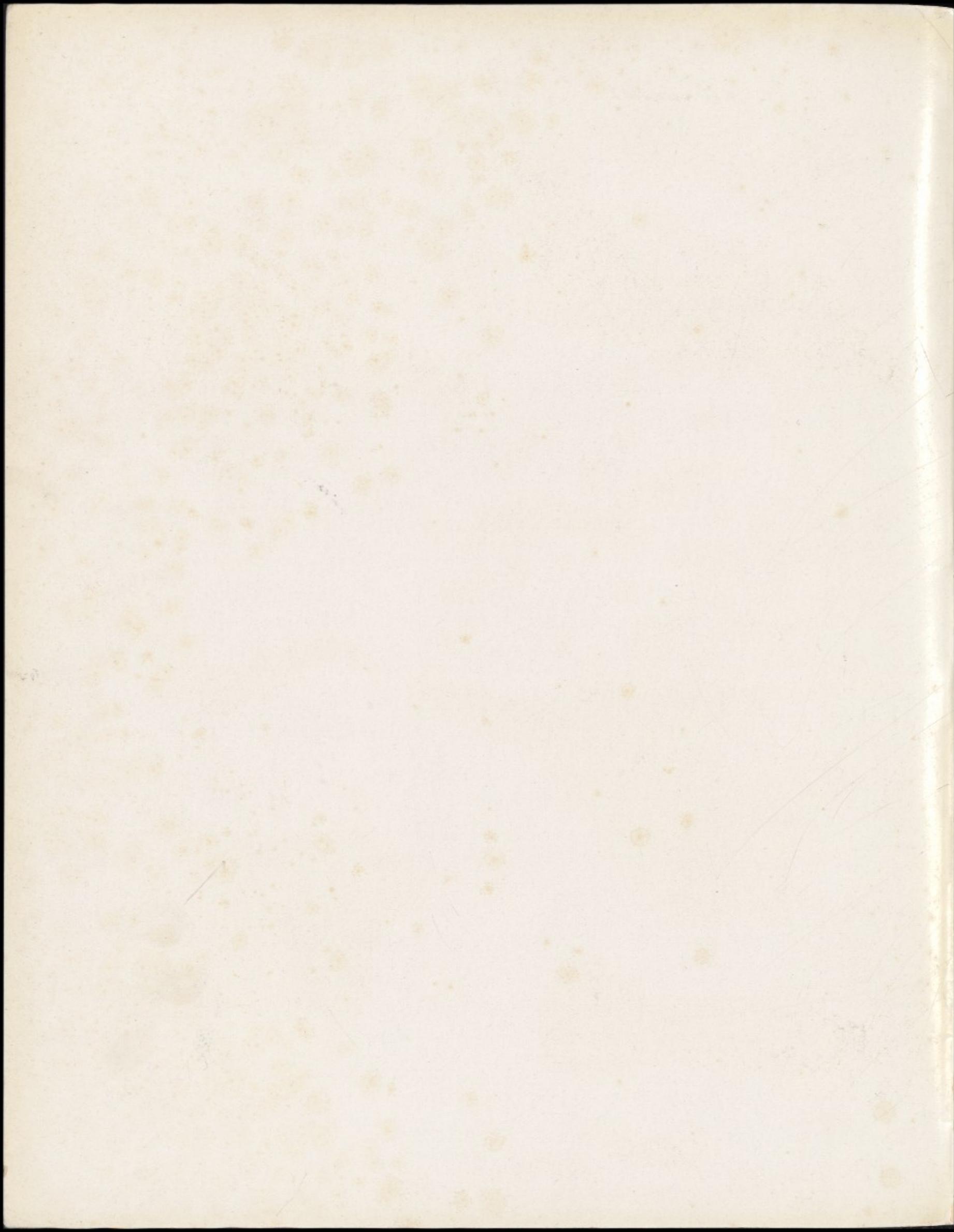
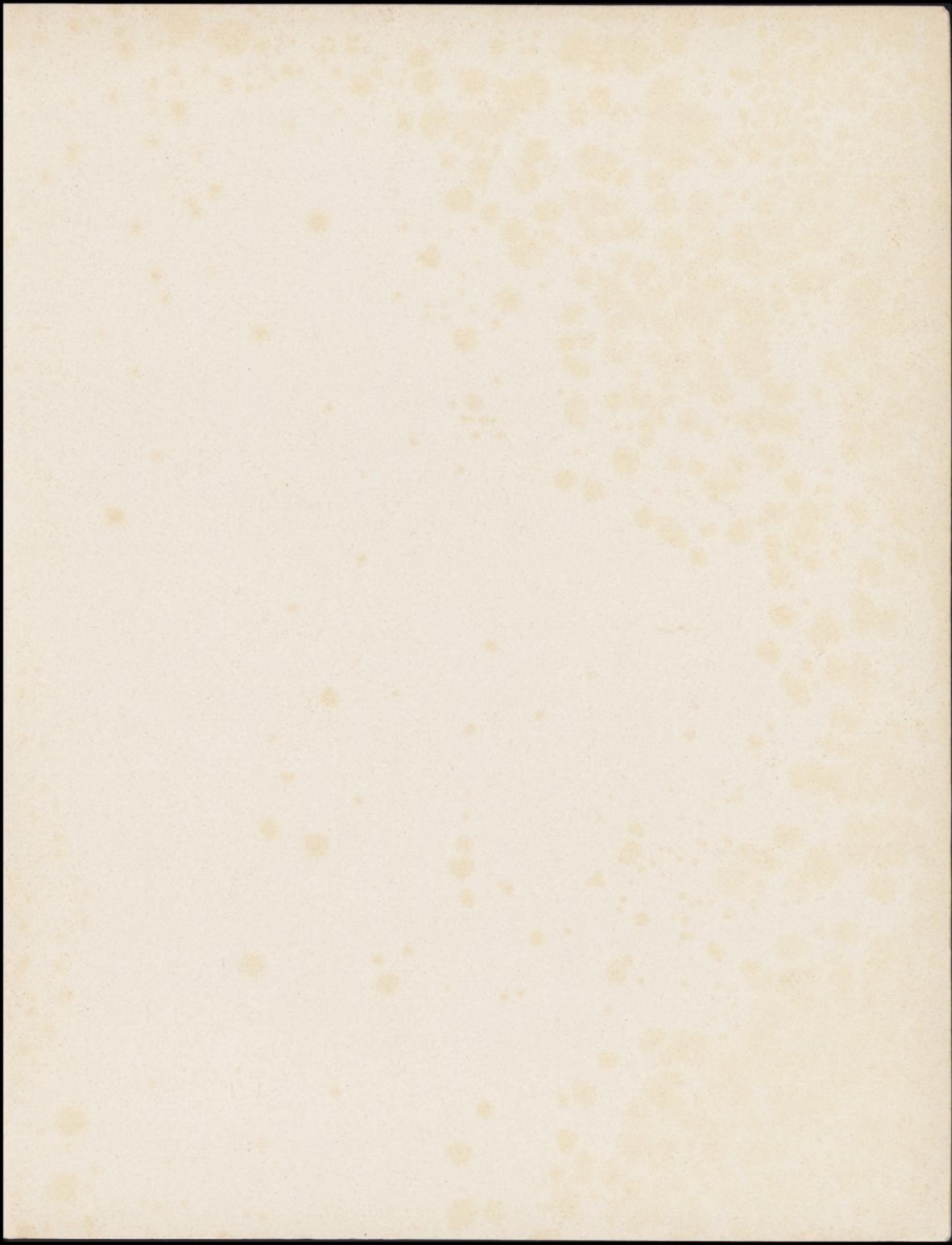


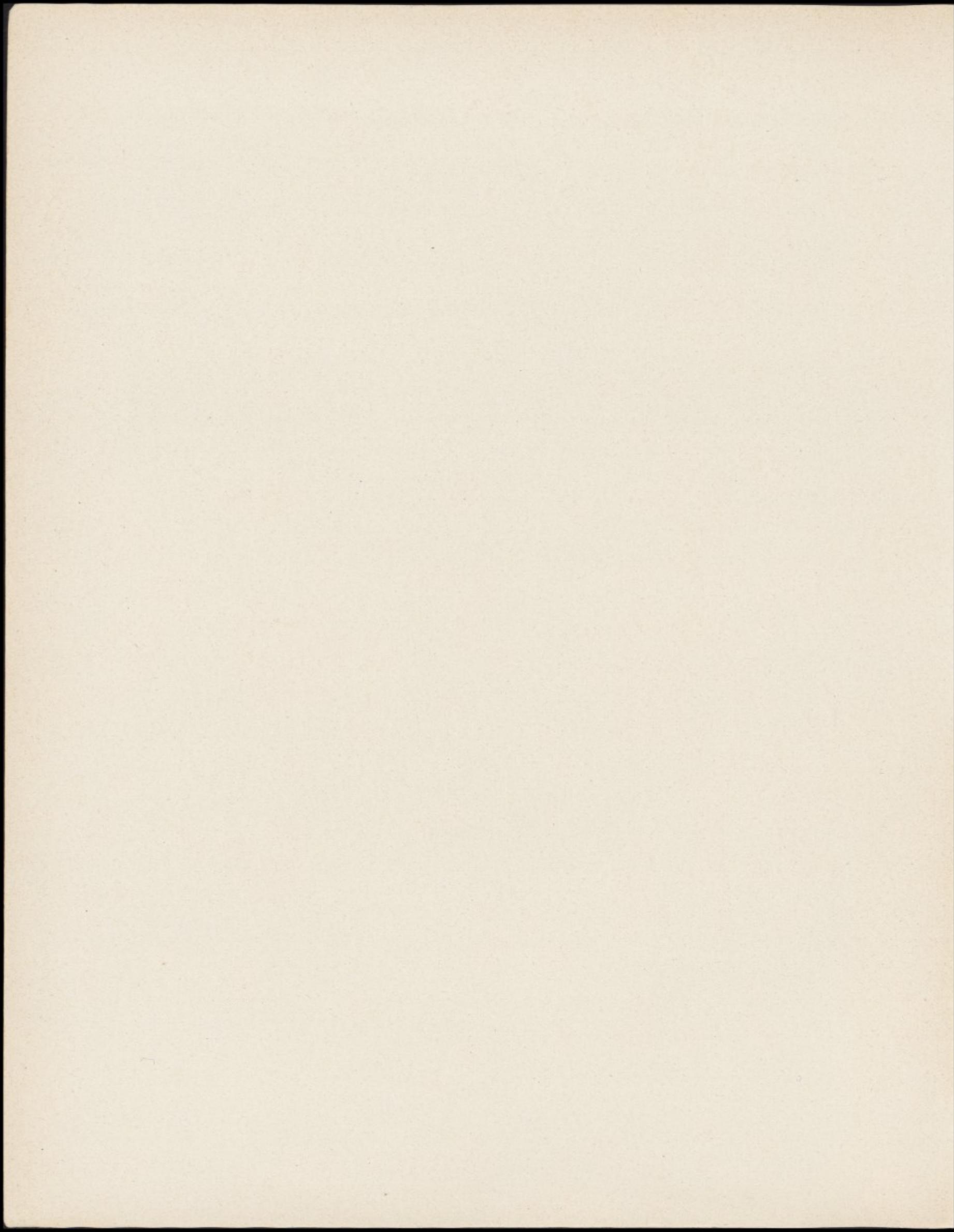


XXX^e SIÈCLE • L'ART, CONSCIENCE DU MONDE • XXX - 62









XX^e siècle

Nouvelle série - XXIV^e Année - N° 20 - Noël 1962

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

L'ART, CONSCIENCE DU MONDE

CONSCIENCE INDIVIDUELLE ET CONSCIENCE COSMIQUE par MARCEL BRION	3
L'HOMME D'AUJOURD'HUI ET SON ART par J. P. HODIN	9
LE SENTIMENT DU SACRÉ DANS L'OEUVRE DE BRAQUE par ANDRÉ VERDET	17
MAGIE DE L'INVISIBLE DANS LES SCULPTURES D'OCÉANIE par MARCEL EVRARD	25
LA CHUTE D'ICARE : REVANCHE DES HUMILIÉS par Y. TAILLANDIER	31
MAX ERNST EN ARIZONA par PATRICK WALDBERG	41
MON EXPÉRIENCE VISUELLE par OSKAR KOKOSCHKA	47
LE THÉÂTRE DE IONESCO « A L'IMAGE DU MONDE » par J. BRENNER	53
PRÉSENCE DU MONSTRE par RENÉ BERGER	57
L'IMAGINAIRE ET L'INFINI par PIERRE VOLBOUDT	69
ALEXANDRE CALDER EN PLEINE NATURE par YAACOV AGAM	79
LA CONSCIENCE AU PIED DU MUR par R. V. GINDERTAEL	83
CONSCIENCE D'UNE NOUVELLE ARCHITECTURE par GUY HABASQUE	87
CHRONIQUES DU JOUR. <i>La XXXI^e Biennale de Venise. Spiritualité de Manessier (G. Marchiori). Le « Paris-Circus » de Jean Dubuffet (H. Damisch). Situation de Bissière (F. Mathey). Somaini (E. Crispolti). L'Abstraction géométrique en Amérique (A. Michelson). Gilioli (San Lazzaro). Diptyques et Triptyques d'aujourd'hui (S. L.). Chagall et l'amour (S. L.). Meubles de Enrico Baj (Octavio Paz - J. J. Levêque). Les Forêts de Helman (G. M.). La deuxième exposition du Relief (S. L.). Miró au Musée National d'Art Moderne (P. Volboudt). L'Art nouveau au Japon (Shinichi Segui). Ipoustéguy (D. Chevalier). Vasarely (F. Legrand).</i>	
COUVERTURE DE GEORGES BRAQUE TROIS LITHOGRAPHIES ORIGINALES PAR MAX ERNST, MANESSIER, BAJ.	

DIRECTION 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6^e
PRIX DE CE N° DOUBLE: 3.500 F. 35 NF.

XX^e siècle publiera en 1963 2 numéros doubles.

Le prix d'abonnement pour ces deux numéros est de N.F. 58.—.
(Ajouter 5 N.F. pour les frais de port et recommandation).

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.

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

SUEDE

CHARLES FORTIN, 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.

PRIX GONCOURT OU PRIX NOBEL?

Malgré ses aspects à la fois de garden-party, de festival, de comice agricole et enfin de foire d'empoigne, la Biennale de Venise reste la plus grande manifestation artistique internationale de notre temps.

Elle ne dispose cependant pas de statuts très clairs. Le jury même ignore s'il doit couronner l'œuvre d'un peintre célèbre ou signaler celle d'un jeune promis, à son avis, à un grand avenir. Les deux grands prix de la Présidence du Conseil, destinés à récompenser un peintre et un sculpteur étrangers, les deux grands prix de la ville de Venise destinés aux artistes italiens doivent-ils être le prix Nobel ou le prix Goncourt de la peinture?

Après la proclamation des prix, la question a été posée, cette année, par le jury international à la Présidence de la Biennale. Un peu tard, à notre avis. Car, ayant couronné tous les grands artistes vivants, en ayant raté deux ou trois, sans espoir de rachat (Laurens, Pevsner), la Biennale n'aura plus à distribuer des couronnes, mais de simples diplômes. Les lauriers seront verts, mais la lutte ne sera pas moins acharnée — du moins faut-il le souhaiter pour le ferment qu'elle apporte à une manifestation qui, autrement, risquerait de devenir académique, c'est-à-dire une simple distribution de prix de vertu.

Ce qu'il a de plus ennuyeux, c'est le rôle tout à fait marginal de la section italienne. M. Pierre Schneider faisait justement remarquer que le but national de la Biennale était de « remettre l'art italien, abâtardi par deux siècles de somnolence, en contact avec les grands courants mondiaux. Sur ce plan, la Biennale a pleinement réussi, mais dans un sens seulement: celui des influences subies. Car, en contraignant les artistes italiens à ne briguer que les deux Grands Prix réservés aux autochtones, c'est-à-dire en les engageant, en quelque sorte, dans une course parallèle, une série B, elle entérine le provincialisme qu'elle s'était donné pour tâche d'abolir. La qualité de la représentation italienne, noyée dans la quantité, s'en ressent. »

Ne vaudrait-il pas mieux renoncer à ces prix italiens — que la presse internationale se garde bien d'ailleurs de signaler — et donner aux Italiens la possibilité de concourir, comme toutes les autres nations, pour les grands prix internationaux? Personne n'aurait crié au scandale si des artistes comme Giorgio Morandi, Marino Marini, Manzù, Santomaso, Consagra, Vedova, Capogrossi et Morlotti, à qui ont été attribués des prix nationaux, avaient obtenu à Venise des prix internationaux. Personne non plus n'aurait été scandalisé si on avait couronné Burri ou Fontana, Campigli ou Severini. Reste à savoir si les Italiens, qui doivent au provincialisme leurs plus grands succès littéraires (L'Ennui, Le Guépard, Don Camillo, etc.) et cinématographiques (Dolce Vita, La Nuit, Accattone, Divorce à l'italienne), sont vraiment décidés à l'abolir en peinture.



BRAQUE. Lithographie originale pour la couverture de XX^e Siècle.

Des lithographies originales publiées dans ce numéro, il a été tiré à part 75 exemplaires numérotés et signés par les artistes.



GROTTE DE LASCAUX. Homme et bison. (Photo Archives Photographiques).

Conscience individuelle et conscience cosmique

par Marcel Brion

Aussi loin en arrière que puisse porter notre regard dans l'investigation de l'art du passé, il semble qu'il y ait eu une certaine simultanéité entre la prise de conscience du monde extérieur et l'instinct de la création artistique. Le besoin de représenter les figures de cet univers qui enveloppe l'homme de ses formes mouvantes et changeantes, n'est en aucune façon une impulsion gratuite à orner, à décorer, et encore moins l'ambition de reproduire l'observé, l'expérimenté pour le seul plaisir de la reproduction. Ce qui est déjà n'a pas besoin d'être répété; la volonté de représentation se déplacera donc, dans une civilisation primitive, du visible à l'invisible: c'est aux apparitions de ses rêves, de ses hallucinations, de ses peurs et de ses angoisses que l'artiste archaïque prêtera attention, surtout, dans l'intention de transmettre, visuellement, aux autres hommes, la chose aperçue dans la vision ou la voyance.

Mais avant de s'appliquer aux indéfinies créatures de l'univers invisible, la volonté de représentation plastique s'exercera sur l'immédiatement accessible, le concrètement éprouvé, c'est-à-dire sur les êtres et les choses avec lesquelles l'homme est en contact quotidien, et qui sont étroitement liés à sa vie même pour l'intérêt qu'il a à voir se reproduire abondamment les animaux dont il tire tout ce qui est nécessaire à sa subsistance. C'est donc avec le monde animal qui lui fournit sa nourriture, ses vêtements et une part importante de son outillage que l'homme établira ces premiers rapports de conscience objectifs, et qu'il sera ainsi amené à *représenter*.

Le phénomène de la représentation plastique repose essentiellement sur la notion d'une relation étroite entre l'individu et le monde extérieur: relation qui peut être amplifiée et modifiée par l'observation d'un cérémonial et l'exercice d'un rituel qui assure à l'homme la faculté d'agir sur cette chose, même si elle est indépendante de lui. L'idée que la représentation plastique est capable de modifier cette relation de l'homme à la chose résulte probablement d'un processus mental qui n'est pas exactement celui des « premiers » hommes, mais il est assez généralisé dans des civilisations « primitives » actuelles qui vivent encore au niveau intellectuel et matériel de l'Age de Pierre, pour qu'on puisse tirer argument de cette ressemblance, et sans assimiler entièrement les « paléolithiques » d'aujourd'hui, comme les Australiens par exemple, aux habitants des grottes préhistoriques de France ou d'Espagne, on peut reconnaître qu'ils sont situés à un niveau de culture semblable.

Dans l'art préhistorique, il est évident que l'intention originelle de la représentation plastique a été la conséquence d'une conscience d'un monde extérieur *modifiable*: ce qui signifie plus avantageux à l'homme qui l'habite. Les rapports du chasseur avec le gibier sont matériellement modifiés en ce que par son agilité, sa force, son adresse, sa ruse et l'efficacité de ses armes l'homme ac-

quiert un avantage sur la bête. L'amélioration de son outillage de chasse, javelots, massues, flèches, pièges, le mettra à égalité avec des animaux plus forts ou plus rapides que lui, et équilibrera son infériorité physique. Le chasseur reste sans action, au contraire, par rapport au facteur abondance et fécondité du gibier: il ne peut que tuer. Le passage du chasseur au pasteur, qui élève les bêtes et les aide à se reproduire constitue un bouleversement prodigieux dans l'histoire de la civilisation, un renversement complet des valeurs et une transformation radicale de l'art.

Les peintures préhistoriques qui, au début du moins, se limitent à la représentation des animaux, et des animaux *utiles*, ont moins pour fonction d'obtenir une efficacité magique plus grande dans l'action même de la chasse — c'est ce qu'on appelle l'envoûtement cynégétique — que de réconcilier la victime et le meurtrier, de l'inviter à accepter de bonne grâce la mort qui lui est donnée. Il importe, surtout, d'empêcher l'animal utile de *disparaître*. D'après les rites employés encore aujourd'hui dans certaines sociétés primitives pour « réconcilier » le chasseur et la bête qu'il a tuée, — la bête considérée à la fois comme *individu* et comme *espèce* —, il semble que certaines cérémonies aient pour effet d'apaiser les mânes de l'animal tué et de l'empêcher surtout de se venger des hommes en cessant de se reproduire.

La disparition ou, du moins, l'appauvrissement considérable de certaines espèces, saisonnières ou non, à la suite des grandes tueries de l'Age de Pierre, des battues, par exemple, où des troupeaux de chevaux de plusieurs dizaines de milliers de têtes étaient massacrés, ont été regardés comme un acte volontaire et vindicatif d'hostilité de la part de la bête chassée envers le chasseur. La représentation peinte de cette bête nécessaire dont les hardes doivent périodiquement se renouveler et se reproduire a commencé, donc, par être un acte utilitaire avant de devenir un geste esthétique. La qualité esthétique elle-même n'a été que le corollaire des impératifs magiques commandant l'efficacité du rite. La connaissance de l'animal, dans toutes ses singularités physiques et mentales, conduisait en effet à la parfaite ressemblance dans la représentation, cette ressemblance seule pouvant créer l'*identité* assurant un lien magique entre la bête peinte sur les parois de la grotte et toutes les bêtes de la même espèce circulant librement dans les steppes et les forêts.

Le geste de l'artiste, plus utile encore et plus profitable que celui du chasseur, s'exerce non sur un individu directement menacé par une arme matérielle, mais sur toute une espèce contre laquelle est dirigé l'instrument magique qui la prive de sa liberté de disparaître, qui lui interdit le suicide collectif capable d'entraîner pour l'homme, qui vit de la bête, la famine et la mort.

Prise de conscience, prise de contact, prise de possession, l'art dans ses plus lointaines manifestations est tout cela en même temps, et les méri-

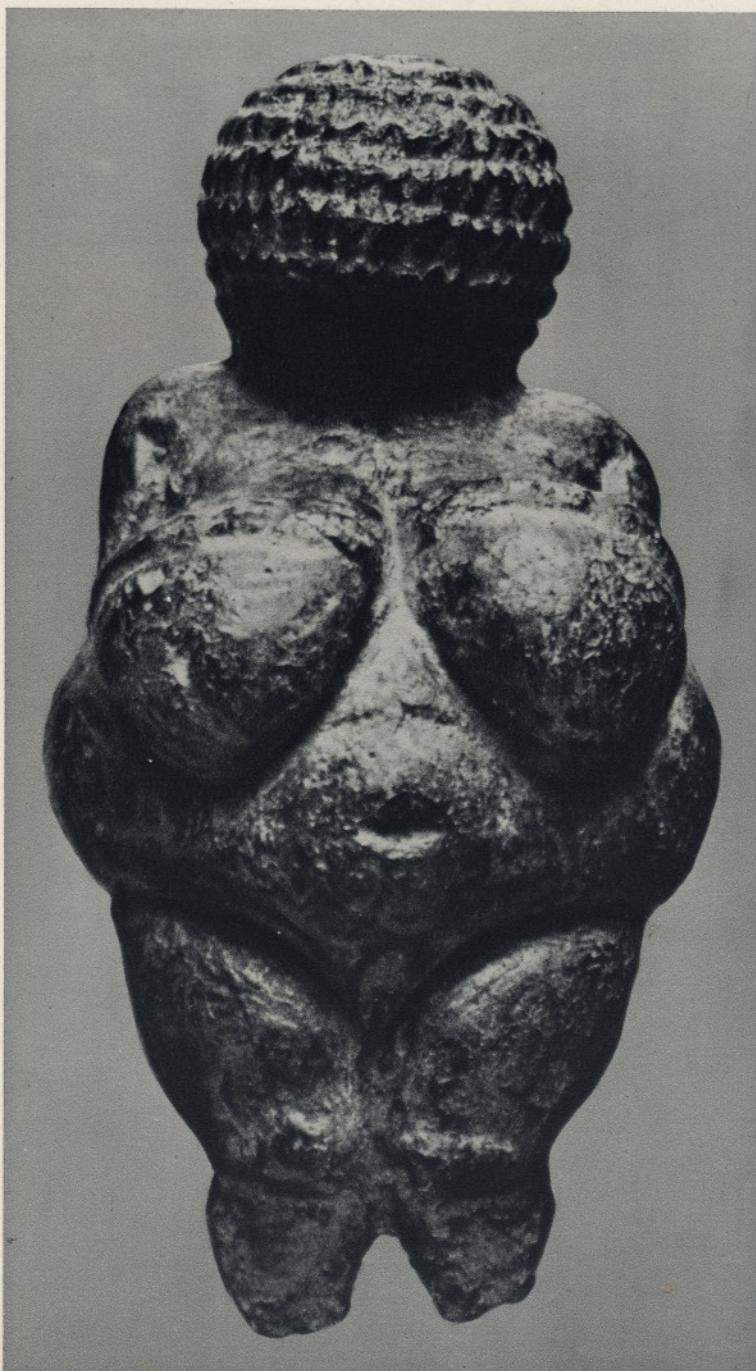
tes artistiques qui seront, de tout temps, les plus appréciés chez le peintre animalier, exactitude anatomique, vérité de l'expression, fidélité de l'attitude et du mouvement, perception de la psychologie même de l'animal, de ses sentiments, de ses passions, de ses pensées étaient, à l'époque paléolithique déjà, les éléments essentiels du rituel magique. Développer pour des fins surnaturelles ces qualités d'observation et de représentation a, d'autre part, stimulé chez l'artiste une connaissance scientifique expérimentale susceptible d'immenses progrès. Cette connaissance scientifique de l'anatomie et de la physiologie des animaux, de leurs habitudes et de leur comportement, aussi peu gratuite que la représentation elle-même, a fixé, pour très longtemps, et l'on pourrait dire: presque jusqu'à l'avènement de l'art abstrait, les conditions d'excellence de l'art animalier. Le peintre, en effet, a précédé de loin le savant dans la connaissance exacte du monde animal parce qu'il avait besoin de cette connaissance pour l'exactitude de sa représentation, et c'est presque au même moment que ces deux opérations, *connaître le monde* et *agir sur le monde*, sont issues de l'esprit de l'homme et s'y sont épanouies parallèlement. Mais, en même temps, aussi, la prise de conscience et la prise de possession de l'invisible a doublé la représentation du visible: les formes fantastiques de la vision et du rêve, en quoi seraient-elles moins réelles? Qu'elles soient insaisissables, et qu'on ne puisse les retenir, ne doivent pas les rejeter dans le monde de l'illusion et du non-être, et le besoin d'agir sur le monde invisible, — j'entends *matériellement invisible* —, a entraîné également la représentation de celui-ci.

La considérable difficulté que suppose l'interprétation de la mentalité primitive et les nombreux risques d'erreurs qui s'y attachent fournissent peu de données sûres sur la fonction de la représentation du monde invisible, postérieure à la représentation du visible chronologiquement, mais destinée à devenir un des domaines les plus riches, les plus curieux et les plus variés des arts plastiques. Quelle était, dans ces sociétés primitives, l'utilité de la représentation des formes fantastiques, mystérieuses, effrayantes, jaillies des peurs nocturnes et des profondes anxiétés de la race ou de l'individu?

Il est probable que l'idée d'exorcisme, c'est-à-dire de maîtrise, de *domination sur*, a commandé la représentation des figures du rêve et de la vision. Il est licite de supposer chez les « primitifs » des dons de voyance, qui ne seraient pas limités aux chamans ou aux médecine-men, mais fréquents chez les hommes destinés, par ce « don », à devenir des artistes fantastiques. A ceux-ci était réservée ainsi la conscience du monde le *l'au-delà du sensible*; que l'imagination et la fantaisie aient magnifiquement travaillé sur les données oniriques, plus tard, — au moment où le danger du contact avec cet « autre monde » n'était plus aussi redoutable ni si imminent —, n'a jamais,



GROTTES DE LASCAUX. Cheval chinois. (Photo Archives Photographiques).



VÉNUS DE WILENSDORF. Musée de Saint-Germain. (Photo Archives Photographiques).



GROTTE DE LASCAUX. Cheval. (Photo Archives Photographiques).

toutefois, abouti à une véritable gratuité. La dépendance étroite de la peinture fantastique envers les images du rêve, de la vision, de la peur et de l'angoisse qui l'inspirent, est aussi évidente chez les Surréalistes actuels — qui ne sont jamais aussi gratuits qu'ils croiraient ou voudraient l'être —, que chez Jérôme Bosch, ou chez les peintres « préhistoriques » du Sahara, de l'Afrique du Sud et de l'Australie.

Il arrive aussi qu'explorateur des « mondes possibles » — comme disait Klee — offerts à sa conscience et à son inconscient, l'artiste découvre, explicite et rende habitable aux autres hommes ces provinces d'un univers inconnu dont on ignore s'il se situe à l'intérieur des frontières de son *moi* ou dans quelque lieu inconnu de l'espace. Inexplicable, intraduisible, intransmissible, ce « monde possible » resterait hors d'atteinte si l'art ne jetait son « pont » par-dessus l'incommunicable. Les tableaux de Klee et de Tanguy nous proposent l'immédiat accès à cette réalité surnaturelle qui est pour eux aussi objectivement vraie que la vérité quotidienne aisément contrôlée par les sens. La forme que le peintre donne aux paysages et aux êtres de ce « monde possible » en garantit

la parfaite authenticité. Les ludions de Miró, l'étonnante société d'insectes de silex et d'os qui grouillent et s'entredéchirent dans le continent tanguyen, les « anges » de Klee qui s'avancent sur un balcon du ciel et de l'enfer pour respirer la vie des hommes et glisser leurs formes évasives dans nos cauchemars, ils sont cela même qui ne peut avoir *d'être* qu'autant qu'il a pris *forme*.

Ces mondes possibles, dont la porte ne s'est ouverte que pour le seul artiste qui, revenu parmi nous, décrit leur géologie et leur ethnologie, possèdent une *totalité d'être* aussi riche, aussi plénière que s'ils étaient possession commune de tous les hommes. Leur *existant*, leur *étant*, ne se discute ni ne se conteste. Ils ne sont pas hypothèses mais certitudes, constatations, affirmations. Les personnages de Tanguy ou de Klee se promèneraient parmi nous aussi légitimement que n'importe quel homme, et la transplantation d'un univers à l'autre serait à peine un dépaysement.

Conscience expérimentale visuelle-tactile, conscience visionnaire du matériellement-insaisissable, également créatrices de représentations plastiques, se complètent à un degré postérieur et

supérieur du conscient et du vouloir humains par la prise de possession *intellectuelle* du monde visible et invisible et sa définition par l'art. La représentation n'est plus, comme précédemment, utilitaire, en ce sens qu'elle ne permet plus l'*action sur*; son utilité, du moins, sera du domaine de l'intelligence, et sinon désintéressée puisque l'homme devra conformer son comportement à la nature du monde dont il aura pris connaissance, réservée au mental plutôt qu'au matériel. L'investigation portant sur la structure du cosmos incitera l'artiste à représenter et, autant qu'il le peut, à reproduire cette structure. Qui dit structure dit construction, ce sera donc l'architecture qui aura pour fonction de représenter la forme du cosmos, avec la même prédominance que possédait la peinture au moment où il s'agissait d'agir sur le monde extérieur.

Travaillant non plus sur le visible, ni sur l'invisible imaginé ou *visionné*, l'art a élu comme champ d'expériences le monde des idées, dans la mesure où celles-ci sont la définition des lois structurales de l'univers, et sa prise de conscience du monde s'est prolongée, réalisée et matérialisée dans la création de certaines images du monde, reflets sur la terre de l'ordre suprême régnant dans l'univers. L'*accord* vers lequel s'efforçait le peintre du visible ou de l'invisible, n'était qu'une très vague et très grossière anticipation de cette union harmonieuse régissant ensemble l'ordre cosmique et la volonté créatrice de l'homme, telle qu'elle se réalise dans les édifices sacrés, temple grec, cathédrale gothique, temple chinois ou indonésien.

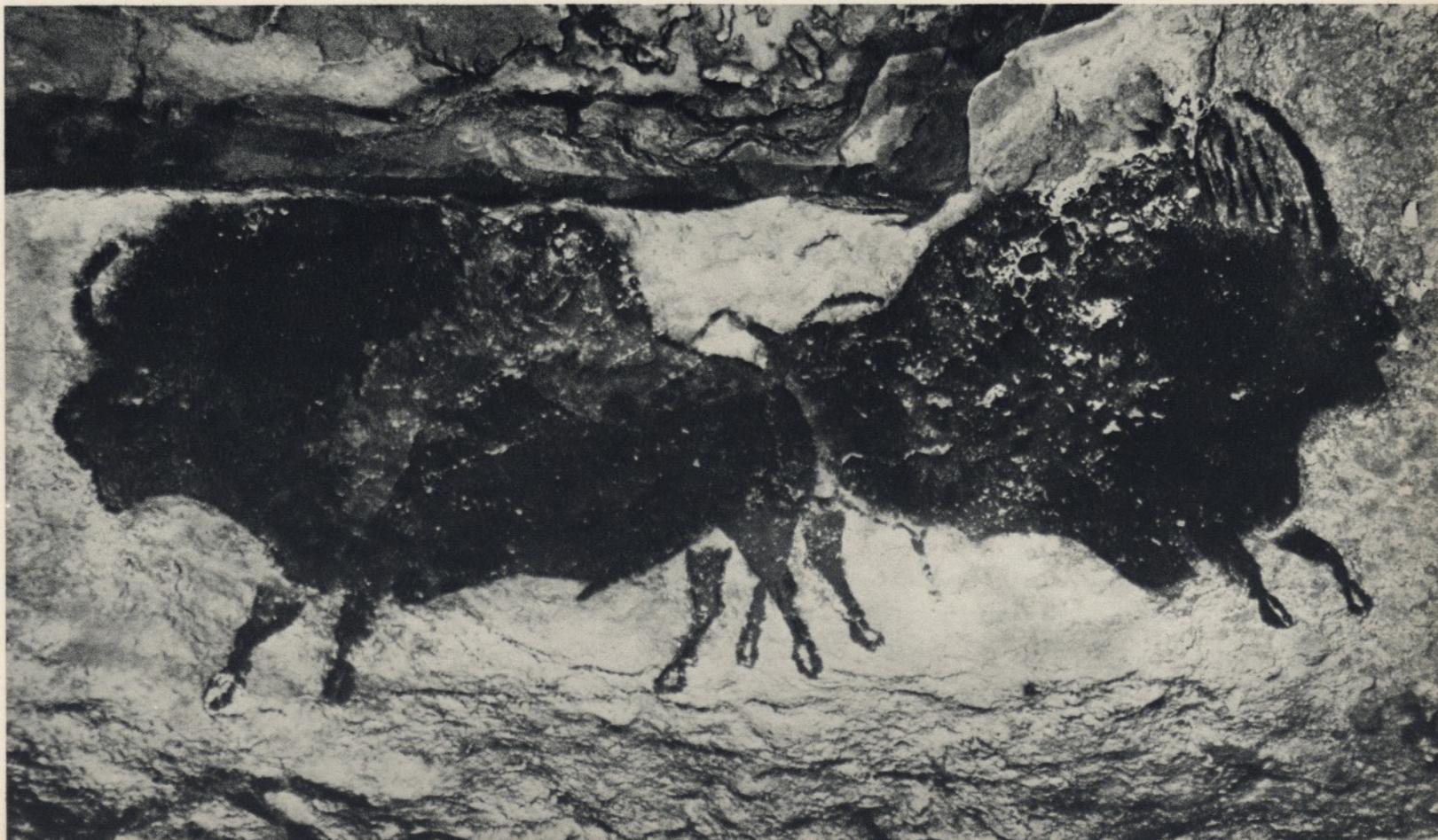
Cette conscience intellectuelle du monde à laquelle l'architecte s'exerce à conformer ses cons-

tructions, repose sur la connaissance de la loi des nombres qui régit également les accords musicaux, la croissance des cristaux, les structures de l'atome et la physionomie du monde stellaire, et cette intime aspiration au bien-être et à la joie qu'éveille chez l'homme sa concordance avec l'harmonie en-soi. Qu'il existe une harmonie en-soi, qu'il y ait des nombres assurant des proportions parfaites, des rapports d'équilibres *divins*, applicables à l'infiniment grand et à l'infiniment petit, avec autant de bonheur et d'efficacité, une même *section d'or* réglant la fabrication d'un vase d'argile aussi bien que l'édification d'un sanctuaire gigantesque, cette constatation intellectuelle a conduit l'homme à prendre esthétiquement conscience et possession d'un univers au centre duquel il pouvait désormais s'assurer un établissement stable, immuable, certain, au sein du mouvant, du changeant, du variant.

Cette parfaite concordance entre le monde des idées et la création esthétique apparaît dans une cathédrale gothique conforme au pentagramme d'Hippocrate de Chios. De même la concordance d'un temple bouddhique — celui de Borobudur à Java —, avec un *mandala* qui est une figure idéale de méditation sur l'harmonie de l'univers, prouve à quel point une colossale construction comme les temples khmers rassemble à la fois l'imitation de la structure du monde céleste et l'image mentale, résumé suprême de cette harmonie cosmique.

Cette imago mundi qu'est le mandala se projette, agrandie sur le sol, pour devenir ce singulier et symbolique entrecroisement de lacs, de terrasses et de tours qui, au Cambodge comme à Java pétrifie dans un édifice sacré tout le sys-

GROTTES DE LASCAUX. Deux bisons mâles adossés. (Photo Archives Photographiques).



tème de l'univers, simultanément mythologie et cosmologie. C'est aussi à un système de l'univers, réduit à son énergétique essentielle, que se réfère le temple grec ou la cathédrale gothique, abstractions matérialisées, équations transposées en structures minérales, idées parvenues au visible, au concret dans un monument construit par l'homme mais où se laisse déchiffrer la nature divine du monde.

L'art de l'architecte, dépassant en même temps la finalité esthétique et la fonction utilitaire de la construction, établit au moyen de signes exacts la figure des rapports qui représentent le mécanisme central de la vie bouillonnante de l'univers, la phrase musicale — puisque musique et architecture sont de même *nature* —, qui « meut le Soleil et les autres étoiles ».

Le privilège d'atteindre et d'exprimer l'harmonie universelle, de fixer par le moyen de l'art et de faire percevoir au spectateur, telles que le peintre les a éprouvées en lui-même, la pulsation des montagnes, la respiration des rochers et des vallées, de connaître par la conscience unitive, la matière et l'âme de la cascade, du ciel, des arbres, était réservé au peintre chinois; le jour où celui-ci a découvert la technique picturale la plus subtile, la plus économe de formes et de couleurs, le lavis, pratiqué depuis la dynastie Song surtout, et transmis par lui au Japon qui, en même temps que la Chine, en a perpétué l'usage, la peinture-méditation est devenue instrument d'appréhension et de possession d'un monde également au-delà du visible et de l'invisible parce qu'il les contient tous les deux.

Formé aux disciplines du Tchan (autrement dit du Zen), le peintre de lavis atteint ce degré de connaissance suprême vers lequel Tchouang tseu recommandait à ses élèves de tendre. « Rendez-vous parfaitement semblables à l'éther illimité, libérez-vous de vos sentiments et dissolvez votre âme, soyez le néant et n'ayez pas d'âme temporelle. » Cet abandon de la conscience de soi, chez le mystique comme chez l'artiste, creuse le vide dans lequel, au moment favorable, la conscience cosmique, rencontrant cette *vacance*, fera irruption. D'où la vertu suprême du vide également préconisé pour la méditation de l'ascète et pour celle de l'artiste, et l'offre faite à cette âme du monde d'entrer et de s'épanouir dans les *blancs* de cette peinture où les puissants courants de l'énergie cosmique déploieront librement leurs rythmes entre ces taches et ces lignes, sobrement réparties, autour desquelles et en partant desquelles se distribueront les lignes de force du tableau.

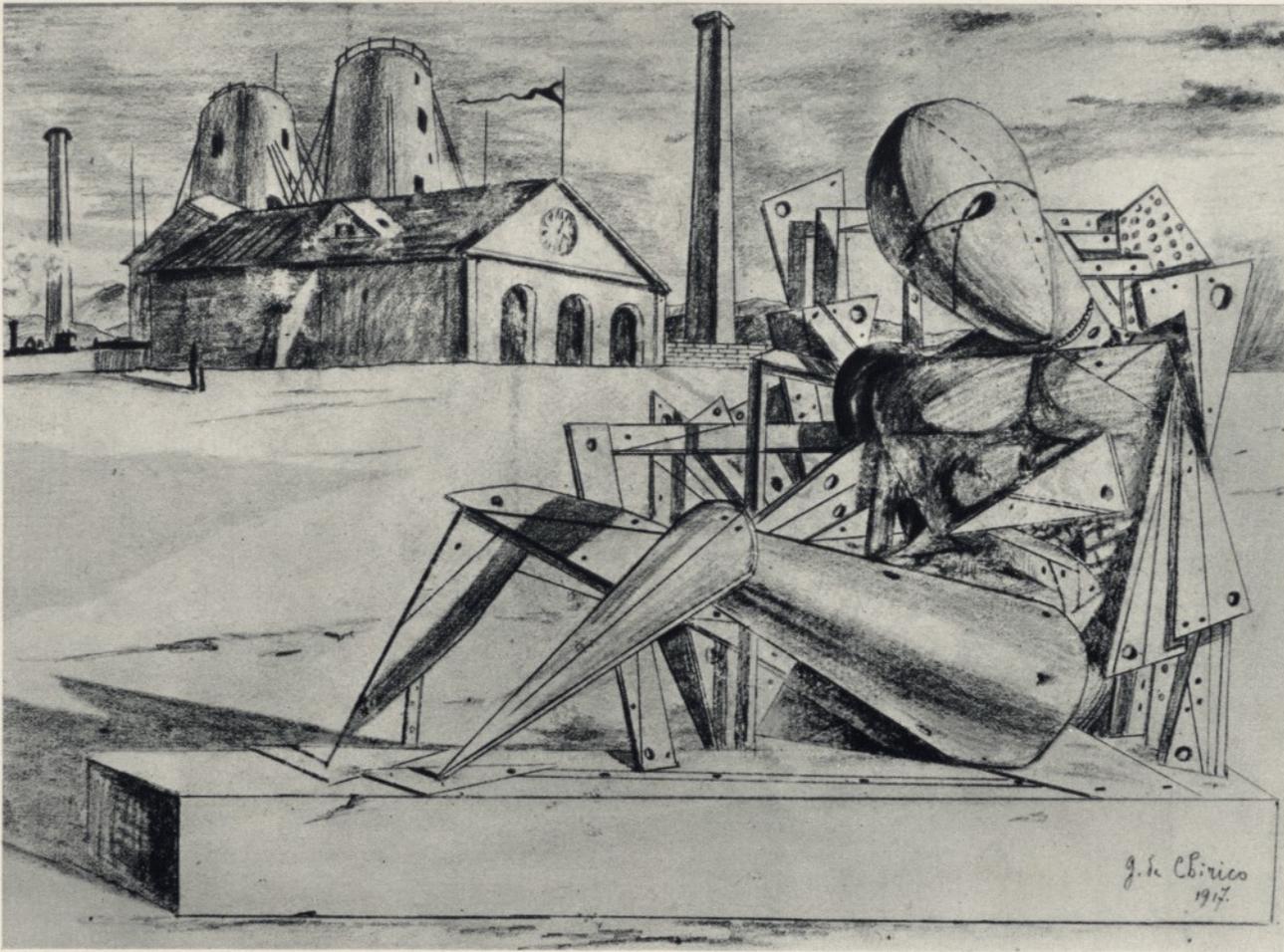
Cette prise de conscience du monde dans le lavis chinois se situe au-delà de l'intelligence et au-delà de la sensibilité. De l'intelligence, Tchouang tseu, qui peut être considéré comme le maître de méditation de ces peintres Song qui lui sont postérieurs de quinze siècles au moins (une grande laxité règne dans la datation de l'an-

tiquité chinoise...), disait qu'il fallait la vomir; donc la rejeter violemment hors de soi, comme une chose étrangère, nuisible, malfaisante. Quant à la sensibilité, elle continue d'emprisonner et d'aveugler aussi longtemps qu'elle reste individuelle. L'effusion totale, corps et âme ensemble, de l'artiste qui se voue à la contemplation de l'univers, fournit le seul moyen de communication, vers cette adhésion entière, cette adhérence sans faille, de l'homme et du monde.

Elle est totale, cette communion des deux consciences, l'individuelle et la cosmique, parce qu'elle *ouvre* toujours davantage l'esprit du contemplant au contemplé, et que, par delà le spectacle du monde, qui satisfait l'artiste enchanté de la réalité, et par delà la préhension des lois par l'intellect, qui instruit et rassure la raison, l'infinie complexité du monde consent à être perceptible, connaissable, et représentable. Les bronzes archaïques chinois de la Dynastie Tchang, et même de la Dynastie Tchéou, avaient essayé une appropriation analogue des forces de la nature et de leur domestication par la représentation plastique. Les arabesques du *lei-wen*, substituent à la claire logique de la « grecque » hellénique, le sillage céleste de l'éclair, le tracé de la « ligne de foudre », comme l'appellent les Chinois; quant au bestiaire des vases liturgiques Tchang, le dragon, le kouei, le tao-tié, qui en sont les éléments habituels, personnifient des énergies cosmiques, par essence même irréprésentables, dotées de masques d'animaux fantastiques afin de pouvoir *figurer*, au sens propre du mot, sur ces chaudrons sacrés, puisque leur intervention donnera au cérémonial sa signification et son efficacité.

Cette zoomorphisation de l'art chinois de deux millénaires avant notre ère, était une forme timide et primitive de cette appropriation de la partie disponible de la conscience du monde, accessible à ce degré de la conscience humaine et à ces moyens d'expression plastique. De la surcharge des figures animales, inextricablement entrelacées sur les bronzes Tchang comme dans les miniatures irlandaises, à cette sereine compréhension du vide créateur, attestée par les peintures Song, il n'y a pas, à proprement parler, *différence d'objet*, mais *différence dans l'objectivation*. Ce sont les mêmes forces de la nature, là violentes et à l'état brut, ici apaisées, apprivoisées, spiritualisées. La conception agonique du monde, représentée dans les bronzes Tchang et Tchéou, était encore celle d'un dynamisme barbare et agressif. Vingt-cinq siècles plus tard, à la cime de la spiritualité la plus intériorisée, sachant que, pour représenter l'essence même de la matière, il faut dématérialiser au maximum ses apparences visibles, le lavis Song est devenu le thème de méditation sur l'infini le plus approprié à l'art qui prétend embrasser dans son intime essence la conscience du monde.

MARCEL BRION.



GIORGIO DE CHIRICO. Solitude. 1917. Hartford, Conn. Coll. Paul W. Cooley. (Photo Mercurio).

L'homme d'aujourd'hui et son art

par J. P. Hodin

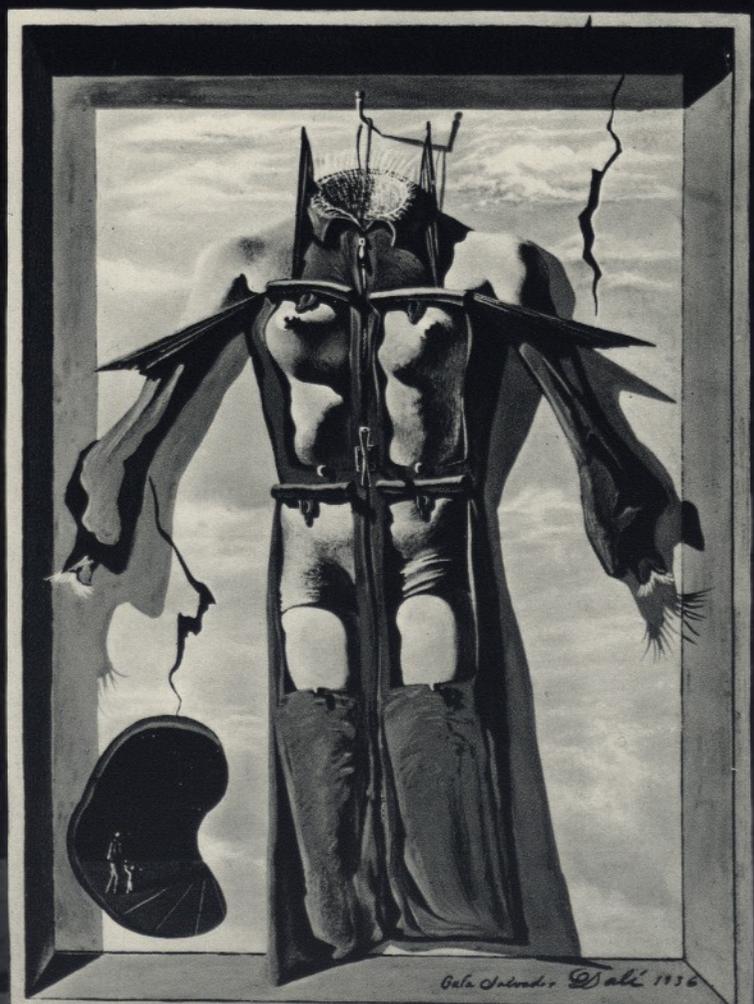
La force déterminante qui a modifié notre façon de vivre est la science moderne et la technologie qui en est issue. Il ne fait aucun doute que c'est là le facteur qui a radicalement conditionné l'évolution de l'*Homo sapiens* au cours des trois cents dernières années. J'aimerais citer à ce sujet Bertrand Russel: « La science, en tant que facteur déterminant les croyances de l'homme cultivé, . . . s'est révélée une force révolutionnaire d'une puissance extraordinaire. Si nous considérons à quel point cette puissance est récente, nous sommes bien obligés de constater que nous n'en sommes encore qu'au commencement de son œuvre de transformation de la vie humaine » (dans *The Impact of Science on Society*). Le pouvoir de la science n'a pas seulement modifié notre façon de vivre, le rythme de notre existence et ce qui l'environne, il a également changé toutes nos perspectives sur l'Être.

Ce processus d'évolution a eu un aspect positif et un aspect négatif. L'aspect négatif ou destructeur s'est traduit par la désintégration de ce qui avait été accepté comme un ensemble de certitudes dans le domaine de la religion, de la philosophie et de l'art. Ce que l'on considérait autrefois comme des valeurs permanentes et fondamentales est à présent discuté, examiné pièce à pièce et rejeté comme non-satisfaisant, historiquement daté et passé. Quant à l'aspect positif, nous pouvons

le reconnaître dans le fait que les conséquences révolutionnaires de la méthode et de la pensée scientifiques ont mis entre les mains de l'homme des pouvoirs jusqu'alors inconnus et une nouvelle certitude: la certitude qu'une science non-dogmatique permettra un jour à l'homme de parvenir à la compréhension du phénomène même de la vie. En contrôlant et en modifiant la vie pour le bénéfice de l'humanité grâce aux moyens technologiques dont il dispose, l'homme est entré dans une nouvelle phase de son histoire ambiguë, et le voici parvenu au stade de la culture universelle.

L'homme de science a abandonné la prétention de considérer la création comme un tout qui lui serait compréhensible, qu'il pourrait embrasser comme une unité définissable. Il n'a pas le choix; il lui faut poursuivre pas à pas l'investigation des lois naturelles s'il désire pouvoir les contrôler. Il a également abandonné la position privilégiée qu'il s'était attribuée dans l'univers, position qui était notamment celle des Grecs (je pense à l'affirmation du Protagoras où il est dit que l'Homme est la mesure de toutes choses); il a abandonné l'idée chrétienne qui faisait de l'homme le bénéficiaire de la grâce de Dieu et l'assurait de son salut et de la vie éternelle parce que le propre fils de Dieu s'était sacrifié pour lui. L'homme moderne est beaucoup plus patient et beaucoup plus modeste dans ses aspirations; il est surtout beaucoup plus

SALVADOR DALI. Jour et nuit du corps. Gouache. 30 x 40 cm. 1936. Coll. Urvater. (Photo P. Bijtebier).



fermement décidé à utiliser sa raison et ses méthodes expérimentales afin de pénétrer les secrets du microcosme et du macrocosme et d'y découvrir, peut-être, le point où il sera possible d'effectuer la synthèse du tout. Nous sommes en présence, d'une part, de l'homme existentialiste avec son scepticisme, sa conception de l'absurdité de la vie humaine, son *Angst* et son isolement car, avec sa conscience de n'être qu'un infime phénomène parmi la foule inouïable des phénomènes, il manque de la force spirituelle nécessaire pour les contrôler, entrer en « sympathie » avec eux ou bien considérer le monde et lui-même comme la même émanation d'une entité. Nous avons, d'autre part, l'homme de science, sûr de soi, inspiré, courageux: il est le conquérant de l'espace et de l'atome, il est l'homme qui cherche sans trêve et sans repos, le nouveau Faust. Mais, victorieux dans le domaine des sciences physiques, l'homme de science cherche à présent le secret de la vie et là, dans le domaine de la biologie, le mystère succède toujours au mystère si bien que, comme l'a observé le professeur Adolf Portmann, il ne sera jamais capable de les percer avec le seul secours des moyens rationnels (cf. *Biologie und Geist*). Avant de tourner son regard vers le passé afin d'interroger l'antique sagesse pour apprendre ce qu'elle percevait du miracle de la création à l'aide de la seule intuition, l'homme de science est en train d'ouvrir de nouvelles perspectives à la science avec le « leitmotiv » de la réconciliation. En vérité, l'homme existentialiste et l'homme de science se rapprochent lentement l'un de l'autre et ils se retrouveront sur le même terrain dans un proche futur. L'art contemporain reflète cette évolution. Les antiques valeurs disparaissent à l'horizon, mais ce qui fut valeur en matière de foi, de philosophie, de morale se transmute aujourd'hui en valeurs humaines. Il fut un temps, au XIX^e siècle, où une vision purement *mécaniste* et *matérialiste* du monde prédominait; cette vision ne fut qu'une phase, une phase extrême et qui, elle aussi, est reflétée par l'art moderne (les représentations stroboscopiques du mouvement de Duchamp et des futuristes, les « ready-made » des dadaïstes, la matière-peinture de Dubuffet). Bientôt, cependant, des forces contraires se développèrent, particulièrement dans le domaine de la philosophie, de l'étude scientifique de la mythologie, de l'histoire comparée des religions et de la psychologie. Cette vague d'anti-rationnalisme est également reflétée par l'art moderne (Klee, Miró, Kokoschka, Tobey, Sam Francis). Il s'ensuit donc, à notre avis et contrairement à l'opinion reçue, que l'artiste n'est pas un découvreur d'idées reflétant la vie, mais que ce sont le philosophe, le savant, le psychologue qui découvrent de nouveaux aspects de la pensée, lesquels trouvent ensuite leur reflet dans l'art. L'art moderne est grandement tributaire du climat spirituel créé par la science, ou par les forces qui s'opposent à elle, et l'on peut dire qu'il a plus



JEAN DUBUFFET. La Quémandeuse. Peinture. Juillet-septembre 1955. 92 x 73 cm. Pierre Matisse Gallery.

ou moins accepté trois facteurs décisifs dans la transposition des découvertes du savant à ses propres problèmes. Le premier de ces facteurs est la *spécialisation*: en effet, chaque « isme » est un exemple de démarche spécialisée. Dans le cas du surréalisme, c'est l'emploi du « rêve-éveillé » et de l'inconscient considéré sous l'angle freudien (Dali adopta quant à lui la démarche paranoïaque); dans celui du cubisme, c'est le recours à une organisation qui est analogue à la conception atomique et moléculaire de la nature; dans celui du futurisme, c'est le mouvement; dans celui enfin de l'abstraction, c'est la dissolution de la matière en énergie. Conséquence de cette spécialisation, nous pouvons dire ensuite que l'artiste moderne se caractérise par la volonté déterminée de pousser chaque problème à son *extrême*, d'où l'« extrémisme » des mouvements qui composent l'art moderne, que ce soit l'expressionnisme, l'art fan-



KAREL APPEL. Femme et autruche. Huile sur toile. 1957. Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam.

tastique, le dadaïsme ou l'abstraction. Troisième et dernier facteur: la *déshumanisation*: l'homme ayant abandonné, dans l'art comme dans la science, la place centrale et privilégiée qu'il s'était adjugée, il est maintenant nivelé, déformé, atomisé et, finalement, il disparaît. L'art n'est plus humaniste, il est cosmique, microscopique, dynamique, chaotique, vitaliste; il peut être lyrique, mais il est avant tout abstrait, reflétant ainsi les aspects intérieurs de l'homme moderne désintégré, de l'homme de science déshumanisé, de sa volonté de puissance technologique. L'art moderne donne des fragments d'expérience, jamais la totalité. Toutefois, quand l'homme de science et l'existentialiste se rencontreront dans leur besoin de réconciliation, quand ils parviendront à ce point crucial où s'effectuera la synthèse, alors l'art connaîtra une nouvelle unité, une nouvelle totalité, de nouveaux sujets.

J'aimerais suggérer la définition suivante:

L'art moderne est connaissance — connaissance dont les découvertes, souvent hautement spécialisées et élaborées sur une base analytique, sont organisées selon un ordre visuel nouveau. Rattaché à une tradition qui ne dépend que de son

propre choix, qui est dotée d'une signification universelle et qui ne connaît aucune limite dans le temps, l'art moderne rompt ainsi avec la tradition chronologique généralement acceptée dans l'histoire de l'art. Par ailleurs, l'art moderne s'efforce essentiellement de parvenir à une synthèse à l'intérieur du travail individuel de l'artiste aussi bien qu'à travers les influences mutuelles de ses différents courants; ce faisant, et par une démarche aux facettes multiples, l'art moderne s'oriente vers une nouvelle conception unitaire, une nouvelle totalité artistique, en d'autres mots, vers un style.

