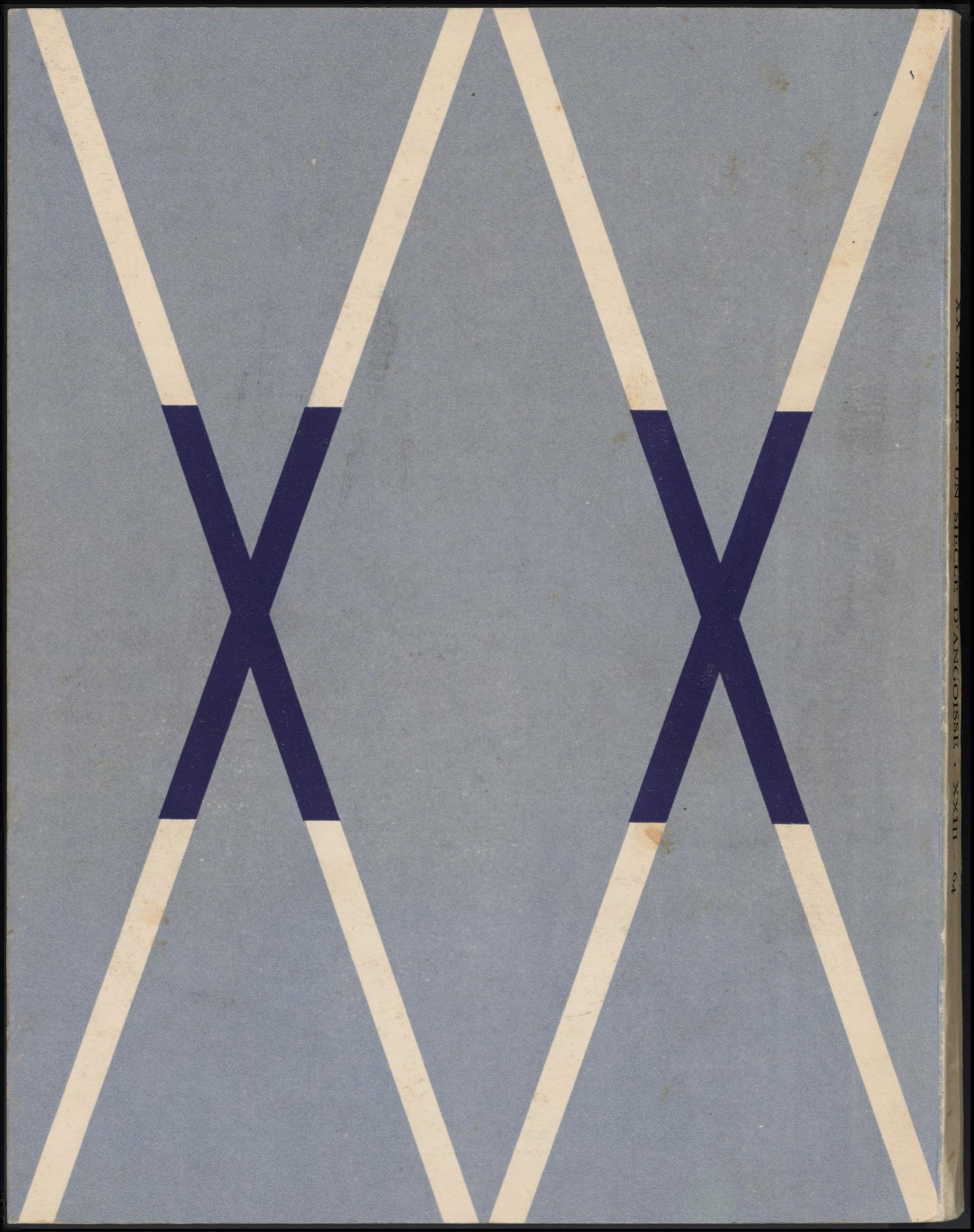
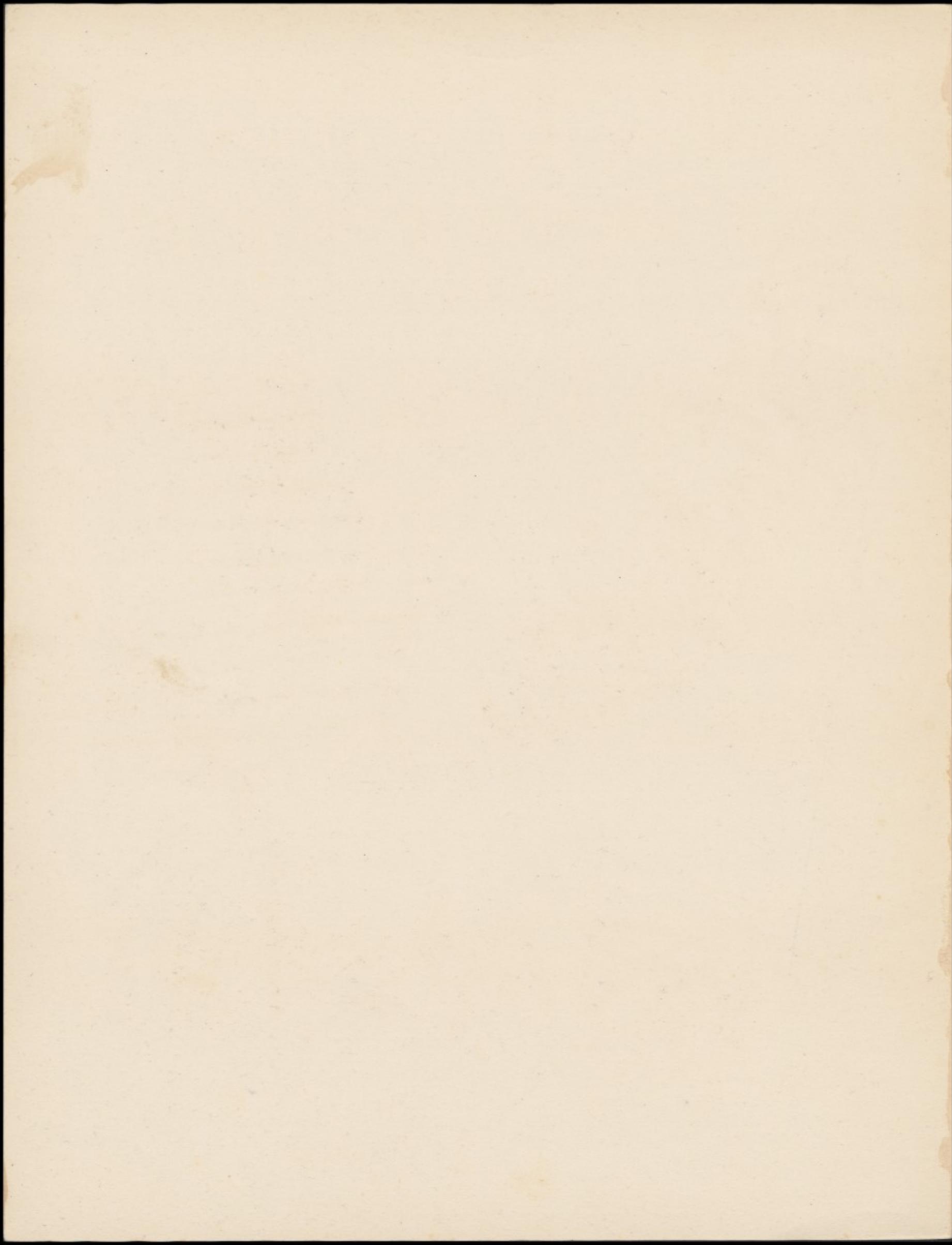




XX<sup>e</sup> SIÈCLE · UN SIÈCLE D'ANGLAISE · XXIII - 64



XX SIECLE - ON SIECLE D'ANCOISSE - XXIII - 64



# XX<sup>e</sup>

siècle

Nouvelle série - XXVI<sup>e</sup> Année - N° 23 - Mai 1964

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

## UN SIÈCLE D'ANGOISSE

L'HÉRITAGE DE MUNCH par J.-P. HODIN	3
MAX ERNST ENTRE CHIEN ET LOUP par PATRICK WALDBERG	9
AUX ANTIPODES DE L'ANGOISSE: SOULAGES OU L'ENRACINEMENT DE LA PEINTURE par DORA VALLIER	19
BACON LE CONVULSIF OU L'ANGOISSE SIÉD AUX HÉROS par LAWRENCE ALLOWAY	27
JAMES METCALF ET LE NOUVEAU BAROQUE par ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES	35
CE MAL QUE RÉPAND LA TERREUR par PIERRE VOLBOUDT	40
ROËL D'HAESE OU L'ANGOISSE APPRIVOISÉE par JEAN DYPRÉAU	59
<i>Nouvelles situations (VII)</i>	
BELLEGARDE par GÉRALD GASSIOT-TALABOT	64
AGUAYO par DORA VALLIER	68
CUIXART par JUAN-EDUARDO CIRLOT	72
SOUTTER par RENÉ BERGER	76
AGUSTIN FERNANDEZ par YVON TAILLANDIER	78
GUITET par GEORGES BOUDAILLE	81
GUADAGNUCCI par PIERRE COURTHION	84
PIZA par DENYS CHEVALIER	88
LA VOIX DU TOURBILLON DANS L'AMÉRIQUE DE KAFKA par DORE ASHTON	92
<i>CHRONIQUES DU JOUR. Marc Chagall au Japon (Shinichi Segui). La Fondation Maeght à Saint-Paul (André Verdet). Premier Symposium International de la Sculpture contemporaine au Japon (Jeanine Lipsi). Franz Kline. Hartung à Bruxelles et Amsterdam (J. Dypréau). Regards vers le passé (San Lazzaro). Cascella (Raffaele Carrieri). Pol Bury (S. L.). Les grandes Biennales d'Art 1963. La Gravure Internationale à Ljubljana (D. Chevalier). La VII<sup>e</sup> Biennale de Sao Paulo (W. Zanini). La III<sup>e</sup> Biennale de Paris (G. Boudaille). Venise 1963: Actualité de Cobra (J.-J. Lévêque). Stabiles monumentaux de Calder. L'œuvre majeure de Duchamp-Villon (R. V. Gindertael). Picasso 1963 (G. Marchiori). La donation Delaunay au Musée du Louvre.</i>	
QUADRICHROMIES: Munch, Max Ernst, Soulages, Bacon, Chagall, Giacometti, Bellegarde, Cuixart, Miró, Léger, Hartung.	
COUVERTURE: LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE MAX ERNST.	

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

PRIX D'ABONNEMENT  
AUX 2 NUMÉROS ANNUELS: 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.

## CARLO CARDAZZO

Carlo Cardazzo, ce « grand barbare blanc », qui nous paraissait indestructible, a été emporté à l'âge de cinquante-trois ans, en novembre dernier, par un mal incurable. Il était le plus jeune des grands marchands de tableaux européens.

On ne le verra pas cette année dans son pavillon à l'entrée de la Biennale, aux côtés de son frère Renato, ni le soir au restaurant de la Colombe où il comptait parmi les plus fastueux amphitryons. Son regard blanc, ses grosses moustaches blondes, son dos légèrement voûté de patricien manqueront au charme d'une ville dont il incarnait le mystère.

Collectionneur, il était devenu marchand au cours du dernier conflit mondial, en ouvrant sur la Riva degli Schiavoni, à l'emplacement du nouveau Danieli, la galerie du Cavallino. Il n'existait en Italie, à cette époque, qu'une seule galerie d'art moderne: milanaise, elle avait d'ailleurs curieusement emprunté son nom, « Il Milione », à Venise. Tandis que Il Milione défendait les positions acquises avant la guerre par certains peintres italiens et étrangers, Il Cavallino, et plus tard sa succursale milanaise, Il Naviglio, offraient leurs cimaises à cet art qui, depuis la Libération, se propose de créer un monde nouveau, non plus d'apparences mais de profondeur.

Tous les grands artistes des vingt dernières années sont passés par le Cavallino et par le Naviglio; nombre de plus jeunes aussi qui entre-temps ont fait leurs preuves. Du reste, Carlo Cardazzo et sa collaboratrice Milena Milani n'étaient pas moins connus à Paris et à New York; familiers de Fontana et de Capogrossi, dont Cardazzo présentait l'œuvre à travers le monde, ils l'étaient également des Kandinsky, de Miró; Sonia Delaunay, Dubuffet, Poliakoff, Matta et Brauner, auxquels ils consacrèrent d'importantes expositions dans les deux galeries. D'autre part, c'est bien avant les grands marchands américains que Cardazzo avait reconnu le génie d'un Pollock. Il y a quelques années, il nous avait aidé à sauver de la destruction le rideau de « Parade », donnant ainsi au Musée d'Art Moderne la chance de le garder pour la France.

Mais cela ressortit à son aventure de marchand. Pour nous, qui fûmes ses amis, rien ne pourra remplacer sa présence. Nous ne connaissions pourtant de lui que son masque, car qui peut prétendre avoir vu son visage? Ce masque nous cachait aussi bien sa profonde timidité que sa ruse, et faisait de lui un étonnant personnage: même lorsque le souvenir de l'homme sera effacé, il vivra dans le panthéon de notre mémoire aussi longtemps que ceux qu'y gravèrent l'histoire et les chefs-d'œuvre du roman de jadis.

XX<sup>e</sup> siècle



MAX ERNST. Lithographie originale pour la couverture de XX<sup>e</sup> siècle. (Il a été tiré à part 75 ex. signés et numérotés par l'Artiste).



© 1964 by XX<sup>e</sup> siècle

PRINTED IN ITALY  
IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S. p. A. - MILAN

# L'héritage de Munch

par J. - P. Hodin

Il y a cent ans, le 12 décembre 1863, naissait à Lœyten, dans le comté de Hedmark en Norvège, celui à qui revient la gloire d'avoir fondé, avec Van Gogh et Daumier, l'expressionnisme moderne. Les Norvégiens ont commémoré cet événement en ouvrant au public, au mois de mai 1963, le nouveau bâtiment du musée Munch, à Oslo. Munch contribua lui-même largement à la création de ce musée en léguant à la ville d'Oslo toutes les œuvres d'art qui se trouvaient en sa possession au moment de sa mort, en 1944. Ce legs ne comporte pas moins de 1.026 toiles, 15.391 épreuves, 4.473 aquarelles et dessins, ainsi que six sculptures. Il compte, en outre, 155 planches gravées sur cuivre, 143 lithographies et 133 bois gravés.

Toute spéculation sur l'avenir de l'art est vaine si elle sous-estime l'importance du rôle que Munch est appelé à y jouer. Personne ne l'a reconnu plus explicitement qu'Oskar Kokoschka dans son étude sur *Edvard Munch et l'expressionnisme*, écrite en 1952 (1).

Malgré les efforts prodigués par le comité direc-

teur du Fonds Munch, le « Oslo Kommunes Kunstsamlinger », qui organisa de grandes expositions, le public, à l'ouest du Rhin, n'est guère préparé à saluer en Munch un artiste de l'envergure de Goya — le premier représentant de l'art moderne — ou de Picasso — son grand virtuose. Mais si ses œuvres nous posent encore maint problème, le nombre de ceux qui lui rendent justice n'a cessé de croître depuis sa mort.

Le peintre norvégien Edvard Munch fut un artiste solitaire. Jusqu'au milieu de ce siècle, il demeura à peu près inconnu tant des Américains que des Français et des Anglais. Sherdon Cheney et Sir Herbert Read furent parmi les rares critiques occidentaux à reconnaître Munch assez tôt. Sir H. Read, conscient du fait que l'expressionnisme se distinguait nettement de l'école de Paris et s'était développé en toute indépendance, écrivait : « Munch est un artiste dont l'œuvre est peu

(1) *College Art Journal*, vol. 12, n° 4, été 1953, et vol. 13, n° 1, novembre 1953, New York.

MUNCH. Mère et fille. 1908-09. Gravure sur bois.





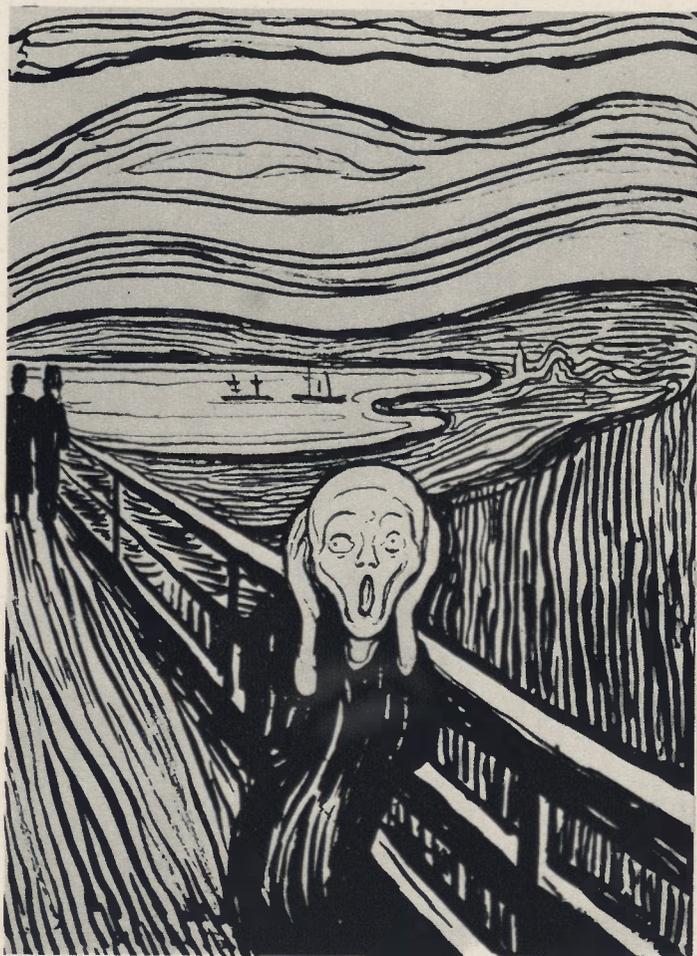
connue en Angleterre, mais il n'est pas douteux que l'influence qu'il exerça fut des plus importantes, au cours de ces cinquante dernières années.» Sa conclusion était que l'œuvre de Munch convient électivement « à notre propre tempérament nordique », grâce à ses « résonances dramatiques » et en vertu de « l'accent mis sur l'unité de l'émotion et le facteur humain dans l'art » (*Art Now*).

Nous sommes ici au cœur du problème Munch que l'on peut énoncer comme suit. Premièrement: on accordera que l'art de notre temps a créé deux styles différents. Le premier est fondé sur la relation « pure » des formes et des couleurs et tient pour peu le contenu; c'est un art abstrait, analytique et même scientifique dans son intention et ses méthodes. Le second, l'expressionnisme, a pour souci l'unité de la vie, son indivisibilité. Il n'est pas abstrait, détaché de la vie moderne, mais, au contraire, dynamique dans son expression et religieux, au sens large du terme. Deuxièmement: dans le dénouement de la crise à laquelle, inévitablement, aboutit la ligne d'évolution rigide que suit l'art contemporain — ligne caractérisée par l'abstraction et l'analyse —, Munch est appelé à jouer, plus que tout autre artiste moderne, un rôle décisif, en raison de l'importance que son art accorde au contenu humain et à l'unité du fond et de la forme. Le but ultime de l'art plastique — nous ne craignons pas de l'affirmer aujourd'hui — est la notion de l'humain, en quoi réside sa signification originelle et dernière.

Le contenu humain en tant qu'élément central de la création artistique commence à perdre de son importance après David, Daumier et Delacroix; il se réduit progressivement dans l'œuvre de Manet et de Monet pour disparaître enfin complètement de l'art postimpressionniste.

Il serait intéressant de chercher les raisons du profond retentissement que l'art de Munch connut à l'est du Rhin. Nous verrions alors que Munch n'influença pas seulement la peinture, mais qu'il créa en quelque sorte un climat spirituel. Aucun autre artiste, pas même Van Gogh, ne peut lui être comparé à cet égard. Munch est le seul artiste dont on puisse dire qu'il a formé la vision du monde de toute une génération, au même titre que Dostoïevsky, Nietzsche, Kierkegaard et Ibsen.

Munch commença à peindre en réaliste doué d'un sens aigu des valeurs. Parmi ses premières œuvres figurent des paysages, des portraits et des scènes de la vie familiale. Il appartient un temps au petit groupe d'artistes qui travaillaient sous la direction de Christian Krohg et luttaient pour l'instauration d'un réalisme à tendance sociale. En 1885, Munch passa quelques semaines à Paris. Il put y revenir en 1889, grâce à une bourse d'Etat, et y demeura jusqu'en 1892, ne s'absentant que durant les mois d'été qu'il passait en Norvège et pour quelques brefs voyages en Italie et en





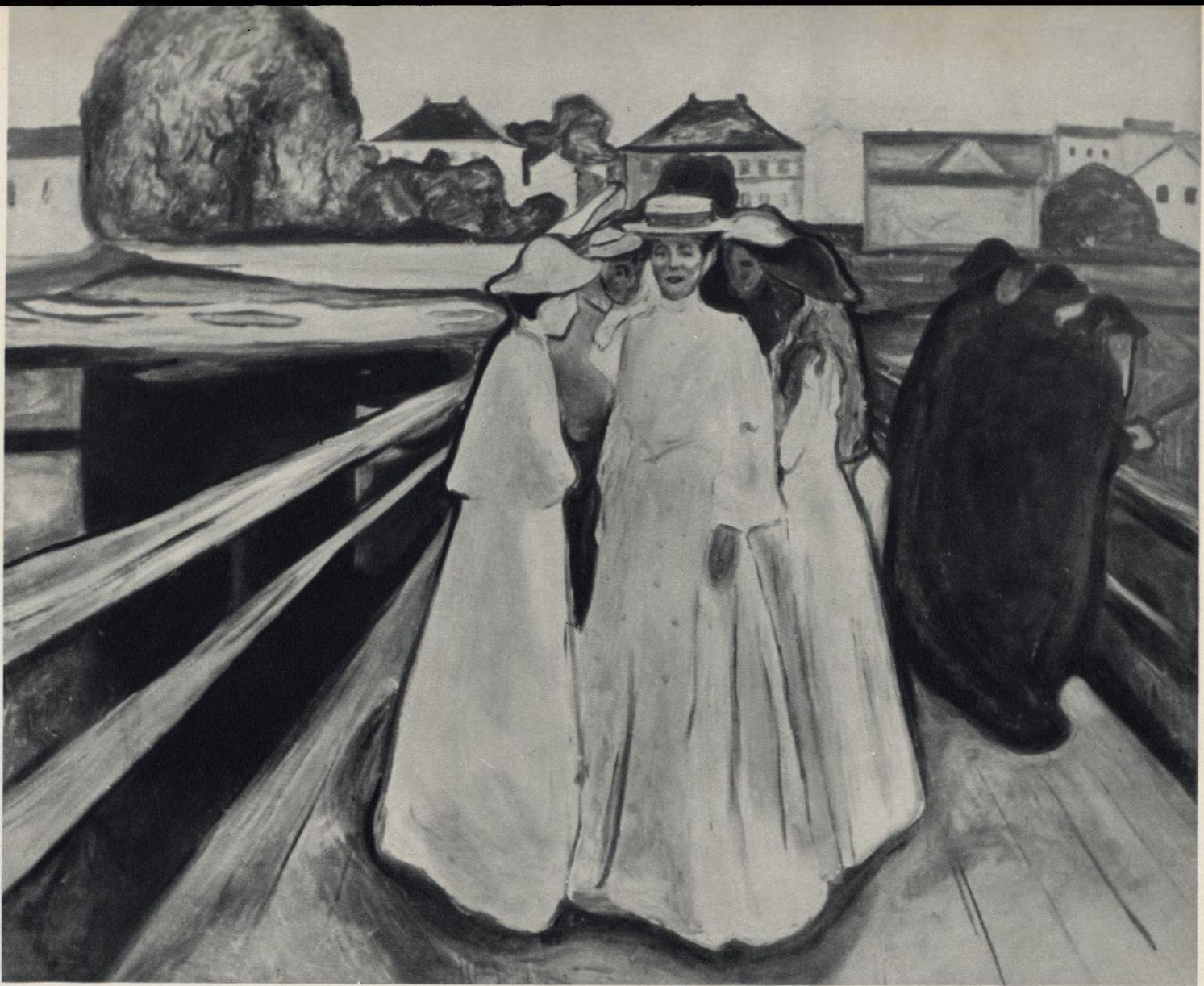
MUNCH. L'île. 1901. Peinture. Collection particulière, Oslo.

Allemagne. Ni l'atmosphère idyllique de ses premiers tableaux de plein air, ni le réalisme social, ni la manière des impressionnistes français qu'il adopta au cours des années 1890-91 ne pouvaient le satisfaire. Autre chose, à travers lui, voulait s'exprimer, quelque chose qui était profondément enraciné dans l'essence même de la vie et inexorablement lié aux sombres expériences de son enfance — la mort prématurée de sa mère et de sa sœur Sophie. Plus tard, une aventure amoureuse aux arrière-plans funèbres rendit plus aiguë encore son angoisse existentielle. Soumis à ces épreuves dans sa vie privée, il était en même temps soumis à quelque chose qui dépassait sa vie personnelle et l'atmosphère morbide, pessimiste et mélancolique de cette *fin de siècle* le marqua au point qu'il devint le représentant même de cette époque.

Aux premières pages d'un journal intime tenu par Munch, à Saint-Cloud, en 1889, nous lisons ces lignes: « On ne peindra plus de scènes d'intérieur avec des hommes en train de lire ou des femmes qui tricotent. Il faut que ce soient des êtres vivants qui respirent, qui sentent, souffrent et aiment. Je peindrai une série de pareils

tableaux; les hommes en comprendront le caractère sacré et se découvriront devant eux, comme à l'église. » Ce furent quelques-uns des tableaux de cette suite, appelée *la Frise de la vie*, qui parurent si révolutionnaires à Berlin en 1892. (Munch travailla à *la Frise* pratiquement toute sa vie et les tableaux qui la composent présentent entre eux de grandes différences de style). Le caractère sériel de l'œuvre de Munch est un de ses aspects les plus typiques et prouve la suprématie du contenu humain en tant que principe directeur de son activité créatrice. Même les nus que Munch peignit au début de sa carrière et plus tard, tendent à engendrer une série continue.

A Paris, Munch eut à affronter les tendances les plus récentes de l'art français. L'impressionnisme lui donna la science des tons légers et lumineux — encore que les premiers tableaux de *la Frise* soient peints dans une gamme sombre. Gauguin et les peintres animés du même esprit de synthèse confirmèrent en lui le sens de la composition rythmée, de la forme ramassée, du contour et de la couleur vigoureusement accentués. Même Vuillard, Carrière et Bonnard exercèrent une certaine influence sur l'art de Munch, ainsi que Van



MUNCH. Femmes sur le pont. 1904. Peinture.

Gogh et les Fauves. Mais aucune de ces influences ne fut capitale. Munch se contenta de prendre ce dont il avait besoin pour construire sa propre vision — personnalité trop puissante, trop éloignée de celle de Gauguin ou de Bonnard, pour se laisser détourner de son propre monde imaginaire.

*La Frise de la vie* montre l'homme moderne face à deux instances essentielles, l'amour et la mort, conçues l'une et l'autre comme des forces de destruction. A titre d'exemples: *Cendres* (1894) évoque le désespoir et le vide qui suivent l'union charnelle; *la Danse de vie* (1900), une des scènes les plus émouvantes de toute la *Frise*, est une variation sur le thème des trois âges de la femme — la jeune fille en fleur, la séductrice, la femme résignée —; *le Bateau jaune* (1891) est un portrait de la mélancolie, de la jalousie et de la solitude; *Mort à l'hôpital* (1894-95) est une des nombreuses œuvres où Munch a exprimé l'effroi que lui inspirait la grande inconnue; *le Cri* (1893) révèle l'angoisse de l'homme devant le mystère de la nature.

De telles œuvres eurent, sur la génération de Munch, un effet considérable. Emil Filla écrivait à peu près à cette époque: « Munch se tenait

à l'ouverture de notre chemin; au moment même où, ayant rassemblé notre courage, nous nous apprêtions à mettre à l'épreuve nos propres idées, nous eûmes la bonne fortune de ne rencontrer personne d'autre que lui. Il devint pour nous la figure de notre inéluctable destin. La situation était analogue à celle qu'avait créée l'arrivée de Donatello à Florence, celle de Rembrandt à Amsterdam, la venue inopinée de Michel-Ange à Florence ou encore l'influence du Caravage à Rome. » Outre ce témoignage de peintre, retenons le jugement d'un critique de la même époque, F. X. Salda qui, en 1905, montrait en Munch « un violeur de rêves, un peintre aux couleurs épouvantées, ravagé par toutes les souffrances de la vie, un homme possédé par la fatalité et l'horreur de la cendre, un barbare grossier et un décadent habile, auteur d'une œuvre où le vieux monde et le nouvel enfer jouent leur rôle respectif, où les objets répandent littéralement le sang de leurs couleurs et hurlent leurs souffrances et le mystère de leur être; un peintre pour qui la couleur ne constitue pas une manifestation objective mais un destin lyrique ».

En quoi l'art de Munch fascinait-il les hommes de sa génération? Przybyszewski, l'ami berlinois de Munch, le précise: « L'art ancien et l'ancienne

psychologie avaient été un art et une psychologie de la personnalité consciente, tandis que le nouvel art était un art de l'individuel. Les hommes rêvaient et leurs rêves leur ouvraient les perspectives d'un monde nouveau; des choses qu'ils n'avaient jamais physiquement vues ni entendues, voilà, leur semblait-il, qu'ils les percevaient par les oreilles et les yeux de l'esprit. Ce que la personnalité était incapable de percevoir leur était révélé par l'individualité — être qui vivait sa vie propre, en marge de ce dont ils étaient conscients... Tout ce qui est profond et obscur, tout ce pour quoi le langage n'a pas encore trouvé de système de définition, partant, tout ce qui demeure inarticulé et se manifeste seulement comme un obscur pressentiment, tout cela trouve une issue dans les couleurs de Munch et accède ainsi à notre conscience. » Avec Munch, nous nous sentons au seuil de la psychanalyse moderne et de la psychologie des profondeurs.

La découverte de l'art de Munch ébranla profondément l'expressionnisme tel qu'il se développait à l'est du Rhin. Le choc se produisit à

Berlin en 1892, à Prague en 1905, en 1908 à Vienne où Oskar Kokoschka, le plus grand expressionniste vivant, rencontra Munch pour la première fois. C'est la force idéologique de Munch, sa philosophie de la vie qui affectèrent le plus profondément l'expressionnisme, en dépit même des influences formelles venues d'ailleurs — des Fauves, des Primitifs, de Van Gogh. En France, Munch trouva l'inspiration de son œuvre future; en Allemagne, où il passa la majeure partie de son temps entre 1892 et 1908, s'affirma la maturité du maître et du pionnier. Au début de ce siècle, connu en Europe centrale, il ne l'était pas encore de son propre pays. Je tiens de Munch lui-même qu'il ne fut généralement accepté en Norvège que vers sa cinquantième année.

La tension que créait en lui son tempérament fébrile, inquiet, mélancolique provoqua en 1909 une dépression nerveuse. Il avait vécu la première moitié de son existence sous le signe de l'anarchie et de la rébellion, à l'enseigne de la décadence et des forces obscures qui rôdent à l'intérieur et autour de l'homme. Guéri, Munch retourna

MUNCH. La mort de Marat. 1906. Peinture.



en Norvège et y peignit un grand nombre de paysages où il révélait la beauté de sa patrie, tels *l'Île* (1901) et *Nuit blanche* de la même année. Pareil en cela aux grands maîtres du passé, Munch fut aussi — dès 1885 — un portraitiste remarquable, comme en témoignent notamment le portrait de Jensen Hjell et celui de sa sœur Inger (1892), deux œuvres où s'affirme la conception si caractéristique que Munch se faisait du portrait et à laquelle il se tint toute sa vie: plus grand que nature, le modèle se tient généralement face au peintre; le style change selon la technique employée. A cet égard, Munch perpétue, avec Manet, la grande tradition de Velasquez. Munch fut aussi de ces artistes qui, aux moments décisifs de leur existence, s'expriment dans l'autoportrait. Ceux qu'il peignit ont, pour notre connaissance de Munch, l'intérêt d'un journal intime. Son premier autoportrait date de 1882. L'un des derniers, *Entre l'horloge et le lit*, date de 1940: tout y est symbole de mort — l'horloge ou le temps qui fuit, le lit qui est un catafalque, le nu au mur: une momie. Nous le voyons ici retourner au symbolisme de ses débuts. Ce style symbolique se manifeste aussi dans d'autres autoportraits et dans la suite de tableaux *le Mariage et la mort du bohémien*, rappels de certains thèmes de sa jeunesse, issus de l'époque où il fréquentait les milieux bohémiens d'Oslo. La suite du *Faust moderne* évoque le problème de la tragédie biologique des sexes. L'expressionnisme dramatique qui caractérise ces œuvres contraste avec le style plus impressionniste et réaliste, plus monumental, de la période postérieure à 1909, tel que l'annonce le triptyque des *Baigneurs*, commencé en 1907.

Les œuvres les plus importantes que Munch exécuta après son retour définitif en Norvège sont les peintures murales de 1909-1911 pour l'*Aula* de l'université d'Oslo (huile sur toile). Elles manifestent un revirement total de son

attitude à l'égard de la vie et témoignent de l'harmonie conquise au terme de longues années de lutte. En outre, elles sont à l'origine du remarquable développement de la peinture murale scandinave moderne.

L'intérêt que Munch portait aux techniques graphiques est attesté dès le début des années 90, à Berlin. Mais c'est à Paris, en 1896-97, que l'essentiel de son activité se concentre dans ce domaine et y obtient des résultats incomparables — notamment, dans l'art de la gravure sur bois, à la renaissance de laquelle il contribua si largement, et dans celui de la lithographie en couleur. Pour le portrait, il préférait l'eau-forte et la pointe-sèche; pour les sujets tirés de ses tableaux, la lithographie. L'aquatinte et la manière noire l'intéressaient aussi, de même que la combinaison des différentes techniques. Comparé aux plus grands artistes graphiques du récent passé — Daumier ou Toulouse-Lautrec —, Munch se distingue par l'universalité de ses moyens. Et quiconque met en balance sa vaste production graphique et celle de Rembrandt, de Dürer ou de Goya, doit admettre que l'œuvre de Munch n'est pas d'un moindre poids.

Durant le Congrès international des critiques d'art de 1949, quelques-unes des œuvres graphiques les plus importantes de Munch furent exposées à Paris. A cette occasion, James Johnson Sweeney s'exprima au sujet du maître norvégien en ces termes: « Quand nous considérons l'œuvre des expressionnistes, nous constatons que tous ont développé un seul aspect de leur art, l'aspect émotif. S'agissant de Munch, il n'en va pas de même. L'art de Munch, par sa simplicité, par l'équilibre des valeurs qu'il sut maintenir, par ses abstractions et ses distorsions, a anticipé le XX<sup>e</sup> siècle. Mais c'est trop peu dire. Munch est plus grand encore. »

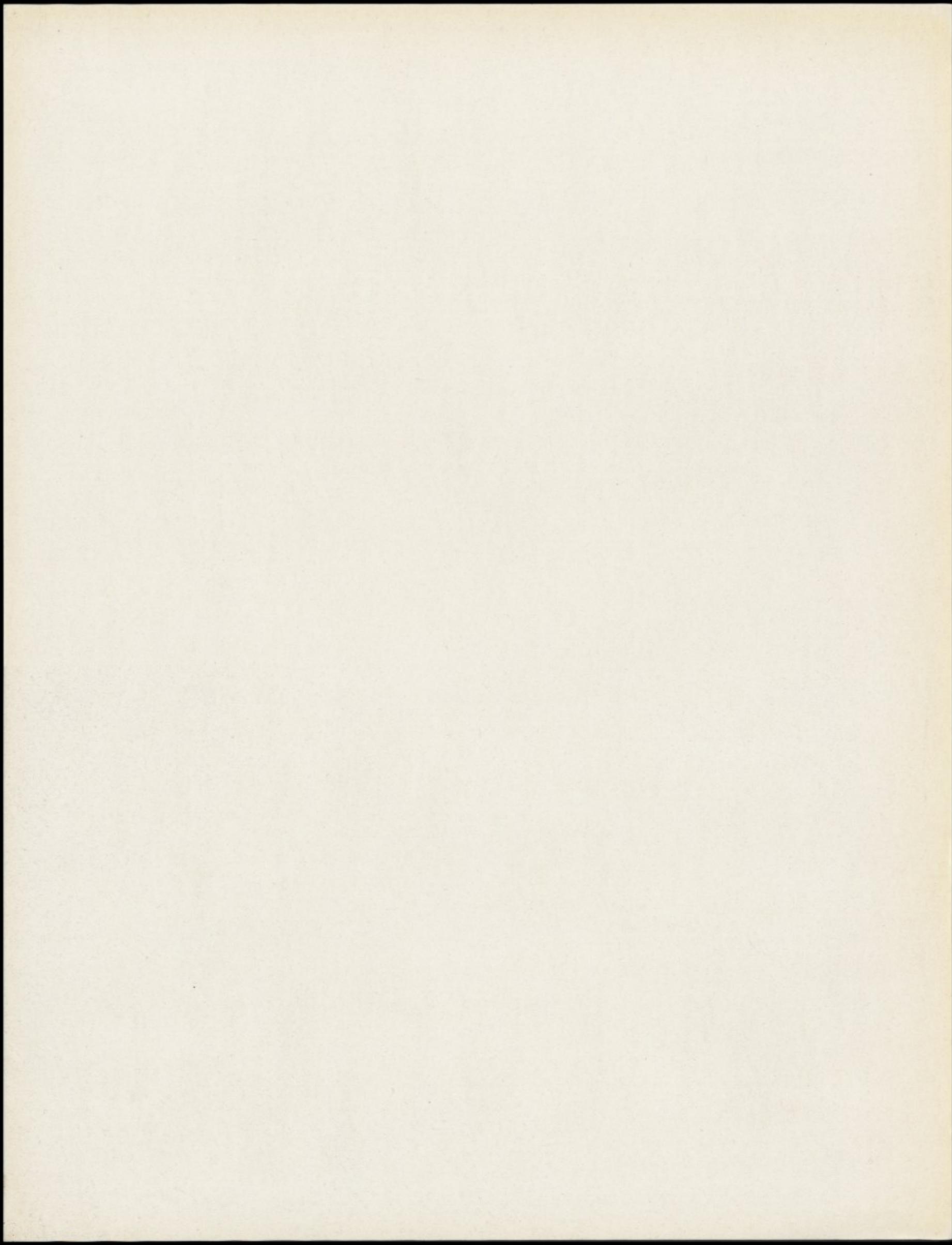
J. - P. HODIN

MUNCH. La mort du bohémien. 1925-26. Peinture.





MUNCH. Puberty. Peinture 1894. Musée National, Oslo.



# Max Ernst

## entre chien et loup

par Patrick Waldberg

Au crépuscule, à l'instant passager pour lequel l'intuition populaire a su forger l'expression belle et profonde: «entre chien et loup» — c'est en ce moment où les perspectives s'altèrent, où les formes se noient, où les ténèbres transmuient le sensible, que l'homme, soudain vulnérable, se laisse happer par l'angoisse.

Lorsque la nuit tombe, le familier devient sauvage, ce qui rassurait semble menacer et la réalité, tout d'un coup incertaine, cède le pas aux mirages de l'ombre. Dans l'ambiguïté du clair-obscur, l'on ne sait plus voir que «des êtres indistincts faits de la substance du songe, un peu nuage, un peu cœur» (Hugo).

Le poète, au sens romantique (*Dichter, Seher*), est le privilégié de l'heure sombre, car celle-ci

est un seuil dont le franchissement conduit au «lieu des révélations», la Nuit. Son angoisse n'est pas la peur, ni la nostalgie, ni le tremblement devant Dieu ou son absence. Elle est vertige, fuite hors de soi, glissement de l'être vers l'ensemble des choses.

L'homme qui agit veut un monde solide où porter un regard sûr. Le poète se meut avec prédilection dans le monde fabuleux, fragile et sans limites, que l'ombre suscite. S'il n'en fait point son seul repaire, du moins, lorsqu'à nouveau il portera son regard sur les objets du jour, il n'oubliera jamais la leçon des ténèbres. «Ferme les yeux, tout est comblé» (Eluard).

Cosimo, qui ramenait en surface les galions perdus des anciens mythes; Altdorfer, entrouvrant

MAX ERNST. Explosion dans une cathédrale. Peinture. 1960. 130 x 195 cm. Coll. William N. Copley.



la forêt médiévale où saint Georges sèche les larmes d'Angélique; Friedrich, peintre du naufrage de l'espoir, furent des hommes du soleil couchant. Lestées de rêve, leurs œuvres nous tirent vers les régions où règne la nuit fée.

Créature de la nuit que Midi a perdue, Van Gogh s'est brûlé au terrassant soleil. Même au sein des ténèbres, il exhortait le jour: « Je me suis encore laissé aller à peindre les étoiles trop grandes ». Pauvres sont les routiers du jour qui n'ont pas fait leur plein de rosée lunaire.

Pour Max Ernst, le plus nocturne de nos contemporains, Cosimo, Altdorfer, Friedrich seraient de fiers compagnons d'aventure; Van Gogh un frère invivable dont l'exploit émeut et terrifie mais pour qui l'on ne peut rien.

Max Ernst enfant a connu la demeure extensible dont les murs sont de nuit et le plafond de rêve. « Ce plafond est fait de tout, de chaume, de plâtras, de fumée, de ruine, de forêt, d'étoiles » (Hugo). Cet enfant avait au cœur des questions muettes, des élans. Premier exercice de lecture: le déchiffrement des images fortuites nées de la pénombre.

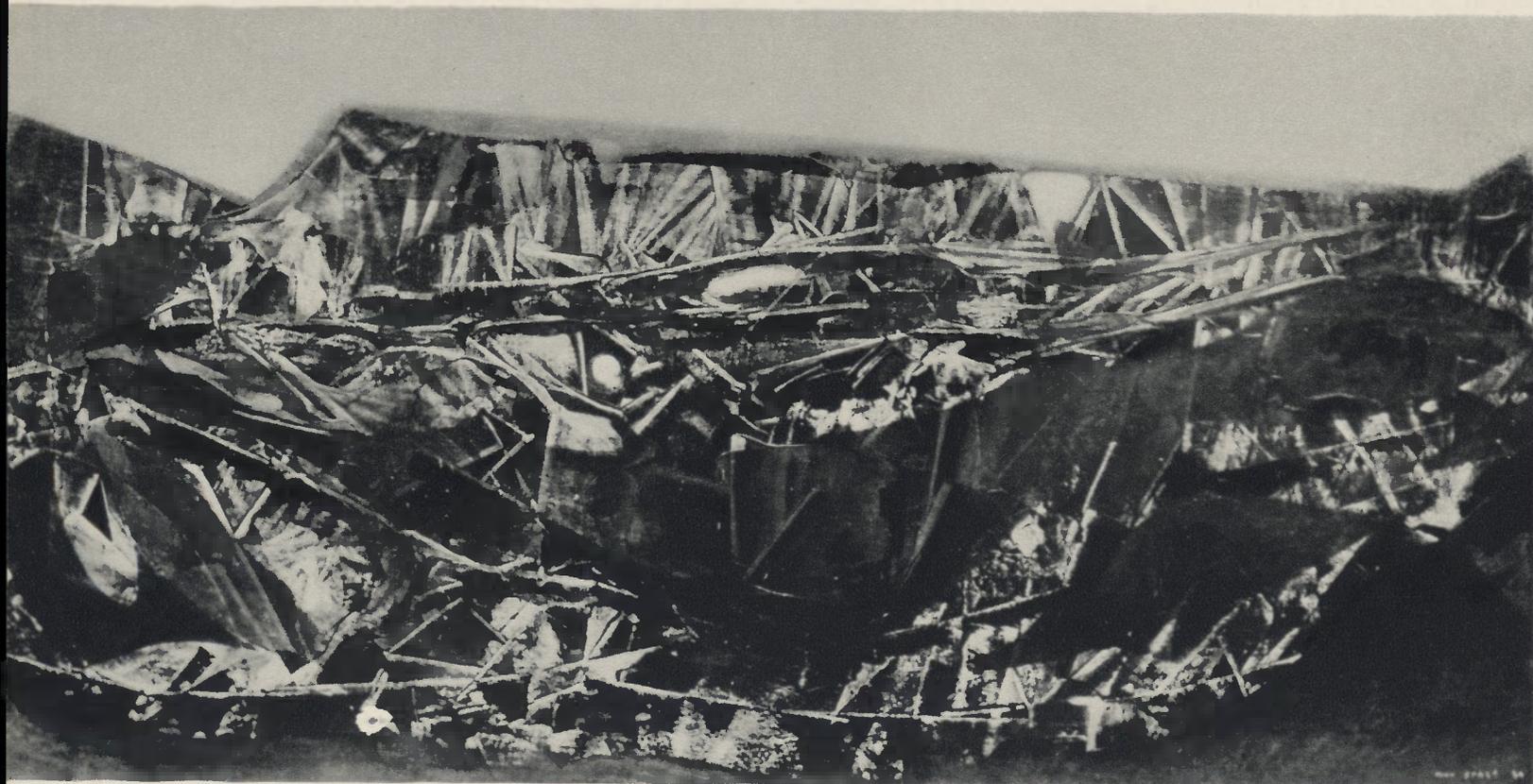
Emotion: je découvre chez Max Ernst, tout récemment, deux petits tableaux qu'il a peints en 1909, lorsqu'il avait dix-huit ans. Il en avait perdu la trace et ils lui sont revenus, par quelque hasard. Ce sont des *Soleils*, peints à l'huile, au pinceau, selon une technique qui lui est, de longue

date, devenue étrangère et qu'il devait, me dit-il, à l'influence des peintres de *Die Brücke*. La pâte est épaisse, forme relief, les couleurs sont un peu passées. Sans doute sont-ce les touches en flamèches irradiant du disque central qui font penser à Van Gogh, mais la composition est déjà sienne: l'astre est l'œil du paysage, la fleur-regard, la goutte d'or échappée du creuset de l'esprit.

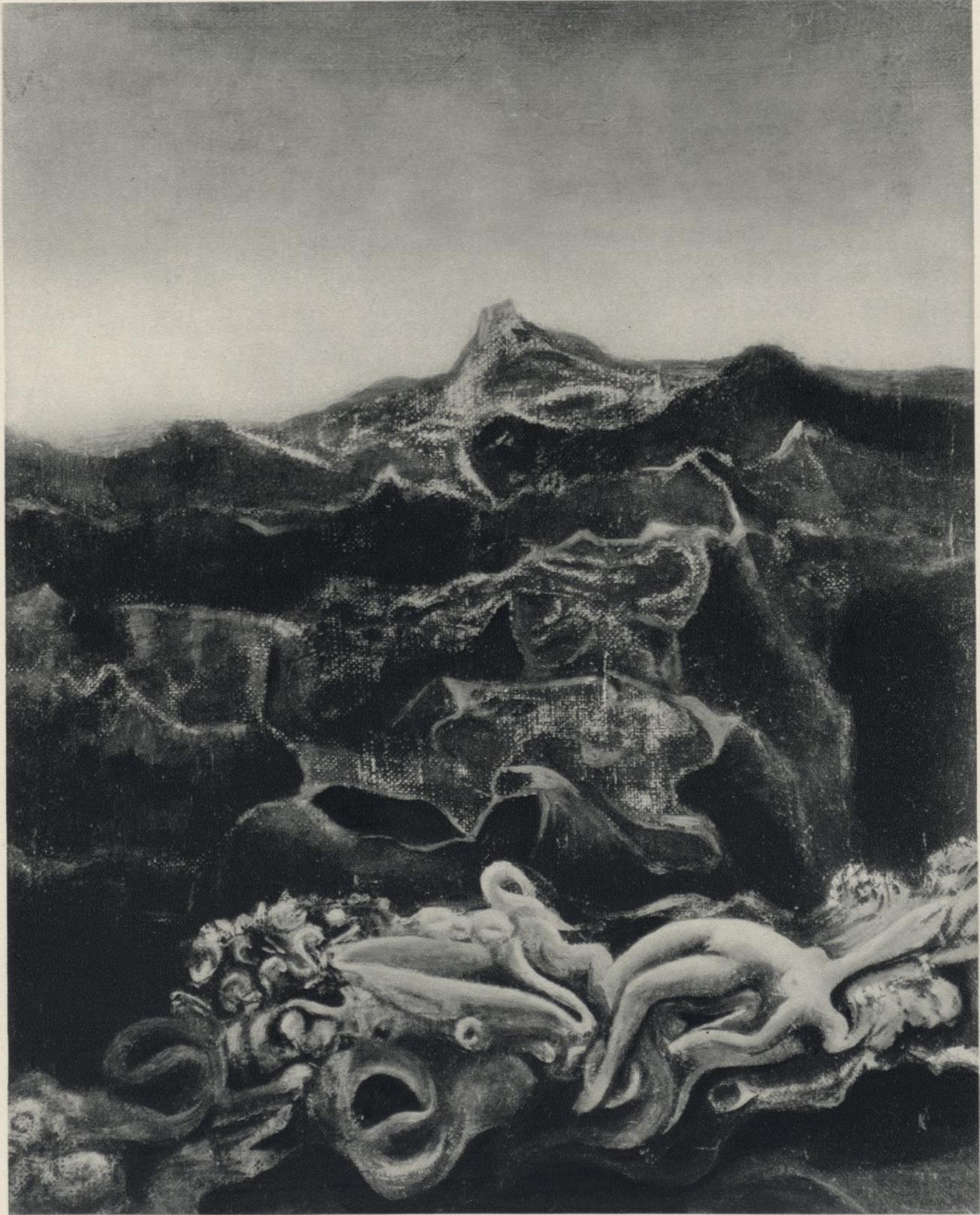
Vingt fois, cent fois, surtout au cours de ces dernières années, j'ai vu Max Ernst traiter ce thème, y apportant les ressources infinies de son imagination fertile. *Mer et Soleil*, *Forêt et Soleil*, diverses *Visions*, le disque est là, livide, à demi caché par les ruines dans *la Nuit rhénane*, parfois cerné d'un anneau — et c'est alors Saturne — profilant les gesticulations démentes des *Hordes*, ou bien forçant la croissance de *Fleurs* immémoriales. Dans ses plus récents avatars, le soleil de Max Ernst est labouré de stries, pailleté de limaille, vermiculé de lichens et de mousses. Les lueurs glaciales des soleils d'antan ont fait place à une douce chaleur d'aube. L'homme a vaincu l'horreur crépusculaire. Il sait qu'au-delà de la nuit un autre jour viendra. Il a su apprivoiser l'ombre. Plus rien à craindre que la mort, moins redoutable que la fuite des années. « Qu'est-ce qui vous manque, Max Ernst? — La jeunesse: si j'avais dix-huit ans, je serais heureux! » (*Arts-Spectacles*, 19-25 juin 1963).

Quel est donc le *soleil* dont l'esprit de cet homme est depuis si longtemps hanté? Un croyant hasarderait: Dieu. Mais nous savons que Max Ernst est parmi ceux qui ont retenu la parole

MAX ERNST. Le chant tordu de la terre. Peinture. 1960. 66 x 123 cm. Coll. particulière.



MAX ERNST. La nymphe Echo. Peinture.  
1937. 19 x 24 cm. Coll. A. Iolas Gallery.



de Nietzsche et qui jamais, là-dessus, n'ont laissé planer la moindre équivoque. L'absolu, peut-être? Mais d'autres œuvres, hors les *Soleils*, témoignent d'une égale recherche de la totalité. Une intuition nous dit que cet astre obsédant représente l'infinie solitude, qui est le lot du romantique. Méditation sans cesse reprise, éloignement de soi, épanchement de l'être dans l'ensemble. L'homme ni les choses n'ont place dans ces apothéoses, qui furent jadis catastrophes, effondrements, déluges. Elles sont le fruit de la « mélancolie sacrée », par quoi le mage du Nord désignait l'angoisse.

La forêt fut, pour Max Ernst, la source de l'émotion première. Son père l'ayant conduit en promenade, lorsqu'il avait trois ans, dans la forêt de Brühl, il s'y sentit empli soudain d'un bonheur étrange. Dans le temps de ses très jeunes années, entre 1895 et 1900, la forêt de Brühl était encore digne des anciens contes, profonde, touffue, obscure et parcourue de sentiers tortueux.

Je relis les frères Grimm. Toute l'enfance de Max Ernst en fut imprégnée: le bûcheron et sa

pauvre cabane, petit frère et petite sœur que l'on égare au fond des bois, vieil arbre dont le tronc creux cache un trésor, ronciers et lourds taillis ouvrant sur des palais, princesses endormies, oiseau griffon du bout du monde, anneaux magiques, eau vitale... Dans ce pays où le sol tremble, où les apparences s'écroulent, l'on ne sait jamais qui protège et qui menace. Les objets les plus humbles, un bâton, un sac, une pierre, la hotte d'une gardeuse d'oie, un buisson d'églantines, une ficelle, une clef, presque tout ce qui est familier, usuel, peut se trouver chargé de pouvoirs. Les bêtes elles-mêmes émanent du sortilège: cet ours est un roi prisonnier, ce crapaud, un magicien terrible, ce rossignol, le messager d'une fée.

De la maison où il vécut son enfance, Max Ernst n'a qu'à traverser la rue, franchir la porte piétonne du château de Brühl et pénétrer dans le parc: miroirs d'eau où glissent les cygnes noirs, statues montant la garde le long des allées rectilignes qui vont se perdre dans les sous-bois. A la nuit tombante, les statues ont d'étranges reflets dans les eaux noires et les cygnes, éployant leurs ailes, prennent des allures inquiétantes. Le

MAX ERNST. Les Barbares marchant vers l'ouest. Peinture. 1934. Coll. privée.





MAX ERNST. Les poètes et le vin travaillent la nuit. Peinture. 1959. 49 x 60 cm.

rossignol, au loin, chante: plainte, appel ou menace?

Dans sa chambre, l'enfant Max s'abandonne aux visions. Un panneau de faux-acajou tapisse le mur qui fait face à son lit. Le soir, les stries, les nœuds et les reliefs de ce panneau s'animent en une fantasmagorie singulière. Visions de demi-sommeil: Max Ernst voit s'ébaucher, sur cette surface que la lumière du jour rend anodine, des figures auxquelles la nuit donne des ailes.

Vingt-cinq ans plus tard, dans une auberge, au bord de la mer, par temps de pluie (toujours la solitude et la mélancolie), Max Ernst contemple avec fascination les lames inégales du parquet de sa chambre. Un déclic s'opère, et bientôt, voilà que surgissent à nouveau, doués d'une insolite précision, les spectres chéris de son enfance: *jeunes chimères en robes du soir, fiancées du vent, monnaies solaires, roues de lumière, pampas, nageurs aveugles, jeunes filles en de belles poses, hordes, fleurs-écailles* ou vol de 100.000 colombes.

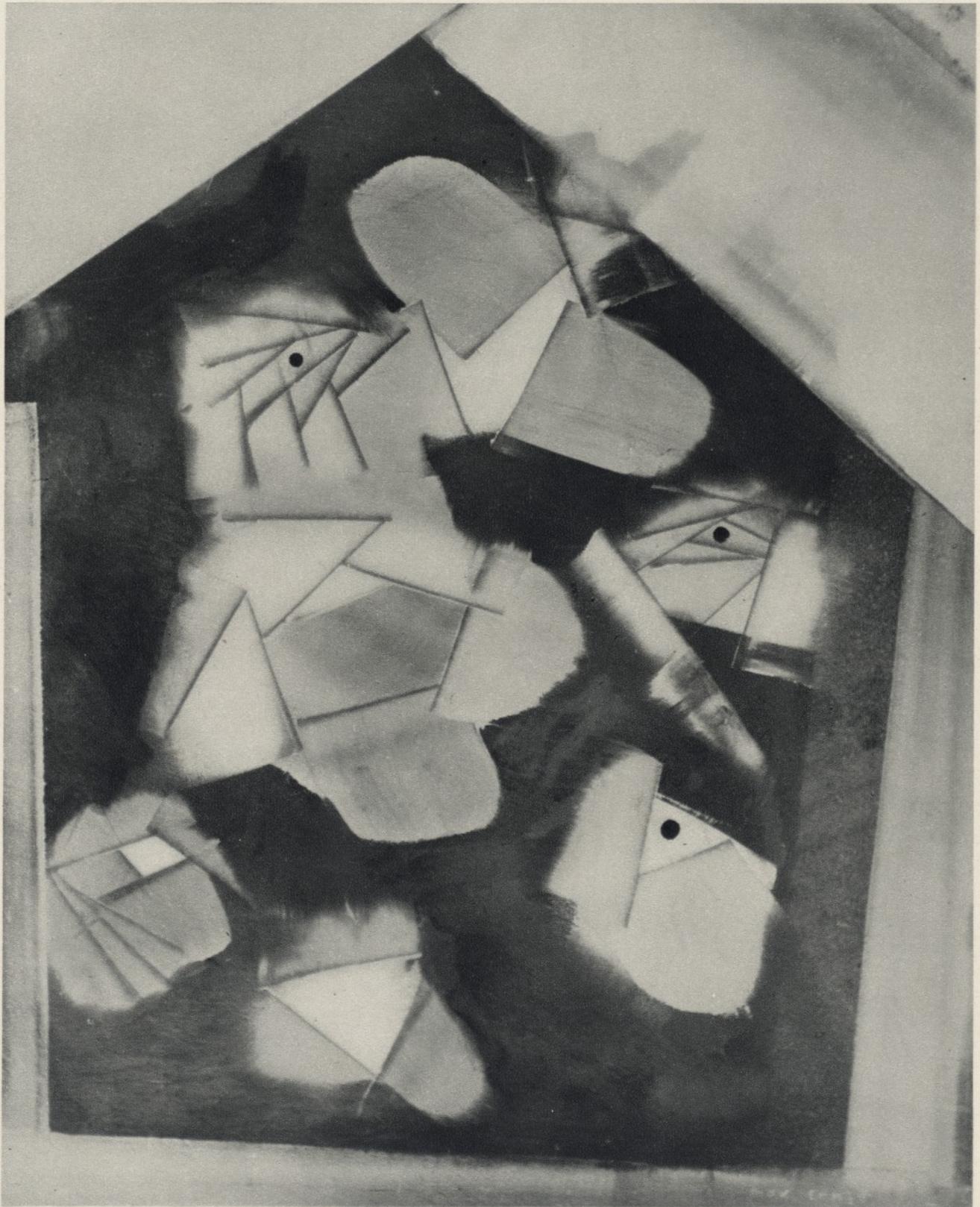
MAX ERNST. Enseigne pour une école de mouettes. 1957.

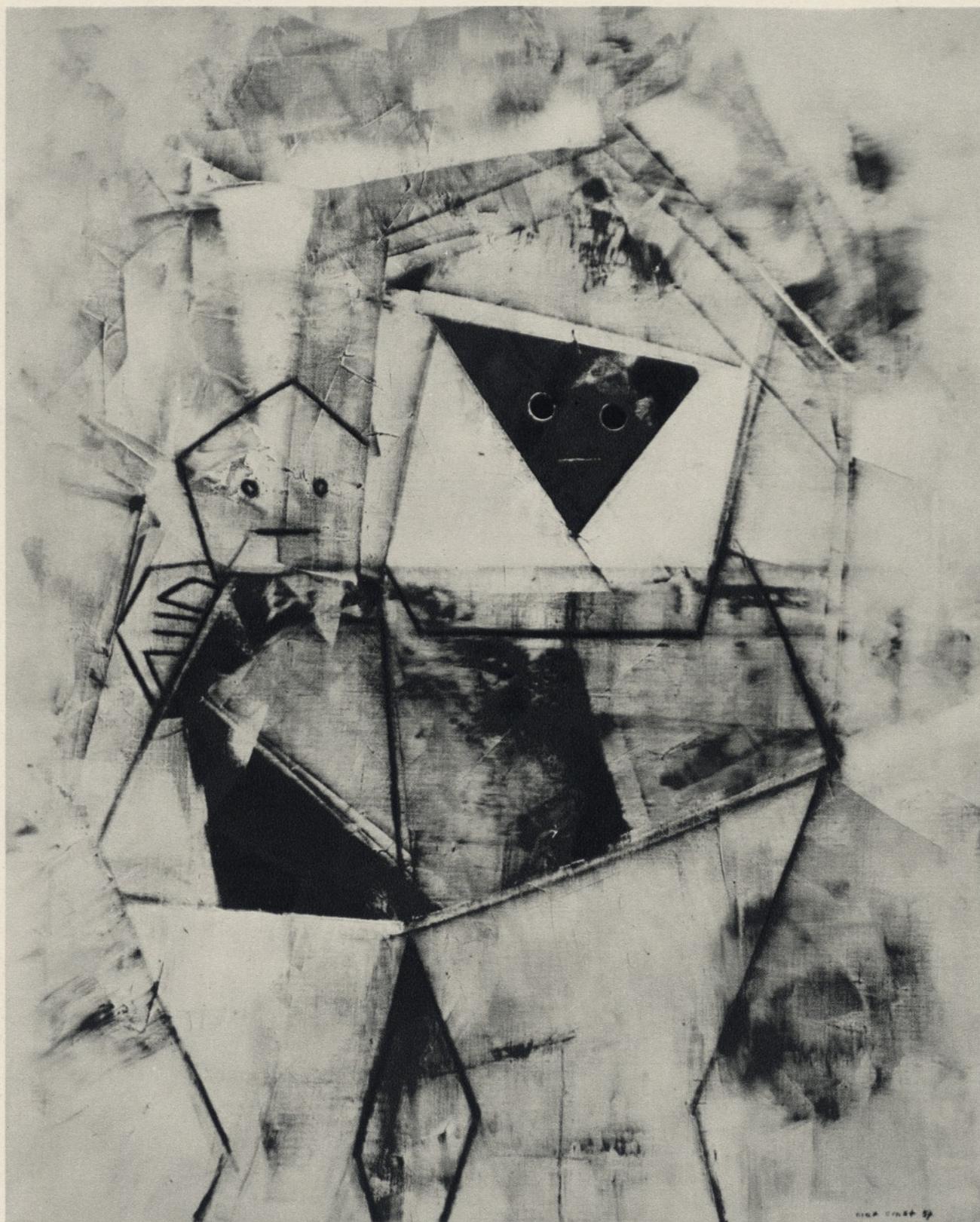


Il suffit de poser sur le bois du parquet une feuille de papier que l'on frotte ensuite à la mine de plomb pour qu'apparaissent toutes ces merveilles. « J'insiste, a dit Max Ernst, sur le fait que les dessins ainsi obtenus perdent de plus en plus, à travers une série de suggestions et transmutations qui s'offrent spontanément, — à la

manière de ce qui se passe pour les visions hypnagogiques, — le caractère de la matière interrogée (le bois par exemple) pour prendre l'aspect d'images d'une précision inespérée, de nature, probablement, à déceler la cause première de l'obsession ou à produire un simulacre de cette cause » (*Au-delà de la Peinture, Cahiers d'Art, 1936*).

MAX ERNST. Oiseau de verre et de paille. Peinture, 1963.



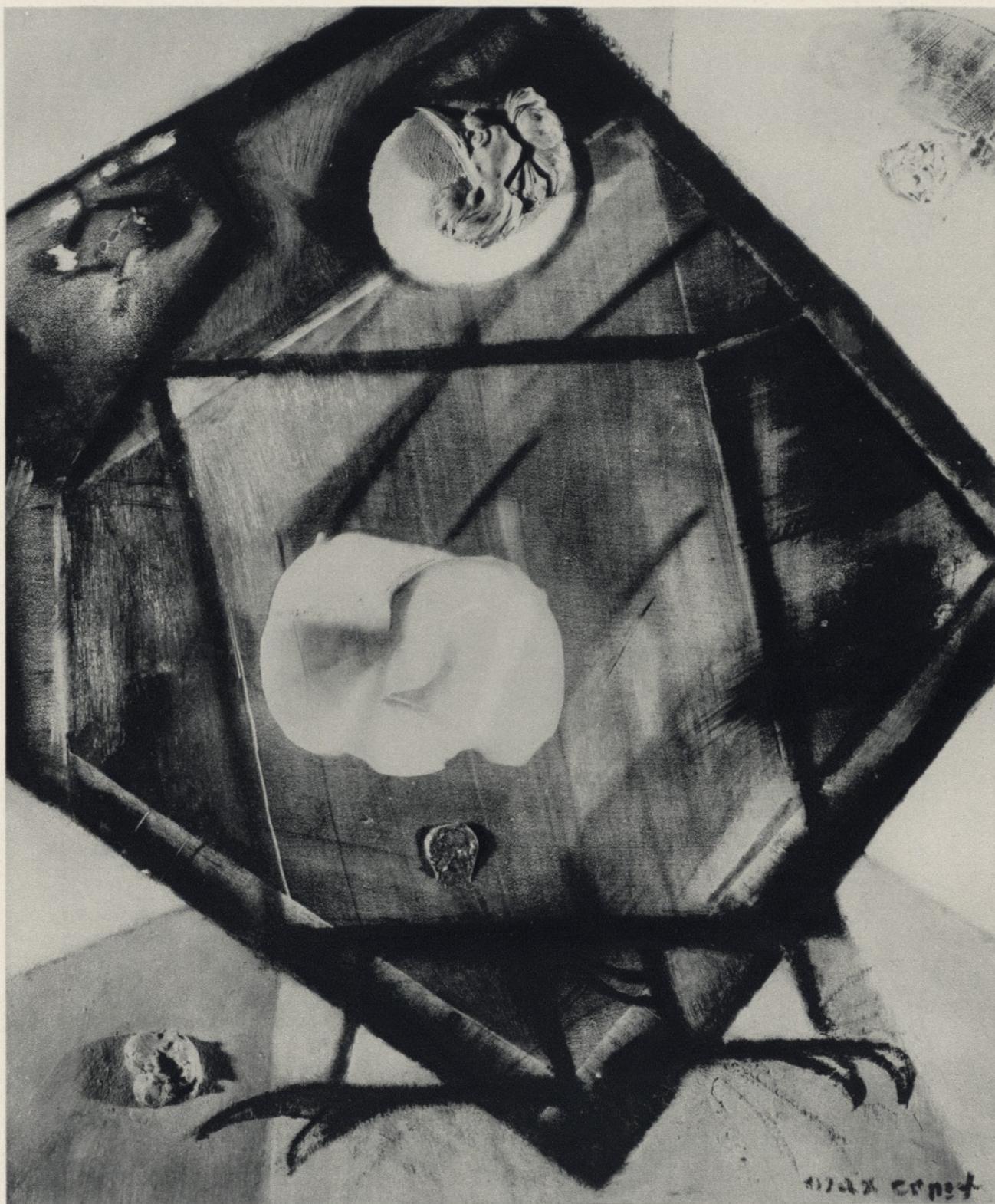


MAX ERNST. Paola et Francesco. 116 x 89 cm. Coll. Iolas.

Soleils, forêts, oiseaux, visions, Max Ernst est le Grimm de notre vie moderne. Les contes des gentils frères, comme ceux de maints auteurs qu'a recueillis *le Cabinet des Fées*, traduisaient, chez l'homme du passé, harrassé par d'ingrates besognes, l'obsession d'un « ailleurs » merveilleux grâce à quoi échapper, fût-ce un instant, à la nécessité. Hugo parle ainsi du laborieux médiéval:

« Il rentre enfin à la nuit tombée, las, triste, humble, et il se couche. Quel est son lit? un peu de paille. Quel est son oreiller? une bûche... Le voilà qui dort, ce ver de terre. C'est bien le moins qu'il ait la visite de l'infini. »

Les temps ont changé, certes, mais au milieu de la folie rationnelle de notre monde, nous avons, nous aussi, cette soif d'infini que l'œuvre de Max

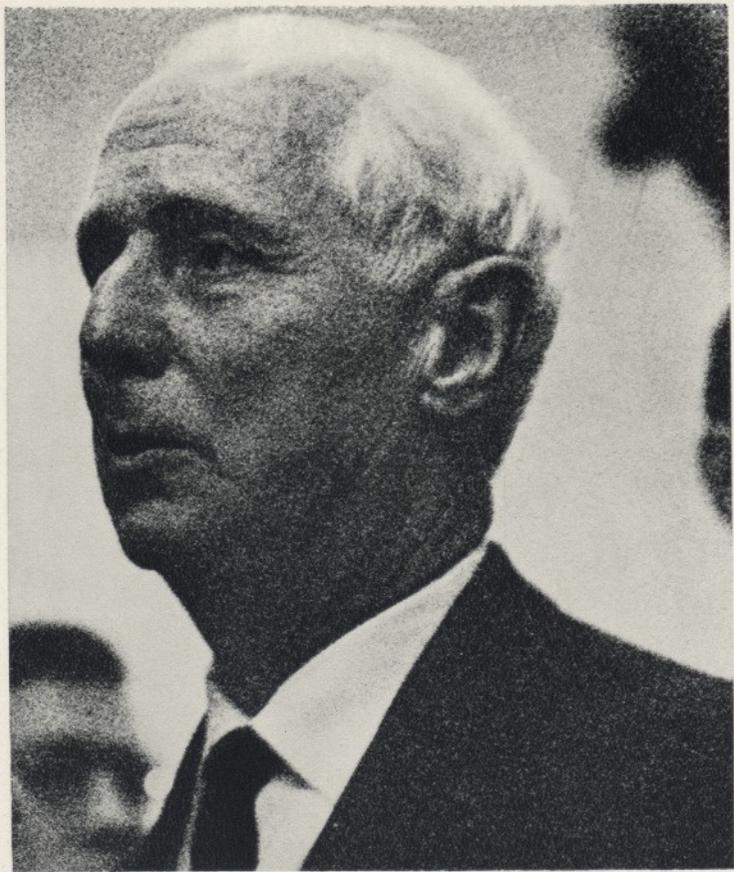


MAX ERNST. Je vous parle en père de famille. 1962.

Ernst, à sa façon, désaltère. Toutefois, à l'encontre des vieux fabulateurs, il n'a point pour appui l'élan collectif de l'imagination populaire. Ce qu'il nous livre, il l'a puisé en lui-même. L'instant crépusculaire dont je disais plus haut la puissance et le sens, il sait le susciter en lui, presque à volonté. Il est le plongeur de ses propres ténèbres et c'est au sein de cette nuit qu'il opère la transmutation du réel dont ses œuvres sont les éclatantes pépites.

Lucidité et abandon, tels sont les pôles entre lesquels sans cesse son esprit oscille, les contraires dont la résolution est tentée. Plus que toute autre, son œuvre porte la marque de cette qualité au plus haut point romantique: la dissonance.

La dissonance donne à l'œuvre de Max Ernst sa tonalité fondamentale, qui est nocturne, et



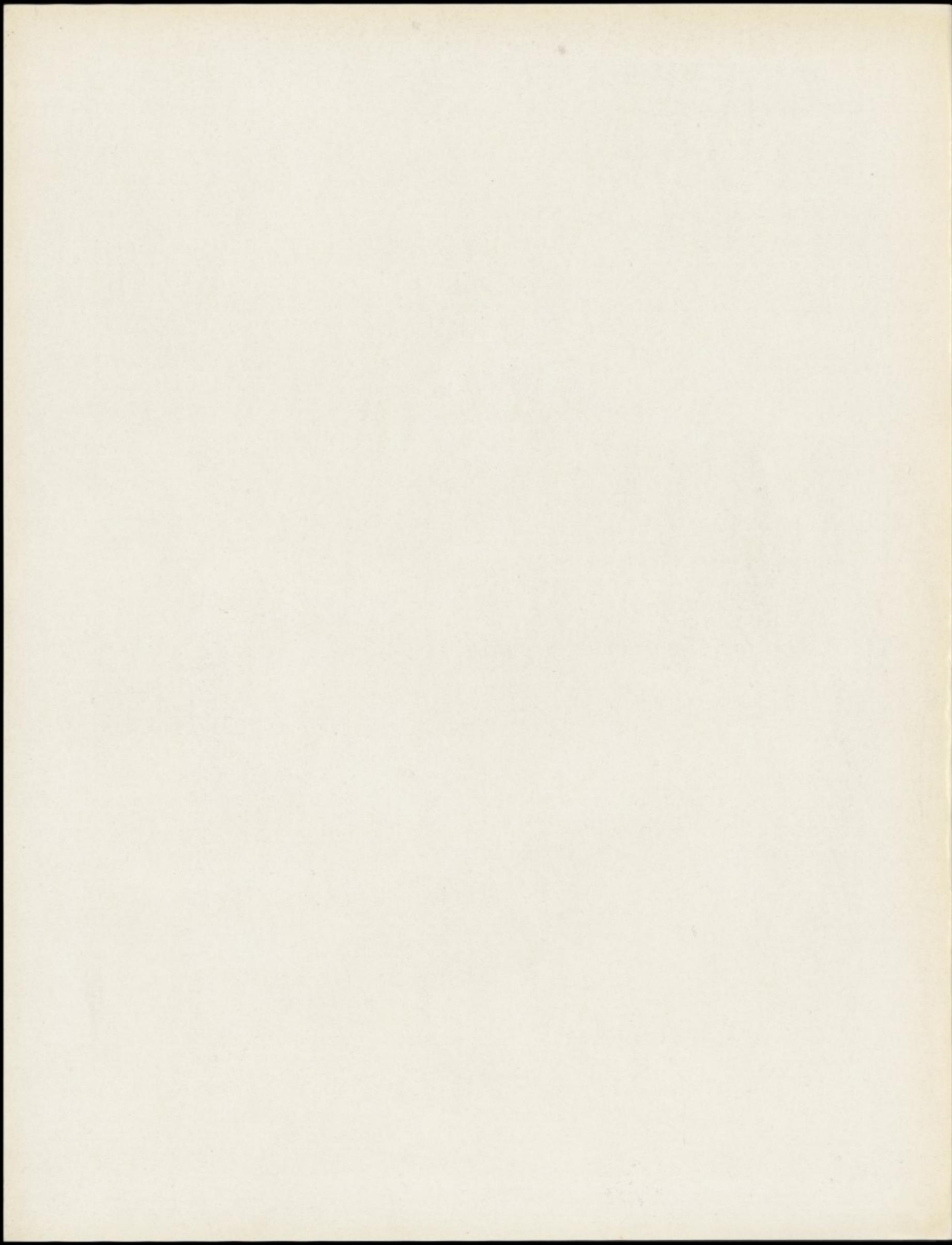
Max Ernst.

