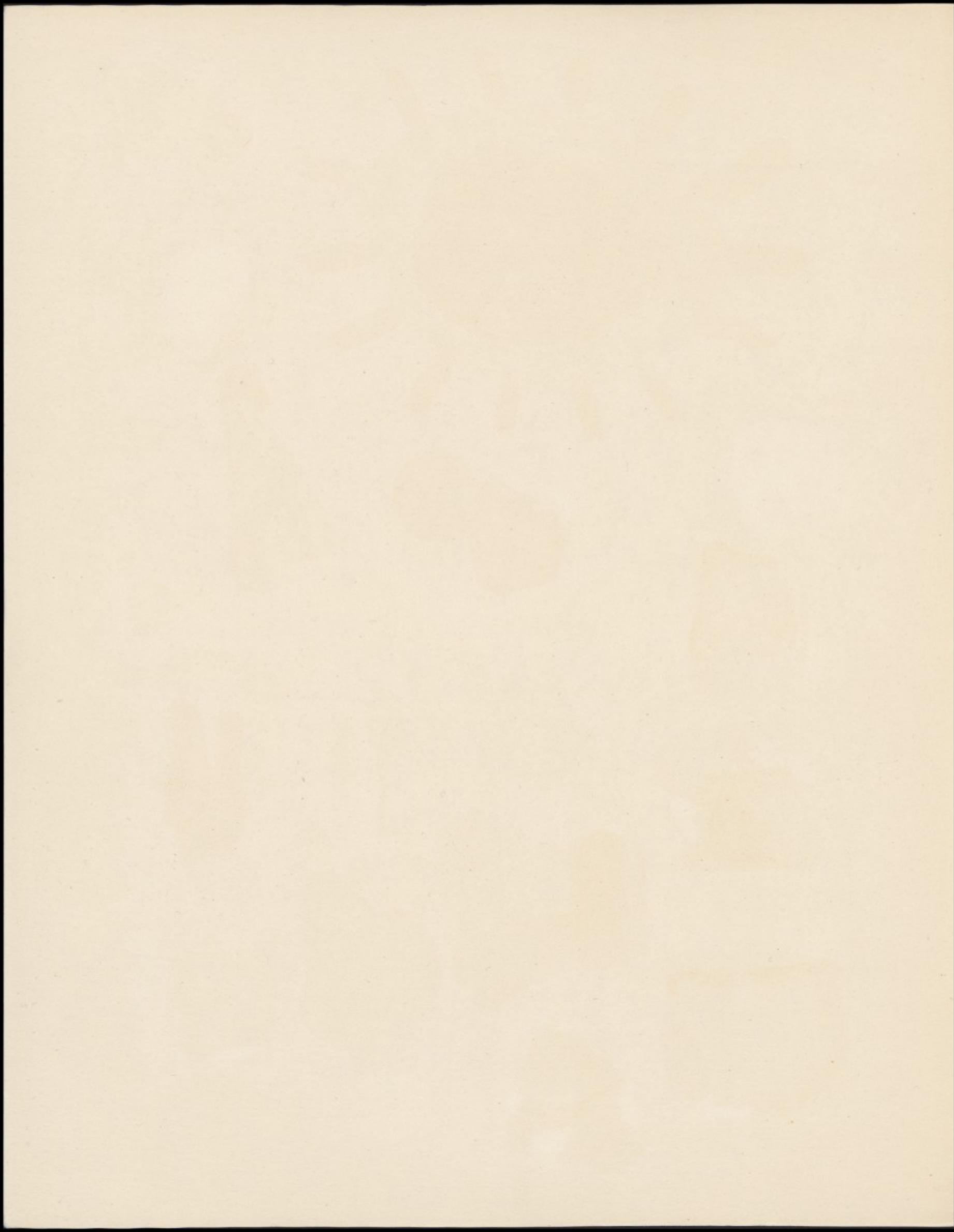






XXX^e SIÈCLE • PERMANENCE • XXIV - 64



XX^e

siècle

Nouvelle série - XXVI^e Année - N^o 24 - Décembre 1964

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

PERMANENCE DU SACRÉ

DIRECTION 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6^e
PRIX DE CE N^o DOUBLE: 30 F.
PRIX DES N^{os} PRÉCÉDENTS: 35 F.

XX^e Siècle ne publiera en 1965 qu'un seul numéro, dont le prix sera fixé ultérieurement.

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.

SUR LA PERMANENCE DU SACRÉ DANS L'ART CONTEMPORAIN par MIRCEA ELIADE	3
LE MESSAGE DE BRANCUSI par CAROLA GIEDION-WELCKER	11
QUAND LES ARTISTES PARLENT DU SACRÉ par J.P. HODIN	17
ESPACE SACRÉ, ESPACE PROFANE par PIERRE VOLBOUDT	28
JEAN DUBUFFET: L'HOURLOUPE OU DE L'ENVOÛTEMENT par GEORGES LIMBOUR	33
IPOUSTÉGUY ET LE SACRÉ ORPHIQUE par G. MARCHIORI	41
LE SENTIMENT SACRÉ DE LA NATURE DANS L'ŒUVRE DE BISSIÈRE par G. MARCHIORI	47
L'ŒUVRE DE LÉON ZACK MIROIR SECRET DE L'ESPRIT par PIERRE COURTHION	55
GILIOLI: PRIÈRE ET FORCE par P.M. GRAND	61
RENCONTRE AVEC TAPIES EN QUÊTE DE L'HOMME PUR par Yvon Taillandier	69
<i>Nouvelles situations (VIII):</i>	
TOLEDO par A. PIEYRE DE MANDIARGUES	77
TAKIS par NICOLAS CALAS	82
MARIA PAPA par JEAN DYPREAU	86
<i>Tribune libre:</i>	
UNE RÉVISION MODERNE DU SACRÉ par ALAIN JOUFFROY	89
Documents:	
SCULPTURES ET CÉRAMIQUES DE MARC CHAGALL par J. THIRION	99
POUR UNE COSMOGONIE DE MIRÓ par YVON TAILLANDIER	107
CHRONIQUES DU JOUR. <i>La XXXII^e Biennale de Venise</i> (San Lazzaro). <i>Le Surréalisme</i> (Charle Duits). <i>Magnelli au Musée Folkwang à Essen</i> (Walter von Endt). <i>Max Ernst: Ecrits et œuvre gravé</i> (Patrick Waldberg). <i>Sophie Taeuber au Musée National d'Art Moderne</i> (Jean Arp). <i>Tschourlianis</i> (H. Berlewi). <i>Mansouroff</i> (M. Valsecchi). <i>Œuvres récentes de Hartung</i> (R.V. Gindertael). <i>Documenta III</i> à Kassel, etc.	
QUADRICHROMIES: Chagall, Brancusi, Miró, Dubuffet, Bissière, Léon Zack, Tapiés, Toledo, Victor Brauner, Magnelli, Hartung, Santomaso.	
DEUX LITHOGRAPHIES ORIGINALES EN COULEURS PAR HARTUNG ET MIRÓ.	
COUVERTURE: LITHOGRAPHIE DE BISSIÈRE.	

CENTRES ARTISTIQUES

Ce « slogan » du centre artistique qui se serait « déplacé » de Paris à New York, les premiers à ne pas y croire sont sans doute ceux-là mêmes qui s'estiment périodiquement obligés de le relancer. Viseraient-ils à entretenir entre ces capitales une atmosphère de guerre froide profitable au rayonnement de la nouvelle abstraction et du « pop art »?

Le directeur du Jewish Museum de New York — qui vient de reprendre l'antienne dans le catalogue officiel de la Biennale de Venise — est un homme trop avisé pour ne pas se rendre compte que l'idée de « centre » substituée à la notion de « dialogue » nécessaire, celle d'un « monologue » stérile. Jackson Pollock écrivait déjà: « L'idée d'une peinture isolée me semble aussi absurde que le serait l'idée de créer une mathématique ou une physique spécifiquement américaines ». Un « centre » unique ne saurait être pour l'art qu'une nécropole. Et d'ailleurs pourquoi ce centre se serait-il « déplacé » à New York et non à Rome, par exemple, où vivent et travaillent des artistes tels que Capogrossi et Burri (qui fut pourtant le premier à chercher ses matériaux dans les boîtes à ordures)? Pourquoi pas à Milan, « centre » de Marino Marini, de Fontana, après l'avoir été de Boccioni? Ou Londres, qui nous propose Henry Moore, Barbara Hepworth, Ben Nicholson, Francis Bacon, Armitage, Chadwick, Alan Davie, Hilton, Scott et bien d'autres artistes apparemment non moins doués que leurs confrères américains?

A moins que ce directeur de musée, en homme d'affaires plus que de culture, n'entende par « centre artistique » un « marché international ». Auquel cas, évidemment, nul ne songerait à contester la supériorité newyorkaise, encore que le moment de nous le rappeler paraisse assez mal choisi. Car c'est bien d'Amérique que nous est venue la crise du marché de l'art qui nous touche tous, des deux côtés de l'Atlantique et du Pacifique.

Malgré cette crise, New York — au même titre que Paris, Londres, Rome et Barcelone — reste sans aucun doute un grand centre artistique. Au vrai, il n'y a que Marcel Duchamp qui se soit « déplacé » de Paris à New York, avec toutes les conséquences que l'on sait. C'est le seul « déplacement » que l'histoire puisse enregistrer.

XX^e siècle



BISSIÈRE. Lithographie pour XX^e siècle.

L'augmentation constante des frais d'impression tant en France que dans les pays du « marché commun » nous met dans l'impossibilité de fixer, un an à l'avance, le prix des numéros devant paraître six et douze mois plus tard.

Nous nous voyons donc forcés, pour 1965, d'envisager la parution d'un seul numéro de XX^e siècle, dont le prix de vente sera fixé ultérieurement. La matière de ce numéro, évidemment plus vaste que celle de nos numéros doubles, et sa présentation encore plus soignée, en feront une publication d'art d'une formule tout à fait nouvelle.

© 1964 by XX^e siècle

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

Sur la permanence du sacré dans l'art contemporain

par Mircea Eliade

Depuis 1880, lorsque Nietzsche l'avait proclamée pour la première fois, on a beaucoup parlé de la « mort de Dieu ». Martin Buber se demandait récemment s'il s'agissait d'une véritable « mort », ou simplement de l'éclipse de Dieu, du fait que Dieu *ne se montre plus*, qu'il ne répond plus aux prières et aux invocations de l'homme. Il ne semble pas, pourtant, que cette interprétation, plutôt optimiste, du verdict de Nietzsche soit susceptible d'apaiser tous les doutes. Certains théologiens contemporains reconnaissent qu'il faut accepter (voire, assumer) la « mort de Dieu », et s'efforcent de penser et de construire à partir de cette évidence.

Une théologie fondée sur la « mort de Dieu » peut donner lieu à des débats passionnants, mais elle n'intéresse que subsidiairement notre propos. Nous y avons fait allusion pour rappeler que l'artiste moderne rencontre un problème similaire. Il y a une certaine symétrie entre la perspective du philosophe et du théologien, et celle de l'artiste moderne: pour les uns comme pour l'autre, la « mort de Dieu » signifie avant tout l'impossibilité d'exprimer une expérience religieuse dans le langage religieux traditionnel: dans le langage médiéval, par exemple, ou dans celui de la Contre-réforme. D'un certain point de vue, la « mort de Dieu » serait plutôt la destruction d'une idole. Pour les chrétiens du XIX^e siècle, Dieu était devenu une idole. Admettre la « mort de Dieu » équivaldrait donc à reconnaître qu'on se trompait, qu'on adorait un dieu quelconque, et non pas le Dieu vivant du judéo-christianisme.

Quoi qu'il en soit, il est évident que, depuis plus d'un siècle, l'Occident ne réussit plus à créer un « art religieux » dans le sens traditionnel du terme, c'est-à-dire un art reflétant des conceptions religieuses « classiques ». En d'autres termes, les artistes n'acceptent plus d'exalter des « idoles »; ils ne s'intéressent plus à l'imagerie et à la symbolique religieuses traditionnelles.

Ceci ne veut pas dire que le « sacré » ait complètement disparu de l'art moderne. Mais il est devenu *irréconnaissable*; il s'est camouflé dans des formes, des intentions et des significations apparemment « profanes ». Le sacré n'est plus *évident*, comme il l'était, par exemple, dans les arts du Moyen Âge. On ne le reconnaît plus *immédiatement et facilement*, puisqu'il n'est plus exprimé dans un langage religieux conventionnel.



ART POPULAIRE. Le temps. Enseigne d'hostellerie. Début XIX^e siècle.



ART POPULAIRE. Soleil de procession. Début XIX^e siècle. Sud-Ouest de la France.

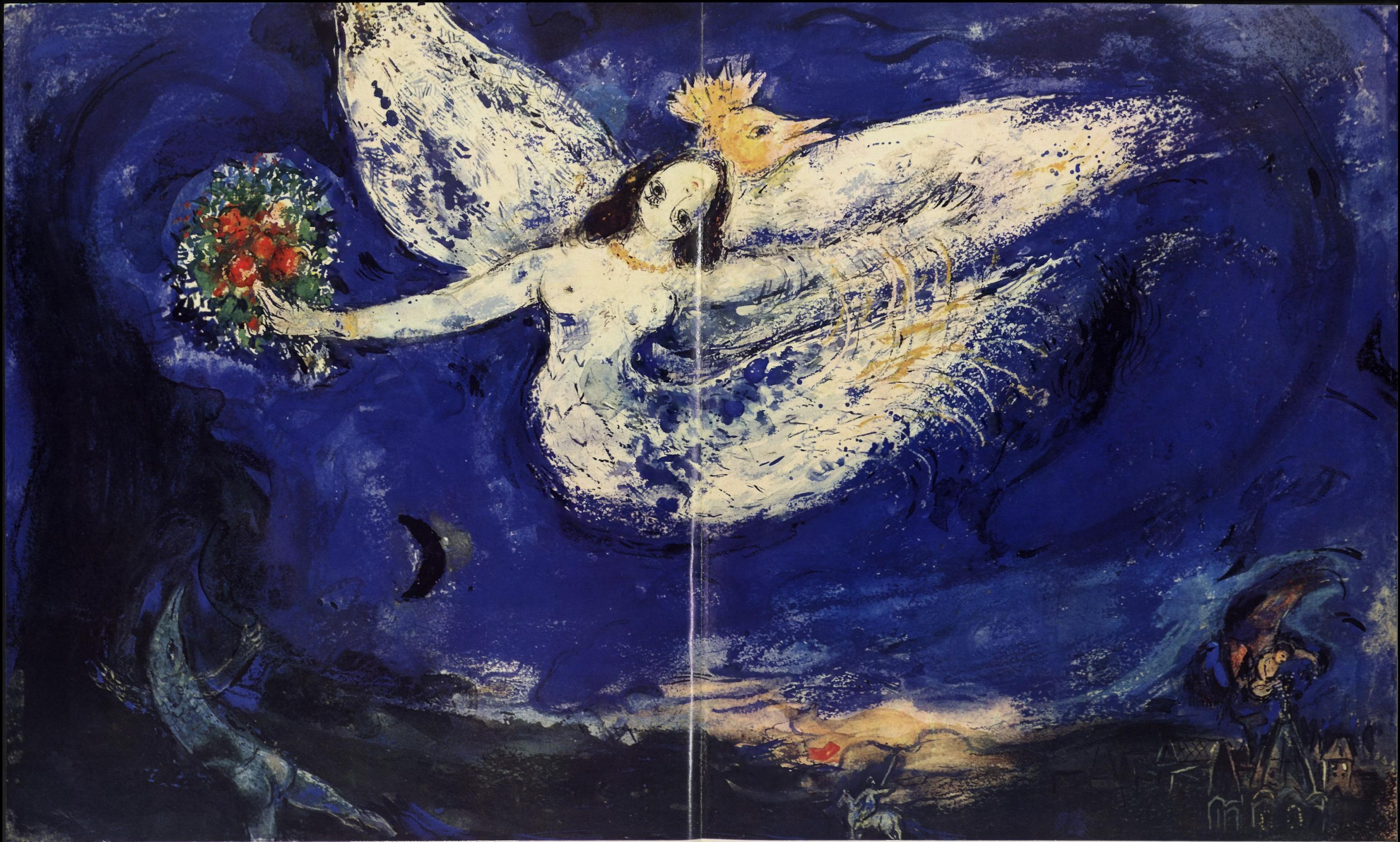
Certes, il ne s'agit pas d'un camouflage conscient et volontaire. Les artistes contemporains ne sont point des croyants qui, gênés par l'archaïsme ou les insuffisances de leur foi, n'ont plus le courage de l'avouer et s'efforcent de camoufler leurs croyances religieuses dans des créations à première vue profanes. Lorsqu'un artiste se reconnaît chrétien, il ne dissimule pas sa foi: au contraire, il la proclame, selon ses propres moyens, dans son œuvre; tel, par exemple, un Rouault. Et il n'est pas difficile d'identifier la religiosité biblique et la nostalgie messianique dans l'œuvre de Chagall, même dans sa première période, lorsqu'il peuplait ses tableaux de têtes coupées et de corps volant à l'envers. L'âne, animal messianique par excellence, l'œil de Dieu et les anges étaient là pour nous rappeler que l'univers de Chagall n'avait rien de commun avec le monde de tous les jours, qu'il était, en fait, le monde sacré et mystérieux tel qu'il se dévoile dans l'enfance. Mais la grande majorité des artistes

modernes ne semblent pas avoir de « foi », dans le sens traditionnel du terme. Consciemment, ils ne sont pas « religieux ». Et pourtant, nous venons de le dire, le sacré, bien qu'irréconoscible, est présent dans leurs œuvres.

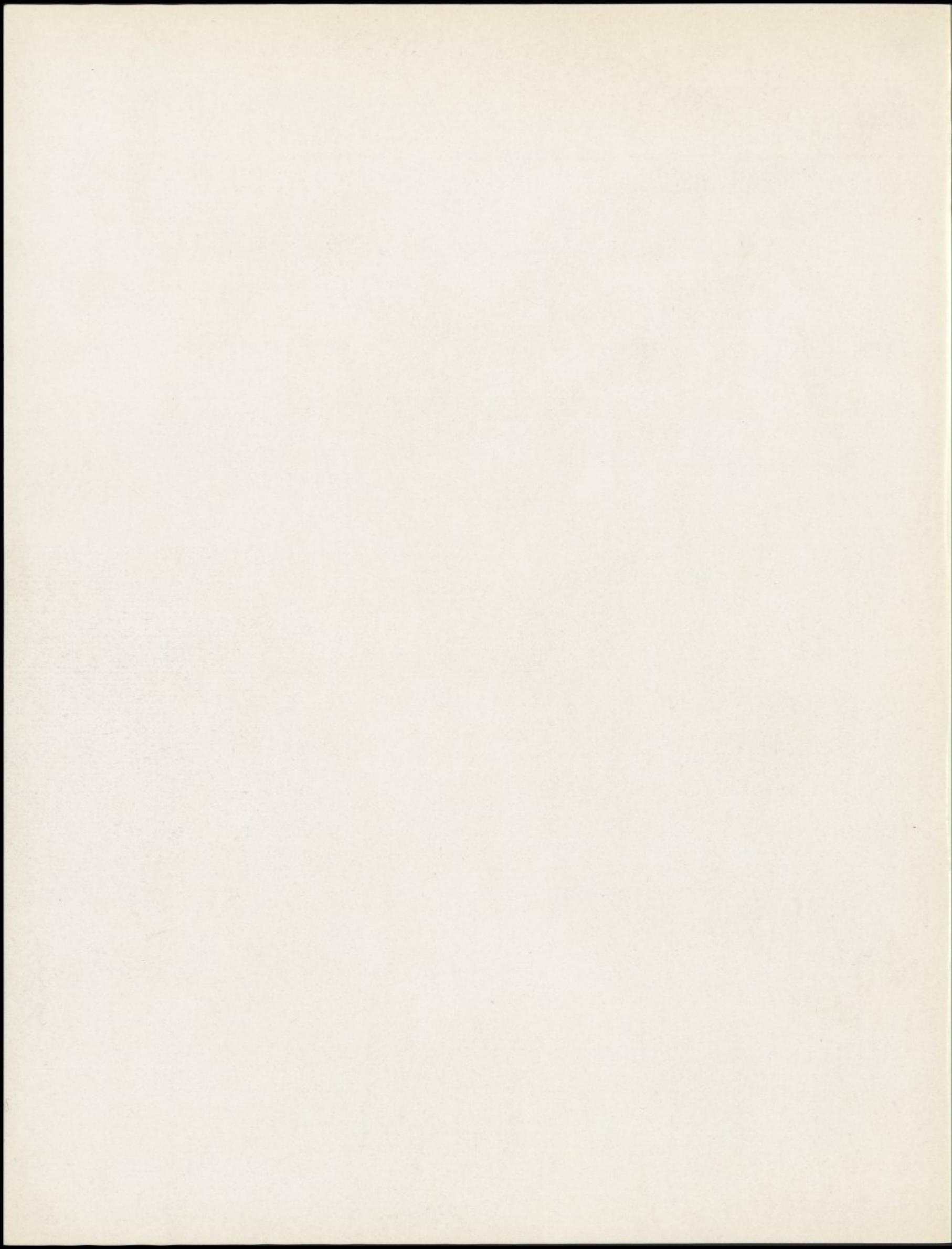
Hâtons-nous d'ajouter qu'il s'agit d'un phénomène général, caractéristique de l'homme moderne, plus précisément de l'homme des sociétés occidentales: celui-ci se veut, et se proclame, religieux, complètement délivré du sacré. Au niveau de la conscience diurne, il a peut-être raison: mais il continue de participer au sacré par ses rêves et ses rêves-éveillés, par certains de ses comportements (son « amour de la nature », par exemple), par ses distractions (la lecture, les spectacles), par ses nostalgies et ses impulsions. Autrement dit, l'homme moderne a « oublié » la religion, mais le sacré survit enseveli dans son inconscient. En termes judéo-chrétiens, on pourrait parler d'une « seconde chute ». Selon la tradition biblique l'homme avait perdu, après la chute,



Chagall. Dessin à la plume.



CHAGALL. L'oiseau de feu. Rideau d'ouverture.



la possibilité de « rencontrer » et de « comprendre » Dieu; mais il avait gardé assez d'intelligence pour retrouver les traces de Dieu dans la nature et dans sa propre conscience. Après la « seconde chute » (correspondant à la mort de Dieu annoncée par Nietzsche), l'homme moderne a perdu la possibilité de vivre le sacré au niveau de la conscience, mais il continue à être nourri et guidé par son inconscient. Et, comme certains psychologues ne cessent de nous le rappeler, l'inconscient est « religieux », dans le sens qu'il est constitué de pulsions et de figures chargées de sacralité.

Il n'est pas question de développer ici ces quelques remarques sur la situation religieuse de l'homme moderne. Mais si ce que nous venons de dire est vrai pour l'Occidental en général, c'est *a fortiori* encore plus vrai pour l'artiste. Et ceci pour la simple raison que l'artiste ne se comporte pas d'une manière passive à l'égard du Cosmos ni à l'égard de l'inconscient. Sans nous le dire, peut-être sans le savoir, l'artiste *pénètre*, parfois dangereusement, dans les profondeurs du monde

et de sa propre psyché. Du cubisme au tachisme, nous assistons à un effort désespéré de l'artiste pour se délivrer de la « surface » des choses et pénétrer dans la matière afin d'en dévoiler les structures ultimes. Abolir les formes et les volumes, descendre à l'intérieur de la substance, en dévoiler les modalités secrètes ou larvaires, — ne sont pas, chez l'artiste, des opérations entreprises en vue d'une connaissance objective, mais des aventures provoquées par son désir de saisir le sens profond de son univers plastique.

En certains cas, le comportement de l'artiste à l'égard de la matière retrouve et récupère une religiosité de type extrêmement archaïque, disparue depuis des millénaires dans le monde occidental. Telle, par exemple, l'attitude de Brancusi devant la pierre, comparable à la sollicitude, à la crainte et à la vénération d'un homme de l'époque néolithique, pour lequel certaines pierres constituaient des hiérophanies; c'est-à-dire, révélaient à la fois le sacré et la réalité ultime, irréductible.

Les deux tendances spécifiques de l'art moderne,

ART POPULAIRE. Coq de procession. Référence au coq de saint Pierre mais aussi emblème gaulois. Début XIX^e siècle.

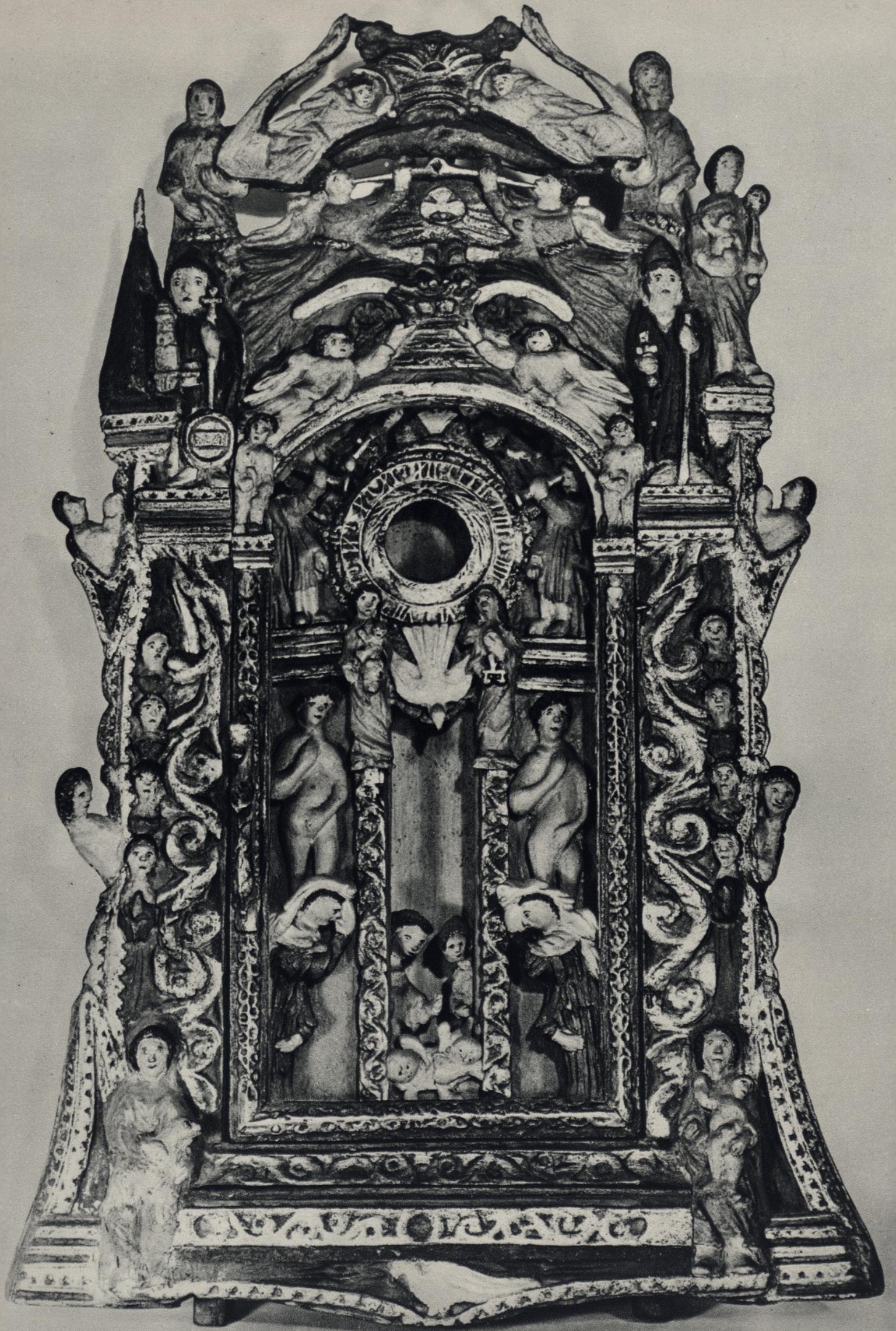




ART POPULAIRE. Tronc de quête pour les âmes du purgatoire. Fin XVIII^e. Val de Loire.

notamment la destruction des formes traditionnelles et la fascination par l'informel, par les modes élémentaires de la matière, sont susceptibles d'une interprétation religieuse. La hiérophanisation de la matière, c'est-à-dire la découverte du sacré manifesté à travers la substance, caractérise ce qu'on appelle la « religiosité cosmique », le type d'expérience religieuse qui a dominé le monde jusqu'au judaïsme et qui est encore vivant dans les sociétés « primitives » et asiatiques. Certes, cette religiosité cosmique a été oubliée, en Occident, à la suite du triomphe du christianisme. Vidée de toute valeur ou signification religieuses, la

Nature a pu devenir l'« objet » par excellence de l'investigation scientifique. D'un certain point de vue, la science occidentale est l'héritière directe du judéo-christianisme. Ce sont les prophètes, les apôtres et leurs successeurs, les missionnaires, qui ont convaincu le monde occidental qu'une pierre (considérée comme « sacrée » par certains) n'était qu'une pierre, que les planètes et les étoiles n'étaient que des *objets* cosmiques; autrement dit, qu'elles ne sont (et ne peuvent être) ni dieux, ni anges, ni démons. C'est à la suite de ce long processus de désacralisation de la Nature que l'Occidental a réussi à *voir* un objet naturel là où ses



ART POPULAIRE. Vierge et enfant. Début XIX^e siècle.
Pays d'Auge.



depuis trois générations, nous assistons à une série de « destructions » des Mondes (c'est-à-dire, des univers artistiques traditionnels) entreprises courageusement, parfois sauvagement, en vue de pouvoir recréer, ou retrouver, un autre univers: nouveau et « pur », non corrompu par le temps et l'histoire. Nous avons analysé ailleurs la signification secrète de cette volonté de démolir les mondes formels, vidés et banalisés par l'usure du temps, et de les réduire à leurs modes élémentaires, voire



ancêtres voyaient des hiérophanies, des présences sacrées.

Mais l'artiste contemporain semble en train de dépasser cette perspective scientifique objectivisante. Rien ne pouvait convaincre Brancusi qu'une pierre n'était qu'un fragment de matière inerte: comme ses ancêtres des Carpathes, comme tous les hommes du néolithique, il sentait dans la pierre une présence, une force, une « intention » qu'on ne pourrait appeler que « sacrée ». Mais c'est surtout la fascination par les infrastructures de la matière et les modes embryonnaires de la vie qui est significative. En effet, on pourrait dire que,

ART POPULAIRE. Poupée à habiller en sainte de circonstance.
I^{re} moitié XIX^e siècle. Loire.



ART POPULAIRE. Minerve. Enseigne d'hostellerie. Début XIX^e siècle. Centre de la France.



ART POPULAIRE. Tripière. Terre vernissée. Dernière moitié du XIX^e siècle. Orne.
(Photos communiquées par John Devoluy).

à la *materia prima* originelle (Cf. *Aspects du Mythe*, Gallimard, 1963). La fascination par, les modes élémentaires de la matière trahit le désir de se délivrer du poids des formes mortes, la nostalgie de s'immerger dans un monde auroral. Evidemment, le public a été surtout frappé par la fureur iconoclaste et anarchisante des artistes contemporains. Mais on peut toujours lire comme en filigrane, dans ces vastes démolitions, l'espoir de créer de nouveaux Univers, plus viables parce que plus « vrais »; autrement dit, plus adéquats à la situation actuelle de l'homme.

Or, un des traits caractéristiques de la « religion cosmique », aussi bien chez les primitifs que chez les peuples du Proche-Orient ancien, est justement cette nécessité d'anéantir périodiquement le Monde, par le truchement des rituels, afin de pouvoir le recréer. La réitération annuelle de la cosmogonie impliquait une réactualisation provisoire du chaos, la régression symbolique du monde à l'état de virtualité. Par le simple fait qu'il avait duré, le monde s'était étiolé, avait perdu la fraîcheur, la pureté et la force créatrice originelles. On ne pou-

vait pas « réparer » le monde: il fallait l'anéantir afin de pouvoir le créer de nouveau.

Il n'est pas question d'homologuer ce scénario mythico-rituel primitif aux expériences artistiques modernes. Mais il n'est pas sans intérêt de noter une certaine convergence entre, d'une part, les efforts répétés de destruction des langages artistiques traditionnels et l'attraction vers les modes élémentaires de la vie et de la matière, et, d'autre part, les conceptions archaïques que nous venons d'évoquer. Du point de vue de la structure, l'attitude de l'artiste à l'égard du cosmos et de la vie rappelle en quelque sorte l'idéologie implicite dans les « religions cosmiques ».

Il se peut, d'ailleurs, que la fascination par la matière ne soit qu'un des signes précurseurs d'une nouvelle orientation, à la fois philosophique et religieuse. Teilhard de Chardin, par exemple, se proposait de « porter le Christ... au cœur des réalités réputées les plus dangereuses, les plus naturalistes, les plus païennes ». Car le Père se voulait « l'évangéliste du Christ dans l'Univers ».

MIRCEA ELIADE.

Le message de Brancusi

par C. Giedion-Welcker

Il est normal qu'à une époque de plus en plus « dynamique », où triomphent automation et conquêtes spatiales, l'expression artistique ait changé à la fois dans ses modes et dans le choix de ses matériaux. Néanmoins, l'art comme la science nous révèlent aujourd'hui, au-delà de l'actualité, des domaines profonds qui témoignent d'une part essentielle de notre être immuable et changeant.

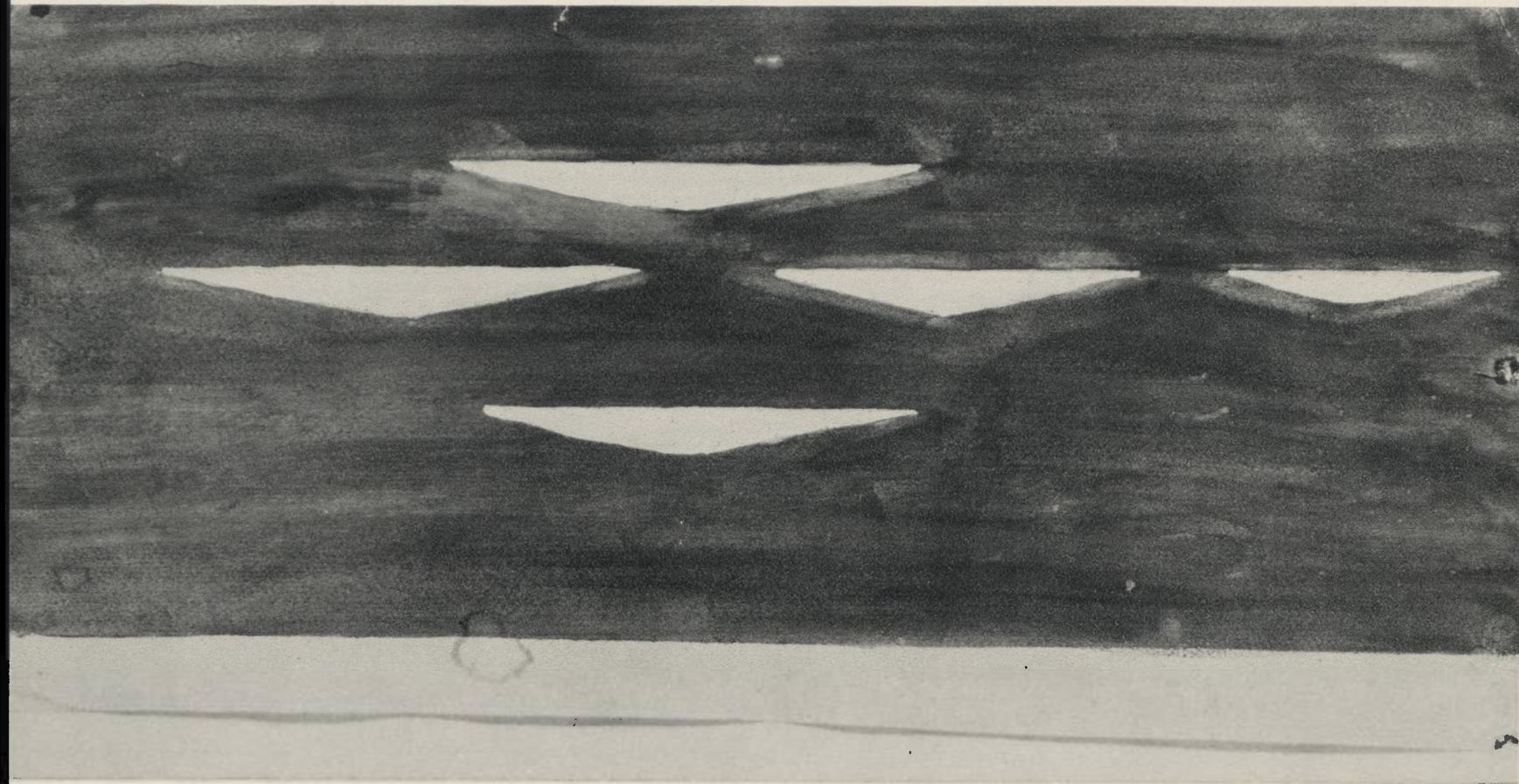
Ainsi nous détachons-nous « du temps profane pour rejoindre magiquement le grand temps, le temps sacré ». (1)

Cette éternelle aspiration de l'homme au transcendant et au mystique, reflétée par l'art de toujours, s'est prolongée jusqu'à nous en dépit

(1) Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystère*.

BRANCUSI. La Muse endormie, 1926-27. Troisième variation.





BRANCUSI. Les oiseaux dans le ciel. Gouache. Etude. The Salomon Guggenheim Museum. N.Y.

des transformations d'un monde devenu rationnel et laïc. Le fait que le symbole soit désormais prédominant dans le langage artistique est à cet égard significatif.

Constantin Brancusi, l'un des pionniers les plus fervents de l'art moderne — et l'un de ses plus purs « classiques » — s'est attaché pour sa part à fixer dans la pierre ou dans le métal ces noces de la sensualité et du sublime: message de vérité spirituelle qu'il synthétisa dans des formes élaborées et purifiées à l'extrême, où la science des proportions et du matériau, l'élan vers le sacré, aboutissent à une simplicité rigoureuse, une splendeur qui transfigure les volumes élémentaires en les haussant au rang d'idoles.

Ce fut un long chemin, une quête patiente et inlassable. A l'instar de Kandinsky et de James Joyce, Brancusi attribuait à l'artiste, dans la société moderne, un rôle sacerdotal. Il s'agissait pour lui, comme pour le *Dedalus* de Joyce, de « devenir le prêtre de sa propre imagination, qui transforme le pain quotidien de l'expérience en le corps lumineux de la vie éternelle ». Formule dont la terminologie, toute chrétienne, souligne la survivance du sacré dans l'art de notre temps.

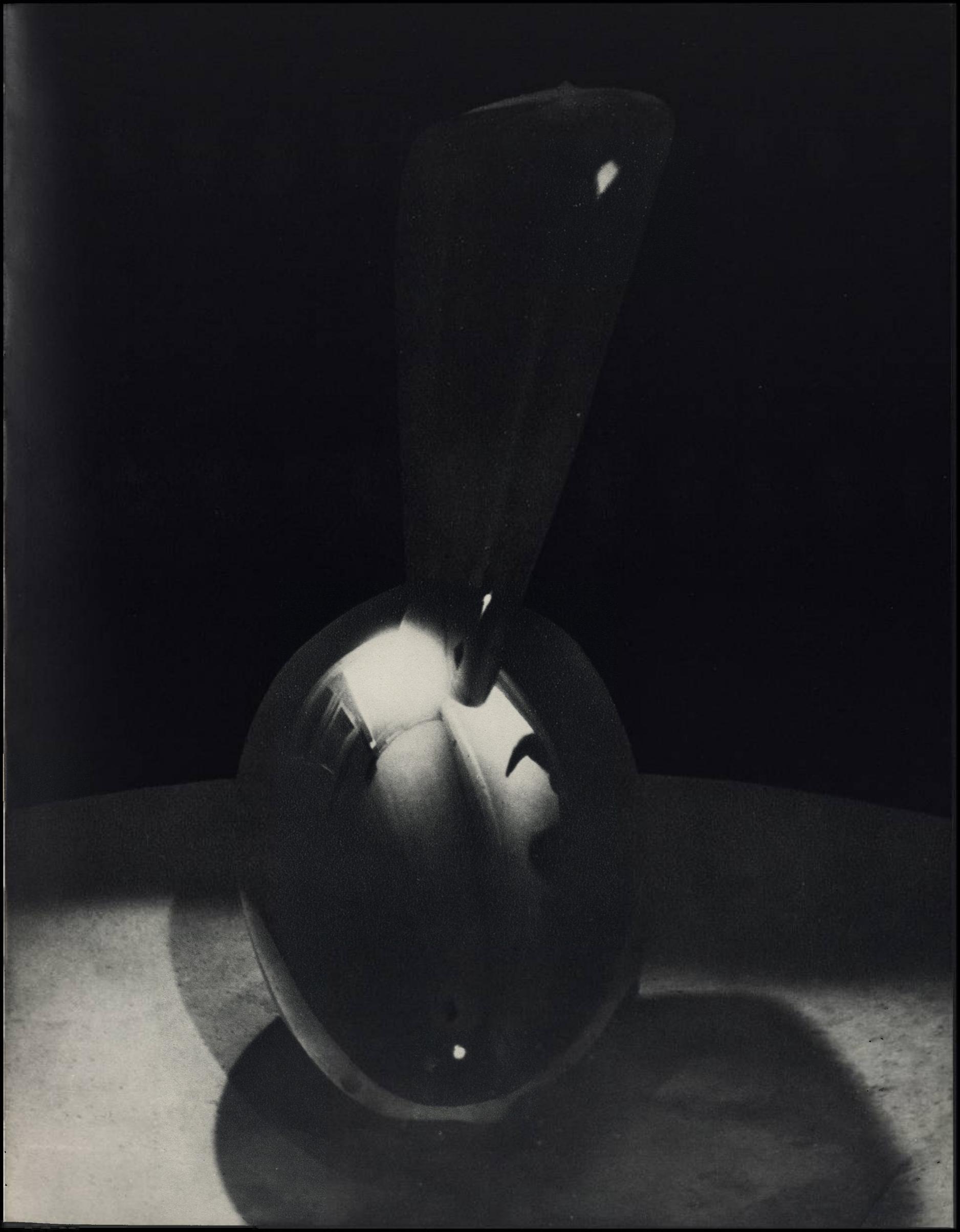
Dès l'époque burlesque de Dada, Jean Arp animait d'un élan mystique ses collages austères, « attiré — comme il le dira dans ses *Mémoires* — vers les régions de quiétude d'un Tauler et d'un Maître Eckhart, vers ces profondeurs célestes,

libres de peines et de joies... » De même, les œuvres de Mondrian relèvent d'une ascèse volontaire où le moi, dépouillant sa part d'accidentel, renaît dans l'universalité de l'esprit. Positions qualifiées d'artificielles et battues en brèche aujourd'hui par la pensée existentialiste, qui refuse d'y voir la manifestation, pourtant évidente, d'une constante humaine.

La quête spirituelle, chez Brancusi, prenait figure de migration vers l'absolu: il amenait les formes à traverser des phases successives, comme autant de purgatoires. Cette ascension rude, lente et patiente qui engendrait de multiples étapes et d'infinies variations, il l'avait retrouvée dans la *Vie, Passion et Purification* de Milarépa, moine-poète tibétain dont il suivait et revivait, à travers ses propres œuvres, l'esprit d'ascèse et d'abnégation.

Pour qui veut accéder à une vérité mystique par le truchement de la sculpture, le recours aux « moyens pauvres » s'avère en parfait accord avec une inspiration qui refuse toute vanité personnelle: « Les artistes ont tué l'art », disait Brancusi. Même lorsque ce dernier s'en tient étroitement au volume organique, à la beauté « méditerranéenne », c'est toujours la signification spirituelle, le « sens réel des choses » qu'il met proprement en lumière.

Aux volumes, il a su donner un épiderme dense et vibrant qui unit l'écorce au noyau. Le polissage joue un rôle déterminant dans cette irradiation et





BRANCUSI. Quenouille. Bois. Coll. Istrati - Dumitresco.

confère aux œuvres du sculpteur roumain une aura magique, qu'il voulait d'ailleurs efficiente. Ce n'est point un hasard s'il a choisi l'animal, et en particulier l'oiseau pour symbole, pour médiateur du *Kalos Kagathos*, le Beau et le Bien dont se nourrissent le corps et l'âme. Image des énergies cosmiques, de la puissance divine et terrestre, du Ciel et de l'Enfer, l'« Oiseau » exerce une action libératrice et oriente notre effort spirituel; il exprime l'essence de l'être et en révèle le message. C'est à lui enfin que s'attache l'idée de résurrection et du pouvoir de l'esprit. Dans ces « oiseaux », qu'il aurait voulu voir se dilater au point d'emplir le ciel, Brancusi retrouvait spontanément les fonctions et les valeurs que, de Babylone à l'Égypte et à l'ère chrétienne, les rites, les représentations, les mythes et les contes ont sans cesse exaltées.

Le grand cycle des « Oiseaux » sculptés débute en 1909 par « Maiastra », grand Maître des légendes roumaines, messager divin et protecteur des amants. Brancusi s'attachera dès lors à mûrir et à purifier cet ovale, expression suprême de la transcendance, projeté dans l'espace jusqu'à s'identifier à la lumière et à l'univers. Sculpteur *moderne*, il parvient, sans décrire ni définir, à une étonnante synthèse des significations, à l'essence même du symbole. Sa vérité, comme l'avait compris le mythologue J.J. Bachofen, « mène de la vie physique à celle d'un ordre spirituel supérieur ».

Il est frappant, d'autre part, de constater à quel point l'aspiration au sacré et les tendances burlesques sont intimement liées dans l'œuvre et la personne même de Brancusi. On retrouve là — que l'on songe, par exemple, aux « Mystères » du Moyen Âge — une constante de l'expression religieuse. Ses bois sculptés (qui procèdent d'une conception et d'une technique différentes, accordées au choix du matériau) nous offrent en effet l'image d'un monde fabuleux et grotesque où se font jour les ascendances paysannes de l'artiste. Il revient malgré tout, dans son œuvre sur bois, à ses préoccupations majeures avec la célèbre « Colonne sans fin », commencée en 1916, réélaborée à plusieurs reprises, et dont une variante monumentale, en acier doré, fut érigée plus tard (1937) à Targu Jiu, sa contrée natale.

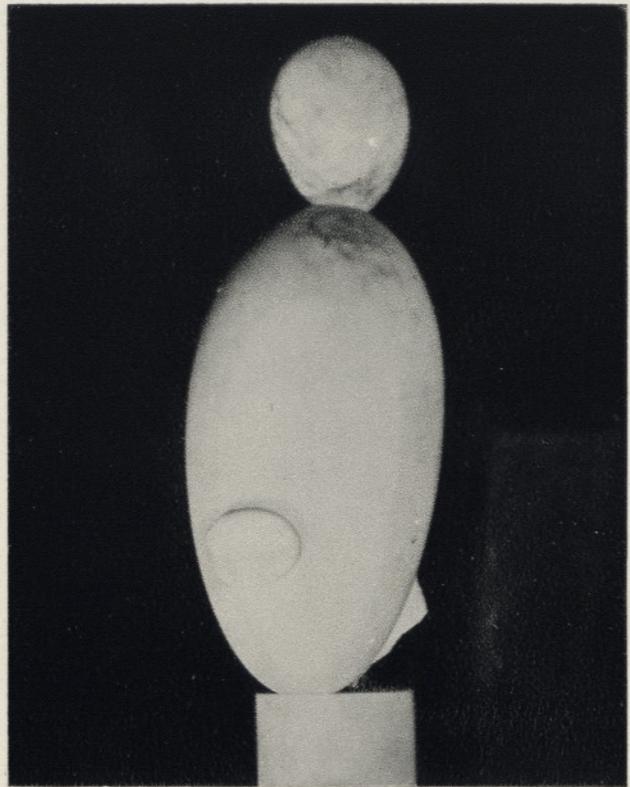
On retrouve ici le symbole de l'arbre et de l'échelle cosmique, songes permanents de l'humanité. A l'idée de croissance, de renouveau cyclique et infini, de régénération éternelle, Brancusi associe le retour de proportions fondamentales rythmant l'essor vertical des formes. La vivante énergie dont l'Oiseau était le symbole se concrétise cette fois en une suite ininterrompue de degrés, une croissance architecturale semblable à la multiplication des cristaux: véritable « *celescalating the himals* » pour emprunter au Joyce de *Finnegans Wake*, où ne font qu'un l'échelle, le ciel (Himmel) et l'Himalaya. La synthèse des deux catégories de formes, l'Oiseau et l'Echelle, l'escalier architectural et le noyau ovoïde, s'effectuera ultérieurement



BRANCUSI. Profil. Gouache. 1926-27. Coll. particulière.



BRANCUSI. Miastra. Bronze poli. 1912. Haut 78 cm.
Collection Peggy Guggenheim, Venise.



BRANCUSI. La négresse blonde. Marbre.



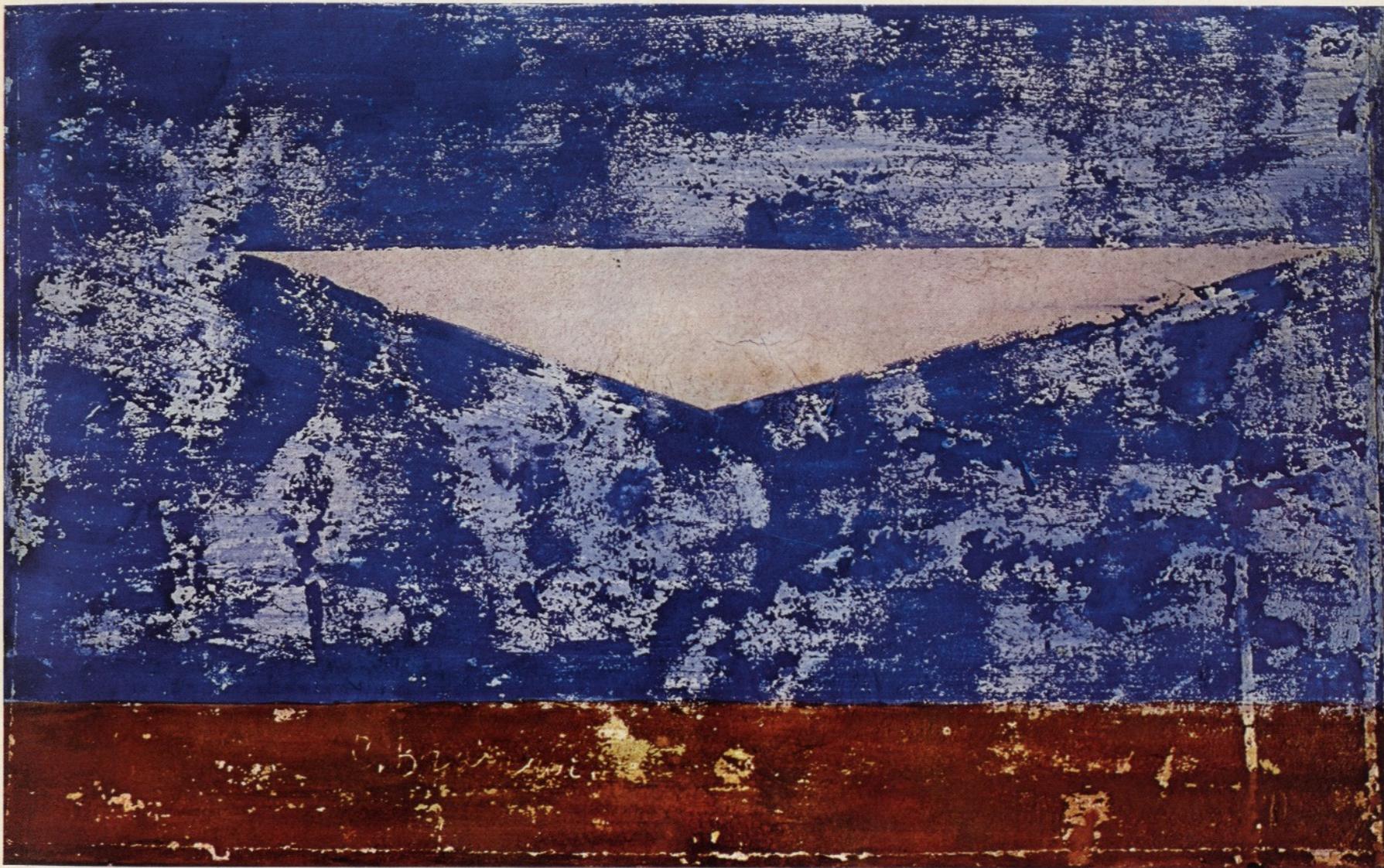
BRANCUSI. L'oiseau dans l'espace. Bronze poli. 1940-41.
Coll. Peggy Guggenheim.

dans l'effigie du Coq (1924-1941), héraut de la lumière.

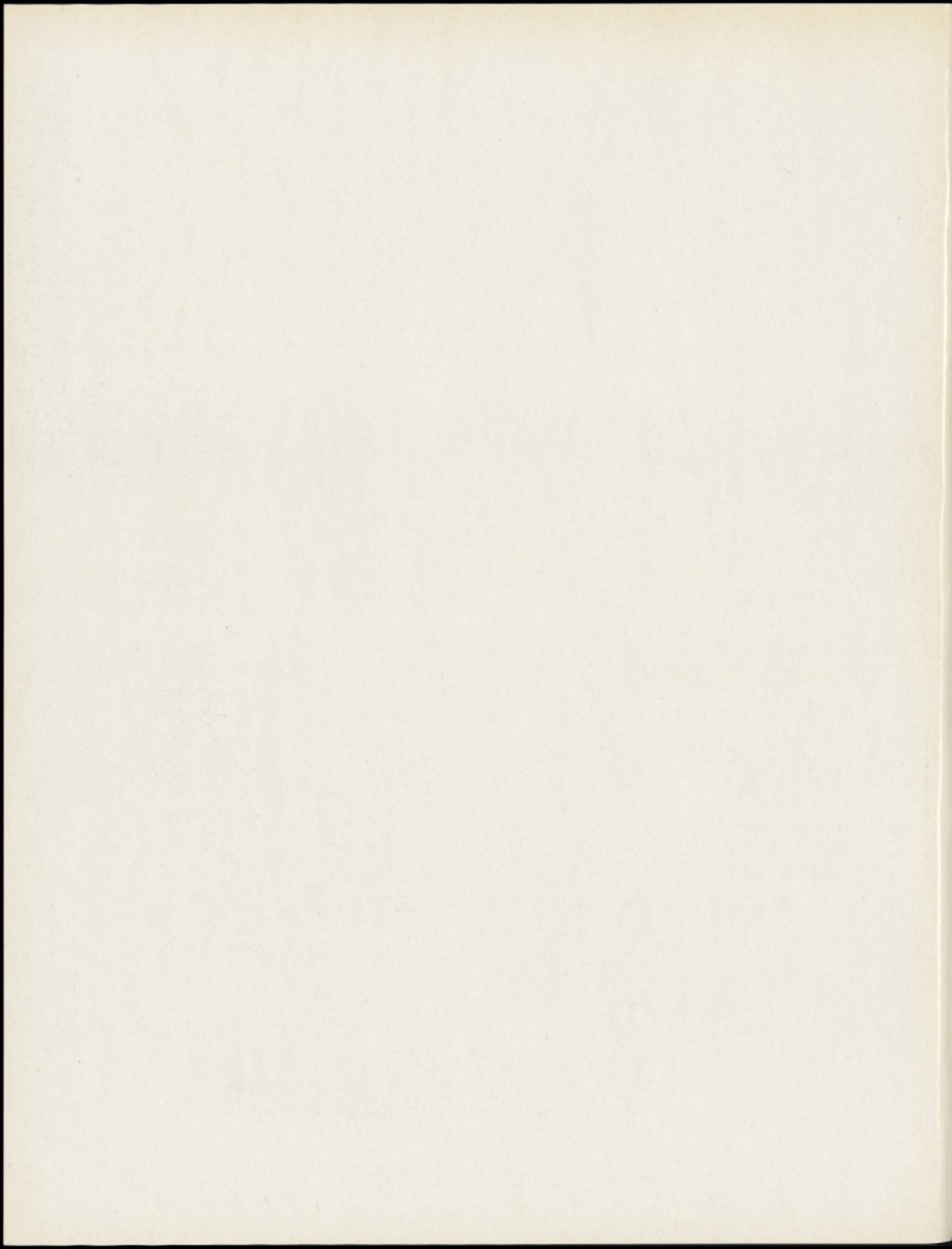
Son projet pour un *Temple de la délivrance*, où tout concourt à l'intériorisation, nous semble enfin particulièrement significatif quant à l'attitude de Brancusi face au sacré. L'édifice, élevé sur la base carrée d'une croix grecque, et dont les sculptures étaient conçues pour favoriser les méditations du fidèle, ne disposait que d'un accès souterrain situé à distance; ouvert à tous, il ne devait accueillir qu'une personne à la fois. Sur les parois, des fresques étaient prévues dont les esquisses existent encore: bandes bleues et horizontales, rythmées par cinq triangles blancs, le tout en correspondance avec la triple répétition de trois oiseaux verticaux placés dans les conques centrales et respectivement de marbre clair, de marbre noir et de bronze doré. A la date rituelle — ce temple était destiné aux Indes — seul l'Oiseau d'Or recevait la lumière du soleil par une fente ménagée dans le toit: l'éclat de la sculpture étant ainsi fonction du cours de l'astre et des exigences du culte.

Lorsque Brancusi la projeta, cette architecture fermée, propice au recueillement, était en opposition radicale avec la vogue contemporaine pour les édifices transparents et ouverts sur l'extérieur. Mais l'évolution actuelle, amorcée près de trente ans plus tard par Le Corbusier dans la Chapelle de Ronchamp, semble bien renouer avec le thème de la méditation cher au sculpteur roumain qui n'eut d'autre souci que de restituer l'art à sa fonction spirituelle de toujours.

C. GIEDION-WELCKER.



BRANCUSI. L'oiseau. Fresque, 47 x 29 cm. Coll. Istrati et Dumitresco. (Photo Delagenière).



Quand les artistes parlent du sacré

par J. P. Hodin

*O, vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.*
Baudelaire

*Le sentiment religieux demeure toujours égal en
l'homme, mais il adopte toujours pour s'exprimer de
nouvelles formes. Les anciens Grecs, à leur façon,
n'étaient pas moins religieux que les Hindous, les
Mahométans ou les Chrétiens, et le nouvel Européen
du XX^e siècle ne possédera pas une sensibilité moins
religieuse, seulement il l'exprimera à sa manière.*
Franz Marc

Quand Rodin rédigea ses observations sur les cathédrales de France, il se trouva en face, non pas uniquement du génie profond de son pays, mais aussi du problème de la religion et de l'art — et en tant qu'artiste du XIX^e siècle, en face également du troublant problème de l'art et de l'ère scientifique. Il alla jusqu'à dire que tout art digne de ce nom avait toujours été religieux, et Renoir partageait cette opinion. Parlant un jour du progrès général de l'art et de son unité partout où avait existé une haute déférence à l'égard des concepts religieux — en Égypte, en Grèce, en Europe occidentale —, il en conclut que si grande

RODIN, PICASSO,
BISSIER, ENSOR,
MOORE, HAR-
TUNG, CHAGALL,
KLEE, KOKOS-
CHKA, HEP-
WORTH, NEVEL-
SON, MARINI,
MIRÓ, BRAQUE,
BRANCUSI, GIA-
COMETTI, DUBUF-
FET.



RODIN. Grande main crispée. 1882-85 (détail).
Haut 42 cm.
Galerie Claude Bernard (Photo Joubert).

était cette vérité qu'on pourrait être tenté de dire qu'il ne saurait y avoir d'art en dehors des principes de la religion. Son époque le tourmentait. Les gens, disait-il, n'ont plus besoin de dieux, mais notre imagination ne peut s'en passer. Et il faut bien admettre que le rationalisme moderne, même s'il satisfait les savants, est une démarche de pensée absolument inconciliable avec le concept de l'art. Delacroix affirmait que nous prions aussi peu les saints que la Beauté. Aujourd'hui que les dieux sont exilés, à qui l'artiste dédiera-t-il son enthousiasme? Une peinture de Giotto faisait tomber en extase toute la population de Florence. Et s'étant vu demander s'il croyait en Dieu il répondit: « Oui, quand je travaille. Quand je me soumetts et deviens modeste, alors je sens que quelqu'un vient à mon aide pour me permettre de créer des œuvres qui me dépassent. Néanmoins, je ne ressens aucune gratitude à son égard, car il ressemble pour moi à un illusionniste dont je ne puis débrouiller les tours, de telle sorte que je suis privé de l'avantage d'une expérience qui, en fait, pourrait être la récompense de mes fatigues. Je suis ingrat, sans remords. » Baudelaire, dans

son essai sur l'Exposition Universelle de 1855, utilise le terme de « déplacement de la vitalité » et proclame que « l'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même... Il a été son roi, son prêtre et son Dieu ». Dans le Salon de 1859, il va même plus loin: « L'art est le seul domaine spirituel où l'homme puisse dire: je croirai si je veux, et si je ne veux pas, je ne croirai pas. »

Ce sont là des degrés dans un processus qui, bien qu'il nous semble, avec un siècle de recul, avoir continué à avancer, n'a fait que vieillir de plus en plus au lieu de s'empoigner avec les questions fondamentales. Car, ainsi que Marino Marini me le disait un jour, il y a des choses sous le soleil que les mots ne peuvent exprimer.

Aucun problème, naturellement, pour un artiste croyant comme l'était Rouault, lui qui considérait l'art comme une brûlante confession. Mais c'est entre les deux phrases d'Alexis von Jawlenski: « L'Art est nostalgie de Dieu » et « L'Art est le Dieu visible » que se trouve l'abîme entier d'ardent désir, d'incertitude et d'inquiétude, qui avait déjà trouvé dans l'esprit de Rodin son champ de bataille et sa solution.

Au XIX^e siècle, on tenta de remplacer la religion par l'art, et de nouvelles cathédrales furent bâties à l'intention de ce dernier sous la forme de musées. A la même époque, la tendance se fit jour de remplacer la religion par l'humanisme, et la foi par la connaissance. Ce phénomène s'était produit auparavant dans la culture grecque, et il avait reparu au moment de la Renaissance. Il ne s'agit donc pas d'un problème nouveau, et la nouveauté tient seulement pour nous dans le fait de nous trouver en face d'un changement d'aspect de la vie apporté par la technologie. Rodin le savait, lui qui disait: « Relier le présent au passé, c'est l'action nécessaire. »

N'est-ce pas exactement là qu'en est encore aujourd'hui Picasso? Après la fin de la seconde guerre mondiale, j'entrepris un pèlerinage auprès des grands artistes de notre temps, non pour leur demander de me révéler le secret de leur technique et de leur style, mais pour recevoir d'eux — d'eux dont les générations futures regarderont les œuvres pour y déchiffrer les traits cachés de notre époque — une réponse aux interrogations dernières sur la vie et la mort, sur l'art et la civilisation. En 1952, dans l'atelier de Picasso, au n° 7 de la rue des Grand-Augustins, il y avait un modèle de « L'Homme au mouton », qu'il avait réalisé en 1944, et qui est aujourd'hui dressé devant l'église de Vallauris, la ville des potiers — ville où Picasso lui-même fut longtemps engagé dans ses propres aventures de potier. La figure de l'Homme au mouton semble ne pas appartenir au temps, comme si elle était là depuis des siècles, depuis plus longtemps que l'église elle-même. S'agissait-il d'un symbole religieux, d'un souvenir, du Bon Pasteur? Picasso s'y opposa énergiquement: « C'est pas du tout religieux. L'Homme pourrait



PICASSO. Danseur. Peinture. 1907. Coll. W.P. Chrysler Jr.

porter un porc au lieu d'un mouton! Il n'y a pas de symbolisme là-dedans. C'est simplement beau. Le symbolisme, c'est fait par le public. C'est le public qui le crée. Dans l'Homme au mouton, j'ai exprimé un sentiment humain, un sentiment qui existe aujourd'hui comme il a toujours existé. Le Moschophore, l'Homme portant un veau du musée de l'Acropole, l'Homme au mouton, et si vous voulez l'Homme au cochon — pourquoi pas? — tous sont humains. »

Je venais de Chartres et je sentais fortement qu'il manquait à notre époque quelque chose d'essentiel. Je fis part de mes doutes quant à la possibilité de parler d'un style contemporain dans le même sens que l'on parle d'un « style gothique ». Et Picasso me répondit: « On ne peut pas. Il y a des siècles entre les deux, et nous nous trouvons, en fait, en présence d'un formalisme différent. Il est dangereux d'utiliser le terme gothique, ou moderne, d'une manière abstraite. Les termes abstraits se prêtent à tout. En art, la question n'est pas de pur formalisme. Il y a toujours une unité avec la vie. Ce par quoi il faut commencer, c'est le sentiment de la réalité. Et de toute façon: que pouvons-nous dire de l'âme humaine?... La raison pour laquelle notre temps n'a pas produit un chef-d'œuvre comme Chartres, avec son intégration complète des arts et des

métiers artisanaux, il faut la chercher dans la condition de l'époque. Quelle tranquillité d'esprit il y avait à l'époque gothique!... tandis que nous devons faire face à des menaces de guerre de tous les côtés. »

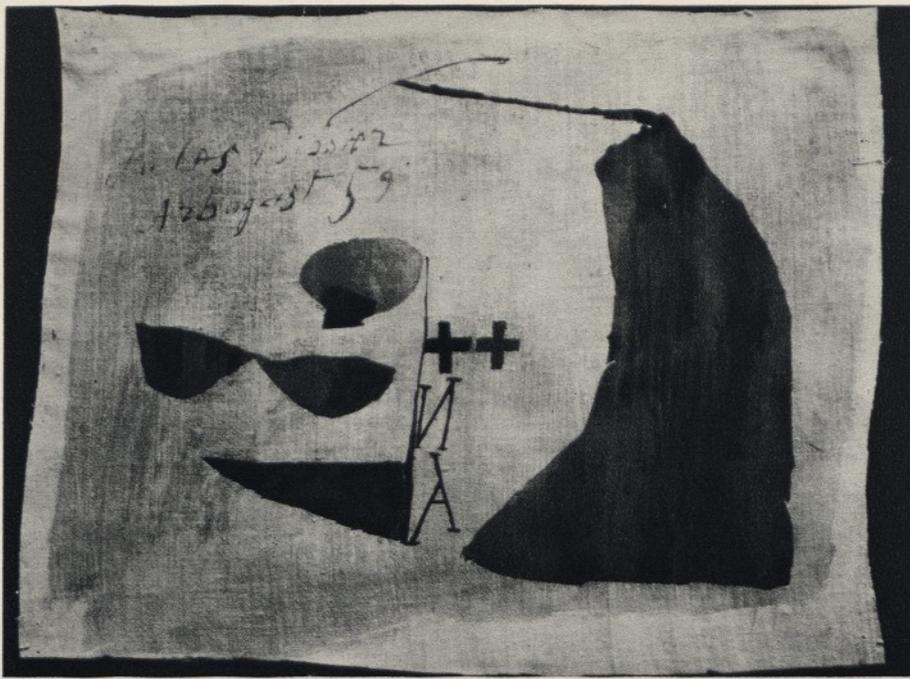
Picasso ne voulut pas entrer dans la discussion quant à savoir si notre époque manque d'esprit religieux. Il semblait se satisfaire de ce que la tranquillité d'esprit procurât un mode de raisonnement différent de celui qui échoit à un esprit troublé par la guerre ou la révolution.

Ce point de vue, cependant, n'est pas partagé par Julius Bissier: « Pour ce qui est de la 'réalité' dans laquelle est née notre génération, nous ne saurions oublier que l'art du Moyen Age eut aussi à combattre avec une réalité surpassant les pires cauchemars de la race humaine'. Etre roué, dépecé ou écorché vif, voilà qui ne détruit pas moins la légende que la réalité de nos propres guerres et de leurs répercussions. C'est un point terriblement sujet à controverse que de déterminer quel secours effectif une personne écorchée vive pouvait tirer de sa 'foi'. »

A Ostende, en 1949, comme je parlais à James Ensor de l'inquiétude, du découragement, du nihilisme de notre époque, et que je lui exprimais mon incertitude devant la croyance dans le progrès de tant de gens qui ne s'aperçoivent pas à quel point

PICASSO. La guenon et son petit. Bronze. 1952. Haut. 55 cm. Galerie Louise Leiris. Paris.