Chacune des écoles de l'art moderne, chacun de ses maîtres, nous sont bien connus: la courbe audacieuse qui va du réalisme, de l'impressionnisme, du divisionnisme ou pointillisme au symbolisme constitue sa première phase; celle qui va du fauvisme, du purisme, du néo-primitivisme, du dadaïsme, du surréalisme à l'art abstrait constitue la phase radicale de son évolution; la phase suivante, celle des tendances actuelles, est un développement poussé à l'extrême de la phase radicale, et l'on peut y reconnaître toutes les représentations de l'art moderne.

J. P. HODIN.



SEVERINI. Hiéroglyphe dynamique du Bal Tabarin. Peinture. 1912. Musée d'Art moderne, New York. (Photo Mercurio).



MIRÓ. Personnages et oiseaux devant le soleil. Peinture. 1946. 93 x 74 cm. Coll. Pietro Campilli, Rome



HARTUNG. T. 1962. R. 4. 180 × 142 cm.



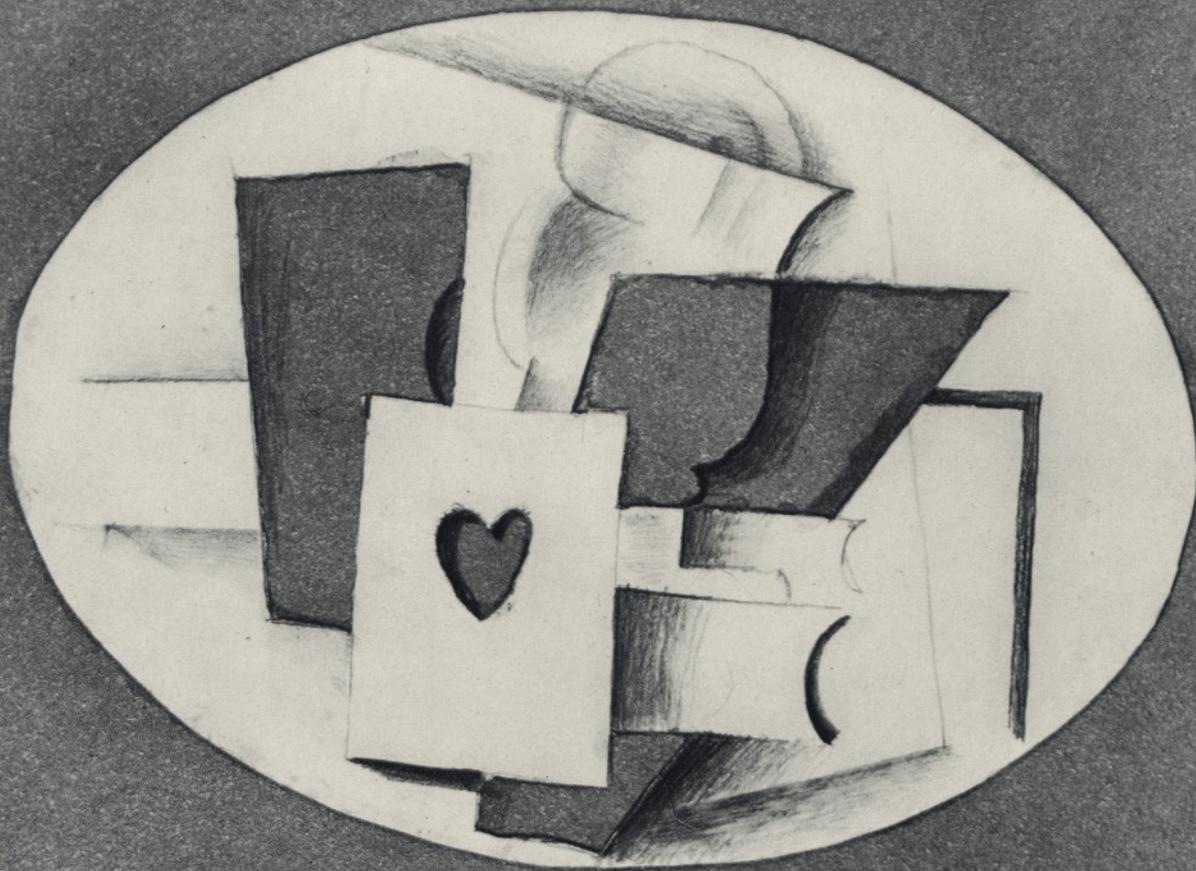
TOBEY. Capricorne. Tempera. 1957. 87,5 x 59 cm. Galerie Beyeler, Bâle.



GEORGES BRAQUE. La Mandore. 1909. Huile sur toile. 73 × 60 cm. Coll. particulière, Angleterre.

Le sentiment du sacré dans l'oeuvre de Braque

par André Verdet



BRAQUE. Papier collé. 1914. Collection particulière. (Photo Musées Nationaux).

Avec deux œuvres nouvelles, l'une, *la Charrue*, (exposée au Louvre lors de la dernière rétrospective), l'autre, *la Sarcleuse*, Georges Braque renoue avec la grande tradition du paysage français — tradition lyrique — et reprend la Nature là où le magistral, l'herculéen Courbet l'avait laissée, Courbet dont l'œuvre, imprégnée de grandeur panique, n'avait que faire des étiquettes de naturalisme épinglées à l'aveuglette. Braque reprend cette vision, la prolonge et la transforme en une vision neuve.

... Deux pièces maîtresses dont la potentialité va peser lourd dans l'un comme dans l'autre des plateaux de la balance où nouvelle figuration et non-figuration tentent respectivement de s'approprier le poids.

De Staël avait pressenti ce changement subtil et l'avait annoncé au travers de quelques-unes de ses dernières œuvres. Ainsi je songe à une marine où, dans l'immobile isolement de la lumière au plein large solaire, se fige le fantômal bateau. Braque affirme cette reprise du sentiment de la Nature par le moyen de la réalité figurative, et d'un seul coup l'impose avec autorité.

La Charrue et *la Sarcleuse* sont d'importance et leur facture semble avoir ignoré tout ce qui depuis Courbet a révolutionné: l'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme et puis, alors même que

cette facture se campe, sans d'ailleurs que le veuille expressément le créateur, dans un climat plastique situé dans le cours d'aujourd'hui, et de demain.

Désormais, le fastueux Braque des natures-mortes, dont la multiplication forme une des bases essentielles de l'œuvre depuis le cubisme, ce Braque-là que je dis ne doit plus effacer en partie l'autre, tout aussi secret, le Braque des paysages. On a tendance à enfermer l'artiste dans un genre... Ainsi pour Chardin, ainsi pour Braque, la souveraineté de la Nature-Morte... Amis de Georges Braque que nous sommes, oublions-nous la fameuse, longue série des *Falaises* et des *Plages*? Compositions parfois traitées comme des natures-mortes, m'objectera-t-on, en ce moment et en ce lieu où les extrêmes spéculations de l'esprit mordent très sensiblement sur les avancées de la Nature extérieure tout en s'ordonnant par rapport à ces dernières.

Dans *la Charrue* et *la Sarcleuse* Georges Braque rompt en totalité avec ses *Plages* et ses *Falaises*, mais ainsi il ne fait qu'amplifier une série de lui moins connue et que je nommerai les *Champs* ou les *Horizons*, où déjà se révèle la forte imprégnation tellurique de tous les éléments. Un des signes précurseurs de cette vision nouvelle, on le retrouve déjà bien défini dans l'ad-

mirable *Marine* sombrement dramatique, quasi fantastique, que l'on pouvait voir s'irradier dans ses brumes crépusculaires à l'exposition du Louvre, dans la partie du fond réservée à l'Atelier.

C'est un changement lent qui s'est opéré, amenant la rupture amplificatrice. Braque se décide à ouvrir grand les portes de son atelier, et il s'en va dans le plein air des champs, par le souffle du large, l'ébouriffement des herbes, la profusion de la terre et du ciel mêlés. Il plonge dans la Nature à la recherche de l'Écho, de la musique orchestrale et sourde. Quand il reviendra vers son atelier, les problèmes intellectuels ne prédomineront plus dans l'élaboration de l'œuvre: seule cette vague d'enchantement panique qui le porte conduira la main, cette merveilleuse main artisanale que des décennies de travail amoureux ont longuement portée au pinacle du talent infallible.

Dans cette figuration poétique, Georges Braque retrouve le sens du sacré. Nul n'est plus près que lui du Réel, dans ces deux paysages, et nul n'en est plus éloigné. Nul n'est plus charnel, dionysiaque, et nul n'est plus mystique. Nul n'est plus opaque, obscur, et nul n'est plus lumineux.

— « Je ne sais à quel ordre je suis soumis, dit le peintre. Cela dépasse maintenant la notion de l'Atelier, du tableau à faire. L'idée de ce travail se trouve comme dépassée. Il me semble parfois que je vois devant autre chose que la peinture. La lumière intérieure du paysage je crois parfois l'apercevoir, la vivre en moi quand elle frémit. J'amasse des souvenirs. Parfois j'en fixe un, une esquisse, au retour d'une promenade. Souvent il vivra pendant des mois, voire des années, à l'état de souvenir. Un jour, peut-être, je le restitue au temps présent. Un lent cheminement, cela sommeille dans la mémoire. Pour *la Sarclouse* il y eut une petite huile en 1940, le *Brabant*. Aujourd'hui cela s'achemine vers une grande toile et le tableau a l'air de se faire tout seul, comme en dehors de moi-même. Mais il en faut des solitudes, des silences, des recueils, des doutes et des sacrifices pour en arriver là... »

Braque s'arrête, puis d'un ton lointain: « La vérité, c'est le fait d'être au cœur en ayant fait le tour. Quand on s'est acharné à faire le tour, à pénétrer, à scruter, on arrive parfois directement au cœur. Le mérite, la récompense, la grâce,

GEORGES BRAQUE. Nature-morte à la serviette. Huile sur papier. 49 × 63 cm. Galerie Beyeler. (Photo Held).





GEORGES BRAQUE. Comptoir et clarinette. Huile sur toile. 1920. 34,5 × 65 cm. Fond. Rupf, Berne. (Photo Held).

appelez cela comme vous voudrez. Alors on peut donner une vie circonstancielle aux choses. »

Loin de toute métaphore, de toute allégorie, le grand corps obscur du paysage, de la Nature révèle peu à peu son esprit lumineux. Les divinités aux aguets se tranquilisent. L'homme qui approche a le cœur fervent.

La Sarcleuse. Contraste entre une tombée de jour — bleuités nocturnes — et l'or solaire déclinant, la blondeur des champs. Les bleus et les noirs profonds habillent la machine aratoire. La coulée solaire s'harmonise avec le velouté de la nuit. Les lumières et les ténèbres se répondent.

Glorification de la machine que le travail vient de délaisser et qui se repose au premier plan, au sein d'une nature paisible, où plus rien ne menace et que seul le mystère panique baigne de son envoûtement.

Ocre jaune, terre d'ombre, terre de Sienne. Bleu froid contrebattu par un bleu chaud. Gris clairs, gris plombés... qu'importent les diverses couleurs puisque la richesse intérieure se confond avec la plus haute austérité extérieure.

Le tableau est non seulement une tranche de vie mais une organisation plastique qui soumet impérieusement le détail à la vision d'ensemble.

Dans le ciel une tache blanche éclate avec une tranquille audace, blanc des merveilles, comme

l'œil de bonheur du peintre, bonheur-cerf-volant, qui retrouve l'enfance. La signature, heureuse, s'enferme dans le signe de la palette.

Même la mise en page, la composition paraissent avoir été écartées au seul profit du chant profond.

L'énigme de l'horizon opaque, où remuent des infinis. Ce n'est pas l'horizon, mais l'infini. Ce sont les terres, cela pourrait être la mer.

La machine est comme couronnée, ventilée à son avant par de fines tiges d'herbes, trésors d'un livre d'heures.

Je reviens à la tache blanche. Georges Braque a dû avoir le courage et la sagesse de la méditer pendant des jours. Un rayonnement chaleureux s'épand à partir de cette tendresse. La toile nous attire invinciblement à elle, en elle.

Dans *la Sarcleuse* aussi bien que dans *la Charrue*, je comprends tout d'un coup ce que Braque, dans la masse sombre des machines, vient de réinventer, et qui est révolutionnaire: le *clair-obscur*, comme un négatif photographique, le clair-obscur, comme un tranquille défi aux techniques picturales actuelles.

La prunelle renversée des dieux, à la charnière du jour et de la nuit, leur songe à l'orée du destin dans la constance du temps et de l'espace.

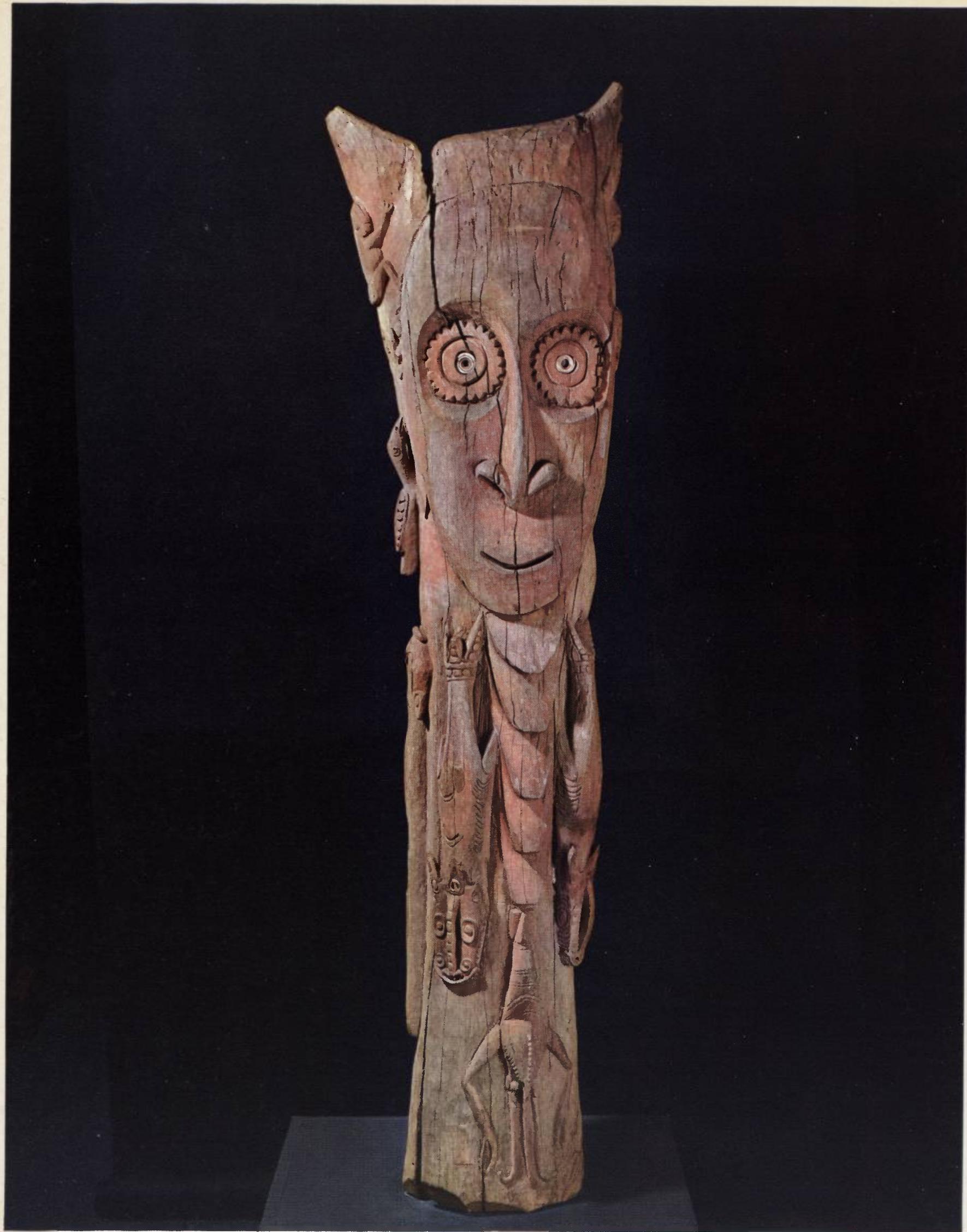
ANDRÉ VERDET.



BRAQUE. L'Oiseau et son nid. Huile et sable sur toile. 1957-58. (Photo Held).



BRAQUE. La Sarclouse. Peinture. 1961. 176 × 103 cm. (Photo Delagénère).



NOUVELLE GUINEE. Moyen Sépik, Poteau de case. Bois. H. 192 cm. (Photo Delagénère).



SCULPTURES MONUMENTALES D'OCÉANIE. Galerie Jeanne Bucher. Décembre-janvier-février 1961-62. (Photo Luc Joubert).

Magie de l'invisible dans les sculptures d'Océanie

par M. Evrard



Notre connaissance de l'art d'Océanie, de même que celle de l'art africain, s'est faite grâce à des objets que les voyageurs rapportèrent en Europe il y a plus d'un siècle et vers lesquels poètes et artistes orientèrent la curiosité il y a moins de cinquante ans.

Laissant aux musées d'ethnographie le soin de rassembler et d'inventorier les diverses productions indigènes du Pacifique, amateurs et marchands se tournèrent vers les objets que leur format (masques, fétiches) invitait à ranger parmi les « objets de collection ». Lorsque dans leur nombre figurèrent des pièces manifestement arrachées à un décor architectural, on se soucia peu de s'intéresser aux ensembles dont elles faisaient partie. L'absence de documents suffisait à expliquer ce manque de curiosité: seuls les ouvrages de spécialistes se trouvaient reproduire les gravures et dessins exécutés sur les lieux par les voyageurs (Cook, Dumont d'Urville...).

Il est trop tard aujourd'hui pour que les constructions océaniques prennent place dans la série des magnifiques ouvrages qui vulgarisent par la photographie depuis les temples aztèques jusqu'aux églises romanes. Bâties avec des matériaux périssables sur lesquels se sont acharnés le climat et les termites, victimes de l'action iconoclaste des missions qui entreprirent d'effacer toutes traces de culte fétichiste, peu à peu abandonnées par les indigènes qui perdent avec leurs traditions l'ossature de leur vie sociale, il n'en subsiste plus que des ruines.

Or, bien qu'il ne puisse être fait de comparaison avec ce que nous connaissons de civilisations qui employèrent la pierre et usèrent de moyens techniques importants — égyptiennes, grecques, hindoues ou gothiques — les édifices religieux d'Océanie, où la participation vivante de la sculpture appelle nombre de rapprochements avec notre premier art roman, atteignent souvent des dimensions imposantes et témoignent de réels dons architecturaux.

On a pu voir récemment à Paris des pièces de Nouvelle-Guinée — poteaux de « maisons d'esprits » du Moyen-Sépik — et des Nouvelles Hébrides — faites de « cases des hommes » de Mallicolo — qui appartenaient à des ensembles monumentaux aujourd'hui détruits. (1)

L'art du Sépik est un des mieux connus de Nouvelle-Guinée grâce au grand nombre d'œuvres qui furent ramenées et qui, des objets usuels (avants de pirogues, appuis-nuque, propulseurs, spatules à chaux) aux objets rituels (statues d'ancêtres, masques, boucliers, peintures), attestent un don de création plastique inépuisable. Le long du fleuve et des vallées transversales, avec des

(1) Galerie Jeanne Bucher, décembre 61-février 1962.

NOUVELLE-GUINÉE. Tungimbit, Moyen Sépik. Fragment
de poteau de case sacrée. Bois. H. 1m. 10.



NOUVELLE-GUINÉE. Aïbon, Chambri Lake, Moyen Sépik.
Fragment de poteau de case. H. 73 cm. (Photo Luc Joubert).



caractères locaux propres à chaque tribu, le village papou inscrit sur les édifices de la vie collective cette importance primordiale donnée à l'art. La « Maison des hommes », à la fois lieu de réunion exclusivement réservé aux initiés et lieu sacré voué au culte des ancêtres, est ici un temple d'allure grandiose. Rectangulaire sur une longueur de cinquante mètres et relevant à plus de vingt mètres dans le ciel sa toiture en forme de carène, cette impressionnante bâtisse représente ce que l'on peut réaliser de plus monumental avec le bois et le chaume pour matériaux et la pierre polie comme outil. De même qu'au fronton des temples ou au tympan des cathédrales, d'immenses représentations anthropomorphes peintes sur écorce illustrent la façade. A l'intérieur, des piliers sculptés supportent les poutres traversières, cariatides à double face dont ne subsiste du corps que la terrible figure. Comme dans toute représentation humaine néo-guinéenne, disproportions et stylisation, déformations et souci de la ligne s'allient à un certain réalisme et à une authentique puissance d'expression: haut front surplombant les yeux creusés d'un coquillage en spirale, long nez magnifiquement dessiné au-dessus de la langue tirée, souples ondulations découlant du visage triangulaire, lignes dynamiques entraînant le regard en accusant la fascinante fixité du sommet. Autour du tronc qui souvent se « déhanche » et selon la plus ou moins grande sensibilité de l'œuvre, ces écailles se stylisent en motifs abstraits ou affleurent la surface telles des rides. Jamais pourtant ces bases colossales, supports inhumains des têtes ancestrales, n'accusent de sécheresse ni de symétrie. L'art océanien, à qui l'on reproche trop souvent d'être exclusivement décoratif et de rappeler la complexité des arabesques indiennes ou asiatiques, témoigne ici de sa souplesse et de sa force. Quelquefois courent au long des troncs serpents, lézards, oiseaux, poissons représentés avec un réel souci de vérité bien que stylisés, non pas seulement gravés dans le bois mais sculptés en haut relief. Ces colonnes en effet n'étaient pas plus destinées à recevoir une lumière uniforme que les chapiteaux archaïques des cryptes romanes aux personnages grimaçants profondément creusés dans la pierre. Le soleil ne les éclairait qu'à une certaine heure du jour et le soir, c'est à la lueur fantastique des feux que se devinait l'effigie de l'ancêtre, représentation magique *et* plastique — nous-mêmes la ressentons comme telle — pour laquelle ne peuvent être oubliés l'intégration au lieu et le rôle de la lumière.

Ces conditions importent également si l'on aborde le cas des faîtes de cases qui, dans l'île de Mallicolo aux Nouvelles Hébrides, surmontent les habitations réservées aux hommes. Fichés au sommet en prolongement de la poutre faîtière et dressés vers le ciel, ces splendides morceaux de sculp-

ture, de même que les poteaux-cariatides du Sépik, doivent l'originalité de leur style à leur position architectonique. Voués comme eux à la représentation de l'ancêtre, ce sont d'énormes têtes sculptées dans la racine de fougère arborescente, destinées à être vues à contre-jour sous une lumière aveuglante et profondément buri- nées, traitées plus en creux qu'en relief suivant un schéma qui, dans chacun des deux types locaux, (Big Nambas et Small Nambas) vise avant tout à l'intensité de l'expression. En épousant plus ou moins la courbe de la racine, en accentuant plus ou moins la symétrie ou la dissymétrie frontale, les déformations réalistes ou l'abstraction décorative, les répétitions des traits (yeux, nez, bouche) ou leur suppression radicale, le sculpteur donne libre cours à sa fantaisie sans trahir le symbole, sans rien enlever à la puissance envoû- tante de pièces dont personne jusqu'ici ne semble avoir signalé la réussite plastique.

On connaît mieux l'emploi de la fougère arbo- rescente pour les grandes effigies religieuses d'Am- brym qui sont sculptées à l'occasion d'une prise de grade dans la société des hommes. Étonnantes figurations de l'ancêtre dont le visage immense occupe près de la moitié de la hauteur totale, elles atteignent pour les grades supérieurs des tailles gigantesques et forment, sur les places de danses où elles sont laissées après les cérémonies, des ensembles monumentaux autour des grands tam- bours dressés caractéristiques des Nouvelles Hé- brides, magnifiques sculptures eux aussi.

Toutes ces œuvres auxquelles nous donnons spontanément le nom d'« œuvres d'art » et que nous sommes amenés à apprécier selon les cri- tères habituels à l'esthétique ont été conçues dans un état d'esprit fort différent de celui qui nous pousse à les rechercher. Curieux de ce qui les a suscitées, nous ne retrouverons rien de ce qui nous préoccupe quant à la création artistique; rien non plus de cette importance donnée à l'ar- tiste moderne.

Il est évident pourtant que la qualité de « l'œu- vre » dépendra du spécialiste à qui la collectivité ou l'individu a confié son exécution et qui sera plus ou moins rétribué selon la destination et l'utilisation prévues. Bien que celles-ci importent plus que tout le reste, la réussite plastique sera tributaire du talent du sculpteur, de la spécialisa- tion locale (il suffira de comparer par exemple les tambours de Mallicolo à ceux d'Ambrym), du matériau employé, et, comme pour toute œuvre née de main d'homme, le résultat se trouvera ap- partenir à la médiocrité ou atteindre à l'excellence. Dans le cas des piliers sculptés de Nouvelle Gui- née comme dans celui des faîtes de cases des Nouvelles Hébrides, les qualités que nous leur reconnaissons ne proviennent pas que de leur seul caractère sacré. Celui-ci leur confère à coup sûr





NOUVELLES HÉBRIDES, Ambrym. Effigie religieuse pour le passage de grade. Racine de fougère arborescente. H. 2m. 50. Détail: tête. Coll. Jeanne Bucher, Paris.

un étrange pouvoir de fascination et une puissance émotionnelle qui ne nous laissent pas insensibles. Mais il s'agit bien davantage d'un « style » auquel parviennent naturellement ces pièces monumentales: sculptées dans des bois très durs qui ont à porter de terribles charges ou dans la fougère trop fragile pour y ciseler d'inutiles détails, elles rejettent toute virtuosité excessive qui les détournerait de leur fonction architecturale. Leur grandeur est d'abord d'obéir aux exigences fondamentales de l'art.

Nous avons peine à imaginer que de pareilles réussites ne soient pas dues à des recherches esthétiques et qu'elles soient destinées seulement à des fins pratiques: assurer la présence magique de l'ancêtre protecteur à l'intérieur des temples et au sommet des cases, évoquer sa voix par les grands tambours sculptés à son image, exorciser en tous lieux les invisibles. L'art n'intervient ici que pour matérialiser les croyances. *Mais* il lui est confié un tel potentiel d'efficacité que de la vie à la mort, des gestes quotidiens aux rites solennels, il se trouve en fait occuper une place éminente. Le canaque dont l'accession au grade supérieur dans la société secrète des initiés (promotion à la fois sociale et religieuse) est liée à la fabrication d'une effigie sculptée dans la fougère dépend plus profondément de celle-ci qu'un mécène du XVI^e siècle qui se devait de posséder son portrait par le peintre en renom ou qu'un collectionneur de nos jours dont la fortune implique l'acquisition d'une toile de Picasso. C'est que, pour l'Océanien, l'art n'a pas été relégué au sommet de la hiérarchie des choses de l'esprit ni de l'échelle des valeurs boursières: il est profondément imbriqué au sein des traditions qui déterminent sa vie. Pour lui, le monde ne peut être appréhendé qu'à travers ces objets peints, gravés, sculptés que nous hésitions à aborder avec nos seules préoccupations esthétiques. Voici que, devant eux, nous prend la nostalgie du vieux rêve Dada d'un art rappelé à son vrai sens, à sa fonction essentielle qui serait d'exprimer la vie. Nous ne connaissons plus d'exemple, sinon académique et « pompier », où l'art ait trouvé à s'accorder avec la société, et l'on tremblerait de comparer nos places publiques et les monuments consacrés à nos morts avec ceux des « primitifs » du Pacifique. L'art vivant s'est fait chez nous subversif et, ce faisant, est devenu affaire d'initiés, alors qu'il est en Océanie le principal facteur de cohésion. S'il échappe là-bas à l'académisme, ce n'est point faute d'être assujéti à d'étroites et exigeantes traditions, c'est qu'il lui est donné d'exprimer une interrogation essentielle et d'exorciser ce que nulle civilisation technique n'a pu escamoter, le problème de la vie, de la survie, de la mort.

M. EVRARD.



COURBET. La vigneronne de Montreux. 1874. Huile sur toile. 100 × 81 cm. Musée Cantonal des Beaux-Arts à Lausanne. (Photo Held).

La chute d'Icare revanche des humiliés

par Yvon Taillandier



TOULOUSE-LAUTREC. Le Canapé. Vers 1894-95. Huile sur toile. 60 × 80 cm. Musée de Sao Paulo. (Photo Held).

Un guerrier qui se tient au sommet d'une tour lance des flèches. Minuscules, les flèches. Minuscule, le guerrier. Énormes, les murailles. Pourtant, le peintre qui décrit cette scène n'hésite pas: pour lui, ce qui est énorme, c'est le guerrier, et ce qui est minuscule, c'est la tour.

Je me souviens de l'impression d'étonnement que j'éprouvai quand, pour la première fois, je vis, dans une fresque romane, cette petite tour et ce guerrier énorme. Je sentis d'abord une vive irritation, puis je me calmai en me disant que ce bouleversement dans les rapports naturels exprimait une hiérarchie qui mettait les êtres humains, fussent-ils les derniers des soudards, à un niveau bien plus élevé que n'importe quel monument, fût-il le plus ingénieux et le plus gigantesque.

D'ailleurs, ce qui confirmait mon hypothèse, c'est que ce principe hiérarchique continuait d'imposer ses lois aux autres parties de l'image. À côté de la tour se dressaient des personnages immenses auprès desquels le guerrier était un nain: en effet, ces personnages, nobles ou saints, qui ne lui étaient supérieurs ni physiquement ni par

un effet d'optique, lui étaient supérieurs hiérarchiquement.

Mais les hiérarchies ne sont pas éternelles. Dans l'évolution de l'art occidental de l'ère chrétienne, tout se passe comme si elles s'imposaient au détriment de trop de choses et de trop de gens; comme si ces choses et ces gens se révoltaient; comme si ces humiliés, tout au long de cette histoire, cherchaient à prendre leur revanche.

Les exemples de cette revanche ne manquent pas. On en trouve dans Giotto. On en trouve dans bien d'autres œuvres. Mais l'un des plus frappants est celui que donne Bruegel.

Un laboureur, sa charrue, son cheval, les sillons; un berger un peu plus loin, au milieu d'un troupeau de moutons; des arbres, des rochers, la mer, deux grands voiliers. Mais où donc est Icare dont le tableau de Bruegel prétend représenter la chute? Après avoir fouillé tout le paysage, on découvre un détail infime, dans un angle de la toile, une forme à peine visible qui représente une jambe. Est-ce là le héros qui se noie? Ou est-ce tel autre point clair dans le lointain?



DEGAS. Blanchisseuses et chevaux. Vers 1902. Pastel. 107 × 124 cm. Lausanne, Musée des Beaux-Arts. (Photo Held).

Ainsi Bruegel inverse-t-il la hiérarchie romane jusqu'à la dérision. Le paysage que celle-ci méprise occupe la plus grande part de la composition. Au personnage mythologique n'est réservée qu'une place indécise et, de toutes façons, infime, cependant que la première figure humaine attirant l'attention est un paysan anonyme et qui, en outre, nous tourne le dos. Évidemment toute cette scène est mise en perspective classique. Et, dans une certaine mesure, cette perspective — qui permet qu'on supprime une montagne rien qu'en s'éloignant — explique le renversement de la hiérarchie. Mais justement l'évolution technique dont l'usage de la perspective témoigne contribue souvent à la revanche des humiliés, d'autant plus que la technique elle-même, la manière de faire l'image, reste, à certains égards, longtemps une humiliée qui aspire, elle aussi, à prendre sa revanche.

Mais n'anticipons pas. Ce qui est, tout d'abord, mis en question dans la peinture, ce sont, d'une part, les hiérarchies sociales et, d'autre part, la prééminence de l'humain sur le paysage et les objets. Cette prééminence cesse complètement

avec l'apparition des natures-mortes et lorsque le paysage n'est plus traité que pour lui-même. En d'autres termes, quand le personnage humain ou animal n'occupe plus qu'une place mineure ou disparaît, englouti par les choses, comme Icare est englouti par les flots, dans le tableau de Bruegel.

Pour ce qui est des hiérarchies sociales, on voit que cette espèce d'immortalité que la peinture confère à ce qu'elle représente n'est radicalement refusée ni au peuple, ni même aux mendiants et aux gens des couches les plus inférieures de la société. Et, en outre, les êtres à la fois difformes et misérables n'en sont pas exclus davantage. Je pense au pied-bot de Ribéra, aux truands de Caravage, à Vélasquez peignant une fabrique de tapis. Je pense aussi, bien entendu, aux paysans de Le Nain et surtout à l'ambassadeur, Rubens, décrivant avec enthousiasme une kermesse campagnarde. Et aussi à tous les petits maîtres hollandais, à Téniers et à tant d'autres.

Toutefois, la revanche des humiliés, que l'on peut aussi nommer la démocratisation de la pein-



RENOIR. La Lessiveuse. 1916. Huile sur toile. 65 × 54 cm. Coll. F. Bühlé, Zurich. (Photo Held).

ture, ne s'accomplit pas toujours sans subterfuges. Ainsi que l'a remarqué Marcel Zahar, elle se fait souvent sous cape, c'est-à-dire sous la protection de titres empruntés à la vie des saints, des grands hommes, à la mythologie ou à la religion. Il y a, entre mille exemples, dans l'œuvre de Ribéra un certain mendiant qui porte le titre d'Archimède. Un autre, dans Vélasquez, se nomme Ménippe, et un autre Ésope. En ce qui concerne le paysage, pour se livrer à une vaste composition d'arbres et de collines, Poussin se sent encore obligé d'y placer un petit Diogène jetant son écuelle.

C'est que le droit donné à tout être, à toute chose de devenir le motif d'une œuvre artistique

ne s'impose pas toujours sans peine. Il est souvent menacé, surtout s'il s'affirme très nettement et dans des circonstances peu favorables.

C'est ce qui apparaît clairement au XIX^e siècle, au moment où Courbet entre en scène.

Peut-être, alors, une bourgeoisie encore mal assurée de ses avantages sociaux redoute-t-elle jusqu'aux moindres contestations de son prestige, peut-être une aristocratie déjà fortement entamée ambitionne-t-elle de faire respecter ses privilèges dans un domaine où, auparavant, elle avait un peu négligé de les défendre. Toujours est-il que la peinture de Courbet est jugée scandaleuse parce qu'elle représente, entre autres personnages, des

femmes d'un type populaire et que ce caractère vulgaire, dit-on, les rend indignes de figurer dans un tableau.

Mais l'opposition a souvent des effets contraires à ceux qu'elle souhaite. Au lieu de détruire, elle renforce. Un petit ruisseau qui serpente innocemment dans la plaine, si on lui oppose un barrage, peut devenir un lac, ou, si d'autres ruisseaux s'ajoutent à lui, il peut devenir un fleuve. C'est ce qui se produit, et pour les deux motifs conjugués, dans le cas qui nous occupe.

Courbet a des continuateurs. On lui reproche de peindre des paysannes: Manet fait les honneurs de la peinture à une prostituée; et c'est le scandale de l'*Olympia*.

Dès lors, le ruisseau devient lac, ou fleuve. On résiste à son cours: celui-ci prend de l'ampleur et les affluents convergent vers lui.

En effet, chez les impressionnistes, Pissarro a une prédilection, comme Millet, comme Courbet, pour les paysans. Renoir ne cache pas son goût pour les femmes dont les grosses mains sont gonflées par le travail et les lessives. Seurat se complaît à décrire une baignade poulaire, le cirque, la parade et regarde d'un œil ironique la mode de son temps. Degas s'attaque au mythe de la femme-déesse, — comme aujourd'hui Dubuffet dans ses « Corps de Dames » —; il s'applique à replacer les femmes au niveau plus modeste de l'humain et même les animalise en profitant des circonstances de la toilette pour leur conférer, disent certains critiques, un aspect de batracien. Il s'attarde chez les modistes, les lingères et ne les juge pas indignes d'être peintes.

A peu d'exceptions près les modèles de Van Gogh et de Gauguin sont de type populaire. Gauguin, d'ailleurs, dans le domaine de la nature-morte, opère un renversement de la hiérarchie assez comparable à celui de Bruegel: dans un tableau tahitien, il place au premier plan des fruits énormes et, au dernier plan, des personnages. Avec Cézanne, le corps humain est contaminé par la pierre et le végétal, — contamination qui, par la suite, devient très fréquente: on rencontre souvent, en effet, dans la peinture d'aujourd'hui, des hommes-plantes, des hommes-paysages, sans qu'on sache bien si c'est l'humain qui élève l'inhumain à son niveau, ou inversement. Quoi qu'il en soit, toute hiérarchie est alors supprimée.

Pour revenir au domaine social: Toulouse-Lautrec et, un peu plus tard, Rouault, reprennent le thème des prostituées. Bonnard continue la démolition du mythe des femmes-déeses, d'une façon subtile, par la simplicité, la naïveté et même le prosaïsme du point de vue qu'il adopte pour voir le nu féminin. Chez les cubistes, Fernand Léger, avec ses hommes-machines, ses constructeurs, ses cyclistes, et, chez les fauvi-cubistes, Pignon, avec ses mineurs, son « ouvrier mort », ses cueilleuses de jasmin, constituent des exemples remarquables, parmi beaucoup d'autres exem-

SOUTINE. La Bonne. Vers 1934-35. Huile sur toile. 110 × 34 cm. Musée de Lucerne. (Photo Held).





FERNAND LÉGER. Deux femmes sur fond bleu. Toile 92,5 × 60,5 cm. Galerie Beyeler, Bâle. (Photo Held).

ples moins nets ou de moindre qualité, de la démocratisation de la peinture.

Au compte du même phénomène, il faut aussi porter les œuvres témoignant d'un vif intérêt pour tout ce qu'on a tendance à oublier, à mépriser ou à négliger. La laideur, par exemple, le grotesque, pourquoi n'auraient-ils pas quelque charme secret justifiant leur présence dans des tableaux? Je pense aux expressionnistes, à Ensor, à Soutine, notamment, aux personnages morbides de Gruber, aux corps contournés, au visages tuméfiés, malaxés, en bouillie, des femmes de Bacon.

A cette revanche des oubliés, des humiliés participent aussi les aspects du monde visuel jugés

auparavant trop fugitifs, ou trop rares, ou trop subtils pour être observés convenablement et reproduits. Par exemple, le flou, les reflets, certaines impressions atmosphériques que les impressionnistes s'efforçaient de capter, de décrire; ou encore ces bouleversements provoqués dans l'ordre et la configuration des formes soit par leur mouvement, soit par celui de l'observateur. Et là, on pense inévitablement aux futuristes et aux cubistes, et plus particulièrement aux personnages à double visage (face et profil mélangés) de Braque et de Picasso.

Mais, puisque j'ai prononcé les noms de Braque et de Picasso, il me faut aussi parler de la revanche des matériaux dont leurs collages offrent un exemple frappant. Certes, la peinture est une matière noble ou, du moins, annoblie par tous les chefs-d'œuvre qu'elle a permis de créer. Mais pourquoi d'autres matières ne seraient-elles pas utilisées? Même les plus humbles, les moins séduisantes. Du papier journal des collages cubistes aux débris accumulés dans une boîte transparente et présentés comme un ouvrage artistique par un des membres de l'école dite du Nouveau Réalisme, la distance est peut-être grande, mais le principe est le même. De toutes façons, il y a là une affirmation, non pas nouvelle, mais violente de la disparition des hiérarchies et de la revanche des humiliés.

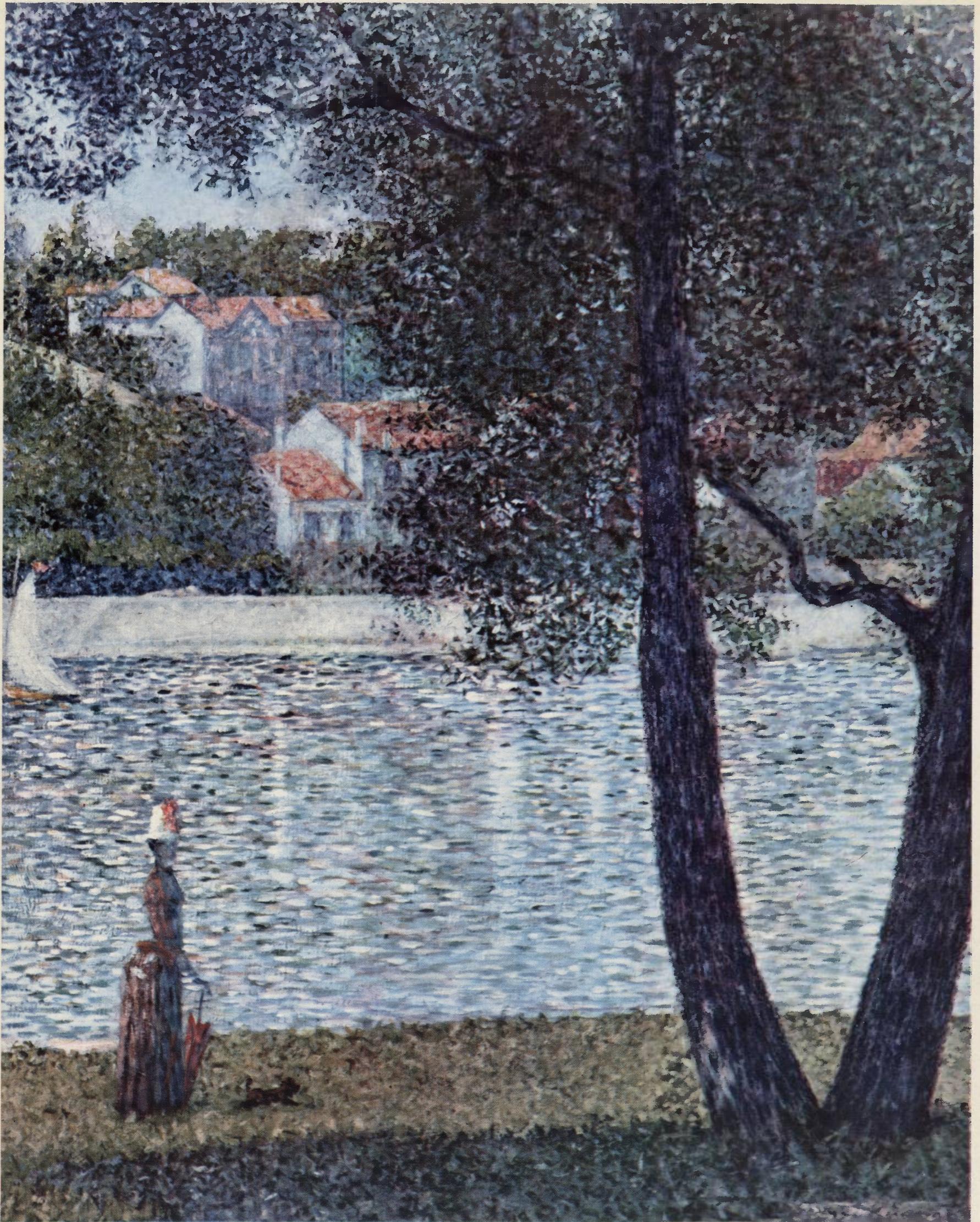
D'ailleurs, cette revanche des humiliés a pris une telle ampleur depuis un peu plus d'un siècle que tous les styles importants qui se sont manifestés durant cette période semblent y participer. L'impressionnisme apparaît comme une revanche de la lumière sur les ombres du clair-obscur; le fauvisme, comme une revanche de la couleur pure jusque-là voilée et amoindrie par des adjonctions de blanc ou de noir. Le cubisme se révolte contre la perspective classique qui, après avoir été libératrice, était devenue oppressive. L'art abstrait, lui-même, apparaît comme la manifestation de deux révoltes: celle des lignes, des couleurs, des ombres et des lumières contre un principe d'organisation qui tend à ne leur donner qu'une signification ordinairement désignée par le mot « sujet »; et aussi la révolte des mille sujets qui peuvent s'exprimer par les mêmes formes et qu'un choix autoritaire écarte au profit d'un seul d'entre eux. Enfin, le surréalisme est la revanche du rêve sur la réalité perçue rationnellement.

Mais les humiliés qui prennent leur revanche deviennent à leur tour des tyrans, les tyrans d'hier devenant, pour leur part, les humiliés d'aujourd'hui, et tendant, à ce titre, à prendre, eux aussi, leur revanche. La figuration, par exemple, sur l'abstraction. Le clair-obscur sur la couleur pure; le modelé sur l'aplat qui s'était imposé durant un certain temps. Et même on peut s'attendre à voir se réaffirmer, précisément parce qu'il entre maintenant dans la catégorie des vaincus, ce principe de hiérarchie que tant de siècles avaient travaillé à détruire.

YVON TAILLANDIER.



VAN GOGH. Tête de femme. Peinture. 1886. 42 × 33 cm. Musée de Bâle. Fondation Rudolf Staechelin. (Photo Held).



SEURAT. La Seine à Courbevoie. Peinture. 81 × 65 cm. Coll. Mme Ginette Signac, Paris.



BONNARD. Nu à contre-jour. Peinture. 1908-09. 124,5 × 109 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Photo Delagénère).



PICASSO. Femme assise avec un livre. Peinture, 130 × 97 cm. Appartient à l'Artiste. (Photo Held).



MAX ERNST et Dorothea Tanning à Sedona, en Arizona (1946).

Max Ernst en Arizona

par Patrick Waldberg

mon grand désir aux ailes bruissantes...

NIETZSCHE

Entre l'amphore et la flèche — Verseau et Sagittaire — bondit le Capricorne. Constellation majestueuse ponctuant un vaste lambeau de nuit, signe cornu, viril, agressif: à cette image issue du fond des temps, portée jusqu'à nous par la lignée des anciens sages, Max Ernst a voué un monument. Devant sa maison de Sedona s'élevait hier encore un groupe sculpté considérable, construit en 1948, couple royal, sacré, montant la garde devant un territoire d'affolante grandeur, cerné de palais suspendus, arlequiné de gemmes, hérissé, comme d'une cote de mailles à pointes, de ses soixante-dix variétés de cactus. Réduit en fragments afin d'en rendre le transport possible, le *Capricorne* vient aujourd'hui en France pour y être reconstitué et fondu en bronze en trois exemplaires, dont l'un s'élèvera sur la place du village d'Huismes, où Max Ernst est désormais établi.

Sedona, Huismes, antipodes du paysage! Mais le Capricorne est de tous les cieux. J'ai vu, en l'espace de vingt ans, naître et croître les deux demeures. A Sedona, en 1942, c'était, au milieu de la brousse arizonienne, une maison de bois, la cabane du pionnier, telle que la montrent les westerns, qu'il construisit de ses mains. A Huismes, en 1954, ce fut une vieille ferme, patiemment embellie et perfectionnée au dedans, sans que rien n'altérât sa noblesse extérieure. Entre la sauvagerie grandiose de l'Ouest américain et la douceur bruineuse de la paix tourangelle, pas de commune mesure: sinon, toutefois, celle donnée par Max Ernst lui-même. Car il transporte avec lui, où qu'il aille, son monde, ses totems, ses lutins, ses démons déchaînés ou captifs: monde singulier, par maints aspects fééri-

que, où officie avec une grâce subtile celle qui depuis vingt ans partage sa vie, Dorothea Tanning.

C'est Dorothea, précisément, qui fut à l'origine de l'installation en Arizona. Un écart de santé lui avait valu le conseil de rechercher un air sec et pur. Dans le même temps, fort à propos, un prix, obtenu à la faveur d'un concours sur le thème de la *Tentation de Saint-Antoine*, permit à Max Ernst d'acquiescer là-bas le terrain nécessaire et d'assembler les éléments de la cabane où, longtemps, ils campèrent. Je me souviens, non sans joie, de ces temps héroïques. On couchait sur des lits de sangliers, on allait puiser l'eau dans des bidons de toile, à deux ou trois cents mètres, on s'éclairait au pétrole et, à la fraîche, on se chauffait au bourbon: on n'arrêtait pas de chanter et de rire. La nuit, sur le terre-plein qui tenait lieu de terrasse, le silence affluait par nappes, brisé de loin en loin, avec la soudaineté d'un heurt de cristal sur du marbre, par quelque stridulation, un feulement, ou les houhous presque humains des ducs. Dans la transparence de cette nuit les astres paraissaient plus proches et scintillants, caressant d'une lueur laiteuse le contour des grands arbres et découpant la masse sombre des *rocks* géants, figés dans leur éternité de villes fantômes.

De longue date, Max Ernst avait pressenti ce paysage. La série des *Villes entières*, commencée en 1935, configurait avec une vérité criante ces émergences fabuleux qu'il ne devait découvrir que plus tard, Courthouse Rock, Bell and Cathedral Rocks, et les *mesas* du Monument Valley pour lesquels il faudrait inventer le mot *sunberg* — montagne de soleil — par analogie et en opposition

MAX ERNST. Relief mural à Sedona, 1949. (Photo Dick Greening).







MAX ERNST. Trois Têtes inachevées. Sedona, 1958.

avec les icebergs — montagnes de glace — dont ils sont la brûlante réplique.

Le désir de Max Ernst — d'innombrables prémonitions en témoignent — le portait vers ces territoires de violents contrastes, de démesure et de frénésie naturelle. Les forêts pétrifiées, royaumes de l'agate, les déserts peints qui pavoisent aux couleurs du cuivre, de la calcédoine, du jaspe, du péridot, de l'argent et de l'or, les villes minières désertées, où viennent s'accouder aux bars en fer à cheval d'impécunieux et obstinés chercheurs, les réserves d'Indiens Navahos, Apaches, Yumas ou Hopis, où se perpétuent les fêtes de la graine et de la pluie, le désert enfin, armé de ses sentinelles en armure, les *sabuaros*, domaine de l'araignée veuve noire et du monstre de Gila gainé de perles vénéneuses, terre boursouflée, craquelée, tel le visage d'un vieux Peau-Rouge, par des siècles d'ardeur, tatouée d'ocres et de sanguines, adoucie, ça et là, par des labrets d'onyx et de turquoise: il n'en fallait pas moins à Max Ernst pour assouvir son appétit de splendeur.

Hiératique, tutélaire, le *Capricorne* résume cette turbulence et cette fête. Le couple de ciment, par ses attributs féroceement hybrides — poissons, insectes, cornes minotaurines — assume l'animalité en même temps qu'il la transcende par la sereine puissance de la forme humaine non point décrite, mais signifiée.

Car, en vérité, l'art de Max Ernst, à l'instar de celui des Indiens Hopis, Navahos ou Apaches au

voisinage desquels il vécut pendant plus de dix ans, n'est ni réaliste ni abstrait, mais emblématique. A de rares exceptions près, il n'a jamais cherché à cerner l'apparence de l'être humain (non plus, d'ailleurs que celle des choses). Tout au long de son oeuvre, l'homme a été représenté par quelque substitut, figure imaginaire ou masque, en général par un oiseau, souvent aussi par tel personnage schématique, dont la tête peut être un rectangle, un triangle ou un disque. De même les Indiens, dans leurs peintures, leurs figurines et leurs masques ont adopté des formes géométriques simples. Ici, la tête est un cercle, là un carré, ailleurs un triangle et les motifs ornementaux qui l'entourent, quadrillés, stries, bandes parallèles, symbolisent tantôt la mer, les nuages, les jours ou les saisons. Ainsi la forme n'est point figuration d'une apparence, mais d'une idée.

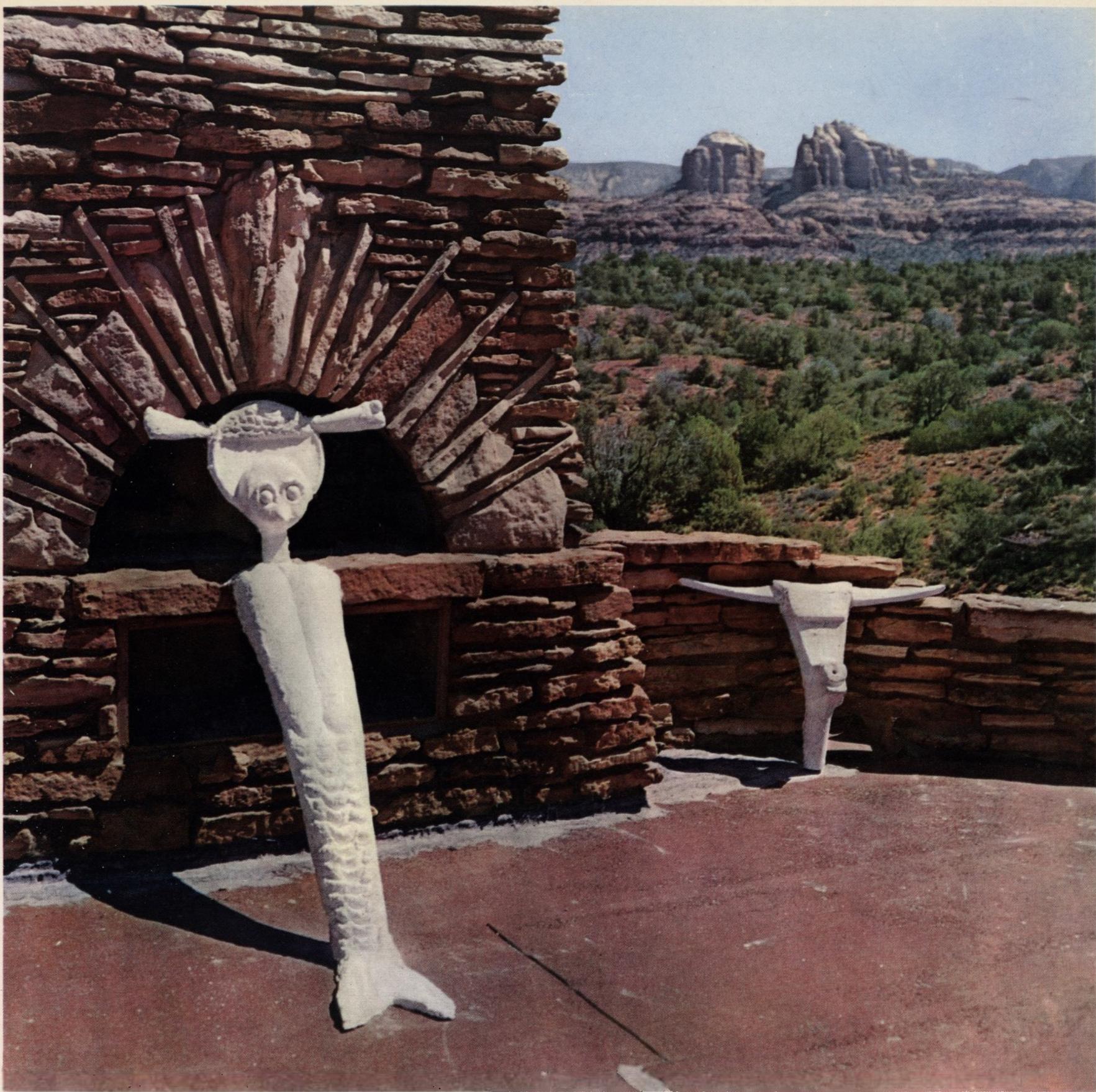
Forêts et Visions, Asperges de la lune et Capricorne, quelle oeuvre nous aura-t-elle donné à un tel point le sentiment d'une projection des plus profonds désirs, non pas freinés, mais dominés par une lucidité vigilante? C'est le résultat du tir précis de la volonté, dont les balles traçantes s'unissent en une seule gerbe aux somptueuses fusées du hasard.

Et cela m'incite à penser que l'oeuvre de Max Ernst répond à cette définition que donne Hegel de la beauté: *das sinnliche scheinen der Idee* (le scintillement sensuel de l'idée).

PATRICK WALDBERG.

MAX ERNST. Sculpture murale à Sedona, 1952.





MAX ERNST. La femme et la tête de l'homme. Sédona (Arizona), 1946.



MAX ERNST. Moulages du groupe du Capricorne à Sédona (Arizona), 1946. Le bras de l'homme.



MAX ERNST. Moulages du groupe du Capricorne à Sédona (Arizona), 1946. Torse de l'homme et socle.

Mon
expérience
visuelle

par Kokoschka



KOKOSCHKA. Deux nus dansants. 1913. Huile sur toile.
(Photo Hannau).

Quand le premier ouvrage d'ensemble sur le peintre baroque autrichien Franz Anton Maulbertsch fut terminé et remis à l'éditeur, Oskar Kokoschka, le plus grand artiste autrichien vivant, se décida à écrire le témoignage du choc qu'avait autrefois produit sur sa jeune imagination l'œuvre de cet artiste négligé. En décembre 1961, dans sa maison de Villeneuve, près de Montreux, Kokoschka me donna lecture de ce témoignage. Il s'agit de l'une des méditations les plus serrées qu'il ait écrites, et dont la trame renferme toute la nature problématique de l'art moderne ainsi que le sens et la mission spirituelle que Kokoschka assigne à l'art à travers les siècles et à notre époque.

J.P. HODIN.

L'œuvre du grand peintre baroque Maulbertsch a-t-elle encore pour nous une signification, alors que la dissolution de tout contenu proprement humain est devenue quasiment universelle dans l'art du vingtième siècle?

Une interprétation purement esthétique de son œuvre ne saurait suffire à ouvrir les yeux de ceux qui ne considèrent pas le feu intérieur, la luminosité des couleurs d'un peintre comme relevant en même temps d'une expérience visuelle. De nos jours, la possibilité d'appliquer nos normes de jugement à une œuvre, à travers un jugement direct des originaux, est malheureusement très limitée.

Pour cette raison, je dois les plus sincères remerciements aussi bien à Garzarolli-Thurnlachs qu'à l'Amalthea Verlag, son éditeur, qui, dès 1927, publia son ouvrage: *Die barocke Handzeichnung in Osterreich* (= le Dessin baroque en Autriche) et qui publie à présent, et à un moment opportun, ce volume richement illustré dont on peut espérer qu'il permettra à un plus vaste public de juger, à partir de la contemplation directe, de l'importance unique de Maulbertsch, ce grand inconnu doté d'un génie comparable à celui de Mozart.

Je puis bien avouer, au passage, que les stations que je fis dans mon adolescence devant ses fresques de l'église de la Piaristen, à Vienne, furent pour moi, à cause de la luminosité de son style pictural, une expérience visuelle décisive et déterminante. C'est à partir de cette première expérience que je me suis orienté ensuite, et toute ma vie durant, dans une direction qui a conditionné toutes mes convictions artistiques, lesquelles obéissent à la certitude que, dans la peinture, la primauté revient à la spiritualité de la lumière.

Bien qu'une approche purement esthétique puisse sembler nécessaire à la pleine appréciation d'une peinture, il n'en demeure pas moins vrai qu'il faut d'abord chercher son pouvoir d'expression dans la qualité picturale de ses matériaux, où il est immédiatement perceptible. (Ceci est vrai, tout au moins, pour ces critiques qui aiment une toile, que son sujet les intéresse ou non.)

