

# Panorama 68

XX° siècle n° 30 Juin 1968



Siècle Nouvelle série - XXX° Année - N° 30 - Juin 1968 Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

### PANORAMA 68

Dans les Musées de France et de l'Étranger
INGRES AU PETIT PALAIS par PIERRE COURTHION
SCYTHES, RUSSES ET CHYPRIOTES par Dora Vallier
SCULPTURES DE PICASSO par Dore Ashton 25
LES MUSES INQUIÉTANTES par GIUSEPPE MARCHIORI 41
L'AVANT-GARDE RUSSE AVANT LE BAUHAUS par A. Nakov 53
LE MONDE DE DELVAUX par JEAN DYPRÉAU 57
MAGNELLI: SYNTHÈSE DE DEUX CULTURES
par Bernard Dorival 65
GILIOLI ET OLIVIER DEBRÉ AU PALAIS GALLIERA
par Julien Alvard et René Massat 73
LA COLLECTION MARGUERITE ARP-HAGENBACH A BÂLE par A. M.
Dans les Galeries
AQUARELLES DE MIRÓ par Eugène Ionesco 93
L'OISEAU LUNAIRE ET L'OISEAU SOLAIRE
ONT TRAVERSÉ L'OCÉAN par Dore Ashton 97
INDIVISIBILITÉ DE TAPIES par Jacques Dupin 10:
DE LA COULEUR À LA FORME par Marino Marini 105
LE LABYRINTHE DE DEL PEZZO par Maurizio Fagiolo 113
MUSIC, 20 ANS APRÈS par ZORAN KRZISNIK
MAGIE D'ESTÈVE par Pierre Courthion 122
CHRONIQUES DU JOUR. Futurisme I à Barcelone (Bruno Romani)  L'irruption des femmes dans la sculpture (Robert Lebel). Aven  ture au Musée Rodin (Y. Taillandier). Dubuis et la sensation  colorée (Jean Tardieu). La violence (S. L.). Les années héroïques  de Weimar (Ré Soupault-Niemeyer). Notes sur l'exposition Ma  gnelli (J. Clay).

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE MARINO MARINI UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'ESTÈVE SEIZE QUADRICHROMIES

DIRECTION: 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6° TÉL: 326.49.40.

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

Deux numéros doubles par an Prix du nº: 58 Frs. (envoi recommandé: 5 Frs.) Abonnement aux 2 numéros: 125 Frs. (port inclus)

#### 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

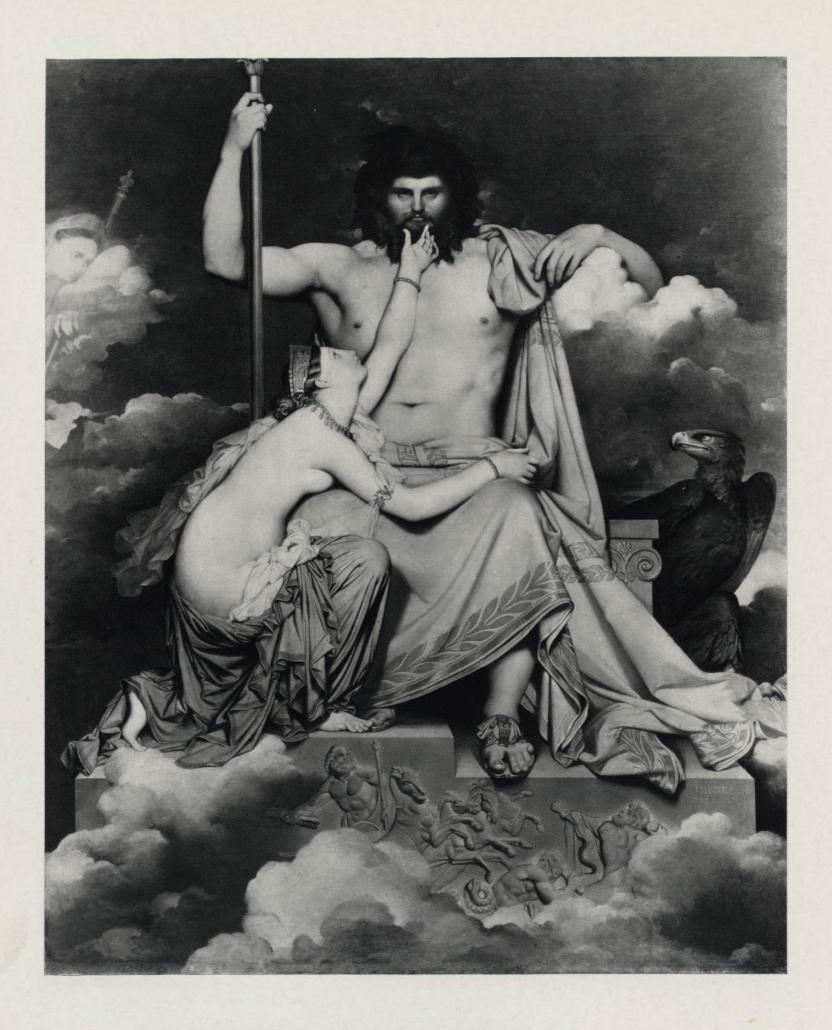
FOMA S. A., 7 AVENUE J. J. MERCIER, LAUSANNE.

#### U.S.A.

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

© 1968 by XX° siècle PRINTED IN ITALY IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S. p. A. - MILAN

# Dans les Musées de France et de l'étranger



INGRES. Jupiter et Thétis. 1811. 327 x 260 cm. Musée d'Aix-en-Provence.

### Ingres au Petit Palais

par Pierre Courthion

Devant la femme, Ingres montre un émerveillement d'adorateur qui fait de lui l'adepte de la sensualité voluptueuse et calme de l'Orient. L'œil, chez lui, est un pur instrument de jouissance. D'un trait à peine existant («la fumée même doit s'exprimer par le trait », dit-il, un jour), il fait voir, avec le charme d'un Méridional retenu, une main de jeune fille effleurant les touches d'un Pleyel, la retombée d'une étoffe sous l'ovale d'un genou, un sein de femme retenu prisonnier du corsage.

Ce don qu'il partage avec André Chénier de reprendre l'antique à la source même de la vie, Ingres en a-t-il eu conscience? Le crayon à la main, il fait apparaître sur le grain du papier une fenêtre, une porte, une architecture de pièces à secrétaires et à pendules où vivent en serre des citadins nourris de culture classique. Plus retenue, sa peinture a l'immobilité du bijou dans l'écrin; elle donne à voir du capitonné après les vastes scènes dénudées de David.

Pris dans ses propres limites, Ingres semble venu au monde coulé dans un moule, « statue de bronze ». Les destinées de l'homme, les idées et les sentiments de son époque, il y demeure insensible. Il a neuf ans en 1789. La Révolution lui passe dessus sans ouvrir en lui de débat. Tout à sa peinture, il est le technicien (j'allais dire: le virtuose) d'une blancheur opaline, d'un certain gris, couleur de perle, irisé de rose ou de bleu, qui n'est pas sans charme; et le promoteur d'un art didactique, linéaire, mais élaboré sur le vif.

Buté, borné et idolâtre (de Raphaël), Ingres a la sévérité comptable d'un notaire. Tout en lui s'ordonne autour d'une seule manière absolue de perfection. « Mes principes, qui sont la vérité », dit-il. Pas de salut hors de son école: « Point de couleurs trop ardentes, c'est antihistorique ». Et il ajoute, prudemment: « Le ton historique laisse l'esprit tranquille.» Géricault, Delacroix? Il dénonce avec colère ce qu'il appelle leurs « monstruosités épileptiques » (1).

INGRES. Portrait de Madame de Senonnes, 1816. 160 x 84 cm. Musée de Nantes.

<sup>(1)</sup> Un élève d'Ingres ayant demandé à celui-ci ce qu'il pensait de Delacroix, l'auteur du Bain turc lui dit: « C'est un homme de génie, mais n'en parlez pas ». Et Lassalle-Bordes, l'assistant de Delacroix ayant rapporté ce propos à ce dernier en lui demandant ce qu'il pensait d'Ingres, le peintre des Femmes d'Alger lui répondit, enjoué: « C'est un homme de talent, mais n'en dites rien.»

L'homme à la nuque droite, le ventru aux trop courtes jambes, le « petit éléphant bourgeois » (Théophile Silvestre), le doctrinaire à la Joseph Prudhomme, n'est pourtant point parvenu à tuer en lui l'artiste, tout l'artiste.

Au contraire de bien des peintres qui cèdent à la tyrannie du modèle, Ingres trouve dans cette confrontation de deux regards, qu'est l'art du portrait, une dualité salutaire. Au cours de l'affrontement, il lui arrive de s'assimiler au modèle, d'exister pour et par celui-ci, tout en s'affirmant pleinement lui-même. Ne s'est-il pas reconnu dans le rigorisme éméché, la bouche en ciseau, les mains grasses et crochues de M. Bertin, le bourgeois de 1830. Molle et acérée à la fois, l'œuvre a ce caractère définitif (borné) de la tartufferie française au moment de son apogée (2). Pourtant, en présence de la femme d'appartement (3), le peintre citadin

va s'adonner secrètement à ce « libertinage plein de conviction » dont a parlé le poète.

On a dit que le vrai moyen de posséder une femme, c'est de la peindre en la faisant poser devant soi. De cela, Ingres ne s'est point privé. Les plus illustres beautés épanouies de son temps — et les plus éclatantes —, ce gourmet les a eues devant les yeux comme un panier de fraises. Le grave regardant s'est découvert alors des ruses de timide pour accoupler son désir aux charmes des belles regardées. A défaut de fêtes de la couleur, c'est à

INGRES. Baigneuse à mi-corps. 1807. Bayonne, Musée Bonnat. (Ne figurait pas à l'exposition).



<sup>(2)</sup> En regardant, au Petit Palais, la sèche effigie de Bertin, je crois lire comme en surimpression sur ce portrait ce que Delacroix disait de M. Ingres: « Son art est la complète expression d'une intelligence incomplète.»

<sup>(3)</sup> Il ne manque guère au Petit Palais, parmi les principaux portraits de femmes, que la Comtesse d'Haussonville, ce joyau de la collection Frick, à New York. Pour ses débuts de conservateur Adeline Cacan doit être félicitée.

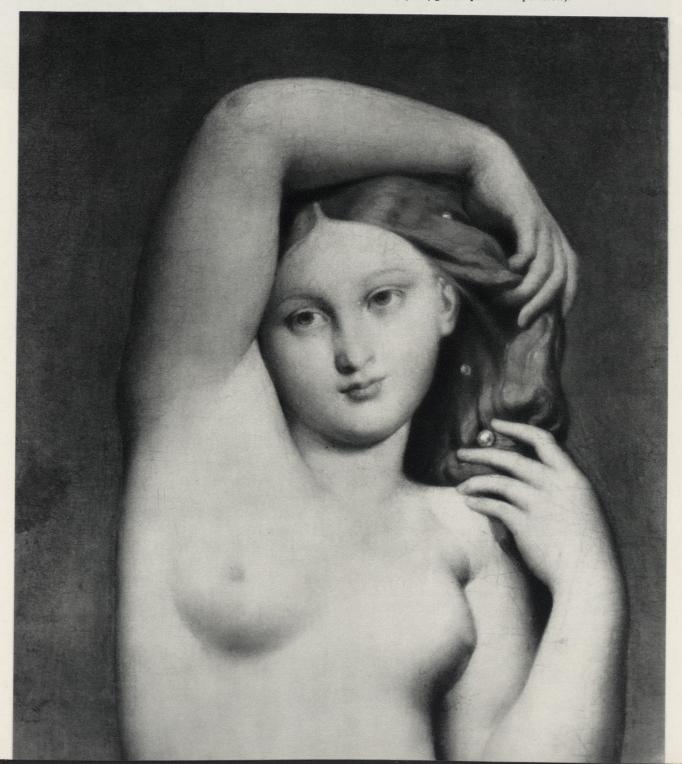
la pointe du crayon ou de la martre, et sur le miroir de leur chair que ce *père noble* a dévoilé ses plus secrets penchants.

Dans ses présentations de la femme, Ingres nous montre une telle acuité des sens, un tel goût de certaines rondeurs que, par une déformation érotique assez rapprochée de celle des Japonais, il parvient à nous communiquer son obsession qui va parfois jusqu'au fétichisme. C'est l'adorable main de Mme Rivière, le talon rosé de la *Grande Odalisque*, le décolleté junonien de Mme Moitessier, le cou gonflé de la Thétis ou de quelqu'autre thyroïdienne offerte à je ne sais quel sacrifice. Et, sous les draperies, les écharpes, les plissés de ses belles poseuses, sa convoitise se traduit par une attrayante irretenue. En deçà du galbe extérieur — la ligne (4) — dans quoi pour lui tout se contient, l'art de M. Ingres caresse et polit la forme

à la manière des maîtres licencieux de l'Ecole de Fontainebleau: c'est celui d'un blaireauteur raffiné.

Voilà donc ce que cache, sous une austérité qui n'est qu'apparente, l'homme des canons et des moules, le pape du classicisme. Son inconscient le dévoie, le porte en catimini au *sacrilège social*. Les mondaines de ses portraits, il les fouille des yeux. Il en fait, sous le masque des corsages(5), des volants et des robes, de grandes déshabillées qu'il regarde à satiété, sans qu'elles se sachent la cible de ses inconvenances.

INGRES. Vénus anadyomène. Détail. 1808-1848. Chantilly, Musée Condé. (Ne figurait pas à l'exposition).



<sup>(4)</sup> Ingres est le linéaire par excellence. « Faites des lignes, beaucoup de lignes », disait-il au jeune Degas venu lui demander conseil.

<sup>(5)</sup> Certains seins, retenus dans le velours des corsages (ceux de la Belle Zélie, de Mme de Senonnes, de Mme Pankouke, de Mme Moitessier) semblent se débattre contre leur prison, et crier comme le sansonnet de Sterne: « I cannot go out! »

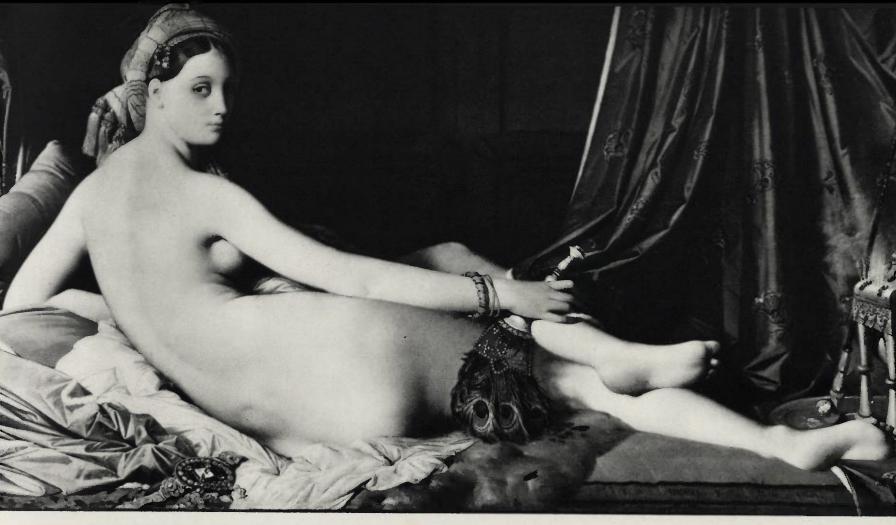


INGRES. Madame Pankouke. Paris, Musée du Louvre. (Ne figurait pas à l'exposition).

Cérébral, a-t-on dit, de l'érotisme d'Ingres. Et Baudelaire: « Reposé ». Le mot est plus juste encore. Nue ou habillée, la beauté d'Ingres, la femme de sa peinture — toujours la même, en somme, malgré les changements de modèles ou de présentation — est une passion à l'état d'objet. Sa langoureuse odalisque aux chairs lustrées, au dos élégamment étiré, on la dirait insensible au désir qu'elle inspire. Des premiers nus d'atelier à la Baigneuse de Valpinçon; des maîtresses de petits soupers », style troubadour (Paolo et Francesca), aux nymphes ébauchées sur les cartons de L'Age d'or et aux belles séductrices des dernières années, l'érotisme d'Ingres n'a pas d'âge. Il est le même partout. C'est l'érotisme de la vue.

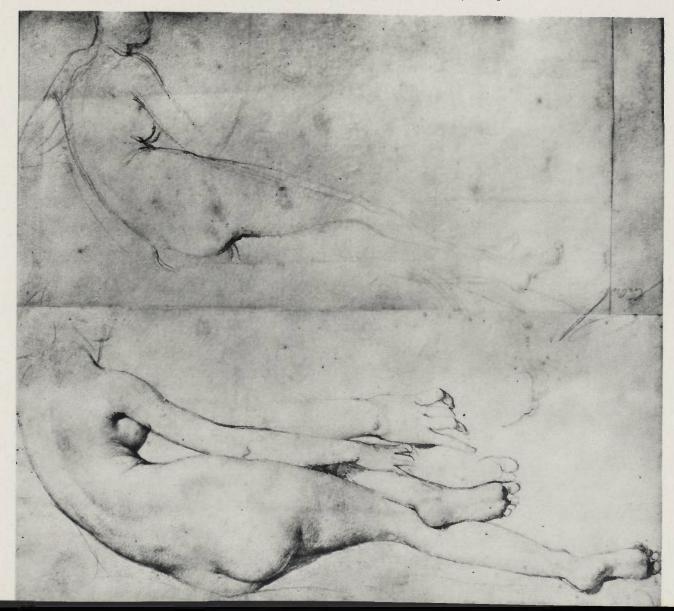
Et voici que, sur le tard, le peintre-sénateur compose et réussit une œuvre d'une atmosphère exceptionnelle. Ce collier de rondeurs opulentes, ces carnations d'une blancheur à éblouir, c'est Le Bain turc (6). Son thème? Ingres l'a trouvé dans une lettre de Lady Montagu, datée du Ier avril 1717 et relatant une visite aux bains chauds d'Andrinople; mais, à tout prendre, ce n'est là qu'une évocation ravissante que fait la Sévigné anglaise. Le peintre a su y ajouter les trois qualités qui ont manqué jusqu'alors à ses œuvres d'imagination: la couleur, le rythme et l'atmosphère.

<sup>(6) «</sup> Un cerveau », disait en plaisantant le peintre Luce devant cette assemblée de merveilles.

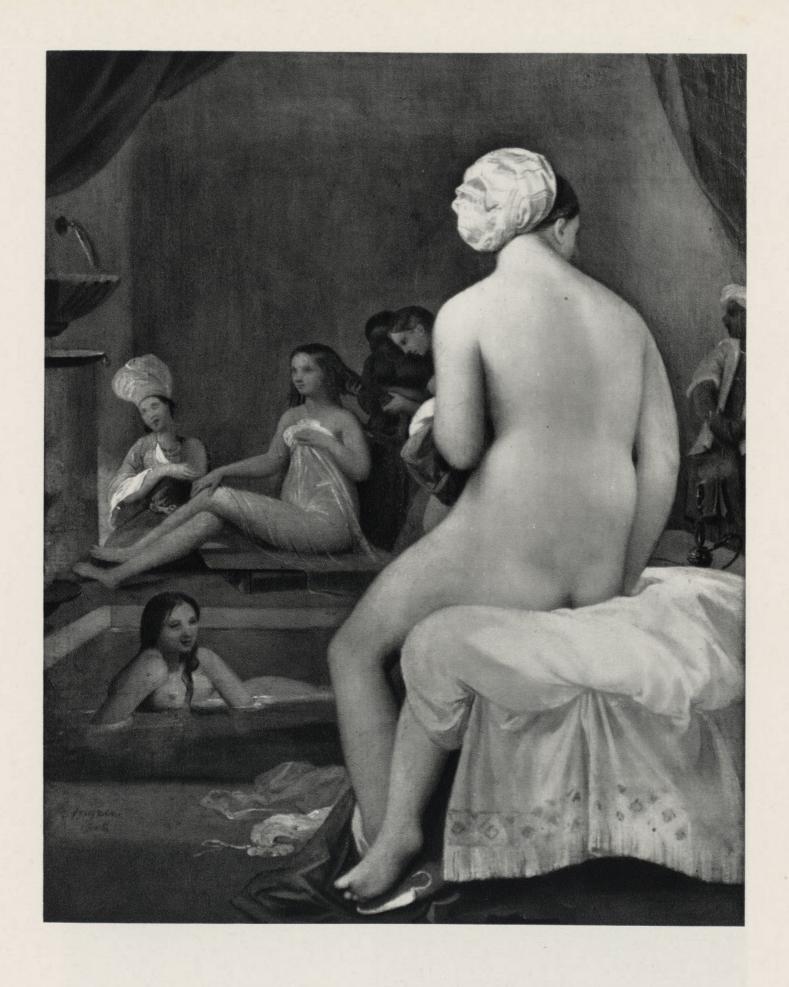


INGRES. La Grande Odalisque. 1814. 91 x 162 cm. Paris, Musée du Louvre.

INGRES. Etude pour la Grande Odalisque. Mine de plomb.  $25.4 \times 26.5$  cm. Londres, coll. part.



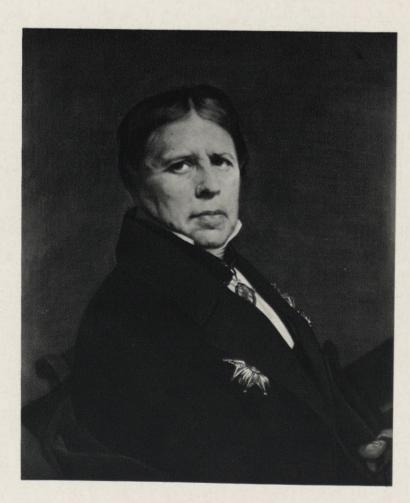




INGRES. La petite baigneuse, 1828. 33 x 27 cm. Paris, Musée du Louvre.



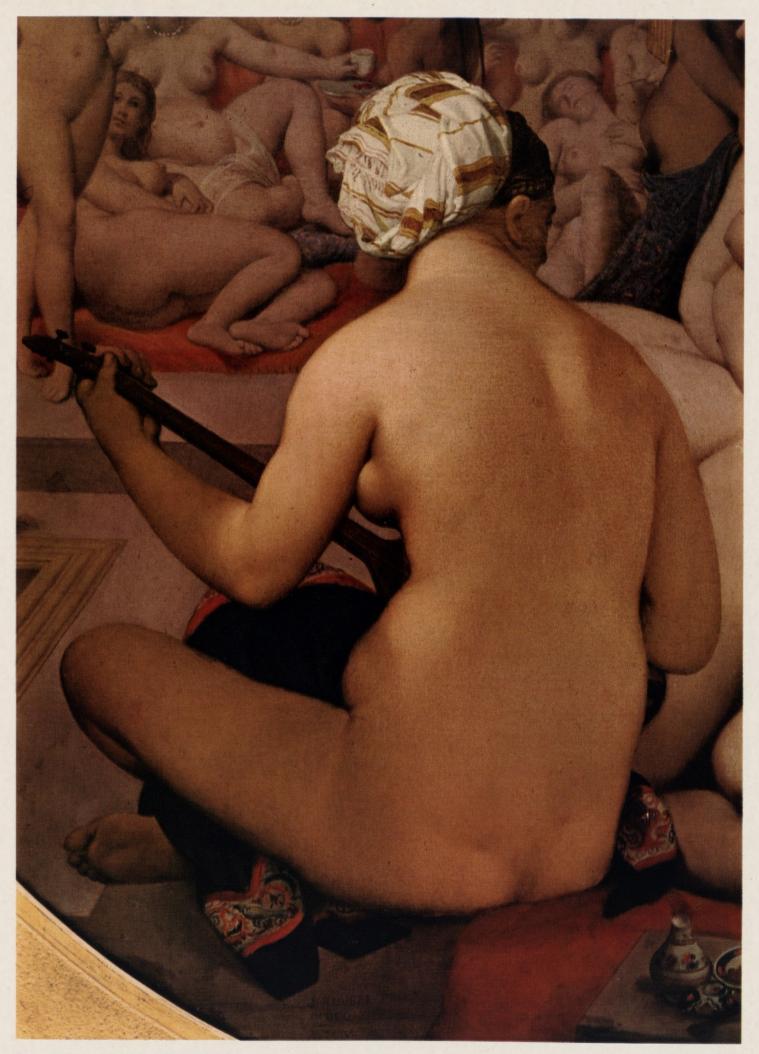
INGRES. Portrait de Mme Destouches. Mine de plomb, Rome. 1816. 43 x 28,5 cm. Paris, Musée du Louvre.



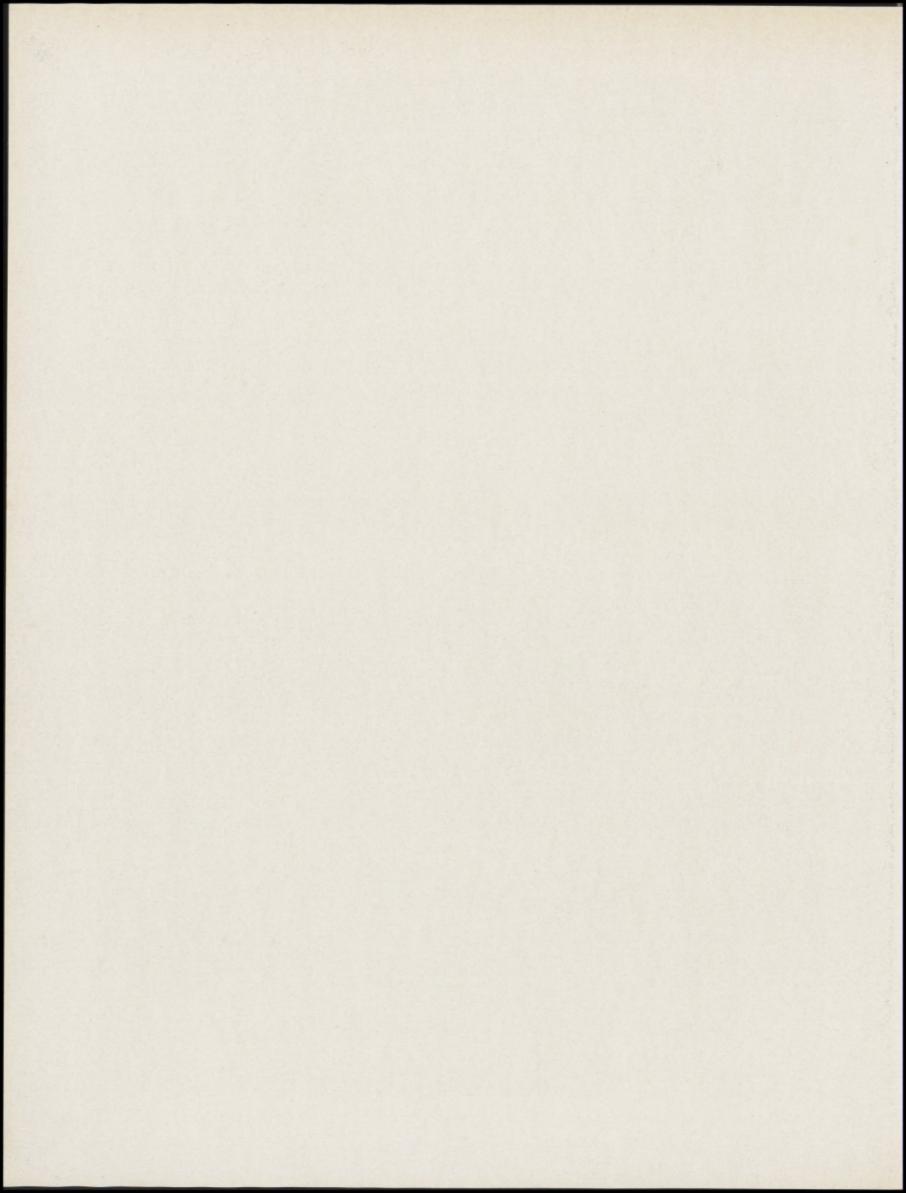
INGRES. Auto-portrait. 1863. Musée d'Anvers.



INGRES. Le Songe d'Ossian. Musée Ingres, Montauban. (Photo Giraudon).



INGRES. Le Bain turc (détail). 1862. Musée du Louvre, Paris. (Photo Giraudon).





INGRES. Etude de femme à 3 bras (pour le Bain Turc). 1867. 25 x 26 cm. Montauban, Musée Ingres.

Comment cet ennemi des rêves, ce bourgeois tâtillon drapé dans les plis du consacré, sans cesse préoccupé de se ranger dans le convenable est-il parvenu alors à ouvrir, pour le très rare plaisir de nos yeux, cet écrin de bijoux indiscrets? C'est là le secret des contradictions qui nous habitent, l'effet du subconscient. Par Le Bain turc, et par cette œuvre surtout, Jean-Dominique Ingres entre dans la légende parmi les grands compositeurs. Reléguant dans la petite histoire le souvenir de l'homme à la redingote boutonnée qui se redresse en

montrant ses décorations, laissant confondu le pontife renfrogné, défenseur du style noble et des grands hommes déifiés, ce tableau, terminé à quatre-vingt-deux ans, donne de son auteur l'idée d'un homme tout court. Il est l'ouverture sur un monde qu'Ingres eût peut-être qualifié lui-même de « monstrueux » et d'« antihistorique », s'il avait pu se douter de l'importance que la postérité donnerait à cette « fantaisie ».

PIERRE COURTHION.



INGRES. L'Odalisque à l'esclave. 1842. 76 x 105 cm. Baltimore, Art Museum.





## Scythes, Russes et Chypriotes à Paris

PARIS
GRAND PALAIS

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

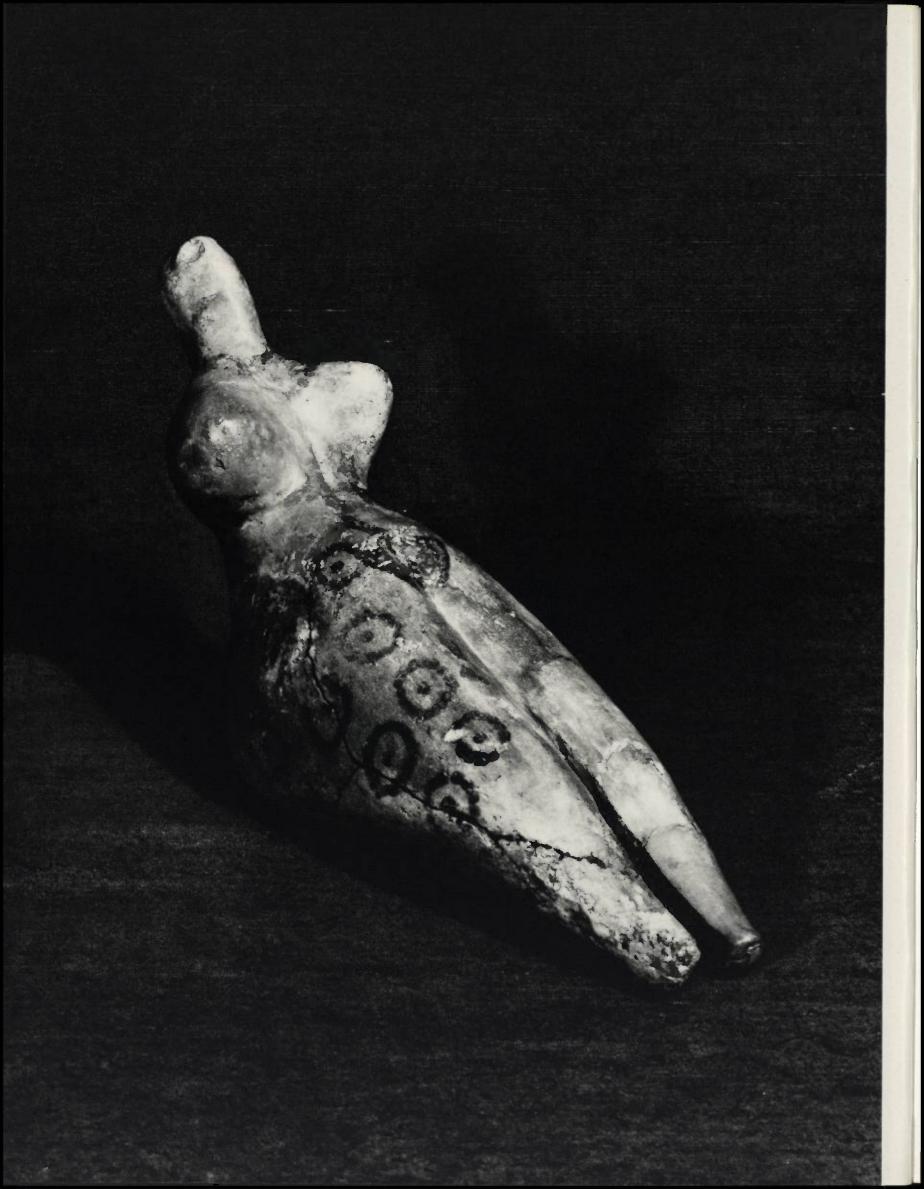
par Dora Vallier

De tous les arts, ceux qui nous attirent le plus sontils bien les moins connus? On se pose la question en présence de la multiplicité de traditions plastiques qu'englobe, dans son ampleur, l'exposition d'Art Russe au Grand Palais. La diversité des formes qui sollicitent le regard lui impose sans cesse un mouvement d'adaptation (tout comme celui de la pupille qui fixe des objets tantôt lointains, tantôt proches), si bien que le tour des salles terminé, c'est le résultat de cet effort-là qui occupe en entier l'esprit. Un bilan très subjectif, hérétique, prend la place du compte rendu orthodoxe. Le regard néglige l'histoire. A ses tracés, il substitue les siens. Des 617 objets présentés, sculptures, peintures, icônes, émaux, du paléolithique à nos jours, qui constituent l'exposition d'Art Russe (la plus grande, paraît-il, qui ait jamais été montrée en Occident), on ne retient ici que le parcours d'une confrontation.

Il y a des expositions — toutes les rétrospectives d'un artiste, celles d'un groupe, d'une période déterminée — que l'on pourrait appeler centripètes. Elles se déploient autour d'un centre vers lequel, de près ou de loin, gravite chaque œuvre exposée. Quelles que soient, en tel cas, nos préférences, le choix qu'elles déterminent est toujours un choix régi par le centre. Le centre: un point précis de la ligne de l'histoire aux coordonnées connues. A l'opposé de l'exposition d'Art Russe qui représente, elle, une succession de formes d'art et de styles différents confluant à travers des millénaires sur un territoire - celui de l'URSS - à l'échelle d'un continent, un continent ouvert, de surcroît, sur deux mondes séparés, l'Europe et l'Asie. Bref, un ensemble d'arts où l'espace et le temps ne se recoupent pas selon des coordonnées centrales (une multitude de recoupements existent, certes, aux yeux des spécialistes, mais cette présence de centres épars dans le temps et se chevauchant dans l'espace abolit l'histoire et favorise l'émergence des formes). Par-dessus le passé, l'art vit au présent. Une Tête d'élan néolithique rejoint les volu-



NÉOLITHIQUE. III° millénaire av. J.-C. Tête d'élan. Os. Haut: 40 cm. Léningrad, Musée de l'Académie des Sciences.



ÉNÉOLITHIQUE. Début du III<sup>n</sup> millénaire. Statuette masculine. Kara-Tepé. Léningrad, Musée de l'Ermitage.

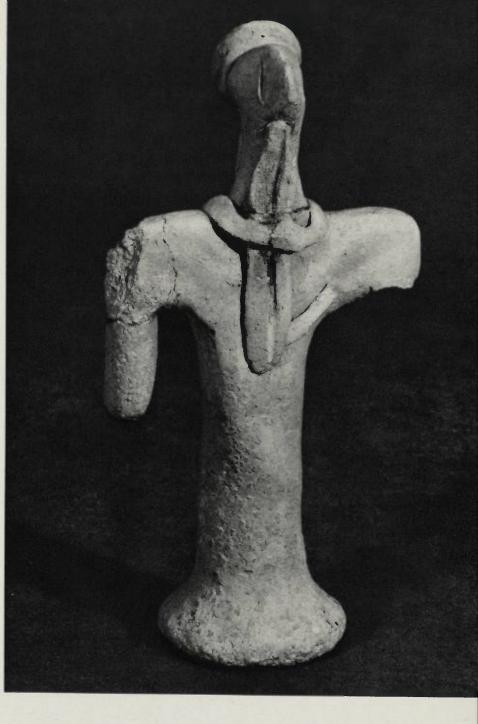
mes d'une sculpture de Laurens. (Et le rapprochement vivifie l'une et l'autre.) Une Dalle gravée aux dessins géométriques (trouvée en Sibérie méridionale en 1963) nous offre dans toute leur force expressive de signes, certains symboles non déchiffrés du II<sup>e</sup> millénaire, comme un rappel de la fascination que le signe exerce aujourd'hui sur nous. (L'absence de mystère a tué le réalisme. Peut-être Léonard le savait-il déjà... Nous passerons tout à l'heure indifférents devant les portraitistes russes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Rien dans ce réalisme d'importation, pas plus que dans le réalisme socialiste qui prend la relève.)

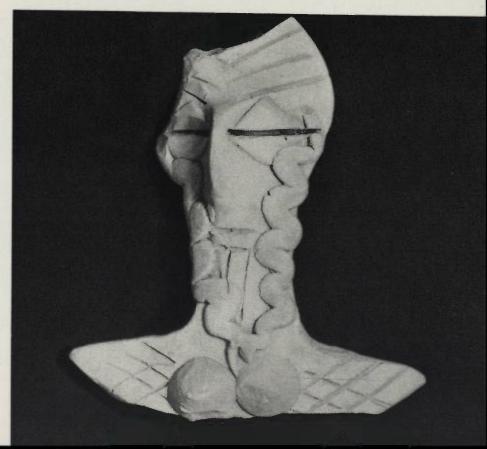
Quels étranges pouvoirs recèle au contraire la stylisation! Dire que pour certains le mot comporte encore une nuance péjorative! Les Scythes, Byzance, pourtant, magistralement l'effacent. Le sculpteur inconnu des steppes, le peintre anonyme des icônes excellent dans cette conception elliptique de la forme qu'est la stylisation. L'un y parvient en maîtrisant sa vigueur primitive, l'autre, en laissant agir son élan mystique. Par des voies opposées, le barbare et le civilisé découvrent le même raccourci qui mène à l'essentiel.

L'essentiel d'un monde indompté, c'est-à-dire l'effroi qui, dans la mesure même où l'art l'exorcise, devient cette tension des bronzes et des ors repoussés scythes. Têtes de griffons et de rapaces, fauves ramassés sur eux-mêmes comme pour bondir, tous ces sommets de hampes, ornements de harnais, de chanfreins que les fouilles ont livrés de la Crimée et du Caucase septentrional jusqu'à l'Altaï, aux steppes forestières et à la Sibérie, constituent par excellence une forme d'art en essaim qui trouble à la base notre notion de civilisation, liée inconsciemment à un lieu fixe. En Crimée et au Caucase les Scythes subissent l'influence de l'art grec qu'ils introduisent à leur tour vers la steppe forestière au IVe et au IIIe siècle avant notre ère. Dans l'Altaï ils accueillent l'écho de la Chine. Mais d'où viennent-ils? Qui sont-ils? Peuple sans histoire, doué d'un sens plastique des plus hardis, ils s'identifient pour nous aux formes qu'ils ont créées et à elles seules. Aussi, plus le regard s'attarde sur ces formes, plus elles se confondent avec la nature même de l'art qui vient de l'inconnu et va vers l'inconnu charriant et brassant ce qu'il trouve sur son passage.

Quête de l'essentiel également à travers la stylisation des icônes, mais déjà plus près de nous, dans notre ère et dans notre civilisation. Ce que la forme atteste en elles, c'est la clarté d'un ordre divin. L'homme n'est plus seul avec ses démons. Il s'en est remis au Christ tout-puissant. Peindre est un acte de foi et l'image — un rite réglé d'avance à la gloire de Dieu. La communauté entière converge dans la main anonyme qui s'applique à la tracer. Aucun épanchement individuel. Entre l'artiste et l'icône s'interpose le canon de Byzance, fidèlement transmis pendant des siècles dans tout l'Orient orthodoxe. La forme inviolable, définie une fois pour toutes, préside de bout en bout au

AGE DU BRONZE. Début du II<sup>o</sup> millénaire. Buste féminin. Argile. Haut: 5,5 cm. Moscou, Académie des Sciences.







ÉNÉOLITHIQUE TRIPOLIÉ. Première moitié du III° millénaire. Argile. Haut: 6 cm. Kichinev, Académie des Sciences de Moldavie.

CULTURE DU BRONZE (AZERBAÏDJAN). I° mill. Poteries funéraires en forme de chariots. Fouilles de 1947. Bakou, Musée Historique.



ART SCYTHE DE CRIMÉE. Ornement de harnais. V° siècle av. J.-C. Bronze. Haut: 3 cm. Léningrad, Musée de l'Ermitage.

destin de l'art byzantin. Destin connu dans ses moindres détails historiques et qui ne cesse, pourtant, de nous surprendre. Fondé sur l'esthétique la plus rigide, fortement centralisé à son origine, l'art byzantin, en se ramifiant et en se diversifiant, inculque le respect du canon aux artistes qu'il plie à son style. L'immuable, certes, est ce qui touche de plus près à l'éternel. Mais pour les lier l'un à l'autre, pour faire de l'immuable l'expression même de l'éternel, fallait-il encore une civilisation à la fois aussi complexe et élaborée au départ, adulte en somme à la naissance, que le fut Byzance. (Il suffit, pour s'en rendre compte, de lire Plotin.)

Chez les Slaves cette complexité initiale, reçue de Byzance en même temps que la religion chrétienne, se dissout sous l'action de leur foi primesautière. D'où le charme particulier des images sacrées, fresques et icônes, russes aussi bien que bulgares ou serbes. Avec des nuances ethniques évidentes, un mélange analogue de rigueur plasti-



ART MIXTE DE TAMAN. Ve siècle av. J.-C. Applique triangulaire. Or. Haut: 10,2 cm. Léningrad, Musée de l'Ermitage.





ART SCYTHO-SIBÉRIEN, IV-III° siècle av. J.-C. Animal fantastique. Plaque de ceinture. Or. 12,5 x 8,3 cm. Léningrad, Musée de l'Ermitage.



que et de naïveté apparaît dans toutes ces œuvres conçues dans l'orbite de l'art byzantin. Si l'éclat des couleurs est leur dénominateur commun, (pour trouver la même pureté de tons, il faudra attendre la peinture fauve), les accords chromatiques varient d'un pays à l'autre. Une certaine luminosité distingue les icônes russes, due à l'emploi, plus fréquent qu'ailleurs, des jaunes, des ocres et des blancs. Aussi, le contraste que créent les accents de couleurs foncées est-il des plus forts (surtout à Novgorod, aux XIVe et XVe siècles), si bien qu'il en résulte une sorte d'animation de la composition entière d'autant plus accusée que le peintre d'icônes russe se plaît à accumuler des détails narratifs multipliant les scènes sur le même panneau. De siècle en siècle, du reste, cet esprit narratif l'emporte pour enfin donner naissance à l'art populaire. Le canon byzantin est depuis longtemps lettre morte, mais l'accoutumance à l'immuable, héritage de Byzance qui est en soi la loi même du folklore, finit par donner de puissantes racines à l'art populaire russe. Dès le début du XVIII° siècle, sous Pierre le Grand, la vitalité de

ART SCYTHO-ALTAÏQUE. V-IVe siècle av. J.-C. Bricole de harnais. Bois et cuir. Ermitage.

ART SCYTHO-ALTAIQUE. Ornement de harnai. v. s. av. J.-C. Ermitage.

l'expression populaire entraîne une scission entre l'art savant, importé d'Europe, et la production locale. A l'art de la Cour, réaliste et exsangue, s'oppose un art populaire florissant qui manie avec aisance le raccourci plastique. Estampes coloriées et bois gravés font la joie des campagnes. Mais la ville méprise leur rusticité. Ainsi l'art russe entret-il dans cette crise d'où il n'est pas encore sorti. Son évolution, scindée en deux, se déroule en deux temps non synchrones: l'un est le temps occidental, celui qui a débuté avec la Renaissance, l'autre, le temps byzantin. L'un est celui de la forme réaliste imposée de l'extérieur, l'autre - celui de la tradition locale. Pour pallier peut-être l'absence de fonds réaliste dans sa propre tradition, la Russie s'attachera fanatiquement au réalisme étranger. A la fin du XIXº siècle, cependant, un vague désir d'enracinement apparaîtra chez Vroubel; puis, au début de ce siècle, ce sera la volonté manifeste de l'avant-garde russe de renouer avec la tradition populaire. Mais le réalisme socialiste l'emportera.

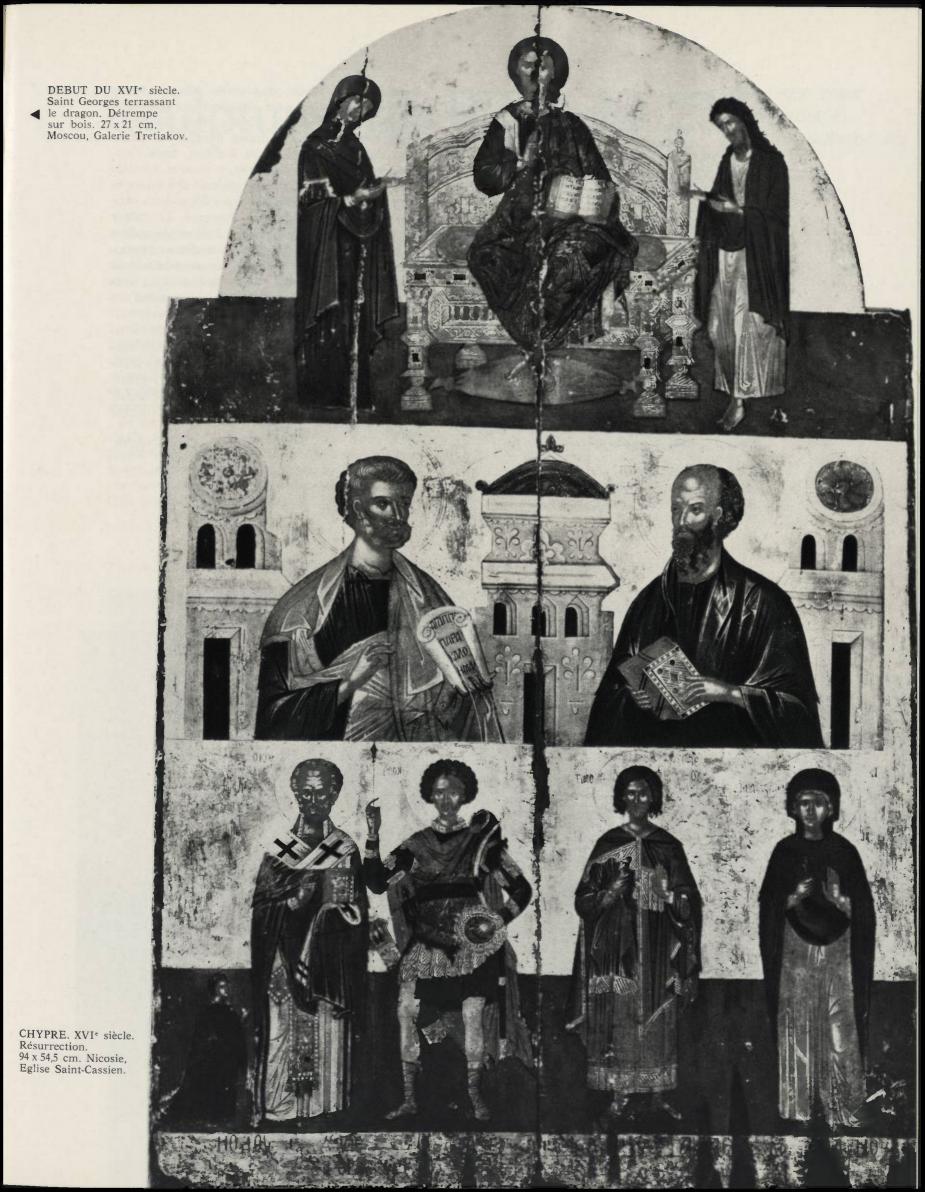
Savait-il ce que signifiait son geste, cet artiste qui en peignant en 1690 à l'huile, selon la mode occidentale, le portrait du bouffon de Pierre le Grand, avait fidèlement suivi la frontalité hiérati-



ART SCYTHO-ALTAÏQUE. V-IVe siècle av. J.-C. Fouilles de 1947-48. Sommet de hampe. Haut: 32 cm. Ermitage.







que de Byzance? Personne, de toute façon, ne s'est aperçu de lui: il est resté anonyme.

Quel est aussi ce sculpteur Konenkov, né en 1874 et totalement inconnu qui a pu concevoir et réaliser en 1910 la sculpture la plus surprenante que l'on puisse imaginer (conservée à la Galerie Trétiakov), une sculpture taillée dans du bois massif, incrustée de galets, de plaques de métal et pourvue de vraies cornes de taureau encastrées dans le bois? Conscient de renouer, par-delà Byzance, avec les statues barbares, les baba de pierre, que les nomades du VI° au XII° siècles destinaient au culte de leurs ancêtres, il donne à sa sculpture le nom de la divinité slave du vent, Stribog. Mais où a-t-il trouvé en 1910 cette hardiesse de conception (attenante à un état second), qui enchanterait aujourd'hui un Dubuffet?

Byzance encore à l'exposition des Trésors de Chypre au Musée des Arts Décoratifs, dans toute la force de sa vision, sans écarts. Chypre, à son échelle de petite île, a été, de même que la Russie, un lieu de rencontre de l'Orient et de l'Occident. Croisements et superpositions d'influences jalonnent depuis l'antiquité son histoire, mais l'empreinte de Byzance, indélébile, y domine. L'intensité hiératique des icônes, la majesté des saints et des archanges que le peintre trace d'une main sûre rejoignent, en ligne droite, Ravenne. Le même aplomb dans la structure des formes, le même éclat profond de la couleur. Les maîtres chypriotes nous apprennent qu'aussi bien dans la technique la plus fastueuse, comme la mosaïque, que dans la plus courante, celle de l'icône, le grand art byzantin garde la même imposante noblesse.

A Chypre l'esthétique byzantine perd de sa rigueur à partir du XV° siècle. A mesure qu'elle s'atténue, elle alimente l'art populaire local qui bientôt s'épanouira, dernière branche, comme en Russie (et partout ailleurs dans les pays orthodoxes), dans l'arbre généalogique de cette civilisation tentaculaire que fut Byzance.

DORA VALLIER.