JULIUS BISSIER. Arbogast. 1959.

la mécanisation de la vie nous a dérobé notre force la plus profonde, il me dit: « *Je ne vois pas d'évolution. Je vois seulement une forte indécision. Et des inquiétudes surtout...* »

— Où tout cela finira-t-il?

— *C'est au-dessus de la compréhension actuelle.* »

A ma question sur Dieu, il répondit: « *Dieu, c'est une force, c'est quelque chose qui est fort* ». Et après une pause: « *Dieu, c'est ce en quoi nous croyons. Ça change de maître et de maîtresse. C'est un vêtement dont nous habillons notre nudité.* »

Quand je lui demandais pourquoi il avait représenté le Christ dans sa toile: l'Entrée du Christ à Bruxelles, il m'expliqua: « *Le Christ est une figure très grande. On s'est beaucoup occupé de cette figure-là. Le Christ, c'est une signification obligatoire.* »

JAMES ENSOR. Les masques et la mort. Peinture, 1897. Marlborough Gallery, Londres.



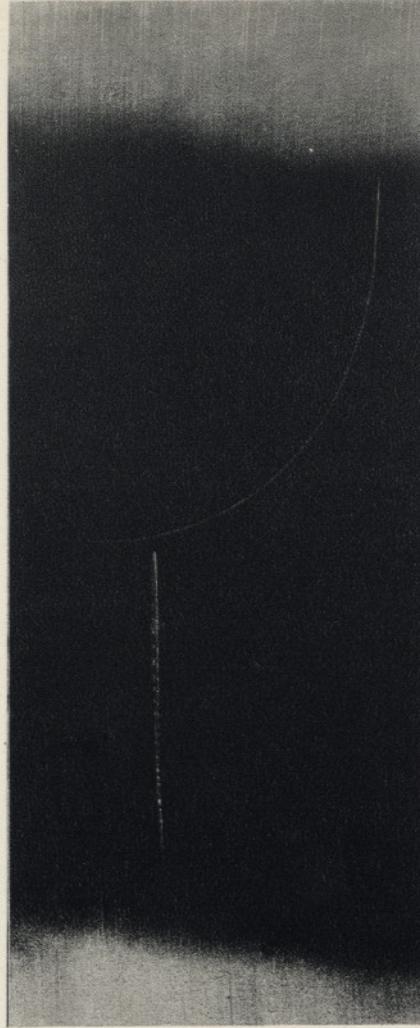
Encore une fois, comme dans le cas Rodin-Picasso, nous pouvons constater que Henry Moore est aujourd'hui dans une position similaire à celle dans laquelle se trouvait alors Ensor. Mais la question n'est pas seulement dans la persistance du Sacré dans l'art moderne — le sacré étant son essence, inhérente à lui en dehors de tout dogme religieux —, elle est ici dans le problème du renouveau d'un art religieux, même sous une forme abstraite. Après la seconde guerre mondiale, quand les conditions permirent à Henry Moore de reprendre son travail de sculpteur, il eut à répondre à la commande d'une Madone à l'Enfant, et le problème, pour lui, fut avant tout un problème de foi. Il lui parut difficile de se contenter de modeler une mère et un enfant, comme le faisaient les artistes de la Renaissance — ce qu'il désirait, c'était créer une œuvre qui fut à la fois digne de figurer dans une église, et digne de la croyance dans laquelle il avait été élevé. Au bout de nombreux essais, il réalisa une Madone à l'Enfant, mais il n'accepta plus jamais ensuite de commandes de ce genre, malgré les offres qui lui furent faites; au contraire, il inventa une image symbolique de la croix avec sa Glenkiln Cross (1955-56). Et il s'agit là, en vérité, d'un nouveau symbole du vieux symbole de la croix, composé à l'aide d'éléments rappelant des os, des formes organiques et phalliques, avec un accent, non pas architectural, mais monolithique, totemique. *« Je crois, me dit-il, que l'art en lui-même est apparenté à la religion, que l'art est en fait une autre expression de la croyance en la valeur de la vie — ce qui est le fondement de la religion. Je vais plus loin et je dis que les artistes n'ont pas besoin de la religion, car l'art est religion en lui-même. Si l'on croit que la vie a une signification, et quiconque ne se suicide pas à ce sentiment, alors on pratique un art religieux. Il est beaucoup plus important d'avoir du bon art dans les églises, et de bons artistes travaillant pour les églises, que de demander à un chrétien pratiquant, mais mauvais artiste, de produire une œuvre destinée à une église. Ce qu'il fera ne sera pas de l'art religieux. Tout art, qui est bon, est religieux, mais tout art qui est bon n'est pas forcément propre à prendre place dans une église. Je ne mettrais pas un Boucher dans une église, mais je pourrais y mettre un Watteau. Et aussi certaines œuvres de Klee, de Picasso ou de Braque, et les abstractions de Soulages et d'autres. Matisse, dans sa chapelle, a obtenu cette innocence, qui est semblable à la pure innocence d'une adolescente de quatorze ans. Il a doté son œuvre d'une pureté qui est la chose dont voulait parler le Christ quand il faisait allusion à la sainteté des enfants. »*

Mais, nous avons le droit de le demander, comment une œuvre abstraite peut-elle exprimer le sacré, mis à part le fait qu'elle peut avoir été suscitée par une émotion « religieuse »? Assis dans son atelier et regardant une de ses œuvres, un « Tétraptyque », qui allait être envoyée à une



exposition d'Art sacré, à Lourdes, Hans Hartung me dit: *« Au Moyen Age, l'église était le grand employeur de l'art. Elle lui donnait le principal contenu spirituel. Mais, dès la Renaissance, l'art d'église était moins imprégné d'esprit religieux. L'art abstrait, à l'aide du langage qui lui est propre, est à nouveau capable d'être le véhicule du spirituel. L'impressionnisme — par exemple — en était absolument incapable. Le surréalisme, étant lié à une attitude mentale spécifique, s'affirmait même résolument anti-religieux. L'art abstrait, par contre, ne relève d'aucun concept spécifique, il est entièrement disponible à toute expression. Puisque vous le désirez, parlons des quatre toiles qui sont devant nous:*

« Il y a dans ces quatre peintures, une certaine gravité de la couleur, une qualité de nuit. Nous croyons voir des traces de certaines forces: elles apparaissent, puis se fondent à nouveau dans le noir. Elles vivent un bref instant, puis s'évanouissent. Il y aura peut-être des gens qui y verront un symbole. Quant à moi — en peignant — je pense surtout en mouvements, en rythmes. Il y a eu un état d'âme général à la base, qui a provoqué une forme plastique que voilà. La composition est construite en quatre mouvements comme une symphonie: le dessin du premier panneau, en partant de la gauche, est très complexe et tourmenté; le panneau suivant est plus rêveur, plus



HARTUNG. T. 1963. R. 18-19-20-21. Galerie de France.

poétique; dans le troisième il y a du calme, de la méditation, et le quatrième reprend la complexité du premier dans un esprit plus apaisé. L'ensemble de la composition offre donc un développement simple et clair, de gauche à droite. »

Il s'agit donc ici d'un rapport établi entre les états de l'esprit ou de l'émotion, le monde vivant et les moyens de mettre les deux en corrélation; mais non d'un rapport absolu, bien que le langage soit abstrait. Au contraire, des artistes comme Julius Bissier tendent vers l'absolu parce que leur âme est nourrie d'absolu. « *La liberté et l'amour, dit-il, jouent certainement dans l'art le rôle d'impulsions fondamentales, mais l'une et l'autre ont également leur place dans cette région que les Grecs appelaient logos, les taoïstes être et les chrétiens providence ou loi divine.* »

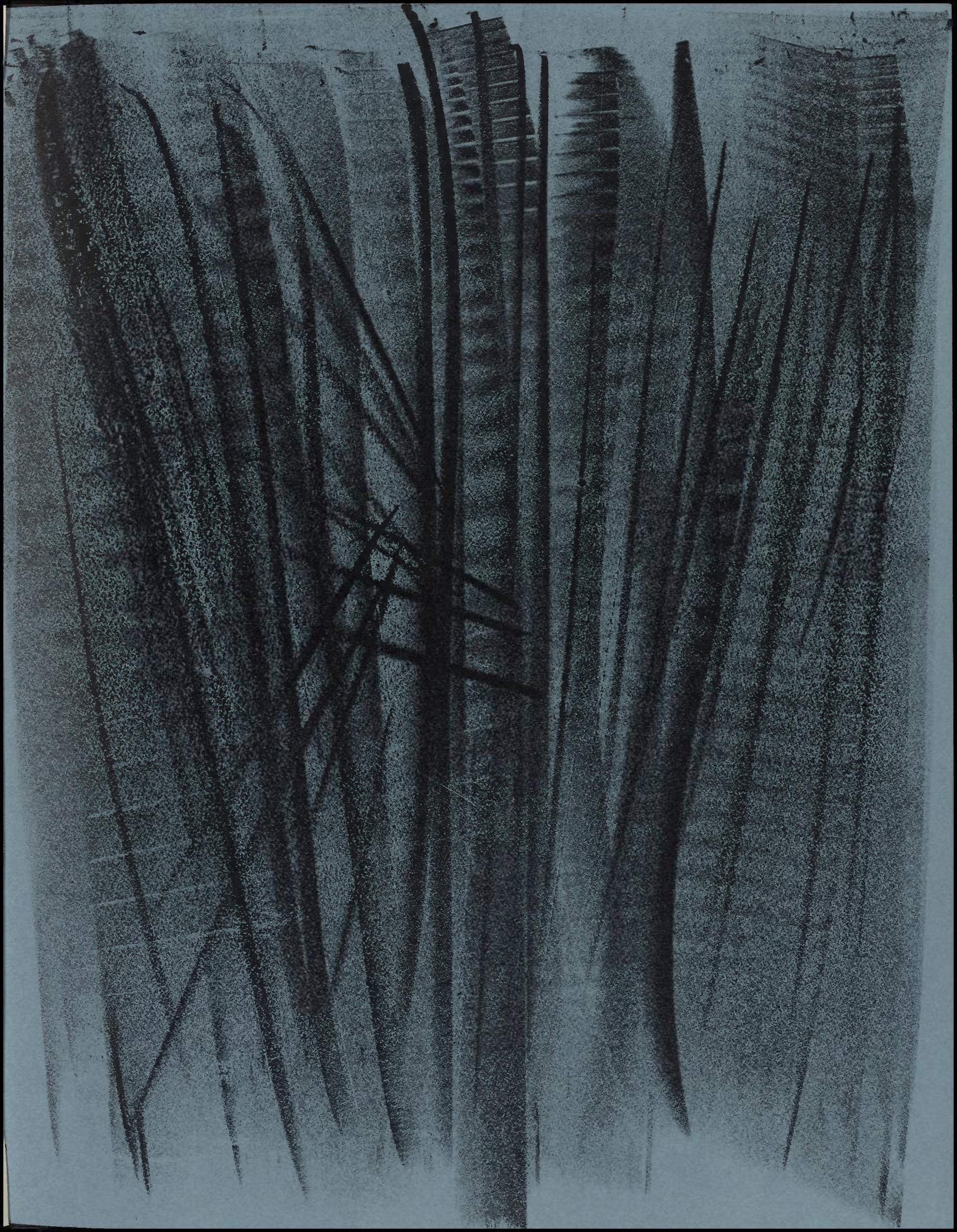
C'est pour nous comme si nous écoutions, mais cette fois en France, la voix de cet autre enchanteur, de cet intarissable amant de la vie, dont Raïssa Maritain a si admirablement dit qu'il était « de la race du Christ »: Chagall. Lorsque je lui rendis visite en 1949, à Orgeval, il me dit: « *Je saisis tout par instinct, simplement. L'art est pour moi une condition de l'âme. Et comme pour la religion, qu'a-t-on besoin de plus que le cœur humain? La vie est comme un grand livre d'images. Il ne faut pas savoir beaucoup... Il suffit de le voir, d'aimer, de comprendre. Vie... mort... éternité... résurrection. Comprendre? On se trompe tout le temps, la vie est comme ça. Je préfère me tromper avec optimisme, et avec amour.* »

Quand nous quittâmes son atelier, Chagall s'arrêta. « *Il faut que je vous explique pourquoi certains intellectuels ne comprennent jamais la pleine signification de mon art. Tous les artistes post-cubistes substituent l'activité cérébrale à ce qui devrait se passer dans le cœur. Tout ce qui est construit peut facilement être analysé par n'importe quel cerveau. Quand ils parlent de mon œuvre, c'est toujours à propos de l'élément poétique ou de l'invention qu'elle contient. Mais je ne recherche pas le poétique. Je n'ai jamais cherché la poésie, ni la littérature, ni les symboles. J'essaie seulement d'être moi-même.* »

Bien qu'il ait peint, depuis lors, de nombreux thèmes religieux, comme « le Roi David », « Moïse », « la Résurrection », il ne m'en dit rien quand je le revis. Il me montra, c'était en 1952, quelques croquis, et me parla ainsi: « *L'instant peut devenir éternité et, vice versa, l'éternité devenir instant.* » Puis, soudain: « *Voilà, c'est moi. Est-ce que vous vous comprenez vous-même? Je ne comprends pas Chagall.* »

La compréhension religieuse de la vie, le secret de l'antique Judaïsme, du Tao et du Zen, cette sensation d'infini dans le fini n'était-ce pas le centre de la vie intérieure de Klee?

« *Tout artiste aimerait vivre dans l'organe central de la création, qu'on l'appelle cœur ou cerveau. Sans doute tous ne sont-ils pas destinés à gagner ce centre... mais nos cœurs, nos cœurs qui battent, nous conduisent tout droit au plus profond du gouffre de la création. Le résultat de cette*



HARTUNG. Lithographie originale pour XX^e siècle (*Mourlot, imprimeur*).

impulsion, qu'on le nomme rêve, idée ou vision, ne peut être pris au sérieux que s'il est parfaitement fondu avec les moyens formels de façon à former un tout artistique. Alors, les curiosités deviennent les réalités de l'art, révélant ce qui a été découvert au cours de la vision secrète. »

« Le cœur doit faire son travail sans être troublé par la réflexion de la conscience. »

« On apprend à regarder derrière la façade, à saisir la racine des choses. On apprend à reconnaître les courants sous-jacents, les antécédents du visible. On apprend à creuser, à découvrir la cause, à analyser. »

Valéry dit à ce propos, de sa façon inimitable: « Ce que nous appelons une 'œuvre d'art' est le résultat d'une action dont le but fini est de provoquer chez quelqu'un des développements infinis. »

Mais écoutons un autre grand peintre, d'outre-Rhin celui-là, l'expressionniste Oskar Kokoschka. Parlant de la religion et de la vue unitaire du monde qu'elle procure, il me dit un jour:

« Un monde d'idées doté d'un aspect universel est en train de mourir. Nous en sommes les témoins. Que nous reste-t-il sinon de nous agripper à nos propres racines? Une longue période de sécheresse va venir, une longue période de stérilité. Dans la vie, il n'y a pas de progrès. Il y a une substance de vie, un pouvoir vital. Et cela m'apparaît sous les espèces d'un immense ver de terre: certains de ses anneaux, à l'arrière, se détachent et meurent tandis que, à l'avant, il lui en pousse de nouveaux. Mais c'est toujours le même organisme qui subsiste... N'étant pas un mystique, je n'ai pas besoin de saints. Je suis contre la légende des grands hommes. Il y a de grandes époques, d'autres qui ne le sont pas. Et puis il y a des artistes. Des gens ont voulu me convertir à la foi dans le progrès. Je crois à la Déesse, au

retour du Matriarcat. Le côté maternel de la vie est une réalité, pas une idée. Et j'y crois aussi fortement qu'y crurent les Chinois. Durant la période de sécheresse spirituelle qui vient, les valeurs essentielles survivront malgré tout, et ensuite viendra le monde futur. Il suivra le même schéma que les mythes... Je ne suis ni défaitiste, ni optimiste, ni pessimiste. Ce que je sais, c'est quelque chose que je vois, comme une pierre qui tombe, comme les étoiles qui scintillent. Si je réfléchis un peu plus loin et si je me demande à moi-même: Pourquoi ai-je commis des sottises, pourquoi ai-je gaspillé ma vie à peindre? Alors oui, je peux vous avouer: Quand je peins, je suis au milieu de quelque chose de vivant. Tant l'esprit peut devenir vrai, et concret! Et il trouve sa forme dans la réalisation esthétique. Il y a dans les Upanishads un passage qui dit: La forme peinte est un esprit dans la hiérarchie du phénomène du monde, la Maya. Elle a forme véritable, et corps, et vie. »

« Le trait déterminant de la vie, son essence, c'est la conscience de l'image. L'essence, qu'elle soit sans corps ou qu'elle ait un caractère corporel. La conscience est la cause de tout, même des idées. C'est une mer dont les images sont l'horizon. La conscience des images n'est pas la condition qui nous permet de reconnaître ou de comprendre les choses, c'est un état dans lequel la conscience s'éprouve elle-même. »

Les artistes de notre temps ne prouvent-ils pas également que Rodin était dans le vrai lorsqu'il affirmait que les artistes authentiques sont les plus religieux des mortels?

« Toute œuvre d'art véritable est un acte de louange, dit Barbara Hepworth. De la substance inerte est née une idée nouvelle et inévitable qui est, en soi, appréhension de la force de la vie.

KOKOSCHKA. Le chevalier errant. Peinture. 1915.





LOUISE NEVELSON. Le tronc. 1954.

C'est une constatation du pouvoir externe qui rend l'homme capable de créer, et dans une infinité de voies, des visions que tous partagent. Une perception de la sainteté de la vie et de l'univers. »

« Le respect de la procréation, et de tout le pouvoir vital de génération de la vie dans notre univers, a doté l'esprit humain du don de créer effectivement dans l'œuvre d'art. Et cela durera aussi longtemps que durera la vie de l'humanité. L'image est le mystère, et le mystère gît à l'intérieur de l'image. »

« La sculpture peut, entre les mains, devenir aussi émouvante que la tête d'un petit enfant. Contempler une toile, son univers intérieur, peut être une expérience aussi bouleversante que la contemplation de l'insondable beauté contenue dans un regard. La force est invisible et inconnue, mais c'est le principe universel qui, de tous temps, a parlé aux hommes. »

Et Louise Nevelson: *« Tout art créateur est Sacré. La Religion est une autre forme de Création. Les religions formelles dont hérite l'humanité sont comme toutes les autres choses belles...*

des héritages de famille. Il ne faut pas détruire les beaux concepts... au contraire, ils deviennent plus importants, plus précieux avec le temps. »

« Les esprits créateurs, qui vivent avec leur temps, leur présent, créent leurs propres crescendo, comme ils les entendent. Et ils utilisent, pour référence, n'importe quel symbole, qu'il appartienne au passé, au présent ou au futur. Tout cela d'ailleurs, à la fin, est nécessaire à notre bien-être. »

« Ma religion? interroge Marino Marini, ma religion, c'est l'amour de la vie. A-t-on besoin de faire un Christ ou une Madone pour être religieux? Tout ce qui est fait avec amour devient religieux. »

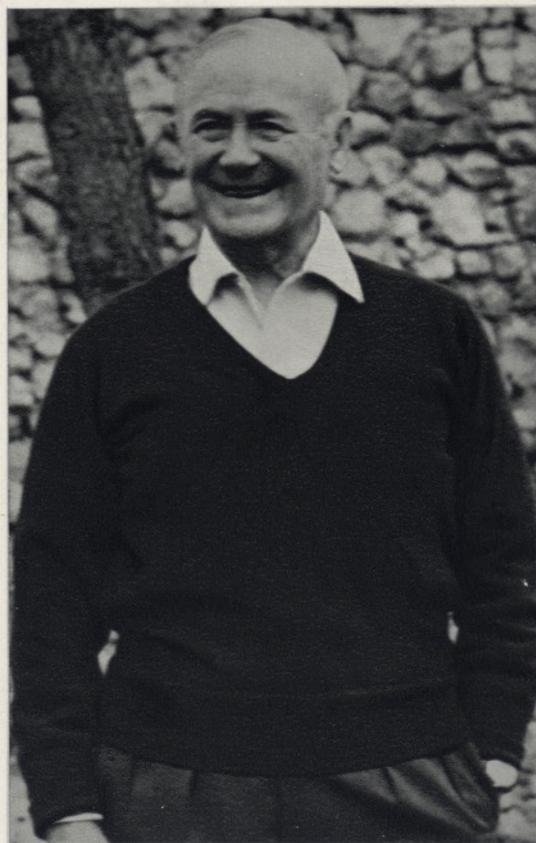
« Qu'est-ce que l'art? C'est une vitalité. Etre un artiste, cela signifie comprendre des choses que de nombreux autres ne comprennent pas, une musique que la plupart n'entendent pas. C'est très simple, mais il est difficile d'être simple. A l'heure actuelle, l'homme est devenu trop compliqué. Ils cherchent des choses difficiles, et elles ne disent rien parce qu'elles ne contiennent rien. Mais si vous en demandez plus, vous êtes du côté de l'amour. »

« Les artistes sont toujours en quête d'impressions nouvelles, mais ils oublient trop souvent de se demander: y-a-t-il quelque chose là-dedans? Ce qu'il faut d'abord découvrir pour soi-même, c'est s'il y a de la poésie ou non. On ne doit pas choisir les choses en fonction de leur valeur apparente. »

« Nous vivons à présent une période de mécanisation. Néanmoins... j'aime assumer la poésie. La poésie d'aujourd'hui est notre poésie. »

« L'honnêteté? Mais un artiste ne peut être honnête s'il a de l'imagination. C'est la fantaisie qui compte. L'artiste le plus honnête, c'est celui dont l'imagination va de plus en plus haut, incessamment... »

Ce que la poésie est pour Marini, la beauté l'était pour Braque. Je me souviens de la douceur amicale de son regard, alors que nous étions assis à la Colombe d'Or, à Saint-Paul de Vence. C'était vers le début de l'été 1952, et Braque jetait quelques lignes sur une feuille de papier: le contour d'un visage, le profil d'un oiseau — cet oiseau qui devait par la suite incarner pour lui l'âme humaine s'évanouissant dans l'inconnu. Dans sa personne comme dans son œuvre, Braque s'efforçait d'atteindre la même simplicité et la même beauté que réalisèrent les œuvres grecques du V^e siècle avant J.-C. *« Je n'aime pas du tout l'art classique, pas la Renaissance. »* L'idéal de la beauté est aussi sacré que l'idéal de l'humanisme. La beauté n'était pas un problème pour Braque: *« C'est pas un problème, il n'y a pas une solution pour votre vie. C'est une perpétuelle adaptation. L'idée de l'éternel, je l'ai remplacée par le perpétuel. La question de la beauté, c'est d'arriver à l'harmonie, et l'harmonie c'est une sorte de néant intellectuel où les mots sont sans valeur. C'est un état de grâce ou d'illumination. A ce moment-là, on comprend. »*



Miró à Saint-Paul de Vence



MIRÓ. Message d'ami. 254 x 265 cm. Salon de Mai. 1964. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

BARBARA HEPWORTH. Méridien. Londres.

Remplacez l'harmonie par la sérénité, et vous aurez la profession de foi de Miró: « *J'ai voulu dépasser la peinture* », me dit-il un jour dans un petit bistrot situé en face de la galerie Maeght, à Paris. C'était le 23 mai 1952. « *La peinture comme moyen d'expression de la poésie, ça ne suffit pas. L'art, c'est quelque chose de plus. On voit la chose secrète, l'âme des choses... L'esprit catalan, la tradition des fresques romanes et de l'art populaire furent les parrains de mes conceptions formelles.* »

Ce à quoi travaillait Miró, c'était à développer « *un langage discipliné, un moyen plastique individuel comme une expression du temps futur — pas de notre temps! Moi, j'estime que c'était avant tout une chose des arts antiques, des grandes civilisations passées d'aller vers le futur. Aujourd'hui, nous vivons dans une époque de transition. Dans mon œuvre, il y a une gaieté, un moment de réaction contre la tragédie.* » Si Picasso, peut-on dire, relève d'un type andalou-catalan, il faut avouer alors que Miró est un Méditerranéen — îles Baléares, Catalogne — et qu'il participe d'un lien vivant avec la tradition encore en vie des deux concepts sacrés de l'ancienne Grèce: ceux d'Apollon et de Dionysos.

Quand je dis que Brancusi était un Saint et un Ermite, je suis conscient de la signification religieuse de ces termes. Jamais je n'avais rencontré un homme personnifiant aussi intensément



MARINO MARINI. Miracle I. Bronze. 1954.





GIACOMETTI. La forêt. Sculpture. 1950. 57 x 46 cm.

les qualités attachées à ces deux caractères. Son monastère se composait des trois pièces de ses ateliers du 15, rue de Vaugirard et du 11, impasse Ronsin, où je lui rendis visite en 1950. Ses prières, c'étaient ses sculptures, et sa solitude, la forêt de figures, colonnes, têtes et formes abstraites, parmi lesquelles il se déplaçait comme à travers des arbres ou d'épaisses broussailles. Il était le créateur du « Baiser » — un symbole de paix qu'il destinait à être dressé sur la frontière séparant deux peuples (lui-même était né au point de rencontre de deux pays) —, du « Roi des rois », de « La Sagesse », de « L'Œuf » et du « Nouveau Né », louange au miracle de la naissance. Et il avait aussi créé « La Colonne Sans Fin », pour exprimer sa foi dans l'infinitude, la continuation de la vie. Avec une base de 10 x 12 x 25 mètres, comme il l'imaginait, il en disait : « Chaque génération peut monter son étage. On a fait des obélisques, des pyramides, mais ils finissent. Quand un obélisque est seulement grand, c'est grotesque parce qu'il finit. Mais cette colonne ne finit pas... » Il s'agissait là, partout, de symboles religieux, et tous sacrés aux yeux de cet homme qui me disait : « Les Grecs ioniens sont les plus justes, et ici, en France, ce sont les Gallo-Romains du X^e siècle. Ils ont la mesure juste parce que c'étaient des époques religieuses, et toutes les choses qui sont faites dans une époque religieuse sont justes. Notre temps est un temps de cataclysmes. »

Giacometti nous introduit dans la région première de la pensée existentialiste. Tout est mystérieux, compliqué. Il n'y a pas de définitions, et l'expérience est élémentaire, agnostique, anti-intellectuelle. Giacometti parle comme un oracle :

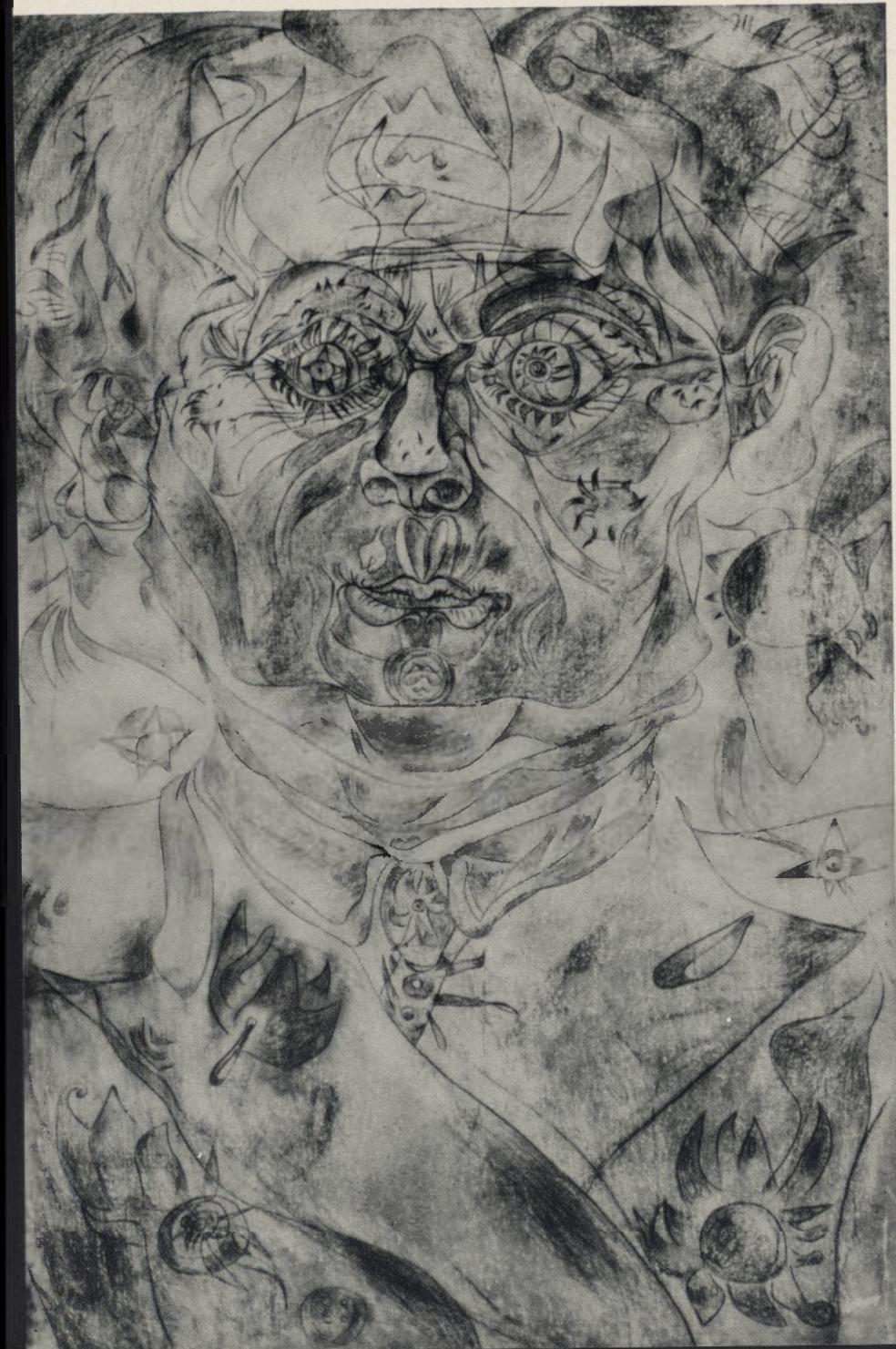
« Au lieu de copier, j'essayais de faire quelque chose qui m'avait touché effectivement. » Mais si vous essayez d'analyser son œuvre, il vous dira :

« Je n'ai aucune idée de ce que les hommes voient dans mon œuvre. Mais je ne suis pas sûr d'y voir clair moi-même. Je suis troublé de ce que je vois de l'autre côté... je suis de l'autre côté, je suis de la terre... Tout cela est compliqué. Cette chose est belle parce que je veux l'avoir sur la table — et non pas : je veux l'avoir sur la table parce qu'elle est belle. » Et un moment plus tard : « Les choses lointaines dans le temps sont presque toutes belles. Dans mon œuvre, il n'y a pas du tout de symbolisme, pas trace... »

Comment voit-il donc ? Et que voit-il ?

« Il n'y a pas de vue physique toute seule. Si quelqu'un n'est pas conscient de ce qu'il voit, il ne voit rien. Je vois à ma manière. Je suis troublé de ce que je vois. Généralement, on se sert de la réalité dans le but de faire un tableau, une sculpture. Tout le monde s'imagine qu'il y a là une objectivité des choses. Le but n'est pas du tout le tableau, le tableau est un moyen de me rendre compte de ce que je vois. Je ne pense pas en dehors de l'activité. La peinture est un fait, ce n'est pas une théorie. Il n'existe pas de technique. La technique est la chose même. C'est tout à fait mystérieux ce qui se passe dans un artiste. »

MIRÓ. Autoportrait.





BRAQUE. La nappe rouge. Peinture. 1931.

Dubuffet habitait déjà rue de Vaugirard quand je lui rendis visite. Il y avait une belle pièce de réception bien meublée, avec une loggia et un office. Je devinais Méphisto sous la douceur des gestes, et le sabot du diable dans ses souliers à la mode. Son visage était pâle, comme s'il vivait toujours dans des cavernes ou des caves. Il affectait une perversité raffinée, à contre-ennui; il jouait le rôle de la révolte de la matière contre la forme, du chaos contre le cosmos, il affirmait que « *les artistes qui ont vraiment apporté quelque chose en art ont apporté quelque chose de scandaleux* ». Lui qui voyait dans les graffiti relevés sur les murs et dans les lavabos publics la plus haute expression de l'art, il faisait montre de croire que même « *l'art grec naturaliste était scandaleux* ».

Il mêla à nouveau ses cartes, cependant que Méphisto observait l'homme moderne irritable et souffrant, nihiliste et empoisonné par l'existentialisme, puis dit avec un sourire. « *L'art, c'est de la même famille que le crime. L'art signifie changer l'esprit humain, apporter quelque chose de nouveau dans l'esprit.* » Art, esprit humain — il sourit encore et joua une autre carte. Nous perdons toujours. « *Il n'y a pas plus d'artistes professionnels qu'il n'y a d'amoureux professionnels.* » Amoureux? « *L'art, c'est un élément d'anarchie... Apportez aux gens l'ivresse, une fête de l'esprit. Constituez un ministère du délire, une Biennale du délire. L'art, c'est une très grande fête de l'esprit de l'ordre de l'ivresse.* »

Dionysiaque? Pour lui, le sacre du brutalisme, de la matière basse; pour nous, l'angoisse du sacré.

J. P. HODIN.



DUBUFFET. Gambadeuse d'asphalte. 1945. 92 x 65 cm.

Espace sacré, espace profane

par Pierre Volboudt

Si de toutes les visées de l'art, le Sacré semble la moins actuelle, la plus discréditée, sinon la plus dégradée, la tendance irréversible à se détourner du monde sensible, à se libérer de l'expérience du réel a quelque chance de la réintroduire dans un domaine où ses anciens prestiges n'avaient plus cours. L'art redevient ce qu'il était à ses origines, une hiérophanie.

De ce qu'elle cerne, de ce qu'elle définit, la forme fait un mythe. Mais il est des mythes qui ne supportent pas le grand jour. Le mystère en pleine lumière se décompose et risque de périr par excès de précision. Toute image qui le veut saisir n'en capte que l'ombre, le profil perdu, une transcendance de reflet. Le « tout autre » ne relève pas de l'apparence; il peut transparaître à travers elle. En art, il n'est jamais qu'une transposition du réel, l'incarnation d'un concept, sa délivrance, par la figure même qui l'y introduit, de ce monde auquel la volonté et l'arbitraire de l'artiste l'annexent — une énigme matérialisée.

L'effigie à quoi le Sacré est censé s'identifier, idole, symbole parlant, irradie une distance qui est en quelque sorte l'attribut, l'émanation tangible de l'inconnu. Une espèce d'extra-territorialité de droit divin garantit de toute violation cette enclave du surnaturel. Le « naos » du temple, au cœur de l'édifice, était le réduit où la Puissance siégeait à l'abri des promiscuités indiscretes. La nef des cathédrales s'enveloppe d'espaces touffus, contenus par les contreforts, les haies de colonnes, les piles trapues, les massifs des tours. A l'inverse, le mégalithe dressé sur un sommet est défendu par l'immensité de l'aire qu'il domine et emplit de sa présence. L'espace n'est pas seulement le lieu du Sacré, il est le Sacré. C'est dans la perfection d'un espace clos, dans une vacuité à la fois finie et infinie, qu'il se fait présent, atteint à son évidence la plus abstraite. Pour paraître, il n'a besoin d'aucune autre représentation que celle, toute extérieure, qui en interdit l'approche et le désigne par là.

Affranchie de la servitude du concret, la plastique retrouve, par la restriction même qu'elle s'impose, son essence dont l'image altérerait la pureté. Traditionnellement, l'œuvre était dans l'espace. La forme s'édifiait, s'affirmait à l'encontre du

champ neutre dont elle occupait une portion. Cet espace n'exerçait que par l'extérieur et superficiellement son action. Dorénavant, il s'incorpore à la forme, il s'y intègre au même titre que les autres éléments qui la composent. Il la pénètre, assimilé aux volumes, devenu lui-même volume. Ce matériau labile et changeant, indifférent en soi, participe activement au jeu intime des tensions, des rythmes que sa fonction est d'articuler et de faire mouvoir. L'être plastique découvre toute la complexe anatomie de ses structures. S'il cède à l'espace et s'évide pour le contenir, c'est afin de mieux s'opposer à soi-même, de fondre ses détours, ses retournements dans une continuité, une alternance qui en font à la fois un dedans et un dehors — un tout.

Ce n'est encore, pourtant, que mettre à nu un mécanisme. Cette espèce d'effraction de la forme par l'informe qui, à son contact, prend une apparence, un contour, une réalité, dédouble seulement les surfaces, les multiplie au détriment des volumes. Elle n'introduit à aucune de ces « dimensions » abstraites qui donnent à l'œuvre sa véritable intériorité. Mais que, sur l'une de ces portions d'espace insérées dans la trame qui les cloisonne et les compose, la forme se ferme, qu'elle obture cet alvéole embryonnaire et le scelle du poids de sa masse, qu'elle n'en laisse filtrer que de rares rais, d'étroits « regards » ramifiés à travers l'épaisseur qui les aveugle, le vide alors devient profondeur. Il suggère invinciblement l'idée de quelque présence virtuelle, dissimulée derrière l'apparence, un inaccessible caché. Là, au cœur d'une matière tout affectée de formes, l'espace se dérobe, défie, déjoue la pénétration. Retraite sans issue, sans chemin que ce mince fil qui bifurque et se brise, se perd, noyau creux d'inanité rayonnante, foyer captif de ce qui l'étouffe pour l'exalter, le révèle sans le dévoiler et qui est l'âme invisible de l'œuvre.

L'esprit, de même, provoque en soi cette absence où il s'absorbe, propice à la vision obscure, éclairée de ce « rayon de ténèbre » qui tranche les trop claires évidences et en fait sourdement pressentir d'autres, indéfinissables. Il y a une manière d'analogie entre cette part occulte de l'être dépossédé de toute image extérieure, ce « grand vide des

IPOUSTÉGUY. Casque fendu. 1958.

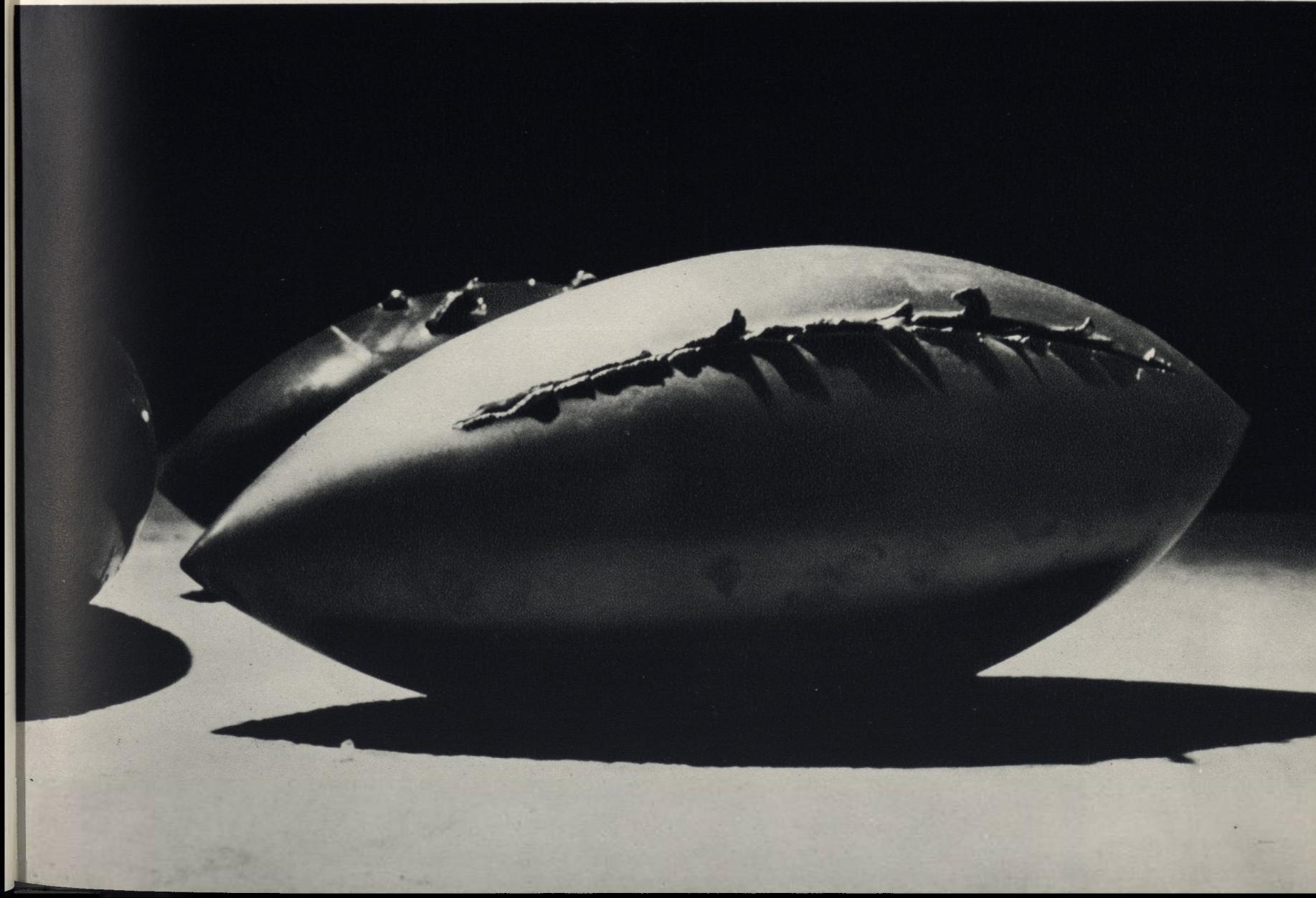
puissances de l'âme, débordant de sa profonde capacité » dont parle saint Jean de la Croix et ce retrait de la forme au profit d'une immanence qu'elle implique, à laquelle elle tend.

L'art et la pensée mystique trouveraient ici de singulières, et sans doute non fortuites, correspondances. Les taoïstes faisaient un rapprochement entre la « montagne creuse », cet espace intérieur presque impraticable d'accès et la « chambre pareille à une grotte » qui, dans leur étrange géographie cérébrale, est le lieu où la pensée, s'étant démise d'elle-même, entre dans l'état chaotique du monde incréé. Presque dans les mêmes termes, Suso, au XIV^e siècle, situe parmi les « hauteurs inconcevables, domaine du secret et de l'innommé », « l'immensité de l'abîme où disparaissent et s'anéantissent toutes les créations ». Cette enceinte spirituelle, le vase creux du Tao, la fosse pleine du bouillonnement des forces indistinctes des mythologies du Nord sont des creusets mystiques où s'abolissent dans une fusion incandescente toutes les apparences.

L'art ne pouvait prétendre à traduire de telles visions qu'en se vouant au « monde sans objet ». En renonçant aux figures sensibles l'art abstrait a touché à ces seuils interdits. Autant, peut-être mieux que la musique qui, entre deux silences,



FONTANA. Céramique. 1963. Ceas. Albisola Marina





CESAR. La petite boîte. Coll. Saïdenberg, New York.

circonscrit parfois l'indicible, il était capable de résoudre les antinomies entre la forme et un concept incompatible avec toute forme, entre l'image plastique et le *numen*, égal au tout et au rien et qu'aucun des artifices auxquels l'art eut recours au long des siècles ne put, sans le trahir, manifester l'existence.

La forme devient ainsi la réplique, la contrepartie de cette force en puissance qui agit par le non-être et réside dans l'étendue soustraite à la réalité qui la presse et en oblitère la révélation. Grâce à la troisième dimension, la sculpture a le privilège d'introduire dans le secret même de la forme, de tourner par là une insurmontable contradiction.

Quelques œuvres ont paru qui atteignent à ce

degré d'exhaustion et de rigueur où la forme tout entière est soumise à ce principe de non réalité dont elle est la face concrète. Fomentée par ses tensions internes, la figure plastique réalise l'impossible jonction de cette réalité latente et de l'élément matériel en qui elle s'engendre.

Tantôt, la forme n'est que l'enveloppe d'un espace solidifié, durci dans sa gangue, lourd d'on ne sait quelle nuit minérale. Les sphères de Fontana s'entr'ouvrent sur la feinte profondeur qu'elles promettent, mais leurs lèvres se referment et n'en livrent rien. Tantôt, l'écorce formelle, comme sous la poussée qu'elle retient, se fissure. Par ses failles, on la peut deviner bourrée d'organes à demi concassés, delités, débris effrités de son unité rompue, chaos divisé de son ordre futur. Ces variantes de l'œuf orphique trahissent chez un Ipoustéguy par exemple, et peut-être à son insu, l'obsession d'un univers matriciel qui ne viendrait jamais à éclore. Le thème de la tête, ou du heaume n'est pas moins riche en suggestions. Dans ces orbites en cratères, dans ces lobes où s'enfouit et stagne l'ombre, le vide semble à l'écoute de vastes rumeurs dont il amplifie les échos. Les têtes oraculaires de Maria Papa les recueillent, multiplient les tympanes, les crêtes vibrantes, pour en faire, mêlées au bruissement d'une pensée élémentaire, la matière sonore d'une vague et indistincte présence.

L'occlusion de la forme peut être totale. Les « boîtes » de César sont la parodie de la fascination du sous-entendu. Coffres à secrets que n'ouvre aucun secret, leur « charme » n'est que dans l'effet supposé d'un contenu indéchiffrable et peut-être inexistant. Elles intriguent, mais comme ces « attrapes » dont le mystère n'est qu'un facétieux trompe-l'œil, une irritante mystification.

Au cœur de la forme, l'espace est en conflit avec elle, soit qu'il lui résiste et lui oppose ce « creux toujours futur » que ne saurait combler ou réduire aucune figure du monde, soit qu'en l'ébranlant, il la détruit et la suscite en même temps par l'effet des tensions intimes de la matière qu'il lui faut briser afin de les soumettre aux siennes. S'il opère aux dépens de son intégrité, le vide fait de l'œuvre qu'il travaille, attaque, perce de tous côtés, un lieu hanté. Il ronge et ravage la forme, mais il la crée. Il l'allège de toute pesanteur. Ce qu'il ôte à sa substance, il le lui restitue en résonances, en feu immatériel. Ses atteintes sont les stigmates d'une possession. A travers la dépouille qui lui est livrée, il rayonne et la transfigure en « corps glorieux » d'ombres mouvantes et d'apparitions. Dans cet art du séisme qui est celui de Colvin, le vide est éclatement, principe de rénovation et de métamorphose. Il se déclare à la manière d'une énergie souterraine. Déjà, il se propage, se dilate, envahit, effondre. Il se fraie en tous sens un passage, se répand en intrications de galeries ascendantes, de défilés et de gorges coupés de perspectives asymétriques, barrées d'autres pans fuyants qui se perdent en vertiges sans

COLVIN. Maquette pour un monument. (Détail).

fond, sans fin. L'orifice franchi, le dédale commence. Point d'issue, ni même de tentation de fuite, mais une plénitude ramassée sur soi. Hors de la figure qui dessine l'envers visible de ce repliement, elle répercute en lignes de force les arêtes, les saillies qui la divisent, la construisent du dedans en prismes traversés de faisceaux étoilés, en instabilité pétrifiée, en cristal négatif visité parfois d'obliques clartés.

Mais il est un autre espace, apaisé, immuable, dominé sévèrement et chargé de la puissance d'un irréductible Moi. L'art de Chillida s'applique à le traquer et à le forcer jusque dans son ultime retraite, — l'arcane fortifié qui en est à la fois le piège et le gîte secret. Longtemps, l'artiste avait enlacé l'espace dans les torsions du fer qu'il pliait aux rythmes austères de ses « fugues ». Il l'encerclait, lui imposait d'entrer dans les labyrinthes d'une géométrie sinueuse. Il le parque désormais dans ces massives demeures qu'il édifie à sa gloire, semblables à quelque mastaba où survit au fond de la chambre-forte écrasée par le poids qui la protège, une parcelle d'éternité.

Comme la tenaille du forgeron, la forme se resserre sur l'espace; elle se referme sur lui, le comprime et le concentre et n'en laisse refluer par d'obscurs canaux que de minces filets autour de l'appareil des blocs sobrements équarris et ajustés



MARIA PAPA.
Tête-bélier.
1962. Bronze.
Coll. Susse.

CHILLIDA. Abesti go-
gora III. Bois. 1962-64.
210 x 380 x 186 cm. Gale-
rie Maeght, Paris



afin de rendre plus étroite la clôture. De toute sa puissance grave, obstinée, elle l'étreint, l'étouffe de ses masses conjuguées. Au centre de ces réseaux anguleux d'interstices et de méandres, de ces carrefours insidieux, de ces impasses, de ces entassements cubiques qui s'épaulent et adhèrent, soudés par leurs propres écarts, il reste une lacune: l'empreinte creuse de la cohérence précise qui s'applique de toutes ses forces à la définir et à l'isoler.

A défaut de rendre directement le mystère, l'artiste induit le regard à le supposer. A l'aide de valeurs sensibles, il le mime, le suggère et, ainsi, le révèle. Cet in-pace, aboutissement de tous les desseins du sculpteur, où se concentrent comme

en un nœud les tensions, les poussées d'un massif d'antagonismes convergents, est la figure essentielle de l'œuvre, l'image profonde, masquée par un hermétisme rigide de rigueur quasi ascétique qui innerve la forme entière et pour qui elle est faite. Il ne s'agit pas d'exprimer, de rendre apparent, manifeste, ce qui est au-delà de l'apparence, mais, en le dissimulant, d'en faire éprouver la présence. Il suffit de ce lambeau d'espace préservé pour que l'énigme soit posée et reçoive, par le détour de l'œuvre, son inexplicable magie, la plus subtile, la plus efficace, celle du caché. Le Sacré se refuse au regard, mais la forme, son antithèse, en l'identifiant à l'espace, son essence, l'incarne sans le trahir.

PIERRE VOLBOUDT.

Jean Dubuffet: L'Hourloupe ou de l'envoûtement

par Georges Limbour

Jean Dubuffet aime à donner à chacune de ses séries de tableaux un titre général. Celui-ci: *L'Hourloupe*, qui paraît au premier abord fantaisiste, humoristique, manquer un peu de sérieux — mais il faut se méfier des interprétations hâtives et erronées — désigne l'ensemble de ses œuvres, dessins, gouaches et tableaux, à partir de juin 62. Sur un autre plan, il désigne un monde imaginaire, basé sur ce que j'appellerai *la construction en rayures* monde étrange et labyrinthique, le plus solide que ce peintre ait jamais construit, puisqu'il obéit à un certain principe linéaire et géométrique; il est en outre hanté par une lumière blanche et un esprit de rêve somnambulique que pour l'instant nous pourrions qualifier de lunatique.

Il faut pour bien le comprendre remonter un peu plus haut. En 1960, après un cycle de peintures désertiques et de couleurs terreuses, où la matière joue un grand rôle, tout dessin étant absent (*Les Matériologies; La Vie sans l'homme*), le peintre revient, selon le mouvement de balancier dont il est coutumier, à une peinture plus humanisée et très colorée, très peuplée. Il reprend ses premiers thèmes, rues, magasins, personnages. C'est le cycle *Paris-Circus*, titre qui lui aussi laisse entendre un abandon à la fantaisie délirante, et même la drôlerie. Dans ce *Paris-Circus* on trouve des personnages chapeautés dont l'origine remonte à 1943. Cependant leur forme va promptement évoluer. Sous le nom de *Baladins* on en voit apparaître de tout à fait nouveaux formés de taches de couleurs intenses et diverses. Ce nom de baladins indique que ces êtres errent dans un monde irréel, évoluent sur une scène de rêve où ils nous offrent une comédie, non dans le sens satirique du mot, mais dans le sens féérique. Ils pensent danser *La Gigue irlandaise*. Ce ne serait pas se tromper, quoique maintes nuances y manqueraient, que de voir là, l'auteur n'y ayant sûrement pas pensé, une sorte d'arlequinade, une amorce de comédie italienne qui se poursuivra souvent dans *L'Hourloupe*. Quelques tableaux de cette époque sont collectivement intitulés *Légendes*. Il ne s'agit pas d'allusions à des légendes historiques, mais d'un monde hors des temps, *légalendaire* en ce qu'il est celui du charme et de l'imagination, par delà le

DUBUFFET. Le cosmopolite. Peinture. Déc. 1963. Stedelijk Museum, Amsterdam.





DUBUFFET. Le gai savoir. Peinture. Juillet 1963. 150 x 195 cm.

vrai et le faux, un monde où les personnages présentent une certaine analogie, parfois du reste assez lointaine, avec ceux de la réalité, mais qui permet de les reconnaître comme êtres vivants et chargés de vifs sentiments élémentaires.

C'est de cet état d'esprit que va sortir *L'Hourloupe* par un procédé spontané du mécanisme d'invention qui a été souvent celui du peintre.

En été 62, Jean Dubuffet a composé plusieurs petits livres, notamment *L'Hourloupe* et *Mordicus* qui vont entraîner le développement ultérieur de sa peinture.

L'Hourloupe (texte en jargon de J. D.) est un petit cahier imprimé en blanc sur papier noir et illustré de 27 dessins. Ceux-ci sont des silhouettes blanches partagées intérieurement en un certain nombre de pièces, la plupart rayées de traits parallèles au stylo-bille bleu et rouge. Ces figures évoquent des personnages, des objets, des animaux. Certaines semblent des fleurs, ou des coquillages, qui sont probablement des têtes. Dans

Mordicus, ces personnages — mais sur papier blanc — apparaissent sautillant, dansant, gesticulant et d'une vive gaieté. Ajoutons que par la précision des traits, les proportions équilibrées des pièces, rouges ou bleues, ces figures donnent l'impression du ciselé. Ces personnages ont une netteté géométrique, une construction ordonnée qui apparaît pour la première fois, je crois, dans l'œuvre de Dubuffet. Si on entre bien en rapport et en sympathie avec eux, on est déjà dans le secret de *L'Hourloupe*. Miraculeusement féconds, ils sont chargés d'un pouvoir virtuel dont on reconnaîtra l'ampleur par la suite.

Dubuffet ne tarde pas à transporter de tels personnages dans le domaine de la peinture à l'huile. Dans plusieurs tableaux, il en peint un ou plusieurs style *Hourloupe* sur fond de couleurs éparpillées style *Paris-Circus*, opposant ainsi fortement deux époques ou cycles différents, ce qui produit un effet de choc. Par la suite la construction en rayures envahit tout le tableau. Les cons-

tructions en rayures sont, à l'origine, exclusivement bleues et rouges sur fond blanc. Ce choix de couleurs intrigue: a-t-il été imposé par la toute-puissance du stylo-bille? Est-ce donc le fabricant de cet instrument si vulgairement nécessaire et répandu qui a décidé, involontairement, des couleurs dominantes dans la future peinture de Dubuffet? Peut-on se demander ce que celle-ci serait devenue si les stylo-billes avaient écrit en vert ou en jaune par exemple? Une sorte de fascination du stylo-bille s'est-elle exercée sur Dubuffet? Cette question me semble soulever un intéressant et ample problème, que je ne puis ici que laisser de côté. Disons simplement que les couleurs du stylo-bille sont une sorte de vérité quotidienne, et le spectateur lui-même subit inconsciemment, dans *l'Hourloupe*, leur envoûtement. L'emploi de ces couleurs relève donc d'un curieux réalisme, indirect, auquel s'oppose l'idéalisation des personnages.

Comme chacune des innovations techniques de ce peintre, la rayure est donc entrée dans le monde imaginaire de la peinture, portée par des personnages. Tout vient par l'homme. On sait à

quel point Dubuffet est obsédé par le thème du personnage. La moitié de son œuvre est faite de têtes ou d'individus, hommes ou femmes, en buste ou en pied. Mais de l'homme la rayure peu à peu s'étendra à toute la nature, arbres, objets et villes. Il y aura en outre quelques tableaux sans références précises, et que d'aucuns nommeraient abstraits.

Les compositions en rayures sont susceptibles de variations illimitées, même dans l'exclusivité du bleu et du rouge: les traits parallèles qui les composent peuvent être différemment orientés; les rayures peuvent être plus ou moins rapprochées, intensifiant encore ou éclaircissant la couleur; les traits peuvent être plus ou moins épais; le fond blanc sur lequel elles sont tracées peut être diversement nuancé. A ces procédés élémentaires de différenciation, Dubuffet en ajoutera beaucoup d'autres grâce auxquels ces tableaux, loin d'être monotones, acquerront chacun une personnalité très marquée.

Leur attrait provient de ce que tout système de rayures exerce irrésistiblement sur l'esprit une

DUBUFFET. L'agenouillement de l'Évêque. Peinture. Octobre 1963. 220 x 300 cm.





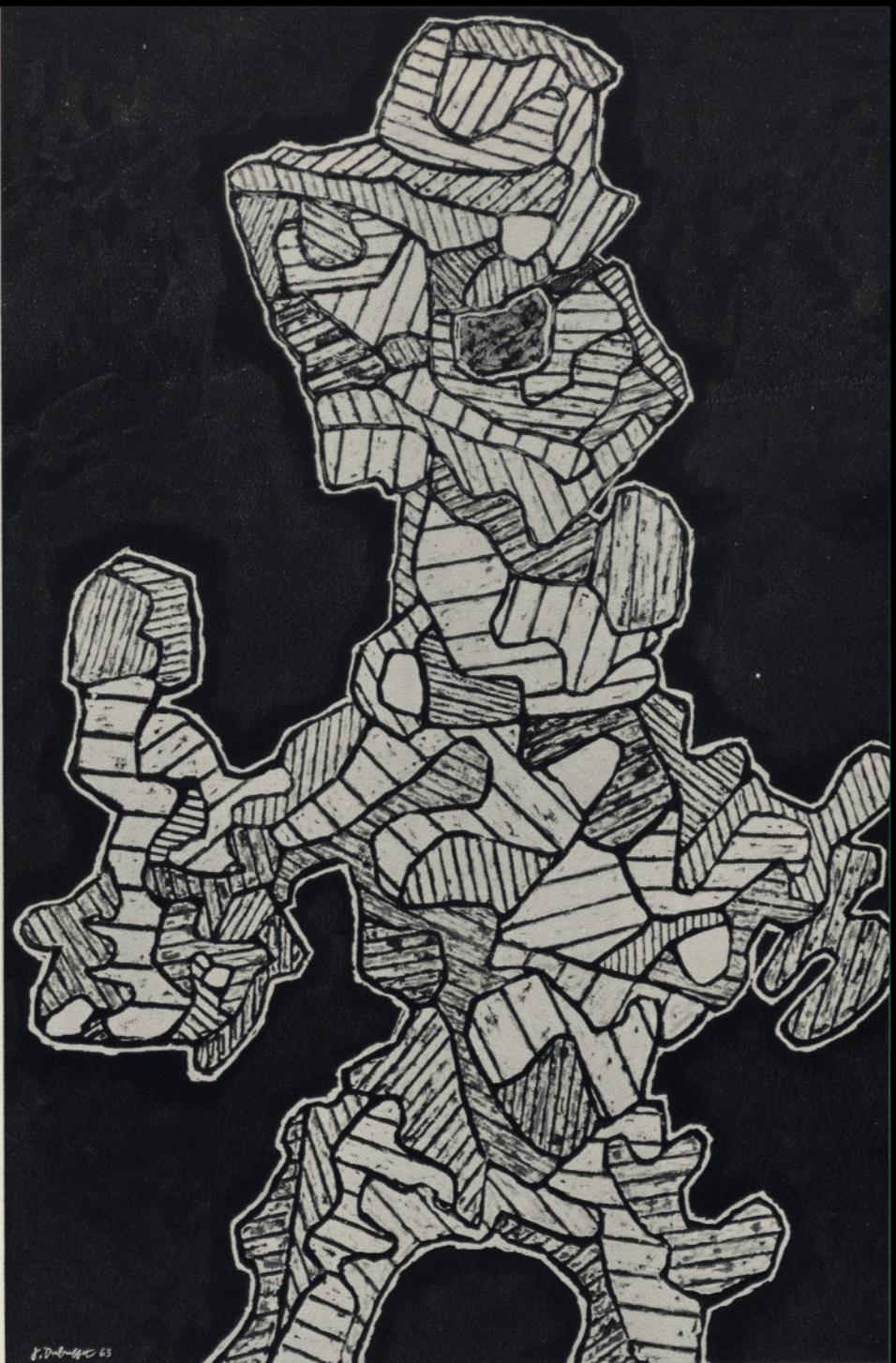
DUBUFFET. L'administration des leurres. Peinture. Décembre 1963. 130 x 195 cm.

DUBUFFET. Les inconsistances.
Mars 1964.
130 x 780 cm.



certaine fascination. La rayure n'est pas une construction naturelle, elle est même ce qu'il y a de plus opposé à la nature, bien qu'elle soit un procédé spontané, instinctif de l'esprit, pour remplir le vide d'une surface, l'animer, en quelque sorte barrer ou rayer du néant. Elle est un dérivé du procédé des hachures qui animent à l'état sauvage le corps des esquisses des dessinateurs simplistes, ou tracées par un crayon plus savant deviennent la substance même de la nature. La rayure est aussi l'élément décoratif le plus simple. Comment le spectateur d'un tableau de Dubuffet ne penserait-il pas — inconsciemment ou non — aux jerseys des marins, à toutes rayures d'habillement, de décoration murale, de motif d'architecture ou de structure d'objets: touches de piano ou d'accordéon, cordes de cythare, de luths ou de lyres, marches d'escaliers droits ou tournants, barreaux de cages, de grilles ou d'échelles; images, correspondances, associations qui le poursuivent, plus ou moins bien applicables formellement à telles structures d'un tableau, mais qui réussissent fort bien si on s'en tient à l'esprit. J'ai déjà indiqué les possibilités illimitées des constructions par rayures. Celles-ci évoquent un infini, et leur répétition ouvre une sorte de vertige métaphysique, trouble auquel on sait bien que la peinture de Dubuffet n'a pas toujours été étrangère.

Si les petits personnages du cahier *L'Hourloupe* portaient en eux ce mécanisme de fascination, on comprend qu'il aient été le point de départ d'un développement aussi ample qu'inattendu. C'est la nécessité interne des rayures, leur puissante volonté d'expansion labyrinthique qui, sous l'empire d'un véritable envoûtement, a poussé Dubuffet à peindre les tableaux les plus grands qu'il ait jamais faits, y travaillant des semaines entières avec une calme patience — la fascination est calme —





DUBUFFET. La gigue irlandaise. Peinture. Septembre 1961. 114 x 146 cm.

grimant ses échelles sans fin, s'enfermant dans ses cages et s'en échappant, montant des marches d'escaliers qui tournent jusqu'à l'infini.

Si ce que peint Dubuffet c'est l'esprit essentiel, le monde idéal et labyrinthique de la Rayure, les personnages qui l'ont apportée ne sont plus nécessaires. Je crois que l'on peut compter parmi les tableaux les plus magnifiques ceux, assez rares, d'où ils sont *totalemment* absents. (Je dis totalement car ce peintre aime souvent cacher des personnages, ou des objets, les donner à découvrir, ménager des surprises, provoquer des recherches). Dans ce cas le raffinement des couleurs y est sans égal, même si ne sont employés que du bleu et du rouge. Démonstration paradoxale, et leçon, qu'avec ces seules couleurs on peut se montrer grand coloriste. (Je revois dans tel tableau des

reflets de bleu apparaître dans la transparence d'une précieuse porcelaine blanche.) On rencontre, par exception, des rayures noires, vertes ou jaunes. Ces deux dernières couleurs interviennent d'ailleurs avec beaucoup de vivacité dans maints tableaux, sous l'aspect de surfaces uniformément colorées, disposées selon un rythme calculé entre les pièces rayées sur fond blanc, ce qui donne au tableau une animation cadencée et de joyeux entrain.

Le système des rayures entraîne, comme on l'a vu, une importance considérable du blanc, nuancé ou pur, éclatant ou crayeux. Ainsi vont apparaître de nouveaux personnages qui, au lieu d'être rayés en bleu ou en rouge, seront uniquement blancs, et c'est au contraire le monde dans lequel ils errent qui sera construit en rayures. Cette blancheur



DUBUFFET. L'aubaine. Peinture. Novembre 1963. 146 x 114 cm.

confère aux êtres un étrange aspect lunaire. Mais lunaire? Il vaut mieux dire lunatique. Ce sont des somnambules un peu inquiétants. De quelle planète — intérieure — descendent-ils, ainsi exsangues? Dans un grand tableau, *l'Agenouillement de l'Evêque*, nous en voyons trois (d'ailleurs ceux-ci moins blancs que d'autres, légèrement ocrés) dont l'un, vaguement agenouillé, peut passer en effet pour un évêque, mais de quelle Hérésie, avec un chapeau de clown sur la tête?

Ici nous saisissons l'esprit ambigu de *l'Hourloupe*. On se méprendrait fort en voyant dans ces personnages des images caricaturales, des expressions d'un humour gai. Lorsqu'il eut réalisé un grand nombre de compositions diverses Dubuffet en vint à peindre quatre grands personnages en pied sur fond noir. (Ce noir est le rideau sombre de son théâtre, de sa *commedia dell'arte* de notre temps). Le personnage est équivoques, aussi inquiétants qu'un peu grotesques. Fantoques drôles ou guignols tragiques? Gesticulent-ils gaiement, ou ne seraient-ils pas plutôt un tantinet menaçants? Certes cette peinture montre de la bonne humeur. Il y a un satiriste, c'est possible, dans *Paris-Circus*. Dubuffet a le goût de la farce. Mais *le Gai savoir*, comme il intitule un de ses tableaux, n'est pas tiré de la seule gaieté. Justement l'un de ces grands personnages s'appelle *le Donneur d'alarme*, ce qui pourrait être pure farce, car l'alarme on peut la donner pour rire, jouer à faire peur, ce qui est souvent un jeu bête, et même dangereux, je veux dire dangereux pour le peintre: on ne le prendra plus au sérieux. Je crois donc qu'il donne réellement l'alarme. Mais pour quel danger? Quelle peur veut-il nous communiquer? Il serait pesant de trop discourir à ce sujet. Nous connaissons le théâtre contemporain: il suffira de dire que philosophiquement comme picturalement Dubuffet est un artiste moderne.

Jusqu'à présent aucun problème technique ne s'était posé pour *l'Hourloupe*, sagement peinte à la peinture à l'huile. La technique, on le sait, c'est aussi le fort de Dubuffet. Après ses quatre grands personnages, une inquiétude l'envahit. Les tableaux de *l'Hourloupe*, et ses blancs éclatants et délicats, sont peints sur des toiles préalablement recouvertes d'un enduit noir. L'inquiétude fut que ces blancs ne vinssent à jaunir à la longue, ou que le noir de la préparation ne finît par remonter à travers. Cette crainte était-elle justifiée? De toute façon, pour parer au danger possible, il estima plus sûr de recourir à l'emploi d'une peinture vinylique. Décision qui serait sans doute pour nous secondaire, s'il n'avait aussitôt entrepris, pour l'éprouver, un ouvrage de 7 mètres 80 de long, et 1 mètre 45 de haut, *les Inconsistances*. Ce tableau (articulé comme un paravent) est un des plus purs produits de *l'Hourloupe*, peint uniquement en bleu et rouge. C'est une apothéose, peut-être funèbre, du Blanc lunatique qui en occupe la plus grande surface, sans grande varia-

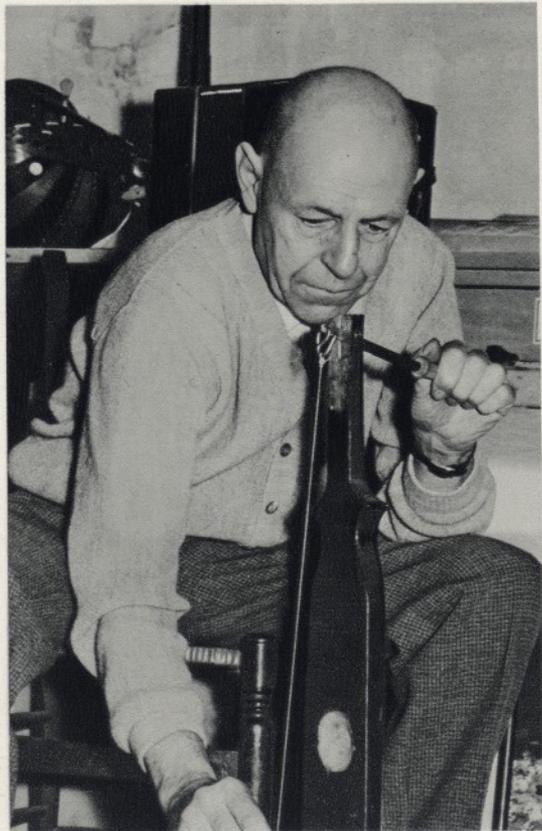
tion d'une extrémité à l'autre, porté à une intensité lumineuse hypnotisante, apte à provoquer le somnambulisme, et qui compose la substance de quatorze personnages errant dans ce monde énigmatique éclairé par on ne sait quel soleil. Ici la prolifération des pièces rayées, qui suggère un décor de ville avec de très hauts escaliers, s'étend *ad infinitum*, le regard dans la visite de ce labyrinthe étant guidé par les forts accents rythmés de solides taches intensément et uniformément rouges ou bleues, dont certaines se donnent le caprice de suggérer un objet, par exemple un verre de vin. Ce verre de vin peut-il donner un sang vigoureux à des personnages apparemment si exsangues? Il nous permettra peut-être de saisir le rôle et le sens des objets dans le royaume de *l'Hourloupe*.