À l'époque dont j'ai parlé, je me trouvais devant ces fresques totalement dépourvu de préparation, naïf, désarmé et tremblant comme devant un décret du destin. Toutefois, je percevais va-

guement que, dans une pareille conception, l'art de peindre devenait un langage pictural à travers lequel un héritage archaïque pouvait être ramené à notre actuelle lumière tandis que l'histoire de l'homme pouvait y être contée avec une force et une clarté impossibles à atteindre dans le langage des mots. Dans son essence, l'histoire de l'homme est en effet identique à l'expérience de la lumière. Il nous faut remonter jusqu'au tournant qui marqua le passage du quatrième au troisième millénaire pour rencontrer des hommes prenant conscience du fait que la lumière était un élément spirituel; et l'on sait que la sensation de la lumière est quelque chose de tout à fait différent de la simple réaction sensorielle de la rétine. Si nous nous référons aux sources babyloniennes, nous découvrons qu'il est dit dans le récit de la Création: « Alors l'Esprit sépara la lumière des ténèbres, et à la Lumière il donna le nom de Jour cependant qu'aux Ténèbres il donnait celui de Nuit. » C'est cette sensation de la lumière qui constitue l'héritage archaïque dévolu à l'homme doté du pouvoir créateur; c'est elle qui l'oblige à dépasser son absence de forme originelle pour rechercher l'acte qui donne forme. Les théologiens et les dogmatistes me pardonneront peut-être si j'affirme que ce fut de cette façon qu'apparut la première image de l'homme. Cette sensation de la lumière agit sur la substance humaine comme un véritable élément spirituel générateur d'inquiétude et qui se manifeste à travers les diverses et toujours changeantes créations constamment suscitées par le monde de la réalité. Si le contenu du monde réel était tout entier chiffrable ou mesurable, comment la réalité pourrait-elle perpétuellement nous apparaître comme un château de cartes toujours prêt à s'effondrer? Tout cela ne peut que sembler évident aux survivants de deux guerres mondiales, qui attendent la destruction totale de la vie d'une prochaine guerre atomique. L'homme historique ne diffère de l'homme préhistorique que par son attitude spirituelle à l'égard de la réalité. Il n'est pas inutile de se demander si l'art baroque — et en particulier l'art de celui qui fut peut-être son plus grand maître, Franz Anton Maulbertsch — est à présent oublié, ou si le public, dans son ensemble, n'est pas encore conscient du fait que l'essence même de cet art est issue directement du peuple. Les reproches que lui ont adressés les critiques, reproches basés sur certaines influences de l'école de Rembrandt dans les jeux d'ombre et de lumière, des maîtres italiens du clair-obscur ou même des réalistes classiques, sont purement superficiels et n'enlèvent rien à l'originalité des œuvres de ce maître. Pour tout dire, il semble bien que l'art baroque, peinture populaire et dynamique du monde (la dernière, peut-être, pour longtemps encore), se soit dressé dès l'origine comme un obstacle à la propagande en faveur de ce monde moderne dont une nouvelle classe sociale prit le contrôle politique à l'avènement de la révolution industrielle. Une peinture plus statique et offrant

quelque analogie avec un mécanisme, voilà ce qui hantait les rêves de la bourgeoisie. Cette classe sociale chercha d'abord sa stabilité interne dans l'idéal sentimental d'un état national, mais ce ne fut qu'au siècle dernier que cet idéal commença à se traduire dans la réalité. Dès le début, cependant, et alors qu'elle était encore soulevée par l'enthousiasme des humanistes, cette nouvelle classe sociale essaya de mettre l'art au service de son programme d'éducation populaire, et c'est pourquoi, depuis lors, l'art porte des traces de pédagogie. L'art est devenu l'un des sujets de l'éducation. Nous lisons, nous étudions afin d'être à même de comprendre l'art. Ce processus, toutefois, n'a nullement permis l'éclosion d'un art populaire, comme était populaire l'art du seizième siècle et l'art de tous les siècles précédents, y compris celui des civilisations primitives dont nos musées conservent les produits culturels.

Les personnages bibliques et les héros de l'Antiquité devaient devenir des exemples offerts à la nation, aussi adopta-t-on un style pseudo-historique (que les petites cours de la fin de la Renaissance préféraient de toute façon à l'art populaire) afin de donner un air d'authenticité à ces modèles héroïques. L'unité de temps et de lieu, une grandeur rigide et une rhétorique déclamatoire, imposés aussi bien au théâtre qu'aux peintres classiques, appauvrirent l'imagination et le contact sensuel autrefois inhérents à l'art. Mais cette démarche rationaliste satisfaisait les amateurs, car elle correspondait à leur logique pragmatiste, laquelle

découlait d'une conception où la réalité était considérée comme une sorte de vide idéal que ne devaient pas venir troubler d'aussi pitoyables choses que les êtres humains. Le devoir devant lequel se trouva placée la nouvelle bourgeoisie fut de s'arranger objectivement avec le phénomène de la vie, et elle s'y prit comme un horloger qui calcule la fonction de chaque petite roue et dont le but est d'obtenir le plus grand effet possible en dépensant la plus petite quantité possible l'énergie. Toutefois, le progrès étonnant de la mécanisation, dès avant même le commencement de l'ère industrielle, rendit la bourgeoisie aveugle aux erreurs inhérentes à un mode de pensée aussi abstrait. Demeurée aveugle jusqu'à notre époque, elle considère ces erreurs comme inséparables de sa propre existence. Les maîtres de l'art classique savaient qu'ils avaient derrière eux toute la classe dirigeante et que, sur le plan de la raison, cette classe était opposée à l'art international du peuple. Ils enseignaient que: «Aucun être doué de raison ne peut manquer de s'apercevoir que les paysages, les objets pesants et les bateaux représentés dans les fresques peintes sur les dômes des églises devraient nécessairement tomber; par ailleurs, et quoi qu'il en soit, ce mélange de choses célestes et de choses terrestres est une véritable offense à la logique.» Il était, n'est-ce pas, bien plus rationnel de se fier aux unités de temps et de lieu, et la peinture de chevalet du classicisme, grâce à l'invention de la perspective, donnait une vue du monde qui, en matière d'unité et de naturel, n'avait rien à envier

F. A. MAULBERTSCH. L'Adoration. 1765. Esquisse pour un plafond. Huile sur toile. 20 x 33 cm. Österreichische Galerie, Vienne.





F. A. MAULBERTSCH. Scène avec soldats. 1785-86. Huile sur toile. 34 × 22 cm. Österreichische Galerie, Vienne.

aux productions similaires de la caméra à « œil » unique de nos touristes! Tout ce qu'il fallait, c'était de fermer un œil! « Ce qui ne peut exister ne saurait être peint », décrétait l'ami de Mengs, le critique d'art Hagedorn. Quant à Rafael Mengs, le plus influent des peintres classiques, premier président de l'Académie de Rome, lui qui vola à Tiepolo — avec Maulbertsch le peintre le plus doué

de son temps — toutes ses commandes en Italie aussi bien qu'en Espagne, ses conseils sur l'éducation artistique révèlent toutes les horreurs de la méthode analytique, funeste pour cette éducation particulière et pour toutes les autres; ce qu'il recommandait, c'était l'élimination de l'expérience individuelle au profit de l'expérience de seconde main (mais cela est encore recommandé de nos jours!). « Prenez, disait-il, une chose d'un maître et une autre d'un autre, le dessin de Raphaël, le dosage de Corrège et la couleur du Titien. » Mais, pour en revenir à l'héritage de l'homme créateur, combien nous paraît moderne cette règle artistique: « Seul, l'ignorant qui ne fait que peu ou pas du tout usage de son intelligence se confine dans l'habitude de ne voir qu'avec ses yeux. »

On a oublié de souligner que la bourgeoisie ne disposa ni des moyens ni des circonstances propres à lui permettre d'assurer la transition entre cet art classique et un autre art. Il lui manquait une expérience profonde et personnelle de la perception de la lumière, avec toutes ses implications spirituelles, et de la projection de l'homme dans l'espace et dans le temps. A l'époque du commencement de la révolution industrielle, cette société bourgeoise fut donc gênée par l'élément spirituel et générateur d'inquiétude présent dans l'œuvre de Maulbertsch, cependant que, par ailleurs, elle trouvait la peinture du Président Mengs trop grise et trop rigide. Une convention sociale dépourvue de culture ne peut jamais créer un art.

Mais aujourd'hui encore, l'art moderne manque de cette expérience fulgurante de la luminosité! Sous ce rapport, que nul surtout ne fasse remarquer que le marché est pratiquement inondé de livres d'art! Qui oserait d'ailleurs déclarer que le roi est nu? A l'époque de Maulbertsch, l'art baroque semblait avoir fait son temps. Si quelque accident avait, à la fin du dix-huitième siècle, empêché l'importation d'objets chinois en Europe de produire un tel effet explosif sur l'optique du classicisme, peut-être l'art européen se fût-il éteint dès cette époque.

Et considérez le rôle joué par l'influence de l'art populaire japonais dans l'impressionnisme! Les critiques d'art en sont encore à se laisser décontenancer par le Rococo, cet enfant de parents aussi dissemblables que le classicisme et l'exotisme, et ils attribuent la dissolution du pompeux style classique à l'affaiblissement d'une société en proie au libertinage. Le plaisir pris à la beauté, à l'imagination, à l'entrelacement du réel et de l'irréel, du quotidien et du merveilleux, ce plaisir même, ils le nomment décadent! Mais, en dépit de ces interdits, ceux qui ont des oreilles pour entendre ne manqueront pas de percevoir le bruit sourd et souterrain du feu intérieur de Mozart et de Maulbertsch, et pour eux l'art demeurera ce langage pictural porteur de l'ancien héritage de l'homme créateur, homme venu au monde à l'aurore de l'histoire grâce à sa perception de la lumière.

OSKAR KOKOSCHKA.



KOKOSCHKA. La fiancée du vent. Huile sur toile. 1914. 218 × 179 cm. Musée de Bâle.



KOKOSCHKA. Portrait du Professeur Forel. Huile sur toile. 1910. 70 × 58 cm. Kunstmuseum de Mannheim.



LES CHAISES au Royal Court de Londres (1958). Mise en scène de Georges Davin.

Le théâtre de Ionesco «à l'image du monde»



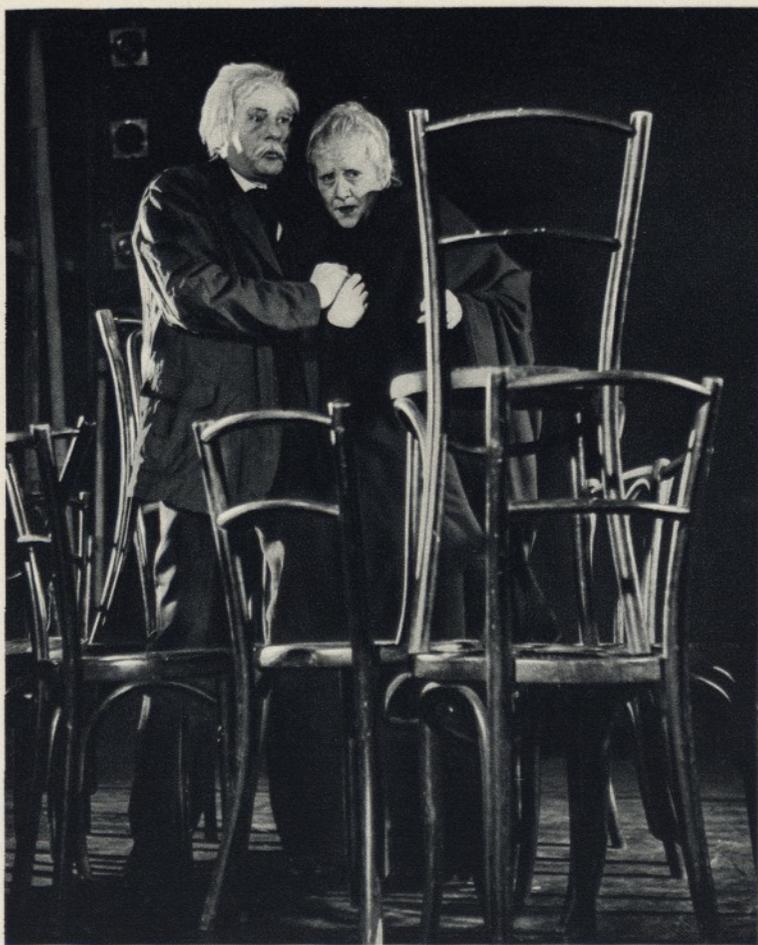
par Jacques Brenner

Eugène Ionesco. (Photo H. J. Witkowski).



Ionesco chez lui avec sa fille et sa femme. (Photo Dondero).

Eli Wallach et Joan Plowright dans *les Chaises*, à New York (1959).



On a tellement écrit sur le théâtre de Ionesco qu'il est assez difficile désormais de regarder ce théâtre avec des yeux innocents, de l'écouter avec d'innocentes oreilles. Les commentaires nous empêchent souvent de rêver en toute liberté, et c'est pourtant de rêve et de liberté qu'il s'agit d'abord chez Ionesco: il s'agit de poésie et d'invention.

Beaucoup de critiques prétendent expliquer les intentions de l'auteur, donner le sens des fables qu'il nous propose, comme si un texte poétique était un texte en langue étrangère dont on puisse donner l'exacte traduction. Pour le créateur, les choses se passent tout autrement: telle histoire vient l'habiter, réponse aux provocations du monde extérieur, et qu'il raconte de telle manière parce que c'est ainsi que son imagination fonctionne. C'est ce fonctionnement de l'imagination qui devrait surtout intéresser le critique.

Ionesco a souvent confié que, lorsqu'il entreprend une pièce, il n'a lui-même aucune idée de ce qu'elle va être: « J'ai des idées *après* », dit-il. Le point de départ est un état affectif. Jamais Ionesco n'a voulu illustrer une idéologie, encore moins indiquer à ses spectateurs la voie du salut. Il a clairement exprimé sa méfiance et même son opposition à toutes les idéologies et religions qui lui paraissent de beaux prétextes que s'invente l'homme pour donner libre cours à son agressivité fondamentale. Ionesco tient pour ennemis de l'humanité tous ceux qui veulent son salut ou son bonheur. Ionesco veut seulement s'exprimer: il ne nous délivre pas un message, il nous découvre et nous offre un monde.

Du reste, ce qui intéresse Ionesco, c'est notre condition d'hommes que des révolutions sociales ou politiques ne parviendraient que partiellement à améliorer. Il ne croit pas qu'une révolution puisse rien changer à la nature de l'homme et à la nature du monde: il ne croit pas qu'on puisse jamais, par exemple, cesser d'aimer ou cesser de craindre la mort. Ce sont des thèmes fondamentaux sur lesquels sont construites les œuvres durables. Et c'est en lui-même que Ionesco en cherche l'illustration: « Chacun de nous étant tous les autres, c'est au plus profond de moi-même, de mes angoisses, de mes rêves, c'est dans ma solitude que j'ai le plus de chance de retrouver l'universel, le lieu de rencontre. »

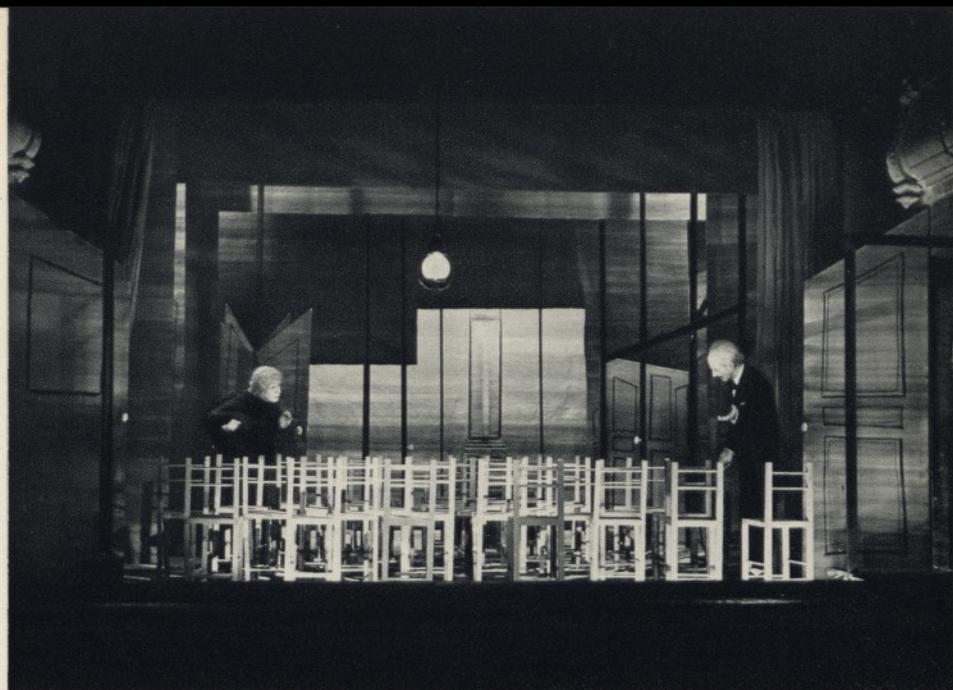
Ionesco est un poète parce que, dans sa solitude, ce sont des images qui viennent le visiter, tantôt bouffonnes, tantôt tragiques. Son théâtre est plein de symboles, mais l'image a précédé la signification. Les idées apparaissent toujours sous une forme concrète: jamais rien de schématique chez Ionesco. Telle situation dramatique s'impose à lui, telle scène qui va donner naissance à une autre scène et toutes ces scènes s'enchaînent dans un mouvement de plus en plus vif. Les personnages ne sont pas seuls à jouer un rôle: les objets

se mettent à vivre et les décors eux-mêmes s'animent. Le théâtre de Ionesco ou les mystères de l'incarnation. La pièce peut finir en plein ciel comme dans *Amédée*.

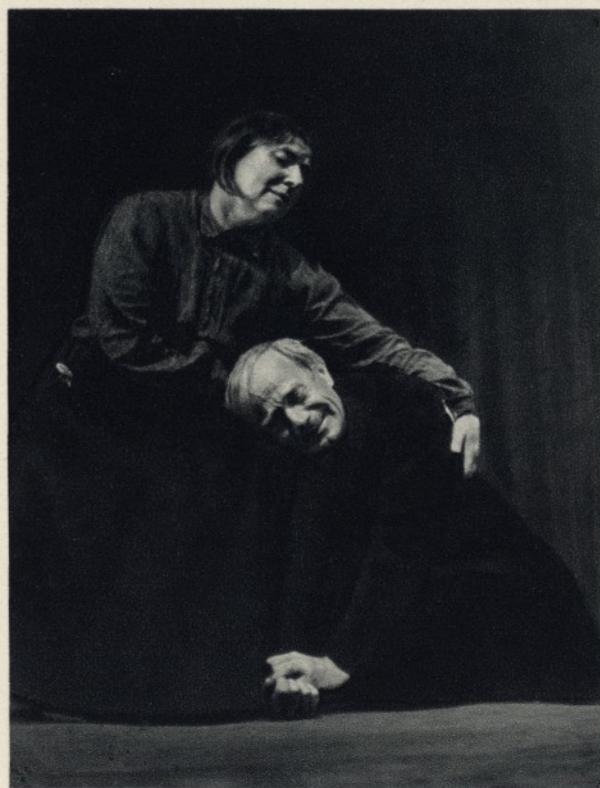
Si Ionesco se soucie peu de la signification politique de ses pièces (ou ne s'en soucie qu'après les avoir écrites), il ne se soucie pas davantage de psychologie, ni de logique, ou c'est une logique devenue folle, comme les mots étaient devenus fous dans *la Cantatrice chauve*: c'est une logique qui peut être comparée à celle qui préside au déroulement de nos rêves. Nous subissons l'enchaînement dramatique d'une pièce de Ionesco sans plus discuter que lorsque nous faisons un rêve: c'est dire que Ionesco a su retrouver quelque chose de vraiment essentiel et qui échappe à l'intelligence courante. Par là nous pouvons le dire poète, mais nous sommes loin aussi de l'habituel théâtre poétique et, peut-être, à propos d'une pièce comme *les Chaises*, faudrait-il parler d'un théâtre métaphysique. C'est une interrogation désespérée sur le sens de notre agitation. Aucun réalisme chez Ionesco, car l'utilisation du quotidien intervient toujours à des fins burlesques, et toutefois il nous est impossible de ne pas nous reconnaître dans les fantoches qui nous sont présentés. Nous comprenons parfaitement Ionesco lorsqu'il écrit: « l'œuvre d'art n'est pas le reflet, l'image du monde, mais elle est à l'image du monde. » Elle n'est pas tant une réplique qu'une riposte.

Ionesco nous a décrit les états de conscience qui sont à l'origine de ses pièces. Il nous parle d'abord du sentiment de l'évanescence des choses: « Chacun de nous, dit-il, a pu sentir à certains moments que le monde a une substance de rêve, que les murs n'ont plus d'épaisseur, qu'il nous semble voir à travers tout. » Cette sensation donne un vertige, mais l'angoisse peut se changer en euphorie: « Plus rien n'a d'importance en dehors de l'émerveillement d'être. » C'est le bonheur d'être un peu ivre: le monde bouge, perd son sérieux, n'est plus qu'apparences dérisoires et il est possible d'en rire. Mais cet émerveillement est de courte durée: « Je suis, le plus souvent, sous la domination du sentiment opposé: la légèreté se mue en lourdeur, la transparence en épaisseur, le monde pèse, l'univers m'écrase. » Les murs se referment sur Ionesco qui se trouve prisonnier à l'étroit. Les mots, tout à l'heure bulles de savon, retombent maintenant comme des pierres. C'est pour nous rendre sensibles à ce phénomène que Ionesco, dans son œuvre, les transforme alors en objets: les champignons poussent dans l'appartement d'Amédée, des douzaines de tasses sont apportées pour servir du café à trois personnes, on n'aura jamais assez de chaises pour les invités invisibles d'un gardien de phare, les meubles du nouveau locataire se multiplient au cours de son déménagement au point d'envahir toute la maison et bientôt toute la ville... Ionesco dénonce ainsi un univers encombré par la matière: « Les objets sont la concrétisation de la

LES CHAISES à Cracovie (1957). (Photo A. Drozdowski).



LES CHAISES à Paris (1952). Mise en scène de Sylvain Dhomme. (Photo Dornand).



LES CHAISES à Berlin (1958). Maria Krasna et Hugo Schrader. (Photo Kiehl).



solitude, de la victoire des forces antispirituelles, de tout ce contre quoi nous nous débattons. »

Dans la dernière pièce de Ionesco, ce sont les rhinocéros qui se multiplient. Il s'agit cette fois de métamorphoses d'êtres humains en animaux. Nous avons vu que Ionesco n'avait pas grande confiance dans les instincts de l'homme. Nos instincts, et nos instincts sexuels d'abord, ne sont pas nos amis: ils nous transforment en bêtes plus ou moins sauvages, puis, parfois, en simples paillassons. C'est ainsi que le jeune héros révolté de *Jacques ou la soumission* se métamorphosait en cheval sous nos yeux au cours d'une étonnante parade érotique, avant de tomber épuisé et vaincu aux pieds de la jeune fille aux trois nez. Sa révolte prenait fin là.

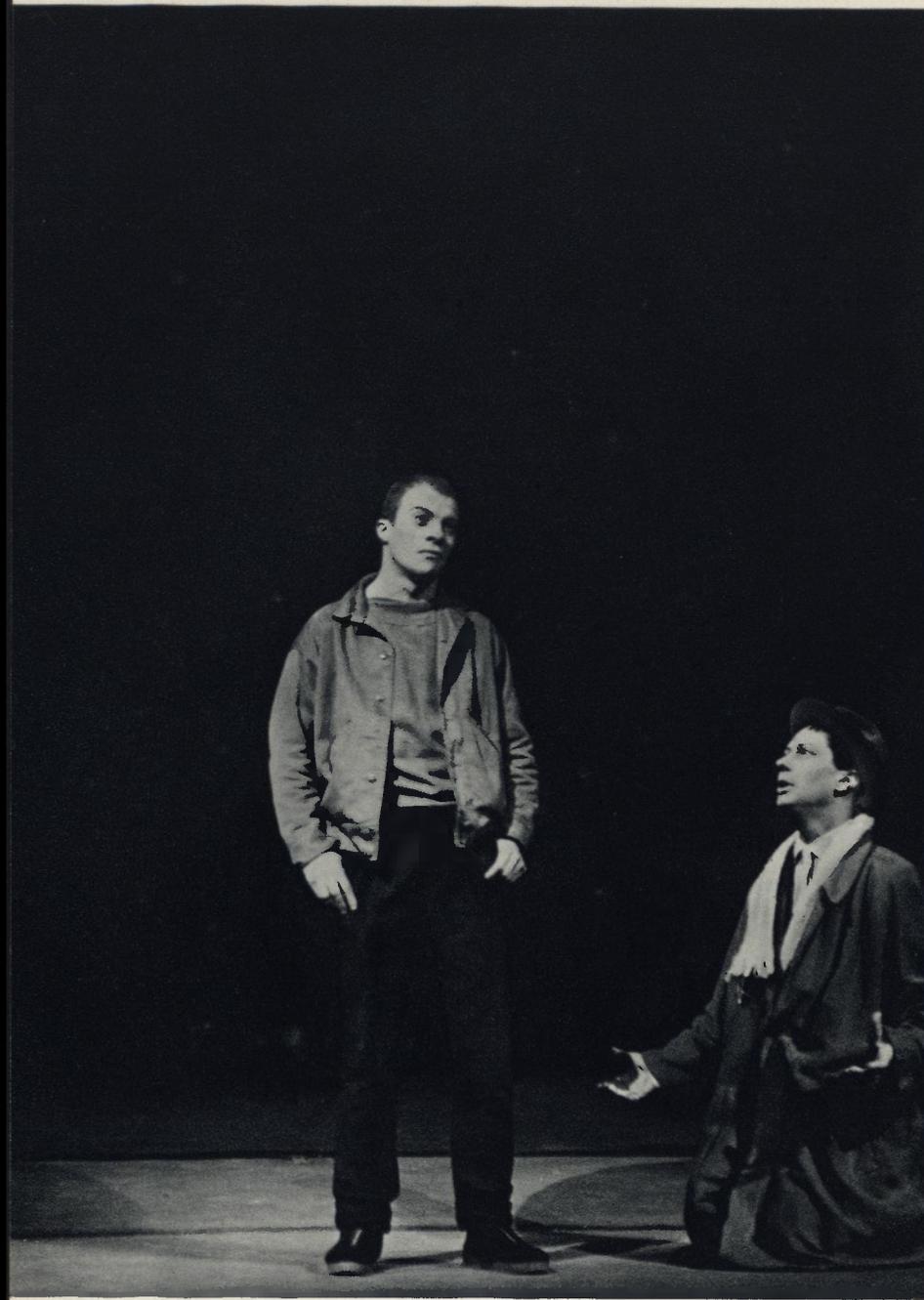
Dans *Rhinocéros*, il n'est plus question d'univers envahi par la matière, mais d'univers envahi par les idéologies auxquelles Ionesco se montre rebelle. « *Rhinocéros* est sans doute une pièce antinazie, précise-t-il dans une préface pour une édition scolaire américaine, mais elle est aussi surtout une pièce contre les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées. »

On y voit un brave garçon, du nom de Bérenger, qui s'inquiète de voir tout le monde autour de lui se transformer en animaux cornus. Qu'est-ce que cela signifie? Quelle est cette étrange maladie dont les victimes sont satisfaites? Les rhinocéros galopent à travers la ville, grotesques et terrifiants. Bérenger se rend bien compte que, s'il est seul à demeurer un homme, il sera bientôt dénoncé comme un monstre. Aussi bien connaît-il la tentation de s'aligner sur les autres, mais cela lui est impossible: il deviendra donc un héros, le résistant à la « massification ».

Ionesco a montré, dans *Tueur sans gages*, une incarnation du Mal encore plus terrifiante que dans *Rhinocéros*. Il ne s'agit plus de tueurs au service d'une idéologie. Ce tueur-ci n'est apparemment au service de personne et ses crimes sont apparemment gratuits: il n'oppose qu'un ricanement aux raisonnements par lesquels Bérenger essaie de le fléchir. Ici nous retournons au théâtre métaphysique: Ionesco proteste contre notre condition d'hommes mortels.

Le théâtre de Ionesco est un théâtre tragique. Il nous propose parfois des images presque insoutenables de notre condition et nous ne les acceptons peut-être pas si, dans le même temps où il nous les montre, Ionesco ne nous apprend à en rire pour avoir le courage de les surmonter. Il nous apprend autre chose encore: démontant les apparences du monde, il nous laisse supposer que celui-ci possède une dimension d'ordinaire insoupçonnée et qui permet à l'on ne sait quel espoir de reflourir contre toute raison, — mais l'homme n'est pas raison d'abord. Dans un monde qui a la consistance d'un rêve, tous les miracles sont possibles.

JACQUES BRENNER.



LA CANTATRICE CHAUVÉ par la troupe Nicolas Bataille (1950).
(Photo Studio Lipnitzki).





ART ROMAN. Judas pendu. Pierre. Vers 1135. Atelier de Bourgogne. Cathédrale de Saint-Lazare d'Autun:

Présence du monstre

par René Berger

Le monstre a le privilège de nous placer au cœur de notre condition. C'est un privilège qu'on méconnaît d'ordinaire en raison de l'horreur, à tout le moins de la crainte, qu'il inspire. Mais que signifie cette crainte, sinon que nous nous défendons de quelque chose que nous appréhendons de connaître? Le monstre nous apparaît donc *inacceptable*, et il l'est dans la mesure où nous ne nous acceptons pas nous-mêmes. Telle est la première constatation à faire, par provision si l'on veut, en attendant que la confirme un bref examen du problème qu'il pose.

De tout temps l'homme a cherché à s'expliquer le monde et lui-même par rapport au monde. C'est sans doute son originalité, son ambition, et finalement sa dignité. Innombrables les systèmes qu'il a conçus, les méthodes qu'il s'est forgées qui tous, magie, religion, technique, art, science, prétendent répondre à ses questions. On ne peut qu'admirer l'homme de son ingéniosité, tout en s'étonnant un peu de son ingéniosité même. Car s'il est tant de moyens — que l'histoire n'a pas fini de recenser — c'est apparemment qu'aucun ne s'est révélé définitivement efficace! Pourtant, quelque éloignés que soient les uns des autres la célébration d'un rite, les exorcismes du sorcier, la mise au point d'une machine, ou l'effort du peintre pour capter le mystère à l'aide de lignes et de couleurs, ils relèvent tous d'une même démarche

fondamentale selon laquelle notre compréhension enchaîne les choses par voie de raisons. Notre esprit est ainsi fait qu'il ne peut se passer d'un *ordre*.

Or, c'est à quoi le monstre fait pièce, avec une égale obstination, refusant de se laisser enchaîner, réfractaire, non par mauvaise volonté, mais — et de ceci nous mettons toute notre force à disconvenir — parce qu'il est ici quand nous sommes là, là quand nous sommes ici, parce qu'il est d'une autre nature, parce qu'il est autre, parce qu'il est l'Autre. Ce n'est pas que nous manquions d'ingéniosité non plus pour tenter de le réduire. Objet de crainte ou de vénération, nous essayons de le lier à nous par un sentiment, ou de l'expulser en le tournant en dérision (mais le rire s'épuise) ou encore, subterfuge plus subtil, de feindre qu'il n'existe pas. Malgré les raffinements tactiques, il ne semble pourtant pas que nous ayons réussi à nous défaire de lui, pas plus qu'on ne peut défaire le jour de la nuit, à laquelle on l'associe d'ailleurs par une troublante analogie. Nous avons beau nous instituer créatures solaires, mettre tout notre zèle à bâtir le monde dans la clarté, il n'est pas un de nos moellons, pas une de nos pierres qui n'ait son côté d'ombre et quand, recrus, nous nous abandonnons à ce que nous appelons le repos, le sommeil échafaude ses édifices de rêves qui, ruines au réveil, reprennent vie à la nuit tom-

L'ENFER. Détail de la mosaïque de la coupole. XIII^e siècle. Baptistère de Florence. (Photo Alinari-Giraudon).





ART ROMAN CATALAN. XIII^e siècle. Jugement d'un sujet de discussion. Face latérale de l'autel de Ribes. Bois. 74 × 73 cm. Musée Episcopal de Vich. (Photo Held).



SAINT-GEORGES ET LE DRAGON. Eglise St-Pierre du Mont à Civate (Lecco). (Photo Held).



ENGUERRAND CHARONTON. Couronnement de la Vierge (détail). Hospice de Villeneuve-les-Avignon. (Photo Held).



PIERO DI COSIMO. Perseé délivrant Andromède (détail). Musée des Offices. (Photo Mercurio).



ART ROMAIN. Peinture murale. XIII^e siècle. Provient du monastère San Pedro de Arlanzo. Metropolitan Museum, New York. (Photo Held).

bante. Ne serait-ce pas que si nous avons deux yeux, l'un, l'œil diurne, appartient au pilote qui inspecte la mer et dirige la navigation tandis que l'autre, l'œil nocturne, s'attache à suivre dans le sillage un destin qu'il ne gouverne plus?

Dans l'immense foyer que la chrétienté entretient pendant de longs siècles, dardant à chaque cathédrale une nouvelle flamme vers le ciel, dans ces hauts fourneaux de la foi qu'attise le souffle divin, habite un peuple de monstres qui, démons, basilics, succubes, grylles, dragons, chauves-souris, têtes sans tronc, troncs sans jambes, proliférant aux chapiteaux, entre les colonnes, sur les murs, sous les bancs, aux gargouilles, tient en échec la ferveur de la communauté quand Satan ne se mêle pas d'organiser son propre triomphe sous les espèces du feu dont il conserve, à défaut de la lumière, la chaleur, pour alimenter les chaudières du Jugement dernier. Cathédrales à rebours, les grands triptyques de Jérôme Bosch, *la Tentation de saint Antoine*, *le Jardin des Délices*, livrent la terre aux monstres. Les murs tutélaires abattus, le Malin abat encore les cloisons des règnes. Les arbres se muent en polypiers; la cruche devient

cheval; le chardon, cavalier; les collines s'agglutinent en masses cartilagineuses. L'ordre se défait dans une antinature à l'image de l'enfant alchimique que tient une femme dont le buste est fait d'une souche, le bas du corps d'une longue queue de reptile. Débauche de monstres sans exemple que la perspicacité de certains critiques a mise en rapport avec les écrits de Ruysbroeck l'Admirable et du bienheureux Henri Suse: « L'intelligence du contemplatif est un miroir vivant où le Père avec le Fils infusent leur esprit de vérité afin que la raison de cet homme soit éclairée et connaisse sous les manières, les formes, les images et les ressemblances, toute vérité qu'il est possible de connaître » déclare entre autres le premier; et le second « . . . car l'ordre fait défaut à celui qui n'établit pas de distinction, et ce qui est hors de l'ordre véritable est mauvais et coupable comme le dit le Christ: *Quiconque se livre au péché est esclave du péché* ». Ce qui donne à entendre que chez les mystiques flamands, chez Jérôme Bosch aussi bien, les monstres *sont et ne sont pas à la fois*. Fruits de notre péché, ils prennent existence et consistance dans la mesure où



GRUNEWALD. Tentation de Saint-Antoine. Musée de Colmar. (Photo Giraudon).

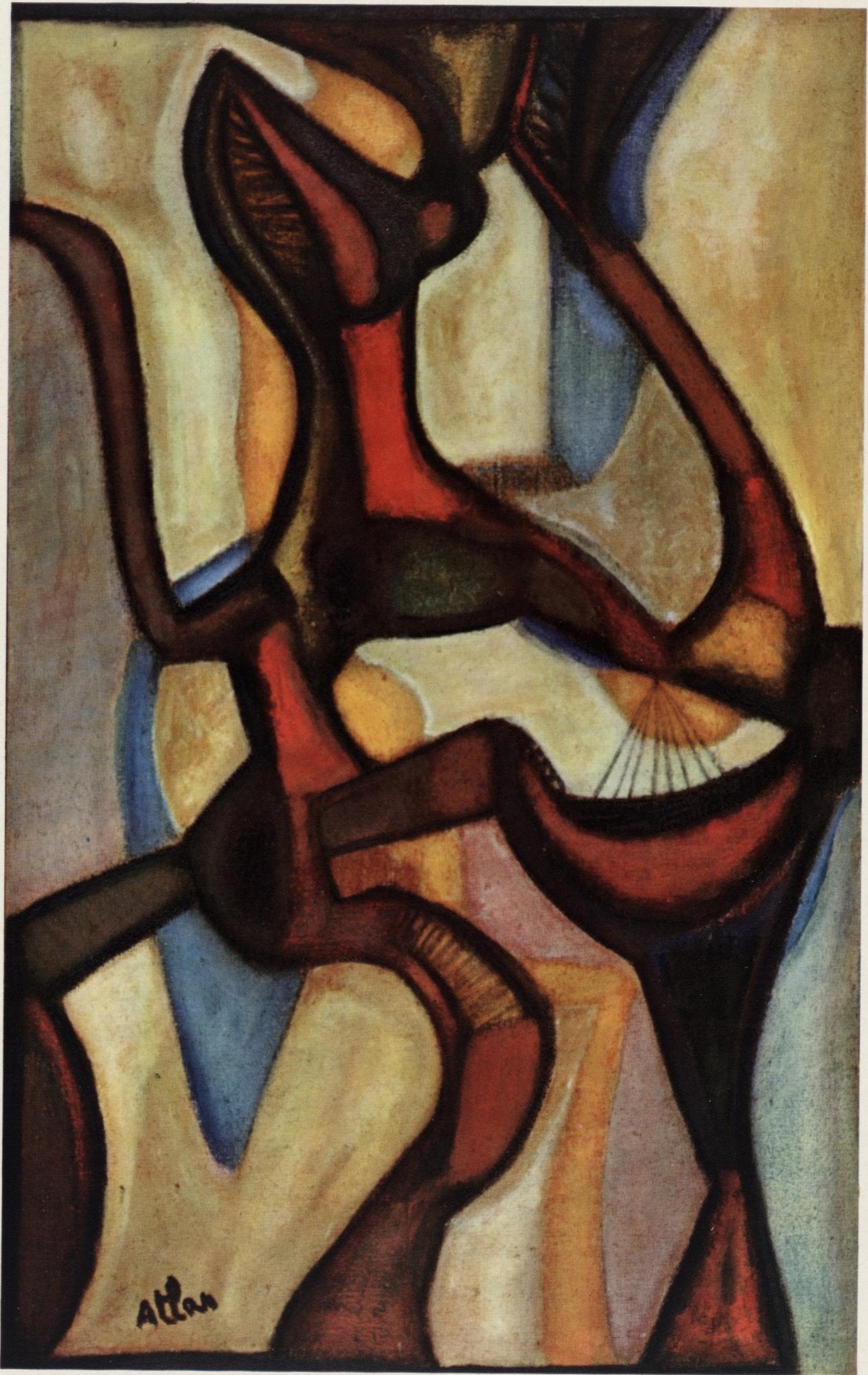
nous nous abandonnons au mal; ils dépérissent et se dissolvent quand, avec le secours de Dieu, nous réintégrons la voie droite. Dialectique si subtile qu'on en négligerait le défaut si la persistance du monstre au cours du Moyen Age, la vigueur qu'il assume dans l'œuvre de Bosch ne le mettaient précisément en évidence: « soluble », le monstre l'est au regard de Dieu, mais aux yeux des hommes il ne se défait jamais d'un résidu qui, délayé jusqu'à la transparence dans les états de grâce, coagule à la moindre alerte. D'où le rôle exemplaire de saint Antoine qui incarne notre état de tentation. Le salut ne peut être que dans l'espérance; il n'appartient pas à notre condition terrestre, que nous partageons avec le Prince de ce Monde.

Dieu n'a pas guéri l'homme de son angoisse. Tout en aspirant à l'absolu divin, nous butons sur une limite. Mais plutôt que d'avouer son échec, l'homme s'acharne dans sa quête et, s'éloignant de ce qu'il a usé, cherche et trouve un nouvel absolu. Ainsi de la raison qui prétend en tenir lieu et dont la définition de Leibniz éclaire le rapport au précédent: « . . . la raison est l'enchaînement des vérités; mais particulièrement, lorsqu'elle est comparée avec la foi, de celles où l'esprit humain peut atteindre naturellement, sans être aidé des lumières de la foi ». A quoi l'œuvre d'un Goya, quelques siècles après Bosch, met le doute: *Le sommeil de la raison enfante des monstres*, stigmatise un feuillet célèbre des *Caprices* que prolongent en échos grondants *la Panique*, *le Saturne dévorant un de ses fils*, et tant d'autres peintures « noires ». En dépit de nos lumières naturelles, l'ombre nous suit à chacun de nos pas comme elle enveloppe le monde. Ainsi nous est rappelé le règne de l'obscur que, dans l'enthousiasme d'une victoire fraîchement acquise, nous avons cru aboli. Insoumise, notre part de ténèbres est toujours prête aux incartades, à la rébellion, à la révolte déclarée. L'univers, que savants et philosophes s'attachent à régler comme une horloge de précision, se détraque; des forces obscures perturbent le fonctionnement de ses rouages. Le monstre cesse de se subordonner à la religion; il acquiert une dimension nouvelle, psychologique et ontologique à la fois. Faisant partie de nous-mêmes et du monde, il devient *fascination*. Depuis Goya l'homme le trouve sur sa route comme un miroir dans lequel il se cherche et se fuit sans pouvoir lui échapper. Ce qui lui vaut l'étonnante postérité qu'on lui sait et dont la psychanalyse et le surréalisme se réclament, diversement d'ailleurs, mais avec une égale force. Du Mal à l'inconscient, le monstre ne disparaît pas; il s'intériorise. Ne pouvant plus être délégué au Diable, il nous habite, hôte troublant, occasion et cause de troubles, que psychologues et psychiatres se font forts de dompter; c'est du moins ce qu'ils disent et sur quoi leur réputation s'établit.

Mais si c'était dans le conscient lui-même qu'était la déchirure? Michaux a osé le prétendre en



LAM. Tropique du Capricorne. 1961. Coll. Sonja Henie.



ATLAN. Calypso. Peinture. 1956. 130 × 81 cm. Coll. Braza, Paris.



J. BOSCH. Triptyque. Détail du panneau central. Musée National de Lisbonne. (Photo Giraudon).



GOYA. Saturne dévorant un de ses fils. Toile. 146 × 183 cm. Musée du Prado. (Photo Held).

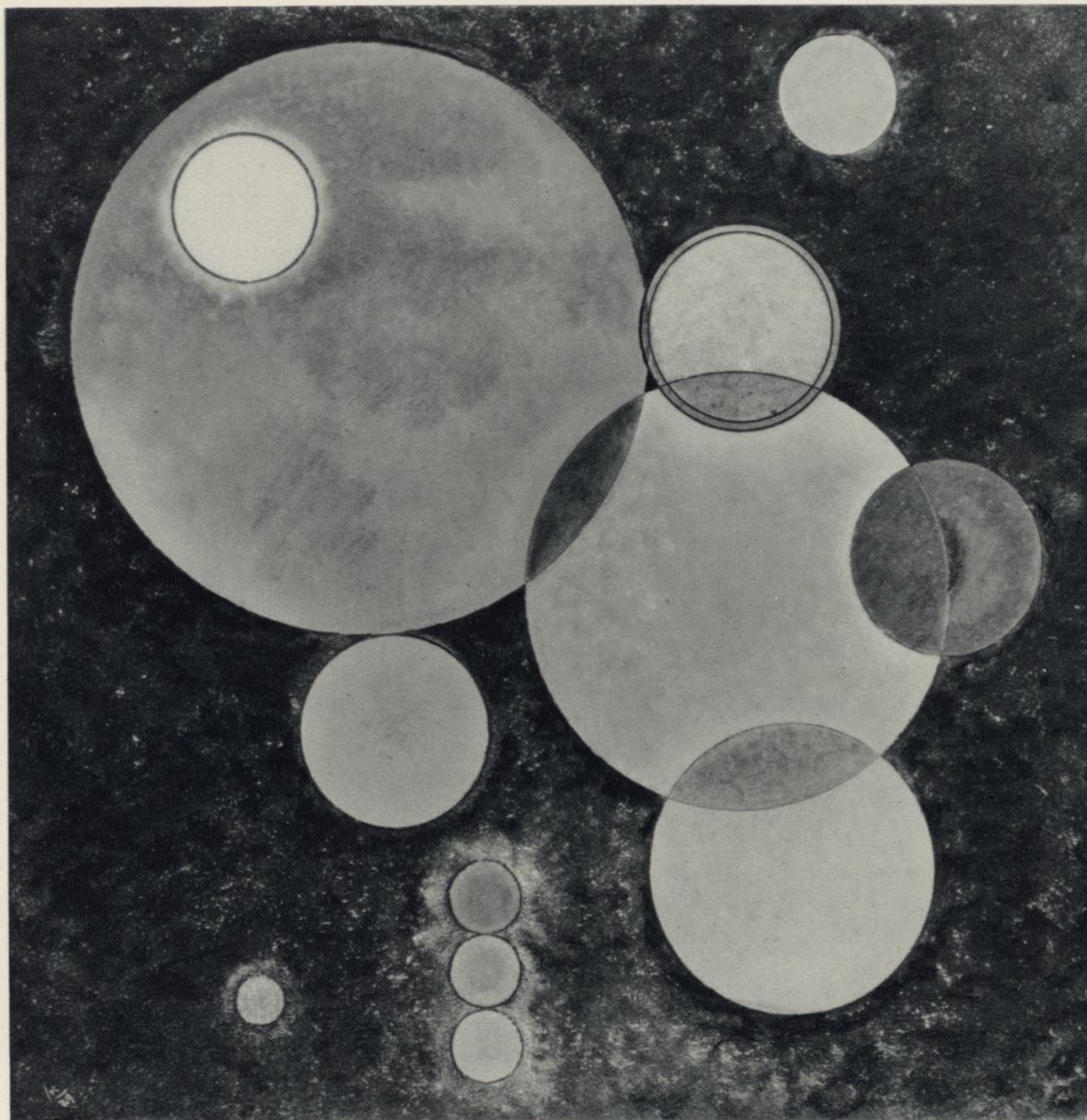
montrant que nos assises les plus fermes sont ébranlées par l'absorption contrôlée de certaines drogues: « On a normalement, écrit-il, un *moi* correct usant correctement (à peu près) de la personne des autres et de la sienne: de ses appétits, de ses facultés, de ses possibilités, et désirant en user correctement, et d'autre part un *moi* pervers, mal pensant, féroce observateur, agissant avec perversité, ou y songeant. » Au-dessous des tempêtes le fond des océans est fait des dépôts accumulés par les siècles. De même il a fallu que nos passions et nos instincts s'apaisent avec le temps pour que notre *moi* se sédimente, mais il n'est jamais qu'un « infini turbulent » en suspension. Distinguer le conscient de l'inconscient comme deux couches géologiques étrangères relève de la commodité. Nos catégories doivent être révisées. Jusqu'à buter sur l'évidence que le monstre, c'est moi.

Peut-être n'est-ce pas un hasard si une telle révélation se manifeste au moment où les savants font état d'une matière et d'une antimatière, de particules et d'antiparticules comme si le fondement de l'univers se dédoublait à chaque fois qu'on croit l'atteindre. Et les mathématiciens ne nous laissent pas moins songeurs qui affirment, à ce qu'écrit Zafiropoulo résumant la pensée de Goedel: « Aucun système axiomatique (et l'homme n'en peut construire d'autre) ne pourra jamais englober dans son domaine toutes les propositions que l'on peut tirer de ses axiomes, à moins que les axiomes *ne soient pas compatibles* entre eux »; ce qui signifie « . . . qu'aussi loin que nous poussions l'analyse de nos postulats, il demeure impossible d'éviter de se contredire ».

Le monstre est-il donc, quoi qu'il nous en coûte, l'aveu tragiquement ironique de notre échec? *L'univers se dérobo à la vue unitaire que l'homme n'a cessé de vouloir établir sur un principe unique*, qu'il s'agisse de l'absolu divin, de celui de la raison. L'anthropomorphisme est déjà révolu: les dieux de la Grèce ont quitté l'Olympe pour prendre place au musée. Peut-être est-on en passe d'en finir avec l'anthropocentrisme lui-même: l'univers ne semble pas souscrire à nos moyens d'investigation, même si nous devons recourir à eux pour le constater. Aussi n'est-ce pas un hasard non plus si les dieux de l'ancienne Égypte, de la Mésopotamie, des Cyclades, des Aztèques, de la Chine, de l'Inde, de l'Afrique exercent sur nous un tel attrait, comme si nous décelions en eux l'énergie multiforme dont ils ont été les premiers visages, et dont nous pressentons qu'ils seront les derniers.

A moins que, par un avatar dont nous n'avons encore aucune idée, le monstre à venir ne nous fasse accepter notre contradiction essentielle en réconciliant en nous le même et l'autre, sans les confondre ni les réduire . . . Ange, bête ou démon? Nos images ne sont que détroques en regard de la présence qui s'annonce.

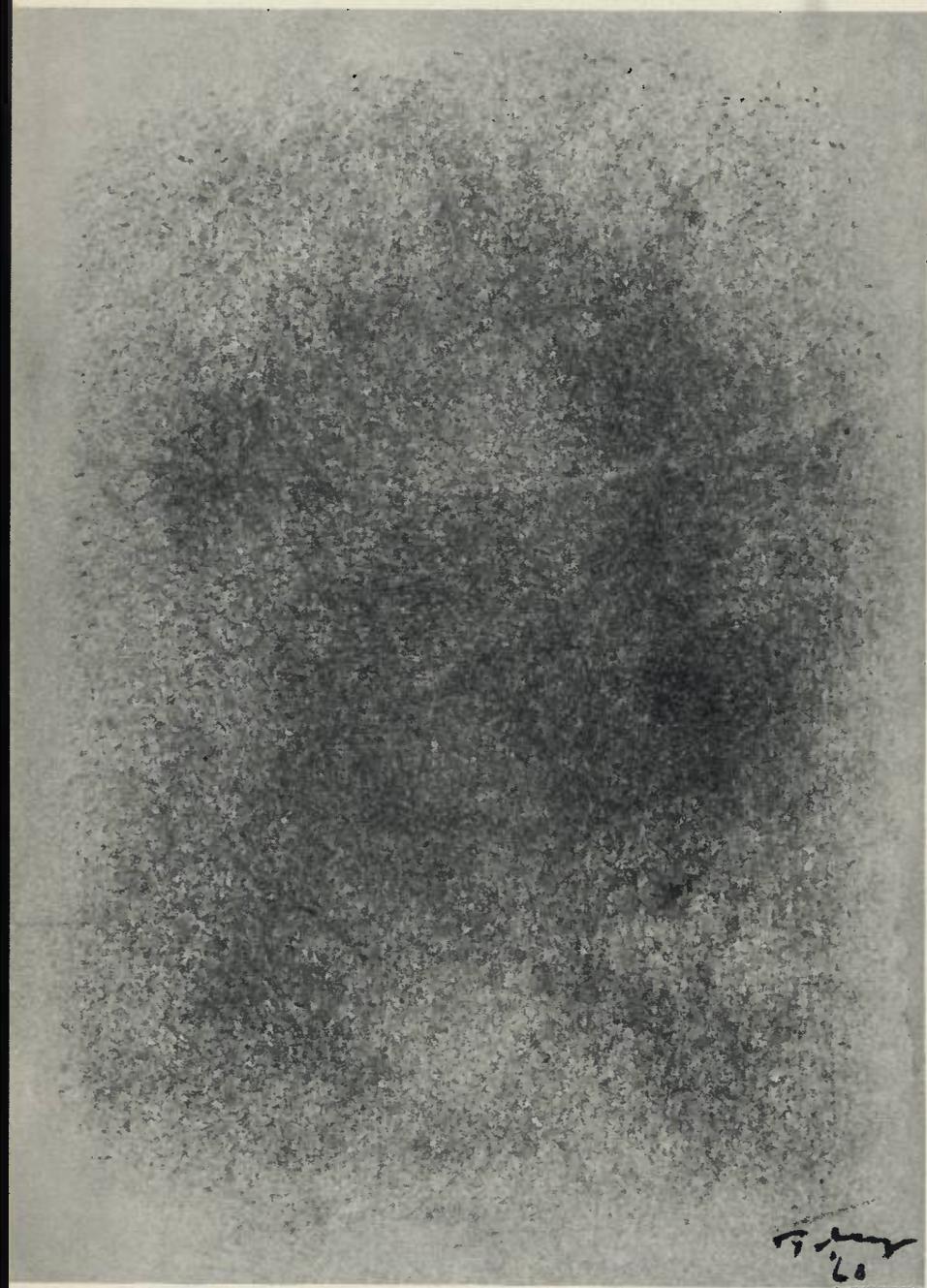
RENÉ BERGER.



KANDINSKY. Cercles en brun. 1929. Huile sur toile. 48 × 48 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum.

L'imaginaire et l'infini

par Pierre Volboudt



TOBEY. Le Vide II. 1960. 17,3 × 12,3 cm. Galerie Jeanne Bucher, Paris.

« N'importe où, hors du monde. » Quel artiste n'a entendu cet appel et tenté d'y obéir? La création est sa réponse. La puissance multiple du concret le presse de ses inévitables, de ses fragiles évidences. Soumis à son arbitraire, il la refait, la défait, la recommence à son gré. Il l'invente telle qu'il la voit et ne la voit que telle qu'il l'invente. Mais une autre réalité l'obsède, une autre apparence au moins, qu'il pressent au-delà de celle qu'il veut percer et fuir. Devant ce qui est, il rêve de ce qui pourrait être. Il l'entrevoit, « comme en énigme », dans le miroir de l'œuvre.

Toute démarche créatrice tend ainsi à dépasser la simple image des choses qu'elle récite, qu'elle éloigne au point de la rendre méconnaissable et déjà irréelle. Le peintre se fait un regard étrange sur les objets les plus ordinaires. Il en crée d'autres qui ne leur ressemblent point, mais qui, à ses yeux, les égalent en présence et en prestige poétique. Le possible devient son domaine. Il l'explore; il y essaie des formes, des équivalents du visible. Il se livre sans retenue à son instinct de transcender les données des sens. Il les nie, et son refus lui donne accès aux règnes de l'impossible. Armé de la seule logique de l'intuition qui n'a plus de prise sur rien, le voici qui s'aventure, sans repères, sans souvenirs, presque sans but, dans un espace tout inconnu. Un univers dénué de signification, réserve infinie d'inconcevables virtualités, s'ouvre devant lui. L'étendue de l'Imaginaire.

La nature, modèle et source de toute inspiration, s'y résout en combinaisons de figures et d'états aberrants d'une fallacieuse identité, objets de pensée, trouvailles indescritibles. L'artiste entre dans les vagues régions où toute forme s'abolit dans une ambiguïté essentielle. Cette quête de l'inexistant le mène dans l'insolite, là où cesse même un nom. A dix siècles de distance, Vinci fait écho à Wang-Wei qui professait que l'acte de peindre et l'action de l'univers se répondent. Chaque coup de pinceau enregistre, transpose, transmet l'énergie des éléments dont l'œuvre n'est que la métaphore abstraite. Voie de connaissance, l'art introduit au nœud des forces de la Nature qui, pour les Chinois, était le Principe Souverain, l'esprit multiforme soutenant au-dessus du néant l'impermanence, loi de sa durée. Les replis, les méandres verticaux de ces paysages d'essences sont les étapes, les étages d'une lente pénétration vers l'intérieur. A chaque registre des plans superposés de l'altitude, le pèlerin de l'Origine suit la trace que le peintre lui a ménagée. Le chemin qui ne mène nulle part franchit, de palier en palier, cette « Limite des Deux Mondes », le passage secret par où il s'insinue dans une profondeur immatérielle et gagne enfin l'autre versant de la réalité.

A l'opposé, l'acharnement minutieux d'Herkule Seghers à décomposer l'apparence, à la désagréger en particules infinitésimales, tente d'effriter en poussière d'atomes les parois croulantes qui



MAX ERNST. La grande forêt. Peinture. 114 × 146 cm. Kunstmuseum, Bâle. (Photo Held).



YVES TANGUY 23

TANGUY. Mille fois. Peinture. 1933. 65 x 50 cm. Coll. part. Bruxelles. (Photo Held).



KANDINSKY. Résonance multicolore. 1928. 31 × 20 cm. Coll. Mme Nina Kandinsky.

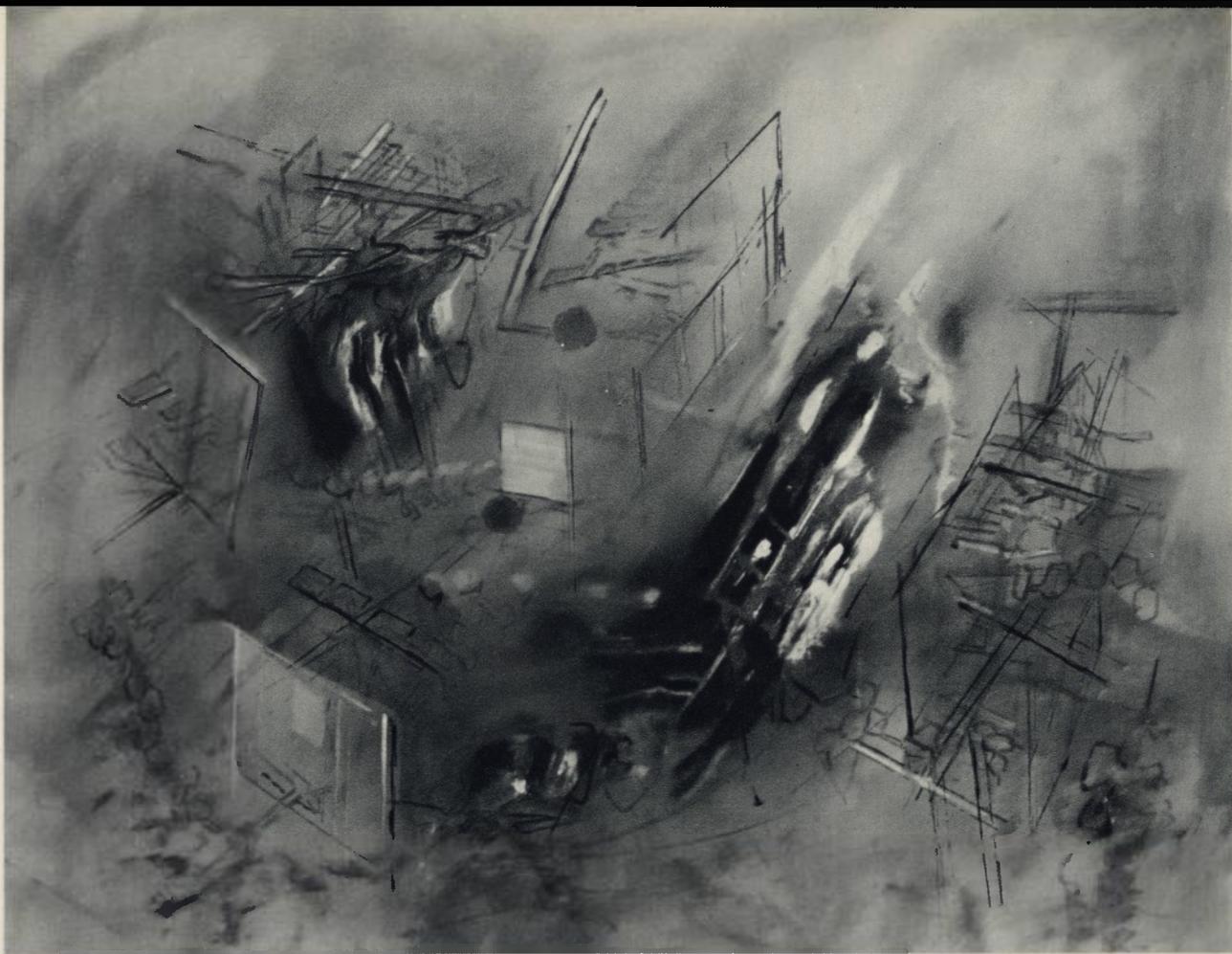


CHAGALL

CHAGALL. Couple au coq. Gouache.
1940. 31 x 40 cm. (Photo Delagénère).
Collection Berggruen.



