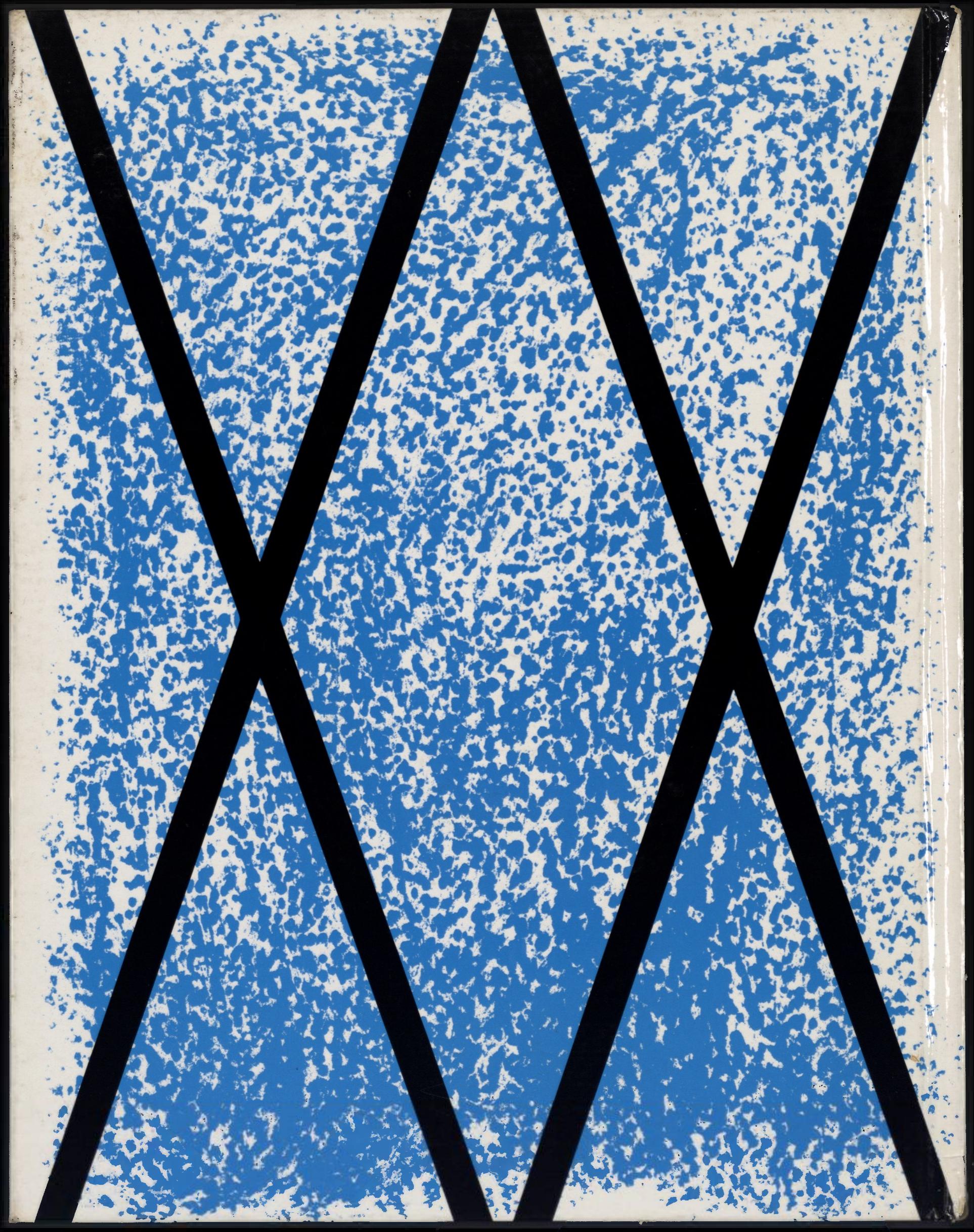
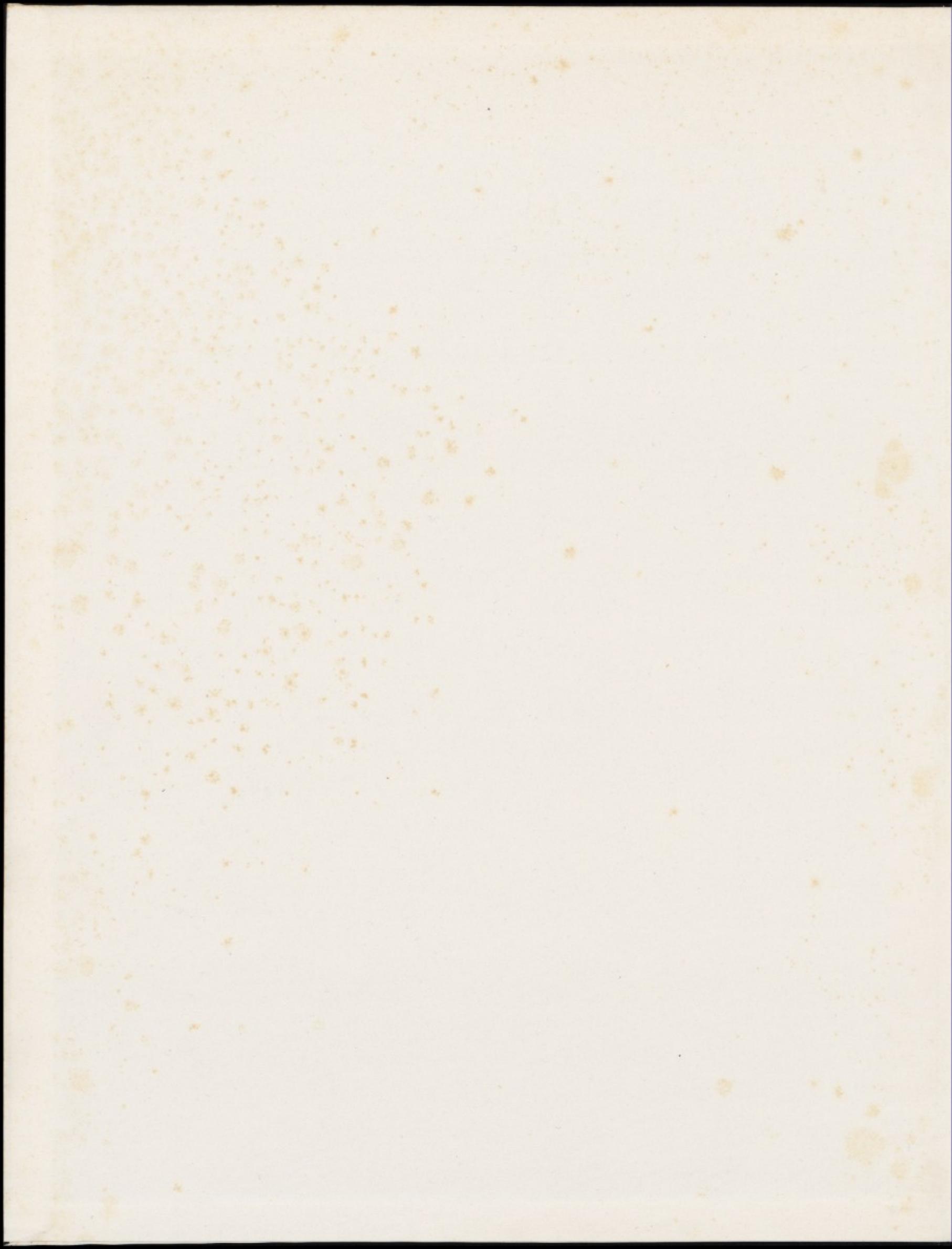




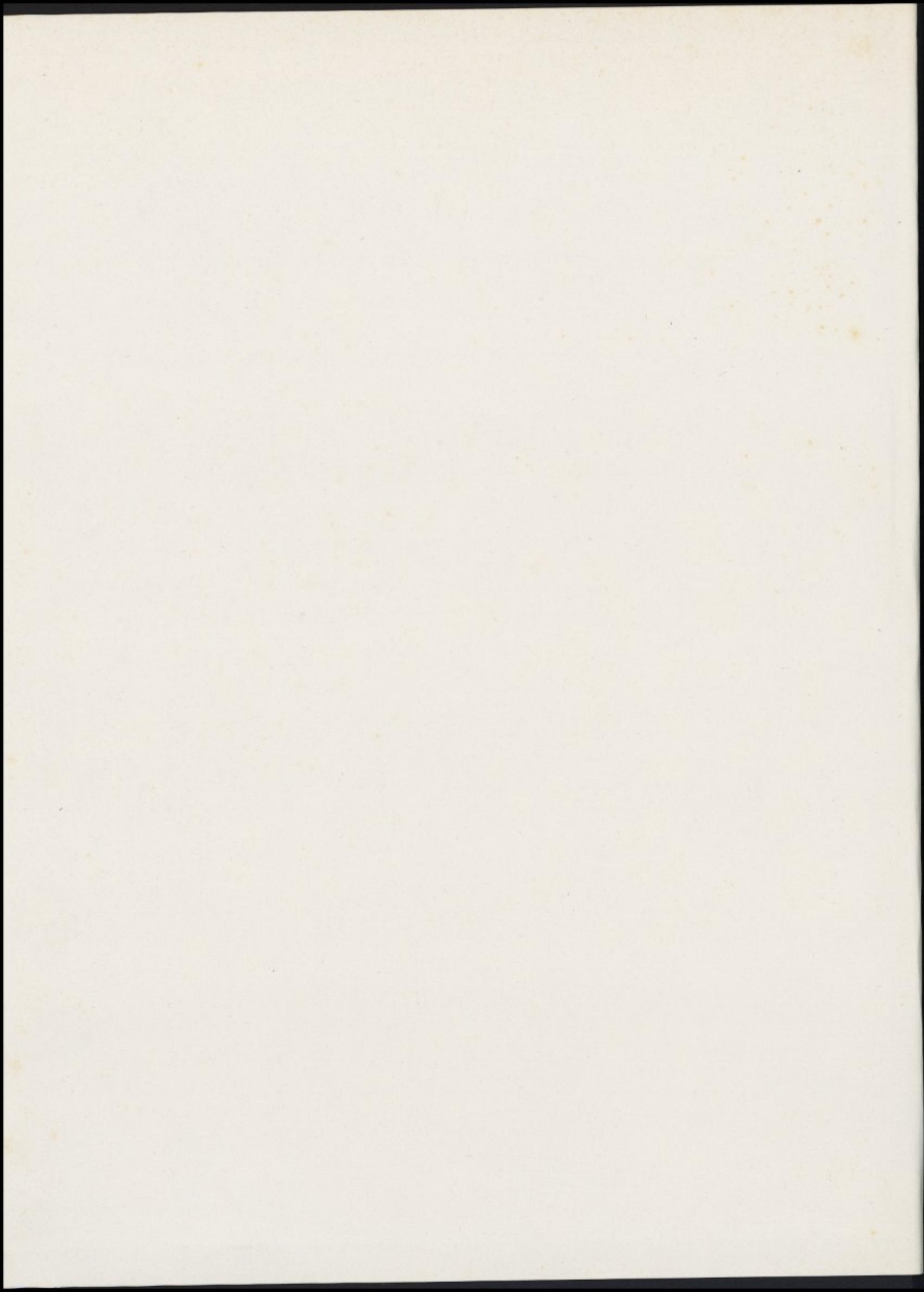
XX<sup>e</sup> siècle

XXX<sup>e</sup> SIÈCLE • PANORAMA 68\*\* • XXXI - 68





# ALPHABET



# Panorama 68

DEUXIÈME VOLUME

LES GRANDES EXPOSITIONS

*dans les Musées et dans les Galeries*

*en France et à l'Étranger*

XX<sup>e</sup> siècle n° 31

Décembre 1968

# XX<sup>e</sup>

siècle Nouvelle série - XXX<sup>e</sup> Année - N° 31 - Décembre 1968  
Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