J'ai déjà eu l'occasion d'indiquer brièvement que dans maintes compositions nous voyons apparaître, quoique d'une manière incertaine, et comme s'ils étaient malicieusement dissimulés, soit des animaux, chiens, oiseaux, têtes de serpent, soit des objets, téléphones, motocyclettes, bouteilles. Ces objets semblent avoir pour rôle de rattacher le spectateur à l'idée de réalité, d'orienter sa méditation, tout en la déroutant cependant. Ils m'apparaissent parfois comme des leurres, plus propres à nous perdre dans ces labyrinthes qu'à nous y diriger. D'un autre côté, ce sont aussi des vestiges qui témoignent que dans ces dédales il y a trace de vie, et que l'on y peut donc survivre. Ils sont emblème d'espérance: nous avons trouvé l'entrée et la sortie.

La représentation des objets, et donc la nature morte, a toujours inquiété l'esprit de ce peintre. Aussi le voyons-nous aujourd'hui dans une suite de dessins au marker (gros traits noirs) faire entrer avec précision l'objet dans l'esprit Hourloupe. Ces dessins, qui sont donc en partie des compositions en rayures, reconstruisent des objets quotidiens, canapés, chaises, samovars, pichets, lits, pianos, fusils, canons; comme objets plus vastes: églises, voire cathédrales. Ils impressionnent par la solidité des formes simples. Cependant je trouve quelque étrangeté dans leur choix. Comment la cathédrale (cf. l'évêque cité plus haut) peut-elle attirer un incroyant qui déteste les monuments historiques? Et le fusil, et le canon, sont-ils des objets quotidiens, familiers et désirables pour un artiste pacifiste? Cela veut-il dire, et c'est bien comme cela que je le prendrai, que toutes les choses, et les personnes, et les esprits, peuvent et doivent entrer dans *l'Hourloupe*, dans le système universel de la Rayure, le quotidien et le légendaire, l'historique et l'actuel, le riant et l'amer, le rationnel comme l'absurde.

GEORGES LIMBOUR.

Toutes les toiles reproduites ici ont été exposées au Palazzo Grassi, à Venise.



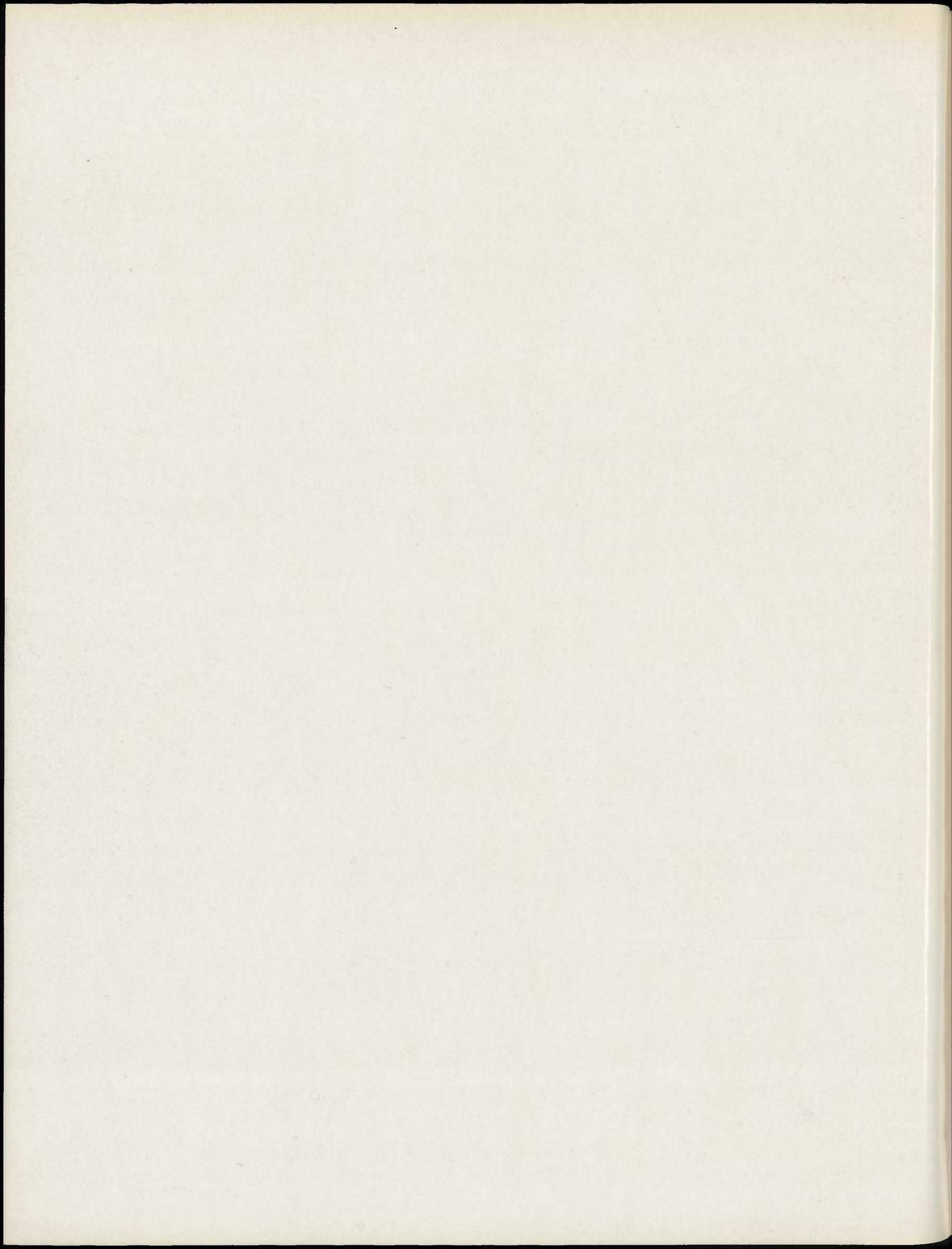
Jean Dubuffet



DUBUFFET, Mouchon berloque. Huile sur toile. 114 x 146 cm. 19 juin 1963.



DUBUFFET. Les estafettes. Huile sur toile. 162 x 130 cm. 14 août 1963.



Ipoustéguy et le sacré orphique

par G. Marchiori

Je me souviens de certaines phrases d'Ipoustéguy, de certaines vues pénétrantes, et pas seulement à l'égard de son œuvre. (Nombre de critiques, redoutant d'être entraînés hors d'une juste interprétation historique, se méfient de ces « poétiques » alors qu'elles frayent souvent la voie à une compréhension plus profonde et plus vraie du processus créateur.) Lorsque Ipoustéguy affirme: « Et c'est toujours chaussés de sandales grecques que nous marchons — au cri — à la recherche des barbares », ou: « A partir d'aujourd'hui tout est vieux comme le monde », ou encore: « Les artistes (créateurs dit-on) ne font que rappeler à leurs contemporains ce qui risque de se perdre: un langage initial déjà cent fois exprimé », il s'inspire de sa propre expérience, mais pour aboutir à des constatations d'ordre général dans le cadre d'un jugement historique précis. Et s'il lui arrive de s'interroger sous une forme dubitative, la réponse est déjà implicite: « Un seul monde est polymorphe, un seul individu; pourquoi une seule sculpture ne serait-elle pas polymorphique? » En fait, la sculpture d'Ipoustéguy est polymorphe.

Il porte en lui le sens des commencements, du lien secret avec les formes originelles: géométri-

IPOUSTÉGUY. Cénotaphe. Tôle. 1957. Longueur 210 cm. Galerie Claude Bernard. (Photo R. David).





IPOUSTÉGUY. Sénèque 1959. Bronze. Haut. 22 cm.

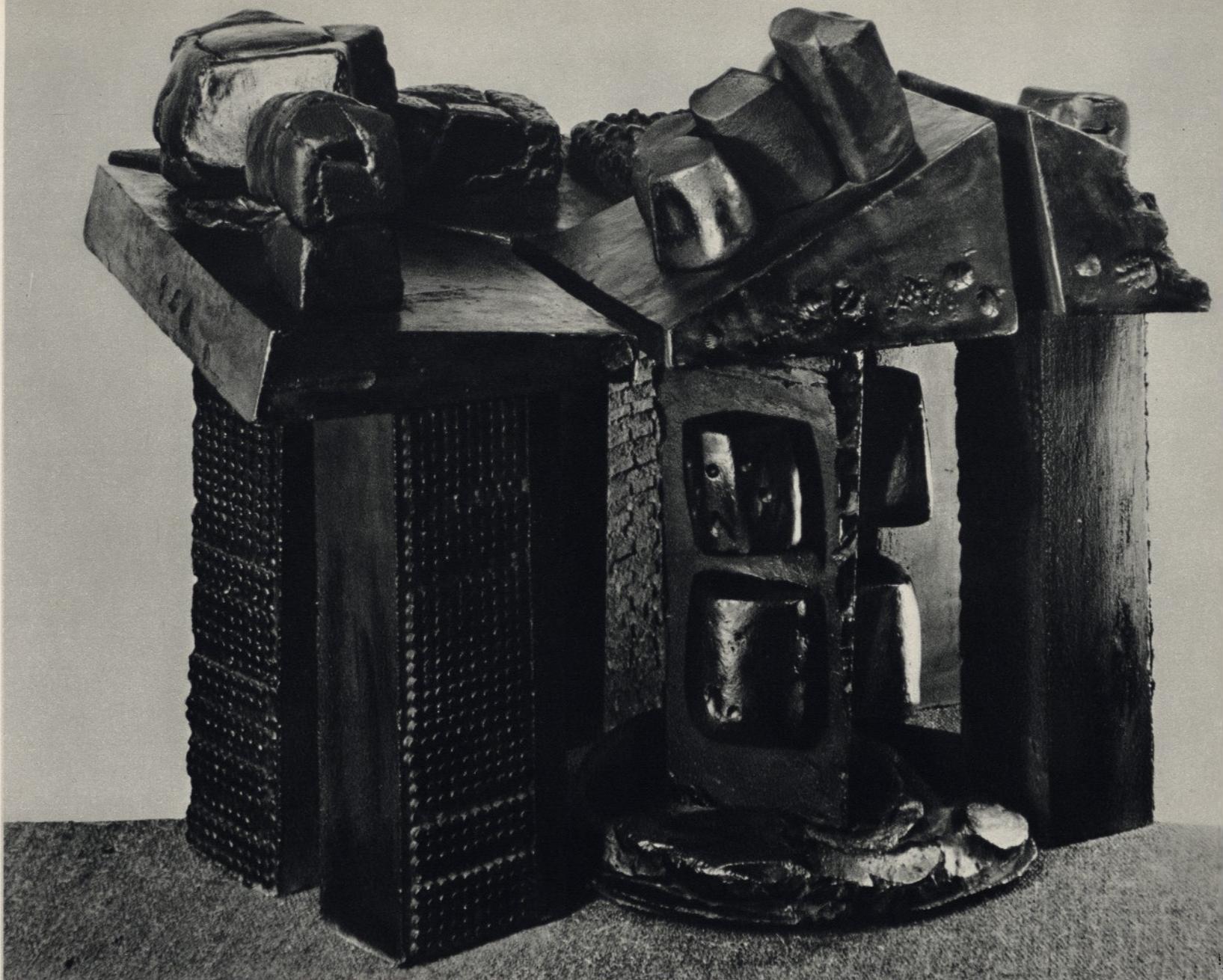
ques d'abord, puis organiques et germinales, avec une parenthèse d'images monumentales — équarries en blocs décomposables — et d'autels préhistoriques, de constructions inspirées par les objets-symboles de la vie moderne.

Polymorphisme, au-delà de l'absurde débat sur la figuration et la non-figuration qui déraisonnablement se prolonge: la réalité plastique ne pouvant être figée dans une formule, emprisonnée dans une catégorie. Polymorphisme, du fait de la complexité des rapports et des suggestions auxquels de nos jours l'artiste est soumis, du fait également de sa libre recherche dans un champ ouvert à toutes les possibilités visuelles. Mais chacun traîne derrière soi, plus ou moins consciemment, la tradition dont il relève; chacun, « chausant des sandales grecques », peut aboutir à *l'objet trouvé*.

Tel n'est point cependant le cas d'Ipoustéguy, d'entre les sculpteurs modernes le plus contraire, au nom de « l'anti-objet », autrement dit de l'œuvre d'art, à la facilité de choix. L'adoption d'éléments métalliques tirés de machines hors d'usage et recomposés en une nouvelle unité, répond au goût d'une symbolique du produit industriel mis naturellement au service de l'homme et désormais trop ressassée. L'objet fabriqué, qui correspond d'emblée à une forme conçue dans un but utilitaire, acquiert par la suite, en vertu des métamorphoses opérées par l'usure, une destination

IPOUSTÉGUY. Roger et le peuple des morts. (Détail). 1959. Pièce unique. 40 x 110 x 130 cm. Galerie Claude Bernard.





IFOUSTÉGUY. Saint Jean d'Acre. 1960. Galerie Claude Bernard. (Photo Luc Joubert).

esthétique. Un incessant échange de significations s'opère à travers ce processus de réélaboration qui demeure un acte créateur, même s'il arrive souvent que son ultime résultat soit un objet.

L'antique procédé de la sculpture suffit à Ipoustéguy pour faire preuve d'une vitalité extrêmement actuelle, si tant est que cet adjectif ait valeur critique. C'est en effet l'histoire, quand celle-ci exprime le sens du temps au-delà des mouvements, des « styles » et des manières entendues comme abstractions, qui devrait être « actualité ». Anticipant ainsi sur le jugement réservé à l'historien futur — bénéficiaire d'un majeur recul et d'un plus vaste champ de vision — Ipoustéguy semble résumer en lui, avec son esprit de recherche, les contradictions, les inquiétudes et jusqu'aux erreurs de l'homme moderne en voie de se former.

Le contexte culturel dans lequel s'insère l'œuvre d'Ipoustéguy paraît de prime abord se rattacher à la tradition puriste, illustrée par Adam, en particulier avec la « Rose » (1955); mais très vite, — avec le « Cénotaphe » (1957) et le « Crabe et oiseau » (1958) — les masses à encastrement, d'une

sévérité de profil toute géométrique, acquièrent une valeur monumentale sur le schéma nettement perceptible des modèles antiques. Le sexe et la mort sont les grands motifs dont s'inspire la sculpture d'Ipoustéguy, empreinte d'une dignité, d'une solennité, d'un hiératisme en somme, qui s'oppose résolument aux envols de tant de sculptures tirant parti de matériaux nouveaux, de matières plastiques légères et aériennes. Les feuilles de Calder, les structures en plexiglass de Gabo, le dynamisme des calligraphies spatiales de Gonzales, demeurent absolument étrangers au sculpteur qui donne sa mesure en 1958 avec un bronze massif, écartelé en ses volumes structuraux, en forme de stèle: le « David ».

Ce « David » est en quelque sorte le module que parachèveront et définiront l'« Homme » et la « Femme » (1963), prototypes, avec « Remoulus » (1963) d'un curieux classicisme repensé et réadapté, plus proche des synthèses plastiques de l'art roman que des tentations de l'archaïsme grec.

Ipoustéguy révèle un visage imprévisible dans le sens d'une « figuration » ironique issue du



IPOUSTÉGUY. Le Bon Dieu. Bronze. 1960. Base 45 x 25; Haut. 45 cm. Galerie Claude Bernard.

« Goliath » lacéré de 1959, où apparaissent à la fois élan de vie et présage de mort. Ces présences simultanées se font encore plus évidentes dans le « Casque fendu » (1958) et la « Tête de mort » (1961) où se retrouve le schème primordial de l'œuf-crâne (une forme absolue qu'Ipoustéguy s'efforce d'appréhender de l'intérieur). On est désormais bien loin de l'œuf de Brancusi et de sa pure abstraction qui s'atténue, avec le temps, en l'ovale d'un visage rêvé. C'est ici la force élémentaire qui est saisie au moment même de son jaillissement, c'est la mystérieuse germination de la vie. Et c'est en outre l'aspect dramatique d'un art qui s'explicité en deux hommages à « Cumes » et à « Mycènes » (1960), élémentaires compositions cubiques, instruments d'un rituel évoqué, du fond des siècles, pour le culte des morts. Au nom des civilisations revécues, Ipoustéguy sacrifie sur ces autels aux idoles et aux symboles d'une civilisation mécanique qui ne laisse à la contemplation de l'homme aucun répit.

Objets-symboles devenus sculptures en vertu,

une fois encore, d'une transposition géniale, c'est-à-dire en renonçant à la réalité physique de l'objet trouvé, à la brutalité de ses apparences, pour rechercher au contraire, à travers une interprétation pénétrante de certains caractères typiques, les valeurs suggestives et émotives des formes « utiles ». Tels sont les modes possibles pour ouvrir une alternative valable au jeu des compositions gratuites sur l'échiquier du hasard, aux choix polémiques qui semblent éluder le problème fondamental et premier de toute sculpture.

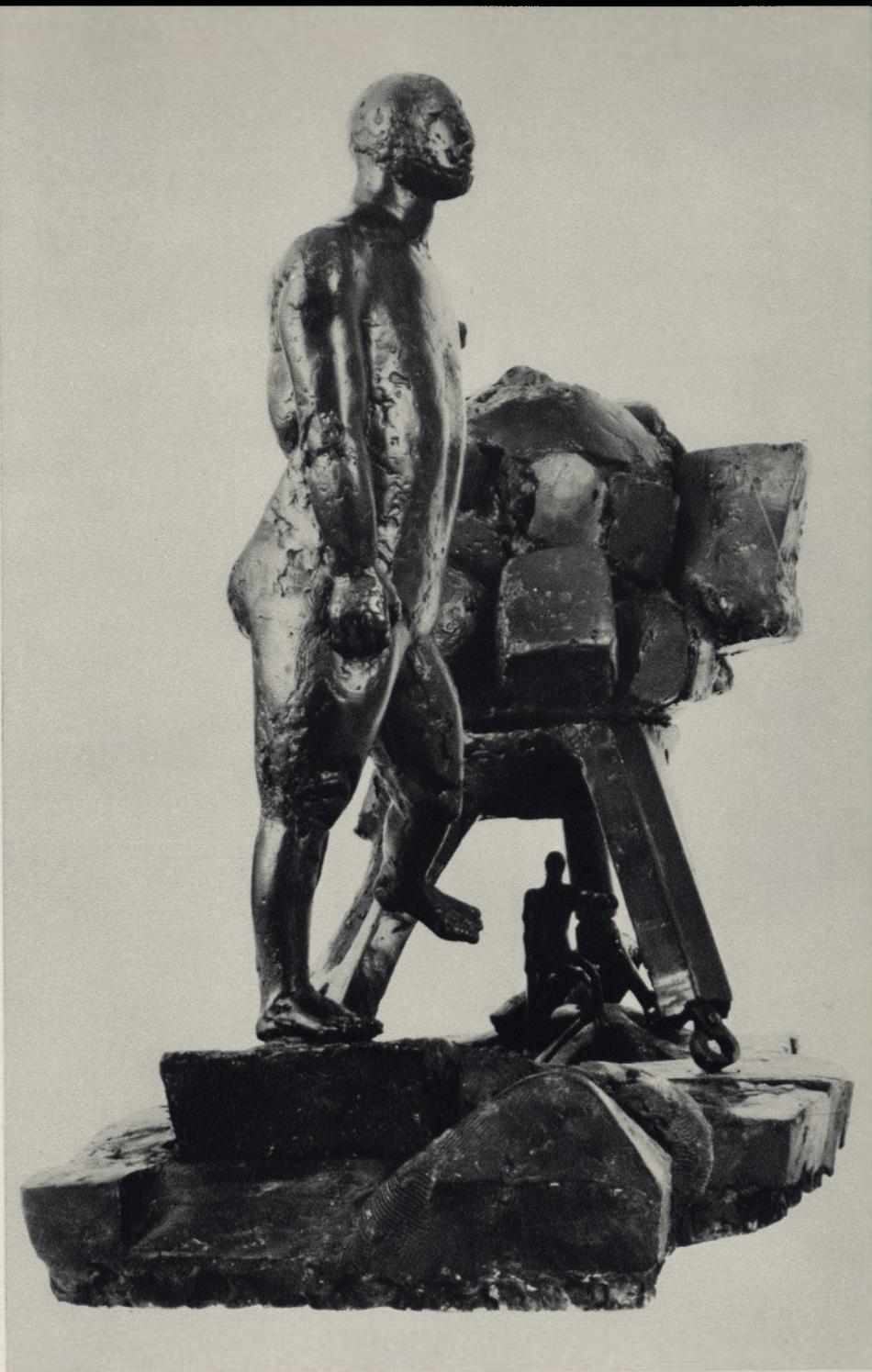
Ipoustéguy se prévaut toujours de l'imagination, de l'invention ingénieuse qu'il oppose à la vogue des objets réels assemblés selon les techniques les plus récentes et les plus insolites. Le rapport avec l'antique ne manque point dans les œuvres récentes d'Ipoustéguy, ni dans les contemporaines « découvertes » de la nature. Véritables « découvertes », fruit d'une observation qui atteint à la vision et transcende les apparences familières pour atteindre à une réalité fantastique, proprement révélatrice.

IPOUSTÉGUY. Personnage descendant d'un véhicule. 1962.
Base 96 x 60; Haut. 90 cm. Galerie Claude Bernard.

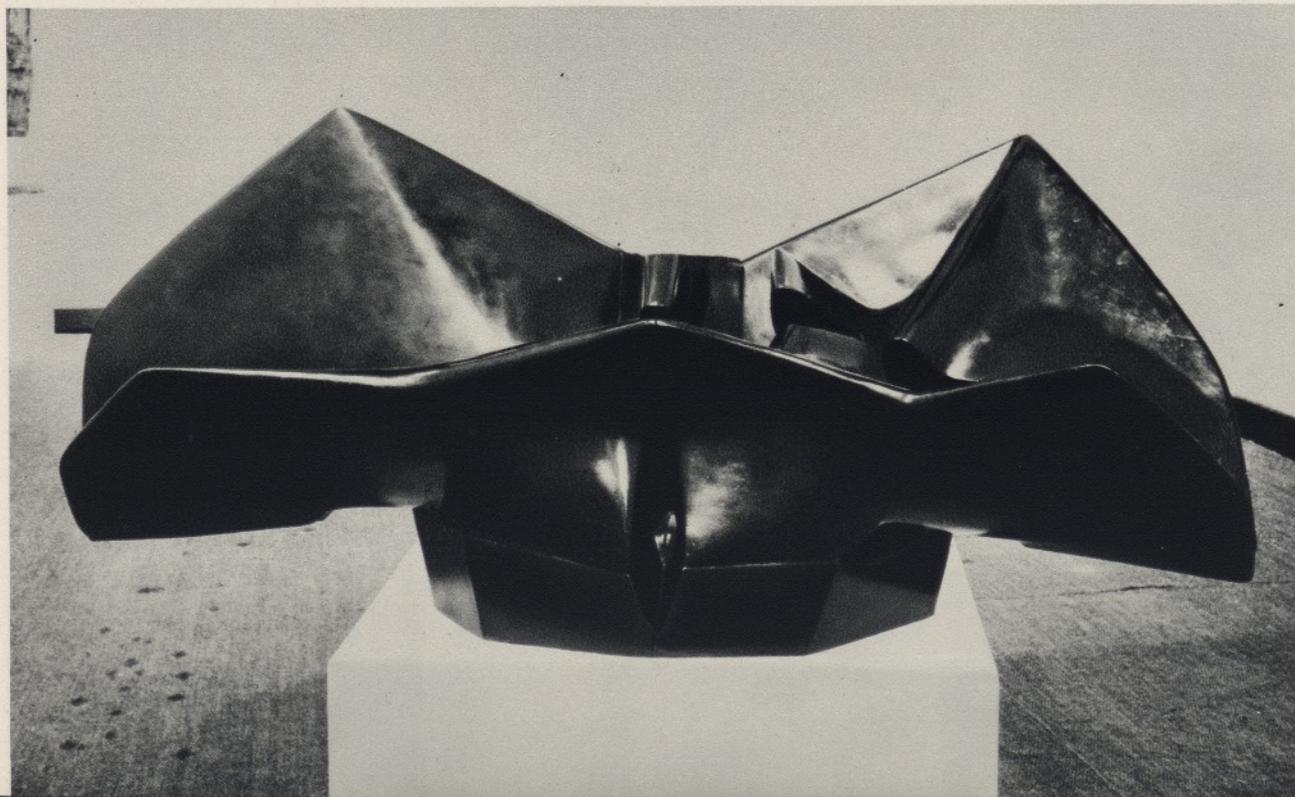
D'après ce qui précède, et en s'en tenant aux schèmes logiques habituels, une recherche qui se déroule sur différents plans et dans des directions parfois opposées peut sembler contradictoire. Mais le temps des cohésions apparemment rationnelles est révolu. Chaque moment de l'art n'a d'autre justification que sa propre vitalité, et les voies qui l'expriment, les modes d'expression eux-mêmes sont infinis: du géométrisme constructif à la rupture informelle des germinations, des structures primordiales du « Bon Dieu » (1960) aux architectures bizarres de « Saint Jean-d'Acre » (1960). L'univers d'Ipoustéguy se détermine chaque fois en une œuvre qui accueille des influences inattendues, des suggestions rares, de secrètes présences, de lointains échos: le temps acquiert une dimension complexe et multiple où les éléments les moins visibles et les plus disparates viennent constituer par leur action le tissu même de l'œuvre d'art.

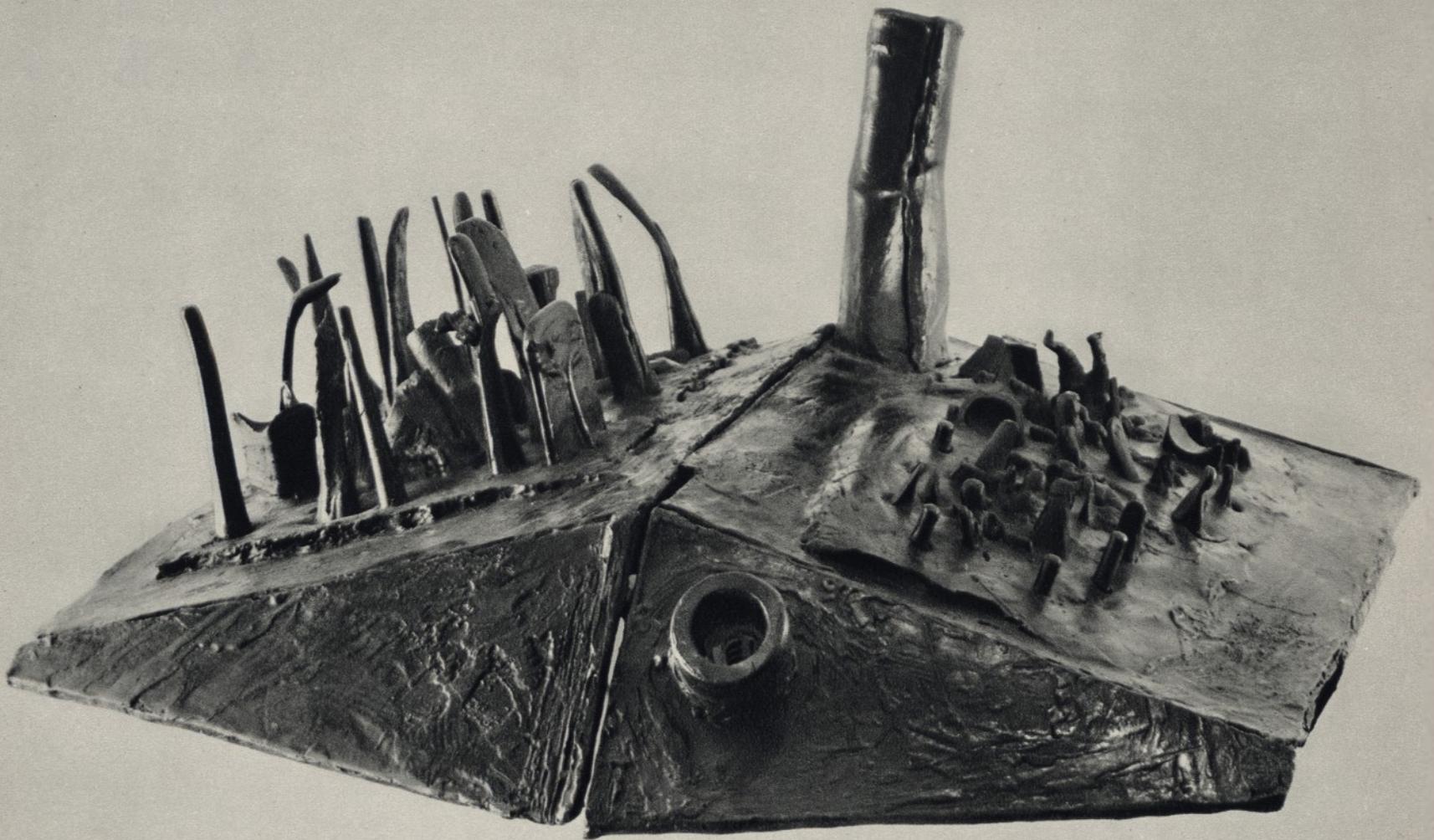
Une analyse formelle est quasiment impossible: ce qui compte dans la sculpture — comme dans chaque art d'aujourd'hui — c'est le rapport avec la réalité nouvelle qui s'élabore dans la conscience de ceux qui vivent libérés des schémas et des modèles de civilisations périmées ou usées. Le sens de l'histoire se manifeste au-delà des insidieuses tromperies d'un présent qui ne peut s'imposer que comme un activisme éphémère ou une mode.

La présence d'Ipoustéguy dans ce moment particulier de la sculpture contemporaine peut être justement révélatrice par la diversité de ses aspects et par sa recherche d'une synthèse — non encore opérée — entre des exigences actuelles (et non contingentes) et cet élan vers le futur que nous pourrions définir comme la tentation inquiétante de révéler l'inexistant: élan qui semble presque toujours incompréhensible dans l'instant même où il prend forme. Il y a chez Ipoustéguy un substrat de culture qui conditionne souvent son inspiration par des allusions ironiques ou évoca-



IPOUSTÉGUY. Le crabe et l'oiseau. 1958. Bronze. Largeur 155 cm.





IPOUSTÉGUY. La colline du Lorrain. 1962. Bronze à cire perdue. Pièce unique. 53 x 48 cm. (Photo Luc Joubert).



trices, tandis que se voudraient sans doute affrontées et déclarées dans la même œuvre ces « contradictions, vivantes contradictions », qui sont l'aiguillon de l'âme indécise et déchirée de l'homme moderne. « Ayez le courage de votre miroir », nous dit Ipoustéguy, incitant chacun à ne point se trahir, à ne point hésiter face à la responsabilité d'être soi-même. La diversité d'aspects de la sculpture d'Ipoustéguy dépend également de cette exigence morale. L'artiste moderne qui refuse le tout-repos d'une formule aisément reconnaissable est fatalement un et divers.

Brancusi et Arp en ont fourni le mémorable exemple.

Les multiples tentatives accomplies par Ipoustéguy — parfois en équilibre entre l'antique et le moderne, ou bien résolument tournées vers l'avenir — révèlent l'inquiétude d'un esprit fasciné par le mystère et dominé par l'idée de la mort, dans l'aventure quotidienne de l'art entendu comme choix et comme destin. La « durée » pourrait être un jour sa récompense.

GIUSEPPE MARCHIORI.

IPOUSTÉGUY. La vague. 1963. Bronze. Long. 54 cm.

Le sentiment sacré de la nature dans l'œuvre de Bissière

par G. Marchiori

Le sens secret de l'œuvre de Bissière tient en une phrase: « Je peins pour être moins seul dans ce monde misérable. » Le souci presque angoissant de « communiquer » avec son prochain nous apparaît comme la raison d'être nécessaire et irrévocable d'un homme pour qui la peinture est avant tout confession. Or, tout comme la vie intérieure, l'art exige une absolue sincérité. On ne saurait

se trahir: la peinture nous renverrait cette trahison à l'égal d'un miroir.

L'engagement de Bissière est total, exclusif: il sourd d'une moralité profonde qui permet à l'artiste de constater que « le plus beau tableau du monde est d'ailleurs une défaite car la réalisation est toujours inférieure à la conception ».

Dans un tel climat de pureté spirituelle, com-

BISSIÈRE. Hommage à Angelico. Peinture à l'œuf sur carton. 1950. 46 x 61 cm. Stedelijk Museum. Amsterdam.





BISSIÈRE. Le petit cheval. Tenture. 1945. 195 x 220 cm. Collection du Mobilier National, Paris.

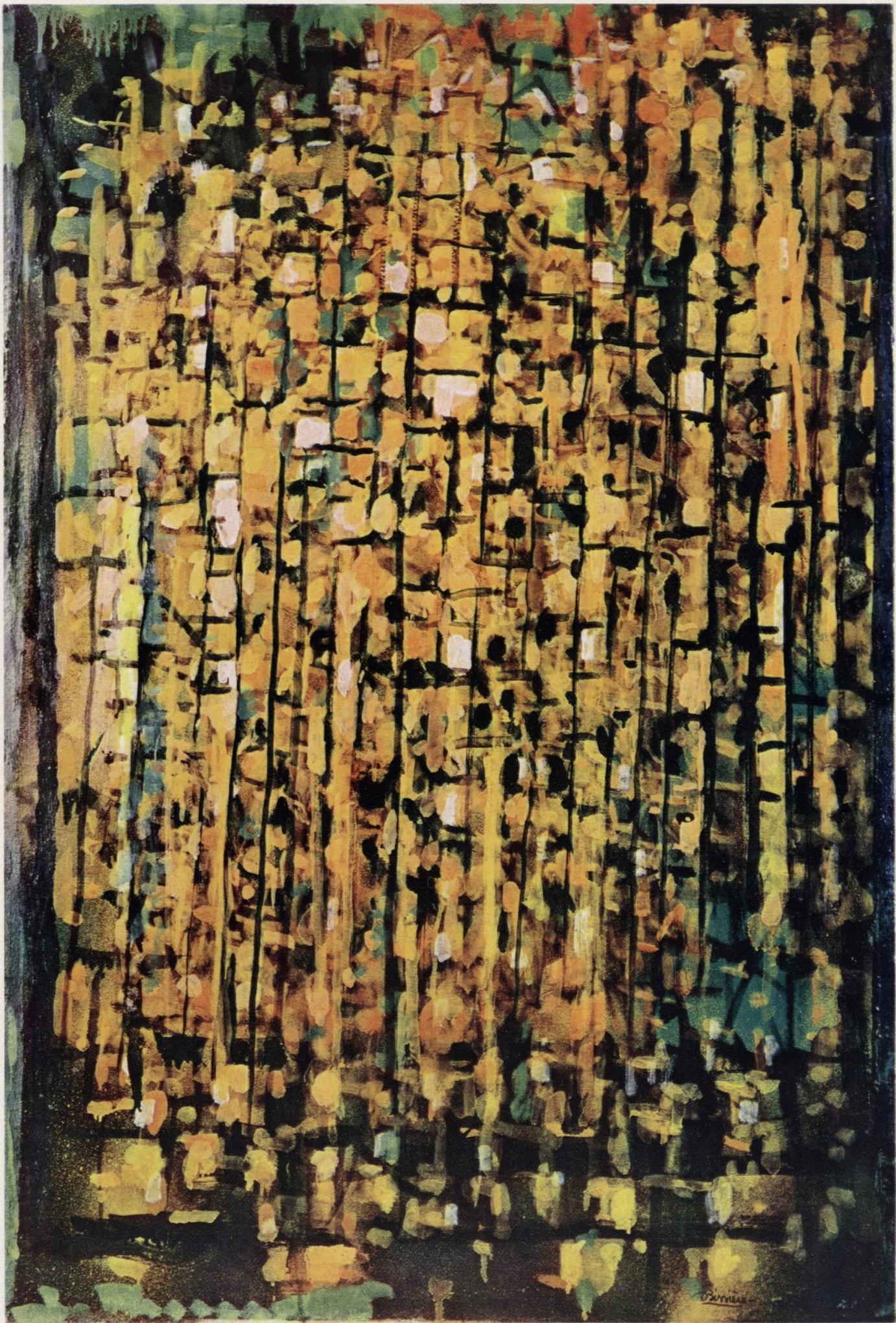
mencer un tableau sera toujours une aventure confiée à la puissance de l'instinct. Mais où l'instinct peut-il nous mener, sinon à la connaissance de soi.

Bissière ne croit pas à la « culture », aux superstructures intellectuelles, aux titres qui sont pour lui les « béquilles » de l'œuvre d'art. L'instinct n'est autre à ses yeux que le pascalien « esprit de finesse », la boussole magique qui conduit au havre où il n'est point facile d'aborder. Se découvrir, nous dit encore Bissière, est le résultat d'un « voyage courageux au bout de la nuit, vers une lumière fragile et peut-être inaccessible ».

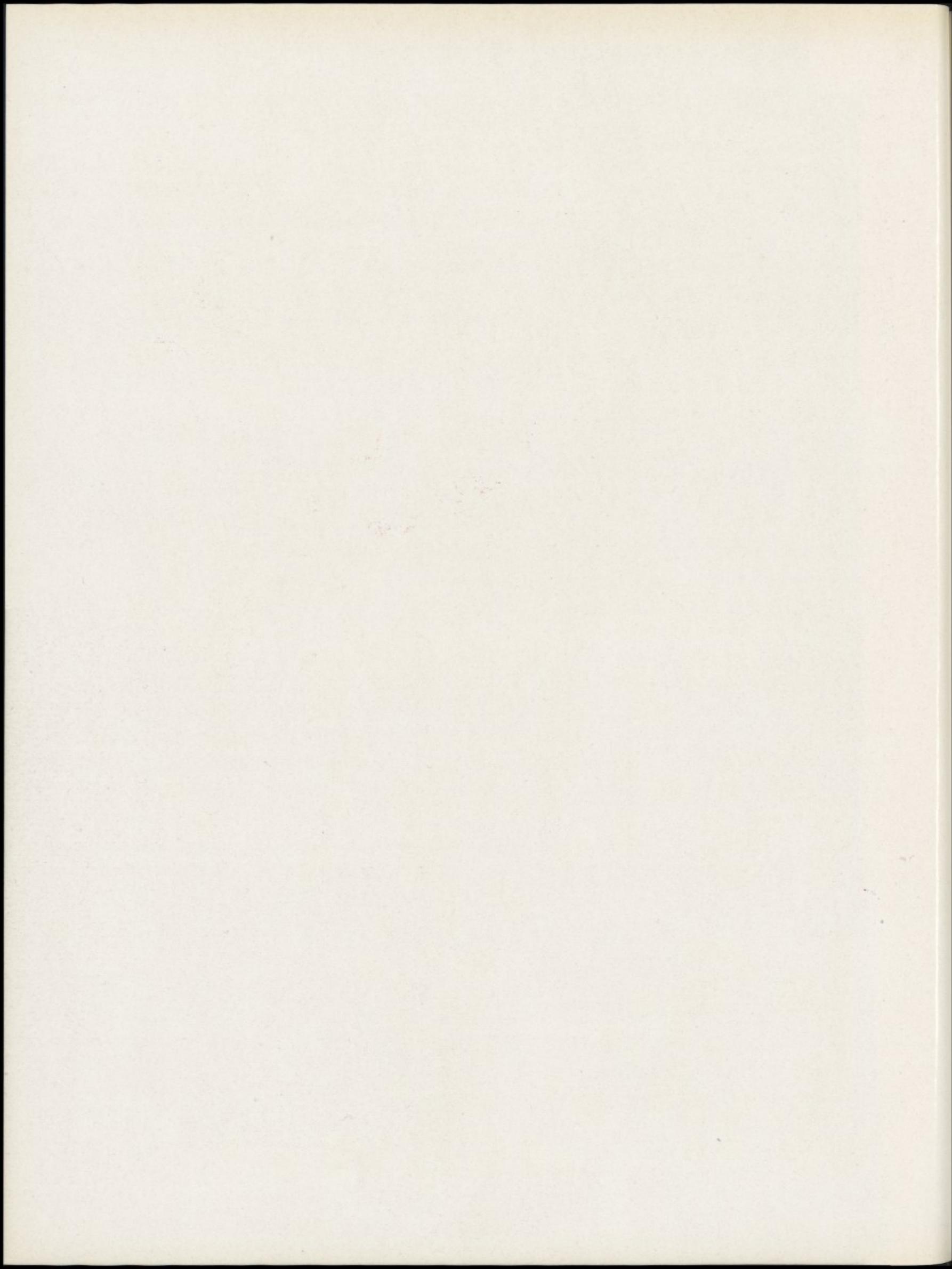
Aussi l'itinéraire de l'artiste ne sera-t-il point représenté par « une courbe sûre et harmonieuse », mais suivra, comme la vie, « une ligne brisée, jalonnée de doutes et de repentirs ». Il s'agit donc de l'histoire d'un homme, de son rapport au monde, de ses réactions devant lui: une histoire peinte et qu'il faut lire comme les pages d'un journal intime.

Ses amours de peintre? Corot, Van Eyck, Piero della Francesca, Le Nain, Grünewald. Affinités électives: nul cependant ne saurait établir un rapport quelconque entre Bissière et ces artistes. Ce sont amours totalement désintéressées de contemplatif.

Il faut dire enfin que Bissière s'est formé de lui-même, et dès l'époque de ses études, à Bordeaux. La rencontre de Braque, en 1921, peut constituer une date importante dans sa vie d'artiste, mais qui peut affirmer qu'il doit sa formation au rigorisme cubiste? Du Cubisme, — comme le note justement Max-Pol Fouchet — Bissière a retenu la « volonté de construire, de faire le tableau » sans jamais recourir à des moyens extra-picturaux, fût-ce dans le cas bien connu des tapisseries composées de bouts d'étoffe juxtaposés, à l'instar des courtépintes de nos grand-mères. Peindre avec des morceaux de tissu, parvenir à la synthèse d'une vision fastueuse, au plain-chant de l'invention poétique a été pour



BISSIÈRE. Agonie des feuilles. Peinture. 1962. 113 x 76 cm. Gal. Jeanne Bucher, Paris.



Bissière une des étapes les plus lourdes de conséquences, une « aventure » capitale pour la découverte d'un langage pictural qui fut, certes, perfectionné par la suite, mais jamais en tant que donnée purement formelle.

Chant, beauté, richesse du coloris sont les analogues verbaux d'une réalité complexe qui devrait être analysée dans ses phases et qui seule peut donner la mesure de la vitalité expressive de ces images.

Car c'est vraiment d'images que l'on peut parler, d'images indescriptibles, confiées chacune au lyrisme de la couleur. Les peintures de Bissière, écrit Sandberg, « racontent les histoires sans paroles d'un être qui, au bout d'un long chemin, a vu la clarté et su la saisir ». La Clarté: cette lumière de l'esprit qui est la récompense d'une longue solitude, d'une expérience amèrement vécue.

Or, la position de Bissière, si réservée, si liée à sa démarche d'homme, ne peut se définir en fonction du climat culturel européen déterminé par l'apport révolutionnaire de Klee et de Kandinsky; ceux-ci en arrivèrent à élaborer une didactique de la couleur comme moyen d'expression

abstrait, et une méthode analytique de ses problèmes. Bissière est en revanche un intimiste qui refusa d'apprendre à quiconque la technique révolutionnaire de la peinture. Et il est permis en l'occurrence de parler de « technique »: que l'on songe aux cours donnés par Klee dans le cadre du *Bauhaus*.

Bissière relève d'un phénomène exclusivement français. Son enseignement à l'Académie Ranson poursuivait un but moral. De 1924 à 1937, ses élèves apprirent à secouer le joug des préceptes académiques, à conquérir chacun leur liberté.

De l'enseignement de Bissière sont issus les peintres de la « seconde génération », les post-cubistes et les post-matissiens, les « jeunes » des années de guerre et du premier après-guerre, de 1939 à 1946. Y eut-il génération plus française? Les jeunes des années perdues eurent pour maître Roger Bissière.

On s'en convainc à l'évidence pour peu qu'on examine l'œuvre de Bazaine et de Manessier jusqu'en 1946, ou celle de leurs contemporains, dans ce climat culturel qui semblait voué à Picasso avec Pignon et à l'abstraction lyrique avec Gischia.

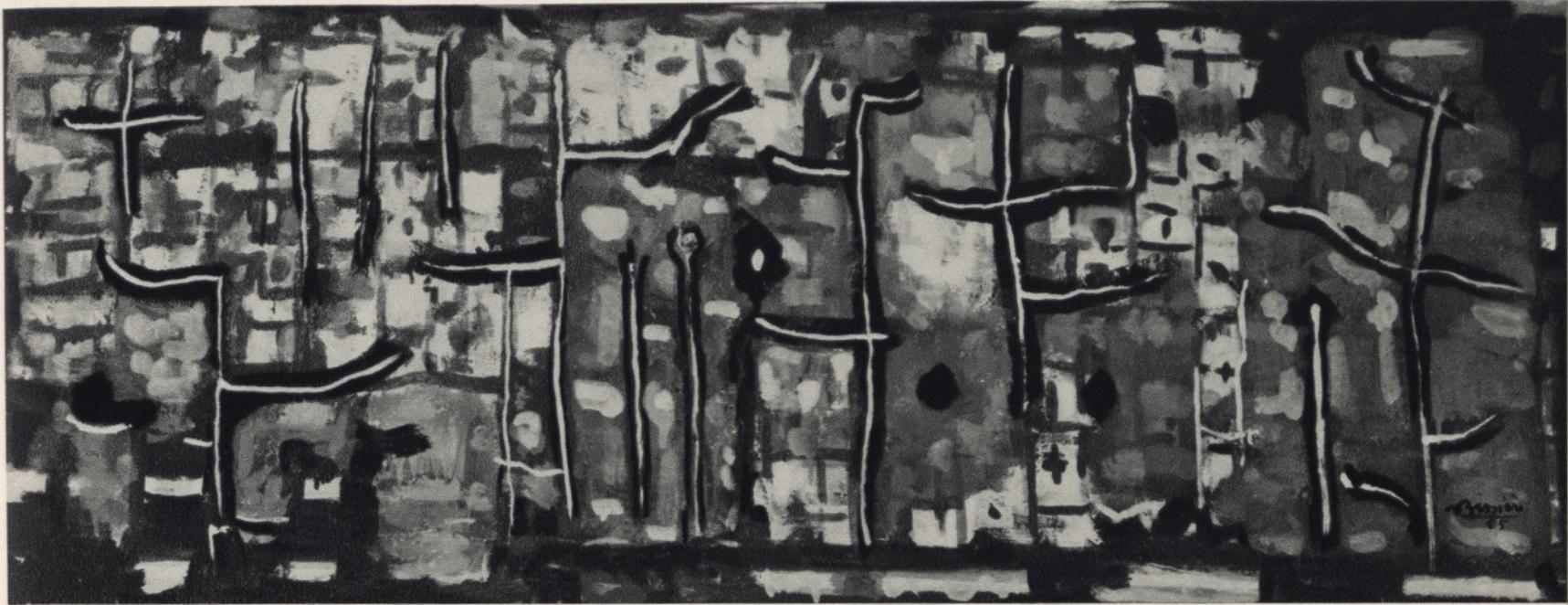
Le tissu coloré des compositions de Bissière, formé d'éléments cellulaires, de menues taches reliées par des traits qui sont encore couleur,

BISSIÈRE. Un nuage de soleil. Peinture. 1960. 89 x 116 cm. Coll. Musée Boymans, Rotterdam.





BISSIÈRE. Paysage. Peinture. 1927. 55 x 38 cm. Galerie Jeanne Bucher. Paris.



BISSIÈRE. Paysage mexicain. Peinture. 1955. 50 x 130 cm. Coll. Pauli, Luxembourg.

obéissent aux lois de la sensibilité et de l'instinct plutôt qu'à celles de l'analyse rationnelle. De l'infinie variété des tons et des nuances se dégage une unité d'atmosphère chaque fois renouvelée.

L'idée de « lumière » appliquée à la couleur ne s'identifie absolument pas ici avec la « lumière » des impressionnistes: Bissière œuvre dans une autre voie.

La méthode est celle de l'abstraction à partir d'une donnée réaliste qui demeure l'élément fondamental d'une métamorphose sur le plan lyrique des formes. D'où la permanence du rapport qui s'est instauré depuis des années entre l'artiste et son milieu de prédilection. Ce rapport exclut l'hypothèse purement abstraite. Ainsi la cellule devient, de par sa vertu de prolifération, la texture même de l'image colorée.

Le peintre, moins systématique, parvient néanmoins à constituer un ensemble intimement lié dans ses parties: un tout où la logique constructive est fournie par l'intensité de l'émotion. « Je suis un être vivant qui s'adresse à d'autres êtres vivants pour avoir moins froid. » De toute évidence, un tel artiste aspire à la communication. « Devant ma toile, dit-il encore, je ne pense pas au résultat: je me berce d'histoires improbables et je mets des couleurs dessus. Ces couleurs et ces formes n'ont d'autre désir que d'être celles de mes rêves, de mes joies et de mes peines. Je vous les livre telles que je les ai créées. Je n'ai point de honte de leurs faiblesses, ni d'orgueil de leurs réussites. Les unes me paraissent aussi émouvantes que les autres. La perfection, d'ailleurs, serait inhumaine. »

Ce sont là paroles de sage, et sa peinture resplen-

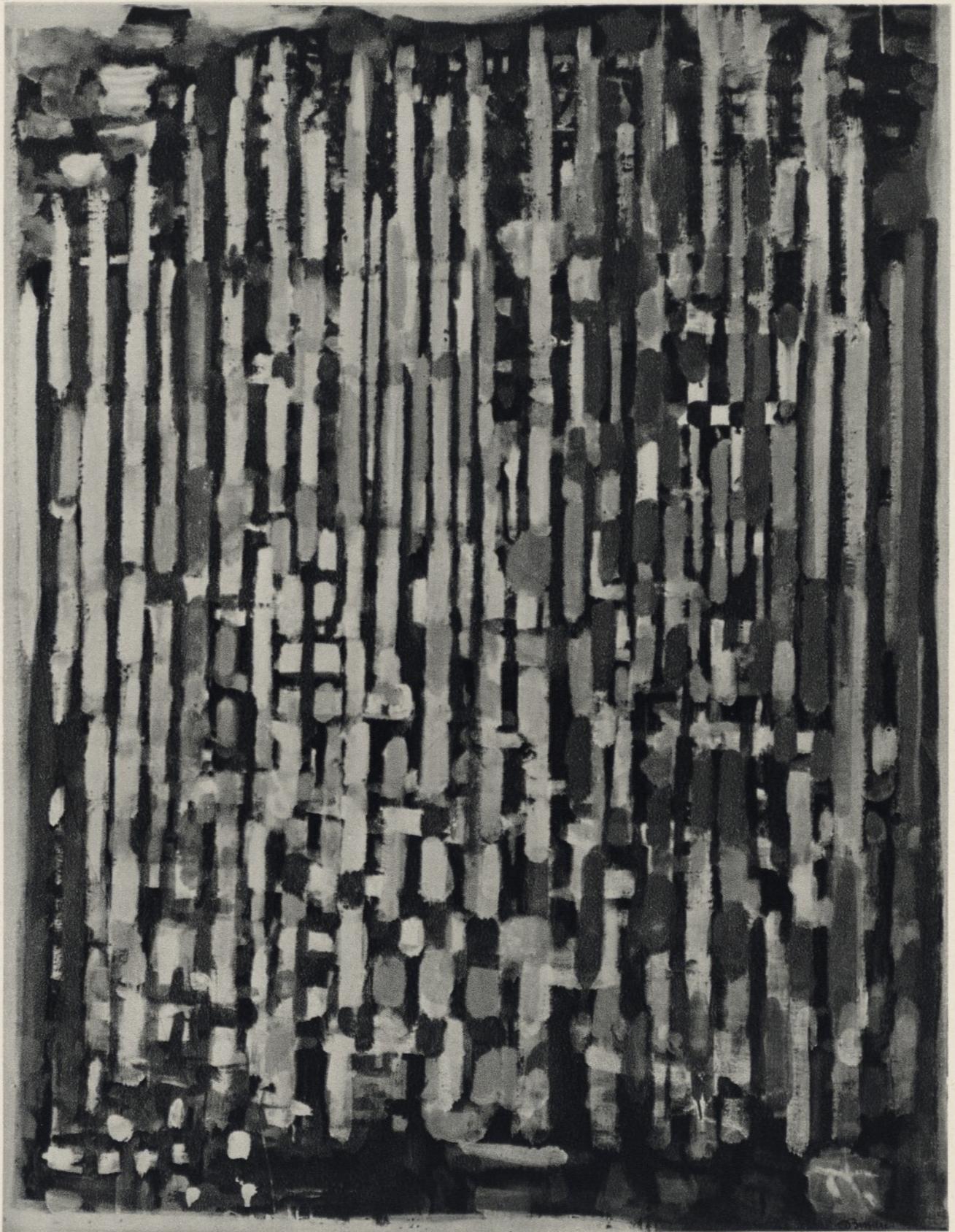
dit de cette fervente humilité. Les petits formats, concentrés et vibrants, ressemblent à de simples fonds de vieil or, aux ex-voto d'une foi ancestrale et domestique.

« Homme », « humanité » sont des mots qui reviennent souvent sous la plume et dans les déclarations de l'artiste, pour désigner et les valeurs morales dont son œuvre se nourrit, et sa suprême raison d'être: le dialogue réclamé par l'élan chaleureux de l'âme, par la volonté de laisser un « message » impérissable. A l'instar de bien des journaux intimes, les écrits de Roger Bissière aident à comprendre ses pages peintes, avec cette différence que pour lui la peinture est également confession.

Dans le « Journal » exposé à la Galerie Jeanne Bucher en 1958, et celui exposé en juin 1964 par la même galerie, le caractère de la vision reste inchangé; mais la qualité picturale s'est en quelque sorte spiritualisée de façon sensible, presque au-delà de l'occasion — du fait réel — dont la peinture de Bissière est issue.

Peu de détails biographiques: les regards indiscrets des collectionneurs d'anecdotes ne s'attardent pas sur la vie de Bissière. La signification d'une expérience foncièrement vécue tient toute dans les œuvres qui en témoignent, et non dans la légende qui souvent déforme la vie des artistes.

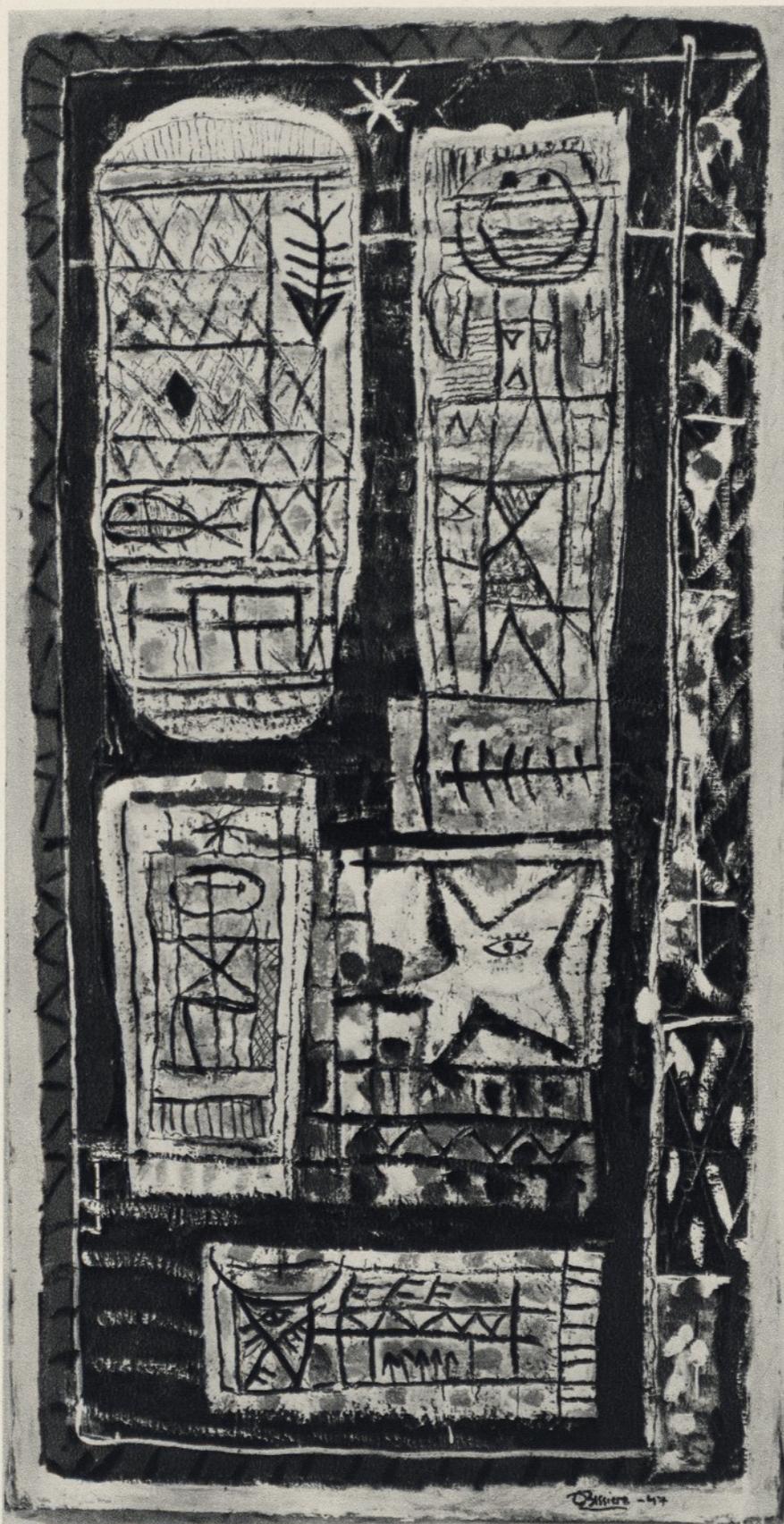
L'intimisme de Bissière est une façon d'être sincère, authentique, hors des liens trop étroits avec le temps: l'actualité demeure pour lui un discours qui ne le concerne pas.



BISSIÈRE. Mon jardin cette nuit. Peinture. 1961. 116 x 89 cm. Galerie Jeanne Bucher.

BISSIÈRE. La veille du printemps. Peinture. 1964. 100 x 73 cm. Galerie Jeanne Bucher.





BISSIÈRE. Grande composition. 1947. 162 x 81 cm.
Galerie Jeanne Bucher. (Photo Luc Joubert).

A plus forte raison si l'on songe à son humilité d'artisan, à sa conscience d'artiste rongé d'incertitudes et de doutes, mais résolu à aller jusqu'au bout, jusqu'à « l'extrême limite de ses forces ».

Un tel engagement, doublé de la conscience du risque — le plus beau tableau du monde étant une défaite —, révèle un tempérament d'artiste « antique », peu disposé à admettre pour résultat d'éphémères trouvailles techniques, des recherches de matières.

Bissière a accompli un difficile voyage « vers l'inconnu », un inconnu saisi, retrouvé à travers les joies et les peines de son âme.

Joies et peines qui assument la tonalité d'une atmosphère picturale particulière, où confluent, comme sur un écran, les éléments d'une réalité présente, active et inspiratrice. Une réalité simultanément contemplée et vécue. Dans l'art de Bissière, la contemplation (cette attitude de l'esprit si insolite de nos jours, au point de passer pour un détachement aristocratique) est harmonie réalisée entre l'être et le milieu par un choix des plus lucides. La couleur d'un pays devient celle d'une âme. Ce rapport, chez Bissière, est particulièrement étroit: c'est la voie la plus sûre pour une juste interprétation de cette « découverte de soi » qui est le but même de son art.

L'admiration portée par Bissière à Corot éclaire une quête que nous pourrions définir d'états d'âmes. Etats d'âmes révélés à travers la lumière toujours autre d'un « paysage » intimement lié à l'expérience spirituelle et humaine de l'artiste. Corot voyait en gris-argent: Bissière voit sur l'arc-en-ciel de toutes les nuances de l'iris.

C'est en somme la recherche d'une harmonie supérieure entre les données sensibles de la vision et leurs résonances intérieures. Dans cette œuvre de chaque jour, où se résument tant d'années de solitude et de recueillement, Bissière s'exprime et se révèle entièrement à qui sait déchiffrer le mystérieux enchantement des petites toiles, la magie des secrètes aventures de la couleur. Les « Journaux intimes » de Bissière sont moins porteurs de vigoureux contrastes que de subtiles nuances psychologiques, dans la ligne, précisément, d'une tradition bien française et trop fréquemment oubliée.

Cet intimisme délicat et romantique nous mène loin des schémas intellectuels et des mythes modernes chers aux « nouvelles vagues » toujours recommencées. Le mythe de l'éphémère est l'antithèse la plus hallucinante qui puisse s'opposer à la méthode de ceux qui entreprennent de reconstituer par la grâce de la peinture, à la lumière de la mémoire et de l'expérience quotidienne, la mosaïque de leur âme. Dans cette recherche de son « temps perdu » et de son « temps retrouvé », Bissière peint les plus belles pages de son journal intime: un journal qui s'adresse aux hommes de bonne volonté d'aujourd'hui et, surtout, de demain.

GIUSEPPE MARCHIORI.

L'œuvre de Léon Zack miroir secret de l'esprit

par Pierre Courthion

Nous avons besoin, notre esprit le réclame, d'une zone supérieure où l'homme s'arrête et où commence Celui qui le dépasse. L'humanité entretient constamment — feu sacré — cette vénération de l'inviolable. Dans les arts plastiques, c'est au dessin, au combat du clair et de l'obscur, à une touche illuminée, à une torsion de cire répandant sa lueur, à l'expression d'un émoi qui, par le canal des yeux nous gagne tout entiers, que nous reconnaissons ce qu'on appelle d'un terme dont notre génération a tendance à abuser soit pour déplorer son absence dans l'art contemporain, soit pour gratifier de son sens dévié quelque mystification: le sacré.

Parmi les hommes qui, de nos jours, s'expriment

le pinceau à la main, je n'en vois pas de plus doué que Léon Zack pour nous entraîner à sa suite, non pas vers une vue panoramique du monde physique, mais, au contraire, vers la vision de ce que j'appellerai la réalité profonde. Zack ouvre à nos yeux une zone dans laquelle rien n'est plus à l'échelle du raisonnement déductif. Il atteint à cette élévation transcendante, parvenant à nous placer devant le miroir secret de nos espoirs et de nos désespoirs, où la satisfaction de nos sens se mue en foi et en inquiétude.

Le départ est baroque: enchevêtrement, nuées, éclatement. Mais il est aussi irruption de l'invisible, envol, dépliement et déploiement. L'œuvre de Léon Zack — et c'est normal, car elle ne fait point

LÉON ZACK. Peinture. 1962. 146 x 114 cm.



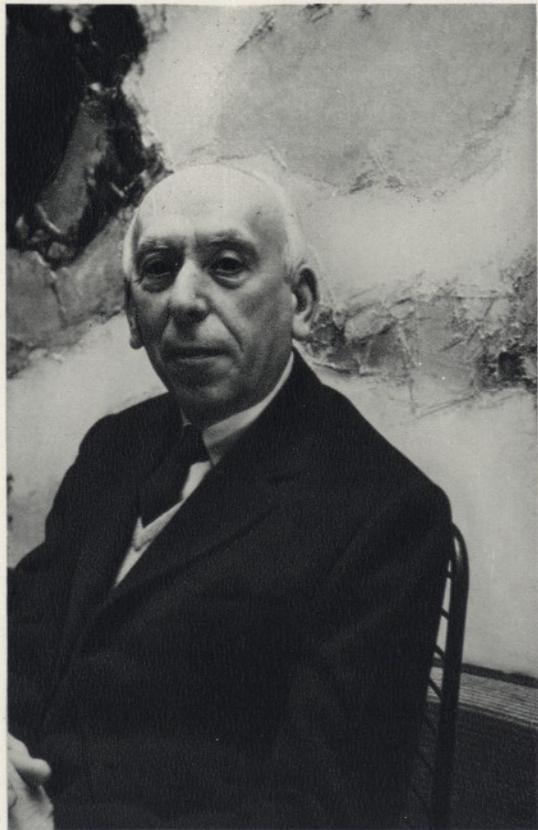


LÉON ZACK. Peinture. 1962. 81 x 65 cm.

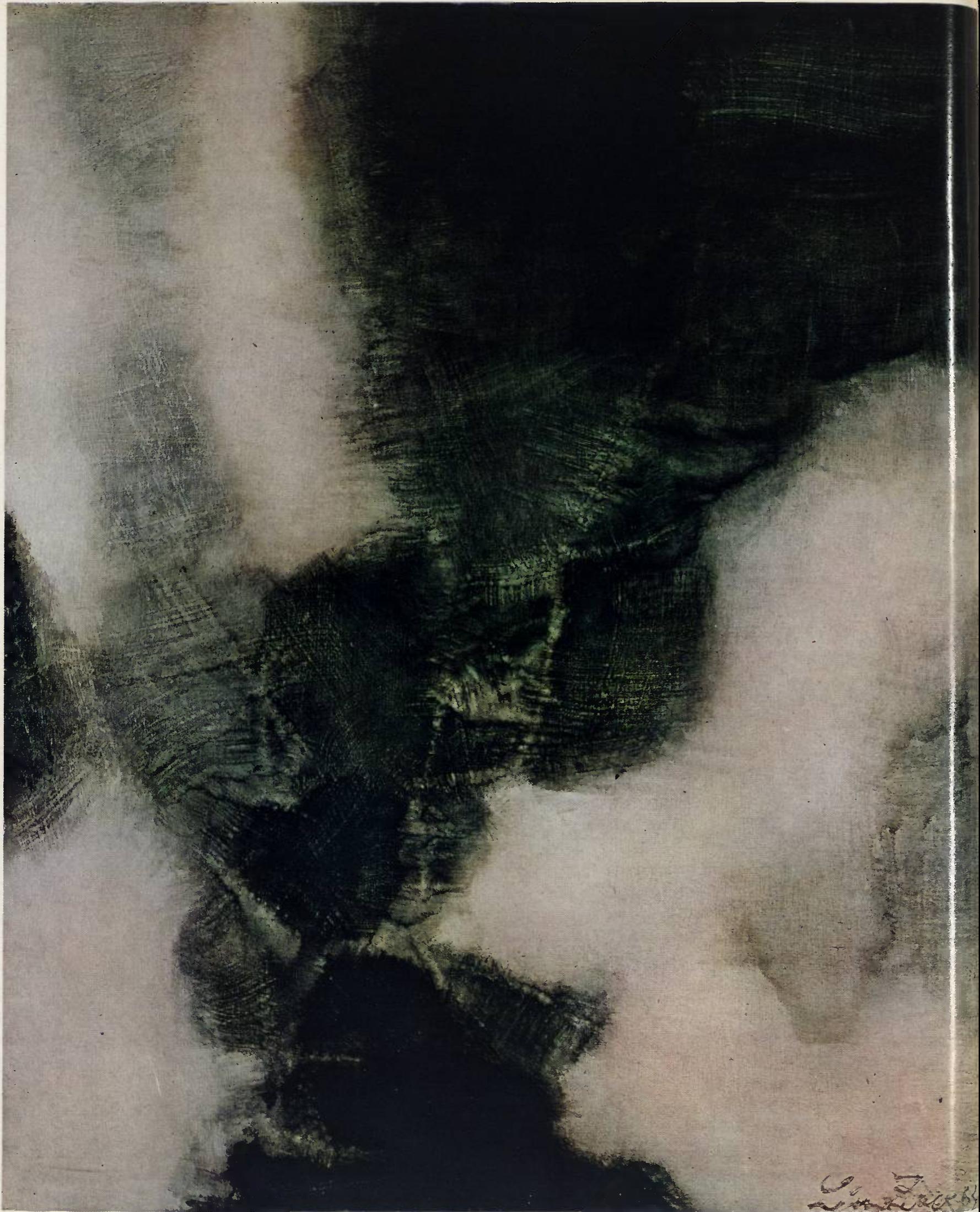
l'ange! — apparaît tout d'abord sous sa forme corporelle. Agglomérats, glaçages, vitrifications, facettes, évanescences viennent et vont, fusent, éclatent, fuient, roulent, et semblent se dissiper en pluie et rayons turnériens.