ART ROMAN ITALIEN. XIII^e siècle. Fresque de la crypte de la cathédrale d'Anagni. Les âges de l'homme. (Photo Held).



MATTA. Peinture. 1959. 146 × 114 cm. (Photo R. David).

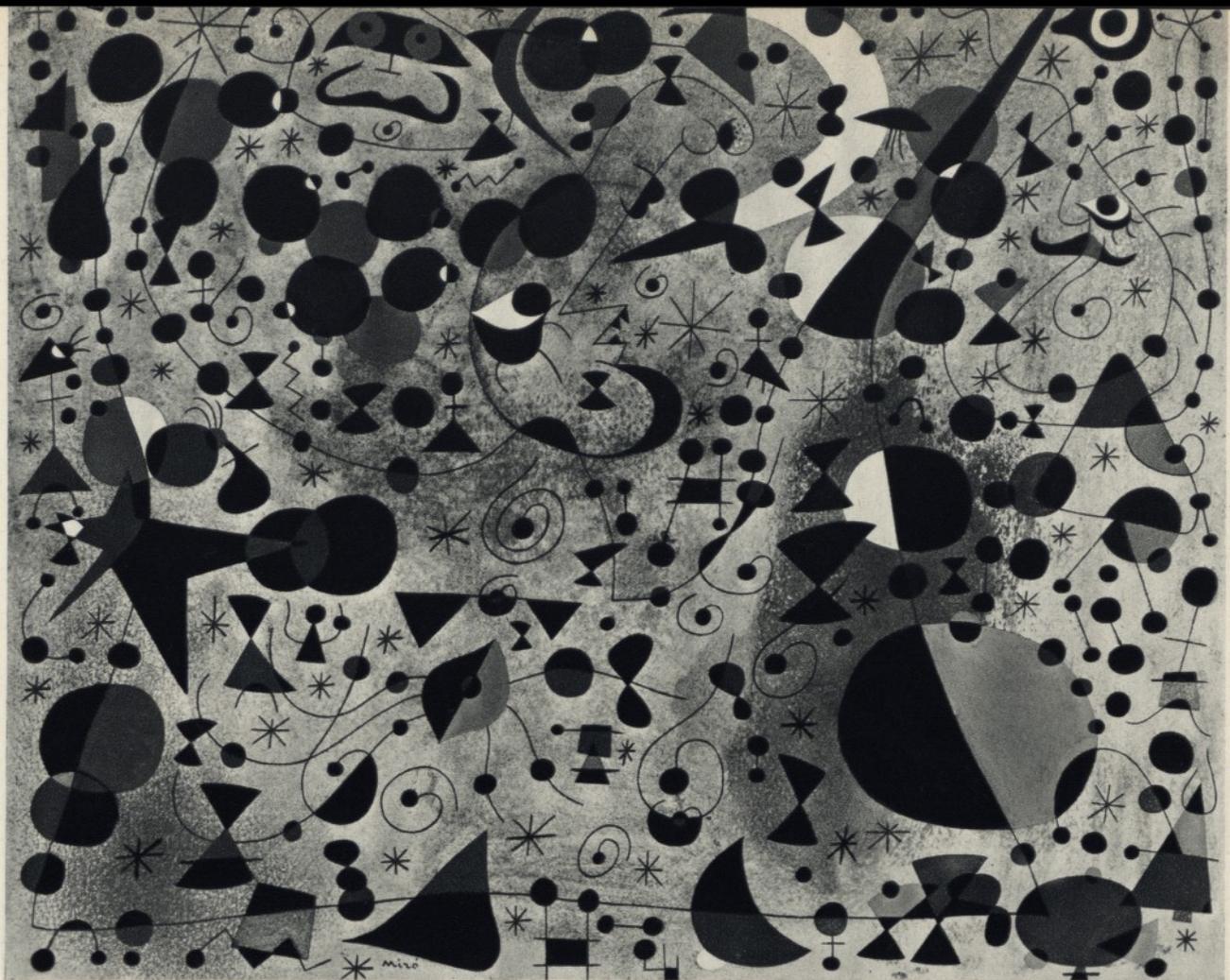
l'emmurent. L'artiste enfouit sa vision dans l'entassement de l'imperceptible. Il dégrade le bloc, dissocie l'épaisseur qui l'emprisonne, l'éparpille et ne laisse debout que des pans de ruines sans consistance. L'homme a disparu. Il ne reste que cette menace occulte qui pèse sur ce qui lui survit et, déjà, est à l'œuvre dans le secret de la matière. Monde de sable qu'un souffle effondre et va disperser.

Ces décombres chancelants d'un monde qui se défait, l'art a su les refondre en tumultueuses genèses. Si l'on excepte la « gloire » embrasée d'un soleil d'Apocalypse qui éclate comme un cratère dans le ciel d'Aldorfer, c'est Turner qui donna corps aux tournoyants fantômes d'un espace en fusion. D'ardents phantasmes surgissent des remous de la lumière, des fumées de l'incandescence. Les rotations solaires, les astres en délire de Van Gogh sont des signes dans le ciel. Ils éclairent moins les mystères et les ténèbres d'un abîme qu'ils n'y projettent les lueurs égarées d'une raison qui s'obscurcit de ses propres fusées.

Étoiles radiées de cils, comètes fantasques, minces croissants à antennes, larves effervescentes, semences vibratiles perlant aux fils épars, tendus entre les constellations, chiffrent le firmament poétique de Miró. Sur ce planisphère où le songe se fait mythe toute une imagerie céleste est représentée, depuis le signe ailé jusqu'aux astéries tentaculaires, tachant d'écume l'éclat de la nuit avant de n'être plus que ces germes noirs, étincelles calcinées dans la féerie éblouie du bleu.

Par le signe seul, l'art peut aussi bien tenter de capter les signaux d'un ciel fourmillant. Chaque point lumineux émet son rayon, tisse sa trajectoire, l'entrecroise à la façon des nervures d'un champ d'ondes dans l'éther. « L'air, écrivait Léonard, est rempli d'innombrables lignes droites dont aucune ne se confond avec une autre. » Cette trame de « tensions cosmiques » devient, chez Tobey, un espace tissé de lueurs, de scintillations, de ponctuations sidérales, condensées en amas d'intensités, en confusion fulgurante.

Les artistes ont entrevu l'inaccessible. Ce que l'observation ne fournit qu'avec parcimonie, d'autres regards l'ont inventé. Ils ont vu, « with the mind's eye », ce que nul n'avait aperçu. La science, peu à peu, le révèle. Elle ne lui donnera jamais que les traits par lesquels l'imagination, qui la devance toujours, lui aura conféré la réalité. La véritable exploration de l'univers est antérieure aux calculs et aux expériences. L'Insolite est dans l'homme. L'esprit crée l'impossible. Dès qu'il le montre, cet Impossible existe. Pourquoi serait-il moins vrai que la vérité démontrée? Les fictions de l'Imaginaire s'opposent, aussi bien que celles des savants, aux notions fournies par un mode de vision qui les transforme selon l'image qu'il s'en fait. Ni les télescopes géants, ni les compteurs d'atomes, ni l'œil de verre de ces « espions de l'espace » que quelque grain errant risque de faire sauter hors de son orbite, n'ont encore dévoilé autant d'étrangetés que l'exercice de l'insolite et de l'absurde.



MIRÓ. La Poétesse. Peinture. 12.31.40. Coll. R. F. Colin, New York. (Photo Sunami).

Quelques rares visionnaires ont abordé ces planètes interdites que la science n'a pas encore annexées. Là où Redon surprend à travers les limbes de « ce qui ne fut jamais », sous ses voiles d'ombre, une claire et sereine Mélancolie, Tanguy retrouve ses traits dans les lignes désolées d'un horizon que hante son absence. Des continents chimériques se découvrent, abandonnés par on ne sait quel reflux immémorial, terres lisses du songe, plages sans fin, grèves sans rides, où la Solitude joue avec les secs osselets du Temps une partie éternelle.

L'art suppose. Il prophétise, à l'occasion. Il anticipe toujours. Il projette en un ailleurs inhumain les incarnations des mythes que l'esprit construit à l'image de ses utopies. Aux déités des vieux Olympes gouvernées par des passions aux visages calqués sur celui de l'homme, ont succédé les masques aveugles de forces irrationnelles. A ces nouvelles idoles, Duchamp avait donné une espèce d'âme-automate, faisant de ses monstres mécaniques les « moules » passifs d'expériences d'allitérations formelles. Proches des personnages d'Arcimboldo et des « Bizarrie » du XVII^e siècle, ce n'étaient que des déguisements anonymes. Les êtres-machines qui peuplent l'espace nébuleux de Matta, l'articulent de leurs gestes de défense ou d'oraison, n'existent qu'en symbiose avec lui, acteurs des conflits dont il est le théâtre à grand spectacle, servants de ses énergies. Pour les occultistes, l'univers était un animal et le vivant, sa réplique. Pour les modernes Voyants de

la Fable du futur, la machine devient le membre artificiel d'un organisme démesuré. Elle participe aux cataclysmes de la lumière. Dans le dédale de leurs cages à claire-voie, de leurs écrans, de leurs pièges à rayons, captifs de leurs chambres transparentes d'étendue, les chrysalides cristallisées de Matta subissent ses assauts et ses décharges. Ils se volatilisent en points fuyants, en grains de matière radieuse et vont se perdre dans une turbulence chaotique, leur élément.

Par le seul effet de ses valeurs colorées, du jeu réciproque de leurs accords, de leurs tensions, de leurs mouvements virtuels, de leurs structures antagonistes et complémentaires, la peinture s'élève à la puissance d'une image, d'une formule d'univers. Des éruptions et des violences convulsées de la couleur, des mêlées et des métamorphoses de l'informe, Kandinsky a fait de pures entités plastiques. Objets absolus, figures de la rigueur et de la liberté associées, ils composent de leurs équilibres et de leurs déséquilibres simultanés, les austères géométries d'un univers des possibles, double et réplique de l'autre. L'espace de l'œuvre est une aire spirituelle. Autour de la tache, du disque culminant, au milieu des axes et des lignes de fuite, des sillages immobiles, les météores formels gravitent, se propagent, se soutiennent dans une irrésistible ascension. A l'appel du vide, ils s'édifient en systèmes de dispersion, d'expansion indéfinies, en constellations précises. La création, comme le voulait Kandinsky, est création d'un monde.

PIERRE VOLBOUDT.



Calder en pleine nature

par Yaacov Agam

Calder ressemble à ses œuvres. Je veux dire par là qu'il est mobile et stable à la fois; l'armature de ses sculptures est rigide, mais dès que celles-ci se mettent en mouvement, elles flottent avec une grâce légère et surprenante. Calder, lui aussi, se meut avec une légèreté contrastant avec sa physionomie qui rappelle une de ses plaques en métal, bien taillée mais massive; ses mouvements et son expression sont toujours d'une aussi grande vivacité et gaîté que ses mobiles. D'autre part, lorsqu'il est immobile, il rappelle ses « stables » par sa force et sa puissance contenues.

La première fois que j'ai rencontré Calder,

c'était, il y a plusieurs années, à un cocktail chez Yvonne Hagen, la correspondante artistique du New York Herald Tribune. Tandis que tous les invités tournaient et re-tournaient dans les différentes salles, montrant leur côté le plus solennel et représentatif, Calder restait lui-même. Il jouait au cow-boy avec les enfants de la maîtresse de maison, tirant au pistolet, au milieu des invités, s'amusant avec tout ce qui lui tombait sous la main. Le contraste était si fort! On ne pouvait pas s'empêcher d'aimer Calder! Nous nous rencontrâmes ensuite plusieurs fois à des expositions auxquelles nous avons participé ensemble, notam-

L'atelier de sculpture.





Dans le jardin.

ment à Stockholm et Amsterdam — exposition Art et Mouvement —. Je n'oublierai pas ce dîner « historique » qui réunit M. et Mme Calder, M. et Mme Richter, Pontus Ulten et moi-même, « historique » car l'on a fouillé analysé l'histoire de l'art en mouvement.

Calder impressionne par sa simplicité fondamentale, sa force naturelle et primaire, l'éclatement de sa vivacité vitalité et de sa gaité, sa sagesse personnelle aussi, coulant dans chacune de ses phrases. Calder invente. Ses réponses cristallisent son humour et son mouvement. Chaque phrase est création. Calder est créateur même quand il

parle. Il faut toutefois avoir l'habitude de l'entendre, car sa voix forte reste confuse dans son articulation. Ses amis seulement, qui l'appellent *Sandi*, pénètrent parfaitement dans sa voix et sa pensée.

Le plus grand événement vécu
La plus grande surprise avec Calder

fut la visite de son habitation en Indre-et-Loire, plus exactement à Saché, petit village agricole à 30 km. au sud de Tours. Une partie de la surprise vient de l'endroit lui-même, de la particulière beauté de cette campagne et du fait de trouver Calder dans cette ambiance.

Calder habite une ancienne ferme aux bâti-

ments groupés autour d'une cour: sa propre maison et son atelier. La maison révèle son goût du naturel et sa force d'invention. Dès l'entrée, dans le grand hall, on est frappé par le mur de fond en roche naturelle; dans une excavation, la cuisine: tous les instruments culinaires sont suspendus au plafond créant une magnifique ambiance sculpturale campagnarde. Trouver le rocher à l'état brut comme mur intérieur donne une sensation agréable de liberté. De l'autre côté du hall se trouve la grande cheminée où Calder fit rôtir un gigot de mouton avec l'aide de son ami Carlo Raoul Villanueva venu spécialement le voir lors de son passage en France. A qui se plaint d'habiter loin, il faut penser à Calder: pour le voir ses amis doivent faire 230 km., d'un trajet très difficile à effectuer; pourtant sa maison est toujours pleine de visiteurs.

Pour ses invités Calder a une magnifique maison: un ancien moulin construit au confluent de l'Indre et de la Loire d'où l'on a une vue
magnifique
surprenante.

L'atelier, lui, se trouve dans la cour, bourré de maquettes et de mobiles de toutes sortes. Là, Calder prépare ses modèles. L'espace de cet atelier est rempli de formes et couleurs, flottant gracieusement dans l'air. Des outils — chose surprenante et admirable —, il n'y en a presque pas: Calder ne se sert que de marteau, pinces, étau et ciseaux pour créer toutes ces beautés et ces constructions admirablement bien faites. Il dit que sans outils ou presque, il est libre de tout faire, tandis que,

quand on se sert de trop d'outils, ou en devient le serviteur; c'est là un signe de sa conception son génie, ses œuvres étant aussi simples et naturelles que lui-même.

Dans le village, un autre atelier, vaste, pour ses peintures.

Enfin une autre maison de village, avec un toit de verre, loge ses œuvres terminées.

Il était intéressant de voir l'harmonie de relations entre Calder et les paysans, relations de réciproque amitié.

Pour comprendre pourquoi Calder a choisi d'habiter loin de Paris, à quelques centaines de kilomètres, sans téléphone, en pleine nature, il faut connaître Calder. Il aime la nature et le naturel, le simple et le vrai; la vie de Paris n'a rien de naturel, c'est une complexité d'escaliers et de trottoirs de rues qui ne permettent aucun contact avec la nature et son mouvement. On peut saisir la grande force de Calder dans son rapport direct avec la nature et le naturel, car il est le plus lié à la nature de tous les sculpteurs d'aujourd'hui et c'est à la vie nature que ses œuvres rendent hommage, aux animaux, aux arbres, aux nuages, aux oiseaux, aux poissons, au mouvement; c'est précisément cela qui nous rapproche dans ses œuvres du rythme du cosmos, qui

bouge
bouge bouge.

YAACOV AGAM.

Photographies de Yaacov Agam et Joseph Attali.



BRASSAI. Graffito parisien.

La conscience au pied du mur

par R. V. Gindertael

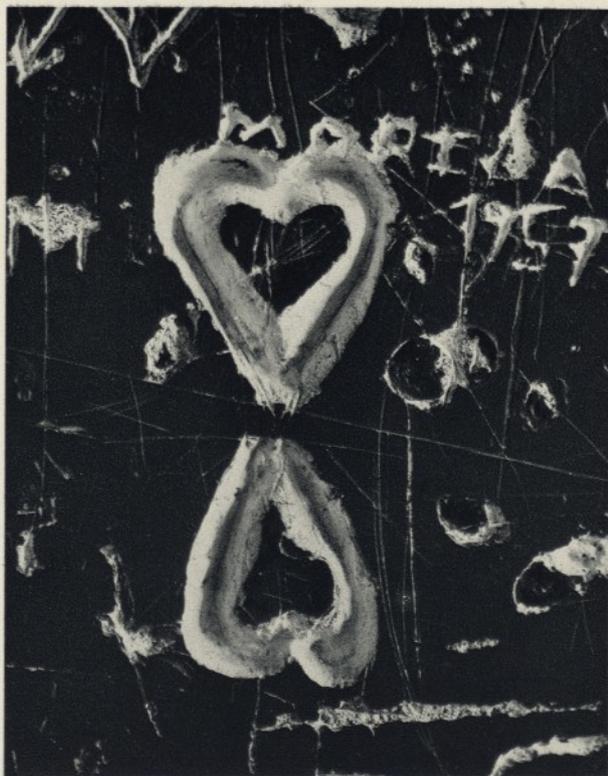
Il est vraiment incongru de prétendre écrire quoi que ce soit à propos des graffiti parisiens photographiés par Brassai. Celui-ci n'a-t-il pas, lui-même, pris soin de faire connaître, dans les pages intercalaires de l'album consacré à leurs reproductions, tout ce que ce « langage de signes, de figures, de symboles » peut signifier? Il était bien le plus qualifié pour le faire, puisqu'il poursuit la découverte et l'étude des graffiti depuis de nombreuses années, avec quel bonheur et quel talent! Lorsqu'après avoir déclaré: « Les graffiti ne veulent rien dire de plus que ce qu'ils sont... », il ajoute aussitôt cette observation: « ... mais ils sont beaucoup plus qu'ils ne disent », ne faut-il pas, en toute justice, lui attribuer le mérite de ce « beaucoup plus »? Où le passant indifférent ne remarquera que la dégradation d'un mur par le grattage, l'incision ou le griffonnage de quelques signes et emblèmes, obstinément, banalement répétés depuis des ans, des siècles, des millénaires, le regard scrutateur de Brassai et son esprit pénétrant ont vraiment découvert « beaucoup plus »: le secret de « l'antique geste humain et de l'antique façon de découvrir le monde », perpétués par l'homme ou l'enfant qui s'exprime sur le mur. Pour Brassai, en effet, « le secret de l'homme d'aujourd'hui n'est pas moins profond que celui de l'homme des cavernes, et celui d'aujourd'hui a l'avantage d'être vivant ». Pourtant, n'hésitons-nous pas à reconnaître la qualité d'œuvre d'art aux formes élémentaires de ces inscriptions, si en les saisissant, en les fixant pour les sauver d'une fatale disparition, Brassai ne les avait fait apparaître en même temps avec tous les caractères sensibles et indestructibles de la création artistique. Mais il nous est bien difficile de décider si ces caractères appartiennent vraiment à « l'événement » photographié ou bien s'ils sont seulement projetés sur lui par l'idée que Brassai s'en est faite, et résultent, en conséquence, de la magistrale transcription, par les moyens de son art propre, de sa vision.

Néanmoins, si à de rares exceptions près, la notion d'art est sans doute étrangère à l'exécution des graffiti, ceux-ci nous ramènent d'emblée aux origines obscures de l'art, car ils manifestent de toute évidence le même besoin vital d'une affirmation de l'existence et d'une satisfaction de « l'instinct de survie ». Nous ne pouvons qu'être profondément troublés par le fait qu'en réalité « chaque éveil de la conscience répète l'avènement fabuleux de l'homme conscient » et, ceci dit, retrouver dans toutes les images objectivées mais aussi à quel point subjectivées par Brassai, sinon l'objet de l'art dont se préoccupe, à forte raison, tout l'art actuel parti à la dérive des courants contradictoires, au moins le mobile initial de l'acte créateur humain tel qu'il se manifeste depuis les origines chaque fois que l'être humain sent s'éveiller sa conscience du monde et se trouve, à point



BRASSAI. Graffito parisien.

BRASSAI. Graffito parisien.



nommé, avec ses angoisses, ses questions, ses passions, au pied du mur... et seul avec lui-même.

R. V. G.



BRASSAI. Graffito parisién.



BRASSAI. Graffito parisien.



Vue de l'escalier du Solomon R. Guggenheim Museum. Architecte F. L. Wright. (Photo Authenticated News).

Conscience d'une nouvelle architecture

par Guy Habasque



Marché Lijnbaan à Rotterdam. Architectes Van den Broek et Bakema.

L'art conscience du monde. Peut-être cette proposition trouve-t-elle sa justification en architecture plus que dans n'importe quel autre secteur du monde artistique. Plus encore qu'en peinture ou en sculpture, en effet, les témoignages s'offrent aux yeux de tous — public ou spécialistes — irrécusables, impossibles à interpréter dans un sens différent et, pour longtemps au moins, indestructibles. Un peintre peut cacher une période de son œuvre, il peut même détruire les toiles qu'il juge les plus médiocres, soustraire en un mot les faiblesses de sa production au jugement d'autrui. L'architecte ne le peut pas. Son œuvre subsiste, sans repentir possible, avec ses défauts comme avec ses qualités, et devient en quelque sorte indépendante de lui et de sa volonté ultérieure.

L'architecture, d'autre part, est un peu un trésor commun. Qu'on s'en réjouisse ou le déplore, peinture et sculpture restent encore plus ou moins l'affaire d'une petite élite, d'une catégorie sociale relativement limitée. L'architecture au contraire concerne les profanes comme les spécialistes, les illettrés comme les gens cultivés, les pauvres comme les riches. On peut vivre sans jamais voir une œuvre d'art, on ne le peut sans voir les constructions qui changent progressivement le décor quotidien de notre activité. Et peut-être est-ce pour cela que la révolution qui s'est effectuée depuis un siècle dans toutes les branches des arts plastiques n'a — directement du moins — affecté le savoir et la vision du grand public qu'en architecture. Il se trouve encore une foule de gens pour refuser de comprendre un tableau cubiste de 1910, voire un tableau impressionniste. D'aucuns peuvent ne pas goûter une construction moderne, s'indigner même de sa laideur. Il ne viendra en revanche à l'idée de personne de refuser de porter un jugement sur elle parce qu'il ne la comprend pas.

Qu'on n'en infère pas pour autant, bien sûr, que l'architecture est *mieux* comprise que les autres arts. Ce serait une grave erreur. Tout le monde s'y intéresse, mais rares sont ceux qui la comprennent vraiment, plus rares encore ceux qui comprennent le sens profond de son évolution récente. La plupart de ceux qui se rendent compte de cette évolution commettent en effet une des deux erreurs suivantes — erreurs opposées, mais en quelque sorte complémentaires —: ou bien ils pensent que c'est le renouvellement des techniques qui a entièrement déterminé la transformation esthétique de l'architecture, ou bien que ce sont des raisons purement et uniquement esthétiques qui ont entraîné le changement d'aspect des édifices modernes. En conséquence, les uns tentent d'enfermer les architectes dans un soi-disant « fonctionnalisme » étrié et desséchant pendant que les autres sont prêts à louer n'importe quelle fausse originalité ou n'importe quelle outrance pourvu qu'elles revêtent les apparences de la nouveauté. En fait, divisée entre une esthétique orthogonale, prétendument orthodoxe parce qu'is-

Le Parc Lafayette à Detroit. Architecte Mies van der Rohe.
(Photo Hube Henry, Hedrich-Blessing).

sue de celle des grands maîtres du début du siècle, et un néo-baroque extrêmement superficiel, l'architecture contemporaine traverse actuellement une crise grave qui doit nous inciter à prendre plus profondément conscience du sens véritable de sa transformation initiale et à bien faire la différence entre les nouveautés de surface, sans nécessité réelle, et les nouveautés véritables et authentiquement justifiées.

C'est sans aucun doute la découverte de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques qui est à l'origine de la révolution architecturale du XX^e siècle, avant toute préoccupation esthétique ou sociale. Sans l'acier et le béton armé, il eût été impossible de couvrir de vastes surfaces ou d'élever des gratte-ciel. Le cas du gratte-ciel est particulièrement significatif à cet égard. La technique traditionnelle des murs portants ne permettait pas en effet de dépasser trente à trente-cinq mètres de hauteur, soit environ dix à douze étages. Passée cette limite, la manipulation des matériaux sur le chantier serait devenue pratiquement impossible, l'épaisseur des murs nécessitée par le poids de l'immeuble aurait considérablement rétréci la surface utilisable et rendu problématique l'éclairage de l'intérieur. Pour pouvoir entreprendre l'érection d'un gratte-ciel, il a donc fallu qu'interviennent successivement au XVIII^e siècle l'invention du puddlage, qui a ouvert la voie à la fabrication de l'acier, en 1855 l'invention du procédé Bessemer qui permet d'obtenir de l'acier à un prix abordable, la création de nouvelles techniques de montage et aussi pour rendre la construction habitable l'invention de l'ascenseur électrique en 1880, sans parler même de celle du procédé du coulage en tables du verre, faite dès la fin du XVII^e siècle, mais qui ne trouva sa pleine utilisation qu'avec la naissance des ossatures d'acier et de béton. On montrerait de même que l'érection des fameux hangars à dirigeables construits à Orly en 1916 par Eugène Freyssinet (et pour ne prendre qu'un des tout premiers exemples de grandes réalisations technologiques) n'a été rendue possible que par les découvertes successives de Smeaton, Vicat et Aspdin concernant la composition du béton, celles de Fairbairn, Lambot et Monier concernant son armature et celle des voûtes paraboliques minces par Boussiron.

Mais la preuve que l'emploi de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques ne saurait à lui seul déterminer un nouveau style, c'est que ceux-ci furent tout d'abord utilisés de manière à retrouver l'aspect des constructions traditionnelles. Les premières maisons en béton de Coignet et même d'Hennebique ne diffèrent extérieurement en rien de celles de leurs confrères encore attachés à la pierre de taille. Après les premiers efforts de Le Baron Jenney et de Sullivan, les architectes américains élevèrent entre 1900 et 1920 des gratte-ciel qui pastichent péniblement les styles anciens, spécialement le gothique et le Renaissance. Pour que naisse vraiment un style moderne original, il fallut

Le Parc Lafayette à Detroit. Architecte Mies van der Rohe.
(Photo Hedrich-Blessing).



Appartements de la Commonwealth Promenade à Chicago.
Architecte Mies van der Rohe. (Photo Hedrich-Blessing).

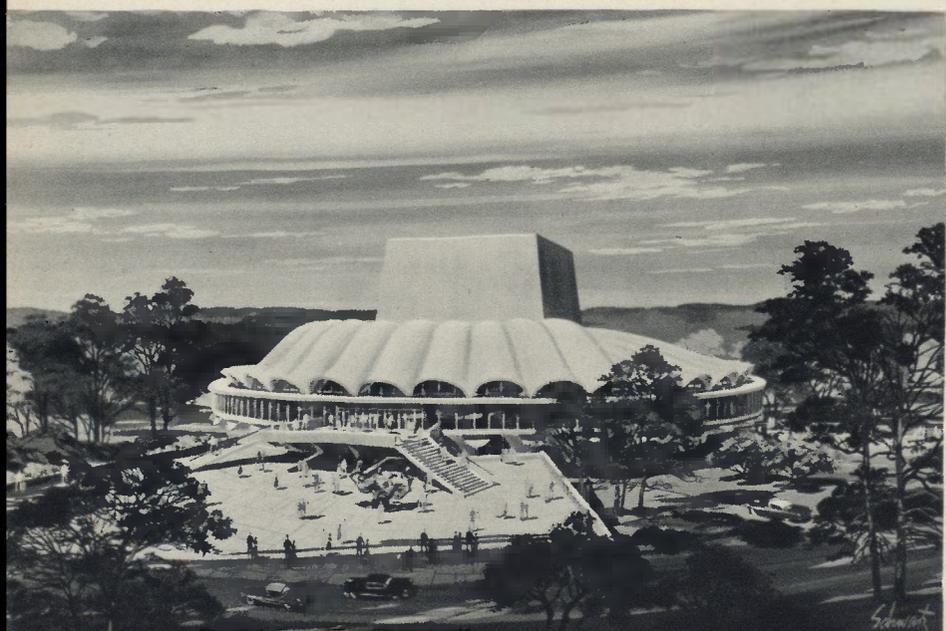




Palais des Sports à Rome. Projet de A. Vitellossi et Pier Luigi Nervi. (Photo Gherardi-Fiorelli).



Dôme de l'Union Tank Car à Baton Rouge. Architecte Prof. R. Buckminster Fuller. (Photo Authenticated News).



Le Centre Théâtral Nate B. et Frances Spingold de l'Université de Brandeis à Waltham. (Dessin). (Photo Authenticated News).

que se conjugent les efforts de quelques grands pionniers comme Eiffel et Sullivan en un premier temps, mais surtout, à la génération suivante, de véritables architectes au sens le plus réel du mot, comme Gropius, Mies van der Rohe ou Le Corbusier, qui comprirent enfin tout ce que l'on pouvait tirer des nouvelles techniques du point de vue humain et artistique et qui, loin de se laisser tenter par les seules prouesses technologiques, surent utiliser les découvertes des ingénieurs en vue d'apporter une meilleure solution aux programmes qui leur étaient proposés.

C'est Gropius qui le premier eut l'idée, dès 1911 (lors de la construction des usines Fagus près d'Alfeld-an-der-Leine), de remplacer le mur devenu inutile par une paroi vitrée accrochée à l'ossature interne. Un immense pas était ainsi franchi. L'abandon de la fonction portante des murs offrait, en effet, des possibilités inouïes d'amélioration dans l'organisation de l'espace et son adaptation aux besoins humains. L'architecture gothique, certes, était déjà parvenue à supprimer partiellement cette fonction portante, mais — pour des raisons diverses et notamment matérielles — elle n'avait pu tirer toutes les conséquences pratiques de cette conquête à laquelle les siècles suivants renoncèrent du reste rapidement. L'important, au demeurant, n'est pas tellement que le mur ait été supprimé, mais que cette suppression ait permis d'obtenir de meilleures conditions d'habitation. Le pan de verre permet avant tout de faire pénétrer l'air et la lumière à l'intérieur d'un édifice. L'utilisation du béton et de l'acier permirent de même de dégager presque intégralement le sol en montant les immeubles sur pilotis, de réaliser d'appréciables gains de terrains non bâtis (convertibles en espaces verts) en construisant en hauteur, de dresser des plans absolument libres grâce à l'emploi de cloisons très légères et parfois amovibles, ou de convertir les toits en jardins. Le Corbusier, plus qu'aucune autre peut-être, fut à l'origine de cette nouvelle conception de l'architecture qui poursuit des buts avant tout humains et qui constitue, en définitive, le véritable « fonctionnalisme ».

On entend trop souvent en effet par fonctionnalisme le simple fait de rendre visible extérieurement la fonction d'un bâtiment ou de ne rien faire figurer en façade qui ne soit absolument utile à la construction proprement dite. Or c'est là une vue beaucoup trop limitée. La célèbre *Charte d'Athènes* (Congrès des CIAM de 1933) en donnait la véritable définition en affirmant dès l'abord: « Les matériaux de l'urbanisme [et donc de l'architecture] sont le soleil, l'espace, les arbres, l'acier et le ciment armé, — dans cet ordre et dans cette hiérarchie. » Tout bâtiment est construit pour être utilisé par l'homme; sa fonction doit donc tenir compte en premier lieu des données humaines. D'où l'importance nouvelle accordée aux espaces internes par les architectes contemporains. Si l'on ne craignait de schématiser dangereusement, on pourrait dire en effet que durant près de cinq siècles,

Immeuble de la S.A.S. et Royal Hotel à Copenhague.
Architecte Jacobsen.

leurs devanciers avaient trop exclusivement fait porter leurs efforts sur l'aspect extérieur des édifices au détriment de la distribution intérieure. Cet esprit se retrouve de nos jours dans l'enseignement académique où l'on concentre l'attention des étudiants sur les plans et les élévations alors que ceux-ci sont devenus des moyens beaucoup trop fragmentaires pour donner une idée exacte d'œuvres à trois et même quatre dimensions.

Prendre conscience de la nature de l'architecture nouvelle, c'est donc essentiellement comprendre que la véritable révolution réalisée au XX^{ème} siècle s'est faite, si l'on peut dire, de l'intérieur. L'élévation est désormais subordonnée à la vie interne du bâtiment. « Form follows function », mais en prenant le mot fonction au sens le plus large, le plus riche et le plus humain. C'est Mies van der Rohe lui-même — dont se réclament pourtant le plus les tenants d'un certain formalisme rigide — qui déclarait dès 1927 que la forme ne devait jamais être « une fin en soi », car l'effort est alors « dirigé uniquement sur l'extérieur. Or, seul ce qui a une vie à l'intérieur possède un extérieur vivant ».

Rares pourtant sont encore les architectes à s'être totalement pénétrés de cette vérité essentielle. Combien, hélas! croient être modernes parce qu'ils emploient l'acier, le béton, l'aluminium et le verre alors que la fonction interne et l'organisation volumétrique de leurs constructions sont d'une affligeante médiocrité et font preuve d'un esprit totalement périmé. C'est peut-être à ce trait que se dévoilent le mieux les mauvais architectes. L'emploi des nouveaux matériaux ne présente en effet d'intérêt réel que dans la mesure où ceux-ci permettent de trouver une meilleure solution aux programmes imposés et Frank Lloyd Wright ou Aalto ont du reste montré que l'on pouvait faire de l'excellente architecture moderne avec des matériaux traditionnels.



BRASILIA. Vue de la place monumentale. (Photo Lucien Hervé).





LE CORBUSIER. Chandigarh, Palais de la Haute Cour. (Photo L. Hervé).

Hôtel de Ville de Tokyo. Architecte Kenzo Tange. (Photo L. Hervé).



A la vérité, le travers le plus répandu à l'heure actuelle est de s'inspirer des grands aînés sans avoir réellement compris leur apport, de tirer une esthétique conventionnelle de la seule apparence de leurs œuvres. Les uns bâtissent ainsi de vulgaires cages de métal pouvant servir aussi bien d'immeubles que d'usines ou d'hôpitaux en prétendant suivre la leçon de Mies. D'autres copient les formes accréditées par de grands constructeurs comme Nervi, Candela ou Buckminster Fuller, sans voir que celles-ci correspondent à des solutions technologiques spécifiques. D'autres encore se lancent dans des originalités de façade, au risque de compromettre l'organisation générale, sous prétexte de suivre la même évolution que Le Corbusier.

La prédominance de l'organisation interne sur le dessin des façades et la nécessité technologique des formes signifient-elles que l'expression esthétique soit négligée pour autant par les véritables créateurs? Certainement non. Si les nouvelles conceptions ont mené à une plus grande diversité d'aspect qu'auparavant, il existe bel et bien un style contemporain qui correspond à un certain état du goût et de la sensibilité et qui entretient au demeurant des rapports étroits avec l'art actuel.

GUY HABASQUE.

Chroniques du jour

• XXXVI^e ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N^o 20 DE XX^e SIÈCLE • NOËL 1962 •

LA XXXI^e BIENNALE DE VENISE

par Giuseppe Marchiori

Cette année, la vraie Biennale se tient dans le vieux palais Pesaro, sur le Grand Canal, siège du Musée international d'art moderne. Le palais Pesaro est un palais à l'architecture massive et baroque qui possède un hall grandiose, comme sorti de l'imagination du Piranese, et une cour pittoresque, presque théâtrale. Le grand salon accueille une exposition exceptionnelle de sculpture (tous les grands prix de la Biennale de 1948 à 1960) tandis

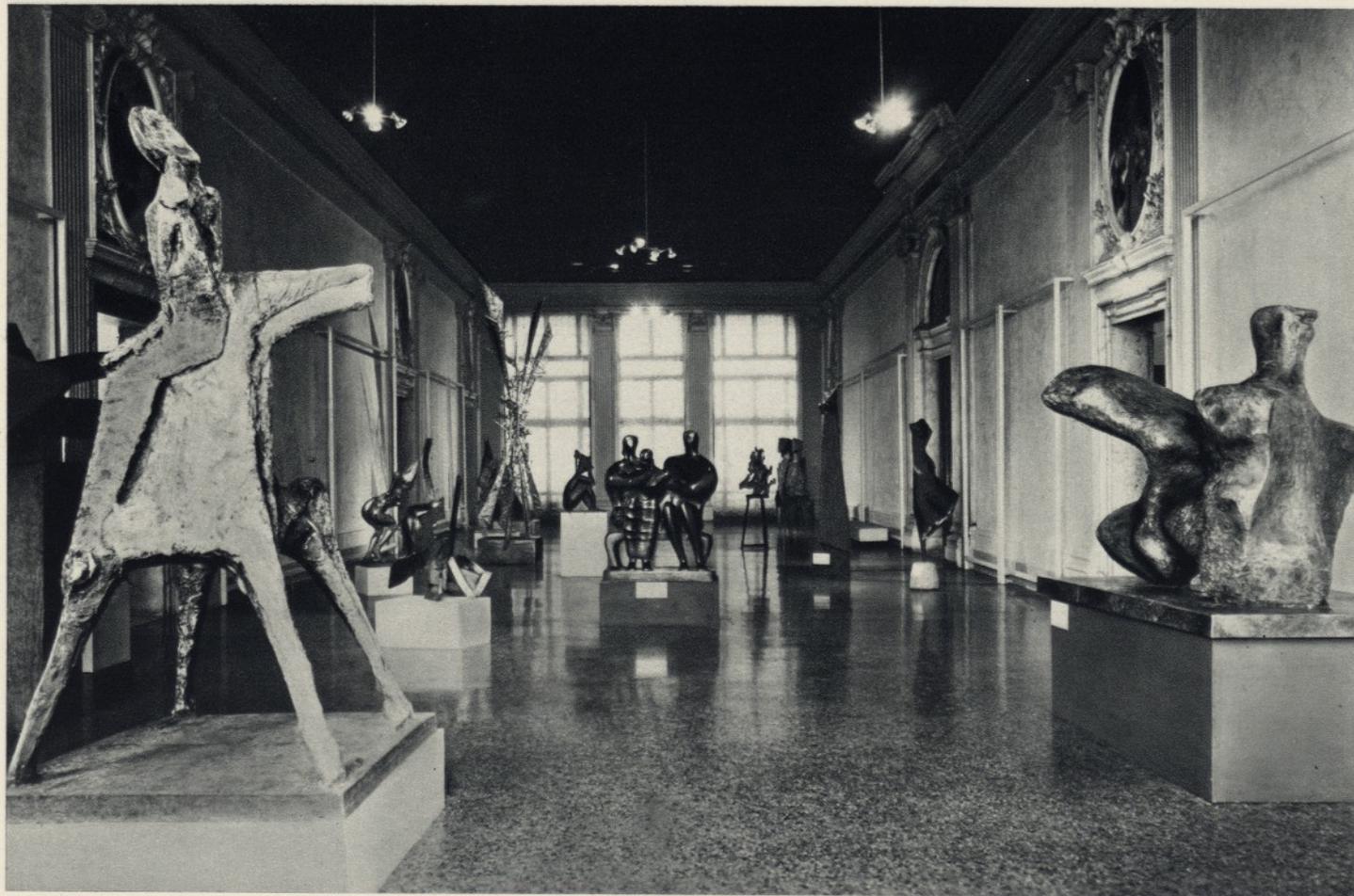
que les autres salles sont décorées d'œuvres choisies des lauréats, de Braque à Hartung et de Morandi à Vedova.

Trop souvent, les jurys se sont vus accuser de céder à des motifs extra-artistiques, mais quand les prix vont à Morandi, à Carrà, à Braque, à Matisse, à Hartung, à Licini, à Max Ernst, à Arp, à Moore, à Chillida, à Chadwick, à Marino, à Villon, à Mirò, à Santomaso, à Afro, à Vedova, à Min-

guzzi, à Mastroianni, à Spacal, il nous semble, à nous, qu'ils ont été attribués avec discernement et justice.

L'exposition des lauréats de la Biennale fait du palais Pesaro un incomparable Musée d'art moderne, surtout pour la sculpture qui jouit là d'un espace particulièrement adapté et qui, soigneusement disposée, y retrouve cette valeur monumentale que ne soulignaient guère les salles grises de la Biennale. Les dimensions grandioses

Les Grands Prix de la Biennale 1948-1960. Au premier plan MARINO MARINI et HENRY MOORE.





GIACOMETTI. Homme en marche. Bronze.
Grand Prix international 1962.

du salon Pesaro font de la sculpture un véritable spectacle, car l'on y respire un air d'énergie plastique (voyez Moore et Marino) fort rare aujourd'hui avec notre architecture du fer, alors qu'il est parfaitement en accord avec l'opulence baroque. Le bois de Chillida est l'une des plus belles inventions plastiques de notre temps, avec sa pureté toute brancusienne bien qu'elle soit profondément différente des sculptures de Brancusi.

Et Arp? Entre le marbre vert et le bronze doré — matières les plus propres à la fantaisie pure de la forme — le choix est impossible, car la sculpture, dans ce cas, touche à l'absolu. Les sculpteurs obsédés par la « matière » ont tort de croire que tous les moyens sont bons pour traduire ce qu'ils veulent exprimer, car l'absolu formel est le résultat d'une concession qui n'exclut pas son contraire, si on la juge en termes d'histoire. A l'arbitraire du goût répond précisément la variété contemporaine des expressions artistiques, lesquelles, sur le plan de la qualité du style, peuvent s'équivaloir. Que l'on pense à l'exposition de Giacometti dans le cadre de la Biennale! Giacometti est un contemporain de Arp et de Chillida, de Moore et de Marino. Ses figures allongées, d'inspiration archaïque, peuvent coexister avec les fers de Burri et les « compressions » de César.

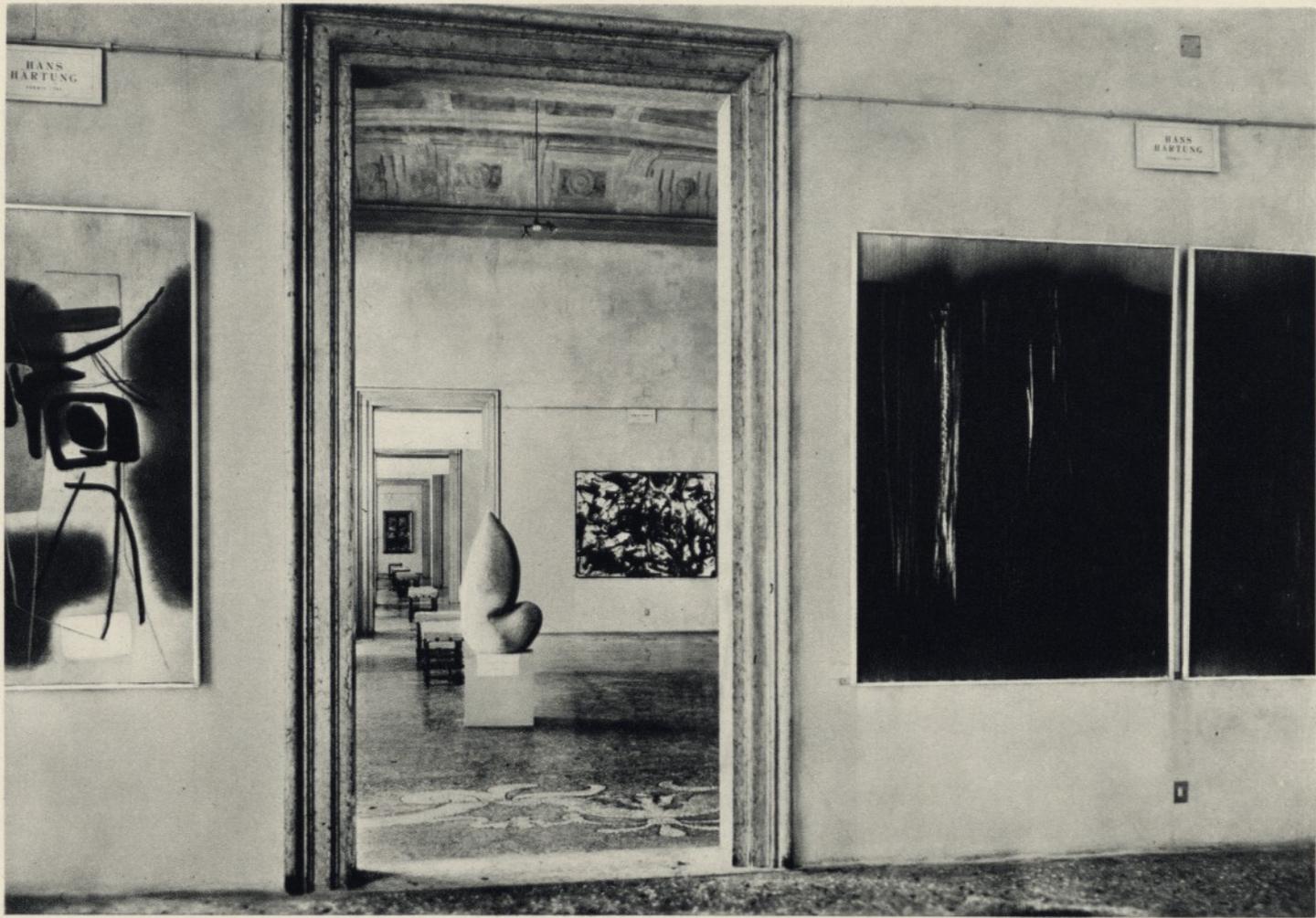
Seule, la médiocrité ne peut coexister, et la Biennale de Venise en donne cette année une démonstration définitive. L'éclectisme ne signifie en effet nullement que le choix ait été opéré avec impartialité. L'impartialité, trop souvent, n'est que la défense des médiocres.

Le premier devoir de la Biennale est de donner un panorama objectif de la situation artistique internationale, soit au moyen d'expositions collectives, soit au moyen d'expositions individuelles ayant une valeur ou une signification particulière. Elle se doit de tenir compte des « modes » passagères, des « goûts » même s'ils sont éphémères, mais il ne faut pas qu'elle oublie pour autant de mettre l'accent sur les personnalités les plus marquantes de l'époque et sur les œuvres qui représentent quelque chose à la fois de vital et d'actuel.

Les rétrospectives ont leur importance: il faut bien glorifier celui-ci ou embaumer celui-là. L'exposition de Gorky est à peu près la seule qui avait véritablement une raison d'être, la seule qui représente un authentique apport culturel. Mais que voulait-on démontrer qui ne l'ait déjà été ample-

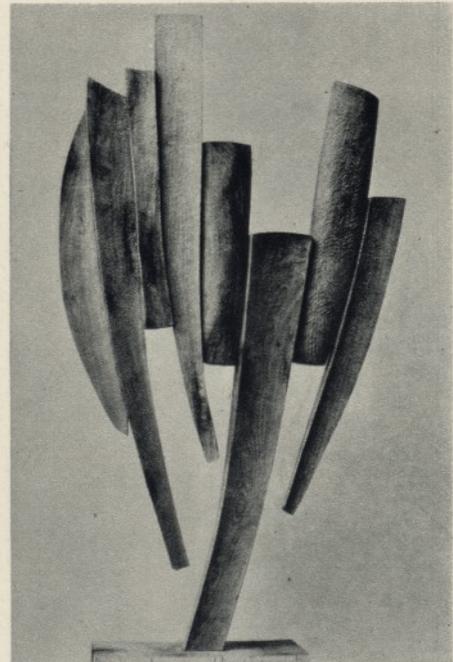
ment avec l'exposition des peintures et des estampes d'Odilon Redon? Odilon Redon n'est pas une découverte. Sa situation historique est très précise et n'a nul besoin d'être revue et corrigée. Il en est de même pour la rétrospective de Sironi, laquelle n'ajoute rien à l'idée que nous avons de lui, depuis ses premiers essais futuristes jusqu'à ses grandes peintures métaphysiques. Mais il fallait que Sironi fût honoré *post mortem* parce que, de son vivant, il n'avait jamais voulu exposer à la Biennale, par orgueil ou par méfiance à l'égard des organisateurs et des critiques qui auraient à le juger. Sironi, cas sévère et sérieux, et qui pourrait s'imposer à l'attention internationale par la force de son tempérament et par ce goût de l'étrange qui éclate avec un rare bonheur dans ses illustrations pour les livres et les revues. Il existe en effet, dans ce genre graphique, un style Sironi qui eut autrefois sa fortune.

Arturo Martini (mort trop jeune, en 1947) ne figure pas parmi les lauréats de la Biennale. Nous aurions aimé le voir représenté à côté des plus grands sculpteurs de ce siècle, lui, grand parmi les grands. La Biennale a bien voulu lui consacrer une exposition, mais seulement dans l'une des salles du pavillon italien, salle indigne de lui et de sa grandeur. Une fois de plus le sort s'est acharné contre Martini, et quand pourrions-nous voir une véritable exposition de son œuvre? Huit sculptures ne peuvent suffire à donner une vue d'ensemble de la personnalité complexe de Martini, depuis ses sculptures primitives et puristes jusqu'à la *Donna che nuota sott'acqua* et aux diverses compositions des dernières années sur le thème du taureau. C'est tout le pavillon central de la Biennale qui devrait être consacré à une exposition Martini, et cela même serait insuffisant tant fut riche et variée son activité de sculpteur, de peintre et de dessinateur. Encore une fois, une grande occasion a été perdue, et Martini demeure le sacrifié de service dans l'histoire de l'art italien contemporain. Parmi les diverses réformes qui pourraient intervenir dans la Biennale, il en est une qui concerne l'indivisibilité des prix. Un jury devrait avoir le courage de choisir entre Capogrossi et Morlotti (tout en reconnaissant la valeur des deux), comme entre Milani et Calò. Capogrossi et Morlotti sont trop familiers aux lecteurs de *XX^e Siècle* pour que nous les leur présentions. Mais puisqu'ils représentent deux directions bien différentes, et même antithétiques, dans la peinture contem-



Les Grands Prix de la Biennale 1948-1960. HARTUNG et ARP. (Photo Giacomelli, Venise).

HUNDERTWASSER. Maisons sous la pluie de sang. 1960. Pavillon autrichien de la Biennale.



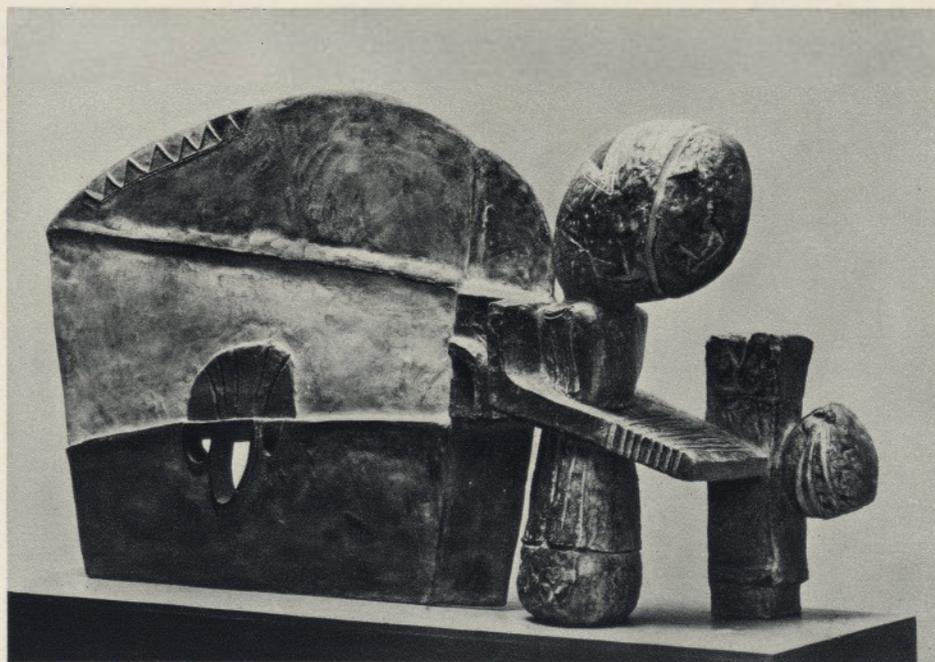
CALÒ. Sculpture. 1962. Prix national de sculpture *ex-æquo*.



Les Grands Prix de la Biennale 1948-1960. SANTOMASO. Peinture. 1962. 162 × 195 cm.

ROBERT DALWOOD. Minos. 1962. Pavillon de la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise.

poraine, pourquoi ne pas avoir choisi de souligner l'apport plus vif ou plus actuel de l'un des deux? Le geste de Ponce Pilate n'a jamais contenté personne. Mais il n'est pas nécessaire d'insister sur des choses trop évidentes! Parmi les sculpteurs venus de toutes les parties du monde, c'est Giò Pomodoro qui a été l'élu. Lors de sa récente exposition à la Galerie Blu de Milan, Pomodoro avait démontré sa maturité, notamment dans la série des rectangles plastiques dorés et animés, modelés avec une chaleur baroque. Il avait peu de rivaux dans la section étrangère de la Biennale: Szapocznikow (Pologne), Hadzi (États-Unis), Tajiri (Hollande), Mukai (Japon), Meier-Denninghoff (Allemagne), Adams et Dalwood (Angleterre), Avramidis (Autriche) et Feigin (Israël). Tous ont apporté une contribution notable à la sculpture





MANESSIER. Et Gloriam Vidi Ressurgentis. Peinture. 1961. 230 × 200 cm. (Biennale de Venise).



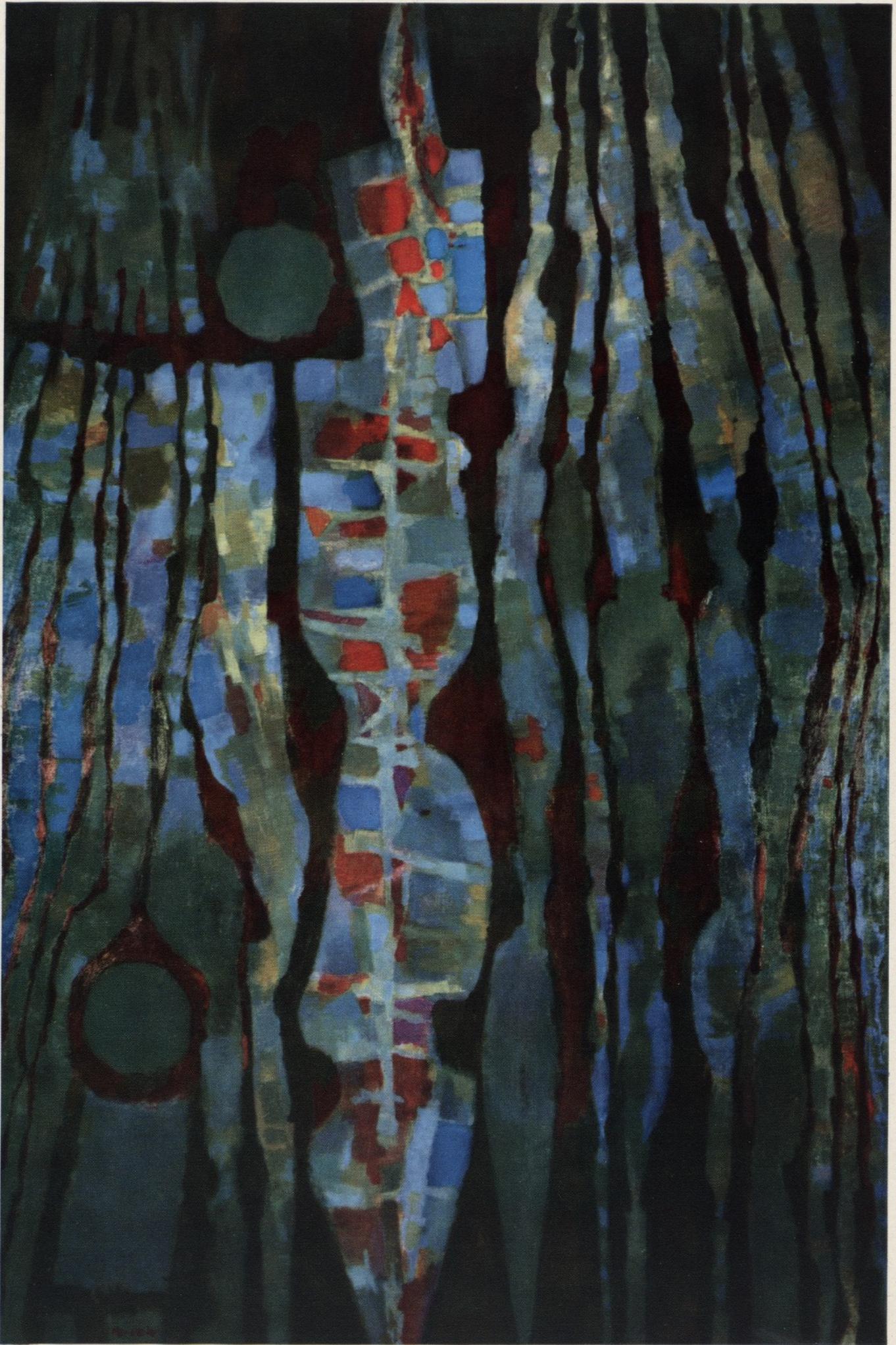
MANESSIER. Volet latéral gauche d'un triptyque intitulé « L'Empreinte ». 1962. 230 × 100 cm.



MANESSIER. Panneau central d'un triptyque intitulé « L'Empreinte ». 1962. 230 × 200 cm.



MANESSIER. Volet latéral droit d'un triptyque intitulé « L'Empreinte ». 1962. 230 × 100 cm.