## PANORAMA 68

Les grandes expositions dans les Musées et dans les Galeries en France et à l'Étranger

L'ŒUVRE RÉCENTE DE JOAN MIRÓ par PIERRE VOLBOUDT	3
LES TRÉSORS DU SURREALISME AU CASINO DE KNOCKE par PATRICK WALDBERG	17
POLIAKOFF: DE LA COMPOSITION À LA FORME par DORA VALLIER	25
ŒUVRE GRAPHIQUE DE PICASSO par GEORGES BLOCH	33
ÉVOLUTION DE HARTUNG par PIERRE DESCARGUES	41
L'HOMME ET DIEU DANS L'ART GOTHIQUE par RAYMOND COGNIAT	49
LES GOUACHES DE SONIA DELAUNAY par R. V. GINDERTAEL	57
LES OBJETS DE MAN RAY par PATRICK WALDBERG	65
LA LITURGIE VÉGÉTALE D'ALICIA PENALBA par GEORGES BORGEAUD	81
PIETRO CASCELLA: RIGUEUR ET AMBIGUÏTÉ par MICHEL RAGON	89
SKLAVOS par GEORGES BOUDAILLE	93
LES STRUCTURES DE CAPOGROSSI par LUIGI MORETTI	97
BEN NICHOLSON ET LA POÉSIE DES FORMES PURES par J. P. HODIN	105
DOCUMENTA 4 À KASSEL par J. P. HODIN	112
LA VII <sup>e</sup> BIENNALE DE PEINTURE DE MENTON par ANDRÉ VERDET	121
LA BIENNALE DE VENISE ENLISÉE DANS LA LAGUNE par GIUSEPPE MARCHIORI	129
CHRONIQUES DU JOUR. <i>Naissance d'un Grand Musée</i> (Dore Ashton). <i>Segui et Gnoli</i> (Deux préfaces d'André Pieyre de Mandiargues). <i>Istrati</i> (Une préface d'Eugène Ionesco). <i>Répertoire Général</i> (France et Étranger) <i>des Exposition en 1968</i> . <i>Deyrolle au Musée de Saint Paul-de-Vence</i> (André Verdet). <i>Fontana et Duchamp</i> (S. L.).	

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE MIRÓ  
UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE POLIAKOFF

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

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

Deux numéros doubles par an  
Prix du n°: 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<sup>e</sup> siècle

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

# L'œuvre récente de Joan Miró

FONDATION  
MAEGHT  
*St-Paul-de-Vence*  
BARCELONE  
*Ancien hôpital  
de la Santa-Creue*

par Pierre Volboudt

Un demi-siècle de peinture, 75 ans d'une existence visitée par une grâce persévérante, — celle d'être le dernier, peut-être, qui aura préservé contre les négations tentatrices, les entraînements passagers, son intimité avec les imprévisibles, les inquiétantes figures de l'élémentaire, — semblent, à travers l'œuvre entière de Miró, les reflets d'une jouvence intarissable.

Ecrire de Miró, c'est évoquer un montreur d'ombres, un magicien expert en angéliques diableries et dont le geste se peint sur quelque mur imaginaire sous les traits du sphinx ingénu et cruel de la transe allègre ou de la véhémence muette. L' amateur de cette « écriture universelle » que Novalis lisait « en chiffres sur les ailes, les coquilles, dans les sillages aériens des oiseaux ou dans la transparence de la lumière », peut inventorier le répertoire de ces signes; il ne lui laisseront aux doigts qu'un peu de pollen coloré, une poussière d'encre. Quels mots sauraient rivaliser avec cette voltige déliée, bariolée, qui décourage la glose? Il faut se contenter d'assister à ce jeu désinvolte et acharné, mené avec un humour grave, une jubilante alacrité. Chacun y est libre d'y répondre à sa guise, sans crainte du moindre gage à donner, car tout vole dans cet univers peuplé de créatures saugrenues et tragiques où rien ne tient à rien, sinon à l'on ne sait quelle planète errante, débris calciné, support irréel, perdu parmi les mirages et les météores.

Au plan d'une réalité allusive, se superpose celui du signe, réalité résiduelle, transmuée en donnée concrète de l'imaginaire. Egalité et différence, ces deux valeurs éventuelles du signe, en s'excluant, créent un troisième terme qui participe à la fois de l'une et de l'autre, détermine un plan interférent où s'exerce la tension poétique de l'image.





MIRÓ. La première étincelle du jour. Peinture. 1966. 146 x 114 cm.

Aucune, pour Miró, n'est jamais pure de ce mixte de référence vague et d'ambiguïté précise. Un thème fictif, initial ou surajouté, sert de prétexte, d'argument aux scènes de ce théâtre de la métamorphose, à ces numéros de funambules hypnotisés par d'étranges soleils ou le vol spectral d'un oiseau. Une histoire s'invente qui n'a d'autre sens que celui du symbole sommaire dont elle est l'illustration. L'être s'y résume dans son repliement hiératique, s'identifie au mouvement qui l'a fait, face au jour, à la nuit, aux présences sidérales, entouré, assiégé par elles, squelette noir rongé de

tous les fards, de tous les feux qui l'assaillent, tournoient dans l'espace où il surgit, lambeau hagard, des limbes de la lumière. A la façon d'une grille sans rigueur, il en chiffre la texture tourmentée. Il se profile sur le fond de ce paysage élémentaire; il en mesure la profondeur jusqu'aux limites où cesse, faute de témoin ou de repère, le mythe d'univers qu'il incarne et que, par le seul fait qu'il s'y oppose, il atteste.

Par lui, ce qui ne serait qu'une étendue abstraite, tantôt troublée des tumultes et des stagnantes nappes de la couleur, tantôt presque abolie et



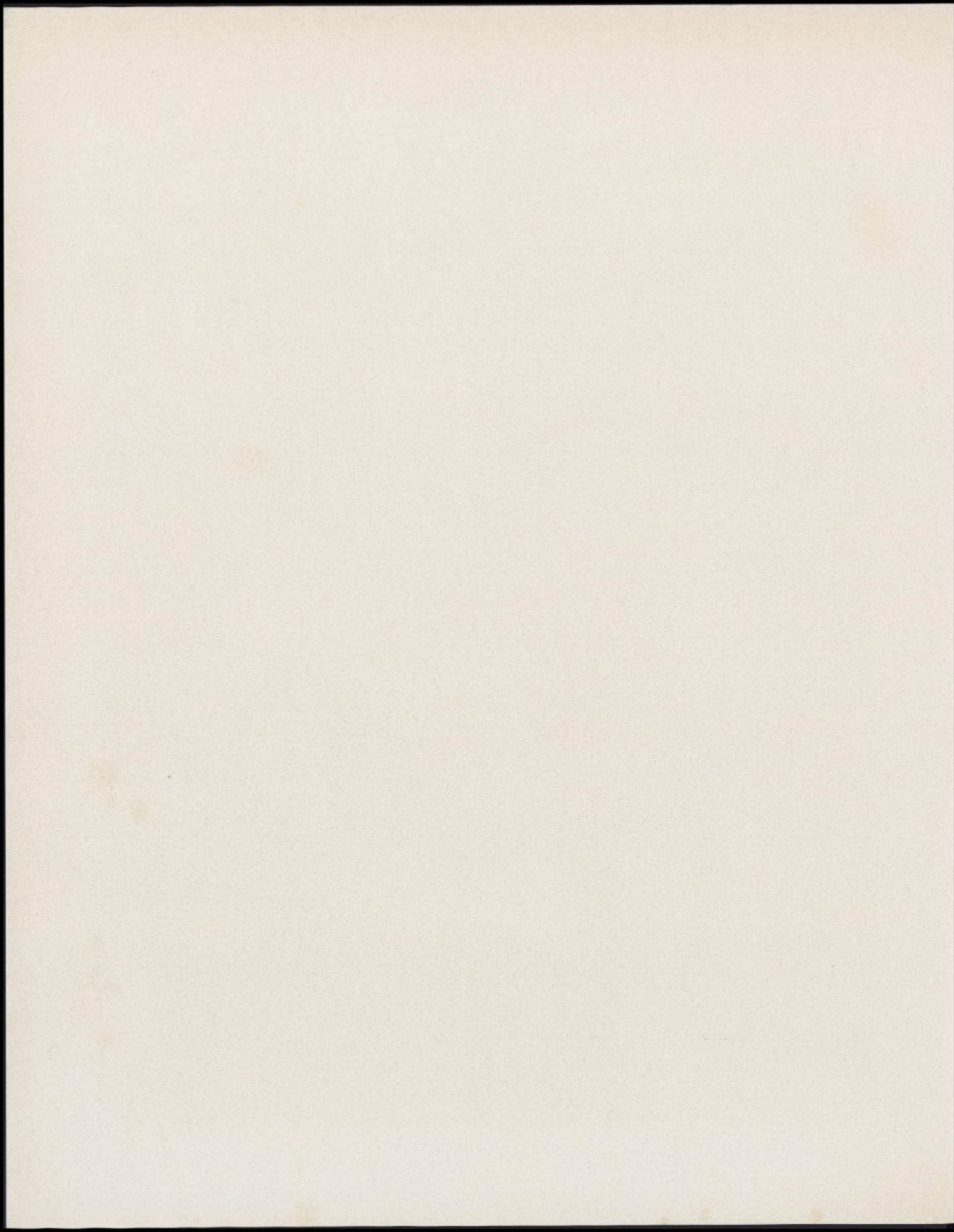
MIRÓ peignant une de ses sculptures.



