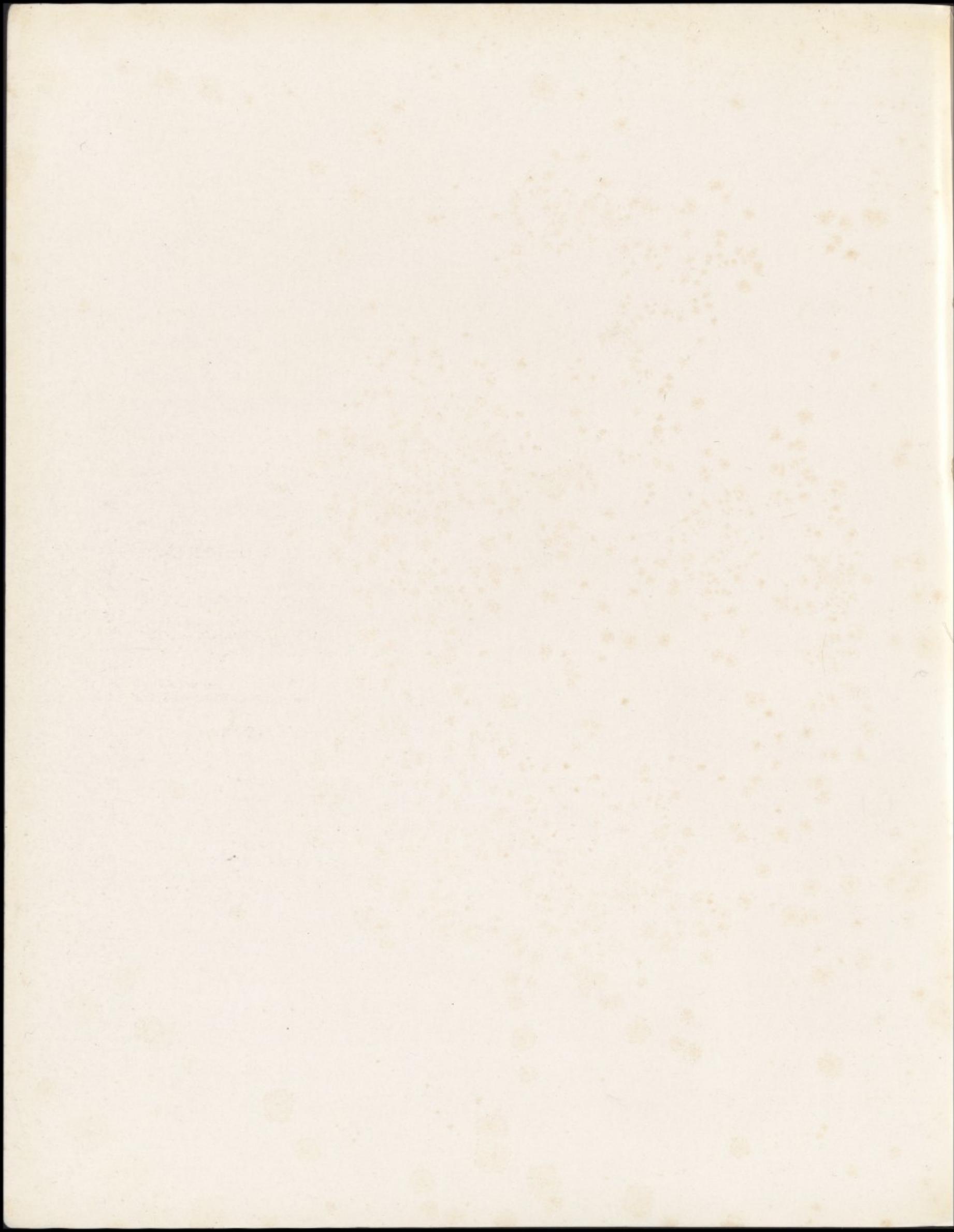


XXX<sup>e</sup> SIÈCLE • RENOUVEAU DU THÈME • XXXI - 63





# XX<sup>e</sup>

# siècle

Nouvelle série - XXV<sup>e</sup> Année - N° 21 - Mai 1963

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

## RENOUVEAU DU THÈME DANS L'ART CONTEMPORAIN

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

XX<sup>e</sup> siècle publiera en 1963 deux numéros doubles.

Le prix d'abonnement pour ces deux numéros est de F. 58.—  
(Ajouter 5,40 F. pour les frais de port et recommandation).

EXCLUSIVITÉ 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

### SUÈDE

CHARLES PORTIN, STORGATAN 90 D,  
HAPARANDA

### SUISSE

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

### U.S.A.

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

CLAUDE MONET OU LE CHANT DES NYMPHÉAS par RENÉ BERGER	3
LES « FENÊTRES » DE ROBERT DELAUNAY par PIERRE FRANCASTEL	9
JAWLENSKY OU L'OBSESSION DU VISAGE par YVON TAILLANDIER	15
HANS HARTUNG: UNE THÉMATIQUE DE L'ESPACE par PIERRE VOLBOUDT	19
J'AI VU NAÎTRE LES « GÉANTS » DE MIRÓ par ARTIGAS	27
LE THÈME DES BATRACIENS DANS LA PEINTURE CONTEMPORAINE par YVON TAILLANDIER	32
WIFREDO LAM ET LE « BESTIAIRE » AMBIGU par CLAUDE TARNAUD	37
SONIA DELAUNAY ET LA POÉSIE PURE DES COULEURS par R.V. GINDERTAEL	43
FONTANA A VENISE par PIERRE ROUVE	48
ROTHKO OU L'ABSENCE DE THÈME DEVENUE THÈME par DORA VALLIER	53
LE GUERRIER DE MARINO MARINI par FRANCO RUSSOLI	57
JACOBSEN OU LE NOUVEL ÂGE DU FER par PIERRE VOLBOUDT	62
LES THÈMES VISUELS DE LARDERA par R.V. GINDERTAEL	67
EN TRAVERSANT LA PEINTURE DE BERNARD DUFOUR par ALAIN JOUFFROY	72
REICHEL: LES RENCONTRES INSOLITES par JACQUES LASSAIGNE	77
<i>Fauchés en plein élan</i>	
YVES KLEIN (1928-1962) par PIERRE RESTANY	81
REQUICHOT (1928-1961) par JACQUES LASSAIGNE	84
JEAN ATLAN (1913-1960) par ANDRÉ VERDET	89
<i>Nouvelles situations (V)</i>	
BITRAN OU L'ÉLABORATION D'UN NOUVEAU SENTI-MENT DE LA NATURE par DENYS CHEVALIER	94
SUGAÏ, PEINTRE ÉROTIQUE par JEAN-CLARENCE LAMBERT	97
LES ASSEMBLAGES DE ROBERTO CRIPPA par N. CALAS	102
LES PEINTURES-PIÈGES DE CLAUDE GEORGES par HUBERT DAMISCH	106
NOUVEAUX MESSAGES D'ASSETTO par MICHEL TAPIÉ	110
HALPERN par MICHEL COURTOIS	113
CHRONIQUES DU JOUR. <i>La grande rétrospective de Kandinsky</i> (Dore Ashton). <i>Rencontre avec Insho à Kyoto</i> (Yvon Taillandier). <i>Collages surréalistes</i> (G. Boudaille). <i>Berrocal</i> (G. B.). <i>Peintures récentes de Corneille</i> (Henry Deluy). <i>Cœuvres récentes de Signori</i> (E. Humeau). <i>Deux peintres et un sculpteur</i> (R.V.G.). <i>Olivier Debré ou l'évidence de l'invisible</i> (D.C.). <i>Byzantios</i> (J.-P. Aron). <i>Collages d'Andrée Renaud</i> (Vallier). <i>Di Salvatore</i> (Massat). <i>Rauschenberg</i> (Dypréau).	
CE NUMÉRO COMPORTE SEIZE QUADRICHROMIES DEUX LITHOGRAPHIES ORIGINALES par LAM, MARINO MARINI.	

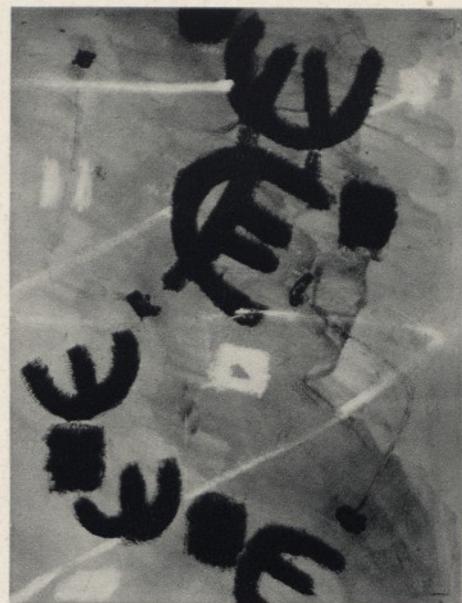
## VÉRITÉS ÉLÉMENTAIRES

*C'est à la Biennale de Venise, pendant que se déchaînait dans la presse bourgeoise — alliée imprévue, dans le domaine de l'art, de la presse soviétique — l'ignoble campagne contre l'art abstrait, que Capogrossi a obtenu sa première consécration officielle, le premier grand prix (ex-aequo) de peinture pour un artiste italien. Rien ne laissait prévoir cette reconnaissance tardive qui a surpris l'artiste lui-même. On savait depuis quelques semaines que le jury avait l'intention de couronner l'œuvre d'un peintre semi-figuratif — Morlotti — et on ne pensait pas qu'il pouvait, à la dernière minute, revenir sur une décision approuvée par tous et que chacun avait fait sienne, car Morlotti était, pour une fois, un candidat vraiment digne d'une telle récompense.*

*La beauté de la salle de Capogrossi a pourtant décidé le jury à couper le prix en deux, au risque de déplaire aussi bien aux partisans de l'un qu'aux admirateurs non moins exclusifs de l'autre. Mais cette décision a réjoui tous ceux qui voyaient en elle une réponse aux attaques haineuses d'une certaine presse contre l'art abstrait. En partageant le prix, le jury affirmait solennellement — devant la critique des cinq continents — que ce qui compte en art n'est pas l'apparence, mais l'essence. Dans tout autre domaine, l'affirmation d'une vérité aussi élémentaire aurait été ridicule, mais dans le domaine de l'art, on sera de plus en plus obligé de rappeler les vérités les plus primaires.*

*La bêtise a poursuivi la science durant des siècles. Elle s'en prend aujourd'hui à l'art et se tourne à présent contre lui. La politique ne lui suffit plus. Nous tous qui avons cru que les artistes avaient enfin conquis la liberté d'expression, nous sommes-nous donc lourdement trompés? On dresse de plus en plus contre eux les badauds et les amateurs. Des deux côtés du rideau de fer, on mobilise contre la liberté de l'art la médiocrité et la sottise. Il est, hélas, vrai que les mauvais peintres abstraits ne sont pas moins nombreux que les mauvais peintres figuratifs. Mais cela ne justifie ni le refus opposé à l'artiste de choisir librement sa propre voie, ni cette aveugle et commune opposition qui ligue, de l'Atlantique à l'Oural, les tendances périmées et les exclusives partisans.*

*Quant aux « figuratifs » que ces persécutions pourraient réjouir, qu'ils se souviennent du mot de Chagall: « Certains trouvaient que les roues de mes charrettes n'étaient pas assez rondes. »*



CAPOGROSSI. Superficie jaune. Lithographie originale pour la couverture de XX<sup>e</sup> Siècle.

Des lithographies originales publiées dans ce numéro, il a été tiré à part 50 exemplaires numérotés et signés par les Artistes.

# Claude Monet ou le chant des nymphéas

par René Berger

J'ai toujours été surpris de la manière dont on parle ordinairement des fameuses « séries » de Monet. Qu'il s'agisse des *Meules*, des *Peupliers*, de la *Cathédrale de Rouen*, des *Nymphéas* surtout, on ne manque pas de relever que le parti de peindre dix, vingt, trente, quarante fois le même sujet (si je ne me trompe, les *Nymphéas* ont été repris quarante-huit fois, sans compter la peinture de l'Orangerie!), tient de la gageure, presque du défi, qu'expliquerait peut-être, à défaut de le justifier, le fait qu'à l'artiste succède le théoricien — en tout cas à l'homme mûr le vieillard. Double déclin; mais

voyez la malice: de ce que l'un est inévitable, on insinue que l'autre ne l'est pas moins. Ainsi Monet abandonne son génie à l'inconsistance, sa peinture à la redite, et le monde à sa dissolution. Sur quoi apparaît Cézanne dont les Cubistes se font les dévots zéloteurs: Au Re-commencement était la Structure...

Il est peut-être inconvenant de mettre en doute des explications aussi invétérées. Mais à qui ne

CLAUDE MONET. Impression, Soleil levant. 1874. Musée Marmottan.





MONET. Nymphéas. 1917. Coll. Bührle, Zurich. (Photo Held).

craint pas l'inconvenance, je ne saurais assez conseiller de revoir les dernières toiles de Monet. C'est un conseil que j'ai commencé par me donner à moi-même. J'ai donc revu les *Nymphéas*, pas tous, suffisamment néanmoins pour vérifier cette vérité, très simple, que l'œuvre a des raisons que la raison ignore.

Celles qui me sont apparues sont assez fortes pour que j'aie pris peine de les consigner. Si elles ne sont pas persuasives, on accordera peut-être qu'elles ne sont pas tout à fait inutiles; je n'en demande pas davantage.

Voici une peinture carrée, deux mètres sur deux mètres, intitulée *Les Deux Etoiles*. De l'immensité sombre émergent deux nénuphars jaunes autour

desquels gravitent, tels des satellites, des taches vert violet. En voici une autre, rectangulaire celle-ci, un mètre trente sur deux mètres, explosion de pollen ponctuée ça et là de sang vif. Une autre encore, makimono géant (si la toile n'était fixée sur châssis) qui déroule sur les deux mètres de haut et six de large une étendue bleu vert dans laquelle flotte une nappe mauve griffée à droite d'écaillés lie de vin. « Ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession », écrivait le peintre. On aurait tort de comprendre « répétition ».

L'Impressionnisme, personne ne l'ignore, a rompu d'emblée avec l'ordre établi par la Renaissance



MONET. Nymphéas. Panneau décoratif. 1916. 200 x 200 cm. Coll. Hatsugata. (Photo Held).

et le rationalisme classique. Que les objets y aient perdu leur intégrité, l'espace ses dimensions traditionnelles (encore qu'on les devine à travers le brouillage des plans); que le ton local ait cédé à l'éclatement du prisme, les ombres à l'irruption des couleurs; que la nature change avec les lieux, les saisons, l'éclairage, l'heure, nous le savons. Tout cela pour surprendre le fugitif, l'instant privilégié ... Eh bien, non. Quoi qu'on dise, je ne crois pas que telle est la fin de Monet et ses tentatives « sérielles » démentent la conclusion à laquelle on n'est que trop enclin de céder, sans doute parce qu'elle cadre avec l'explication généralement reçue.

En peignant vingt fois, trente fois, quarante fois le même sujet, il est vrai que Monet entreprend

de ruiner l'idée qu'on se fait des choses. Mais s'il s'en prend à *la* meule, à *la* cathédrale, s'il répudie *le* peuplier, *le* nymphéa, il s'en faut de beaucoup qu'il réduise l'existence des objets à la suite de leurs aspects. A ce qu'il découvre, chaque élément de cette terre est gros d'une richesse infinie qu'il doit au fait d'exister, non seulement dans l'instant, mais dans la continuité des instants, non seulement dans les phases de la conscience, mais dans le courant qui les enchaîne. Les « séries » ne cherchent donc nullement à reproduire je ne sais quelle « granulation » du réel; elles aspirent tout au contraire à manifester la mouvante permanence de la nature telles les vagues qui, en se succédant, laissent la mer indivise.



MONET. La maison bleue à Giverny. 1923-24. 92 x 89 cm. (Photo Galerie Beyeler, Bâle).

Ephémères, les *Nymphéas*? Oui, si l'on se borne à les parcourir d'un œil distrait. Mais au niveau de la matière apparaît déjà quelque chose qui devrait nous mettre en garde. Loin de répondre au flou de l'image (du moins au flou que l'on a accoutumé de tenir pour évident), la peinture forme des épaisseurs vermiculées. Rares les transparences, absentes les diaphanéités. Les instants « prennent » dans la pâte en y laissant leur trace.

Aussi est-on moins surpris de constater que les couleurs, tout en mêlant leurs flammèches, ne cher-

chent pas à embraser l'éclat d'un moment, mais qu'elles croissent fibre à fibre comme si le temps s'accomplissait par l'effet d'une mystérieuse photosynthèse.

Composition lâche, amorphe, quelle erreur! Pour donner jour à l'intuition qui le presse, Monet fait éclater les cadres et pousse à ses conséquences extrêmes ses recherches antérieures. Le principe qu'il fonde, ce n'est même plus à la lumière triomphante du plein air qu'il le demande, mais à l'*impression* que définit Proust au terme de son œuvre:

« Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si invraisemblable la trace, est un critérium de vérité et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit. » Car c'est elle qui nous conduit à la réalité profonde dans laquelle nos sensations et nos souvenirs scellent leur union en transcendant le présent et le passé.

Ce que nous donnent à voir les *Nymphéas*? Non pas une suite de vues prises au bord de l'étang

de Giverny comme le ferait un vieillard maniaque qui, obsédé par l'idée de la mort, ne s'arrêterait plus d'actionner le déclic de son appareil photographique, mais le temps retrouvé que l'alchimiste victorieux surprend en fusion dans le creuset de la vieillesse. Telles les phrases de Proust, qui jamais ne décrivent, mais, de biais, entre parenthèses, de cheminements en reprises, ressuscitent la présence de Combray ou de Balbec, de la duchesse de Guermantes ou de Monsieur de Charlus, le pinceau de Monet gravit les pentes escarpées du temps et

MONET. Saule pleureur. 1920-22. Peinture. 110 x 100 cm. (Photo Galerie Beyeler).





Claude Monet dans son jardin à Giverny. (Photo Roger-Viollet).



MONET. Paysage. 1925. (Photo Roger-Viollet).

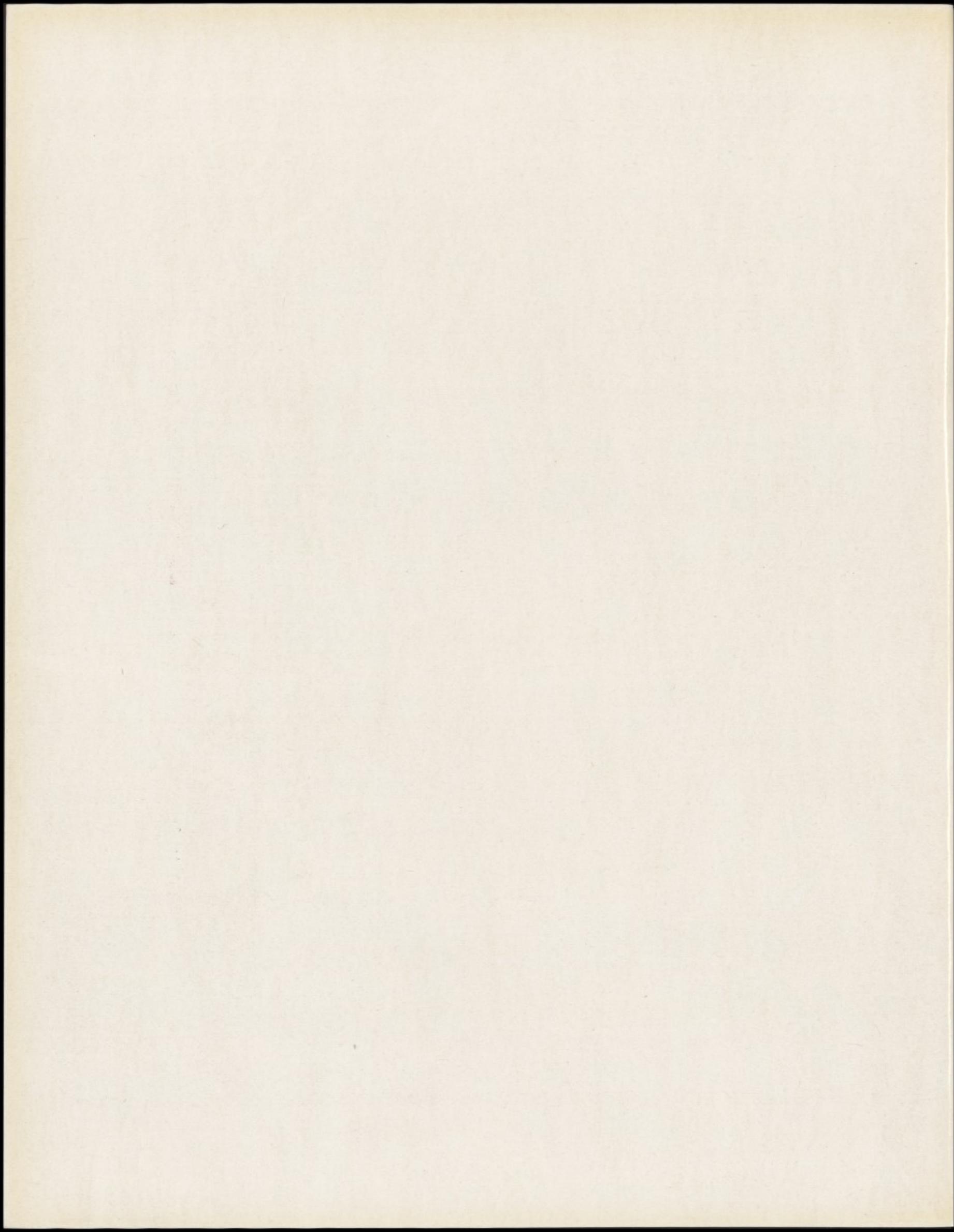
gonfle la pâte de tous les arbres, de toutes les eaux, de toutes les herbes, de tous les reflets, de toutes les lumières dont il a fait sa « vraie vie », afin que s'épanouisse, à la faveur d'un moment, la ferveur de la durée.

Vermeer enfermait l'éternité dans la perfection de la perle. Monet l'effeuille dans le cœur ouvert de ses *Nymphéas*. Mais que le mystère soit densité ou foisonnement, il magnifie chez l'un et chez l'autre la vision d'un univers vécu.

RENÉ BERGER.



MONET. Les deux étoiles. Huile sur toile. 200 x 201 cm. Galerie Beyeler, Bâle.



# Les «fenêtres» de Robert Delaunay

DÉVELOPPEMENT  
D'UN THÈME

par Pierre Francastel

Si l'on peut encore discuter de l'avenir, il est de fait que, depuis soixante ans, tous les efforts des artistes qui, malgré les plus vives attaques, ont fini par imposer sa forme à l'art du XX<sup>e</sup> siècle, se sont inspirés d'un certain nombre de principes communs. Le terme d'art abstrait s'applique très mal à ce vaste courant. Car y a-t-il forme d'art plus abstraite que la perspective linéaire selon Alberti? Et l'art contemporain ne se réclame-t-il pas, lui, d'une réalité nouvelle engendrée par les modalités actuelles de l'action? Plutôt que de polémiquer sur des termes qui recouvrent des valeurs en général mal définies, il vaut mieux s'efforcer d'analyser les modalités de l'invention à travers les œuvres clés de notre temps.

Vers les années 1910, les pionniers de l'art actuel, Delaunay, Kandinsky — dont la leçon tardivement reçue domine depuis une quinzaine d'années tout le développement de la peinture mondiale après le triomphe du Cubisme — se sont trouvés explorer, indépendamment les uns des autres, l'univers sensible à travers des séries de compositions où l'on voit rompue la traditionnelle relation du sujet et du thème. Prédominance donnée à la qualité du langage sur le motif fourni du dehors, c'est-à-dire à la facture sur le prétexte. Sous l'influence de la poésie et de la musique, la notion de thème prend le pas sur celle de sujet. Et de cela tout le monde est bien d'accord. En

revanche, on a très peu étudié les modalités suivant lesquelles se sont développées les expériences fondamentales et on n'a guère essayé de dégager ce que la suite des œuvres nous apprend sur les chaînes de pensée ainsi formées.

L'étude de la série des *Fenêtres* de Robert Delaunay fournit l'occasion de suggérer une étude plus approfondie des différentes problématiques qui ont abouti après un demi-siècle à la remise en cause de la notion même de l'art de peindre.

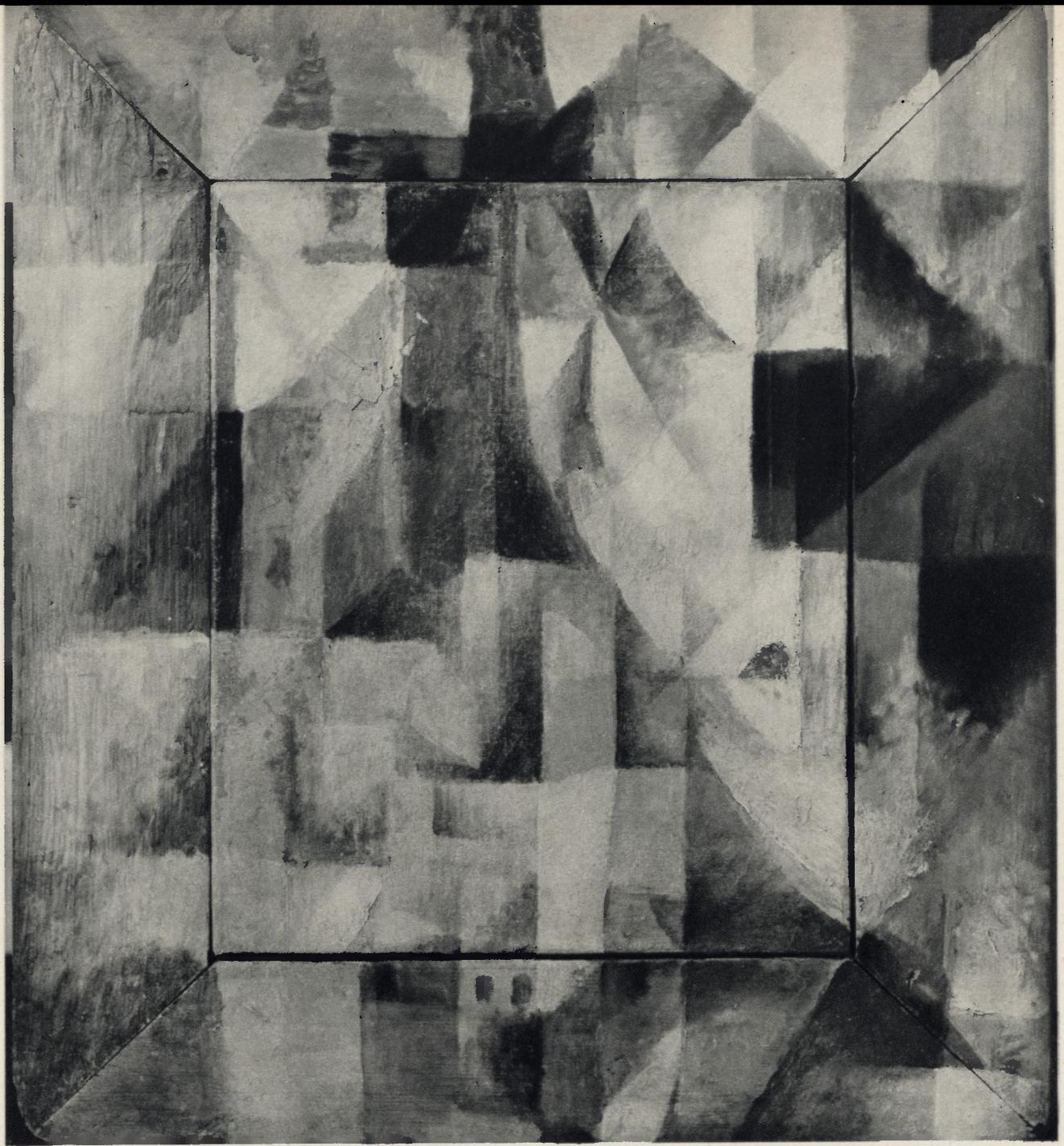
Dans le cas de Delaunay, l'étude est facilitée par les notes rédigées par l'artiste lui-même et qui ont fait l'objet d'une publication récente. (1)

Les treize toiles qui composent la série des *Fenêtres* s'échelonnent sur les années 1911-1913. Par définition, on ne peut pas désigner entre elles l'œuvre-type, celle qui incarne le thème. Le thème, le sujet, n'est pas, en effet, un motif fixe saisi dans la nature. C'est un thème en mouvement, dynamique: *Fenêtres ouvertes sur la Ville*. Les titres donnés par Delaunay et inscrits par lui au dos des toiles ne laissent aucune équivoque: *Fenêtres sur la Ville* (1<sup>ère</sup> partie, 2<sup>ème</sup> motif, 1<sup>ère</sup> réplique); *Etude pour les trois fenêtres*, etc. L'exemplaire de la collection Hadorn qui est ici reproduit, et dont il existe à Florence une esquisse à l'aquarelle, mon-

(1) Du Cubisme à l'art abstrait, les Cahiers de Robert Delaunay. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue par Guy Habasque. Paris, Sevpen 1957.

ROBERT DELAUNAY. Les fenêtres sur la ville. Première partie. 1912. 52 x 275 cm. Coll. Hadorn, Suisse.





ROBERT DELAUNAY. Les fenêtres simultanées sur la ville. Paris, 1911. 46 x 40 cm. Musée de Hambourg.

tre comment se développe la composition dans le sens panoramique par la juxtaposition de plusieurs motifs correspondants à des prises de vue successives par pivotage de la tête de l'observateur.

Si, toutefois, il n'existe pas de grande composition achevée qui matérialise dans ce sens le projet de Delaunay, ce n'est pas par abandon du thème ou échec de l'artiste. C'est parce qu'en réalité cette conception d'une juxtaposition panoramique est anecdotique et qu'au moment où l'artiste approfondit son œuvre, il cherche justement à se détacher du « motif » cher à Cézanne pour élaborer une forme d'art originale où l'emprise de l'œil et de l'esprit s'exerce non plus — dans le sens descriptif — sur les choses mais — dans le sens intuitif — sur la lumière qui ne les engendre sans doute point, mais par l'intermédiaire de laquelle toute connaissance de l'univers est pour nous conditionnée. « Nos yeux sont les fenêtres de notre âme ». (2) Le thème des Fenêtres n'est pas spec-

taculaire et anecdotique, il est dynamique; il se nourrit de l'activité de notre sensibilité et non de la qualité intrinsèque et étrangère à nous d'objets ensevelis dans le néant chaque fois que cesse de vivre la magie de la lumière, par qui nous participons à la vie. Ainsi, le dynamisme dialectique de la lumière mobile et de notre œil sans cesse évaluant son intensité, sa qualité, c'est-à-dire sa forme, suggère une autre conception du thème que le motif, au sens traditionnel du terme, et, très naturellement, c'est cette nouvelle conception, ce nouveau sujet qui l'emportent dans la pensée et dans la production de Robert Delaunay.

La *Fenêtre* de l'ancienne collection Cassou, aujourd'hui au Musée de Hambourg, est la première réalisation de ce thème. Il y a deux façons de l'interpréter. On s'efforce en général d'y retrouver les éléments objectifs qui ont servi de support au

(2) Du Cubisme à l'art abstrait, p. 159.

montage et qui rattachent malgré tout l'œuvre au « motif » réaliste. Et, bien entendu, il est exact que Delaunay a intégré toute une série de souvenirs recueillis par lui au cours de son existence et ayant déjà fait l'objet, au surplus, d'études et de compositions. Ainsi, il est clair que la silhouette de la Tour Eiffel lui a fourni un des éléments essentiels du compartimentage de la toile; il est évident aussi que le motif de la Ville, c'est-à-dire des maisons vues en plongeant et suggestives de l'étendue d'une grande cité, entre en jeu pour le premier plan; il est encore évident que le motif du rideau qui ferme la composition, enserme l'image comme le diaphragme de la pupille, est présent aussi bien qu'il joue moins de rôle que dans d'autres versions. Il faut ajouter qu'à ces éléments quasi objectifs s'en joignent d'autres qui appartiennent à un niveau différent d'élaboration des données pures des sens. Dans la *Fenêtre* de Hambourg, on distingue des formes sans réalité dans la nature mais très souvent reprises ensuite par l'artiste et devenues en quelque sorte des éléments significatifs autonomes comme peuvent l'être les mots d'une langue: le rectangle coloré joue ici un rôle analogue à celui de la touche de Cézanne ou de la pastille de Seurat et il peut être regardé comme un élément du même ordre que le mot ou le vocable du langage parlé. En regardant la composition Hadorn on le retrouve engagé avec d'autres formes arrondies qui, par la suite, cesseront de se trouver au niveau du graphisme pour devenir à leur tour les motifs et même le sujet de grandes œuvres. Ce qui importe, c'est de bien établir la distinction entre les moyens expressifs et les valeurs qu'ils expriment. Rien n'est plus faux que de vouloir expliquer les *Fenêtres* comme une évocation de la réalité dégradée. Lorsqu'on regarde une *Fenêtre* de Robert Delaunay, on ne doit pas vouloir reconnaître la chose vue. L'artiste ne nous présente pas un puzzle d'éléments à identifier. Ce n'est pas le « jeu des sept erreurs ». S'il estompe le support réaliste, ce n'est pas pour le styliser par un raffinement de soi-disant abstraction qui justifierait, en effet, les plus sévères imputations d'artifice, c'est pour se détacher d'un système de diction réaliste au sens anecdotique du terme et dans l'attente d'une création des nouveaux moyens indispensables à la manifestation d'un nouvel ordre de connaissance qui n'est, au surplus, ni moins ni plus abstrait que l'ancien, mais qui oblige le spectateur, comme l'artiste, à un effort d'intégration de qualités nouvelles de la nature.

Ce que veut Delaunay en 1911, c'est passer d'une phase représentée par le Cubisme où tout l'effort se porte sur la désarticulation et la destruction des automatismes de la vision occidentale telle que l'a faite la Renaissance, à une phase d'élaboration d'un art moderne qui, suivant ses propres termes, ne soit plus descriptif, mais constructif. Ajouter aux catégories de la démarche analytique un troisième point de vue ou un quatrième — c'est le fond de son débat avec les Futuristes —,



R. DELAUNAY. Fenêtre aux rideaux oranges. 1912. 56 x 56 cm. Coll. A. Mayer.

ROBERT DELAUNAY. Paysage au disque (au revers de l'Autoportrait). 1906.





ROBERT DELAUNAY. Formes circulaires. Soleil lune. Paris, 1912-22. 200 x 200 cm.

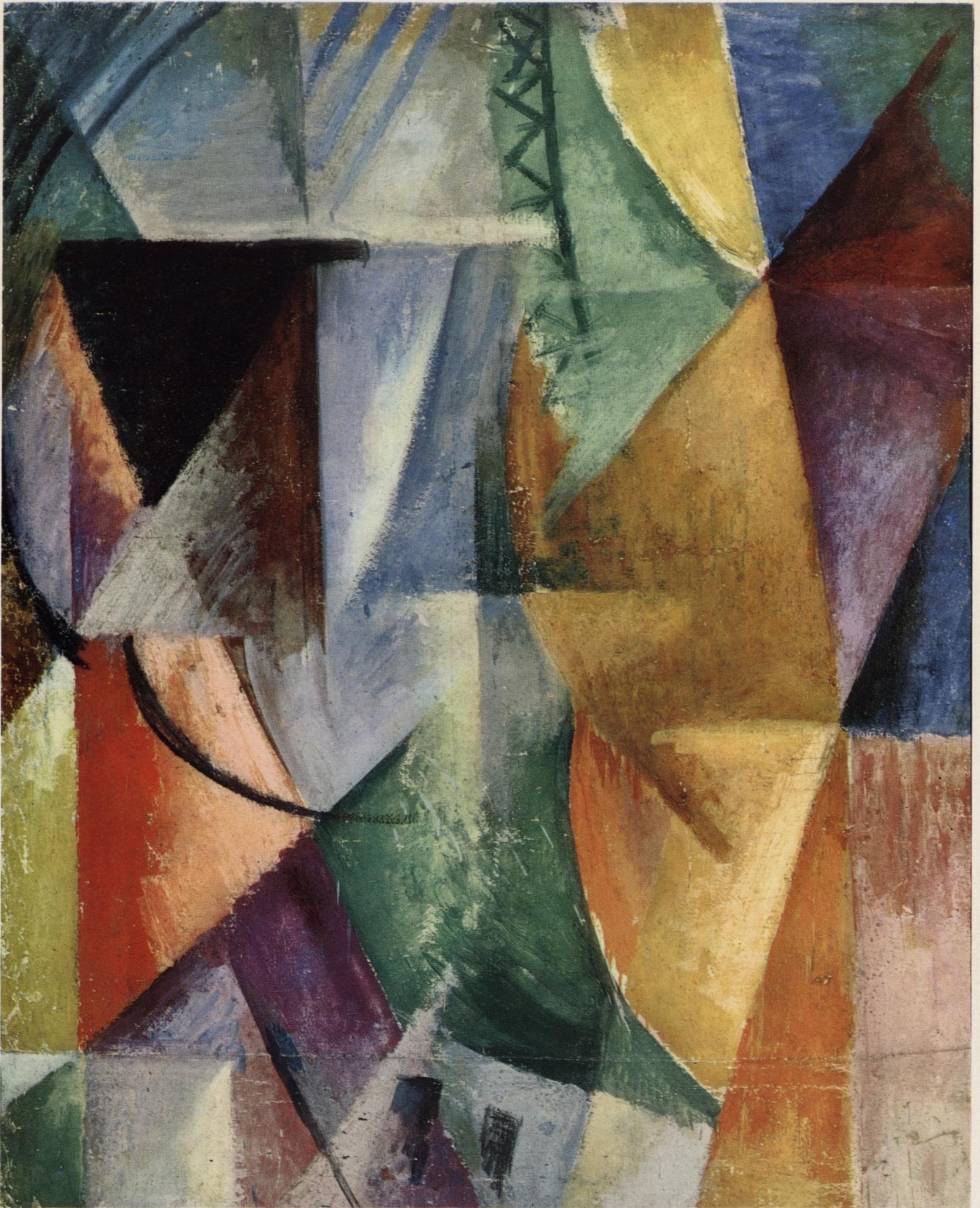
ne change pas la méthode. Tout découpage et assemblage d'éléments détachés du réel en fonction de la reconnaissance d'une priorité absolue de la matière inerte et des solides considérés en soi comme possédant une existence indépendante de la visibilité, n'apporte que des recettes et jamais de nouveautés. Tous ceux qui, dans les temps modernes, se sont efforcés de renouveler les signes et non le système sont restés des hommes de la Renaissance. Il n'est pas question ici d'abstraction ou de réalisme, mais d'invention, de création ou de conformisme.

La lecture des admirables textes laissés par Delaunay est illuminatrice. Tout y est dit pour la compréhension de son œuvre aussi bien que de notre époque. Ce qui compte dans la *Fenêtre*, ce ne sont pas les plans colorés qui fixent des accidents momentanés du spectacle offert journalle-

ment à l'artiste par la baie de sa chambre ouverte sur la ville. C'est qu'avec ces plans à facettes, en même temps qu'avec les lignes qui continuent à évoquer quelques éléments du paysage, il a composé un objet qui, justement, ne se trouve pas dans la nature, mais qui, pour nous spectateurs, est devenu aussi riche d'intérêt et de significations qu'un objet naturel. Il a, du reste, cet objet, des caractères spécifiques et singuliers. Le rectangle central, la toile, est détaché du fond, en saillie, et les quatre bandeaux de bois qui l'encadrent sont fixés en biseau vers l'arrière. Sur cet étrange support la composition est peinte comme si la toile centrale et le cadre de bois ne formaient qu'une seule surface. Par un curieux paradoxe, cette composition qui veut suggérer une percée sur l'espace, une profondeur, est donc supportée par un système matériel en saillie. Il est aisé de rapprocher les autres



ROBERT DELAUNAY en 1923.



ROBERT DELAUNAY. Fenêtre. 1912. 111 x 90 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris. (Photo Delagénère).

*Fenêtres*, qui elles ne comportent que le motif central, pour constater combien le procédé est heureux et efficace. L'œil glisse sans s'accrocher vers les bords. On a l'illusion, en somme, de la vie, puisque, fixant notre regard sur quelque sujet que ce puisse être, notre œil est ainsi fait que nous possédons une vision confuse mais consciente de l'entourage. Le procédé est donc suggéré non par une paradoxale fantaisie mais par un souci scientifique qui prouve l'emprise exercée sur Delaunay par les positions doctrinales de Seurat.

Une fois que le tableau a ainsi déterminé, d'une manière plus souple que celle de la Renaissance, le centrage de la vision, il s'agit pour l'artiste de déterminer le vrai thème d'intérêt de la toile. Lorsqu'on se borne à indiquer la valeur des *Fenêtres* comme tableau-objet, lorsqu'on les montre comme un univers animé d'une vie intérieure, lorsqu'on insiste sur la valeur de la composition fermée qui intègre une somme d'équivalents ordonnés du réel dans un système qui rejette toute analogie extérieure avec la réalité — et c'est ce que fait Delaunay lui-même dans un beau texte où il établit en quoi son œuvre se distingue de celle de Matisse et de la plupart de ses contemporains —, on n'a pas touché vraiment au fond du problème de la signification et de l'originalité. (1) Delaunay lui-même, dans une phase de recherche d'autant plus fascinante qu'elle nous introduit au niveau de la création en acte, ne distingue pas toujours bien entre ce qui dans sa démarche est inspiré du désir de se détacher des pratiques courantes et ce qui constitue vraiment l'invention absolue. Il faut donc distinguer, même dans ses écrits, entre les fragments qui décrivent le vrai surgissement créateur et ceux qui possèdent un accent polémique.

On retiendra surtout les passages où l'artiste insiste sur l'impossibilité de créer un art novateur sans découverte parallèle des moyens spécifiques capables de l'exprimer. Delaunay a été conscient de la nécessité pour l'art actuel de ne pas se présenter seulement comme une critique de l'art ancien, mais comme une novation et il était pleinement conscient du fait que toute distinction du contenu et de la forme est inacceptable. La vraie découverte de Delaunay ne consiste pas dans le choix d'un nouveau thème-sujet, ni davantage dans une nouvelle organisation des éléments sur la surface de la toile; ces inventions-là ne constituent que des mises au point de l'ordre ancien. En revanche, il y a création dans ce que l'artiste a appelé la découverte du métier simultané, générateur de la représentation du mouvement. « Après la brisure du Cubisme Robert et Sonia Delaunay... cherchèrent la représentation plastique par l'élément le plus sensuel: la couleur. Rompant avec tout ce qui avait été fait en art dans les moyens et dans la forme, ils firent les premiers tableaux dits simultanés... C'est le génial Chevreul qui fit remarquer par ses études théoriques les lois des couleurs simultanées. Seurat y fut sensible, mais Seu-



ROBERT DELAUNAY. La flèche de Notre-Dame. 1909-1914. Cire sur toile. 58 x 38 cm. Coll. Marguerite Hagenbach-Arp, Bâle.

rat n'eut pas la hardiesse de pousser la composition jusqu'à rompre avec tous les moyens traditionnels de la peinture... La ligne et le clair-obscur sont encore à la base de son art. » (2) Désormais, le thème d'un tableau ne sera plus un sujet anecdotique ni davantage un assemblage de formes — Cézanne et Seurat —, il sera un accord harmonique de contrastes. Et c'est la couleur qui fournira à la peinture les moyens d'une représentation de la lumière. La couleur mesurable permet de composer sur la surface de la toile des ensembles ordonnés d'une thématique variée. Les différentes couleurs juxtaposées peuvent être saisies d'un seul coup d'œil. Le mélange optique, qui n'a rien de commun avec les mélanges de tons sur la surface des ob-

(1) Du Cubisme à l'art abstrait, p. 58

(2) Du Cubisme à l'art abstrait, p. 113



ROBERT DELAUNAY. Femme à l'ombrelle. 1913. 79 x 57 cm. Coll. Montaignu.

jets, anime l'œil et le cerveau du spectateur, qui perçoit la vie de la nature dans la même harmonie que le peintre. Ainsi s'explique la formule de Delaunay théoricien des contrastes générateurs du métier simultané. Couleurs, mouvement, lumière, « la simultanéité dans la lumière ... crée la vision des hommes ». Et encore: « le mouvement synchrone de la lumière ... est la seule Réalité. » (1) Sans le métier la vision ne serait rien; il n'y a d'art ni du virtuel ni, dans un certain sens, de l'informel. Fondé sur l'évaluation des intervalles variables des couleurs qui sont les éléments constitutifs de la lumière, le nouveau métier est celui d'une époque qui a découvert le rôle des vibrations dans l'univers et pour qui l'espace ne s'identifie plus avec l'étendue. Par lui la peinture atteint l'essentiel: les nou-

(1) Du Cubisme à l'art abstrait, p. 146

velles réalités ne sont plus les choses mais les rythmes à travers lesquels se profile le secret de la Vie.

Au successif, au monodique et au statique ancien, le nouveau métier, générateur de nouveaux thèmes, substitue le simultané, le multiple et le dynamique. Les différentes toiles qui prolongeront, par conséquent, la première, seront liées entre elles d'une manière qui rappelle soit les modes de développement de la musique soit ceux de la poésie contemporaine. La nouvelle vision de la profondeur, uniquement appréhendée par les modalités de la lumière, implique le maniement d'un système de contrastes sans géométrie mais non sans rigueur et sans méthode. Ainsi, logiquement, le thème des *Fenêtres* appelait une suite d'œuvres conçues comme un développement et non comme des variations. L'adoption du nouveau métier n'interdisait pas l'invention de thèmes différents, mais la peinture pure ne se présentait plus comme liée à un motif extérieur à l'œuvre.

Sans vouloir retracer ici l'évolution de l'art de Robert Delaunay, sans vouloir non plus examiner jusqu'à quel point l'artiste a conservé des attaches avec certaines pratiques et certaines traditions cézaniennes, on se bornera à rapprocher des *Fenêtres* de 1911-1913 quelques œuvres qui en montrent les fondements et le destin. En fait, toutes les toiles choisies illustrent ce moment d'équilibre où la création apparaît à la limite de l'intuition et de la volonté. Dès 1905, le *Disque* néo-impresionniste montre la volonté de traduire le mouvement circulaire de la lumière, mais dans un système d'emprunt. Un peu plus tard, la *Flèche de Notre-Dame* montre à l'état pur l'intuition spatiale de la profondeur colorée, institutionnalisée en quelque sorte par les *Fenêtres*. Entre temps, la série des *Saint-Séverin* nous offre un thème où éclate encore le conflit de la couleur et de la forme, du nouveau métier et de l'ancien.

Par la suite, ce mouvement dialectique entre la vision simultanée de la profondeur et la mise en valeur des pouvoirs de la lumière qui engendre des apparences c'est-à-dire des formes, non plus de la matière à l'état solide mais de la matière vibratoire, traverse toute l'œuvre de Delaunay. Deux grandes voies sont suivies: l'une, qui, des *Soleils* et des *Lunes* de 1912-13 conduit aux formes circulaires et aux *Hélices* de 1923; l'autre qui, du carnet de croquis de la Tour Eiffel (1909) conduit aux grands *Rythmes* des années 1930. En fait, on retrouve partout un certain nombre de « signes » — disques, plans colorés, courbes — qui constituent comme un vocabulaire personnel de l'artiste, mais qu'il ne faut pas confondre avec les thèmes. Les deux « thèmes » majeurs de toute l'œuvre étant, en dernière analyse, celui des *Fenêtres*, intuition immédiate de la profondeur, et celui des *Formes circulaires*, surgissement dans l'espace des Formes-lumière, les *Disques* et la *Tour* étant plutôt des « motifs » où se fait la rencontre de l'ordre ancien et de l'avenir.

PIERRE FRANCASTEL.

# Jawlensky ou l'obsession du visage

par Yvon Taillandier

Une ligne horizontale représente le sommet d'une montagne. Quelle montagne? Deux autres lignes nous renseignent. Elles se coupent et forment une croix. C'est la montagne du Golgotha.

Il pleut sur la croix de longues raies de peinture brune. Il règne sur le paysage une lumière de crépuscule. Une lumière de clair-obscur tragique.

Mais, au fait, s'agit-il bien d'un paysage? Les raies de pluie ne sont-elles pas des flots de larmes? Les bras de la croix ne seraient-ils pas des yeux dont on ne voit que les paupières fermées? Et la poutre qui monte, ne serait-ce pas plutôt l'arête d'un nez? Le sol ne serait-il pas une bouche, la bouche divine du Christ en croix?

Le tableau s'intitule « Méditation ». Le peintre qui en est l'auteur est un homme malade et qui prie. Il a soixante-treize ans. Il est russe. Il vit en Allemagne. Il mourra en 1941, à l'âge de soixante-dix-sept ans, à Wiesbaden. Il se nomme Alexej Jawlensky.

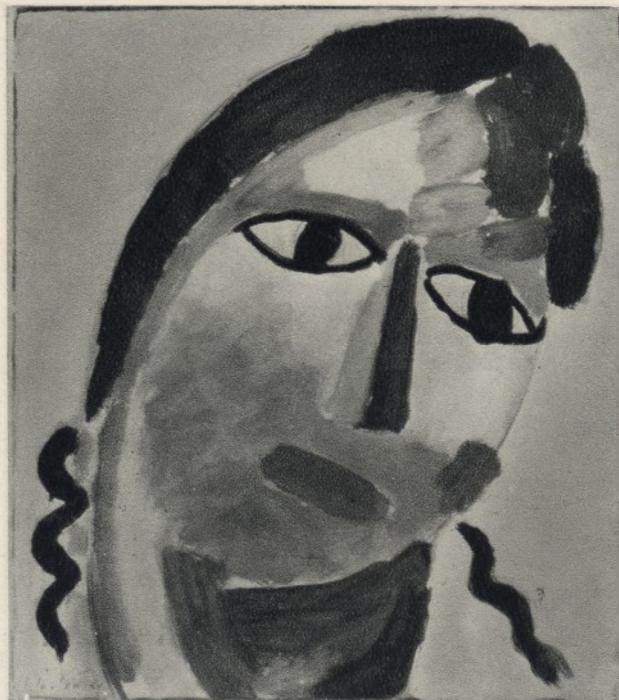
En 1905, dans le fameux Salon d'Automne où apparut le fauvisme, il y avait une salle consacrée aux peintres russes. Jawlensky en était et, en outre, sa toile était fauve. C'est pourquoi on l'a surnommé plus tard « le fauve russe »

Cet ami de Matisse, de Kandinsky et de Klee, ce peintre qui, pendant de nombreuses années, fut, ce qui est rare, un admirable coloriste — comme, aujourd'hui, son compatriote Lansky —, est célèbre en Allemagne, en Suisse et en Amérique, mais peu connu en France. Il n'y a eu, à Paris, que deux expositions de lui: l'une, en 1956, à la Galerie Fricker, l'autre, en 1962, à la Galerie de Seine. Et, pourtant, quelle curieuse aventure que celle de Jawlensky! Et combien digne d'intérêt! D'abord, il est peu fréquent qu'une évolution spirituelle et une évolution picturale soient aussi intimement mêlées.

L'évolution de son œuvre dessine, en effet, la



JAWLENSKY. Méditation. 1936. 19,5 x 12 cm. Galerie de Seine.



JAWLENSKY. Les lèvres rouges. 1917. 41 x 36,5 cm.

JAWLENSKY. Méditation. 1933. Galerie de Seine, Paris.

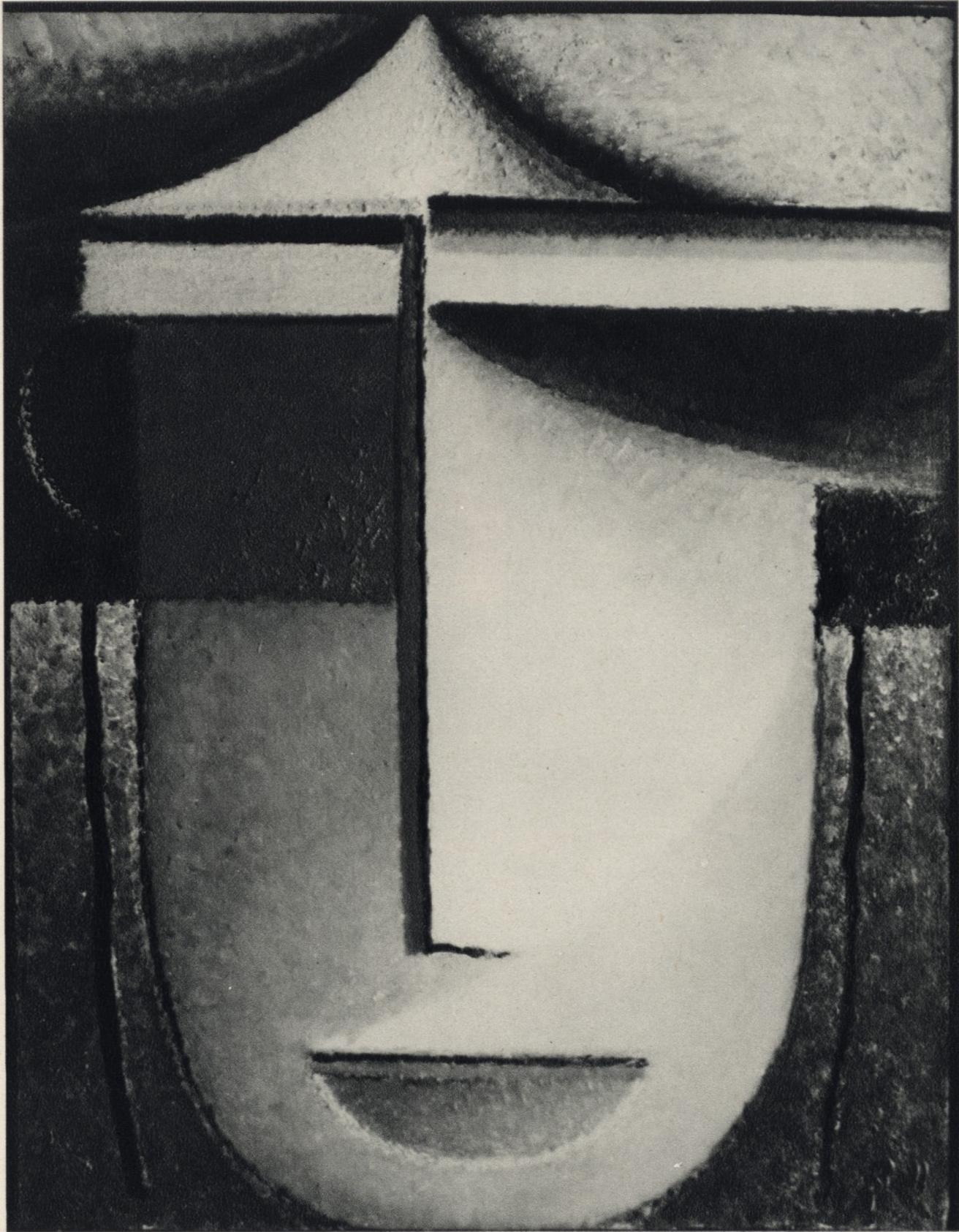
courbe, d'ailleurs assez classique, d'un destin humain. Les premiers tableaux témoignent de ce qu'il y a de tragique à entrer dans la vie: ils sont peints en clair-obscur. Puis viennent une certaine connaissance et une certaine prise de possession de l'existence et, avec elles, un équilibre et une euphorie: c'est la période fauve où brille l'optimisme des couleurs. La première guerre mondiale éclate. Jawlensky, qui avait quitté la Russie pour l'Allemagne, quitte l'Allemagne pour la Suisse. Là s'annoncent les « Méditations » de la fin de sa carrière. Sa peinture reste très colorée, mais le format des toiles diminue comme si les forces de l'artiste étaient comptées, comme s'il était nécessaire d'en être économe. En outre, à l'euphorie s'ajoute la gravité exprimée par la géométrie qui commence de régir le dessin. Les années passent, la maladie arrive, la mort s'approche. Le clair-obscur du début réapparaît. Il n'évoque plus, cette fois, le tragique d'entrer dans la vie, mais le tragique d'en sortir. Et ce sont ces « Méditations » dont la technique, dès 1935, annonce celle de Soulages — dix ans à l'avance.

Mais, si fidèle que soit l'œuvre de Jawlensky à la courbe du destin humain, le plus frappant n'y est pas cette fidélité. C'est plutôt le goût — parfois obsessionnel — pour le portrait, ou plutôt — et plus précisément — le visage. Car Jawlensky n'est pas, à proprement parler, un portraitiste — ou s'il l'est, il l'est exceptionnellement —, mais



JAWLENSKY. Tête. 1932.  
Galerie Krugier, Genève.





JAWLENSKY. Hérodiades. 1932. Huile sur carton. 43 x 33 cm. Galerie Krugier.



JAWLENSKY. Méditation. 1935. 12,5 x 13 cm. Galerie de Seine.

sique de l'homme, donc de plus attractif, le visage. Son œil et son pinceau s'égarer sur une fenêtre, un vêtement, un objet familier, et le visage est, comme dans certains tableaux de Rembrandt, voilé par l'ombre. Mais peu importe s'il ne fait pas alors usage de ce qu'il y a de plus fascinant dans l'image humaine; le clair-obscur suffit à exercer la fascination nécessaire. Au contraire, quand Jawlensky abandonne le clair-obscur, et qu'il devient fauve — les couleurs, si violentes soient-elles, ne pouvant fournir des contrastes aussi puissants que ceux du clair-obscur — la puissance fascinatrice du visage devient indispensable. Aussi l'isole-t-il, le présente-t-il de face, lui donne-t-il le plus d'évidence possible. Mais viennent bientôt les simplifications géométriques. Le visage se surhumanise, mais, en même temps, se déshumanise, et perd de sa force attractive. Alors, Jawlensky se rapproche de lui, concentre son attention et la nôtre sur ce qu'il y a de plus humain dans le visage humain: les yeux, le nez, la bouche, voire le menton. Mais, à partir de 1918, les yeux de ses visages commencent à se fermer et, à partir de 1923, ils ne s'ouvriront plus. La bouche devient un croissant, puis une simple horizontale. Le nez perd toute épaisseur, n'est plus qu'une verticale. Petit à petit, Jawlensky sent que le clair-obscur doit revenir. Il revient et nous voyons apparaître les ultimes méditations où, dans une lumière tragique, une lumière battue par l'ombre, comme le rivage par l'océan, les sourcils sont deux nuages rectangulaires et noirs qui dominent des paupières closes, pareilles aux bras de la croix dont la base est plantée sur le faite de la montagne du Golgotha.

YVON TAILLANDIER.

un obsédé du visage humain d'abord, puis surhumain, puis divin. La suite des têtes qu'il a peintes est, en effet, une sanctification de la figure humaine qui, d'abord, est liée à un corps et à un environnement — atmosphère, paysage d'intérieur —, puis s'isole, se simplifie, se purifie, se dépasse et se divinise.

Toutefois, avant d'être une méditation sur le visage du Christ, l'œuvre de Jawlensky semble être une réflexion sur cette étrange assertion de Robespierre: « L'homme ne voit jamais l'homme sans plaisir. » Si Robespierre a raison, comme semble le croire Baudelaire qui cite cette phrase avec une pointe d'ironie visant à la fois le style et la réputation de férocité de son auteur, la représentation de la figure humaine est, avec le contraste de clair et de foncé, le plus sûr moyen d'attirer l'attention sur un tableau. Or, Jawlensky paraît avoir fait usage de l'un et de l'autre moyens en tenant compte de ce même principe d'économie qui l'a amené, à un certain moment de sa carrière de peintre, à réduire le format de ses toiles.

Je m'explique. Quand, à ses débuts, il peint en clair-obscur, il ne limite pas sa figuration à ce qu'il y a de plus humain dans la personne phy-

JAWLENSKY. Peinture. 1922.23. Galerie Krugier, Genève.

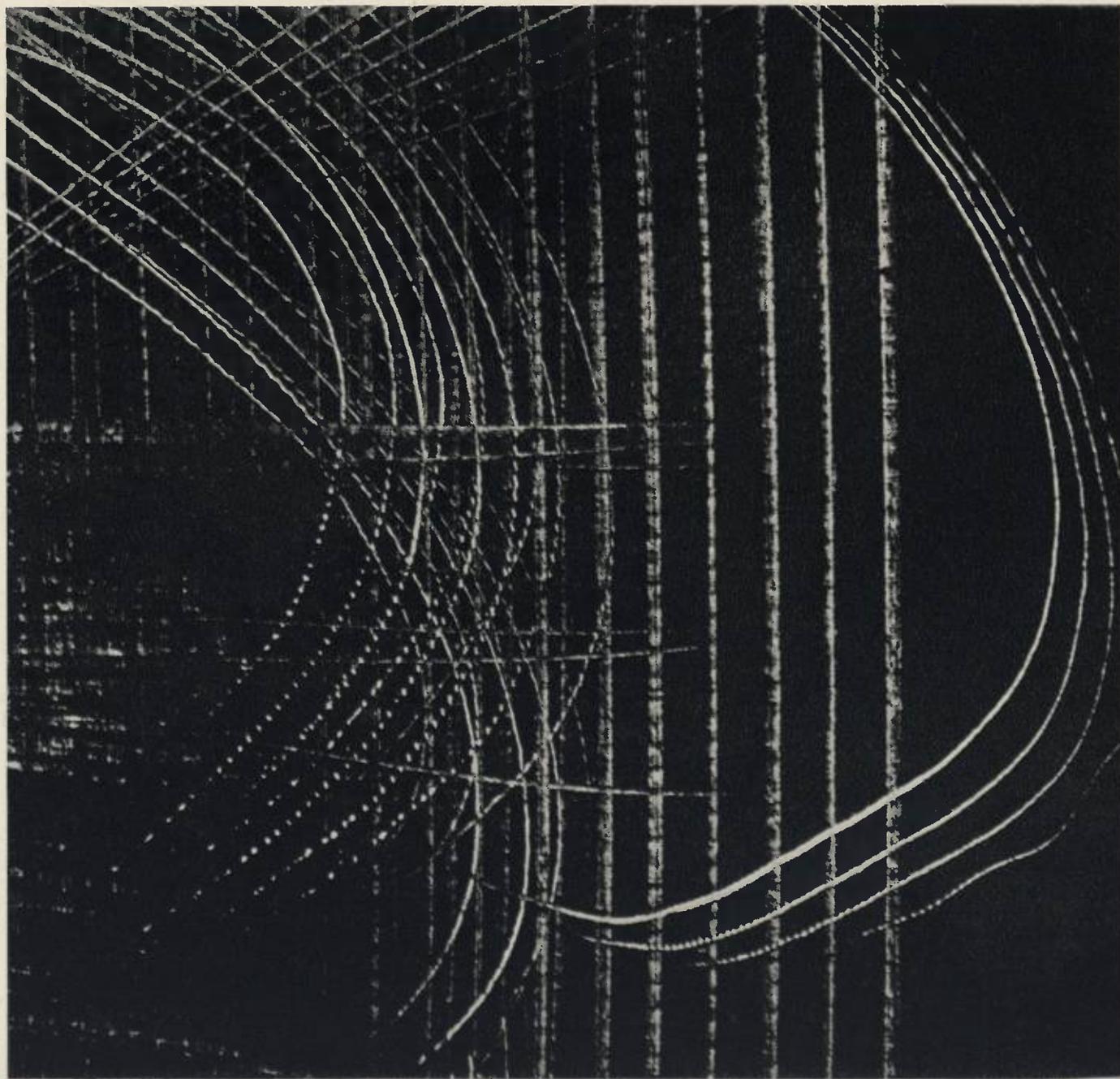


# Hans Hartung: une thématique de l'espace

par Pierre Volboudt

L'action, disait Poussin, est essentielle à la peinture. Quel que soit le sens où il l'entendait, ce mot prend aujourd'hui une portée particulière, une signification profonde. Toute peinture est acte. Elle est l'empreinte visible d'une pensée qui agit, la forme d'une impulsion antérieure à tout ce qui sollicite l'artiste et répond à son secret instinct. Un doute en lui ébranle l'apparence, lui en fait inventer d'innombrables variantes, des modes aberrants et impossibles.

Le créateur est à ces productions de l'iminaire ce que la nature est aux combinaisons illimitées de quelques atomes. Les fictions abstraites sont l'équivalent des données, non moins relatives, du réel qu'elles déforment, qu'elles récusent, auxquelles toujours elles s'opposent et prétendent se substituer. De ce point de vue, une œuvre de l'art n'est qu'une anomalie de la nature qui, par le détour d'un appareil subtil de neurones et d'un complexe de fonctions dont la conscience à ses



HARTUNG. Détail de la  
toile T. 1962 - L 33.

divers degrés est le lieu, parachève au moyen de l'humain le jeu indéfini qu'elle poursuit avec l'insecte, la plante ou le minéral.

Les mêmes énergies, le même impératif present l'artiste de faire, de s'abandonner à ce pouvoir dont il devient l'instrument. Sa démarche prolonge celle de la nature: celle-ci, déterminée, subordonnée à sa seule raison d'être; celle-là, résultant à tout instant d'un compromis entre la raison qui la dirige et la commande et l'irraisonné auquel elle se confie. Les maîtres taoïstes faisaient une loi pour le peintre de se mettre en état d'éprouver en soi cette force élémentaire afin de la communiquer à son pinceau, de la transmettre dans le moindre de ses traits. C'est à cette tradition qu'on pourrait rattacher Hans Hartung.

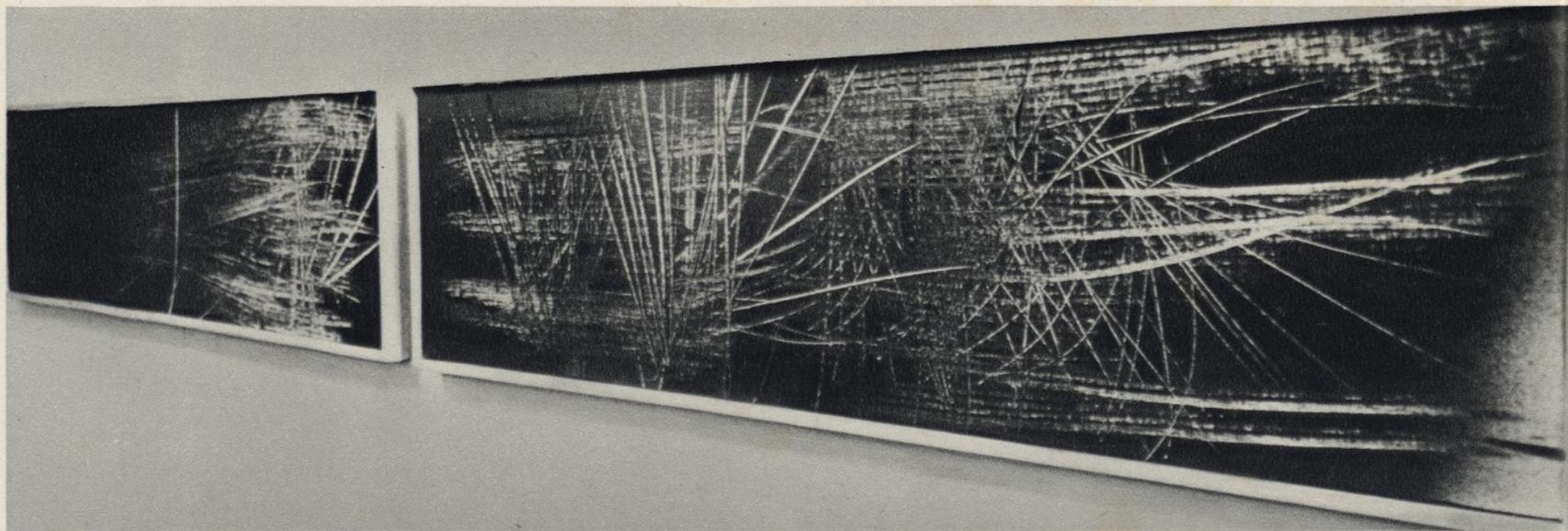
De la peinture d'éclairs aux éclairs de la peinture, Hartung n'a cessé de rechercher, de déchaîner ces grandes décharges nerveuses où retentissent, d'une étendue à l'autre de la matière et de l'esprit, les rythmes universels. Il les a saisis dans leur spontanéité chargée de violence et de calcul; il les plie à sa décision et, avec toute l'aisance d'une savante improvisation, les dénoue, les rassemble et les tient en main. De là, sans doute, chez lui, le rôle prédominant et la diversité presque infinie de la ligne, depuis la tache déjà plastique jusqu'au paraphe qui effleure à peine la toile.