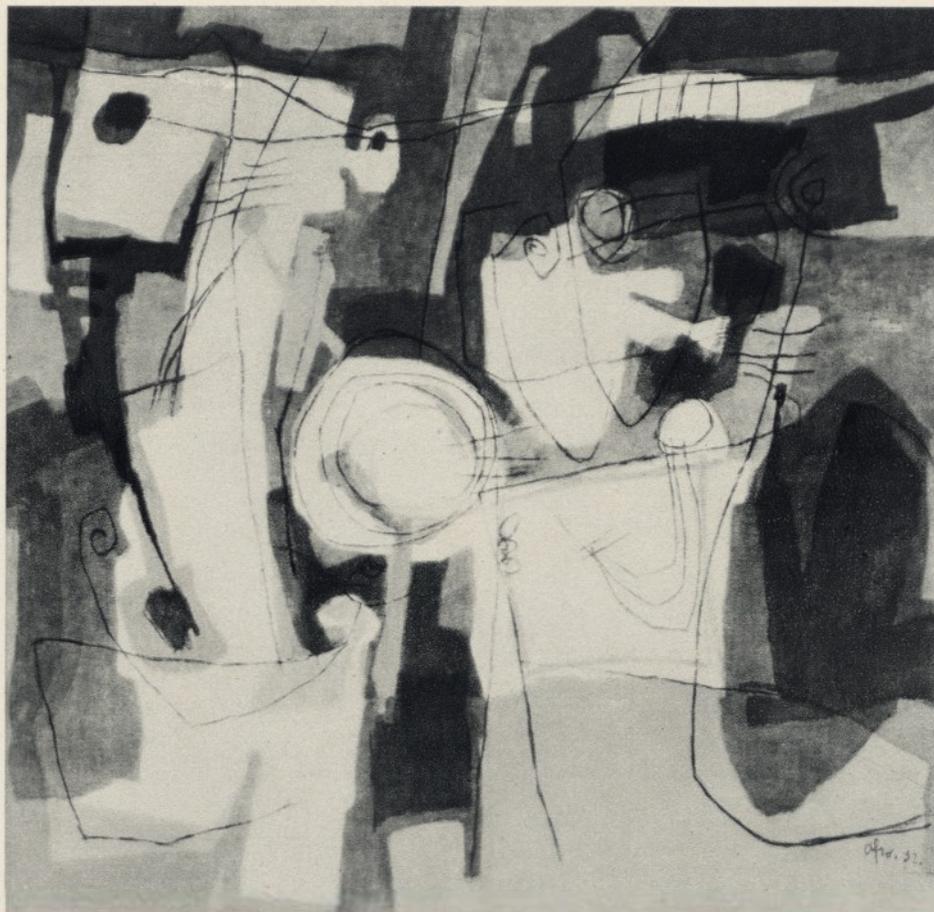


MANESSIER. Offrande de la terre. Peinture. 1961. 300 × 200 cm. (Photos Galerie de France).

Les Grands Prix de la Biennale 1948-1960.
AFRO. Villa Fleurent n° 3. 1952.

moderne et les non lauréats méritaient au moins une mention.

Ces questions mises à part, il est deux cas qui auraient dû retenir l'attention et dont on n'a absolument pas tenu compte: Mme Nevelson et Pablo Serrano. Les constructions multiples (assemblages) de Mme Nevelson constituent un beau défi aux idées traditionnelles et un intéressant hommage à un pays que l'on croit connaître mais qui demeure riche de surprises. Mme Nevelson compose son hommage à un temps indéfinissable avec de vieux meubles provenant des maisons sudistes ou nordistes, et appartenant à cette époque dite en Europe victorienne. Il y a infiniment d'invention et d'ironie dans ces images obsessionnelles de la vie quotidienne dans une province anonyme mais typique de l'Amérique. Quant à l'œuvre intense et vigoureuse de Pablo Serrano, elle traduit la som-



Les Grands Prix de la Biennale 1948-1960.
VEDOVA. Pour une protestation. N° 6.





LOUISE NEVELSON. Cathédrale 1962 (Détail). Pavillon américain à la Biennale 1962.

MORLOTTI. Paysage. 1961. Galerie Blu. Grand Prix national de Peinture *ex-æquo*.



GUITET Texte-gravure. 1961.
Prix David Bright. 1962.



CAPOGROSSI. Superficie 327. 1959. Grand Prix national de Peinture *ex-æquo*.

SCHUMACHER. Peinture. 1959. 120 × 95 cm.
Prix Cardazzo de peinture.



bre obsession de l'Espagne, terre de fantastique violence. On n'a pas prêté attention à Serrano et à Nevelson, mais ils représentent les deux « événements » de cette XXXIème Biennale. Hundertwasser est un autre cas, lui qui, à travers les labyrinthes de la folie, a su découvrir le fil ténu de la poésie. Son œuvre témoigne de la vision d'un peintre qui en est encore au temps de l'imagination et de la fantaisie: le temps « sécessionniste » et prophétique de Klimt, qui ouvrit la voie aux audaces les plus inquiétantes de l'art moderne.

Quoi qu'il en soit, la Biennale demeure surtout une manifestation où l'on rencontre toujours quelque chose dont la puissance compense les médiocrités, même si les divers jurys ne s'en rendent pas tout à fait compte.

GIUSEPPE MARCHIORI

SPIRITUALITÉ DE MANESSIER

par Giuseppe Marchiori

La salle centrale du pavillon français, consacrée à Manessier, est une petite chapelle azurée. Il s'agit là de la couleur — de ciel et d'éternité — chère à Manessier depuis l'époque des « Crucifixions », du moins si nous acceptons certaines valeurs symboliques qui transcendent la pure et simple représentation. Les voûtes des basiliques byzantines ou les émaux de Limoges possèdent la même lumière intérieure que les bleus de Manessier — une lumière secrète et marine comme celle de la tombe de Galla Placidia à Ravenne, une lumière qui incite à la contemplation et qui vous retire de la marée du temps.

La spiritualité de Manessier contrôle ses moyens d'expression picturale, les soustrait, si l'on peut dire, aux courants de l'actualité car, dans la sévère conception de l'art qu'il s'impose, il les considère comme des instruments et non point des fins. Tout cela provient, à travers la « solidification » cézannienne, d'une même source impressionniste: d'un germe qui a donné vie à un organisme pictural construit de façon analytique. On peut d'ailleurs observer un processus semblable dans certaines peintures de Bazaine d'il y a quinze ans.

Dans les grandes toiles d'aujourd'hui, l'organisation des cellules alterne avec la composition par « taches », mais le résultat est le même à cause de l'unité de l'atmosphère colorée et de l'harmonie de l'image. Manessier est un mystique; toutefois, son regard n'est pas exclusivement fixé sur le ciel. Pour en arriver à ses synthèses symboliques, le peintre est passé d'abord par la réalité d'un pays et d'une terre qui font véritablement partie de son sang. Chacune de ses images est construite lentement à partir d'un rapport avec les choses concrètes; ce n'est qu'ensuite qu'elles deviennent ravissement religieux, mais sur la base d'une solide foi paysanne. Manessier est un homme de la terre, un homme nourri de sagesse antique: sa peinture le révèle, le dévoile.

La présence à la Biennale d'un peintre possédant un passé aussi riche de réalisations et d'événements prend en soi valeur d'affirmation: elle indique une certaine direction de l'art français d'après guerre. Manessier est en effet, avec Bazaine, le représentant le plus illustre de cette génération qu'on a pu définir comme « d'après Matisse », et qu'on pourrait également dire « d'après Braque ». La direction affirmée par Manessier n'est en contradiction ni avec les origines ni avec la tradition proprement moderne. Mais il faut, à son propos, distinguer le caractère de la « modernité » de celui, combien problématique, de l'« actualité ». Manessier, en ce sens, n'est pas un peintre « actuel ».

Le mysticisme de Manessier lui a permis de se tenir à l'écart de l'incertitude, du doute et de la méfiance de ses contemporains. La force de sa foi s'est alliée à la force de ses convictions artistiques. Manessier suit ainsi sa route sans faire aucune concession à l'expérimentalisme de l'époque, d'où l'hostilité de certains milieux d'avant-garde.

Mais l'avant-garde, du moins dans sa signification historique, a été aussi la source d'inspiration des années de jeunesse de Manessier. Comme les autres, il a des dettes à l'égard des Fauves et du Cubisme.

Si Manessier ne fait aujourd'hui aucunement figure de peintre de musée, ce n'est pas seulement parce qu'il a dédaigné les recherches pures et simples de matière et n'a pas sacrifié à la peinture de geste. Sa confrontation avec les autres peintres de la Biennale n'a ni sens ni raison d'être si on ne la situe pas uniquement sur le plan culturel. Lui préférer Poliakov ou Riopelle ne signifie rien en termes de critiques, car il ne s'agit là que de rapprochements fortuits et qui ne peuvent offrir aucun départ à une analyse serrée. Manessier possède une personnalité bien affirmée et qui a déjà sa place dans l'histoire — place pourrait-on dire consolidée par la maturité de cha-

cune des œuvres qu'il a présentées à la Biennale de Venise. Il est impossible, à son sujet, de parler de déclin, et il nous semble même que ses qualités de peintre sont aujourd'hui à leur apogée.

Sans doute sa peinture est-elle précieuse, raffinée, élaborée avec une science qui confine à la virtuosité, mais c'est à l'intérieur de cet azur modulé en tant de gammes diverses, à l'intérieur de cet azur qui reflète le dialogue de l'ombre et de la lumière, que se situe la personnalité et la spiritualité de Manessier.

Manessier, peintre français, pourrait être né de l'étude des vitraux de Chartres ou des aquarelles de Cézanne, points culminants d'une autre civilisation.

Il a suivi la voie naturelle de l'« esprit de finesse » en échappant aux aventures du goût, afin de devenir plus complètement lui-même. Il est facile, au fond, de réussir des effets ayant une grande résonance extérieure; il est beaucoup plus difficile de construire une toile ne devant rien qu'à la trame des seules valeurs picturales. Manessier, très souvent, a réussi à mener à bien cette entreprise poétique.

Les discussions soulevées par l'attribution à Manessier du grand prix international de la peinture ne sont que des bavardages sans fondements, les manifestations de passions qui relèvent plus de la compétition sportive que de la critique. Manessier est un peintre sérieux, un peintre qui cherche à résoudre les problèmes qui lui sont propres sans tenter de les parer de raisonnements complexes ou mystérieux. Son honnêteté fondamentale peut faire figure, aux yeux des révolutionnaires d'aujourd'hui, de vertu démodée ou bourgeoise, mais il n'en est rien, car cette honnêteté, dans le domaine de la peinture, est synonyme de vocation poétique. Et tel est bien le cas de Manessier à cause de sa structure morale, toute de limpidité.

GIUSEPPE MARCHIORI



PARIS-CIRCUS

par H. Damisch

Installé pour quelques semaines au plein centre de notre capitale, le *Paris-Circus* de Jean Dubuffet a proposé aux spectateurs toujours un peu ébahis une série de numéros dont la mise au point aura demandé à leur auteur plus d'une année de travail, et dont il importe de reconnaître dès l'abord qu'ils répondaient, dans leur succession barriolée, à un même propos, propos dont le peintre n'a d'ailleurs jamais fait mystère. Mais voilà qui ne paraît pas faire de difficulté: en peignant ces rues, leurs façades et leurs trottoirs, ces autobus, ces piétons gambadant sur l'asphalte et virevoltant au soleil, Dubuffet n'a-t-il pas renoué avec son inspiration première, celle qui présidait à la série dite *Mirobolus, Macadam & Cie*, de 1945-1946? Singulier retournement, pourtant, que celui dont a témoigné le passage des dernières *Matériologies* aux premiers *Autobus* de la série nouvelle, sans autre transition qu'une interruption de quelques semaines dans le travail du peintre, consacrée aux expériences musicales que l'on sait. Et il n'est pas jusqu'à la volonté, ici patente, de récuser les suggestions de la matière et le surgissement spontané des images, qui ne nous étonne chez un peintre qui paraissait avoir fait du recours systématique aux techniques de hasard le ressort de son activité créatrice. Sans compter que pour satisfaire à ce souci d'une élaboration concertée des figures, Dubuffet n'hésite pas aujourd'hui à user de la couleur pour elle-même, voire du contour, dont ses recherches antérieures sur les textures secrètes des lieux et des substances avaient cependant dénoncé le caractère arbitraire, lié à une conception étroite, et toute conventionnelle, de la notion de forme.

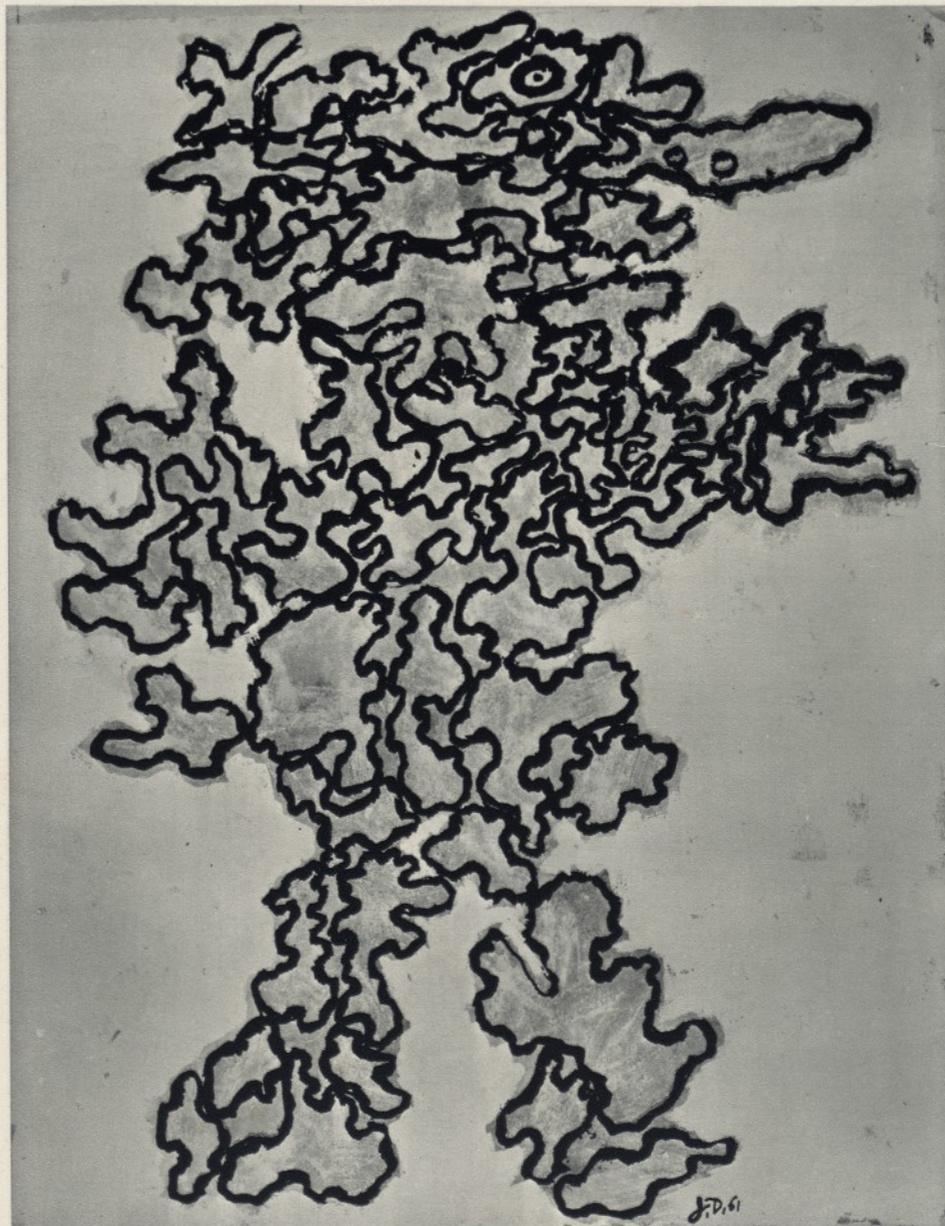
Pour être de caractère strictement technique, de telles observations, — auxquelles chacun aura pu procéder pour son compte, — n'en suffisent pas moins à prévenir toute interprétation hâtive de la rupture intervenue dans le développement des travaux de Jean Dubuffet, et d'un « retour aux sources » où certains verraient volontiers un aveu d'échec de la part de l'auteur des *Matériologies*. Après avoir prétendu résorber au sein de textures et de fonds indifférenciés jusqu'au souvenir des figures qui hantaient les *Sols et Terrains*, et jusqu'aux traces de l'intervention de la main, si Dubuffet en revient à présent à une forme de figuration délibérément exacerbée, n'est-ce

point que l'entreprise inaugurée par les *Texturologies* était, en effet, vouée à l'impasse? Mais cette oscillation soudaine, qui n'est point sans précédent dans son œuvre, si nous parvenons à en saisir le mécanisme et les raisons, sans doute la relation en serait-elle éclairée, qui unit les deux aspirations contradictoires par lesquelles le peintre est sollicité tour à tour, relation véritablement dialectique (et non pas simplement d'opposition, de contrariété). Et pour aller au plus pressé, je dirai seulement ici que les numéros, que les tours inscrits au programme du *Paris-Circus*, que ces tours et ces numéros traduisent un souci d'équilibre volontaire, concerté, qui ne laisse par conséquent pas de place au hasard, et cependant toujours précaire et contesté, entre l'aspiration « humanisante », « interventionniste »,

et pour tout dire *imageante* (laquelle s'exprime avec force dans les figures de la suite des « Légendes »), et l'aspiration « inhumanisante » et *métaphysique*, qui prétend détourner le regard de la contemplation des formes et des images pour le ramener jusqu'au fond anonyme, qui pour n'être jamais aperçu, visé pour lui-même, n'en constitue pas moins la condition, l'assise première de tout acte de perception ou d'imagination, de toute entreprise d'expression.

Car l'heure n'est plus à la réflexion sur les données du perçu, sur les rapports des figures et du fond, sur le problème de l'inscription des tracés humains dans le grand registre de la Terre, à quoi se ramène, dans son développement systématique, l'œuvre de Dubuffet, des *Hautes Pâtes* aux *Matériologies*. Dubuffet est de retour à la Ville, parmi nous: une ville qui a

DUBUFFET. Le fond est peint de gouache blanche. (Photo Delagénère).



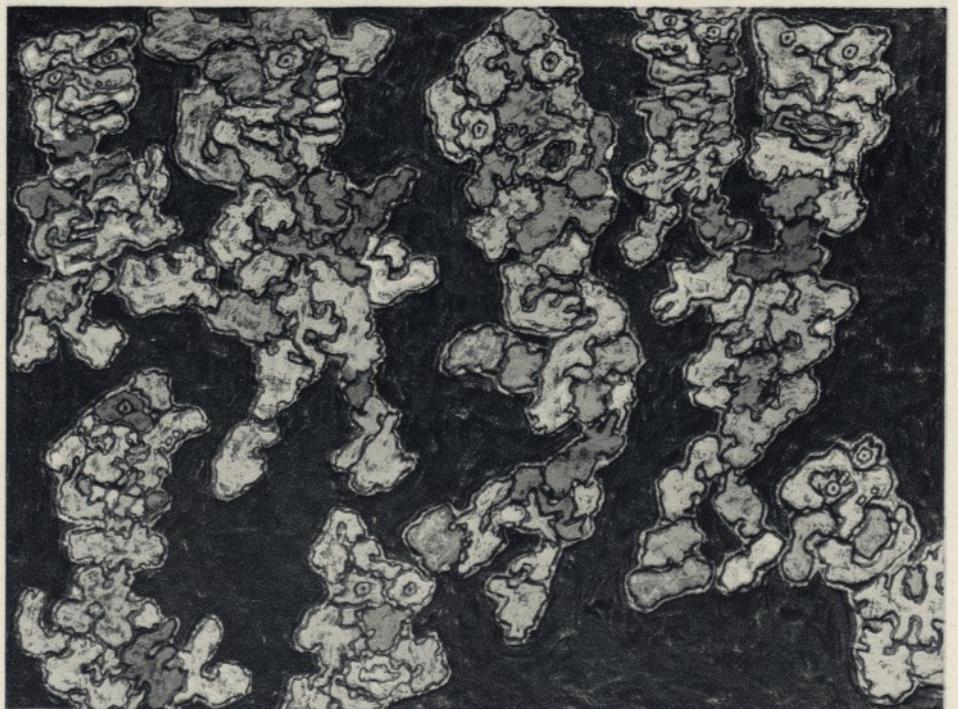


DUBUFFET. Les dames aux fenêtres. Juillet 1961. 130×97 cm. Galerie Daniel Cordier.

bien changé, depuis les jours de l'Occupation; une ville remuante et prospère, grouillante de vitrines et d'enseignes, de voitures et de passants affairés. Que cette ville nous soit un fond, un terrain, et comme le lieu où s'inscrit chacune de nos démarches et où se dilue bientôt la figure de nos affaires, voilà qui est pour séduire Dubuffet, toujours curieux de sites qui lui parlent de l'homme. Mais il y a mieux: le peintre n'ouvre pas une fenêtre, à notre intention, sur la ville; bien au contraire, c'est la ville elle-même qui nous observe, de tous ses yeux, depuis le mur où elle est exposée, comme en vitrine. Et s'il est ici question des yeux de la ville, c'est au sens, bien sûr, où l'on parle des "yeux" d'un bouillon: et la ville, qu'est-elle d'autre que ce grand bouillon dont parlait le *Prospectus aux amateurs*, grand bouillon qui a partout le même goût, goût de l'homme?

HUBERT DAMISCH

DUBUFFET. Cérémonie. 7-9 novembre 1961. Coll. Marinotti.



SITUATION DE BISSIÈRE

par François Mathey

Je ne sais pas très bien ce que c'est que la peinture française mais je sais qu'elle existe, et même un peu là, et que Bissière est un peintre français. J'en connais, venus des bords du Tage ou des rives du Pacifique qui ont cette

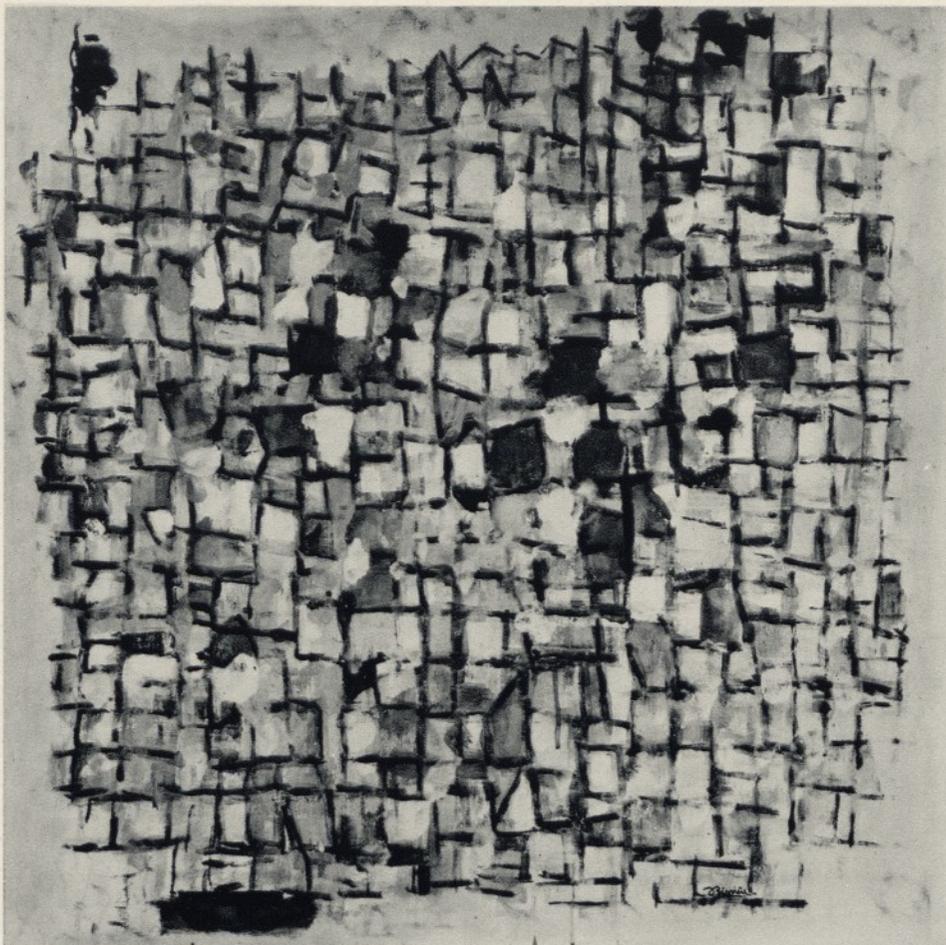
délicatesse de la touche, cette distinction de la couleur, ce même goût de l'ouvrage justement faufilé, cousu, tressé, tissé avec cette passion de la vérité du cœur commune aux êtres de grande race, d'antique civilisation ou

de haute culture. Mais ce qui appartient à Bissière et à lui seulement, et je crois bien qu'il s'agit d'une vertu essentiellement française, c'est la simplicité du cœur qui se raconte avec la sérénité tranquille, cette sûreté de l'esprit lucide qui sait l'ordre des choses, le respect des valeurs, cette manière d'être toujours émerveillée et reconnaissante devant la nature, un soleil d'août, une pierre, une mousse ou quelque feuille morte. Oser dire avec ferveur, simplement, fortement les humbles bonheurs de la vie. Avouer sans histoire la grandeur de l'homme.

BISSIÈRE. Agonie des feuilles. 1962. Peinture. 115 x 78 cm. Gal. Jeanne Bucher.



C'est un travers propre au Français de se méfier — lui qui s'imagine le plus intelligent — de tout ce qui lui paraît trop intelligent et d'admirer dévotement tout ce qu'il ne comprend pas, et où peut-être il n'y a rien à comprendre. C'est un travers propre à notre temps de rapidité, d'efficacité — qu'ils disent — mais en fait de brutalité, de préférer le choc à la perception, le cri au chant, et, ce qui est plus grave, d'imaginer un chant là où il n'y a qu'un cri. C'est peut-être signe de force, de santé mais plus probablement une démission de l'être devant la facilité ou l'abus. Cette digression moralisante peut nous entraîner loin mais nous ramène à Bissière. Parce que sa peinture dédaigne l'effet, qu'elle se satisfait d'être justement posée, tenue, contenue comme une cantilène, elle est une méditation et un poème, un monologue de l'âme éblouie. Bissière appartient à ces artistes français, n'ayons pas peur de les appeler ainsi car là encore une étrange pudeur ou quelque complexe obscur de vaine culpabilité nous interdit de reconnaître ce qu'il y a de meilleur chez nous, qui maintiennent la tradition de notre culture nationale. On n'ose plus sans faire sourire invoquer les grands exemples mais, toute honte bue, avouons qu'il est bien dans la lignée des Chardin, Corot, Cézanne. Des gens qui n'ont pas de système — le système est l'affaire des suiveurs — mais qui expriment leur vérité intérieure avec les moyens qu'ils ont, sans savoir comment, presque à leur insu, qui s'abandonnent à leur intuition plus qu'à leur instinct et finalement se reconnaissent tels qu'ils se sont vus en eux-mêmes parce que jamais ils ne trichent ni ne discutent. Je ne fais pas là l'éloge du beau métier, ce pont aux ânes, mais il y a chez Bissière une application, une perfection dans le travail qui est différente de la virtuosité et bien supérieure. On est loin du «cousu



BISSIÈRE. Thermidor. Peinture. 1960. 73×73 cm. Galerie Jeanne Bucher.

main» des disciples attentifs. Sa touche est quelquefois gauche, maladroite, et combien plus riche et émouvante. Ce n'est pas concerté mais fatal parce que cela doit être ainsi. Parce qu'ainsi la touche est vraie et le vrai est le secret de la beauté.

On sait l'infirmité de Bissière. Elle a contribué à sa légende mais on peut se demander au risque de quelque cynisme malséant si la cécité de l'artiste ne lui a pas permis de s'intérioriser davantage. Car on voit bien, à travers son œuvre récente, combien l'artiste demeure maître de son émotion, organise ses couleurs en contrepoint constant et délibéré. Contrôle de soi et esprit d'analyse qui sont les traits spécifiques du classique français sont des moyens pour accéder à la possession d'un monde plus vaste, dans un cheminement irréversible de la réalité immédiate vers la synthèse, de l'accident à l'éternel. Qu'importent les titres de ses tableaux? Indications utiles pour la classification, vérifications commodes pour l'amateur des émotions qui les ont fait naître ou qu'elles ont suscitées.

Mais en fait, « Germinal », « Blanche Aurore » ou « Noblesse des Ruines » malgré leur propos évident de généralité, demeurent encore des mots, parce que des mots, trop restrictifs. C'est ombre et lumière n° 1, n° 2, n° 3, le dialogue permanent entre les idées claires et les passions obscures qui habitent et sont la grandeur de l'homme.

Ce sens de l'humain — et j'emploie ce terme galvaudé avec toutes sortes de restrictions — a quelque chose d'accidentel, pour ne pas dire incongru, en notre temps. Ainsi faisait-on à Bissière une place à part, respectueuse, révérencieuse. Parce qu'il a vécu solitaire, qu'il s'est imposé tard, que la réputation de ses camarades plus jeunes a probablement faussé l'opinion qu'on devait se faire de lui, on ne savait trop comment le cataloguer, et surtout on n'osait pas, car il n'avait pas joué le jeu — et la société se venge — le reconnaître parmi les maîtres de sa génération. Mais son témoignage force les réticences. Le public qui s'est pressé en foule à la Galerie Jeanne Bucher ne s'y est pas trompé. Il a reconnu

Bissière. Nous avons reçu son message tardivement, certes, mais peut-être sommes nous en effet mieux préparés pour qu'enfin la grâce de Bissière nous touche. « Je peins pour être moins seul en ce monde misérable; je suis un être vivant qui s'adresse à d'autres êtres vivants pour avoir moins froid. » On n'échappe pas à cette confiance. Il a fallu plus de dix ans pour que la peinture se décante de tous ses rebus. Abstraction, non-figuration et tous les ismes d'occasion sont devenus de faux dilemmes. Au-delà des formalismes le peintre nous introduit au sein même de la poésie, dans l'ordre réel des choses, en symbiose avec la nature. La nature n'est plus une référence; elle est intégrée dans toutes ses fibres, consubstantielle, sensiblement, harmonieusement, magiquement recréée. On écoute les tableaux de Bissière, les chants des oiseaux à l'aube, ses silences, les rumeurs paisibles de la campagne comme on entend la musique sans plus se demander ni pourquoi ni comment. En en fin de compte, ce n'est pas sur la joie ou la tristesse de Bissière que l'on s'interroge mais sur les causes de notre joie, de nos tristesses, de nos regrets, de notre amour.

FRANÇOIS MATHEY

BISSIÈRE. Blanche aurore. 1961. 100 × 50 cm.



SOMAINI

par E. Crispolti

Deux constantes structurales semblent caractériser l'évolution multiforme et extrêmement riche de la sculpture de Somaini au cours des dernières années, qui l'ont vu s'affirmer de façon décisive sur le plan international, depuis la Biennale de Venise de 1956 jusqu'à celles de 1958 et 1960, depuis la Biennale de São Paulo en 1959 jusqu'à son importante exposition particulière à New York en 1960, et enfin la dernière Biennale des Jeunes de Paris. Ses caractéristiques particulières sont une plastique dense et pleine, d'une richesse et d'une intensité absolument inusitées dans la sculpture actuelle, qui tend plus à ronger et à essentialiser qu'à s'étendre dans l'espace; et une dialectique serrée entre cette masse et l'espace.

Le premier de ces éléments est sans doute la raison directe du succès de la sculpture de Somaini et sa caractéristique la plus marquante et la plus distinctive; pourtant, c'est seulement à travers la dialectique spatiale qu'une telle plastique acquiert une signification précise et qu'elle s'anime de l'extraordinaire vitalité qui la caractérise. C'est précisément sur cette dialectique que j'ai insisté dès ma première rencontre avec la sculpture de Somaini en 1956 et 1957, et depuis, Apollonio et Argan ont écrit à ce sujet des pages très justes, alors que Tapié a plus particulièrement souligné l'autre aspect de cette sculpture, la « plénitude » plastique qui en est la marque distinctive. Cependant, il faut également tenir compte d'un troisième élément fondamental, venu se dessiner très clairement au cours des dernières années et sur lequel Barilli a récemment attiré l'attention: le dynamisme, en tant que résultat de l'insertion dialectique de la masse plastique dans l'espace. En effet, cette insertion, en tant que dialectique, développe une puissance dynamique exceptionnelle qui, dans les sculptures des dernières années, concourt de façon déterminante à la caractérisation de l'acte d'expression. Un « élan vital » d'une puissance exceptionnelle, une décision volitive très claire: volonté de présence et d'action, une sorte de *furor* constructive très particulière. Et la matière plastique, avec son exubérance et sa tension, n'a de valeur que si elle est comprise comme potentialité dynamique dans le moment même où elle s'actualise; et ceci se passe dans l'espace, qui est le champ d'action spécifique de cette intervention dynamique.



SOMAINI. Blessé V. 1960. Plomb sur fer. 45 x 53 cm. Galerie Blu.

La nature de cet espace n'est pas imaginaire; elle est, au contraire, physiquement concrète: l'intervention expressive du sculpteur a lieu non pas dans une dimension différente de celle qui est propre au champ d'opération de l'homme, dans une sorte d'*alibi* spatial, mais bien dans la dimension spatiale même dans laquelle opère l'homme. Il y a donc un contact préliminaire d'ordre physique dans la *communication* de Somaini. Cependant, cet espace empirique qui n'est pas donné *a priori* comme la spatialité en perspective de la Renaissance, est donc tout à fait hypothétique: c'est-à-dire qu'il prend forme dans l'acte même de chaque formulation d'hypothèse, et la sculpture de Somaini représente justement une hypothèse d'ordre dynamique sur la spatialité inhérente à notre action. Il faut bien comprendre que l'hypothèse que Somaini avance sur l'homme n'est pas négative, bien au

contraire elle est caractérisée par une volonté, par un enthousiasme à construire, à créer. J'ai écrit, à une autre occasion, que la sculpture de Somaini participe du mythe d'« action » propre à une tradition particulière de l'art moderne, tradition qui semblait, au cours de notre après-guerre, définitivement mise en déroute par un pessimisme fondamental; même justifié par de solides raisons historiques, ce pessimisme finissait par apparaître tout à fait négatif. Somaini croit au contraire à la capacité créatrice de l'homme d'aujourd'hui et il veut en donner une interprétation matérielle. Son intervention sur la matière et sur l'espace (il apparaît maintenant de plus en plus clairement que la dialectique se formule comme l'antithèse, non dépourvue d'aspects dramatiques, entre le dynamisme signifiant la volonté d'agir du sculpteur, d'une part, et d'autre part la matière et l'espace en tant qu'objets

et champ d'action de cette intervention) traduit précisément sa volonté d'agir, de construire, c'est-à-dire d'agir pour un but.

Je crois qu'il n'est pas inutile de rappeler (et on doit le faire si l'on veut comprendre la volonté d'agir plus complexe et qui est également protestation, de créer de Fontana) que Somaini est lombard et que, par conséquent, le *milieu* social dans lequel il vit et travaille est celui d'une des régions les plus actives et les plus productives d'Europe. Sa *furor* constructive ne peut donc que nous rappeler « l'intentionnalité » fondamentale de ce *milieu*, absolument pragmatique, avec sa foi dans l'action, poussée souvent jusqu'au paroxysme.

C'est cet « activisme » dynamique qui constitue sa conclusion naturelle, l'expressionnisme chargé de tensions contenues plutôt que volontairement démonstratif, qui bouleversait une syntaxe d'ascendance cubiste, dans les essais, encore valables, réalisés entre 1952 et 1954 surtout (parmi lesquels un « projet pour un monument au prisonnier politique inconnu »); c'est également grâce à lui qu'il articulait les masses monumentales, dotées déjà

de leur dialectique spatiale caractéristique, des extraordinaires sculptures de grande taille en amalgame de fer de 1956 et 1957, ou des essais, encore plus dramatiques, de 1958. Dans chaque création, la dialectique complexe du « dynamisme volitif » — « matière et espace à articuler et à motiver » — voyait, comme résultat, la suprématie de l'un ou l'autre élément. Mais plus que le pittoresque des corrosions ou des exubérances de la matière plastique dans ses détails, un élément d'une netteté évidente a toujours caractérisé la sculpture de Somaini. C'est ainsi qu'en 1959 et 1960 particulièrement, la sculpture, d'une articulation complexe dans ses masses intensément plastiques, était marquée d'indications précises, rythmes-structuraux, véritables « ruptures de rythme » dans ses parties brillantes et tendues réalisées à la fraise, avec intervention directe sur le métal (et avec des effets d'une extraordinaire intensité expressive, spécialement sur le fer).

Actuellement, au cours de 1961, dans une série de très intenses dessins de structures ainsi que dans différentes sculptures terminées ou en cours de réalisation, cette intensité dynamique semble avoir pris le pas de façon dé-

cisive pour obtenir de nouvelles hypothèses structurales, de nouvelles hypothèses d'espace et, de ce fait, de nouvelles hypothèses de finalité dans la volonté d'action à laquelle Somaini reste fidèle et dont, en outre, il se prépare à nous donner une future et inédite image. Et il est singulier de constater qu'en opposition, presque, avec la « massivité » plastique, des articulations et des ossatures émergent, s'opposant aux zones polies et qui, dans leurs précises indications de direction, peuvent rappeler les célèbres « lignes-forces » futuristes.

Somaini est l'un des plus significatifs parmi les nouveaux sculpteurs européens, non seulement par ce qu'il a réalisé jusqu'à présent, mais surtout à cause de la direction que prend son œuvre récente, liée aux prémisses — qui semblent être les éléments mêmes de son tempérament de sculpteur — de son œuvre depuis 1952 et 1954 jusqu'aux développements complexes qui s'y sont rattachés et que l'artiste travaille pourtant à nous reposer d'une façon nouvelle, avec une remarquable conscience de la situation historique.

ENRICO CRISPOLTI

SOMAINI. Oblique. Fer. 1960. 70×80 cm. Galerie Odyssea, Rome.



L'ABSTRACTION GÉOMÉTRIQUE EN AMÉRIQUE

par Annette Michelson

L'art américain atteignit sa majorité dans l'atmosphère explosive de l'après-guerre, époque d'affirmation et d'expansion nationales. Peut-être était-il naturel, sans plus, que la réconciliation de l'artiste et du public — réconciliation si longtemps retardée et si ambiguë quand elle réussit enfin à se matérialiser — s'opérât autour d'une esthétique et d'un style qui en semblaient l'expression immédiate.

La prodigieuse floraison de cette esthétique et de ce style particuliers qu'on a dénommés « expressionnisme abstrait » a eu pour effet d'obscurcir le sens des origines et de la continuité de quelque trente années de germination. Il s'en est suivi une tendance

générale à considérer l'« expressionnisme abstrait » comme la seule expression authentique de la sensibilité américaine à travers la peinture, ainsi qu'une volonté de localiser aux alentours de 1945 les origines de l'art spécifiquement américain — en vérité de dater ces origines de l'instant où, pour la première fois, la peinture gicla sur la toile dans l'atelier de Pollock.

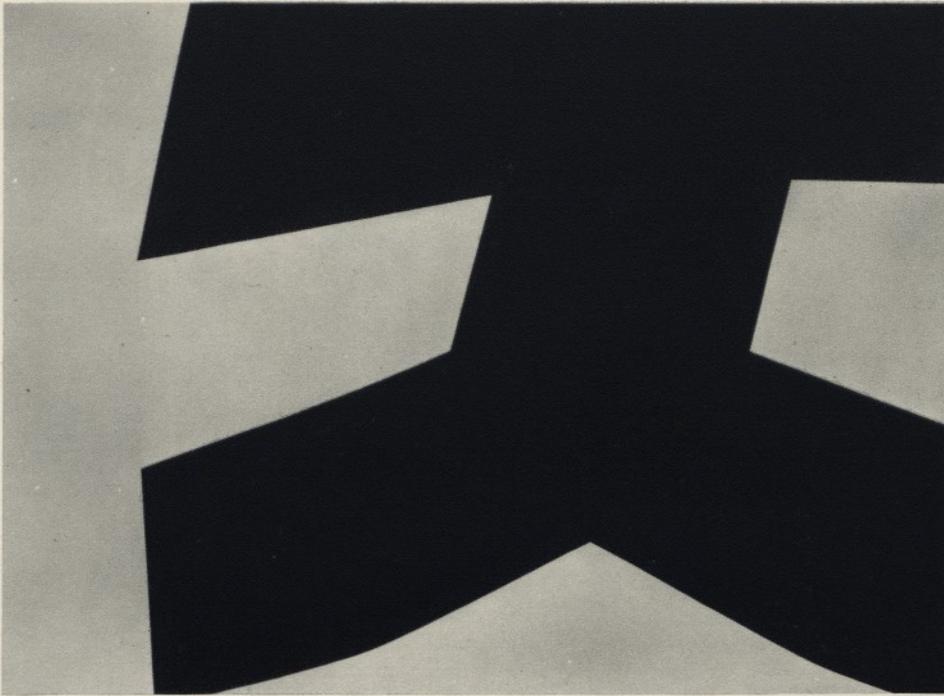
Il faut faire remarquer, et c'est essentiel, que ces erreurs ne sont en aucune façon limitées au public européen, lequel n'a eu d'ailleurs que fort peu d'occasions d'entrer en contact avec d'autres écoles, d'autres styles ou d'autres aspirations. L'exposition itinérante de la Nouvelle Peinture américaine, or-

ganisée, il y a trois ans, par le Museum of Modern Art, a permis de donner de l'artiste américain une image beaucoup plus représentative que ne l'avaient fait toutes les manifestations culturelles des dix dernières années. Cette exposition, à l'exception des oeuvres de Barnett Newman, était toutefois entièrement composée de toiles relevant de l'expressionnisme abstrait ou de ses sources immédiates, et elle confirmait donc ainsi la vue quelque peu déformée que l'on a généralement de l'art américain.

L'importance de l'exposition consacrée à l'Abstraction géométrique en Amérique, récemment organisée par le Whitney Museum of American Art (21 mars - 13 mai), tient au fait qu'elle a essayé de corriger cette déformation. L'exposition en question a attiré l'attention sur les origines de l'abstraction dans l'art américain et souligné que ces origines sont intimement liées à l'esthétique « géométrique » — la critique américaine n'ayant qu'insuffisamment montré la continuité et la fécondité du mouvement « géométrique ».

STUART DAVIS. Egg Beater Number 2. Peinture. 1927. Whitney Museum of Art.





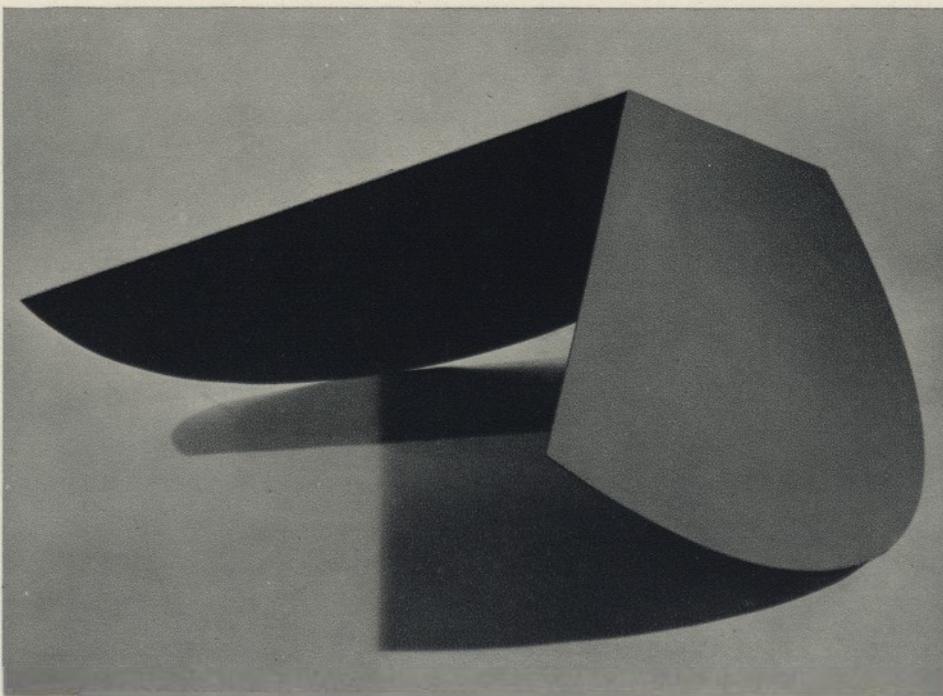
KELLY. Red, White. 1960. Galerie Lawrence, Paris.

Cette exposition a été une tentative d'étudier la contribution de ce mouvement à l'art abstrait américain; elle supposait donc une volonté d'explorer le passé en même temps que d'analyser l'actuel « géométrisme » et de re-définir la nature de ce mode d'abstraction. Un examen esthétique et historique tend à confirmer l'idée que les buts spécifiques de l'abstraction géométrique correspondent, tout autant que le dynamisme, la spontanéité et la violence de l'expressionnisme abstrait, à un aspect

essentiel et constant de la sensibilité américaine la plus authentique, et cela aussi loin qu'on puisse en faire remonter l'existence.

L'intérêt pour les formes géométriques, stimulé déjà par la découverte du cubisme et du constructivisme; fut considérablement fortifié par l'influence de l'esthétique du Bauhaus et de de Stijl — esthétique dont le rayonnement en Amérique fut dû à l'arrivée dans ce pays de Mondrian, Josef Albers et Moholy-Nagy. Les œuvres, entre au-

KELLY. Pony. Aluminium. 1959.



tres, de Stuart Davis, George L. K. Morris, Albers, Burgoyne Diller, Fritz Glarner et Charmion von Wiegand représentèrent les premiers fruits de l'influence de cette esthétique. L'activité du mouvement « géométrique », qui se développa tout au long des années 30, se concentra autour des expositions organisées par le Abstract Artists' Group (à partir de 1936), le Museum of Modern Art (ouvert en 1929) et de la grande exposition de la Peinture abstraite américaine organisée, en 1935, par le Whitney Museum.

La récente exposition du Whitney Museum, qui rassemble les œuvres de 68 artistes, donne un panorama des développements récents de l'abstraction « géométrique », car elle fait une place aux jeunes peintres qui, à partir d'une expérience de l'expressionnisme abstrait, se sont ensuite tournés vers le « géométrisme ». C'est d'ailleurs en cela que réside l'intérêt principal de cette exposition et c'est par là qu'elle soulève les problèmes esthétiques et historiques les plus intéressants étant donné que les œuvres de peintres comme Kenneth Noland, Barnett Newman et Ellsworth Kelly semblent appeler une re-définition du terme « abstraction géométrique ».

Les organisateurs de cette exposition ont eux-mêmes attiré l'attention sur le fait que ce terme est généralement employé pour « décrire cette peinture et cette sculpture purement abstraites qui sont principalement basées sur l'emploi du carré, du rectangle, du triangle, du cercle et de volumes géométriques tels que le cône, la sphère, etc. Les formes, dans cet art, ne se rattachent généralement pas au sujet et elles sont fréquemment agencées de façon architecturale cependant que les couleurs employées sont presque toujours pures ». Néanmoins les rapports existant entre des peintres comme Albers et Glarner d'une part, Noland et Kelly d'autre part, tiennent moins à l'usage d'un vocabulaire plastique commun qu'aux fins en fonction desquelles ils agencent l'organisme de leurs formes — fins qui tendent à la création d'un monde artistique dont la résonance est déterminée à son degré maximum par l'artiste. Cette démarche est une tentative de fournir une vision précise et définie en même temps que d'exclure, ou tout au moins de réduire, la part de la contingence, c'est-à-dire d'établir entre l'œuvre et celui qui la contemple une relation aussi juste que possible, en écartant cette ambiguïté qui fut toujours une arme à deux tranchants car, si elle était génératrice de complexité et de richesse, elle l'était également de chaos.

ANNETTE MICHELSON

GILIOLI

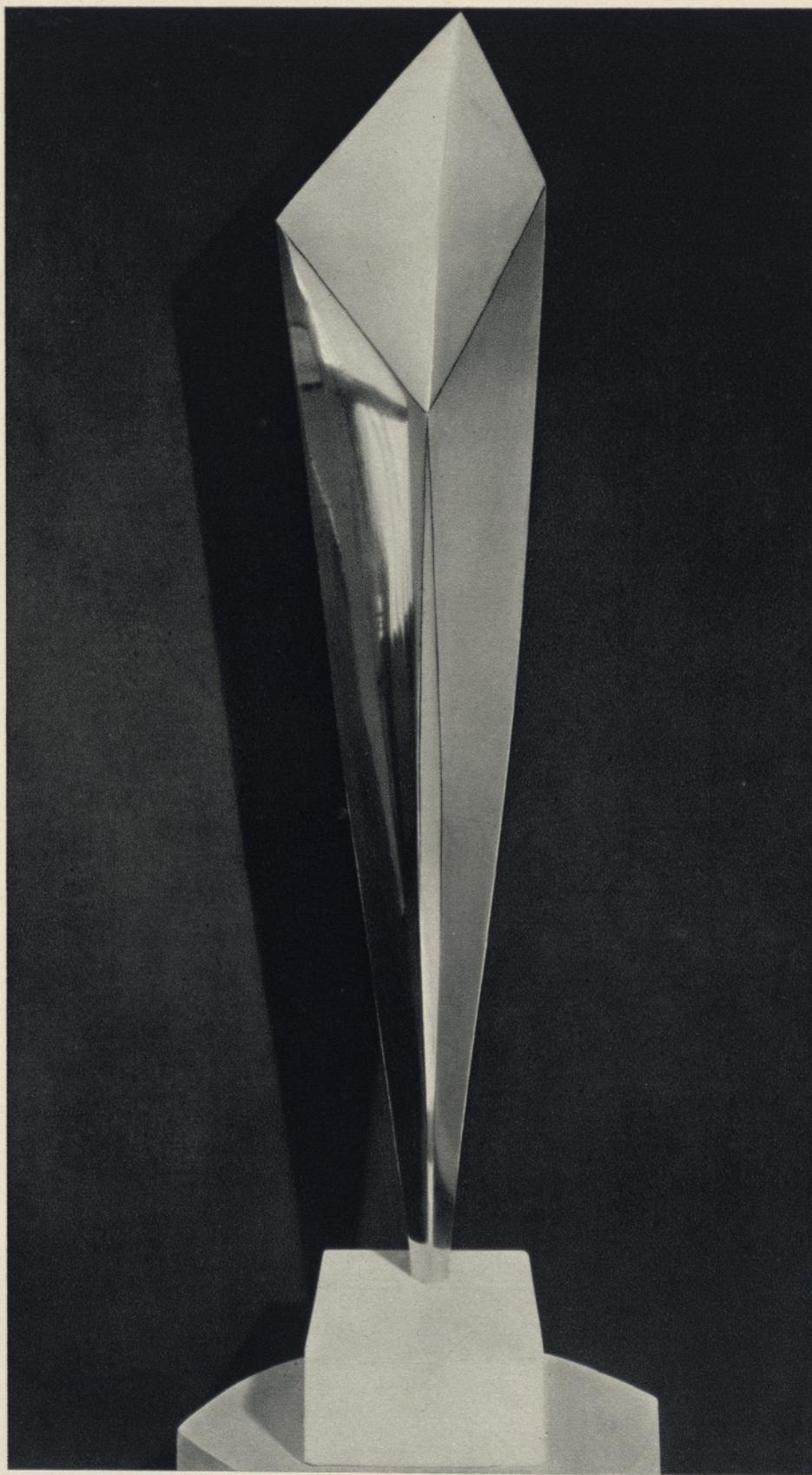
par San Lazzaro

Revenu sur la Rive Gauche, après le grand succès remporté il y a deux ans sur la Rive Droite, chez Louis Carré, Gilioli nous montre à la Galerie Dina Vierny un ensemble de quarante sculptures nouvelles, qui toutes confirment sa puissante personnalité.

A côté de ses sculptures-architectures, qui nous font regretter que l'architecture d'aujourd'hui ne soit pas, comme elle devrait l'être, une sculpture habitée, nous admirons des œuvres où la fantaisie de l'artiste a la grâce et la fraîcheur matinale d'une fleur. Chez Gilioli, le sommeil de la Raison n'enfante pas des monstres. Gilioli est resté sourd à l'appel surréo-existential, et il nous ramène à la clarté de ces époques heureuses — pour l'esprit sinon pour l'homme — qui, des bords du Nil à ceux de la Seine, ont vu jaillir de la terre ce glorieux et immense chant d'amour, tout marbre et or.

Devant ces œuvres lumineuses, parfaitement assemblées, on comprend

GILIOLI. Candélabre pascal. 1962.

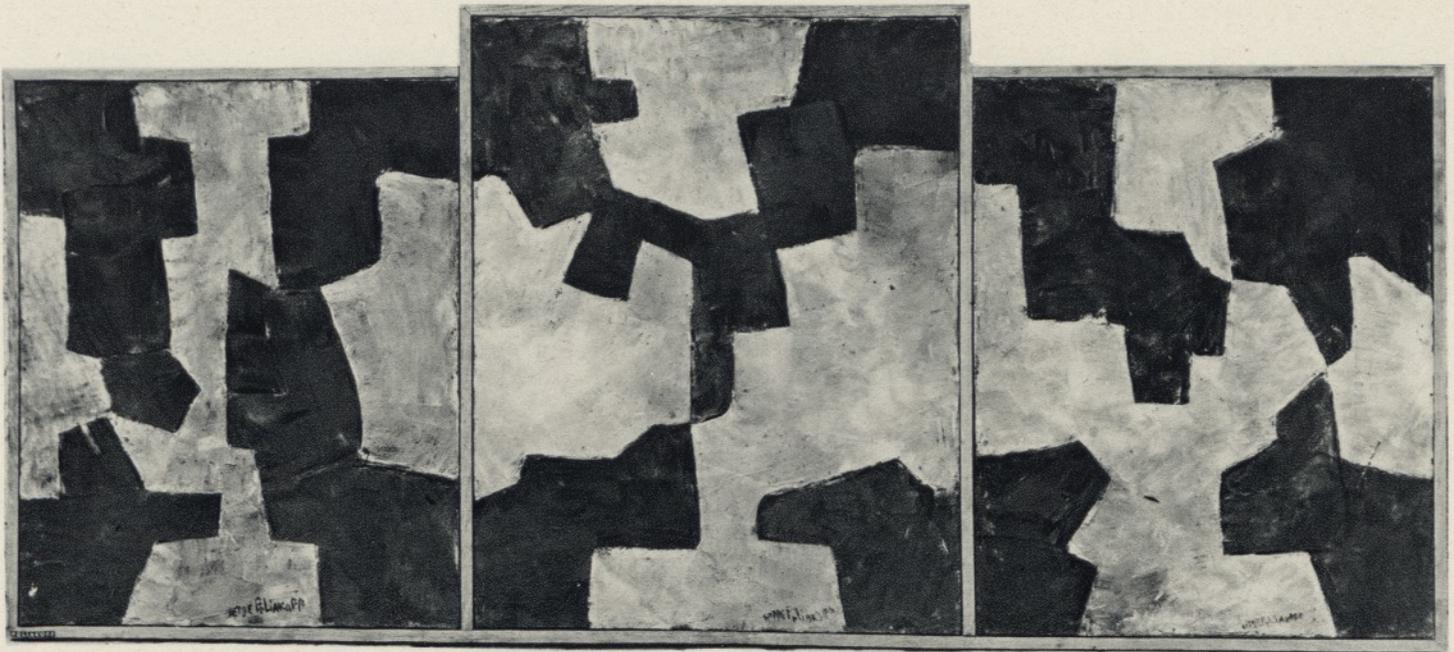


GILIOLI. Esprit, eau et sang. 1953. Bronze poli. Haut. 36 cm. Gal. Dina Vierny.

pourquoi, désirant illustrer un texte célèbre, Gilioli a choisi le *Cantique des Cantiques*. Au-delà de sa troublante sensualité mystique, ce poème de l'indestructible chante l'union de la colonne et de la coupe, l'amour des formes éternelles. (Et l'on comprend pourquoi Gilioli donne souvent des ti-

tres bibliques à ses sculptures: ils expriment sa reconnaissance envers la source profonde de son art.)

Dans l'œuvre de Gilioli revit donc l'esprit de la grande Méditerranée. Que de pays devraient le réclamer, s'ils étaient plus dignes de leur passé, plus conscients de leur devenir.



POLIAKOFF. Triptyque. Peinture. 1962. Galerie Creuzevault.

DIPTYQUES ET TRIPTYQUES

Il faut féliciter M. Creuzevault d'avoir réussi l'une des plus difficiles expositions de la grande saison parisienne. L'idée, sans doute, ne pouvait laisser indifférents les artistes auxquels il s'est adressé (Poliakoff, Matta, Gillet, Vieira da Silva, César, etc.). Mais si l'on excepte Poliakoff, dont nous connaissons depuis longtemps les beaux triptyques,

de quelle patience M. Creuzevault n'a-t-il pas dû s'armer, quelle énergie n'a-t-il pas dû déployer pour obtenir des artistes ces œuvres, exécutées spécialement pour son exposition et dont certaines, comme le triptyque de César, sont d'authentiques chefs-d'œuvre.

Malgré le matériau employé, le tripty-

que de César est aussi précieux qu'un retable gothique. Et, par ce chemin détourné, c'est à l'art gothique et la Renaissance à qui seuls les « officiels » sont restés fidèles. A son insu peut-être, M. Creuzevault a ouvert la voie à une réconciliation dont les fruits ne devraient logiquement pas tarder.

S. L.

CÉSAR. Triptyque. Fer. 1962. Galerie Creuzevault.



CHAGALL ET L'AMOUR

On s'étonnera peut-être que nous ayons placé Chagall dans ce numéro, non pas parmi les créateurs de monstres, mais parmi les poètes-peintres de « l'imaginaire et l'infini ». Il est vrai que nous avons longtemps hésité.

Il n'y a pas beaucoup d'œuvres aujourd'hui dans lesquelles on puisse, comme dans celle de Chagall, admirer la présence du monstre. Toutefois, par l'esprit, par la fantaisie aussi bien que par le sentiment, une grande partie de son œuvre appartient plutôt à l'imaginaire. Son œil de peintre est un œil cosmique. Ses figures, ses couples d'amoureux enlacés, ses ânes rouges, ses chèvres blanches n'habitent pas la terre. Ils peuplent un « infini » qui est bleu comme le ciel de rêve d'une nuit shakespearienne de la mi-été.

L'exposition à la Galerie Maeght, qui lui a permis de nous montrer treize grandes compositions, la publication du beau livre de Jean Leymarie sur les *Vitraux pour Jérusalem* (Sauret éditeur), et celle, toute récente, de son chef-d'œuvre, le merveilleux *Daphnis et Chloé* imprimé par Mourlot et édité par Tériade, nous confirment dans notre conviction, qui n'est sans doute pas très éloignée de celle d'Yves Bonnefoy qui a écrit pour le catalogue de cette exposition (*Derrière le miroir*, n° 132, juin 1962) une de ses plus belles pages de critique et de poète.

