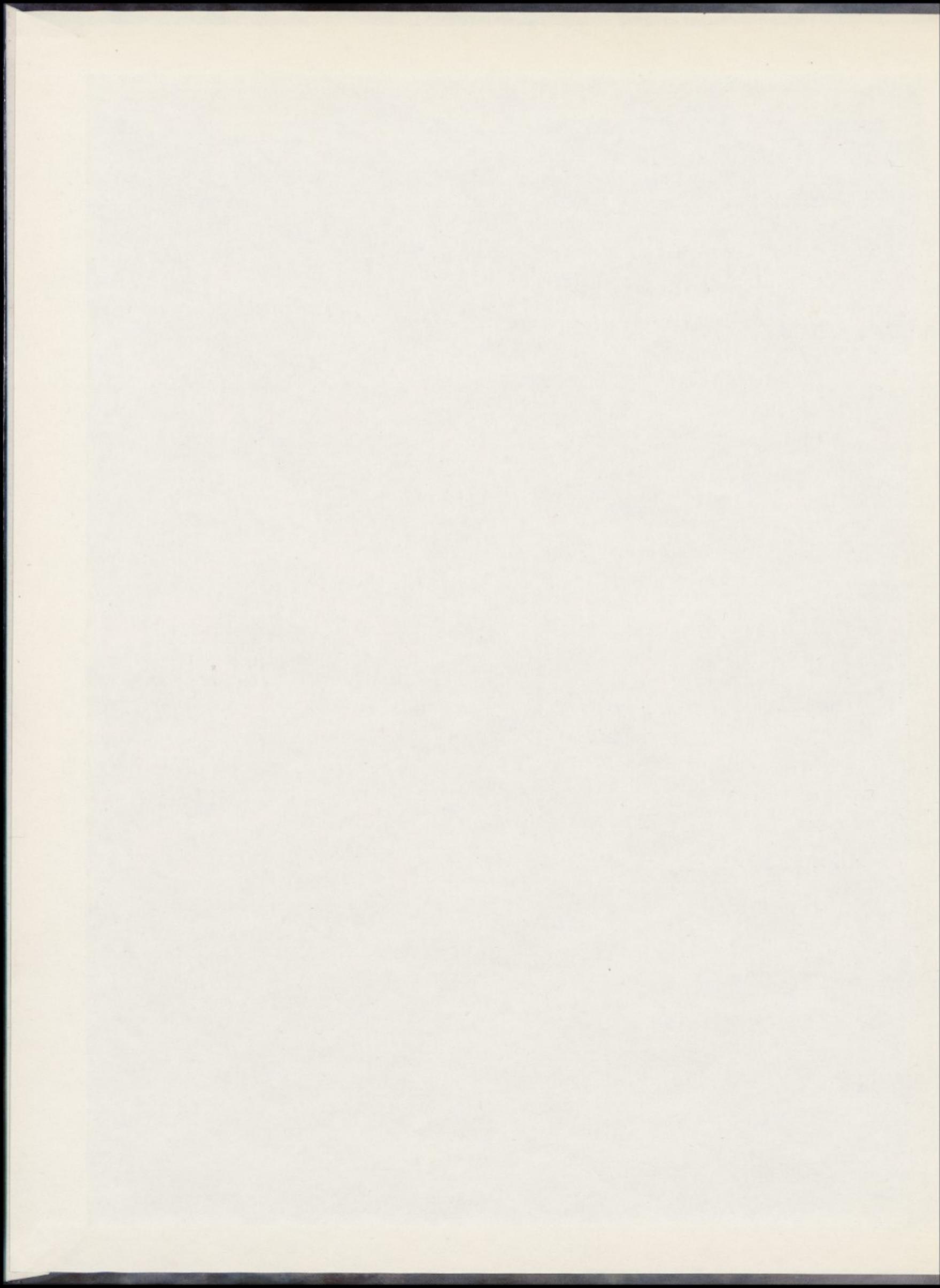
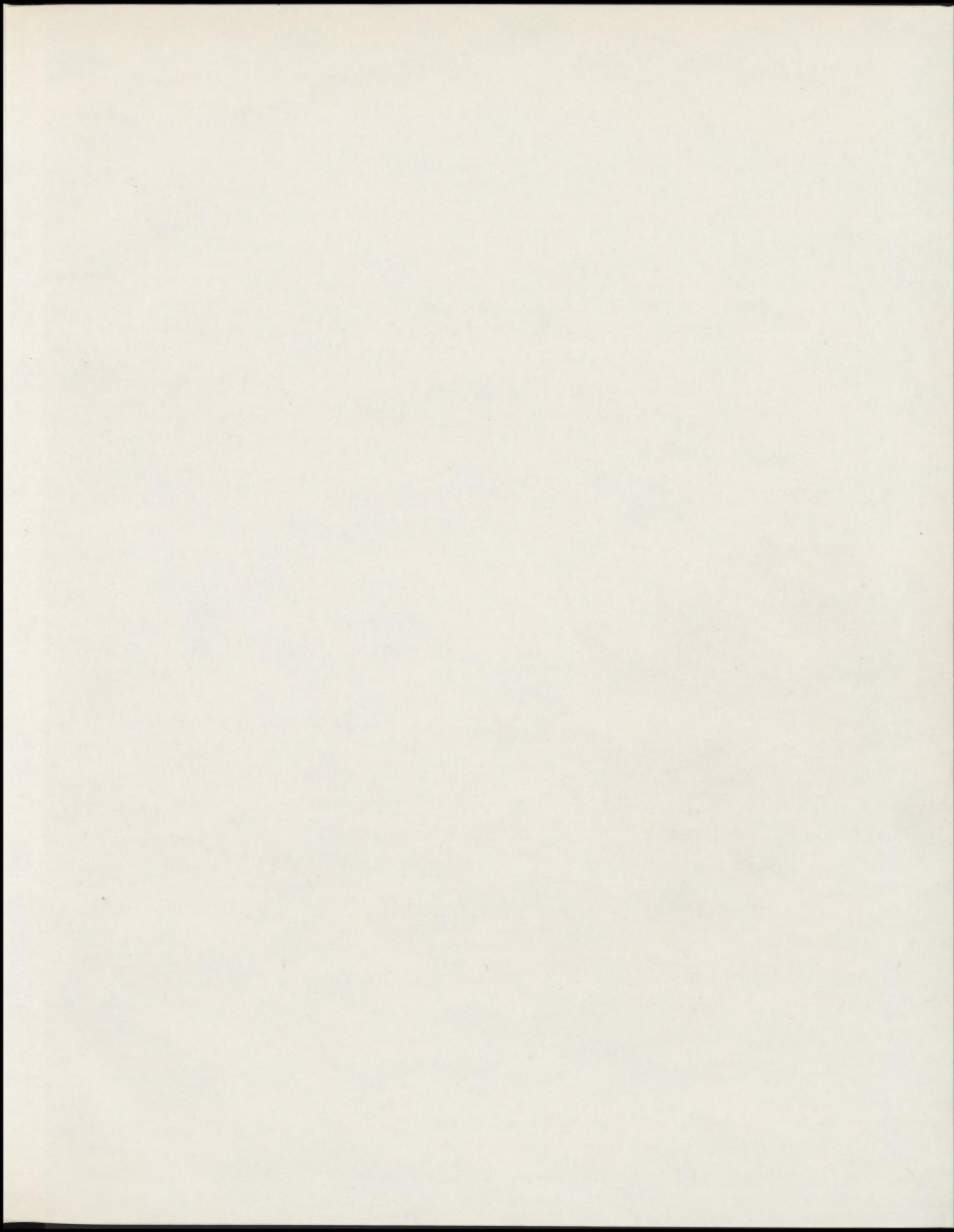
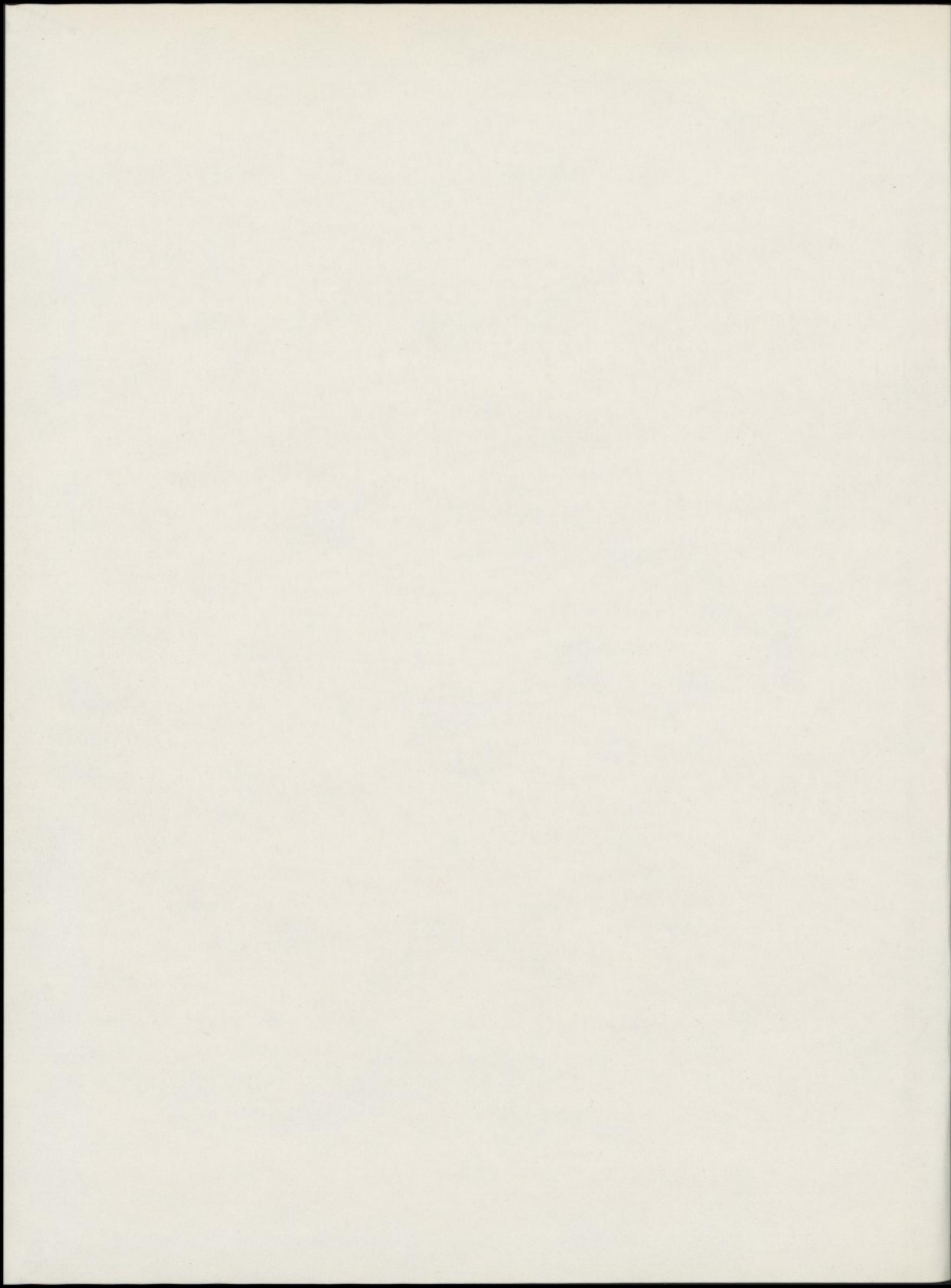


XXX<sup>e</sup> SIÈCLE • VERS UN NOUVEL HUMANISME? • XXXIX - 67









Vers  
un nouvel  
humanisme?

# XX<sup>e</sup>

siècle Nouvelle série - XXIX<sup>e</sup> Année - N° 29 - Décembre 1967  
Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

## Vers un nouvel humanisme?

DIRECTION: 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6<sup>e</sup>  
TÉL: 326.49.40.

**EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE**  
F. HAZAN, 35, RUE DE SEINE, PARIS.

**ALLEMAGNE**  
DOKUMENTE-VERLAG GMBH  
OFFENBOURG/BADEN, POSTFACH 420.

**ANGLETERRE**  
A. ZWEMMER, 78 CHARING CROSS ROAD,  
LONDON W. C. 2.

**BELGIQUE**  
BASTIN  
59, BOULEVARD DU JUBILÉ, BRUXELLES 2.

**PAYS-BAS**  
L. J. C. BOUCHER, NOORDEINDE, 39A,  
LA HAYE.

**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.

VERS UN NOUVEL HUMANISME? par PIERRE VOLBOUDT	3
<b>Le message biblique de Marc Chagall</b>	
LE CANTIQUE DES CANTIQUES DE LA COULEUR par SAN LAZZARO	6
DU SOUVENIR AU MYTHE par DORA VALLIER	12
<b>L'art brut</b>	
UN ACTE DE PUR AMOUR par ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES	21
UN HUMANISME ÉMOTIONNEL par ANDRÉ NAKOV	24
<b>Archives</b>	
DUBUFFET AU LOGIS par MAX LOREAU	28
USTENSILES UTOPIQUES par LAWRENCE ALLOWAY	33
LA GRAVURE CHINOISE par JACQUES PIMPANEAU	37
L'HUMANISME MAGIQUE DE WIFREDO LAM par JOSÉ PIERRE	47
GENTILLESSE DE GENTILINI par PIERRE CABANNE	53
LES ARTS PRIMITIFS ET LE REGARD MODERNE par R.-J. MOULIN	60
LES TRAVESTIS DU RÉEL par PATRICK WALDBERG	69
UNE NOUVELLE FIGURATION EN EUROPE ET EN AMÉRIQUE par GIUSEPPE MARCHIORI	75
LES GORILLES DU JORNLAND par YVON TAILLANDIER	80
<b>L'école de Paris au Musée National d'Art Moderne</b>	
PIGNON: DES CATALANES AUX HOMMES DE GUERRE par YVON TAILLANDIER	88
UNITÉ DE SOULAGES par BERNARD DORIVAL	94
MARCEL DUCHAMP ET SON FRÈRE RAYMOND par DORA VALLIER	99
SITUATION DE SEVERINI par GEORGES BORGEAUD	103
SONIA DELAUNAY: 60 ANS DE RECHERCHES ET D'INNOVATIONS par JACQUES DAMASE	108
GRANDEUR DE MAGNELLI par MANUEL GASSER	113
RÉALISME IMAGINAIRE DE MAGNELLI par FRANÇOIS LE LYONNAIS	120
VIVRE AVEC LA SCULPTURE par Bo BOUSTEDT	121
CHRONIQUES DU JOUR. <i>Le portrait à la galerie Claude Bernard.</i> <i>Le songe de Bettencourt (Julien Alvard). Marbres de Maria Papa</i> <i>(G. Marchiori). L'« environnement » de Luc Peire au Musée</i> <i>National d'Art Moderne (P. Volboudt). L'hommage de la Fon-</i> <i>dation Maeght à Marc Chagall. La Biennale de Carrare.</i>	
UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE MARC CHAGALL	
UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE MAGNELLI	
QUATORZE QUADRICHROMIES	

# Vers un nouvel humanisme?

par Pierre Volboudt

*Alors même qu'il la conteste et tente de s'en passer, l'art est fonction d'une certaine idée de l'homme. Il en procède, il la propose, il l'illustre et il l'incarne. Dépréciée, altérée, méconnaissable, elle reste la référence sous-entendue de toute création. En figures positives sur le champ du visible, l'artiste la laisse transparaître dans ses lignes majeures. Mais il en suggère aussi bien l'image négative, creuse empreinte d'un Moi capable de s'oblitérer dans celle qu'il porte en soi et invente à son usage.*

*Cette notion, aussi vague ou précise qu'on voudra, se lit dans le signe formel, expression de thèmes multiformes, omnivalents. Toute représentation dénonce un a priori d'où elle tire son sens, qui la rend malléable à l'imaginaire et soumise à la problématique de l'esprit. La dissociation même du signe et de la ressemblance est la mesure d'un pouvoir dont la prérogative principale est de s'affirmer à l'encontre de ce qui est, et parfois de soi-même. Etabli, assuré au point central de sa conscience permanente, l'homme dressait autour de soi ses défenses et son ordre — son œuvre.*

*Mais le signe s'est fait réalité. Celui qui le pensait communiquer par lui avec tout ce qu'il peut servir à représenter. L'écart s'est resserré entre ce qui est et ce qui est nommé, entre la forme et l'objet, quel qu'il soit, auquel elle s'applique. Le réel ne se transpose plus en son image, il l'annexe. Par l'intermédiaire du signe, le Moi l'assume et fait sienne la puissance tangible du dynamisme abstrait qui contamine les concrètes figures de ses créations, restreint, sans l'en déposséder, l'innéité de son dessein.*

*L'art s'est toujours targué d'être la plus haute expression de l'humanisme. Peut-il encore se réclamer de ce qui, malgré ses limites, sa diversité, a été tenu pour la règle par excellence qui permet l'accomplissement total des possibles de l'homme, l'équilibre dans sa perfection de ses aspirations et de ses moyens, le rendement optimum de l'esprit, la conversion de toutes choses en valeurs humaines? En annonce-t-il un autre en qui l'on*

puisse déceler quelque trace de cette notion prestigieuse? Humanisme, le mot a beaucoup servi et peut servir les causes les plus opposées. Vocabulaire de plus de valeur que de sens, de moins de sens que d'acceptions. D'une entité innombrable, cette norme vivante avait fait un modèle unique et impératif d'action et de pensée — constante variable, prétendue, dans son essence, universelle, idéal contingent érigé en absolu et que démontraient aussi bien les théorèmes d'Euclide que les postulats et les propositions d'Aristote. Le concept est si fuyant que son imprécision même l'affirme. Le contredire, c'est en fin de compte le prouver. Le refus de cette idée de l'homme est encore un humanisme — humanisme à l'envers, dans les trames duquel court le fil invisible d'un vouloir qui n'arrive pas à s'effacer tout à fait.

Que fait l'art, en dépit des libertés qu'il a prises, de ses licences, de ses reniements, sinon démontrer l'ambiguïté sur laquelle il se fonde. L'artiste peut bien ne miser que sur les combinaisons du hasard, spéculer sur l'accident, organiser l'inorganique; il revendique le fortuit et, quoiqu'il puisse dire, lui donne un sens, une portée. La main « égale et rivale de la pensée » trie, assemble, prépare des résistances et des contacts, manipule des bobines et des engrenages, remonte des ressorts et tend à quelque fin. Le montreur d'images est à l'affût derrière les simulacres qu'il a montés. Son ombre le trahit, chose parmi les choses, objet encombrant et inévitable. L'œuvre dont il a réglé tous les mouvements, prévu l'imprévu, les fantaisies de la matière disposées « avec art » n'échappent point à cette fatale et humiliante nécessité. Elles participent, quoiqu'il en ait, en les parodiant, aux états d'une sensibilité qui ne s'avoue pas mais que les agressions élémentaires qu'elle provoque ou qu'elle subit excitent jusqu'à la réduire au simple effet de sa puissance brute. Eclats, stridences, chocs soudains, signaux multicolores commandent à volonté ses réflexes, ses réponses rudimentaires, inscrites d'avance dans le banal schéma d'un spectacle qui déroule devant elle les séquences préétablies de ses péremptives injonctions. Humanisme, peut-être, mais limité. Humanisme, plutôt, d'automate qu'un bouton met en branle et dont un rayon suffit à déclencher l'émotion. Qu'un fil se rompe, qu'une ampoule s'éteigne, et tout finit.

Si, quittant ces divertissantes machineries, le témoin de ces jeux, violenté, ébloui ou fasciné selon ses dispositions, se tourne vers d'autres miroirs pour s'y regarder dans la simple lumière, à peine se reconnaîtra-t-il. Une sorte de maniérisme exaspéré s'est appliqué à le défigurer. Il se découvre à l'état de lambeau dérisoire et convulsé, taché, rongé d'informe, larve contrefaite, fantôme anticipé de ce « nescio quid horrendum » dont l'idée flatte dans le civilisé quelque penchant à la délectation morbide. A la façon d'un rébus, l'homme se voit proposer de se déchiffrer dans les objets les plus familiers. Par la fantaisie de l'artiste, ils lui empruntent son apparence. En échange, il leur doit sa nouvelle

dignité d'être-objet, d'ustensile humain, caricature des choses promues au rang de personnages de la comédie de l'être.

Dans le même temps, l'homme, ou ce quelque chose qui en tient lieu, semble de nouveau en faveur. Il envahit l'espace plastique d'où on l'avait impitoyablement exilé. Ce ne sont que visages sans regard, presque sans traits, corps inachevés, mimant les tranes de la matière. Il serait naïf d'y voir la revanche rageuse d'un humanisme quelconque. Ce serait plutôt le constat d'une irrémédiable déchéance. Que devient, dans ce massacre, le Moi unique en qui se résumait, se raréfiait à sa plus haute puissance le pouvoir de se définir par contraste avec ce qu'il n'était pas, de fonder sur cette différence sa prééminente autorité de « maître et de possesseur » du réel? Il se dilue dans l'amalgame, se dissocie dans le nombre. Il y devient aussi élémentaire, aussi insignifiant qu'il le faut pour s'associer à la fièvre de turbulence qui l'agglomère à ses semblables, l'absorbe dans l'uniforme incohérence sur laquelle l'art jette, par intervalles, ses lueurs éphémères, ses puissantes clartés, ses feux de carrefour, ou quelque débris qui surnage un peu de temps avant de s'engloutir. Chaque épisode de cette quête désordonnée dure peu — l'instant d'une mode ou d'un défi. Il n'en reste que les traces d'une perpétuelle contradiction.

L'homme avait partie liée avec ce qui l'entourait. Les nouveaux pouvoirs qu'il s'est donnés ont rompu l'alliance. Les signes dont il le marquait à son empreinte n'ont plus cours. Il cherche, au delà de l'apparence, à ressaisir quelque trait qui lui corresponde, à rétablir le lien brisé. Dans un univers dont l'essence est l'énergie, l'homme ne répond que par des impulsions, des gestes mécanisés. L'artiste expérimente des formes accordées à une réalité irréductible à toute figure. Il se renonce afin de pénétrer plus avant dans l'obscur domaine des forces et des vitesses. Il consent à s'avouer absent de tout, mêlé à tout confusément, mixte de vouloir et de non-vouloir, agent du vague, ordonnateur de tensions qui le dépassent et dont il fait son jouet.

L'humanisme était le cadre général que l'homme s'était fabriqué pour contenir toutes choses et soi. L'œuvre de l'art s'y inscrivait comme une réplique réduite, centrée sur l'homme. Mais les cadres ont éclaté. L'aventure hors de toute règle le tente, l'irrationnel l'attire; il s'y jette à tous risques.

Il ne semble pas que ce soit dans le mimétisme ou la parodie de la matière et de la machine que l'art se donnera le statut stable, quoique inévitablement provisoire, auquel il aspire. Il lui faut retrouver le dynamisme profond de la forme primordiale, toucher à ce sol vierge où les grandes matrices de toute création s'offrent à celui qui leur prêtera, par une entente secrète, la figure nécessaire de son dessein. L'humanisme est beaucoup plus que l'humanisme. Peut-être doit-il commencer, ou recommencer, par la négation.

PIERRE VOLBOUDT.



CHAGALL. La Création de l'Homme. Peinture. 300 x 200 cm. 1956-1958.

# Le message biblique de Marc Chagall

# Le Cantique des Cantiques de la couleur

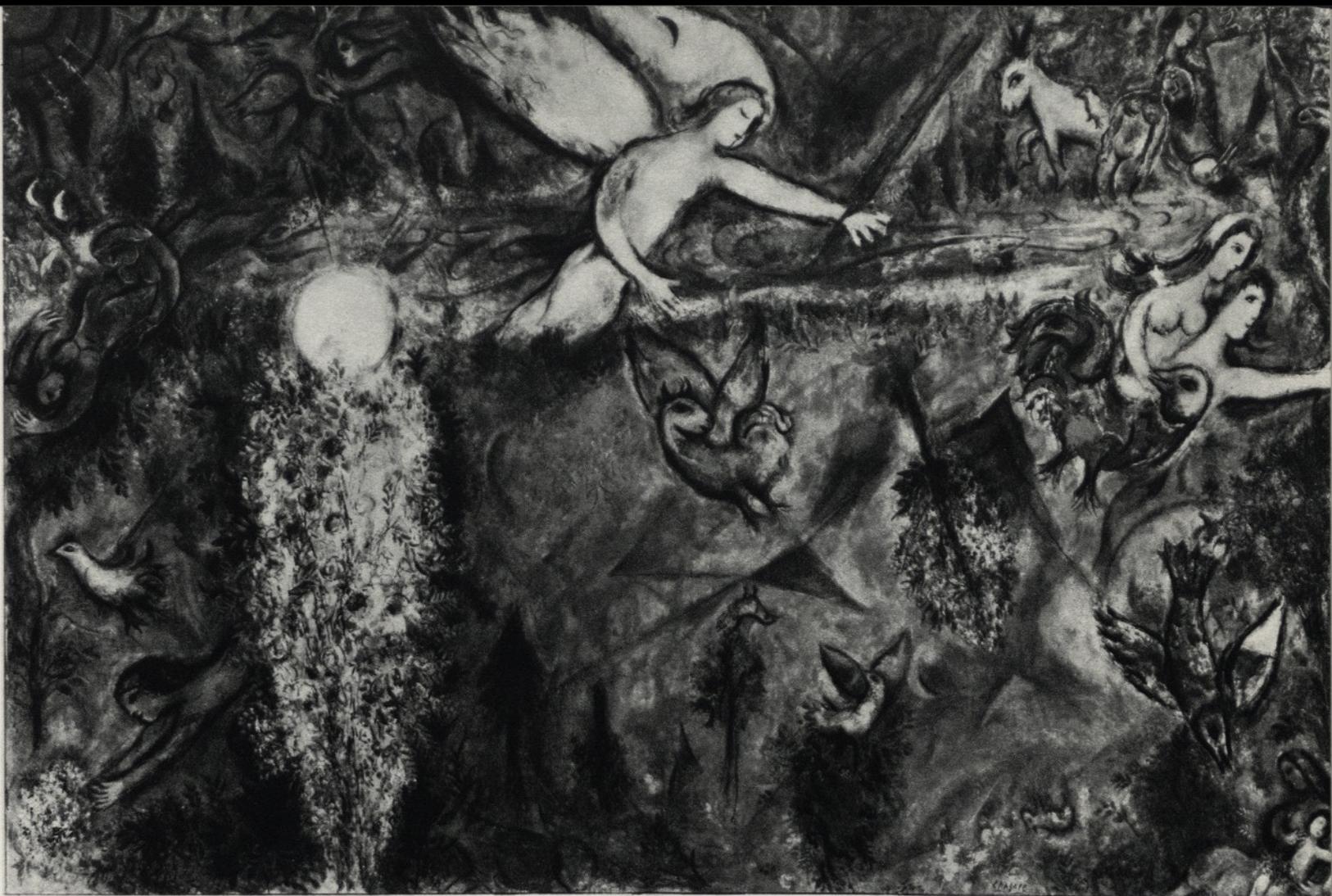
par San Lazzaro

En léguant à la postérité son « message biblique », Marc Chagall a-t-il choisi? Certes, on n'oubliera jamais l'artiste profane, le peintre des rideaux d'« Aleko », de l'« Oiseau de feu », de « Daphnis et Chloé » et de cent autres chefs-d'œuvre, à qui vont justement rendre hommage, après le Musée de Zurich, la Fondation Maeght à Saint-Paul et le Musée de Toulouse. Il est vrai que même en s'inspirant de la musique et de l'amour l'artiste reste dans ce « sacré » que Mircea Eliade a si bien défini. Mais le monde biblique c'est le sacré capté à sa source: il découle directement du Livre des Prophètes.

Le monde biblique de Marc Chagall, les hommes de ma génération l'ont redécouvert dès l'adolescence, en feuilletant les revues artistiques et littéraires de l'époque. Nous en avons retrouvé la réalité dans l'œuvre de Chagall, car il avait été jusque-là, pour les enfants que nous étions, une pure abstraction, comme le Paradis terrestre et l'arbre du bien et du mal. C'est la réalité de ce monde sacré, mais imaginaire, que nos maîtres d'école et nos parents, l'ignorant eux-mêmes, auraient bien voulu nous laisser ignorer. Un monde où les pauvres avaient droit eux aussi, comme le héros grec, l'esclave du bas-relief égyptien ou les

CHAGALL. Le Paradis. Peinture. 187 x 287 cm.





CHAGALL. Adam et Eve chassés du Paradis. Peinture. 190 x 283 cm.

riches adolescentes de l'aristocratie et de la bourgeoisie florentines, à leur part de poésie, fût-elle une *poésie-autre*, comme on dirait aujourd'hui, et non pas seulement à la charité.

Ce peuple, dont Moïse et son frère Aaron ont forgé la destinée impitoyable, que serait-il devenu s'il n'avait pas été arraché à l'Égypte alors accueillante et où, déjà, il adorait les dieux du Pharaon? Il n'y aurait tout simplement pas eu de Prophètes, de Rois-poètes, de Bible et donc pas de Christ, en qui aboutit pour nous la traversée de la mer Rouge et du désert du Sinaï: ce Christ-enfant auquel Chagall rendit hommage dès 1912 dans le célèbre tableau du Museum of Modern Art de New York, dont les qualités plastiques n'ont rien à envier à celles du fameux *Guernica* de Picasso, qui est pourtant un des chefs-d'œuvre du grand peintre espagnol. Je ne sais quels furent les sentiments qui poussèrent Chagall à peindre ce tableau à une époque où les enfants d'Israël devaient encore considérer le Christ comme le symbole de la longue persécution endurée au cours des siècles et dont l'existence les obligeait à rester des proscrits, à vivre dans l'attente du retour à Jérusalem.

Ce Christ est un enfant, de même que dans les bras de certaines Vierges portugaises l'Enfant Jésus est ce Christ barbu qu'il sera un jour, couronné d'épines et non de cette ridicule couronne royale dont on affuble généralement le fils de Dieu. Il me semble que si l'on veut comprendre le

sens du message biblique de Chagall (qui a depuis confondu volontairement l'Ancien et le Nouveau Testament, en peignant des vitraux aussi bien pour Jérusalem que pour la cathédrale de Metz), il faut remonter à ce premier témoignage d'une réconciliation, auquel le cubisme a prêté son esthétique.

Pourquoi Chagall peignit-il ce tableau? J'aime à penser que ce fut par amour pour cette image de l'homme, en qui aimant lui aussi le prochain comme soi-même, il se reconnaissait, et qui avait été, comme lui, avant de devenir un symbole, un enfant étonnant les grandes personnes par sa science et son intelligence. Ce ne fut pourtant pas un geste personnel, dicté par sa propre conscience, puisque le monde millénaire dont il était issu et qui admirait en lui son premier grand peintre ne le désapprouva pas, ne se voila pas le visage comme Abraham devant le cadavre de Sarah, ne le rejeta pas, tel un renégat, de la communauté. Ce monde comprit, approuva et admira son peintre.

Je viens de voir dans les sous-sols du Musée National d'Art Moderne les dix-sept tableaux qui seront exposés au Louvre dans quelques semaines. Comme tout le monde, j'ai lu ce matin l'article d'Eugène Ionesco sur *les ignobles crapules*: « Un peuple est menacé d'être détruit. Un peuple qui ne veut pas la place des autres et qui ne demande



CHAGALL. L'Arche de Noé. Peinture. 236 x 234 cm.

qu'une petite place pour vivre dans le monde... Un peuple qui a le droit de vivre plus que tout autre parce qu'il a été le plus calomnié, persécuté, torturé... La modération des réactions de la conscience morale du monde m'indigne. Il en a toujours été ainsi... »

Vers 1930, désireux d'illustrer la Bible pour l'éditeur Ambroise Vollard, à qui il avait déjà donné les extraordinaires gravures des *Ames mortes* et des *Fables* de la Fontaine, Marc Chagall, accompagné de sa femme et de sa fille Ida, fit le voyage de Jérusalem, découvrant la terre des ancêtres et le ciel qui s'était ouvert pour submerger le monde, à l'exception du sage Noé, de ses fils et de ses animaux, mais aussi pour laisser s'écouler, comme le miel d'une ruche, la manne céleste sur les héros du grand Exode. Ce retour aux sources hébraïques d'un natif de la Petite-Russie constitue évidemment une étape importante dans la vie et dans l'évolution de l'artiste. Mais cette importance est tout autre que celle, par exemple, du voyage en Orient de Delacroix. Pour Chagall, le pèlerinage en Palestine ne fut pas une révélation mais une confirmation, car la Palestine, son histoire, sa légende

étaient depuis toujours dans son cœur (où il découvrirait un jour aussi la Grèce). Au sein de sa famille, dans son Vitebsk natal, il avait vécu, il avait parlé et rêvé l'Histoire sainte. La main du vieil Abraham se voilant la face devant la dépouille de Sarah était la main de son père, les Prophètes ne lui étaient pas moins familiers que les amis de sa famille et les animaux de l'arche avaient été ses premiers et uniques jouets. Ce n'est donc pas le reflet d'un monde à jamais disparu qu'il découvre en Palestine, mais son ciel, sa lumière, cette lumière dans laquelle les enfants d'Israël se purifiaient, tournés de côté, comme une offrande à l'Éternel.

Avant de poser le pied sur la terre des Hébreux, Chagall était déjà considéré, à juste raison, comme un grand coloriste. Ce fut à son retour, lorsqu'il nous fut donné de voir les gouaches qu'il avait rapportées en France, que nous découvrîmes que sa couleur, avant son voyage, malgré l'extase où elle nous plongeait, était encore objective, impersonnelle. Il lui manquait le feu sacré qu'il avait trouvé en Palestine, sa « chimie » — selon le mot mystérieux que l'artiste emploiera plus tard — subjective, inimitable. Chagall s'était évidemment



MARC CHAGALL. Lithographie originale en 18 couleurs pour XX<sup>e</sup> siècle n° 29 (*Mourlot, impr., Paris*).



CHAGALL. Moïse.  
Pierre. 53 x 22 x 9 cm.



CHAGALL, Lutte de Jacob avec l'Ange. Peinture. 249 x 206 cm. (Non daté).

aperçu de la nouvelle puissance de sa couleur, mais, dans sa modestie, il continuait de penser qu'on ne pouvait demander à la palette d'un peintre que de tenir le coup à côté de celle de son jardin ou des bouquets de roses disposés chaque jour sur les tables de son living-room, par Madame Chagall. Et j'étais de son avis jusqu'au jour où, le contraste étant trop évident, j'osai lui dire qu'il m'induisait en erreur, que « son » rouge avait une luminosité, une douce fureur, une « chimie » que n'avait pas le rouge de la nature, et que je ne pouvais vraiment pas les mettre sur le même plan. « Je vous demande pardon » dit-il, me regardant tout étonné et rougissant comme un enfant.

Cette lumière de la Palestine a sans doute palpité et chanté dans son cœur comme aucune autre lumière ne l'avait fait auparavant, mais c'est dans ses profondeurs d'artiste qu'il a trouvé celle, unique, qui assurera sa renommée au cours des siècles à venir. Elle n'est pas cette fête végétale, elle n'a pas cette joie que le peintre, dans sa modestie et dans son amour de la nature, croyait pouvoir lui attribuer, mais la fluidité, l'éclat, le feu du minéral, la pureté de la pierre rare ou du métal en fusion. Sans qu'on puisse parler de couleur mystique, à l'insu même de l'artiste, cette « chi-

mie » s'est modifiée, s'est pour ainsi dire embrasée et purifiée. Depuis le premier voyage en Palestine, elle transperce sa toile comme un vitrail. Et nous retrouvons devant ces dix-sept tableaux de la « Donation » le même enchantement que nous procurèrent, il y a quelques années, les douze vitraux pour la Synagogue de Jérusalem: c'est le Cantique des Cantiques de la couleur.

Mais l'épreuve suprême pour un coloriste, c'est le blanc et noir et le monochrome. Il n'y a que Matisse qui sache « suggérer » comme Chagall la magie de la couleur, dans ses dessins, dans certaines gouaches et dans quelques peintures, tout en se refusant à l'employer matériellement.

Ce « message biblique » est-il donc un message de poésie? Sans doute: de même que du glorieux règne de Salomon il ne reste qu'un beau poème d'amour, l'histoire d'Israël — et le Christ aussi appartient à l'histoire d'Israël —, comme la sanglante tragédie des Atrides, n'est plus qu'un chant, dont le rythme dramatique remplit de nostalgie le cœur du grand peintre et du grand poète qu'est Marc Chagall, ce Mozart de la peinture. Mais c'est surtout un message de foi. Nous tremblons, ces jours-ci, cher Ionesco, à l'idée que cette poésie, cette foi puissent redevenir de l'histoire, et votre indignation devant la modération de nos réactions emplît notre conscience de honte.

CHAGALL. Noé et l'Arc-en-ciel. Peinture, 205 x 292 cm.





CHAGALL. Noé reçoit l'ordre de construire l'Arche. Gouache.

De tous les grands peintres de notre époque, Chagall est le seul qui n'ait pas ressenti l'appel bien éphémère de l'actualité. Braque lui-même, à la fin de sa vie, a cru devoir sacrifier la qualité à la quantité de la matière, et a couvert sa toile d'une pâte épaisse que le pinceau labourait comme une charrue. Picasso a quelquefois laissé couler la couleur de son pinceau comme un peintre tachiste. Chagall, plutôt qu'à l'appel des nouveaux « ismes », semble, en vieillissant (mot impropre, car sa fraîcheur d'esprit et sa résistance physique à l'effort sont étonnantes), sensible à celui des grands aînés: c'est sa façon de prendre de l'âge, sans honte, qui trahit ses origines orientales. Comme un sage chinois il sait aimer la jeunesse — et même avec une certaine coquetterie — tout en gardant sa poésie à l'abri du tumulte. Je lui disais un jour que Sartre reprochait au Titien (qu'il appelait Vecellio, pour mieux singulariser son mépris) de ne pas avoir été un peintre « engagé ». « Comment — dit Chagall — mais il était engagé dans sa peinture jusqu'à la dernière goutte de son sang.»

Jusqu'à la dernière goutte de son sang: depuis soixante ans, Chagall est engagé, avec un égal bonheur, dans sa peinture, et avec une vigueur, une fraîcheur, une jeunesse que très peu d'artistes, à son âge, ont connues.

Le peintre des vitraux de Jérusalem — ce rare témoignage du génie de notre époque — nous avait appris combien il était important de délimiter chaque élément du tableau en l'enfermant dans son contour comme dans une armure pour mieux l'insérer dans la composition dont l'unité se trouvait ainsi affermie. Dans ses peintures par contre, toute frontière entre le ciel et la terre, entre l'homme et le cosmos est effacée. Chagall cède à son tour à l'enchantement. On pense au vers célèbre de Leopardi: « *E il naufragar m'è dolce in questo mare* ». Mais il serait imprudent de croire que le peintre a tout dit et tout donné. Je suis persuadé bien au contraire que nous pouvons attendre avec confiance une nouvelle étape de son évolution, qui constituera la géniale synthèse de son œuvre.

Le sang coulera-t-il à Jérusalem? On me dit ce matin que par précaution on est en train de déposer les vitraux de la Synagogue, dont un seul — la « fenêtre » de la tribu Gad — rappelle les horreurs de la guerre. Chagall n'a jamais chanté avec Jérémie: « Préparez le petit et le grand bouclier — Et marchez au combat — Attendez les chevaux, montez, cavaliers. » Sur son œuvre ne se déploie que la bannière de l'amour: amour de l'homme et amour de la peinture. A une époque où l'un et l'autre sont brutalement secoués, sous mille prétextes, l'artiste retrouve dans cet amour « le sacré présent dans le monde » — selon l'expression qu'emploie Mircea Eliade dans le bel article que nous avons publié dans le dernier numéro. « Il prend ainsi sa place — ajoutait Mircea Eliade — parmi les êtres qui ont redécouvert le bonheur », dont l'élite occidentale a presque perdu le



CHAGALL. Noé lâchant la colombe. Gouache.. 1931.



CHAGALL. Sacrifice d'Abraham. Peinture. 230 x 235 cm.

sens. Pour un peintre, le bonheur c'est avant tout le bonheur de peindre (1).

Mai 1967.

SAN LAZZARO.

(1) Le Louvre a présenté à la galerie Mollien l'ensemble du « Message biblique » offert par le peintre à l'Etat français. Il est destiné, d'une manière permanente, à un musée — Chagall préfère dire un lieu de méditation — spécialement construit par l'architecte Pierre Hermant, aux frais de l'Etat, sur un terrain offert par la municipalité de Nice.

L'ensemble du « Message biblique » se compose notamment de dix-sept peintures, dont douze se réfèrent à la Genèse et à l'Exode et cinq au Cantique des Cantiques. Ces œuvres ont été peintes entre 1955 et 1958. Il y a aussi trente-sept gouaches et un dessin inspirés des thèmes de la Genèse et de l'Exode, réalisés en 1930-1931, à la suite d'un voyage en Palestine.

La donation est complétée par une céramique de 1959, « la Création de l'homme » et par trois sculptures récentes en pierre taillée: « Moïse », « David » et le « Christ en Croix ».

Chagall a fait également don d'un exemplaire de la Bible que lui avait commandée Vollard en 1930 et qui a été éditée par Tériade en 1956, ainsi que de trois autres livres se rapportant à l'Ecriture sainte, illustrés par lui.

A Toulouse, au musée des Grands-Augustins, c'est à un autre aspect essentiel de son œuvre que l'on a consacré une grande rétrospective: Chagall et le théâtre. Il y a là cent quatre-vingt-dix œuvres: peintures et gouaches, maquettes de décors, rideaux de scène... couvrant la période de 1910 à 1965.

Deux grandes expositions de son œuvre ont eu lieu également au musée de Zurich et à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence.

CHAGALL. Les filles de Loth. Gouache. 63,5 x 48 cm. 1931.

# Du souvenir au mythe

par Dora Vallier



*« Il me semble que mon premier petit rabbi de Mohileff a eu sur moi la plus grande influence.*

*Pensez donc, tous les samedis, au lieu d'aller me baigner dans le fleuve, ma mère m'envoyait chez lui étudier la Bible.»*

*... « Jour après jour, hiver comme été, à six heures du matin mon père se levait et s'en allait à la synagogue.»*

*... « Il est temps de faire la prière du soir. Déjà la nuit! Etoiles bleues. Terre violette.»*

CHAGALL. Songe de Jacob. Peinture. 195 x 278 cm.



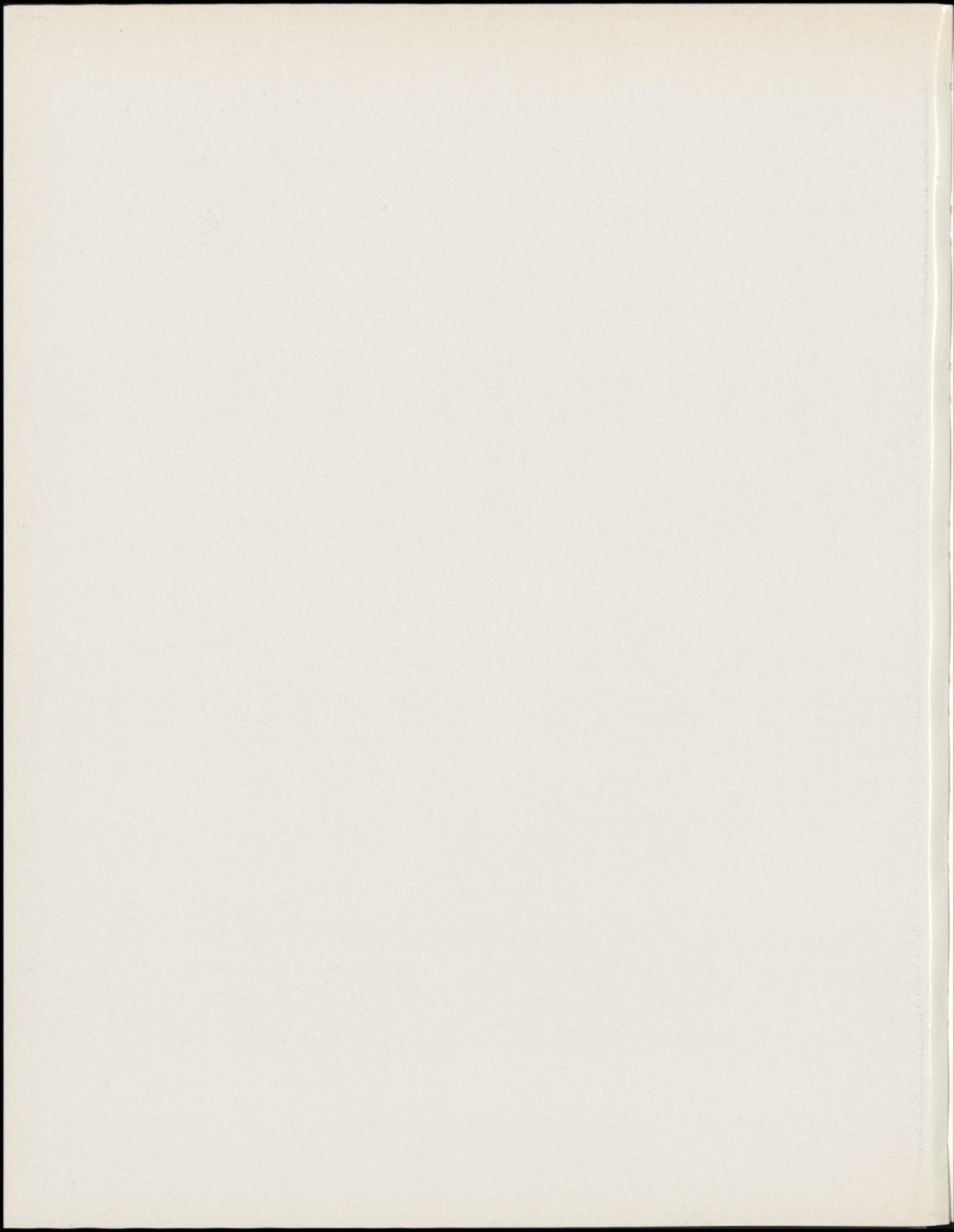


CHAGALL. Le Roi David.  
Pierre. 77,5 x 42 x 19,5 cm.



CHAGALL. Le Cantique des Cantiques. Peinture. 140 x 164 cm. 1957.

CHAGALL





CHAGALL. Frappeinent du rocher. Peinture. 236 x 232 cm.

... « Tout le monde gémit, pleure.

Mais les plus fermes, habitués à tout, écartent les femmes, allument tranquillement les cierges et, au milieu du silence, commencent à prier à haute voix sur la tête du moribond.

La lueur des cierges jaunes, le teint de ce visage à peine mort, l'assurance de mouvement des vieillards, leurs yeux impassibles me persuadent, moi, et l'entourage, que tout est fini.

Toute la journée on entendra les lamentations des enfants chantant « le Cantique des Cantiques ».

... « Mon père, soulevant son verre, me dit d'aller ouvrir la porte.

A une heure si tardive ouvrir la porte du dehors, pour faire entrer le prophète Ilya?

Une gerbe d'étoiles blanches, argentées sur le fond du velours bleu du ciel, pénètre dans mes yeux et dans mon cœur.

Mais où est Ilya et son char blanc?

Peut-être reste-t-il encore dans la cour et, sous l'aspect d'un vieillard chétif, d'un mendiant voûté, avec un sac sur le dos et une canne à la main, va-t-il entrer dans la maison?

—Me voici. Où est mon verre de vin?

... « Le jour du Pardon.

Lentement, gravement, les Juifs déplient leurs voiles sacrés, pleins des larmes de toute la journée de prières.

Leurs vêtements se déploient comme des éventails.



CHAGALL. Moïse recevant les Tables de la Loi. Peinture. 238 x 234 cm.

*La rumeur de leurs voix pénètre dans l'arche  
dont les portillons tantôt se découvrent, tantôt se  
cachent.*

*J'étouffe. Je ne bouge pas.*

*Jour infini! Prends-moi, fais-moi plus proche de  
toi. Dis un mot, explique!*

*Voilà, toute la journée j'entends «Amen! Amen!»  
et je les vois tous agenouillés.*

*Si tu existes, rends-moi bleu, fougueux, lunaire,  
cache-moi avec la Thora, fais quelque chose, Dieu,  
au nom de nous, de moi!*

*Notre esprit s'évapore et du dessous des vitres  
colorées des bras s'élèvent.*

*Les branches desséchées des hauts peupliers se  
balancent paisiblement au dehors.*

*En plein jour, de petits nuages tournent, se dissi-  
pent, se fondent.*

*Bientôt la lune, demi-lune, va paraître.*

*Les bougies sont au bout de leurs flammes et les  
petits feux brillent aujourd'hui dans l'air innocent.*

*Tantôt la bougie monte vers la lune, tantôt la  
lune vers nos bras descend en volant.*

*La route elle-même prie. Les maisons pleurent.*

*Le ciel passe de tous les côtés.»*

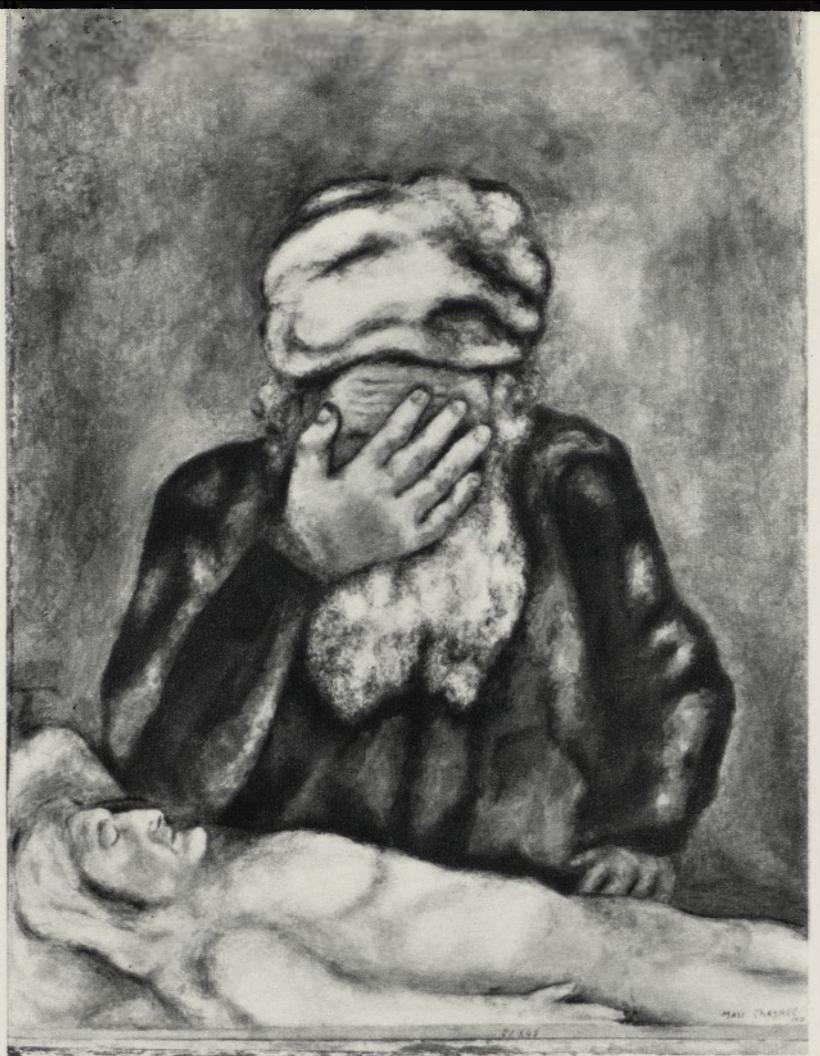
*« Ma mémoire est en feu.»*

En 1930 Chagall propose à Volland d'illustrer la Bible. Leur accord porte sur un certain nombre

CHAGALL. Abraham pleurant Sarah. Gouache. 62,5 x 49,5 cm. 1931.

de gravures pour une édition de luxe. C'est un travail donc en marge de son œuvre. Mais aussitôt entrepris il se déplace vers le centre. Avant d'attaquer les gravures, Chagall fait une série de gouaches sur des thèmes bibliques. Il a éprouvé le besoin, explique-t-il, (Franz Meyer nous l'apprend dans son exemplaire ouvrage), de trouver « la couleur » du monde biblique — quête qui le conduit jusqu'aux lieux mêmes de l'Histoire sainte, et ce n'est qu'au retour de Palestine qu'il commence ses gravures. Mais quand elles seront complètement terminées et enfin éditées, à partir de 1955 et pendant plusieurs années, il exécutera dix-sept peintures de grand format qui représentent des scènes de la Bible. Ce périple, dans son ensemble, constitue précisément le « Message biblique » que Chagall vient de léguer aux Musées Nationaux.

Une occasion est devenue événement. Cette dilatation du propos initial qui finit par pousser en avant l'œuvre de Chagall, si elle a eu lieu, c'est parce qu'elle a été, en vérité, comme l'est à tout moment la peinture de Chagall, une conquête du passé. Ce chemin qui devait ramener le peintre à ses origines, n'est-il du reste pas tracé dans le



CHAGALL. Cantique des Cantiques. Peinture. 149 x 210 cm.





CHAGALL. Cantique des Cantiques. Peinture. 148 x 172 cm.

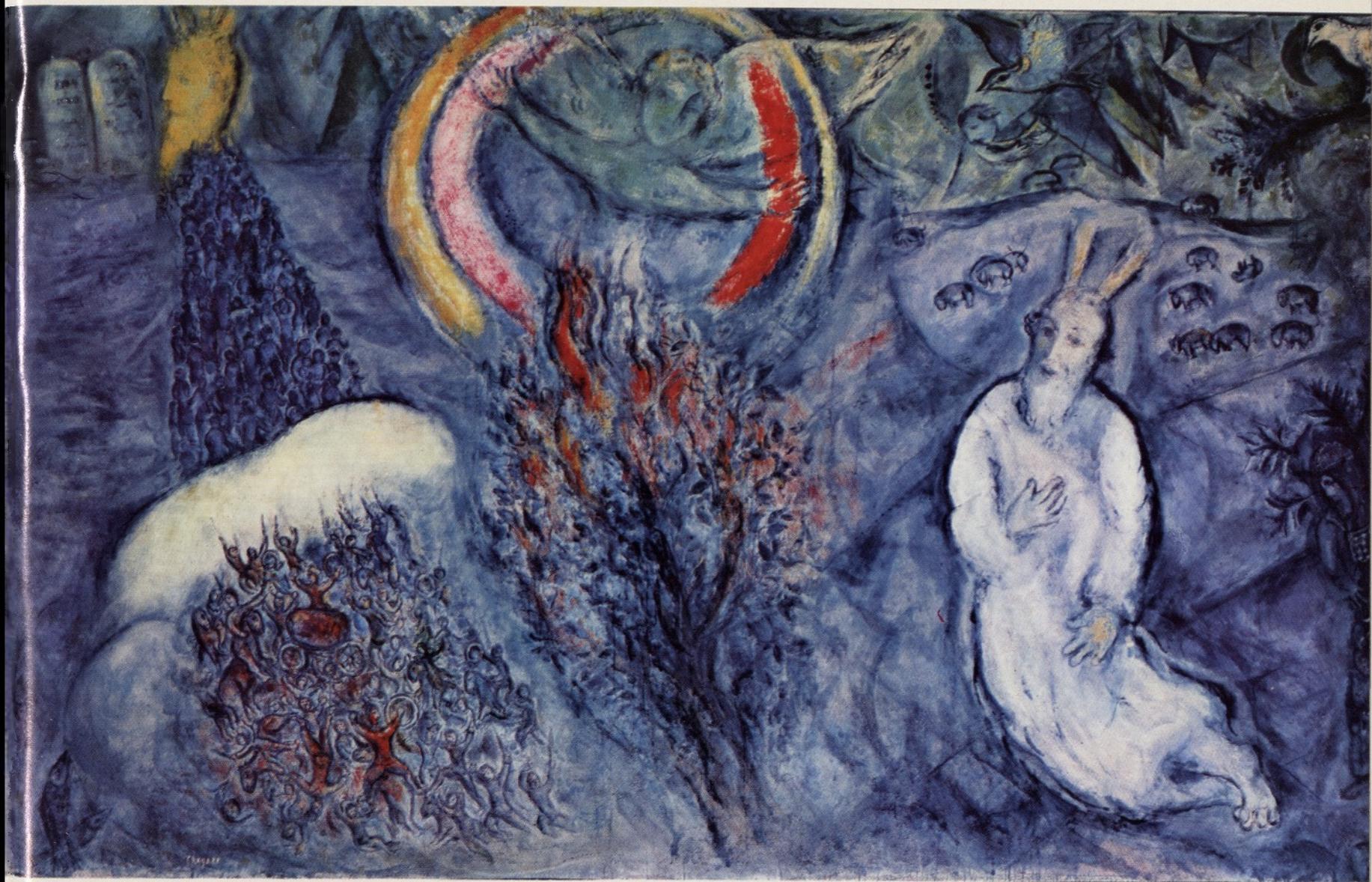


récit de sa vie qu'il avait écrit bien avant d'illustrer la Bible? (1) Le vrai commentaire de l'entreprise de Chagall est dans ces pages qui, juxtaposées au « Message biblique », l'éclairent et, comme un volet, se referment sur lui pour en préserver intacts la fraîcheur et le secret.

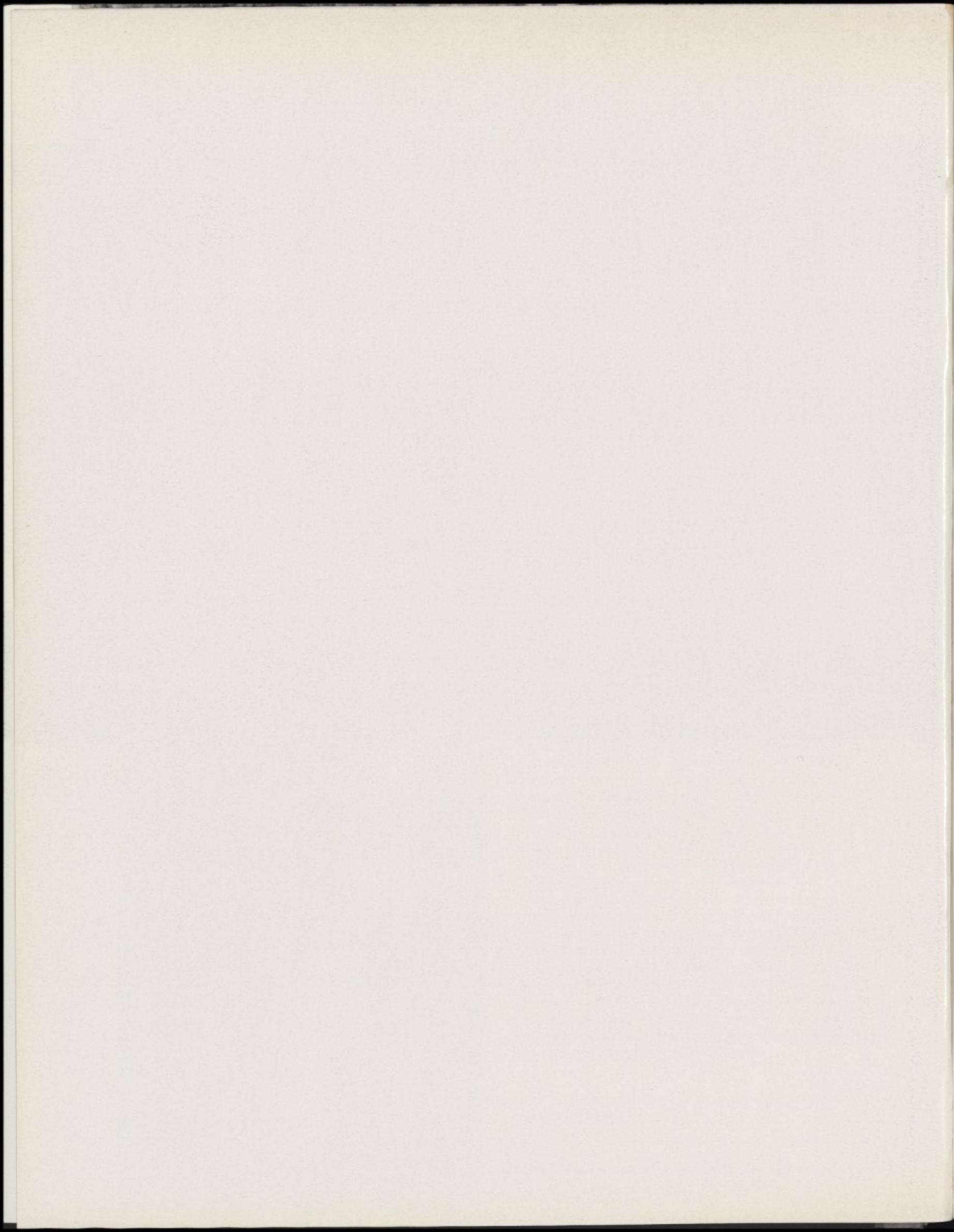
Une fois de plus Chagall a été lui-même, et jusqu'au bout. Le monde biblique, objet de sa recherche, l'a dirigé en sens contraire, vers le noyau central, l'unique noyau de son œuvre entière: son enfance, qu'il a pu récupérer selon la dimension la plus distante de l'enfance: celle du sacré. Distance et proximité, ainsi confondues, ont échangé leurs traits: le destin de l'homme lié à Dieu a pris pour Chagall un aspect familial. Le mythe a catalysé le souvenir. Audacieuse alchimie qui suppose une inébranlable candeur. Solution très personnelle où la voix du cœur, toujours prépondérante pour Chagall, l'a emporté.