Mais il y a *quelque chose* au-delà de ces apparences. Cette vapeur argentée, ces gris d'une fines-

se extrême, ces taches noires sur ces fonds irréels où glisse le temps sur l'étendue transfigurée de la toile, ce ne sont pas de simples coups de vent qui agiteraient la bruyère pour nous apporter une volante graine. Ils sont la transfiguration d'une pensée. Car si Léon Zack va jusqu'à se servir du trompe-l'œil pour nous donner une illusion de matière, il serait totalement erroné de confondre ce peintre avec ceux qui, retombés dans la réalité extérieure, nous montrent, vu à la loupe



Léon Zack



LÉON ZACK. Peinture. 1964. 100 x 81 cm. (Photo Delagenière).

et démesurément grossi, un fragment taloché de vieux mur. S'il nous donne l'apparence du relief ou du creux, Zack nous dévoile par là combien sont fragiles les illusions de nos sens et, allant plus loin — et plus haut —, écartant jusqu'aux attraites de la couleur, il rejoint la fervente rigueur des mystiques.

Klee avait un peu de cela dans sa grande poésie. Mais, quel qu'eût été son pouvoir de transcender — Charles Journet me le rappelle —, Klee « a

senti au fond de sa pensée une sorte d'accablement qui ne lui a fait chercher et espérer la paix que dans l'immersion animale ou végétale dans la nature, après la mort ». Avec Léon Zack, la vision appréhende comme elle le peut le mystère par l'expression de ce qui se devine sans pouvoir se décrire. Avec délicatesse, le peintre nous laisse devant le chiffre merveilleux.

Cette illumination qui vient de l'intérieur et frappe en laissant interdit, Léon Zack nous la montre dans les facettes du cristal rouge ou verdâtre de sa peinture vers laquelle nous nous sentons aimantés. Et ce sont les rythmes tour-

LÉON ZACK. Peinture. 1962. 100 x 89 cm.





LÉON ZACK. Peinture. 1964. 46 x 38 cm.

noyants, les spirales, le déroulement dans l'espace, le contrepoint de lieux dont l'apparence géographique est trompeuse. Car, dans les images qui se présentent à lui, l'artiste se sert de celles qu'il veut voir comme d'une projection extérieure, sur la toile, de ce qui élève sa vision vers la zone où s'efface la carte de l'univers tel qu'il tombe aussitôt sous notre perception. Mais il faut qu'il en reste quelque chose, sinon, faute de renouvellement, le tracé deviendrait schématique et perdrait sa signification profonde, informulée. Le projeté est appelé à participer au bleu de la grande symphonie. Il y a dans l'espace (car on y retrouve, transcendé, quelque chose des contours et des tonalités de la nature) une signification supérieure,

comme une suspension de choses ouatées, floconneuses, parfois aussi anguleuses dont la superposition, la juxtaposition, l'interposition (*miteinander, nebeneinander*) nous entraîne dans des tournoisements où, comme échappées du cratère d'un volcan, les fumées de Cadaquès — où va souvent travailler Léon Zack — prennent un envol d'encens et de prière.

Ainsi, l'anfractuosité délicate de la roche, conséquence d'une désintégration géologique, prend la signification d'une plaie, d'une douleur d'une délicatesse infinie où se retrouve l'empreinte de



LÉON ZACK. Peinture. 1960. 116 x 81 cm.



LÉON ZACK. Peinture. 1964. 92 x 65 cm.

la rose mystique que Dante a si bellement chantée, et dans laquelle, semblable à un essaim d'abeilles, des anges aux ailes d'or descendent incessamment avant de remonter vers l'éternel soleil sans que leur foule en intercepte les rayons.

Virtuosité ? Non pas. Tout est dépassé, jusqu'au trompe-l'œil parfois un peu « rhétorique » de la matière aux épaisseurs et aux transparences suggérées. Tout est déplié, passé au peigne et à la brosse, pour arriver au moment où la main armée du pinceau transmue en vision les saveurs portées par l'humble substance.

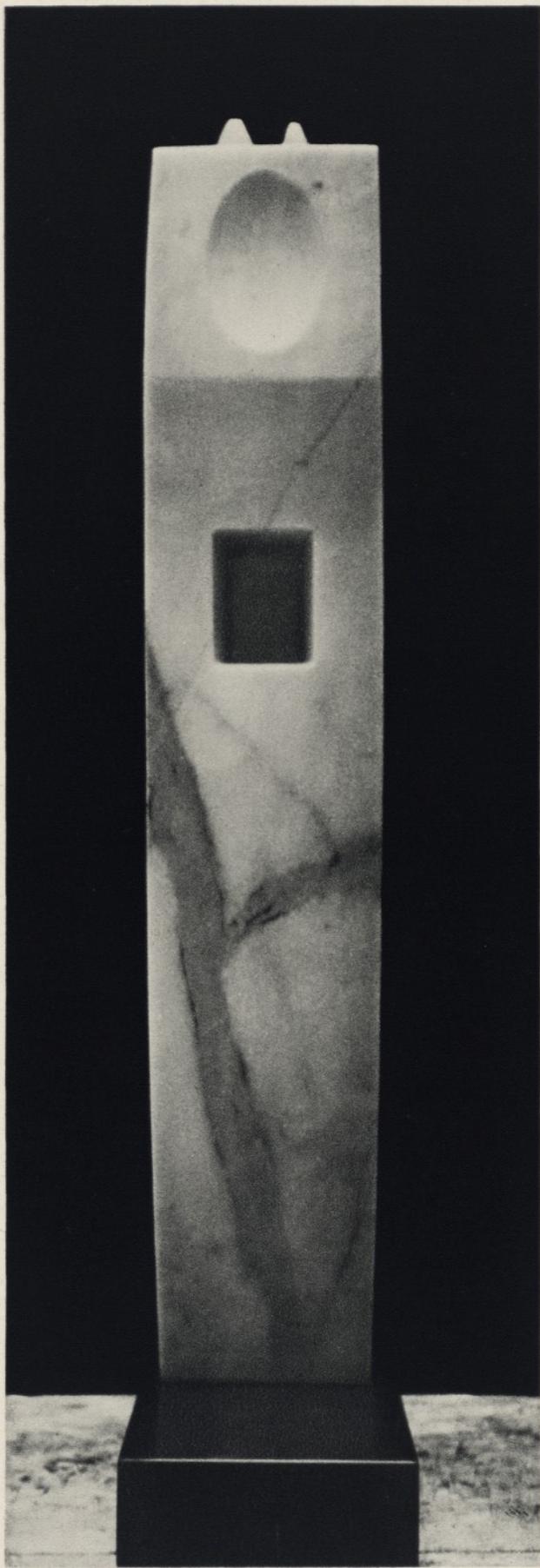
C'est une approche de la figure des figures, presque une « Véronique » que cette quête de l'invisible par le visible. Ce que l'œil de l'homme ne

saurait voir ni connaître dans sa partie sensible (car il n'a pas assez d'aptitude pour arriver à cette hauteur), on dirait que, chez Léon Zack, comme chez les visionnaires qui sont de sa famille, la peinture, quand elle se méfie de ce qui est simplement récréation ou même agrément, parvient à être porteuse d'une joie sacrée, d'une pureté telle,

Che nulla neve a quel termine arriva,

puisque, tout en étant encore obscure aux yeux du monde, elle est devenue une éblouissante oraison.

PIERRE COURTHON.



GILIOLI. Apparition de la Vierge à Bernadette transformée en clocher. 1964.

Gilioli: prière et force

par P. M. Grand

Gilioli, avec ses volumes lisses, sobres de détail et d'une plastique plus subtile que parlante, semble a priori l'un des sculpteurs du moment le plus éloigné du sacré. Mais, c'est précisément à partir des vertus plastiques de ses créations qu'il faudra réviser cette apparence profane d'une des œuvres les plus imprégnées d'une inspiration qui, pour ne pas s'avouer d'emblée religieuse, n'en reste pas moins telle, au sens le plus rigoureux. Gilioli fait avant tout de la sculpture. Il ne fait pas « du sacré » bien sûr. Mais, il faut voir si cette manière-là de « faire de la sculpture » n'est pas, justement, celle même qui a conduit à l'art religieux depuis toujours. S'il en était ainsi, non seulement les pièces destinées aux églises, mais toutes les pièces, des « poupées » aux « colombes », appartiendraient, plus ou moins, à une catégorie de réalisations dont la dénomination doit relever d'un niveau spirituel, bien plutôt que d'une destination particulière.

Ce n'est guère le lieu de définir le sacré en son essence philosophique. Mais c'est peut-être l'occasion de rappeler qu'il se présente, à travers les âges, sous des normes constantes qui, pour ne parler que des documents relevant de la forme solide, n'ont pas évolué dans leur nature profonde, de la petite Vénus de Lespugue aux déesses en violon de la Méditerranée, des animaux vénérés de l'antiquité aux pierres dressées mégalithiques et des vierges noires d'Europe aux dieux Khmers.

L'une de ces normes est, d'emblée, un certain degré de concentration des surfaces. Celui qui donne aux idoles paléolithiques, par delà l'abondance plantureuse des contours, une tension de rigueur et de tenue exemplaires. Gilioli, dans une



GILIOLI. La femme-animal. 1964. D'après un dessin de 1946.



austérité bien différente, extériorise la même exigence. Son « Christ-oiseau » n'est pas seulement un commentaire des textes liturgiques relatifs à l'élévation des âmes, c'est avant tout un « morceau » accompli, en toute dignité, où de l'appui des pieds à l'ombre douloureuse ramassée sous l'arcade sourcilière se condense et s'étend, à peine étalée dans l'envergure des bras, l'effort d'une médiation crucifiée et incomprise. Cet aspect d'oiseau maudit affiché, comme le rapace méconnu écartelé sur les portes des granges paysannes, vient renouveler et enrichir l'iconographie exangue de tant de beaux Christs pâles développant de fraîches anatomies classiques sur des croix dont le sens infamant s'oubliait. Ici, le « morceau », au sens d'ensemble plastique de haute consistance, devient l'essentiel du sentiment qu'il inspire. Et

GILIOLI. Le Christ-Oiseau. Marbre.

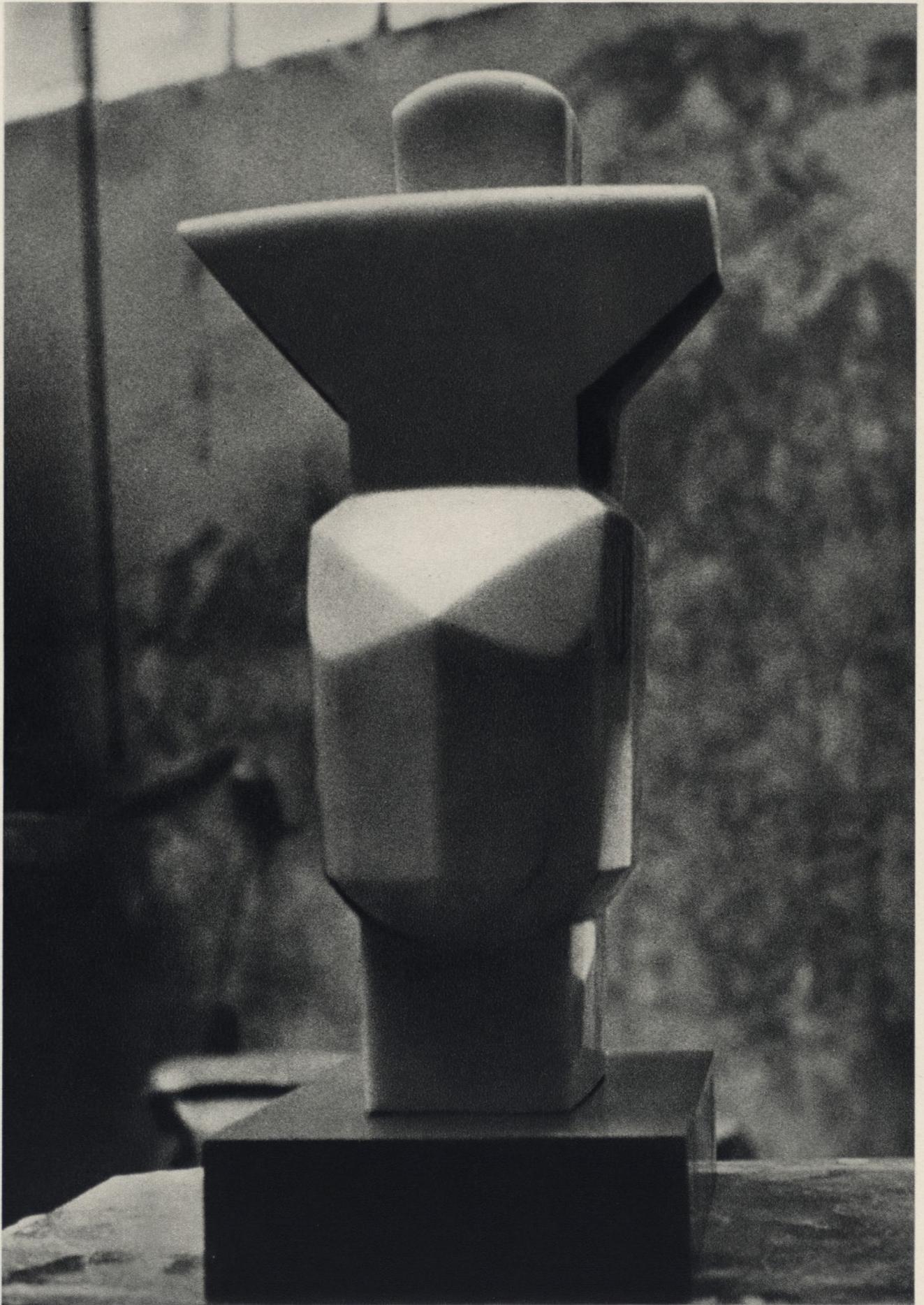
c'est une pénible impression, une gêne intime, une question sans réponse, ou une réponse non sollicitée, mais dont l'accent amer trouble et confond, qui sont fournies par l'objet même: l'approche même du sacré.

Gilioli dépasse les dimensions de la sculpture par sa tendance innée — elle-même issue de la sculpture telle qu'il l'entend — à la monumentalité. C'est

dans un esprit proche des sources de la réflexion, il faudrait même dire de la méditation, qu'il faut considérer la masse « prière et force » (1951-1963). Ces silhouettes aériées de lumières furtives — quelques orifices bien placés pour l'équilibre — jointes et séparées à la fois, à peine dégagées du sol par une belle courbe qui les soulève, ne sont-elles pas les parfaites images d'aujourd'hui d'une

GILIOLI. La Magicienne. Bronze. 1964.





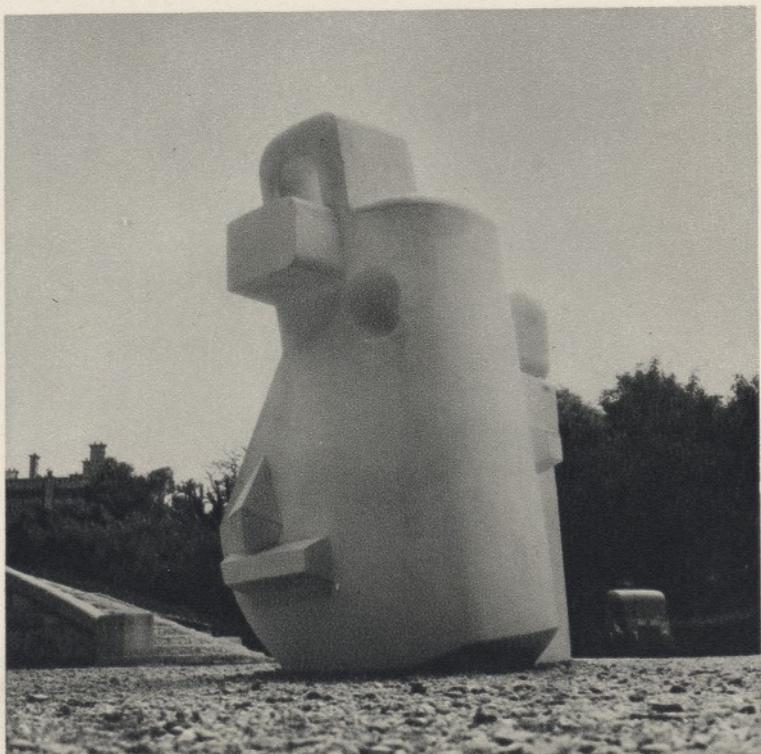
GILIOLI. L'Espagnol. 1963. Marbre.



GILIOLI. Atelier. Au premier plan « L'homme de l'Espace »

condition humaine « en expansion ». On sait que Gilioli a été frappé par les thèmes nouveaux de la conquête de l'espace. Si ces dernières œuvres ne sont pas encore tout à fait au point, nul doute qu'elles ne matérialisent bientôt un aspect neuf de l'attention au monde. Sa grande « Croix » récente a subi les déformations dues aux courbures de l'univers des physiciens.

Relier l'homme au monde, c'est encore le travail de sculpteur de Gilioli, sur un plan où se créent des objets-réalités matériels. Il cherche dans les profondeurs du sol les marbres qui conviennent à son propos. Il les ordonne et « relie » alors des formes où paraissent quelques symboles ou quelques thèmes longuement mûris. Relier les formes a toujours été son effort de prédilection. Relier ces formes à la suite de ses pensées d'homme.



GILIOLI. Prière et force. 1959-1963. Sculpture en béton.



GILIOLI. La poupée. 1947-61. Marbre.

tel est le deuxième moment qui le fait entrer dans l'art sacré, dans la mesure où le mot « religieux » vient toujours de « relier », mais de relier à la nature et aux hommes. Au monde dont les entrailles sont de marbre et les hauteurs sidérales, peut-être même au monde qui est le royaume de Dieu. Ici la sculpture se fait naturellement monument.

La sculpture devient tout aussi naturellement symbole — maison de Dieu ou arche d'alliance — quand elle propose un thème de béton à l'échelle d'une église. On peut circuler dans ces demeures tranquilles dont l'assise est solide comme le bloc

de la foi. L'espérance en aère les superstructures merveilleusement variées selon la meilleure façon pour telle surface d'accueillir la lumière.

Surnaturelle ou naturelle, cette lumière est de celles qui ne paraissent qu'en des œuvres excellentes. Elle soutient l'harmonie plastique.

Pour Gilioli, si toute sculpture n'est pas de destination sacrée, chacune reçoit du moins le léger rayon de grâce qui vient compenser l'austérité d'une des œuvres de notre temps en ses principes, l'une des plus « religieuses » au sens noble et littéral du mot.

P. M. GRAND.



GILIOLI. Apparition de la Vierge à Bernadette transformée en clocher. 1964. Marbre.



TAPIES. Noir avec tache ocre. Peinture. 1959. 194 x 170 cm. Galerie Ariete, Milan.

Rencontre avec Tàpies en quête de l'homme pur

par Yvon Taillandier

J'ai vu ma mère pleurer parce qu'elle avait faim.

C'était à Barcelone, pendant la guerre civile.

Onze ans plus tard, en 1949, je reçois une bourse. Je pars pour la France. Et je découvre, avec stupeur, qu'il existe des gens qui mangent suffisamment, qui jouissent d'un certain confort, qui sont bien vêtus et qui sont libres. J'entre, à Paris, dans une librairie: j'achète un livre et je me dis: « L'auteur écrit exactement ce qu'il veut. Il ne connaît pas d'interdit, pas de censure ».

Toute ma vision du monde est bouleversée. Je découvre la Liberté, le confort et la profusion. La vie n'est donc pas cette chose horrible que je croyais jusque-là.

Pourtant, quand je repense aujourd'hui à ce moment de mon existence, c'est comme si un

lourd manteau d'angoisse me tombait sur les épaules.

En effet, l'image de ma mère en pleurs, non seulement s'associe au souvenir des bombardements, aux idées de déchirements, de frustration et de misère, mais elle détermine alors mon état d'âme même à l'égard de la Peinture. Il y a tant d'œuvres, tant de galeries. Quelle est la meilleure? Laquelle faut-il suivre? Je devrais choisir. Mais quelque chose qu'à l'époque je ne comprends pas fait que je suis déconcerté et perdu comme dans un labyrinthe.

En Catalogne, trois ans plus tôt, après des essais poétiques comme en font la plupart des jeunes gens, j'ai entrepris de créer des objets magiques. C'est là de ma part une entreprise naïve, inno-

TÀPIES. Forme orange sur fond gris. Peinture. 1959. 81 x 100 cm. Arthur Tooth gallery, Londres.



cente, car, en 1946, je ne connais presque rien de l'art moderne. Sauf, sans doute, quelques objets surréalistes aperçus dans la revue de Barcelone « D'aci, d'alla » (De-ci de-là). Mais je ne raisonne pas. Je m'abandonne à mon intuition pour construire des niches, des sortes de caissettes où j'accumule des fils que je dispose sur divers plans. Je fais aussi des collages de carton, de cordes, de ficelles et surtout de sable. Si j'incorpore du sable dans ma peinture, c'est que j'ai une prédilection pour le poudreux.

A Paris, je deviens plus raffiné. Paul Klee, Miró, un ami poète, Joan Brossa, un philosophe, d'autres écrivains: autant d'influences. Ma peinture, techniquement, est une peinture à l'huile, très diluée, presque de l'aquarelle. L'inspiration en est littéraire. Brossa me lit des poèmes. Je les illustre. Mes illustrations l'impressionnent à son tour. Nous dialoguons.

Mais, à la longue, je sens que j'ai d'autres besoins. J'interromps le dialogue. Je comprends que je dois reprendre mes premiers travaux. De nouveau, j'introduis du sable dans mes tableaux.

Tout cela aujourd'hui, me paraît dérisoire. Mais, à l'époque, je souffre. On souffre. Nous ne som-

mes pas dans l'esthétique. Je m'en rendrai confusément compte quand je rentrerai en Espagne. Ce labyrinthe où je me sens perdu, pendant mon séjour à Paris, correspond au sentiment de la situation exceptionnelle où je suis, où nous sommes tous, nous autres Espagnols, au moment. Les larmes de ma mère, ces pleurs parce qu'elle a faim, ce souvenir obsédant, cette situation anormale de l'Espagne par rapport au reste de l'Europe, ces progrès si lents concernant la nourriture, l'habillement, le confort familial, et le drame de mon pays sous tant de formes — c'est, je m'en aperçois après des années, ce que je cherche à dire et ce qui fait mon labyrinthe.

Une autre découverte que je dois à Paris, à mon séjour de deux ans, de 1949 à 1951, c'est l'Extrême-Orient. Sans doute, je le pressentais déjà, en Catalogne. Et même très tôt.

Les rayons de la roue sont nombreux, mais c'est le vide médian du moyeu qui fait marcher le char. Cette pensée de Lao-Tseu suscite ma pleine adhésion. Avec rien, ou très peu, il est possible de faire beaucoup. Des choses légères ou très réduites permettent d'aller très profond. Cette vérité, bien sûr, ne s'est imposée à moi que

TÀPIES. Noire au sablier gris. Peinture. 1960. 130 x 97 cm. Coll. Classe, Paris.





TAPIES. M. Peinture. 1960. 195 x 170 cm. Martha Jackson, New York.

petit à petit. Toutefois, dès ma quinzième année je l'ai trouvée, en lisant la très belle traduction de l'ouvrage japonais qui s'intitule « Le livre du thé ».

Dans l'émail du bol où l'on boit le thé, il y a des détails presque imperceptibles qu'il faut découvrir et apprécier. Ces fragments infimes, ces riens qui appartiennent à la vie familière, ce livre les exalte en leur conférant une importance cérémonielle. Il en démontre toute la richesse. Bien entendu, à quinze ans, je ne me rends pas clairement compte de cette façon. Je ne distingue pas encore les moyens de l'appliquer. Mais, à dix-neuf ans, alors qu'à la suite des privations subies pendant la guerre je suis tuberculeux, dans un sanatorium, elle se répète, sous un autre aspect.

La maladie peut nous ouvrir un monde merveilleux. C'est un moment de la vie où, notamment, on a l'occasion de lire beaucoup. Je me souviens qu'à cette époque, je lis énormément. Depuis Joyce jusqu'à Jules Verne en passant par les romanciers américains et les classiques russes. Parmi ces derniers, Tchekhov surtout.

C'est extraordinaire, il ne vous dit presque rien. Il est presque absent. Il vous donne des morceaux de réalité à l'état brut qui traversent son cerveau. Pas de philosophie. Rien de solennel. Seulement des incidents de la vie intime. Des accidents de l'existence quotidienne. Mais tout un monde de sentiments. Ce monde-là, on l'oublie trop. Même un tout petit sentiment, ça peut avoir une grande importance. On croit qu'il faut accomplir des

hauts faits. Mais le tissu de la vie de tous les jours peut être aussi beau. A quoi bon des actions d'éclat?

C'est en sortant du sanatorium, au moment où la guerre d'Espagne vient de s'achever, que je peins mes premières peintures à l'huile. Ce qui m'intéresse alors dans la peinture, c'est Van Gogh dont je copie des reproductions, Picasso, le Picasso pré-cubiste des masques nègres et des « Demoiselles d'Avignon » et Gauguin, le Gauguin magique de la période tahitienne. Mais son contemporain, Cézanne, je n'ai jamais pu l'aimer. Peut-être parce que je ne le connais pas suffisamment. Au contrai-

re, le Douanier Rousseau m'enthousiasme. Ce retour à la nature, à l'innocence, cette poésie des contrastes, ces objets inattendus dans un paysage inattendu. Ces paysages énormes. Et puis la Lune. J'ai peint, moi aussi, des paysages sous la lune. Dans l'œuvre de Max Ernst, de Gaspard David Friedrich et, en remontant plus haut dans les tableaux d'Albrecht Altdorfer, la lumière froide, lunaire, me fascine.

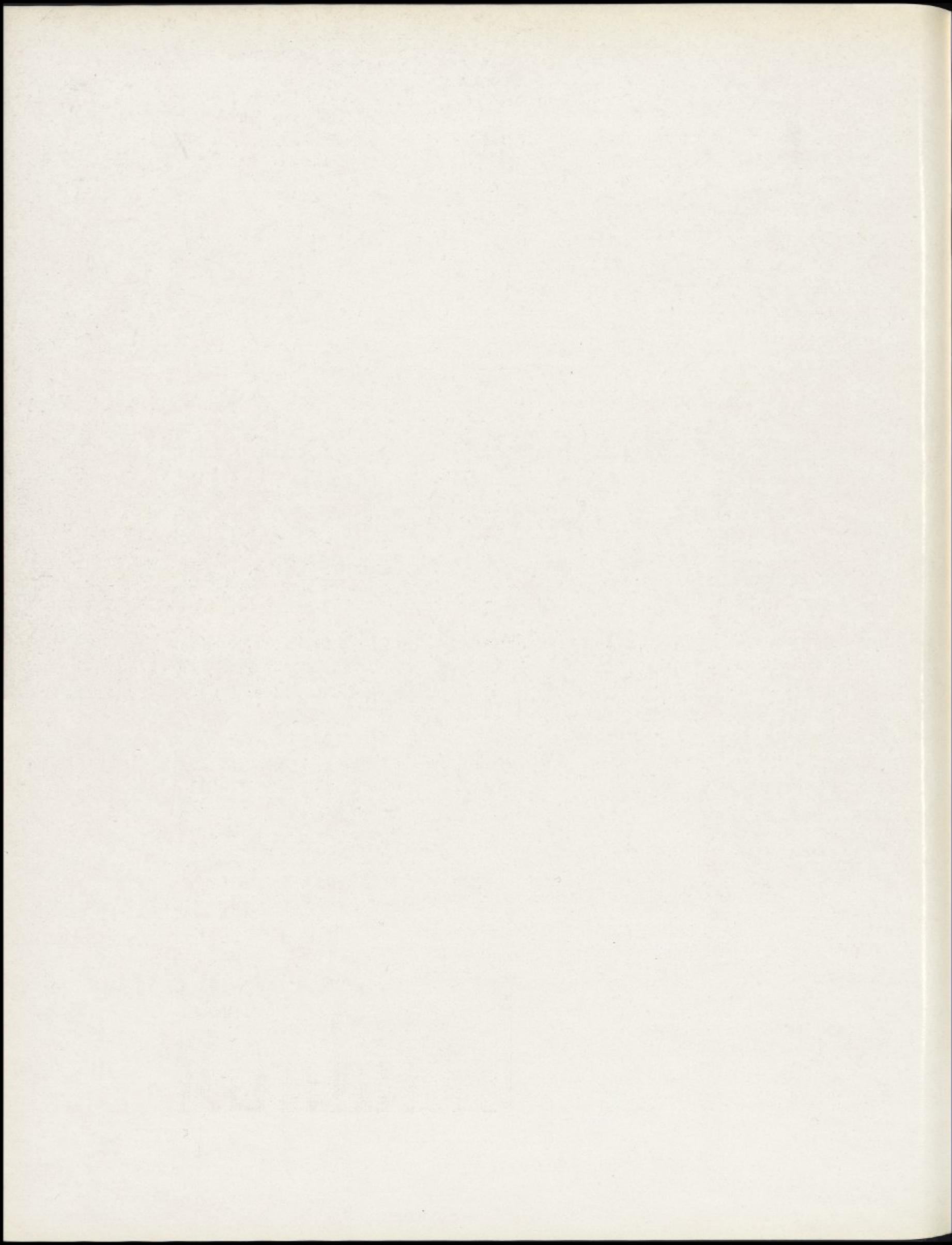
Comme l'Extrême-Orient, le Nord m'attire. Et pas du tout le Sud. Le nom d'un de mes grands-pères comportait le préfixe *Al*, qui indique une origine arabe. Or, je n'ai aucun goût pour l'art

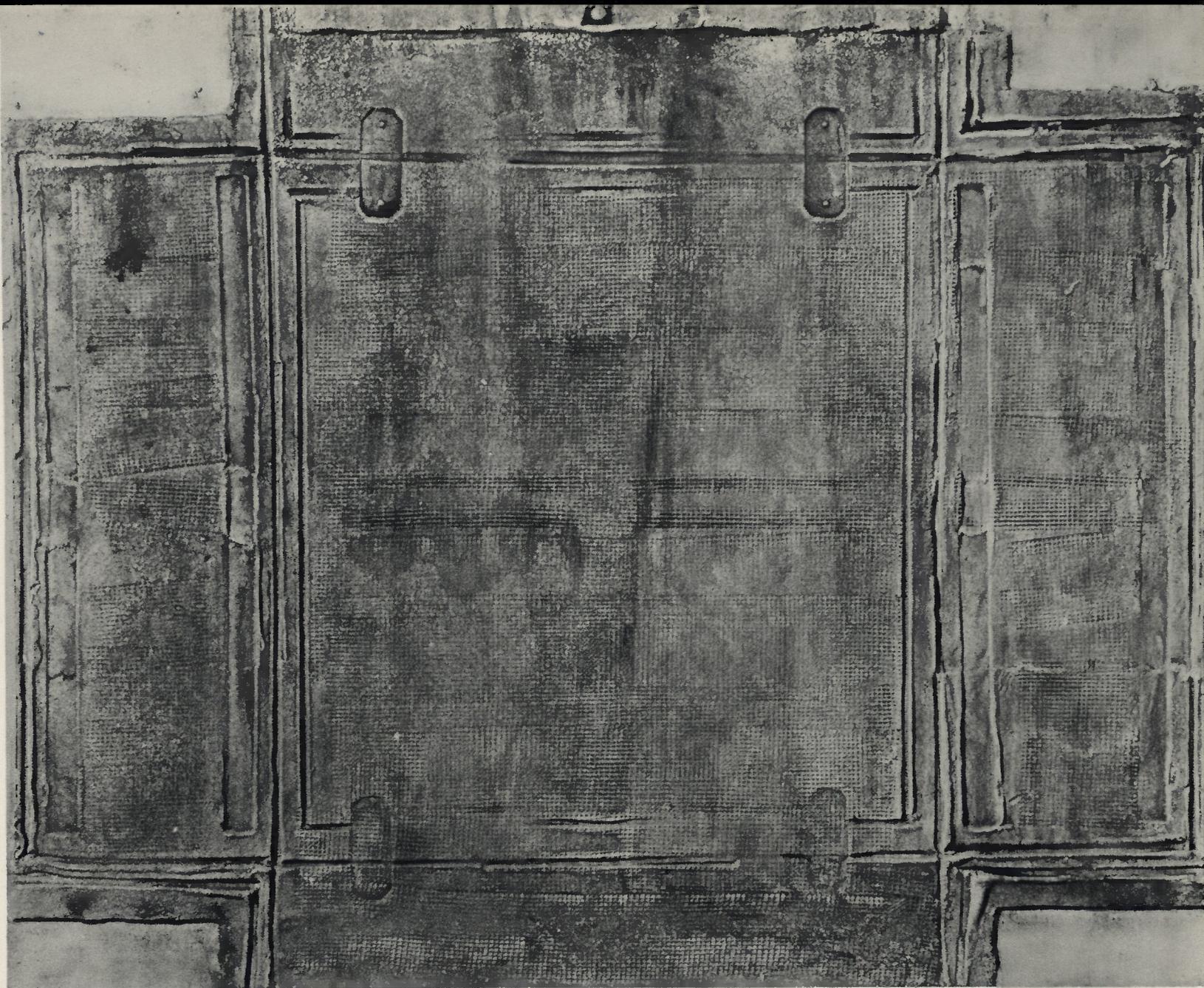
TÀPIES. Petit ovale marron. 1962. 46 x 38 cm.





TÀPIES. Relief marron gris et rouge. 1962. 114 x 146 cm. Galerie Stadler, Paris. (*Salon de Mai*).





TÀPIES. Architectonique avec matière martelée. Peinture. 1963. 130 x 162 cm. Galerie Stadler.

arabe. Je déteste même les pays méridionaux. J'habite le nord de l'Espagne, entre le mysticisme exalté de l'Espagne centrale et le rationalisme français ou italien. Le paysage de Montseny où nous avons notre petite maison, paysage sec, ponctué de chênes-lièges et d'aspect assez pauvre, se trouve situé à mi-chemin de la Méditerranée que nous ne voyons pas d'où nous sommes, et d'une montagne assez élevée, mystérieuse et nordique. Ce caractère nordique me séduit. C'est probablement une tradition en Catalogne: on s'intéresse à ce qui vient du Nord. Il existe à Barcelone une société Wagner. Le gothique allemand a exercé dans cette ville une influence architecturale considérable. Pour ma part, la brume nordique me plaît, les forêts nordiques, leurs légendes populaires, leurs fées, leurs divinités, j'adore tout cela, comme j'adore Andersen, Ibsen, cette fusion très harmonique de l'homme et de la nature. Comme j'adore Grieg, Peer Gynt, « Le printemps est revenu ». Dans ce domaine de la musique, il y a, d'ailleurs, beaucoup de choses à revaloriser.

A dix-neuf ans, au sanatorium, j'écoute énormément de musique. Je tourne le bouton de la radio et j'entends ce que j'aime: Wagner, Brahms, Mahler, Schumann, Schubert, les romantiques. Des années plus tard, je comprendrai tout ce que leur inspiration comporte de populaire.

Aujourd'hui, je travaille un peu comme un musicien. Comme Franz Liszt a écrit des variations sur le nom de Bach, en donnant une valeur musicale à chaque lettre, moi, pour faire des variations picturales, je me suis servi des lettres de l'alphabet, en les modifiant un peu.

J'exécute parfois des séries de tableaux qui ne se distinguent les uns des autres que parce qu'une forme a été déplacée. C'est surprenant, mais il suffit d'un déplacement de ce genre, même infime, ou de changer les couleurs, pour exprimer un état émotionnel tout différent. Si je me livre à cette opération, ce n'est nullement par jeu, mais pour communiquer des émotions diverses.

Au début, je n'imaginai même pas la possibilité de ces variations. Je cherchais seulement des

TÀPIES. Porte marron. Peinture. 1963. 195 x 130 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.





TÀPIES. Blanca con iniciales. 1963. 65 x 100 cm. Galerie Buren, Stockholm.

formes significatives et symboliques. Puis, je me suis aperçu que des changements de sens et de symbole pouvaient résulter d'altérations très réduites. C'est alors que j'ai commencé les variations.

Mais cet art des combinaisons, que j'ai découvert, d'ailleurs, assez tardivement, ne suffit pas.

Un jour, quelqu'un vient me voir en m'apportant un carton et en imaginant qu'il me suffira d'en couper un morceau pour que ce soit un tableau. Tout d'abord, je me dis qu'il a raison. Puis, peu à peu, je m'aperçois que ça ne marche pas du tout. L'un et l'autre, nous nous sommes trompés. Pourquoi? Sans doute, parce que je suis à froid. A ce moment-là, je ne peux projeter ma substance psychique dans ce matériau. Or, cette projection, c'est là l'essentiel. Ce qui compte, en effet, c'est une espèce d'électricité, quelque chose de profond, une méditation, une qualité humaine (je ne dis pas surhumaine — je n'y crois pas pour le moment), de toute façon une chose importante que vous avez à dire et qui se projette dans l'œuvre d'art. Sans ça, pas de tableau.

Quand j'arrive à Paris, en 1949, je me demande justement ce que je veux dire. Je sens que j'ai quelque chose à exprimer. Mais quoi, exactement? Deux ans plus tard, en 1951, en rentrant en Espagne, je le comprends confusément: la peinture est une activité humanitaire. Il s'agit, pour moi, de dire le drame de l'Espagne, de ce pays qui se



TÀPIES. Petit blanc avec impression verticale. 1963. 41 x 33 cm.



TÀPIES. Grand triangle marron. Peinture. 1963. 195 x 170 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

trouve dans une situation anormale en Europe. Cela changera un peu. Mais lentement. Même dans les sentiments, vous êtes plus libres que nous. Vous avez plus de liberté, jusque dans vos choix amoureux. Et, dans le domaine de la technique, notre expérience est malheureuse. Plus que d'autres, nous risquons de ne pas savoir l'assimiler et d'en devenir esclaves. Ce n'est pas l'homme qui doit servir la technique, mais la technique qui doit le servir. C'est comme le gouvernement. C'est une technique aussi. Ce n'est pas nous qui devons être à son service, mais lui au nôtre.

Nos impulsions profondes doivent être respectées. Tenez. Je me souviens qu'enfant — j'ai dix ou douze ans — à l'occasion d'une de ces petites conférences qu'on nous fait prononcer, à l'école, en vue de nous exercer dans l'art de la parole, et dont les élèves choisissent eux-mêmes le sujet, je choisis celui de Sumer. Pourquoi Sumer? Pour-

quoi aussi l'écriture cunéiforme, l'Égypte m'intéressent-elles à cet âge-là? Quand on est petit, on aime des choses bizarres. Sans raison. N'importe. Ça m'a, depuis, toujours intéressé. J'avais choisi instinctivement. Et pourquoi pas? J'ai confiance en notre instinct. Voyez-vous, nous nous perdons dans une forêt d'artifices, de conventions. Nous oublions nos instincts même les plus primitifs. Et c'est grave. Très grave. Il faut, de toutes ses forces, lutter contre cet oubli qui nous menace en Espagne peut-être plus que partout ailleurs. A cause de nos expériences fâcheuses. Nous oublions l'essentiel: nos instincts fondamentaux et les plus élémentaires. Mon désir constant a été de faire justement les choses les plus simples possibles, les œuvres les plus élémentaires, pour retrouver, probablement, l'homme élémentaire lui-même, l'homme pur.

YVON TAILLANDIER.

Toledo

NOUVELLES
SITUATIONS
(VIII)

par A. Pieyre de Mandiargues

Il y a des pays qui sont encore des pays, ou des peuples qui sont encore des peuples, malgré le triste mélange qui est en train de se faire sur toute la face du globe, et ceux qui échappent à la grande baratte universelle devraient en être reconnaissants plus qu'il ne sont à leurs écrivains et à leurs artistes, dont l'œuvre jusqu'ici les préserve. Si la fédération mexicaine, en particulier, est à nos yeux l'un des rares Etats qui se maintiennent indépendants, c'est en forte partie parce que nous voyons continuellement sortir de là un art qui est bien aussi moderne qu'ailleurs et qui pourtant a quelque chose d'assez superbement autonome. Après la génération plus ancienne, où Rufino Tamayo nous paraît seul à mériter une admiration sans réserve, des peintres nombreux ont surgi, parmi lesquels ceux qui nous ont émus

davantage sont Alvar Carrillo Gil, Juan Soriano, Pedro Coronel, José Luis Cuevas (merveilleux dessinateur qui est encore scandaleusement méconnu à Paris), Alberto Gironella, Rodolfo Nieto, Francisco Toledo. C'est du dernier, qui, si je ne me trompe, est aussi le plus jeune, qu'il sera question ici; car je ne sais aucun artiste moderne qui soit autant et aussi naturellement que lui habité par une conception sacrée de l'univers et par un sens sacré de la vie, aucun qui soit accordé au mythe et à la magie avec tant de sérieux et de simplicité, aucun qui soit aussi purement inspiré par le rite et par la fable.

La grande et bonne surprise que nous avons au premier abord de ce jeune Indien zapotèque est de découvrir, enfin, une sorte de génie plastique un peu comparable à la « divine facilité » que l'on

TOLEDO. Aquarelle. 1963. 45 x 44 cm. Galerie Karl Flinker, Paris.





TOLEDO. Aquarelle. 1963. 31 x 24,5 cm. Galerie Karl Flinker.

connaît chez quelques maîtres dont les noms sont tellement écrasants qu'on n'ose plus les écrire ou les prononcer. Toledo n'est pas un artiste qui à force de travail ait appris une spécialité pour en faire métier toute sa vie. Dire de lui qu'il est né singulièrement doué ne suffit pas non plus, puisque le don se confond avec l'originalité et qu'à moins d'être doué, nul ne fera jamais rien qui vaille. Plus volontiers, l'on dirait que son existence, une fois pour toutes, a été vouée à la forme comme à une religion tyrannique, et que sans avoir eu besoin de long apprentissage ou d'initiation, presque au sortir de l'adolescence, il est devenu comme un prêtre, un moine ou un sorcier

de la forme. Son habileté, vraiment, stupéfie, et l'on s'effraye un peu quand on constate en outre que l'exercice de cette habileté lui est plus nécessaire que la nourriture ou que le vêtement de son corps, ni plus ni moins que la prière au mystique. Où qu'il soit, à n'importe quel moment, des formes sortent de ses mains, et à tous les objets qui passent sous ses doigts il impose un renouveau de fraîcheur comme s'il ne pouvait supporter la vieillesse et l'usure du monde contemporain et comme s'il voulait insuffler la vie dans les choses pâties ou mortes qui sont notre quotidien entourage. Dans les quartiers qu'il fréquente, les vieux murs ne tardent pas à se couvrir

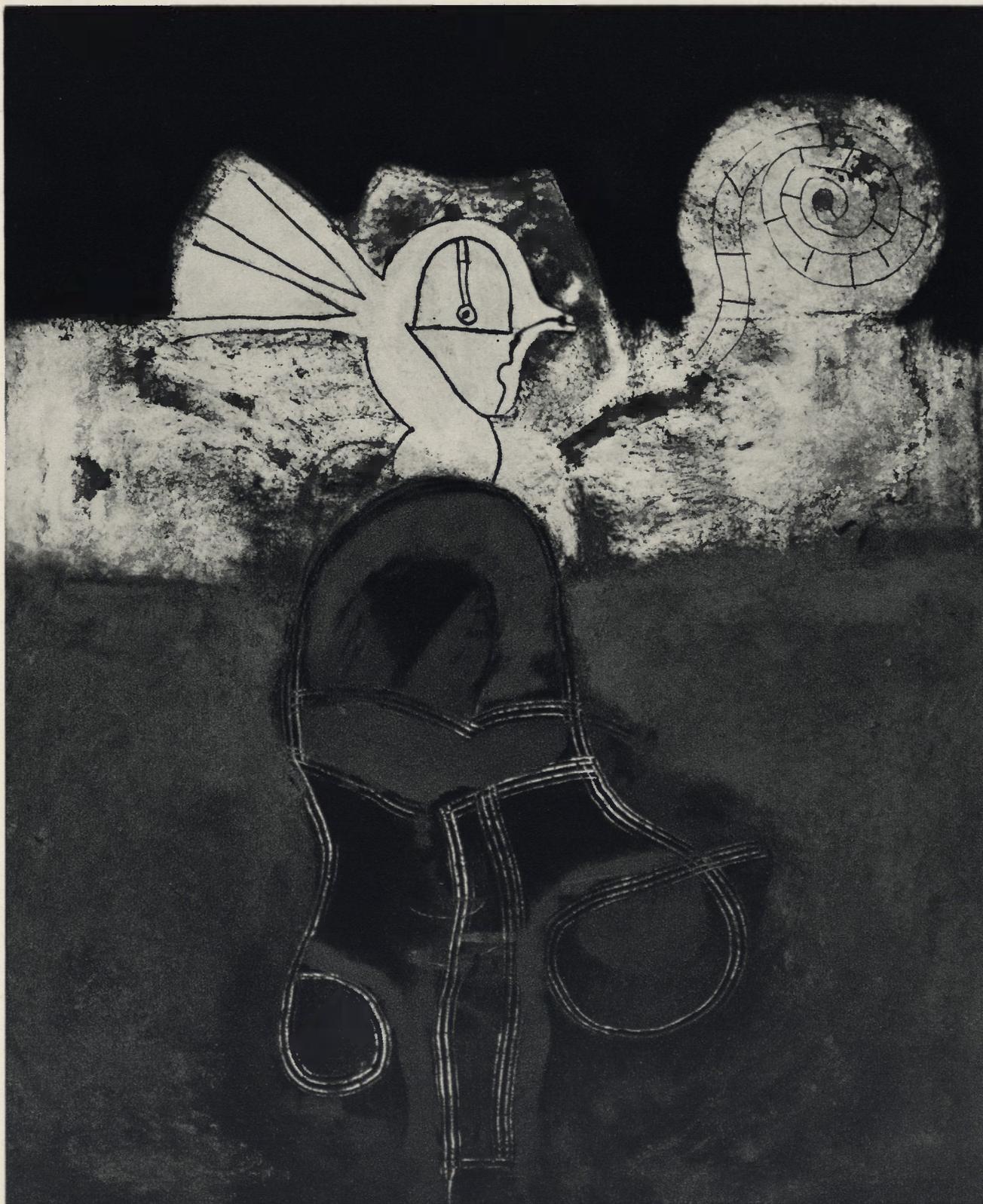
de graffiti insolites qui auraient leur place au musée et qui demeurent cependant invisibles aux yeux du commun des gens (car les idiots, qui ont malheureusement pris l'habitude d'aller à l'art comme à l'église ou au bureau de tabac, sont incapables de l'apercevoir ailleurs qu'aux lieux où on le débite officiellement!). Les journaux, les papiers d'emballage, il les plie, il les taillade et les cisaille à la manière des enfants, mais ce sont des créatures fantastiques qui sortent de là, fournies surabondamment de sexes, de cornes, de dents et de griffes à la façon des masques d'Afrique ou de Polynésie et comme s'il s'agissait de donner des leçons de vigueur à la création. Cependant qu'il parle ou qu'il écoute (ou feint d'écouter),

il dessine dans ses paumes des êtres bizarres qui sont de la famille des précédents, puis, d'un frottement brusque, il envoie au néant sa progéniture éphémère, puis il crée de nouveau pour (avoir à) détruire encore. Il pétrit, déforme et reforme tout ce qui est un peu malléable, suivant peut-être en cela l'exemple des vanniers et des potiers de son pays.

Son œuvre, jusqu'à présent, est faite de tableaux, de collages, de modelages céramiques, de dessins et d'aquarelles. Les dernières ont sans doute quelque prépondérance par le nombre et par la qualité, comme c'était le cas chez Klee, avec lequel Toledo a plus d'un point commun.

Ce qui frappe, une fois qu'on a remarqué les

TOLEDO. Peinture. 1963. 92 x 73 cm. Collection particulière.



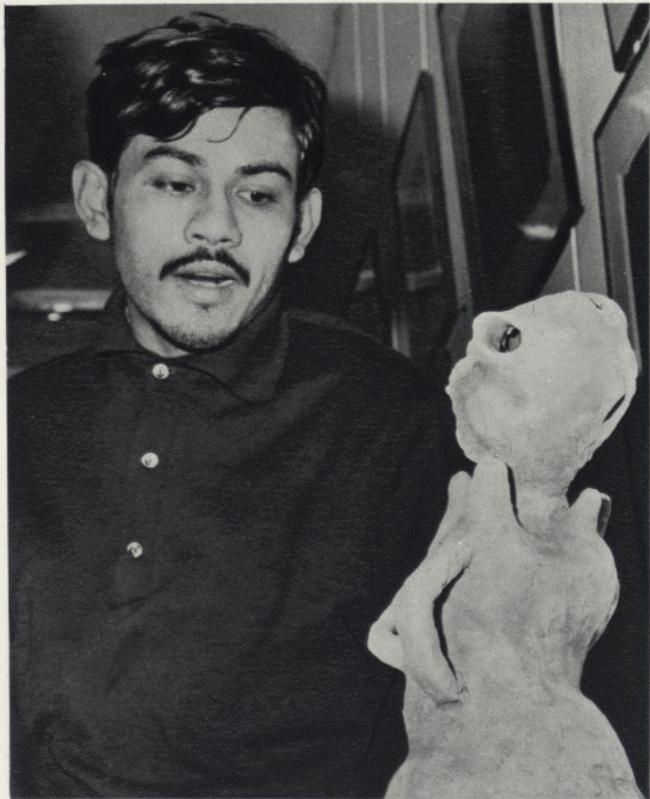


TOLEDO. Peinture. 1963. 81 x 100 cm. Collection particulière.

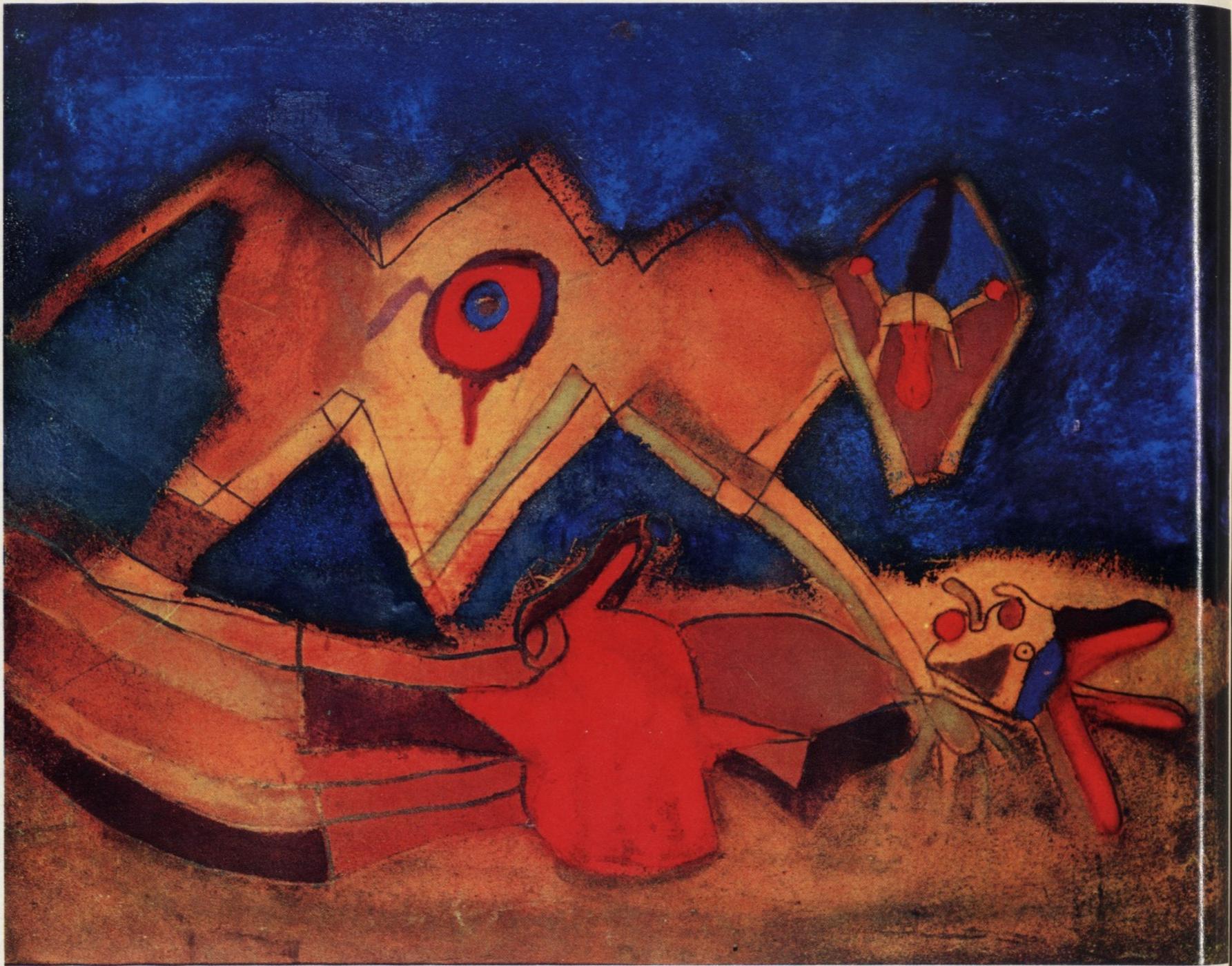
valeurs plastiques (ou peut-être avant qu'on les ait remarquées) dans l'œuvre de ce très jeune homme, c'est ce que je nommerais son « animation ». Sans qu'il y ait, à proprement parler, de sujet narratif, toute production (même la plus mince) de Toledo est développement et accomplissement d'un thème fabuleux. Que l'artiste soit bien apparenté par là à ses frères, que son œuvre soit inséparable des croyances et des rites ayant cours aujourd'hui parmi les peuples de l'isthme mexicain, comme des traditions préhispaniques, cela est notoire, et nous trouverions peut-être un peu d'artifice en lui s'il en allait différemment. Nous nous garderons pourtant de ranger facilement son art dans les catégories du folklore, car il s'en distingue absolument par l'originalité de la vision spirituelle, autour de laquelle la peinture, le modelage, le dessin ou le lavis naît, s'organise et trouve sa perfection comme le corps d'une créature autour du premier germe de la vie. Nombreux sont les détails qui ont des relations évidentes avec le monde de la magie, mais nous nous tromperions probablement si nous voulions interpréter l'art de Toledo comme une tentative

de prise de pouvoir sur des forces occultes et surnaturelles. Ce dont il s'agit, je le répète, c'est plutôt d'une tentative mystique, qui est de l'ordre de la voyance approfondie. L'univers fantastique de Toledo n'est pas surnaturel, il se confond avec la nature transfigurée, avec la nature démasquée du faux visage que lui ont lâchement appliqué les hommes pour n'être pas gênés dans leurs occupations, avec la nature retrouvée. Et par là, dans une splendeur solaire que nulle civilisation ne connut à l'égal de celles de l'ancien Mexique, nous ne sommes pas très loin de Rimbaud.

Que la vie s'exerce à force de dents, de griffes et de sexes, voilà encore un axiome essentiel que nous avons un peu hypocritement perdu de vue et que le jeune peintre mexicain ne cesse de nous rappeler. Comme la plupart de ses compatriotes, mais d'une façon beaucoup plus intense et plus pure, Toledo sait qu'il est naturel et beau de mourir, peut-être de tuer, certainement aussi de déchirer un être vivant pour le posséder sexuellement (et se reproduire) ou pour en faire sa nourriture. Il est averti par la raison et l'instinct que ces actes ont un caractère sacré. Parlera-t-on



Toledo dans son atelier.



TOLEDO. La chasse. Peinture. 1963. 73 x 92 cm. Galerie Flinker, Paris. (Photo Delagenière).



TOLEDO. Aquarelle. 1963. 24 x 32 cm. Collection particulière.

d'érotisme et de cruauté à son propos, alors il conviendra d'observer que l'un et l'autre n'ont rien de morbide ni d'artificiel, selon son optique, et que l'on se tromperait entièrement en les plaçant sur le plan de la perversion des valeurs, tel que nous le voyons établi à la base de diverses constructions de l'esprit moderne (lesquelles, soit dit en passant, n'ont rien qui nous déplaise!). En outre, Toledo ne se trouve jamais dépourvu d'un humour étrange et violent, parfois féroce, quelquefois macabre, qui vient à point pour confirmer la santé spirituelle de son œuvre. Il est de ces mystiques qui ne se privent pas de traiter leur quête comme un jeu et qui sont capables de rire aux éclats dans les plus beaux moments de leurs exaltations.

La peinture figurative (ou tout au moins objective) se divise en deux partis quasiment opposés selon qu'elle se développe à partir d'un point de vue extérieur, comme dans l'impressionnisme et l'expressionnisme, ou intérieur, comme dans le surréalisme par exemple. Chez Toledo, jusqu'à présent, il ne fait aucun doute que le point de vue est tout intérieur. Ce qui est encore une preuve à l'appui de cette voyance profonde qui est la grande merveille par laquelle notre attention avait été retenue d'abord, encore une illustration de cette démarche singulièrement mystique qu'il conduit vers un monde auquel il a restitué une virginité idéale.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.

TOLEDO. Sculpture. Terre cuite. 1963. (Photos Jean Dubout).



Takis

par Nicolas Calas

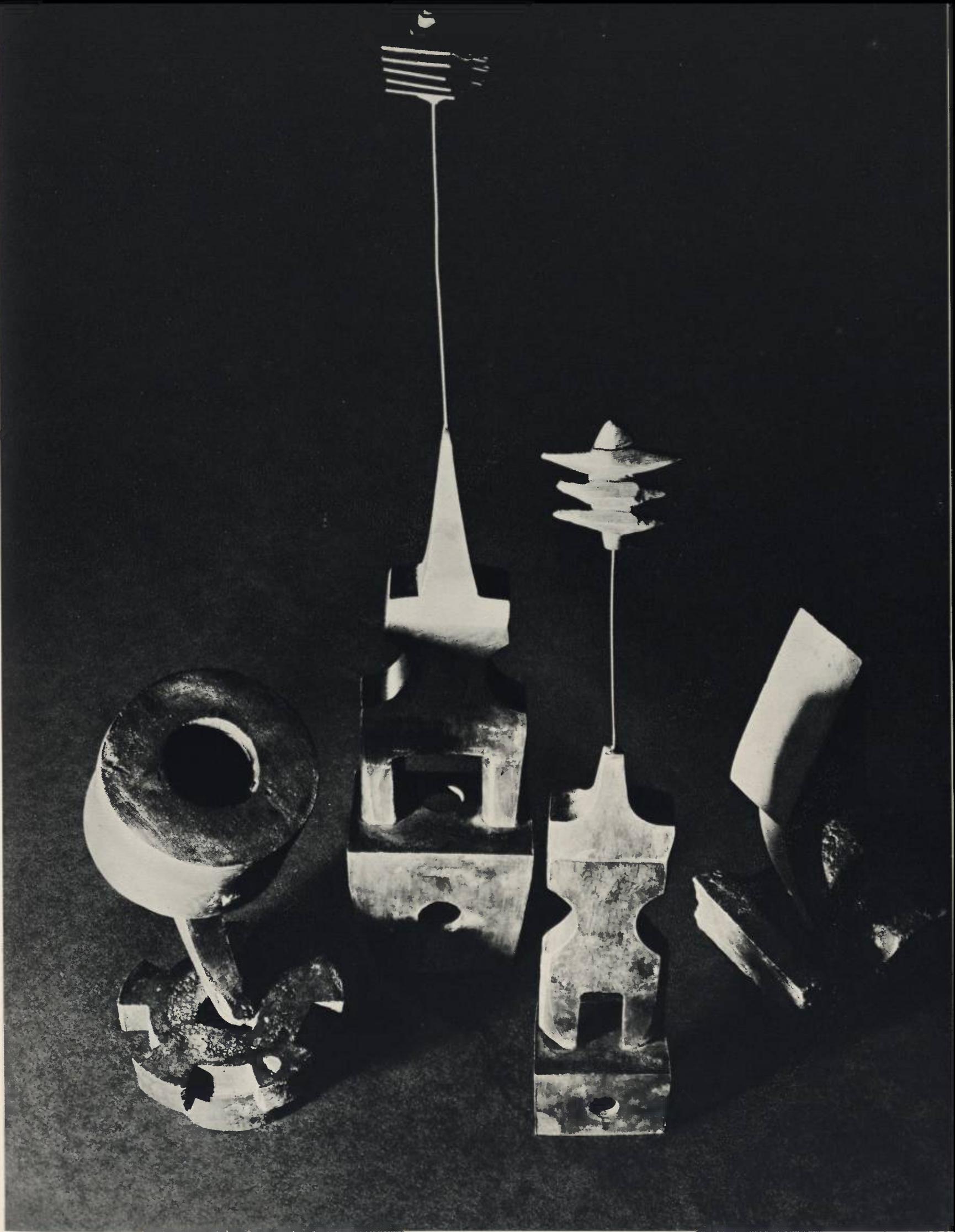
L'homme à l'image de Dieu, que Praxitèle et Donatello affranchirent de Dieu, appartient au passé. Et l'homme n'est plus ce « tout dans le présent » dont parlait Parménide — un « tout » si merveilleusement évoqué par le volume du marbre, un « présent » décrit de façon si convaincante par les peintres de la Renaissance et leur

perspective vériste. Dans notre monde post-euclidien, l'individu est compris phénoménologiquement, et c'est à l'intérieur du type fondé par la lumière impressionniste ou par les plans cubistes que nous le voyons. Toutefois, alors que cette ré-évaluation a pu s'accomplir dans le domaine de la peinture en omettant une tridimensionalité illusoire, elle est beaucoup plus difficile en sculpture, celle-ci étant opprimée par le volume. Même quand Rodin modulait ses surfaces, leur donnant ainsi une patine impressionniste, la figure demeurait irrémédiablement un « tout dans le présent ».

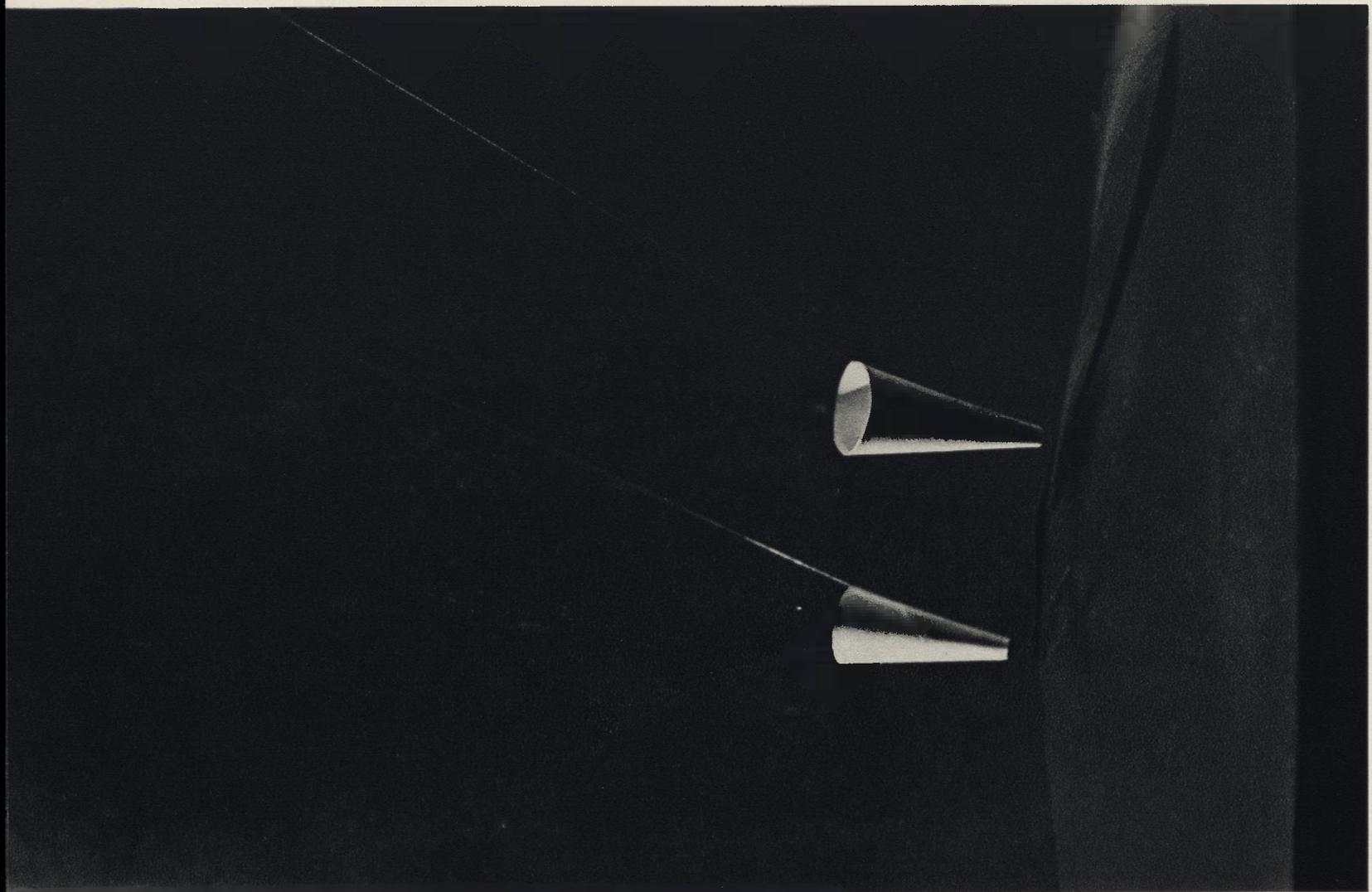
Pour vaincre la difficulté, la statue doit être reconstruite en termes de plans, tels que les préfigurent ces arrangements de plantes japonais dans lesquels l'espace entre les tiges et les feuilles est rempli de vide. Le modèle de la sculpture en plans est l'arbre, et plus spécifiquement les feuilles des branches flottant dans la lumière.

TAKIS. Espace intérieur. 1963. Bronze. Galerie A. Iolas, Paris.





TAKIS. Personnage et fleurs. 1957. Bronze. Galerie A. Iolas, Paris



TAKIS. Tableau magnétique. (Fragment). 1962. Galerie A. Iolas.

Avec ses « mobiles », Calder nous offre une formule impressionniste pour une statue post-déda-léenne que Gabo essaya vainement de créer avec sa « Construction cinétique ». En réduisant les feuilles aux formes simplifiées que Miró avait déjà introduites dans son monde raffiné, terre d'enfance et de jouets, les mobiles de Calder devinrent des poèmes animés par la volonté — par opposition au vent qui anime les arbres. Plus sculpturale est la solution offerte par Takis, dont les élégants mobiles sont faits pour se tenir debout. Les effets des Impressionnistes ont tendance à être horizontaux parce qu'ils résultent de l'observation de la diffraction de rayons de lumière sur une surface. Quand Giacometti réduit un Rodin à l'ombre de lui-même, il fournit une solution post-impressionniste, et plus convaincante dans la mesure où elle est plus poétique que la solution constructiviste.