« ... comme Rembrandt — dit Yves Bonnefoy — Chagall n'a souci que de l'âme des créatures, il ne comprend rien à ces peintres qui se placent devant l'objet pour le représenter dans son apparence alors que c'est l'invisible en eux qui importe seul, avec le sentiment et la « simplicité » de l'esprit. « Je ne suis pas assez intelligent pour être fi-



CHAGALL. Les amoureux en gris. Peinture. 1956-60. 131 x 98 cm. (Photo Gal. Maeght).

guratif » a écrit Chagall. Modestie toute relative: cette intelligence, c'est celle que la vie mystique dénonce, parce qu'elle a trait aux dehors du réel et en fin de compte au néant, ce qui en fait le danger. Le diable, autant que leur prisonnier, est le maître des apparences. Le diable, dont l'idée n'est pas éloignée, peut-être, de la pensée de Chagall, est intelligent et figuratif. »

L'espace nous manque pour parler comme il le faudrait de cette exposition dont « la profondeur, la richesse n'ont jamais été aussi vives, dans toute l'œuvre du peintre ». Qu'il nous soit permis au moins de signaler le bonheur qui émane de ces grandes toiles, aussi bien de celles inspirées du paradis de Daphnis et Chloé que de la chute, de la vision de Jacob. Dans l'univers de

l'artiste, l'amour païen rejoint l'amour chrétien, car de même qu'il n'y a jamais eu qu'un seul Dieu, il n'y a eu également qu'un seul amour et rien n'a jamais séparé l'esprit de la chair. Car Dieu est amour, soit lorsqu'il nous comble de bienfaits, soit quand il nous châtie.

Et pourtant, rien n'est plus loin de l'esprit de la Renaissance, comme justement le fait remarquer Yves Bonnefoy, que l'œuvre de Chagall. La Renaissance a paganisé le monde chrétien tandis que Chagall a fait plutôt le contraire. Le bonheur de la Renaissance est dans l'apparence des choses, non dans le sentiment de l'artiste. Il serait peut-être plus juste de dire — et c'est encore Yves Bonnefoy qui parle — que pour Chagall comme pour l'Angelico « peindre et aimer ne sont qu'une seule chose ».

S. L.

MEUBLES DE ENRICO BAJ

par Octavio Paz

A Enrico Baj: entre todos los muebles que nos acechan, aquellos que se convierten en mujeres son los más amenazantes.

Habitas un bosque de vidrio. El mar de labios delgados, el mar de las cinco de la mañana, centellea a las puertas de tu dormir. Cuando lo rozan tus ojos, su lomo metálico brilla como un cementerio de corazas. El mar amontona a tus pies espadas, azagayas, picas, ballestas, dagas. Hay moluscos resplandecientes, hay plantaciones de joyas vivas en tus alrededores. Hay una pecera de ojos en tu alcoba. Duermes en una cama hecha de un solo fulgor. Hay miradas entrelazadas en tus dominios, hay una sola mirada fija en tus umbrales. En cada uno de los caminos que conducen hacia ti hay una pregunta sin revés, una hacha, una indicación ambigua en su inocencia, una copa que contiene fuego, otra pregunta que es un solo tajo, muchas viscosidades lujosas, una espesura de alusiones entretejidas y fatales. En tu alcoba de telarañas dictas edictos de sal. Te sirves de las claridades, manejas bien las armas frías. En otoño vuelves a los salones.

A Enrico Baj: parmi tous les meubles qui nous guettent, ceux qui deviennent des femmes sont les plus menaçants.

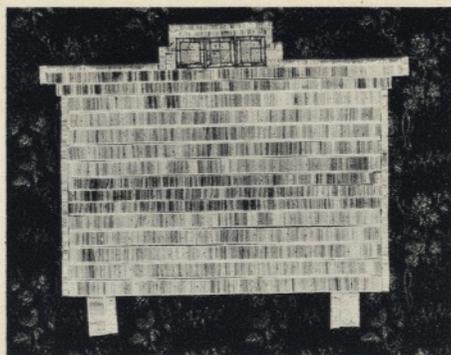
Tu habites une forêt de verre. La mer aux lèvres minces, la mer de cinq heures du matin, scintille aux portes de ton sommeil. Lorsque tes yeux l'effleurent, son dos métallique brille comme un cimetière de cuirasses. A tes pieds la mer entasse des épées, des sagaies, des lances, des arbalètes, des dagues. Il y a tout autour de toi d'étincélants mollusques, des plantations de bijoux vivants. Il y a un aquarium d'yeux dans ton alcôve. Tu dors dans un lit fait d'une lueur. Il y a des regards entrelacés dans ton domaine, sur ton seuil, il y a un seul regard fixe. Sur tous les chemins qui mènent à toi, se trouve une question sans revers, une hache, une indication ambiguë dans son innocence, une coupe emplie de feu, une autre question qui n'est qu'une coupure, bien des viscosités luxueuses, un hallier de fallacieuses allusions entretissées. Dans ton alcôve en toiles d'araignée, tu dictes des édits de sel. Tu te sers de clartés, tu manies bien les armes blanches. A l'automne, tu reparais dans les salons.

(Traduit de l'espagnol par Jean-Clarence Lambert).

— Par dépit, peut-être parce que la photographie a joué un bien mauvais tour à la peinture (art d'interprétation, mais aussi de reproduction) en la réduisant à la culture de sa propre matière, l'artiste contemporain s'est approprié les objets du réel, sans intervenir, sinon par le simple choix. Par sa griffe, il leur donne vie, formant ainsi une œuvre personnelle, une œuvre d'art.

Si un tel exercice d'appropriation remet en doute la définition de l'art il aura aussi considérablement enrichi le matériel artistique, avec des objets nouveaux mis à sa disposition et qu'il peut, à l'occasion, transformer.

A partir du moment où il juxtapose deux éléments, l'artiste crée. Il peut le faire dans la culture du délire (vivement conseillée par Lautréamont), dans un esprit de logique, dans celui de l'humour, dans celui de la finesse et de la poésie (Kurt Schwitters), enfin pour de simples nécessités plastiques et pour suppléer à la copie devenue superflue de certains éléments du réel (les cubistes).



BAJ. Bois de rose. 1961. Gal. Schwarz.

La démarche zigzagante de Baj à travers les éléments distinctifs du réel devait fatalement le mener droit aux meubles.

Nous vivons parmi eux, en un sens ils conditionnent notre mode de vie. D'étranges dialogues se poursuivent entre notre armoire à glace, notre commode et nos réveils maussades. Baj, parce

qu'il est peintre, détache le meuble de sa condition utilitaire, confortable et tridimensionnelle qui lui donne une raison d'être et l'applique sur une surface plane, l'emprisonne dans le carcan de la bidimensionnalité et le meuble « vit en façade ».

On sait qu'il n'y a rien derrière.

Toute la valeur métaphorique de l'entreprise est là.

Un meuble de Baj n'est plus un meuble familier, même s'il ressemble à un meuble connu, il devient un visage grimaçant, une injure, une sinistre plaisanterie ou même une architecture délirante que l'on croirait sortie des œuvres de Monsu Desidério ou Chirico.

Ce qui prouve bien que l'objet en soi n'est rien d'autre que ce que l'on veut en faire, qu'il vit plus dans notre regard qu'en lui-même, qu'il est davantage la projection de nous-mêmes qu'une organisation détachée de notre pensée et de notre mythologie.

Un objet ne vit que si on le voit.

JEAN-JACQUES LEVÊQUE



LES FORÊTS DE HELMAN

par G. Marchiori

Robert Helman fait nettement figure d'isolé et d'indépendant dans l'art français contemporain. Son antagonisme vis-à-vis d'une époque dominée par les tendances collectives ou — pire — par les maniérismes collectifs se justifie par la certitude que les valeurs poétiques exprimées dans l'œuvre d'art, en dehors de toute convention académique et de tout souci d'actualité, finiront par triompher des courants et des modes stylistiques.

Ce qui le guide, c'est la foi dans la durée, par delà les tromperies des succès fulgurants et immédiats: une foi reposant sur la vérité de la peinture, libérée de toutes les superstructures intellectuelles et de tous les maniérismes et rendue à sa fonction essentielle de moyen d'expression et de communication. Il ne s'agit pas là d'une virtuosité dialectique susceptible de détruire certaines propositions élémentaires, en apparence trop simples ou tout à fait superficielles, pas plus que d'un raisonnement captieux destiné à détourner d'une conception sans fumisterie des problèmes de l'art.

En ce sens, une préparation élémentaire est indispensable pour aborder les œuvres récentes d'Helman (Galleria del Canale, Venise), pour la plupart peintes en Italie et définies par le terme de « Forêts ».

Le motif dominant de ces peintures est en effet le sentiment de la nature, sentiment vécu dans la vision et la conscience de l'artiste à travers les « symboles » d'une contemplation qui peut se ramener à une participation totale (aussi bien des sens que de l'esprit) avec les choses. Cette démarche aboutit à la reprise de l'éternel dialogue de l'homme avec la nature et, grâce à la transposition fantastique, elle arrive à traduire les réactions fondamentales de l'esprit et des sens par l'intermédiaire de la valeur poétique des formes. A défaut de ces réactions positives, on tombe dans ces « arts culturels » que Dubuffet a dénoncés, tout de suite après la guerre, avec un humour ironique. Helman désire à tout prix être « vrai » même s'il lui faut, ce faisant, sacrifier les flatteries extérieures du goût. Mais la vérité renferme le sens des choses contemplées et traduites en images.



HELMAN. Peinture. 1962. Galerie del Canale, Venise.

L'abandon de l'âme n'exclut pas le contrôle de l'intelligence, mais, dans ce cas, l'abandon coïncide avec la découverte d'une lumière nouvelle, intérieure

à la peinture parce que issue d'une expérience réelle. Dans le labyrinthe de la forêt, les arbres n'ont pas de nom: ils ne sont pas des platanes, des

chênes, des frênes ou des cyprès mais les symboles d'une condition humaine qui ne saurait être exprimée autrement. La forêt est la réalité dans laquelle Helman se reconnaît — d'où la diversité des tons et des accents, depuis l'ombre profonde jusqu'à la lumière la plus intense, et du motif qui se déploie dans un espace perpétuellement mouvant. Nous nous trouvons là en présence d'une sorte de motif idéal qui rappelle, avec d'autres moyens, les merveilleuses visions des livres d'heures.

A travers toute l'œuvre d'Helman et l'engagement dont elle témoigne, on

peut lire un amour désespéré de la peinture pour elle-même. L'image répétée, à partir des données fondamentales, est le résultat d'une recherche continue, tout entière tournée vers la volonté d'exprimer les mutations imperceptibles qui affectent couleurs et lumière intérieure et qui commandent ensuite les rythmes et les effets nouveaux habitant les « forêts » symboliques.

Musique et peinture s'accordent dans les combinaisons infinies des verts, subitement illuminés par les flammes ou les lueurs des rouges sanglants ou des violets brillants.

Le charme des « forêts » provient de la somme des éléments harmonieusement accordés ou composés dans l'unité

de l'image picturale. C'est un charme mystérieux et inhabituel, celui-là même, très puissant, que dégagent les faits qui ne possèdent d'autre répondant que la vérité.

Nées sous la lumière du Sud, les « Forêts » que Helman expose à Venise apparaissent moins sombres et moins dramatiques, elles sont presque imprégnées d'une gaieté et d'un bonheur lumineux. Un monde plus riche d'enchantements s'ouvre à la curiosité d'Helman qui réussit à transformer chaque donnée en vision, tout en continuant à approfondir perpétuellement la matière picturale sans la traiter comme une fin en elle-même.

GIUSEPPE MARCHIORI

HELMAN. Forêt. 1962. Galerie del Canale, Venise.



LA DEUXIÈME EXPOSITION DU RELIEF

Dans sa préface au catalogue de cette deuxième exposition du Relief, M. Pierre Guéguen met justement l'accent sur la peinture, mais cela ne signifie nullement qu'il soit insensible au génie de Pevsner, aux formes éoliennes de Arp, à l'élégance de Gilioli, de Signori, de Penalba, au métier de Guadagnucci, qui semble rendre au marbre sa belle respiration classique, aux subtiles constructions de Lardera, aux déchirantes plaies de Pierluca, aux robustes constructions de Jacobsen, à la jeunesse éternelle de Robert Delaunay, dont le grand Relief en bronze, qui domine cette deuxième exposition, est une œuvre magique. Le critique du *Monde* a raison de dire que ce Relief de 1937 est le plus « jeune » de l'exposition. Il est cependant dommage que, tout en estimant l'œuvre de Poncet et de Di Teana, il n'ait rien dit de Jacobsen, de De Giorgi, de Coulentianos et d'autres sculpteurs dont la participation à cette exposition méritait d'être signalée.

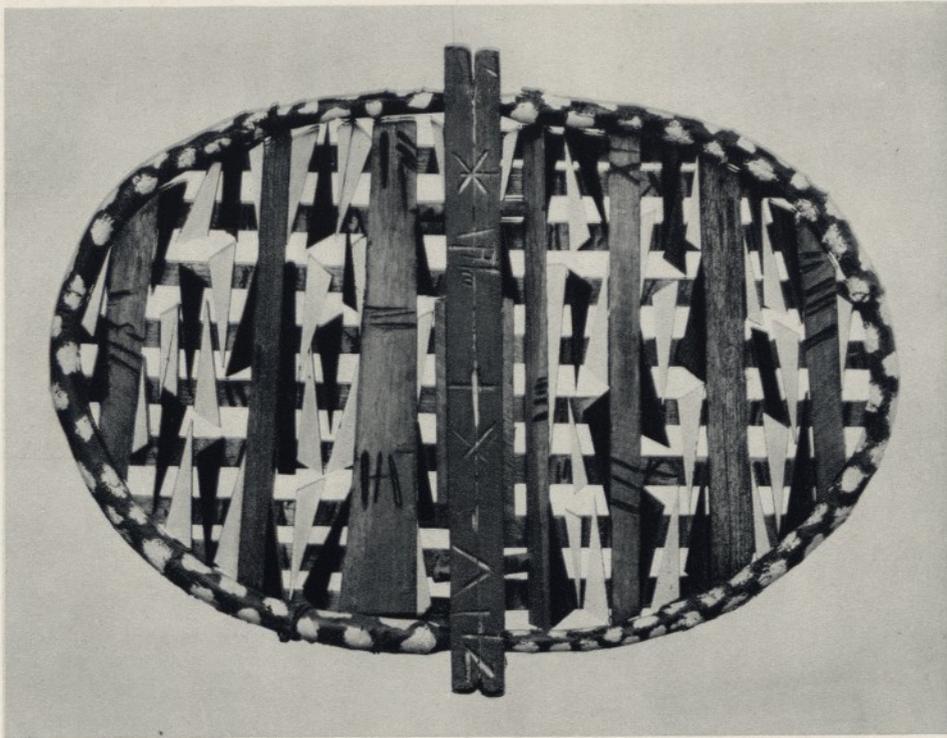
Mais revenons à la peinture. Pierre Guéguen constate que « le Tachisme, en dotant le tableau plan d'un balcon de matière le plus souvent épaisse, a rendu sans trompe-l'œil une troisième dimension au tableau. Dès lors, il est loisible à l'artiste de faire balconner le tableau à sa guise et de superposer à la partie plane un véritable mode-



ROBERT DELAUNAY. Relief 1936-37. 130 × 98 cm. Bronze. Galerie XX^e siècle.

GIORGIO DE GIORGI. Relief. 200×100 cm. 1961. Bronze. Galerie XX^e siècle.





BERNARD LANGLAIS. Relief aux triangles multiples. Allan Stone Gallery, New York.

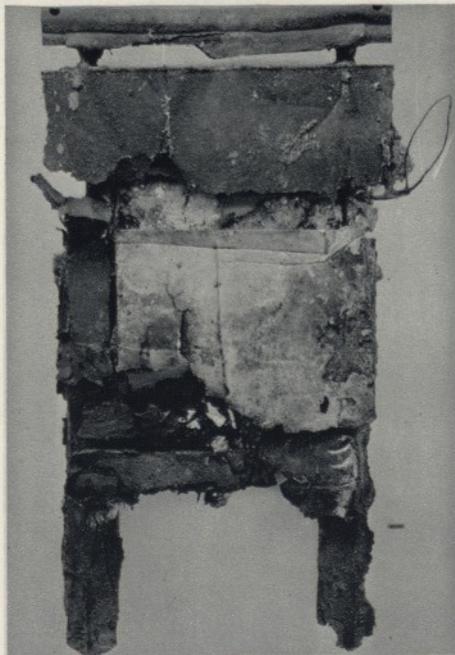


KOBASHI. Relief. Allan Stone Gallery.

lage, voire une construction d'introduction ».

Dans le catalogue de la première exposition du Relief (du 2 au 31 décembre 1960), Pierre Volboudt observait à propos de la contagion des techniques dans les arts « qu'à peine, parfois, peut-on distinguer la pâte épaissie en couches et en croûtes, en coulées, en effervescences, de la surface peinte et la matière affinée, délitée, étalée en membranes vibrantes, tables de fer ou tableaux de bronze, tables de dissection de la forme et de sa substance ».

R. MALLARY. Relief. Allan Stone Gallery, New York.

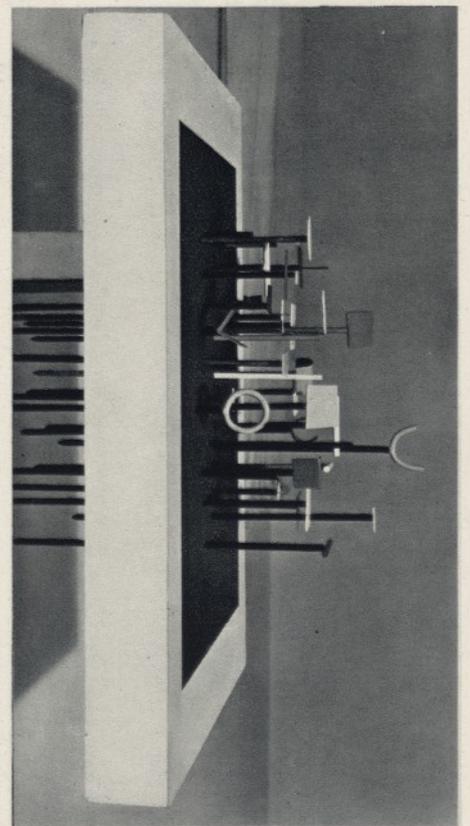


Peut-on dire toutefois que la peinture a trouvé, grâce au Relief, une nouvelle voie? Car, pour intéressantes que puissent être ces troisièmes dimensions en pâte, balcon et balconnet, et ces « contagions » si subtilement analysées par Pierre Volboudt, il n'en reste pas moins que la question essentielle demeure d'une grande simplicité. Est-ce bien? Est-ce mal? Il est indéniable que le Relief a apporté à la peinture un ferment qui l'obligera à sortir de l'académisme où le tachisme et l'informel, peu à peu, l'ont ramenée. Mais c'est dans le tableau proprement dit que nous devrions voir lever la moisson de ce germe, le Relief n'étant pour le peintre qu'un terrain expérimental. (A moins que, comme dans le cas des terres-cuites de Papa Rostowska ou des mosaïques de Piza, on ne préfère aux épaisses pâtes de couleurs la pâte de terre ou de papier, moins éphémères, ou, comme Krajcberg, qu'on ne mélange l'une et l'autre avec une technique étonnante.) En dehors de ces contagions, et en ne considérant que le Relief, on doit reconnaître avec le critique du *Monde* que ce sont surtout les « géométriques » qui ont tiré le plus grand avantage de ce retour à la troisième dimension (Gorin, Tomasello, Coulentianos, Arcay, Langlais, Agam, Fachard, Mortensen). La peinture informelle, en poussant le relief jusqu'au délire, devient baroque et même rococo. Comme le faisait remarquer le critique de *France-Observateur*, « certains qui, dans leurs expositions particulières, fatiguent par la monotonie, sont mis en valeur par l'agréable variété de l'ac-

crochage ». Rendus à eux-mêmes, ils risquent fort de causer au spectateur une noble nausée existentielle.

A signaler encore: le « pur » Savelli. Un grand relief en bois de Moser. Le « Relief Colony » de Kobashi, un Japonais de New York. Deux tours en

AGAM. Relief spatial.





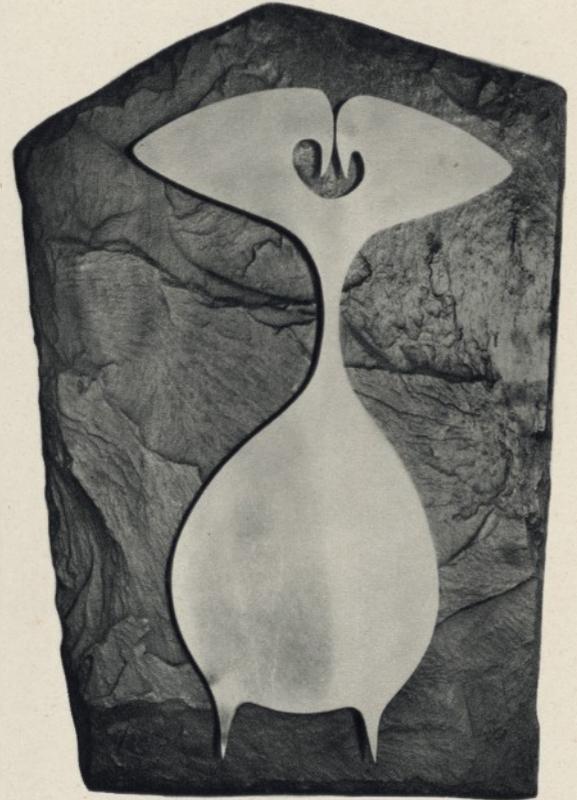
M. PAPA ROSTKOWSKA. Relief. Terre-cuite. 1959.

GUADAGNUCCI. Relief. Marbre. 1962.



relief de Herbin. Anita de Caro. Le « fer » de Burri. Un impressionnant Kemeny. Baj, Crippa. L'hallucinant personnage de Bettencourt. Vic Gentils et Soto, géométriques informels. Mal-lary, poète de la moisissure. Le plâtre gravé de Vieillard. Ipoustéguy. Fabbri. Capogrossi. Hiquily. Le plus petit relief de César, aussi monumental et précieux que les plus grands. Le retour à un « modern style » plus ou moins épuré de Aika, Bona, Mary Callery, Irène Jacob et de l'élégant Poncet.

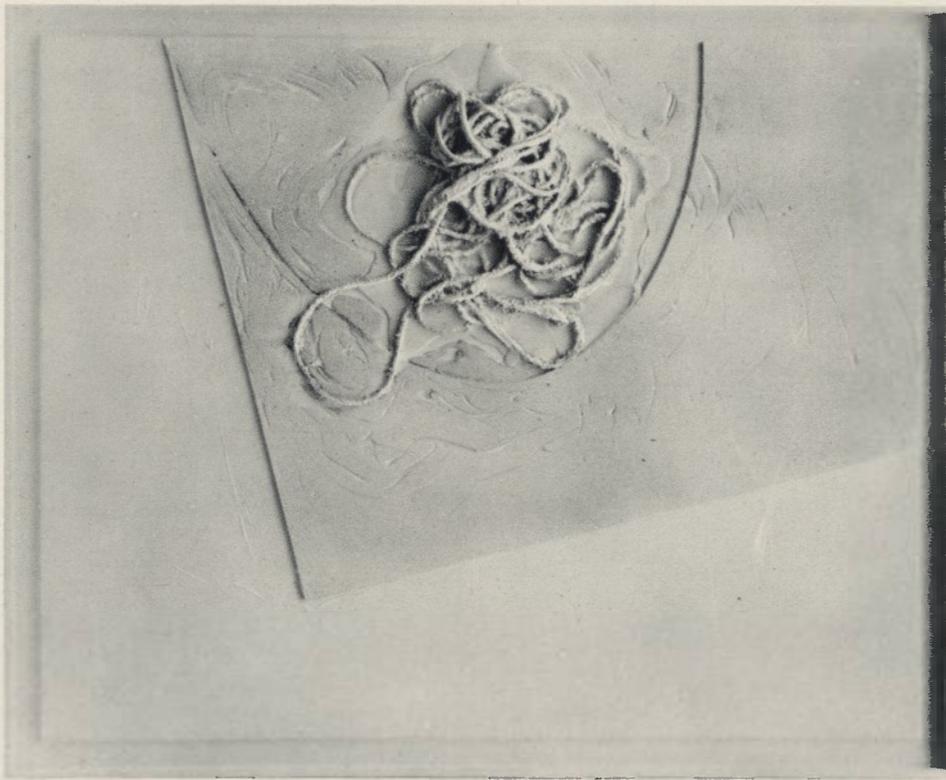
S. L.



PONCET. Ardoiseau. Galerie Roque.

FABBRI. Relief sur bois. 1962.





SAVELLI. Relief blanc. 1961. New York.



SKLAVOS. Relief. Marbre. 1962.



PIZA. Mosaïque en papier. La Hune, Paris.



KEMENY. Relief. Galerie Facchetti.

MIRÓ AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

L'œuvre de Miró est une manière de légende méditerranéenne, contée en pictogrammes dionysiaques, traduite en hiéroglyphes de la couleur. Tous les vestiges apportés par cette mer où aborderait avec les barques à l'œil peint, ouvert à fleur de vague entre des reflets d'astres et des sillages de sirènes, les mythes et les mystères, les idoles cambrées, lisses comme des galets, les démons Cabires, les amulettes tatouées des signes du ciel, Miró les retrouve ou les réinvente. Il les trace dans la terre, sur la pierre ou la toile brute, perpétuant la tradition de ses ancêtres de la Préhistoire. D'abord, il s'applique à fixer chaque détail de la réalité avec une minutie d'enlumineur. Mais l'objet se libère de sa ressemblance; il devient une sorte de rébus facétieux, « objet invisible » réduit aux emblèmes ambigus de l'apparence. Délivrée du réel, la création de Miró s'abandonne avec frénésie aux dérèglements d'une invention surréaliste à l'état pur, à un réalisme onirique, protéiforme comme les songes. Le peintre procède par allusions cursives, graffiti laconiques, souples et sinueux enlacements. Tout est jeu dans cet art, jeu sérieux et espiègle tout à la fois, caricatural et tragique, improvisé mais non sans patience ni calcul. Le trait du pinceau vit de sa vie propre. Il engendre les irréelles créatures d'un monde de terreur et de poésie, — fantômes, fantômes des choses, êtres larvaires, astérismes ironiques, chimères du possible, toutes les espèces d'un bestiaire de transmutations. Une vision illuminée les projette en images rudimentaires et raffinées sur l'écran des cavernes de l'imaginaire. La forme est une métamorphose perpétuelle. Tantôt convulsive, fragmentée, distendue, étirée en tache, tantôt enroulée sur elle-même en un graphisme appuyé, elle est avant tout une arabesque sans figure, un caractère qui chiffre l'espace et qui en est fait. Le vide la pénètre; elle en combat, en exorcise l'inquiétante présence en lui imposant l'indifférence de ses masques et de ses déguisements. Le vide, à son tour, devient forme. Chaque élément de cet univers intérieur, comme les vocables polymorphes de Lewis Carroll, y subit l'attraction de l'indéterminé dont il porte en soi la capacité de métamorphose illimitée. Le Merveilleux de Miró est fait de cette plasticité équivoque. Ses épisodes se déroulent aux heures indéçises et crépusculaires où la vision rapproche les astres et les êtres, les change en symboles, les confond en hybrides incarnations d'une action universelle. L'imperceptible y égale le monstrueux

dans la perspective de simultanités qui composent le Tout, dont ils sont les organes ou les accidents. La création de Miró relève moins de l'intellect que de l'instinct. On serait tenté de la rapprocher de cette magie primitive dans laquelle l'idée ne préexiste pas à l'image mais en naît. Ainsi que le remarque J. Dupin dans le très remarquable et pénétrant ouvrage qu'il vient de consacrer au peintre catalan, « l'esprit y émane des choses », à force de tension intérieure, d'application aussi. Il est le rythme qu'appelle irrésistiblement ce « Canto jondo » de l'espace pictural, la cadence rompue, elliptique et brève ou enlacée à soi, l'élan d'une calligraphie emportée qui module la forme et suggère, suscite, derrière ses figures successives, toutes les variations qu'elle contient en puissance. Tout finit dans l'impalpable. Le vide l'emporte. Dans le désert de la couleur pure, à peine traversé de nuées vagues, embué de vapeurs, quelques lignes flot-

tent sans tenir à rien, déliées, flexibles, abstraites. Mais ce dépouillement n'est pas un refus. On dirait plutôt d'une expérience spirituelle qui peut-être ne va pas sans quelque arrière-pensée. Plusieurs toiles jalonnent cette quête d'un absolu. L'une d'elles, dès 1925, annonçait les « peintures blanches » de 1960 et ce triptyque « Bleu » (1961) que continuent les récentes monochromies exposées. La ligne y donne un sens à l'étendue, une résonance, une profondeur à ce qui, sans elle, serait sans écho. Si tenus soient-ils, ces fils attireront à eux d'autres mythes formels. D'autres apparitions surgiront de cette vacuité ascétique d'où toute image, tout mirage se sont retirés. Ils ouvrent une parenthèse d'attente et de silence.

Au-delà, comme sur cette stèle dressée au terme de l'Exposition du Musée d'Art Moderne, il y a, gravé au feu sur la terre dure, l'inaltérable rayonnement du signe.

PIERRE VOLBOUDT

MIRÓ. Peinture 5. 1960. Huile sur toile. 92 × 65 cm. Galerie Maeght.



L'ART NOUVEAU AU JAPON

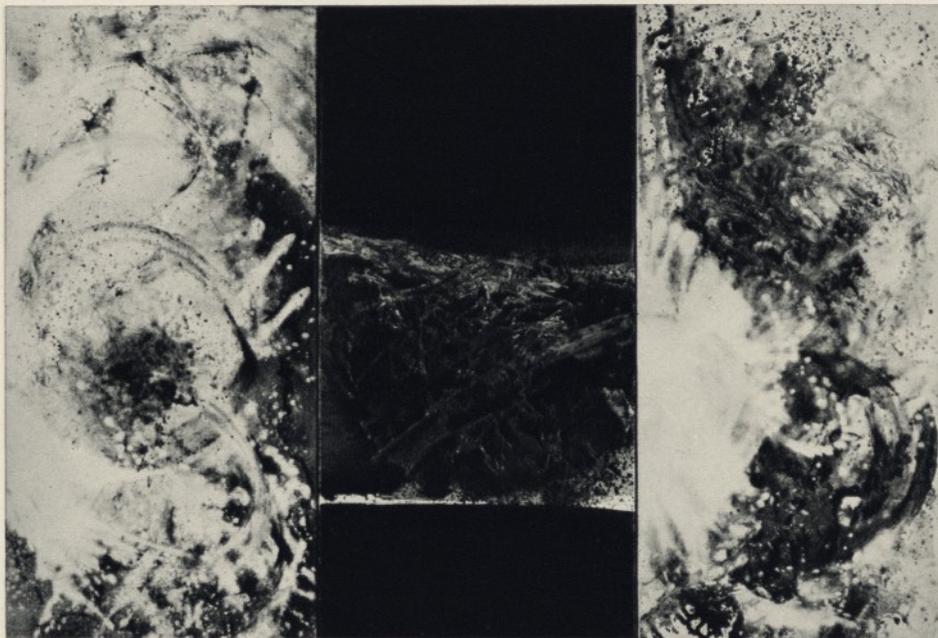
par Shinichi Segui

Dans son livre, *Der tägliche Kram*, publié en 1949, le poète allemand Erich Kastner rapporte une anecdote très significative quant à la situation de l'art moderne dans l'Allemagne d'après guerre. En 1946, une exposition de peintres contemporains allemands avait été organisée à Augsbourg, exposition dont le catalogue contenait un questionnaire que de nombreux visiteurs remplirent consciencieusement. L'analyse des réponses prouva que les opinions les plus partiales, les plus incompréhensives et les plus vulgaires avaient été émises par des jeunes et particulièrement par des étudiants — résultat qui ne manqua pas de surprendre! Et qui suscita cet acide commentaire de Kastner: « Aussi loin que nous remontions dans l'histoire, les jeunes ont toujours été les défenseurs les plus acharnés et les plus passionnés de tout ce qui est nouveau et moderne. De plus, ce furent toujours les étudiants qui prirent la tête de la jeunesse pour soutenir l'art d'avant-garde. Le grand privilège de la jeunesse était ainsi de saluer avec enthousiasme ce que les générations précédentes considéraient comme subversif. Aujourd'hui, au contraire, cette même jeunesse... »
Le Japon, de même que l'Allemagne, son alliée, a connu la misère de la

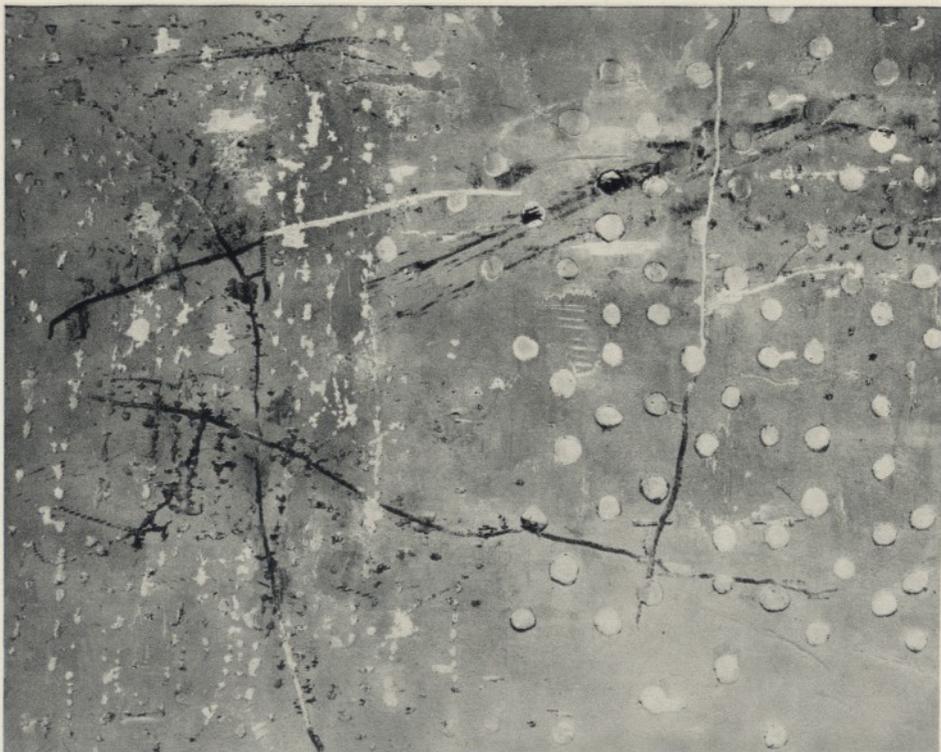
défaite. Toutefois, pour moi qui appartiens à la génération d'après guerre, la lecture du livre de Kastner a été une grande surprise car il existe une grande différence entre la situation de l'Allemagne et celle du Japon. Je sais bien que plus de quinze ans ont passé depuis et que les choses ont changé en

Allemagne, mais le Japon n'a jamais connu une situation semblable, pas même à l'époque de l'immédiat après-guerre. L'art moderne a été tout de suite compris et défendu par la jeune génération japonaise. Pourtant, pendant la guerre, l'atmosphère qui régnait en Allemagne et celle qui régnait au Japon étaient à peu près identiques: on y persécutait pareillement les tendances libérales, et les artistes qui refusaient de collaborer à la propagande de guerre étaient bannis. D'où vient alors qu'après guerre le climat ait été si différent dans ces deux pays? Il ne m'est pas possible, dans le cadre de cet ar-

DOMOTO. Composition. 1962. 120 x 80 cm. Galerie Stadler, Paris.



YOSHISHIGE SAITO. Composition. 1961.



ticle, d'en analyser toutes les causes, mais je puis affirmer qu'à l'époque où l'art moderne était décrié par la jeunesse allemande, il trouva au contraire au Japon un accueil idéal, car la jeunesse le comprenait et le défendait. Cependant, quand on étudie le résultat de cette situation favorable, le désappointement est grand.

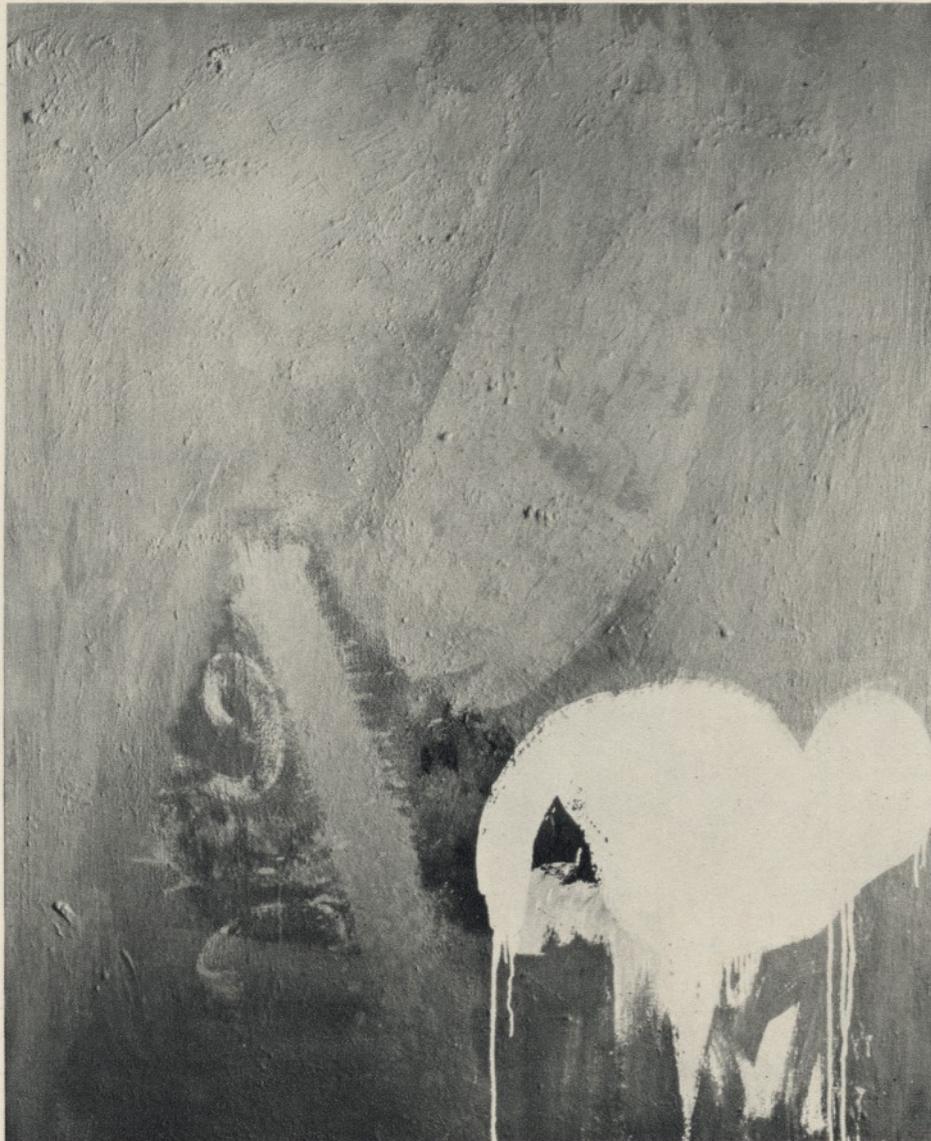
Le goût de la jeune génération pour l'art d'avant-garde a permis la résurrection de toute l'histoire de la peinture japonaise, c'est-à-dire que tous les styles apparus au Japon au cours des cent dernières années (depuis l'introduction de l'art européen) furent remis en lumière. De nombreux groupes de peintres se formèrent, certains insistant sur la nécessité de retourner puiser aux leçons du passé tandis que d'autres proclamaient leur volonté d'ouvrir une ère nouvelle. Tous ces groupes exposèrent des œuvres de conceptions et de styles si divers qu'il est impossible de les examiner en détail et même d'en donner un bref panorama.



MOTONAGA. Peinture. 1960.

Le Japon compte en effet trente mille peintres, sculpteurs et graveurs, lesquels produisent des œuvres relevant de tous les styles imaginables. Les librairies japonaises proposent des livres sur tous les arts européens écrits par des critiques japonais, et cinq collèges des Beaux-Arts procurent aux étudiants une éducation comparable à celle donnée dans les écoles européennes.

L'occidentalisation de l'art japonais est un phénomène qui se poursuit depuis un siècle; elle est la conséquence logique de la modernisation de la société japonaise, car il serait impensable que



KAWABATA. Peinture. 1961. 51 x 63 cm. Biennale de Venise.

TABUCHI. Le ruisseau. 1960. Galerie Birch, Copenhague. (Photo Mandello).



les arts puissent se développer à part, indépendamment des autres aspects de la vie. Tout comme aux alentours de 1910 les peintres allemands Klee, Kandinsky et Marc furent influencés par l'art français; tout comme vers 1920 les Mexicains Rivera, Orozco, Siqueiros et Tamayo ainsi que, vers 1930, l'Américain Pollock firent des expériences semblables, il est naturel que la peinture japonaise connaisse une période du même ordre.

Je me refuse à croire à l'existence d'un art international, mais je me refuse également à croire à la possibilité d'un art purement national. Quant à ce qui concerne le Japon, je crois que le niveau artistique y est aujourd'hui très élevé, même si l'on se place d'un point de vue international, et surtout si l'on considère que la modernisation y est un phénomène relativement récent.

Un événement significatif s'est produit à l'Exposition Internationale de Tokyo de 1961. Pour la première fois, les peintres japonais vivant à l'étranger furent appelés à y participer et la presque totalité des prix réservés à des artistes japonais allèrent à Josaku Maeda, Kimi Sugai et Kei Sato qui vivent à Paris; à Minoru Kawabata et Katsura Yukiko qui vivent à New York. En tant que membre du jury, je puis assurer que ces prix furent distribués avec impartialité et en pleine justice. Même s'il ne s'agissait que d'une coïncidence, il serait ridicule d'en conclure que tout artiste japonais qui désire transcender la culture européenne qu'il a laborieusement acquise et peindre d'une façon personnelle doit s'expatrier, soit pour une période de temps limitée, soit pour le reste de sa vie. De nombreux artistes japonais vivent, il est vrai, à l'étranger: Yozo Hamaguchi et Kei Sato étaient déjà à Paris avant la guerre; Kenzo Okada a quitté Paris pour New York après la guerre; chez les jeunes, Sugai, Tabuchi, Domo, Imai et Maeda habitent Paris, Kawabata New York.

Mais il y a également des artistes intéressants qui n'ont jamais quitté le Japon et il n'y a pas de raison de faire des différences entre ces artistes et ceux qui vivent à Paris ou à New York. C'est le cas notamment de Saito Yoshishige, prix AICA 1959, qui a participé à la Biennale de Venise de 1960, qui a reçu, en 1961, une mention honorable du Guggenheim Committee et qui a récemment remporté le prix de peinture de la Biennale de Sao Paulo; de Tazuko Tanaka et de Kinuko Emi, tous deux candidats au Guggenheim Award en 1961; de Sadamasa Motonaga et Kazuo Shiraga, invités en 1959 à concourir pour le Premio Lissone et qui ont, depuis, participé à diverses



KINUKO EMI. Composition. 1961.

expositions de groupe en Europe et aux États-Unis.

Peu d'artistes japonais ont toutefois réussi à atteindre une audience internationale, mais on peut les considérer comme représentatifs du grand nombre d'artistes véritables qui existe au Japon. D'un point de vue strictement stylistique, ces artistes ne forment pas un groupe cohérent: chacun est un créateur original et il n'y a pas d'échange entre eux. Tous ont pourtant quelque chose en commun, c'est d'être d'authentiques créateurs et, parce qu'ils

sont les plus actifs, l'incarnation de l'art japonais moderne. Si des raisons diplomatiques ont permis que l'on classe Tapiès, Millares et Feito sous la dénomination d'« École espagnole », Pollock, De Kooning et Kline d'« École de New York », rien ne s'oppose à ce que l'on classe ces peintres sous le titre d'« École de Tokyo ». Il ne faut cependant pas oublier que si ces peintres incarnent parfaitement l'art japonais moderne, ils ne le font pas en tant que groupe mais en tant qu'individualités. SHINICHI SEGUI

SHIRAGA. Composition. 1962.



IPOUSTÉGUY

par Denys Chevalier

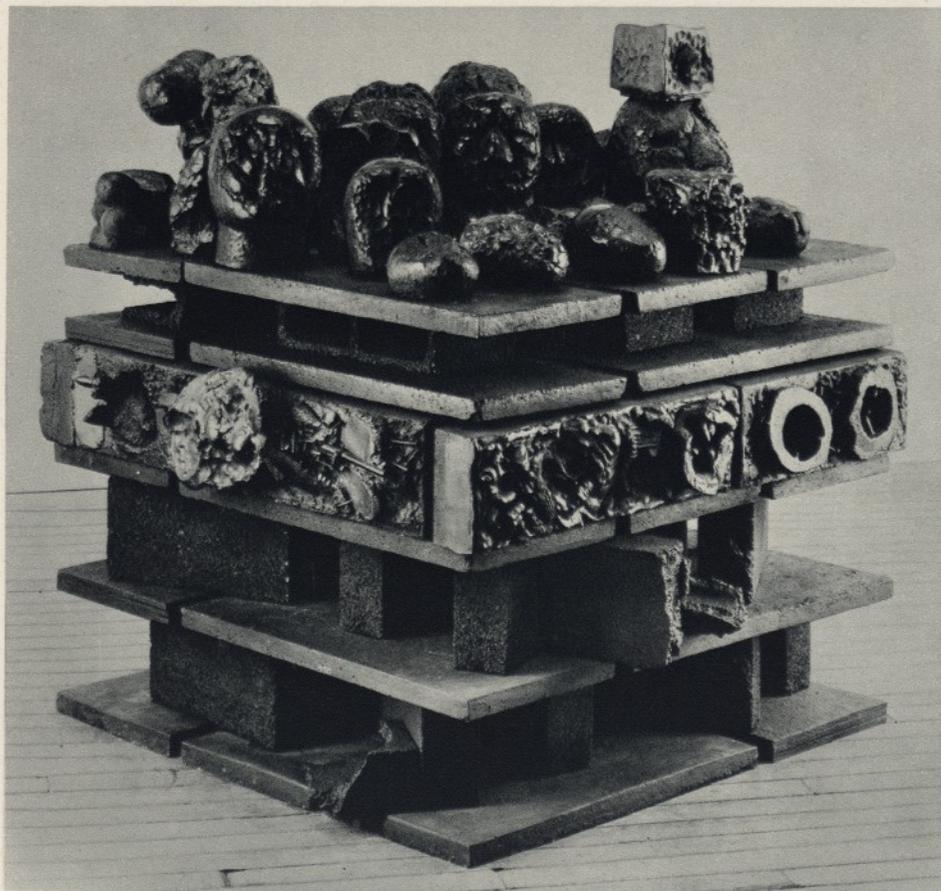
Jusque vers 1950 Ipoustéguy s'est cru peintre. C'est d'ailleurs bien tel que je l'ai connu, avant la guerre — on l'appelait « Poupou » —, alors qu'il était dans l'atelier de Lesbounit. Ce dernier l'influença fortement, graphiquement surtout, mais ne réussit pas à suppléer à une surprenante absence, chez son élève, du sens des couleurs. Toute réussite de composition chromatique, chez Ipoustéguy, fut toujours le résultat de supputations intellectuelles et de leçons bien comprises, jamais d'un jaillissement ou d'une spontanéité tempéramentale. Quoi qu'il en soit, ses premiers essais, dans le plâtre, en 1950 (je pense à un grand Christ), portent la marque d'une écriture très inspirée de celle de son ancien professeur. Il serait tentant de souligner le paradoxe qui voulut que, peintre par erreur, Ipoustéguy eût un maître, alors que sculpteur par vocation profonde, il apprit et travailla seul.

En 1952 l'artiste a la révélation de sa nature intime. Il abandonne alors la peinture, dans laquelle il n'a jamais pu sortir naturellement une harmonie de



IPOUSTÉGUY. Le bon Dieu. 1961. 50 x 35 cm. Gal. Claude Bernard. (Photo Michalon).

IPOUSTÉGUY. Roger et le peuple des morts. Ciment. 1959-62. (Photo Luc Joubert).



couleurs justes, pour la sculpture où les surfaces et leur agencement en volumes lui viennent aisément. Depuis quelques années il connaît Adam. La première et très forte impression que l'art de ce dernier lui avait fait datait d'une exposition de ses sculptures chez Maeght après la guerre. Maintenant, en 1952, dans les tentatives d'Ipoustéguy, c'est moins une influence de la plastique d'Adam qu'on retrouve que les traces de l'intérêt qu'il porte, très personnellement, aux mêmes problèmes. Son admiration pour Picasso (toujours recommencé, comme la mer de Valéry) se conjugue, se superpose et se mêle à l'impulsion qu'il tire de son commerce avec l'expression sculpturale d'Adam. De ce dernier, Ipoustéguy acquiert le sens du plan. Dans les composantes caractérielles de son art, certaines constantes qu'Ipoustéguy appelle son « goût de la laideur » et son « esprit littéraire », se particularisent en se transposant plastiquement. D'ailleurs, dans son cas, le « goût de la laideur » n'est, en définitive, qu'un sens très juste de la puissance des forces primitives, et une recherche de l'évidence formelle, tandis que l'esprit littéraire, il convient de ne se pas laisser abuser sur ce point, est bien davantage la nécessité vitale qu'il subit (autant qu'elle l'anime) d'inclure un contenu mythique

à son art, que le clin d'œil calculé des médiocres pour l'approbation des foules.

Il me semble que l'adjectif épique caractérise assez bien, non seulement la plastique d'Ipoustéguy, généreuse, ample, puissante, animée d'un souffle comme venu d'au-delà de lui-même, mais encore son inspiration où revivent les grands mythes éternels de l'humanité. Car ce n'est pas à Mac Gee que Ipoustéguy rend hommage mais à toutes les victimes de l'oppression et de l'humiliation. A l'oppression et à l'humiliation elles-mêmes. Ainsi en est-il également de « Roger et le Peuple des Morts » où, autant que le souvenir de son ami, se trouvent évoqués le mystère de la mort et l'angoisse métaphysique devant le néant et l'éternité. Cette angoisse, au surplus, se décèle dans maintes autres pièces aux titres peut-être moins explicatifs, mais à la plastique également démonstrative: volumes éventrés, fendus, blessures par où s'infiltre la mort, sexe, d'où s'écoule la vie, articulations fracturées, formes déchirées, béantes, ouvertes à la destruction et à la fécondation dans une indissociable ambiguïté. De tout cela, en effet, ne ressort point une idée de carnage ou de massacre, mais plutôt une sorte d'invitation à méditation historique sur la prééminence de l'essentiel sur le contingent et sur la transmission indéfinie de la vie.

Car les formes d'Ipoustéguy, meurtries, écrasées ou boursoufflées ne traduisent pas une souffrance localisable et particularisée, mais, s'inscrivant dans une sorte de « Geste » de l'humanité, figu-



IPOUSTÉGUY. Dugesclin. Bronze. 1959. 23 x 34 cm. Galerie Claude Bernard.

rent comme un continuum légendaire, le continuum de la mémoire des générations. C'est donc ici que, dans l'expression d'Ipoustéguy, disparaît et s'efface l'anecdote.

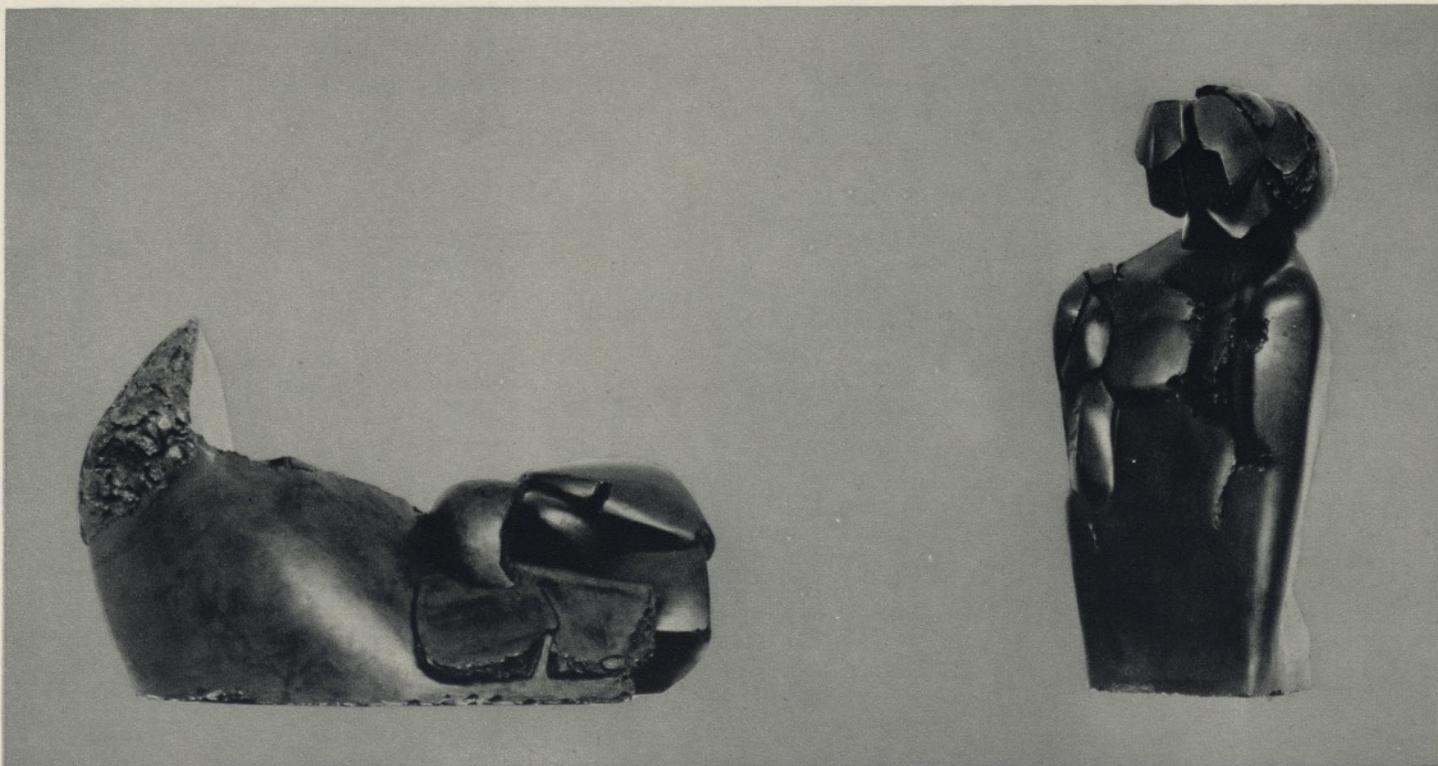
Ce passage de l'anecdote à l'Histoire, puisqu'en somme c'est ainsi qu'on pourrait définir le sens de l'évolution du sculpteur, semble lui avoir été grandement facilité par sa rencontre avec l'art abstrait, celui de Brancusi entre autres, vers 1955. L'abstraction (qu'il abandonna en 1959 avec « David », c'est-à-dire lorsque les objectifs qu'il s'était fixés furent atteints) lui rouvrit les horizons plastiques que Picasso lui avait bouchés de tous côtés. Pour un mythologue tel qu'Ipoustéguy, en effet, Picasso était un obstacle. Grâce à l'abstraction, il le tourna, le surmonta.

Curieusement, en 1958, l'ascèse abstraite des formes qui, dans une certaine mesure, correspondait assez bien à son puritanisme intellectuel, se conjugua, dans son art, avec une investigation sensorielle de ces mêmes formes. Ce fut alors la période des sculptures tremblantes, oscillantes, frissonnantes parce que montées sur ressorts, et qui répondaient au goût particulier (toujours combattu mais toujours renaissant) d'Ipoustéguy pour le toucher, l'amour tactile, le contact épidermique. Quatre ans plus tard le sculpteur, répudiant ces faiblesses et repris par sa scrupuleuse intransigeance, soudait les éléments mobiles de ces pièces et les immobilisait dans leur unité définitive. Pourtant, peut-être pour exorciser l'équivoque, Ipoustéguy céda encore une fois, récemment, à la flatterie de la main (mais avec une espèce de franchise du vice presque surréaliste), en créant sa boîte dans l'obscurité de laquelle les mains pénètrent par des trous et caressent aveuglément des surfaces lisses, froides, granuleuses, rugueuses, molles, polies etc.

Cependant cette expérience, encore que rien n'interdise de penser que le sculpteur la reconduira, reste, dans son art, un accident, un acte de défoulement. Car la signification de la sculpture d'Ipoustéguy, sa valeur aussi, résident ailleurs. D'abord, sur le plan plastique, dans sa cohésion structurelle et sa symbolique formelle exemplaire, ensuite, sur le plan des prolongements émotionnels qu'elle suscite, dans la symbiose mytho-métaphysique qui la fonde.

DENYS CHEVALIER

IPOUSTÉGUY. David et Goliath. Bronzes. 1959. Gal. Claude Bernard. (Photo R. David).



VASARELY

par F.-C. Legrand

Plutôt qu'un panorama de l'œuvre, c'est une ouverture sur le cheminement de la création que dévoile l'exposition de Vasarely au *Point Cardinal*. Autour de quelques toiles particulièrement significatives, sont groupées des œuvres de format réduit, appartenant à des genres différents: collages, dessins au crayon gras, dessins gravés, dessins à l'encre sur bois, petites peintures. Cette sélection s'insère à merveille dans les salles et son caractère intime adoucit la rigueur habituelle de l'œuvre vasarelienne. Elle est en quelque sorte concertée non pour récapituler les étapes majeures, mais pour indiquer la genèse des formes et leurs métamorphoses à partir de certaines veines d'inspiration dont on nous donne la clef.

La série de « Belle-Isle » est éloquent. Un séjour, qui remonte à l'été 1947, a fait apparaître des motifs apparentés aux galets et aux vagues. La pensée a poli et purifié ces éléments, les a transcendés, les a organisés. Ainsi l'œuvre plastique s'est accomplie en tant qu'abstraction pure sans renoncer aux rapports qu'elle entretient avec la nature à travers la sensibilité de l'artiste. Son pouvoir d'évocation tient à de lointaines résonances que le travail d'élaboration a élargies. La forme ellipsoïdale ne figure plus tel ou tel galet isolé dans sa singularité, mais, à travers cette ascèse qui porte l'individu au niveau de l'espèce, elle exprime « le sentiment océanique » dans toute sa plénitude. Forme active, elle confronte l'homme et le monde, elle unit l'homme au monde.