« La ligne, c'est la couleur. » La paradoxale assertion de Gauguin trouve ici sa vérification. De la couleur, la ligne reçoit sa valeur d'intensité, son caractère; elle la réduit à son expression la plus simple, la plus concentrée, à sa vibration la plus aiguë. En soi, la ligne n'existe pas. Si elle n'est pas un artifice pour fixer ce qui change, elle est un devenir capté dans son flux, sillon, sillage de ce que Bergson appelait « la continuité mobile du réel ». Elle est la forme d'un mouvement, figé au fur et à mesure que se succèdent ses variations, ses modulations, ses ralentissements ou ses

sursauts, jusqu'au terme de sa course et sa résolution finale. Le trajet affectif et le schéma dynamique se superposent dans sa concise et mouvante figure, s'y resserrent et ne font qu'un.

Cette ligne — trait bref, empâté, fil sans fin, torsion charnue, lacs inextricables — est pour Hartung une entité vivante, expressive, qui n'implique que soi, s'identifie à l'acte qui la crée, en tire son évidence et sa nécessité. A la surface de la couleur, la ligne n'ouvre aucune voie de pénétration, ne suggère aucune distance qui l'affecterait d'un en deçà ou d'un au delà. Elle s'en détache sans cesser d'y adhérer; elle y déploie ses replis, ses méandres; elle la couvre de ratures péremptaires qui sont moins des barrières dressées devant un lointain qu'elles masqueraient que les protagonistes abstraits d'une action indéfiniment recommencée sur une scène vide, dans un décor inexistant. Il y a une dramaturgie de la ligne. On serait tenté de parler, et singulièrement à propos de Hartung, de ses péripéties, de ses conflits, de sa conclusion inachevée ou abrupte. Une sorte de vouloir l'anime et la conduit. Incarnation d'une force, elle en a la passion, l'élan, la froideur, l'intransigeance, le caprice. Elle a sa destinée.

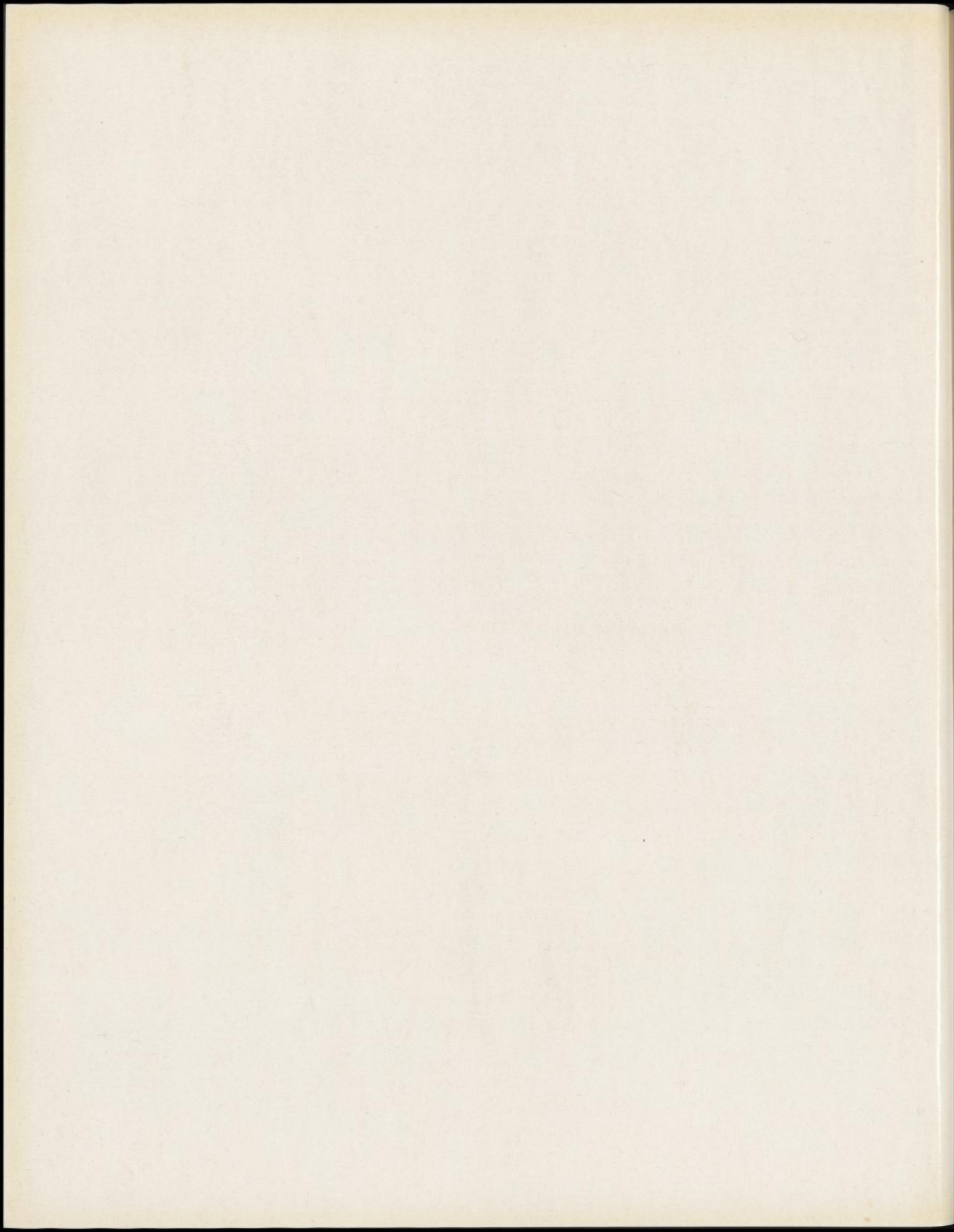
Au cœur de ces aires nues, denses, dures où elle s'inscrit, la ligne dépouillée de tout accessoire superflu, restreinte à sa seule vertu de valeur absolue, s'affirme à l'encontre de l'indéterminé où elle est baignée. L'espace chromatique qui est le sien ne fait que renforcer par contraste son éclat, son tranchant, sa ténuité ou sa vigueur massive. Elle l'enserme d'ondes et de jaillissements, l'innerve de tensions, l'illumine de sombres interférences. Mais, de plus en plus, elle s'entretisse en trames parallèles, en textures fasciculées qui lui font écran, l'oblitérent d'un hérissément de tiges drues. Ces larges lés, amalgames de brins, brochés de stries délicates et de raies étincelantes, font penser à quelque riche canevas d'une somptuosité sèche, rude ou moelleuse, râpée ici et comme

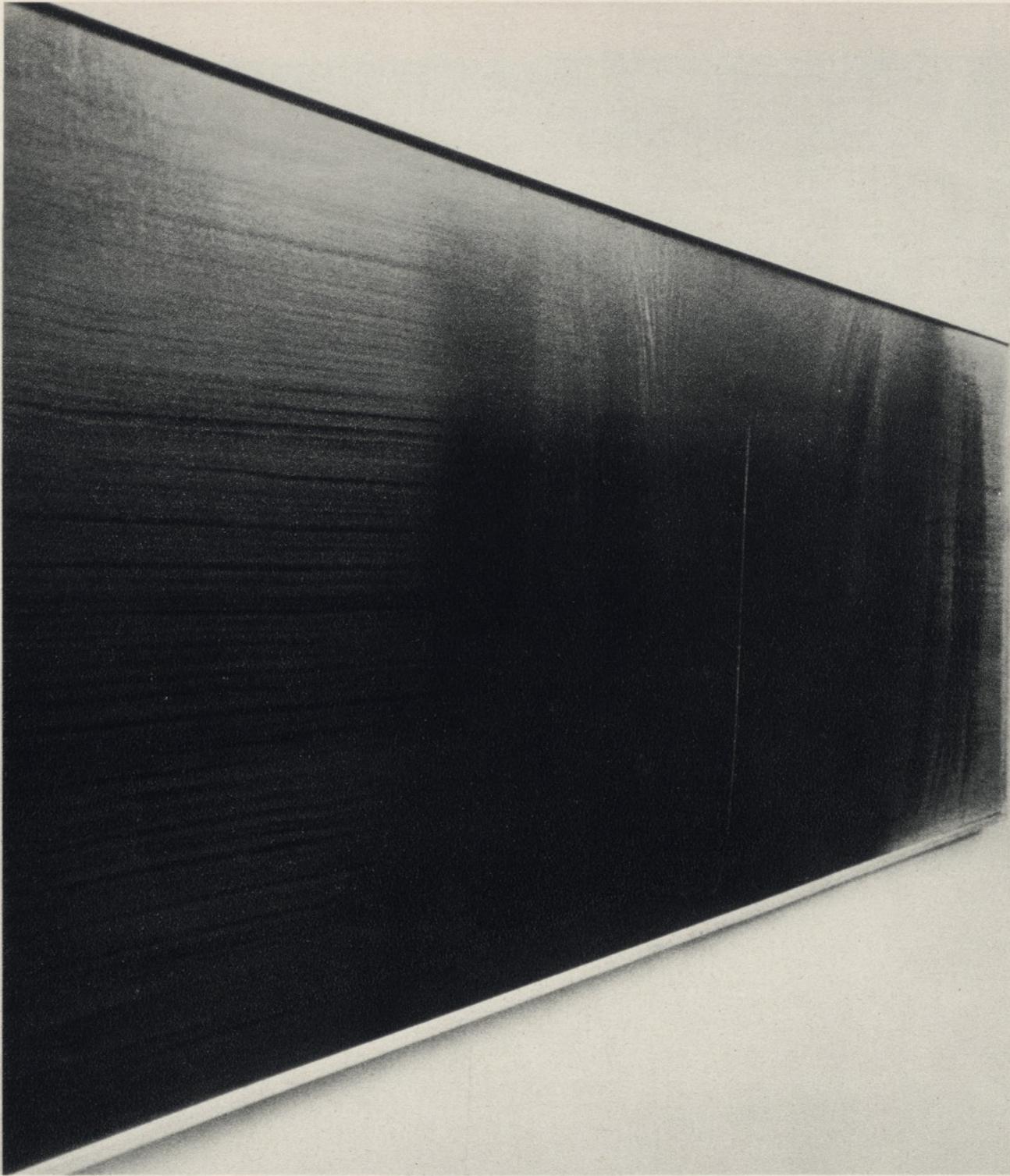


HARTUNG. T. 196-K. 41. T. 1962 - K 42. (Photo Shunk-Kender).



HARTUNG. T. 1962 - U 7. 180 x 142 cm. (Photo Adrion).



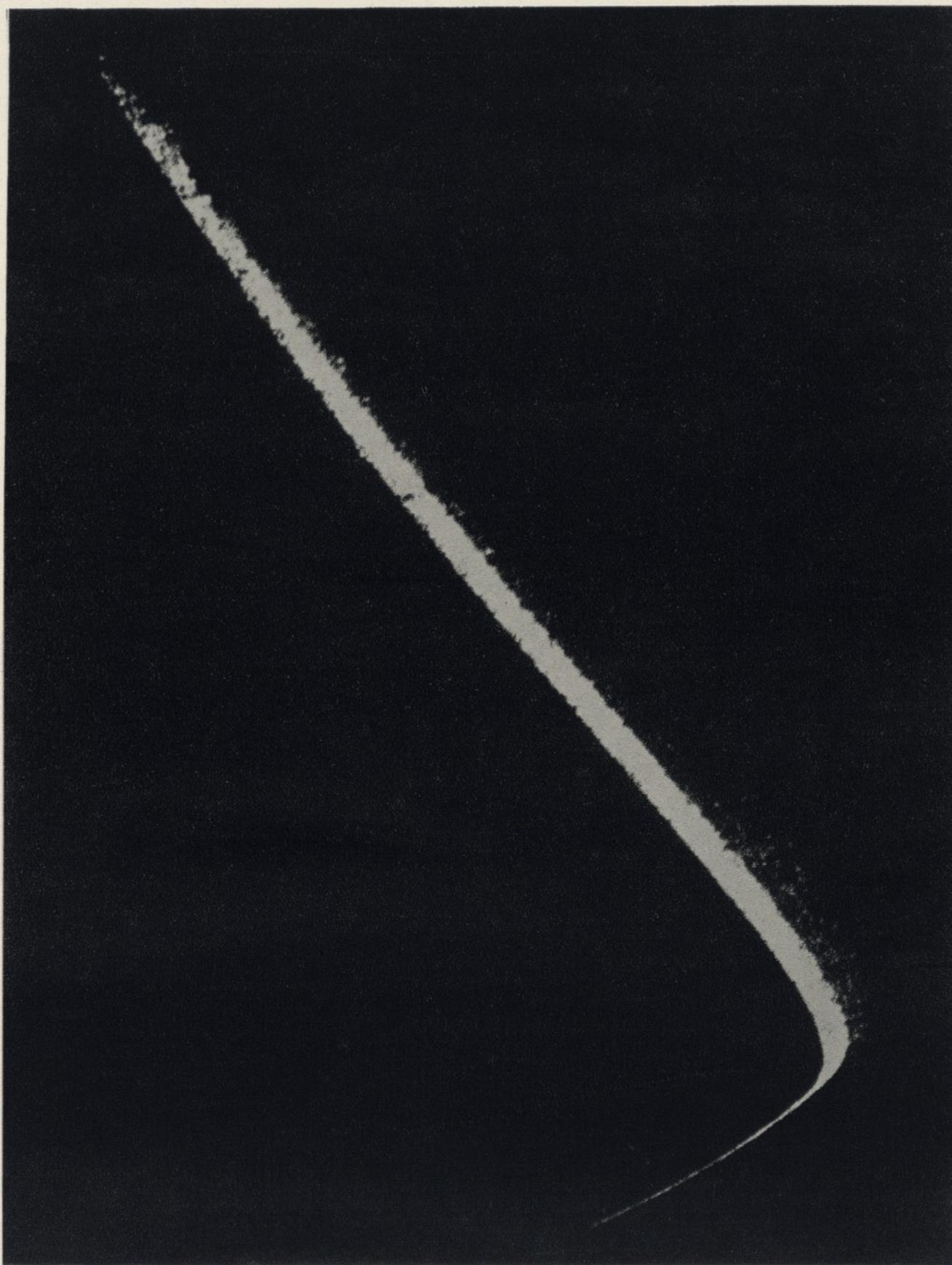


estompée, avivée là d'écorchures, ponctuée d'accents, tressée de fibres et de lacunes dont les interstices révèlent les apports successifs, les reprises répétées du pinceau. Modelé dans la couleur, le graphisme a désormais un volume, une densité. Une ombre adventice, un reflet le dédoublent en une profondeur qui n'est que la projection de sa propre matérialité.

Mais la ligne, dévidée librement, peut aussi bien, par sa seule et active présence, déterminer tout un espace autour d'elle. Elle dessine alors d'amples spirales distendues, déroule des labyrinthes immatériels, multiplie avec une obsédante

fantaisie ses volutes, et l'on serait tenté de dire: les vocalises d'une voix monocorde qui tournoie, lucide, obstinée, et ne laisse derrière soi que la nette image de sa fièvre et de sa fougue. Aucune œuvre, peut-être, n'est plus près de la musique que celle de Hartung. Toute transposition entre les arts n'est que vaine approximation, et factice. Pourtant, ces longues « cadences » linéaires qui s'éploient souverainement, cessent et reprennent, scandent par l'alternance ou la répétition leur parcours, et touchent à leur apogée, suivent toutes les fluctuations, les nuances d'une sensibilité si contenue qu'elle n'est plus qu'un chant pur.

HARTUNG. Détail de la toile T. 1962 - E 1.





HARTUNG. T. 1962 - E8. 130 x 81 cm.

Chacune des toiles du peintre est un « moment musical ». La composition est faite de mouvements qui s'enlacent, se répondent, se contredisent, jouent séparément. Tantôt, le « tempo » s'accélère, rapide, véhément; tantôt, il se ralentit, pèse en une interminable « tenue », bloc compact de forces autour duquel fusent les gerbes désordonnées, les mêlées souples et sinueuses, les divergences aimantées. La vivacité de l'attaque se propage le long de ces fermes modulations; elle se brise, s'abrège en élisions fulgurantes, en hachures saccadées, se consume dans l'impalpable. Le titre que le peintre a donné à l'une de ses œuvres récentes, « Le clavecin », souligne ces affinités. La sèche stridence de l'instrument se retrouve dans la netteté métallique de la ligne. Elle s'engendre à la manière d'un son qui s'arrache au clavier de cordes vibrantes, entrecroise le délié de ses courbes, la précision coupante de ses traits. Son ébranlement se communique de proche en proche, s'accompagne d'harmonies latérales et va se perdre dans le frémissent de la matière excitée qui s'éteint, s'étouffe, et se tait.

Mais le parallélisme est trop facile. Ce n'est

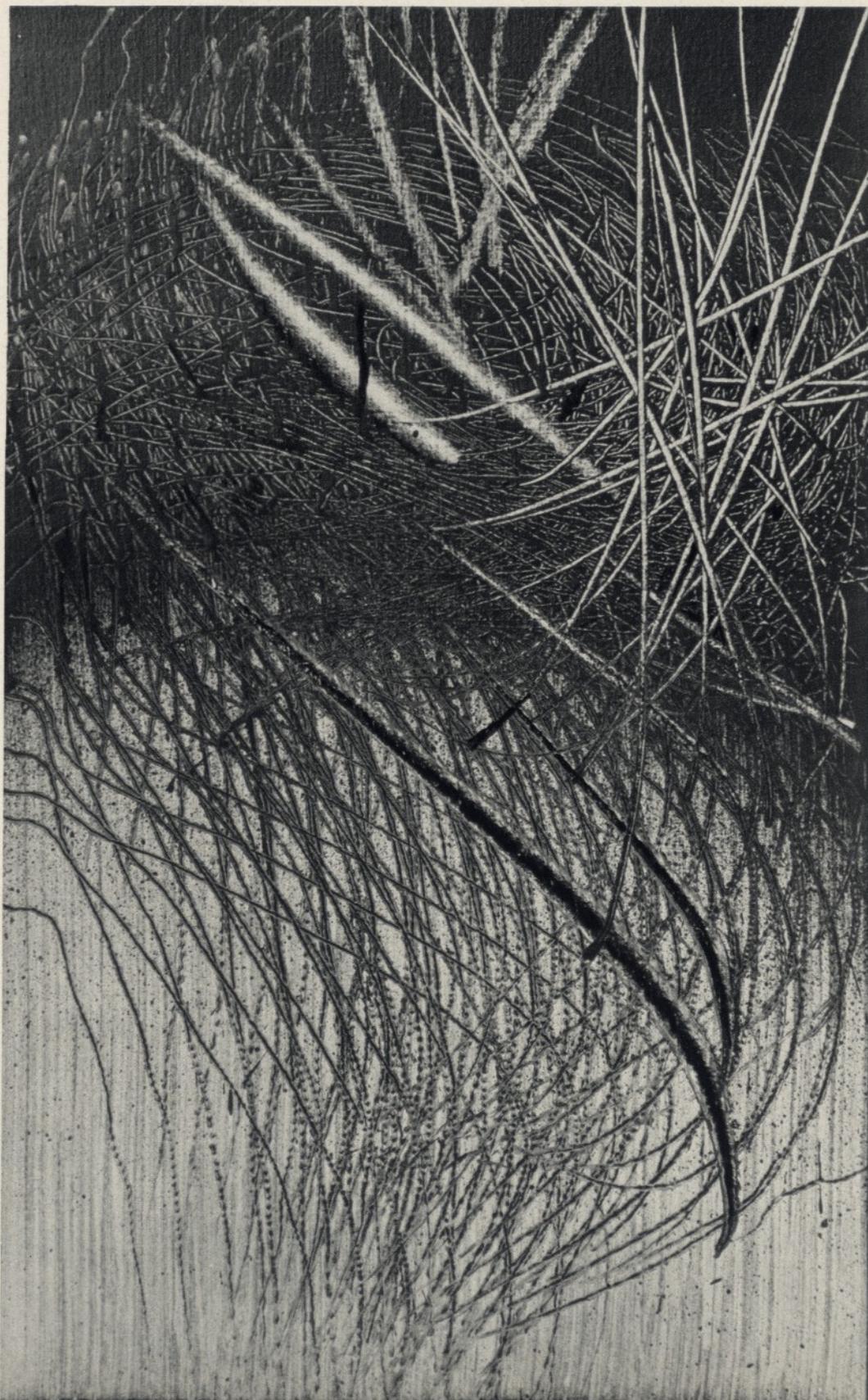
qu'une manière de parler. La peinture n'est pas la musique. Tout au plus peut-elle évoquer, quand il s'agit de Hartung, des correspondances qui éclairent le caractère d'une œuvre où la couleur est moins une touche sur la toile qu'une note dont la frappe incisive, percutante, inexorable, éveille dans la sensibilité toutes sortes d'équivalences, des images de mouvement. Pour produire ces effets de résonance, le peintre, d'ailleurs, n'a pas besoin de la ligne. Le champ où elle se grave est parfois traversé de clartés vagues, de lueurs troubles faites de transparences superposées, de nébulosités pulvérulentes jetées sur les nappes uniformes de la couleur. Une tonalité assourdie s'en dégage qui pénètre, porte, soutient le thème central, l'écheveau où il se dérobe, le simple tracé auquel il se réduit. Ce plan sans accidents, quelquefois morcelé en quartiers opposés et complémentaires, semble, dans les dernières peintures de Hartung, appelé à devenir un espace autonome, doté de propriétés propres. Il a ses régions distinctes, ses frontières fluides, ses zones d'obscurité et de silence, ses courants invisibles, ses plages brouillées de poudroiements. Il se dilate et se

condense, découvre en se retirant, entre ses franges indécises, une étendue dont la profondeur n'est que la perspective illimitée de son expansion. Le rideau de ténèbres s'ouvre sur une féerie nocturne où rien ne subsiste que l'essence inexprimable de la forme, où s'évapore dans l'abîme crépusculaire, jusqu'au fantôme de son irréalité. Devant cette échappée vers un lointain qui n'a d'autres repères que la croissance ou la décroissance de ses valeurs lumineuses, une action naît. Elle se rassemble tout entière en une touffe de lignes rayant de ses traces phosphorescentes la césure mystérieuse de ces limbes qu'aucun astre n'éclaire. Un

seul trait suffit à la résumer; sa soudaine trajectoire, dardée dans le vide, reste suspendue en une dérive immobile.

Dans ces œuvres, l'art de Hartung est à l'image de l'univers auquel l'homme est, de nos jours, confronté. Vision poétique de virtualités concrètes, de métamorphoses de forces en figures discontinues d'énergie. Domaine étrange où aucune dimension n'a plus de sens, où toute direction est abolie ou indifférente. Le proche et l'inaccessible ne s'y écartent que de la distance du rayon qui les unit.

PIERRE VOLBOUDT.



HARTUNG. T. 1962 -  
A15. 55 x 33 cm.



HARTUNG, T. 1962 - A33. 61 x 46 cm.

# J'ai vu naître les «géants» de Miró

par Joan Gardy Artigas

On est habitué à découvrir lors de chaque exposition de Miró des œuvres nouvelles et surprenantes qui tirent leur force d'un constant besoin d'aller plus loin, de pousser plus avant les expériences au risque de tout perdre, en refusant le confort de vivre sur un acquit.

C'est encore un nouveau Miró que ses nouvelles céramiques révéleront, un Miró qui a poussé jusqu'à l'extrême du possible son expérience de la sculpture-objet pour la conduire à la sculpture tout court.

Dans notre collaboration, nous devions participer de la même frénésie et de la même folie. En même temps nous devions réaliser des œuvres monumentales et la solution des pièces assemblées n'était qu'un compromis peu satisfaisant. Aussi

mon père n'a-t-il pas hésité à entreprendre des céramiques de plus d'un mètre cinquante de hauteur, fait sans précédent dans la technique du grand feu, et il fallut beaucoup de témérité et un peu d'inconscience pour se lancer dans cette aventure sans en calculer les risques.

Artigas a d'abord longuement expérimenté de nouvelles matières, de nouvelles formes, de nouveaux émaux. Il fallait obtenir de nouvelles pâtes composées capables de résister aux hautes températures du feu de grès.

De mon côté je travaillais à deux grands vases tournés à la main que m'avaient inspirés des céramiques anciennes orientales. Quand il les vit, Miró fut frappé par leur matière violente. Je craignais de les lui confier, car ces vases très rustiques



MIRÓ. Tête. Céramique de grand feu. 1962-63. 60 x 47 x 21 cm.





MIRÓ. Tête de femme. Céramique de grand feu. 90 x 50 cm.

et d'une grande simplicité n'avaient pas été conçus pour être décorés et je voyais mal ce qu'un décor pourrait leur apporter.

Mon père, avec les nouveaux émaux mis au point, prépara une série de trente petits vases délicats qui devaient contraster avec les géants et les sculptures monumentales et, auprès d'eux, apparaître comme des bijoux, des objets précieux. Leur matière était riche et profonde, avec des blancs de lune, des noirs de nuit, des verts de fonds marins, tout un fond de couleurs et de nuances, toute une gamme d'émeraudes, de rubis et de saphirs qui s'offraient au décor de Miró. Encore une fois, le travail de mon père était trop personnel et trop accompli pour favoriser un décor. Une fois de plus, Miró a su éviter le danger, en travaillant

sur ces vases avec une grande discrétion et un respect de la matière tel que, sur certaines pièces, il s'est limité à ajouter un accent ou à tracer une seule ligne qui joue avec la silhouette du vase.

Parfois des matières sombres, des tons de fumée ou des bleus de cobalt, reçoivent des éclats jaune, rouge, blanc ou bleu qui se marient avec la richesse du fond en un accord parfait.

Les deux vases que j'avais façonnés ne pouvaient être décorés et leur matière rugueuse et âpre refusait même l'enrichissement d'un accent. Miró les travailla de grands traits noirs, de graphismes de goudron violents comme un cri, et une tache de sang coulant comme d'une blessure. On éprouve un sentiment de refus du raffinement de la ligne dans l'œuvre récente de Miró qui trouve





MIRÓ. Femme et oiseau. Céramique de grand feu. 1962-63. Hauteur: 3 m. 20. (Photo Catala Roca, Barcelone).

par une violence accrue un langage plus direct et plus libre. Quand on évoque cette aventure au coin du feu ou autour de la table, en buvant un verre de Frigola, liqueur médiocre mais magique que le peintre ne manque jamais d'apporter de Majorque, Miró se plaît à dire, en vous fixant de ses petits yeux malicieux: « Dans le monde où nous vivons, on ne peut être que fou ou imbécile, et nous avons fait notre choix. »

Nous avons ainsi travaillé dans une atmosphère de gaieté et de confiance malgré les risques et les

échecs qu'il fallut affronter (certaines pièces ont du être refaites plusieurs fois). Pour cuire les grandes pièces il fallut d'abord construire un four coréen à flamme renversée et à feu direct, où les pièces sont en contact direct avec les flammes et la fumée, donc en atmosphère réductrice, ce qui permet d'obtenir des matières plus vivantes. Malgré le danger réel qu'il y avait à réaliser des œuvres monumentales, jamais le doute et le découragement ne nous ont effleurés, et cela grâce à notre méthode de travail: lorsqu'un accident sur-

MIRÓ. Tête d'homme (a). Céramique de grand feu. 85 x 85 x 30 cm.





MIRÓ. Tête de femme. Céramique de grand feu. 90 x 45 cm.

vient, l'échec nous pousse à prendre de nouveaux risques et à trouver d'autres solutions jusqu'à ce que l'obstacle soit vaincu.

C'est aussi grâce à cette lutte acharnée avec la terre et le feu que Miró peut participer vraiment de la création du céramiste et dépasser la céramique décorée pour faire de la céramique tout court qui donne aux œuvres réalisées une parfaite unité de matière. Les taches et accents de couleurs ne sont alors que des éléments de provocation qui enrichissent encore et révèlent les matières profondes et mystérieuses du grès.

Les audaces techniques que ces travaux ont exigées n'ont pu être menées à bien qu'en connaissance de cause et en gardant toujours le plus grand respect pour les formes traditionnelles de l'art du potier. C'est la raison pour laquelle nous avons construit un four de tradition millénaire plutôt qu'un four moderne électrique ou à gaz dont la froideur et la technique industrielle nous auraient privés du caractère profondément humain que le feu de bois, avec sa fumée et ses caprices, apporte aux œuvres quand il est traité avec le respect qu'il

mérite. Il n'y a dans ce choix aucune tendance rétrograde puisque, avec ces moyens limités, nous parvenons à obtenir des émaux, des couleurs et des matières que nous ne pourrions obtenir autrement et que des pièces jamais faites jusqu'à ce jour ont pu être ainsi réalisées.

Il en est de même pour Miró dans le domaine de la création. Il est parti comme tant d'autres fois d'éléments naturels recueillis sur les plages ou au cours de promenades dans la campagne de Montroig et de Palma: cailloux, vieux bois, fers rongés par la mer, etc. Ce n'est qu'avec le plus grand respect qu'il travaille à partir de ces éléments bruts. On croirait qu'il a peur, en les travaillant, de les détruire mais c'est cette attitude respectueuse qui lui permettra de transformer un petit caillou en une tête monumentale et d'explorer à fond le domaine de la sculpture. Il est significatif que ce soit la céramique qui ait amené Miró à de grandes sculptures, et la céramique l'intéresse de longue date puisque ses premiers travaux avec mon père remontent à 1945.

Une des grandes œuvres de cette série de céramiques est la *femme à carapace de tortue* dont le point de départ est une ancienne petite sculpture déjà réalisée en céramique en 1956. Je précise que cette œuvre ne fut qu'un point de départ et que l'œuvre nouvelle devint très vite méconnaissable. Toutes ces céramiques résultent d'un véritable travail d'équipe, chacun intervenant et apportant ses idées. C'est à moi que fut confiée la réalisation de cette *femme à carapace de tortue*. Tandis que mon travail avançait, elle grandissait et changeait insensiblement de forme et cela était accepté et même souhaité par Miró qui me laissait travailler sans aucune contrainte. Je crois que cette liberté d'action est un des éléments les plus importants de notre collaboration. Miró nous a fait confiance pour la création des formes, des émaux et des matières. En retour, nous lui donnions toutes les possibilités de créer librement, y compris la liberté de détruire s'il le jugeait bon. Durant ce travail en commun, chaque décision a été prise après de longues discussions et avec l'approbation de tous. Il n'y avait pas de maître et pas d'artisan, nous avons tous participé à l'entreprise commune sur un pied d'égalité, chacun apportant tout ce qu'il pouvait donner. Une telle collaboration, généralement si difficile et si périlleuse à maintenir, bénéficie dans le cas de Miró et d'Artigas du respect que chacun porte au travail de l'autre et surtout de la longue amitié qui les unit depuis l'enfance. Les débuts de leur collaboration, en 1945, un peu timides si nous en comparons les résultats avec les travaux actuels, furent suivis en 1956 de la réalisation de 323 céramiques, d'une grande recherche et d'une grande diversité, depuis les figurines ou les objets de quelques centimètres jusqu'au grand palmier en pièces assemblées qui mesurait 3 mètres de haut. L'exposition de ces œuvres à la galerie Maeght suscita la commande des murs pour le bâtiment de



MIRÓ. Tête d'homme (b). Céramique de grand feu. 1962-63. 85 x 80 x 30 cm. Ateliers Artigas à Gallifa (Barcelone).

l'Unesco. En 1960, ce fut le *Graduate School* de l'Université de Harvard qui fit la commande d'une céramique murale de 7 mètres sur 2 pour un bâtiment de Gropius. La galerie Pierre Matisse, de New York, nous commanda l'année suivante un panneau important et nous travaillons actuellement à cette série de grandes sculptures et à des pièces de dimensions encore supérieures pour la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence.

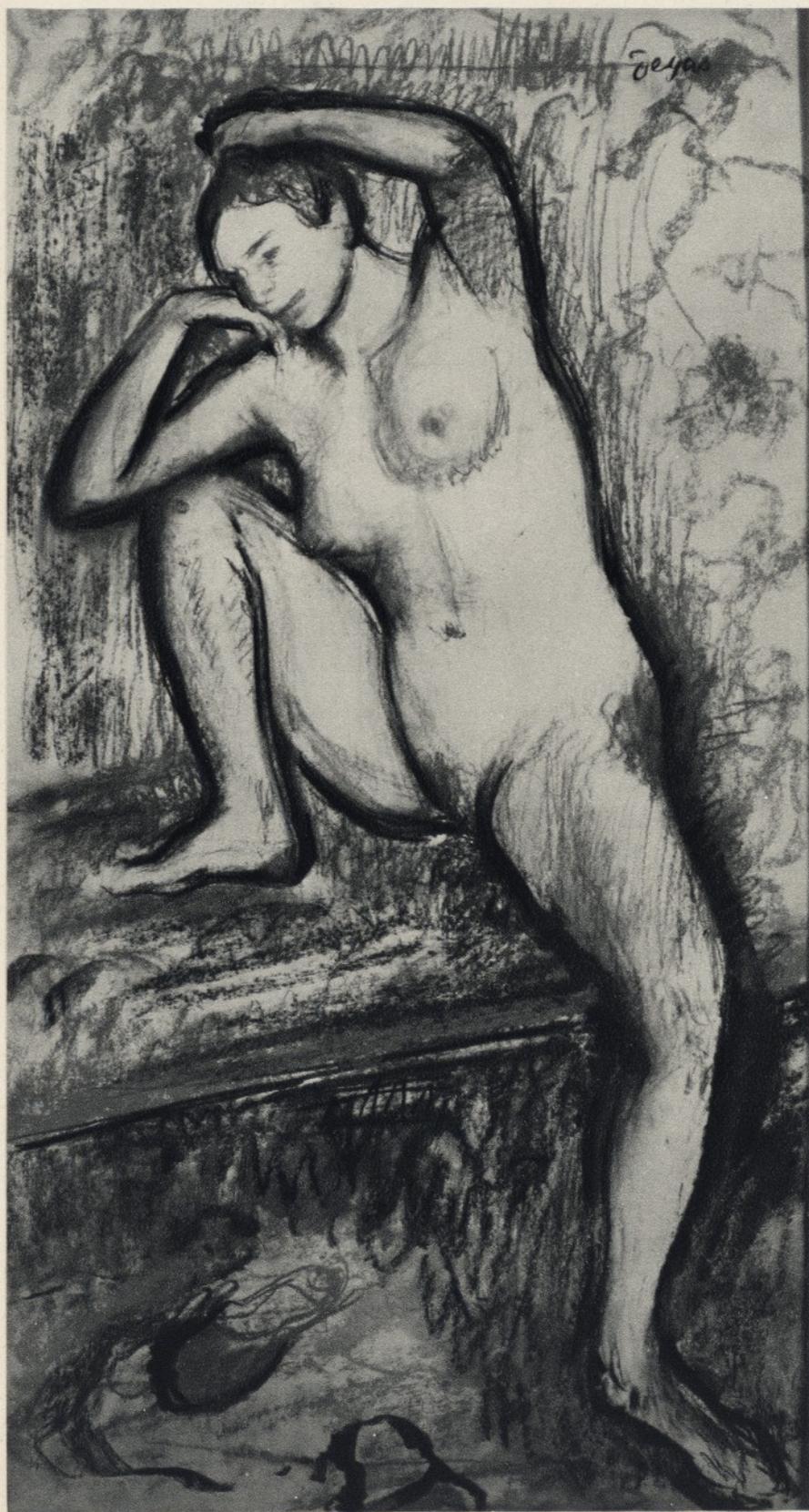
Quand on connaît bien Miró, on comprend pour-

quoi l'art du potier l'a intéressé de manière plus complète et plus profonde que n'importe quel autre artiste. Il faut connaître son monde, son « atmosphère », dirait son ami Prats, pour comprendre que, chez lui, tout est directement rattaché à la terre, à l'homme, à la nature. Plutôt que de spéculations théoriques, son art découle d'un travail passionné, attentif à toutes les suggestions de la terre, du ciel, des arbres et des rochers.

JOAN GARDY ARTIGAS.

# Le thème des batraciens dans la peinture contemporaine

par Yvon Taillandier



Tout à coup, j'aperçois deux yeux. Parmi des tiges souples, très longues, qui sont peut-être des lianes, mais plus vraisemblablement des algues, — un peu au-dessous d'une forme étrange qui flotte, moustachue, dans une eau épaisse — et à côté d'une sorte de carapace qui ressemble à un homard — jaillissant d'une tête molle et aplatie, ces deux yeux globuleux me fascinent.

La bête n'est pas dans une mare, ni dans un aquarium, mais peinte sur une toile négligemment posée contre un mur de l'atelier d'Asger Jorn. Au moment même, je n'en sais rien encore, mais au cours des semaines et des mois qui suivront, peu à peu je le découvrirai: en voyant d'autres tableaux d'artistes actuels, je comprendrai qu'en 1960, dans l'atelier du peintre danois, j'ai rencontré l'un des thèmes les plus curieux de la figuration picturale contemporaine: le thème des batraciens.

Certes, ce thème n'est pas nouveau dans la peinture. Il y a une grande abondance d'animaux de cette espèce dans l'œuvre de Jérôme Bosch. Les peintres anciens qui ont mis en scène des démons, notamment dans les « Tentations de Saint Antoine », leur ont souvent donné une anatomie visqueuse et flasque. Dans Goya, il y a des personnages humains qui se changent en crapauds. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les dessinateurs humoristiques, les illustrateurs ont fréquemment vêtu ces bêtes et les ont glissées dans les foules humaines. La physiognomonie de Lavater, d'ailleurs, avait mis à la mode ce genre de travesti. Mais ce qui est plus curieux, c'est de le voir persister, d'une façon plus subtile, dans l'œuvre des impressionnistes.

Selon les historiens d'art, les premiers tableaux peints par Renoir et Monet dans un style nettement impressionniste (touches séparées, début du mélange optique), ont été exécutés, en 1869, dans un lieu dont le nom ne peut manquer d'éveiller l'attention de quiconque se soucie de la présence des batraciens dans la peinture. En effet, ce lieu célèbre, situé dans les environs de Paris, à proximité d'un embarcadère, se nomme « La Grenouillère ».

Les grenouilles, on le sait, vivent sur terre, mais aussi dans l'eau. Or Manet avait surnommé le père de l'Impressionnisme, son presque homonyme Monet, « Le Raphaël de l'eau ». Il est vrai que, pour ma part, je n'ai relevé aucune grenouille, ni aucun batracien d'aucune sorte dans

l'œuvre de Monet. Mais peut-être y en a-t-il qui m'ont jusqu'ici échappé.

Quittons Monet pour revenir à Manet. Sa célèbre *Olympia*, qui a été on ne peut plus mal accueillie par les critiques de l'époque, a été définie par certains d'entre eux comme une prostituée de bas-étage. Or, en argot, les prostituées de cette sorte se nomment des grenouilles.

Evidemment, je vais avoir l'air d'user des mots pour abuser des images, mais les mots flottent entre nos yeux et le visible et si, souvent, ils nous le dissimulent, parfois aussi ils nous le révèlent. C'est ainsi que si l'on se prend à regarder l'*Olympia* et notamment son visage en pensant aux grenouilles, il n'est pas impossible qu'on lui trouve une légère apparence batracienne. Cela tient au nez, aux yeux et au contour du visage. Celui-ci est assez large comme on se représente la tête des grenouilles. Comme Manet peignait presque en aplat — ce qui a fait dire à Courbet et à Daumier que ses peintures étaient semblables aux figures des jeux de cartes — le nez n'est pas souligné par des ombres fortes. Il en résulte que les yeux, très écartés, sont en même temps très en évidence et comme saillants, à la façon des yeux de grenouille. Bref, je retrouve, devant l'*Olympia* de Manet, l'impression éprouvée devant le tableau d'Asger Jorn.

Toutefois, à peu d'années de distance, c'est la



CÉZANNE. L'après-midi à Naples. 1872.

ASGER JORN. Composition. 1960. Collection particulière.





BACON. Nu. Photo Gemeente Musea à Amsterdam.

« nouvelle Olympia » de Cézanne qui prend la suite de l'*Olympia* de Manet. Cette Olympia cézannienne date de la période qualifiée par lui de « couillardie ». La scène se passe dans une des cent quarante-deux maisons de tolérance qu'il y avait alors à Paris, à moins que ce ne soit dans un autre lieu de prostitution. Le client, que l'on voit de dos, regarde la femme recroquevillée sur le lit. Ici, c'est la forme du corps qui paraît privée d'ossature et évoque l'anatomie batracienne. Dans « L'après-midi à Naples » (1872), ce sont plutôt les jambes très longues et les bras très courts, comme les membres postérieurs et antérieurs des grenouilles.

Avec Degas et Renoir, les thèmes complémentaires de l'eau et des batraciens, séparés dans les œuvres de Manet et de Monet, se réunissent. Degas représente des femmes se lavant dans un tub, sorte de petit étang citadin, Renoir, des lavandières. Dans les deux cas, l'impression de gre-

nouillement — si l'on me permet ce néologisme — résulte principalement de l'accroupissement, posture favorite des batraciens anoures, comme disent les zoologistes. En outre, certains visages de jeunes femmes ou de jeunes filles peints par Renoir, qui sont presque dépourvus de nez, mais dotés, par contre, d'une bouche énorme, à quoi s'ajoute l'élasticité du contour de la tête — élasticité suggérée par le dessin « rond » de Renoir — rappellent la morphologie des batraciens.

Maintenant, faisons un bond — assez court, somme toute — dans le temps et revenons au grenouillement pictural contemporain.

Dès que j'ai parlé autour de moi de mon projet de regarder la peinture d'aujourd'hui sous cet aspect, on m'a tout de suite cité les grenouilles de Rebeyrolle. Je les connaissais et, certes, Rebeyrolle a enrichi le domaine qui nous intéresse de grenouilles de diverses tailles. Certaines sont, sinon aussi grosses qu'un bœuf, du moins aussi



ALECHINSKY. Revenus de loin. 1961. Dessin à l'encre de Chine. 30,5 x 20 cm.

grosses qu'un petit veau. Toutefois, ce sont, non pas ses grenouilles, mais ses personnages qui me paraissent révéler le mieux plusieurs raisons pour lesquelles nombre de peintres contemporains sont amenés à traiter le thème des batraciens.

Les personnages de Rebeyrolle sont à la fois des batraciens et, pour reprendre le mot de Chaval, des bébés géants. Si ces deux aspects de leur personnalité — batraciens et bébés — me paraissent liés par une sorte de logique impérieuse, c'est que les « eaux » de l'accouchement font qu'on se représente l'enfant dans le sein de sa mère comme un têtard dans un étang. D'autre part, la naissance est, du point de vue purement visuel, une métamorphose: la grosseur du ventre maternel contenant le fœtus ne ressemble en rien au bébé nouveau-né. Or, la grenouille est un ani-

mal métamorphique qui, arrivé au dernier stade de son développement, ne ressemble plus guère au têtard qu'il était.

Le thème des batraciens est donc un des aspects du thème plus vaste de la naissance. Il peut faire l'objet d'un examen psychanalytique, car il appartient au monde des représentations oniriques et inconscientes.

Qui dit psychanalyse dit, en matière artistique — dans une certaine mesure — surréalisme. Il n'est donc pas étonnant de voir traiter le thème du grenouillement par des artistes, comme Jorn, Alechinsky, Appel, qui ont tous participé au groupe *Cobra* dont un des buts était de trouver un style situé « entre une certaine abstraction et un certain surréalisme ».

Toutefois, la signification surréaliste n'est pas

ALECHINSKY. Dessin à l'encre de Chine. 1961. 30,5 x 20 cm.





GILLET. Peinture. 1962. 81 x 65 cm. (Photo Galerie de France).

la seule que peut prendre le thème des batraciens auquel chaque artiste, d'ailleurs, le traitant à sa manière, donne un sens particulier.

Dufour me signale que, dans une de ses toiles de l'époque vénitienne, dans un coin de pénombre, est installée une grenouille. Que signifie cette grenouille? L'aquatisme de Venise? Sans doute. Le goût de Dufour pour les mares, leurs eaux troubles et secrètes, symbolisées par la forme de l'animal qui y réside? Certainement. Mais aussi je crois qu'il y a dans la grenouille de Dufour et les personnages grenouillants qu'il peint à la même époque l'expression d'un besoin antéartistique. Je qualifie d'antéartistique tout ce qui a trait à une reprise de forces au moyen d'un contact avec un sol. Pour Antée, le sol dont le contact lui redonnait la vigueur était la terre. Mais il y a des sols revigorants de toutes sortes. Le mystère qui stimule et irrite l'imagination, l'ombre ou la patine du passé qui possèdent une espèce de chaleur. Ou, au contraire, la définition pour un homme habitué à évoluer dans l'indéfini, la figuration pour un peintre abstrait, — et, justement, c'est à une époque où Dufour découvre une nouvelle figuration, que sa grenouille apparaît.

C'est Edgar Gillet qui, le premier, aux environs de 1958, attira mon attention sur les problèmes et les possibilités d'une nouvelle figuration. A ce moment-là, il en était encore à évoquer des idoles barbares. Puis il y eut des crabes mille-

pattes dans sa peinture, puis des mascarons à moustaches (selon Jean Grenier) et, maintenant, j'y crois voir, pour ma part, des grenouilles-robots, des grenouilles dont un œil est un phare. Ce phare éclaire le problème posé par le thème des batraciens d'une façon nouvelle. En effet, la grenouille devient un animal de science-fiction. Ce que laissaient pressentir un roman de Karel Tchék et plusieurs nouvelles de Lovecraft. Et, à la réflexion, il n'y a là rien de surprenant. Le futur est, pour nous, comme un autre élément dans lequel on ne peut pénétrer qu'à condition d'être d'une nature spéciale, ou dans un état particulier. Il faut pouvoir, organiquement ou artificiellement, y plonger comme la grenouille dans son étang. Cet étang, après tout, ne signifie pas nécessairement le passé. Ce peut être aussi bien l'avenir et tout ce qu'on peut entendre dans l'expression: un autre monde. Une autre planète ou une autre vie, antérieure ou ultérieure, celle du fœtus ou celle d'outre-tombe — une autre vie pour nous, ou la vie d'autres êtres — ou encore, dans notre existence, ce que Baudelaire nommait les paradis artificiels à l'intérieur desquels, me dit-on, Hokusai eut la vision de certains personnages que l'on peut considérer comme grenouillants en raison de leurs yeux globuleux.

Toutefois, si le thème du grenouillement peut être inquiétant ou affecter une grandeur troublante, cela ne l'empêche pas d'être compatible avec l'ironie. Il y a quelque chose, en effet, d'humoristique dans la grenouille, caricature de l'homme. Je me souviens, à l'époque où j'apprenais à nager, de l'amusement que me donnait la vue, dans l'eau d'une mare, de ces petits animaux qui, d'ailleurs, avec beaucoup plus d'habileté que moi — mais paraissant m'imiter — accomplissaient les mouvements de la brasse. Est-ce vraiment la grenouille qui est une caricature de l'homme? Ou, au contraire, n'est-ce pas l'homme qui, notamment, sous le nom d'homme-grenouille et en qualité de nageur militaire, offre une image caricaturale des batraciens anoures? Je n'en déciderai pas. Je me contenterai de noter que les grenouilles à lunettes d'Appel ou le grenouillement-grouillement d'Alechinsky ajoutent une nuance à la fois ironique et humoristique au thème, sans préjudice pour ses autres éléments.

Les personnages de Bacon me paraissent si mal à l'aise dans leur peau qu'ils se tordent de mille manières pour l'arracher. Sous cette peau qu'ils arracheront peut-être, peut-être y a-t-il un être tout différent, sorte de têtard ou, au contraire, une super-grenouille — car, à la vérité, leur physique présent l'aspect flasque des batraciens.

De toutes façons, nous revenons, avec Bacon, à l'idée de métamorphose. Et, à vrai dire, je crois bien que c'est là l'idée qui domine toutes les autres dans le thème du grenouillement et qui pourrait peut-être l'expliquer dans toute son étendue.

YVON TAILLANDIER.

# Wifredo Lam et le "Bestiaire Ambigu,,

par Claude Tarnaud

« Je suis dépassé par mes  
images, telle est ma li-  
berté. »

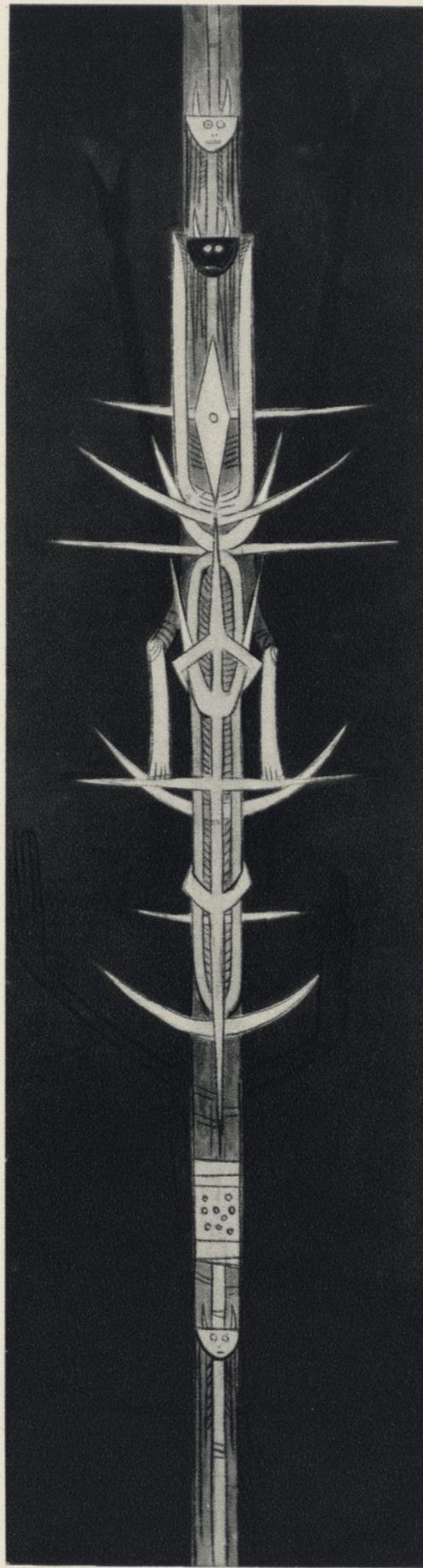
H. DE SALIGNAC.

La villa dans laquelle, en ces temps de désœuvrement et de disponibilité solaires, nous passions le plus « clair » de notre temps était juchée à flanc de coteau, surplombant le Lac Majeur, et était bordée au nord par un bosquet de jeunes bambous d'un beau vert volatil. Le soir, après que l'orage quotidien avait chargé la brise d'un lourd parfum d'ozone et d'humus trop riche, nous guettions, accoudés aux fenêtres ouvertes, l'intrusion solennelle des mantes d'une même couleur verte, flûtée et irréaliste, qui ne pouvaient être que les feuilles délicates des bambous touchées jusqu'au matin par la grâce féline des grands prédateurs.

La carrière nocturne de la plante, la métamorphose des feuilles en insectes carnassiers, cette lycanthropie mineure, n'était guère pour nous surprendre: nous aurions pu l'inventer.

Telle était la mesure de la fascination qu'elle exerçait sur nous.

Nous étions donc les témoins avertis d'une pratique secrète, d'un rite de conjuration. Mais l'équivoque était trop évidente et la condescendance avec laquelle l'insecte, échappé pour la nuit du piège végétal, s'offrait à nos regards (tantôt feignant l'effroi, tantôt simulant, à la vue d'une proie possible — quelque phalène égarée — les



WIFREDO LAM. Reflets d'eau. Peinture. 1952.  
250 x 68 cm. Galerie A. Loeb, New York.



LAM. Sirena del Niger. Peinture. 1950. 128 x 95,5 cm. Gal. A. Loeb. N. Y.

LAM. Sierra Maestra. Gouache. 1959. 280 x 350 cm. Collection particulière.



réflexes de la chasse, la pose spectrale) était décidément suspecte: voulait-on, sous le couvert de cette entreprise de séduction, souligner la gravité de l'avertissement qui nous était adressé, nous révéler l'ambiguïté des périls tapis derrière chaque feuille et chaque tige (de quelles douleurs aiguës sont-elles à leur tour l'élancement?), de la terreur que recèle un simple bourgeon?

« ... le végétal nous dévoile le fond damné d'une « secte animale ou, plus précisément, une vieille « angoisse d'insecte qui se réveille homme, la seule « voie, la seule arme fondamentale pour animer un « mental que je m'empresse d'écrire mental comme « mante, ne serait-ce que pour marquer d'un sec « rire d'alarme le mot qui dévore... »

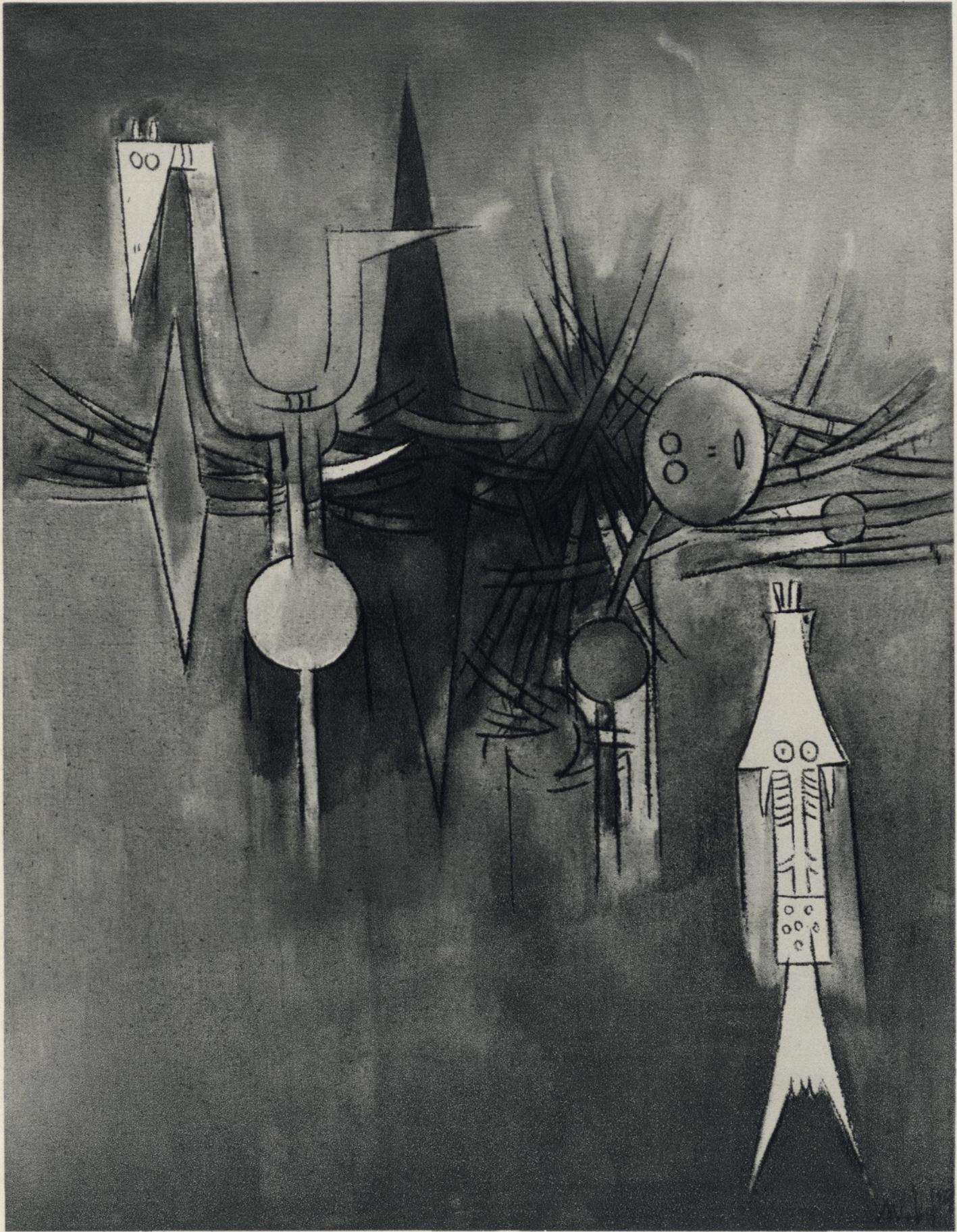
Ainsi s'exprime le poète Gherasim Luca dans le texte qu'il a consacré au *Maraîcher* Joseph Marmin, le génial sculpteur de taillis, « charmeur de branches, dompteur d'arbres ».

Personne, à mon sens, n'est aussi pénétré de cette ambiguïté cruelle que le peintre Wifredo Lam: et voici ses jungles, ses brousses à l'orée desquelles les épines meurtrières sont déjà des doigts et les palmes des pattes ravisseuses. Elles jaillissent des soupirails par lesquels une clarté indéfinie pénètre dans les cachots du mental jusqu'aux mystères de la transmutation première: la lente fermentation du terreau nourricier.

Les jungles et les brousses de Wifredo Lam... La Geste caraïbe n'est pas ici simple figure de style, ni mode plaisant d'évocation. Elle est la révélation d'une des épreuves les plus risquées qui soient: celle que doit affronter l'homme épris de toutes les espèces et de tous les genres qui coexistent en lui, amalgame d'angoisse et de désir.

Écoutons les tambours « parlants » des Antilles, les percussions, presque pernicieuses, d'un Ti Roro, par exemple. Voilà bien le catalyseur idéal pour les rites de *passage*: les notes coupées ou infléchies ou insidieusement *portées* qui savent métamorphoser le corps en un banyan de voluptés naissantes dont les branches-racines convergent du sol vers la région lombaire. Là, profondément ancrées, elles tâtonnent puis se nouent en un foyer dans lequel rougeoient les braises du plaisir impossible à achever parce que, constamment *scarifié*, il se nourrit de sa propre sève. Quiconque se laisse prendre à ce jeu sans accepter le seul remède possible, la danse de la possession, risque sa vie au moment où tous les prolongements sensibles du corps — le regard, le mot, le sexe — ne sont plus que feuillades déchiquetées, balayées par les bourrasques orgiaques du tambour-conga, tourmentes terribles.

Certains tableaux de Lam représentent pour moi cet instant d'effroi où le cri devient impérieux, où le muscle, rendu à sa conscience primordiale, hésite une dernière fois avant le geste



WIFREDO LAM. Peinture. 1962. 116,5 x 89,5 cm. Photo Gal. Albert Loeb, New York.



LAM. Triangle. Peinture. 1947. 193 x 145,5 cm. Collection particulière.

LAM. Peinture. 1944. 155 x 126 cm. Coll. Nelson A. Rockefeller, N. Y.



qui doit briser les liens soyeux, les attaches tissées par cette lascivité diffuse dont la végétation tropicale est le symbole privilégié.

C'est donc à ce *tournant* que Lam attend les êtres qu'il va nous dépeindre, à ce point de rupture où les règnes de la nature sont menacés par l'insurrection d'un désir qui veut faire de tout son objet et où les gestes emportent les éléments dans leur sillage. Le calme, la tranquillité de ces personnages ne sont qu'apparences, la grâce un peu trop rigide qu'ils affectent le prouve: une main se crispe très légèrement et la réalité bascule. Que ce soit dans un sens ou dans l'autre, peu importe maintenant: le rite est joué, l'être purifié et igné est libre d'assumer les formes de son choix. Mais il reste un obstacle: l'intervention même de Lam, son rôle dans l'instantané qu'il vient de fixer.

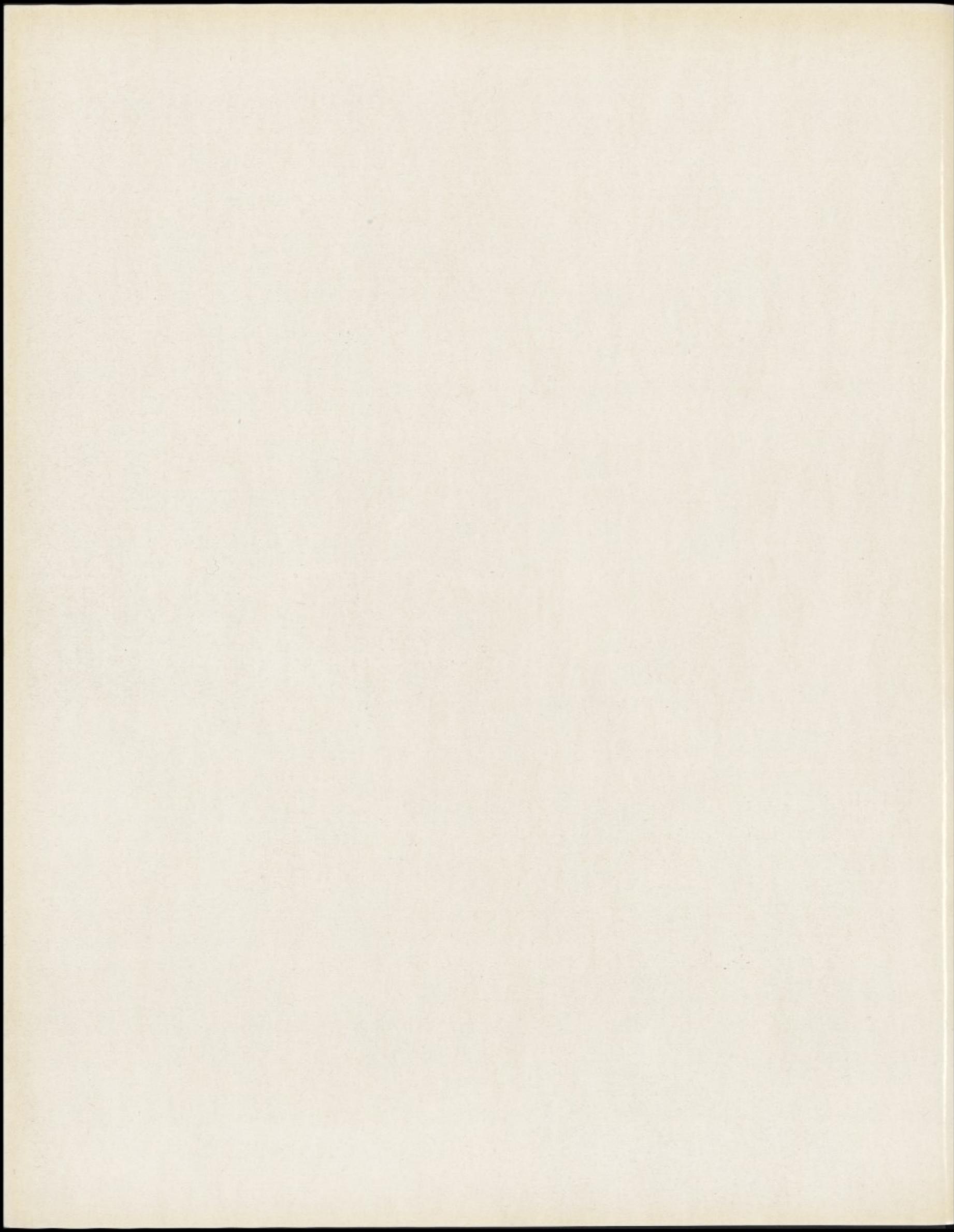
Si, comme l'affirme la Reine Blanche \*, la mémoire fonctionne dans les deux sens, l'œuvre de Wifredo Lam se situe aux deux crépuscules à la fois, celui de la nuit passée et du jour à venir, celui du jour révolu et de la nuit promise; et voici, dans les grands festons du rire sauvage, la Corne de Vénus, Lucifer. Ainsi se confirme la nature instantanée des tableaux de Lam, tout le bestiaire du sacré surpris au moment périlleux de la métamorphose par une caméra dont le flash est la foudre et le sursaut du diaphragme un orgasme imperceptible mais *brisant*. Et les petits lutins cornus, dont les interstices entre les membres, les feuilles et les gestes nous livrent les visages à la fois ravis et menaçants, se sont laissés prendre au piège d'une mécanique extrêmement précise, celle de l'invocation par l'éclair, immédiate et sans merci; ils sont les témoins de la voyance, les *familiers* de certains hauts lieux.

Il semble toutefois que ce ne soit pas sans quelque complaisance que bon nombre de ces êtres ambigus ont abandonné leur image à l'objectif; il ne fait guère de doute qu'au dernier moment ils ont choisi, bon gré mal gré, de prendre la pose. Mais ce n'est que pour mieux se protéger: telle est la stratégie immémoriale du mimétisme, et nous nous trouvons confrontés, tantôt avec un bizarre portrait de famille, tantôt avec une « pin up » ou, plus justement, une « effeuilleuse » exotique armée de tous les artifices de la féminité. Mais voilà bien l'habileté de la faune marginale: l'opération mimétique parfaite laisse souvent le témoin en proie à une angoisse trop révélatrice, presque trop éclairée — il en est ainsi des petites filles que peint Balthus, par exem-

\* Et M. J. W. Dunne.



LAM. L'oracle et l'oiseau vert. 1947. 104,5 x 88 cm. Albert Loeb Gallery, New York.



ple — et c'est ce qu'il convient d'éviter à tout prix. Alors, avec une sorte de négligence hautaine, on laisse entrevoir l'autre côté, on néglige d'escamoter certains attributs particulièrement compromettants, ici, le triangle cruel encore inscrit dans l'ovale du visage qui devait le dissimuler, là, un objet trop évidemment symbolique ou une figure d'invocation, afin de nous persuader que l'artiste a voulu nous donner une représentation privilégiée de la gloire et de la terreur sexuelles. Mais l'habileté suprême tient au fait que cette opération, les attributs qui ne sont là que pour la rendre très évidente et les motifs mêmes qui l'ont dictée, tout cet attirail de petit magicien, cette pacotille de mauvais cirque, font partie intégrante de ces êtres, lesquels ne sauraient être conçus sans eux. Par le truchement du spectateur, c'est le peintre que l'on a voulu prendre au piège.

Rien ne pourrait lui être plus indifférent: si ces êtres sont tous *possédés*, c'est essentiellement par lui, et en beauté!

Car Lam est libre. « Dépassé par ses images », il a apposé sur elles le sceau de la connaissance, l'attribut souverain du vieux bouc sacré (l'étoile des deux crépuscules): la corne. Des dagues qui couronnent de sveltes apparitions féminines aux minuscules bois de *dik-dik* qu'arborent les gobelins effrontés des tableaux récents, un lien est tissé, qui retient et qui dompte, sorte d'investiture rituelle où l'être se trouve irrémédiablement lié par les pouvoirs supérieurs qui lui ont été conférés.

Il ne suffit pas au peintre d'affirmer, en se jouant d'elles, son empire sur les faunes ambiguës qui, tapies derrière « l'entrelacement incroyable des



LAM. Mon cousin. Peinture. 1962. 109,5 x 85 cm. Galerie Albert Loeb, N. Y.



plantes et la promiscuité obscène de certains fruits »\*, sont à l'affût de ses moindres gestes, espérant le contraindre à un accouplement monstrueux, à quelque symbiose monomaniaque; il lui faut encore, au seuil périlleux de l'albification de la conscience qui prélude à toute création, leur assigner le rôle grave de hérauts de l'ombre réconciliée. Face à la végétation tumescence qu'il vient de restituer — scandée par des explosions molles et ruisselante d'écumes mortifiées — il ne s'agit plus pour Lam que de prendre ses distances, de signifier sa volonté de *recul*, en lâchant sur les sentiers secrets de la brousse lancinante la licorne fabuleuse, messagère de beauté et de désir.

L'apparition de la licorne « rampante » dans les œuvres récentes de Lam en quelque sorte la si-

\* ALEJO CARPENTIER *El Reino De Este Mundo*.

LAM. En l'air. Peinture. 1962. 109,5 x 85 cm.



LAM. Notre nuit. Peinture. 1962. 105 x 90 cm. Coll. Denis Brach, N. Y.