MIRÓ. Femme et oiseau dans la nuit. Peinture. 9-12-1967. 215 x 174 cm. Fondation Maeght (Photo Gaspari).



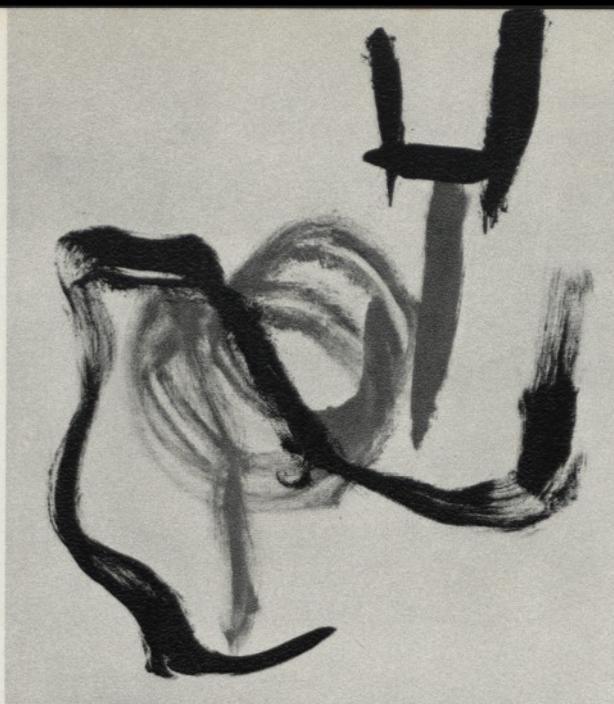
MIRÓ. Femme et oiseau dans la nuit. Peinture. 14-2-1968. 130 x 96 cm. Fondation Maeght (Photo Gaspari).



MIRÓ. Graphisme rouge et noir sur blanc. Peinture. 1967  
65 x 54 cm.

uniforme, devient l'immense écran où se projet-  
tent son angoisse et ses songes. Dans l'attitude  
qu'il prête à ses créatures, l'artiste peut recon-  
naître l'acte même qui l'exprime tout entier. Il  
se voit, mêlé aux choses et distinct de chacune,  
encerclé des mouvants dessins qui raient la paroi  
de la lumière, des signaux de la nuit, attentif à la  
mimique éternelle du vivant aux prises avec son  
destin de créature déchirée. Pour ce méditerrané-  
en, voir, c'est capturer par le moyen du trait,  
du noir lacet de la ligne, la forme en mouvement,  
cerner d'une emprise inexorable la portion de  
l'éclat qui la brûle, incendie sa substance et la  
durcit au nœud de sa force.

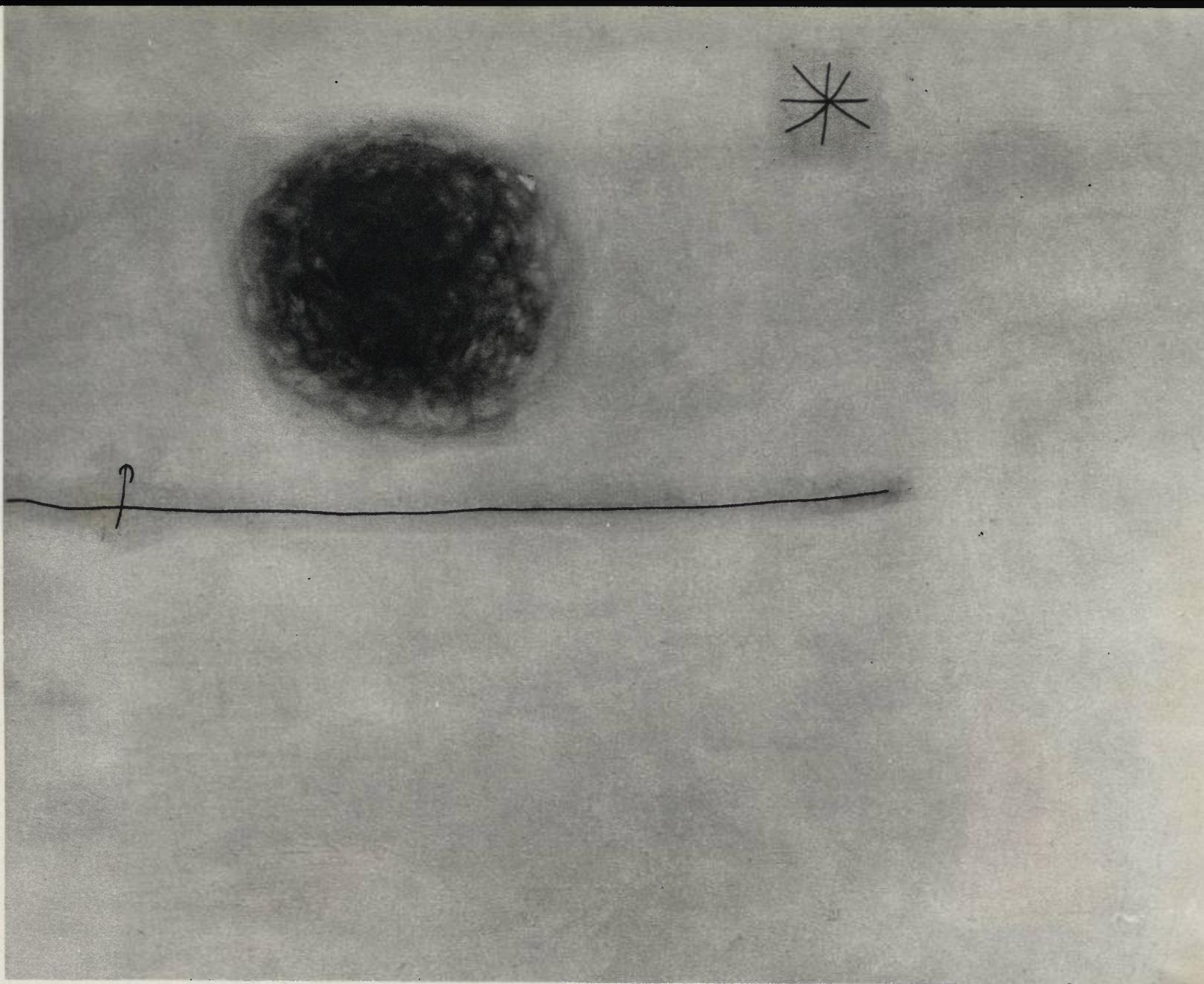
Le graphisme pictural de Miró va de la flexible  
coulée du pinceau au fil immatériel. L'un se charge  
de nodosités charnues. L'autre s'étire, s'enchevê-



MIRÓ. Femme et oiseau de nuit. Peinture. 29-12-67. 78 x 60 cm.







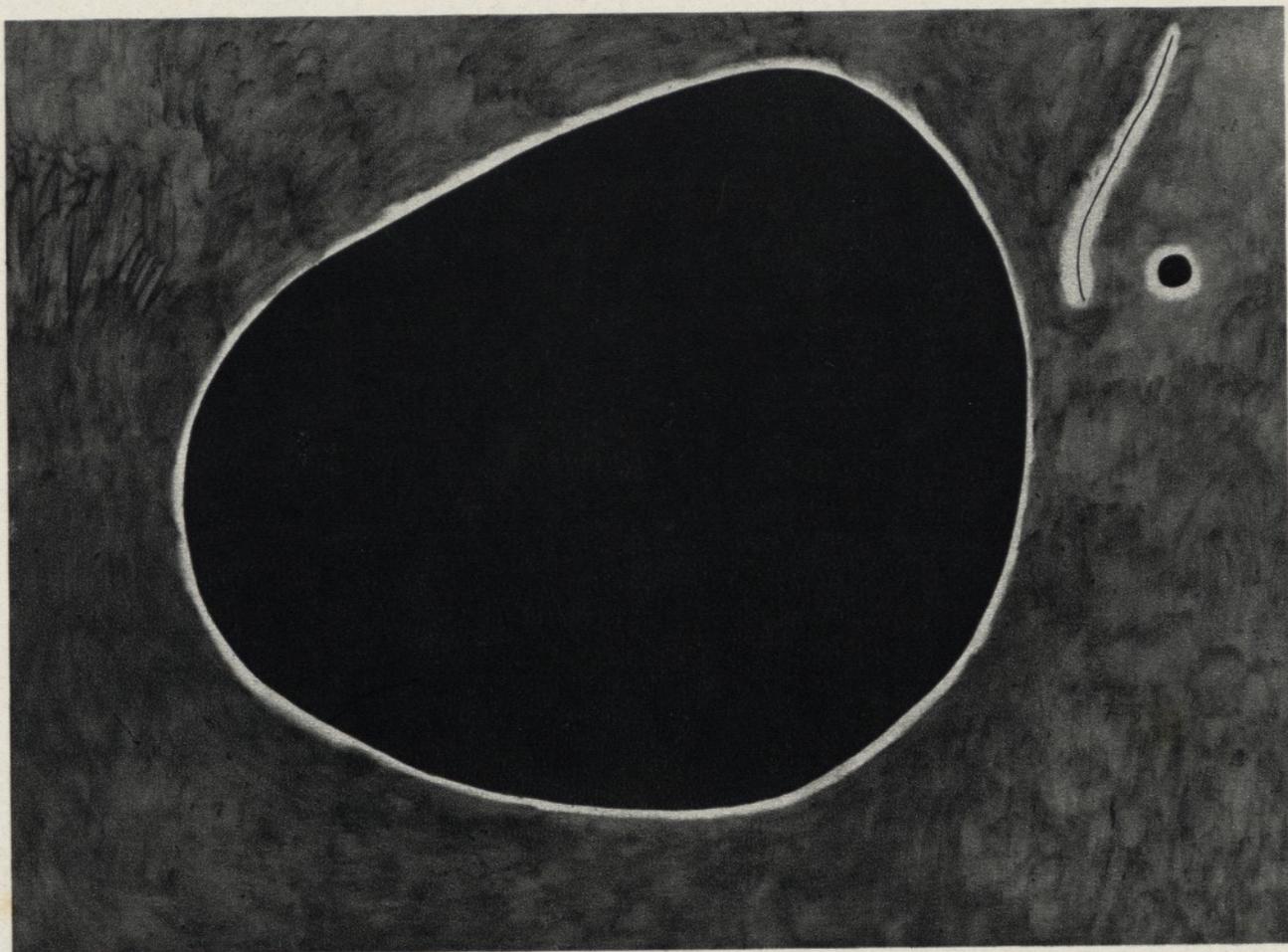
MIRÓ. Le sourire de l'étoile à l'arbre jumeau de la plaine. Peinture. 1968. 217 x 174 cm.

tre, lové sur lui-même, en ligatures, en lâches arabesques d'énergie. Dans le rassembler de ses écarts, de ses détours et retours sur soi, il enserre la figure d'une aire à la ressemblance de quelque apparence fantasque déroulée en son méandre ou serrée dans le violent lasso de la ligne tendue au plus près du contour qu'elle suit. Dans la ligne infléchie, un nœud se dessine en puissance. Celle de Miró est un piège d'espace. Lancée, rabattue, elle forme l'entrelacs où viennent se prendre ces fragments écartelés qui en recevront consistance et figure. A la fois nouée, dénouée, dévidée, on la dirait sollicitée par l'impulsion naturelle de la vrille végétale, de la spire et de l'essor, du sillage remué des eaux, de la reptation sinueuse. Nulle armature rigide, mais un réseau de mailles distendues, une simple torsion qui se fait et se défait. Tout est nœud chez Miró: l'étoile, nœud de rayons; la femme, fibre arborescente, tige ployée et reployée, livrée aux souffles, éparse parmi la chevelure des constellations; la corde elle-même, étroitement garrottée par la boucle qui la ceinture

et crucifiée sur la toile. Crispée, la ligne garde sa souplesse; elle semble s'évader à la rencontre de soi, vouée au flottement, à l'érection sans effort dans le champ fluide qui la porte, et parfois l'emporte. Elle ondule alors à la surface de la couleur, abandonnée, à la rencontre de ce qui la retiendra et ourdira derechef l'écheveau. Mais du tourbillon se démêlent presque nécessairement les membres de l'être entravé qui naît de ces confluences contradictoires.