ART POPULAIRE, XIXº siècle, Battoir à linge, Moscou, Musée Historique,



### Sculptures de Picasso

NEW YORK
MUSEUM
OF MODERN ART

### par Dore Ashton

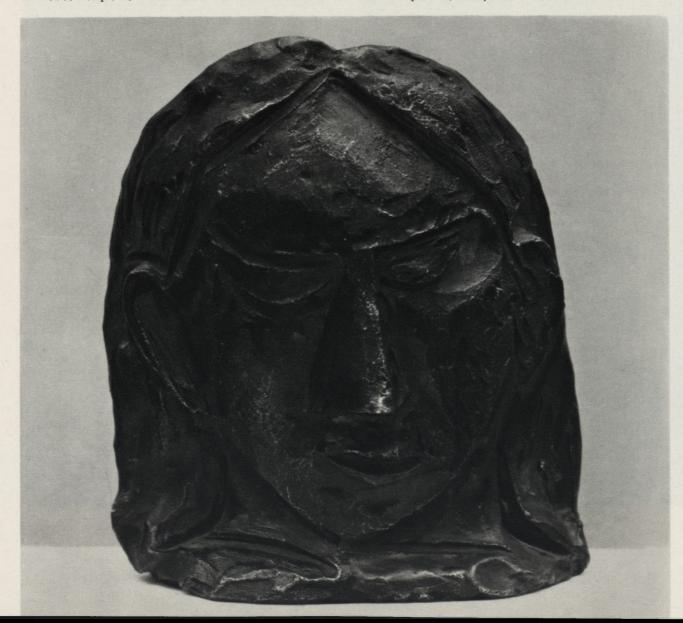
A l'époque de mes études, il n'était pas permis de considérer Picasso autrement que comme un génie authentique et probe. C'est plus tard, pour obéir à une certaine mode, qu'on s'est cru autorisé à le contester, à se moquer de ses défaillances passagères, de ses fautes de goût accidentelles. A aucun moment, je ne me suis senti capable de me joindre à ses détracteurs; j'en fus toujours empêché, à la fois par le respect — démodé peut-être — que je porte au génie et par le souvenir d'une expérience que je fis dans les dernières années quarante.

Je me trouvais un jour à la bibliothèque municipale de New York, travaillant sans doute à la préparation d'un de mes cours d'histoire de l'art, quand je m'avisai de jeter un coup d'œil au hasard par-dessus l'épaule d'un lecteur assis près de moi (j'ai toujours pris le plus grand plaisir à cette sorte de voyeurisme intellectuel et j'en ai souvent retiré quelque profit). Mon voisin consultait avec attention un épais volume, bourré de photographies d'assez petit format. J'eus tôt fait d'apprendre qu'il s'agissait là du *Catalogue raisonné* des œuvres de Picasso — celui de Zervos, bien entendu. J'ignorais alors l'existence de ce vaste compendium des idées de Picasso, mais il me fallut peu de temps pour en prendre connaissance.

Deux jours durant, je me penchai sur ce catalogue pour enfin reconnaître, avec une certaine émotion et en même temps un sentiment de triomphe, que c'était bien vrai: Picasso avait tout essayé.

Je l'avais souvent entendu dire, sans toutefois prendre la chose trop au sérieux. Cependant, à travers ces centaines de petites photographies, j'avais acquis la certitude que Picasso avait, en effet, devancé tous les mouvements, y compris le

PICASSO, Masque de femme. Paris. 1907. Bronze. Coll. Mr. and Mrs. Sampson R, Field, New York.





PICASSO. Tête de femme. Tôle peinte. Appartient à l'Artiste.

mouvement expressionniste abstrait qui n'en était encore qu'à ses débuts à New York. C'était probant, parfois même dans un simple croquis, aussi bien que dans une œuvre pleinement achevée. En tout cas, la vérité était là, écrasante, et elle devait s'imprimer à jamais dans mon esprit: *Picasso avait tout essayé*.

J'appris encore qu'on avait déjà expliqué, analysé, commenté amplement toutes les tentatives de Picasso. Si bien que, devenu peu de temps après critique d'une revue d'art, je me suis toujours gardé, en invoquant toutes sortes d'excuses, d'ajouter encore quelque chose à cette littérature déjà si abondante.

Il me faut bien admettre que cette réticence ne m'a jamais quitté. De même que j'ai hésité de nombreuses années avant de me décider enfin à aborder Goethe, dont l'importance m'impressionnait, de même il m'a fallu plusieurs années pour que je cesse d'être effarouché par Picasso; j'ai appris à le voir par étapes successives — seul moyen d'approche efficace, s'agissant d'une personnalité créatrice d'une telle richesse et d'une telle envergure.

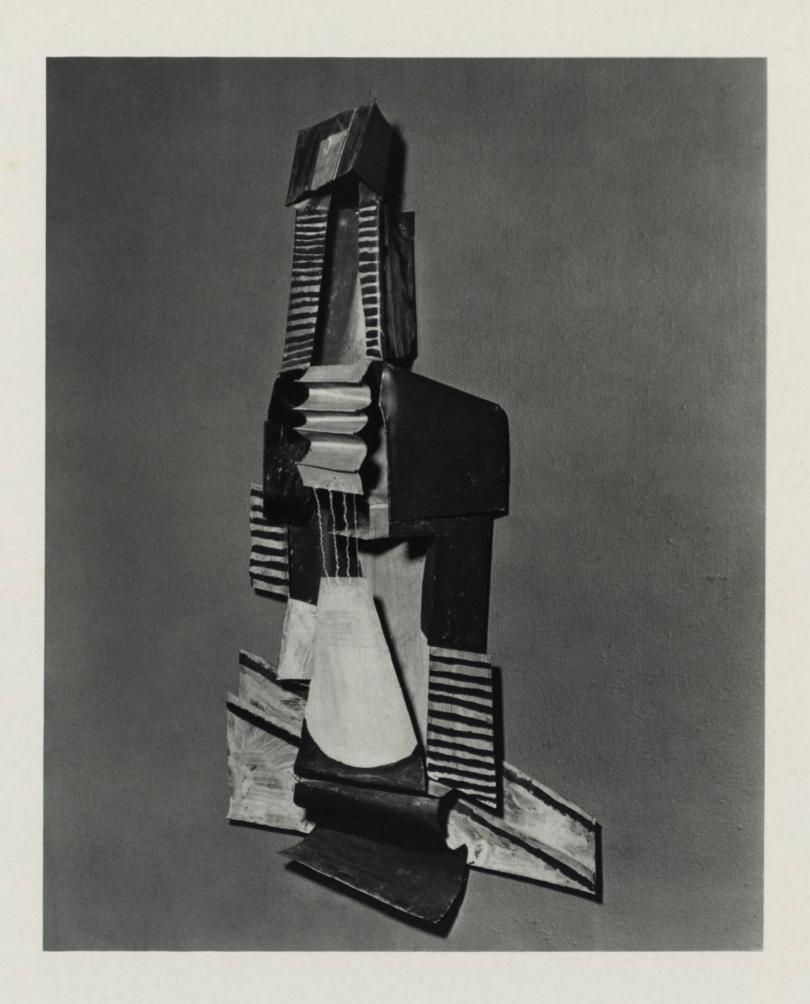
L'exposition de plus de deux cent trente sculptures de Picasso au Museum of Modern Art a renouvelé mon émerveillement en même temps qu'accentué mon désespoir de ne pouvoir parler de Picasso d'une manière qui me satisfasse. L'exposition, présentée avec un goût peu commun par René d'Harnancourt, a révélé, une fois de plus, le maître inquiétant qui a marqué de son génie toutes les recherches artistiques entreprises au cours de ce XX° siècle, où il a laissé aux autres si peu de place.

Certes, j'ai d'abord été frappé par la puissance élémentaire, brutale, qui anime cet homme — une puissance partout présente dans ses œuvres, même celles qui sont le plus empreintes de tendresse ou tout simplement de grâce, comme les femmes en céramique peinte. Je me souviens à ce sujet de propos tenus par Picasso devant Roland Penrose, propos que je n'ai jamais pu oublier et qui me font toujours un peu frémir, même si mon admiration demeure intacte: « Pour faire une colombe, il faut d'abord lui tordre le cou.»

Quel que soit le sens donné par Picasso à ces paroles — qui ne représentent peut-être pour lui rien de plus qu'une boutade —, ses œuvres les plus importantes nous permettent de supposer qu'il a pu se livrer à des actes, même violents, pour se libérer totalement de toute inhibition et de toute convention. Je le crois fort capable de tordre le cou à une colombe.

On a dit que Picasso avait lu Nietzsche dans sa jeunesse. Même s'il n'en est rien, Picasso n'ignore certes pas la doctrine nietzschéenne de la volonté de puissance. Même si sa théorie du droit de l'artiste au mensonge pour atteindre la vérité ne lui fut pas directement inspirée par Nietzsche, il faut admettre que la rencontre entre les deux pensées n'est pas négligeable. L'insistance avec laquelle Nietzsche soutient que la puissance et la liberté s'acquièrent au plus haut degré à travers l'acte de







PICASSO. Instrument de musique. Bois peint. 1914. Appartient à l'Artiste.



PICASSO. Construction en fil métallique, 50 x 41 x 17 cm. 1930. Appartient à l'Artiste.

création artistique, cette insistance suffirait à résumer ce que je considère comme la qualité essentielle de toutes les sculptures de Picasso.

Après avoir ressenti ce premier choc devant la puissance de Picasso, je fus sensible à son absence totale de gêne quand on le surprend en pleine création. Bien que me paraissent plutôt insignifiantes la plupart de ses sculptures les plus extravagantes, je suis prêt à reconnaître que dans de nombreuses œuvres, il a, par instinct tout à fait naturel, élevé au niveau du grand art le simple élément de jeu. Je n'ai jamais été un partisan enthousiaste de la théorie qui veut que l'art soit

un jeu, mais Picasso m'oblige à revoir mon point de vue. Ou du moins à mieux comprendre les conceptions de Schiller sur ce sujet: les sources du jeu et de l'art, disait Schiller, se trouvent dans le trop-plein de l'énergie humaine et « l'homme ne joue que lorsqu'il est un homme, au plein sens du mot, et il n'est vraiment un homme que lorsqu'il joue ». Cette idée de Schiller sur l'art semble viser Picasso et lui seul.

Considérant une fois encore l'exposition dans son ensemble, je fus contraint de me répéter que Picasso avait tout essayé, ou presque tout. Si l'art du XX° siècle a élargi ses conceptions au point





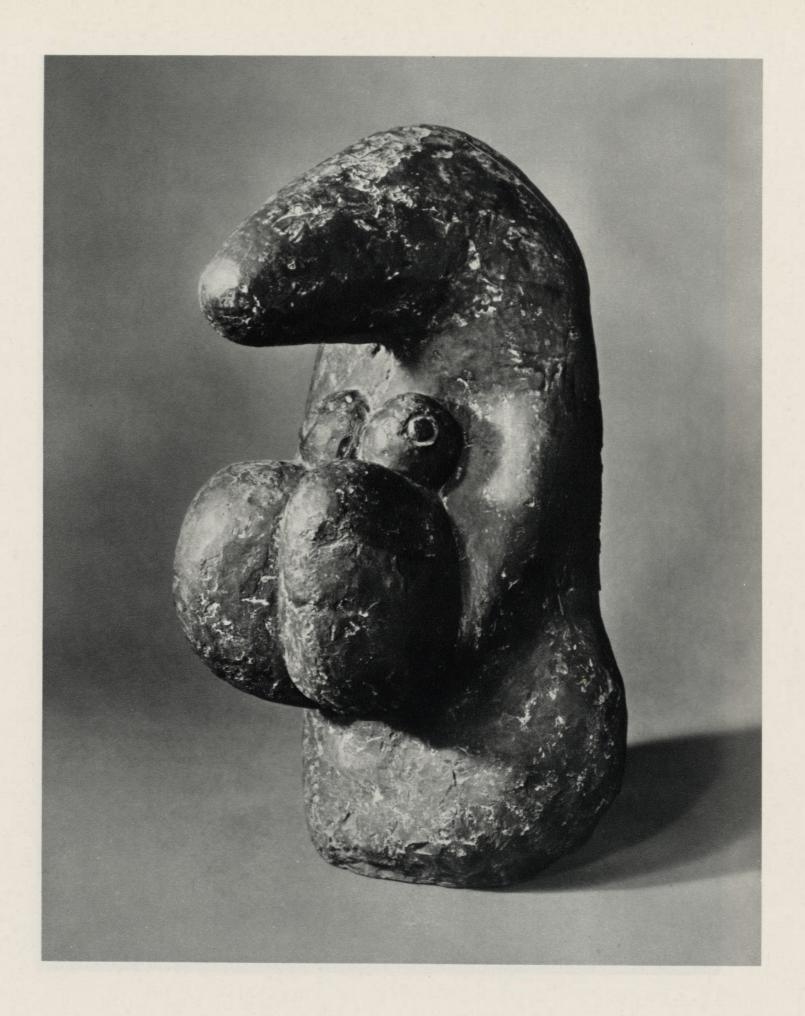
PICASSO. Tête de taureau. Bronze. 32 x 52,5 x 54 cm. Boisgeloup. 1932. Appartient à l'Artiste.

d'admettre une multitude d'espace différents (et Moholy-Nagy, dans ses notes, en a enregistré pas moins de trente-six, depuis l'euclidien et le non-euclidien jusqu'à l'isotrope et le topographique, le fictif, l'hyperbolique, le cristallin et l'éthérique) Picasso était d'instinct ouvert à toutes ces conceptions, ou peu s'en faut. Quoi qu'il en soit, ces œuvres montrent à l'évidence que Picasso sculpteur a expérimenté à peu près toutes les conventions spatiales du XX° siècle en matière de sculpture.

Je rapporterai ceci à titre d'exemple: en 1931, il s'amusa à travailler des moulures de porte, dont la longueur variait entre quinze et soixante centimètres, et à en tirer des personnages représentés dans différentes attitudes. Les formes obtenues sont, bien entendu, allongées et tassées. Mais elles sont sculptées de façon à suggérer le mouvement intérieur (même contradictoire) et à faire valoir leur maigreur. Picasso traduisait ainsi, d'instinct, les pressions considérables que l'espace exerce sur l'être organique (de même qu'il modèle les alvéoles des ruches d'abeilles ou les végétaux) et la

force dynamique du milieu ambiant. Il restait à Giacometti le soin d'articuler définitivement cette forme d'espace sculptural, mais Picasso en avait déjà eu l'idée, parmi tant d'autres.

Les premières constructions offraient pour nous ici un intérêt particulier, car elles n'avaient encore jamais été exposées à New York. Cette série commence par un relief de 1912, en tôle mince, d'une grande beauté, qui représente une guitare, maintenant complètement patinée par la rouille, puis se termine par une œuvre de 1914, qui est la reprise dans des tons plus sombres d'une peinture intitulée « Verre et Dé ». Par son caractère d'étrange métamorphisme, cette dernière œuvre m'a beaucoup intéressé. C'est la transposition exacte d'une peinture en un relief de projections très lisibles, qui est traité en couleur pour rappeler les peintures exécutées par Picasso à la même époque. Sa conviction de pouvoir découper aisément ses tableaux cubistes pour en faire des sculptures semble ici contestable. Cependant, la présence d'un dé, taillé dans du bois, selon une curieuse perspective (presque une anamorphose) et chargé de don-



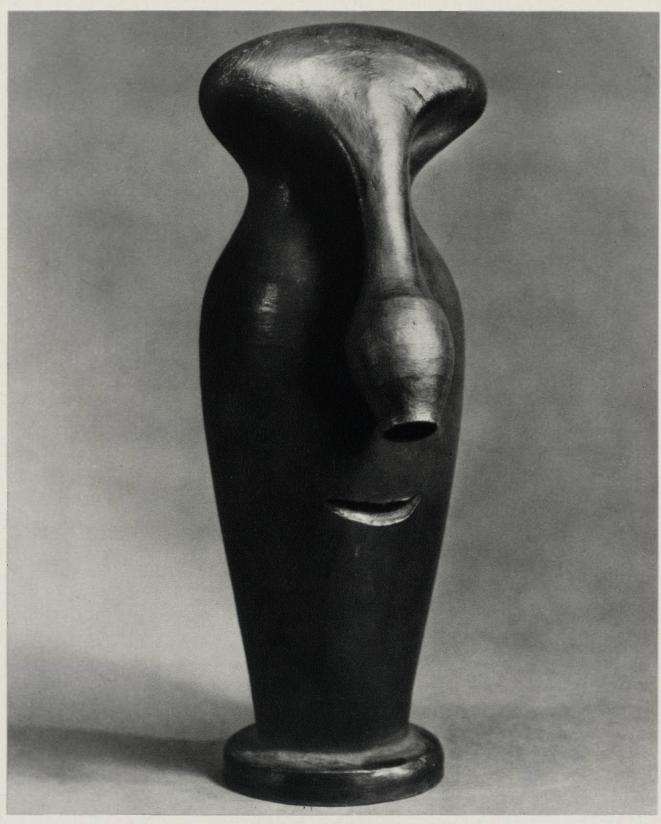
PICASSO. Buste de femme. Bronze. 69 x 60 x 10 cm. Boisgeloup. 1953.



PICASSO. Femme au feuillage. Bronze. 38 x 20 x 27 cm. 1934.



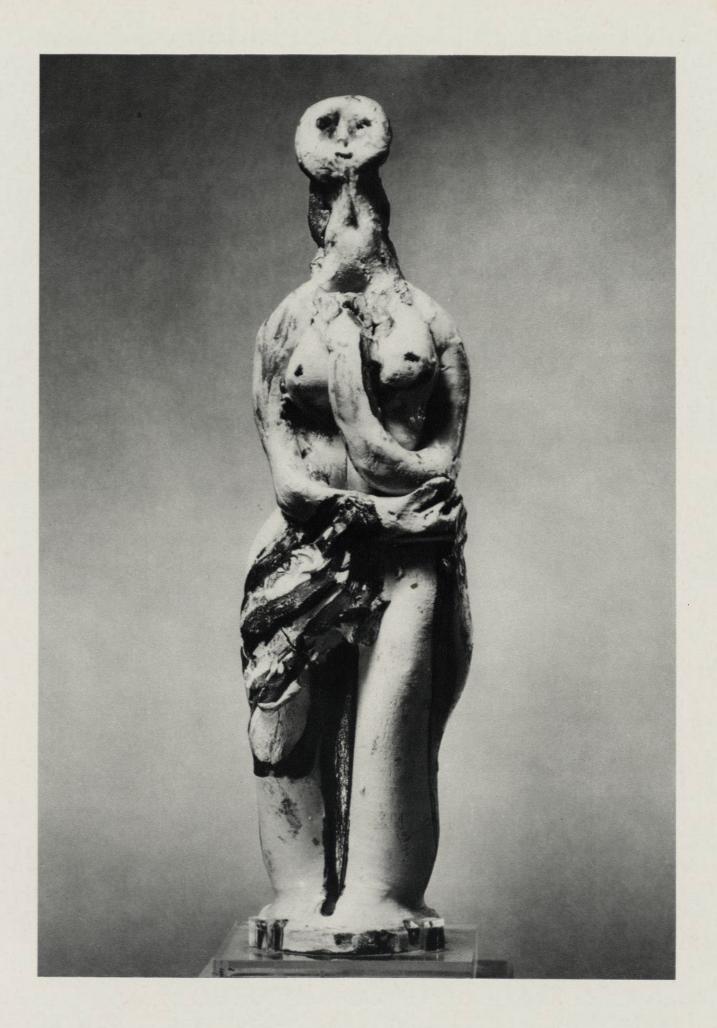
PICASSO. Figure. Bois, métal, ficelle. Haut: 35 cm. 1935.



PICASSO. Vase. Face. Bronze. 1947.

ner une illusion à tendance rétrograde de la profondeur, qu'il renforce encore par la manière dont il peint ce dé, situe la composition dans un domaine intermédiaire qui pour l'époque était unique.

Ce domaine, qu'on est en train d'explorer à fond de nos jours, est tentant pour des fantaisies exaltées et des ambitions suspectes. Les peintres qui, aujourd'hui, font surgir, de leur surface à deux dimensions, certaines formes qu'ils modèlent, aussi bien que les sculpteurs qui peignent sur les surfaces de leurs sculptures en jouant de l'illusion optique, ne font que suivre la voie ouverte par Picasso.



PICASSO. Femme drapée. 1948. Galerie Chalette, New York.



PICASSO. Femme lisant. Bronze peint. 15,5 x 35,5. Vallauris. 1952-1953.

Vu dans le contexte des autres bronzes qui le précèdent, le « Verre d'absinthe », exposé en quasipermanence au Museum of Modern Art, m'apparaît maintenant sous un autre jour. Apollinaire avait coutume de répéter que, selon lui, Boccioni avait été profondément influencé par Picasso. Mais dans le cas précis qui nous occupe et qui est plutôt isolé dans l'œuvre de Picasso, je me demande si ce dernier n'a pas assimilé la leçon d'analyse donnée par Boccioni dans la bouteille exposée, je crois, à Paris, l'année qui précéda l'exécution du « Verre d'absinthe ».

Nous nous sommes accoutumés à le considérer: 1° comme un des premiers exemples d'utilisation, en sculpture, d'objets naturels ou manufacturés; 2° comme un exemple de l'utilisation de la couleur pour travailler la surface de bronze; 3° comme une manifestation de l'humour de Picasso. Il m'apparaît maintenant davantage comme un témoignage de la réceptivité, de l'hyper-sensibilité de Picasso,

de sa faculté de résumer, dans une œuvre unique, et succinctement, tous les leitmotive esthétiques de l'époque.

De toute évidence, Picasso a repris des théories élaborées avant lui par d'autres artistes et les a réalisées. Sa construction en fil de fer de 1928 ouvre une voie nouvelle que d'autres artistes, désireux d'abandonner les volumes pleins traditionnels, pourront emprunter. En approfondissant les idées de Gonzales en matière de soudure — dans ses compositions musclées, robustes et amusantes des premières années trente, telles que « Femme dans un jardin » -, il devait inspirer une génération tout entière, et en particulier David Smith. A ce propos, l'intérêt constant que manifeste Picasso pour l'art d'autres cultures est également sensible dans sa « Tête de Femme » de 1931, composition en fer soudé où se combinent un objet manufacturé (un tamis) et une soudure linéaire posée sur un socle fait de trois jambes aux genoux



PICASSO. La chouette en colère. Bronze. 27 x 22 x 28 cm. Vallauris. 1953.

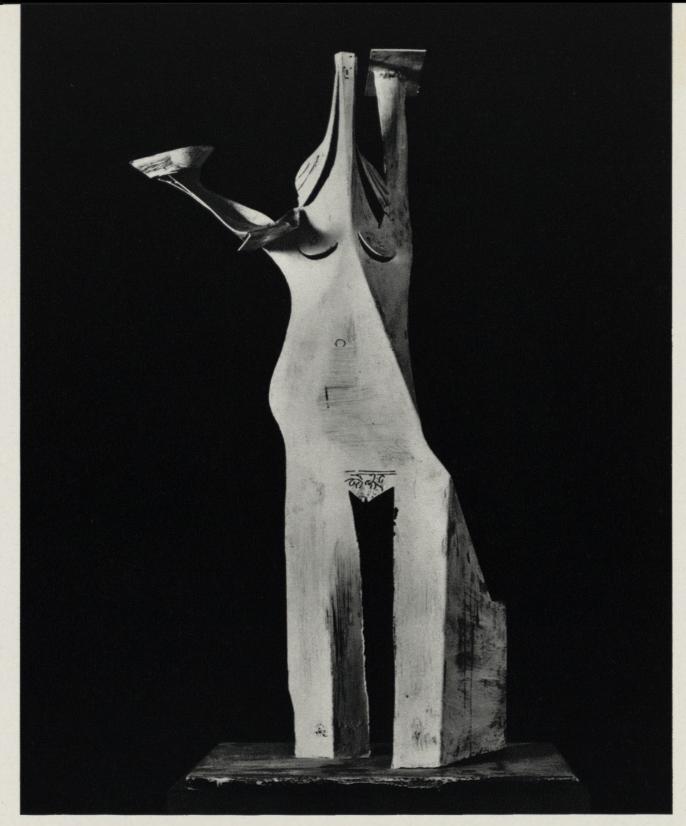
pliés, qui rappelle directement plusieurs sculptures Bambara.

Pour ce qui est de ces monumentales têtes de femmes des années 1931 et 1932, tant d'éloges leur ont déjà été prodigués que je juge inutile d'y ajouter les miens. Je fus particulièrement impressionné par les plus fantastiques et les plus terrifiantes d'entre elles, comme ce « Buste de femme » de 1932, à la trompe de tamanoir, aux yeux et aux seins équivoques, qui se dresse avec une grande solennité et la présence magique de quelque fétiche primitif. L'œuvre de Picasso, et en particulier sa sculpture, a tiré grand profit du surréalisme.

Ce fut vers la même époque qu'il tint, avec le plus grand naturel, de simples propos que ses nombreux fidèles, et en particulier les plus jeunes, attentifs à son évolution, prirent comme une sorte de mot d'ordre: « Quand vous travaillez, dit Picasso, vous ne savez pas ce que vous allez faire. Ce n'est pas de l'indécision; mais le fait est que

l'œuvre change dans le cours du travail.» Un tel état d'esprit a, incontestablement, marqué le développement de la sculpture américaine, tout autant sans doute que celui de la sculpture européenne.

Cette disposition d'esprit procède évidemment, d'une façon directe, de la personnalité immuable de Picasso, personnalité qui se laisse déjà deviner dans son adolescence. Elle lui a permis d'aborder des thèmes que les autres croyaient interdits à l'artiste qui se veut « moderne ». Elle lui a permis, par exemple, d'étudier à fond le taureau, dans tous les détails de son anatomie, et de donner une forme, plutôt qu'à sa masse propre, à l'esprit et à la puissance du taureau. Dans une admirable tête de taure, datant de 1932, et dans un extraordinaire portrait d'un taureau à poils hérissés, exécuté en bronze en 1957, Picasso montre sa grande faculté de participation et son besoin d'exprimer, de façon animiste, sa compréhension des animaux.



PICASSO. Femme à la sébile. Tôle découpée, pliée et peinte. 114 x 58 cm. Cannes. 1961.

Inutile d'ajouter que les nombreuses chouettes, les colombes, les poules et les chèvres en sont les meilleurs témoignages.

Roland Penrose, pour qui les premières constructions de Picasso sont à l'origine de la conception moderne de la sculpture, construite dans l'espace et non pas modelée, demande, à juste titre, au *Poète assassiné* d'Apollinaire d'exprimer l'originalité des premières conceptions spatiales de Picasso. Il nous rappelle que l'Oiseau du Bénin se rend au bois de Meudon pour ériger un monument

au poète assassiné, en creusant un trou grandeur nature, dont il sculptera la paroi à l'image du poète, « de telle sorte que le vide ait la forme de Croniamantal, et que le trou soit occupé par son fantôme ».

On peut fort bien imaginer que les trous qui pourraient se présenter dans l'histoire de l'art du XX° siècle seraient vite comblés par le fantôme de Picasso.

(octobre 1967 - janvier 1968)

DORE ASHTON.

## Les Muses inquiétantes

TORINO GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA

par Giuseppe Marchiori

Les Muses inquiétantes, l'œuvre de De Chirico, étaient parties pour l'Amérique avec la collection milanaise Mattioli, laissant un titre particulièrement heureux à l'exposition organisée par Carluccio au Musée d'Art Moderne de Turin, en collaboration avec « les Amis turinois de l'Art contemporain », et confiant au petit tableau de Dali, Femme à tête de rose - seule toile représentant la collection Mattioli — la charge de les remplacer. Charge bien lourde en vérité, mais nécessaire à l'indispensable distinction entre l'art métaphysi-

que et son interprétation « liberty » sur le mode surréaliste.

Il y a, comme chacun le sait, un surréalisme de stricte observance, basé sur l'automatisme révélateur (avec l'aide de Freud) des vérités profondes du rêve et qui permet d'opérer « un reclassement des valeurs lyriques et de proposer une clé (...) capable d'ouvrir cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme (...) ».(1) Ce surréalisme, « mode de création d'un mythe collectif », devait se concilier avec « le mouvement beaucoup plus gé-

FÜSSLI. Hercule délivrant Prométhée. Lavis. 38 x 29,5 cm. Zurich, Kunsthaus.





GIORGIO DE CHIRICO. Méditation matinale. 1912. Coll. R. Jucker, Milan.

néral de libération de l'homme qui tend d'abord à la modification fondamentale de la forme bourgeoise de propriété ».(2) C'est-à-dire qu'il tendait à la révolution, selon la logique du marxisme le plus orthodoxe. En 1932, en effet, Breton écrivait: «"Transformer le monde" a dit Marx: "changer la vie" a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.» (3)

Ce qui est certain, c'est que le surréalisme, condamné par Ehrenbourg parce qu'aucun de ses adhérents n'avait fait la Révolution sur les barricades, avait ouvert une voie vraiment révolutionnaire à cette exploration de l'inconnu qui pouvait se faire au moyen de la « représentation mentale », « le seul domaine exploitable par l'artiste ». (4)

« Les créations apparemment les plus libres des peintres surréalistes ne peuvent naturellement venir au jour que moyennant le retour par eux à des « restes visuels » provenant de la perception externe » (5), déclare Breton. Et encore: « Tout l'effort technique du surréalisme, de ses origines à ce jour, a-t-il consisté à multiplier les voies de pénétration des couches les plus profondes du mental. Je dis qu'il faut être voyant, se faire

voyant: il ne s'est agi pour nous que de découvrir les moyens de mettre en application ce mot d'ordre de Rimbaud. Au premier rang de ceux de ces moyens dont l'efficacité a été ces dernières années pleinement éprouvée figurent l'automatisme psychique sous toutes ses formes (au peintre s'offre un monde de possibilités qui va de l'abandon pur et simple à l'impulsion graphique jusqu'à la fixation en trompe-l'œil des images de rêve) ainsi que l'activité paranoïaque-critique définie par Salvador Dali: "méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes".» (6)

Malheureusement, dans ce recours aux « résidus visuels de la perception externe », les images du rêve sont bien souvent représentées par le plus absurde « trompe-l'œil », digne de l'art pompier des peintres de Salons, des Meissonier et des Bouguereau. (Dali n'a-t-il pas été défini le Meissonier de l'inconscient?)

La mise en scène théâtrale de Dali, dans le petit tableau cité, avec ses deux femmes gesticulantes, telles des divas 1900, séparées par un fauteuil avec

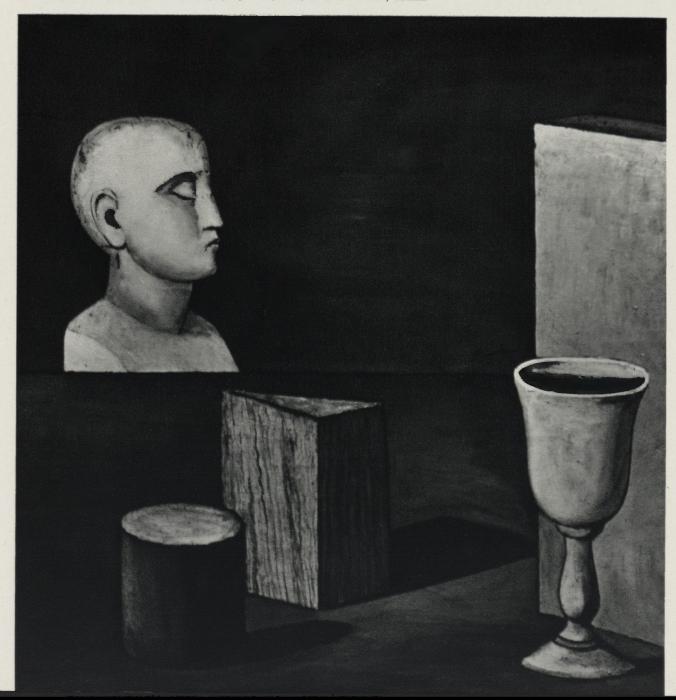
un bras et trois pieds dans le style « Métropolitain », avec sur la droite, une tête de lion dont la crinière est remplacée par un groupe de cyprès funèbre dans le goût de Böcklin, cette mise en scène répète le schéma de la composition des Muses inquiétantes sans en posséder la structure quattrocentesque; celle-ci, chez De Chirico, comme un souvenir inconscient, impose une signification métaphysique aux mannequins et aux objets, sur le fond du Château des Este, dans un espace qui, malgré les apparences illogiques, les conditionne, les ramène sur le plan d'une vérité poétique riche de mystère. De Chirico disait que l'œuvre était née « dans les profondeurs les plus reculées de son être » et ajoutait: « Ce que j'écoute ne vaut rien: il n'y a que ce que mes yeux voient ouverts et plus encore fermés.» (7)

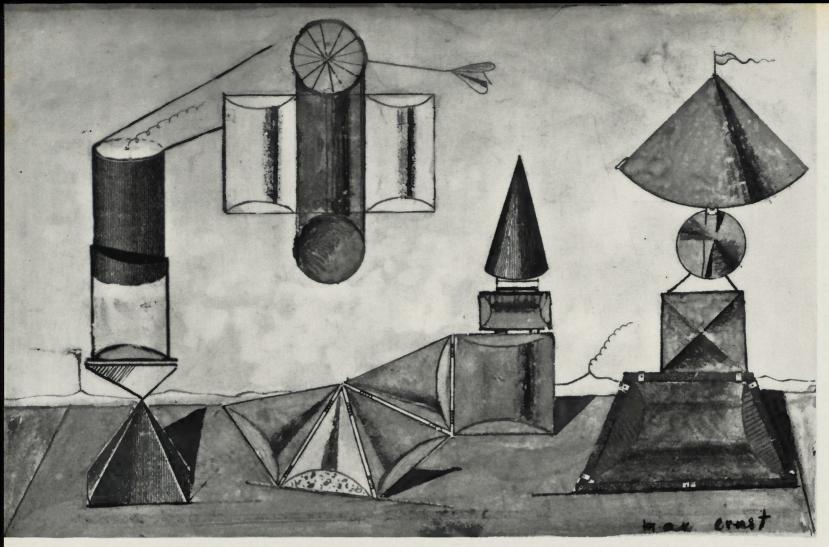
Pour arriver à une telle intensité de l'image, De Chirico affirmait qu'il fallait avant tout libérer « l'art de tout ce qu'il contient de connu jusqu'à présent, tout sujet, toute idée, toute pensée, tout symbole doit être mis de côté ».(8)

Malgré la dette que Dali a contractée envers De Chirico, les origines et la formation culturelles des deux artistes sont complètement différentes. Mais il y a chez tous deux un goût de la théâtralité qui assume, chez De Chirico, des caractères typiquement classiques, transmis, dans certaines évocations mystérieuses, à Delvaux, en particulier dans la scène lunaire et froide de *l'Echo* (1943), et qui, chez Dali, se colore d'un sadisme baroque, orné et funèbre.

La préhistoire de la métaphysique du De Chirico de la période ferraraise se trouve dans l'Enigme de l'oracle (1910), dans la Méditation matinale, scènes de théâtre classique encore, qui seront suivies des « typiques » prophéties surréalistes comme l'Incertitude du poète (1913), la Tour rose, le Rêve du poète (1914) ou Mystère et mélancolie d'une rue (1914). L'imagination du peintre connaît alors le moment heureux de la clairvoyance: l'invisible devient visible, toujours dans un climat d'attente inquiète, dans l'immobilité extratemporelle des choses.

CARLO CARRÀ. Nature morte métaphysique, 50,5 x 45,5 cm, Coll, Jesi, Milan.





MAX ERNST. 2 holoëder sulfate... Collage. 1919. 16,5 x 11 cm. Coll. Mautino, Turin.

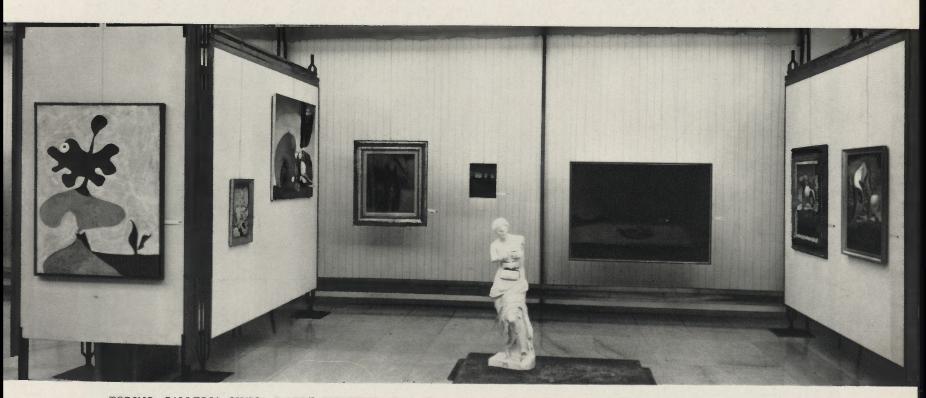
De Chirico est au centre de cette exposition: il est le deus ex machina d'un « spectacle » qui semble organisé seulement pour lui. Ne disons pas qu'il ne le mérite pas, du moins jusqu'en 1919, c'est-à-dire pendant presque dix ans d'une activité singulière, unique, indépendante de tous les mouvements contemporains de l'avant-garde européenne. Certains tableaux de Böcklin révèlent les sympathies audacieuses de De Chirico pour un interprète aussi vigoureux des classiques mythes marins et sylvestres et pour l'évocateur romantique de villas solitaires gardées par des rideaux de cyprès funèbres où passent d'orageuses musiques wagnériennes. Entre Ulysse et Calypso (1883) de Böcklin et l'Enigme de l'oracle (1910) de De Chirico il y a un rapport évident mais limité à cette période présurréaliste qui vit le peintre italien s'affirmer dans une indépendance totale, parmi les grandes aventures contemporaines du futurisme et du cubisme, de l'expressionnisme et du suprématisme. Mais Böcklin n'est pas pour autant un précurseur du surréalisme, pas plus que ne le sont (il faudrait plutôt les situer dans la veine de l'«art fantastique») un Füssli, illustrateur romantique, tendant à la nécrophilie, du roman noir, des passions hystériques des héroïnes infortunées d'Ann Radcliffe; un Gustave Moreau, créateur de mythes ambigus dans un langage symboliste, avec un écho

du colorisme somptueux de Delacroix ou un Odilon Redon, interprète, dans ses dessins et ses gravures, des univers sombres et tourmentés de Poe et de Baudelaire, et peintre aux subtiles tonalités orientales, à rapprocher des Nabis.

On mesure mieux encore ce qui sépare la peinture métaphysique de De Chirico des principes du surréalisme en considérant les œuvres de Carrà, surtout la Muse métaphysique et la Chambre enchantée et celles, — avec mannequins et bouteilles —, de Giorgio Morandi. S'il est juste de chercher l'origine de ces mannequins chez De Chirico, leur multiplication a toujours lieu dans l'esprit d'une interprétation métaphysique qui aboutit, avec Morandi, à un sévère embaumement néoclassique, un purisme situé à mille lieues de l'irrationalité surréaliste, sans aucune possibilité de rencontre avec cette poétique, en dépit de la grave protection des Muses inquiétantes.

Celui qui est à sa vraie place est Alberto Savinio, un des rares authentiques artistes de l'avant-garde italienne, trop souvent oublié ou relégué à l'ombre du grand frère, De Chirico.

Après les places romaines et les mannequins archéologiques, les meubles abandonnés dans les vallées et les Dioscures, après les chevaux et les gladiateurs, dans la décennie qui suit la *Nature morte évangélique* et *les Poissons sacrés*, De Chi-



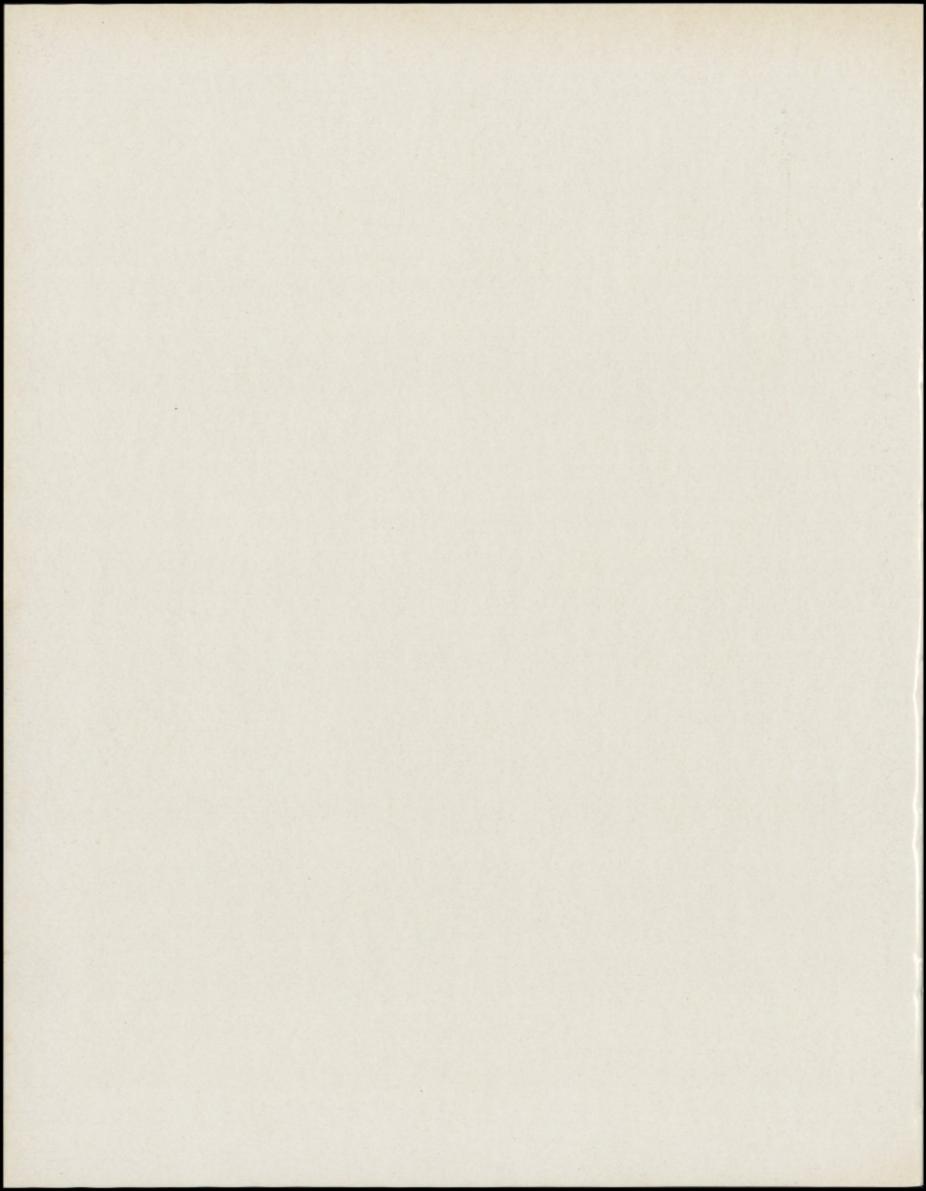
TORINO. GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA. Une salle de l'exposition Le Muse Inquietanti.



MIRÓ. Personnage. 1925. Peinture. 97 x 130 cm. Coll. Pierre Janlet, Bruxelles.



MAX ERNST. L'habillement de la mariée. 1940. Peinture sur bois. 96 x 130 cm. Coll. Peggy Guggenheim, Venise.



rico, qui se sentait plus que jamais attiré par le problème du métier et de la *qualité* picturale, retrouva pour un moment la veine inventive de ses années les meilleures dans *le Nageur mystérieux* (1933).

La série de ses « bains mystérieux » est proche, par la transposition fantastique et la qualité du style, des rêves littéraires de Savinio, de ses « assemblages » d'éléments picturaux chiriquiens avec hiboux, chouettes et fauconneaux; des personnages à tête d'oie ou d'oiseaux de nuit resurgis des contes fantastiques et des bestiaires de Grandville. Les mythes et les souvenirs classiques sont souvent le prétexte à d'ironiques exercices de dessin académique ou donnent lieu à des figurations où les caractères et les dimensions des personnages d'histoires absurdes sont faussés par amour de l'irréalité et pour des raisons symboliques.

Pour Savinio la peinture est évasion hors du présent dans des récits à la moralité ironique ou amère; c'est le refus des conventions du temps; c'est la liberté conquise afin de nier jusqu'à son temps le plus vrai, celui de Munich ou de Paris. Savinio aurait peut-être ouvert avec la clé des songes ce monde intérieur peuplé de fantômes cruels ou enfantins, mais la discrétion le retenait au bord du sarcasme ou de la satire et il se dissi-

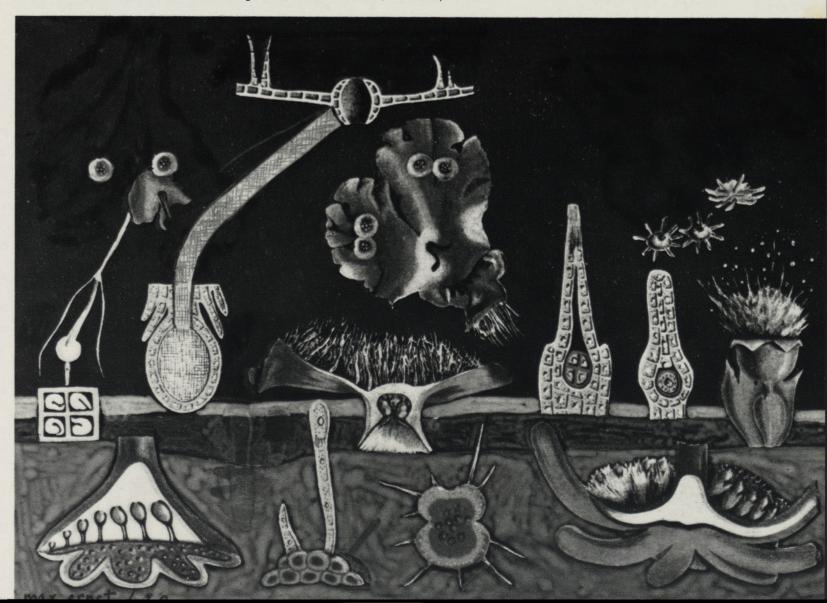
mulait encore une fois, secret pour les autres et pour lui-même.

Peut-on placer aux côtés de Savinio *la Lampe* (1921) de Sironi, une de ses meilleures peintures, de caractère expressionniste? Et peut-on dire vraiment que Scipione fut surréaliste parce qu'il lisait *les Chants de Maldoror* avec Ungaretti?

Italo Cremona, lui non plus, n'est pas un vrai surréaliste. Sa *Fenêtre* est un hommage à Meryon, aux Romantiques français, à l'art fantastique, qui lui est particulièrement cher, de Bresdin à Redon, de Moreau à Beardsley, jusqu'à Kubin.

Si l'on a insisté un peu sur les choix qui ont élargi le domaine du surréalisme en peinture, il faut revenir aux faits les plus connus, les mieux étudiés, des immédiats précurseurs dadaïstes (Duchamp, Picabia, Arp) et au cas de deux indépendants, Klee et Schwitters: le premier à la formation complexe et inclassifiable; le second, avec les «Merz», tourné vers des suggestions typiquement dadaïstes. Le nihilisme dadaïste, antibourgeois, chargé d'un humour et d'une hilarité qui venaient rompre jusqu'au charme magique des constructions cubistes, avait indiqué un mode extrême de liberté spirituelle en procédant à la démolition systématique des conventions culturelles et morales d'une société en marche vers la guerre et vers sa désagrégation totale.

MAX ERNST. Sans titre. Gouache et collage. 1920, 18 x 114 cm. Coll. Ramboldi, Turin.





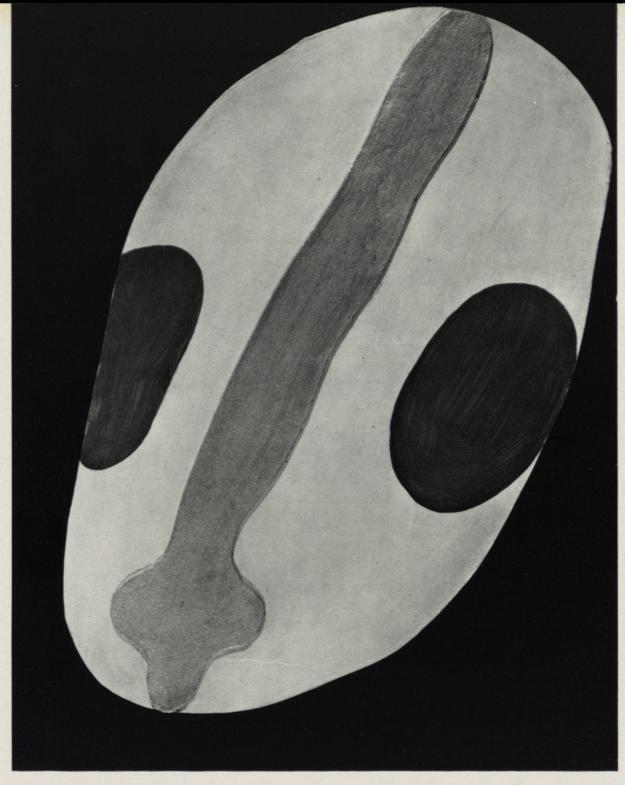
MAX ERNST. Vision provoquée par une corde... 1927. 33 x 41 cm. Coll. Simone Collinet, Paris.



MAX ERNST. Jardin gobe-avions, 1935, 81 x 65 cm, Coll. Dypréau, Bruxelles.

L'apparition presque simultanée de deux animateurs tels que Marcel Duchamp et Picabia préparait le terrain à la naissance de Dada. Duchamp anticipait d'un demi-siècle les nouveautés des années soixante. Arp venait ensuite, avec son visage lunaire, ses inventions verbales, ses formes pures, élémentaires, calquées idéalement sur les objets les plus communs, auxquels personne n'aurait su donner la valeur d'une révélation esthétique, avec ses reliefs de bois, peints de couleurs lumineuses, avec le bonheur enjoué de son âme libre de poète, — il venait angéliquement détruire les lieux communs usés d'une culture et d'une civilisation.

Schwitters parvient au même degré d'intensité poétique avec ses collages de choses au rebut métamorphosées, comme les matières les plus humbles, en compositions ou en reliefs: dans la révélation la plus authentique des possibilités d'expression contenues dans la réalité physique d'un ticket de tram, d'un morceau de papier d'emballage, d'une étiquette, d'un fragment de fer ou de bois. Entre les mains de Schwitters tout se transforme en une nouvelle matière, picturale ou plastique, opposée, comme celle de Klee, à la minutieuse description des rêves et de toutes les allégories surréalistes.



ARP. Nez-joues. Collage sur carton léger. 1924-25. 36 x 46 cm. Coll. Graindorge.

Les « virtuoses » du récit onirique arrivent à ne rien cacher, à mettre en lumière, avec une objectivité impitoyable, jusqu'aux détails les plus insignifiants. Dali et Tanguy, Delvaux et Magritte, Leonor Fini et Dorothea Tanning, et même, dans certains cas, Max Ernst, sont de ceux-là.