*gnature* du peintre, le signe d'intelligence hautain qu'il adresse, avant de leur tourner le dos, aux êtres dont il n'a, en les invoquant, assumé l'angoisse que pour mieux les prendre sous son charme. L'animal légendaire symbolise, en effet, la forme la plus aiguë de lucidité et son image, imprimée à jamais en filigrane sur les rêveries de l'homme, est projetée par lui dans les deux règnes naturels dont les créatures de Lam participent à la fois: nous avons la fleur-licorne et le scarabée-licorne, voire le poisson-licorne.

Et je me souviens de cette mante qui pénétra un soir dans ma chambre lorsque j'habitais l'Afri-

que orientale: la tête très allongée, presque chevaline, surmontée d'une pointe en forme de cône étiré. A ma vue, l'animal superbe se dressa sur ses pattes de derrière avant de se figer dans la position de défense. Puis, d'un geste sec, il découvrit la face intérieure de ses palpes ravisseuses, repliées sur le thorax en un losange parfait, au centre duquel plusieurs taches de couleurs violentes, minutieusement agencées, formaient l'image d'un masque rituel, grimaçant et terrible: le bouclier, l'accessoire inévitable des quêtes immémoriales.

CLAUDE TARNAUD.





# Sonia Delaunay et la poésie pure des couleurs

par R. V. Gindertael

Certainement Sonia Delaunay portait la couleur dans son cœur depuis son enfance ukrainienne, bien avant d'avoir découvert à Paris dans les œuvres de Gauguin et de Van Gogh les pouvoirs des couleurs qu'en intime collaboration avec Robert Delaunay, son mari, elle devait bientôt mesurer et, en quelque sorte rationaliser afin de les éprouver, de les développer et de les étendre au delà du domaine conquis par le Fauvisme qui s'avérait déjà étroit et qui s'épuisait.

Les dispositions innées de Sonia Delaunay à l'expression colorée et son antériorité dans la libération de la couleur qui fut aux origines d'une peinture fondamentalement nouvelle, ont été dé-

clarées par Robert Delaunay lui-même. Bien que j'ai déjà transcrit cette déclaration d'après une feuille manuscrite de 1923, en même temps que j'avais recueilli les propos de Sonia Delaunay en « Témoignages pour l'art abstrait » (1), il me paraît nécessaire, puisque ce livre est aujourd'hui épuisé, de citer à nouveau les phrases de Robert Delaunay:

« Comme tous les artistes ou poètes de l'Orient, elle possède à l'état atavique la couleur. Dans ses premières études, faites en marge ou sous l'œil d'un professeur académique quelconque, on sent

(1) Editions « Art d'Aujourd'hui », Paris 1952.

SONIA DELAUNAY: Le Bal Bullier. Peinture. 1913. 97 x 130 cm. Städtisches Kunsthhaus, Bielefeld.





SONIA DELAUNAY. Composition (danseuse). Espagne, 1916. Aquarelle et crayons de couleurs. 29,5 x 27,5 cm.

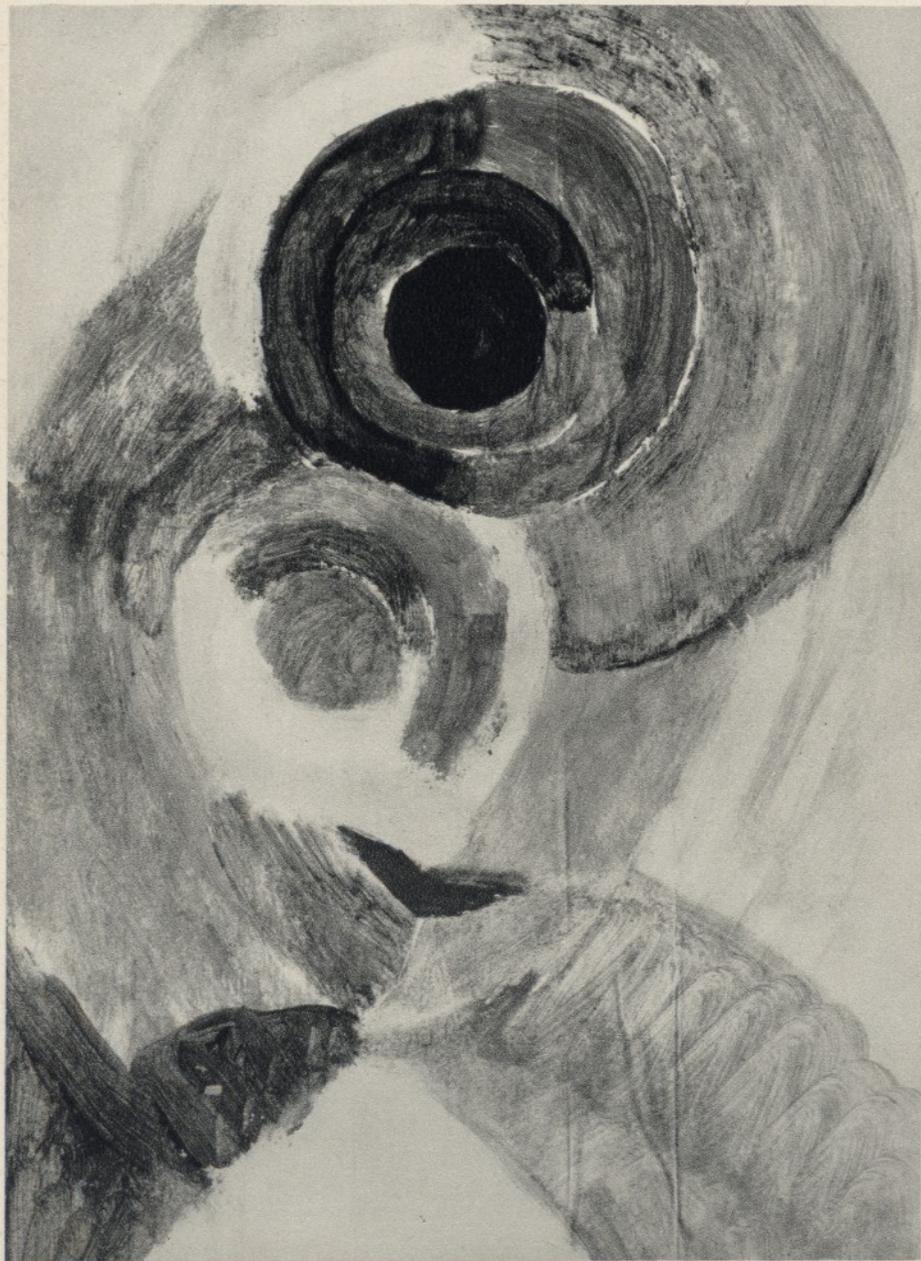
ce lyrisme, ce besoin de s'exprimer par la couleur éclatante, mais balbutiée, de ses débuts timides. Cette couleur débordait des enseignements académiques et officiels par un besoin naturel et incompatible avec les formules, par une fougue anarchique qui allait se transformer par la suite en une force ordonnée. Ses premiers travaux de 1907 sont dans la tendance nettement coloriste. La couleur est encore esclave de la ligne. Cependant les couleurs éclatantes ont l'aspect d'émaux ou de céramiques, de tapis, c'est-à-dire qu'il y a déjà un sens des surfaces qui se combinent, pourrait-on dire, successivement sur la toile. On sent déjà, dès ces premières études, toute la réserve d'énergie picturale à l'état brut. Moyens anciens de s'exprimer dans le sens que cela ne se dégage pas d'un aspect primitif des moyens connus — expression un peu barbare, un peu caricaturale de ses portraits qui fait contraste à l'époque avec la platitude académique et apporte un certain sel à l'art ambiant français. »

En cette année 1907, c'était pourtant le plein fauvisme, en regard duquel elle peignait elle-même ses premières toiles « fauves ». Mais si la couleur y éclatait, « le dessin la gênait », l'empêchait de s'exprimer librement, comme Sonia Delaunay vient encore de le rappeler tout récemment à Gabriel d'Aubarède qui recueillait ses souvenirs (2), et elle précisait: « Dans le groupe de jeunes femmes peintres dont je faisais partie, nous étions toutes d'accord pour déplorer le manque de liberté d'un Matisse à l'époque. Matisse si profondément révolutionnaire, Matisse que j'adorais! »

Le désir, le besoin de « passionner » la couleur en toute liberté animait en effet la jeune artiste et devait orienter ses recherches. C'est encore dans les manuscrits de Robert Delaunay que j'ai trouvé des notes précises sur l'évolution de celle qui allait devenir sa femme en 1910 et sur les apports personnels de celle-ci au début d'une collaboration ou plutôt d'une expérience commune qui ne devait cesser qu'à la mort de son mari en 1941. Robert Delaunay écrivait: « Sonia Delaunay n'ayant pas passé par le Cubisme, mais plutôt formée par un certain fauvisme, c'est-à-dire par des moyens picturaux colorés, des représentations de figures avec un parti pris d'aplats, à la manière d'un byzantin passé par l'impressionnisme, elle abordait le principe prismatique des couleurs. Elle peignit des toiles, des coffres en bois, des reliures qui sont bien des documents de sa naissance à l'art abstrait coloré, c'est-à-dire aux moyens d'expression des contrastes simultanés. Nos premiers travaux firent scandale dans le Cubisme formaliste, ce qui est bien la preuve que l'art inobjectif était né. Nos camarades — ceux qui étaient bienveillants — ne comprenaient pas ; c'était une atmosphère de combat perpétuel à chaque manifestation. »

Et Sonia Delaunay, elle-même, m'avait fait con-

(2) « Jardin des Arts », Paris, n. 97-98, Décembre 1962.



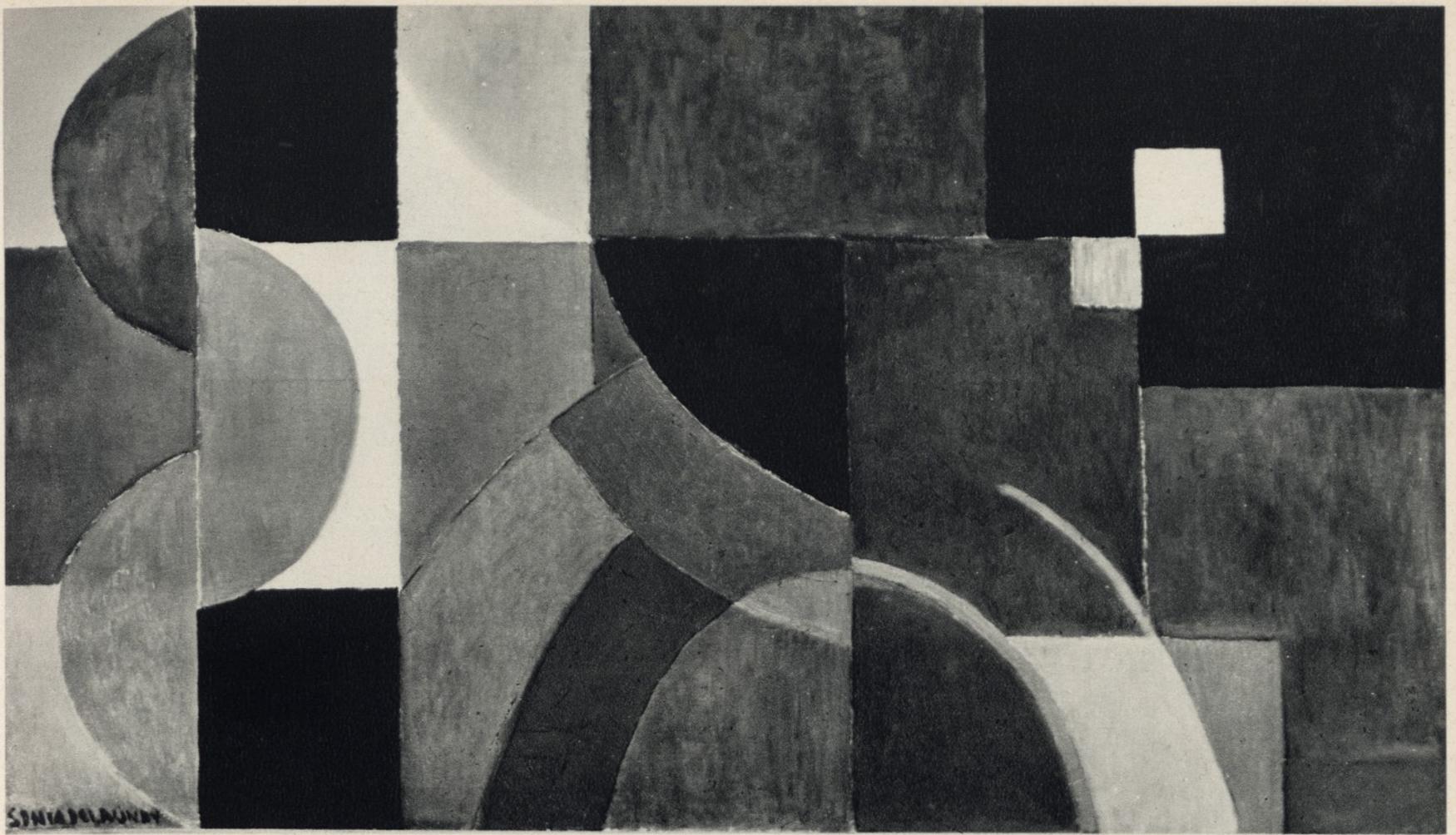
SONIA DELAUNAY. Autoportrait. Projet de couverture. Portugal, 1916.



SONIA DELAUNAY.



SONIA DELAUNAY. Jazz. Gouache. 1952. 76 x 57 cm. Galleria del Naviglio, Milan.



SONIA DELAUNAY. Rythme couleur. Paris, 1958. 112,5 x 192,5 cm. Collection De Leeuw, Amsterdam.

naître comment s'était accomplie cette libération de la couleur dont elle avait pressenti la nécessité:

« Si nous fûmes amenés à une nouvelle conception de la peinture, ce ne fut pas par un raisonnement philosophique, mais par l'observation de la lumière. La brisure des objets et des formes par la lumière et la naissance de plans colorés amenaient une nouvelle structure du tableau. Ainsi, le lien avec la peinture ancienne est définitivement rompu: *la couleur est libérée*, elle n'est plus un élément qui sert à décrire un sujet, elle prend sa vie propre et devient elle-même sujet. »

Et c'est bien cela, la révolution fondamentale qui allait remettre tout — c'est-à-dire toutes les conventions artistiques et toutes les conditions de la création — en question: la couleur devenant le sujet même de l'œuvre.

Mais Sonia Delaunay n'insiste jamais autrement sur le fait que l'impulsion initiale de cette libération lui est due et elle préfère toujours évoquer le lien étroit qui relia ses recherches à celles de son mari et réciproquement. Pourtant sans l'appel de la couleur qu'elle avait entendu et transmis, le principe et la technique du « contraste simultané » n'auraient pas été établis, et la valeur poétique du rythme coloré n'aurait été ni découverte ni éprouvée. D'ailleurs, dans les cahiers inédits de Robert Delaunay (3), ne lit-on pas que celui-ci attribue catégoriquement à sa femme l'initiative et le mé-

rite des premières applications de ces notions: « Elle invente un art de toutes pièces en partant des lois qui régissent les couleurs et qui furent découvertes en 1912. Dans les tableaux de Sonia de cette époque, vous voyez les premiers éléments colorés, dits contrastes simultanés, qui sont la base et l'essence même de cet art neuf de la couleur. C'est la couleur seule qui, par son organisation, sa dimension, ses rapports distribués sur la surface de la toile ou des tissus ou des meubles — en général de l'espace —, qui détermine les rythmes des formes; et ces formes sont comme des architectures de couleurs qui jouent à la manière de la fugue. »

Et c'est vrai que Sonia Delaunay avec un emportement lyrique irrésistible avait aussitôt entrepris d'élargir le domaine du nouveau langage pictural à tout espace possible, à tous les éléments de la vie de l'époque, créant ainsi une véritable poétique, une véritable action de la couleur en liberté.

Cette époque allait aboutir à la fallacieuse dénomination des « Arts Décoratifs » de 1925 qui devait dénaturer le sens de cette audacieuse et généreuse entreprise, avant que la réhabilitation de l'art abstrait, immédiatement après la dernière guerre, ne la rétablisse, heureusement, dans sa vérité.

Nous savons maintenant quel poète était Sonia Delaunay lorsqu'elle faisait éclater les accents des termes colorés à la surface d'une couverture, d'une reliure, d'une robe « simultanée » ou lorsqu'elle

(3) « Du Cubisme à l'Art abstrait », Pierre Francastel, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957.



SONIA DELAUNAY. Esquisse. Paris, 1961. Gouache. 65 x 50 cm.

enluminaient de rythmes chromatiques « La Prose du Transsibérien » de Cendrars, des mêmes accents et des mêmes rythmes dont elle composait ses toiles. Et c'est toujours le poète que nous admirons et aimons aujourd'hui lorsqu'elle peint de nouvelles compositions de rythmes colorés, d'une fraîcheur et d'une jeunesse incomparables.

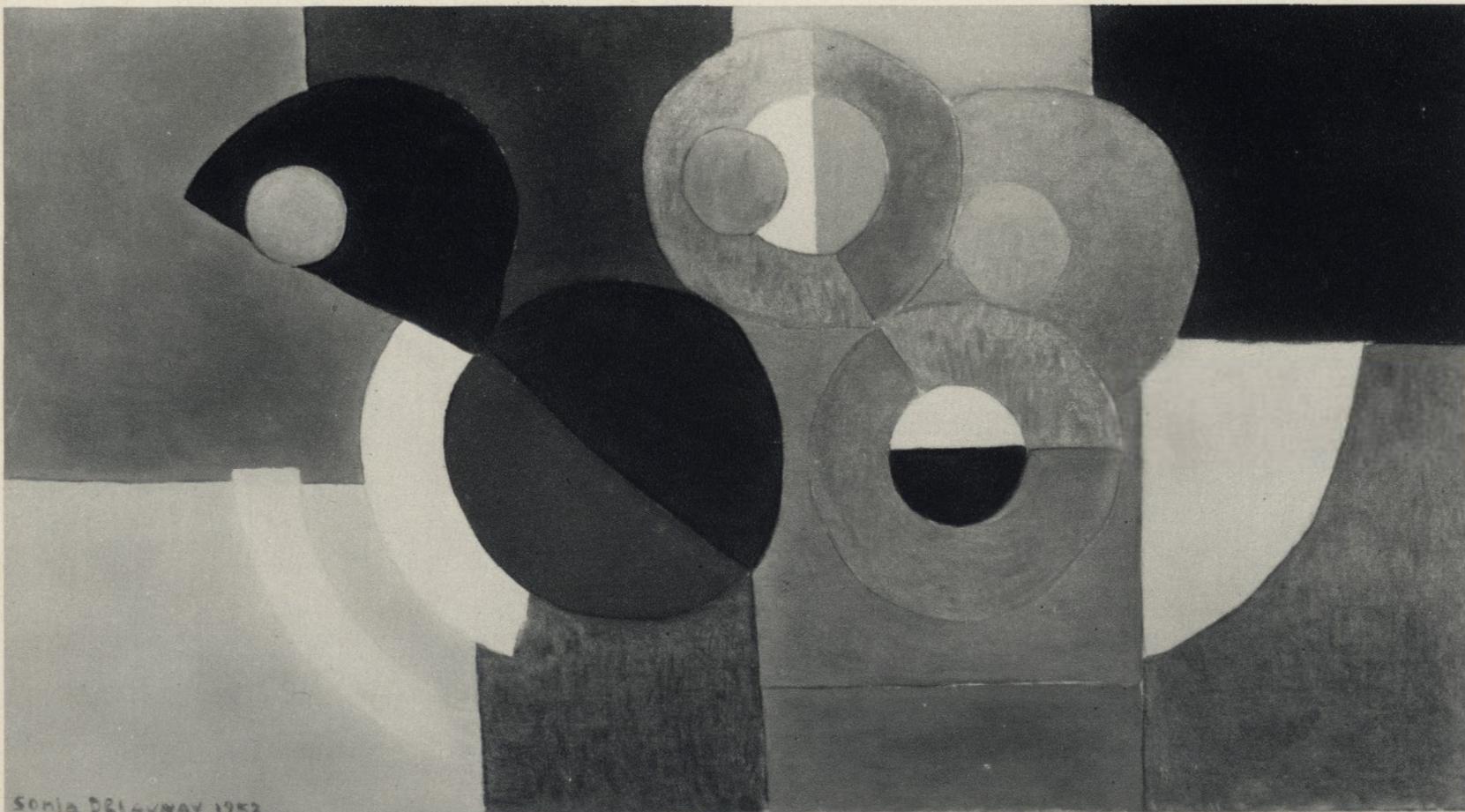
Lorsqu'elle en exposait une cinquantaine l'an dernier à la Galerie Denise René, Sonia Delaunay ne proposait-elle pas de voir en chacune d'elles un poème, par cette déclaration liminaire: « Poésie de mots, poésie de couleur, le rythme des vers est construction et rapport de valeurs. La poésie circule à travers toutes les créations de l'art. » Mais nous n'avions guère besoin de ces paroles pour en être convaincus, tant le rythme et la résonance des couleurs quand elle les met en œuvre, nous entraînent, nous élèvent au niveau de la plus pure poésie.

En effet, la peinture, aussi, a sa poésie pure, celle qui s'appuie sur la sonorité plutôt que sur le sens afin d'atteindre par le rythme à l'unité d'un événement pictural qui ait sa signification propre et entière. Dans le domaine des formes et des couleurs, la poésie pure c'est l'art abstrait... parfois; car il n'y a pas tant de poètes.

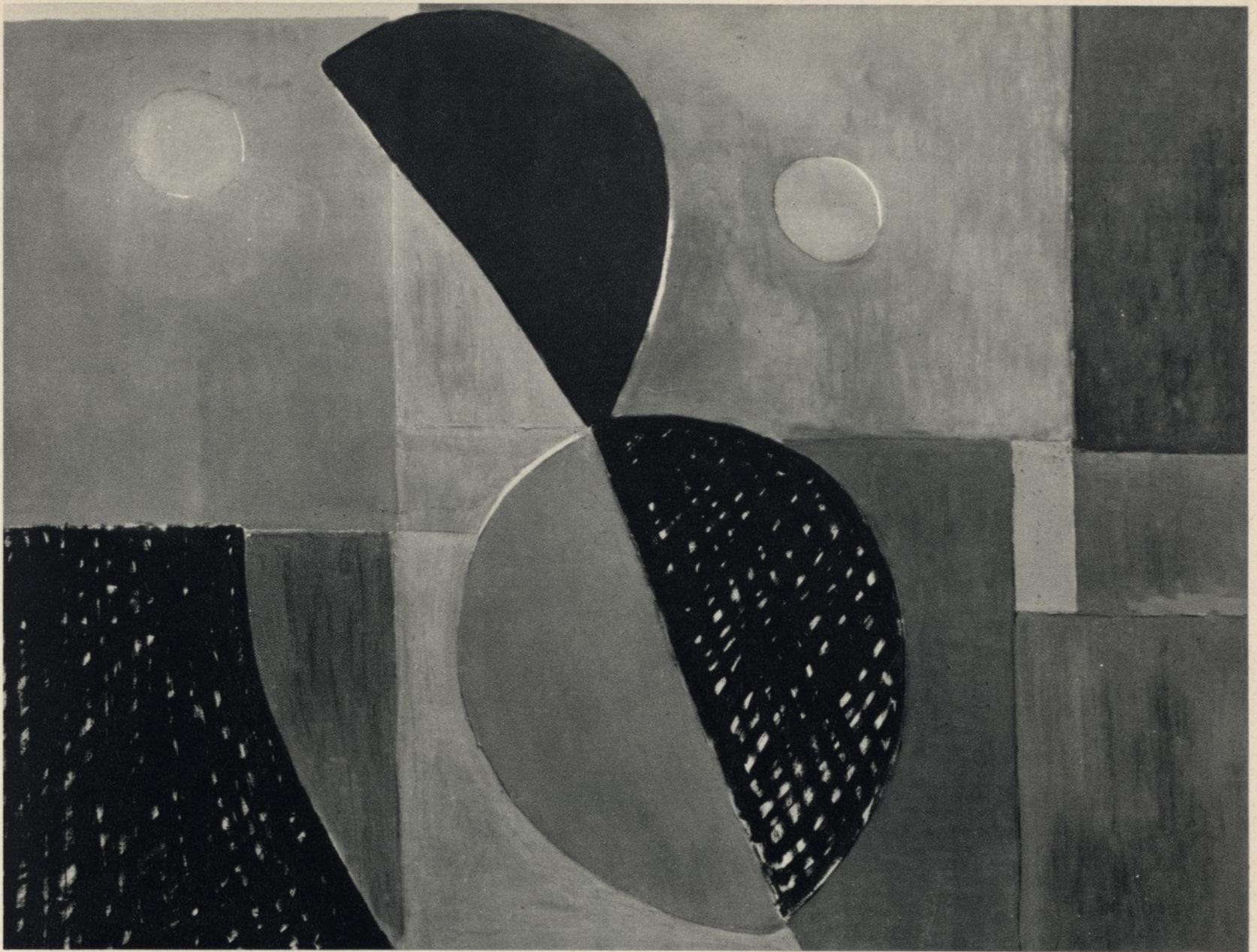
Sonia Delaunay est un de ces rares élus.

R. V. GINDERTAEL.

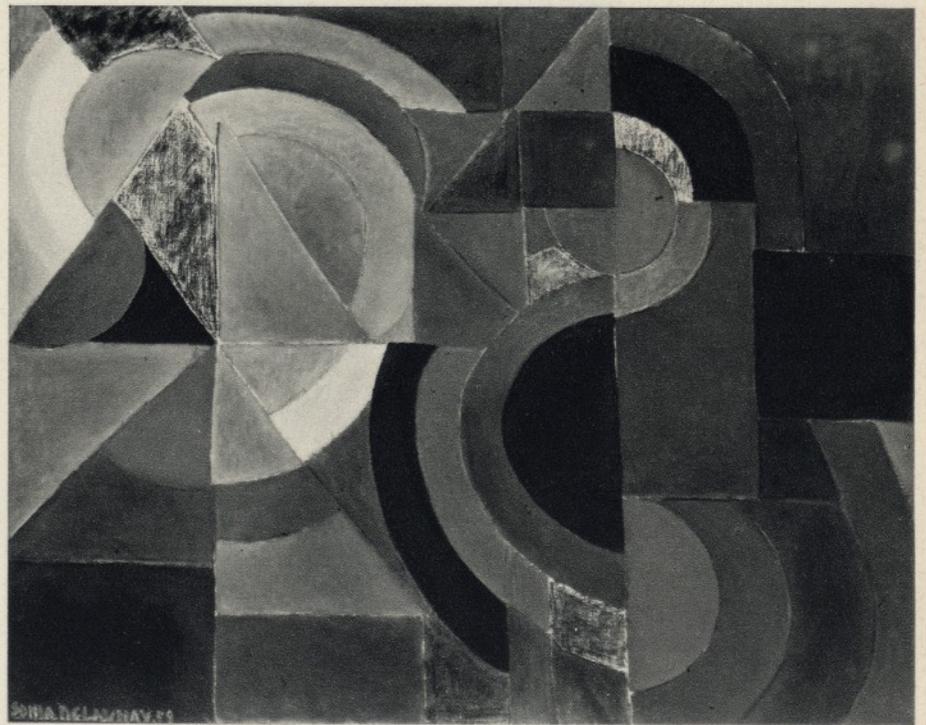
SONIA DELAUNAY. Composition. 1952. 105 x 195 cm. Collection Philippe Leclercq.



SONIA DELAUNAY 1952



SONIA DELAUNAY. Rythme couleur. 1961. Huile sur toile. 113 x 144 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.



SONIA DELAUNAY. Composition. 1959.  
130 x 162 cm. Musée de Bielefeld.

# Fontana à Venise

par Pierre Rouve

Fontana, oiseleur du vide, peint Venise: serait-ce pour lui la fin de cette chasse à l'invisible surnommé espace? Dans la germination spontanée d'articulations et de finalité qu'est son œuvre, où situer cette intention représentative, préméditée et déconcertante? Comment concilier cette soudaine confiance en l'univers des choses avec le grand mépris du visible d'où a jailli tout Fontana? Les questions foisonnent qui accusent et condamnent. Et les réponses tardent, engagées dans un long détour en quête de lumières qui éclaireraient l'ambiguïté afin que l'aspostasie redevienne acte de foi.

Cette enquête commence à l'enseigne du Chevalier de la Palisse: le paysage n'est jamais un portrait du pays. Entre la topographie et le tableau s'insère l'art, zone équivoque où les catégories de la connaissance s'abolissent et celui qui regarde ne s'oppose plus à ce qui est regardé. Même Canaletto — ce logicien des plus arides — est tout aussi présent dans la « Salle Ranelagh » à Londres que dans les « Arcades des Procuratie Nuove » à Venise. Les distances géographiques s'évanouissent dans l'espace intérieur de l'artiste: tout en composant, il dissout. Tout en voilant, il révèle.

Encore faut-il prendre conscience du niveau

FONTANA. Averse à Venise. 1961. 150 x 150 cm.





FONTANA. Noces à Venise. 1961. 150 x 150 cm.

auquel se déploie cette révélation: s'agit-il uniquement d'une confession d'attitudes individuelles — indifférence voulue du Canaletto, sensualité inoffensive de Guardi? Ou bien est-ce une révélation qui perce cette surface psychologique pour plonger dans le mystère de l'être même de l'œuvre, où signes et sens se répondent? La démarche de Fontana se situe, maintenant comme autrefois, dans cet au-delà de la psychologie.

Mais, peut-on, à cette profondeur, parler encore de paysage, alors qu'il n'y a plus ni constatation détachée des sites ni appropriation émotionnelle? Et pourtant, là où tout a disparu, le motif demeure. Seulement, il faudrait s'entendre sur la signification du terme, quitte à retomber dans l'ahurissement de l'hôtelier de Cassis qui voyait Cézanne observer la mer pour peindre ensuite un fleuve. D'ailleurs, bien lu, le mot est là pour dissiper le malentendu: qui lit motif pense mouvement. Le motif est ce qui met en branle, non pas ce qui paralyse. Tout motif est mobile. Mais en se donnant à la vue, le vu se récuse: le bleu de la Méditerranée cesse d'être pour que soit l'eau des « Lavandières ». De ce double mouve-

ment émerge l'être du nouveau paysage: ses formes auront, sans pourtant les renier, oublié leurs origines.

On retrouve ainsi les traces de Fontana: lui aussi s'éloigne de ce que Lhote appelait le « paysage composé » pour aboutir à ce qu'on devrait nommer le « paysage transposé ». Mais son cheminement aussitôt se complique, bloqué par une forte aversion à l'égard de la table de correspondances entre spectacles et signes sur laquelle repose en entier le déchiffrement traditionnel de la peinture figurative. Or, ces correspondances, Fontana voudrait les voir surgir tout au long de sa démarche picturale: un tableau calqué sur les traits des apparences ne serait pour lui autre chose qu'un masque mortuaire. Si notre entendement ne peut se passer de ces équivalences, Fontana, lui, veut au moins se réserver le droit d'en dresser l'inventaire. Venise ne sera plus une sorte de Samaritaine bondée d'images prêtes-à-peindre: pour devenir ce que l'artiste veut qu'elle soit, Venise doit commencer par disparaître.

Suivons pas à pas cette étonnante naissance dans le néant: la ville entière qui se débarrasse, mais



FONTANA. Eglise à Venise. 1961. 150 x 150 cm.

jusqu'au bout, de sa consistance matérielle. Ce qu'on *verra* ne sera plus que ce qu'on *vivra*. Et les formes, toutes les formes à l'usage des touristes, sombreront dans ce grand courant d'invisible qu'est la vie. Venise vécue sera une Venise invisible.

Mais à l'intérieur de ce visible annulé sera cette Venise que Fontana fixera plus tard sur ses toiles — une Venise à venir, encore engouffrée dans l'abîme où tout reluit et rien ne s'articule. C'est qu'une telle percée au cœur de l'être nous a mené droit au sixième jour de la Création — et il nous faudra remonter à rebours vers la première heure quand fut la Forme, Verbe de la vue. Car ce vécu, où souffle déjà l'âme, n'est jamais amorphe. Vivre, c'est durer en vertu d'une cohésion de formes qui s'individualisent tout en se confondant. Et dans cette incessante formation de formes forgeant le temps, qu'est la vie, l'art se fait à son image. L'informel n'y a point le droit de cité: celui qui enregistre sur l'espace du tableau le temps de la peinture, inévitablement forme. Le vrai informel est l'apanage d'un absolu que la vie ignore.

Or, Fontana, ayant détruit le visible conventionnel qui nourrit toute fausse peinture, devra parvenir à une autre vue qui traduise désormais non pas le spectacle offert aux foules anonymes, mais cette pulsation vitale jalousement individuelle. Il devra la condenser dans des formes où soit à nouveau visible ce qu'il avait voulu invisible, pour le purifier et, en le purifiant, se l'approprier. Le temps est venu de le rendre aux yeux des autres — et c'est le temps des signes.

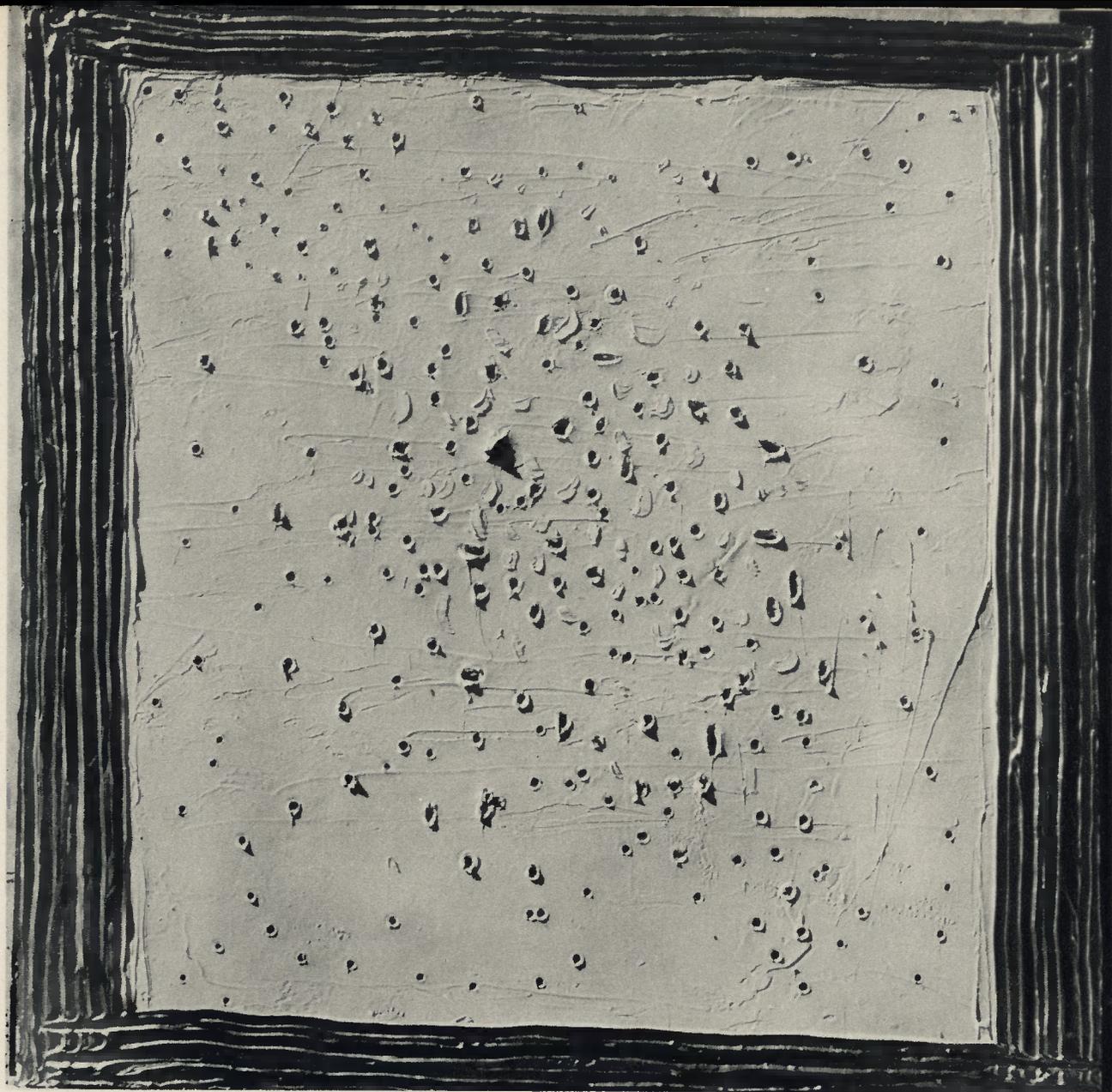
Or le peintre — comme le poète de René Char — est « l'homme de la stabilité unilatérale ».

Et Fontana n'aura pas le choix: il devra faire appel aux termes visuels qui sont sa propre sincérité, son vrai trait d'union avec la vie vécue. Mais ses signes à lui, témoins d'un secret personnel, devront cette fois communiquer un spectacle qui est à tous: la vanité dorée des marchands d'antan qui se rêvaient empereurs byzantins et les joies tumultueuses du menu peuple d'aujourd'hui; les fastes outrés des processions sur le Canal Grande et la grande paix de la Place San Marco, violée par le grouillement anodin des curieux. Et aussi les marées de lumière, ruisselante ou tamisée, dure ou câline. Tâche dont l'ampleur n'a d'égale que son ambiguïté, car il faudra que cette peinture — et c'est encore une intuition de Char qui frappe en médaille le flou subtil de la situation — « émerge d'une imposition subjective et d'un choix objectif ». Sans s'altérer, les signes devront ainsi recouvrir un sens à la deuxième puissance, signifiant par-dessus toute abstraction. Alors seulement la résurrection du visible aura lieu. Mais elle ne saura s'opérer que si à travers cette architecture de formes réussit à se matérialiser, non plus une égalité, mais une équivalence entre les pierres de Venise et les signes de Fontana: équivalence où le peintre devra rimer avec le « peint ».

Ainsi surgit le problème de la disponibilité du signe à l'égard du sens — non plus le signe fermé, scellé à tout jamais dans une définition immuable, mais le signe ouvert, réceptacle et générateur de significations aussi multiples que variables. Cette plurivalence a beau être la bête noire de quelques déterministes attardés dans le siècle de Bergson et de Heisenberg: elle demeure néanmoins l'assise de toute figuration vraiment « nouvelle ». Et il est curieux qu'une fois de plus, dans cet aparté vénitien, Fontana fasse figure de chef de file.

Mais la leçon est claire qu'on tire de l'assonance morphologique entre la série vénitienne de 1961 et des « concepts spatiaux » qui remontent à 1951 et même à 1947. Pris à part, les signes ne signifient rien. Ils ne babillent même pas, comme les gestes charriés à la dérive par le dégel des passions. Cloîtrés dans leur mutisme total, ils n'en sortent qu'en compagnie d'autres morphèmes: la structure engendre la signification. Alors le sens se dégage, auréole des signes, rapprochés ou éloignés, détachés ou mis en rapport, porteurs d'une charge d'intensité qui ne cesse de varier dans les limites de l'analogie de l'hétérogène, véritable ressort de la création plastique. Toute modification de ces rapports appelle une mutation de sens qui se compose et s'organise au sein même du tableau et ne s'impose jamais de l'extérieur. Le sens du signe est une porte à plusieurs battants qui s'ouvre uniquement de l'intérieur.

Pourtant Fontana a tenu à situer cette floraison de significations nouvelles dans l'orbite d'un facteur éminemment externe: une ville avec ses saints lieux et ses lieux de plaisir, sa poésie et ses proses. Mais, devenue hantise, Venise s'est imposée non



FONTANA. Place Saint-Marc en plein soleil. 1961. 150 x 150 cm.

pas comme visage, mais comme présage: clef de voûte d'un édifice de signes dont l'ensemble arrache au tout un sens choisi pour le redistribuer entre ses parties. Venise ne préfigure nullement les toiles de Fontana, car le thème se transfigure en finalité, rêverie active que déjà Kant considèrerait comme la recherche « d'un ordre dans lequel l'existence et les propriétés du tout déterminent l'existence et les propriétés des parties ».

De ce tout font partie les titres de tableaux: « La Place San Marco en plein soleil » ou « Noces à Venise » — et un tel recours aux déclarations univoques semble choquer les isolationnistes du visuel. Mais ce tremplin linguistique offert à notre imagination n'est pas nécessairement un acte d'abdication. Que l'intrusion des mots dans la croissance du tableau soit nuisible, cela va de soi. Mais la rencontre à parité entre verbe et forme peut souvent être utile, sinon à celui qui vit le devenir de l'œuvre, du moins à celui qui est sommé de le revivre: les demandes du spectateur sont toujours plus étendues que les besoins du peintre. Quand Mondrian associe certains rythmes saccadés et frétillements au Boogie-Woogie de New York, il ne

limite guère leur souveraineté formelle — il en éclaire un côté privilégié. Et il aide le spectateur, car toute peinture, étant expérience, ne peut demeurer simple excitation de la rétine: elle appelle un engagement total de l'être humain qu'on ne saurait mutiler ni au nom d'une pure visualité ni au profit de l'entendement raidi. Ce qui n'empêche pas que les formes gardent leur vie autonome: la peinture de Mondrian se suffit à elle-même et les toiles de Fontana étalent leur entière indépendance dans le beau volume présenté par Michel Tapié, tout en s'imposant comme « paysages » aux expositions au Palais Grassi à Venise et à la Galerie Martha Jackson à New York. Cette double vie ne doit point nous dérouter: le sens qui s'exhale des signes fait que le tableau est souvent son propre sosie.

Mais l'ambiguïté de ces toiles ne s'arrête pas à ce miroitement de significations: elle nous impose de prêter l'oreille à leur timbre humain et de nous rendre à l'évidence; l'épreuve du néant à laquelle Fontana s'est soumis pour aboutir à ces paysages transposés n'a pas laissé un goût amer sur la toile: cette plongée dans la métaphysique



FONTANA. Venise baroque. 1961. 150 x 150 cm.

n'a pas été une descente aux enfers. Les paysages volontairement annulés ne se recomposent pas dans le tourment, mais prennent un air serein qui tient du jeu. Et ce diapason ludique confère à l'œuvre de Fontana son timbre particulier, encore mal entendu par ceux qui, obsédés par un rationalisme de mauvais aloi, s'obstinent à réduire le jeu au rang méprisable de passe-temps superficiel et stérile. Or, le jeu, balancé entre l'esprit et l'instinct, demeure solidaire de ses deux points d'appui. L'homme s'y manifeste dans sa totalité naturelle qui s'étend bien au-delà des cloisons échafaudées par nos méthodes surannées d'appréhender le réel. Le sérieux méthodique dérobe à l'homme la jouissance immanente dans le pur acte de vivre.

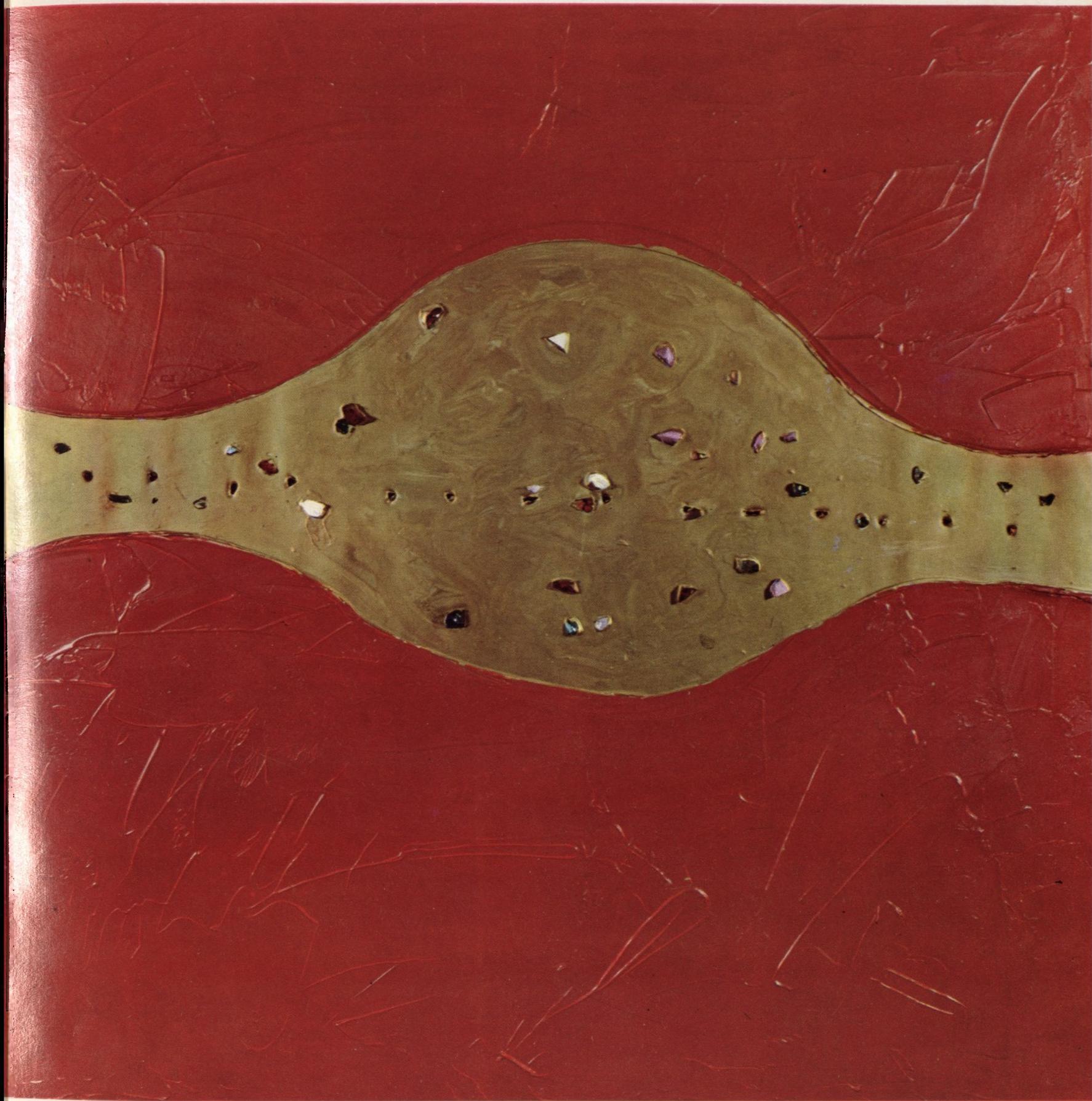
Dans ses joutes avec les matériaux, Fontana retrouve cet entrain ludique dont la ronde s'enroule parfois en une spirale de sagesse souriante. C'est à pas de danse qu'il traverse cette terre de personne où les choses ne sont plus et leurs doubles ne sont pas encore. D'où l'absence de grimaces tragiques: tout au plus, une goutte d'ironie

— comme dans les évocations saugrenues des « Nuits d'Amour » ou du « Baroque à Venise », aussi bien que dans cette douce raillerie de la peinture axée sur la prévision du temps qu'est « L'averse à Venise ». De telles visées précises sont d'ailleurs accidentelles dans l'ensemble de l'œuvre de Fontana et ne s'avèrent pas toujours heureuses: on dirait que la richesse de son langage est en proportion directe de l'équivoque dans lequel il baigne. Mais c'est un équivoque qui n'entrave guère l'épanouissement inopiné des significations. Au contraire: il le stimule et les stabilise.

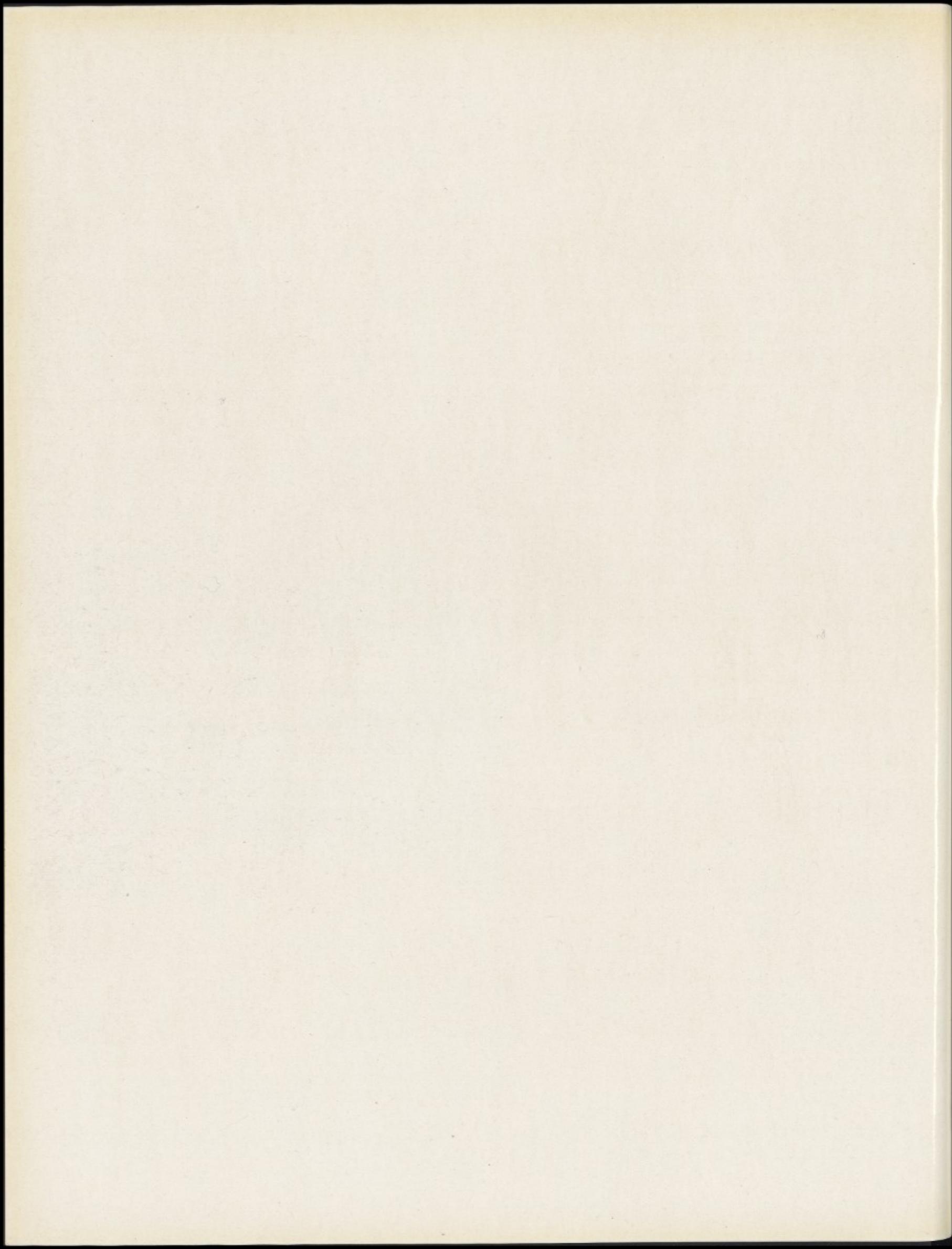
Les variations vénitiennes en fournissent, une fois de plus, la preuve: elles détruisent le visible pour le reconstituer au terme de la nuit obscure où rien de ce qui fut n'est plus mais tout ce qui sera s'annonce — néant de transition peuplé de futur, terre du créateur. Cette re-création est aussi récréation — jeu de formes qui est aussi jeu de vie dont les enjeux sont la vérité du réel et la réalité du vrai. Et Fontana joue gagnant.

Londres, janvier 1963.

PIERRE ROUVE.



FONTANA. Fête sur le Canal Grande. 1961. 150 x 150 cm.



# Rothko ou l'absence de thème devenue Thème

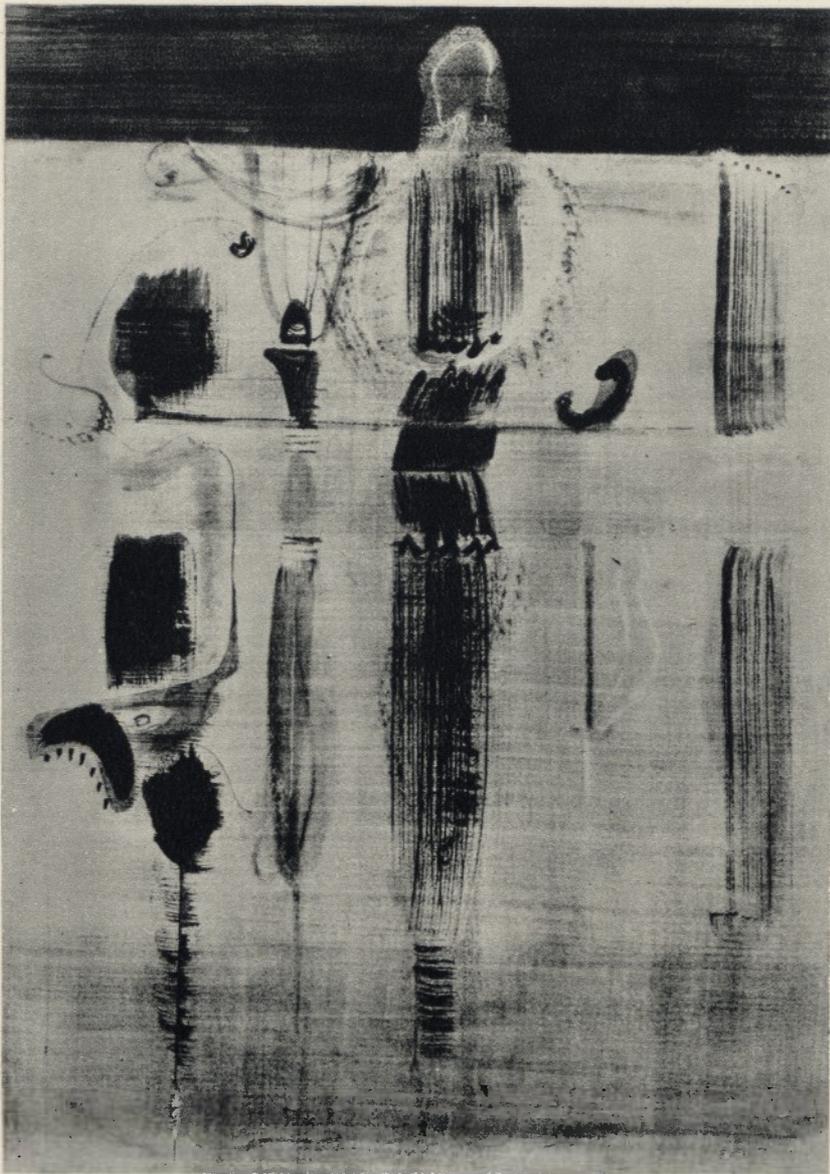
par Dora Vallier

Quelque part où nos certitudes fléchissent, commence la peinture de Mark Rothko. Les couleurs étalées en un essor compact et flou, à la fois massif et évanescent, le tableau de Rothko, chaque tableau de Rothko, vu pour la première fois, isolé, nous laisse perplexes. Un espace y est invariablement évoqué, mais distant lui-même et sans limites. Son évidence est pourtant là. Elle s'impose au regard lorsqu'il parcourt le tableau, mais se fixe-t-il pour mieux la saisir, aussitôt elle s'évanouit: une couleur indéfinie s'offre à l'œil, à peine animée par la touche, sans trace de ligne, de plan, de forme. De l'impression entière qui nous avait frappés, il n'est de trace que dans notre esprit, le souvenir d'elle qui cherche de près sa vérification dans le tableau et des points de repère, alors qu'il est accueilli par une surface où l'évidence se révèle inanalysable. La vue a beau s'ajuster pour discerner ce qu'elle a capté, c'est de cet ajustement rendu impossible, c'est de l'impossible mise au point, que la peinture de Rothko tire sa force de suggestion et en fait sa forme: l'entier donné sans commencement ni fin, rectangles sans marges au bord desquels la couleur qui les remplit, oscille jusqu'à disparaître. Ne serait-ce pas l'infini, le thème de cette peinture, s'il fallait bien le nommer?

Rien n'en donne mieux le sentiment, je crois, qu'un vaste ensemble de peintures de Rothko. Là,



ROTHKO. The Black and the White. Peinture. 1956.  
239 x 163,5 cm. Coll. Dr. et Mrs. Frank Stanton, New York.

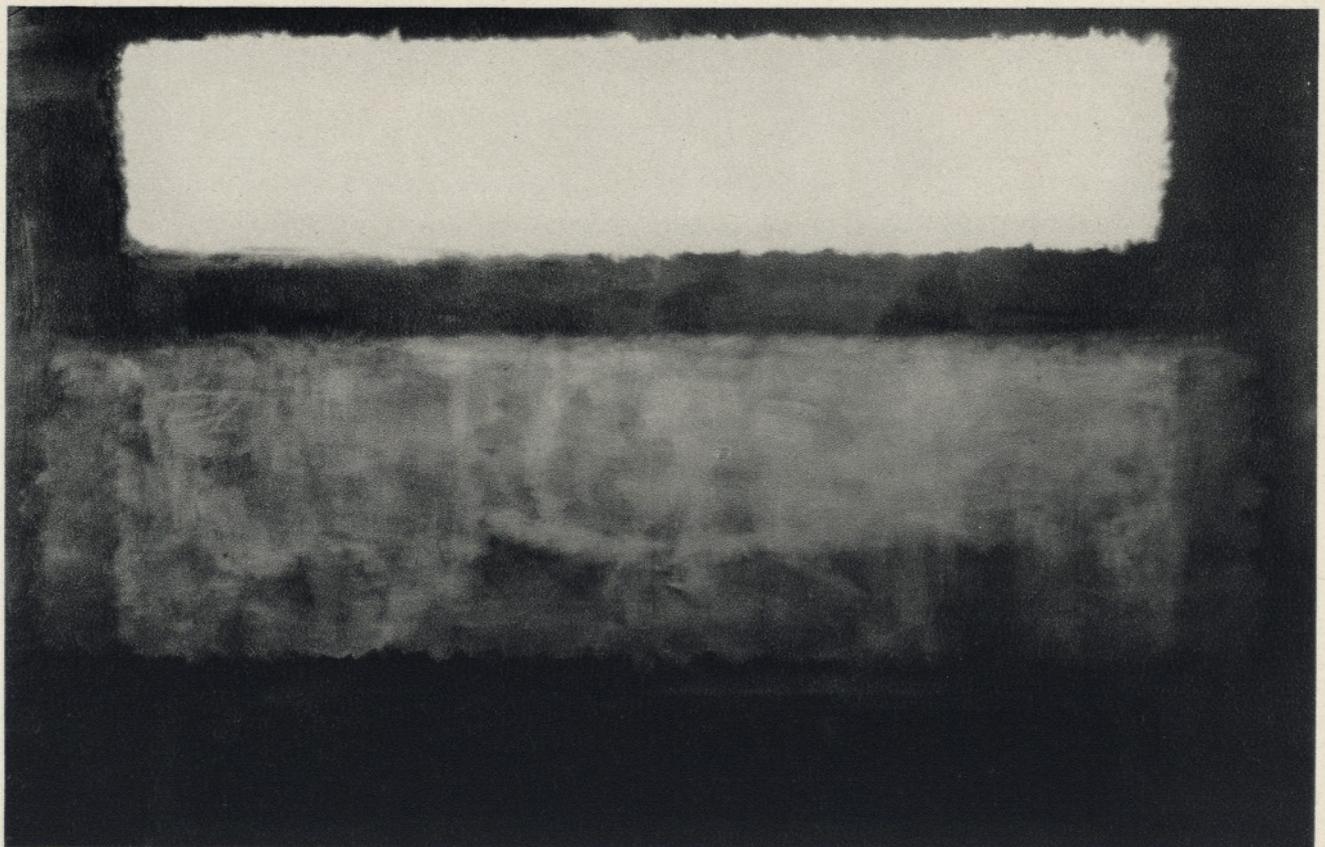


ROTHKO. *Vessels of Magic*. Aquarelle. 1946. 98,4 x 64,8 cm.

ROTHKO. *White and Black on Wine*. Peinture. 1958. 266,7 x 426,7 cm. Coll. Mr. et Mrs. Rubin, New York.

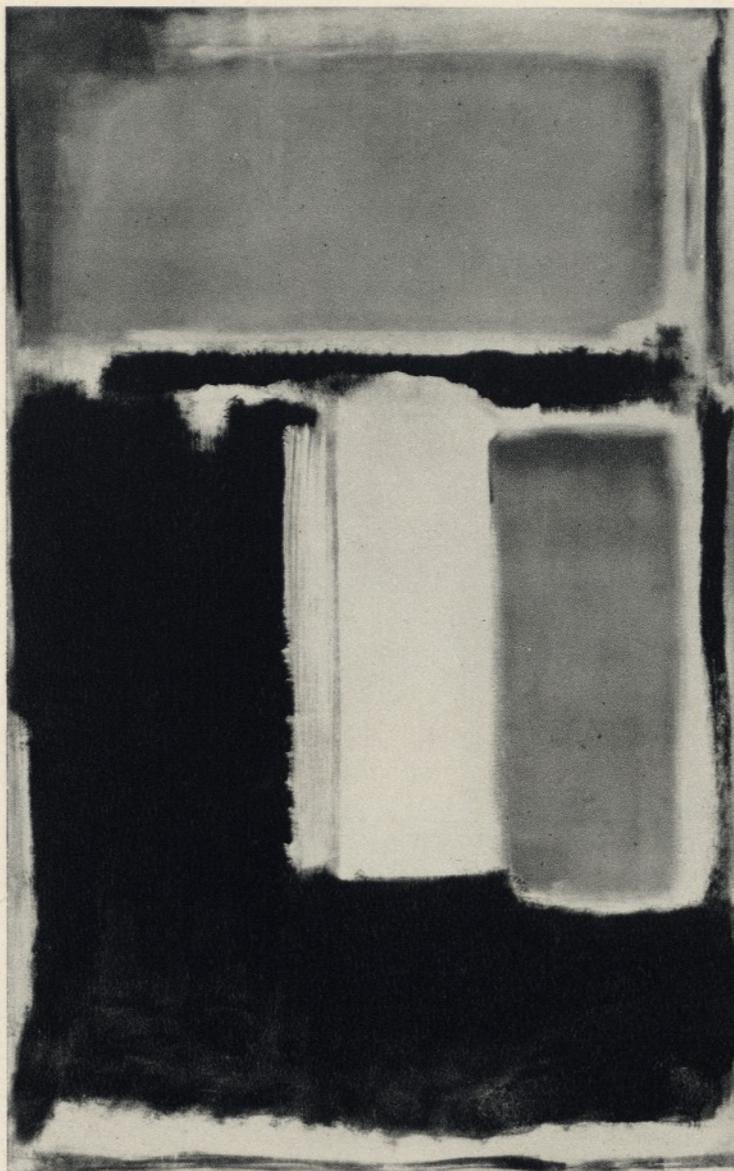
cette muette perplexité que le tableau isolé avait soulevée se dissout sous l'action du nombre. D'une toile à l'autre, c'est la même expérience renouvelée: toujours des surfaces où le regard prolongé pénètre comme dans le brouillard, toujours une uniformité subtilement nuancée et l'étalement qui s'esquive jusqu'à ne pas supporter la moindre baguette pour cadre, toujours la même présence écrasante et imprécise: on ne pense pas « c'est beau » (les points d'appui des références esthétiques sont tous soustraits dans cette peinture), on ne juge pas, on est pris au jeu, on a envie de forcer ces couleurs à se livrer enfin en formes pour nous délivrer de ce qu'elles tiennent en suspens et qu'elles fomentent. Est-ce leur fausse immobilité, cette angoisse qui nous prend, leur vibration à peine perceptible où l'immobilité semble se déverser dans l'immobilité, venant de nulle part et pourtant tout entière là, sur le point de disparaître et toujours présente? Ne serait-ce pas l'angoisse du temps, le thème de la peinture de Rothko, s'il fallait le préciser?

Dépossédés de la mémoire de « forme » au sens habituel, nous errons dans des étendues faites d'amortissements, comme si en elles l'oubli et l'inconnu, les deux marges, s'étaient joints pour marquer l'impossible achèvement de ce qui les sépare. Comme si le tableau n'était que le trait d'union où la fusion hors d'atteinte du passé et de l'avenir, rendue visible, devient cette gravitation diffuse de la couleur, à la fois fluidité tout intérieure, pulsation presque indistincte, indication, mais la plus faible, de l'instant qui, à peine effleuré, se résorbe, devient l'amas ininterrompu du

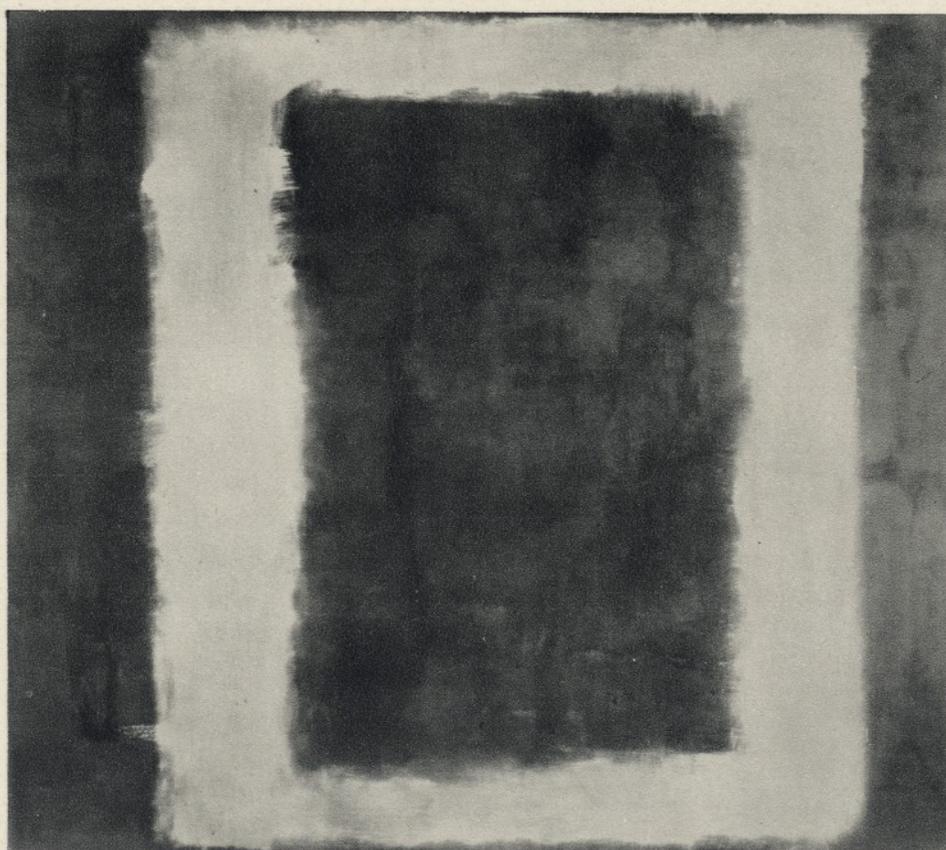


temps et son glissement. Chargée de cette toute-puissante présence-absence, la peinture de Rothko débouche sur l'angoisse.

Ou, si l'on veut, au-delà de l'angoisse, sur la contemplation d'un élément premier dans la perspective de l'infini. (Un siècle de foi l'eût appelé sacré.) La vision de Rothko montre en tous cas clairement ce désir de remonter aux sources pour atteindre l'unique. Mais si on se réfère à l'élaboration de sa peinture, ce n'est pas un élan mystique que l'on trouve à l'origine. Bien au contraire, ce qui obsède Rothko c'est le côté insaisissable de la réalité, tel qu'il l'indique dans certaines aquarelles de 1945-46. Sur un fond de couleur diluée viennent s'inscrire des formes sans poids, non pas tracées, mais suscitées à peine du bout du pinceau, et aussitôt dédoublées, comme aspirées par la transparence qui les entoure. Formes séparées d'elles-mêmes qui semblent attester le prolongement d'une chose dans une autre qui n'est ni son ombre ni son reflet, mais son ouverture, le décalage qui rend impossible d'être un. C'est sur cette voie à part qu'ont abouti certaines influences surréalistes subies par Rothko pendant la guerre. Des échos surréalistes retentissent dans ses aquarelles comme pour décalquer les espaces qui submergent le réel. Ainsi de l'impossibilité d'être des choses Rothko va droit vers le réel submergé. Toute indication de forme ayant disparu dans sa peinture, à partir de 1948 il donnera à ces compositions l'aspect de nébuleuses saisies en cours de route. Lui qui dans ses aquarelles précédentes s'était tenu presque au seuil de la couleur, fera appel à des tons vifs, leur confiera en entier la surface du tableau, mais en



ROTHKO. N° 16. Peinture. 1949. 173,1 x 106,7 cm.