En ces nœuds virtuels, s'accomplit l'alliance de la décision concertée et des hasards de l'invention, d'une sourde passion qui se fraie sa voie impétueuse et se divertit avec une ironique nostalgie aux jeux de ces créatures inachevées, entrevues aux heures incertaines où les songes des nuits de sabbat de l'imagination dans sa première fraîcheur éveillent la raison par la fascination de ce qui n'existe pas.

Une fois quittées les « terres labourées », arpentées par un calligraphe facétieux et appliqué, les étendues arables de la géométrie, la nudité des



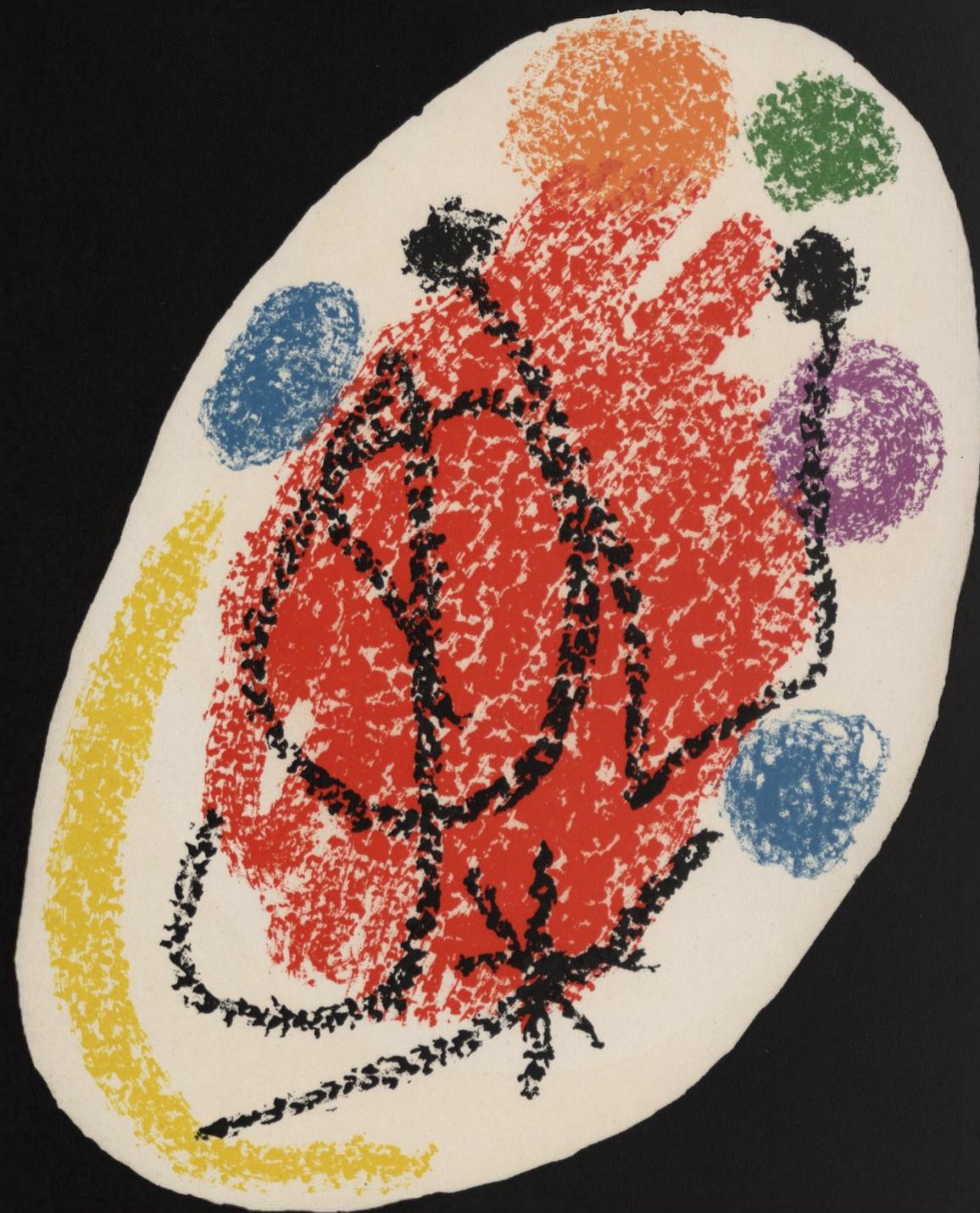
MIRÓ. Vol de la Libellule devant le Soleil. Peinture. 26-1-68. 244 x 174 cm.

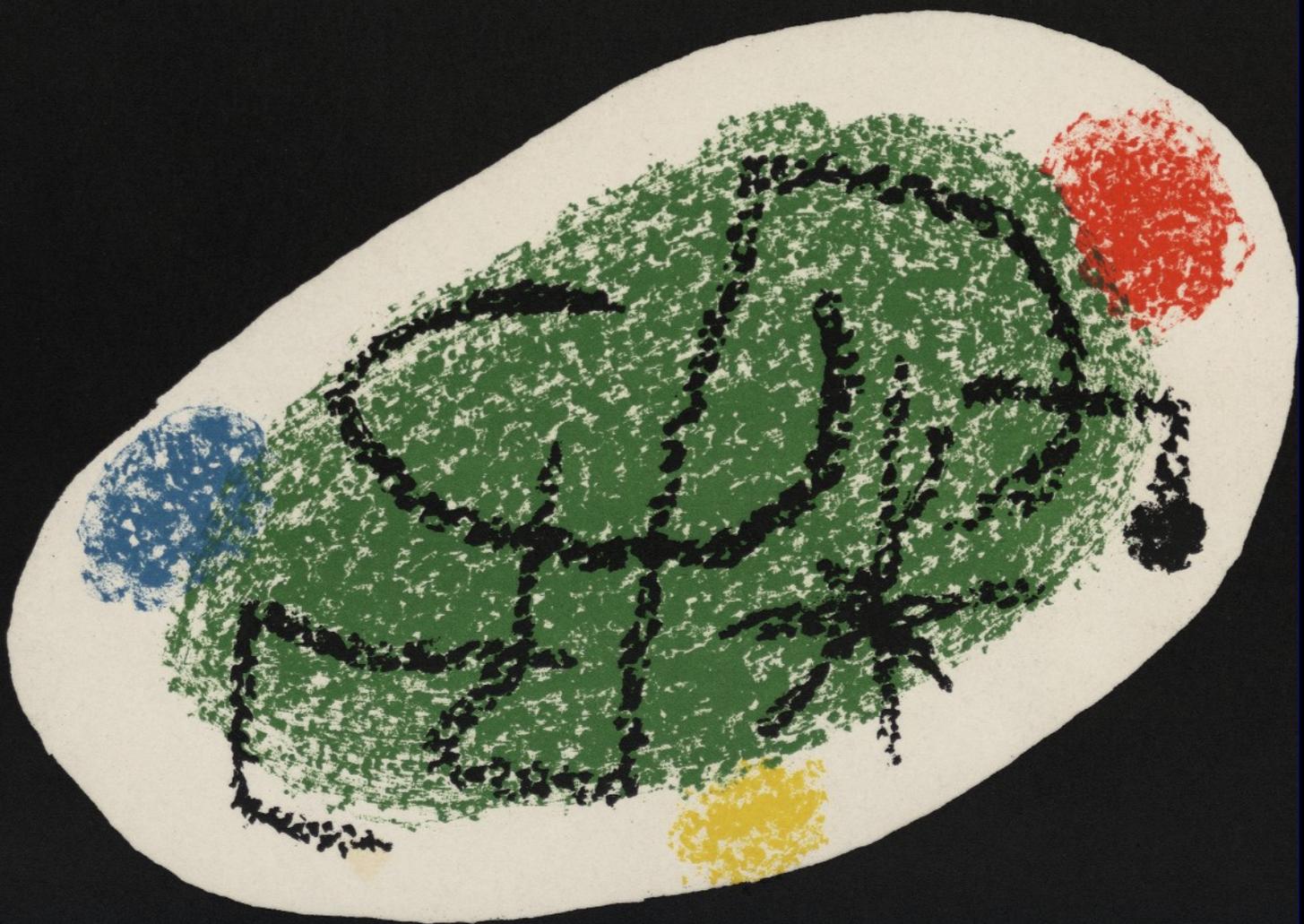


glacis tranchés à ras de ciel par la forte suture d'un horizon abstrait, les plages vides, vierges de pas, il ne restait qu'à repeupler ce monde frigide d'objets purs, d'emblèmes greffés sur des organes d'espace démembré. Sur cette table rase où quelques plis de réalité, quelques symboles dématérialisés traînaient encore, le jeu des métaphores et des métamorphoses devenait possible. Une race de formes délirantes envahit ces déserts de braise et de limon. Les corps convulsés semblent des jets figés de lave. Ils s'enflent, se distendent, s'effondrent, vidés de toute substance. A leur place se dressent de noires scories embryonnaires, des larves de signes sauvages. Toute une faune d'êtres linéaires et frénétiques s'enfante à partir de ces germes formels. A la surface des transparences nocturnes, de la dure opacité du jour, dans une culture vitreuse à demi caillée, saturée des fluides filaments de l'informe, ils poursuivent leur croissance tentaculaire. Mais les voici qui secrètent une carapace ocellée d'yeux, auréolée de palpes et d'antennes, s'enrobent dans la cage de leur chair ossifiée.