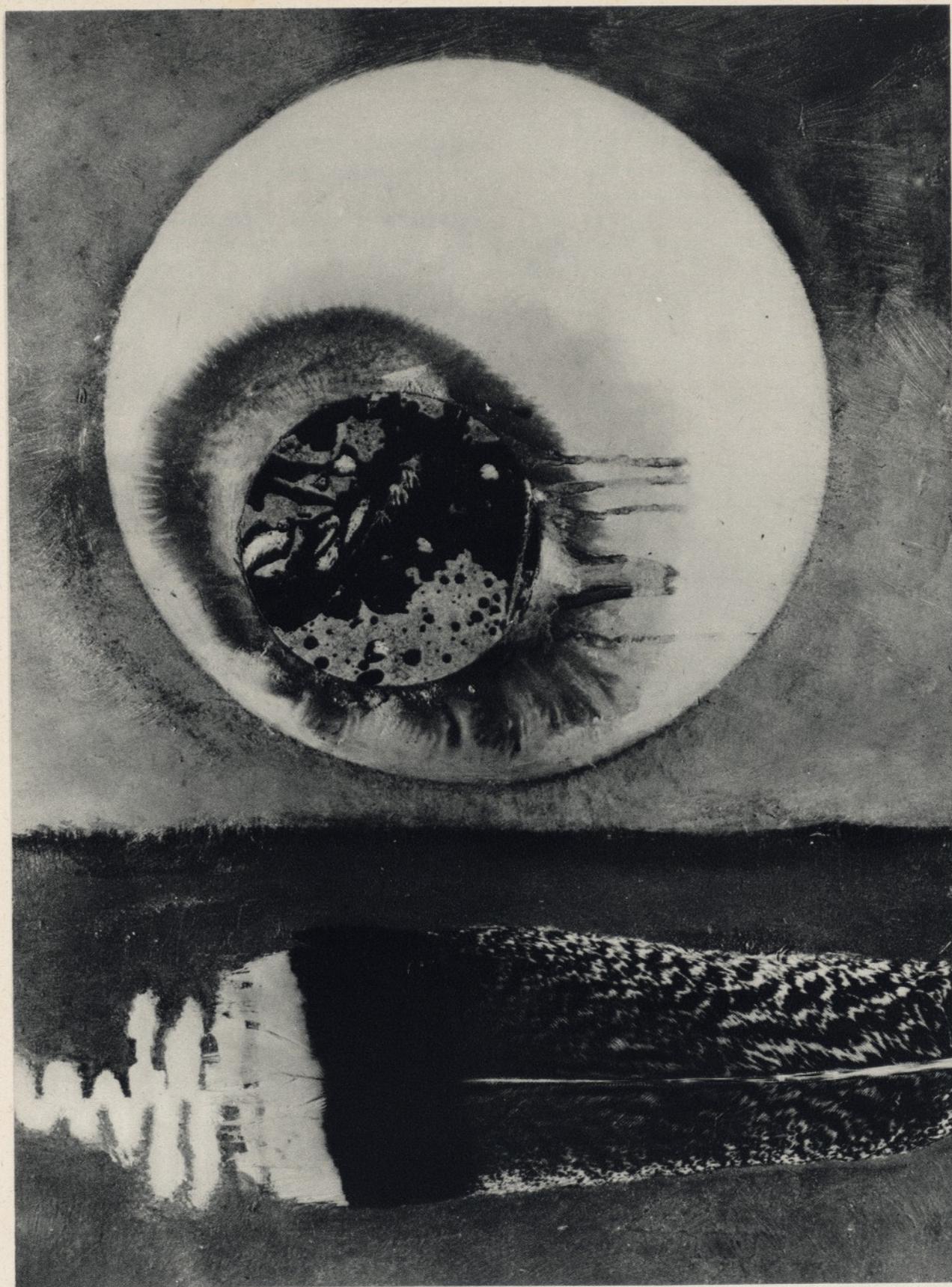


MAX ERNST. Le XX<sup>e</sup> siècle. Peinture 1960-61. 97 x 130 cm. Galerie Alexandre Iolas.



MAX ERNST. Le Grand Albert. Peinture. 1957. 152 x 106 cm. Coll. Jean et Dominique de Ménéil.





MAX ERNST. Juste ciel. Peinture. 1962.

angoissée. J'entends par là que l'angoisse est chez lui à l'origine de l'œuvre. Elle fut plus constamment présente, d'ailleurs, au cours de sa jeunesse, qu'ont agitée maints conflits et que l'expérience de la guerre a durement secouée. Chez ce virtuose du double-sens, du retournement des signes, un rien suffit pour que l'angoisse se change en euphorie et même en joie. A moins qu'elle ne se résolve en révolte, comme cela eut lieu dans les années de lutte qui suivirent la guerre.

L'Ironie, le Sarcasme, le Double-sens, selon la Théogonie d'Hésiode, sont enfants de la Nuit. A fortiori l'Humour, qui les inclut tous et ne saurait, pris au sens noble, se départir de gravité. Les manipulations féroces des « collages », où sont tournés en dérision nos tics, nos certitudes, provoquent tout d'abord un mélange d'émoi et de rire, pour enfin s'imposer en tant que Beauté. Ainsi de toute œuvre assez fortement individuelle pour embrasser l'ensemble.

« Le génie de Max Ernst, identifié au génie même du surréalisme, nous induit à la connaissance d'un art qui embrasse tous les arts, confond leur classification et leurs catégories et leurs limites, et auquel, par conséquent, tous les moyens sont bons. Tous les moyens de la nature et de l'esprit, tous les outils, tous les procédés, y compris les procédés du rêve, du souvenir d'enfance, du désir, de l'amour. » Jean Cassou, dans ces lignes, a défini cet autre caractère essentiellement romantique de l'œuvre de Max Ernst, la *variété*, qui, elle aussi, est fille du songe.

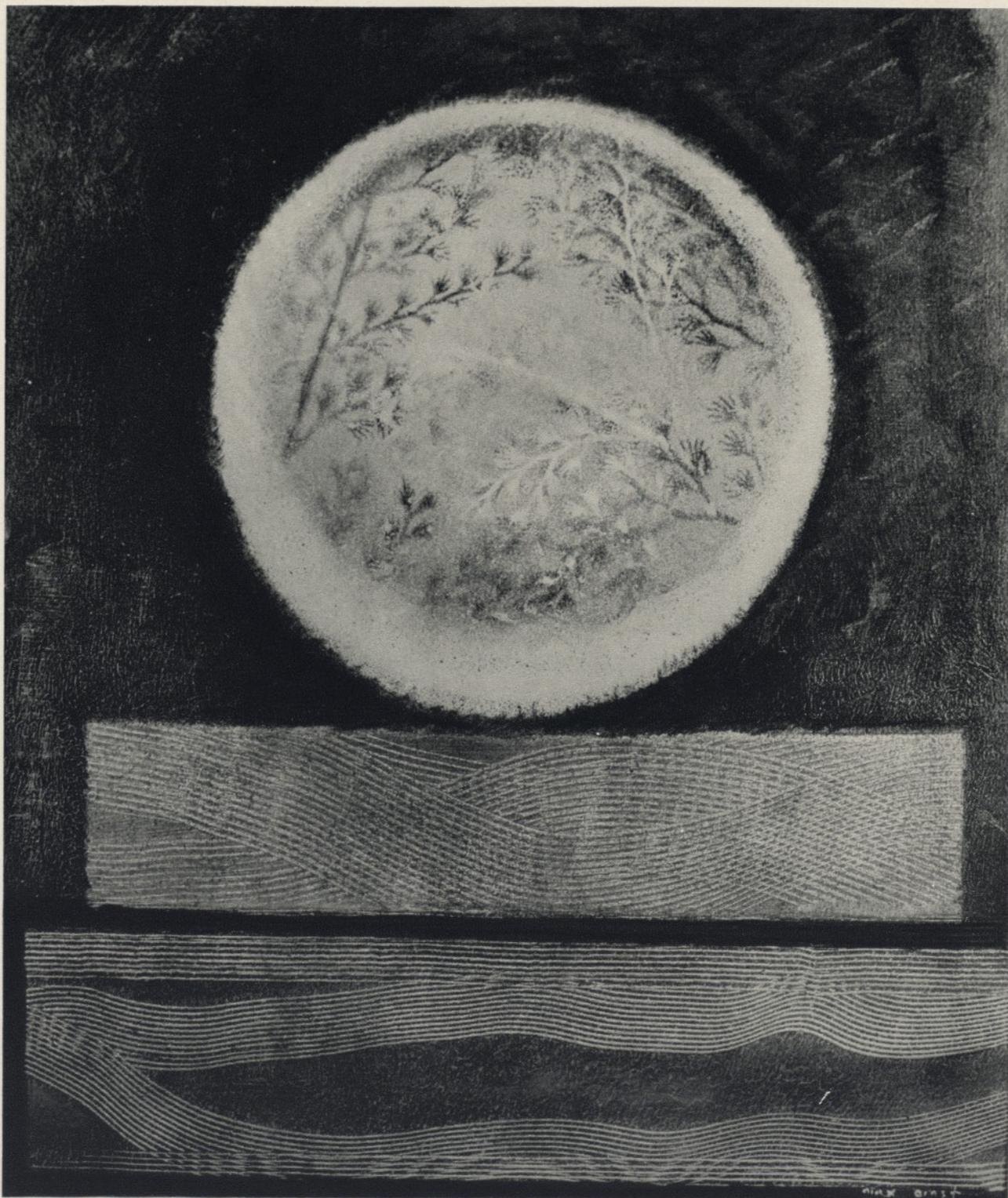
La prodigieuse mobilité qui se révèle dans cette œuvre, depuis plus d'un demi-siècle, ne saurait être comparée aux « manières » selon lesquelles l'on classifie les recherches formelles des autres peintres. La découverte, l'abandon ou la reprise de

telle technique correspondent, chez lui, à un *vouloir réfléchi de l'immédiat*, par quoi se peut définir sa démarche et, dans une large mesure, celle du surréalisme.

Sous le perpétuel miroitement des formes et des couleurs, c'est toujours le même cœur, le même esprit qui veillent pour nous aux portes du crépuscule. Tantôt il sera Frère Loustic, autre héros de Grimm, qui se moque de saint Pierre et du Diable et préfigure les compagnons fiers et libres dont la devise était « Ni Dieu, ni Maître ». Tantôt, tel Heinrich von Ofterdingen errant dans les cavernes de la montagne noire, il explorera les souterrains de l'âme. Toujours il est Max Ernst, l'hôte seigneurial, qui nous reçoit au royaume du possible.

PATRICK WALDBERG

MAX ERNST. La vie pastorale. 1961. (Photos Galerie A. Iolas, Paris, New York, Genève).



# Aux antipodes de l'angoisse: Soulages ou l'enracinement de la peinture

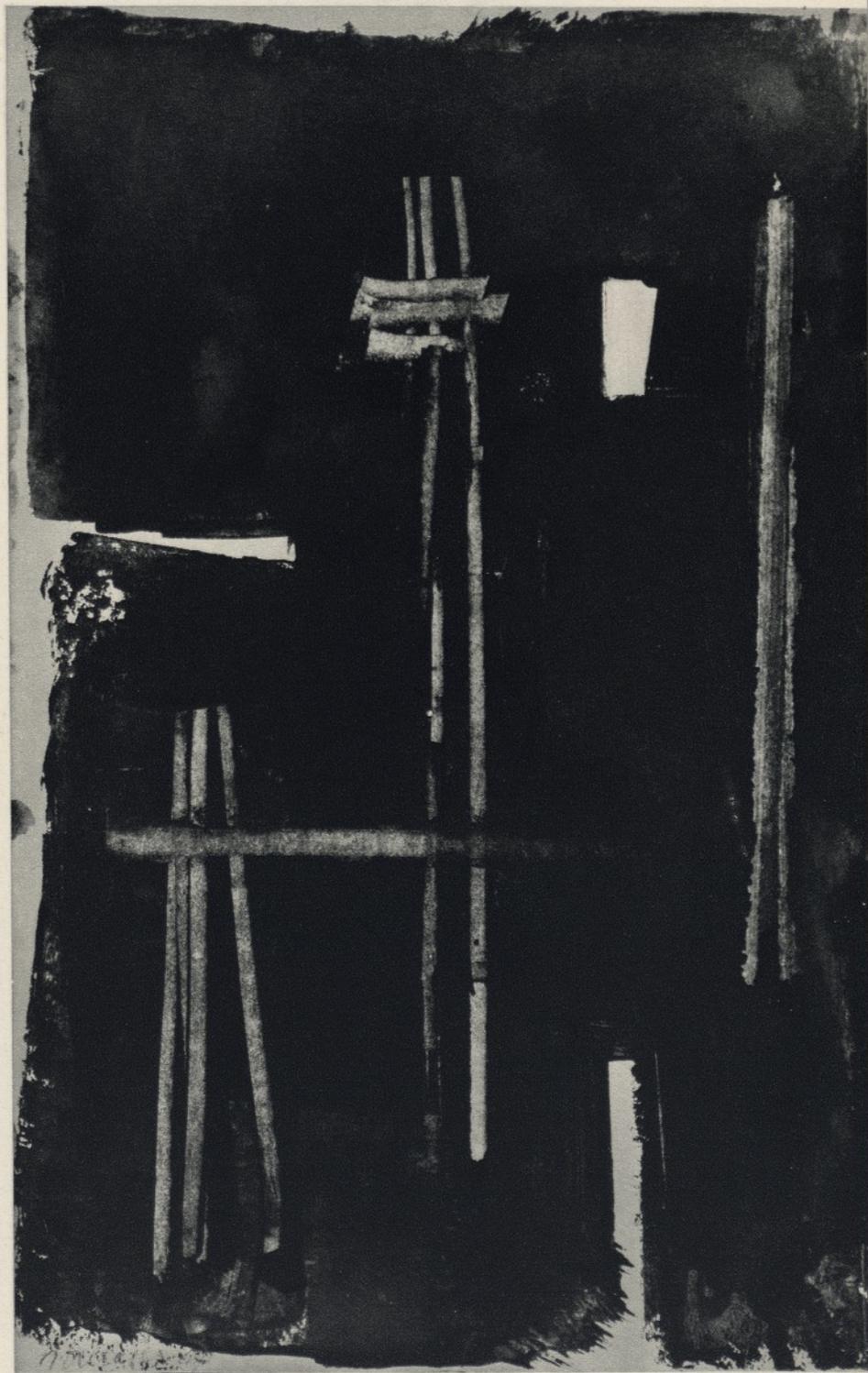
par Dora Vallier

Toutes les approches de la peinture de Soulages, chaque fois qu'elles ont fait appel au langage critique, ont inmanquablement évoqué la monolithique présence de certains monuments de la préhistoire, ou celle toute drue des arbres, ou encore l'art roman bâti sur une certitude sans faille. Enfin, mais déjà au-delà du simple parallèle, comme une analyse cherchant à percer les formes de Soulages, on a eu recours à l'écriture extrême-orientale — au signe, emblème d'une densité resserrée sur elle-même. C'est bien la péréemptoire originalité de ce peintre qui force le discours à sortir des sentiers battus et nous oblige, par ailleurs, à prendre l'exacte mesure de chaque pas menant vers son œuvre.

Il y a en premier lieu la manière d'être de cette peinture, une sorte de force qui la tient face à nous, inflexible, son « être en soi », je dirais, pour reprendre un mot forgé par la philosophie, mais qui me semble établir d'emblée un rapport avec les formes de Soulages. Mieux encore, la relation à peine nommée, comme si le grand halo abstrait du concept philosophique se dissipait, l'« en soi » prenant l'aspect d'un tableau de Soulages. D'une certaine manière. De la manière dont sans se référer à rien, c'est le tout que cette peinture vise. Et cela, autant avec ce qu'elle refuse des moyens propres à l'expression picturale (je pense en particulier aux combinaisons de couleurs) — qu'avec ce qu'elle accepte et transforme.

Considérée sous cet angle la peinture de Soulages apparaît le caractère spécifique de ses recherches et par là son évolution. Si bien qu'il est aisé de voir, maintenant que le peintre tient sa forme, comment la venue de cette forme se prépare de loin, grâce à la convergence, intuitivement obtenue, des moyens d'expression qui entrent en jeu dans la toile. Des seuls moyens acceptés au départ et dont l'ultime fusion devient cette totalité irréductible qu'est chaque tableau de Soulages.

SOULAGES. Peinture. 1947. 33 x 21 cm.





SOULAGES. Peinture. 1948. 65 x 50 cm.

Dès 1946, dès qu'il s'engage à fond dans la peinture, Soulages fixe son attention sur le pouvoir expressif de la ligne qui gouverne ses tableaux tout en les soutenant, comme une clé de voûte. Ce n'est ni la surface, ni les plans (et encore moins les volumes), ni la couleur qui l'intéressent, mais ce qui à la fois les retranche et les unit, leur dénominateur commun: la ligne. Mais ligne veut dire aussi ondoielement, empreinte de la durée par excellence. Là intervient l'arrière-pays de sa sensibilité. L'horreur profonde et consciente que l'emphase inspire à Soulages, agissant sur sa main, on dirait que celle-ci, pour préserver la ligne de toute inflexion, la raidit pendant qu'elle la trace et pour mieux l'aguerrir aux accidents, la grossit. Le tempérament résolument anti-romantique de Soulages cherche sans compromis sa voie et il entreprend cette progressive et lucide dépersonnalisation de la ligne qui le conduit à réaliser sa propre personnalité.

Pris entre l'obscur préférence qui le pousse vers une expression linéaire et sa hantise du graphisme, Soulages donnera à la ligne des assises

SOULAGES. Peinture. 1963.

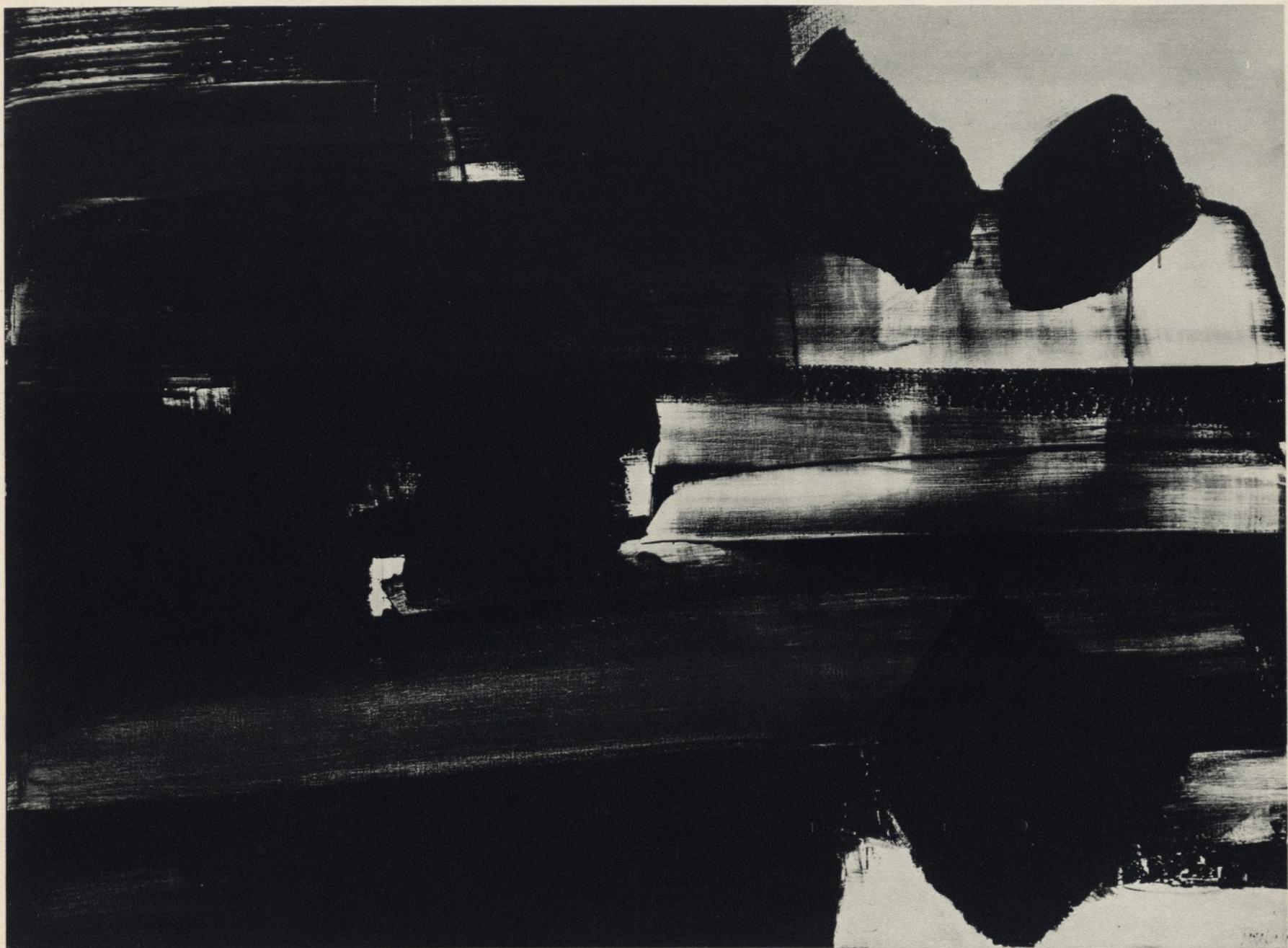




SOULAGES, Peinture. 1961. 87 x 65 cm.

SOULAGES. Peinture. 1963. 130 x 97 cm.





SOULAGES. Peinture. 1961. 130 x 97 cm.

toujours plus sûres, toujours plus massives. Les quelques courbes et diagonales, esquissées précédemment, disparaîtront vers 1949 et pendant que de grandes verticales rythmées par des inter-sections à angle droit occupent la toile, le couteau et la spatule remplacent le pinceau. Ce qui était ligne devient forme plane tracée d'un trait par l'étalement de la couleur sous le large outil. Gardant sa consistance de charpente, elle s'organise frontale contre un fond clair. Comme portées vers cette même solidité, vers la même intégrité, les couleurs fuient tout chatoiement. Aussi absolu que l'angle droit, le noir domine. Une lumière sous-jacente l'accuse et parce qu'il n'y a pas de passage de l'ombre à la lumière, ce qui s'inscrit sur la clarté du fond s'en détache, — premier plan total que le regard saisit en une fois.

Le tableau de Soulagès parvient ainsi à un partage abrupt: tout ce que la peinture comporte de contingent en est d'instinct éliminé. Bannie la « petite sensation » de Cézanne et sa grandeur. Proscription lourde de conséquences qui modifie chaque élément du langage pictural. La couleur n'est plus source de variations, mais accord unique: lumière et ombre. Les rares bleus, jaunes ou marrons que l'on verra dans les tableaux de Soulagès auront toujours valeur de lumière à l'égal du blanc qui donne, cela va de soi, la plus grande force au contraste lumière-ombre, l'ombre étant invariablement le noir. La touche, d'autre part, ayant dès le début disparu dans la ligne et la ligne, à son tour, étant devenue l'ample et compact tracé qui accomplit d'emblée la forme, en vertu de ces rigoureuses prises en charge suc-



SOULAGES. Peinture. 1961. 65 x 50 cm.

cessives, le champ de la peinture se trouve réduit aux seules données premières, forme, ombre, lumière. Comme s'il repensait la peinture en termes de sculpture, Soulages aboutit à une gravité essentielle. C'est elle qui se dresse d'abord, monumentale dans le tableau. Plus tard, vers 1952, ses parties constitutives jusque-là fortement appuyées mais distinctes fondent leurs forces isolées en une unique intensité: la forme au moment même de son avènement est ombre et sans délai lumière. Ou l'inverse. Le même geste qui étale

la couleur l'enlève distribuant la lumière à l'intérieur même de l'ombre — ou l'inverse — pendant que la forme apparaît sur la toile. Geste souverain qui par sa réversibilité fait rentrer dans le temps de son déroulement la totalité du tableau. Et c'est là que le fond de cette peinture nous est livré. Car si ce geste est lui-même réversible au sein de la forme, le cours de son déroulement ne l'est pas. Il appartient au temps irréversible, au temps tout court, dont le tableau n'est autre que le plein instant, résolu



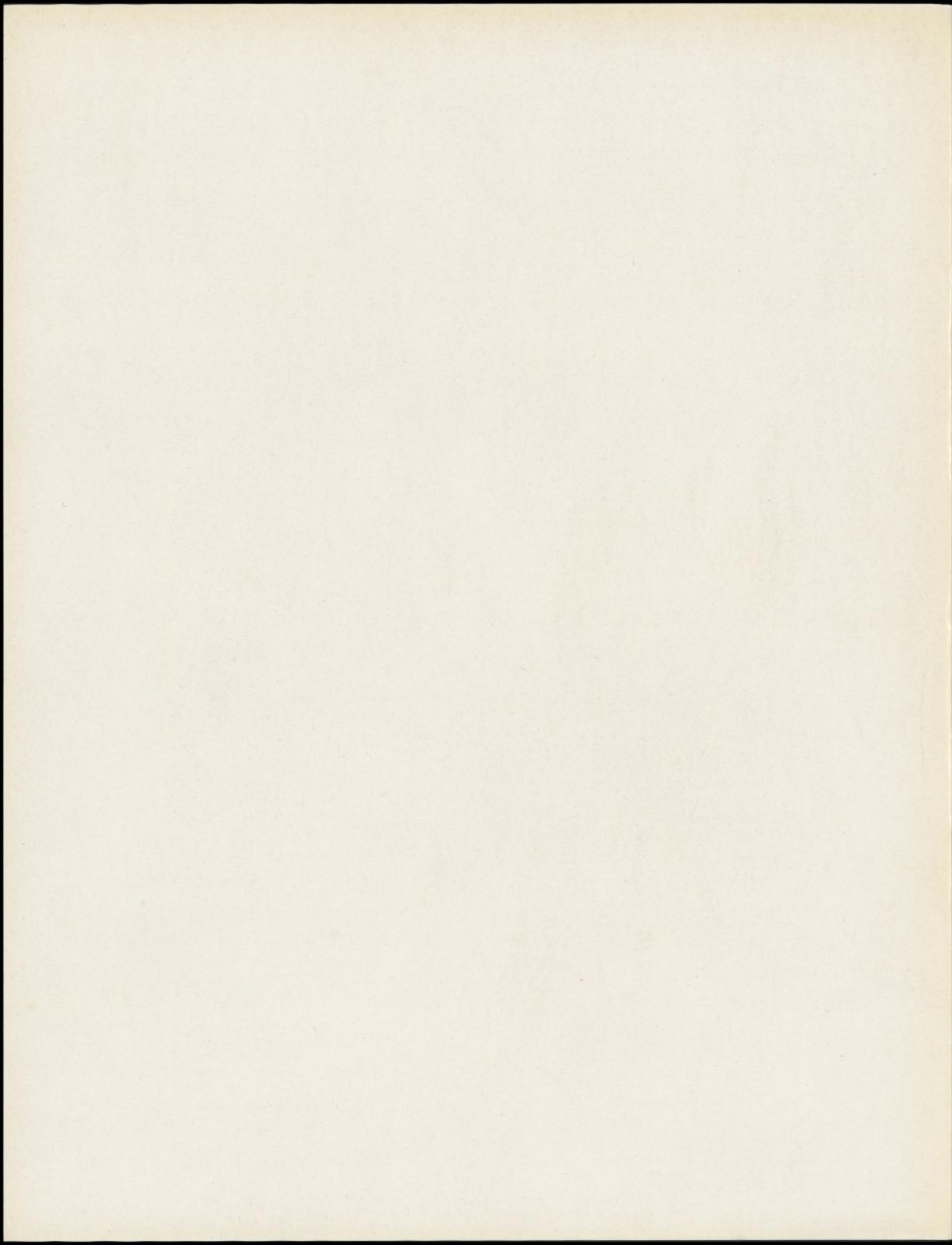
Pierre Soulages.



SOULAGES. Peinture. 14 Novembre 1963. 130 x 97 cm. Coll. Kootz Gallery - New York.



SOULAGES. Peinture. 24 Novembre 1963. 256 x 202 cm. Coll. Kootz Gallery - New York.





SOULAGES. Peinture. 1961. 65 x 50 cm.

à n'avoir pour contenu que la permanence de sa plénitude. La forme de Soulages, de l'espace matériel de sa réalisation glisse ainsi dans le temps, sans toutefois en figurer l'écoulement (comme il en est de la peinture dite gestuelle), ni en épouser la durée. Bien au contraire, du fait que cette forme est elle-même mouvement de synthèse, elle réussit à fixer la complexe instantanéité du temps. Ce qui rejoint à mon sens cette déclaration que le peintre faisait à Jean Grenier: « Le temps me paraît être une des préoccupations

dont ma peinture témoigne: c'est le temps qui me paraît être au centre de ma démarche, le temps et ses rapports avec l'espace. »

De ces rapports du temps avec l'espace surgit précisément cette *présence* qu'est le tableau de Soulages: présence, c'est-à-dire temps et espace devenus une seule chose. Et la portée d'une telle peinture est de pouvoir affronter cette identité temps-espace (point central de l'art actuel) avec des moyens aptes à l'exprimer, avec le langage tout d'un bloc qu'elle a su se forger.



SOULAGES. Peinture. 1963. 65 x 50 cm. (Photos Delagénère, Paris).

Or, si pour Soulages comme pour tout artiste, sa peinture n'est que la réponse aux exigences de sa sensibilité, il n'en reste pas moins que son œuvre, tel qu'il est et indépendamment de lui, représente un enracinement de la peinture elle-même. Dans les années de grand éparpillement que nous vivons, où l'art semble perdre contact avec son essence, où des palliatifs d'originalité suppléent l'authentique création, il me semble nécessaire de souligner l'effort d'un peintre qui en cherchant sa vérité a creusé la peinture jusqu'à ce que, prenant appui sur sa base, il ait pu saisir

et nous révéler un des aspects du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le critique anglais Pierre Rouve l'a fait remarquer, ce jeune homme qui portait en lui les certitudes du terroir, à ses premiers pas décisifs dans la peinture, en 1946, face aux ruines de la guerre, face à l'angoisse, éprouvait le besoin d'un monde debout et après avoir décortiqué la peinture jusqu'au noyau, à partir du noyau et à son image il a pressenti une face profonde du réel, la plus proche peut-être de l'irréfutable, celle où le réel est permanence.

DORA VALLIER

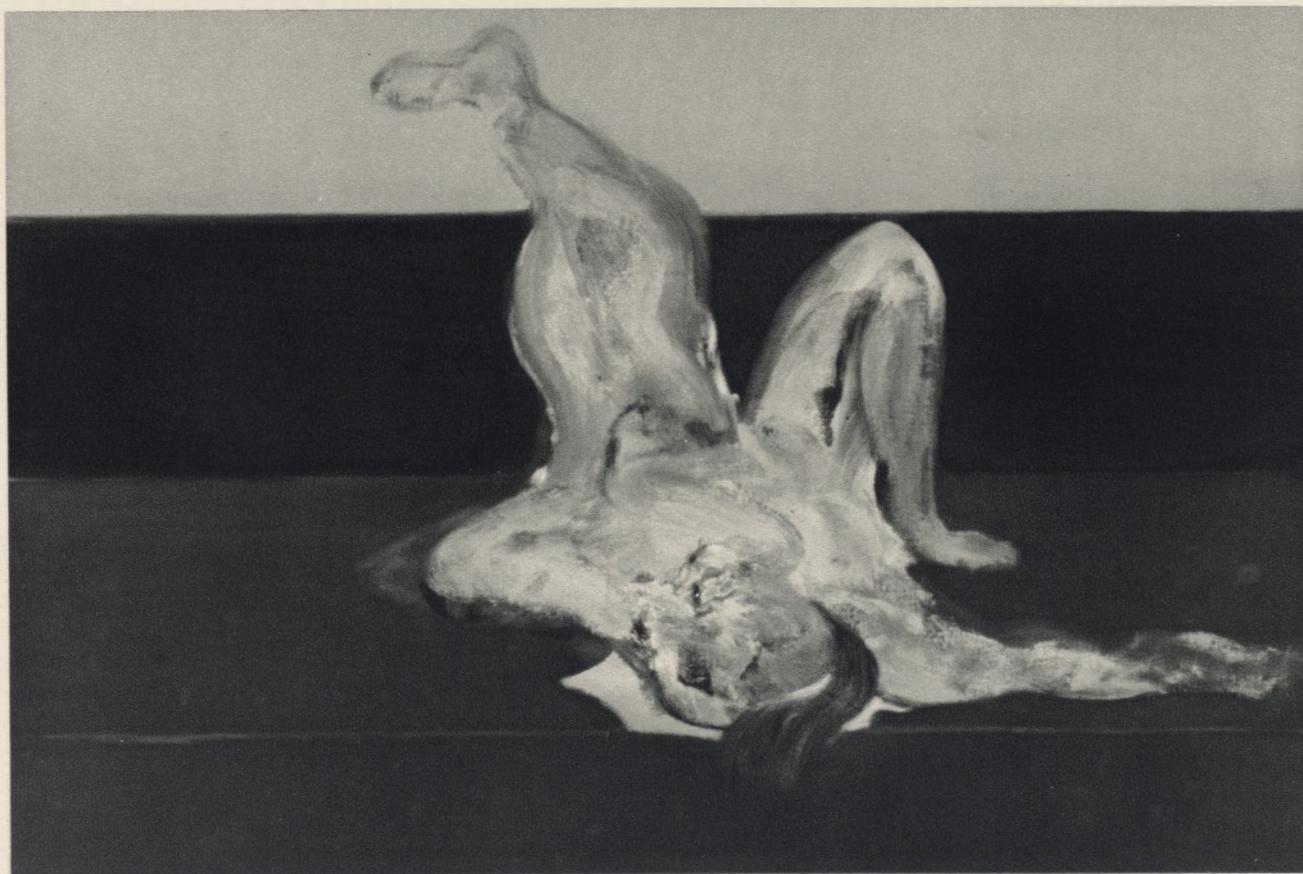
# Bacon le convulsif ou l'angoisse sied aux héros

par Lawrence Alloway

Sans cesse on nous invite à voir dans l'œuvre de Bacon des symptômes d'une crise dont l'origine est extérieure à cette œuvre et qui dépasse la personne de son auteur. Ainsi, de même que Michaux peut attribuer certains de ses dessins (non les meilleurs) à l'effet de la drogue, de même que le dadaïsme, rationnellement interprété, n'est que le reflet de la première guerre mondiale et de ses suites, a-t-on réduit les formes spécifiques de Bacon à des reflets et à des analogues d'aspects morbides et spectaculaires, propres à la culture du milieu du siècle. Retenons, à titre d'exemple caractéristique de cette manière d'aborder l'art de Bacon — sombre miroir d'un âge sombre — et de la hardiesse facile des métaphores qu'elle autorise, la comparaison hasardée à propos d'Eichmann enfermé, lors de son procès, dans

un box de verre à l'épreuve des balles: des critiques d'art alléguèrent certaines images « prémonitoires » de Bacon. La tendance que révèlent de telles approximations est de faire de Bacon un témoin de l'angoisse de notre temps. En réalité, assignant à la peinture une fonction de pur commentaire, elles ont pour résultat d'amortir les effets de l'angoisse; dès lors, l'œuvre d'art est assimilable à un roman noir à arrière-plan politique et relève de l'humanisme routinier qui s'éténue en lamentations sur les camps de concentration et la Bombe. Toutefois, en identifiant l'œuvre de Bacon à l'imagerie conventionnelle de l'objection de conscience ou en y cherchant l'actualité ponctuelle d'une photographie de journal, on ne fait guère qu'en voiler l'angoisse. Si cette angoisse, telle que Bacon l'éprouve, doit être

BACON. Figure. 1959. Détail. Coll. M. Franklin Konigsberg, New York.





définie, qu'elle le soit en fonction de son art et non par de simples analogies entre ses œuvres et la vie extérieure.

L'angoisse n'est pas expression de soi, au sens de ce concept grossièrement mécanique, plaqué sur l'expressionnisme et l'art enfantin. L'art suppose des structures trop élaborées pour être simplement le reflet d'une personnalité tourmentée ou exaspérée. L'expressionnisme, par exemple, se traduit clairement aujourd'hui en termes d'iconographie conventionnelle et de style partagé. L'art est, décidément, un bien médiocre procédé, quand il s'agit d'enregistrer les secousses sismiques de la personnalité. L'attachement aux formes reçues est, dans le cas de Bacon, essentiel à l'expression de l'angoisse. Celle-ci, en effet, se manifeste de façon d'autant plus convaincante que l'ironie entre pour une plus grande part dans la fidélité de Bacon à la Grande Manière. La puissance de la présentation formelle est, avec l'ironie et l'homogénéité de l'œuvre, ce qui assure l'envoûtement du spectateur au seuil du monde d'angoisse imaginé par Bacon. Ce n'est pas seulement en établissant la courbe d'une souffrance mais en occupant dialectiquement une certaine structure formelle que Bacon parvient à atteindre, comme il l'a dit lui-même, les nerfs du spectateur.

Les œuvres de Bacon maintiennent l'infrastructure de la Grande Manière. J'entends par Grande Manière la tradition centrale de la peinture européenne à figures, telle qu'elle s'est développée à l'époque de la Renaissance pour dominer toute l'évolution ultérieure de ce genre jusqu'au XX<sup>e</sup>

siècle. Le format des toiles, la mise en place des figures, les gestes et les attitudes sont, dans l'œuvre de Bacon, autant d'allusions à la Grande Manière, parfaitement assimilée et devenue pratique directe et naturelle. Ces échos du passé ne sont pas des simulacres académiques de modèles anciens. D'autre part, leur persistance chez Bacon le distingue des peintres abstraits. En réalité, même lorsque le passé est évoqué par la structure de l'œuvre, il est contesté et miné. Le déploiement d'une vaste composition recèle le trou de serrure donnant accès à une intimité. Dans le cadre même de la Grande Manière, le rôle des figures, les fonctions spatiales et picturales sont chargés de significations nouvelles. S'agissant, par exemple, d'un sujet héroïque, tel personnage sera peint de façon elliptique ou désinvolte. Rétives à la cohérence spatiale de la Grande Manière, les figures s'évanouissent dans le noir ou sont projetées vers le spectateur par un fond de couleur traité en aplat.

Du rapport que Bacon entretient avec la tradition, ne nous empressons pas de conclure à une œuvre admise et à une individualité parfaitement accordée à son patrimoine — ainsi advient-il souvent en France que la critique d'art soumette l'école actuelle de Paris aux seuls critères de la grâce et de la raison spécifiquement françaises. Pour Bacon, la tradition n'est pas une boule de neige qui s'accroît doucement, pour peu qu'on la pousse le long d'un sentier battu, non plus que le passé n'est une galerie cohérente de prototypes qu'il se contenterait de modifier sans jamais en contester la suprématie, conformément à l'idéal recommandé par les classiques et les conservateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle. La tradition réside, pour lui, dans le rapport problématique qui s'institue entre un ensemble mouvant de modèles et d'influences et une série d'expériences nouvelles. Les éléments du passé survivent mais ne valent que par la manière souterraine et personnelle dont ils sont utilisés.

La Grande Manière constitue pour Bacon un cadre indispensable, cadre contre lequel s'exerce son action corrosive et subversive mais qu'il ne supprime pas. Il a, tout à la fois, besoin d'ordre — de cet ordre dont la Grande Manière symbolise le long règne et le vaste empire — et du contraire de l'ordre, tel que le définissent les images insolites surgies du plus intime de lui-même. Ces deux éléments s'interpénètrent, l'un donnant corps à l'autre, l'autre douant l'un de mystère. A cet égard, Bacon peut être comparé aussi bien à Giacometti qu'à Kooning, mais non à Dubuffet (dont les figures sont plates et évoquent la manière des Primitifs). Les personnages assis de Giacometti sont des avatars du portrait baroque, où le grand mur gris de l'atelier tient lieu de colonne et de rideau de fond. De même, les *Femmes* de Kooning, si manifestement vouées qu'elles soient aux sueurs du labeur et aux épreuves de la fécondité, sont peintes dans la position assise, attitude fondamentale adoptée par l'artiste dès les années



BACON. Trois études pour une crucifixion. Peinture. 1962.

trente, à l'imitation d'originaux de la Renaissance. Le trait commun à ces peintres, Dubuffet excepté, est leur *postraphaélisme*: ils ne visent pas à la simplification et plutôt que de se délivrer de l'histoire ou d'éviter la sophistication, ils choisissent d'en user librement, de façon toute personnelle.

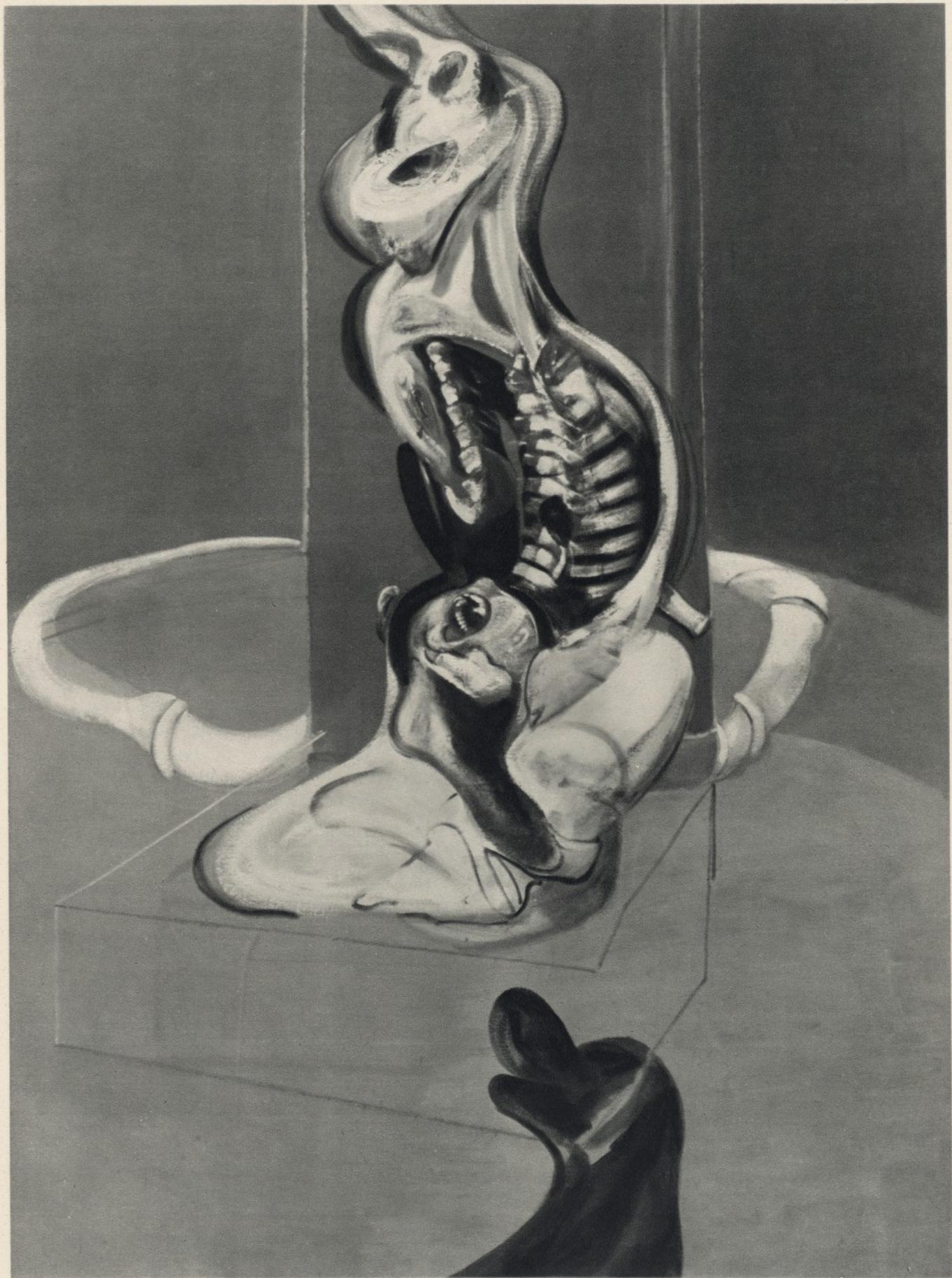
Maintenir sciemment une forme, quitte à la modifier dans une certaine mesure, engendre un art éminemment ambigu — pour employer un mot cher à la critique du XX<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi qu'on a qualifié les images surréalistes qui mettent en conflit des objets ou des classes d'objets de nature différente, encore qu'il en résulte moins un effet ambigu qu'un effet de puzzle. Dans les œuvres de Bacon, de Giacometti et de Kooning (l'auteur des *Femmes*, non le peintre abstrait), c'est la structure même de l'œuvre qui est ambiguë; c'est la reprise d'une tradition révolue sous une forme assurée et viable; c'est encore l'utilisation des formes traditionnelles en tant que contenants appelés à recevoir des contenus inattendus — louches, parfois. La Grande Manière devient, à l'occasion, Grand Guignol. Paradigme d'ordre, l'espace de la Grande Manière se change en corral pour bêtes sauvages, fraîchement capturées. Ici, la peinture crée la forme et, dans le même moment, en retient la définition complète. La composition traditionnelle et ses personnages héroïques sont évoqués et perpétués et, en même temps, parodiés et abîmés. Les nus de Bacon, par exemple, nous montrent clairement quel rôle la Grande Manière joue dans son œuvre. Manifestement, l'angoisse mimée par ces personnages ou issue de leur représentation produit un effet d'autant plus puissant que l'œuvre est plus solidement construite. Les personnages de Bacon hurlent, perdent l'équilibre, disparaissent dans les ténèbres: leurs gestes sont ambigus et sans destination. Malgré leur musculature Renaissance, ce ne sont point des sujets agissants, capables d'autodétermination. Leurs formes sont imprécises, sinon lacunaires ou absentes. Elles s'élaborent à partir de notations « réalistes » délibérément maltraitées et comme enfermées dans une gaine d'air et de lumière.

Les nus, pour lesquels Bacon s'est souvent inspiré des études de mouvement d'Eadweard Muybridge, exécutés d'après des modèles masculins, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, évoquent infailliblement la Grande Manière; mais, quand l'anatomie musculaire entre en jeu, c'est le souvenir de Michel-Ange et de ses successeurs qui s'impose. Les figures d'hommes que Bacon nous montre s'exerçant seul ou à deux, illustrent de façon exemplaire la tendance de l'art moderne à traiter le nu littéralement. Accoutumés que nous sommes aux nus héroïques du XVI<sup>e</sup> siècle, nous ne pouvons plus dissocier l'anatomie humaine de ses représentations peintes ou sculptées. Un potentiel de réalité humaine a été libéré au sein de figures idéales, souvent au détriment du symbolisme initial qui les identifiait à Mars, à Vulcain, ou

à tels types d'athlètes (leur physique répondant au culte des vertus alors en vigueur). Isolés de leur contexte iconographique, les nus de Michel-Ange sont plongés dans un nouveau milieu pictural où l'érotisme du muscle succède au néo-platonisme. De symboles ils deviennent chair. La tradition relative à l'homosexualité de Michel-Ange est alléguée le plus souvent, aujourd'hui, à propos des voûtes de la Sixtine qui nous apparaissent peuplées de gymnastes. De même, les figures masculines de Bacon ont un contenu homosexuel. Il ne s'agit pas pour lui de lever les interdits bourgeois ni de restituer à l'homosexualité le statut social et culturel qu'elle avait pour un poète grec, par exemple. Au contraire, Bacon accuse la présence de significations homosexuelles latentes dans les tableaux de la Grande Manière. Ainsi, chez Baudelaire, les thèmes traditionnels s'altèrent sans que la forme soit modifiée, à la manière de fruits qui pourrissent dans une coupe et de même que l'aménagement interne d'une maison change au gré des générations qui l'occupent, derrière la même façade indéfiniment conservée.

A l'époque de la Renaissance, le corps humain est défini comme un solide, soumis aux lois physiques et placé dans un espace mesurable. Il est parfaitement adapté à cet espace et ses mouvements sont efficaces. Apte à lutter et à bâtir, il se plaît à des tâches sélectives. Bacon est sensible à cette définition de l'espace en tant que milieu où l'homme peut se mouvoir et atteindre son but. Toutefois, il abandonne la distinction objective des plans formulée par la Renaissance et organise l'espace autour d'éléments thématiques qui lui sont propres: lits, dais, cabines et Croix, pour définir l'aire du mouvement humain. L'image qui revient le plus souvent montre un être humain confiné dans l'intimité d'une aire minimum d'utilisation. L'idée que Bacon a de l'homme est conditionnée par sa prédilection pour les régions de l'espace intimes, accessibles et tangibles: le berceau de l'enfant, le lit où nous passons une si grande partie de notre vie, la table sur laquelle j'écris, la cabine téléphonique, une chaise — ou encore la Croix sur laquelle Quelqu'un fut cloué. L'espace qui entoure ces îlots d'intérêt humain est informe ou inaccessible.

Dans beaucoup d'œuvres récentes de Bacon, la forme est tordue en spirale et comprimée, le mouvement étant, à ses yeux, la transition qui s'opère d'un espace à un autre, de façon continue dans le temps. Partant, la forme humaine est étirée, froissée, altérée et injuriée. La convulsion des figures est dans la logique d'une manière de peindre qui, admettant certains postulats de la convention, en déduit rigoureusement les conséquences. Bacon n'inculque pas son angoisse à des poupées; il n'est pas le miroir d'un monde malade. C'est un artiste qui, fécondé par certaines conventions picturales, ne vénère pas en elles les vestiges du passé, mais est à même de leur conférer le sens le plus personnel et le plus



BACON. Trois études pour une crucifixion. 1962.

intime. Bacon est parvenu à une représentation de la figure humaine qui s'exprime dans l'espace par un spectaculaire déploiement de chair, mais ne coïncide pas pour autant avec la conception de la Grande Manière. Toutes les déviations et les déformations commises par rapport à la convention originale sont chargées de traduire l'aberration et la déformation propres aux figures représentées. Quelques-uns de ces nus ressemblent à la peau de saint Barthélemy, vidée de son contenu, flasque mais intacte, conservant même (comme dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange) une apparence de vie. Le corps n'est plus qu'une crêpe de chair, qu'un manteau gélatineux qui gesticule encore comme une personne réelle. Ces corps sont engagés dans une action violente, quoique flexibles et invertébrés — cloaques doués de sentiment, flaqes pourvues d'yeux et de génitoires. Ailleurs, le corps est tout en nœuds et en protubérances qui font saillie comme les os dans la viande, de sorte que l'apparence extérieure laisse deviner l'anatomie interne, qui, pour être cachée, n'en est pas moins connue. Que la touche soit épaisse, fluide, ou encore dure et maigre, la technique est toujours improvisée, car il convient de déjouer les ruses du conservateur qui s'obstine en tout homme. Il ne s'agit pas de séparer l'art de Bacon de son contenu humain brut, mais seulement de situer précisément ce contenu par rapport à l'acte de peindre. Au lieu de considérer l'angoisse de Bacon comme un sentiment diffus qui se communique à la faveur des aspects inquiétants du monde environnant, nous devons saisir à travers elle le comportement d'un individu placé dans une situation particulière.

On peut étudier l'évolution de Bacon en fonction des interprétations successives qu'il a données du mouvement. De 1949 à 1956, son procédé le plus fréquent, pour rendre le mouvement des figures, consiste à brouiller les contours et à ouvrir les volumes. Les formes sont évoquées par brefs aperçus, dans une ambiance de clair-obscur, sans que leur apparence globale soit jamais mise en question. Il y a abondance d'espace par rapport au mouvement que ces formes impliquent. L'effet produit est celui de la plénitude spatiale et de la libre occupation de l'espace par des figures mobiles et fugitives. En 1956, Bacon est toujours intéressé par l'étude du mouvement, mais sa conception, à cet égard, se modifie. Elle se caractérise alors par la netteté des contours et la continuité des plans. Auparavant, la figure entière était en mouvement, l'intégrité des formes, même brouillées ou transparentes, étant respectée. Les membres, dans le flou même de la représentation, demeuraient intacts et en place. Maintenant, le mouvement est rendu par la contraction de formes liées et continues. Ainsi, le mouvement de tourner la tête se traduira non par un contour tremblé mais par l'image d'une torsion. Les corps ne se meuvent plus dans le temps: ils sont vissés sur eux-mêmes et écartelés entre les phases, partiellement et simultanément visibles, d'un même

mouvement. Il est possible de discerner dans ces figures quelque référence au futurisme. Le glissement et la contraction des formes qui caractérisent ces anatomies sont une réminiscence du bronze d'Umberto Boccioni, *Formes uniques de la continuité dans l'espace* (1913). Ce que Bacon nous offre est la « reconstruction idéale de la continuité », telle que l'exaltait Boccioni, sans référence, toutefois, au monde mécanique qui donne à l'œuvre de Boccioni son aspect géométrique; aux surfaces métalliques se substituent des figures molles et vulnérables.

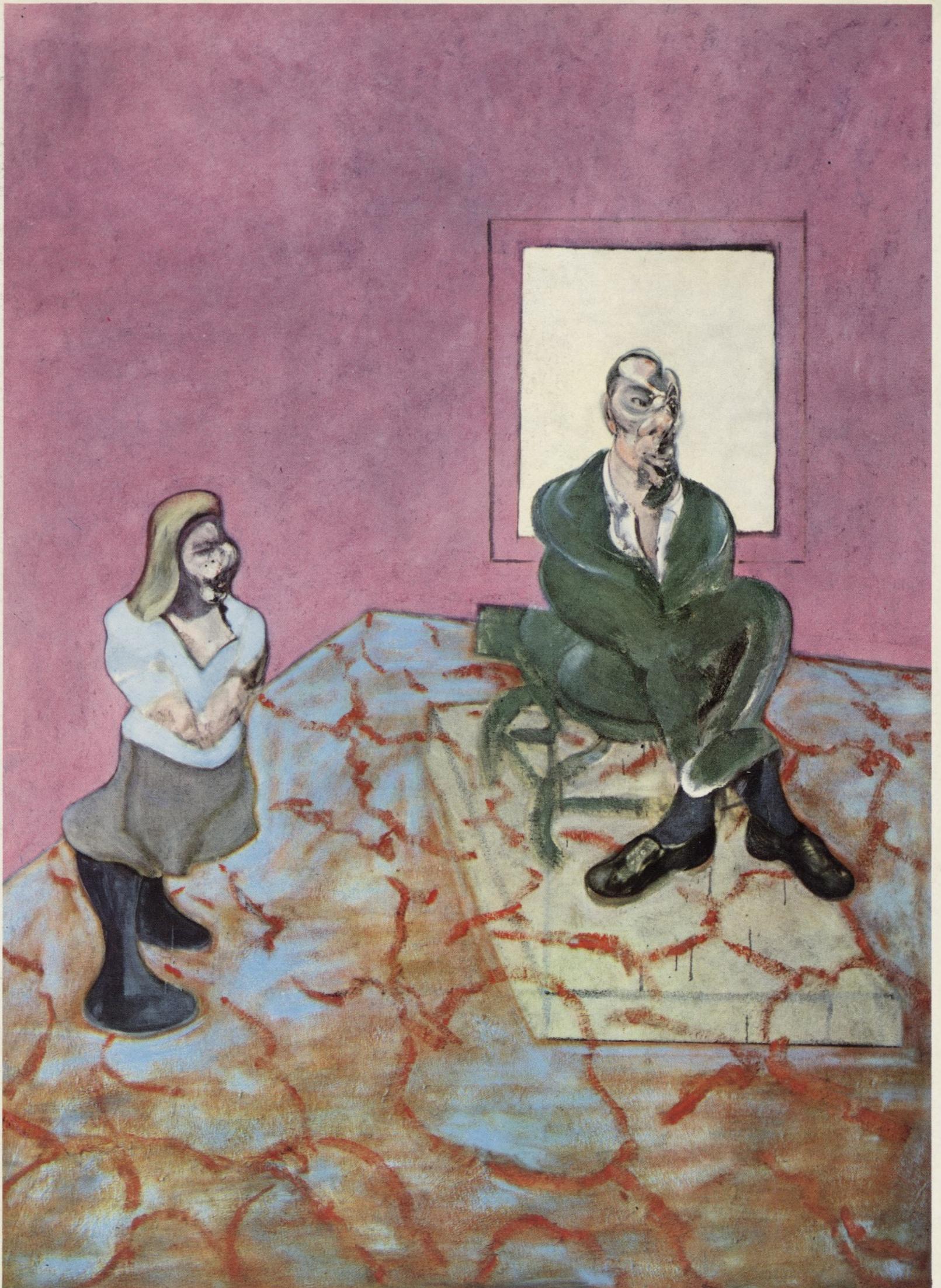
A cette évolution de Bacon correspond une modification de sa palette et de sa manière de peindre. Ses premières œuvres sont monochromes. Fondées sur le noir et un nombre restreint de couleurs, elles révèlent des affinités évidentes avec Manet. Cette rencontre n'est pas fortuite, s'agissant d'un artiste qui maintint lui aussi le cadre de la Grande Manière pour y improviser librement (arbitrairement, aux yeux des censeurs). De 1945 à 1949, Bacon, dont les empâtements épais et visqueux trahissaient une hésitation entre la technique du peintre et celle du sculpteur, évolue progressivement vers un style pictural cohérent. Au début des années cinquante, sa manière se fait plus lumineuse, les formes naissent par effleurement, sous l'assaut de touches sèches et légères. En 1952, la discontinuité s'accroît, le réseau pictural se condense et se durcit, sur la toile aride, en une sorte d'alphabet Morse. Cette évolution est constante jusqu'en 1956, époque à laquelle apparaissent des couleurs plus intenses et des surfaces unifiées. En 1959, la luminosité est plus grande qu'elle ne le fut jamais. Les figures sortent de l'ombre où Bacon les maintenait et, soumises à de puissants effets de perspective, étalent au grand jour leurs infirmités.

Un phénomène bien établi, pour l'histoire de l'art et des idées, est la déchéance et la disparition du héros dans l'art, au terme d'un processus favorisé d'abord par les vieilles tendances anticlassiques qui persistent au XVII<sup>e</sup> siècle, puis par le triomphe du paysage où l'homme n'est plus qu'une silhouette dérisoire. Finalement, n'ayant plus de héros à peindre, l'artiste devient lui-même son propre héros. C'est à l'acte de peindre et à l'expérience du peintre qu'est dévolue la fonction héroïque. Toutefois, si tourmentées que soient les figures de Bacon (étirées ou tassées autant que celles de Giacometti sont amincies et érodées), elles gardent quelque souvenir de l'ampleur de la Grande Manière (ce style auquel l'art de Giacometti demeure indissolublement lié). De même, l'angoisse que ces figures miment en tant qu'agents ou réalisent en tant que peintures, est un sentiment assez intense et assez fécond pour autoriser la renaissance de l'héroïque en art. A une époque où il semblait définitivement enterré, l'héroïque, tel qu'il réapparaît dans l'œuvre de Bacon, ouvre une possibilité à côté de laquelle les esthétiques rivales risquent de pâlir à leur tour.

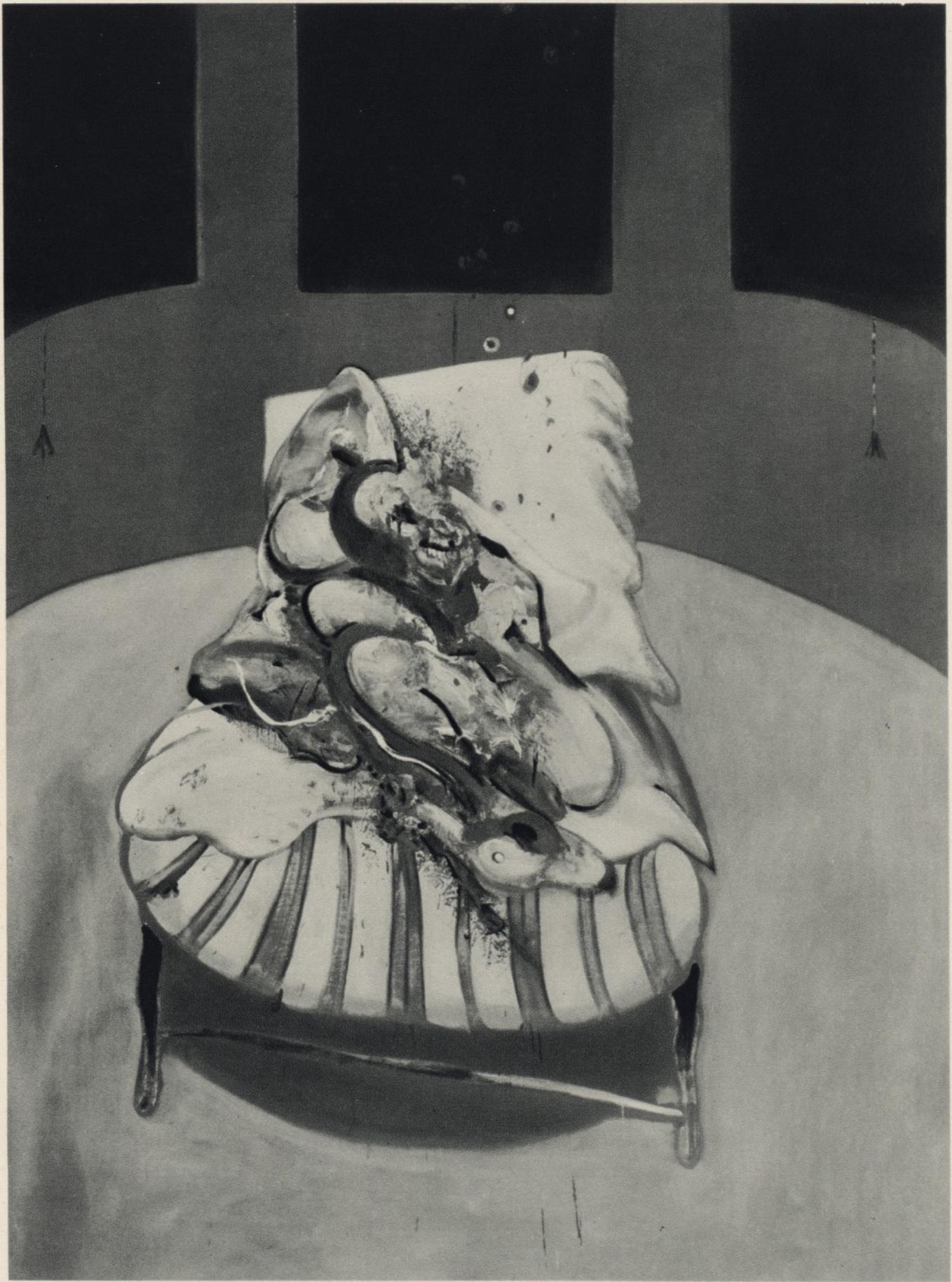
LAWRENCE ALLOWAY



Francis Bacon. (Photo John Deakin).



BACON. Homme et enfant. Peinture 1963.



BACON. Trois études pour une crucifixion. 1962. Marlborough Fine Art Ltd., Londres.



BACON. Figure étendue avec seringue. 1963. Marlborough Fine Art Ltd., Londres.

# James Metcalf et le nouveau baroque

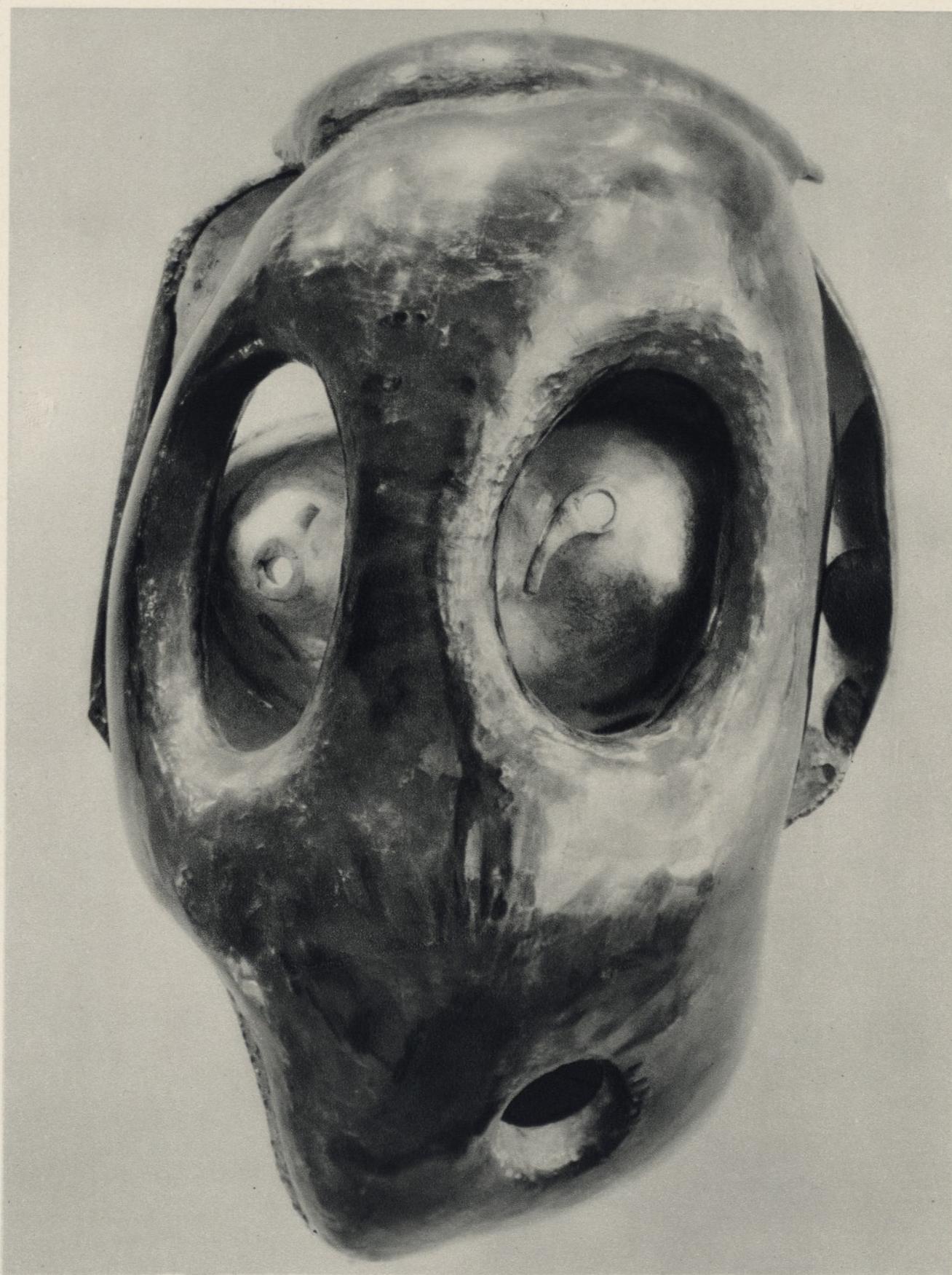
par André Pieyre de Mandiargues

Si la peinture moderne ne se porte pas mal, contrairement à ce que, d'une façon point désintéressée, l'on voudrait nous faire accroire, la sculpture, dans les temps actuels, se porte encore mieux peut-être. Sans trêve on observe de nouvelles pousses en ce domaine qui, jusqu'aux premières années d'après la guerre, était comme un désert où se dressaient seulement quelques rares et superbes tiges. Ainsi, nous sommes devenus difficiles, ou tout au moins méfiants. Devant l'affluence de tout ce qui est « intéressant » de prime face, nous hésitons; nous nous demandons à chaque promotion éventuelle si le sculpteur bizut a dans la vision quelque chose qui lui appartienne en propre, si son rêve est de bon aloi et si son émotion se traduit par des formes originales. La réponse au questionnaire n'est pas douteuse dans le cas de Metcalf, que nous connaissons par deux expositions antérieures à celle de la Galerie Europe, et qui nous avait surpris, dès la première, par la révélation d'un esprit hautement singulier et d'une main particulièrement laborieuse.

James Metcalf, disons cela tout de suite, est loin de n'être qu'un homme de main à la façon un peu triste d'un trop grand nombre d'artistes modernes. Lié d'amitié depuis longtemps avec Robert Graves, dont les livres (se souvient-on de *la Déesse blanche*?) ont soulevé tant de passionnants problèmes, il a du goût pour la poésie autant que pour la mythologie et l'archéologie, et je pourrais le comparer intellectuellement à un arbre tripode assis sur trois terrains contigus. Par ce triple enracinement en tout cas son art est nourri d'une sève capricieuse, à laquelle il doit sa richesse et sa complexité. Ajoutons que Metcalf est un Américain de souche irlandaise, et que la fréquentation de la personne et des écrits de Graves ont contribué certainement à orienter son regard vers le monde étrange et merveilleux des vieilles légendes celtiques, à lui faire tendre l'oreille vers les récits prodigieux des conteurs gaélique. Par la fantaisie et la fraîcheur, par l'amour d'un retournement perpétuel, par une sorte d'humour à la fois biscornu et tendre, il est des sculptures de Metcalf qui ressemblent fraternellement au *Baladin du Monde occidental*. Ce qui prouve assurément que l'artiste auquel nous avons affaire a pris ses distances



METCALF. Hoplite. Galerie Europe.



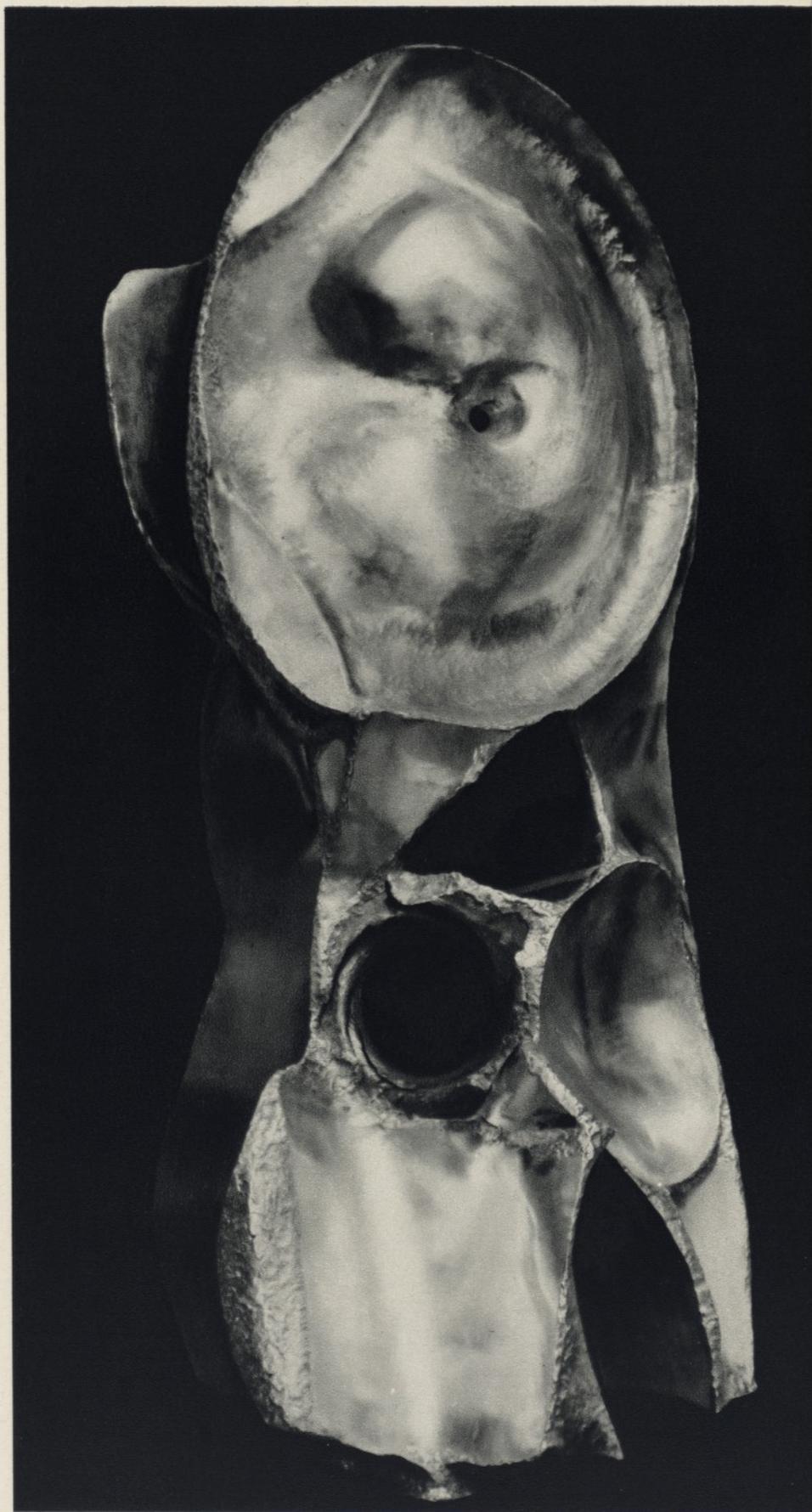
METCALF. Orphée. 1963. Haut: 73 cm.