ROTHKO. Maquette pour Mural 1.  
1958.



ROTHKO. N° 7. Peinture. 1960. 266,7 x 336,2 cm.

les étalant, il veillera à ce que quelque chose de vague persiste, qui entrave la force de la couleur, l'empêche de fixer sa luminosité ou sa profondeur. Tel sera le seul souci de Rothko. Et peu à peu — telle sera son ambition — à la place du signe concret, pour évoquer la même fuite de l'image, il n'aura recours qu'à la pure perception visuelle. Alors seulement le destin de sa peinture brusquement s'impose. Je me trompe peut-être, mais je pense que presque en vertu d'un mouvement de compensation, ce peintre parti du réel dédoublé, impossible à être ramené à l'unique, finit par projeter sa peinture à l'extrême point de ce qu'elle dénonçait et la fait basculer du côté de l'infini qui est un. Sans hésitation et sans repentirs Rothko

opte pour le rectangle, la forme de l'évidence, mais il ne fait que la suggérer en estompant les angles et les bords. Ses tableaux chaque fois plus grands, ne seront que la succession de ces rectangles présents et fuyants, ces nappes de couleurs et leur frisson qui sans cesse expriment une totalité au-delà de nous, nous l'imposent et, en l'imposant, déclenchent une réaction particulière.

Car à l'encontre de nos habitudes, où le plaisir esthétique est dû à un agencement de formes portées à terme, devant les tableaux de Rothko nous nous trouvons soudain en vue de la matière d'où la forme doit venir. Masses qui semblent porter et dissimuler leur propre gestation, les tableaux de Rothko arrêtent, et pour en faire état éprouvent le besoin de grossir outre mesure le laps de temps où la forme n'existe pas encore, alors que sa disparition est déjà indiquée par la couleur précisément là où elle aurait dû apparaître: sur les marges des rectangles que la couleur prépare sans les achever. Par le truchement d'une telle allusion la peinture de Rothko dégage la sensation d'une présence fuyante qui n'y est pas matériellement inscrite, crée ainsi un cercle à la fois d'immobilité et de perpétuel mouvement où le spectateur se trouve introduit. Le spectateur, nous autres, mais sortis de nos catégories esthétiques. Amenés à un état de perception où monotonie, démesure et répétition concourent à nous maintenir dans le courant ininterrompu que la vision de Rothko exige.

L'on comprend dès lors les soins attentifs que le peintre aime à donner à chacune de ses expositions. Qu'une vision « conditionnée » favorise l'accès de cette peinture, c'est d'autant plus nécessaire qu'elle s'appuie sur des effets strictement optiques — l'emploi de grandes surfaces verticales où l'œil est contraint d'effectuer un mouvement ascensionnel découvrant l'une après l'autre les couches horizontales qui forment le tableau, ou l'inverse — les récents grands panneaux conçus en largeur qui entrent en une fois dans notre champ visuel et, de ce fait, donnent l'impression d'un espace bouché... En regardant toutefois l'assombrissement progressif de la couleur qui accompagne les dernières recherches de Rothko, cette nuit qui tombe dans sa peinture, je pense qu'elle prépare une nouvelle approche de la totalité inaltérable qui a toujours hanté cet homme. Mais cette fois, ce qu'il vise peut-être, c'est de placer en face d'elle, comme une riposte et un dépassement de l'angoisse, le dernier mot, le mot qui clôt le temps humain, la seule éternité donnée à l'homme. Et je ne serais pas loin de croire que l'ambition suprême de Rothko serait de pouvoir la confier aux couleurs absolues, les seules qui lui conviennent: le noir et le blanc.

DORA VALLIER.

# Le Guerrier de Marino Marini

par Franco Russoli

Marino a toujours cherché, à travers la sculpture et la peinture, la compréhension de la vérité; il a voulu aboutir à un jugement sur la réalité et sur son propre rapport d'homme et de poète avec cette même réalité. Pour lui il n'existe pas de forme belle *en soi*, satisfaite d'une violence dynamique abstraite ou bien d'un équilibre paisible de pur volume dans l'espace: chacune de ses œuvres trouve son origine et sa raison d'être dans le rappel nécessaire d'une image ou d'un fait suscitant des émotions ou des idées. C'est pourquoi ses

sculptures sont à la fois des images et des symboles; de même pour ses portraits. Il choisit les aspects de la vérité qui peuvent être considérés comme des documents, il les recrée et en fait des témoignages personnels de l'histoire.

Les personnages de son répertoire correspondent à autant de symboles de la condition humaine de notre temps: les formes primitives immuables de l'humanité acquièrent en ces personnages un caractère historique; elles deviennent des individus en qui se résument les caractères d'une

MARINO MARINI. Etude pour le Guerrier. Bronze. 1956. 48 x 34 cm. Coll. part.





MARINO MARINI. Etude pour le Guerrier. Bronze. 1956. 37 x 23 cm. Coll. Bo Bonstedt, Stockholm.

situation morale. Pommes, acrobates, danseuses, cavaliers, guerriers sont extraits d'un milieu qui est hors du temps, ou bien des plus lointaines régions de la culture et de l'imagination figurative et sont transportés dans la vie d'aujourd'hui. On dirait qu'il veut montrer la continuité des vicissitudes humaines, le retour inéluctable des événements, sa foi dans l'action et dans la dignité de l'homme, juge de lui-même et des faits qui en survenant semblent l'anéantir, mais que cependant il domine. Ainsi le sculpteur peut-il faire allusion à la fois à l'apparence naturelle de la réalité, — éclosion de corps végétant dans l'inconscience du développement vital, gestes et expressions de toujours, — et aux images et aux formes par lesquelles d'autres artistes ont, au cours de l'histoire, traduit en langage plastique les mêmes apparences; et chaque fois ces apparences exprimaient des jugements différents, nés de différentes conjonctures historiques. Les sources de la vérité et les archives de la culture sont fouillées avec le même amour intelligent, avec le même génie sûr et libre.

Considérons le thème de l'*homme à cheval* que Marino traite sans cesse, du moins depuis 1936.

Cela pourrait sembler aujourd'hui une image anachronique, un pur motif traditionnel de composition classique; et c'est au contraire une représentation intimement liée au moment actuel, un symbole complexe du présent. Dans le terrible monde moderne parsemé de dangers inconnus, hanté d'automates et de machines qui le dominent et qui se sont révoltés contre leur créateur, l'homme avance sans défense et stupéfait, toujours accompagné par l'animal qui fut l'emblème de sa dignité et de sa valeur.

L'interprétation la plus récente de ce thème dramatique et épique, Marino l'a donnée dans les différentes versions de la sculpture auxquelles cet « elzévir » est consacré<sup>1</sup>. Dans le courant des années 1959 et 1960 il a conçu plusieurs esquisses et sculptures de différentes dimensions, appelées précisément « Guerrier ». Nous avons l'impression que l'artiste a atteint sa plus haute intensité poétique. Le cheval, foudroyé, ploie ses jambes antérieures, mais tourne encore une fois ses naseaux lacérés et décharnés en arrière et vers le

(1) FRANCO RUSSOLI. *Le Guerrier de Marino Marini* (Aldo Martello, éditeur, Milan).







MARINO MARINI. Le Guerrier. Bronze. (Spoleto, 1962: Exposition Internationale de Sculpture. Photo Ugo Mulas).

haut; tandis que l'homme se couche pantelant sur cette carcasse, s'accroche à la bête et hurle encore; et de sa tête écrasée et couverte de plaies il regarde l'ennemi inconnu et ses compagnons de misère. Cependant le cheval et l'homme ne sont plus que des blocs de matière consumée, des structures primordiales, des os pétrifiés. Une force terrible, un extrême élan de convulsions, donnent à cette architecture croulante le souffle organique des êtres vivants et bannissent tout soupçon de composition abstraite d'allure cubiste. L'invention des formes naît directement de la signification de l'image qui est une signification morale et non pas esthétique: c'est un chapitre de l'histoire humaine. De ce fait une compréhension totale et une parfaite appréciation de cette sculpture sont impossibles si l'on fait abstraction de ce que celle-ci représente, si l'on suit une lecture pure et aride d'après les principes respectueux de la forme. Par

exemple la disposition des corps tendus en diagonale et la divergence des têtes et des membres par rapport à la ligne directionnelle fondamentale constituent une transcription géniale, en termes plastiques, d'un geste *vrai*; et de l'observation pénétrante du *vrai* dérive aussi la qualité de transfiguration fantastique et expressive. Il est bien vrai que les coupures et les accords entre deux masses, entre deux volumes, sont soumis aux règles d'une miraculeuse intuition plastique; mais ils correspondent parfaitement à la description des corps puissants, martyrisés et brisés. Le groupe vibre en un parfait équilibre entre la structure des volumes accrochés à la terre et les élans, les détentés, les contorsions des organismes déchirés qui souffrent. La jambe de l'homme n'est plus qu'un bref moignon abandonné sur la croupe de l'animal, mais le poitrail de celui-ci se tend de tous ses os et de tous ses muscles; de même que

MARINO MARINI. Esquisse pour le Guerrier. 1956-57. 100 x 70 cm.





MARINO MARINI. Le guerrier. 160 × 110 cm. 1956-57.



MARINO MARINI. Le Guerrier. Bronze. 1956-57. 160 x 110 cm. Détail. Collection particulière, Milan.



MARINO MARINI. Le guerrier. Bronze. (Spoleto, 1962: Exposition Internationale de Sculpture. Photo Ugo Mulas).

la vaste encolure blessée se gonfle dans l'effort qu'elle fait pour relever le museau décharné. Quelque monstre sorti du sein du progrès a posé sa patte mécanique sur la tête du Guerrier; il l'a aplatie et brisée; et elle se dresse encore, masque horrible et pitoyable de la révolte, réclamant justice.

Marino a travaillé avec la spontanéité puissante qui caractérise sa nature; et il a su trouver un accord entre la férocité expressive et la mesure des rapports plastiques. Il a donné à ces volumes somimaire les vibrations complexes de surfaces et de lumières qui font qu'on les reconnaît comme des lambeaux de matière organique, des chairs et des squelettes. Les surfaces, grattées, écorchées et rongées, frissonnent sous la lumière, se tendent et se coagulent suivant les sursauts et les torsions du nœud formé par l'homme et son cheval. Un mouvement unique anime et détermine la position des

corps et les formes et les gestes de leurs éléments amoncelés et les ramène à l'unité de leur vie.

Tel est le Guerrier abattu mais non vaincu; c'est lui, le « chant désolé » de débris vivants réduits à des structures frappées par la foudre, mais qui un jour ont eu une figure humaine harmonieuse et que le Poète sait voir et recréer en une nouvelle architecture féroce *belle*; c'est le *miracle* de la victoire morale et artistique de l'homme sur le désespoir de la non-connaissance. Marino joint à ces images de « héros » sans visage les images des visages de ceux qui, à travers la poésie, redonnent encore aujourd'hui confiance dans l'humanité. Sa galerie de portraits de personnages grands et bons, d'amis et d'artistes, s'enrichit: ce sont tous ceux qui, comme lui, savent recomposer en une triomphante architecture de *formes* les ruines glorieuses de l'homme.

FRANCO RUSSOLI.

# Jacobsen ou le nouvel âge du fer

par Pierre Volboudt

Comme il invente ses formes, l'art se crée les matières qui y répondent, les détourne à son usage, les plie à ses desseins. Il y a entre les unes et les autres un rapport nécessaire. Dans la nouvelle symbolique de la matière, la forme participe plus étroitement que jamais à la substance où elle s'incarne. Elle la pénètre, elle en est pénétrée. Elle l'innerve d'actes et d'intentions que semblent, tant ils les servent heureusement, avoir préparés le travail secret de la nature, son art obscur, ses hasards.

En présence d'un univers dématérialisé, réductible à des concepts abstraits, le thème formel se développe en ensembles de relations entre des forces, des rythmes, des tensions, en équilibres complexes d'espaces, en fictions plastiques. Le métal permet l'appropriation presque instantanée du geste et de l'intention dynamique qu'il traduit. Il suit toutes les impulsions, les inflexions de l'acte créateur; il les sollicite, les provoque, les transpose en images d'intensité et d'énergie. Le fer paraît d'autant mieux adapté à la sobre pré-

cision de ces formes construites, de leurs traits nets, de leurs vifs contours qu'il s'offre, tel qu'il sort en barres, en tiges, en plaques, du laminoir ou de la fonderie, sous son aspect le plus banal et le plus neutre. Ainsi réduit à l'état de concept matériel, les figures qu'il dessine ont la simplicité et le dépouillement d'une épure, la concision tranchante d'un axiome. C'est de ces éléments abstraits, de ces rigides rubans assemblés en armatures de plans immatériels que Jacobsen a fait ses premières sculptures en fer, théorèmes de rigueur anguleuse. Mais le fer peut prendre une qualité moins sévère. Effrité, dégradé par l'usure et la corrosion, la nature le ressaisit; elle lui rend la dignité de l'élémentaire, le restitue au règne incertain de l'informe où, sous l'écorce de l'épaisseur brute, s'enracine l'Yggdrasil souterrain. Ce fer sauvage n'a plus rien de commun avec le métal fini dont l'art jusqu'ici refusait l'usage. Déjà, en 1935-1936, Jacobsen fut attiré par ce matériau insolite. Il devina quel parti l'art pouvait en tirer. Séduit par cette espèce de beauté fruste et

JACOBSSEN. Cosmonaute. Sculpture. 1962.





JACOBSEN. Cosmonaute. Sculpture. 1962. Galerie de France.

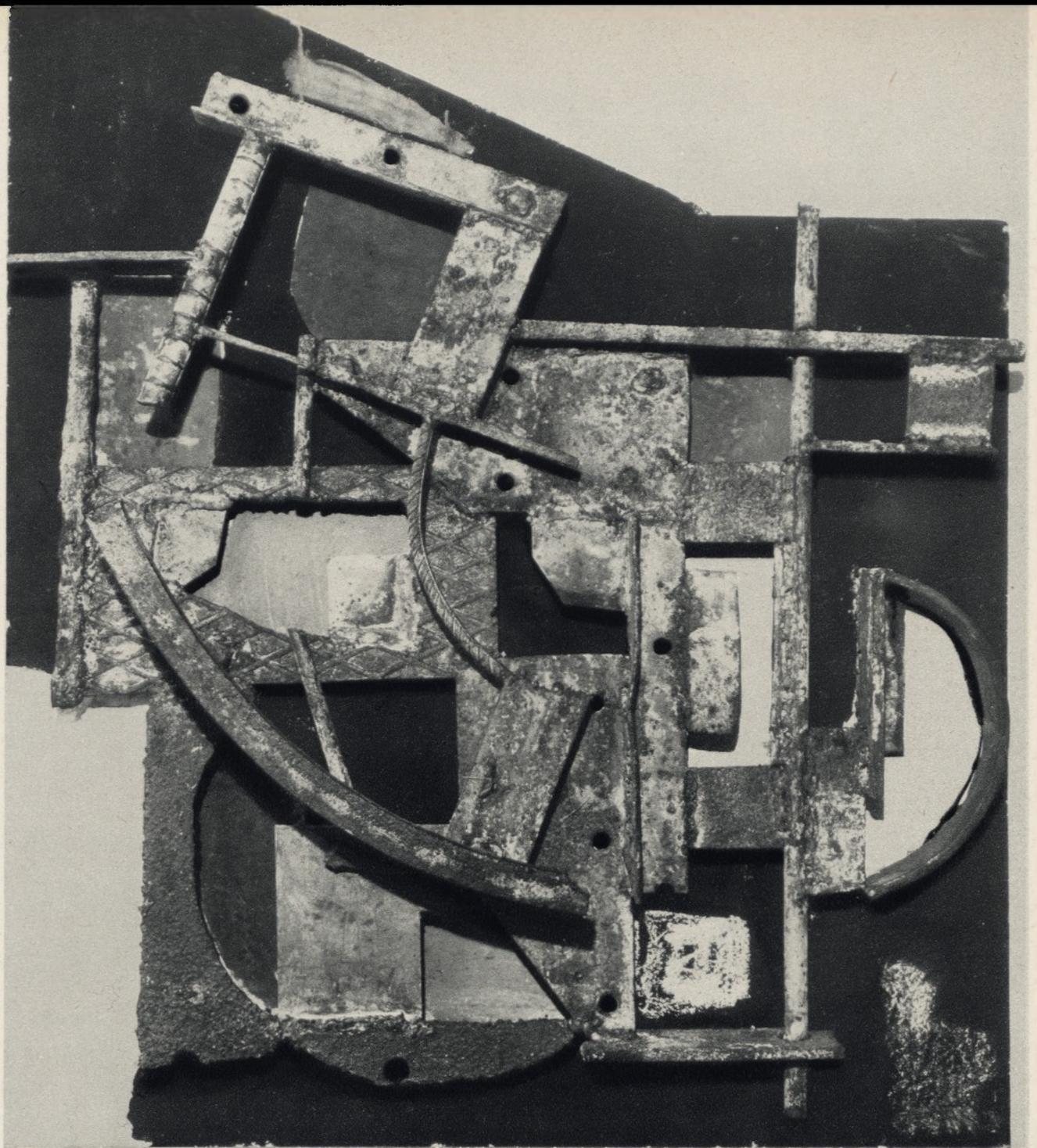
barbare, par les effets raffinés de cette patine de la corruption, il fabriqua de quelques débris de ferraille, des personnages qui annonçaient les fétiches parodiques, que seront, sous les oripeaux de la matière, ses « Poupées ».

La technique du fer dont il fut le précurseur, lui donnait un moyen d'expression dont la diversité devait servir sa double inspiration de poète bâtisseur d'espaces illimités, captifs de leur propre dynamisme et d'inventeur de corps abstraits, de systèmes de tensions, d'ellipses brusques, de brèves et puissantes antithèses, scandés d'accords et d'inflexibles mesures.

Ce problème de l'espace n'a cessé d'être la préoccupation majeure de Jacobsen. C'est lui, sans doute, qui allait l'amener, après le bois et la pierre, à donner sa préférence au métal qui répondait

aux exigences de sa conception plastique. Ses premiers mannequins, figés dans une pose hiératique, ces anatomies de pièces hétéroclites, n'étaient encore que de minces silhouettes fixées dans un espace que leurs gestes mêmes laissaient indifférent autour d'eux.

La plastique fut bientôt, pour Jacobsen, une sorte d'*ars combinatoria* d'espaces conjugués, intégrés à la forme qui les relie, les divise, les définit et les matérialise en volumes virtuels, en masses implicites, en expansions dirigées. Il ne s'agit plus pour lui d'associer le plein et le vide, de trouser l'un; de combler l'autre, solution trop facile, mais, à l'intérieur d'un cadre strictement déterminé ou morcelé, le long des axes qui le contiennent, le resserrent, l'ouvrent à l'infini, de faire de ce vide armé de lignes de force, la substance

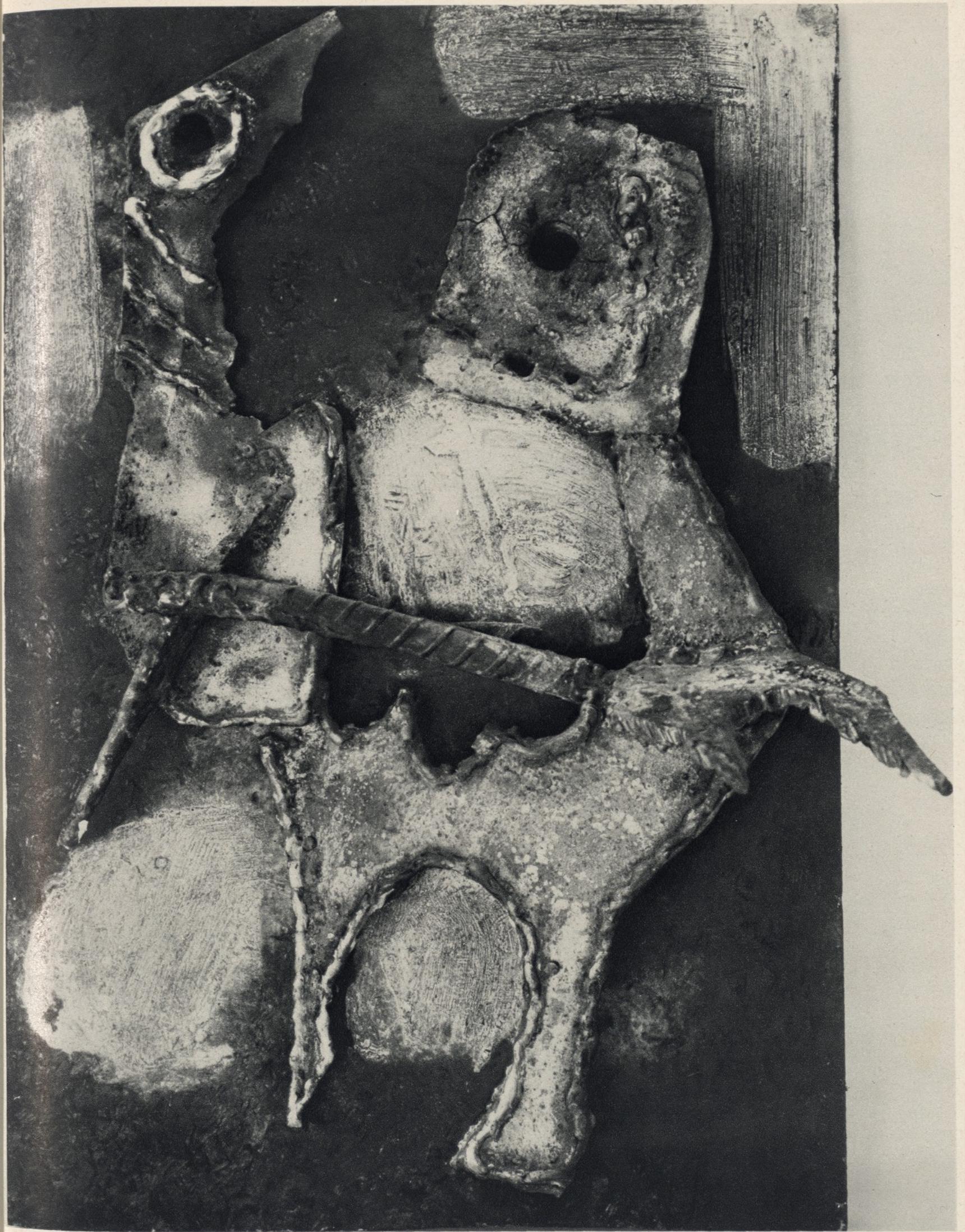


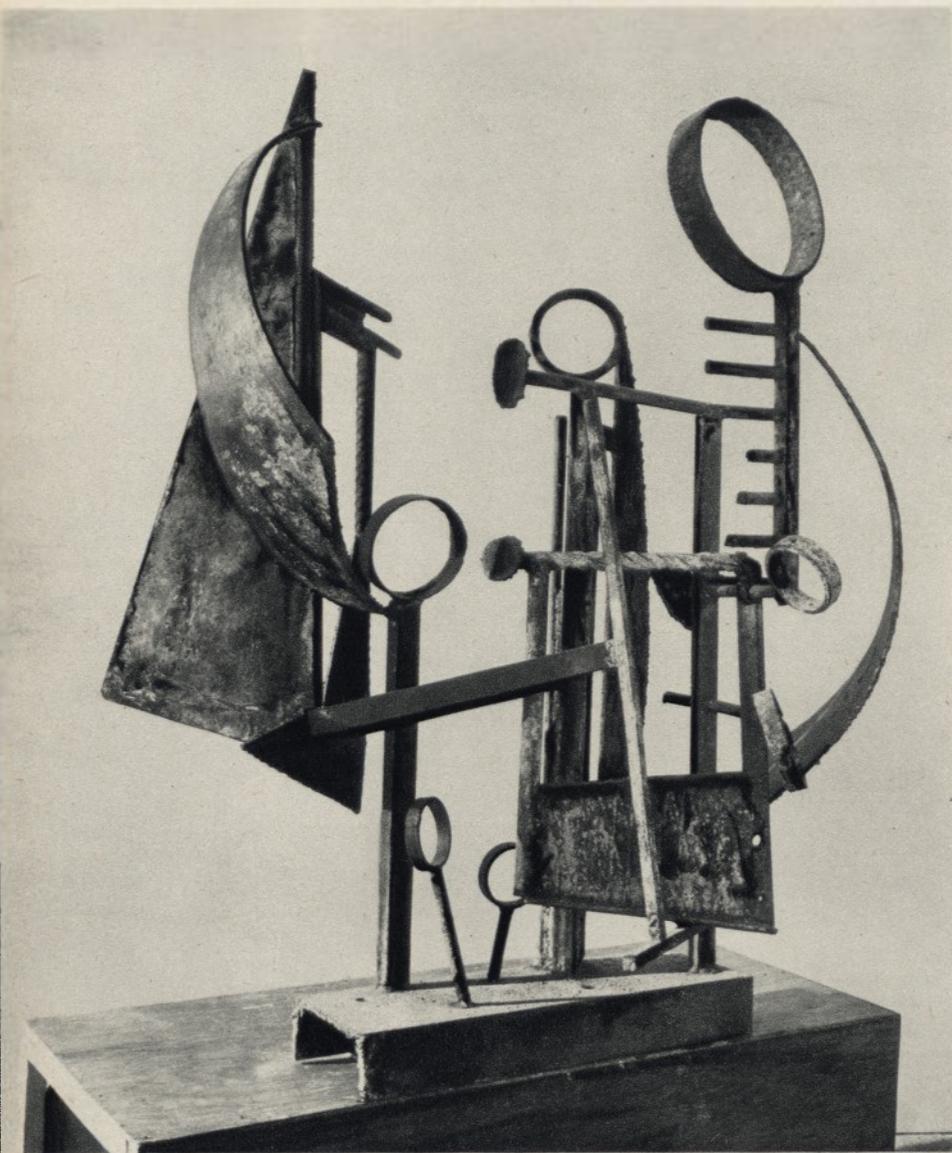
JACOBSEN. Sculpture. 1962.

même de l'œuvre. Charpente d'espaces enchâssés dans une trame rigoureuse au travers de laquelle ils s'échelonnent, se répondent par affrontements de plans, déviations presque imperceptibles, translations de perspectives fuyantes solidement articulées par la perpendiculaire et l'oblique, la sculpture de Jacobsen est fondée sur l'ordonnance mûrement méditée de chacun de ses éléments, et sans cesse corrigée par les écarts imprévus de la sensibilité.

Ses rectangles de fer noir, inscrits les uns dans les autres, et que traversent parfois la courbe d'un arc, une écharde incisive, l'amorce d'un déséquilibre qui tempère la logique implacable du thème, furent les exercices par lesquels l'artiste se préparait à son œuvre future. On serait tenté de voir dans cet art de la variation, dans les figures de cette rhétorique du fer, l'obsession de quelque

absolu. Ce n'était encore que l'application d'une méthode. Celle-ci devait conduire Jacobsen à la totale maîtrise d'un instrument si nouveau, à l'entière possession de toutes les ressources d'une matière rebelle et ingrate. L'agencement des plans et des ouvertures, des accords et des contrastes de lignes, des oppositions d'angles, des rapports des parties entre elles, des distances et des directions, devient de plus en plus complexe. Plantée sur le support de ses hampes, trapue mais élancée, la composition s'édifie par pans étagés ou redoublés, se ramifie en ossature qui est la forme elle-même. Elle s'amplifie par le jeu de courbes et de contre-courbes, se contredit par l'effet d'une soudaine diagonale. Des parallèles coupées de tronçons transversaux, de courts barreaux comme les degrés d'une progression ascendante marquent le rythme, la cadence heurtée de l'action plastique. Entre ces





JACOBSEN. Sculpture. 1962. (Photos Pierre Joly et Vera Cardot).

écrans, ces cloisons qui ne cernent que le vide, ces cercles haussés en tous sens, miroirs creux qui se renvoient le reflet imaginaire d'une réalité dont seule témoigne leur présence, s'établissent les fluides circuits d'une involution perpétuelle de mouvements issus des intervalles qui les supportent et, dans leurs pièges inutiles, les créent. Rien d'aérien cependant en ces constructions si aérées, mais si fortement enracinées, tenues et enchaînées par la torsion d'une violence musculeuse, qu'on les dirait parcourues d'une pulsation tellurique. Elles se dressent comme de rugueuses affirmations dont le rigorisme, sans jamais relâcher sa contrainte, s'infléchit, cède à on ne sait quel élan, s'échappe par le biais d'un ricochet, oscille à la pointe d'un ressort et, s'appuyant sur l'élasticité d'une lame, vibre et se résout dans son essentielle et définitive identité.

De ces décalages de plans disjoints, soudés à des vides actifs, de ces intervalles solidement charpentés, de ces découpes anguleuses, entées les unes sur les autres, de cette rude géométrie forgée à l'emporte-pièce, Jacobsen devait passer à

des mécanismes subtils de compensations et d'interférences, à de purs engrenages de mouvements — au Relief. Par l'effet alterné de leurs inversions, de leurs balancements antithétiques, le système entier de leurs parties semble se mouvoir insensiblement, propager le long d'axes inexistantes les thèmes formels qui s'entrecroisent à des niveaux différents. La couleur y introduit des fragments d'intensités cloisonnées autour desquels s'ordonne, se décante la sévère agitation de leurs antagonismes. A l'arrière-plan, le fond lui-même cesse d'être le support neutre, passif d'une action qui ne saurait se passer de lui. Paroi mais décor, d'inquiétantes suggestions en émanant qui se répandent parmi les combinaisons de ce jeu ambigu et précis. Des incandescences fumeuses, des traînées enflammées, des météores convulsifs semblent monter des troubles profondeurs du vague.

Comme les créatures d'une mythologie du futur, les « Cosmonautes » de Jacobsen sont pris entre les turbulences de cet embrasement chaotique et les forces inconnues dont ils sont en quelque façon les organes et les jouets. Ils les affrontent, mais ils les subissent; et c'est étrangement simplifiés, ballottés, disloqués, qu'ils tombent d'une chute sans fin au terme de leurs métamorphoses. « Hommes-machines », une espèce de mimétisme les rend pareils à la matière dont ils ont revêtu la livrée. Le corps se fait carapace; la tête, hublot hagard ou masque béant; les membres, contrepoids ou leviers, rouages interchangeables de la mécanique dont ils reçoivent les secousses. Leurs gestes se confondent avec les orbites qui les traversent et auxquelles leur vie est suspendue. Et leur sort n'est que ce ruban d'énergie où ils sont accrochés, cette courbe d'univers qui les attire et les lance, comme une fronde, à leur but absurde et inaccessible.

Bien des artistes ont représenté l'homme sous les traits de ses instruments familiers. Ces panoplies d'objets bizarrement détournés de leur usage ne sont que d'ironiques travestis. Les fantoches burlesques de Jacobsen ont, sous l'outrance de leur accoutrement un visage prophétique. Ils incarnent le tragique de cette condition inhumaine que toute l'ambition de l'espèce, ses réussites, semblent déjà lui promettre. Ces effigies cruelles déshumanisent l'être contraint, pour ses plus hauts desseins, d'emprunter l'apparence même de la matière, de se plier, pour les vaincre à ses servitudes, de prendre l'allure de la machine, de se dégrader avec elle, comme elle, voué à ne se survivre peut-être dans quelque canton de l'espace, que comme une creuse momie de métal pourri et taillée à sa ressemblance.

D'emblée, l'art du fer a atteint avec Jacobsen à une expression saisissante. Il y fallait une imagination capable à la fois d'animer cette sombre et sarcastique vision et de construire, par la rigueur de la méditation, d'austères et sereins édifices d'espace, des architectures de mouvements.

PIERRE VOLBOUDT.

# Les thèmes visuels de Lardera

par R. V. Gindertael

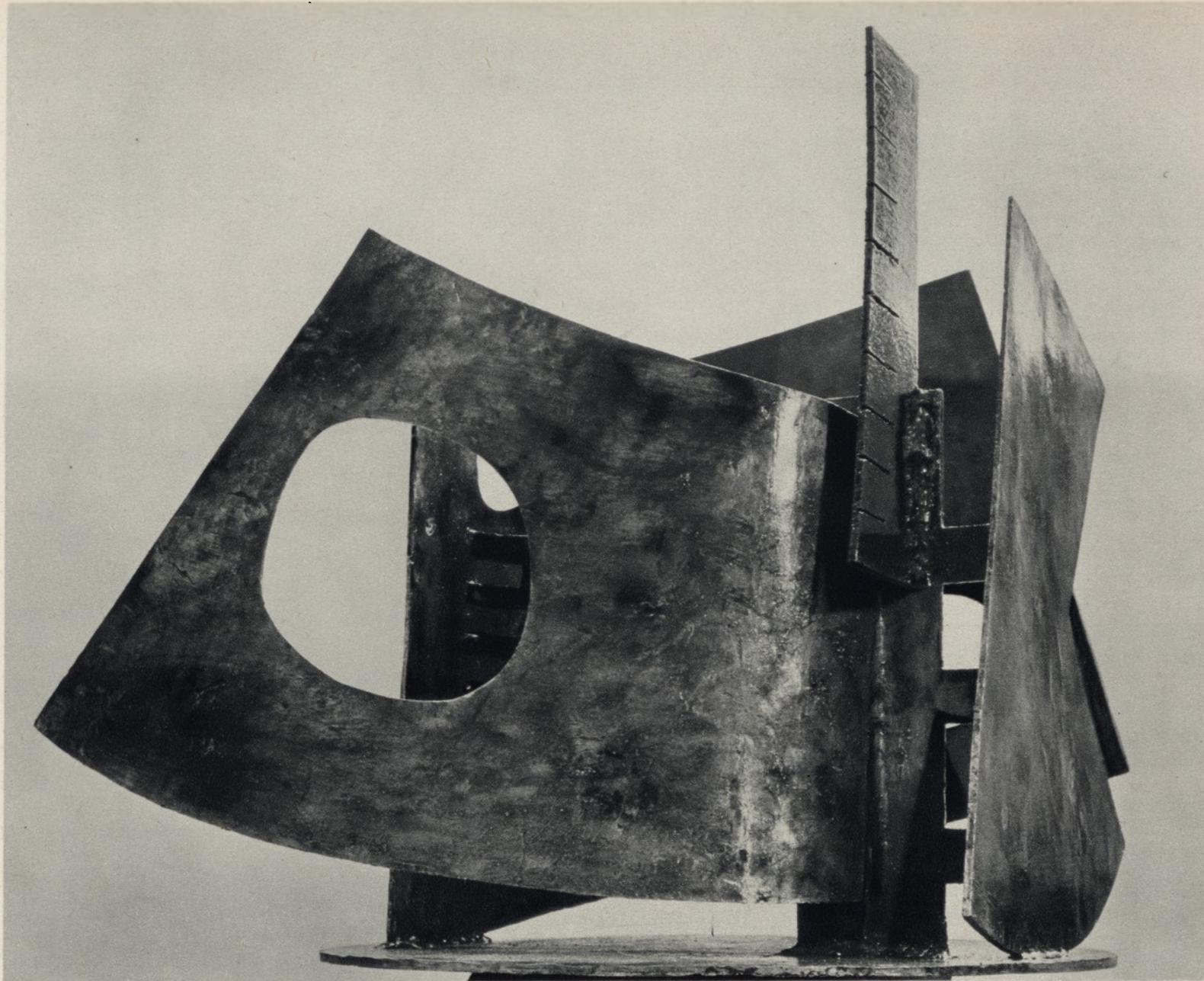
Lardera occupe non seulement une place éminente dans la sculpture contemporaine, mais encore son œuvre est l'une des plus originales, en tous points, qui se soient manifestées au cours de la période actuelle dont la fin de la guerre avait marqué l'origine. Aussi ne peut-on qu'être surpris et insatisfait de constater qu'à Paris où pourtant, établi depuis 1947, il a réalisé presque toute son œuvre, jusqu'aujourd'hui<sup>1</sup> il ne lui ait été encore con-

sacré aucune grande exposition particulière depuis ses premières manifestations à la Galerie Denise René en 1948, à la Galerie Berggruen en 1954 et à la Galerie Michel Warren en 1956. A l'étranger, au contraire, ses expositions personnelles se sont multipliées et aucune importante exposition internationale n'a été organisée sans qu'il y fût invité. Je sais bien que Lardera n'est pas une exception et que d'autres artistes français ou « de Paris » de premier plan ne sont pas mieux avantagés que lui. Ce fait n'en est pas moins regrettable; car, à moins d'être de ceux

(1) Galerie Knoedler, Paris - Mars 1963: Exposition des œuvres récentes de Lardera.

LARDERA. Sculpture. Fer. 1952. Hauteur; 3 m. Collection F. Pensotti, Legnano (Milan).





LARDERA. Spirale rompue II. Bronze (fonte) et fer. 1960-61. Hauteur: 1 m. Musée National d'Art Moderne, Paris.

qui ont le privilège de voyager constamment ou bien de fréquenter les ateliers, le public français reste le plus mal informé sur les phases du développement de l'art de ses contemporains et concitoyens.

Ainsi, c'est, de toute façon, outre-Rhin qu'il faut se rendre si l'on veut apprécier à sa juste mesure le caractère monumental de la sculpture de Lardera. Celui-ci a déjà exécuté, pourtant, au moins une quinzaine d'œuvres « architecturales » de très grandes dimensions. Mais à l'exception d'une sculpture murale dans une maison particulière de Neuilly et d'une autre de douze mètres de haut, en plein air, sur une façade à Legnano près de Milan, tous les monuments de Lardera sont érigés en Allemagne: un à Krefeld, un à Düsseldorf, le plus grand de tous, «Aube I» de 1958-59, à Berlin sur la place publique Hansa, et les quatre plus récents sont répartis dans la ville de Hambourg où il les avait exécutés sur place au cours de nombreux séjours réguliers pendant la période de deux années, de 1958 à 1960, où ayant accepté la classe de sculpture de l'Académie des

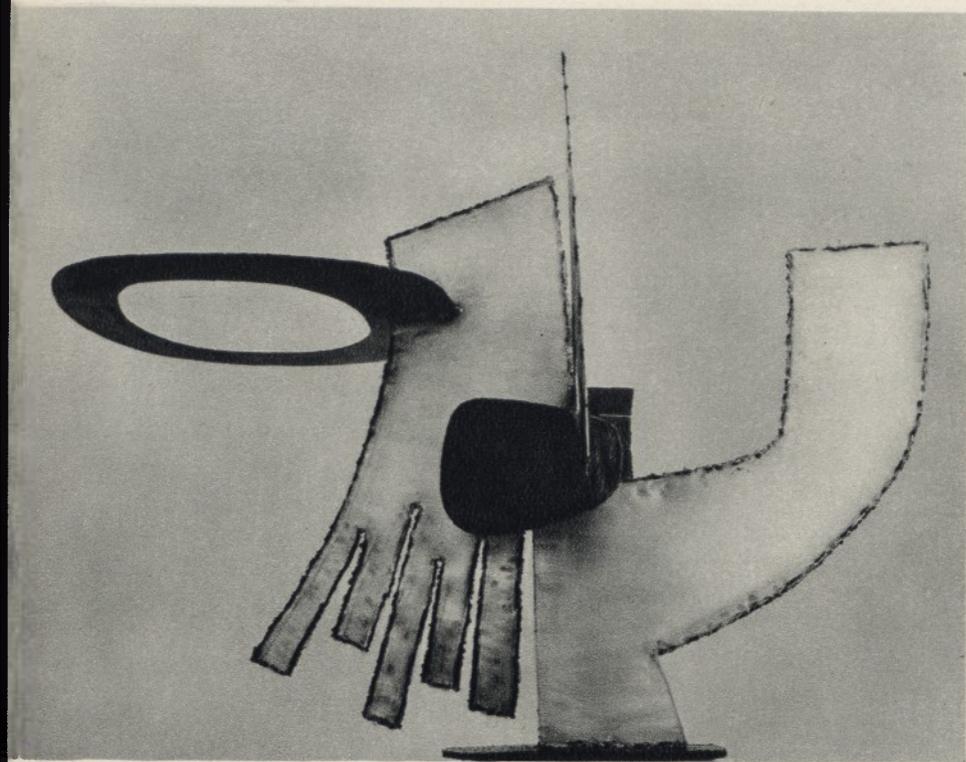
Beaux-Arts il y dirigea un vrai atelier de travail, considérant ses élèves comme des aides.

Sans doute, depuis ses premières recherches et surtout dès sa découverte en 1944 de la « sculpture à deux dimensions », Lardera, en réduisant d'abord le principe de la sculpture à l'organisation sur un plan unique d'une vision simultanée d'espaces vides et pleins, pour s'opposer à la sculpture de forme close qu'il estimait devoir être abandonnée au terme de son ultime perfection atteinte par Brancusi, avait déjà mis en évidence les données purement architectoniques d'une nouvelle conception de la forme conditionnée par l'espace et recréant un espace. Ainsi dans son essence même et par sa fonction vitale, la sculpture de Lardera, préalablement à toute option et à toute destination, répondait aux lois du monumental.

Rapidement, en rétablissant la sculpture dans sa plénitude tridimensionnelle par la rencontre organisée dans le sens perpendiculaire de deux formes à deux dimensions, Lardera avait confirmé l'ordonnance monumentale de la tension plastique qu'il faisait naître entre les formes pleines et les



LARDERA. Aube I. Fer et cuivre. 1958-59. Hauteur: 4 m. Hause Platz, Berlin.



LARDERA. Déesse antique n° IV. Acier et fer. 1959. Musée de Mannheim.

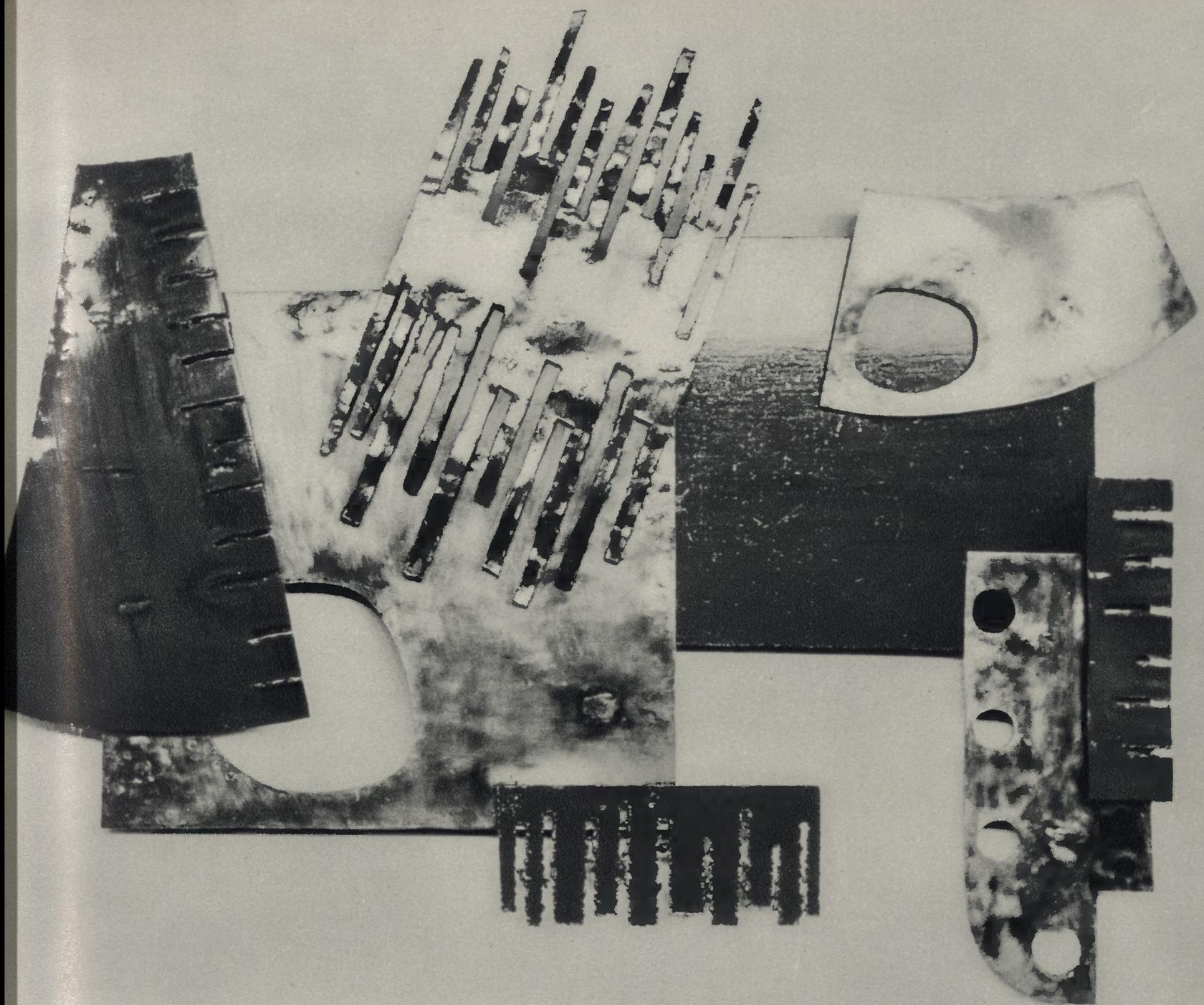


vides. Il était donc logique qu'il entendît aussitôt « l'appel de l'architecture », concevant et élaborant à partir de 1948 ses premières « grandes sculptures destinées à relier et à exalter les espaces fonctionnels de l'architecture ». (J'emprunte cette définition à la chronologie du développement de l'œuvre de Lardera telle qu'elle est établie dans les feuillets bleus intercalaires du grand album de reproductions paru aux Editions du Griffon, Neuchâtel, en 1960 - Introduction de Michel Seuphor).

À mesure que s'enrichissait son invention formelle et dès que l'intervention de plans transversaux eut libéré presque en même temps toutes les forces obliques, la sculpture de Lardera n'a plus cessé de renforcer sa puissance et d'affirmer son existence d'édifice visuel. La grandeur de chaque œuvre de Lardera est assurée par les seuls rapports des éléments statiques et dynamiques entre eux et par l'exaltation de leur fonction spatiale, sans que la monumentalité mesurable leur soit nécessaire et encore moins l'intégration à quelque ensemble architectural. La sculpture de Lardera développe sa dimension mentale dans n'importe quel cadre intérieur ou extérieur et c'est peut-être encore dans la vaste et libre nature, sans le moindre point de repère avec d'autres constructions humaines, qu'elle révèle sa plénitude et définit le mieux son intégrité.

La décision et l'envergure structurale ne résument pas cependant l'identité de la sculpture de Lardera. Pour la déterminer plus complètement, il ne faut pas négliger ses valeurs expressives. Je n'oublie pas que Lardera m'a déclaré un jour: « L'œuvre d'art est aussi pour moi une *aventure poétique* », insistant même: « la seule justification de l'œuvre me paraît être la part imprévisible de l'aventure poétique ». Un travail aussi ardu, aussi dangereux, dirais-je même, et aussi décisif que celui de la découpe et de l'assemblage par soudure de plaques de tôles, parfois de cuivre mais plus souvent de fer, voire d'acier inoxydable, n'exclut pas qu'une inspiration l'anime ni qu'une expression en résulte. Si aucune grande rétrospective ne nous a donné jusqu'ici l'occasion d'une analyse approfondie de l'œuvre de Lardera, l'examen d'un certain nombre de reproductions juxtaposées permet déjà de découvrir le développement expressif des grands thèmes d'inspiration du sculpteur, qui n'a jamais hésité à les qualifier émotionnellement. Ces thèmes, nous les retrouvons à différentes étapes de son évolution, mais ils ne font pas simplement l'objet de variantes. Presque chaque fois, ils donnent naissance à un nouveau parti pris, à une nouvelle sculpture. Ainsi en est-il de la « Déesse antique » qui apparaît en 1953 et prend successivement, en 1958 et 1959, d'autres aspects en relation intime avec les acquis plastiques survenus. Si les « Occasions dramatiques » ont eu, entre 1951 et 1954, des résultats plus cohérents, les autres thèmes ont été traités librement avec les conséquences les plus variées. La place

LARDERA. Occasion dramatique. Fer. 1952. Hauteur. Cm. 60. Coll. A. Ph. Bartos, New York.



LARDERA. Enchantement de la nuit V. Sculpture murale. Fer et cuivre. 1962. 150 x 120 cm.

me fait défaut ici pour les étudier en détail, mais les nommer suffira pour indiquer l'orientation générale de chacun, et sa dominante, soit l'intensité d'expression avec les « Rythmes héroïques » de 1952 à 59, les « Cathédrales de la douleur » de 52 à 57, les « Rencontres dramatiques » comme les « Rencontres dans la nuit » de 53 à 59, soit la recherche structurale dans les « Colloques » (entre métaux différents), les « Rythmes rompus » ou les « Elans téméraires ». Mais cette division est par trop catégorique, car l'ordre des intentions de Lardera ne fut jamais exclusif ni aussi systématique. Et son œuvre, à travers ses époques, reste d'une rare unité.

Il importe de remarquer dans l'évolution même de Lardera que s'il s'est soumis aux exigences les plus rigoureuses pour ramener la sculpture à

sa fonction d'art visuel, il ne s'est jamais laissé enfermer dans une limite de principe. Aucun interdit ne s'est opposé à sa liberté de création qui de découverte en découverte et d'apport en apport, n'a cessé de rendre à la sculpture toutes ses prérogatives et tous ses avantages. Et le plus récemment, lorsqu'il a réussi la prouesse technique d'intégrer à ses éléments découpés des pièces de bronze modelées et fondues, ce fut pour que l'animation tactile vienne à nouveau revivifier un caractère visuel entièrement conquis et avouer plus ouvertement la part sensible dans sa conception même. Mais il ne se l'est permis que parce qu'il avait décidé de propos délibéré que le moment était venu, pour lui, d'ajouter cet accent à sa perfection et à sa plénitude.

R. V. GINDERTAEL.

DES FENÊTRES  
ET DES MIROIRS

# En traversant la peinture de Bernard Dufour

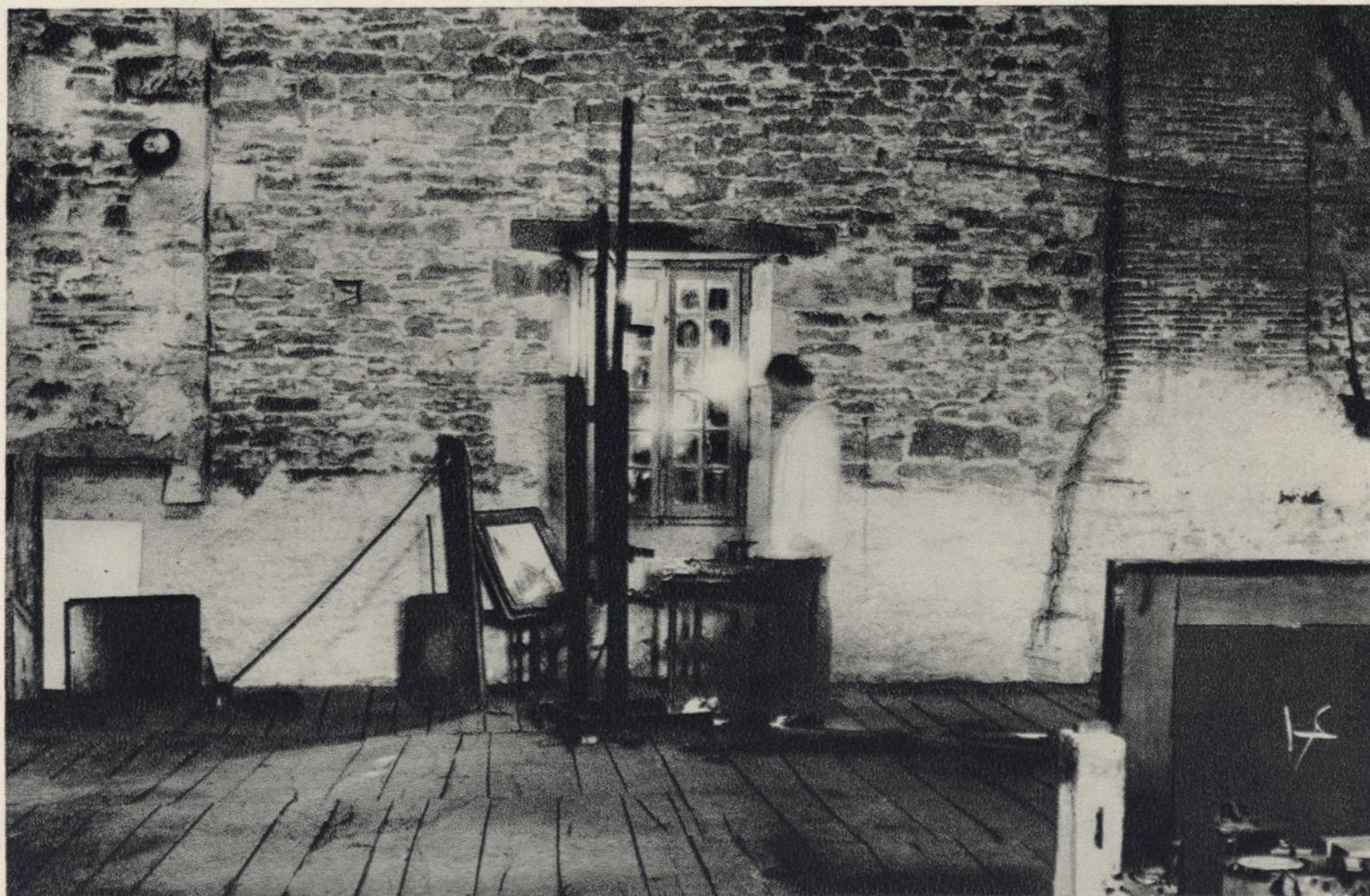
par Alain Jouffroy

« Et maintenant, réfléchissez, les miroirs! » Cette injonction de Jacques Rigaud, il me plaît de la rappeler ici, intacte malgré l'usage indigne qu'on en a fait depuis. Les miroirs, en effet, on sait maintenant combien ils réfléchissent mal, et combien peu ils pensent. Mais on n'en finira jamais avec eux. La traversée du miroir, telle que l'a rêvée Lewis Carroll, celle des apparences, telle que l'a vécue Virginia Woolf, mais surtout la traversée quotidienne d'un champ ou d'une rue, nul ne pourra dire qu'elles laissent aujourd'hui le poète indifférent. Mais le peintre? On dirait qu'il commence à se débarrasser prudemment de ces « verres de non-contact » que l'art « non-figuratif » avait posés sur ses yeux. Et certains peintres abstraits qui, il y a dix ans, cherchaient à éviter le

surgissement de la figure dans l'image, la retrouvent aujourd'hui, mystérieusement changée par l'immersion qui lui avait été imposée. Or, on l'a répété, la peinture, même abstraite, ne peut prétendre avoir coupé à jamais le cordon ombilical qui la lie au monde: involontairement ou non, elle fait corps avec lui; mais je me demande s'il est souhaitable que cette appartenance soit aujourd'hui consciemment désirée.

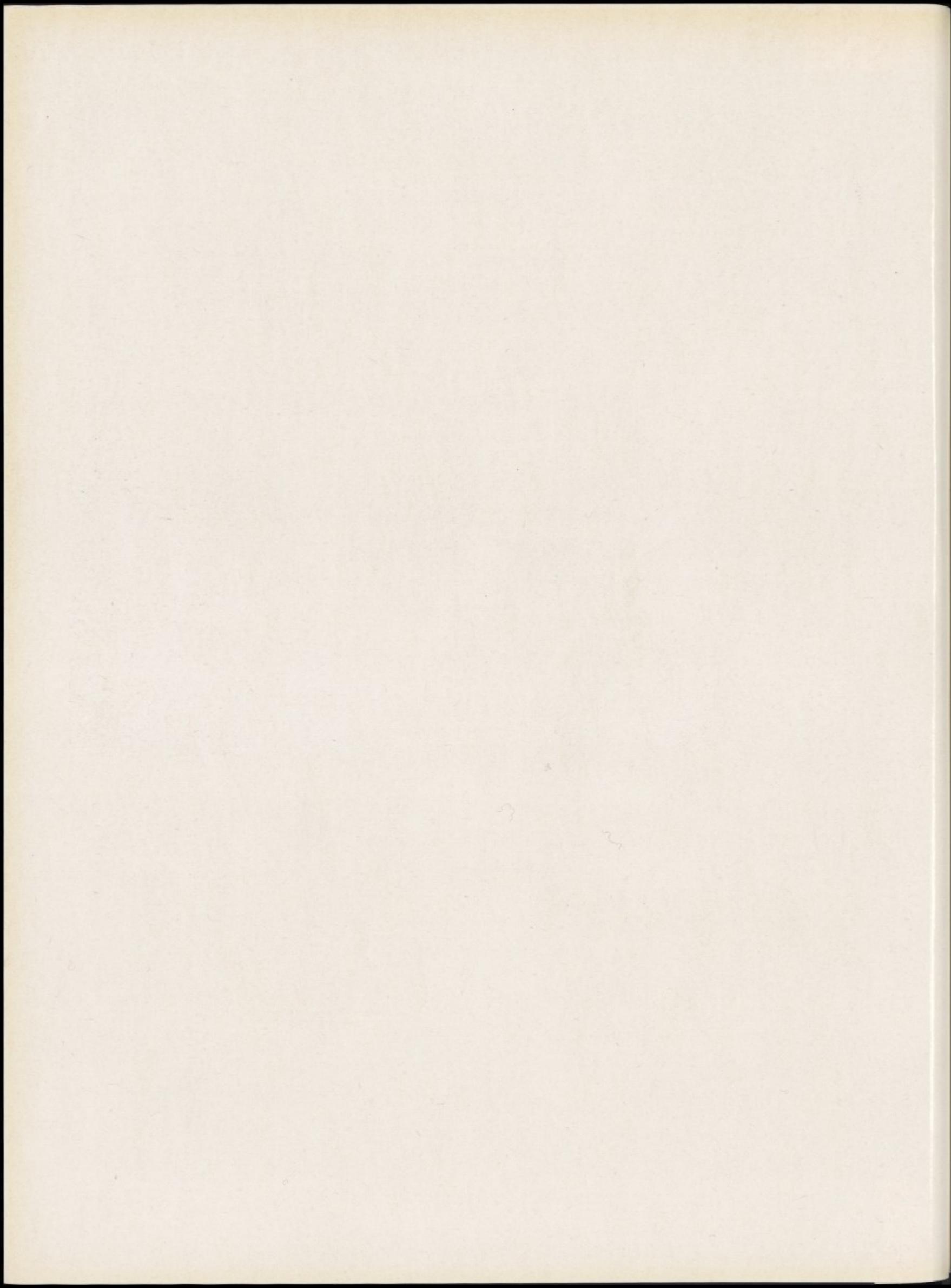
Non, cela ne l'est sans doute pas, puisque l'élan qui préside à toute véritable « vision », c'est au plus méconnu de l'être qu'il se déclenche. Bernard Dufour, par exemple, ne s'est pas un

La disposition des miroirs dans l'atelier de Bernard Dufour.





DUFOUR. L'Allée, Tête et Nu. Peinture. 1962. 146 x 114 cm. Galerie Pierre. (Photo Delagénère).





DUFOUR. Fenêtre, moi et des tableaux. Peinture. 1962. 130 x 162 cm.

jour solennellement installé à une chaire, face à une foule d'élèves imaginaires, pour leur enseigner la nécessité d'abandonner la peinture abstraite. Non, il me semble que c'est même à son corps défendant que la peinture l'a conduit là où il en est aujourd'hui: face au miroir, face à la fenêtre, face au miroir posé devant la fenêtre, face à ses propres tableaux réfléchis dans les miroirs, face à ses propres tableaux consacrés aux miroirs. Il n'y a absolument rien de commun entre cette évolution qui a fait passer Dufour par les arcades de Venise et celle d'un Chirico par exemple: Jackson Pollock lui-même en revenait au visage humain, avant de se tuer en automobile il y a quelques années. La peinture « figurative » de Bernard Dufour n'est pas le fait d'une démission, mais d'une conquête, qui s'apparente de loin à celle d'un Giacometti ou d'un Hélion; conquête désespérée, conquête solitaire, conquête intelli-

gente et folle, conquête sur l'impossible et le déjà-vu.

Que Bernard Dufour soit un solitaire, et que cette solitude soit pour lui une manière profonde de s'éprouver lui-même et de détecter sa vérité, je n'en veux pour argument que le choix qu'il a fait récemment d'un grenier en pleine campagne pour y mener une expérience très singulière parmi des miroirs. Solitude, ici, signifie « isolement volontaire », pour ne pas dire claustration. A l'intérieur de ce grenier, qu'aéraient deux fenêtres sur le paysage et la lumière du jour, les miroirs ont circonscrit le rayon d'action de Bernard Dufour à sa propre situation dans l'espace. Ces tableaux ne représentent donc pas des fenêtres, des miroirs, un chevalet et des tableaux posés contre des murs, ils cernent, ils encerclent, ils investissent un être vivant et pensant, qui en est à se poser la question fondamentale: « Où suis-je? »



DUFOUR. Contre-jour, Pendule. Peinture. 1962. 146 x 114 cm.

Quel est ce « où »? De quoi est-il fait? Comment l'espace qui le sépare des objets existe-t-il? Comment capter et mettre en évidence l'énergie centrifuge du regard? A bien contempler ces tableaux interrogatifs, on dirait que Dufour a parfois désespéré de trouver une réponse aux questions qu'il s'y est posé. Et ce n'est pas sans nous communiquer un peu de ce désespoir qu'ils nous touchent.

La vérité de l'espace et de la forme flottant dans l'espace, la vérité du contour et de ses approximations chromatiques, la vérité de la lumière et de la substance, oui, tous ces problèmes laissés en suspens par Matisse dans ses ultimes « gouaches découpées », comment les résoudre aujourd'hui? Est-il possible de s'y exposer sans amertume? Les uns prétendent que non; quant aux autres, la cohorte d'exécrables illustrateurs qui se veulent en vain les héritiers d'une haute tradition, il faut bien dire que leur « réalité poétique » n'est ni réelle, ni poétique. La peinture n'est pas

et ne sera jamais, malgré les apparences, le domaine réservé des imbéciles et des ignares. Pour se confronter supérieurement au « motif », il faut avoir traversé avec lucidité et ferveur toutes les étapes de ce qu'on pourrait appeler « la culture d'avant-garde », si ces deux termes n'étaient évidemment inaccordables; cela, et de façons très diverses, Giacometti, Héliou, Bernard Dufour l'ont accompli, chacun en son temps.

Décidé à mener solitairement sa barque comme il le sent, Dufour procède actuellement à une sorte d'inventaire passionné des possibilités figuratives. Nul ne peut prévoir, encore moins lui-même, jusqu'à quelle extrémité cet inventaire le conduira. A nos yeux, ses tableaux récents répondent fortement par leur originalité de conception, à toute accusation de faiblesse et de complaisance. Construits par plans entre-croisés en X, ils ne cèdent jamais à l'anecdote, ni à la sentimentalité, ni à la misérable description prosaïque. Ce qui nous parvient de lumière naturelle par ces fenêtres ouvertes, s'oppose à la concentration méditative des ombres de l'intérieur. Le visage du peintre, hagard et comme blessé, souvent halluciné comme certaines des plus violentes « apparitions » de Francis Bacon, émerge d'un étang noirâtre et glauque: cette nuit dont on ne sait si elle nous hante ou si c'est nous qui la hantons. A contre-jour, le tableau tour à tour se fait et se défait dans le miroir, jusqu'à se crispier parfois en esquisse, en trace fugitive de la présence. La fenêtre est ouverte, mais l'esprit reste tourné vers soi-même, à la recherche d'une évidence qui se dérobe. Le miroir, entre la fenêtre et la toile, établit la *distance mentale* qui sépare encore Bernard Dufour du monde. Et les tableaux anciens, tels que le miroir les fait à la fois apparaître et disparaître, précisent clairement cette distance, où la réalité se perd de vue au moment précis où l'on croit l'avoir saisie. Le regard est donc invité à accomplir un bond entre les fragments d'un poème pulvérisé qui n'est autre que la totalité de l'étendue. Mais ce bond n'exige aucun soubresaut, ni même aucune peine: avec une étrange aisance, qui est peut-être celle de l'état hypnotique, la lumière se réfracte et dialogue avec elle-même, comme une seule et même phrase dite par des acteurs placés en différents points d'un théâtre. L'horizon inaccessible, très loin au delà des frondaisons liquides, tire invisiblement la couverture de l'espace vers lui.

Une idée ascensionnelle sous-jacente maintient ainsi l'image en suspens au-dessus d'un vide qui n'est peut-être pas encore tout à fait assez sensible. Et le visage du peintre, apparu entre deux mondes

DUFOUR. Fenêtre ouverte, deux miroirs et têtes.  
Peinture. 1962. 130 x 97 cm. Galerie Pierre.





DUFOUR. Réflexion de deux nus et d'un portrait dans des miroirs. Peinture. 1962. 116 x 81 cm. Galerie Pierre.

qui se tournent le dos, devient le « nœud gordien » de cette conscience du monde qui semble chercher, angoissée, à se voir et à se comprendre elle-même. A preuve la présence, dans certains tableaux de ce qui se passe *derrière* le peintre, et qui le presse sourdement de son flot d'ombres et de lumières méchantes. En état d'a-pesanteur, le réel est donc invité à circuler comme le regard lui-même dans les couloirs de l'imaginaire, et répond somme toute à l'invitation qui lui est faite. Pas de tragédie, mais un drame muet et dense, le drame du prisonnier qui cherche une issue, et rêve sur chacune de celles qui lui paraît « possible ». *Dehors*, c'est la lumière accablante et mouvante, un lent tourbillon d'eaux vertes comme un aquarium; *dedans*, c'est le cloisonnement et le compartimentage des réalités successives auxquelles l'individu achoppe. La fenêtre, qu'elle soit ouverte ou fermée, ne fait que préciser la limite de ces deux

royaumes contradictoires. Seul lien, seul liant, seul allié, la lumière — sans laquelle nulle peinture ne serait concevable —, fait vivre et trembler les phrases d'un discours morcelé par l'inquiétude et par le temps.

Les questions posées trouvent ainsi, non pas des réponses, mais l'indication intelligente d'une réponse globale. Le peintre reste le sujet central de l'expression, l'espace le traverse et le nie au moment même où le peintre le fait exister; quant au monde, il reste ce qu'il est, inaccessible hors de l'instant. Peut-être le grand pouvoir de la peinture de Bernard Dufour réside-t-il dans le rappel d'une évidence, et ce n'est pas son miroir, ni même les apparences que le peintre traverse pour rejoindre cette vérité centrale, c'est sa propre peinture dont on ne saura peut-être jamais si elle doit ou non être acceptée.

29 janvier 1963.

ALAIN JOUFFROY.

# Reichel: les rencontres insolites

par Jacques Lassaigne

La rétrospective Reichel à la Galerie Jeanne Bucher sonnera-t-elle enfin l'heure de la justice pour une œuvre qui sut depuis longtemps enchanter les meilleurs mais n'eut jamais sa chance auprès du grand public? Pour quelles raisons mystérieuses, je me le suis souvent demandé, lorsque j'accompagnais chez lui des amis fortunés, d'abord séduits, puis qui soudain se détournaient et repartaient les mains vides. On ne saurait pourtant imaginer un art plus délicat, plus capable de toucher la sensibilité et de charmer les esprits, avec toujours une façon d'éclairer, d'instruire sur les modes nouveaux de peindre et de penser. Par exemple, lorsqu'on parle de l'Académie Ranson des années 1930, ce creuset dans lequel ont passé tant de bons peintres jeunes et vieux, on ne cite jamais parmi les composantes de l'atmosphère de découverte, d'émerveillement, de pureté qui y régnait, le génie simple et malicieux de Reichel. Cependant le rôle qu'il joua, discret et apparemment détaché, fut loin d'être négligeable. La petite exposition qu'il fit vers 1934 ouvrait un chapitre de merveilleux dans un climat tout de discipline austère. L'amitié qui le lia à Bissière dans des moments de recherche également difficiles pour les deux peintres fut extrêmement féconde et Bissière a toujours tenu à lui en rendre hommage. Reichel apportait un parfum de romantisme germanique, de rêve naïf, de communion des genres et des espèces qui s'est trouvé ainsi à l'origine de tout le mouvement de renouveau de la jeune peinture française qui s'élaborait là il y a vingt-cinq ans. Il n'est guère de peintre ayant passé rue Joseph Bara qui n'ait conservé chez lui, à une place de choix, une ou deux petites œuvres de Reichel devenues comme le génie familier de la maison.