Une invention sans répit les multiplie en obsédantes variations de quelques thèmes qui constituent le vocabulaire poétique de l'artiste. Toujours les mêmes et toujours dissemblables. Le prestidigitateur les reprend, les mêle, les assemble, les combine de mille façons et chaque fois, c'est une

MIRÓ. Femme et oiseau. 16-5-1968. 195 x 130 cm.





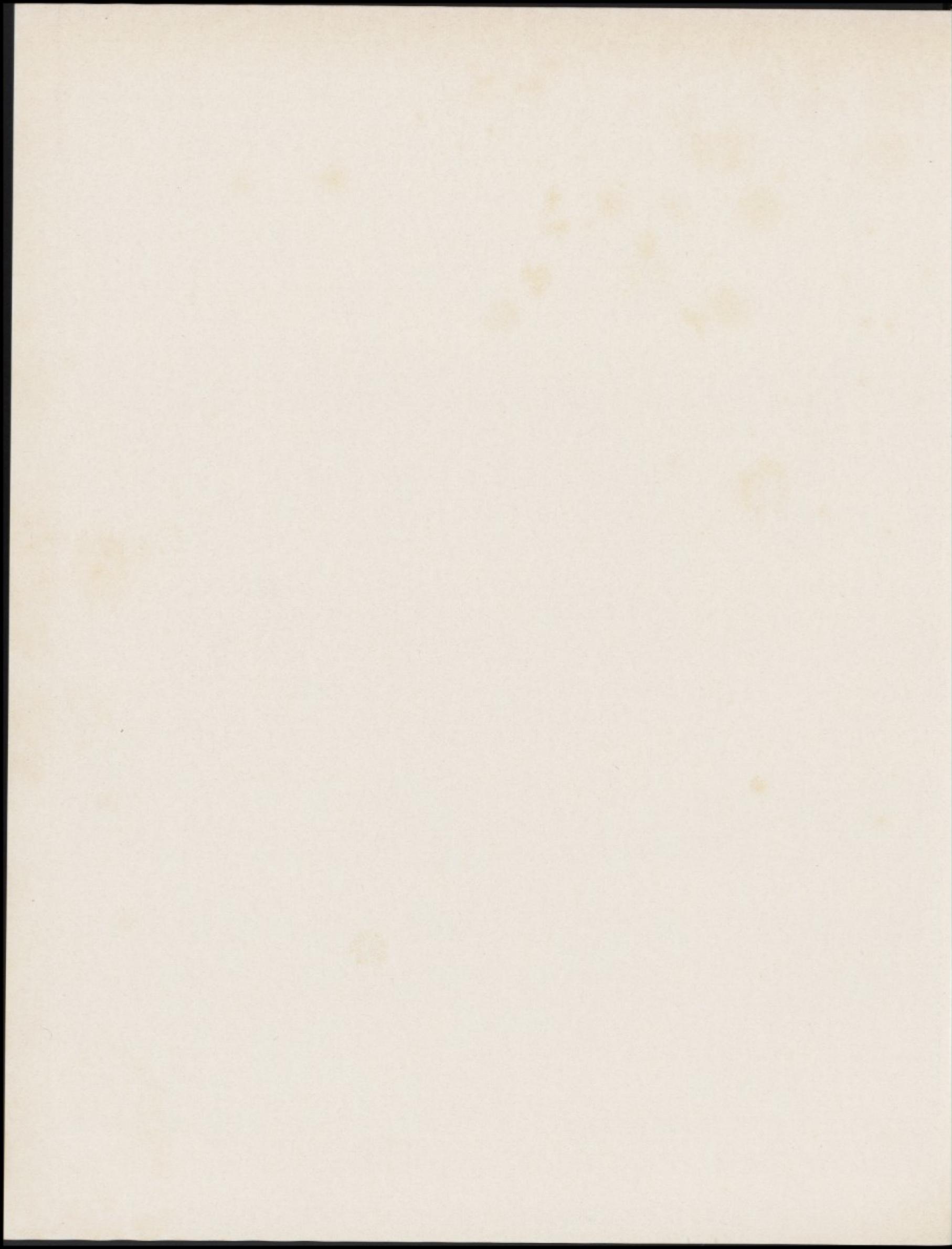
MIRÓ. Lithographie originale pour XX<sup>e</sup> siècle n° 31 (*Mourlot, imprimeur, Paris*).

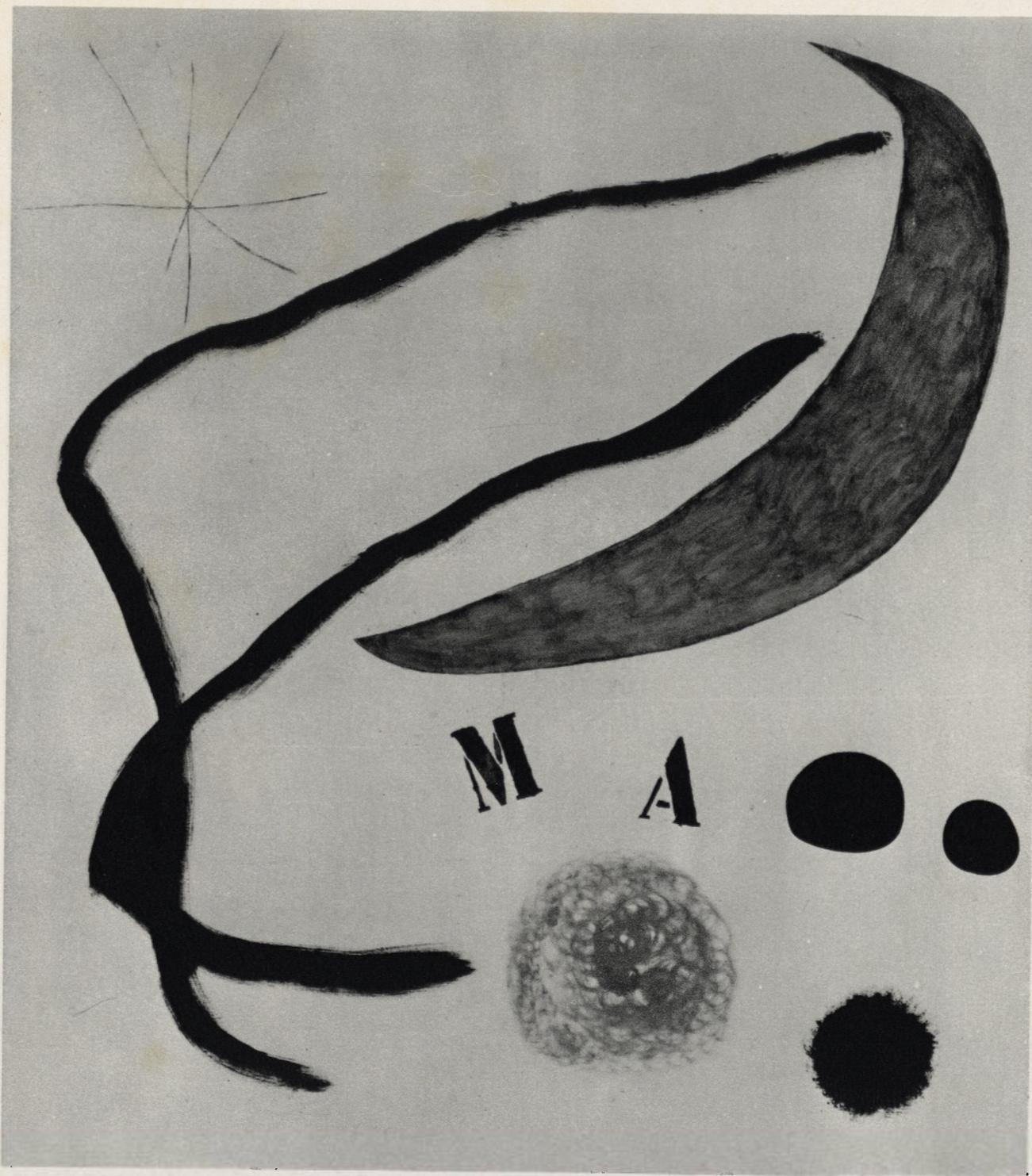






MIRO. Vol d'oiseau encerclant la femme aux 3 cheveux. 14-2-1968, 92 x 72 cm. Fondation Maeght (Photo Gaspari).





MIRÓ. Poème I. Peinture. 1968. 205 x 174 cm.

autre féerie, une jonglerie d'astres, de rythmes ailés, de nuées grimaçantes autour du geste qui les conjure. Peinture et graphisme se confondent dans ces condensés d'images d'une réalité dont chaque allusion compose la variante d'une fable de l'homme et l'univers. Pour la conter, le peintre, inlassablement, s'en tient à cette répétition incantatoire. On dirait d'un de ces piègeurs d'ombres sur la paroi maculée de phosphorescences obscures, de clartés troubles et mouvantes. Sur la toile rugueuse, sur la nappe lisse et poncée de ses fonds subtils, ce qu'il recrée, ce ne sont pas les accidents,

les écailles d'un sol, mais un ciel brouillé de buées et de vapeurs, foisonnant de taches, de fluorescences diffuses où tout, dans la fournaise de la couleur, s'évapore, coagule en noyaux compacts au cœur desquels brûle fixement un atome invulnérable.