Depuis que Giacometti a créé un monde de *couroi* et de *courai* s'évanouissant dans l'espace,

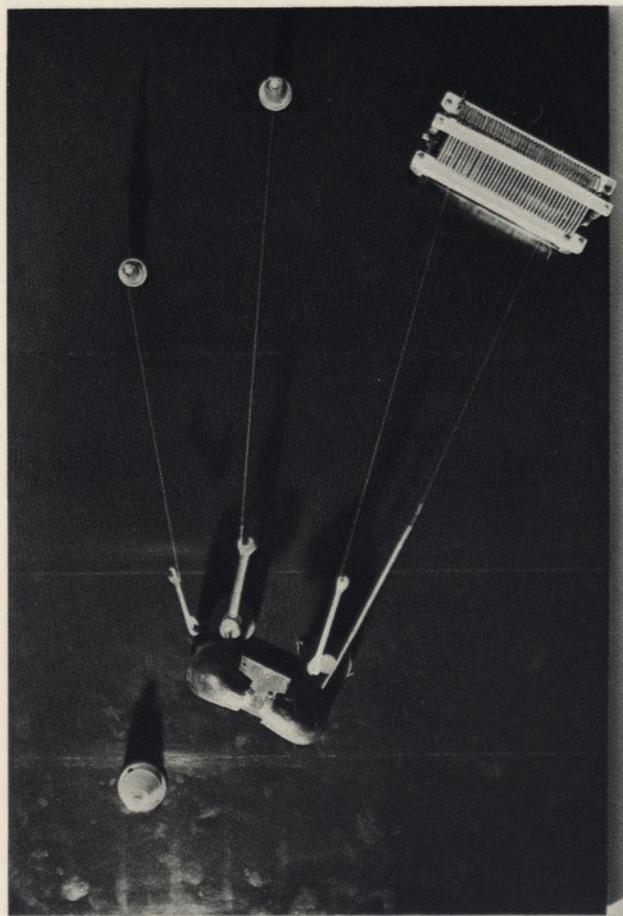
il est devenu extrêmement difficile pour la statue de continuer à être à l'image de l'homme. Au lieu d'être recréé, l'homme devrait être évoqué. « Toute chair est de l'herbe, et la beauté est comme la chair de l'herbe », dit Isaïe. Les « fleurs de l'herbe » de Takis sont composées de formes en métal, formes fabriquées ou « ready-made ». Ainsi des condensateurs de radio sont transformés en boutons courbant délicatement leurs tiges, et des compas de cuivre métamorphosés en pistils de fleurs exotiques. L'homme n'est qu'un roseau, mais il peut opposer au vent une volonté de fer, une verge d'acier. Les fleurs de Takis sont des signaux, anthropocéphaliques, entomocéphaliques, orchidées inconnues, poussant de coudes de fer, ou jaillissant de rayons d'acier. Ces signaux sont mis en mouvement par le souffle de l'inspiration qui détermine notre voyage à travers l'espace et le temps, et que symbolisent les fleurs des fusées et les figures des Cyclades.

Le jardin des fleurs sans chair de Takis est accosté de vaisseaux de bronze, façonnés par ces mêmes tensions qui hantent vagabonds et planètes ou président à l'apparition des œufs des sphinges.

Les vagues de convulsions intérieures rident leur épiderme métallique.

Avec Calder, nous sommes fascinés par le rythme des feuilles, et avec Giacometti par la disparition du volume; ce qui nous enchante chez Takis, c'est la tension de la verge et du fil de métal prêts à vibrer au rythme des mélodies orphiques.

La statue ne peut plus être « un tout dans le présent » parce que le présent a cessé d'être un champ. Giacometti, du temps où il était surréaliste, métamorphosa le champ lui-même en un objet sculptural. Et aujourd'hui Takis vient rompre l'unité du champ, le réduisant à n'être plus qu'un vide semé d'objets à l'intérieur duquel les parties sont immobilisées dans l'espace par des forces magnétiques. Les « télé-aimants » de Takis se composent de parties hétéroclites: outils à l'allure de dards, cônes, vases, yeux ovales, qu'un aimant soulève et maintient en l'air. Les parties soumises à l'attraction de l'aimant sont empêchées de venir s'y coller par un fil de métal qui les retient à leur pôle porteur. Esthétiquement, les plus purs de tous ces télé-aimants sont les obliques car, chez eux, la diagonale — une ligne qui inter-



rompt toujours le champ de vision — est en elle-même interrompue.

Alors que la plupart des œuvres abstraites suggèrent la tension, les télé-aimants de Takis font de la tension leur contenu. C'est la seule sculpture qui corresponde à l'idée d'un cosmos où notre planète, au lieu d'être portée par Atlas, maintient des satellites en orbite. Dans ses télé-aimants, Takis a saturé le vide avec de la tension comme avant lui Mondrian avait rempli l'espace avec l'image du blanc.

La sculpture-tension est aussi provocatrice que le fut en son temps la statue d'un homme marchant de Dédale.

NICOLAS CALAS.

Maria Papa

par Jean Dypréau



Si l'on peut considérer aujourd'hui la sculpture, après la vulgarisation des leçons de Gonzalez, comme un dialogue entre deux espaces: celui de la matière (le plein) et celui de son absence (le vide), il est courant d'entendre dire que dans cet échange l'un représente l'élément positif et l'autre l'élément négatif.

Il est certain que pour beaucoup de sculpteurs contemporains cette proposition est valable, mais il ne faut cependant pas généraliser ce qui n'est après tout qu'une vue de l'esprit.

Si nous voulons schématiser notre pensée, nous dirons que si pour certains artistes la sculpture est d'abord une prise de possession de l'espace, elle est pour d'autres d'abord, ou du moins tout autant, une prise de conscience de celui-ci et de son utilisation.

Maria Papa rejoint cette manière de voir et je ne crois pas trahir son propos en opposant à la conception architecturale de la sculpture celle qui par l'antique représentation rejoint l'anthropomorphisme, sculpture dont le caractère est d'être « apparitionnelle ».

De curieuses coïncidences doivent ici être mises en lumière entre les opinions des sculpteurs suivant la matière qu'il utilisent. Écoutez ceux qui ont choisi le fer, écoutez ceux qui ont choisi la terre, le plâtre ou la cire: je ne voudrais pas ici établir des parallèles sommaires, mais je considère que souvent la divergence de leurs propos est significative de leur conception imaginaire ou vécue de l'espace.

Prenons l'exemple de ceux qu'on peut considérer comme les précurseurs de ce qui mènera à la désintégration du volume, l'ouverture opérée dans la masse, et d'abord Archipenko et Lipchitz. C'est tout naturellement au bronze qu'ils recourent. Après l'insolite et prophétique apparition de « Médrano » en 1915, fait de bois, de verre et de métal peint, mais lié encore à la conception du relief, le premier ne s'éloignera que rarement de la tech-

MARIA PAPA. Personnage. Bronze. 1963. Haut. 12 cm.
Coll. Lucio Fontana.



MARIA PAPA. Poupées héroïques. Bronze. 1964. Haut. 60 cm. Susse fondeur.

nique de la fonte pour arriver à cette intégration du vide dans la figuration humaine, à la désintégration de la forme originelle qui mènera à une défiguration mythique.

Jacques Lipchitz, quand il entreprend de sculpter une « nature morte », « Bouteille et Journal », en 1919, recourt au bois et au métal, et comme Archipenko à la peinture, mais comme celui-ci il

aboutit à une forme voisine (d'ailleurs particulièrement prémonitrice) du relief contemporain, alors qu'en 1926 pour réaliser sa « Femme debout avec une guitare », il fait appel au bronze grâce auquel Umberto Boccioni avait réalisé en 1912 son étonnant « Développement d'une bouteille dans l'espace » où la défiguration de l'objet prend possession de la sculpture et tend à rejoindre l'espace architectural.

C'est grâce à la fonte enfin que Raymond Duchamp-Villon fait surgir en 1914 son « Cheval »



MARIA PAPA. La victoire. Bronze. 1964.

qu'on peut considérer comme l'une des plus surprenantes défigurations de l'époque, dans laquelle notamment le vide prend une valeur positive puisqu'il suggère à la fois un étirement de l'espace et une mystérieuse présence anatomique.

On pourrait opposer à ces sculpteurs pour lesquels l'apparition de la figure et la défiguration par évidence du volume fut prépondérante, d'innombrables « constructivistes » (de Schoeffler à Calder) dont la structuration de l'espace, l'architecture, furent l'obsédant souci et qui eurent dans leur grande majorité recours au fer, à l'aluminium, au plastique, etc., à l'exclusion du bronze pour réaliser leur dessein.

Il y a bien entendu de nombreuses exceptions, dont la plus notoire est Gonzalez, qu'on peut considérer en réalité comme l'« inventeur » du fer et qui ne s'éloigna que rarement de la figuration en général et de la défiguration humaine en particulier. Mais n'est-il pas utile de rappeler à son propos combien sa conception de la sculpture

se rapproche parfois de celle des « constructivistes » précités et qu'il lui arrive même de prendre la figure humaine comme simple prétexte pour la recherche d'un « nouvel espace »?

Si je me suis attardé sur une fréquente coïncidence entre un matériau et un langage, entre un matériau et la valorisation du vide qu'il réalise (et j'aurais pu rappeler combien parmi ceux qui élisent la masse compacte, de Brancusi à Gilioli, eurent une prédilection pour la pierre), c'est que le matériau prend dans l'œuvre qui nous occupe une signification particulière.

Maria Papa fut d'abord attentive aux problèmes de l'architecture. Elle passa ensuite de la peinture au relief, mais il me semble que celui-ci déjà, grâce à la matière choisie, se rapproche de la sculpture proprement dite. Son passage du bidimensionnel au tridimensionnel me semble s'être effectué par la voie la plus naturelle, celle qui part de l'évocation de la terre, des alluvions et des érosions, pour aboutir à la création de l'homme. On pourrait dire en somme qu'elle est passée de la géologie au sens premier du terme à la géologie humaine, et que les mêmes structures de répétition sont passées de ses reliefs dans ses « têtes », comme par un étrange phénomène d'osmose.

Mais ici le vide apparaît non plus comme un phénomène naturel, mais comme un facteur de fascination. Ainsi dans la « Tête-temple », la fracturation profonde et répétée atteint-elle à la dépersonnalisation du sujet pour en faire une apparition rituelle.

Et le choix d'un matériau qui fut pétri par la main du sculpteur ajoute à la valeur symbolique de sa démarche.

On sent que cette main a pris conscience du vide, qu'elle s'est attardée dans ces plis insolites pour procéder à leur identification.

Ainsi dans les « Poupées » l'évidement s'impose-t-il à nous comme une opération manuelle, inusitée et magique, le résultat d'un cérémonial à la suite duquel nous nous trouvons en face d'une anatomie qui contredit toute présence physiologique, tout rappel d'un système nerveux ou musculaire, et finalement toute humanité.

A la vitalité physique s'est substituée celle d'un robot redoutable parce qu'incontrôlé.

Ou bien encore c'est le derme et l'épiderme d'un espace impondérable qui nous impose un constat.

Des ombres naissent qui ne sont pas jeux de la lumière, mais dialogue intérieur.

C'est pourquoi ce que ces têtes ravineées, ces poupées évidées nous suggèrent, est à la fois une sacralisation du vide et une sacralisation par le vide, comme si ces « êtres », confrontés à leur néant, ne pouvaient atteindre à leur existence véritable que par leur mort.

JEAN DYPREAU.

Une révision moderne du sacré

TRIBUNE
LIBRE

par Alain Jouffroy

Depuis l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1947, l'idée d'un sacré moderne, tel que Jules Monnerot en a esquissé les contours, un sacré conçu par le poète ou par le peintre (1), cette idée a fait son chemin parmi des forces et des courants contradictoires. Le surréalisme, en effet, a réintroduit dans l'univers de la création picturale la notion d'inconnu, et les pouvoirs magiques auxquels l'inconnu est lié. Par cela même, les aventures formelles de l'art moderne ont été chargées d'un contenu mystérieux, difficilement déchiffrable, que l'on ne saurait plus dissocier de

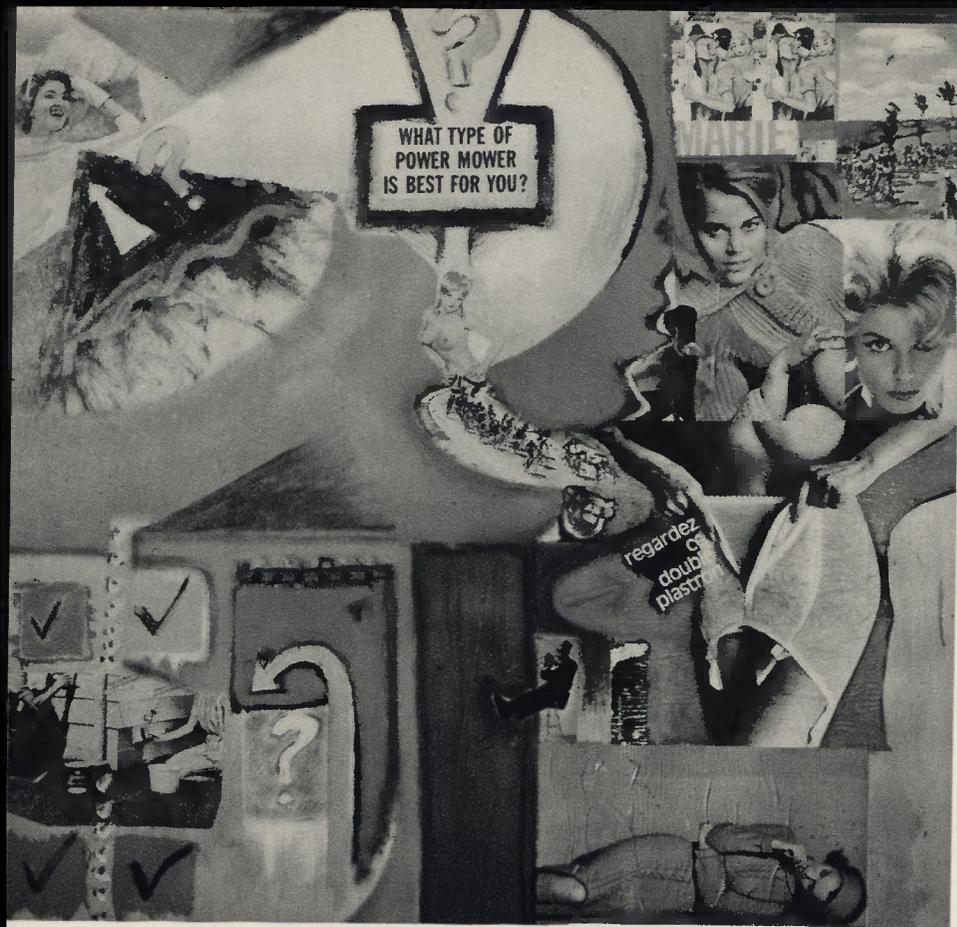
l'art sans le raccorder aux conventions périmées du réalisme de « l'art pour l'art ».

Victor Brauner et Wifredo Lam furent certainement les deux initiateurs d'une Peinture où le sacré retrouve ses mythes et son cérémonial, sans jamais céder le gouvernail de son inspiration ni à la religion chrétienne, ni à aucun dogme ésotérique. Victor Brauner, (dans une œuvre comme *Les Amoureux, messagers du nombre*, par exem-

(1) Cf. *La Poésie moderne et le sacré*, par Jules Monnerot (Ed. Gallimard).

VICTOR BRAUNER. Contre-Action de l'autrui. Peinture. 1951. Collection particulière.





J.J. LEBEL. Puissance. 1963. Collage - Peinture sur bois.

ple) nous a proposé un moyen d'accès au centre de l'homme, à sa plus profonde intériorité par une exaltation de la connaissance poétique. Il a réussi à créer par un ensemble de tableaux des pistes et un itinéraire secrets, où les repères sont symboliquement indiqués, et qui devraient permettre à un futur voyageur de l'art de reconnaître les degrés d'une « Montée au Carmel » qui ne déboucherait pas sur le Dieu obscur de saint Jean de la Croix, mais bien sur ce « Point sublime » et *intérieur à l'homme*, d'où toutes les contradictions cesseraient d'être perçues douloureusement. A cet égard, Victor Brauner est le seul peintre du sacré moderne: celui qui nous propose des réalités émotionnelles et psychiques de l'homme l'image la plus digne d'être respectée, celui qui a concrétisé le plus clairement la nostalgie contemporaine d'un monde régi par des autorités intouchables.

RENE MAGRITTE. La légende dorée. Peinture. 1958. 100 x 80 cm. (Photo R. Burckhardt).



En étudiant son œuvre, et particulièrement son *Ultratableau biosensible* (ou « Tableau autobiographique »), ainsi que les 37 tableaux de son *Onomatomanie*, on classera un jour les éléments d'une symbolique syncrétique — les civilisations, les religions, les magies transcendées par la voix de l'Unique —, peut-être même aux d'une religion imaginaire (ou d'une religion de l'imaginaire) dont le Peintre se voudrait à la fois le Prophète, le Messie et l'Adepté premier.

Mais Victor Brauner a beau définir un univers sacré particulier, où la volonté d'identifier le moi à la totalité des possibles est poussée à son comble, le monde extérieur, qui a été si souvent mis en question par les solipsistes n'a pas pour autant cessé de requérir toute l'attention des créateurs.

C'est à l'intérieur d'une société qui nie le bien-fondé de leur point de vue que des hommes comme Victor Brauner, Wifredo Lam ou Phillip Martin accomplissent leur œuvre: société du profit et du mépris, société du crime et de l'exploitation, d'où tout « sacré » véritable est exclu par la morale et le bon sens. Le *sacré individuel*, tel que Victor Brauner en a circonscrit les frontières, ne peut être reconnu et compris que par quelques-uns: et c'est en deçà de sa véritable portée qu'on a fini par accepter (ou par faire semblant d'accepter) une œuvre génialement inassimilable.

Bien au contraire, l'œuvre de Wifredo Lam, enracinée dans le contexte culturel héréditaire de Cuba et de toute la Diaspora nègre, absorbe les éléments plus saisissables de la réalité ethnique — le totémisme ancestral, mais aussi les schèmes de la lutte révolutionnaire dont tous les pays dits « sous-développés » portent le germe — ce qui explique qu'elle soit reconnue, acceptée et glorifiée par les dirigeants « marxistes-léninistes » de Cuba d'aujourd'hui. Jamais une semblable aventure ne pourrait parer la biographie de Victor Brauner, en supposant même que les Partis communistes européens soient susceptibles de bannir véritablement tout sectarisme de leurs mœurs. Mais s'il n'y a pas concordance entre les planifications révolutionnaires et l'angoisse de Wifredo Lam, si un fossé sépare toujours les techniciens de la construction sociale des explorateurs du dedans, Cuba vit encore sur un terrain miné, où à tout instant *quelque chose* — une œuvre d'art, un cri, un événement exceptionnel — peut jaillir du sol: en cela, ce pays appartient encore au domaine des illuminations et des prémonitions. Son entrée dans les laboratoires de la science-fiction n'est pas pour demain. Le poète — l'homme inspiré à la Maïakovsky — est encore dans ses cordes. C'est pourquoi la distance entre le « sacré » contenu dans l'œuvre occulte de Wifredo Lam et la société en voie de socialisation de la République de Cuba est beaucoup moins grande que ne l'est, en France, celle qui sépare le contenu hétérodoxe des œuvres de Victor Brauner de l'« idéologie bourgeoise » dominante. Cela a l'air d'un paradoxe, mais c'est ainsi. Le « sacré » de Lam n'est pas en contradic-



PHILLIP MARTIN. Peinture. 1962. Galerie Legendre, Paris.



WIFREDO LAM. Forêt vierge. 1963. Galerie Krugier, Genève.



HÉLION. Mannequinerie rouge. Peinture. 1951. 162 x 130 cm. Coll. Robert Altman.

tion avec l'exaltation révolutionnaire (je ne parle pas des slogans ni des fétiches de la Révolution); tandis que le « sacré » de Victor Brauner est une contradiction irréductible au libéralisme bourgeois du XXème siècle, comme à la bureaucratie et au sectarisme staliniens.

Le « sacré » est donc une notion instable, dans la perspective de laquelle le regardeur peut trouver des exemples contradictoires ou divergents. Quand je pense par exemple à l'œuvre de Phillip Martin, je ne vois pas ce qui l'unit profondément à celles de Brauner et de Lam, et pourtant les liens doivent exister. Une feuille d'arbre, un ticket de métro, une allumette, une carte postale représentant la Place de la Concorde peuvent déclencher son pouvoir de sublimation. Ainsi, contrairement à Victor Brauner, qui procède par projections successives d'obsessions intérieures, et élabore autour d'elles un cérémonial d'inventions formelles, Phillip part de la réalité immédiate: le trottoir, le mur, la rue, le chemin, la maison, la ville; c'est de ce voyage au bout de la ville qu'il tire des images où le sacré rayonne. Au début, c'étaient de simples graffiti, des croix, des dessins obscènes,

des lettres barrées: le choc anonyme de la protestation solitaire se répercutait dans ses premiers tableaux. Aujourd'hui, c'est dans les villes de l'Inde que Phillip Martin poursuit son expérience. Elle est d'autant plus exceptionnelle qu'elle semble le mener vraiment « n'importe où hors du monde » — dans le no man's land mental auquel aspire l'homme contemporain. L'ethnologie, la sociologie ne lui serviront jamais de support. Il a coupé tous les liens avec la société où il a surgi: à tel point qu'on peut dire de Phillip qu'il a inventé les images du sacré de l'homme errant. Sa religion imaginaire est plus organisée, plus consciemment défensive que celles de Brauner et de Lam: il s'agit d'une lutte plus serrée, plus anonyme, plus occulte avec la vie quotidienne. Brauner et Lam ont appartenu pendant de nombreuses années au « groupe » surréaliste; Phillip n'a jamais « appartenu » à rien ni à personne, sa conquête ne s'inscrit dans aucun mouvement, dans aucune « Ecole » existante. Elle est plus *dérisoire* encore que celle de la poésie pour certains poètes; plus souveraine qu'aucune conquête collective. On le suit lentement à la trace, dans cette

jungle où la peintre hors série est un animal traqué. Son innocence, sa sagesse, la paix surréelle dont il semble réfracter la lumière dans ses œuvres le protègent sans doute de tous les dangers auxquels l'exposent son air de « tomber de la lune », sa tranquille et définitive « sainteté ».

Avec Phillip Martin, commencent les aventures de la jeune peinture d'aujourd'hui, celle qui nous obsède et nous inquiète, celle dont dépend certainement l'orientation des arts plastiques pour quelques années. Car Phillip n'est pas seul, en Europe, à affronter ses démons et ses anges, il n'est pas seul à vouloir changer le tableau en « quelque chose de sacré ». De nombreux jeunes peintres ont tenté diversement l'aventure et, parmi eux, à ses risques et périls, un peintre particulièrement décrié, et dont le travail me paraît d'autant plus révélateur: Jean-Jacques Lebel.

Ce n'est certainement pas un hasard si Victor Brauner a préfacé l'une des dernières exposition de J.-J. Lebel et si cette préface s'intitulait: « La danse sacrée ». Mystérieusement, Victor, qui ne se reconnaît jamais dans l'œuvre d'aucun peintre contemporain, — sauf, obliquement, dans celle de Matta —, s'est trouvé des affinités avec l'œuvre intempestive, inégale, agressive, proclamatoire et parfois déclamatoire de J. J. Lebel. Apparemment, rien ne les unit; souterrainement, beaucoup de choses les rapprochent l'un de l'autre. Et d'abord, ce besoin de donner une forme plastique

à une série d'obsessions individuelles que la société bourgeoise juge encore de « mauvais goût », « ridicules », sinon « décadentes ».

L'orientation de Lebel est fluctuante — il oscille aujourd'hui entre le Pop Art, le Happening et la recherche d'une nouvelle forme de témoignage et de protestation politiques, mais, dans ses meilleurs tableaux-collages, comme dans ses peintures proprement dites et ses dessins — œuvre fort disparates —, le centre visé est celui où l'angoisse et l'extase se confondent, où le rire et le pathétique sont indissociables, tant un certain climat d'adolescence enthousiaste est maintenu intact autour de quelques *sujets-tabou* (la femme entièrement nue, le sexe, la copulation) qui, indéfiniment et avec une monotonie volontaire, se prolongent dans toutes les directions d'une œuvre par ailleurs volontiers didactique. Panneaux-réclames du commerce sexuel, les tableaux de Jean-Jacques Lebel possèdent une qualité tonique que l'on ne peut accorder souvent à ceux des jeunes peintres: ils déplaisent. Cela va d'ailleurs plus loin qu'un simple déplaisir esthétique; Jean-Jacques Lebel est plus ambitieux et plus cultivé que de nombreux auteurs de « collages » ou d'« objets »; de ce fait, ses œuvres ont souvent l'accent du manifeste et ne cachent pas des intentions polémiques. Insatisfait de la peinture comme routine artisanale et moyen d'intégration sociale, il cherche à la dépasser par des actes — publics,

ROY LICHTENSTEIN. Hot dog. Peinture. 1963. 51x91,5 cm.





ROBERT RAUSCHENBERG. Monogram. 1955-59. 183 x 183 x 122 cm.

autant que possible — où la signification du tableau est *directement mise en jeu*; alors qu'Allan Kaprow, l'un des promoteurs new-yorkais des Happenings, a définitivement abandonné la peinture, Jean-Jacques Lebel tente de concilier peinture, dessin, proclamation écrite, collage, objet, happening, lecture de poèmes, film — jusqu'à cet « art total » que prophétisait Antonin Artaud et qui n'a encore été pratiqué par personne. Il n'y parvient pas: mais sa tentative à elle seule est une œuvre, où l'on reconnaît la respiration angoissée d'un homme. Ses tableaux-collages permettent d'apprécier à sa mesure la violence dont il se veut le catalyseur, et dont, parfois, il est victime: la couleur y atteint un degré d'intensité rare — à la fois volcanique et crépusculaire — mais le caractère de parade de certains moments des happenings qu'il organise ne lui permet d'échapper que fugitivement aux chaînes de l'avant-garde *démonstrative*.

Il y a en effet confusion, chez quelques jeunes peintres européens, entre les méthodes créatrices — telles que les découvre la seule intériorité —

et les attitudes extérieures de combat dictées par le souvenir trop nostalgique des avant-gardes du passé. A cet égard, on peut affirmer que toute prétention avant-gardiste est aujourd'hui dépassée. Le sort de l'art se joue à l'intérieur de l'homme et la notion d'avant-garde perd son sens au centre explosif de l'être.

C'est la chance de la plupart des jeunes peintres américains que de n'avoir pas été écrasés dès l'enfance par des tonnes de « tradition révolutionnaire », par des citations rimbaldiennes, apollinairiennes, bretoniennes, dont il faut bien dire qu'en Europe nous sommes gavés depuis vingt ans. C'est leur chance que de se frayer un chemin dans une jungle culturelle presque intacte, que le cadavre d'Edgar Allan Poe roulant dans un ruisseau de légende, l'accident de voiture de Jackson Pollock et le suicide d'Arshile Gorki n'ont pas encore transformé en décor de tragédie intellectuelle. De cette culture qui fait un Jean-Jacques Lebel bourrer ses textes de citations, et le pousse à rendre hommage par des stèles à Picabia, à Victor Brauner et à Rosa Luxembourg, les jeunes peintres

américains font comme s'ils ne voulaient rien savoir: c'est à cette absence de *patine*, que la plupart d'entre eux doivent d'entrer si directement et avec tant de simple violence, dans la nouveauté.

Ce manque apparent de culture est compensé chez eux par une connaissance attentive et passionnée du présent. Pour eux, c'est l'instant présent qui est sacré, lui seul: non pas l'instant des impressionnistes, le miroitement indécis du soleil dans la Marne ou le tremblement d'un homme dans le brouillard de Bretagne, mais l'actualité-coup de poing de l'affiche publicitaire, de l'image cinématographique et du titre de journal du soir. Pour eux, l'actualité est toujours fatale, plus réelle que tous les réalismes, plus évocatrice et plus chargée de sens que tous les symboles et que tous les automatismes gestuels. Le Pop Art, c'est d'abord la découverte et la glorification de cette Actualité.

Du seul point de vue de l'histoire de l'art, tout ce qui est nouveau est sacré: toutes les œuvres d'art qui abordent pour la première fois un domaine inexploré établissent un contact avec l'énergie psychique du regardeur. Ce contact — que saluent le plus souvent des rires, des protestations, des hurlements et des grincements de dents officiels —, est l'équivalent culturel du coup de foudre. Or, l'objet d'un coup de foudre est sacré: pierre, femme ou tableau, l'intensité de la décharge établit le niveau du sacrilège commis par celui qui en a peint l'image. En abordant l'Actualité pure, les jeunes peintres américains ont, de surcroît, enfreint quelques tabous esthétiques reconnus: ils ont aboli la « sensibilité du dessin » (le « trait » ou « graphisme »), les « vibrations » chromatiques (la « touche »), les « valeurs tactiles » (la « matière ») et autres supports traditionnels de l'émerveillement compassé des visiteurs de musées (1). Non contents de cette triple audace dont ni les cubistes ni les dadaïstes, ni même les surréalistes — Duchamp et Picabia exceptés — ne s'étaient rendus responsables, ils ont renversé la vapeur de l'évolution: c'est-à-dire qu'ils ont tourné le dos à la peinture abstraite (comme Picabia l'avait fait le premier avec ses *Espagnoles* et ses *Nus*) et se sont entièrement consacrés à l'exaltation ambiguë de l'imagerie de l'Actualité: dessins publicitaires, comic-strips, photos de reportage, affiches de cinéma (ou *Pop Art*) c'est-à-dire à la seule forme d'expression artistique sur laquelle il était jusqu'alors de bon ton de jeter un regard méprisant.

Sous le coup de cette seule volte-face, une tradition d'un demi-siècle de non-figuration est en train de s'éloigner dans la galerie des glaces du Musée imaginaire: cela n'empêche en aucune façon les peintres abstraits de premier ordre de pour-

(1) Mais il est certain que les esthètes insatiables vont « apprendre à aimer » la touche de Rosenquist, le trait à la Léger de Lichtenstein, les « accidents » de matière dans la reproduction sérigraphique chez Warhol: Comment leur échapper?



R. LICHTENSTEIN. Femme assise, de Picasso. 1963.



et l'originalité profonde de sa période « abstraite » — a été l'un des tout premiers à contribuer, à New York pendant la guerre, et depuis 1945 à Paris. Je me souviendrai toujours des discussions interminables et passionnées que soulevèrent dans son atelier, entre 1948 et 1953, chacun de ses nouveaux tableaux (1). La série de ses « Mannequineries », particulièrement, m'impressionna, et me troubla bien davantage que nombre de tableaux « abstraits » proposés par les galeries, les Salons et les Musées depuis lors: ce n'était d'ailleurs pas avec la peinture abstraite qu'ils rivalisaient dans mon esprit, mais bien avec Magritte et avec le Chirico métaphysique, dont ils me renvoyaient les échos et dont ils offrent le dépassement hors du cérémonial surréaliste. Ils préfigurent les meilleurs tableaux du Pop art, ceux de Rosenquist, en particulier, et même l'orientation d'un Lichtenstein. On saura découvrir un jour qu'Héliion a su pressentir vingt ans à l'avance le renversement de vapeur que j'évoquais plus haut; on dira peut-être alors que, malgré la compréhension de quelques poètes, il aura manqué du soutien nécessaire pour affirmer et faire reconnaître la conquête originale accomplie dans la série des « Mannequineries » et dans « Les Nus et les pains », qui sont parmi les tableaux les plus étranges et les plus lourds de vérité qu'ait produits un artiste depuis la fin de la dernière guerre: leur importance est capitale.

Ce qui, en 1950 et 1951, faisait de Jean Héliion un peintre exceptionnel, et d'un courage intellectuel incomparable, c'est qu'il *osa* regarder autour de lui, et non seulement la couleur du ciel, les arbres et les fleurs, mais les objets dans les vitrines, la carrosserie des voitures, les pompes à essence, les signaux lumineux des voies ferrées, tout ce que l'industrie moderne produit et dont l'esthète refuse l'entrée dans le domaine « sacrosaint » de la peinture. Précisément, c'est cela qui fascinait et tentait en Héliion le peintre et le créateur: il voulait faire passer dans les couleurs d'un tableau *digne d'être comparé à un chef-d'œuvre de la peinture ancienne*, les objets nouveaux de notre temps. Sans doute la fascination exercée sur Héliion par la peinture du passé était-elle presque aussi grande que celle de la réalité même du monde (2), et ces deux fascinations sont contradictoires, mais la question de l'*objet moderne* et de sa représentation n'en a pas moins été posée par lui, et de la manière la plus virulente, dans toutes les œuvres qu'il a accumulées — au milieu d'une indifférence générale — entre 1946 et 1953.

Ce qui fait la force et l'outrecuidance des peintres du Pop Art, c'est que contrairement à leurs deux prédécesseurs immédiats, Robert Rauschen-

suivre et d'approfondir leur œuvre — tels Arnal, Crippa, Hundertwasser, Rezvani, Saby — mais cela change quelque peu l'horizon des peintres qui ont aujourd'hui vingt ans et qui inaugureront les perspectives créatrices du XXI^{ème} siècle, perspectives dont nul ne sait encore rien, mais qui seront inattendues par rapport à ce que les « sectaires » et les « révisionnistes » de l'art moderne conçoivent aujourd'hui.

Sectaires, le sont en effet devenus tous ceux qui croient encore à l'abstraction comme à la seule forme *moderne* d'expression. *Révisionnistes*, tous ceux qui, comme les partisans du Pop Art, pensent que l'art ne peut se passer de *motif*, et qu'il s'agit de trouver, dans l'aire de l'actualité et selon les critères d'un jugement qui se situe au-delà de toute esthétique, les lieux communs nouveaux susceptibles de charger le tableau de la signification la plus dense.

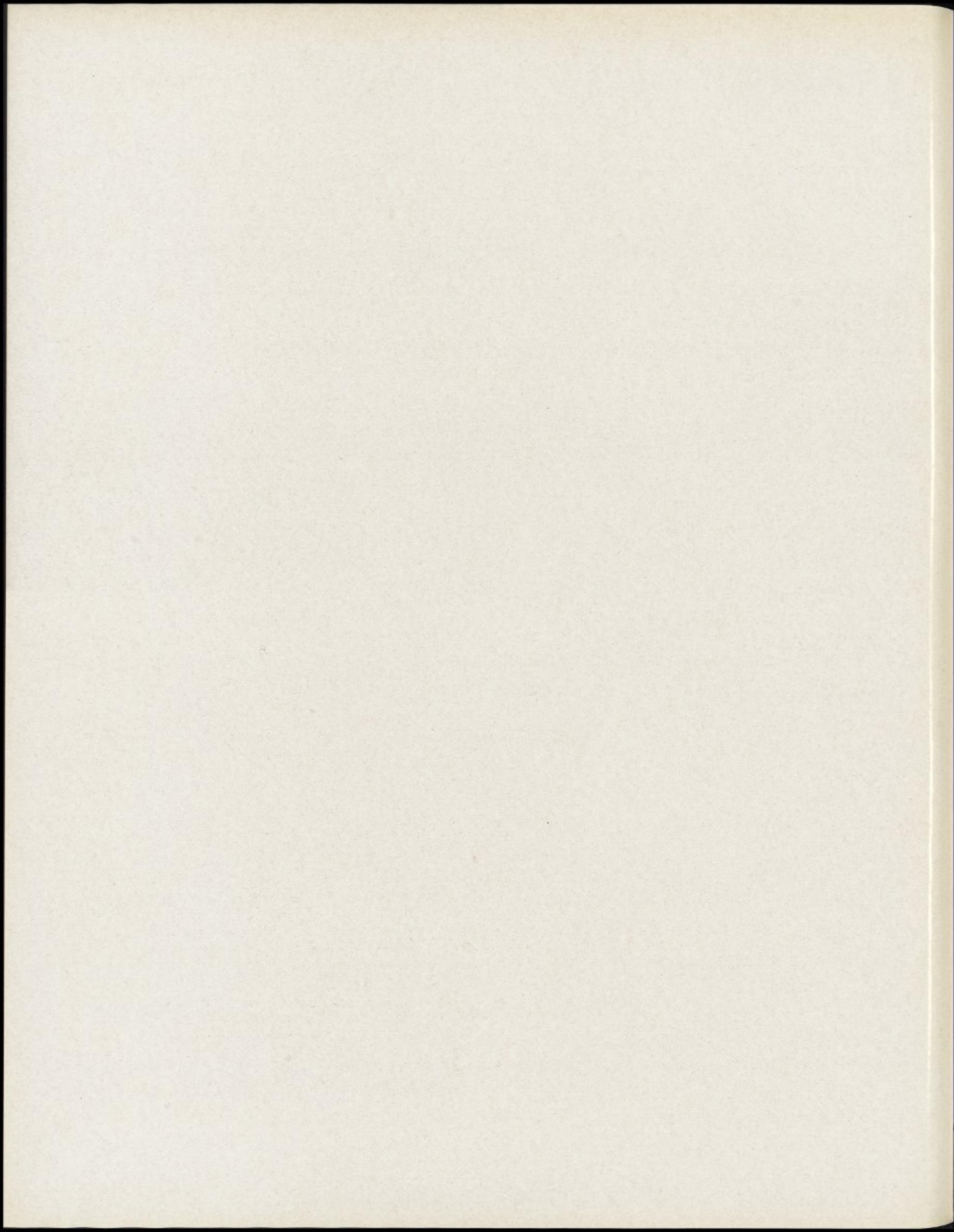
A cet effort d'objectivation, il faut dire que Jean Héliion — un autre peintre longtemps décrié, bien que l'on ait redécouvert récemment l'ampleur

(1) Discussions auxquelles participaient, outre l'auteur de cet article, des poètes comme Yves Bonnefoy, André du Bouchet et l'écrivain d'art Sarane Alexandrian.

(2) Un peu comme cela a été le cas de Derain, après « Le Chevalier X » (portrait d'un homme qui lit un journal, et où le journal, au lieu d'être peint, figure collé tel quel sur la toile).



VICTOR BRAUNER. Les amoureux messagers du nombre. 1947. 92 x 73 cm. Collection privée.



berg et Jasper Johns, dont le raffinement n'est plus à démontrer, ils osent réaliser des tableaux qui n'ont précisément plus grand'chose de commun avec la peinture ancienne, et que l'on ne peut pas même rapprocher des œuvres dadaïstes de Picabia, où l'esprit de subversion et de provocation domine et camoufle la recherche de la nouveauté (la géniale période « mécanique » mise à part). Non, ce qu'il y a de foncièrement original chez les peintres du Pop Art, c'est qu'ils regardent la réalité moderne en face, sans préjugés, sans fards, et sans l'aide d'aucun éclairagiste: pour eux, l'Objet se charge de toutes les significations jusqu'alors inclusés dans l'*expression individualiste*, qu'elle soit surréaliste, expressionniste ou abstraite. Comme pour Héliou au moment où il peignait ses « Mannequineries », le Grand Objet Extérieur rassemble à leurs yeux la totalité des contenus possibles: *l'être est en son image*.

Un tableau de Victor Brauner, intitulé *L'Oppression de l'Objet*, éclaire singulièrement ce débat. Dans cette œuvre — où certains tableaux peu connus et fort curieux du peintre américain Charlie Marx (*Les Chaises*, par exemple) sont indirectement impliqués —, Victor procède à une véritable critique de la signification de l'objet. Mieux qu'aucun peintre contemporain, et plus consciemment qu'aucun d'eux, Victor Brauner charge ses images d'une potentialité sacrée, et c'est dans la mesure où les objets de la vie quotidienne, la table, la chaise, les instruments de toilette et de cuisine, sont des obstacles interposés entre l'homme et la femme, c'est dans la mesure où ils empêchent la communication profonde de s'établir, dans la mesure où l'Objet est Séparation et Rupture, que Victor Brauner le considère comme son ennemi. Mais il n'a pu cependant s'empêcher de l'inclure dans l'univers sacré qui est le sien, et d'en préciser la signification contradictoire.

Voilà ce que les peintres du Pop Art ont compris: l'Objet — la Machine à laver, le Hot-Dog de Lichtenstein; la Scie, le Chapeau de Jim Dine; la Chaise électrique bleue de Warhol — est le témoin indifférent sinon l'Ennemi de l'homme; il lui demeure en tout cas étranger; ou s'il est dérisoirement son « outil » (la Scie), le tableau qui le présente est entièrement noir, et l'objet menace son intégrité. C'est *l'altérité de l'Objet* qui le rend inaccessible, monstrueux et fascinant; c'est son inhumanité, sa standardisation, son insignifiance mêmes qui le parent du prestige de la chose à consacrer.

En France, des artistes comme Arman et Spoerri l'ont compris de la même façon: le fétichisme conduit le premier, dans ses « Accumulations » et ses « Colères », à glorifier l'Objet intact ou détruit — à lui prêter la dignité de l'ex-voto, de la panoplie historique et de la vitrine —, le second, dans ses « Tableaux-pièges », à saisir le Temps (l'instant) à travers lui. Mais alors que les Américains conçoivent l'objet comme un Exemple, —

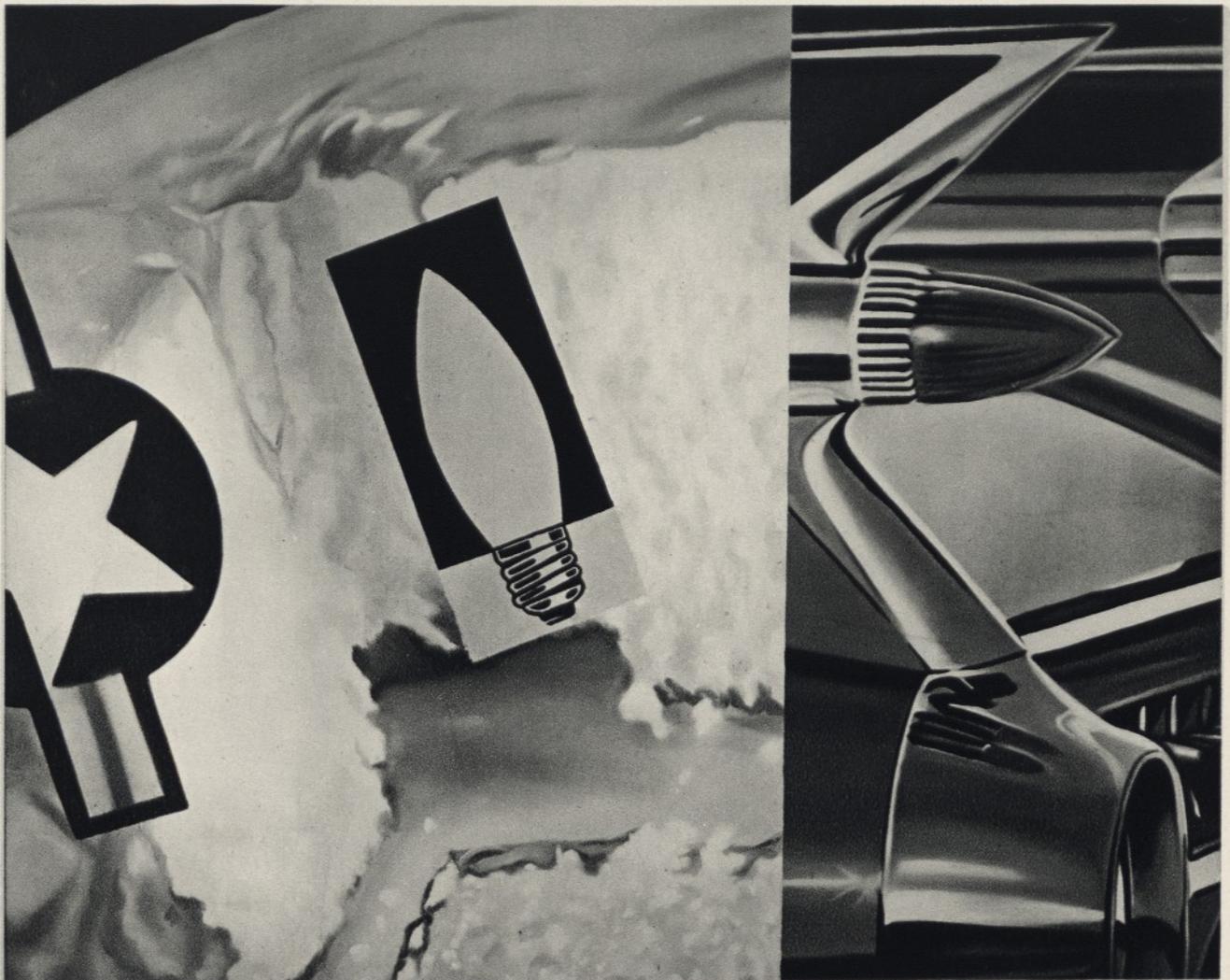


ANDY WARHOL. Blue electric chair. 1963. 266 x 203 cm.

un archétype ou un emblème (les *Drapeaux*, la *Carte des Etats-Unis* de Jasper Johns sont aussi des emblèmes, même si la volonté sacralisante, chez ce peintre, paraît toujours très ambiguë), les Européens, de Hains à Rotella en passant par Arman et Spoerri, s'acharnent à le capter *tel qu'il est*, sans rien céder à la fonction sacralisante de l'image, comme s'ils se voulaient les archéologues respectueux de l'objet trouvé.

Les peintres du Pop Art, qui développent parfois certains pressentiments surréalistes de Magritte, s'inscrivent plus clairement dans cette conquête de l'irrationnel à laquelle se résume, selon Dali, toute création véritable: ils se situent à ce carrefour où, il y a dix ans, un ami commun à Jean Héliou et à Victor Brauner croyait qu'il était impossible de leur donner rendez-vous au même instant de la pensée: le carrefour où l'intériorité et le monde extérieur se réconcilient. La conquête qu'ils ont opérée les a conduits à accomplir cette *révision moderne du sacré* dont tout l'art moderne exprime obscurément le besoin depuis cinquante ans.

Certes, Hans Bellmer, par sa Poupée, ses dessins, ses tableaux érotiques l'avait accomplie à lui seul. Mais la peinture, en Occident, n'a pas encore atteint le degré de maturité suffisant pour imposer



ROSENQUIST. Countdown. 1964. Galerie Ileana Sonnabend, Paris.

une nouvelle Erotologie à multiples faces. Hans Bellmer, dans ce domaine, fait justement figure de Marquis de Sade et de précurseur. Pourtant, l'érotisme, c'est le sacré. Il n'y a même que l'érotisme qui soit sacré, et l'image de tous les objets du monde ne possèdera jamais une force d'évocation aussi bouleversante, car elle ne peut rivaliser avec celle de la jouissance répercutée et multipliée: le cosmos perçu globalement en une seconde d'illumination, c'est l'objet et le sujet en un seul cri.

Du surréalisme de Victor Brauner et de Bellmer au Pop Art, il y a cependant une distance franchissable pour l'homme de poésie. Les perspectives illuminées sont ouvertes. On y accède seulement par paliers tournants, et toujours en dehors d'un itinéraire tracé d'avance. Pour y séjourner, la seule requête est de séparer définitivement son être en deux: le regardeur ne peut prétendre à une incursion dans le contenu même d'une œuvre que par cette division qui l'oppose d'abord à lui-même et lui permet de se découvrir objet et sujet, écran de projection et metteur en scène. L'Objet, en peinture — qu'il soit une femme en pleurs, comme nous l'évoque sadiquement Lichtenstein, ou un

solennel Mannequin de vitrine, comme nous le représente Hélios — sera toujours un *objet aimé*. Et c'est peut-être à la quantité d'amour qu'on mesure la présence du sacré dans une œuvre d'art. Mais cet amour se disperse en des directions contradictoires, et sans doute cette contradiction est-elle nécessaire à cette volonté de déborder les limites que l'on retrouve chez tous ceux qui éprouvent encore le sentiment du « sacré » hors des églises et des rites. La peinture répond mystérieusement aux besoins les plus obscurs. Quand Victor Brauner nous invite à une cérémonie complexe, où le symbole lui-même devient objet et s'incorpore à la réalité, il nous propose un voyage à l'intérieur de nous-mêmes, une exploration des constantes universelles de l'inconscient individuel. Mais nous pouvons être mis en présence d'une réalité aussi sacrée quand nous sommes confrontés à l'image publicitaire d'une femme: car c'est à ces deux extrémités que l'on touche ce besoin ressenti par tous les hommes, et qui les pousse à retrouver l'univers dans l'Unique, et l'Unique dans chacun des objets les plus banals qui composent notre univers.

ALAIN JOUFFROY.

Sculptures et céramiques de Marc Chagall

par Jacques Thirion

Conservateur des Musées Nationaux

Peintures, vitraux et gravures de Marc Chagall ont suscité d'innombrables commentaires chaleureux; mais il est un aspect de son œuvre, si riche et si fascinant, qui est beaucoup moins connu et qui mériterait cependant d'être étudié davantage, à savoir ses céramiques et ses sculptures.

Il n'est pas question dans ces quelques pages d'entrer dans le vif du sujet — qui doit constituer prochainement à lui seul la matière d'un livre — mais simplement d'attirer l'attention sur son intérêt.

Cette partie de l'œuvre de Chagall est à vrai dire relativement récente. Elle est en outre l'objet des soins jaloux de l'artiste, qui en a gardé la plus grande part dans son atelier.

Certes tout le monde connaît le grand panneau de céramique: *La Traversée de la Mer Rouge*, exécuté en 1957 pour le baptistère de l'église d'Assy; on a vu aussi, dans plusieurs expositions, des carreaux, des plats, des vases, des pots, notamment chez Maeght en 1950 (*Fables de La Fontaine*) et 1957, chez Curt Vallentin à New York en 1952,

CHAGALL. L'Ane. Sculpture. Haut. 53 cm. Long. 70 cm. (Photo Delagenière).



au Palazzo Madama à Turin en 1953, à la Kunsthal-
le de Bâle et de Berne en 1956 et au Stedelijk
Museum d'Amsterdam en 1956. Mais il s'agissait
seulement de quelques vitrines jointes à des expo-
sitions de peintures. La première exposition con-
sacrée particulièrement aux céramiques, organisée
chez Madoura à Cannes en 1962, bien que fort
restreinte, elle aussi, a cependant permis d'avoir
une impression d'ensemble. Quant aux sculptures,
dont quelques-unes seulement ont été exposées,
elle sont encore moins connues.

Les recherches de Chagall dans le domaine des
arts du feu coïncident — et c'est un signe — avec
son installation en Provence, dans la vieille cité
de Vence, en 1950. Dans ce pays privilégié, proche
de la Grèce, mais aussi de la Terre promise, par
sa lumière, l'austère majesté de ses paysages, sa
végétation légère, ses champs couverts d'oliviers
argentés, l'horizon bleu de la mer, l'artiste, qui
est un poète, attentif à tout ce qui couvre la terre
et peuple le ciel, même les créatures les plus
humbles, a senti plus qu'ailleurs la beauté, voire
le caractère sacré, de l'un des plus vieux et des

plus rustiques métiers d'art, celui du potier. C'est
là qu'il a pris pleinement conscience de sa néces-
sité. « En Provence, dit Chagall, la terre brûle les
doigts ». La renommée de Vallauris, rendue célèbre
par Picasso, tintait en outre à ses oreilles. Au
surplus, Chagall, toujours curieux de toutes les
techniques — il s'adonne en même temps au vitrail
et à la tapisserie — estime que la céramique ne
peut être abordée victorieusement qu'à une épo-
que de maturité et de synthèse. On sait l'import-
ance qu'il accorde à ce qu'il appelle « la chimie »
de la peinture. Or, la céramique requiert, du point
de vue technique, des soins particuliers. Avec ses
cuissons, ses attentes, ses étuvages, ses séchages,
ses dosages de vernis, elle impose à la main com-
me à l'esprit de multiples contraintes. L'artiste
n'en sort vainqueur que s'il est en pleine posses-
sion de ses moyens. Il est bon, pense Chagall,
perpétuellement inquiet, que ces servitudes nou-
velles servent d'antidote à la tentation de facilité
qui guette tout artiste à son apogée. Enfin, pour
lui, la sculpture ou la céramique ne sont pas des
divertissements, ni de simples exercices pour

CHAGALL. Couple avec chèvre. Haut. 21,5 cm. Long. 37,5 cm. (Photo Delagenière).



entretenir le peintre « en forme ». C'est l'épanouissement de son art.

Il n'y a pas, en effet, le moindre divorce entre les peintures et les céramiques de Chagall. Celles-ci ne sont que le prolongement de celles-là. Elles les réalisent pleinement. Dotées de la troisième dimension, elles vivent désormais dans l'espace et sont enrichies, grâce aux sortilèges du four, d'attraits tactiles nouveaux. Elles donnent envie d'être touchées, d'être caressées.

Je laisserai ici de côté les carreaux de céramique, qui s'assemblent pour former des sortes de tableaux plus ou moins grands, et les plats ou assiettes, souvent ovales et à peine creusés, où se reflètent les peintures, comme dans de lourds miroirs, pour considérer essentiellement les vases, les cruches, les pots et potiches.

Chagall a commencé ses essais de céramique dans une poterie d'Antibes en 1950, par une série d'assiettes décorées des Fables de La Fontaine et

CHAGALL. Femme au bain. Sculpture. Haut. 36 cm.





CHAGALL. Deux Têtes. Marbre. Haut. 38,5 cm.

exposées peu après chez Maeght. Puis il a fait un grand vase incrusté à la main pour sa fille Ida, des plats incrustés, très pâles, à sujets bibliques (qui remplissent une merveilleuse vitrine de sa villa de Vence), des carreaux peints en vue du décor d'Assy, et de nombreux pots, mettant à contribution diverses poteries à Antibes, Vence, Biot, Valbonne, Vallauris. Les plus récentes potiches ont été réalisées en 1962 à Vallauris dans l'atelier de Madame Ramié. Pour chacune de ces œuvres, Chagall a fait plusieurs dessins précis, rehaussés de crayon de couleur, pour mettre au point l'harmonie colorée et le rythme de chaque pièce, tirée à un seul exemplaire. On devine avec quel soin il a veillé à leur fabrication.

Les céramiques de Chagall sont profondément originales tant par leur forme que par leur couleur. Du point de vue de la forme, on peut distinguer deux groupes: les vases, simples, et d'une ligne conforme à la tradition; les cruches, pots et potiches, où la fantaisie de l'artiste s'est donné libre cours.

Pour les vases, Chagall s'est contenté de tirer partie de leurs flancs bombés, avec une aisance et une adresse merveilleuses, en les animant de compositions ondoyantes et fluides, qui impriment au décor un heureux mouvement de giration. Le spectateur a l'impression que le vase va pivoter sur lui-même; il ne peut résister à l'envie de tourner autour pour suivre les figures de rêve qui s'infléchissent le long des parois: naïades langoureuses dont les corps nacrés; sous des reflets de lune, se jouent de courants marins aux nuances subtiles, claires ou dorées, azur ou émeraude; délicats bouquets de fleurs — roses et mimosas — peuplés d'oiseaux fabuleux dont les doux chants d'amour semblent hypnotiser, dans un ciel d'été, de longs profils nostalgiques *Vase avec sirène et visage* (1962. H.0,325). Parfois, le vase, plus élan- cé, présente un haut col, pour faire place à des figures d'une grâce un peu maniérée. Telle *La Femme à l'âne bleu* (1962.H.0,40; L.0,21), où dans la tiédeur d'une nuit d'Orient, un âne au museau caressant comme un baiser veille sur une frêle amoureuse perdue dans ses songes. Dans ces œuvres délicates, toutes en nuances, les formes sont parfois soulignées par des traits en creux.

Les pots et les cruches contrastent, par leur exubérance, avec la forme modeste des vases: ici, la prolifération des anses et des becs n'est nullement conditionnée par leur utilité; ces excroissances sont avant tout le prolongement des thèmes, qui trouvent ainsi un développement tumultueux et chatoyant: ils surgissent, débordent, s'incurvent, ou s'enflent avec une verve de sculpteur: certaines de ces céramiques sont de véritables sculptures, tel *Le Coq* (1954. H.0,47; L.0,41). Mais elles se distinguent également par la délicatesse de leur coloris, leurs harmonies généralement claires, leur épiderme tendre et mat, fragile et précieux comme celui des poteries mycéniennes. Cet aspect mat, comme velouté, est le résultat des plus récentes

recherches de l'artiste. Rien n'est plus éloigné du vernis éclatant, souvent un peu vulgaire, de la plupart des céramiques contemporaines. Au lieu de refléter la lumière extérieure, les poteries de Chagall paraissent au contraire l'absorber; ou plutôt, leurs couleurs phosphorescentes semblent sourdre de l'argile même, sous l'effet de quelque mystérieuse transpiration, due à la magie de la lumière noire. Elles sont illuminées de l'intérieur de même que ses peintures nous transmettent

l'image d'une réalité intérieure, propre au poète, et non de la réalité qui nous entoure.

Dans l'univers si particulier de son atelier, les céramiques de Chagall se sont imprégnées tout naturellement de ses mythes familiers, un peu comme au fond de la mer la flore déteint et se décalque sur les amphores et les coquillages voisins. Ses potiches matérialisent la plupart des thèmes que le Maître de Vitebsk ne se lasse pas de réinventer: *l'Ane bleu* (1954. H.0.30; L.0,22),

CHAGALL. Vase sculpté. 1954. Haut. 45 cm. (Photo Delagenière).



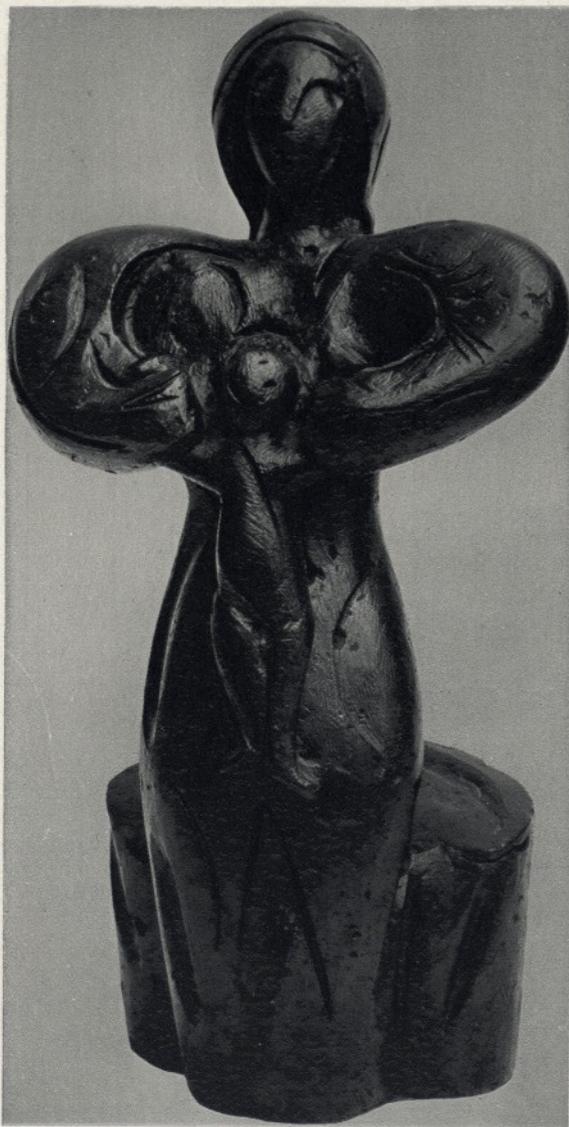


CHAGALL. Le coq. 1954. Haut. 47 cm. Long. 41 cm.

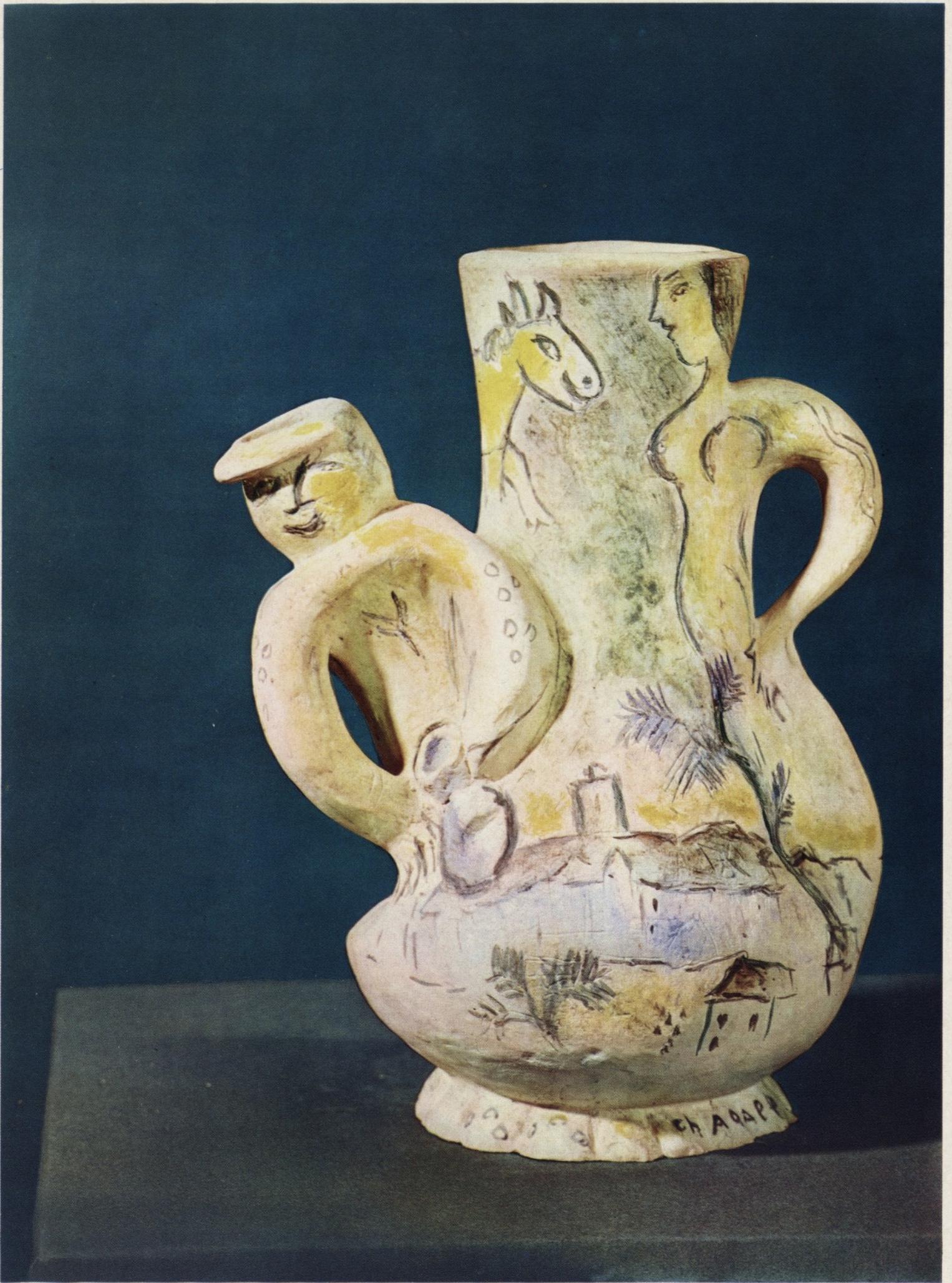
tendrement ironique, comme dans la fable, sert de figure de proue — avec sa coloration lumineuse — à une cruche d'inspiration rustique — ocre brun, vert foncé, noir — sur les flancs de laquelle dansent allégrement des maisons d'un village, avec son coq, et des amoureux empruntés.

Le Paysan au puits (1954. H.0,325 ; L.0,24) avec sa pimpante harmonie jaune clair — symbole de la lumière provençale — égayée de bleu clair, de vert, de brun et de noir — célèbre aussi naïve-

ment la félicité de la vie campagnarde. Elle montre un paysan arc-bouté, en guise de bec, à côté de la vue familière de Vence, « nouvelle Vitebsk », où Chagall a retrouvé, après la tourmente « la déchirante douceur de vivre ». Vence se profile aussi au revers des *Deux Femmes* (1957.H.0,315) qui se sourient en tenant un bouquet avec un joli mouvement qui tient plus de la sculpture que de l'art du potier. Il est significatif que ces pots aient un sens, une face et une post-face. Au



Chagall. Sculpture.



CHAGALL. Le paysan aux puits. Céramique. 1954. 32,5 x 24 cm. (Photo Delagenière).

verso des femmes, plane dans le ciel une hallucinante crucifixion, tandis qu'un âne se désaltère sous un croissant de lune assurément maléfique. Les couleurs elles-mêmes — ocre rouge, bleu gris, noir et rehauts de blanc — illuminent ces figurations de lueurs tragiques. Les *Deux Têtes* (1957.H.0,32) embrasées, d'une belle terre rouge rehaussée de touches blanches, noires, jaunes, vertes, sont encore plus extraordinaires: elles exaltent sans doute la Provence, mais aussi de troublants souvenirs de Russie, avec leur village ivre hérissé de bulbes et leurs deux faces résignées que surmontent cocassement un âne mélancolique. Quant au *Vase sculpté* (1954.H.0,45) orné, dans une pâte très « cuite », rougeâtre, d'une figure féminine, fascinante comme une idole crétoise, ce n'est presque plus un vase, mais plutôt une sculpture. Il en va de même du *Cqq* (1954.H.0,47; L.0,41), aussi fantastique qu'un bronze Ming. Sa pâte, d'un blond très clair, est tatouée d'un couple d'amoureux esquissés en bistre d'une pointe légère.

Pour mieux faire saisir toute la continuité qui existe entre les peintures et les céramiques de Chagall, il serait tentant de rapprocher nombre d'entre elles de tel ou tel tableau, de telle ou telle gouache, mais cela nous conduirait beaucoup trop loin.

Ces céramiques apparaissent gorgées de tous ses mythes, comme de belles plantes grasses ou des fleurs sauvages, librement épanouies au soleil du Midi. Elles se sont affranchies des contraintes des formes traditionnelles. Rien ne chagrinerait plus Chagall que de parler à leur sujet d'« art décoratif » et il n'aurait pas tort. Elles ne doivent rien, en effet, à la stylisation. Quelle différence avec les recherches décoratives, le graphisme nerveux mais strict, les figures un peu convulsées des céramiques de Picasso, de Cocteau, de Lurçat, les motifs « abstraits » de Miró!

Une fois de plus, le maître de Vence part gagnant en laissant simplement chanter son amour de la vie, son émerveillement devant les fleurs, les oiseaux, les astres, ou ses souvenirs, ses rêves.

Son art garde ainsi le contact avec la nature et participe à la fois de sa miraculeuse liberté et de son ordre. C'est ce que Chagall appelle « continuer la vie ». Il rêve d'un art qui serait l'élan même de la vie, comme le chant humain ou celui de l'oiseau, comme l'épanouissement de la fleur. « On ne fait pas de l'art avec des théories », ajoute-t-il. « La peinture, la céramique, ça se fait avec les mains, et avec le cœur. Les théories, ça vient après, quand les œuvres sont là. Elles en découlent, elles n'en sont pas la source. » Décoratives, certes, Chagall consent que ses poteries le soient, mais dans le sens où l'étaient les anciennes porcelaines chinoises ou japonaises, ou les vases grecs, « qui ont l'air stylisé, dit-il, mais dont les lignes, en réalité, sont miraculeusement libres, car eux aussi, ils transcrivent le rythme de la vie ».

En Provence, il n'y a pas que la terre qui « brûle les doigts ». Il y a aussi la pierre, polie



CHAGALL. Femme à l'âne bleu. Haut. 40 cm. Long. 21 cm.



CHAGALL. Deux femmes. Cruche. 1957. Haut. 31,50 cm. (Photo Delagenière).

comme du marbre, et toutes sortes de galets. Chagall, qui ressent presque physiquement les appels de cette terre antique, a retrouvé sur son sol les émotions que lui avait procurées son voyage en Grèce en 1952, au cours duquel il avait admiré la statuaire archaïque du Musée d'Athènes et les sculptures d'Olympie. Il s'est donc attaqué fiévreusement à la sculpture, entre 1952 et 1958 environ. Il a tout d'abord exécuté à la demande du Père Couturier, d'après des versets des Psalmes, de petits bas-reliefs en marbre pour le baptistère d'Assy. Puis il a fait de petites sculptures de marbre en taille de réserve, qui sont des transpositions clarifiées, apaisées par la pierre et la lumière de la Provence, de ses peintures et de ses gravures. Plus encore qu'à la Grèce archaïque, elles font songer à la spontanéité et à la puissance énigmatique des œuvres du premier âge roman. Elles sont inspirées par ses thèmes familiaux, en

particulier par le couple: le *Couple à l'oiseau* (H.0,31; L.0,32); *La Vague à l'âne ou Amoureux* (H.0,215; L.0,40, sculpture bi-face).

Parmi les plus saisissantes, mentionnons le *Couple à la chèvre* (H.0,215; L.0,375), charmante image d'étreintes juvéniles, aux souples arabesques, abritées par des feuillages et des fleurs, avec la seule complicité de la lune et d'une tendre chevrette, ou les *Deux Têtes* (H.0,385) cette fois complètement détachées du fond de la tablette, et qui sont une des plus pures, une des plus tendres, une des plus envoûtantes représentations qui ait été sculptée du baiser. Quelle retenue et quelle intensité dans ces deux regards qui s'aspirent, dans cette complicité muette à l'abri d'une main caressante!

Chagall aime son prochain, mais il s'aime aussi lui-même, comme il est bien naturel, et sa femme, Valentine, en même temps. Il s'est donc représenté avec humour, accompagné d'une silhouettede féminine salvatrice, dans un étonnant médaillon en méplat (Diam. 0,37), dont le style évoque Gauguin, avec les traits subtils et la majesté d'un empereur aztèque.

Mais les plus étonnantes sculptures de Chagall sont assurément ses terres cuites et ses petits bronzes, fondus chez Susse à un très petit nombre d'exemplaires. Victorieuses de la troisième dimension, elles sont désormais réalité autonome, et non plus transposition complémentaire.