(1) *Ma vie*, Editions Stock, 1931.

CHAGALL. Moïse répand les Ténèbres. Gouache. 62,5 x 49 cm. 1931.



CHAGALL. Moïse devant le Buisson Ardent, Peinture. 195 x 312 cm. (Non daté).





CHAGALL. Cantique des Cantiques. Peinture. 150 x 228 cm.

Verset après verset Chagall anime le texte de la Bible, qui le retient à partir de la création de l'homme, quand le surnaturel se perpétue déjà à travers la nature, quand l'imagination du peintre peut, par conséquent, prendre appui sur la vie. « Je ne voyais pas la Bible, je la rêvais », avoue Chagall, mais en termes de vie vécue, tout comme loin de Vitebsk, il rêvait sa ville dans ses tableaux avec chaque rue, chaque maison, chaque être et chaque chose qu'il avait aimés. Ne nous a-t-il pas confié lui-même que « l'art consciemment, volontairement fantastique lui est étranger »? Ce rêve donc dans lequel le fantastique est absent, n'est autre que le souvenir. La vie vue à distance à travers une « mémoire en feu ».

D'où le double mouvement que subissent les scènes de la Bible. D'une part le peintre fait acte de foi en se perdant dans le contenu universel qu'il retrace fidèlement (la coquille Marc Chagall, pourtant si solide, est ici brisée), mais en même temps, il alimente ce contenu du même feu qui embrase sa mémoire. Il s'identifie à l'aventure de l'Homme et la revit comme si c'était la sienne, tout à fait comme si c'était la sienne, car l'une et l'autre, il les rêve à sa façon. Le particulier prête son effigie à l'universel et en sort accru. Le souvenir don-



CHAGALL. Les Israélites mangent l'Agneau de la Pâque. Gouache. 62,5 x 49 cm. 1931.



CHAGALL. Cantique des Cantiques. Peinture. 147 x 211 cm. 1958.



ne du souffle au symbole et son propre horizon s'élargit. Chagall, à son aise, passe d'un épisode à l'autre de la Bible. La narration est depuis toujours son élément. Le propre du souvenir n'est-ce pas de raconter? Gestes et personnages bibliques foisonnent sous son pinceau. Il peint à cœur-joie avec une couleur à laquelle il demande chaque fois (le mot est de lui) d'« être pénétrante comme lorsqu'on marche sur un tapis épais »; mais il n'exulte que lorsqu'il en est au « Cantique des Cantiques ». La victoire sur la fatalité, le triomphe de l'amour est de toute évidence ce qui touche de plus près Chagall dans la Bible: il fera cinq versions du « Cantique des Cantiques », alors qu'une version avait suffi aux autres épisodes de son choix. On ne saurait imaginer un artiste plus libre devant une somme aussi intimidante de significations. Aucune trace d'irrévérence pourtant dans ce rejet complet de l'iconographie traditionnelle. Re-consécration, au contraire, due sans doute à l'engagement profond qui guide Chagall et l'éloigne de tout calque conventionnel. Preuve majeure de cette griffe qu'il appose dans la peinture et qui le rend unique parmi les artistes de son temps.

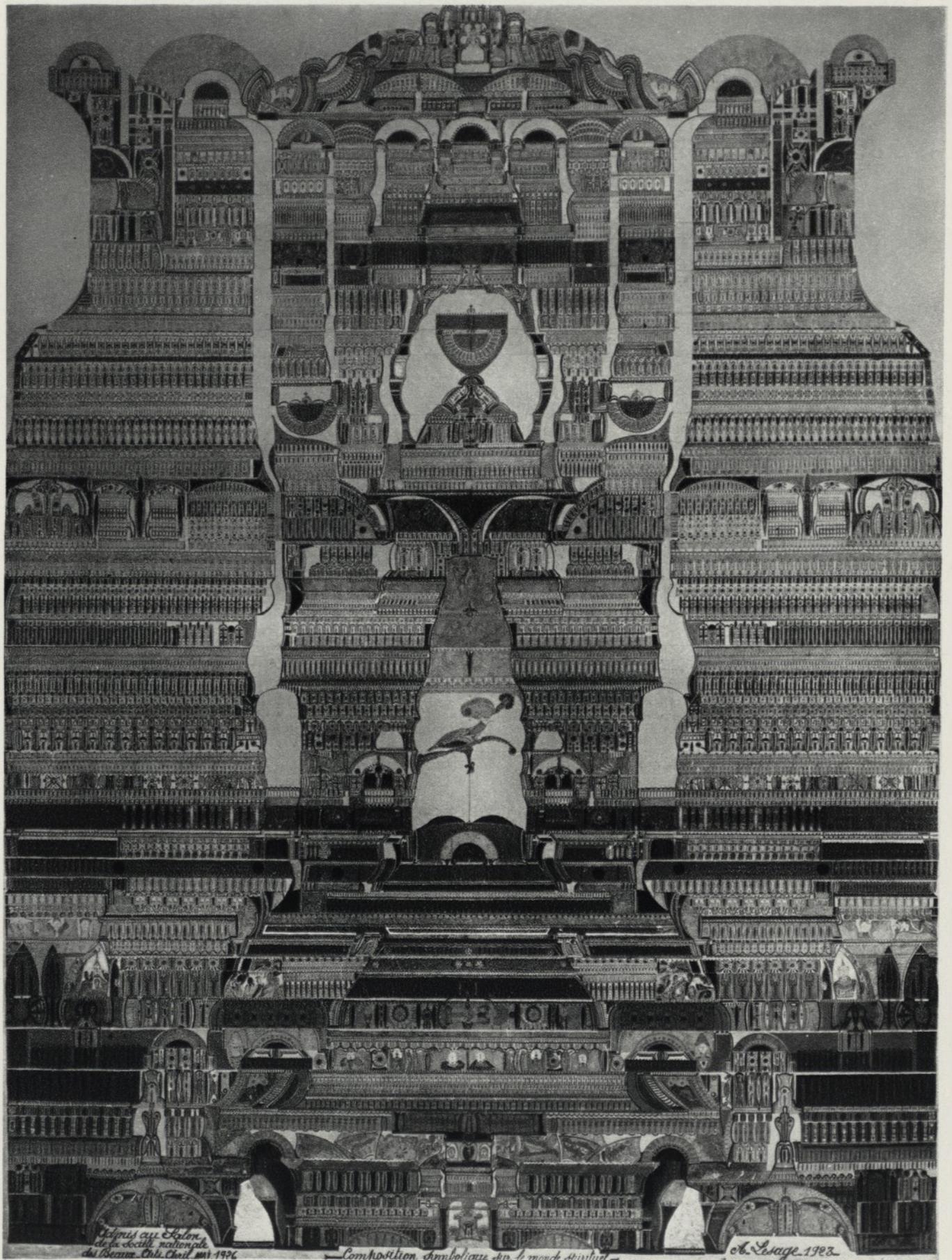
DORA VALLIER.

CHAGALL. Eliezer et Rebecca. Huile et gouache. 67 x 52 cm. 1931.



MARGUERITE SIR. Robe de Mariée. Taille 40. Entre 1944 et 1955.

L'art brut



LESAGE. Composition Symbolique sur le monde spirituel. 158,5 x 117 cm. 1923.

# Un acte de pur amour

par André Pieyre de Mandiargues

L'Art Brut au Louvre (dont le musée des Arts Décoratifs n'est qu'une annexe), voilà, tout de même, un fait assez provocant, une manifestation presque révolutionnaire et un acte de pur amour (envers des œuvres vouées par leur origine à l'obscurité), choses plutôt contraires à la règle de notre époque et qui m'ont donné des satisfactions vives. Pour lesquelles je me sens tenu de dire ici merci. Non sans un peu d'éclat. Car à l'égard de ces œuvres-là, dont je suis familier depuis longtemps, j'ai toujours ressenti une sorte de tendresse particulière, causée, je pense, autant par le manque d'audience qui est leur lot généralement que par le mutisme de leurs auteurs. Peintres, dessinateurs, sculpteurs, modelers, brodeuses, nous connaissons les noms de la plupart d'entre eux, ou bien c'est une fiche médicale qui nous fut fournie, mais la première notion à nous mettre dans la tête, quand devant leurs merveilleux travaux nous bayons, est que tous ils furent plus ou moins des prisonniers. Au cachot vraiment quelques-uns (rares); d'autres, le plus grand nombre, dans le sinistre confinement des hôpitaux psychiatriques; plusieurs enfin dans le demi-esclavage de l'atelier ou de la mine, ou dans la solitude que les banlieues et les campagnes ne manquent pas de refermer, comme une clôture, autour de l'homme qu'un certain manque de conformité fait mépriser sous l'appellation de simple ou de pauvre d'esprit. La création artistique, pour ces hommes et pour ces femmes que souleva une inspiration dont les résultats nous paraissent prodigieux, souvent dut être une fête qu'à eux-mêmes ils s'offraient, un luxe « fou » par lequel ils enchantèrent leur réclusion ou leur isolement. Exemplaires, à ce point de vue, sont le *lambris* de Clément et la *robe de mariée* de Marguerite, qui par leur fanatique acharnement ne laissent pas de serrer le cœur du visiteur actuel. Mais toutes les œuvres inscrites au catalogue de l'exposition ne procèdent-elles pas, de la même façon plus ou moins d'une sorte d'idolâtrie du créateur pour sa création? Je répondrais que oui, si la question m'était posée, et j'ajouterais qu'à mon sentiment la différence essentielle entre les œuvres de l'art brut et celles de l'art culturel (ou professionnel) se peut trouver en cette adoration totale, innocente et désintéressée dont les premières ont le privilège, tandis qu'à la naissance des secondes l'esprit de lucre et de vanité a toujours contribué pour quelque part. Les maniaques de l'art brut sont les mystiques de l'art.



CLÉMENT. Détail du Lambris de bois sculpté.  
170 x 380 cm. 1930-1931.



ALOÏSE. Napoléon III à Cherbourg. Peinture.

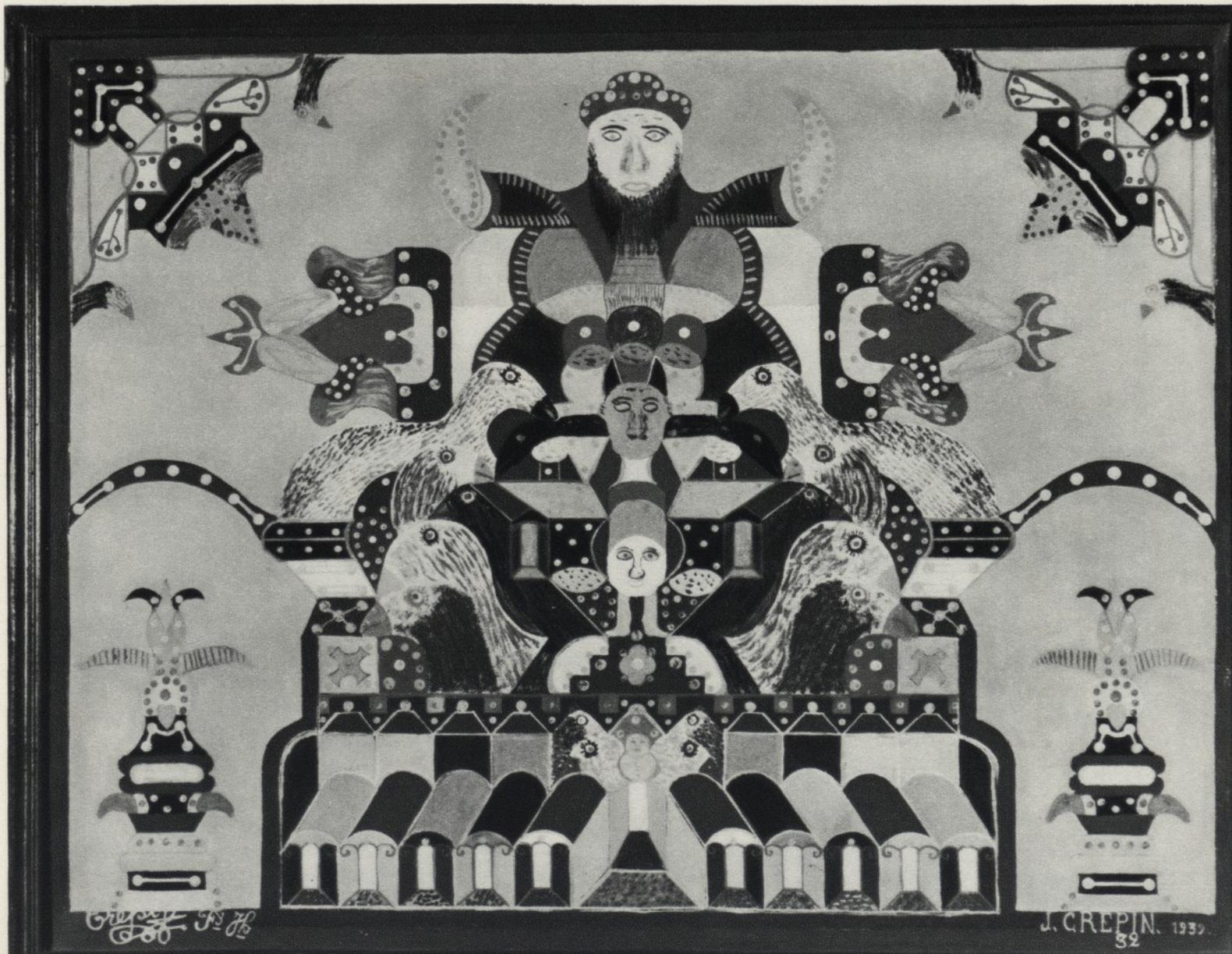
Et quand de l'exposition en question je disais qu'elle est un acte de pur amour, c'est par rapport aux œuvres brutes que je l'entendais; car son plus grand mérite (à mes yeux) est de remettre dans le circuit affectif de l'art contemporain des objets adorables, mais qui ne furent adorés que par leurs auteurs, au moment de leur élaboration, puis qui auraient été relégués dans l'oubli ou dans l'indifférence si l'attention de la « Compagnie » (dont le conseil suprême, comme on sait, siège sous la calotte crânienne de Jean Dubuffet) ne s'était tournée vers eux. Les voilà, maintenant, tirés de la nuit, exposés non loin des plus célèbres œuvres des artistes professionnels de tous les temps; c'est la provocation, c'est le fait séditieux dont j'ai parlé aussi. L'égalisation est le motif idéal des révolutions, qui se font par amour, non par haine, contrairement à l'opinion reçue chez les favorisés.

Deux remarques encore me paraissent nécessaires, parce qu'elles vont mettre en bon jour le caractère passionnel de la création artistique un peu singulière qui par la présente exposition est livrée à notre examen. La première est que l'activité des artistes bruts, qui n'a pas pour motifs le pain à gagner, la richesse à augmenter, les récompenses nationales ou internationales à capter, la réputation à soutenir, est généralement limitée

à une ou plusieurs périodes, parfois brèves, de leur vie. Ainsi l'artiste de l'espèce que nous considérons nous apparaît-il non comme un fonctionnaire ou comme un ouvrier mais comme un possédé (raison pourquoi la société préfère l'enfermer pendant ses crises), assez proche de l'homme dit « normal » quand il est sujet aux amoureux transports. La seconde, plus importante selon ma façon de voir, est que dans les arts professionnels la femme fut toujours située à un rang très inférieur par rapport à celui de l'homme, tandis qu'en la catégorie de la création brute elle égale absolument le mâle, comme dans l'amour ou comme dans l'exaltation mystique. En divulguant les collections de l'art brut, j'espère que l'on aura porté de sérieux coups à un préjugé stupide, comme tous ceux qui tendent à la surestimation de l'espèce masculine; j'espère que l'on aura démontré qu'en matière d'inspiration, comme en substance de flamme, la femme ne le cède à personne. Quant à la mise en balance de l'inspiration et de la culture, qui est, en ultime analyse, le sujet (inquiétant pour certains esprits, je le souhaite) de l'exposition de l'Art Brut, point n'est besoin sans doute que je dise où vont mes préférences!

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.

CRÉPIN. Composition.



# Un humanisme émotionnel

par André Nakov

Chaque époque a ses préférences, ses petites « folies », qui reflètent bien la « quatrième dimension » de l'art de ce temps, sa dimension la plus large et la plus « souterraine ». Sans les « chinoiseries » du XVIII<sup>e</sup> siècle, notre image de cette époque aurait été trop académique et vidée du contenu humain des formes. Certes on pourrait riposter qu'il ne faut pas abaisser les grands hommes à leurs faiblesses, les grandes époques à leurs modes, mais nos goûts, nos préférences ce n'est pas seulement une mode — c'est nous. Parfois, comme de la gorge d'un volcan inconnu, un mouvement, que nous avons jusqu'à présent considéré comme une simple mode, éclate et nous éblouit par la force de sa fraîcheur, par la nouveauté de la démarche d'appréciation artistique. Changeant de registre il devient un mode de sentir et de penser — une nouvelle esthétique. La magnifique exposition consacrée aux collections de la Compagnie d'Art Brut (1) nous a posé d'emblée le problème des

dimensions qui séparent la précarité d'une mode artistique de l'importance historique que prend à nos yeux ce même mouvement, que le sérieux et la profondeur de la recherche artistique imposent comme un nouveau courant esthétique.

Cette exposition est une des plus importantes qu'on ait jamais consacrées aux créations des artistes « non cultivés », ou plutôt « inciviques » si nous voulions adopter le point de vue de Jean Dubuffet, dont l'introduction au catalogue est intitulée « Place à l'incivisme ». La moitié des œuvres exposées dans les salles du Pavillon de Marsan représentent le travail des aliénés — ce qu'on appelle scientifiquement depuis une vingtaine d'années « l'art psychopathologique ». Depuis la mémorable exposition de peintures et de sculptures des malades mentaux qui a eu lieu en 1946 à l'Hôpital

(1) L'Art Brut — Paris, Musée des Arts Décoratifs. Du 7 avril au 5 juin 1967 (680 numéros au catalogue, préface de Jean Dubuffet).

MOINDRE. Temple, Sphinx et Pyramides. 51 x 41,5 cm. 1940-1957.





AUGUSTE FOR. Monstre ailé à queue de poisson.

Sainte-Anne à Paris, l'intérêt pour ce genre de production artistique ne cesse de s'accroître; les sociétés d'art psychopathologique pullulent dans le monde; de nombreuses publications (2), congrès et expositions, augmentent d'année en année notre connaissance psychiatrique et psychologique du contenu des images. Le dernier de ces panoramas a eu lieu au mois de novembre (toujours à Sainte-Anne) et l'on prépare déjà le suivant pour le début de juin 1967, quand le Congrès international d'art psychopathologique se réunira à Paris.

L'activité de ces sociétés, quoique très fructueuse au point de vue médical, ne se situe que dans les voisinages de l'art; leur intérêt principal étant scientifique, elles n'attirent pas suffisamment l'attention des critiques et historiens de l'art. Par sa démarche artistique et son orientation purement esthétique, la Compagnie de l'Art Brut se place d'emblée dans le domaine de l'Art (avec un A majuscule). Son activité (dont le pilier central est Jean Dubuffet) est une prise de position esthétique en face de l'art contemporain, ce qui, en plus de la magnifique qualité de ses collections, doit retenir l'attention du public. Les salles du Pavillon de Marsan n'abritent pas une collection dans le style, excentrique à nos yeux, des « cabinets de curiosités » répandus à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle (le cas le plus célèbre en France étant celui de l'Aixoise Peiresc), ni les fruits d'un « hobby » artistique collectif. Cette collection est l'expression d'un nouveau « moment

(2) Voir le livre de R. Volmat — « L'art psychopathologique », qui contient une importante bibliographie.



LE PRISONNIER DE BALE. La gare mondiale. Détail.



MAISONNEUVE. Tête cornue.

esthétique », une des caractéristiques majeures de l'art de la seconde moitié de notre siècle. Les écrits de Jean Dubuffet en sont le meilleur témoignage. En effet cet artiste, dont la grande rétrospective au Palazzo Grassi de Venise en 1964 a éclipsé la célèbre Biennale, est à l'origine du mouvement. Il lui a apporté la couleur principale — la considération artistique. Comme à un certain moment de la Renaissance italienne l'approche purement artistique de l'antiquité classique a été l'affirmation d'un nouvel humanisme, qu'on n'hésiterait pas aujourd'hui à appeler « émotionnel », de même l'amour que Dubuffet porte à des objets, considérés auparavant avec la froideur de l'œil du savant (soit-il le meilleur ami du malade — le psychiatre), est le signe d'un nouvel humanisme: « l'humain » s'élargit, enveloppant non plus seulement les « chefs-d'œuvre », mais aussi la totalité de l'expression artistique de l'homme, qui de cette façon est apprécié et aimé dans son intégrité. Freud nous a montré que les « actes manqués » ne le sont point et les a intégrés dans notre totalité psychique, de même Jean Dubuffet intègre dans notre cosmos artistique des œuvres que nous consi-

dérons jusqu'à présent comme manquées. Il suffit d'avoir l'œil frais pour s'apercevoir que le « marginal » est fréquemment bien plus intéressant, par sa complexité et par son outrance, que le « classique », dévalorisé rapidement par l'utilisation trop mécanique de ses canons.

La préface au catalogue de l'exposition est un manifeste artistique, qui a pour notre époque la même importance que les manifestes surréalistes pour les années trente. Les militants de l'art brut continuent dans un certain sens leur démarche, leur recherche de l'inconscient artistique, d'une « impulsion créative pure ». A l'art « culturel », qui est un « jeu de société futile et fallacieuse parade », est opposée la « création cérébrale surgissant en toute spontanéité et ingénuité dans sa pureté BRUTE ». La hardiesse de cette déclaration de l'artiste et son audacieuse position esthétique ne doivent pas nous choquer si nous nous rappelons que cet acte créateur (car il l'est certainement) répond à la crise de l'art abstrait des dernières années. Ce nouveau « retour aux sources » est une constante du cheminement des styles. L'avènement de l'Art Brut se place dans la même caté-

gorie de réactions artistiques que l'intérêt témoigné par les expressionnistes allemands, groupés autour de la revue « Der blaue Reiter », pour les « ex-voto », et celui de l'avant-garde moscovite du début du siècle pour les images populaires (les « liubok »), tandis que l'extraordinaire succès des « naïfs » était la consécration officielle de ces goûts. Il est difficile en ce moment de déterminer la réelle portée du mouvement de l'Art Brut; même s'il ne restait dans l'histoire que le témoignage de ses collections, cela suffirait, car elles sont magnifiques.

Parmi les 680 œuvres présentées, plusieurs méritent notre attention. Dès l'entrée nous accueillent les couleurs vives et très « féminines » d'Aloïse. Ses grands cartons, disposés en hauteur, nous ouvrent un monde merveilleux, dans lequel le paroxysme de la forme n'est pas toujours de rigueur. Nous avons la joie de découvrir plusieurs vrais artistes: Wölfli, Lesage, Laure, Anaïs, Rose Aubert, Joseph Crépin, Palans, Scottie — ces noms ne figurent pas dans les dictionnaires d'art, et pourtant... Commençons avec les tableaux de Joseph Moindre (1888-1945). Ce Normand fut un simple marchand de fonds de commerce à Paris. Il ne s'intéressa à la peinture qu'à l'âge de 50 ans. Ses tableaux, quoiqu'un peu gauches dans le dessin, témoignent d'un rare sens de la couleur, et j'aime l'expression de ses « sphinx » et de ses personnages inspirés de la mythologie classique! La « Montagne Cachemire » de Rose Aubert est un très beau paysage abstrait, possédant une extraordinaire fraîcheur de coloris. En parcourant les salles, nous ne pouvons pas nous libérer de nos réflexes de classifications et de rapprochements: la poésie onirique de François le Goff nous fait penser à Miró (« Eclipse Soleil-Lune »); devant certains dessins schizoïdes nous évoquons instinctivement le nom de Paul Klee. Le petit tableau intitulé « Napoléon » est une magnifique étude dans le style des collages « lettristes » des cubistes des années 1912-1915. Les rassemblements de coquillages de Maisonneuve nous rappellent, par la démarche artistique, et plus encore par les résultats obtenus, les « portraits végétaux » d'Arcimboldo. Sa fantaisie transforme la nature morte en un caprice organisé et parfaitement lisible. L'art revient à une de ses formes essentielles — il est un jeu.

Le tronc d'arbre sculpté du Yougoslave Zivcovic est une des sculptures les plus fantastiques qu'on puisse imaginer: l'expression des petits visages qui peuplent sa surface nous rappelle les figures « vides » et tragiques de Munch. Son « Monstre » est inoubliable, ainsi que la vertigineuse complication des constructions transcendantes, minutieusement ordonnées, de Lesage. L'ordonnance décorative, presque maniaque, des « Motifs » de Scottie (« En forme de Vase », « En forme d'Arbre ») voisine avec la difformité incontrôlée des « Rinâûsêrôses »! de Gaston Duff, qui forment des créatures fantastiques aux lignes ondulantes. Mais quand nous arrivons devant les panneaux de Wölfli et de Lesage

toute comparaison est impossible: c'est un autre monde, aux forces vertigineuses ordonnées avec une étonnante précision.

Les dessins de Laure ou les compositions de Jeanne Tripiet sont pleins de charme. Les broderies de cette dernière témoignent d'une grande sensibilité lyrique. Les dessins du « petit dossier » où l'écriture est mélangée à la tache de couleur nous rappellent les commencements de l'œuvre picturale du célèbre poète et philosophe indien Rabindranath Tagore — le sentiment d'un esthétisme total le conduisit aux arrangements « picturaux » des corrections dans les textes qu'il venait d'écrire. La recherche du beau dans les « barbouillages » de l'écriture, la naissance du geste de l'artiste, le premier sentiment de la beauté... quoi de plus touchant? C'est la principale qualité de cette exposition: un sentiment de sincérité; la recherche de la beauté non fabriquée, non apprise.

Léonard de Vinci conseillait aux peintres de regarder un sujet dans un miroir pour mieux le saisir. L'art brut est-il un de nos miroirs, le miroir d'une nouvelle esthétique — plus libre et moins académique dans sa recherche de l'Homme, qui abandonne aujourd'hui le visage, absolu et trop parfait dans sa beauté, d'Apollon, pour se refléter dans la multitude de l'Art Brut.

ANDRÉ NAKOV.



WÖFLI. Le grand chemin de fer de Baud-Zorn Tobel. 1911.

# Dubuffet au logis

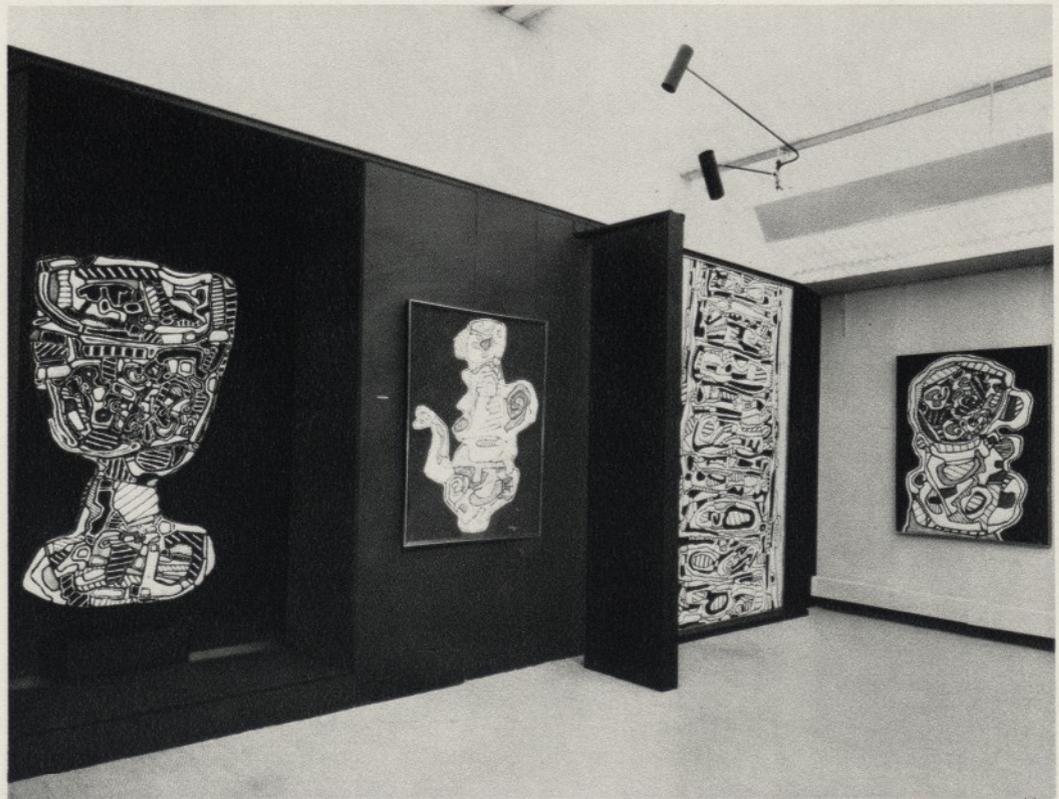
par Max Loreau

Qu'on se souvienne: en juillet 1962 apparaissent des êtres et des sites faits de pièces rouges et bleues dont certaines présentent des hachures. Ces alvéoles s'emboîtent à la manière de divagations mentales: tout à la fois précis comme des concepts et cheminant sans but, à la recherche d'une forme précaire qui se dérobe toujours, échouant à se pourvoir d'une identité; sortes de concepts sans repos, d'abstractions vagabondes. *L'Hourloupe* est née. Se mettent alors à proliférer, sans désespérer un instant, tableaux d'errance et de pullulation où le monde se trouve emporté dans le jeu des surgissements et évanouissements, dans le courant des existences éphémères: paysages illimités, fantômes agressifs en quête de consistance, surabondants déserts d'écriture — faits d'une écriture qui aurait perdu la parole. Avec *L'Hourloupe*, Dubuffet vient d'entonner son chant à la gloire de l'erreur, il tisse patiemment de toile à toile sa contribution erronée à l'erreur. Pendant près de deux ans, ce chant sillonne des espaces démesurés — à savoir, d'où est absente toute dimension. Puis, peu à peu, en 1964, venant à changer de tessiture, il commence à gagner notre site le plus familier et nos serviteurs les plus sérieux, affectant ainsi ce qui est le socle même de notre sécurité: demeure, outils et objets d'intérieur. Tout l'espace domestique demande aussitôt à être reconstruit sur de nouvelles (dé)mesures, mais ce traitement n'est pas fait pour inspirer confiance: notre existence la plus assurée s'en trouve toute déhanchée et dégingandée. Probes objets d'utilité se mettent à *filer* mauvais coton, à cakewalker, à vivre étrange vie, si étrange qu'on ne sait plus par où les *prendre*. Sont-ils d'ailleurs encore bien faits pour être pris de poigne solide comme on saisit le marteau et la tenaille: l'œil fixé sur ce qu'ils servent à fabriquer, sur leur mission. Sont-ils fait pour être pris comme poissons en gelée: enfermés dans leur destin d'humbles moyens, éternellement sacrifiés et commis à satisfaire de nouveaux besoins? La déambulation de Dubuffet dans le gîte qu'il s'aménage, suivons-la pas à pas pour reprendre les choses par le geste du peintre. Il se construit un logis. Mais quel logis? Et sur quel sol bâti?

Les êtres peints ici sont dénommés *ustensiles*. Il ne faut donc pas s'attendre qu'ils soient objets de nature morte mais au contraire réalités d'une nature plutôt vive. Non pas faits pour être regardés mais pour être, au sens propre, manipulés, pour servir d'outils. Plus exactement encore: ils ne sont pas destinés à *servir* d'outils, mais ils se montrent pour *être* outils, outils pensants, qui font *corps* avec la pensée que leur action suscite et met en scène. Ils ont cessé de se soumettre à leur con-

dition d'êtres subalternes qui abandonnent à d'autres la tâche de régir la pensée; ils sont excitateurs de pensée qui se font pensée eux-mêmes. C'est donc de l'intérieur que les ustensiles proposés au regard ressaisissent la pensée: ils sont ainsi des opérations du corps et de l'œil captées sous l'angle de la pensée qui se déroule en elles. L'outil devient action et l'action prend corps d'outil. Tel est le curieux circuit mental à quoi nous invite l'univers domestique de Dubuffet: il donne à voir des objets qui, sitôt perçus comme tels, se prolongent en action vécue — donc en non-objets —, en opération de pensée, laquelle, achevant son mouvement, laisse au dehors sa trace et se dépose dans la figure d'un outil, tout chaud encore de l'agitation qu'il vient d'être. La transformation du visible imposée par ces toiles s'éclaire. Rompant avec l'habitude millénaire, le peintre n'est plus seulement du côté du dompteur; il a pris également le parti de l'outil, au point de rendre caduques les notions traditionnelles. Du dompteur ou de l'outil, qui dirige l'autre? L'antique question — et ses culs-de-sac non moins antiques — perdent ici tout sens. Les ustensiles surprenants et fervents qui en résultent sont de véritables concentrations de forces mal contenues, qui les cabossent et les conduisent au bord de l'éclatement. Ils sont conflits de poussées qui se canalisent et prennent tournure d'objets. Outils se muent en forces qui s'achèvent en outils: ils sont donc la coulée même de la pensée; non pas de la pensée au sens où on l'entend d'habitude: pouvoir de contempler et de sauter de forme à forme; mais pensée au sens de ce qui prend prétexte d'une forme pour devenir traçage — donc force — et reprend ses esprits en se ramassant dans une forme. Agitation de pensée qui prend fin dans une trace, trace qui repart en circulation: c'est le mouvement qu'appellent indéfiniment les ustensiles de Dubuffet. Vie, la circulation; mort, la trace. On comprendra donc aisément qu'un double parfum de vie et de mort soit profondément attaché à tous ces objets — et aux lieux qu'ils habitent: d'où la sorte de joie lugubre, d'exaltation désertique, de jubilation grinçante qu'ils dégagent. Cette pulsation de vie et de mort est d'ailleurs incluse dans le principe formel même de *L'Hourloupe*, qui est graphisme indéterminé se repliant en cellules indéterminées sans que celles-ci viennent interrompre le mouvement continu du graphisme.

Par cette duplicité foncière, ces ustensiles méritent bien l'épithète d'*utopique* qui leur a été attribuée par le peintre (à l'occasion d'une première exposition partielle à la Galerie Fraser, printemps 1966). C'est qu'ils sont là non pas pour être utiles à l'accomplissement d'une tâche pratique *définie*



Vue d'ensemble de l'exposition Dubuffet (Ustensiles, les Demeures, Escaliers) à la Galerie Jeanne Bucher (juin-juillet 1967).

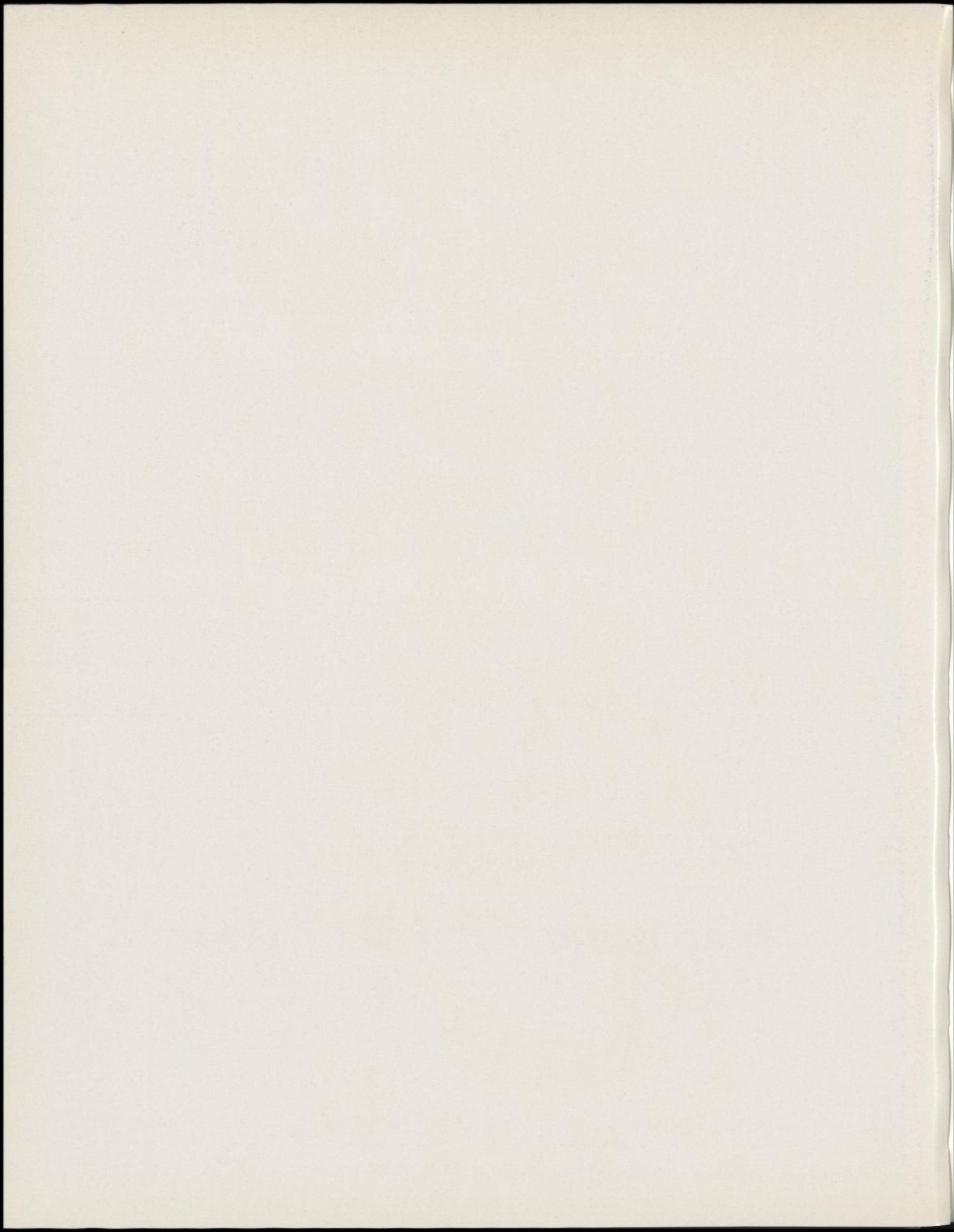


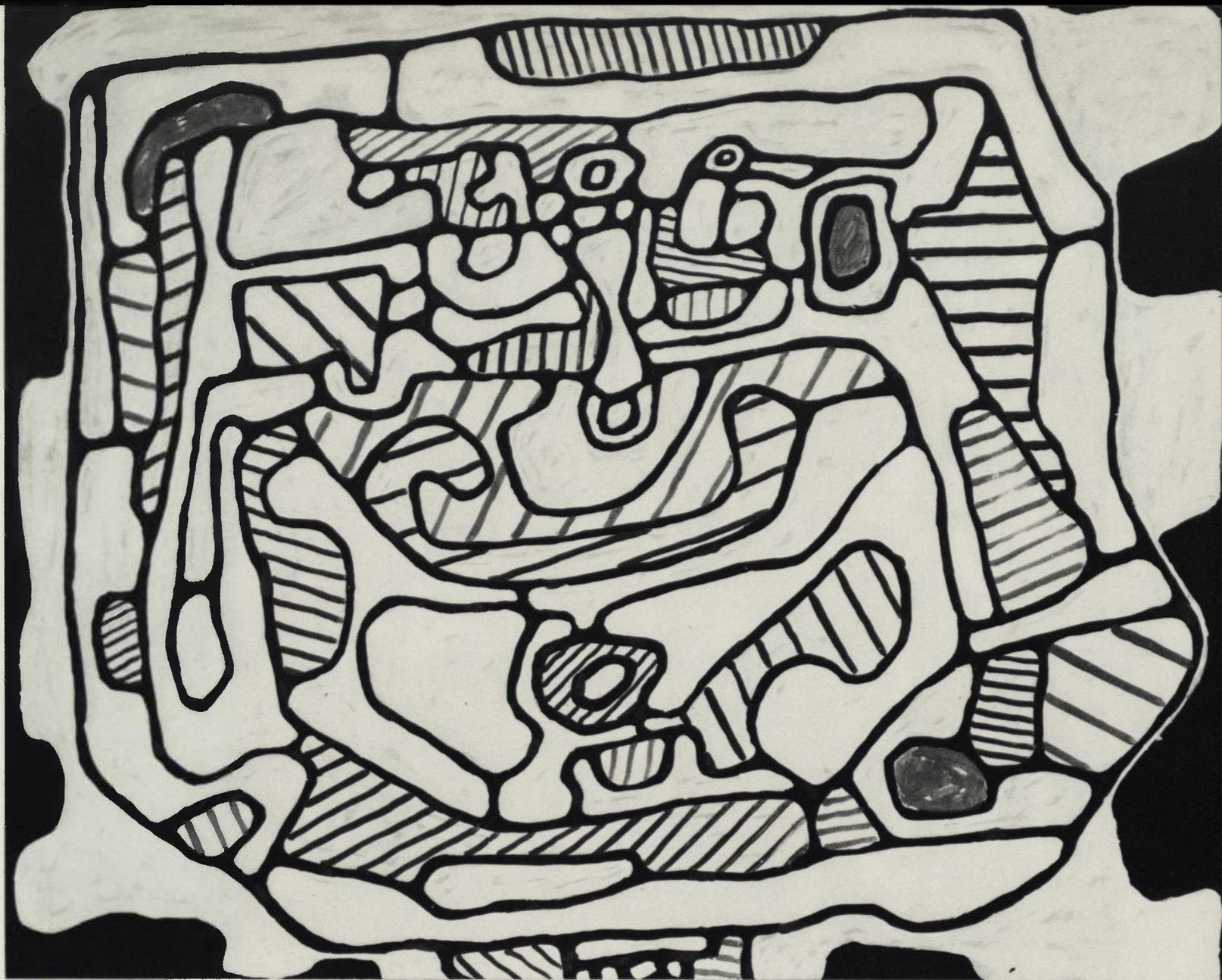
DUBUFFET. Le verre d'eau V.  
Vinyl sur toile. 250 x 129 cm.  
1967. Galerie Jeanne Bucher  
et Beyeler (*Ekta Luc Joubert*).



DUBUFFET. Personnage.  
Gouache, 1967.

J. Dubuffet  
67





DUBUFFET. Illustration du Lavabo (Lavabo IV). 4 Mars 1965.

d'avance, mais pour provoquer le vagabondage de pensée qui accompagne l'action de l'ustensile. Celui-ci est l'ensemble illimité des trajets de pensée qu'il déclenche et évoque. Et cette danse de l'esprit a une tonalité propre à chaque objet: la bouteille et la tasse de thé ont toutes deux l'humour aqueuse, mais la première engendre les remous de la houle contenue dans un monde clos, tandis que la seconde, indissociable de la cuiller qui tourne, tend à imprimer au fil des pensées qui s'éparpillent un mouvement rotatoire analogue à celui des aiguilles de l'horloge. Tous ces courants mentaux ont pour effet de brouiller et effacer la destination de l'ustensile. Par là l'outil cesse d'être instrument pour se faire circulation de courants mentaux; il est donc évanouissement de l'outil, ou si l'on préfère, outil de nulle part — utopique —, faux et aberrant ustensile qui se soustrait aux lieux bien définis de l'espace utilitaire pour n'être plus que la *pensée d'humour* — sillon qui s'avance continûment (donc sans but discontinu particulier) et déroule à foison des formes caduques aussitôt renouvelées.

Cette mise au point faite, il est temps de passer à un examen détaillé des éléments les plus marquants qui composent la demeure. Au premier coup d'œil, quelques grandes masses s'imposent: les *Escaliers*. De l'escalier ordinaire, ils n'ont que les marches et contremarches, dont le profil est vaguement esquissé sur les bords. Pour le reste, mieux vaut s'en remettre au souvenir du geste. La continuité de leurs plissements successifs introduit dans une ascension pensante qui escaladerait des degrés non perçus, les transformant en marche à l'amble. Dans ces escaliers, il n'y a plus que mouvements de jambes, d'épaules et de tête, d'épaules qui sont jambes, de jambes qui sont tête, et de mains qui dans la tête agrippent la rampe comme si elles étaient jambes ayant roulement d'épaules. Ce qui vit là est traversé d'yeux à profusion: plus exactement, d'yeux en parcours et d'une tête fourmillante errant en zigzag, s'organisant dans l'espace au fil d'une marche, d'une pensée muée en escalier myriadique qui posséderait en soi une foule de ressorts et engendrerait tout autour de soi des mouvements d'avancement et de retrait,

des trajets tortueux et tâtonnants: tout ce tissu spatial déployé par le corps qui gravit, cette masse apparemment simple de reptations et de tâtonnements accélérés qui développent en tous sens un espace infiniment mouvant et proliférant. A tel point que le net et probe escalier prend l'allure d'une pensée à mille pattes dont les mouvements incertains seraient canalisés par une direction commune privée de tout but. Sa sobre géométrie se réduit à une sorte d'infini rouleau de papyrus dont les remuantes écritures seraient comme un croisement de précolombien et d'accordéon. Tantôt, plus qu'à un immense grimoire, l'escalier fait penser à une stèle pour élever au plus haut du zénith, à quelque totem de l'illimité: ainsi le monumental « *Escalier funéraire pour Jacques Ulmann* » (mai 1967) destiné à célébrer la mémoire de l'ami disparu. Quelle que soit sa disposition — plus dur, plus tendu ou plus fluide —, il contraint l'esprit à de prodigieuses acrobaties; combinant dans un visible unique un espace dressé vertical, l'espace déhanché d'une marche ascendante et le réseau grouillant d'une pensée fureteuse, il joue sur plusieurs plans, condense les registres les plus hétéroclites et s'éploie en une gigantesque métaphore qui fait la roue.

L'escalier conduit au *Fourneau à gaz*. Les cuisinières à gaz sont par nature commises à cuire. Mais à cuire quoi? A en juger par l'apparence, elles sont ici têtes pleines de tortueuses et vivaces chimères où tout ce qui passe est emporté dans le même brasier; pensées sérieuses et courants fous y sont portés à fusion: nivelés, égalisés par la température, sans nul privilège pour les unes ou les autres. C'est donc à chauffer les esprits que s'occupent ici les fours.

Il peut se trouver aussi que l'escalier conduise, par un détour moins familier, à un *Verre d'eau*. Un tableau commencé par une volée d'échelons s'achève en un verre à pied, qui tiendrait le milieu entre la flûte et le ballon si ses parois ne présentaient pas ici et là des marches et son eau, quelques becs-à-gaz. Est-ce l'escalier qui est devenu liquide, ou l'eau qui s'est changée en pierre? Le produit de ce caprice est un instrument généralement réservé à l'usage des spirites: verre à déchiffrer la grande marche du monde. Il arrive que le verre ait taille moins ambitieuse: d'une tête au cou fluet. Il peut alors prendre l'apparence d'un visage aztèque, yeux malfaisants et charriant flots noirs, qui ressemblerait à un champignon affolant et hallucinatoire, déhanché sur pied, aux humeurs obliques et déséquilibrées (*Verre d'eau noir et blanc*). Tantôt aussi, il mène combat contre un milieu hostile. Dans ce cas, il est, de tout son être, force agressive: verre qui par le haut est visage de profil et dont le pied s'épanouit en une manière de tête ricanante, vue de face et plongée dans un paysage tout aussi « têtue » qu'elle (*Verre d'eau I*).

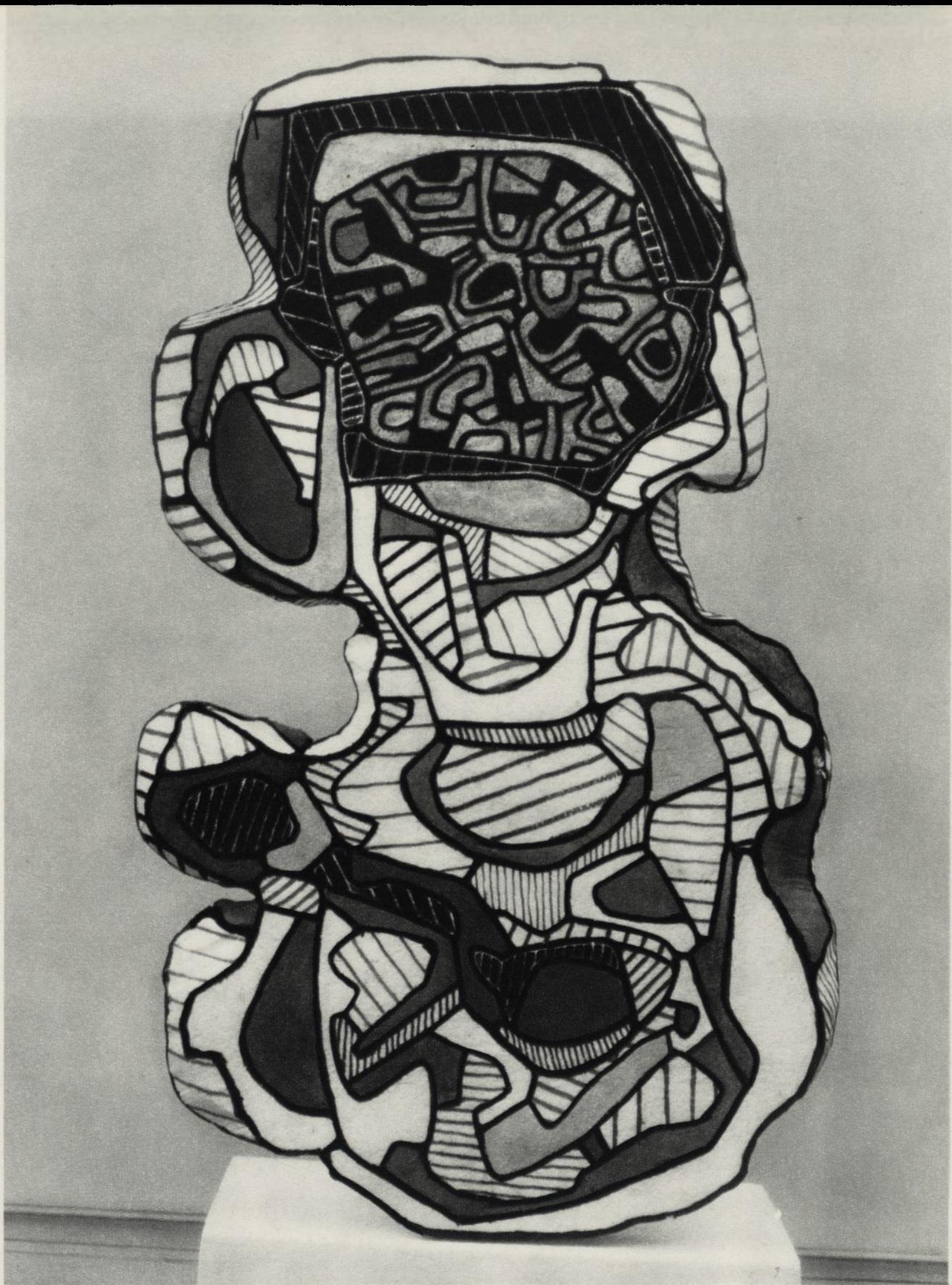
L'itinéraire est encore jalonné de *Cafetières* et de *Théières*, d'*Horloges* et de *Tasses de thé*, d'horloges qui contiendraient du thé, de tasses qui se

sentiraient une vocation d'horloge et n'attendraient que quelques ressorts et bricoles mécaniques pour se mettre à marquer l'heure. Plus inquiétantes, quelques paires de *Ciseaux* lourds et massifs, volants et violents, grands oiseaux pleins de castrations et d'ardeurs sécatoires majeures, gorgés de fils invisibles à couper tout autour. Rôdent également un peu partout de fidèles *Lavabos* aux coulées pensives et peu cohérentes, dont cherchent à se rapprocher des *Robinets* énormes qui contiennent mal de fluants afflux faits pour le lavabo propice. Viennent s'ajouter à cela *Bouteilles* et *Lits*, *Bars* et *Pianos*, *Livres* et *Tournevis*. Pour loger ces rafales de pensée, Dubuffet s'est fait architecte. La *Demeure* qu'il leur a construite est à l'image des objets qu'elle abrite. Elle n'a rien de la masse d'édifice si stable et si solide à quoi nous sommes accoutumés; elle tient plutôt du cocon. On la dirait élucubrée à l'aide de matériaux fluctuants, dont la base serait fournie par une sorte d'infini *logos* de la marche et du repos: comme si le gîte se bâtissait au fil des mouvements qui l'habitent, le dessinent et le tressent, et tournent fous en lui.

Chemin faisant, d'autres travaux sont venus s'intercaler et se greffer là-dessus: je veux parler de recherches sur des matières nouvelles qui elles aussi ont donné lieu à d'étranges objets, entraînant la peinture sur la voie du relief. En 1966, en effet, Dubuffet demande à une substance synthétique, presque immatérielle tant elle est légère, de lui exciter l'imagination; son nom n'est pas sans évoquer Ulysse et ses divagations marines: on l'appelle *polystyrène*. Et le peintre bricoleur se met bientôt à se meubler de *Tasses* découpées au coupe-gigot électrique, de *Théières* sculptées au fer à souder et creusées à la cuiller chauffante, de *Verres* façonnés au fil électrique mou dans des plaques de deux mètres de haut. Puis, les peint au vinyl: tantôt sur une face, tantôt sur les deux. De ce traitement, les anciens ustensiles sortent parés de vertus nouvelles: c'est comme si l'aberrant se voyait soudain promu au rang d'être réel, mais en même temps son poids dérisoire, associé à un vaste volume, amplifie par contraste son irréalité: matérialisé, il n'est que plus immatériel. Les objets, qui scintillent infiniment du grain neigeux de la matière, chantent ainsi chant plus utopique par l'extrême légèreté de leur support. La tasse de thé pour cyclope nous pèse quelques grammes: déjà en train de s'envoler, près de s'évanouir; et la théière ascétique erre à pas de fantôme. La matière est fragile hélas, et le polystyrène trop tendre. Aussi certaines pièces ont-elles été transférées, par voie de moulage, sur une substance dure capable de défier l'action du temps. Gagnant l'éternité, la sculpture a perdu ses chatoiements homériques: le polystyrène s'est mué en *résine stratifiée* sur laquelle un technicien sorcier — du nom de J.A. Cante — a réussi à transporter directement et sans retouche les peintures originales.

En définitive, que les objets soient sculptés ou peints sur toile ne modifie en rien ce qui fait le





DUBUFFET. Tasse de Thé H. 19 Août 1966.

fond de leur apparence; d'être travestis en pensée gesticulante, en événements du continu, les ustensiles prennent tous même tournure d'outillage pour dames voyantes. Ce ne sont partout qu'êtres en transition, informes, pourrait-on dire, puisque leur forme n'est là que pour se déformer et inciter à la circulation: sorte de moyens de transport pour voyageurs de l'espace mental. Tasses dont le thé vire à la pendule; demeures suspendues dans le

vide, aux pièces pleines d'affolement, aux escaliers qui tournent; escaliers qui tournent au grand verre de voyance; monde d'esprit qui rentre en théière. Et par-dessus tout cela, sonne secrètement le grand éclat de rire qui scande le désordre et la fragilité des ordres lorsqu'ils sont vus depuis le lieu de leur révolution.

MAX LOREAU.

*Mai 1967.*

# Ustensiles utopiques

par Lawrence Alloway

Les œuvres de la série *Ustensiles utopiques* appartiennent, en majeure partie, à la période que Dubuffet a baptisée, d'un mot de son invention, « l'Hourloupe ». Ce nouveau style, défini par des contours appuyés, des rouges, des blancs et des bleus s'assourdisant en des pourpres et des violets, est apparu brusquement. Le mot servit de titre à un petit livre publié en juillet 1962. C'est

au début de 1963 que devait s'affirmer ce style dur, net, dans une série de toiles denses, saturées, représentée dans cette exposition par « Veglione d'ustensiles ». Dans certaines de ces peintures, les formes n'étaient qu'à moitié cachées par la grille des lignes rigoureuses; mais d'autres tableaux, dénués pourtant de tout caractère abstrait, ne se laissaient pas facilement déchiffrer en tant que figures ou objets. Au début de 1964, Dubuffet peignit une « Parade d'objets » qui annonçait la toute récente série de tableaux à objet unique. Aux œuvres de 1965 Dubuffet a donné le nom d'*Ustensiles utopiques*. Les ustensiles, en tant qu'objets usuels, sont de bonnes dimensions, ils sont bien là, présents, mais le qualificatif « utopique » laisse supposer que le contraire est tout aussi vrai. L'utopique est conceptuel, irréel et, au moins dans le présent, inutilisable. C'est l'élément utopique qui est nouveau dans *l'Hourloupe* et exige une définition, car il constitue un changement radical dans la signification de l'art de Dubuffet.

Il ne faudrait pas penser que les œuvres récentes de Dubuffet consomment une rupture complète avec ses précédents tableaux et qu'elles exigent

DUBUFFET. Ciseaux IV. 146 x 114 cm. 1967.



une approche entièrement différente. Cependant, écrivant à propos de *l'Hourloupe* en 1964, Dubuffet prenait la défense des peintres qui ne se proposent pas d'élucider la réalité elle-même — ce qui est considéré généralement comme le but final de l'art. « Soit que leur caractère les porte plutôt à créer qu'à comprendre, soit qu'ils aient peu de confiance dans la notion même de vérité au point que cette notion leur apparaisse oiseuse, ils se donnent pour but de montrer (se montrer) des choses *qui n'existent pas* ... Ne peut-on légitimement aussi bien, une fois au moins — pourquoi pas, dans certains cas, une fois pour toutes? — prendre, au lieu du parti de la vérité (elle n'est pas moins mouvante), celui des changeantes erreurs et des leurres et y assu-

mer avec entrain notre fonction de danseur ivre? »

Dans cette citation, le pronom « ils » désigne, de toute évidence, Dubuffet. Ce texte est bien éloigné des réactions de critiques qui considéraient *l'Hourloupe* comme une affirmation de principes décoratifs. En fait, la couleur vive et le motif linéaire forment un écran décoratif que Dubuffet a chargé de significations neuves. L'élaboration formelle de ces toiles constitue un obstacle à leur identification, une diversion qui leur permet d'échapper à l'humain dont les œuvres antérieures étaient toutes pénétrées.

Le monde de *l'Hourloupe* est logique mais artificiel, systématique mais non primitif. Les taches colorées sont aussi dures que des blocs de glace

DUBUFFET. Demeure IV (à l'escalier d'entrée), Mars 1966.