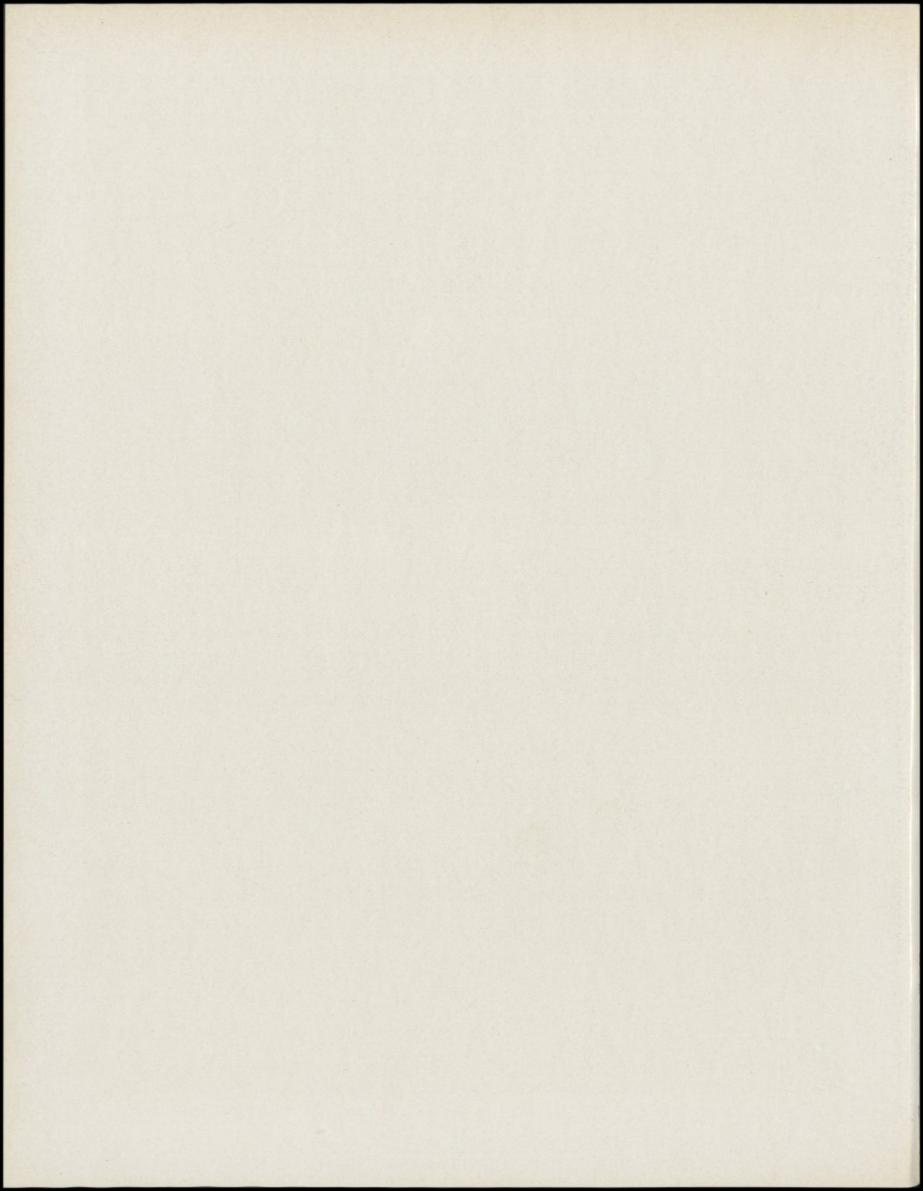
Ernst a expérimenté toutes les techniques, des frottages aux polymatériaux, du papier collé aux compositions de bois et de métal peints, des tempera aux huiles, des aquarelles aux encres de Chine, des forêts, imitées plus tard par Oelze, aux découpures de gravures du XIX° siècle, des cages aux sculptures et aux masques archaïques. Ernst est le plus grand et le plus vrai créateur de « mys-

tères » surréalistes, mû par une inépuisable imagination romantique qui évoque des univers inconnus ou des images d'outre-monde, des présences angoissantes à la limite d'une réalité qui apparaît toujours plus incompréhensible, inhumaine, réglée seulement par les lois du hasard.

Ernst est le miroir même d'une précieuse culture ésotérique, vécue jour après jour, passée à travers les expériences les plus vitales ou les plus ironiques, les expressions multiformes qui vont du *Projet de manifeste* (1920) au *Portrait d'Yves Tanguy* (1948). Ernst nous a reproposé, spécialement dans *l'Antipape* et dans *l'Habillement de la mariée*, la surréalité délirante de Grünewald et des *Tenta-*



SALVADOR DALI. Femme à la tête de rose. 1957. Huile sur carton. 27 x 35 cm. Kunsthaus, Zurich.





MIRO. Baigneuse. 1924. 92 x 72 cm. Coll. Michel Leiris, Paris.

tions de saint Antoine, qui sont les archétypes fantastiques de sa vision.

Ce sont des mondes « disloqués » qui comprennent, outre les variations infinies de Max Ernst, les déserts pétrifiés de Tanguy, avec leurs innombrables formes de pierres et d'os polis par les eaux et le temps (et qui constituent un des plus vastes répertoires d'idées plastiques de la sculpture moderne, de Picasso et Giacometti à Moore) et les aventures gélatineuses des personnages en celluloïd de Dali, décrits, eux aussi, avec la mémoire objective la plus lucide.

Chez Miró, il y a un temps plus reculé et non mesurable (et cela aussi réconforte) dans les nostalgies de l'enfance (qui pourrait être l'enfance du monde), — avec les signes, les astres, les symboles, les figures d'une mythologie originelle, qui parfois semblent même anticiper la graphie des fables des dessins animés. Ce sont des constellations de fusées, de flammes, de tiges, de cœurs, de mains, d'araignées, d'homoncules, de vers, de poissons: ce sont les rapports que Miró établit avec les

espaces célestes, peuplés de confessions, de symboles amoureux, d'annonces naïves et d'interrogations du futur.

Chez Miró pas d'alarme, mais l'abandon à une iconographie magique, projetée de la terre dont elle est née sur le miroir des cieux et qui induit aux contemplations sereines, aux idées de bonheur, car le monde de Miró est un monde qui ignore les cauchemars de Füssli, les obsessions érotiques de Delvaux, les associations d'objets symboliques de Magritte (l'extraordinaire invention du cercueil de Madame Récamier) ou les figurations à la sexualité ambiguë de Balthus.

C'est l'autre visage d'un surréalisme qui, sans contestations inquiétantes, construit un espace irrationnel où passent les rêves des solitaires, comme sur un écran poétique; les rêves qui content par symboles des histoires de vies secrètes. Aussi est-il juste de rapprocher Licini de Miró, à cause des dettes que le peintre italien a contractées envers le Catalan, mais il y a en Licini une volonté égale et singulière d'évasion dans l'infini et dans



SAVINIO, Neptune, 1930, 52,5 x 46,5 cm. Coll. particulière.

le vide des nuits hors du temps, sur les collines sauvages balayées par le vent — une volonté désespérée de solitude, dans la contemplation d'un firmament « privé » qu'il faut interpréter comme une fuite hors des enfers terrestres menant, dans une escalade amoureuse, vers un ciel moins angoissant.

Plus tard, Gorky a puisé aussi à ces sources des inspirations nouvelles, plus pénétrantes, plus profondes, après des variations formalistes sur des thèmes picassiens.

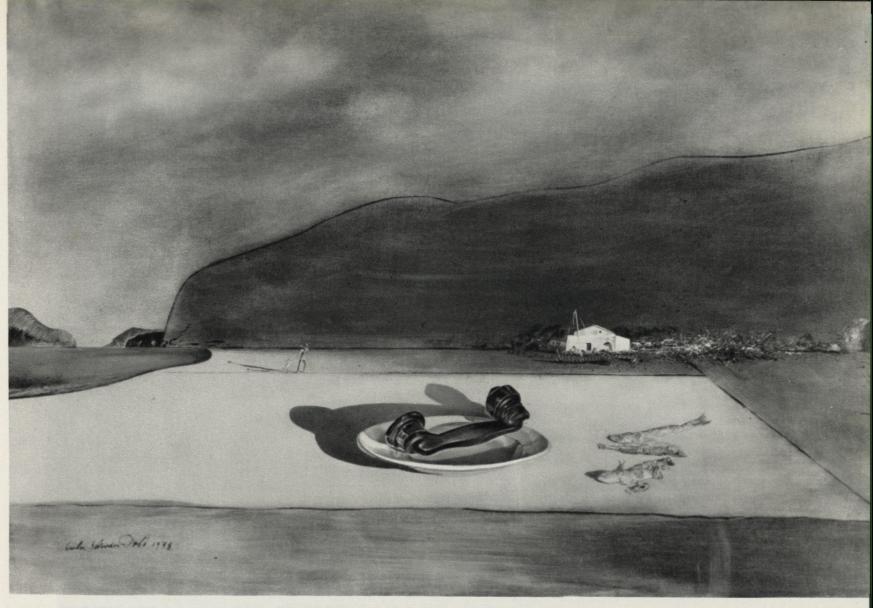
Et Matta? Sa curiosité tend à une interprétation de science fiction du monde actuel, dans un espace terrestre qu'il multiplie avec l'ingénuité d'un visionnaire dont la foi intrépide croit en l'imagination involontaire des plus audacieuses conquêtes de la technologie moderne.

Nous n'avons pu parler des objets géniaux inventés par Giacometti dans sa période surréaliste la plus vivante, ni de la candeur culturelle de Brauner, ni des spectres de Lam, ni des unions de l'avant-garde et de la traditions tentées par Masson avec tant de bonheur, ni des expériences bizarres de Dominguez: ce sont des faits connus dans un panorama qu'il faut resserrer plutôt qu'élargir et où, justement, nous avons voulu souligner les traits moins bien connus.

Il y a aussi, omniprésente, la figure mythique de Picasso, symbole du temps des avant-gardes historiques et des évolutions ultérieures, mais son surréalisme est toujours une *autre chose*, indépendante des méthodes et des classifications.

« L'ombre du crépuscule » est une ombre malade de folie et de désespoir qui s'étend du roman noir de Füssli au roman sadique de Bacon, dans une continuité fantastique qui touche le musée des horreurs (feintes et réelles) et n'effeure même pas l'art d'avant-garde.

Un monde en proie aux angoisses et aux inquiétudes, troublé par des annonces prophétiques, a trouvé dans le surréalisme la liberté de se reconnaître et de se dépasser, dans une autocritique continuelle. Tous les artistes modernes, directement ou non, doivent quelque chose à l'expérience



SALVADOR DALI. Violettes impériales. 1938. 150 x 97,5 cm. New York, Museum of Modern Art.

surréaliste. Beaucoup l'oublient ou, comme De Chirico, l'ont oublié dès l'époque de la polémique avec Breton.

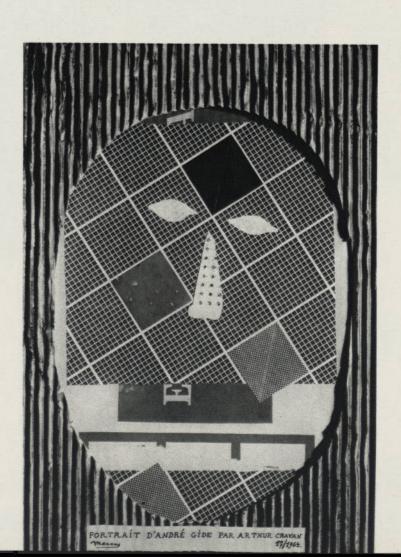
Non, nous n'aurions pas voulu voir Bacon, en costume de surréaliste, tirer le rideau!

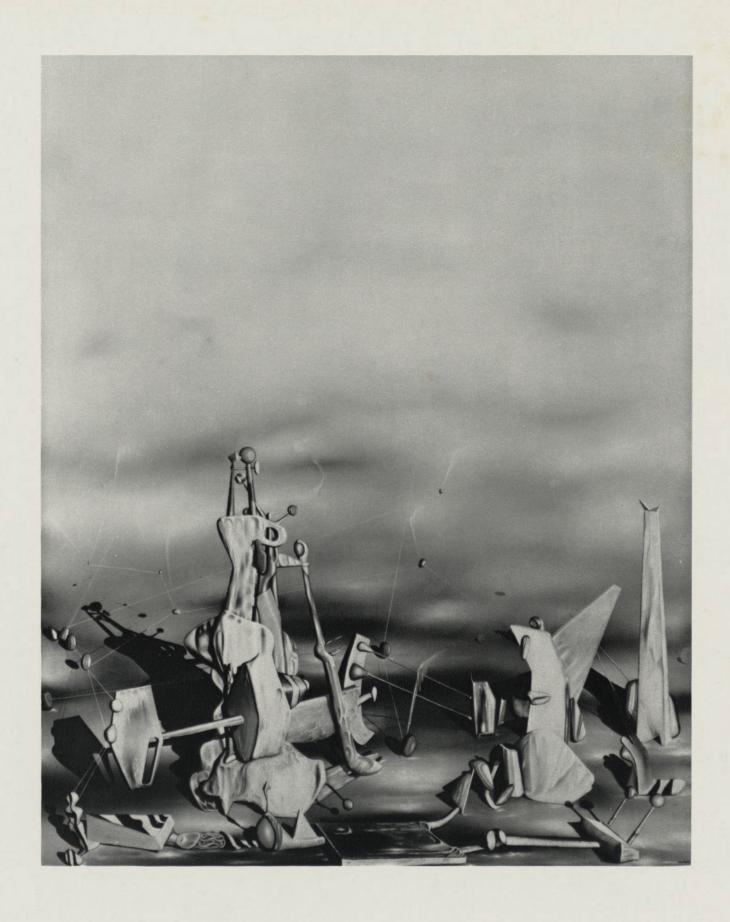
GIUSEPPE MARCHIORI.

(Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, nov. 1967janvier 1968)

- (1) A. Breton, Les manifestes du Surréalisme, Paris, 1962, p. 195.
- (2) Ibidem, p. 243.
- (3) Ibidem, p. 279.
- (4) Ibidem, p. 327.
- (5) Íbidem, p. 327.
- (6) Ibidem, p. 328.
- (7) A. Breton, Le Surréalisme et la peinture. New York, 1945, p. 46.
- (8) Ibidem, p. 46.

E.L.T. MESENS. Portrait d'André Gide par Arthur Craver





BERLIN KUNSTVEREIN

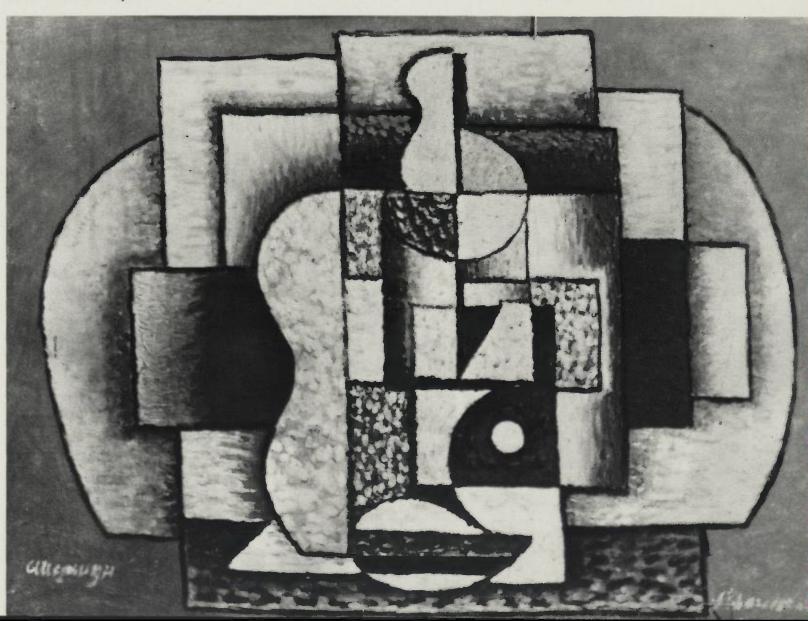
## L'avant-garde russe avant le Bauhaus

par A. Nakov

L'avant-garde russe des années 1910, ce vaste continent artistique que durant de longues décennies les gardiens de néfastes doctrines socio-artistiques ont voulu ensevelir dans le silence et l'oubli, émerge lentement, dans la lumière toujours rayonnante qui fut celle d'un siècle nouveau de l'esprit créateur.

A l'époque des enthousiasmes, souvent intuitifs, où l'on « découvrait », dans les années cinquante, de trop nombreux « précurseurs », succède celle d'une vraie découverte, peut-être moins spectaculaire dans l'immédiat, mais plus assurée dans sa démarche, et qui conduit graduellement à une connaissance plus complète. Notre raison nous le disait depuis longtemps: Kandinsky, Malevitch et Tatline ne pouvaient être des étoiles solitaires au

CHARCHOUNE. Composition.





GONTCHAROVA. Le miroir. 1908. 89 x 67 cm.

pays du sommeil. Grâce aux recherches patientes de Camilla Gray dans son livre Russian Art: The Great Experience, nous avons pu sentir vivre tout un monde (encore inexploré pour nous) d'idées artistiques, celui de ces maîtres de toute une école à penser dans l'art du XX° siècle, dont l'action s'est fait sentir dans les brillants prolongements du Bauhaus ou dans les reflets atténués des écoles slaves et scandinaves.

Les expositions de Francfort, Paris, Berlin 1961 et celle de la « Galleria del Levante » en 1964 avaient préparé le terrain, celle de Berlin 1967 répand enfin une lumière magistrale. Pour la première fois depuis le mémorable Salon berlinois de 1922, nous avons pu faire concrètement le tour d'horizon d'une aventure intellectuelle sans pareille dans l'histoire de l'art de notre civilisation. Cette « extrême limite de la sagesse, que le public baptise Folie » (Cocteau), s'est révélée à nos yeux dans toute la rigueur d'une pensée « construite » jusqu'aux limites absolues de l'horizon spirituel

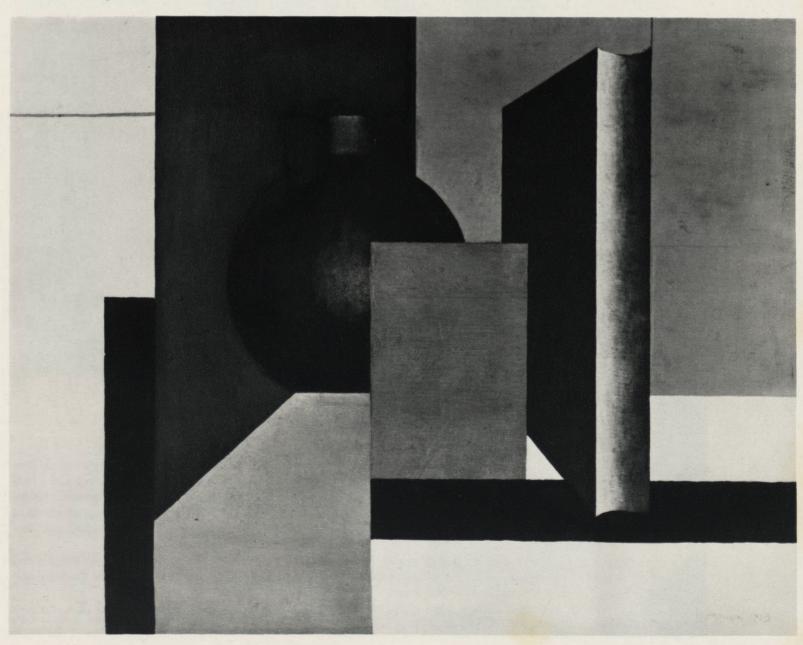
de l'époque. Grâce aux 285 peintures, sculptures projets d'architecture, maquettes pour décors de théâtre et documents, nous avons vu le contrepoint plastique de cette pensée révolutionnaire qui « ébranla le monde » en 1917. Dans les salles de l'« Akademie der Künste » nous avons pu prendre pleinement conscience de la large base de cet art nouveau qui, « sous la dictature du Prolétariat, parti du plus incompréhensible de la poésie, de la forme dernière de l'art-pour-quelques-uns, aboutit à la plus éclatante illustration contemporaine de ce que peut être l'art pour les masses, cette chose magnifique et incompréhensivement décriée ».

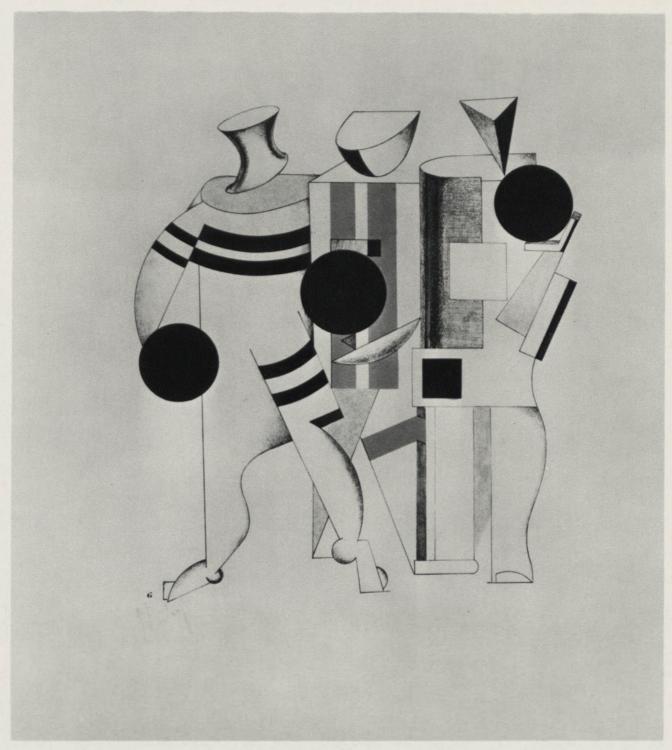
Dans ce vaste panorama, rassemblant pour la première fois les œuvres de 44 protagonistes de l'art optique et de l'art mécanique, si tardivement redécouverts aux dernières Biennales de Venise et de Sao Paolo, l'accent était mis sur les mouvements constructivistes de Moscou, les deux points cardinaux étant représentés par le « suprématisme » de Casimir Malevitch (44 œuvres provenant

pour une grande part du Stedelijk Museum d'Amsterdam) et le « fonctionnalisme » (PROUN, ainsi qu'il le désignait lui-même) de El Lissitzky (40 numéros au catalogue, grâce à l'importante contribution du Musée d'Eindhoven). La nouveauté de l'exposition berlinoise résidait dans la large ouverture sur l'époque; dépassant le cadre limité des rétrospectives individuelles, elle ouvrait une perspective historique nouvelle et, en élargissant cette aventure plastique, nous obligeait à considérer tout un « nouveau monde » où se trouvaient renouvelés avec la même impatience dionysiaque la peinture et la sculpture, comme l'architecture, l'urbanisme ou le décor de théâtre. Dans l'évolution rapide de cette pensée socialement et esthétiquement révolutionnaire, le suprématisme de Malevitch est vite dépassé par le constructivisme de Tatline et de Rodtchenko, par le fonctionnalisme de El Lissitzky. Avec les « mécano-factures » (manifeste berlinois de 1924) de Berlewi et les « structures » de Stazewski, avec les compositions mobiles de Moholy-Nagy et grâce aux œuvres de Charchoune, Bortnyuk et Udalzowa, c'est la notion même d'«élite» qui est détruite par une génération qui, tel Maïakovki clamant dans un haut-parleur ses poèmes pour dix mille personnes, croyait et voulait construire une société nouvelle, celle de l'esprit libéré des contraintes matérielles.

Bien que très limitée dans son choix (car, comme toujours, elle avait été organisée sans le concours des musées soviétiques), cette exposition posait de nombreux problèmes aux historiens de l'art moderne; cette avant-garde russe, dont nous ne pouvons encore mesurer toute l'importance, nous est apparue une fois de plus magistrale et les frontières du monde de l'art moderne tel que nous le connaissons semblent se déplacer résolument vers l'Est. Il faudra attendre encore de posséder des

BORTNYUK. Composition.





LISSITZKY. Fantastique. Lithographie.

données plus nombreuses pour être assurés de la justesse de nos suppositions — celle de la priorité des figures monumentales de Malevitch sur celles de Léger ou de l'influence de Tatline et de El Lissitzky sur les conceptions d'architecture fonctionnelle de Le Corbusier — mais avec l'exposition de Berlin un nouveau pas a été franchi.

Le jour n'est pas éloigné où nous découvrirons toute la richesse de l'architecture titanesque d'un Tatline, celle du « musicalisme » pré-abstrait de Ciurlonis et la conception d'un « art total » de Kandinsky, devançant de loin les possibilités techniques de leur époque. C'est seulement lorsque nous aurons reconstruit la base de cette pyramide artistique au sommet de laquelle se trouve le « carré noir sur fond blanc » que nous pourrons distinguer les vraies frontières (dans l'espace et dans le temps) de la grande aventure plastique des débuts de notre siècle.

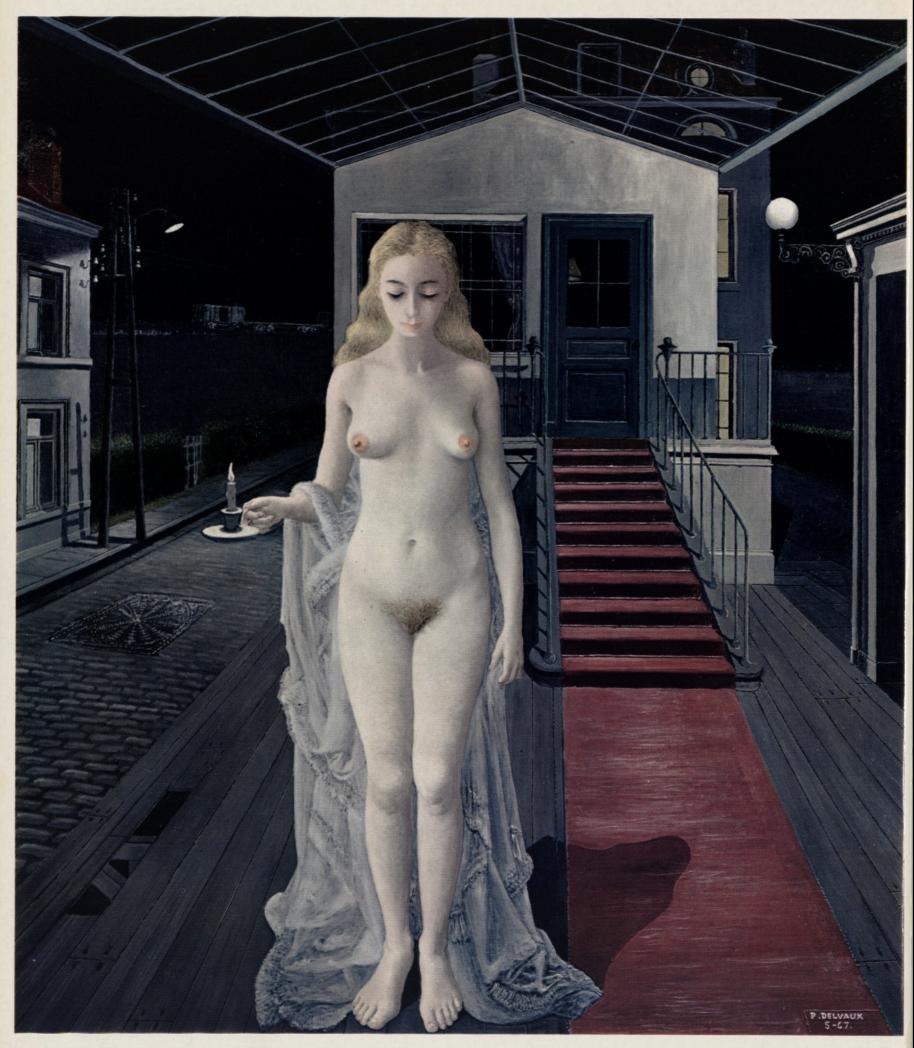
ANDRÉI NAKOV.

«Avant-garde 1910 - 1930 Osteuropea» Kunstverein, Berlin.

Une exposition de l'avant-garde russe avant 1920, autour de Kandinsky et de Malevitch, a eu lieu également à Paris, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (janvier 1968).



PAUL DELVAUX. (Photo Richard de Grab).



PAUL DELVAUX. Chrysis. 1967. Peinture. 160 x 140 cm. (Photo Bytebier).

### Le monde de Delvaux

MUSÉES D'IXELLES ET DE LILLE

#### par Jean Dypréau

Paul Delvaux occupe au sein du surréalisme une place singulière. A vrai dire est-il surréaliste?

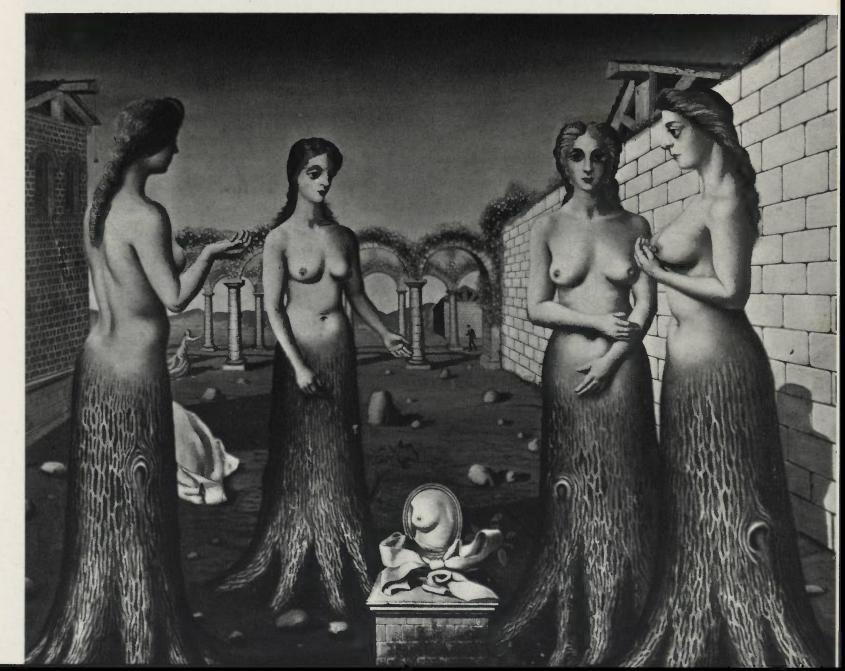
« Qu'est-ce que le surréalisme? », s'est-il demandé lui-même.

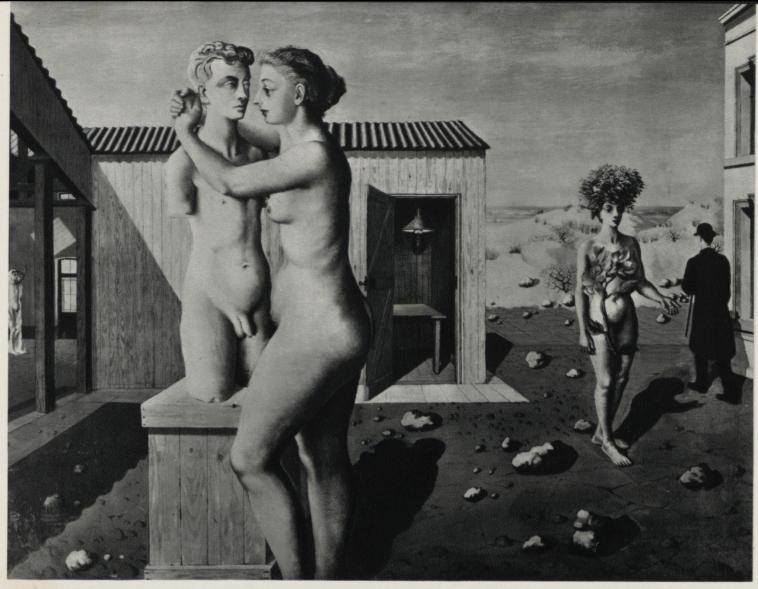
— « A mon sens », répond-il, « surtout une recrudescence de l'idée poétique dans l'art, la réintroduction du sujet, mais dans un sens bien déterminé qui est celui de l'étrange et de l'illogique. Par exemple, mettre dans un tableau deux objets qui n'ont aucun rapport l'un avec l'autre, mais qui, grâce à l'inspiration de l'artiste, acquièrent un rapport poétique infiniment attirant, soit par le charme, soit, et très souvent, par le sentiment de recul

que le spectateur éprouvera. Dans beaucoup de tableaux de Magritte du reste, il y a ce sentiment profond de poésie, qui rend sa peinture si attirante: je me rappelle ma jeunesse où Magritte a commencé par me faire horreur, pour finir par me conquérir tout à fait. Autre chose est de faire partie d'un mouvement, autre chose est de subir l'influence de son temps. Le subir et l'élever jusqu'aux grandes traditions, voilà ce qu'il faudrait et ce qui est si difficile.»

Effectivement jamais Paul Delvaux n'a adhéré au mouvement surréaliste. Toute sa vie il est resté entièrement étranger à ses options politiques et

PAUL DELVAUX. Naissance du jour. 1937. 150 x 120 cm. Coll. Peggy Guggenheim, Venise.





PAUL DELVAUX. Pygmalion. 1939. 135 x 165 cm. Coll. Bruynoyhe (Photo Bytebier).



PAUL DELVAUX. Sirènes. 1958. 100 x 130 cm.



PAUL DELVAUX. La ville endormie. 1938. 180 x 150 cm. Coll. Robert Giron.

philosophiques comme aux manifestations révolutionnaires qui illustrèrent son histoire.

Et pourtant André Breton fut tout de suite attentif à cette œuvre hétérodoxe, lui qui fut si sévère pour tant de faiseurs et d'opportunistes. En 1941, dans « Genèse et perspectives artistiques du surréalisme », il manifeste son intérêt pour cet univers dans lequel, écrit-il très précisément, « la grande artère du rêve lance la sève surréaliste ». Une toile célèbre: « Les nymphes des eaux » (1938) figure toujours dans la nouvelle édition de son ouvrage « Le surréalisme et la peinture » (Gallimard 1965).

Faut-il rappeler également les poèmes que Paul Eluard a consacrés à l'évocation de cette peinture et les correspondances secrètes qu'ils révèlent entre l'auteur d'« Une longue réflexion amoureuse » et celui qui, selon André Breton, « a fait de l'univers l'empire d'une femme toujours la même, qui règne sur les grands faubourgs du cœur, où les vieux moulins de Flandre font tourner un collier de perles dans une lumière de minerai ».

Notons encore que la toile « L'appel de la nuit »

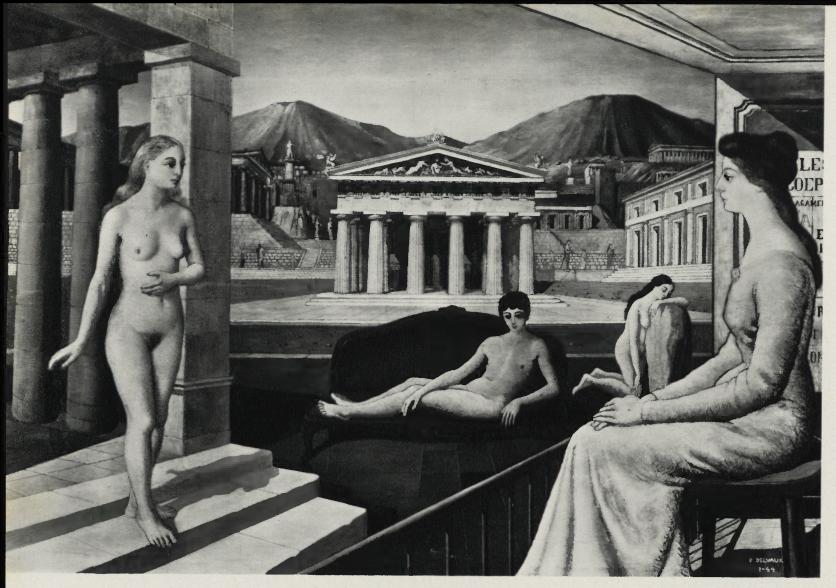
fut reproduite en 1938 par André Breton et Paul Eluard dans le « Dictionnaire abrégé du surréalisme ».

Un de ses premiers biographes, Claude Spaak, me semble avoir très exactement situé la démarche particulière de Paul Delvaux: « Delvaux est surréaliste. Il n'a jamais cessé de l'être depuis 1936, si l'on considère la peinture non comme un moyen d'interprétation du monde extérieur, mais comme un acte de libération — plus inconscient que dirigé — de l'être tourné vers lui-même, penché sur son énigme et s'efforçant de la résoudre.»

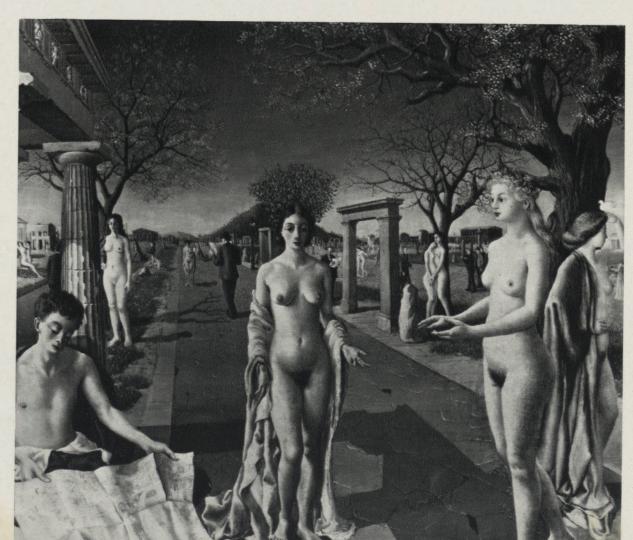
C'est relativement tard, à l'âge de trente-neuf ans, que le peintre reçut l'illumination première, qui l'aide à découvrir en lui-même un monde insoupçonné.

C'est surtout l'œuvre de Giorgio De Chirico, me semble-t-il, qui agit sur lui comme un « révélateur ». L'espace de Chirico et celui de Delvaux offrent assurément des similitudes et cependant progressivement ce dernier va conquérir une autonomie plénière.

Il n'a jamais caché que la toile de Chirico inti-



PAUL DELVAUX. Le canapé vert. 1941. 140 x 208 cm.



PAUL DELVAUX. L'entrée de la ville. 1940. 180 x 160 cm.



PAUL DELVAUX. Le Temple.

PAUL DELVAUX. L'annonce à Marie. 1955.

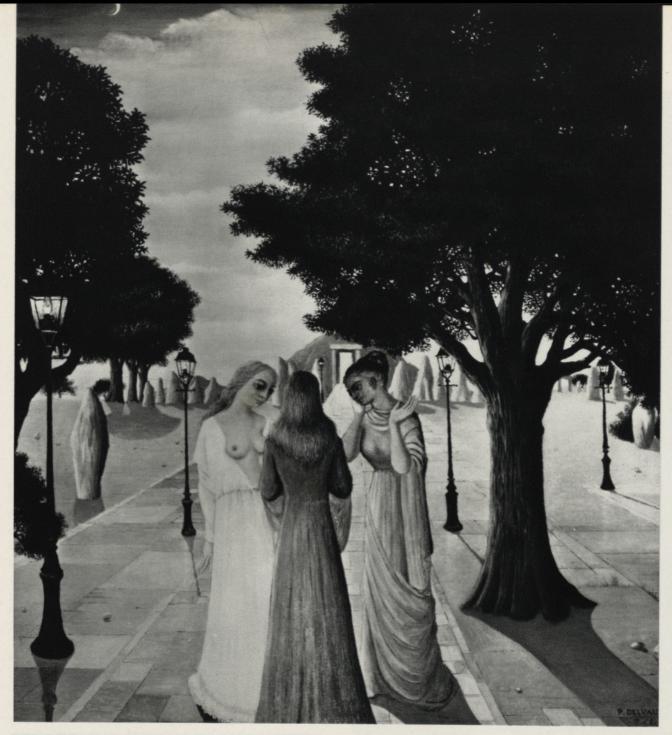




PAUL DELVAUX. Faubourg. 1957. 122 x 183 cm. Collection particulière.







PAUL DELVAUX. Prière du soir. 1966.

tulée « Mystère et mélancolie d'une rue », peinte en 1914 et qui nous montre une fillette poussant un cerceau dans une rue déserte bordée d'arcades, dans laquelle se profile l'ombre d'une statue, a éveillé chez lui de profondes et durables résonances. Et cependant l'utilisation de l'espace et du temps que lui-même fera de la perspective sera souvent très différente sinon contradictoire.

En réalité, ici comme dans d'autres domaines (celui de la couleur, celui du décor, de l'érotisme, etc.) il se rapproche davantage de quelques maîtres méconnus du XVIIème siècle.

Si la solitude, le délaissement, sont évoqués parfois par des étendues désertes inemployées, ailleurs, comme dans « La ville inquiète », l'absence de communication entre les êtres est rendue plus dramatique par la multiplication de groupes qui s'ignorent et semblent vivre chacun dans un autre temps.

D'autre part, si l'espace chiriquien est un espace géométrique, celui de Delvaux s'oriente vers un baroquisme architectural dans lequel les édifices de l'antiquité côtoient les hangars des banlieues déshéritées ou les demeures bourgeoises du début du siècle.

Il est significatif de constater que la plupart des thèmes dont le rapprochement à partir de 1936 créera ce dépaysement qui les font accéder à la « surréalité », déjà se retrouvent, mais isolés dans les œuvres antérieures: petites gares mélancoliques, tramways ou trains désuets, faubourgs désolés et lampes qui deviendront jalons de l'espace et du temps.

Il n'est pas jusqu'à ces femmes dénudées, offer-



PAUL DELVAUX. Le canapé bleu. 140 x 180 cm.

tes comme une curiosité à quelques spectateurs indifférents, qui préfigurent ces « grandes femmes immobiles » dont parle Eluard, « tranquilles et plus belles d'être semblables », qui peupleront de leurs processions séculières les toiles de la maturité.

Il y a chez Delvaux, consciemment ou inconsciemment, un inventaire des émerveillements et des terreurs de l'enfance.

Les palais et les temples antiques sont liés aux émois de la puberté, à l'initiation virile, comme les gares et les trains aux itinéraires du rêve, aux voyages de l'imaginaire.

Si la sensualité est constamment évoquée, c'est à la manière d'un rite, comme une phase d'un cérémonial.

Le monde de Paul Delvaux est aussi celui de la mémoire créatrice, des inventaires minutieux et précis, dans lesquels chaque objet rendu à sa singularité devient significatif et troublant. Son sentiment exacerbé de l'espace, ses savantes dissonances chromatiques, la précision inquiétante de son dessin, son érotisme halluciné et impérieux, sa prédilection pour les atmosphères nocturnes l'apparentent, je l'ai dit, à quelques grands maîtres du XVIIème siècle.

Mais la modernité de cette œuvre, ses multiples résonances sur la sensibilité contemporaine, son pouvoir croissant de fascination, sont également incontestables.

Ce que les récentes rétrospectives de Lille (Musée des Beaux-Arts), Bruxelles (Musée d'Ixelles) ont également illustré, et ce que démontrera certainement sa prochaine participation à la Biennale de Venise, c'est qu'elle s'identifie avec la constante préoccupation du peintre de faire coïncider sa peinture avec sa vérité intérieure.

JEAN DYPRÉAU.

# Magnelli: synthèse de deux cultures

COPENHAGUE KUNST-FORENGUNGEN

par Bernard Dorival

Chaque tableau de Magnelli suppose en fait et possède son espace, suppose et possède sa lumière - une lumière qui établit dans cet espace une certaine atmosphère et une certaine vérité: non pas celles, sans doute, des Impressionnistes, ni même celles d'un Vinci, mais une atmosphère et une vérité qui sont dans un rapport suffisant avec la vie pour faire passer la vie dans cet univers, uniquement plastique, cependant. Et avec la vie, c'est la poésie qui y entre, qui s'y installe, qui le transfigure. Aussi la suprême réussite de cet art estelle sans doute que, tout en étant suprêmement de la peinture et de la peinture abstraite, il est riche aussi d'un « climat humain » (le mot est de François Le Lionnais) et d'un pouvoir qui ne provoque pas en nous des émotions seulement plastiques, mais des émotions poétiques, aussi, et qui nous touchent jusqu'au plus intime de nous-mêmes.

A l'ambiguïté qui enrichit d'autant plus cette œuvre qu'elle n'en contrarie pas, bien au contraire, l'unité, s'ajoute la tension qui naît, avec bonheur, de la bataille que soutiennent entre eux les éléments du tableau. François Le Lionnais l'a remarqué dans la belle préface qu'il a donnée au catalogue de l'exposition Magnelli à la Galerie de France en 1960: les titres seuls des toiles de l'artiste -Conversations et, plus encore, Conflits - mettent en évidence leur composition bipartite et l'affrontement qui se déroule dans leur champ clos entre deux formes antagonistes. Comment s'étonner, dès lors, de la prédilection de l'artiste pour un type d'ordonnance que l'on trouve fréquemment chez lui? Point de verticales, ni d'horizontales. Des obliques, au contraire, et fortement marquées. Mais, bien loin d'y faire passer le mouvement qu'elles ont accoutumé d'engendrer, elles y créent une paix vivante: c'est qu'aux diagonales dirigées dans un sens s'en opposent d'autres, aussi puissantes et dirigées en sens contraire: si bien que leur rencontre ramène à l'immobilité ces deux dynamismes qui se neutralisent. Même neutralisation des fonds par les formes qui luttent avec eux. Si Guy Habasque a pu remarquer excellemment qu'à la



MAGNELLI. Composition nº 0520. Florence. 1915. 93 x 140 cm.



MAGNELLI. Dame au parasol, Florence. 1913-14.  $140 \times 93$  cm.



MAGNELLI, Explosion lyrique nº 1. Florence. 1918. Coll. Frigerio, Paris.

différence de ce que l'on constate dans la plupart des tableaux abstraits, les fonds, dans ceux de Magnelli, participent à la composition, c'est que, bien loin d'y être un écran sur lequel se détachent les signes, ils sont, eux aussi, un des protagonistes de la lutte qui règne dans toutes les œuvres de notre artiste. A moins qu'ils ne se transforment en auxiliaires des acteurs qui y développent leur chorégraphie, et qu'entrant sur leurs pas en action, ils ne deviennent, eux aussi, les officiants de la liturgie que célèbre chaque toile. Ainsi le statisme qui domine est-il tout le contraire de l'inertie ou de la lourdeur. Aucune froideur, non plus, rien de figé ni de mort. Tout y est animé, vivifié, exalté par le frémissement des énergies qui se domptent ellesmêmes dans leur corps-à-corps; et l'ordre est le résultat, presque la résultante, de la lutte des désordres confrontés qui ne peut avoir d'issue que dans l'entente et dans l'accord de leurs égales véhémences.

Ainsi, courant, comme des eaux souterraines, sous l'humus de son art qu'elles fécondent, ces forces le rendent assez vigoureux pour porter l'édifice que ce constructeur-né s'est plu à élever. Un édifice où tout porte la marque de l'intelligence qui a présidé à sa construction, tout, jusqu'à la matière et à l'exécution. Mince, égale, économe, d'une conscience admirable et d'une juste sensibilité, la première avoue l'horreur du peintre pour les empâtements, comme la seconde crie sa défiance des effets faciles de brosses, des coups de pinceaux expressifs, des hasards, plus encore, aussi heureux qu'ils puissent être, de tout ce qui n'est pas discuté, accepté, consenti, voulu. Les collages,

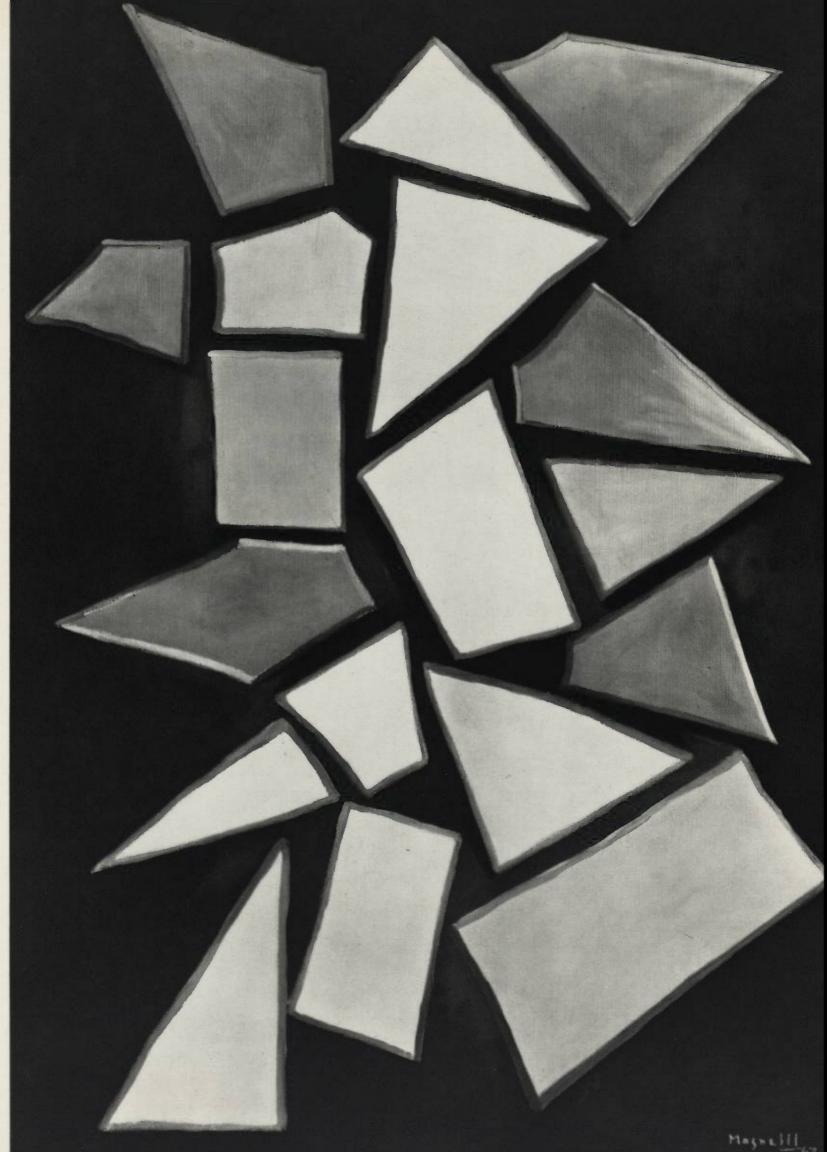


MAGNELLI, Femme au corsage bleu. Florence. 1917. Coll. W. Peluger Thalvit.