L'âne (H.0,53; L.0,70), animal ici démoniaque, avec son profil inquiétant, véhicule dans ses flancs, d'une démarche claudicante, une obsédante figuration de couple.

La Mère tenant l'enfant (H.0,67) le ramène sur sa poitrine, dans un large geste, symbole d'orgueil et de protection, le visage à la fois fier et anxieux. Elle évoque par son ampleur l'épanouissement des robustes divinités de l'art aurignacien. *La Femme au bain* (H.0,36) rappelle la vigueur des vigneronnes de l'art roman, qui se débattent aussi dans leurs cuveaux (comment ne pas songer au vendangeur du tympan d'Autun?); avec sa giration accentuée par la cuve circulaire dont elle émerge, son beau torse infléchi, large et grenu, comme luisant de savon, c'est une des plus saisissantes baigneuses de la sculpture contemporaine.

La simplicité, la franchise, la puissance de ces sculptures méritent réflexion. Elles infligent un éclatant démenti à qui voudrait voir en Chagall essentiellement un coloriste. S'il fait voltiger les objets, s'il les enveloppe de vibrations colorées, au gré de ses rêveries, il n'en possède pas moins un instinct très sûr de la construction. La nature est liberté, mais elle est aussi harmonie. Il ne faut pas confondre mouvement et pesanteur. La grande roue d'une fête foraine tourne et donne une impression de vertige: elle n'en est pas moins solidement charpentée. L'image purifiée que les sculptures de Chagall livrent de son art témoignent admirablement de sa vitalité et de son équilibre.

JACQUES THIRION.

MIRÓ. La naissance du monde. Peinture 1925. 245 x 195 cm.
(Thème: Montagne, nuage, poisson, fœtus).

Pour une cosmogonie de Miró

par Yvon Taillandier

Le fond d'une vallée. Ambiance chromatique verte. Route droite au milieu des prairies; au bout, un bosquet.

La voiture fonce, puis ralentit.

Profitant de la poussée en avant qui résulte de la variation de vitesse et, je ne sais pourquoi, m'avisant soudain que, jusqu'ici, une partie du paysage m'échappe, je laisse aller ma tête à peu de distance du pare-brise et, levant les yeux, brusquement — comme à travers le hublot d'un bathyscaphe, à travers la vitre, mais très très loin au-dessus de nous — je découvre un spectacle inattendu dont la férocité rapide tout ensemble me bouleverse et me convainc: cette fois, j'en suis sûr, Miró a raison.

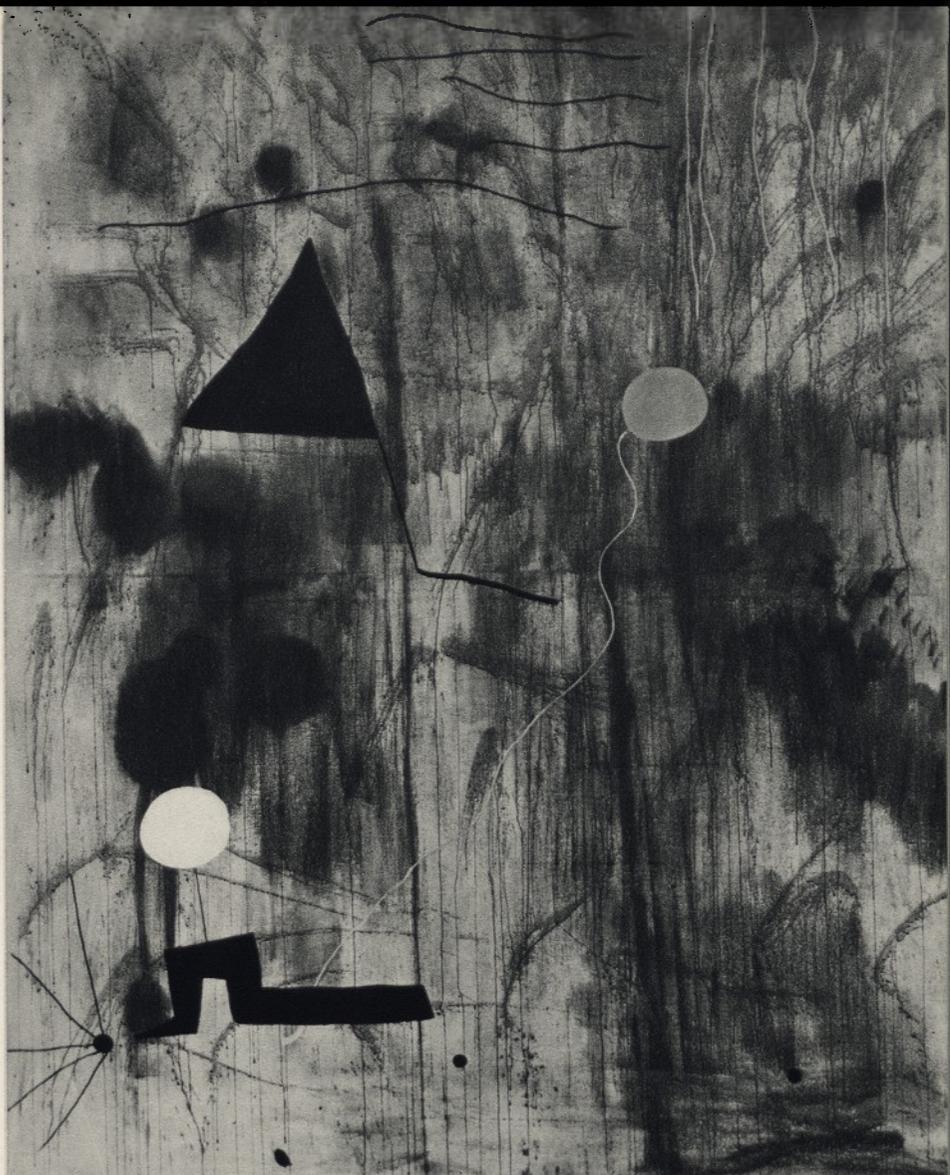
Je le presentais déjà, quinze jours plus tôt, quand débuta notre dialogue sur les nuages et les montagnes. La nuit tombait. Les hirondelles passaient en sifflant au-dessus des arbres.

L'auto reprend de la vitesse. Le bosquet défile devant mes yeux et s'efface. Ce soir-là, il y avait des arbres à proximité comme aujourd'hui. Mais, nous n'en avons pas parlé. Nous avons d'abord parlé des hirondelles.

Miró projette sur le monde, comme les anciens chinois — et comme la grammaire de beaucoup de langues — une division sexuelle; il y a, pour lui, des êtres, des choses, voire des événements qui sont mâles, le reste étant femelle. C'est, du moins, ce qui me sembla, ce soir-là, tandis que nous nous entretenions des hirondelles et des nuages.

Entre les unes et les autres, quelle différence existe-t-il? « C'est, disait Miró, que les hirondelles sont des oiseaux féminins, à l'opposé des gros nuages noirs comme celui qui se balance souvent dans le ciel, aux environs de Montroig » (Mont-Rouge).

Assis côte à côte, lui et moi, nous regardions devant nous, posée sur un rayon de bibliothèque, une gouache mesurant vingt-six centimètres de long sur vingt centimètres de haut. Miró allait l'offrir à Jacqueline Selz, secrétaire générale du Salon de Mai où il a exposé; cette année, une vaste com-



MIRÓ. Portrait I. Peinture. 1938. Baltimore Museum. (Thème: Montagne, nuage, poisson, fœtus).



MIRÓ. Lithographie. Album 17. 1960. Editions Maeght. (Thème: Étoile, nuage, montagne, piège, etc.).

position — deux mètres soixante-quatre sur deux mètres soixante-cinq — intitulée «Message d'Ami» et dont la gouache que nous considérons est une version réduite.

Malgré l'écart des dimensions et du format, les deux images se ressemblent beaucoup. Une grande forme noire occupe la majeure partie de leur surface et se détache sur un fond vert.

Vert comme est verte la vallée que la voiture parcourt actuellement; comme est verte l'eau de mer où, muni d'une bouteille d'oxygène et de tout un attirail de plongée, je me suis récemment enfoncé, avec le vague espoir d'y découvrir un animal sombre semblable à la forme noire de Miró. Je ne l'ai pas trouvé, peut-être parce que l'animal en question n'est pas un habitant des profondeurs sous-marines. Mais tant de choses peuvent arriver dans l'espace énigmatique où se produisent les associations d'idées, de mots et d'images!

« Elle est très bien, ta baleine. » Miró tourne son regard vers moi. C'est en ces termes, me raconte-t-il, que beaucoup de ses amis l'ont félicité de son tableau. Mais d'autres lui ont dit: « Il est très bien, ton gros nuage. » Un gros nuage, pourquoi pas?

Je sais que Miró — et il me le confirme aussitôt — s'intéresse à tout ce qui vole: une étincelle, une

poussière, un brin de paille, un oiseau. Tout, dans un oiseau, lui importe: le vol, le chant, la démarche. « A Ibiza, il y a une danse. L'homme fait des bonds sauvages autour de la femme qui piétine comme une colombe. »

Un nuage vole comme un oiseau. Un nuage est-il un oiseau? Miró n'hésite pas: « Oui, un nuage est un oiseau, mais non pas comme les hirondelles qui passent devant la fenêtre, ni comme une colombe, s'il s'agit d'un gros nuage-baleine, comme dans le « Message d'Ami ». Un tel nuage est alors un grand oiseau, un voilier menaçant: un aigle. » Première idée. Seconde idée: « Et puis les nuages ont surtout des rapports avec les montagnes. Du moins, quand les gros nuages rencontrent les grandes montagnes, il se passe quelque chose de bouleversant. » Quoi? — Ce que je viens de voir précisément à l'occasion du ralentissement de l'automobile. Ce que je viens de voir, c'est-à-dire — ai-je cru comprendre dans un éclair — une scène d'anthropophagie céleste..

La conversation progresse à la fois vite et lentement. Vite, parce que Miró a réponse à tout, qu'il parle d'une voix brève. Lentement, parce que les réponses sont multiples et que tout peut être l'objet d'une série d'éclaircissements. Même ce qui paraît le plus explicite. Et puis les phantasmes, les hasards de la vie quotidienne peuvent connaître des amplifications, un destin accidenté. Quelques heures auparavant, je feuilletais dans la salle d'attente de mon dentiste une revue où il était question des insectes capables de marcher sur une surface liquide. Est-ce l'influence aquatisante du nuage-baleine? Est-ce le fond vert évocateur de l'espace marin? Est-ce le caractère naturellement graphique de l'araignée d'eau? Mais je m'avisai que l'étoile de Miró — étoile figurant en haut, à gauche, de la composition, et qui constitue un des leit-motifs de son œuvre — étoile qu'en outre je considérais jusque-là (car elle combine une croix et un x) comme le symbole flottant des lignes fondamentales de construction de tout tableau (les axes et les diagonales du rectangle de la toile) — cette étoile, donc, se mit à briller, ce soir-là, non comme une étoile noire dans un ciel vert, mais comme un insecte sur un étang. J'en fis part à Miró. « Justement, me dit-il, les insectes, c'est très important pour moi. »

En 1923, la femme d'André Breton (aujourd'hui Simone Colinet) lui offre le livre de Fabre « La vie des insectes », parce qu'elle le sait s'intéresser à eux passionnément depuis son enfance où, notamment, certaines fourmis volantes capturées servaient ensuite à la capture des oiseaux en entrant dans le système d'un piège qu'il a maintes fois construit. Ces fourmis aux ailes brillantes sont attachées par un crochet au sommet d'un monticule, qui est la réduction et l'image de ces montagnes féroces que je viens de voir en activité, à la faveur d'un geste de curiosité et d'un ralentissement un peu brusque de la voiture, sur une route de Savoie. Le fait que j'aie pressenti un autre sens



MIRÓ. Lithographie originale pour « Bouquet de rêves pour Leïla. » Poèmes d'Yvan Goll. (*En préparation chez Fernand Mourlot*).

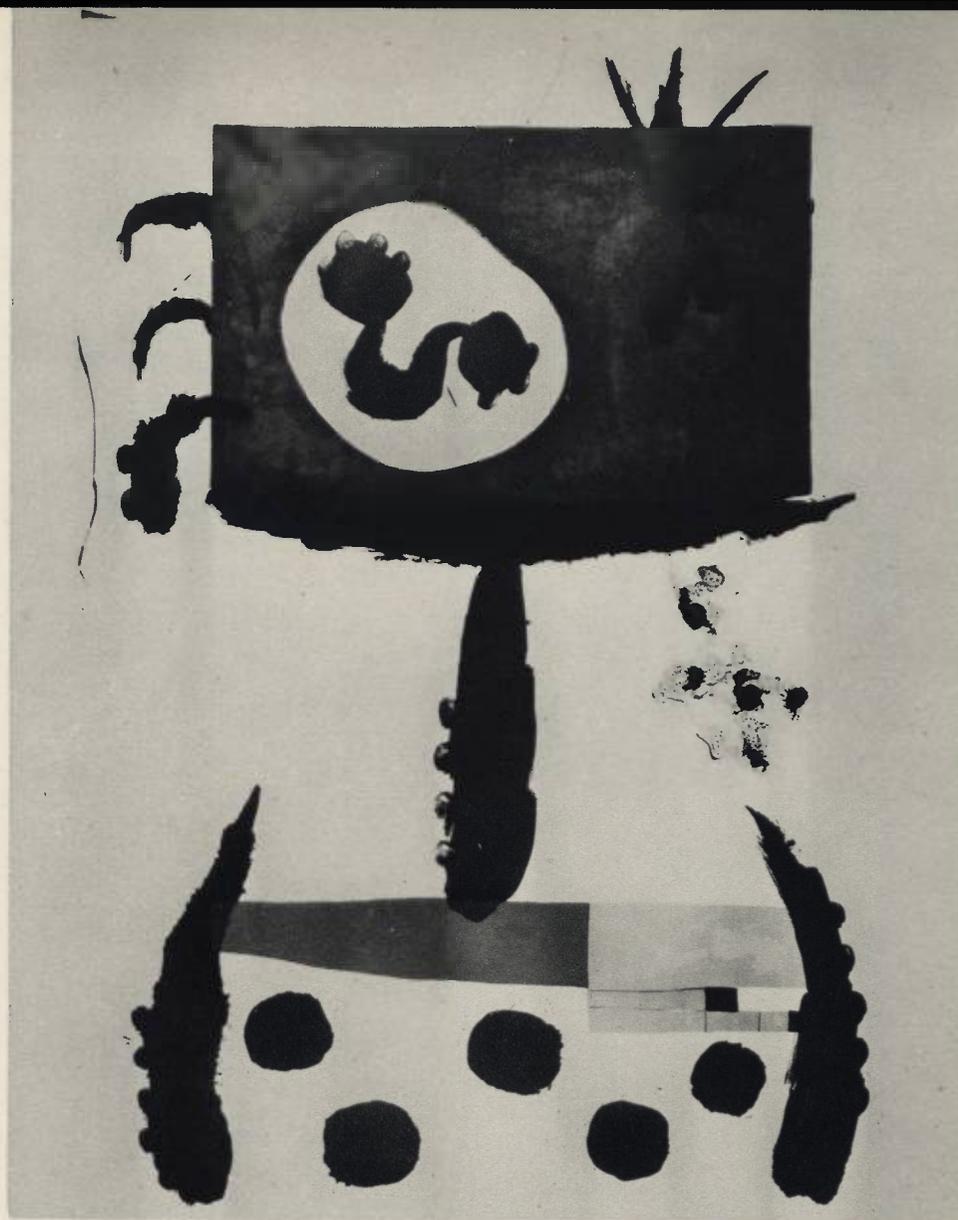
au signe étoilé de Miró, non pas dans n'importe quel endroit anonyme, ni dans n'importe quelle salle d'attente, mais précisément dans celle de mon dentiste, n'est peut-être pas étranger à la direction de mon attention qui, dans le spectacle offert à travers le pare-brise, s'est portée sur une dentition de pierres énormes, si l'on tient compte de la distance. « Oui, me disait Miró, les montagnes ont des dents. A leur sommet, il y a des rochers pointus qui sont comme des canines et des incisives. » Et puis il y a ces fameuses montagnes espagnoles dites « sierra »: dents de scie. Jusque-là, je n'avais jamais pensé que ces dents pussent servir à mordre.

Nombreux sont les personnages de Miró qui possèdent des dents triangulaires. Qui sait si ce ne sont pas des montagnes? D'autant plus que celles-ci sont des personnages, des « être humains », dit Miró, « d'un autre genre », qui vivent dans un autre monde. Quelle sera l'humanité future? Quels seront les êtres qui vivent, s'il en vit, dans les planètes à la découverte desquelles nous avons entrepris de nous lancer? C'est en regardant les montagnes et les nuages que Miró cherche à se les représenter. « En regardant, précise-t-il, les grandes montagnes et les gros nuages. » Pour ce qui est des petites montagnes et des collines, c'est un autre caractère qui le retient. Il les juge féminines, comme les hirondelles. Ces petites montagnes ont souvent des formes courbes qui ressemblent à des fesses, à des seins. « Unir des épaules de collines à des courbes de femme », disait déjà Cézanne.

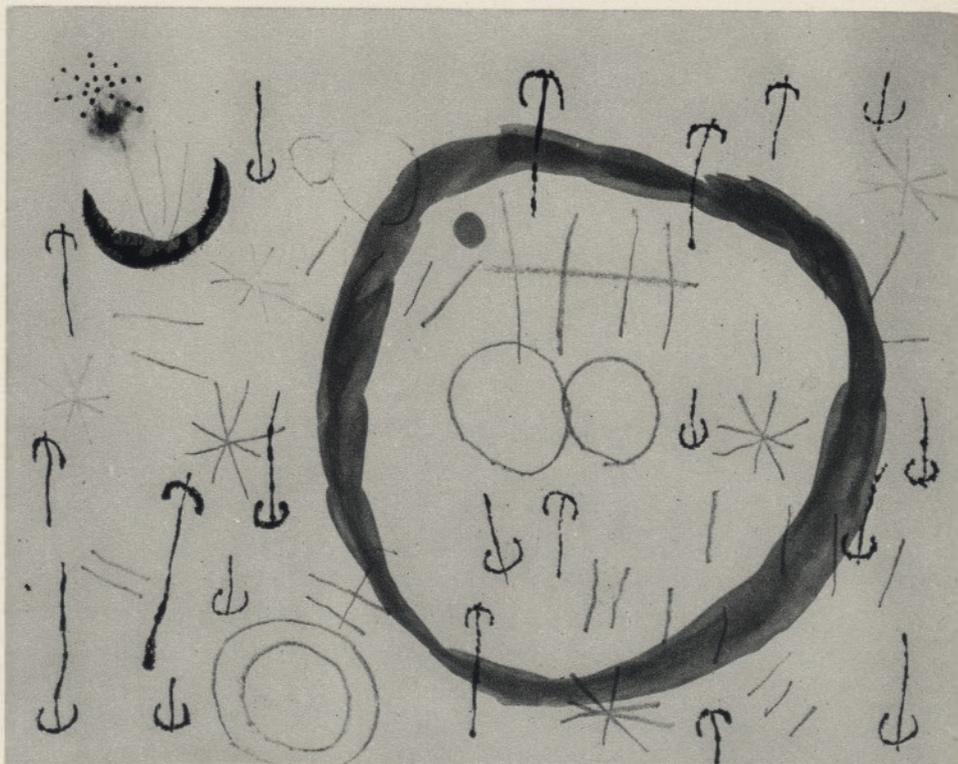
Miró m'évoque non seulement les anciens chinois, mais les pré-socratiques. Notamment par l'importance qu'il donne au feu sous l'aspect de l'étincelle. Là encore, un souvenir d'enfance. Des bergers catalans heurtent deux pierres pour allumer leur pipe. Les étincelles produites provoquent une des plus intenses émotions esthétiques qu'il ait jamais éprouvées. L'image, l'évocation et l'équivalent de l'étincelle se retrouvent dans toutes ses œuvres, et, dans certaines d'entre elles, la représentation, parfois surabondante (comme dans un dessin du Musée Municipal d'Amsterdam) de cet œil que l'étincelle fascine et dans lequel réside le regard contenu dans le nom même de Miró — qui signifie « il regarda ».

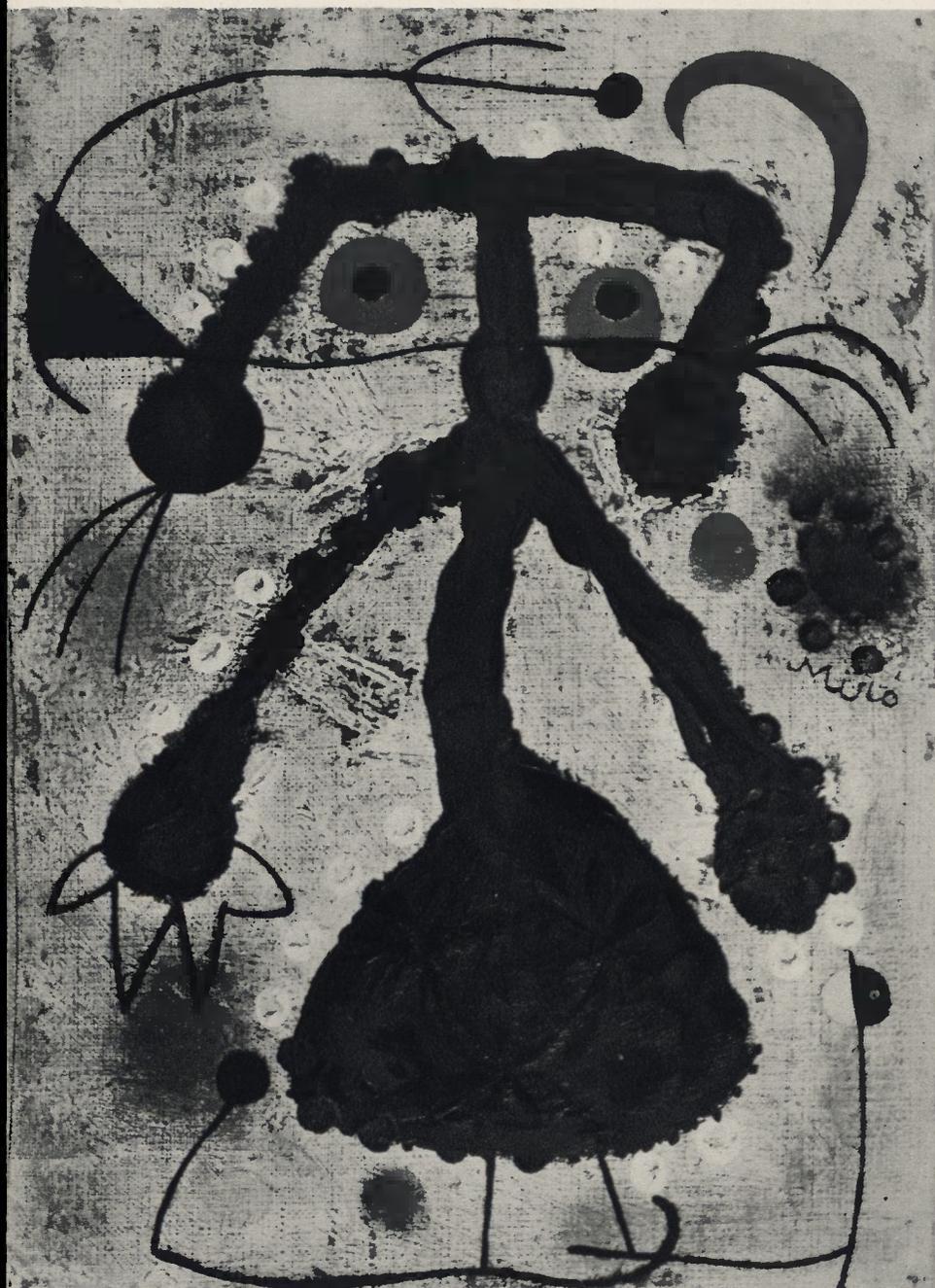
Comme son nom le voulait, ce soir-là, Miró regardait. Nous regardions l'un et l'autre la grosse forme noire. Peut-être une baleine. Peut-être un nuage. Peut-être un oiseau. Tout cela tout ensemble? Pourquoi pas? Et peut-être autre chose encore. Un arbre, par exemple. L'idée d'arbre dont je ne parlais pas, me suggéra l'idée de pied. Les véritables pieds de l'arbre, en effet, ce sont ses racines. Or, le nuage-baleine semble prendre racine dans une curieuse et inquiétante zone, approximativement rectangulaire, au bas de la toile. Est-ce le fond de la mer où la baleine aurait été attirée et retenue captive? Est-ce le sommet d'une montagne?

Le pied-racine possède trois poils. Pour Miró, ces



MIRÓ. Lithographie. Editions Maeght. (Thème: *Flèche, étoile, œuf*).





MIRÓ. Les tendresses de la lueur de la lune à l'aube croisée par un bel oiseau. Peinture. 1954. Coll. Moltzau. (Thème: Flèche, trois cheveux, points).

trois poils sont des cheveux, lesquels, dans le même nombre, apparaissent fréquemment dans son œuvre, en général sur une tête — Ce pied est donc une tête? — Mais comment peut-il être à la fois tête et pied, ces deux extrêmes, ces deux contraires?

Encore une fois je pense aux pré-socratiques. Et cette fois, très précisément à Héraclite: « Une route qui monte et une route qui descend sont une seule et même route. » Le pied-tête, c'est l'homme en contact avec les puissances contradictoires qui lui sont indispensables, sans lesquelles on ne peut le concevoir et qui font de lui une route qui monte et une route qui descend. Il lui faut descen-

dre et s'enraciner dans le sol, comme le nuage-baleine s'enracine au bas du tableau, pour bénéficier, comme le géant mythologique Antée, de la force qui émane de la terre. « Un peintre, disait autrefois Miró, doit fouler le sol. » Mais Miró aime aussi le ciel, les étoiles, les constellations, même les vastes espaces déserts, le ciel vide. Il projette de peindre un tableau où il n'y aurait qu'une seule ligne molle et fine; et rien d'autre. Une ligne flottante (comme il y en a déjà tant dans ses peintures), une sorte d'antenne, de ligne chercheuse en quête d'immensité. L'homme est une route qui monte vers ces régions énormes et célestes, grâce aux trois cheveux de la tête-pied qui le résume.

Mais ces trois cheveux sont aussi un jet d'eau. En tant que jet d'eau — phénomène qui fascine Miró — non seulement ils montent vers le ciel, mais ils caractérisent la baleine. Toutefois, cette baleine, que signifie-t-elle? Jacqueline Selz m'a cité à ce propos une phrase de Sartre: « Il m'arrivait... de filer à tombeau ouvert, emporté par une folle baleine qui n'était autre que le monde. » Le nuage-baleine de Miró est-il le monde? Est-il la mort, comme la baleine de Melville? Les deux, sans doute.

Que la mort soit évoquée dans le « Message d'Ami » — titre qui se révèle ainsi d'une ironie tragique — cela me paraît certain. Le spectacle auquel je viens d'assister à travers la vitre du pare-brise, est, en effet, un spectacle de mort gigantesque. Deux être humains « d'un autre genre », comme dit Miró, une montagne et un nuage se sont affrontés. J'ai vu le bras tentaculaire du personnage nébuleux s'avancer pour enlacer son adversaire; et celle-ci découvrir des dents d'anthropophage pour dévorer la nuée. « Les montagnes et les nuages, m'avait déclaré Miró avec une violence soudaine, se bouffent entre eux. »

Avant de partir pour ce voyage au cours duquel j'allais assister à la vérification de l'affirmation de Miró, et quelques heures après notre conversation, j'avais jeté sur une feuille de papier ces quelques mots: « Histoire d'une baleine qui picore ». Le nuage-baleine est, en effet, entre autres choses, la représentation de ces oiseaux que Miró, enfant, capturait en les attirant au moyen de fourmis ailées brillantes et elles-mêmes captives. « Quand les oiseaux picoraient les insectes, me raconta-t-il, cela déclenchait un déclic, et le piège fonctionnait. » Or, dans le « Message d'Ami », le piège figure, en bas, à droite, sous l'aspect d'un quadrillage (d'ailleurs fréquemment employé déjà dans d'autres œuvres — robes quadrillées, par exemple, donc robes-pièges). Bref, le destin de l'oiseau-baleine-nuage n'est pas douteux. Nuage, il sera dévoré par la montagne, baleine, il est prisonnier du fond sous-marin: il mourra d'asphyxie. Oiseau, il est en train de déclencher le piège qui le prendra. Quels que soient ses avatars, comme dans certains contes anciens où l'on voit un personnage fantastique se métamorphoser pour essayer d'échapper à son

ennemi, il n'échappera pas. Tout espoir semble perdu dans la cosmogonie de Miró: le monde humain représenté par la baleine est représenté par un symbole de mort; Melville aggrave Sartre. A moins que...

Nous étions assis côte à côte, la nuit était tombée. Les hirondelles ne volaient plus. J'avais allumé une petite lampe pour nous permettre de continuer sans être éblouis, de regarder la baleine qui picore et ses environs. C'est dans ses environs justement que l'espoir, sous une forme cocasse tout d'abord, réapparut. Un peu au-dessus du piège, un peu en-dessous de la baleine, on découvre deux points noirs — noirs comme la baleine-nuage noir, et visiblement ses productions. Nous avons commencé par croire qu'il s'agissait uniquement de signes de frayeur; que la baleine ventrue, grasse et sans doute imbécile — triste humanité! — connaissait néanmoins son sort par l'effet d'on ne sait quelle miraculeuse lucidité, qu'elle avait une peur folle et qu'elle exprimait ce sentiment bien naturel en émettant des vents dont les deux points étaient l'image. Puis je m'avisai — aussitôt approuvé par Miró — que, du moins dans la gouache, la baleine avait un peu la forme d'un violon. A la réflexion Miró corrigea: c'était d'un violoncelle qu'il s'agissait. Et tout de suite il enchaîna: les deux points noirs, c'était la musique de cet instrument. « Le grincement des cordes sous l'archet, dit-il avec enthousiasme, c'est mâle. Le son du violoncelle, voilà une belle musique pour les montagnes et pour les gros nuages! »

Je restai un moment silencieux, écoutant à part moi les sonorités graves des violoncelles accompagner l'apparition majestueuse des nuées d'orage sur le front des montagnes redoutables. Puis nous reprîmes la conversation et l'examen.

Il y a sur la droite, assez haut sur le corps de la baleine qui picore, un point hypertrophié, ou, si l'on veut, un petit rond partiellement rouge, partiellement bleu. Miró opina: à son avis, c'était un astre. Je hochai la tête. A mon tour, de dire: pourquoi pas? Miró poursuivit: les deux points noirs aussi étaient des astres.. En d'autres termes, la baleine humaine moribonde donnait naissance, dans son agonie, à des corps célestes. Mais peut-être s'agissait-il de fœtus ou de poissons — surtout dans cet espace vert. De toute façon, cela revenait au même: les fœtus étant des poissons dans le placenta maternel — encore un thème fréquent dans l'œuvre de Miró. Fœtus de quoi? — D'êtres humains? — Destinés à quoi? — A monter. Cela se voyait nettement, et surtout dans la version définitive de « Message d'Ami ».

Monter! Monter! Mais monter où? — En direction du ciel.

Bref, le sens du « Message d'Ami », après avoir été tragique, s'éclaircissait jusqu'à devenir radieux. L'humanité pouvait mourir, elle ne mourrait pas tout entière. Une partie d'elle-même lui survivrait pour s'envoler dans les étoiles.

YVON TAILLANDIER.



MIRÓ. La tige de la fleur pousse vers la lune. Peinture. 1952. Galerie Maeght. (Thème: Piège, trois cheveux, étoile, dents).

MIRÓ. L'oiseau s'envole vers la zone où le duvet pousse sur les collines encerclées d'or. Peinture. 96 x 76 cm. (Thème: Etoile, robe-piège, trois cheveux, etc.).



Chroniques du jour

• XXXVIII^E ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N^O 24 DE XX^E SIÈCLE • DÉCEMBRE 1964 •

LA XXXII^E BIENNALE DE VENISE

La « consécration » du peintre américain Rauschenberg par la Biennale de Venise a-t-elle vraiment été — pour reprendre le blâme lancé par Alain Bosquet dans *Combat*, au lendemain de la proclamation des lauréats — « cet événement dégradant, dont on peut se

par San Lazzaro

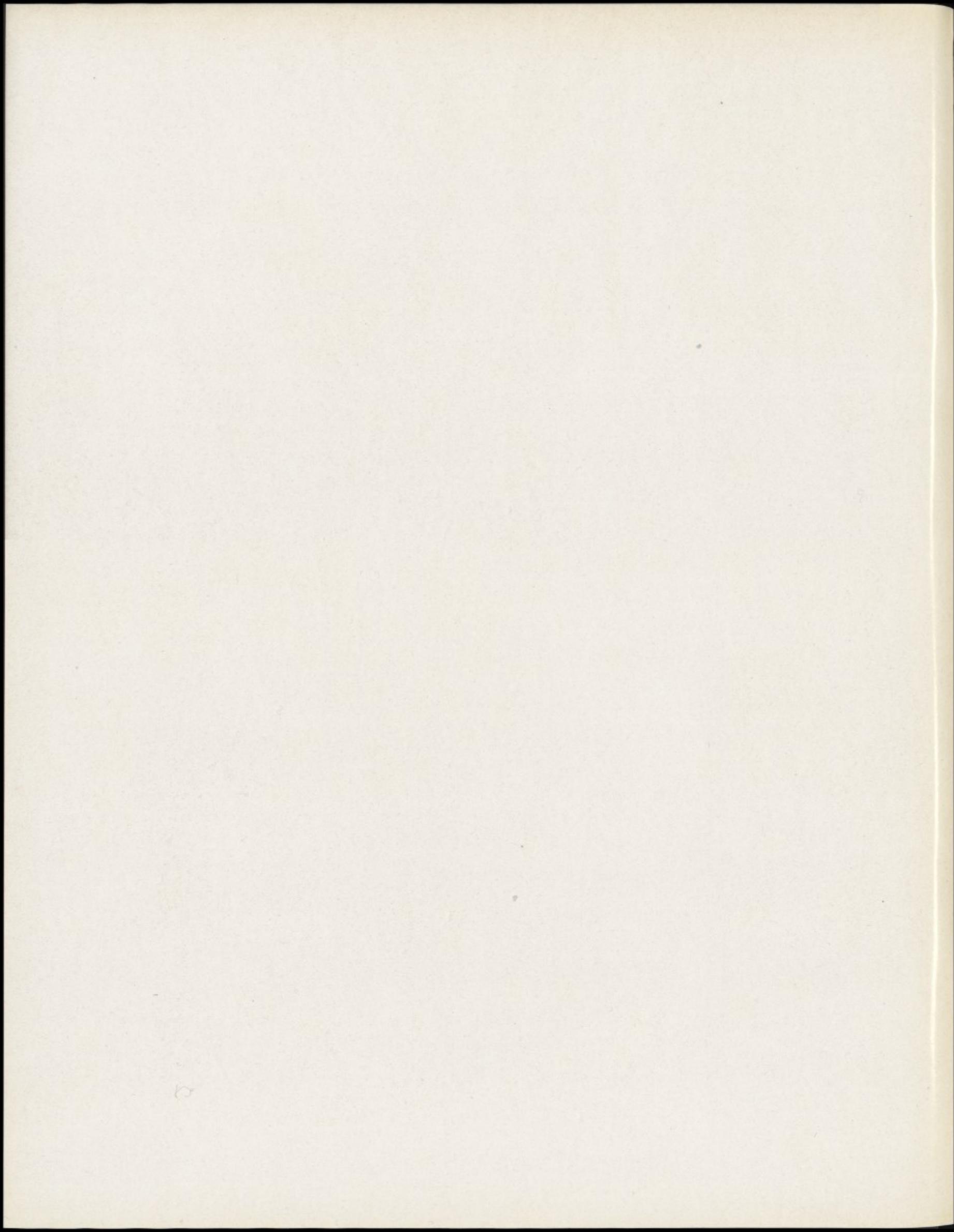
demander si l'art de l'Occident pourra se relever »? Rauschenberg a certes ouvert les portes de la peinture à toute l'horreur du monde moderne, et l'on est saisi d'effroi à l'idée qu'il pourrait constituer pour la génération à venir un point de départ. Mais nul ne peut

KEMÉNY. Vitesses involontaires. 100 x 100 cm.
Musée Kroller-Müller, Otterloo.





BISSIÈRE. La colline dorée. 1964. 60 x 73 cm. Gal. Jeanne Bucher.



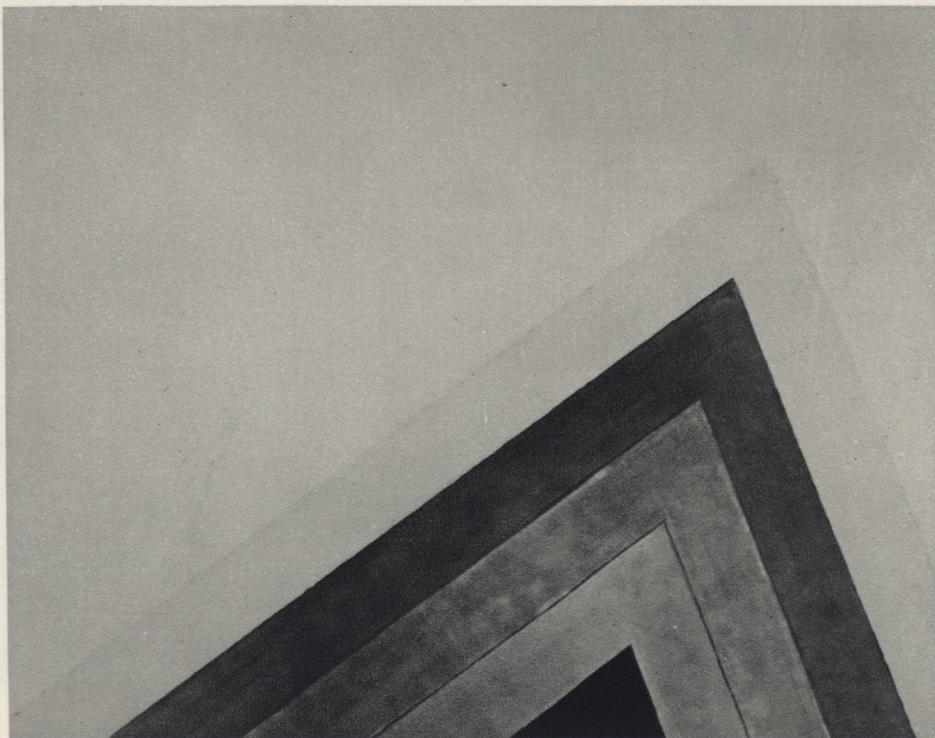


ANDREA CASCELLA. Solstice d'été. 1963. (Photo Giacomelli, Venise).

nier ses réelles qualités de peintre, et c'est à elles que le jury a voulu rendre hommage. Personne du reste n'avait pris au sérieux l'absurde déclaration du commissaire américain qui avait pu écrire dans le catalogue: « Tout le monde sait que le centre mondial de l'art s'est déplacé de Paris à New York. » On connaît en effet le complexe d'infériorité des Américains sur le plan artistique, et on l'excuse. (Craignant qu'à l'instar des pays dépourvus de fer ou de charbon il y ait des pays sans art, les Américains ont constamment besoin de se rassurer en proclamant de sottes certitudes.) La « consécration » de Rauschenberg n'avait donc rien de dégradant. Tout au contraire elle a été accueillie — par les amateurs plus intelligents — comme une condamnation du délirant « pop art » fût-il d'Amérique ou d'Europe. (A Venise on a présenté l'objet, l'art abstrait et le nouvel art expressionniste américains, mais ce qu'il est convenu d'appeler le « pop art » n'était représenté que par Oldenburg.)

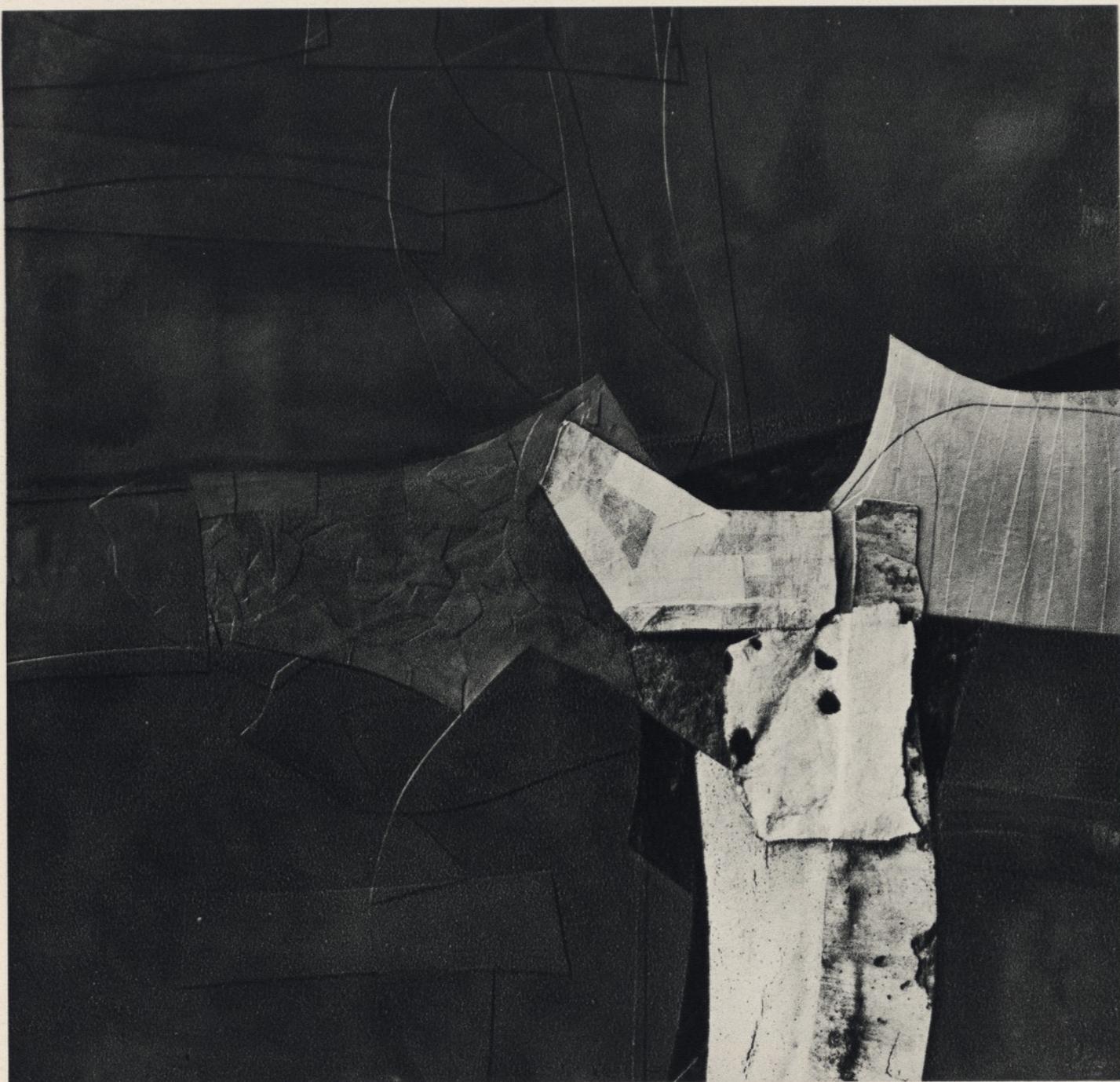
On peut accepter l'idée du dépassement de la peinture, chère aussi à Georges Braque. Schwitters nous a prouvé qu'il est possible de le faire par un savant collage de tickets de métro; et Burri par un assemblage émouvant de toiles de sac ou par des bois brûlés. On ne peut dire en vérité que Oldenburg atteigne le même but par le plastique mou

KENNETH NOLAND. Bend Sinister. 1964.





RAUSCHENBERG. Tracer. 1964.



ROBERTO CRIPPA. Vol de la matière. 1964. Galerie Schwarz, Milan.

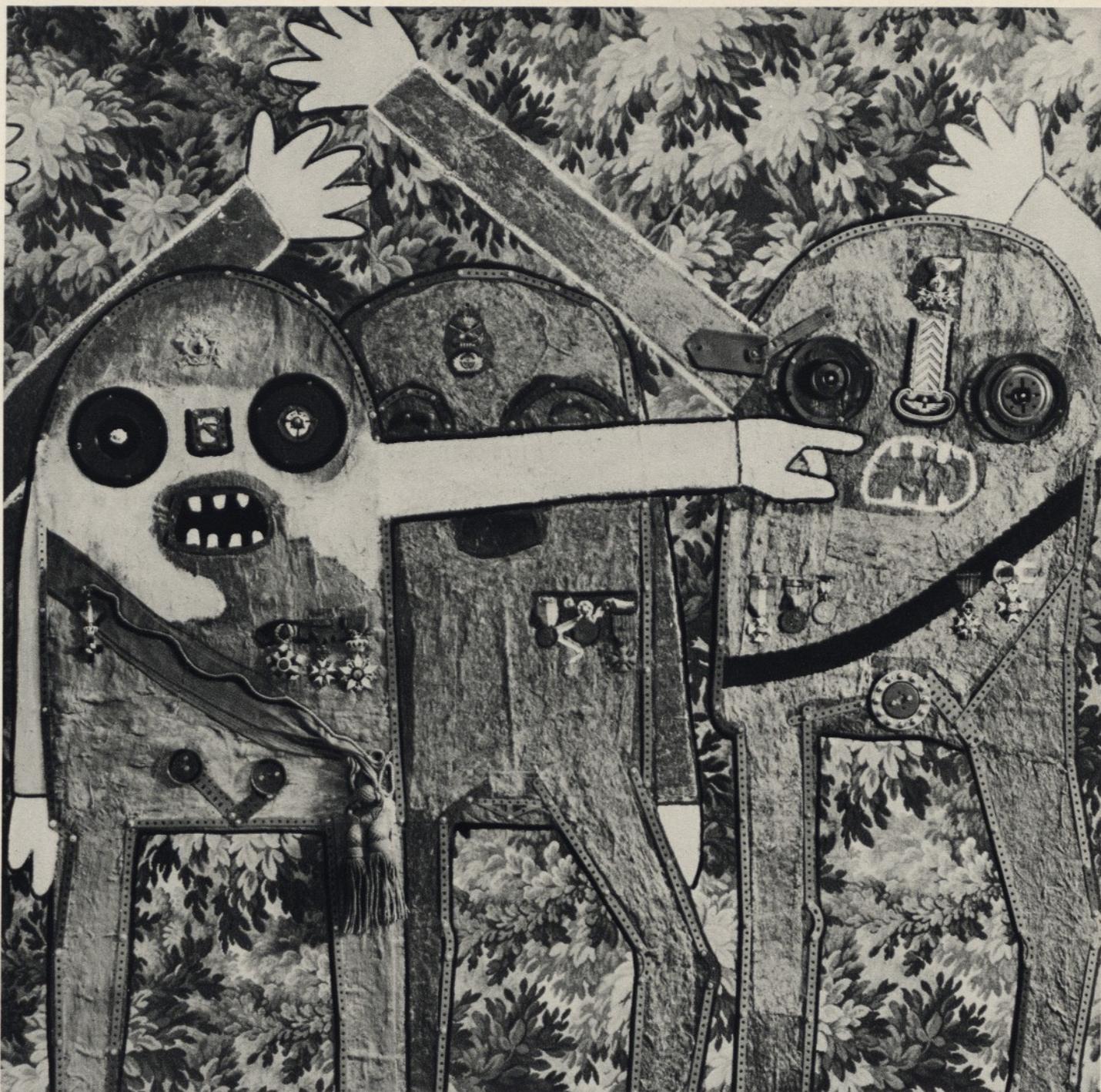
et le plomb coloré. Quant à Louis Morris, Kenneth Noland, Frank Stella et surtout Jaspers Johns et John Chamberlain, ce sont sans aucun doute des artistes très doués, mais il est ridicule de prétendre que, grâce à eux, le centre artistique s'est déplacé de Paris à New York. On trouve des talents d'égale valeur aussi bien dans le pavillon hollandais (Appel) que vénézuélien (Soto) ou brésilien (Krajcberg) et dans dix autres.

D'autre part, on blâme à Paris la « consécration » de Rauschenberg, en oubliant de signaler l'hommage rendu par ce même jury au vieux Bissière qui, tout en acceptant de participer à la Biennale de Venise, avait déclaré ne pas vouloir de prix. Dans son indigna-

tion, Alain Bosquet en arrivait à écrire qu'il fallait « refuser toute participation aux Biennales de Venise futures, en saboter les efforts, les discréditer » pour « sauver la peinture, qu'elle soit figurative ou non ».

Sauver la peinture: c'est bien ce que la France a fait — sans attendre les conseils de M. Bosquet — en présentant l'œuvre de Bissière; et non point la « peinture de papa », mais la peinture éternelle, qui trouve en elle-même les moyens de son dépassement. L'âme de la France, la poésie impérissable de ses forêts, de ses vignobles et de ses vergers se retrouvent dans l'œuvre de Bissière, douce comme une musique de chambre, et si près du cœur de la création. Elle se dresse comme une cathé-

drale, cette peinture, face à la civilisation de la « boîte de conserve », qui a peut-être sauvé le monde de la famine, mais n'en demeure pas moins, malgré cet immense bienfait, un fort triste symbole. On comprend que la société humaine ait longtemps résisté, en s'accrochant aux plus absurdes privilèges, en opprimant les paysans, en massacrant les esclaves, avant de se résigner, dans l'intérêt général, au règne démocratique du coca-cola et du « hot dog ». On peut regretter que le jury n'ait pas cru devoir décerner le prix de la gravure à Dufour, qui l'avait bien mérité. Mais faut-il accorder une telle importance aux prix? Le grand prix de la sculpture n'ajoute rien à l'œuvre réellement étonnante de Kemény. Tout au



BAJ. « Tu quoque Brute, filii mi! » (détail) 1964. 190 x 480 cm. Collection Accetti, Milan.

plus reconnaît-il l'effort fait par cet artiste pour assurer à sa salle une présentation au-dessus de tout éloge. Hélas on ne peut en dire autant des Italiens Crippa et Baj: ce dernier surtout, sans attendre l'appel de M. Alain Bosquet, a tout fait pour saboter et la Biennale et lui-même. On pense avec regret aux beaux ensembles qu'ils auraient pu réaliser en choisissant mieux leurs œuvres et en renonçant (Baj) à l'infantilisme des « mécanos » et des « poupées », dont on a tellement abusé cette année au Salon de Mai.

Evidemment, dans ces Biennales de plus en plus monstrueuses, un public non averti, assommé par le roulement des tambours, risque de ne point entendre la pure mélodie du violon. Je crains que le génie de Gonzalez, dont une quarantaine de chefs-d'œuvre étaient pré-

sentés par la France, soit passé inaperçu. Un beau cénotaphe monumental qui barrait l'entrée de sa salle a certainement nui à Ipoustéguy, lequel a néanmoins remporté une importante récompense de la « David E. Bright Foundation », dont le prix de peinture a été fort opportunément attribué à Soto. Pierluca, par contre, s'est vu refuser un prix — réservé à un Italien — qui lui avait été décerné à l'unanimité; motif: depuis trois ans il habite la France. Voilà encore du nationalisme bien placé. D'autres prix ont été décernés aux peintres Savelli (Italie), Hisao Domoto (Japon), Torsten Ren Vist (Suède), Luccebert (Hollande; prix Cardazzo), Roger Hilton (Angleterre; prix de l'Unesco), et enfin à Franz Krajcberg (Brésil; prix de la Ville de Venise).

La révélation de la Biennale est cepen-

dant un sculpteur italien, Andrea Cascella, frère de Pietro, dont une petite exposition avait été organisée à Paris, l'hiver dernier, à la Galerie du Dragon. Andrea Cascella a reçu le grand prix de la Ville de Venise pour un artiste italien. (Un deuxième grand prix de sculpture est allé à Arnaldo Pomodoro, déjà lauréat de la Biennale de São Paulo.)

Les éléments interchangeables des grandes pierres de Cascella posent peut-être un problème inutile, car personne ne pourra jamais les déplacer. Toutefois, ces sculptures atteignent à une grande beauté et on a rarement vu à la Biennale, depuis la grande rétrospective de Marino Marini, ensemble plus puissant et plus homogène. Le peintre Gastone Novelli (Italie) méritait peut-être le prix italien de peinture qui n'a

pas été attribué; mais on se méfie à Venise des jeunes artistes qui ne sont pas soutenus par de grands marchands de tableaux ou par des critiques tout-puissants. Dans un autre domaine, Del Pezzo n'était pas moins remarquable.

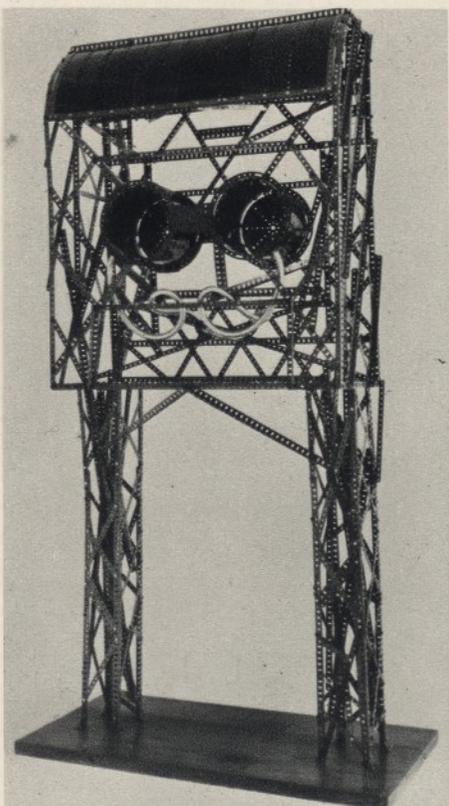
L'exposition des Musées a été surtout une trouvaille pour offrir au public un panorama de l'art actuel. Panorama assez pauvre, hélas, et décevant. Le musée de Zurich et la Galerie d'Art Moderne de Rome sont toutefois à féliciter pour la qualité de leur envoi. Le Musée National d'Art Moderne de Paris nous proposait un choix important de sculptures (Laurens, Pevsner, Etienne-Martin, Germaine Richier, François Stahly, Adam, Vitullo) et, entre autres, un tableau digne d'une grande manifestation internationale: une composition de Sonia Delaunay. Quant à la grande génération de l'Ecole de Paris, elle n'était présente à Venise que par une petite toile de Miró et deux ou trois Picasso, de deuxième et troisième choix. On ne saurait oublier ici la grande exposition de « L'Hourloupe » de Jean Dubuffet, organisée au Palazzo Grassi par M. Paolo Marinotti. Ouverte quelques jours avant la Biennale, elle fut complétée quelques semaines plus tard par une rétrospective de l'œuvre graphique du même artiste, dont M. Umbro Apollonio, avait tenu à faire personnellement l'éloge, apportant ainsi au Palazzo Grassi, en quelque sorte, le patronnage moral de la Biennale.

SAN LAZZARO.

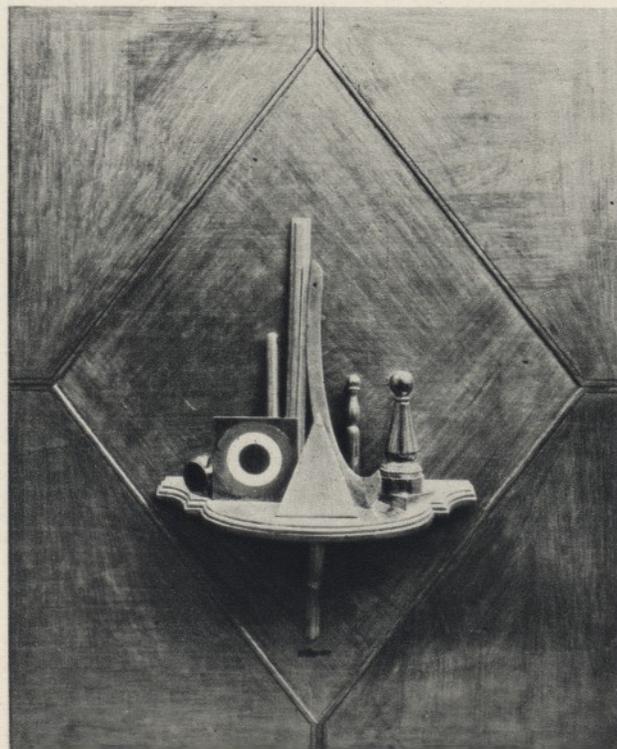


KRAJCBERG. Peinture. 1964. Coll. particulière.

BAJ. Mécano-sculpture. 1964.



DEL PEZZO. Grand tableau en or.
Galerie Cavallino, Venise



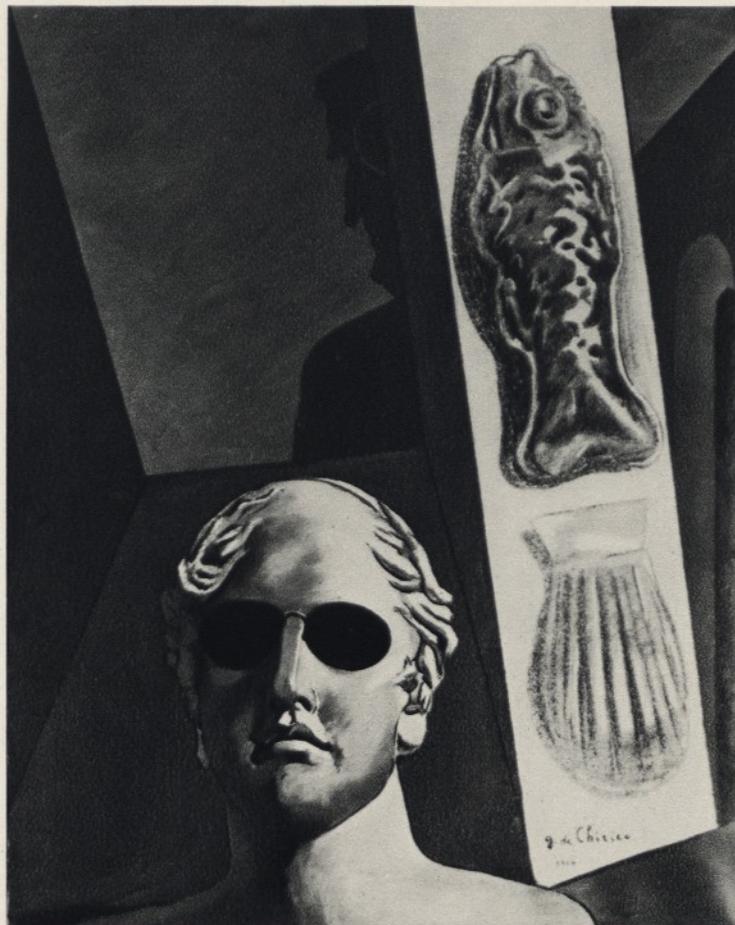
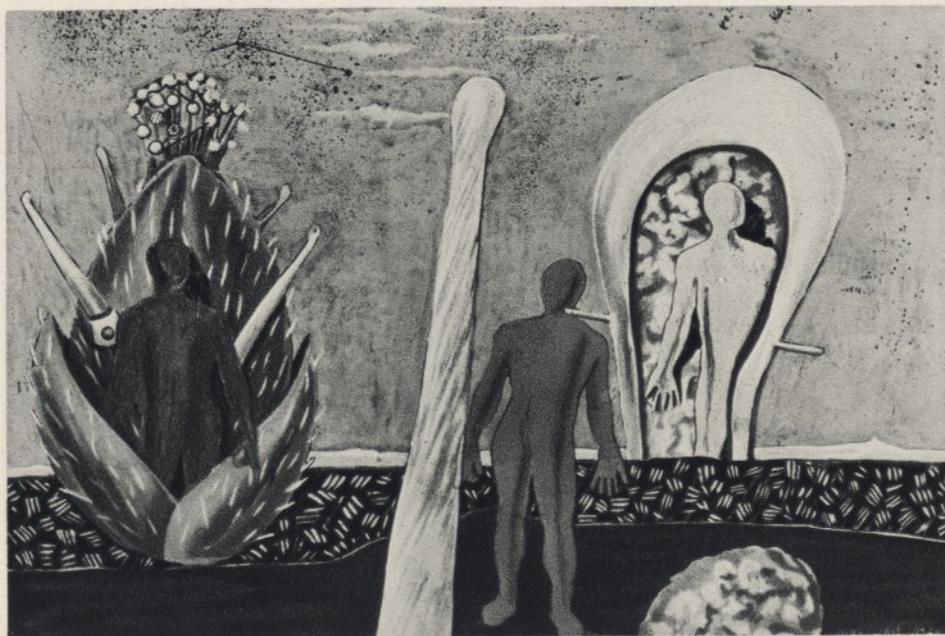
LE SURREALISME*

par Charles Duits

Cherchant à mettre de l'ordre dans mes impressions, je constate, en premier lieu, ceci: la foule, l'espace en lequel elle se meut, le bruit des pas et des conversations, la cascade de marches qui, de la première salle, mène le visiteur vers les profondeurs de la galerie, le jour légèrement doré qui tombe des vitrages — tous ces éléments en apparence étrangers à l'exposition demeurent dans l'esprit, la foule surtout, faite essentiellement de couples, de sorte que les œuvres apparaissent, disparaissent, parmi des formes mouvantes, formes dont il est impossible de faire abstraction. Bref, on ne visite pas cette exposition pour « voir des tableaux », du moins pas seulement pour en voir (ou en revoir).

L'intérêt que suscite le surréalisme, moins angoissé que jadis, sans doute, ne fait pas moins partie de l'exposition que les œuvres. Et, chose curieuse, j'ai souvent eu le sentiment que la nature de cet intérêt n'a pas changé. Devant l'« Etreinte » de Dorothea Tanning, par exemple, œuvre à mes yeux charmante, aux couleurs douces de nacre et de brume — charmante, et donc innocente — je vois que plusieurs personnes sont arrêtées, à la fois scandalisées et heureuses de l'être, vraiment touchées, et intimidées aussi. L'impression, en somme, que le public aime beaucoup cela, mais n'ose pas franchement se

MAX ERNST. Dada Gauguin. 1920. 40 x 28 cm.



CHIRICO. Portrait prémonitoire d'Apollinaire. 1914.

livrer à son plaisir, que chacun se surveille un peu, craignant de se donner et, du coin de l'œil, surveille ses voisins. Ainsi, le surréalisme, qui a, « officiellement », quarante ans, garde tout son pouvoir. On pourrait presque s'imaginer qu'on assiste à la première manifestation du groupe.

Ecrivant ces lignes, je me rappelle une note de Laclos, au bas d'une page parti-

culièrement « subversive »: *C'est un scélérat qui parle.* Ici, un homme depuis son adolescence mêlé au mouvement, et plus enclin par conséquent à s'étonner devant un Rubens que devant un Magritte. Plus sensible aussi à la beauté de certains Max Ernst qu'à leur étrangeté. *La Ville entière* baigne dans un or que je confonds bon gré, mal gré, avec celui du Lorrain. Nulle perversité, je crois, dans ce rapprochement. Un merveilleux accordé à la sensibilité moderne révèle ce que le passé contient de merveilleux. Je ne sais quoi de grand, de lumineux et de mélancolique, que je n'eusse probablement pas vu ni voulu voir si Max Ernst ne m'eût pas ouvert les yeux. De même, Chirico me touche moins par ce qu'il annonce que par ce qu'il rappelle: ces châteaux de pierre rouge, ces perspectives, ces esplanades désertes, ce ciel viride sont plus italiens que modernes. Les cheminées d'usine, les locomotives lointaines avec leur ruban de fumée semblent nous venir du fond des siècles. De ce point de vue, l'évolution ultérieure du peintre ne surprend guère. Ce qui surprend, c'est plutôt le fait qu'il ait sacrifié à des abstractions dogmatiques le don qui lui permettait à la fois de continuer et d'innover, de tenir le double rôle d'héritier et de précurseur.

* Galerie Charpentier, Paris, Avril-Août 1964.



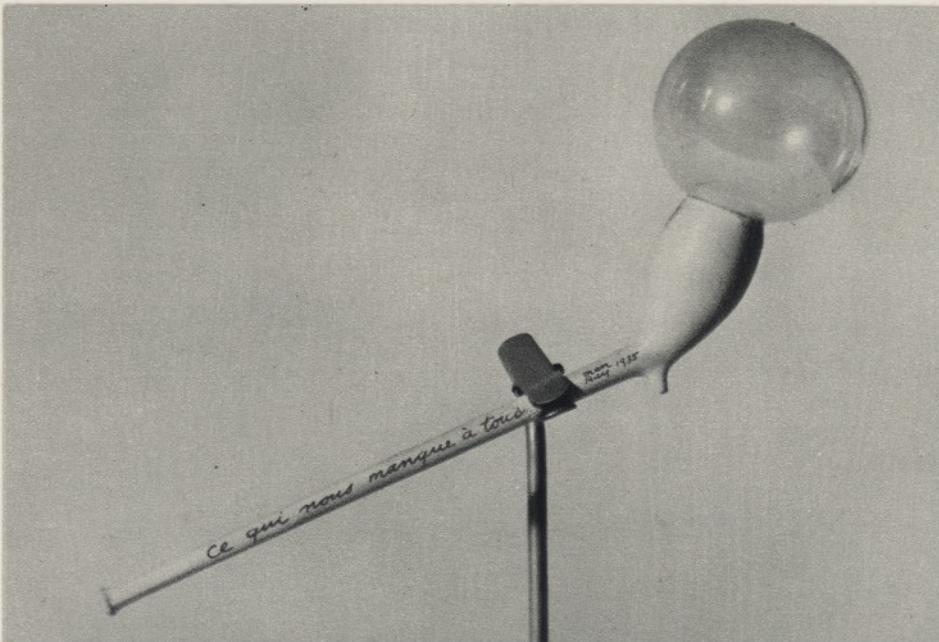
MALKINE. Nuit d'amour. 1926. 60 x 92 cm.

Sans doute, des observations de ce genre font un effet irritant. Voici un mouvement dont le principal objet fut d'arracher de vive force l'esprit aux boues frigides du passé. Faut-il croire que ce grand effort ait été vain? Je pense bien au contraire que le surréalisme a parfaitement atteint son but. Seulement, il en est résulté ceci, que nous avons maintenant, grâce au surréalisme, un *autre* passé ou, plus exactement, une autre vision du passé. Plus riche, plus vaste, plus profonde, plus tragique et, si l'on veut, plus fantastique. Nous découvrons que les hommes d'autrefois n'étaient nullement plus « raisonnables » que nous mais, chose bien différente, que les critiques et les historiens qui se servaient de leur exemple pour condam-

ner l'art moderne avaient, du passé, une conception superficielle.

Cela dit, il est continuellement rappelé au visiteur que le surréalisme est ou fut bien autre chose qu'un mouvement artistique et littéraire. Je ne pense pas seulement aux très nombreux documents rassemblés par Patrick Waldberg et qui évoquent tout un climat de passion, voire de violence, une aigreur presque continue dont, il faut bien le dire, on éprouve aujourd'hui quelque peine à comprendre la raison (mais qui, je crois, trouve une justification quand on replace le surréalisme dans son terrible cadre historique). Je pense aux « objets », beaux parfois, jolis souvent, étranges toujours, à toutes ces constructions ingénieuses, lascives, provocantes, drôles, macabres ou « créti-

MAN RAY. Ce qui nous manque à tous.



nisantes » — au nombre desquels l'un des plus satisfaisants est sans conteste le « Pain peint » de Man Ray — objets en lesquels se froissent comme des éclats de silex des intentions contradictoires: celle d'agacer le spectateur, voire de provoquer son indignation, celle de l'émouvoir, et celle de donner une solidité, une forme visible et tangible à des images ordinairement confinées dans le crépuscule cérébral. Ces objets, et de nombreuses toiles — celles de Desnos, de l'énigmatique Malkine, entre autres — rappellent que le surréalisme est avant tout une « activité », une manière de vivre et donc de percevoir — et que, si grand que soit le don de certains, ce don est nécessairement subordonné, au sein du mouvement, à l'esprit dans lequel les œuvres sont produites.

Mais quel est cet esprit? Voici, entouré de ses « réflexions », le « Grand Verre » de Marcel Duchamp, en lequel tous les éléments qui entrent dans la composi-

DOROTHEA TANNING. « Birthday ».