DUBUFFET. Le verre d'eau. Polystyrène expansé peint avec Flash. Haut: 198 cm. 1967.

superposés. Le contour est le cloisonné de l'aliénation. L'aspect décoratif évoque l'ordre crispé de l'artiste schizophrène, dont la logique rigoureuse s'oppose au milieu ambiant: n'étant ni avec lui, ni hors de lui. Au cours des deux dernières années, Dubuffet a constitué son Musée de l'Art Brut; il a sorti de l'ombre, aux Etats-Unis, ces œuvres dues à des artistes psychopathes, inexpérimentés, pour les envoyer à Paris et les cataloguer. Ainsi s'est-il intéressé à l'œuvre en tant que produit de l'hallucination systématique et de la contrainte psychique, en tant que système complexe de références fermé sur soi-même.

La précédente série d'œuvres de Dubuffet, *Paris Circus*, avait été élaborée dans un esprit joyeux, un esprit de fête, mais s'était achevée dans l'étrange et l'irrationnel ou, du moins, dans ce qui semblait tel: la construction appuyée et la maussaderie des derniers tableaux frappaient, en effet, par contraste. Les figures de ses premières œuvres, étendues devant nous comme des crêpes, ou dressées comme des monolithes, gardaient néanmoins des liens réels avec nos propres corps. Les figures de *l'Hourloupe*, en revanche, faites de nageoires et de pétales rigides, s'inclinant, se courbant dans des attitudes étrangères au corps humain, se situent exactement à l'opposé des premières. Ces objets, à première vue banals, se perdent dans un labyrinthe de formes arbitraires qui empêchent la reconnaissance et la familiarité. Les premières œuvres de Dubuffet en appellent à notre intimité avec toute matière et à notre intuition de tout phénomène vital, tandis que *l'Hourloupe* constitue un monde parallèle, lointain, arbitraire.

L'art de Dubuffet, au moins depuis 1943, a été marqué, à un degré prodigieux, par le doute et l'énergie. Son énergie incroyable s'est manifestée dans l'abondance des œuvres, dans la diversité des moyens d'expression; ses doutes l'ont gardé de la répétition mécanique de ses succès ou de l'exploitation des mêmes idées.

Chaque période a été caractérisée soit par une extension organique de l'œuvre en cours, soit, comme en 1946 et 1965, par une révision rigoureuse des positions antérieures. La première fois, en 1946, ce fut pour promouvoir une réhumanisation radicale de l'art qui eut, entre autres conséquences, celle de bouleverser considérablement la sensibilité générale. Le deuxième mouvement, accompli par *l'Hourloupe*, est de se détourner du monde et de construire une fantastique solution de rechange au problème: *où sommes-nous?* — un monde parallèle, produit de l'élaboration systématique. C'est cette idée qui était présente à l'esprit de Dubuffet, quand il demandait, dans le passage cité plus haut: « A-t-on perdu le goût des fêtes de l'arbitraire et du fantasque et ne veut-on plus que s'instruire? » La « fête » est ainsi identifiée aux motifs stéréotypés et à l'horreur du vide qui donnent à ses œuvres nouvelles un éclat et un lyrisme trompeurs.

LAURENCE ALLOWAY.

Avril 1966.

# La gravure chinoise

par Jacques Pimpaneau

SOURCES  
ORIENTALES  
DE LA  
FIGURATION  
CONTEMPORAINE

Il peut paraître incongru, pour le premier article sur l'art chinois dans cette revue, de présenter des gravures, créations un peu en marge de ce qu'on appelle l'Art. Pourtant, quand il s'agit d'un genre mineur, où l'artiste est considéré comme un simple artisan, il est plus aisé d'en apprécier les productions que lorsqu'une profonde culture permet seule de donner aux œuvres leur dimension entière. D'autre part, pour les gravures, il est possible d'en donner une vue d'ensemble grâce aux magnifiques albums de reproductions édités à Pékin par le Professeur Tcheng Tchen-touo et le studio Yong-pao-tchai; et, pour l'amateur, il est même encore facile d'acheter des originaux en Chine ou au Japon. Mais ce ne sont pas ces seuls arguments qui m'ont décidé; ce qui est plus intéressant, c'est qu'à travers une courte étude de la gravure, on peut déjà saisir deux phénomènes importants dans les mécanismes qui ordonnent la culture chinoise dans son ensemble: d'une part le mouvement qui règle l'évolution de l'art graphique, comparable à celui qui marque l'histoire des genres poétiques; et, d'autre part, la symbiose qui existe entre la gravure et la littérature, parallèle au lien profond qui unit peinture et poésie. En effet la gravure

chinoise a une humble origine populaire, elle atteint son apogée quand des thèmes littéraires, en l'occurrence tirés du roman et du théâtre, lui fournissent des sujets d'inspiration et apportent à l'artisan, dès lors doublé d'un artiste, de quoi incarner son talent, puis finit dans la seule virtuosité et perd ainsi le meilleur de sa séduction.

En Chine, la gravure sur pierre remonte à une époque très reculée puisque, même si l'on fait abstraction des sceaux, attestés dès le III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., les *Classiques*, ou ouvrages canoniques du confucianisme, furent gravés sur pierre à la fin du II<sup>e</sup> siècle après J.-C., ceci dans le but de préserver le texte, mais sans qu'il soit possible de préciser si, malgré l'existence du papier, on procédait déjà à des estampages. La première gravure sur bois parvenue jusqu'à nous est le frontispice d'un ouvrage bouddhique, le *Soutra du Diamant*, imprimé en 868 et retrouvé dans une grotte de Touenhouang (Asie Centrale) au début du siècle par Sir Aurel Stein, qui l'a rapportée en Europe; elle est maintenant conservée au British Museum (fig. 1). Le haut niveau artistique de cette gravure montre que ce n'était pas là un des premiers essais d'un art à ses débuts. D'ailleurs, on sait par des textes



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

que l'on imprimait des images saintes bouddhiques et des charmes taoïstes dès les VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles de notre ère, mais aucune de ces gravures plus anciennes ne subsiste. Sous la dynastie des Song (960-1264), on a illustré de gravures sur bois des almanachs, des ouvrages scientifiques et techniques, comme le *Ta kouan pen ts'ao* (fig. 2). Un album de Song Po-jen, qui date de 1261, montre l'évolution de la fleur de prunus, du bourgeon à la fleur fanée (fig. 3). Mais de ces époques lointaines, il reste trop peu d'œuvres pour parler d'évolution. La nécessité d'illustrer les ouvrages techniques — la technique se limiterait-elle à l'étude de la fleur de prunus —, le besoin pour le bouddhisme d'en appeler à l'imagination populaire par des images dans un but missionnaire ont certainement favorisé le développement de la gravure; mais c'est tout ce qu'on peut en dire.

C'est sous la dynastie Ming (1368-1644) que l'art de la gravure a connu son âge d'or. Les pièces de théâtre et les romans paraissaient alors pour la plupart ornés d'illustrations, et l'épanouissement de la gravure est lié à celui de ces deux genres littéraires. D'autre part, à cette époque, le graveur ne crée plus forcément l'image: ce n'est plus le même homme qui dessine sur papier transparent et qui grave ensuite la planche de bois pour faire ressortir les traits; un artiste se joint donc à l'arti-



Fig. 4



Fig. 5

# 秦父毋雪梅賞春



Fig. 6

san. Cette dissociation, et en même temps cette collaboration, entre peintres et graveurs explique la haute qualité des œuvres Ming.

Au début, les illustrations sont encore réduites à une simple bande en haut de la page, si bien que texte et image étaient gravés sur la même planche, les traits n'ont aucun arrondi, le style des artistes n'est pas encore personnalisé (fig. 4). Mais avec l'édition illustrée de la pièce *le Pavillon de l'Ouest* de 1573, de grandes innovations sont créées: le graveur Lieou Long-t'ien inaugure les illustrations en pleine page, le trait s'amincit et s'assouplit, une importance plus grande est accordée aux personnages (fig. 5); ceux-ci occupent les deux tiers de l'image, il s'agit donc d'individualiser leurs expressions, tâche plus délicate que de rendre le pittoresque du paysage d'arrière-fond.

Si c'est dans la province du Fou-kien que la gravure acquit ainsi un prestige nouveau, les grands ateliers de graveurs se créèrent ensuite à Kin-ling (l'actuelle Nan-king), ainsi qu'à Sou-tcheou, Wou-hing c'est-à-dire en gros dans la basse vallée du Yang-tseu, et à Hang-tcheou, dans la province du Tchö-kiang. C'étaient souvent des entreprises familiales qui se transmettaient de génération en génération. A Kin-ling, la famille T'ang par exemple possédait cinq maisons d'édition et de gravure; les produits de ses ateliers étaient reconnaissables à la vigueur du trait (fig. 6), par opposition aux autres maisons qui avaient tendance à amincir le trait au maximum pour faire montre de leur virtuosité. A King-ling également, les ateliers des Tch'en et des Wang (fig. 7) cherchent à se distinguer au contraire par la finesse du dessin et le côté ouvragé; la surface tout entière est couverte, conférant ainsi à la gravure une richesse nouvelle, mais lui ôtant cette simplicité et ce ton populaire caractéristique de l'époque antérieure. Pour bien marquer cette opposition entre les deux styles, on donna le nom d'école du Ngan-houei aux graveurs qui préfèrent les traits fins, car la plupart des créateurs de cette mode nouvelle étaient originaires de cette province.

L'atelier qui donna le plus d'éclat à l'école du Ngan-houei est celui de la famille Houang. D'abord installé à Ts'ien-ts'ouen, (sous-préfecture de Chö, province du Ngan-houei), il fonctionna de 1575 à 1630 environ et compta plus de cent graveurs, tous les frères et tous leurs enfants travaillant dans l'entreprise pendant plusieurs générations. Au début, cet atelier garda une facture populaire, comme on peut s'en apercevoir dans les illustrations pour l'histoire de Mou-lien qui partit aux enfers pour y sauver sa mère. Plusieurs membres de la famille ont ensuite émigré à Kin-ling et, là, se sont engagés dans le nouveau style inauguré par les Tch'en et les Wang. Plusieurs ouvrages continuent à faire la gloire de cette famille de graveurs: un *Choix de pièces de la dynastie Yuan* (fig. 8 et 9), où l'on voit bien le mérite de cet atelier: réussir un équilibre entre la finesse à la mode et la solidité des époques antérieures; quatre éditions successives du



Fig. 7

*Pavillon de l'Ouest* (fig. 10, 11, 12 et 13), où chaque fois l'artiste a su associer au thème même de l'histoire un fond qui n'est plus seulement là pour faire joli; enfin les cent gravures qui illustrent le roman de mœurs *Kin-P'ing-Mei* — celles-ci sont d'une telle variété, elles couvrent des sujets si différents, elles montrent des lieux, des personnages, du mobilier, des habits, des jardins si divers que cette série est un régal pour l'amateur tout autant qu'une mine de renseignements sur la vie quotidienne pour le curieux (fig. 14).

Un des derniers grands graveurs de la dynastie Ming fut Tch'en Hong-cheou (1598-1652). Il fut un vrai personnage tout autant qu'un grand artiste; fréquentant peintres et écrivains, il eut une vie fort agitée et acquit une solide réputation d'ivrogne. Après le renversement de la dynastie chinoise et la prise du pouvoir par les Mandchous en 1644, il refusa de travailler pour les nouveaux maîtres, joua le fou, se déguisa en moine et s'enfuit dans les collines. Mais il faut se nourrir et, recueilli par un mécène, il dut se remettre au travail pour payer la générosité de son hôte. Lui aussi a illustré, entre autres, *le Pavillon de l'Ouest*, et il composa plusieurs jeux de cartes; mais c'est dans les *Neuf Chants*, série de poèmes de l'antiquité attribuée à K'iu Yuan, que Tch'en Hong-cheou a montré dans tout son éclat la personnalité de son style (fig. 16).

Le deuxième grand illustrateur de la fin des Ming fut Hiao Yun-ts'ong (1596-1673). Ce n'est qu'à quarante-quatre ans qu'il réussit un examen pour devenir fonctionnaire; mais aller se présenter devant les examinateurs était une occasion pour lui de se rendre à Kin-ling, où il rencontrait peintres et écrivains. Le reste de son temps, il le partageait entre l'étude et la gravure dans sa maison de Wou-hou, qu'il avait appelée « la construction en prunus ». Au moment de l'invasion mandchoue, il partit se réfugier dans les montagnes et, quand il revint chez lui un an plus tard, il trouva un terrain vague là où s'était élevée sa demeure. Il publia une série de paysages célèbres de la province du Ngan-houei, *Paysages paisibles* (fig. 17) et il illustra les *Chansons de Tch'ou*, recueil de poèmes de l'antiquité dont les *Neuf Chants* font partie, montrant ainsi son habileté à rendre les personnages aussi bien que les paysages. Certes, pour ce dernier ouvrage, il s'inspira des gravures de Tch'en Hong-cheou, mais il sut montrer son pouvoir créateur, qu'il appliqua, d'ailleurs, à une tâche plus vaste puisqu'il illustra le recueil tout entier. Son style se caractérise par des hachures et des points, donnant ainsi une impression très fouillée, et les personnages fantastiques rencontrés par l'âme du poète dans ses voyages chamanistiques ouvrirent une nouvelle dimension à son imagination.

Pour chaque atelier, le problème était de créer des gravures qui frappent par la nouveauté pour se gagner une clientèle; mais ce souci s'exerça surtout dans le domaine de la technique: à côté des illustrations en pleine page, on les fait courir d'une page à l'autre, si bien qu'en ouvrant le livre,



Fig. 8

Fig. 9





Fig. 10

c'est une seule scène qui se présente au regard. Des gravures rondes, inscrites dans une pleine lune, viennent même s'ajouter aux illustrations rectangulaires ou carrées; ces gravures rondes furent d'abord purement décoratives (paysages, oiseaux, fleurs), puis elles servirent aussi à illustrer directement le thème du livre. A Sou-tcheou et Wou-hing, l'encre vermillon ou bleue parfois remplace ou se combine avec l'encre noire; et l'on s'achemine ainsi vers la gravure en couleurs.

En effet les ouvrages littéraires ou techniques n'étaient pas les seuls à être illustrés; on se mit aussi à publier des recueils de gravures qui n'étaient autre que des reproductions de peintures. C'est ainsi que, grâce à ces albums, on peut se faire une idée d'œuvres picturales maintenant perdues. Or, si le peintre ne peignait pas avec la seule encre noire, seule une gravure en couleurs pouvait montrer les tons qu'il employait. Au début ces albums, comme les billets de banque imprimés au Sseu-tch'ouan en 1107, étaient faits à partir d'une seule planche enduite de plusieurs couleurs, et l'impression ne pouvait se faire qu'en une seule fois. Mais au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les gravures en couleurs sont réalisées à l'aide de plusieurs planches, et leur succès est tel que la couleur gagne même l'impression du texte: on édite les *Classiques* avec des encres de couleurs différentes suivant qu'il s'agit du texte proprement dit ou de tel

ou tel commentaire qui suit chaque phrase. Le grand artiste de la gravure en couleurs fut Hou Tcheng-yen, qui inventa l'impression avec plusieurs planches, ce qui permit de diversifier les couleurs et d'obtenir des tons par superpositions de couleurs. Hou Tcheng-yen inventa également la pression du papier sur une planche non encrée pour obtenir des filigranes. De son atelier, le Studio des Dix Bambous, sortirent deux recueils qui restent les chefs-d'œuvre de la gravure chinoise: un recueil de motifs picturaux (1627) et un recueil de papier à lettre, puisqu'on écrivait sur du papier orné dont le décor apparaissait à travers les traits de l'écriture.

Pour une première introduction, mieux valait la centrer sur la dynastie Ming: c'est à cette époque que la gravure chinoise s'est développée, que les styles ont été créés. Ensuite, à partir de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on ne trouvera plus dans cet art un même jaillissement créateur aussi divers. Certes, il faut noter la perfection des gravures sur la culture du riz et la fabrication de la soie par Tchou Kouei, qui subit l'influence de la perspective et de la technique occidentales, et les illustrations du roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Rêves au gynécée* (*Hong-leou-meng*), où le graveur a essayé de montrer le caractère des héroïnes du livre. Les gravures populaires, sans atteindre un haut niveau de perfection, conservent un grand charme par leur

naïveté, que ce soit les images de Nouvel An, hautes en couleurs et destinées à décorer les plus humbles demeures, ou les illustrations de la littérature folklorique.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la grande révolution dans le style de la gravure est liée au renouveau intellectuel qui a bouleversé l'art et la littérature. Comme dans les autres domaines; l'influence de l'Occident fut déterminante. Certes, les gravures sur cuivre de l'Europe étaient déjà connues de la Chine au début du XVII<sup>e</sup> siècle et on en voit la trace dans un recueil de l'époque; mais cette intrusion passagère n'avait pas modifié le ton général des gravures chinoises. Le problème de la modernité en Chine, c'était de créer un art qui corresponde au monde contemporain sans toutefois tomber dans la simple copie de l'Occident. Deux facteurs y ont aidé: les sujets typiques qui s'offraient aux artistes chinois et le souci de se rappeler que, dans la gravure aussi, la Chine avait été un précurseur. Ce n'est pas un hasard si c'est le même homme, le plus célèbre écrivain chinois du XX<sup>e</sup> siècle, Lou Siun, qui a fortement encouragé la création d'une nouvelle génération de graveurs en rupture avec la tradition, et qui, avec Tcheng Tchen-touo, a aussi fait rééditer des recueils de gravures Ming. Ce nouveau mouvement s'est formé entre 1929 et 1935: des associations de graveurs et des expositions ont été organisées dans les grandes villes; et si ce courant, qui se poursuit aujourd'hui, peut paraître moins intéressant car moins différent, il est pourtant un

effort prometteur pour se vouloir à la fois moderne et chinois.

Face à un art étranger, un regard peu exercé a souvent l'impression que toutes les œuvres se ressemblent, que cet art est un peu monotone. Il est sensible à la personnalité de cet art dans son ensemble, mais il ne saisit pas la particularité des créations. Si maintenant le lecteur reprend les différentes gravures reproduites ici qui illustrent une même pièce, *le Pavillon de l'Ouest*, il s'apercevra que ces illustrations ne pourraient certes manquer d'être reconnues comme chinoises, mais encore que, sur un même thème pourtant, chaque artiste a exprimé son style individuel; et, puisqu'il s'agissait d'illustrer les mêmes scènes, ce n'est pas le sujet qui a entraîné cette diversité. Entre le trait assez épais, l'absence de dégradés de la gravure n° 5, le fouillis des traits fins, l'ouverture plus grande sur une scène donnée de la gravure n° 10 et le désir du graveur de concurrencer le peintre de paysage dans la gravure n° 12, il existe une distance dont il faut se rendre compte pour apprécier la diversité de cet art.

D'autre part, à travers des sujets identiques, on peut mieux voir le mouvement qui a commandé l'évolution de la gravure chinoise. La figure 4 montre qu'elle est encore assez fruste, le trait est à peine arrondi, il s'agit d'une production artisanale et populaire. Avec la figure 5, la composition devient plus élaborée, tout en gardant la naïveté et, en même temps, la force de ses origines. Avec les

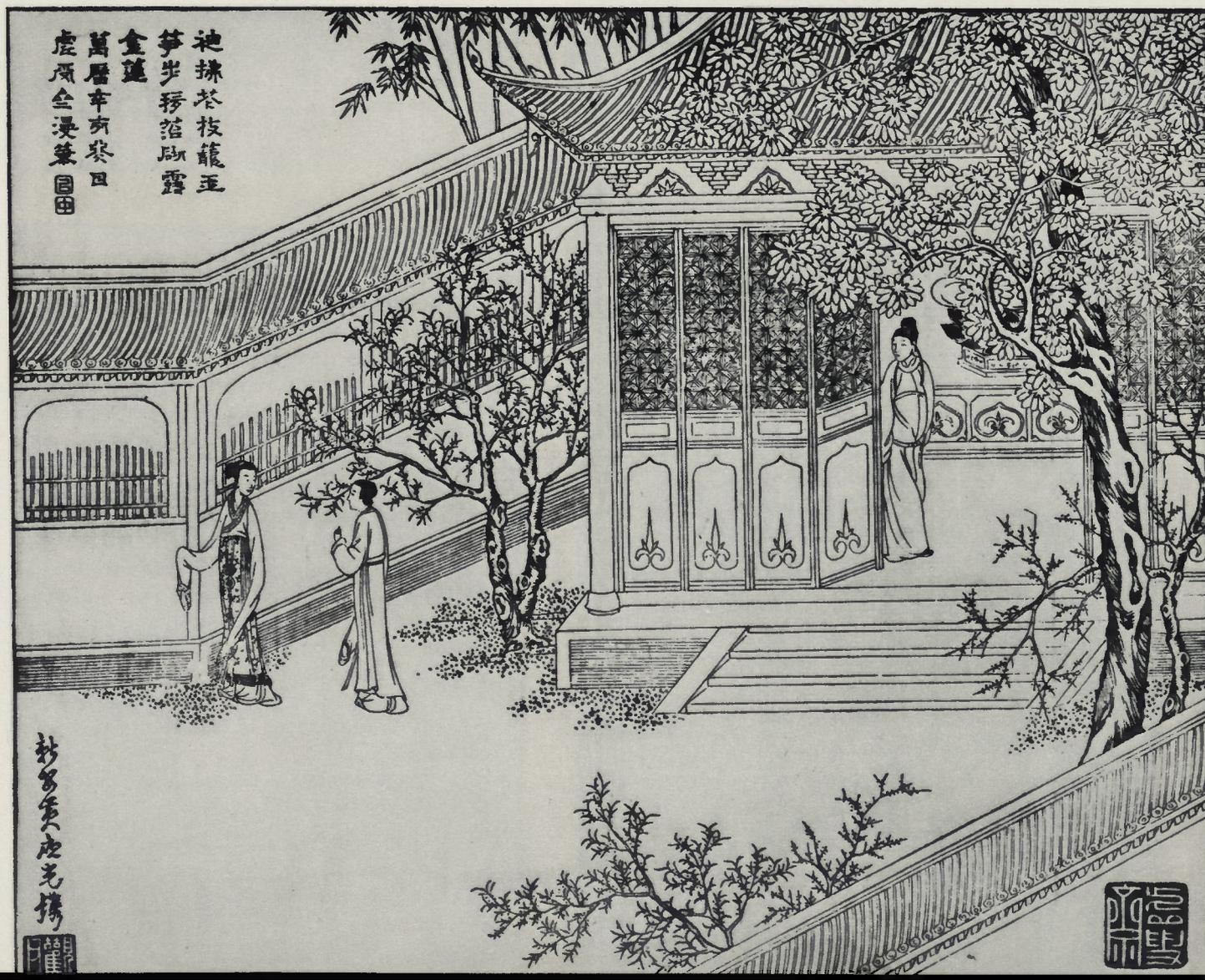


Fig. 11



Fig. 12a



Fig. 12b



Fig. 12c

gravures 10, 11, 12, 13, le graveur est devenu un virtuose parfaitement maître de sa technique; les traits sont si fins qu'il peut rendre tous les effets qu'il désire. Mais déjà on peut pressentir que la gravure perdra de son originalité avec le désir de rivaliser avec la peinture, les traits sont d'ailleurs dessinés d'abord par un peintre et non plus gravés directement par le graveur. Or une origine populaire, puis un point d'équilibre où la maîtrise de la technique est au service d'une création originale, enfin le simple désir de faire montre d'une virtuosité toujours plus grande sans renouvellement, c'est le mouvement qui caractérise non seulement la gravure, mais aussi la plupart des créations de l'esprit en Chine, comme si les Chinois s'étaient toujours laissés accaparer par leur souci de se montrer des artisans de plus en plus remarquables, en oubliant de rechercher la fraîcheur d'une inspiration nouvelle.

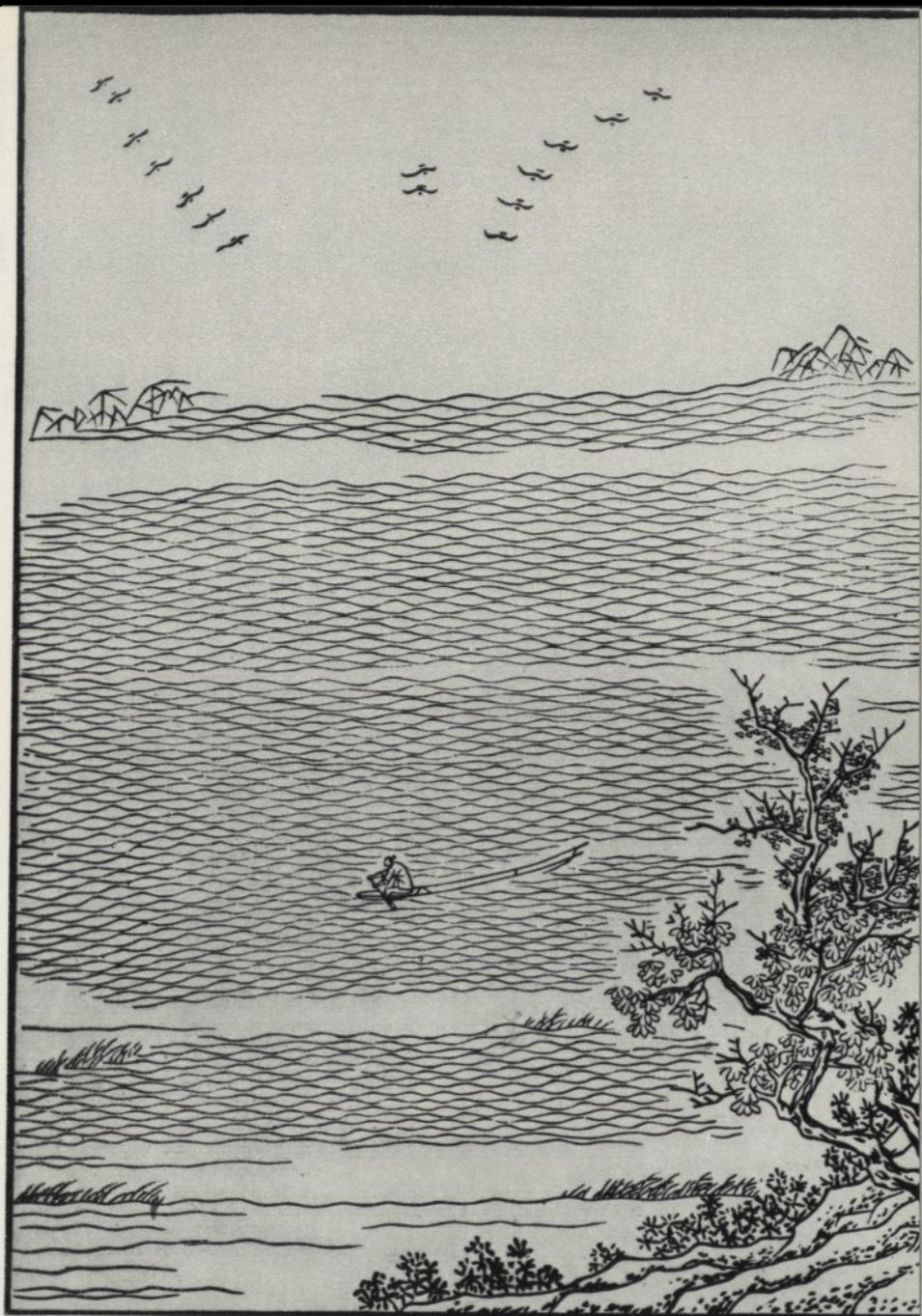
Ce qui fait justement la beauté de ces différentes

illustrations, chacune avec son ton propre, toutes destinées à orner *le Pavillon de l'Ouest* (n° 4, 5, 10, 11, 12, 13, 15), c'est que précisément il ne s'agissait pas d'illustrer n'importe quoi, mais l'histoire d'une passion qui était devenue en Chine le mythe même de l'amour. Cette pièce a pris le même statut que la légende de Tristan et d'Iseult ou la tragédie racinienne dans la culture occidentale; et ce n'est pas un hasard si l'héroïne du roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Rêves au gynécée*, a trouvé là le langage de sa passion. Dans un temple, un jeune homme rencontre une jeune fille (n° 5 et 10). Il est en route vers la capitale et elle, au contraire, retourne avec sa mère dans sa province natale pour y raccompagner le cercueil du chef de famille. Cette passion se déroule donc dans le voisinage de là où repose le cadavre du père. La servante porte leur message et les aide à se rejoindre la nuit, en secret de la mère (n° 11 et 12); mais celle-ci apprendra la conduite honteuse de sa fille et s'opposera à leur union. Des enlacements furtifs aboutissent ainsi au déchirement de la séparation; et leur chemin les conduit chacun à l'opposé l'un de l'autre (n° 12).

Or, c'est cette rencontre, le miracle de cette rencontre, entre la maîtrise d'un art, d'une technique, et une inspiration nouvelle, ces histoires merveilleuses élaborées dans le roman et le théâtre sous la dynastie Ming, qui a permis à la gravure de l'époque d'atteindre un pouvoir de séduction assez grand pour dépasser l'éloignement des cultures.

JACQUES PIMPANEAU.

- Fig. 1 - Frontispice du *Soutra du Diamant*. Anonyme. Porte au dos la date de 868.  
 Fig. 2 - Quatrième gravure du *Ta kouan pen ts'ao*, qui, avec la cinquième, est consacrée à la préparation du sel.  
 Fig. 3 - « Le visage d'enfant », un des états de la fleur de prunus, tiré de l'album de Song Po-jen (1261). Chaque gravure est accompagnée d'un poème.  
 Fig. 4 - Illustration en haut de page pour *le Pavillon de l'Ouest*. Edition de 1498, gravée dans l'atelier de la famille Yue à Pékin.



- Fig. 5 - Edition de 1573 du *Pavillon de l'Ouest*. Illustrations en pleine page gravées par Lieou Long-t'ien à Kien-ngan (province du Fou-kien). Chaque gravure porte deux vers parallèles et un titre.  
 Fig. 6 - Illustration pour la pièce *San yuan ki*. Gravure due à la famille T'ang (Atelier Fou-tch'ouen-t'ang à Kin-ling).  
 Fig. 7 - Illustration pour la pièce *Yi lie ki*. Gravure due à la famille Wang, originaire de la province du Ngan-houei, qui une fois installée à Kin-ling inaugure le style aux traits fins et instaure ainsi le style dit du Ngan-houei.  
 Fig. 8 - Illustration tirée d'un recueil de vingt pièces, chacune illustrée de quatre gravures. Cette édition est due à deux frères de la famille Houang.  
 Fig. 9 - Gravure tirée du même recueil que la figure 8. Il s'agit ici d'une illustration pour la pièce *Pluie sur les platanes*, sur l'empereur Ming-houang et sa concubine Yang Kouei-fei.  
 Fig. 10 - Illustration pour l'édition de 1610 du *Pavillon de l'Ouest*, avec commentaire de Wang Fong-tcheou et Li Tchou-wou. Atelier de la famille Houang.  
 Fig. 11 - Gravure pour illustrer *le Pavillon de l'Ouest*. Edition de 1611 qui porte un commentaire de Hiu Wen-tchang. Atelier de gravure de la famille Houang.  
 Fig. 12 - Portrait de l'héroïne du *Pavillon de l'Ouest*. Frontispice de l'édition de 1613. Atelier de la famille Houang. Deux illustrations pour cette même édition du *Pavillon de l'Ouest* de 1613.  
 Fig. 13 - Illustration pour une édition à l'encre rouge du *Pavillon de l'Ouest*. Il ne s'agit pas ici de la pièce, mais d'un récit avec parties chantées. Atelier de la famille Houang.  
 Fig. 14 - « Lâcher de pétards ». Gravure illustrant le roman *Kin-P'ing-Mei*.  
 Fig. 15 - « Un double regard accompagne les nuages qui passent ». Illustration du *Pavillon de l'Ouest* dans la version du récit avec parties chantées. Atelier de la famille Min.  
 Fig. 16 - « Portrait du poète K'iu Yuan ». Gravure de Tch'en Hong-cheou pour illustrer les *Neuf Chants* (1638).  
 Fig. 17 - Gravure de Hiao Yun-ts'ong faisant partie d'un album de quarante-trois gravures sur double page, *Paysages paisibles* (1648).

Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

東昇夢日泉圖

猛虎穴中臥獵夫不敢窺  
 鐘磬聲心城三匝漫不短  
 青雲日鏡鑿鑿起是著  
 七寶雷道左社士東回不  
 遺天如水左已達明日神  
 霄蒸氣至今人不往  
 蕭蕭右籟樂城詩可此  
 曲相頹頹然向事而玩  
 明帝夢日為王侯仲舊亦  
 兩景今嚴之難學句龍  
 金鑿設色夫其面長  
 途消得聲城如形家  
 窟也丁亥除夕燈下  
 花小築 蕭雲從

# L'humanisme magique de Wifredo Lam

par José Pierre

*L'humanisme traditionnel, en tant qu'attitude philosophique, ressemble beaucoup au code de la route. Je veux dire que les considérations pratiques y dominent, et que les élans les plus généreux y tournent court à la faveur de considérations morales inspirées par un souci de la mesure et de la normalité. La notion de l'homme qui s'y voit tenue comme mètre-étalon n'échappe pas à la médiocrité. Cet humanisme-là n'est en fin de compte qu'une voiturette d'infirmes, un cochecito.*

*D'un nouvel humanisme qui serait à la vraie dimension de l'homme, de ses désirs et de ses rêves, il y a peut-être beaucoup à attendre... comme attend beaucoup de l'Oracle qu'elle va consulter l'héroïne de l'apologue qui suit (la triple interrogation demeure: « D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? »). Elle a besoin, comme nous tous sans doute, d'une réponse, une réponse qui permette de vivre. Il ne m'appartient pas d'affirmer si la réponse qu'elle obtient est de nature à satisfaire tout un chacun. Je pense cependant que ceux que, comme elle, cette réponse comble ne sont pas les moins exigeants...*

J. P.

Il y avait d'abord cette couture à grands points, d'une tendre laxité, qui réunissait le sable et la mer. Là commençait, lui avait-on dit, le domaine des certitudes...

Venue des horizons blancs où les rayons solaires les plus aigus se transforment en cendre, elle avait franchi d'innombrables déserts: ceux d'où la vie est absente, la vraie vie, et qui sont uniquement peuplés de dunes, de façades d'immeubles insomniaques et d'hommes habités par des calculs moroses. Quelque part dans une île ceinturée de récifs, à ce que l'on disait, quelqu'un détenait le secret qui fait vivre.

Maintenant, ses pieds nus foulaient le sable insulaire. Derrière elle, la mer ressassait ses aphorismes hypocrites. L'île était noire et, pour l'instant, murée dans le silence. Elle avançait, le cœur aussi menu qu'un noyau de cerise.

Il faisait beau, certes, et tout tendait au bleu: le noir lui-même n'attendait que l'instant propice à l'éclaircie. Des fantômes de chaleur devisaient gravement sur la grève.

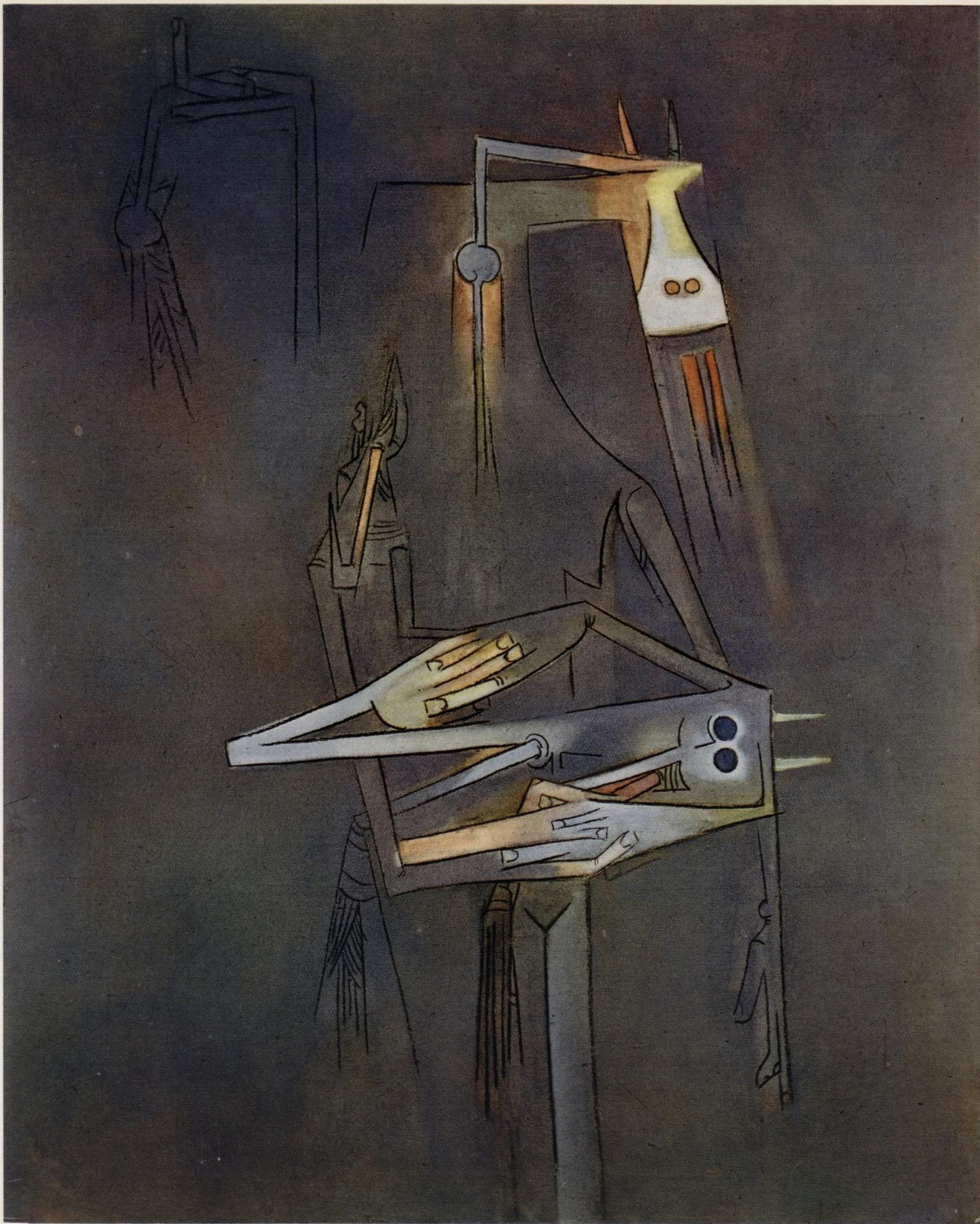
A la minute précise où elle crut que se refermait

WIFREDO LAM. Omi-Obini. 1943. Collection particulière, New York.

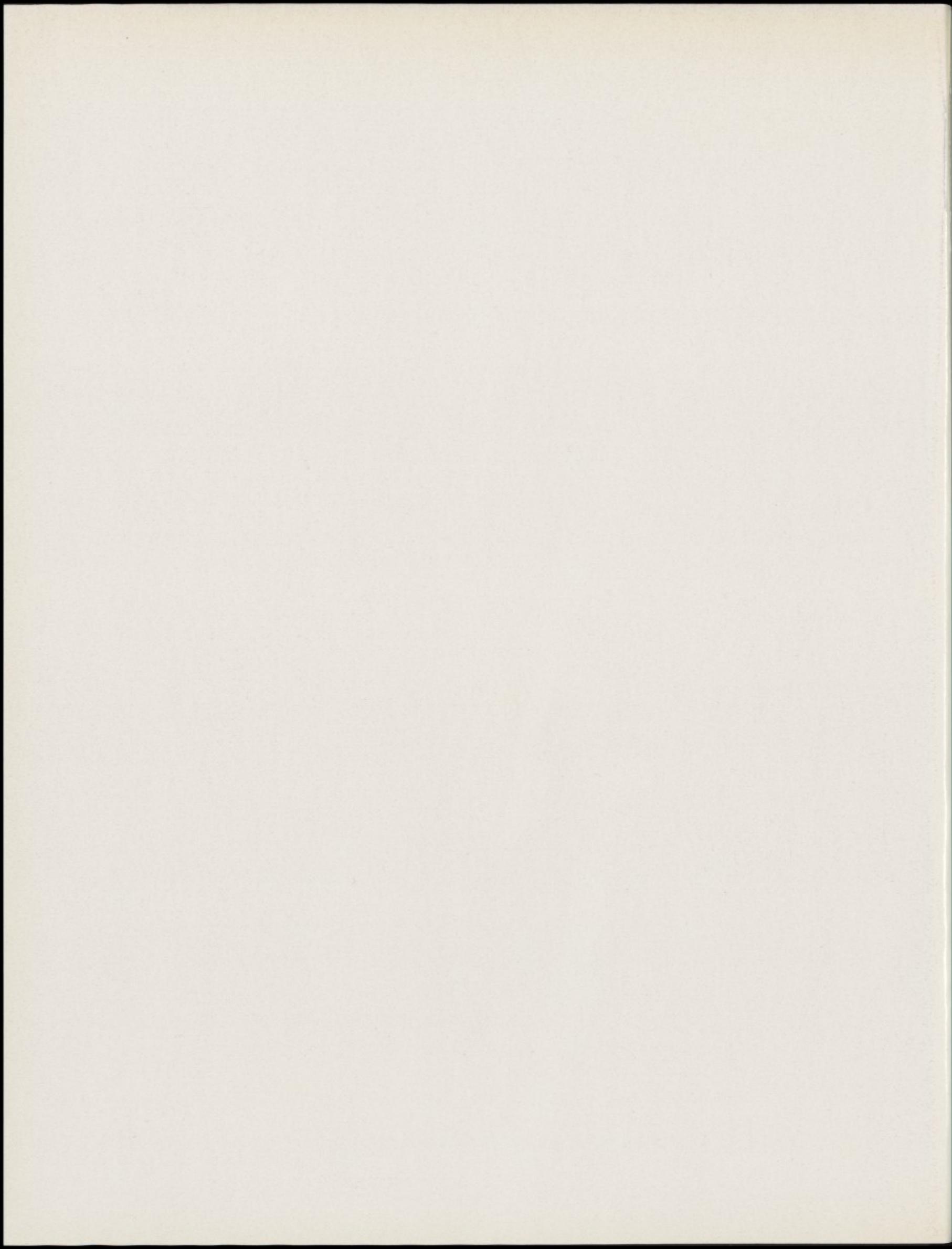




WIFREDO LAM. Le présent éternel. 1944. Coll. Mme Pierre Matisse.



LAM. Mère et enfant. Peinture. 1965.





WIFREDO LAM. La jungle. Huile sur papier. Museum of Modern Art, New York.

sur elle, pour la digérer, la forêt de canne à sucre, une allée s'y creusa dans un reflux de feuilles. Des yeux y pépiaient dans le froissis qui écumait à ses épaules. L'ombre était riche comme aux abords des ruches. Entre ses dents, une fleur de miel déroulait ses pétales. Lorsqu'elle fut au pied du rocher de quartz, il s'ouvrit d'un seul coup en pamplemousse de lumière.

Désormais, elle faisait corps avec la pulpe odorante des clartés. Une dernière cloison translucide s'évanouit: juché au sommet d'un trône phosphorescent où l'orchidée prêtait aux lueurs fauves de l'or son galbe langoureux, ce ne pouvait être que Lui, tout enveloppé de ses pensées comme d'une brume matinale. Il contemplait quelque chose qui, à coup sûr, devait se trouver à deux ou trois coudées au-dessus de sa tête à elle, l'infortunée qui arrivait de n'importe où pour savoir! Et le regard des guerriers attentifs et muets qui soutenaient le trône à la pointe de leurs sagaies — elle les découvrait enfin — l'intimidait à force de converger vers elle.

— Je parie qu'ils osent te dévisager, les chiens? dit-Il d'une voix de tête.

Et le Bourreau entra, enturbanné de madras, qui d'un seul geste du poignet les décapita tous ensemble puis offrit sur un plat de vermeil à la visiteuse l'une des têtes: le visage était souriant et de son front germait lentement le croissant de la lune.

— Ce sont les pensées-de-l'étage-inférieur, commenta le Maître des Lieux. Aussi faut-il de temps à autre leur infliger quelque salutaire humiliation. Car ce sont de bons serviteurs...

Maintenant soutenu par des guerriers décapités, le trône n'avait pas bougé. Aux pieds du Maître, leurs têtes formaient une constellation comme dans ces charmantes niaiseries de Murillo où l'on voit la Vierge Marie piétiner des boucles blondes d'angelots.

— Mais toi, jeune fille, venue des lointains froids de l'indécision, que désires-tu de moi?

La tête coupée qu'elle tenait à sa main gauche l'encouragea d'un sourire. Alors elle retrouva le son de sa propre voix.

— Je voudrais tout savoir, dit-elle.



WIFREDO LAM. Figure. 1947 (Photo Golendorf).



WIFREDO LAM. Une fiancée pour Dieu. 1958. Coll. Camillo Frigerio, Lecco.

— Tout?

— Tout!

D'un doigt rêveur, Il se mit à dessiner dans l'espace des lignes dansantes et, comme si elles avaient attendu ce signal, les têtes des guerriers, avec un remarquable ensemble, en imitèrent fidèlement les arabesques de manière à rendre jaloux les plus célèbres chorégraphes.

— Joue, et le monde jouera avec toi: telle est la première Loi, dit-Il.

— Mais qui peut jouer alors qu'il est plongé dans ses propres ténèbres?

Il pointa son index à la verticale et les têtes s'additionnèrent en un mât totémique d'une saisissante beauté décorative.

— La nuit de la femme est un buisson de lumières, dit-Il.

Elle jeta sur le sol la tête qu'elle tenait à la main. La tête roula, roula, puis se gonfla de plumes et s'envola vers les clartés supérieures. Elle se sentait pleine de colère:

— Je veux savoir qui je suis!

Non sans lassitude, Il consentit: les têtes fidèles délimitèrent sur une membrane opaque une large surface lumineuse.

— Là vont se silhouetter tes démons intérieurs, et tu te connaîtras...

Il lui sembla que d'invisibles chaleurs la pénétraient: elle se devinait diaphane à l'instar du rocher lumineux dans les profondeurs duquel elle était venue chercher la vérité. En face d'elle se déroulait sur l'écran le film fantastique de ses famines et de ses éclosions. Il commentait:



WIFREDO LAM, La coiffure blanche. 91 x 73 cm. 196.



— Les vergers de l'enfance... Les miroirs confisqués... Les cascades qui sèchent... La tourterelle qui change de saison... Tes seins qui naissent... Les barbelés du quotidien... Tant de sauvages élans qui viennent mourir sur les gazons trop bien peignés! Alors elle s'aperçut que tous ses vêtements l'avaient quittée et qu'elle n'était vêtue que de l'ombre tenace de ses dentelles. Son propre trouble l'enhardit:

— Tu me montres qui je fus beaucoup plus que qui je serai...

— Jeune fille, tu exiges trop!

Elle devina dans l'obscurité — seul flamboyait le mur magique où passaient à tire d'aile les oiseaux migrateurs — son irritation violente, comme un tissu d'éclairs et de charbon. Il ne devait plus être qu'à quelques degrés de son point d'incandescence. Elle éclata de rire:

— Ta renommée serait-elle usurpée? Historien du tourment des fillettes, que te manque-t-il donc pour te confirmer prophète des orages de la femme?

La foudre irrigua les veines lumineuses du palais de cristal, craquelant la transparence des parois, et l'écran s'obscurcit un instant du vol lourd et gras des chauves-souris. Les yeux des têtes coupées brillèrent de frayeur et de convoitise. Le Maître des Lieux ne pouvait contenir plus longtemps sa fureur...

— Si tu n'avais déjà délivré l'une de mes pensées-de-l'étage-inférieur, je me refuserais à exaucer tes vœux, cria-t-il. Car je ne peux éclairer ton devenir qu'en y projetant ma propre lumière. Et dès l'instant que tu fais appel à mes énergies intimes... Enfin, tu l'auras voulu!

Et il lança sur l'écran une poignée de neige, puis une poignée de sable, enfin une poignée de sel. Alors une pluie de flèches rouges se greffa sur le bruissement d'ailes, une cavalcade de chevaux aux yeux fous emplît l'air de ses hennissements cannibales, des êtres de très ancienne sagesse agitèrent leurs mentons barbichus. Et le corps gracile des oiseaux se couvrit de seins, de croupes frémissantes, de mollets fugaces, de hanches agressives. Sur le fond tumultueux des sauvageries déchaînées, le désir de l'Homme et celui de la Femme se croisèrent comme deux épées de feu.

— Mais, c'est de la littérature! dit-elle, cherchant une dernière issue.

— Non, Mademoiselle, c'est la poésie...

Lorsque le matin s'annonça par une poignée de colibris dans la vitre, elle ouvrit lentement les yeux: il lui tournait le dos et, au bas de l'écran qui avait connu tant de spectacles fabuleux, elle le vit en train d'écrire son nom. La curiosité précipita ses pieds nus sur le sol, mais il entendit la palpitation de ses seins et se retourna en riant.

Alors elle lut, tracée d'une peinture fraîche, la signature: *Wifredo Lam*.

JOSÉ PIERRE.

Paris, le 26 février 1967.

# Gentillesse de Gentilini

par Pierre Cabanne

Quand j'ai vu, pour la première fois, des toiles de Gentilini, à Rome, j'ai pensé tout de suite aux Très Riches Heures du Duc de Berry avec qui, pourtant, à première vue, elles ne semblent pas avoir grand rapport; mais sa poésie émerveillée, cette sorte d'imagerie fantasque et tendre qui se moque de la logique et du vraisemblable rapprochent curieusement le peintre romain des trois Limbourg flamands. Dans un texte resté, je crois, inédit Henri Calet a écrit que « la peinture de Franco Gentilini donne envie de parler... ». C'est cela. Il parle et nous parlons à notre tour. Il imagine le début d'une histoire, à partir de quelques mots, d'une idée et, aussitôt, nous prenons le fil. J'ai entendu dire que dans certains villages de l'Italie du sud ou de la Sicile, les soirs chauds d'été, quelqu'un brusquement rompt le silence en prononçant une phrase et que deux, trois, puis dix ou quinze voix lui répondent, composant progressi-

vement une sorte de drame, d'épopée populaire colorée, imagée. Peut-être Gentilini a-t-il vu ces scènes car, lui aussi, propose un thème, campe une figure, dessine les contours d'une histoire en nous laissant le soin d'entrer dans l'univers mi-réel, mi-rêvé qu'il crée, de partager l'existence, en apparence absurde, de ces êtres et de ces choses qui, parfois, se rapprochent, parfois s'opposent et, finalement, s'harmonisent parce que Gentilini — rarement un peintre a porté un nom le définissant si bien — met infiniment de gentillesse et de tendre sollicitude à les apprivoiser les uns aux autres dans le climat singulier et attachant de ses tableaux.

On pourrait croire qu'il se contente de cette fantasmagorie de l'insolite quotidien, de cette vision illogique du monde qui fait basculer allègre-

GENTILINI. Jeune fille devant la mer. Peinture et collage. 54 x 82 cm. 1950. Gal. Rive Gauche.





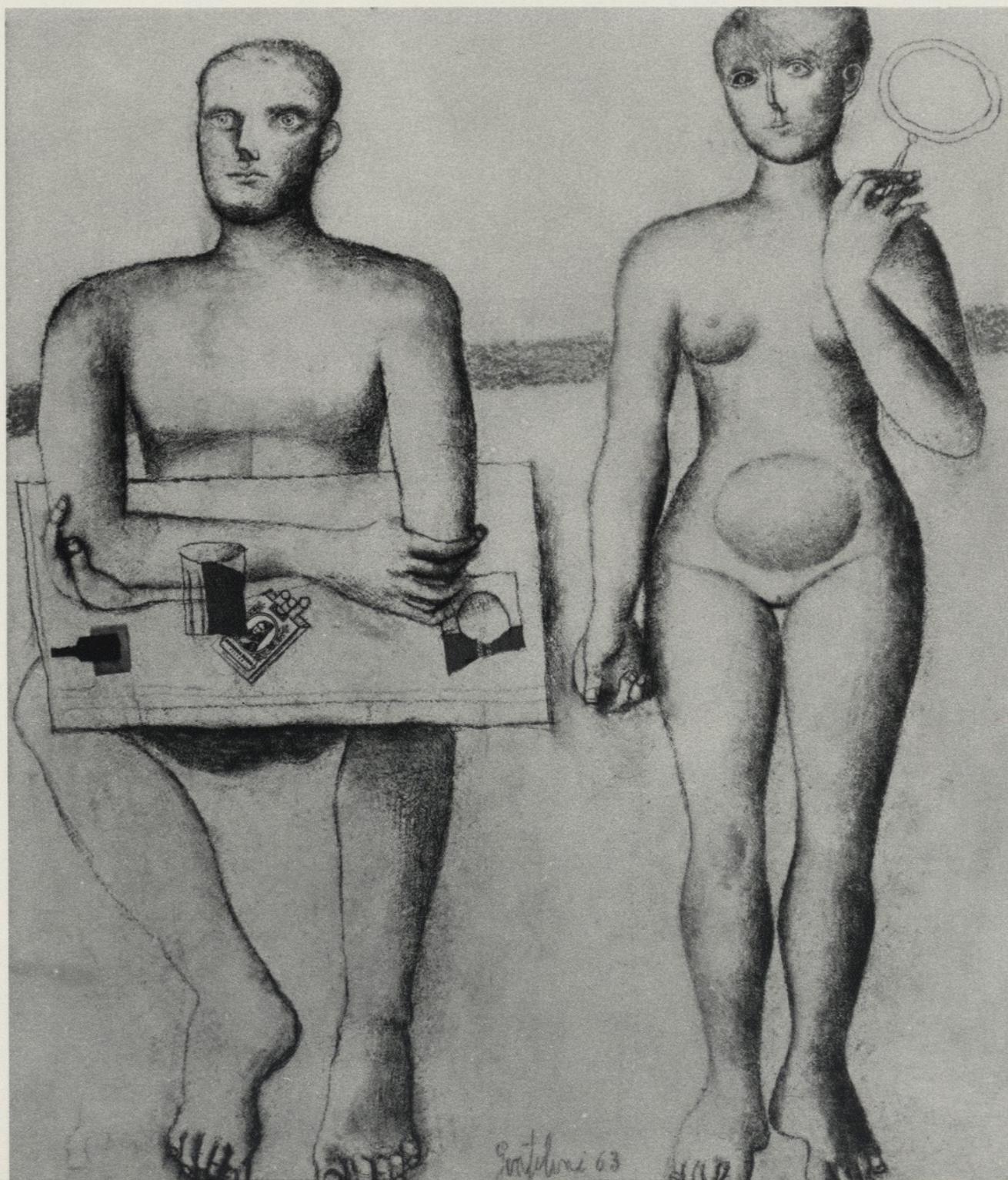
GENTILINI. La chambre. Peinture. 71 x 91 cm. 1964. Galleria del Naviglio, Milan.

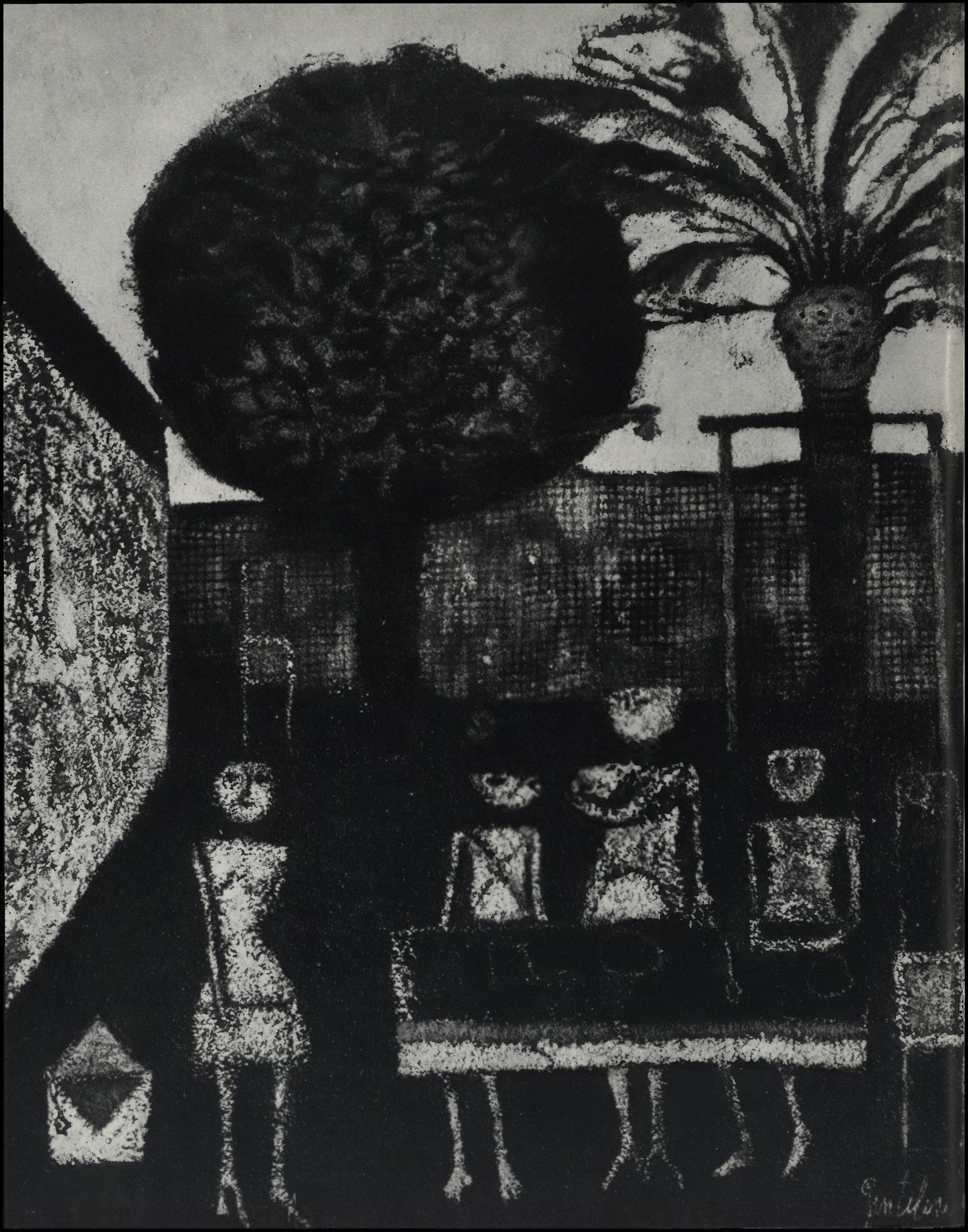
ment la perspective et confronte d'étranges poupées humaines, visiblement surprises d'être là, avec le décor inattendu d'un film surréaliste tourné à l'envers. Or Gentilini va bien au delà du tableau-poème, de la chronique poétique; Cézanne se voulait l'initiateur de la « logique de la vision » mais, pour lui, on pourrait parler d'une « métaphysique de la vision », exprimée d'ailleurs sans la moindre rhétorique assommante, simplement, en toute innocence, en se contentant de montrer la réalité non telle qu'elle est mais telle qu'elle se forme dans l'arrière-monde de la conscience pour en surgir avec une triomphante liberté. Gentilini fait de chacun de ses tableaux une sorte d'itinéraire à l'intérieur de ce réel surréalisé; il trace entre les figures et les objets des sortes de parcours qui dessinent les sinuosités d'un labyrinthe enchanté.

Ainsi le tableau n'est-il plus la représentation de quelque chose mais le lieu de passage d'un homme à la recherche de quelqu'un, peut-être le peintre lui-même ou vous ou moi.