Autre famille aux ramifications nombreuses, la série de « Denfert-Rochereau » a pour origine un réseau de craquelures sur le mur carrelé d'un quai de métro. L'évolution mène d'un tracé très pur, lancé à travers un espace béant, vers des formes fermées, soudées les unes aux autres, comme des alvéoles. Après plusieurs années de maturation, ce thème, inopinément, en a rencontré un autre: le paysage de Gordes; les cassures vives de la pierre, l'arête des montagnes, se sont superposées au schéma initial, l'ont détaché du plan et dressé verticalement, incorporant en lui la profondeur et le volume du prisme.

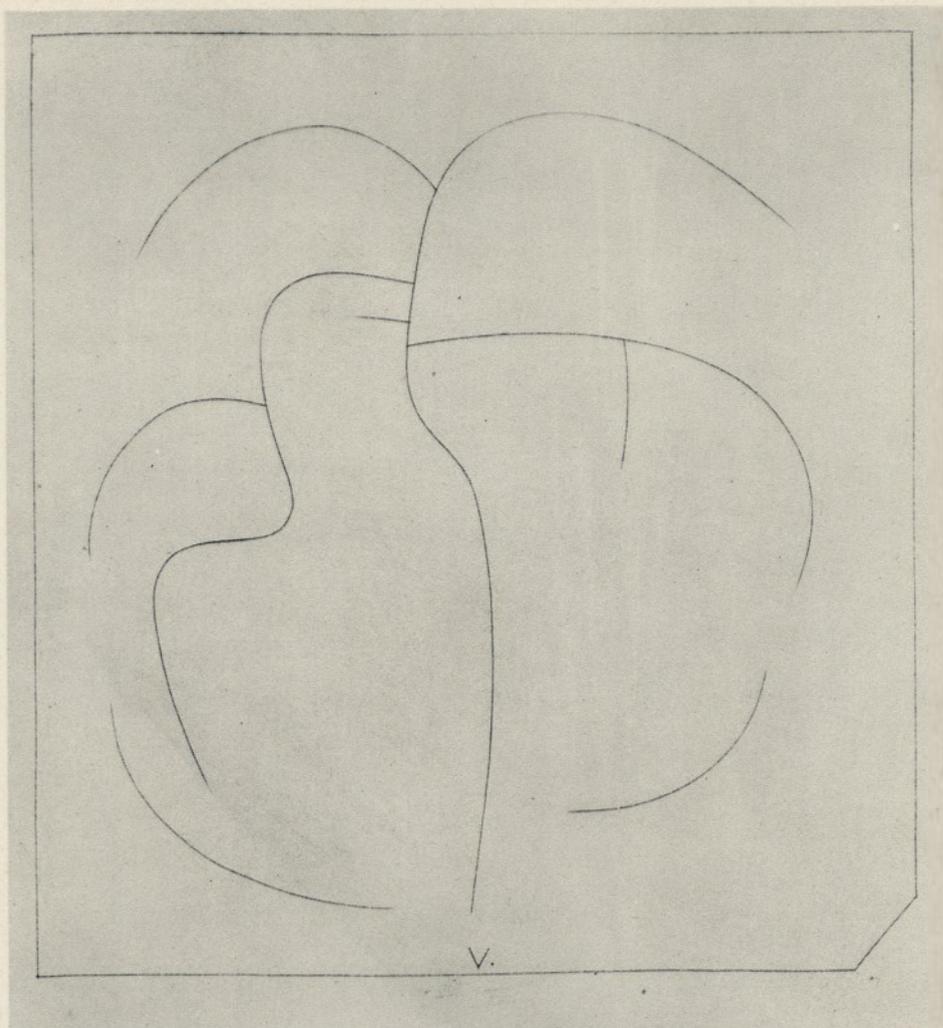
Les collages dérivés de « Belle-Isle » — découpes sans bavures de couches de papier buvard superposées et de format décroissant, ou encore étagement de formes taillées dans des papiers de sable de grains et de teintes



VASARELY. Plage. Collage. Belle-Isle. 1947-62. Coll. Le Point Cardinal.

VASARELY. Brume. Collage. Belle-Isle. Coll. Le Point Cardinal.





VASARELY. Dessin gravé. Denfert. 1938-61. Coll. Le Point Cardinal.

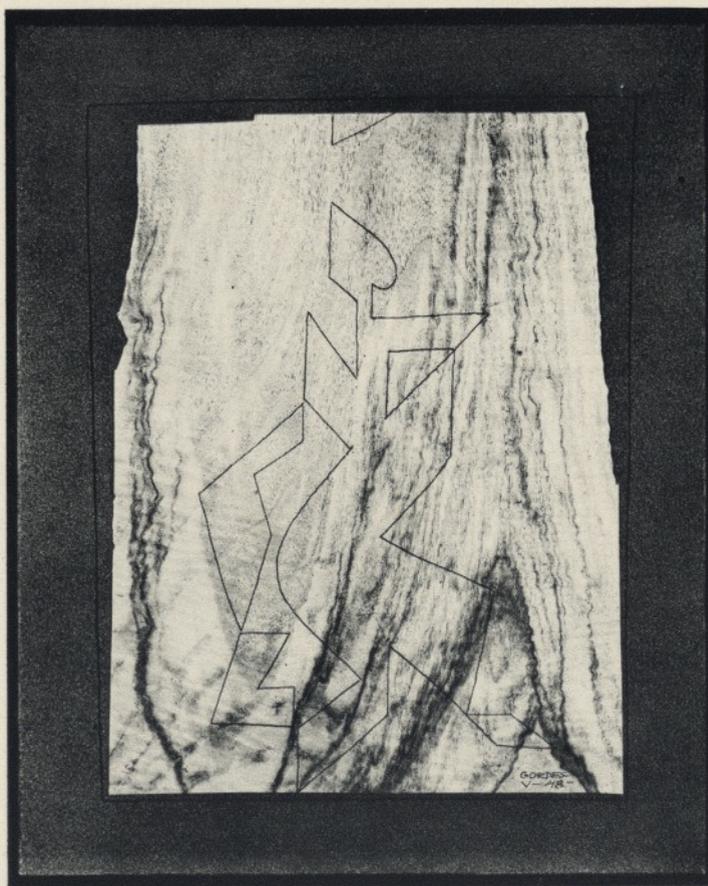
différentes — s'échelonnent à travers les années jusqu'en 1962. Ils se révèlent aussi précieux que des reliefs exécutés dans les matières les plus rares, tant l'exécution est impeccable, tant la gamme des couleurs et des grains est étudiée. Ce sont les fruits d'une longue patience, à travers laquelle la tension créatrice ne s'est jamais relâchée. Chez Vasarely, l'approfondissement d'un thème plastique, poursuivi avec assiduité, n'entraîne aucune sécheresse. La composition ne cesse de se faire davantage subtile et dense, qu'elle aille du dépouillement le plus austère à la plus savante complexité ou qu'elle évolue en sens inverse, vers la simplicité; les rapports de couleurs et de rythmes se resserrent constamment, dans l'extrême assurance, l'extrême élégance d'une jonglerie magique. Contrastant avec tant d'œuvres qui s'emparent du geste en plein vol avec une telle hâte que nul ne saura jamais si ce geste a pu se déployer ou s'il a été cueilli prématurément, voici au contraire le type même de l'œuvre aboutie. Elle entre de ce chef dans la solitude de l'achèvement, car cette perfection lui confère un caractère énigmatique et une sorte d'inac-

cessibilité. Sans doute a-t-il fallu tenir longuement les formes en observation, les détruire et les reconstruire par un va-et-vient de l'esprit qui se veut mettre à l'épreuve, étudier tous leurs possibles accessoires puis les éliminer en fonction de leur interdépendance et de leur cohérence rigoureuses, alléger leur envol et faire en sorte que finalement leurs rapports nécessaires soient pareils à un jeu subtil et brillant.

Paradoxalement, bien que chaque toile, chaque dessin ou collage soit mené à son stade d'ultime accomplissement, l'œuvre dans son ensemble est perpétuellement en devenir, une phase étant aimantée par la suivante et toutes se disposant dans une perspective unique qui n'est autre que la vocation architecturale de Vasarely. Si cette dernière se définit par une structure dans un espace pensé en fonction de la cité, encore faut-il ajouter qu'elle se situe sur un plan où l'éthique et l'esthétique ont partie liée. Peut-être cette vocation architecturale apparaît-elle moins nettement dans cette exposition que dans les toiles de conception monumentale ou dans la dernière série cinétique, mais elle s'exprime précisément à travers le renoncement à certaines nuances d'expression qui relèvent de périodes définitivement closes: telles les petites peintures aux touches savoureuses ou les dessins gestuels.

F.-C. LEGRAND

VASARELY. Dessin à l'encre sur bois. Gordes via Denfert. 1948-49.



daniel cordier présente du 25 octobre au 1^{er} décembre 1962

daniel cordier présente du 25 octobre au 1^{er} décembre 1962

daniel cordier présente du 25 octobre au 1^{er} décembre 1962

henri michaux

daniel cordier présente du 25 octobre au 1^{er} décembre 1962

FERNAND HAZAN
EDITEUR

L'ART DES INDIENS
DE L'AMÉRIQUE DU NORD

par

Frederick J. Dockstader

Volume relié 28,5 x 26 cm.

70 planches en couleurs

180 illustrations en noir et blanc

XX^e siècle

publiera en 1963
2 numéros doubles

Prix de l'abonnement
pour la France et pour
l'étranger: 58 N.F.

*(Ajouter 5,40 N.F. pour
les frais de port et de re-
commandation).*

TITRES
DES DERNIERS NUMEROS
PARUS

- n° XII Psychologie de la
Technique
- n° XIII Vingt ans avant
- n° XIV Nouvelles situa-
tions de l'Art
contemporain
- n° XV La Révolution de
la Couleur
- n° XVI Renouveau du
Relief
- n° XVII Pour un bilan du
siècle
- n° XVIII Construction de
l'Espace
- n° XIX Tournants décisifs

**Les numéros de I à XI
sont épuisés**

**Prix de chaque numéro 35
N.F. + 2.70 pour frais de
port et recommandation**

MAX ERNST



sculptures

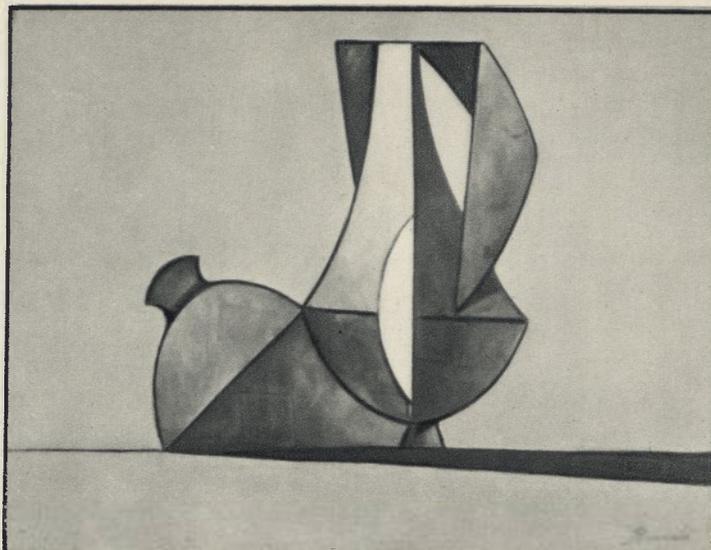
LE POINT CARDINAL

3 rue Jacob - 3 rue Cardinale - 12 rue de l'Echaudé-Saint-Germain - Paris 6^e

galerie alfred fischer

18 rue de miromesnil paris 8 - anjou 17-81

atlan



en exclusivité : BARNABÈ Duilio
BLAQUIÈRE
FAURE Pierre
HUMBERT Raymond
MOULIN Joel

en permanence : CLAVÉ

GALERIE VISCONTI

35 rue de Seine

Paris 6ème

GALERIE STADLER

51 RUE DE SEINE - PARIS - DAN - 91.10

INSHO

peintures

11 octobre

DAVID BUDD

peintures

13 novembre

D'UN STYLE BAROQUE

13 décembre

GALERIE ARDITTI

15, rue de Miromesnil

Paris VIII^e

Anj 61-20

ALECHINSKY

APPEL

BAJ

BISSIERE

CORNEILLE

ERNST

FAUTRIER

HAYTER

HARTUNG

LAUBIES

MATHIEU

MATTA

MIRO

MICHAUX

PICASSO

POLIAKOFF

RIOPELLE

VANSIER



EN EXCLUSIVITÉ:

GERMAINE RICHIER

EXPOSITIONS EN 1963

MARS - SUGAÏ

MAI - CORNEILLE

JUIN - TRIPTYQUES

NOVEMBRE - KIJNO

GALERIE CREUZEVault

9 AV. MATIGNON PARIS. BAL 36.35



THIBAUT

October

BEVERLY-PEPPER

November

I N S H O

799 Madison Avenue, New York 21
Yukon. 8-2755

JOYCE AND GEORGE WITTENBORN

Some new publications:

The Changing Concept of Reality in Art by Erwin Rosenthal, Self expression in art around 1300 and 1900, 98p., 46 ill., \$ 6.50

The Daybooks of Edward Weston vol. 1: Mexico. Ed. by Nancy Newhall 250p., 40 ill., \$ 10.00

Tir a Mhurain (Outer Hebrides) 106 photographs by Paul Strand, commentary by Basil Davidson, 150p., \$ 8.00

Concretions by Arlene Zekowski original illustrations by Milton Avery, 89p., \$ 5.00

The Dialogues by Stanley Berne original illustrations by Echaurren Matta, 107p., \$ 5.00

U.S.A. distributor for such magazines as:

Art International (Zürich), Le Carré Bleu (Finland), Die Kunst und das Schöne Heim (Munich), Graphic Design (Japan), Das Kunstwerk (Baden-Baden), mETRO (Milan), New Graphic Design (Zürich), paGina (Milan), Panderma (Bern), Pantheon (Munich), Phases (Paris), Ring des Arts (Zürich), Spektrum (Zürich), Spirale (Bern), Structure (Holland), The Structurist (Canada), XX^e Siècle (Paris), Typographica (London), Zodiac (Milan).

For more complete information write to:
Wittenborn and Company
1018 Madison Avenue, New York 21, N.Y.

27

GALLERI 27^{A/S} PILESTREDET 27, OSLO
ART CONTEMPORAIN - ART PRIMITIF
AGAM, APPEL, DUMITRESCO, ISTRATI, KRAJ-
CBERG, MUNCH, MUSIC, NESCH, SUGAI,
AFRIQUE - AMERIQUE - OCEANIE

Krajcberg

PEINTURES
du 21 novembre au 3 décembre 1962

GALERIE

RAYMONDE CAZENAVE

12, rue de Berri - Paris 8^e - ELY 1456

abboud

o. gauthier

aldine

van haardt

alsen

wendt

bryen

westpfahl

Sculptures et bijoux de

FILHOS

GALERIE JEANNE BUCHER



REICHEL. Aquarelle. 1955. N° 39. (Photo Joubert)

REICHEL

décembre 1962

TOBEY
BISSIÈRE
VIEIRA DA SILVA
SZENES
HAJDU
STAHLY

AGUAYO - BYZANTIOS - CARRADE
CHELIMSKY - FIORINI - LOUTTRE
MIHAÏLOVITCH - MOSÈR - NALLARD

53 rue de Seine, Paris 6 Dan. 22-32

galleria



BLU

MILANO, via andegari, 12 - tel. 864331

Agent de

**M
O
R
L
O
T
T
I**

Directeur: Dr. Palazzoli

GALERIE
BENO D'INCELLI

ATLAN
CAILLAUD. A.
DUBUFFET
FAUTRIER
HELMAN
LANSKOY
MARYAN
MESSAGIER
POLIAKOFF
REBEYROLLE
RIOPELLE
TAL-COAT
WOLS

PEINTURES & GOUACHES

43 RUE DE MIROMESNIL - PARIS VIII
ELY. 19-58 - BAL. 10-16

ALBERT LOEB GALLERY

12 EAST 57 - NEW YORK CITY 22

EN PERMANENCE

BORÈS

BERNARD DUFOUR

MAX ERNST

LAM

LANSKOY

VALLORZ

VIEIRA DA SILVA

ARP

BERROCAL

IPOUSTEGUY

ROBERT MÜLLER



IPOUSTEGUY. DAVID. BRONZE 1959

THE HANOVER GALLERY

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

arp			fussell
butler	corneille	herbin	heath
césar	dubuffet	mortensen	hnapp
giacometti	fautrier	osborne	moynihan
hoflehner	karskaya	poliakoff	mundy
ipoustéguy	vieira da silva	vasarely	scott

BARISANI

HELMAN

VELA

SCULTURE DI GHERMANDI

GALLERIA IL CENTRO - NAPOLI - VIA DEI MILLE, 61



A LA HUNE

à Saint-Germain-des-Prés

Sélection permanente de gravures originales en couleurs de l'École de Paris

La Hune édite :	Adam	Masurovski
	Friedlaender	Piza
	Hartung	Sugai
	Kwasniewska	Zao Wou-Ki

SUGAI. « Le Rouge ». Lithographie originale tirée à 66 exemplaires : 150 NF

MAEGHT ÉDITEUR

13 rue de Téhéran
Paris 8^e
Eur 61-49

BAZAINE

HOLLANDE

Texte de Jean TARDIEU

Album d'aquarelles et de dessins
sur le thème de la Hollande
63 reproductions dont 39 en
couleurs et 10 lettrines originales
Format : 31 x 37 à l'italienne,
40 pages

Reliure pleine toile illustrée
d'après une maquette de l'artiste
Les exemplaires de tête contien-
nent une lithographie originale
en couleurs signée par l'artiste

SANDRA CALDER DAVIDSON

SYLVESTRE

ou la grenouille de plomb

Un livre pour les enfants qui ne
ressemble à aucun autre
Édition originale à tirage limité
37 illustrations en couleurs, 72
pages, format 31 x 23
Reliure pleine toile avec illus-
tration et ornements aux fers

GIACOMETTI

Texte de Jacques DUPIN

La première monographie sur
Alberto Giacometti
215 reproductions dont 20 en
couleurs
280 pages, format 23 x 20
Réalisée en collaboration avec
l'artiste et sous son contrôle
Imprimée en héliogravure par
Draeger

EN EXCLUSIVITÉ POUR L'ITALIE

GRUPPA

en permanence les Pionniers de l'Art Moderne:

Dadaïsme: DUCHAMP, JANCO, PICABIA, RICHTER, SCHWITTERS

Surréalisme: BRAUNER, MAX ERNST, MAGRITTE, ALB. MARTINI

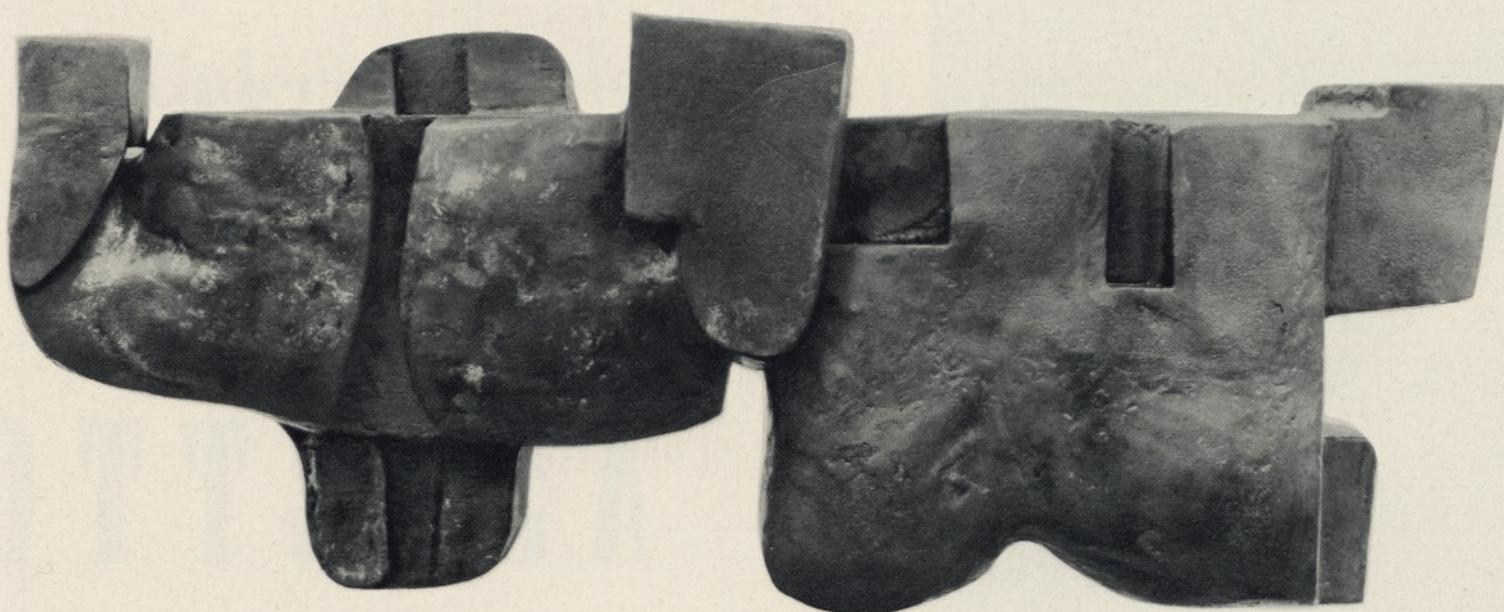
Futurisme: BALLA, BOCCIONI, FARFA

DANGELO, DEL PEZZO, PERSICO, SPOERRI, TAKIS

et la "Nouvelle Vague"

Galerie Schwarz

MILAN, VIA GESÙ, 17 - TEL. 709024



berrocal - ser-cr-cu 61 hommage à henry miller. 0,89 x 0,36 x 0,26 cm fer

exposition novembre 1962

GALERIE KRIEGEL 39 Avenue Matignon - Paris 8^e - Tel. ELY 17.89

ALBERT LOEB GALLERY - 12 East 57th Street - New York 22 N.Y.

FELIX LANDAU GALLERY - 702 N. La Cienega - Los Angeles California

LORENZELLI - Via Manzoni 20 - Milano



ASSETTO. Joie pour toi. 1962.

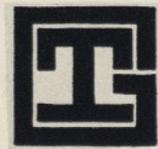
ASSETTO



GALERIE STADLER

51 Rue de Seine

PARIS



THIBAUT GALLERY

799 Madison Avenue

NEW YORK



GALERIA BONINO

Maipù 962

BUENOS AIRES

Barata Ribeiro 578

RIO DE JANEIRO



GALLERIA POGLIANI

Via Gregoriana 36

ROMA



LITOGRAFICA ROMERO

Via Liguria 9

ROMA

Galerie Blumenthal

159 Faubourg Saint-Honoré Paris 8^e - Elysées 86-92

Dmitrienko

Géza - Szobel

Gilioli

Halpern

Hosiasson

Lindström

Loevenstein

Moisset

Villeri

NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1962:

MOISSET

JANVIER 1963:

Galerie Birch - Copenhagen

ancienne adresse/old address

~~34, rue du four paris 6~~

galerie arnaud

à partir de décembre

opening december

212, boul. saint-germain

téléph. : lit. 46-31

GALERIE ARIEL

1 Avenue de Messine - Paris 8^e Car 13.09

alechinsky

bitran

corneille

duthoo

gillet

goetz

lindström

maryan

messagier

mihailovitch

pouget

Sculptures de

ANTHOONS

SORENSEN

En permanence:

bissière

dubuffet

hartung

poliakoff

riopelle

soulages

de staël

vieira da silva

Galerie Beyeler
Bâle

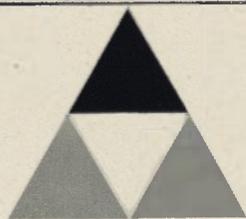
Exposition Octobre - Novembre

Claude - Monet

Dernières œuvres

Bäumleingasse 9

Tél. 061.24 58 95



GALERIE

ANDERSON-MAYER 15, Rue de l'Échaudé Paris 6

EXPOSITION INAUGURALE

du 14 Novembre au 1^{ER} Décembre

GOLDBERG

SAM FRANCIS

LESTER JOHNSON

LAUQUIN

HANS HOFMANN

NORMAN BLUHM

KARAHALIOS

FRANK ROTH

WM. SCOTT

FONTANA

JEAN MCEWEN



ANTONI GUANSÉ. LITHOGRAPHIE ORIGINALE POUR L'OUVRAGE DE PAUL ELUARD (TURBOT ÉDITEUR)

“ *DIT DE LA FORCE DE L'AMOUR* ”

TEXTE INÉDIT DE PAUL ELUARD, SUIVI DE QUINZE POÈMES D'AMOUR,
ILLUSTRÉ DE 34 LITHOGRAPHIES ORIGINALES D'ANTONI GUANSÉ,
DONT 25 EN COULEURS EXÉCUTÉES PAR LE PEINTRE ET TIRÉES SUR
LES PRESSES A BRAS DE JEAN PONS

FORMAT DE L'OUVRAGE : 31,5 × 42 CM.

CE LIVRE A ÉTÉ TIRÉ A 100 EXEMPLAIRES
10 EXEMPLAIRES SUR ARCHES PUR CHIFFON A LA CUVE NUMÉROTÉS
DE I A 10 ACCOMPAGNÉS D'UNE GOUACHE ORIGINALE; 90 EXEMPLAIRES
SUR ARCHES PUR CHIFFON A LA CUVE NUMÉROTÉS DE 11 A 100

TURBOT, ÉDITEUR, CANNES



Présentation de l'ouvrage :

DÉCEMBRE

GALERIE SUILLEROT

8, RUE D'ARGENSON - PARIS

ART: AWARENESS OF THE WORLD

INDIVIDUAL VERSUS COSMIC AWARENESS (Summary, p. 3-8)

Prehistoric painters who, in the beginning at least, limited themselves to the representation of animals — *useful* animals — did not work so much towards creating a form of magic, usually known as « hunting magic », which would affect the actual hunt itself, as towards reconciling the victim with his killer, thus inviting him to accept with good grace the death which awaited him. Above all, it was necessary to prevent the useful animal from *disappearing*. Even today, in the rites performed by certain primitive societies in order to reconcile the hunter and his prey — the animal is considered both as an *individual* and as a *species* — it appears that several ceremonies are aimed at appeasing the ghost of the slaughtered animal, and above all at preventing it from avenging itself by ceasing to reproduce.

In the Stone Age certain species of animal were decimated in mass slaughters which were sometimes seasonal, sometimes not; as, for example, when tens of thousands of wild horses were herded together and massacred in huge beats. The resulting disappearance or scarcity of game was regarded as a deliberate and spiteful act of hostility on the part of the animal in question towards his hunters. As a result, representation of these necessary animals, whose herds had to be renewed and reproduced periodically, began as a utilitarian rather than an esthetic act. In fact, the esthetic quality itself was no more than a complement of the magical imperatives presiding over the effectiveness of the rite: knowledge of every detail, physical or mental, of the animal in question, led in fact to a perfect likeness in depicting it. This likeness alone could create the *identity* indispensable in providing a link between the animal painted on the cave wall and its fellows roaming freely on the plains and in the forests.

And so the action of the artist, even more potent and more rewarding than that of the hunter, did not affect an individual beast threatened directly by a weapon but a whole species, with regard to which the artist brought into play the magical powers intended to prevent it from dying out: by preventing the entire species from committing suicide he was also averting the possible consequences of such a suicide for Man — famine and death.

Thus, in its earliest forms, art was at once a means of awareness, of direct contact, and of spiritual possession.

And those artistic qualities which will always be most highly appreciated by the animal painter — anatomical accuracy, truth of expression, fidelity to attitude and movement, keen perception of the animal's psychology, its emotions, passions and thoughts — those qualities were the essential elements of ritual magic in paleolithic times. On the other hand, this sharpening (for supernatural ends) of Man's skills as an observer and a recorder stimulated an experimental scientific bent in the artist which opened great vistas of progress. In fact, it could be said that this scientific knowledge of the anatomy and physiology of animals, of their behaviour and habits, set standards of excellence

in animal painting which lasted virtually until the advent of abstract painting: and this knowledge was no more gratuitously won than the faculty for representation itself!

It is possible that the idea of exorcism, of mastering and of *dominating* these figures from dreams and visions, led primitive artists to represent them.

It is valid to suppose that among « primitive » peoples visionary gifts would not be limited to shamans or medicine men, but would also be common among men whom such « gifts » would inspire to become painters of the fantastic. To such men was reserved the awareness of the world which lay *beyond the senses*; a world which imagination and fantasy had splendidly adorned with dream images but which never, in any case, became totally gratuitous — even when later the danger of contact with that « other world » had become less fearful, less imminent. The extremely close dependence of fantastic painting on the dream images, visions, fears and anguish which inspire it, is just as evident among the Surrealists of today — whose work is never as gratuitous as they believe or as they would like it to be — as it was with Hieronymus Bosch or the « prehistoric » painters of the Sahara, South Africa or Australia.

Today, art no longer works on visible or invisible things, whether imagined or visionary: its field of action is now that of ideas, in so far as these ideas are what define the structural laws of the universe; and its awareness of the world has been extended, clarified and materialized in the creation of certain images of this world, earthly reflections of a supreme order which reigns in the universe. That *harmony* which was the goal of painters of the visible or the invisible was really nothing but a very vague and very crude anticipation of the harmonious union governing both the cosmic order and the creative urge in Man, and which was exemplified in sacred buildings such as Greek temples, Gothic cathedrals, and Chinese or Indonesian pagodas.

It fell to Chinese painters to capture and express universal harmony: to give shape and form to the pulsing of the mountains and the breathing of the rocks and the valleys and to transmit them; just as they themselves had felt them, to the beholder; to know intimately, through a sort of unitary awareness, the matter and the soul of the waterfall. Since the day the Chinese discovered the wash painting, that subtlest of pictorial techniques, the most economical in terms both of form and of colour, which has been in use since the Sung dynasty, meditation-painting has become an instrument for capturing and possessing a world beyond the visible and the invisible, since it incorporates them both.

To become aware of something is to restore the unity of both the knowable and the knower, to achieve that unanimity without which awareness can at best be precarious, fleeting, incomplete.

This cosmic awareness in Chinese wash-painting exists at a point beyond intelligence and beyond sensibility. As for sensibility, it can be regarded as a phenomenon which imprisons and

blinkers the soul as long as it remains individual. What leads to the complete and unadulterated fusion of man and the universe can only be a total outpouring, body and soul combined, of the artist dedicated to contemplation of the world.

Marcel Brion

MODERN MAN AND HIS ART (p. 9-16)

The all-pervading force which has changed our way of life is modern science and its off-spring modern technology. There is no doubt that this is the factor which has most radically affected the development of *homo sapiens* during the last 300 years. I should like to quote Bertrand Russell on this subject: « Science, as a dominant factor in determining the beliefs of educated men... has proved itself an incredibly powerful revolutionary force. When we consider how recently it has risen to power, we find ourselves forced to believe that we are at the very beginning of its work in transforming human life ».

(*The Impact of Science on Society*). This power has not only changed the way and rhythm of man's life and his surroundings, it has also changed his entire approach to the concept of Being.

This process of change has a negative and a positive aspect. The negative or destructive aspect consists of the disintegration of a hitherto accepted body of certainties in the realms of religion, philosophy and art. Those values which were once permanent and fundamental are now being questioned, dissected and rejected as unsatisfactory, historically dated and passé.

The positive aspect may be seen in the fact that the revolutionary consequences of scientific thought and method have provided man with unforeseen powers and the new certainty that non-dogmatic science will lead him to a basic understanding of the phenomena of life. Technology, by enabling man to control and alter life for his own benefit in hitherto undreamt of ways, has ushered him into a new phase of his ambiguous history; he has now reached the stage of universal culture.

Scientific man has given up picturing creation as a comprehensible whole, has given up embracing it in a unified world-view. He has no alternative; he must proceed step by step in his investigation of the natural laws, if he wishes to turn them to his own use. He has also given up his privileged position in the universe as Greeks, in particular, conceived it (I am referring to Protagoras's dictum that Man is the measure of all things); he has forsaken the Christian idea that Man benefits from the Grace of God, that he is assured of his salvation and eternal life through the sacrifice of God's own Son. Modern man is far more modest and patient in his aspirations. Most important of all, he is more determined to penetrate, through reason and experimentation, the secret realms of the microcosmos and the macrocosmos, there to find,

perhaps, a possible point of synthesis between the old and the new. On the one hand we have Existentialist man with his scepticism, the notion of the absurdity of human life, his *Angst* and isolation. For finding himself to be a minute phenomenon among innumerable phenomena, he dreads the mysterious powers of the unleashed elements of creation, he lacks the spiritual strength to harness them, to « sympathise » with them or to experience the world and himself as one and the same emanation of a single entity. He has lost himself and the Godhead in splitting up the world into the duality of a cerebral subject and an analyzed object. But he is beginning to realize more and more in the second half of the twentieth century that his position is a lost one.

A victim of psychoanalysis, he has to fight to gain ground under his feet again or accept being swallowed up by nothingness. He has to reconcile his fear with the new certainties provided by science. Scientific man, on the other hand, self-confident, inspired and courageous, the conqueror of outer space and of the atom, tireless, ever searching, Faustian; scientific man, after his victories in physics, has now set out to find the secret of life.

However, in this new sphere of research, biology, he encounters mystery after mystery which, as Professor Adolf Portmann has observed, he will never be able to penetrate by rational means alone (*Biologie und Geist*). Before going back to ask the ancients what they, with their intuitive wisdom, could glimpse of the miracle of creation, scientific man is opening up new vistas in science with a *leitmotif* of reconciliation. Actually, the paths of both Existentialist and Scientific man are gradually converging and they will meet at some point in the near future. This whole process is mirrored in the art of our day. As we have already said, the age values of the past are fading away but the religious, philosophical and ethical values of old are now being transmuted into human values. At one time in the nineteenth century a purely *mechanistic* and *materialistic* view of the world prevailed. It was based on the idealistic philosophy of the seventeenth century and developed in the eighteenth century by the genius of the physicists. A.N. Whitehead in his study *Science and the Modern World* has described it in a most penetrating and at the same time poetic, manner.

This view of the world was merely a phase, an extreme phase which is also reflected in modern art (the stroboscopic representation of movement by Duchamp and the Futurists, the Dada ready-mades, the matter-painting of Dubuffet). Soon, however, counterforces developed, especially in the realm of philosophy, the science of mythology, the comparative history of religions and in psychology. This wave of anti-rationalism is also reflected in modern art (Klee, Miro, Kokoschka, Tobey, Sam Francis). So, contrary to the widespread opinion that the artist is a discoverer of ideas reflecting life, we feel that it is the philosopher, the scientist and the psychologist who discover new aspects of thought, which are then reflected in art. Modern art is greatly dependent on the spiritual climate produced by science, or by

the forces opposing it, and modern artists may be said to have adopted to varying degrees, three decisive factors in the scientific approach. The first of these is *specialization*. Every «ism» is an example of a specialized approach. In Surrealism, it is the «dream-life» and the Freudian view of the unconscious (Dali adopted the paranoiac approach); in Cubism, a new pictorial organization analogous to the atomic and molecular concept of nature, in particular, and the concept of the new for its own sake as represented by science, in general; in Futurism, it is movement; in Abstraction, it is the dissolution of matter in energy. We can identify, secondly, as a result of this specialization, the modern artist's determination to push any problem to its *extreme*. Hence the extreme movements in modern art, be it Expressionism or Fantastic Art, Dada or Abstraction. Thirdly, there is *dehumanization*. In art, as in science, man has given up his privilege of occupying a central place in the care of divine providence, he is levelled down, distorted and atomized, finally disappearing altogether. Art is no longer humanistic, it is cosmic, microscopic, dynamic, chaotic, vitalistic; it may be lyrical, but it is primarily abstract: it mirrors the inward aspects of disintegrated modern man, it mirrors dehumanized scientific man and his technological will to power. Modern man can provide fractions of experience but never the whole. When, however, their urge for reconciliation finally brings Existentialist and Scientific Man together, when they reach that crucial point of synthesis, art will achieve a new unity, a fresh wholeness.

I would like to suggest the following definition:

Modern Art is cognition, the findings of which, often highly specialized and elaborated on an analytical basis, are organized into a new visual order.

Linked as it is with a tradition of its own choice, of universal significance and without limitations in time, modern art breaks with the chronological tradition generally acknowledged in art history; it strives for a synthesis both in the work of the individual artist and through the mutual influence of its different trends upon one another; it is a many faceted process moving towards a new unity concept, a new artistic totality, in other words, a style.

We are thoroughly familiar with all the schools of modern art and its various masters. The curve which swept boldly from Realism, Impressionism, Divisionism and Pointillism, to Symbolism, constituted its earliest phase; the radical phase extends from Fauvism, Purism, Neo-Primitivism, Dada and Surrealism to Abstract Art; the next phase is an extreme development of the Radical phase, and embraces all the current tendencies of modern art.

J. P. Hodin

THE SENSE OF THE SACRED IN THE WORK OF BRAQUE (p. 17-23).

With two new works, *The Plough* (shown in the Louvre on the occasion of the last retrospective exhibition) and *The Weeder*, Georges Braque resumes contact with the great lyrical tradition of French landscape painting, taking up Nature again where that masterly giant Courbet left it. Courbet, whose work was steeped in Pandean grandeur, had no use for pictures with haphazardly naturalistic labels. Now Braque has taken over Courbet's vision, extending and transforming it anew.

... These two great paintings have potentialities which will weigh heavily on both sides of the scales, wherein

the new figurative and non-figurative arts are vying with each other to tip the balance.

De Stael had foreshadowed this subtle change, giving hints of it in some of his last works. I remember one seascape in which a phantom ship is frozen in the motionless isolation of light in solar space. Braque confirms this return to a feeling for Nature by means of figurative reality, and in one fell swoop establishes it with authority.

The Plough and *The Weeder* are significant works; their technique seems to take no account of any of the revolutions which have occurred in painting since Courbet — Impressionism, Fauvism and Cubism, for example — while at the same time (though quite unconsciously on the part of Braque) it is couched in the plastic climate of today — and of tomorrow.

Henceforth the Braque who did those sumptuous still-lives, quantitatively and qualitatively so essential to his output since the Cubist period, that Braque should no longer hide from us the other, equally secret Braque of the landscapes. There is always a tendency to imprison an artist in one genre. Braque, like Chardin, is admired chiefly for his still-lives. And yet, as friends of Georges Braque, how can we forget the long and remarkable series of *Cliffs* and *Beaches*? I hear the objection that these compositions are often treated in the manner of still lifes — and this at a time when the most extreme intellectual speculations tend to infringe upon our progress in the understanding of the outside world, modeling themselves upon it.

With *The Plough* and *The Weeder* Georges Braque makes a total break with his *Beaches* and *Cliffs*, but in doing so he is merely adding to a less well-known series which I call *Fields* and *Horizons*, already deeply imbued with a feeling for the earth in all its elementary aspects. One of the signs heralding his new vision is very clearly seen in the admirable *Seascape*, darkly dramatic and verging on the fantastic, whose radiant, twilight mists could be seen at the recent Louvre exhibition, in that part set aside for a reconstruction of the artist's studio.

The change that led up to this amplifying break came about slowly.

Braque decided to fling wide his studio doors. He went out into the open air of the fields, the breeze from the sea, the rumpled grass, out where all the shapes of earth and sky mingle in their profusion. In the heart of Nature he stood listening for the echo of her muted orchestra. When he returned to his studio, intellectual problems no longer came first in the elaboration of his work. Only that wave of enchantment, caught from Pan himself, guided his hand — that cunning craftsman's hand which decades of loving labour have turned into a supreme instrument in the service of an infallible talent.

In this form of poetic figuration, Georges Braque has rediscovered the sense of sacredness. In these two landscapes he comes as close to Reality as anyone, and remains farther away from it than anyone. No painter is more carnally dionysian or more mystical than he, none more darkly compact, none more luminous.

«I don't know what is guiding me», says the painter. «But it is something that goes beyond the notion of the Atelier, of the picture to be painted. The idea of working in that way is outmoded. Sometimes it seems to me that I am looking at something other than painting. There is an inner light in the landscape, and now and then I think I see it, that it lives in me when it vibrates. I store up memories. Now and then I fix one in a sketch when I come home from a

walk. Often it lives for months, even years, as a memory. Then one day, perhaps, I give it a new life. A slow approach. It sleeps in the memory.

For *The Weeder*, I made a little sketch in oils in 1940, the *Brabant*. Today this is taking shape as a big canvas, and the picture seems to be painting itself without any help from me. But it needs solitude, silence, hours of contemplation, doubts and sacrifices to get that far.

Braque pauses and then, in a far-away voice: «Actually, it's a matter of being at the centre after having being all round. When we are fighting our way round the outside, trying to see and understand, we come at times right to the heart. Merit, reward, grace: call it what you will. Then you can give a circumstantial existence to things».

Far removed from any metaphor or allegory, the great dark body of the landscape, of Nature, slowly reveals its luminous spirit. The watching divinities can relax. The man who is approaching has a fervent heart.

The Weeder. Contrast between fading daylight — nocturnal blues — and sunset gold, the pale blondness of the fields. Deep blues and blacks clothe the farming machine. The sunstream harmonises with the velvety darkness.

Light and darkness answer one another.

Glorification of the machine, now resting from work in the foreground with nature at peace around it, free from all possible harm, existing only in the magic of Pan's enchantment.

Yellow ochre, raw umber, burnt Sienna. A cold blue offset by a warm blue. Light greys and leaden greys... but what do the various colours matter, seeing that the inner richness merges with the greatest outward austerity.

This picture is not a mere slice of life, but a plastic organisation imperiously subordinating all details to the vision of the whole.

Serenely bold, a white cloud is shining in the sky, a miraculous white like the eye of the painter's happiness, a kite-like happiness, recapturing childhood. The signature, well content, withdraws into the sign of the palette.

Even the lay-out and composition seem to have been set aside in favour of the solemn chant.

The enigma of the opaque horizon where infinities meet and mingle. This is no horizon; this is infinitude. These are fields; that might be the sea.

The machine is as if crowned, its forepart cooled by fine blades of grass, treasures from a Book of Hours.

I return to the white patch. Georges Braque must have had the courage and the wisdom to meditate on it for days. A warm radiance shines out of that tenderness. The canvas draws us invincibly to and into itself.

In *The Weeder* as well as in *The Plough* I suddenly grasped what it was that Braque had rediscovered in the dark mass of the machines — something revolutionary: *chiaroscuro*, like a photographic negative, light and dark, a quiet challenge to our contemporary pictorial techniques.

The in-turned eye of the gods where night hinges on day, brooding at the fringe of destiny on the continuity of time and space.

André Verdet

MAGIC OF THE INVISIBLE IN THE SCULPTURES OF OCEANIA (p. 25-30).

Our knowledge of the art of Oceania, like our knowledge of African art, has been gained from pieces brought

back to Europe by travellers over a century ago, and which first became objects of curiosity for poets and artists more than fifty years later.

Leaving to the ethnographic museums the task of collecting and cataloguing the various productions of the natives of the Pacific, connoisseurs and traders turned their attention to objects such as masks and fetishes whose size made them suitable «collectors' items».

When they came upon objects that had evidently been torn from some architectural decor, they showed little interest in the constructions of which they had formed part. A lack of documentation may suffice to explain this lack of curiosity. It was only in the works compiled by specialists that reproductions were to be found of the engravings and drawings made on the spot by explorers (Cook, Dumont d'Urville...).

It is too late in the day for the buildings of Oceania to take their place in the series of magnificent volumes which, with the aid of photographs, have done so much for the popularisation of other architecture, from Aztec temples to Romanesque churches. Built as they were with perishable materials they soon fell prey to the climate and the termites, as well as iconoclastic missionaries bent on rooting out all traces of fetishism. They were gradually abandoned by the natives who, in losing their traditions, lost also the structure of their social life, so that now only ruins survive.

But although no comparison can be made with what we know of civilisations such as the Greek, Hindu or Gothic, which used stone and large scale techniques, the religious buildings of Oceania, in which the vital participation of sculpture recalls many features of our early Romanesque art, are often of imposing dimensions and betoken real architectural gifts.

Recently, pieces from New Guinea have been on view in Paris — poles from «spirit houses» from the Middle Sepik and the New Hebrides, root-top figure-heads from «men's huts» at Mallicolo — all of which once belonged to monumental structures, now destroyed (1).

The art of the Sepik is one of the best known of New Guinea, on account of the large quantity of works brought back from there. These include both every-day objects (bows of pirogues, neck-rests, paddles, lime spatulas) and ritual objects (statues of ancestors, masks, shields, paintings) and display an inexhaustible gift of visual inventiveness. Along the river banks and through the outlying valleys, the buildings dedicated to communal life in each Papuan village display, in a characteristically local way, the primordial importance accorded to art. The «Men's House», a place of reunion reserved exclusively for the male initiates, and also a sacred place dedicated to the cult of ancestors, is a temple of grandiose appearance. It is in the shape of a rectangle over 150 feet long and its keel-like roof is over 65 feet high. This impressive building represents the most monumental dimensions that can be achieved using wood and thatch for materials and tools made of polished stone. As was the case with the pediments of temples and the tympanums of cathedrals, huge human figures painted on bark adorn its facade. Inside the building, the sculpted pillars and cross-beams are supported by double-faced caryatids, of which nothing remains but the terrible faces.

As in all representations of the human body done by the New Guineans, disproportion, stylisation, deformation and a great care for line are combined with a certain realism and genuine expressive power: a high forehead towering over deepset eyes made of

(1) Galerie Jeanne Bucher, December 1961-February 1962.

spiral shells, a long, splendidly chiselled nose above a protruding tongue, supple waves rippling down a triangular face, dynamic lines which guide the eye and emphasize the fascinating fixity of the top. Around the trunk, often deliberately «warped», these scales form stylised, abstract patterns or merely break the surface like so many wrinkles, according to the work's degree of sensitivity. However, these colossal bases, non-human supports for ancestral heads, are never dry or symmetrical. Here Oceanian art, which has often been accused of being exclusively decorative and of recalling the complex arabesques of Indian and Asiatic art, displays all its freshness and power. At times there are snakes, lizards, birds and fishes on the trunk and although stylised, they have a very natural feeling about them. They are not only engraved but also carved in high relief, for like the capitals in Romanesque crypts with their grimacing personages deeply hollowed in the stone, these columns were never designed for a uniform lighting. They were lit by the sun only at certain hours of the day, and after night-fall it was the fantastic light of a campfire that shone upon the ancestral effigies, which had both a magic and a plastic significance. We ourselves feel this, and we must not forget the part played in this double effect by the setting and lighting.

These conditions are also important in considering the roof-top figure-heads found in the island of Mallicolo on those dwellings reserved for men.

Fastened to the roof as an extension of the ridge-piece and pointing skyward, these splendid pieces of sculpture are like the pole caryatids of Sepik in that they owe the originality of their style to their architectonic position.

They too are dedicated to representations of the ancestor, and consist of enormous heads carved out of tree-fern root. They are meant to be seen against a blinding back-lighting and are so deeply carved that the hollows seem more important than the relief.

This practice, found in each of the two local types (Big Nambas and Small Nambas), aims at intensity of expression more than anything else.

By the degree to which he followed the curve of the root and emphasized the symmetry or dissymmetry of the frontal aspect, by his use of realistic distortion or decorative abstraction, by repeating the facial features (eyes, nose, mouth) or leaving them out altogether, the sculptor gave free rein to his imagination without weakening the symbol or in any way diminishing the magical power of works whose formal perfection seems to have been overlooked by critics until now.

We know more about the use of the tree-fern root in the religious effigies of Ambrym, which were carved in connection with male initiation ceremonies. These portrayals of ancestors are truly astonishing; the immense face takes up almost half the total height, and they reach gigantic proportions for the highest ranks. After the ceremony, they are left in the dancing area, forming monumental groups around the big, upright drums which are characteristic of the New Hebrides and are splendid pieces of sculpture in themselves.

All these objects, which we automatically call «works of art», and which we find it natural to appreciate according to the usual aesthetic criteria, were conceived in a spirit completely different from that which has led us to seek them out. In our investigations of their origins, we will encounter none of our own concerns with regard to artistic creation, nor anything comparable to the importance

we give to the artist today as an individual.

It is obvious, however, that the quality of the «work» depended on the specialist to whom the collectivity or the individual entrusted its execution and that his reward varied according to the use to which it was to be put.

But although this last consideration was primordial, the artistic success depended upon the talent of the local sculptor (we need only compare, for example, the drums of Mallicolo with those of Ambrym) and the material employed, so that, as in the case of any work done by the hand of man, the result might be anywhere, between mediocre and excellent.

The qualities we perceive in the sculpted pillars of New Guinea as well as in the roof-top figures of the New Hebrides do not proceed from their sacred character alone. This unquestionably endows them with a strange power of fascination and an emotional impact to which we cannot remain insensitive, but more important is the spontaneous «style» of these monumental pieces. As they are sculpted either in varieties of extremely hard wood which have to carry enormous loads, or in fern-wood too frail to allow for useless detail, they are devoid of any superfluous virtuosity which might detract from their architectural function. Their grandeur lies primarily in their compliance with the basic requirements of art.

It is hard for us to imagine that such fine achievements are not the result of conscious aesthetic experimentation and were designed to serve entirely practical ends, ensuring the ancestors' magical, protective presence inside the temples and on the hut roofs, suggesting the sound of their voices by means of the big drums shaped in their likeness, and exorcising «the invisible ones» wherever they might be. Art's only role here was to give shape and substance to belief. However, it was endowed with such potential power that from birth to death, from everyday actions to the most solemn rites, it came to hold a position of eminence. The Kanaka, whose succession to a higher grade in the secret society of the initiates (a promotion both social and religious), is bound up with the making of an effigy carved in fern-root, is more deeply dependant upon this object than was a 16th century art-patron on having his portrait done by a fashionable painter, or a wealthy collector of our time on owning a Picasso. For the people of Oceania have never regarded art as the privileged domain of an intellectual elite or a select coterie of merchants; it has always remained deeply embedded in the traditions which gave it life. An Oceanian can apprehend the world only through these objects, paintings, engravings or sculptures which we hesitate even to approach with our exclusively aesthetic preoccupations. Standing before them, we are suddenly gripped by a nostalgia for that old Dada dream of an art recalled to its true purpose, its basic function, the expression of life. Today the only instances of an art at one with its society are conventional and academic, and we should shudder to compare our public squares and memorials with those of the so-called primitives of the Pacific. In our society, living art has become subversive and, consequently, a matter for initiates. In Oceania, on the other hand, it is the principal factor in social cohesion. If art in Oceania avoids academicism, it is certainly not for lack of being subjected to narrow and demanding traditions; it is because it has the task of raising an essential query, and exorcising problems which no technical civilisation has ever been able to conjure away, the problems of life, death, and life after death.

M. Evrard

THE FALL OF ICARUS: THE UNDERDOG'S REVENGE (p. 31-40)

Standing on the battlements of a tower, a warrior looses off his arrows. Both arrows and warrior are tiny, and the tower-walls are huge. Yet the painter who depicts the scene does not hesitate. For him, it is the warrior who is huge and the tower that is tiny.

I remember how astonished I was when I first saw in a Romanesque fresco that tiny tower and that huge warrior. My first reaction was a wave of irritation; but that passed as I reflected that such a reversal of natural relationships merely expressed a hierarchical order which placed human beings, even the meanest of soldiers, on a vastly higher level than any monument, be it ever so skilfully constructed and imposing.

And then, to confirm my hypothesis, I noted that this hierarchical principle imposed its laws upon all the rest of the picture. Beside the tower there loomed enormous characters who dwarfed the warrior in turn; and in fact these characters, nobles or saints, who did not dominate the warrior in size or through an effect of perspective were, once again, his hierarchical superiors.

But hierarchies do not last for ever. Throughout the evolution of Western art, ever since the beginning of the Christian era, every development seems to have stemmed from the fact that hierarchies had weighed heavily on too many things and too many people; it is as if these things and these people were up in arms; as if these humiliated people and things were seeking their revenge.

Examples of this desire for revenge are legion in art. They are to be found in Giotto and in the works of many other artists. But one of the most striking of such examples is given by Brueghel's *The Fall of Icarus*.

A peasant stands with his plough and his horse amid the furrows; a little farther away is a shepherd in the middle of his flock; trees, rocks, and in the distance the sea and two big sailing ships. But where in all this is Icarus, whose fall Brueghel's picture claims to depict? After scouring the whole landscape we discover in a corner of the picture a tiny detail, a barely discernible shape suggesting a leg. Is this the drowning hero, or is he that other bright spot in the far distance?

Brueghel has reversed the Romanesque hierarchy to the point of ridicule. The once despised landscape is here exalted until it fills the greater part of the composition. Only a very indistinct part is granted to the mythological hero and an insignificant one at that, whilst the first human figure to claim our attention is a nameless peasant — who, moreover, has his back turned to us. The whole scene, naturally, is set in classic perspective. And to a certain extent that perspective — which allows one to eliminate a whole mountain simply by moving away from it — explains the reversal of the hierarchy. But it is precisely this technical evolution, as exemplified by the use of perspective, that often contributes to the revenge of the underdog — especially since the very technique of creating a picture remained in a certain sense (and for a long time) in the position of an underdog longing for revenge.

But let us not anticipate ourselves.

What was being called into questions in painting was, first, the social hierarchies, and second the preeminence of the human element over the landscape and over inanimate things. That preeminence ceased altogether with the advent of the still life, and when landscape came to be treated solely for its own sake. In other words, when

the human being or the animal came to occupy a minor place, or disappeared altogether, swallowed up by inanimate things, as Icarus is swallowed up in Brueghel's picture.

As far as the social hierarchies are concerned, it is obvious that the sort of immortality which painting bestows on what it represents was no longer withheld from the common people, beggars or even the lowest ranks of society, and that even the deformed and the wretched benefited by it. I am thinking of Ribera's club-footed man, of Caravaggio's tramps, of Velasquez's painting of a tapestry workshop. And of course I am thinking too of Le Nain's peasants, and above all of the Ambassador, Rubens, as he enthusiastically recorded the events at a country fair, as well as all the minor Dutch masters, such as Teniers... and all the others.

Nevertheless, this revenge of the underdog, which might also be called the «democratisation» of painting, was not always accomplished without subterfuge. As Marcel Zahar has remarked, it often developed under the cloak of titles borrowed from the lives of the saints or of the great men, from mythology or religion. One example among thousands is a picture by Ribera of a beggar, which bears the title *Archimedes*. There is another by Velasquez called *Menippus*, and another called *Aesop*. And as for landscapes, Poussin, in painting a vast composition of trees and hills, felt obliged to include a little figure of Diogenes throwing away his bowl.

This proves that the right of every object and of every being to be the subject of a work of art has not been won without a struggle. That right has often been contested, particularly when it has been claimed forcefully or at an unfavourable moment. This was clearly demonstrated in the 19th century, when Courbet entered the picture.

At that time, perhaps, a bourgeoisie which was still not quite secure in its newly won social position, feared even the slightest challenge to its prestige.

And perhaps the aristocracy, already going down hill, felt the need to insist on respect for its privileges in a field where hitherto it had neglected to defend them. In any case Courbet's painting was considered scandalous simply because it depicted, among other characters, the womenfolk of the common people, whose vulgar appearance, it was said, made them unacceptable subjects for painting.

But opposition often has an opposite effect to the one desired. Instead of destroying something, it bolsters it.

A little rivulet, trickling innocently across the plain, may become a lake if it is dammed; and if other rivulets join it, it may well become a river.

In the case we are considering, both of these things occurred.

Where Courbet led, others followed.

Courbet was attacked for painting peasants; Manet went further and offered the honours of painting to a prostitute. Hence the famous *Olympia* scandal.

From that time onward, the rivulet became a lake and then a river. Resistance to its flow only served to increase its volume, and tributaries soon joined it.

Among the Impressionists, Pissarro, like Millet and Courbet, had a distinct preference for peasants. Renoir made no secret of his taste for women whose big hands were swollen by work in the fields and at the washtub. Seurat liked to depict popular bathing scenes, circuses and pageants; he turned an ironical eye on the passing fashions of his time. Degas attacked the myth of the woman-goddess — as does Dufuffet today in his *Corps de dames*. He aimed at bringing woman down to

a more human level, and even, in a sense, to animalise her, by catching her in the privacy of her dressing-room, even goings so far, according to some critics, as to give her a batrachian appearance. He lingered among milliners and seamstresses, and considered them eminently worthy to be painted.

With very few exceptions, Van Gogh's models belonged to the common people. And Gauguin, in his still lifes, reversed the hierarchy in a manner which recalls, in some ways, that of Brueghel. For example, the foreground of one of his Tahitian pictures is taken up with enormous fruits, and the human figures are relegated to the background. With Cézanne the human body is adulterated by its proximity to stone and vegetation — an adulteration that in the course of time has almost become the rule rather than the exception. As a matter of fact, in contemporary painting we often meet with man-plants and man-landscapes, without our being able to determine whether it is the human element that is raising the non-human to its level or vice-versa. Whichever it is, it is certain that all hierarchical values have been abolished.

But to return to the social scene: Toulouse-Lautrec and, a little later, Rouault, again took up the theme of the prostitute; and Bonnard continued the same demolition of the woman-as-goddess myth in a subtle way by his simple, naive and prosaic approach to the naked female figure. The Cubist Fernand Léger with his man-machines, his builders and his cyclists, and the Fauve-Cubist Pignon with his miners, «dead-worker» and jasmine-gatherers, are two more noteworthy examples of the «democratisation» of painting (not to mention the many others which are either less flagrant or of poorer quality).

Further aspects of the same phenomenon are those works that reveal a keen interest in things one generally tends to forget, to despise, or to pass over in silence. Why, for example, should the ugly and the grotesque be considered completely lacking in charm and therefore be excluded from the picture? I am thinking of the Expressionists and particularly of Ensor and Soutine, of the morbid characters of Gruber, and of the deformed bodies and battered, bruised and crushed faces of Bacon's women.

Other factors which come into play in this revenge of the underdog are those aspects of the visible world which were formerly considered too fugitive, too rare or too subtle to be properly observed and reproduced: for examples, the blurred reflections, the atmospheric shifts which the Impressionists strove to capture; or again, those violent changes in the order and configuration of forms caused by their own movement or by that of the observer. This brings us to the Futurists and the Cubists, and in particular to the characters with double faces — full face and profile combined — of Braque and Picasso.

And, now that I have written the names of Braque and Picasso, I am forced to speak of another revenge, the revenge of matter: and of this their *collages* are striking examples. True, paint is a noble material, or at any rate it has been ennobled by all the masterpieces it has played its part in creating. But why should not other materials also be employed, even the humblest and the least attractive? Between the newsprint paper of Cubist *collages* and the *débris* accumulated in a transparent box and exhibited as a work of art by a member of the so-called «New Realist» school, there is, perhaps, a great gulf, but the principle is the same. Whatever else it may be, it is a reiteration that the day of the hierarchies is over, and that the revenge of the underdog is at hand.