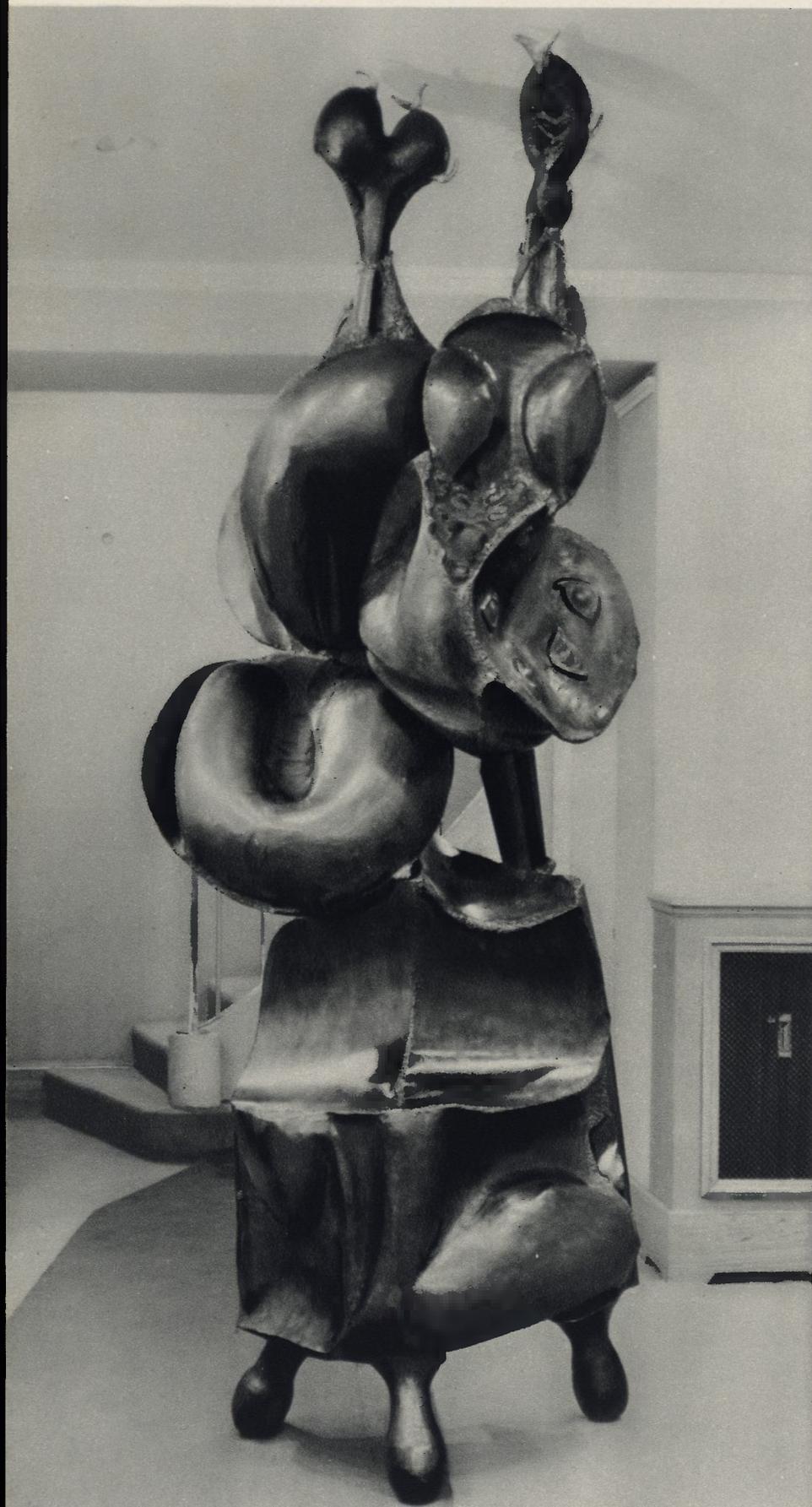
avec le commun des soudeurs et des assembleurs de ce temps. Nous ne saurions que l'en féliciter.

L'art de Metcalf est-il baroque autant qu'il le paraît à première vue? Je répondrai par l'affirmative à condition que l'on veuille bien juger de ce style par son caractère plastique seulement, en négligeant ou en oubliant les thèmes religieux et les systèmes politiques au service desquels il fut mis à l'époque de la Contre-Réforme. Ainsi nettoyé de son inspiration réactionnaire, le baroque est de tous les temps et d'un grand nombre de peuples ou de pays; il comprend beaucoup d'écoles et de manières artistiques, beaucoup de modes d'expression individuelle ou collective, le modern-style, notamment, auquel Metcalf rend une puissance et une originalité qui nous ont étonnés souvent, le futurisme de certains hommes tels que Boccioni, dont la courte vie se prolonge et s'affirme en quelque sorte dans l'œuvre du sculpteur américain. L'exaspération de la courbe, les formes les plus convulsives, les volumes animés de creux et de bosses, les motifs d'extase et d'orgasme, les déchirements, les lacérations et les brusques replis, n'est-ce pas là ce qui définit le baroque et n'est-ce pas ce que nous montrent plus ou moins toutes les sculptures de James Metcalf? Finalement, en nous refusant, comme j'ai dit, à la signification spirituelle que voulut lui prêter le dix-septième siècle, le baroque peut être considéré comme un mouvement de l'art vers l'outrance et vers la liberté qui sont dans la nature, et dont les minéraux d'origine ignée nous donnent l'exemple autant que certaines espèces végétales ou animales. Alors nous avons le droit d'aimer en Metcalf un artiste hautement baroque, et de mettre en lui l'espoir qu'il soit dans cette catégorie le grand sculpteur de sa génération.

Telle que je la vois, la sculpture de Metcalf me paraît en opposition fondamentale avec les soucis de mesure et de retenue qui sont caractéristiques des formes d'expression que l'on nomme classiques. On a voulu comparer Metcalf à Brancusi, mais la seule parenté avec le Roumain, que je trouve chez le moderne Américain, est qu'il travaille dans un atelier situé au bout du terrain vague de l'impasse Ronsin. Max Ernst, dont on pourrait bien plus justement le rapprocher, occupa pendant quelques-unes des meilleures années de sa carrière le même atelier, qui avait été mis à sa disposition par son ami William Copley. D'autres hommes, dont les noms nous viennent à l'esprit quand nous observons les constructions de James Metcalf sont le Catalan Gaudi et le Français Guimard, deux précurseurs de l'art moderne, deux illustres inventeurs de formes au début de ce siècle, et du premier au moins il serait injuste de méconnaître ici l'influence. Tous deux, pourtant, sont plutôt des architectes que des sculpteurs. Si le relief du fer, de la pierre, du ciment, est

METCALF. Lachingada. 1963. Haut: 103 cm.





METCALF. Leanunos. Haut: 275 cm.

objet de leurs études et de leurs travaux, c'est en fonction surtout de son rôle dans le décor de l'édifice ou du monument. Metcalf, lui, se satisfait de son art, dont il tire des objets qui sont dignes du beau nom de « sculptures » parce qu'ils se suffisent à eux-mêmes, parce qu'ils n'ont besoin d'aucun soutien pour que l'espace autour d'eux s'organise et parce qu'ils méprisent aussi de faire appel aux communs accessoires ou aux résidus de la vie contemporaine pour leur demander une sorte d'actualité polémique ou sociale. Plusieurs « ouvriers en métal » de la nouvelle génération (Berrocal, par exemple, dont l'œuvre est voisine de celle de son aîné Robert Muller) ont fait pareil choix, et l'on ne saurait fermer les yeux à ce retour de flamme vers la beauté formelle, chose qui, dans le domaine sculptural, nous paraît le plus remarquable événement de ces dernières années.

Dans le cas de Metcalf, les desseins esthétiques sont servis et soutenus par un métier qui est proprement éblouissant. L'on pourrait (malaisément) lui trouver quelques égaux, quelques rivaux en connaissance, mais il serait vain de chercher quelqu'un qui sache mieux le métal, et précisément le cuivre. Tout naturellement, cette habileté professionnelle, qui atteint à une espèce de virtuosité, s'allie à un indéniable goût de la complication qui est dans son caractère et qui n'est pas étranger probablement à l'orientation de son art vers le style que nous avons signalé. L'une des méthodes favorites de son arsenal est la galvanoplastie, dont il tire des matières assez incomparables. Il a mis au point aussi un jeu de moules et de matrices qui lui permet d'imposer au métal des empreintes multiples, et par l'emploi de certains sels et de certains acides, il obtient des couleurs et des éclats divers à différents endroits d'une sculpture. Sur la même pièce également il se plaît à passer d'une surface rugueuse à la surface la plus polie, un peu à la manière des architectes du dix-septième siècle qui, sur la façade des palais romains, juxtaposaient le faux rocher et le marbre très lisse. Qu'en ces variations il soit dans la tradition baroque, c'est bien évident, mais chez lui la passion du contraste est inséparable de l'amour du double, ou encore du phénomène de la duplicité, et s'il ne cesse d'opposer la fosse ou la fossette au saillant, le concave au convexe, si l'envers et l'endroit de ses structures sont en antagonisme continu autant qu'en perpétuelle alliance, c'est sans doute à cause du regard obstiné qu'il donne aux deux termes d'un couple imaginaire sur lequel on dirait que tout son univers repose. Ainsi cet univers est assujéti à une sorte de rythme palpitant qui rappelle la respiration du poulpe, et qui nous donne parfois l'impression d'être emmenés par Metcalf en un monde abyssal, ou tout au moins sous-marin, autant que volcanique. Des miroirs, qu'à l'intérieur des cavités de quelques sculptures il a placé, inclinent au même rythme par l'alternative de l'objet et du reflet.



METCALF. Leanunos (Détail). (Photos Cauvin).

Tout cela serait presque trop sérieusement accompli s'il n'y avait pas dans l'art de Metcalf, comme dans celui de Max Ernst et de façon peu différente, une charge d'humour assez puissamment explosive et un penchant assez fort et plaisant au scandale. Je souhaite que les prud'hommes de la culture regardent de près et sur toutes ses faces *la Chingada* par exemple, qui est bâtie

pour choquer autant qu'elle est belle et qui vient superbement à la suite des meilleures inventions de dada naguère. L'esprit irlandais s'est toujours promené volontiers sur de pareilles voies; le « baladin » dont j'ai parlé tout à l'heure reconnaîtrait au premier coup d'œil pour gens de sa famille les singulières créatures du sculpteur.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

# Ce mal que répand la terreur

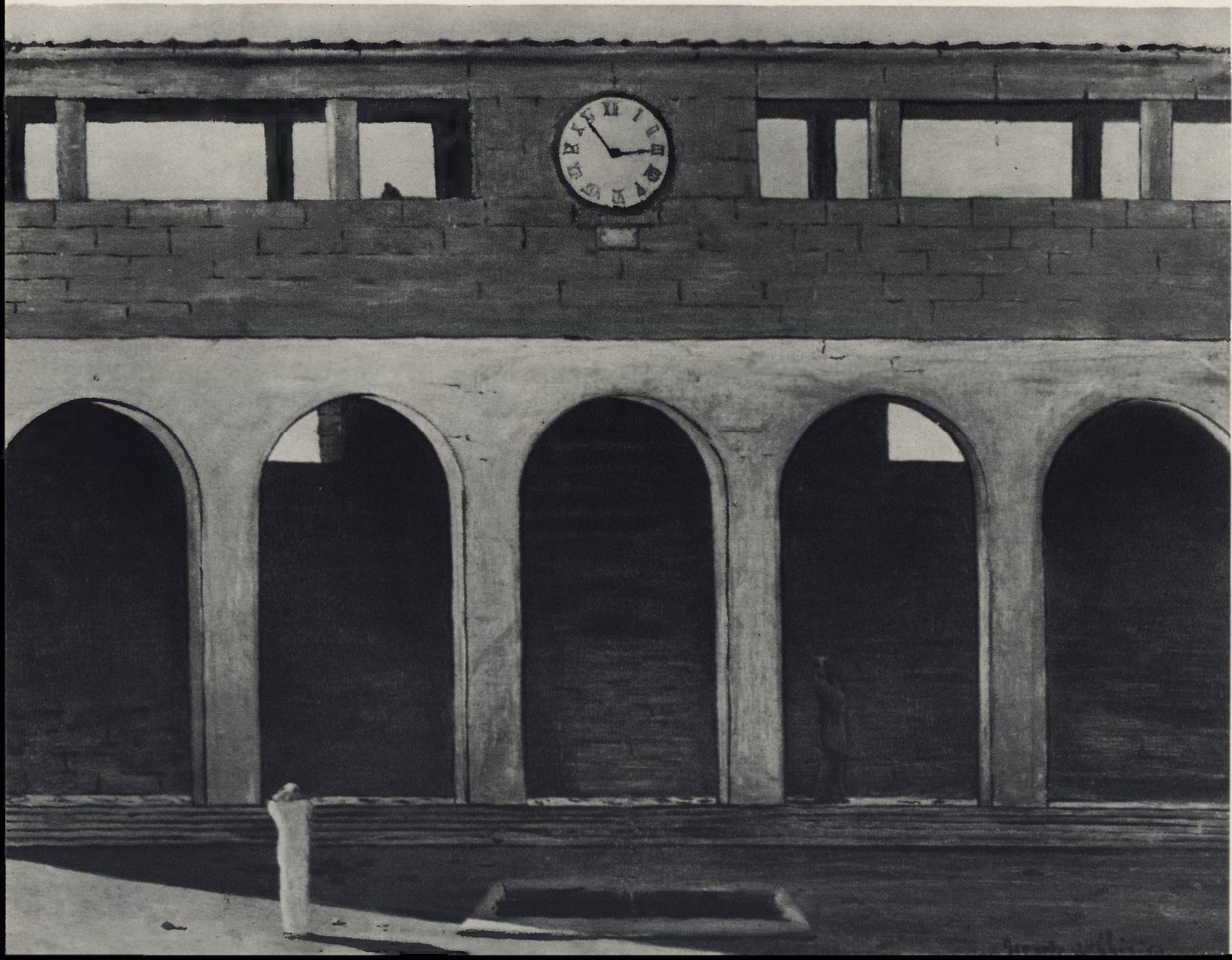
par Pierre Volboudt

En aucun temps de son histoire, l'esprit ne fut, comme en celui-ci, plus altéré de puissance, plus sûr de ses pouvoirs, plus incertain aussi, plus inquiet du sort qu'ils lui feront et du terme de l'aventure. Son rêve du futur oscille de la domination universelle à l'anéantissement, de l'utopie la plus optimiste à l'apocalypse. Cet incompréhensible tourment semble d'ailleurs lui être inhérent, et nécessaire. Toujours la précarité de la condition humaine le flattait à ses propres yeux d'une sorte de dignité fatale, le rehaussait de grandeur menacée. Comme avide de cet inconnu qui le hante et qu'il tente de s'asservir, il en a fait le thème profond de son sentiment de l'existence. La littérature lui doit beaucoup. Les arts en ont tiré quelques effets. De ce rien dont elle feint d'éprouver, plus qu'elle ne la ressent véritablement,

l'atteinte, la sensibilité collective se sert comme d'une passion délicate qui donne à la banalité de la vie une saveur imprévue, la parcourt d'un frisson superficiel et intermittent. Cette vague présence de l'indéterminé, ce suspens nourri de doute et contredit par lui, cette chronique et fondamentale insécurité sont liés à l'existence. Ils pèsent sur elle, mais ils lui donnent son prix. Ressenti par masses et à l'occasion de quelque circonstance particulière, ce réflexe sommaire n'a qu'assez peu de rapports avec les craintes lucides, les graves pressentiments qu'éveillent en quelques-uns la portée d'une découverte ou l'audace d'une théorie.

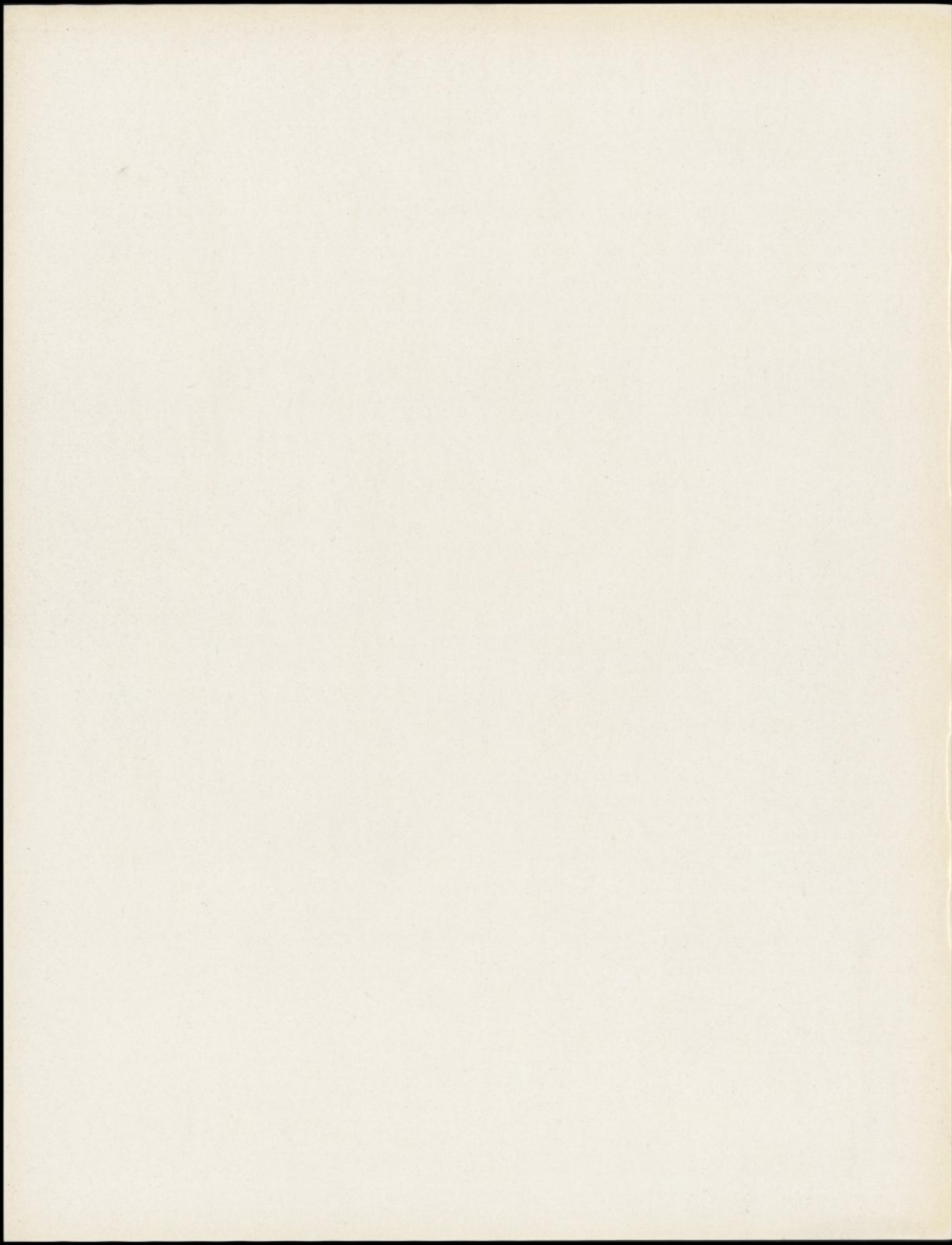
L'attitude de l'artiste devant ce qu'il crée, s'il a le sens de ce qu'il risque et sait qu'il doit décider non pas seulement selon la raison ou contre elle,

GIORGIO DE CHIRICO. Enigme de l'heure. 1911. 71 x 55 cm. Coll. Mattioli, Milan.



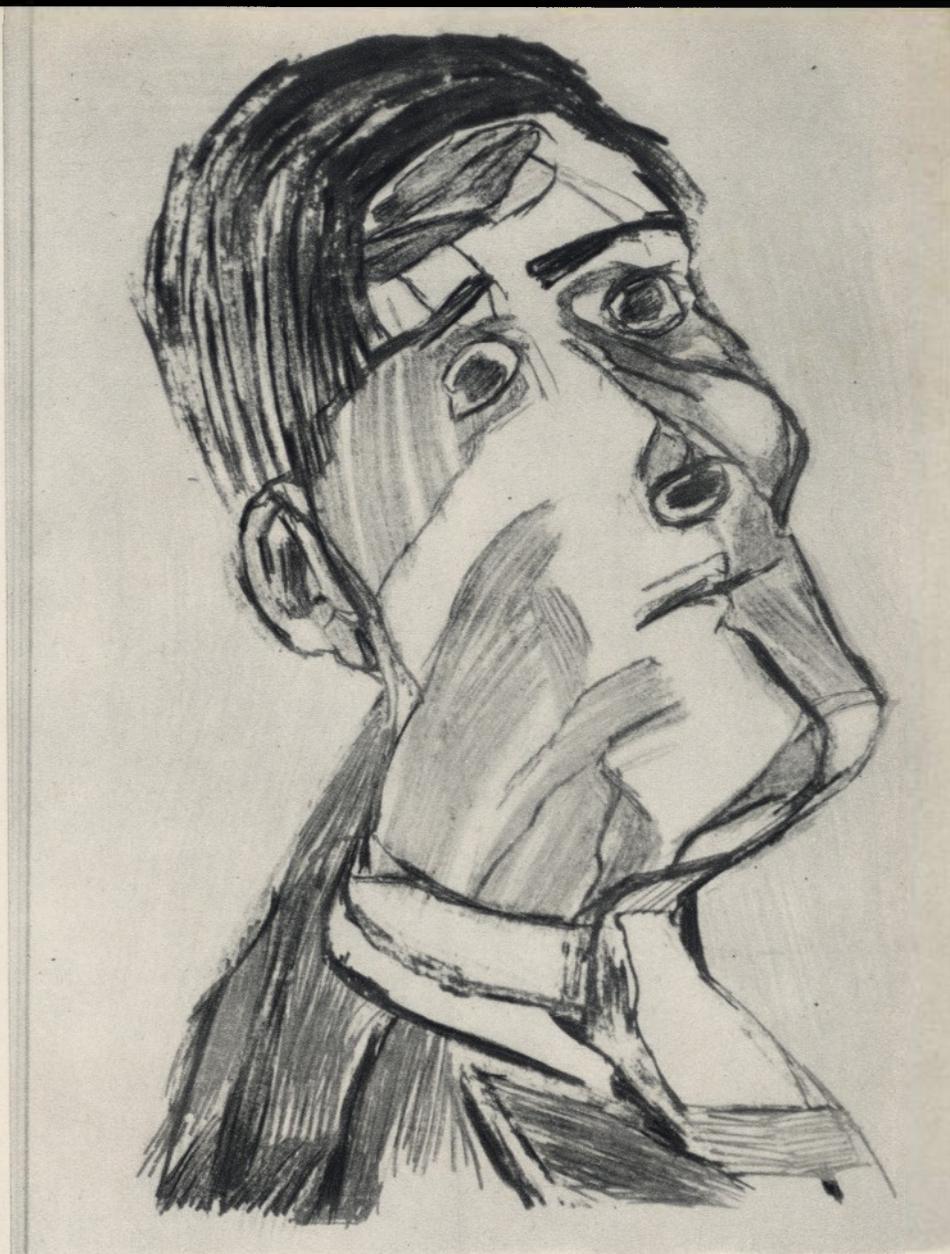


CHAGALL. L'homme à la poule. Gouache 1922. 51 x 39 cm. Coll. Berggruen.



mais parfois au-delà de la raison, touche à la racine de ce drame qui ouvre sur une irrésolution transcendante et l'impossible conjonction de tous les possibles. Il balance entre le faire et le non-faire. Il jouit de la liberté intégrale de tout ce qui s'offre; il l'affronte, le plie à sa volonté, selon son dessein qui ne change que pour s'approcher au plus près de soi. A chaque moment de l'œuvre naissante, il est confronté à « la neutralité identique du gouffre » qui torturait Mallarmé. Mais une fois la partie engagée, le jeu, d'avance gagné, toute chance refusée, toute occasion repoussée, la toute-puissance du possible réparait, et le doute avec elle. L'esprit n'est jamais quitte de soi. Il revient par la réflexion sur lui-même. Par ce retour incessant, il mesure l'écart entre deux plans de sa pensée, entre deux états d'une même réalité intérieure, l'un virtuel, l'autre tout accompli et en qui se réfléchissent les ombres des formes imparfaites dont la présence est indissociable de

SOUTINE. Poulet au fond bleu. 1925.



KOKOSCHKA. Autoportrait. Lithographie. 1923.

la figure définitive qui s'est faite d'elles et contre elles. Prenant une claire conscience des excès de sa liberté, il résiste aux sollicitations inverses qui le poursuivent. Il est devant l'illimité, sa perte ou sa ressource. Cette possibilité de pouvoir, si absolue qu'elle ne souffre d'autres restrictions que celles qui dépendent de la finalité de l'œuvre, s'offre à lui dans sa plénitude. Il l'accepte et s'en défie, mais il l'assume. Tenté, il répond à l'attraction du vide, chargé de puissances et d'attractions presque irrésistibles. L'angoisse alors surgit, qui est le possible de la liberté à son paroxysme, la rançon de cette indétermination à laquelle le créateur ne renonce que sur l'injonction d'un arbitraire souverain, ce *fiat* par quoi commence toute création et toute œuvre finit.

Comme celle de l'artiste, l'œuvre entière d'une civilisation, faite d'activités spéculatives, d'aspirations confuses et d'inventions précises, de tout ce qui la stimule, la pourvoit de moyens, de tâches et de problèmes, de désirs et de besoins, n'aboutit qu'à une incomplète possession. Mais, à la différence de l'autre, elle n'est susceptible ni de reprises ni de repentirs, ni d'arrêt. Toujours, il lui faut aller, assouvir une avidité sans

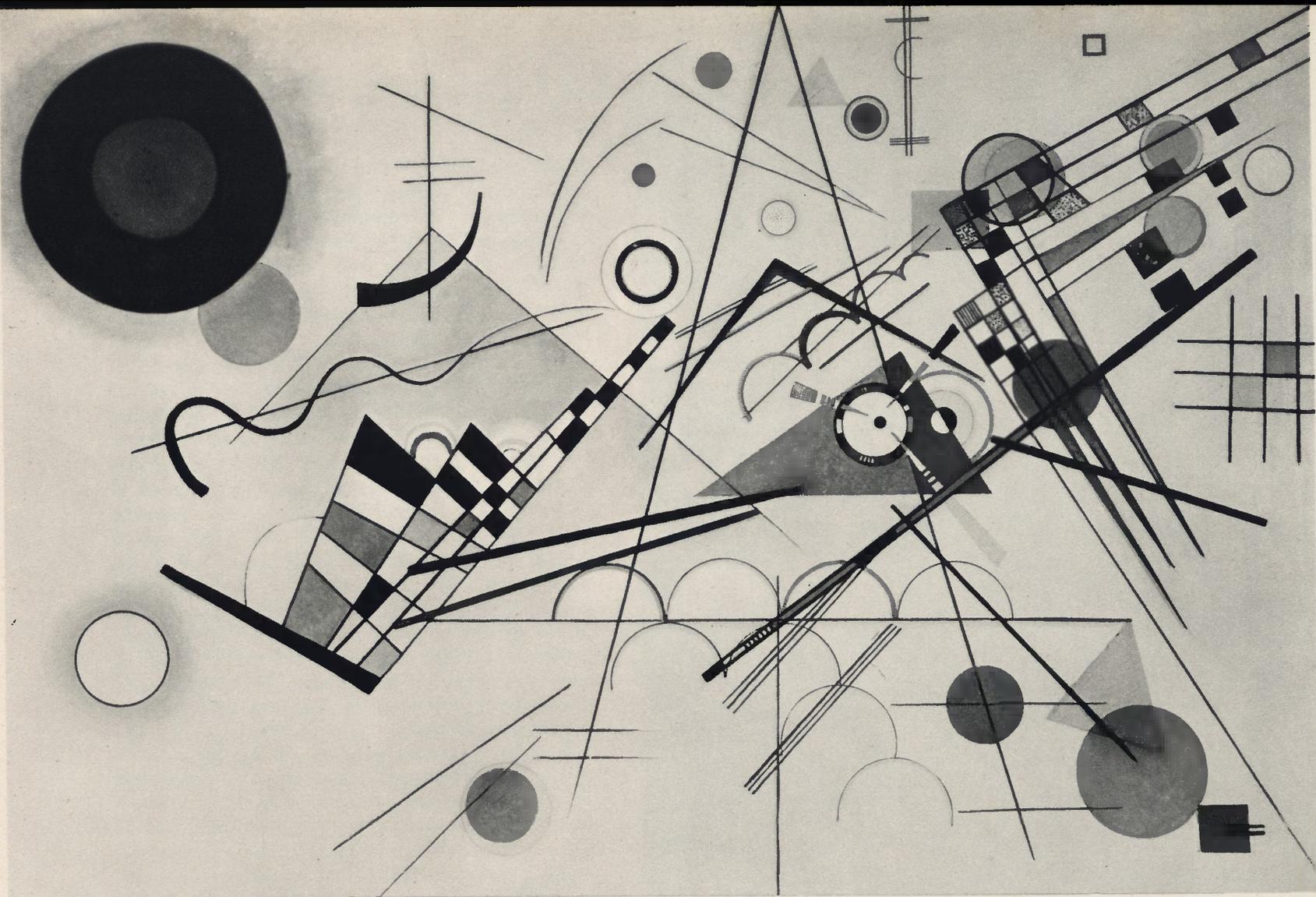
SCHWITTERS. Collage. 1919. Museum of Modern Art, New York.

mesure, enfreindre des interdits dont elle ignore les sanctions, condamnée à ne pouvoir que pouvoir.

L'hypertrophie de l'intellect voue l'individu à la condition d'un être indirect, séparé de la nature, divisé même de soi. La confiance dans la raison l'égaré; elle le jette à l'aventure et le livre aux entreprises de l'instinct. Fort de ce qu'il sait, prêt à tout ce qu'il peut, pris à ses rêves de conquête et de progression indéfinie, l'homme civilisé se sentait « maître de soi comme de l'univers ». Les fléaux redoutés comme d'inévitables malédictions n'étaient plus qu'épouvantails dérisoires, imaginations de primitifs, puériles alarmes, impossibles apocalypses. A mesure que l'intelligence développait ses méthodes et forçait de nouveaux compartiments de l'armoire à secrets de cet univers qui ne lui résistait que parce qu'elle n'en avait pas encore trouvé, ou cru trouver, le chiffre, la pensée de l'espèce s'est sentie capable, mieux qu'aucune Providence, de gérer le destin de la planète. Les peurs ancestrales conjurées, leurs vieux legs à l'encan, les vivaces terreurs qui avaient « fait les dieux » se flétrissaient; elles se perdaient dans le passé, dans un avenir sans limites, à des millions d'années-lumière. Mais voici que, s'enhardissant, emportée par ses ambitieuses

PAUL KLEE. Sphinx au repos. 1934.

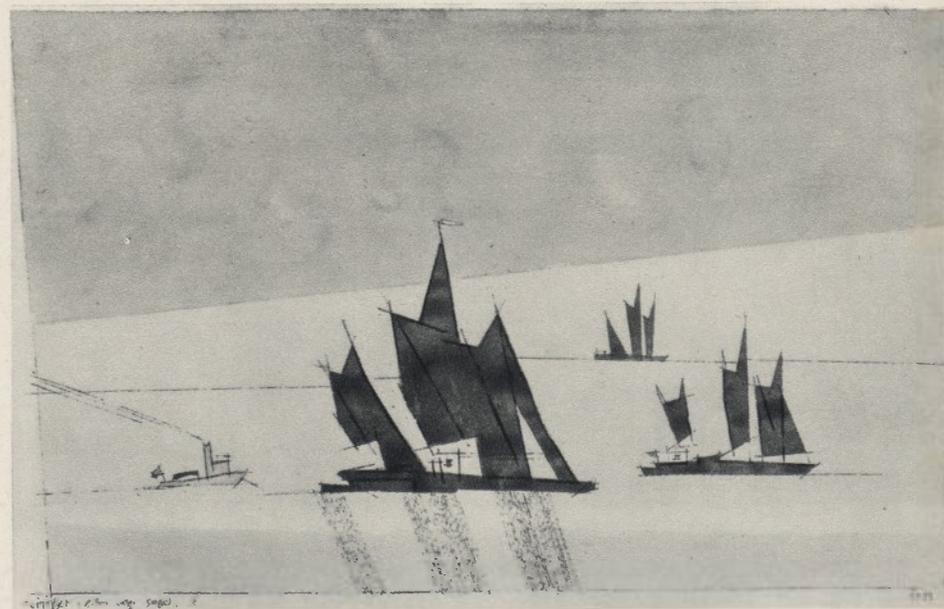


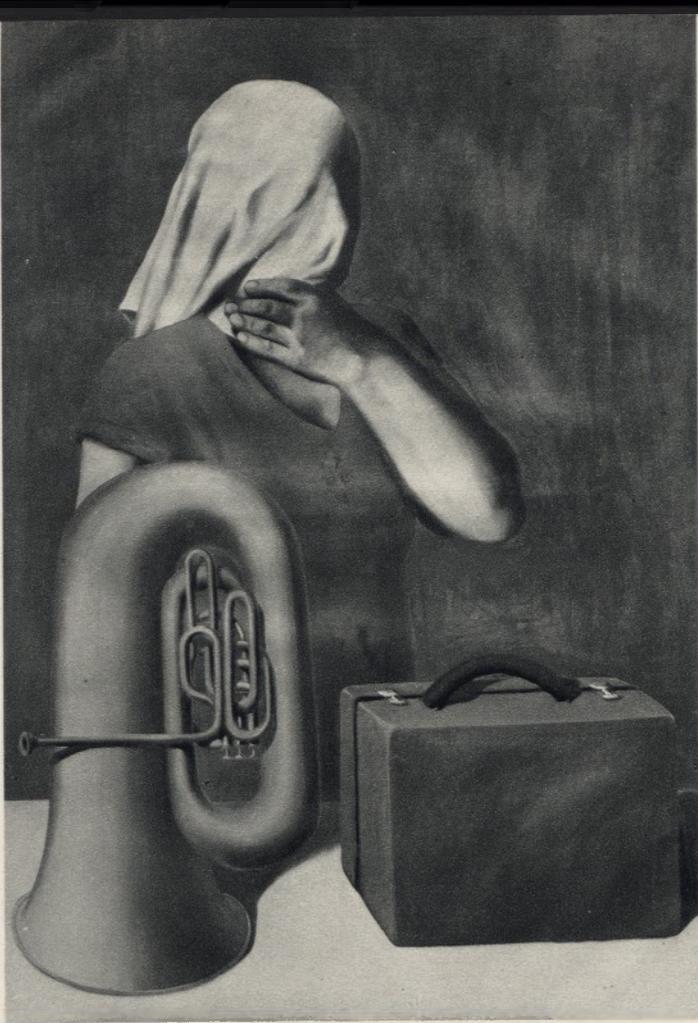


KANDINSKY. Composition. 1923. 138,5 x 199,5 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

et problématiques certitudes, cette pensée qui ne s'assouvit que du dépassement incessant de ses provisoires certitudes, est à la merci de fatalités plus implacables que celles des vieux mythes périmés. Il lui faut céder, selon une loi bien établie et dont on ne connaît guère d'exceptions, aux séductions de la toute-puissance. Elle est forcée de se reconnaître comme l'auxiliaire le plus efficace d'une nature qu'elle n'a soumise que pour en détourner les énergies aveugles et en précipiter le déchaînement. N'a-t-elle pas à sa disposition, — et si elle ne les a pas elle les trouvera, — les moyens de combler, s'il lui en prend l'envie, les vœux délirants de quelque moderne Caligula qui, plus radicalement que l'autre, trancherait toutes les têtes plus une, toute vie même, d'un seul geste? Mais n'est-elle pas elle-même le remède à de tels excès, n'est-elle pas le frein, l'antidote de ses pires écarts? Des philosophes dont le métier est de prêcher l'usage modéré des principes les plus nocifs et de leurs applications, de prescrire au nom de la raison pure le recours sans prudence à la raison pratique, des gens de science, effrayés des conséquences incalculables de leurs calculs, tentent d'enrayer les tentations les plus dangereuses. Les oracles ni les augures n'ont jamais manqué en aucun temps. Ils pullulent en celui-ci. Leurs avertissements n'effaceront pas cette anxiété diffuse, cette menace obscurément suspendue qui

FEININGER. Sous le vent. Peinture. 1935. 43 x 27 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.





RENÉ MAGRITTE. L'histoire centrale. 1927.  
Ancienne coll. E. L. T. Mesens.

s'abattra peut-être et ne se dissipera jamais plus. Ils l'entretiennent en la dénonçant. A l'optimisme impénitent qu'ils dressent contre les débordements de la connaissance, se mêlera toujours la dose suffisante d'inquiétude que réclame l'individu, repu de sécurité, gorgé d'ennui, pour relever d'angoisse la vie et lui permettre de se divertir tragiquement de son propre destin.

Il y a du défi dans cette partie démesurée où chacun est à la fois le partenaire passif et l'enjeu. Ce quitte ou double désespéré par l'énormité même de la mise, interdit de renoncer. Il n'y a pas d'autre issue que de poursuivre, à moins qu'on ne sait quel sursaut fasse reculer le joueur et le sauve du pire. Mais le pire l'attire, il en attise le fascinant péril, il en pressent avec d'inavouables délices les imprévisibles jouissances. Qui songe encore aux idylliques refuges de la nature? Les calmes retraites de l'intelligence auraient perdu leurs attraits si l'on n'y pourchassait l'atome, le forçant à édifier les cycles inconnus de l'avenir d'où le monde sortira régénéré ou détruit. Une fièvre est dans les choses, dans la substance de l'immuable. Elle est dans les esprits qui ont accompli tour de force de la communiquer à la matière inanimée. Un univers en perpétuelle

MATTA. Les maléfices du matin. Peinture. 102 x 137 cm. Coll. Urvater, Bruxelles.



fuite, des perspectives contradictoires s'ouvrent devant l'intelligence et la déroutent. Les certitudes ne sont que des instruments commodes qu'il faut emprunter et abandonner derrière soi. Déshumanisé, le monde retourne à l'incohérence d'où la raison l'avait illusoirement tiré en lui imposant ses lois, ses règles factices, les traits arbitraires de ses concepts.

En face de cette prodigieuse métamorphose, le monde intérieur est en proie à la confusion surexcitée d'impulsions et de lumières, de lucidité et de transe. Distancé par l'expansion accélérée du savoir et du pouvoir également insatiables, on le voit livré aux troubles, aux incertitudes que suscitent en lui des vérités déconcertantes et d'inexplicables évidences. L'être est saisi d'un délire d'affranchissement. L'obsession de l'ultime le possède; le leurre de l'absolu le dupe; l'irrationnel, l'absurde sont ses guides. Maniant, maîtrisant des forces qui n'ont avec l'humain aucun de ces rapports qui le reliaient jadis à la nature, d'incompréhensibles restrictions de son fond originel le rabaissent à la condition, dont pourtant il tire gloire, de créature de sa propre création et viciée par son propre destin. Ses entreprises, ses audaces se retournent contre lui. Ses victoires le dégradent. Il se sent devenir autre chose qu'il ne sait pas, héros ou victime d'une irréversible mutation. L'intelligence, serve de ses insatiables appétits, avilit même la passion qui l'anime. Portée à son extrême, il lui faut assouvir tout ce qui jusqu'alors ne trouvait d'issue que dans l'imaginaire. Les interdits tombent, qui ne pouvaient être tournés que par le moyen de l'affabulation, du dérèglement onirique ou déguisés sous la licence voilée des allégories monstrueuses du péché. La peur même est inséparable de ces saturnales de l'esprit. Elle leur donne une saveur empoisonnée et cette séduction supplémentaire de braver, en le précipitant, un dénouement rendu soigneusement inévitable, de trembler dans l'attente du prestigieux désastre qui fera d'une ruine fatale, une absurde et misérable apothéose. Quelle plus belle fin souhaiter pour rehausser la médiocrité d'un spectacle dont les acteurs eux-mêmes avaient brisé tous les ressorts traditionnels, tragiques ou divins, que de pervertir la matière en lui communiquant le venin de la corruption qu'ils portent en eux et de s'élever, par ce dernier exploit, de l'ultime effort de la pensée à la puissance du néant.

L'art, nécessairement, devait subir la contagion de ce malaise. Comment ne serait-il pas à l'image de ce monde qui ne ressemble plus à rien, ni à ce qu'il était, ou à ce qu'il paraissait être, ni encore à ce qu'il pourrait devenir? Dans sa quête du réel et de l'insaisissable, l'art est le reflet prémonitoire de la figure secrète que toute réalité recèle au-delà de l'apparence.

Chaque époque la redécouvre à son tour, la réinvente à sa façon. A travers les copies, les



MIRÓ. Collage. 1931.

variantes qu'elle en tire, les traits particuliers qu'elle lui attribue, les corrections, les surcharges, les partis pris, les négations mêmes, c'est son essence qu'elle remet en cause. La théorie dément l'expérience; la démonstration abstraite fait échec aux données du concret. Sous l'insistance des interrogations qui le pressent, le connu se dédouble en analogies insaisissables, en symétries impossibles et nécessaires, en conjectures, en inquiétantes vérités. Dans ces domaines de virtualités et de divergences paradoxales, d'entités ambiguës, le réel se fait aussi instable, aussi imprécise que la fiction à laquelle, temporairement, elle s'identifie. Mais ce « modèle d'univers », comme parlent les physiciens, dont la structure est définie par des



GONZALES. Tête. 1930.

équations, se compose d'autant d'inconnues que de certitudes. Incomplet, inexplicable, troublé d'une infinité d'états simultanés et antagonistes, ce monde-image se défait sans cesse, s'obscurcit, comme d'une ombre géante, d'une énigme illimitée.

Prise de conscience, à travers des sensibilités privilégiées, de certaines relations, même négatives, avec le monde, l'art transcende l'expérience du réel et l'idée même de cette transcendance. Ce qui ne peut être défini, fixé, ce qui échappe à toute saisie mais constitue, à l'état de tendance éparse, d'ambiance inconsciente, la mouvante psyché d'une époque, l'art en pressent intuitivement les orientations. Il en extrait la substance d'une création ininterrompue, mirage d'un reflet du futur où une époque ne reconnaît l'image en

qui son fantôme s'incarne que quand enfin elle ne lui ressemble plus. Ces thèmes, liés aux fluctuations du goût et des idées, ces constantes remises en question et, traversant les siècles, ces modes irréductibles de la sensibilité, ces grands schèmes imprécis mais tout-puissants de valeurs générales et presque universelles, transparaissent en quelques œuvres témoins. Peut-être à l'insu de leurs auteurs. Ils agissent à travers eux, à la façon subtile, insidieuse de ces corps dont les traces échappent à l'analyse mais qui déterminent de profondes altérations. Ainsi fait l'angoisse dont chaque époque a sécrété une variété spéciale et qui s'insinue dans les arts où elle a produit des visions singulières et d'admirables délires.

Toute création se heurte à l'apparence. Elle bute



HENRY MOORE. Figures étendues. Dessin pour une sculpture. Coll. Sir Kenneth Clark.

sur ce réel qui n'est que le masque inhumain, mais accordé à l'homme, derrière lequel se dérobe une mystérieuse équivoque. Il n'est pas jusqu'aux œuvres toutes vouées à l'évocation sans tourment des choses, qui ne trahissent, par cet attachement, le besoin d'un contact rassurant qui empêche la distance de s'élargir entre le moi et le monde, de miner le visible par l'action supposée de quelque insensible présence. L'œuvre semble témoigner, si discrètement qu'elle la suggère, de cette irréalité, de l'effroi du possible qui est la face inconnue du Sacré. Elle se trouve ainsi acquérir une sorte d'expression impersonnelle qui la fait s'identifier au plus obscur, au plus primitif de l'âme humaine, à cet *on* sans figure, sans âge, en qui s'absorbent et s'annulent toutes les intentions, toutes les intuitions particulières. L'artiste est accordé à ces doutes, à ces terreurs innommées. Il est à l'écoute de ces échos qui retentissent en lui et dont la résonance est la dimension poétique de sa création.

De tout temps l'art s'est complu à l'insolite et à l'étrange. Dès ses origines, il était au service du mystère. Son but fut, il l'est encore, de le rendre sensible et, en le montrant, de le préserver, intact, chargé de magie. Objet d'adoration, d'accession et de participation à une réalité étrangère

et incommensurable, l'œuvre conjurait l'invisible. Elle imposait sa présence, donnait un visage à l'énigme. Elle rendait manifeste l'impossible dont l'homme sentait sur soi l'emprise, cette ombre inquiétante qui dominait sa vie et dont, pour se la rendre propice, il offrait les simulacres à la lumière. Démenteur de l'imaginaire, l'artiste, en lui opposant son « double », l'arrache à la nuit et au chaos, s'appivoise à son angoisse, fait alliance avec elle. Les représentations effrayantes auxquelles il donne l'être, la fixent et la figent: Gorgones, génies, dragons, monstres et démons de toute espèce, de tout rang, de tout règne, créatures du songe, hantises hiératisées naissent du croisement d'un ordre arbitraire et d'un désordre primordial. En les faisant entrer dans ses Panthéons barbares, grouillant de larves et de lamies, de masques bestiaux, de déités surchargées de leurs attributs, entre les terrifiantes immobilités désensivelées de leur couche de pierre ou tordues de toutes leurs fibres par une impossible passion, jaillies du sol et foudroyées, désenlaçant leurs membres pour l'offrande ou la malédiction, l'humanité a fait d'un rituel de la terreur l'antidote de son angoisse. Elle sait désormais à qui adresser ses implorations. Le ciel et la terre ne sont plus vides. Les



FONTANA. Les boules. 1961. Coopérative Ceas, Albisola Marina.

déserts se peuplent de visions. La peur est tapie au fond des antres, elle s'étale au portail des cathédrales. Bientôt, elle deviendra un thème d'inspiration; elle engendre une prolifération de symboles, toutes sortes de chimères et de fables. Le mythe se fait poésie; l'épouvante, bizarrerie, fantaisie bouffonne; la vision, allégorie. Pour le reste, le réel suffit. L'imagination s'y repose; elle se complait au spectacle de la vie et de ses violences, de ses fastes. Parfois, pourtant, dans les calmes arrangements des objets les plus simples, disposés sans intention et laissés à eux-mêmes, on croit deviner une sorte d'absence, une action muette qui, sans déranger l'ordre fortuit des choses, se jouerait hors du regard.

Mais l'ombre même, la trace tremblante à la surface du visible de ce qui n'est pas ou n'est pas encore, sont le signe pour l'artiste de l'équivoque d'une vision tout ensemble évidente et fallacieuse dont seul lui apparaît le reflet confus, mêlé à ses propres phantasmes et qui, à ce contact, prennent soudain une inhabituelle et insoutenable intensité. Ce qui était tenu pour le vrai se ternit d'une clarté douteuse, s'altère de valeurs démesurées. Un « je ne sais quoi » d'imperceptible se

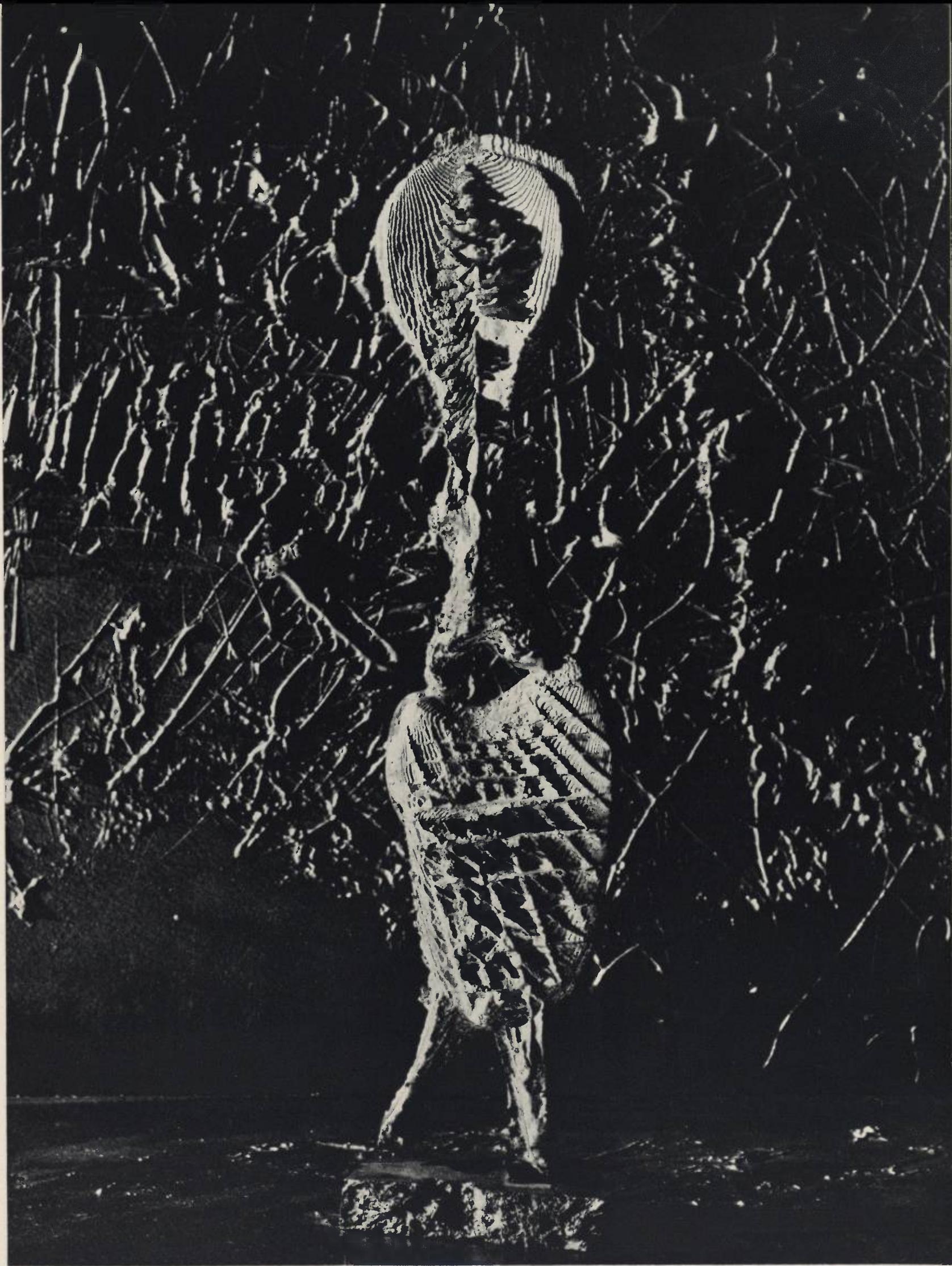
glisse entre le regard et les choses, les troubles dans leur essence, sinon dans leur aspect, les affecte d'une manière d'indice d'indécision, d'une dimension abstraite. Rien encore n'est touché. Mais une sourde imminence pèse, qui rend toute signification illusoire, toute durée périmée, tout ordre vain. Le présent n'est plus qu'un répit. On croit entendre, au-delà des accords si puissamment établis, si fermes, si éclatants, qui entretiennent le décor immuable, un silence se faire. Quelque chose va venir. Un intervalle immense éloigne le passé et l'instant où tout repose encore sur ses assises, et les rejette à l'infini. L'attente crée le vide. Un temps lacunaire s'institue où tout peut arriver, où déjà l'inévitable est là et prépare en secret son avènement. Le moindre détail, un défaut inexplicable dans la lisse continuité du réel peut devenir marque ou présage — une pierre hors de sa place, la plus simple chose abandonnée et que paraît guetter un mouvement invisible, un détour subit, un fléchissement qui dévie une perspective, le jet d'une branche, une déchirure dans l'opacité de la lumière; moins encore, une ombre embusquée à l'angle d'un mur, un portique où rien ne passe, où nul rayon



ALBERTO GIACOMETTI.  
Portrait de Diego. 1954.



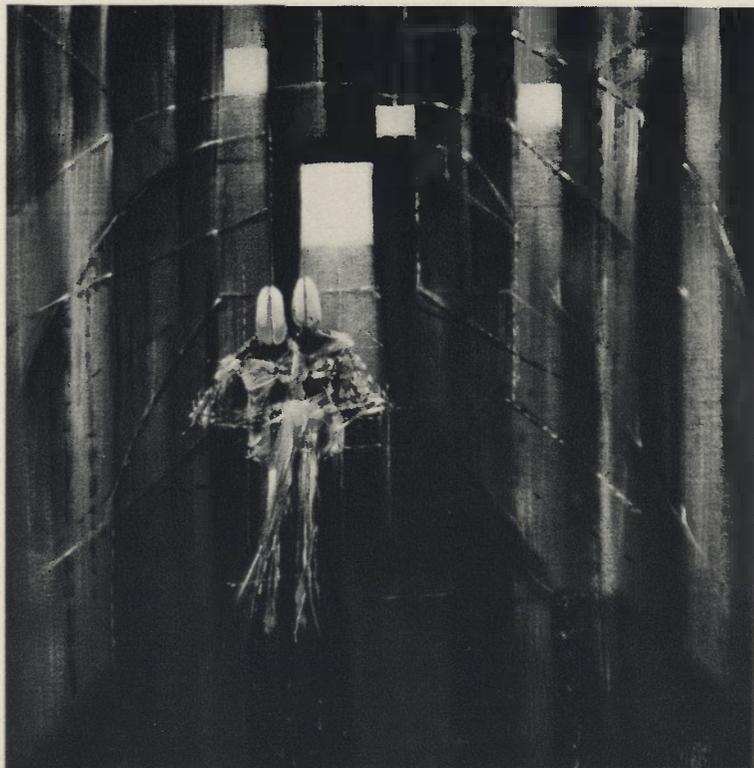
GIACOMETTI. Personnage dans l'atelier. Peinture. 1949. 105 x 87 cm. Coll. Beyeler, Bâle.



GERMAINE RICHIER. Claude. Bronze et fond. 1956. (Photo Robert Descharnes).



LOUISE NEVELSON. « 1963-Black ». Construction. Hanover Gallery, Londres.



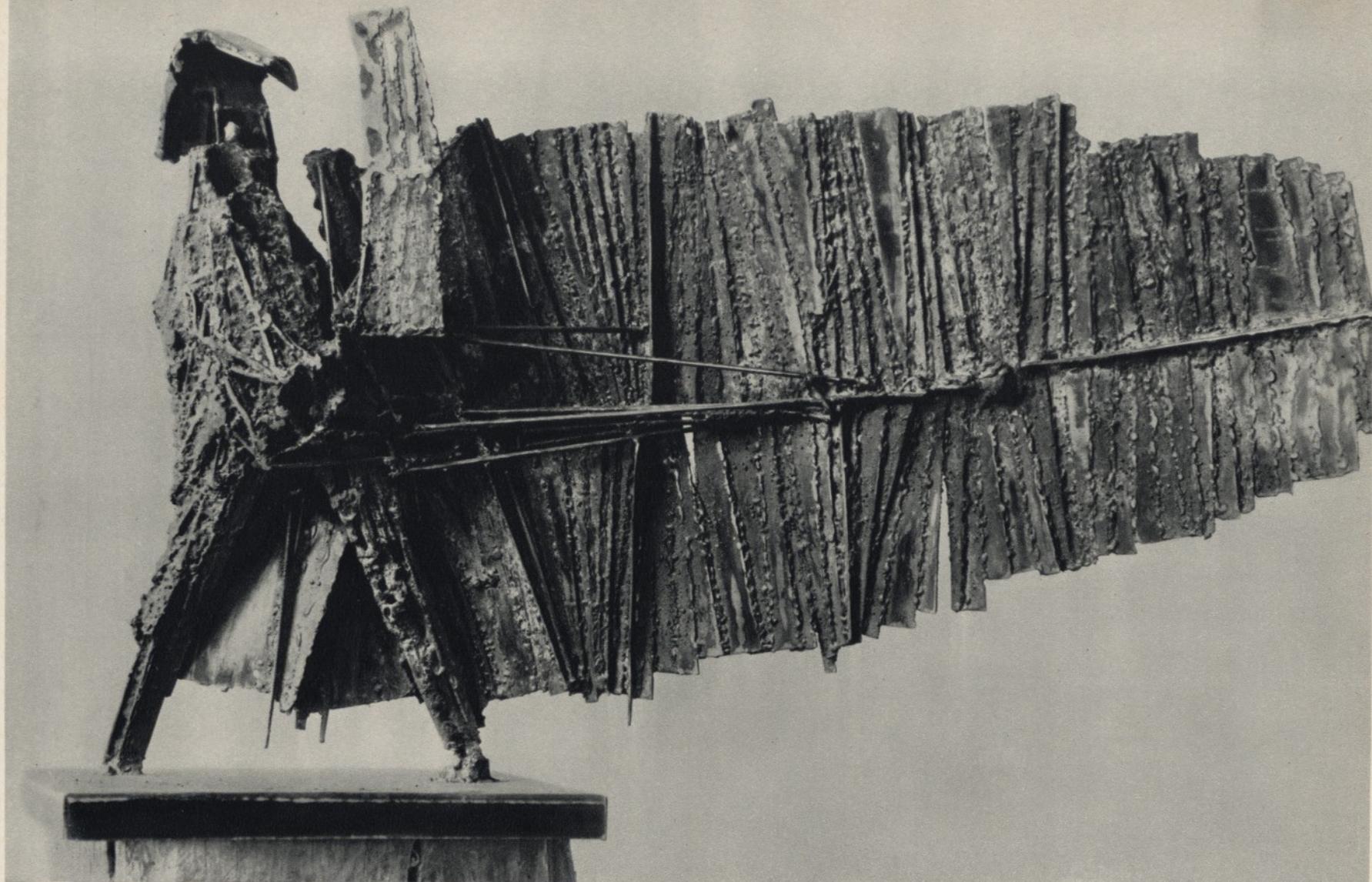
ne préside au défilé des heures. Vie surprise et comme pétrifiée, suspendue par un charme, plénitude d'absence si parfaite qu'elle semble, par sa stupeur massive, attirer sur elle l'événement qui descellerà son immobilité, ruines vivantes de la lèpre qui les ronge, où rien ne bouge que l'inanimé, vagues solitudes hantées, — ce sont les lieux communs de l'angoisse.

Des œuvres qui l'ont prise pour thème, celles qui l'expriment avec la force la plus saisissante et la plus communicative, qui rendent tangible son irrespirable présence, n'ont jamais eu besoin d'en montrer les effets sur sa victime hallucinée. Traqué par son tourment, l'homme en projette les images hors de soi; il la reflète, il en reçoit

PEVERELLI. Peinture. 1963. 68 x 72 cm. Le Point Cardinal. (Photo Jacqueline Hyde).



PICASSO. Tête, 1955, 73 x 54 cm. (Photo Gal. Louise Leiris).



CÉSAR. L'homme de Villeteuseuse. 1957. 43 x 75 cm. Galerie Claude Bernard.

KEMENY. Relief. Galerie Facchetti, Paris.



les stigmates qui creusent et défigurent ce visage décomposé, masque hagard, inhabité. Ces empreintes ne sont que le travestissement difforme de l'angoisse. Elles n'en seraient plutôt qu'une caricaturale interprétation. En se concentrant sur le sujet en proie à ces extraordinaires distorsions de l'imaginaire, elles relèvent d'un expressionnisme pathologique. Elles laissent hors du champ de la vision la vision elle-même. Or il s'agit de faire voir l'invisible, d'écarter, selon le mot de Strindberg qui savait d'expérience sur quels spectacles il pouvait se lever, le rideau du conscient, de saisir l'instant où l'atroce féerie commence, la minute précise où le regard se dérègle, assiste à la transe de l'univers sous l'action d'une pensée confrontée avec le cauchemar de ses possibles.

Plus subtile et d'autant plus active, pénétrante, qu'on ne fait que la deviner, même sous la plus banale apparence, l'angoisse qui émane d'une œuvre n'exerce tout son pouvoir que si l'artiste a su se passer des accessoires et des artifices trop voyants qui d'un envoûtement font un grossier truquage. Comme elle échappe à l'analyse, elle concentre ses prestiges en les dissimulant.



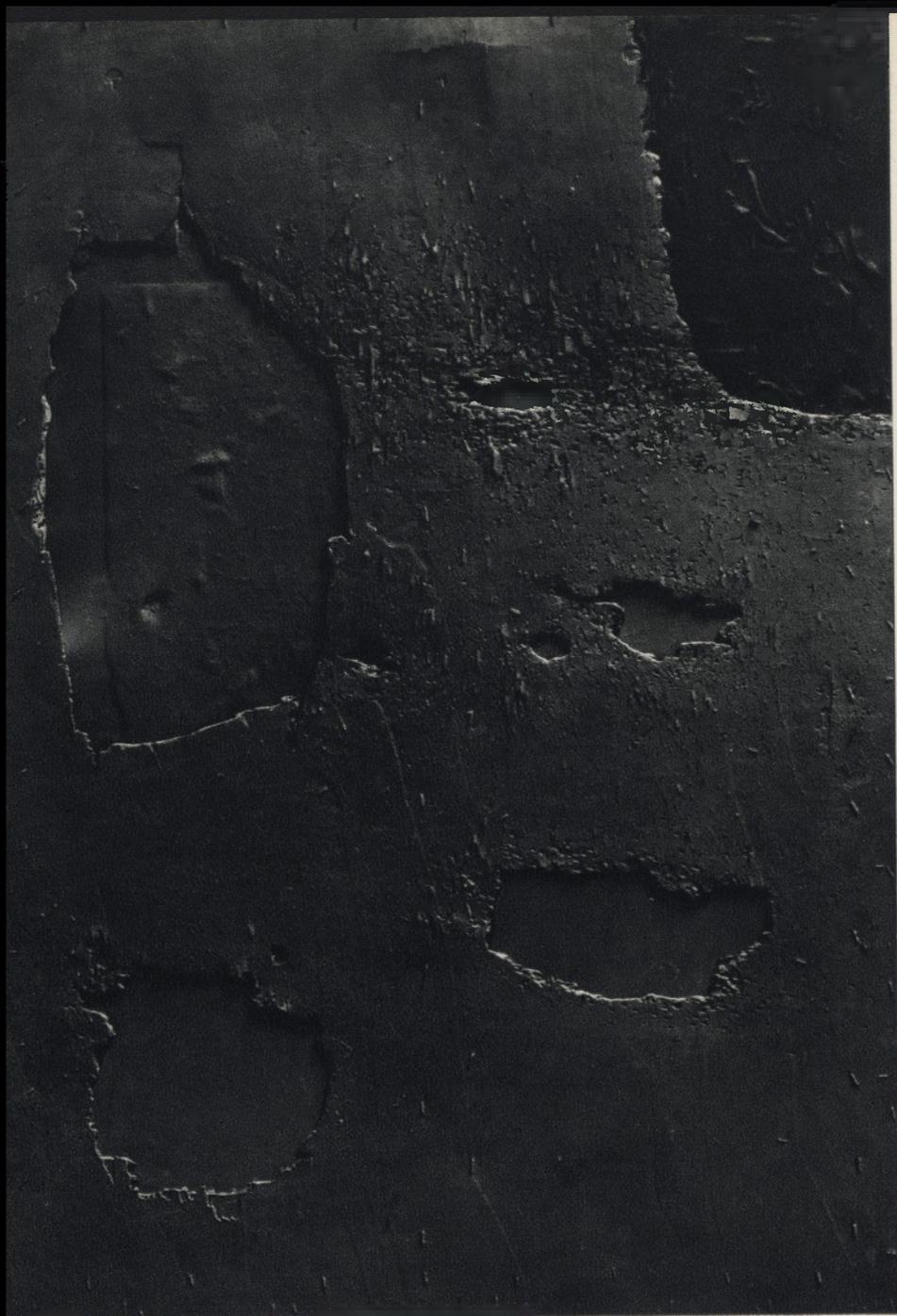
TANGUY. Nombres imaginaires. Peinture. 1954. Pierre Matisse Gallery, New York.

Amas de pierrailles ravinées, pulvérisées de Seghers, airès arides et vacantes au cœur desquelles la dissociation est à l'œuvre, délite, disperse déjà les assises du visible; murs croulants, façades lézardées de Monsú Desiderio, exsudant de pâles excroissances au rictus humain, où la destruction se survit en un cataclysme sans fin recommencé; luxuriance étouffante des forêts enchantées de Bresdin, pièges foisonnants où la vie est prise aux griffes de la vie; alignements d'objets purs et polis par l'incessant ressassement d'un temps qui a reflué, plages nues, places accablées d'une immuable midi, cités sans âmes, architectures glacées, ces étendues inhumaines sont des lieux propices aux incantations de la solitude, à toutes les exubérances du vide.

Des domaines interdits, marches de l'impossible,

proches et inaccessibles, se découvrent au sein même du concret. Chaque faille de l'apparence en dessine les frontières, chaque brisure de l'attention entrouvre une échappée sur un au-delà qui usurpe les pouvoirs d'une réalité qu'il investit de toutes parts. Tout y est étranger et pourtant familier, hostile, indifférent. L'homme s'y peint, déjà déshumanisé, tantôt témoin et sujet de l'expérience qui le transforme, réfléchissant sur ses traits, s'il lui arrive de se peindre, la vision qui, sur les bords chancelants du visible, le saisit d'une évidence destructrice; tantôt réduit à la passivité de la statue à qui il prête sa vie, au mannequin dépersonnalisé, monstre géométrique, muse inflexible d'une fatale mélancolie.

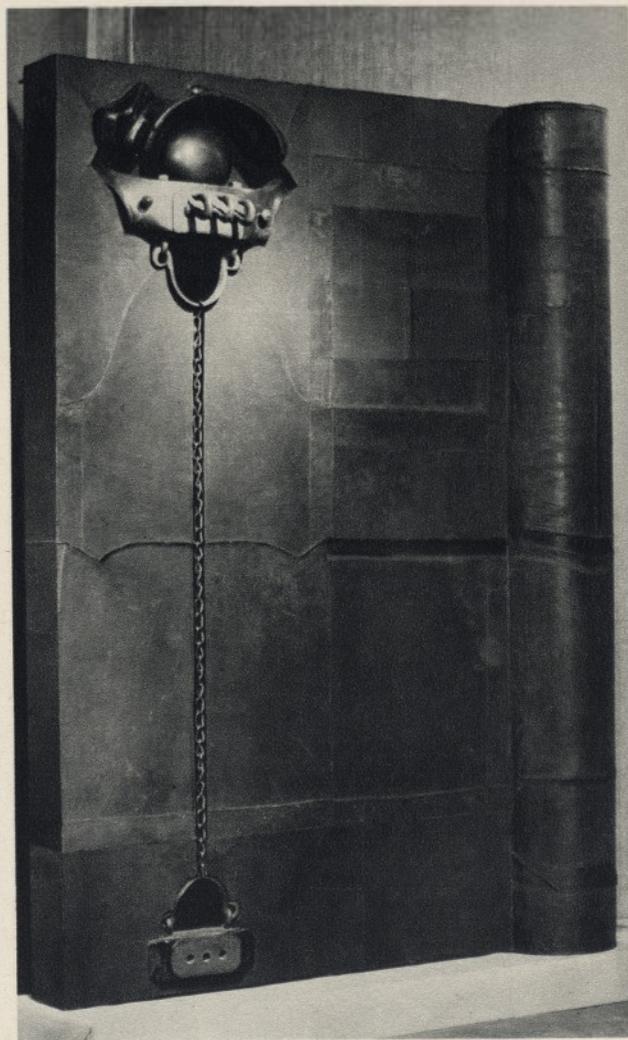
Mais l'espace, autour de lui, participe à ses délires. Il l'emprisonne de ses tourbillons, des



BURRI. Bois noir. 1961. Galleria Blu, Milan.

A l'opposé des hommes-machines, faits d'ajustages de pièces nettes et rigides, au visage ovalisé, couturé des balafres et des cicatrices d'une vie hermétiquement close et absente de soi, ces écorchés haillonneux semblent ressaisis par le limon primitif. Ses lambeaux les vêtent et sont leur chair. Exhumés d'on ne sait quel charnier, rendus à la dignité de l'élémentaire, enlisés dans cette gangue qui est le grand appareil de la destruction et de la ruine triomphante, ils préfigurent cette alliance perpétuelle de l'être et de la matière que les ballets macabres des anciennes « Vanités » célébraient comme l'apothéose du néant. Mais ces créatures trouées, béantes, ne sont encore que des squelettes inachevés. L'enveloppe charnelle mime tous les gestes du vivant. Leur face sans regard n'est qu'une tache illisible où toute pensée est raturée. Mornes effigies, maculées d'une emphase sordide, c'est à leur intention, peut-être, que furent conçues ces « demeures » où l'artiste semble offrir un refuge au plus inextricable de son angoisse, au nœud même de ses anxiétés. Avec rage, avec une agressive délectation, il pétrit, défonce l'informe, cette matrice de tous les possibles. Il fore, fouille, s'enfonce

KALINOWSKI. La porte des suppliciés. 1963. 200 x 120 cm. Galerie Daniel Cordier.

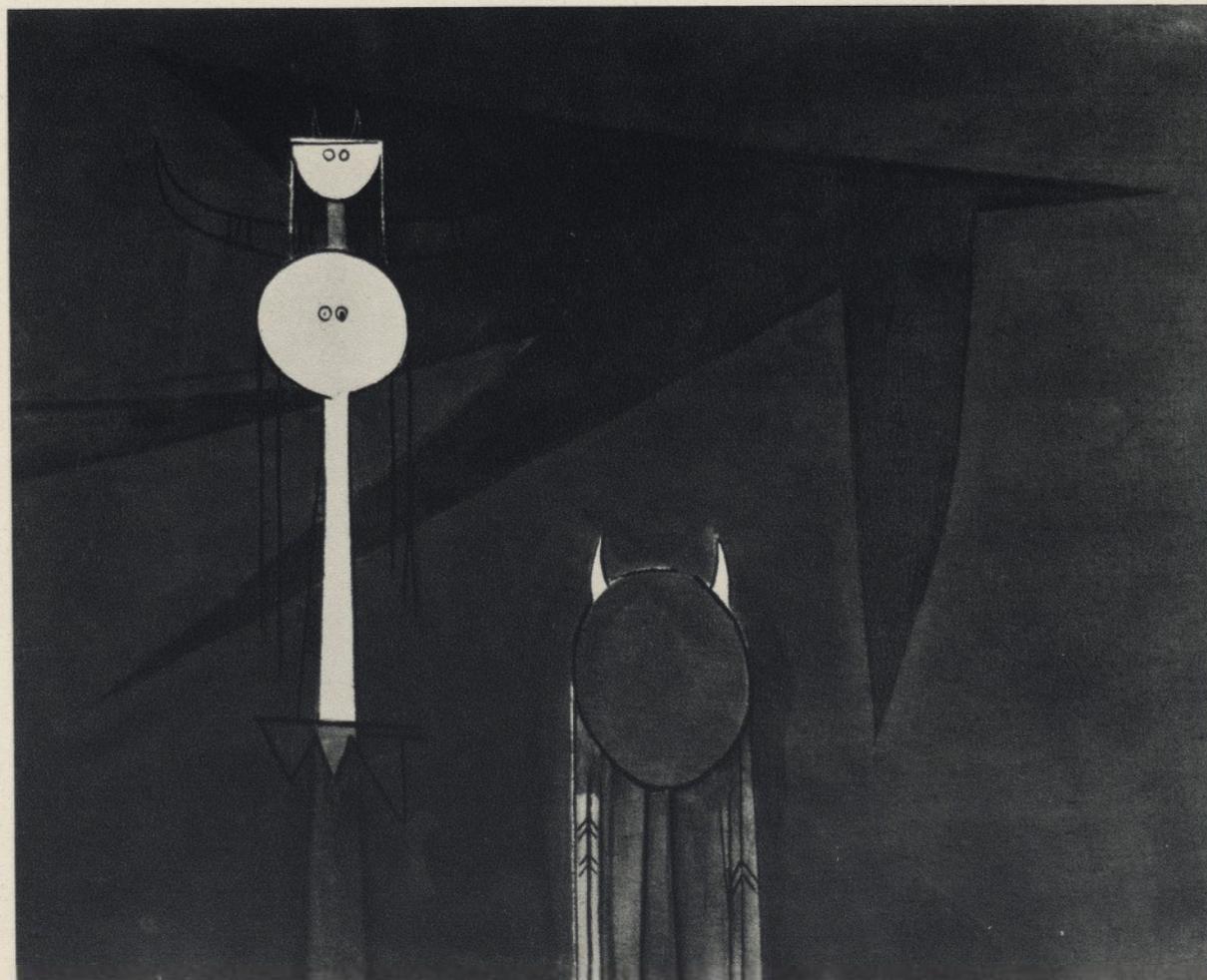


remous convulsés de l'eau et du ciel. Les « campagnes hallucinées » tendent vers lui des membres tentaculaires. La perspective, comme prise de frénésie, se disloque, s'ouvre en immense cachots distendus, les resserre en chambres d'espace fluide, ligote le captif d'un infini de replis et de spires, dans l'enchevêtrement démentiel de ses nœuds. La matière volatilisée éclate, s'embrace d'incandescences et de nuées. Le tumulte de l'élémentaire se propage. A la rumeur de la nature, un cri répond. Mais est-ce sa voix dont l'homme étouffe l'insoutenable stridence ou le hurlement muet qui répercute en lui sa tragique clameur désespérée? Le orbites agrandies par l'horreur, il fuit comme le spectre vivant de la peur originelle. Un degré de plus, et il ne sera plus que matière dégradée, embryon informe, rongé par les sursauts d'une âme qui attaque la chair comme un chancre. On dirait que tout l'honneur de l'espèce s'est réfugié dans cette livrée de l'élémentaire qu'il endosse, écorce ou suaire.