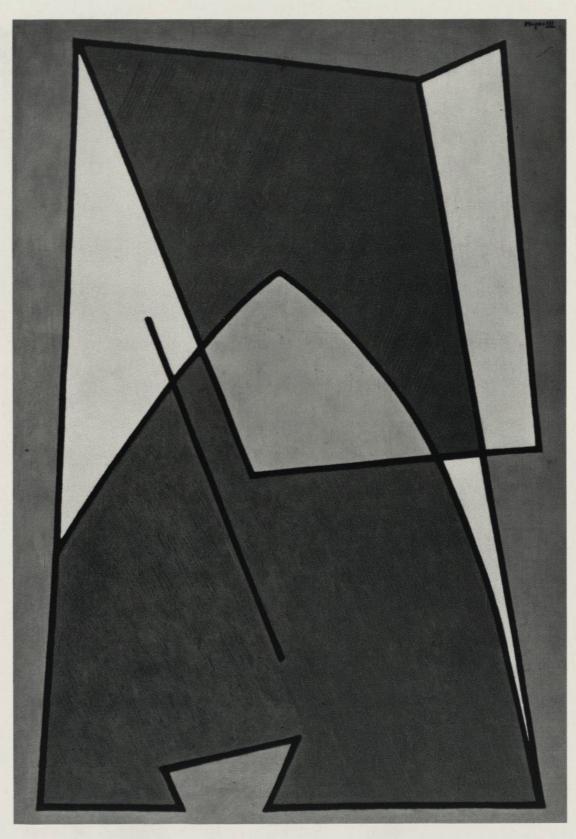
eux-mêmes, qui sont pourtant cette part de son œuvre où il s'est accordé à lui-même des vacances. et a lâché bride à sa fantaisie et à un humour très fin, quelle aversion trahissent-ils pour le pittoresque tiré à bon compte des matériaux divers et de leur voisinage! Aussi éloignés de l'inquiétude métaphysique qui pousse un Schwitters à vouloir transmuer la nature des corps employés que des intentions, auxquelles obéissaient les Cubistes, d'apporter une solution neuve aux vieux problèmes d'expression de la matière, de la forme et de l'espace, ils ne sont, ces collages de Magnelli, et ils entendent bien n'être que de pures constructions, et des constructions dont l'harmonie est d'autant moins aisée à obtenir que la différence des matériaux multiplie la difficulté, et complique au maximum les données du problème plastique.

Ce n'est pas que Magnelli se plaise dans la complication. Il l'exècre, au contraire, il la refuse, il

la nie, pensant à juste titre que la simplicité est d'une autre fécondité plastique et d'une richesse humaine plus vaste. Qu'elle soit plus difficile à conquérir, cette perspective n'a rien pour lui déplaire. Tout, au contraire, chez lui, est goût de l'effort, besoin de la discipline, attirance, même, d'une certaine ascèse. Au risque de paraître inactuel, il dédaigne le sophistiqué autant que la provocation. Ni maniérisme ni défi chez lui, rien de ce qui peut solliciter à peu de frais l'attention et le succès. Il a le cœur trop haut pour s'abaisser à ces pratiques. Aucune concession au goût du jour, pas même celle de se costumer en pourfendeur de l'ordre et de la tradition. Murillo Mendes a eu raison de déceler en lui l'homme fort qui brasse l'héritage de l'Italie quattrocentiste avec celui de l'Ecole de Paris, et qui fait de sa peinture la synthèse de deux cultures parmi les plus grandes de l'humanité. Avec ce mépris des moyens trop com-

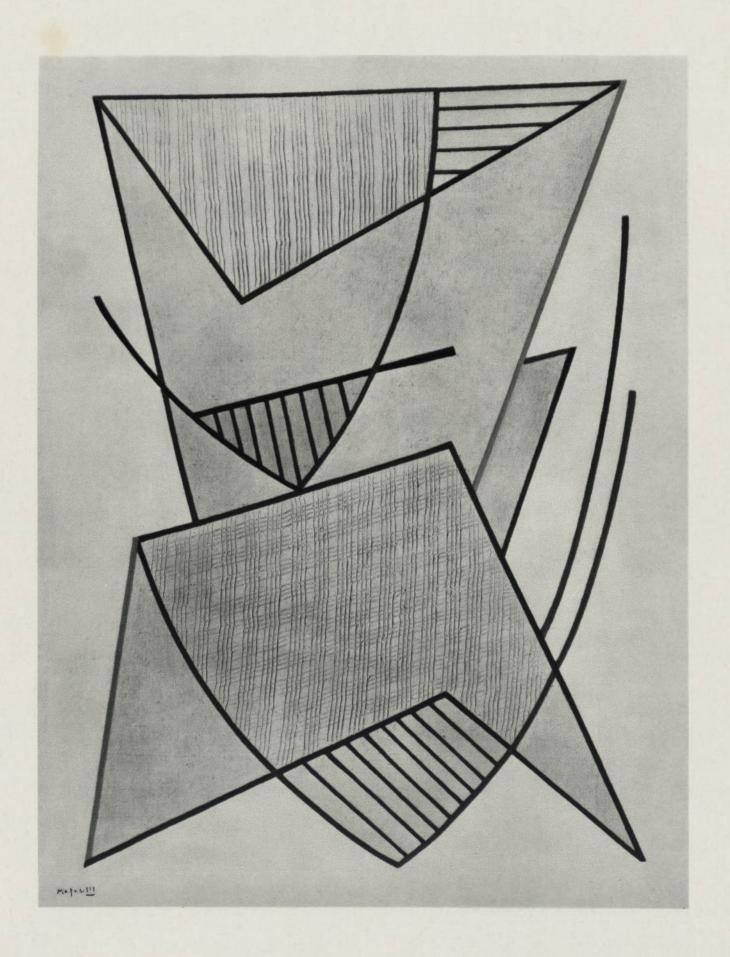


MAGNELLI. Résumé. 1958. 146 x 97 cm.

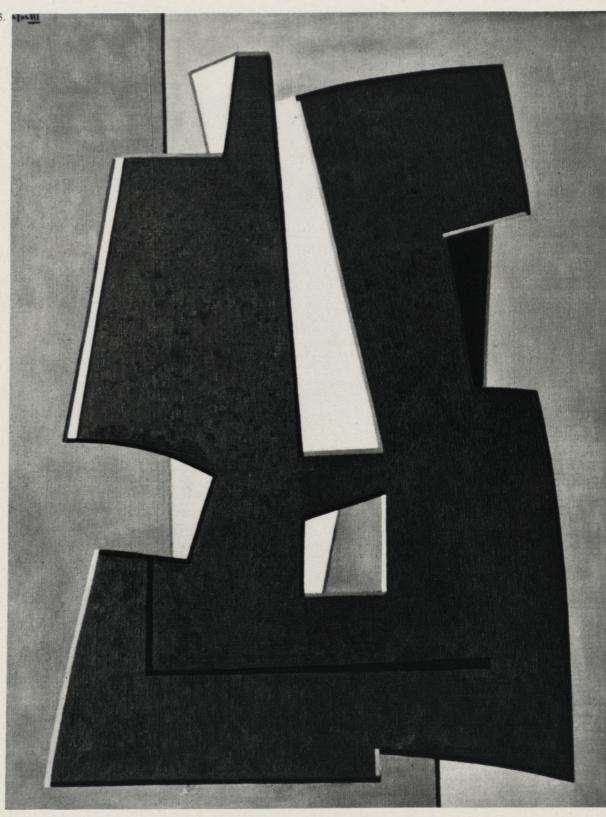


modes de violer l'attention, domine dans cet art une aversion tout à la fois instinctive et délibérée pour tout ce qui pourrait lui conférer la séduction (fût-ce celle, si efficace et si prisée, de la laideur) ou la rendre d'accès commode. Réservé, à l'image de son auteur, osons même dire: d'apparence renfrognée, comme bourru et plein de méfiance, afin de ne s'ouvrir qu'aux happy few, ce monde de Magnelli n'admet que des ressources graves, aus-

tères même et secrètes. Un dessin que Jean Cassou a admirablement qualifié d'« écriture de bronze »; une palette aux tons éteints, comme ceux des fresques; des formes denses, presque compactes, ramassées et serrées, même quand elles sont ouvertes; des ordonnances immédiatement perceptibles et dont la franchise multiplie l'éloquence; des rythmes bien frappés, martelés clairement; je ne sais quoi de mâle; une concision et une fermeté romai-



MAGNELLI, Mesures n° 3. 1959, 130 x 97 cm.



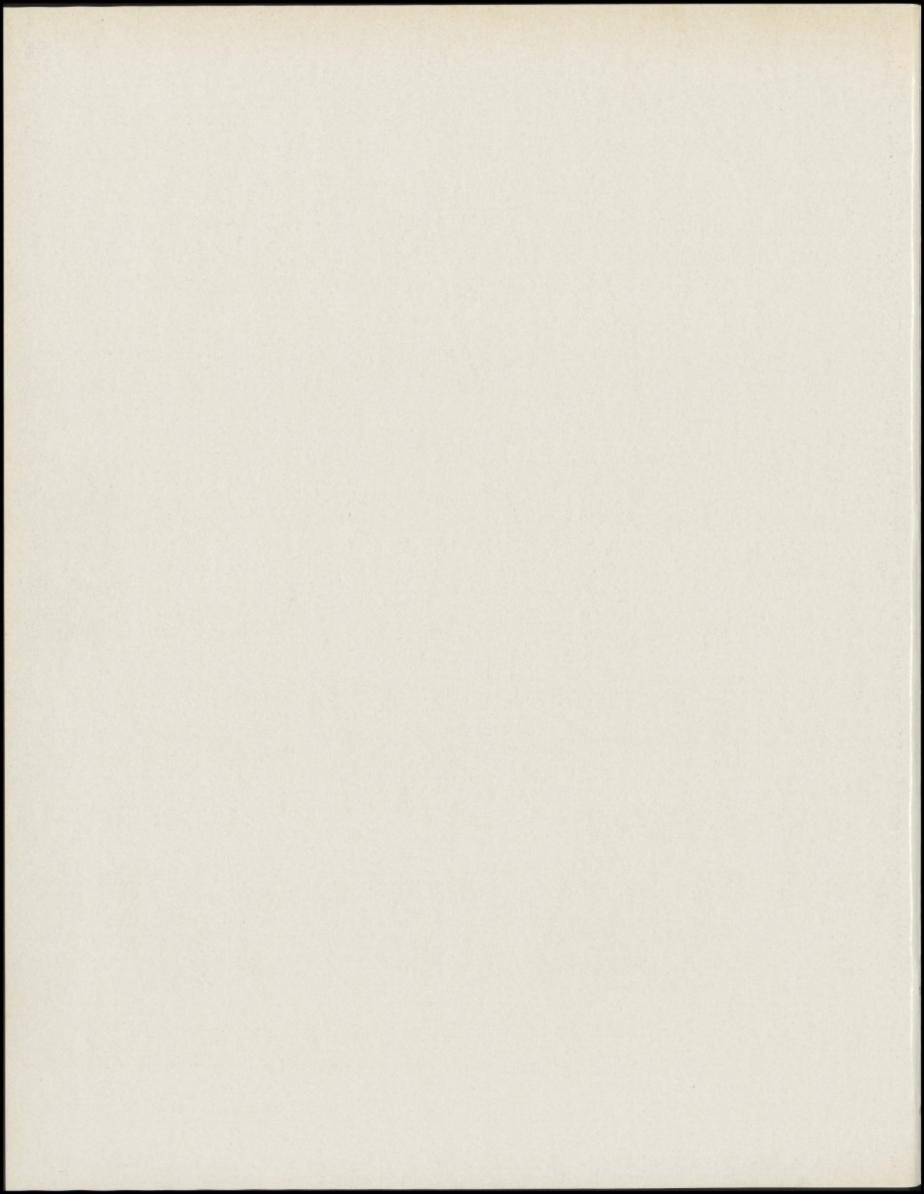
nes (on pense à Tacite); rien que de calculé, de résolu, de réalisé en pleine conscience et par une démarche sans hésitation et sans hâte; «aucun bégaiement de la pensée», a pu écrire excellemment Léon Degand; et au terme de ce processus, une musique juste et majestueuse comme celle de Bach: comme l'a dit André Verdet « la méthode a rejoint le chant »; et le résultat, c'est, en nous, cet-

te plénitude de satisfaction qui n'est sans doute que notre participation à celle de l'auteur, qui, parce qu'il a su ce qu'il voulait, ce qu'il pouvait, ce qu'il devait et parce qu'il l'a accompli simplement, avec honnêteté et avec courage, se reconnaît à luimême et à nous le droit au repos et à la sagesse. (Extrait de la préface au catalogue de l'exposition)

BERNARD DORIVAL.



MAGNELLI. Monde précis. 1967. 65 x 165 cm.



### Gilioli

#### par Julien Alvard

Le paradoxe de Gilioli c'est qu'avec l'âme la plus simple et la plus tendre il ait pu mener à bien des œuvres de précision, de réflexion et de rigueur. Cela tendrait à confirmer que la réflexion n'est pas donnée à ceux qui manifestent des aptitudes particulières pour la plume ou le front dans les mains, bref à ceux qui sont ce qu'on appelle des hommes de cabinet. Car enfin, devant son œuvre, tout porte à croire qu'il est surtout un artiste doué pour les épures et les tracés intellectuels alors qu'en réalité il vit dans un univers de barques, de voiles gonflées par le vent, de femmes et d'anges.

Ce qui lui tient le plus à cœur c'est la perfection. Mais ce n'est pas chez lui une ambition démesurée. « Il n'y a que Dieu qui soit parfait » comme il le dit. Lui il s'ingénie à combattre ses propres imperfections. C'est la raison pour laquelle il a besoin de ses anges. Audacieux, puissants ou compatissants, ils entourent ses efforts de leur soutien et font de son atelier la plus noble et la plus pure des démonstrations de probité.

Rien ne l'a détourné de son chemin, ni les sollicitations d'une géométrie trop exigeante, ni les débordements d'un lyrisme qu'on assimilait à la liberté et à la force, ni les assauts de la dépréciation ou de la dérision qui a depuis lors fourni le XX° siècle en génies de toutes sortes. C'est dans cette volonté, cette patiente obstination à réussir (et non pas à rater), à pousser toujours plus loin le souci d'un bel ouvrage qu'il doit d'avoir mené à bien une carrière qui aurait pu fort bien sombrer s'il avait cédé au désir maladif de changer, de se renouveler, d'être un autre, de se mettre sur une nouvelle voie.

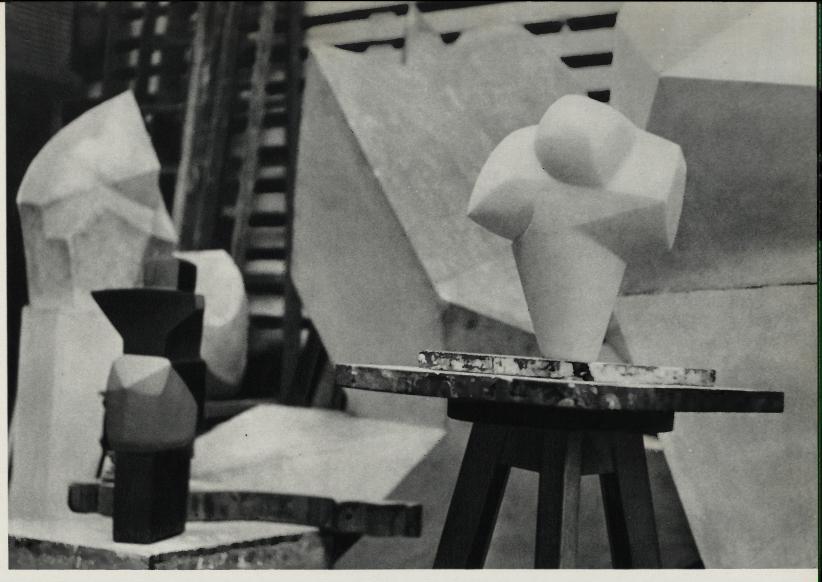
On ne peut tout faire dans la vie. Et lorsqu'on a une fois rencontré une direction qui ne soit pas contraire à sa propre nature, mieux vaut s'y tenir et la perfectionner, acquérir une habileté incon-



PARIS PALAIS GALLIERA



GILIOLI. La Halle aux vins. 1946. (Photos P. Joly-Vera Cardot).



L'Atelier de Gilioli à Paris,

testable même si dans l'absolu une telle attitude peut prêter le flanc à la critique.

D'ailleurs peut-on changer après un certain âge? Les œuvres de la maturité sont essentielles dans la vie d'un artiste.

Gilioli est né en 1911 à Paris. Mais un peu par hasard. Car bientôt après, son père retourne en Italie où il emmène son fils travailler auprès de lui dans sa forge.

Lorsqu'il revient quelques années plus tard, d'abord à Nice puis à Grenoble où il passe les années d'occupation, il a pris son parti de sa vocation de sculpteur.

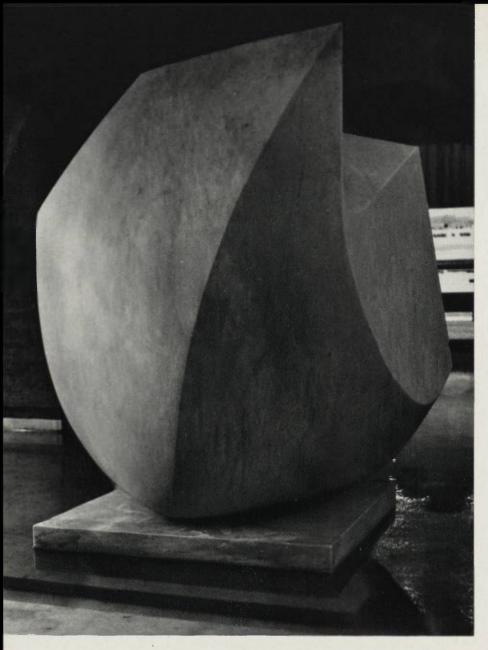
En 1945, il est de retour à Paris où il arrive avec «La Victorine», une œuvre maîtresse qui va décider de toute la suite de son activité. Non pas que sa rencontre avec Brancusi soit à sous-estimer, loin de là. Il y a puisé au contraire l'énergie que pouvait susciter l'exemple d'une merveilleuse persévérance. Mais il a trente-cinq ans. A cet âge, on ne choisit pas un modèle, on y va tout droit, on est choisi par le modèle. D'un abord très difficile, Brancusi était plein de mansuétude pour Gilioli et il l'était également pour les personnes que lui amenait Gilioli. C'est lui qui m'a présenté à Brancusi et je pense que c'est la raison pour laquelle il s'est montré si affable et paternel avec moi qui

venait lui poser des questions stupides sur son atelier.

Cependant, si la découverte d'une telle soif d'absolu chez un sculpteur lui a procuré l'énergie nécessaire pour continuer son propre chemin, elle lui a également montré qu'il fallait, au moins provisoirement, apporter un élément de détente. Par le jeu très simple de quelques méplats, il a su alors donner à ses formes pleines une humanité à laquelle il était naturellement porté par tempérament.

Les résultats ont été très différents de ceux qu'on pouvait attendre. Ses monolithes ont tout de suite paru plus abstraits, plus intellectuels que les œuvres de Brancusi. Pourtant, à l'intérieur de ces monolithes, de ces pierres, de ces bronzes, il y a une architecture féminine impérieuse qui en soustendait l'économie. C'était à tel point et ce l'est encore que certaines de ses sculptures majeures comme «L'ange» ont paru des machines puissantes et que «L'ange» en question est passé dans le vocabulaire de galerie sous le nom de «locomotive».

Bien entendu, ces femmes et ces anges n'excluent pas quelques guerriers par-ci par-là, guerriers également très durs dont le cou et le crâne se terminent par un angle effilé comme un bec d'oiseau.



Sculpture pour l'Hôtel de Ville de Grenoble.

D'ailleurs cette création de monolithes n'est pas une chose aussi simple qu'il y paraît. Lorsque Gilioli aborde une forme nouvelle, il est bien rare que d'autres aspects ne se manifestent, ce qui achève de donner une allure hermétique à ces œuvres créées dans la simplicité. La seule exception à cette règle est le portrait de « Babet » qui, jusqu'à la fin, restera un portrait et qui plus est, un portrait fort ressemblant.

De nouvelles préoccupations sont venues dernièrement enrichir la fécondité de l'artiste. « L'Espagnole » par exemple qui est, lorsqu'on le sait, lorsqu'on est « affranchi », une silhouette de femme, haute et massive à la fois, reproduisant d'une manière symbolique et fidèle à la fois l'attitude d'une paysanne debout, avec toute la vigueur et la robustesse, toute la grâce et l'harmonie que peuvent avoir les femmes sorties de la terre.

Mais ce n'est pas seulement parce qu'elle est une paysanne campée avec beaucoup de bonheur que cette « Espagnole » est importante. Elle a été pour Gilioli l'occasion de s'essayer à la sculpture peinte. Deux couleurs seulement, un rouge puissant et un noir de corbeau confèrent à cette statue, du moins au plâtre original, une éloquence particulière.

Gilioli veut continuer dans cette voie et tenter d'élargir le pouvoir expressif de sa sculpture en la dotant de couleurs dans une stricte mesure et toujours adaptée au projet qu'il entrevoit. Il est par exemple tenté par le pouvoir dilatant du bleu profond dans les sculptures évidées suggérant l'espace intérieur.

Entre-temps, il faut le dire, il a fait beaucoup de tapisserie, ce qui l'a amené à s'essayer à la couleur. Il y a d'abord mis le meilleur de ce que son aptitude au trait lui permettait sans rien changer à ses habitudes. Par la suite, bien qu'il ait parfaitement réussi à suggérer des rythmes par ses dessins, il a voulu se familiariser avec la couleur. Toutes ses dernières tapisseries sont sobrement mais solidement colorées. L'expérience que Gilioli a faite dans la tapisserie a été si concluante qu'il a pu donner des cartons à des lissiers du Mobilier National. Cela lui a permis de changer l'échelle de ses projets et on a pu constater que, quelles que soient leurs qualités et leur poésie, les petites tapisseries qu'il avait exécutées jusque-là étaient loin de contenir toute la force expressive de cet artiste.

Cette force, c'est celle du monumental. Et c'est un aspect de ses possibilités qui ne s'est pas seulement révélé dans la tapisserie mais aussi dans sa sculpture. Lors de l'exposition « Art Contemporain » au Grand Palais, il a réalisé un projet (le seul peut-être à l'échelle de l'énorme nef du Grand Palais), un bloc assez fantastique, semblable à un iceberg emprisonné sous cette voûte, où l'on pouvait pénétrer et qui montrait les qualités architecturales de sa sculpture.

Il n'est pas certain que tous les marbres, tous les bronzes polis ou tous les plâtres qui se trouvent dans son atelier pourraient supporter un tel agrandissement. Mais certainement, bon nombre d'entre eux, les plus simples de forme peut-être, seraient à l'échelle du nouveau gigantisme qui s'est emparé des urbanistes. La fontaine qu'il a exécutée pour le nouvel Hôtel de Ville de Grenoble ne donne qu'une faible image de ses possibilités.

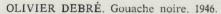
La grande difficulté est toujours de mettre les gens en présence et de créer un courant de sympathie entre eux qui permette des réalisations d'ordre monumental. Mais il est certain que si on pouvait faire appel à Gilioli pour un des nombreux projets (on foisonne de projets) pour la Défense, pour les Maisons de la Culture ou plus simplement encore pour l'aménagement de jardins dans les grands ensembles qui entourent Paris, on pourrait obtenir une certaine harmonie entre cette architecture qui coince les gens au dixième étage de ces énormes machines à habiter et les fameux espaces verts dont on a tant parlé et qui sont peuplés d'œuvres généralement bien modestes à tous les points de vue.

JULIEN ALVARD.

## Olivier Debré et la conquête de l'espace

par René Massat

Un art qui se veut authentique ne peut s'orienter et se développer en dehors des préoccupations et des investigations d'une époque dont il doit incarner le témoignage. L'exploration de l'espace, au moyen d'engins prodigieux qui représentent la somme des connaissances et des techniques du génie humain, a coïncidé avec un art de l'espace qui a précisé ses intentions parallèlement à la marche des conquêtes scientifiques. Cependant, si le mot espace est couramment employé aujourd'hui dans le domaine de la plastique, plus rares sont les œuvres où l'on découvre sa présence. La conquête de l'espace, en peinture, requiert une attitude de l'esprit en harmonie avec l'ordre universel, et la permanence d'une évolution par laquelle l'artiste conquiert un état de liberté. Sa discipline et sa







OLIVIER DEBRÉ. Ocre mouvant « tache jaune ». Nov. 1967. 100 x 100 cm.

technique vaudront ce que vaut la pensée qui les suscite. Certains rapports de couleurs gagneront à être considérés autrement, certaines formes à être appliquées différemment, mais d'une façon rigoureusement en accord avec l'évolution spirituelle de leur auteur.

C'est un tel processus qu'on peut suivre dans l'œuvre d'Olivier Debré. Parti de recherches communes aux meilleurs artistes de sa génération, il s'est détaché progressivement de l'expression des plans colorés et des compositions aux visées monumentales, pour appréhender son propre univers dans un espace créé au moyen d'une technique adéquate. Il importe d'abord à Olivier Debré de faire apparaître sur sa toile un espace défini autour de l'attraction des couleurs, et de faire naître

un champ de force déployant l'intensité de cet espace, à l'intérieur duquel il se meut. Cette préoccupation domine les dernières œuvres d'Olivier Debré. Un tracé de lavis superposés élargit l'aire d'attraction où les formes colorées, surgies aux confins de la toile, comme venues d'ailleurs, ou la traversant comme un jeû de constellations dont les formes s'équilibrent, du plus sombre au plus clair, se frayent, dans l'intensité ininterrompue de leur attraction, un passage éclatant à travers l'espace qui les englobe. Dans les limites d'une surface, pour atteindre à une vision d'illimité, Olivier Debré procède par vastes traits qui dégagent l'espace, le précisent en se précisant, et découvrent ce qui se fait à l'insu de la main qui les trace.

Cet art se présente donc, au premier chef, comme un art d'exploration, par son intention, et par les surprises mêmes de sa technique.

On a pu nommer, à un certain moment, art

d'avant-garde, celui qui rompait avec les recherches d'une reprise plus complexe et plus parfaite de ce qui avait déjà été représenté. Les hardiesses et les audaces supplantaient alors l'idée même de signification plastique. La façon de dire avait plus d'importance que le souci de dire, lequel se réduisait à si peu de chose que les moyens nouveaux, ou prétendus tels, finissaient par n'être qu'au service de rien. De telle sorte que cette avant-garde qui, au lieu de commander à ses moyens était commandée par eux, n'est plus aujourd'hui que le gros des troupes en désordre. C'est le pillage incohérent de procédés qui ont fait leurs preuves, mais que l'indigence déchaînée s'approprie comme un butin dont elle ignore l'origine et les desseins. Cette revendication des moyens pour eux-mêmes, pour être violente n'en est pas moins stérile. Car elle se ravale à un art d'imitation, comme d'autres époques en ont connu, avec des formules différentes, qui gardaient encore, peut-être, un mérite relatif de technique traditionnelle.

Heureusement, du sein de cette confusion, nous

voyons se détacher un art qui signifie, en orientant son initiative vers les images d'un infini, qu'on ne peut qu'approcher. Olivier Debré est un des rares promoteurs de cet art d'exploration, si exactement en accord avec la pensée contemporaine. Son art, qui ne se veut ni de choc, ni de symboles, s'aiguise aux tonalités de la lumière, aux couleurs du monde extérieur, aux matins et aux fins du jour, à l'éclat de la neige, aux teintes des feuillages, des nuages, des ciels. C'est en ne perdant pas de vue que le but essentiel d'une œuvre d'art est de rester une expression plastique que les problèmes d'espace et d'exploration peuvent être réellement posés.

Dans les grands panneaux destinés à la Faculté de Médecine de Toulouse, et dont l'exécution a requis une manière monumentale, nous retrouvons la même technique d'un vaste tracé de plans en vue de l'organisation d'une plus grande surface prévue. Son ampleur convient au mouvement des

OLIVIER DEBRÉ. Bleu, violet foncé, trait blanc. Déc. 1967. 190 x 315 cm. (Photos A. Morain).





OLIVIER DEBRÉ. Bleu clair, taches claires et foncées.

formes contenues sans que leur déroulement vienne à briser l'harmonie des bleus et des blancs évocateurs d'immensité, où des lignes vertes émergent pour en suggérer le terme.

L'art d'Olivier Debré repère et isole l'attraction radiante des couleurs dans le rythme des formes qu'elles font naître de l'espace, et son pouvoir de communication tient à la relation vivante établie entre son inquiétude propre et celle de l'individu contemporain, dont l'esprit, tourné vers la plus extraordinaire aventure scientifique que les civilisations aient connue, doit trouver, dans l'art de son époque, ce que l'art a toujours apporté à l'homme au cours des siècles: la révélation d'une

expérience vécue. L'art d'exploration, dans la mesure où il s'épanouit dans le domaine qui est le sien, le domaine plastique, progresse parallèlement au véritable esprit scientifique qui est une incessante rectification du savoir. Car l'artiste — et c'était l'opinion d'Oppenheimer — est le seul qui ait avec le savant des affinités d'âme, un penser sélectif, un lien avec les incompatibles.

Ils côtoient l'un et l'autre le mystère, et chacun lutte pour découvrir et offrir aux hommes une image de l'ordre au milieu du chaos. Tous deux se rejoignent car ils tracent des chemins qui permettent aux êtres de communiquer entre eux, ils leur rendent familier le nouveau qui les déconcerte et sans lequel toute vie périrait du dessèchement.

RENÉ MASSAT.



OLIVIER DEBRÉ. (Photo A. Morain).



OLIVIER DEBRÉ. Composition. 1967.

# La collection Marguerite ArpHagenbach

Une collection qu'un aussi bon connaisseur de l'art de notre temps que l'est M. Franz Meyer peut désigner comme « une des plus magnifiques collections privées d'art moderne » existantes, a été pour la première fois, et dans sa quasi-totalité — plus de trois cents numéros — exposée cet hiver au Kunstmuseum de Bâle. Dans sa brève mais dense introduction au catalogue, Franz Meyer a analysé l'intérêt exceptionnel d'un ensemble qui ne s'impose pas seulement par le nombre et par la qualité des pièces, mais aussi, trait plus rare, par la rigueur et l'intelligence du choix. Si cette collection, écritil, «est de la plus grande importance pour tous les connaisseurs et amateurs d'art de notre temps », c'est « premièrement, à cause des chefs-d'œuvre



BÂLE KUNST-MUSEUM

de tout premier rang, connus et fameux au loin. Deuxièmement, parce que les nombreux tableaux et sculptures remarquablement choisis permettent une vue d'ensemble de ces différentes tendances constructivistes et concrètes qui ont constitué le phénomène le plus essentiel de l'évolution artistique après le cubisme. Troisièmement, enfin, parce que, pour quelques artistes, on ne peut guère trouver ailleurs de choix aussi étendus et représentatifs.»

Si cette longue fidélité à l'idéal constructiviste assure l'unité exceptionnelle de la collection de

HENRI LAURENS. Sainte tête d'homme. 1918.





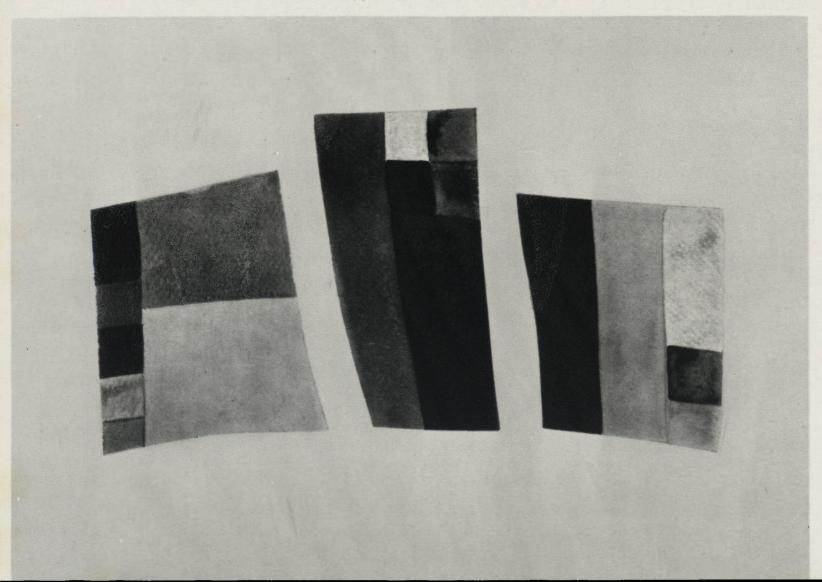
PAUL KLEE, Aquarelle, 1918.



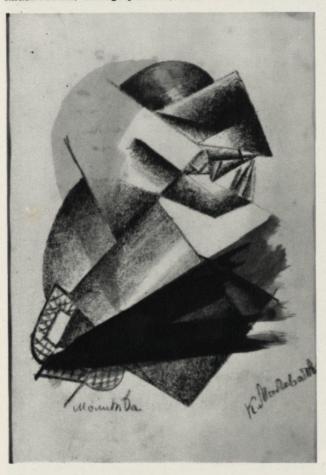
EGGELING. Composition. 1916.



SOPHIE TAEUBER-ARP. Petit triptyque. Aquarelle. 1919. 21x 31 cm.



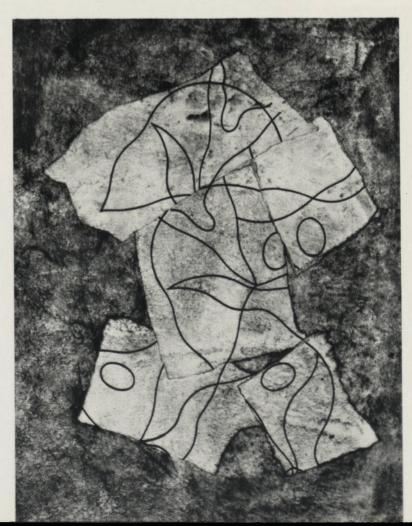
MALEVITCH. Lithographie. 17,5 x 11,5 cm.



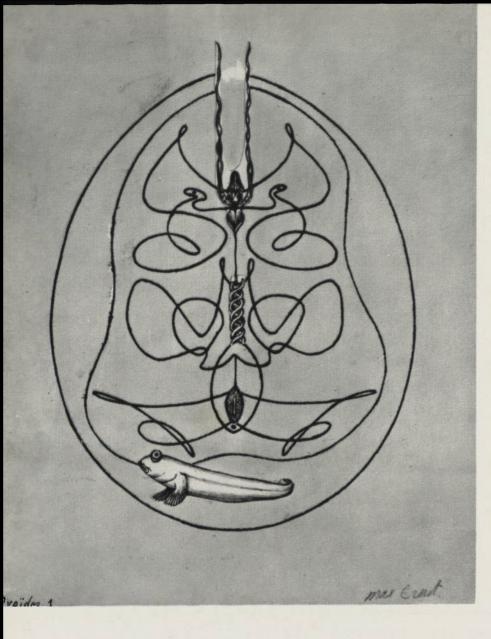


Marguerite Arp-Hagenbach, car elle a suivi de près les prolongements de cette tendance dans les générations plus jeunes comme elle a remonté à ses origines en se procurant des œuvres contemporaines de la première Guerre mondiale et qui font date, au sens strict de l'expression, cette rigueur n'a nullement été synonyme de dogmatisme ou d'étroitesse de vues, — c'est ce qu'avant Franz Meyer faisait bien ressortir le regretté Georg Schmidt. Celui-ci, en quelques pages pertinentes et nourries du catalogue écrites quelque temps avant sa mort, retrace l'histoire de cette collection, soulignant, lui aussi, que «ces œuvres, pour la plupart, ont été acquises à la faveur d'un contact personnel avec leurs auteurs ».

A l'origine, il y a l'exposition des « Constructivistes » de Bâle en 1937: c'est de là que viennent les deux premières acquisitions: une toile (*Cercle en mouvement*, 1934) de Sophie Taeuber-Arp et un tableau (1936) de Moholy-Nagy. L'année suivante, décision qui devait jouer un rôle déterminant dans



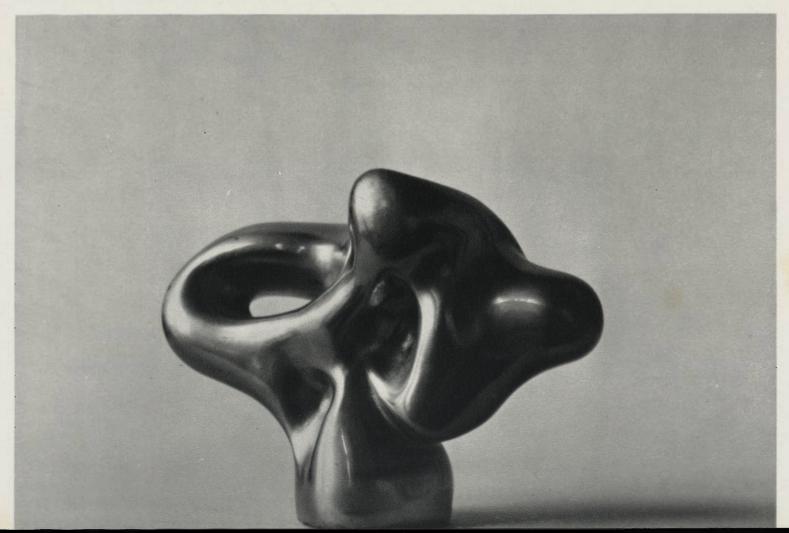
ARP. Dessin géométrique déchiré aux éléments de S. Taeuber-Arp. 32,5 x 25 cm.



le développement de la collection naissante, Marguerite Hagenbach convenait avec Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp d'acquérir chaque année une œuvre d'un des deux artiste. Rien d'étonnant donc, si, quelque vingt ans plus tard, l'ensemble comprenait, du premier des sculptures en pierre et en bronze, plus de trente collages et de nombreux dessins et aquarelles tandis que Sophie Taeuber était représentée par plusieurs toiles, un relief, des aquarelles, des dessins et des gravures sur linoléum. Dès le début, la rigueur et l'audace du choix s'affirmaient avec des œuvres de Vantongerloo, de Schwitters (deux collages « Merz »), bientôt suivis de Vordemberge-Gildewart, et de Max Bill. Après la guerre, la collection s'enrichissait d'œuvres anciennes de Mondrian, de Van Doesburg, de Pevsner, de Picabia, de Marcel Duchamp. Mais l'horizon s'élargissait, des voix différentes ou nouvelles se faisaient entendre: Delaunay, Gleizes, Léger, Miró, Magnelli, et aussi: Mark Tobey, Hartung, Baumeister, parmi d'autres. Les jeunes générations étaient représentées, pour les Français, par Vasarely, Deyrolle, Camille Bryen, Dewasne et Marcel Jean; pour les Italiens, par Dorazio, Tancredi et Bertini. La sculpture n'était pas oubliée et aux acquisitions anciennes venaient s'ajouter Calder, Laurens, Giacometti, Gonzalès et Stahly.

Ces dix dernières années, comme l'indique une note de Carlo Huber, si le noyau ancien s'est renforcé avec des œuvres de Hans Albers et de Viking

ARP. Nœud de Meudon, 1958. Bronze, 10 x 14 x 7 cm.



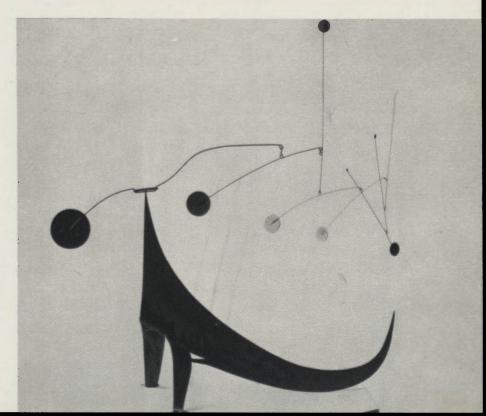


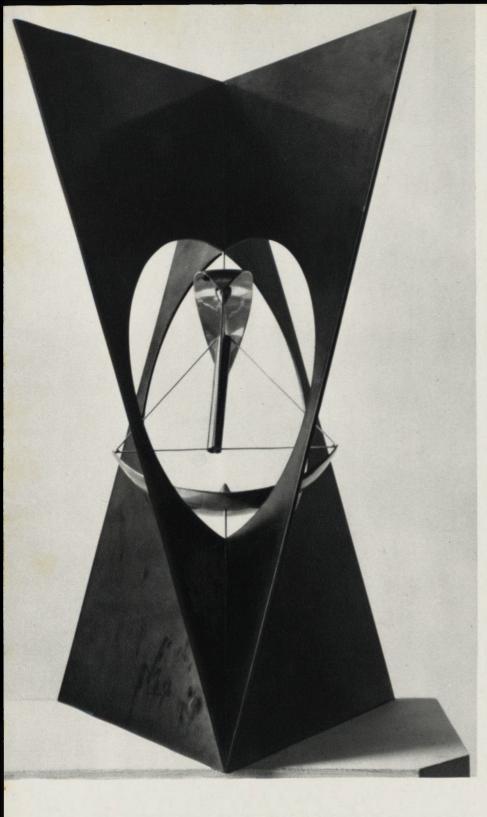
MIRÓ, Gentleman. 1924. Huile sur bois. 52 x 46 cm.

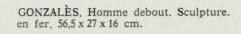
Eggeling, des tendances différentes, des générations plus jeunes se sont fait une place avec des toiles de Sonia Delaunay, Marcelle Cahn, Bissier, Bodmer, Penalba, Poliakoff, Poncet ou Vieira da Silva. Mais, parmi les plus jeunes, on trouve toujours ces continuateurs de la tendance concrète que sont Agam, Gerstner et Tomasello.

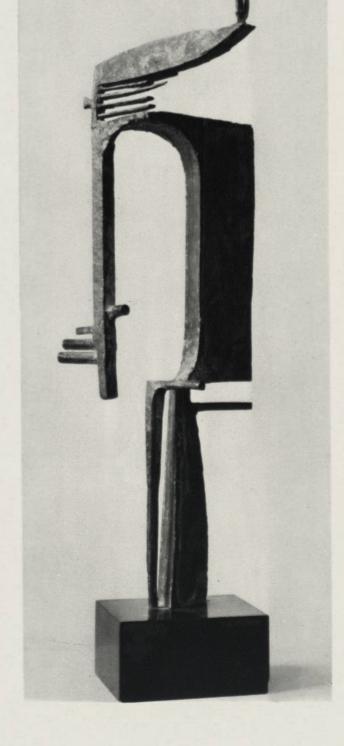
Si le choix s'est fait plus ouvert, plus nuancé, la fidélité à l'idéal ancien n'a pas été trahie ni oubliée, c'est elle, pour reprendre les mots de Franz Meyer, qui « fait vivre dans la totalité de la collection ce même esprit de clarté lumineuse que les premiers maîtres de l'art concret ont proclamé dans leur œuvres ».

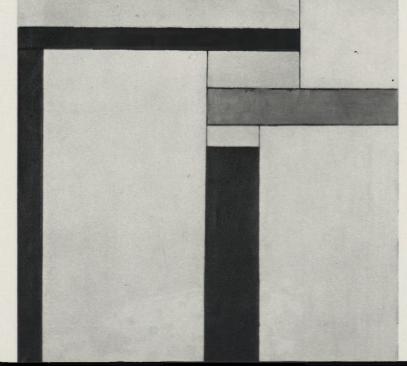
A. M.



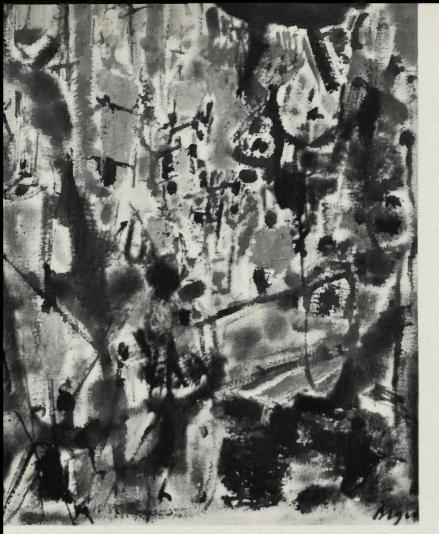








VANTONGERLOO, Huile sur bois, 1933.

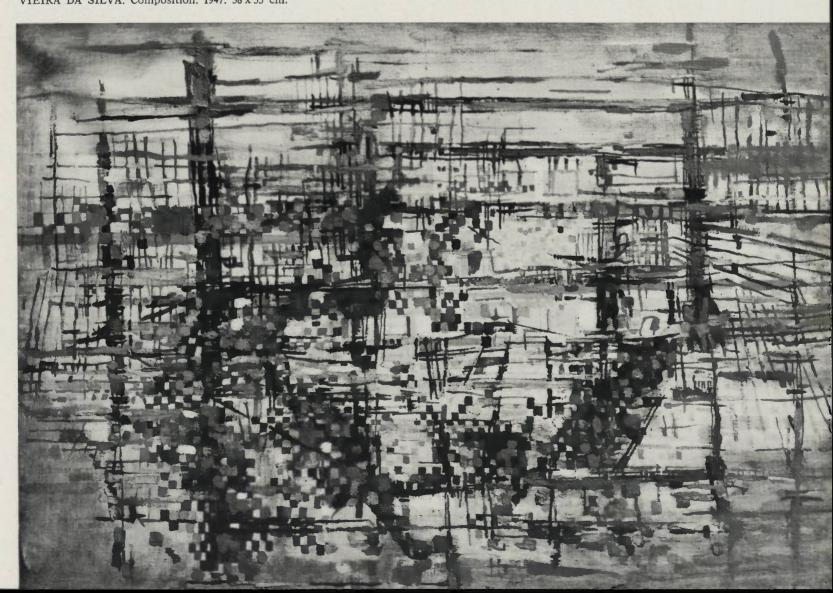


BRYEN. Koak-tache nº 1, 1954.



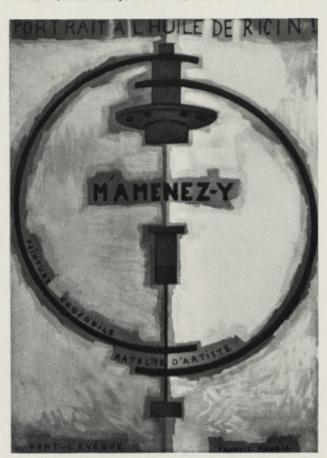
POLIAKOFF. Composition. 1956.

VIEIRA DA SILVA. Composition. 1947. 38 x 55 cm.

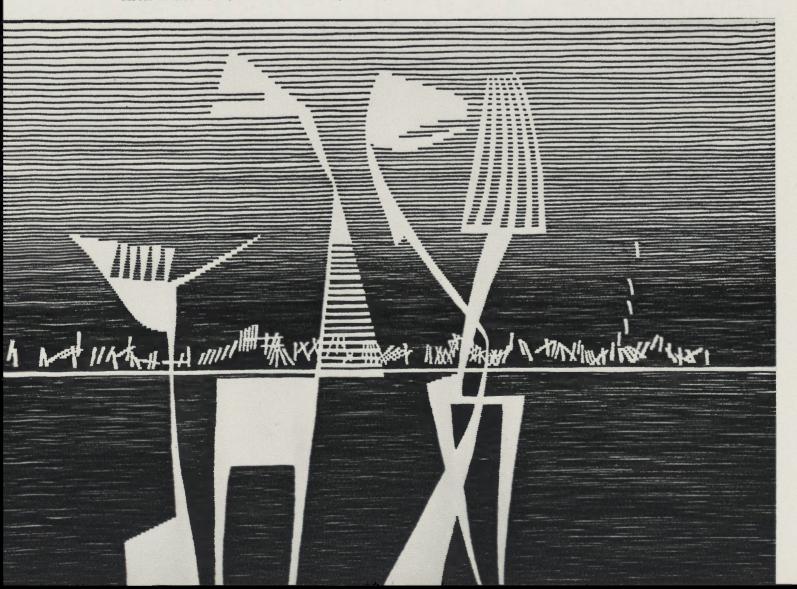




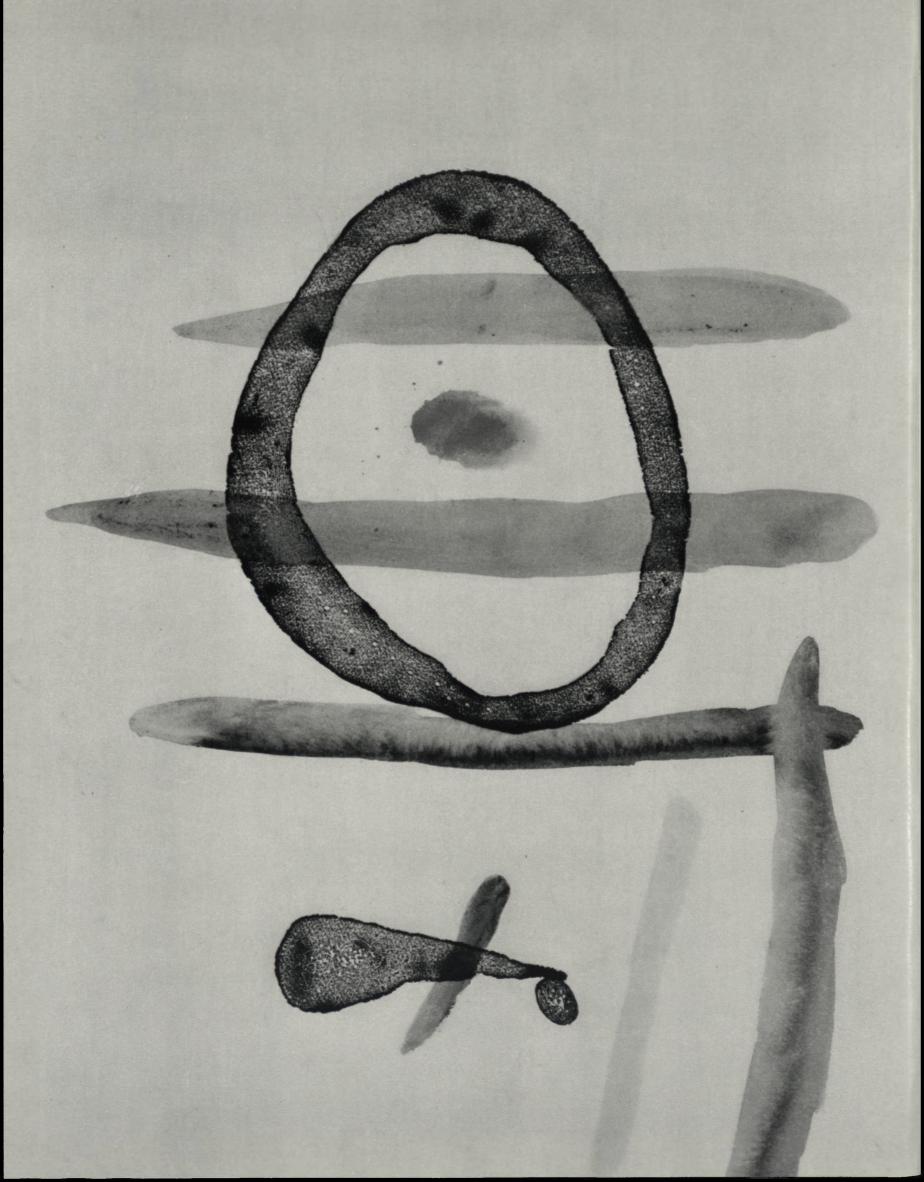
PICABIA. M'amenez-y. 1918. Huile sur carton. 128 x 88 cm.