Parmi les dix-huit peintures exposées, en juin dernier, à la Galerie Rive Gauche par R. A. Augustinci, qui est fidèle à Gentilini depuis dix-sept ans, certaines portaient des collages et des assemblages, et l'utilisation de l'image brute, destinée évidemment à traquer de plus près la réalité, leur donnaient un côté tactile très attachant. La saveur familière et le trouble mystère, entre Candide et Kafka, de « Sur la prairie » de 1964 ou des « Objets sur une table » de 1966, se trouvent ainsi décuplés par l'intégration, aussi habile que poétique, de thèmes

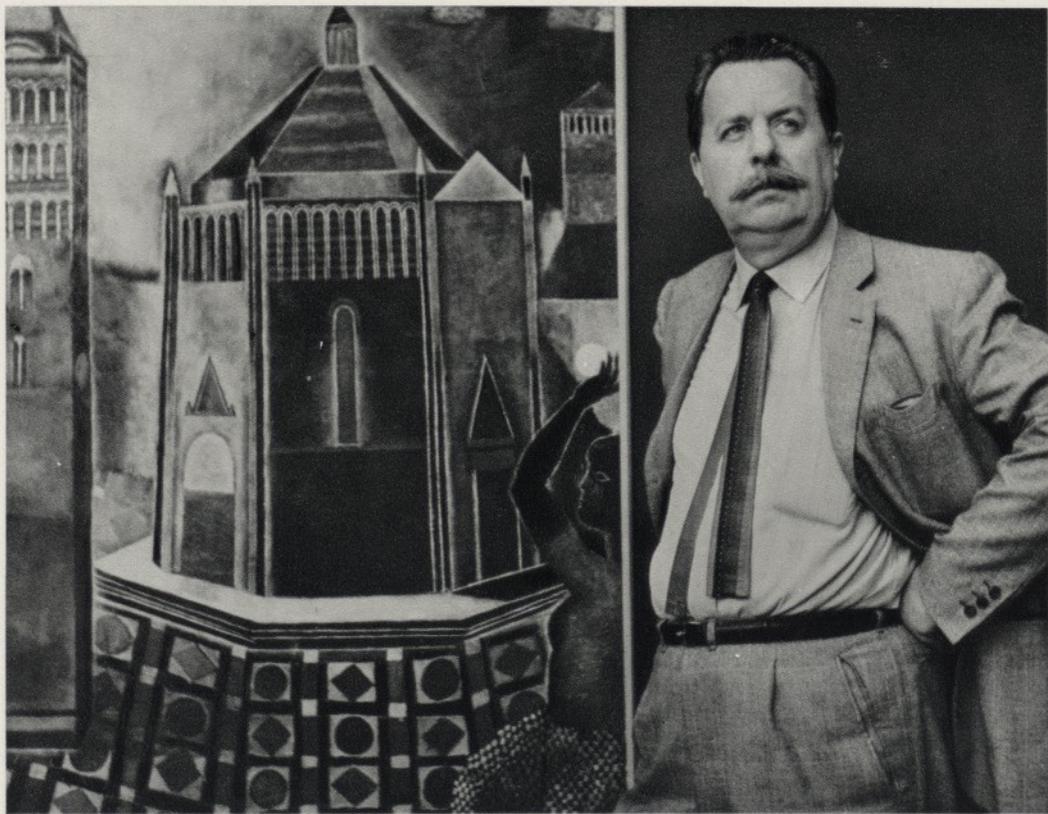
GENTILINI. Nageur et jeune fille sur la plage. Peinture et collage. 114 x 135 cm. Galerie Rive Gauche.





*Antel*

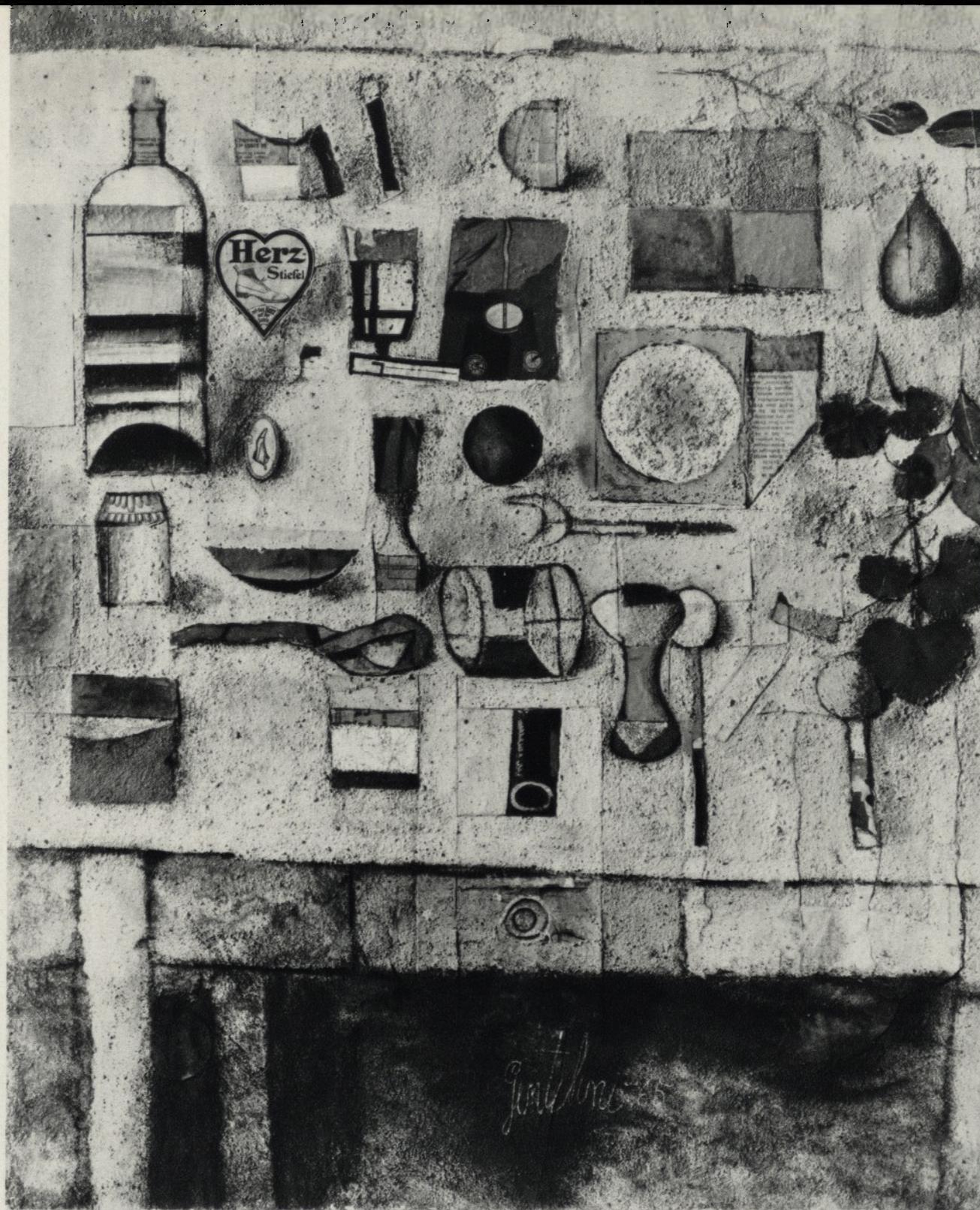
◀ GENTILINI. Le banquet dans le jardin.  
Peinture. 70 x 90 cm. Galleria del Naviglio.



Gentilini dans son atelier à Rome



GENTILINI, Hommage à Prévert. Peinture. 60 x 80 cm. 1963. Galerie Rive Gauche.



GENTILINI. Nature morte. Peinture et collage. 65 x 81 cm. Galerie Rive Gauche.

d'émotion directe sous forme de découpages empruntés à des magazines ou à des objets de consommation courante, étiquettes, boîtes d'allumettes, catalogues de magasins, etc. Par l'humour qu'il apporte à ces assemblages Gentilini accorde non seulement l'ambiguïté du répertoire visuel de base à celle du matériau mais, rejoignant la verve plaisante ou mordante du pop'art, il débouche au cœur de la réalité moderne. Le caractère documentaire sur lequel il insiste donne à ses compositions un sens plus démonstratif retrouvant ou annonçant les préoccupations de nombreux jeunes artistes italiens d'avant-garde groupés sous le signe de la « poésie visuelle ».

Franco Gentilini est né en 1909 à Faenza, il a plus l'air d'un gros propriétaire terrien bien tranquille que d'un peintre (il est vrai qu'avoir l'air d'un peintre ne prouve pas du tout qu'on en est un). Giuseppe Ungaretti dit que c'est « un homme d'une jovialité si exquise... que celui qu'il honore de son amitié la considère parmi les plus précieuses. » Si l'on tient aux étiquettes disons que Gentilini fait partie de l'Ecole romaine bien qu'il expose régulièrement à la Galleria del Naviglio de Milan. Il a participé à la Biennale de Venise et son œuvre a été présentée plusieurs fois depuis 1950 à la Galerie Rive Gauche à Paris, à Londres, à Bruxelles, à New York et évidemment à Rome



GENTILINI. Solitude. Peinture et collage. 73 x 60 cm. 1966. Galleria del Naviglio.

où une grande exposition rétrospective a eu lieu au Palazzo Barberini en 1965. Gentilini a fait des décors de théâtre et des eaux-fortes; il a, entre autres, admirablement illustré « La Métamorphose » de Kafka. Ses peintures se trouvent dans la plupart des collections importantes et des grands musées.

Regarder l'œuvre de Gentilini c'est chercher,

comme sur une carte routière, l'une des régions les plus attirantes de la recherche picturale; ainsi parvient-on par maints détours au cœur d'un monde dont, irrésistiblement, nous faisons partie. Et quand on est dans une toile de Gentilini on est content.

PIERRE CABANNE.



GENTILINI. Le grand arbre. Peinture. 60 x 66 cm. Galleria del Naviglio.

# Les arts « primitifs » et le regard moderne

par R.-J. Moulin

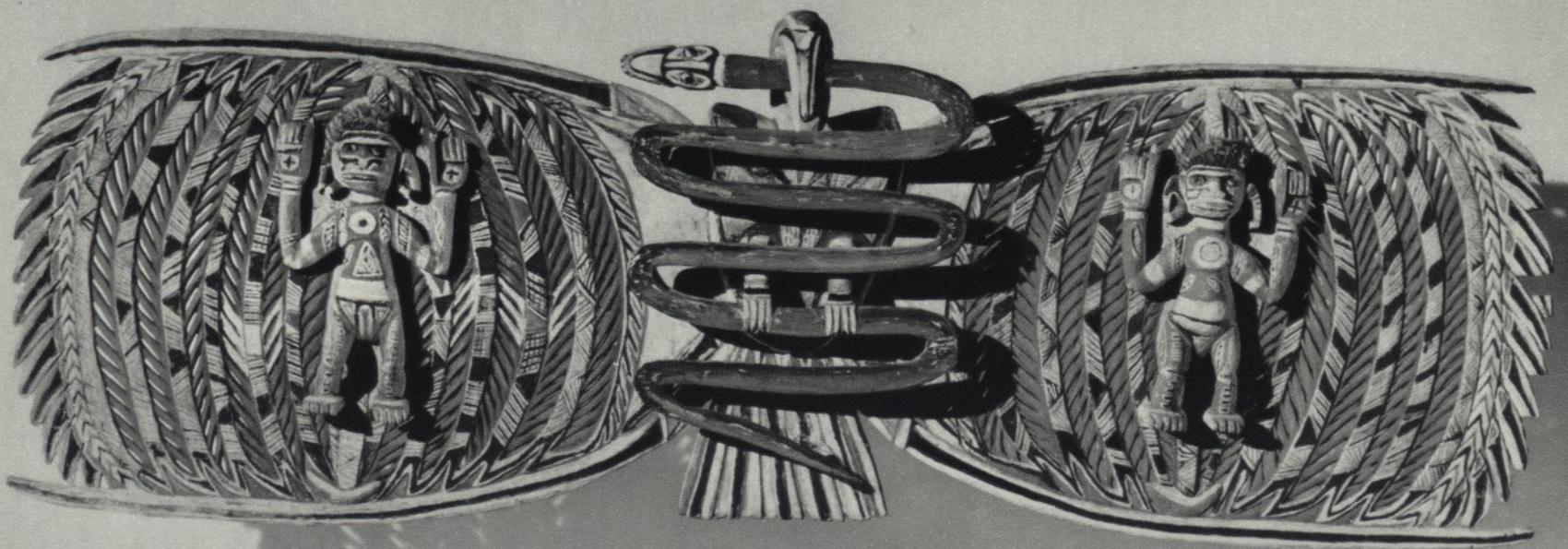
« Nous ne sommes pas allés vers eux, nous ne les avons pas rejoints, il nous ont brutalement arrêtés, saisis, nous nous sommes trouvés tout à coup au milieu d'eux, à la suite de quelque déraillement... » a pu écrire Gaëtan Picon en préface à la troisième exposition de la Société des Amis du Musée de l'Homme consacrée aux *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*. Ces objets, que l'on tient depuis peu pour d'authentiques œuvres d'art — quelle qu'ait pu être d'ailleurs la *fonction* socio-religieuse qui en a déterminé la création — furent longtemps considérés comme d'étranges « curiosités ». Toutefois, à l'aube de notre siècle, leur irruption dans certains milieux littéraires et artistiques européens n'en devait pas moins bouleverser profondément l'horizon culturel et la sensibilité d'un nombre toujours plus grand de peintres et de sculpteurs.

Les cent cinquante œuvres, qui ont été rassemblées au Musée de l'Homme, sont toutes, à des titres divers, caractéristiques des civilisations de l'Afrique noire, de l'Océanie, de l'Amérique précolombienne ou contemporaine et du Japon archaïque, principalement pour leur qualité plastique et la part plus ou moins déchiffrable qu'elles nous

restituent de leur culture originelle. Mais leur présence aujourd'hui se double d'une autre signification, qui découle de leur appartenance aux fameuses collections Braque, Derain, Max Ernst, Laurens, Lipchitz, Magnelli, Matisse, Moore, Picasso, Vlaminck, comme à des collections plus récentes, dont le dénominateur commun réside dans le fait historique qu'elles témoignent, avec plus ou moins d'intensité, d'un choix délibérément effectué par des créateurs de l'art de notre époque. Ainsi l'exposition offre à chacun la possibilité d'explorer la somme diversifiée des rapports établis par les peintres et les sculpteurs contemporains, plus précisément ceux de l'École de Paris, avec les arts non-occidentaux.

Nous nous trouvons donc confrontés, indubitablement, avec l'une des forces dont la découverte modifie le regard de l'artiste occidental depuis le début du siècle. Soit en surface, soit en profondeur, les lectures successives de ces langages plastiques ont remanié les fondements de son activité artistique: elles ont contribué à la transformation progressive de notre vision et de notre conception du monde, en même temps qu'elles accéléraient le

NOUVELLE IRLANDE (Côte Nord). Bouclier de danse, Malanggan Kata. Bois peint. L. 162 cm. Coll. Matta.



processus de révolution ouvert par Cézanne à l'art moderne.

Néanmoins, nous devons nous défendre de la tentation de rapprocher artificiellement ces objets d'un autre âge, d'une autre civilisation, des œuvres peintes ou sculptées par leurs possesseurs d'hier ou d'aujourd'hui, et renoncer du même coup à vouloir systématiquement trouver dans les premiers les motivations et l'explication des seconds. Les relations de celles-ci à ceux-là ne sont pas si simples ni si directes. Elles empruntent des voies obscures, apparemment détournées, irrationnelles; des cheminement imprévus faits de ruptures et de reprises instinctives, intuitives, qui nous révèlent, en des aperçus fulgurants, le climat mental dans lequel s'opère la création. Il n'en demeure pas moins que ni l'expressionnisme ni le cubisme n'ont leur source en Afrique, pas plus que le surréalisme n'a la sienne en Océanie, mais les artistes occidentaux qui participèrent à ces mouvements esthétiques n'auraient pu devenir tout à fait eux-mêmes s'ils n'avaient su assimiler les formes océaniques et africaines. Les *Demoiselles d'Avignon* ne procèdent pas de l'art négro-africain: elles en sont la conséquence et le dépassement.

Dans le remarquable ouvrage qu'il vient de consacrer à *Afrique noire* (éditions Gallimard, collection *L'Univers des Formes*), Michel Leiris parle d'un masque de la région de Sassandra (Côte d'Ivoire) que Picasso possédait aux environs de 1913 et dont chaque élément du visage était figuré par un relief géométrique faisant fortement saillie. « Non seulement c'est ce masque, écrit Michel Leiris, qui a donné à Picasso l'idée de figurer un trou au moyen d'un relief mais, par son caractère de réalité sans équivoque comme par sa nature de construction significative (au sens plein du mot), il aura été d'une grande utilité pour lui et pour les autres cubistes au point où ils en étaient de leurs recherches. » Cette appropriation au niveau de la sculpture se répercutera au niveau de la peinture. « Durant la période analytique (1910-1912), poursuit Michel Leiris, l'usage pictural de la technique des *plans superposés* était un premier pas dans la voie du rejet des moyens dit *illusionnistes*... Or le masque en question offrait un net exemple d'œuvre se présentant comme un agrégat parfaitement lisible de formes que leur association constitue en *emblèmes* et qui imitent beaucoup moins qu'elles ne signifient. C'est en cela qu'il a ouvert la route au cubisme synthétique. »

Il n'y a donc pas eu influence directe, ni soumission passive à quelque révélation exotique, substitution d'un dogme à un autre; il y a eu au contraire interrogation, rencontre, dialogue, compréhension... « Un artiste ne saurait accueillir, ne saurait découvrir ce à quoi la *pratique* de son art ne l'a pas déjà préparé » remarque Jean Laude dans le catalogue, en préface aux réponses des peintres et des sculpteurs questionnés sur leurs contacts avec ces civilisations autres, sur leur familiarité avec ces formes élaborées et éprouvées hors de





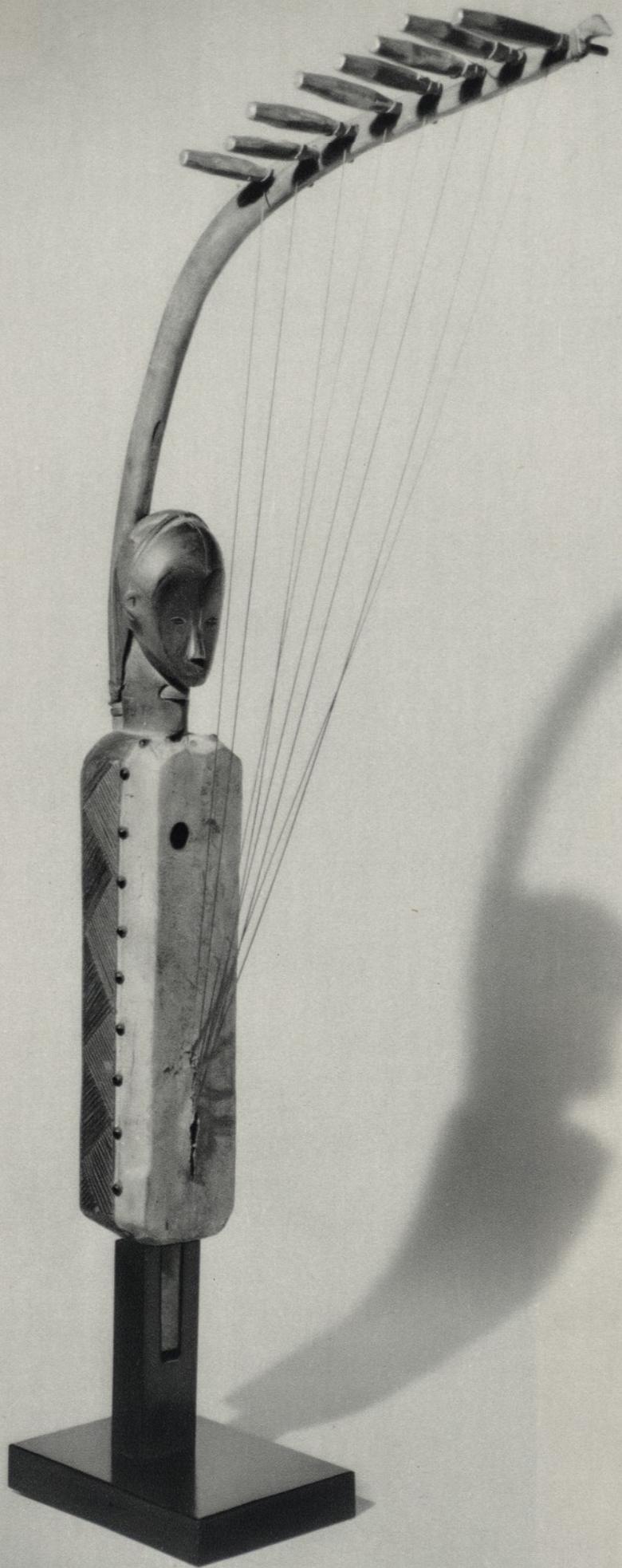
GABON. Masque Fang. Haut. 32 cm. Ancienne collection Braque. (Appartient à M.C. Laurens).

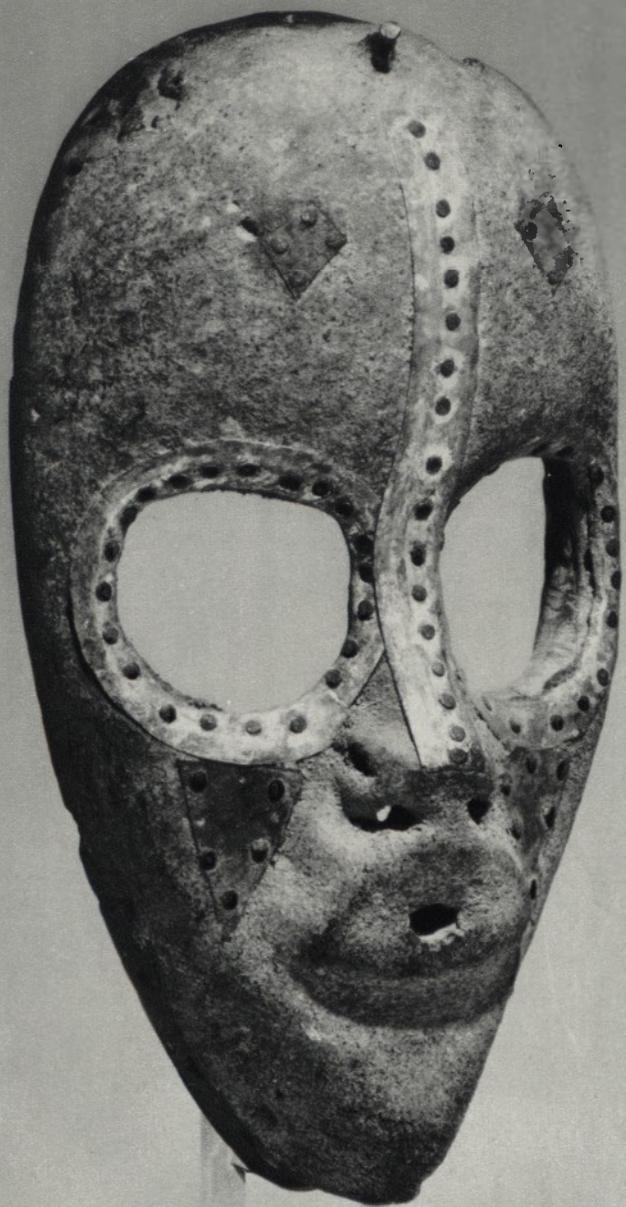
notre champ culturel. Le contenu de ces déclarations prouve précisément avec éloquence qu'il existe un rapport complexe, parfois occulte, entre le travail créateur de ces hommes et les objets, nullement étrangers à l'atelier, qui participent de leur environnement immédiat. Ce rapport engendre un lien suffisamment souple pour ne pas perturber l'évolution personnelle de l'artiste ni entraver sa liberté de recherche. Un lien dont la présence n'est

pas forcément visible, mesurable, identifiable, qui échappe à l'analyse morphologique et tient de l'impulsion, de la fascination.

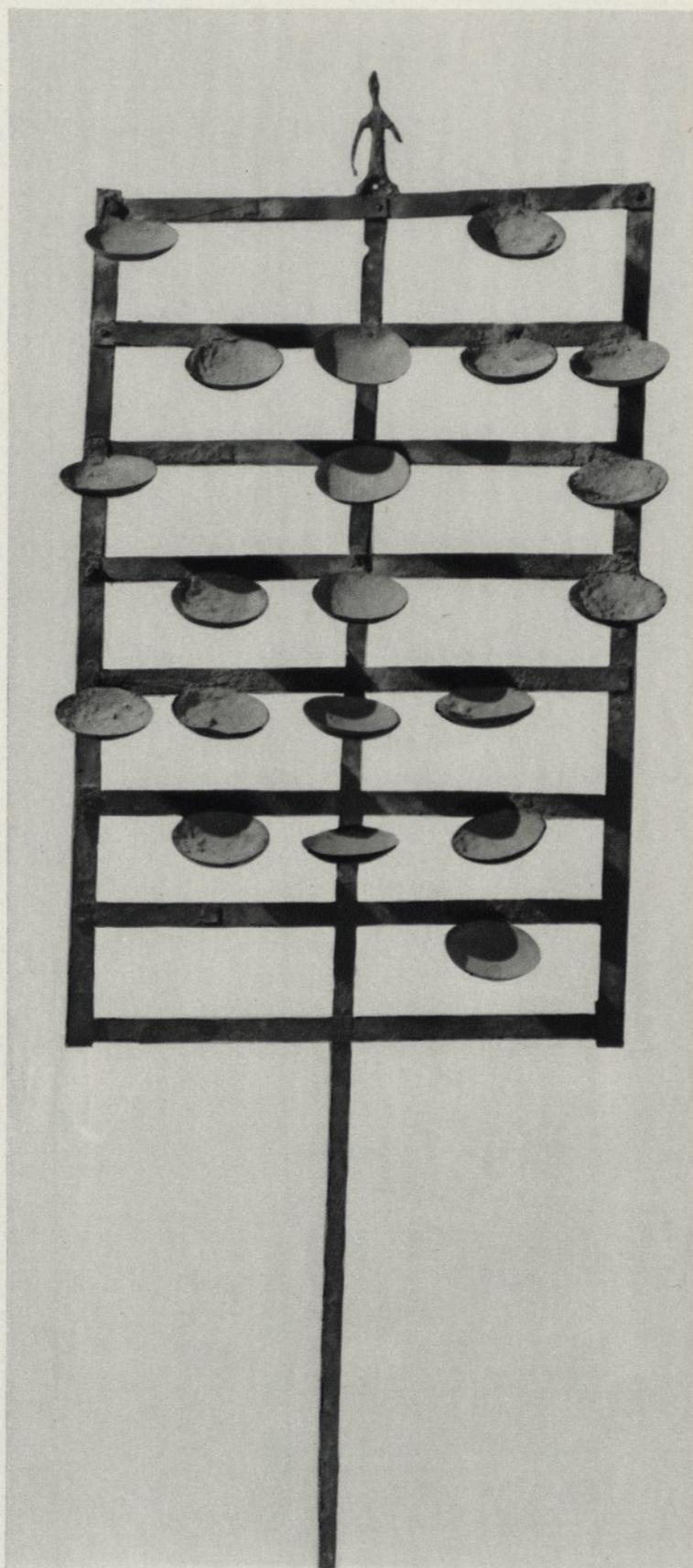
« Ce qui m'attire spécifiquement dans l'art nègre, dit Magnelli, c'est avant tout la puissance plastique et l'invention des formes ». Pour Hiquily, « c'est le côté abstrait et symbolique des formes... La signification a engendré la forme ». Chavignier parle du caractère essentiel de ces œuvres « qui

GABON. Harpe arquée Fang.  
Bois, 8 cordes, caisse de résonance à peau clouée.  
Coll. Magnelli.

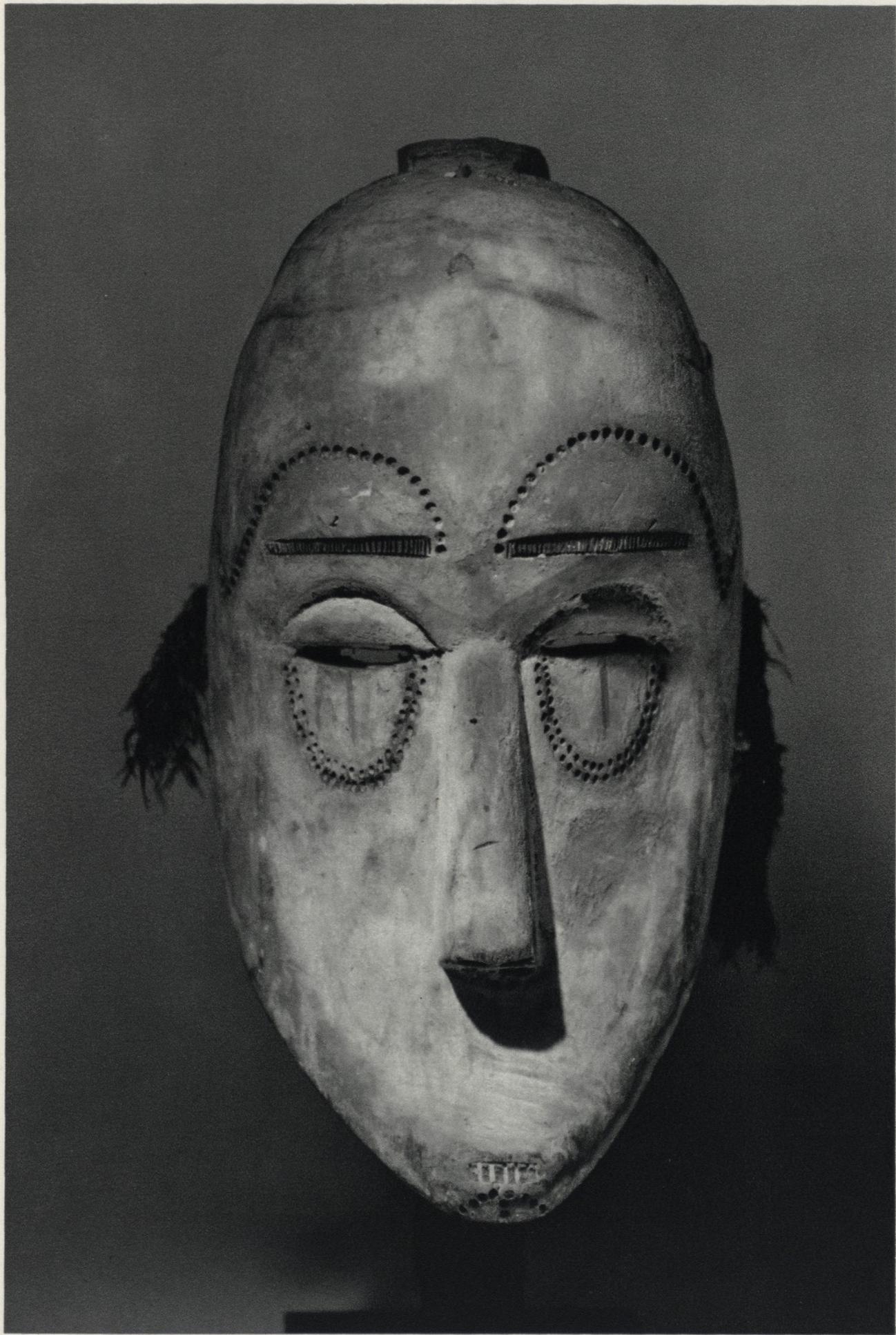




restent toujours tellement justes et actuelles dans leur forme, parce que toujours chargées d'esprit et d'inquiétude ». Cet art-là, pour Henry Moore, « pose une affirmation sans détour, c'est l'élémentaire qui le concerne au premier chef et sa simplicité vient d'un sentiment direct et fort ». Lipchitz rappelle que « l'art des nègres nous fut un grand exemple. Leur vraie compréhension de la proportion, leur sentiment du dessin, leur sens aigu de la réalité nous fait entrevoir, oser même, beaucoup de choses ». Et Peverelli ne craint pas de préciser que « arts africains et océaniques me touchent également comme tout art qui dérange ou perturbe nos modes de pensée, nos structures occidentales ». Saura recherche dans ces œuvres « l'aspect fantastique et convulsé, la liberté dans les réalisations, les solutions surprenantes inventées pour recréer l'image de l'homme, la transposition des formes et la présence de l'érotisme, de l'humour et de la mort ». Pour Matta, il s'agit d'un « art à saisir le réel, par la sensibilité, par le désir (les hommes ont toujours mordu dans la réalité), où la sensibilité et le désir sont le résultat d'un choc ... ».

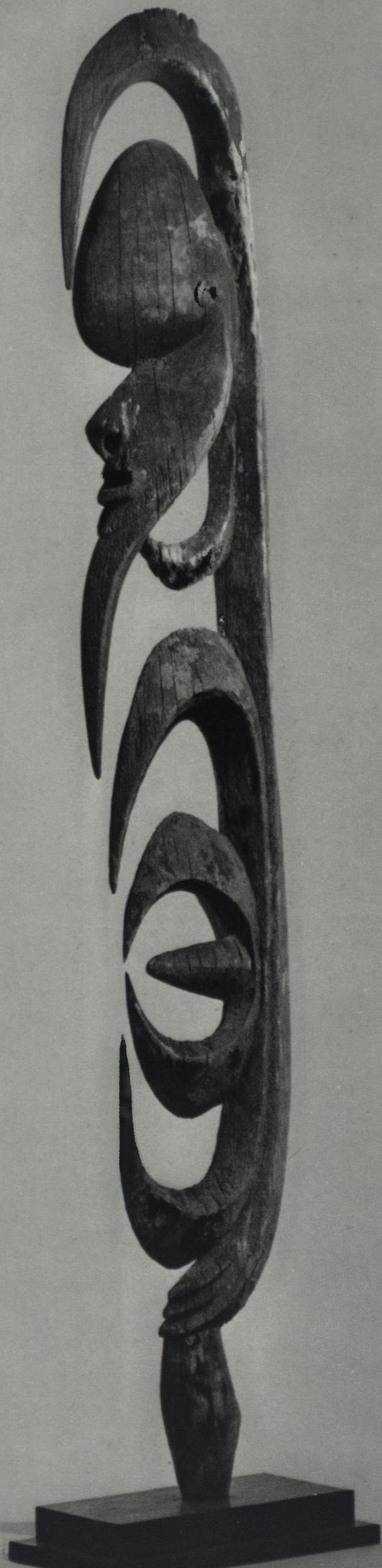


CÔTE D'IVOIRE. Lampe Senoufo (?). Haut. 157,5 cm. Coll. Hajdu.



GABON. Masque Fang. Collection Paul Elsas. Prêt Morrice Pinto.

NOUVELLES-HÉBRIDES. Epi de faitage. Haut: 125 cm.  
Coll. Vieira de Silva et Szeny.



NOUVELLE GUINÉE, Vallée du Sepik. Collection Mata.

ETATS-UNIS. Région Pueblo. Poupée Kachina. Haut: 22 cm.





MEXIQUE. Civilisation Maya. Classique tardive (env. 900). Bas-relief en pierre. Ancienne coll. Pahlen.

Parmi toutes ces réponses, celle de Messagier apparaît comme particulièrement lucide, dans la mesure où elle révèle le rôle instrumental, expérimental de l'objet de collection. « Le contact ou la possession d'un objet primitif n'est pas un luxe pour l'artiste, dit Messagier, mais une nécessité. Il le rassure en le troublant... C'est un constant rappel à l'ordre et au désordre... Il a besoin de cette sensibilité première qui l'aide à détecter les signes de vie. L'artiste ne choisit pas un objet primitif, il le reçoit. »

Ces sculptures, qui sont les outils de l'imaginaire, exercent donc sur nous une attraction stimulante. Le peintre, le sculpteur occidental les

interroge et les sonde pour y trouver des réponses aux questions qu'il se pose. Il ne les prend pas pour modèles, il fait de leurs solutions plastiques le tremplin de son activité artistique, il recharge en elles sa force créatrice. Leur *magie* — pour employer un terme dont on abuse — n'est rien d'autre que ce pouvoir de nous tenir éveillés et tendus de tout notre être vers notre propre dépassement. L'énergie potentielle qu'elles détiennent et délivrent dans l'espace absolu qu'elles travaillent exprime l'œuvre vivifiante du mythe, créé par l'homme à diverses étapes de son histoire pour se réaliser et se conquérir sans cesse.

RAOUL-JEAN MOULIN.

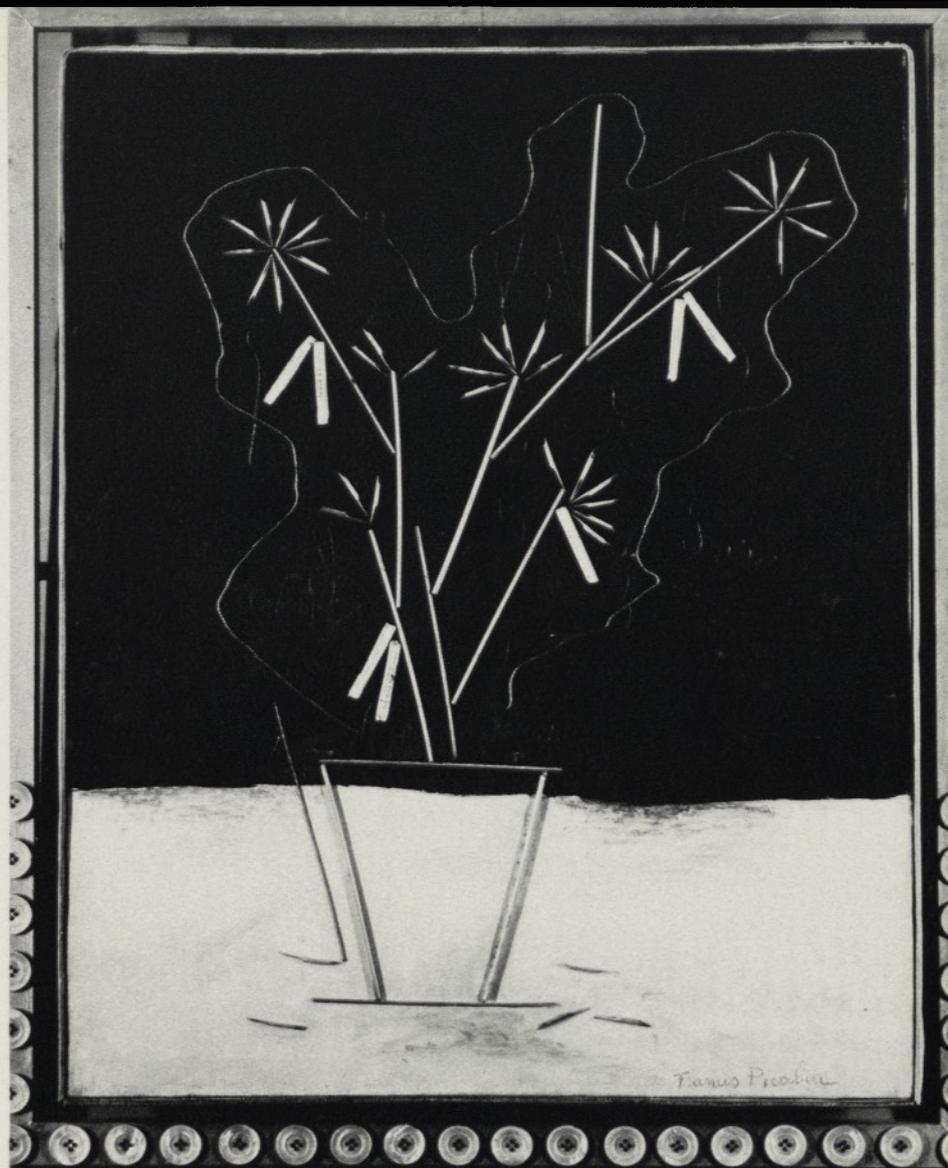
# Les travestis du réel

par Patrick Waldberg

Plutôt que de descendre dans la rue avec leur chevalet ou leur carnet de croquis, ainsi que le faisaient encore Matisse, Derain, Marquet et bien d'autres, les « lions » de la peinture moderne préférèrent jeter crûment la rue à même leur toile, sans aller y voir. Affiches publicitaires, journaux et magazines, tubes de néon, pans de murs, linges flottants, chiffons, ferraille à vendre, tous ces éléments épars s'alignent ou s'agglomèrent dans les œuvres des jeunes vedettes de nos Salons actuels. Le problème, d'ailleurs, ne consiste plus à peindre mais à calquer, coller, clouer, ficeler ou simplement entasser les « ready-made » du quotidien butinage. Le résultat est à peu près égal, en monotonie, aux envois des Artistes Français, mais l'effort fourni est moindre. Pour être juste, il faut bien dire que parmi ces « chercheurs » ou « expérimentateurs » de la trouvaille, le talent n'est pas absent: il y a ici et là une réussite, une idée, parfois même un zeste d'esprit, mais ces exceptions paraissent un peu fourvoyées, comme put l'être Degas parmi les Dagnan-Bouveret.

Déjà, parlant d'une certaine faiblesse de l'art romantique, Paul Valéry écrivait ces lignes, dont l'actualité ne fut jamais si réelle: « Il naquit un automatisme de la hardiesse. Elle devint impérative comme la tradition l'avait été. Enfin, la Mode, qui est le changement à haute fréquence du goût d'une clientèle, substitue sa mobilité essentielle aux lentes formations des styles, des écoles, des grandes renommées. Mais dire que la Mode se charge du destin des Beaux-Arts, c'est assez dire que le commerce s'en mêle. » Si l'on songe que ceci fut écrit en 1932, il est aisé d'imaginer ce que l'auteur des *Pièces sur l'Art* aurait à dire de la situation telle qu'elle se présente aujourd'hui. Car l'on peut avancer sans crainte que jamais, autant qu'en ces quinze ou vingt dernières années, l'art ne fut l'objet d'aussi tapageuses surenchères, d'une escalade aussi accélérée de la « surprise » et du « nouveau ».

A côté de cette cohue innombrable et de cet énorme vacarme, un homme de tradition, vivant anachronisme aux yeux de nos augures, travaillait en silence jusqu'au moment où, en novembre dernier, il mourut, après avoir donné à la grande école française de peinture, celle des Matisse et des Bonnard, ses derniers éclats d'orage et de joie.



Que dire de Léopold-Lévy? Il était né à Paris en 1882, connu, à la fin du siècle, les ateliers où l'on enseignait la peinture, et notamment l'académie Julian, où il rencontra Derain. Comme Jacques Villon et Juan Gris, il donna des dessins au *Rire*, puis vinrent les années de Montmartre et de Montparnasse et les grandes amitiés, Derain, Pascin, Salmon, Duthuit. Après 1925, Salmon lui consacra un petit livre, le seul, je crois, que l'on ait publié sur lui et qui est aujourd'hui introuvable. Léopold-Lévy avait été, lorsqu'il avait neuf ou dix ans, élève de Mallarmé en cours d'anglais. Il n'en avait conservé qu'un seul souvenir: le maître l'avait un jour fait venir à son bureau, devant la classe réunie. « C'est vous Léopold-Lévy?, avait-il demandé. Puis, comme il acquiesçait, Mallarmé l'avait dévisagé curieusement et lui avait tendu sa copie non corrigée avec ces simples mots: « Ah, ça, alors! ».

Au cours des années 1920, 1930, tandis que beaucoup de ses camarades de la Rotonde et du Dôme montaient vers le succès — tels que Friesz, Kisling, Gromaire — Léopold restait dans l'ombre, non tant par timidité, mais il songeait plus à se parfaire qu'à se faire. Les quelques toiles de cette époque qu'il m'a été donné de voir, paysages, portraits, sont d'une maîtrise qu'eussent aimé saluer Corot ou Manet, et que Derain respectait fort. Un certain

14 juillet, notamment, m'apparut comme une symphonie somptueuse, dont le Jeu de Paume eût pu s'enorgueillir.

Quelque temps avant l'éclatement de la seconde guerre mondiale, des soucis d'ordre personnel incitèrent Léopold à accepter le poste, qu'on lui offrait, de professeur à l'Institut Français d'Istanbul. Il y resta quinze ans. Lorsqu'il revint à Paris, vers 1953, il était oublié. Son travail, durant le

long séjour en Turquie, tout en gagnant en profondeur et en rigueur, s'était singulièrement animé d'un frémissement sensible, d'une vibration intérieure grâce à quoi l'œuvre apparaît comme plus vulnérable, et à la fois plus proche. Mais c'est après sa réinstallation définitive en France — à Paris et à La Ciotat — et au cours des cinq dernières années de sa vie que se produisit le véritable miracle. Toute la passion qui habitait cet homme, toutes les modulations d'une sensibilité

MIRÓ. Portrait. Collage, goudron et encre de Chine. Coll. particulière.



que la solitude et la méditation affinèrent et élargirent, se sont mises à chanter en des toiles apothéotiques, où les ténèbres de midi et les irisations du soir s'entrechoquent et s'enflamment.

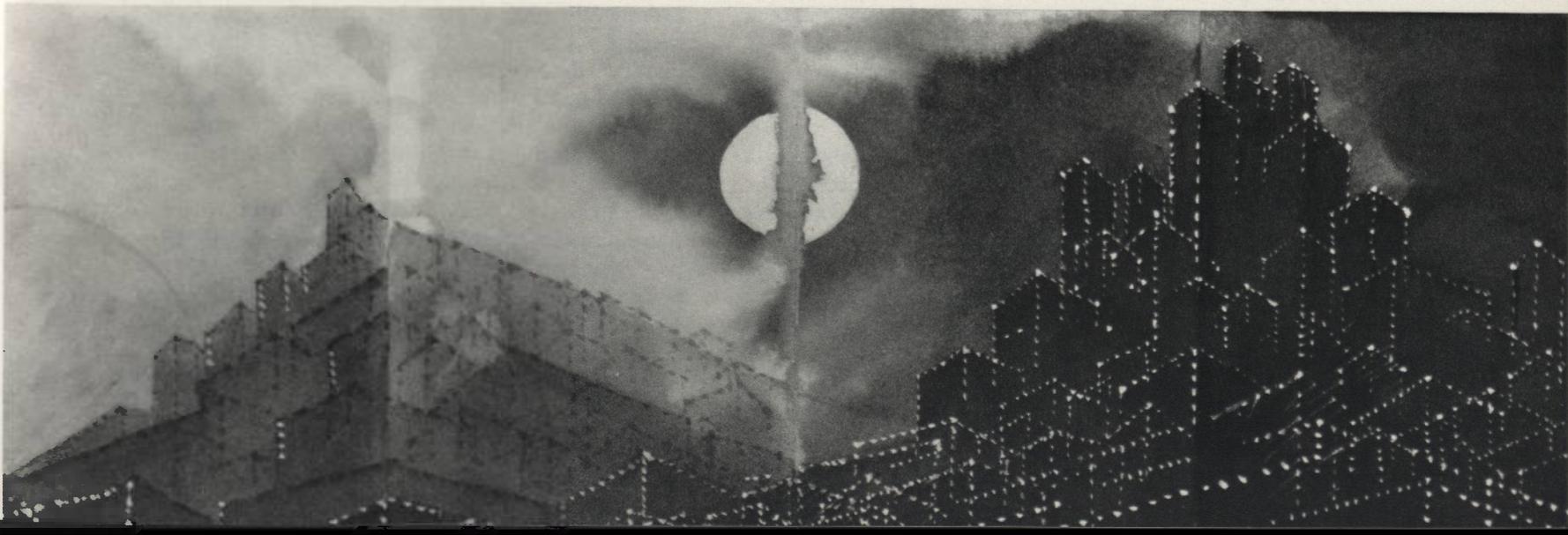
Ainsi que l'a dit et répété Valéry, il peut arriver que le poète naisse tard dans un peintre qui n'avait été jusque-là qu'un grand artiste. Avec une rare puissance, la poésie s'est mise à affluer chez Léopold, comme si toute la jeunesse du monde s'épanouissait en gerbe chez ce vieillard de quatre-vingts ans. Pinèdes et bosquets de Provence, quais de Dieppe, recoins de la Corne d'Or, bouquets d'iris et de roses, toutes ces fêtes de l'œil se trouvaient transportées, comme en un sortilège, dans un monde de sentiments et de rêveries affirmées: Léopold nous montrait ce que nous ne savons pas voir dans ce que nous voyons. Une telle explosion de liberté dans la maîtrise, et cet au-delà du métier qui nous est offert avec tant de pouvoir eussent-ils été possible sans la concentration de toute une vie, le patient exercice de la main, et la réflexion quotidienne sur la nature et les moyens de son art? Pour avoir su faire la synthèse de ce que désiraient Poussin, Fragonard et Cézanne, la peinture de Léopold en est-elle moins moderne? La contemplation de la vie et l'observation de la nature lui ont été des tremplins essentiels, mais, pour notre délectation profonde, sa vision a fait naître du spectacle de féériques embrasements.

L'histoire de Léopold-Lévy, qui ressemble à un apologue, donne à réfléchir. Certes, il était connu, et même estimé d'une cinquantaine de personnes. Mais à part les quatre ou cinq fervents qui, jusqu'au dernier instant, l'entourèrent de leur affection et de leur confiance, qui donc osa le mettre à sa juste place, parmi les premiers de son temps? A. M. Cassandre, au cimetière, me disait, bouleversé: « Nous venons d'enterrer le dernier grand peintre français! » Mais on chercherait en vain le nom de Léopold-Lévy dans les considérables annales, panoramas, dictionnaires et autres ouvrages sur l'art qui se publient depuis trente ans.

Qu'un homme de l'envergure de Léopold-Lévy



PEVERELLI. La Ville (détail). 12 x 144 cm. Galerie Bellini, Milan.





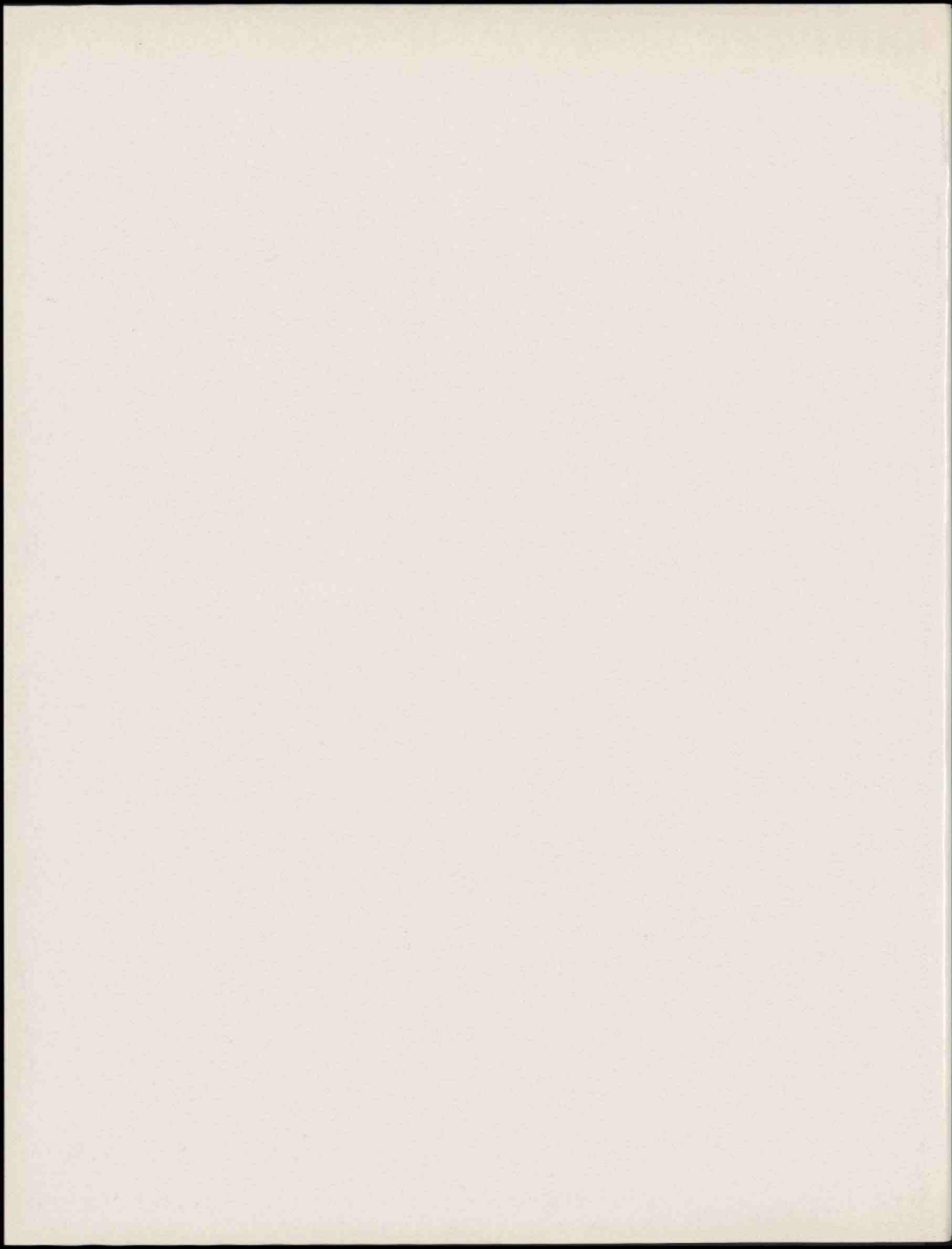
LÉOPOLD-LEVY. Fleurs. Peinture. 1965. Galerie Pierre Birtchansky.

ait pu vivre, travailler et mourir à peu près ignoré du monde des arts doit inciter à regarder d'un peu plus près ceux qui, comme lui, se proposent de représenter le visible, tel que la sensibilité immédiate l'appréhende: un visage, la mer, le ciel, les arbres. Loin de moi la pensée de vouloir dresser un bilan de blâme: nul ne conteste l'intérêt et la beauté des formes « cubistes », des simplifications idéelles d'un Mondrian, des fugues et concertos d'un Kandinsky, chez qui les fragments du réel se réagrègent en harmoniques nouvelles, des projections visionnaires d'un Ernst, qui fait du rêve un monde et du monde un rêve. Chez presque tous

ces découvreurs, le réel demeure latent: il est présent chez Miró, dont les constellations somptueuses semblent célébrer les noces du ciel et de la terre, de l'eau et de la flamme; il est affirmé, quoique gauchi par la désinvolture et l'humour, dans les trouvailles de Picabia, depuis les ajustages de chalumeaux et d'allumettes, jusqu'au jeu ambigu des « transparences ». Ceux que l'on nomme « informels » ont aussi leurs bonheurs et j'ai toujours aimé et défendu l'élan lyrique d'un Riopelle, par exemple. Le plus beau compliment que l'on puisse lui faire, c'est que ses tableaux « tiennent », précisément, à côté de ceux de Léopold, mais ne



MARINO MARINI. Orphée. Peinture. 245 x 300 cm. 1956.



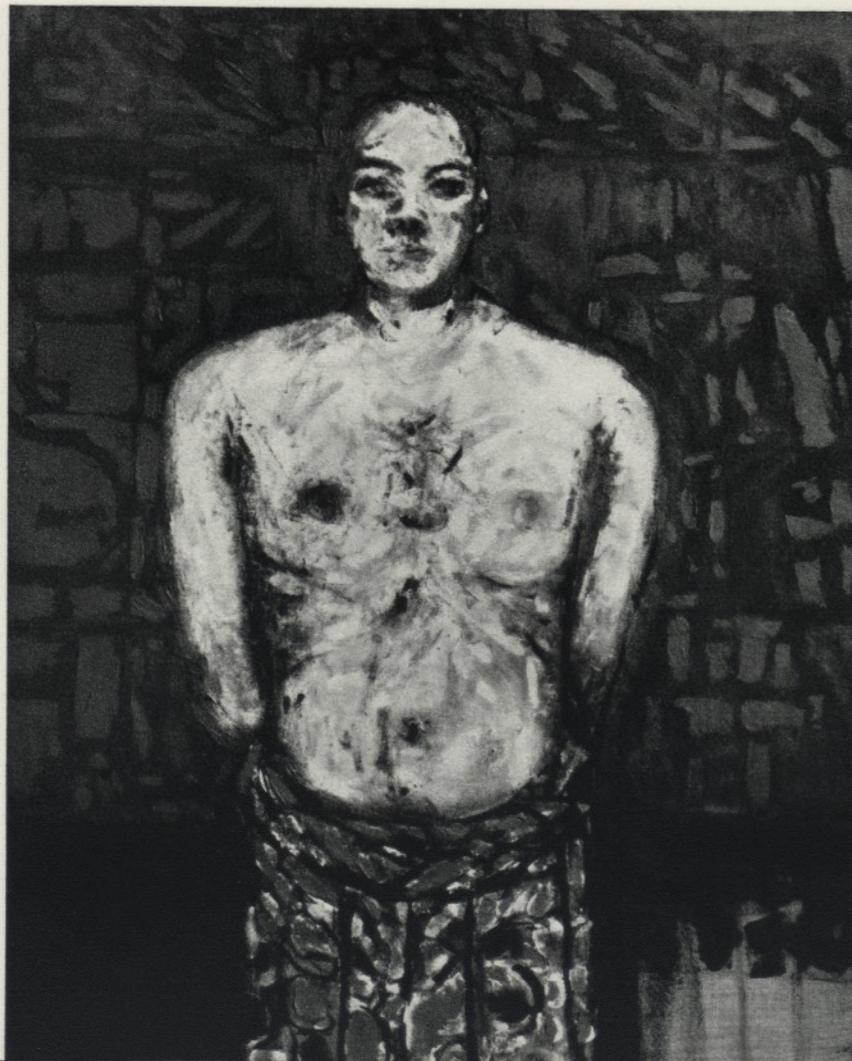


DOROTHEA TANNING. Far from. Peinture. 1964. Le Point Cardinal.

chante-t-il pas, lui aussi, à sa manière, le ciel et les arbres, les jeux de la lumière et les caprices du vent?

Toutes ces démarches fières, audacieuses, furent, ne l'oublions pas, le fait d'hommes habités par la passion et l'esprit. Mais que reste-t-il après eux des théories, dans la mesure où celles-ci furent énoncées? Qu'advint-il, par exemple, du divisionnisme après Seurat, du cloisonnisme après Gauguin, du cubisme après Picasso, Braque, Gris et Laurens? Après les pionniers, les colons.

Il me semble qu'aujourd'hui, dans notre époque impatiente d'ingérer les fruits forcés et les végétations hâtives, il reste à l'artiste sensible et sincère la possibilité d'un retour au visible: les hommes, les femmes, la forêt, les nuages, la rue, qui ne cesseront de recéler le plus poignant des mystères. Il est, quoiqu'on en dise, de la nature de l'art de reproduire ce qui émeut, ce qui est ressenti comme beau (et cela peut inclure la laideur, que l'œuvre d'art rend belle). Le réel, c'est en vérité l'inconnu, qu'à chaque instant l'artiste se propose de découvrir. La grandeur de Léopold-Lévy nous prouve que cette aventure vaut en imprévu et en intensité toutes les autres. Cette communication avec le monde, cette interrogation passionnée du



CARMASSI. Peinture. 89 x 116 cm. 1965.



ARIKHA. Dessin. Coll. J.B. (Photo Jacqueline Hyde).

secret que contient le réel, Giacometti et Balthus n'ont cessé, par des cheminements différents, de les rechercher, non sans tremblement, non sans désespoir. Rien d'anachronique dans une telle démarche à condition qu'elle soit soutenue par assez d'exigence pour ne céder jamais au confort. De même que le dessin des grands maîtres n'a pas d'âge — l'on peut confronter à cet égard Rembrandt, Rubens, Van Gogh, Cézanne — il est également vrai que l'œuvre d'un Marino Marini, par exemple, dans sa noblesse et sa scrupuleuse conscience, est à la fois antique et parfaitement moderne.