Sur ce fond brillant des claires évidences du jour et des illuminations de l'ombre, Miró grave les épures de tout ce que sa verve bouffonne ou féroce lui fait sans cesse réinventer. Répète-t-il, à son insu, le geste hérité de quelque lointain ancêtre qui, dans un abri des montagnes du Levant,



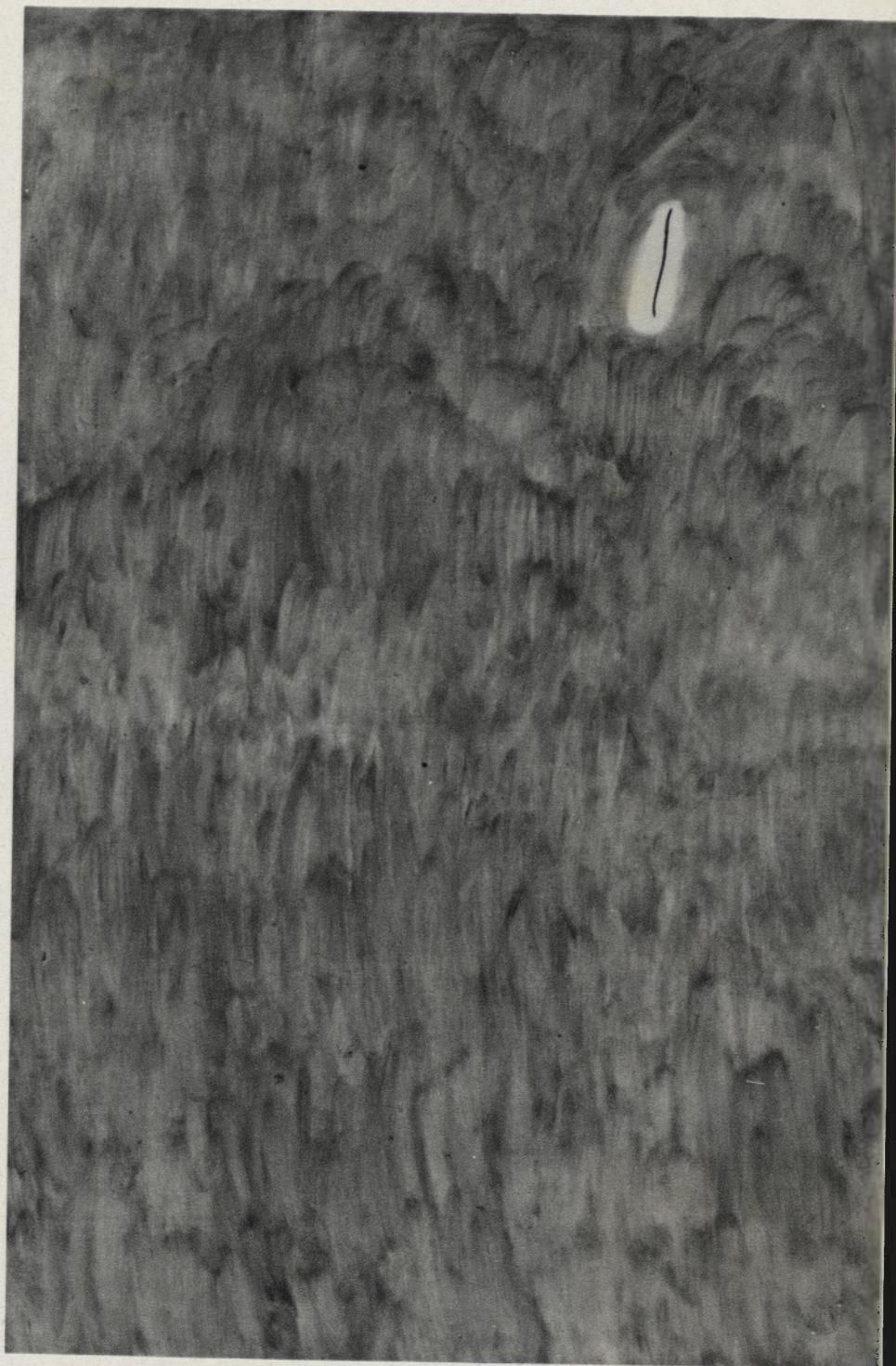
MIRÓ. Femme et oiseau dans la nuit. Peinture. 14-2-68. 130 x 96 cm.

retraçait sa vision furtive des mouvements et des merveilles de la lumière? De cette mémoire si profondément enfouie, il extrait les formes primordiales, les schémas vivants que les tatoueurs de roches imposaient aux veines de la matière brute et dont il expose en pleine lumière le mystère. La toile qu'il incise de son graphisme porteur de toutes les virulences, de toutes les nuances, jusqu'aux plus délicates et aux plus insaisissables, de la couleur, lui tient lieu de ces incunables minéraux où le dessin, déformé, abrégé, était possession, moyen de possession et l'image elle-même, une proie.

La femme et la nuit le hantent. L'une, nœud de forces et de désirs, s'ancre et se déploie, divisée entre l'aimantation des ténèbres ensemencées de vagues incandescences et l'appel des puissances et des agressions de la clarté. L'autre, criblée de feux, de rutilances, de halos étouffés nimbant la rouge présence d'un soleil crépusculaire. Soumise à ces corps avec lesquels, toujours, quelque membre du sien avoue sa lointaine consonance, cible de flèches aux plumes de flammes, oiseau-comète, oiseau-fusée, la femme s'apparente au Tout, poreuse à l'univers qu'elle barre de sa grande rature de Parque extasiée. A cet espace qui la traverse de ses turbulences constellées, livrée à ses atteintes, distraite, distante, elle oppose une espèce de torpeur hallucinée. Grottesque, impassible, absente, transfigurée, la face masquée de ses prunelles dilatées, elle n'est que la passive complice du rituel fatal auquel elle obéit.

Par là, peut-être, l'artiste traduit-il, à sa manière magistralement ingénue, le ravissement du primitif devant l'irruption d'un moment « magique ». Avec une prédilection secrète, il renouvelle, recrée la transe première d'une perpétuelle « épiphanie ». Le burlesque n'est, sans doute, chez Miró, que l'excès de l'étrange, ressenti devant les choses qui harcèlent le regard et lui font déchiffrer la glose inépuisable dont son compatriote R. Lulle faisait la charte des affinités, des parentés occultes de la créature et de la création.

Une telle œuvre, en dépit de tout ce qui la rend de son temps et de nul autre, apparaît hors du temps. La ligne, la touche, vibrante, vibratile, docile aux inflexions qui s'inventent avec elle, qu'elle devance et qu'elle dicte, a toute la spontanéité apparente du graffiti. On dirait d'une improvisation obstinément répétée, qui, à force de multiplier les figures possibles de quelques données élues une fois pour toutes, change une fiction concrète en une réalité d'enchantement. L'art à son plus haut degré relève de la passion primitive, et à jamais insatisfaite, d'appréhender et d'accomplir ce que le visible propose et, d'une virtualité aléatoire, de la succession des états changeants de ce qui a été une fois et le sera toujours, fait une action unique dont chaque œuvre est une séquence qui, d'épisode en épisode, la rétablit dans sa permanence indéfiniment réversible. A travers les formes, la réalité de l'imaginaire n'est que la version imagi-



MIRÓ. Passage de l'oiseau migrateur. 29-1-68. 195 x 130 cm.



MIRÓ. Femme et oiseau dans la nuit. Peinture. 14-1-68. 146 x 115 cm.

naire d'une instable réalité. L'in vraisemblable, la perversion audacieuse du modèle auquel elles se réfèrent, renvoient à la vérité la plus simple, au conflit de l'être et des choses. L'insolite ne fait que travestir l'imagerie familière dont chaque scène a pour décor, pour accessoire obligé, les plus vieilles évidences du monde; pour protagoniste, le vivant dans sa personnification la plus générale, spectateur ébloui, accablé, acteur parfois, de qui le geste est la réplique du grand texte de l'univers correspondant.

Avec une fièvre émerveillée, la même partie re-

commence contre l'informe qui, à chaque coup, dispute à l'invention ses figures. Mais sa narquoise fécondité le met en défaut. Les pièces du jeu changent sans fin, s'intervertissent, s'échangent, se déplacent sur l'échiquier invisible où elle les range. La femme se hausse jusqu'à l'étoile, se pare des attributs de l'oiseau. L'astre même semble un morceau détaché d'une terre de grand feu. « Le soleil, dit Jean-Paul Richter, fils de la terre, est projeté au ciel par le cratère d'une montagne en fusion. » Une aile l'occulte, ou une « ombre » de corps immatériel. Il devient un exposant de l'espa-



MIRÓ. Personnage et oiseau fêtés par la nuit qui vient. Peinture. 98 x 130 cm.

ce, parmi toutes les fantasmagories, les trajectoires broussailleuses, les créatures aberrantes, les incarnations intermédiaires qu'engendre l'acte de peindre.

Pour suivre les impulsions qui le provoquent, l'être graphique régresse à la forme sauvage, capable de s'identifier simultanément à elle-même et à quelque double incertain qu'a rêvé le pouvoir créateur. Il appartient à un monde où tout ce qui est imaginable est appelé à la vie. Mais l'art n'est pas d'imiter l'événement illusoire d'un présent mobile et muable dans son flux d'états transitoires, de combinaisons précaires, réglées selon un code de permutations d'éléments neutres et dénués par eux-mêmes de valeur plastique. Le réel qu'il doit traiter est un réel contingent, casuel, qui admet au delà de la figure circonscrite une pluralité de prolongements en tous sens, une espèce d'infini-tude génératrice de l'équivoque poétique. Comme un Protée essayant son devenir dont le principe

est dans la vision de qui chaque mutation émane, l'image, aussi définie qu'elle soit, garde la vertu d'aimer ses propres et contradictoires analogies.

Tout est analogie, ambivalence chez Miró. Chaque forme y est le symbole de son essentielle malléabilité. Elle s'ouvre à l'espace qui la perce, l'imprègne, où elle peut, à son aise, se dilater, se contracter, s'épanouir et, sans jamais se confondre au chaos auquel elle se trouve confrontée, faire de la figure finie le germe de l'illimité.

Jetée dans une génésiaque vacuité où elle manque de se dissoudre, la fermeté de la ligne, l'intensité percutante de la couleur, la longue et grave tenue d'une tache à sa plénitude, la persistance de rares traces effumées lui suffisent à s'affirmer. Fantômes d'ondes en quête de leur pli, fines fêlures d'espace, notes égrenées de points décroissants, fugaces et fixes, effleurements à la surface du vide, nervures imperceptibles, la ténuité d'un fil les



MIRÓ. Lettres et chiffres activés par une étincelle IV. Peinture. 1968. 146 x 114 cm.



MIRÓ. La Vénus de la mer (Placée à 18 mètres de profondeur dans le nouveau port de Saint-Raphaël). (Photos Claude Gaspari, Galerie Maeght).

retient, consumés, irréductibles, présences évanescentes à la limite de l'effacement. La résonance sourde d'une vibration isolée prévaut contre la rumeur du vague, le chant profond de l'élémentaire.