MICHEL SEUPHOR. Dessin. 1953-1954. 37,5 x 54 cm.



### Dans les Galeries



#### PARIS

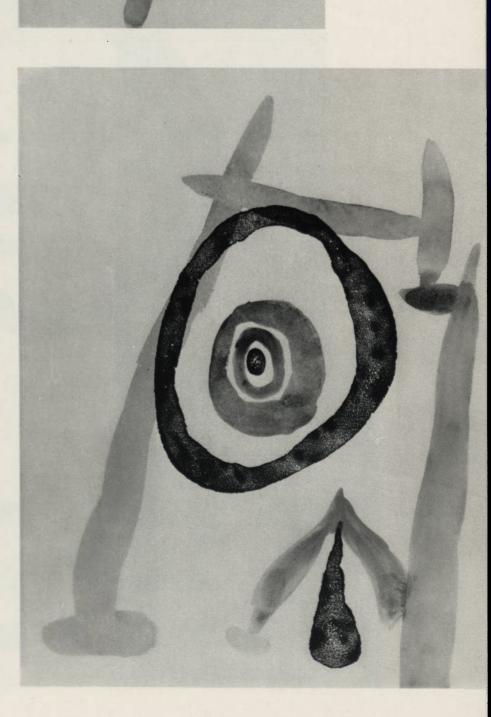
## Aquarelles de Miró

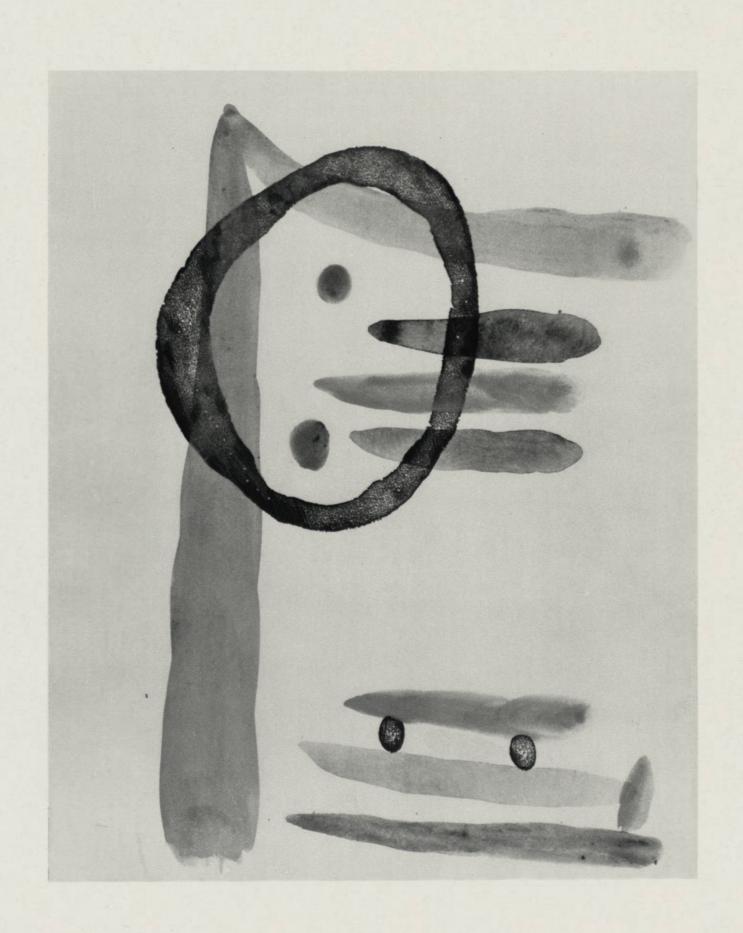
par Eugène Ionesco

J'ai vu Joan Miró composer ses dédicaces, assembler ses bouquets de fleurs pour ses amis: sur une feuille blanche, quelques traits au crayon gras, deux tons différents. Il prend une deuxième, une troisième, une dixième feuille blanche et ce sont toujours ces traits de crayon qui constituent la note dominante, le ton initial, le point de départ permettant la construction ou le jaillissement dirigé qui sera le tableau même puisque celui-ci semble à la fois fait et en train de se faire. Miró reprend les feuilles, une à une, et, cette fois, les couvre de taches de couleur espacées qu'il écrase avec le pouce. Il reprend une troisième fois les feuilles et dessine, à l'encre, des traits fins, des étoiles ou des indications d'étoiles, des cercles qui ont pour but d'équilibrer ou de donner une solidité ou un certain poids à la construction aérienne de l'ensemble. A regarder Miró travailler, son visage, puis les lignes qui naissent du travail créateur. on s'aperçoit que tout ne surgit et ne s'éclaire que grâce à une émotion intense et retenue. Les figures les plus fréquentes sont: l'étoile, les cercles concentriques entourant une tache de couleur qu'il encadre, qu'il souligne non pas pour l'atténuer mais pour lui donner une force plus grande, une vibration qui en fait ressortir la beauté.

A regarder donc Joan Miró travailler, c'est-à-dire se réjouir, se sentir heureux de créer, on ne sait plus s'il peint, s'il dessine, s'il construit, s'il raconte, s'il chante. Il est pris par sa fougue, et l'on se sent un peu emporté avec lui dans son mouvement ou son envol. Il est bien rare de se trouver devant une présence aussi réconfortante, aussi tonique. Au-delà de toute explication raisonnable, au-delà de nos doutes, de nos interrogations, l'activité artistique se justifie par son existence même, sa volonté d'être, sa négation de la stérilité, tout comme la seule justification du monde est d'être monde, de vouloir être monde: spectacle, manifestation.

Qu'est-ce que cette circonférence noire, rouge, bleue? Qu'est-ce que cette tache dé couleur que Miró écrase de son pouce et qui éclate? Pourquoi





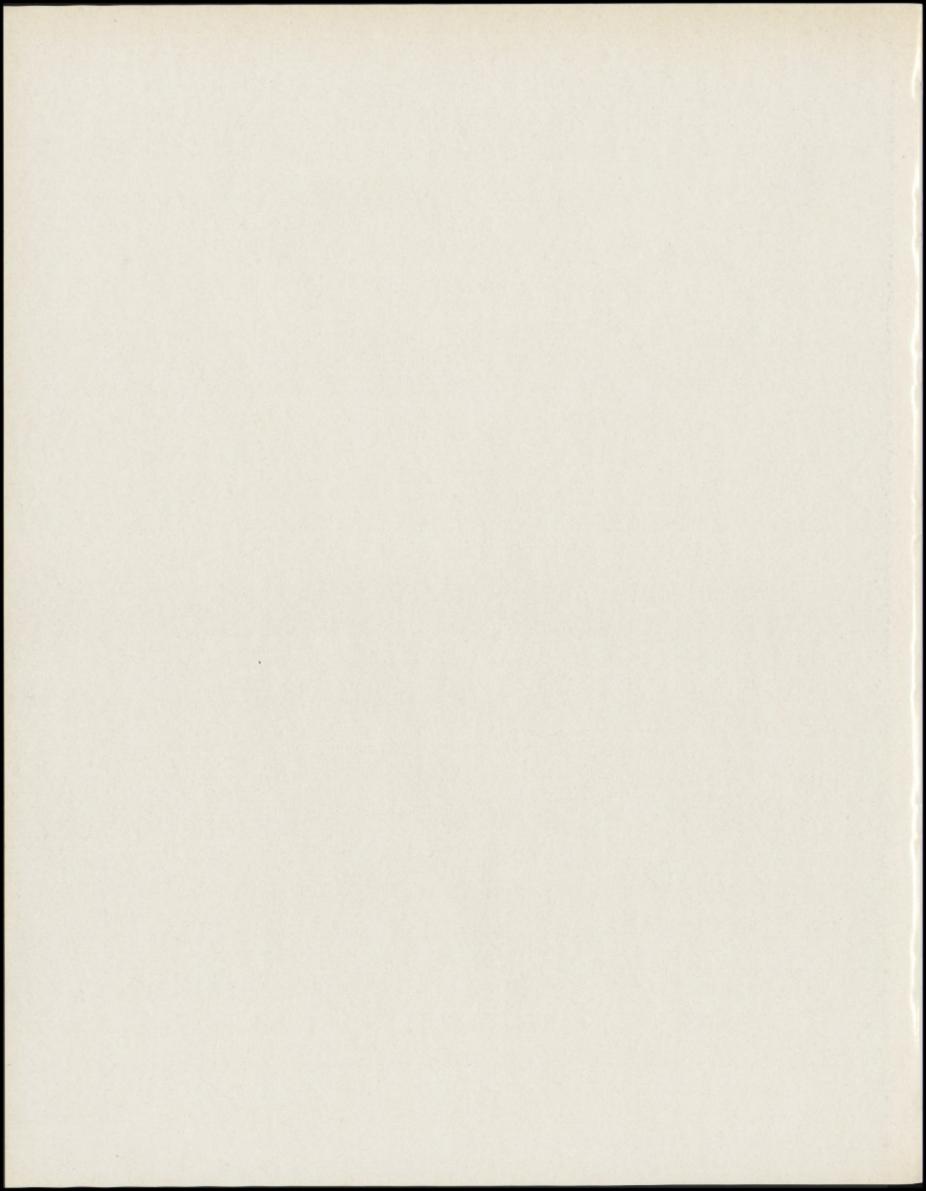


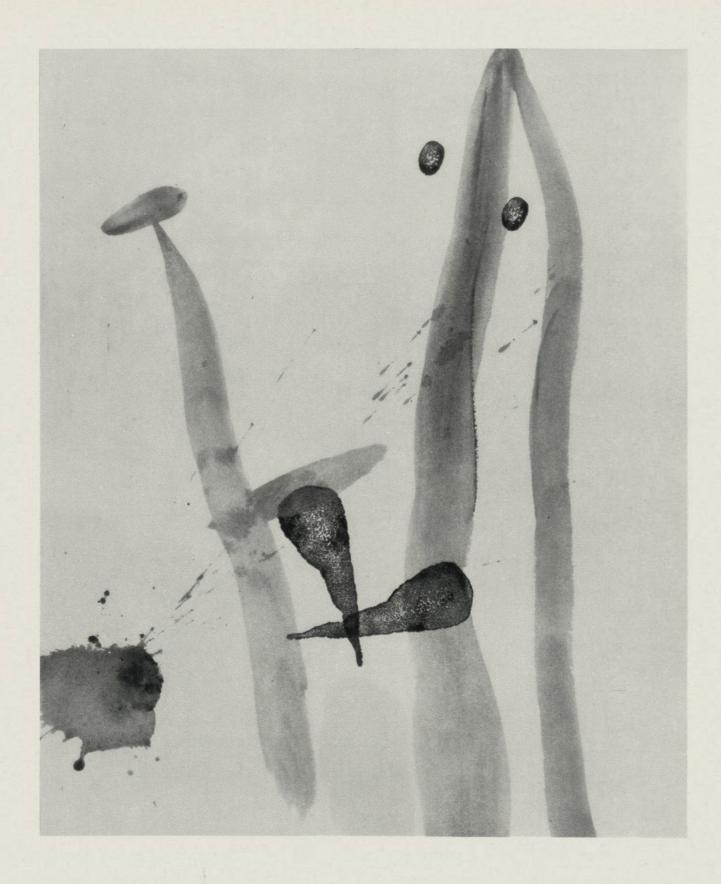


MIRÓ. Aquarelle sur papier. 1965-1967. 56,5 x 45 cm. Galerie Maeght.



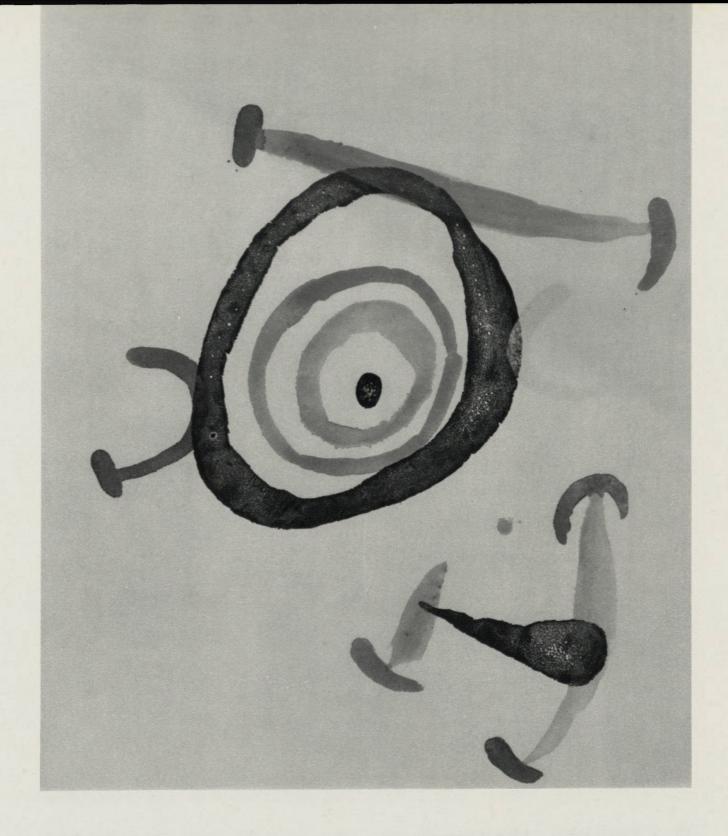
MIRÓ. Aquarelle sur papier. 1965-1967. 56,5 x 45 cm. Galerie Maeght.





ce trait noir qui traverse ces cercles concentriques ou qui s'implante en leur milieu ou qui semble réunir ou rappeler à eux-mêmes un ton à un autre? Et qu'est-ce que la peinture? Evidemment, elle est inexprimable, c'est-à-dire que toute œuvre picturale ne peut être dite que de la façon dont le peintre a pu la dire. Elle est l'expression directe, spontanée d'une âme et cet inexprimable qui s'exprime — la poésie, la peinture, étant de l'inexprimable

qui arrive à s'exprimer — est donc bien la spontanéité même, un rythme, un élan. Toutefois, cette spontanéité est le résultat d'une science très grande; elle est une liberté issue d'une discipline qui a dépassé cette discipline mais qui n'aurait pu être sans la science et sans la discipline. Feu d'artifice, élan, envol, mais en même temps ensemble constitué; et comme il s'agit d'une peinture du mouvement sans mouvement, ces œuvres sont des



récits non figuratifs. Des aventures étonnantes peuvent arriver et arrivent à ces taches, à ces cercles, à ce point qui devient une droite, une courbe, une circonférence, une étoile, un être, un monde. Dans un grand espace, non pas vide mais dépouillé et qui semble déborder largement la feuille de papier, cette tache noire propulse la jaune d'un bout à l'autre. La tache verte, la tache rouge, la tache jaune sont des voix, des personnes qui s'interpellent, se répondent, se conjuguent, se soutiennent. Joan Miró ne se trompe jamais. Sa maîtrise est devenue instinct, un instinct à chaque instant éclairé par la conscience lucide. Les œuvres de Miró se voient d'un coup d'œil; c'est pour cela qu'elles sont des unités, des complexes organiques,

des ensembles où chaque note picturale, où chaque ton malgré sa pureté, grâce à sa pureté, est à la fois indépendant et associé à l'autre, les objets ou créatures étant à la fois solitaires et unis; cette association est souvent opposition, les voix parlent et s'entendent dans une simultanéité cohérente, claire.

Avec le temps, la plupart des gens s'enlisent, s'engourdissent. Joan Miró s'allège et se spiritualise. Les choses pèsent moins, les choses ne pèsent plus et les traits noirs en contrepoint qui soulignent ces formes, ces oppositions, ces événements aériens ont pour but de retenir ce qui, sans cela, lui échapperait peut-être et se disperserait.

Chacune des « dédicaces » de Miró est un jardin

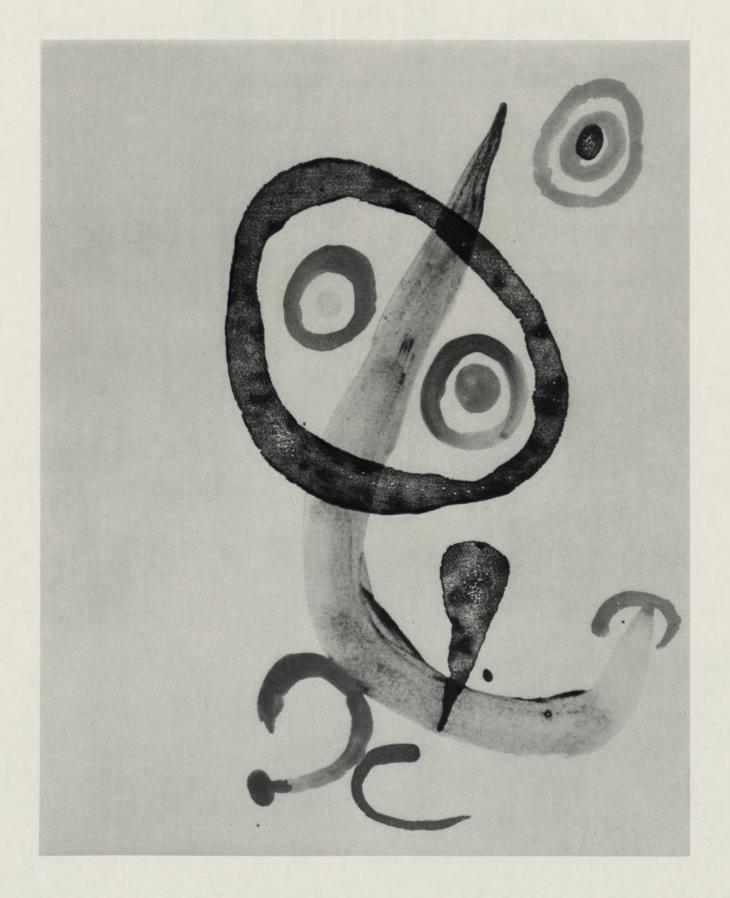
dansant, un chœur, un opéra de couleurs qui sont des fleurs, qui sont des êtres en train d'éclore. Cet univers est, à la fois, évanescent et tout à fait réel: la sonorité des couleurs lui donne son accent, sa réalité, une éloquence contenue. Affectivité pure, un peu ironique, dénué de sensiblerie, cet art est grâce. Nous portons tous des monstres en nous, des regrets, des amertumes, des douleurs. Chez

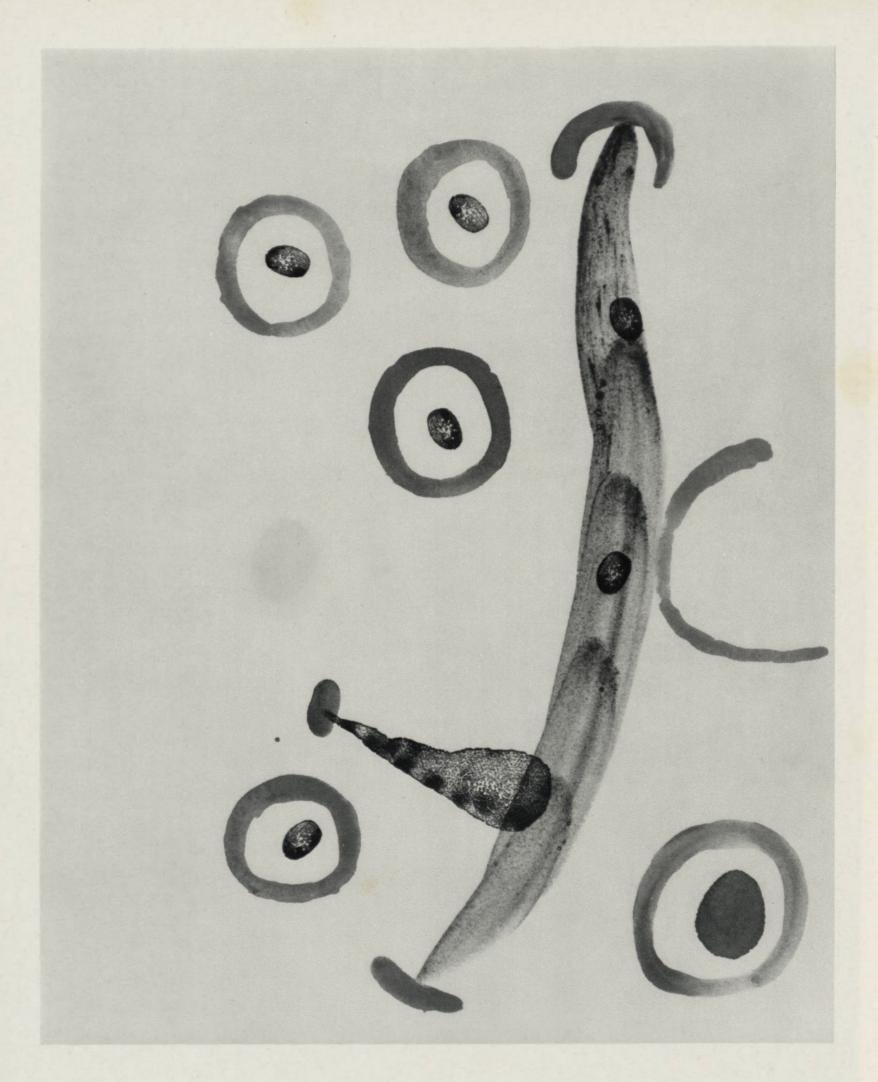
Joan Miró, les monstres sont exorcisés. Ils sont devenus les êtres sereins, libres, dégagés, d'une fête non pas mouvementée mais en mouvement, en éclosion ascensionnelle.

Eugène Ionesco.

(Galerie Maeght)

Eugène Ionesco a écrit ce texte pour le livre de Joan Miró « Quelques fleurs pour des amis » (Editions XX° siècle).





(Photos Galerie Maeght. Les aquarelles de Miró ici reproduites sont toutes du même format - 56,5 x 45 cm - et des mêmes années: 1965-67).

# L'oiseau lunaire et l'oiseau solaire ont traversé l'Océan par Dore Ashton

De tous les aspects possibles de l'œuvre de Miró, celui qui est le plus souvent considéré est qu'il est un exemple parfait d'homo ludens; un esprit ingénieux pour qui l'élément de jeu est indispensable. L'habileté et la grande fantaisie si apparentes dans l'œuvre de Miró provoquent une impression d'entrain irrépressible.

Cependant, il m'a toujours semblé qu'il y a autant de tragédie que d'anxiété craintive implicite dans presque tout ce qu'a fait Miró. C'est un maître de la *terribilità*.

En effet, ses deux chefs-d'œuvre, l'Oiseau Lunaire et l'Oiseau Solaire, et je n'hésite pas à les qualifier de chefs-d'œuvre, sont féroces et terribles. Ils sont la confirmation de la revendication de Nietzsche, à savoir que « la représentation de choses terribles et contestables est, en soi, le signe d'un instinct de pouvoir et de magnificence chez l'artiste; il ne les redoute pas ».

Miró ne montre aucune crainte à faire ces deux emblèmes de désir primitif et de force élémentaire aussi évocateurs que possible. Quoique leur tout premier appel soit pour les sens eux-mêmes, dans leurs lignes égales, coulantes, et leurs volumes merveilleusement arrondis, les mythes des anciens, avec qui Miró a vécu de si longues années, posent

MIRÓ, L'oiseau solaire, Pierre Matisse Gallery. (Susse fondeur à Paris).



un piège à celui qui les examine. Les associations sont multiples dans les figures de phallus agressivement poussées; dans les cornes; dans les extensions semblables au marsouin; dans les seins et les fesses implicites dans chaque courbe.

Tous les mythes terribles de la fertilité et de la métamorphose sont évoqués dans la présence sauvage de l'Oiseau Lunaire. L'horreur ancienne de la métamorphose, si bien exprimée dans l'Enfer de Dante, ressort dans cette œuvre où un nez, selon l'avis de l'un, devient un phallus selon l'avis d'un autre, et une aile vue de côté, devient un bras vue de face, et un œil devient une corne. Ou, dans l'Oiseau Solaire, une troublante forme, parallèle à l'horizon, avec une certaine apparence de poisson, se transforme devant nos propres yeux en une apparence humaine de femelle.

Mais ces oiseaux ne sont pas uniquement le reflet surréaliste de Miró, lequel insiste sur les associations qui les animent. Elles sont le summum des longs efforts de Miró pour créer, en sculpture, un équivalent à l'idée de plénitude. Le fait est qu'elles furent ébauchées quelque 25 ans plus tôt et Miró les porta dans son imagination pendant tout ce temps-là. Si l'image initiale nous rappelle les figures pré-colombiennes, ou les formes des Cyclades, les transformations furent façonnées d'abord dans l'imagination de Miró et ensuite produites différemment sur la matière elle-même.

Afin de réaliser ces immenses sculptures de bronze, Miró a travaillé sur des échafaudages (ou par étapes). Chaque fois que les figures apparaissaient, il les modifiait. Et chaque fois qu'il les modifiait, un peu de sa longue expérience en modelage y était ajouté. Jusqu'au bout, ces apparitions sont si puissantes et originales (au sens des origines selon Bachelard) que ce fait évident écrase les plus exigeants. J'avoue que lorsque j'entrais dans la galerie de Pierre Matisse et que je voyais l'Oiseau Lunaire, je retenais mon souffle.

Ce qui m'étourdissait était avant tout le pouvoir de l'image, résultat d'une combinaison parfaite de formes violemment étendues dans quatre espaces, dans quarante espaces, ou dans une infinité d'espaces.

La superficie: des patines polies de ces sculptures se dégagent des lumières secrétées juste sous la peau. Par la forme elle-même, la lumière est engendrée. Elles sont aussi pures que les superficies des bronzes de Brancusi. Le passage effleurant de ces lumières est aussi silencieux et rapide que le passage du castor dans l'eau. Toucher la surface de ces créations de Miró, c'est toucher la lumière virtuelle elle-même. Mais c'est toucher aussi un organisme vivant, car les flancs satinés de ces deux déesses sont infiniment provocants.

Toutes les prédictions de mort de la sculpture dans la non-signifiance de la sculpture volumétrique sont démenties par Miró. Celle-ci sont incontestablement modernes; vitales par excellence; et elles dépassent leurs origines surréalistes. Elles existent maintenant. Et je crois qu'elles existeront toujours.

Dore Ashton.



TAPIES. Sinueux à bandes bleues. Peinture. 1966. 66 x 54 cm. Galerie Maeght.

### Indivisibilité de Tapies

par Jacques Dupin

Un tableau de Tàpies nous frappe de plein fouet. Sans précautions, sans détours, sans médiation. Il nous cloue sur place, nous assaille abruptement, nous contraint à le regarder en face. Proche et silencieux. Flagrant et nu comme un pan de mur détaché de la masse confuse à laquelle il appartenait, pour en concentrer l'énergie et en matérialiser la violence. Flagrant et nu. Avec l'impact de la réalité même, non de la réalité filtrée, ou niée, ou recomposée selon quelque schème esthétique. La réalité immédiate sous son aspect le plus concret, le plus commun, le plus indéfini: la matière. Tout l'art de Tàpies consiste à faire naître et monter la matière, à libérer son énergie et sa durée, à la laisser vivre et s'exprimer selon sa loi ou son caprice, à la délivrer de toute autre contrainte, et d'abord de celle du peintre. Lui, comme à l'affût derrière la toile (où il signera) attend que la matière divulgue son secret. Tout l'art de Tàpies consiste à se rendre absent, à s'effacer devant ce qui est le plus proche et le plus éloigné de l'homme, et à n'intervenir que pour lui laisser le champ libre, dans les limites de la toile. C'est ici que le bât la blesse: la matière ne se soumet pas sans broncher aux deux dimensions du tableau, elle s'insurge, les déborde... D'où le relief, et les dépressions, les gonflements et les saillies, les déchirures et les perforations qui parfois affectent la toile elle-même et toujours trahissent un désir impatient de transgresser la surface. Entre l'espace et la matière se développe un conflit qu'un pacte fragile semble suspendre, non résoudre, et dont les tensions internes continuent d'émettre, dans leur immobilité silencieuse, un rayonnement d'énergie qui nous atteint, nous implique, nous fait vaciller d'abord devant l'évidence plastique et poétique du tableau.

Cette sollicitation de la matière est un phéno-

TAPIES. Peinture au sceau, 1967, 34 x 55 cm.





TAPIES. Petit ocre et blanc. Peinture. 1965. 47 x 39 cm. Galerie Maeght.

mène ambigu. On peut, on doit sans doute, et comment s'y soustraire, la subir, lui céder, la laisser nous envahir et enlever comme la houle, ou la musique. Elle tend à réduire toute distance et à absorber ce qui lui résiste. Elle exerce une fascination extrême sur l'esprit qui aspire obscurément à se mêler à ce qui lui est le plus étranger, à se fondre avec la substance même qui le nie. Elle provoque l'adhésion charnelle de l'être entier. Et nous allons à la dérive parmi les courants pétrifiés, les plissements soudains, les contractions massives, les scintillements de poussière minérale, les vastes étendues déroulées jusqu'au brisement d'un écueil. Nous rampons sur des tables de pierre au

grain serré. Nous glissons le long de parois déchiquetées ou lisses. Nous nous heurtons à de sévères dessins de portes, de seuils, de margelles, pressés ou levés dans la pâte. Nous nous rassasions de tout ce que les terres ou les murs, les gris ou les ocres peuvent offrir de fissures et d'éclats, d'arrachements et d'éraflures, d'escarpements et de crevasses. Dans cette rêverie erratique, le proche et le lointain semblent s'unir, se confondre avec le chant lourd et insistant de la matière, sa nudité montueuse ou étale de désert, et se donner au regard, au toucher, presque à l'élan du corps entier.

Mais il est une autre manière de voir qui ne doit

pas se substituer mais s'allier à la première comme la parole à la musique. L'œil se ressaisit, rétablit la distance et, avec elle, la durée discontinue et l'interrogation. L'envoûtement devient lecture. Il apparaît alors que la matière inlassablement interrogée par le peintre donne avec autant d'obstination une seule réponse, exprime une seule hantise: la relation de ses rencontres et de son intimité avec l'homme. Tout ce qui l'affecte vient de lui; chaque accident, chaque empreinte désignent l'homme sans le nommer. On trouve dans chaque toile la trace de la main, de l'ongle, de l'outil, la mesure d'un geste, exact ou négligent. Ou bien c'est la régularité des formes, leur géométrie imparfaite, leur symétrie affirmée qui attestent l'origine humaine. Ou la disposition rythmique des signes, leur répétition, leur parallélisme, leur alignement. Ou encore la transposition fréquente des graffiti ou de l'écriture, en graphismes brouillés. Et la toile prend l'aspect d'un mur, thème majeur de l'œuvre de Tàpies, d'un mur dégradé et usé qui paraît d'autant plus vivant qu'il est attaqué, sali, corrodé, comme s'il respirait par ses blessures, comme si sa lèpre et son salpêtre étaient le levain du tableau. Le mur que chacun de nous chaque jour longe interminablement, et effleure ou égratigne sans le remarquer. Tàpies nous immobilise devant ce que nous percevons ordinairement en une succession d'images qui se recouvrent et s'effacent aussitôt, et nous reste inconnu à force de familiarité. Il suffit de substituer à ce défilé d'impressions fugitives la soudaine immobilité d'une vision fragmentaire, devenue espace, devenue tableau, pour nous mettre en présence de ce que nous n'avions jamais pu distinguer pour l'avoir toujours vu. Ce mur est le recueil de toutes les marques laissées par l'homme, un homme quelconque, un passant de la rue, innombrable et so-

TAPIES. Matière plissée en forme de noix, 1967, 195 x 171 cm. Galerie Maeght.



litaire, un homme dont les traits distinctifs auraient été gommés, se seraient éventés dans une durée sans âge et un lieu indéterminé. Ce mur est un support assez impressionnable pour accueillir les moindres traces, assez ductile et résistant pour les fixer dans leur vérité et nous en restituer la fraîcheur. Mur palimpseste, sensible à l'érosion d'un geste et d'un souffle sans identité, aux graffiti indéchiffrables, à la signature voilée d'un témoin disparu. La double action conjuguée de la matière, qui est expansion et énergie, et du recueil de marques et d'accidents humains qui font corps avec elle, pétris dans sa substance, imposent avec une puissance obédante la présence d'un absent, son passage, sa disparition brûlante, et l'imminence de son retour.

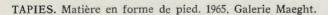
Retour attendu, éveil pressenti, que les toiles récentes semblent vouloir précipiter. La couleur est apparue; des bleus, des orangés, des rouges ont déchiré la sourde monochromie des ocres, des terres et des gris. Des objets et des figures ont surgi, empreintes ou reliefs d'ustensiles ou de meubles, ébauches ou fragments de corps inscrits ou soulevés dans le crépi du mur. Tàpies ne s'est pas converti à une réalité qu'il aurait naguère répudiée. Rien n'a changé de sa manière de peindre et de sa démarche créatrice. Il ne peint pas, ne représente pas, un chapeau, des lunettes ou une main. La main, les lunettes et le chapeau ne sont encore, rigoureusement, que des accidents de la matière. Insérés dans son cours hasardeux, dans son épaisseur aveugle, c'est à elle seule qu'ils doivent leur lisibilité et leur force expansive. Tàpies le suggère parfois dans ses titres: il ne s'agit pas

d'une noix ou d'un pied, mais de « Matière en forme de pied», de «Matière plissée en forme de noix». L'objet n'est pas situé dans un espace, il envahit ou déborde toute la toile. Il n'est pas dessiné ou peint, mais il est imprimé en creux ou modelé en relief, il résulte d'une coulée ou d'un empâtement, il relève d'un tracé graffitique. Il reste un avatar ou une tentation de la matière, un moment suspendu de sa métamorphose. Sans le déséquilibre de son renversement et le geste rageur qui le barre, le chapeau se viderait de sa puissance plastique pour le médiocre profit d'une anecdote. Les lunettes sont les hublots murés de bleu intense qui nous rejettent vers l'exploration de la texture et la découverte de ses stigmates. Quant au Nu, c'est un rêve de la matière, un fantôme substantiel qui se coule et s'étale dans une apparence de femme.

Captifs de la matière, n'existant qu'en elle et par elle, figures et objets sont de même nature que les marques et accidents de la paroi et, comme eux, ils renvoient à la totalité du tableau, à sa plénitude questionnante. Présences négatives ou désirs d'être, et non images transposées du monde extérieur, leur amplification et leur opacité les neutralisent. Ils ne s'affirment que pour se nier, se dépersonnaliser, et faire jaillir de leur contradiction cette sorte d'énergie lacunaire qui donne à la peinture de Tàpies son ouverture et sa vigueur, sa gradation dans l'inconnu, son indivisibilité.

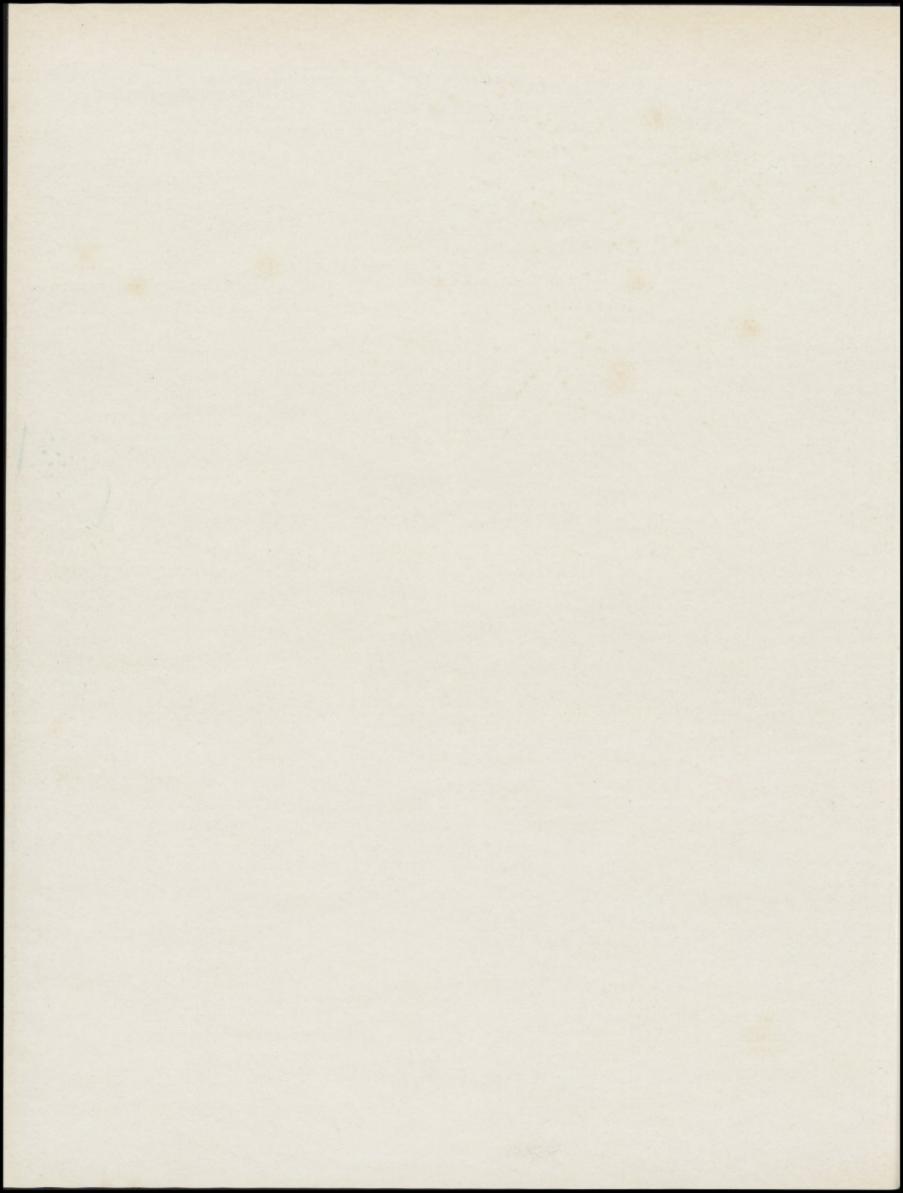
L'œuvre achevée: l'identification de la brèche et du mur.

JACQUES DUPIN.









### De la couleur à la forme

MILAN
PEINTURES
DE MARINO
MARINI

par Marino Marini

Concevoir une forme c'est pour moi en saisir la couleur — vision de couleur, agressivité de la vie — agressivité de la forme.

Les éléments de mon Art ne comptent pas — chacun a ses propres amours — ce qui compte, c'est de leur donner une réalité dans l'art.

J'ai toujours eu besoin de peindre et je ne commence jamais une sculpture sans avoir exploré picturalement son essence.

Une part de moi vit intensément dans l'expression graphique; dans la ligne l'observation est précise, et le goût de l'art graphique est presque nordique.

La peinture naît en moi comme le besoin spontané et vif d'une recherche de la couleur.

Il n'est pas de sculpture qui n'ait passé à travers cette expérience.

Le Guerrier. Une réalité, une vision tragique et passionnée, sans possibilité de joie.

Ma vision artistique est dans la réalité — une réalité imaginée.

Je ne combats pas l'abstrait — expression d'un art cérébral.

Cette très libre architecture trouva en moi à ses débuts un défenseur acharné, et je ne la repousse que lorqu'elle devient académique.

Il n'existe pas d'œuvre d'art qui ne s'accomplisse à travers ces deux expressions.

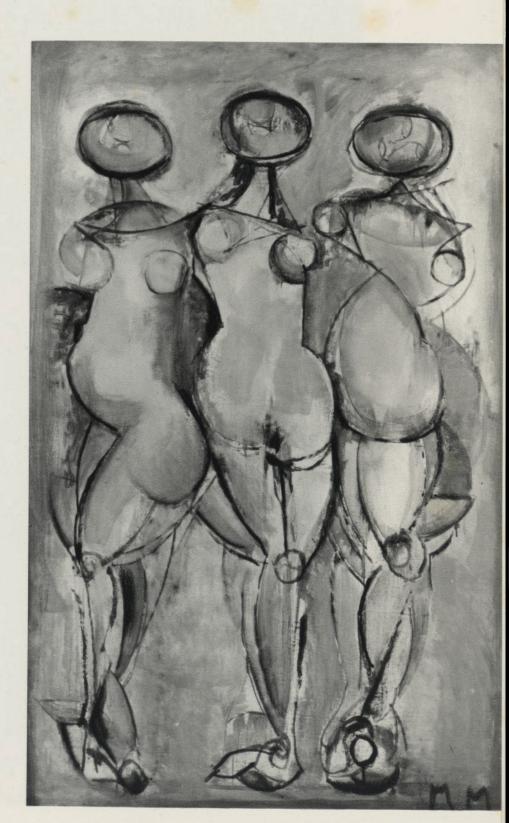
Si ces éléments se fondent, ils donnent vie — à ce qui est l'Art.

Aux origines de la peinture et de la sculpture il y a des tendances intellectualistes qui doivent se fondre et s'amalgamer dans la véritable expression artistique.

Pour moi, lorsqu'on parle d'Art avec un grand A, il faut comprendre toute cette nature qui intensifie les différentes idées composées de formes vivantes, du sentiment et des autres sources vives de l'esprit.

Le Miracle. Il n'est pas défini par une forme ou une ligne — tout demeure dans une imagination plus lyrique, plus poétique.

La personnalité s'acquiert inconsciemment dans l'expérience continuelle des émotions poétiques vécues intensément.





MARINO MARINI. Cheval et cavaliers. 1952. Gouache. Coll. Mrs. Benjamin P. Watson.



J'admire toute la peinture et la sculpture des Primitifs, pour les Modernes, j'ai besoin d'un délai de réflexion.

*Portraits*. Les personnages ne vivent pas sous leur propre nom mais sous celui que l'artiste leur impose.

Le principal problème en sculpture peut consister en des rapports de volumes, pourvu qu'à ceuxci s'ajoute un mouvement, une vie — alors, l'objet devient Art

L'expressionnisme, à un certain moment, est le désir d'une conquête plus précise, surtout dans l'expression des choses, c'est la somme de différentes émotions et d'une entité de forme et de couleur.

Dans la sculpture la dernière période est constructive — par « constructive » il faut entendre une orientation vers l'architecture: c'est vouloir une idée plus éloignée de la forme humaine mais

d'autant plus proche de la ligne constructive et statique.

Les projets ne se décrivent pas — les décrire et les raconter, c'est les perdre — il ne reste qu'à attendre.

Le thème du « cavalier » est un prétexte à raconter et à imaginer les émotions en langage plastique — le thème du « cavalier » est modelé par cette image poétique et se métamorphose à travers elle.

La réalité vivante, « réaliste », du « cavalier » — le thème principal que j'ai traité — se décompose pour devenir une irréalité constructive.

Une irréalité qui peut être dite « constructive » parce que l'œuvre, dans son sens profond, se rapproche de l'architecture et que la réalité s'efface devant la structure cubique des formes.

L'idée poétique ne s'épuise pas mais se continue à travers les compositions successives des années 1958 - 1959 - 1960.

MARINO MARINI.

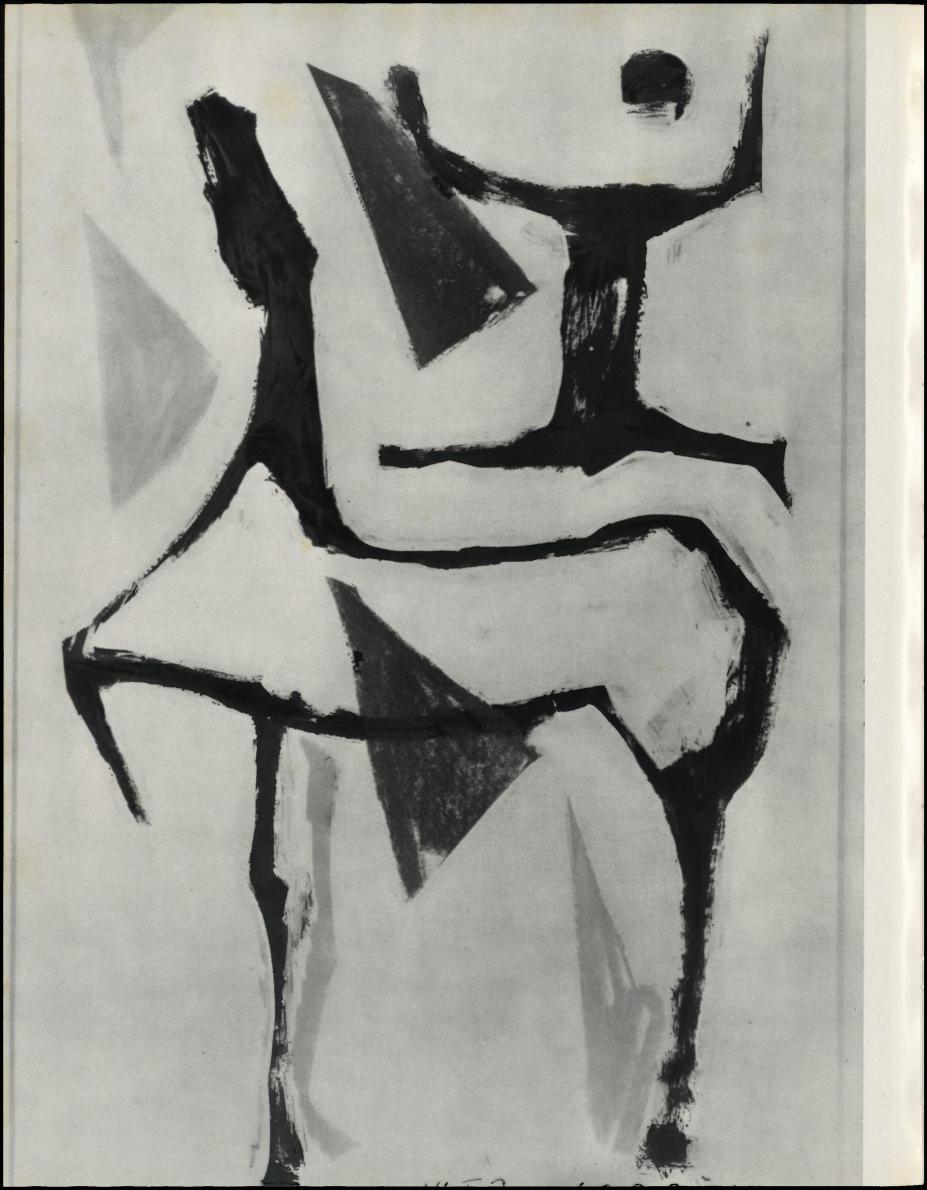
MARINO MARINI. Acrobates. Peinture.





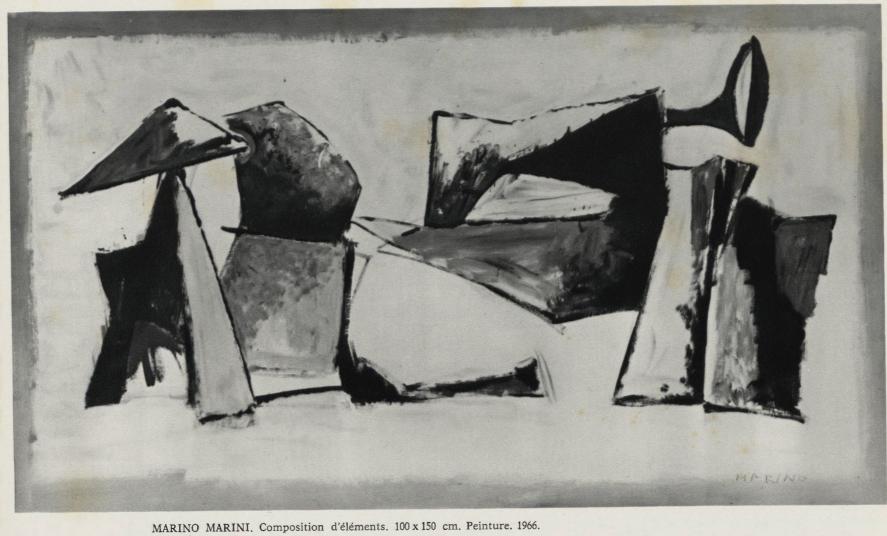
MARINO MARINI. Cheval et cavalier. Tempera. 1949? Coll. John Butler, N.Y. MARINO MARINI. Composition en gris. Peinture. 1953.







MARINO MARINI. Composition. 1954, Peinture, Pierre Matisse Gallery.



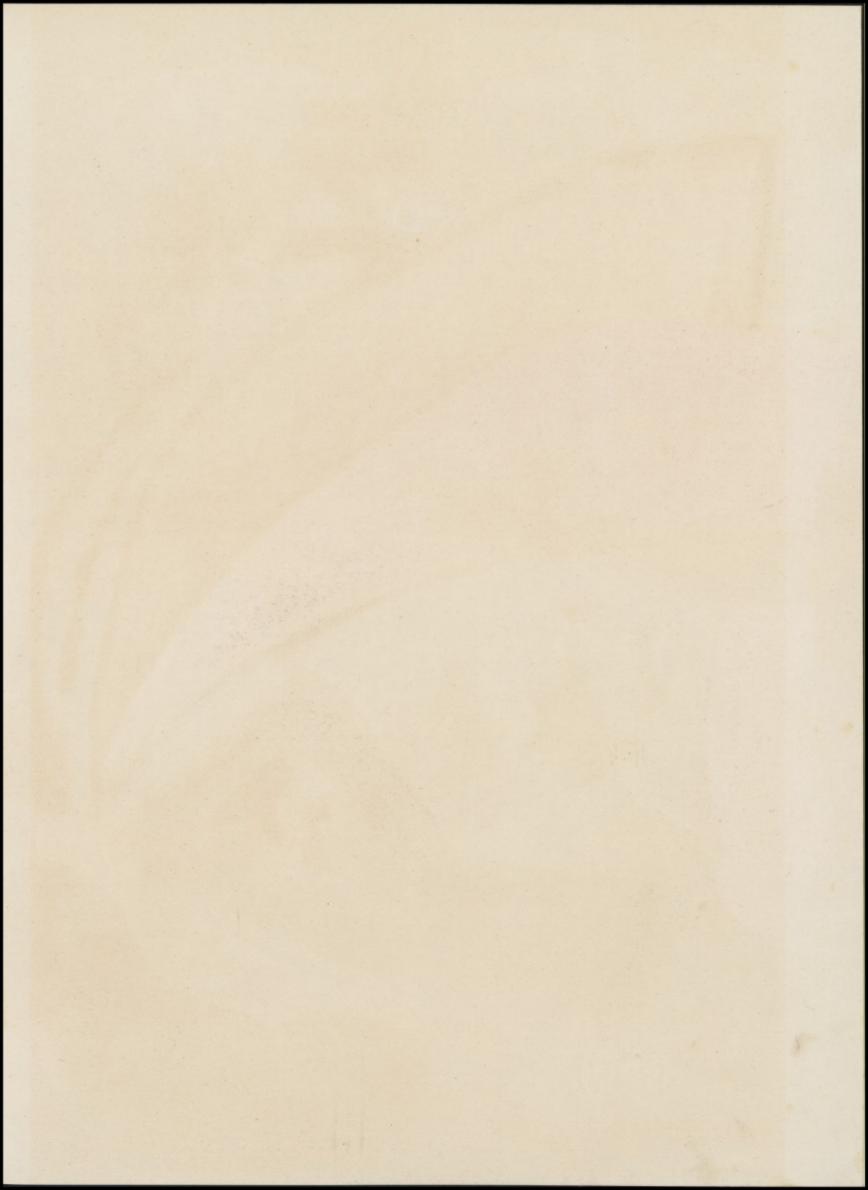
MARINO MARINI. Composition d'éléments. 100 x 150 cm. Peinture 1966.