Quelques-uns de nos contemporains ont ressenti, de façon impérieuse, cet appel vers le visible et se sont mis, avec humilité et patience, en position de trappeurs. Héliou, depuis vingt ans, a renoncé aux masses épurées issues des conceptions mondriannesques pour nous montrer le quotidien, dans ce qu'il a d'insigne. Raymond Mason descend dans la rue, cahier en main, afin de capter sur le vif l'air des rues et le mouvement des foules. Grégoire Michonze, qui fut proche de Balthus et que Giacometti estimait, a saisi maints aspects énigmatiques de la solitude humaine. Cesare Peverelli, en dépit d'une forte tentation maniériste, semble tendre, depuis quelques années, vers une interprétation plus rigoureuse du visible, que ses derniers portraits et paysages nous présentent à la fois dépouillés et mobiles. A Milan, Arturo Carmassi, voluptueux et dramatique, anime d'une indicible fièvre

ses odalisques aux longs cheveux flottants et les remous écumeux de la mer saisie par l'orage. Avigdor Arikha, récemment encore, avait attiré l'attention par ses échafaudages en plein ciel de blocs de pierre parmi des nuages pourpres. Monde visionnaire, saisissant, auquel il tourna le dos pour se remettre, depuis deux ans, au dessin d'après nature: portraits et paysages. C'est à propos de ceux-ci que Samuel Beckett écrivait les lignes qui suivent: « Sièges remis devant le dehors imprenable. Fièvre œil-main dans la soif du non-soi. Œil par la main sans cesse changé à l'instant même où sans cesse il la change. Regard ne s'arrachant à l'invisible que pour s'asséner sur l'infatigable et retour éclair. Trêve à la navette et traces de ce que c'est d'être et d'être devant. Traces profondes.» C'est en observant Arikha en train de faire son propre portrait que Beckett a conçu cette description d'une démarche haletante, de ce va-et-vient fébrile entre le dedans et le dehors. Ces paroles rigoureuses, qu'Arikha mérite à coup sûr, valent aussi bien pour tous ceux qui se risquent sur cette voie difficile et le plus souvent ingrate. Ces chevaliers de la ressemblance, je pressens que c'est d'eux qu'il convient d'attendre la révélation dont les autres sources se tarissent. Léopold-Lévy fut peut-être la victime expiatoire: encore peut-on penser que le moment est proche où l'on découvrira qu'il avait dans l'âme un volcan. Quant aux autres, je suis sûr de les retrouver un jour au rendez-vous dans la clairière.

PATRICK WALDBERG.

# Une nouvelle figuration en Europe et en Amérique

par Giuseppe Marchiori

« Figuration » ou « Nouvelle figuration » sont des termes qui ne définissent rien et qui comprennent les expressions artistiques de notre temps les plus disparates. Si l'on commence par lui enlever toute référence polémique à une « abstraction » tout aussi générale, la « figuration » n'est plus qu'une étiquette qui sert à classer des phénomènes proches ou éloignés, souvent antithétiques, réunis artificiellement au nom d'un concept ambigu de la figure.

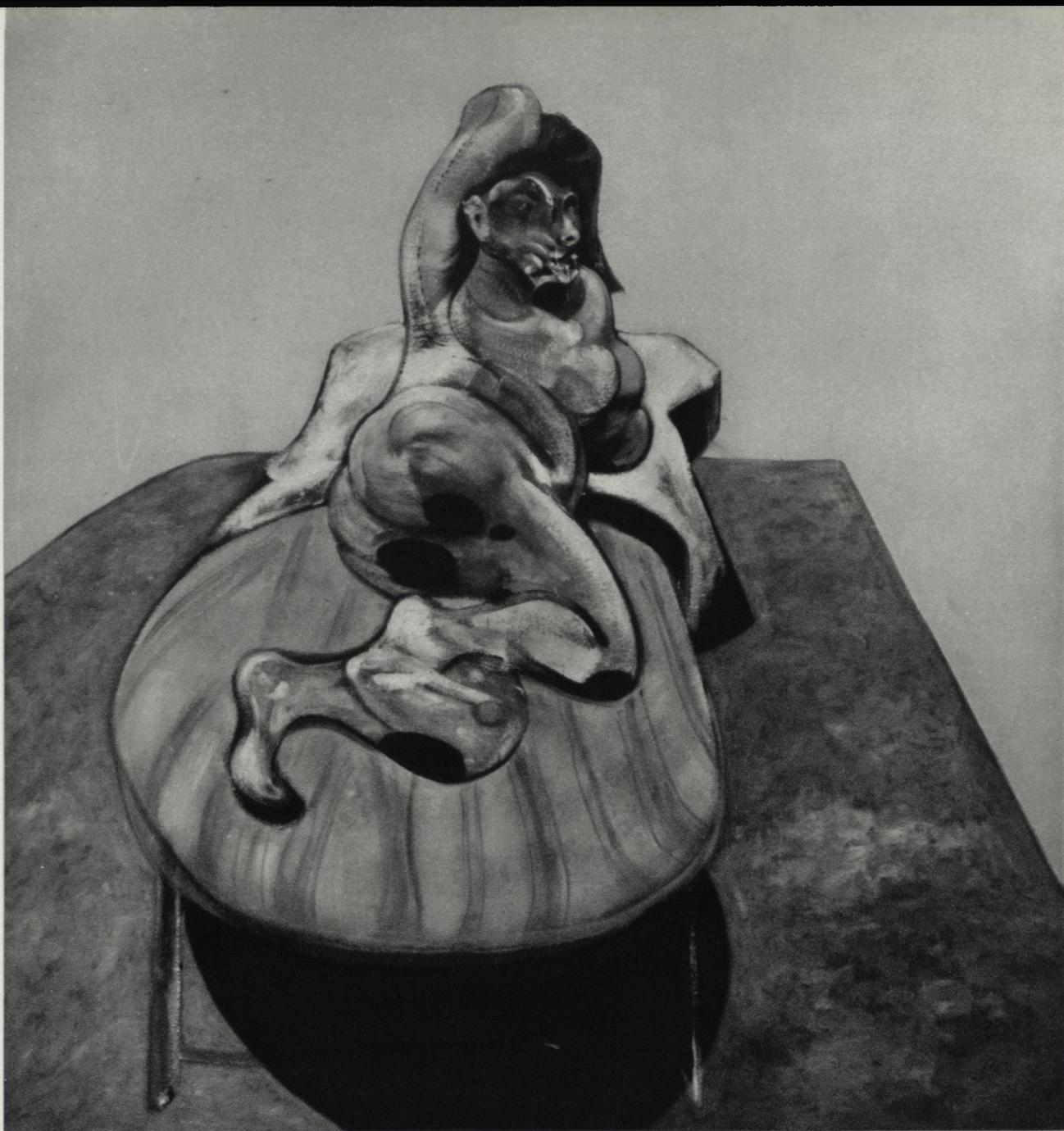
Nous sommes dans une période de métamorphoses continues que les mots ne parviennent pas à fixer dans une tentative d'analyse, même superficielle. On ne tiendra compte que des phénomènes les plus riches de conséquences, de ceux qui se sont manifestés dans des courants du goût et de la mode, créant une rupture avec l'époque précédente bien plus profonde que celle qui séparait les Impressionnistes de l'héritage classique.

Deux de ces phénomènes, la science-fiction surréaliste et l'art pop', donnent, dans leur manifestation collective, une idée de la rapidité et de l'étendue d'une diffusion qui peuvent trouver un terme de comparaison individuelle dans l'influence exercée par Bacon, interprète unique d'une sorte de claustrophobie sexuelle dans une révolte métaphysique pour théâtre des horreurs et de l'angoisse figée dans la grimace, le rictus. Bacon a dépossédé Pollock du trône quelque peu mythique de fabricant de pièges d'angoisse.

Les forêts symboliques, les labyrinthes créés au moyen du « doping » appartiennent désormais au domaine de l'informel. Bacon a créé de nouveaux aspects visuels en fixant certains motifs fondamentaux où culture et expérience de la vie se compènèrent en une unité indivisible (par exemple dans les extraordinaires séquences inspirées de Velázquez et de Van Gogh). On ne parle pas d'un mythe

ALECHINSKY. Camera oscura. Peinture acrylique, 100 x 154 cm. Coll. Myrian Prevost-Douatte.





FRANCIS BACON. Henrietta Moraes. Peinture. 152 x 147 cm. 1966.

de Bacon, mais le massacre de ses visions par de pâles et inconsistant suiveurs fait penser qu'il est le symbole inconscient d'un temps de vocations figuratives inavouées, trop souvent frustrées par le manque d'un monde intérieur original.

La littérature moderne, avec le théâtre et le cinéma, offre des rapprochements nombreux avec le climat spirituel halluciné de Bacon. Toutes les influences sont possibles pour un poète. Et Bacon, justement, les transforme et les modèle sur sa figure morale. Alors elles acquièrent un relief, une violence que ne peuvent posséder d'autres figures imitées.

L'art pop', avec son caractère de vulgarisation, constitue une masse de faits liés très étroitement à la société américaine et à l'anti-tradition qui la définit et qui la distingue de la société européenne. Lichtenstein devient donc l'anti-Bacon, son contraire, dans l'imitation agrandie du signe et de la couleur de la bande dessinée. Celle-ci représente la synthèse de l'art et de la littérature pour la

masse oubliée par les « élites » intellectuelles. Et l'on ne sait jusqu'où va l'ironie, ou plutôt l'identification de l'artiste dans l'image qui reflète un nombre immense de *lecteurs* de *figures* incapables de lire sérieusement un livre.

Dans les années qui vont de 1960 à aujourd'hui la différence de l'art américain avec l'art européen s'accroît, surtout avec la décadence de l'expressionnisme abstrait et la chute définitive de l'informel. « Pour conquérir son style, écrit Harold Rosenberg, l'art américain doit se libérer d'une part de la donnée objective et de l'autre, de l'image européenne de l'art. Ces deux conditions ont été remplies par la peinture américaine de ces vingt dernières années. »

L'art de la bande dessinée est l'art des candides d'aujourd'hui, l'art des optimistes, qui expriment dans des aventures dessinées et parlées le désir constant de l'homme moderne de s'évader dans l'avenir, substituant à la religion la foi ingénue dans la science et la technique.



ANTES. Figure masquée I. 1965.

Aujourd'hui, un Oldenburg impose le surréalisme de l'objet recomposé et imité, en dimensions réelles ou agrandies, — de l'objet de la consommation quotidienne comme le dentifrice, le beefsteak et le jambon. Si l'on ajoute l'ampoule électrique ou le drapeau américain de Jasper Johns, l'homme de plâtre de Segal, le porte-savon de Jim Dine, on peut se rendre compte de la substitution à la donnée objective de l'objet même, imposé comme réalité artistique, substitution opérée par l'art américain, en suivant l'exemple lointain de Duchamp et de Schwitters, de Picabia et de Jean Arp.

On sait tout ce que des artistes tels que Rauschenberg et Rosenquist, dans leurs réélaborations d'images spatio-corporelles, doivent au *collage* d'ar-

tistes européens, mais il n'est pas douteux que le monde de leurs images apparaît infiniment éloigné du monde de la culture européenne.

A égalité de conditions dans le progrès scientifique l'Union Soviétique, bien différemment, continue de marcher sur la voie d'un réalisme hérité du XIX<sup>e</sup> siècle. On pourrait parler de la continuité d'une évolution basée sur la donnée objective, en concurrence avec le documentaire cinématographique et le reportage photographique avec, pour résultat, un vérisme illustratif, engagé socialement, et qui correspond peut-être aux exigences « visuelles » d'une autre civilisation de masse, aux antipodes de la démocratie homogénéisée des Etats-Unis. On pourrait ainsi démontrer que l'art soviétique s'adresse à la consommation nationale,



VALERIO ADAMI. Le Sofa. 100 x 81 cm, 1965.

tandis qu'avec l'art américain il s'agit d'un produit de large exportation, qui donne une idée assez précise du nivellement international de la « demande » dans ce domaine.

Un autre élément de ce répertoire figuratif est l'interprétation, au moyen de la simultanéité des moments représentés, de l'affiche, qui répète, dans une autre dimension, les slogans figuratifs les plus percutants. Rosenquist est un maître du genre. (En Europe on préfère les séquences d'affiches de chanteurs, comme chez Tytgat, Foldes ou Voss.) La science-fiction à la Disney renaît dans les pseudo-dessins animés de Rancillac, et le personnage immortel de Mickey dans ceux de Télémaque.

Pour juger des réactions de l'art européen en face de cette prolifération d'images américaines, il faut recourir soit aux variations infinies sur les

ALAN DAVIE. Big Beat for maytime. 34 x 68 cm. Mai 1964. Galerie Gimpel, Londres.





ROY LICHTENSTEIN. Big painting n° 6. 238,8 x 325,1 cm. Coll. Mr. and Mrs. Robert C. Scull.

thèmes fantastiques de Dubuffet (jusqu'à la fécondité ironique des « trouvailles » de Baj), soit à la reprise d'une thématique surréaliste, modulée sur des apports hétérogènes, — et l'on arrive à l'humour ou au grotesque, d'une étonnante qualité picturale, de Alechinsky, de Jorn, et d'autres encore (sans oublier le « clan » ingénieux d'Arroyo, d'Aillaud et de Recalcati). Dubuffet a ouvert la voie à la vision et à l'analyse d'un monde d'images authentiques, perdues sur les murs de la métropole; il a redonné une réalité très différente au monde figuratif, l'animant d'un esprit drolatique, d'une virulence polémique, d'une feinte naïveté populaire qui révèlent la persistance active d'une tradition française immunisée contre toute contamination américaine.

Dans la vivace floraison post-surréaliste (à laquelle Max Ernst fournit la contribution de son intelligence juvénile), Matta apparaît comme un maître, un initiateur aux mystères de la science-fiction, que les vulgarisateurs les plus désinvoltes d'aujourd'hui représentent souvent au moyen de photomontages.

Le réalisme de Hamilton et de Kotaj pourrait fournir une confrontation très utile avec le pop' et faire constater l'interprétation stimulante, sur

le registre européen, de certains motifs inspirés, comme toujours, du reportage photographique et élaborés au moyen d'images superposées (chez Rotella et Bertini) ou dans les patientes reconstructions picturales d'un Genovès. Le monde des figures est infini et peut trouver chez Falstrom et chez Antes, comme chez Alan Davie, chez Novelli et chez Valerio Adami, des interprétations « modernes » qui donnent aux thèmes culturels qui les ont inspirés les significations les plus neuves.

La surréalité n'est plus l'évasion: elle est, comme autrefois la métaphysique, une instance d'utilité publique pour qui veut réagir à la vulgarité des figures qui nous assiègent.

Nous pouvons trouver dans l'inspiration généreuse de Pignon un souffle romantique qui ressuscite des ferveurs anciennes. Les aventures de la figuration sont infinies comme la réalité des choses, mais l'art actuel se construit autrement, avec tous les éléments de la réalité! Il ne refuse rien. Il peut être société et anti-société, sans se contredire jamais, à travers les apparences les plus diverses, fixées dans les symboles ou les figures, dans une histoire qui continue et qui, en sept ans, a changé de visage comme au long de plusieurs siècles.

GIUSEPPE MARCHIORI.

# Les gorilles du Jornland

par Yvon Taillandier

Le goût immodéré des gorilles pour la crème Chantilly me serait sans doute resté totalement ignoré si, un jour, je n'avais entrepris d'accomplir un voyage attentif dans une région encore peu connue du Jornland. Expédition assez facile, pourvu que l'on fût, comme moi, parisien, puisqu'il suffisait de se rendre au XXIII<sup>e</sup> Salon de Mai, de monter un escalier, de tourner à droite et de s'arrêter devant une grande toile de cinq mètres de long, qui portait, en bas, l'indication de trois dates: 1957, 1960 et 1967.

Commencée l'année du lancement du sputnik, continuée l'année où j'avais rencontré personnellement son auteur, Asger Jorn, le fondateur du groupe Cobra, le viking comme disent certains (parce qu'il est danois), le maître du Jornland comme j'aime à le nommer (parce que, sans lui, n'existerait pas ce nouveau, remarquable et bou-

leversant territoire), l'œuvre avait subi récemment quelques modifications — l'adjonction d'un ciel vert notamment — sans toutefois que le peintre, la tenant, semble-t-il, pour l'équivalent de ce que les psychanalystes appellent une analyse interminable et interminée, la considère comme finie.

Quoi qu'il en fût, un bel après-midi du mois de mai 1967, je pénétrai dans cette région jornlandaise et, tout de suite, je me sentis surpris et en butte à une certaine agressivité du climat. Celle-ci — sorte de froid et de clarté inquiétante car elle ne précisait rien — n'était pas pour m'étonner: hostile aux paysages gracieux, et savant en matière de labyrinthes initiatiques, le maître du Jornland aime susciter des sites abrupts propices à l'instruction des voyageurs.

Non, cet abrupt n'était pas la cause de ma surprise. Je l'avais trouvé en d'autres endroits, à la

ASGER JORN. Devant l'arrière. Gouache. 50 x 35 cm. 1964. Galerie Rive Gauche.





ASGER JORN. Refus de parler.  
Gouache. 50 x 38 cm, Galerie Rive Gauche.



ASGER JORN, Stalingrad, utopie inachevée d'une ville qui n'existe plus ou le fou rire du courage. Peinture (Détail).



ASGER JORN. Stalingrad ... ou le fou rire du courage. Peinture. L. 500 cm. 1957-1960 et 1967.

galerie Jeanne Bucher qui présentait alors des peintures du danois et chez Augustinci qui exposait des gouaches. Mais ici, c'était bien différent. Tous les explorateurs tombèrent d'accord sur ce point: n'avoir jamais vu un Jorn comme ça.

Peut-être le propos du bâtisseur de la région était-il la raison de notre trouble. Il s'agissait de définir le destin d'une ville détruite par la guerre, mais reconstruite, comme Verdun, comme Guernica, réelle aujourd'hui pour le toucher, pour l'ouïe, pour l'odorat, pour la vue. Mais cherchez-la sur une carte. Le vocabulaire géographique l'a supprimée. La déstalinisation a porté ses fruits. Sur le plan langagier, Stalingrad a disparu.

« Ainsi, dit Jorn — et ses paroles me font penser à cette femme sans nom dont (en 1817, cent quarante ans exactement avant le début du tableau) on ne put dresser l'acte de décès, car, pour l'état civil, elle n'existait pas — vous pouvez juger de la vérité des théories de ceux qui ne tiennent compte que des mots.»

Saint Jean l'évangéliste en était. Mais Jorn lui rétorque en racontant l'histoire d'anciens artistes nordiques. Ils composaient de confuses images et les bardes venaient les interpréter de manière à en tirer un récit légendaire. Donc, l'apôtre de Patmos s'est trompé: au commencement n'était pas le verbe, la parole, la légende, mais (comme l'affirme le titre du tableau que le fondateur de Cobra exposait en 1966 au Salon de Mai) « au commencement était l'image », et la légende en est sortie. D'où ma fonction: si je voyage aujourd'hui

d'hui au Jornland, c'est pour en extraire une fiction. Mais laquelle? Que tirer de cette surface animée d'une quantité prodigieusement variée de blancs divers, mais déserte?

Pourquoi déserte? — Parce que blanc signifie mort. Couleur de deuil des Chinois, le blanc, c'est, bien sûr, aussi le jour. Mais qu'est-ce que voir le jour? — C'est arriver au terme de cette période extraordinaire de croissance, c'est suspendre par la naissance ce développement prodigieux qui fait en neuf mois passer le fœtus — lequel vit dans le contraire du blanc (le noir prénatal) — de l'équivalent d'un grain de sable à l'équivalent d'une montagne; c'est, par conséquent, se mettre en perte de vitesse, c'est commencer à tomber, à mourir. Donc, le blanc, couleur du jour, est la couleur de l'agonie et du trépas, du néant et du vide: le vide de la feuille blanche, de la toile blanche.

Respectable vide pourtant, car Lao-Tseu, descripteur de la roue, déclare: ce n'est pas la jante, ni l'ensemble des rayons, qui font marcher le char, mais le vide médian du moyeu. Telle est vraisemblablement la raison pour laquelle, lorsqu'il parle de cette région blanche et vide du Jornland, de ce silence de cinq mètres de long dont le titre de vingt-sept syllabes s'ouvre par le mot Stalingrad immédiatement suivi du mot utopie, Jorn affirme: « C'est le centre de mon œuvre.»

Mais, encore une fois, quelle légende trouver dans ce centre blanc? Je m'interrogeais ainsi quand, sans doute par la vertu d'une association



ASGER JORN. Beginning the finishing touch. Peinture, 81 x 65 cm. 1966.

d'idées dont le mot centre constituait l'articulation, mes yeux se posèrent à peu près au milieu du tableau — ou du paysage — d'où je vis surgir, avec des cheveux ras où était ménagé sans doute l'espace circulaire d'une tonsure, une tête de moine. Presque aussitôt, mon regard s'étant porté sur la gauche, se montra une autre tête. Celle-ci, contrairement à la première qui était de profil, était de face. Je la désignai à plusieurs personnes qui visitaient en même temps que moi le pays. Toutes s'écrièrent: « C'est le Père Noël! ».

En fait, à mon avis, c'était Jorn en personne, Jorn avec sa barbe grisonnante, ses cheveux plus sombres dont une mèche lui tombe sur le front.

Il regardait d'un air furieux le moine qui fuyait en criant quelque chose. Mais que criait celui-ci? Et où fuyait-il? Mes yeux se dirigèrent vers la droite, dans le sens qu'indiquait le nez du religieux. Tout aussitôt, je rencontrai une tête de mort. Mais, comme je la contemplais en m'émerveillant qu'elle ait conservé toutes ses dents (morsure de la mort), elle se modifia rapidement et devint une trompe d'éléphant. La trompe d'éléphant se changea en bras, le bras fit naître une épaule. Bientôt se dessina un œil puis, brusquement, un profil de clown.

Un clown à Stalingrad! Je m'irritais de cette idée comme d'une indécence, quand je m'avisai de me



ASGER JORN. Hanky Panky. Peinture 70 x 90 cm. 1967.

référer à nouveau au titre de la toile. Vingt-sept syllabes qui pouvaient se réduire à onze: « Stalin-grad ... ou le fou rire du courage.» Ce pitre, n'était-ce pas la personnification du rire fou? Car, dit Jorn, point de courage sans peur; mais ce sentiment d'inquiétude devant le danger ne saurait suffire à faire la vaillance: pour que celle-ci se manifeste, la panique doit être surmontée par une sorte d'hilarité délirante. De même de la création: inconcevable sans angoisse, elle ne peut s'arrêter à la sensation d'étouffement éprouvée par l'enfant qui naît; elle doit aller au delà, apprendre (en quelque manière) à marcher, mue par une espèce d'enthousiasme insensé, un genre de gaité absurde, mais irrésistible. Ainsi en étais-je arrivé à pleinement admettre la présence du paillasse au chapeau conique, quand le cône de son couvre-chef tourna.

Alors, le bouffon doué de souplesse et de beaucoup d'imagination comique se présenta de face. Face ronde de bon vivant, mais dont tout le bas — savoir: le menton, les joues, la bouche et les ailes du nez — était recouvert d'une épaisse couche de plâtre ou de crème Chantilly.

Crème Chantilly! A cet instant précis, dans une sorte d'illumination (qui me permit de rejeter l'hypothèse du plâtre), je compris que — probablement parce qu'il est à la fois comestible et blanc, donc de la couleur de la mort — les brutes aimaient cet entremets. En effet, je découvris un gorille qui avançait d'énormes lèvres gourmandes vers le visage clownesque barbouillé de friandises. Mais il n'était pas le seul singe anthropoïde gourmand; en effet, selon ce qui semble une loi biologique du Jornland, diverses formes ou virtualités



ASGER JORN. Tête de turc. Peinture. 130 x 97 cm. 1967.



ASGER JORN. Fixited Garden. Peinture 81 x 65 cm. 1967.



ASGER JORN. *Insurrection*. Peinture. 85 x 105 cm. 1967. Galerie J. Bucher. (Photos Luc Joubert).

minérales, végétales ou animales s'aménagèrent rapidement dans le sens du bestial et ce fut une invasion simiesque. Mais, autre loi probable du Jornland, les espèces (voire les règnes) y sont instables. De sorte qu'après la prolifération des grands mammifères primates, vint la prolifération des poissons, puis des oiseaux, lesquels, s'ajoutant aux autres réunions d'êtres fomentèrent, dans ce lieu du Jornland où tant de silence m'avait paru régner, un vacarme et une agitation épouvantables. A l'extrême gauche et en bas de mon champ visuel, une grande tête penchée et partiellement occultée par une barbe blanchâtre semblait écouter dououreusement ce tintamarre, quand, tout à coup, il se fit un silence.

Dans ce silence, une voix s'éleva. Ce qu'elle disait confirmait les conclusions auxquelles les événements récents m'avaient amené. Le maître du Jornland était une force de la Nature; et la preuve, c'était qu'avec l'intention de tout détruire

il aboutissait à créer à profusion. Pourquoi? Devançant ma réponse, la voix que j'identifiai comme celle du moine — lequel, de toute évidence, était un scolastique — apportait la solution au problème posé, en hurlant une formule d'Ecole qui, pour une fois, s'ajustait à la réalité (foisonnement tourbillonnant et non plus désert): « La nature a horreur du vide! » Mais Jorn-Père Noël lui jetait un regard furieux et chantonnait bouche fermée encore que distinctement: « Moi, je le veux... je le veux, je le veux! ».

Puis, sortant du tableau (comme pour me prouver que l'imaginaire, tendant au réel, y parvient) et me considérant avec un visage devenu presque serein, mais où passaient rapidement des ombres de perplexité et des lueurs d'ironie, il desserra les lèvres, son chantonnement ayant cessé: « Ça doit être, dit-il, ça doit être tout à fait impossible. »

YVON TAILLANDIER.

L'école de Paris  
au Musée National  
d'Art Moderne

# Pignon: des Catalanes aux hommes de guerre

par Yvon Taillandier

Un bruit sec. A mes pieds, des formes approximativement triangulaires, aux pointes interminables, aux rebords luisants, qui ressemblent à des fers de lance, à des lames, à d'autres formes elles aussi approximativement triangulaires vues, quelques instants plus tôt, dans les tableaux d'Edouard Pignon.

Rue des Rencontres, Quai des Catalanes, Port des Pêcheurs, Rue de la Mine, Rue des Oliviers, Rue du mur de Jasmin, Avenue des Hommes de Guerre, Quai des Plongeurs, Rue des Accidents.

Accident. Il y a des accidents en peinture dont on juge ensuite qu'ils étaient absolument indispensables. Mais, maintenant, je suis sorti du domaine de la peinture, semble-t-il. La nuit tombe. A quelque cent ou cent cinquante pas de l'atelier de Pignon, en voulant entrer dans un bureau de tabac,

je viens de heurter une paroi transparente dont je ne me suis pas aperçu qu'elle était là, un obstacle que seule la violence permet de franchir; et la vitre s'est brisée. En se brisant, non seulement elle a produit ce flot de débris géométriques scintillants, mais encore, ma main attaquante involontaire, elle l'a attaquée. Comme je regarderais un tableau de Pignon, je regarde l'articulation du médus, ou du majeur, et de la paume; et je suis à l'intérieur de mon organe de préhension, comme j'étais, tout à l'heure, à l'intérieur du spectacle des plongeurs, la violence, la fureur de sa peinture me paraissent s'être prolongées dans ma vie. En examinant le trou creusé dans ma chair, il me semble que je subis un phénomène de persistance de certaines sensations. Au fond de la plaie — plaie profonde, aucun doute — je découvre, une

PIGNON. Maternité. Fusain. 75 x 105 cm. 1954.





PIGNON. Le jeune mineur à la cigarette. 1949.



PIGNON. Les hommes de guerre. Peinture. Salon de Mai 1967.



PIGNON. L'ouvrier mort. Peinture. 240 x 300 cm. 1952.

boule que je prends pour un os et je m'étonne et m'émerveille (amèrement) de sa blancheur comme je me suis étonné et émerveillé (sans amertume) devant d'autres blancheurs dans l'œuvre de l'auteur des Guerriers, des Battages, des Plongeurs.

Les « Plongeurs » de Pignon: cette formidable série d'énormes toiles par quoi s'achèvera — au Musée National d'Art Moderne de Paris — cette grande exposition rétrospective qui durera du 8 juillet au 15 octobre 1966; mais, au moment de mon accident, elle n'est pas encore ouverte: elle ouvrira dans quelques jours... Les « Plongeurs » de Pignon, — je sais pourtant déjà qu'ils constituent une étonnante rencontre — rue des Rencontres — non seulement entre l'onde et le corps humain, mais entre deux civilisations: l'occidentale et l'extrême-orientale — ce mouvement océanique dans l'œuvre de Pignon et l'œuvre des peintres Zen chinois — rencontre d'autant plus étonnante et remarquable que Pignon ne jure que par les grands maîtres occidentaux de Picasso à Uccello, de Cézanne à Tintoret et au Greco — rencontre à laquelle on doit être d'autant plus sensible,

qu'elle est réussie (alors que tant d'autres l'ont manquée) et qu'elle n'est probablement pas voulue, de sorte qu'il apparaît que quelque chose de très important, qui fait l'unité humaine, a été saisi, à cet endroit, quelque chose de très profond...

Très profond. Plaie profonde. Pardonnez-moi cette association d'idées. Je commence à sentir cette plaie que je me suis faite, ce soir, car, ce soir, moi aussi, j'ai été comme un plongeur de Pignon. Rencontre du solide et du liquide, du dur et du souple, si fréquente dans sa peinture. Mais, ce soir, je ne suis plus dans l'atelier, je ne suis pas encore dans la rétrospective. Le souple, le liquide n'était pas du côté attendu. Comme un plongeur de Pignon, j'ai plongé (sans le savoir). Et j'ai plongé dans une eau, mais hélas! bien plus transparente et bien moins liquide. Une eau dure, une eau coupante. Je n'ai pas fini de penser à ces plongeurs.

Plongeon: symbole de naissance. La plupart des fœtus adoptent l'attitude du plongeur, avant de naître. Dans une partie initiale du destin de Pignon, il y a longtemps que j'ai remarqué une

sorte de plongeon inverse, de montée, mais avec ce même sens de naissance. Mineur, fils, petit-fils de mineurs, il est littéralement sorti de la terre, symbole maternel, en sortant de la mine. Et ce tempérament de coloriste qui est le sien, épris de lumière, c'est, répété de toile en toile, l'expression: « Je vois le jour ». Je nais.

Plongeon: symbole de naissance. Moi, ce soir, je nais aussi; mais à l'état de personnage blessé. Blessure, bataille, combat. En étudiant la vie du fœtus, j'ai été frappé du fait qu'il mène une sorte de combat dans les derniers mois de la gestation. Une sorte de combat contre le sein maternel dont il semble chercher à sortir. Il tourne sur lui-même, comme les coqs de Pignon, il opère une sorte de giration comme tous ces tracés giratoires que l'on voit dans les Battages et les Guerriers. Si mon hypothèse est vraie, selon laquelle la création consisterait à revivre fictivement la gestation et la naissance — et comme des actes manqués (mais d'autant plus émouvants) dans toute véritable création on en trouverait des signes — j'ai de magnifiques exemples dans l'œuvre de Pignon: ainsi, quand arriveront au XXIII<sup>e</sup> Salon de Mai, un an après mon accident, les « Hommes de Guerre », et quand je percevrai leur piétinement, leur marche sur place, comme ces coups de pieds que les mères connaissent bien et que leur donne le fœtus qui lui aussi marche, sur place, comme les combattants enfermés dans un tableau.

Un tableau, ce tableau des « Hommes de Guerre », je le découvrirai progressivement comme je découvrirai progressivement la gravité de la plaie de ma main. Tout d'abord, dans la toile, je n'apercevrai que cette zone d'un jaune éclatant comme un coup de soleil dans le vert frais des arbres et le bleu des eaux, ou du ciel. Puis une horizontale épineuse, à la pointe blanche comme la boule blanche dans ma plaie. Ensuite, après la fermeté de la composition, m'apparaîtront successivement le pied d'un guerrier — ce pied qui piétine — puis des têtes de chevaux, puis une face patibulaire qui ouvre une énorme bouche sauvage et ricanante, puis une roue, la roue d'un affût de canon. Mon regard se promènera dans l'image allant de trouvaille en trouvaille, comme dans une campagne ou une ville que l'on connaît de mieux en mieux, où l'on découvre ici une fleur, une bête, là, un monument, une cour. Comme si le visible (et non pas l'invisible) était voilé, comme si le découvert était caché. Et c'est absolument vrai: l'éclat de l'évidence se cherche dans toutes sortes de pénombres. La réalité se déroule. Il y a toujours un morceau qui appartient à l'avenir inconnu...

On explore. J'ai mis des années à explorer certains tableaux de Pignon — et je les explore encore. J'ai mis des années à trouver la nationalité et l'occupation des Catalanes. Je n'ai pas vu tout de suite les pêcheurs, ni même les voiles, ni les bateaux dans les tableaux d'Ostende. Mais il y a des années que j'y pense comme aux Oliviers, aux Mineurs, aux paysans des Battages, aux Coqs, aux

Soldats, aux Plongeurs. Tout cela s'est installé dans mon esprit et compose une sorte de ville, une sorte de campagne imaginaire, mais auxquels je me réfère comme à des réalités, des réalités géographiques et historiques cent pour cent. C'est le Pignon-land, s'il faut lui donner un nom. Avec une capitale — Pignon-ville — dont les rues, les places portent des dénominations inspirées par les tableaux de Pignon.

Rue des Oliviers; rue du mur des cueillettes de Jasmin, plus rapidement dit: rue du mur de Jasmin, parce que ces tableaux des cueillettes me font penser à des murailles où grimpent les cueilleuses. Quai des pêcheurs d'Ostende, plus rapidement dit: quai des pêcheurs.

Pignon-ville est, à mon avis, un port, qui tient d'Ostende et des cités portuaires du midi de la France, mais qui est battu des flots de toutes les mers, de tous les océans du monde. Ce sont à la fois, à mon avis, les flots de la Méditerranée et les flots de la mer de Chine devant lesquels se tiennent accroupies les Catalanes, les femmes de ces pêcheurs dont le retour est attendu.

Il suffira d'attendre. Dans le taxi qui m'emmène, je tiens ma main droite absolument raide, absolument immobile, je suis optimiste; j'ai confiance en la nature. Mais faut-il lui faire confiance? Ai-je raison? Elle produit les fruits qui nous nourrissent (mais aussi les poisons). Elle nous donne naissance; mais aussi elle nous tue. La mort est une loi naturelle. N'importe. Je fais confiance. Je crois aux tissus naturels une telle force de cohésion, qu'ils se ressouderont d'eux-mêmes. Il suffit de rester immobile, sans bouger les doigts, de laisser faire. Dans une part de la vie, je suis cette tendance à la continuité, à qui je fais confiance et que le colorisme, à mon avis, exprime. Du moins, en son principe. Les couleurs créent des contrastes moins forts que ceux du noir et du blanc, donc moins de ruptures. Mon optimisme vient peut-être de ce que je sors de l'atelier d'un des plus grands coloristes d'aujourd'hui. Mais, dans son monde, vraiment, les deux lèvres de ma plaie se ressouderont-elles?

Dans le taxi qui m'emporte. Chez les amis avec qui j'ai rendez-vous, je m'avise que je n'ai fait qu'un pansement hâtif. Je n'ai pas désinfecté la plaie. Et je m'imagine tous les désordres organiques, les infections qui vont s'en suivre. Aller chez un pharmacien. Mais, à cette heure, où y a-t-il une pharmacie ouverte? Le chauffeur de taxi en connaît une. Ces infections, ces drames organiques, c'est aussi la réalité. Pignon, coloriste, le sait-il?

Peut-être le sait-il mieux que personne. Précisément parce qu'il est coloriste. Et aussi un peintre vrai et puissant. Une œuvre peinte digne de ce nom, il ne suffit pas qu'elle soit harmonieuse. Le contraste est une nécessité fondamentale. C'est lui qui éveille et stimule l'attention. Sans attention de la part du spectateur, il n'y a pas d'œuvre. Les contrastes de coloris sont trop faibles; il faut en chercher d'autres: oppositions de mouvements, de lignes et de surfaces; des zébrures, des éclairs dans

une atmosphère de drame, la grande forme et les détails. Et c'est ainsi que dans Pignon-ville, il règne un climat de tumulte et de Royaumes Combattants. Les visiteurs qui sont bien vite convertis en acteurs connaissent la place du Meeting. Près d'un puits de mine, il y a la Placé de l'Ouvrier mort. Il y a même deux Places de l'Ouvrier mort: celle de 1936 et celle de 1952. Sur les collines environnantes, les oliviers ne poussent pas en paix. Ils se battent contre les violences du vent et les rugosités de la terre; et cela se voit. Dans une vallée, j'entends le moteur d'une batteuse. Le battage du blé est un combat, comme les combats de coqs dans les environs de la mine. Mais, maintenant, domine un autre bruit; celui des pas des guerriers. Le silence se fait dans la cité, tandis qu'augmente le piétinement sourd. Attendre. La première œuvre de Pignon que j'ai connue exprimait l'attente.

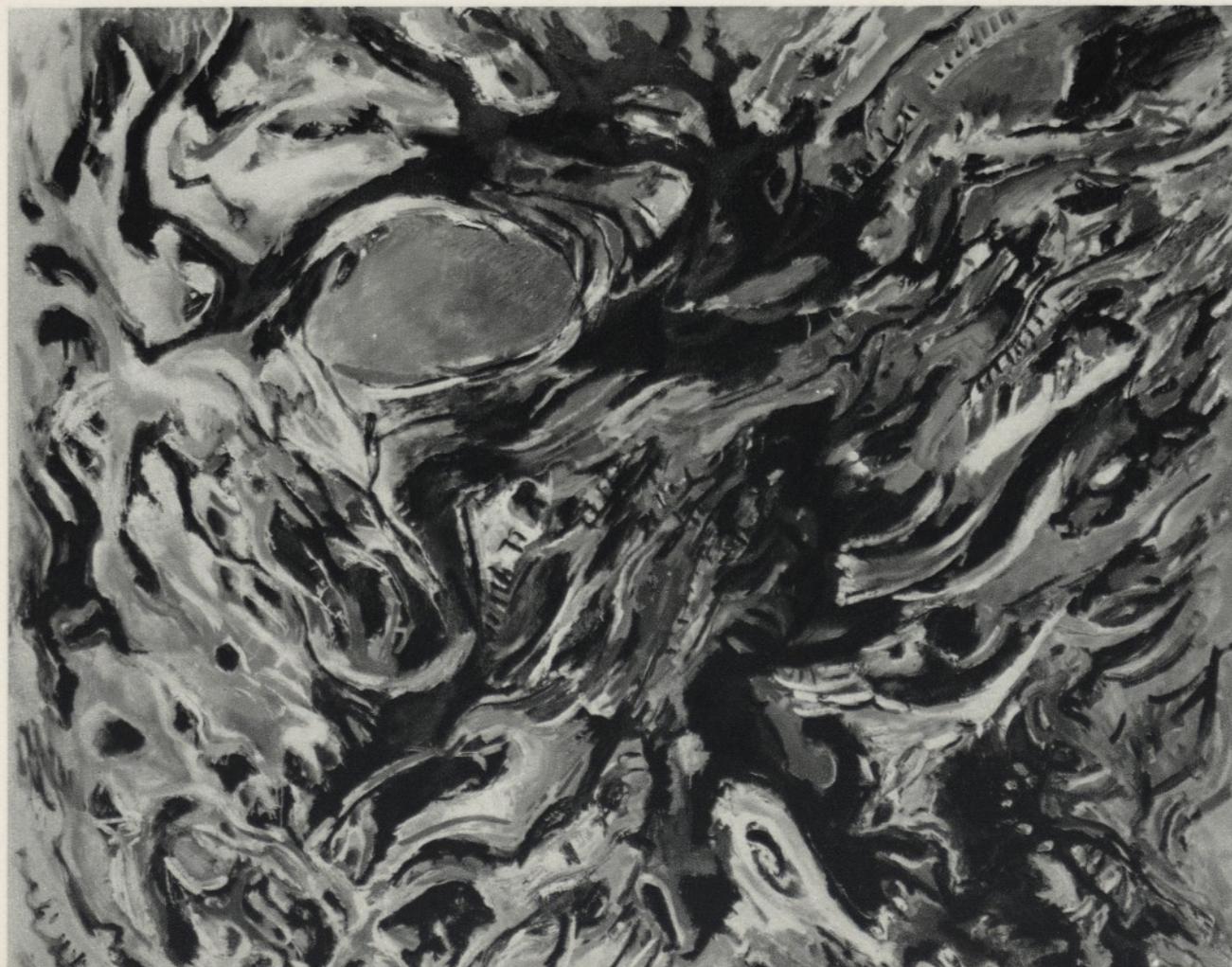
Le taxi s'arrête devant la pharmacie. Le pharmacien examine ma plaie (à la jointure du majeur et du dos de la main): la plaie est trop profonde. Il refuse de me faire un pansement. « Allez à l'hôpital ». L'hôpital Necker, l'hôpital des Enfants Malades. Panique. Je me sens brusquement comme un enfant. Salle des Urgences. J'ai toujours l'impression que Pignon peint avec un sentiment d'urgence. Saisir le geste au vol, ou plutôt le vol, l'envolée et la courbe du geste. L'urgence n'exclut pas la patience, l'attente. Autour de moi d'autres gens attendent, s'agitent, protestent. Urgence et attente leur paraissent incompatibles. Boudaille définit Pignon: un peintre lent. Contradiction seulement apparente. Rien ne sert de s'agiter pour



répondre à l'urgence. Soyons calme. D'ailleurs, j'ai de quoi m'occuper. Avec ma main gauche, je sors de ma poche le livre que Pignon vient de m'offrir: « La quête de la réalité », son livre, où je retrouve sa voix, la brièveté des phrases, l'ampleur des développements, un mouvement endiablé — et les idées les plus générales qui s'incarnent dans des événements simples, frappants, j'aimerais l'avoir écrit, ou parlé, comme il a fait (un magnétophone l'enregistre — quelle puissance d'improvisation!).

Une porte s'ouvre. Un infirmier apparaît. Ce n'est pas pour moi. Attendre, attendre. Je revois

PIGNON. Le tronc d'olivier. Peinture. 130 x 195 cm. 1964.





PIGNON. La grande bataille. Peinture. 225 x 310 cm. 1963-1964.

l'image que Pignon a donnée de l'attente. Et quand je l'ai découverte, c'était dans des circonstances pénibles. Comme maintenant. Je ne souffrais pas à la main, mais de la tête. J'avais trouvé dans une feuille déchirée d'une revue une image qui m'intriguait. Deux personnages que je prenais — à cause de leur long cou et aussi de leur posture accroupie et d'une forme sinieuse, enroulée partiellement, partiellement déroulée — pour des charmeurs de serpents. Je leur adressais des paroles: « Vous qui domptez les ophidiens, sauriez-vous charmer la céphalalgie? » — Non, ils ne savaient pas. Mais il y avait quelque chose en eux qui me semblait compatissant et qui m'aidait à prendre patience.

La porte s'ouvre encore. Ce n'est toujours pas pour moi. Avant de savoir que les charmeurs de serpents n'étaient pas ces dompteurs d'ophidiens que je croyais, il m'a fallu attendre. Je rencontrai entre-temps Pignon en personne. Je l'interviewai sur l'espace et le temps en peinture. C'était en 1949, dans un café. Les questions sur l'espace l'intéressèrent. Les questions sur le temps ne retinrent pas son attention. Et pourtant, il a créé un certain nombre d'images qui résistent particulièrement bien au temps. Sans compter celle que je prenais pour une image de dompteurs de reptiles, ses maternités tourbillonnantes, ses oliviers, ses coqs. Etc. Et maintenant ses hommes de guerre.

Ça s'enfonce dans l'esprit. On peut en penser ce qu'on veut, ça existe de plus en plus. Ça résiste au temps comme un rocher aux vagues. Et ça ne se laisse pas ronger. Ça se développe ... Mais le jour de l'interview, c'est de l'espace que Pignon me parla. Du plan qu'il fallait « masser » et non creuser — de l'espace moderne...

Cette fois, l'infirmier a ouvert la porte pour moi. Je suis accueilli. Je suis accueilli avec une certaine douceur (après quelques questions), comme je me suis senti accueilli dans l'art contemporain, en 1949, par un tableau de Miró dont j'ai parlé ailleurs et par un tableau de Pignon, appartenant à la série d'Ostende. Dans « La naissance de la peinture moderne » j'ai dit ma surprise: les gris de ce tableau d'Ostende étaient accueillants. Mais aujourd'hui — et c'est un exemple de ce développement dans le temps dont je viens de parler — cette impression d'accueil me paraît avoir encore d'autres causes. La première tient à ce massage du plan dont Pignon m'avait entretenu au café. La surface ne fuit pas, ne se creuse pas, mais plutôt elle avance comme pour accueillir ou appeler, comme tout à l'heure l'infirmier s'est avancé vers moi. Et, puis, seconde raison, le tableau vous met dans l'action, qui s'annonce d'abord comme un *tohu-bohu* où l'on ne voit rien, ou presque rien — d'où le reproche, si souvent fait, d'abstraction. Puis,

petit à petit, on reconnaît des détails — pied dans les Plongeurs, bec, œil, dans les Coqs, etc. — et des mouvements: le mouvement de la fourche qui transporte la botte de blé de la terre au haut de la batteuse. On est dans le mouvement, on le fait. Ce que la peinture, à ma connaissance, n'a jamais permis d'éprouver à ce point. D'où l'impression que donnent les tableaux de Pignon de vous révéler l'envers ou plutôt l'intérieur des choses. On est dans l'olivier, qui pousse, dans le battage, avec les paysans, dans les combats avec les chevaux, les coqs et les soldats. Pignon, c'est donc le peintre, non d'un spectacle, mais de l'intérieur d'une action (nous sommes à l'intérieur de la croissance de l'olivier, nous plongeons avec les plongeurs). Et, si, dans cette salle d'hôpital, je peux penser si intensément et sans peine à la peinture de Pignon, c'est que, moi aussi, je suis à l'intérieur d'une action et le principal intéressé. Mais on m'abandonne.

Je dois sortir, m'installer de nouveau dans la salle d'attente: l'examen de ma blessure a révélé la nécessité de l'intervention d'un chirurgien. Mais il n'est pas là; il va venir; il faut l'attendre. L'attendre comme attendaient ces personnages dont je n'ai su que plus tard qu'ils n'étaient pas des charmeurs de serpents, mais des femmes catalanes qui attendaient le retour des pêcheurs.

Mais le voici et me voici de nouveau dans cette salle que je peux maintenant baptiser salle de chirurgie. Il diagnostique: le tendon extenseur du médius est coupé. Il faut le recoudre. On m'étend sur une table d'opération. J'entends le bruit des pinces chirurgicales. Je pense au tableau d'Osten-

de. A ces voiles que j'ai comparées à des ailes, mais que maintenant je compare soit à des pinces chirurgicales, soit à des pinces de crabes, selon que je m'intéresse soit à ce qui se passe autour de moi, soit à ce que je vois en esprit dans le Pignon-land: Quai des pêcheurs et plus loin, en suivant le quai on arrive aux Rochers des plongeurs, ces plongeurs qui ont des pieds énormes parce que, dit Pignon, c'est la dernière chose que l'on voit d'eux.

On m'enfonce une aiguille dans le bras. On me fait une anesthésie locale, une anesthésie de la main. En même temps que mon esprit se fixe sur le gros pied des plongeurs, je sens ma main prendre des proportions anormales, se dilater, comme si elle était un pied de ces plongeurs peints par Pignon. Je ne distingue plus mains et pieds — toute mon aventure le veut: je suis un de ses plongeurs avec une énorme extrémité, une terminaison gigantesque. Et j'éprouve déjà ce que j'éprouverai quelques jours plus tard dans les salles du Musée National d'Art Moderne, au milieu des tableaux, des aquarelles et des dessins de la rétrospective Pignon, et un an plus tard, cette fois au Salon de Mai, devant les «Hommes de Guerre»: le Pignon-land n'existe pas seulement en moi, parmi mes souvenirs précieux, mais hors de moi. Il m'a à la fois envahi et englobé. Je suis dedans; et c'est un des endroits du monde où, délivré brusquement de certaines douleurs (comme par un anesthésiant, sur la table d'opération), mais non pas du combat, ni de la conscience, je vis vraiment.

YVON TAILLANDIER.

PIGNON. Le bouquet de pieds. Peinture. 130 x 162 cm. 1965 (Photo Muller).



# Unité de Soulages

par Bernard Dorival

*Nous remercions Monsieur Bernard Dorival, Conservateur du Musée National d'Art Moderne, pour nous avoir donné l'autorisation de reproduire une partie de sa préface au catalogue de l'exposition Soulages.*

La première impression que donnent, ou mieux qu'imposent, les ouvrages de Soulages, c'est celle de dynamisme, et de dynamisme d'autant plus impétueux qu'il demeure à l'état de potentialité. C'est en vain que l'on chercherait chez lui ces types de composition d'où jaillit le mouvement tant chez un Tintoret, un Rubens, un Delacroix que, de nos jours, chez un Pignon. Point de cercles ni de spirales développant leur ronde à travers la surface des toiles. Nulle dominante de diagonales. S'y affirment, au contraire, des verticales, que coupent brutalement de soudaines horizontales. Des synopes, partout, et la volonté d'interrompre le déroulement du discours peint. Le triomphe, en un mot, de tout ce qui est propre à paralyser les éléments du tableau en une immobilité si totale qu'on a parlé à ce sujet de hiératisme, et si grandiose qu'on a fréquemment comparé ces tableaux à des architectures.

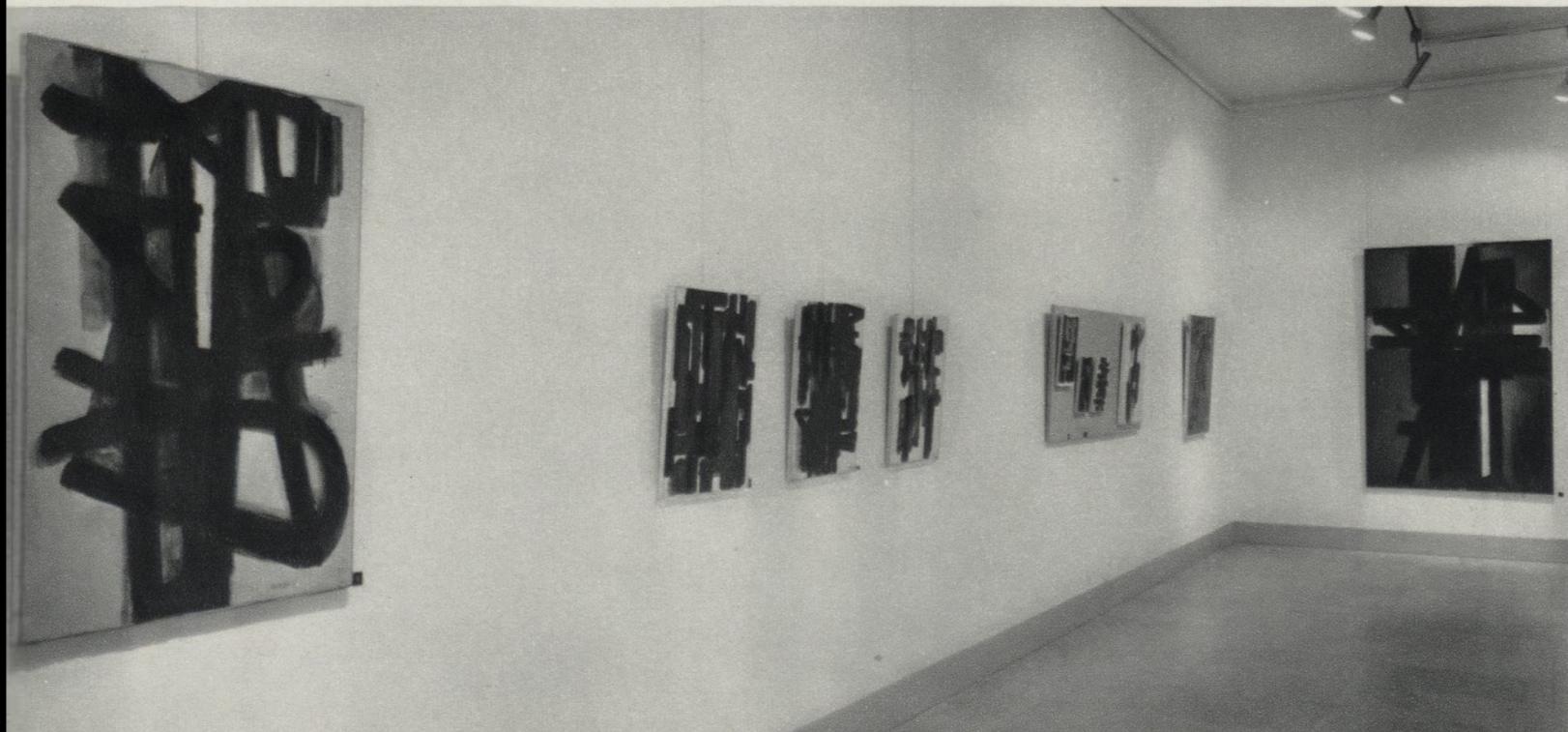
Echafaudages, ont pensé les uns, qui voient dans cet art l'expression de notre civilisation industrielle et qui se rappellent qu'à son origine — Soulages lui-même l'a raconté — il y eut le spectacle, fourni un jour par le hasard sur un quai de Paris, d'une hélice métallique gisant sur le pont goudronné d'une péniche. Eglise romane, répondent les autres,

qui, remontant plus loin dans le passé du peintre, évoquent les premières impressions artistiques éprouvées par l'adolescent en face de l'impérieux équilibre de l'abbatiale de Conques; et d'évoquer en outre les menhirs gravés de son Rouergue natal, dont la majesté abrupte dépasse encore celle des sculptures du XII<sup>e</sup> siècle, et celle des vitraux du siècle suivant, dont on a souvent dit l'action sur l'âme attentive du jeune Occitan. On a parlé aussi d'arbres à son sujet, en se fondant sur le thème de ses premiers tableaux, des tableaux figuratifs, où il aimait, en effet, susciter des troncs, qui scandent l'espace, et des branches, qui emprisonnent des morceaux de ciel entre leurs bras dénudés par l'hiver.

Arbres, vitraux, édifices romans, quadrillage métallique des échafaudages modernes, les toiles de Soulages partagent bien leur monumentalité. Mais c'est pour être grosse d'une vie aussi inéluctable que celle de la sève qui monte dans l'arbre, d'une vie en puissance et qui, d'être contenue, se fait d'autant plus farouche. L'image que l'on trouve sous la plume de James Fitzsimmons, un des meilleurs exégètes de Soulages, du barrage derrière lequel s'accumule l'eau, rend bien compte également de cette qualité de force immobile, mais prête à se déployer, qui définit d'abord son art.

Une seconde qualité naît de cette première. Cette « conjonction du mouvement et de l'immo-

PARIS. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE. Exposition Soulages: Salle de peintures anciennes (1947-1949).





PARIS. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE. Exposition Soulages: peintures de 1960-1961.

bilité », pour parler encore comme Fitzsimmons, introduit une autre conjonction, celle, pour le citer toujours, « du temps et de l'éternité ».

Le temps, Soulages a pourtant bien à cœur de ne pas lui donner droit de cité dans sa peinture. Il a observé que ce temps, solidaire du mouvement, règne chez les artistes qui déroulent, tout au long de leur toile en frise, les phases et les métamorphoses de leur trait longanime. Plus de formats en largeur, du coup, dans sa production; les tableaux verticaux en composent la majorité. Rien de graphique, surtout, aucune ligne filée susceptible d'y faire passer ce qu'un autre de ses commentateurs, Gérard Gassiot-Talabot, a appelé avec bonheur « le déroulement temporel de l'anecdote graphique ». « Je n'ai pas répudié la figuration, me disait un jour l'artiste, pour introduire dans ma peinture ces autres références figuratives que sont le mouvement, la promenade de l'œil le long d'une ligne qui introduit la durée. » Ce n'est pas à son propos que l'on pourrait évoquer la calligraphie extrême-orientale, que prisait tant, il y a deux lustres, le néo-japonisme contemporain. Le trait fait place à la bande, dans son art, la large bande de couleur qu'étale le couteau, et qui s'interrompt volontiers, pour reprendre un souffle que l'auteur veut court: c'est afin de leur conférer le rythme puissant et grave, profond, un peu haletant, du montagnard

qui gravit une pente avec une lente sûreté. Que ce rythme, marqué avec insistance, soit une des pièces maîtresses de la dramaturgie lyrique de Soulages, peintre-musicien autant que peintre-architecte, c'est lui-même qui nous l'atteste: « Plus le rythme est fort, écrit-il, et moins l'image, je veux dire la tentation d'association figurative est possible. Si ma peinture ne rencontre pas l'anecdote figurative, elle le doit, je crois, à l'importance donnée au rythme, à ce battement des formes dans l'espace, à cette découpe de l'espace par le temps. » Ainsi, convergeant vers un nœud où elles se ramassent, ses bandes, puissamment scandées, ne s'assemblent en un signe aussi concentré qu'afin de mieux permettre au regard et à l'esprit de les embrasser d'un seul coup d'œil, de les comprendre, dans tous les sens des mots, de les comprendre immédiatement: ce qui est accéder à l'instantanéité par laquelle Soulages veut soustraire des toiles à la durée. Une instantanéité qui n'est point celle de l'instant fugace que les Impressionnistes s'efforçaient de saisir au vol. Impossible d'y voir un point de la durée. A leur devenir indéfini, Soulages oppose, lui, son être — l'infini de son temps cristallisé dans l'instantané, c'est-à-dire l'éternité, celle-là même dans quoi vit l'Être.

Or, de même que l'Être est l'Un, de même l'unité définit toute l'œuvre et chaque œuvre de



SOULAGES. Peinture. 26 Octobre 1966.

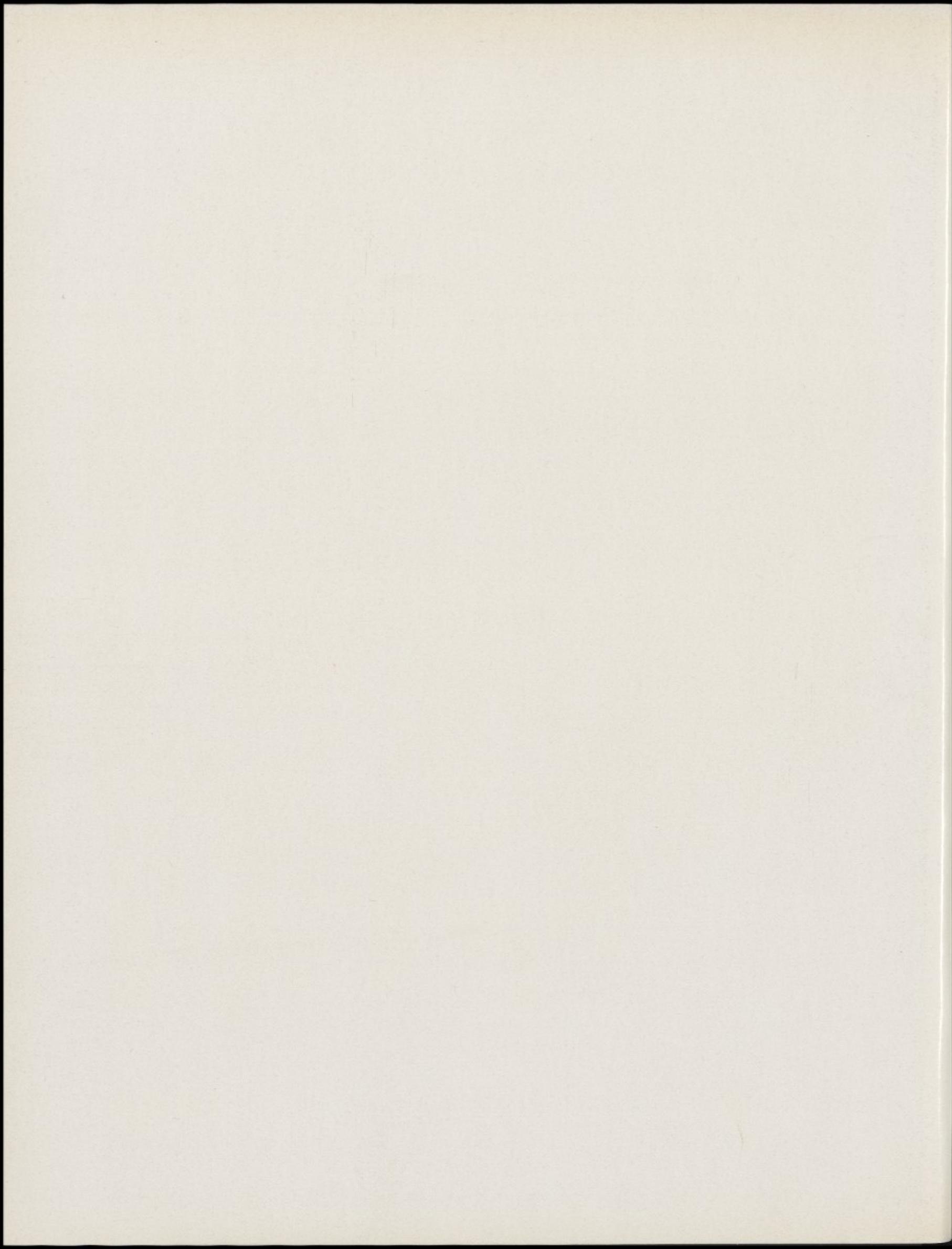
Soulages. On a certes trop mis l'accent sur l'unité de celle-là — afin d'en faire le plus souvent le reproche à son auteur — pour qu'il ne soit pas nécessaire de rappeler que cette œuvre, en fait, a beaucoup évolué; que, même en excluant les images de jeunesse, il y a loin entre les peintures sur papier où, au lendemain de la guerre, il plaquait, au brou de noix ou à l'encre, des barres, et les peintures à l'huile sur toile où, quelques années plus tard, triomphaient des noirs bouclés, parmi l'opacité des terres; que la distance n'est pas moins grande, qui sépare ces ouvrages de ceux où il s'est mis à peindre transparent, opposant aux

noirs des tons plus soutenus que l'alchimie de l'exécution semble métamorphoser en cristaux irisés, où l'œil pénètre et va, charmé, de fonds en fonds; que, depuis ce moment, un mouvement constant l'a porté sans cesse davantage vers des couleurs plus franches, des rouges à l'éclat de braise, des bleus aquatiques, plus rarement et plus récemment des verts; et qu'ainsi, en un mot, sa peinture a connu une perpétuelle transformation.