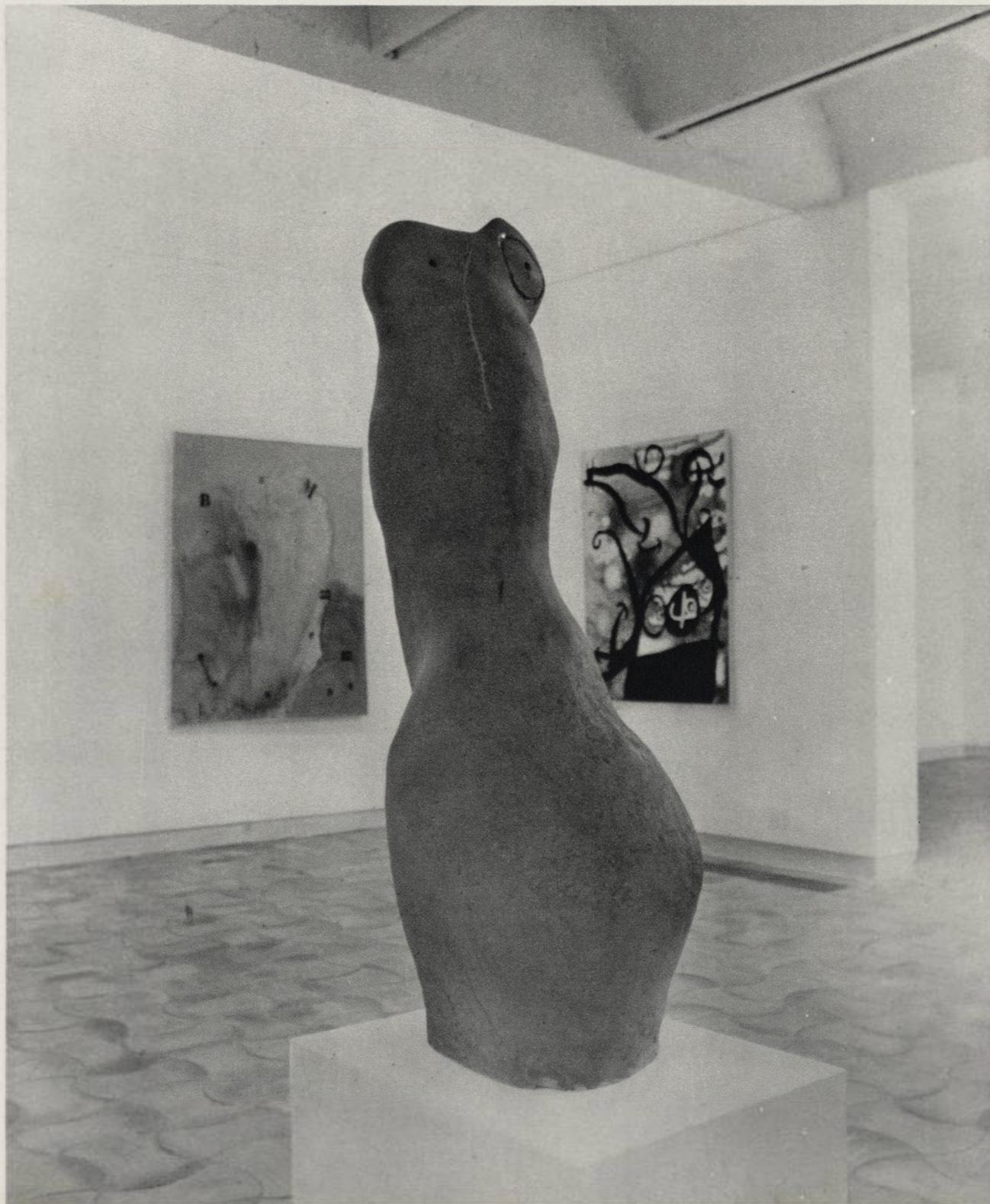
Un seul trait chargé de violence abrupte, agressif comme un rapt, une griffure sur la pierre peuvent, depuis des millénaires, être les signes de l'inexprimé, les exorcismes de l'impossible. Dans ses fables concises, dans ses farces lyriques et angoissées, dans ses infailibles impromptus, dans ses exercices de dépouillement et d'ascèse picturale, Miró a retrouvé d'instinct le langage restrictif et d'une résonance démesurée de la métaphore suscitant, par le truchement de termes décantés jusqu'à l'abstraction du symbole le plus elliptique,

l'image d'une relation totale entre deux réalités adverses que lient secrètement leurs connivences mystérieuses et leurs affinités.

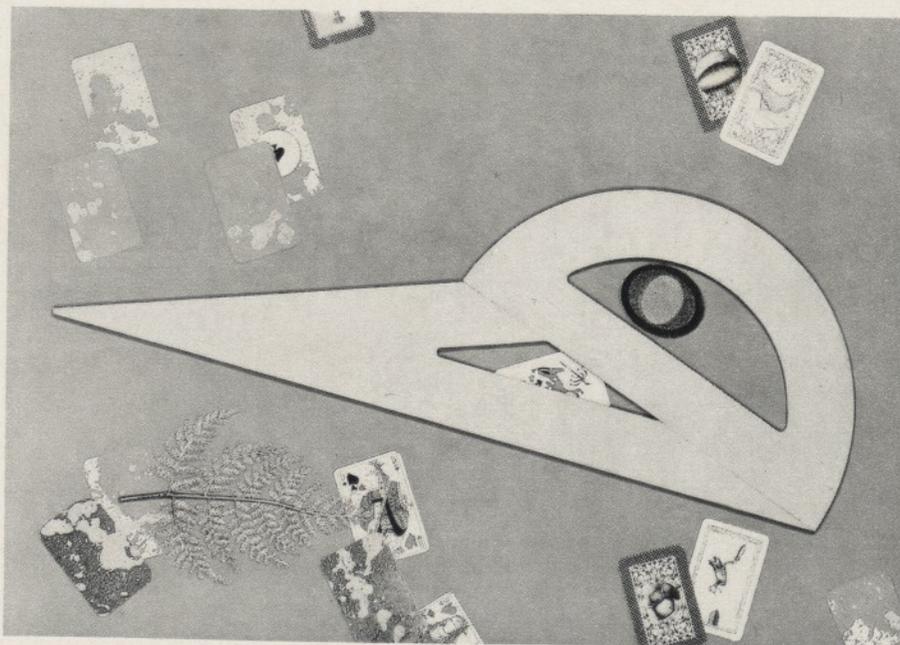
Du fond des âges, Miró renoue avec l'immémorial. Il en ramène, en ranime, toutes neuves, inaltérées, contaminées pourtant par les raffinements et les hardiesses les plus avancées d'un temps qu'aucun autre n'égalait par les effets, la portée qu'ils peuvent recevoir, les formes de son langage pictural. Il les produit, les prodigue, les projette, charmes à l'état pur, ombres fiévreuses de l'éclat, rêves étincelants de l'obscur, échappés à cet arrière-monde qui est, depuis l'aube de l'humanité, l'éden inavoué où le réel détruit, restauré, dépassé, devient enfin ce que l'artiste a décidé qu'il soit.

PIERRE VOLBOUDT.

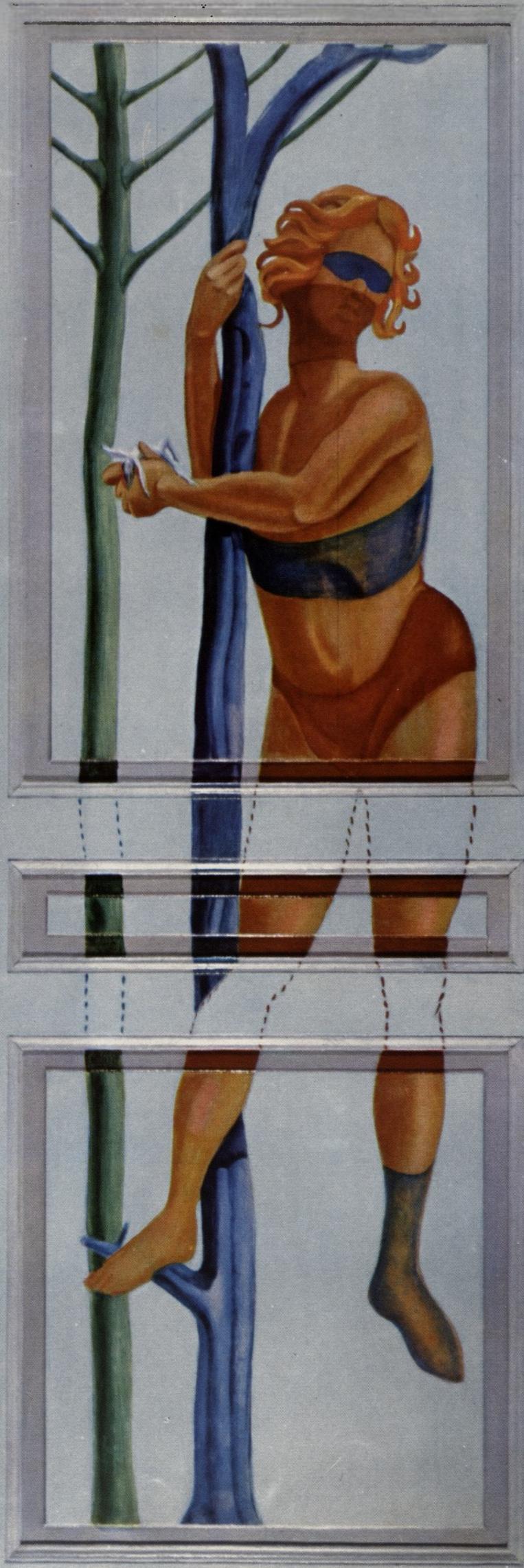
MIRO. Femme. Terre de grand feu. 1968. 76 x 60 x 45 cm.



Couverture du Catalogue  
pour LES TRÉSORS du SURREALISME.



MAX ERNST. Porte de la maison de Paul Eluard à Eaubonne. Huile sur bois. 1923. 205 x 80 cm. Coll. Petit.



# Les trésors du Surréalisme au Casino de Knokke

par Patrick Waldberg

Quand on prononce le mot trésor, ce qui vient aussitôt à l'esprit ce sont les récits légendaires, les contes de fées, où des richesses fabuleuses — or, diamants, pierreries — enfouies au plus profond des entrailles de la terre, sont gardées par des nains jaloux et irascibles. Cette nuit souterraine, mystérieuse, et d'accès périlleux, exerça sur les poètes du Romantisme un irrésistible attrait. Ils espéraient, en l'explorant, trouver les clés du monde et de la vie. Ainsi Novalis, en compagnie de son



GIORGIO DE CHIRICO. La promenade du philosophe. Peinture. 1914. 135 x 64 cm. Coll. Vicomtesse de Noailles.