MARINO MARINI. (Photo Herbert List).

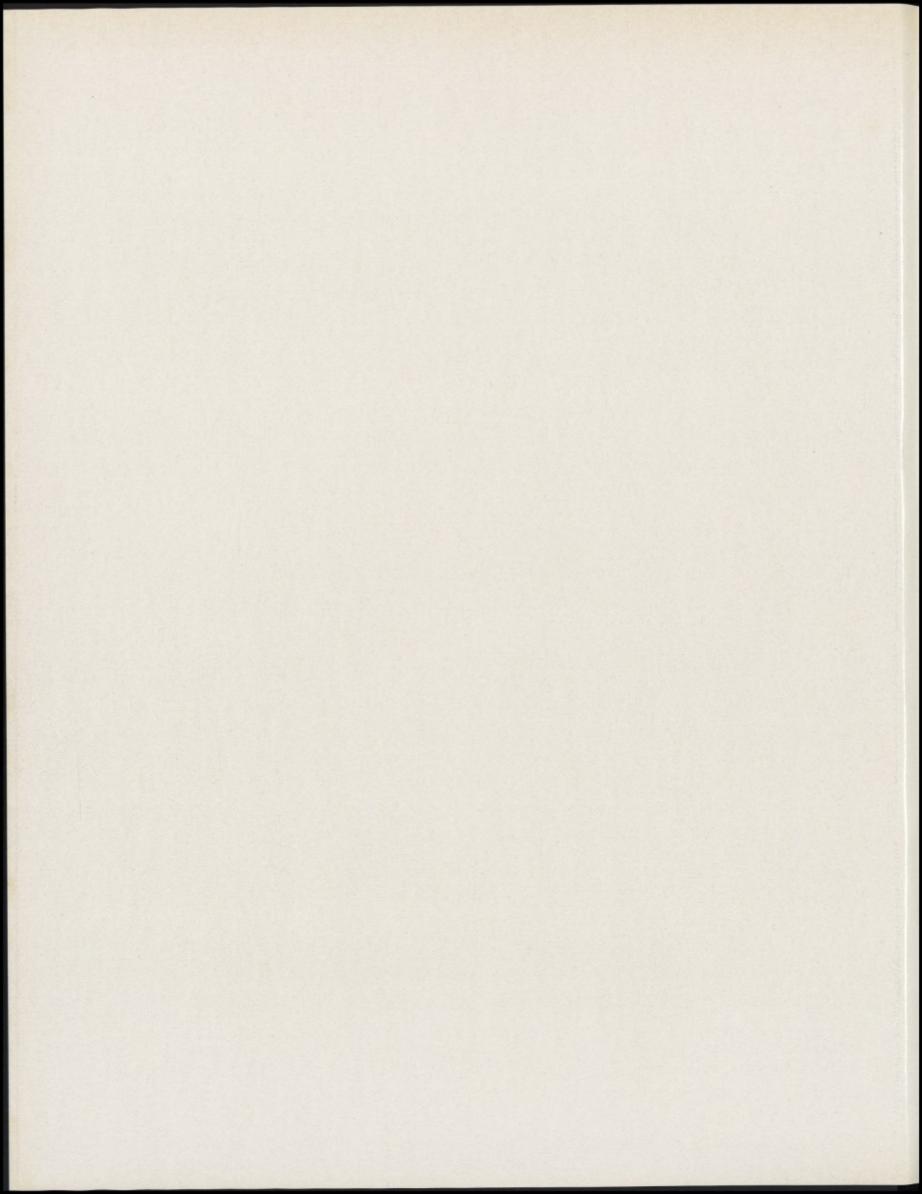








MARINO MARINI. Détail du Guerrier. 1960. Tempera. 150 x 150 cm.



### Le labyrinthe

### de Del Pezzo

par Maurizio Fagiolo

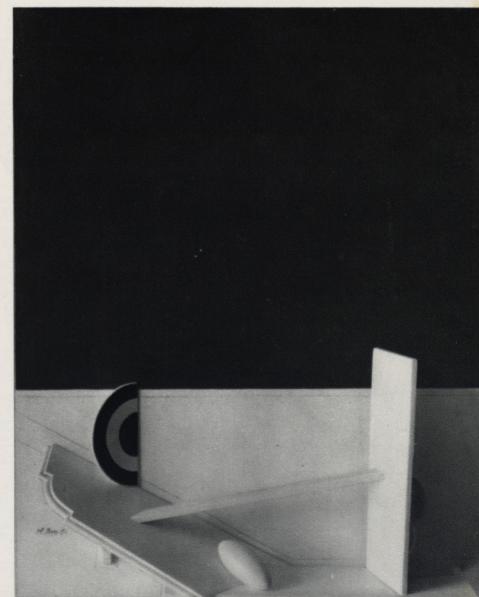
Toute l'œuvre récente de Del Pezzo est un effort désespéré pour oublier toute l'œuvre précédente: c'est un examen de conscience et ses reproches. Del Pezzo construit ou fait construire ses faux objets trouvés: il construit même la mémoire. Parti du triomphe de la mort, il aborde à l'idée pure de la vie. C'est une pureté volontaire qui ne peut et ne veut renoncer à aucune sollicitation humaine, c'est une métaphysique de la forme avant d'être une métaphysique des idées. Elle se complique en outre du nouveau rite de l'op'art, du nouveau mythe du pop'art. Del Pezzo joue un double jeu: entre la surface unie et l'objet, entre la géométrie et les choses, entre l'énigme et sa solution (dans les tableaux puzzles), entre signalétique et purisme, entre souvenir et reconstruction.

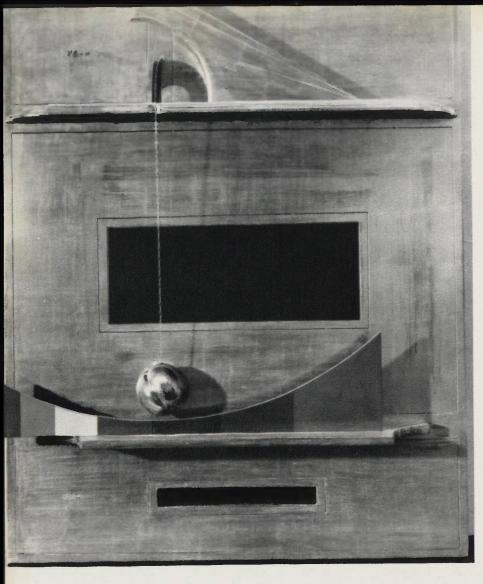
La Defixio Memoriae. Dans une première période (jusqu'à 1962), que nous pourrions inclure dans le Dada tardif, Del Pezzo prenait des objets de toute sorte: de l'ex-voto à la ficelle, du clou à l'écriteau, de la console à l'engrenage: une exploration qui signifiait une protestation, un propos d'art folklorique. C'était la vision de tout le noir de Naples, l'exorcisme du rebut, l'anarchie du fripier. La fréquentation des débarras anciens remplaçait le moment fantômatique de l'inspiration: sa devise était: « Assez de tubes et de pots à couleurs, un peu de colle, s'il vous plaît! » C'est peutêtre à Naples seulement que pouvait naître une forme justifiée d'art populaire. La ville qui déifie le rebut, qui exalte le compromis; la ville où la chanson alterne avec l'injure, où la peur de la mort s'unit à un désir de vivre effréné. Et les mille petites voitures avec leurs amoncellements de marchandises et les autels et les statues aux coins des rues, - de vraies accumulations Dada. Et l'hymne perpétuel à la vie de qui a si peu de motifs d'en chanter la louange: la ville où la langue est musique et poésie, où la religion à l'espagnole est l'unique forme de foi possible pour qui ne croit plus à rien.

Aujourd'hui Del Pezzo travaille dans une direction opposée: de l'éloge de la mort à l'éloge de la vie, de la corruption à l'idée première, en quelque sorte platonique. Au moment de clouer les objets sur le fond plan il retrouve la superstition du sortilège populaire. Mais cette opération qu'on pourrait définir comme une « defixio imaginis » s'enri-

chit et devient « defixio memoriae ». Les objets sont le temps perdu, le souvenir d'une enfance personnelle et sociale à la fois.

On entrevoit des allusions à un nouvel ordre. Dans les Tables du souvenir les objets sont placés derrière un grillage, une fenêtre transparente: ils sont là comme filtrés. L'œil les cherche comme des reliques à travers la petite fenêtre grillée du confessionnal, mais comme ils sont au-delà du monde, dans un certain sens, la divinité c'est nous. Voici les objets placés sur des étagères bien rangées: Louise Nevelson guide ses premiers pas. Voici les œuvres telles que la Grande fenêtre noire, où les images laissent un vaste champ intact: ici commence le dédoublement: objets — fond, être







— néant. Voici enfin les objets sous la cloche de verre d'un buffet de campagne: un emblème de cet espace sans air, de cette recherche *in vitro* d'un espace finalement nôtre, expérimental et fantastique. Les « bonnes choses de très mauvais goût » deviennent les acteurs d'une parabole intitulée *l'Espace à retrouver*.

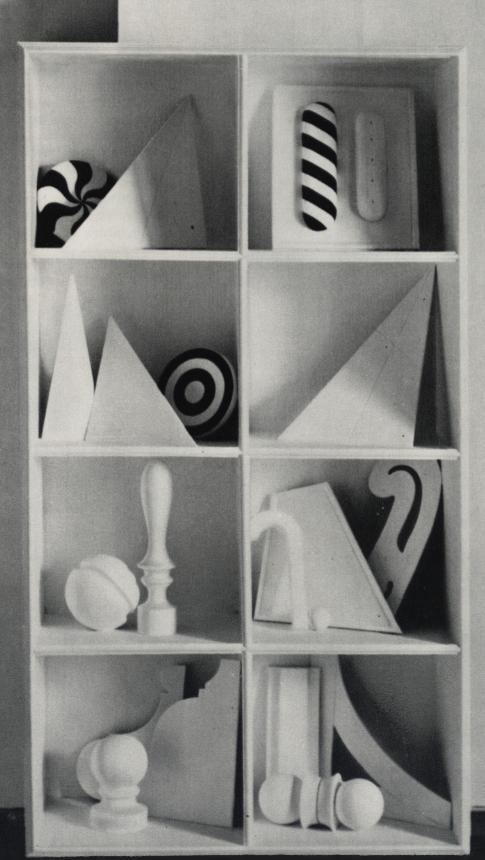
Les Intérieurs d'Italie. En 62 et 63 (voir l'exposition chez Schwarz) Del Pozzo retrouve les fragments d'une nouvelle architecture où viendront ensuite se placer les objets d'un nouvel intérieur. Une œuvre comme la Porte II est un vrai morceau de poétique: dans la porte s'encadre une barrière de matériau que l'artiste veille à biffer d'une profonde croix de Saint-André: c'est une réponse à Tàpies, la révolte contre la matière brute, la proposition d'un mur « intérieur » succédant au mur extérieur. Del Pezzo s'intéresse aux frises liberty, aux stucs démodés, aux modénatures, aux plafonds qui vous tombent sur la tête, à toutes ces « bonnes choses » au lointain parfum « de très mauvais goût ».

Puis viennent les premiers intérieurs aux objets-signes: consoles, fonds monochromes, jouets, cartes géographiques, bâtons striés, quilles, modèles géométriques, piédestals, tableaux noirs. Ce sont les mécanismes de la Métaphysique, mais à l'objet enlevé à sa vérité morte Del Pezzo substitue l'objet artisanalement reconstruit. C'est, en somme, «l'évolution De Chirico, Johns, Nevelson» (Calvesi). Calvesi, encore, écrit: « La saillie en console du tableau présente les objets rituels de la métaphysique comme pour les désacraliser et les offrir à un jeu profane: immobilisé, cependant, par les revêtements uniformes des surfaces qui semblent montrer une métaphysique ironique et ambiguë de la métaphysique ».

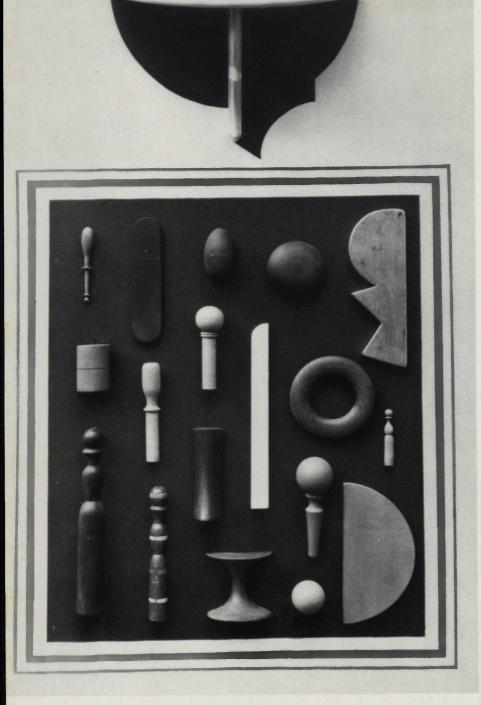
Del Pezzo refait morceau par morceau ses objets car c'est justement en les projetant et les reconstruisant qu'il déclenche la sonnerie de la mémoire. Il raconte ses histoires en commençant par reconstruire ses personnages: il ne se borne pas à évoquer des personnages dans l'espoir qu'ils évoqueront des histoires. La complaisance de la mémoire devient un hymne à la raison, l'allusion devient la présentation rigoureuse d'une vérité de laboratoire. Après les « places d'Italie » de De Chirico, voici les « intérieurs d'Italie » de Del Pezzo, compliqués par un sentiment nouveau des choses, tactile et charnel.

Les consoles sont un lien entre nous et le tableau: les objets-personnages improvisent sur cette scène une espèce de ballet géométrisé, un « ballet mécanique », posés qu'ils sont comme des idées pures sur une idéale table d'autel. Les tableaux de 1964 vont aux limites de cette rigueur. La Construction en équilibre, avec cube, cône et sphère, est un monument à la géométrie. Le Tableau noir montre un espace en train de glisser qu'enrichit la forme parfaite de l'œuf. Le Tableau synoptique voit les signes s'évader pour se caser régulièrement dans l'espace supérieur, si bien que la console, en bas, qui ne supporte plus rien, devient un « signe » à

..........



W. C. 20 68



l'égal des autres. Les signes se rebellent contre l'auteur, ils prétendent réciter des monologues: une parfaite parabole pirandellienne.

La comparaison avec L. Nevelson est désormais inévitable. Mais si celle-ci enferme ses objets dans des tiroirs et des armoires, Del Pezzo nous les tend: il les place souvent sur une console en déséquilibre afin de les introduire dans notre espace. Nevelson complique, Del Pezzo simplifie. Nevelson parvient à une archi-sculpture, Del Pezzo aspire à une sculpture picturale. Nevelson emprisonne un espace plein, obsessionnel, Del Pezzo arrive à un espace vide et largement ouvert. L'objet de Nevelson est trouvé, celui de Del Pezzo est retrouvé, re-construit. Nevelson enferme la mémoire dans un tiroir, Del Pezzo sait que l'armoire aussi, la console aussi sont faites de mémoire.

La Proportion humaine. Dans les œuvres de 1965

le programme est simple: au blanc absolu (pur et aveuglant) s'unissent les couleurs prises dans la valeur impersonnelle des échelles de couleurs. Le tableau De divina proportione se divise en trois zones: deux échelles de couleurs et une console supportant une série de rayures de toutes les couleurs, comme une forêt de gratte-ciel ou un groupe de quilles que va abattre la boule blanche du premier plan. Ici, semble nous dire Del Pezzo, la « proportion » n'est pas seulement celle de la géométrie mais elle est aussi celle de la couleur: la couleur assume une valeur parce qu'elle naît de l'harmonie de zones différentes, comme la proportion est donnée par certains rapports numériques. C'est précisément ce que signifient les raies colorées: proportion de la géométrie, proportion de la couleur, harmonie musicale et pythagoricienne.

Tableau avec nuances est un classement rigoureux de signes qui deviennent « signaux »: blanc et couleur, rigidité et liberté, scansion et fluidité. Maintenant les objets réunis se libèrent dans l'individu: la tragi-comédie de Del Pezzo est une série de monologues. La Boule d'or: une boule suspendue et oscillante qui détermine la forme de l'échelle de couleurs; l'ardoise nue, la console: l'appareil d'un machinisme inutile, hommage évident à Picabia. La Grande échelle chromatique est traversée de bandes colorées qui se précipitent vers le bas dans une glissade bien réelle: c'est la décomposition du spectre solaire comprise comme un tremplin.

Del Pezzo recherche sa Métaphysique avec l'esprit Dada: la destruction construite de Schwitters, le machinisme de Picabia, les échelles de couleurs de Duchamp. Mais sans danger d'imitation. Del Pezzo peut tout recevoir en restant lui-même parce qu'il est sans importance que son art de mémoire se tourne vers la recherche de son propre temps perdu ou du temps perdu de l'art ou même du temps présent perdu, au sens de temps gaspillé. Il nous enseigne à lire à l'aide de nouveaux codes dans le secret des avant-gardes. Ainsi, dans la mystérieuse, ou, mieux: mystériosophique Application du cercle chromatique de Charles Henry la théorie des couleurs chère à Delaunay se libère en un cercle magique qui peut accueillir toutes les formes de Del Pezzo.

Il y a enfin un hommage ironique au purisme de la « Section d'or » dans des œuvres telles que la Ligne d'or ou la Boule d'or. Le « nombre d'or » est le symbole pythagoricien de la synthèse divine art-musique-mathématiques, et Del Pezzo change le concept en objet, lui donne une substance tangible. Débarrasser le travail de l'œil des choses inutiles, le placer devant un monde « réduit » de sensations dépouillées du drame, d'espace sectionnés, d'objets décharnés. Et nous sommes de nouveau devant l'idée pure: mais, oserons-nous dire, une idée pure découpée à la scie, émaillée, clouée sur la surface plane, non rêvée et évoquée, mais bien projetée et enfin construite.

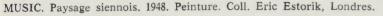
Maurizio Fagiolo.

### Music, 20 ans après

#### par Zoran Krzisnik

La récente exposition de Zoran Music à la Galerie de France nous a offert un choix extrêmement rigoureux et judicieux de son œuvre: une sorte de cristallisation de toute une série d'expositions que lui ont consacrées ces derniers temps des musées autrichiens, allemands et yougoslaves. La mise au point qui en a résulté a fait reculer certaines œuvres à l'arrière-plan, tandis que d'autres nous sont apparues dans un nouvel éclairage. Les variantes raffinées des « motifs » qu'il reprend sans cesse ont peut-être, dans leur expression extérieure, quelque chose de « pictural » au sens traditionnel de ce terme; mais elles sont animées d'une vie intense, car ce qui les déclenche, c'est toujours le contact direct avec la source d'inspiration. L'objet, le paysage réel, l'empreinte qu'ils laissent dans la mémoire de l'artiste peuvent passer, dans son imagination, par une longue série de métamorphoses, et donner sur la toile ou sur la gravure des résultats fort divers, ils attestent l'unité profonde de la conception esthétique fondamentale de leur auteur.

La fidélité passionnée de l'artiste à la nature a une double origine: d'une part son attachement sincère à sa terre natale, le Karst adriatique, quitté, mais jamais oublié; d'autre part, la nostalgie d'un habitant des grandes villes pour une existence plus simple, plus authentique, et de ce fait plus poétique. Voici la source de l'harmonie « classique » et apaisante qui se reflète dans ses toiles et ses gravures et qui le différencie des « expérimentateurs » agités et sans port d'attache. Et même lorsque la main qui peint ou dessine se trouve momentanément dominée par l'angoisse, le travail créateur rétablit rapidement la paix et l'équilibre; car Music possède une qualité innée: le rythme —





un rythme parfois compliqué et bizarre, mais toujours très caractéristique — dont le dessin marquant et sans cesse recommencé arrive à discipliner les visions les plus capricieuses pour les faire entrer dans l'image d'un monde maîtrisé.

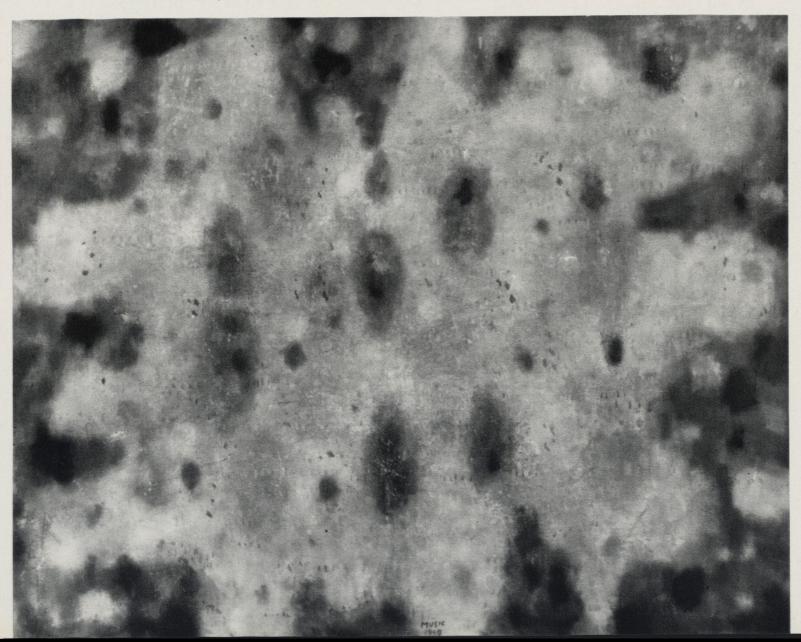
Si l'on considère les quinze ou dix-huit années passées de l'activité créatrice de Music — l'époque de sa maturité —, on constate que ce rythme et ce dessin caractéristiques dominent toute son évolution, ou mieux toute la suite de ses inspirations et réalisations créatrices. Les six périodes qui nous paraissent composer son œuvre se complètent mutuellement pour créer l'image de l'artiste qui nous est offerte aujourd'hui.

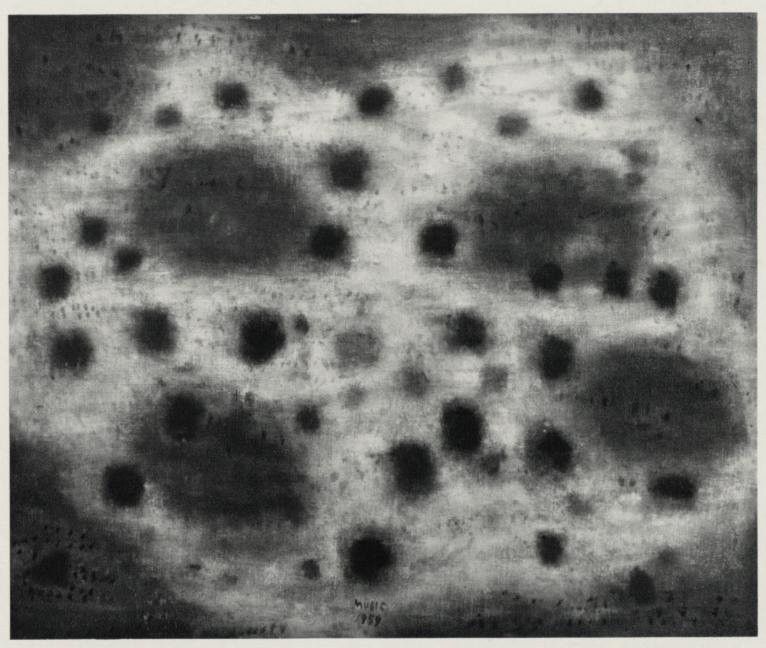
Aux alentours de 1948 se situe l'époque des « chevaux », ces silhouettes pleines de mystère, ces signes bleus, roses, mais aussi oranges ou ocrés qui animent le vaste espace nu du monde humain que l'artiste venait de redécouvrir. Pour comprendre ces visions, les plus lyriques de tout son œuvre, il n'est peut-être pas inutile de savoir que Music venait de se libérer, dans son âme, du cauchemar des camps de concentration allemands. Ce qui l'aida à s'en débarrasser, ce fut le contact avec la nature, avec le paysage innocent de son enfance. Il s'en imprégna, le remodela en soi-même, absor-

ba la force consolatrice de sa signification retrouvée. C'est une nature humanisée, harmonieuse dans toutes ses couleurs et ses formes. Les chevaux, dans la couleur qui exprime le mieux la nuance sentimentale souhaitée, sont des apparitions qui n'ont pas leurs pareilles dans la réalité; leur «mouvement», leur «allure» aérienne, éthérée illustrent en fait un sentiment qui ne nous quitte jamais: ils sont la «fuite du temps perpétuée ». Le brun mat des fonds et la nébulosité poussiéreuse des premiers plans ont été inspirés par la couleur réelle de la terre du Karst; les teintes bleues, vertes et roses des chevaux viennent d'une autre source — on en trouverait de semblables à Ravenne, ou dans l'église Saint-Marc de Venise.

Dans la deuxième période, celle des « rotondités », aux environs de 1952, les « chevaux » sont toujours là, mais ce qui domine maintenant, c'est la rotondité des figures présentées de face et la fermeté de plus en plus abstraite du signe que rien ne saurait remplacer. Dans cet art à peine figuratif, le traitement en couleur des surfaces rompt les contours ou les rend incertains, les taches, apparues dès la première époque du peintre, deviennent maintenant son moyen d'expression caractéristique.

MUSIC. Enclos primitif. 1959. Peinture. 162 x 150 cm. Galerie de France.

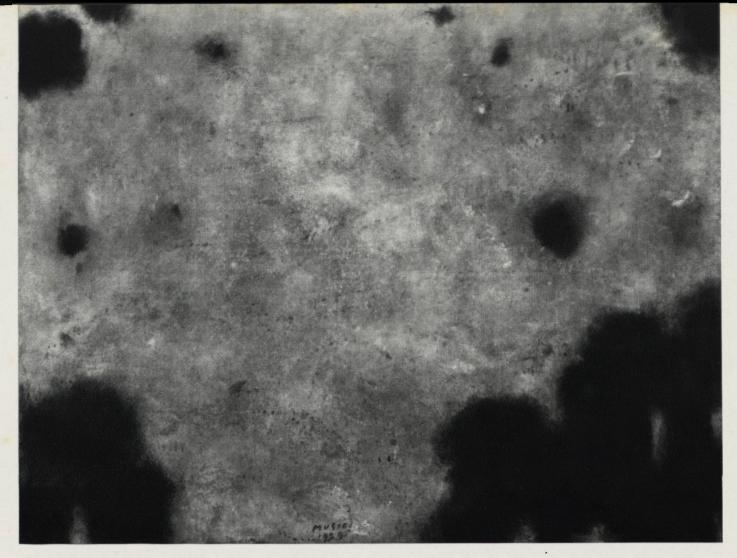




MUSIC, Terres d'Istrie, 1959. Peinture, 100 x 81 cm.

Dans la période suivante, celle des « assemblages » (1954-1957), le côté émotionnel est bien moins prononcé. Les signes se mettent à vivre avec une réalité nouvelle qui leur est propre, et en des associations arbitraires. Music projette son interprétation des objets et des formes non sous la forme d'une série successive, mais comme une existence simultanée - ou mieux: hors du temps - car cette interprétation est en apparence définitivement séparée des objets qui l'ont inspirée et qui ont perdu toute réalité. Collines en forme de meules, filets de pêche, barques lourdes, flancs des ânes et des chevaux chargés de ballots, tout cela se trouve ici en des dimensions et des rapports modifiés, recouvert de dessins et de taches, dépouillé de toute valeur de représentation, ramené à un niveau commun: celui de simples matériaux servant à la composition. La tâche d'exprimer le sentiment incombe uniquement à la couleur, une tâche que l'artiste a voulu particulièrement ardue, car il a réduit sa palette au minimum, se limitant presque au brun, au noir et au blanc.

En dépit de sa simplicité apparente, le quatrième cycle, celui de la « terre brûlée », possède probablement une plus grande richesse intérieure, mais aussi une plus grande complexité que tout ce qui a précédé. Les calcaires blancs d'une colline dalmate ou d'une montagne lacérée de profonds lits de torrents: ce paysage observé de tout près, comme sous le microscope, d'une distance moyenne comme par l'œil d'une caméra, ou de très loin - d'un avion, d'une fusée, de l'espace interstellaire — a inspiré à Music ces visions douloureuses et poétiques d'une terre usée et aride, ces paysages dépourvus de chlorophylle, altérés et voraces. Le blanc, le rouge et l'orange flamboient, tandis que le noir et les bruns créent un calme relatif. Très relatif, d'ailleurs, car ces taches de Music



MUSIC. Paysage vide. 1960. Peinture. Coll. Eric Estorik. Londres.

n'ont pas de contours nets, leur couleur semble déborder pour se fondre dans la blancheur du fond, ce qui donne à la gravure une vibration complémentaire; là où les taches reculent vers les bords, où elles « s'enfuient » de la feuille, ce mouvement ressemble à une giration presque rythmique. L'élément musical et rythmique toujours présent dans l'œuvre du peintre s'y affirme nettement.

Dans les toiles et les gravures des années 1963-1964, inspirées par la région de Cortina, le peintre fait preuve d'une grande audace dans le choix des couleurs. Ce voile de brouillard qui, jadis, éloignait l'image peinte de sa source d'inspiration, commence à se dissiper; apparaissent alors des graphismes exubérants, et d'autres d'une audace presque orientale. En ce qui concerne le dessin, l'artiste, en renonçant à cette rigueur ascétique qui l'avait caractérisé jusqu'ici, s'abandonne à une plus grande liberté créatrice. Si ce dessin plus riche et ces couleurs tellement plus vives produisent un effet moins animé que, par exemple, les taches brunes, noires et blanches de la « terre brûlée », c'est que l'artiste s'est écarté de sa voie, qu'il a quitté le domaine où il était chez lui et, de ce fait, souverain, pour se jeter dans l'aventure et dans l'exploration de domaines nouveaux.

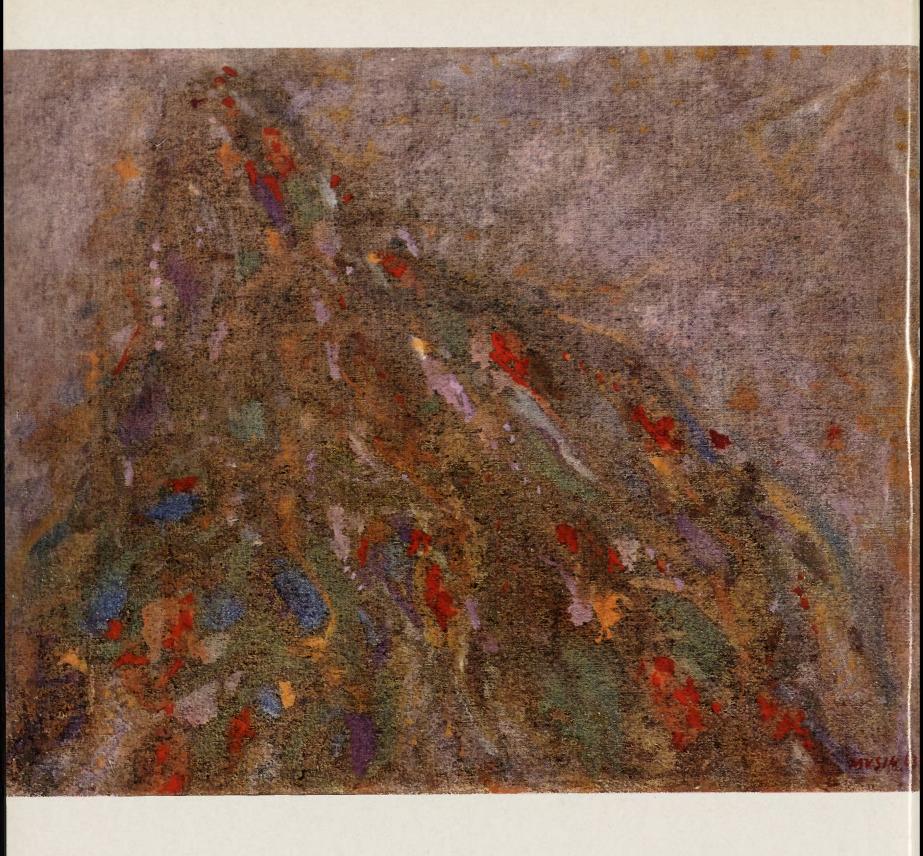
La phase la plus récente de la création de Music apparaît comme une synthèse de tout ce qu'il a montré jusqu'ici. De l'époque de Cortina, il conserve le désir d'une richesse plus grande et d'une utilisation plus complète de la surface à peindre; toujours rigoureux dans le choix des effets, il n'éprouve plus la nécessité de réduire ses moyens au minimum. Après une longue absence, on reconnaît les silhouettes des « chevaux », mais ce ne sont plus des apparitions fugitives: ils sont devenus un élément essentiel de l'image, un support solide de son équilibre et de son rythme intérieur. Cependant, comme toujours, ils n'existent pas en dehors de la vision de l'artiste: transformés en signes, ils remplissent dans le tableau la fonction d'un élément de composition. On rencontre de nouveau les « rotondités » et la vibration de l'air des « terres brûlées », et peut-être même la simultanéité indifférente et les proportions bouleversées des « assemblages ». Bref — on a l'impression que Music a repris et assemblé tous les éléments essentiels des œuvres de la maturité pour se concentrer, à un niveau plus élevé de sa spirale créatrice, sur les points où son élan créateur primitif avait été le plus intense. Pour arriver - où? On ne le sait pas, on peut à peine le pressentir. Ce qu'on peut affirmer c'est qu'en choisissant de suivre sa propre voie, à travers toutes ses phases et toutes ses recherches, insoucieux des « situations » à la mode et des caprices du jour, Music s'est affirmé comme l'un des témoins importants de l'art d'aujourd'hui.

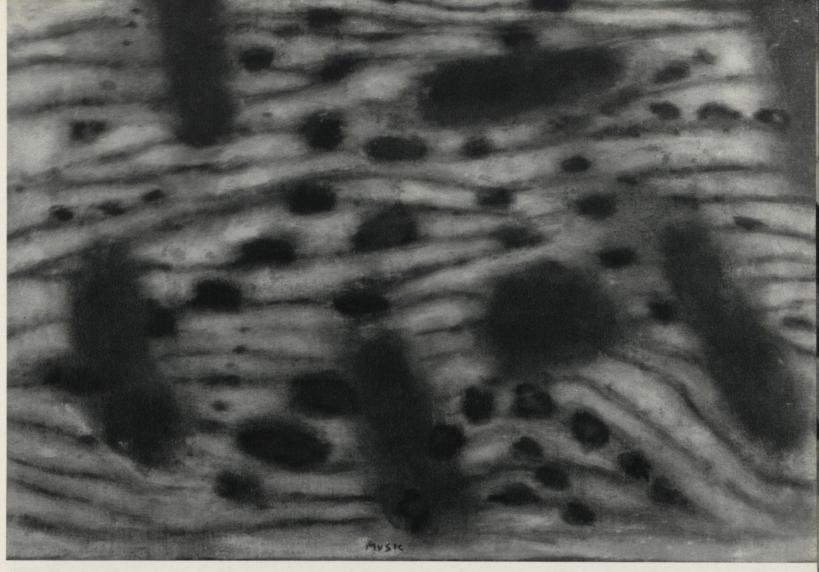
(Traduit du slovène par Radojka Vrancic)

ZORAN KRZISNIK.



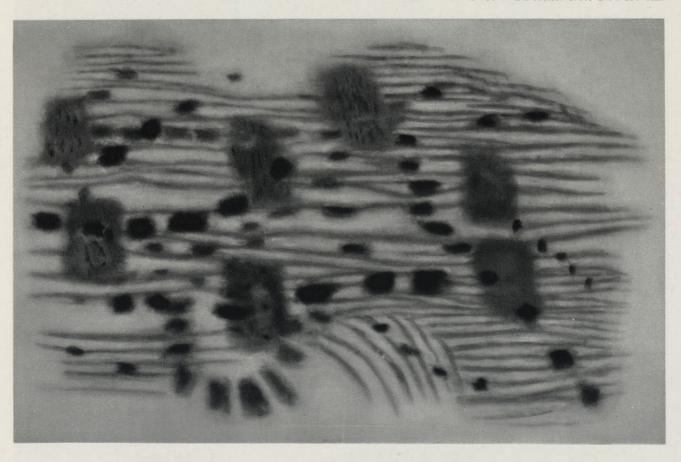
MUSIC. (Photo Gianni Berengo).





MUSIC. Peinture. 1957. 92 x 65 cm.

MUSIC. Pierres x Buissons. 1957. 146 x 114 cm.



# Magie d'Estève

#### par Pierre Courthion

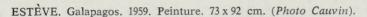
Ce monde qu'Estève ouvre à nos yeux, cet univers dont nous voyons ici, dans la reproduction, les couleurs et les formes, je voudrais essayer d'y apporter quelque commentaire. Mais comment évoquer par des mots ce qui demeure inexplicable? L'approche seule est valable, me souffle le démon de l'art, cet éternel chercheur d'absolu.

Depuis bientôt vingt ans, je vis avec une toile de ce peintre silencieux, secret, affirmé pourtant avec une évidente somptuosité. Serait-il lui, déjà, impénétrable à lui-même, pour donner ainsi, à celui qui passe et qui le regarde un pareil sentiment d'appréhension, dès qu'il s'agit de trouver,

devant le mystère visuel de sa peinture, le prétexte d'une interprétation, ou même d'une métaphore.

« Les peintres font des yeux neufs, les critiques d'art des lunettes », m'a dit, un jour, Paul Eluard, avec cet humour qu'il aurait pu partager avec Maurice Estève. A la porte de cet artiste au crâne poli comme celui d'un roi sumérien d'Our, au faîte d'un large escalier de pierre du quartier de l'Odéon, pend encore le cordon en passementerie de nos grands' mères. Et c'est l'appartement impeccablement ordonné pour un travail à peine interrompu de lecture et de musique enregistrée.

Vingt ans donc, que j'ai devant les yeux, et pour







ESTÈVE. Boussaquin casqué. 1961. Peinture. 81 x 100 cm.

leur plaisir, cette toile d'Estève à travers laquelle il me semble voir tout ce qui est venu s'ajouter, depuis, au tronc détaché de cette branche. Eh! bien, le croirez-vous? Je suis loin d'en avoir fait le tour. L'Espalier (c'est le nom de la peinture) n'a jamais cessé de me parler, de m'ouvrir ses fenêtres sur le monde inconnu où l'artiste a osé s'avancer sans crainte, lancé dans les allées et venues de son propre labyrinthe, mais toujours ramené d'instinct à ce qui fait la valeur de toute peinture: les possibilités optiques.

« Tous les arts, a dit Valéry, vivent de paroles. Toute œuvre exige qu'on lui réponde.» La critique d'art ayant pour objet d'amplifier, d'aiguiser, voire même d'ordonner et de comparer entre eux les « phénomènes artistiques » (son domaine allant « de la métaphysique aux invectives »), je me demande comment aborder celui de Maurice Estève. Il est devant moi, sonore, immaculé, sphinx merveilleux dans l'attente d'un impossible Œdipe. Ni improvisé, ni préconçu, il impose dans la cham-

ESTÈVE. 818-A. 1963. 37,1 x 49,8 cm. Neue Galerie, Zurich.





ESTÈVE, Rifoulet. 1962. Peinture. 83 x 46 cm.

bre tapissée de livres où je travaille, la couleur et l'espace d'une réalité plastique que rien ne saurait venir troubler.

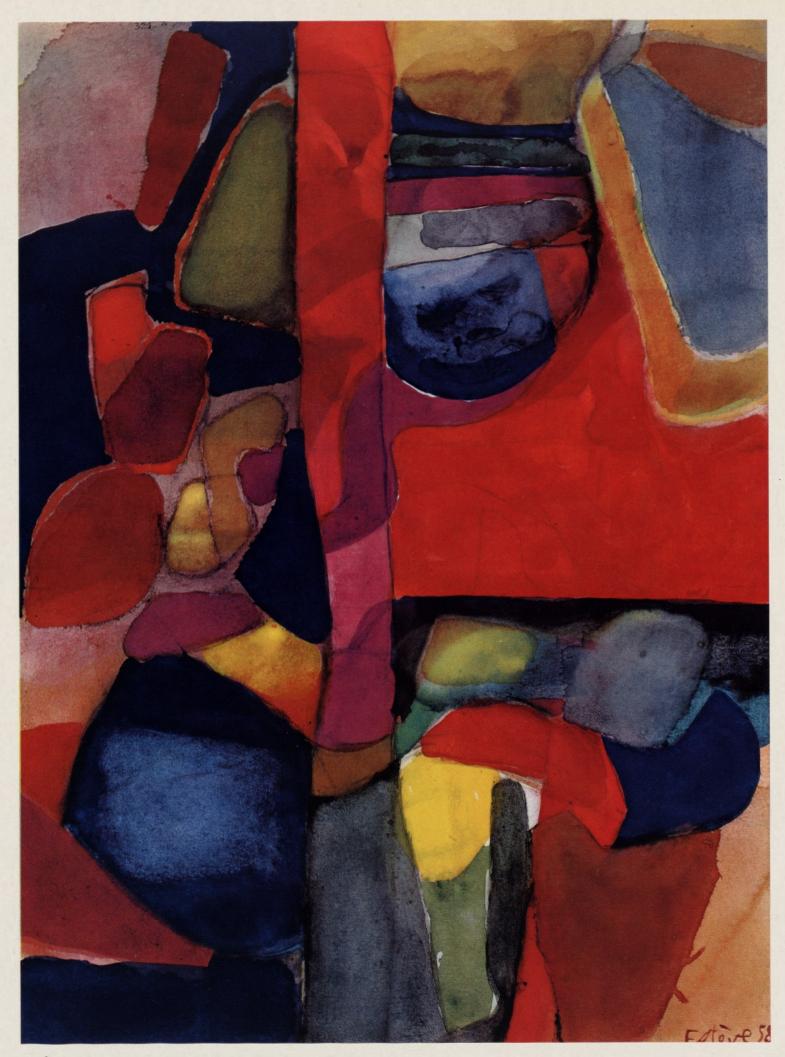
Avec Estève, nous ne sommes pas devant un linéaire dont les contours étouffent tout le reste. Sa famille spirituelle? De Delacroix à Bonnard il y a de la marge. Mais il y a aussi, dans son ascendance, une lignée qui va de Jehan Fouquet à Fernand Léger (distribution des surfaces planes, solidité de la facture). Encore faut-il s'interroger, car rien dans la peinture d'Estève ne révèle le moindre atavisme. Sa palette (je l'ai vue, posée sur la petite table, dans l'atelier de la rue Monsieur-le-Prince) est déjà toute révélatrice des tons majeurs que je vois sur les toiles et les aquarelles: jaune

strident du colza, bleu de nuit, rouges, toutes les teintes de rouge, depuis le rose tendre, acidulé, de la rose de Noël, jusqu'au carmin le plus violacé. Le vert est-il celui qu'on appelle Véronèse? Je ne sais, mais il chante fort ici dans l'aigu. Il n'est pas jusqu'au noir et au blanc dont Estève ne tire d'inattendues sonorités.

La forme, Estève la découvre au cours du travail; il l'étale, l'étire en larges bandes, ou la fait passer, juxtaposée, imbriquée, superposée en maintes difficultés. Si je devais faire, pour quelque journal amusant, une charge de cette peinture (comme on en a fait pour Courbet, pour Manet), je verrais en elle un de ces entrelacs métalliques, ces jouets constitués de plusieurs éléments sépa-



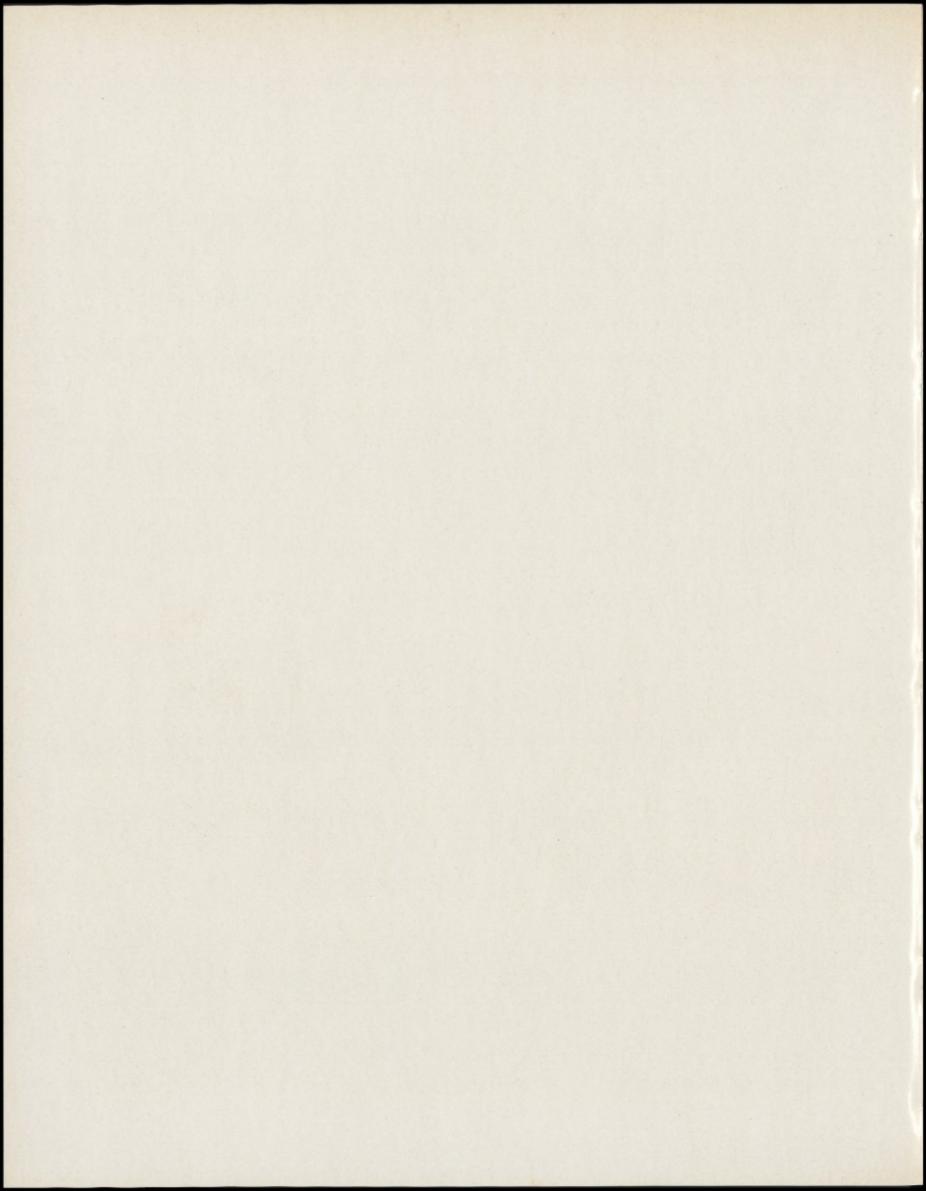
ESTÈVE. (Photo Richard de Grab).



ESTÈVE. 321-A. 1958. Aquarelle. 51 x 38 cm. Neue Galerie, Zurich.



ESTÈVE. 975-A. 1967. 69,3 x 52,2 cm. Aquarelle. Neue Galerie, Zurich.





ESTÈVE. Vicq. Peinture. 73 x 60 cm.

rables que l'on donne à démêler aux enfants. Mais, chez Estève, la chose est autrement complexe. Il n'y a pas de solution autre devant ces éléments plastiquement entrelacés que d'en constater l'extrême complication. Qu'importe après tout, puisque l'œuvre est née dans la poussée spiraloïde, non pas de la perception d'un instant, mais d'une succession de moments condensés, et dont l'artiste n'a consenti à se séparer que lorsqu'il a eu la conviction que, le pinceau à la main, il allait commencer à détruire sa création en revenant à la technique consciente du manipulateur.

Pourtant, cette forme indéfinissable, elle existe.

Elle nous attire. Elle retient notre regard émerveillé dans les rets de ses insidieuses interrogations.

Estève, cher magicien, comment procédez-vous? Le savez-vous vous-même? N'y a-t-il pas chez vous ce poète désarmé qui vous fait passer par où vous ne savez pas? Chercheur perpétuel de l'aventure, celle-ci est chez vous naturelle. L'invention fait partie du talent inné qu'est le vôtre, elle lui est nécessaire. Irresponsabilité, alors, de l'artiste? Pas tout à fait! Cela expliquerait trop sommairement les contradictions et les inquiétudes que je sens en vous, entre l'ordre en « garde-à-vous » de votre atelier et le désordre apparent de votre art.



ESTÈVE. Ribou. 1964. Peinture. 93 x 73 cm.

Ce désordre organisé, je sais que Maurice Estève s'en défend, avec ce fatalisme qu'il affecte quand on parle de lui et de ces choses. Il a fallu pourtant résister à la flatterie, à l'hyperbole, aux faux marchands (eh! oui, il y en a!), parfois même au succès qui n'est pas le moindre des tentateurs. Pour avoir maintenu jusqu'au bout cette intransigeante pureté — cette catharsis, dirait-on de nos jours — que son œuvre nous renvoie, huiles, aquarelles, dessins, lithographies, il semble bien qu'il ait fallu une sacrée résistance (et la compagne regrettée de l'artiste en a certainement pris sa part!). Il a fallu dire non à beaucoup de gens et de choses.

Mais, pour Estève, cela semble être allé de soi. Aucune dissociation en lui! L'homme et l'artiste ne font qu'un, malgré les apparences extérieures de sa vie quotidienne. Cette prudence, cet épousseté, cet astiqué: préparatifs, en somme, pour pouvoir créer librement, sans autre distraction.