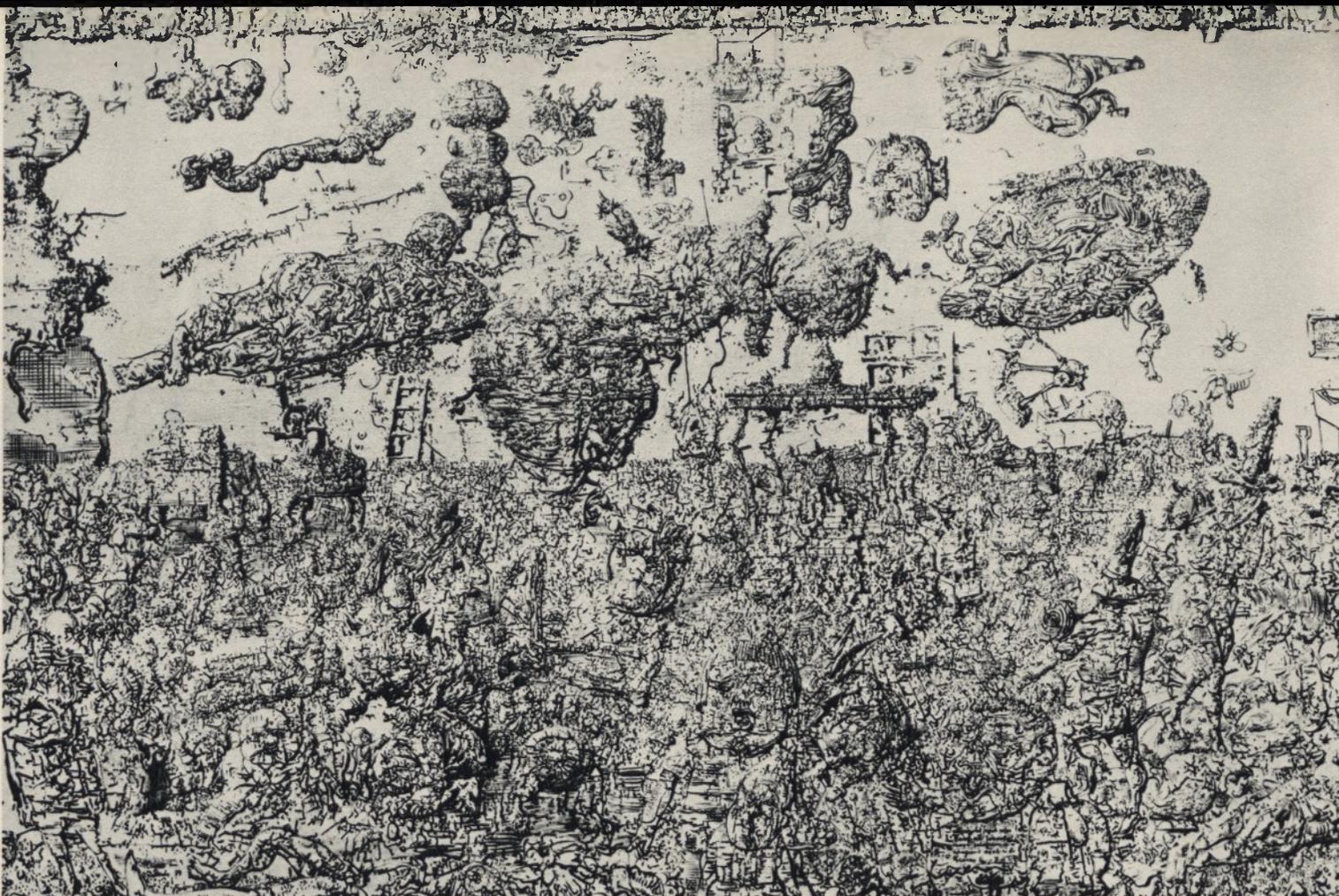
dans l'épaisseur sans issue, sans espoir. Il creuse ces labyrinthes désordonnés qui communiquent avec ses plus tortueuses aspirations. Le long de leur dédale, il descend à la rencontre de ses propres ténèbres. Ces cages souterraines sont bien différentes des cabinets de méditation scellée où Rembrandt enfermait ses solitaires. C'est ici le repaire d'un emmuré volontaire qui, pour avoir suivi trop à la lettre l'antique consigne du poète, « *cœlum tueri* », aveuglé par les obscurités qu'il découvre partout, cherche asile et se terre dans un enfer viscéral.

Une simple caisse, un boîte suffisent parfois pour en tenir lieu. Entassés dans une confusion calculée ou rangés avec un raffinement de patience et d'obstination maniaque, tous les débris y sont rassemblés qui peuvent combler ce vide que l'esprit ne peut soutenir, toutes les dépouilles qu'une civilisation laisse après elle, ces restes sans usage qu'au nom de l'art on recueille pour faire de ces admirables déchets, de ces précieux recréments, des monstrances funèbres et de surprenants reliquaires. On les voit aussi dressés en barreaux, appareillés en barrières, en cloisons, en écrans, en grilles qui sont à la fois une défense et un interdit. La porte est l'emblème de cette clôture dont la fonction est de séparer, de protéger, mais qui invite à la franchir et à la forcer. L'X qui barre ses vantaux est le signe aussi bien du mystère qu'elle implique que de l'obstacle qu'elle y oppose.

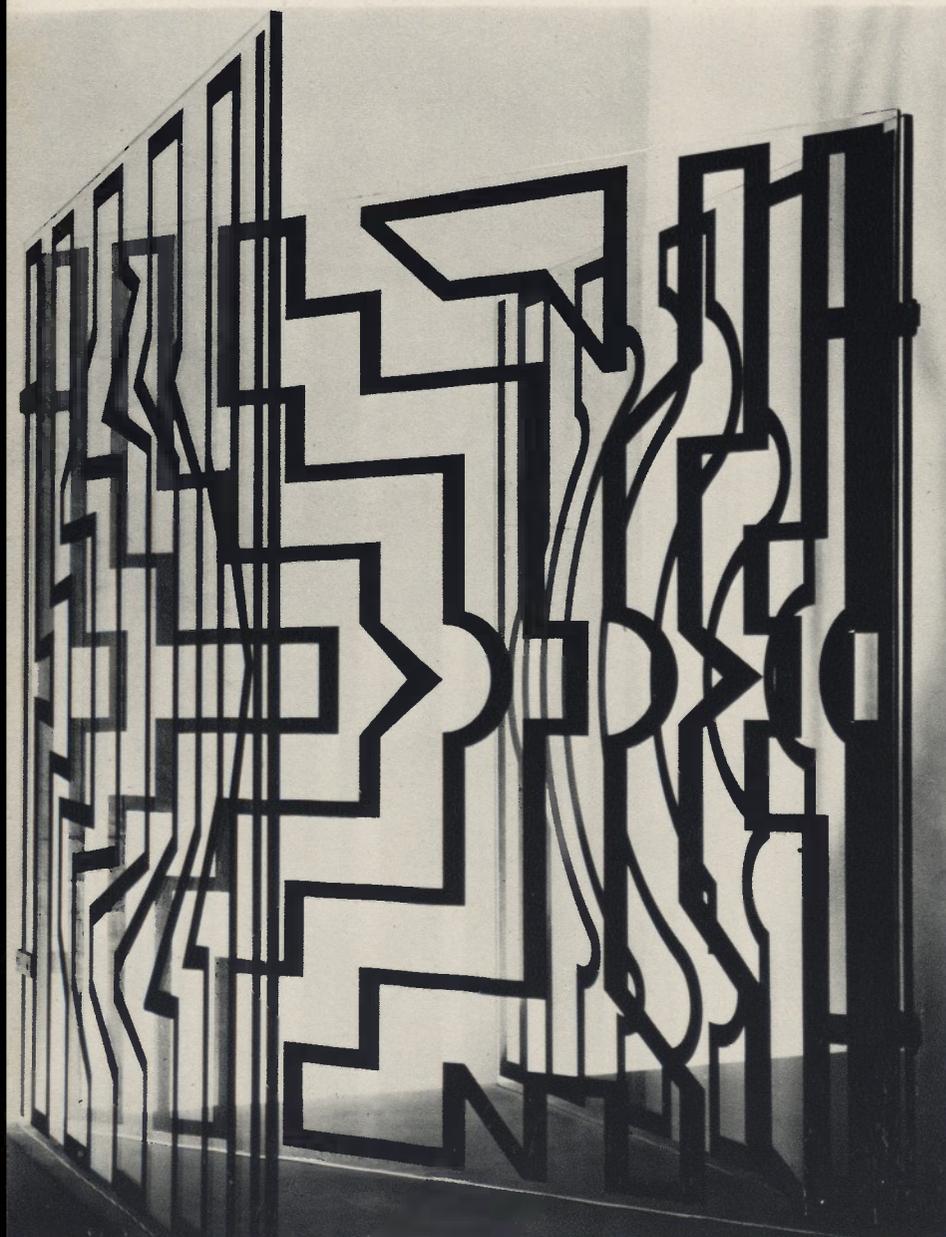
Ainsi, de tous côtés, se multiplient les preuves de cette obsédante claustration dont l'homme rêve, dont il s'irrite, mais à qui il demande para-



LAM. L'ombre. Peinture. 1950.  
82 x 100 cm. Collection Urvater,  
Bruxelles.



DADO. Peinture. 1960. 195 x 130 cm. Galerie Daniel Cordier. (Photo Robert David).



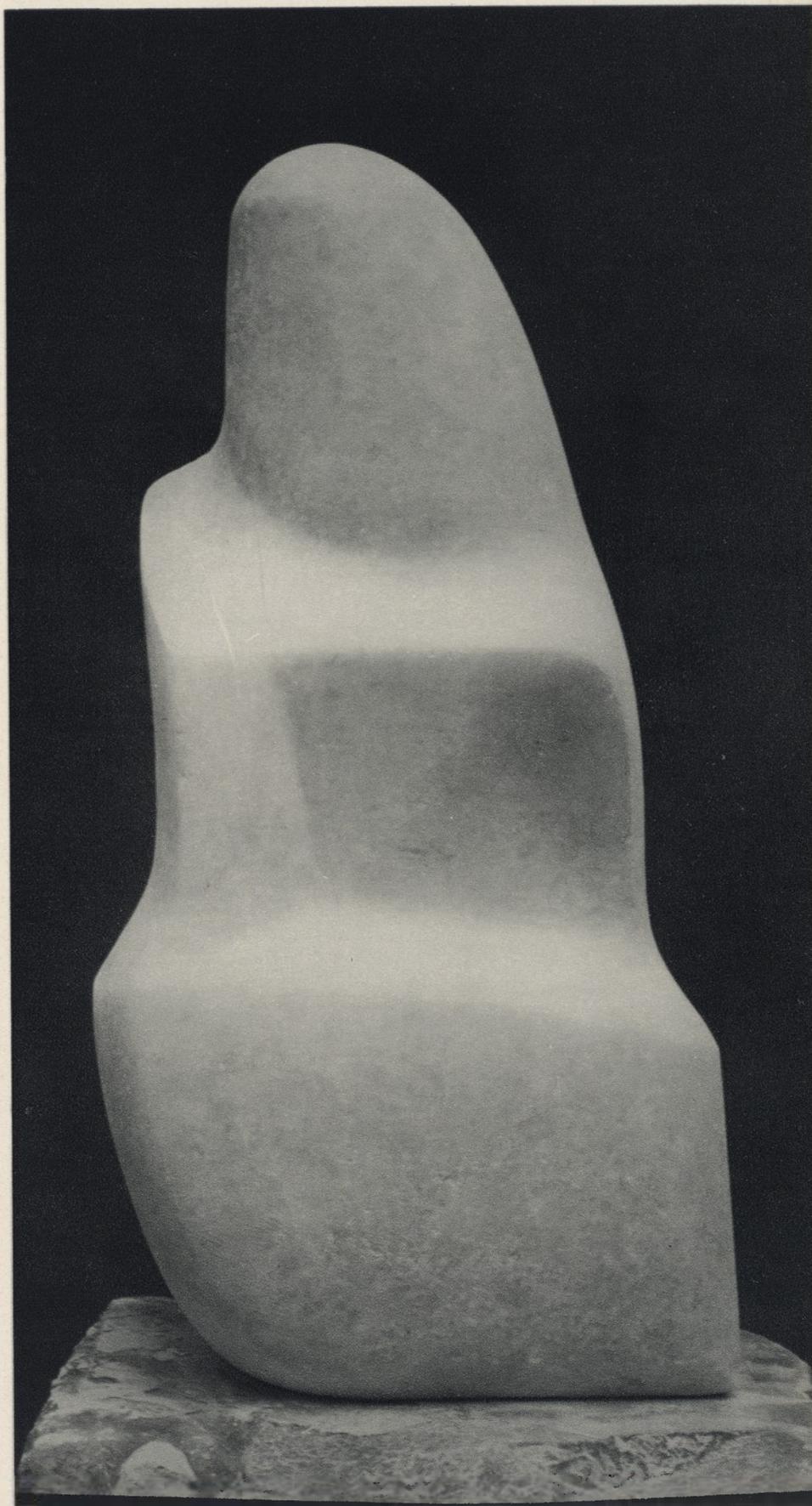
doxalement une image de salut. C'est par elle qu'il lutte contre ce vide qui le hante, contre l'irruption, dans le cadre ordonné de sa vie, de la démesure qui a distendu tous ses rapports avec le monde, repoussant toutes les certitudes de son horizon familier et l'isolant au centre même de ses interrogations. Cet espace encombré, surchargé, devient une masse compacte, un amalgame de pleins et de creux, de méandres et de réseaux, se ramifiant, proliférant en tous sens, excavé, débordant de présences vagues et s'achevant en in-pace.

Mais l'illimité peut être une réclusion plus tragique encore. Nulle évasion à espérer hors de cette prison abstraite dont les bornes reculent à mesure que l'esprit tente de les atteindre et de les dépasser, nulle fuite que dans l'inanité même de tout mouvement, sans cesse reconduit à sa situation centrale, à sa figure première, à sa solitude essentielle. La vacuité sans repères est l'absolu de la distance. Là, rien ne se touche, tout se disperse au-delà du point où convergent ses tensions simultanées, ses divergences conjuguées. Assiégé de toutes parts, délié de tous liens, impuissant à les rompre, le captif du supplice de l'implicite, ce Tantale de l'inaccessible, est, par excellence, l'être séparé. Il demeure environné de ses vertiges, mince écharde de conscience émaciée, au cœur d'un espace saturé par ses doubles sans nombre, omniprésence de nulle part, et qui se dérobe et l'abandonne comme un inutile défi, au seuil du rien.

Après avoir été obsédé par la durée, torturé

par l'éventuel, s'être déchiré à cette trame de temps dont sa vie n'est que l'un des fils qu'une Parque tissait, nouait, tranchait, l'homme a fait de l'espace la matière universelle. Le temps est l'attente, la fixation, le suspens, le terme; l'espace, le lieu de l'activité, le siège d'une expansion illimitée. Dans l'un, l'être tente de se rejoindre, de se dépasser, mais afin de se retrouver, ou de s'en donner l'illusion, à la fin de sa course, tel qu'à son départ. Dans l'autre, il fuit et se fuit, s'égare, embrouille et renoue ses pistes, calcule des trajectoires, va à son but. Son domaine est le transitoire que la vitesse même désagrège et où il poursuit la quête errante de l'esprit. La flèche, le trait emporté, la ligne de force, l'axe dynamique en sont les symboles. Jaillis d'un point inconnu, ils traversent l'étendue qu'ils créent et vont se perdre dans cet ailleurs qui hante l'esprit humain au point de lui faire imaginer qu'il y trouvera, son périple achevé, le subterfuge propre à tourner la loi inexorable du temps. Pour se prémunir contre cette angoisse, l'homme, dirait-on, s'est jeté à l'espace, mais c'est à un espace vécu que le temps vivifie de tout ce qu'il y a en lui de mouvant, d'imprévisible devenir.

Assise à côté de son sablier, parmi les instruments et les emblèmes d'une connaissance dont elle se détourne, la « Melancolia », comme lassée, déçue de ses vaines curiosités, joue rêveusement d'un compas dont la pointe brisée ne peut plus tracer dans son inutile perfection le cercle magique de la certitude. Sombre, distraite, indifférente, livrée au songe, elle semble poursuivre quelque vertigineux calcul, tenter peut-être de résoudre l'équation du tout et du rien, après laquelle il n'y a que doute, déconcertante interrogation ou intrépide démente. Elle n'a pas un regard pour l'horizon menacé par l'astre obscur qui éteint toute lumière, et pour son éblouissante négation. Quelle figure pourrait lui répondre en ce temps, quel pendant lui opposer? Les images ne manquent pas de cette véhémence panique qui s'est communiquée à l'art et à ses exercices d'apocalypse. A la résignation tourmentée de la figure de Dürer, quelle effigie mettre en parallèle? Ni les figures tendues par une extase résignée et douloureuse qu'un Redon fait transparaître au travers de ses nappes de nuit opaque et brillante, ni les violences torturées derrière lesquelles grimace déjà le squelette désarticulé, à demi décharné de l'apparence, ni tant de masques de fumée, de fange et de fureur. Mais il est une angoisse qui se plaît dans la pénombre de l'esprit. Aucun événement ne peut plus l'affecter. Libre, dégagée de toute autre exigence que celles qu'elle s'est à soi-même imposées, elle se déprend, se détourne des formes qui ne semblent encore ne s'attacher à elle que pour la retenir sur la scène qu'elle a quittée. Elle leur échappe, et s'éploie dans une sérénité souveraine, dans un « élan tempéré ». Vers quels confins va-t-elle, hors de ces gouffres violets dont le poète Alexandre Blok disait qu'ils s'étaient

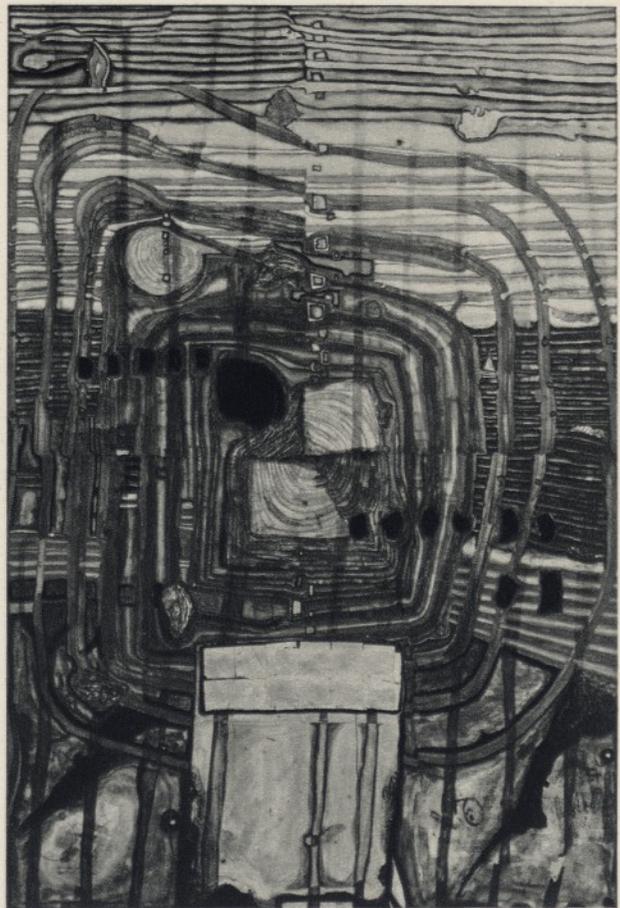


GILIOLI. La petite fleur. 1951. Marbre. Haut: 45 cm.  
Coll. Becker, New York.

« précipités dans son cœur »? L'angoisse ne l'a pas abandonnée. Mais elle l'a surmontée. Elle la domine de haut et de loin; elle la voit, dans le passé, comme une ombre qui s'éclaire, s'allège et se dissipe. Image de l'angoisse et de sa fonction créatrice. Ce ne sont ni ses fièvres, ni ses frissons qui importent, mais l'étrange qui dans le réel la provoque et qu'elle introduit dans l'imaginaire. Ce n'est que détaché de son emprise et de son poids, que l'art peut devenir ce qu'il est par essence, la claire conscience de l'esprit de son temps. Trop soumis aux plus suspectes attitudes en face de l'immense interrogation qui se pose à ce siècle, on le voit s'éprendre de matières déchues, de ces trophées ironiques ou absurdes dont il rêve d'immortaliser l'éphémère, de défier le périssable. On pense malgré soi à un passe-temps de quelque survivant, sur une terre ravagée, qui s'essaierait à ressusciter, au moyen de ce qui lui reste d'un monde aboli, le fantôme des anciennes idoles dont le passé s'enchantait. L'art aussi peut être une dérision tragique et un humour désespéré.

PIERRE VOLBOUDT

HUNDERTWASSER. Hommage au tachisme. 1961.



REQUICHOT. Reliquaire. La maison du manège endormi. 107 x 78 x 51 cm. Coll. Warren.



# Roël d'Haese ou l'angoisse apprivoisée

par Jean Dypréau

Ce qui nous frappe d'abord dans l'œuvre de Roël D'Haese, c'est une « rage de l'expression », c'est une impatience de tout dire avec le maximum d'efficacité, c'est une volonté de mettre au monde le plus d'êtres possibles, mais aussi de les individualiser, de nous suggérer leurs biographies, de nous faire pressentir leurs destins.

Son premier souci a été de ce fait la maîtrise de son langage. La technique de la sculpture, il l'a véritablement vécue par l'apprentissage le plus artisanal, chez un forgeron d'abord, et surtout chez un sculpteur sur bois qui lui révéla toutes les ressources du métier.

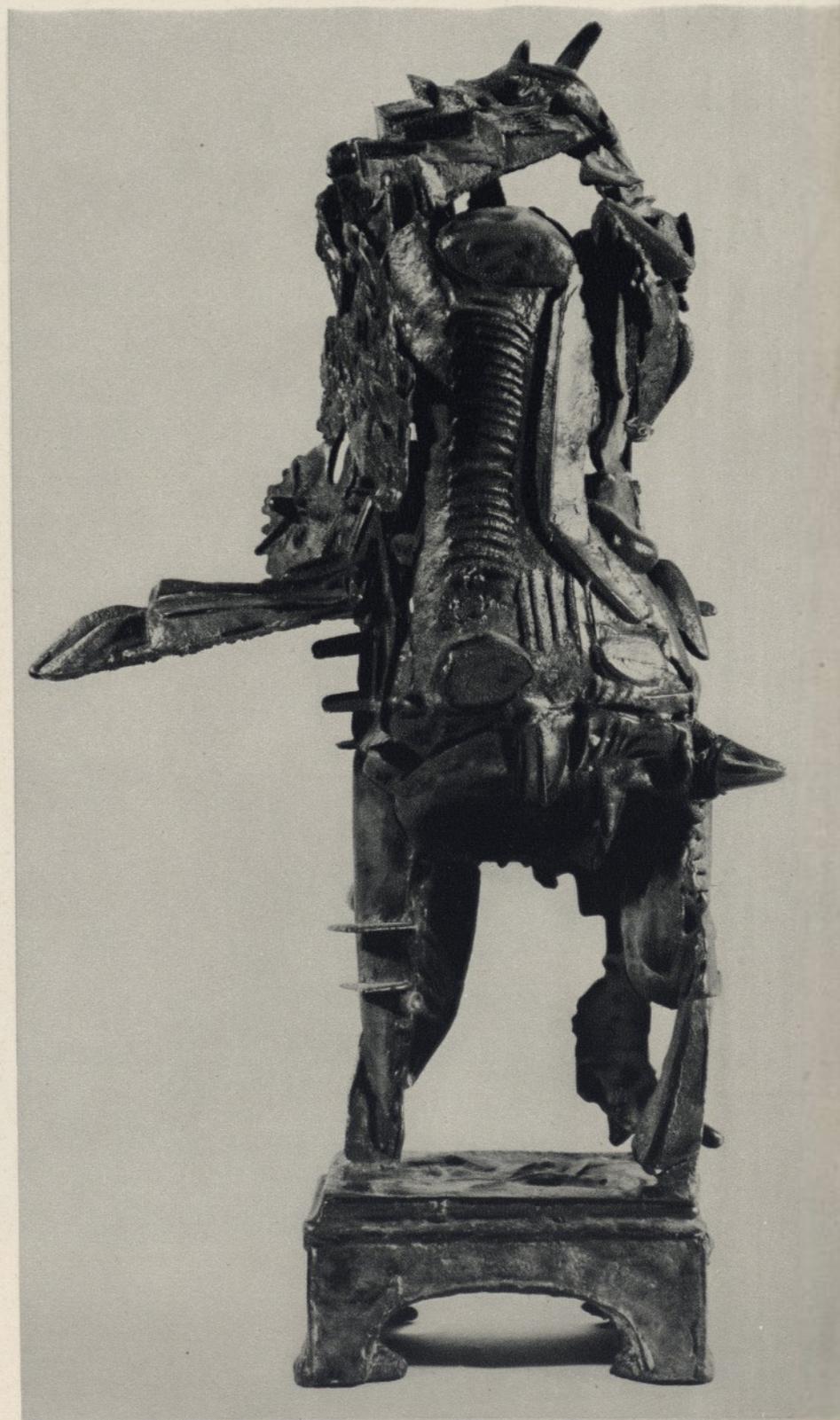
S'il suit à Bruxelles les cours de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs, c'est pour répondre au vœu de son père. Mais dans l'atelier du sculpteur Oscar Jaspers, qui lui enseigne l'art de la pierre et le modelage, il sent les dangers que fait courir à son tempérament cet enseignement académique. Il craint surtout d'être dépersonnalisé et, après quatre années, il fuit ce qu'il considère comme un mauvais lieu. Il n'a pas tort.

Il ne lui restera plus qu'à remonter le courant, à revenir à ses préoccupations, à son univers.

Il s'installe en 1943 à Rhode-Saint-Genèse ou il séjourne encore. Là il taille directement la pierre et recherche, avec la patience et l'exigence d'un Brancusi, la forme pure qui crée l'archétype.

Il commence par œuvrer à l'antipode de son caractère. Mais cette lutte contre ses penchants, contre ses passions, règlera la rythme et la rigueur de ses inventions les plus baroques, de ses imaginations les plus déchaînées. Elle nous permet aujourd'hui de retrouver, dans le foisonnement des êtres et des formes, dans la luxuriance et l'échevellement des thèmes, l'unité de l'inspiration, la permanence de l'instinct et de l'esprit.

Peut-être les exigences premières ont-elles trouvé de telles équivalences que toute laideur, toute monstruosité trouveront par les lois d'un mysté-



R. D'HAESE. S'en va-t-en guerre. 1955. Bronze à cire perdue.  
(Photo Luc Joubert).



R. D'HAESE. Le vieux garçon. 1960. Haut: 100 cm. (Photo Jean Michalon).

végéter à la surface d'un organe ou d'une blessure, ces amas de tissus, ces cavités inquiétantes composent-ils une symphonie visuelle qui enlève aux détails leurs significations particulières.

S'il s'agit de ses dessins, il semble que dans un délire graphique leur auteur se soit délivré de toutes ses obsessions, de toutes ses craintes, A commencer par celle du vide. L'exaspération même qu'il met à remplir chacun d'eux, à laisser croître et se multiplier ses créatures, va nous en convaincre. Son crayon dévore l'espace, ses paysages amenuisent les distances: arbres, fleurs,

R. D'HAESE. Le grand revenant. Haut: 66 cm. Galerie Claude Bernard.



rieux équilibre les chemins de la fascination. Un véritable nombre d'or, à sa mesure, à sa hauteur, restera inscrit dans la conscience du sculpteur et plus souvent encore dans son inconscient.

Ainsi ces rejets, ces protubérances, ces végétations parasites, ces grouillements larvaires, ces productions charnues, qui s'élèvent et semblent

R. D'HAESE. Fleur sylvestre. Bronze cire perdue. 1958.  
Haut: 38 cm. Galerie Claude Bernard. (Photo Luc Joubert).





oiseaux, insectes s'entremêlent, s'entrelacent, s'articulent, se délèguent leurs mouvements. Une vie organique s'épanouit, pareille à celle de la forêt tropicale. Peut-être cédon-nous à la fièvre climatique, mais nous sommes sous le charme de ses apparitions. Comme Breughel, mais poussant jusqu'à ses extrêmes le modernisme de cette vision, Roël D'Haese crée un espace irréaliste. Comme dans le théâtre moyenâgeux on passe d'un endroit à un autre par des raccourcis dans

la perspective, comme on passe d'une atmosphère à une autre par des raccourcis dans le temps.

S'il s'agit de sa sculpture, ses défigurations, ses mutilations, ses amputations, ses membrures inventées, ses déplacements d'organes prennent une signification au-delà de toute infirmité, de toute monstruosité, et nous offrent, au-delà de toute pitié et de tout ridicule, le réconfort d'une vie qu'aucune anomalie ne parvient à étouffer. Il semble que l'exubérance des formes ait créé son ordonnance particulière, ses règles, ses rapports, ses usages.

Si on peut parler de sculpture informelle et situer celle-ci en dehors de la gratuité et des jeux de l'esthétisme, Roël D'Haese est certainement celui qui le plus lucidement a compris sa portée, les exigences de son langage et de sa résonance.

La technique du fer forgé d'abord (à partir de 1953), celle de la fonte à cire perdue (à partir de 1957), marqueront les deux premières étapes de son aventure personnelle. Je pense pouvoir dire qu'il est parmi les premiers à revenir à un nouvel art de l'assemblage, dont il va s'éloigner à mesure qu'il deviendra une mode ou un procédé de décoration. Ce qui certainement le séduisit dans l'utilisation des débris, dans la mise en présence d'objets hétéroclites, c'est leur potentiel de suggestion, leur faculté de renouveler le lexique de la figuration. Une chance donnée à l'invention des objets comme à l'invention du matériau.

Il poussera l'humour jusqu'à restituer par la cire perdue cet objet de bonne ou mauvaise fortune dont il appartenait à l'assembleur de tirer parti. Ainsi va-t-il le dépersonnaliser, l'intégrer dans son vocabulaire. Les objets, les débris, les éléments préfabriqués orienteront ses recherches de formes nouvelles comme elles orientèrent celles d'une plastique informelle à mi-chemin de l'abstraction et de la figuration.

Cette dernière pourtant prendra finalement le dessus. Quelles que soient les convulsions du matériau employé, les confusions anatomiques, voire les dérivations vers le règne végétal, le visage de l'homme finira par imposer sa permanence, par reconquérir sa dignité.

Décidément l'enfant prodige de 1960 prendra valeur de symbole.

Lorsqu'un peu plus tard Roël D'Haese entreprit d'arracher au bois ses créatures, le génie de l'arbre malgré ses mouvements contrefaits, ses contorsions, choisit aussi notre apparence.

Et plus récemment encore ce Christ en cuivre, fraternellement outragé, semblait assumer tout le poids de notre destin.

Peut-être l'homme révolté n'a-t-il pris tous les masques de la colère et de l'effroi — celui du démon et celui du damné — que pour préserver, désespérément, son paradis terrestre.

JEAN DYPRÉAU



R. D'HAESE. Le somnambule. Cuivre. 1963. Haut: 109 cm. Largeur: 90 cm. Galerie Claude Bernard.

# Bellegarde

par Gérard Gassiot-Talabot

Dans la sempiternelle dialectique de la ligne et de la couleur, à quoi certains réduisent l'histoire de la peinture occidentale, quelques artistes ont sacrifié plus particulièrement, tout au moins pendant un moment de leur œuvre, à cette alternative si souvent soulignée; la plupart sont cependant parvenus à réussir, au niveau de leur propre

nécessité créatrice, une synthèse entre ces deux composantes. Même les chantres de la couleur, comme Delaunay et Herbin, se sont soumis à une mise en forme, comme délimitation dans l'espace des variations tonales. Seules les voies de l'informel ont permis à quelques-uns d'exprimer le fait chromatique à l'état pur, sans contenant ni support, dans sa fulgurante et dans son obsédante présence.

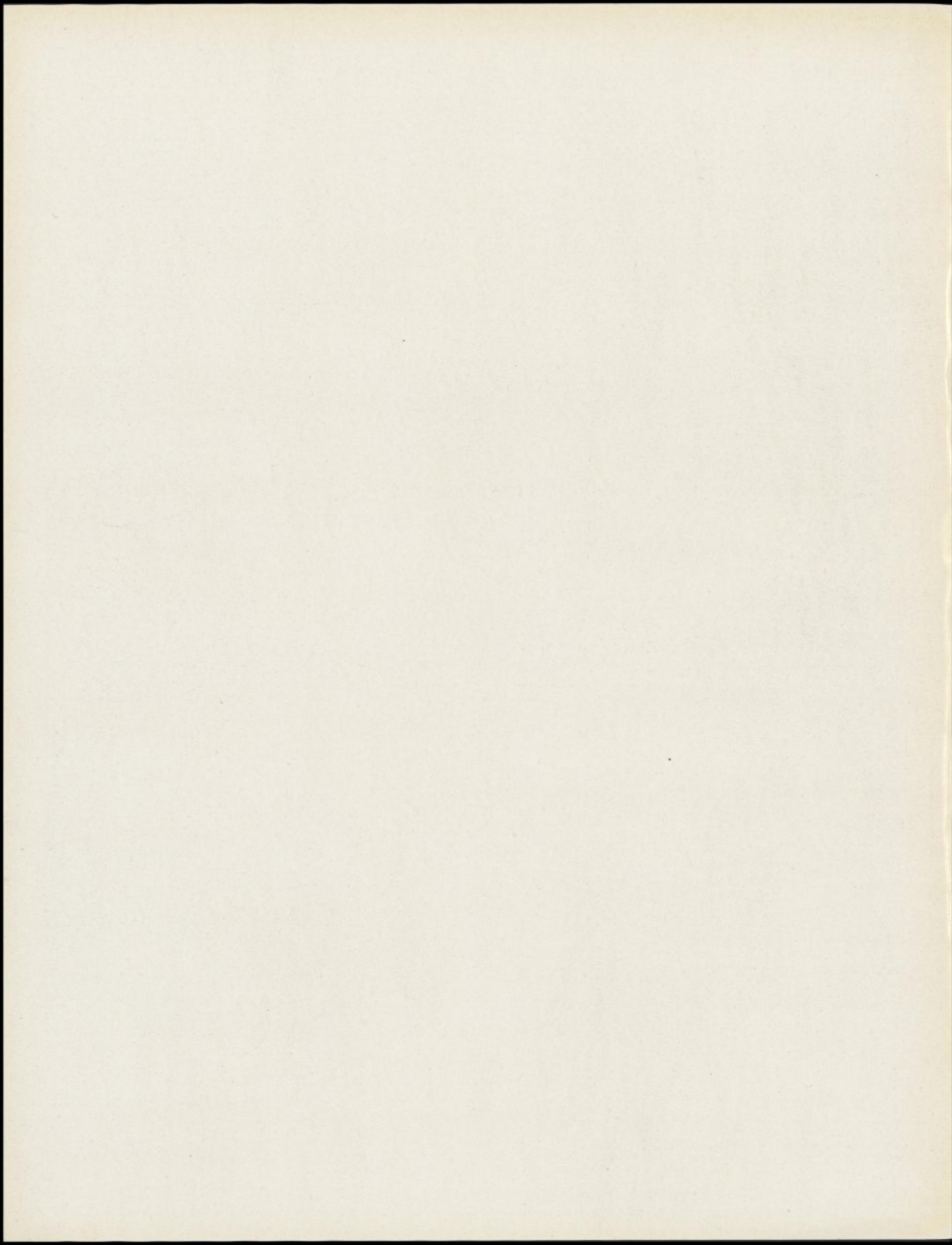
Encore faut-il souligner que, parmi eux, nombreux sont ceux qui n'ont recherché que les jeux épidermiques de valeurs et de tons, les chocs sensoriels à quoi la chose peinte incline par nature. Ces couleurs, en un certain ordre assemblées, paraissent bien être, pour la plupart de ceux qui les ont maniées avec exclusive et avec amour, une apparence, une peau sur quoi les émotions, les sensations, toute l'alchimie interne

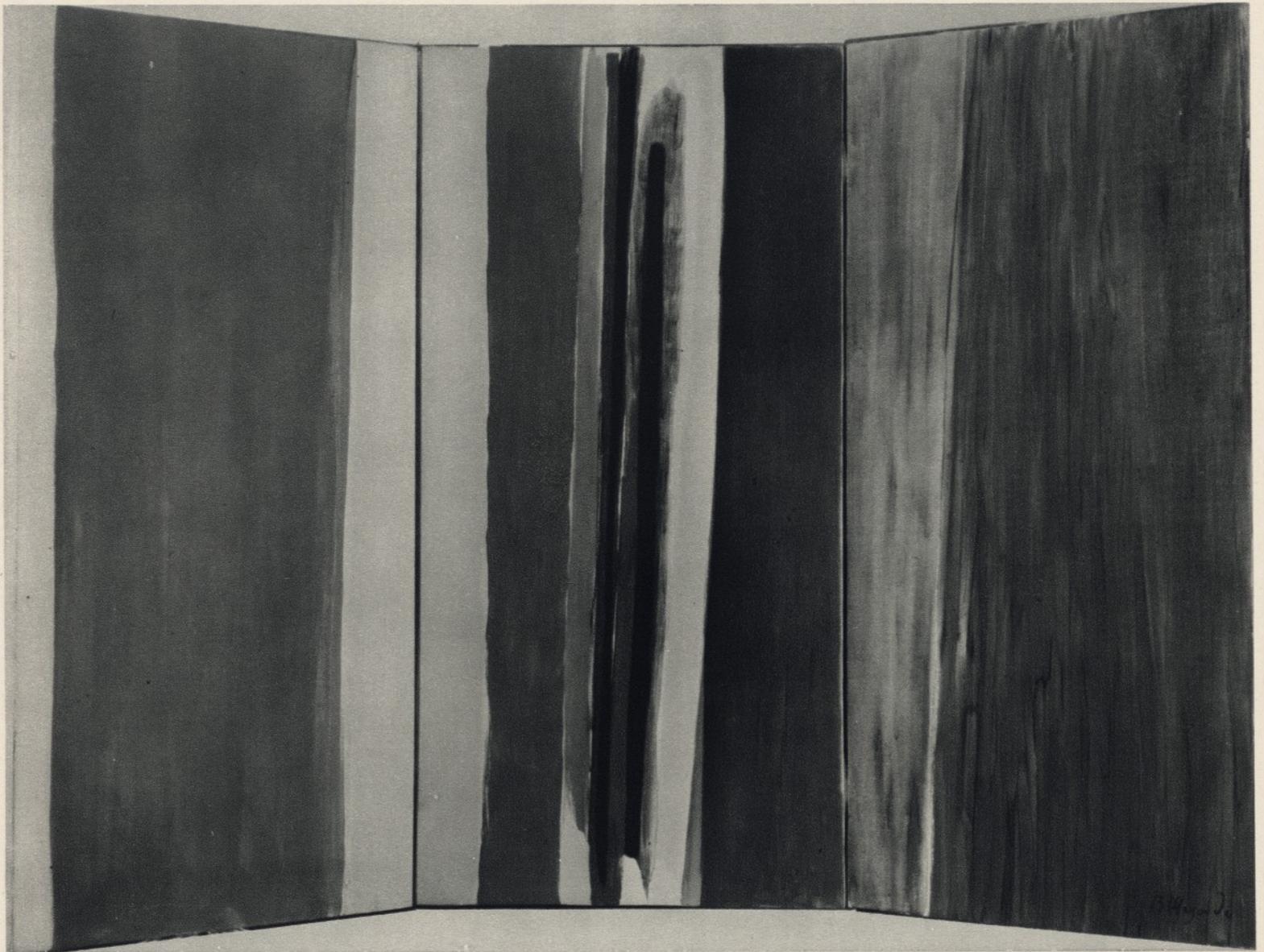
BELLEGARDE. Peinture. 1963. Galerie Blumenthal, Paris.





BELLEGARDE. Eléments d'un homme. Peinture 1963. 146 x 114 cm. Galerie Blumenthal, Paris.





BELLEGARDE. Peinture. 1963. Galerie Blumenthal, Paris.

de l'homme se reflètent comme dans un miroir, sans participer de la substance de l'être. L'exploration du phénomène du spectre solaire, la pénétration des lois qui régissent les rapports optiques, voire les spéculations sur la nature même de la lumière, auxquelles entraîne l'application des théories corpusculaires et ondulatoires, ont été, depuis les néo-impressionnistes, de moins en moins étrangères aux peintres. Pourtant il est un seuil qu'un esprit moderne, engoncé dans ses limites et dans ses préjugés, ne franchit qu'avec répugnance. C'est celui d'une signification générale de la couleur dans l'ordre universel et dans ses applications au microcosme humain.

Goethe et son « *Farbenlehre* » demeurent suspects, depuis un siècle et demi, à tous ceux qui font

montre de quelque commerce avec la science, et cette confiance que l'auteur de *Faust* faisait à Eckermann, laisse nos maîtres confus: qu'un tel esprit ait pu à ce point se fourvoyer passe, paraît-il, l'imagination: « De tout ce que j'ai fait comme poète, dit Goethe, je ne tire aucune vanité... Mais d'avoir été dans mon siècle le seul qui ait vu clair dans cette science difficile des couleurs, je m'en glorifie et là j'ai conscience d'être supérieur à bien des savants. » Et pourtant, malgré la certitude du poète, aucune étude exhaustive n'a été faite du « *Farbenlehre* » par les gens de sciences, ni d'ailleurs par les exégètes universitaires, et nous en sommes encore à considérer les réflexions de Goethe comme les amusements intellectuels d'un génie un peu surmené, sur lesquels il vaut mieux passer pudiquement.

Sans doute la conception dramatique de la naissance des couleurs, fruit du combat de l'obscurité et de la lumière, lambeaux que le jour arrache

aux forces montantes de l'ombre, est-elle aux antipodes de la froide considération newtonienne. Elle ne la nie pas pourtant, comme on l'a dit, mais cherche, à partir des constatations qu'elle propose, à faire la synthèse des phénomènes mesurables et de ceux qui relèvent de manifestations qualitatives c'est-à-dire non mathématiques. Dans toute vision moniste du monde, le mystère de la couleur prend évidemment une signification spirituelle et vitale, qui dépasse la stricte définition physique. Et c'est sans doute à cette grande tradition perdue que Bellegarde a cherché intuitivement à se rattacher tout au long du cheminement de son œuvre. Je ne vois, dans l'art contemporain, que très peu de peintres qui aient, comme lui, manifesté une attention si tendue et si exclusive à la présence chromatique absolue. La genèse expressionniste de sa peinture, les épisodes heurtés qui suivirent, la longue ascèse de la période blanche, le jaillissement tricolore sur lequel celle-ci a éclaté et le chant chromatique qui fait passer aujourd'hui de longues ondes vibratoires sur ses toiles, manifestent une allégeance unique, une célébration jalouse, une exigence exemplaire.

Bellegarde a écrit, pour sa récente exposition à la galerie Blumenthal, un fort beau texte, véritable profession de foi d'un « fils de la lumière », qui rappelle les différentes manifestations de la couleur, reconnues et occultes, dans notre vie et propose une véritable analyse psychologique par l'alphabet du spectre de la lumière.

La couleur répandue de façon éclatante dans le monde, dispersée dans l'univers minéralogique, végétal et animal, dans les noces du ciel et de la terre, se pose avec parcimonie, en quelques tons neutres et impurs, sur l'épiderme de l'homme: en fait cet homme semble avoir intériorisé les splendeurs du spectre, et le témoignage de certains voyants nous confirme la richesse de cette possession intime de la couleur. Au déterminisme géographique des manifestations pigmentaires de la race, répond la liberté des dosages de la spectrologie secrète, à quoi se révèlent les dispositions caractérielles, les inclinations de l'âme, l'altitude de l'esprit et du cœur. Bellegarde est conscient de la forêt des symboles chromatiques qui l'entourent; il sait le rôle que l'on fait aujourd'hui jouer à la couleur dans la thérapeutique et la signification que lui attachent les cultes et les idéologies; il connaît le souci des coloristes pour la décoration de la cité, du logis, des objets; mais à l'usage quasi instinctif qu'en font les peintres, il cherche sans pédanterie, sans raideur dialectique (ce qui irait à l'encontre de la libre expansion de son art) une ordonnance générale, une symbolique suffisamment précise pour permettre une lecture de la toile. Certes les « typogrammes » restent des œuvres d'art et non des diagrammes mathématiques de la personnalité;

le geste, même si le peintre ne cherche pas à le définir par sa rapidité, continue à animer, à tendre, à faire vibrer ces longues cadences, ces grandes orgues de la couleur qui résonnent d'accords plaqués, s'étoilent de déchirements irradiants, grossissent comme un flot nourri par la crue, accomplissent de profondes, de stridentes ou d'éclatantes harmonies. Sans doute Bellegarde fonde-t-il avant tout sa puissance expressive sur ce qu'il appelle « le potentiel d'énergie de la matière et son irradiation ». Or le rayonnement chromatique est l'un des plus pénétrants qui soit: il transperce le corps, certes, par le regard de celui qui le voit, mais il imprègne aussi bien l'aveugle et concerne nos facultés réceptives les plus fines et les plus cachées. Entre le jaune vital, tout proche encore de la blancheur globale de la lumière et le sombre violet, situé aux limites des ténèbres, viennent le bleu mystique, le rouge passionnel, le vert équitable. A chaque signe zodiacal, à chaque qualité de l'être, à chaque divinité tutélaire répond, parmi les 150 tons de la gamme, une définition chromatique précise, non interchangeable, définitive. C'est à l'artiste que revient d'être l'un des intercesseurs possibles entre les réalités immanentes de la couleur et les facultés perceptrices de l'homme, rendues plus dérisoires par une existence fermée à l'esprit. Mais lorsque l'artiste possède une attirance véritable pour une vie dépouillée des scories du moi, et qu'il a jalonné son chemin de plusieurs expériences fondées sur des initiations, ses efforts, ses quêtes, ses échecs même façonnent une faculté expressive plus aiguë et plus convaincante. Bellegarde n'a pas le sentiment de se livrer à un jeu de société en nous proposant ses spectrologies, ses typogrammes, et cette toile phare intitulée « Un homme dans la vie », où une double forme ternaire se dresse dans un triple déploiement de bleu, de rouge et d'orange. Sourira qui voudra. Obtenir « l'identification du sujet à l'objet », par la « prise de conscience des sources de la vie », en effectuant un « retour aux formes archétypales de l'univers », cet enjeu, on le voit, possède quelque ambition; et le peintre met toutes ses cartes sur la table. Il ne lui appartient pas de porter un jugement moral sur ses contemporains en utilisant un alphabet fixe de couleurs. Ni, nous l'avons vu, de se livrer à une harmonisation gratuite de tons ineffables pour la délectation de l'amateur. Le projet est assez grave pour mériter qu'on s'y arrête: il ne s'agit rien moins que de retrouver, par sympathie, par pénétration et par concentration, le schéma spirituel et mental du sujet en l'identifiant aux sonorités chromatiques qui lui répondent et le définissent. Nous nous trouvons donc toujours en présence d'un homme qui regarde un autre homme et porte témoignage sur lui, mais le choc de ces deux subjectivités, qui laisse certes des franges incertaines, provisoires, perfectibles, se fond en une volonté de lire en notes de couleurs significantes la partition ontologique de l'Autre;



BELLEGARDE. Peinture. 1963. Galerie Blumenthal, Paris.

faillibles, relatives, soumises à l'instant, ces œuvres avouent cependant des ambitions très hautes qui leur donnent une réelle noblesse. Bellegarde a vécu plus que tout autre les avatars des dieux de la lumière; il a connu le vertige purificateur d'un blanc à peine modulé où le moi s'abolissait dans une contemplation de la totalité chromatique; puis il a retrouvé la santé des couleurs pures et insolentes, et aujourd'hui il joue des arpèges subtils et savants, où passent toutes les nuances

d'un univers que l'homme voudrait vivre dans son unité. Les spécificités chromatiques, provisoirement séparées sur la toile — arc-en-ciel qui se fond et s'exalte dans la lumière absolue de la synthèse solaire —, ne semblent-elles pas figurer l'aventure la plus haute de la finalité humaine, celle que les Hindous appellent le *pralaya* et qui accomplit le retour de toute créature au principe créateur?

GÉRALD GASSIOT-TALABOT

# Aguayo

par Dora Vallier

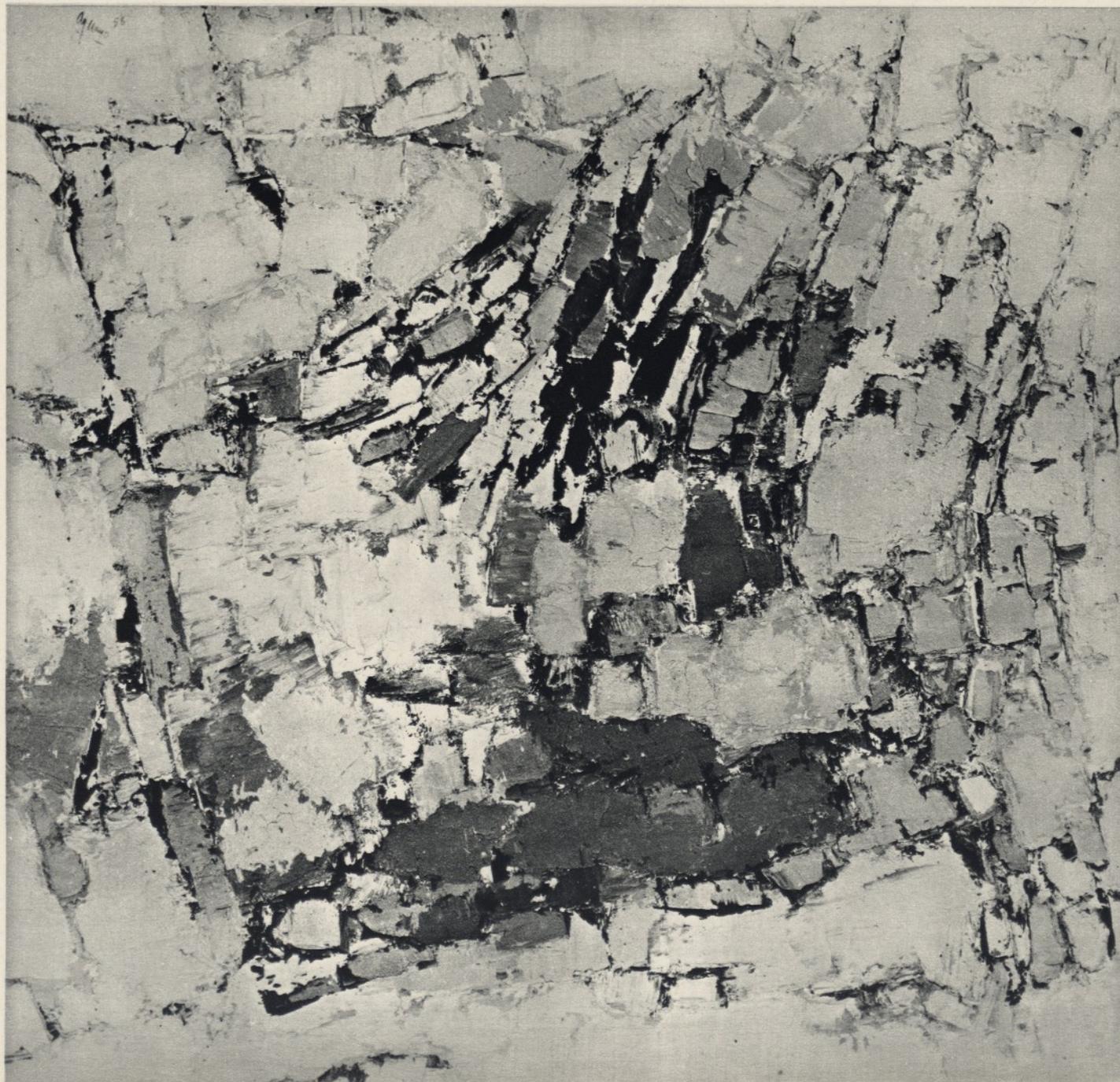
On a beaucoup parlé dernièrement d'un retour à la figuration, de l'attrait que la réalité exercerait à nouveau sur la peinture, de la fin de l'art abstrait. Or, la critique n'a jamais une portée si faible que lorsqu'elle statue. Comment peut-on dicter une conduite, invoquer une règle générale en matière d'art, où l'exception fait la loi? C'est pourtant ce que de tonitruantes déclarations ont tenté, et le plus triste spectacle qu'elles ont inspiré fut un récent Salon où de nombreux peintres avaient introduit sous le voile non-figuratif de leur propre « style », un sujet. Hommage au

désarroi, non pas à Delacroix. Car rarement un hommage fut un tel contresens.

Ce n'est pas par décret que la peinture sera figurative. Qu'un lien soit rétabli entre l'homme et la réalité qui l'entoure, que le sujet ressuscite dans le tableau, la mort de l'art abstrait n'en est pas pour autant la corrélation. Kandinsky et Picasso n'ont-ils pas vécu dans la même époque sans que la grandeur de l'un entame celle de l'autre? Le seul avenir de l'art auquel on puisse croire s'élabore dans l'indifférence à la mode, loin des mots d'ordre. Là où, parmi d'autres recherches, une nouvelle figuration s'est esquissée depuis plusieurs années. Suivre un des chemins menant vers elle — celui de la peinture d'Aguayo — tel est mon propos.

Aguayo, né en 1926, appartient à la génération qui débute dans la peinture après 1945, dans les

AGUAYO. Paysage retrouvé. 1956. Collection Moltzau, Oslo.





AGUAYO. Paysage gris bleu. Peinture. 1960. Galerie J. Bucher. (Photo J. Pradeau).

années où l'esthétique abstraite prédomine. Ses premiers essais en vue d'une expression personnelle seront donc abstraits. Mais ce langage autonome de formes et couleurs qu'était-il aux yeux du jeune peintre, quelle en était la signification pour qu'il l'abandonne au lieu d'en approfondir l'expérience? Quelles furent les raisons de l'abandon?

Réunies, les unes près des autres, les œuvres abstraites d'Aguayo, peintes avant 1956, et celles, figuratives, qui ont suivi, produisent une curieuse impression. D'un côté le domaine ouvert à toutes les possibilités plastiques, de l'autre, le monde retranché des objets et des êtres. Et dans la confrontation, leur opposition: d'un côté l'incessante liberté de variations, de l'autre, une monotonie insistante. La forme attelée à l'objet. Comme si la totale disponibilité de la forme abstraite avait fini par déposséder Aguayo de lui-même, le rendant étranger à sa peinture faute de prise sur elle. Pour ne pas aboutir à la peinture sans peintre, Aguayo se tourne vers la réalité. (C'est ce que son cheminement me semble recéler.) Mais la distance entre la réalité visible et le peintre se révèle très grande. A en juger par la

série de tableaux qu'Aguayo peint entre 1956 et 1958, ils marquent un temps d'arrêt: la seule issue entrevue. Le pinceau a cédé la place au couteau qui fige l'épaisse pâte de la couleur en l'étaillant. L'unité du tableau n'est que masses réparties. Et s'il évoque Staël, il s'en écarte aussi. A la différence de Staël qui tend au maximum le contraste des couleurs, accélérant ainsi l'action du tableau, Aguayo se sert de tons éteints qui en ralentissent la vision. L'ocre foncé avance à peine vers l'orangé ou le rose, le gris appelle le beige et dans l'emploi de ces tons voisins qui s'astreignent peu à peu à une palette monochrome, blanche, on voit la peinture abstraite se résorber en une exploration toute réfléchie des moyens dont le peintre se sert. A l'invention jaillissante a succédé une attitude de circonspection. On dirait qu'Aguayo prend garde à la peinture — c'est bien la preuve du recul par rapport au tableau abstrait, un tournant limitatif, certes, et qui conduit ailleurs, mais où? L'expérience picturale reste encore liée à quelque chose qui la sépare des formes concrètes. L'artiste a beau être certain qu'il se réfère à une réalité précise, ce n'est qu'un état de conscience qui n'atteint pas le tableau,



AGUAYO. Comptoir aux fruits. Peinture. 1963. 60 x 81 cm.

qui ne *pass*e pas. Ainsi jusqu'au jour où à travers la trame de formes et de couleurs qu'il a tendu, la réalité soudain apparaît: Aguayo a peint ses premiers « Peupliers ». Quatre ans après avoir renoncé à la peinture abstraite.

Le monde concret s'intensifie depuis sous son pinceau. Bientôt le point de mire d'Aguayo n'est plus ce sujet déployé, les files de peupliers qui remplissent la surface entière du tableau, porteuses de leur espace; c'est l'objet isolé, circonscrit et détaché de l'espace qui l'entoure: les quartiers de viandes, les bêtes écorchées, des natures mortes aux fruits, des fleurs, ou alors des personnages — ceux des *Ménines* d'après Vélasquez et après Picasso — et aussi de très nombreux nus.

Or, un tel retour franc au sujet pose un problème où le sort entier de la nouvelle figuration se joue et qu'il faut bien appeler un problème d'espace. Comment un objet défini peut-il prendre place dans un tableau et que cette place soit telle que la sensibilité d'aujourd'hui l'admette? Autrement dit, comment sans croire à l'immanence du réel, peut-on la représenter? Entreprise qui semble d'avance en porte-à-faux, car le peintre doit affronter une double difficulté aux dangers opposés. En effet, pour qu'un objet soit en peinture, ou bien il faut le *décrire*, ce qui revient à épouser le temps continu et l'espace fixe qui le déterminent (comme dans le passé, lorsqu'une

foi inébranlée dans le réel fondait la peinture), ou alors, le projeter dans un espace discontinu, selon la sensibilité du XX<sup>e</sup> siècle (comme le fit le Cubisme, le dernier langage figuratif avant que le réel ne soit submergé par le temps et l'espace). Par quel chemin donc le retour à la figuration ne serait-il pas une marche en arrière?

Aguayo qui est un coloriste né, doué de surcroît d'une main extrêmement souple, s'appuiera à la fois sur les plus subtils mélanges de couleurs et sur l'insinuante éloquence du coup de pinceau. Les couleurs pénètrent en profondeur dans l'autre et leur osmose, c'est l'espace du tableau d'Aguayo. Leur osmose: une certaine nuance appelée du premier jet à devenir cet élément commun à l'objet et à l'espace, la lumière ambiante qui seule peut les unir. Un espace continu par conséquent, mais dont les caractères sont donnés sans être transcrits.

A l'intérieur de cet espace particulier, surgi comme par frôlement, Aguayo s'attache à souligner l'objet, à le concrétiser. Mais il n'est pas dupe des risques que le moindre alourdissement de l'objet ferait courir à l'espace. La preuve en est contenue dans les nombreux dessins qu'il exécute parallèlement à ses peintures et qui ont pour unique tâche de saisir la manière dont une forme s'offre au regard, non pas sa ressemblance avec tel ou tel objet, mais le schéma, en quelque

sorte, de son apparition: le trait essentiel autour duquel l'objet prend corps. Lorsqu'il passe ensuite au tableau, d'emblée il peut situer ce trait essentiel qu'il prend soin d'enfouir sous la masse souple de la couleur afin que le regard y soit attiré, qu'il tombe là, mais à la manière dont la force de gravité commande une chute, le rapport de la cause à l'effet soustrait à la vue. Les objets et les êtres qui entrent ainsi dans les tableaux d'Aguayo finissent par former une réalité très elliptique, car c'est leur impérieux raccourci qui nous amène à les compléter selon leur aspect concret. Ils deviennent, en somme, objets et êtres précis et très précisément finis, en vertu de

cette synthèse du temps continu qu'est une ellipse. La réalité existe, oui, mais au niveau d'une apparition puisqu'elle ne cesse de participer de l'insaisissable.

C'est là, à mon sens, le message de cette nouvelle figuration et, au-delà d'Aguayo, il contient peut-être l'explication de l'actuel retour à la peinture figurative, dû non pas tant à une foi reconquise qu'au désir de surmonter le malaise où nous plonge l'absence de liens avec les choses. Cette même absence de liens dont la sublimation est l'art abstrait, et le témoignage brut — l'art néo-dada.

DORA VALLIER

AGUAYO. Nu. Peinture. 1962. 81 x 65 cm. Gal. Jeanne Bucher. (Photo Luc Joubert).



# Cuixart

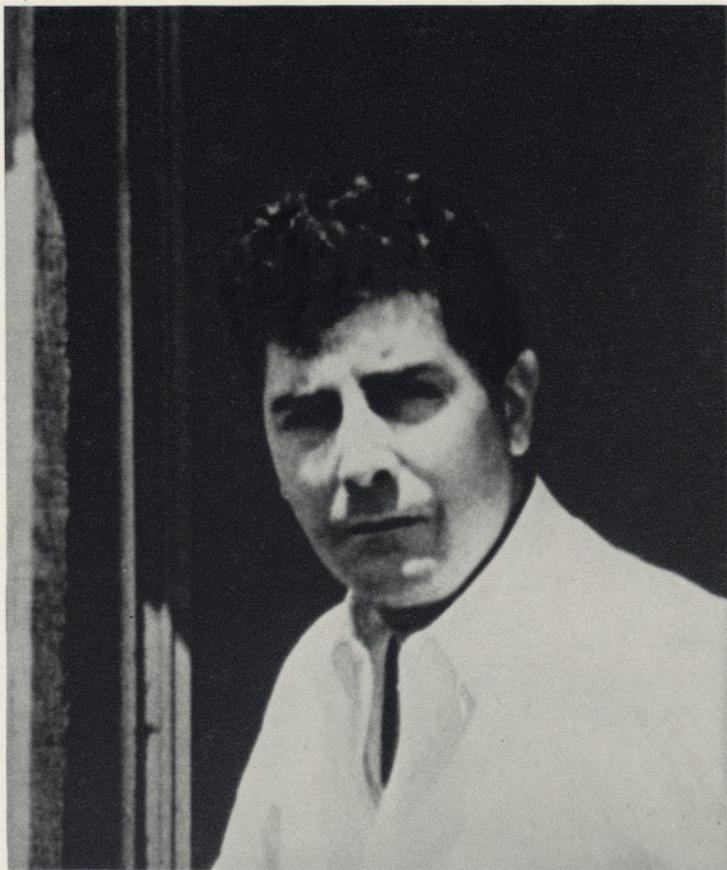
par Juan-Eduardo Cirlot

L'exposition de Modesto Cuixart (né à Barcelone en 1925), qui a eu lieu dans sa ville natale (Galerias René Métras), nous a permis de voir ses œuvres les plus récentes ainsi que d'autres, antérieures, jamais exposés à Barcelone. Ce dernier groupe, qui correspond à la trajectoire la plus large du peintre, fait appel à la technique des émulsions métalliques et aux superpositions de peinture au latex et à l'huile. Une œuvre de grand

format, datée de 1959, s'en détache, extraordinairement équilibrée en toutes ses parties, très méditée en apparence et pourtant convulsée, éruptive, terriblement baroque: *dripping* argenté et vieil or s'y superposent sur un fond noirâtre et carminé, d'une qualité tendue, intérieurement saturé de vives nuances. D'autres réalisations reprennent les éléments propres à l'artiste (disques, filaments, embrouillements linéaires, espaces tachés), toujours vivants, avec une intervention du dessin sous forme de calligraphies sommaires qui participent de l'arabesque et du message chiffré. Mais le plus surprenant est constitué par le groupe des dernières œuvres, non encore divulguées dans des publications. Elles se partagent en deux séries: l'une d'« objets » disposés sur des socles noirs, conçus dans le même esprit informel que les *Sept Personnages d'exorcisme* exposés par Cuixart

CUIXART. Relief. 1962. 43 x 50 cm. Galerie René Metras, Barcelone.

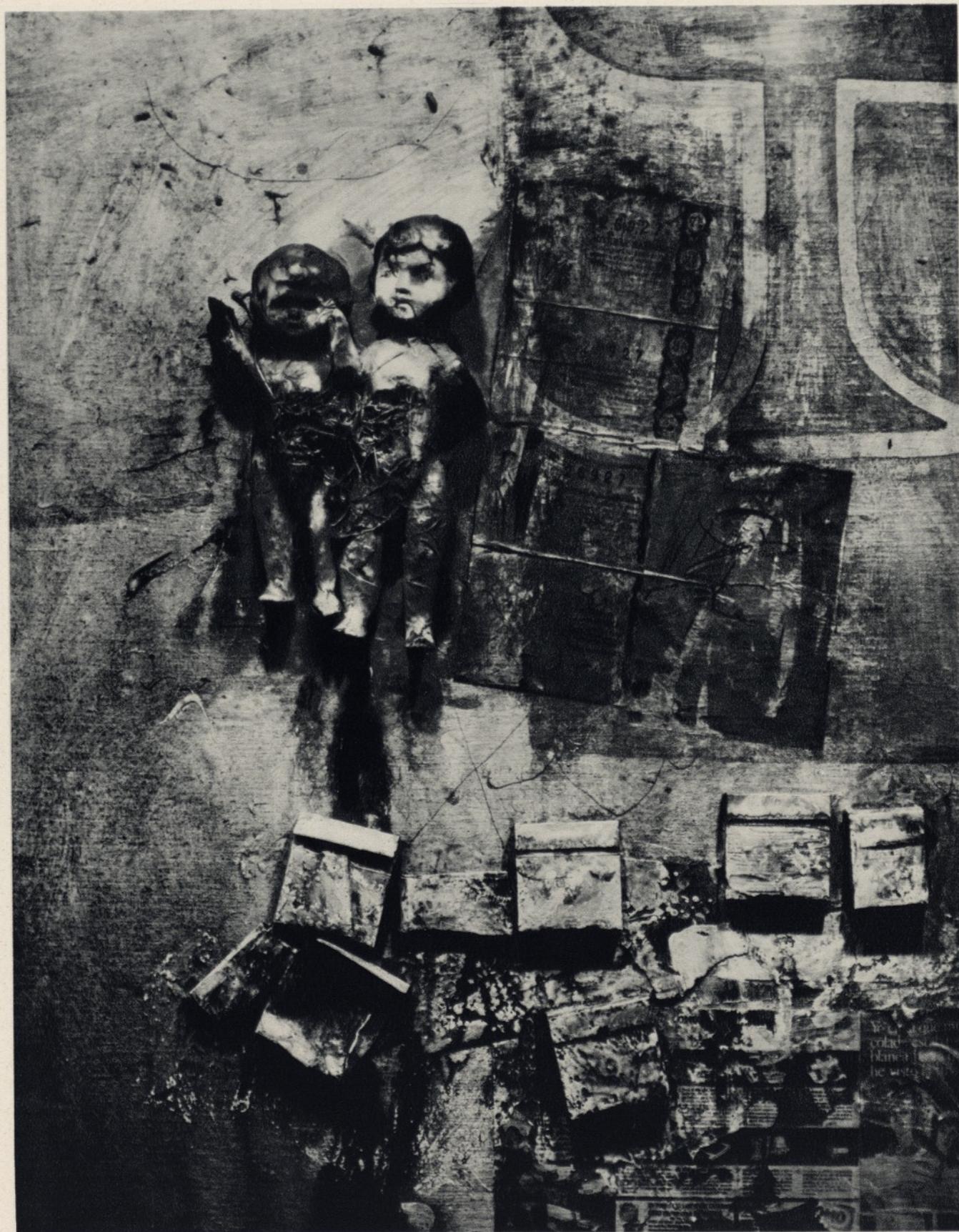




Modesto Cuiart.



CUIXART. Peinture. 1963. 100 x 81 cm. Coll. René Métras, Barcelone.



CUIXART. Peinture. 1963. 100 x 81 cm.

en juillet 1962 à la Galerie René Drouin. Intenses, concrets, caractérisés, tumultueux dans leur concentration et leur simplicité, ces objets — qui constituent l'une des « traditions » de l'œuvre de Cuixart, où ils surgissent depuis plusieurs années — sont loin de se réfugier dans le simple cynisme du « ready made » ou de ses dérivés actuels. Exaltés par un noir dominant (inversion de l'or, si cher à Cuixart), tour à tour brillant et mat, ils tirent leur valeur de leur élaboration et de qualités picturales aussi intenses que celle des tableaux. Des chiffons, des spartes, des fils de fer, teintés de cette même couleur négative, sous laquelle peuvent apparaître des bleus très légers ou des carmins violacés, témoignent dans chaque œuvre d'un « geste » agressif et précis. Cuixart se livre à une de ces « transmutations de valeurs » qui sont le propre de l'art et du lyrisme de notre temps; à un de ces mariages qui semblent relever de William Blake. Il exhibe le terrifiant, la négation de la lumière, la méchanceté concrétisée en formes (avec une exactitude qui, sur le plan de la signification, confirmerait la Gestalttheorie), mais convertit en même temps chacune de ces images en exorcisme, en accusation lancée contre les forces du mal.

Cette lutte éthique, somptueuse et inquiétante, atteint à son plus haut degré dans la seconde série d'œuvres récentes, tableaux de divers formats et tonalités, reliés par l'apparition d'un facteur commun: le collage de poupées de taille différente, groupées ou séparées, entières ou à demi cassées, à demi rongées, maculées, recouvertes d'une sorte de chaux épouvantable, teintées par des fumées d'incendie, mutilées par de secrets désastres. De telles compositions, dominées le plus souvent par des rythmes extatiques et même archaïques, révèlent d'emblée l'esthétique qui régit l'œuvre de Cuixart et ne fait qu'un avec ses ardents désirs d'expression. En effet, à la différence des adeptes du nouveau réalisme, qui se bornent à placer leurs objets dans le champ de l'image (en monceaux confus et inorganiques, voire sans aucun souci d'élaboration picturale), Cuixart travaille peut-être plus intensément et plus profondément que les autres tableaux ces œuvres risquées, véritables concrétions d'une « situation-limite » qui ne se prévaut d'aucun alibi. Des harmonies de couleur, à la fois subtiles et resplendissantes (or, blanc et ocre; rouges, bleus et blancs; vieil or et noir sur marron noirâtre; orange, noir et or), montrent que ces poupées, possibles victimes, sont en réalité des sublimes. A l'encontre de Kirckhoff qui voyait dans la science une « description simplifiée » plutôt qu'une « explication » — thèse étendue plus tard à la philosophie et à l'esthétique — nous serons tentés de nous demander ce que signifient ces pauvres restes maintenant alignés dans les œuvres de Cuixart. S'agit-il d'élégies pieuses, dédiées à l'enfance anéantie par les bombardements, les camps de concentration ou

autres tragédies d'un siècle que l'on prétend post-historique? Ne sont-ils pas plutôt les manifestations troublantes d'un instinct d'agressivité (le vampire de Dusseldorf), ou une preuve objective, transcendée, de l'existence du sadisme? Nous croyons quant à nous qu'il s'agit surtout de symboles, ambivalents peut-être, et qui de ce fait même troublent notre paix: ce n'est pas en vain, comme l'a dit Leibnitz, que tout ce qui se produit dans l'univers nous touche (*Monadologie*, 61). Symboles que, par propension subjective sans doute, nous rattachons mieux à ces « amours », issus du grotesque, qui envahirent les ornements et même les tableaux de la Renaissance, comme en témoignent certaines œuvres du Titien; *putti* qui réapparaissent maintenant à demi disloqués par des explosions aveugles et occultes. Les voici mués (selon Jung) en images de « forces naissantes » ou de rénovation. Mais pourquoi au milieu du XXème siècle de tels désirs naîtraient-ils en cet état? Est-ce la mort de Dieu, dont parle Nietzsche? Est-ce plus simplement une mort qui se produit dans le miroir où l'homme scrute sa réalité profonde? Si nous limitons la symbologie de Cuixart au domaine alchimique (comme dans notre essai de 1958), nous constaterions que les images actuelles relèvent du même processus que ses « destructions » de Lyon (1955-56), autrement dit de l'étape que les maîtres du Grand Œuvre ont dénommée « *Putrefactio* » et symbolisée par le « Corbeau noir ». Ce dernier apparaît du reste dans l'exposition de Cuixart: il y revêt l'aspect d'un tableau-objet où un monceau de matière dense et noire, méconnaissable, s'achève en une sorte de cône, sous des lumières bleues quasi imperceptibles.

Toute l'œuvre de Cuixart se distingue par cette évidente recherche d'une sublimation (des métaux en rapport avec les symboles de la Jérusalem céleste, *Apocalypse*), et par la permanence d'images-tirées de la vie profonde. La magie de Cuixart — véritable agitateur spirituel — se maintient, se vivifie et se métamorphose à chaque étape de son œuvre picturale. Il est magicien dans les trois sens du terme: comme « possesseur » de pouvoirs; comme « prêtre » de ces forces, comme « simulateur » enfin de ces mêmes puissances à travers la dialectique d'une magie blanche et d'une magie noire dont débordent ses œuvres. Mais Cuixart est trop artiste pour ne pas neutraliser cet excès en refrénant à temps la charge symbolique (qu'il compense par le réalisme intense et âpre de sa perception), en soumettant l'ensemble à une conception plastique qui serait visionnaire si elle ne s'avérait hautement concrète. Il n'y a pas lieu d'autre part de considérer cette série d'œuvres récentes comme un développement formel des collages que Gaudi effectua vers 1900 à Barcelone, avec des morceaux de poupées disposés au plafond en céramique de la salle hypostyle du Parc Güell. Le motif, en



CUIXART. Peinture. 1963. Détail du tableau reproduit en couleurs. Galerie René Metras, Barcelone.

l'occurrence purement plastique, s'est mué chez Cui Xart en une « croissance » de sens différent, une redoutable hypostase qui confine le point de départ dans sa simple valeur de précédent.