BONA. Le déjeuner sur l'ombre. 1962. 162 x 130 cm.

tion d'une œuvre picturale se trouvent isolés les uns des autres et soumis, si je puis dire, à une *exaltation ad absurdum*. A l'espace, par exemple, dont la plupart des peintres essaient de donner l'illusion, Duchamp substitue l'espace réel. Quant au hasard, qui tient en tout art un rôle si grand et si angoissant — puisque ses interventions, quelquefois miraculeuses, ont cependant pour effet principal, comme l'a souvent observé Paul Valéry, d'imposer d'humiliantes limites au génie dominateur de l'homme — les « mètres-étalons » en déterminent d'avance, rigoureusement, la fonction. Il n'est pas jusqu'au temps dont les effets ne soient prévus et tournés en dérision, les craquelures de la pâte étant remplacées par les fêlures du verre, ce qui, bien entendu, place sous un jour cruel la fragilité essentielle de toute entreprise immortalisante de l'homme.

Je cite à dessein Marcel Duchamp, parce que, si les surréalistes l'ont toujours regardé comme l'un des leurs, son attitude, essentiellement critique, le situe de toute évidence aux antipodes de l'« automatisme » tel que l'a défini André Breton. Certes, chez Max Ernst aussi la part critique est très importante, certains « effets » étant obtenus par des procédés mécaniques tels que le frottage, procédés dont l'emploi conteste implicitement l'importance du travail et de l'originalité. Cependant, pour Max Ernst, comme pour Victor Brauner, l'œuvre en tant que telle garde toute sa valeur. Il s'agit moins de peindre autrement que de peindre autre chose. Ces artistes, auxquels il faut

adjoindre Hérold, Lam, Dominguez, Matta, etc., ne nient pas tant la peinture que ce qu'il est convenu de nommer la « peinture-peinture », laquelle, obsédée exclusivement par les moyens, en est venue à perdre complètement de vue le sujet.

Mais peut-on dire que la volonté de rendre à au sujet sa dignité est ce qui caractérise essentiellement l'esprit du surréalisme? Ce serait dire que les plus surréalistes des surréalistes sont ceux justement que le public regarde comme tels: Magritte, Salvador Dali et,

généralement, les « photographes de l'imaginaire », lesquels, indifférents aux lois subtiles de l'art, sont aux véritables peintres du groupe ce qu'en littérature les romanciers sont aux poètes. Et ce serait, paradoxalement, mettre en doute l'orthodoxie de ces grands explorateurs de l'Onirocosme qui, percevant l'unité indissoluble de la vision et du visionnaire, ont refusé de céder au prestige du sujet aussi bien qu'au prestige de l'expression, pour tenter la plus dangereuse aventure, celle de la conciliation.

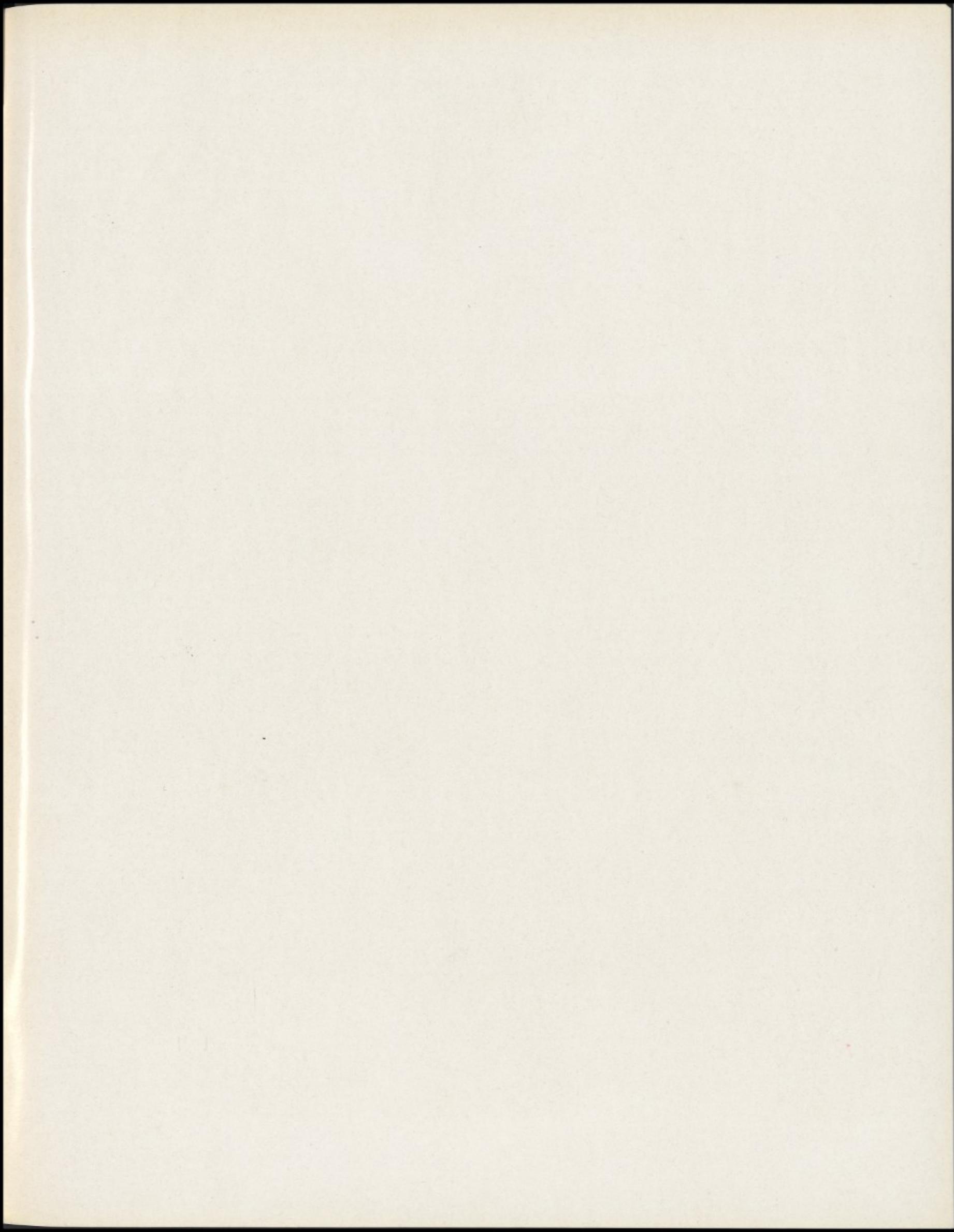
Ainsi, le visiteur, passant de salle en salle, arrêté ici par la foule, là par une toile inconnue ou fameuse, plus loin par quelque représentant du fabuleux bestiaire — le grand tamanoir, l'ornithorynque... — est insensiblement conduit à se poser mainte question, dont celles qui ont été effleurées en ces pages ne sont peut-être pas les plus importantes. Et ce simple fait justifie, je pense, l'organisateur de l'exposition, Patrick Waldberg, dont il serait difficile de louer adéquatement la compétence et l'impartialité.

Devant tous ces dragons, ces laves, ces envols membraneux, ces crevasses ignées, ces jungles où palpète et regarde une faune diluvienne, on ne peut que s'étonner et s'interroger. Quelle chose étrange que la tête de l'homme! Car ces œuvres mettent en évidence une contradiction pour le moins énigmatique. Tout se passe en effet comme si la conscience humaine recélait dans ses profondeurs cela même dont elle ne peut, par définition semble-t-il, avoir la moindre notion: le souvenir, enténébré sans doute, mais étrangement précis, de ce qui existait sur la terre avant son apparition.

CHARLES DUITTS.

JACQUES HEROLD. Quelquefois. Coll. particulière.







MAGNELLI. Femme à l'éventail. 1917. 125 x 100 cm.

MAGNELLI AU MUSÉE FOLKWANG À ESSEN

par Walter von Endt

Après le Kunsthau de Zurich et le Palazzo Strozzi de Florence, qui organisèrent en 1963 une grande rétrospective Alberto Magnelli, l'Allemagne Fédérale a voulu cette année rendre hommage à une œuvre dont l'influence a fortement marqué la vie artistique parisienne depuis 1933.

Trente ans se sont écoulés, et il paraît absurde d'entendre nos critiques d'art déplorer aujourd'hui que la peinture de cet « abstrait » soit à peine connue chez nous. C'est le musée Folkwang d'Essen — depuis longtemps possesseur d'une grande composition du peintre florentin — qui a pris l'initiative d'organiser en Allemagne la première rétrospective Alberto Magnelli, manifestation qui a suscité de larges échos parmi les artistes et les tenants des tendances novatrices.

L'image que l'on se fait habituellement en Allemagne de l'art pictural contemporain est dominée par les extrêmes: le tachisme et la schématisation absolue. Chaos et esprit de système. Or, ces jeux familiers se révèlent quelque peu dépassés face à une œuvre dont l'accent historique se situe vers 1914-1915. Elle souligne en outre le rôle de chef de file joué par Magnelli à l'apparition du Constructivisme, et fait de lui le précurseur des récentes tentatives visant à « sensibiliser » l'espace.

Dès le début on note chez lui l'impérieux souci de préserver la sévérité des formes et leur frontalité, afin de rythmer la force suggestive des surfaces. Ses recherches hardies ne s'épuisent jamais; ses inventions ne relèvent en aucun cas de l'originalité à tout prix qui caractérise notre époque.

L'invention formelle « en soi » importe moins à Magnelli que le fait de lui donner « feu et expression », d'être tout entier dans son œuvre; et tandis que de jeunes peintres succombent à la monotonie des procédés, Magnelli — à 76 ans — exalte les vertus d'un humanisme personnel dont chaque élément ouvre des voies nouvelles. Dès 1943, par exemple, il recourt à la superposition de formes transparentes et à un dynamisme agressif qui attaque l'espace avec des lignes parallèles et des angles énergiquement contrastés.

« Il parle une langue universelle, mais encore secrète, dont l'avenir possède la clef. » Cette remarque de Jacques Lassaingne a trouvé sa confirmation à Essen. Mais la première impression fut de surprise. On n'avait jamais vu

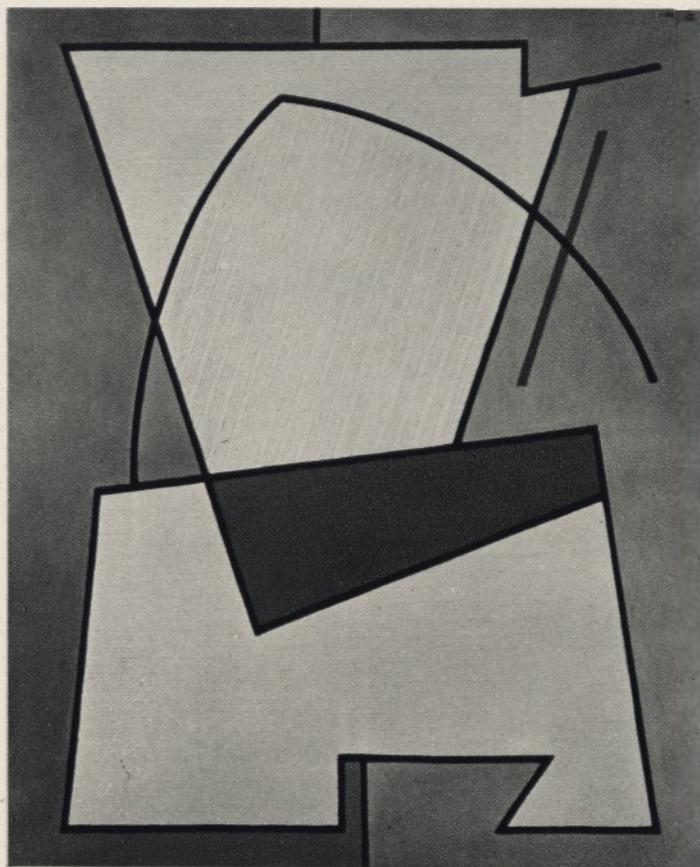
ici prévu plus éclatante de libération des formes et d'exaltation des couleurs. Les 97 œuvres exposées à Essen témoignent d'une recherche qui s'affirme comme une invention permanente. De chaque phase de l'œuvre se dégage un non-conformisme génial. Jamais on ne sent le procédé utilisé à des fins d'affirmation personnelle: le désir de perfection demeure chez Magnelli un combat, une suite ininterrompue de conflits à résoudre entre des éléments formels tendus et vibrants.

Ce compagnon de Picasso, de Robert Delaunay et de Kandinsky — qui comme eux a frayé de nouvelles voies à la peinture — poursuit sa route avec une constance digne d'admiration et une logique incomparable. Juger de ses réalisations (qu'il s'agisse de l'époque des « Pierres », cette dissection magico-religieuse, ou de son œuvre abstraite), réfléchir à l'ampleur de son influence sur le Constructivisme géométrique et cinétique ainsi que sur la sculpture actuelle, conduit à affirmer que cet artiste solitaire et courageux, qui n'a jamais renié les bases traditionnelles,

est le peintre abstrait le plus significatif de notre temps.

La rétrospective s'ouvrait sur les « Divisions » de 1914-1915, figurations dressées ou rythmées comme les phases superposées d'une danse abstraite. Les œuvres de jeunesse — peu objectivées — furent également une surprise: Magnelli oppose ici à la tendance décorative de l'époque un sens de la mesure digne de Piero della Francesca; il nous convainc par ses formes découpées et cernées, nous séduit par l'intelligence des rapports établis entre les surfaces, particulièrement dans « Virginie », de 1914. « Explosion lyrique », nu de 1918 — l'époque des tohus-bohus futuristes — a manifestement influencé de ses couleurs pures l'expressionnisme d'un E.W. Nay.

Son œuvre plus récente, enfin, s'épanouit tel un message de confiance en l'avenir. L'élan des rythmes, la rigueur des lignes et des formes, la luminosité du coloris confèrent à ces toiles un accent prophétique. L'art abstrait se révèle, chez Magnelli, comme l'expression nécessaire d'un humanisme.



MAGNELLI. Conception claire n° 1. Bellevue 1958.
Coll. F. Graindorge Liège.

MAX ERNST: ÉCRITS ET ŒUVRE GRAVÉ

Depuis la belle et méritoire exposition organisée par Bernard Gheerbrant à La Hune en 1949, il a fallu quinze ans pour que l'on songe à renouveler l'expérience, en s'efforçant de combler les inévitables lacunes.

Il convient donc de remercier Jean Hugues d'avoir fourni à la Bibliothèque Municipale de Tours l'occasion de nous donner, dans cette ville en décembre 1963, puis à Paris, au Point Cardinal, en janvier et février 1964, une vue aussi complète que possible d'une œuvre graphique dont le public — et même un grand nombre d'amateurs de Max Ernst, ne soupçonnaient pas toute l'importance.

C'est un pan considérable de l'art et

de la sensibilité modernes qui à ce propos nous était dévoilé. Il a fallu, à tels qui se piquent de culture et de goût, beaucoup d'inattention pour traiter avec désinvolture, ou simplement ignorer, une manifestation d'une telle portée. Pierre Restany ne s'y est point trompé, qui fut l'un des rares à trouver le ton juste pour en souligner la gravité et l'importance.

On s'étonnera peut-être que j'emploie le mot de gravité pour qualifier une œuvre qui, au premier abord, présente tous les aspects d'un jeu étincelant, dont la seule règle serait d'échapper sans cesse à « l'esprit de lourdeur » dénoncé par Nietzsche. Le spectateur non averti pouvait se laisser, décon-



nancer par l'apparent disparate d'une production où les moyens fournis par la chance prennent souvent le pas sur ceux de la simple application manuelle. Ici, le jeu ne livre pas ses règles, ni ses bottes secrètes.

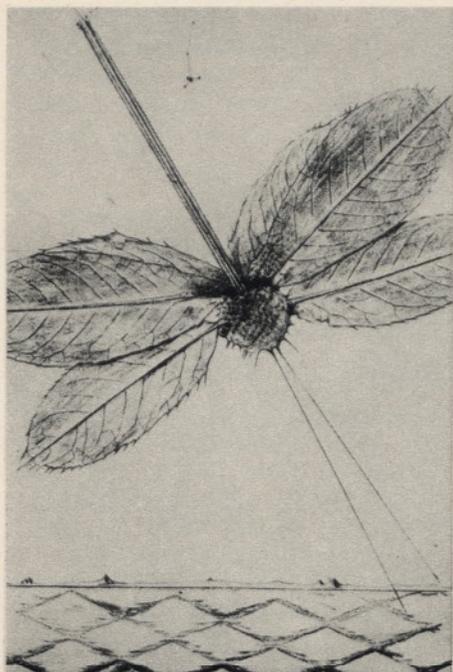
Un nervosisme de haute volée, où se concertent l'ironie romantique à la Lichtenberg et l'aiguillon critique de la latinité, tient cette œuvre à égale distance de la confiance sentimentale et de la violence rageuse. Même aux temps héroïques de la provocation et du blasphème, l'aggression s'accompagnait toujours d'une pointe d'humour, qui est avant tout manière de rire de soi, plutôt que des autres. « Si la philosophie devait un jour avoir l'impudence de l'hilarité, écrivait Georges Bataille, pourrions-nous dire encore que, créant l'univers de ses toiles, Max Ernst s'en détourna? »

Nous lui devons d'avoir, de ces jeux d'enfants que sont le « collage », le « frottage » ou le calque, tiré un monde tout élégance et profondeur où nous avons puisé — et puisons encore — de nouveaux modes de voir et de sentir. Les « collages » furent expérimentés tout d'abord du temps de Dada, mais ils prirent leur forme accomplie lors de la collaboration avec Paul Eluard: *Répétitions* et *Les Malheurs des Immortels*, en 1922, contenaient déjà en puissance tout ce que cette technique allait pouvoir livrer de surprises et d'enchantements.

Vinrent alors les célèbres romans en images, *La femme 100 têtes* (1929), le *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) et *Une Semaine de Bonté* ou *Les Sept Eléments capitaux* (1934), qui furent, pour nos vingt ans, une telle source de délectation. Jamais, sans doute, le dépaysement raisonné n'aura été conduit avec une aussi rigoureuse constance. Nous retrouvions dans ces albums les moments les plus subtils du cinéma muet, lorsque soudain la logique de l'histoire racontée s'évanouissait devant l'image démente, d'une beauté qui éblouit et vacille. C'est avec bonheur que Georges Franju a su s'inspirer des « collages » de Max Ernst dans son nouveau *Judex* (1964), qui est le commentaire poétique de nos griseries d'antan. « Collages » encore, mais entremêlés d'éléments dessinés, sont les illustrations pour *La Brebis galante* (1949), de Benjamin Péret, et de *La Chasse au Snark* (1950), de Lewis Carroll, mais ceux-ci diffèrent des précédents par leur aération particulière: envol de particules éparées sur la page blanche, comme une limaille agencée par la force d'un aimant.

Le « frottage », qui de nous ne l'a pas pratiqué, enfant? Il s'agissait, en géné-

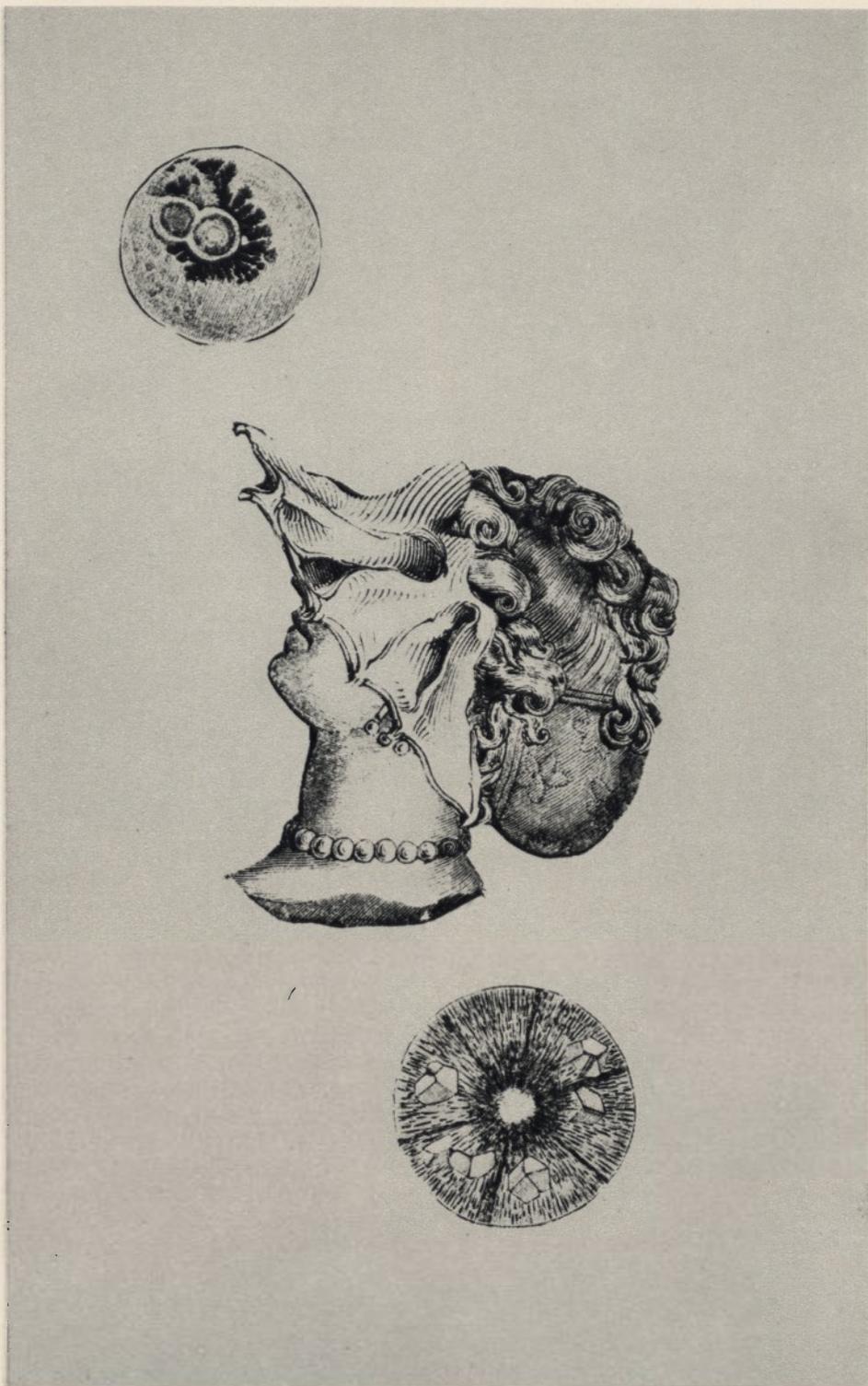
MAX ERNST. Chanson complète.
Lithographie.



MAX ERNST. Histoire naturelle.
Paris 1926.

ral, à l'aide d'une pièce de deux sous, de faire apparaître le négatif du profil de Napoléon III, qui avait encore cours. Par le même procédé, Max Ernst a suscité des *Monnaies solaires*, des *Tremblements de terre très doux*, des *Fiancées du Vent*, des *Ficelles de lave*, les *Ecuries du Sphinx* et d'innombrables « visions » dont les formes récurrentes constituent l'armature de son œuvre. Un « frottage » sert de frontispice au *Manifeste du Surréalisme*, d'André Breton, et huit autres illustrent *Le Château étoilé*, du même auteur.

Paul Eluard, André Breton, Tristan Tzara, Jean Arp, Benjamin Péret, Jacques Baron, René Crevel, Leonora Carrington, Antonin Artaud, Kurt Schwitters, Gilbert Lely, Marko Risti, David Gascoyne, tous ces anciens compagnons de Dada et du Surréalisme ont eu Max



MAX ERNST. Poème visible. Max Ernst, Paul Eluard. Galerie Le Point Cardinal.

Ernst pour illustrateur. A quoi viennent s'ajouter les images accompagnant telles rééditions de Lautréamont, Hölderlin, Kafka, Melville, Lewis Carroll, Grandville. Les poètes et le peintre ont partie liée.

Le catalogue de cette exposition (1), qui comportait trois cent soixante et un numéros, est dû à la ferveur attentive de Jean Hugues, qui dirige Le Point Cardinal et tient en même temps, rue de Furstenberg, une librairie accueillante à tout ce qui est poésie vraie. Il a été secondé par l'aide érudite d'Yves

Poupard-Lieussou. La préface de Jean Cassou à la fois dense et claire, précise avec acuité la situation privilégiée de Max Ernst dans notre temps. Cet ouvrage, abondamment illustré, d'une remarquable précision documentaire, est indispensable à la connaissance de l'œuvre de Max Ernst et, par extension, à celle du mouvement poétique moderne.

PATRICK WALDBERG.

(1) Max Ernst « Ecrits et Œuvre gravé ». Préface de Jean Cassou. Introduction de Max Ernst. In-12 de 40 pages, illustré de 47 reproductions, Paris, Le Point Cardinal, 3 rue Jacob.

SOPHIE TAEUBER AU MUSÉE D'ART MODERNE

par Jean Arp

Dans la foule bigarrée des êtres que j'ai rencontrés au cours de mon existence, Sophie Taeuber est la figure la plus gracieuse et la plus sereine. Elle vivait tel un personnage des livres d'heures, studieuse dans son travail et studieuse dans son rêve. La réalité du rêve ne semblait pas pour elle dans la réalité des jours. Ces deux réalités lui étaient aussi parfaitement familières. Qu'elle s'occupât du jardin, ou peignît, ou préparât un voyage, elle se donnait à toutes ces tâches avec un zèle souriant et ne prenait pas de repos qu'elle ne les eût parfaitement achevées. Souvent je la contemplais lorsque, inclinée sur la table, elle préparait attentivement les couleurs, essuyait avec soin le pinceau au bord du godet, le passait avec application sur la toile, traçait pieusement les lignes. Elle levait parfois les yeux et souriait avec une fierté charmante. Le jour et la nuit étaient pour elles pleins de merveilles. Elle se réjouissait de l'approche du soir et des rêves. Le rêve se poursuivait après son réveil et, au repas du matin, elle parlait de mondes rayonnants, de formes sonores, de contes merveilleux où se croisent des roses et des ombres, d'ombrelles de soleil démesurées et flamboyantes, d'âmes et d'envolées bienheureuses en des torrents d'infini.

Se promener avec elle était un indicible bonheur. Avec une joie tranquille elle saluait le monde. Tous les matins elle rendait visite à ses fleurs comme à des amies. Elle parlait aux fleurs et aux étoiles. Elle parlait naïvement aux créatures les plus petites comme aux plus grandes. Elle imitait la mastication des cigales en plissant le nez avec une application amusée. Elle prenait le soin d'emporter dans ses mains refermées les papillons de nuit qui s'égareraient autour de la lampe. Je ne sais quelle mystérieuse intelligence s'échangeait entre elle et les papillons. Ils venaient avec hâte au devant d'elle; étendait-elle le bras, ils s'y posaient; ils se posaient sur son chapeau, sur sa robe, et restaient sur elle, en repos, pendant de longues promenades. Calmement, avec précision, elle leur faisait des signes; à cet ordre, ils s'empresaient de la précéder ou de la suivre. Elle jouait avec ces jolis êtres et fuyait devant eux en riant. On ne pouvait oublier le carillon de son rire.

Je fis la connaissance de Sophie Taeuber à Zurich en 1915. A cette époque déjà elle savait donner une forme directe et sensible à sa réalité intérieure. On nommait alors cet art « art abstrait ». On le nomme depuis « art concret », car rien n'est plus concret

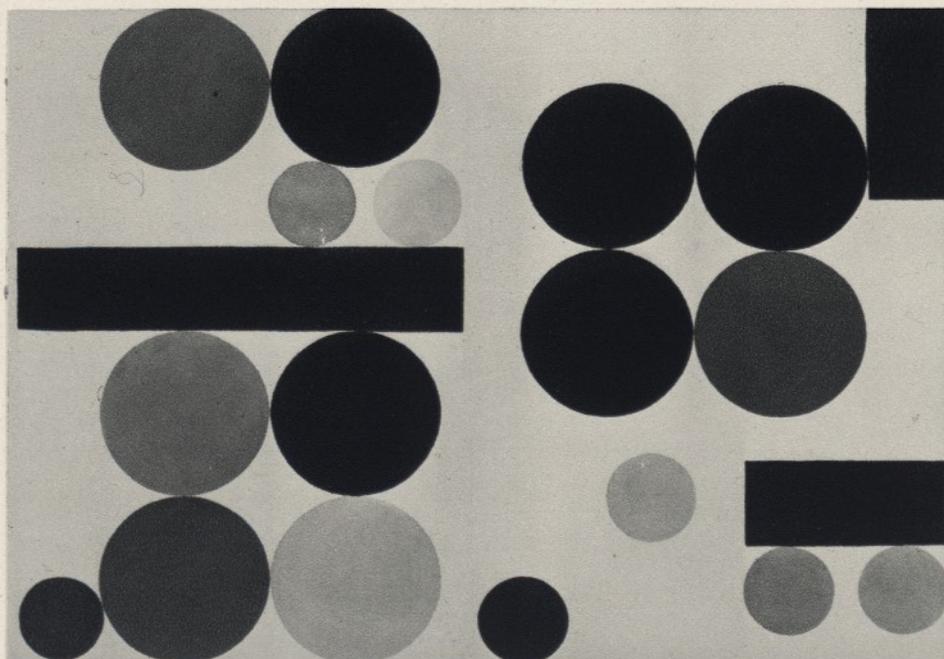
que la réalité psychique, tangible. Dans les pages de souvenirs que publia le périodique parisien «XX^e Siècle», j'écrivais: « En 1915, Sophie Taeuber et moi, nous avons réalisé les premières œuvres tirées des formes les plus simples en peinture, en broderie et en papiers collés. Ce sont probablement les toutes dernières manifestations de cet art. Ces tableaux sont des réalités en soi, sans signification ni intention cérébrale. Nous rejetons tout ce qui était copie ou description, pour laisser l'élémentaire et le spontané réagir en pleine liberté. »

Déjà en 1916, Sophie Taeuber divise la surface de ses aquarelles en carrés et en rectangles qu'elle juxtapose de façon horizontale et perpendiculaire. Elle les construit comme un ouvrage de maçonnerie. Les couleurs sont lumineuses, allant du jaune le plus cru au rouge ou au bleu profond. Dans certaines de ces compositions elle introduit à différents plans des figures trapues et massives qui rappellent celles que plus tard elle façonnera en bois tourné. Ces figures pourraient s'épanouir en plantes, en poupées, en vases, qui, à leur tour, deviennent des visages reflétant l'effroi de la solitude et de la mort. Mais la vigueur de la jeunesse, dans sa richesse et sa clarté, dissipe ces ombres.

Les aquarelles de l'époque suivante (vers 1920) sont un tissu multicolore formé d'innombrables taches carrées et rectangulaires. Lumière et ombre fleurissent, sans heurts, sans contraste bruyant qui en trouble l'harmonie. Sophie Taeuber est alors pénétrée de ce sentiment de caducité, de fragilité, de complète insuffisance, que donnent les choses terrestres. Elle rejette la vanité du trompe-l'œil artistique et voit la perfection dans l'humilité.

Vers 1930, elle adopte un mode de composition par rectangles et carrés sur un fond unicolore, noir ou blanc. Parfois elle y introduit des triangles et des cercles. Elle joint souvent ces figures entre elles par des lignes droites et les anime, sur ces profondeurs blanches ou noires, d'un mouvement d'ascension, de chute, d'oscillation, ou les y maintient immobiles. Sa palette ne connaît guère que le bleu, le rouge, le jaune, le vert. Elle conçoit ses œuvres dans de plus grandes dimensions, et les exécute à l'huile.

SOPHIE TAEUBER. Composition à cercles et rectangles. Gouache.



Vers 1933, elle élimine les lignes droites, les triangles, les rectangles, les carrés, et n'utilise plus que le cercle. La composition procède toujours après un long travail, se relâche en deux ou trois points. De ces points rayonne toute la puissance de l'image. Ils lui donnent sa tension et l'emplissent de vie et d'âme. Quelques œuvres de cette époque contiennent parfois quatre ou cinq compositions différentes enchevêtrées les unes dans les autres. Ces toiles sont également composées sur un fond unicolore noir ou blanc. Elle peint le damier de la nuit. Des sphères blanches, rouges, vertes, servent de pions à la nuit. La nuit joue avec le visible et l'invisible. L'invisible bat le visible.

De 1936 à 1938 elle exécute une série de reliefs en bois. Certains de ces reliefs groupent de façon très simple, sur un fond rectangulaire, des formes géométriques appliquées, découpées ou en saillie. Ces reliefs sont peints en blanc, noir, rouge, bleu. Le relief que nous nommions « cuirasse de coquille », formes blanches vibrantes sur un fond rectangulaire, atteint la perfection de la beauté. C'est avec des œuvres semblables que le mot beauté retrouve un sens vivant. Le dernier de ces reliefs fut composé à l'époque où, pour illustrer mon recueil de poésies « Coquillages et parasols », Sophie Taeuber dessine une série de vases, de feuilles, de coquillages métamorphosés; il est d'une si rare perfection, d'une telle clarté intérieure, que je ne peux en comparer la beauté qu'à celle d'une amphore grecque.

La plupart des reliefs de la même époque se développent sur un fond circulaire. Terre et ciel s'y entremêlent comme des vagues. Ce sont des feuillages au vert sombre, un ciel au bleu profond. Ils ont la solennité d'une aile, la splendeur d'une étincelante parure.

Dans les années 1932, 1938 et 1939 Sophie Taeuber exécute à l'huile quatre grandes expositions où elle reprend à ses aquarelles de 1916 le système de division géométrique de la surface. Elle la partage en quatre, six ou huit plans rectangulaires ou carrés de grandeur égale, réunissant parfois deux ou plusieurs d'entre eux en un plan unique organisé à son tour en plans plus petits. Des profondeurs se forment et font de l'ensemble une réalité spatiale plane. Ces surfaces ne se détachent donc plus du fond, comme dans les toiles de 1933; ce sont des espaces à deux dimensions où s'ouvrent des profondeurs planes; des surfaces se posent sur d'autres surfaces, s'appuyant à elles, semblent s'avancer vers le spectateur, s'engloutir, flotter sur les lignes comme des drapeaux sur leur manche. Ce sont des espaces à deux dimensions où des lignes découpent des surfaces, limitent des



SOPHIE TAEUBER. Relief rond. Bois. 1937. Coll. Müller. Bâle.

zones de clair et d'obscur, partagent l'image. Elle appelait ces toiles des « tableaux de l'espace ». Ces réalités spatiales, planes, sont créées par le seul jeu des couleurs et des surfaces, sans qu'interviennent la perspective ou l'illusion du volume. L'image reste toujours plane, ne s'insurge jamais contre la loi que dicte la nature même des choses: l'étendue à deux dimensions de toute image.

Sophie Taeuber passa avec moi les deux dernières années de sa vie dans le Midi de la France, à Grasse. Elle était amoureuse de ce pays. C'était son paradis terrestre. Elle rayonnait de bonheur durant nos promenades. Ses yeux ne quittaient pas les bois d'oliviers au vert argenté, les silhouettes méditatives des bergers au milieu de leur troupeau, les villages se dressant dans les montagnes, le bouclier scintillant, éblouissant de la neige. Nous habitons entre une source, un cimetière, un écho et une cloche. Dans notre jardin poussaient un palmier et des oliviers. Le feuillage du palmier se mettait-il à bruir, nous avions la pluie. Les oliviers étaient sans cesse animés d'un frissonnement presque imperceptible; chaque jour était plus que le précédent riche de lumière et de bonheur, et Sophie rivalisait avec eux.

Sa clarté intérieure frappait tous ceux qui la rencontraient alors. Elle s'épanouissait comme une fleur dont le dé-

clin s'approche. L'intériorité lumineuse de son être apportait à ceux qui souffraient protection et réconfort. Elle puisait dans sa pureté le courage de supporter avec confiance l'immense malheur de la France. Elle répand dans ses toiles une admirable clarté. Du fond de la souffrance la plus intense, des sphères fleuries jaillissent. Des profondeurs et des hauteurs, des rayons montent et descendent en une vaste ronde colorée. Perdue, enivrée, elle trace des lignes, de longues courbes, des spirales, des cercles, des routes qui serpentent à travers la réalité et le rêve. Elle peint ses derniers cercles chantants. Dans la tourelle où elle a sa chambre, elle travaille avec ardeur. Son fin profil approbateur se baisse et se lève devant la mer lointaine. La veille de notre départ de Grasse, elle met soigneusement en ordre ses instruments et pose avec précaution ses toiles contre le mur pour les faire sécher, contente comme après un beau jour.

Elle fut toujours prête à recevoir avec calme la clarté ou l'ombre. Elle fut sereine, lumineuse, véridique, précise, claire, incorruptible. Elle ouvrit cette vie à des ciels de lumière.

JEAN ARP.

(Extrait du catalogue publié à l'occasion de la rétrospective parisienne de Sophie Taeuber par le Musée National d'Art Moderne).

TSCHOURLIANIS

par H. Berlewi

On a vu réapparaître depuis quelque temps, dans différents ouvrages traitant des origines de l'art abstrait, le nom de Tschourlianis. Il existe même quelques monographies consacrées à cet artiste. Les coupeurs de cheveux en quatre, flairant une découverte, viennent en effet de se ruer sur ce peintre-musicien — mort fou, il y a 53 ans —, en s'efforçant de démontrer que lui seul fut l'inventeur de la peinture abstraite: les œuvres qui en témoignent remonteraient même aux lointaines années 1906-1907. Ainsi croient-ils battre en brèche les faits bien établis qui attribuent cette paternité à d'autres artistes, en premier lieu à Vassily Kandinsky.

Il est notoire que la première œuvre abstraite fut une aquarelle de ce dernier, peinte en 1910. Or, à l'encontre de toute évidence, nos « explorateurs » du passé ont monté en épingle le nom de Tschourlianis, estimable peintre-dilettante tombé dans l'oubli. Dans cette compétition de mythomanie, certains critiques d'art n'ont pas hésité à proclamer *urbi et orbi* que ce n'est pas Kandinsky, ni Kupka, ni Delaunay, ni Larionov qui furent à l'origine de l'art abstrait, mais bien ce peintre obscur des années 1900.

Cette grossière falsification historique a trouvé malheureusement quelque crédit auprès du public et même chez certains manitous de l'art moderne. Il me paraît donc opportun de contribuer à élucider le « cas » Tschourlianis en évoquant ici quelques souvenirs d'enfance qui sont en rapport direct avec cet artiste.

A dix ans, sur les conseils du professeur Stabrowski, j'entrai à l'Ecole des Beaux-Arts de Varsovie. Cela se passait en 1904. Cette école venait d'être ouverte et se trouvait dans la rue Wierzhowa, au n° 8. Trois ou quatre ans plus tard, elle fut transférée au 33 de la rue Hoza. J'y poursuivis mes études jusqu'en 1909. J'étais le plus jeune élève de l'Ecole, où professaient, outre Stabrowski, lui-même élève de l'Académie des Beaux-Arts de St-Petersbourg, des artistes tels que Krzyzanowski, Tichy, Ruszczyc et Dunikowski.

En ce lointain 1904, un homme d'une trentaine d'années, aux pommettes saillantes, aux longs cheveux blonds, les yeux bleus, une petite moustache, trapu et portant un carton à dessin sous le

bras, se présenta à l'Ecole. C'était Tschourlianis.

Lorsqu'il ouvrit son carton, nous vîmes défiler sous nos yeux ébahis une suite de pastels symboliques ou allégoriques, plus insolites les uns que les autres, où foisonnaient serpents, pyramides, cieux et paysages fantastiques.

Dans l'atmosphère académique qui régnait alors à l'Ecole, ces tableaux firent sensation. Le plus émerveillé fut le professeur Stabrowski: originaire, comme Tschourlianis, de Lithuanie, d'esprit académique et enclin au symbolisme, il devait nécessairement admirer, sinon envier cette prodigalité dans le merveilleux. Néanmoins, au regard de la vraie peinture, ces œuvres relevaient du plus pur amateurisme. Auto-didacte, Tschourlianis — qui était musicien de son métier — avait fait de la peinture son violon d'Ingres. Sans doute, comme le souligne dans son livre « *Neue Kunst in Russland* » Konstantin Umanski, « Tschourlianis cherchait dans la ligne et dans la couleur les équivalences expressives de thèmes musicaux ». D'où les titres de ses tableaux: « Sonates », « Préludes », « Symphonies », etc.

Fait curieux, bien que tous les professeurs de cette Ecole de Varsovie fussent des peintres académiques dotés d'une certaine érudition, ils furent tous séduits par l'originalité de ce « nouveau » quelque peu illuminé, et lui manifestèrent une indulgence admirative. Ils en arrivaient, devant ces visions fantastiques, à oublier les critères qui leur avaient été inculqués.

Pour compléter mes notes, j'ai interrogé mon ami et collègue de cette époque, l'excellent peintre Hayden, qui fréquenta l'Ecole de 1905 à 1906. Voici donc quelques souvenirs touchant cette « belle époque » fort bohème où l'artiste-peintre était considéré comme un être exceptionnel devant se signaler par son extravagance vestimentaire.

Un des élèves, Tadeusz Pruszkowski, plus fortuné, disposait d'un grand atelier rue Backa, où cohabitaient dans la crasse des collègues comme Borucinski, Karmanski, Miller, Szymanowski, Kratka et le musicien Eugeniusz Morawski, ami de Tschourlianis. Il y avait là un piano, et nos deux amis jouaient à quatre mains ou tour à tour de la musique classique et leurs propres compositions.

Chaque été, un riche mécène polonais, à l'instar des riches propriétaires terriens des environs de Lowicz, de Wilno, de Ciesszyn, offrait l'hospitalité aux jeunes peintres afin qu'ils puissent travailler en plein air.

Morawski habita plus tard chez Hayden, à Paris. Il était alors disciple de Gustave Mahler et donnait des leçons au célèbre violoniste Enesco. Hayden se souvient lui aussi de Tschourlianis comme d'un homme taciturne, à l'esprit mystique. Comme tous les Lithuaniens de cette époque, il se considérait polonais et parlait cette langue avec un léger accent russe.

De l'évocation de ces souvenirs, vieux de soixante ans, il ressort qu'à une époque où l'art académique et réaliste d'Europe — et en particulier dans les pays de l'Est — donnait des signes de sénilité, toute dérogation, tout schisme vis-à-vis des dogmes académiques étaient accueillis avec enthousiasme, même s'ils sentaient leur dilettantisme. D'autant plus qu'en ces temps de Symbolisme, toute fantaisie malade était saluée avec frénésie par des esprits sursaturés de routine et de science picturale.

Ce qui contribua grandement au succès de Tschourlianis, c'est que la plupart des professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts de Varsovie étaient originaires de Lithuanie et se sentaient lié à lui par de profondes affinités.

Vouloir classer la peinture de Tschourlianis dans la catégorie de l'art abstrait est à mon avis un non-sens. En premier lieu parce que dans tous ses tableaux prédomine le souci d'objectiver le monde des rêves, du subconscient, par des symboles empruntés au monde réel (pyramides, serpents, figures humaines, nuages, astres, etc.). En second lieu — et ceci est important — parce que cet art ne représente pas un acte pictural *en soi*, mais relève d'un contenu littéraire à caractère purement symbolique, dont la clé échappe du reste au spectateur. Quoi qu'il en soit, les sources d'inspiration de Tschourlianis étaient avant tout d'ordre musical et non visuelles ou de plastique pure.

Il ne reste pas moins que cette personnalité curieuse a enrichi les domaines de la création subconsciente et devrait être plutôt apparentée aux tenants du Surréalisme.

MANSOUROFF

par Marco Valsecchi

Toute rétrospective du peintre russe Mansouroff est intéressante à double titre: en premier lieu, elle nous révèle un des pionniers de l'art abstrait; en second lieu, elle nous donne une idée de la culture artistique de Saint-Pétersbourg dans les premières années de la révolution.

En 1916, lorsque les révolutionnaires prirent le Palais d'Hiver, Mansouroff, âgé de vingt ans, était enrôlé comme dessinateur dans un service technique de l'aviation. Ce fut là justement, au milieu des épures, que lui fut révélée la dimension non-figurative de l'art. Mansouroff acceptait radicalement la surface du tableau comme un espace neutre où se livrer à ses recherches de rythmes et de structures linéaires. En ce sens, même s'il n'y eut aucun contact entre les abstraits de Saint-Pétersbourg et de Hollande, Mansouroff fit preuve d'une rigueur égale à celle de Mondrian. Avec cette différence, que Mondrian parvint à ses formes géométriques au terme d'un graduel dépouillement de l'image réaliste (la fameuse synthèse de l'arbre), alors que Mansouroff prit directement le départ de ses expériences de dessinateur industriel.

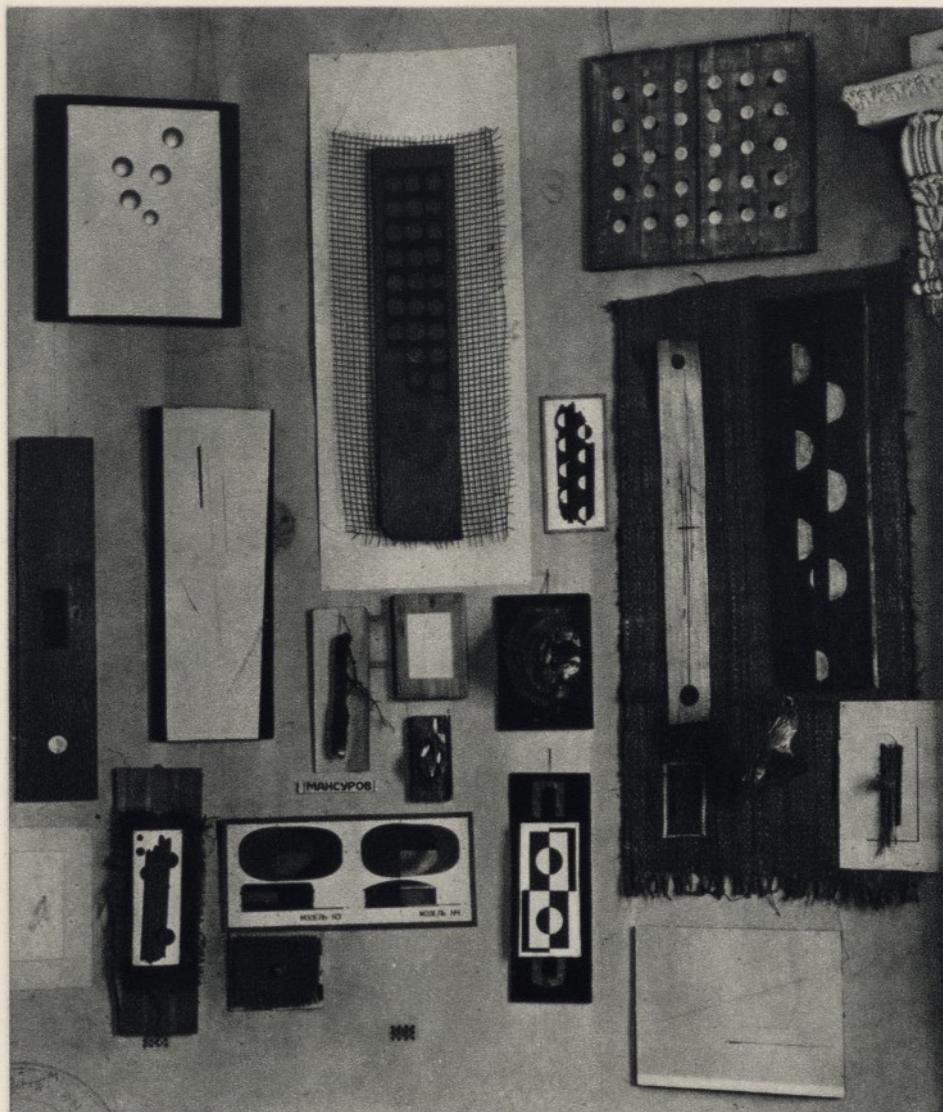
Ce qui surprend, à la lumière des expositions et des ouvrages qui nous amènent à reconsidérer cette période, c'est la remarquable avance des artistes de Saint-Pétersbourg.

Mais en 1926, la révolution donne son appui aux artistes du réalisme-socialiste; la première « répression » se déclenche. Les artistes abstraits sont déclarés anti-révolutionnaires et Mansouroff n'a d'autre issue que l'exil. Il vient à Rome en 1928 et doit à Anna Signorelli de pouvoir exposer chez Bragaglia. C'est ensuite Paris, où il s'établira, auprès de Robert Delaunay.

Mansouroff est un homme maigre, de haute taille, qui contemple en silence ses œuvres anciennes et récentes où se trouve confirmés la valeur d'une expérience, la rigueur idéale et le sens d'une nouvelle représentation. Une œuvre dont la justification n'est pas seulement culturelle, et qui s'alimente à des valeurs hautement poétiques.

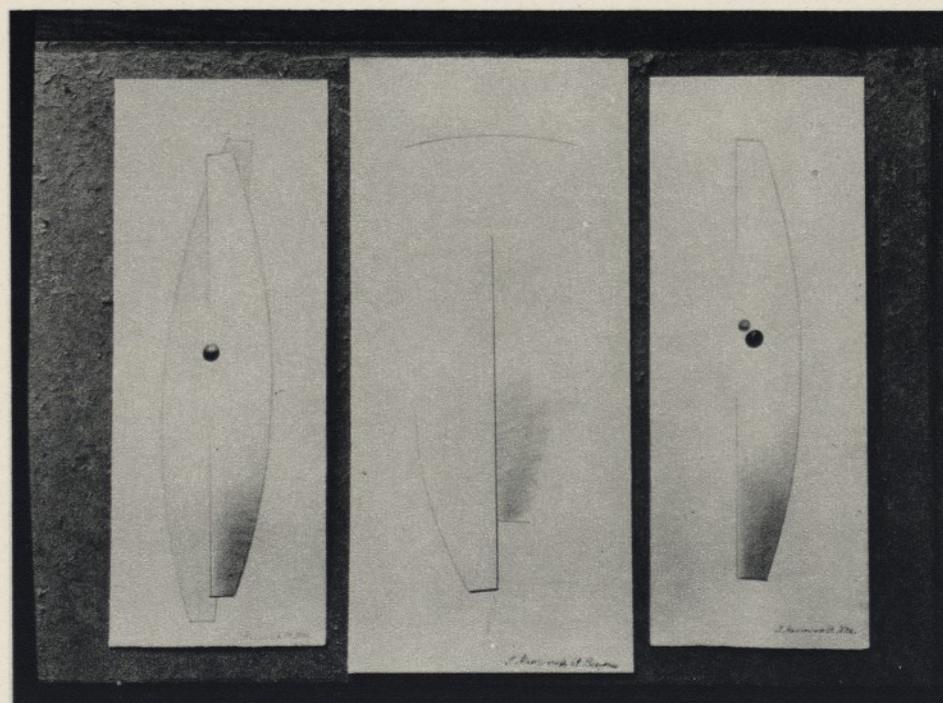
Peut-être pourrait-on se demander aujourd'hui si les peintres des générations ultérieures sont allés plus loin dans cette voie. S'il est possible d'aller plus loin.

(Cannes: Galerie Cavallero; Milan: Galerie Lorenzelli).



Une salle de l'exposition Mansouroff à l'Institut de culture plastique à Leningrad, 1923.

MANSOUROFF. Trois compositions, 1964. Galerie Cavallero, Cannes.



OEUVRES RÉCENTES DE HARTUNG

par R.V. Gindertael

Les quinze peintures datées de 1963 et 1964 qui ont été exposées, au début de l'été, à la Galerie de France, appartiennent encore, manifestement, à la nouvelle période de Hartung que nous avait révélée, il y a deux ans, sa vaste exposition d'une cinquantaine d'œuvres nouvelles. Dans les peintures récentes se manifestent tous les caractères de ce que Hartung lui-même appelait sa « manière actuelle ». On avait pu constater qu'il avait été amené, en effet, à mettre au point une nouvelle matière picturale, de nouvelles techniques, voire de nouveaux outils, afin de donner une part encore plus grande à l'improvisation et de satisfaire son désir de graver avec plus d'intensité et de décision son action sur la toile. Cet

état nouveau de la peinture de Hartung avait provoqué une violente surprise mais sa perfection et sa puissance nous l'avaient irrésistiblement imposé, nous procurant une rare jouissance esthétique, d'une qualité exceptionnelle, car la sublimité de l'inspiration magnifiait le dépassement formel dans cette évolution de l'œuvre.

Cette fois, sans autre inattendu, nous avons pu reconnaître aussitôt les peintures récentes, semblables aux précédentes. Semblables dans l'exécution, semblables dans l'expression, de même esprit et égales en beauté? Certes, et pourtant... Le génie créateur de Hartung ne s'est jamais contenté de répétitions. Alors? Ne savons-nous pas que son art exigeant pour lui-même et si difficile

d'accès pour tous les autres, ne livre jamais d'emblée toute ses richesses ni ne révèle entièrement son sens profond. Il faut mériter lentement que chaque œuvre se dévoile dans sa secrète intimité. Regardons ces dernières avec attention, prenons la peine... et la joie de les revoir. Il me semble bien que l'on y découvre une plus grande économie, un plus complet dépouillement et, aussi, comme une accentuation plus forte, plus acérée, des traces du moindre fait actif qui intervient. Mais cela est-il possible, puisque telles sont les vertus essentielles de l'art de Hartung depuis ses débuts? Ainsi Hartung parviendrait encore à gagner sur lui-même? Mais il y a dans ces nouvelles peintures une autre différence, un autre développement qui résulte de ce que l'on pourrait prendre pour un mode de présentation alors qu'il s'agit bien d'une conception délibérée dont les effets ont été prévus et voulus. Je veux parler de la réunion de certaines toiles en polyptyques. Non seulement la surface se trouve ainsi multipliée dans une certaine unité, mais surtout la spatialité des peintures, plus précisément leur qualité spatiale, d'ordre mental sinon spirituel, est rendue plus sensible encore par la communication entre les surfaces et son développement à travers les panneaux accolés, tandis que de l'un à l'autre se répondent aussi les graphismes et les signes incisifs ou effleurés dans les plages chromatiques où le noir affirme d'autant mieux sa magnificence et son émouvante profondeur que le peintre parvient à le nuancer de reflets lumineux et colorés. Par quel miracle technique? Par quelle subtile osmose?

Toutes ces peintures sont des œuvres magistrales, d'une hauteur de vue quelque peu vertigineuse et qui nous tiendraient définitivement à distance si notre œil ne pouvait s'accrocher aux traces humaines que la main du peintre a laissées en certains endroits privilégiés, signes de vie marquant sa prise de possession des étendues vibrantes qu'il a créées au préalable et dont il montre ainsi qu'il les ouvre à nos plus nobles aspirations.

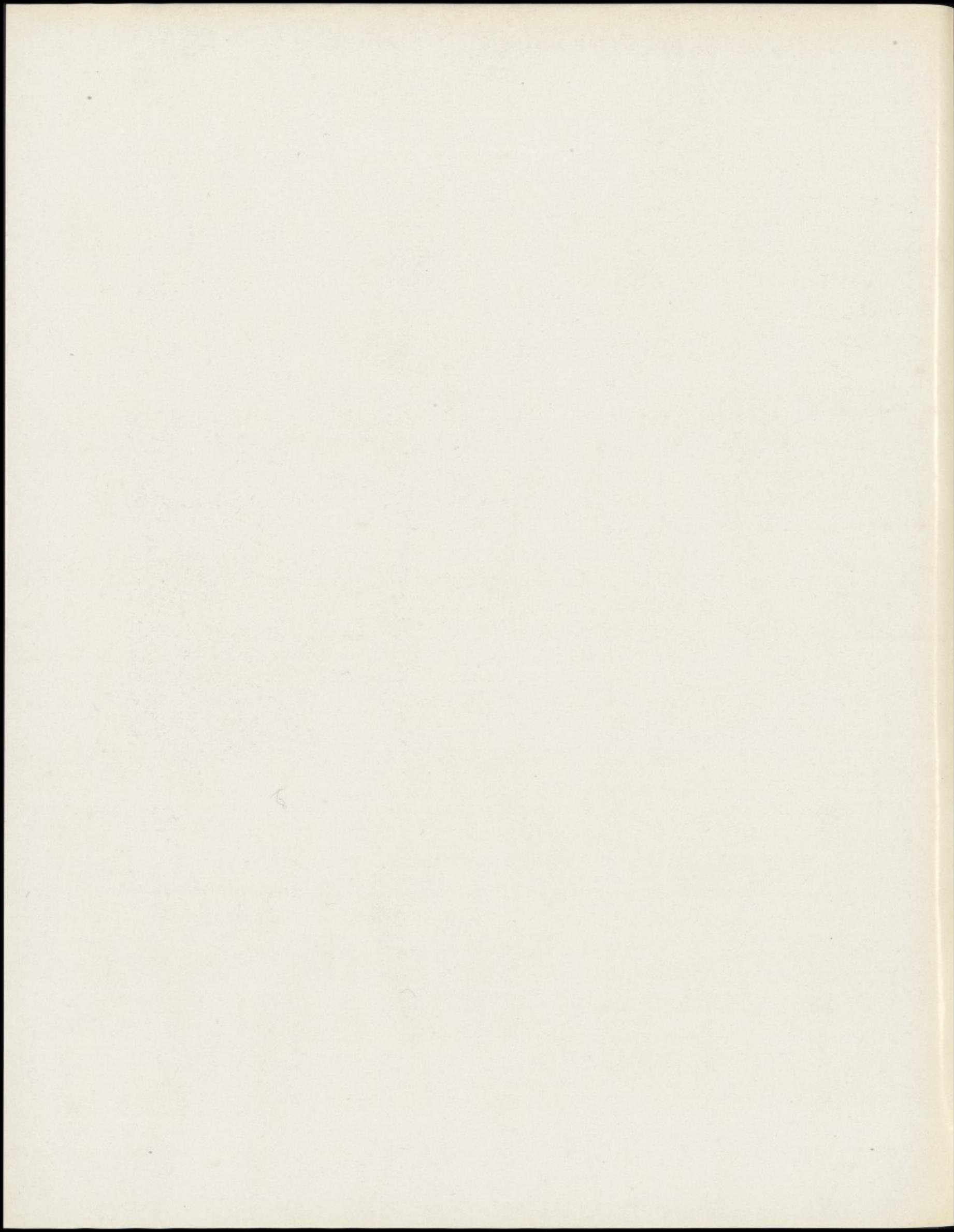
Les mots, malheureusement, sont impuissants à rejoindre et à exprimer l'harmonie parfaite et la lumineuse vérité de l'œuvre de Hartung. Sachons accepter que la peinture soit ce langage silencieux que l'on ne peut entendre qu'avec les yeux, mais l'esprit ouvert et le cœur battant.

HARTUNG. T. 1964-44.





HARTUNG. T. 1964 - H. 40. 130 x 102 cm. Galerie de France.





MAX ERNST. Le Capricorne. Bronze. 1948-1964. 240 x 205 x 130 cm. Tirage 5 ex. Galerie Iolas.

L'EXPOSITION DE DOCUMENTA III À KASSEL

Après la Biennale de Venise, l'exposition « Documenta », à Kassel. Le tour d'Europe de l'art, qui a débuté par l'exposition à la « Tate Gallery » de Londres, est ainsi parvenue à sa dernière étape annuelle.

Contrairement à la Biennale de Venise, qui a accueilli, sans y regarder de trop près, les témoignages les plus éphémères d'une actualité encore mal définie, l'exposition de Kassel s'est proposé de consacrer les valeurs qui se sont affirmées au cours de l'après-guerre, ne laissant ainsi qu'une marge réduite aux expériences et aux aventures d'une avant-garde toujours en question.

Comme point de référence historique et en tant que base et ossature d'un discours critique précis et motivé, l'exposition du dessin moderne, organisée par Haftmann dans la *Alte Galerie*, est rassurante pour tous ceux qui ont cru en l'art moderne et en ont retracé l'histoire dans les livres, les musées et les collections privées. L'art vingtième siècle s'impose avec une vitalité impétueuse, tant dans les arts du dessin que dans les salles consacrées aux personnalités artistiques les plus représentatives de notre temps. Il n'est pas difficile de faire mouche en misant — pour un musée idéal de notre époque — sur Picasso, Matisse,

Braque, Bonnard, Léger, Ernst, Klee, Kandinsky, Arp, Miró, Mondrian, Wols, Soutine, Gonzalez, Giacometti, Laurens, etc., surtout avec la série « prophétique » des Schwitters.

Ce musée, que nous aimerions voir installé à demeure dans une ville d'Europe, sera au contraire une fois de plus dispersé.

Un autre musée idéal pourrait être celui consacré au dessin moderne selon le rigoureux tracé établi par Haftmann après des années d'études et de choix médités et attentifs.

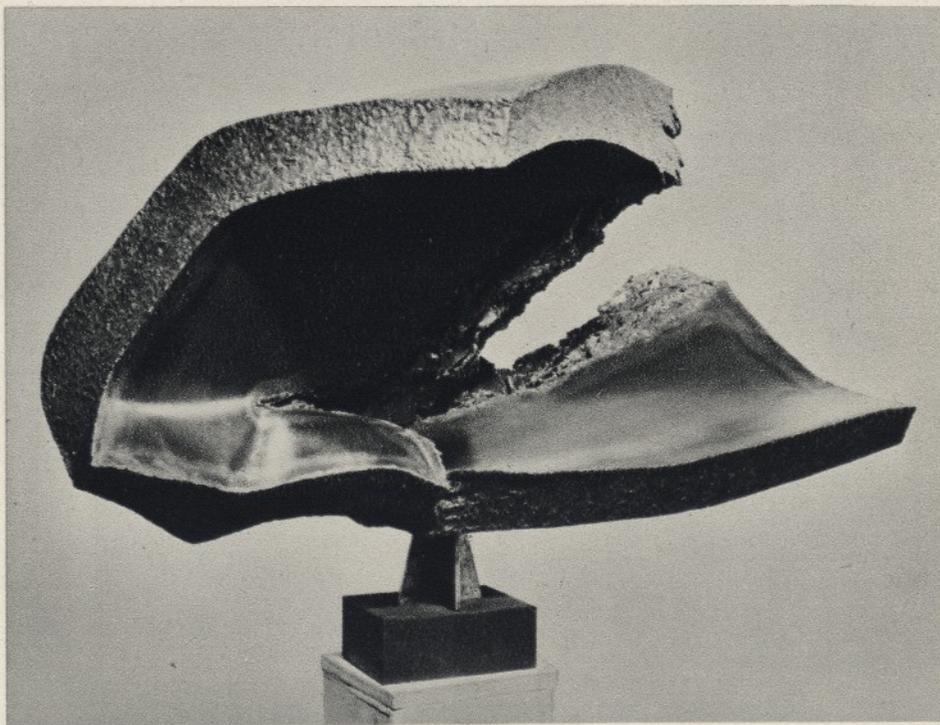
Si auprès de ces dessins et de ces peintures nous plaçons enfin les sculptures monumentales de Moore, ex-



PENALBA. Grand dialogue. 1964 (arrière-plan à droite) Sculpture - jeu, 1964 (premier plan).

posées à l'Orangerie, et celles — suspendues entre l'émerveillement lyrique et l'ironie — de Max Ernst et de Arp, conjointement aux masses plastiques de Laurens, aux monstres surréels de Germaine Richier, aux idoles maigres de Giacometti, aux bizarres et géniales fantaisies de César, aux silhouettes noires de Calder, d'une obsédante magie, le crédit de notre siècle augmente, à la grande confusion de ceux qui l'accusent de banqueroute plus ou moins frauduleuse. Le scandale dernier cri, dont nous parlent les gazettes du monde entier, serait celui du « pop-art », et ce pour des raisons le plus souvent extra-artistiques. A Kassel, le « pop-art » américain et européen est présent avec discrétion, pour ne point effaroucher la sage et paisible bourgeoisie allemande. Il y a là le si discuté Rauschenberg, qui ne représente absolument pas le « pop-art » puisque, tout comme Johns, il ne saurait être encadré dans un mouvement ou défini selon les normes d'un groupe. Avec Schöffer, maître en claires-voies mobiles et en diableries lumineuses, Vasarély, trop souvent oublié par ses désinvoltes imitateurs, peut servir

PIERLUCA. Lacération K. 63. Acier noir. 1963. 110 x 60 cm.





HENRY MOORE. Large locking piece et Reclining. Figure. 1963-64.

d'exemple dans le domaine des recherches visuelles.

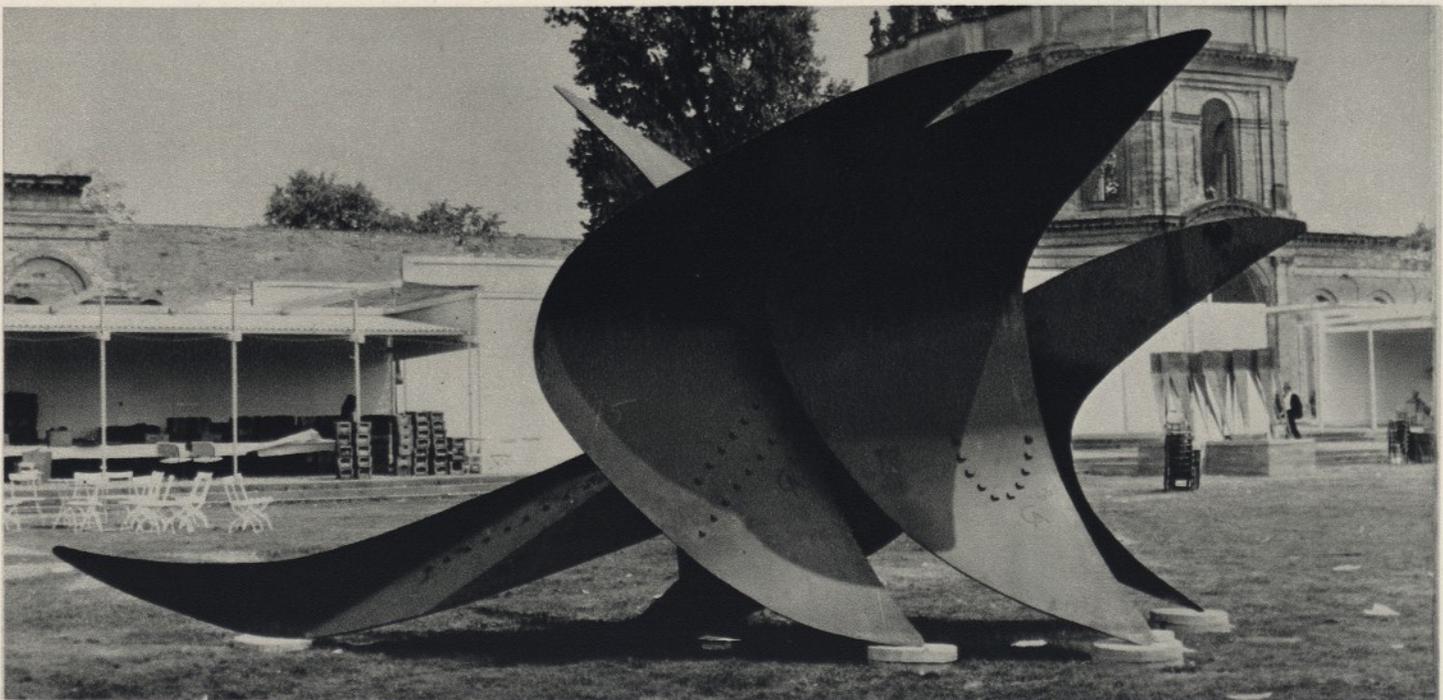
A Kassel, nous l'avons dit, on s'est moins soucié de « nouveauté » que de présenter les artistes entre quarante et soixante ans, classés comme « génération intermédiaire ». C'est un hommage rendu aux maîtres venus après Picasso et après Matisse, à travers les voies qui vont de l'abstraction et du post-cubisme à l'informel et au-delà.

Par la qualité des œuvres et par la vitalité de leur recherche, se détachent, parmi les peintres, des artistes tels que Hartung, Tapiès, Jorn, Sam Francis; et parmi les sculpteurs: Kémény, César, Penalba, Etienne-Martin. Autres présences « considérables », celles de Bissière, de Dubuffet, de Poliakov et de Soulages chez les Français; de Burri, de Afro, de Dorazio, de Santomaso et de Vedova chez les Italiens. Dans la section des jeunes — aménagée dans le Fredericianum pour la peinture, et à l'Orangerie pour la sculpture — on ne relève aucune nouveauté exceptionnelle. Signalons toutefois, parmi les sculpteurs, l'Américaine Bentecou et les Italiens Pierluca et Ghermandi. L'impression demeure finalement que quelque chose fait défaut, qu'on n'a pu donner une vision d'ensemble du présent, autrement dit le « documenter ».