Il n'en reste pas moins vrai que cette évolution ressemble à la croissance d'un de ces arbres chers à Soulages dans son enfance. L'arbre pousse, se courbe à droite, se tord à gauche, lance des bran-



SOULAGES. Peinture. 202 x 144 cm. 1964.



ches ici et là, et monte, monte nécessairement; mais il demeure au même endroit, raciné à la même terre — une terre où, dans le même temps qu'il s'élève davantage, il enfonce davantage aussi des racines plus vigoureuses. A l'opposé de tant de carrières artistiques contemporaines qui se déroulent sous le signe de la palinodie, celle de Soulages le fait sous ceux de la fidélité, de la loyauté envers sa vérité d'artiste et d'homme, de l'authenticité, qui vaut à sa production d'avoir la qualité et la présence d'un organisme vivant.

Le même besoin d'unité, d'unité organique, se décèle sans peine aussi dans chacun de ses tableaux. Si jamais toiles furent rebelles à l'analyse — une analyse qui, dans leur cas, se révèle artifi-

cielle, ou plutôt qui y apparaît comme une simple méthode commode, mais approximative — ce sont bien ces ouvrages où tout compose un tout, dessin, couleur, forme, éclairage, matière et exécution. Comment distinguer ces amples surfaces de tons installés par le couteau sur la surface du support, de la couleur qui les compose? une couleur économe où dominent les noirs, et où les tons se rabattent et s'étouffent — rouges et jaunes virant à l'ocre, bleus et verts s'enténébrant — mais se nuancent aussi et se diversifient sous l'effet de la lumière, et grâce à la façon dont l'artiste travaille sa pâte. Venant d'un fond qui laisse apercevoir ses trouées de clarté entre les membres plus sombres d'une forme nouée, la lumière non seulement

SOULAGES. Peinture. 162 x 130 cm. 21 Octobre 1966.





SOULAGES. Peinture. 130 x 97 cm. 14 Avril 1966.



crée l'espace, mais, sans modeler à proprement parler la forme, la définit, l'écrit, l'installe, et souligne souvent ses noirceurs d'une sorte de frange colorée: ainsi s'affirme, en même temps, la solidarité d'une couleur et d'une construction qui ne sauraient sans abus être distinguées l'une de l'autre. Mais ce qui construit cette construction, ce qui colore cette couleur, c'est une facture s'exerçant sur une matière impossible à séparer d'elle. Maître passé dans l'usage de sa technique, jouant infailliblement des pâtes et des demi-pâtes, des glacis et des empâtements, sachant rendre limpide ici une matière opaque là, et aussi habile dans l'art des passages que dans celui des oppositions, Soulagès incorpore le ton à la pâte aussi indissolublement qu'il unit celle-ci à l'exécution. C'est son geste, en effet, son geste « rectiligne » (G. Gassiot-Talabot), qui, par l'intermédiaire des instruments qu'il met en œuvre, assure à ses matières une texture, une direction, une densité même, qui, en faisant jouer la lumière qui les frappe et en guidant le regard et l'esprit, concourent à la structuration et à l'ordonnance de l'ouvrage.

(Du 21 mars au 21 mai 1967).

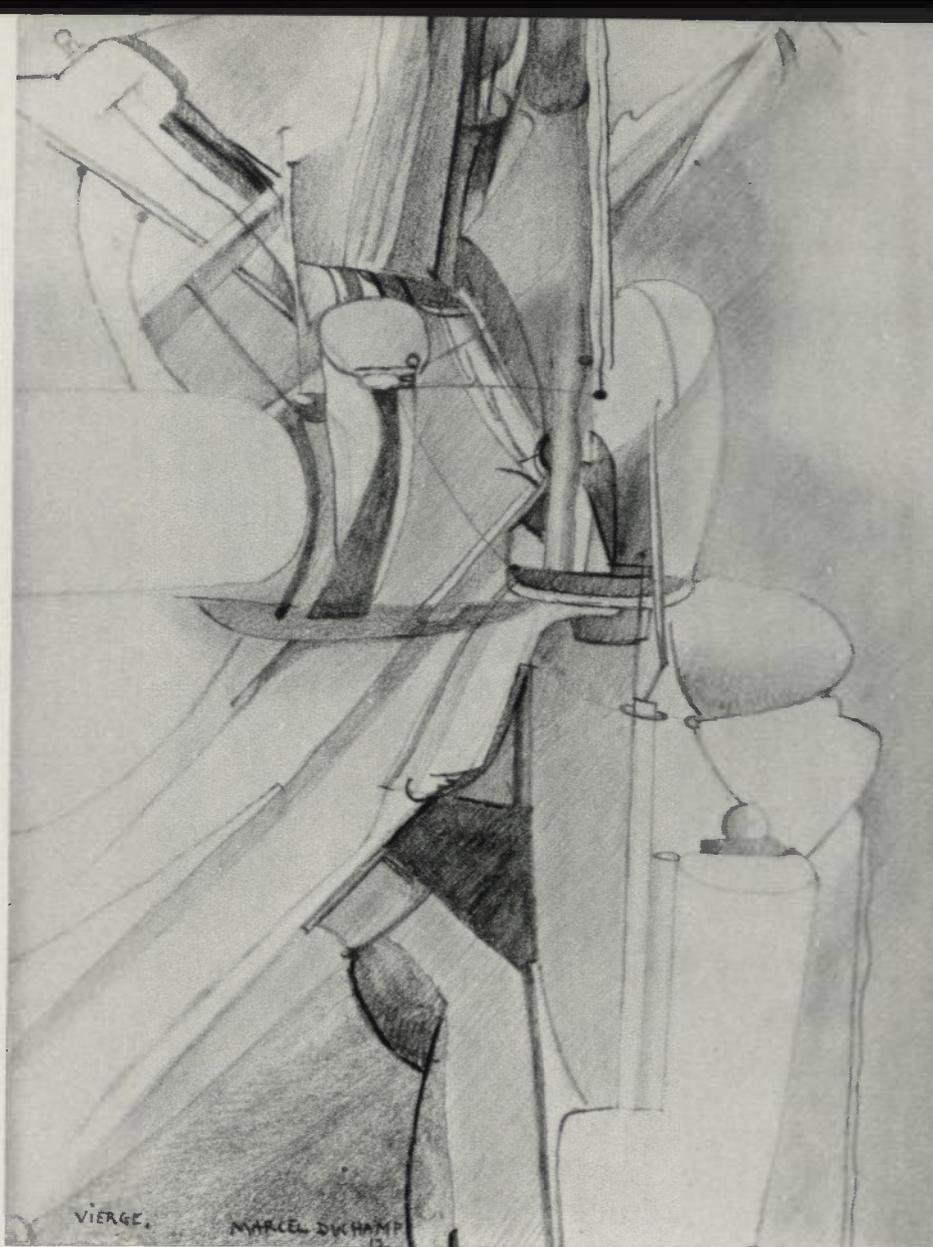
BERNARD DORIVAL.

# Marcel Duchamp et son frère Raymond

par Dora Vallier

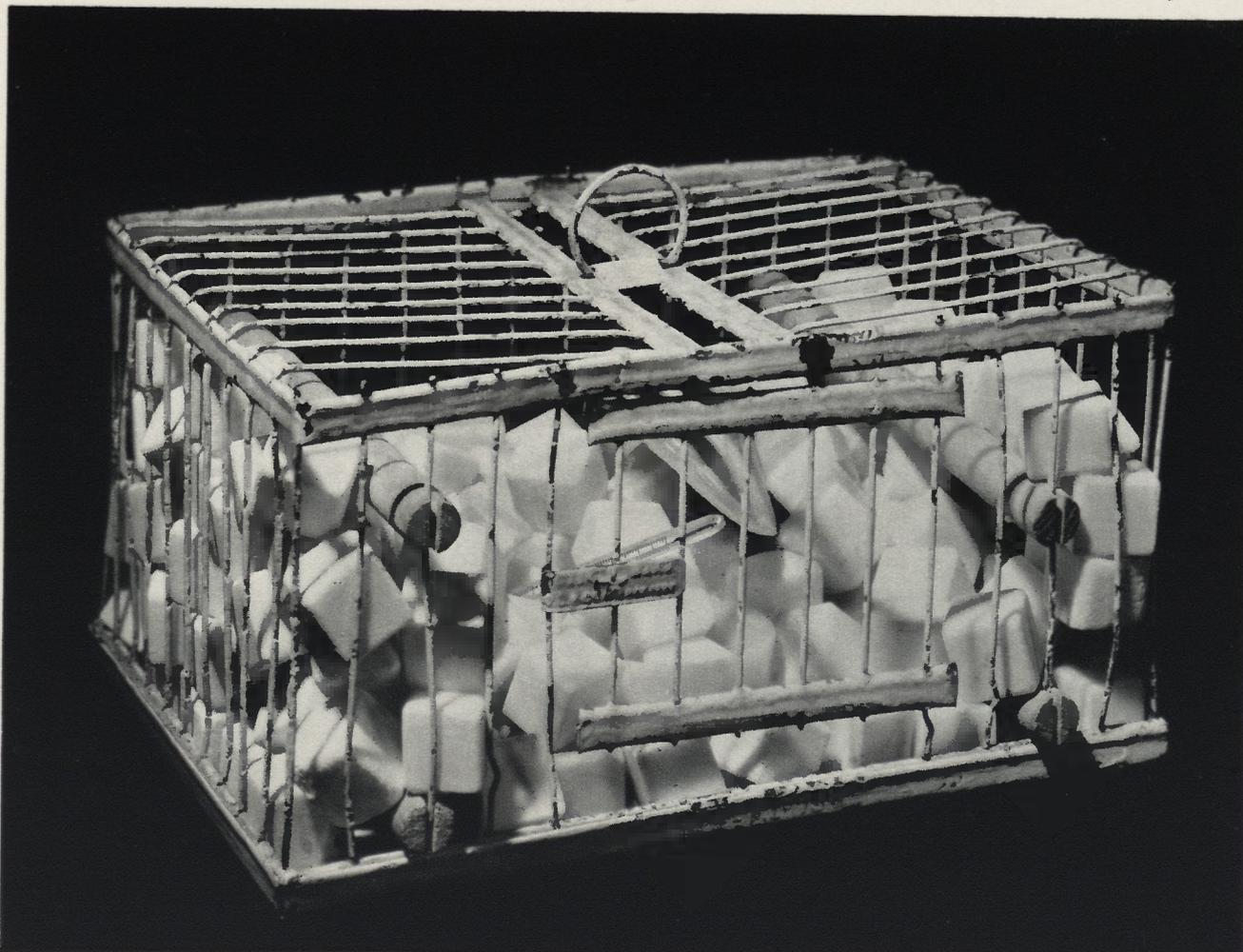
Aucune rétrospective ne pouvait mieux venir à son heure que celle de Marcel Duchamp, organisée au Musée National d'Art Moderne de Paris, après avoir été présentée l'année dernière à la Tate Gallery de Londres. L'exposition de Paris est peut-être moins complète que celle de Londres, mais en revanche, à côté de Marcel Duchamp, elle nous montre les sculptures de son frère Raymond Duchamp-Villon dont la mort prématurée, en 1918, représente certainement une des plus grandes pertes pour l'art français.

Dans l'extraordinaire famille Duchamp, chacun



MARCEL DUCHAMP. Vierge. Coll. Arensberg. Philadelphia Museum of Art.

MARCEL DUCHAMP. Ready-Made. Why Not Sneeze Rose Sélavy. Philadelphia Museum of Art.



# APOLINÈRE ENAMELED



MARCEL DUCHAMP. Apolinaire Enameled, Ready-Made, Girl with Bedstead. Philadelphia Museum of Art.

des trois frères est une part inséparable de l'évolution de l'art contemporain. Jacques Villon, l'aîné, personnifie la « Section d'Or », Raymond Duchamp-Villon s'identifie au renouveau de la sculpture; quant au cadet, Marcel Duchamp, il recouvre, à lui seul, l'étendue entière de Dada.

Le plus célèbre — et jusqu'à présent le moins connu — était Marcel Duchamp. Célèbre à cause de son entreprise sans précédent, il n'était connu que très partiellement comme artiste, du fait que son œuvre se trouve presque en entier aux États-Unis, mais aussi et surtout parce que, il y a plus de cinquante ans, il a décidé de se soustraire à l'engrenage de la vie artistique. Ne plus produire (sinon par moments et pour soi), ne plus exposer, n'est-ce pas le seul comportement compatible avec Dada? Car si on prend le contre-pied de l'art, on doit en même temps rejeter tout ce qui lie l'art à la société sous forme d'expositions, succès, ventes. On le doit à son propre engagement; sinon celui-ci perd tout son sens. Comment l'acte Dada qui est anti-art pourrait être proposé comme art sans, du même coup, perdre sa force percutante? La grandeur de Marcel Duchamp est de l'avoir su dès

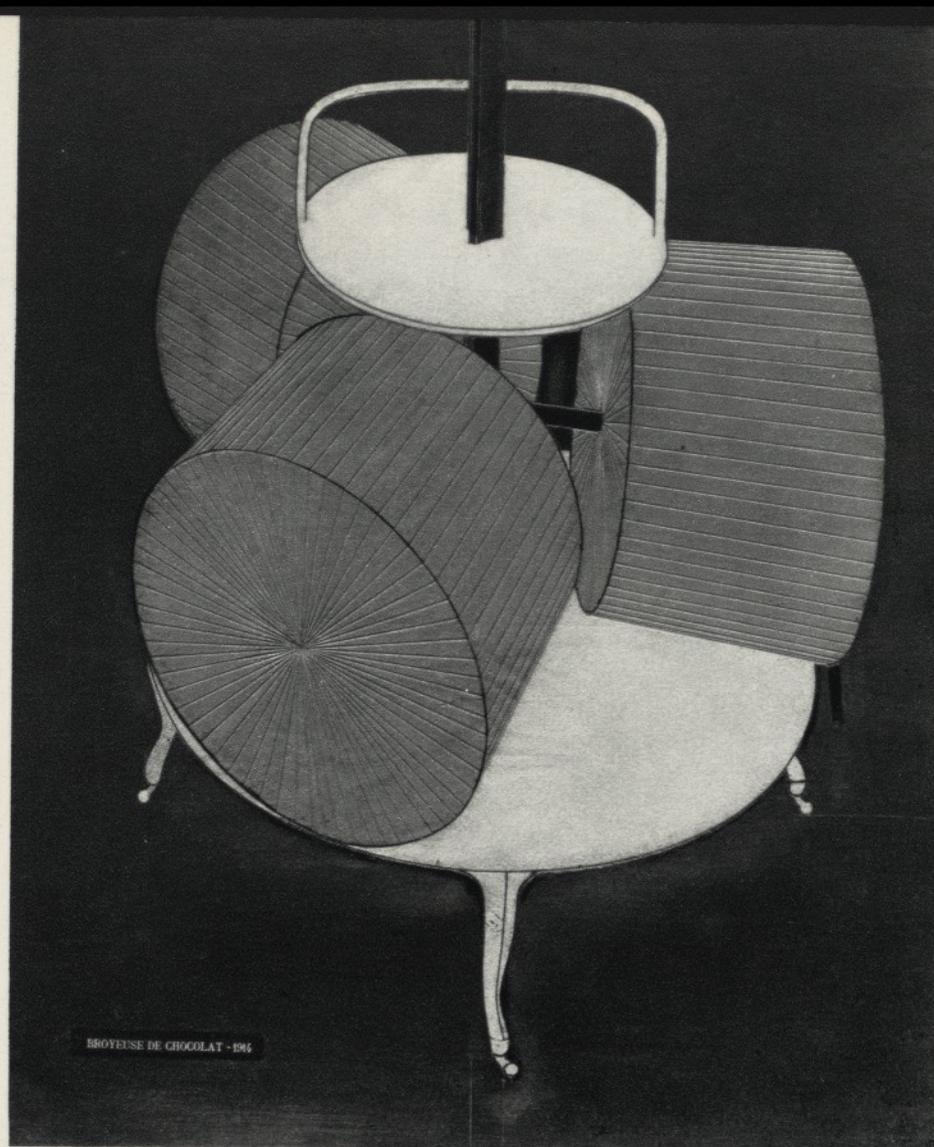
le premier instant. (Ceux, dont je suis, qui ont eu la chance de parler avec lui, savent qu'avec son intelligence de logicien impitoyable, le contraire eût été impossible: ou bien son entreprise n'aurait pas eu lieu, ou alors elle serait allée jusqu'au bout). Dada aussi a ses lois, plus strictes, sans aucun doute, que celles de l'art tout court et l'irréparable erreur de cette masse de jeunes qui ont choisi de s'aventurer aujourd'hui sur ses chemins consiste à avoir pris exemple sur Marcel Duchamp sans avoir compris son message.

C'est la première constatation que l'on fait quand on voit l'exposition de Marcel Duchamp. Ce qui rend si vif le pouvoir de l'anti-art dans ses « œuvres », c'est le processus créateur maintenu à l'état constant d'invention. Il faut croire que si l'art peut se permettre d'élaborer sa découverte, l'anti-art, sous peine de mourir, doit chaque fois s'inventer, c'est-à-dire repartir à zéro dans chacun de ses gestes et retrouver la totalité de sa visée. Haute exigence, qui fait de l'anti-œuvre une opération avant tout de l'esprit. On en devine la raison: l'art a pour lui le temps comme durée, il est évolution; l'anti-art, qui est son contraire, n'a que

l'instant, le temps contracté; il n'avance ni ne recule; c'est le court-circuit. Pour nous saisir, il doit nous prendre au dépourvu, le choc sera d'autant plus fort. Et l'anti-art doit compter avec le choc qui confère à l'instant sa plus grande intensité. D'où la nécessité absolue de l'invention, de l'invention renouvelée de fond en comble à perpétuité. Telle est la condition *sine qua non* de Dada. On comprend aisément la remarque de Marcel Duchamp à un journaliste anglais qui, au cours d'une interview, lors de son exposition à la Tate, l'appelait (comme nous tous) le père du pop-art; refusant catégoriquement ce titre de gloire, il lui faisait observer qu'il y avait entre les jeunes et lui-même une différence essentielle: ils vendaient et, par conséquent, ils se répétaient.

Une autre constatation que l'on peut faire à la rétrospective de Marcel Duchamp, c'est qu'en retraçant son activité dès le début, elle finit par réunir deux expositions dans une. La première s'achève en 1912 avec les quelques tableaux et dessins qui suivent de près le célèbre « Nu descendant l'escalier N° 2 », lequel est non seulement l'œuvre maîtresse de Marcel Duchamp peintre, mais aussi un des sommets de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle. La seconde commence en 1913 avec la « Broyeuse de chocolat N° 1 » et la « Roue de bicyclette ». Jusque-là on peut distinguer et analyser les différents éléments qui priment successivement dans la recherche de Marcel Duchamp: un vague écho post-impressionniste au départ, puis le recours à l'aplat, aux plages juxtaposées de couleurs et, par réaction, le désir de cerner l'objet (qui rappelle d'une manière assez inattendue les expressionnistes allemands de la « Brücke »); ensuite vient le souci d'unifier le premier plan et le fond, mais on note à tout moment la finesse de son dessin qui devient de plus en plus elliptique, la légèreté de la main et par-dessus tout un sens très sûr des valeurs qui aboutit à des accords de couleurs où lumière et ombre sont parfaitement équilibrées. En dix ans Marcel Duchamp a parcouru un chemin énorme, qui nous surprend encore plus quand on songe à son âge: il avait quinze ans, en 1902, quand il a commencé à peindre. Il en a vingt-cinq lorsqu'il peint le « Nu descendant l'escalier » — un tableau qui n'est pas le résultat d'une virtuosité, mais l'aboutissement d'une série de recherches et de problèmes préalablement posés et résolus. De cela Marcel Duchamp avait pleine conscience. Sinon il n'aurait pas peint, en 1914, sa dernière toile « Réseaux de stoppages — étalon » qui apparaît comme la destruction symbolique de son propre travail accompli avec les moyens les plus subtils de la peinture. Sur une ancienne toile où quelques formes noyées dans la transparence flottent encore, des éraflures intronisent l'anti-peinture et l'idée même du tableau met en vedette le rôle du hasard. Ce qui frappe dans ce grand tableau (le plus grand de toute l'œuvre de Marcel Duchamp), mais seulement quand on croit déjà l'avoir vu et qu'on est sur le point de le quitter,

MARCEL DUCHAMP. Rue Larrey (Photo Celms, New York).



MARCEL DUCHAMP. Chocolate Grinder n° 2. Philadelphia Museum.



RAYMOND DUCHAMP-VILLON. Tête de cheval. Bronze. 1914.  
Haut: 48 cm. (Photo Galerie Carré).



c'est son atmosphère, cette étrange atmosphère diaphane qui laisse passer le regard, puis, comme par pudeur, l'empêche d'avancer, l'empêche de saisir ce qu'un instant il avait cru découvrir.

Si ce tableau avait été peint un an plus tôt, en 1913, on aurait pu imaginer, chez Marcel Duchamp un éloignement progressif de la peinture — ce qui, d'une certaine manière, aurait été moins troublant. Or, il renonce à la peinture de but en blanc. Qu'est-ce qui a provoqué sa décision? Répondre à la question, ce serait, d'un côté, se perdre en conjectures sur la singulière sensibilité de cet homme et, de l'autre, faire le procès du XX<sup>e</sup> siècle.

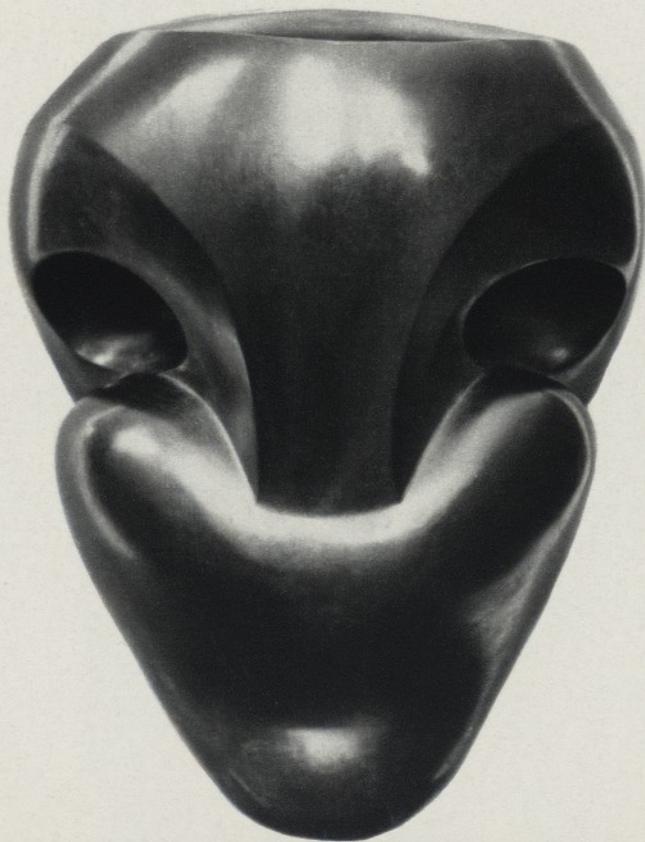
Le fait est qu'à partir de 1913, celui qui avait été un peintre exceptionnellement doué ne fera plus qu'illustrer sa conception de la vie en créant de temps en temps et comme des passe-temps des œuvres placées toutes sous un dénominateur commun: l'absurdité de la condition humaine. Avec l'humour et l'ironie pour seules armes (mais défensives autant qu'offensives), Marcel Duchamp disloquera toutes les structures rationnelles. Puisque le penseur a succédé au peintre, le langage occupe dans son entreprise une place aussi importante que l'image. Des jeux de mots, des jeux optiques et le plus souvent ce trompe-l'œil absolu qu'est un objet dévié de son usage courant, le ready-made, — tels sont les moyens avec lesquels, tour à tour, il nous dépaysera. Mais là où il excelle, c'est lorsqu'il emploie aux mêmes fins des matières comme le verre ou le miroir, ambiguës à souhait, dont l'ambiguïté, entre les mains de Marcel Duchamp, nous semble être l'espace rêvé de Dada. Il suffit de penser à « Why not sneeze Rose Sélavy » (verre et miroirs) qui est un chef-d'œuvre du genre.

Nous savons tous que Dada, mot pris au hasard ou non dans un dictionnaire, ne veut rien dire, mais devant Marcel Duchamp comment ne pas se rendre à l'évidence que Dada n'existe et ne survit que par son contenu.

Avec Raymond Duchamp-Villon nous revenons à l'art au sens le plus constructif du terme. Cet étudiant de médecine devenu sculpteur voit le renouveau de la sculpture au plus loin et au plus haut. Lorsqu'on regarde son œuvre et qu'on passe du « Torse de Jeune Homme » qui est de 1910 au « Grand Cheval » de 1914, on est saisi, tout comme pour Marcel Duchamp, par la rapidité de l'évolution de Raymond Duchamp-Villon. Quatre ans ont suffi à ce sculpteur pour qu'il puisse dépasser la vision traditionnelle et concevoir le complexe dynamisme d'une forme-volute aux volumes décentrés et rigoureusement articulés. « Sculpteur d'un modernisme aigu, il est un de ceux qui ont le mieux concrétisé le mouvement », avait écrit de lui Apollinaire en 1913, lorsque l'expression du mouvement était au centre des préoccupations plastiques de l'avant-garde. C'était déjà la preuve du prestige de Raymond Duchamp-Villon, prestige qui n'a fait que croître avec le temps.

(Du 7 juin au 7 juillet 1967).

DORA VALLIER.



RAYMOND DUCHAMP-VILLON. Portrait du Professeur Gosset.  
Bronze. Haut. 29 cm. 1917. (Photo Galerie Carré).

# Situation de Severini

par Georges Borgeaud

Un usage cruel veut qu'il soit permis, après la disparition de quelqu'un, de faire le point sur sa réelle situation, soit pour lui enlever le trop de gloire qu'il eut de son vivant, soit pour lui reconnaître des mérites qui lui furent âprement discutés. Gino Severini, pensons-nous, a son purgatoire derrière lui, du moins en France, car l'Italie a toujours su reconnaître ses mérites. En 1930, Jacques Maritain notait, déjà, que l'œuvre de ce peintre était souvent traitée avec injustice. Les familiers de l'artiste l'attribuaient à son caractère primesautier qui, sous l'enjouement et la malice, était un brin impitoyable, ce qui était le signe de la très grande vivacité de son intelligence et de sa race. Il y avait en lui un polémiste, un esprit combattif qui ont eu l'occasion de s'exprimer dans plusieurs ouvrages écrits en français et en italien: *Du cubisme au classicisme, Ragionamenti sulle arti*

*figurative, Mémoires d'un peintre, Témoignages...* Il s'y justifiait par la très haute idée, plus qu'une idée la conception, qu'il montrait de la peinture et qui pourrait se résumer à l'horreur qu'il avait de la voir conduite par des aveugles, au petit-bonheur et à l'aventure négative. Il la voulait réfléchie, soumise à des lois qui, si elles laissaient une grande part aux dons et à l'intuition, n'en devaient pas moins être établies le plus rigoureusement possible, dans une permanence, une classicité pourrait-on dire, qui se rattachait aux vertus traditionnelles de l'artisan. Severini représentait les qualités italiennes puisées à la source et à la spontanéité populaires dont l'adresse et le savoir sont acquis depuis des générations et ne sacrifient ni au hasard, ni à l'instabilité, ou à l'incontrôlable. C'est tout le contraire d'un univers brumeux, du produit d'une imagination débridée. Passionnées et solai-

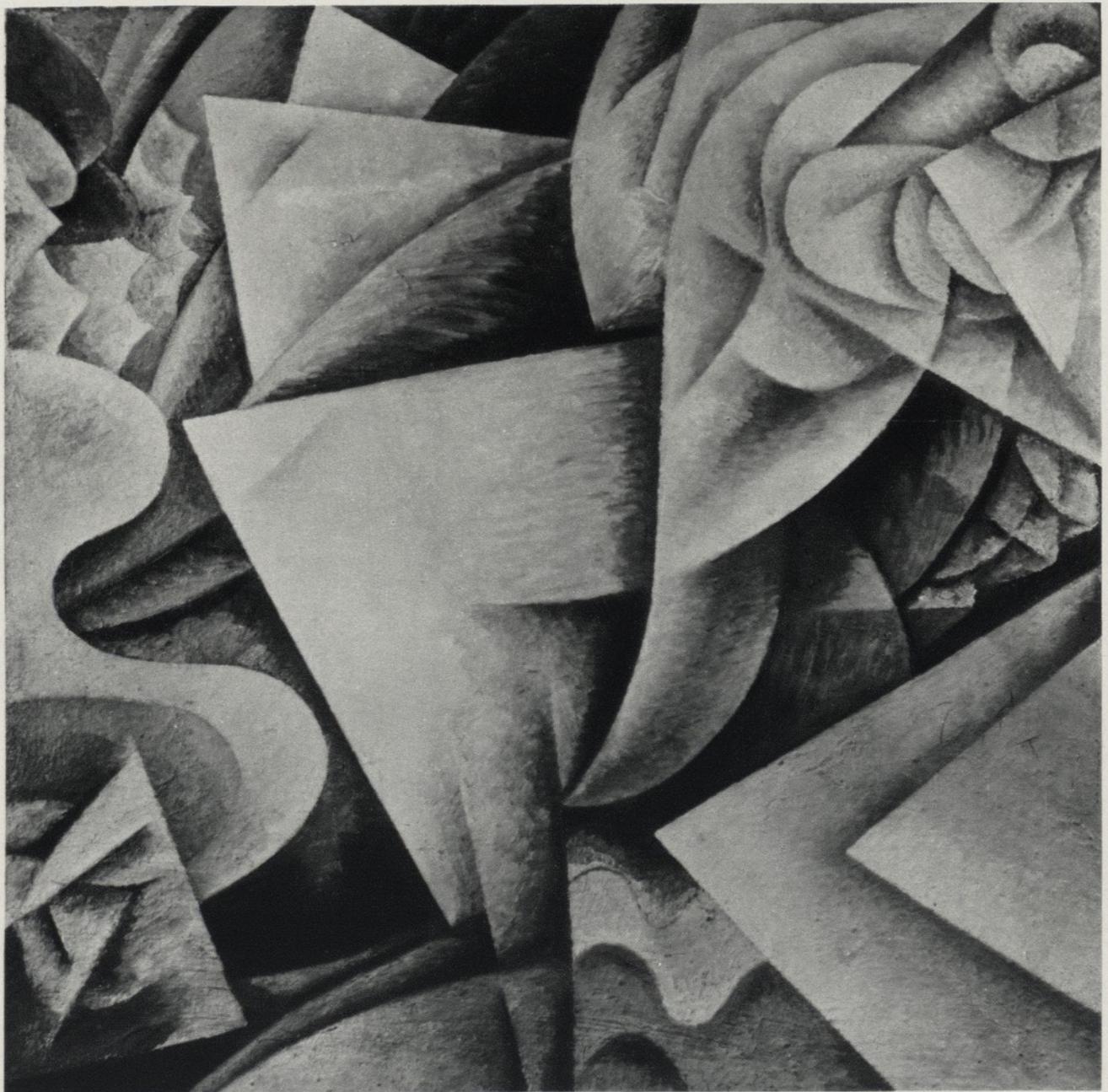
SEVERINI. Le Pam-Pam au Monico. 1909-1911. 280 x 400 cm. Tableau perdu en Allemagne et repeint par l'artiste en 1960.





SEVERINI. Automobile en course. 1912.

SEVERINI. Danseuse + Mer + Hélice. 1914-1915. Metropolitan Museum, New York.



res, plutôt. Il y avait ceci de remarquable chez Gino Severini qu'il ne peignait pas avec l'intention d'obliger son talent à quelque chose pour quoi il n'était pas fait, ni de l'associer à ceux-là même qui cherchent à dénaturer la peinture, en lui imposant des disciplines qui ne lui appartiennent pas. Dans toute sa carrière, le coq ne chanta pas, comme sur les talons de saint-Pierre.

Fidèle à ses origines — Severini naquit en 1883, à Cortone — tout naturellement, instinctivement, sa sensibilité, sa pensée s'étaient imbibées de ses sources toscanes, tant il est évident que le paysage d'une jeunesse détermine pour la suite, chez chacun de nous, le comportement créateur. Ainsi, il n'arrivait jamais à Severini de faire des confusions dans l'ordre du métier, de donner, par exemple, à un tableau l'aspect d'une fresque, à une tapisserie celui d'une mosaïque. Respect de l'artisan pour les matières à sa disposition, réflexe parfaitement italien. D'autre part, il n'avait pas non plus cet orgueil de croire qu'un tableau se suffisait à lui-même, que par sa seule présence il annulait tout ce qui l'entourait. Au contraire, il en surveillait les alentours. Mieux encore, grâce à la peinture il parachevait tout ce qui en dépendait. Ainsi, appuyait-il ses décorations murales, ses fresques, ses mosaïques à l'architecture, ses tableaux de chevalier au ciel sous lequel il les avait brossés, au lieu donné auquel il associait harmonieusement ses ouvrages. Au fond, il n'aimait point la profanation. On pourrait dire, sans vouloir en rien diminuer ses mérites — Georges Braque n'était-il pas de la même espèce? — qu'il y avait sous-entendu chez lui l'acquis ancestral et provincial que jamais il ne renia. Peut-être cette sagesse venait-elle de ses attaches campagnardes, tout ensemble respectueuse et frondeuse, où foi et paganisme sont sans cesse présents, comme le pain sur la table. Il puisait dans ce fonds sa provision d'images à la fois gourmandes et abstraites, tout en leur évitant les spéculations philosophiques. Il n'était pas de la race dont l'inquiétude gêne les mouvements, mais de celle qui prend un plaisir constant à peindre, qui, ainsi, participe à quelque action de grâce. De la race heureuse, si l'on ne craignait pas que le mot fût pris dans le sens d'un absurde optimisme. Franchise, honnêteté dans les intentions, servies par un métier jamais en défaut, qui s'affinait sans cesse, poussé qu'il était à entreprendre d'ardues et renouvelées recherches techniques, sans pourtant déborder la signification profonde de l'art. Autrement dit, il ne se laissa pas enivrer de la seule volupté de surmonter ces techniques.

Sans doute, est-ce à cause de cela que l'on a reproché à Severini de s'engager timidement dans la « modernité », d'autant plus qu'il avait commencé sa carrière par le retentissant coup de cymbales futuriste. En effet, on le vit revenir dans le temple néo-classique, où si l'on préfère vers une plus intense figuration, pour ensuite, vers la fin de sa vie, céder, un peu enfantinement, à une abstraction tardive, mais qui eût résisté aux reproches contra-



dictoires dont on l'accablait? Severini qui avait été l'un des ouvriers les plus remarquables du renouveau pictural, particulièrement après la première guerre, fut très vite rangé parmi les assagis. Une telle situation — un malentendu — lui devint inconfortable. Pourquoi donc l'avoir faite au seul Severini et non pas à Picasso, par exemple, qui ne découvrait plus rien, mais tirait la conclusion de tout? Evidemment, le génie de ce dernier a ceci de prodigieux qu'il secrète sa propre et perpétuelle justification. Au fond, personne n'a assez souligné combien à travers de multiples expériences, Severini a su demeurer fidèle à lui-même et combien peu il a transgressé les principes qu'il s'était fixés, si semblable en cela à l'ouvrier dont le génie ne rompt jamais avec le savoir manuel. Fidèle à lui-même à une époque où, autour de lui, on préférerait troubler les sources intérieures, égarer les autres

sur ses propres intentions, comme le gibier égare les chasseurs en marchant à reculons.

Bref! Regardons cette œuvre avec objectivité et reconnaissons que non seulement elle a eu de l'importance en son début — Apollinaire la salua chaleureusement — mais elle la conserva. Elle s'est distinguée durant la plus prestigieuse époque de l'École de Paris. Severini prétendait qu'il n'aurait pu l'accomplir ailleurs qu'à Paris, mais il faut reconnaître qu'elle était destinée surtout à l'Italie, tant il est vrai que Paris ne s'attache qu'à ceux-là qui le flattent jusqu'au bout, tout en permettant que d'autres s'y forment sans que, pourtant, il les reconnaisse siens. Voilà le minotaure. C'est ce qui arriva à Severini. Pas tout à fait puisque le Musée National d'Art Moderne vient de présenter une rétrospective de son œuvre. Une carrière tient à beaucoup d'inconnues. Aux événements, parfois, à de la malchance. Aujourd'hui, l'on croit davantage au langage universaliste et les réputations vont et viennent, comme bateaux de papier sur les vagues. Les patries charnelles ou spirituelles n'existent plus. On ne pouvait pas travailler plus toscan que Severini — plus ferrarais que le Chirico de la belle époque — c'est-à-dire à l'image d'un lieu d'origine parfaitement dessiné, intelligent, ancien et nou-

veau. Il suffit pour le comprendre de regarder cette campagne autour de Cortone où rien n'est laissé à l'abandon, où tout est sujet à peindre, architectural, radieux et pauvre, civilisé superbement, sans tristesse et très étranger à la rêverie. Si l'on regarde la toile de Severini qu'il a intitulée: « *Souvenirs de voyage* » (1910), on voit qu'il y a rassemblé des souvenirs qui n'appartiennent qu'à l'ordre visuel, qu'à la mémoire et peu à l'imagination ou au fantastique. On ne peut pas faire d'une formation de clarté, une brume.

Pourquoi être venu à Paris, dira-t-on? Parce que Paris a révélé Severini à lui-même et tant pis si la solitude de la fin a remplacé la chaude camaraderie des apprentissages. C'est le lot de beaucoup. Le jeune Gino y a été attiré par le besoin de s'intégrer à une pensée picturale qui était, alors, d'autant plus séduisante qu'elle s'associait à un regain de classicisme et d'audace dont le cubisme fut le dernier sursaut et qui ne pouvait que plaire à l'esprit d'ordre et d'équilibre de Severini. Dernier état d'une crise de la tradition qui arrivait à bout de souffle, alors que le futurisme dont Severini fut l'une des belles figures se présentait plutôt comme une préfiguration, non dramatique encore, de la civilisation mécanique qui ne songeait pas encore à

SEVERINI. Le wagon de première classe du Nord-Sud. Peinture. 1912.



la notion fonctionnelle — les voitures avaient des ornements — refusant ainsi gratuité et invention. Severini s'est toujours gardé de ce vide.

Un jour réapparaîtra, sinon les valeurs qu'il a représentées, la nostalgie d'un art plus humain, peut-être même d'une figuration, mais que les épreuves auront grandie. L'importance de Severini ne sera plus contestée. Ses œuvres feront figure d'œuvres-charnières par conséquent de chefs-d'œuvre au sens propre du terme. Mais verrons-nous, peut-être, l'importance particulière qu'il eut dans le renouveau de l'art religieux, dans ces quelques églises qu'il peignit en Suisse romande, à Semsales, à La Roche, à Lausanne, et dont le clergé ne comprit pas la portée, tant il préfère le peintre qui n'appartient pas à la foi, au nom de cette stupéfiante et sottement généreuse confusion que le sacré est partout, à priori dans l'esprit de ceux qui n'en veulent pas, ce qui est tout de même une singulière façon de congédier les siens. J'ai toujours vu Severini en souffrir. Sa gloire ne sera plus offusquée quand l'on voudra bien balayer les ateliers encombrés de tant d'idées pour si peu d'œuvres.

(12 juillet - 8 octobre 1967). GEORGES BORGEAUD.



SEVERINI. Corbeille de fruits. Peinture. 75 x 92 cm. 1916.



# Sonia Delaunay: 60 ans de recherches et d'innovations

par Jacques Damase

Plus de soixante années de peinture, voilà ce que nous offre le Musée d'Art Moderne grâce à la rétrospective de Sonia Delaunay. Soixante années de recherches et de richesse qui paraissent inépuisables tant elles sont neuves.

Son époque dite finlandaise est peut-être sensible à Van Gogh et Gauguin, mais l'œuvre va très vite se décanter et dès 1911 perce la vraie personnalité. Et l'on ne peut que suivre les jalons qui se dessinent comme un puzzle étonnant.

Un des premiers travaux: une couverture non figurative pour le lit de l'enfant qui va naître bientôt. Je ne sais pas si on se rend compte de l'audace, aujourd'hui, de cette dame à voilette et

à robe longue ressemblant à un Boldini qui réalisait cela.

En 1913 avec Blaise Cendrars elle crée un des livres les plus importants de notre temps, un livre de deux mètres de haut, dont les quelques dizaines d'exemplaires atteindraient la hauteur de la tour Eiffel, comme on disait à l'époque: « La prose du Transsibérien ». Puis fleurissent ses études de lumières totalement abstraites, aussi fantastiques que la vision d'un Hartung joyeux, optimiste et coloriste. Ses reliures pour « Pâques » toujours la même année, ses pages de garde, collages de papiers de couleurs découpés en carreaux donnent à Paul Klee qui les voit chez eux à Paris

SONIA DELAUNAY. Dessin tissu. 1922-1923.





Sonia Delaunay.



SONIA DELAUNAY. Rythme syncopé. Peinture. 125 x 250 cm. Mars 1967. (Ektá Robert David).



SONIA DELAUNAY. Rythme-couleurs. Gouache. 56,8 x 39 cm. 1962. Collection particulière.

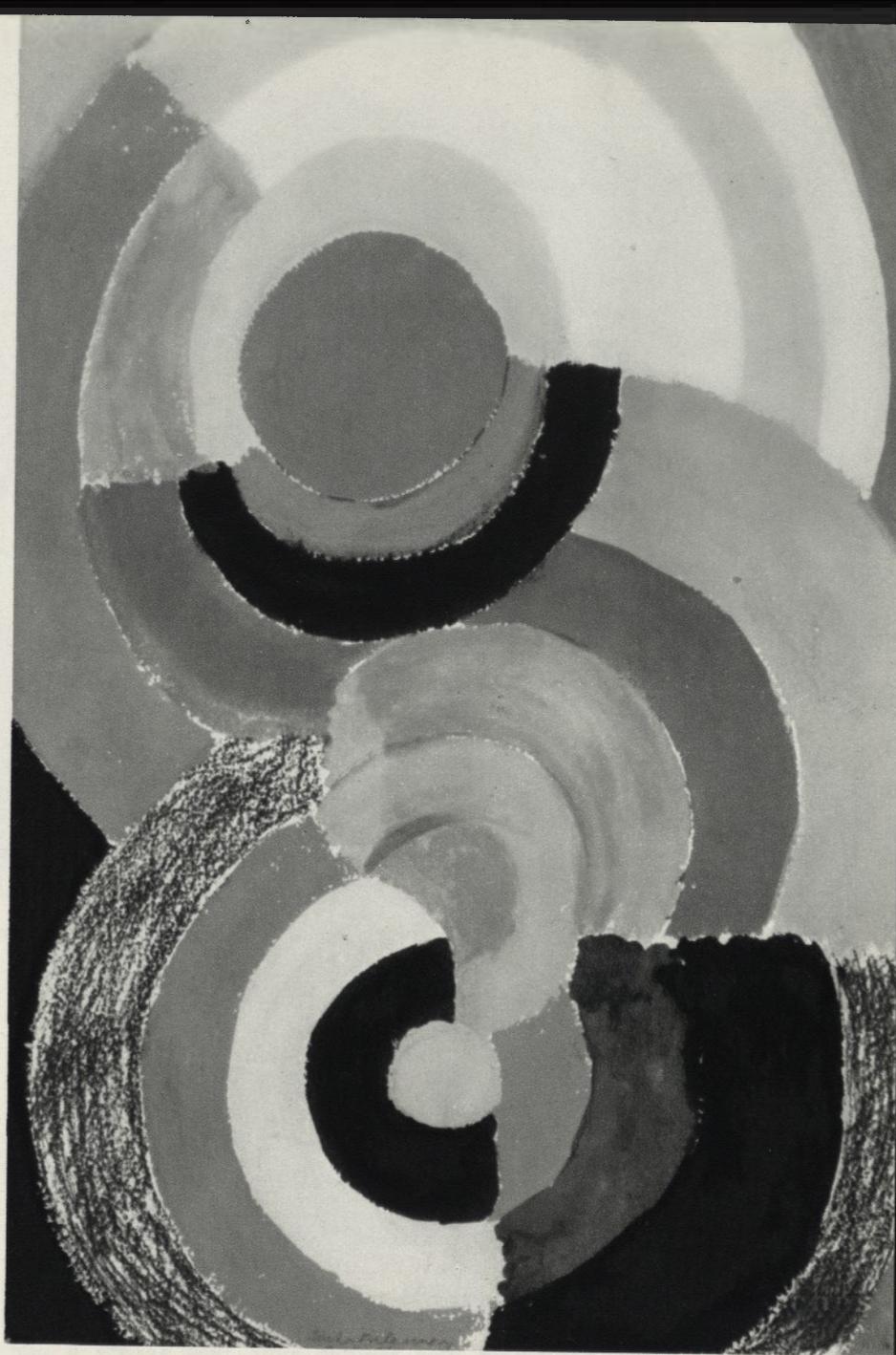
et au fameux Herbstsalon de Berlin le grand thème d'une partie de son œuvre.

Voyages... Berlin, Espagne, où la guerre les surprend. La période hispano-portugaise s'étalera sur quatre ou cinq ans. La partie la plus importante, la plus aimée, sera représentée par les « Marchés au Minho » comme le noyau de l'année 1913 éclate avec le « Bal Bullier », le plus long tableau jamais peint par une femme qui témoigne depuis ce temps de ses qualités d'homme-peintre. Cette période portugaise reste probablement la période la plus figurative de Sonia Delaunay dont on peut dire qu'elle est résolument abstraite. Très vite, du reste, elle jette cette figuration par dessus les moulins pour revenir à la fin de ce séjour à des disques purs et à des autoportraits qui sont prétexte à un jeu de rythmes et de couleurs.

A la fin de ce séjour elle rencontre Diaghilev à Madrid; il lui commande les costumes de son ballet « Cléopâtre », merveilleux habits de couleurs qui rejoignent sa première robe « simultanée » de 1913. Nous sommes au début d'une série éblouissante de costumes de théâtre, pour le « Cœur à gaz » de Tzara, pour une récitation de Delteil, pour la danseuse Codréano par exemple, qui dépasse en audace ceux de Picasso pour « Parade ».

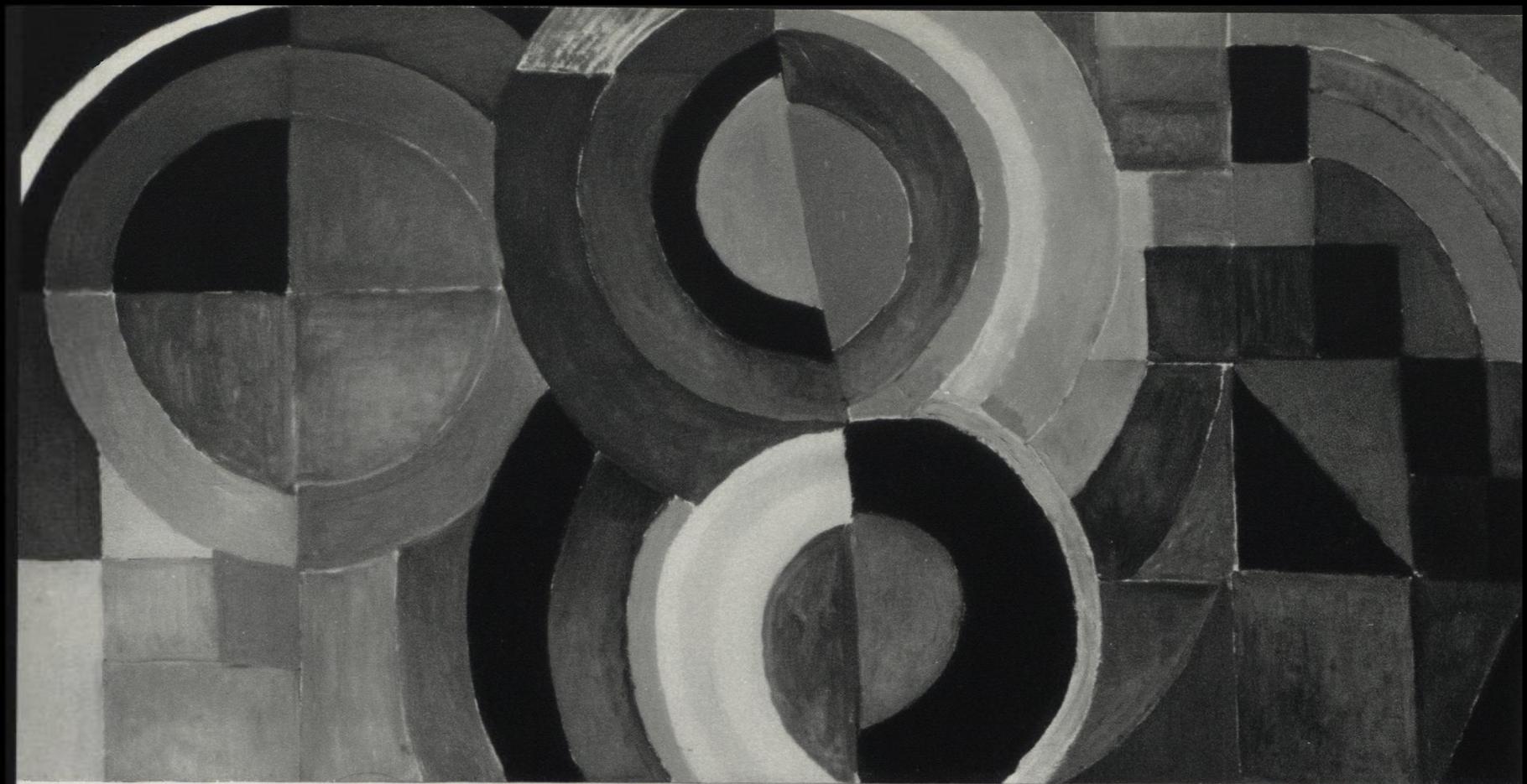
Ces années folles nous donnent aussi des costumes de ville prodigieux d'invention et de modernisme puisque toutes les dernières collections des couturiers s'en inspirent encore. Elle exécute de nombreuses gouaches destinées à des tissus imprimés. Elle lance les premiers tissus abstraits et place ainsi la peinture moderne dans la rue.

Après dix ans de ces études, Sonia Delaunay se remet à la peinture pure vers 1930 et bientôt prépare ces énormes fresques de l'exposition de 1937 (280 m<sup>2</sup>) pour le Pavillon de l'air et le Palais des



SONIA DELAUNAY. Triptyque. Peinture. 100 x 200 cm. 1963.





SONIA DELAUNAY. Rythme-couleurs. Peinture. 96,5 x 194 cm. 1964.

chemins de fer, pour lequel Robert Delaunay exécutera de son côté entre autres ces hauts reliefs colorés aujourd'hui au Musée d'Art Moderne.

L'œuvre se raréfie: il y a la guerre, l'exode dans le midi, la maladie et la mort de Robert Delaunay. Mais dès 1942 elle repart de plus belle avec la période de Grasse d'abord où elle est entourée de l'amitié de Arp et de Magnelli avec lesquels elle fait l'expérience nouvelle de la lithographie en duo. Pour quelque temps ensuite les recherches paraissent plus froides mais 1950 assiste à une libération. L'artiste, en pleine possession de ses moyens, a retrouvé dans ses grands tableaux la même liberté qu'elle plaçait dans ses dessins de tissus ou dans ses autres gouaches. Et le travail continue: projets de vastes tapisseries pour les Gobelins, livres avec Tzara, jeu de cartes (le plus moderne du monde), gravures en couleurs, pochoirs, tapis, enfin tout ce qui ensoleille la vie.

On trouvera aussi dans cette rétrospective ses importantes études graphiques: projets d'affiches pour le Chocolat qui ne laisse pas Cassandre indifférent, les « Zeniths » qui influencent les compositions typographiques en oblique de Lissitzky, alphabets pour enfants, couvertures de Vogue, etc.

La jeune génération s'aperçoit enfin de la nouveauté de l'œuvre des Delaunay qu'on n'admirait autrefois que superficiellement. Une nuée de peintres s'est jetée sur leurs recherches des rapports des couleurs entre elles et leurs actions réciproques. « A l'inverse de ceux qui cherchent à pourvoir à l'immédiat Sonia Delaunay a pensé pour le

temps à venir... Si l'on va plus loin, il apparaît qu'elle a tenté de trouver au delà de l'instant une structure, un mécanisme. Contrariée par les forces de l'inertie auxquelles se heurte toute nouvelle tentative, la mécanique à retardement aujourd'hui se déclenche. Ainsi se découvrent la force de son intuition, son sens de l'histoire ».

Instinctivement elle a coupé les liens avec la peinture ancienne, libéré la couleur. « Une fois la couleur libérée, dit-elle, il y a un élément qui intervient, qui ordonnance les couleurs et leur donne la vie: c'est le rythme. Le rythme est exprimé par des couleurs strictement mesurées dans leurs rapports et il est l'extériorisation de la poésie intérieure du créateur, l'élément mystérieux qui est à la base d'une plastique nouvelle... ».

Aussi étrange peut-être que cela puisse paraître, je dirai que la peinture de Sonia Delaunay est une peinture de rêve; certes c'est le contraire de ce qu'on qualifie en général de peinture de rêve à la Odilon Redon par exemple, mais cela est. Un rêve à la Gogol dont elle se flatte d'être la compatriote. Rêve d'une petite fille de cinq ans sur une grande plage déserte au bord de la Baltique, sable fin, s'étendant à l'infini; la petite fille ramasse de l'ambre... Saint-Pétersbourg: tout près de la Fontanka (le canal) et du pont, de l'avenue Litéiniï la même fillette toujours plongée dans ses rêves glisse sur la neige, reste un moment assise et oublie de se relever... Les Russes mieux que les autres transportent leurs rêves toute la vie. Mais il y a plus, il y a un côté médiumnique chez Sonia Delaunay, cette liaison entre l'homme et l'esprit. N'avoue-t-elle pas à propos de ces études de lumières de 1913: « ce

sont des choses qu'on tire de ses tripes. ... Je ne me rends pas compte comment je les ai faites... ».

Ces ondulations, ces arlequins, ces rythmes sans fin dont on ignore les origines profondes touchent aux grands mouvements mystérieux de l'humanité comme ces signes qu'on relève sur les monuments mégalithiques.

Sonia Delaunay avoue encore avoir eu dans sa jeunesse un penchant pour les mathématiques. Cela se comprend devant ses toiles, ses divisions, ses multiplications. Mais ses comptes, additions ou multiplications sont justes. Il n'y a pas d'erreur: on en a la preuve par 9. Si une erreur était commise, comme dans les calculs d'un architecte, tout le tableau s'effondrerait comme un château de cartes. Or, au contraire, il rebondit, va toujours plus haut, plus loin, jetant les bases du tableau futur.

J'ai eu la chance de voir naître ces « rythmes syncopés », de les suivre depuis la petite gouache dont se sert parfois l'artiste, depuis le premier tracé au fusain, sorte de squelette premier. J'ai vu se poser les premières couleurs, les premières touches.

Il arrive que Sonia Delaunay ne sache pas tout de suite résoudre ses équations, et qu'elle les cherche avec acharnement, avec calme ou avec rage. Il arrive, pour donner une autre image des événements, que le tableau devienne une bataille. Il y a des camps adverses, un ennemi qui sera un jaune ou un vert trop tenace. Il arrive que le tableau soit une partie d'échecs: si on déplace un pion, une couleur, tout est remis en question. C'est une histoire fascinante à suivre.