Car cet homme méconnu, ignoré, était bien cela, un compagnon de choix, un frère de l'âme, un intercesseur incomparable auprès des mystères du monde animal et naturel. Il vivait dans une atmosphère extraordinaire qu'il transportait avec lui et qui se prolonge dans son œuvre. Elle était faite de rencontres insolites, de flâneries nocturnes dans un monde aujourd'hui presque disparu et qui a été aussi celui de Léon-Paul Fargue: les boulevards périphériques, les métros aériens, le jardin secret des nuits de Paris, à la lueur blafarde des anciens becs de gaz dans les feuillages. Le bel album que vient d'éditionner la Galerie Jeanne Bucher s'ouvre



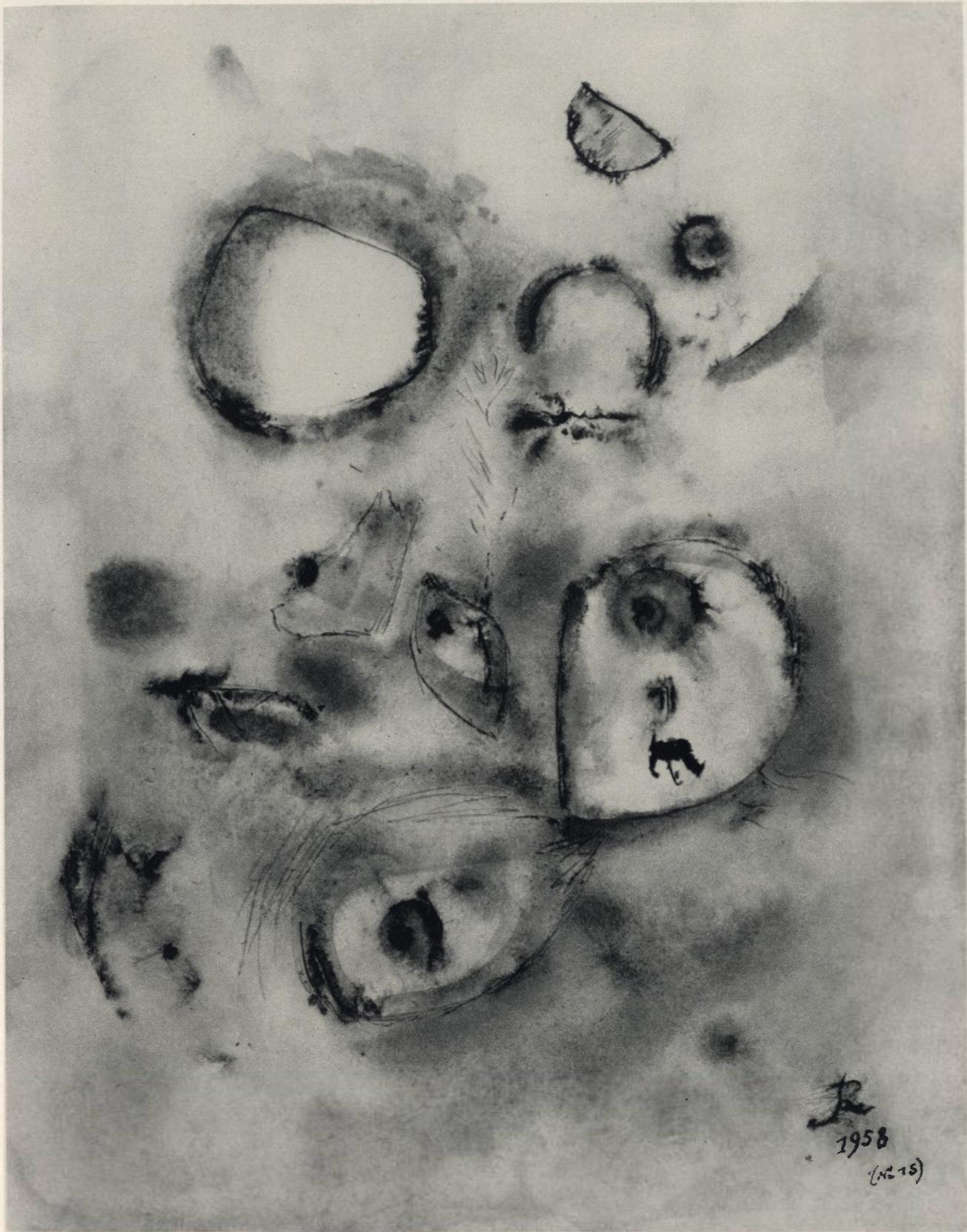
REICHEL. Aquarelle. 1928. 31 x 17 cm.



sur un texte d'Henry Miller qui lui avait déjà consacré un chapitre presque célèbre, *l'œil cosmologique*; il contient aussi les témoignages de Bissière et Lawrence Durrell; enfin Brassai narre longuement et avec une émotion communicative ce que fut durant dix ans, à partir de son arrivée à Paris en 1928, la vie de Reichel à l'hôtel des Terrasses, au coin de la rue de la Glacière et du boulevard Auguste-Blanqui. Il y voisinait alors avec Brassai, de nombreux artistes et écrivains comme Desnos, Queneau, Henry Miller.

L'image de Reichel reste chère à ceux qui l'ont connu. Son visage carré et pourtant plein de douceur, ses yeux gris sur lesquels se posaient parfois ses lourdes paupières, ses rides profondes qui marquaient tant d'épreuves et ne lui enlevaient rien de son air de jeunesse, tout cela ne se peut oublier. La petite chambre où il vivait Impasse du Rouet depuis 1938 est demeurée inchangée, de même que celle qui lui servait d'atelier, cellule voisine non moins étroite, à peine moins sombre; toutes deux s'ouvraient cependant sur d'extraordinaires paysages, des rêves sidéraux, des ciels peuplés de présences, les minuscules aquarelles sur les murs. Peu importait à Reichel le cadre où il vivait, mais qu'il avait marqué si profondément. Comme les cavaliers nomades il le transformait à sa guise, portant tout son décor merveilleux avec lui, sa tente diaprée, ses tapis et ses tapisseries de poupée. Durant la guerre, lorsqu'il dut subir l'indigne et injuste internement imposé aux allemands réfugiés en France, au camp de Gurs dans les Pyrénées, jamais il n'éleva la moindre plainte; au contraire il s'émerveillait du paysage qui l'entourait et il réalisa dans un grand cahier une suite extraordinaire de petites œuvres qui est comme l'illustration au jour le jour de sa vie intérieure. Il lui fallait si peu pour vivre, être heureux, travailler et ce peu qui lui fut si souvent marchandé il trouvait le moyen de le partager encore. Il était la générosité même, ne mesurant jamais l'ampleur de ses dons. Ami tendre et proche, pourtant lointain, parfois inaccessible dans ses pensées, il aimait se perdre dans une semi-ivresse, faite autant de privations que d'excès, de rêveries nonchalantes que de soudaine fièvre de sa main exercées.

Son œuvre est faite pour maintenir, comme à travers une porte ouverte sur l'au-delà, un dialogue secret, un murmure. Elle nous parle pour lui, elle est sa présence même. Dans des petites peintures puis dans des aquarelles qui deviennent bientôt un moyen exclusif d'expression, Reichel a suivi son chemin avec constance. Son investigation est moins inquiète qu'émerveillée; il répugne à tout procédé, à tout mécanisme et lorsqu'à ses débuts



REICHEL. Pâle Papillon. Aquarelle. 1958. 31 x 24 cm. Galerie Jeanne Bucher. (Photo Luc Joubert).



REICHEL. A l'italienne. Aquarelle. 1953. 23,5 x 31,5 cm. Coll. L. S.-R.

sa description atteint la précision du kaléidoscope, sa sensibilité individualise chaque parcelle de lumière captée. Il se défie de toute démonstration, de tout système et quand son interrogation risque de devenir trop cruelle il tisse quelques voiles légers pour la parer. Il rêve, interprétant les signes qui passent à sa portée, interrogeant les infiniment petits et les substances mouvantes, ne retenant que ce qu'il aime et qu'il a su enrichir d'une main patiente et sûre. Il n'y a pas d'eau ou de ciel qui ne recèlent pour lui d'innombrables végétations ou des reflets merveilleux. Les couleurs, les lignes palpitent sur le papier comme l'encre sur le buvard. Le ciel n'est qu'astres éclatés où surgissent de durs noyaux étranges; la terre est faite de cristaux irisés, de cailloux-météores; sur des fleurs idéales faites de nœuds ou d'arabesques des yeux ouverts.

Certaines de ses œuvres s'engagent sur un véritable labyrinthe mais qui se développe dans l'harmonie et la douceur. Sa précision a la légèreté de la toile d'araignée. Dans ses dernières années Reichel se libère de la plupart de ses références. Ses aquarelles ne sont plus que de claires surfaces roses ou bleutées mystérieusement tachetées. Formes et signes se fondent dans l'atmosphère, ne sont plus que passages, reflets, transparences. Dans cette effusion, une âme se révèle qui a su garder la simplicité de l'enfance, la foi dans la création, l'amour de ce qui est vrai.

Reichel a dit de lui-même: « Je ne crois pas que le rossignol, après avoir chanté toute la nuit, dirait: j'ai travaillé. Mes petites aquarelles ne sont pas non plus des *travaux*. Ce sont plutôt des chansons, des prières, des petits airs en couleur. »

JACQUES LASSAIGNE.



HANS REICHEL.



REICHEL. Composition. Aquarelle. 1955, n° 16. 31 x 24 cm. Galerie Jeanne Bucher. (Photo Luc Joubert).

# Yves Klein (1928-1962)

FAUCHÉS  
EN PLEIN  
ÉLAN. I.

par Pierre Restany

Visionnaire inspiré et réalisateur prophétique, Yves Klein « le Monochrome » est sans conteste la personnalité hors-série la plus envoûtante du monde artistique de l'après-guerre. La mort l'a fauché en plein élan, mais quelques années d'activité intense lui ont suffi à bâtir une œuvre d'une profonde logique interne dans ses dimensions mythiques, et dont l'influence sur l'orientation future de la création esthétique ira en s'accroissant dans tous les domaines, de la peinture à l'architecture.

Ce maître du judo, complet autodidacte pictural et en qui se mêlaient les sangs hollandais, niçois et malais, a ordonné son œuvre autour d'une intuition fondamentale: à un monde nouveau correspond un homme nouveau. Les mutations de l'espèce humaine affectent au premier chef le domaine de la sensibilité, de l'émotion, de la perception. Dans le monde de demain, voué à un « bain d'énergie » et au règne des « mutants supérieurs », le créateur ne se heurtera plus à aucun obstacle

Yves Klein exécutant une « peinture de feu » au Centre d'Essais Techniques du Gaz de France (1961).



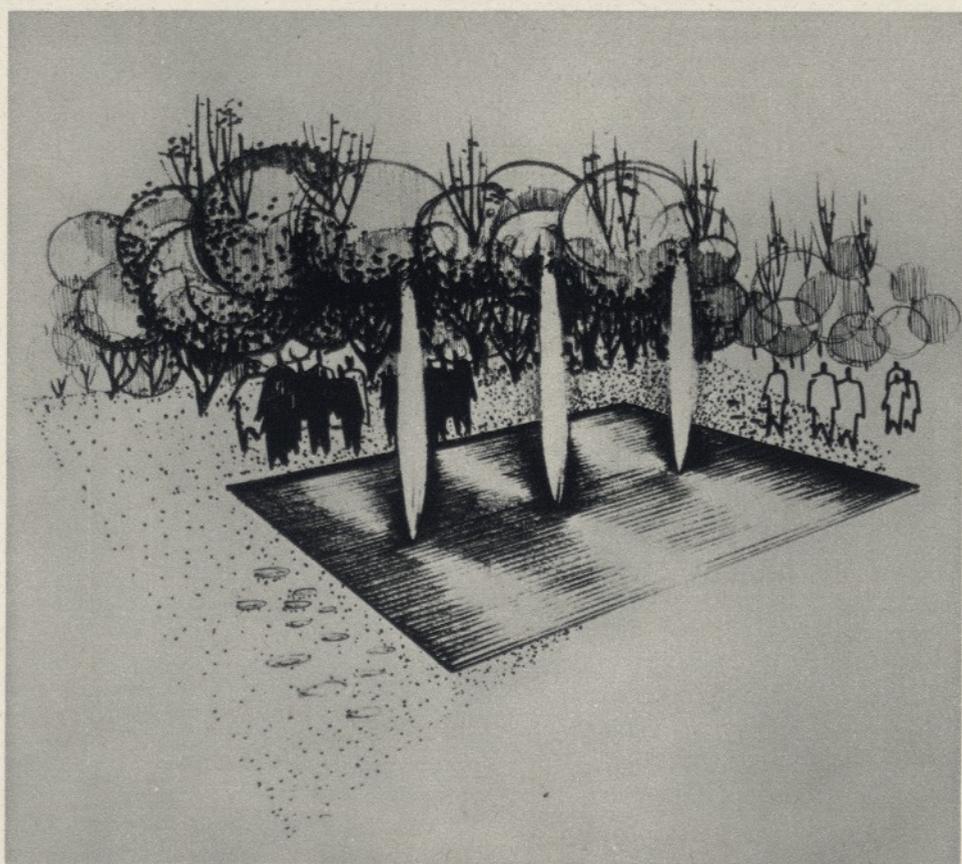


YVES KLEIN. Eponge. Coll. Philip Johnson, New York.

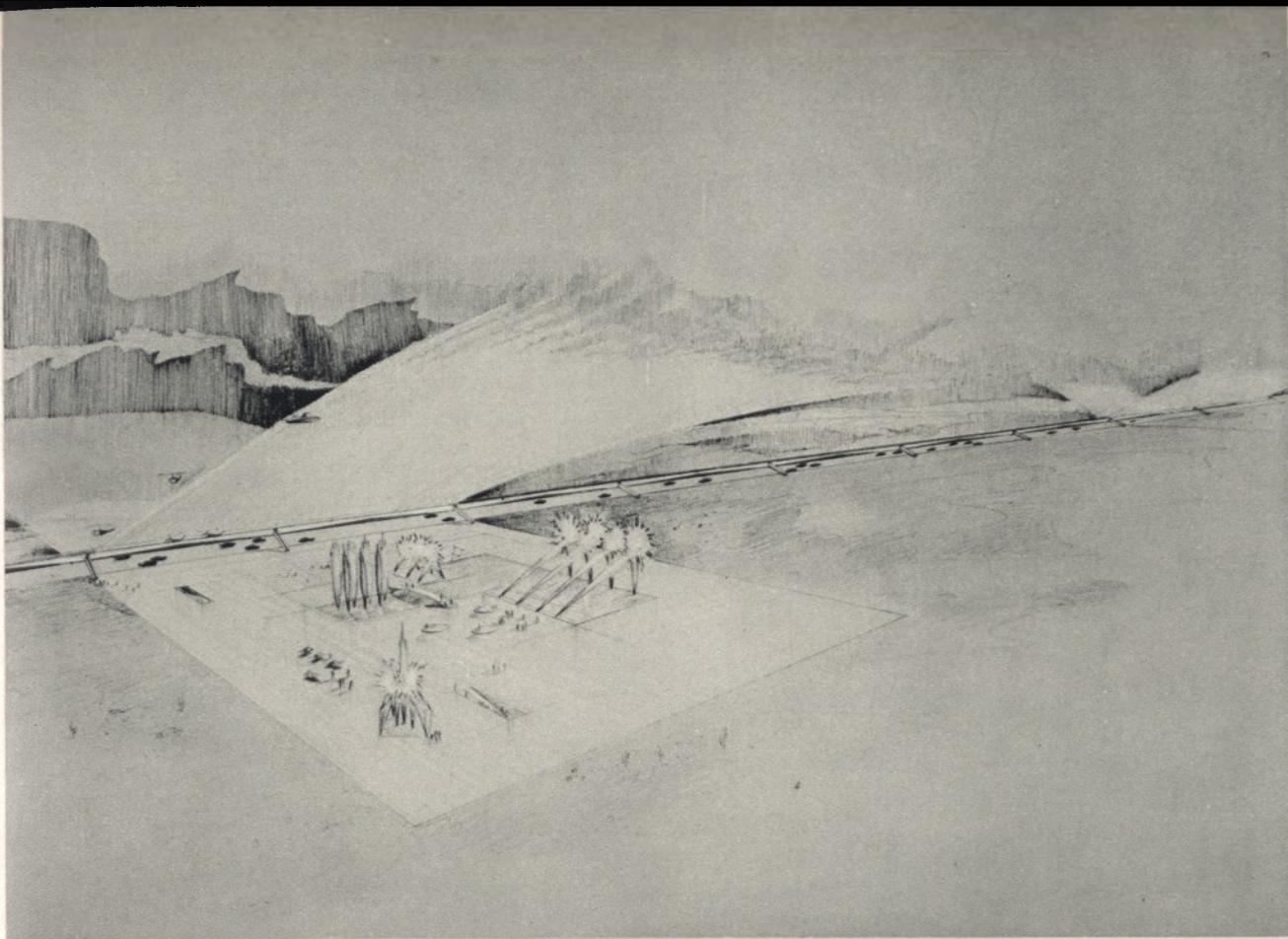
technique. Il n'y aura plus de problème de « réalisation ». L'art sera, au-delà de toutes les esthétiques traditionnelles, le langage de l'émotion pure, synthétique et souveraine, le langage de la communication directe entre les individus perceptifs.

L'homme doit faire dès à présent l'épreuve de ces modes de perception cosmique, « voir » et « sentir » les choses à cette échelle: c'est à la recherche de cette dimension absolue de l'expression que s'est voué Yves Klein. Il avait la conviction de parler « le nouveau langage de l'art » et, détenteur de cette vérité, il a réussi dans toutes ses entreprises: il avait la foi des grands visionnaires et leur rayonnement spirituel, étrangement communicatif.

C'est à travers la couleur pure qu'Yves Klein devait d'abord matérialiser ses intuitions sensibles et mettre en œuvre des mécanismes de perception extra-lucides, entièrement affectifs, échappant au contrôle de l'intelligence raisonnée. Refusant dans un tableau tout recours à ce qui n'est que prétexte, c'est-à-dire la composition, l'anecdote, le geste, l'artiste fonde son répertoire sur les seules ressources expressives de la couleur. Les « *propositions monochromes* » sont des panneaux uniformément recouverts d'une couche de couleur à base de pigment industriel pur. Après avoir utilisé indifféremment plusieurs tons il finit par se fixer sur une certaine variété de bleu outremer dense qui représente pour lui la révélation: c'est « l'insonore bleu des nostalgies » cher à Jean Arp, le support plastique des intuitions informulables, le véhicule idéal des émotions universelles (c'est en



YVES KLEIN. Colonnes de feu sur pièce d'eau. Dessin. 1960.



YVES KLEIN. Architecture de l'air (collaboration Rathnau-Klein) 1958-61.

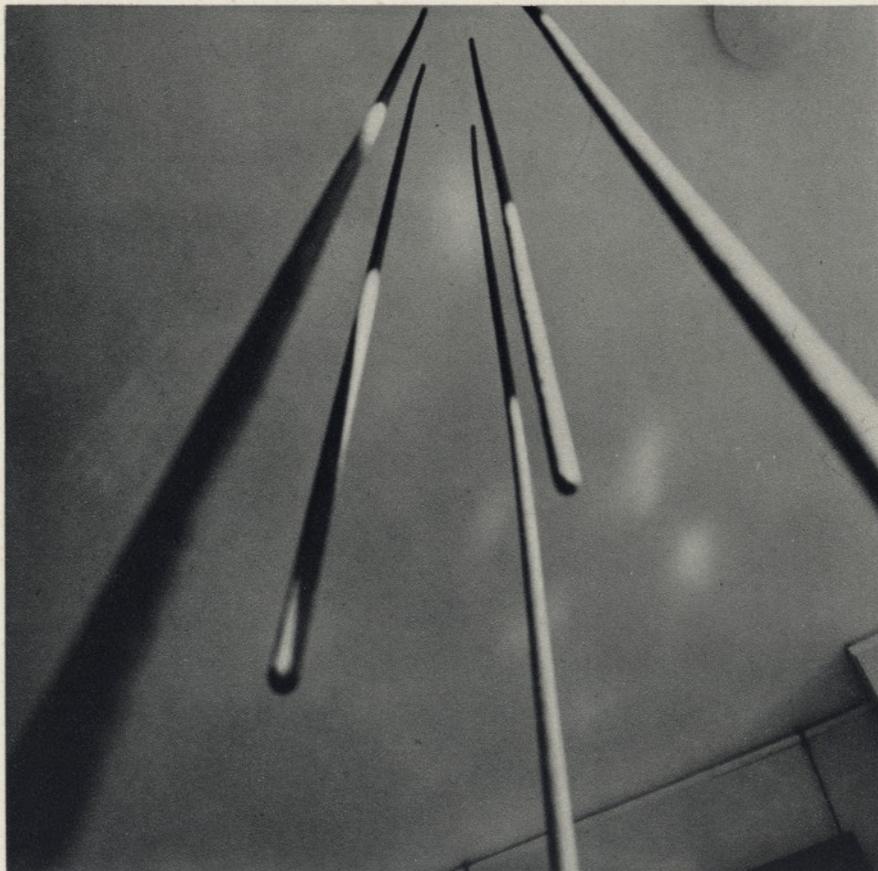
janvier 1957 que j'organise, à Milan, la première exposition de « l'époque bleue »: 11 propositions monochromes du même ton et du même format sont exposées à la Galerie Apollinaire).

Dans cette poursuite avide de la communication absolue, le bleu ne lui suffit bientôt plus: il traite l'or fin à la feuille, il annexe *l'immatériel*, il rend le vide sensibilisé par sa présence. Cédant à la tentation prométhéenne (et aussi à la tradition cosmogonique des Rose-Croix) il intègre à sa création toutes les manifestations des forces élémentaires: il emploie les « pinceaux vivants » (modèles nus) dans l'empreinte directe de ses « *Anthropométries* »; il construit sur l'air dans l'air avec l'air; il domestique le feu pour en faire des peintures ou des sculptures. Dans ses « *Reliefs planétaires* », il se lance dans la figuration d'une cosmogonie à l'échelle de notre système solaire.

Il m'a été donné de suivre pas à pas, et depuis le début, l'évolution d'Yves Klein: ce fut une aventure exaltante dont je porte témoignage. En lui s'était fait jour une exigence totale. Il avait le souci constant de donner à sa création les normes fondamentales d'une cosmogénèse. Non content de « prévoir » le monde futur il a voulu nous en fixer l'image à travers un nouveau langage, une méthodologie nouvelle de la perception. Son urgence expressive était sans frontières, et il ne reconnaissait aucun « domaine réservé ». Là résidait son secret: une voie royale, à la trajectoire météorique.

PIERRE RESTANY.

YVES KLEIN. La pluie bleue. 1957-61.



FAUCHÉS  
EN PLEIN  
ÉLAN. II.

# Réquichot (1928-1961)

par Jacques Lassaigne



RÉQUICHOT. Sculpture en plastique; anneaux collés. 1958-61. 134 x 81 x 53 cm.  
Coll. Mme Cuttoli. (Photo J.-P. Sudre).

Réquichot est né en 1928 et il est mort en 1961. Son œuvre s'étend sur quelques années à peine. L'éloignement de la mort suffit pourtant à lui conférer cette distance qui est nécessaire au jugement. Son développement nous apparaît dans ses variations avec des contours très définis et un caractère organique inexorable.

Malgré de nombreuses destructions volontaires, il subsiste pour chacune de ses tentatives, souvent simultanées, quelques témoignages décisifs. Une démonstration en jaillit dont on trouve parfois les prémices et le prolongement dans d'importants dessins.

A l'origine, Réquichot nourri de pensée religieuse traduit en images son univers spirituel. Mais dès qu'il renonce à celui-ci et entre à l'École des Beaux-Arts (pour Dieu sait quel enseignement!), il ressent la nécessité de donner forme et structure à sa description. Il entreprend avec un grand sens des volumes la construction de figures obsédantes asexuées, d'une évidence monstrueuse, qui se cognent au cadre même de la toile. Le créateur ne peut que buter devant la force trop concrète de sa création. Bientôt il la récusera tout à fait.

D'abord par une fragmentation de la couleur et de la surface. Ce passage toujours si important par le divisionnisme n'est cependant pour lui qu'un moyen, une discipline et cette part est sans doute la moins originale de son œuvre. Mais alors s'impose à lui l'idée qui le guidera désormais. Il poursuit la décomposition au-delà de l'apparence en découpant sa toile peinte en morceaux qu'il traite à nouveau en leur donnant un contour, effilant les bords ou affinant les épaisseurs au rasoir. Il en fait ainsi des objets précieux dont la forme obéit à sa seule imagination et qui prennent, isolés sur la blancheur d'une autre toile ou d'un carton, une netteté d'émail ou de joyau.

A ces objets inventés, d'une matière si étrangement travaillée, il peut ajouter des traits, des excroissances, des antennes qui appellent d'autres évocations, ou des vrilles pareilles à celles de la vigne qui se projettent dans l'espace à la poursuite d'aspérités ou qui retombent. Ces excroissances ajoutées et même les noyaux de base, Réquichot songe alors à les emprunter à des matériaux déjà



RÉQUICHOT. Boîte (papiers choisis). 116,5 x 150 x 16 cm. (Photo Jean-Pierre Sudre).



RÉQUICHOT. Reliquaire des rencontres de campagne. 1960-61. 97,5 x 78 x 37 cm.



RÉQUICHOT. La guerre des nerfs. 157 x 103 cm. Coll. Ditis.

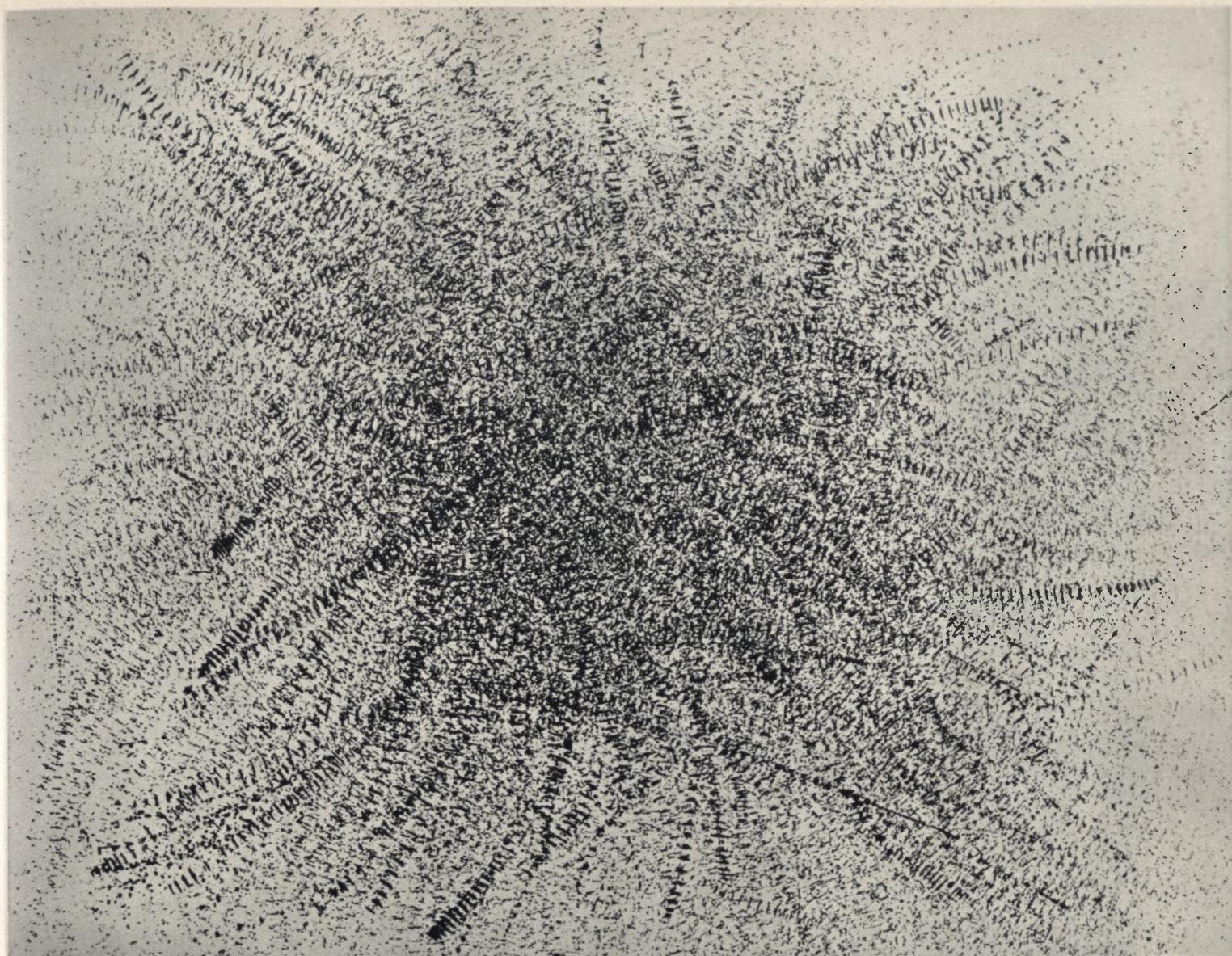
existants, des images imprimées parmi lesquelles il trouve une grande variété de formes et de couleurs. D'autant plus qu'il crée un précieux disparate entre le dessin que sa découpe personnelle inflige à ces éléments et le sens que gardent les fragments ainsi traités et qu'il ne néglige pas. Ses collages ne sont jamais gratuits. Des éléments identiques d'un animal par exemple, pattes, flanc, oreilles, muse, regroupés ensemble, forment un animal d'une autre espèce mais qui garde quelques caractères de son origine.

Réquichot emploie du reste le terme de « papiers choisis » pour bien marquer qu'il ne se contente pas du hasard et des rencontres de couleurs mais qu'il modèle fortement les rapprochements qu'il établit pour les soumettre avec précision à ses hantises. Il en vient même à épurer les arrangements fortuits, à ne retenir que certains morceaux, toujours les mêmes et des plus simples, pour créer, avec leur répétition obsessionnelle, de nouvelles substances. Il en est ainsi dans les quelques œuvres monumentales (dont un grand triptyque) qu'il réalise en utilisant uniquement des motifs de papier de garde pour reliures, dont les yeux collés, superposés en proliférations extraordinaires, s'inscrivent, forêts légères, en une végétation toute de branches et de spirales, sur des fonds clairs. Si on les regarde de près on demeure stupéfait par la richesse de ces compositions obtenues avec si peu d'éléments de base.

Simultanément Réquichot recherche cette richesse dans la matière picturale elle-même. Puisque même dans les collages il joue d'une certaine épaisseur, à plus forte raison veut-il avec la pâte

RÉQUICHOT. Dessin à la plume. 1960. 26,5 x 41 cm. Galerie Daniel Cordier.





RÉQUICHOT. Le crépuscule de l'œil. 1957. 162 x 130 cm. Collection Brignone.

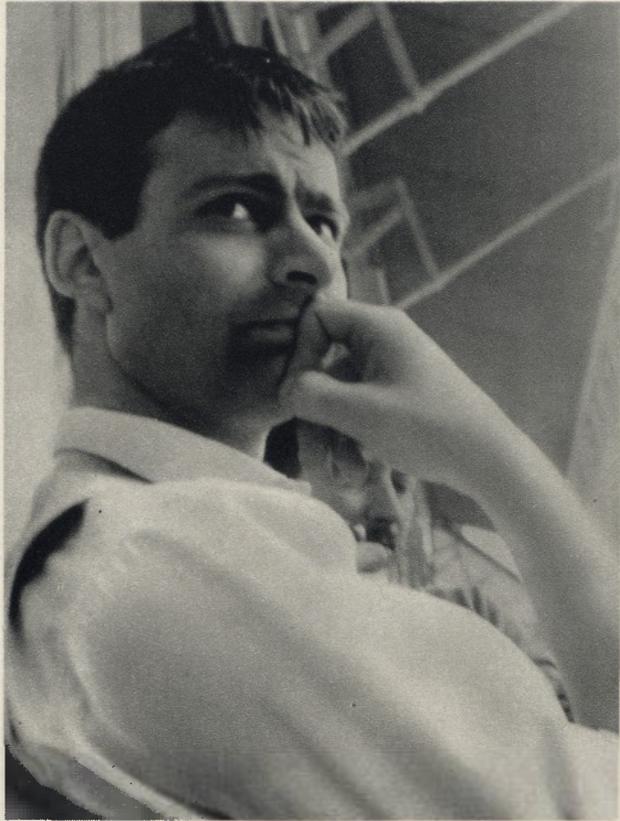
picturale créer une densité, une profondeur. Dans ce but il accumule dans des boîtes spéciales des giclées de diverses couleurs qu'il mélange, brasse et fait jaillir en une pâte lourde, chargée de stries qu'il dispose en annelures, tortillons, accents.

C'est de cela qu'il emplit ses « reliquaires ». Dans un cadre profond où il a disposé certains éléments étrangers et dont il recouvre les bords comme le fond, il semble qu'il veuille enfermer toutes ses angoisses. Au centre de l'un, un crâne est recouvert de coulées de peinture qui laissent à peine deviner les cavités béantes. Des grottes mystérieuses, des profondeurs abyssales, voilà ce qu'évoquent ces œuvres uniques.

C'est sans doute pour donner une fixité et une durée à ces investigations dans le mouvant et l'obscur que Réquichot poursuit durant plusieurs années une tentative de sculpture dont subsistent deux témoignages. Utilisant des anneaux qu'il soude par un point seulement pour leur permettre d'épouser des mouvements, il construit d'une part une grande forme suspendue, d'autre



RÉQUICHOT. Dessin à l'encre de Chine. 1957. 76 x 56 cm. Galerie Daniel Cordier.



Bernard Réquichot. Photo prise quelques semaines avant sa mort.

part un prodigieux enroulement viscéral qui s'inscrit dans un cadre rigoureux.

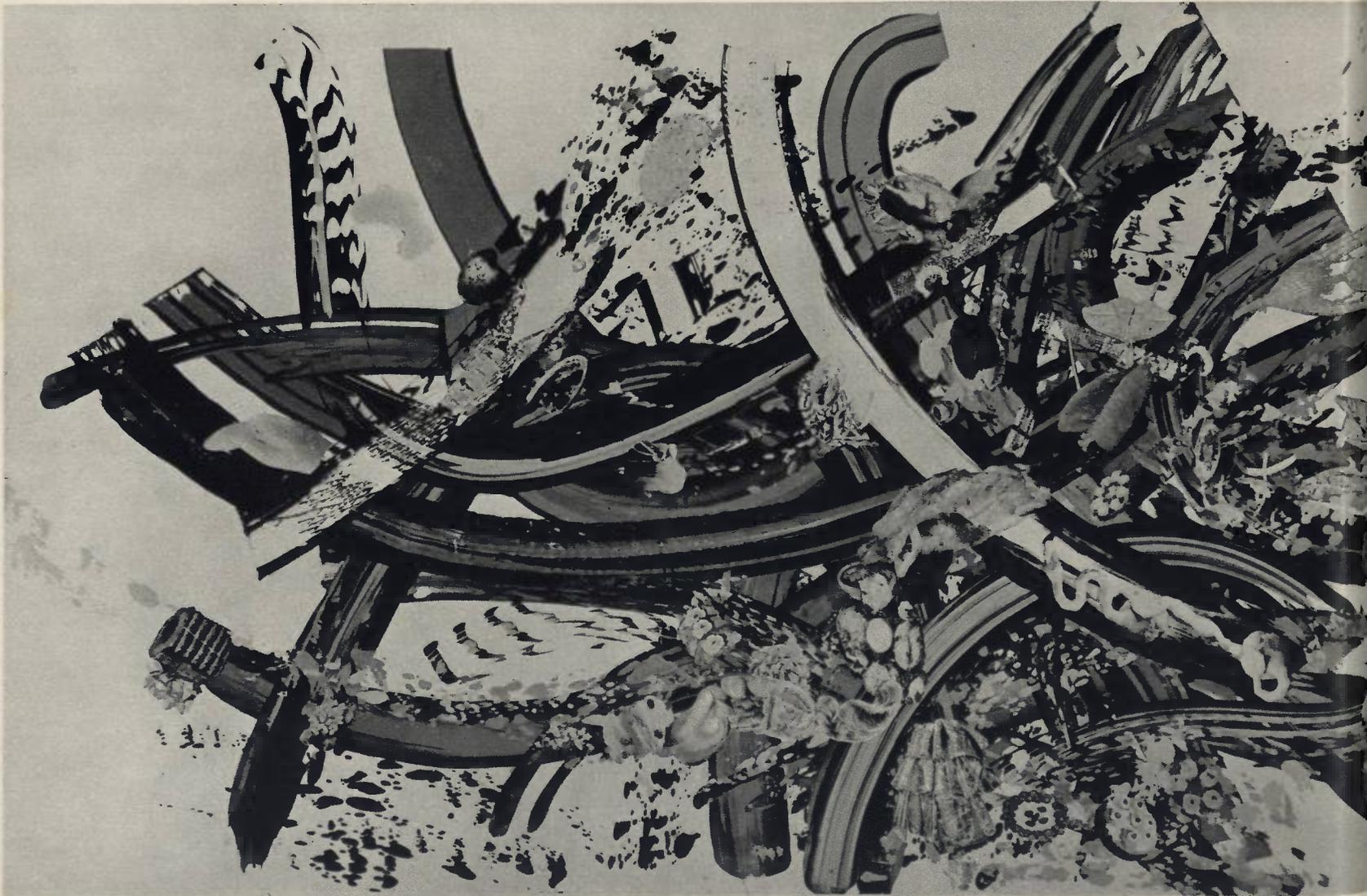
De nombreux dessins, souvent à l'encre, permettent de suivre également l'évolution du processus créatif de Réquichot. D'abord jaillissement à partir d'un nœud central de lanières, de serpents, de vrilles, ils deviennent patiente construction méthodique comme celle qui aboutit à la formation du coquillage, jusqu'à une bordure largement cernée. Ces formes s'accolent entre elles, s'engendrent, se multiplient dans l'espace.

Réquichot tire un très noble parti du noir et du blanc. À côté de tant de profusions colorées, certaines de ses dernières toiles offrent seulement des maculatures d'encre ou de couleur sombre projetées par la vibration du couteau ou d'une pelle raclée sur la rugosité de la toile. Mais ces tracés recréent d'harmonieuses étoiles ou s'inscrivent le long de grands axes directeurs.

Obsessions, hantises, certes on les trouve à la base de l'œuvre de Réquichot. Mais pourtant jamais avec l'insistance ou la monotonie des automatismes. Au contraire, on sent toujours la lutte, l'intervention de la volonté, le choix, c'est-à-dire ce qui est le fait du véritable créateur.

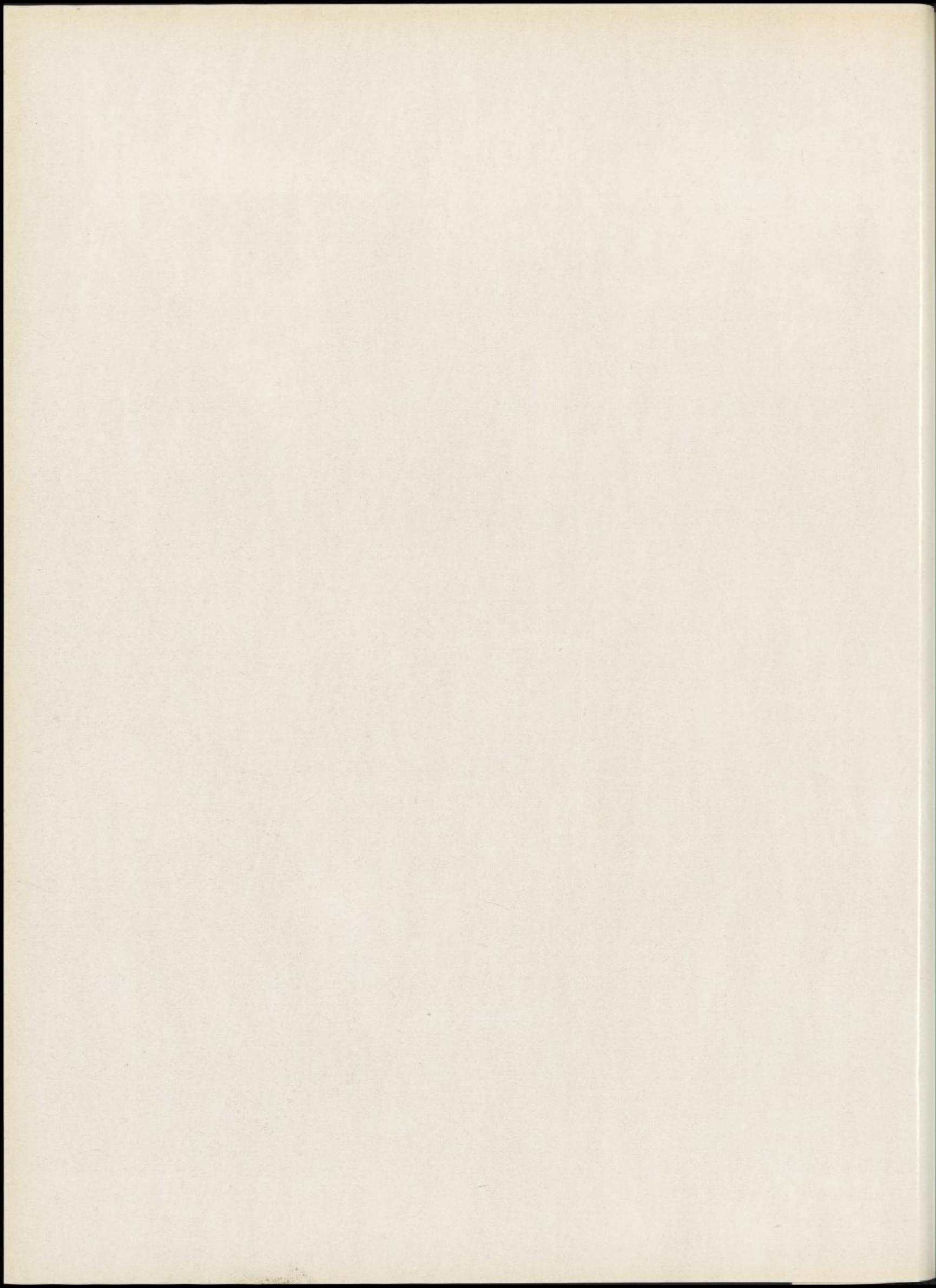
JACQUES LASSAIGNE.

RÉQUICHOT. Peinture à l'huile et collage de papiers choisis sur toile marouflée. 1959. 134 x 215 cm. Gal. Daniel Cordier.





REQUICHOT. Papiers choisis sur bois aggloméré. 1958. 205 x 155 cm. Galerie Daniel Cordier. (Photo Robert David).



# Jean Atlan (1913-1960)

FAUCHÉS  
EN PLEIN  
ÉLAN. III.

par André Verdet

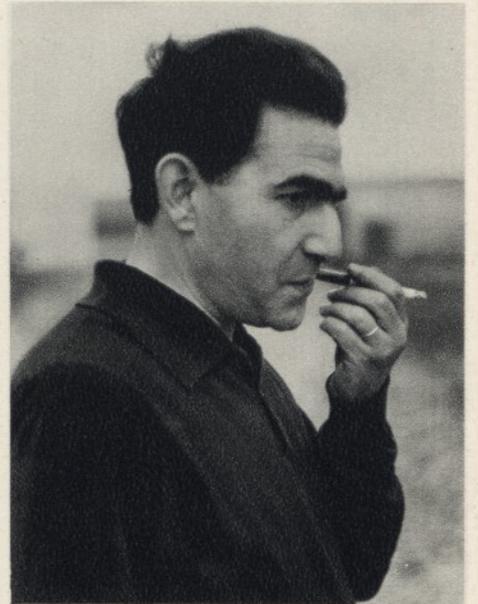
La rétrospective des œuvres de Jean Atlan au Musée d'Art Moderne comprend 220 peintures, pastels, dessins, gouaches, détrempez, lavis, lithos, illustrations, etc., pour la première fois réunis à Paris et qui résument toutes les époques et tous les aspects de l'art d'Atlan depuis ses débuts en 1941 jusqu'aux dernières toiles de 1960. De cet ensemble se dégage l'impression saisissante de la plénitude que le peintre avait atteint dans son art. L'excellent accrochage sur les cimaises du Musée d'Art Moderne nous permet de nous accorder au cheminement de cette évolution au cours des différentes époques et des différentes expériences.

Il ne s'agit pas ici d'épiloguer de nouveau sur la forme et le contenu général de l'œuvre atlantienne. Maints livres, maintes revues, ces dernières années, ont situé à son niveau majeur la signification d'un travail étrange et farouche que la mort allait interrompre brutalement alors même que ce travail nous promettait d'autres épanouissements. La preuve est faite qu'un personnage comme Atlan a imposé quasiment avec violence sa fascinante vision dans la mouvante panoplie des arts actuels. Ce que je voudrais, c'est approcher un peu du *geste* que je dirai légendaire qui a permis à l'auteur de rythmer avec tant de véhémence les images de sa profonde conviction spirituelle, de matérialiser avec tant de sensualité sa quête mystique. Car, en fait, Jean Atlan est un mystique charnel et les images picturales qu'il délivre en lui-même sont la projection brûlante de sa quête désespérée à la fois de douleurs et de joies humaines.

Jean Atlan a eu, dès ses débuts picturaux, la prémonition de sa courte vie. Comme avec rage, il a alors condensé à l'extrême l'affirmation de ce qu'il avait à dire et à faire; de toute la puissance



ATLAN. Peinture. 1959. 116 x 73 cm.



Jean Atlan.

ATLAN. Gouache et plâtre sur isorel. 1947.  
33 x 41 cm. Galerie Maeght, Paris.

ATLAN. Paysage-piège. 1951. 65 x 50 cm. Coll. Marguliès, Londres.





ATLAN. Arbre-personnage. Lavis. 1941. 70 x 51 cm. Coll. Marguliès, Londres.

de ses muscles et de ses nerfs, de toute la vigueur de son esprit toujours sur une cime inquiète. De là, la tension qui gonfle d'une manière parfois insoutenable l'ensemble de son œuvre, tension directement ressentie par tous les visiteurs au Musée d'Art Moderne, et ressentie jusqu'au trouble. Dans chaque toile Jean Atlan *se sacrifie* pour *hypertrophier* quelque chose d'essentiel. Le potentiel vital brise le cadre de la toile, franchit les frontières du tableau. Le sentiment plastique habituel est menacé, débordé puis subjugué par l'étonnante vitalité créatrice. Quoique domestiquée, l'énergie n'en continue pas moins à vibrer et à vrombir.

Ce qui s'impose au spectateur: dès ses débuts Jean Atlan est dans sa mesure. La première salle, qui présente les premières œuvres, acquiert une importance capitale du fait que la trajectoire de l'œuvre s'y inscrit déjà en signes de foudre. Les prémices semblent déjà englober l'aboutissement. Sa fraîcheur se dose déjà de tout le mystère d'un monde à la fois souterrain et astral, qu'il devait par la suite rythmer majestueusement. Il ose, au départ, des choses qu'une conscience plastique trop poussée n'oserait jamais. L'agressivité devient synonyme de pureté. Rien ne se camoufle et pourtant tout s'enfouit dans l'énigme. L'innocence qui s'étale comme un cri d'enfant se marie étrange-



ATLAN. Rythmes africains. 1959. 116 x 73 cm. Collection particulière, Paris.



ment à la ruse du guerrier barbare. Comme si le tableau à déterminer n'existait pas encore, Jean Atlan fait fulgurer son geste qui, avant toute autre préoccupation, est projection de vie prodigieuse où les forces des ténèbres et les forces du jour tentent de s'équilibrer, comme s'harmonisent les mondes malgré les contraires. Quand le sentiment plastique intervient, l'image aura depuis longtemps déjà dépassé les limites du chevalet, elle retentira dans l'espace du mural, du monumental. Le grandiose est son climat, où certaines outrances sont permises, où les gaucheries deviennent par la force naturelle des choses et la conjuration des éléments, les empreintes, les marques mêmes d'un génie déchiré mais conquérant. Il n'y a pas chez Atlan de différence entre les grandes et les petites œuvres, entre les craies et pastels sous verre et les vastes panneaux à l'huile: tous sont à la même échelle de grandeur humaine et monumentale, et toutes sont conditionnées par le lyrisme du large trait noir.

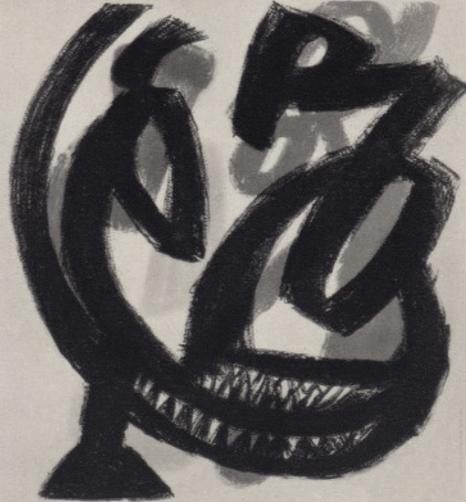
L'œuvre de Jean Atlan ne rentre pas dans le domaine traditionnel des écoles de peinture ni

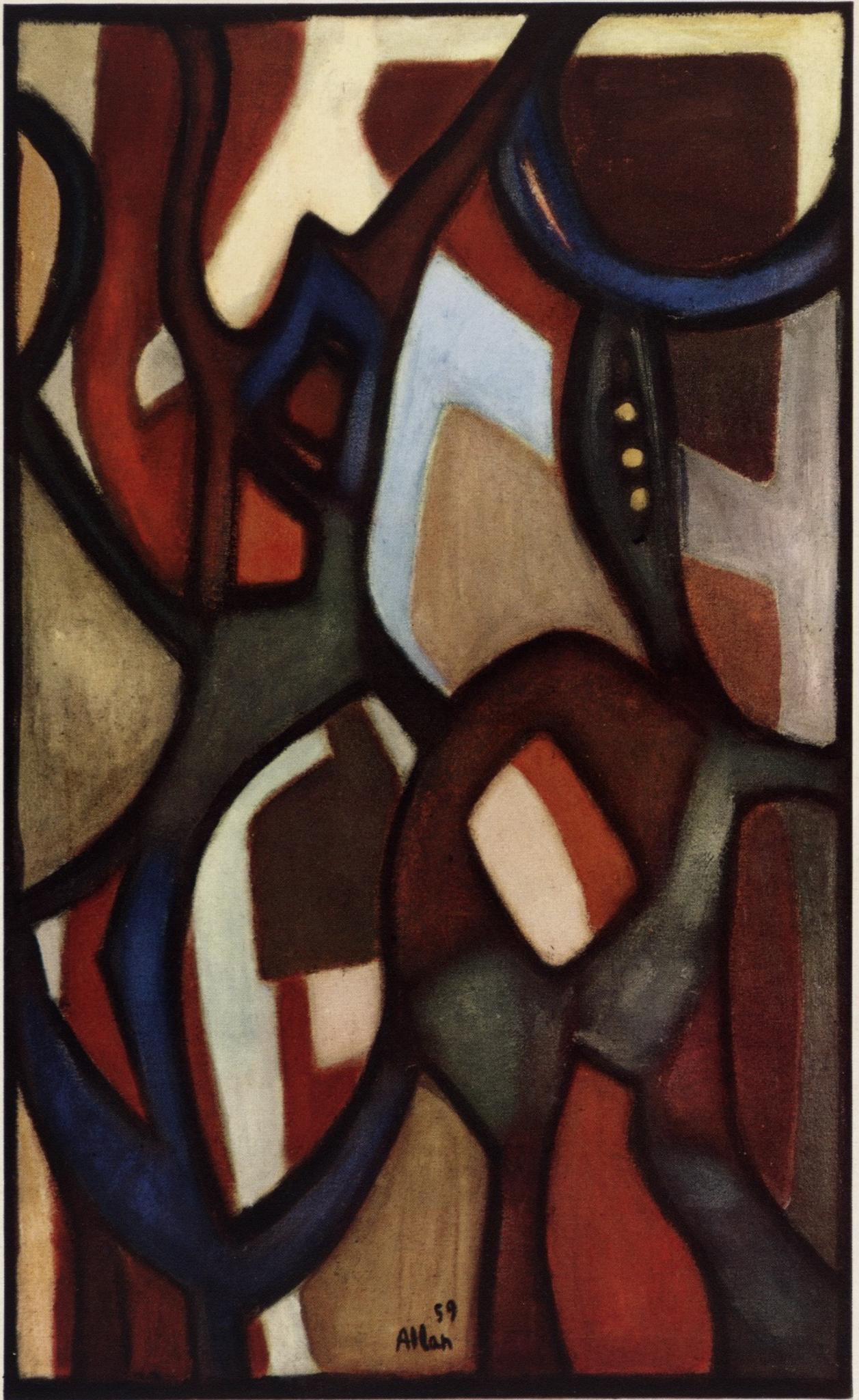
ATLAN. Junon. 1958. 116 x 73 cm. Coll. Mme Eglin, Bâle.

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

**ATLAN**

21 JANVIER 17 MARS DE 10 À 17 H. SAUF MARDI 10 AV. P. MISON





ATLAN. Peinture. 1959. 116 x 73 cm. Coll. Maître Roger Hauert, Paris.

dans celui des divers styles plastiques. Il est proprement inclassable, il est merveilleusement *amodé*. La foi indestructible dont il accable l'objet est basée à la fois sur des philosophies positives et sur certaines croyances et superstitions où le juéo-berbère qu'est Atlan se fraie une voie constellée d'emblèmes et de symboles jusqu'aux cavernes de la Kabbale. Tandis que pas mal de peintres, et non des moins doués, pratiquent au bénéfice du seul doute, Atlan, lui, se délivre dans le geste créateur au terme d'un impératif inexorable et toujours renouvelé. L'authenticité de son travail est garantie par le terrible combat que mènent en lui ses dieux et ses démons, qui lui commandent tous à la fois d'agir sans cesse afin de fixer devant et dans le regard de chacun de nous le rythme divin et infernal. La peinture d'Atlan prend alors un aspect pathétique. Au fond de la toile, derrière ses ogives et ses piliers, noyée dans ses vitraux, se cache une muette adjuration. La danse frénétique continue comme au cœur d'un

grand silence et c'est la musique des solitudes qui fait retentir le tam-tam. Nous ne pouvons nous empêcher de descendre en nous-mêmes pour y retrouver, durable, l'incantation qui baigne nos propres origines.

Des métamorphoses au sein d'une constante unité: je redis combien la quasi-totalité de l'œuvre est en puissance dans la salle des premières peintures. Il y eut certes des périodes plus dramatiques, plus sombres, plus violemment contrastées que d'autres. Il y eut vers 1958-1959, une plus grande exaltation dans les couleurs, qui prennent une allure de vitrail. Mais même quand il module plus sa matière, qu'il « civilise » plus sa palette, qu'il affûte avec plus d'élégance ses formes, en un mot quand il tend vers plus d'harmonie « rentrée », Jean Atlan demeure un visionnaire dont l'art indomptable se réfugie derrière sa solitude farouche alors même qu'il nous touche en ce que nous avons de plus humain.

ANDRÉ VERDET.

ATLAN. Mésopotamie. 1958. Musée National d'Art Moderne, Paris.



NOUVELLES  
SITUATIONS (V)

# Bitran ou l'élaboration d'un nouveau sentiment de la nature

par Denys Chevalier

Après une période de flottement, de transition plutôt (1960), correspondant à l'épuisement de motivations spatiales déjà vieilles, chez lui, de quatre ans, Bitran aborde les problèmes du temps et de la lumière. Là aussi, c'est un impératif physique, géographique même, qui semble s'être imposé à l'artiste: le temps et la lumière des pays du

Nord, changeants et instables, les cieux de l'Ile-de-France ou de la Normandie. Certes, en tant que moyen, ni le dessin ni les valeurs descriptives de ce dernier ne perdent rien de leur importance, mais s'y adjoignent, désormais, une sensibilité lumineuse et une volonté d'insertion dans le temps davantage exprimées qu'auparavant. Nous entrons

BITRAN. Composition d'une nature-morte. Peinture. 1958. 100 x 81 cm. Collection Urbye, Oslo.



alors dans la série dite des « ateliers » que le peintre poursuit d'ailleurs encore aujourd'hui.

Une impressionnante suite de dessins (que j'ai vue) dans laquelle se trouvent minutieusement étudiées les futures toiles qui en sortirent ou en sortirent explique le côté à la fois architecturé et spontané des peintures actuelles dans lesquelles la couleur et la lumière constituent les éléments dominants. C'est grâce à eux, à ces derniers, par leur mise en œuvre, que chaque toile récente de Bitran participe d'un moment précis, temporellement circonstancié et en « figure » plastiquement l'illustration. Sur le plan thématique, il est digne de remarque que, dans les deux étapes de la nouvelle figuration, chez Bitran, celles des « paysages » et celle des « ateliers », la représentation de la figure humaine n'intervient pratiquement pas. Mais cela ne correspond nullement à un parti-pris ou une exclusive, simplement au fait que le désir n'en est pas encore éclos dans la sensibilité.

Au surplus, comme chaque peintre, quoiqu'il fasse, ne peut jamais que brosser son propre portrait, rien n'interdit à l'analyste de considérer la générosité lyrique, la délicatesse des rapports de tons, la constante réapparition de certains éléments formels tel, par exemple, le trapèze (tous traits particuliers de l'expression de Bitran à travers ses différentes époques) comme les traces d'une confession sans cesse répétée et reprise où transparaissent, d'une façon involontaire mais d'autant plus sincère, les signes caractéristiques de l'insouciance, d'une subtile sensualité, voir même d'une certaine obstination.

Pour ce qui est de la série des « ateliers », il ne fait pas de doute que c'est la résolution des problèmes posés par la lumière qui y détermina les différenciations de temps qui personnalisent chaque œuvre d'une façon si éloquente. En me risquant un peu, je pourrais presque prétendre que si la formulation de l'espace, chez Bitran, fut le résultat, dans une mesure quelconque, d'une sorte de glose originale autour de certaines idées de Braque, celle du temps me paraît marquée, non par une étude à proprement parler, mais par une intime compréhension, de l'œuvre de Bonnard. Certes, devant l'expression déjà si réfléchie et si mûre du peintre, je ne crois pas beaucoup à l'utilité, ni à la réalité d'un parrainage quelconque. D'ailleurs, pour moi, c'est moins d'un parrainage que cette expression procède que d'une attitude commune devant les éternelles interrogations de la peinture.

Résumer cette attitude n'est, certes, pas chose aisée. Toutefois, il me semble qu'on pourrait assez bien la définir comme la recherche d'une sorte de disponibilité (à rapprocher de l'état de grâce chez les mystiques) à partir de données ou fondements théoriques indiscutés: obligation de dire quelque chose, refus de toute gratuité, synchronisation de sa démarche avec les grands rythmes moteurs de l'univers, etc. Cette disponibilité du comportement plastique lui a toujours donné la liberté d'atten-





BITRAN. Limites de l'atelier. 1962. 92 x 73 cm. Coll. M. Chandris, Londres.

dre, de laisser chaque chose venir en son temps; la nouvelle figuration après l'abstraction par exemple, ou, au niveau du langage, la couleur après l'écriture, la lumière après l'espace.

Cela permet aussi aujourd'hui à Bitran de conduire une toile au-delà de l'échec (qui lui arrive comme à tout le monde) de l'esquisse. En outre, cette disponibilité lui permet surtout de reconnaître le miracle (la toile réussie d'un seul jet) lorsqu'il se produit, mieux encore, même, de le provoquer. Entreprise de transcendance de la réalité objective, comme le note Georges Boudaille (pour lequel l'explication des toiles récentes de Bitran par la lumière et le temps est une interprétation singulièrement matérialiste pour une peinture si élaborée où il voit, lui, une coloration plus psychologique qu'atmosphérique), l'expression plastique qu'illustre la série des « ateliers » participe aussi d'une adaptation subjective, comme une redécouverte à usage pictural, des modes de création de la nature.

Sans doute est-ce cette adaptation des lois naturelles de la création qui est à l'origine (par-delà les évidences réalistes de lecture ou les difficultés d'identification) de ces œuvres non pas probantes comme des témoignages, si exacts qu'ils soient, mais irrémédiables et irréductibles comme les faits eux-mêmes.

DENYS CHEVALIER.

BITRAN. Œuvre de mer. 1961-62. 81 x 116 cm. Coll. P. T. Nielsen, Copenhague.



# Sugaï, peintre érotique

par Jean-Clarence Lambert

L'œuvre de Kumi Sugaï est de celles, à notre époque, qui ont le moins suscité de commentaires... La critique militante, pourtant bien habile d'ordinaire, et jusqu'à l'acrobatie intellectuelle, semble désarmée devant cet art fait d'instinct et de poésie secrète. Du reste, Sugaï lui-même n'a jamais montré qu'il croyait utile de recourir aux explications oiseuses, ou, plus encore, de faire accompagner ses toiles par des propos de genre métaphysique, comme on le voit trop couramment ailleurs.

A ces questions très simples, et fondamentales: « Pourquoi peignez-vous? A quel usage destinez-vous la peinture? » qu'on lui posait un jour, il répondait avec la même simplicité fondamentale: « Je peins parce qu'il n'y a jamais eu de Sugaï avant moi, et qu'il n'y en aura plus après » — ce que devrait pouvoir affirmer tout créateur qui ressent véritablement la nécessité de sa création.

Il ajoutait: « Je peins pour m'émouvoir moi-même, et quelques amis aussi, peintres ou autres, maintenant et plus tard. » Simplicité, donc, et discrétion: la discrétion même de l'évidence! Attitude assez exceptionnelle, en tout cas, de nos jours où les plus nombreux sont ceux-là qui demandent à la parade et à la propagande tapageuse une force de persuasion dont leurs œuvres sont elles-mêmes dénuées pour la plupart.

Sugaï est japonais. Mais encore? En 1963, en Occident, on peut être japonais de maintes façons, et fort aisément, car le Japon est à la mode... Pourtant, là aussi Sugaï échappe aux catégories commodes. De tous ces Japons à la mode, celui de la calligraphie et celui du Zen, celui de la peinture gestuelle et celui du tachisme orientalisé, il n'en est aucun qui lui convienne véritablement. Aussi a-t-il toujours refusé de participer à des expositions de groupe présentant « la nouvelle peinture japonaise ».

Il ne s'agit pas seulement d'esprit d'indépendance. C'est aussi parce que Sugaï se sent japonais d'une toute autre manière que ses compatriotes exportés chez nous. Plus fidèlement, plus profondément. André Pieyre de Mandiargues, dans le petit livre sensible et ironique qu'il a consacré à Sugaï, a bien marqué comment le « fait japonais » déterminait au fond toute l'œuvre du peintre.

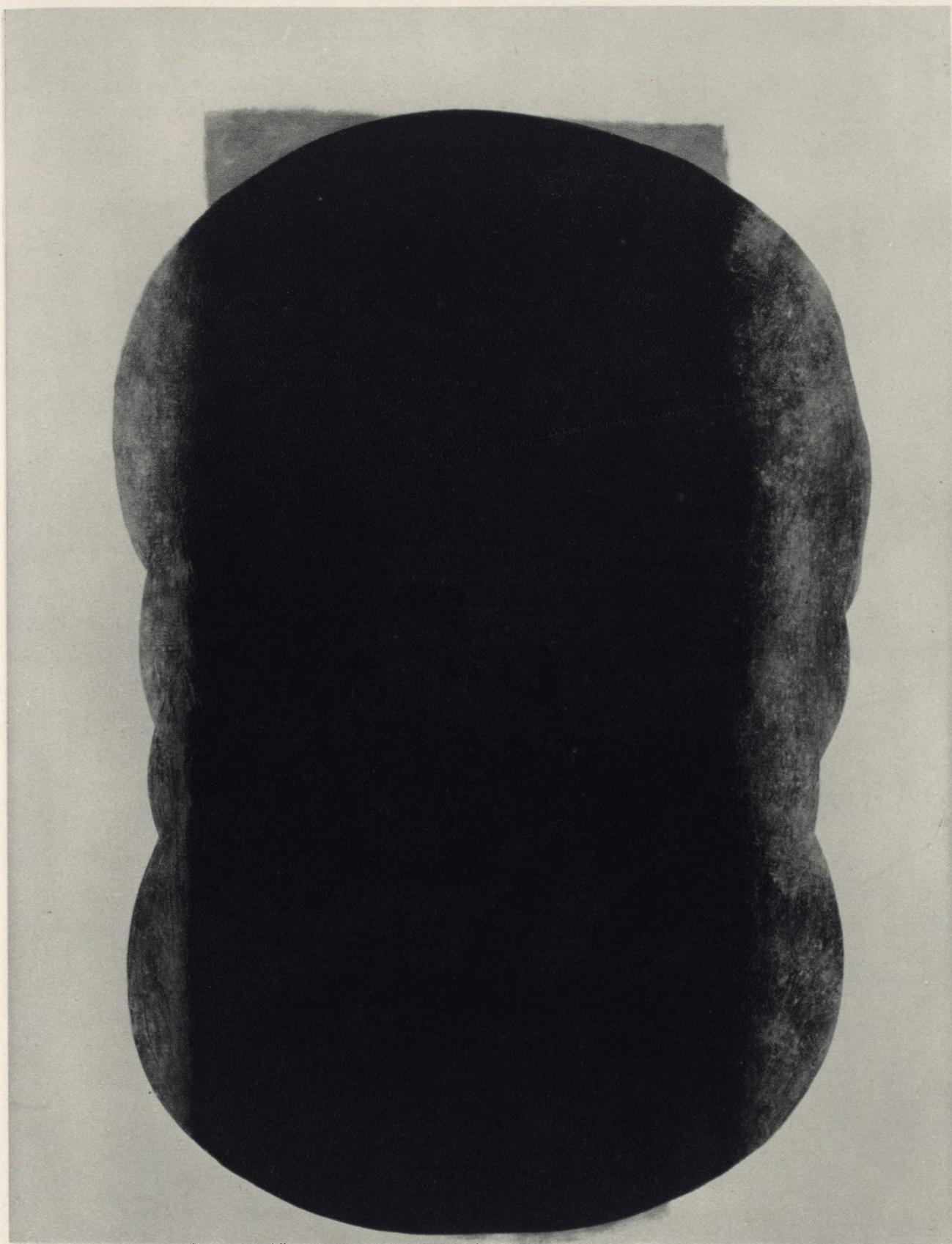
« Les tableaux de Sugaï, écrit Mandiargues, sont en majorité des images surgies d'un souvenir parfois très lointain, modifiées par l'oubli et par le labeur de la conscience obscure, filtrées comme à travers une longue nuit. De là vient qu'ils ont souvent valeur d'archétypes, et que l'on puisse

SUGAÏ. Nuages. Peinture. 1962. 162 x 114 cm.