Le symbolisme de Cui Xart culmine dans son *Grand Androgyne*, image de l'« épouvantail » anonyme des traditions, vrai Baphomet des Templiers, ou mieux, *gynandros* avec phallus, seins et ventre proéminent. Mais, là encore, le thème est comme dévoré par l'intensité picturale, prodigieux ruissellement d'or sur des lilas, des gris ou des blancs douteux.

En résumé, l'autorité de Cui Xart se trouve ici

réaffirmée, dépassant et intégrant au domaine artistique des éléments qui apparaissent dans d'autres productions comme une simple « critique de la société et de la civilisation industrielle où règne la machine et le bazar »; sans perdre pour autant le privilège d'exprimer la complexité profonde d'une culture ou la menace qui pèse sur elle. Mis à part le pouvoir émouvant des symboles, exaltés par une pensée qui les objectivise, il convient de souligner l'excellence des strictes qualités picturales, que seule une longue analyse permettrait de définir et d'évaluer. Bornons-nous donc à saluer la beauté du résultat et la liberté d'exécution, à témoigner de la constance du cri, à reconnaître surtout la persistance de l'accord.

JUAN-EDUARDO CIRLOT

# Soutter

par René Berger

Œuvre combien troublante que la sienne, connue depuis l'entrée de Soutter à l'asile du Jura à Ballaigues (à l'âge de 53 ans) et qu'il poursuivit avec frénésie jusqu'à sa mort, survenue en 1942. Des années qui précèdent, de celles qu'il a passées en Amérique, nous ignorons encore à peu près tout.

Il faut avoir tenu entre les mains ses premiers cahiers, cahiers d'école primaire à couverture bleue, sans doute achetés à l'épicerie du village. Manquait-il à ce point de ressources qu'il ne pouvait se procurer du papier à dessin? Peut-être, mais d'autres raisons ont dû motiver son choix: le souci d'enchaîner, de suivre... et peut-être le ténébreux sentiment, la cinquantaine passée, de « commencer ses classes ». Soutter apprend à

écrire, à lire, non qu'il ait besoin d'exercices — sa main a d'emblée une sûreté qui étonne — mais pour dégager de page en page (il n'en perd aucune) la vision qui est en lui et dont il fait de l'humble cahier d'écolier son unique confident.

Arbres cent fois repris dont apparaissent tantôt les branches, tantôt le tronc; bois, taillis, broussailles. Tulipes, primevères, lis, roses, créatures vivantes qu'il mêle à l'herbe ou qu'il ausculte pétale à pétale, feuille à feuille, ou encore qu'il isole en gros plan comme si les fleurs pouvaient, de près, sortir de leur mutisme. Si grande est la solitude!

Si grand le besoin de communiquer que Soutter passe sans obstacle de la terre au ciel, du visible à l'invisible. Scènes religieuses dans lesquelles Dieu, les anges, le Christ, les prophètes, la Vierge quittent l'apparence et le réconfort que leur assure la tradition: « L'Adoration mystique ou le Désir infini de l'Incompréhensible... Assemblée des Dieux dans le Grand Vestibule... Souper froid, le dernier du Christ... » écrit-il, comme s'il avait à la fois à interroger et, tendant l'oreille en vain, ou trop longtemps, à répondre... C'est sans doute pour la même raison qu'il s'adresse si souvent à l'Orient,

LOUIS SOUTTER. La Croix se réjouit. 1935-42. Encre et huile. 50 x 65 cm. Coll. privée, Genève.



au passé, qu'il rêve de l'Égypte, des Indes, de la Grèce, épiant aux lisières des mythes, des cultures, des civilisations, le sentier qui pourrait guider ses pas.

Tout ne serait-il qu'illusion? Ou est-ce que l'illusion est l'aspect provisoire de la vérité, qu'il faut donc la traquer sans relâche, la vérité, même si on sait qu'elle se masque dès qu'on s'approche? Aussi le crayon cherche-t-il davantage à faire apparaître les formes à travers la multitude des traits qu'à les capter au filet du dessin. C'est que pour Soutter le feuillet est un palimpseste dont il s'agit, par une invocation propice, de revivifier l'écriture, si lointaine qu'on la croyait effacée. Plutôt que de se découper à la surface, les objets émergent à demi d'une épaisseur d'ombre et de passé, de présence et d'absence qui semble toujours prête, l'invocation cesse-t-elle, à les ensevelir. Mystérieux suspens, mystérieux crépuscules qui amortissent les contours, engagent les formes dans une existence frôlée par le jour sans jamais connaître la lumière de midi. *L'indétermination* n'a pourtant rien de gauche, ni de vague chez Soutter; elle marque la volonté d'échapper à l'usure du temps, à la fois en remontant aux origines et en allant à l'Apocalypse.

Mais l'homme peut-il échapper à l'antique malédiction? Peut-il nier l'histoire? Peut-il arrêter le soleil dans sa course, sceller l'alpha à l'oméga?

La question se fait si obsédante à la fin de sa vie que Soutter en arrive à abandonner la plume pour dessiner directement avec ses doigts trempés dans l'encre. Et voici que se dresse devant nous, sorti de la plus énigmatique manipulation, l'homme originel, vulnérable comme l'insecte, dont il a d'ailleurs l'apparence. Corps aplati, articulé en segments d'où sortent bras et jambes, telles des pattes, si les bras n'étaient pourvus de mains, ou plutôt armés d'outils de préhension qui ressemblent à des mains. Comme chez l'insecte, nulle peau, nul épiderme, le squelette est extérieur, formé d'une sorte d'antracite, dont il a la couleur et la sécheresse.

Profil de mante religieuse, face de libellule ou de papillon. Dans l'orifice béant (est-ce un œil?) se masse la tache noire de la pupille qu'aucun regard n'anime. Absente souvent, la bouche devient mandibules quand elle apparaît. Les cheveux flottent comme des méduses en longs filaments. Pas de sexe. Enucléation, ablation? N'est-ce pas l'indétermination même de la vie? Le monde — mais où est le monde? Arbres, rochers, fleurs, nature, plus rien n'existe. Destin tragique de l'homme à qui tout appui est retiré. Pourtant les personnages ne se découpent pas dans le vide. De leur contour effrangé sourd une mystérieuse aura qui les enveloppe et à laquelle s'agrippent les atomes que l'artiste multiplie à coups de pouce pour arrêter l'interminable chute. Corps fléchis, mains tendues (ah! s'il était enfin possible de prendre!), leur gesticulation essaie d'enchaîner les bras aux bras, les jambes aux jambes, et toujours ces ter-



LOUIS SOUTTER. Crépuscule du gangster.  
Galerie Beyeler, Bâle

ribles mains... Danse magique, danse macabre, comment savoir?

Isolément, chacune de ces compositions prend figure d'exorcisme. Chacune d'elles est une formule pour conjurer le vide. Considérées à la suite, elles s'enchaînent mystérieusement pour former une longue, une inlassable prière, mêlée de gémissements tus, de cris figés, d'espoirs muets, que nulle parole ne délivre: « Ecce homo! » Voici l'homme.

En dépouillant l'homme de son histoire, en l'arrachant au temps, Soutter finit par le gratter jusqu'à l'os, mettant à nu son innocence originelle. Mais l'innocence originelle est terrible. Elle est dans la stupeur qui nous saisit en face d'une créature dont nous nous efforçons en vain de faire un semblable, et qui, finalement, ajoute une énigme plus cruelle à la nôtre. Stupeur grosse de sauvagerie: Jésus cloué sur la croix, carnage périodique des guerres; et la fusée, ce chef-d'œuvre d'innocence... Mais il reste quelques gestes, combien frustes, maladroits, combien difficiles à former, qui sont pourtant tous élan vers l'autre afin que soit brisé le cercle maudit de la solitude, afin que la stupeur, transfigurée, devienne besoin d'aimer. Sans doute fallait-il que Soutter renoncât à la plume, au crayon et trempât ses doigts dans l'encre pour signer, à chacun de ses derniers feuillets, l'appel aux hommes qui commence seulement à être entendu.

RENÉ BERGER

# Agustin Fernandez

par Yvon Taillandier

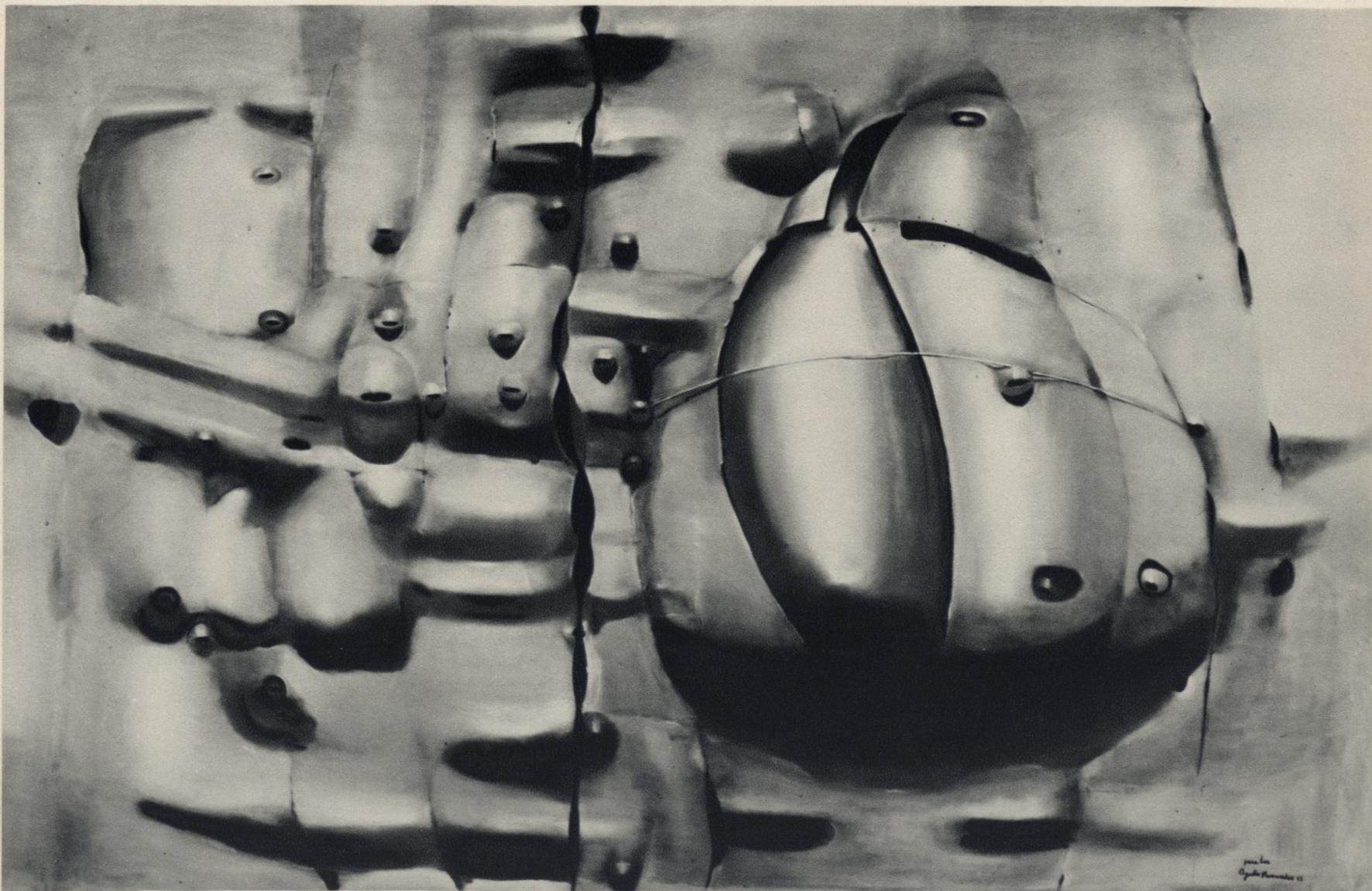
Trop tard! Quand je me suis retourné, c'était déjà comme s'il avait déclenché le mécanisme d'une énorme porte à glissière, ou comme si, par la vertu d'un geste magique, il avait, en un clin d'œil, construit un obstacle infranchissable. En fait, en poussant devant moi un immense tableau qui obstruait complètement la sortie de son atelier où, sans méfiance, je viens de pénétrer, le peintre cubain Agustin Fernandez a créé une situation que je supporte avec peine. Seul dans la pièce, j'ai la gorge sèche, les mains moites: il me semble que j'y suis emmuré.

Certes, ce n'est pas la première fois que, devant une œuvre peinte ou gravée, j'ai l'impression de me trouver devant un mur. C'est même un des premiers étonnements que la peinture m'a inspiré: j'étais très jeune quand le portrait de Choquet par Cézanne me donna ce sentiment. Plus tard, je rencontrai un peu partout l'obsession du mur: c'est Abel Aurier réclamant des murs pour Gau-

guin; c'est Maurice Denis qui précise la pensée d'Aurier en définissant la peinture comme une surface plane qui doit s'adapter à la surface plane du mur. Pendant des années, j'entendrais les peintres me répéter: « L'important, c'est de respecter le mur. » Puis le mur, défini d'abord comme une surface géométrique, petit à petit acquiert une sorte de visage: les pierres du mur apparaissent et, avec elles, un relief très sensible, dans certaines gravures de Courtin. Ou bien c'est le crépi et ce sont ses meurtrissures ou ses graffiti qui se manifestent sur les tableaux-murs de Dubuffet ou de Tapiès.

Mais jamais je n'ai éprouvé ce que j'éprouve actuellement devant la toile de Fernandez. Toile, d'ailleurs, cette dénomination lui convient-elle? Ce n'est plus une chose légère, une étoffe — du moins, visuellement — mais une accumulation d'objets pesants, monumentaux et gigantesques.

AGUSTIN FERNANDEZ. L'obsession comme méthode de pensée. 225 x 395 cm. (Photo S. Béguier).





AGUSTIN FERNANDEZ. Peinture. 97 x 130 cm.

L'illusion du poids est si forte que j'en arrive à me demander comment Fernandez a pu les déplacer. Ce qu'il vient de faire, sera-t-il capable de le refaire en sens inverse? Cela me paraît impossible: je me sens vraiment prisonnier.

Et pourtant ce que j'ai devant les yeux, ce ne sont pas des pierres, ni même des imitations de

pierres. Je parle d'un mur; mais quel étrange mur! Les ombres y jouent le rôle de ciment. Les autres éléments semblent remplacés par ces fragments de carrosserie d'automobile qui font rêver. Mis au rebut, ceux-ci montrent de franches coupures de métal contrastant avec des zones lisses et douces comme de la peau.

La peau? Un épiderme? Brusquement une vision traverse mes pensées. C'est le souvenir d'un récit que j'ai écrit quelques mois plus tôt. Cela se passe dans une chambre d'hôtel. Tout un mur de cette chambre est épouvantable. Des jambes, des ventres de femmes vivantes, dont le reste du corps est enfermé dans la maçonnerie, pendent et remuent dans le vide. Jusqu'à maintenant le sens de cet épisode sadique m'a échappé. Mais, maintenant, je découvre que, perdu dans une cité hostile, le héros de mon récit, angoissé comme je le suis actuellement, ne parvient à surmonter son angoisse que par des évocations érotiques.

Cependant, cette combinaison d'angoisse et d'érotisme n'est pas la seule caractéristique de la peinture de Fernandez. De la notion d'érotisme, on peut passer à celle de naissance. D'autant plus facilement qu'aucune des formes dont se compose le mur n'est véritablement définissable ou, du

moins, nommable. Elles sont sur le point d'être des genoux, des jambes, des seins, des ventres. Ou autre chose. Mais on ne peut dire exactement. Ce sont des formes en deçà du baptême, encore en évolution profonde et inaccomplies malgré l'ampleur de leur volume, la netteté de leur gonflement. Celui-ci — pour parler le langage de la sculpture (qui s'applique valablement à cette peinture en modelé le plus classique) — reste encore du domaine du bas-relief (d'où l'impression de muralité voulue par Fernandez). Or, le bas-relief, cette sculpture qui n'est pas encore complètement sortie de la pierre ou du métal, c'est l'image même du devenir. Aussi, ce mur peint qui ressemble à un bas-relief et où j'ai tout d'abord vu le signe angoissant d'une prison, pourquoi n'y verrais-je pas, maintenant, le symbole d'une croissance, d'une annonce et d'un espoir?

YVON TAILLANDIER

AGUSTIN FERNANDEZ. Peinture. 205 x 205 cm. (Photo S. Béguier).



# Guitet

par Georges Boudaille

« L'homme est un prisonnier, la terre est un cachot... » et tout ce que nous pouvons faire ici-bas est de tresser de la paille en attendant le destin qui nous menace... Depuis que j'ai visité l'atelier de James Guitet, cette citation approximative, lointaine réminiscence scolaire, m'obsède sans que je parvienne à la reconstituer intégralement, ni à l'attribuer avec certitude à Alfred de Vigny. Cette association, étrange de prime abord, qui s'est établie dans mon esprit entre l'œuvre de Guitet et le thème de ce poème, ce ne sont ni l'exiguïté du sous-sol où il tire lui-même ses gravures ni l'aspect clos de son atelier qui me l'ont inspirée, mais la nature même de son travail.

Chacune des techniques qu'il a adoptées, dans le dessin comme dans la peinture, est avant tout une longue patience, une accumulation obstinée d'éléments fragmentaires qui semble exclure tout élan créateur. Il n'en est rien, évidemment. Mais ce labeur méticuleux laisse imaginer une attitude psychologique particulière, voisine de la rage et du désespoir qui ravagent le prisonnier innocent tressant des chaussons de lisière dans le quartier des condamnés à mort. Ne sommes-nous pas tous condamnés à mourir? L'artiste, plus que les autres, est sensible à toutes les formes de malédiction qui pèsent sur l'humanité. Il s'applique à sa tâche, il concentre son attention sur l'humble mécanisme de ses doigts pour tenter d'échapper à l'angoisse qui le harcèle. Je ne parle pas seulement des collages à base d'allumettes.

Les dessins de Guitet apparaissent comme une trame serrée constituée d'une infinité de traits minuscules, précis, tantôt parallèles, tantôt croisés à angle droit ou en biais, jouant de l'effet de hachures familier au buriniste, laissant deviner une application minutieuse. Mais de cette accumulation de stries infimes jaillit une large forme, structurée, nervurée, stratifiée; alentour s'ouvrent de grands espaces vierges dont la blancheur immaculée du papier accuse encore la vacuité. Ces masses ne flottent pas dans l'espace, elles se situent avec précision et leur position semble déterminée par une logique implacable. Elles ne sont pas compactes, elles se laissent pénétrer par le regard, elles l'invitent à un cheminement selon les rythmes qui la parcourent et l'animent d'une vibration optique insolite.

A la manière du « diable boiteux », l'œil se sent agréablement indiscret, comme s'il perçait, sans l'aide d'aucun rayon, la réalité interne du monde végétal et minéral. Mais ce que nous découvrons n'est pas le résultat du travail aveugle et instinctif



J. GUITET. Peinture. 1960. 160 x 80 cm. Gal. Arnaud.



J. GUITET. Allumette II. 1963. 72 x 56 cm. (Photo Robert David).

de la nature, c'est le fruit de l'activité d'une main humaine employée à matérialiser les ombres qui hantent l'esprit qui la guide.

Le style pictural de Guitet fait également une grande place au travail manuel. Sa technique se décompose en deux phases qui supposent entre chacune un long séchage donc une attente et une méditation. Guitet construit d'abord un relief dans une pâte translucide à base de plastique qu'il blanchit avec des pigments. Loin de lui l'ambition de la ronde-bosse ou la vanité de rivaliser avec le sculpteur. Il « étoffe » des surfaces, il leur confère une consistance, il juxtapose des plans, les ordonne, les sépare de failles minimes qui prennent un aspect d'abîme, il module chacune, la lacère, la torture, jusqu'à lui donner l'aspect d'un mur érodé par les intempéries, d'une terre craquelée tour à tour par le gel et la sécheresse. Déjà la matière donne au tableau une composition, une atmosphère souvent angoissée, parfois dramatique, surtout lorsqu'un éclairage frisant vient en exalter les arêtes.

La couleur vient seulement renforcer ce qu'exprimait la pâte neutre. Ce qui déjà était terre prend la couleur de la terre sous des glacis bruns ou ocres. Les crevasses s'assombrissent pour se creuser encore. Des reflets s'allument dans les zones désertes comme pour éclairer l'ampleur d'un cataclysme dont on ignorerait l'origine.

Il serait trop facile d'énumérer les interprétations psychanalytiques et freudiennes qu'on peut faire de telles œuvres, tant leur symbolisme est multiple. On croirait parfois que Guitet veut violer un secret qui lui échappe et que ces fenêtres qu'il ouvre dans les murailles de sa cellule ne débouchent que sur le néant. Ces pans qui s'écartent, ce voile qui se déchire, n'est-ce pas aussi l'image d'un accouchement? Mais ici l'acte qui se déroule nous passionne plus que la vaine apparence que l'artiste pourrait arracher au réel.

Toute l'œuvre de Guitet reflète une matérialité concrète, et ses gravures, stade ultime de l'élaboration de son style, en sont l'illustration la plus parfaite. Il ne creuse pas dans sa planche le négatif de la forme désirée, il la crée par collage et juxtaposition d'éléments directement empruntés au réel. Qui devinerait, à contempler ces estampes si nuancées, que tel noir profond est issu d'un simple bout de feutre, que ces stries nerveuses sont dues à l'encrage de bouts de ficelle juxtaposés, que ce blanc laiteux qui vient en saillie correspond à un cache en épais bristol? Toutes les ressources de cette technique personnelle se déploient dans la suite de gravures réunies en album sous le titre de « Terre vive ».

Cet univers clos qui est celui de Guitet ne l'isole pas du monde. Il est né de la fascination qu'exerce sur l'artiste l'investigation de l'infiniment petit. Mais ce n'est là que figure de style. Un détail suffit, en art comme en poésie, à évoquer le tout auquel il a été arbitrairement arraché.

Abstraite dans sa forme, l'œuvre de Guitet suggère des fragments du visible. Comme ces parcelles qu'il reconstitue sous nos yeux, démesurément grossies et plus vraies que nature, sont de nature quelquefois végétale, plus souvent minérale et géologique, elles évoquent irrésistiblement, selon un processus psychologique naturel, un paysagisme surréel et transposé. Ici l'abstraction naît du concret pour s'élever à la poésie. Il s'établit une dialectique entre l'aspect prosaïque de la création et les perspectives philosophiques qu'elle ouvre. Comme le moine bouddhiste qui se recueille parmi les pierres d'un jardin zen, le spectateur, devant un tableau de James Guitet, se sent mystérieusement porté à la méditation.

Il est significatif que des toiles dotées d'un pouvoir aussi troublant soient le résultat du travail patient et sans fausse prétention d'un artiste de trente-huit ans qui contemple paisiblement un os blanchi en fumant sa pipe. Seule sa peinture met en lumière tout ce que dissimule cette fausse indifférence.

GEORGES BOUDAILLE



J. GUITET. 50 P. 3.62. 116 x 81 cm. Galerie Arnaud. (*Photo Robert David*).

J. GUITET. 120 F. 1962. 195 x 130 cm. Musée de l'Ateneum, Helsinki.



# Guadagnucci

par Pierre Courthion

Parmi les créations de la jeune sculpture, celles de Gigi Guadagnucci, un Italien de bonne souche, et dont la province natale est celle des tailleurs de marbre, occupent une place capitale. Aussi est-il normal que cette revue amie, où les artistes ne sont pas pris à leur arrivée au palmarès, mais au moment de leur première maturité, lui ouvre ses pages et ses colonnes.

Guadagnucci, je l'ai connu il y a cinq ans, lorsque j'ai rencontré pour la première fois sa sculpture, car c'est par l'œuvre et non par l'homme que s'est faite la rencontre. Aussitôt, devant la nouveauté de ce marbre taillé avec une conscience qui n'excluait point la fantaisie, je fus conquis.

Depuis, j'ai été souvent voir les travaux du sculpteur dans son atelier de l'avenue du Maine. J'en ai suivi la genèse, le développement. C'est ainsi que j'ai vu la création de Guadagnucci évoluer du style encore géométrique du début à l'expression plus libre, plus sensible, plus improvisée de ces dernières années.

Aujourd'hui, la sculpture de Guadagnucci montre trois aspects différents, et qui pourtant ne se séparent guère. Le premier est une taille abrupte du morceau, d'un style virilement arraché, éclaté, d'une plasticité statique et monumentale, où alternent avec force les passages polis et les passages en grume. Le second se présente dans une matière plus triturée, avec des spires, des encoches et des trous: il est plus particulièrement expressif. Le troisième enfin, d'une sensualité plus féminine, est un concert de courbes et de contre-courbes, de concaves et de convexes qui en font une sorte de « naissance de Vénus » quand l'évocation fait penser à l'élément liquide; de Cybèle, quand les formes se dégagent d'une matière pesante; ou, encore, d'Icare, quand le sculpteur taille des formes qui s'envolent. Mais ces trois moyens de création — que nous avons divisés afin de mieux en faire comprendre les différents caractères — le sculpteur les réunit généralement dans l'unité d'un seul bloc.

Autre qualité: les *pierres* de Guadagnucci, quand nous les regardons bien, ne sont pas extérieures; elles entrent avec nous en communication et en conversation; elles nous parlent, elles nous touchent. Car, au départ de cette sculpture se situe l'émotion, sans quoi rien ne peut être fait de durable. Cette transcendance nous atteint en plein



GUADAGNUCCI. L'ombre. 1962. Granit noir. Haut: 105 cm.



GUADAGNUCCI. Galaxie bleue. 1963. Marbre de Carrare. 92 x 40 x 50 cm. (Photo Pierre Golendorf).

cœur, et peut aller jusqu'à nous modifier. Nous sommes ici devant une force de la nature qui vit avec le monde, avec le temps, avec l'espace et dont l'amour, comme chez les vrais, les grands artistes, demeure indemne de toute attaque et même de toute atteinte qui pourrait l'amoin-drir.

Et maintenant regardons! Car enfin c'est par les possibilités d'un *toucher optique* que la sculpture nous communique sa plasticité.

Un caillou en basalte brun et une sorte de victoire éclatée, en marbre noir, et aux formes insidieuses, nous montre comment l'artiste se trouve *reconstituer* une forme vivante sans que nous ayons à la reconnaître (parce qu'il y a mis sa déformation qui est sa propre formation). Et comme je regarde une forme inquiète, tordue, imprégnée de l'angoisse, de l'inquiétude qu'amènent les ombres de la nuit: « C'est — me dit Guadagnucci — la statue des jours d'énerve-ment. »

Tout autre chose est cet éloge de la féminité, à la fois cygne et femme, accouplement et jet

de paraboles. Mais quand ça va trop bien, quand ça devient trop beau, l'artiste *cas-se* pour faire le passage et pouvoir repartir.

Les formes de la vie sont ici formes de l'espace. Je vois dans la continuité des plans et des volumes certains éclats, des accidents conservés, un peu de sang qui goutte sur le météore.

Dans l'œuvre de Guadagnucci, la géométrie est présente, mais dépassée. Elle est subie tout naturellement, sans insistance, réfléchie sans froide préméditation; elle fait partie de la création dont elle précède l'élan sans le freiner en rien. C'est une *géométrie improvisée* à laquelle vient s'ajouter spontanément tout ce qui est du domaine de l'impossible: l'élan de l'oiseau, la saveur des matières différenciées (du mat au luisant, du marbre rosé de Paros au blanc opalescent de Carrare). Tout prend sa place, tout devient lisible. Un aveugle en y passant le doigt pourrait en repérer les facettes.

Le sculpteur, dans ses mains, me montre la

GUADAGNUCCI. Coq. Marbre de Carrare. 1963. 50 x 30 cm. (Photo Pierre Golendorf).





GUADAGNUCCI. Orchidée. 1963. Marbre de Paros. 80 x 63 x 60 cm. (Photo Pierre Golendorf).

naissance des formes, leurs massifs enrubancements, leurs jets et leurs retombées, leurs rythmes tantôt brusques et vigoureux, tantôt échancrés ou gonflés de courbes admirables, chant des trois éléments dont se compose, nous l'avons vu, son talent: charme, virilité, expression.

C'est l'imagination plastique qui fait avant tout la valeur de Guadagnucci. Sa création conserve toujours la fraîcheur, quelque chose comme la naissance du jour, un dévoilement sans restriction érotique, mais qui conserve une parfaite pureté. Le sculpteur l'a compris: la nature est gratuite. Il ne faut pas abdiquer devant elle, se contenter des lézardes du vieux mur. C'est alors cette création véritablement neuve, profondément nouvelle à laquelle concourt une gourmandise de l'œil qui

va jusqu'à nous étonner, nous retenir et nous enchanter. Car si Guadagnucci travaille par allusions, celles-ci ne sont pas chez lui symboliques, dirigées vers le stylisé; elles sont vivantes, au contraire, et portées vers le style.

Pas de maquettes chez ce poète de la forme! Ses états sont inscrits sur le même bloc (où il reste des volumes interrompus). Guadagnucci fera plutôt dix fois sa sculpture, la remettra en place, la cassera, la renversera. Il met beaucoup de temps à concevoir ce qu'il exécutera rapidement pour y inscrire ces rythmes tournoyants, ces déchirures, ces estocades en coup de sabre, ses rêves et ses humeurs, ses doutes et ses croyances, sa raison de vivre, sa passion, son génie.

PIERRE COURTHON

# Piza

par Denys Chevalier

Mosaïques peintes, collages de mosaïques, procédés mixtes ou peintures en relief, ainsi que maintenant Piza préfère qu'on appelle ses œuvres... qu'importe. Ce qui compte seul, c'est la technique qui les conditionne, et l'esthétique qu'elles déterminent dans le même moment. Car, quelles que soient la technique utilisée par l'artiste et la nature de ses supports, le carton, qui intervient

toujours chez lui, ne saurait être considéré comme une matière première ni même un moyen d'expression. Tout au plus un instrument de travail, un outil.

En effet, la véritable matière première de Piza reste la lumière, la lumière et ses rythmes, ses accidents, ses mouvements propres. Toutefois, différence majeure d'avec le sculpteur qui dégage une figure de son bloc de marbre, Piza, lui, de son bloc de lumière, ne se propose de détacher rien d'autre qu'une lumière. Celle-ci n'est donc pas véhicule pour autre chose, mais commencement et fin, à la fois, paradoxalement, matière première à traiter et objectif à atteindre. Les moyens d'expression de l'artiste s'attachent par conséquent moins à en modifier ou altérer la

PIZA. Mosaïque en papier. 1963. Galerie La Hune, Paris.





PIZA. Mosaique peinte. 1963

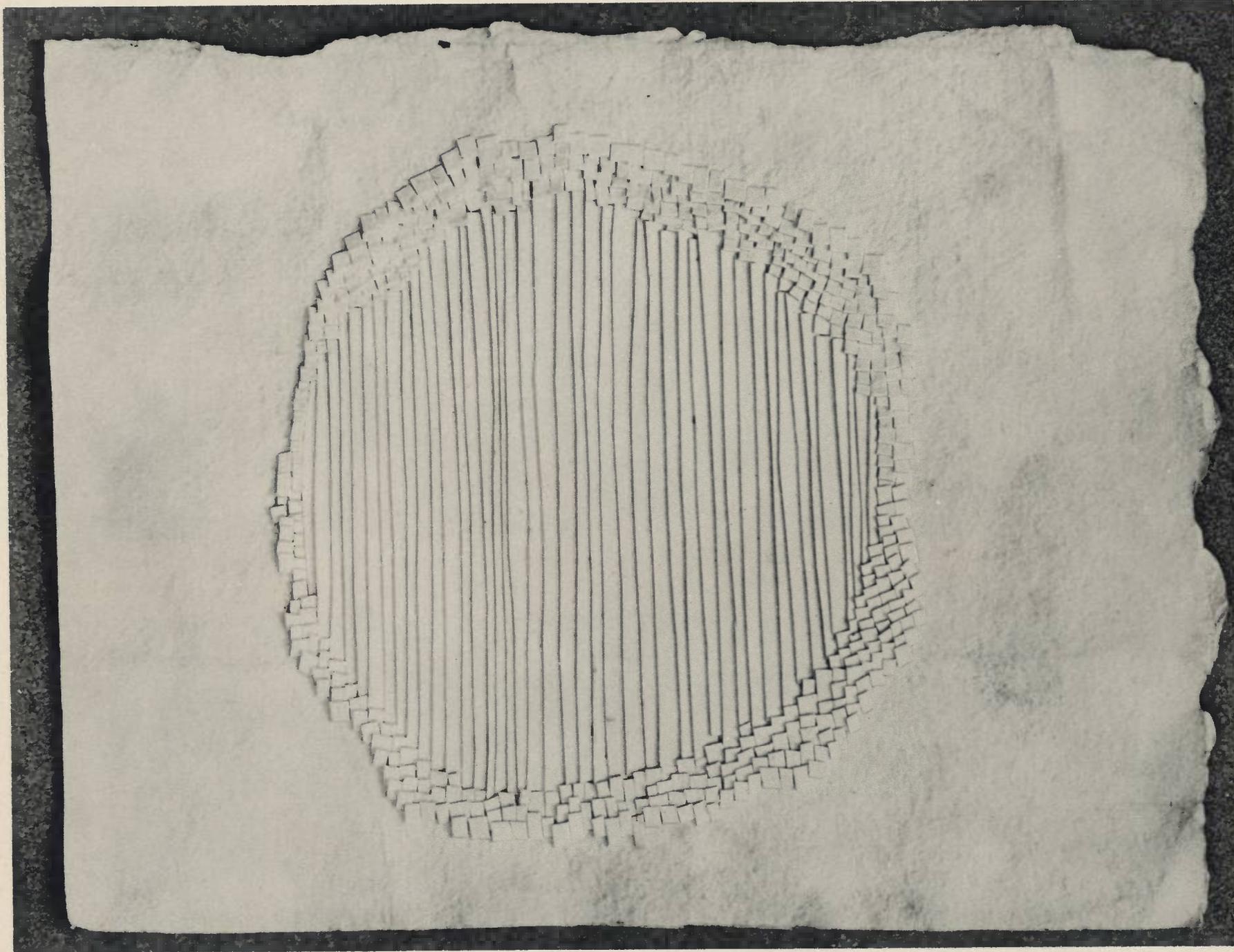


PIZA. Relief. 1963.

nature, en vue d'un dessin plastique ultérieur, qu'à la capter, la dompter, la séduire, la piéger en quelque sorte. Il ne s'agit point de la faire servir à une quelconque entreprise artistique, mais de s'en servir telle quelle.

J'ai dit que Piza domptait ou séduisait, tour à tour, l'objet de sa quête. Je crois, en effet, que c'est bien à ces moyens d'appropriation si différents que correspondent tels larges rythmes tourbillonnaires, telles méticuleuses fragmentations, tels monumentaux agglomérats dont, d'ail-

leurs, changent l'aspect et le sens avec la luminosité tournante des heures. Rien ne démontre mieux que la lumière est bien la finalité dernière de toute œuvre de Piza, que la façon dont il oriente diversément, suivant ses besoins, la disposition de ses cartons, toujours à cheval les uns sur les autres, bien sûr, comme les tuiles d'un toit, mais dirigés tantôt de droite à gauche, tantôt de bas en haut ou inversement. Car c'est par leur inclinaison que les cartons envoient la lumière, en la recréant, dans la direction de leur pente et c'est de leur groupement que naissent ces faisceaux fixes ou tremblotants, ces irisations palpitantes. Du reste, la couleur aussi, assez sou-



PIZA. Mosaique blanche. 1963. Galerie La Hune, Paris.

vent monochromatique, à base de terres, de bruns et d'ocres, ne fait qu'accompagner la lumière, la mettre en valeur. Elle n'est qu'habilleuse, pas actrice.

Parlerai-je des bois de Piza? de ses petits formats si précieusement denses, dans le creux desquels frémit tant de tendresse délicate comme une eau qui tremble au soir (on dirait des icônes), ou des progrès dont me paraît témoigner sa démarche, plus subtile et plus savoureuse dans ses inflexions, plus libre aussi, dans sa technique, où se trouvent davantage liés les arrachages du bois, les collages, les sablages? Je n'en aurai malheureusement pas le loisir.

Je préfère donc souligner, pour conclure, le caractère que je considère comme le plus surprenant de l'art de Piza. Je veux parler de sa monumentalité et des applications que, je devine, en pourrait faire l'architecture. C'est à un véritable renouvellement du mur que l'artiste, en effet, nous convie. Plus de ces formes et aplats lourds qui accentuent sa pesanteur, aggravent son immensité, mais, avec autant de cohésion, la permission donnée à la nature de respirer à travers lui, par le chatoiement des lumières de l'environnement, en le rendant solidaire des aubes, des zéniths et des crépuscules.

DENYS CHEVALIER

# La voix du tourbillon dans l'Amérique de Kafka

par Dore Ashton

Le soupir n'a pas d'histoire. Issu de l'angoisse immémoriale, un même souffle, ténu, persistant, est reconnaissable dans les voix de Kafka, Tchekov, Melville et Baudelaire, comme dans celles d'Isaïe, d'Euripide et de Lao-Tseu. Les circonstances changent mais la voix humaine qui se lamente — que ce soit dans la révolte ou la douleur — est toujours la même.

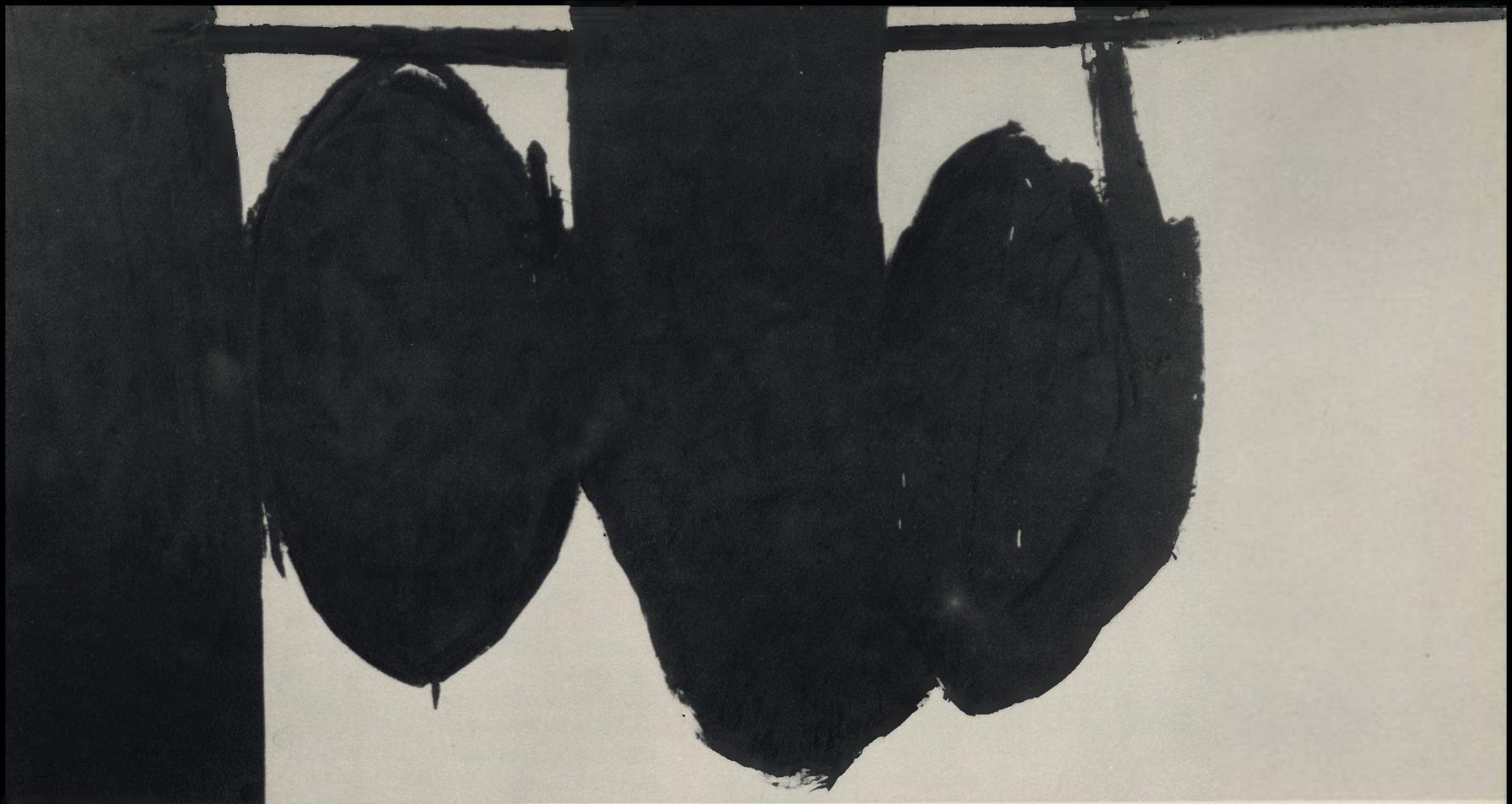
Cette permanence de l'angoisse, aussi régulière que les marées, étant une donnée fondamentale de l'histoire de l'art, les litanies que les critiques

obsédés par l'histoire débitent sur l'angoisse « des temps » ou le désastre « de notre époque », ou encore sur les circonstances particulières qui accablent la conscience de l'artiste au XXème siècle, semblent bien frivoles. Ces critiques sont prisonniers d'une attitude historique qui les rend à jamais incapables d'approfondir le malaise incessant de tout esprit doué d'imagination.

Dans une certaine mesure, toutefois, les idées qui s'orientent suivant le champ magnétique créé par certains artistes, à telles époques, en tels

ARSHILE GORKY. The Liver is the Cock's Comb. Peinture. 1944. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N. Y.





ROBERT MOTHERWELL. *Elegy to the Spanish Republic* N° 77. Marlborough Art Gallery, New York.

lieux, peuvent varier avec le temps. Mais, comme le dit Unamuno, le sens tragique de la vie découle moins des idées qu'il ne les détermine.

Certes, le sens tragique est particulièrement aigu à l'époque moderne. Dès lors qu'on admit, au XIX<sup>e</sup> siècle, que la création d'une œuvre d'art constituait un acte moral, l'artiste cessa d'être regardé comme un simple artisan, façonnant avec habileté de beaux objets, pour devenir un critique, un philosophe et un juge, parfois même un magicien. Cette idée trouvait sa plus forte expression dans les écrits de Schopenhauer et de Nietzsche, qui ne cherchaient dans l'art rien de moins qu'une « consolation métaphysique ». Ainsi le XIX<sup>e</sup> siècle préparait-il ce que j'appellerai le désespoir positif d'aujourd'hui.

Par désespoir positif j'entends cet état d'angoisse dont l'artiste s'efforce de se libérer à travers son œuvre. Le désespoir positif est la suprême conscience. Du point de vue humain, c'est — au sens où les existentialistes le définissent — l'idéal de « l'homme total », tel que le conçoit Sartre. Cet idéal est assumé par l'artiste tragique dont le désespoir positif provient précisément de la conscience qu'un tel idéal est inaccessible et constitue une condition impossible pour sa vie et son œuvre. Mais l'artiste est profondément conscient du pouvoir stimulant que cet idéal possède en tant que tel.

La conception romantique qui faisait de l'art un moyen d'affronter les vérités de l'existence, accroissait nécessairement la responsabilité de l'artiste — responsabilité insupportable à certains tempéraments. Pour ceux qui, comme Coleridge, croyaient que l'homme de génie « doit imprimer

ses préconceptions au monde extérieur afin de les retrouver ultérieurement, pourvues, à un degré suffisant, de clarté, de netteté et d'individualité », la nécessité de résoudre l'énigme de leurs propres projections était une lourde tâche: elle pouvait les entraîner n'importe où et susciter en eux tous les états d'âme, de la simple anxiété à l'angoisse stérilisante.

Du fait que seuls certains tempéraments sont concernés par le tragique, il n'est pas possible de définir avec précision un tel courant dans la peinture américaine. Il s'agit plutôt d'inflexions. On peut avancer, toutefois, que certaines des notions communes qui sous-tendent le mouvement abstrait expressionniste aux Etats-Unis, ont leur source dans la conscience tragique.

Ainsi, les représentants de ce mouvement rejettent en bloc la conception formaliste (selon laquelle la peinture est une disposition de couleurs et de lignes agréable à l'œil) et la conception hédoniste (pour laquelle la peinture est une activité plaisante et sensuelle). Pour les expressionnistes abstraits, un tableau n'a jamais été une expérience purement esthétique. D'où la nécessité d'un *sujet*. En tant que critiques, philosophes et juges, ils ont exigé d'eux-mêmes que les énigmes de l'existence soient énoncées et, dans une certaine mesure, définies dans leurs œuvres.

Ils se sont astreints à affronter un problème épineux et angoissant: celui de présenter en termes abstraits la synthèse de leurs jugements moraux. Plutôt que d'illustrer l'angoisse, ce que fait Bacon, par exemple, quand il peint la grimace, ils s'efforcent de l'évoquer. Ainsi, Mark Rothko a affirmé qu'il ne pouvait plus se servir

de la figure humaine sans la mutiler et qu'afin de peindre sa « vision du monde », il devait trouver de larges abstractions se rapportant au « drame humain ». Ses fréquentes allusions à Kierkegaard, en particulier à *Crainte et Tremblement*, son admiration pour les anciens Grecs qui « ne se souciaient pas de l'espoir » et l'intérêt qu'il porte à ce qu'il appelle « la préoccupation lucide de la mort », comme condition première de l'art tragique, attestent, au moins, les sources psychologiques de son œuvre et son inclination tragique. (Je n'ignore pas le danger qu'il y a à juger un artiste d'après ses idées ou ses intentions, mais je suis certaine qu'une conviction profonde, une attitude tragique spécifique filtrent toujours comme la fumée à travers une œuvre. Qu'importe le degré d'abstraction d'un tableau; si le peintre avait l'intention d'y exprimer son sens tragique de la vie, celui-ci se laissera toujours deviner.)

Ce fut cette même conscience angoissée de la mort et de la grande tragédie qui conduisit Arshile Gorky à fragmenter et à recomposer un millier de petites réponses personnelles soigneusement

notées. Cherchant un sujet significatif — qui pourrait exprimer plutôt qu'illustrer les sources de l'angoisse — Gorky fit des sondages à divers niveaux. Ses formes, qu'on appela biomorphiques et pour lesquelles Breton l'admirait tant, n'étaient pas de simples déformations bizarres ou des tentatives provocantes, mais le compte rendu authentique de l'étonnement et de l'angoisse devant l'impossibilité de dire exactement ce qu'on veut dire. Comme Coleridge, et pour la même raison, T.-S. Eliot, Gorky devina qu'il n'était pas suffisant de créer un bel objet mais qu'il fallait savoir finalement ce qu'on ressentait.

Bien que le désespoir positif justifiant un peintre ne soit pas toujours évident sur la surface du tableau, on peut souvent le déceler. Un artiste tel quel Robert Motherwell se révolte contre la position romantique extrême et ne voit pas que son œuvre a sa source dans le souci ou la douleur existentiels. Cependant plusieurs de ses idées directrices sont déterminées par un sens de la vie essentiellement tragique. On peut reconnaître son angoisse dans le paradoxe de la forme: il lutte pour la précision, le volume et même la

PHILIP GUSTON. *The Scale*. 1961. Sidney Janis Gallery, New York.



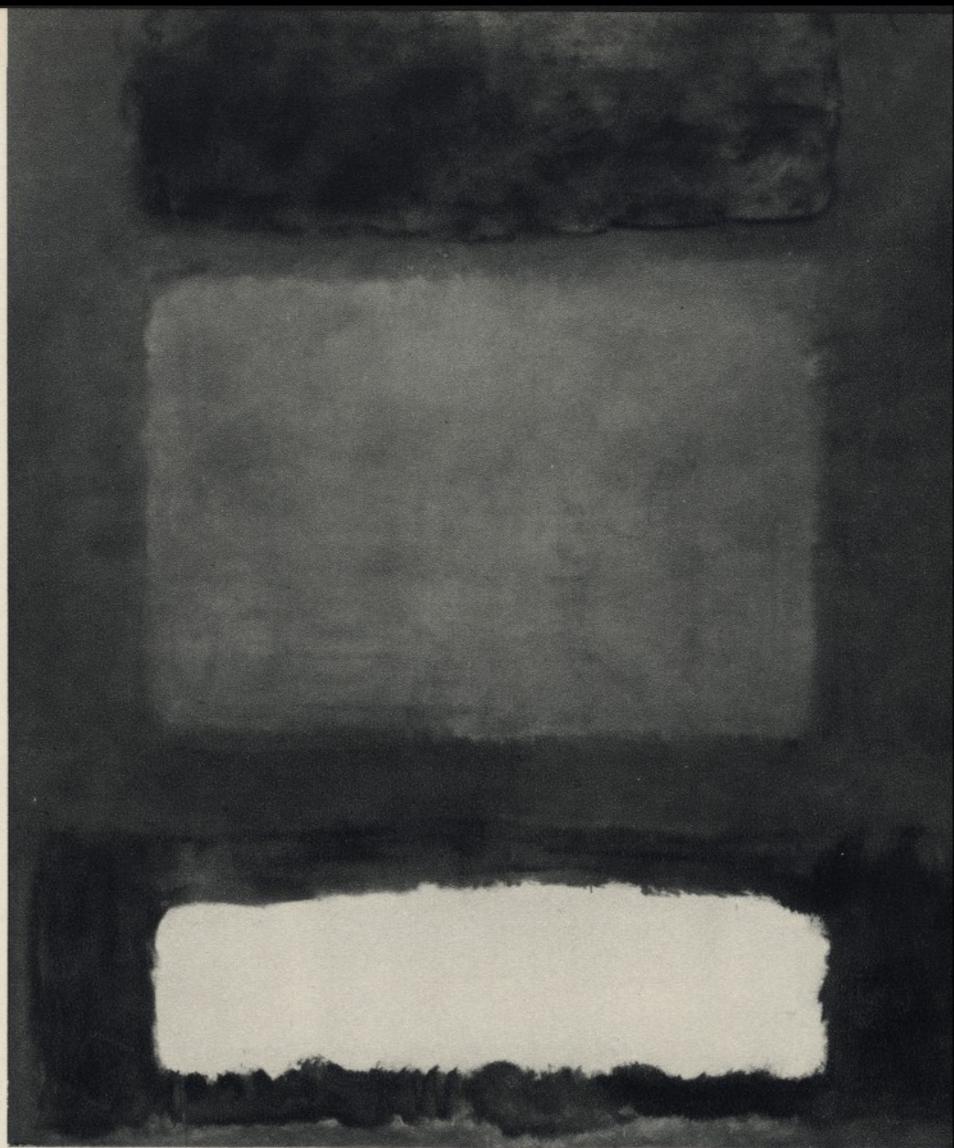
fixité, tout en sachant que sa vie elle-même est composée d'ambiguïtés, et que, voyage spirituel, elle peut être symbolisée par le *devenir* de ses formes, non par leur « être » seulement. Il peint la tension entre ces deux idées et, dans ce sens, nous présente le dilemme qui témoigne de l'angoisse du peintre abstrait.

Son désespoir positif est accentué par l'importance qu'il accorde au choix et à la décision — ces deux aspects de la vie morale. Il a souvent choisi d'exprimer des états d'enthousiasme ou de plaisir: aussi n'est-il pas nihiliste ni pathologiquement perturbé. (Un peintre pathologiquement troublé, à mon sens, serait Munch, qui peignait crûment des états catatoniques ou d'hystérie.) Cependant, voisinant avec ces œuvres positives, il y eut toujours chez lui des peintures où un grand souci de la mort se manifeste. La série des *Elégies espagnoles*, qui compte sans doute, aujourd'hui, plusieurs centaines de pièces, caractérise, dans la sobriété du noir et du blanc, non seulement la tragédie spécifique de l'Espagne Républicaine, mais la tragédie particulière de Motherwell contraint d'assister à la tragédie de l'Espagne. (N'est-ce pas Malraux qui disait que ce que Goya peignait n'était pas les horreurs de la guerre mais les horreurs d'être Goya?)

Comme je l'ai déjà dit, je n'hésite pas à parler des origines psychologiques de l'angoisse, indépendantes de l'évidence visuelle. Toutefois cette évidence, si on la lit convenablement, existe. Ainsi en est-il de la composition des tableaux de Motherwell, de Kooning, Gorky, Guston.

Si nous considérons les tableaux de Guston, les formes elles-mêmes évoquent un *état d'âme* angoissé. Elles errent à l'aveuglette, elles trébuchent dans des lieux obscurs, elles sont en équilibre précaire et semblent toujours sur le point de tomber dans l'abîme. Elles ne participent même pas d'une matière solide, Guston tissant des fils d'une substance gris sombre pour former des constructions semblables à des cages, d'un dessin aussi fragile que celui de filets de pêche. Ses formes se réfugient dans des poches ténébreuses situées dans les profondeurs du tableau. Quelquefois, elles composent elles-mêmes des nids ou des terriers et refusent la lumière du jour. Un coin exigü d'azur apparaît parfois en haut du tableau; c'est le dernier et seul vestige de la joie positive, l'unique élément qui évoque la vie, faible allusion de bleu qui n'est pas plus chargé d'espoir que l'échappée de ciel qu'apercevaient les prisonniers d'Oscar Wilde. Abstraction faite de la note mélancolique que comporte la palette à prédominance grise de Guston, les formes elles-mêmes, aux attitudes anthropomorphiques, expriment l'angoisse irrésistible. L'art semble être, pour Guston, un moyen de salut. Le monde est pour lui un monceau de ruines, duquel il faut arracher, avec la plus grande difficulté, quelque signification.

Les expressionnistes abstraits s'intéressent par



dessus tout à la façon de ressentir les choses. Ils sont romantiques dans la mesure où ils cherchent les significations qui ne sont pas *apparentes* mais plutôt inhérentes à la condition humaine. L'imagination romantique, ainsi que l'a dit le poète Stanley Kunitz, est toujours attirée par le chaos, par le chaos de la « libre énergie », comme représentant le contraire de l'ordre. Mais précisément parce que l'imagination est destinée à tirer un ordre du chaos, la libre énergie (qui est pur sentiment) doit finalement être assujettie et sa puissance mise au service de la définition et de l'ordre.

En revanche, l'art non romantique — tendance la plus récente de la peinture — s'intéresse surtout à l'aspect des choses, et plus particulièrement à l'aspect du chaos ou de l'angoisse qui s'en dégage. Le non-romantique ou l'antiromantique peint ce qui est apparent plutôt que ce qui est inhérent. Mon opinion est probablement celle de la minorité, mais je pense que Bacon, en tant qu'imagier de l'angoisse, est principalement intéressé par l'apparence de l'angoisse.

Peu de peintres américains ont été aussi efficaces que Bacon, mais le *pop art* a suscité chez de nombreux artistes un intérêt pour l'atrocité. Le cas le plus voisin est probablement celui de Andy Warhol dont la manière évoque le compte rendu

journalistique, délibérément froid. Warhol fait des agrandissements de photos d'actualité sur un écran de soie (par exemple, un accident d'automobile avec des corps décapités jonchant le sol) et les présente sans aucune émotion comme des images de faits divers. Voici comment apparaît un tel phénomène, dit-il: on ne peut pas imaginer ce qu'ils éprouvent. (Ce qui est tout à fait possible, je suppose, dans un pays où des millions de personnes regardent la télévision et peuvent assister à un meurtre dans la vie réelle comme s'il s'agissait d'un meurtre à la télévision.)

Warhol et dans une certaine mesure Rauschenberg représentent ce que j'appellerai le désespoir négatif. Dans le cas de Rauschenberg, les problèmes d'illusion et de réalité qu'il semble souvent sur le point d'aborder sont finalement laissés de côté. Il recule toujours devant l'essentiel, parce que, fondamentalement, il ne croit pas à l'art ou plutôt il pense que l'art n'apporte aucun secours et se révèle insuffisant. « Je n'accepte pas l'art comme une fin mais simplement comme un moyen d'agir avec profondeur et passion dans un monde qui est fait de bien autre chose que de peinture. » Cette façon d'étendre la protestation dada à l'esthétique confère au chaos de son expérience une tension relativement faible. Il rejette avec dédain le genre de préoccupations qui amena les peintres abstraits expressionnistes à méditer en tant que philosophes, critiques et juges. Il con-

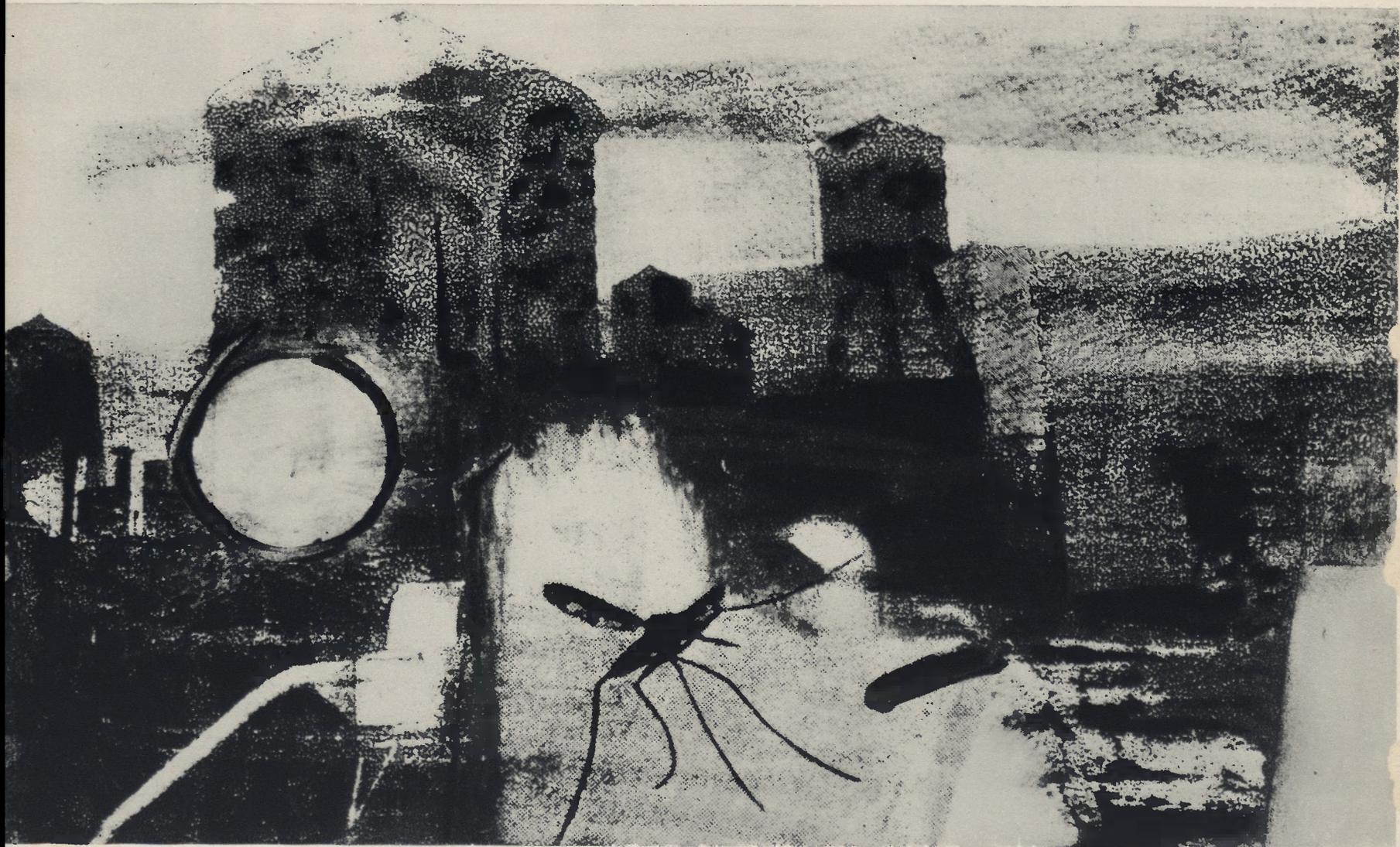
damne comme excessivement romantiques la plupart de ses contemporains, de sorte que l'angoisse qui, indéniablement, est à la base de certaines de leurs œuvres est présentée purement et simplement comme un aspect différent d'une même expérience.

A certains égards, les *pop*-artistes reflètent l'angoisse collective. Quand Ed. Kienholz exhibe un mannequin horriblement mutilé pour représenter l'avortement, il trahit une réaction d'angoisse. Mais il ne l'exprime pas. Exprimer et refléter sont des opérations fondamentalement différentes. C'est la passivité du réflecteur qui, à mon avis, place son œuvre en deçà du tragique.

Pour l'artiste dont l'angoisse est profonde, la pure représentation ne peut jamais recouvrir d'une façon adéquate l'étendue de ses sentiments. Il ne suffit pas d'identifier les causes de l'angoisse ou d'enregistrer simplement des faits pénibles. C'est là le rôle des journaux. Quand Job a fini d'énumérer ses griefs, la voix qui lui parle du milieu du tourbillon lui rappelle le vaste océan des faits dont il ne peut connaître les causes. La voix du milieu du tourbillon revient toujours stimuler l'esprit de l'homme avec ses questions sans réponse, et toujours l'angoisse de l'artiste réside en ceci qu'il s'efforce de connaître les questions, même si les réponses demeurent au-delà de son entendement.

DORE ASHTON

RAUSCHENBERG. Fly. Peinture. 1963. 25,5 x 46 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris.



# Chroniques du jour

• XXXVIII<sup>E</sup> ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N<sup>O</sup> 23 DE XX<sup>E</sup> SIÈCLE • MAI 1964 •

## MARC CHAGALL AU JAPON

par Shinichi Segui

Le 30 septembre 1963, sous l'égide de S.A.I. le Prince Takanatsu et en présence de plusieurs centaines de personnalités, une imposante rétrospective Marc Chagall fut inaugurée à Tokyo. Présentée simultanément au Musée National d'Art Occidental et à la Galerie Shirokiya, cette exposition, dont le projet datait de sept ans, surpassa en ampleur et en qualité les manifestations consacrées jusqu'ici à l'œuvre de Chagall, aussi bien en Europe qu'aux Etats-Unis. Quinze pays, y compris l'U.R.S.S., une cathédrale, vingt-quatre

musées et quatre-vingt-quatre collectionneurs y contribuèrent, pour un total de 393 œuvres (124 peintures, 94 gouaches et aquarelles, deux vitraux et 173 gravures).

On dénombra, peu avant la clôture — la rétrospective fut ensuite transférée à Kyoto du 4 au 24 novembre — près de 300.000 visiteurs de toutes conditions, venus de la capitale mais aussi de régions assez éloignées. Le samedi et le dimanche, le musée enregistrait plus de 5.000 entrées à lui seul. Hormis l'exposition Van Gogh en 1958, jamais

manifestation consacrée aux artistes contemporains d'Europe ou d'Amérique, ne connut au Japon pareil succès.

Depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, Tokyo avait vu se succéder les expositions Braque, Picasso, Rouault, Matisse, Zadkine, Klee et Maillol. Si Marc Chagall vint en dernier, cela ne signifie nullement que nous ignorions son œuvre: il est en effet connu au Japon depuis quarante ans. La France, les Etats-Unis et l'Allemagne ne l'ont guère découvert plus tôt. Moi-même, dont l'enfance remonte aux an-

Le Prince Jakamatsu, M. Jacques Jaujard et M. Shoriki ouvrent l'exposition Chagall à Tokyo.



nées 30, me souviens que Chagall fut l'un des premiers artistes contemporains que je découvris.

L'exposition « 1914 dans l'art japonais moderne », qui accompagna la rétrospective au Musée National de Tokyo, nous en fournit du reste indirectement la preuve. C'est à partir de cette date que les mouvements artistiques européens — du post-impressionnisme au cubisme, en passant par le fauvisme — furent introduits chez nous. Nombre de jeunes artistes japonais se révoltèrent alors contre la peinture naturaliste qui régnait dans notre pays. 1914 est également l'année où Chagall, regagnant la Russie après un premier séjour parisien, organise à Berlin, Galerie Sturm, sa première grande exposition. La personnalité de ce jeune Russe, qui avait eu la révélation de l'art moderne (Cézanne, Van Gogh, Gauguin) à l'École des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg, s'était affirmée au contact des nouvelles tendances fauves et cubistes de la peinture française. Semblable évolution est sans doute analogue, dans sa rapidité, à celle que connurent à la même époque la plupart de nos jeunes artistes. Mon étonnement fut grand toutefois, et mon émotion, de découvrir parmi les livres laissés à sa mort par un peintre japonais qui fut en outre

le théoricien anti-naturaliste majeur, le *Die Kunst Marc Chagalls* de Effros et Tugenhold (1921) et les ouvrages sur Chagall de Theodor von Däubler (1920). Ce sont là les tout premiers écrits qui lui furent consacrés. Or, aux environs de 1930, une revue japonaise d'avant-garde publiait déjà sur le peintre, outre des études de critiques japonais, la traduction d'articles d'André Salmon et de Waldemar George. D'autre part, les collections particulières japonaises comptent aujourd'hui une dizaine d'œuvres de Marc Chagall (entre autres le « portrait d'Alexandre Rom »), dont la majeure partie fut acquise en Europe avant la deuxième guerre mondiale.

Pour en revenir à la rétrospective qui nous occupe, notons d'emblée que les sujets de ces œuvres, malgré la magnificence des couleurs et une totale liberté de composition, relèvent, à nos yeux, d'une symbolique difficilement accessible. Cela s'applique surtout aux œuvres d'inspiration religieuse peintes après 1930. Chagall déclare souvent qu'il appartient moins au monde occidental qu'au monde oriental. Toutefois, la religion et la civilisation israélites, dont il est si profondément imprégné, sont peut-être plus loin de nous, Extrême-Orientaux, que celles de l'Europe.

Et l'on sait qu'il n'existe au Japon ni synagogues ni apport ethnique d'origine juive.

Nous éprouvons cependant pour l'art de Chagall, en dépit de ces différences, une intimité d'esprit dont il convient de souligner les causes.

Les sujets les plus divers ont sollicité cette activité artistique qui couvre plus d'un demi-siècle: souvenirs des paysages et des naïves traditions de sa Russie natale; émotion éprouvée devant les mystères de la vie et de la mort: amour de la nature et des êtres vivants: les fleurs, les animaux, les oiseaux, les jeunes couples; misères déchirantes de la révolution ou de la guerre; destinée du Juif errant; paix retrouvée au terme de tant d'épreuves et d'exils; anges, hommes, objets qui s'envolent... Il y a dans l'expression de ces sentiments quelque chose d'universel, et qui nous touche au-delà de toute origine. En un certain sens, l'art de Chagall peut être considéré comme l'histoire la plus féérique sur les hommes et la nature, qu'un peintre nous ait contée.

Car un âne peint par Chagall n'est point un âne de Vitebsk, mais un symbole de maternité, perçu en tant que tel par notre subconscient, que l'on soit Japonais ou non.

En principe, tout signe esthétique pos-



sède aujourd'hui une acception universelle. Certes, l'art de Chagall offre maintes particularités, mais le plus remarquable est qu'il les transcende. On ne saurait en effet le comprendre sans savoir qu'il s'agit d'un peintre juif originaire de Russie, ni d'autre part lui appliquer la formule: « L'universalité moins la couleur locale », car il nous apparaît comme la synthèse de ces deux termes. Aussi ne puis-je, quant à moi, partager l'opinion de ceux qui le considèrent en marge de la peinture contemporaine.

Mais cette exposition aura-t-elle été présentée aux Japonais pour qu'ils entonnent les mêmes louanges que les Français ou les Américains? Un peuple ne serait-il pas plus sensible que d'autres à certains éléments de cet art? S'il en était ainsi, j'admettrais volontiers que l'élément qui nous touche le plus est celui-là même qui, avec la vie et l'amour, apparaît comme une note dominante dans l'œuvre de Chagall: l'exil.

Ce qui décide du rapport entre l'artiste et le public, c'est leur degré de familiarité; et à ce propos, nous avons dit combien la poésie de Chagall nous est proche. Nous n'en sommes pas moins persuadés qu'il convient d'analyser plus avant ce qui est à la base de cette poésie, autrement dit, déterminer dans quelle mesure le rapport artiste-public dépend de ce qui sépare deux sensibilités.

Dans la Bible, l'*Exode* est un événement majeur. Aussi bien au début de l'Ancien Testament (exode des douze tribus d'Israël) que du Nouveau (fuite en Egypte), il suggère en quelque sorte les drames qui s'ensuivent. Et si pour Chagall ces deux épisodes ne font qu'un, il est cependant permis, au vu de son œuvre, d'assimiler le premier à son exil de Russie en France, le second à son exil de France en Amérique.

Si je ne m'abuse, « La maison brûle » (1913) marque l'apparition de ce thème. Chagall peignit ce tableau lors de son premier séjour à Paris, mais le sujet vient incontestablement de Vitebsk, sa ville natale, et nous révèle nettement l'attitude de l'artiste à l'égard de son milieu. Une isba brûle, un cheval s'effraie, une femme lève les bras au ciel, tandis qu'un homme accourt avec un baquet. Les couleurs, d'un extrême violence, nous prouvent que ce tableau, loin de représenter une scène réelle, s'inspire de réminiscences fort proches des mauvais rêves.

La Révolution russe supprima les ghettos et les discriminations, mais les malheurs des juifs — qui payèrent un lourd tribut à la guerre civile, et dont un million s'exilèrent — ne cessèrent point pour autant.

Outre ce climat social, il semble bien



que ce fut son désaccord sur la politique artistique du gouvernement soviétique qui incita Chagall à quitter l'U.R.S.S. Une série de toiles peintes plus tard à Paris d'après les souvenirs de cette époque en témoignent. Dans le « Nu au-dessus de Vitebsk » (1933), le personnage qui flottait si merveilleusement jadis dans les airs, rayonnant de gaieté, plane désormais, lourd d'inquiétude, sur une rue où passants et voitures s'empressent de fuir.

Sensible à la terrible menace du nazisme, Chagall semble d'abord se résigner — le « Mur des lamentations » (1932), « Solitude » (1934), — mais des œuvres telles que la « Révolution » et la « Crucifixion blanche » (1938) révèlent bientôt un esprit résolu. Le premier de ces tableaux, présenté au pu-

blic lors de la manifestation contre la guerre organisée à la Galerie Mai, à Paris, eut un grand retentissement et fut l'occasion du rapprochement avec Picasso. Cette œuvre fut ensuite divisée en trois parties qui devinrent respectivement: la « Résistance » (1937-1948), la « Libération » (1937-1952) et la « Crucifixion bleue ». Notons toutefois que dans ces toiles animées d'un vigoureux esprit anti-militariste, persiste l'image de la mère à l'enfant, autrement dit, le thème de l'exil.

Le deuxième exil de Chagall, que nous comparions à la fuite en Egypte, débute manifestement avec l'« Obsession » et la « Guerre », deux œuvres exécutées en 1943. En un sens, l'« Obsession » est une reprise de « La maison brûle » de 1913: elle transpose le même sujet dans



la situation contemporaine: on y voit une mère et son enfant s'échapper d'une maison en flammes, la croix abattue, l'homme à la bougie, le personnage en désolation dans les airs, des villageois qui s'enfuient avec des drapeaux... Quant à la « Guerre », la scène y est analogue, mais la mère et l'enfant occupent le centre du tableau: tandis que des soudards pillent le village, un homme s'enfuit, sac au dos, suivi d'un cheval tirant une calèche; et c'est encore avec une calèche que la Vierge Marie s'envole, l'enfant Jésus serré dans ses bras.

Durant son séjour aux Etats-Unis, de 1941 à 1947, Chagall ne cessera d'introduire ce motif dans ses tableaux. — à preuve le plus représentatif d'entre eux: le « Cheval volant » (1945) — et le sentiment d'exil continuera de hanter ses toiles même après son retour en France: la « Madone au traîneau » (1947), la « Chute de l'ange » (1923-33-47), la « Pendule à l'aile bleue » (1949). La « Chute de l'ange », où reparait le motif de la mère à l'enfant, semble assez significatif de cette période, tandis que la « Pendule à l'aile bleue » est une variante de « Le temps n'a pas de rives », inspiré à Chagall par un poème d'Yvan Goll (1930-1939). Malgré le motif du juif errant, l'artiste vise moins ici un exil terrestre qu'une marche

à l'éternité. Ce tableau serait donc à ranger dans une autre catégorie.

Il n'en demeure pas moins que l'idée d'exil propre aux œuvres de cette période est bien dans l'esprit du Nouveau Testament. En effet, Chagall avait quitté la Russie d'après la Révolution à l'instar d'Israël envoyant ses douze fils de par le monde afin que leurs descendants y prospèrent. Quand la deuxième guerre mondiale éclata, il voulut surtout préserver l'amour de l'humanité comme la Vierge sauva son enfant.

Il est temps d'expliquer pourquoi le public japonais et moi-même fûmes particulièrement intéressés par le thème de l'exil dans l'œuvre de Chagall.