Un choix plus courageux aurait peut-être servi à opposer Kassel à la Babel vénitienne. Celle-ci demeure cependant chargée de vitalité malgré les erreurs commises par certains Italiens et certains pays étrangers qui exposent souvent la pire production d'un moment particulièrement difficile de l'art international.

GIUSEPPE MARCHIORI.

CALDER. Grand stabile. Galerie Maeght. (Photos Michel Chilo).



MUSIC

par Jean Grenier

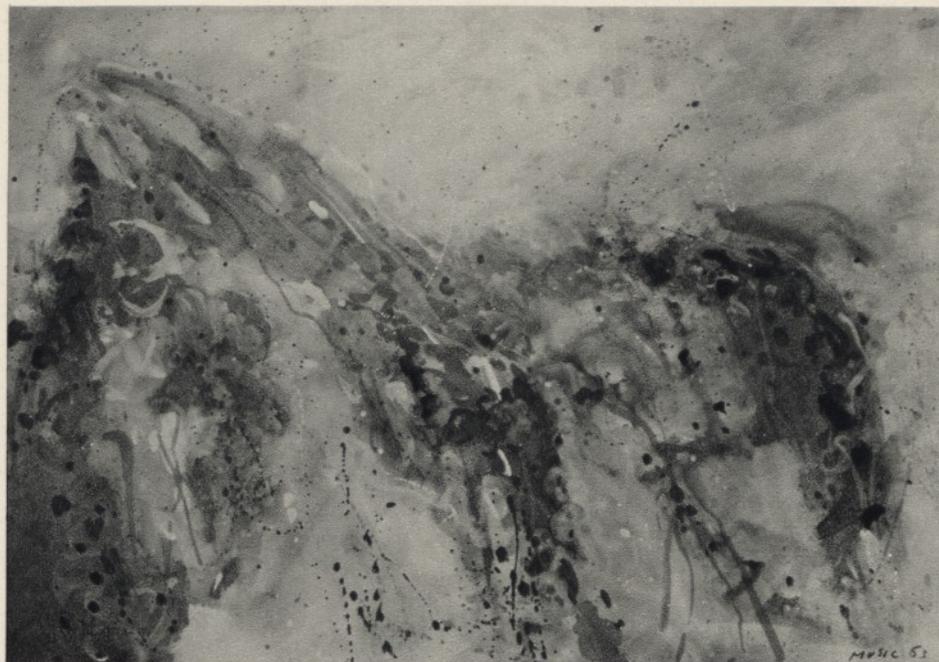
Il serait souhaitable de traiter de peinture sans avoir à parler du peintre. Dans le cas de Music c'est impossible. Son œuvre colle à sa personne et à sa vie comme les os à la peau. Est-ce que ce n'est pas le cas de tous les grands artistes? Il n'est pas inutile de savoir avec précision le milieu et le temps où ils ont vécu, la technique dont ils ont hérité. Vasari l'a fait et l'a réussi, tout en n'évitant pas le panégyrique et la fioriture ou le détail miraculeux. Mais autre chose est à tenter. L'œuvre peut dans son cheminement tracer le portrait de l'homme, et l'œuvre est réussie lorsque l'homme est devenu ce qu'il promettait d'être.

La vie de Music? Inutile de la lui demander, inutile de savoir par des recoupements ce qu'elle pouvait être. Son œuvre le dit, elle ne cesse de dire et de répéter la même chose sous une forme constamment nouvelle: un homme fort et simple qui a grandi comme un arbre en pleine lumière, qui a été une victime et un héros de la guerre, un homme qui a toujours gardé le sang-froid de celui qui ne doute ni de lui-même ni de sa puissance intérieure, témoin les dessins d'une effrayante lucidité qu'il a faits de ses camarades pendus par les Allemands. Cette œuvre n'a donc été que l'expression de cette puissance calme et sûre d'elle-même. Mêlé à des événements tragiques auxquels il a pris part, il n'a pas cessé de dominer ces événements. On éprouve auprès de lui cette inquiète sérénité qui caractérise les créateurs et qui n'a rien de commun avec la fébrile agitation des imitateurs et des pseudo-novateurs. Sérénité conquise sur l'inquiétude car il faut toujours aller de l'avant et le chemin n'est connu qu'après avoir été parcouru, mais assurance en soi quand même: si une branche pousse de ce côté, une autre poussera de l'autre pour l'équilibrer et des certitudes s'ajouteront à des certitudes.

C'est dire que le développement de l'œuvre présente la continuité de la croissance végétale. Sa complexité n'entame en rien son unité.

S'il y a une orientation elle est dans ce sens de la réduction à l'élémentaire et dans l'élaboration d'un système de signes qui se suffisent à eux-mêmes. Music cherche et trouve le raccourci.

Celui-ci ne peut réussir qu'à la fin d'une très longue expérience, il n'a de valeur que par la somme du vécu. Je prends un exemple dans la littérature. Gil Blas se promène à travers l'Espagne entière,



MUSIC. Motif italien. Peinture. 1963. Galerie de France.

passé par les fortunes les plus diverses et finalement rapporte une gerbe d'aventures qu'aucun fil ne relie. Don Quichotte dans le même pays, Dieu sait s'il rencontre des gens et s'il lui arrive des choses, mais des choses ne sont que des étapes de sa vie intérieure, des confrontations avec ses rêves et en fin de compte un résumé de la condition humaine.

Aussi la vision que présente aujourd'hui un tel artiste peut-elle nous toucher par sa densité. Ce qu'il a fait, ce qu'il a vécu se rassemble en un faisceau unique et il arrive que ses personnages, ses maisons, ses montagnes soient « télescopés ». Tout est ramassé comme au jugement dernier et il ne reste plus que des horizons comme repères de ce qui était. Un tel amour ressenti quotidiennement pour les choses voisines les a brassées à ce point qu'il n'a fait plus qu'un avec elles. Je les ai vues d'abord l'une après l'autre, le mulet qui chemine, les cailloux qui brûlent au soleil, les tentes qui seront l'abri et tant d'autres choses qui ne valent que par leur signification. Il les a énumérées avec la patience du berger qui compte ses moutons et distingue chacun, et puis il les a rassemblées et puis on ne les a plus reconnues car elles s'étaient changées en lui-même. Quel était donc cet homme qui décompose les choses avec son intelligence et qui les recompose avec son cœur?

De temps en temps j'éprouve le besoin de relire ces pages de Goethe éparpillées dans son œuvre où il met en garde contre la tentation qu'éprouve chaque homme de faire ce qui ne lui a pas été donné par le Ciel de pouvoir faire, de fréquenter des gens qui ne peuvent rien lui apporter, de se dépenser dans toutes sortes d'activités qui l'épuisent

sans profiter à personne. Finalement Goethe revient toujours sur cette idée que le grand devoir consiste à se limiter. Savoir calculer ses forces, n'en user qu'à bon escient, voilà le précepte royal.

Demander à une sensibilité délicate de faire une « peinture de choc », c'est absurde. Il faut se rappeler ce que Baudelaire disait avec raison de Corot: « Il étonne lentement, il enchante peu à peu. »

Dans ses dernières créations Music fait comme les grands artistes: il obéit à cette règle qui consiste à revenir en arrière pour retrouver la source de l'inspiration, le point de départ que l'on a forcément perdu de vue et qui cependant est celui d'où a dépendu tout ce qui a suivi. Un écrivain me disait autrefois: il faut marcher sur sa lancée, mais au bout d'un certain temps il faut revenir au sentiment originel, à ce qui nous a fait battre le cœur et que vous avez fini par oublier parce que vous avez réussi votre orchestration; mais les petites notes qui chantaient en désordre et qui n'avaient pu encore se fondre dans l'aria, qu'étaient-elles devenues?

Revenir aux origines ne sert pas seulement à exposer aux autres le cheminement qu'a subi votre création, mais correspond à une nécessité qu'éprouve le créateur de reprendre souffle. Et l'on s'aperçoit alors comment un torrent peut sortir d'un mince filet d'eau. Comme il est mince en effet et comme les cailloux sur lesquels il roule sont insignifiants. Et puis se forment des moraines, des avalanches, des ruissellements de fleurs minérales, points et taches mêlés dans des arabesques rebelles à l'analyse mais sensibles comme des regards.

L'ART FANTASTIQUE

par Jacques Dopagne

Très intéressante initiative, en ce début d'été 1964, que celle de la Galerie Creuzevault. Intéressante d'abord parce qu'elle permet la confrontation d'un certain nombre d'œuvres contemporaines de qualité mais aussi parce qu'elle atteste l'éternelle et implacable présence du Fantastique au cœur de toute véritable création artistique.

Est-il mort ou vivant, ce « Berger landais » de Germaine Richier, debout, rongé par le vent acide de la folie? Fantastique, cette œuvre l'est intensément. Forme à peine humaine, située aux confins des Landes et du vent, elle inquiète, elle provoque un malaise. Un malaise intolérable. C'est une grande œuvre.

Si les personnages peints par Dubuffet sont le plus souvent grotesques, et quelquefois féroces, il leur arrive aussi d'être terribles. Son « Monsieur Macadam » est de ceux-là. Un cri monte de ce corps blafard pour venir se briser dans l'horreur raviné du visage. C'est atroce. Mais quelle volupté dans la matière.

Matta nous invite à ouvrir un hublot. Il nous précipite dans un vertigineux monde sous-marin. Plus aucun point de repère, plus de jalons, nous sombros dans le maelström.

L'espace est disloqué. C'est le tumulte des eaux essentielles, à la fois garantes d'étouffantes captivités et de libertés insoupçonnables. Littéraire peut-être ce hublot placé au centre de la salle qui lui est réservée. Mais non, nécessaire, puisqu'il débouche sur trois toiles extraordinaires, trois toiles qui enfoncent le mur.

Un peu moins évidentes, du moins en ce qui concerne le sujet même de l'exposition, sont les œuvres de Dorothea Tanning, dont la toile est pourtant très belle; de Tanguy, dont le contenu lunaire est plus proche du rêve que du fantastique; de Miró qui, avec une toile somptueuse, fait plus appel — comme Chagall — à certaine logique de l'humour, à certain optimisme qu'à l'irrationnel de la peur.



MAX ERNST. L'ange du foyer. 1937.

Il y a les poupées de César, les mystérieuses créations de Hartung. Il y a Kemény bien sûr. Son « relief » de clous est saisissant. C'est là le fantastique du matériau employé pour lui-même, dans une hallucinante répétition d'éléments jusqu'à l'ultime et inévitable rupture. Il y a Atlan. Sa toile est très sûre, très réussie. Ne peut-on pas parler d'un fantastique du geste?

La présence de Picasso est évidemment indiscutable. Sa toile, « Nus sur la plage », n'est sans doute pas une de ses œuvres les plus fantastiques, mais le gigantisme dans lequel se fige la mécanique des corps provoque une angoisse à laquelle il est bien difficile de se soustraire.

La célèbre toile de Max Ernst, « l'Ange du foyer », est un bel exemple du fantastique si particulier à l'artiste, et sa sculpture en bronze se dresse comme une péremptoire affirmation du mystère.

Extrêmement troublante est l'œuvre de Maria Papa. Sculpture violente, chargée de maléfices, créature mi-homme, mi-animal, foetus proliférant sans fin dans l'ombre glauque des eaux-mères. C'est là une œuvre incontestablement fantastique.

Quant à Corneille, Martine Boileau, Clavé et surtout Hartung dont les œuvres en soi sont évidemment fort belles, leur présence semble moins justifiée dans une telle confrontation. Leur insolite, bien sûr. Mais tout ce qui est insolite n'est pas fantastique. Il n'en demeure pas moins qu'une telle exposition, extrêmement stimulante pour l'esprit, nous ouvre grand le monde des formes.



GERMAINE RICHIER. Berger des Landes.

ADAM SJÖHOLM

par Denis Chevalier

L'originalité de la sculpture de Sjöholm tient bien sûr à son système de composition plastique, à son matériau et à la façon dont l'artiste le travaille, à la qualité mixte (à la fois intérieure et extérieure) des espaces qu'elle exprime, mais aussi et surtout à la remarquable unité structurelle dont elle témoigne. Cette unité qui relie, au point de les confondre, les différents éléments du vocabulaire du sculpteur, est d'ailleurs elle-même autant le résultat logique que la conséquence esthétique d'une détermination de principe.

En effet, l'artiste considère sa feuille de métal un peu à la manière dont un tailleur de pierre considère son bloc, globalement, non susceptible de recevoir des additions, subissant en somme sa nature monolithique. Cette singularité de concevoir son matériau comme une masse de substance « finie », lui interdit de procéder, au cours de l'élaboration artistique proprement dite, par soudure, rivetage ou assemblage. Se privant ainsi des avantages de construction qu'offre le métal (facilités de s'adjoindre indéfiniment des prolongements) Sjöholm développe au maximum le caractère organique de ses œuvres issues d'un même et unique support originel. D'où, dans ses charnières, passages et articulations, tous endroits particulièrement vulnérables d'une sculpture, cette absence d'artifice, cette évidence de formulation, ce côté naturel, qui font qu'aucune composition de cet artiste ne pourrait se concevoir autrement.

Mais cet aspect, disons technique de l'art de Sjöholm (partir d'un matériau fini et arriver à l'œuvre sans rien ajouter à celui-ci) n'explique pas tout de son expression et singulièrement du caractère indivisible de cette dernière, de son unité. Au départ il semble bien que ce soit la notion d'espace, envisagé par lui comme le simple développement d'un plan unique et fondamental, qui l'ait incité à explorer les terrains expérimentaux, à l'époque où il s'engagea, voici quinze ans environ. Rapidement pour lui, dès qu'il eut découvert les possibilités d'expression que lui offrait le métal en feuilles, le volume cessa d'être une organisation spatiale des surfaces pour devenir l'émanation directe, la qualité inhérente à n'importe quelle surface. Ainsi, par découpages, puis par flexions, pliures, torsions, et sans jamais qu'intervienne la moindre solution de



ADAM SJÖHOLM. Forme dans l'espace. Fer. 1959. 80 x 50 cm.

continuité, cette dernière, sous l'impulsion de Sjöholm, vit éclore ses virtualités volumineuses et développa ses plans dans l'espace, acquérant peu à peu les caractères de relief et de ronde-bosse qui entérinaient sa métamorphose en volume. C'est, me semble-t-il, parce qu'ils ne perdent jamais leurs attaches avec la feuille dont il sont issus que les plans des sculptures de Sjöholm croissent et se multiplient naturellement à la façon d'une plante ou de n'importe quel organisme vivant. Une sorte de sève circule en leur intérieur, qui, favorisant leur germination, leur maturation, puis leur floraison par éclatements subdiviseurs déclenche les mobiles profonds de la création jusqu'au volume final: la sculpture terme du processus évolutif.

J'ai dit plus haut que Sjöholm considèrerait sa feuille de métal de la même manière qu'un tailleur de pierre son bloc. Je dois préciser cependant que ceci n'est vrai que dans la mesure où le tailleur de pierre subit l'interdiction d'ajouter quoi que ce soit à la masse de matière qu'il se propose de traiter plastiquement. Car, au rebours même

des restrictions que son expression impose à Sjöholm, liberté entière lui est laissée de couper, de retrancher, d'enlever.

Chez Sjöholm, la transformation de la matière, son accession à la vie par introduction d'une spiritualité, ne s'accompagne donc d'aucune modification de ses spécificités de poids, de masse etc. L'imposition de structures plastiques à la feuille de métal, sans altération des caractéristiques physiques de cette dernière, constitue, à mon avis, un phénomène de permanence assez curieux dans le domaine de la sculpture, pour qu'il mérite d'être souligné. Artistiquement, toutefois, l'intérêt de cette permanence ne réside pas dans son aspect paradoxal, mais bien plutôt dans l'espèce d'homogénéité constitutionnelle qu'elle détermine pour l'œuvre.

Adam Sjöholm est né à Budapest en 1923. Il vit à Paris depuis 1950. Il a participé à plusieurs expositions de groupe (Musée d'Art Moderne, Musée de St-Etienne, Galerie Claude Bernard, etc.).

JOHN DEVOLUY

par Patrick Waldberg

Il n'est point indifférent de savoir que la jeunesse de John Devoluy s'est écoulée dans le New York des dockers et du Bowery, dans l'aube glaciale et mauve des rues aux mille dérives. Ni que son esprit se soit éveillé au contact de Mark Twain, de Henry Thoreau et de Washington Irving.

La diligence quotidienne et la rêverie se partagent sa vie que Paris, depuis plus de trente ans, a façonnée de manière irréversible. Car ce qui l'a retenu en France, ce n'est pas la bohème ou tant de génies en graine se dissolvent, non plus que la vie facile, le « Gay Paris », dont le commerce hâte les matin qui déchantent. C'est Paris des ateliers et des échoppes, du travail où l'ingéniosité naît de la fantaisie et des mille et une ruses que trame le petit peuple afin d'échapper à trop de contrainte.

Ce Paris-là, farouchement individualiste, actif avec insouciance, protestataire avec drôlerie et souvent pauvre avec fierté, il n'est pas excessif de dire que John Devoluy en est devenu l'une des



JOHN DEVOLUY. Gouache. Galerie XX^e Siècle. (Photo Jacqueline Hide)

précieuses parcelles. Mais, comme tout Parisien porte en lui un jardinier frustré, c'est à Milly-la-Forêt qu'il va, périodiquement, faire son plein de rosée. C'est là, sous la frondaison des grands arbres ou dans l'épaisseur des halliers, que le Rip van Winkle amoureux de la nature qui sommeille en lui à la ville, s'éveille et chante. Et ce n'est pas sans surprise que l'on découvre, dans la peinture de ce citadin endurci, l'écho d'effusions virgiliennes.

Les aquarelles gouachées et les peintures de John Devoluy révèlent un élan lyrique, que sa pudeur native contient, et que son goût de la mesure discipline. Homme de métier, il a trop regardé et commenté la peinture des autres pour

n'en être point détaché: s'il lui arrive de se trouver parfois sur un chemin déjà empunté par d'autres, cela ne peut avoir, en l'occurrence, aucun inconvénient, car ce qui compte avant tout chez lui, c'est le ton de la confiance et la chaleur avec lesquelles il nous la communique.

John Devoluy n'a pas souci des fanfares. Il parle pour lui-même et quelques amis chers. Qu'il me soit permis de lui rendre grâce pour la discrète maîtrise avec laquelle il sait nous faire partager toutes les nuances subtiles de son émotion rêveuse.

GINO SEVERINI

par Georges Borgeaud

Du 11 juin au 11 juillet 1964, « Au Pont des Arts » (Galerie Lucie Weil, 6, rue Bonaparte), ont été rassemblées des œuvres de Gino Severini judicieusement choisies: sculptures, mosaïques, collages de fer, papiers collés, pastels et huiles. La plus ancienne datait de 1912, la plus récente de 1964, sans oublier quelques dessins, des esquisses de jeunesse qui, déjà, laissaient préfigurer les dons exceptionnels du peintre. Cinquante ans de la vie d'un artiste dont la leçon première est la fidélité à une certaine et noble idée qu'il s'est toujours faite de la peinture, idée qui paraît anachronique à beaucoup, mais qui était le souci d'une génération de peintres dont la grandeur n'a jamais été égalée et dont Severini porte encore témoignage. S'il est d'usage de prétendre que rien ne peut plus venir de ce côté-là, que la nécessité d'un renouvellement oblige les esprits à renier les vieilles disciplines, on peut encore en douter sans perdre la face. Tout chez Severini prouve du contraire. L'invention y est stimulée par la rigueur des lois, les garde-fous empêchent l'attraction du vide. Toute innovation est, d'abord, un acte intérieur, non pas ce miroir aux alouettes qui ne projette ses reflets que lorsque la mode frappe ses facettes. La sincérité envers soi jusqu'au respect de ses limites, associée chez Severini à une très italienne façon de « faire », exaltée, vive, heureuse, tendre, spirituelle, complice d'un équilibre naturel, d'un goût du nombre et de la géométrie, tout cela établit un ordre d'où l'angoisse, le doute, l'introspection sont absents, sinon cachés, à la mesure latine.



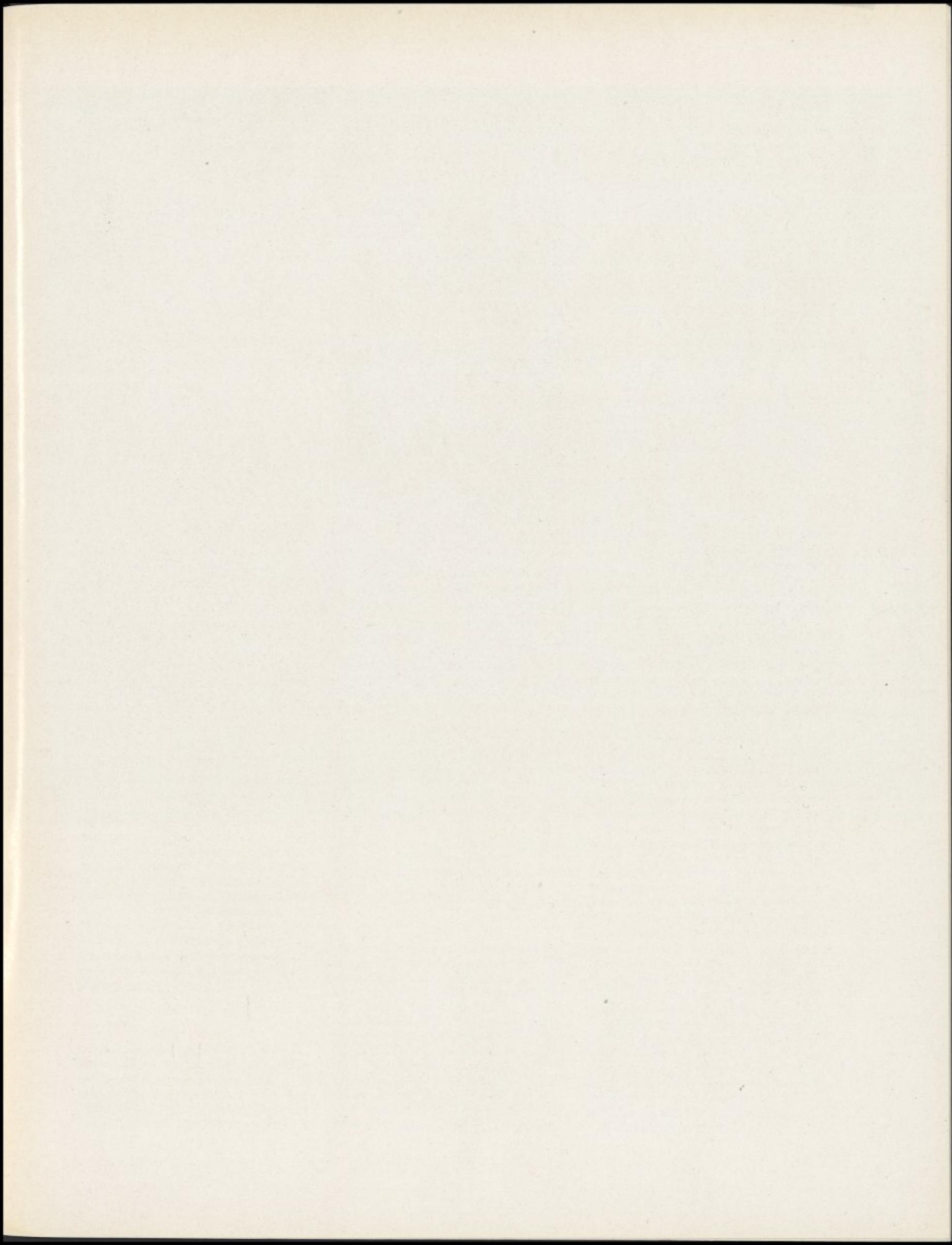
GINO SEVERINI. Peinture. 1963. Galerie Lucie Weil.

Plaisir pur de peindre, d'habiller la nudité, de rendre charnelles, gourmandes et plus belles que nature les apparences.

Que dire de plus? Une harmonie jamais brisée, une eau qui jamais ne laisse troubler sa source, telle est la sagesse instinctive et ingénue de Severini. L'esprit de dérision n'occupe point son cœur, ni la tentation du dénigrement. Ceci encore: sa pensée ne s'obsède pas à « faire moderne ». Elle l'est tout naturellement. Si, sous une vitrine, Severini a enfermé des objets mécaniques dont la forme est définie — boulons, écrous, ressorts — ce n'est pas tellement pour démontrer la civilisation de la machine que pour nous prouver qu'il n'y a pas de forme qui ne soit susceptible de prendre une autre signi-

fication que ce à quoi elle était destinée, qu'une seconde vie doit lui être donnée, mystérieuse, celle que lui communique le créateur. A cet égard, les collages de fer ont été l'élément le plus rajeunissant de cette exposition.

Severini a les mains d'un artisan et, certes, cela n'est pas péjoratif. Le petit-bonheur, ni les hasards ne sont pour lui des valeurs. Chez lui, l'intelligence a sans cesse le dernier mot, gérant méticuleusement ses biens, ses chances. C'est l'économie de la campagne toscane qui ne laisse pas en friche un bout de terrain. Elle connaît la place de ses outils, elle a depuis longtemps éprouvé les matières et les chimies dont la peinture fait nécessité. Peut-être que cette continuité est le plus admirable de l'art de ce beau peintre.





SANTOMASO. Le mur du souvenir. Nr. 2. 1964. 130 x 162 cm.

SANTOMASO

par Hans Platte

A la multiplicité d'aspects de la peinture contemporaine répond sans nul doute une multiplicité de problèmes et d'exigences. Quelle que soit néanmoins l'importance accordée à ces interrogations particulières ou aux postulats qu'implique aujourd'hui l'œuvre d'art, on ne saurait se soustraire à la stupéfiante beauté, à l'envoûtement qu'exerce la peinture de Giuseppe Santomaso: sans oublier que si cela peut fournir les bases d'une interprétation de ses tableaux, la beauté picturale ne saurait, à elle seule, satisfaire aux exigences complexes de l'œuvre d'art.

La peinture de Santomaso ne me semble pas s'épuiser dans le jeu fascinant des formes et des couleurs, ni dans un « métier » qui témoigne d'une connaissance approfondie de la tradition et des tendances révolutionnaires de notre époque. Seul ce qui est au-delà de cette condition nécessaire mais évidente de toute poésie figurative peut atteindre chez Santomaso l'affirmation vigoureuse et la surprenante nouveauté de communication qui font sa singularité.

La puissance de suggestion de ces peintures semble due au fait que la mise en œuvre des moyens picturaux — à la fois consciente et libre — relève d'une grande richesse d'imagination et d'une profonde expérience visuelle. A



SANTOMASO. Rencontre dans la vieille ville. 1963. 162 x 130 cm.

l'improviste, comme naissant de la liberté même des formes, l'harmonie des fonds colorés se précise, la plume remplace le pinceau, le sens caché semble se définir. Mais les signes — malgré certaines références précises, en rapport avec les motifs exprimés — n'en défendent pas moins jalousement leur secret.

L'aspiration à une harmonie picturale absolue qui parfois renonce à tout rapport direct avec le monde et stimule continuellement notre curiosité sans toutefois la satisfaire, semble être le caractère essentiel de l'art de Santomaso. Mais c'est moins le singulier bonheur des formes picturales et graphiques qui compte ici que la façon de résoudre, sur le plan figuratif, le contraste de ces indications chiffrées. A la richesse et à la diversité de ces dernières, prises dans leur ensemble,

répond la polyvalence de chacune. Et au vrai, le contenu du tableau ne se réalise pas constamment sous la forme de signes calligraphiques sur un fond ambigu, tels les graffiti d'un vieux mur: les surfaces colorées, les gribouillages, les taches et les éclaboussures sont presque toujours le fait d'une unité déterminante ou voulue qui permet d'évoquer, par allusions et de façon mystérieuse, des apparences de figures ou de paysages. Un signe suffit — une surface blanche, une ligne de couleur rouge ou bleue — pour évoquer chez le spectateur le vivant souvenir d'un arbre, d'une maison, d'un ciel; sur un fond plus neutre, la tache ou le jet de couleur peuvent rappeler d'emblée l'énigme d'une inscription, ou les traces d'un événement inconnu. Faudra-t-il s'étonner que de tels tableaux aient pour titres: *Récit secret*, *Message* ou *Symbole*? « On est dans les choses et avec les choses, dit Santomaso: il n'y a pas d'images sans elle. »

En préparation

CHAGALL
AQUARELLES
POUR LE BALLET

PAR
JACQUES LASSAIGNE

*ALEKO L'OISEAU DE FEU
DAPHNIS ET CHLOÉ
LA FLÛTE ENCHANTEÉ*

UN OUVRAGE AU FORMAT 25 x 32 CM.
COMPORTANT 100 REPRODUCTIONS EN COULEURS
ET UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE CHAGALL
IMPRIMÉ PAR FERNAND MOURLOT ET AMILCARE PIZZI

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE



LE GRAND CHRIST D'ASSY

GERMAINE RICHIER

EXCLUSIVITÉ

GALERIE CREUZEVAULT

9 Avenue Matignon - PARIS VIII

by Julius Bissier. "As to the 'reality' into which our generation was born: we should not forget that the art of the Middle Ages had also to contend with a reality surpassing the worst nightmares of the human race". To be broken on the wheel, torn to pieces or flayed alive is no less destructive of the legend than the reality of our own wars and their aftermath. It is a very moot point how much effective support the flayed person got out of his 'faith'."

When I spoke in Ostend in 1949 to the aged James Ensor of the restlessness of our time, the disheartenment and nihilism and expressed a feeling of uncertainty about many people's belief in progress without recognizing how perfectly the mechanization of life has robbed us of our innermost strength, he said: "I see no evolution. *Je vois seulement une forte indécision. Et des inquiétudes surtout...*"

Where will it all end?

"*C'est au-dessus de la compréhension actuelle.*"

Answering my question about God he said: "*Dieu — c'est une force, c'est quelque chose qui est fort.*" And after a pause: "God is what we believe in. *Ça change de maître et de maîtresse.* It is a garment in which we clothe our nakedness."

When I asked why he painted Christ in his painting of *l'Entrée du Christ à Bruxelles*, he answered: "*Le Christ est une figure très grande. On s'est beaucoup occupé de cette figure-là. Le Christ, c'est une signification obligatoire.*"

Again, as in the case of Rodin-Picasso, we see that Henry Moore finds himself today in a position similar to that in which Ensor was then. There is not only the question of the persistence of the Sacred in modern art — the sacred being its essence, inherent in it and independent from any organized church — but also the problem of the renewal of church art even in an abstracted manner. When after the end of the second world war conditions again allowed Henry Moore to work on sculpture, he was faced with a church commission for a Madonna and Child, the problem for him was one of faith above all. He found it difficult simply to model like the Renaissance artists had done a mother and child for a church — it had to be something worthy of a church and of the belief in which he had been educated. He produced a Madonna and Child after many trials. However, he did not accept other commissions of a similar type later on, although they were offered to him, instead he created a symbolic image of a cross in his *Glenkiln Cross*, 1955/1956. It is, in fact, a new symbol of the old symbol of the cross formed in shapes reminiscent of bones, phallic, organic forms, not architectural ones, monolithic, totemic. "I believe," he said to me "that art in itself is akin to religion, art is, in fact, another expression of the belief that life is worth living — and that is what religion is basically about. I go further and say that artists do not need religion for art is religion in itself. If one believes that life is significant, and everyone who does not commit suicide has this feeling, then one is religious in one's art. It is much more important to have good art in the churches and good artists working for churches than to ask a practising Christian who is a bad artist to produce a work for the church. What he will do is not religious art. All good art is religious but not all good art is suitable for placing in a church. I would not put a Boucher in a church but I could put a Watteau there. And certain works by Klee, or Picasso and Braque and abstractions by Soulages and others. Matisse in his chapel has got that kind of innocence which is like the pure innocence of an adolescent girl of fourteen. He imparted a purity to his work which is the kind of thing that Christ meant when he spoke of the children as something holy."

But, we have the right to ask, how can an abstract work express a sacred quality apart from the fact that it might be prompted by a "religious" emotion? Seated in his studio, looking at one of his works, a polyptych which was about to be sent to an exhibit of Sacred Art at Lourdes, Hans Hartung said to me. "In the middle ages, the Church was the Chief Patron of Art. It gave Art its principal spiritual content. But, since the Renaissance, the art of the Church was less impregnated with Religious spirit. Abstract Art, in its proper language, is anew capable of being a vehicle for spiritual expression. Impressionism, for example, was entirely incapable of it. Surrealism, tied as it was to a specific mental attitude, was absolutely incapable of it — in fact it proved to be resolutely anti-religious. Abstract art has no specific concept, but is entirely available to all expression. Since you wish it, let us speak of the four canvasses before us."

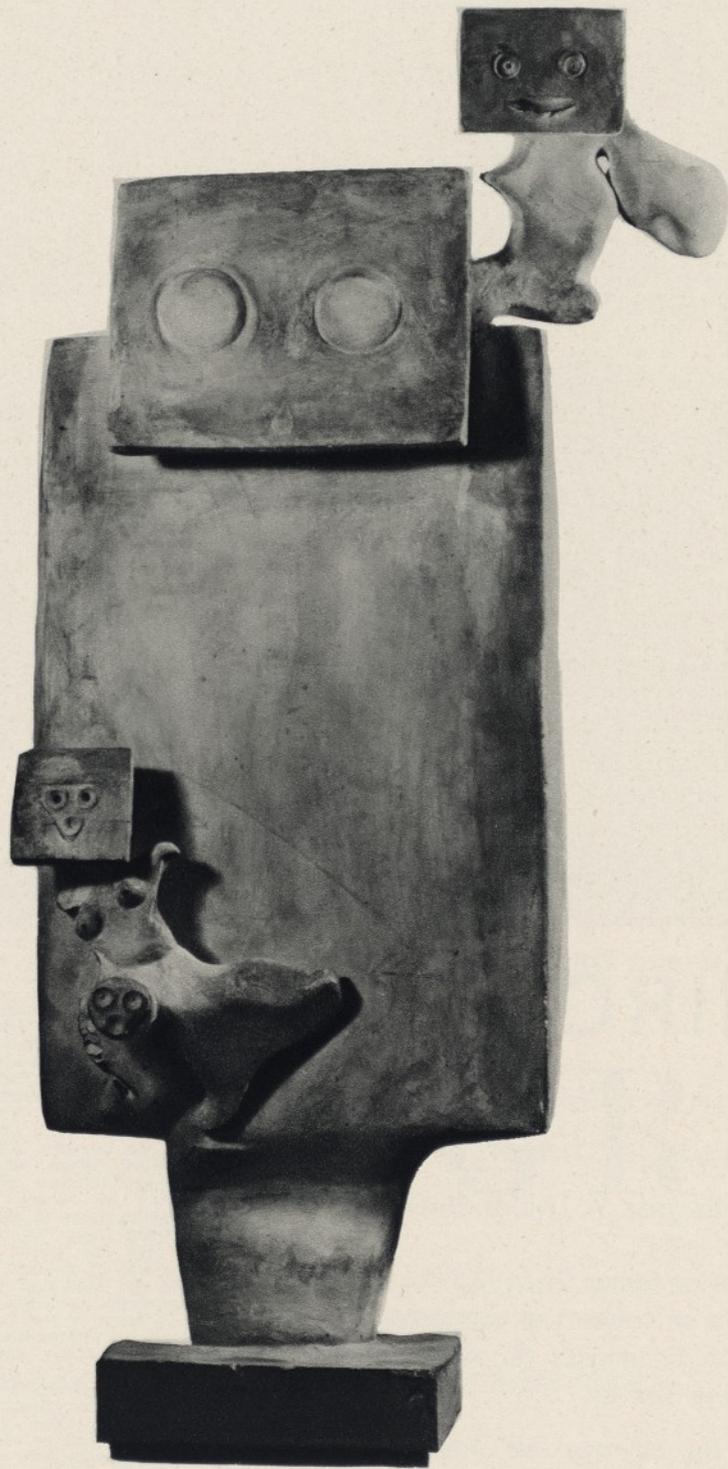
"There are in these four paintings a certain gravity of colour, a nightly quality. We seem to behold the traces of certain forces: They appear then melt again in darkness. They live a brief moment, then vanish. Some may find a symbol here. As for me, whilst painting. I think above all in movement, in rhythms. There is a general state of being to begin with which provokes a plastic form which you see here. The composition is constructed in four movements like a symphony. The drawing of the first panel, starting from the left, is very complex and tormented; the next is more dreamlike, more poetic; in the third, there is calm and meditation, and the fourth picks up the complexity of the first in its more appeased spirit. The ensemble of the composition thus offers a simple and clear development from left to right."

Here then is a relationship built between the states of mind or emotion, the existing world and the means of correlating both. But not an absolute relationship, although the language is abstract. But artists like Julius Bissier aim at the absolute because their souls are nourished by the absolute. "Freedom and love," he said, "are certainly operative as fundamental impulses in art. But they have their place in that region which the Greeks called *Logos*, the Taoist 'Being' and the Christian 'Providence' or 'Divine Law'."

It is to us as if we listened to the voice of that other enchanter, this time in France, the unfailing lover of life "*de la race du Christ*" as Raïssa Maritain so beautifully called him — Chagall. He said to me, when I visited him in Orgeval in 1949: "I grasp everything simply by instinct. Art is for me a condition of the soul. And as for religion — what do you need beyond the human heart? *La vie est comme un grand livre d'images. Il ne faut pas savoir beaucoup — il suffit de le voir, aimer, comprendre. Vie — mort — éternité — résurrection. Comprendre? On se trompe tout le temps, la vie est comme ça. Je préfère me tromper avec optimisme et avec amour.*"

When we left the studio Chagall stopped. "I shall explain to you why the intellectuals never grasp the full meaning of my art. All Post-Cubist artists substitute brain activity for what should be in the heart. Anything constructed can easily be analyzed by any brain. When they talk about my work it is always about the poetic element, about the inventiveness in it. But I don't search for the poetic. I have searched for neither poetry nor literature nor for symbols. I only try to be myself." Although since then he has painted and drawn many religious themes, "King David", "Moses", "The Resurrection", the stories of the Bible, the Jerusalem Windows, he does not speak much about it. He showed me some sketches and said; it was in 1952: *L'instant peut devenir éternité et, vice versa,*

MAX ERNST



LE POINT CARDINAL

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

Wittenborn

Our Gallery offers the recent work of

AGUSTIN FERNANDEZ

portfolio with 7 original signed engravings "Lettre à un Genou" by Alain Bosquet \$ 100.00

Indispensable reference works:

PAUL KLEE CATALOGUE RAISONNÉ

of all his graphic works, ed. by E.W. Kornfeld, over 150 ills., some in color. Revised and enlarged English edition ready Jan. 1965 \$ 45.00

PAUL KLEE THE THINKING EYE

new revised edition. \$ 25.00

DIE DRUCKGRAPHIK VON WILHELM LEHMBRUCK

catalogue raisonné by Erwin Petermann, over 100 full-page ills. \$ 45.00

THE ART COLLECTORS ALMANAC, 1964

by the Editors of the New York Arts Calendar, over 700 ills., 1400 artists listed, pre-publication price \$ 19.50

Our art periodical center, which distributes such magazines as *Marmo*, *Metro*, *Pacco*, *Pagina*, *Quadrum*, *Ring des Arts*, *Structure*, *Structurist*, *XX^e Siècle*, and *Zodiac*, will be happy to serve you with more details, or submit copies upon request. Write to:

WITTENBORN, Books on the Fine Arts
1018 MADISON AVE. NEW YORK, N.Y. 10021

Vient de paraître
dans la collection "XX^e Siècle"

MIRÓ

Je travaille
comme un jardinier

(Propos recueillis par Y. Taillandier)

Un ouvrage cartonné au format 22,5x22,5 illustré de neuf reproductions en couleurs et comportant à la fin la traduction en anglais du texte par Joyce Reeves.

La couverture de cet ouvrage est une litho originale de Miró imprimée par Mourlot.

PRIX : 24 F.

EXCLUSIVITÉ F. HAZAN

35-37 rue de Seine - Paris (6)

l'éternité devenir instant. And suddenly: "Voilà, c'est moi. Est-ce que vous vous comprenez vous-même? Je ne comprends pas Chagall."

The religious grasp of life, the secret of old Judaism, of Tao and Zen, this feeling of the limitless in the limited was it not the core of Klee's inner life?

"Every artist would like to live in the central organ of creation, whether it is called brain or heart. Not all are destined to get there... but our beating hearts drive us deep down, right into the pit of creation. The result of this urge, whether it is called dream, idea or fantasy, can only be taken seriously when it is perfectly fused with the right formal means into an artistic whole. Then curiosities become the realities of art, revealing what has been seen in secret vision."

"The heart must do its work undisturbed by reflective consciousness."

"One learns to look behind the facade, to grasp the root of things. One learns to recognize the undercurrents, the antecedents of the visible. One learns to dig down, to uncover, to find the cause, to analyze."

Valery said of it in his inimitable manner: "*Ce que nous appelons une 'œuvre d'art' est le résultat d'une action dont le but fini est de provoquer chez quelqu'un des développements infinis.*"

* * *

Let us also listen to another great painter East of the Rhine, the Expressionist Oskar Kokoschka. Speaking about religion and the unitary view of the world which it provided he once said to me: "A world of ideas with a universal aspect is perishing. We are the witnesses of it. What is left but to cling to one's own roots? A long period of desert will come, a long period of sterility. In life there is no progress. There is a substance of life, a vital power. It appears to me like a great earthworm — behind several parts die off, in front new ones grow. It remains the same organism... Because I am a mystic I need no saints. I am against the legend of great men. There are greater times, lesser times. There are artists. People have wanted to convert me to a belief in progress. I believe in the Goddess, in the return of the Matriarchy. The maternal side of life is a reality, not an idea. I believe in this as strongly as the Chinese did. In the period of spiritual drought which is coming the essential values will survive in spite of all, and then will come the future. It will follow the same pattern as the myths... I am no defeatist, no optimist, no pessimist. That which I know is something which I see, like a stone falling, like stars gleaming. If I think a little further and ask myself: Why then do I commit follies, why do I squander my lifetime painting? Then I can say to you: When I am painting I am in the midst of something living. So true, so concrete, can the spirit be. It finds its form in aesthetic realization. In the Upanishad there is a passage which runs: the painted form is a spirit in the hierarchy of the world phenomena, the Mava. It has shape and body and life."

"The determining feature of life, its essence, is the consciousness of the image. The essence, whether of bodiless or corporeal character. Consciousness is the cause of all things, even of ideas. It is a sea whose horizons are images. The consciousness of images is not a condition in which we recognize or comprehend things, but a state in which consciousness experiences itself."

* * *

Do not the artists of our time also prove that Rodin was right in saying that the true artists are the most religious among the mortals?

"All true works of art are an act of praise," said Barbara Hepworth. "Out of inert substance a new

inevitable idea is born which is of itself an apprehension of the force of life. It is an acknowledgment of the external power which enables man to create in an infinitude of ways visions which all share. A perception of the holiness of life and the universe. Reverence for procreation and the whole vital generating power of life in our universe has endowed the human spirit with the gift of an affirmative creation in art. This will persist as long as human life continues. The image is the mystery and the mystery lies within the image.

The sculpture within the hands can be as moving as the head of an infant. To look within a painting can be an experience equal to the unfathomable beauty in human eyes. The force is unseen and unknown; but it is the universal principle which speaks to men at all times."

And Louise Nevelson: "All creative art is Sacred."

"Religion is another form of Creation. The formal Religions that are inherited by mankind, are like any other lovely thing, — they are heirlooms. One does not destroy beautiful concepts — on the contrary they become more important, more valuable with or in time."

"Creative minds living in their own present time create their own crescendos, as they understand them. For reference they use any symbol be it of the past or present or future. In the end it is all necessary for our own well being." "My religion?" asks Marino Marini, "It is *l'amour de la vie*. Does one need to make a Christ or a Madonna to be religious? All things made with love become religious."

"What is art? It is a vitality. To be an artist means to understand things which are not understood by many others, a music which is missed by most. It is so simple, but it is difficult to be simple. Nowadays man has become too complex. They search for the difficult things which say nothing for there is nothing therein. But if you demand much, you are in love."

"Artists are always out for new impressions but they do not always ask themselves: is there something in it? What one has to find out for oneself is whether there is poetry in it or not. One must not take things at their face value."

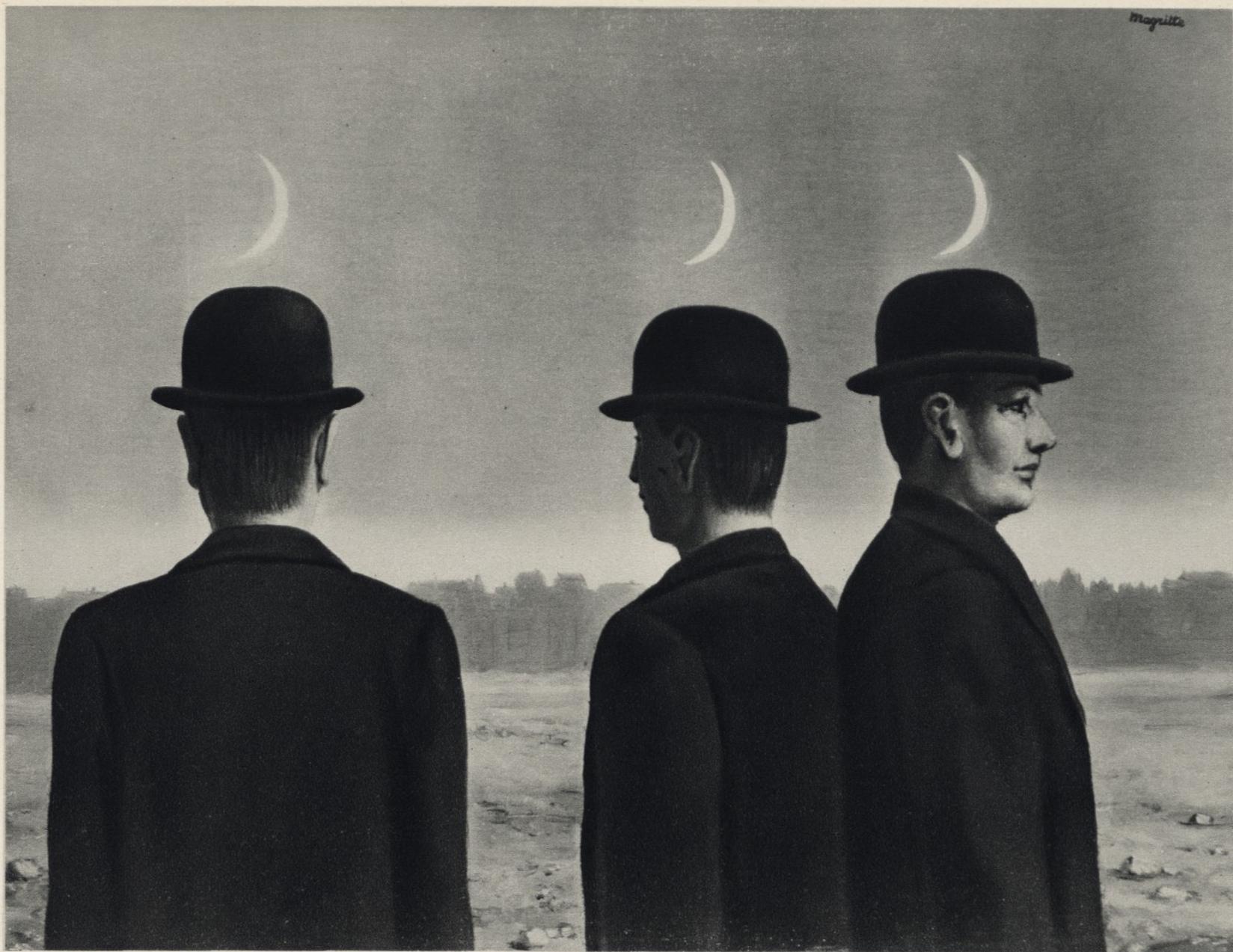
"We now live through a period of mechanization. Nevertheless — *j'aime assumer la poésie*. The poetry of today is our poetry."

"Honesty? But an artist cannot be honest if he has phantasy. One does not stop at the head one goes down to the toes. *C'est la fantaisie qui compte*. That artist is most honest who has a phantasy which rises higher and higher, incessantly..."

* * *

What poetry is to Marini beauty was to Braque. I still remember the mild look in his friendly eyes when sitting in La Colombe d'or in St. Paul de Vence, it was early summer 1952, and he was drawing a few lines on a paper: the contour of a face, the outline of a bird. This bird acquired later on in his life the quality of the human soul vanishing into the unknown. In his personality and work Braque strove for simplicity and beauty as realized in the Greek works of the 5th century B.C. "*Je n'aime pas du tout l'art classique, pas la Renaissance.*" The ideal of beauty is as much sacred as the ideal of humanism. Beauty was no problem to Braque. "*C'est pas un problème, il n'y a pas de solution pour votre vie. C'est une perpétuelle adaptation. L'idée de l'éternel je l'ai remplacée par le perpétuel. La question de la beauté c'est d'arriver à l'harmonie et l'harmonie c'est une sorte de néant intellectuel où les mots sont sans valeur. C'est un état de grâce ou de l'illumination. A ce moment-là on comprend.*"

Replace harmony with serenity and you have the creed of Miró: "*J'ai voulu dépasser la peinture,*" he said to me, sipping a tomato juice



LE CHEF D'ŒUVRE OU LES MYSTÈRES DE L'HORIZON, 1961

MAGRITTE

Paris. 196 Boulevard Saint Germain. Novembre 1964

Genève. 14 R. Etienne Dumont. Janvier 1965

New York. 15 East 55th St. Fevrier 1965

Alexander Tolas Inc.

GALERIE BENO D'INCELLI & C^{IE}

43 RUE DE MIROMESNIL - PARIS 8. ELY 19.58

EN PERMANENCE

CAILLAUD
CLAVE'
DUMITRESCO
HELMAN
ISTRATI
CHAVIGNIER

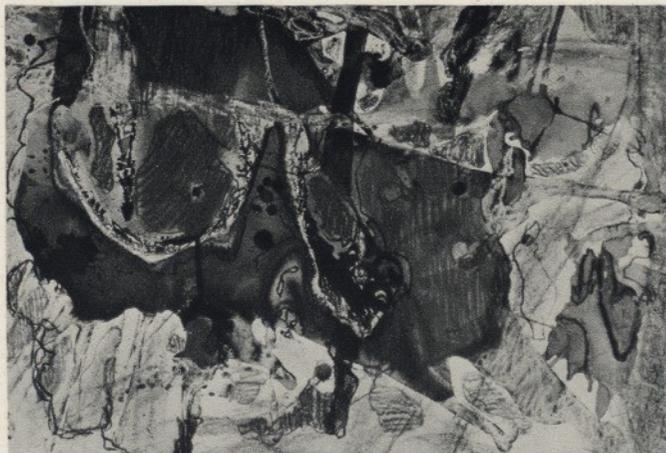
Sculptures de

CEUVRES IMPORTANTES DE ATLAN
DUBUFFET
FAUTRIER
GARBELL
LANSKOY
MESSAGIER
POLIAKOFF
REBEYROLLE
TAL COAT
WOLS

Directeur: DANIEL LOUIS GERVIS

DU 21 OCTOBRE AU 21 NOVEMBRE

EXPOSITION ISTRATI



in a little bistro which lay opposite the Maeght Gallery in Paris. It was on 23rd May, 1952. "La peinture comme moyen d'expression de la poésie ça ne suffit pas. L'art c'est quelque chose de plus. On voit la chose secrète, l'âme des choses... L'esprit Catalan, la tradition des fresques romanes et de l'art populaire furent les parrains de mes conceptions formelles."

What Miró worked for was to develop "un langage discipliné, un moyen plastique individuel comme une expression du temps futur — pas de notre temps! Moi j'estime que c'était avant tout une chose des arts antiques, des grandes civilisations passées d'aller vers le futur. Aujourd'hui nous vivons dans une époque de transition. Dans mon œuvre il y a une gaieté, un moment de réaction contre la tragédie." If Picasso may be said to be un type Andalou, Castillan, then Miró is a Méditerranéen — Îles Baléares, Catalan — a living link with the still living Greek tradition of the sacred concepts of Apollo and Dionysos.

When I say that Brancusi was a Saint and a Hermit I am conscious of the religious connotation of these terms. Never before have I met a man who so intensely personified these characteristics. His monastery was the three rooms in his two studios 15, rue de Vaugirard, 11, Impasse Ronsin, where I visited him in 1950. His prayers were his sculptures, his wilderness was the forest of figures, columns, heads and abstracted shapes among which the bearded artist moved as between trees or in thick undergrowth. He was the creator of 'Le Baiser' — a symbol of peace to be placed on the frontier between two peoples (he himself was born where two countries meet), of 'Le Roi des rois', of 'La Sagesse', of 'L'Œuf' and 'Le nouveau-né', appraising the miracle of birth. And he too created 'La Colonne Sans Fin', expressing his belief in infinity, in the continuation of life. With a base of 10 x 12 x 25 m., as he imagined it "chaque génération peut monter son étage. On a fait des Obélisques, des Pyramides mais ils finissent. Quand un obélisque est seulement grand c'est grotesque parce qu'il finit. Mais cette colonne ne finit pas..." All these are religious symbols, sacred to a mind who said to me: "Les Grecs Ioniens sont les plus justes et ici en France ce sont les Gallos-Romains du X^e Siècle. Ils sont la mesure juste parce que c'étaient des époques religieuses et toutes les choses qui sont faites dans une époque religieuse sont justes. Notre temps est un temps de cataclysmes." As an artist he knew about the sacred quality of art: "Je connaissais la douleur. J'étais mené par la douleur de faire quelque chose." And: "Les choses qu'on fait sont en rapport avec notre sainteté, notre amour."

With Giacometti we enter the primary region of Existentialist thinking. Everything is mysterious, complicated. There are no definitions, the experience is elemental, agnostic, anti-intellectual. Giacometti speaks like an oracle:

"Au lieu de copier j'essayais de faire quelque chose qui m'avait touché affectivement." But if you try to analyze his work he will say: "Je n'ai aucune idée de ce que les hommes voient dans mon œuvre. Mais je ne suis pas sûr d'y voir clair moi-même. Je suis troublé de ce que je vois de l'autre côté — je suis de l'autre côté, je suis de la terre — tout cela est compliqué. Cette chose est belle parce que je veux l'avoir sur la table — et non pas: je veux l'avoir sur la table parce qu'elle est belle." And a moment later: "Les choses lointaines dans le temps sont presque toutes belles. Dans mon œuvre il n'y a pas du tout de symbolisme, pas trace..." How then does he see? What does he see? "Il n'y a pas

de vue physique toute seule. Si quelqu'un n'est pas conscient de ce qu'il voit il ne voit rien. Je vois à ma manière. Je suis troublé de ce que je vois. Généralement on se sert de la réalité dans le but de faire un tableau, une sculpture. Tout le monde s'imagina qu'il y a là une objectivité des choses. Le but n'est pas du tout le tableau, le tableau est un moyen de se rendre compte de ce que je vois. Je ne pense pas en dehors de l'activité. La peinture est un fait, ce n'est pas une théorie. Il n'existe pas de technique. La technique est la chose même. C'est tout à fait mystérieux ce qui se passe dans un artiste."

Dubuffet lived in Rue de Vaugirard when I visited him. There was a well furnished reception room with a souppente, a store room. Well dressed, well behaved, polite, I sensed Mephisto beneath his smooth gestures and the devil's foot in his elegant shoe. His face was pale, like a newt — as if he lived all the time in caves or cellars. He played the rôle of a refined depravity out of boredom, of a rebellion of matter against form, of chaos against cosmos. He maintained "que les artistes qui ont vraiment apporté quelque chose en art ont apporté quelque chose de scandaleux." He who saw in the graffiti of public walls and lavatories the highest expression of art, pretended to believe that even "l'art grec naturaliste était scandaleux." He mixed his cards anew, Mephisto watched irritable, depressed, suffering and nihilistic modern man poisoned by Existentialism and said smilingly: "L'art c'est de la même famille que le crime. L'art signifie changer l'esprit humain, apporter quelque chose de nouveau dans l'esprit." Art, esprit humain — he smiled and played another card. We always lose. "Il n'y a pas plus d'artistes professionnels qu'il n'y a d'amoureux professionnels." Amoureux? "L'art c'est un élément d'anarchie... Apportez aux gens l'ivresse, une fête de l'esprit. Constituez un ministère du délire, une Biennale du délire. L'art c'est une très grande fête de l'esprit de l'ordre de l'ivresse." Dionysiac? Pour lui, le Sacre du brutalisme, de la matière basse; pour nous l'angoisse du sacré.

The thought of Matisse when I saw him last — it was just after his Chapelle du Rosaire des Dominicaines de Vence was consecrated, still gives me an intense feeling of happiness. Matisse did not answer any questions, he only asked whether I had already seen the Chapel and as I had not yet seen it he sent me away. I was let in, although the place was closed because I was sent from him. When I returned to the master I expressed my admiration and feeling of happiness. He nodded, gave me a book on the Chapel and said: "Cette œuvre m'a demandé quatre ans d'un travail exclusif et elle est le résultat de toute ma vie comme peintre. Je la considère comme mon chef-d'œuvre."

He showed signs of tiredness and I left his room.

Alone I sat on a stone near the road and read in the book: "Ce n'est pas un travail que j'ai choisi mais bien un travail pour lequel j'ai été choisi par le destin sur la fin de ma route, que je continue selon mes recherches, la chapelle me donnant l'occasion de les fixer en les réunissant."

He spoke of the Chapel as "de cette expression du sentiment humain dont les erreurs qu'elle peut contenir tomberont d'elles-mêmes. Mais, il restera une partie vivante qui pourra réanir le passé avec l'avenir de la tradition plastique. Je souhaite que cette partie, que j'appelle: mes révélations, soit exprimée avec suffisamment de force, pour être fertilisante et retourner à sa source."

J.P. HODIN
Copyright: J.P. Hodin - London

GALERIE CLAUDE BERNARD

5, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS (6^E) DANTON 97.07



Accrochage été 1964

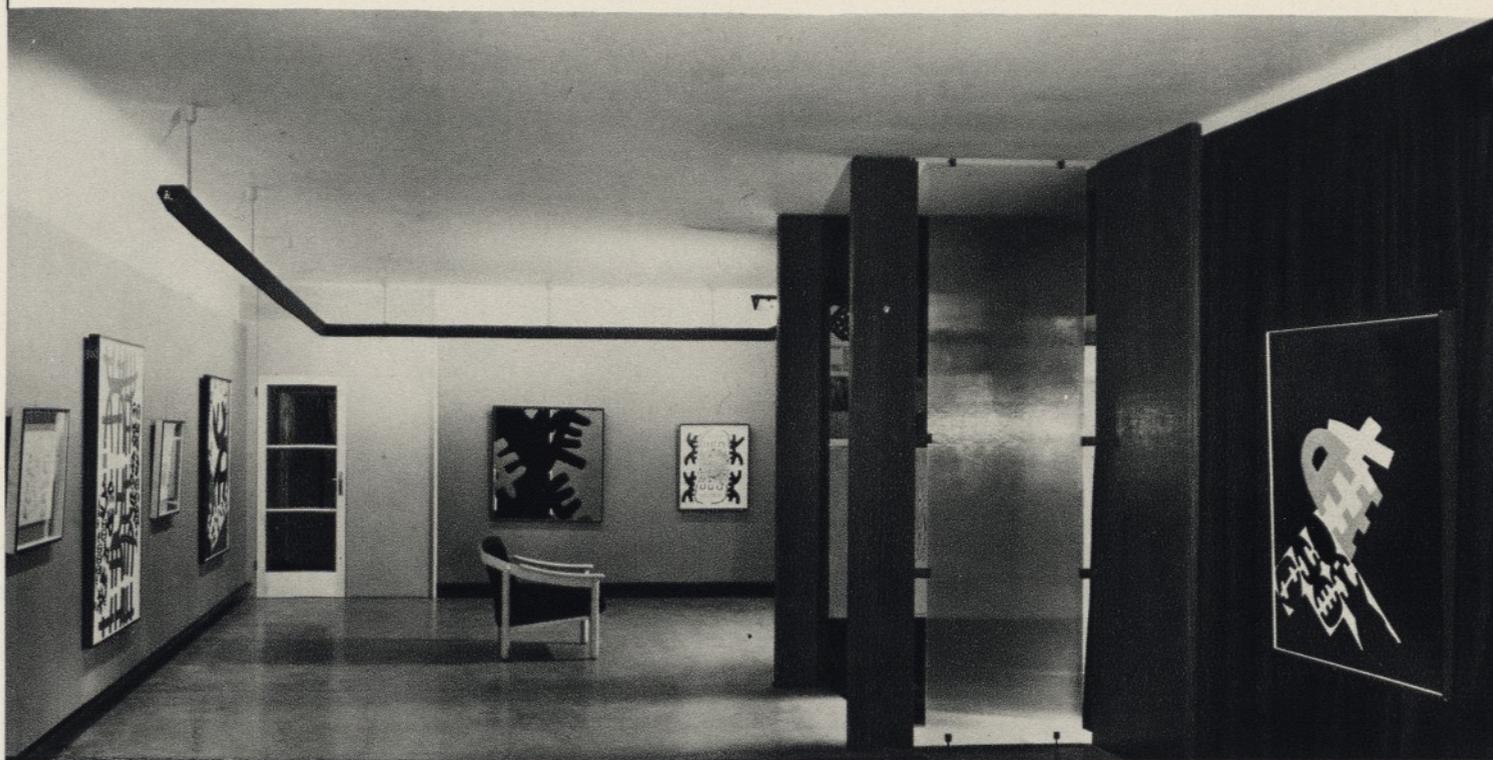
Sculpture de:

ARP
BONNARD
BOURDELLE
BRAQUE
CALDER
CESAR
CHILLIDA
DEGAS

D'HAESE
DUCHAMP-VILLON
FREUNDLICH
GIACOMETTI
GONZALEZ
IPOUSTEGUY
LAURENS
LIPCHITZ

MANZU
MATISSE
MIRO
MOORE
NOGUCHI
PENALBA
PICASSO
RICHIER
RODIN

LE GALLERIE CARDAZZO



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

L'HOURLOUPE DE JEAN DUBUFFET



GALERIE JEANNE BUCHER

DECEMBRE 1964 - JANVIER 1965

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^E SIÈCLE PARIS

En souscription

MIRÓ

Quelques fleurs pour des amis

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

Un ouvrage de grand luxe, au format 32,5 x 41 cm., imprimé en Europe corps 20 par Fequet et Baudier, typographes, pour le texte de Ionesco, par Fernand Mourlot, pour les lithographies originales de Miró, et par Daniel Jacomet pour les reproductions des 32 aquarelles dédiées par Miró à quelques amis. La couverture rempliée de cet ouvrage est une lithographie originale de Miró. Un état de cette même lithographie a servi à l'emboîtement réalisé par Adine.

Il sera tiré :

75 exemplaires sur Grand Vélin de Rives pour les textes, et sur Vélin d'Arches pour les reproductions en couleurs des «dédicaces», numérotés de I 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 trois sont réservées aux exemplaires de tête.

Prix de souscription : 2.500 F.

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

Prix de souscription : 750 F.

32 exemplaires nominatifs pour les amis de Miró.

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

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

Cette annonce annule les annonces précédentes.

14 RUE DES CANETTES PARIS-VI

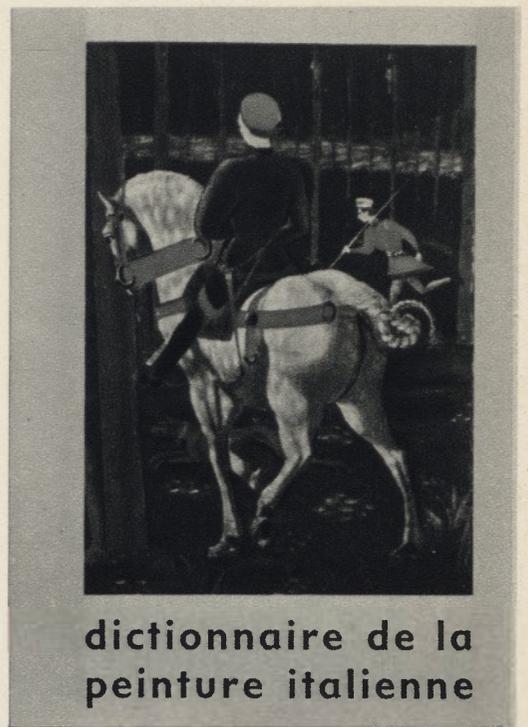
**GALERIE
MAEGHT**

**BRAQUE
CHAGALL
KANDINSKY
MIRO
GIACOMETTI
CALDER
TAL-COAT
UBAC
CHILLIDA
PALAZUELO
FIEDLER**

MATISSE
LÉGER
DERAIN
BAZAINE
B. VAN VELDE

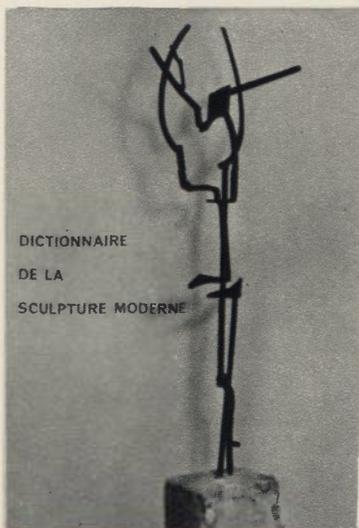


**dictionnaire
de l'architecture
moderne**



**dictionnaire
de la peinture
italienne**

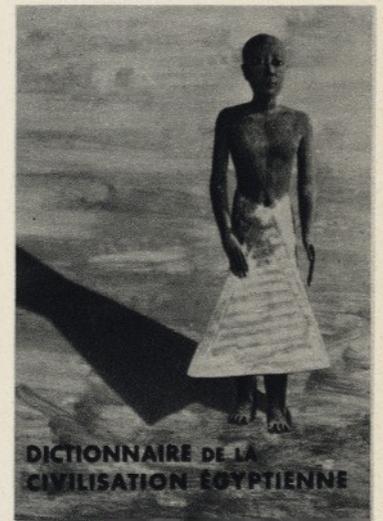
**dictionnaire de la
peinture italienne**



**nouveau
dictionnaire
de la peinture
moderne**

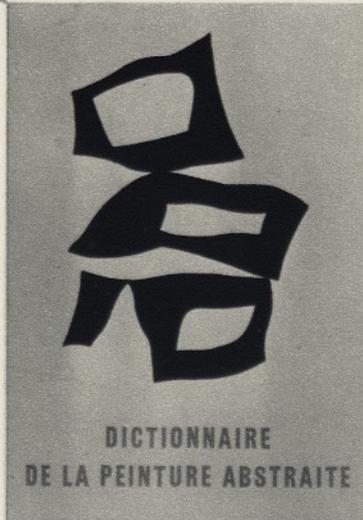


**nouveau
dictionnaire de la
peinture moderne**



**DICTIONNAIRE DE LA
CIVILISATION ÉGYPTIENNE**

**dictionnaire
de la sculpture
moderne**



**dictionnaire
de la peinture
abstraite**



**dictionnaire
de la civilisation
égyptienne**

**dictionnaire
du ballet
moderne**

EN PRÉPARATION
**dictionnaire
de la civilisation
hellénique**

**dictionnaire
des civilisations
africaines**

**DICTIONNAIRE DU BALLE
MODERNE**

fernand hazan éditeur

35-37 RUE DE SEINE PARIS 6



DEGAS: DANSEUSES AU REPOS. 1881-83.

Alex Maguy

EXPERT PRÈS LA COUR D'APPEL DE PARIS

BAL. 27.87 - 69, Rue du Fbg. Saint-Honoré - Paris VIII - ELY 78.04



novembre 64: **BRAUER**

Aquarelles

en permanence: **KUPKA**

BENRATH

CASTEL

ERMA

HOSIASSON

HUNDERTWASSER

JENKINS

KRICKE

SONDERBORG

TOLEDO

galerie Karl Flinker Paris

34 rue du Bac, Lit: 20-59

GALERIA RENÉ METRAS

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

NOV. - DÉC.

M I R Ó

PRÉSENCE D'AUJOURD'HUI

BECHTOLD

BISCHOFF

BRYEN

BURY

CORBERÓ

CUIXART

CUMELLA

CHEREAU

ECHEVARRIA

FABER

FAUTRIER

FEITO

FERRANT

FONTANA

GUINOVART

HARTUNG

LAUBIÈS

MACHADO

MARCEL MARTI

MATHIEU

H. PIJUAN

AUGUST PUIG

PORTA

SERRANO

SONDERBORG

TABARA

VALLÈS

VILLELIA

VIOLA

WOLS