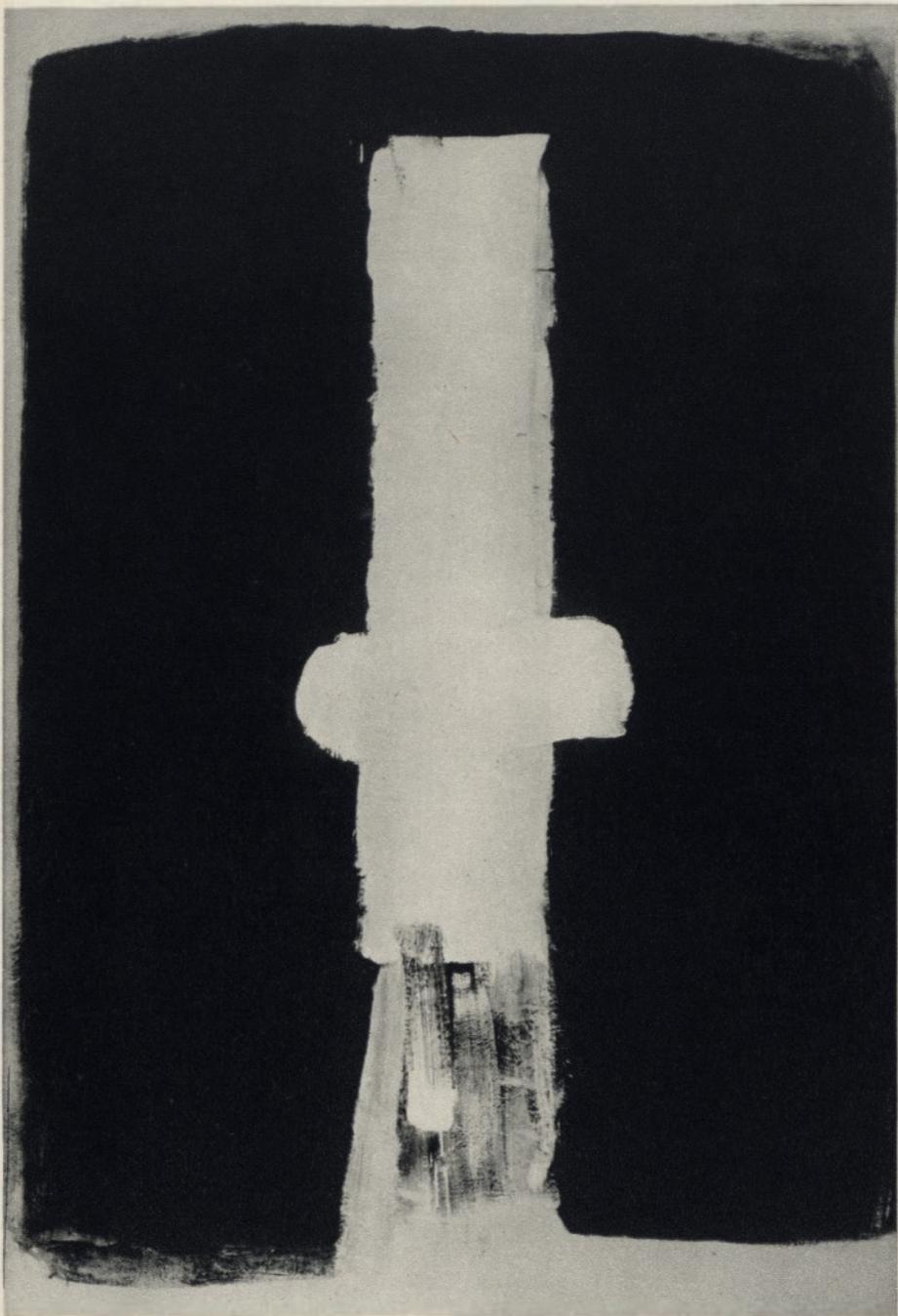


SUGAIĭ. Empreinte digitale du diable. Peinture.  
1962. 210 x 155 cm. (Photo Galerie Creuzevault).





SUGAI. Petit diable. Peinture. 1963. 130 x 97 cm.



SUGAI. Porte du diable. Peinture. 1962. 195 x 130 cm.

voir en eux les produits d'une âme collective ou de plusieurs, celles des peuples du Nippon ou de la Malaisie. »

Oui, Sugai dans la fournaise parisienne où il se jeta en 1952, à son arrivée de Kobé, sans ressources et sans recours (il lui fallut de longs mois pour apprendre les quelques phrases de français qui facilitent les rapports quotidiens) a su « préserver son enfance ». D'ailleurs, quelle misère et quelle solitude n'eussent pas été les siennes — insupportables sans doute — s'il n'avait gardé vivante en lui cette tradition native; et quelle aliénation, s'il eût perdu l'accès de ce monde fabuleux — sa véritable patrie — où les fées en robe de plumes croisent des dragons insaisissables dans leur continue métamorphose!... Ce pays où l'on suspend aux branches des arbres sacrés « de douces offrandes blanches et de douces offrandes bleues », ainsi qu'on le lit dans le vieux *Kojiki*...

Au début de son séjour parisien, alors qu'il logeait dans une sorte de couloir insalubre, Sugai suggérait volontiers dans ses tableaux quelque jardin désolé, hivernal, semé de gravier nacré et froid, et hanté de figures ambiguës, menées à la limite de l'amenuisement. Quant aux couleurs, elles ne s'écartaient guère du gris, qui donnait le ton, avec d'inépuisable nuances... Parfois, un rouge faisait irruption, un rouge barbare, sexuel, une explosion de forces trop longtemps réprimées. Et ces toiles de Sugai en proie aux démons ne sont pas les moins belles...

Puis Sugai, qui donnait l'impression de peindre comme griffe un chat, trouva une respiration plus large, et ses compositions prirent une ampleur nouvelle. Des signes inédits apparurent, qu'on devinait inspirés par les harmonieux calligrammes architecturaux des temples shintô, ou la savante construction des vêtements de femme ou de guerrier jadis. Sans toutefois rien perdre de sa variété, il simplifia ses motifs, qu'il posait en plein centre, avec une sûreté, ou plutôt une sérénité chaque fois plus grande. (Les temps, pour lui, étaient devenus meilleurs; sa femme avait pu le rejoindre.) Il joua, un certain temps encore, avec les figures qui lui étaient familières, l'oiseau, le chat, la fleur, regroupant et réagencant leurs diverses fragmentations — aile ou moustache, corolle ou queue — en de surprenantes ellipses. Il fit aussi d'innombrables dessins, dont les plus beaux sont minuscules et complets comme des haïku. Il se pencha sur la pierre lithographique, qu'il apprit rapidement à traiter en virtuose. C'est de cette époque que date le premier grand livre que nous fîmes ensemble, *La Quête sans Fin*.

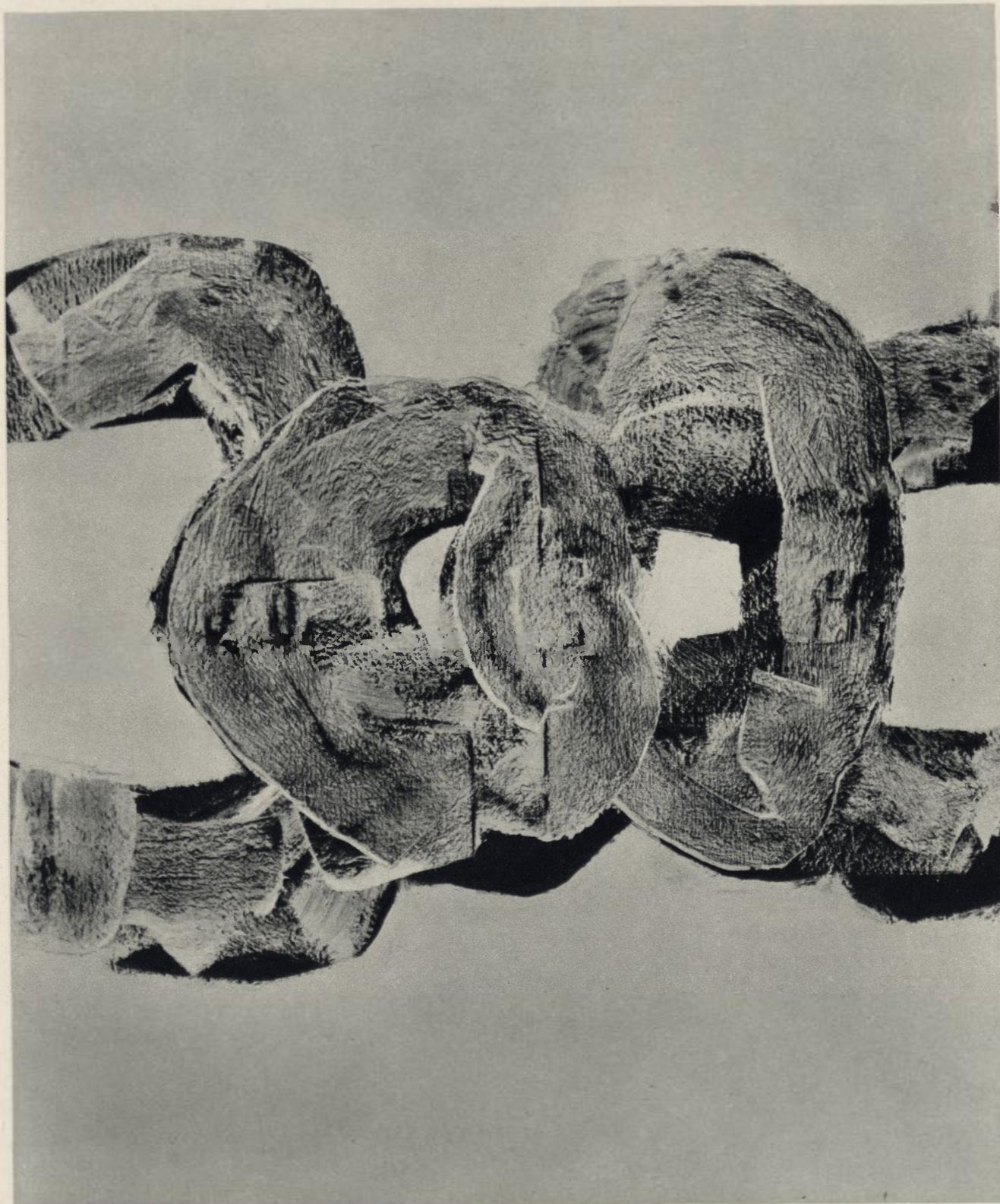
Tout ce travail intense le mena, vers 1958, aux grandes toiles emblématiques, celles qui forcèrent

l'admiration de tous. Emblématiques, — car ce sont bien des emblèmes qu'on découvre, chargés de secret et de rêve — et non pas de ces signes, chus du désastre des calligraphies, et qu'ailleurs on nous proclame impudemment « à la recherche d'une signification ». Voilà bien l'ultime « différence » de Sugaiï: son moindre coup de brosse est chargé, saturé de signification; sa peinture nous

fait pénétrer dans un monde de merveilles particulières. Merveilles sensuelles, si l'on veut, ou du moins très proches de nos sens quand ils sont dans l'exaltation de l'amour. Car Sugaiï est un peintre érotique, et plus intensément sans doute que tous les fétichistes du détail précis.

JEAN-CLARENCE LAMBERT.

SUGAIÏ. La chaîne du diable. Peinture. 1962. 100 x 81 cm.

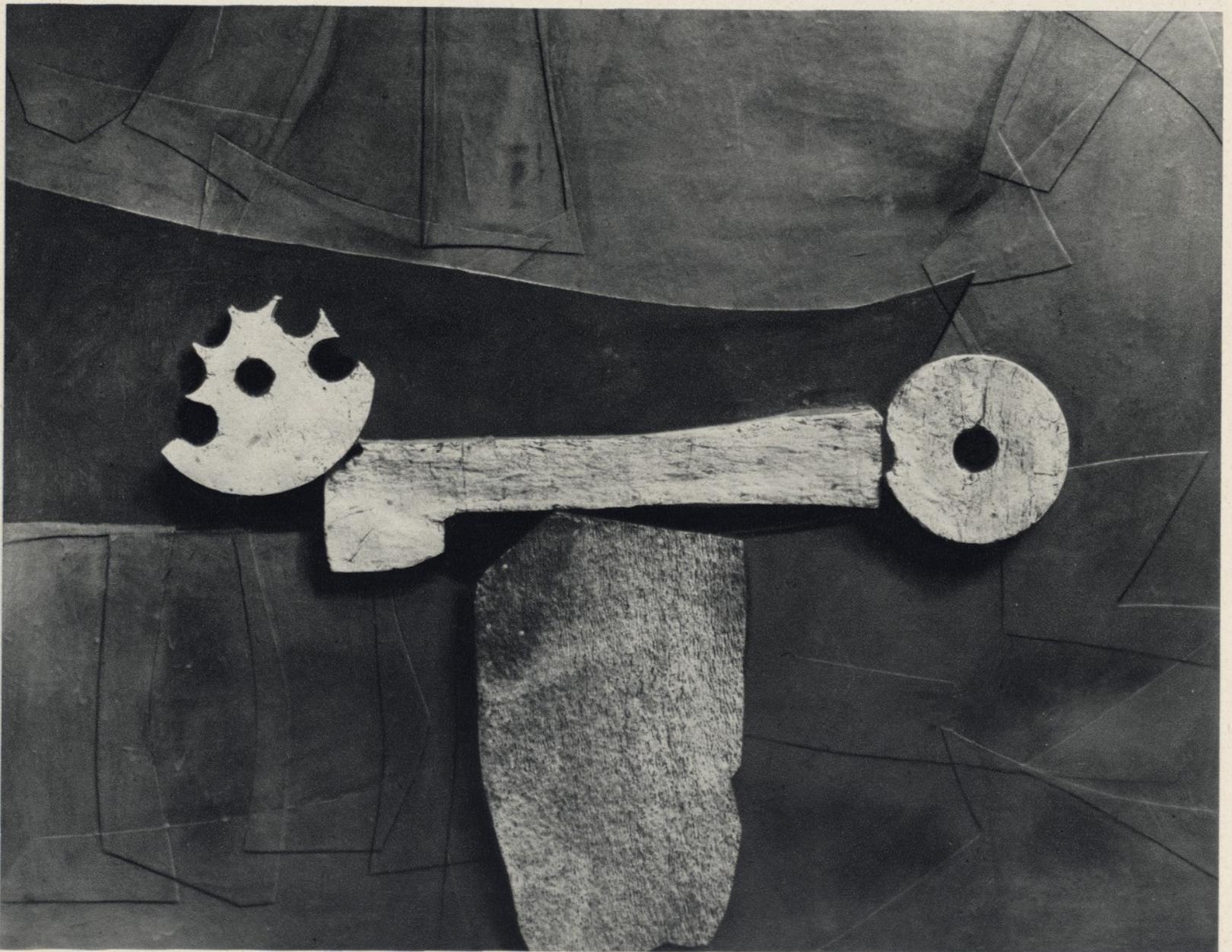


# Les assemblages de Roberto Crippa

par Nicolas Calas

« Le vide inclus dans les peintures de Mondrian ne disparaît pas mais se trouve amplifié lorsqu'au lieu d'être entouré de noir, le noir est entouré de vide », tel est le principe que je posais à l'occasion de la première exposition de Roberto Crippa à New York, il y a dix ans. Je suis toujours persuadé qu'un défi à l'ordre géométrique est un geste poétique chargé de signification. La poésie, pourtant, suppose à la fois le verbe et la compo-

CRIPPA. La machine de la justice. 1962. 162 x 130 cm.





CRIPPA. Vol. de la matière. 1962. 200 x 200 cm.

sition. Ce double aspect de la création — et en grec création et poésie sont un seul et même mot — se reflète dans le verset du Psalmiste: *ipse dixit et facta sunt*. Est-ce le verbe ou la composition que nous admirons chez Mondrian? Son œuvre brille de l'éclat cristallin de l'épigramme, qualité difficile à apprécier en cette époque de peinture-action, mais qui n'échappa point à Crippa.

Après une période où celui-ci mit l'accent sur l'action de peindre, il revint à un niveau bien supérieur, celui de la synthèse de ses préoccupations essentielles. Des toiles telles que son *Personaggio* (1959) ne sont manifestement que le développement de son plan linéaire primordial, en harmonie avec les esthétiques de grande envergure — toiles, tapisseries et vitraux du demi-siècle. Crippa transforme l'espace encadré d'un Mondrian en une

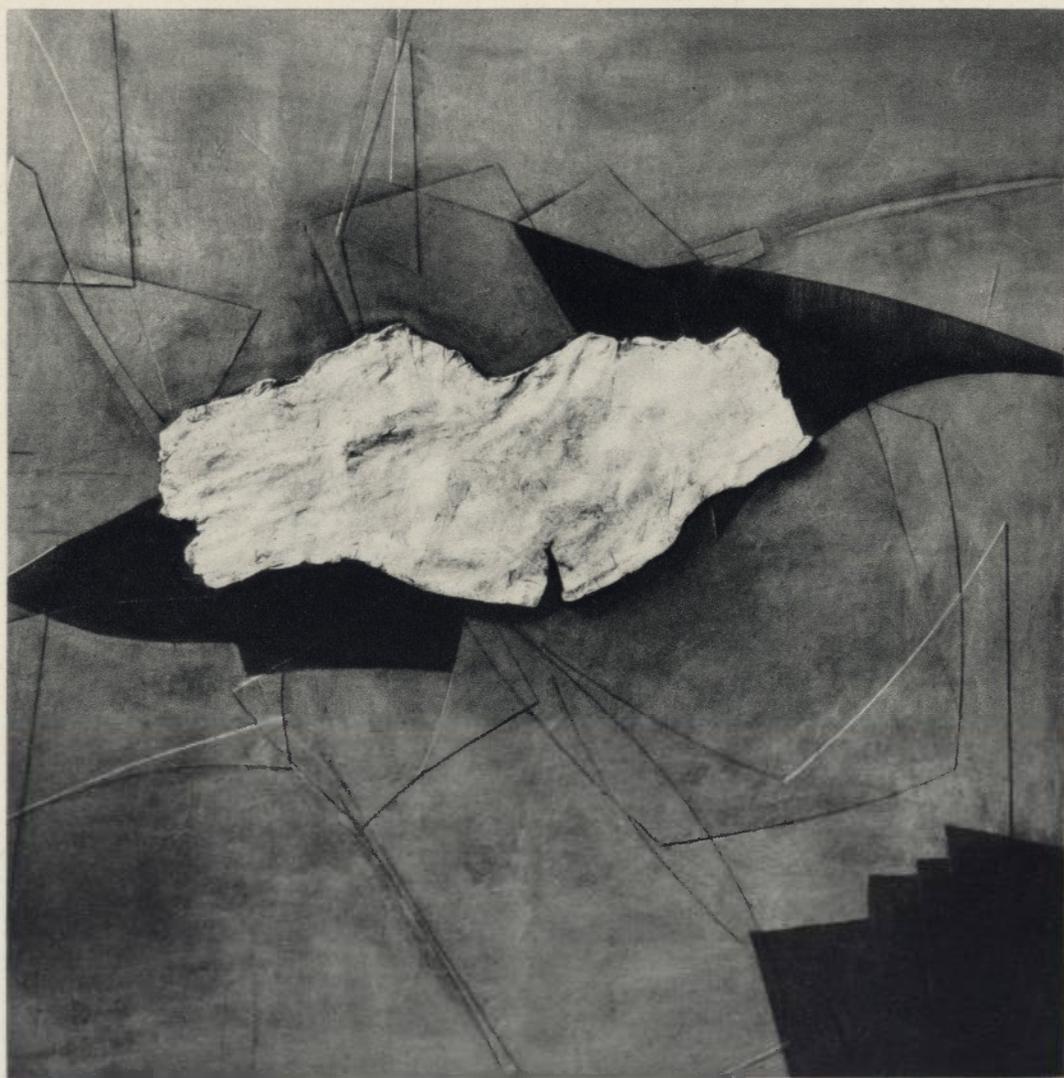
peinture d'une toile encadrée enveloppée de papier journal. Au centre de celui-ci le cadre se trouve en quelque sorte retourné et cerne une image synthétique du Cubisme.

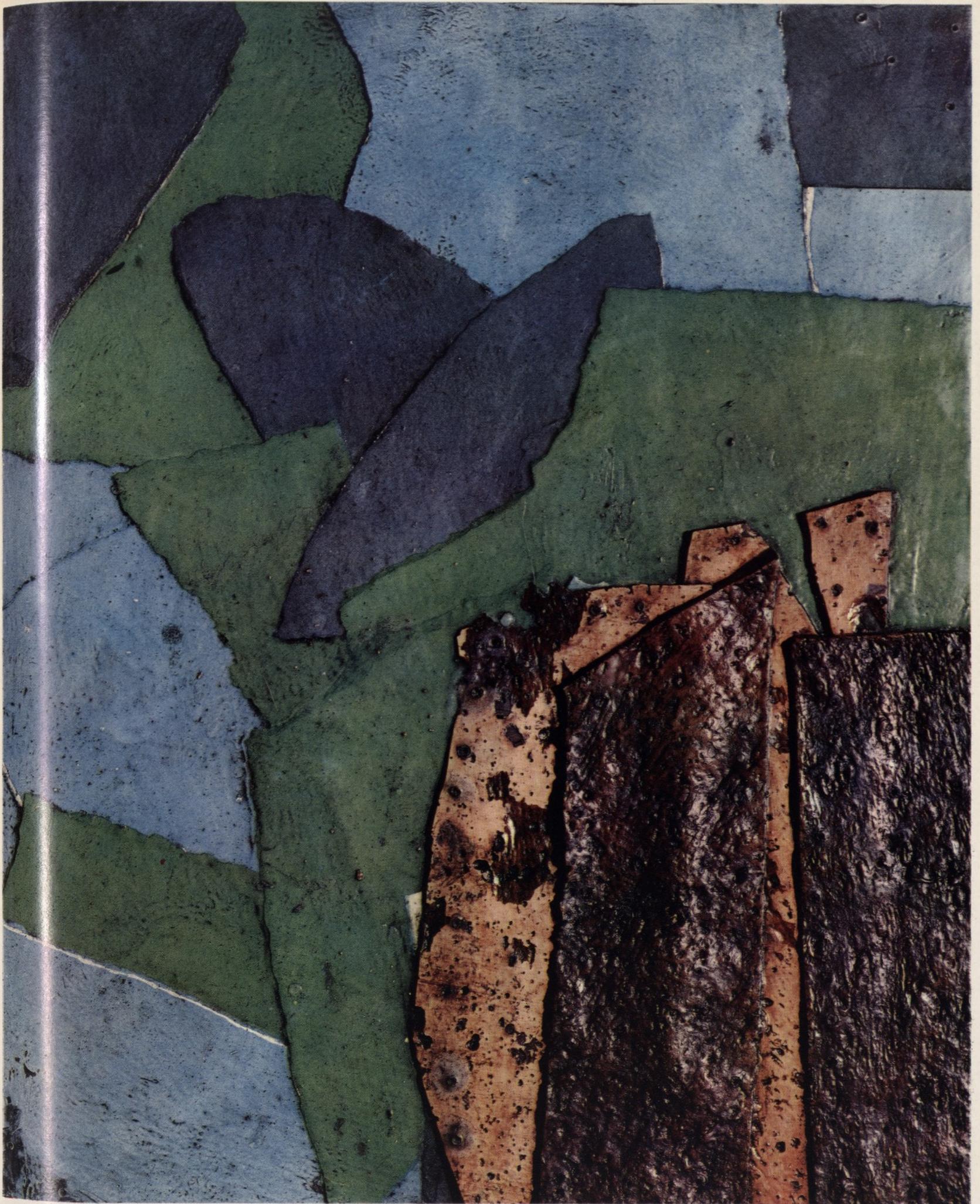
Le cubisme comme l'abstraction géométrique est l'expression d'un idéal classique basé sur la supposition que l'homme, à force d'assurance, domine son entourage. À l'âge des expériences nucléaires, l'assurance a fait place à la cybernétique et à l'anxiété. Ainsi que plusieurs autres intellectuels européens de sa génération, Crippa a concentré son anxiété sur l'épreuve de Chessman à qui il a dédié l'un de ses « portraits ». Ces énormes têtes neutres sont celles d'êtres privés de leur personnalité, écrasés sur un fond de feuilles de journaux comprimées. La presse insulte à l'homme en l'abreuvant de toutes les nouvelles, que celles-ci soient



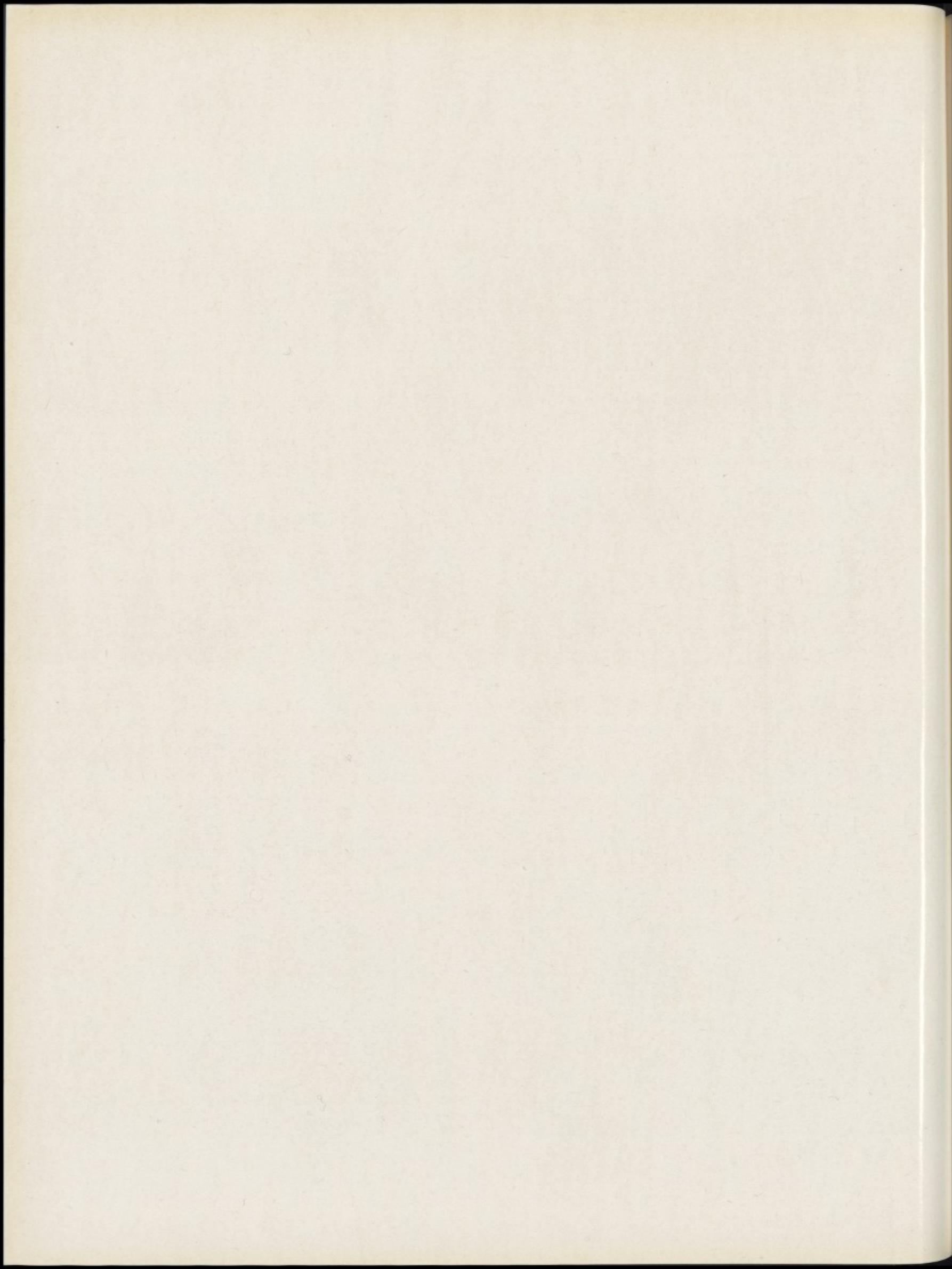
CRIPPA. Paysage. 1962. 200 x 200 cm.

CRIPPA. La conquête de l'espace. 1962. 200 x 200 cm.





CRIPPA. Paysage. 1962. Galleria Schwarz, Milan.



publiables ou impubliables. Des personnages stéréotypés s'opposent à l'histoire en gestation, formant une image synchrétique du journal. Dans une composition telle que *Big Head* (1961) des parcelles de bouchon et de bois sont alliées au métal afin de suggérer que le processus de reproduction du logos (verbe) contemporain est indispensable à la production du logos (esprit) du robot.

Poètes et philosophes à travers les âges se sont inspirés de l'analogie qui existe entre l'homme et l'arbre. Le Christ, Arbre de Vie, assumait la chair afin de mourir sur l'arbre mort de la Croix. Plotin, défenseur de la conception païenne du Logos, compare l'intemporalité du Créateur à un fleuve et son omniprésence à un arbre dont la vie n'est pas

localisée dans les racines, les branches ni le tronc, mais est présente simultanément dans l'arbre tout entier. La spéculation philosophique sur la nature de l'homme est implicite dans le dessin de l'arbre-homme mort posé sur les eaux par Jérôme Bosch. En termes anthropologiques de nos jours, l'homme est à l'image de sa culture. Chez Crippa, ces assemblages de chiffres humains et de mots, de bois et de faits-divers imprimés sont autant de portraits, qui permettent au spectateur de spéculer sur le degré de structure que la formation culturelle tolère, sans étrangler l'individu par l'anxiété. Résister à la tentation d'accepter, percer obscurément les images, tel est le privilège d'un Crippa.

NICOLA CALAS.

CRIPPA. Paysage. 1962. 200 x 200 cm. (Photos Galerie Schwarz, Milan).



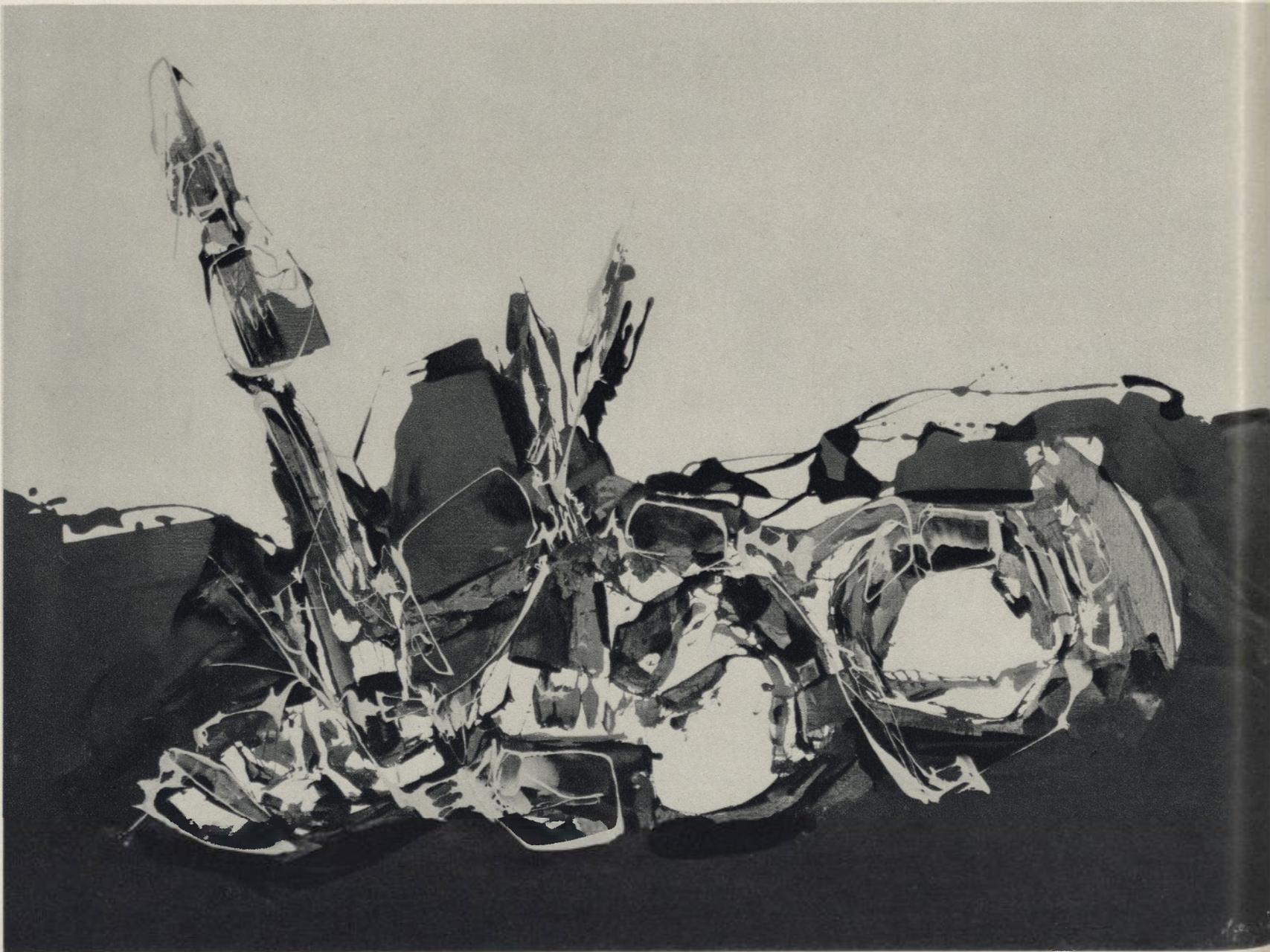
# Peintures-pièges de Claude Georges

par Hubert Damisch

Parlerai-je, dès d'abord, du *charme* de ces peintures, de ces dessins? Voilà, j'en conviens, une entrée en matière assez plate, et de surcroît un éloge maladroit; car nous ne vivons pas dans une époque où l'art se voudrait agréable, et il n'est sans doute pas, aujourd'hui, de pire critique que celle-ci: d'écrire d'un artiste qu'il se soucie de plaire, qu'il vise à l'effet. (Et pourtant Valéry, il n'y a pas si longtemps, définissait l'œuvre d'art

comme le résultat d'un calcul, et par les effets qu'elle produit; ajoutant malignement qu'il importait à l'efficacité des ouvrages que le spectateur demeurât dans l'ignorance des conditions réelles de leur genèse. Mais la surprise n'est-elle pas entière, d'être tout à coup pris au piège, et par l'effet d'une œuvre, précisément, qu'on nous présente comme repliée sur soi, et se satisfaisant de sa propre identité?)

CLAUDE GEORGES. Ecueil. Septembre 1961. 130 x 97 cm. Collection Brache.





CLAUDE GEORGES. Jour de colère. Octobre 1962. 162 x 130 cm. Galerie Le Point Cardinal.

Prenons garde que ce n'est là qu'un début, et qu'il faut peut-être en passer par cette épreuve, accepter d'emblée la peinture de Claude Georges dans son évidence un peu trop séduisante. Et je conçois que l'on se défie, que l'on s'inquiète: car c'est bien une façon d'appât que nous tend ce peintre; et ses peintures ne s'entrouvrent, elles ne sollicitent le spectateur que pour mieux se refermer sur lui. Une fois pris, plus question d'échapper, au moins sans dommage, intact. Au point que l'idée de capture, la notion de piège, me paraissent constituer l'une des clés les mieux assurées de l'œuvre de Georges, une clé que je propose à qui voudra non point l'ouvrir et l'étaler sur la place, mais s'y enfermer au contraire, se livrer à elle, se prêter plus sûrement à son jeu.

On a dit de ces peintures qu'elles ont je ne sais quelle allure guerrière, et volontiers épique; et il y a bien quelque chose de conquérant — sinon d'héroïque — dans ces tracés acerbés, dans ces filets hasardeux lancés à travers la toile ou la

feuille, dans ces implantations méthodiques, mais toujours menacées, et qui ne vont pas sans conflits, sans batailles, et retraites, et déroutes. Reste à savoir quels sont les protagonistes de ces « histoires », et quelles aventures, quels hauts faits elles illustrent. Or je ne vois pas qu'il s'agisse ici d'autre chose que de peinture, ou — si l'on préfère — d'une image des détours sensibles de l'esprit, lequel se plaît à construire des modèles graphiques et colorés pour rendre compte de ses démarches secrètes, et peut-être en préparer de nouvelles. C'est ainsi que toute entreprise de connaissance commence par la définition de coordonnées et par l'établissement d'un réseau conceptuel, d'une « grille » qui fournit un premier cadre de référence, un premier schème d'organisation des données de l'expérience, et leur confère un relief, une valeur, une signification. Un semblable réseau, on en conviendra, a bien figure — et fonction — de piège, destiné qu'il est à retenir en ses lacets, en ses circonvolutions, le flux d'une expérience à

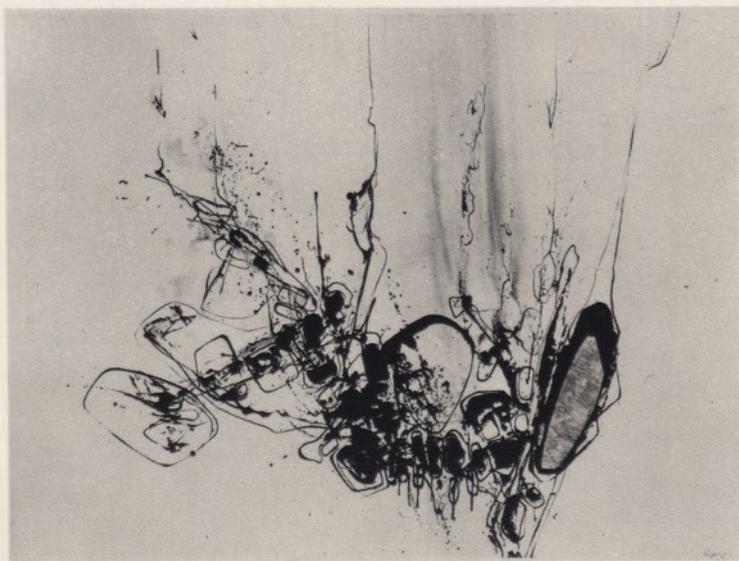


CLAUDE GEORGES. Germinations absurdes. Peinture. Mai 1962. 162 x 130 cm. Coll. Le Point Cardinal, Paris.

laquelle il impose un semblant d'ordre et de régularité. Et voici, par le trait, ces tentatives premières de définition, d'organisation, et d'abord de saisie d'un espace, en fonction d'axes manifestement irréductibles, contradictoires: ce sont vues en coupe, et tout à la fois vues de surplomb, où s'introduit toujours quelque profondeur ambiguë, tant et si bien que l'œil ne trouve pas à se fixer, qu'il s'affole bientôt. Désarroi dont le peintre ne va pas manquer de profiter, dérangeant nos habi-

tudes de représentation, les perturbant à dessein, comme s'il prétendait les mettre à l'épreuve, en désigner les lacunes et les contradictions, et retraces par l'image leur genèse hasardeuse, hypothétique.

Peintures-pièges, ou pièges à peinture? On peut poser la question devant ces toiles où le dessin tantôt ne retient que des lambeaux tenus de couleur, et tantôt est submergé, pour ainsi dire, par une succession de nappes chromatiques qui l'oc-



CLAUDE GEORGES. Développement. 1962.



CLAUDE GEORGES. Heureuse la magie. 1962. 130 x 152 cm. Coll. Jean Hugues, Paris.

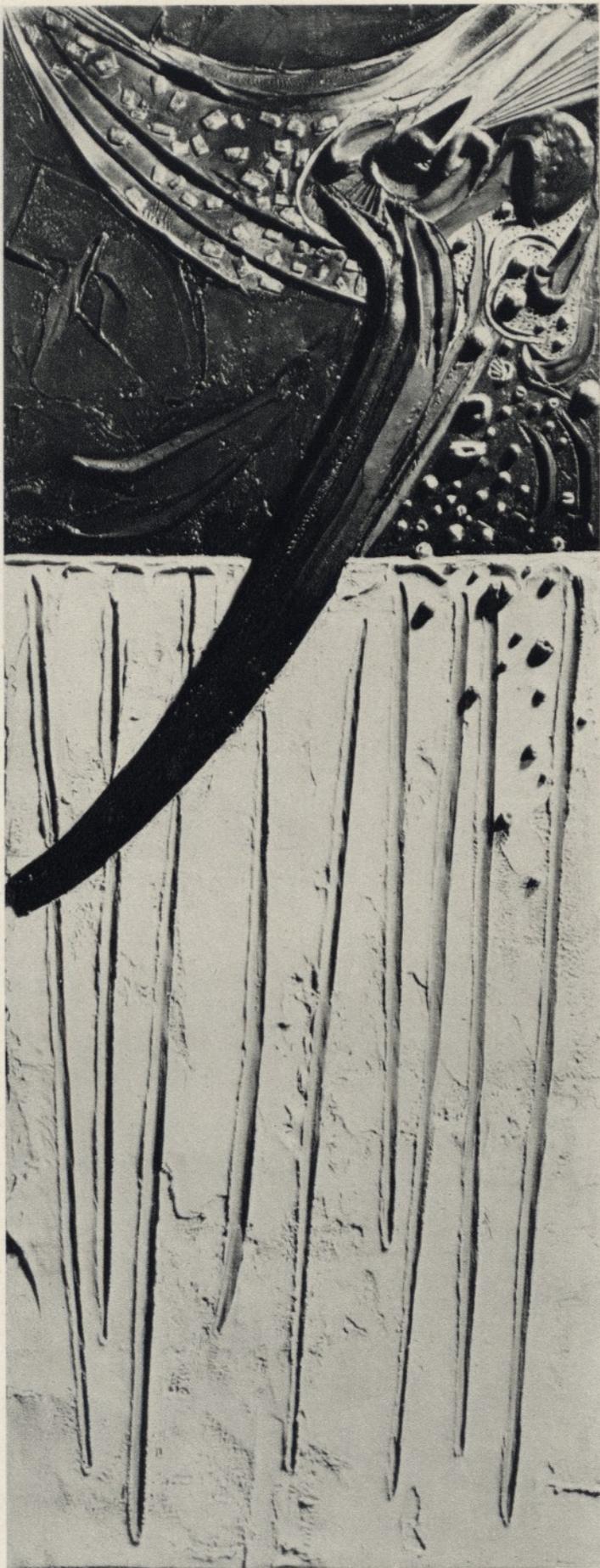
cultent en tout ou partie. Opposition classique que celle de la couleur et du dessin, mais où Georges reconnaît l'équivalent du processus de connaissance dont je parlais: voici des tracés, toujours lacunaires, et qui délimitent des zones que viennent ponctuer quelques taches ou griffures, et à travers lesquelles la couleur se répand; zones équivoques, et qui ne suffisent point à définir des formes, mais seulement une implantation générale, et des figures sans autre épaisseur que celle que leur confère le trait, dans ses approximations successives. Mais, parcourue, fouettée, ponctuée, et même colorée, l'étendue se dérobe indéfiniment à l'imagination picturale, laquelle en est réduite à feindre que le vide, par endroits, lui résiste, et qu'elle ne parvient pas à le résorber tout à fait; il faut suivre les retours du trait, et ces étranges palpitations, ces crépitements, ces flambées soudaines qui se produisent autour de ces espaces neutres, de ces poches, de ces lacunes que Georges réserve à l'intérieur de ses compositions, et où il ne dédaigne pas d'introduire un élément étranger, mince feuillet d'or ou d'argent, corps opaque que vient souligner, par contraste, la fragilité et la transparence des figures: comme si ces compositions ne devaient de fonctionner qu'à un déséquilibre calculé, et entretenu avec soin.

L'esprit est ainsi fait qu'il prétend découvrir un ordre, et toujours plus d'ordre, là même où il n'y en a peut-être aucun, ou en quantité toujours moindre. Thème difficile, énigmatique, avec lequel les cybernéticiens nous ont familiarisés, et dont la peinture de Georges fournit sans doute la première démonstration picturale. Les machines que ce peintre peignait voici quelques années, ces machines broyaient volontiers du noir: et si l'univers tend inéluctablement vers un état de désorganisation, de désordre absolu, on reconnaîtra que la partie vaut peut-être d'être jouée, mais qu'elle est perdue d'avance, et que cette aventure paradoxale qu'on nomme le « progrès » humain, — et tous nos efforts pour introduire parmi les choses et entre les hommes un semblant d'organisation, — ressemble fort à un combat d'arrière-garde, à une retraite en bon ordre. Mais l'art a encore pour vertu de tirer un effet supplémentaire de la fascination du désordre et de la pure étendue, et de cette tendance à la désagrégation, au nivellement, à l'équilibre terminal. Et c'est peut-être pourquoi certains des tableaux récents de Claude Georges ont viré au vert: pour représenter la lente capture, l'oblitération progressive des projets, des entreprises, des images de l'homme, et leur sédimentation, leur résorption dans le fond primordial, ce peintre a choisi de conférer au flux pictural qui recouvre les figures la couleur même du végétal, dans son processus toujours recommencé, — et si l'on veut absurde, — la couleur de l'herbe, toujours prête à prendre feu, et qui témoigne, à sa façon, pour le vivant contre l'espace, pour l'ordre contre le néant.

HUBERT DAMISCH.



CLAUDE GEORGES. D'obsidienne. Mai 1962. 81 x 54 cm. Coll. Mlle Mans.



ASSETTO. Fortune Brings Joy. 1963. 61 x 160 cm.

# Nouveaux messages d'Aspetto

par Michel Tapié

La grande aventure de l'art de maintenant est bien la recherche d'un ordre: les classicismes avaient eu des bases euclido-humanistes si solides que la liberté de création avait pu s'exercer dans de multiples voies sans danger de saturation pendant des millénaires. Mais les choses ont été très vite depuis une centaine d'années, justement quand les académismes stériles ont marqué cette saturation, et combien plus vite encore quand, après la table rase dada, l'apparente révolution visuelle a cédé le pas à la profonde et totale révolution notionnelle, amenant la morphologie artistique à changer de « puissance », dans le sens cantonnier du mot.

Mais si l'illusion de l'anarchie pure est un merveilleux instant, sa systématisation est inefficace et stérile: l'habitude ne paye pas ici, et finalement rien n'est plus indigeste que l'expérimental pour l'expérimental, et pour respirer hors de cet académisme rapidement étouffant seule la proposition d'un ordre à la puissance des nécessités actuelles peut entretenir un réel climat de création continue. Il ne s'agit de rien d'autre, ici, que du fait d'une ère nouvelle, un changement des notions de base engageant le conditionnement de nouveaux réflexes psycho-sensoriels.

Un tel moment de l'histoire est une grande épreuve pour les artistes chez qui habitudes et créations se trouvent souvent en totale contradiction, et qui, en quelques années, se trouvent devant des nécessités opposées tant dans l'apparence qu'au plus profond de leur contenu: si les faibles



ASSETTO. Happy Sunny Day. 1962-63. 90 x 130 cm. Thibaut Gallery, New York.

ASSETTO. Joyous Yellow of Landscape. 1962. 89 x 157 cm. Thibaut Gallery, New York.





ASSETTO. Joy for a New Day. 1962. 90 x 130 cm.

s'y noient, quelles merveilleuses aventures sont offertes aux créateurs réels, quelle excitante ambiance dans laquelle il leur est donné d'avancer!

Aspetto traduit actuellement la qualité de son aventure picturale personnelle par le mot « JOIE » qui se retrouve dans tous les titres de ses dernières œuvres élaborées depuis un an entre Turin et New York. Il est intéressant de constater que cette joie coexiste avec une plus grande rigueur. Aspetto s'était courageusement lancé il y a cinq ou six ans dans des expériences de recherches de matières nouvelles quand, ayant mené à bout sa longue série d'œuvres d'une ligne surréaliste d'un baroque très dalinien, il a senti l'impérieux besoin d'actualiser ses messages. Des recherches exemptes de hasard (il est chimiste) l'ont mené à élaborer des signes de très haute matière dans un dérivé de l'aluminium donnant une matière très riche et extrêmement solide avec laquelle les possibilités

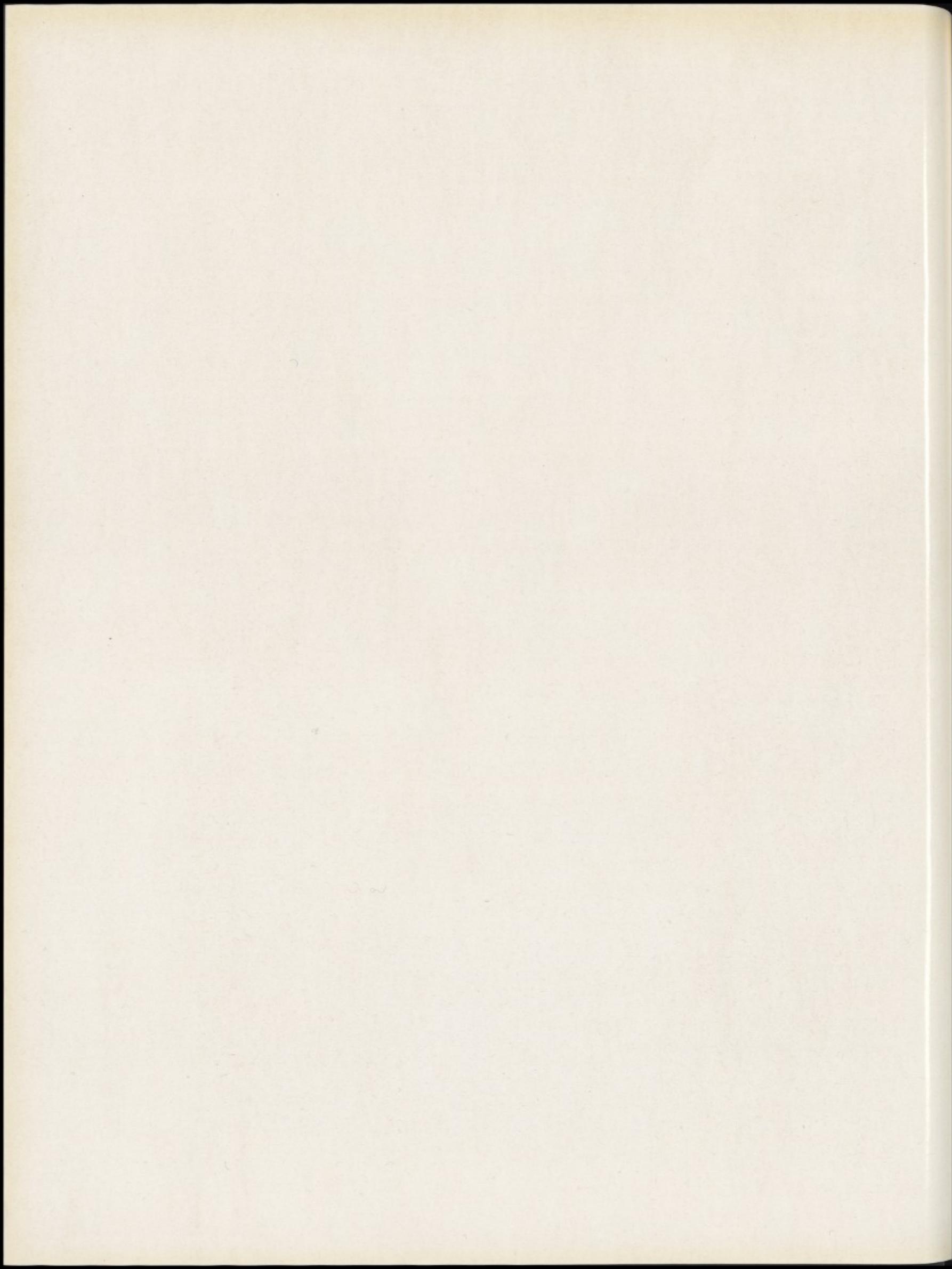
de couleurs sont extraordinaires, contrôlées par la rigueur même du procédé; les couleurs s'obtiennent en effet en attaquant ces complexes d'aluminium avec des acides. La nécessité d'une telle méthode était déjà une garantie contre l'académisme des hasards de l'expérience, celle-ci faite à l'aveugle n'étant rien d'autre qu'absurde à l'usage.

Dans la grande aventure d'ordre et de style qui est le fait passionnant que nous vivons en ce moment, qui est le développement structurel d'une tradition autre dans la voie généralisante que nous pouvons appeler le baroque ensembliste, Aspetto apporte sa très personnelle contribution, dans l'ambiguïté constructive de ses « arrangements » panthéistes.

MICHEL TAPIÉ.



ASSETTO. Joie pour toi VI. 1962. 160 x 90 cm. Thibaut Gallery, New York.



# Halpern

par Michel Courtois

Le concert actuel de l'art, terriblement intellectua-  
lisé, et trop souvent chargé de véhiculer des idées,  
des théories plus ou moins philosophiques ou so-  
ciologiques, et d'illustrer des problèmes et des  
inquiétudes d'autres champs de l'activité humaine,  
tels que l'engagement, la nouvelle figuration, la  
représentation de l'époque, la liberté d'expression  
ou son aliénation à des systèmes politiques, qui  
n'ont rien à faire avec sa fonction originelle, d'or-  
dre plus spirituel que temporel, propose encore,  
heureusement, des résonances plus toniques, plus  
fraîches, plus drues, émanant de quelques trop  
rares forts tempéraments, qui, capables de s'expri-  
mer avec évidence, ne se soucient guère, et n'ont  
pas sans doute à se soucier, d'expliquer leur posi-  
tion et de la justifier par des précautions oratoires

HALPERN. Peinture. 1962. Galerie Blumenthal, Paris.



et des manifestes qui n'ajoutent jamais rien à la qualité d'une œuvre assez puissante pour se défendre toute seule.

Parmi ces riches natures, qui vont leur chemin sans idées préconçues, guidées plus sûrement par leur instinct de peintre, Halpern s'impose depuis quelques années par le souffle profond et large animant ses toiles, la chaleur humaine qui s'en dégage, et l'accent vrai, abrupt, vigoureux de tout son travail, d'une santé réconfortante, et totalement dégagé, à un point exemplaire, des sophistications d'un esthétisme décadent qui exerce tant de ravages dans la peinture d'aujourd'hui, vieil art moderne un peu essoufflé, qui peine à assumer le lourd héritage d'un demi-siècle de folles recherches, dont le véritable sens, celui d'un retour aux sources de la création artistique, semble encore bien loin d'être compris par les promoteurs des tendances de la nouvelle génération.

Là réside sans doute la grandeur ambivalente de cette mythique école de Paris, trop gâtée, jusqu'au bord de l'étouffement, par la richesse des apports étrangers qu'elle reçoit, et toujours avide de sang neuf, toujours prête à accueillir des hordes nouvelles de loups barbares, qui en essayant de la vampiriser et de balayer les acquis de sa tradition, renouvellent son climat si propice à la création.

Le cas d'Halpern, à cet égard, est des plus significatifs. S'il est arrivé l'œil hardi, les dents longues, et l'esprit libre de tout système, il n'y est pas venu directement de sa Pologne natale...

Pressentant peut-être les dangers de Paris, absorbant creuset mangeur jusqu'à l'enlèvement de talents non encore mûrs, hydre redoutable pour les caractères non encore trempés, village trop civilisé aux perspectives trop étroites pour les oiseaux de haut-vol, il a préféré d'abord assouvir sa soif de grands espaces vierges, d'horizons dégagés, de terres nouvelles aux vertus dynamiques. Et il a émigré en Australie, l'un des rares pays où paraît-il, la place au soleil n'est pas encore trop chichement consentie pour ceux qui ne se satisfont pas de demi-mesures et de petit confort. Là il a pu donner libre cours à ses aspirations, se forger un cœur ferme et préciser sa vision. A son arrivée en France, en 1951, il est bien armé pour affirmer sa vocation et développer son registre d'expression.

Mais il ne « montera » pas sur-le-champ à Paris. Il s'installe d'abord en Provence, où deux ans durant, pour vivre il s'adonne à la céramique et à la sculpture en terre, dont il avait déjà, en Australie, exploré les ressources et maîtrisé les techniques; il peut manifester pleinement, dans l'exercice de cet art primordial, un goût profondément terrien du contact direct, sensuel, avec la matière, avec la nature, qui marque fortement sa

peinture et en assure l'authenticité, et une insigne organicité.

Ses premières peintures réalisées sous ce climat provençal, sur cette terre âpre, érodée, aux horizons larges, qui ne le dépaysent pas trop, et le plongent encore dans son élément, présentent un aspect monumental de vieux murs, d'étendues végétales grillées par le soleil, aux couleurs sourdes et denses mangées par la lumière, de mousse et d'écorce, de racines sèches et de gros sables.

Ce tempérament fouailleur, de la famille de ces expressionnistes d'Europe Centrale, représenté jusqu'à maintenant avec la plus forte et la plus folle virulence par Soutine, ce désir fougueux, chevillé au corps, de mettre à nu le cœur des choses et des êtres et partant le sien propre, qu'il ne peut s'empêcher de révéler dans tout ce qu'il peint — toutes ses toiles sont au fond des auto-portraits, d'une très flagrante vérité subjective — va s'affirmer avec une intensité soutenue, au cours de ces dix dernières années qui suivent son installation à Paris en 1953.

Sous l'influence des difficultés matérielles sans doute, sa vigueur expressive, que maints peintres lui envient, au lieu de s'extérioriser de manière explosive, comme on aurait pu s'y attendre, se replie progressivement sur elle-même, s'introvertit et se concentre progressivement.

La couleur s'assombrit, la lumière se fait sourde, la palette se réduit au noir, au brun, à l'ocre, aux gris verdâtres ou rougeâtres, aux blancs voilés, l'atmosphère devient dramatique, l'espace se dépouille de tout accident pittoresque, et malgré lui, irrésistiblement, Halpern découvre ses racines et son véritable registre. Il plonge en lui-même et s'enfonce dans d'obscurs gouffres internes.

Au cours de ces années déterminantes qui lui ont fait, de plus en plus clairement, prendre conscience de sa véritable nature de peintre, et qui ont révélé au monde de la peinture un des plus forts tempéraments de l'art actuel, il avait à sa manière, et sans du tout se préoccuper d'un faux problème, résolu le stupide antagonisme figuration-abstraction, qui trouve son prolongement aujourd'hui dans la vaine promotion par certains d'une nouvelle figuration, éternel serpent de mer de l'histoire de l'art à toutes les époques de transition.

L'artiste d'envergure, comme tout être sensible, n'étant jamais tout à fait coupé du monde et de lui-même, la peinture dans ces conditions n'est-elle pas en effet toujours plus ou moins figurative de quelque chose? Quelque chose d'ineffable et d'essentiel, taillé dans le vif du sujet, du domaine de l'émotion, de la sensibilité et de la perception instinctive, indépendant de l'image et de l'anecdote, qu'il appartient à l'art moderne d'exprimer



HALPERN. Paysage. Peinture. 1962. (Photo Galerie Blumenthal).

directement, dans un langage propre, spécifiquement pictural.

Langage protéiforme mais sans équivoque, pour un esprit ouvert et une sensibilité normalement réceptive à la peinture, à condition d'être forgé et manié par un créateur doté d'un talent assez puissant pour être en mesure de parler d'évidence, de susciter dans la sensibilité du spectateur un écho, une résonance, c'est-à-dire de communiquer ce qu'il éprouve, le besoin ou la nécessité de peindre.

Langage qui dès lors, à ce niveau d'évidence, abolit toute frontière entre la vie, son peintre et son public, entre figuration et abstraction, et rend absurde et inutile toutes les polémiques esthétiques et les interprétations philosophiques auxquelles peut donner lieu la peinture.

Rien, en conséquence, n'interdit donc au peintre de se livrer à toutes les expériences correspondant à ses aspirations et à sa nature. Rien n'est

tabou pour lui, rien ne l'empêche de prendre son bien où il le trouve, en lui-même ou dans certains aspects, certaines manifestations de la vie qui le touchent particulièrement, et dans lesquels il trouve un support d'expression propice à son accomplissement.

Ainsi Halpern a pu ces dernières années affirmer sa sensibilité aux forces naturelles, aux éléments dans des toiles au souffle brûlant, aux résonances d'orgue, qui semblent des paysages intérieurs de la haute mer, des grands vents, des profondeurs souterraines, des étendues steppiques; ainsi, fasciné par le spectacle des bœufs écorchés vus aux halles ou aux abattoirs, il a trouvé, dans ces quartiers de chair pantelante, matière à manifester la riche vitalité dont il déborde. Ainsi pressé par



HALPERN. Peinture. 1962. (Photo Galerie Blumenthal, Paris).

son tempérament généreux, il laboure, brasse à grands coups virulents l'espace de ses tableaux, noyaux d'émotion concentrée ou d'effusion jaillissantes, explosives. Ainsi se poursuit, dans un flot de couleurs plutôt sombres, un continuel va-et-vient de l'intérieur à l'extérieur, de l'extérieur à l'intérieur, un flux et un reflux aux amples pulsations. Ainsi constamment il fonce vers le centre et projette une luxuriante énergie accumulée. Ainsi il s'avoue et s'expose, le cœur sur la toile et met à jour dans cette voie une beauté involontaire brutale, sensuelle, drue, sauvage, ingrate ébouriffée, tumultueuse, âpre, au charme autrement vivace et fort que celle trop coquette et bien prise, communément cultivée pour elle-même dans des

ateliers-laboratoires par tant d'artistes distingués à la grosse tête pleine d'idées brillantes.

Ainsi même aujourd'hui, travaillant dans un climat plus détendu, dans des conditions matérielles moins précaires, à des toiles plus claires, plus joyeuses, moins abruptes, et plutôt tournées vers une extériorisation spontanée, ne se prive-t-il pas de s'adonner très souvent à un genre assez peu courant actuellement: le portrait, de lui-même et de son entourage, qu'il traite à sa façon directe, à larges traits tourbillonnants carrément dessinés dans la couleur, sans souci de la ressemblance photographique avantageuse, mais avec une vision très aigüe de la vérité caractérielle.

MICHEL COURTOIS.

# Chroniques du jour

• XXXVII<sup>e</sup> ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N<sup>o</sup> 21 DE XX<sup>e</sup> SIÈCLE • MAI 1963 •

## LA GRANDE RÉTROSPECTIVE DE KANDINSKY

par Dorę Ashton

Né en 1866, Kandinsky ne pouvait pas être étranger au conflit essentiel du XIX<sup>e</sup> siècle, celui du matérialisme rationnel avec l'idéalisme romantique. Sa jeunesse devait avoir été profondément marquée par d'interminables discussions sur le sens de certains événements scientifiques, qui allaient ébranler en ses fondements la pensée occidentale. Peut-être le passage le plus significatif de son essai autobiographique de 1918 est-ce celui où il recon-

naît que la désintégration de l'atome fut pour lui le moment décisif de l'affranchissement. « Cette découverte me frappa avec une violence extraordinaire, comparable à celle de la fin du monde. En un clin d'œil les arches puissantes de la science se trouvèrent anéanties. Tout devint fragile, sans certitude ni force. »

Son tempérament philosophique ne pouvait supporter le vide. Il sentait le besoin de se créer, en termes d'art, une

perspective de l'univers capable de réparer la vision brisée de ses contemporains du XIX<sup>e</sup> siècle. Le fait qu'il se soit tourné parfois vers le mysticisme fut souvent attribué à sa nature slave, mais il ne faut pas oublier que ses conflits entre une logique héritée de la tradition grecque et celle, embryonnaire, requise par les nouvelles découvertes scientifiques étaient les conflits de tout homme sensitif et réfléchi à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle.

KANDINSKY. Hiver. 1909. Huile sur carton. 70,5 x 96,5 cm. Musée d'Art Occidental, Moscou.





KANDINSKY. Crinolines. 1909. Peinture. 96 x 127 cm. Galerie Tretiakov, Moscou.

Sans doute est-il vrai que Kandinsky affichait une méfiance exceptionnelle à l'égard de la logique démontrable et ses soupçons trouvaient leur origine dans ce qu'il appelait lui-même son âme slave. Maxime Gorki commence ses souvenirs sur Alexandre Blok (plus jeune que Kandinsky) par une liste de citations d'écrivains russes éminents témoignant tous d'un « manque de confiance absolu dans la force de la raison ». Il cite Blok, et soupire: « Que ne pouvons-nous éteindre ce traître et

brumeux lumignon, qui nous entraîne toujours plus loin dans la nuit du monde, et écouter de toute notre âme l'harmonie de l'univers. »

Kandinsky n'aurait pas manqué d'approuver la méfiance de Blok à l'égard de la raison pure. Mais sans doute partageait-il aussi les vues de Gorki, qui révérait la raison et déplorait l'esprit « décadent » de Blok. « Quant à moi, écrit-il, je crois que dans les temps à venir, toute la matière absorbée par l'homme sera transmuée par lui, par

KANDINSKY. Le Lac. 1910. Peinture. 97 x 106,5 cm. Galerie Tretiakov, Moscou.



son cerveau, en une seule énergie — énergie psychique. Cette énergie découvrira l'harmonie en elle-même et se perdra dans l'auto-contemplation, en une méditation sur toutes les possibilités créatrices infiniment variées qu'elle recèle. »

L'idée d'une transcendance de l'esprit, se résolvant en énergie psychique, était très répandue à l'époque. La vision de Gorki n'est pas très différente de celle d'un Valéry et le postulat de Kandinsky, celui d'un univers idéal fait d'énergies et de formes significatives, est lié à l'un comme à l'autre.

Si Gorki avait connu les textes de Kandinsky, il aurait pu y puiser quelques exemples pour son inventaire de citations russes reniant la primauté que l'Occident accorde à la logique. Kandinsky marque à plusieurs reprises sa méfiance à l'égard de la raison pure. Dans son essai autobiographique, il affirme l'impossibilité d'appliquer à son art « ces formes qui surgissent en moi d'une pensée ou d'un sentiment logique ».

Ses toiles sont nées ou d'un éclair d'intuition ou d'un lent travail d'évolution. Dans un autre passage, consacré à ses études de droit en Russie, il remarque: « Le droit romain, tout en me ravissant par ses constructions consciencieusement polies, ne pouvait satisfaire entièrement mon âme slave, du fait de sa logique trop froidement rationnelle, inflexible et schématique. » Kandinsky entrevoyait ailleurs, au-delà de la logique et du schématisme rigide, une apothéose de l'imagination humaine. Son souci profond de ce qu'il appelait le « spirituel » lui inspira la définition suivante de la peinture de 1918: « vaste choc tonitruant de plusieurs mondes, destiné à faire irruption, par une lutte titanique, dans un univers entièrement nouveau, celui de la création ». L'art seul, disait-il, pouvait lui faire franchir les limites de l'espace et du temps.

Dans ses dernières années, Kandinsky semble considérer tout autrement le schématisme logique. Approfondissant ses théories en détail, il recherche un système capable de satisfaire à la fois son âme slave, sa soif de s'affranchir de l'espace et du temps, et son âme occidentale, son besoin d'un but défini et d'un système philosophique où cette âme se trouve incluse. Il aboutit à un idéalisme quasi platonique, où le choc de plusieurs mondes se réduit à un schéma symbolique assez rigide.

La certitude absolue de Kandinsky, qui voyait dans le passage d'un siècle à l'autre le début d'une ère nouvelle, d'un monde entièrement nouveau, né de son absorption spirituelle, fut pleinement justifiée. La magnifique exposition du Musée Guggenheim présente



KANDINSKY. Improvisation 11. 1910. Huile sur toile. 96,7 x 105,3 cm. Musée de Léninegrad.

ce monde nouveau, dont elle nous donne l'étonnante et merveilleuse genèse. Jamais la conception de la « nécessité intérieure » chère à Kandinsky ne fut mieux illustrée.

Dès les premières années, l'exposition nous montre le but des enquêtes esthétiques de Kandinsky, — éclatantes esquisses à l'huile, sans aucun doute inspirées par les Fauves, avec lesquels il exposa au Salon d'Automne de 1906, paysages plus sombres rappelant Munch, compositions démontrant sa connaissance des principes formels de l'art nouveau, autres compositions montrant son intérêt pour l'art populaire, surtout dans les peintures sur verre, et d'autres encore reflétant l'influence romantique des légendes d'amour courtois.

Ce ne sont là que les préludes de ses véritables débuts, qui datent d'environ 1908. Kandinsky, à cette époque, re-

vint à Munich après avoir passé un an à Paris et il commence à marquer alors une tendance vers cet art qu'il imaginait déjà quelques années avant: un art où l'objet soit sublimé. Ses premiers essais d'abstraction modérée soulignent déjà le sujet d'un trait individuel qui, élément d'unités, devient volumes. Certes, ces paysages de 1908 sont inspirés par son expérience antérieure des Fauves, mais avec des modifications significatives qui lui sont propres. Par exemple, il a recours aux fonds sombre, qu'il a toujours aimés, pour donner du relief à ses bleus comme à ses rouges vifs. Son coup de pinceau, en directions variées, tend à développer des structures plus puissantes que logiques. Déjà, il avait définitivement abandonné la perspective classique. Il montrait, dans ce domaine, bien plus d'audace que les Fauves.