Ce dernier eut la révélation des nouvelles tendances de l'art occidental en même temps que les artistes japonais contemporains. Or, s'il est un sujet qui fait totalement défaut chez ceux-ci, c'est bien celui de l'exil. Presque tous les artistes japonais qui avaient contribué depuis 1914 aux mouvements d'avant-garde, devinrent, durant la deuxième guerre mondiale, de fervents délateurs des militaristes en place. Nul d'entre eux n'exprima le désir de s'exiler. Il en alla de même pour Foujita, qui fut un des rares Japonais cosmopolites, et vécut sa jeunesse à Paris, presque en même temps que Chagall. Nous eûmes,

certes, deux ou trois talents exceptionnels qui peignirent, au début des années 30, des tableaux dans le goût du « Mur des Lamentations » et de la « Solitude », mais ils moururent prématurément.

Peut-être la situation géographique de l'Europe facilita-t-elle l'exil de Chagall: cela ne saurait cependant servir d'excuse aux artistes japonais qui auraient pu au moins garder le silence, leur dernier droit. Il serait trop simpliste, d'autre part, de penser que Chagall ne s'exila que parce qu'il en avait la possibilité. Tout exil implique le gage d'une vie et ne garantit jamais la sécurité en retour. Le fait que Chagall fut arrêté à Marseille, parce qu'il était juif, le prouve; tout comme les dernières années d'Heinrich Mann ou de Bela Bartok témoignent des misères qui sont le lot de tous ceux qui luttent pour la liberté.

Marc Chagall est aujourd'hui un magnifique exemple de cette liberté reconquise au terme de violents combats, même si la peur n'a pas disparu de ce monde, même si la mère et l'enfant continuent de fuir en calèche à l'arrière plan de Notre-Dame ou de la Tour Eiffel. C'est pourquoi je voudrais ici rendre hommage à l'homme, à l'artiste, et à la liberté qu'il incarne.

SHINICHI SEGUI

# LA FONDATION MAEGHT À SAINT-PAUL

par André Verdet

Il s'appelait Bernard. C'était un bel enfant qui aimait rire et sourire à la vie. Emporté par la terrible maladie le 24 novembre 1953, le petit Bernard repose maintenant en terre provençale, au bout d'un cimetière à nul autre pareil, à la proue du village de Saint-Paul, face à la mer. Bernard était le deuxième fils d'Aimé et de Marguerite Maeght. Leur demeure saint-pauloise s'élevait sur l'une des collines dominant la médiévale cité. Non loin de là, les très vieilles ruines d'une chapelle: la chapelle Saint-Bernard...

Ainsi le marchand de tableaux et sa femme, dans leur douleur, firent l'ardente promesse de reconstruire cette chapelle en mémoire du jeune fils disparu. Aujourd'hui la nouvelle chapelle s'irradie sous les frondaisons du domaine des Gardettes mais près d'elle, le parant en son parvis de gazon comme une fleur de pierre mystique, s'étend le Musée de la Fondation Maeght.

Sans doute le maître d'œuvre de la Fondation appelé par Maeght, l'architecte catalan José Luis Sert, a-t-il longuement médité devant le décor arcadien du paysage, à la fois simple, sobre et enchanteur, longuement médité son projet avant d'en entreprendre l'exécution? Je sais qu'auprès d'artistes tels que Braque, Miró, Chagall, Giacometti il passa de lentes heures d'échanges de pensées, au cours des mois, avant et pendant l'exécution des travaux. « Ce fut, c'est toujours une collaboration constante entre gens de cœur et d'esprit, une succession d'amitiés réciproques, les points de vue de l'un s'ouvrant aux points de vue de l'autre dans l'abandon de la franchise et du respect mutuel », me dit Aimé Maeght, qui se trouve à mes côtés.

L'ensemble architectural qu'il nous offre aujourd'hui avec ses divers complexes d'agrément ou d'utilité, avec son patio, son parc, ses cours, ses miroirs d'eau, ses jardins, ses bassines décoratives pour recueillir l'eau de pluie sur les bas-flancs des constructions, sa chapelle et sa maison d'accueil, cet ensemble plus qu'un Musée est un Temple. Un temple d'Art, un temple pour l'Art, dont l'architecture porte à la méditation, au recueillement, au silence heureux.

On écrira, lors de l'ouverture du Musée, probablement en juin prochain, qu'il est une réussite d'exception où le mariage de la pierre, du béton, de la brique et de la nature ambiante allie la raison à la merveille. Ici le fonctionnel, fait

rare, aura su préserver les droits immédiats de la poésie, dans un cadre sylvestre, qui est celui d'un bois devant un vaste horizon circulaire de montagnes méditerranéennes aux courbes pareilles à des modulation musicales et comme emplies du rêve d'un dieu paysagiste. Tout en songeant en Méditerranéen, en Espagnol — conception de la maison autour du patio — le maître d'œuvre — assisté de MM. Bellini et Lizero, architectes d'opération — réjouit par



Le Chien de Calder à l'entrée de la Fondation.

l'humanité à la fois et la rigueur d'avant-garde de sa construction, une ample unité universelle bien située dans l'espace et le temps, à la fois actuelle et de toujours, celle même qui charpente les monuments, les demeures, les temples *inspirés*, tendus par un élan intérieur.

Passé la longue muraille d'enceinte de l'entrée, où viendra se plaquer une mosaïque de Tal Coat, le parc à l'anglaise, sous la pinède, fait un tapis de vert silence au parvis de la Fondation. Une sculpture de Chillida, fer et roc, doit s'y enfoncer, mais déjà un stable de Calder y monte bonne garde: *le Chien*, qui parfois, curieusement, semble se hisser sur ses pattes, bouger. A droite, la Chapelle Saint-Bernard. Elle rayonne dans l'ombre apaisante, elle rayonne dans la gloire enflammée d'un vitrail de Braque, au couchant, l'*Oiseau* élévateur, aux violets d'apparat, à quoi font répons sur la paroi nord-est d'en face les vitraux polychromes d'Ubac. Sous la demi-voûte la lumière se diffuse peu à peu dans son mystère. Un Christ catalan du XI<sup>ème</sup> siècle se découvre dans son allongement mortuaire sous le vol de l'Oiseau. Alentour, sur les murs, se révèle, rude et franc, réduit à l'essentiel de la misère, le *Chemin de Croix* d'Ubac, gravé sur ardoise. « Il a fallu redescendre aux sources, retrouver la mystique du travail, celle des vitraux de Chartres et de Reims. Les vitraux sont doubles, superposés. Ainsi devant les couleurs, la modulation s'épanouit. Les Ateliers Simon, à Reims, ont réalisé ces œuvres. Oui, vraiment, chacun a habité avec intensité son œuvre, artistes et artisans » me dit Aimé Maeght. Avant de sortir, j'aperçois sur une paroi, un bas-relief fin XI<sup>ème</sup>, enfoncé dans son éternité.

A droite de la Chapelle, la Tour. Avec son total revêtement de briques ocre rouge, par sa forme et ses ouvertures en fente, elle me fait songer aux tours romanes des châteaux et des églises de la campagne toscane. En réalité, ce bloc cache le transformateur électrique; une sculpture de Miró à son sommet parachèvera sa beauté sévère.

De chaque côté du seuil du Musée, une pièce d'eau, en céramique. Sur le coin droit, fixée au mur, comme le blason de ces lieux, une mosaïque de Braque. A cette entrée lumineuse, faite de grandes glaces, correspond tout aussitôt, en vis-à-vis, un autre seuil de glaces ouvrant sur une aire vaste, bornée en face par la pinède et flanquée de chaque côté par les corps de bâtiments du Musée. Le soleil mousse à flot dans cette cour d'honneur. Des sculptures de Giacometti la hantent. Dans un coin d'angle un groupe processionnaire de personnages féminins, selon les tailles.

Plus haut, tout autant filiformes, d'autres personnages encore, comme des insectes, femmes et hommes, distancés les uns des autres au choix de leur créateur, paraissant marcher à longues enjambées, solitaires, s'ignorant, perdus dans leur déchirement humain. Leur ombre portée sur le sol et les murs immensifie ce déchirement, elles jouent à plein dans leur perspective.

C'est au haut de cette cour, en bordure sud du miroir d'eau rectangulaire, que j'ai pris conscience de la grandeur architecturale du Musée. En haut à gauche, au-dessus de la terrasse surmontant la grande Salle d'Honneur, des formes blanches de béton aux ailes incurvées et relevées, d'amples cornettes me remettent étrangement en mémoire certains temples tibétains. Montées sur piliers, ces cornettes donnent à l'architecture de la Fondation toute sa singulière personnalité. Elles invitent l'esprit à se concentrer, à s'élever. Elles allègent tout le corps du bâtiment, elles le caractérisent dans sa noblesse. « Dans cette cour, je prévois des concerts, des récitals de poésie, des spectacles de danse. On pourra même y jouer en avant-première certaines pièces du théâtre d'avant-garde », me dit Aimé Maeght.

Nous gravissons les marches du peron, en pierre de Rogne coquillière, pour entrer de nouveau dans le couloir axial. A droite, dans l'aile basse, les quatre salles dédiées respectivement à Braque, Chagall, Miró, Kandinsky et la salle des jeunes. Au passage, dans le couloir, je remarque la luminosité des ouvertures sur l'extérieur par où des sculptures recevront leur provision de ciel. Voici la nature toujours présente au sein du Musée: le patio, vert pâturage de fraîcheur solitaire, d'où s'élancent des pins et où trône comme pour un office rituel une céramique de Miró. Une piscine dont le fond de mosaïque a été dessiné par Braque la borde. Motif: les *Poissons*. Ce rappel du paysage et des éléments est l'une des constantes physiques de la Fondation. Tous les couloirs et toutes les inter-salles, en outre, s'embelliront de plantes vertes et de fleurs. Ainsi se créeront ces nécessaires repos pour l'œil et le cerveau, ces haltes brèves mais efficaces comme en témoignent aussi ces nombreux miroirs d'eau — il s'en trouve onze — parsemant de ci de là la Fondation. A l'intérieur, comme à l'extérieur, l'art et la nature sont étroitement associés.

Merveilleux décrochement du couloir, des escaliers et des salles! Pour l'instant ces dernières sont vides dans leur blancheur. Je les imagine peuplées de toiles, dans ce lieu de prédilection. Ici la salle Chagall, conçue spécialement pour re-

cevoir de grandes toiles, dans une lumière précise. Dans le cadre de ses plans, Sert a pensé peinture pour chaque peintre, après diverses expériences. Il a fondé pour les artistes un espace *sacré*, par l'architecture dimensionnelle des salles, la lumière en quoi elles baignent et qui glisse du plafond. Cette lumière est captée et renvoyée grâce à des pièges en demi-voûte. Répartition douce, égale, régulière, au cadran des heures, fruit d'un travail minutieux qui dénote chez José Luis Sert un beau respect pour la mise en valeur de la peinture.

Aux quatre Salles des Grands Aînés succède la Grande Salle des Jeunes, c'est-à-dire ceux d'une autre génération: Bazaine, Ubac, Fiedler, Palazuello, Van Velde, Tal-Coat, Chillida et encore d'autres invités. Quelques grandes toiles ici sont déjà aux cimaises et je peux ainsi juger sur pièce de la qualité de leur éclairage.

Nous nous retrouvons dans le couloir axial où plantes et sculptures voisineront. Aimé Maeght, me désignant des gaines qui courent au long du plafond, m'explique: « Ce sera le premier musée au monde véritablement conditionné dans sa climatisation, conditionné en fonction des toiles à préserver, en fonction du public visiteur. Vous voyez là les gaines par où passe l'air pulsé, gaines de chauffage et de climatisation. L'air est pris à l'extérieur hiver comme été. Il est filtré des poussières à 90 % après son passage dans des cuves d'eau. La permanence de la température l'hiver sera à 17 degrés, mais on peut varier la température selon les climats, les saisons. Chaque salle aura son réglage autonome. L'été il y aura une circulation d'air frais. Ce qui est important à maintenir pour la santé des tableaux ici dans ces salles et en bas dans les réserves, c'est le degré d'humidité: 43 % Ce degré sera permanent, il est idéal pour la côte méditerranéenne. »

Nous sommes maintenant dans la grande Salle d'Honneur, incluse dans l'autre aile du Musée. La pièce est vaste comme un auditorium, gaie dans sa blancheur lumineuse: des œuvres de Bonnard, Monet, Léger, Matisse, des sculptures nègres, des objets d'art archaïques des hautes époques s'y confronteront. Aimé Maeght y variera les présentations, y mêlera les trésors artistiques des civilisations diverses, de façon à signifier au public la continuité de l'art moderne à travers les millénaires. Dans cette salle encore pourront avoir lieu des colloques culturels, nationaux et internationaux, des projections de films d'art, des récitals de poésie, des conférences.

La lumière en ce lieu coule par deux moyens différents: l'un par des barres



TAL COAT. Mosaïque. Détail. (Longueur: 30 m. environ. Hauteur: 2 m.).

transversales ajourant le mur qui donne sur la Cour d'Honneur, barres en lave de volcan émaillées, selon une inclinaison voulue; l'autre par des sortes de dômes-lanternes en plexiglass encastés au plafond, au travers desquels s'imprime le ciel.

L'escalier qui mène vers la terrasse est libre, aérien, les marches de ciment brut en sont souples, moelleuses, c'est un des miracles des techniques nouvelles, techniques dont tout ce Musée bénéficie. Au passage Aimé Maeght me désigne une sorte d'inter-salle avec une vitrine de plexiglass pour sculptures et objets, dont chaque support pourra tenir jusqu'au poids de 150 kilos!

Nous débouchons sur la terrasse: c'est un moment éclatant, le couronnement de la visite. Une tiède brise ventile la cime des pins qui entourent la Fondation. Un des plus beaux panoramas de la Côte d'Azur assiege notre regard, du rivage méditerranéen aux montagnes alpestres. Les collines sont comme des poitrines de déesses endormies. Les courbes des ailes au-dessus de nous prolongent les courbes des montagnes,

s'accordent à leur rythme. Le regard se repose dans l'harmonie. Les piliers qui soutiennent les cornettes, selon l'endroit où l'on se trouve, font un cadre au panorama. On voit surgir alors par dessus les arbres ces merveilleux paysages de songe qui animent les lointains des Primitifs italiens. D'ici se lit à souhait le mariage du béton, de la pierre, de la brique et de la forêt. Aimé Maeght me dit: « Ces belles briques de revêtement, il nous en a fallu plus de trois cent mille. Elles ont été cuites au feu de bois. Elles sont du même matériau que celles de la Villa Adriana à Rome, come il y a des siècles et des siècles. Il fallait éviter le pseudo-provençal. Ces briques modulent le rythme architectural, font chanter la pierre et le béton. »

Nous allons à l'autre bord de la terrasse. En bas, des murettes en rocaïlle rouge des Gardettes s'étagent, s'échelonnent en courbes, formant avec les miroirs d'eau une sorte de poétique camp retranché, qui nous reporte aux temps archaïques. Tout au bout, près de la Maison d'Accueil aux larges baies

vitrées, une colossale sculpture se bâtit... « Ce jardin se nommera le *Labyrinthe*, de Joan Miró — m'apprend le marchand de tableaux —. La pièce de béton en cours d'achèvement, c'est *l'Arc*. » J'observe le mastodonte mafflu et cornu que surmonte une forme d'oïseau et qui s'intègre dans le cadre de fond des montagnes de Saint-Jeannet au beau gris animal. Entre le Musée et ces montagnes *l'Arc* est à sa vraie place, il est posé là naturellement, enraciné dans le sol, participant depuis toujours au paysage. Il a près de cinq mètres de haut et cinq de large, chacun de ses deux piliers fait deux mètres de diamètre. *Arc* qui est une arche, hymne à la pérennité du monde, aux astres, arche protectrice... Il répond aux ailes du Temple; les Andes avoisinent le Thibet.

J'apprends encore que dans ce *Labyrinthe* signé Joan Miró, des œuvres céramiques géantes viendront s'implanter et croître: *l'Œuf* de deux mètres de haut, synonyme de vie féconde; la *Grande Mère*, ancestrale, originelle, en noir métallique changeant; le *Lézard*,



La Cour d'Honneur.

mythologique; le *Cerf-Volant*, qui s'appliquera contre une des parois du Musée. Ces réalisations en voie d'achèvement sont menées par Miró en étroite collaboration avec les Artigas père et fils, céramistes de classe. « Là-bas, près de la Maison d'Accueil, la paroi de ce miroir d'eau recevra des mascarons qui cracheront l'eau; Miró a prévu aussi des céramiques de fond pour les bassins du *Labyrinthe*, céramiques qui joueront dans l'œil du spectateur sur-

plombant d'ici ces bassins. Une grande attraction encore: la *Fourche* en métal, à tête pivotante. L'instrument tournera en biais, géant trident des dieux éoles, dans la partie basse du jardin, en ce coin du mur d'enceinte », me désigne Maeght.

Alors que nous allons quitter la terrasse, mon hôte me prend soudain par le bras et, me menant vers la balustrade nord, il m'interroge, amusé: « Ces 'baous' de Saint-Jeannet, ces monta-

gnes si typiques, savez-vous dans quelle toile célèbre elles ont pris place? Un grand peintre classique français du XVII<sup>e</sup>me, qui a peint beaucoup en Italie... » Je songe... Oui, où ai-je déjà entrevu ce paysage, dans la vision de quelle toile? « Poussin — me dit Maeght, Poussin dans ses *Bergers d'Arcadie*, j'ai découvert cela il y a peu de temps. » En redescendant, visite à la Bibliothèque, encore vide, qui servira de salle d'études et de travail pour les journalistes, les peintres, les écrivains. On pourra y puiser dans une documentation importante concernant l'art moderne.

Aimé Maeght, à juste titre, est fier de ses sous-sols. Nous nous y trouvons maintenant. Ils sont spacieux, aérés, ils allient esthétique et sécurité; ici la réserve des tableaux, climatisée, doublée d'un atelier de montage, avec ses parois mobiles, cadres métalliques sur rails. « Aucune craquelure n'est à craindre — m'assure mon hôte — les tableaux seront comme dans une couveuse. » Ici, la pièce où se dresse le tableau des commandes électriques du Musée, avec son plan synoptique et les lampes-témoins, avec, de chaque côté, ses vitrines où s'accumulent les disjoncteurs à mercure, véritables compositions chromatiques qui n'ont rien à envier aux meilleures œuvres du nouveau réalisme. On se croirait transporté dans la salle des commandes d'un bateau, d'une centrale hydraulique. Là, la salle de la chaudière, du système de climatisation, l'univers d'un Fernand Léger nous cerne.

...Nous sommes au dehors. La nuit est venue. Non loin de là fusent encore des cris, des roucoulements d'oiseaux divers, du côté des vastes et splendides volières des jardins extérieurs, où des myriades de volatiles colorés aux espèces multiples — canards mandarins, cardinaux, merles des pagodes, faisans dorés, colombes, canaris, corneilles, perruches, cailles, faisans et coqs — vivent une vie quasiment libre dans le sylvestre aménagement de leurs habitats respectifs. Nous entrons, Maeght et moi, dans la Maison d'Accueil et de Réception. Salon, chambres, living, terrasses, verdure, miroir d'eau carrelé, atelier au sous-sol: les peintres de passage ou en vacances, les écrivains, les conférenciers y trouveront un repos constellé de charme et de confort. Nous nous asseyons. Je songe à cette énorme entreprise, qui va bientôt se parachever tout en débouchant pleinement sur sa justification.

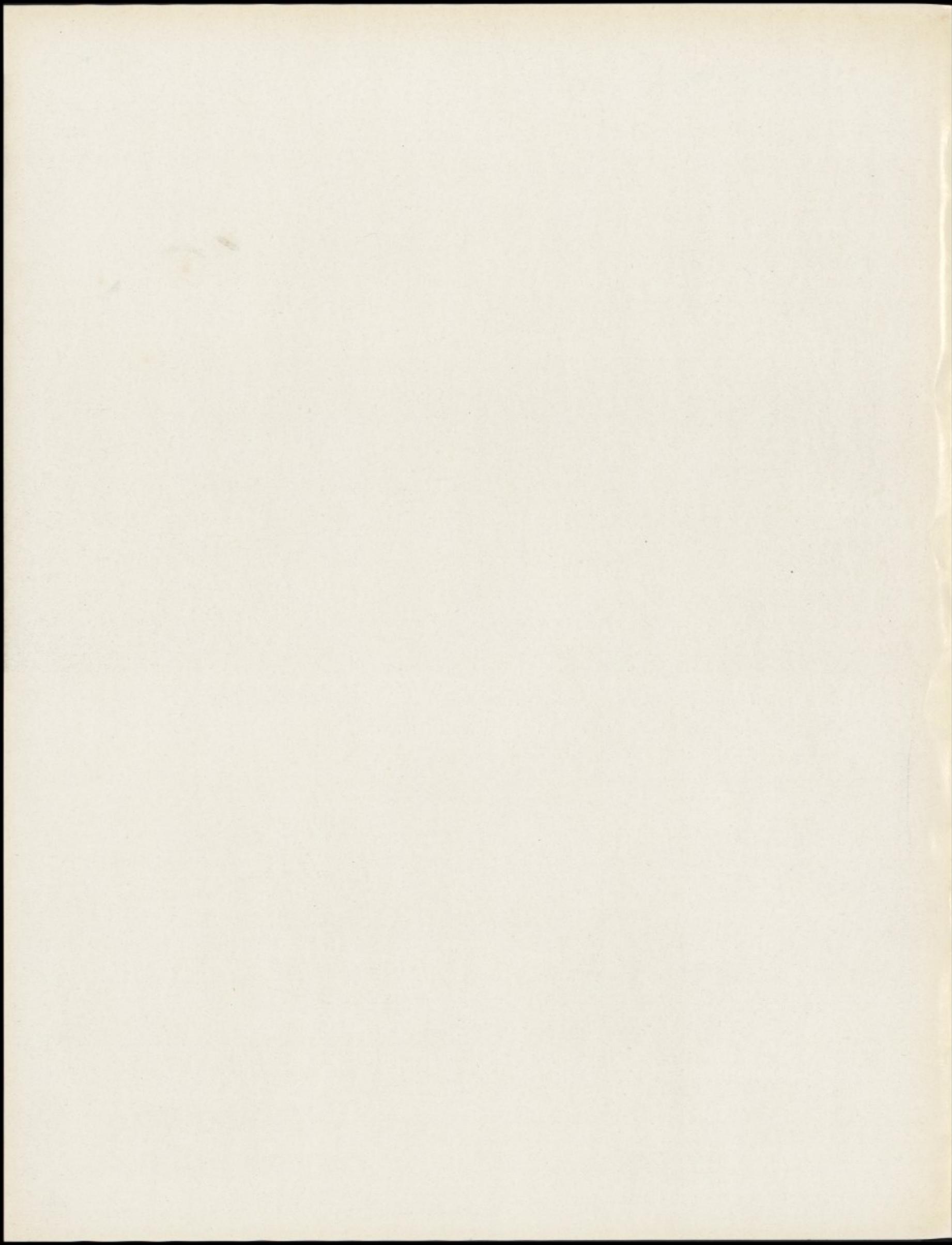
Après un long silence Aimé Maeght me confie: « J'avoue que je suis moi-même un peu surpris de voir arriver à son terme la réalisation de cette Fondation, après des mois et des mois de travail,



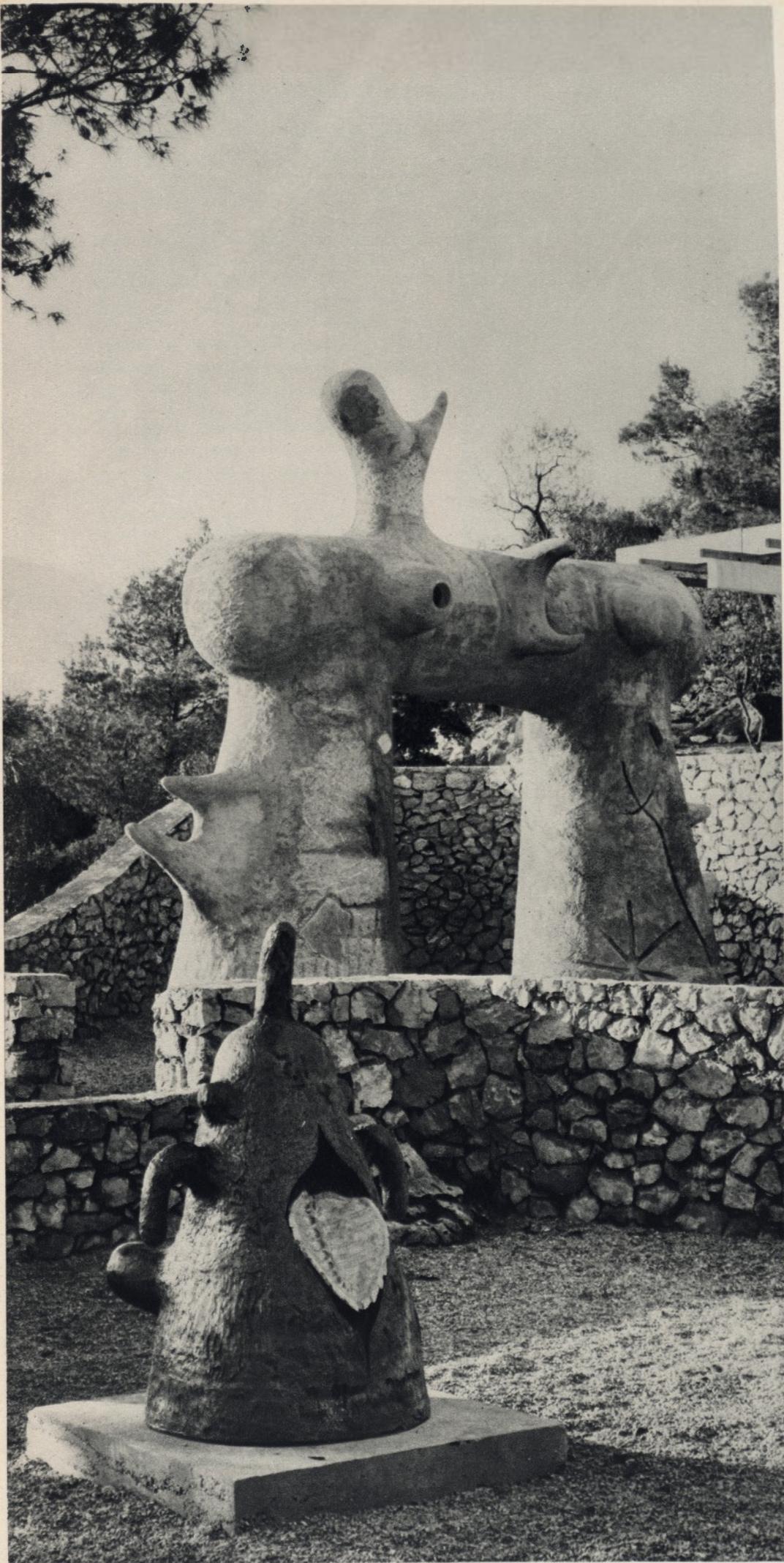
MIRÓ. L'Arc. Sculpture en béton. Fondation Maeght, St. Paul de Vence.



LÉGER. Mosaïque. Fondation Maeght, St. Paul de Vence.



MIRÓ. L'arc (Haut. 5m.80)  
et la Femme Tortue (Haut. 1m.57)



MIRÓ. La Fourche (Haut. 8 m. environ).

de lutte aussi. Je veux tout d'abord associer à ce travail, à cette lutte, Marguerite, ma femme, toujours à mes côtés dans la poursuite active de notre rêve, dans la foi qui était en nous au départ. Je veux tout d'abord rendre hommage à ceux qui, dès le premier moment, voici quelques années, m'ont encouragé à entreprendre: Léger, Braque, Miró, Chagall. Grâce à eux j'ai démarré, et je les remercie tous, et avec eux tous les autres artistes, tous les autres artisans réunis dans l'œuvre commune. José Luis Sert a été le maître d'œuvre incomparable, le cerveau conducteur, le lucide magicien. Nous lui en sommes très reconnaissants et je pense avec beaucoup de tristesse à Léger, à Braque qui ne seront plus là pour voir l'achèvement de cette Fondation à laquelle ils

MIRÓ. L'Œuf (Haut. 1m.80).



s'étaient attachés avant même que l'on en posât la première pierre.

Projet ambitieux, certes, car j'étais seul, je n'avais pas d'associé, pas de banque derrière moi pour me soutenir financièrement, mais j'étais résolu à aller de l'avant, coûte que coûte.

Le but de cette Fondation? Il est très simple: en une époque où la socialisation du monde est fatale, je voudrais donner le témoignage d'une œuvre qui soit comme l'humain resserrement de la communauté. Au cœur de ce resserrement il est nécessaire que l'individu se retrouve afin de mieux exprimer son moi profond, son moi artistique, son chant intérieur. Si l'individu se perd, se fond, anonyme dans une masse anonyme, robot parmi les robots, c'en sera fait de la civilisation. Ma Fondation, par le courant d'échanges d'idées qu'elle créera et fera fructifier, je voudrais qu'elle aide l'individu à s'enrichir, à prendre conscience de ses possibilités culturelles. Notez bien: je ne suis pas contre la socialisation du monde, je voudrais seulement que cette socialisation soit sensible, souple, qu'elle ne soit pas aveugle, qu'elle fasse la part humaine de chacun.

Je suis, vous le savez, un profond Méditerranéen, tout comme vous-même. Pour moi, le départ pour cette prise de conscience nouvelle, c'est la Méditerranée, creuset, mère-nature des civilisations solaires. Ces civilisations sauvent l'homme des réalités trop immédiates. Le matérialisme est nordique. Il a besoin d'être tempéré par cette lumière constante qui puise à la source non de la force mais du cœur et de l'esprit humains. Notre aventure tend vers le bonheur de vivre, les raisons d'être heureux. Je suis persuadé que les grandes civilisations à venir, les civilisations de l'espace, se feront peu à peu non à l'échelle de l'Etat mais à l'échelle de l'homme. Cette Fondation c'est à l'échelle de l'homme que je la désire et l'architecte catalan Sert l'a très bien compris, lui le pur Méditerranéen. J'avais mes raisons en le choisissant comme maître d'œuvre.

Si Dieu me donne le temps de vivre encore, je voudrais ici fonder quelque jour la Maison du Poète, du Musicien, du Peintre, la Maison du Céramiste, du liessier, autour de cette Fondation. J'ai la ferme conviction que les arts redeviendront œuvre collective, retrouveront l'esprit d'Atelier, qu'ils seront une communion, comme au Moyen Age. Et la ferveur englobera artistes et public. Miró en est convaincu, lui aussi, et souvent nous discutons ensemble de cela. La solitude de tant d'artistes ne sera plus.»

La Fondation Maeght, ce lieu vivant de l'histoire humaine.

ANDRÉ VERDET



MIRÓ. Le Léopard (Haut. 2m.70).

# PREMIER SYMPOSIUM INTERNATIONAL DE LA SCULPTURE CONTEMPORAINE AU JAPON

par Jeanine Lipsi

Les idées nouvelles, les expressions et réalisations artistiques naissent toujours d'une nécessité spirituelle ou d'une réaction directe au milieu et à l'époque. Les Symposiums de sculpture qui depuis 1959 ont eu lieu jusqu'à présent en Europe et en Israël sont tous significatifs d'un état d'esprit ou d'un sentiment issu, soit de la condition de l'artiste placé dans le monde d'aujourd'hui, soit de la situation du pays particulier où se tenait le Symposium. « Cet été (1959) pour la première fois, des artistes se sont réunis dans une carrière, pour sculpter dans la pierre des formes qui seront le témoignage de notre époque. » Introduisant une documentation photographique de sculptures monumentales taillées dans la pierre de carrière à St. Margerethen, Burgenland, durant l'été 1959 en Autriche, cette simple phrase annonçait déjà une nouvelle ère de la sculpture. Le premier Symposium de sculpture était né et répondait à un désir profond des sculpteurs. Ceux-ci, réduits pendant trop longtemps à œuvrer dans un atelier souvent trop petit, à travailler par conséquent dans de petits formats et dans des matériaux inadéquats à leurs aspirations « monumentales », et à dépendre aussi de la bonne volonté d'un collectionneur mécène ou d'une galerie,

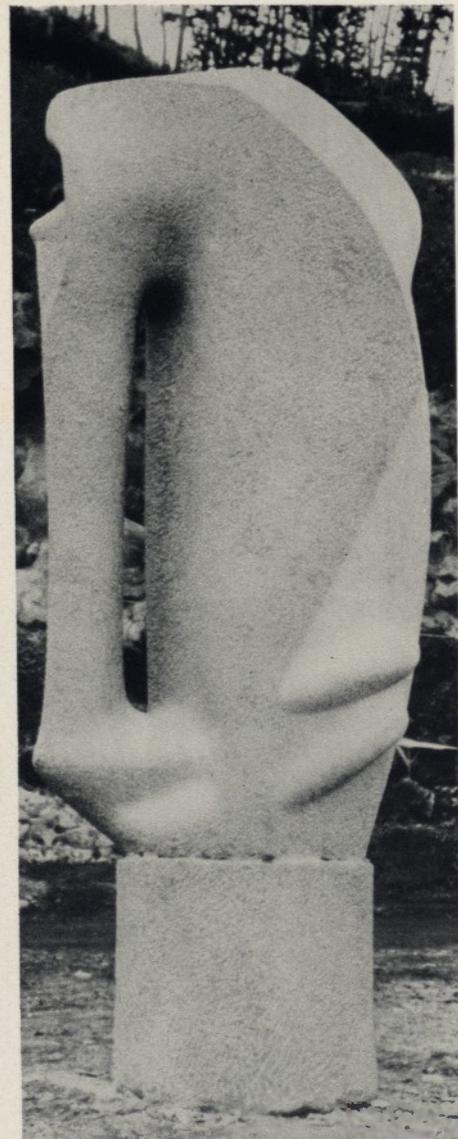


ANTOINE PONCET.

éprouvaient en effet le besoin de se libérer de certaines difficultés matérielles, mais surtout de pouvoir travailler la matière première de la sculpture, la *pierre*.

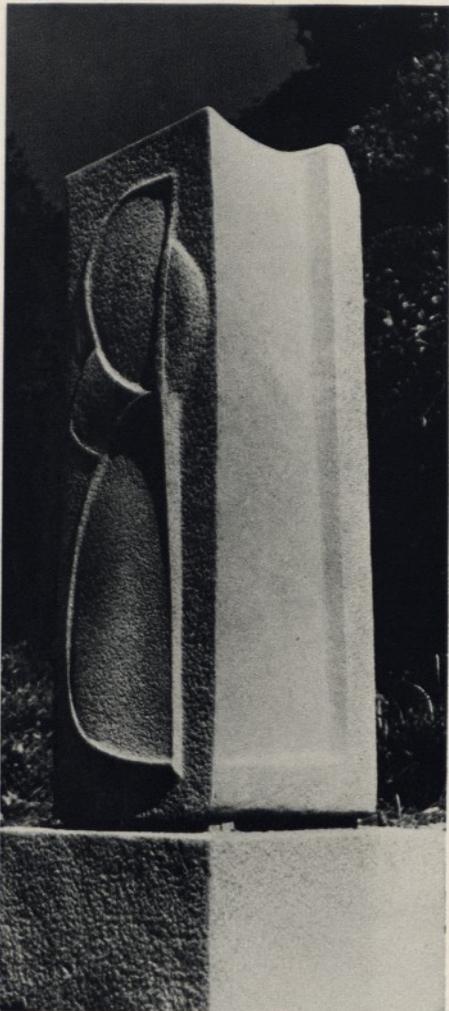
D'autre part, le fait de se réunir pour travailler dans un même lieu, sans constituer nécessairement une communauté idéologique ou une école esthétique, ne satisfait-il pas précisément l'aspiration du sculpteur d'aujourd'hui, souvent trop isolé, à établir au-delà des frontières de son individualisme un dialogue vivant par le contact au travail. La découverte d'une nouvelle expression monumentale ne peut être

CARDENAS.



MORICE LIPSI.





SIGNORI.



La carrière de Manazuru. Au fond, une petite sculpture de Morice Lipsi.

que favorisée par le travail d'un groupe, n'ayant pour but commun qu'une seule chose, l'art de la sculpture. Les premiers Symposiums de sculpture qui ont eu lieu en Autriche, grâce à une initiative privée, en ont opportunément stimulé bien d'autres, en Yougoslavie, en Allemagne (à Kirchheim et à Berlin) et même en Israël. Ne fallait-il pas montrer par l'exemple que la pierre, qui depuis la Muraille de Chine a souvent servi à ériger des frontières « militaires ou politiques » comme témoignage d'une époque, pouvait, au lieu

d'isoler les cultures, devenir un symbole de leurs interpénétrations possibles? En été 1963, la direction du journal japonais Asahi-Shimbun, a organisé et réalisé un Symposium de sculpture dans la carrière de lave de Manazuru, plage située à 80 km de Tokyo, face à l'immense océan Pacifique.

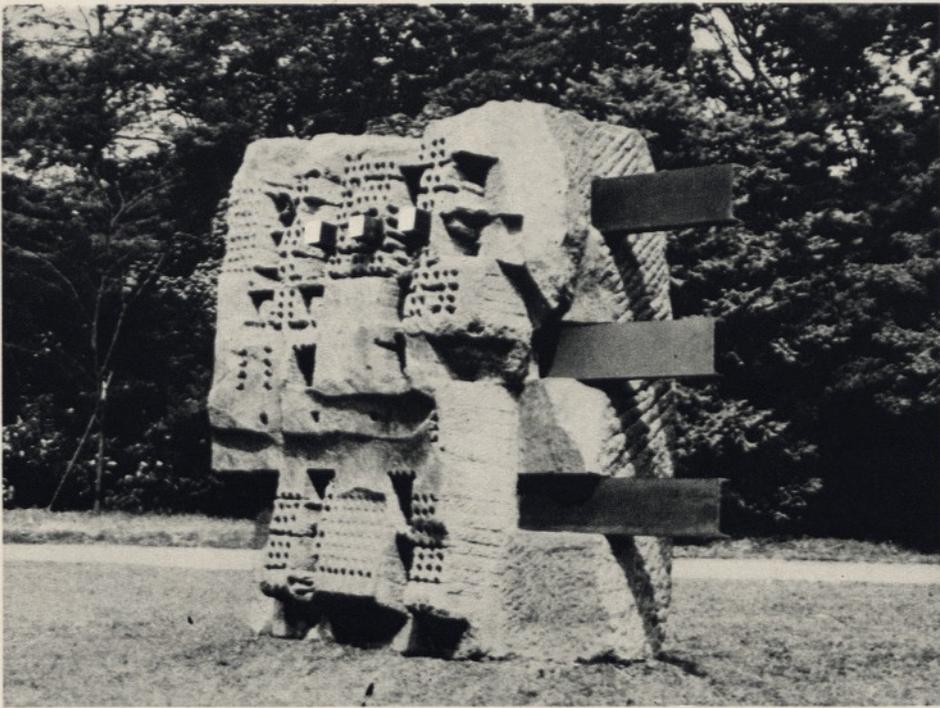
Au Japon, la pierre a toujours été spécialement vénérée. Pour comprendre l'importance et le rôle que joue cette noble matière dans le Pays du Soleil Levant, il suffit de voir les murs

KIOKO.



COUTURIER.





BUSHIRO MOORI.

sculpture occidentale (je pense aux sculptures du genre des monuments historiques à la Guillaume II) et même ceux de l'introduction des modèles grecs et romains, désorientèrent un peuple tributaire pourtant d'une si forte culture asiatique. Et quand nous songeons à l'Ecole des Beaux-Arts à Tokyo où ne figurent que des copies des antiques grecs, nous comprenons pourquoi les

aux appareils impressionnants qui entourent les Palais Impériaux, et ceux qui bordent les routes ou encore de visiter les Jardins Zen où la Pierre et le Rocher concentrent en eux par leur position à même le sol toute leur force initiale pour atteindre ainsi, même dans le plus petit espace, à l'identité des éléments du monde.

Depuis le IV<sup>e</sup> siècle jusqu'au XIV<sup>e</sup>, lorsque la peinture sumi-e prit le dessus sur la sculpture, le Japon avait trouvé à travers les influences chinoises et coréennes, mais surtout dans les débuts

de son art autochtone, une autonomie et une force indiscutable dans sa sculpture, exécutée d'ailleurs souvent en bois comme l'était aussi pour des raisons techniques son architecture. Avec l'arrivée des Européens dans les îles nippones, la culture occidentale et celle du Japon, nous le savons, subirent des influences réciproques. En effet, le Japon qui s'était ouvert à l'Occident depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, avait accepté dès le XIX<sup>e</sup> l'exemple des Impressionnistes et, pour la sculpture en particulier, celui du grand Rodin. Les méfaits de la

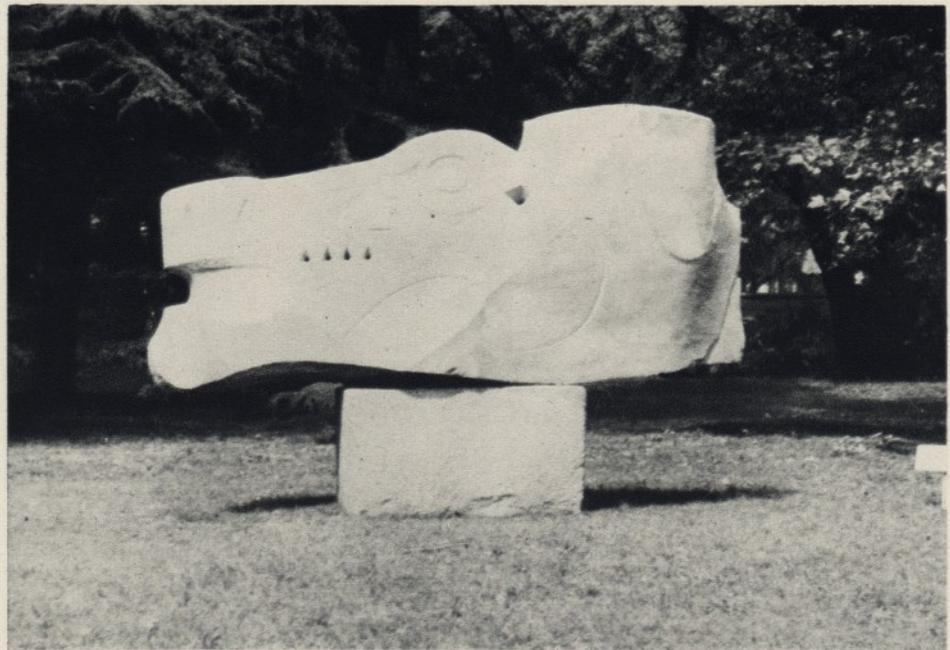


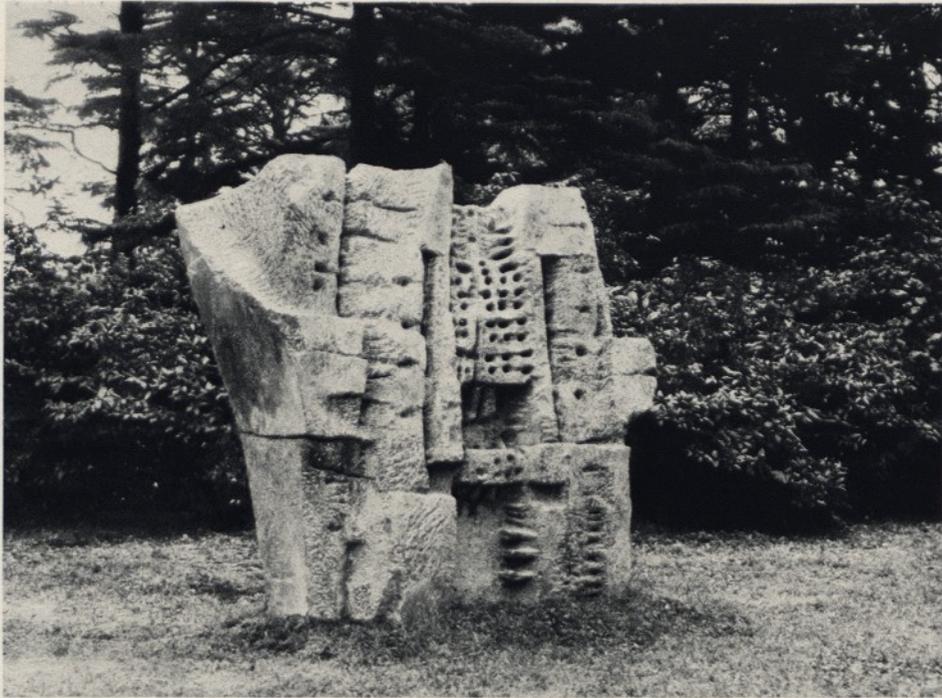
KENTARO KIMURA.

JASUO MIZUI.



SHIN HONGO





MINORU SUZUKI.

élèves sculpteurs de cette école ne sont souvent que de fâcheux suiveurs de l'Occident. Toute valeur spécifiquement japonaise ou personnelle est absente de leurs œuvres, parce que, depuis longtemps, leurs sources orientales sont presque mises à l'index.

Vu la situation de la sculpture contemporaine qui se reflète sans doute dans les nombreuses expositions et dans les Salons au Musée Municipal de Tokyo, à part quelques recherches en dehors du mouvement général de l'art moderne, vu aussi la situation souvent fort solitaire de l'artiste japonais lorsqu'il ne veut pas se soumettre à la sévère discipline d'un maître puissant officiellement reconnu, l'on comprend qu'un Symposium international de sculpture, à la veille des Olympiades, répondait certainement à la volonté des artistes japonais à la recherche d'une expression originale et authentique.

Il est certain que l'expérience du Symposium de Manazuru a provoqué, dans l'esprit de chaque participant soit une nouvelle interrogation de son esthétique, soit une affirmation de sa conception plastique et personnelle se mesurant avec les grandes dimensions de l'Océan, avec les rochers sculpturaux de basalte et avec la franche lumière du jour. Le plein air exige de la sculpture une adéquation aux dimensions monumentales; le travail direct du ciseau dans le bloc de pierre met le sculpteur en participation intime avec la nature et ses rapports. Les Symposiums de sculpture ne répondent-ils pas à ses exigences et ne récusent-ils pas une certaine sculpture de Salon qui dégénère souvent en bibelot ou en bel objet de cheminée? Devant la lu-

mière du jour, la moindre facilité d'effet ou la moindre faiblesse est mise en évidence et se trahit aussitôt. Un Symposium offre aux artistes la possibilité de se retrouver à la source même de la sculpture pour en dégager un nouveau langage non pas par l'emploi de matériaux nouveaux, mais précisément avec la vieille et dure matière, la pierre, sculptée dans un nouvel esprit. Il facilite aussi une prise de conscience due au contact entre les différents participants, quel que soient leur arrière-plan culturel et leur tendance.

SHIN NOMIZU.



Le Symposium du Japon a montré à son tour qu'une interpénétration culturelle, si nécessaire à notre époque, pouvait être féconde. C'est ce que la généreuse organisation de l'Asahi-Shimbun Press a prouvé avec, bien entendu, le concours des participants japonais: Shin Hongo, Kentaro Kimura, Yasuo Mizui, Bushiro Moori, Shin Nomizu, Minoru Suzuki, et de ceux de l'Ecole de Paris: les Français Robert Couturier et Morice Lipsi, l'Italien Carlo Signori, le Suisse Antoine Poncet, le Cubain Augustin Cardenas et l'Allemand de Berlin Herbert Baumann.

Les œuvres monumentales sculptées dans la carrière de Manazuru sont actuellement exposées dans le Parc Sinjuku Gioen, l'ancien Parc Impérial de Tokyo. Avant de gagner leur destination définitive dans un parc privé mais ouvert au public, à Osaka (Collection Miki), les sculptures seront disposées au cours de l'année 1964 dans l'enceinte des Jeux Olympiques, où des emplacements appropriés leur seront réservés.

Si le séjour à Manazuru a été riche d'impressions et si chaque artiste étranger a eu l'occasion, en compagnie des sculpteurs japonais, de connaître maints aspects du Japon, culturels, économiques et sociaux et même d'y participer à la vie quotidienne, c'est grâce au sculpteur japonais Yasuo Mizui, pionnier des Symposiums, et de son épouse Kioko, sculpteur de talent elle aussi, qui avaient suggéré à la direction de l'Asahi-Shimbun l'idée du Symposium.

JEANINE LIPSI

# FRANZ KLINE

par Jean Dypréau

Il semble que plusieurs peintres américains aient voulu savoir jusqu'où on pouvait — selon l'expression de Cocteau — « aller trop loin ».

L'acte de peindre est devenu pour eux la manifestation d'une ultime exaspération. Muscles bandés, nerfs à vif, l'artiste va se déchiffrer par ses gestes et ses signes.

L'écriture automatique, prônée par le surréalisme, et à laquelle l'Amérique se devait de recourir pour se connaître, donnera le branle à cette démarche, même si d'importantes corrections (déjà préconisées par Breton) sont apportées à la théorie originelle.

Il fallut plusieurs années pour que la peinture américaine soit largement révélée au public européen. On se souviendra pourtant de l'exposition organisée en 1952 par la Galerie de France et de celle que le Studio Paul Facchetti eut le mérite de consacrer dès 1952 à Jackson Pollock à l'initiative de Michel Tapié.

Ce n'est qu'en 1958 et 1959 qu'une grande exposition mise sur pied par le Musée d'Art Moderne de New York fit connaître aux principales capitales européennes (et notamment à Paris au Musée d'Art Moderne) l'ampleur du mouvement. Il n'est pas inutile de rappeler les noms des participants: William Baziot, James Brooks, Sam Francis, Arshile Gorky, Adolf Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Willem De Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, Théodore Stamos, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin et Jack Tworkov.

Le public européen fut d'abord sensible aux communs dénominateurs de la peinture américaine: la grande dimension des toiles et la recherche frénétique d'une plus grande liberté expressive.

Le choix même opéré par les organisateurs était cependant destiné à nous rendre attentifs à la singularité des tempéraments, au caractère (qu'on pourrait qualifier d'irremplaçable) de chaque démarche.

Ainsi Franz Kline accuse-t-il par des moyens précis et d'une évidence « monumentale » l'originalité de son apport. Deux artistes l'ont peut-être incité à tout oser pour tout dire: Willem De Kooning et Jackson Pollock avaient amorcé la grande aventure plastique que certains nommèrent action painting par des œuvres violemment expressionnistes, mais au début (et aussi à la fin



Portrait de Franz Kline devant une de ses toiles. (Photo R. Stern).

de la vie de Pollock) très proches de la figuration.

En réalité, l'abstraction de ces deux précurseurs semble être née d'un écartèlement de la figure humaine, d'un démembrement du paysage, d'une déflagration du graphisme.

Franz Kline au contraire paraît avoir fait un véritable saut d'une figuration très élaborée vers le lyrisme gestuel qu'enrichira cependant la sévère et longue formation qu'il s'était imposée.

L'admirable sélection que nous propose le Musée d'Art Moderne (Galleria Civica d'Arte Moderna) de Turin, grâce à l'initiative éclairée du Professeur Vittorio Viale, écarte d'emblée tout rappel de la production antérieure à 1947.

Disons d'ailleurs que le choix est exemplaire, c'est-à-dire d'une sévérité telle qu'on aurait peine à trouver un tableau hétérogène, je veux dire qui ne s'inscrive clairement dans le sens de l'évolution de l'œuvre et de ses objectifs.

Elle nous montre en tout cas que Franz Kline est sans doute le plus américain des peintres de sa génération, un de ceux qui ont le moins subi l'influence européenne, et dont la voix est la plus accentuée.

Pour les années 1947 et 1948 deux œuvres seulement figurent à l'exposition: une peinture de 1947 très colorée et qui n'est pas sans rappeler les couleurs chères à De Kooning, ni d'ailleurs, certains traits de son graphisme; quant

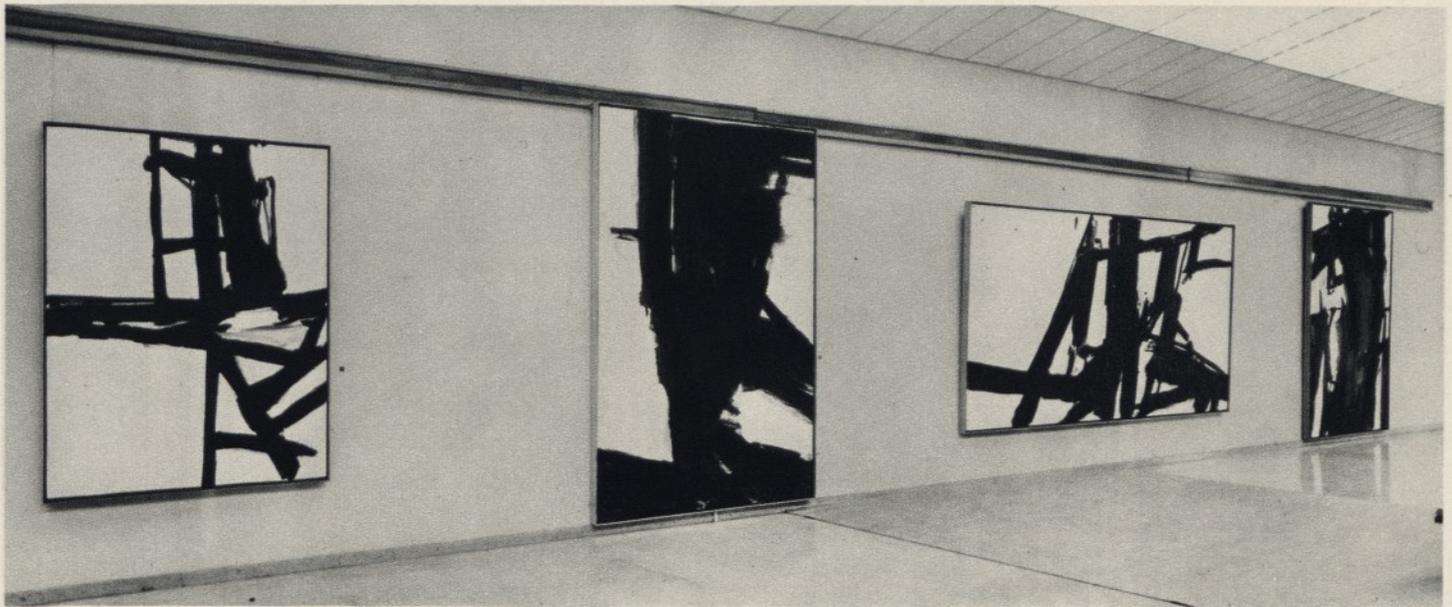
au collage de la même année, il est déjà tout proche des vigoureuses formes noires et blanches de 1949, moins lisible peut-être, moins affranchi.

Il semble que ce soit dans le secret de l'atelier, de 1947 à 1949, qu'ait eu lieu la prise de conscience définitive de l'artiste, quant à la clarté, l'étonnante simplicité de ses compositions qui éloignent délibérément toutes les couleurs en laissant au blanc et au noir le soin de tout exprimer, de rendre le rôle des autres inutile.

Le parti pris du blanc et du noir est en effet une des caractéristiques de cette œuvre, et s'il eut en marge de cette tendance quelques réussites chromatiques indéniables (notamment à la fin de sa vie, de 1959 à 1961), certaines tentatives du début ne sont pas convaincantes et laissèrent d'ailleurs le peintre insatisfait.

En 1950 apparaissent aussi ses premiers « personnages » (qu'on ne cherche dans cette appellation aucune justification figurative), le « Cardinal » et le « Chief », (1) mais aussi des petits formats, ces gouaches improvisées sur des pages d'un annuaire téléphonique qui pourraient être les témoins d'une découverte. Il paraît en effet (Franz Kline l'a déclaré à Robert Giron en 1957 ou 1958 alors que se préparait la grande manifestation de la « Nouvelle Peinture

(1) Ce sont en réalité les noms des locomotives de sa Pennsylvanie natale.



L'exposition Franz Kline au Museo Civico de Turin. Vue d'une salle.

Américaine») que les grands formats qui contiennent les signes les plus caractéristiques du peintre lui auraient été suggérés par les agrandissements que fit un de ses amis de certains de ses graffiti ou de certains dessins exécutés presque machinalement pendant une conversation.

Il est certain aussi que réduire l'œuvre de Kline à un prolongement d'une certaine « écriture automatique » serait restreindre singulièrement son sens et sa résonance.

L'impression que la première vision des toiles de Franz Kline fut celle d'une barbarie wagnérienne (et le titre de l'une d'elles, « Siegfried », semblait nous donner raison), d'une peinture brutalement gestuelle, dont l'évidence vous coupait le souffle, une transposition directe de la violence émotionnelle, de l'impatience musculaire, de l'effervescence de l'esprit.

Il est indéniable aussi que cette peinture nous laissait d'abord abasourdis, nous dominait par sa violence et sa hauteur.

Mais si le regard s'attardait à ces vigoureuses constructions, il en retirait comme une impression vécue de l'espace, une sensation de mouvements quasi mécaniques, de structures qui semblaient être une équivalence de celles que nous imposent chaque jour la grande ville et ses monstrueuses architectures.

Et ces graphismes gigantesques, par ailleurs, s'inscrivaient à mille lieues de la calligraphie orientale, j'oserais même dire à son antipode.

Si l'invention et l'improvisation avaient une place indiscutable dans les compositions et les signes, leur correspondance avec une vision précise et une écriture très préméditée s'imposait à l'observateur attentif.

Et si celui-ci connaissait la biographie de Kline, il pouvait évaluer la part d'élaboration, de sûreté dans l'exécution, que permettait à l'artiste sa longue et fructueuse formation classique, ses innombrables « exercices de style ». Si parfois ces formats démesurés trahissaient une nostalgie de la fresque, on pouvait se rappeler qu'en 1940 notamment Kline exécuta de grandes peintures murales pour la Bleeker Street Tavern de New York. Cet art n'a peut-être pas fini de nous dissimuler ses ambiguïtés et ses secrets.

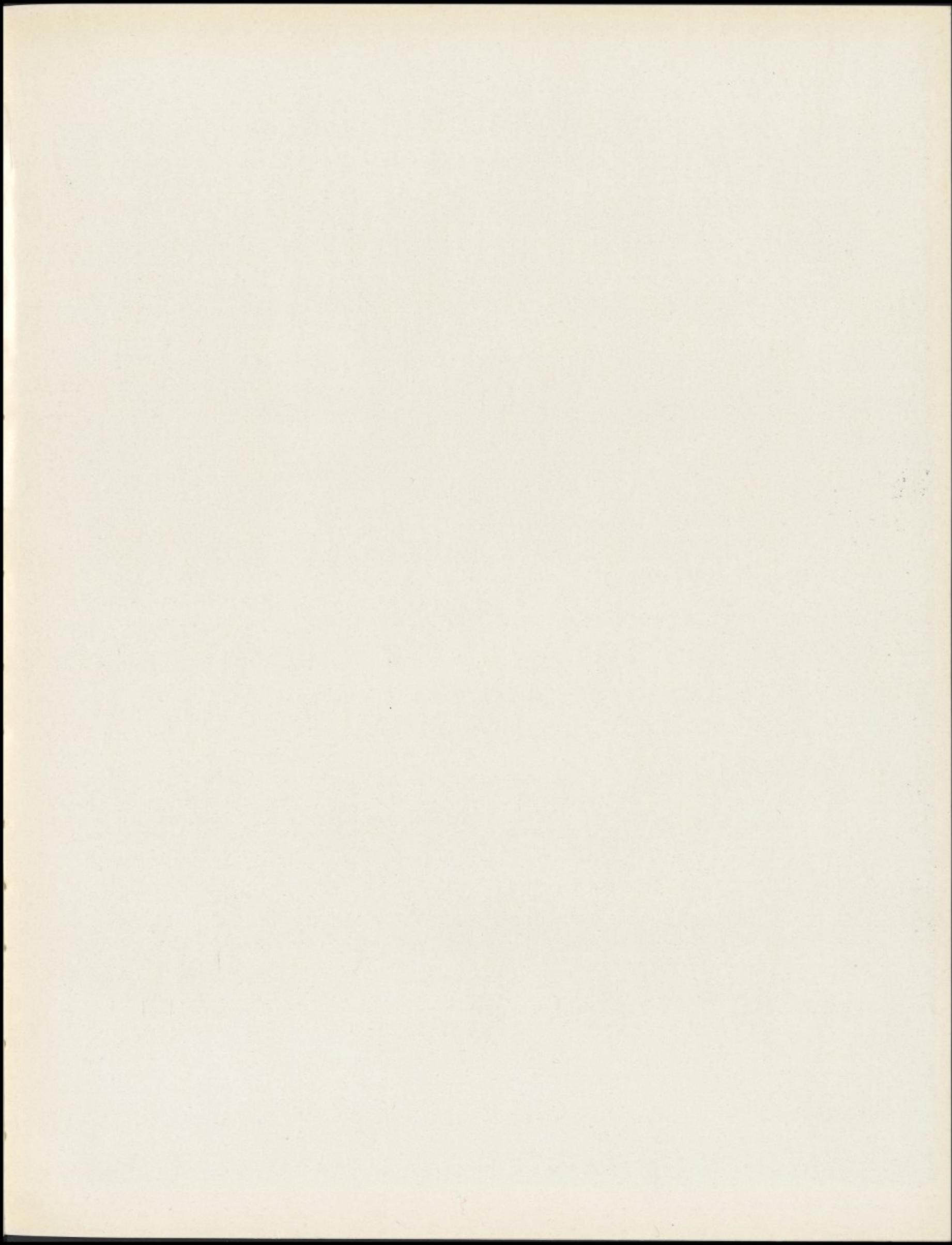
En 1960 Franz Kline était parmi-nous à Venise et le pavillon américain de la Biennale nous donnait un témoignage irréfutable de la plénitude de ses derniers travaux et des larges perspectives

qu'ils ouvraient sur l'avenir. Il nous laissait entrevoir aussi, presque à contrecœur, car sa pudeur était grande et il avait l'art de faire dévier la conversation dès qu'on parlait de sa peinture, ce que celle-ci devait à la patience, à la concentration intérieure, à l'entraînement de la main et de la mémoire. Sa voix alors, et son regard aussi, éclairaient ces signes qui nous apparaissent aujourd'hui comme les pages d'un journal, daté et minutieux, avec le signalement d'un lieu, d'un fait précis, d'une rencontre, d'un pressentiment. Il nous semble que la jeunesse de ces yeux a pris possession désormais de cette confession publique qui sait préserver jalousement sa virile tendresse et son mystère.

JEAN DYPRÉAU

FRANZ KLINE. Cupola. Peinture. 1958-60. Art Gallery of Toronto.







HARTUNG. Peinture. 1963. E 25. 180 x 142 cm.

# HARTUNG À BRUXELLES ET À AMSTERDAM

Une rétrospective comme celle qui nous est offerte au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (et transférée à partir du 13 décembre 1963 au Stedelijk Museum d'Amsterdam) nous permet d'abord d'avoir de cette œuvre majeure comme une vue aérienne et panoramique. C'est l'évolution d'une peinture, mais parallèlement les étapes d'une vie qui nous sont ainsi largement révélées.

Plus qu'aucun artiste « abstrait », Hans Hartung est dès 1922 le prophète d'une rupture plus profonde et plus significative peut-être que celle des grands précurseurs.

Il passe de l'étude des grands maîtres à la projection d'une image nouvelle dont les apparences nous transportent à mille lieues de notre univers sensible. Ce qui chez d'autres se manifeste comme une trouvaille accidentelle ou une lente progression, comme un passage ou une épuration du réel, apparaît chez lui comme une connaissance infuse, une révélation bouleversante dont nous avons peine aujourd'hui à imaginer l'émouvante et redoutable nouveauté. Certaines aquarelles de 1922 ne sont pas sans une lointaine parenté avec celles que Klee (qu'il ignorait peut-être) avait rapportées de ses voyages en 1912. Mais tout de suite nous voyons que la poétique de Hartung est une poétique nouvelle, située à l'antipode de celle de tout le Bauhaus.

Si une équivalence littéraire doit être trouvée à cette aventure de la couleur et de la forme, c'est celle de Rimbaud qui d'évidence s'impose à nous. Et nous verrons tout à l'heure à quel point le terme d'« illuminations » peut s'appliquer à ses premières audaces, à ce qu'on pourrait appeler « les premières fermentés de la jeunesse ».

En vérité son application même à reproduire à seize ans comme principal exercice de style les œuvres de Rembrandt, Grünewald, Greco, Goya, Hals, Brouwer, etc., est révélatrice déjà de ses préoccupations, car c'est d'emblée qu'il se tourne vers ceux qui lui révéleront la signification et l'efficacité du graphisme, dont il entreprendra d'explorer toutes les ressources expressives. De même son admiration pour Rembrandt nous fait-elle présager sa prédilection pour le signe noir, auquel il rendra sa dignité de « couleur » et son pouvoir de révéler la lumière et l'espace.

Oui, ce qui nous surprend chez le jeune Hartung, c'est plus encore que la maturité de certains dessins, la précocité de ses options, la fermeté de ses refus.

Il est d'importance, en effet, celui qu'il opposera à l'enseignement du Bauhaus et à la conception géométrique de l'abstraction. C'est grâce à lui que sera ouverte dès 1922 la voie d'un lyrisme libéré de toute entrave, et dont les audaces auront comme seules mais indispensables justifications les nécessités intérieures. Déjà nous croyons entendre cette affirmation essentielle: « Plus nous entrons en nous-mêmes, plus claire et plus impérative sera l'image que nous pouvons donner de nos sédimentations intérieures, plus aussi notre expression sera universelle. »

Si la peinture de Hartung est en effet un reflet des événements dramatiques de sa propre vie, elle dépasse largement l'expression individuelle pour nous découvrir les heurs et malheurs de notre société, les avatars de notre civilisation. Aux cris de l'individu traqué, dont Antonin Artaud, « suicidé de la société », a littéralement orchestré les percussions, répondent les grilles de l'univers concentrationnaire dont l'œuvre de Kafka nous offre une image prémonitoire.

Ce n'est pas un hasard si ce sont là les deux écrivains que Hans Hartung a le plus constamment pratiqués.

Mais au-delà des épisodes d'une vie, du drame d'une société, de la défense d'une civilisation, c'est à une réverbération, sinon à une transposition, du cosmos tout entier que tend cette peinture. Aussi est-ce aux forces telluriques elles-mêmes que tel signe, tel geste semblent devoir leur retentissement et leur vigueur.

Il est évident qu'une démarche aussi universelle n'a été possible que grâce à des moyens techniques inédits, à une grammaire personnelle, au renouvellement d'une esthétique dont une éthique sera d'ailleurs l'exacte contrepartie. En 1922 pourtant la vivacité de son instinct, la pureté de sa verve, la sobriété de son graphisme sont déjà là, miraculeusement rassemblés dans tel tracé rectangulaire que nous retrouverons, trente ans plus tard, dans certaines toiles de l'école américaine.

Mais les dons de la naissance, les premières évidences de la jeunesse, Hans Hartung ne craindra pas de les confronter avec les grands mouvements de l'entre-deux-guerres: le cubisme et le surréalisme.

Il serait injuste notamment de prétendre que le cubisme ne trouva chez lui aucune résonance.

Mais à partir de l'adieu à l'objet, de ce moment crucial où Hartung avait

dit avec Monsieur Teste: « Otez toute chose, que j'y voie », seuls les éléments graphiques pouvaient présenter pour lui quelque intérêt, et comme l'écriture cubiste était à l'antipode de son tempérament, elle ne lui servira finalement qu'à mettre en évidence sa contradiction, qu'à donner au lyrisme abstrait son relief.

La maîtrise avec laquelle il a personnalised la technique cubiste en 1931 et 1932 pour l'anéantir ensuite par une nouvelle calligraphie et une peinture en action, mériterait d'ailleurs un long commentaire. Le cubisme comme le surréalisme (dont il se rapprocha en 1937) ne lui servirent finalement qu'à une prise de conscience qu'on peut qualifier de définitive si l'on songe à l'étonnante moisson de l'après-guerre dont les glaneurs de deux continents n'ont pas fini de faire leur profit.

Le dynamisme de l'écriture amènera l'identification de la forme à la couleur, la suppression du contour. La peinture informelle, dont certaines œuvres de 1922 nous donnent une première version, va s'identifier tout de suite avec l'affirmation d'un style.

Hans Hartung à découvert en réalité un moyen de synthèse entre la concentration méditative et la volonté de signifier, de communiquer, d'agir. Le geste et le rythme chez lui se rejoignent et le signe est à la fois image et mouvement. L'espace et la durée sont l'objet d'une même exploration. J'oserais même dire que la « couleur en action » est à la fois une traduction de la lumière et la prise de possession d'une étendue. Aussi, si nous retrouvons dans cette œuvre l'écho du « bruit et de la fureur », le reflet d'une blessure du corps et de l'âme, les visages de la solitude, de l'exil et du déchirement, les angoisses d'un être et d'une société, l'osmose enfin entre une sensibilité et un univers à la fois fraternel et redoutable, c'est à son apogée une « bonté objective », selon l'expression de Novalis, qu'elle nous propose: l'identité entre une peinture et une vie, entre un instinct et une morale, entre une action et un engagement.

Et puisqu'il fut ici question de l'admiration de Hans Hartung pour son premier maître, on peut dire qu'il a mené à son aboutissement ce qui fut selon Eugène Fromentin l'objectif du peintre du clair-obscur. « A la beauté physique, disait-il, Rembrandt substitue l'expression morale, à l'imitation des choses leur métamorphose presque totale. »

JEAN DYPRÉAU



## REGARDS

### VERS LE PASSÉ

Faut-il penser que la menace d'une destruction atomique — cette genèse à l'envers, selon le mot d'Henri Michaux — ait décidé la terre à nous livrer les dernières œuvres d'art jalousement enfouies dans sa croûte millénaire? Jamais on ne vit en Europe autant d'expositions d'art précolombien, et toutes fort belles. Aurons-nous l'heur d'admirer bientôt quelques-unes des deux mille céramiques blanches, brunes et noires raménées d'Iran par M. Samuel Dubiner, directeur de la galerie Israël à Tel-Aviv? Nous le souhaitons vivement, car ces terres cuites, datant pour la plupart des années 2000 à 800 av. J.-C., sont de purs chefs-d'œuvre. En attendant, seule la galerie Betty Parsons de New York a le privilège d'en exposer une trentaine provenant des fouilles d'Amlash.

C'est à M. Roger Giron, directeur du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, qu'appartient l'initiative de l'exposition hittite qui nous a révélé, elle, des trésors encore plus anciens, puisque certaines statuettes et plusieurs vases sont du 5<sup>ème</sup> millénaire. Les plus importantes pièces de ces trois expositions appartiennent toutefois à des époques classiques très éloignées les unes des autres aussi bien dans l'espace que dans le temps. On peut constater en outre que si, chez les Hittites, l'esprit classique se manifeste surtout dans la divinisation de l'animal, chez les Perses, c'est à l'humanisation de la bête qu'il semble voué, tandis que les terres cuites du Mexique, exposées à la galerie Anderson-Mayer de Paris, se réclament plus particulièrement de l'homme.

« Les races les plus dures — écrivait Henri Michaux dans *Passages*, dont une nouvelle édition vient de paraître à la n.r.f. — sur la flûte ont été élégiaques. Leur fierté, là, c'est comme si elle n'était pas engagée. Les guerriers peuvent pleurer. Les razzieurs de troupeaux, les violeurs de femmes peuvent s'attendrir. »

S. L.

TOREAU. Art Hittite. Alaca-Höyük. 2ème moitié du 3<sup>e</sup> millénaire. Bronze incrusté d'électrum.



COUPLE. Terre cuite. Haut. 130 cm. Mexique. Culture Tanascan. Époque classique. Galerie Anderson-Mayer.



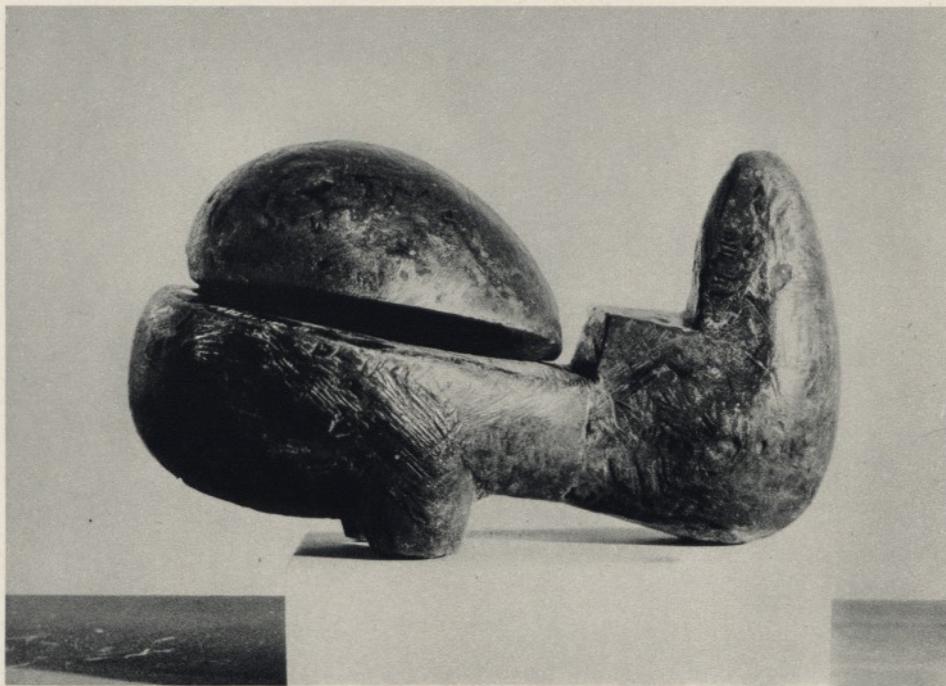
# CASCELLA

par Raffaele Carrieri

Pietro Cascella a quarante ans plus quelques jours. Quarante ans portés sans y paraître, comme un champion de l'arraché soulève une plume. Massif, abrupt et granuleux, tel est son aspect: celui d'un roc, d'un promontoire aux reflets blonds. Pour peu qu'il soit en veine de confidences — et trouve interlocuteur à son goût — il deviendra sirène. Ce gladiateur jouit d'une éloquence et d'une force de persuasion extraordinaires. Quand Pietro parle de la glaise, du fer, du plomb, du bronze ou du bois dur, je vois, j'évoque de très anciens maîtres d'œuvre, babyloniens, étrusques, grecs: les archaïques tailleurs de pierre du monde Méditerranéen.