Après la couleur et la forme, qu'y a-t-il à dire encore à l'actif de cet art qui s'est élaboré sans ascendance directe, loin de toute école, entièrement bâti sur un nouveau domaine, orchestré, coloré toujours par de nouvelles aubaines comme le fut, en son temps, la musique de Satie. L'a-t-on suffisamment remarqué? On chercherait vainement

ESTÈVE. 981-A A-967. Aquarelle. 52,2 x 69,3 cm. Neue Galerie, Zurich.







ESTÈVE. Cablas. 1966. Peinture. 61 x 50 cm.

chez Estève la moindre réminiscence de maître ou de musée. Tout tient à lui et vient de lui, sans préméditation, sans tricherie et sans calcul, sans discussion peut-être avec lui-même. Il est l'inspiré sans souffle « artificiel ». Mais — et c'est bien là ce qui le rend unique à nos yeux —, s'il a le don de l'épanchement direct, sans raisonnement déductif, ce qu'il peint dans cet esprit, avec cette ingénuité préservée, n'est pas une impression, une esquisse, une confidence apparemment improvisée. Estève met au jour — spontanément semble-t-il bien — une peinture solidement organisée, faite d'éléments modulés dont l'orchestration nous touche, nous fascine durablement, et va jusqu'à modifier notre vision des choses.

C'est là, je crois, le secret capital de cet art. Il n'est jamais fatigué. Il ne sent pas l'effort. Il est toujours vibrant, sensible, joyeux. Mais, du même coup, il apparaît médité, construit, situé avec aplomb, caustique même. Aussi, l'art non-figuratif prend-il avec Maurice Estève un nouvel élan, une nouvelle orientation. Lui seul, depuis Paul Klee (qui a si bien su pressentir, à sa façon, le futur) nous jette dans un inconnu poétique où nous espérons le voir vivre assez longtemps pour donner en pâture à notre vision les accords puissants de couleurs et de formes dont il est de plus en plus possédé.

PIERRE COURTHION.



# Chroniques du jour

• XLII<sup>E</sup> ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N° 30 DE XX<sup>E</sup> SIÈCLE • JUIN 1968 •

#### FUTURISME I A BARCELONE

par Bruno Romani

F. T. Marinetti avait envisagé, entre la fin de l'année 1908 et les premières semaines de l'année 1909, de lancer un mouvement littéraire, artistique et politique. Comme l'on sait, le « Manifeste du Futurisme» fut publié dans le Figaro du 20 février 1909. Mais, avant de choisir le nom de Futurisme, Marinetti avait pensé aux noms de «dynamisme» et d'« électricisme ». Le poète, qui avait le sens de la publicité, cherchait quelque chose de plus attirant, de plus percutant. A la fin il adopta le nom de Futurisme, parce qu'il répondait mieux à ce désir de nouveauté qui, à ce moment-là, était très répandu en Europe, comme en témoignent les écrits des poètes. Emile Verhaeren avait publié un poème intitulé « Vers le Futur », tandis que Saint-Georges de Bouhélier adoptait comme sous-titre de son livre Thème à variation: Notes sur un art futur. Le mot futur était donc d'actualité. et suggéré par beaucoup d'œuvres (1). Mais Marinetti fut surtout influencé, dans son choix, par un poète catalan, très connu à Barcelone. Le chef du Futurisme, qui avait vécu de longues années à Paris, était très lié avec les milieux littéraires et artistiques de la capitale. Dans les théories et dans la poétique futuristes on trouve des traces profondes des fréquentations parisiennes de Marinetti. Et, dans ces milieux, Marinetti était en rapport avec le Mercure de France. Or, il semble plus que probable que le chef du Futurisme italien avait eu connaissance de l'article consacré par Marcel Robin aux « Lettres espagnoles » dans le numéro du Ier décembre 1908 de la revue. Dans son article, Marcel Robin analysait surtout le livre El Futurisme du poète catalan Gabriel Alomar, édité à Barcelone. Non seulement le titre du livre était le même que celui adopté par Marinetti pour baptiser son mouvement, mais de la lecture du compte rendu de Marcel Robin il avait certainement tiré quelques idées générales. Gabriel Alomar, originaire de Palma de Majorque, avait créé à Barcelone un mouvement littéraire et politique au-

quel il avait donné le nom de Futurisme, et Marcel Robin nous informe qu'il était jugé par ses contemporains comme un des représentants les plus éminents de la culture et de la poésie catalanes. A ce propos Marcel Robin écrivait:

« Du culte d'une symbolique Cité, incarné en cette ville (Barcelone), Gabriel Alomar a fait sa philosophie, sa religion et son poème. Il est d'autre part au premier rang de ceux qui ont contribué à donner aux aspirations catalanes une orientation originale... De fait, si... le catalanisme est un mouvement profondément national et à la fois très moderne, par certains côtés même très cosmopolite, c'est en partie à Gabriel Alomar qu'on le doit.»

Alomar condamnait l'« éruditisme » sec. inanimé (et Marinetti fera de même), et préconisait un renouvellement culturel, politique et social. Son point de départ n'était pas aussi radical que celui de Marinetti, qui refusait en bloc le passé et la tradition, mais tout de même il y avait dans ses théories cette aspiration vers une vie future qui constituera un des motifs fondamentaux du Futurisme. Gabriel Alomar avait exposé ses idées dans le livre intitulé El Futurisme (Barcelone). Ensuite, il avait repris et développé ses thèses dans de nombreux articles de revues et de journaux, donnant vie à un mouvement futuriste qui, toutefois, n'avait pas connu une audience internationale.

Une des thèses défendues par Alomar était la nécessité pour la Catalogne de devenir futuriste. Et, à cette fin, il préconisait « l'empire de la Cité contre la ruralité, de la Cité, fleur de la nation, essentiellement aristocratique et futuriste, contre les tendances patriotiques et traditionalistes ». Or, la thèse selon laquelle la Cité devait constituer la base de l'édifice futuriste, sera affirmée avec force par Marinetti dans plusieurs de ses « Manifestes ».

Le « Manifeste du Futurisme », publié dans le *Figaro* du 20 février 1909, est un hymne à la civilisation de la ville, de la machine, du modernisme: « Nous

chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte: les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés; les paquebots aventureux flairant l'horizon; locomotives au grand poitrail qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste.

Dans son « Manifeste sur la destruction de la syntaxe, l'imagination sans fils, paroles en liberté ». Marinetti se montre encore plus près des idées d'Alomar. Parmi les expressions de la nouvelle « sensibilité » futuriste », Marinetti désigne la « passion pour la ville. Négation des distances et des solitudes nostalgiques. Dérision du divin silence vert et du paysage intangible ». Une autre des idées-forces du mouvement futuriste à été l'exaltation de la jeunesse et de son rôle au mépris des pères et des frères aînés. Cela est dit dans le « Manifeste » de 1909: « Les plus âgés d'entre nous ont trente ans: nous avons donc au moins dix ans pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles!... Ils viendront contre nous de très loin, de partout, en bondissant sur la cadence légère de leurs premiers poèmes, griffant l'air de leurs doigts crochus, et humant, aux portes des académies, la bonne odeur de nos esprits pourrissants déjà promis aux catacombes des bibliothèques.» Marinetti reviendra sur l'argument

Marinetti reviendra sur l'argument dans un de ses plus célèbres « Manifestes » intitulé « Tuons le clair de Lune ». Il dit: « Nous voulons que nos fils, en suivant allégrement leur caprice, contrecarrent brutalement les vieux et bafouent tout ce qui a été consacré par

<sup>(1)</sup> Dans une lettre du 31 Juillet 1894 au peintre Rich, Beg, Strindberg avait appelé sa propre peinture « art futuriste » (N.D.L.R.).

le Temps.» Ici, le rôle qu'il attribue aux « fils » est à peu près le même que celui préconisé par Alomar.

En effet, le poète catalan écrivait dans la conclusion de son livre: « Après l'idéal classique de la *Patrie*, qui perpétua l'amour idolâtre pour les pères, le Christianisme instaura l'idéal de la *Fratrie*, de fraternité, qui confond les frères en une seule prière et en une seule vie devant le Père commun. La nouvelle orientation du monde se constituera, permettez-moi de le croire, sur l'idéal que nous pourrions qualifier de *Filie*, l'idéal des fils qui viendront, qui dorment encore, espérant l'heure d'apparaître sur l'orient, en un matin de lumière et de vie.»

La dette de Marinetti envers Gabriel Alomar avait été signalée, en 1912, par une revue de Berlin. On pouvait lire, dans Dokumente des Fortschritts. Internationale Revue, ce qui suit: « Le poète espagnol Gabriel Alomar, originaire de Palma dans les Baléares, avait fondé un mouvement original qu'il

avait appelé Futurisme (poésie de l'avenir). Il voulait refléter dans ses œuvres toutes les forces humaines qui portent en avant et vers le haut; un recueil de poèmes qu'il édita en catalan exprime une certaine force poétique. L'idée et aussi le mot «futurisme» ont été quelques années après repris par un groupe de poètes italiens à la tête duquel se trouvait le Milanais Marinetti, qui, en véritable nietzschéen, dépassa la pensée de Nietzsche dans la glorification de la force. Dans sa jeunesse Marinetti avait obtenu un très grand nombre d'adhésions et avait exercé aussi une certaine influence politique. La première idée d'Alomar est au contraire plus pure et belle, et il est dommage que la thèse soutenue par lui sous le nom de « futurisme » ait été éclipsée à cause du plus grand succès du groupe italien.»

Le poète Marinetti, qui a toujours cherché à brouiller les pistes, n'a jamais cité Alomar. Son comportement a été le même envers Mario Morasso, qui, en 1905, avait publié le livre la Nuova arma (La nouvelle arme), dans lequel étaient exposés les principes d'une esthétique de la machine et de la vitesse, esthétique qui sera à la base de la doctrine futuriste. Et le critique italien Edoardo Sanguinetti, exagérant à son tour, a proposé de reconnaître à Morasso la paternité du « Manifeste » de 1909. Morasso a été, en effet, une des sources, et très importante, de Marinetti, mais pas la seule, comme le montre le cas d'Alomar.

Marinetti, dans son livre le Futurisme, édité à Paris en 1910, cite les noms de certains écrivains qui auraient exercé une influence sur lui et sur son mouvement. Il cite les noms de Paul Adam, Rosny Aîné, Jules Romains, Gustave Khane, Octave Mirbeau, etc., mais il se garde d'ajouter les noms de Gabriel Alomar et de Mario Morasso. Et on comprend très bien les raisons de son silence.

BRUNO ROMANI.

BARCELONE. Une boulangerie calle de Valencia. (Extrait de Barcelone 1900).



#### L'IRRUPTION DES FEMMES DANS LA SCULPTURE

par Robert Lebel

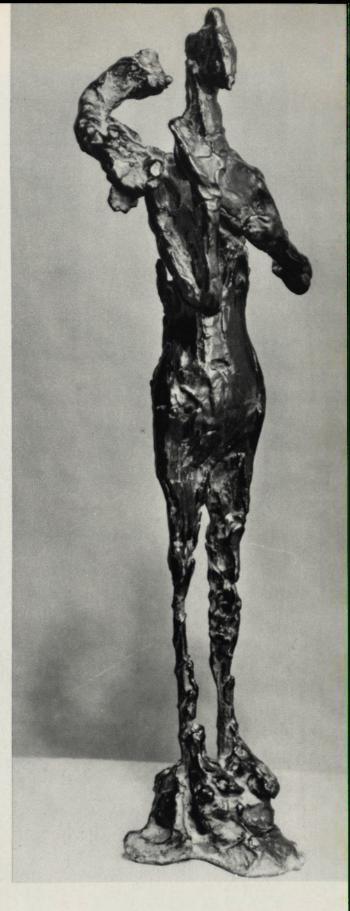
S'il y a toujours eu des femmes peintres et s'il y en a plus que jamais aujourd'hui, leurs réussites restent strictement individuelles. On ne peut à aucun moment faire état d'un apport collectif et spécifique des femmes à l'évolution de la peinture.

Tout au contraire, l'irruption assez récente d'un nombre limité de femmes dans un art qui leur était jusqu'alors pratiquement interdit: la sculpture, a déjà pris l'aspect d'une intervention décisive. La véhémence y est d'autant plus accusée que, pour s'introduire dans la sculpture — ce typique métier d'homme — les femmes ont dû transgresser les plus solides tabous.

On sait que notre civilisation n'hésite pas à traiter les femmes en bêtes de somme mais on n'en exige pas moins d'elles une féminité sans reproche. Astreintes à faire publiquement la démonstration de leur force, il leur faut aussi ne laisser aucun doute quant à leur aptitude permanente à la faiblesse. C'est sur ce terrain ambigu que s'aven-

turèrent hardiment les premières femmes sculpteurs à un moment où l'on en était encore idéologiquement demeuré aux pauvres arguments énoncés dans le Livre d'art des Femmes par Jean Dolent en 1877: « Pour la femme, il n'y a qu'un modèle, le modèle défendu, l'homme, écrivait ce critique misogyne. A ces joueuses, on défend les cartes. Leur hypocrisie est la pudeur, une hypocrisie imposée. Obligées à ne pas sortir de la fonction passive, elles obéissent à l'impulsion donnée par un moteur, l'homme. L'art est fait de liberté, et la femme est asservie; l'art est fait de sincérité, et mentir est un art féminin.» Rappelons que ce jugement péremptoire, mais non sans rapport avec la mentalité masculine à cette époque et à la nôtre, s'appliquait notamment aux peintres de fleurs: Mlle Louise Darru, Mme Escalier, Mme Madeleine Lemaire, auxquelles était victorieusement opposé le génie bien viril de M. Ribot fils, de M. Quost et de M. Eugène Claude.

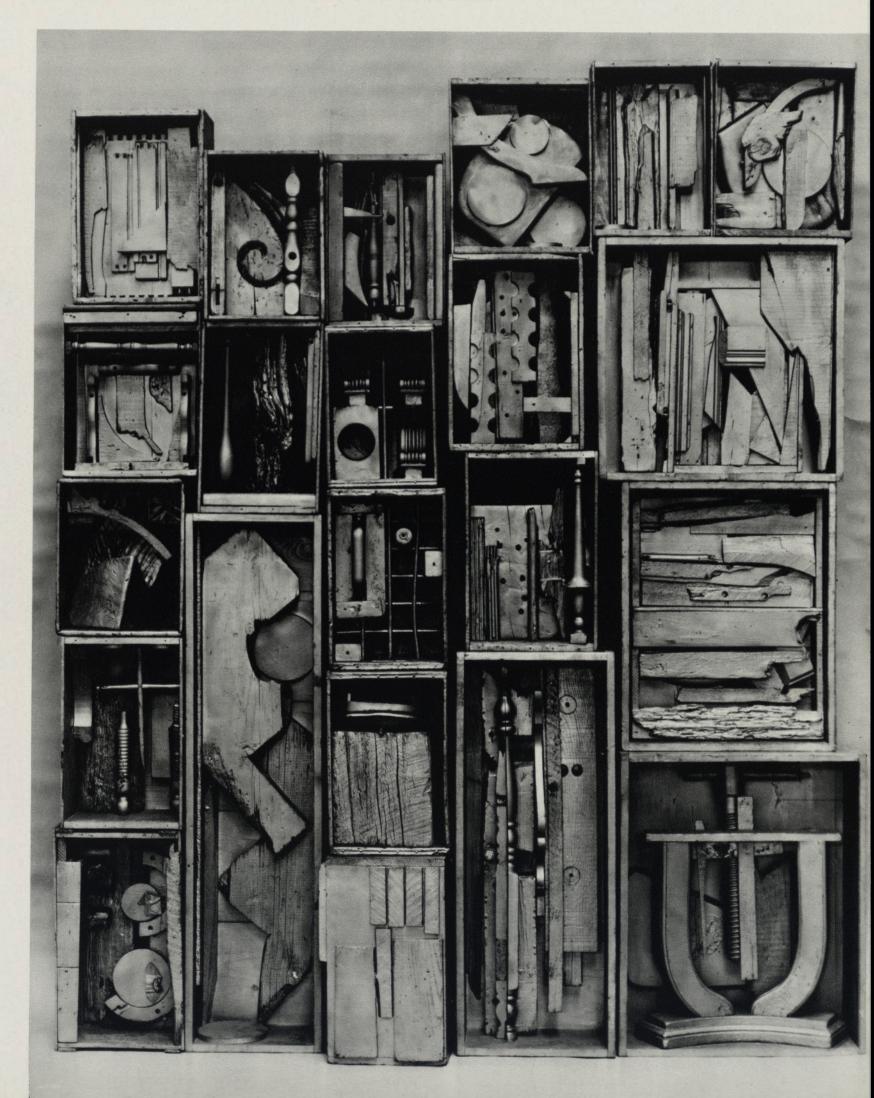




BARBARA HEPWORTH. Forme percée. 1963. Tate Gallery, Londres.



ALICIA PENALBA. Grande Imanta. 1962. Bronze.  $104 \times 120 \times 52$  cm.









Seul le soudain mûrissement de leur dissidence contre une muflerie et une répression séculaires semble avoir stimulé simultanément en Europe, en Amérique et jusqu'en Orient autant d'amazones vigoureuses et farouchement décidées qui virent dans la sculpture une citadelle à emporter d'assaut. Aussi les plus douées et les plus téméraires, déjouant les pièges du ravissement décoratif ou des « maternités » ressassantes, se sont-elles aussitôt attaquées à l'essentiel en remettant en cause radicalement l'attitude de l'homme et de la femme devant leur propre corps, alternativement idolâtré ou haï. Sans doute se savaient-elles trop directement atteintes elles-mêmes dans leur « image » pour ne pas pressentir que la sculpture moderne allait se muer en une élaboration intime du morcellement menacé, sous l'action de ce que chacun peut nommer, à son choix, révolte, psychose ou libération.

Cette situation qui évoque les constatations psychanalytiques d'une femme: Mélanie Klein, n'évoque pas moins les sculptures d'une autre femme: Germaine Richier, dont les arrachements convulsifs s'imposèrent à l'attention stupéfaite des hommes comme un avertissement venu des profondeurs.

On sait que, selon Mondrian, la femme ou le féminin dans l'homme serait « la cause directe de la domination du tragique dans l'art ». Prise en main par les femmes elles-mêmes la sculpture, dont ce misogyne militant déplorait la plastique inévitablement «corporelle», ne pouvait donc manquer de tourner au tragique.

Si l'on passe prudemment ces données préliminaires sous silence, on ne dira rien que d'extérieur sur la sculpture actuelle et, particulièrement, sur la sculpture des femmes puisque, pour elles, la découverte du manque constitue le fondement même de l'expérience plastique. Avec la nouvelle sculpture féminine d'aujourd'hui, ce phénomène affleure et se dévoile pour la première fois.

Alors que, sur tous les plans, l'effort actuel de la connaissance vise à la récupération de ce qui en avait été tendancieusement exclu, nous ne devons plus hésiter à reconnaître, dans ce surgissement d'un témoignage existentiel longtemps différé, l'un des événementsclés de l'art moderne. Efforçons-nous ici d'en esquisser les contours, autant que cela soit praticable, sans trop d'erreurs d'optique, pour un mouvement qui se déroule sous nos yeux et dont l'aboutissement n'est pas encore prévisible.

Germaine Richier fut, sans conteste, l'initiatrice et même, en quelque sorte, « l'héroïne » de ce mouvement auquel

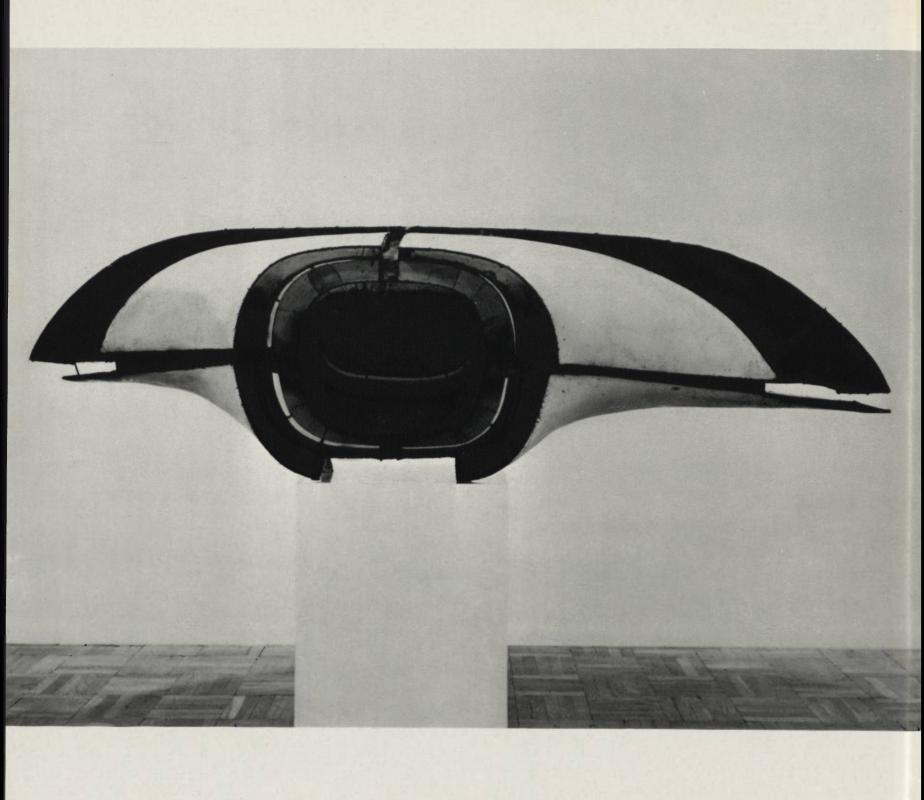
elle a voué sa vie, mais quatre autres artistes y ont apporté d'ores et déjà des contributions capitales: Barbara Hepworth, Alicia Penalba, Louise Nevelson et Isabelle Waldberg. On ne saurait en outre omettre une devancière: Sophie Taeuber-Arp, dont l'activité de sculpteur, pourtant limitée à l'exécution de quelques « reliefs », suffit à rendre son souvenir indispensable.

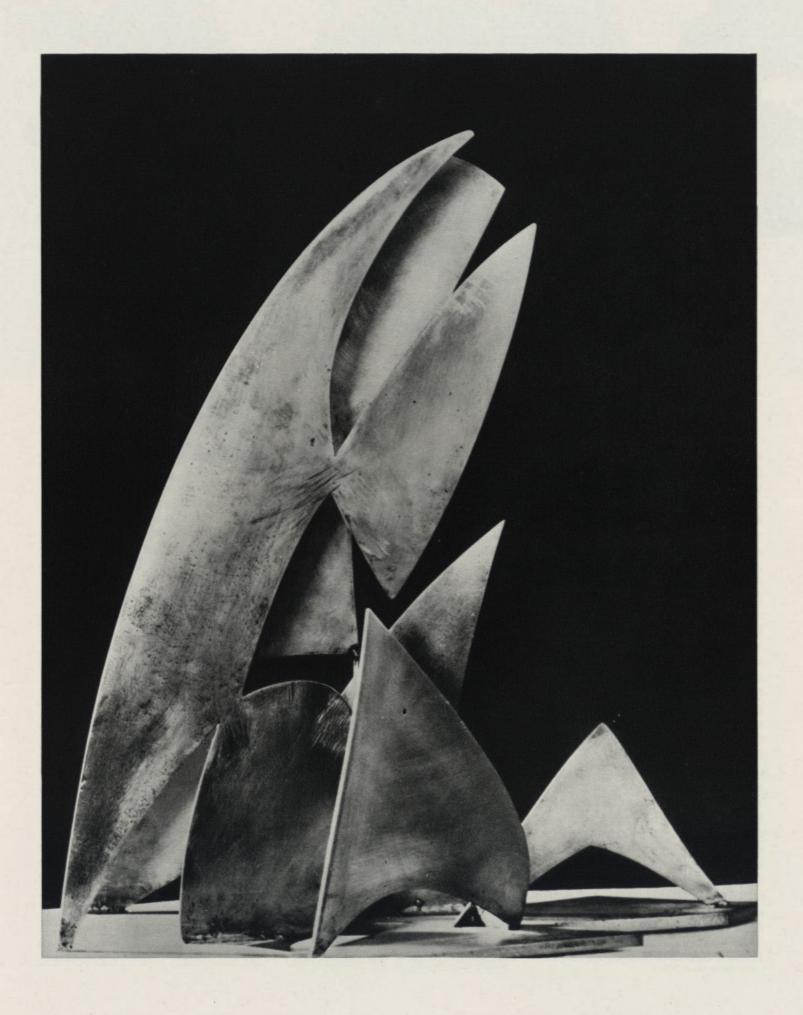
La sculpture d'Hepworth s'est structurée à partir de la première vague « abstraite » de Brancusi et d'Arp mais en tenant compte des modifications plus explicitement figuratives qu'introduisit Henry Moore. Le mérite d'Hepworth a été de saisir dans cette sculpture masculine la vertu libératrice du vide et de le fixer à jamais dans des configurations définitives où la marque de la féminité reçoit plastiquement ses lettres de noblesse. Les Formes percées d'Hepworth accréditent dans l'art le premier emblème entièrement féminin. Chez Alicia Penalba, l'exubérance, l'impétuosité naturelles, accrues d'un sentiment très vif des iniquités historiques et sociales, éclatent en un totémisme orphique dont la perfection a été reconnue d'emblée. Organisatrice inégalable de l'espace, Alicia Penalba, dans une société matriarcale, serait nécessairement chargée de l'érection des arcs de triomphe. Ses sculptures, en effet, sont moins des « figures » que les signes impérieux d'une intense énergie charnelle. Le lent cheminement de Louise Nevelson s'est effectué à travers les débris de ce qu'il était convenu de tenir pour le cadre protecteur et inaliénable des familles: le mobilier. Impitoyablement mis en pièces, les lits, les armoires, les horloges, les tables, les chaises se sont retrouvés réunis arbitrairement en des amalgames de bois déchiqueté qui font office de monuments funéraires élevés à la ruine des ménages. Jamais la révolte contre la condition féminine ne s'est exprimée avec une violence plus directe. Signalons en passant que Nevelson a été l'une des créatrices de l'assemblage que, vingt ans après elle, l'avant-garde a redécouvert.

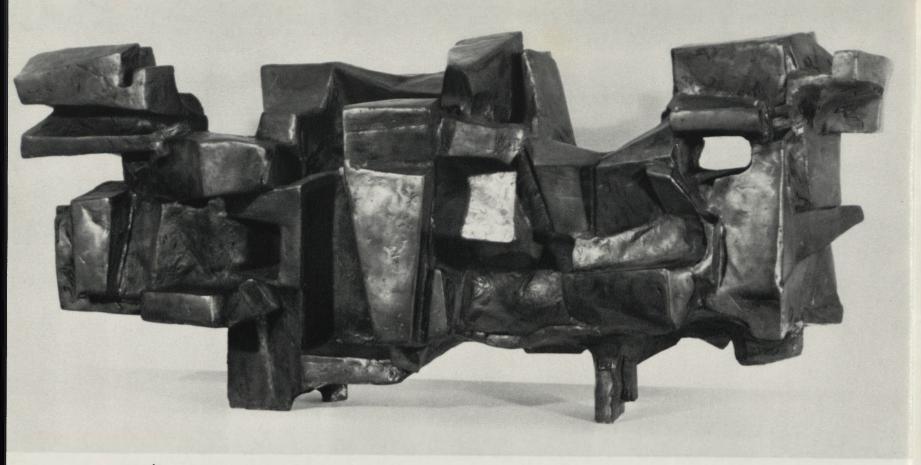
Visionnaire de la sculpture, Isabelle Waldberg y a introduit un cortège de personnages-événements qui expriment par des modulations morphologiques toutes les étapes de la difficulté d'être. De ses contacts avec Georges Bataille, Marcel Duchamp, André Breton et le surréalisme, Isabelle Waldberg a conservé l'exigence d'une incessante mise en question poétique et critique de la réalité. C'est à quoi s'employèrent ses Monarques, apparus vers 1950 et qui ont fait place à des « groupes » ou à des « lieux » de plus en plus intériorisés et secrètement conjuratoires, Sa



MARIA PAPA. Femme assise. Marbre. 1967.







AGLAÉ LIBERAKI. Sculpture. Bronze. 1967. 52 x 120 cm. Galerie de France.

sculpture hautaine et passionnée conteste, transforme, préserve et reconstitue inlassablement le monde des hommes.

Mary Callery devrait être également citée parmi les « pionnières » avec deux autres sculpteurs femmes qui vivent outre-Atlantique: Day Schnabel, américaine d'origine européenne comme Louise Nevelson, et Louise Bourgeois, parisienne de naissance. Sauf Maria Martins, qui fut surréaliste elle aussi, les Américaines du sud se sont plutôt fixées en Europe: Juana Muller est morte à Paris en 1952, Marie-Thérèse Pinto y habite comme Marta Colvin ou Penalba et Mary Vieira, qui s'y est formée, vit en Suisse.

Guitou Knoop, née en Russie, et Maria Pan, née en Hongrie, sont toutes deux naturalisées françaises mais la première réside principalement à New York tandis que la seconde travaille à Paris, comme Helen Philips et Claire Falkenstein, qui sont nées en Californie, et comme Ruth Francken qui, née à Prague, est naturalisée américaine. Quant à Brigitte Meier-Denninghoff, née à Berlin, elle a travaillé en Angleterre et a obtenu le prix Bourdelle à Paris, devançant de trois ans la Suissesse Isabelle Waldberg, alors que l'Anglaise Barbara Hepworth remportait le prix

de la Biennale de Sao Paulo deux ans avant l'Argentine Penalba, et six ans avant la Chilienne Marta Colvin.

Nous ne songeons nullement à établir ici un palmarès des sculpteurs femmes, aussi vain que celui de leurs confrères mâles, mais notons que les frontières semblent avoir compté pour elles encore beaucoup moins que pour eux. Leur mobilité naturelle, et peut-être aussi la vivacité de leurs inclinations, facilitaient un déracinement indispensable à la réalisation de leur dessein, que le milieu natal, dans la plupart des cas, contrecarrait. Un fait en résulte: malgré les réticences et les préjugés tenaces, les sculpteurs femmes se sont imposées partout et la sculpture, dans son ensemble, y a gagné un nouvel éclairage, un frémissement particulier, une dimension supplémentaire qui sont pour beaucoup dans son essor actuel. relativement à la peinture un peu pié-

Cet essor se précise d'autant plus que les artistes plus jeunes viennent sans cesse grossir le bataillon des novatrices. Parmi de nombreux noms, quelques-uns déjà se signalent à la critique attentive: ceux de l'Italienne d'origine scythe Maria Papa, de la Grecque Aglaé Liberaki, de l'Égyptienne Céline Chalem, de la Française Martine Boileau,

des Américaines Caroline Lee et Lee Bontecou.

Le mot «épanouissement» est celui qui paraît convenir le mieux à la sculpture de Maria Papa, dont les formes, alternativement figuratives et abstraites, respirent suivant un rythme irrésistiblement décontracté. Céline Chalem se complaît à enchâsser son aventure plastique dans la pérennité des somptueuses matières mais Martine Boileau croit plutôt à l'incantation du terme rare et inattendu, ainsi que le suggérait son *Piéton-cœlacanthe* du Salon de Mai de 1966.

S'il en était encore besoin, Lee Bontecou prouverait par son exemple que la sculpture des femmes s'est désormais libérée entièrement des entraves que lui assignait Jean Dolent autrefois. Usant d'une technique hybride qui n'est pas sans rappeler la couture, Lee Bontecou circonscrit la béance dans des armatures de métaux et de toiles, déployées à la façon des masques cérémoniels ou des mantes religieuses. Sans doute l'agressivité féminine revêtelle là sa forme la plus ambivalente, dans un contexte plastique où la tendresse, le sadisme, le coup de jarnac et l'amour fou ont, ne l'oublions pas. fondamentalement partie liée.

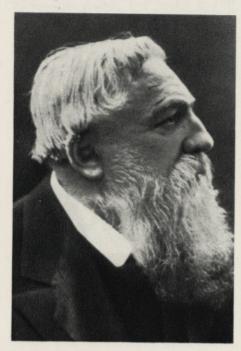
ROBERT LEBEL.

### AVENTURE AU MUSÉE RODIN DUBUIS ET LA

### DUBUIS ET LA SENSATION COLORÉE

par Yvon Taillandier

par Jean Tardieu



Rodin. (Photo Roger Viollet).

Quelques mois avant que ne commence cette année 1967 qui devait être celle du cinquantième anniversaire de la révolution russe et de la mort de Rodin, je me rendis à l'hôtel Biron où son œuvre est réuni et m'arrêtai à peu de distance de « l'Homme qui marche ». Mon regard s'étant porté sur le talon gauche du géant décapité, j'eus la surprise de découvrir une sorte de planchette qui avait été moulée dans le bronze et qui, tout en schématisant le tendon, était visiblement un vestige de l'armature dont l'auteur s'était servi pour construire son personnage (pour soutenir la terre glaise) et qu'il aurait, s'il eût été un sculpteur ordinaire, sans doute caché. Mais qu'il n'en fût rien et le caractère évidemment voulu de ce qui aurait pu paraître une négligence, si la statue avait été en plâtre ou en cours, déterminèrent dans son esprit une série d'associations d'idées, ou, plus exactement, d'images: la chèvre de Picasso, composée d'éléments hétéroclites, comme était hétéroclite cette planchette dans la masse d'un corps de métal visant à l'illusion du vivant; les branches d'arbre qui servent de jambes au Don Quichotte de Germaine Richier; les armatures apparentes dont se composent presque entièrement cer-

taines nageuses de Robert Couturier; et bien d'autres sculptures plus récentes qui se présentaient si nombreuses que je ne leur donnais même plus de nom. J'aurais pu m'en tenir là et conclure que le créateur du Balzac avait aussi bien, dans «l'Homme qui marche». annoncé certains aspects de la statuaire d'aujourd'hui; mais je ne pus m'arrêter. Ce n'était pas quelques aspects de détail qu'il préfigurait, c'était beaucoup plus. La tête et les bras qui manquaient au géant de bronze me firent penser au bâton qui soutenait « l'Age d'Airain» et que Rodin avait supprimé, mais encore n'était-ce là qu'un accessoire; ailleurs, dans ce même Hôtel Biron, je trouvai des manchots, des culs-de-jatte et d'autres décapités. Et je fus prompt à me persuader que ces mutilations étaient des simplifications qui annonçaient les simplifications d'un Brancusi, d'un Arp, d'un Stahly. Dans les blocs à peine dégrossis de ses sculptures en pierre, blocs pour lesquels il avait une espèce de complaisance, je trouvai des sculptures abstraites. Et, quant à la sculpture concave d'un Pevsner, d'un Gabo, qui est si importante à notre époque, je la voyais dans le groupe des «Bourgeois de Calais» dont certaines parties sont comme une grotte. Ces Bourgeois de Calais pouvaient être disposés de diverses manières - Rodin avait songé à les mettre en file -; n'étaient-ils pas de ce fait un pressentiment des sculptures modifiables? En passant devant « le Penseur », la courbure du dos, la place du bras qui soutient la tête m'évoquèrent une autre image: celle du «Cheval majeur» de Duchamp-Villon qui m'apparut comme une autre version du «Penseur», mais géométrisée et animalisée.

Quelques mots d'un livre de Madame Goldscheider m'ayant laissé supposer que les ectromélies si expressives de «l'Homme qui marche» étaient l'effet d'un accident, je vis dans Rodin le précurseur de ces artistes qui laissent parler le hasard dans la création. Enfin, songeant à l'importance, dans son œuvre, du thème de la destruction (Ugolin et les mutilations justement), je me dis que Rodin n'aurait peut-être pas désavoué Tinguely concevant et réalisant une sculpture qui se détruit elle-même

Préface pour le catalogue d'une exposition de peinture à la Galerie Jacques Massol.

Je rends hommage à une volonté très sûre, très inspirée et très disciplinée qui, partant de la donnée commune à tous les voyants: la sensation colorée, s'élève, d'un vol robuste, à la contemplation intérieure d'une image transposée du réel.

Entre le point de départ et l'aboutissement, nulle identification d'un objet quelconque ne vient encombrer notre mémoire, ni dévier le cours d'un chant pur, fidèle à ses propres lois: la dialectique du mobile et de l'immobile, des tons froids et des tons chauds, de ce qui se rapproche et de ce qui s'efface, de ce qui nous inquiète et de ce qui nous rassure. Or, qui ne voit que ces couples de notions simples, ces mouvements opposés et inséparables sont ceux-là mêmes qui animent toute vie, comme aussi bien toute pensée?

La couleur, qui, un siècle plus tôt, commençait à remplir de son hésitation délicieuse l'intervalle entre les choses visibles, accomplit ici sa mutation dévorante. Elle a consumé les objets qu'elle étreint et, sur un espace partagé, qui n'est ni l'horizon et le ciel, ni la table et le mur, mais qui participe de leur nécessité ontologique, elle offre à notre prise des êtres inconnus, énigmatiques, cependant solides et persuasifs, subtilement enivrés par la libation de nuances exquises, par un terrestre amour pour ces changements délicats qui font glisser les instants l'un sur l'autre...

Cependant ces êtres de couleur, brillants ou éteints, lisses ou grenus, aplatis ou torsadés, les uns au repos, les autres en tumulte, ne cessent d'habiter un espace comble qui est un lieu absolu et non pas simplement l'envers de la vacuité.

C'est ainsi que, plus confirmé qu'égaré par cette vue étrangère à toute allusion et ramené à ce qui existe par un détour qui semblait vouloir l'effacer, je retrouve auprès de ces toiles, entre l'éclair et l'obscurité, comme après un lointain voyage, les principes essentiels de notre expérience: les délices de voir quelque chose, associées au refus de tout voir, le choix de la raison et la

Suite à la page 142

#### LA VIOLENCE

par San Lazzaro

« La violence, Messieurs, ... », mais le thème de la « table ronde » de Radio-Luxembourg était moins la violence que les façons de la raconter, et autour du directeur général du poste on avait réuni, pour débattre de ce sujet, le directeur du Parisien libéré, le rédacteur en chef du Nouvel Observateur, l'auteur dramatique Maurice Clavel, qui s'est empressé de nous dire que Paul Claudel n'était pas moins gourmand de faits divers que de poésie classique -, un producteur de télévision, Laforêt, et l'inévitable Jean-Luc Godard. De celuici, justement, nous avions subi la violence, la veille, cédant à l'envie d'aller voir, au sous-sol du Drugstore de Saint-Germain-des-Prés, son dernier film, Week-End, ou, sinon le dernier, car il en fabrique plusieurs dans l'année, un des plus récents. Mais la violence que subit le spectateur n'a été considérée que d'un point de vue moral. On a passé sous silence, ou presque, le point de vue qui nous intéressait le plus et qu'il faut bien appeler culturel. Dans Week-End, par exemple, Godard a une manière de raconter absolument irrationnelle, rageuse et déclamatoire. S'il n'est pas nécessaire de se bander les yeux, car il faut reconnaître que le jeune metteur en scène possède un sens in-

Continuation de la page 141

tentation de la saveur, enfin ces déplacements insensibles, où l'apparence assourdie et l'apparence sonore se jouent des tours imprévus...

Nos pauvres mots, vous dont le noir sur le blanc de la page donne un gris monotone, vous aimeriez bien vous parer de tant de plumes trempées dans les teintures de l'ombre et du feu, de tant de gemmes couvant sous les sables! Mais si je parle « d'un fond fauve et brûlé », de la « terre de Cassel » ou de l'« indigo », d'un « bleu céruléen », et de cet autre qui devient nuit par transparence, je ne fais que former des syllabes dont le son plaît à mon gosier et je n'évoque rien du tout.

Tant mieux pourtant, car si les mots devaient suffire à simuler le silence éloquent des couleurs, la peinture n'aurait plus de raison d'être: l'écriture recouvrirait de sa cendre et de sa poussière tant d'éclats et d'éclairs, tant de joie tour à tour débridée ou dominée, tant de coups de gong frappés, pour le réveil de nos regards, sur le néant et sur l'indiscernable.

JEAN TARDIEU.

discutablement heureux de l'image, il faut en revanche se boucher les oreilles. La grandiloquence, fût-elle satirique, qu'il impose à des acteurs trop jeunes pour avoir eu la chance de voir jouer par Louis Jouvet la longue scène des adieux d'Hector à Andromaque dans la Guerre de Troie de Giraudoux, est intolérable. Godard, tout de suite visé par les participants à ce débat, a nié qu'on puisse trouver sa narration violente puisqu'il n'use que d'images. L'image d'un train écrasant un autocar bourré d'enfants n'est pas le train. Vraiment, nous ne nous attendions pas à entendre nier par un metteur en scène la puissance de suggestion de l'image, et nous ne sommes pas encore remis de notre surprise. Aucune des personnalités présentes n'eut l'idée de lui demander s'il reconnaissait quelque responsabilité aux dialogues de ses films dont la crudité est généralement excessive. Contrairement à Godard, et au producteur de télévision Laforêt, les autres participants au débat ont estimé que l'image peut exercer sur l'inconscient une influence bien plus forte que les mots. Les enfants et les adolescents ne lisent pas le journal, ils regardent la télévision: l'enlèvement et le meurtre du petit Maillart auraient été suggérés, paraît-il, par un film qui racontait une action analogue et que le jeune assassin aurait vu peu de temps avant à la télévision. Le ministre de l'Information lui-même, recommandant une plus grande vigilance dans la composition des programmes, avait reconnu d'une certaine façon la responsabilité de la télévision. Selon M. Laforêt, qui se nourrit de ce pain, il faudrait remplacer 20% de la production actuelle par des spectacles niais ou laborieusement éducatifs. Et le public irait voir au cinéma ces films que la télévision serait obligée de lui

Le principal responsable serait donc le public qui réclame cette violence? L'artiste — et sur ce point les participants à la table ronde se sont déclarés d'accord — ne peut être considéré comme le responsable de l'agressivité dont il s'inspire. Ce serait imputer à Goya les horreurs de la guerre ou à Picasso la destruction de Guernica. Faut-il condamner avec ces Messieurs le sadisme latent du public, jamais rassasié des spectacles de violence qui lui sont offerts?

Il serait intéressant toutefois d'élargir le débat aux arts plastiques. Non pas à la représentation de la violence (Goya, Guernica) mais à la violence que l'artiste exerce sur le spectateur, en employant des matériaux, par exemple, ramassés dans les poubelles. Malevitch croyait exprimer dans son carré toute la sensibilité du manque de l'objet, cet objet qu'il avait pour ainsi dire mis à la porte de l'art. Voilà que l'objet nous revient avec une violence plus grande que celle qu'on avait employée pour le jeter hors de la peinture - un peu comme le robot, le cerveau électronique, qui reprend dans l'industrie moderne la place de l'homme dont la machine avait au début limité l'intervention. Grâce à la complicité de certains conservateurs de musée les moins respectueux de leur mission qui serait de conserver, de quelques jeunes critiques et d'invraisemblables personnages que l'on retrouve dans tous les jurys, nous sommes en pleine dictature de l'objet. On édite en même temps des livres sur « 1900 » non plus pour en rire, mais pour exalter la stylisation macaronique des alcôves des cocottes, des salles à manger des bourgeois et du métro des villes prolétariennes. Sans peut-être se rendre entièrement compte des responsabilités qu'ils assument, historiens, critiques, poètes et marchands essayent de persuader les jeunes générations qu'elles n'ont rien à voir avec l'art de grand-père et même de papa.

Et on dépense pour ces manifestations d'intolérance, Biennales, Salons, centres soit-disant culturels, l'argent de l'Etat, pendant que les confrères «sérieux» de ces Messieurs détruisent, grâce à d'autres techniques modernes, les chefs-d'œuvre du passé: Piero della Francesca après Giotto, en Italie, Rembrandt aux Pays-Bas et les chefs-d'œuvre italiens de la National Gallery à Londres

Et la violence de la mauvaise peinture? Chassée par les fenêtres, elle nous revient grâce au Surréalisme, à l'Abstraction lyrique, à l'Informel, etc. par la grande porte.

Pourra-t-on invoquer, pour justifier ces violences, le sadisme latent du public, qui exigerait dans son inconscient qu'une chapelle de Giotto soit une boîte à cigares mexicaine — et que le décor de son temps s'inspire de ses appareils électro-domestiques et de son armoire à confitures? Cela dit, il nous faut quand même reconnaître que certains « objets » sont vraiment amusants et quelquefois assez beaux. Mais la plupart du temps, que de bruit pour rien. Et que de portes ouvertes sur le néant!

### LES ANNÉES HÉROÏQUES DE WEIMAR A PROPOS

par Ré Soupault-Niemeyer

Le fondateur du BAUHAUS, Walter Gropius, né à Berlin en 1883, architecte, membre du « Deutscher Werkbund » (1) élève de Behrens, était un homme intelligent, qui voyait loin et qui, outre ses qualités professionnelles était à la fois tenace et souple, sensible et humain. C'est à cause de ces qualités que le Bauhaus survécut, en dépit de ses débuts difficiles:

Gropius avait attiré l'attention dès 1911 grâce à sa construction du « Fagus-Werk » à Alfeld (2), où il avait su appliquer les nouveaux principes de la jeune architecture: la lumière, l'air, l'hygiène. Le manifeste qu'il publia dès le printemps 1919 et que l'on a souvent, plus tard, qualifié de « romantique », n'était que l'expression d'une situation morale et spirituelle dont le souvenir déforme la réalité. Dans ce manifeste on lisait notamment:

« ... Le but de toute activité artistique est le bâtiment! Jadis... les arts étaient les éléments inséparables de la grande architecture... Architectes! sculpteurs! peintres!... il n'y a pas d'art professionnel. Il n'y a pas de différence fondamentale entre l'artiste et l'artisan... Formons une nouvelle corporation d'artisans, sans l'arrogance qui veut séparer les classes et dresser un mur orgueilleux entre l'artisan et l'artiste. Il faut vouloir, penser, créer ensemble la cité de l'avenir qui formera un tout dans une synthèse: architecture, sculpture, peinture; cette cité qui, créée par le travail de millions de mains, s'élèvera vers le ciel comme un symbole cristallin d'une foi future!»

Si ce manifeste attira beaucoup de jeunes gens, ce n'était pas seulement par la synthèse proclamée de « l'art et l'artisanat », mais par son éthique, par le ton qui exprimait une nouvelle foi. La formule fut d'ailleurs bientôt élargie et s'appela: « Art et technique ». Car, comme le rappela le dernier directeur du Bauhaus, l'architecte Mies van der Rohe», le Bauhaus n'était pas une institution avec un programme clairement défini, c'était une idée...» Cette idée a apporté au monde, d'une part, un enseignement artistique nouveau et qui a

fait son chemin autour du monde, d'autre part des formes nouvelles dépouillées de tout esprit décoratif, des formes rationnelles qui, non seulement s'appliquaient à l'architecture, mais à tous les objets dont l'homme s'entoure, à commencer par des tasses et des assiettes jusqu'à l'ameublement, tables, chaises, etc. - tout ce qu'on appelle aujourd'hui «le style Bauhaus». «Tout le monde le sait aujourd'hui» écrivit la "Weltbühne" ironiquement en 1930, «des appartements avec beaucoup de vitres et du métal: style Bauhaus.

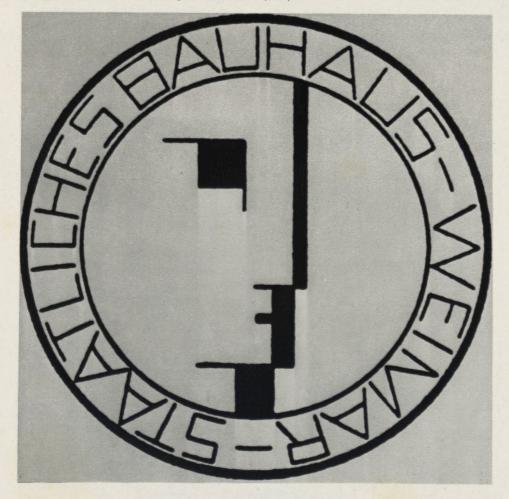
Beaucoup d'hygiène et pas d'atmosphère (Stimmung): style Bauhaus. Fauteuil en tubes métalliques: style Bauhaus. Murs sans tableaux: style Bauhaus. L'écriture sans majuscules: style Bauhaus. Langage parlé rien qu'avec des majuscules: style Bauhaus.»

A l'occasion du cinquantenaire de la fondation du Bauhaus, il est intéressant de rappeler ses débuts difficiles et les conditions sociales, économiques, artistiques, spirituelles dans lesquelles il fut créé.

A la fin de la Guerre de 1914, l'Allemagne avait souffert pendant des années de la faim et continuait à en souffrir. A cause de la guerre une dictature militaire fut imposée avec toute la rigueur que l'on sait. La jeunesse qui grandit pendant ces années-là se rendit compte, plus ou moins consciemment. que les conditions de vie dont elle était victime étaient insupportables. L'avènement de la République de Weimar créa une atmosphère pleine d'espoir. Il y avait bien eu les mouvements de jeunesse depuis le début du siècle, qui représentaient une sorte d'opposition contre l'esprit militariste et nationaliste, cet esprit qui, par sa nature, n'autorisait aucune pensée libre.

Le manifeste de Gropius, faisant appel à une « nouvelle foi », attira beaucoup de jeunes gens. S'ils étaient Allemands

Le signe du Bauhaus dessiné par Schlemmer (1922).



<sup>(1) «</sup> Der Deutscher Werkbund », fondé en 1907, fut une association d'artistes et d'industriels qui avait pour but d'améliorer la qualité des produits industriels. Il défendit une architecture aux formes pures et dépouillées, dont les matériaux étaient appropriés. Parmi les fondateurs internationalement connus du « Werkbund » se trouvaient Henry van de Velde (Belge, mais vivant en Allemagne) et Peter Behrens. Tous deux avaient été peintres, mais devinrent ensuite des rénovateurs de l'architecture et en même temps, des éducateurs pour une nouvelle génération d'architectes. Peter Behrens fut surtout connu par ses constructions industrielles. D'ailleurs, il a la réputation d'avoir été le premier « industrial designer » (dessinateur industriel) en Europe. Parmi ses élèves, avant la première guerre mondiale, se trouvaient Walter Gropius, Mies van der Rohe et Le Corbusier.

L'EXPOSITION DU BAUHAUS A STUTTGART

<sup>(2)</sup> Usine où l'on fabriquait des formes de chaussures. Alfeld: une ville de la Basse-Saxe.



Le bâtiment du Bauhaus à Dessau (1926). Architecte: Walter Gropius.

ils venaient pour une grande part du «Wandervogel» qui faisait partie des mouvements de jeunesse. Mais il y avait aussi de nombreux étrangers, venant d'Autriche, des pays de l'est, des Balkans. L'historien d'art Bruno Adler (Londres) se souvient que «les élèves (du Bauhaus à Weimar) venaient de différents milieux sociaux et géographiques.