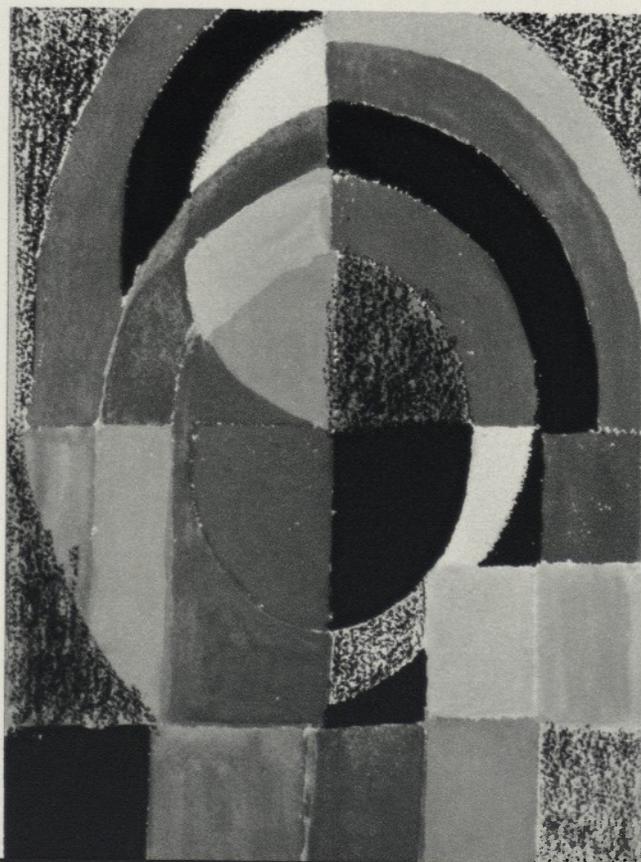
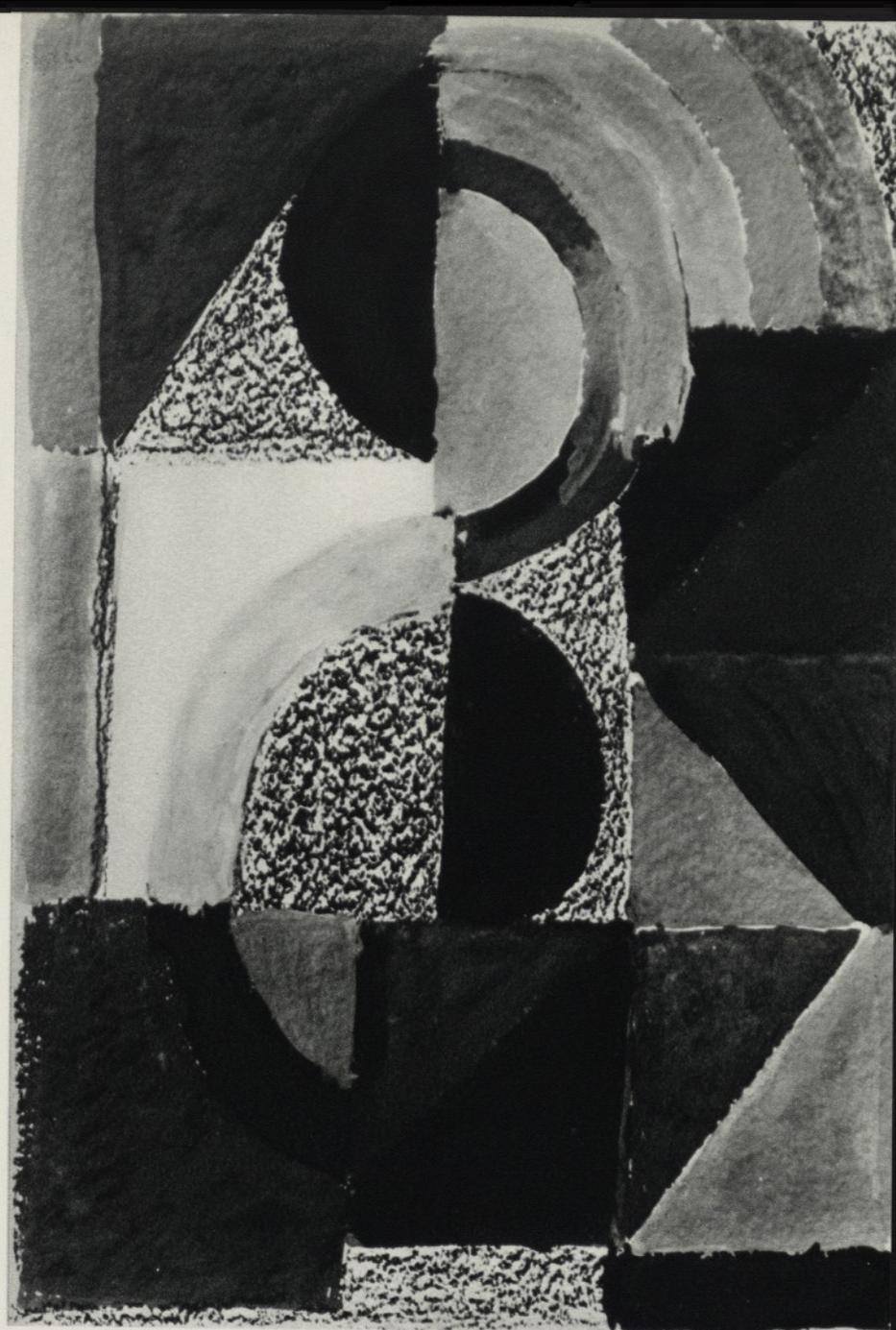
On tente partout, en ce moment, de fausses révolutions: l'art étant devenu aux yeux de certains aussi instable, aussi frivole qu'une mode qui se démode. Mais la vraie peinture, les vraies valeurs, parfois noyées sous le fatras reviennent vite à la surface. Et la vraie peinture, l'unique, est faite de couleurs, de rythmes, et de la poésie qui s'attache aux rythmes.

Cette rythmique parfois oblique, cette magie presque dionysiaque qui animent la surface, sont coupées par des contre-rythmes, des contre-courants: ces rythmes syncopés enfin, vivante représentation de notre époque chaotique et organisée. Syncopé signifie interrompu, coupé, et en musique: se dit d'une note qui comprend un temps faible et un temps fort de la même mesure ou de deux mesures consécutives...

Au fur et à mesure que le tableau avance, qu'il gagne du terrain il y a modification.

Tout à coup la partie droite et centrale de cette sorte de triptyque est venue buter, se heurter aux vagues de la gauche. L'œuvre est encore un labyrinthe.

A certains moments elle passait comme un découpage cinématographique. (Tout le monde sait combien la construction, la lumière de certains





SONIA DELAUNAY. Le Joker n° 1653. Peinture. 130 x 97 cm. 1963.

tableaux ont donné à voir à des metteurs en scène de grand talent).

A un autre instant le tableau s'appuyait sur ses deux ailes comme un oiseau. Un grand Icare prenant son vol.

Puis il y eut un virage, l'oiseau, l'œuvre prenait le tournant et s'appuyait plus sur l'aile droite que sur l'autre.

Enfin il n'y eut plus de séparation entre le corps central et les deux autres parties, seulement les

dissonances voulues, toujours les rythmes syncopés qui après un temps de liberté et d'autonomie se pliaient aux ordres, à la volonté de leur dompteur, l'artiste.

Aux phases d'hésitations, de doute, de fatigue, comme celles d'une mère avec un enfant difficile, succédaient l'enthousiasme, le plaisir de voir enfin l'œuvre répondre à ce qu'on lui demandait.

(*Décembre 1967 - Janvier 1968*).

JACQUES DAMASE.

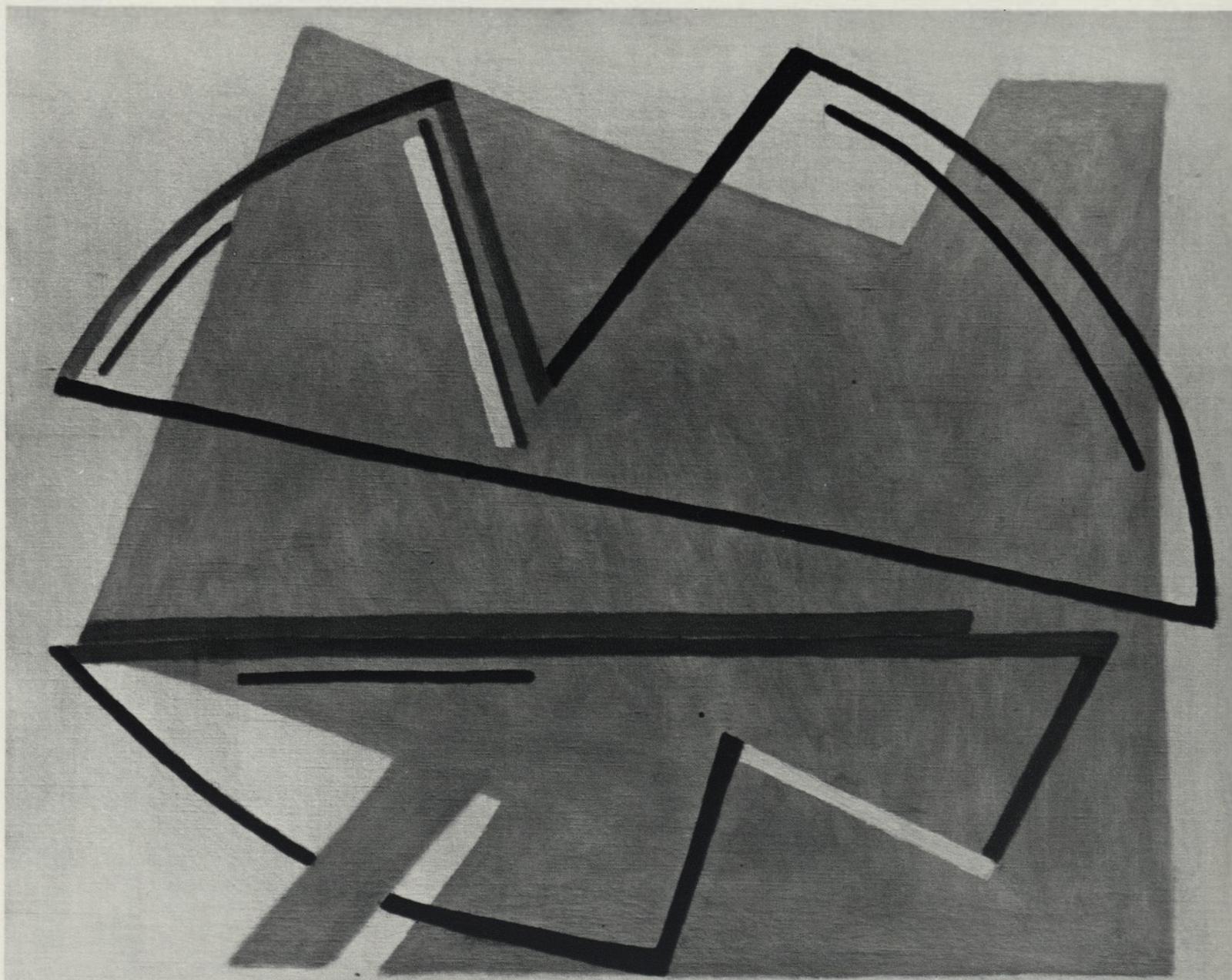
# Grandeur de Magnelli

par Manuel Gasser

Si paradoxal que cela puisse sembler, Paris est sur le point de découvrir un peintre célèbre. Un artiste de soixante-dix-neuf ans, qui a sa place bien établie dans tous les inventaires sérieux de l'art contemporain, dont les musées et les collections particulières de l'Ancien et du Nouveau Monde sont fiers de posséder les œuvres, mais qu'ici, dans le pays où il s'est fixé dès 1931, trop peu de connaisseurs estiment selon ses mérites.

Quelles que soient les raisons de cette relative méconnaissance, il ne faut certes pas les chercher dans sa peinture même. Car celle-ci, au premier coup d'œil, se révèle grande et forte, sa vitalité est une source de joie. Elle témoigne avant tout de cette clarté, de cette lucidité étrangère à tout sentimentalisme, à tout mysticisme, qui caractérise

MAGNELLI, Ecriture n° 1. Peinture. 73 x 92 cm. Bellevue, 1965.



l'art du Quattrocento toscan aussi bien en peinture que dans la sculpture et l'architecture.

Cela est vrai de toutes les phases ou périodes que Magnelli a parcourues durant un demi-siècle. Qu'il se confronte, comme à ses débuts, avec la réalité, qu'il consacre son attention, dans une époque intermédiaire, à l'organisation plastique dans l'abstraction, ou enfin, comme au sommet de sa force créatrice, qu'il se limite à la surface: il sait inmanquablement communiquer son dessin au spectateur, et dans chaque œuvre nouvelle il résout un problème nouveau avec des moyens purement visuels, et complètement.

Ce qui, dans ces toiles, captive d'abord et le plus fortement, c'est ce pouvoir que possède Magnelli de tirer des effets neufs et fascinants de certaines couleurs et de certains accords de couleurs. Cela tient, d'une part, à un jeu subtil de correspondances et de contrastes, d'autre part à un sens infailible du volume et de la localisation des différentes surfaces colorées dans l'ensemble de la toile.

Prenons par exemple le tableau intitulé *Conception claire n° 1*, 1958. On y voit de grandes formes anguleuses et arrondies, limitées par un contour noir. Dans la moitié supérieure du tableau apparaît une surface blanche marquée de striures, dans la partie inférieure un triangle de ce vert que l'on voit aux façades de marbre des églises florentines. Un coin rose est pris entre ce blanc et ce vert. Si l'on considère isolément cette surface, elle se révèle d'un brun rougeâtre, assombri, un peu celui de la terre brûlée. Mais dans l'ensemble de la composition cette tache de couleur malaisément définissable met une note de bonheur, de ravissement. Elle chante. Cela n'est pas dû uniquement au contact de ce rose avec un certain vert et un certain blanc, mais au fait que cette tache, par son contour et par la nature de la couche de couleur, contraste et s'harmonise heureusement avec les formes et les structures du voisinage.

L'univers coloré de Magnelli est d'une inépuisable et surprenante richesse. Il joue de tons chaleureux et froids, de tons éclatants et retenus.

MAGNELLI. Ecriture n° 2. Peinture. 60 x 73 cm. 1965.

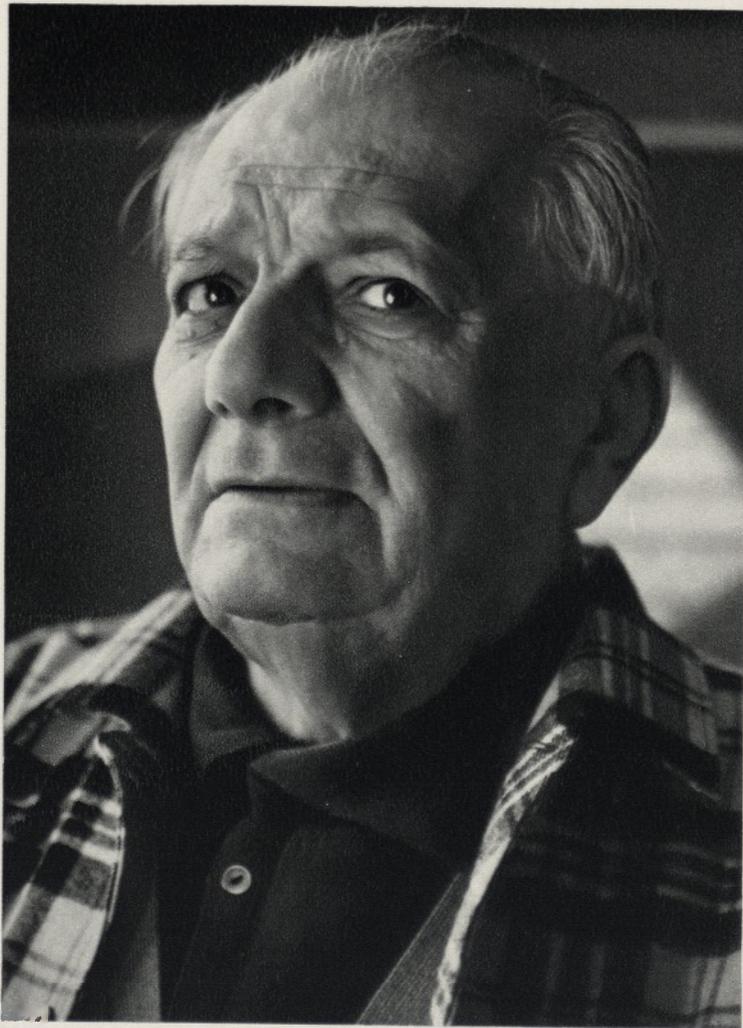




MAGNELLI. Organique n° 2. Peinture. 162 x 130 cm. La Ferrage. 1965.

Majne 1974





Alberto Magnelli.

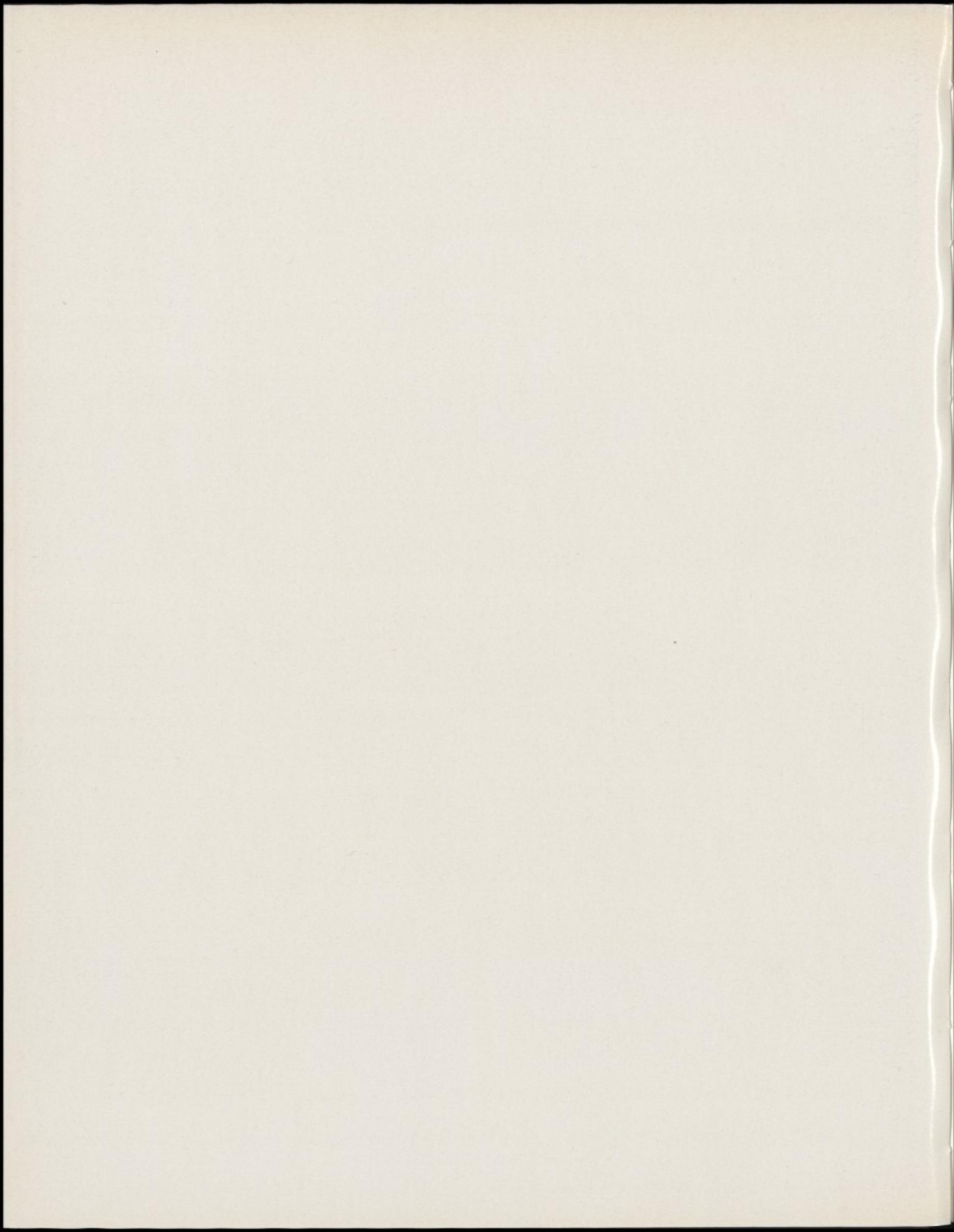


MAGNELLI. Organique n° 1. Peinture. 130 x 97 cm. 1965.

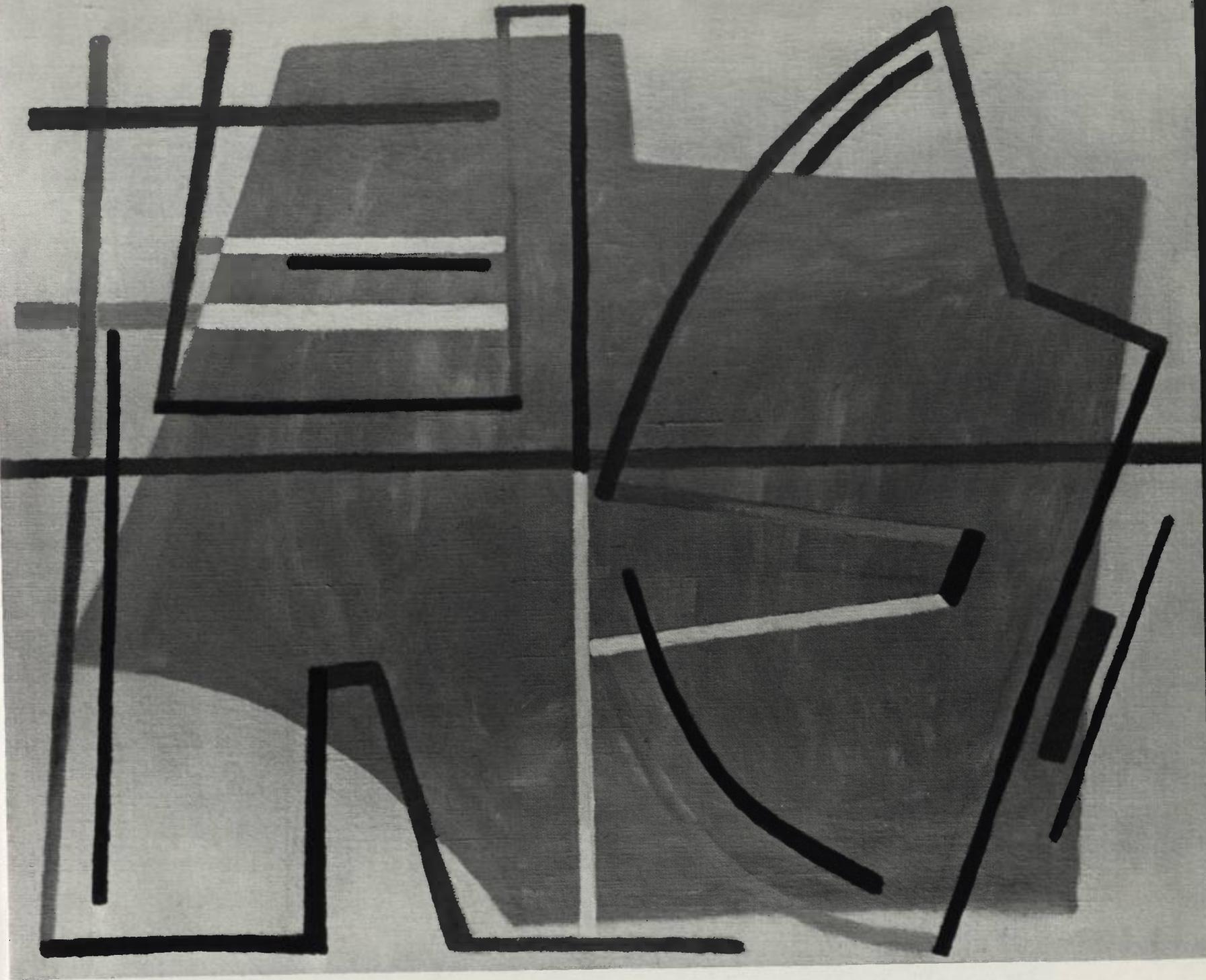
Magnelli 62



MAGNELLI. Volontaire n° 3. Peinture. 162 x 130 cm. 1962.



Magnelli



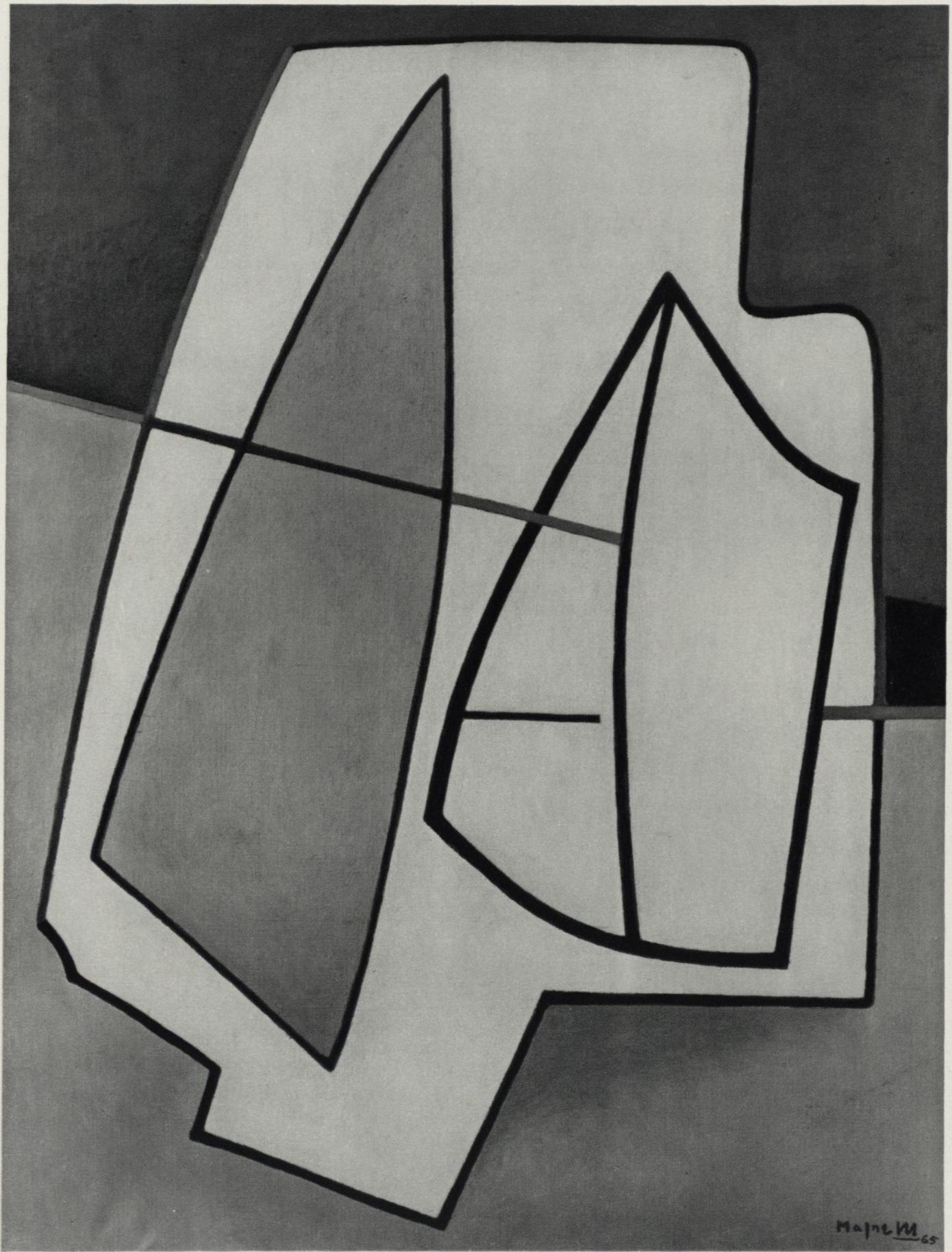
MAGNELLI. Ecriture n° 4. Peinture. 65 x 81 cm. Bellevue. 1965.

Mais les effets les plus puissants viennent de ces couleurs qui correspondent, en musique, à la voix d'alto, au timbre du violoncelle ou du cor anglais. Le bleu y joue un grand rôle: bleu de nuit profond, bleu ardoise et un bleu très pâle qui contraste volontiers avec la chaleur de l'ocre ou du brun. Puis toutes les nuances que les Anciens ont su tirer du murex, depuis le sombre rouge sang de bœuf jusqu'au rouge transparent du vin clair. Et toujours réapparaît ce vert précieux, qui évoque moins les herbes et les fruits que le bronze patiné ou le marbre poli. Car les couleurs de Magnelli appellent moins la comparaison avec le monde végétal, — tout au plus avec des bois rares —, qu'avec des métaux ou des roches. Ces couleurs, chez lui, jamais ne se marient mais demeurent

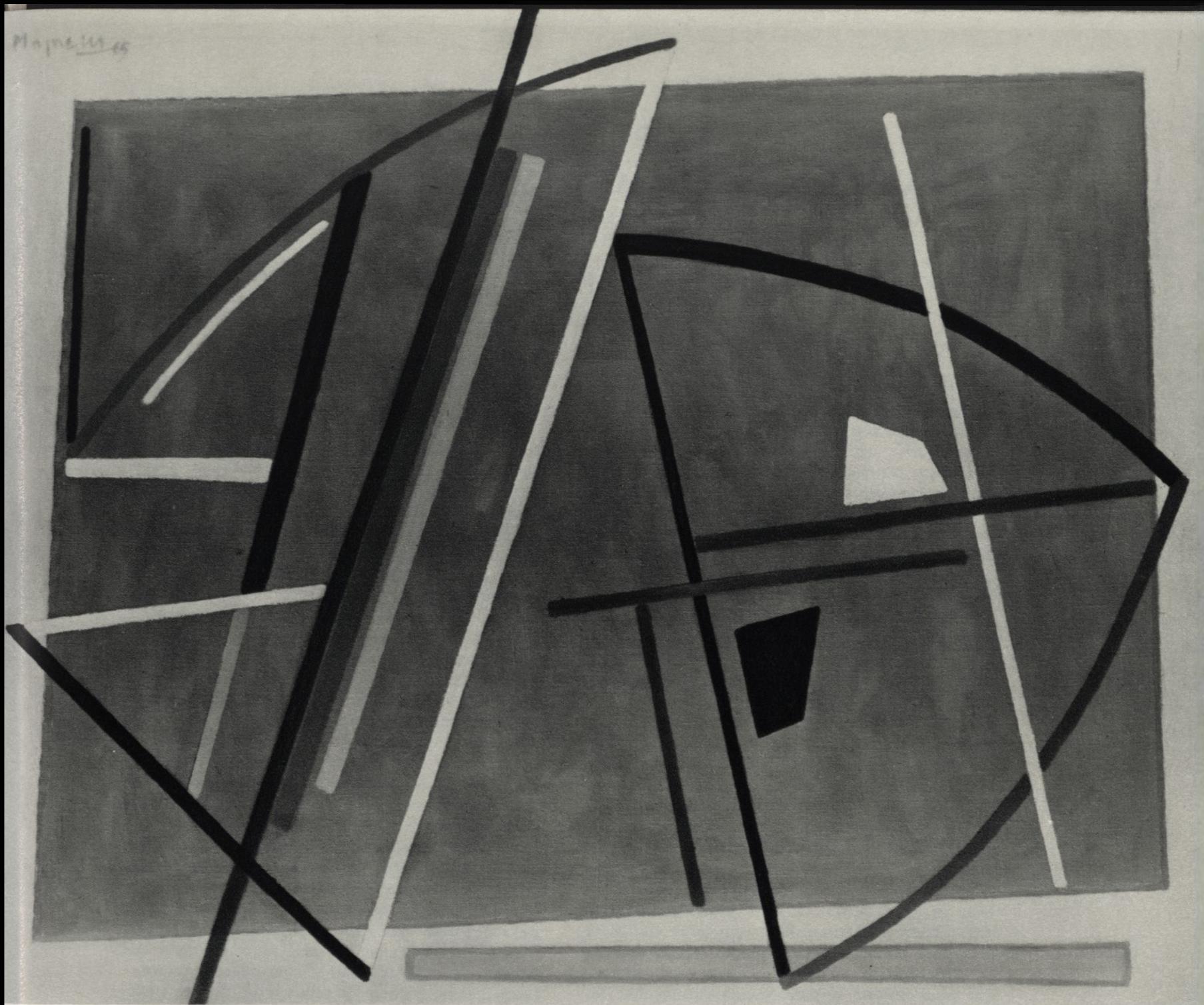
dans une sorte de « splendide isolement » et ne se mettent à vibrer ensemble que dans le jeu des formes et des volumes.

Le moins étonnant n'est pas qu'une peinture aussi éminemment colorée s'affirme également lorsqu'elle est reproduite en noir et blanc. Il apparaît ici qu'Alberto Magnelli n'est pas seulement le légitime héritier de la grande peinture de fresque toscane, mais qu'il est aussi le descendant de Brunelleschi et des grands bâtisseurs florentins.

A la manière de San Lorenzo, à la rigueur toute géométrique, basant ses effets sur le contraste de l'enduit clair et de la pierre de taille appelée *pietra serena*, les tableaux de Magnelli, même réduits au noir, au blanc et aux nuances de gris, procurent un très haut plaisir. Une joie pour l'esprit égale



MAGNELLI, Intersection n° 4. Peinture. 136 x 97 cm. La Ferrage. 1965.



MAGNELLI. Ecriture n° 4. Peinture. 65 x 81 cm. Bellevue. 1965.

au plaisir sensoriel que l'on éprouve devant ces couleurs.

Mais que cette allusion à Brunelleschi n'aille point faire penser que ces tableaux sont « construits » et qu'il faille donc les situer dans le domaine statique. Bien au contraire, dans les grandes toiles des années 50 et 60, même les formes les plus monumentales produisent toujours un effet dynamique, tels les détails agrandis d'une image cinématographique. Les segments de cercle et les éléments rhomboïdes semblent tourner autour d'un axe invisible, ils s'appellent ou se fuient, et le plan lui aussi s'efface. En effet, sans recours

au trompe-l'œil l'impression s'impose que ces formes ont un volume plastique et que, se détachant du fond plan, elles se mettent à vivre et viennent à la rencontre du spectateur.

Spiritualité et sensualité, nécessité et liberté: ce ne sont pas là, chez Magnelli, des contradictions, mais les sources d'énergie auxquelles puise chacune de ses œuvres; c'est pourquoi tout ce qui sort de sa main nous séduit comme une formule mathématique parfaite et nous ravit comme une heureuse surprise.  
(Février 1968).

MANUEL GASSER.

*Nous devons aussi signaler les expositions Suzanne Valadon (17 mars - 30 avril 1967), Lopicque (13 mai - 25 juin 1967) et Van Dongen (octobre - novembre 1967) qui ont suscité un grand intérêt.*

# «Réalisme imaginaire» de Magnelli

par François Le Lionnais

On peut se demander s'il est légitime d'aimer des objets inventés par un artiste au même titre que les objets que nous trouvons dans la réalité et dont certains, par leur utilité, méritent notre reconnaissance. On peut même se demander s'il est possible de goûter de tels artifices et il est aisé de constater que le profane ne ressent aucun plaisir dans ses premiers contacts avec des formes imaginées, mis à part l'art purement décoratif que la répétition régulière d'un motif élémentaire prive d'agressivité...

Pourquoi Magnelli, à l'instar d'autres grands peintres, ne pousse-t-il pas l'abstraction plus loin qu'il ne le fait, en distillant la réalité jusqu'à n'obtenir que des lignes et des couleurs presque dématérialisées? C'est que ce n'est pas son propos. S'il abandonne l'objet connu, s'il met en scène des objets de son invention, c'est parce que ces objets ne lui suffisent pas, c'est parce qu'il a l'intention de les mettre en rapport les uns avec les autres, c'est parce qu'il entend les organiser dans une composition et pas n'importe quelle sorte de composition. Comment s'y prendra-t-il pour atteindre ce but? En plongeant ces objets dans un espace, en leur conférant un haut et un bas, en les éclairant, parfois même en les baignant dans une atmosphère, qui nous ramènent à l'espace où nous nous déplaçons (pour agir), à la structuration en horizontale et en verticale que nous impose la pesanteur, à l'atmosphère et à la lumière de l'expérience quotidienne et, si l'on veut, de la peinture figurative. Dans l'Univers de Magnelli, comme dans l'univers ordinaire, la lumière est instrument de connaissance, l'atmosphère, moyen de réunion, la verticale, principe d'organisation, l'espace, lieu d'échanges. Ainsi se conservent un climat humain, un lyrisme, une chaleur vivante que des peintres plus abstraits ne sauraient nous offrir. Ceux-là ont autre chose à dire qui, bien entendu, n'est pas moins valable, mais est différent.

Les empâtements n'ont guère de place dans un tel système. Dans la plupart des cas Magnelli recourt aux aplats; il évite — ou, du moins, il atténue — les modulations.

Tout cela le conduit à une conception des cerne dont on trouverait difficilement l'équivalent chez la plupart des peintres qui en usent, par exemple chez Gauguin. Magnelli ne demande pas tant aux cernes d'accuser les contours des choses que d'assurer un passage chromatique entre cha-

que objet et son voisinage. Aussi sont-ils rarement noirs, le plus souvent colorés.

Des formes d'une prégnance saisissante; juste ce qu'il faut d'espace pour les confronter; des couleurs qui impriment à ces objets un accent personnel, voilà l'échiquier et les pièces de Magnelli. Comment joue-t-il sa partie?

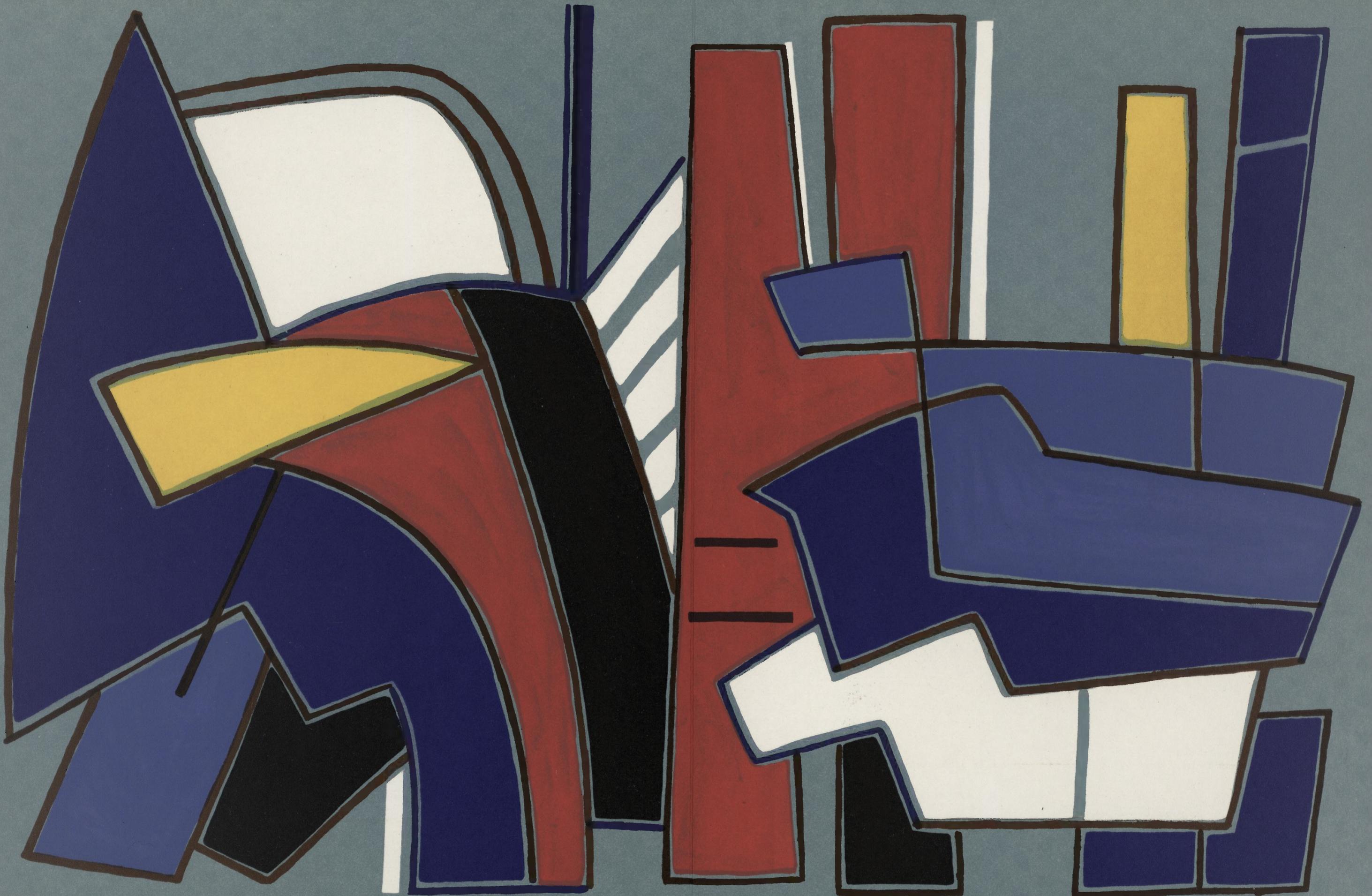
« Dans sa peinture, écrit Degand, Magnelli pratique avec une rare constance cette forme éminente de la politesse: ne jamais parler pour ne rien dire. » Et ce qu'il a à dire, il l'exprime rarement par la complication, jamais dans le fouillis. « Simplicité et homogénéité », parfois même « dépouillement et unité », telle pourrait être sa devise. Comme les vrais classiques, il atteint ainsi le maximum d'effet avec le minimum de moyens.

Autre témoignage de cette bonne santé: le fait que chaque forme est peinte avec soin et amenée à son point de perfection, comme si Magnelli l'avait vraiment vue, éprouvée, fréquentée. Alors que tant d'autres font de l'abstrait bâclé, Magnelli est peintre abstrait avec la même conscience, les mêmes scrupules, la même ferveur que Van Eyck, Vermeer ou Chardin sont peintres de la réalité. Quoique imaginaires, ses créations semblent douées des qualités que l'on s'attendrait à ne rencontrer que dans des choses réelles, des objets que l'on peut utiliser, tenir en main ou scruter du regard: équilibre des parties, consistance, calme, fermeté, je serais tenté de dire « efficacité », si je n'étais embarrassé de préciser de quelle manière cette efficacité se manifeste. Aussi ne peut-on pas se contenter de « voir » passivement un tableau de Magnelli; on est obligé de « croire » en lui, comme on croit à la réalité de nos perceptions.

Cette inébranlable solidité, ce « réalisme imaginaire » correspondent certainement au tempérament du peintre. Ils expliquent la position d'équilibre qu'il a prise entre deux extrémités de l'art abstrait formel. Entre l'austère décantation de Mondrian et de Malevitch et la fantasque prolixité de Kandinsky, Magnelli s'est établi en un certain point du domaine de l'art où l'on garde le contact avec des horizons différents. Il a pu ainsi conjuguer deux forces plus souvent opposées que convergentes: la vertu du lyrisme, qui sait éveiller d'émouvantes résonances affectives, et celle de l'intellectualisme, qui sait nous satisfaire par des réussites rigoureuses.

FRANÇOIS LE LIONNAIS.

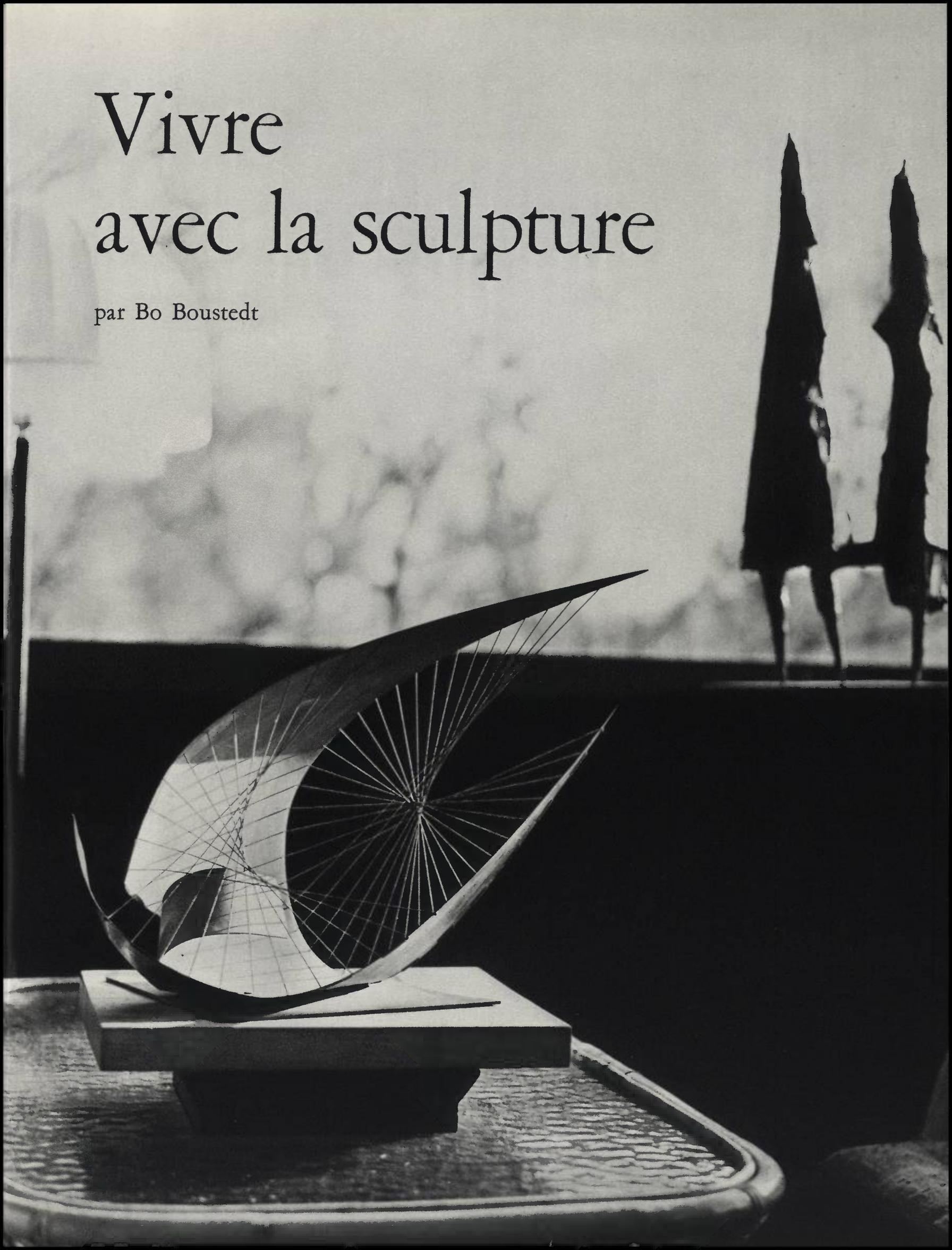






# Vivre avec la sculpture

par Bo Boustedt





Un petit morceau de la nature suédoise et une maison d'un « style nouveau » très prononcé sont à l'origine de mon intérêt pour la sculpture et de ma collection. A ce milieu extérieur et à cette ambiance intérieure j'ai éprouvé le besoin d'intégrer la sculpture moderne.

Le parc entourant la maison n'est pas immense (10 000 m), mais la modulation du terrain semble créée pour servir de cadre à des sculptures. Il offre des effets de contrastes nombreux, allant d'espaces limités à une vue largement ouverte comprenant une rivière, le ciel et les hauteurs voisines pour toile de fond. Entre ces extrêmes: la pelouse en pente et un espace fermé par des bosquets de grands arbres, des roseaux et des rochers de granit. Cet ensemble offre une infinité de possibilités pour des sculptures de dimensions différentes et dont chacune exige un volume et un

espace différents. Grâce aux dénivellations du terrain les œuvres prennent des dimensions variables tandis que le décor de fond change selon l'endroit d'où l'on regarde.

Ce cadre naturel présente une démonstration très stimulante des affinités existant entre nature et sculpture. Les formes de Moore sont ici parfaitement à leur place de même que la sculpture de Marini, et le constructivisme de Calder côtoie avec bonheur la sculpture plus figurative de Butler. Les œuvres s'intègrent entièrement au paysage et des dimensions relativement modestes peuvent s'épanouir ici jusqu'à atteindre une échelle monumentale.

Les changements de saison viennent apporter aux œuvres exposées une vie renouvelée. Les mois d'hiver offrent un visage dénudé au-dessus d'une stricte couverture de neige, alors qu'à la belle



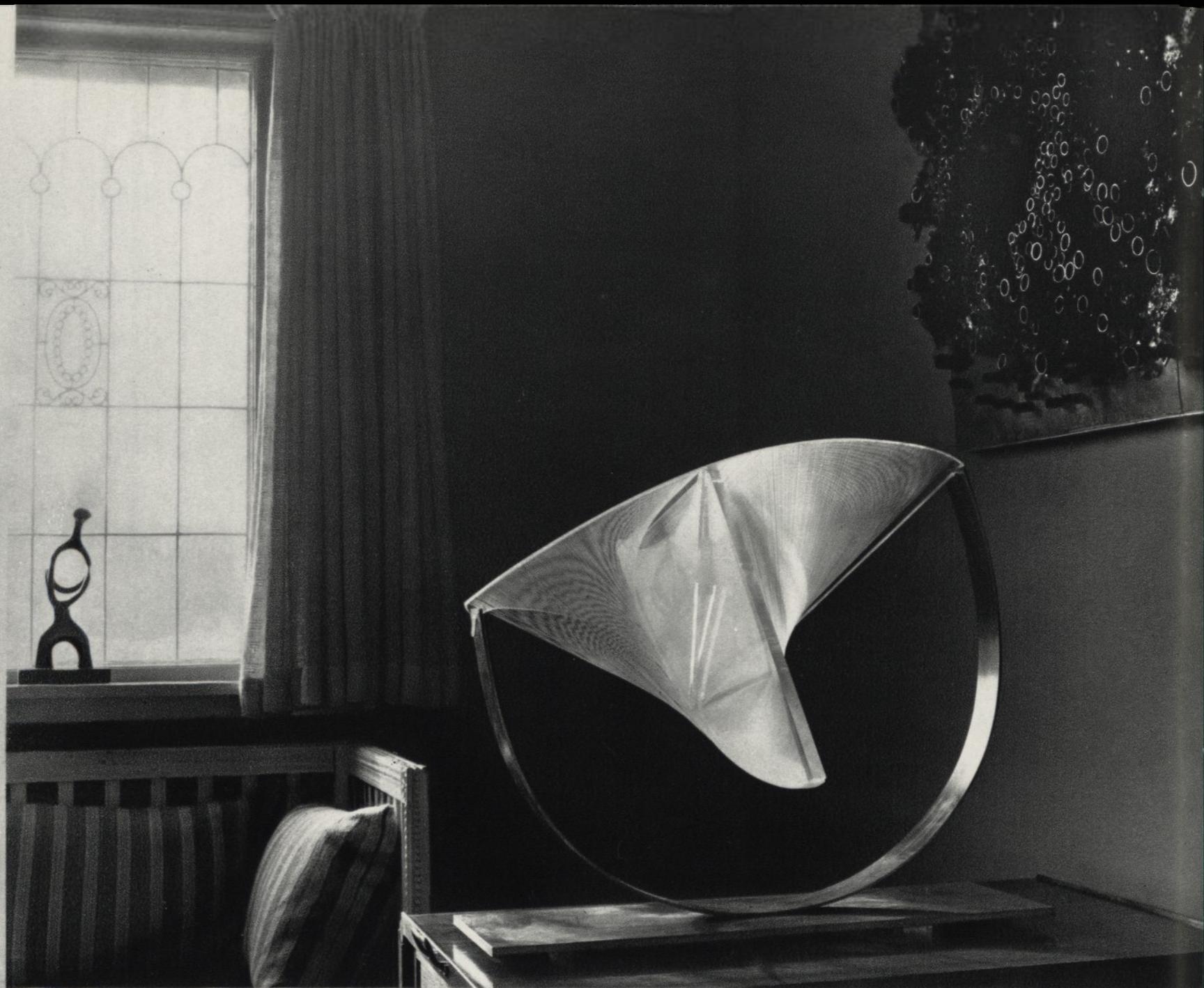
saison la richesse des feuillages accentue la compartimentation du jardin en différents espaces clos isolant les sculptures les unes des autres. Entre ces deux aspects extrêmes: une gamme de variantes infinie et les jeux changeants de la lumière. Les sculptures s'animent, deviennent vivantes. Rien ne demeure statique, la métamorphose est continuelle. Ainsi comprend-on l'œuvre et vit-on avec elle au cœur même du paysage.

En tant qu'architecte mon intérêt pour la sculpture s'est éveillé très tôt, et dans mon travail professionnel je me suis efforcé d'intégrer la sculpture à l'architecture. Cette tendance est très accentuée en Suède et, cependant, cette collaboration me donne de moins en moins de satisfaction à mesure que la sculpture m'apparaît comme un art indépendant et plus important. Alors que s'est développé en moi le besoin de mettre en relation

nature et sculpture je nourris quelque doute quant à la validité du mariage architecture-sculpture. Une bonne architecture n'a guère besoin d'une ornementation intégrée et, inversement, une décoration n'améliorera que fort peu une mauvaise construction.

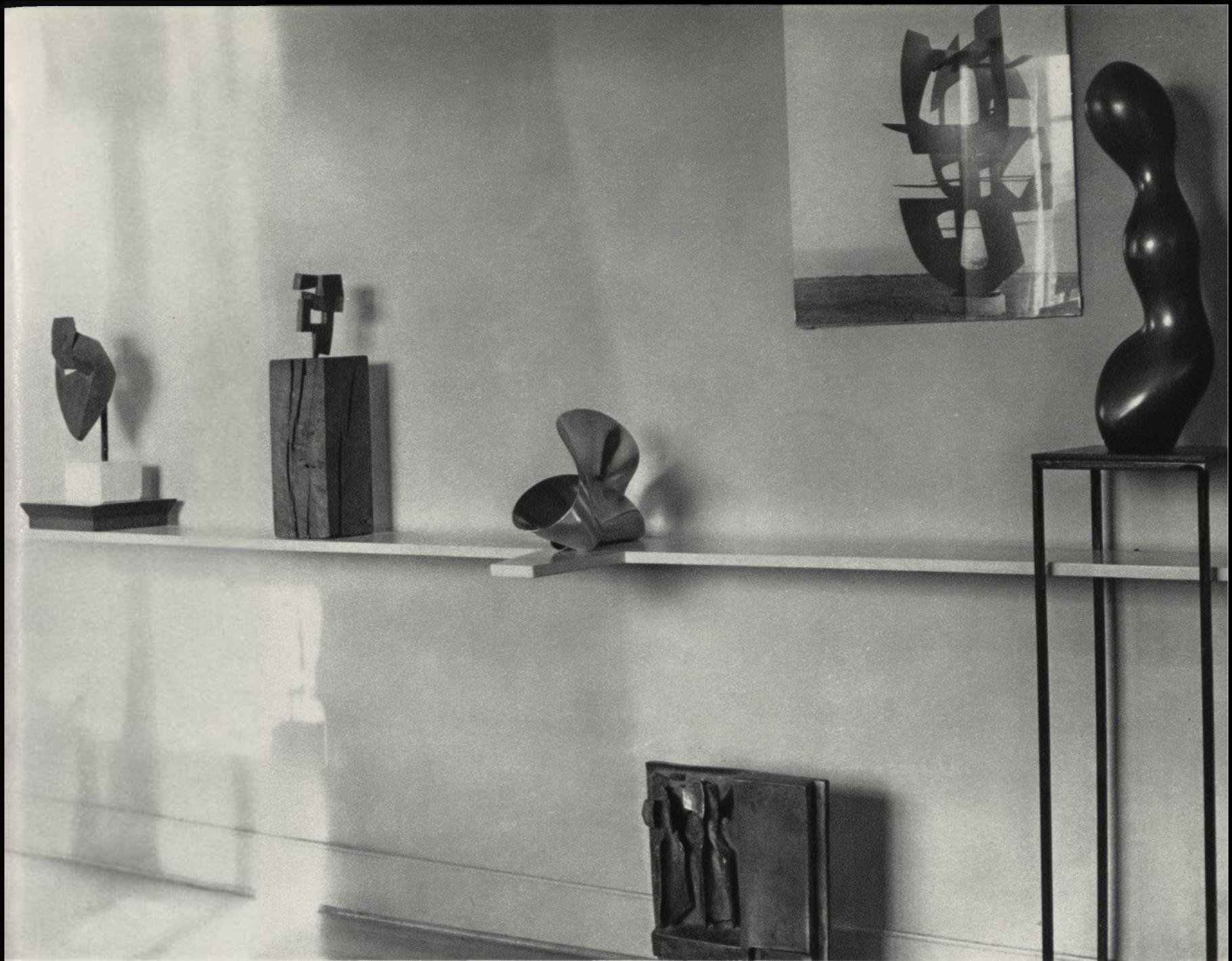
En revanche, je crois qu'un grand besoin se fait sentir de sculptures adaptées au cadre intérieur de la maison et associées à notre vie quotidienne. Aux époques antérieures, les décors surchargés des habitations laissaient peu de place à la sculpture, car les volumes étaient entièrement occupés par des quantités de meubles, d'objets divers, de bibelots. Au contraire la sobriété de l'architecture intérieure moderne et de notre mobilier fait toute sa place à l'« objet ».

Ce besoin de l'objet se manifeste souvent par la présence de vases, de portraits, de « souvenirs »



variés et insignifiants. Aux murs, les taches de couleurs des tableaux servent à en masquer la tristesse. Si on fait l'effort d'éliminer tout cela, et pour autant que l'architecture soit acceptable, nous réussissons à créer un volume où les sculptures vivront si l'on veille à respecter l'espace qu'exige chacune d'elles.