Dès 1909, Kandinsky était pleinement

engagé dans son renoncement révolutionnaire à tout ce qui l'avait précédé. Sa grande « Toile avec Archer », propriété du Musée d'Art Moderne de New York, témoigne de sa détermination comme de son génie. Sa doctrine de l'énergie universelle est parfaitement lisible dans cette œuvre. La répétition des motifs en séquence de fugue (tête du cheval répétée par la forme de la montagne, courbe de l'archer reprise dans les arbres, formes humaines reprises dans la tour, etc.) marquent le début de son système personnel d'analogies, qui devint ensuite le prototype des théories de la peinture abstraite. Sa couleur, partout répandue, tend à supprimer toute référence à une perspective de nuances colorées ou à un horizon statique. Les éléments de son iconographie, — cheval, cavalier, tour, montagne, forme de croissant,



KANDINSKY. Improvisation 20. 1911. Huile sur toile. 95 x 107 cm. Musée d'Art Occidental, Moscou.

arc-en-ciel, arbre, nuages, - sont déjà universalisés.

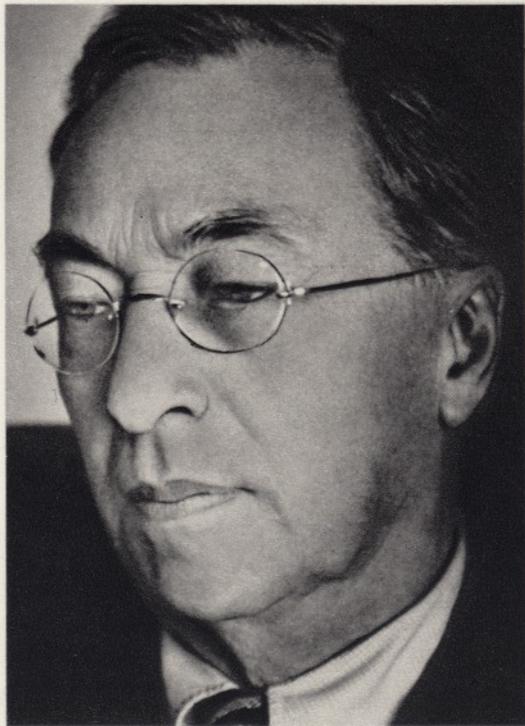
De cette toile, pleine de résonances, il n'y avait qu'un pas aux œuvres plus audacieuses de 1910, dans lesquelles les coups de pinceau resserrés se détendent et l'espace s'ouvre. Le « Paysage romantique » de 1911, composition hardie et d'une désinvolture remarquable, où le thème soleil, tour, paysage et cavalier touche à l'illogique et où Kandinsky travaille sur ses lignes de force (le cavalier descend au galop une pente raide tandis que toutes les lignes du paysage sont ascendantes et créent une tension frappante), avait de quoi surprendre même ses confrères les plus proches.

Entre 1911 et 1913, le jaillissement de ses œuvres est absolument stupéfiant. Kandinsky y rassemble les restes de son héritage du XIX<sup>e</sup> siècle (en particulier la conception d'un art pic-

tural « musical ») et s'en sert pour créer un univers sans précédent, sans commencement ni fin, qui se projette librement dans l'espace infini. Détachant ses lignes de force, il les fait bondir et s'arquer dans un espace vierge; il affranchit la couleur de la forme et, avec un infaillible instinct, distribue les vibrations; il griffonne, frotte et brosse librement, introduisant des noirs profonds bien qu'il ait avoué dans ses mémoires qu'il craignait le noir, identifié par lui avec le silence de la mort. Avant tout, il établit l'espace que les Futuristes et plus tard Jackson Pollock devaient tant chercher dans leurs œuvres, l'espace qui embrasse le spectateur et fait de lui le centre d'une composition centripète. Chose curieuse, c'est dans le développement de ses lignes libres, nerveuses, vagabondes telles que dans ses « Black lines » de 1913 que Kandinsky, pour la première

fois, articule ces espaces, et quelques-unes des œuvres de cette époque sont parallèles à celles, plus tardives, de Wols et de Pollock.

L'une des sept toiles prêtées par l'U.R.S.S. à l'exposition Guggenheim résume cette période merveilleuse. « Composition VII », de la Galerie Tretyakov à Moscou (reproduite ici en couleurs pour la première fois), est une entreprise ambitieuse qu'il désigna comme l'une de ses œuvres majeures. Elle mesure 200 x 300 cm. et est universellement reconnue comme un chef-d'œuvre. La preuve du caractère inspiré de cette période, c'est que cette peinture éveille aujourd'hui encore la même stupeur, le même émerveillement qu'elle doit avoir suscité à l'époque où elle fut créée. Elle est d'une infinie complexité. Tout en donnant l'impression d'une spontanéité jaillissante, elle révèle clairement le soin avec lequel Kan-



KANDINSKY en 1936.



KANDINSKY. Composition VII. 1913. Collection d'Etat en U.R.S.S. (Photo Solomon R. Guggenheim Museum, New York).

dinsky a su agencer ses éléments ainsi que son intérêt essentiel pour l'harmonie immanente. Les sources cachées et les concordances obliques implicites dans cette toile lui communiquent un dynamisme tout contemporain.

Dans cette œuvre savamment orchestrée, Kandinsky esquisse différents systèmes de rythme. Chaque système a son propre noyau, — formes circulaires qui vont du simple point aux sphères solaires — et chacun a son propre mouvement de révolution sur son axe invisible. De plus, chacun est relié aux autres de plusieurs façons: analogies de couleurs, répétitions de directions linéaires, thèmes jaillissant de remous circulaires, mouvements cachés. Ce qui, à première vue, semble un chaos de mouvements, se révèle ensuite comme un drame cohérent, habilement agencé. Un vocabulaire graphique élémentaire de lignes droites, cercles et triangles est déjà évident, bien qu'il ne soit pas aussi net qu'il devait apparaître par la suite. Le choc de plusieurs univers coexiste ici avec l'intérêt de Kandinsky pour un monde unique, sys-

tématisé. Dans cette œuvre, la dualité de sa théorie est parfaitement équilibrée.

Le rêve cosmologique qui inspira non seulement Kandinsky, mais beaucoup d'autres artistes avant la première guerre mondiale, fut brutalement interrompu en 1914 et ne ressuscita jamais pleinement. Les hiéroglyphes de Kandinsky après la guerre sont nés d'une main serrée qui, dès 1919, se dénoue déjà pour se confier à des formes amorphes et ouvertes, pour s'essayer à tracer ses silhouettes avec la netteté la plus stricte. En durcissant le contour de ses formes, Kandinsky commence à pénétrer plus profondément le domaine platonicien où le nombre est tout et l'apparence, peu de chose.

Devant les dernières toiles de Kandinsky, les commentateurs se réfèrent invariablement à ses textes didactiques des époques du Bauhaus et de Paris. Ils y trouvent une analyse systématique du point, de la ligne et de la surface plane, amplement illustrée par les toiles. Ils y trouvent également la poésie

propre à la pensée de Kandinsky (celui-ci, par exemple, écrit un jour qu'à présent il aimait le cercle comme jadis il avait aimé les chevaux) et retrouvent cette poésie dans son œuvre. Mais bien que les textes analytiques de Kandinsky emploient surtout le vocabulaire plastique, dans ses dernières œuvres, c'est l'idée qui les inspire qui constitue leur principal attrait.

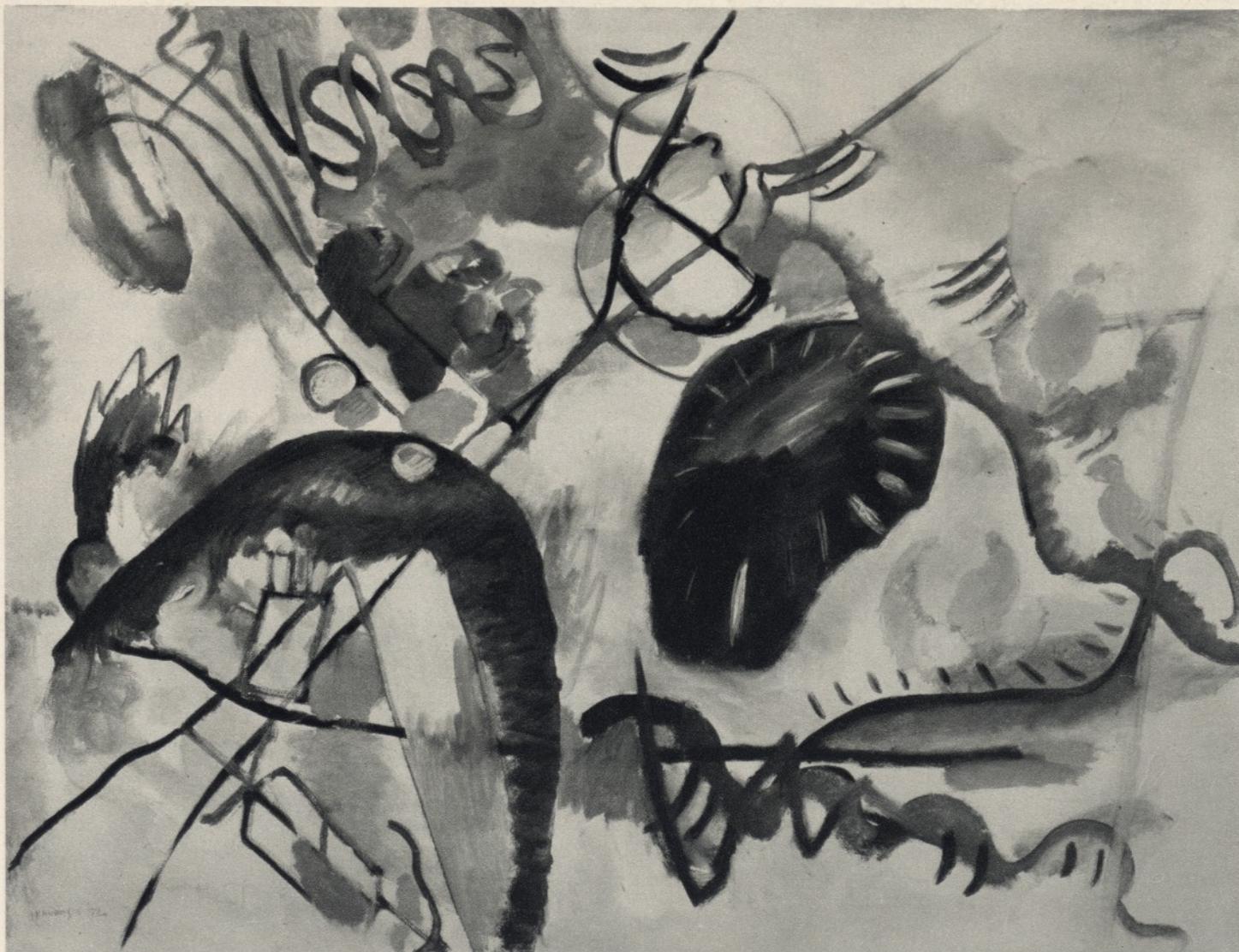
Le raffinement progressif de ses théories devait amener Kandinsky à affronter certains problèmes qui, peut-être, ne pouvaient se résoudre uniquement en termes de peinture. La révolution glorieuse provoquée par Kandinsky, comme toutes les révolutions, ne pouvait s'accomplir que par le détachement des impulsions primitives.

DORE ASHTON.

*Traduit de l'anglais par Maddy Buysse*

*L'exposition du Solomon R. Guggenheim Museum, enrichie de trente autres tableaux, sera présentée au Musée d'Art Moderne de Paris, au Gemeente Museum de La Haye et à la Kunsthalle de Bâle.*

KANDINSKY. Tache noire. 1912. Huile sur toile. 100 x 130 cm. Musée de Léningrad. (Photos Solomon R. Guggenheim Museum, N.Y.).



# RENCONTRE AVEC INSHO

par Yvon Taillandier

Comment Domoto Insho, connu à Paris — depuis son exposition à la Galerie Stadler, en novembre 1962 — sous la seule dénomination d'Insho, est-il devenu un peintre abstrait? Je me posais cette question en approchant de Kyoto, ville profondément traditionaliste, où je devais le rencontrer et où il habite une villa en ciment — détail important, car ce matériau, m'a-t-on dit, est, au Japon, un signe de richesse. Je savais qu'Insho était l'oncle de Domoto Hisao, peintre abstrait dont on parle en Europe depuis quelques années et qui vit à Paris. Je savais également, pour avoir interrogé quelques-uns de ses compatriotes bien informés en matière artistique, qu'il jouissait, dans son pays, de la réputation la mieux fondée. Je savais enfin qu'on le classait parmi les peintres traditionnels. Mais l'appartenance à cette catégorie ne signifie pas nécessairement, pour les Japonais, une option esthétique, mais un choix technique: Insho, en effet, ne pratique pas la peinture à l'huile — technique importée d'Europe —, mais peint à l'eau conformément à la tradition.

M. Yamamoto, professeur de sculpture à l'École des Beaux-Arts de Kyoto, qui avait fait un séjour en France, et M. Shimomissé, professeur d'Histoire de l'Art à l'Université d'Osaka, qui avait été l'ami de Paul Claudel lors du séjour de celui-ci au Japon, ayant bien voulu remplir le rôle d'interprètes, j'engageai la conversation avec Insho. Et, pour mettre celle-ci sur le terrain de la précision biographique, je commençai par lui demander son âge. Insho eut alors un sourire et répondit: « J'ai soixante-dix ans ou soixante et onze ans. » Cette indétermination me surprit, mais j'appris, plus tard, que le calendrier japonais, dans certains cas, ne permettait pas plus d'exactitude.

Après quoi nous entrâmes dans le vif du sujet. Qu'est-ce qui l'avait amené à abandonner la figuration? « Cela s'est fait petit à petit, me répondit-il. J'ai évolué pendant treize ans, de 1942 à 1955, date à laquelle j'ai exposé ma première peinture abstraite. Mais, dès 1942, j'avais compris que la peinture figurative ne me permettait plus d'exprimer mes idées. » Quelles étaient ces idées? A la manière qui est celle de beaucoup de Japonais, il me répondit en m'en faisant l'historique: « Mes parents étaient des bouddhistes très pieux. Toute ma vie, j'ai lu des livres bouddhistes et j'ai eu des amis moines, prêtres et philosophes bouddhistes. D'autre part, quand commença mon évolution vers la peinture abstraite, j'avais été frappé par l'aspect merveilleux du monde microscopique et aussi par les théories du célèbre physicien nucléaire japonais, Yukawa, Prix Nobel en 1949. Elles me révélèrent que l'univers, même considéré d'un point de vue purement scientifique, témoignait en faveur de ce sentiment du mystère auquel j'étais accoutumé, depuis mon enfance, par mon éducation bouddhiste. En effet, le bouddhisme, vous le savez peut-être, vise quelque chose d'inconnu, au-delà des apparences. C'est le désir d'exprimer ce quelque chose d'inconnu qui m'a amené à l'art abstrait. » Cet art, le connaissait-il déjà? « Oui, me répondit-il. Par des livres d'art, notamment. Et, d'ailleurs, bien avant mon évolution, on le connaissait au Japon. Avant 1933, il venait d'Allemagne des documents concernant ces recherches. » Et, en effet, dans les jours précédant ma rencontre avec Insho, on m'avait signalé plusieurs peintres japonais ayant pratiqué l'abstraction avant la seconde guerre mondiale. Mais, sur le « père de l'art abstrait », Kandinsky,

auteur du « Spirituel dans l'Art », son opinion me surprit: « J'ai lu, me dit-il, ses ouvrages. Sa théorie concernant les correspondances entre les couleurs et les notes de la gamme m'a vivement intéressé. Je lui trouve, d'autre part, aujourd'hui, de grands mérites sous le rapport de la composition. Mais, quand, il y a vingt ans, j'ai lu ses écrits, ce qui m'a le plus frappé, c'est l'absence de l'élément métaphysique, de l'élément spirituel. » D'ailleurs, je constatai assez rapidement qu'Insho inclinait à penser cette absence généralisée en Occident. Comme nous parlions de l'utilisation et de la signification du noir et du blanc, j'évoquai Rembrandt et une interprétation assez courante chez nous qui veut que le clair-obscur soit une évocation de la vie et de la mort. Mais Insho poursuivit sa pensée: « Chez nous, on exprime avec le blanc et le noir une idée spirituelle. Et le blanc compte autant que le noir, le fond autant que la forme qui s'y dessine. Tandis qu'en Occident, ce qui possède une valeur expressive, c'est la partie dessinée, et non pas l'extérieur de la forme, non pas le fond. » En entendant la traduction de ces propos, je m'agitai beaucoup, fis de violents signes de dénégation et, dès que je pus parler, la traduction étant achevée, m'empressai de répondre qu'un artiste occidental bien connu, Georges Braque, avait déclaré formellement que l'espace qui sépare deux pommes est aussi important que ces deux pommes. Se pressaient dans ma tête, au même instant, d'autres exemples. Celui de Laurens, notamment, qui m'a déclaré que, dans une sculpture, les vides n'avaient pas moins d'importance que les pleins. Couturier m'a exprimé la même opinion. Mais Insho, ayant réfléchi à ce que j'avais dit de Rembrandt, reprit: « Dans Rembrandt, le blanc, c'est la lumière. Or, ce que je veux exprimer, c'est *Kou*. » *Kou*, m'expliqua alors le professeur Shimomissé, peut se traduire par néant, mais néant transcendantal.

INSHO. Le Dieu des vents. Peinture pour la décoration d'un temple bouddhiste au Japon. 556 x 98 cm.





INSHO. Le Dieu des vents. Détail.

« Kou, continua Insho, est sans espace, sans dimension, sans lumière. » Je rétorquai: « Comment comptez-vous mener à bien cette entreprise? » Réponse: « C'est très difficile. On ne peut exprimer le néant que par rapport à l'être. Jusqu'ici, je n'ai pas trouvé le moyen. Mais tel est le but que je me propose. » En me référant à ce que je savais des conceptions bouddhistes, ce but me parut des plus dignes d'intérêt. Toutefois, je ne pouvais me défaire de l'impression que Insho interprétait l'art occidental comme on fait des chose extrêmement lointaines et qu'il avait peut-être à ce sujet des préjugés sans véritables fondements. Aussi me prenais-je à douter de ce qu'on m'avait assuré: qu'il était venu en Europe: « Si, me dit-il, j'ai été deux fois en Europe. La première fois pour savoir si elle correspondait à l'idée que je m'étais formée d'elle. J'ai visité alors l'Italie, la France, l'Allemagne et l'Espagne. Lors de mon second voyage, j'ai séjourné en Italie et en France. A Paris, j'ai visité le Salon de Mai et j'ai été frappé par la puissance des œuvres dont se compose cette exposition. Je m'étais fixé pour but de ce second voyage de découvrir quel serait l'avenir de l'Europe. En rentrant, je m'aperçus que je m'étais découvert moi-même. » Qui êtes-vous, demandai-je aussitôt, qui êtes-vous maintenant que vous vous êtes trouvé? Insho sourit, comme il avait souri au début: « Allons voir mes œuvres. Ce sont elles qui peuvent vous répondre. » Nous nous levâmes pour nous rendre dans l'atelier situé à quelques pas de la maison d'habitation, et d'une propéité et d'un ordre remarquable. Là, il nous montra diverses œuvres récentes qu'il nous faisait présenter par deux personnes de son

entourage, puis une série de quatre panneaux de 1 m. 98 de haut et d'une longueur totale de 5 m. 58, destinée à servir de portes à un temple bouddhiste et intitulée en anglais « The God of Winds » (le Dieu des vents). Je trouvai ce Dieu des vents très beau et le lui dis. Puis nous continuâmes la conversation. Je l'interrogerai un peu à bâtons rompus. Aimait-il la vie moderne? Dans ce domaine, qu'est-ce qui l'intéressait le plus? « Tout ce qui me

paraît en relation avec l'avenir, me répondit-il. D'ordinaire, les peintres traditionnels se désintéressent de ce courant de vie. Mon attitude est à l'opposé de la leur. Je m'intéresse à l'architecture moderne tout en sachant qu'elle est moins réussie que l'architecture ancienne, mais celle-ci est en dehors de la vie. Les usines, les machines, tout cela me semble en rapport étroit avec ma peinture. Quand de jeunes artistes viennent me voir, je leur donne le conseil que j'ai toujours donné à mon neveu Domoto Hisao et qu'il a suivi: aller de l'avant. Si je leur conseille aussi d'étudier le passé, c'est pour qu'ils évitent l'erreur de prendre pour des découvertes et des nouveautés des choses qui ont été trouvées longtemps avant eux et, en somme, de faire de fausses créations. Car la création, c'est ça qui est important. D'ailleurs, l'image que je me fais de l'avenir, c'est celle d'une collaboration de tous les hommes, hommes de science, artistes, hommes de toute discipline, se consacrant à une occupation unique: créer. » Cette idée de l'avenir que m'exprimait Insho, je l'avais déjà entendue, exprimée par un jeune architecte japonais, à Tokyo, Otani — le frère de Otani Fumio, le sculpteur qui habite Paris. Je le dis à Insho. « Dans ces conditions, me répond-il, si les jeunes pensent déjà comme moi, il faut que je me surpasse et que j'aille plus loin. »

YVON TAILLANDIER.

Insho en costume traditionnel.

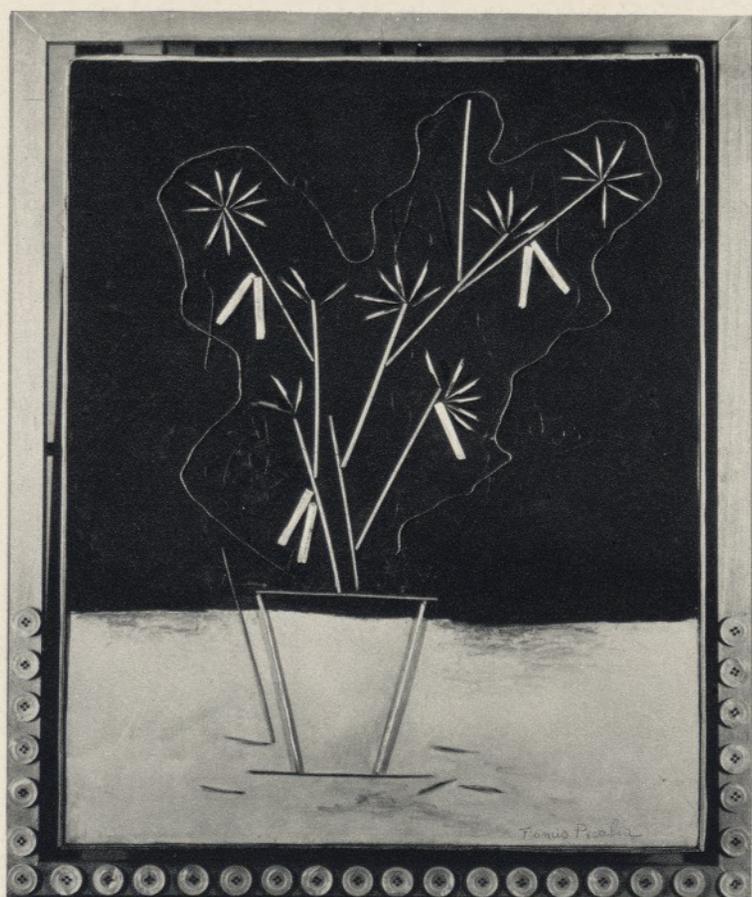


# COLLAGES SURREALISTES

par Georges Boudaille



MAX ERNST. Colombe. 1924. 58 x 51,5 cm. (Photo Le Point Cardinal).



PICABIA. Cure-dents. Collage. 1920. 92 x 73 cm. Coll. A. Fischer.

En art, l'utilisation de matériaux divers est devenue pratique courante. Elle est non seulement tolérée, mais admise par les censeurs les plus sévères. Quand la peinture classique — à l'huile — n'y suffit plus, que le papier, le sable, et le reste y aille. Les sculpteurs, de leur côté, ont en grand nombre renoncé aux matières traditionnelles, le marbre et le bronze, pour demander aux métaux moins nobles, le fer et l'acier, le cuivre et le laiton, voire le béton ou la brique, de se métamorphoser sous leurs doigts. Certains artistes — je n'ose dire peintres, mais travaillant dans deux dimensions seulement —, ont même totalement renoncé aux pigments colorés et au médium de l'huile pour demander aux nouvelles colles plastiques de retenir sur la surface les objets les plus hétéroclites, des tissus ou des fragments d'affiches.

Le procédé du collage n'est pas nouveau. C'est une excellente initiative de la Galerie « Le Point Cardinal » que de s'être penchée sur les origines de cette technique qui, en un demi-siècle d'existence, a déjà produit quelques chefs-d'œuvre et suscité pas mal d'aberrations. Par ailleurs la connaissance d'un passé, même relativement récent, facilite la compréhension de certains phénomènes esthétiques actuels.

Une rétrospective exhaustive du collage aurait exigé les vastes salles d'un musée et de nombreux mois de recherches. On ne peut donc reprocher aux organisateurs de s'être volontairement limités aux « collages surréalistes ». Le souci de la vérité historique nous contraint cependant à rappeler que les cubistes ont, sans doute, été les premiers à oser intégrer à leurs tableaux des éléments non peints sous la forme de cartes à jouer ou d'emballages de paquets de tabac gris, soigneusement marouflés sur la toile. Ce n'était d'ailleurs pour eux qu'une provocation, ou un pis aller, puisque certains, comme Juan Gris et Braque, à l'encontre de Picasso, s'appliquaient au contraire à repro-

duire soigneusement en trompe-l'œil ces mêmes éléments imprimés ou des morceaux de papiers peints décoratifs. Pour les surréalistes, au contraire, le collage correspondait parfaitement à leur attitude esthétique. Héritiers de « dada », ils haïssaient l'art et surtout ses formes traditionnelles. En adoptant et en développant le principe du collage, ils rejetèrent l'odieuse et « bourgeoise » peinture à l'huile dans la poubelle et l'oubli des musées. Ce qui, signalons-le en passant, n'empêcha pas la majorité, Salvador Dali en tête de pratiquer l'huile dans sa technique la plus conventionnelle, héritée directement de la Renaissance italienne.

D'autre part, un des principes de la peinture surréaliste fut la juxtaposition, en un lieu insolite, d'objets hétéroclites, telle la « réunion, sur une table d'opération, d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Par sa facilité, découpage et assemblage, le collage répondait parfaitement à cette attitude destinée à engendrer un mystère et une poésie en déconcertant. En revanche le collage, parce qu'il exige un contrôle effectif de l'exécution, correspondait mal à l'exploration du subconscient et à l'exploitation des automatismes de la main et de l'esprit, autres bases de la théorie surréaliste. C'est probablement la raison pour laquelle il fut pratiqué très inégalement par les membres du mouvement.

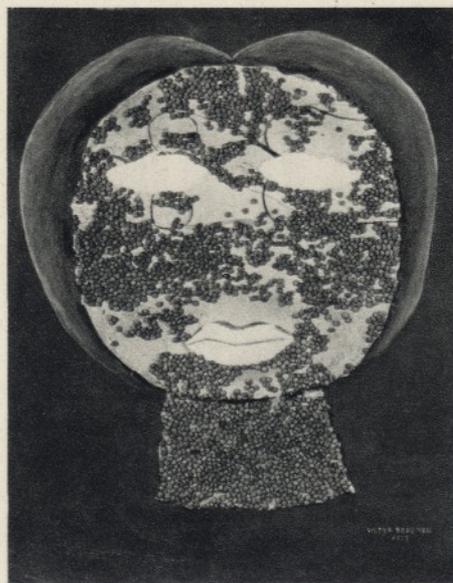
Pour les uns, comme Man Ray et Francis Picabia, ce fut surtout un jeu intelligent plus proche du calembour que de la poésie. Pour d'autres comme Jacques Hérold et même Victor Brauner ce fut l'occasion de laisser libre cours à des visions morbides, angoissantes, souvent troublantes, parfois choquantes ou désagréables. Pour tous, comme pour Max Ernst, le collage est un excitant de choix qui provoque « l'irritation de ses facultés visionnaires ». Il le définit lui-même comme « un composé alchimique de deux ou plusieurs éléments hétérogènes, résultant de leur rapprochement inattendu, dû soit à une volonté tendue... vers la confusion systématique et le dérèglement de tous les sens, soit au hasard ou à une volonté favorisant le hasard » (cité par Patrik Waldberg dans *Le Surréalisme*, Skira éd.).

A ce point de vue, en dépit de l'importante participation de Max Ernst à cette exposition, on peut regretter que n'y ait figuré aucune planche de « La Semaine de bonté ».

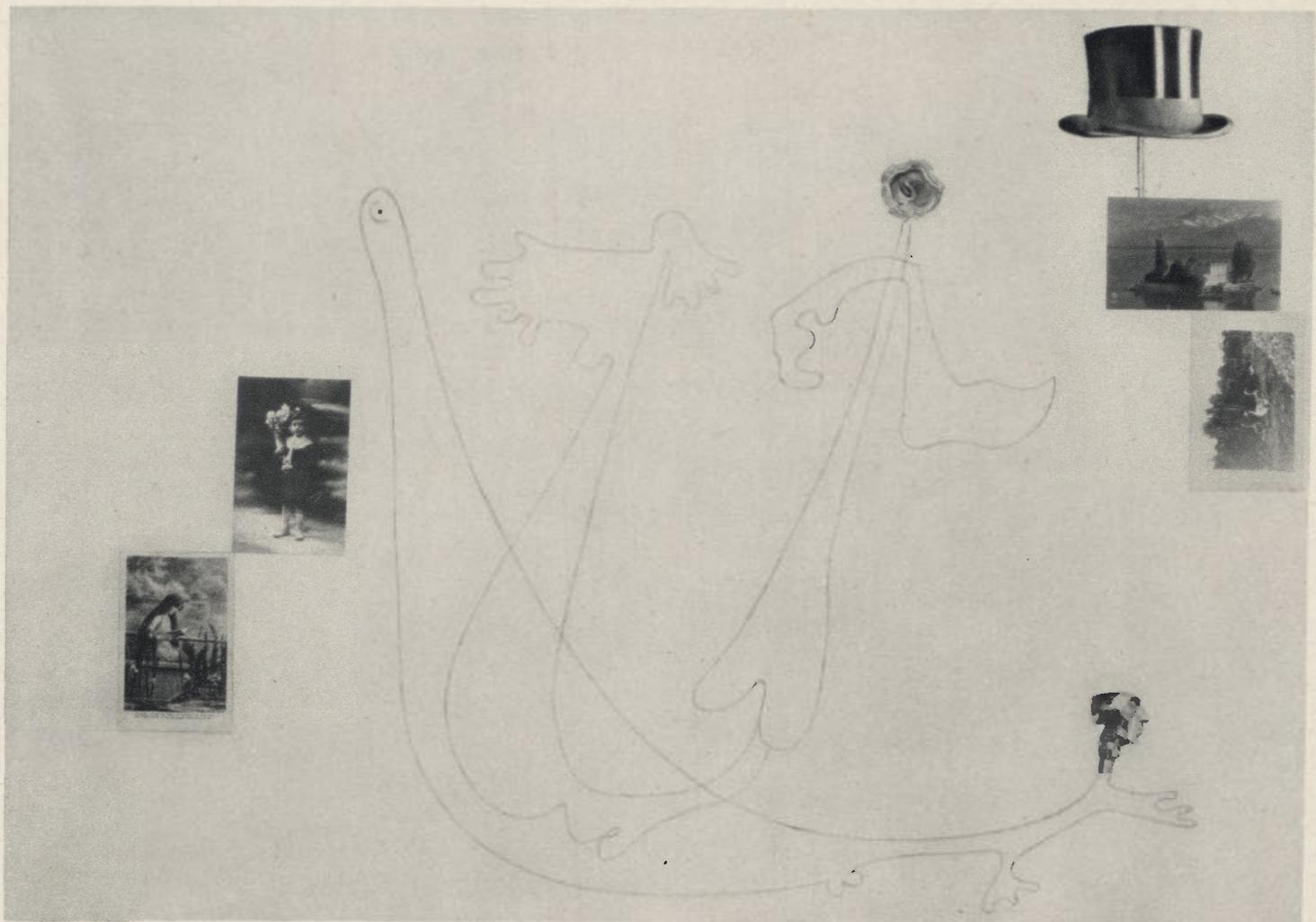
Pour d'autres enfin, le collage fut à l'origine de fructueuses expérimentations plastiques et de découvertes qui devaient connaître de lointains développements. Il est significatif de constater que Joan Miró rehausse ses collages de dessins au crayon ou à la plume



MIRÓ. Collage. 31.5.1934. 69,5 x 49,5 cm. Le Point Cardinal.



VICTOR BRAUNER. Portrait comestible. 1938.



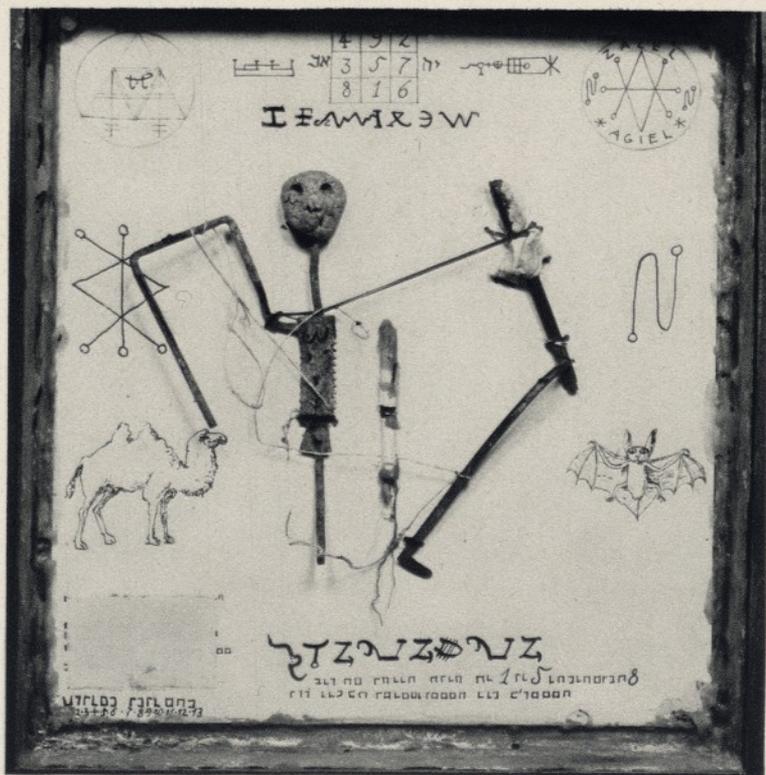
MIRÓ. Collage. 1933. 73 x 104 cm. Galerie Le Point Cardinal (Photos Jacqueline Hyde).

alors que Hans Arp atteint rapidement à une très grande rigueur dans la composition et à une austère pureté cousine du dépouillement. Quant à Kurt Schwitters, son nom restera associé à la notion de collage, car c'est dans et par cette technique que son style s'est développé jusqu'à produire des œuvres capables de rivaliser avec la peinture.

La réunion d'un tel ensemble, encore enrichi par des collages de Marcel Duchamp, André Masson, Matta, Sophie Taeuber-Arp et Dorothea Tanning, ne présente pas seulement un agrément anecdotique mais un intérêt historique, même si la proportion d'œuvres récentes l'emporte sur celles antérieures à 1937. En développant le procédé du collage, en en illustrant les innombrables possibilités, les surréalistes ont ouvert une voie nouvelle à l'art moderne, voie énorme, pour ne pas dire infinie, et qui est loin d'être totalement explorée.

GEORGES BOUDAILLE.

VICTOR BRAUNER. Les amoureux. Collage. 1943. 24 x 26 cm.





PIERLUCA. Grande laceration. Acier noir. 210 x 160 cm. Salon des Réalités Nouvelles, Janvier 1963.

# BERROCAL

par Georges Boudaille

Ce n'est pas tous les jours, ni même tous les ans que les marchands ou les critiques découvrent un nouveau sculpteur, digne de prendre place dans la cohorte des grands aînés. Rarement il nous est donné de nous incliner devant l'harmonie profonde entre les intentions de l'artiste et la manière personnelle de les concrétiser qui ont présidé à la réalisation d'une œuvre. C'est pourtant à cet équilibre que se reconnaît un créateur authentique. Cette rencontre est encore plus rare en sculpture qu'en peinture, la conquête de la troisième dimension, la pleine possession du métier, le contrôle du geste qui engendre la forme exigent, en général, un nombre assez important d'années de travail et ce n'est que, passé la quarantaine, que le sculpteur parvient à imposer son talent et sa personnalité.

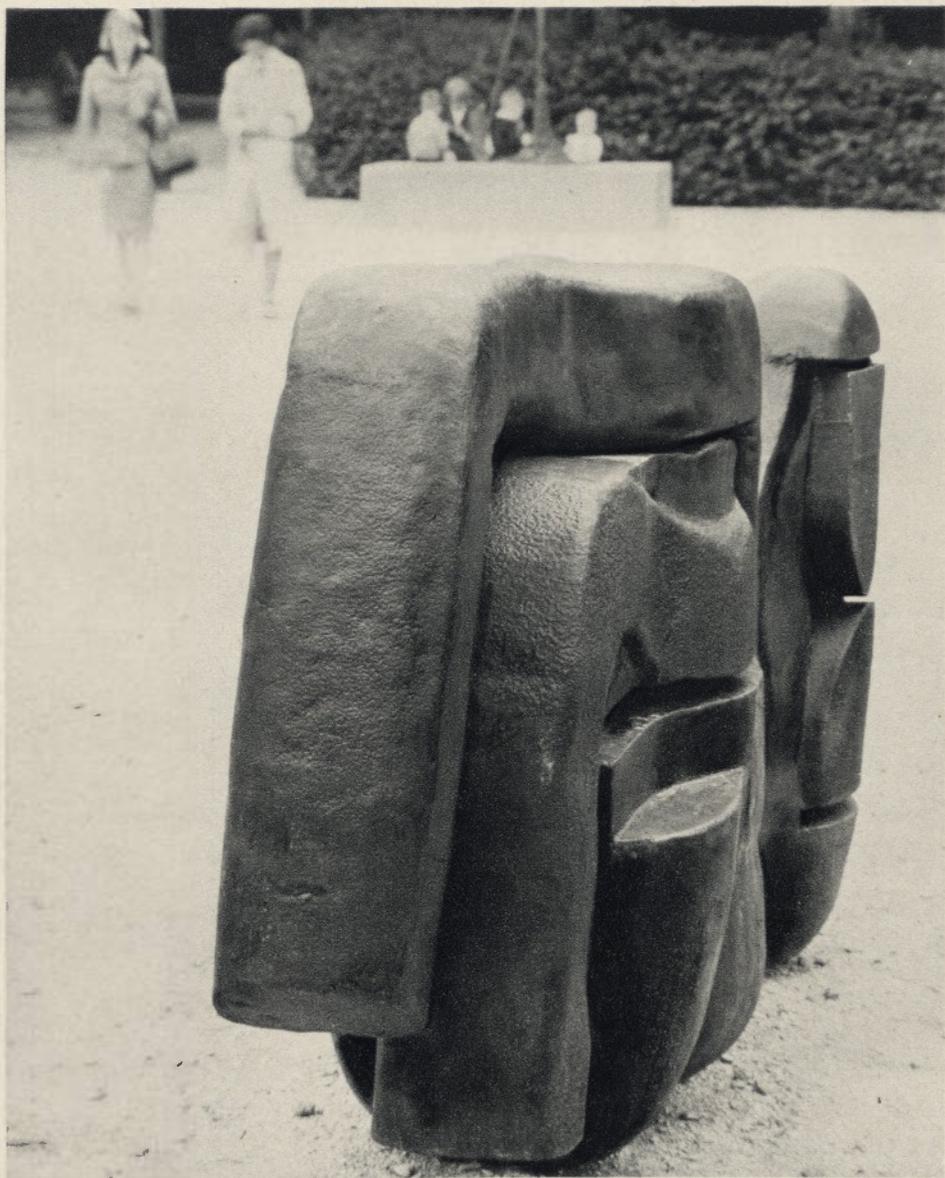
Or, et c'est ici la surprise, les qualités qui font un sculpteur nous les trouvons chez le jeune sculpteur espagnol Berrocal, qui a eu sa première exposition personnelle à Paris à la Galerie Kriegel, à l'automne 1962.

La plupart des œuvres exposées renaient d'abord l'attention par leur caractère âpre, robuste, à la fois complexe et simple, leur homogénéité dans leur diversité, la plénitude de leurs formes pourtant découpées, sinueuses, évidées. Par ailleurs, la beauté de la matière, qu'elle soit fer, acier ou aluminium, la qualité de l'exécution, la rigueur de la construction répondent aux exigences formelles les plus intransigeantes.

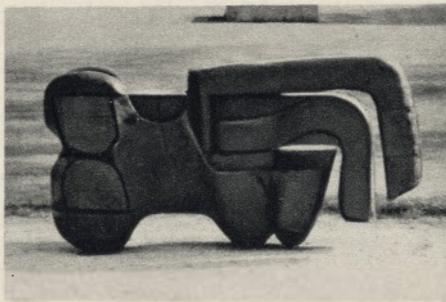
Il est difficile de définir ce qui constitue le fond de l'inspiration de Berrocal. *Torses*, *Femme assise* ou *Strip-tease* touchent à une manière de figuration très transposée, tandis que *Grazalema* ou la grande *Mercedes* dont on ne sait si on doit y voir une automobile ou une femme, sont avant tout des volumes abstraits.

Tout, à dire vrai, est prétexte à jeu et combinaison de formes stylisées pour Berrocal.

Ce qui caractérise son style, ce qui fait son originalité, plus que la diversité des possibilités d'assemblages de plusieurs volumes en une sculpture



BERROCAL. Mercedes. 1962. 250 x 130 x 80 cm. Galerie Kriegel.



unique, c'est la simplicité des formes, la stabilité et la rigueur presque architecturale de l'ensemble. Marta Pan déjà, avec ses *Charnières*, avait utilisé les possibilités de dispositions variées d'éléments simples s'adaptant étroitement les uns aux autres. Ces imbrications et pénétrations présentaient un caractère sensuel proche souvent de l'érotisme. Chez Berrocal les assemblages sont plus précis, plus complexes, et friserait parfois le « jeu de construction » si chacun des éléments con-

cernés ne possédait en soi une valeur expressive qui l'élève à un stade supérieur à celui du cube et de la brique, qui en fait, sinon une sculpture en soi, du moins un volume possédant une vie autonome. Il ne trouve cependant sa pleine signification plastique que dans un des divers assemblages définitifs possibles.

Il demeure de la contemplation de ses œuvres une sensation de puissance contrôlée, d'organisation rationnelle du volume, de confiance et de sûreté dans ses moyennes plastiques. Jamais le jeu des volumes multiples n'engendre d'effets décoratifs, mais, au contraire, met en valeur la robustesse et le pouvoir expressif de chacun d'eux. Enfin la progression qui se manifeste de 1959 à 1962, dans la voie de l'enrichissement nous permet d'attendre encore de surprenants développements de la sculpture de Berrocal.

GEORGES BOUDAILLE.

# PEINTURES RÉCENTES DE CORNEILLE

par Henri Deluy

En 1950, lorsque je me trouvais pour la première fois face aux œuvres des membres néerlandais du groupe « Cobra », en particulier celles de Corneille, Karel Appel et Constant, j'eus le même mouvement qu'à la lecture des poèmes de Lucebert, Jan G. Elburg, Hugo Claus, Remco Campert, Gerrit Kouwenaar et d'autres poètes du groupe « Expérimental » néerlandais, partie prenante, à l'époque, de l'ensemble « Cobra » : je fus profondément frappé par la vigueur, la santé en fin de compte, le sens percutant d'une conception directe de l'art, au dynamisme fait d'émotion et de sentiments décapés. Le grand message des créateurs de « Cobra » demeurera, à mon sens, l'intervention entre le Surréalisme, l'Expressionnisme et l'Abstraction d'un art de la matière vivante, avec la densité des Flamands, le goût de l'anec-

dote significative, du fantastique social, de la sensualité, de l'appétit, des circuits ouverts aux variations, aux germinations de toutes sortes et de tous niveaux. Avec, en plus, et c'est rare dans l'art d'après-guerre, l'abondance de la joie de vivre.

En ce qui concerne Corneille, son œuvre se situe au carrefour du réalisme énergique de l'Expressionnisme, des prestiges cohérents de l'École de Paris et d'une sensibilité aux formes héritées d'une certaine abstraction, sans poncifs.

Il convient d'insister, dès l'abord, sur le contexte général. Sans être maniaque de la géographie, à plus forte raison de la géographie psychologique, ni de l'historicisme arithmétique, il est évident que Corneille néerlandais, Corneille homme de nos jours, ne saurait être à l'écart de la condition hu-

maine. La situation du créateur après la dernière guerre, le désarroi, l'angoisse à l'espoir mêlée, la poussée de fièvre imaginative, la violence des uns sur les autres, et les causes de la violence, et le droit à l'aventure individuelle dans le cadre des structures historiques, climat et événements, sont une toile de fond qui ne peut être ignorée. Avec Corneille, le sujet de l'œuvre, comment pourrait-il ne pas y en avoir, même si ce n'est qu'un trait imprimé, ne se concentre jamais sur un quelconque aspect rudimentaire de la réalité extérieure. Le sujet, ce sont les titres qui le précisent et ils n'ont rien d'arbitraire : « Présence de l'Été », « Regard sur un jardin épanoui », « Architecture luxuriante au soleil », « Les sentiers de l'Été ». Nous nous y retrouvons. Aucune œuvre n'est moins silencieuse, plus habitée, et par tous. Son insolite n'est pas une vue de l'esprit mais un aspect même de la matière. Ce que nous découvrons dans ses toiles, ses dessins, ses gravures, n'est pas seulement affaire d'imagination individuelle : un jeu terrible nous conquiert et c'est une inscription à l'argile sur un visage bouleversé par les mues de la terre, dont nous sommes.

Les sujets, les thèmes s'entrecroisent

CORNEILLE. Les sentiers de l'été. Peinture. 1962. Galerie Creuzevault, Paris.





CORNEILLE. Architecture luxuriante au soleil. Peinture. 1962. Galerie Creuzevault, Paris.

et se mêlent avec un plaisir évident. Vols d'oiseaux, végétaux étals et profonds, villes et cratères, saisons en chaîne et qui donnent comme un goût capiteux à la bouche. Des plantations de signes construisent un monde à la fois déchiqueté et reconduit jusqu'à sa verdure prochaine. Une masse aux méandres accusés vibre d'une intense coulée intérieure. Les contrastes s'épaissent et le tendresse soutient la violence avec une prolifération de formes. Le répertoire de ces formes est lui-même directement hérité de la nature: éponges, boules, circonvolution, le végétal, le minéral, le champ, la terre dominant le réseau que tend l'émotion.

Sa vision n'est pas une rupture des cadres naturels. Elle porte évocation, mise à jour, des soubassements de la nature et de l'homme.

Ce langage à demi secret, le secret de l'inconnu et du mouvement, demeure lisible, presque traduisible. Les points de repère ne manquent pas, qui permettent le retour aux éléments primordiaux, à l'expérience de la nature et de la main.

C'est une peinture tournée vers les racines de la terre, une peinture d'espace, pourtant, mais faite de planètes.

Le lyrisme de Corneille me semble

envoûtant en ceci qu'il est rarement un lyrisme du cri, du brusque jaillissement, de l'éclatement. C'est un lyrisme qui ne va pas à découvert vers l'émotion. Il est comme velouté, cal-

feutré, retourné sur lui-même. Il ne vous arrache pas, il vous enveloppe. Et c'est pour le bonheur qu'il vous mène au cœur de son domaine.

HENRI DELUY.

CORNEILLE. Regard sur un jardin épanoui. Peinture. 1962.



# CARLO SIGNORI ABSTRAIT PAR METAMORPHOSE

par Edmond Humeau

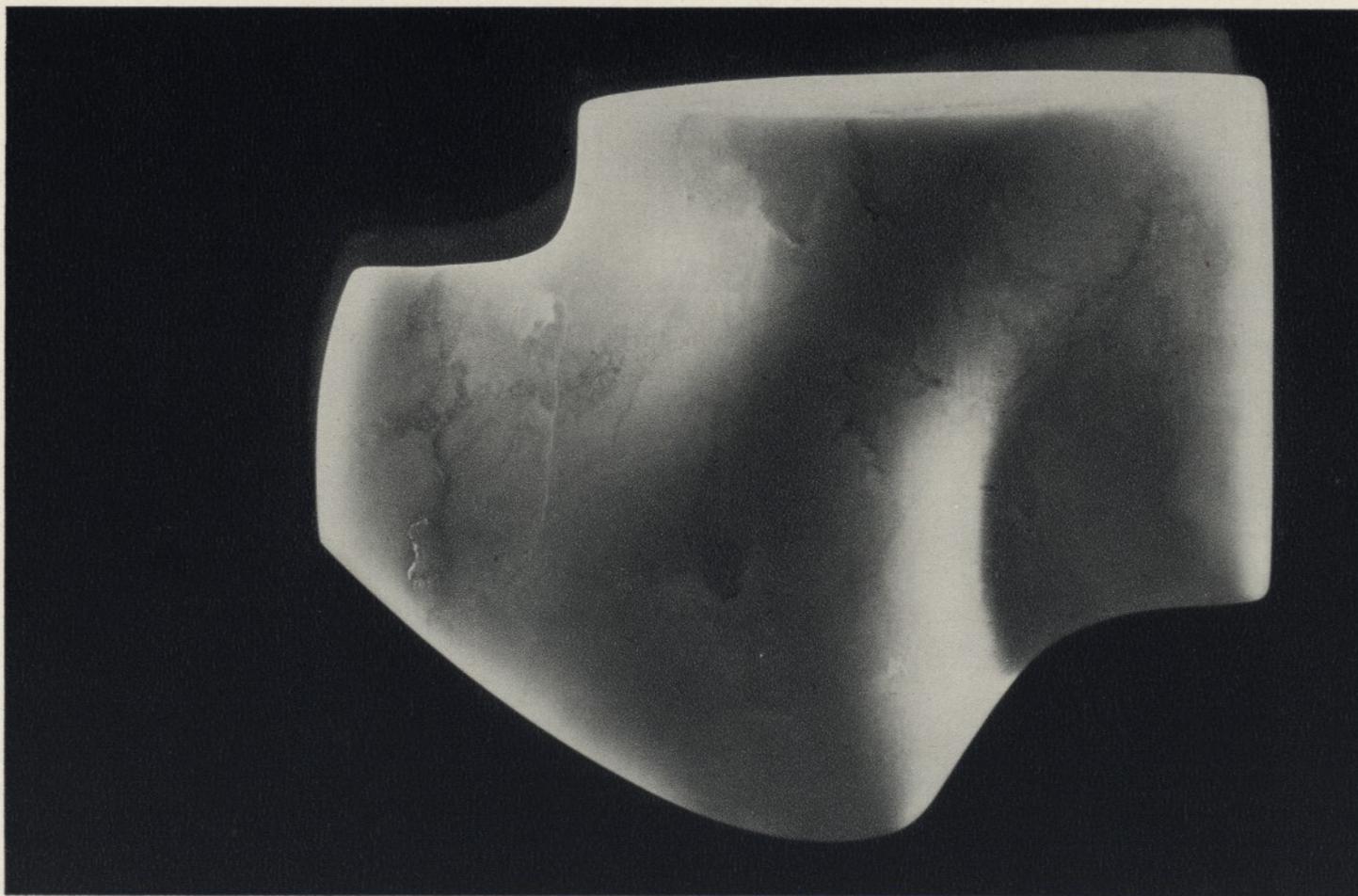
Depuis trente ans que j'ai fait connaissance avec le sculpteur Signori, dont Camille Bourniquel prétendit naguère qu'il avait hérité des Etrusques son instinct humaniste de « chercher dans la forme maîtrisée son symbole éternel », il m'est arrivé souvent de m'étonner que cet ancien fidèle de l'atelier Malfray, si pleinement sensible à l'envol des formes concertantes, se soit très vite affirmé mais obscurément, à l'envi d'un Brancusi, doué d'un pouvoir d'évocation universelle, c'est-à-dire que Signori révèle le somptueux dialogue qu'un homme de rien et de nulle part entretient avec l'Absolu. A propos d'un tel dialogue, Malraux affirme que « le signe menace toute langue sacrée ». Il en déduit que la sculpture en se désacralisant ne permet à

un dieu-du-fait de se substituer à un pauvre homme-du-fait que Malraux a bien l'air de prendre pour l'un de ces misérables concentrationnaires épuisant ici ou là la dignité de notre espèce insultée jusqu'à lui faire avouer la pénible dialectique de l'histoire. Permettez que je refuse une semblable menace et qu'il me paraisse plutôt extrêmement naturel de considérer que la sculpture, en se détachant du mur où les taches s'y reflètent ou s'y réfléchissent, accomplit une libération du temps et de l'espace, analogue à la poésie tenue du « pas gagné ». C'est à partir de cette sculpture tentatrice qu'il convient de considérer pratiquement la signification d'une forme enscellant sa transcendance et développant les répendants de la structure unique en

ses divergences. Je crois bien que la sculpture de Signori devient justement signe de la sacralisation qu'elle opère de sa propre nature et qu'en d'autres termes elle détermine la signification de l'œuvre exposée aux affres du temps et à l'incertitude de l'espace ravi.

J'imagine parfois que la proportion à elle seule transfigure la matière qui m'extasie. Rien au monde ne me paraît alors plus vénérable aux passages répétés de la main que le reflet saisi d'une divergence fondue à l'extrême de la dominante qui l'emporte au-delà de ma vision. Elle m'aveugle, direz-vous. Je l'admets. La jouissance répond à l'étrange joie d'une alternance consommée. Il est bien possible ainsi que l'érotisme que les Hindous divinisent justement recompose la confusion des valeurs où notre Occident se dépose... le sang païen afflue à la médiation sur laquelle l'imposition chrétienne se greffe. Quand Signori profile dans son marbre noir de Carrare, dans ses onyx prestigieux, en tant de pierres roses ou neigeuses admirablement veinées, l'infigurée qu'il dresse à l'espérance angélique d'un torse, d'un sein, d'un poisson, d'une omelette ou d'un phalle, répond du fond des âges mycéniens que le monde des formes naît dans ma pro-

SIGNORI. Relief en marbre de Carrare. 1962. Deuxième Exposition Internationale du Relief à la Galerie XXe siècle.





SIGNORI. Marbre noir. Prix International de Carrare. 1962.

pre fascination qui l'érige et le tourne. Les valeurs de confusion se portent à la reconnaissance d'une métamorphose dont je ne louerai jamais assez l'abstraction d'avoir permis d'en multiplier les ferveurs. C'est ainsi que les sculptures de Signori sont abstraites par souci de métamorphose, en pleine analogie.

Comment Signori ne serait-il point venu naturellement à la pure abstraction? Je dis qu'il est sculpteur abstrait par métamorphose, si l'on veut bien admettre que le passage des formes est pour lui foncièrement la mise en forme d'une signification qui dépasse la représentation mouvante et qu'elle s'accomplit par une souveraine décantation. Le sculpteur abstrait arrête la forme de sa statuaire au-delà des apparences définies par l'équilibre harmonieux qui se donne pour l'équivalence d'un paradis où, comme Elie Faure l'entend: « Le mythe et l'histoire s'enchevêtrent ». La métamorphose est fonction du degré d'abstraction qu'elle engendre. Ce n'est guère souvent chez Signori la manifestation d'une structure orthogonale. Cependant je n'oublie

point que sa première manifestation décisive — le monument aux frères Rosselli, certes — s'inscrit comme tel torse d'éphèbe un peu androgyne, comme tant d'autres alliances de forces phalliques en des parallélépipèdes émouvants. Plus généralement l'abstraction de Signori s'exalte d'une rare délicatesse allusive.

Il est difficile de ne point évoquer avec Signori la divine proportion qui apparaissait, il y a plus de quatre mille ans, dans le marbre d'Amorgos, insufflant aux arêtes de son fuseau le léger mouvement d'une présence féminine qui se connaissait allusive déjà. L'amour même que Signori porte à choisir les pierres qu'il polit et détache avec une admirable patience obstinée nous enseigne sur la nature et la qualité des sentiments que le sculpteur conduit à l'affirmation des créatures d'un songe multiple où viennent s'entrecroiser les attaques de la matière et les révérences à la splendeur de l'esprit. S'il est naturel d'oublier la beauté déchirante qui tremble à l'instant d'exister, il est aussi naturel d'en poursuivre la conquête avec la fougue de l'amant

qui renouvelle en chaque proie l'ombre sollicitée de l'absence divine. La contradiction qui règne énergiquement sur la poursuite de la beauté se justifie par la découverte que le sculpteur des Cyclades comme aujourd'hui Signori saluait aux propriétés du chant modulant l'image dans sa proportion.

La preuve de cette délicatesse, je la lis dans l'une des dernières œuvres majeures de Signori qui façonne le baptistère de l'église d'Assy dans une conque torsadée s'élevant comme le nid du sein ou la communauté glisse d'une âme à son corps l'onction personnelle d'un mystère qui ruisselle dans la lumière d'une forme. Quand je songe à l'œuvre de Signori, je me demande si j'admire plus les allusions architecturales qu'elle dénude ou bien la puissante simplicité de la forme exténuée où la métamorphose s'accomplit. De toute manière, Signori me paraît appartenir non point à l'avenir des Etrusques, mais à la génération des sculpteurs qui nous prévient d'une mutation décisive de l'infiguré.

EDMOND HUMEAU.



EGLISE D'ASSY. Les Fonts Baptismaux de SIGNORI dans le Baptistère décoré par CHAGALL. (Photo P. Tairraz).



ISTRATI. Cavalier du songe. 1962. 228 x 96 cm. Coll. Manzitti, Gênes.

## DEUX PEINTRES ET UN SCULPTEUR

par R. V. Gindertael

Pour terminer l'année 1962, la Galerie XX<sup>e</sup> Siècle avait réuni les peintures récentes de Natalia Dumitresco et d'Istrati et les terres-cuites de Maria Papa. La maturité venue, Dumitresco et Istrati ont gardé intact leur esprit d'initiative qui, chez l'un et l'autre également, avait abouti très vite à la définition de leurs personnalités dans le vif de la nouvelle situation de l'art abstrait. Le choix de leurs œuvres nouvelles, pour limité qu'il ait été dans le cadre de cette exposition collective, a fait apparaître néanmoins, pour chacun, un dépassement dans le sens de l'approfondissement à la fois de leur expression et de leur style. On avait vu, aussi bien Dumitresco qu'Istrati atteindre à une extrême vivacité du mouvement rythmique et de l'intensité chromatique. Sans perdre le moindre bénéfice de cet accomplissement, ils peuvent se permettre maintenant de dominer leurs dispositions naturelles. C'est ainsi que Dumitresco domine l'ordre de cette réalité picturale qu'elle avait inextricablement tracé et ponctué; elle le desserre avec autorité pour l'élargir, soudain, dans le champ d'un espace plus limpide, à de nouvelles dimensions, quasi murales. Tandis qu'Istrati, lui, domine ses plus généreux élans tempéramentaux et son lyrisme, il les soumet à une sobriété raisonnée — qu'il se satisfasse presque d'une monochromie ou contracte ses

accords éclatants — et rend plus grave et plus émouvante encore la résonance de sa magnifique peinture.

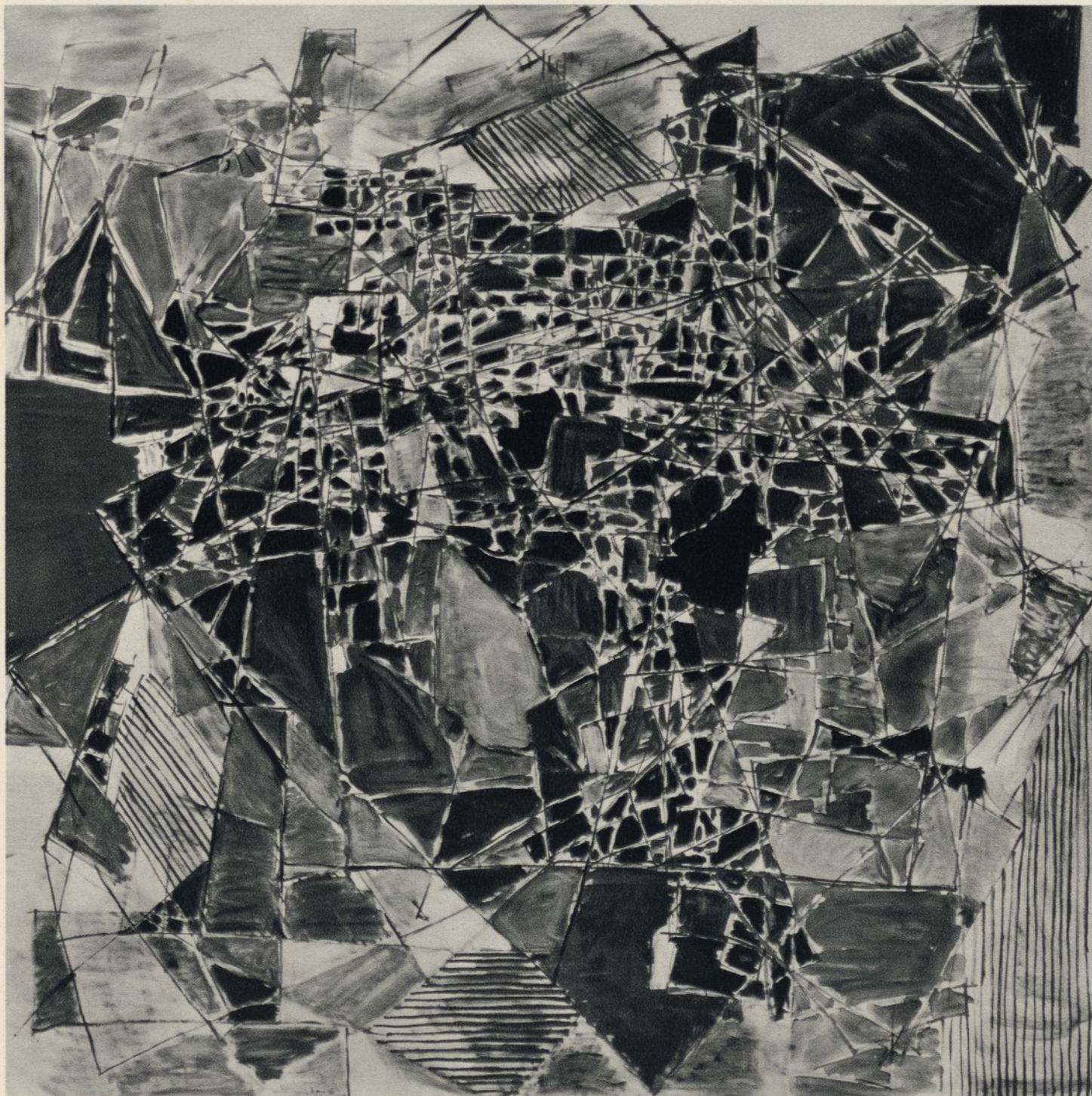
La participation de Maria Papa était les vrais débuts à Paris de cette artiste que l'on avait pu seulement, jusqu'ici, entrevoir dans quelques groupes. Cette fois, était présenté un ensemble de ses terres-cuites: les « reliefs » qu'elle a d'abord modelés et ses plus récentes sculptures en ronde-bosse. Si celles-ci

comme les premiers portent la marque de l'action créatrice d'une main aussi intelligente que sensible, des uns aux autres un changement de plan de cette action s'est opéré. Les reliefs développent en pleine lumière le bourgeoisement naturel de la terre pétrie et mettent en évidence les traces tactiles d'une très subtile structuration de la pâte. Dans les sculptures « crâniformes », si le travail de la main reste aussi visible, il est certain que la démarche mentale intervient avec plus

d'insistance, avec une urgence, dirais-je, assez surprenante. Il semble que l'artiste réagisse à chaque fois devant la forme fermée qui lui est proprement insupportable tant qu'elle n'a pu y faire pénétrer sa pensée ou son acte; à moins qu'il faille voir plus simplement dans l'intervention violente qui coupe de failles le bloc des « têtes » aveugles, l'accomplissement d'un désir de lumières et d'ombres tranchées.

R. V. GINDERTAEL.

DUMITRESCO. Sonder les profondeurs. 1962. 200 x 200 cm.





MARIA PAPA. Tête. Sculpture en bronze. 1962.

# OLIVIER DEBRÉ OU L'ÉVIDENCE DE L'INVISIBLE

par Denys Chevalier

Bien que s'inscrivant dans la ligne générale de l'évolution de la peinture d'aujourd'hui, l'art d'Olivier Debré n'en poursuit pas moins ses voies propres, personnelles, particulières. Bien sûr, l'expression plastique de l'artiste, dans ses dernières toiles aux matières économes, aux spatialités accentuées, aux harmonies basées sur une dominante colorée choisie, participe, plus ou moins étroitement, d'une vision et d'une compréhension picturale communes à la plupart des peintres modernes. Mais comment pourrait-il en être autrement? Au nom de quoi un peintre s'abstrairait-il, non point de la mode et de ses impératifs passagers, mais de son milieu géographique, de son environnement social et des actuelles manières de sentir? A une telle entreprise, c'est-à-dire à une œuvre uniquement déterminée par la volonté d'être original à tout prix, je n'accorde, pour ma part, qu'une assez mince valeur d'authenticité.

Conformément, donc, au processus évolutif qui caractérise la peinture de ces dernières années, l'expression de Debré, aux opacités de volumes, aux structures compositionnelles et aux pâtes épaisses a vu se substituer (je pense surtout à ses grandes toiles bleues) l'interprétation de l'espace atmosphérique, la transparence de la lumière, les matières minces, la sensibilité des impondérables en un mot. Cependant les chemins originaux qu'emprunte l'art de Debré, chemins que j'évoquais plus haut, débouchent sur des domaines et des perspectives se situant sur un autre plan. Ainsi de l'organisation plastique par exemple. Que celle-ci ait cessé de remplir des fonctions structurelles ne doit point faire illusion. Elle se perpétue (renouvelée, réadaptée à un nouvel objectif) au niveau de la localisation des accents dans l'espace pictural.

Issue d'une certaine propension intellectuelle pour la méthode (dont l'origine doit être reportée, peut-être, à de lointaines études d'architecture d'ailleurs plus subies que voulues) cette organisation plastique a cessé d'être dialectique, comme autrefois, avec ses éléments rigoureusement imbriqués et



OLIVIER DEBRÉ. Intérieur bleu pâle. 225 x 195 cm. 1962. Galerie Knoedler, Paris.

réciroquement déterminés dans une succession d'enchaînements formels, pour devenir presque contrapunctiste par le jeu des combinaisons simultanées non plus de formes, mais de taches. Il n'est pas jusqu'à ces dernières, les taches, dans lesquelles je ne découvre une espèce d'ambivalence d'intention, à la fois émotionnelle et plastique, qui les personnalise en les authentifiant et fait qu'on ne saurait les attribuer à quelqu'un d'autre que leur auteur.

Toujours en considérant la peinture de Debré, mais en changeant d'optique, plus précisément en observant un autre de ses aspects, je me demande si l'on a raison de ranger le peintre parmi les artistes abstraits. En effet, si j'étais amateur de classification, ce qui n'est point, il me semble que je l'intégrerais plutôt dans un groupe, aux frontières esthétiques d'ailleurs assez mal définies, celui de la nouvelle figuration. Car ses toiles sont autre chose qu'un certain nombre de lignes et de couleurs dans un certain ordre assemblées. Elles

sont bel et bien, sinon restitution d'une représentation de la nature, du moins restitution d'une émotion éprouvée devant un aspect de la nature: paysages de Touraine ou de Grèce, montages et mers, parfois, même, personnages, etc. Certes, l'identification littérale de l'inspiration motrice, à travers l'interprétation plastique, n'est pas toujours chose aisée. Quelquefois l'œil hésite, mais c'est dans ces moments-là qu'interviennent les facultés d'élucidation de la sensibilité que Debré se révèle si habile à libérer chez le spectateur.