Quelques-uns portaient encore l'uniforme, d'autres sortaient des mouvements de jeunesse et tous parurent ouverts et de bonne volonté pour participer à un changement de l'art et non seulement de l'art, mais à un changement de la vie et du monde... L'ordre, cet ordre apparent du monde bourgeois, s'était écroulé... on voulait sérieusement contribuer au progrès de l'humanité...».

Un autre témoignage, celui de Helmuth von Erffa, actuellement professeur d'histoire de l'art au collège de Brunswick aux Etats-Unis: «Je fis connaissance du Bauhaus ou plutôt de ses élèves un après-midi d'automne de 1920. Je travaillais alors à la librairie Telemann (Weimar, Schillerstrasse). Une horde bruyante de jeunes gens, la plupart vêtus d'uniformes de soldats, entra tapageusement dans la librairie, retira les livres de la vitrine sans en demander la permission, pour y appliquer une énorme affiche, une invitation pour une de leurs soirées.»

Naturellement, le jeune employé de la librairie fut réprimandé sévèrement, mais lui se sentit vivement attiré par ces jeunes gens dont plusieurs devinrent ses amis. Il devint l'hôte, et enfin, l'élève du Bauhaus. Il assista à des fêtes au son de l'accordéon joué par Ludwig Hirschfeld (plus tard fut créé un orchestre de jazz), à des fêtes de cerfsvolants (3), surtout à des conférences et à des réunions de toutes sortes, car Weimar était devenu un carrefour de la vie artistique et littéraire d'avantgarde.

Erffa se souvient que «beaucoup de ces jeunes gens portaient une blouse russe de toile, avec une écharpe de couleur». Au début, ces jeunes gens avaient l'habitude de se réunir le soir dans la salle de la cantine pour discuter des tâches du Bauhaus. «Un soir», c'est encore Bruno Adler qui se souvient, «la discussion était animée, pendant qu'un disque quelconque tournait sur un vieux gramophone.

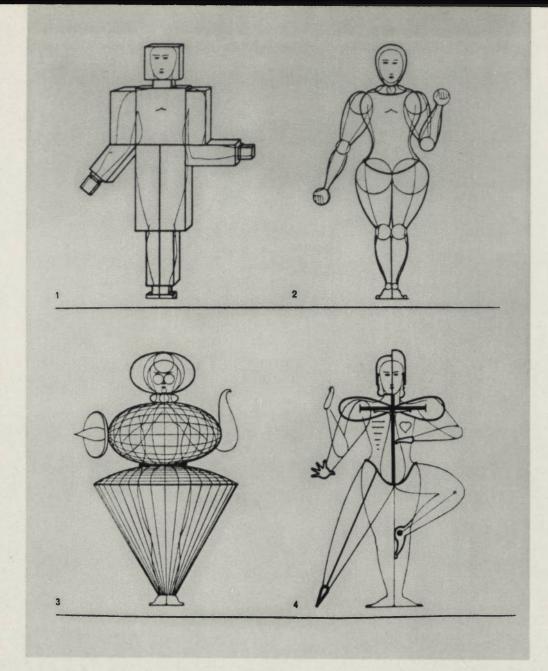
Ceux qui discutaient avaient beaucoup de mal à se faire entendre. N'était-il pas urgent d'exiger un cours de technique picturale, demanda un jeune peintre?... Le ton de la discussion monta jusqu'au moment où une jeune femme grimpa sur une chaise, car elle était très petite, et affirma avec conviction que la meilleure technique picturale ne servirait à rien... si cette stupide musique continuait à leur casser les oreilles...» (Et Bruno Adler ajoute entre pa-

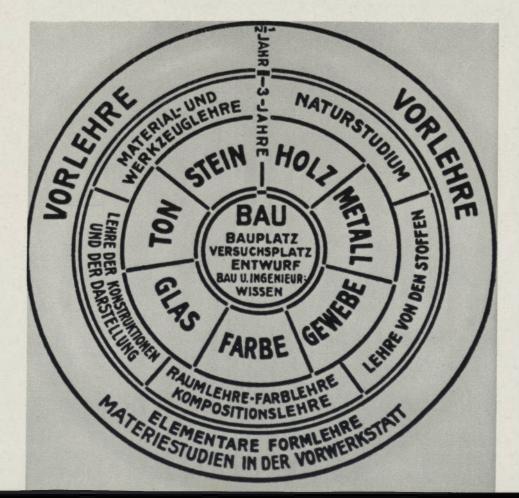
<sup>(3)</sup> La fête des lanternes en été et la fête des cerfs-volants en automne étaient importantes pour les élèves du Bauhaus, parce qu'elles leur permettaient de donner libre cours à leur besoin de création avec des matériaux bon marché: du papier et des couleurs. Une journaliste de l'époque a décrit l'extravagante multitude des formes et des couleurs: «... des monstres merveilleux et miroitants, des poissons aux longues queues scintillantes, des formes étrangement cubistes, des serpents, des ballons, des soleils, des étoiles, des vaisseaux aériens, des coquillages, des oiseaux multicolores de contes de fées, Pégase et le manteau volant...».

OSKAR SCHLEMMER. Exemples pour la transformation du corps humain.

renthèses que le jeune peintre qui défendait si intensément l'enseignement technique de la peinture, George Callmann de Hambourg, ainsi que la jeune femme qui avait si bien posé la question, Friedl Dicker de Vienne, moururent dans un camp de concentration.) L'atmosphère de Weimar n'était pas favorable à ceux qui manifestèrent leur volonté de changer non seulement l'expression artistique, mais la façon de vivre. Les gens «bien pensants» de la ville de Goethe en furent terrifiés. Il suffisait de voir une jeune fille en sandales, les cheveux coupés, et un jeune homme au pantalon évasé traverser le «Frauenplan» - cette place où était située la maison de Goethe - pour que les bons bourgeois crient «au secours». La fille d'un riche industriel de Weimar, influencée par les idées du Bauhaus, dont elle fit d'ailleurs partie, avait mis les meubles de la chambre qu'elle occupait dans la maison paternelle au grenier pour les remplacer par des caisses de différentes proportions, qu'elle peignit en rouge, orange, bleu, vert et jaune. N'était-ce pas le signe d'une démence collective? Les artisans de Weimar prétendirent être menacés par le Bauhaus.

Gropius seul était capable de vaincre les difficultés des premières années de Weimar. D'une part, il fallait se défendre contre les attaques de l'extérieur, d'autre part, il fallait essayer de créer un ordre parmi les élèves qui étaient farouchement décidés à refuser tout compromis avec l'ancienne génération. Les heurts de plus en plus graves entre parents et enfants étaient nom-





breux et Gropius essayait toujours d'arranger les choses, ce qui, quelquefois, était difficile. Il était solidaire des jeunes, il participait à leur vie, mangeait à la cantine avec eux des plats immangeables (tout au moins au début).

Toutefois, il ne permit aucune activité politique.

La situation était compliquée par le fait que l'ancienne académie des Beaux-Arts de Weimar n'avait pas été supprimée par l'avènement du Bauhaus. Dans le même bâtiment principal de la Kunstschulstrasse survivait un petit groupe de l'ancienne école, fidèle à l'académisme. Cette opposition explique qu'au début, Gropius n'avait à ses côtés que quelques professeurs: Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, bientôt Georg Muche et surtout Johannes Itten qui devait jouer un rôle important jusqu'en 1923. Sans Itten, sans son cours préparatoire qu'il créa dès 1919, le Bauhaus n'aurait pas eu ce rayonnement

Plan de travail des études du Bauhaus (D'après le livre de W. Gropius: Idées et Conception du Bauhaus de Weimar).



qui justifie aujourd'hui sa gloire dans le monde entier.

Itten était Suisse. De 1913 jusqu'à 1916 il avait fait partie du groupe qui entourait, à Stuttgart, Adolf Hölzel, un précurseur de l'enseignement artistique moderne. Dès 1916, Itten créa sa propre école à Vienne. Il y compta de nombreux élèves dont quatorze le suivirent à Weimar en 1919. Ils formèrent le premier noyau des étudiants du Bauhaus. « Trois tâches s'imposaient à moi, écrit Itten: 1) Libérer chez l'étudiant les forces créatrices pour que le talent artistique puisse s'extérioriser. Donc, lui donner l'occasion d'expériences personnelles pour qu'il puisse en tirer la leçon. Peu à peu, ces jeunes gens se libéreront de toute convention, trouvant ainsi le courage d'affronter une création authentique. 2) Le choix professionnel des étudiants devait être facilité par des exercices avec les différentes matières et surfaces: bois, métal, verre, pierre, terre cuite, tissage etc. 3) Les lois fondamentales de la composition devaient être enseignées... Au cours des travaux, les problèmes subjectifs et objectifs des formes et des couleurs devaient se pénétrer d'une façon multiple...»

On a reproché à Itten de trop s'occuper de philosophie orientale: sous son influence de nombreux élèves se jetèrent dans les bras de la mystique médiévale, de la philosophie hindoue et chinoise ou d'un exotisme étranger aux problèmes européens de l'époque.

LYONEL FEININGER. Cathédrale du socialisme. Couverture du premier Manifeste du Bauhaus (1919).

Itten s'expliqua: «Les bouleversements multiples de la guerre créaient une situation chaotique dans tous les domaines. Parmi les élèves il y avait des discussions sans fin. Ils cherchaient avec ferveur une nouvelle attitude spirituelle... Je pris conscience que la civilisation scientifique et technique était arrivée à un point critique.

Les grands mots de «Retour à l'artisanat» ou «L'unité de l'art et de la technique» ne pouvaient pas résoudre ces problèmes... Je compris qu'il fallait équilibrer la recherche scientifique et technique par le développement des forces spirituelles... Alors, on s'est moqué de moi, parce que j'imposais des exercices respiratoires et des efforts de concentration avant de commencer mes cours.»

Itten contredit l'opinion de certains critiques qui prétendaient que les premières années du Bauhaus étaient «les années romantiques ». « Au contraire, dit-il, à mon avis c'étaient les années universalistes.»

Il faut reconnaître que les cours préparatoires qui furent organisés après le départ d'Itten, par Moholy-Nagy d'abord, et plus tard, à Dessau, par Joseph Albers, s'inspiraient des principes d'Itten. Albers, ainsi que Moholy-Nagy d'ailleurs, devaient apporter plus tard leurs expériences aux Etats-Unis.

L'enseignement d'Itten était basé sur un enseignement général des contrastes. Les matières, les surfaces, les couleurs, le rythme et l'expression des formes furent étudiés et exprimés par leurs contrastes. C'étaient des cours très animés où chacun se questionnait et apportait ses idées. Grand-petit, longcourt, large-étroit, gros-mince, noirblanc, beaucoup-peu, droit-courbé, pointu-aplati, horizontal-vertical, diagonalcirculaire, haut-bas, pleine-ligne, pleinecorps, lisse-râpeux, dur-mou, calmemouvement, léger-lourd, transparentopaque, constant-interrompu, liquideferme etc. Ce principe des contrastes, selon Itten, est valable pour toutes les expressions artistiques.

Itten attachait aussi une grande importance aux analyses des œuvres des maîtres classiques. C'était cette partie de son programme qui l'exposait à une critique de plus en plus aiguë jusqu'à ce que Gropius, en 1923, s'y opposât avec fermeté. Itten préféra alors donner sa démission plutôt que de renoncer à une partie très importante de son enseignement. Quelques années plus tard, il ouvrit sa propre école à Berlin. Sa force était son dynamisme, son génie pédagogique et cette mystérieuse faculté, inexpliquée, inexplicable, de révéler à l'élève ses propres forces créatrices. Le Bauhaus doit beaucoup à Itten.

Avant de parler des professeurs qui furent appelés successivement par GroMIES VAN DER ROHE. Premier projet pour un gratte-ciel (1922).

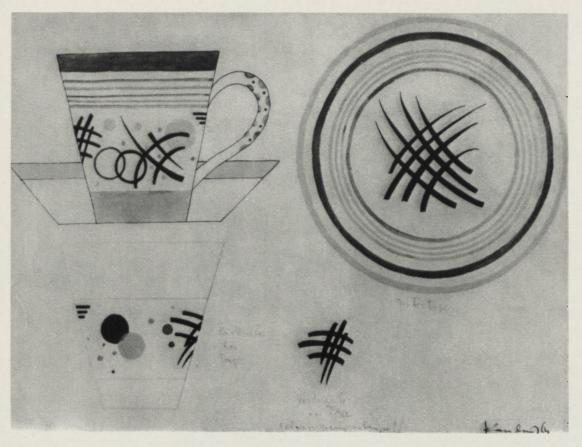
pius: Klee, Schlemmer, Kandinsky, plus tard Moholy-Nagy, il convient de mentionner que l'hiver 1920-1921 vit disparaître un grand nombre d'élèves. Un véritable exode vers l'Italie eut lieu et inquiéta sérieusement Gropius. Ces faits méritent d'être rappelés, parce qu'ils montrent l'extraordinaire disponibilité morale des jeunes gens, à laquelle les difficultés matérielles n'étaient certainement pas étrangères. La plupart des élèves étaient sans moyens matériels. Ils avaient faim, les ateliers, qui avaient servi d'hôpitaux militaires pendant la guerre, n'étaient pas chauffés et manquaient au début de tables, de chaises, de tout ameublement: il fallait travailler assis par terre. La valeur de l'argent, à la veille de la banqueroute totale, baissait quotidiennement. Rien d'étonnant qu'un de ces «apôtres», qui couraient les routes en Allemagne après la guerre de 1914, pût inspirer à certains élèves l'idée de fuir cette réalité trop cruelle. Cet apôtre, un ancien fabricant de champagne, s'appelait Haeusser. Il prétendait être «le premier homme qui a réalisé la parole de Dieu». Il citait Jésus, Lao-Tseu et Nietzsche. Il avait «abandonné ses biens, sa famille, sa maison», allait d'une ville à l'autre (à pied, bien entendu) pour prêcher le salut de l'homme. Il fut arrêté, envoyé dans une maison d'aliénés, relâché après avoir persuadé ses persécuteurs du bien-fondé de sa mission. Quand il arriva en Thuringe, une vingtaine d'élèves du Bauhaus déclarèrent que «tout art était absurdité» et suivirent «l'apôtre» pour atteindre à pied l'Italie, le pays du soleil et de leurs rêves.

Gropius, craignant que le Bauhaus ne disparût, faute d'élèves, déclara très sévèrement que «ceux qui quittaient





JOSEPH ALBERS. Vitraux pour un hall (1922).



KANDINSKY. Dessin pour la décoration d'un service à café en porcelaine (1922).

les études au milieu d'un semestre seraient rayés de la liste des étudiants». De telles extravagances disparurent aussi vite qu'elles avaient apparu. L'arrivée de Schlemmer eut lieu au début 1921. Klee commença ses cours en automne 1921. Mais le grand événement fut l'arrivée de Kandinsky, un an plus tard.

Oscar Schlemmer venait de Stuttgart. Peintre et sculpteur, il s'intéressa à «l'homme dans l'espace» et fut, très naturellement, attiré par la scène et par le ballet. Il créa les décors de nombreuses pièces, dont certaines furent mises en musique par Hindemith; il réalisa des ballets, dont «Das triadische Ballett» qui devint célèbre. A Weimar il dirigea d'abord la classe de peinture murale. Sa qualité humaine - il n'était pas bavard et s'efforçait d'écouter les élèves, de parler avec eux, au lieu de leur imposer son opinion —, son côté profondément sérieux, réfléchi, sa grande simplicité le firent aimer par les jeunes gens, et tandis que d'autres professeurs se contentaient de donner leurs cours, Schlemmer était «présent» parmi les jeunes. Plus tard, il créa au Bauhaus les ateliers de théâtre. Après sa mort, en 1943, sa femme s'occupa de son œuvre posthume. Elle est aimée par tous les «anciens du Bauhaus». C'est elle qui maintient un contact entre eux. Elle a retrouvé la trace de nombreux disparus, tient sa maison

à Stuttgart et celle de la Forêt Noire ouvertes pour tous. Elle reçoit des visiteurs du monde entier et enchante par sa simplicité et sa chaleur humaine. Le livre de «Lettres et notes» d'Oscar Schlemmer, qu'elle a publié, est une source inépuisable de souvenirs de l'époque, pris sur le vif. Ainsi, Schlemmer rappelle la visite que Paul Klee fit au Bauhaus avant d'accepter d'y venir enseigner.

Le 21 décembre 1920, dans une lettre à son ami Otto Meyer-Amden, Schlemmer écrit: «Je fis la connaissance de Klee et fus frappé par son étrange matérialisme. Ce qui l'intéresse c'est le coût de la vie à Weimar, le prix des loyers. Je le note, parce que son insistance sur ces questions est presque comique...» En effet, de telles préoccupations ressemblent peu à l'art de Klee et à sa personnalité. Son premier cours, en automne 1921, est resté un souvenir vivant. Son cours était facultatif, mais de nombreux étudiants s'y inscrivirent à cause de la réputation de l'artiste déjà célèbre. Nous étions réunis - vingt à vingt-cinq élèves - dans un des grands studios du bâtiment principal, en attendant le professeur. La porte s'ouvrit et un petit homme entra. Sans faire attention à nous, il s'avança timidement, s'arrêta devant un tableau noir qui se trouvait non loin de la porte et, d'un geste lent mais sûr, il sortit un petit calepin de sa poche. Il l'ouvrit

et se mit à lire d'une voix douce. Il s'agissait du cosmos et des astres. Puis, il décrivit une perturbation du mouvement de deux planètes qui, sortant de leur orbite, s'approchaient l'une de l'autre jusqu'à ce que le choc se produise et provoque une explosion. «Qu'est-ce qui se passe alors?» demanda Klee. «Dessinez cela.» Plus tard, Klee a consigné son enseignement artistique dans son «Pädagogisches Skizzenbuch» qui lui servit désormais de base pour ses cours.

L'année 1922 fut une année mouvementée pour le Bauhaus, non seulement en raison de l'arrivée de Kandinsky au mois de juin, mais aussi à cause de la «petite révolution» que Theo van Doesburg, ami et élève de Mondrian, directeur du groupe hollandais « De Stijl », provoqua à Weimar, dès le printemps, en attaquant violemment le Bauhaus et ses méthodes d'enseignement.

L'événement eut sûrement certaines conséquences, mais celles-ci sont loin d'avoir l'importance qu'un petit nombre de critiques ont essayé de leur donner par la suite. La revue «De Stijl», l'architecture hollandaise, Mondrian et tous les représentants du constructivisme étaient connus à Weimar avant l'arrivée de Doesburg. Mais ses manifestations bruyantes, son extravagance - chemise noire, cravate blanche, monocle - la musique constructiviste (que sa femme jouait en frappant de toutes ses forces des accords ou des désaccords sur un piano) amusaient follement les élèves. Toutefois, quatre étudiants seulement se laissèrent persuader et quittèrent le Bauhaus pour suivre «l'apôtre constructiviste». Le professeur qui était particulièrement visé par l'antipathie de Doesburg était Johannes Itten qui la lui rendit bien en déclarant tout simplement: «Un homme qui porte une chemise noire a également une âme noire.»

Par contre l'arrivée de Kandinsky, qui venait de rentrer de Russie où il avait joué un grand rôle dans l'organisation de l'enseignement artistique depuis la Révolution d'Octobre, se passa silencieusement, mais suscita un grand espoir. Car Kandinsky était internationalement connu: il était le pionnier de l'art abstrait (avec Franz Marc, il avait créé à Munich en 1911 le mouvement du «Blaue Reiter») et partout il avait joué un rôle d'initiateur. Il devait devenir avec Gropius un pilier du Bauhaus, auquel il resta fidèle jusqu'à la fin, en 1933.

Certains des élèves connaissaient les idées de Kandinsky, ayant lu son livre «Du spirituel dans l'art» (Ueber das Geistige in der Kunst). Ce livre permit aux élèves de se faire une idée de ce que représentait Kandinsky et même si plus tard dans ses cours, on n'était pas toujours d'accord avec les couleurs

qu'il imposait aux différentes formes géométriques — le cercle bleu, le carré rouge, le triangle jaune - son intelligence, sa connaissance du monde et des hommes firent de lui, avec Gropius, une des deux grandes autorités du Bauhaus. Dans une lettre que Kandinsky écrivit plus tard, pendant la dernière phase du Bauhaus, à Mies van der Rohe, il souligna certains principes de son enseignement: «J'ai toujours été fier que le Bauhaus aspire à une formation synthétique... que ces jeunes gens acquièrent une certaine idée de la situation générale et actuelle de la peinture. Mon expérience m'a montré que l'intérêt pour ces questions était vraiment très grand chez les étudiants. J'ai toujours essayé de ne pas séparer la peinture ou l'art en général de leur profonde relation avec la nature, avec la science et, naturellement, avec d'autres domaines de l'art, de rendre cette relation compréhensible et saisissante. L'art contemporain, surtout la peinture, perd de plus en plus sa dépendance « extérieure » de la nature afin de rétablir cette relation «intérieure» qui était perdue depuis des siècles.

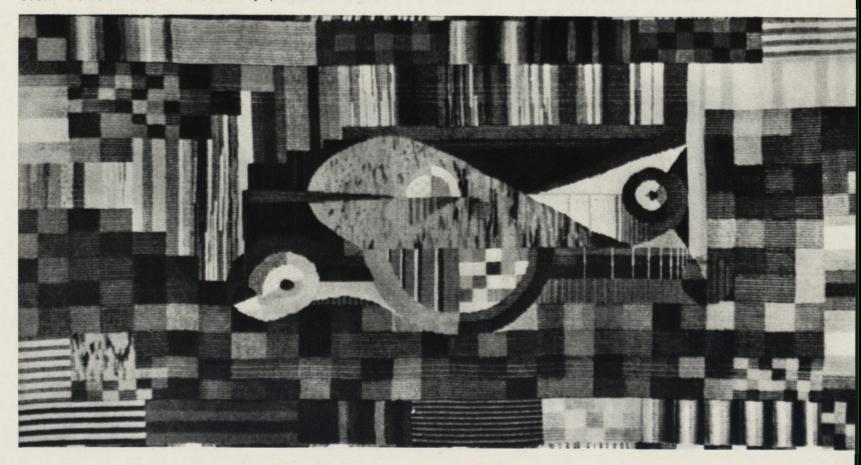
C'est ce que j'appelle dans mon enseignement "non pas l'écorce mais la racine, d'où surgit le spirituel et le noyau". Je souligne l'aspiration vers le matériel selon une loi identique...» Le dimanche, les ateliers des professeurs étaient, à une certaine époque,

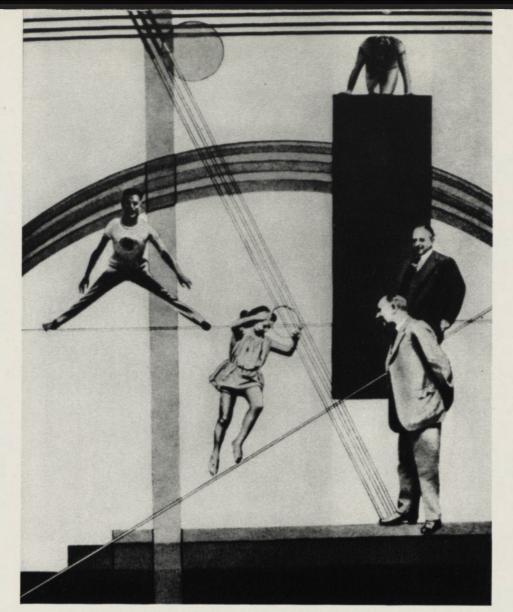
ouverts à tous les étudiants. On y allait et venait pour voir les œuvres commencées, les esquisses, les projets, etc. Ces visites étaient naturellement l'occasion de discussions, d'observations et de bavardages. Une des étudiantes par exemple prétendit que Klee créait toujours plusieurs œuvres en même temps et qu'actuellement il y en avait vingt de commencées. Effectivement, on pouvait voir dans son atelier une vingtaine de toiles non achevées, exposées sur des chevalets. Cela ne prouvait naturellement pas qu'il y travaillait simultanément, mais nous ne nous posions pas cette question, nous nous demandions simplement comment un artiste pouvait imaginer vingt «mondes» à la fois. Car il s'agissait bien de différents «mondes»; n'enseignait-il pas que «tout élément est une force vivante, douée de sensibilité, de sentiment, de sommeil et de réveil?» Il mettait la forme, l'expression artistique en relation avec le cosmos. Pendant des mois il ne parlait que du cube. D'ailleurs, en général, l'enseignement au Bauhaus se basait sur les formes fondamentales de la géométrie en leur rendant leur importance mystique des anciens temps. Les ennemis du Bauhaus saisissaient toute occasion pour l'attaquer. Toutes les raisons étaient bonnes, même les plus absurdes. Dès l'année qui suivit sa fondation, on reprocha aux professeurs et aux élèves que rien de valable n'a-

vait été créé, qu'on y passait son temps à discuter, sans travailler. Ces reproches étaient d'autant plus injustes qu'à ce moment, on manquait de tout, y compris d'argent. On réclama des œuvres spectaculaires. Gropius, bien souvent, songea à se libérer de la dépendance de l'Etat, en comptant sur le travail des ateliers. Mais ces projets furent irréalisables.

Enfin, au mois d'août 1923, eut lieu la première exposition du Bauhaus. «Ici je vis naître un monde nouveau», se souvient le critique d'art S. Giedion. «Qui a participé à cette manifestation en garde l'impression toute sa vie... Pour la première fois, une idée nouvelle du cosmos de l'art contemporain se présenta. Au théâtre de Weimar, Hermann Scherchen dirigea une des premières représentations de « l'Histoire du soldat » de Stravinsky. Au théâtre d'Iéna, que Gropius avait rénové, nous assistions à la présentation du ballet de Schlemmer: «Das triadische Ballett»... Avec étonnement je vis pour la première fois, si mes souvenirs sont exacts, une exposition d'architecture moderne... Mais le centre de cette "semaine" du Bauhaus était l'exposition des œuvres d'élèves et des professeurs...» Ce qui frappait le plus, c'était les créations du cours préparatoire, dont S. Giedion écrivait à l'époque: «...les choses inanimées sont réveillées à la vie. Un rythme absolu renaît.»

GUSTA STÖLZ. Gobelin. 1920. Coll. Paul Meyer, Zurich.





Fut également présentée la première maison du Bauhaus, construite sur un terrain près de Weimar qui était destiné à d'autres constructions: habitations pour les professeurs et les élèves. Il ne faut pas oublier que cette «semaine» du Bauhaus fut réalisée en 1923, à l'époque où l'inflation atteignit le fond de l'abîme, où il fallut repartir à zéro avec une nouvelle monnaie, le Rentenmark.

Tous les étudiants et les professeurs avaient donné le meilleur d'eux-mêmes, mais les espoirs ne se réalisèrent pas. Au printemps 1924, les extrémistes de droite ayant obtenu la majorité des voix au parlement de Thuringe, les intrigues contre le Bauhaus redoublèrent. Au moins de septembre, les professeurs furent congédiés par le gouvernement. Il y eut encore des pourparlers, mais qui n'aboutirent à aucun résultat. Le 31 mars 1925, le Bauhaus de Weimar ferma ses portes.

Dès 1926, soutenu par le maire de Dessau et subventionné par des capitaux privés, le Bauhaus reprit son activité à Dessau sous le nom de «Bauhaus, Hochschule für Gestaltung».

Walter Gropius en assuma la direction

jusqu'en 1928. Il fut alors remplacé par l'architecte suisse Hannes Meyer jusqu'en 1930. Mies van der Rohe se chargea enfin de la direction jusqu'en 1932, année où le Bauhaus fut définitivement fermé. Il fit un ultime effort pour transplanter la «Hochschule» à Berlin, mais Hitler étant arrivé au pouvoir, la Gestapo occupa les lieux et Mies van der Rohe, d'accord avec les professeurs qui l'avaient suivi à Berlin, abandonna.

Les élèves du Bauhaus ont suivi chacun leur chemin, leur destinée. Beaucoup sont morts, d'autres vivent encore. Certains, surtout ceux qui ont pu gagner l'étranger après l'arrivée de Hitler au pouvoir, ont connu de grands succès dans des domaines différents.

A l'époque de la fondation du Bauhaus, ils avaient tous accepté de «se jeter à l'eau» comme le leur demandait Gropius un jour ou tout semblait sans espoir. «Ici», disait-il, «il faut vous jeter à l'eau et essayer de nager». L'expérience, en dépit de tant de difficultés, valait la peine d'être tentée.

Paris, décembre 1967.

RÉ SOUPAULT-NIEMEYER.

### NOTES SUR L'EXPOSITION MAGNELLI

par Julius Clay

Deux heures pour visiter l'exposition Magnelli, c'est peu! Assez cependant pour que se dégage une leçon d'une extrême rigueur. Dans cette longue carrière, pas un clin d'œil au public. L'amateur ira où le peintre veut le mener, à son pas. Pas de moyen terme: l'œuvre de Magnelli est à prendre ou à laisser. L'artiste n'use pas de plus de ménagement envers lui-même. Témoins, jusqu'en 1937, ces successives ruptures avec sa manière. Qui, chaque fois, désolent d'abord. Quoi! Après « la Japonaise », après « le Café », après « la Nature morte à la boîte rouge », passer à l'expression la plus abstraite! Quand il y a encore tant à faire, quand déjà sont ouverts les chemins que reprendra la nouvelle figuration des années 1960, l'exploration est suspendue! Il faut rester sur notre faim. Voilà qu'à leur tour les « compositions » ouvrent à l'abstraction de nouvelles voies, qui ne demandent qu'à se ramifier en tous sens, pour mon plaisir, pour le vôtre. Qu'à cela ne tienne! Elles sont bientôt abandonnées au profit des femmes au corsage, à l'arbre, à l'éventail. Charmante galerie où la ligne féminine s'étire, se raffine, se prolonge... Le peintre prend avec elle d'extrêmes libertés, qui ne s'apparentent nullement au saccage perpétué à la même époque par le cubisme. C'est bien plutôt une sorte de puritanisme qui nous enchante ici. Pas pour longtemps! Tout vole en éclats dans une série d'explosions lyriques. Cette fois, le corps de la femme envahit le tableau, avec une sensualité qui atteint sans doute son paroxysme dans l'«Explosion lyrique N° 2». Rien de plus émouvant que ce gonflement de cuisses, que ces seins vermeils, rien de plus libre que cette peinture où chaque touche contamine les autres. Magnelli a sans doute trouvé sa voie dans cette exultation - dans cette exaltation du grand Pan. C'est mal le connaître! Il revient au dépouillement, à l'austérité du « Paysage toscan » et du « Grand voilier ». Il faudra encore traverser l'étrange, la troublante époque des « Pierres » pour aboutir à cette nouvelle forme de l'abstraction qui a été qualifiée de géométrique.

A chaque étape, ce qui avait été commencé aurait suffi, par un développement sans concessions, à fournir une carrière bien remplie. La clef de ces abandons? La souveraine exigence de Magnelli envers soi. Curieux de nouvelles expériences, il se tourne chaque fois le dos à lui-même.

Chez un autre, ces volte-face inquiéteraient. Ce feu rouge qui arrête l'artiste, est-ce la reconnaissance d'une erreur? L'aiguillage qui le lance dans une autre direction, une nouvelle démarche à la poursuite d'une inspiration qui se dérobe? Un coup d'œil sur le domaine abandonné et nous voilà rassurés. Chaque toile affirme la personnalité du peintre, la maîtrise souveraine de ses moyens. Pas un tâtonnement dans ces périodes successives. Au point qu'il est impossible d'établir une hiérarchie. La « Femme au tablier violet », la « Composition 529 », la « Femme à l'éventail », l'« Explosion lyrique Nº 2 », ont entre elles la sereine égalité des chefsd'œuvre.

Elles ont aussi, en dépit de climats bien différents, un air de famille. Il ne dépend pas de l'humeur du peintre, quand il fait à l'Art un nouvel enfant, que celui-ci ne ressemble à ses aînés. Quant à définir cette ressemblance, c'est une autre histoire. Elle est faite d'éléments aussi complexes que le tempérament du créateur. Sans doute ici un certain goût de la couleur pure, des larges aplats, des modulations légères. Un dessin — un trait plutôt impérial, décisif, qui trouve le moyen de concilier une apparente brutalité avec une souplesse et une efficacité uniques, comme si l'artiste n'avait jamais appris à dessiner, comme si, chaque fois, la ligne naissait d'elle-même dans l'épanouissement du geste démiurgique. Enfin un mépris total des valeurs tactiles. Non que, comme chez d'autres, illustres pourtant, l'espace disparaisse avec le volume. Bien au contraire. Voilà que la combinaison des couleurs plates, des lignes sèches, suscite une troisième dimension ambiguë, que se gonfle le tablier et la poitrine de « la Paysanne » comme la féminité triomphale de l'« Explosion lyrique Nº 2».

Troisième dimension? Dimension trois bis plutôt. Les surfaces sont souvent, les unes par rapport aux autres, à la fois en arrière et en avant. Tendance qui s'accentue dans les toiles abstraites postérieures à 1935. Ainsi des « Forces dressées Nº 1 » où l'intersection des formes détruit et multiplie l'espace, où l'alternance des fonds beiges, gris, marrons, le creusent ou le limitent. Parfois une surface plane trouve sa perfection dans son unité colorée alors que les bandes qui la cernent suggèrent une perspective qui devrait la casser (Cf le plan jaune d'« Organique Nº 1 », un des tableaux les plus récents du peintre, d'une vigueur et d'une subtilité insurpassées).

« Paroi en turbulence », « Apparition d'espace », autant de titres révélateurs. Dans la forme monumentale, l'anomalie calculée offre un itinéraire de fuite pour l'esprit, introduit le mouvement, la vie.

Sans doute, à première vue, ces grandes figures pesantes, puissamment équilibrées, semblent immobiles. Que le regard s'attarde et leur dynamisme se révèle. Le mouvement a été figé par l'artiste dans un instant de sa durée. A plus forte raison lorsque, dans l'espace du tableau, des formes opposées se heurtent, s'agressent ou tentent de s'unir. C'est au moment où leur rencontre est à son point optimum et réalise sa plus parfaite harmonie qu'elle est saisie. Ainsi également des « Pierres » dont la chute dans l'espace s'interrompt miraculeusement. Le temps a été arrêté, les lois physiques suspendues, l'œuvre s'accomplit qui sera, dit Magnelli, « comme si elle avait toujours existé ».

Il n'empêche qu'elle reste frémissante de cette chute, de ce mouvement abolis. De la charge poétique surtout qui la sous-tend et qui établira la communication avec le spectateur. C'est ici que le langage achoppe devant l'essentiel. Les structures verbales — que certains en ce moment, mettent si volontiers au centre de tout - s'avèrent incapables de traduire ce qui est, par définition, instructuré, contingent, cet épiphénomène né de l'incidence de la personnalité tout entière du créateur sur son émotion présente. Chaque toile de Magnelli porte un message confidentiel et bouleversant. Le destinataire anonyme ne pourra empêcher que sa propre sensibilité, que certaines associations d'idées ne viennent, dans quelque mesure, le déformer, le ternir. Du moins, à force de soumission, d'humilité, pourra-t-il rester sur ce que je nommerai, faute de mieux, la « même longueur d'onde » que le peintre. Qu'importe que je trouve, quant à moi, dans la toile « Ramifications » je ne sais quelle atmosphère de mer, de ciel, de bateaux, de constructions portuaires et sportives, si mon émotion est avant tout aliénation au profit de l'univers magique de l'artiste.

Univers en constante transformation. Non plus, comme avant 1937, à la suite de brusques bifurcations. Le cheminement de Magnelli est maintenant continu et régulier. Il évolue sans inquiétude, avec une sérénité majestueuse, indifférent à tout ce qui n'est pas intime nécessité. Démarche qui n'a d'équivalence, dans l'histoire de l'art moderne, que celle de Cézanne.

Que de découvertes pourtant au cours de cette progression! Magnelli ne cède jamais à l'esprit de système. Chaque toile est une fête nouvelle. Et, paradoxalement, tant de mesure, tant d'exigence permettent à l'imagination, à la fantaisie, à l'humour de se manifester avec l'éclat le plus vif. Rien de plus joyeux et de plus véritablement réjouissant qu'« Apparition d'espaces » ou « Unis et séparés ». Il n'y a pas de nuance que le langage de l'artiste ne soit capable de traduire, que ce soient les fantasmes des réveils au petit jour (« Heures du matin »), ou l'atmosphère d'entente veule où baignent des formes « Complices ».

Pourtant, c'est vers plus de simplicité. plus de pureté que tend sans cesse le peintre. Peu à peu, les modulations des fonds cèdent la place aux teintes unies. C'est aux bandes colorées qui entourent les formes d'exprimer les transitions et les oppositions nécessaires. La couleur elle-même devient moins vive. La prédilection de l'artiste va aux gris et aux beiges clairs ou aux valeurs sourdes et puissantes de la terre de Sienne ou des verts foncés. Les lignes droites, les arcs brisés se substituent aux courbes sinueuses. De grandes figures naissent. Dans leur dépouillement saisissant. Le «Triptyque», «Equilibre» ont une incomparable puissance de choc et de persuasion.

Ainsi, un apparent dénuement enrichit encore dans ses dernières toiles l'art de Magnelli. Dénuement, sévérité. Qualités qui, s'il ne devait tant aux Maîtres toscans du XVème siècle, si sa couleur n'était si résolument italienne, l'apparenteraient à l'école ibérique. A le comparer à Picasso et à Miró, on s'étonne de constater que le plus austère, le plus grave, ce n'est pas un des deux Espagnols, c'est le peintre florentin.

JULIUS CLAY.



JUSTIFICATION DU TIRAGE

VIENT DE PARAÎTRE

# MARINO

L'Album n.º 1

Douze eaux-fortes originales

Avant-propos de G. di San Lazzaro

Il a été tiré de cet Album: 15 exemplaires sur papier d'Auvergne du moulin Richard De Bas, numérotés de 1 à 15, plus 3 exemplaires nominatifs, comportant les 12 eaux-fortes originales de Marino Marini, plus une réservée aux 18 exemplaires sur papier d'Auvergne; 35 exemplaires sur velin de Rives numérotés de 16 à 50, plus 15 exemplaires hors commerce numérotés de 1 à XV, ces exemplaires ne comportant que 12 eaux-fortes. Toutes les planches ont été signées et numérotées par l'Artiste et barrées après tirage.

Format des planches: 50 x 38 cm.

Prix des ex. sur Auvergne: 9.500 Frs. Prix des ex. sur Rives : 7.000 Frs.

XX° Siècle, Paris

Leon Amiel, New York

## XX° siècle

14, Rue des Canettes, Paris

# SONIA DELAUNAY

GOUACHES & TAPISSERIES

Exposition organisée à l'occasion du 30e anniversaire de la Revue

### Picasso, sculptor

by Dore Ashton

During my student years, it was not yet permissible to think of Picasso as anything but a thoroughgoing, dependable genius. Later, it became fashionable to find fault with him, and to gloat over his occasional lapses in taste and quality. I was never able to join his detractors, even for a moment, due to my rather old-fashioned reverence for genius, and to another experience I had in the late 1940s:

I was in the New York Public Library, working on some paper or other for my college course in art history, when I chanced to look over the shoulder of a reader not far from me. (I have always taken the greatest pleasure in this kind of intellectual voyeurism, and I've learned a lot too.) The man was peering closely at a thick book packed with smallish photographs, which, I soon ascertained, was a catalogue raisonné of the works of Picasso-Zervos, of course. Although I had been ignorant of the existence of this giant compendium of Picasso's ideas, I quickly informed myself.

In the two days I spent poring over the catalogue, I learned, with both a sinking heart and a sense of exultancy, that it was really true: Picasso had tried everything.

I had often heard this said, but hadn't taken it too seriously. Yet, I found in those hundreds of tiny photographs, that just about any move-ment, including the then emergent Abstract Expressionist movement in New York, had been anticipated by Picasso. Sometimes it was only in a careless, single sketch. Sometimes, it was worked out fully. In any case, it became an oppressive fact planted indelibly in my mind: Picasso had tried everything.

Not only that, but everything Picasso had tried had been discussed, explained and documented copiously. As a result, when I shortly after became a reviewer in an art magazine, I would find any excuse to avoid having to add still more verbiage to the already bulging dossiers.

I must admit that this reluctance has never left Just as it took me many years to bring myself to come to grips with Goethe, because of his largeness, it has taken me many years to relax and see Picasso in the small doses necessary with such a large and endlessly inventive

The exhibition at the Museum of Modern Art of more than 230 sculptural works by Picasso rekindled my wonder and despair at ever dealing properly with Picasso. The show, installed with extraordinary tact by René d'Harnancourt, brought out, once again, the uncanny master who puts his seal on just about any approach to art the 20th century has been able to devise, leaving little space for the others.

Certainly the first strong response I had was to the elemental, brute power driving this man-power present even in the most tender, or most trivially pretty works, such as the painted ceramic ladies. It reminded me of something Picasso said to Roland Penrose which I have never been able to forget and which never fails to make me shudder, albeit respectfully: "To make a dove, you must first wring its neck."

Whatever Picasso may have meant, and he may have been merely flippant, it is quite apparent that in his strongest work, he has been capable of a harsh direct action which freed him totally from inhibition and convention. He is quite capable, I'm sure, of wringing a dove's neck. It is said that Picasso read Nietzsche in his youth. Even if he didn't, he was certainly well aware of the Nietzschean doctrine of will and power. If his own idea about an artist's right to lie in order to reach the truth didn't come directly from Nietzsche, it was a coincidence of thought of some importance. Nietzsche's insistence that power and freedom were achieved to the highest degree in the action of making art comes close to describing what I think is the

basic quality emanating from all Picasso's sculp-

After registering the sheer power, I remarked Picasso's total lack of embarrassment when caught at play. Although I regard a good number of Picasso's more playful sculptures as relatively trivial, I recognize that in a respectable number of instances, Picasso has raised the play element to high art with scarcely any self-consciousness. I have never been particularly enthusiastic about the play theory of esthetics, but Picasso certainly forces me to consider it again. Or at least, to understand a little more Schiller's belief that the sources of play and art are in surplus human energy, and that "Man only plays when, in the full meaning of the word, he is a man, and he is only completely a man when he plays." This statement of Schiller's second in This statement of Schiller's destined for Picasso and Picasso alone.

Still considering the exhibition as a whole, I was forced back to my old conviction that Picasso had tried everything, or nearly everything. If the assumptions of 20th century art broadened out to include a host of differing conceptions of space (and Moholy-Nagy listed some 36 different kinds of space in his handbooks ranging from Euclidian, non-Euclidian, isotropic and topographic, to fictive, hyperbolic, crystalline and etheric), Picasso was instinctively alert to all of them. Or almost all. It is quite apparent in his sculpture, at any rate, that few 20th century spacial conventions in sculpture were left untried. As just one example of what I mean: in 1931 he amused himself by taking frame molding ranging in length from six inches to two feet, and whittling figures in various postures out of them. Necessarily, the figures are elongated and compact. But in addition, they are carved to suggest interior movements (even contrapposto), and they are carved to emphasize their status. In so doing, Picasso instinctively sug-gests the immense spacial pressures shaping the bee-organic being (as they shape the cells of hives, or plants), and the dynamic force of en-vironment. It remained for Giacometti to fully articulate this kind of sculpture space, but Picasso had, inter alia, touched upon the idea.

Of particular interest to us in New York were the early constructions which had never been shown here before. They range from a truly beautiful 1912 relief in sheet metal of a guitar, now wholly patinated with rust, to a somber acting-out of a painting in 1914 titled "Glass and Dice." I was particularly interested in the latter because of its strangely metamorphic character: it is clearly an enactment of a painting, being a relief of quite readable projections, colored to resemble certain of Picasso's paintings of the ti-His belief that he could have cut up his cubist paintings easily and made sculpture with them seems to be at issue here. Yet, the presence of a die, cut out of wood in weird perspective (almost anamorphic) and intended to be seen in clear recessive illusion, which he reinforces by the way he paints it, places the com-position in an intermediate realm unique for the

This realm, which is being explored widely now, is full of quixotic turnings, and ambiguous ambitions. Painters who extend certain forms bodilv from their two-dimensional surface, as well sculptors who paint illusionistic images on the surfaces of their sculptures today, were anticipated by Picasso.

context with the other early bronzes, the "Glass of Absinthe" almost always on view at the Museum of Modern Art, now looks to me rather Apollinaire repeated many times his belief that Boccioni was wholly influenced by Picasso. But in this particular case, rather isolated in Picasso's œuvre, I wonder if Picasso hadn't absorbed the lesson of Boccioni's analysis of a bottle which was exhibited, I believe, in Paris a year before Picasso did his glass of absinthe.

We have been accustomed to seeing it as 1. an example of the early use of real objects, or found objects in sculpture 2, an example of the use of color to elaborate the surface of bronze 3. an example of Picasso's humor. It now appears to me more as an example of Picasso's hyper-sensitive antennae, and of his ability to state, in one example, and succinctly, a summary of esthetic leitmotifs of the period.

Quite obviously Picasso picked up other theories announced earlier by other artists and enacted them. His wire construction of 1928 sets the

pace for many decades to come for artists eager to discard traditional closed volumes. And his elaboration of Gonzales' ideas in welding—those muscular, powerful and amusing compositions of the early thirties such as "Woman in a Garden"
—were to inspire a whole generation, and notably our David Smith. Incidentally, Picasso's constant interest in the art of other cultures is seen again in his 1931 "Head of a Woman", a welded iron piece incorporating a found object (a sieve) and linear welding, placed on a bent-kneed, threelegged base that directly recalls many Bambara sculptures.

In the case of the monumental modeled bronze heads of women of 1931 and 1932, enough praise has been bestowed-I would feel foolish adding more. I was impressed particularly by the more fantastic and terrifying ones, such as the 1932 "Bust of a Woman" with an anteater's proboscis and ambiguous eyes and breasts, standing solemnwith the magical presence of some primitive fetish. The impact of surrealism did him good,

especially in his sculpture.

It was in those years that he made a perfectly natural statement which became something of a mandate for the many Picasso-watchers among the young. He said: "When you work you don't know what is going to come out of it. It is not indecision; the fact is it changes while you are at work." This attitude most certainly affected This attitude most certainly affected the course of American sculpture, and probably European sculpture as well.

It obviously is an attitude that springs directly from Picasso's permanent personality; the personality apparent already in his adolescence. It made it possible for him to approach subjects

that others felt were prohibited to the artist who wished to be "modern". It made it possible, for instance, for him to study the bull intensely, and in great anatomical detail, and then to shape the spirit and power of the bull rather than its literal mass. In a marvelous 1932 bronze head of a heifer, and in an extraordinary portrait of a shaggy bull done in 1957 in bronze, Picasso shows his great capacity for empathy, and his need to express, animistically, his understanding of animals. Needless to say, the many owls, doves and hens and goats, support this.

Even in the traditional realm of organic volumes, where an inner expansion is sensed in the plenitude of the external form, Picasso transforms. His way of making a simple pot into the torso of a woman without losing the fulness and esthetic beauty of either the basic pot or the basic

female, is beyond description.

Roland Penrose, who credits Picasso's early con-structions as being at the origin of the modern conception of sculpture that is built in space rather than modeled, appropriately turned to Apollinaire's Le Poète Assassiné to express the originality of Picasso's early spacial conceptions. He reminds us that l'Oiseau de Benin goes to the Bois de Meudon and builds a monument to the murdered poet by digging a life-sized hole in ground and sculpturing the interior in the likeness of the poet "so well that the void had the shape of Croniamantal, that the hole was filled with his phantom.

It seems conceivable that many holes in 20th century art history will very shortly be filled with

Picasso's phantom.

DORE ASHTON.

### Miró: Oiseau Solaire Oiseau Lunaire

by Dore Ashton

(p. 97)

Of all the possible views of Miró's work, the most often stated is that he is a perfect exem-plar of homo ludens; an ingenuous spirit to whom the element of play is indispensable. width and soaring fantasy so apparent in Miró's œuvre leads to an impression of irrepressible high spirits.

Yet, it has always seemed to me that there is just as much tragedy, just as much fearful anxiety implicit in almost everything Miró has ever He is a master of terribilità.

Certainly the two masterpieces, Oiseau Lunaire and Oiseau Solaire—and I don't hesitate to call them masterpieces— are fierce and terrible. They are confirmations of Nietzsche's claim that "to represent terrible and questionable things is, in itself, the sign of an instinct of power magnificence in the artist; he doesn't fear them." Miró shows no fear in making these two emblems of primitive desire and elemental force evocative as possible. Although their very first appeal is to the senses, in their smooth, flowing lines and their marvelously rounded vothe myths of the ancients with which Miró has lived for so many years are laying in wait for the viewer. Associations are manifold in the aggressively thrusting phallic shapes: the horns, the porpoise-like extensions, the breasts and buttocks implicit in every curve.

All the fearful myths of fertility, and of metamorphosis, are evoked in the savage presence of Oiseau Lunaire. The old horror of metamorphosis, expressed so well in Dante's Inferno, is called out here, where a nose from one view becomes a phallus from another, and a wing from the side becomes an arm from the front, and an eye becomes a horn.

Or in *Oiseau Solaire*, a mystifying form parallel to the horizon with its fish-like aspect transforming itself into a female human aspect before

one's very eyes. Not just Miró's surrealist reflex, which insists on multiple associations, informs these sculptures. They are the summum of Miró's long efforts to create, in sculpture, a homologue for the idea of plenitude. The fact is that they were sketched some twenty-five years ago, and Miró carried them in his imagination all that time. the initial imagery reminds us of pre-Columbian figurines, or of Cycladic forms, the transformations wrought first in Miró's imagination, and then in the material itself bring them to a different point.

In order to make these very large bronze sculptures, Miró had to work in stages. the figures were pointed-up, he modified. And each time he modified, something of his long experience in shaping was added. Until at last. experience in shaping was added. Until at last, they are apparitions so powerful that the origina-Until at last, they are appartions so powerful that the originality (the sense of origins in the way Bachelard spoke of originality) is a great, overwhelming fact, making discourse about them all the more difficult. I confess that when I entered Pierre Matisse's Gallery and saw Oiseau Lunaire, I caught my breath.

What stunned me was first of all the power of the image, which I quickly understood to be the result of a perfect combination of shapes violently extended into four spaces, or forty spaces, or endless spaces. These shapes are the shapes that grew and grew once Miró started making his pots, those pure descriptions of plenitude. From the experience of his knowing hand issues these shapes whose final skin can barely contain the dynamic tissue in the structure beneath.

The skin: in the polished patinas of these sculptures there emerge lights secreted first beneath the skin. By the very shape, light is generated. They are as pure as superficies of Brancusi's bronzes. The skimming path of these lights is as silent and swift as the beaver's trail in the water. To touch the skin of this Miró creation is to touch the virtual-light itself. But it is also to touch a living organism, for the satiny flanks of

both goddesses are infinitely provocative.

All the predictions of the death of sculpture in the round and the meaninglessness of volumetric sculpture are belied by Miró. These are indisputably modern; eminently vital; and transcend their origins in surrealism. They exist now. And I believe they will exist always.

DORE ASHTON.