L'imagination de Pietro n'a rien de commun avec les styles ou l'archéologie. Son antiquité est un fait de nature et de caractère. Il est des hommes d'avant-hier qui semblent vieux à mourir, et des jeunes gens inachevés qui

CASCELLA. Monnaie. Bronze. 1963.



PIETRO CASCELLA. Outil. 1963. Bronze. Galerie du Dragon.

jamais ne vinrent au monde. D'autres, en revanche, paraissent exister depuis toujours: ce sont mes préférés. Les personnes que j'aime accusent au moins trois mille ans.

Pietro Cascella en a beaucoup plus. Ainsi s'explique ma sympathie pour ses vertus et ses défauts.

Au chapitre des vertus, un instinct foudroyant, une impétueuse fraîcheur. Quant aux défauts, je n'en découvre guère. Durant mon dernier séjour à Rome, je visitai une de ses expositions à la *Galleria dell'Obelisco*. Je ne la vis qu'en partie, au dernier moment, alors qu'on retirait les pièces les plus massives. Il y avait là des dalles pourvues de seins en relief pareils à des idéogrammes; et de gros pans de murs où s'offraient des profils d'une délicatesse ambiguë. Il y avait encore de puissants prototypes plastiques, mi-machines mi-animaux. Une matière lumineuse et lourde. Nul intellectualisme, nulle géométrie. Un instinct quelque peu animal, débordant d'invention. Si de temps à autre l'instinct n'était sévèrement puni, il finirait par dévorer le sculpteur: du moins quand le flot s'enfle, roule et déferle. Tout compte fait, malgré les dégâts qui s'ensuivent, cela vaut mieux. Aux sols arides et captieux, je préfère une nature humide et qui s'abandonne. Pietro connu, en Italie, pendant près de dix ans, une large notoriété comme céramiste. Son grand-père et son père étaient maîtres en cet art. D'où une tradition familiale qui lui vaut certaine verve, certaine impulsivité, une infinie

souplesse de la main. S'il ne s'était puni, nous aurions aujourd'hui un autre Pietro. On a les crises qu'on mérite.

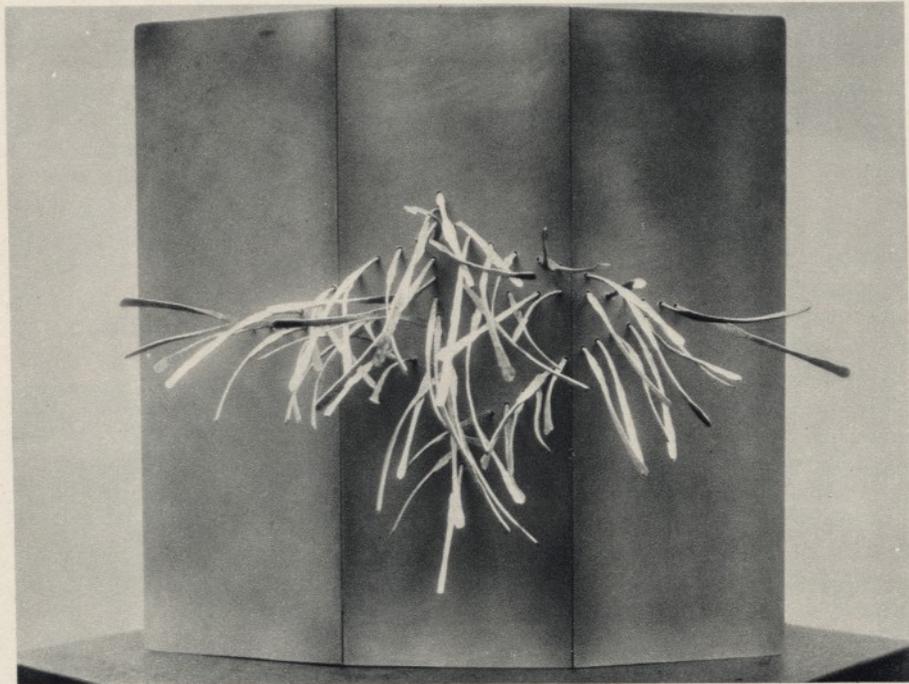
J'ai pris le train pour aller voir l'exposition parisienne de Pietro Cascella. Ma profession est assez fatigante, mais réserve parfois quelque émotion. Ce fut le cas devant les œuvres de Pietro exposées à Rome, puis à la *Galleria del Milione*, à Milan. Le même choc m'attendait à Paris. J'avais pu admirer quelques-unes de ces sculptures, de ces reliefs, dans l'atelier romain de l'artiste. Les songes anciens des enfants des îles réaffleurent sous la forme trapue des pierres et des bronzes. *Le Mortier*, *la Lampe d'Aladin*, *l'Habitant Inconnu*, *Panareo*, *Troisième Evolution*, *le Cavalier de l'Apocalypse*; et tous les instruments d'amour, toutes les faces de médailles dont le relief comble nos yeux. Parmi les bronzes, le superbe *Oiseau en vol*, qui ne ressemble à aucun autre volatile de la même espèce dû à Picasso ou à Braque, merveilleux inventeurs. Présences nocturnes et puissantes de sphères, de rectangles ou de trapèzes. Pietro reprend le silence des pierres pour nous donner à voir et à entendre des images prisonnières depuis vingt mille ans.

Toutes les sculptures de Pietro sont animées et ordonnées avec un sens aigu des épaisseurs et des dimensions: un sens dénué de sous-entendus et qui jamais ne se soustrait à la quête d'une expression totale. Pietro est un rocher que bat vraiment la mer.

RAFFAELE CARRIERI

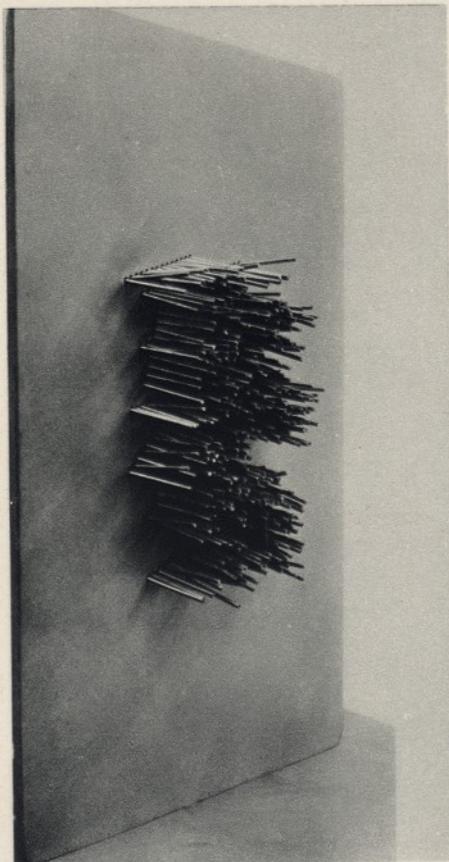
# POL BURY

Iris Clert nous a offert dans sa galerie du faubourg Saint-Honoré un « spectacle » Pol Bury présenté par M. Roger Bordier, lequel nous dit qu'« il ne faut pas avoir peur des mots en parlant d'un artiste qui lui-même n'a pas peur des formes ». D'accord donc pour « spectacle », bien que ce terme nous paraisse convenir davantage aux somptueuses parades de Nicolas Schœffer et de M. Vasarely. Si nous aimons les tableaux en mouvement et les sculptures animées de Pol Bury, c'est qu'ils échappent justement à la grande mise en scène et à sa déroutante mécanique. A l'instar des mobiles de Calder et des tableaux transformables d'Agam, ils



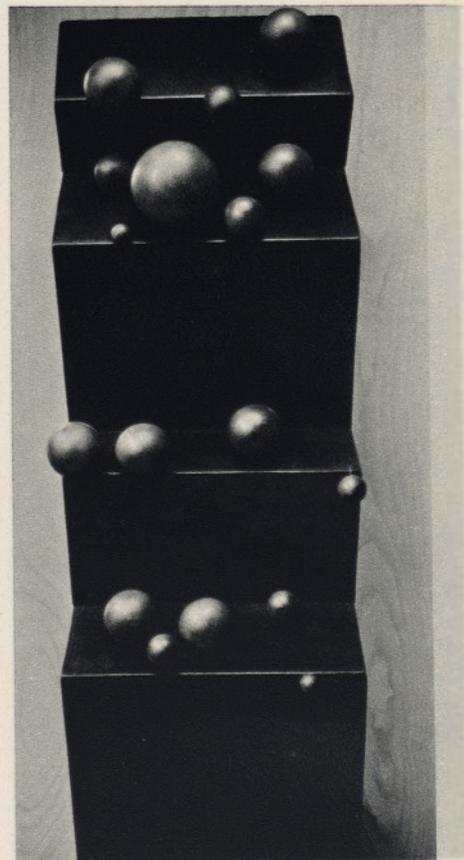
POL BURY. Aluminium. 1962. 44 x 42 x 25 cm. Gal. Iris Clert.

POL BURY. Escalier. Bois. 1963.  
160 x 60 x 30 cm.



gardent quelque chose d'artisanal qui fait leur charme. Ce n'est pas de l'art dans le sens traditionnel (dès qu'il y a mouvement, il n'y a plus d'art, mais « spectacle »); ces frémissements de plumes, cette douce agitation d'objets sont néanmoins tout près « du cœur de la création » — beaucoup plus près que le « néo-dada » ou l'« art pop », ces derniers avatars de l'aberrante mais inévitable philosophie de notre temps. D'ailleurs, si nous devons en croire M. Roger Bordier, Pol Bury « au lieu de créer, selon la vieille astuce, l'illusion du mouvement, crée lui, bel et bien l'illusion de la fixité ».

S. L.



POL BURY. Cuivre. 1963. 50 x 40 cm.

# LES GRANDES BIENNALES D'ART 1963

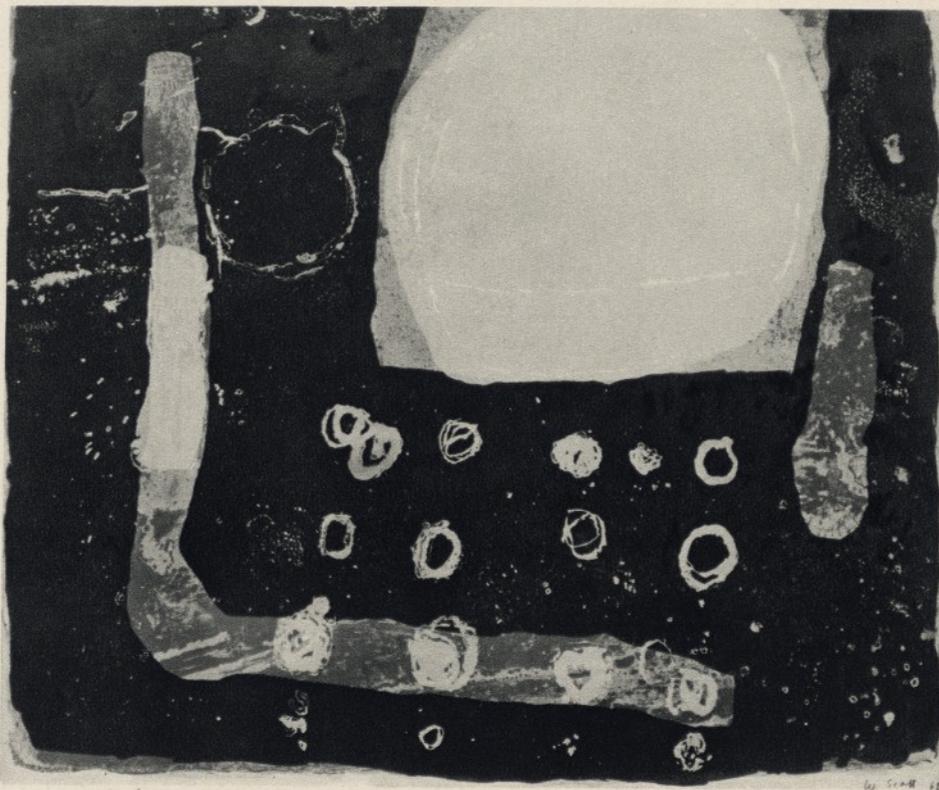
## LA GRAVURE INTERNATIONALE À LJUBLJANA

par Denys Chevalier

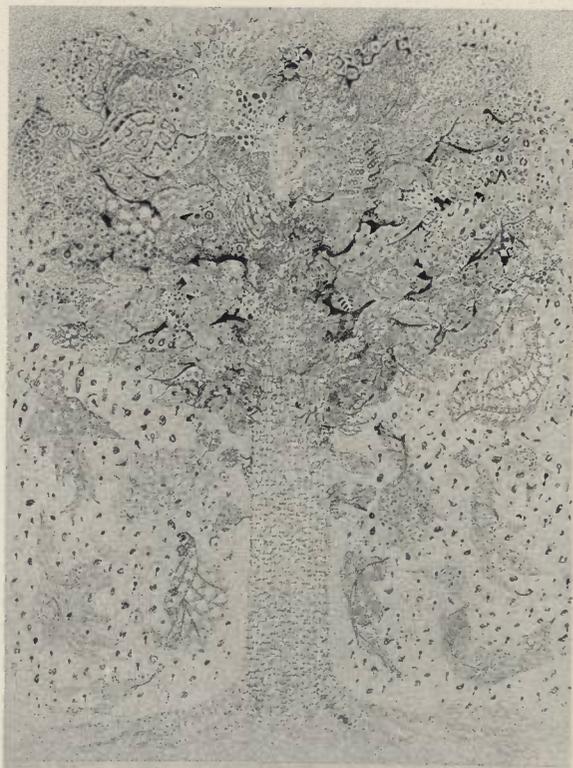
Hors toute autre considération, le nombre et l'importance des prix décernés par le jury, à l'occasion de la Biennale Internationale de Gravure de Ljubljana, suffiraient à en faire, dans le domaine très particulier qui est le sien, la manifestation par excellence des arts graphiques. Cette année, pour la cinquième exposition, six prix en numéraire, six prix d'achat des musées et le prix du journal de Zagreb « Vjesnik » ont sanctionné les envois jugés les meilleurs. Rauschenberg, qui, l'an dernier, à la Biennale de Gravure de Tokyo, s'était vu préférer le Yougoslave Bernik le précède, cette fois-ci, au classement général, et c'est Bernik qui a la seconde place. Echange de bons procédés. Viennent ensuite, avec des prix d'égale importance, Guitet (déjà primé à Venise en 1962), Vedova, le Polonais Gielniak et le Soviétique Iljina. Les prix d'achat des musées de Zagreb, Ljubljana, Belgrade, Novi-Sad et Rijeka sont allés respectivement au Japonais Hagiwara et à l'Anglais William Scott, au Yougoslave Makuc (qui reçoit en outre le prix de Vjesnik) à l'Autrichien Hrdlicka, à un autre Yougoslave, Petrov, et au Siamois Chalood. Bref, sur quarante-cinq nations représentées, il y en aura au moins une demi-douzaine de point trop mécontentes.

De plus en plus, l'Exposition Internationale de Gravure qui se tient, tous les deux ans, à Ljubljana, dans les salles du Musée d'Art Moderne, tend à s'aligner, par sa formule, son style, son esprit, sur les grandes biennales d'arts plastiques de Paris, Venise ou São Paulo. Ainsi le nombre des pays invités (et, par conséquent, celui des participants et des œuvres) ne cesse de croître. Pour sa cinquième manifestation, la Biennale de Gravure de Ljubljana réunit environ 350 artistes appartenant à près de 45 nations. Inutile de dire que, parmi ces dernières, il en était plusieurs dont l'absence de vie artistique internationalement compétitive rendait la présence inexplicable.

Peut-être la force de choc et le pouvoir de persuasion de cette manifestation auraient-ils été plus grands si elle avait été davantage concentrée et restreintes ses limites, mais il ne m'appartient pas de juger des objectifs poursuivis par ses promoteurs qui ont sans doute



WILLIAM SCOTT. Lithographie. 1962. (Angleterre).



JOSEPH GIELNIAK (Pologne).

eu d'excellentes raisons pour adopter une telle ligne de conduite.

Une des premières constatations qui s'imposait, devant ces cimaises, était l'annexion quasi générale de la couleur par la gravure. Indiscutablement, le noir et le blanc, le dessin pur, l'expression spécifiquement graphique sont en régression.

A Ljubljana, la France était représentée par deux sections distinctes, la française proprement dite et celle de l'Ecole de Paris où, théoriquement, avaient été accueillis les étrangers vivant en France que, pas plus que cette dernière, leurs pays d'origine ne pouvaient ou désiraient exposer. De la part des organisateurs, c'est là une idée à la fois généreuse et juste. Il est regrettable que les autres Biennales, Venise entre autres, n'adoptent pas ce principe. Si je viens de dire « théoriquement », c'est que quelques contresens semblent avoir été commis dans la distinction: Français, résidant français.

Ainsi, dans la section française, expo-

saient Gentilini, le Grec Andréou, Anna-Eva Bergman, l'Argentin Krasno et Vasarely qui, jusqu'à plus ample informé, reste hongrois, tandis que Prassinos, Zadkine et Poliakoff se manifestaient avec les étrangers de l'Ecole de Paris. Quoi qu'il en soit, il s'agit là de questions de détail, de vétilles, qui n'altèraient en rien les qualités de sérieux avec lesquelles fut réalisée cette manifestation.

Outre la généralisation de la couleur, en gravure, ce qui m'a le plus frappé, au Musée d'Art Moderne de Ljubljana, c'est l'importance internationale qu'ont prises dans le monde certaines écoles ou académies de gravure, et, par voie de conséquence, les artistes qui y professent. Celle qui vient en tête, par le nombre et la qualité des graveurs qu'elle a formés, est l'académie que dirige William Hayter, dite « Atelier 17 ». Dans de très nombreux pays on rencontre des artistes graphiques sortis de l'Atelier 17; d'où certains styles, certaines techniques plutôt, communs,

comme un état d'esprit partagé. (Les Australiens Marshall et Backen, le Danois Hedegaard, le Chilien Zanartu, le Japonais Hasegawa, les Américains G. Singer, qui vit à Paris, et Ball, le Suisse Fédier, les Indous Krishna Reddy et Kanwal, etc.) Autres Académies, dont l'importance semble avoir été capitale dans l'évolution des formes et des techniques de la gravure moderne, celle de J. Friedlander et celle du Canadien Albert Dumouchel. Ce dernier est le maître incontesté de cette remarquable école canadienne de gravure qu'illustrent Gaucher, Charbonneau, Pichet, Lacroix, etc.

Dans le domaine des constatations, j'en ai fait une autre: le coefficient de sympathie toujours plus grand, dont bénéficient les techniques mixtes. Je crois, au surplus, que l'engouement qu'on porte, aujourd'hui, aux techniques mixtes et aux jeux de matières tire son origine du même phénomène que la prédilection pour la couleur: le relai, dans les arts graphiques, des graveurs traditionnels par les peintres. A ce sujet, du reste, plutôt qu'à une dénaturation de la gravure, il me semble que c'est à une modification de ses objectifs et de ses destinées expressives que nous assistons.

Fermant cette parenthèse, un peu longue, je voudrais maintenant parler du troisième aspect essentiel de la Biennale de Ljubljana: l'apparition ou la confirmation de quelques écoles nationales, la yougoslave, la canadienne, l'argentine, la brésilienne, etc.

A propos de la première, il est curieux de constater que la plupart des artistes qui l'illustrent (exception faite pour Restek, Detoni, Prica qui exposa à Paris récemment, Hegedusic, Picelj, qui participe aux expositions de Denise René, et Sutej, qui fut primé à la dernière Biennale des Jeunes, tous de Zagreb) sont des Slovènes, de Ljubljana généralement.

Dans la géographie artistique de la Yougoslavie, en effet, il apparaît que si les meilleurs cinéastes de dessins animés (Mimica, Vukotic, Kristl, etc.) sont Zagrebois d'origine ou d'adoption (réunis à Zagreb-Films, ils constituent ce que les aficionados appellent l'Ecole de Zagreb), il en est de même pour les peintres et les sculpteurs à propos desquels on pourrait également parler, à aussi juste titre, d'une Ecole de Zagreb. Qui ne se souvient des très belles expositions que firent à Paris les peintres Ferdinand Kulmer, Murtic, Petlevski, etc., des participations des sculpteurs Kosaric, Vulas, Dzamonja, des séjours du jeune Jevsovar ou du maître Oton Gliha?

Pendant, pour des raisons qu'il serait

RAUSCHENBERG. Accident. Lithographie. 1963. (U.S.A.).



trop long d'exposer ici, les arts graphiques, le dessin et les différentes formes de gravure ont trouvé à Ljubljana leur terrain d'élection. Aussi les artistes de cette ville constituaient-ils, avec leurs envois, une des meilleures parties de la section yougoslave (Bernik, Makuc, Jemec, Pogacnik, etc.).

Comme je l'ai déjà dit, la participation canadienne était dominée par la personnalité d'Albert Dumouchel dont les planches ont une rare solidité de texture, une construction par plans cimentée, maçonnée. Mais les disciples marchent sur les traces du maître, et les plans isolés de Gaucher, à l'inspiration mytho-archaïque, les lithos de Desjardins et Charbonneau, les lumières clair-obscuristes des eaux-fortes en couleurs et relief de Lacroix, les œuvres de Pichet, Marion, etc., sont mieux que des promesses, car elles se révèlent dignes en tous points d'accéder à l'audience internationale.

Chez les Brésiliens, j'ai retrouvé avec plaisir les gouges en couleurs monochromatiques de Piza, si apprécié à Paris, et, chez les Argentins, Berni, primé à Venise. Dans la section anglaise, si je reste assez insensible aux accumulations formelles de Paolozzi, en revanche j'ai beaucoup aimé William Hayter, William Scott, Robert Adams dont je connaissais surtout les sculptures, le jeune Marc Vaux (rien à voir avec le photographe parisien bien connu) et Sorel.

Dans son ensemble, lyrique et un peu fantastique, la participation belge pouvait servir de lien entre le Danemark, où dominaient les individualités de la nouvelle figuration Lars Bo et Asger Jorn (contrepoint des très beaux envois de Mortensen) et l'Autriche où l'expressionnisme se teintait de sur-réalisme.

En Italie, sans doute par manque de tradition de gravure, par manque d'amateurs et aussi d'éditeurs (exception faite pour la remarquable Litografia Editrice Romero de Rome, à l'action continue et si efficace) les peintres Burri, Assetto, Vedova, Dorazio, Corpora, Basaldella et les sculpteurs Garelli, Mastroianni, Franchina se taillaient la part du lion. Je signale, d'ailleurs, que la plupart de ces artistes sont édités par Romero. Comme toujours, dans les manifestations internationales, la participation du Japon était importante, une dizaine d'artistes, tous très adroits, sensibles, raffinés, habiles même. Beaucoup plus diversifiée, la gravure allemande allait des formes humaines primitives de Hansen-Bahia ou expressionnistes de Grieshaber, aux lumières abstraites de Wind, Kliemann et Orlowski. A mon avis, Corneille et Appel au-



VEDOVA. Espace inquiet. Lithographie. 1961. 2ème prix ex-aequo.

raient mieux figuré dans l'Ecole de Paris que dans la section néerlandaise. Quant à l'évolution des artistes polonais, elle est des plus intéressantes. La plus grande liberté régnait dans les expressions des exposants. Je crois que tous les participants seraient à citer, depuis Gelnjak, un peu illustratif, jusqu'à Kluza à l'invention si fraîche, en passant par Laugner, Mianowski aux formes hiératiques, Majewski aux plans très simples mais aux matières somptueuses, etc. Dans la partie de l'exposition réservée aux graveurs américains (le plus souvent, comme partout ailleurs, des peintres, Jasper Johns, Motherwell, Rauschenberg) j'ai particulièrement remarqué les sérigraphies de Stasik, l'eau-forte de Lassansky, le burin de Ball.

Les pays de l'est européen: U.R.S.S., Roumanie, Allemagne Orientale, et, dans une proportion moindre, Bulgarie et Tchécoslovaquie, s'exprimaient à travers un réalisme socialiste un peu dépassé.

Je ne crois pas qu'il soit utile de parler ici des exposants des sections françaises et de l'Ecole de Paris. Tout le monde les connaît et les organisateurs ne se sont pas proposés de nous soumettre des découvertes. Tout au plus puis-je signaler les absences de Coudrain, Vilato, Adam, Vieillard, Courtin et quelques autres dont la participation n'aurait pas manqué de relever le niveau des envois, par ailleurs fort acceptable.

Je ne voudrais pas terminer ce bref aperçu sur la V<sup>e</sup> Exposition Internationale de Gravure de Ljubljana sans dire quelques mots des trois expositions personnelles qui les complétaient, et qui sanctionnaient les qualités de certains exposants de 1961, qualités qui, d'ailleurs, furent remarquées et récompensées, en leur temps, par le jury. Les deux Japonais de Paris Yoso Hamaguchi et Kumi Sugai présentaient ainsi, le premier une quinzaine de mezzotinti en couleurs, à la figuration poétique et précise, le second un nombre égal de lithographies à l'écriture majestueuse, monumentale comme des portiques de temples.

Le troisième graveur était un Yougoslave, Riko Debenjak, dont les planches ont un caractère à la fois populaire et fastueux.

Pour conclure, je crois pouvoir donner acte d'un projet que caressent les organisateurs de Ljubljana et qui compléterait, s'il se réalisait, la mission qu'ils se sont donnée: dresser périodiquement le bilan de l'activité plastique graphique internationale. En effet, il entre dans leurs vues de mettre sur pieds une exposition internationale de l'Industrial Design (en français, esthétique industrielle) qui se tiendrait tous les deux ans où la Biennale de gravure n'aurait pas lieu, c'est-à-dire toutes les années paires.

DENYS CHEVALIER

# LA VIIème BIENNALE DE SÃO PAULO

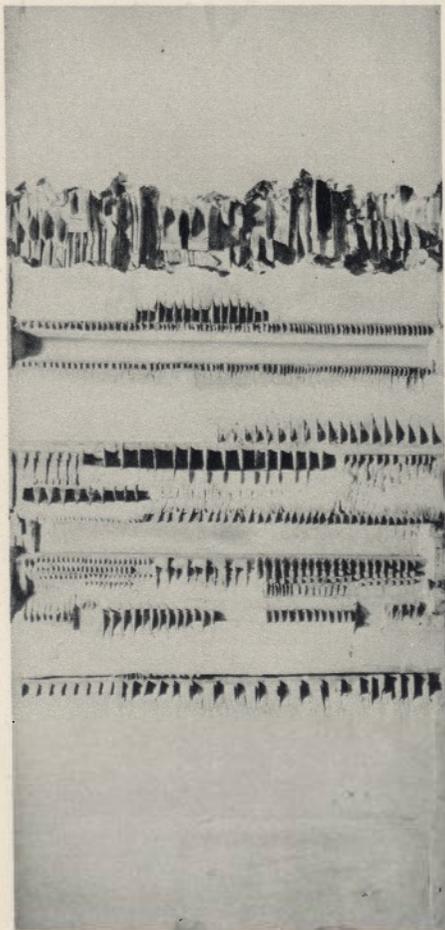
par Walter Zanini

Cinquante-six nations participantes, plus de 4.000 œuvres d'art, un pavillon de 34.000 mètres carrés devenu exigu pour un rassemblement à l'échelle planétaire, tels sont les chiffres dont s'enorgueillit cette année la VIIème Biennale de São Paulo. Ils confirment en outre le rayonnement désormais atteint par l'audacieuse entreprise que M. Francisco Matarazzo Sobrinho conçut en 1951, réalisant le tour de force de transformer une immense ville industrielle en un pôle d'attraction artistique internationale.

Au vrai, qu'il s'agisse de valeurs consacrées ou de talents prometteurs, c'est à l'apport de six ou sept pays que se résume l'essentiel de l'exposition. Vouée aux vastes confrontations, celle-ci souligne en effet la faiblesse de nombreux envois où triomphent trop souvent les formules périmées. On note cependant quelques évolutions significatives: c'est en particulier le cas du Brésil.

Comme il se doit dans une Biennale, l'accent est mis sur les vedettes de saison: Gottlieb (Etats-Unis), Davie et

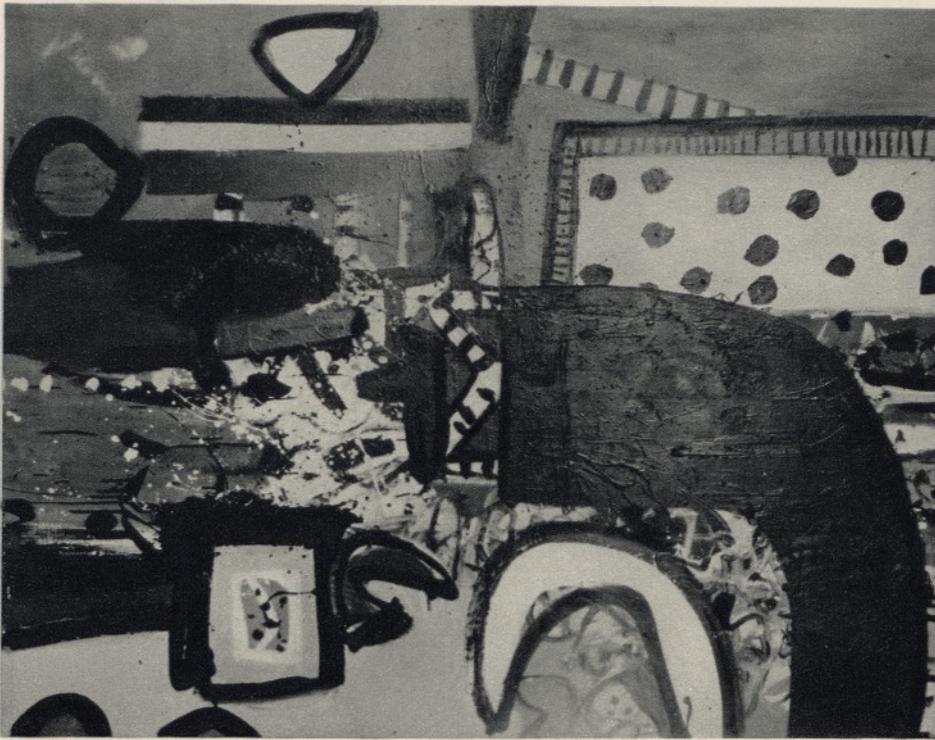
A. POMODORO. La porte. Bronze.



SONDERBORG. (Allemagne). Prix International de Dessin.

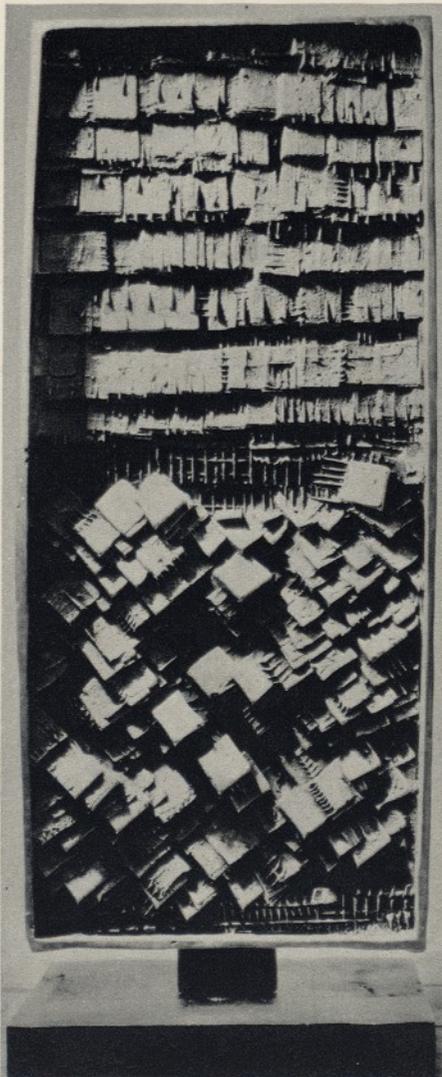
Paolozzi (Angleterre), Soulages, Pignon et Stahly (France), Pomodoro (Italie), Schumacher (Allemagne), Alechinsky (Belgique). A défaut d'une synthèse des tendances actuelles, ce répertoire de formes nous offre quelques-unes des expressions majeures du « kunstwollen » mouvant et vaste d'aujourd'hui. Adolph Gottlieb (*Grand Prix de la VIIème Biennale*) est largement représenté par une série de compositions

monumentales qui superposent une forme fermée à une forme désintégrée. Le caractère figé et quelque peu rudimentaire de cette dichotomie à fond métaphysique n'a guère emporté l'adhésion des visiteurs. Ceux-ci lui ont préféré les effusions syncopées de l'Anglais Davie (*Prix du meilleur peintre étranger*). La position en flèche qu'occupe cet artiste dans l'avant-garde contemporaine, et les brillantes réalisations de



ALAN DAVIE. (Angleterre). Prix du meilleur peintre étranger.

A. POMODORO. La boîte 1960. Bronze.



YOLANDE MOHALYI. (Brésil). Prix National de Peinture.



Paolozzi — « figures-idoles » et « autels hérétiques » —, sérieux candidat aux Prix du meilleur sculpteur étranger, donnent à l'Angleterre une place de choix.

La France, dont l'envoi comprend en outre un « Hommage à Atlan », n'obtient aucun prix cette année. Soulages serait-il venu trop tardivement à la Biennale? Il s'impose pourtant par une excellente série de toiles qui résument son activité depuis 1953; d'autre part Pignon, Singier — déjà connus du public brésilien — et Stahly complètent un ensemble des plus médités. Nul ne songe, du reste, à discuter leur valeur. Il n'en demeure pas moins que São Paulo attend encore que lui soient révélés Dubuffet, Hartung, Fautrier, Jorn et Giacometti.

Représentée par Schumacher — dont les accents dramatiques, souvent un peu convulsifs, constituent une des valeurs authentiques de l'exposition —, et par Sonderborg, l'Allemagne remporte le *Prix international de dessin* grâce au talent robuste et enlevé de ce dernier. Avec des peintres d'inspiration aussi diverse que Dorazio et Baj, l'Italie compose une section éclectique, riche en initiatives. Le *Prix du meilleur sculpteur étranger* est allé à Arnaldo Pomodoro, dont les écrans, les sphères et

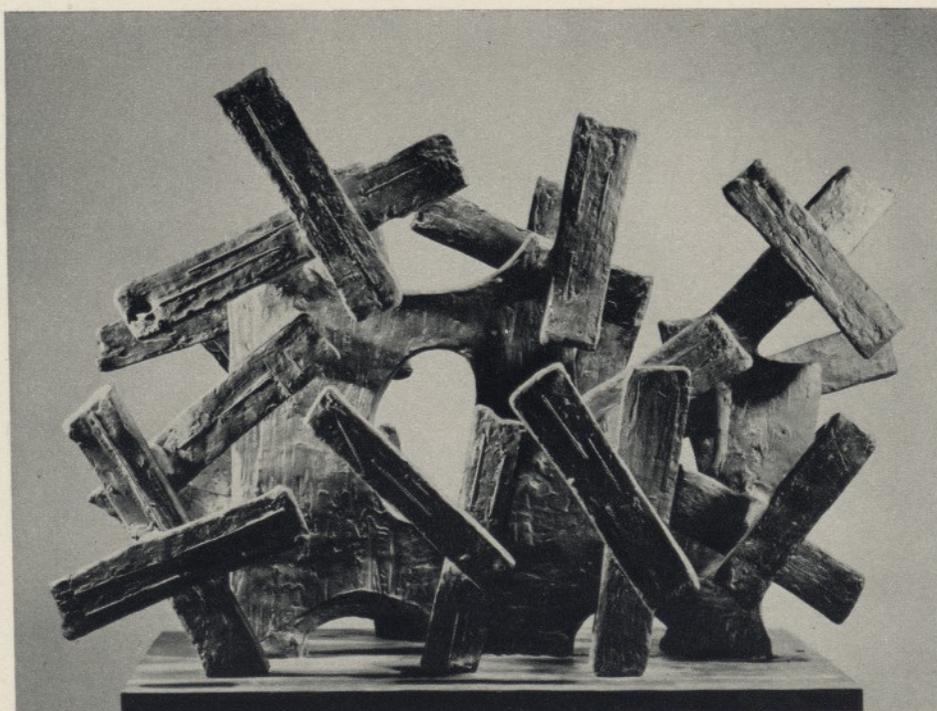


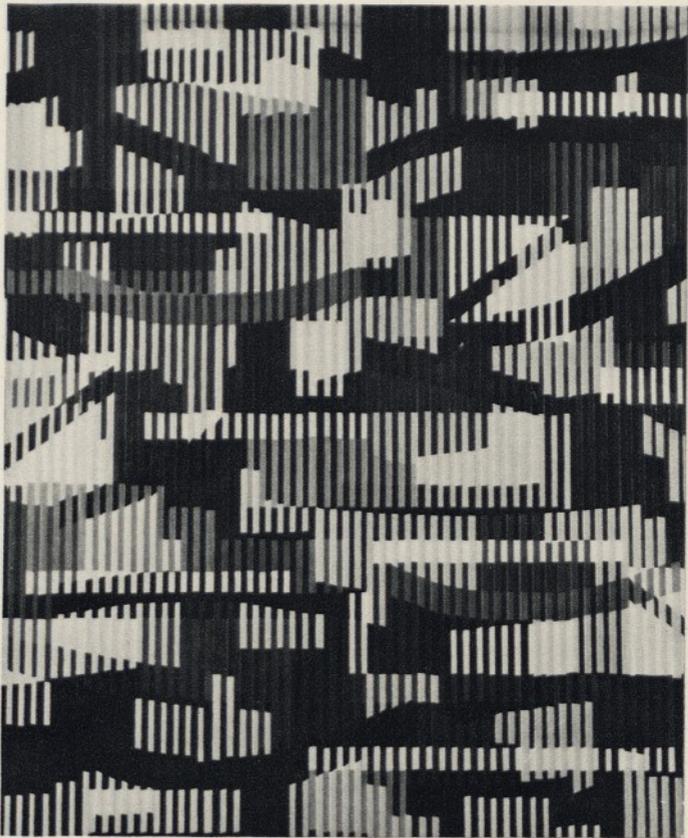
ARNALDO POMODORO. (Italie). Prix du meilleur sculpteur étranger.

FELICIA LEIRNER. (Brésil). Prix National de Sculpture.

les colonnes « spatiales », bronzes combinant surfaces lisses et textures accidentées, l'ont emporté sur les idoles de Paolozzi. Notons toutefois que le groupe de sculpteurs le plus actuel et le plus révolutionnaire est constitué par les Américains, en particulier Weinrib et Sugarman. Le premier, fertile en trouvailles, nous propose des agencements de formes aériennes aux matériaux divers; le second, d'esprit plus classique, ses structures « croissantes » en bois. La couleur joue également un grand rôle chez ces deux artistes proprement novateurs.

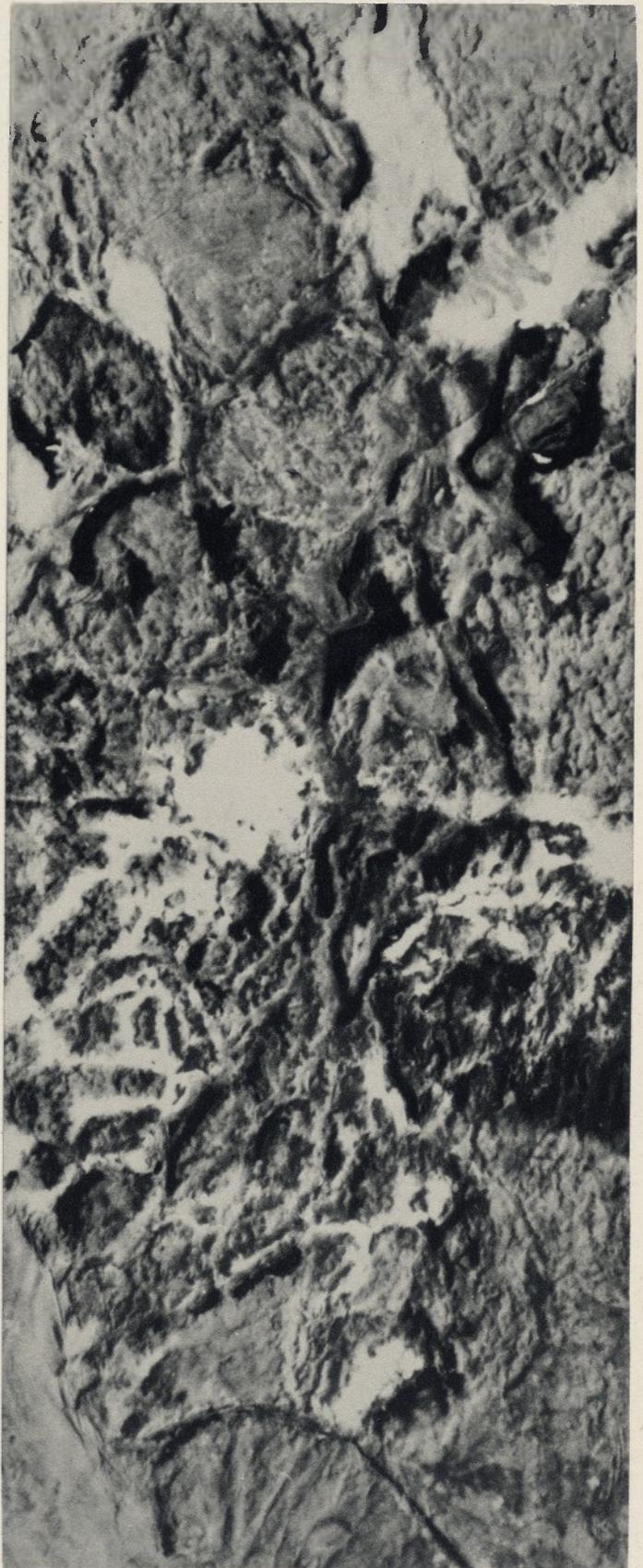
En dépit d'une participation moins riche et moins homogène que celle des pays cités, les Espagnols s'assurent le *Prix international de gravure* grâce à l'œuvre raffinée de César Olmos. Dans ce domaine, les sections les plus représentatives sont malgré tout celles de la Yougoslavie — où les arts graphiques occupent une place exceptionnelle — et du Brésil.





AGAM. (Israël). Prix de la Recherche Artistique.

KRAJCBERG. Peinture. 1963. Biennale de São Paulo.



La Pologne se détache nettement du lot des pays socialistes et confirme la vitalité de son art par un choix que rehausse les peintures sarcastiques de Markowsky et les idéogrammes remarquablement inventifs de Makowsky. Mentionnons d'autre part les salles spéciales consacrées à Baertling (Suède), Pedersen (Danemark), Walter Link (Suisse) et Agam (Israël), qui reçoit le nouveau *Prix de la recherche artistique*. L'Autriche expose un ensemble de tapisseries et de gravures. En ce qui concerne l'Extrême-Orient, la présence du Japon est fort discrète. Quant aux pays d'Amérique latine, on y remarque des talents certains, notamment au Chili et au Pérou. Le Brésil consacre pour sa part quelques salles à des artistes déjà plusieurs fois lauréats de la Biennale; Frans Krajcberg, Manahu Mabe, Piza, connus à Paris, y figurent; le *Prix de peinture* consacre le talent de Yolanda Mohalyi, expressionniste-abstracte d'origine hongroise, aux couleurs chaudes et d'une subtile retenue. Malgré sa rigueur, la sélection des œuvres brésiliennes est demeurée ouverte à toutes les tendances: l'hétérogénéité de la population, où les races ont su admirablement se fondre, entraîne en effet d'importantes répercussions dans l'art de ce pays, et nous vaut pour l'instant, en l'absence d'une synthèse nationale, de très curieux contrastes.

WALTER ZANINI

# LA III<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS

par Georges Boudaille

Le travail d'équipe permet-il aux jeunes artistes d'échapper à leur isolement et de trouver de nouveaux débouchés? Telle est la question que pose la III<sup>e</sup> Biennale de Paris sans y répondre complètement.

Du 28 septembre au 10 novembre 1963, elle a présenté, en effet, à ses visiteurs, non sans les déconcerter, un double visage: d'une part des tableaux de conception traditionnelle, d'autre part des réalisations complexes, soit en maquette, soit en grandeur, qui transformèrent le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en une sorte toute nouvelle de parc d'attractions.

Pour comprendre cette évolution, il nous faut revenir en arrière. En 1959, la I<sup>re</sup> Biennale de Paris souleva en France, avant même d'être inaugurée, de nombreuses contestations sur le mode de sélection et la représentation des diverses tendances. Les déclarations du ministre français des Affaires Culturelles, M. André Malraux (« la grande peinture a cessé d'être figurative... ») soulevèrent tant de commentaires qu'elles furent une merveilleuse publicité pour la dernière-née des grandes confrontations internationales. Par ailleurs, le panorama de la jeune peinture internationale qu'offrait Paris était assez complet, riche et divers pour que la Biennale des Jeunes conquît d'emblée son audience dans le monde.

A l'accusation de s'uniformiser dans une forme d'espéranto esthétique, quelques groupes de jeunes artistes répliquèrent, lors de la seconde Biennale, en présentant des ensembles réalisés par des équipes comprenant un architecte, un peintre, un sculpteur et éventuellement un spécialiste du vitrail, de la mosaïque ou de la fresque.

Les réalisations présentées par les élèves de l'Atelier de H. G. Adam aux Beaux-Arts, le groupe Singier-Cardenas et les lacéateurs d'affiches connurent un tel succès que Raymond Cogniat, Délégué Général de la Biennale, offrit aux commissaires des pays étrangers la possibilité de présenter des travaux similaires et donna toute facilité pour que cette tendance se développe à l'avenir. C'est ainsi qu'en 1963, la Biennale de



GERASSIMOS SKLAVOS. Composition.

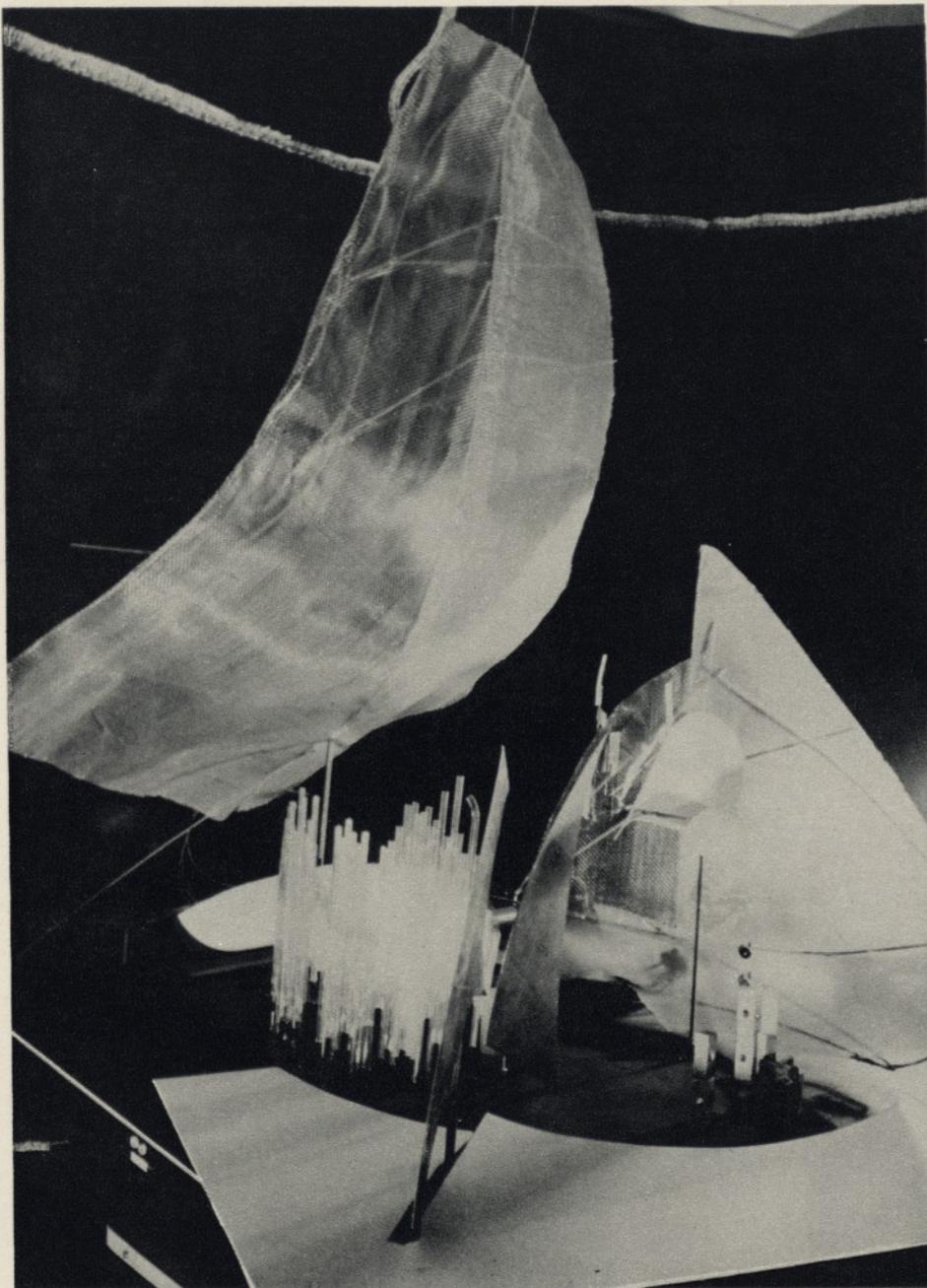
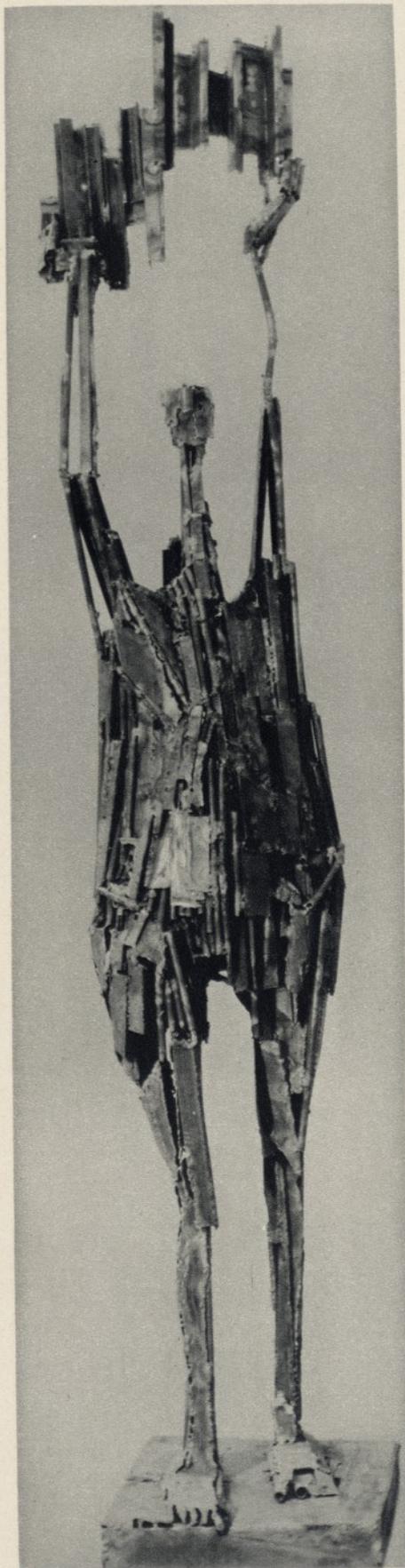


BIENNALE DE PARIS. Le « Laboratoire des Arts » du groupe Renucci. (Photo Bertrand Weill).

Paris offrit, dès l'entrée, l'aspect d'un étrange Luna-Park. Cela tient au fait que la vedette a été donnée au Groupe de Recherche d'Art Visuel qui a installé dans le hall un hallucinant labyrinthe où, de cellule en cellule, le visiteur subissait des agressions visuelles renouvelées. Le caractère purement expérimental et pseudo-scientifique d'effets inspirés des recherches de Vasarely et de Schoeffler n'échappe à personne, et laisse peu d'espoir de développements imprévus.

L'équipe dirigée par J. L. Renucci fut couronnée pour une grande « machine » installée au premier étage et qui ne peut se définir que comme spectacle puisqu'elle n'appartient à aucune discipline plastique identifiable. Musique et poèmes accompagnaient des projections sur une étrange construction partiellement mobile, constituée de matériaux divers allant du grillage au plexiglass. L'effet était assez saisissant et la foule stationnait longuement pour suivre les différentes phases de ce récital poético-visuel. Je ne suis pas qualifié pour me prononcer sur la qualité de la partie sonore de cette réalisation, mais elle m'a paru d'une plus grande diversité et d'une plus grande richesse que ce qu'on nous donnait à voir et à quoi le mouvement et les changements d'éclairage n'apportaient que peu de renouvellement.

Les Italiens et les Belges furent les seuls avec les Français à présenter des exécutions en grandeur. L'architecture métallique conçue par Antonio Malavasi pour la section italienne conviendrait mieux à la présentation d'objets qu'à celle de tableaux qui se trouvent étouffés par un cadre trop obsédant. Les « aluchromistes » belges montrent quelques-unes des possibilités du procédé qu'ils ont mis au point sans nous fournir une démonstration convaincante. Faute de moyen de financement, le public se trouva trop souvent en présence de maquettes difficilement intelligibles. C'est pourquoi il faut féliciter le jury d'avoir su discerner les mérites d'un projet de baptistère dû à Kopriva, Korady et Patkai et surtout « un endroit propre à la méditation » des Anglais Burton, Ellis, Flemming et Campbell. Dans cet emplacement semé de colonnes inégales, tout concourt à l'effet de recueillement et tout a été calculé, du cheminement des ombres selon la rotation du soleil jusqu'à l'aspect structuré de l'espace vu d'avion. Hélas, trop d'envois sont de simples exercices de style inspirés par le règle-



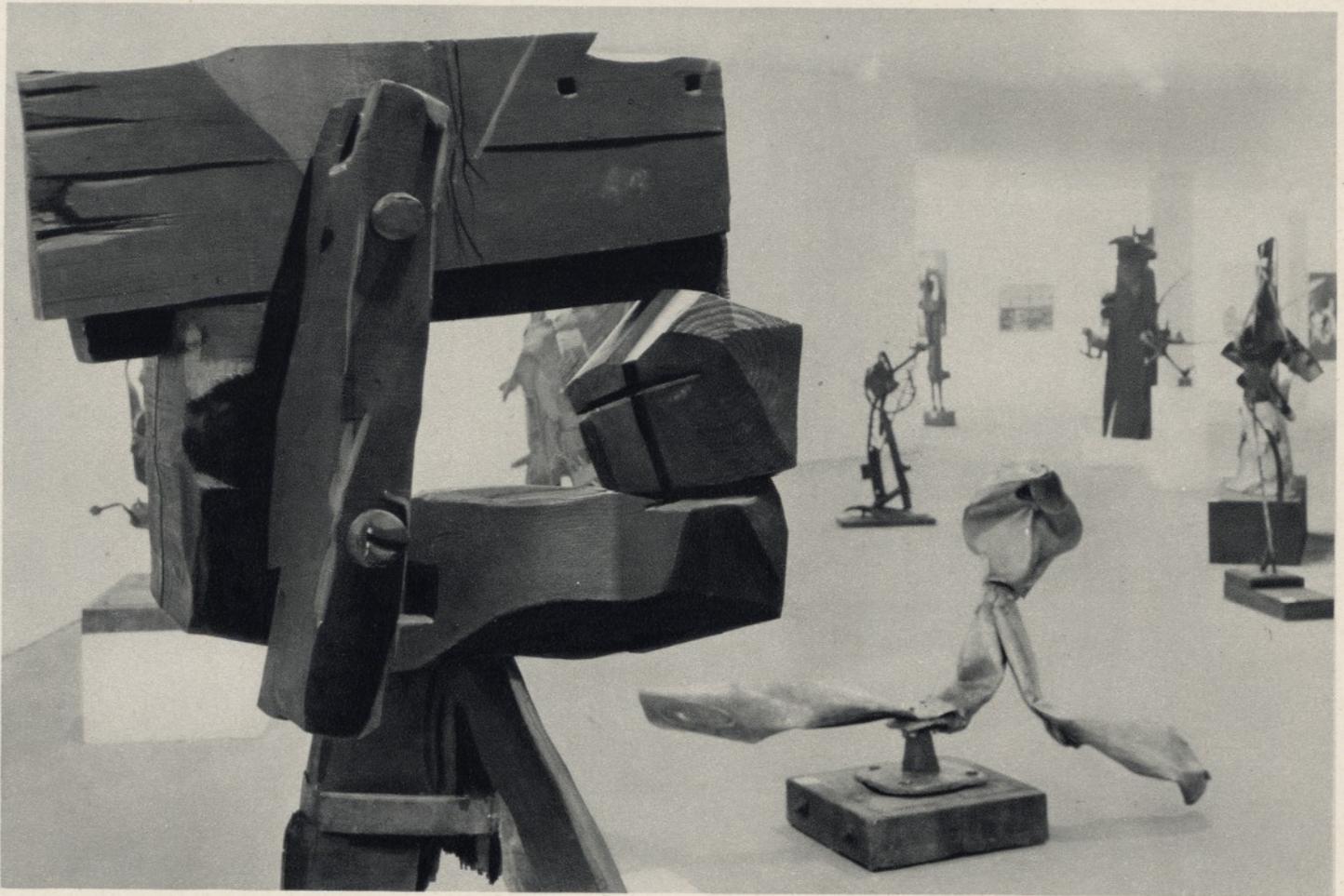
BIENNALE DE PARIS. Le « Laboratoire des Arts ». (Photo Nantet).

ment de la Biennale et grâce auxquels les artistes ont espéré attirer l'attention sur leur originalité ou leurs innovations. Certains débats organisés pour éclairer les intentions et les projets des promoteurs des travaux d'équipe l'ont prouvé: en travaillant en équipe, les jeunes cherchent à échapper à leur solitude; ils n'ont pas de buts définis, ni esthétique, ni architectural, ni social: ils attendent qu'on leur en propose un; ils rêvent surtout d'échapper à l'emprise des marchands de tableaux...

Une seule exception: « l'Abattoir », juxtaposant les œuvres de Arroyo, Biass, Mark Bruss, Camacho, Pinoncelli et Zlotykamien constitue moins un monument, en raison de son caractère éphémère, qu'une sorte de manifeste contre le fascisme, la torture et les régimes policiers. Les participants sont inégaux, parfois brutaux ou vulgaires, mais tous

également animés d'une même flamme qui confère à leur travail une saveur unique en son genre dans cette Biennale. Si la présentation quelque peu tumultueuse, des travaux d'équipe a bien servi la propagande de la Biennale, elle a desservi la vraie peinture et les talents, discrets il faut le dire, qu'on aurait pu y découvrir.

Il faudrait plusieurs pages pour analyser le palmarès, qui ne prétend nullement consacrer des œuvres, mais encourager des possibilités. Il est plus significatif de constater l'essor et l'évolution du « pop-art » importé des Etats-Unis et auquel les jeunes Britanniques tentent de donner une forme plastiquement acceptable; la généralisation dans certains pays des procédés symboliques



La salle des onze sculpteurs américains de l'Université de Californie à la Biennale de Paris.

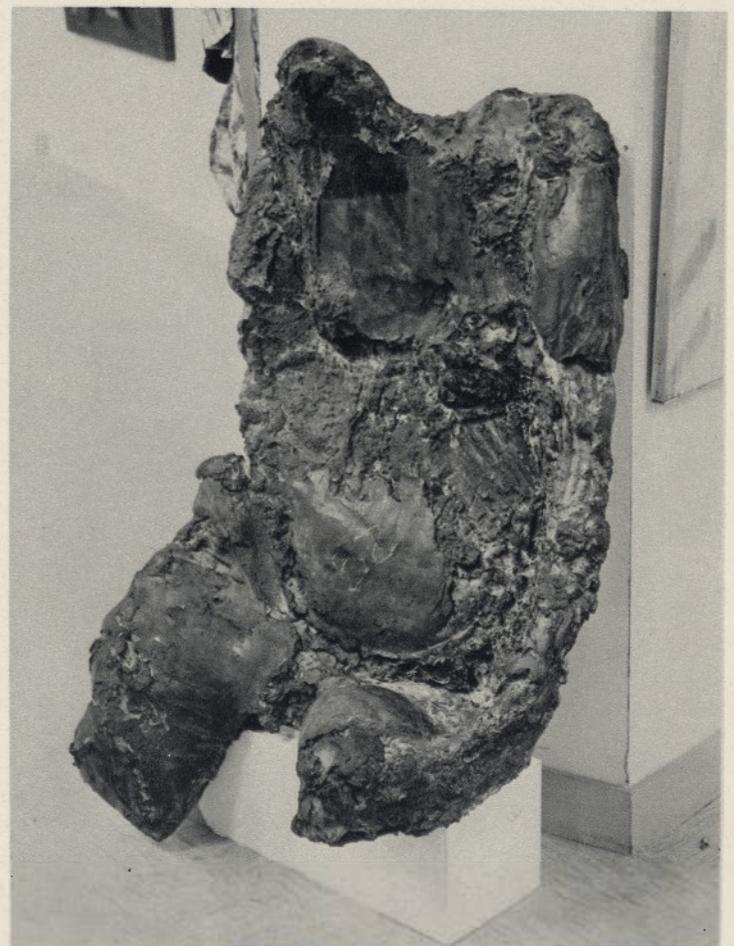
CHARPENTIER. (France). Relief baroque.

du néo-réalisme (ou néo-dada) qui prend au Japon l'aspect assez rebutant d'un érotisme morbide, et les efforts de tout le groupe de l'Université de Berkeley (Californie-U.S.A.) pour animer l'espace sculptural à partir d'éléments à peine structurés. Les chances de renouvellement rapide de la figuration semblent limités et dans cette voie, je ne peux guère citer que la qualité de l'ensemble de la section polonaise et les personnages légèrement goyesques de l'Argentin Antonio Segui.

Les sculpteurs comme le Brésilien Camargo, le Danois Soerensen, l'Allemand Hauser et le Français Charpentier firent preuve de plus de maturité que la plupart des peintres qui cherchent encore leur voie et s'essouffent inutilement à suivre les grands courants internationaux.

Bilan positif cependant, illustré par ce panorama succinct et bien incomplet: je ne parle pas seulement de la section « Gravures » qui recérait mieux que des promesses (Masurovsky, Letycia Quadros) mais aussi des compétitions musicales et cinématographiques qui font de la Biennale de Paris l'unique chance de se rencontrer pour les jeunes créateurs de toutes les disciplines artistiques.

GEORGES BOUDAILLE



# VENISE 1963: ACTUALITÉ DE COBRA

par Jean-Jacques Lévêque

*Si vous voulez avoir des idées propres  
changez-en comme de chemise.*

*Francis Picabia*

*Le progrès sans aventure, n'existe pas.*

*Asger Jorn.*

Au sortir du cauchemar de la guerre, les poètes, peintres, cinéastes qui étaient en âge de pouvoir s'exprimer, ayant vécu les heures tragiques où la mort était monnaie courante, et la peur, le compagnon quotidien, leur art fut étroitement conditionné par cette expérience, et, curieusement, il fut souvent tout à la fois l'expression d'une douleur vécue et celle d'une vitalité longtemps en sommeil et brusquement libérée. Dans cette perspective de l'angoisse, jouxtant étroitement l'innocence d'une

vitalité primitive, génératrice du désir et de la raillerie, s'inscrit le mouvement COBRA (1).

COBRA ne se manifesta pas simplement par la publication d'une revue, d'une collection de monographies, d'un bulletin intérieur (qui avait pour titre « Le petit Cobra »), d'une bibliothèque de textes divers, mais également par une série de manifestations qui, en divers pays, suscitèrent des adhésions nouvelles ratifièrent les énoncés idéologiques très rapidement et nettement définis par les textes de Dotremont, et fortifièrent la vie du mouvement. Les recherches de COBRA étaient très voisines de celle de Dubuffet; poètes, archéologues et en général musiciens, les

peintres d'avant-garde danois s'étaient nourris de folklore scandinave. L'art viking, les fresques de leurs vieilles églises, l'art populaire, l'art esquimau du Groenland, leur fournissaient une part de solide. Tout comme Dubuffet ils croyaient que l'art devait être avant tout fantaisie, libre expression, et subissaient, à travers Klee, l'influence de l'art de l'enfance. L'art danois portait la marque de ce pays qui conserva pendant longtemps son culte solaire. C'est-à-dire que les peintres danois aiment la couleur, la pâte abondante, et

(1) C'est aux peintres de « Cobra » qu'a été consacrée en grande partie la dernière exposition du Palazzo Marinotti à Venise, « Visione-Colore ».

APPEL. Peinture. 1955. 130 x 162 cm.





APPEL. Personnage. Bois. 1962. Stedelijk Museum, Amsterdam.

font crier la toile. Ils peignent ce qu'ils n'ont pas, la luxuriance d'une végétation inconnue, l'éclat des minéraux chimériques.

Chaque numéro de COBRA constitue en quelque sorte le dossier d'une rencontre. Il y eut la rencontre danoise Høst en 1948, dont le numéro I de COBRA nous restitue le climat, par divers témoignages. Dotremont ne cache pas son enthousiasme: « L'air du Danemark nous creusait les oreilles, le vent du Danemark me chauffait le cœur, je fumais des cigares, je buvais sec, je lisais les nouvelles de Chine en danois ». Il nous donne alors une définition de la peinture pratiquée par ces artis-

tes: « C'est une peinture nue; et parce qu'elle est nue, elle n'est pas plate. Ce sont les vêtements, les paravents qui sont plats. Magritte, Dali, Labisse (mon ami), nous font regarder par la serrure ce qui se passe à l'intérieur, les Danois ont ouvert les portes, ils vont aussi loin que la danseuse d'Allais, ils arrachent souvent ce caleçon trop court qu'est la peau. Ils pensent que la peinture, telle que Labisse la conçoit, ne peut pas tout exposer. Il faut donc entrer à l'intérieur pour voir le reste. Mais on n'entre pas. On y est de plain-pied, on ne marivaud pas avec les objets, on ne patine pas sur leurs lacs optiques, on ne joue pas avec les halos des filles et les poils des bêtes, on a l'impression d'être au cœur du ventre, et dans l'aubier de l'aube. » Il précise

encore: « Copenhague part à la découverte du monde pour le découvrir. »

De son côté, Constant Nieuwenhuys souligne l'apport de ce groupe vivant et dont l'exemple devait secouer les camarades venus leur rendre visite: « Les camarades danois nous ont montré, à nous et à nos camarades belges, ce qui reste à faire pour tous ceux qui considèrent l'art comme une arme de l'esprit, comme un outil pour la construction, la transformation du monde, et l'artiste comme un bon ouvrier qui subordonne toutes ses possibilités, toutes ses activités au travail commun et qui ne cherche pas à être grand, mais à être utile. »

On pratiquait alors à Copenhague un art simple, beau comme les enfants qui ne connaissent pas leur beauté.

« Le Grand Rendez-vous Naturel », l'exposition du Stedelijk Museum d'Amsterdam est l'occasion pour les animateurs de COBRA de définir pleinement l'esprit de leur entreprise. On a déjà vu, par les citations du texte de Dotremont, qui introduisit cette exposition, combien la ligne du programme s'est affermie.

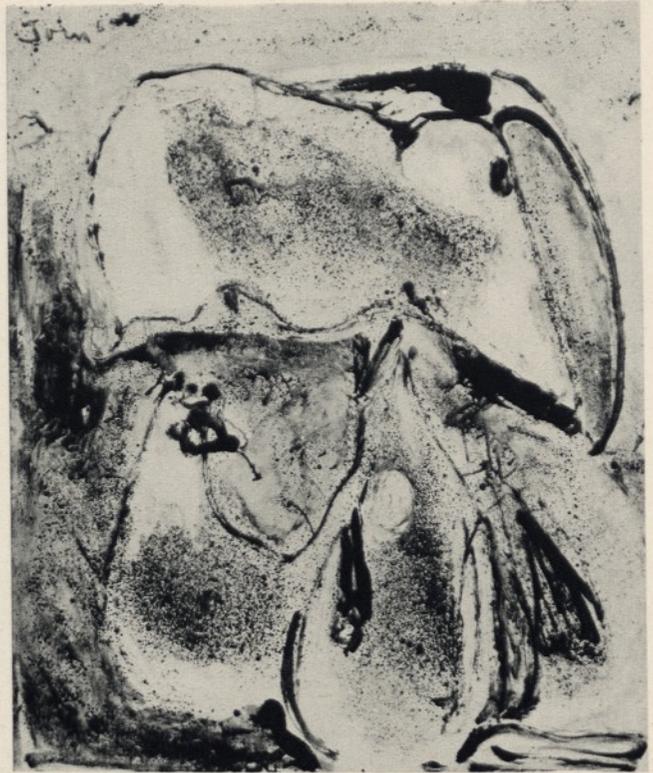
Après l'exposition Høst, qui fut une prise de contact, et les manifestations de Bruxelles, au Séminaire des Arts, d'un caractère plutôt surréaliste, « Le Grand Rendez-vous Naturel » constitue une manifestation d'un caractère typiquement COBRA. L'Allemand K.O. Gotz y côtoie le Français Doucet, l'Américain d'adoption Tajiri, les Hollandais Corneille, Constant, Appel, le Belge Alechinsky, les Danois Pedersen, Jorn et Bille. Quelques-unes des grandes ambitions que poursuit alors le groupe y sont nettement mises en valeur; le caractère international entre autre, et la cohésion dans la variété.

« Nous laissons briller le soleil en plein, bien en plein, dans un ciel tout bleu, nous emmerdons ceux qui nous emmerdent » proclame alors Corneille, et, donnant quelques clés de leur univers, ils constellent la revue de phrases telles que: « en art, pas de politesse, l'art c'est du désir brut », ou encore « qui nie le bonheur sur terre, nie l'art » « pas de bons tableaux sans un gros plaisir », et enfin, « le réalisme c'est la négation de la réalité ». Le ton change, la révolution est commencée et déjà s'affirme ce que l'on appellera l'esprit COBRA. Dans un texte liminaire Constant adopte un certain nombre de résolutions qui définissent pleinement le programme commun. Ces résolutions sont le refus de la compréhension, au profit d'une complète libération, l'adoption de l'expérience pour la même raison qui fait adopter la lutte (laquelle lutte est à l'origine de l'œuvre elle-mê-

me), enfin l'adieu définitif à toutes les conceptions esthétiques et éthiques qui n'ont jamais eu d'autres buts que de freiner la création, et qui sont responsables du manque de compréhension des hommes pour cette expérience. A partir de telles données, des œuvres sont élaborées et d'autres adoptées. En effet, le groupe COBRA s'annexe un certain nombre d'artistes, pour la simple raison qu'il trouvait en ceux-ci une valeur d'exception, une correspondance possible avec leurs propres préoccupations. Ce fut le cas de Dubuffet, et la participation occasionnelle à des manifestations collectives d'artistes tels que: Ubac, Bazaine, Etienne Martin, Giacometti. D'ailleurs, COBRA, dont la souplesse est légendaire, se reconnaît des amis, parce qu'il se multiplie sans doute, mais surtout parce que la situation de la culture exige que partout soient reconnues la puissance et la justesse de l'art expérimental. Peu de temps après cette manifestation d'Amsterdam, paraît un numéro allemand qui marque l'adhésion du groupe Meta (morphose) dont André Tamm, Baumeister K.O. Gotz, Aneliese Hager, Heinz Trokes et Johannes Hubner faisaient partie. Les références se multiplient; après la peinture c'est l'appropriation de la poésie, et, pêle-mêle, apparaissent dans la revue des citations de Miró, Novalis, Baudelaire, Baumeister. Un avis prépare le visiteur (ou le lecteur): « Ici on se promène, le regard entre les dents », et les mots qu'ils choisissent sont de plus en plus percutants, engagés dans la lutte. Ils ont retrouvé l'insolence des dadaïstes: « l'esthétique est un type de la civilisation », « l'art n'a rien de commun avec la beauté », « la civilisation admet le beau pour exclure le laid ».