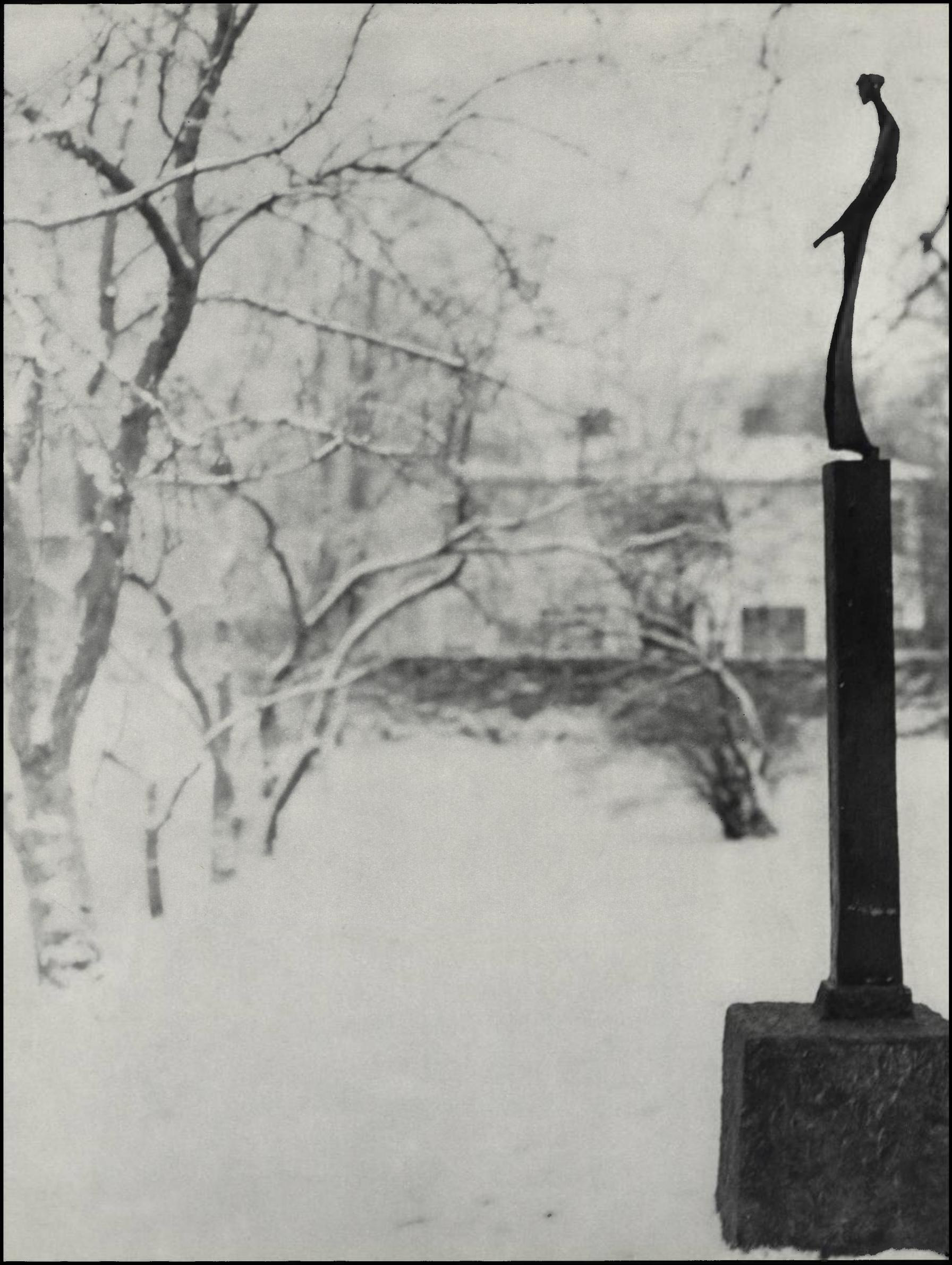
Le cadre du foyer constitue un des principaux champs d'action pour les sculpteurs d'aujourd'hui. Ce besoin, que je ressens comme vital, a, pour l'homme de notre temps, une valeur plus grande que tout le décor factice d'une décoration toute faite, et lui procurera davantage de joie. On affirme souvent qu'il est difficile de placer heureusement de la sculpture dans un intérieur et qu'il est beaucoup plus aisé d'accrocher quelques tableaux aux murs. Or, notre ambiance familiale n'a jamais autant qu'aujourd'hui été réceptive à la



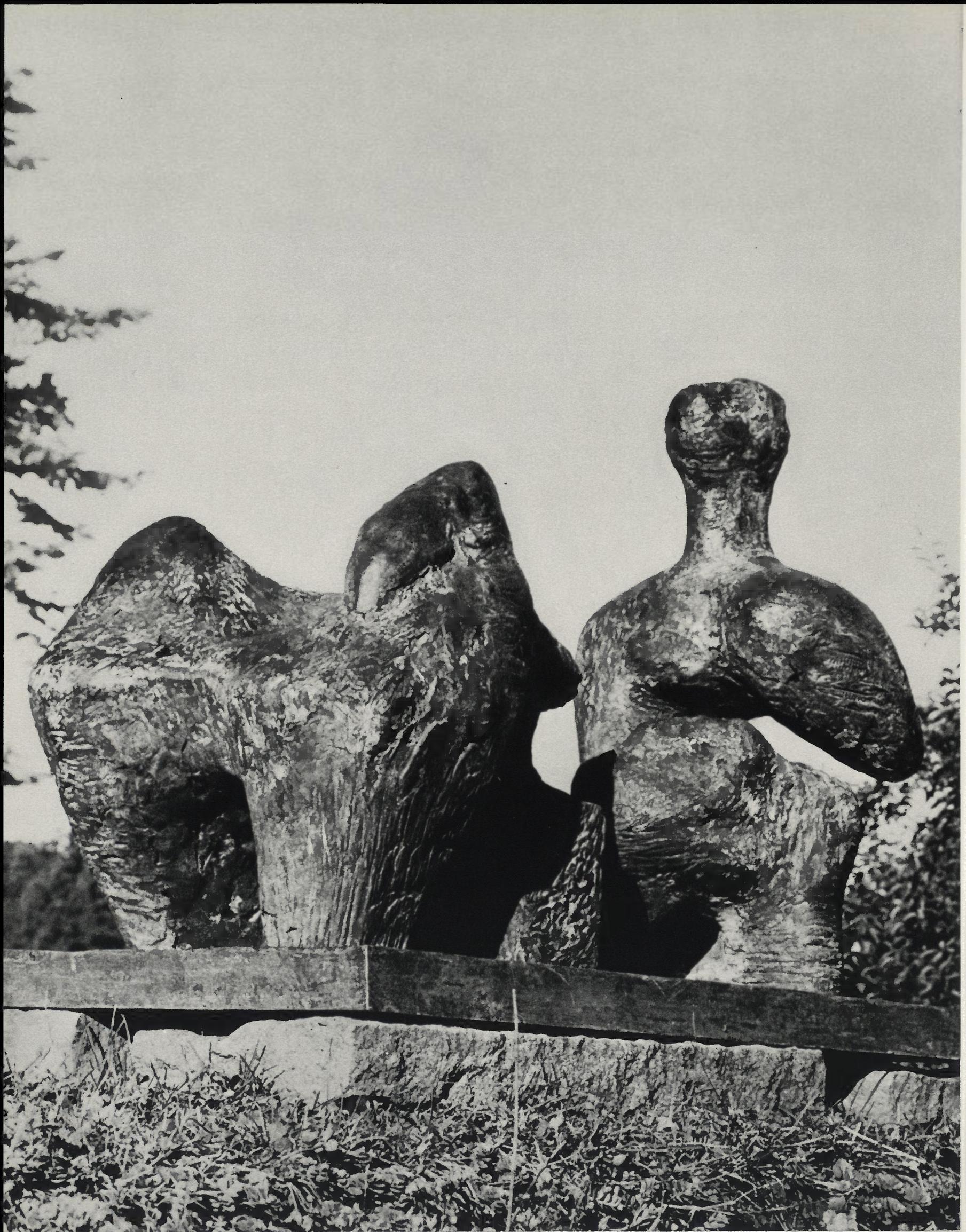
sculpture, les œuvres deviennent des amis silencieux, vivant dans l'espace une vie sans cesse renouvelée à la lumière changeante du jour et de l'éclairage électrique. Une fois enlevé tout le bric-à-brac qui encombre les pièces et les tableaux aux couleurs « symboliques », nous obtenons des intérieurs nets, où notre besoin de couleurs est satisfait par les tissus d'ameublement, les matériaux naturels et les vêtements. La pièce est prête alors à accueillir les sculptures, qui offrent le contraste nécessaire à notre architecture fonctionnelle et à son décor.

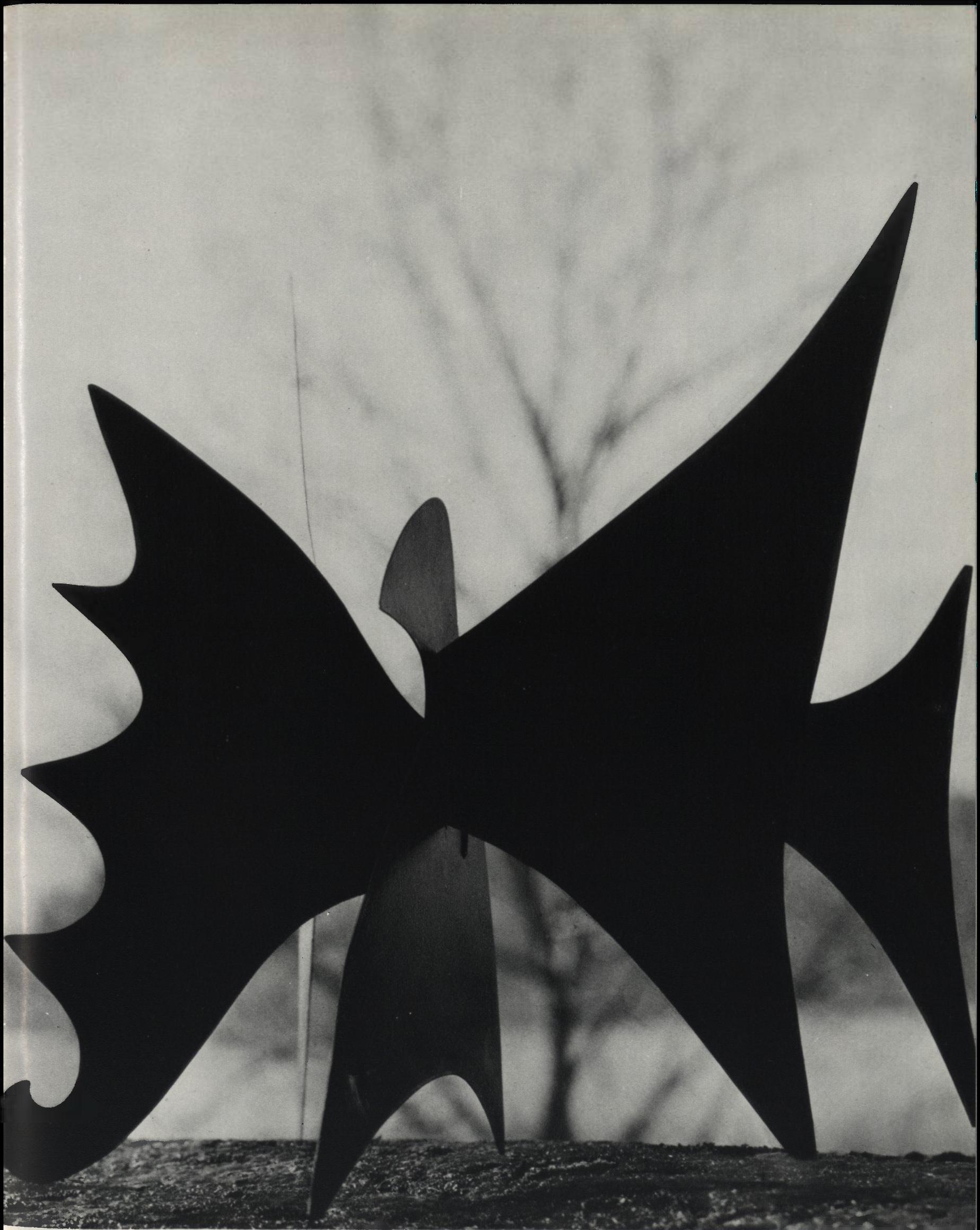
Voilà la relation architecture-sculpture qui n'est pas un mariage forcé mais une liaison intime et toujours excitante pour l'esprit et pour l'œil. Pour ma part, je ne conçois plus de pouvoir vivre dans une ambiance sans sculptures.

Bo BOUSTEDT.







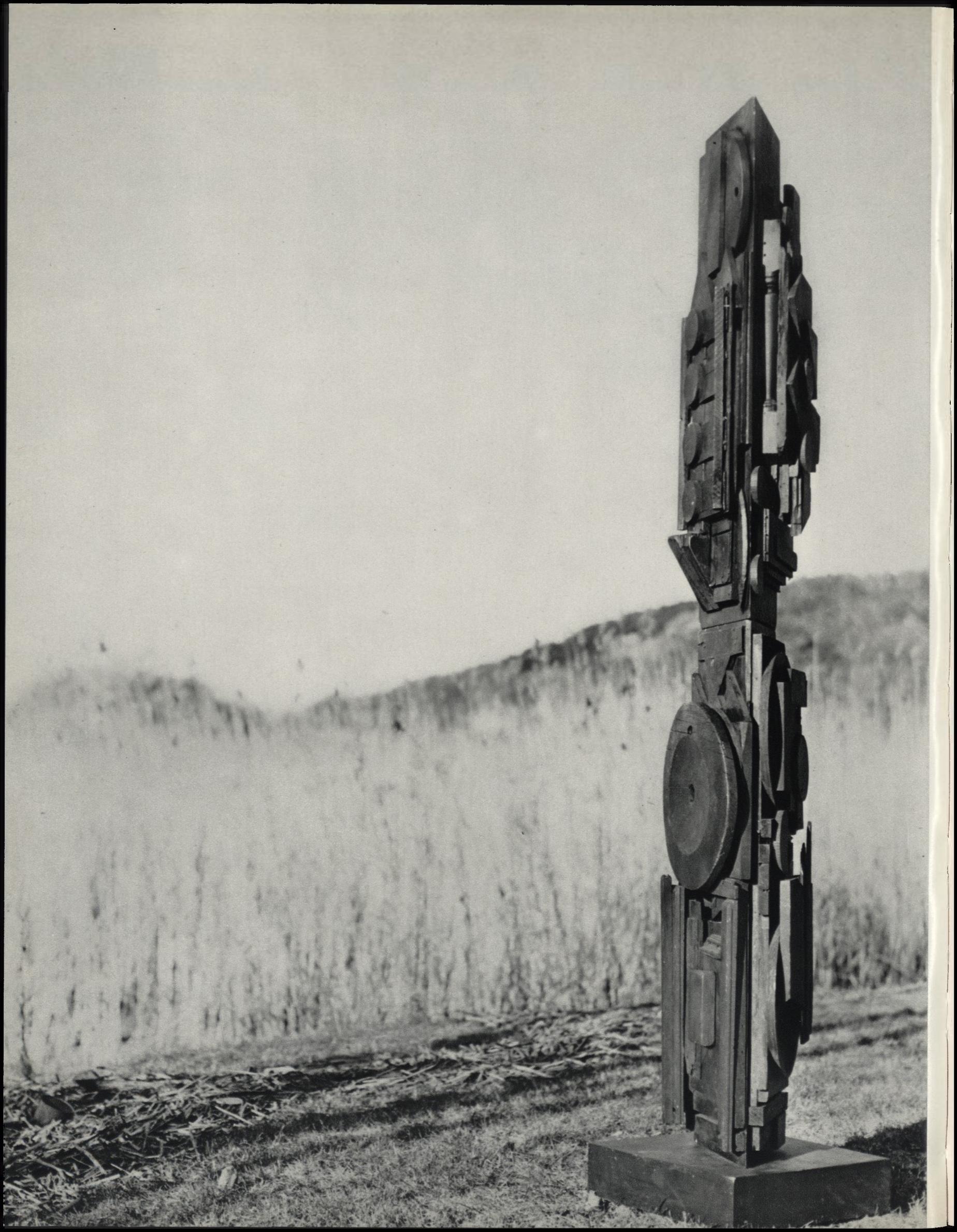




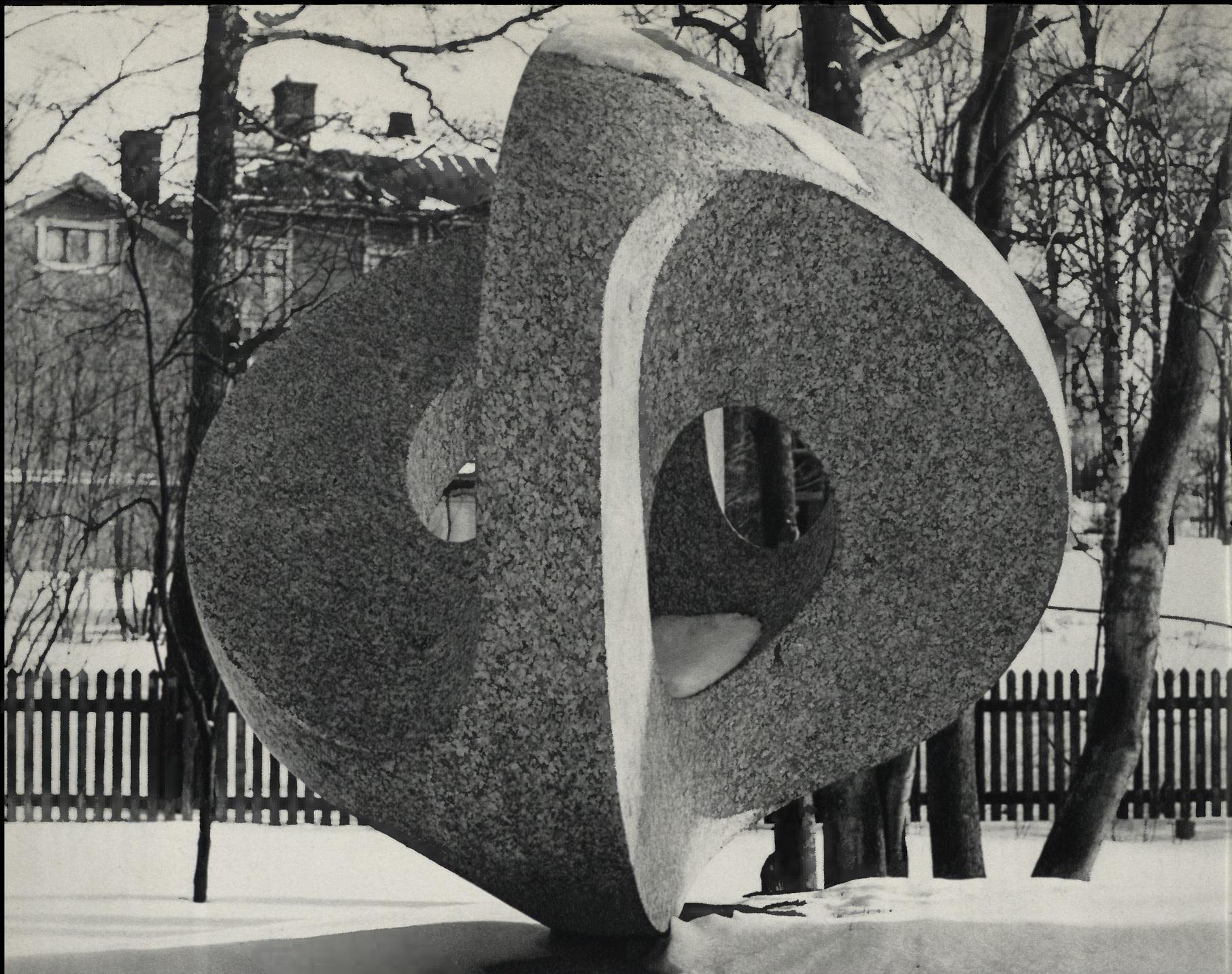












- p. 121. Sculptures de BARBARA HEPWORTH et LYNN CHADWICK.
- p. 122. *De gauche à droite*: sculptures de HENRY MOORE, MARINO MARINI, NAUM GABO, ZOLTAN KEMENY (au mur) et PICASSO.
- p. 123. *De gauche à droite*: sculptures de CESAR, LAURENS, GERMAINE RICHIER, WOTRUBA, CHADWICK. *Sur la table*: RODIN. *Au mur*: Relief de ROLAND PICHE.
- p. 124. *De gauche à droite*: sculptures de MOORE et GABO. *Au mur*: KEMENY.
- p. 125. *De gauche à droite*: sculptures de GONZALES, CHILLIDA, MAX BILL et ARP. *Par terre*: NEGRI.
- p. 126. Sculpture de MARIO NEGRI.
- p. 127. Sculpture de MARINO MARINI.
- p. 128. Sculpture de HENRY MOORE.
- p. 129. Stabile de CALDER.
- p. 130. Sculpture de NOGUCHI.
- p. 131. Sculpture de GERMAINE RICHIER.
- p. 132. Sculpture de MINGUZZI.
- p. 133. Sculpture de REG BUTLER.
- p. 134. Sculpture de LOUISE NEVELSON.
- p. 135. Sculpture de CESAR.
- p. 136. Sculpture de MAX BILL.

*Toutes ces œuvres appartiennent à la collection de M. Bo Boustedt et ont été photographiées par lui dans sa propriété et dans sa maison de Kungälv (Suède).*

# Chroniques du jour

• XLI<sup>E</sup> ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N<sup>O</sup> 29 DE XX<sup>E</sup> SIÈCLE • NOVEMBRE 1967 •

## LE PORTRAIT A LA GALERIE CLAUDE BERNARD



La Galerie Claude Bernard a consacré cette année deux grandes expositions au « portrait » : sculptures et peintures. Parmi les centaines d'œuvres exposées, de Rodin à nos jours, certaines avaient été exécutées à la demande du directeur de la Galerie, spécialement pour son exposition. Parmi ces dernières, le *Portrait de Babet* de Gilioli est celui qui a retenu davantage l'attention de la critique.

# LE SONGE DE BETTENCOURT

par Julien Alvard

Toute l'œuvre de Bettencourt est un songe. Une série de songes qui constituent dans leur ensemble un « grand songe », analogue à ces songes babyloniens ou égyptiens dont les princes et les prêtres s'inquiétaient à juste titre. En donner une interprétation serait aller au delà des possibilités de la critique ou de la poésie, il y faudrait des dons de prophètes qui dépassent les capacités des plus honnêtes bacheliers. On a quelquefois parlé de cauchemars à son propos. Ce cauchemar dure maintenant depuis trop longtemps pour qu'il soit possible de s'en tenir là. Il y a dans son cas une impondérable présence métaphysique qui va plus loin que l'impression d'irréalité des rêves ordinaires.

Bettencourt a un pouvoir de transposition tragique. Les matériaux les plus ordinaires dont il use ne viennent pas apporter une note humoristique comme d'ordinaire. Tout ce qu'on trouve là, coquilles d'œufs, tessons de faïence, vases brisés, éponges, grains de café, toute cette nomenclature des matières de la vie courante à l'office et à la patouille (depuis la serpillière jusqu'à l'ardoise) tout cela constitue un monument tragique et dramatique qui s'agrandit chaque jour.

Depuis qu'il a entrepris en 1953 la chasse aux papillons avec Jean Dubuffet, il a trouvé son chemin en laissant de côté l'ironie, la série, ou la blasphémation. Il se situe entre la magie et la métaphysique et il apporte une nouvelle définition du bien et du mal qu'il lie étroitement l'un à l'autre.

La pensée moderne a cherché et trouvé un renouvellement des attitudes en face de la morale dans les acquisitions freudiennes et les observations psychopathologiques. Un homme qui suit sa pente n'est pas forcément un méchant homme. On pourrait même dire que c'est presque inévitablement un bon homme, ceux que nous appelons « les bonshommes » étant des êtres de mimétisme auxquels on ne saurait affecter aucun coefficient moral positif ou négatif.

A première vue, Bettencourt fait d'hor-



BETTENCOURT. Les Phares. 230 x 153 cm. Galerie Arditti, Paris.

ribles mélanges entre le sacré et le profane. Et l'horreur en est rendue plus flagrante du fait que sa peinture est uniquement matérielle. Mais en même temps qu'il profane le sacré, il sacre le profane et parvient à créer une sorte d'unité. Il s'y mêle un goût médiéval pour faire côtoyer Dieu et le Diable, le désespoir et la lubricité qui le rapproche des grands interprètes de l'Apocalypse.

Bettencourt constate l'impossibilité de communiquer qui afflige l'humanité. Il est en ce sens très proche de Marcel Duchamp. Il fait sentir la fragilité et la dérision de toute tentative de rapprochement. La plus importante est celle du sexe qui fait céder la redoutable barrière du quant-à-soi et il y insiste méthodiquement. Il est certainement celui qui a retiré de Sade les postulats les plus élémentaires mais aussi les plus frappants: celui de l'impossibilité de la nature devant les destinées humaines et celui de la vérité fondamentale de la sexualité: dans ce genre

de rapprochement le corps ne peut mentir. C'est à ce niveau que les âmes inquiètes cherchent à se rencontrer. Lorsqu'elles n'y réussissent pas elles prennent le deuil. Elles entrent au couvent ou elles se font courtisanes. Bettencourt ne connaît que ces deux extrêmes. Cependant la forte présence de ses matériaux fait naître un doute dans l'esprit de ceux qui ont réussi leur vie socialement, elle provoque une angoisse personnelle sur la réalité de cette réussite.

Et cependant, Bettencourt ne s'en prend à personne. Il ne critique ni l'ordre social ni les vanités modernes qu'elles soient techniques ou utopiques. Il s'en va de digression en digression, des rapports des humains entre eux aux rapports de la terre avec le reste du monde et, bien que l'ensemble de l'œuvre soit du pessimisme le plus noir, il laisse la porte ouverte aux possibilités de rencontres, il brise l'isolement en plaçant çà et là un œil plus vif, une conversation muette qui n'est plus

le dialogue de sourds des lunatiques, un hymne à la virilité qui n'a évidemment plus rien à voir avec « le Jugement de Pâris ».

Le nombre de symboles intégrés dans cette œuvre est considérable. Il le doit à tous ses voyages en Afrique (en 1947), en Océanie (en 1951), aux Indes (en 1952), au Mexique (en 1957). Il le doit surtout à une disposition personnelle qui rejoint l'inquiétude métaphysique qui s'empare tous les millénaires des États et des peuples sous forme de songe.

Depuis sa première exposition chez René Drouin en 1956, depuis les Iles de Pâques, les tours du silence, la Cène, Dieu la Mère ou les Nageurs, Bettencourt a pris parti pour la beauté des crocodiles préférée à celles des jolies femmes ainsi qu'il le dit. Il accepte les pôles de discorde dont le monde fourmille, il les immobilise et en fait sourdre une force d'autant plus pénétrante qu'elle est muette.

JULIEN ALVARD.

BETTENCOURT. Le dernier soleil. 171 x 117 cm. 1967. Galerie Arditti, Paris.





BETTENCOURT. La contemplation intérieure. 153 x 115 cm. 1964.

# MARBRES DE MARIA PAPA

par G. Marchiori

Des objets à leur métamorphose en sculptures la distance est brève, et la découverte de l'objet comme valeur et comme instrument de l'expression artistique est un fait qui, du collage cubiste au ready-made dadaïste, définit l'esprit même de la première avant-garde moderne.

Depuis ces origines lointaines le processus s'est répété à l'infini et toujours en liaison avec les caractères d'une évolution fondée sur le choix de matériaux nouveaux, sur les possibilités offertes par la technologie la plus avancée, dans le changement rapide et continu du goût et des conceptions artistiques.

C'est une réélaboration incessante des idées, au rythme pressant des faits, qui ne permettent ni haltes ni cristallisations, dans un courant d'apports nouveaux d'une extraordinaire vitalité, même s'ils ne sont pas soumis, chaque fois, à un sévère examen critique.

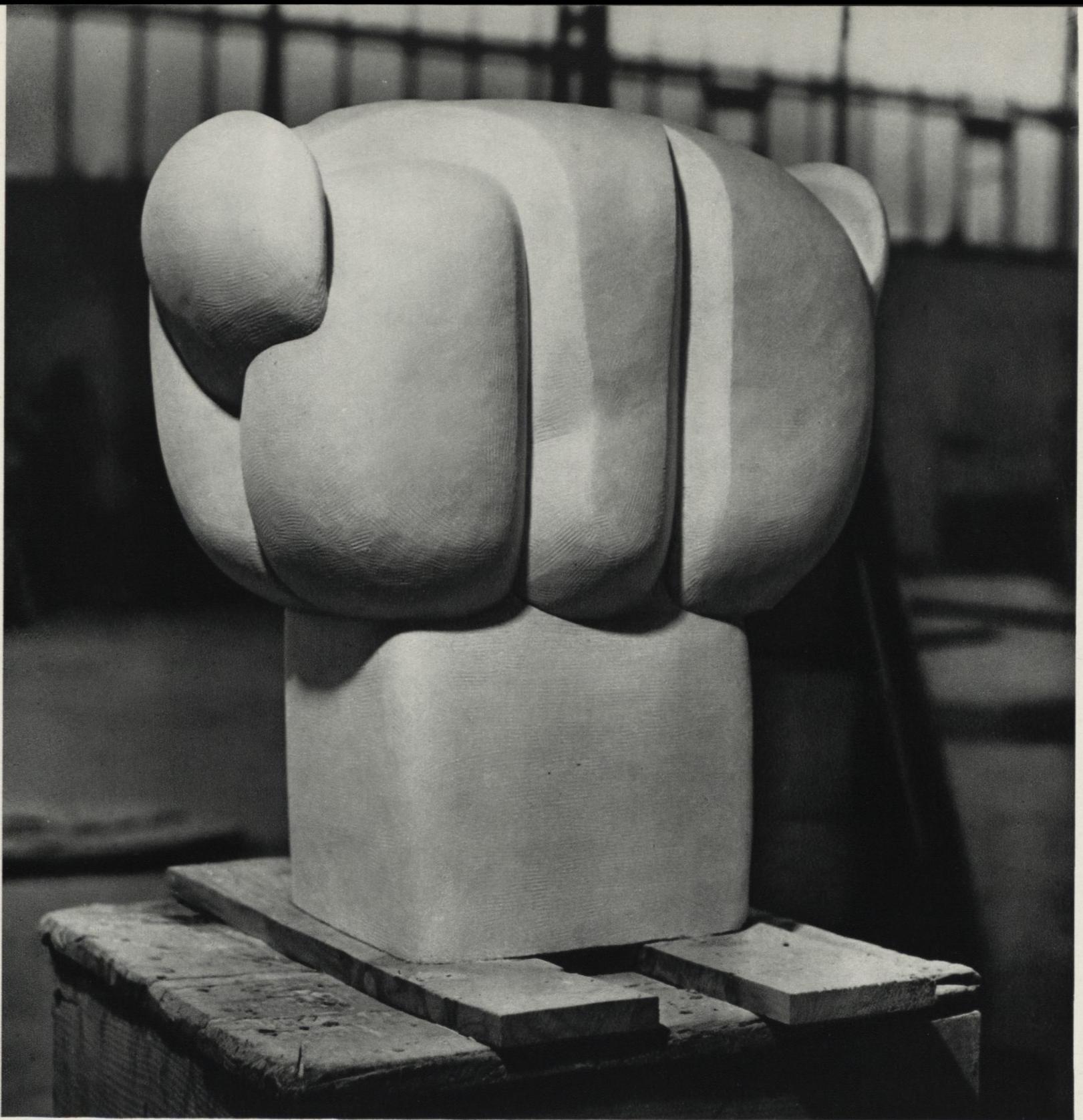
Dans ce tourbillon d'expériences qui se limitent très souvent à l'application des méthodes et des caractères de la production industrielle, Maria Papa, avec une confiance tranquille, a choisi des matériaux classiques tels que le marbre et le bronze, en prenant pour point de départ de sa propre recherche plastique l'archétype venu du passé archéologique, considéré comme le schéma d'une forme recréé, à laquelle elle sait conférer actualité et permanence à la fois.

Maria Papa puise dans les valeurs et les significations d'une tradition vitale, agissante, active dans son esprit et dans sa mémoire, et qui ne s'achève donc pas dans un hommage aux formes anciennes. (Il y a, dans ses sculptures, une certaine nudité de l'image, une structure sans rajouts ou ornements, qui rappelle les pierres mystérieuses du parc de Nieborow).

La simplification formelle n'est pas une prémisses idéologique de caractère puriste: c'est, bien au contraire, une conséquence imposée en quelque sorte par le bloc de marbre qu'il s'agit de réduire en enlevant. Et cette manière d'être révèle aussi la mesure d'un engagement moral qui, pour l'artiste, constitue la base de son ouvrage et, en œuvrant, la lente conquête d'une « technique » adaptée au caractère monumental des formes.



MARIA PAPA. Le Guerrier. Marbre gris.  
Haut: 160 cm. Collection Henraux,  
Querceta.



MARIA PAPA. Sphinx (Tête de la Lune). Statuaire. Haut: 80 cm. Larg: 60 cm. 1967. Biennale de Carrare

Maria Papa abolit donc de prime abord l'équivoque de la « modernité » implicite dans le choix des matériaux, sachant bien qu'une catégorie de ce genre ne signifie rien lorsqu'on pense aux marbres de Brancusi et de Jean Arp. Elle a pensé ses sculptures comme « marbre » et les a ébauchées, composées et achevées dans le marbre, avec la certitude de donner stabilité et poids à des structures non modifiables dans l'espace, nées à partir du bloc inerte de la matière dans les plans et les volumes « trouvés » au cours d'un travail

de découverte qui a la dimension pour unique donnée.

On a déjà indiqué le motif archéologique, comme type d'objet auquel peut être ramené, à son origine, l'image fantastique, soit pour la signification, soit pour les valeurs structurelles qui la définissent. Maria Papa pouvait attribuer à ses marbres et à ses bronzes des titres qui, dans un certain sens, en auraient altéré la substance élémentaire: elle les a simplement appelés « figures ». Et telles sont bien ses sculptures: figures d'une singulière pré-

sence dans le temps, figures redécouvertes dans le temps, par les voies mystérieuses qui relient le passé au présent dans l'unité complexe d'une image neuve. En dehors de toute intention polémique, les « figures » sculptées par Maria Papa, soutenues par la fermeté d'un style sans compromission, représentent une continuité dans la cohérence et la vitalité, une continuité qui s'ouvre sur un avenir de recherche constante et non d'évasion facile.

GIUSEPPE MARCHIORI.



MARIA PAPA. Le guerrier blanc. Statuaire. Haut: 60 cm, 1967. Galleria del Naviglio, Milan.

# L'ENVI- RONNEMENT DE LUC PEIRE AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

par Pierre Volboudt

Un tableau n'est qu'une échappée vers l'au delà du plan où se jouent les artifices et les illusions de la perspective. Cet espace qu'il suggérait, il l'annexe et lui donne une dimension concrète. Il ne s'agit plus d'une invitation à imaginer ce qui n'existe que par allusion, comme en trompe l'œil, mais à s'en laisser entourer, à en ressentir physiquement les effets. On se heurtait à une surface; la voici qui cède, s'allonge démesurément, se démultiplie, envoûte par la répétition sans fin de quelques thèmes linéaires obstinément redits. La verticale dresse et abat simultanément ses parois implacables, glisse à l'horizontale. Un domaine extensible et interdit s'ouvre en tous sens autour du regard qui se perd dans un lointain où l'image indéfinie l'enferme et l'attire toujours plus avant vers quelque but inaccessible.

A la croisée de ces axes qui ne dévient jamais, il se voit pris, suspendu à tous les étages du vertige, dans une cage innombrable, couple antithétique qu'engendre l'obsédante réplique de sa seule présence. Réduite à des phases d'espace, à des valeurs d'intensité et d'écart, la peinture construit dans un décor de reflets le fuyant édifice de ses galeries, de ses transparents reparaîtres, de ses cloisons réverbérées de toutes parts jusqu'au terme inexistant de l'insaisissable. Le spectateur subit les délires réglés de cette déconcertante géométrie qui l'environnent, l'em-



LUC PEIRE. Environnement. 350 x 350 cm.

prisonnent dans les réseaux d'une fuite rectiligne.

L'« Environnement » de Luc Peire réalise le vœu de Kandinsky de faire s'ouvrir la surface peinte afin que l'on pût y entrer, se laisser entourer par les formes, participer à leurs rythmes et à leur jeu coloré. La chambre, entre ses quatre murs de verre, distend ses propres limites. Close, elle devient une enclave d'irréalité concrète où l'homme est confronté à ses ombres et se trouve engagé dans l'action des structures simplifiées parmi lesquelles il s'enfonce, se dédouble, confondu à la suite factice de ses semblables, s'évade du Moi unique et s'abolit dans son éloignement. Il devient lui-même, parmi les séquences fragmentaires des alignements et des intervalles, une progression décroissante dans les deux sens dont tous les termes indifférenciés se succèdent et se perdent en trajectoires de similitudes.

Jeu de miroirs, mais conçu de telle sorte que celui qui s'y prête, pris dans les rets d'une rigueur hallucinée, aspiré par le faux abîme qui l'écartèle entre haut et bas, entre l'ascension et la chute, ressent dans son corps que les deux ne font qu'un. Tout ici est reflet,

et lui-même. Ce suspens à mi-chemin d'un puits sans fond, ce lac noir sous ses pieds et cette vague nuée sur sa tête, livre l'homme à la monotone et incommensurable duplication du Même. Il est d'illustres exemples de ce frisson d'infini. L'imagination, « maîtresse d'erreur et de fausseté », en communique le tremblement solitaire. Ici, à chaque raie du spectre inexorable, répond une image d'homme-reflet. L'homme n'est plus seul dans cette loge du vertige. Il se mue en une foule indistincte. Il entre un, il sort légion.

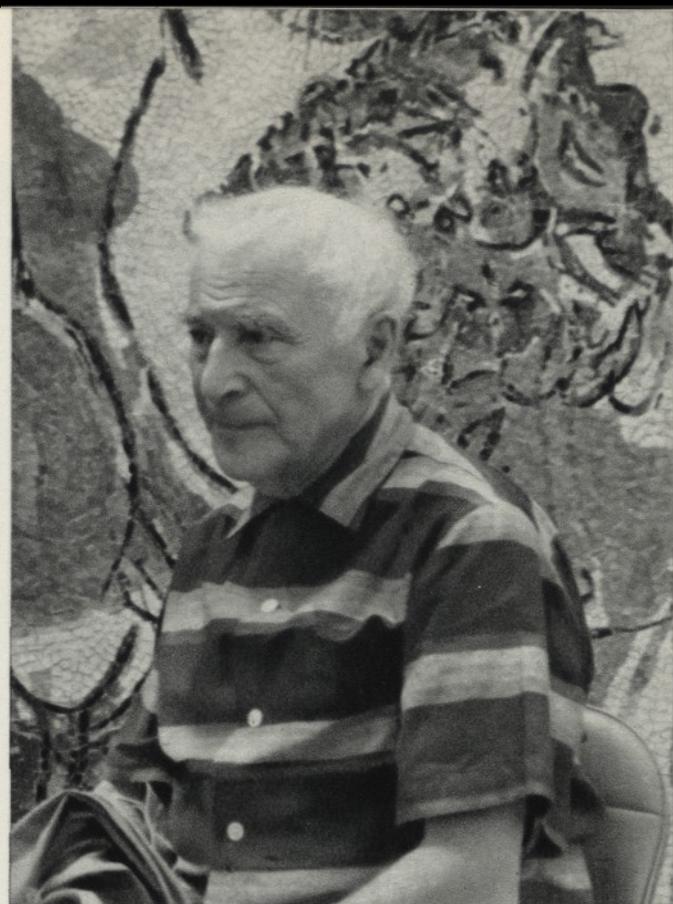
Dans la dimension spirituelle qu'elle acquiert par la vision de l'artiste, l'ascétisme intransigeant d'un art qui s'impose les plus sévères contraintes, la peinture n'est pas le simple équivalent d'une réalité condensée dans son essence; elle est cette réalité même, une plongée dans un égarement calculé et qui n'a d'autre issue que le trouble qu'il procure. Il n'a suffi à l'artiste que de trois panneaux et de glaces pour introduire à un univers illimité où rien ne bouge, rien ne change, mais tout dure. L'événement qu'il a préparé ne se produit pas, il est, et rien ne peut altérer son ordre immuable.

PIERRE VOLBOUDT.

# L'HOMMAGE A MARC CHAGALL DE LA FONDATION MAEGHT

Venues de plusieurs pays d'Europe et des Etats-Unis, cent cinquante œuvres exécutées par Marc Chagall depuis 1947, et prêtées aussi bien par des collectionneurs privés que par des Musées, ont attiré à la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence, du 8 août au 3 octobre, un millier de visiteurs par jour. Le Théâtre de Francfort avait tenu à participer à cet hommage en envoyant à Saint-Paul la grande peinture, orgueil de son foyer, *Commedia*

*dell'Arte*, commandée à l'artiste en 1959. Mais, ainsi que l'écrivait M. François Vehrln dans la préface au catalogue de l'Hommage, « cette exposition, pour complète qu'elle soit, ne saurait cependant rendre compte de tous les aspects des vingt années créatrices de Marc Chagall. Il faudrait se rendre au plateau d'Assy, à la cathédrale de Metz, à la Synagogue du nouvel Hôpital Hadassah à Jérusalem, à l'Opéra de Paris ou au Metropolitan Opera de New



M. Anthonioz, M. Thomas, préfet des A.-M. et M. Maeght entourant Marc Chagall au vernissage de son exposition.





York, autant de lieux privilégiés. Car l'art de Chagall ne saurait être régional ou national, il ne saurait se définir par la seule synthèse de l'Orient et de l'Occident. Il a vocation et pouvoir d'universalité.»

L'exposition de la Fondation Maeght, à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de l'artiste, ne pouvait constituer donc qu'un hommage amical. Des toiles, des gouaches, des lavis très importants figuraient pourtant à cette exposition: *La Madone au traîneau*, de 1947, à côté du *Bœuf écorché* de la même année; *Le Gant noir*, commencé en 1923 et achevé après le retour de l'artiste d'Amérique; *La Résistance* et

*La Libération* (1947-1948 et 1952); *La nuit d'Orgeval* et *La pendule à l'aile bleue* (1949); des gouaches et des lavis exécutés à Saint-Jean-Cap-Ferrat (*Le soleil à Saint-Jean* et *Les deux têtes*, 1949); des toiles peintes à Saint-Jeannet (*Le cirque bleu*, *Le village noir*) ainsi que quelques tableaux de la série parisienne présentée par la Galerie Maeght à Paris en 1954, et à propos desquels Marcel Arland écrivait «... obscurément laiteuse, le Seine, fleuve élyséen, porte au pied de la Tour, pour un suprême envol, la foule des ombres. C'est la légende de Chagall; il y délivre son chant précieux». Après la série des toiles qui avaient inspiré

à Louis Aragon l'un de ses plus beaux poèmes, c'est le voyage en Grèce dont témoignent quelques gouaches éblouissantes (*L'Acropole*, *Le soleil à Poros*, etc.). Les œuvres exécutées à Vence depuis 1952, sur les grands thèmes chers à l'artiste, le cirque, la Bible, la maternité, l'amour, la musique, la ville nous livrent enfin le message d'amour, sacré et profane, de Marc Chagall.

M. Anthonioz, directeur de la Création Artistique, représentait M. André Malraux, retenu à Paris, au vernissage de l'exposition ouverte par l'artiste assisté par M. Maeght et par le Préfet des Alpes-Maritimes, M. Thomas.



CHAGALL. Femme à l'âne vert. Peinture. 1955-56. 95 x 98,5 cm.

CHAGALL. Le coq aux amoureux. 1947-1950. 71 x 87 cm. Coll. particulière.





SIGNORI. Message. Marbre. 1967. 130 x 300 cm.



SIGNORI  
ET P. CASCELLA  
A LA 5<sup>e</sup>  
BIENNALE  
DE CARRARE

PIETRO CASCELLA.  
Composition. Marbre. 1967.

# The biblical message of Marc Chagall

by San Lazzaro

(p. 5)

In bequeathing his "Biblical Message" to posterity, has Marc Chagall made a choice? Of course, the painter's profane works are already part of art history — the *Aleko* backdrops for the *Firebird*, *Daphnis and Chloé* are an unforgettable part of art history along with a hundred other works, soon to be honored in an exhibit at the Toulouse Museum. Yet even when he took his inspiration from dance or music, Chagall remained faithful to that "sacred spirit" which has been so well defined by Mircea Eliade. The Biblical world, however, contains the very essence of the sacred spirit which, for us, springs directly from the Book of Prophets and from the people who were the Lord's allies.

My generation discovered Chagall's Biblical world in our adolescence, in the pages of the art and literary reviews of the period. Biblical times became a reality in the paintings of Chagall, for until then the children that we were had regarded Biblical history as a pure abstraction, like the Garden of Eden or the Tree of Life. Our parents and teachers were as ignorant of the "reality" of that imaginary, sacred world as we were ourselves, and would have been quite satisfied to leave us in ignorance, as well. For it was a world in which poor people had a right to more than mere charity: they had as much right to poetry as a Greek hero, a slave on an Egyptian bas-relief or a rich adolescent of the Florentine aristocracy, even if that poetry were what we today would call "une poésie autre", a natural poetry.

What would have become of that people, whose uncompromising destiny was forged by Moses and his brother Aron, had they not been uprooted from the then hospitable soil of Egypt, where they were already worshipping the gods of the Pharaohs? The Prophets, the Poet-Kings would never have existed... and consequently, neither would Christ! For they were the direct outgrowths of the crossing of the Red Sea and the trek across the Sinai desert. There would never have been a Christ-Child, that Christ-Child to whom Chagall paid tribute as early as 1912 with the famous painting now in the New York Museum of Modern Art, and which is aesthetically so superior to Picasso's famous *Guernica*, albeit the latter painting is one of the Spanish master's finest. I have no idea what prompted Chagall to execute this painting at a time when the children of Israel must still have regarded Christ as the symbol of centuries or persecution, a symbol whose very existence kept them in exile, waiting for the true Messiah and the return to Jerusalem.

As in certain Portuguese pietàs, the Christ-Child is portrayed as the bearded man he later became, wearing his crown of thorns instead of that ridiculous gold crown which was the conventional attribute of the Son of God. It seems to me that in order to understand the true meaning of the Biblical message of a painter who later deliberately mingled the Old and New Testaments in his stained glass windows for the Jerusalem Synagogue and the Metz Cathedral, one must refer back to this first, Cubist-inspired attempt to reconcile two spiritual traditions.

Why did Chagall paint this canvas? I like to think that it was out of love for this image of mankind, an image in which a man who truly loves his neighbor as himself recognizes a kindred being, a being who, like himself, was a child-prodigy before growing up to become a universal symbol. Yet this was not a purely personal gesture, for the age-old culture of which he is a product

and which recognized him as its first great painter, did not disavow him, did not veil its face, like Abraham before the body of Sara, did not exclude him from the community as a renegade. His people understood his painting, approved of it, admired it.

In the basement of the Paris Museum of Modern Art I have just seen the seven paintings which will be placed on exhibit in the Louvre a few weeks from now. And, like everyone else, I read this morning Ionesco's article on "the unspeakable scoundrels:"

"A people is threatened with annihilation, a people that has no wish to take away anyone else's land, that wishes only to have a little land of its own on which to live in this world... A people whose right to live is better than that of any other people because it has been slandered, persecuted and tortured more than any other. I am indignant over the tepid reactions of the world's ethical conscience. It has always been this way."

Around 1930, Chagall wished to illustrate an edition of the *Bible* for Ambroise Vollard, the publisher who had already commissioned his extraordinary engravings for *Dead Souls* and the *Fables* of La Fontaine. With this in mind, he and his wife and their daughter Ida took a trip to Jerusalem. There they discovered the land of their ancestors and the sky that split asunder to drown the whole world — except for the wise Noah, his sons and his animals — and which rained down heavenly Manna on the heroes of the Exodus. For a native of Little Russia, this return to the sources of Hebrew culture naturally constituted an important stage in his development as an artist, but it played a very different rôle than, say, Delacroix's trip to the Orient. For Chagall, Palestine was not a revelation but a confirmation. Palestine, its history and its legend had always dwelled in his heart (as he later discovered was also true of Greece). As a child in his native Vitebsk he had always lived and dreamed Biblical history. The hand of old Abraham veiling his face before Sara's mortal remains had been his own father's hand, the Prophets had been as familiar to him as his parent's friends, and the animals of the Ark had been his first and only toys. Thus, it was not the fleeting image of a vanished world which he discovered in Palestine, but his own sky, his own light, the purifying light which bathed the averted faces of the children of Israel like an offering from Jehovah.

Before he ever set foot in the land of the Hebrews, Chagall was rightly regarded as a great colorist. But when he returned to France and we saw the gouaches he had brought back, we realised that the colors in his previous paintings, however ecstatic our reactions to them, remained objective and impersonal. They lacked that "sacred fire" which he had found in Palestine, that inimitable, subjective "chemistry" as the artist mysteriously dubbed it later on. Chagall, of course, was aware of the fresh power of his colors, but in his modesty he went on believing that an artist can ask no more of his palette than to vie with the hues of his garden or the bouquets of roses that Madame Chagall set out every day on the living-room tables. And I used to agree with him, until one day the contrast became so obvious to me that I grew bold enough to tell him that he was fooling me, that "his" reds possessed a luminous quality, a gentle violence, a "chemistry" which natural reds did not, and that I

# Art brut in the Louvre

by André Pieyre de Mandiargues (p. 19)

Showing "art brut" in the Louvre (for after all, the Musée des Arts Décoratifs is in a wing of the Louvre) constitutes a provocative, in fact a revolutionary gesture, an act of pure love in favor of works which, by their very origins, were doomed to oblivion. As such, it is a show which goes against the rules of the day... and as such, it has given me immense satisfaction. I feel duty-bound to say "thank you", as loudly as I know how. I have been familiar with these works for many years and have always had a special sympathy

for them, due, I expect, as much to their lack of an audience as to the silence of their creators. Painters, pen and pencil artists, sculptors, modellers, embroiderers, we know most of their names — or their medical histories — but the important thing to remember as we gape at their marvelous creations is that most of them were prisoners of one kind or another. A few (only a very few) were actually in jail; others (most of them) lay in the sinister confine-

(Continued on page 150)

could see no comparison between them. "Please forgive me," he said with an astonished glance and a schoolboy blush.

The light of Palestine undoubtedly beat and sung in his heart as no light had ever done before, but it was deep in his artistic temperament that he found the unique light which will ensure his fame for centuries to come. It has none of the joyful luxuriance of plant-life which the painter, in his modesty and his love of Nature, likes to think characterizes his colors. Rather it has the fluid, fiery brightness of the mineral world, the purity of precious stones or molten metal. Without going so far as to speak of mystical colors, one may say that unbeknownst even to the artist, his "chemistry" had undergone a change, it had been inflamed and purified, so to speak. Ever since that first trip to Palestine, it has shone through his canvases as through a stained glass window. And looking at these paintings which make up the Donation, we feel the same enchantment which we experienced a few years ago gazing on the twelve windows designed for the Jerusalem Synagogue: they are the Song of Songs of color. May we therefore conclude that this "Biblical Message" is a message of poetry? No doubt; for just as nothing remains today of King Solomon's glorious reign save a beautiful love-poem, so too the history of Israel — and Christ is part of the history of Israel — like the bloody tragedy of the Atridae, is now only a song, whose dramatic beat fills with nostalgia the heart of that great poet-painter, Marc Chagall, the Mozart of painting. Today, dear Ionesco, we live in constant dread lest that poetry, that faith, may once again become a part of history-in-the-making, and your indignation at our tepid reactions fills us with shame. Indeed, the paintings and gouaches of the Biblical Message take us back to a period which was fully as cruel and ruthless as our own. But it was a period of truth, whereas ours seems increasingly one of lies and hypocrisy.

Of all the great contemporary painters, Chagall alone has remained insensitive to the superficial appeal of passing trends. Even Braque, toward the end of his life, felt the need to sacrifice quality for the sake of quantity, covering his canvases with a thick paste which his brush tilled like a plow. At times, even Picasso has let the paint run from his brush like a "tachiste." As Chagall grows older (in years, but neither in mind nor body), he seems to have profited by the lessons of his great predecessors rather than trying to respond to the new "isms"; this is his way of ageing gracefully, and it attests to his Eastern origins. Like a Chinese sage, he is able to love youth — not without a touch of coquettishness — while yet keeping his art above the fray. One day I told him that Sartre blamed Ti-

tian (whom he called Vecellio, to emphasize his contempt) for not being a "committed" painter. "What?" Chagall exclaimed, "Why, he was committed to his art down to the last drop of his blood!" For sixty years Chagall has been committed to his painting, always with the same integrity, vigour, freshness and youthfulness which few artists of his age have retained.

Will blood flow in the streets of Jerusalem? This morning I was told that as a precautionary measure they are taking down the windows in the synagogue, only one of which — that devoted to the tribe of Gad — refers to the horrors of war. Chagall has never joined in Jeremiah's chant: "Make ready the small shield and the great — March into war — Harness the horses, ride horsemen." The only banner flying over his work is that of love: the love of man, the love of painting. In an era when both are badly shaken on so many pretexts, the artist has found in that love "the sacred spirit present in the world," as Mircea Eliade phrased it in the splendid article published in our last issue. "Thus he takes his place," Eliade went on, "among those who have rediscovered happiness," a concept the meaning of which is almost lost to the Western elite. For a painter, happiness is the joy of painting.

San Lazzaro

(May, 1967)

The "Biblical Message," donated by Chagall to the French government, is on display in the Mollien Gallery in the Louvre. Ultimately, it will be placed on permanent exhibit in a museum — Chagall prefers to call it a place of meditation — especially designed by Pierre Hermant and built with government funds on a plot of land donated by the city of Nice. The "Biblical Message" comprises, in particular, 17 paintings, 12 of which refer to Genesis and Exodus, 5 to the Song of Songs. They were painted between 1955 and 1958. There are also 37 gouaches and a drawing, all inspired by themes from Genesis and Exodus, executed between 1930 and 1931, following a trip to Palestine. Completing the donation are a ceramic dating from 1959, "The Creation of Man" and three recent sculptures: "Moses," "David," and "Christ on the Cross."

Chagall has also donated a copy of the *Bible* commissioned by Vollard in 1930 and published by Teriade in 1956, as well as three other books related to the Scriptures and illustrated by him. Another essential aspect of his art is the subject of a major retrospective show at the Musée des Grands Augustins in Toulouse: "Chagall and the Theater." It comprises 190 works: paintings, gouaches, set designs and backdrops, covering the period 1910-1965.

Two large-scale retrospective shows were also held in the Zurich Museum and the Maesht Foundation in Saint-Paul de Vence.

# A new figuration in Europa and America

by Giuseppe Marchiori

(p. 75)

"Figuration" or "New Figuration" are terms which define absolutely nothing, covering as they do the most diversified forms of contemporary expression. Setting aside all polemical references to the equally nebulous concept of "non-figuration", it may be said that "figuration" is merely a heading used to group various phenomena, some related, some unrelated and some diametrically opposed to each other, but all of them supposedly derived from the ambiguous notion of the "figure." Ours is an era of continuous transformation which no amount of verbal analysis seems capable of pinning down, even superficially. Today, the only phenomena that matter are the ones that produce tangible results, that fall in with current taste and fashion. As a result, we have broken with the immediate past far more drastically than the Impressionists, say, broke with the classical heritage.

Two of these phenomena, surrealist science-fiction and Pop-art, help to convey, through their widely diversified manifestations, an idea of the scope and velocity of a new dissemination, exemplified in the influence of Francis Bacon. This unique interpreter of a kind of sexual claustrophobia combined with a Grand-Guignolesque metaphysical revolt — anguish frozen in an awful grin — has robbed Pollock of his imaginary title "maker of traps of anguish." The symbolic forests and labyrinths created through the effects of artificial stimulants are now an integral part of "l'art informel." Bacon has created a new visual approach by capturing certain fundamental patterns in which cultural tradition and living experience interpenetrate to form an indivisible whole (for example, in the remarkable sequences inspired by Velasquez and Van Gogh). No one ever speaks of a

Bacon myth, and yet the way in which his visions have been massacred by pale, insipid followers inclines one to feel that he is the unconscious symbol of an era of secret figurative vocations, all too often frustrated through lack of an original inner vision.

Modern literature, theater and films afford many points of comparison with the haunting, tortured climate of Bacon's work. But any influence is valid for a poet. And Bacon transforms them, molds them to fit his "ethical figure", endowing them with a three-dimensional violence lacking in the figures of his imitators.

Pop-art, characterized as it is by a notion of popularization, constitutes a mass of data intimately bound up with American society and with the anti-traditionalism which both defines it and differentiates it from European society. Thus, Lichtenstein is the contrary of Bacon, in his enlarged imitations of the signs and colors of comic-strips. These represent mass art and literature, phenomena which were hitherto neglected by the intellectual elite. And it is hard to define the limits of the artist's irony, or rather his degree of identification with imagery which contains the reflection of so many *figure-readers*, all quite incapable of seriously reading a book.

Since 1960, the differences between American and European art have grown increasingly sharper, especially in view of the decay of abstract expressionism and the downfall of "l'art informel." "In order to win a style for itself," writes Harold Rosenberg, "American art must free itself from objective data on the one hand and from the European image of art on the other. These two conditions have been fulfilled in the American painting of the last twenty years."

Comic strip art is for the Candides of our time, for the optimists who express, through panel-drawings and balloons, modern man's constant urge to escape into the future, replacing religion by a naïve faith in science and technology.

Today, an artist like Oldenburg compels us to see the surrealist qualities of perfectly imitated objects, either life-size or bigger-than-life — everyday household objects, such as tooth-paste tubes, steaks or hams. And if we add Jasper John's light-bulbs and American flags, Segal's plaster man, Jim Dine's soap-dish, we realize that American artists, taking their cue from the early examples of Duchamp, Schwitters, Picabia and Arp, have replaced objective data by the object itself, set forth as an artistic reality.

Artists like Rauschenberg and Rosenquist, in their reconstitutions of spatio-corporeal images, are obviously indebted to the European *collage* artists, but it is equally obvious that their world of imagery is far removed from European culture.

The Soviet Union, whose science is on a comparable level to that of the USA, is following the very different path of 19th century realism. Here one might say that a tradition of artistic evolution based on objective data has been maintained unbroken, vying with the documentary film and news photography. The result is a kind of illustrative representationalism based on social commitment, which may indeed suit the visual needs of that other mass civilisation, so diametrically opposed to America's homogeneous democracy. This might seem to prove that

Soviet art is meant for National consumption, whereas American art is designed for export throughout the world, which gives a fairly precise idea of the leveling process which has affected the international "demand" in this area.

Also included in this figurative repertoire is the poster which reproduces, in another dimension, through simultaneous representation, the most hard-hitting figurative slogans. Rosenquist is a master in this field. (In Europe, our preference goes to sequences of pop-singer posters, such as those of Tytgat, Foldes or Voss). Science-fiction in the Disney tradition has found a new life in the pseudo-animated cartoons of Rancillac, and the immortal figure of Mickey Mouse in those of Téliémaque.

In order to appraise the reactions of European artists to this proliferation of American imagery, we must turn to the countless variations on the fantastic themes of Dubuffet (including the rich irony of Baj's "trouvailles"), to the recent revival of surrealist themes, infected by a varied assortment of contributions from every side... and ultimately to the grotesque humor and amazing pictorial values of painters like Alechinsky or Jorn (not to mention the ingenious "clan" of Arroyo, Aillaud and Recalcati). Dubuffet paved the way for an analytical vision of that world of authentic images scrawled across city walls, endowing it with a reality far different from that of the figurative world, bringing it to life through that bitingly polemical, "drolatique" spirit of his, incorporating a feigned popular naïveté which shows that a genuine French tradition continues to exist, immune to American contamination.

In the still flourishing area of post-surrealist painting (which benefits from the contribution of Max Ernst's youthful intelligence) Matta appears as a master, an initiator into the mysteries of that science fiction which the more nonchalant popularizers of our day often portray through photographic collage.

The realism of Hamilton and Kotaj provides a useful comparison with Pop-art and points up the stimulating interpretation, in a European register, of certain patterns inspired by news photography and elaborated upon through the technique of overlay (Rotella and Bertini) or painting pictorial reconstitution (Génovès). The world of figures is unlimited, and in the work of Falstrom, Antes, Alan Davie, Novelli and Valerio Adami, it encounters "modern" interpretations which confer brand new meanings on the cultural themes that inspired them.

Today, Surreality is no longer a form of escapism: it has become what metaphysics used to be: a public forum for those who wish to protest against the vulgarity of the figures that surround us all.

In the humanitarian inspiration of Pignon, we find a romantic spirit which fires our old enthusiasms. The adventures of figuration are as unlimited as the faces of reality, but contemporary art is being fashioned differently: it uses all the elements of reality, it rejects nothing! It can be social or anti-social, without ever contradicting itself. It can assume the most contradictory appearances, frozen in symbols or figures... for art-history is still on the move, and has undergone a change of several centuries in just seven short years.

Giuseppe Marchiori

## Art brut in the Louvre

ment of mental hospitals; some simply lived in the semi-slavery of the factory or mine... or in that bitter solitude which is the lot of any non-conformist in a working-class suburb or a back-water farming area, where he is so likely to be despised as a simpleton. For those men and women driven by pure inspiration to produce results which seem so extraordinary to us, artistic creation must often have been a kind of party they were throwing for themselves, a "mad" luxury which allowed them to bring a little joy into their captivity or isolation. Clément's *paneling* or Marguerite's *wedding gown* are exemplary in this respect: they display a fanatical tenacity which cannot fail to cut to the hearts of today's visitors. However, in the last analysis, does not every single work in the catalogue derive, in much the same way, from the creator's idolatrous attitude toward his creation? My answer is "yes," and I might add that in my opinion the essential difference between this kind of primitive art and cultural or professional art lies precisely in that unbridled worship, completely unspoiled and completely disinterested, which is the privilege of primitive works, while the professional ones have always been born, to some extent, of a desire for profit and a sense of vanity. The fanatics of "art brut" are the mystics of the art-world. And when I described this particular show as an act of love, I meant it with regard to "art brut" as such. For, to my mind, its greatest merit has been to bring into the normal circuit of art-appreciation contemporary objects which are perfectly suitable for worship but which hitherto had been worshipped only by their creators at the time of their creation, and which were doomed to be forgotten or simply ignored had not the "Compagnie" (whose High Command sits beneath the dome of Jean Dubuffet's skull) taken an interest in them. And now they have been rescued from oblivion and exhibited only a

stone's throw away from the works of the most famous professional artists of all time. This is what I meant when I spoke of a provocative, seditious act. Equality is the ideal motive for revolutions, for these are brought about by love, not hate, as is commonly believed among the privileged classes.

Two more remarks seem to me necessary, because they shed light on the passionate nature of the rather special form of creation which this show offers up for our examination. First, the activity of these primitive artists, unmotivated by want, material gain, national or international awards or the preservation of a reputation, is generally limited to one or two often rather brief periods. Thus, the artists we are dealing with here must not be regarded as the civil-servants or laborers of art but as the *possessed* (which is why society prefers to put them out of sight when they are having their "fits"); "normal" people resemble them most closely in the transports of physical love. The second, and to my way of thinking, most important remark, is that in the professional arts women have always been regarded as men's inferiors, whereas in the category of "art brut" they are strictly equal, just as they are in love or mystical experience. I hope that this exhibit of "art brut" will have dealt a severe blow to a prejudice which is just as stupid as all the other preconceived ideas that tend to over-estimate the male of the species; I hope it will have been clearly demonstrated that in the domain of inspiration, as in the fire and substance of passion, woman need yield to no man. As for the comparison between inspiration and cultural creation which, in the final analysis, is the real subject of the "Art Brut" exhibit (and a disturbing subject for some, I hope), there is no need for me to say where my preferences lie!

André Pieyre de Mandiargues