Or, si l'œil est faillible, parce que soumis aux innombrables sollicitations et suggestions optiques, la sensibilité, elle, guidée seulement par les mouvements du cœur, ne se trompe ni ne trompe. Aux incertitudes et ambiguïtés du monde des apparences, elle oppose l'évidence des émotions et des choses invisibles. C'est en cela, dans la claire conscience d'un enrichissement de la réalité sensoriellement préhensible par la résonance intérieure, et affectivement



OLIVIER DEBRÉ. Automne à Cachan. 1960. 185 x 190 cm. Galerie Knoedler, Paris.

perceptible, de cette dernière, que me paraît résider l'apport original de Debré à la peinture moderne.

Solidement appuyé, donc, sur ces prémisses, l'art de Debré jouit de la double permission de traduire, éventuellement, une représentation naturelle identifiable et de nous restituer, à tous coups, une représentation émotionnelle (également naturelle par conséquent, bien qu'au second degré, si j'ose dire) prolongeant et dépassant l'image. Ainsi, pour moi, c'est dans la mesure où cette dernière se montre impuissante à rendre compte valablement d'un sentiment ou d'une émotion (ce sont des concepts et des notions appartenant à une réalité indiscutable, certes, mais essentiellement a-optique) que Debré

reste, ce qui n'est pas incompatible avec sa démarche vers une nouvelle figuration, le peintre de l'évidence invisible.

Je sais qu'il y aurait encore beaucoup à dire sur la peinture de l'artiste, sur la qualité de ses transparences jamais évanescentes, sur la discrétion dont il use dans sa confiance picturale, sur un certain tourment aussi que j'y crois lire... Mais l'œuvre de Debré est en plein essor, en pleine recherche et lui-même est loin d'avoir tout exprimé de ce qu'il a à dire. Dès lors, à quoi bon vouloir fixer et expliciter son message d'une façon exhaustive alors que l'avenir ne manquera pas d'en modifier la signification actuelle, sinon de la contredire.

Un mot, cependant, pour terminer, sur la remarquable unité chromatique de n'importe quelle toile du peintre. En effet, contrairement à ce que pensent certains, cette unité ne me semble pas obtenue par le respect d'une couleur fondamentale (dans ce cas, il ne déboucherait, ce respect, que sur la couleur obsessionnelle, l'uniformité chromatique, la monotonie) mais bien plutôt par la fragmentation, l'éclatement, la dislocation — à caractère valoriste — del dominante colorée élue en innombrables nuances, variations et tons rompus, tous inextricablement mêlés, juxtaposés ou opposés, avec la plus surprenante sûreté de sentiment.

DENYS CHEVALIER.

# BYZANTIOS

par Jean - Paul Aron

La récente exposition Byzantios\* présente avec ses dix-neuf grands formats un modèle éclatant d'unité: unité vraie, qui ne doit rien aux procédés; unité profonde où se nouent les tensions, où s'entrecroisent les sens; unité vivante, où convergent les acheminements. Tout est divers dans ces dix-neuf tableaux et tout s'y intègre dans l'élan qui court à travers leurs dix-neuf solutions: le dépassement des alternatives illusives, l'abstrait ou le figuratif, l'espace ou la nature, le structurel ou l'informel. Byzantios ouvre la voie à une autre peinture: les signes s'ordonnent en sujet, le sujet sollicite le monde sans le traduire, système original qui ne se fonde ni sur les dispositions de l'espace pur, ni sur les débris de la matière, ni sur les fantômes de la perception.

Ce résultat, Byzantios nous l'offre après plus de quinze ans de recherches obstinées. D'autres préfèrent nous prendre chroniquement à témoin de leurs incertitudes. Peut-être est-ce une façon de manifester leur humilité. Mais il faut distinguer hésitation et renouvellement. Il en va de l'histoire des œuvres comme de l'histoire en général, on doit y distinguer les événements et les conjonctures. Byzantios a choisi pour nous découvrir son talent le point de maturité d'un de ces déroulements créateurs qu'on désigne après coup, mais seulement pour les grands artistes, du nom de manières ou de périodes.

Quand Byzantios s'installe à Paris en 1946, il y apporte un double héritage: la lumière de Grèce, étincelante et pudique, chargée comme un poème de fécondités contraires, ne vouant sa douceur à la nature que pour mieux l'asservir; mais aussi le dessin des peintres de Byzance lui-même ambigu, puisqu'il ne capte le monde de ses lignes inflexibles que pour mieux s'abolir en lui, qu'il ne cerne les visages fugitifs que pour en réfléchir l'immuable vérité. Dans les paysages peints par Byzantios jusqu'en 1956, on reconnaît ces deux inspirations premières, tendances opposées et simultanées à traiter les formes en volumes et à les révéler dans



BYZANTIOS. Torrides. Peinture. 1962. 114 x 146 cm. Galerie Jeanne Bucher.

la lumière. On devine l'influence de Corot, des impressionnistes, de Cézanne, mais aussi, par un retour à l'autre source, celle de Manet, dont le dessin tranchant fait contrepoids aux séductions de la lumière, crée, sans tromper l'œil, la distance et la perspective, produit les objets par leur seul poids et leur seule tension. Mais déjà s'esquisse l'espace pictural tel que Byzantios nous en présente aujourd'hui la structure accomplie, selon des lignes de force qui sous-tendent les formes apparentes: de part et d'autre d'un axe vertical, passant par le centre du champ, des lignes obliques et symétriques s'incurvent, peu à peu se rapprochent et viennent se fondre au cœur d'un plan médian.

En 1956, lorsque Byzantios renonce à la figuration, tout est en place: les volumes imprimés par le dessin, la lumière comblant l'espace et la contradiction qui, de plus en plus, se fait jour entre eux deux: la lumière ne sacrifie-t-elle pas nécessairement à l'espace les volumes que le dessin y investit? Pendant deux ou trois ans, la peinture de Byzantios va s'enrichir de cette contradiction. Tantôt les choses s'estompent dans les lumières sourdes, braquées vers l'espace d'une source invisible, et qui semblent le faire naître de secrètes profondeurs; tantôt elles se diluent dans la tendresse d'un rayonnement indivisé qui évoque les scintillements dont Monet ébouit ses nymphéas. Les formes cependant résistent à ces fascinations. Le dessin leur ménage un domaine: traits aigus, épars dans le champ, comme pour y rappeler les objets à la vie. Mais ils répon-

dent à peine. Cette période est l'étape véritablement abstraite de la peinture de Byzantios. Les choses s'y émiettent en signes dans un espace, en fait, livré à la lumière.

On pourrait le croire du même coup engagé dans une de ces brillantes impasses brillantes que tant de peintres actuels confondent avec une nouvelle métaphysique, abandonnant l'espace avec sérénité à la vacance de choses. Suffit-il d'employer littérairement le langage des essences pour approfondir les sens de la peinture? Les réseaux de matière de Wols qui semblent à l'espace ce qu'est à la parole la sous-conversation de Nathalie Sarraute, les éclats de matière chez Pollock, le graphisme subtil de Mathieu qui résoud la matière en dédales infinis, autant de témoins de l'espace épuisé. Nous voici en 1960. Pour Byzantios, le problème est clairement défini: revenir à l'espace, réconcilier la lumière avec les volumes, ressusciter un ordre.

Bissière, Vieira da Silva, Estève, Uzac, ont magistralement traité l'espace comme un objet. Ils l'ont décomposé selon les figures dont il est le champ de possibilité. Poliakov a approfondi ce champ, supprimant, en d'admirables plans, le rapport traditionnel de la forme et du fond. Staël a amorcé la reconstitution de cet espace, mais à partir des moyens mêmes qui en accusaient la dissolution. Est-ce parce qu'elle lui parut précaire qu'il revint à la figuration et qu'il refusa de survivre à ce qu'il tenait pour un échec masqué ou pour un renoncement? Byzantios réin-

\* Galerie Jeanne Bucher, Paris.



BYZANTIOS. Galaxie. Peinture. 1962. 114 x 146 cm. Galerie Jeanne Bucher.

troduit le fond dans la peinture. Il l'agence par un savant traitement de la matière: modulations et pulsations complexes, première mise en œuvre de l'unité de la lumière et du dessin qui assure au champ un horizon et un recul. Ce fond n'est ni ornement ni artifice, il est partie entière du tableau. La forme qui va se détacher sur lui ne le suscite pas, pas plus qu'il ne la détermine, mais entre eux se développe un dialogue.

Le fil de ce rapport, c'est le dessin. Sur le fond il appose un autre ordre, né d'un conflit entre les traits et les lignes, mêlés en faisceaux ou bien épars et semblant se fuir ou se chercher. L'unité de la structure cependant n'en est pas affectée. Dans la tradition des Fayoum, des romains ou des byzantins, le dessin de Byzantios pénètre la surface pour l'appréter à la peinture: entre les accents et les traits, la lumière se coule, dans une seconde naissance, épousant le dessin, guidée par lui pour éveiller les formes, envelopper leurs contours, habiter leurs intervalles, ou scander leurs rapports.

Les signes chez Hartung, chez Mathieu déposent l'espace. Ils ne renvoient à rien, ils inscrivent dans le champ pictural les pures figures de l'absence. Les accents dont ils parsèment la toile opaques à tout contenu, se reconnaissent à la *séparation*. Les signes récusent l'ordonnance où, subrepticement, reparaissent les images. S'ils inventent une complexité ou une constellation, ils excluent toute *composition*. Ils se

confrontent mais demeurent enfermés en eux-mêmes. En réduisant l'espace, ils consacrent définitivement la mort de la nature.

Que le débat entre la peinture de l'espace (vide même de signes) et la peinture des signes qui métamorphose l'espace en l'exténuant, soit plus verbal qu'authentiquement plastique, c'est ce que nous démontre la peinture de Byzantios. Avant lui, Riopelle, il y a déjà une dizaine d'années, avait tâché en un même mouvement d'ouvrir l'espace à l'irruption des signes et à les faire servir à sa restauration. Mais les belles expériences de Riopelle réalisent davantage un éclatement qu'une synthèse. C'est qu'il supprime le fond; que la récupération de l'espace se joue pour lui tout en surface. Chez Byzantios les accents portés par la lumière s'intègrent naturellement dans une ordonnance. Certes, il n'y a pas d'objets, mais il existe une présence des choses. Certes, il n'y a plus de nature, mais un système qui en est une sorte d'équivalence. Ce qui ressort, en effet, de l'ordonnance des signes, détachée sur un fond, installée dans un espace animé par la lumière, c'est un *sujet*, c'est-à-dire un problème résolu, un monde qui se choisit ses propres contenus, qui ne s'applique pas arbitrairement sur la toile comme un reflet du réel, mais de l'intérieur, par sa loi propre.

La peinture de ce temps s'immole à l'instance du geste. Le mouvement dans la toile, répercuté le mouvement de l'artiste. Livré à sa contingence

absolue, le signe n'exprimerait rien que l'acte manuel qui, dans la discontinuité de l'exécution, le fait naître du néant. Byzantios est un artiste de ce temps. Mais, pas plus que le signe, le geste n'est pour lui dissociable d'une structure. Avant Jackson Pollock et Georges Mathieu, Vélasquez et Manet avaient génialement concilié ces deux exigences superficiellement contraires: la décision de l'acte pictural et sa tension qui le coordonne à d'autres actes dans l'épanouissement de la création. Au cours de sa période abstraite, le geste de Byzantios est commandé par la tyrannie de la lumière. La matière est incessamment remise à l'épreuve. Il s'agit de l'assujettir davantage aux besoins de l'éclaircissement. Mais elle est rebelle, et c'est le peintre qui lui devient soumis. Les toiles de cette époque sont épaisses, la lumière y est littéralement arrachée à la couleur. Maître de sa technique, Byzantios a surmonté l'obstacle de la matière. Dans la lignée de Manet, il en use par touches insensibles, en mouvements sans recours. La toile s'accomplit sur le mode du discontinu. Mais le sujet totalise les gestes au fur et à mesure de leur génération, il en est le principe régulateur, l'horizon vers lequel tendent les actions partielles. Ainsi, le tableau et la main qui le produit entretiennent un rapport objectif, le geste n'est pas au service d'un problème, il en est pour ainsi dire une fonction et l'intégrale des gestes en est la solution.

Dans un texte récent, Monsieur Starobinsky\* note, en formules pénétrantes, l'inadéquation de la critique à la peinture. Le commentaire transforme l'œuvre selon ses propres inflexions, il se nourrit à sa propre écriture, il manque l'essentiel: le tableau. Devant les dix-neuf grandes toiles que propose à notre admiration Constantin Byzantios, nous ressentons profondément la défaillance du langage. Il eût fallu traduire l'effusion, et la violence, et le mystère, il eût fallu montrer que le silence est aussi une vérité de la peinture. Les rouges ardents et les touches blanches du peintre répondent en notre nom. Ces grands éclats ou ces morceaux de rêves que nous pouvons interpréter à peine, dont nous risquons, jusque dans nos ferveurs, de mutiler la plénitude, au moins nous dévoilent-ils, péremptoirement, ce mode de leur évidence: la résistance à notre complaisance, l'indocilité, l'inconnu; les mesures d'un grand talent.

JEAN-PAUL ARON.

\* Arguments, 3<sup>me</sup> et 4<sup>me</sup> trimestres 1962.

# LES COLLAGES D'ANDRÉE RENAUD

par Dora Vallier

Dans la contestation, désormais vieille, de la peinture que l'on ne cesse de proclamer à grands cris, parmi tant d'artistes prisonniers d'un refus stérile, inconscients d'arpenter un labyrinthe, dans la confusion du chemin et de l'impasse, les collages d'Andrée Renaud prennent valeur de gageure. Etrange gageure faite de discrétion, n'obéissant qu'au désir intime d'expression, n'ayant pour guide qu'une sensibilité tout en finesses. Est-ce le manque total de parti pris, est-ce l'absence de volonté préconçue qui a permis à Andrée Renaud de retrouver l'entière innocence de l'acte créateur que nécessite pareille entreprise? Il est certain

que dans ses collages, au-delà de ce qu'elle a voulu dire et sans qu'elle s'en doute, elle entretient avec la forme des rapports qui nous éclairent sur l'état même de la peinture actuelle, car ils nous amènent à prendre conscience de l'« événement pictural » au niveau de nos interrogations d'aujourd'hui.

C'est un fait: la peinture, de par sa propre tradition, est rendue suspecte à nos yeux. Nous nous identifions à autre chose que cette tradition de continuité qui est la sienne et le besoin protéiforme d'inventions en matière d'art trahit, sous un aspect grossier, le malaise. Mais où en serait la solution? Certes, toutes les déchéances successives — celle du contenu, de la forme, de la matière — doivent livrer passage à une nouvelle richesse pour que l'art soit. Et c'est elle que les collages d'Andrée Renaud nous indiquent, une richesse en sous-œuvre où la déchirure compose et ordonne la forme.

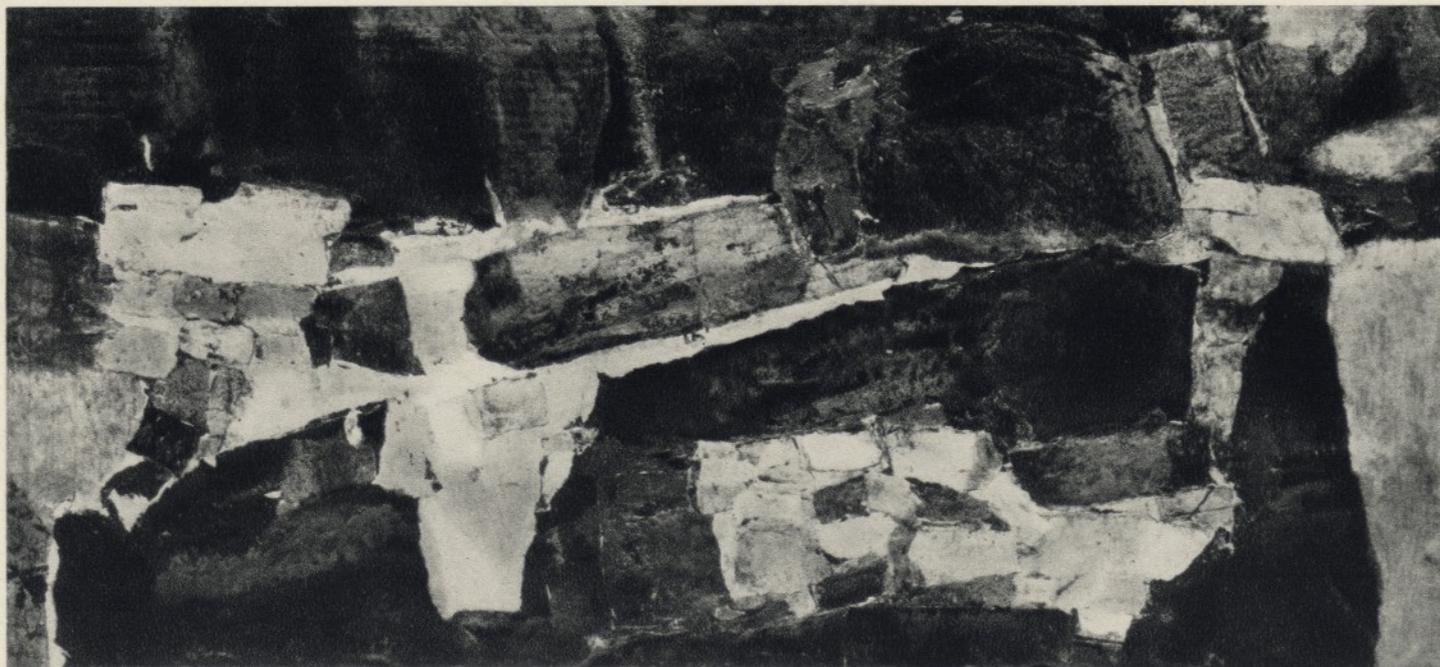
A partir du simple papier d'emballage qu'un noir profond recouvre, semblable au goudron, sur une trame d'égratignures ostensibles où viennent se coller des morceaux de papiers ocre, ocre-

blanc, déchirés, dirait-on, au hasard la transmutation de la matière s'opère. Gestes et matériaux ne menant l'art qu'au rebut, par un ricochet inattendu, prennent dans les collages d'Andrée Renaud le sens contraire: constituent un ensemble qui déclenche la plus pure émotion esthétique. Cette mesure qui semble faite de nonchalance, cette élégance que le refus de se livrer enfante, ce langage laconique qui est méfiance du langage nous atteignent précisément là où nous portons en nous une double méfiance: méfiance du « beau » tout court qui nous laisse indifférents, méfiance de la matière brute qui ne nous parle pas assez. Or, devant les collages d'Andrée Renaud, nous sommes sans réticences. (Faut-il dire que nous étions plusieurs à penser à Braque, tant certains de ces collages évoquent l'essence de la peinture?)

Etrange destin que celui du papier collé! Après avoir aidé les Cubistes à saisir l'indépendance de la forme et de la couleur malgré leur action simultanée, encore une fois, le langage discontinu des papiers collés n'est-il pas sur le point de fournir à la peinture matière à réflexion?

DORA VALLIER.

ANDRÉE RENAUD. Collage. 1962. Collection particulière Louis Carré.



# DI SALVATORE

par René Massat

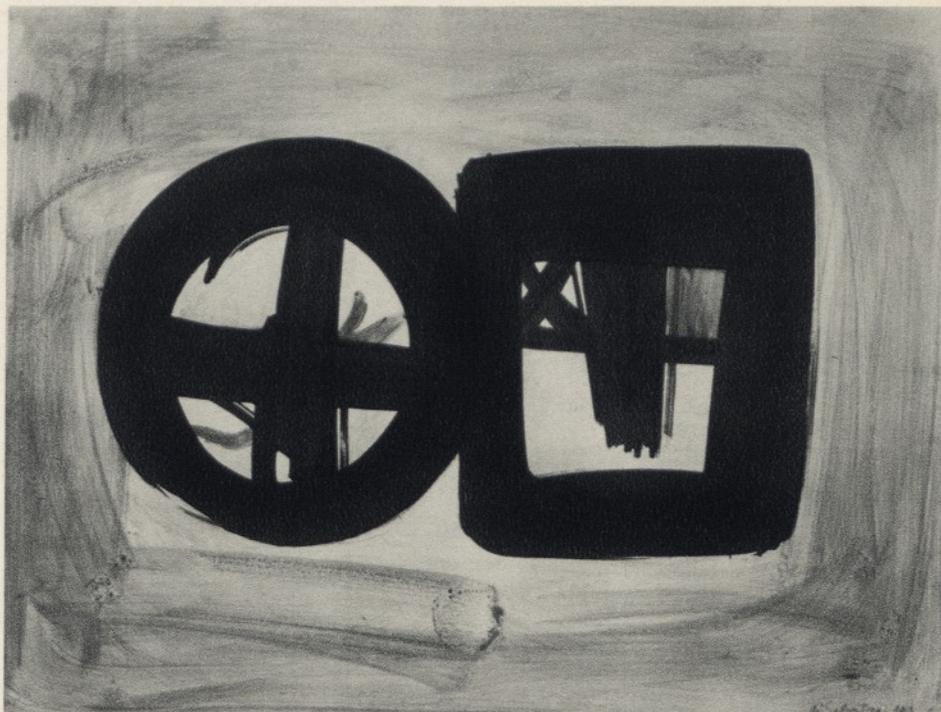
Dans le cheminement d'une œuvre qui connu depuis sa genèse des transformations efficaces, au cours desquelles se précisait, chez cet artiste, la recherche plus affirmée d'une volonté de communication, qui perfectionnait et modifiait son langage, cette exposition est une étape, une avancée, un moment plus aigu de conscience.

Di Salvatore possède, en premier lieu, cette obstination passionnée que l'on rencontre rarement chez ceux qui n'ont pas quelque chose à dire. Di Salvatore a le souci constant de ne pas répéter ce que d'autres ont dit avant lui, et c'est sa volonté de ne pas trahir ni se laisser trahir dans sa quête d'un langage singulier, qui élève sans cesse la tenue de son message.

Fondateur de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Domodossola, Di Salvatore abandonna l'art figuratif en 1946. Il semble avoir retenu de cette discipline l'idée première de montrer, dérouler la totalité de ce qu'il exprime. Il fut un des premiers, en Italie, à s'approcher de l'art abstrait, aux côtés de Munari, Soldati, Fontana.

Tout artiste qui cherche, se transforme en affirmant son style, c'est-à-dire la façon originale de peindre qui lui est propre. Dans les dernières œuvres de Di Salvatore, on retrouve la même vibration de couleur, la même sensibilité du trait au service d'une intention qui retient, cette fois, le déroulement d'une aventure affective.

Sur un fond informel, nous voyons s'inscrire en traits violents une phase de vie intense, dans sa représentation



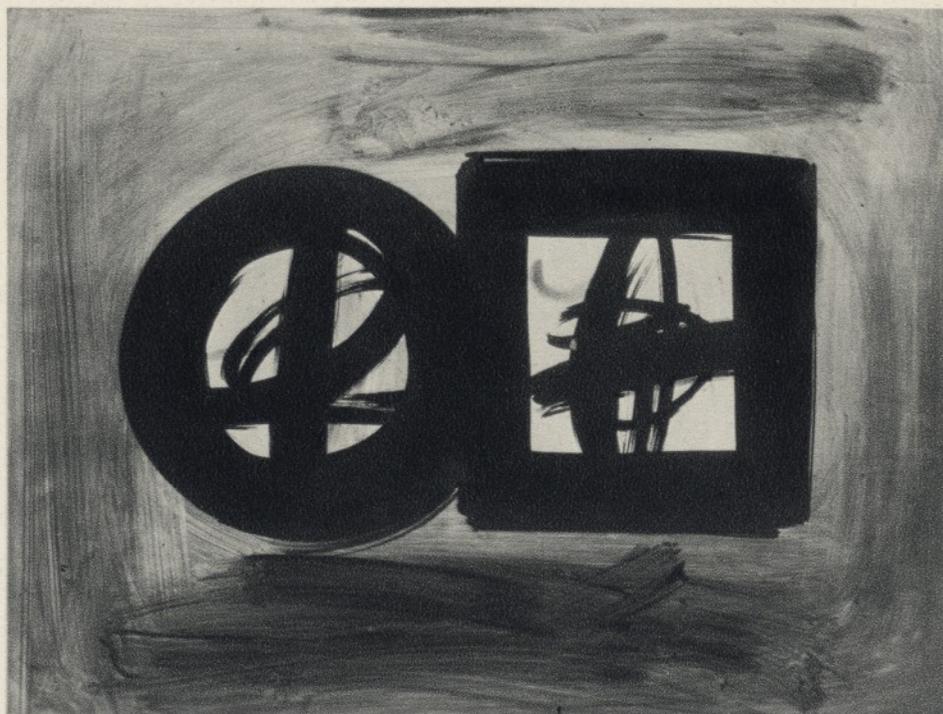
DI SALVATORE. Aujourd'hui je t'aime plus qu'hier I. 1963. 100 x 73 cm.

ésotérique, où, à travers les mêmes symboles de mâle et de femelle, jouent des variations qui se complètent ou s'opposent. Sur les couleurs du fond, aux nuances délicates, l'affirmation appuyée des traits fait surgir la valeur signifiante des contrastes, au sein d'un thème sans cesse repris et renouvelé. En partant d'un thème donné, de la convention dans laquelle toute création de l'esprit doit trouver son point d'appui et connaître son développement, un artiste véritable trouve sa mesure. Il met à l'épreuve la somme de ses connaissances, l'étendue de son imagina-

tion et de sa sensibilité, et il doit les reconnaître en les découvrant. Car c'est en les découvrant qu'il s'aperçoit qu'il a fait quelque chose, qu'il se situe dans les limites raisonnables et sensorielles, irréfragables, de ce qu'il pouvait et de ce qu'il voulait. A son insu — en partie du moins — il maîtrise et approfondit ce qu'il appréhende d'un aspect encore ignoré de ses possibilités et de lui-même. C'est en regardant les toiles de Di Salvatore que l'on peut saisir la subtilité des variations qu'une telle démarche conduit.

RENÉ MASSAT.

DI SALVATORE. Aujourd'hui je t'aime plus qu'hier V. 1963. 116 x 89 cm.



# RAUSCHENBERG

par Jean Dypreau

Rauschenberg, c'est plus que l'irruption de l'objet dans la toile peinte, la chaise ou le verre d'eau associés à la démarche plastique, c'est plus qu'une résurgence dadaïste, plus que le papier journal ou le miroir complices de l'univers coloré, c'est plus aussi qu'un exemple de cet art d'assemblage, qui fait à New-York plus qu'à Paris figure d'épidémie.

Rauschenberg, c'est à partir du degré zéro de l'écriture une tentative désespérée de communier avec le réel, l'instantané, la vie la plus banale ouverte soudain au fait divers, au drame.

Il projette sur la toile la nostalgie du présent, mais aussi les promesses ou les menaces de l'avenir: les temps sont confondus.

Il y a certes ici et là la joie de vivre, de durcir ses muscles dans l'effort sportif, une boisson glacée pour celui qui a très chaud et un petit coin de New-York où l'on peut respirer. Il y a aussi la clef du savoir, qui est d'abord la clef des songes, la clef des secrets qu'il inventera demain.

Mais cette vie dont les murs semblent être les miroirs, des lézardes la rongent et un mot écrit par un enfant, soudain, peut tout anéantir.

Jeune homme en colère, jeune peintre en rupture d'indiscipline, Rauschenberg se fait alors prêtre ou prophète d'un nouveau lien entre les hommes, d'une nouvelle complicité entre l'être et sa vie profonde.

Chaque tableau nous regarde, un œil nous suit, un œil nous retient et nous oblige à voir au-delà de notre regard. Une zone de silence, comme il en existe dans les compositions de son ami le musicien John Cage, remet parfois tout en question, les rapports des zones de langage entre elles, mais aussi entre elles et le spectateur. Quelquefois même on se croit dans les dédales d'un procès kafkaïen, revu par un Orson Welles devenu amnésique.

Une cybernétique invisible, mystérieuse, surgit entre ces images brusquement insolites, obsessionnelles.

La peinture s'est faite rare, précieuse, efficace par souci d'économie.

Rauschenberg anti-peintre est un peintre-né, une évidence personnifiée de la peinture et sous les apparences d'un rassembleur de hasards, un précurseur d'une esthétique inéluctable.

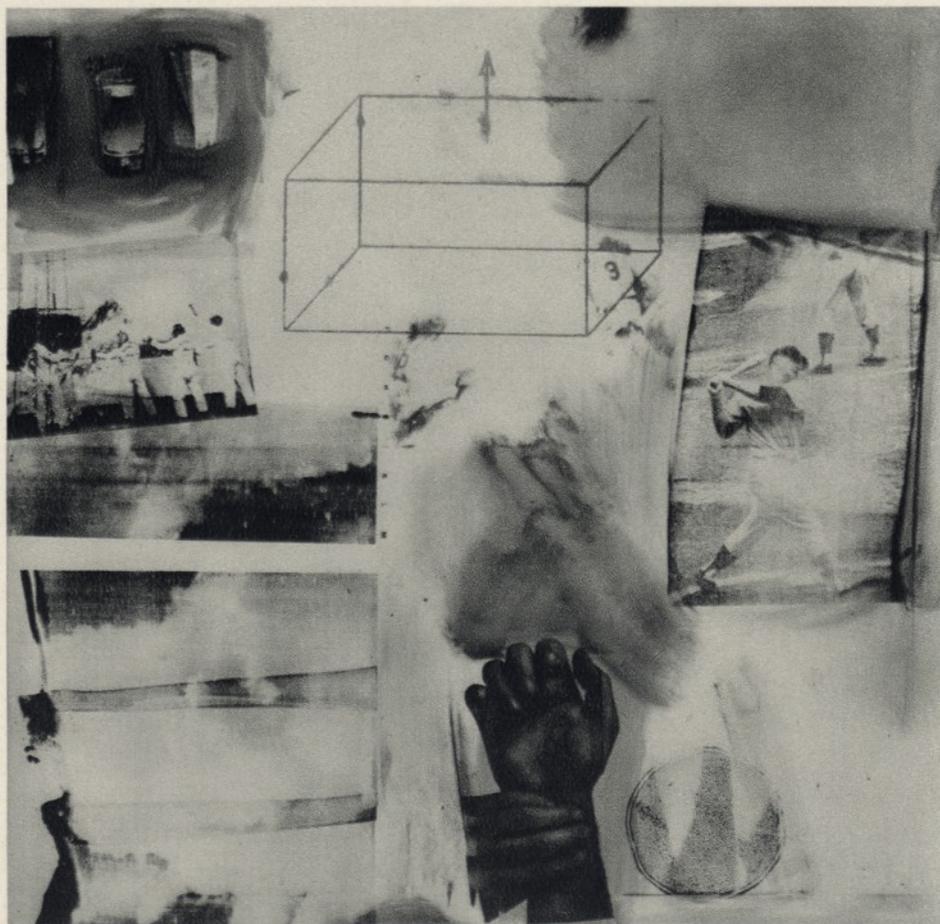
L'art, son art, c'est la vie qui prend forme.

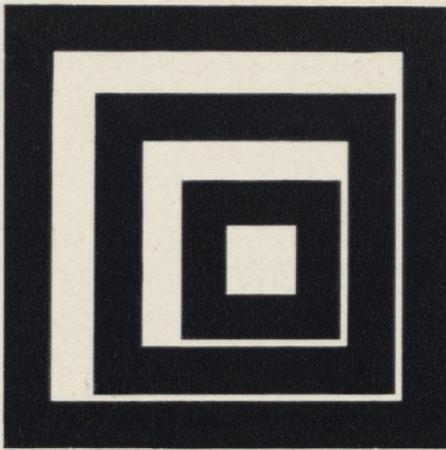
JEAN DYPREAU.



RAUSCHENBERG. Gloria. Peinture. 1956. 169 x 160 cm. Coll. Philippe Dotremont.

RAUSCHENBERG. Shoot stop. 1962. 153 x 153 cm. Galerie Ileana Sonnabend.





## GALERIES PILOTES A LAUSANNE

### EXPOSITION-MARCHÉ AU PALAZZO STROZZI

Du 23 mars au 28 avril a eu lieu à Florence, au Palais Strozzi, une grande « Exposition-marché d'Art Contemporain » résultant de la rencontre de trente galeries privées italiennes parmi les principales, qui ont présenté dans une suite de stands leurs collections et leurs artistes. Par cette manifestations, réalisée pour la première fois, on a voulu surtout favoriser la qualification générale du marché d'art, et en souligner la nature spécifique et l'importance qu'il a prise ces temps derniers dans le monde entier.

L'Exposition-marché d'art contemporain du Palazzo Strozzi, est-elle une initiative heureuse? Elle prouve en tout cas la fermeté et la résistance du marché de l'art en Italie. Cet appel lancé par le Tourisme à partir d'une ville glorieuse qui, depuis « Lacerba », n'est plus un vrai centre d'art, ne saurait laisser indifférent. Ce n'est certes pas grâce aux collectionneurs que la crise actuelle sera surmontée et ce ne sera pas la première fois que la défense de l'art sera assurée surtout — sinon exclusivement — par les marchands d'art. « Si vos grands-parents avaient acheté du Van Gogh (sic)... » On connaît ce slogan d'une des plus commerciales galeries parisiennes qui n'a d'ailleurs pas de Van Gogh méconnu à proposer à ses clients. Si les grands-parents avaient acheté « du » Van Gogh, Van Gogh ne serait pas Van Gogh, car son œuvre n'aurait pas été ce qu'elle fut si elle avait été admirée, tout de suite, par la critique de son temps comme celle, par exemple, d'un jeune peintre américain — Twombly — dont le catalogue est tombé par hasard sous nos yeux. Si le Christ n'avait pas été crucifié, il n'y

aurait jamais eu de Christianisme. Il est souvent plus utile au devenir de l'art de méconnaître que de reconnaître le génie d'un artiste. Les couronnes tressées par la critique ne laisseront aucune trace sur le front de M. Twombly, ni très probablement, dans l'histoire de l'art. M. Twombly a pourtant du talent.

Ceci dit, il faut quand même se rappeler que notre époque est surtout une époque sociale et commerciale. Si les artistes ne sont plus traités en métèques, comme dans l'ancienne Grèce, il faut en rendre grâce aux marchands — et non pas aux mécènes. C'est par eux que le progrès social restituant les artistes à la communauté a pu s'accomplir. S'il y a un art nouveau en Italie, c'est grâce aux efforts des marchands. Si l'Italie est rentrée après une longue absence dans le marché international, c'est encore à eux qu'en revient le mérite (et bien entendu à la valeur des artistes qu'ils nous proposent). Ce sont eux qui ont enrichi les collectionneurs de la péninsule en les forçant à acheter des toiles futuristes et « métaphysiques ». C'est par eux que l'art français et américain est entré dans les collections italiennes, plus pauvres sans doute, mais moins fermées que les collections françaises. Quels que soient les résultats de la rencontre du Palazzo Strozzi, elle nous offre l'occasion de rendre hommage au courage, à l'initiative, à la patience des marchands d'art italiens et au talent, non pas évidemment de tous les artistes représentés à Florence, mais d'au moins une quinzaine d'entre eux, dignes de figurer dans les quinze grandes collections du monde.

Un succès aussi franc que celui remporté par la Première Biennale Internationale de la Tapisserie ne pouvait rester sans lendemain.

Le musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne désire maintenir et enrichir les contacts qu'il eut avec les très nombreux amateurs d'art, ses hôtes et visiteurs de l'été dernier.

Du 20 juin au 22 septembre prochain, ce musée organisera le Premier Salon International de Galeries-Pilotes, qui s'adressera au grand public, aux connaisseurs, aux collectionneurs, aux conservateurs de musée, aux critiques d'art et aux historiens. Exposition d'autant plus intéressante que les peintures et sculptures présentés sont considérées comme les meilleurs et les plus significative d'aujourd'hui par une vingtaine de galeries qui, depuis 1954, ont joué un rôle de pionniers dans la vie artistique contemporaine.

Les galeries-pilotes invitées à cette première exposition sont les suivantes:

Otto Van de Loo, Munich; Peter Gimpel, Londres; Paul Facchetti, Jeanne Bucher, Pierre Loeb, Jacques Massol, Denise René, Ileana Sonnabend, Stadler, Paris; Schwarz, Milan; Tokyo Gallery, Tokyo; Svensk-Franska Konstgallerie (Runnqvist), Stockholm; Martha Jackson, New York; Marbach, Berne; Espace (Eva Bendien et Polly Chapon); D'Endt (W. Hoogstraate), Amsterdam. Ces galeries ne sont évidemment pas les seules à mériter le titre de galeries-pilotes (aucune d'elles ne le prétendrait d'ailleurs non plus). Les autres auront donc aussi leur tour. Le Musée Cantonal de Lausanne a la ferme intention de réaliser, sinon en une seule fois à cause du manque de locaux, du moins par étapes, une confrontation générale qui intéressera tous ceux qui, galeries, collectionneurs, critiques, amateurs d'art, désirent connaître les conditions dans lesquelles se fait l'art de nos jours.



pierre  
matisse  
gallery

*balthus*  
*dubuffet*  
*giacometti*  
*butler*  
*le corbusier*  
*millares*  
*calliyannis*  
*miró*  
*marini*  
*macIver*  
*tanguy*  
*riopelle*  
*roszak*  
*saura*

new york  
41 east 57

SOME ENGLISH SUMMARIES

MONET or THE SONG OF THE  
WATER-LILIES

by René Berger

In speaking of the *Water-Lilies*, critics seldom fail to observe that the deliberate decision to paint the same subject as many as forty times over constituted a kind of stunt and might be explained as the triumph of theory over art or, in any case, by the passage from the prime of life to old age.

A close examination of Monet's last paintings, however, and especially the *Water-Lilies* — of which he himself once wrote: « These landscapes of water and reflections have become an obsession with me » — show that the word « repetition » is not really applicable to them. In painting the same subject some forty times over, Monet, it is true, was intent on destroying the conventional notion of « things », but this does not mean that he was reducing objects to their successive aspects. Monet felt that each component of our earth is pregnant with infinite wealth because it exists not only in a given moment but in the succession of all moments, not only in the various phases of consciousness but in the movement which binds them all. His « series » were not an attempt to reproduce a sort of « granulation » of reality; on the contrary, their goal was to convey that shifting permanency of nature, which may be likened to the endless succession of waves that leaves the sea itself undivided.

The vision offered by the *Water-Lilies* is not merely a series of views of the pond of Giverny; it is the Past Recaptured which the triumphant alchemist glimpses in a state of fusion in the crucible of old age.

JAWLENSKY AND THE OBSESSION WITH THE FACE

by Yvon Taillandier

A friend of Matisse, Kandinsky and Klee, and an admirable colourist in his own right for many years, Alexej Jawlensky, who died in Wiesbaden in 1941, is little known in France. And yet his adventure as an artist was strange indeed, and is well worth investigating.

Jawlensky was not a portrait painter in the strict sense of the term; rather, he was an artist obsessed with the face, first the human face, then the superhuman and finally the divine. The series of faces which he painted constitutes a sanctification of the human face through constant simplification and purification, ultimately leading to transcendancy and divinisation. In his early chiaroscuro manner, he did not confine himself to representing man's most arresting physical trait, his face; the chiaroscuro technique was attraction enough, he felt. In his Fauve period, however, the power of fascination of the face became indispensable. Later, through geometric stylisation, the face acquired qualities which were super-human and non-hu-

GALERIE ARDITTI

15, rue de Miromesnil

Paris VIII<sup>e</sup>

Anj. 61-20

ARP

LEGER

BAJ

MATHIEU

CORNEILLE

MATTA

ERNST

MIRÓ

FAUTRIER

MICHAUX

HARTUNG

PICASSO

HAYTER

RIOPELLE

HUNDERTWASSER

SCHNEIDER

JORN

VERLON

LAUBIES

WOLS

MAI: EXPOSITION VERLON

ALEX MAGUY

GALERIE DE L'ELYSEE



ALEX MAGUY - galerie de l'elysée - 69, rue du faubourg-saint-honoré - paris-8<sup>e</sup> - BAL 27-87 - ELY 78-04

(Photos et maquette Jean Michalon)

MILANO

**galleria**



**BLU**

MILANO, via andegari, 12 - tel. 86.43.31

peintures de:

AFRO

CANONICO

FONTANA

MORLOTTI

VEDOVA

BURRI

DUBUFFET

MORENI

SCHUMACHER

Directeur: Dr. Palazzoli

man at the same time, and this led Jawlensky to concentrate both his own attention and that of the spectator on the most human facial features: the eyes, the nose and the mouth. From 1918 on, however, the eyes began to close and by 1923, they were irrevocably shut. Gradually, Jawlensky felt the need to revive the chiaroscuro technique, and this led to his final *Meditations*, bathed in the light of tragedy, pounded by shadows the way a beach is pounded by the surf. Here the eyebrows became two rectangular clouds hanging over the closed eyelids like the arms of the cross on Golgotha.

HARTUNG: A THEMATIC APPROACH TO SPACE

by Pierre Volboudt

From his painting in flashes to his flashes of painting, Hartung has never stopped pursuing and releasing those huge nervous discharges which, from one end to the other of matter and of the spirit, ring with those universal rhythms which he captures in all their explosive, calculating spontaneity. Whence, no doubt, the predominant role and almost infinite variety in his work of the line - the track, as Bergson put it, « of the mobile continuum of reality ». Hartung regards that line as a living entity. Embodying as it does a force, it has all the passion, the coldness, the intransigence and the whimsicality of a force. A line has its own destiny.

However, when a line is allowed to spin out freely, it can also determine a whole space around itself. It then reels off immaterial labyrinths, whirls out coil after coil with a haunting sense of fantasy which one might be tempted to describe as the virtuoso exercises of a monotonic voice which leaves nothing in its wake but a clear image of its own feverish, fiery passion. No other painting, perhaps, is as close to music as that of Hartung.

Those long, linear « cadences » spread themselves out with sovereign ease, measure out the beat of their trajectory in alternations and repetitions, clinging to every fluctuation of a sensibility so restrained as to become pure melody. However, we are dealing here less with a parallel than with a set of correspondances that shed light on the nature of a body of works in which a daub of colour is not so much a brushstroke as the incisive striking of a key that arouses all sorts of equivalences in our sensibility. Hartung's art is a poetic vision of concrete virtualities, and as such it is the image of the universe which confronts modern man, a strange domain in which the near-at-hand and the inaccessible are separated only by the length of the radius which ties them together.

I SAW MIRÓ'S GIANTS BEING BORN

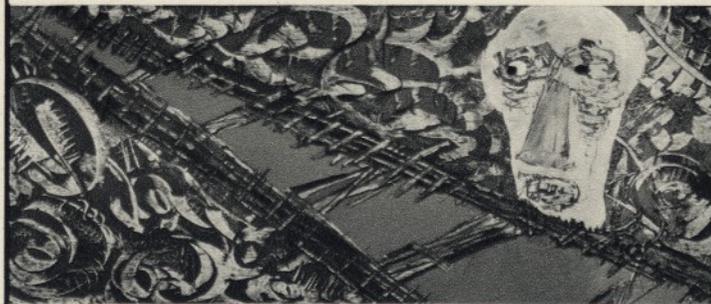
by Joan Gardy Artigas

Miró's new ceramics are the work of an artist who, having pushed his experiments with the sculpture-object as far as possible, has now carried them over into the field of sculpture per se. The execution of monumental works in ceramics was a bold adventure which could be carried out only through the close collaboration of a ceramist with a painter, both sharing equally in the undertaking and each respecting the other's work.

Miró has taken a deeper and more wholehearted interest in pottery than any other artist, and this is because everything about Miró the man is directly involved with the earth, with man and with nature. His art has grown out of enthusiastic hard work rather than any theoretical speculations, and he pays great heed to the suggestions of earth, sky, trees and rocks. The art of the ceramist, whose struggle involves such noble elements as earth and fire, who abandons months

**verlon**

**SITUATION HUMAINE**



Texte français-anglais-allemand, 100 pages, 52 reproductions en noir, 6 en couleurs. Format 20 x 20 cm.  
Prix: sfrs. 16.80 - \$ 4.00

Edition originale, 30 exemplaires numérotés I à XXX, chaque exemplaire accompagné d'une peinture originale. Reliure artistique de Hachen. Prix: sfrs. 300. - \$ 70.00

EDITION ARTHUR NIGGLI, Teufen AR Suisse  
En France: Edition Paralleles, 172 r. Pelleport Paris 20e

prospectus gratuit sur demande

# PEVERELLI



22 mai - 22 juin

## LE POINT CARDINAL

3 rue Jacob - 3 rue Cardinale - 12 rue de l'Echaudé-Saint-Germain - Paris 6<sup>e</sup>

GALERIE CREUZEVAULT

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

# CORNEILLE

PEINTURES

10 MAI 1963

of labour to the capricious flames of his kiln and can never be sure what the outcome will be, was an art predestined in every way to capture Miró's heart.

This desperate struggle with earth and fire — which allowed Miró to take a direct part in the ceramist's creations — is most apparent in his recent work. The increased violence of the highlighting reveals a language which is freer and more direct than ever.

#### WIFREDO LAM AND THE « AMBIGUOUS BESTIARY »

by Claude Tarnaud

Just listen to the « talking » drums of the West Indies, the almost pernicious beat of the Ti Roro, for example. Here is the ideal catalyser for the rites of *initiation*: those notes which are cut off or inflected, those insidious *portamenti* which metamorphose the body into a banyan-tree of nascent voluptuousness whose root-branches converge upward from the ground into the lumbar region. Deeply anchored there, they grope about and lock together in a hearth which glows with the embers of a pleasure that can never be consummated: continually scarified, it feeds on its own sap. Anyone who becomes involved in this process without accepting the only possible remedy, the dance of possession, will be risking his life when the sensate extensions of his body — sight, speech, and sex organs — become just so much tattered foliage to be swept away in the orgiastic gusts, the frightful gales of the conga-drum.

To me, some of Lam's paintings represent that moment of terror when the scream becomes imperative, when the muscles, returning to their primitive state of consciousness, hesitate once again before the act which will break the silken ties, the bonds woven by that diffuse lasciviousness of which tropical vegetation is the privileged symbol.

#### FONTANA IN VENICE

by Pierre Rouve

Fontana, the tamer of emptiness, is painting Venice; is this the end of his pursuit of that invisible entity, space?

A landscape is never the portrait of a piece of scenery. Art lies somewhere between topography and space, in that equivocal zone in which categories of knowledge nullify each other. Geographical distances melt into the artist's own inner space. He dissolves even while he composes. He reveals even while he masks. The question is: does this revelation penetrate the psychological exterior and delve into the mystery of the work's very existence, where sign and meaning are correlative? Now as ever, Fontana's undertaking is situated in that realm beyond psychology.

In order to become what the artist wants it to be, Venice must first disappear, it must shed its material consistency. The identity between that which is *seen* and that which is *experienced* must cease to exist. The Venice to be experienced is an invisible Venice. Having destroyed the conventionally visible, Fontana must acquire a new vision capable of conveying not the spectacle of anonymous crowds but a jealously individual life-beat. He must rely upon those visual terms which constitute his own sincerity, his authentic connection with living experience. These signs must be given a second degree meaning without being adulterated, they must become significant above and beyond any form of abstraction. Only then can the visible be resurrected *through* that open sign which is both the receptacle and generator of meanings as numerous as they are variable.

Fontana's variations on Venice destroy the visible and reconstitute it at the end of a dark night through which nothing survives of what used to be, but in which everything to come is foreshadowed — a transitional world inhabited by the future, soil for the creator.

GALERIE  
BENO D'INCELLI



ATLAN. Peinture, 1947. Coll. D'Incelli.

CAILLAUD A. DUBUFFET

FAUTRIER MATTA

MARYAN MESSAGIER

POLIAKOFF REBEYROLLE

RIOPELLE TAL-COAT

WOLS

*En permanence*

ATLAN GARBELL

HELMAN LANSKOY

43 RUE DE MIROMESNIL - PARIS 8<sup>e</sup>

ELY. 19-58 - BAL. 10-16

# GALERIE JEANNE BUCHER

53 RUE DE SEINE PARIS DAN 22-32



sculpture en pierre  
de l'ancien mexique

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

# GALERIE PIERRE

BERNARD DUFOUR

PAUL KALLOS

GEORGES ROMATHIER

AGATHE VAÏTO

GARBELL

MACRIS

2 RUE DES BEAUX - ARTS  
PARIS 6<sup>eme</sup>

## galerie alfred fischer

18 rue de miromesnil paris 8 - anjou 17-81

# atlan

### ROTHKO or THE ABSENCE OF THEME AS THEME

by Dora Vallier

In contradiction with our usual notion that aesthetic gratification results from an articulation of forms carried to a logical conclusion, Mark Rothko's paintings confront us with a raw material from which form is yet to emerge. His canvases are masses which seem to carry, concealed within them, their own maturation. They petrify that interval in which form does not yet exist and, as if to make this petrification more apparent, they enlarge that interval out of all proportion, while, at the same time, seeming to imply that form has already vanished. This implication is conveyed through the use of colour in those very areas where form ought normally to have appeared, on the edges around the rectangles which the colours suggest but never delineate. This allusion enables Rothko to convey the fleeting sensation of a presence not actually represented in his paintings, thereby creating a circle which is both motionless and in perpetual movement, and into which the onlooker is drawn. The onlooker — in other words, ourselves, but deprived of our aesthetic categories and coaxed into a state of perceptiveness in which monotony, disproportion and repetition concur to maintain us in the unbroken current required by Rothko's vision.

### THROUGH THE PAINTING OF BERNARD DUFOUR

by Alain Jouffroy

Determined as he is to paddle his own canoe, Bernard Dufour is now passionately taking stock of the possibilities of figuration. No one, least of all himself, can possibly foresee to what extremes this inventory may carry him. To my mind, the original conception of his recent paintings provides its own forceful answer to any accusation of weakness or self-indul-

gence. Built upon planes which interlock in shape of an X, these paintings make no concession whatever to anecdote, sentimentality or the indigence of prosaic description. The only natural light which reaches us through those open windows contrasts with the meditative concentration of the shadows within. The painter's face, wild-eyed and apparently wounded, often as haunting as some of the most violent « apparitions » of Francis Bacon, emerges from that blackish, glaucous pond of night: is it we who haunt that night, or does it haunt us? Lit from behind, the subject of the painting is alternately composed and decomposed in the mirror, contracting at times into a sketch, a fleeting trace of presence. The window is open, but the mind is still turned in upon itself, in search of an elusive evidence. Between the window and the canvas, it is the mirror which establishes the *mental distance* that still separates Bernard Dufour from the world.

### CRIPPA

by Nicolas Calas  
(original english version language of the article on p. 102.)

« The emptiness which Mondrian included in his paintings does not disappear but finds itself extended when instead of being surrounded by blackness, blackness is surrounded by blackness » was a view expressed by me on the occasion of an exhibition held by Roberto Crippa in New York ten years ago. I continue to feel that defiance of the geometric order is a valid poetic gesture. Yet poetry involves both speaking and making. The dual aspect of creation — and in Greek the word for creation and poetry is one — was reflected in the Psalmist's verse *ipse dixit et facta sunt*. Is it the saying or the making that we admire in Mondrian? His work shines with the crystal clarity of the epigram, a quality difficult to appreciate in days of action painting, but which has not been lost in Crippa.

# **Gimpel Fils**

**50 SOUTH MOLTON STREET LONDRES W1 MAYFAIR 3721**

**a decade with ben nicholson**

**jusqu'au 18 mai**

**donald hamilton fraser**

**peintures récentes 21 mai - 15 juin**

# **Gimpel Hanover Galerie**

**35 CLARIDENSTRASSE ZURICH 2 051 277121**

**de stael**

**œuvres majeures jusqu'au 18 mai**

**fontana**

**21 mai - 15 juin**

# **Hanover Gallery**

**32A ST GEORGE STREET LONDRES W1 MAYFAIR 0296**

**picasso**

**gravures récentes sur linoléum jusqu'au 31 mai**

**w. scott**

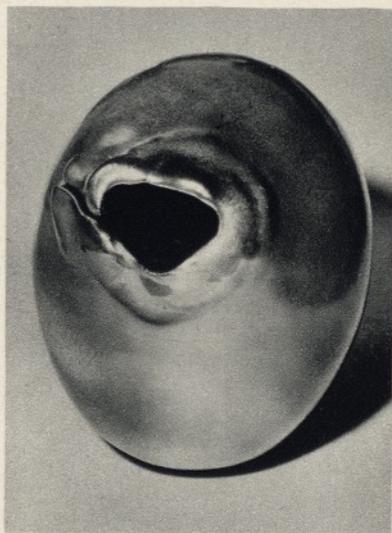
**peintures 4 juin - 6 juillet**

# McROBERTS & TUNNARD GALLERY

34 CURZON STREET. LONDON. W. 1.  
GROSVENOR 3811

# FONTANA

en exclusivité  
peintures et sculptures



céramique

1962.

en permanence

CALCAGNO	MULLEN
FARKAS	S. NICHOLSON
FORRESTER	PIENE
GUTTUSO	SHIN KUNO
HOWARD	TUNNARD

After a period in which Crippa stressed the act of painting, he returned on a much higher level of synthesis to his primary preoccupation. Paintings such as his *Personaggio* (1959) are manifestly a development of the earlier linear pattern to accord with the aesthetics of the wide scope — the midcentury canvases, screens and windows. Crippa converts the framed space of a Mondrian into the picture of a framed painting wrapped in newspaper. In its center is the frame turned inside-out, as it were, and in the quadro is set Cubism's synthetic image. Cubism and geometric abstraction are expressions of classical ideals based on the assumption that man, through self-confidence, dominates his environment. In the age of nuclear tests, cybernetics and anxiety supercede self-confidence. Together with other European intellectuals of his generation, Crippa focused his anxiety on the ordeal of Chessman, to which he dedicated one of his « portraits ». Those huge blank heads are of beings deprived of their personality, flattened against compressed newspaper sheets. The press insults man by gorging him on all the news that is fit or unfit to print. Stereotype personages of bark against history-in-the-making, form a synthetic image of the newspaper. In a composition such as *Big Head* (1961), verticles of wood and cork are combined with metal plate to suggest that the reproduction process of the contemporary logos (word) is the prerequisite of the production of the logos (mind) of a robot. Through the centuries poets and philosophers have been inspired by the analogy between man and tree. Christ, the Tree of Life, assumed flesh to die upon the dead tree of the Cross. The defender of the pagan concept of the Logos, Plotinus, compares the timelessness of the Creator to a river and his omnipresence to a tree in which life is not located in the roots, the branches or the trunk, being simultaneously present in all. Philosophical speculation on the nature of man is implicit in the drawing of the wither-

ed tree-man posed on the waters by Hieronymus Bosch. In the anthropological terms of our day, man is in the image of his culture. Crippa's assemblages of human cyphers and words, wood and newsprint, are portraits which permit the viewer to speculate on the degree of conformation that cultural formation will tolerate without strangling the individual with anxiety. To withhold recognition, to see darkly through images, remains Crippa's prerogative.

NEW MESSAGES FROM ASSETTO  
by Michel Tapié

Assetto qualifies his current adventure in painting by the word « JOY », which turns up in the titles of all the works he has executed over the past year in Turin and New York. It is interesting to note that this joy goes hand in hand with an increased rigour. Five or six years ago, having completed his long series of works conceived in a tradition of Dali-like, baroque Surrealism, he felt an acute need to convey his messages in a more contemporary idiom. A series of experiments which left nothing to chance (he is a trained chemist) enabled him to develop a set of highly textured signs using an aluminium derivative which produces a very rich and rugged medium. Its remarkable colour potentialities are regulated by the rigour of the process itself, since the colours are obtained by attacking these aluminium compounds with acids. The necessity of using such a method was in itself a guarantee against the academicism of blind, haphazard experimentation which, in practice, can lead only to utter absurdity.

*Despite its great success in the United States and other english-speaking countries, we have had to abandon the annual English edition of XX<sup>e</sup> siècle on account of the post-office, dock and other strikes which threaten to prevent its distribution, at considerable loss to the publisher.*

## catherine viviano GALLERY

### Americans & Europeans

AFRO  
BASALDELLA (DINO)  
BECKMANN  
BIROLLI  
BRODERSON  
COX  
CREMONINI  
GLASCO  
LANYON  
MINGUZZI  
PERLIN  
RICE  
SAGE (KAY)  
SMITH (JACK)

42 EAST 57 NEW YORK, N. Y.

*Galerie Beyeler*  
*Bâle*

*Exposition Mai*

**PAUL KLEE**

*Exposition Juin - Juillet*

**ALBERTO GIACOMETTI**

**RAUSCHENBERG** **DINE**  
**OLDENBURG** **BONTECOU**  
**ROSENQUIST** **WARHOL**  
**CHAMBERLAIN** **J/JOHNS**  
**LICHTENSTEIN**

**ILEANA SONNABEND**

37, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS | PARIS 6<sup>e</sup>

# Peintres d'aujourd'hui

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

FAUTRIER

*par F. Ponge*

HARTUNG

*par Jean Tardieu*

SOULAGES

*par Michel Ragon*

ESTEVE

*par J.-E. Muller*

STAËL

*par Gindertael*

TOBEY

*par Françoise Choay*

LANSKOY

*par Jean Grenier*

VIEIRA DA SILVA

*par Guy Weelen*

FERNAND HAZAN ÉDITEUR

35 ET 37, RUE DE SEINE - PARIS VI<sup>E</sup> - ODÉ. 68 - 72

# GALERIE CLAUDE BERNARD

5, RUE DES BEAUX - ARTS PARIS 6<sup>ÈME</sup> - TEL: DANTON 9707 -



EUGÈNE LEROY - "Nu" - 1962 - 195 x 97 cm.

CALDER CESAR  
CHILLIDA ROËL D'HAESE  
DODEIGNE DUBUFFET  
DUCHAMP - VILLON  
FEITO OTTO FREUNDLICH  
GABO GIACOMETTI  
IPOUSTEGUY KANDINSKY  
LANSKOY LAURENS  
LEROY MARFAING  
MARYAN MATISSE  
NOGUCHI PENALBA  
PICASSO RIOPELLE  
RODIN UBAC  
STEINBERG WOTRUBA

Gallery Schwarz is located in one of the most central and characteristic streets of Milan: Via Gesù, 17. Mr. Schwarz can be reached by phone by calling 709024 or 780261.



*The Gallery represents:*

*Baj, Crippa,*

*&*

*Bona, Buchheister, Dangelo, Del Pezzo,  
Duchamp, Farfa, Festa, Janco, Klapheck,  
Larionov, Lurie, Persico, Spoerri.*

*In its premises can be found also carefully selected  
works by: Brauner, Max Ernst, Fontana,  
Gontcharova, Lam, Magritte, Alb. Martini,  
Matta, E. L. T. Mesens, Picabia, Schwitters.*

*& sculptures by*

*Cárdenas, Cavaliere, Raysse, Takis.*

# Galerie Blumenthal

159 Faubourg Saint-Honoré Paris 8<sup>e</sup> - Elysées 86-92

**Dmitrienko**

**Géza - Szobel**

**Halpern**

**Hosiasson**

**Lindström**

**Loevenstein**

**Moisset**

**Selim**

**Villeri**

*Sculptures de*

**Gilioli**

**Ramous**

**Spiteris**

MAI - JUIN

*Exposition*

**GÉZA-SZOBEL**

GALLERIA DEL NAVIGLIO

DIRECTEUR CARLO CARDAZZO

VIA MANZONI 45 - MILANO - TEL. 661-538

MAI

EXPOSITION

**M I R Ó**

peintures - gouaches - dessins

GALERIE RIVE GAUCHE

44 RUE DE FLEURUS - PARIS 6 - LIT. 04-91

MAI

EXPOSITION

**FRANCO GENTILINI**

avec la collaboration de la Galleria del Naviglio de Milan

# ALBERT LOEB GALLERY

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

EN PERMANENCE:

BORÈS

BERNARD DUFOUR

MAX ERNST

LAM

LANSKOY

VALLORZ

VIEIRA DA SILVA



ARP

BERROCAL

IPOUSTEGUY

ROBERT MÜLLER



VALLORZ, Femme et reflet de femme, 1963

*En Avril:*

BERNARD DUFOUR peintures (1954 - 1963)



ASSETTO. Joy for you. N. 9,

# 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



# HANS HOFMANN

23 AVRIL - 18 MAI



galerie

ANDERSON-MAYER

15, Rue de l'Échaudé

Paris 6<sup>e</sup>

GALERIE HOCHÉ - SAINT HONORÉ

## *Di Salvatore*

264 Faubourg Saint-Honoré - Paris 8 - Carnot 25-95

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX<sup>e</sup> SIÈCLE

*En préparation:*

MIRÓ

Je travaille comme un jardinier

*Avant-propos d'Yvon Taillandier*

9 lithographies originales en couleurs par

MIRÓ

De cet ouvrage de 68 pages, au format 32,5 x 41 cm, imprimé en Europe c. 20 par Fequet et Baudier, typographes, et par Fernand Mourlot pour les lithographies, il sera tiré:

15 ex. sur Japon nacré (numérotés de 1 à 15) plus 5 ex. H. C. (numérotés de I à V H. C.) comportant une suite des lithographies originales signées et numérotées par l'Artiste

25 ex. sur Grand Vélín de Rives (numérotés de 16 à 40) plus 5 ex. H. C. (numérotés de VI à X H. C.) comportant une suite des lithographies originales signées et numérotées par l'Artiste

75 ex. sur Grand Vélín de Rives numérotés de 41 à 115 et signés par l'Artiste

20 ex. sur Grand Vélín de Rives pour les collaborateurs, numérotés de XI à XXX H. C.

14 Rue des Canettes. Paris 6<sup>e</sup> Dan 49.40

# GALERIE ARIEL

1 Avenue de Messine - Paris 8<sup>e</sup> - Car 13-09

alechinsky  
bitran  
corneille  
duthoo  
gillet  
goetz  
maryan  
messagier  
mihailovitch  
pouget

*En permanence :*

bissière  
dubuffet  
hartung  
manessier  
poliakoff  
riopelle  
de staël  
vieira da silva

*Sculptures de :*

anthoons  
soerensen

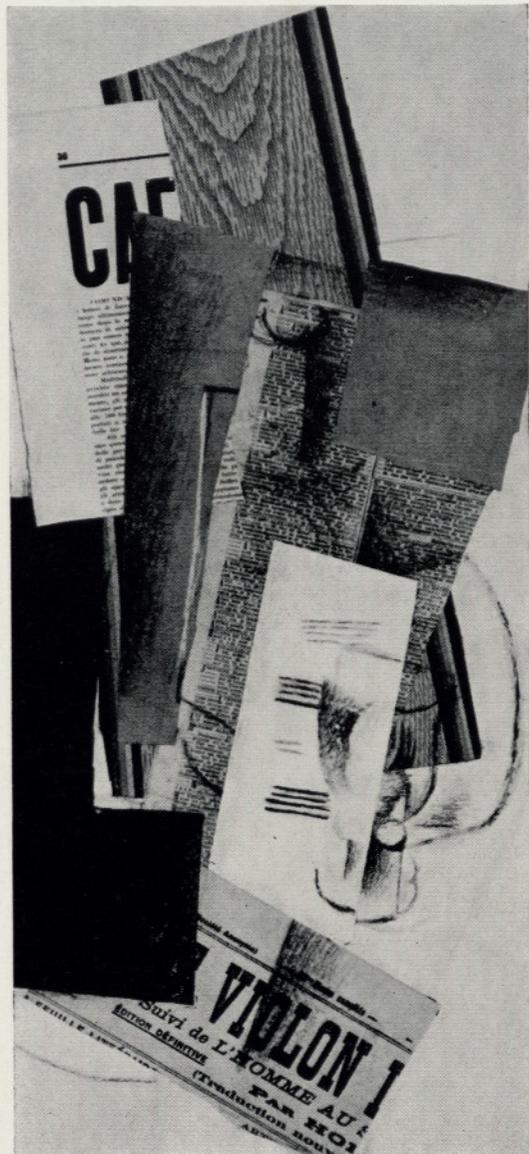
*13-18 mai :*

**BITRAN**  
Gouaches

*En juin :*

**MIHAÏLOVITCH**  
Gouaches

# Galerie Maeght



## Georges Braque

papiers collés et  
dessins cubistes  
1912-1914

10 mai

---

## Miró et Artigas

céramiques  
monumentales

7 juin

**XX<sup>e</sup> siècle**

14 Rue des Canettes

*Du 16 mai au 4 juin*

# **PIERLUCA**

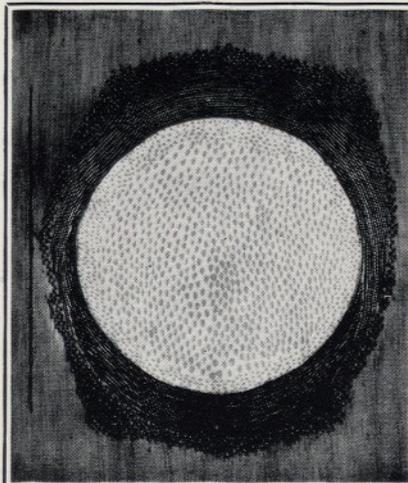
15 sculptures sur le thème de la Lacération

*Du 7 au 29 juin*

Sous le patronage de l'Ambassade du Brésil

## **7 ARTISTES BRÉSILIENS DE L'ÉCOLE DE PARIS**

SERGIO DE CAMARGO — SONIA EBLING  
KRAJCBERG — LIUBA — LUIZA MILLER  
PIZA — FLAVIO SHIRO



**A LA HUNE**

A SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS

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

La Hune édite : ADAM  
FRIEDLAENDER  
HARTUNG  
KWASNIEWSKA

MASUROVSKI  
PIZA  
SUGAI  
ZAO WOU-KI

PIZA "Ondes". Gravure originale à la gouge, tirée à 50 ex. : 150 F

**GALERIE BELLECHASSE**

266, Bd Saint-Germain - PARIS

**IL BILICO GALLERIA D'ARTE**

Via Angelo Brunetti 51 - ROMA

# ROBERT VAN EYCK

*peintures*

EN COLLABORATION AVEC BROOK STREET GALLERY, LONDON

## CASTEL

BASALTE DU NÉGUEV

\*

du 4 au 30 juin 1963

\*

**GALERIE KARL FLINKER**

34, RUE DU BAC - PARIS



CASTEL. MANUSCRIT. 1963. 73 x 54 cm.



## YVES TANGUY

*Catalogue Raisonné*

A definitive catalogue of the work of the late French surrealist painter by Kay Sage Tanguy. Included are 160 pages of illustrations, a chronology accompanied by the artist's drawings, a bibliography compiled by Yves Poupard and Bernard Karpel of the Museum of Modern Art, eight full color reproductions of paintings by Tanguy, four of done especially which are by Daniel Jacomet in Paris. Published in a limited edition of 1200 copies. approx. \$30.00.

*Order through your local bookstore or write directly to:*

WITTENBORN & Co., 1018 Madison Ave. (nr. Metropolitan Museum) New York.

## CÉZANNE

*Watercolors*

preface by Meyer Shapiro, introduction and catalogue by Theodore Reff, 70 illustrations, some in color. The catalogue, sponsored by the Department of Art History and Archaeology at Columbia University, introduces some works by the French painter which were previously unpublished or unshown. \$3.75. Also sponsored by Columbia University, GREAT MASTER DRAWINGS, ed. by Julius Held, preface by Rudolf Wittkower, intro. by Winslow Ames, 94 p., 81 ill. \$4.50

# GALERIE KRUGIER + CIE

5, GRAND'RUE

GENÈVE

ASSE JEAN BAZAINE BONNARD CASTILLO  
DELAUNAY ESTEVE SAM FRANCIS A. GIACOMETTI  
JAWLENSKY JORN HARTUNG KANDINSKY KLEE  
MATISSE MORANDI W. LAM PICASSO RIOPELLE  
ROTHKO SOUTINE DE STAEL UHRY B. VAN VELDE

sculptures

CHILLIDA MAX ERNST  
GIACOMETTI GONZALEZ  
LAURENS IPOUSTEGUY  
VITULLO

prochaines expositions

WIFREDO LAM

avril-mai

ALBERTO GIACOMETTI

juin