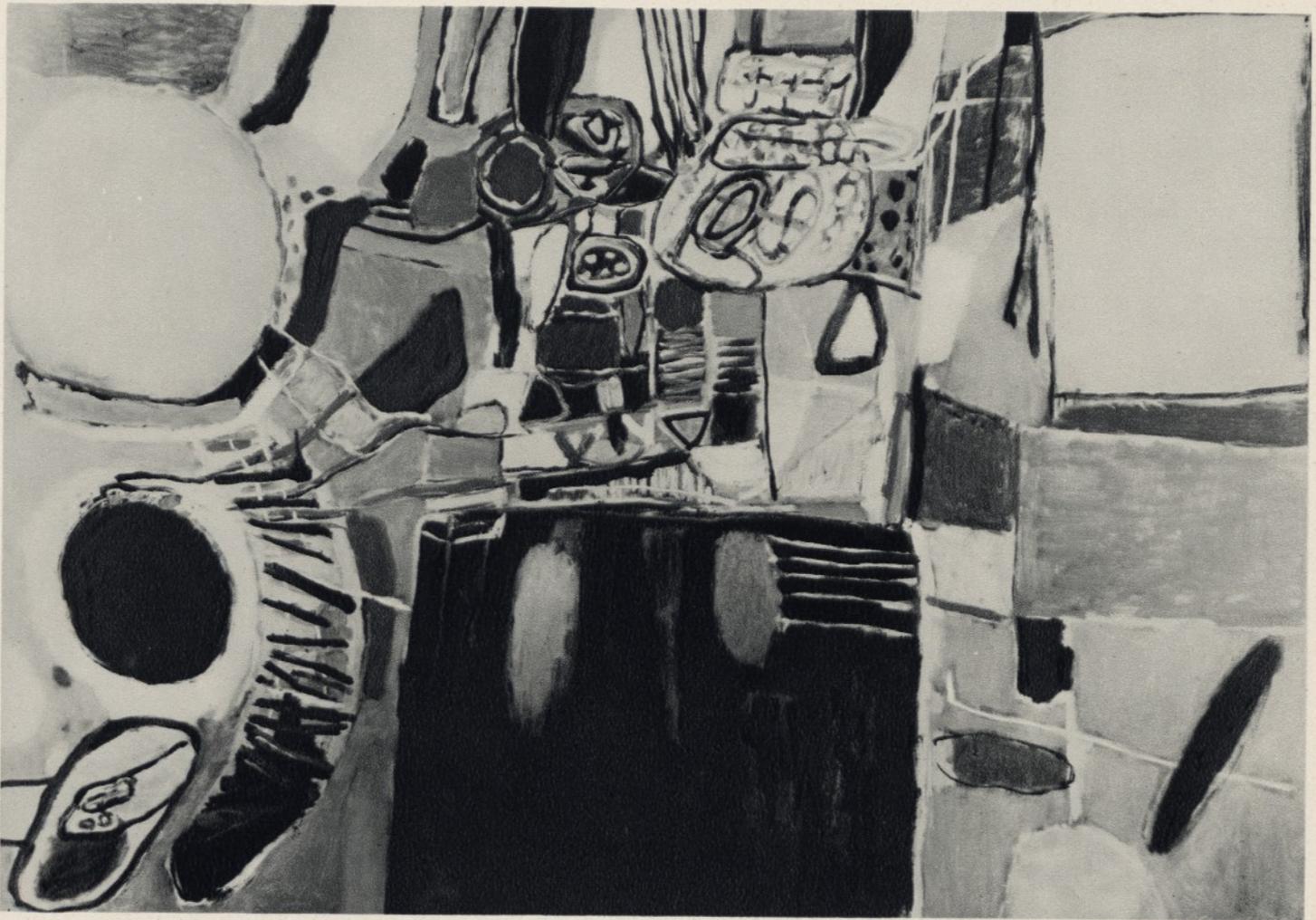
Une morphologie plastique se dessine dont Pedersen est le promoteur, et qui mérite d'être situé ici. COBRA c'est la révolte du romantisme contre le confort intellectuel latin. C'est le cri immédiat, brutal, de l'enfance, contre la politesse des formes, contre l'harmonie usée de l'hellénisme, c'est le pépin dans la pomme qui agace la dent, mais grâce à qui, cependant, subsiste la pomme. Il est symptomatique qu'il remît en vogue et entretint l'étude, pour ne pas dire la blessure, du visage. L'homme n'est jamais absent dans ces œuvres qui illustrent la vie quotidienne, ses cauchemars et ses naïvetés. Face à l'esthétisme distingué du monde latin, qui réduit l'homme à un « canon », COBRA entretint une sorte de paganisme vaguement panthéiste où se côtoient lunes et visages, soleils et oiseaux, feuilles et graffiti, le savoir de la pluie et les pierres, la haute mer et l'appel des voyages. Dans ces forêts

JORN. Figure innocente. 1955. 127 x 102 cm. Galleria del Cavallino.



JORN. Peinture. 1960. 146 x 114 cm.





CORNEILLE. Le voyage du soleil rouge. Peinture. 1963. 162 x 114 cm.

de visage nous entraînent, tour à tour, Pedersen, Constant, Appel, Jorn, Bille, Corneille, et nul bûcheron esthète ne pourra les abattre.

COBRA entretient la passion de la réalité. Le peintre a les yeux ouverts sur le monde, l'art est dans la rue et chez le simple. Jean Dubuffet l'a su aussi, qui créa le centre de l'art brut, et COBRA, qui ne manqua jamais de souligner une œuvre inconnue et parfaitement naïve, antithèse de la chaîne de chez Ford ou Batta. Bauchant, Bombois, Trouille, O'Brady, Dechelette, Lefranc, Peyronnet, Thoret, Jules Hubinout sont proposés en exemple; parallèlement, André Tamm souligne les relations de l'art populaire allemand avec l'art expérimental, Moretti se penche sur l'art italien, ceci allant de pair avec la publication d'une correspondance où Chaissac, sabotier, s'entretient avec Lefranc, peintre, un soldat avec son amoureuse, un noir avec un noir pour lui demander la main de sa fille, Jean Dubuffet avec Geert Van Bruanen. Mais la vie de la rue ce sont encore les fêtes qui s'y déroulent et qui entretiennent les légendes, transmettent les symboles. La fameuse diversité ré-

clamée par COBRA subsiste ici: le folklore côtoie la linguistique, mais une linguistique révolutionnaire (un problème de la langue qui met en doute la langue avant de l'étayer par des affirmations nouvelles) — le merveilleux « continent bachelardien », les problèmes plastiques abordés par Bazaine.

Le culte du totem n'est pas le seul fait des civilisations primitives. Dans l'art actuel, et chez les artistes de COBRA surtout, il fut cette jonction parfaite de l'incantation du présent avec les valeurs éternelles de la tradition. Il se profile dans maintes œuvres peintes, il est analysé dans maints films, il permet même de voir la sculpture de Giacometti différemment, et surtout, il ouvre de vastes perspectives sur l'avenir.

Soucieux d'intégrer un travail collectif dans la vie quotidienne, les membres de COBRA organisèrent des rencontres danoises, qui furent, au sens propre du terme, organiques: « Bregnerød était le centre de la spirale, nous y occupions une grande villa, élevée par les jeunes architectes danois, comme un hommage à la liberté. En quelques semaines la villa fut bourrée de déco-

ration anti-décoratives, cousue de couleur par Asger Jorn, Pedersen, Dalhmann-Olsen, Osterlin, E. et S. Jaguer, Gilbert et Christian Dotremont.

C'est, comme on le voit, autant, sinon plus, un art de vivre, qu'une simple esthétique que nous offre COBRA, et aussi une nouvelle manière de considérer l'art, à mon sens, capitale.

L'art est descendu dans la rue, c'est un fait, il a aussi quitté la salle à manger où il avait une simple place d'ornement.

L'art est devenu notre miroir.

Il l'a toujours été mais nous ne le savions pas. Non qu'il témoigne ou plutôt, non qu'il soit simplement un témoignage, il l'est et bien autre chose encore.

Si l'art prend une telle importance dans notre vie, s'il s'affole de n'avoir plus ses cadres stricts, s'il se démocratise à tel point que décoller une affiche relève de l'esprit de création, c'est simplement parce que nous avons appris à regarder différemment la peinture, la sculpture, les jardins et le cinéma; peut-être aussi parce que nous apprenons à vivre différemment, plus dangereusement, plus lucidement aussi, mais plus liés au naturel.

COBRA nous apprend tout cela.

JEAN-JACQUES LÉVÊQUE

# STABILES MONUMENTAUX D'ALEXANDER CALDER

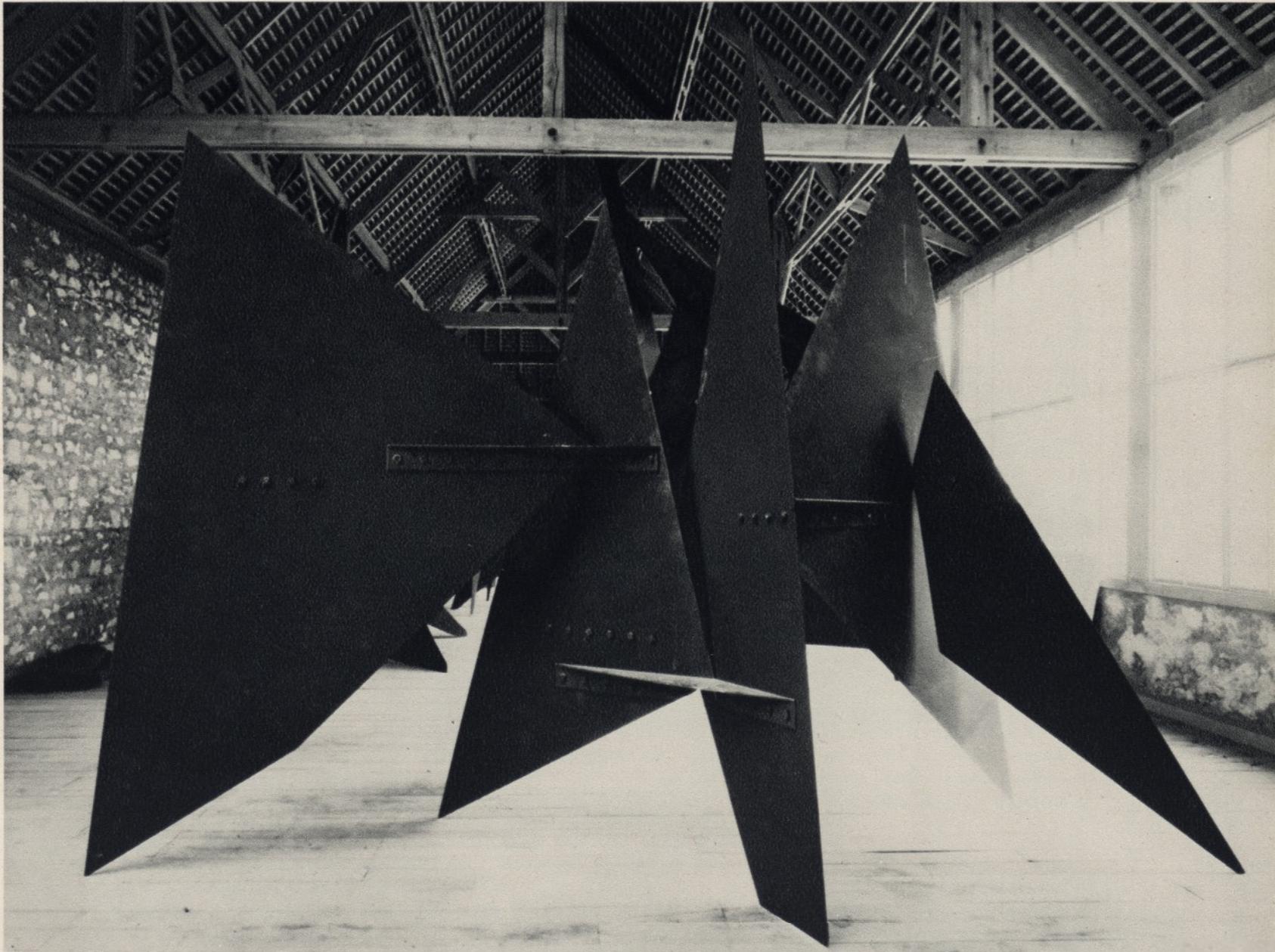
Il n'est pas nécessaire d'évoquer le stable gigantesque que Calder a exécuté pour Spoleto et qui avec ses dix-neuf mètres de hauteur peut rivaliser avec un immeuble de cinq à six étages. Le caractère monumental des œuvres de Calder s'impose aussi bien dans ses derniers stables de 1963, beaucoup plus petits, qu'on a pu voir récemment à la Galerie Maeght. Les mouvements immobiles des membres métalliques de ces étranges créatures se trouvaient contraints, à l'étroit dans l'espace emmuré, et y taillaient de larges sections. Il n'eût pas fallu que le « Tamanoir » agitât ses grandes pattes arquées de monstrueux arachnide, par bonheur

établies solidement et boulonnées entre plancher et plafond! Car sa rigidité même était active, s'emparait de vous et vous forçait à franchir ses enjambements dominateurs comme autant de Fourches Caudines. Non moins redoutable était l'approche de la grande bagarre hérissée des « Triangles », précédée par l'envol du stable « haut pointu, bas bouclé » et annoncée par les signaux polychromés de « la Lune » et du « Bonnet phrygien ». Comment de la bonhomie apparente du géant pennsylvanien, cet ingénieur-mécane converti à la poésie, peut-il se dégager une telle cruauté mentale? Cette anomalie correspond peut-être à l'explo-

sion de la puissance de l'instinct. Et puis, n'y eut-il pas quelque méchanceté chez le plus tendre des animaliers, le bon La Fontaine, et du sadisme dans l'esprit de famille de la comtesse de Ségur?

A moins qu'il ne s'agisse tout simplement d'une révolte du matériau, le fer qui se refuse à la pacification artistique et reprend ses droits à la noble carrière des armes... dans notre esprit. Puisque la vue des « choses » inattendues réalisées par Calder m'entraîne aux plus hasardeuses suppositions, et parce que je n'ai pu me résoudre à employer à leur propos le mot de « sculpture », il me plaît, pour éprouver leur nature brutale et fruste, d'imaginer l'accouplement d'un stable-samouraï de Calder avec la Vénus de Milo, qui pourrait être, pourquoi pas, plus manifeste que la rencontre proposée par Dali d'une machine à coudre et d'un parapluie?  
R. V. G.

CALDER. Les triangles. Stable. 1963. Haut: 330. Largeur: 470 cm. Galerie Maeght.





## L'ŒUVRE MAJEURE DE DUCHAMP- VILLON

par R. V. Gindertael

Peu abondante sans doute, l'œuvre du sculpteur Duchamp-Villon est pourtant une œuvre majeure.

Les quinze sculptures qui viennent d'être présentées pendant plusieurs mois par la Galerie Louis Carré, sont toutes ses œuvres principales, en dehors desquelles n'ont été recensées qu'une douzaine de réalisations préliminaires qu'il avait exposées au Salon d'Automne entre 1904 et 1910. Mais ces quinze sculptures auxquelles sa vie brève et les circonstances avaient limité la production mémorable de Raymond Duchamp-Villon, suffirent pour que sa présence aux origines de la sculpture moderne soit retenue comme particulièrement effective, même s'il faut plutôt reconnaître dans son originalité des signes précurseurs, que conclure à son influence immédiate, puisque son œuvre, en raison de sa rareté, a pu être généralement méconnue.

On a certainement remarqué, dans l'exposition précitée, que l'évolution déterminée du sculpteur se situe entre des « Torse de Jeune Homme » et « le Grand Cheval », c'est-à-dire entre 1910 et 1914, puisque ses travaux ont été interrompus par la guerre et par la grave maladie qu'il avait contractée sur le front de Champagne. En 1917-1918, peu de temps avant que la septième ne l'enlève — à quelques jours de l'armistice et de la mort d'Apollinaire —, il avait encore poursuivi le développement de ses recherches avec un « Portrait du Professeur Gosset » mais le jugeait inachevé.

Quand Duchamp-Villon commence vraiment son œuvre, le Cubisme était déjà né et l'on discutait théoriquement de ses conséquences. Tel était alors le sujet des entretiens passionnés dans l'atelier de Puteaux, auxquels il participait avec ses frères, Jacques Villon, son aîné d'un an, et Marcel Duchamp, son très jeune cadet. Tous trois y manifestaient, à des degrés divers et dans des sens différents, leur liberté devant les possibilités offertes par la révolution esthétique du Cubisme et avaient peut-être en commun l'intention de poser le problème de l'expression plas-



RAYMOND DUCHAMP-VILLON. Les amants. Plomb. 1913. 68 x 100 cm. (Photo Galerie Louis Carré).

tique du mouvement, sans que, pour autant, leurs conceptions d'un art dynamique s'établissent sur les principes que les futuristes venaient de codifier dans un manifeste.

Faut-il même voir en Duchamp-Villon un sculpteur cubiste? cela est discutable. En effet, il ne s'était pas dégagé de la vibration tactile du modelage d'un Rodin pour adopter, avec les peintres cubistes, la décomposition de la forme en facettes et le chevauchement des plans. Il semble, au contraire, que l'élaboration d'une forme plastique nouvelle n'impliquait pas dans l'esprit de Duchamp-Villon une solution de continuité entre le passé et le présent. N'entendait-il pas préserver l'unité et la plénitude de la sculpture classique française et même de la statuaire antique, dans ses recherches les plus « avancées »? Ce respect de la grande tradition, dont témoignait également en peinture son camarade La Fresnaye, est sensible dans la réduction aux volumes essentiels du « Torse de Jeune Homme » de 1910, dans l'extrême puissance de la synthèse du « Baudelaire » de 1911, comme dans les mouvements enveloppants de la « Vasque décorati-

ve » de la même année, voire dans la déformation expressionniste du buste de « Maggy » et encore dans la composition, pourtant elliptique, du bas-relief des « Amants » de 1913 ou de celui des « Petits Danseurs » de l'année suivante. Si, dans la « Femme assise » de 1914, l'élimination de tous détails descriptifs et de tous signes d'identité libérait les volumes purs et permettait leur agencement quasi fonctionnel, cette approche de l'abstraction totale qui allait s'accomplir aussitôt dans les états successifs du célèbre « Cheval », ne portait nulle atteinte aux relations logiques et naturelles de toutes les parties d'une figure parfaitement établie et définie.

On n'insistera jamais assez, à mon sens, sur le fait de cette démarche créatrice qui, sans rompre brutalement l'allure antérieure, mène la tradition à l'invention nécessaire d'un art moderne, car ce fait important s'inscrit dans les conditions historiques de l'art et garantit peut-être sa permanence.

A propos des limites du ralliement de Duchamp-Villon au Cubisme, il faut considérer encore « la maison cubiste »

érigée au Salon d'Automne de 1912, pour laquelle le peintre et décorateur André Mare avait fait appel au sculpteur qui conçut et construisit entièrement de ses mains la façade de ce petit hôtel, réduite par nécessité à son rez-de-chaussée. D'après la photographie de la maquette complète qui figura en 1913 à la fameuse exposition de l'Armory Show à New-York, qui valut aux trois frères Duchamp d'être connus et estimés aux Etats-Unis avant de l'être en France, on n'est pas peu surpris, étant donné l'appellation cubiste, par le dessin et les proportions classiques et l'élégance très Régence de cette architecture dont quelques détails ornementaux en prismes triangulés aux frontons des portes et fenêtres ou à l'encorbellement du balconnet, ne rompaient nullement la sobre harmonie. Cet exemple illustre bien la règle du jeu cubiste dans l'œuvre de Duchamp-Villon.

Quoi qu'il en soit des rapports, disons distants, de Duchamp-Villon avec le Cubisme, il laisse celui-ci définitivement sur place ou, si l'on veut, à la place



RAYMOND DUCHAMP-VILLON. Le grand cheval. 1914. Haut: 100 cm.

déjà conquise dans l'histoire de l'art moderne, avec « le Cheval », son œuvre maîtresse, qui ouvre une voie entièrement nouvelle. Le chemin que le sculpteur y a parcouru pour parvenir à l'extraordinaire création du « Grand Cheval » a compté six étapes. Il semble bien qu'il ait pris d'abord un certain recul, comme pour mieux assurer son élan. Dans les deux premières statuettes annonciatrices, études de mouvement du « Cheval et Cavalier », il est revenu à un large modelé nerveux et vivant à la Rodin, mais déjà son intention se marquait nettement dans les lignes de force de quelques grandes courbes et de quelques droites dominantes. Ce qu'il pressentait était tellement inattendu qu'il lui était difficile sans doute d'admettre les ultimes conséquences de sa conception. Il s'agissait bien en effet de rompre avec toutes les anciennes conventions et de renoncer aux apparences habituelles que les cubistes eux-mêmes s'étaient contentés de faire éclater sans pour autant les faire disparaître complètement. Duchamp-Villon avait pourtant déjà longuement réfléchi à son problème. Plus d'un an aupara-

vant ne l'avait-il pas clairement posé dans une lettre, datée du 16 janvier 1913, au critique américain Walter Pach: « La puissance de la machine s'impose et nous ne concevons plus guère les vivants sans elle, nous sommes émus d'une manière étrange par le frôlement rapide des êtres et des choses et nous nous habituons, sans le savoir, à percevoir les forces des uns à travers les forces asservies par eux. De là à prendre une opinion de la vie, telle qu'elle ne nous apparaisse plus que sous sa forme de dynamisme supérieur, il n'y a qu'un pas vite franchi. » Mais il restait à faire le pas définitif et précisément à donner sa forme plastique à cette vision dynamique. Encore un épisode de transition avec « le Petit Cheval » où, dans un bloc très dense qui commence à résorber la ressemblance, le tracé dynamique est creusé profondément; et c'est, enfin, l'illumination, l'état de grâce et l'audace. Duchamp-Villon invente et concrétise dans cette matière qu'il avait trouvée si souvent rebelle, son « idée » de la force du superbe animal confondue avec la puissance mécanique dont elle a été

faite le symbole de grandeur et l'unité de mesure. C'est d'abord l'abstraction analytique, encore un peu systématiquement géométrisée, du premier « Cheval », suivie par celle déjà plus volumétrique de la « Tête de Cheval », pour aboutir aussitôt, au cours de la même année 1914, à la magnifique plénitude du « Grand Cheval » dont toutes les formes sensibilisées ont leur juste densité et sont articulées avec une décision telle que la réalité inconnue de l'œuvre en devient « plus vraie que nature ».

Avec « le Grand Cheval », Raymond Duchamp-Villon a laissé un des très grands chefs-d'œuvre de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle, un chef-d'œuvre inimitable et qui, pour cette raison, a peut-être refermé la voie qu'il venait d'ouvrir. Il proposait pourtant, en dehors de sa valeur esthétique exceptionnelle, une nouvelle définition de la forme qui, comme celle d'un Delaunay, par exemple, en peinture, suppléait largement aux lacunes de l'art abstrait qui lui était contemporain. Tant pour cette raison que pour le regret des œuvres futures qu'il aurait pu donner, la disparition prématurée de Raymond Duchamp-Villon a été irréparable. Mais le seul chef-d'œuvre qu'il a laissé suffit à assurer sa grandeur.

R. V. GINDERTAEL

R. DUCHAMP-VILLON. Cheval et cavalier. 1914.



# PICASSO 1963

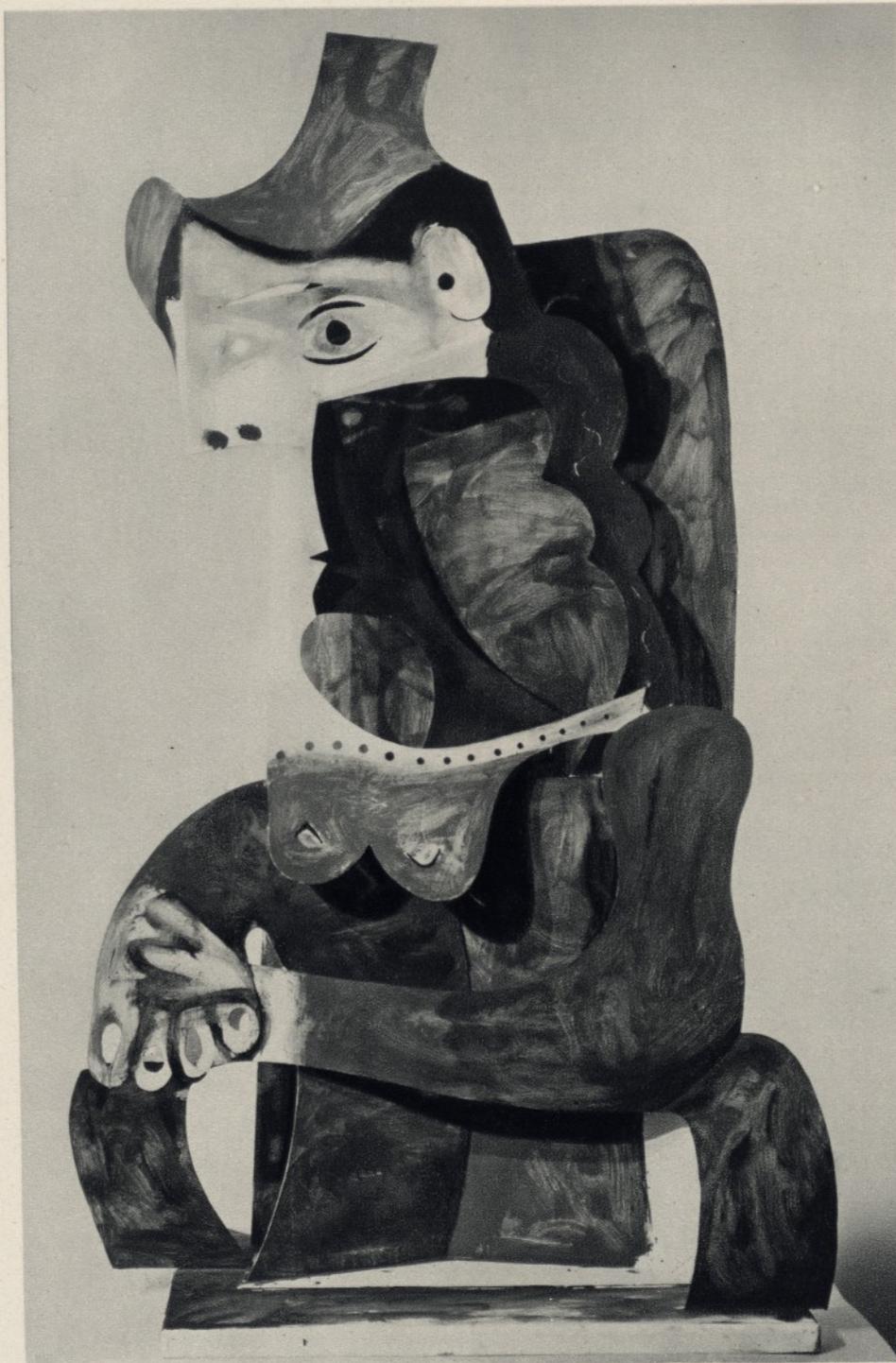
par Giuseppe Marchiori

Il serait abusif d'attendre de l'exposition Picasso présentée par la Galerie Louise Leiris qu'elle offre un nouveau visage du maître espagnol; celui-ci n'en témoigne pas moins une fois encore — et c'est là le plus extraordinaire — d'une richesse d'invention et d'improvisation qui fait immédiatement songer à une éternelle jeunesse, à une merveilleuse confiance en la vie et en ses sources inépuisables de création.

La vogue est à la série. Or, nous voyons derechef Picasso donner libre cours à son goût du fantastique et à sa verve dans une quarantaine de variations sur le thème du « Peintre et son modèle », venues s'ajouter aux œuvres de même nature qu'il a gravées ou dessinées par le passé. Mais alors que tant de figurations inspirées par la publicité et reflétant le niveau collectif — on ne saurait parler de culture — de la mémoire visuelle, s'adonnent à la répétition monotone et mécanique d'un objet, la série est pour Picasso le moyen d'exprimer l'incessante métamorphose d'un sujet, que celui-ci soit interprété, comme les « Meninas », les « Femmes d'Alger », le « Déjeuner sur l'herbe », ou inventé, comme le « Peintre et son modèle ». Et cette métamorphose, aboutissement d'une véritable aventure de l'imagination, se déploie sur un large registre allant du romantique à l'ironie, de la délectation picturale au goût endiablé du pastiche.

On peut suivre de toile en toile la participation de l'artiste aux différentes phases, dont la qualité picturale ne répond pas toujours à son impétueuse volonté d'expression et de communication. Picasso peint pour lui-même, prisonnier d'une solitude qui lui permet de « se voir » dans les formes imprévisibles qu'engendre son geste; c'est par le truchement de ce rapport à soi, si spontané et si vital, qu'il communique néanmoins avec le monde. Les formes jugées autrefois inaccessibles à un vaste public sont désormais populaires; l'immense répertoire picassien (dont il serait facile de discerner les sources en analysant les diverses périodes du cubisme à l'expressionnisme, en passant par le néo-classicisme et le surréalisme) se concrétise — avec souvent une bizarre unité — dans les peintures les plus libres et les plus immédiates de la série.

Il y a là des ébauches semblables à des exercices thématiques, et des tableaux achevés où les recherches sont



PICASSO. Femme au chapeau. Sculpture en tôle. 126,5 x 73 cm.

développées et approfondies à une échelle plus adéquate: véritable foisonnement d'images qui se superposent et se heurtent dans une alternance d'accents inouïe, accordées ou désaccordées selon les caprices de l'inspiration. Mais à la fin demeure en nous, spectateurs sidérés, l'image totale d'un homme qui, véritable force de la nature, s'accepte et ne se juge plus. La jeunesse de Picasso connaît une nouvelle saison créatrice: les redites et les retours eux-mêmes se plient au rythme que leur insuffle la fertilité d'une imagination embrasée d'un amour païen pour la terre et les créatures nées de la terre. Picasso se heurte à

la peinture comme une force déchaînée; et qu'il s'agisse de figures, de paysages ou de natures mortes, les déformations bien connues s'avèrent prodigieusement ravivées par cette fureur d'expression qu'alimente un inlassable génie.

Le phénomène Picasso continue de surprendre, fût-ce en un temps désabusé tel que le nôtre. La sculpture de la « gouvernante à l'enfant » et la composition en relief aux éléments peints, découpés et collés, en témoignent.

Picasso est l'archétype du *pop-art*: sa sculpture se compose d'objets trouvés agencés avec un sens infailible de la forme. D'une grosse cuillère, Picasso fait un visage, au demeurant fort proche

PICASSO. L'enlèvement des Sabines. 24.11.62  
162 x 130 cm.

des sculptures archaïques de Modigliani; avec les débris d'un poêle en céramique, il construit le corps de la gouvernante, et recompose magistralement la poussette à partir de fragments de roues et de tubes dont il crée ensuite les jambes de l'enfant.

Telle est la faculté magique de Picasso: transfigurer un tube de métal en la plus convaincante des jambes. Soumise à une analyse attentive, cette œuvre se révèle comme un assemblage d'objets hétéroclites; il en résulte cependant une forme saisissante de vérité, d'une ironie subtile, d'un goût génial dans l'agencement de débris aussi disparates. Je ne sais si la définition d'« art pour tous » convient à une telle sculpture; c'est en tout cas la plus précise. Picasso nous apparaît comme le précurseur de « nouveautés » qui semblent aujourd'hui extrêmement originales. Non moins génial, du reste, s'avère le relief d'inspiration post-cubiste, découpé et collé selon une logique structurale à faire pâlir certaine pseudo-sculpture qui n'est en somme que mauvaise copie de tableaux.

On peut donc réaffirmer que Picasso, dont le génie inventif se déploie avec un égal bonheur dans la peinture et la construction d'objets, ne craint absolument pas la comparaison avec les divulgateurs d'une avant-garde issue du dadaïsme et du surréalisme.

La faculté de transformer un objet en une création surréelle est désormais l'apanage de rares artistes. Lorsque le surréel devient synonyme de magie poétique, ces créateurs ont nom Picasso, Arp et Miró.

GIUSEPPE MARCHIORI



PICASSO. Le peintre et son modèle dans la forêt. Huile. 16.6.63. 54 x 81 cm. Galerie Louise Leiris.



# LA DONATION DELAUNAY AU MUSÉE DU LOUVRE

*Le Musée du Louvre vient d'exposer, après Signac, la donation Delaunay au Musée National d'Art Moderne qui est en train de devenir l'un des plus riches du monde.*

*La donation faite par Madame Delaunay de 16 peintures, 4 reliefs, 1 pastel, 2 aquarelles, 2 gouaches, 9 dessins, 1 gravure, 7 mosaïques, 3 plaques peintes sur ciment et 2 maquettes de Delaunay, ainsi que de 13 peintures, 2 pastels, 7 aquarelles, 16 gouaches, colles ou cires, 3 papiers collés, 9 dessins, 2 gravures, 9 reliures, 1 broderie, 2 étoffes et 2 mosaïques dont elle est elle-même l'auteur, comporte en tout 113 pièces. Nous avons consacré trop d'articles*

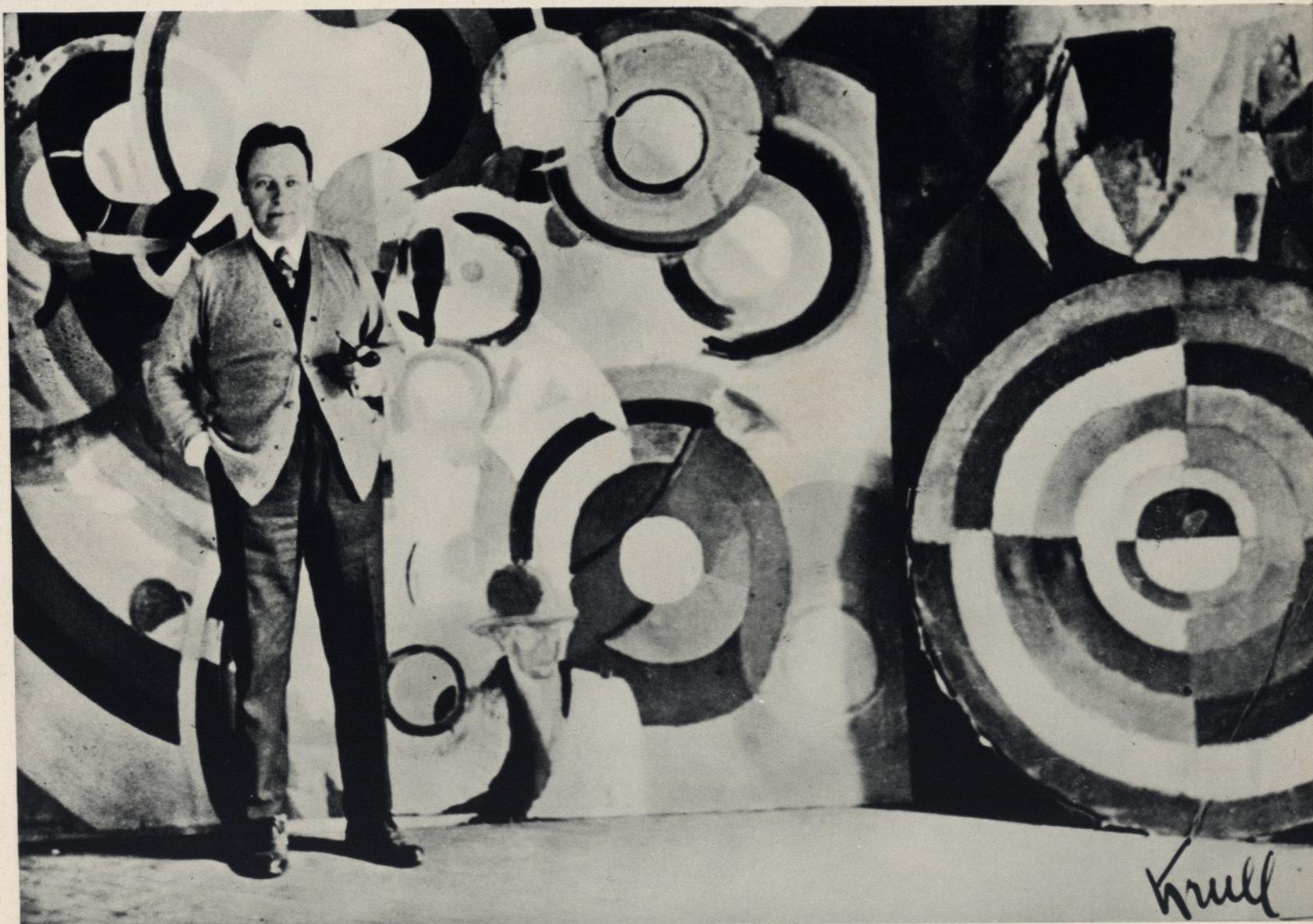
*dans notre revue aux deux artistes pour donner à cette exposition qui constitue un des grands événements de l'année la place qu'elle mériterait. Qu'il nous soit permis quand même de reproduire ici la conférence faite par Blaise Cendrars le 24 juillet 1919 à Rio de Janeiro, ainsi que l'original du célèbre poème de Blaise Cendrars: Sur la robe, elle a un corps.*

A dire vrai, si Fernand Léger est le peintre qui soit allé le plus loin dans la recherche de la profondeur, d'autres peintres cubistes se sont engagés assez loin dans cette voie, qui vont découvrir à leur tour le sujet humain qui les

libérera des formules par trop étroites de l'école. Je nommerai le Norvégien *Hellenson* qui peint les formes encore barbares d'aujourd'hui: une cocarde d'avion, un plan, un fragment d'aile, une partie de moteur. Ses toiles sont comme secouées par une rafale de couleurs criardes. C'est l'esprit en ébullition qui travaille et va bientôt s'ordonner et construire. *Angel Zarraga* qui en 1915 déjà arrivait au sujet avec *l'Homme à l'Accordéon* dans laquelle toile il avait trouvé l'application de formules cubistes libérées. *Hayden* qui peint encore des natures mortes selon la formule la plus étroite de l'école, mais avec une telle intensité, qu'il arrive à rendre la vie moléculaire de la matière.

C'est le peintre des *interférences*. A force d'excès, il n'est pas loin du grand sujet de l'animation universelle. *Léopold Survage* qui a saisi la profondeur de la couleur cinématographiquement,

Robert Delaunay devant sa toile « Le manège des cochons », 1924.





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

*En souscription*

# MIRÓ

Quelques fleurs pour des amis

*Avec un coup d'œil sur le jardin*  
par EUGÈNE IONESCO

De cet ouvrage, au format 32,5 x 41 cm., imprimé en Europe corps 20 par Fequet et Baudier, typographes, et en photolitho par Fernand Mourlot, pour les 34 aquarelles dédiées par Miró à quelques amis, il sera tiré :

75 exemplaires sur Grand Vélin de Rives, numérotés de 1 à 75 plus 10 H.-C. numérotés de I à X, comportant une suite sur Japon nacré des quatre lithographies originales en couleurs gravées par l'artiste pour cet ouvrage et dont deux sont réservées aux exemplaires de tête.

Prix de souscription : 2.500 F.

150 exemplaires sur Grand Vélin de Rives, numérotés de 76 à 225, comportant une lithographie originale en couleurs signée par l'artiste.

Prix de souscription : 750 F.

34 exemplaires nominatifs sur Grand Vélin de Rives pour les amis de Miró.

16 exemplaires pour les collaborateurs, numérotés de XI à XXVI.

Tous les exemplaires seront signés par Miró et Ionesco.

(A la parution ces prix seront portés respectivement à 3.000 F. et 850 F.)

14 RUE DES CANETTES PARIS-VI

## SOME ENGLISH SUMMARIES

### THE HERITAGE OF EDVARD MUNCH

by J. P. Hodin

One hundred years ago, on December 12, 1863, there was born in Løyten, Norway, a man who shares with Daumier and Van Gogh the glory of having founded the modern school of Expressionism. In May, 1963, the Norwegians commemorated this event by opening to the public the new building in the Munch Museum in Oslo. Munch himself made a considerable contribution to this museum when he bequeathed to the city of Oslo all the works in his possession at the time of his death. This bequest comprized no less than 1,028 canvases, 15,391 prints, 4,473 water-colours and drawings and six pieces of sculpture. It also included 155 copper engravings, 143 lithographs and 133 wood-cuts. The Norwegian painter Edvard Munch was a solitary artist. Until the middle of this century, he was almost completely unknown, not only in France but in England and the United States as well. Sherdon Cheney and Sir Herbert Read were among the few Western critics who had recognised his work at a relatively early date. Herbert Read was quite conscious of the clear distinction that existed between the Ecole de Paris and Expressionism, which had developed completely apart from it, when he wrote: "Munch is an artist whose work is little known

in England, but he has undoubtedly exercised a great deal of influence over the past fifty years." His conclusion was that Munch's work holds affinities with "our own Nordic temperament," through its "dramatic implications" and "the emphasis placed upon unity of emotion and the human factor in art." (*Art Now*) It would be interesting to study the reasons for the tremendous repercussions which Munch's work has produced East of the Rhine. We would see that Munch has not only influenced painting, he has created a spiritual climat, so to speak. No other artist, not even Van Gogh, may be compared with him in this respect. Munch is the only artist who can be said to have shaped the vision of a whole generation, as did Dostoevsky, Nietzsche, Kierkegaard and Ibsen before him. During the International Congress of Art Critics in 1949, some of Munch's most important graphic works were displayed in Paris. On that occasion, James Johnson Sweeney spoke of the Norwegian master in these terms: "When we consider the work of the Expressionists, we realise that they all developed the same aspect of their art, the emotional aspect. Not so with Munch. Munch's art, in its simplicity, in the balance of values that it achieved, in its abstractions and distortions, anticipated the twentieth century. Yet even this is faint praise. Munch is much greater than that."

### MAX ERNST BY TWILIGHT

by Patrick Waldberg

For Max Ernst, our most nocturnal contemporary, Cosimo, Aitdorfer and Friederich would provide wonderful companions in adventure, while Van Gogh would be an impossible brother whose achievements would be both moving and terrifying but for whom nothing could be done.

As a child, Ernst came to know that expanding mansion whose walls are the night and whose ceiling is our dreams. "This ceiling is made of everything: straw, plaster, smoke, ruins, forest and stars." (Victor Hugo).

As a child, his heart was full of silent questions, sudden impulses. His first exercise in reading was to decipher the random images that sprang from the shadows.

The forest was the source of his first emotions. When he was three, his father took him for a walk in the Brühl forest, and he was suddenly filled with a strange happiness. In his early childhood, between 1895 and 1900, the Brühl forest was still a worthy setting for the old fairy-tales; it was deep, thick and laced with winding paths.

I am re-reading the Grimm brothers, for Max Ernst's entire childhood was steeped in their world: the wood-cutter and his hut, the little boy and girl lost in the forest, the old hollow tree with a treasure hidden in its trunk, brambles and thickets which part to reveal a palace, sleeping princesses, griffons from the edge of the world, magic animals, fountains of youth, etc. In this land where the earth may quake and appearances suddenly collapse at any time, one never knows who is a protector and who a threat. The lowliest object — a stick, a sack, a stone, a goose-herd's basket, a briar-bush, a piece of string, a key, almost anything of a common, everyday nature may be

endowed with power. Even the animals partake of the spell: that bear is an imprisoned king, this toad a horrid sorcerer, that nightingale a fairy's messenger.

Suns, forests, birds, visions: Max Ernst is the Grimm of our day. The tales of the kindly brothers, like those of many authors of fairy tales, reflected the obsession of men and women of the past with a "never-never land" which might help them escape, if only for a moment, from the cares of poverty. Hugo wrote of the medieval labourer: "At length, he would return home at nightfall, tired, melancholy, humble, and go to bed. What was his bed? A bundle of straw. What was his pillow? A log... And there he slept, that earth-worm. The least he could be granted was a visit from the infinite."

Times have changed, of course, but in the midst of the rational madness of our world, we, too, experience that thirst for the infinite, and the works of Max Ernst, in their way, help to slake it. However, in contrast with the old story-tellers, his point of departure is not the collective impulse of the popular imagination. What he offers us has been drawn from inside himself.

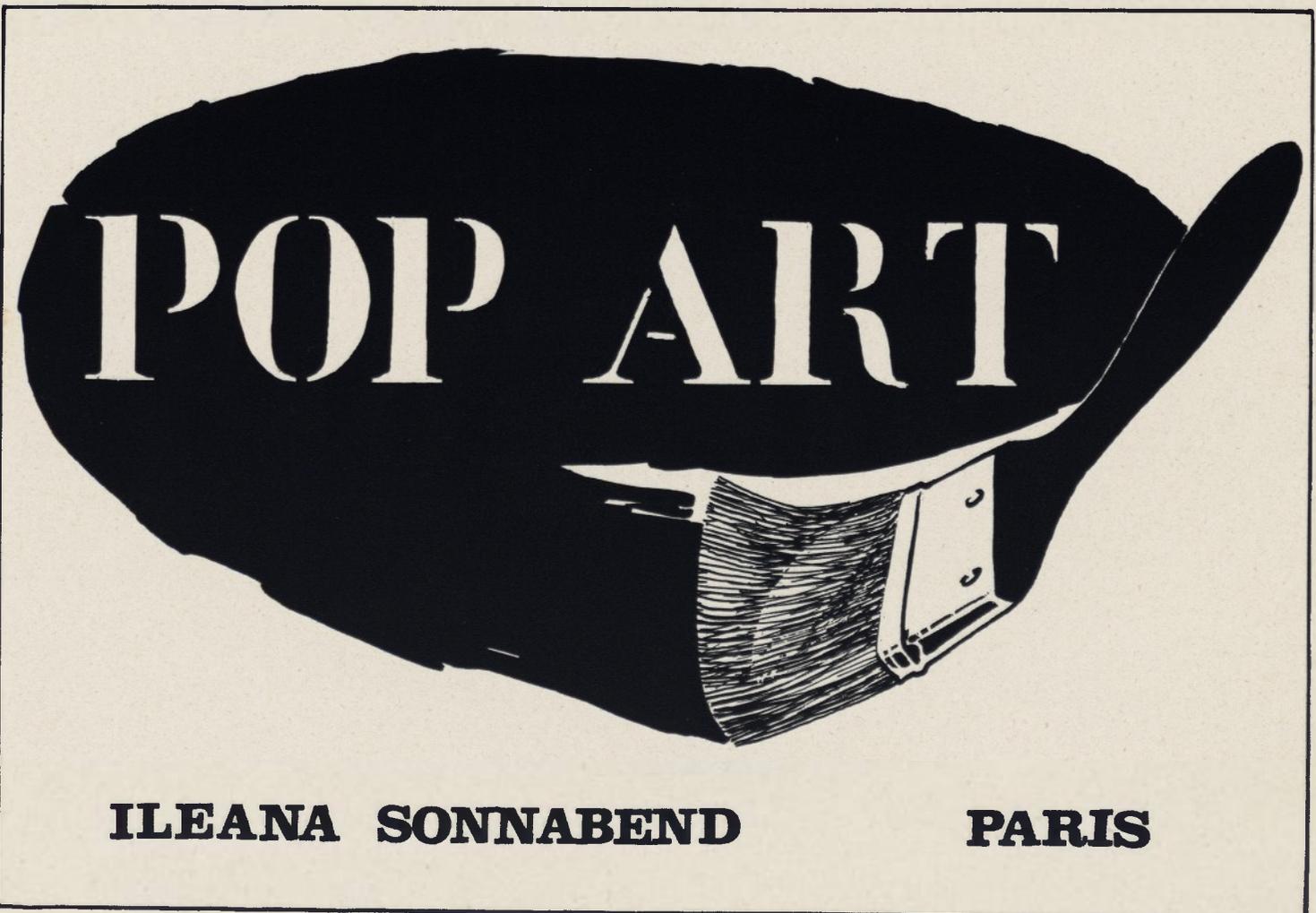
Lucidity and abandonment are the two poles between which his spirit constantly oscillates, the two opposites which he strives to reconcile. More than anyone else's, his work bears the stamp of that eminently romantic characteristic: dissonance.

### AT THE OPPOSITE POLE FROM ANGUISH:

SOULAGES or PAINTING TAKES ROOT

by Dora Vallier

Every critic who has approached the paintings of Soulages has invariably referred to the monolithic



**GALERIE MAEGHT**

28 AVRIL **CHILLIDA**

4 JUIN **CHAGALL**



# GALERIA RENÉ METRAS

Consejo de Ciento, 331 - BARCELONA - 7 - T. 2218868

PRESENCIAS DE NUESTRO TIEMPO

BECHTOLDT

BETI

BISCHOFFSHAUSEN

BRYEN

BURY

CORBERO

CUIXART

CUMELLA

CHEREAU

ECHEVARRIA

FAUTRIER

FEITO

FONTANA

HARTUNG

MARTI

MATHIEU

AUGUST PUIG

SONDERBORG

TABARA

VALLES

VILLELIA

VIOLA

WOLS

AVRIL - MAI 1964

"presence" of certain prehistoric monuments, to the thick-set loftiness of trees or to the flawless certitude of romanesque art. Then too, but here we are already a step beyond mere comparison and approaching a form of analysis which attempts to see *through* the forms of Soulages, some have resorted to far-Eastern calligraphy — to the sign taken as the emblem of a self-contained density. For here indeed is the peremptory originality of this painter: he drives our train of thought out of the beaten paths and forces us to measure every step which brings us closer to his work... Caught between his obscure predilection for linear expression and his obsession with graphics, Soulages created increasingly firmer foundations for his lines, which at the same time became gradually more massive. The sketchy curves and diagonals which had appeared occasionally, vanished entirely by 1949; as the canvas was taken over by tall verticals and rhythm was established by rectangular intersections, the palette-knife and spatula replaced the brush. That which had been a line now became a flat shape laid out in a single stroke by spreading the paint under a broad tool. Retaining its structural consistency, the material organised itself as foreground against a light background. As though drawn towards this same solidity, this same integrity, the colours now seem to shun iridescence. Black predominates, as absolute as the right angle. An underlying luminosity emphasizes this and, because there is no transition between light and shadow, everything which is inscribed on the light background stands out, forming a kind of absolute foreground which the eye takes in all at once. While Soulages, like any other artist, regards painting as nothing more than a response to the requirements of his sensibility, the fact remains that his work *per se*, considered independantly of the artist himself, is an example of painting returning to its own roots. In these years of wide dispersion, when art seems to be losing touch with its essence, when "originality," that great palliative, is making up for a lack of authentic creativity, it seems to me necessary to emphasize the efforts of a painter who, in his search for his own truth, has burrowed deep into painting until he has found a purchase on its very foundation and from there has been able to capture and reveal an aspect of the Twentieth Century. As the English critic Pierre Rouve points out, this young man, endowed from birth with the firm convictions of those who till the soil, and who made his debut in painting in 1946, amidst the shambles of war and the anguish of that period, felt the need to create an upright world. After peeling the art of painting right down to its core, he took that core as the prophetic image of an inward face of reality, the face which comes nearest, perhaps, to being irrefutable, the face on which reality becomes permanence.

## JAMES METCALF AND THE NEW BAROQUE

by André Pieyre de Mandiargues

Let me say right away that James Metcalf is a far cry from those rather sad mercenaries who make up the bulk of modern artists. From his long-standing friendship with Robert Graves, whose books raised so many fascinating problems (does the reader remember the *White Goddess?*), he has acquired a taste for poetry as well as for mythology and archeology. Intellectually, I might compare him to a tripod-shaped tree with its roots planted in three adjoining fields. In any case, these three roots feed his art with a capricious sap from which it derives its richness and complexity. I should also add that Metcalf is an American of Irish descent and

that his familiarity with the personality and the writings of Graves have certainly done much to guide him towards the strange and wonderful old Celtic legends, opening his ears to the fabulous tales of the Gaelic bards. His whimsy and freshness, his delight in perpetual reversals, a tender, lop-sided kind of humour, suggests a kinship between some of Metcalf's sculptures and Synge's *Playboy*. And here, surely, is evidence that the artist with whom we are dealing has set himself apart from the common run of today's welders and piecers-together. We can only congratulate him on that score. Is Metcalf's art as baroque as it appears at first glance? If we reject the spiritual meaning which it had for the 17th century, we may regard the Baroque style as a movement in art towards the extravagance and the freedom which are found in nature, as they are exemplified in the igneous minerals and certain plants and animals. We are then justified in enjoying Metcalf as a highly baroque artist and in voicing the hope that he may be the greatest sculptor of his generation to fall under that heading. I hope that our cultural prudes will take a good close look at *La Chingada*, for example; this is a piece of sculpture conceived to be as shocking as it is beautiful and which is a splendid successor to the best contrivances of Dada. The Irish spirit has always liked to stray down just such paths as these: the "playboy" referred to above would recognize at a glance this sculptor's strange creatures as his kith and kin.

## THE VOICE OF THE WHIRLWIND

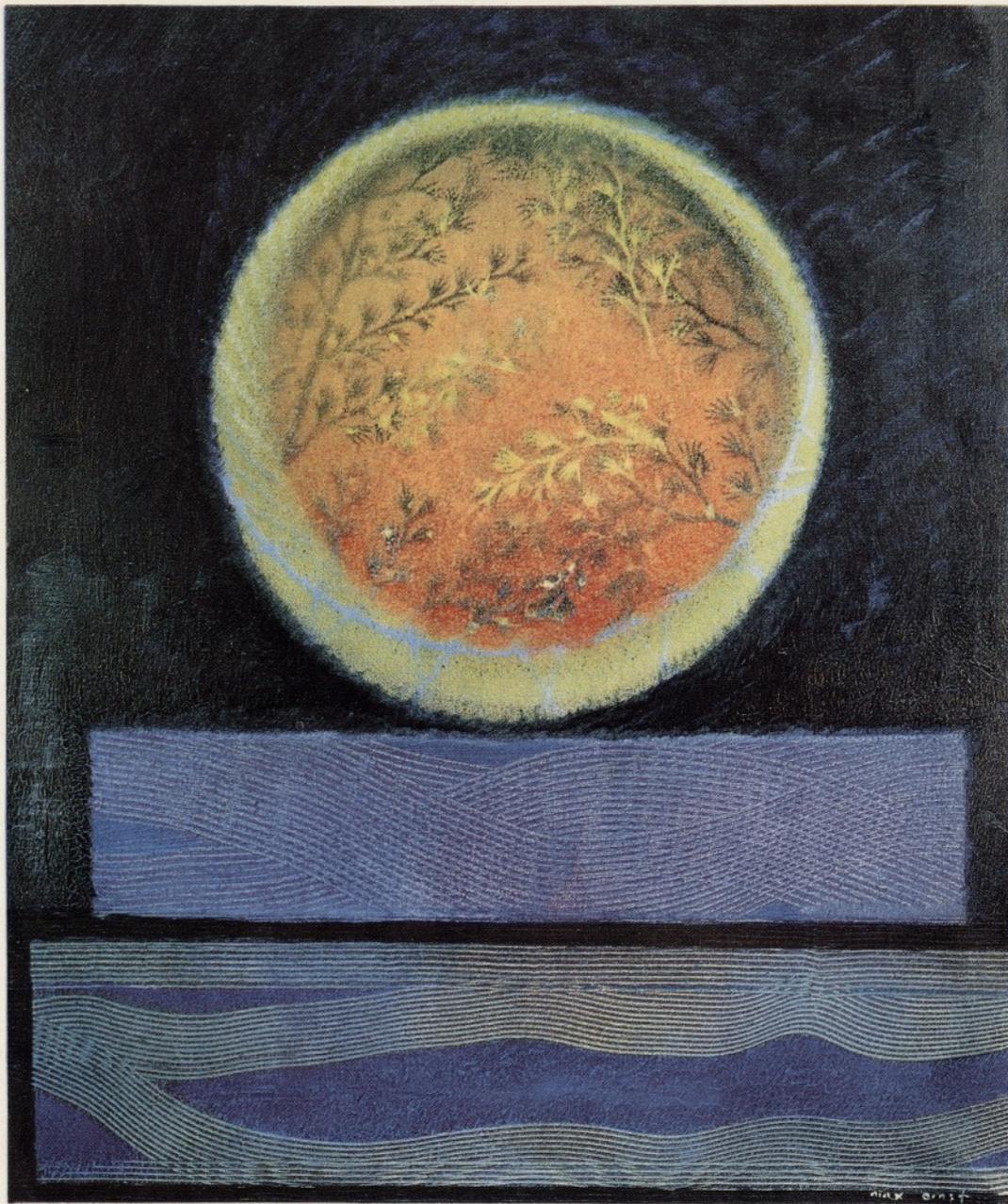
by Dore Ashton

Since only certain temperaments are geared to the tragic idea, it is not possible to speak with precision of the tragic strain in American painting. It is a matter of catching inflections. But it is possible to say that certain common assumptions underlying the abstract expressionist movement in the United States spring from the tragic view.

Such, for instance, is positive rejection on the part of the abstract expressionist painters of both the formalist view (that painting was a mere matter of organizing color and form to please the senses) and the hedonist view (that painting is a pleasurable, sensuous activity). For the abstract expressionist, a painting could not be a purely esthetic experience, which is why they insisted that an abstract painting has a *subject*. As critics, philosophers and judges, they demanded of themselves and their work that the conundrums of existence be stated and in some measure defined in their work.

They forced themselves to confront a thorny and anguishing problem: how to present in abstract terms the summary of their moral judgments. Rather than illustrate anguish, which is what Bacon, for instance, does when he paints the grimace, they attempted to evoke it. Thus, Mark Rothko could say that he could no longer use the human figure without mutilating it, that in order to paint his "view of the world" he had to find broad abstractions dealing with "the human drama." His frequent allusions to Kierkegaard, particularly in *Fear and Trembling*; his admiration for the ancient Greeks who "didn't dabble with hope" and what he calls "the clear preoccupation with death" as a precondition for tragic art clearly indicate at least the psychological sources of his work and his tragic inclination.

It was this same anguished awareness of death and grand tragedy that led Arshile Gorky to fragment and recompose a thousand little carefully noted personal responses. Seeking for a significant subject — one that could express



MAX ERNST. Venus vue de la Terre. 1963

# MAX ERNST

*Œuvres récentes*

*“Le Capricorne”*

GALERIE ALEXANDRE IOLAS

196, Boulevard Saint-Germain Paris

*Alexander Tolas Inc.*

*annonce l'ouverture de la Galerie*

*Alexandre Tolas*

*196 Boulevard Saint Germain*

*à Paris*

*New York*

*15 East 55<sup>th</sup> St.*

*Genève*

*14 R. Etienne Dumont*

# **pierre matisse gallery**

41 e 57 street      new york 22

balthus, dubuffet,  
giacometti, tanguy,  
miró, le corbusier,  
marini, maciver,  
riopelle, roszak,  
butler, calliyannis,  
saura, millares, rivera

rather than illustrate the sources of anguish — Gorky probed on many levels. His so-called biomorphic forms, for which Breton so admired him, were not mere bizarre deformations or attempts to shock, but the authentic statement of wonder and anguish in face of the impossibility of saying exactly what one means. Like Cole-ridge, and for that matter T.S. Eliot, he felt it was not enough to create a beautiful object, one had to know, finally, what one meant.

Although the positive despair motivating a painter is not always patent on the surface of a painting, it can often be sensed. A painter such as Robert Motherwell recoils from the extreme romantic position and does not feel that his work springs necessarily from existential care or pain. Yet, many of his painting ideas are determined by an essentially tragic sense of life. His anguish can be felt in the paradox of form: he strives for precision, volume, even fixity, all the while aware of the fact that his life itself is compounded of ambiguities, and that as a spiritual journey, it can only be symbolized by the *becoming* of his forms, not just their being. He paints the tension between the two ideas and in this sense offers the dilemma the abstract painter suffers as testimony to his anguish.

Take Guston's paintings: The forms themselves evoke an anguished *état d'âme*. They pitch blindly, they stumble in lightless places, they are balanced precariously and always seem on the verge of plunging into the abyss. They are not even solid since Guston weaves strands of dark gray matter into cage-like constructions, as fragile in design as a fishing weir. His forms withdraw into somber pockets in the painting's depths. Sometimes they compose themselves into nests or burrows, refusing the light of day. Only the barest reminder of the positive joy of waking life is left when a slender

sky-blue wedge peers out above, a hint of blueness with a little hope as the patch of sky greeting Oscar Wilde's prisoners. For the deeply anguished artist, mere representation can never adequately cover the range of his feelings. It is not enough to identify causes for anguish, or merely to record distressing facts. When Job had finished enumerating his catalogue of distressing fact, the voice in the whirlwind reminded him of the vast seas of facts for which he could not know the causes. Always the voice of the whirlwind will return to prod the human spirit with its unanswerable questions, and always the anguish of the artist will be that he must try to know the questions even if the answers remain beyond his understanding.

#### MARC CHAGALL IN JAPAN

by Shinichi Segui

On September 30th, 1963, under the sponsorship of H.I.H. Prince Takanatsu and in the presence of several hundred distinguished guests, a large retrospective exhibition of the works of Marc Chagall was inaugurated in Tokyo. Held simultaneously in the National Museum of Western Art and the Shirokiya Art Gallery, this exhibition, which had been in preparation for seven years, surpassed in both quantity and quality all other previous exhibitions of Chagall's work, both in Europe and the USA. One cathedral, twenty-four museums and eighty-four private collectors in fifteen countries including in the U.S.S.R. contributed a total of 393 works (124 paintings, 94 gouaches and watercolours, two stainedglass windows and 173 engravings). Shortly before the closing date — the show moved to Kyoto from the 4th to the 24th of November — 300,000 people from all walks of life had visited the exhibit, and some had made the journey from fairly remote

regions. On Saturdays and Sundays the Museum alone recorded more than five thousand entries. Except for the Van Gogh exhibition in 1958, no showing of Modern American or European artists has ever been so successful in Japan. However, was this exhibition shown to the Japanese so that they might sing the same praises of Chagall that Europeans and Americans had sung before them? Rather is not one people likely to be more sensitive than others to certain elements in this art? If this is true. I would willingly concede that the element which touches us the most is that which appears to be as much a key-note of Chagall's work as life and love themselves. I am referring to the theme of exile.

In the Bible, the Exodus constitutes a major theme, both at the beginning of the Old Testament (Exodus of the twelve tribes of Israel) and in the New (Flight into Egypt), suggesting, so to speak, the tragedies that are to follow. And while, in Chagall's mind, these two episodes form only one, it may nevertheless be allowed, in the light of his work as a whole, to associate the first with his exile from Russia to France and the second with his exile from France to America.

During his stay in the United States, from 1941 to 1947, Chagall continually introduced this theme into his paintings — witness the most representative of them all: *Flying Horse* (1945) — and the exile theme continued to haunt his canvases even after his return to France: *Madona with the Sleigh* (1947), *Falling Angel* (1923-33-47), *Clock with Blue Wing* (1949). Why were the Japanese public in general and myself in particular so especially interested in the theme of exile in Chagall's work? In Japan, both public and artists received the revelation of the new tendencies in Western art at the very same time. Now, if there is one subject which is almost totally lacking in our art, it is that

of exile. Nearly all the Japanese artists who had contributed since 1914 to the advance guard movements became, during the Second World War, fervent admirers of the ruling military cast. None of them ever expressed the desire to go into exile. Now it may be that the geographical situation of Europe made exile an easier choice for Chagall, but this is no excuse for Japanese artists who might, at least, have kept silent: they were still free to do that. On the other hand, it would be an oversimplification to imagine that Chagall went into exile simply because that possibility was open to him. A man who goes into exile is pledging his life and he is never paid with security in return. The fact that Chagall was arrested as a Jew in Marseille proves this, just as the last years of Heinrich Mann and Bela Bartok testify to the miserable lot of all those who fight for freedom.

Today, Marc Chagall is a magnificent example of freedom reconquered after a bitter struggle, even if fear has not vanished from the world, even if the mother and child in their carriage are still fleeing past Notre Dame and the Eiffel Tower. That is why I should like to pay tribute here to the man, the artist and the freedom he embodies.

#### THE MAEGHT FOUNDATION AT SAINT PAUL DE VENCE

by André Verdet

There is no doubt but what the Catalonian architect José Luis Sert, whom Maeght placed in charge of the overall conception of the Foundation, spent a long time meditating before this Arcadian setting in all its sober, enchanting simplicity — no doubt but what he meditated at length over his project before it was executed. And I know that he spent long hours with artists such as Braque, Miró, Chagall and Giacometti, exchanging ideas month

# Galerie Blumenthal

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

Bellegarde

Geza - Szobel

Halpern

Hosiasson

Lindström

Loewenstein

Moisset

Selim

Villeri

*Sculptures*

Gilioli

Ramous

Spiteris

# CLAUDE GEORGES

3 juin - 3 juillet

## LE POINT CARDINAL

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



GALERIE  
KRIEGEL

## MENDELOVICI

Juin 1964

36 Avenue Matignon - Paris VIII<sup>e</sup> - ELY 17-89

MILANO

galleria



BLU

MILANO, via andegari, 12 - tel. 86.43.31

peintures de:

AFRO

BURRI

CANONICO

DUBUFFET

FONTANA

HARTUNG

MORENI

MORLOTTI

SCHUMACHER

SCHWITTERS

VEDOVA

Directeur: Dr. Palazzoli

in and month out, before and after the actual work had gotten under way. "There was and still is a continual collaboration between men of the heart and men of the mind, a succession of mutual friendships with each man's viewpoint making room for those of the others in a free atmosphere of frankness and mutual respect," said Aimé Maeght, who was standing at my side.

When the Museum is opened, probably next July, the critics will write that it constitutes an exceptional achievement, and that this marriage of stone, concrete, bricks and the surrounding landscape combines the reasonable and the miraculous. Here, as is seldom the case, functional criteria have made room for the immediate demands of poetry in this sylvan setting: a clump of woods facing a vast circular sea horizon, valleys, hills and Mediterranean mountains with curves like musical modulations filled, as it were, with the dreams of some landscaping god.

Within the great circle of the surrounding wall, on which a mosaic by Tal Coat is to be fixed near the entrance, the landscaped park beneath the pine-trees forms a silent green carpet leading up to the Foundation. A sculpture by Chillida made of iron and rock is to be sunk into the ground here, but already a stabile by Calder is standing guard; it is called the *Dog* and oddly enough, it seems at times to rear up on its hind legs. On the left is the Saint Bernard Chapel, radiant in the peaceful shadows, radiant with a Braque stained glass window, blazing in the setting sun: the elevating *Bird* with its ceremonial violets. Facing it, on the North-East wall, are the polychromatic windows of Ubac. Beneath the half-vault, the light diffuses gradually into an aura of mystery. An eleventh century Catalonian Christ lies beneath the flying bird. Around the walls are Ubac's rough, outspoken *Stations of the Cross*, reduced to bare essentials and engraved in slate.

At the far end of the park, next to the Guest House with its large bay windows, a huge sculpture is being erected... "This garden, designed by Joan Miró, will be called the *Labyrinth*," the art-dealer told me. "That concrete sculpture now being finished is the *Arch*." I gazed at the heavy-jowled, horned mastodont crowned with a bird-shape; it seemed to melt into the animal-grey background formed by the Saint-Jeanet mountains. The *Arch* is perfectly in its place between the Museum and those mountains, anchored in the soil, looking as though it had been a part of the landscape since the dawn of time. It is sixteen feet high and over sixteen feet wide, while each of its two pillars is over six feet in diameter. This *Arch* is also an ark, a hymn to the perennity of the world and the heavenly bodies, the ark our protector... It is a reply to the wings of the Temple — the Andes set down beside Tibet.

I also learned that in this *Labyrinth* signed Miró, giant ceramic sculptures will be planted and left to grow: the six-foot *Egg*, synonymous with the fertility of life; the ancestral, original *Grandmother*, done in a shifting, metallic black; the mythological *Lizard*; the *Kite*, which is to be set against one wall of the Museum. These pieces are now being completed by Miró in collaboration with the Artigas, father and son, both master ceramists. "Over there, by the Guest House, the wall by that mirror of water will be adorned with *mascheroni* spouting water; Miró also plans to lay ceramics at the bottom of the pools in the *Labyrinth* to tease the gaze of spectators who stand looking down into them from here. Another great attraction will be the metal *Fork* with its pivoting headpiece. It will be like a huge trident of the Aeolian gods, swinging about at an inclined angle in the lower part of the garden, in one corner of the outer wall."

THE FIRST INTERNATIONAL SYMPOSIUM OF SCULPTURE IN JAPAN

by Jeanine Lipsi

Summer, 1959. For the first time, artists gathered together in a quarry to sculpt the living rock into "forms which will bear witness to our age." This simple phrase in the introduction to a series of photographs of monumental sculpture carved in quarry rock at St. Margerethen Austria, heralded a new era in the history of sculpture. The first Symposium of sculpture was born in response to a deepfelt need experienced by many sculptors. Indeed, sculptors who have been obliged for too many years to work in studios that are often too small, and consequently with formats and materials which do not allow them to fulfill their "monumental" aspirations, sculptors who are dependant on the generosity of patron-collectors and gallery-owners, felt the need to free themselves of certain material constraints but, above all, they wanted to work in that basic material of sculpture, live rock.

The first sculpture Symposia were held in Austria; they were made possible through private initiative. Fortunately, their example stimulated a good many others in Yugoslavia, Germany (Kirchheim and Berlin) and even Israel. It was necessary to demonstrate that although, ever since the Great Wall of China, stone has served all too often to erect political and military frontiers as the sole token of a period, that same material could become a symbol of the unification rather than the separation of cultures. In the Summer of 1963, the Japanese newspaper Asahi-Sinbun, organized a sculpture symposium in the Manzuru lava quarry, facing the Pacific Ocean on a beach some fifty miles from Tokyo.

Stone has always been the object of a very special kind of veneration in Japan. In order to understand the important role played by that noble material in the Land of the Rising Sun, one need only see the impressively carved walls around the Imperial Palace or those that line various roads. One can also visit the Zen gardens in which Stone and Rock concentrate between them, through their relative positions on the ground, an elemental force which achieves, even within the smallest space, an identification with the elements of the world.

The Symposium in Japan showed that cultural interpenetration, so necessary in this day and age, could be fertile. This was proved by the generous organizers from the Asahi-Sinbun Press, together, of course, with the Japanese participants — Shin Hongo, Kentaro Kimura, Yasuo Mizui, Bushiro Moori, Shin Nomizu, Minoru Suzuki — and those from the Ecole de Paris: the French sculptors Robert Couturier and Morice Lipsi, the Italian Carlo Signori, the Swiss Antoine Poncet, the Cuban Augustin Cardenas and the German Herbert Baumann.

The monumental works sculpted in the Manzuru quarry are now on display in Tokyo in the Sinjuku Gion Park, once known as the Imperial Park. Before they are erected permanently in a park in Osaka (Miki Collection) which, although privately owned, is open to the public, the sculptures will be set up for the duration of 1964 in the Olympic Games enclosure on suitably prepared sites. If the stay in Manzuru was a rewarding one, and if each foreign artist had an opportunity to become familiar with many of the cultural, economic and social aspects of life in Japan and even take part in the country's day-to-day existence along with their fellow Japanese artists, it was thanks to the efforts of the Japanese sculptor Yasuo Mizui, a pioneer of the Symposia, and his wife Kioko, a talented sculptor in her own right, who suggested the idea of the Symposium to the directors of the Asahi-Sinbun.

# LE GALLERIE CARDAZZO

OPERE DI

CAPOGROSSI - GENTILINI - SCANAVINO

ARP • BACCI • BALLA • BRAUNER • CALDER  
CAMPIGLI • DELUIGI • DE PISIS • DUBUFFET  
FONTANA • HARLOFF • JORN • KLINE • MAGRITTE  
MARTIN • MATHIEU • MATTA • MORANDI  
POLIAKOFF • SAVELLI • SEVERINI • TOBEY



GALLERIA DEL CAVALLINO

VENEZIA - S. MARCO, 1814 - TEL. 20.528

GALLERIA DEL NAVIGLIO

MILANO - VIA MANZONI, 45 - TEL. 661.538

NAVIGLIO 2

MILANO - VIA MANZONI, 45 (cortile) - Tel. 666.461

FERNAND HAZAN ÉDITEUR

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

# *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*

Edition complètement refondue, complétée et mise à jour  
du "Dictionnaire de la Peinture Moderne" paru il y a dix ans

416 pages - 340 articles

360 illustrations couleurs

60 dessins noir - format 15 x 21

relié toile

Prix: 45 Fr.

Cet ouvrage recouvre un siècle entier de Peinture, de 1850 à 1950:  
de Manet à Pollock, de l'Impressionnisme à l'Action - painting.

Un panorama complet et détaillé des mouvements, des écoles et des  
tendances de la Peinture moderne en France comme à l'étranger.

Trente-quatre critiques et écrivains d'art de renom en ont assuré la rédaction.

# GALERIE JEANNE BUCHER

53 RUE DE SEINE PARIS DAN 22-32



Bissière: Peinture sur bois 1962

avril DODEIGNE

mai-juin BISSIÈRE

tobey  
reichel  
vieira da silva  
szenes  
hajdu  
stahly  
aguayo  
carrade  
chelimsky  
moser  
nallard  
fiorini  
seguì

# GALERIE CLAUDE BERNARD

5, RUE DES BEAUX-ARTS PARIS (6<sup>E</sup>)



*Sculpture de*

BONNARD	IPOUSTEGUY
BOURDELLE	LAURENS
BRAQUE	LIPCHITZ
CALDER	MANOLO
CESAR	MANZU
CHILLIDA	MIRO
DEGAS	MOORE
D'HAESE	NOGUCHI
DUCHAMP-VILLON	PENALBA
FREUNDLICH	PICASSO
GIACOMETTI	RICHIER
GONZALEZ	RODIN
HAJDU	

Isamu NOGUCHI "avatar" 1947

## GALERIE KRIEGEL

36 AVENUE MATIGNON - PARIS 8 - ELY 17 - 89



**garbell** mai 1964