Indeed, for over a century now, this vengeance has been so full, so complete, that all the important schools that have evolved during those hundred years seem to have shared in it. Impressionism emerged as a revenge upon the indiscriminate shading of *chiaroscuro* and Fauvism as the revenge of pure colour, which up to that time had been veiled and held in check by the admixture of white and black. Cubism was a revolt against classical perspective, which, after its initial work of liberation, had become merely oppressive. Abstract art itself appeared as a two-fold revolt: firstly the revolt of lines and colours, of light and shade against a system which tended to give them meaning only in terms of the so-called subject; and secondly the revolt of the thousand subjects which might easily express themselves through the same forms, but which are arbitrarily suppressed in favour of only one. And, finally, Surrealism is the revenge of the dream upon rationally-perceived reality.

But the underdogs who thus have their revenge become tyrants in turn. The tyrants of yesterday become the underdogs of today, and as such they too meditate their own revenges — the revenge of figuration on abstraction, for example, or of *chiaroscuro* over pure colour, of modelling over the flat plane, which has now dominated for some time. And for the very reason that it now belongs in the category of the vanquished, we may expect to see the hierarchical principle, which so many centuries have conspired to destroy, come into its own again.

Yvon Taillandier

MAX ERNST IN ARIZONA (p. 41-46)

The murmuring wings of my vast desire...

Nietzsche

From the jars to the arrow, from Aquarius to Sagittarius, springs Capricorn, the goat. Max Ernst has erected a monument to that majestic constellation which dots a huge slice of sky, that horned, viril, aggressive sign, that image from the dawn of time which was handed down to us by generations of ancient sages. Until recently there stood in front of Ernst's house in Sedona a large set of sculptures done in 1948 and consisting of a couple with a regal, holy air about them standing guard over a terrain of maddening immensity surrounded by hanging palaces, studded with jems and bristling like a pointed coat of mail with its seventy varieties of cactus. Broken up for transportation purposes, the *Capricorn* has now been brought to France where it will be reassembled and cast in bronze. One of the three castings will be erected on the main square in the village of Huismes, where Ernst has now settled.

The settings of Sedona and Huismes are diametrically opposed, but no sky is foreign to Capricorn. Over the past twenty years I have witnessed the birth and growth of both these homes. At Sedona, in 1942, I saw him building a log cabin with his own hands in the midst of the Arizona sagebrush. At Huismes, in 1954, he was patiently decorating and improving the interior of an old farm-house without impinging in the least on its noble exterior. There is absolutely no point of comparison between the grandiose wilds of South-Western America and the gentle, misty, peaceful atmosphere of the Touraine, except perhaps this very work of Ernst. For wherever he goes, he carries with him his world of totems, goblins, and unleashed or captive demons, that strange world which has so many ma-

gical aspects and is presided over with subtle charm by the woman who has shared his life for the past twenty years, Dorothea Tanning.

As a matter of fact, it was because of Dorothea that they moved to Arizona in the first place. During a period of ill health, she was advised to seek a clean, dry climat. As luck would have it, a prize won in a competition on the theme of *The Temptation of Saint Anthony* enabled Ernst to buy the necessary land out there and scrape together the material to build that cabin in which they camped for years.

I have not unpleasant memories of those pioneer days. We slept on campbeds, walked a quarter of a mile to draw water from a well in canvas buckets, used kerosene lamps and warmed ourselves with bourbon when the air got chilly, singing and laughing all the time. At night, as we sat on the mound which served as our veranda, the silence rolled over us in waves, broken from time to time by sounds as sudden as the thud of crystal on marble: the chirring of some insect, the howl of a wild-cat or the all-but-human hooting of horned owls. The night was so clear that the stars seemed unusually low and twinkling, gently bathing the shapes of the tall trees in their milky glow and outlining the dark mass of those huge «rocks» which stand forever frozen in the guise of fantom cities.

Max Ernst had long since had a premonition of this landscape. His series of *Whole Cities*, begun in 1935, are extraordinarily realistic portrayals of those fabulous outcroppings which he discovered only later: Courthouse Rock, Bell Rock, Cathedral Rock and the *mesas* of Monument Valley, all of which conjure up the word «sunberg», for they are the iceberg's blazing counterpart.

There are countless signs which point to the urge that draws Max Ernst to lands of violent contrast, disproportion and natural frenzy. Petrified forests where the agate is king; painted deserts decked in shades of copper, chalcedony, jasper, chrysolite, silver and gold; deserted mining towns where impoverished, stubborn prospectors still come to prop their elbows on horse-shoe bars; Navajo, Apache, Yuma and Hopi reservations where the seed-growing and rain-making rituals are still performed; and the desert, guarded by its armoured sentries, the *sabuaros*, realm of the black widow spider and the gila monster with its coat of poison pearls — the desert, where the ground is swollen and cracked by centuries of heat like the face of an old indian, tattooed in ochres and chalk-reds, mellowed here and there with lips of onyx and turquoise... these were the only things that could assuage Ernst's craving for splendour.

The hieratic, tutelary qualities of his *Capricorn* sum up that turbulence and those ceremonies. The couple made of cement, with their ferociously hybrid attributes — fishes, insects, minotaurs' horns — assume the burden of animality while at the same time transcending it through the serene power of the human form, not portrayed here but signified.

For actually the art of Ernst, like that of the Hopi, Navajo and Apache indians, is neither realistic nor abstract but emblematic. With very few exceptions, he has never sought to circumscribe the outward appearance of human beings (no more than that of objects). Throughout his work, man is generally represented by some substitute, an imaginary figure or mask, usually in the shape of a bird — or else by a highly simplified figure with a head in the shape of a rectangle, triangle or disk. Similarly, the American indian uses simple geometric forms in his paintings, figurines and masks. Here the head may be a cir-

cle, there a square, elsewhere a triangle; the surrounding ornamental patterns are grids, streaks and parallel strips symbolising the sea, the clouds, the days of the week or the seasons of the year. Thus shapes do not represent appearances but ideas. This leads me to feel that Max Ernst's work complies with that definition of beauty coined by Hegel: *das sinnliche scheinen der Idee* (the sensual sparkling of an idea).

Forests and Visions, Moon Asparagus and Capricorn, is there any other artist whose work conveys so keenly the sense of a projection of man's deepest desires, not unleashed, but, on the contrary, controlled by a watchful lucidity? This is the end-result of a carefully aimed «barrage» of the will, in which the tracer-bullets join together in a single gerbe, forming the sumptuous fireworks of chance.

Patrick Waldberg

MY VISUAL EXPERIENCE (p. 47-52)

by Oskar Kokoschka
When the first comprehensive book on the Austrian Baroque painter Franz Anton Maulbertsch was being prepared for publication in Vienna, Oskar Kokoschka, the greatest living Austrian artist, sat down and wrote a statement on the impact which the work of this neglected artist made on his youthful imagination. In December 1961, Kokoschka read this statement to me in his home at Villeneuve near Montreux. It is one of the most concentrated pieces of contemplative writing which he has done, containing, as if in a nutshell, the whole problematic nature of modern art and the role and spiritual mission which he ascribes to art throughout the ages, up to and including the present day.

J. P. Hodin

Does the work of the great baroque painter, Maulbertsch, still have meaning for us of the twentieth century now that the dissolution of all human content in art has become an almost universal practice?

A merely aesthetic interpretation of his work will hardly suffice to open the eyes of anyone for whom the inner fire, the luminosity of a painter's colour cannot also at the same time be a visual experience. Today, unfortunately, we have very little opportunity of judging his original works with our own eyes.

For this reason my sincere thanks are due to Garzarolli-Thurnlackh and to the Amalthea Verlag which, as far back as 1927, published his book, *Die barocke Handzeichnung in Osterreich, (Baroque drawings in Austria)*.

Now at last, the timely publication of the present volume, profusely illustrated with reproductions, will make it possible for a wider public to appreciate the unique importance of this unknown master, whose genius is comparable to that of Mozart.

Let me say in passing that even in my early youth, as I stood before his frescoes in the Piaristen Church in Vienna, the luminosity of his pictorial style was for me an overwhelming visual experience. Moreover, this early experience gave a visual impetus to my life-long conviction as to the aesthetic primacy of luminous spirituality in the pictorial arts.

Necessary as a purely aesthetic approach may be for the full enjoyment of a picture, the fact remains that its expressive power lies primarily in its immediate pictorial qualities. (This holds good at least for those art critics who love a picture independently of their interest in its subject-matter).

At that time, however, I stood before these frescoes wholly unprepared, naive, unwarned and trembling as before a decree of fate. And yet I dimly perceived that this conception of painting as a pictorial language made it possible to bring to light an archaic inheritance, and tell the story of man more clearly and forcefully than in any verbal language. Essentially, the history of man coincides with his experience of light. It was not until the end of the fourth and beginning of the third millennium that men began to perceive that light was a spiritual thing; and as we know, this feeling for light is quite different from the merely sensory reaction of the retina. In the Babylonian account of the creation of the world, it is written: «Then the Spirit parted light from darkness, and He called the Light Day, and Darkness He called Night». It is this feeling for light that is the archaic inheritance of creative man. It forces him to overcome his original condition of formlessness with a formative act.

Theologians and dogmatists will perhaps forgive me when I assert that it was in this way that the first image of man arose. This feeling for light has upon the human substance the effect of a spiritual-demonic element of unrest, embodied in manifold, ever-changing creations which are constantly renewed in response to the pressures of the real world. And this real world must contain elements other than those which can be weighed, measured or counted; otherwise, why does it always seem to be falling to pieces like a house of cards? The survivors of two world wars, now awaiting the destruction of all life in a coming atomic war, should find all this self-evident. Historical man, considered as a new species, differs from pre-historic man only in this spiritual attitude towards reality. It is worth enquiring whether baroque art, and in particular that of the man who may be its greatest master, Franz Anton Maulbertsch, is simply forgotten in our time, or whether the general public is not yet aware of the fact that the origins of this art are essentially popular. Critics have accused Maulbertsch of having been influenced by the light and dark effects of the Rembrandt school, the Italian masters of chiaroscuro, and even the realistic classicists, but these criticisms are superficial and in no way detract from the originality of this master's work. To put matters plainly, it would seem that baroque art as a dynamic, popular image of the world — possibly the last of its kind for a long time to come — has always stood in the way of the propaganda in favour of a modern image of the world fostered by the class which came to political power with the industrial revolution. The bourgeois day-dream was haunted by a more static, machine-like picture of the world. At first this class sought its inner stability in the sentimental ideal of a national state. Only in the last century did this ideal start to become a reality. And yet, from the very beginning, while still full of humanist enthusiasm, this new class tried to enlist art in its programme of popular education. This is why there has been something pedagogical and puritanical about art ever since. Art has become a subject for education. We read and educate ourselves in order to understand art. This process, however, has not brought about the organic growth of a popular art comparable to that which existed everywhere up until the eighteenth century (and this includes the art of primitive civilisations, whose cultural products may be seen in our museums).

Biblical characters and the heroes of antiquity were to be held up as examples to the nation. Therefore a so-called historical style (which the minor courts of the late Renaissance already preferred to the people's art in any

case) was adopted in order to give these heroic models an air of authenticity. Unity of space and time, stilted grandeur and declamatory rhetoric became the rule, both on the stage and in the pictures of the classicist painters, and drained the visual arts of any imaginative or sensual content.

This rationalistic approach, however, satisfied connoisseurs, for it was in keeping with their pragmatic logic, which conceived reality as a sort of ideal vacuum undisturbed by such things as human beings. The task which faced the new bourgeoisie was rather that of coming to terms objectively with the actual phenomena of life, much as a watchmaker determines the function of each little wheel, striving to obtain maximum results with a minimum expenditure of energy. However, the astonishing progress of mechanisation, even before the beginning of the industrial era, has blinded the bourgeoisie to the errors inherent in such an abstract mode of thinking, and it has come to regard these errors rather as an integral part of its own existence. The masters of classicism now knew that the men in power were behind them, and above all that those same men were opposed, in the name of rationalism, to the international art of the people. They taught that: «No rational being can fail to see that landscapes, heavy objects, even big ships, floating about in frescoes painted on church domes would necessarily fall down; and in any case this mixture of heavenly and earthly things is an insult to logic». How much more rational was the unity of space and time achieved on the stage and in the classicists' easel paintings; the timely invention of perspective and the vanishing point made possible a unity of viewpoint and a naturalism which rivals that of our tourists' one-eyed cameras! All you had to do was shut one eye! «What cannot exist should not be painted», decreed the art critic Hagedorn. As for his friend, Rafael Mengs, the first president of the Academy of Rome, and the most influential of the classicist painters (his activities deprived Tiepolo — the most gifted painter of his day after Maulbertsch — of all commissions in his native Italy and in Spain), his advice on art education reveals the horrible danger of the analytical method in any form of education which substitutes vicarious experience for personal experience, a practice which is still common today. «Take this from one master and that from another, take Raphael's draughtsmanship, Corregio's blending technique, and Titian's colouring.» To come back to the spiritual-demonic inheritance of creative man, however, what could sound more modern than this other artistic rule of Mengs: «Only the ignorant who make little or no use of their intellect are in the habit of seeing with their eyes.»

What is generally overlooked is that the middle-class never found a way of making the proper transition away from this idealised classicism. It lacked a deep, personal experience of light, with all its spiritual implications, and of the projection of man in space and time. So that while bourgeois society in the early days of the industrial revolution was disturbed by the spiritually demonic element of unrest in the work of Maulbertsch on the one hand, it found the painting of President Mengs far too grey and stiff on the other. A social convention without culture can never create an art.

To this very day modern art still lacks this shattering experience of luminosity! In this connection let no one point out that today the market is practically swamped with books about art. Who has ever dared to have doubts about the emperor's new clothes? At the time of Maulbertsch baroque art seemed to have had its day.

If at the end of the 18th century some accident had prevented Chinese art objects from reaching Europe, where they were to have such an explosive effect on the peepshow world of classicism, European art might well have come to an end then and there.

Then too, think of the influence of Japanese folk art on the Impressionists! Critics still stand gaping in bewilderment at Rococo, that child of such ill-assorted parents as classicism and exoticism, and still believe that the carefree idleness of a decadent society accounts for the disintegration of the pompous classicist style. They even regard as decadent the pleasures to be derived from beauty, the imagination, or a mixture of the real and the unreal! Yet those who have ears will not fail to detect the muffled, underground roar of the inner fires of Mozart and Maulbertsch; for them, art will remain that pictorial language in which the ancient inheritance of creative man first came into the world at the dawn of history through his feeling for light.

Oskar Kokoschka

THE PLAYS OF IONESCO: «IN THE WORLD'S IMAGE» (p. 53-56)

So much has been written about Ionesco's plays that it has become rather difficult to see them through fresh eyes. Criticism often impinges upon our freedom to dream, yet dreams and freedom are central to Ionesco's plays, for they are works of poetry and imagination.

Many critics claim to explain the author's intentions and find meanings for his fables, as though poetry were written in a foreign language capable of exact translation. The artist's viewpoint is quite different, however: in response to the stimuli of the world around him, a story comes alive in his mind, and he tells it in a certain way because that is how his imagination works. Criticism ought to be more concerned with these workings of the imagination than with anything else.

Ionesco has often admitted that when he begins a play he has no idea what it is going to be like: «I get ideas afterwards», he says. His point of departure is a state of feeling. It has never been Ionesco's intention to illustrate an ideology, let alone show his audience the path to salvation. He has made it clear that he distrusts all forms of ideology and religion, and is even actively opposed to them. He regards them as fancy excuses which people use to unleash their basic aggressivity. Ionesco feels that those who would bring happiness or salvation to mankind are its enemies. Ionesco simply wishes to express himself; he has no message for us, he is exploring a new world and offering it to us.

Besides, Ionesco is interested in the human condition, which could be only partially improved by social or political revolution in any case. He does not believe that a revolution could ever change the nature of man and his world. For example, he does not believe, that we could ever stop loving or being afraid of death. Durable works are built on just such basic themes. To illustrate them, Ionesco delves inside himself: «Since each of us is all the others, the best place to look for universality, for the meeting point, is deep within myself, in my own anxiety, my dreams and my solitude.» Ionesco is a poet because, in his solitude, he is visited by images, some farcical, others tragic. His plays are full of symbols, but the image always exists before its meaning.

Ideas always appear in concrete form; nothing is ever schematic in Ionesco.

A given dramatic situation forces itself upon him, a given scene calls forth the next and one scene follows another, faster and faster. The characters have their rôle to play, but they are not alone: objects and even the sets come to life, as well. Ionesco's dramatic works might be subtitled «The Mysteries of Incarnations». A play can easily end in the middle of the sky, as in *Amédée*.

Ionesco's lack of concern with the political significance of his plays (at least until they are finished) is matched by his lack of concern for psychology or logic. If logic there is, it is logic gone mad, the way words have gone mad in *The Bald Soprano*; it is like the logic of a dream. We submit to the dramatic development of a Ionesco play as unquestioningly as we do to our dreams. This means that Ionesco has hit upon something really essential, something which defies ordinary understanding.

In this respect, he may be called a poet, although his work is a far cry from the usual poetic drama. Possibly a play like *The Chairs* is best described as metaphysical, with its desperate query as to the meaning of all our hustle and bustle. Ionesco is never realistic; he uses everyday elements for comical effect only. However, we cannot fail to recognize our kinship with those puppets of his, and we understand him perfectly when he writes: «A work of art is not a reflection or image of the world, but it is *in the world's image*.» It is not so much a replica as a riposte.

Ionesco has described for us the states of consciousness which lie at the origin of his plays. First comes a sense of the evanescence of things: «At certain moments», he writes, «each of us has felt that the world is made of a dream-like substance, that walls have lost their solidity, that we can see through everything.» This sensation makes the head swim, but the anguish can be transformed into a sense of well-being: «Nothing matters now except the wonder of being.» It is like the happiness that comes from being slightly drunk: the world begins to stir, loses its seriousness and becomes a laughable sham. This state of wonder is short-lived, however: «Most often, I am under the dominion of the opposite feeling: lightness becomes heaviness, and transparency thickness; the world is a burden, the universe crushes me.» The walls close in on Ionesco, imprisoning him in a cramped space. A moment before, words were soap-bubbles; now they fall like rocks. In order to make this phenomenon perceptible in his plays, Ionesco turns words into objects: mushrooms grow in Amédée's apartment, dozens of cups are brought out to serve coffee for three, there will never be enough chairs to seat all the light-house keeper's invisible guests, the new tenant's furniture multiplies during his moving until the whole house and finally the whole town are overrun... This is Ionesco's way of denouncing a universe crowded with matter: «Objets are the concrete embodiment of solitude, the triumph of the anti-spiritual forces and everything which we struggle against.»

In Ionesco's latest play, this multiplication principle is applied to rhinoceroses. Here we are dealing with the metamorphosis of human beings into animals. We have already seen that Ionesco has little confidence in man's instincts. Our instincts, primarily our sexual instincts, are not our friends: they turn us into wild beasts and then, at times, into doormats.

Thus, the rebellious young hero of *Jack or Submission* was transformed before our eyes into a horse in an astonishing bit of sex-play, then fell exhausted and beaten at the feet of the girl with three noses. That was the end of his revolt.

In *Rhinoceros*, we are no longer dealing with a universe overrun by matter but with a universe invaded by the ideologies which Ionesco shuns. «*Rhinoceros* is undoubtedly an anti-Nazi play», he explains in his preface to an American school edition, «but it is also a play against the collective hysterias and epidemics which hide beneath a cloak of reason and ideas.»

In this play we find a nice fellow named Bérenger worried because everyone around him is turning into a horned beast. What can it all mean?

What is this strange disease which contents its victims? The rhinoceroses charge about town, looking ridiculous and terrifying. Bérenger is well aware that if he is the only man left, he will soon be denounced as a monster.

He is therefore tempted to join the others, but this he cannot do. As a result, he becomes a hero, the only man to stand up against «massification».

In *The Killer*, Ionesco presents an even more terrifying personification of evil. Here we are no longer dealing with killing for ideology's sake. This killer does not seem to be hired by anyone and his murders are apparently gratuitous. Sneering laughter is his only answer to Bérenger's attempts to reason with him. Here we have another example of metaphysical drama, for Ionesco is protesting against man's mortal condition.

Ionesco's plays are basically tragic. At times he shows us almost unbearable images of our condition. We could not stand them at all if he did not, at the same time, show us that by laughing at them we can find the courage to rise above them. Ionesco teaches us something else, too. By disrupting the world's outward appearances he allows us to suppose that it has a dimension which normally goes unsuspected, one which leaves us room for some vague hope, contrary to all reason — but then reason is not man's prime faculty. In a world which has the consistency of a dream, any miracle can happen.

Jacques Brenner

THE ALL-PERVADING MONSTER (p. 57-68)

To Jean Zafiropoulos

It is the monster's peculiar function to set man face to face with his condition. On account of the horror, or at least fear, that the monster inspires, this function is widely misunderstood. But what is this fear if not a defence against something we are afraid to recognize? For us the monster is a thing we cannot accept; and indeed he is unacceptable — to exactly the same degree as we are unacceptable to ourselves. This is the first assumption we may make, a provisional one, perhaps, but it will serve until it is confirmed by a brief examination of the problem it sets us.

From the very beginning man has sought to explain the world to himself, and to explain himself in relation to the world. From this stems without a doubt his originality, his aspiration and his fundamental dignity. He has given birth to countless systems and evolved countless methods, all of which — magic, religion, techniques, art and science — claim to hold the key to his questions. One cannot help admiring man's ingenuity — and also being just a little astonished at that ingenuity itself; for if the means and methods at man's disposal are so limitless that history is still recording them, it seems equally certain that none of them has ever been totally effective. And yet, however varied these methods may be — magical rites, exorcism, the development of machines or the painter's efforts to pin

down mystery by means of line and colour — they all proceed from a basic proposition, which holds that the understanding links things together through reason. We are so constituted intellectually that we cannot dispense with order.

But it is on this point that the monster, with equal insistence, takes his stand: he is refractory and belongs to no category, not out of ill-will but simply because he is here when we are there and there when we are here, because he is of another nature, because he is another, because he is *The Other* — and this is what we try most strenuously to deny. It is not as if we lacked ingenious devices for bringing the monster under control. Alternately inspiring fear and veneration as he does, we seek to bind him to ourselves with sentiment, or to banish him by holding him up to ridicule (though our laughter wanes soon enough) or again, and much more subtly, to persuade ourselves that he does not exist. However, in spite of our cleverest stratagems, we have no more succeeded in ridding ourselves of him than in separating day from night — with which, by a disturbing analogy the monster is associated. We have proclaimed ourselves creatures of the sun, and we have turned all our energies towards building a world filled with light, but in vain; not one of our building-stones, not one of our blocks of masonry is without its shadow side; and when we sink exhausted to what we call rest, sleep builds its dream houses, and these, though they fall to ruins at daybreak, rise again as night falls. It is almost as if we had two eyes, one diurnal — the eye of the pilot scanning the horizon and steering the ship — and the other nocturnal — striving to follow in the wake of a destiny it no longer controls.

In that vast forge that Christianity has kept burning for so many centuries, sending up tongues of flame to heaven with each new cathedral it raised — in those lofty furnaces of faith, fanned by a divine breath, there dwells a race of monsters — demons, basilisks, succubi, griffins, dragons, bats, trunkless heads, legless trunks.

These monsters proliferate around capitals, between columns, on walls, under pews and among the gargoyles, holding in check the fervour of the worshippers until victorious Satan is ready to kindle his own fire which, though light be denied it, will have heat enough to boil the cauldron for the Day of Judgment. And those cathedrals in reverse, the great *trptychs* by Hieronymus Bosch, *The Temptation of Saint Anthony* and *The Garden of Earthly Delights*, do in fact deliver the world into the power of monsters. In them the defending walls have been shattered and the Evil Spirit breaks down the partitions separating the various kingdoms: trees move like polyparies; the jug becomes a horse, the thistle a rider; hills melt into a cartilaginous mass. Order dissolves into «anti-nature» in the image of that alchemical child clasped by a woman whose bust is a stump and the lower part of her body a long, reptilian tail. An unparalleled bacchanalia of monsters in which penetrating critics have seen a link with the writings of Ruysbroeck the Admirable and the Blessed Henri Suse. The former writes: «The mind of the Contemplative is a living mirror wherein the Father and the Son instil their Spirit of truth in order that the reason of that man may be enlightened and he will know all the truths it is possible to know, according to their modes and forms, their appearances and resemblances.» And the second: «... for he is lacking in a sense of order who does not establish distinctions, and that which is out of its true order is evil and guilty; as Christ says: *Whoever gives himself to sin is a slave to sin.*» And so we are led to believe, both with

the Flemish mystics and with Hieronymus Bosch, that monsters are and are not at one and the same time. They are the fruits of our sins and they are born and take shape in so far as we abandon ourselves to sin; they fade and dissolve when, with God's help, we enter again into the path of righteousness. This is so subtle an argument that we might well accept it — if the persistence of the monster throughout the Middle Ages and the vigour he displays in the work of Bosch did not point up its essential flaw. The monster may be «soluble» in the sight of God, but to the eye of man he never quite disintegrates.

He inevitably leaves a residue which, though it may be reduced to the point of transparency in a state of grace, will acquire solidity at the slightest hint of a fall. Hence the exemplary role of Saint Anthony, the very embodiment of the human being in the state of temptation. For man, salvation can be no more than a hope; it does not belong to our earthly condition, which we share with the Prince of This World.

God has not delivered man from his travails: we yearn for the divine absolute, but our yearning can never lift us over the barrier. Rather than admit that he has failed, however, man persists in his quest and, turning his back upon his original goal, he seeks out and finds a new absolute. He takes the path of reason, which claims to be a substitute for the absolute. Leibnitz' definition explains the relationship between the two: «... reason links up a series of truths, and particularly (when it is compared with faith) such truths as can be naturally understood by the human mind, without being aided by the light of faith.»

Goya's paintings, several centuries after those of Bosch, throw strong doubt on this: *The Sleep Of Reason Gives Birth To Monsters* is the stigmatising title of a famous plate from the *Caprichos*, and this idea is taken up again in *Panic*, in *Saturn Devouring One Of His Sons* and many more of the «black» paintings. Thus, in spite of our natural lights, the shadow follows us at every step we take, just as inevitably as it covers the world. We are constantly reminded of the kingdom of darkness which, in our first enthusiasm over a freshly-won victory, we had thought dispelled. Our dark side, never truly subdued, is always ready to trap us, always ready for rebellion or a declaration of revolt. And the universe, which our scientists and philosophers strive to regulate as if it were clockwork, refuses to co-operate. Obscure forces upset the regular working of its wheels and springs. The monster is no longer limited to the field of religion; he acquires new dimensions, both psychological and ontological: being a part of us as well as of the world he develops into *fascination*. In fact, since Goya's time, man has seen the monster before him as a mirror in which he both seeks himself and strives to flee from himself, without ever escaping. The results of this situation are as clear today as in the Middle Ages: both psychoanalysis and surrealism have laid hold upon the situation, each in its own way, but with equal intensity. From the Prince of Evil to the modern unconscious, the monster has not disappeared; he has merely become interiorised. Today, he can no longer be relegated to the role of the Devil. He has taken up his abode within us, a troublesome guest, and the cause and inspirer of troubles which psychologists and psychiatrists are doing their best to overcome: that, at least, is what they claim, and it is upon this that their reputation rests.

But suppose this cleavage existed in consciousness itself? Michaux has been bold enough to state that this is the case; in support of his claim, he has pointed out the way in which

a controlled administering of drugs can unseat the most stable of our mental faculties. He writes: «Under normal conditions, we have, on the one hand, a proper ego making proper use of its appetites, faculties and potentialities with regard to its own person as well those of others because it wishes to do so, and on the other a depraved, malevolent, evil-eyed ego acting perversely or wishing to do so.»

Below the surface tempests, the ocean-bed is made up of debris accumulated through the centuries. In like manner the passions and instincts of our race should have been stilled by the passage of time so that our *ego* should have emerged, distinct and clear.

Actually however it is never anything but a «turbulent infinity» in a state of perpetual suspension. Our habit of distinguishing between the conscious and the unconscious as if they were two distinct and separate geological layers stems from mere convenience. Our terms of reference and our habits of thinking should be revised — to the point where it becomes plainly evident that the monster is none other than ourselves.

It is no coincidence that this discovery has been made at a moment when the scientists are realizing the existence of matter and anti-matter, of particles and anti-particles, as though the foundations of the universe split in two every time we think they are within our reach. And the mathematicians leave us in a no less perplexed mood when they state, according to Zafiropoulos' summary of Goedel's views: «No axiomatic system (and man is unable to construct any other kind) can ever take into account all the propositions to be deduced from its axioms, unless the axioms are incompatible among themselves.» Which means «... that however far we push an analysis of our postulates, it remains impossible to avoid contradicting ourselves.»

Must we conclude, in spite of ourselves, that the monster is the tragically ironic admission of our own failure? *The universe refuses to fit into that unitary view, based upon one single principle, which man has never ceased to try to establish*, whether it is a question of a divine absolute or the absolute of human reason. Anthropomorphism has already had its day.

The gods of Greece have come down from Olympus and taken their place in our museums. Perhaps we are on the way to banishing anthropocentrism itself! The universe does not seem at all ready to submit to our methods of investigation, even if we are forced to use these very methods in order to realize the fact. If this is the case, it is also no coincidence that the gods of ancient Egypt, of Mesopotamia, of the Cyclades, of the Aztecs, of China, India and Africa have such a powerful fascination for us. It is as if we glimpsed in them those multiform energies to which they were the first to give shape — and of which we now sense that they may be the last representatives.

There is one alternative, however; the monster, through a reincarnation of a kind we cannot conceive, may force us to accept our essential contradiction by reconciling within us the Ego and the Other, neither confusing nor subduing them. Angel, beast or demon, which are we? The images to which we are accustomed have neither meaning nor shape nor authority compared with that all-pervading presence to come.

René Berger

THE NEW CONSTELLATIONS OF ART (p. 68-78)

«Anywhere out of the world.» What artist has not heard and tried to heed that call? Creation is his answer.

Plagued by the manifold power of the concrete, with its frail, unavoidable facts, subjected as he is to its arbitrary dictates, he takes it apart and puts it together again as he sees fit. He invents it as he sees it and sees it only as he invents it. However he is haunted by another reality, or at least by another semblance, which he divines beyond the one he is trying to pierce through and escape. In the face of what is, he dreams of what might be. He glimpses it, « as in a riddle », in the mirror of his work.

Thus, every creative undertaking tends to transcend the mere image of things by rejecting it, thrusting it so far away as to make it unrecognizable and, already, unreal. A painter manages to see even the commonest objects in a strange light. He creates others which resemble them not at all but which, in his eyes, have the same « presence » and poetic halo. He makes himself at home in a realm of contingencies. He explores it, trying out shapes and visual equivalents. He gives free reign to his instinct for transcending the evidence of his senses.

He denies that evidence and this denial ushers him into the realms of the impossible. Armed only with an intuitive logic which no longer finds any purchase, he ventures into an utterly unknown space, without reference points, without meanings, almost without purpose. A meaningless universe, with an infinite store of inconceivable virtualities, opens up before him: the full expanse of the Imaginary.

Here nature, the model and source of all inspiration, resolves itself into combinations of abnormal figures and conditions which display a fallacious identity, objects of meditation and *trouvailles* that defy description. The artist enters those vague regions where all form does away with itself in an essential ambiguity. This search for the non-existent leads to a world of utter strangeness and namelessness.

Across a span of ten centuries, Da Vinci re-echoes the teachings of Wang-Wei, who believed that a correlation existed between the act of painting and the action of the universe. Each brush-stroke records, transposes and transmits that elemental energy of which the painting is merely a metaphorical abstraction. Art is a way to understanding and introduces into the core of natural forces — which the Chinese called the Sovereign Principle — the many-sided spirit which holds suspended over the void that impermanency which is the law of its duration. The sinuosities and vertical meanders of these landscapes of essentials are the successive stages of a slow, inward penetration. At each register of the superposed planes of altitude, the pilgrim to the Origin follows the track laid out for him by the painter. From level to level, the path that leads nowhere crosses the « Boundary Between Two Worlds », that secret passage through which he steals into immaterial depths, finally reaching the far side of reality.

Herkule Seghers, on the contrary, with his desperate, painstaking efforts to decompose appearances, disintegrate them into infinitesimal particles, is trying to crumble the quaking walls about him to atoms of dust. The artist buries his vision in the slag-heap of the imperceptible. He delapidates the block, dissociates its imprisoning thickness and scatters it about so that only inconsistent fragments of ruins are left standing. Man has vanished and the hidden threat that hangs over everything which has survived him is already at work in the secret recesses of matter: a world of sand, toppled and about to be blown away by a breath of air.

Art has the power to recast these tottering debris of a world in decomposition through violent geneses. If we except the blazing « gloriole » of

an Apocalyptic sun erupting crater-like in the skies of Aldorfer, Turner was the first to give consistence to the swirling phantoms of space in fusion. Passionate fantasies emerge from the eddies of light and incandescent vapours. Van Gogh's whirling suns and reeling stars are signs in the sky. They do not shed light on the shadows and mysteries of an abyss so much as they cast into it the stray gleams of a mind growing dim from its own brilliant flashes.

Stars radiating filaments, madcap comets, thin, antenniferous crescents, effervescent larvae, straggling threads tipped with vibratile seeds strung between the constellations — these are the signs that initiate the poetic firmament of Miro. His planisphere displays a whole range of celestial imagery, from the winged sign to tentacled star-fish; they splash the gleaming night with foam before turning into mere black seeds, charred sparks in the bedazzled riot of blue.

Artists have glimpsed the inaccessible. What actual observation is doing out only bit by bit, other gazes have already invented. In their mind's eye, artists have seen what no one had ever seen before. Our science is now gradually disclosing it, but the face it will inevitably reveal is the very one which has already been materialized by the imagination, which is always ahead of science. The real exploration of the universe came before any calculations or experiments. The alien worlds are inside man; his mind creates the impossible. The Impossible exists as soon as he shows it. Why should it be any less true than demonstrable truth? The fictions of the Imagination, like those of the scientists, go against the notions supplied by a way of seeing which reshapes them in a preconceived image. Thus far, neither the giant telescopes, the atom-counters nor the glass eyes of those spy-satellites which can be knocked out of their orbits by a stray grain of sand, have revealed so many strange things as the practice of the weird and the absurd.

A few rare visionaries have landed on those forbidden planets which science has not yet conquered. Redon, peering through the limbo of « that which never was », caught a glimpse of a clear, serene Melancholy, beneath her veil of shadows, while Tanguy saw her face in a desolate horizon haunted by her absence. Chimerical continents are laid bare by the ebb of some age-old tide: smooth dreamlands, endless beaches, unfurrowed strands on which Solitude plays an eternal game with the dry bones of Time.

Art makes suppositions. As the occasion arises, it makes prophecies. It always anticipates. It projects into an inhuman other-world the incarnations of the myths conceived by the mind in the image of its utopias. The Olympian deities of old were governed by passions shaped in the image of man's.

They have been replaced by the blind masks of irrational forces. Duchamp gave these new idols a kind of robot-soul by using his mechanical monsters as passive « moulds » for experiments in formal alliteration. They were merely anonymous mascarades resembling the figures of Arcimboldo and the eighteenth century « Bizarrie ».

The machine-creatures that people Matta's nebulous space, articulating it with defensive or oratorical gestures, belong to a different species. They exist only in symbiosis with that space; they are the protagonists of the conflicts acted out in that theatre of pageantry, mere servants of its energy. The occultists believed that the universe was an animal, and living creatures its replicas. The modern seers of the Fable of the Future look upon machines as the artificial limbs of an enormous organism, partaking of

the cataclysms of light. In their maze of open-work cages, screens and ray-traps, locked in the vast expanse of their transparent chambers, these creatures undergo the assaults and discharges of machines. They evaporate in receding dots, seeds of radiant matter, and vanish into the chaotic swirl, their element.

Painting attains the power of an image — or of a formula for a universe — solely through the effect of its colour values, their interplay of harmonies, their tensions, their virtual movements and their conflicting or complementary structures. Kandinsky created pure plastic entities out of the eruptions and convulsive violence of colour, out of the struggles and transformations of shapelessness.

With their association of balance and imbalance, these absolute objects, representing a combination of rigour and freedom, compose the austere geometrical patterns of a universe of contingencies, the twin and replica of the other one. The space of a given work of art is a spiritual zone. Around the spot or culminating disk which is the centre of all the axes, lines of perspective and unmoving wakes, the formal meteors revolve, streak about and sustain one another in an irresistible upward motion. Drawn by the void, they form precise constellations, systems of dispersion and infinite expansion. Creation, as Kandinsky put it, is the creation of a world.

Pierre Volboudt

CALDER IN NATURE'S REALM (p. 79-82)

Calder is like his works. I mean by this that he is mobile and stable at one and the same time; the reinforcement of his sculptures is rigid, but the moment these begin to move they float (stir) with an amazing grace (lightness). Calder, too, moves with a lightness in marked contrast to his countenance, which recalls one of his metal plates: well trimmed, but massive; his movements and his expression have at all times a vivacity (gayety) as great as his mobiles. On the other hand, when he is immobile, he reminds you of his « stables » by his restrained strength and power.

The first time I met Calder was several years ago, at a cocktail party given by Yvonne Hagen, the New York Herald Tribune's art correspondent. While all the guests went round and round in the different rooms, displaying their most solemn (representative) side, Calder remained himself. He was playing cowboy with the children of the mistress of the house, firing a pistol, with the guests all around, enjoying everything that came to hand. The contrast was striking. You could not help liking Calder. We later met several times at exhibitions in which we participated together, particularly in Stockholm and in Amsterdam — the Art and Movement Exhibition. I shall never forget the « historic » dinner which brought together Mr. and Mrs. Calder, Mr. and Mrs. Richter, Pontus Ulten and myself — « historic » because on that occasion we explored (analyzed) the history of art in movement.

Calder impresses by his fundamental simplicity, his natural and primary force, the bursting forth of his vivacity (vitality) and his gayety, his personal wisdom, too, which flows into everything that he says. Calder invents. His retorts crystallize his humour and his movement. Every sentence is a creation. Calder is creative even when he speaks. You have to accustom yourself to hearing him, however, for his powerful voice blurs his articulation. Only his friends, who

call him *Sandy*, understand perfectly what he says and what he thinks.

My greatest experience (surprise) with Calder was visiting his house in the Indre-et-Loire, more precisely in Saché, a small farming village 30 km. south of Tours. A part of the surprise springs from the place itself, the special beauty of the countryside and the fact of finding Calder in those surroundings.

Calder lives in an old farm whose buildings surround a courtyard: his own house, and his studio. The house reveals his love of what is natural and his inventive power. The moment you enter, in the big main room, you are struck by the back wall which is natural rock; in an excavation, the kitchen: all the kitchen utensils are hung from the ceiling, which creates a magnificent country-like sculptural atmosphere. Finding the naked rock as an inner wall gives an agreeable sensation of freedom. At the other end of the big room is the huge fireplace, where Calder on this occasion, helped by his friend Carlo Raoul Villanueva, who had come specially to see him on his way through France, was roasting a leg of mutton. Anyone who complains of living far away should think of Calder; his friends, in order to see him, have to travel 230 difficult kilometers. Yet his house is always full of visitors.

For his guests Calder has a magnificent house: an old mill built on a tiny island in the Indre, from which a magnificent (surprising) view is to be had.

The studio itself is in the courtyard, crammed with maquettes and mobiles of all kinds. That is where Calder prepares his models. The space of this studio is filled with forms and colours, floating gracefully in the air.

Surprisingly, and wonderfully, there are hardly any tools: Calder uses only a hammer, pliers, a vice and shears to create all those beautiful and admirably composed constructions.

He says that without tools, or at least with very few, he is free to do anything he likes, whereas when you use too many tools, you become their slave; that is a sign of his imaginativeness (genius), his works being as natural as he is himself.

In the village he has another studio, a vast one, for his paintings.

Finally, in another village house with a glass roof, his finished works are lodged.

It was interesting to see the harmony that prevailed in Calder's relations with the peasants — relations of mutual friendship.

To understand why Calder has chosen to live far from Paris, some hundreds of kilometers away, without a telephone, right out in nature, one must know Calder. He loves nature and naturalness, the simple and the true; there is nothing natural about life in Paris: it is a complexity of stairs and sidewalks which allow no contact with nature and its movement. Calder's great force can be grasped in his direct relationship with nature and naturalness, for he is the closest to nature of all today's sculptors and his works are a tribute to life (nature), to animals, to trees, to clouds, to birds, to fish, to movement; it is precisely this in his work that brings us close to the rhythm of the cosmos, which moves moves moves.

Yaacov Agam
(translated by Haakon Chevalier)

AWARENESS WITH ITS BACK TO THE WALL (p. 83-86)

To venture to write anything at all about the Paris *graffiti* photographed

« language of signs, figures and symbols » might possibly mean. And he was surely the man best qualified for by Brassai is really incongruous. He himself, on the interpolated pages in his album of reproductions, took care to put forward everything that this such an undertaking, since he has been hunting for and studying *graffiti* for many years — and with what success, with what talent! When, after declaring that « *graffiti* mean nothing more than what they are... » he immediately goes on to say « ... but they are much more than what they say », ought we not, in all justice, to lay the credit for that « much more » at his own door? For a casual passer-by notices only that a wall has been disfigured by the scrawling, carving or scratching of a few signs or emblems that have been obstinately and monotonously repeated for years, for centuries, even for thousands of years. Brassai's speculative gaze and penetrating spirit have really discovered « much more »: he has found the « ancient human gesture and the ancient way of discovering the world. » For Brassai, in fact, « the secret of modern man is no less deep than that of the caveman, and modern man has the great advantage of being alive. » Nevertheless, we should probably not hesitate to recognise artistic validity in the rudimentary forms of these inscriptions, if in capturing them and pinning them down to save them from a fatal oblivion, Brassai had not presented them at the same time with all the tangible and indestructible qualities of artistic creation. It is extremely hard for us to decide whether these qualities really stem from the photographed « event » or whether they were merely projected on to that event by Brassai's own conception of it; in which case these qualities result from the masterly transcription of his vision by means of his art.

However, while with very few exceptions any artistic intention is probably lacking in the execution of *graffiti*, these scrawls do take us back to the remote origins of art, since they bear obvious witness to the same vital need for an affirmation of existence and for a satisfaction of the « survival instincts ». We cannot help being deeply disturbed by the realisation that « every awakening of awareness is a repetition of the first fabulous advent of conscious man »; setting this aside, these pictures — objectified, but also so greatly subjectified by Brassai — lead us to a rediscovery. If we do not find the original purpose of art, which is quite rightly the concern of all present-day art as it drifts about on contradictory currents, we do at least perceive the earliest motive for the human creative act, a motive which since the very beginning has always appeared whenever the human being feels his awareness of the world begin to stir, whenever he finds himself, at a given moment, with his back to the wall with his fears, his doubts and his passions, ... alone with himself.

R.V.G.

AWARENESS OF A NEW ARCHITECTURE (p. 87-92)

The proposition that art is awareness of the world may be more justified in architecture than in any other field of creation. A work of architecture is even more exposed to the view of public and critics than a painting or a piece of sculpture; it is indisputable, uninterpretable and, for a long time at least, indestructible. A painter may hide one period of his work, may even destroy what he regards as his worst canvases, in short prevent others from judging his failings. An architect can do no such things. His work

continues to exist, with its good and bad features, independently of its creator and his subsequent wishes.

For the architect, there is no going back.

Moreover, architecture belongs, in a way, to the common weal. Whether we like it or not, painting and sculpture are still largely reserved to a small elite, a relatively circumscribed category of society. Architecture, on the other hand, concerns layman and specialist, illiterate and cultivated, rich and poor alike. One may go through life without ever laying eyes on a work of art, but one cannot fail to see the new buildings which are gradually altering the background of one's day-to-day existence. This may be why architecture is still the only area in which public knowledge and taste has been *directly* affected by the revolution brought about in all the visual arts over the past century.

There are still millions of people who refuse to understand a Cubist painting done in 1910 or even an Impressionist painting. Many may not find a modern building to their taste; they may even take offence at its ugliness. No one, however, would refuse to judge it on the grounds that he does not understand it.

Of course, we do not mean to imply that people understand architecture any *better* than the other arts. That would be a serious mistake. Everyone is interested in architecture, but few really understand it and still fewer understand the deeper implications of its recent development. Indeed, most of those who are aware of this development at all make one of two opposite but complementary mistakes: some believe that the aesthetic transformation of architecture was due entirely to the development of new techniques; the others that the changed appearance of modern buildings was brought about solely by aesthetic consideration. As a result, the former try to confine architects within the narrow, desiccating limits of so-called « functionalism », while the latter are prepared to heap praise on any sort of specious originality or extravagance provided it seems « new ». Actually, contemporary architecture is passing through a severe crisis, divided as it is between the orthodox, « orthodox » conceptions derived from the great masters of the turn of the century, and a highly superficial neo-baroque style. This state of affairs should make us think twice about the true meaning of that original transformation and draw a more careful distinction between surface novelties, devoid of any real necessity, and genuinely justified innovations.

The discovery of new techniques and materials was undoubtedly the cause of the twentieth century revolution in architecture, preceding any aesthetic or social justification. Without steel and reinforced concrete, it would have been quite impossible to cover huge surfaces or erect skyscrapers. The skyscraper phenomenon is especially significant in this respect. With the traditional system of sustaining walls, it was impossible to build much higher than a hundred feet (ten to twelve stories). Beyond that limit, building materials would have become practically unmanageable and the weight of the structure would have required such thick walls that the useful surface would have been considerably reduced, making it almost impossible to let in any light. Consequently, before skyscrapers could be built, the puddling process had to have been invented in the eighteenth century, paving the way for the manufacture of steel; Bessemer had to have invented his converter in 1855, making steel available at reasonable prices; new construction methods also had to be devised and the electric elevator invented to make tall buildings in-

habitable; nor must we overlook the invention of plate glass, which dates from the end of the eighteenth century but was not fully exploited until the advent of steel frameworks and concrete. Similarly, one could show that Eugène Freyssinet's famous dirigible hangars (to cite only one of the early great technological achievements) could never have been built at Orly in 1916 had it not been for the successive discoveries of Smeaton, Vicat and Aspdin in the field of concrete mixing, Fairbairn, Lambot and Moniet in that of its reinforcement, and Boussiron's invention of thin parabolic vaulting.

However, proof that the use of new techniques and materials does not suffice to create a new style is seen in the fact that these techniques and materials were first used to imitate traditional structures. The first concrete houses built by Coignet and even Hennebique look exactly like the work of their colleagues who still clung to carved stone. Following the first efforts of Le Baron Jenney and Sullivan, American architects between 1900 and 1920 built skyscrapers which were painful imitations of by-gone styles, Gothic and Renaissance in particular. The creation of a truly original modern style had to await the concerted efforts of a few great pioneers like Sullivan and Eiffel during an early phase and, above all, the work of the next generation.

Gropius, Mies van der Rohe and Le Corbusier were architects in the truest sense of the word, and they at last realised how much could be made of the new techniques from both the human and artistic standpoints. Far from letting themselves be sidetracked by technological stunts, they managed to use the discoveries of engineers to provide better solutions for the programmes laid out for them.

It was Gropius who, in 1911, first thought of replacing the now vestigial wall by a glass partition attached to the inner framework (in the Fagus factory near Alfeld-an-der-Leine). This was a tremendous step forward. For indeed, once the wall's supporting function had been done away with, huge vistas were opened up for the organisation of space and its adaptation to human needs. True, Gothic builders had already partially succeeded in doing away with that supporting function, but for various reasons, chiefly having to do with materials, they were unable to draw all the practical conclusion from this achievement, which was soon abandoned by their successors. In any case, the important fact was not that the wall had been done away with, but that this had made it possible to provide better living conditions. The primary contribution of the glass wall was to admit light and air into the building.

The use of steel and concrete even made it possible to clear the ground almost completely by placing the building on pilings, to make appreciable savings in real estate by building upwards (the unoccupied land being converted into parks), to establish absolutely free floor-plans through the use of very light and sometimes even removable partitions, and to convert roof-tops into gardens.

More than anyone else, perhaps, Le Corbusier paved the way for a new conception of architecture which pursues primarily humanistic goals and constitutes, in the last analysis, the one true « functionalism ».

Only too often the world « functionalism » merely means making a building's function visible from the outside or avoiding any form on the façade which is not absolutely useful to the structure per se. This viewpoint is far too narrow. The famous Athens Charter (Congress of 1933) gave the true definition of functionalism, stating at the outset: « The materials of city-planning [and there-

fore of architecture] are the sun, space, trees, steel and reinforced concrete — in that order of importance. » Every structure is built for the use of men; its function must therefore take account of human data above all else. This is why contemporary architects have come to attach such importance to indoor space. Though it would be a dangerous over-simplification, one might almost say that for five centuries their predecessors were so involved with outward appearances that they overlooked inner organisation. This spirit prevails even today in French academic teaching. The student's attention is monopolized by floor-plans and elevations, techniques which are now far too fragmentary to convey any idea of works conceived in three and even four dimensions.

Consequently, an awareness of the nature of the new architecture is essentially the realisation that the true revolution brought about in the twentieth century was accomplished, so to speak, from within. Henceforth, the elevation is subordinated to the building's inner life. « Form follows function », but here the word function must be taken in its broadest, richest, most human sense. Mies van der Rohe himself — whom the upholders of a certain rigid formalism claim as their master — declared in 1927 that form should never be « an end in itself », for the effort is then « directed towards the outside alone. Now, only that which has an inner life can have a living exterior. »

Few architects, however, have really assimilated this basic truth. All too many of them think they are being modern simply because they use steel, concrete, aluminium and glass, even though the inner functions and volumetric organisation of their buildings are painfully weak and rely on conceptions which are completely outdated. This is perhaps the most characteristic sign of a bad architect.

Indeed, the use of new materials is interesting only in so far as it favours a better solution for a set programme.

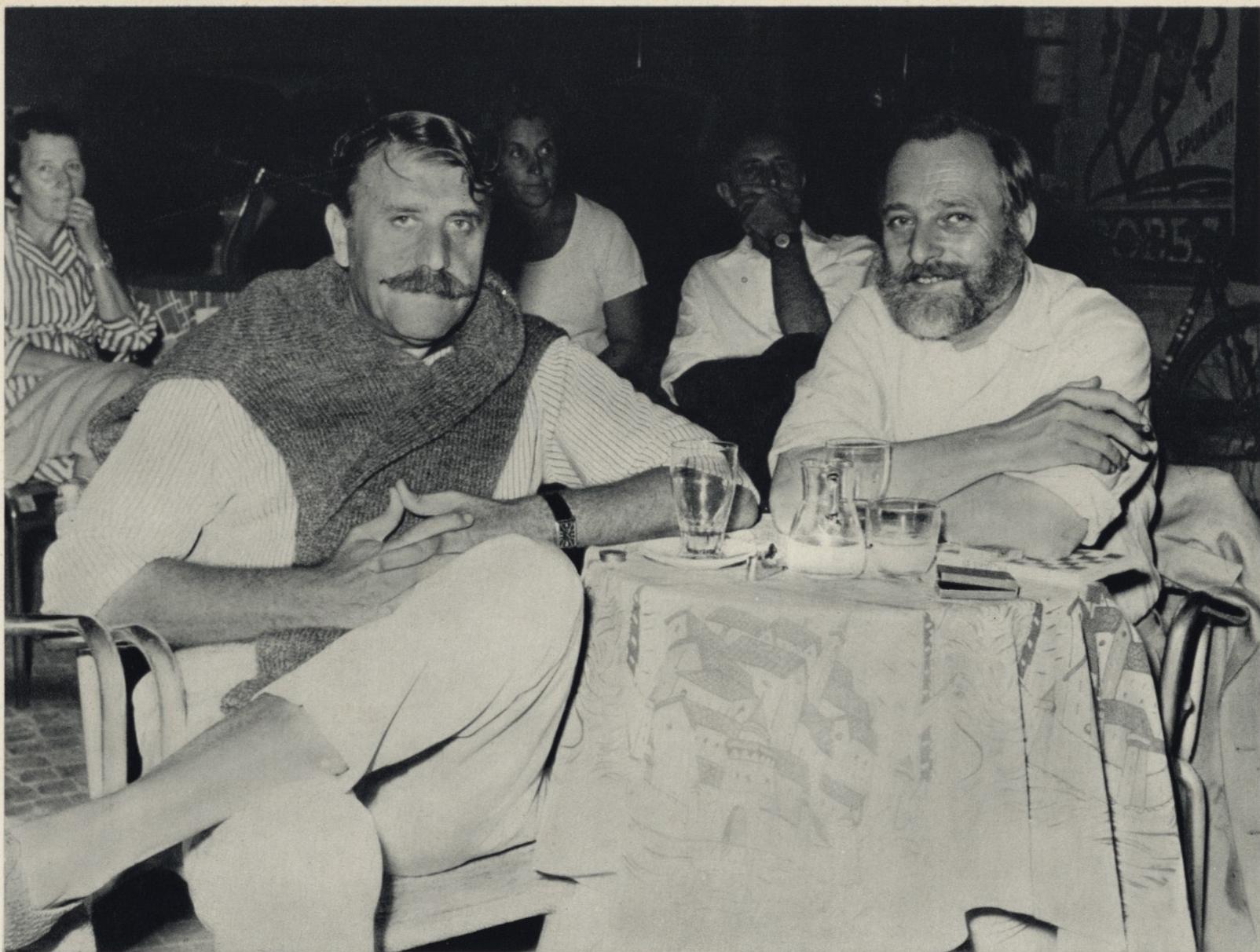
Moreover, Frank Lloyd Wright and Aalto have shown that fine architecture can be done with conventional materials.

Actually, the most prevalent error among architects today is to pattern themselves after their great predecessors without really assimilating their contributions, deriving conventional aesthetic conceptions from the mere outward appearances of their work. Thus, some build plain metal cages which serve interchangeably as apartment houses, hospitals or factories, and claim to be following in the footsteps of Mies. Others copy the shapes made famous by such great builders as Nervi, Candela and Buckminster Fuller, without realising that they corresponded to specific technological solutions. Still others go in for original façades to the detriment of overall organisation; they claim to be taking their cue from Le Corbusier, but it never occurs to them that the formal freedom of Notre Dame du Haut or Chandigarh stem from exhaustive studies of space and light.

Do the priority of internal organisation over external design and the notion of the technological necessity of form mean that true artists need neglect aesthetic conceptions per se? Certainly not. For while the new concepts have produced a greater variety of outward appearances than ever before, there does exist a contemporary style, corresponding to a certain state of taste and sensibility and closely allied with modern art.

However, this style precludes the gratuitous, the ornamental and the superfluously pretty. Its beauty lies essentially in its authenticity, as can be seen from the examples shown here.

Guy Habasque



CARDAZZO ET JORN, Albisola Mare, été 1962.

CEUVRES DE ASGER JORN

A VENISE:

GALLERIA DEL CAVALLINO

SAN MARCO 1814, TÉL. 20.528

CAVALLINO 2

SAN MOISÈ 1577, TÉL. 87.733

A MILAN:

GALLERIA DEL NAVIGLIO

45 RUE MANZONI, TÉL. 661.538

NAVIGLIO 2 (dans la cour)

45 RUE MANZONI, TÉL. 666.461

DIRECTEUR: CARLO CARDAZZO

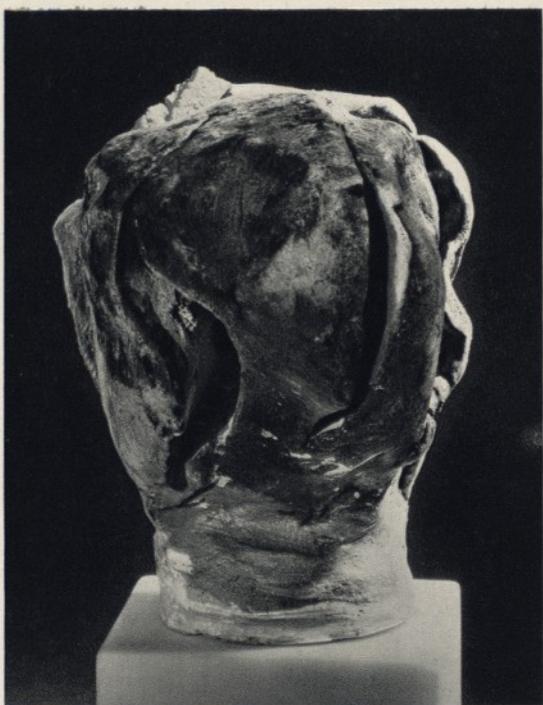
XX^e siècle

14 RUE DES CANETTES · PARIS-6
TÉLÉPHONE : DANTON 49-40

*Du 16 Novembre
au 19 Décembre*



DUMITRESCO. Peinture. 1961.



MARIA PAPA. Sculpture. 1961.

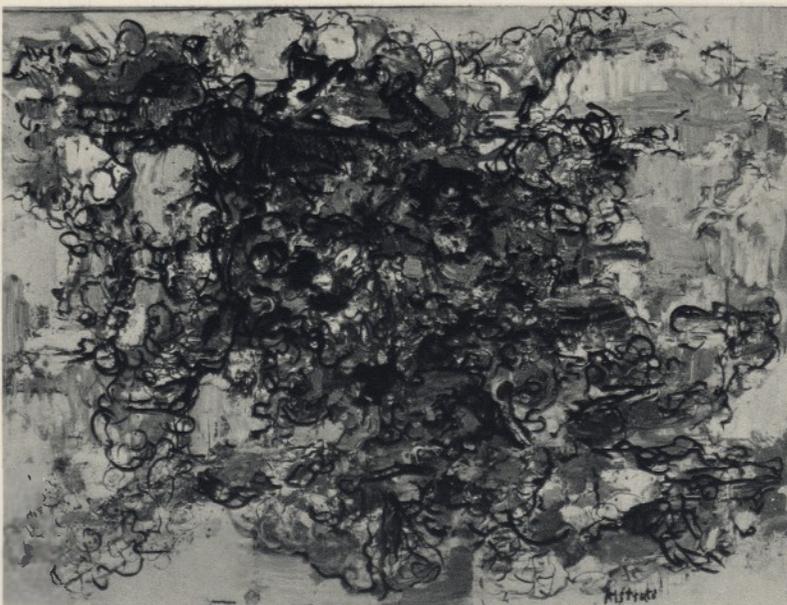
Peintures récentes de

DUMITRESCO
ISTRATI

Sculptures de

MARIA PAPA

ISTRATI. Peinture. 1961.



*Les œuvres de Istrati et de
Dumitresco seront exposées
au Musée de Mannheim au
mois de Janvier 1963.*

Galerie Maeght

der blaue Reiter

Novembre

Kandinsky
Marc
Rousseau
Delaunay
Macke
Klee
Campendonk
Münter
Picasso
Braque
Schönberg
Matisse
Epstein