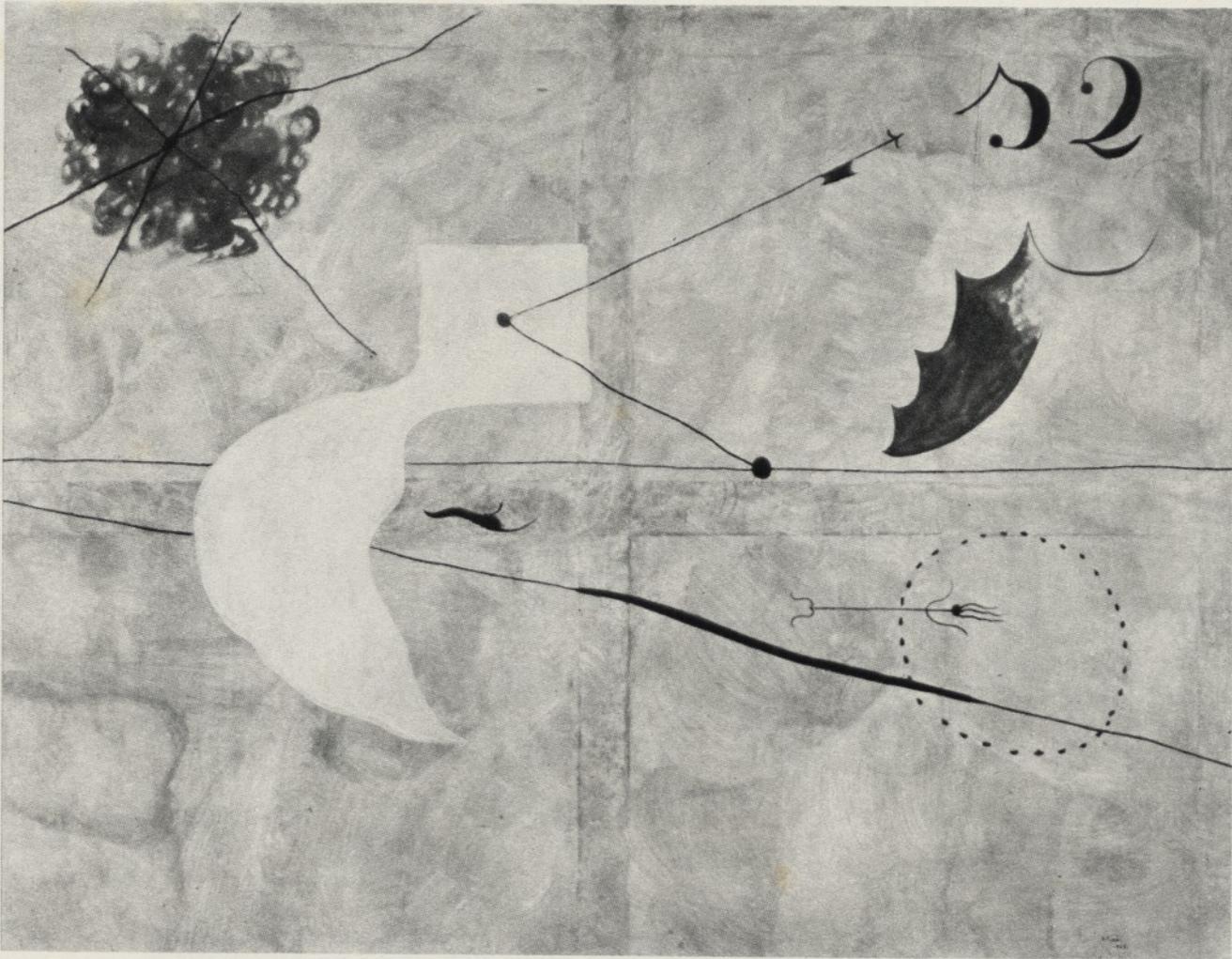
GIORGIO DE CHIRICO. Mannequins. 1914-1925. 81 x 64 cm.



PICABIA. Femme transparente. Huile sur bois. 85 x 70 cm. Coll. particulière.

maître Gottlob Werner, aimait à descendre au fond des mines, à en parcourir les galeries obscures, interrogeant les stries et les granulations des roches afin d'y découvrir les signes de l'harmonie universelle. Au royaume du jour, le Romantisme opposait le royaume de la nuit.

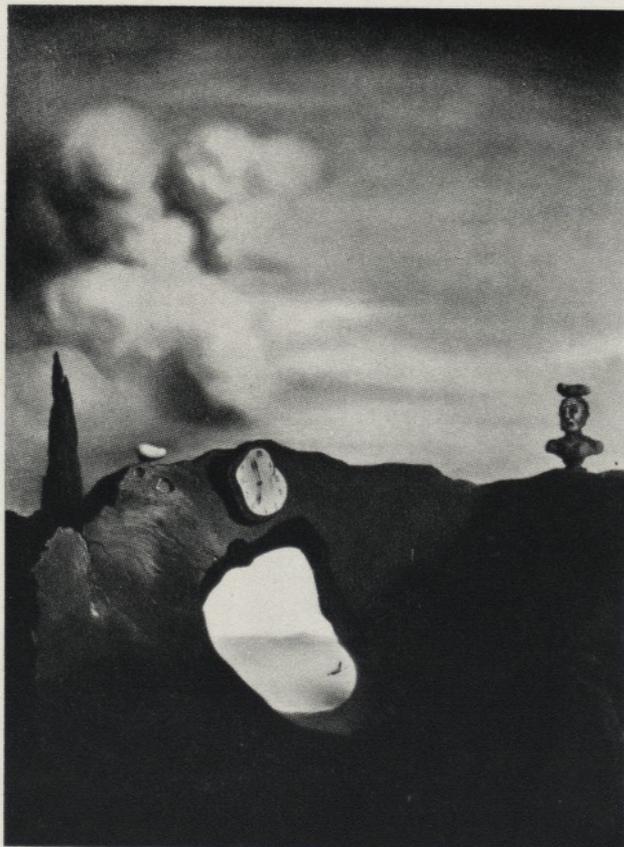
L'un des mérites essentiels du Surréalisme aura été de réactualiser les principales revendications formulées par le Romantisme sur le plan de l'esprit. Au sondage du sous-sol terrestre, il a lui aussi substitué celui des profondeurs de l'être. En ce sens, il ne paraît pas excessif de dire que le Surréalisme a été la première tentative systématique d'une spéléologie radicale de l'âme humaine. Pour lui, le *trésor* est enfoui au tréfonds de l'hom-



MIRÓ. La sieste. Peinture. 1925. 146 x 97 cm. Coll. Mme Marie Cuttoli.

me même, au sein de sa vie inconsciente, et sa manifestation la plus probante est le rêve. Quant aux nains sourcilleux qui veillent à son secret, ne pourrait-on pas voir en eux la préfiguration de ce qu'on appelle aujourd'hui la censure, les forces de raison et les diverses formes de contraintes qui se liguent pour interdire que sa splendeur n'éclate en pleine lumière?

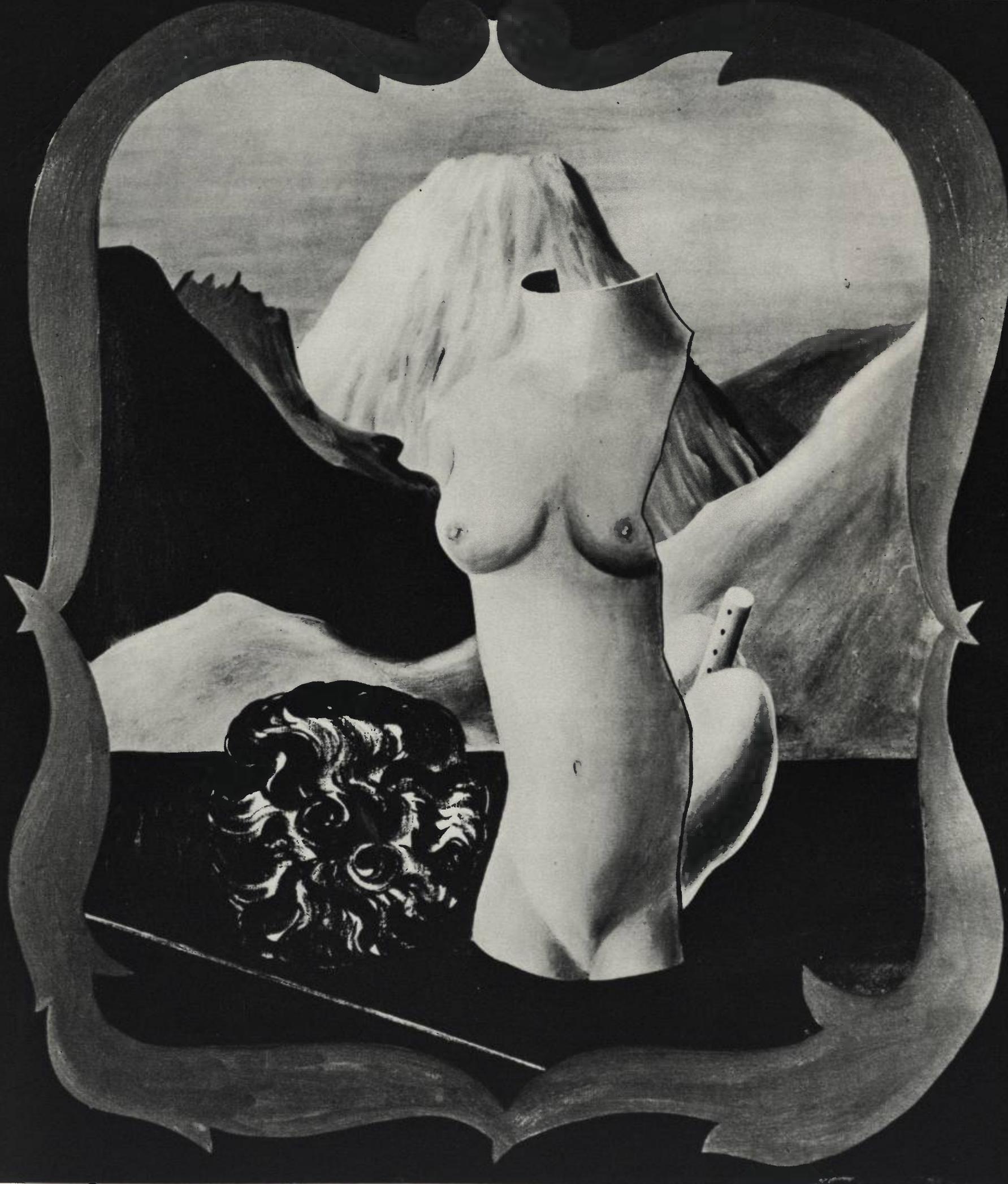
Le mouvement surréaliste, il faut le rappeler, est né en 1924 avec la publication par André Breton du célèbre *Manifeste*. Six ans s'étaient écoulés depuis la fin de la guerre mondiale, dont les hécatombes monstrueuses et la misère mentale qui s'efforçait de les justifier avaient singulièrement ébranlé la confiance que l'on pouvait accorder à une société, qui, tout en se proclamant fondée sur la raison et les valeurs chrétiennes, autorisait un tel déferlement de cruauté et de sottise. Six années de démoralisation, de désarroi, au cours desquelles le mouvement Dada surgit, sursaut de révolte, de provocation et de défi à quoi se rallia une partie appréciable de la jeunesse créatrice et, parmi elle,



DALÍ. L'heure triangulaire. 1933. 61 x 46 cm. Coll. particulière.



TANGUY. Titre inconnu. Peinture. 1927. 115 x 81 cm. Coll. Vicomtesse de Noailles.



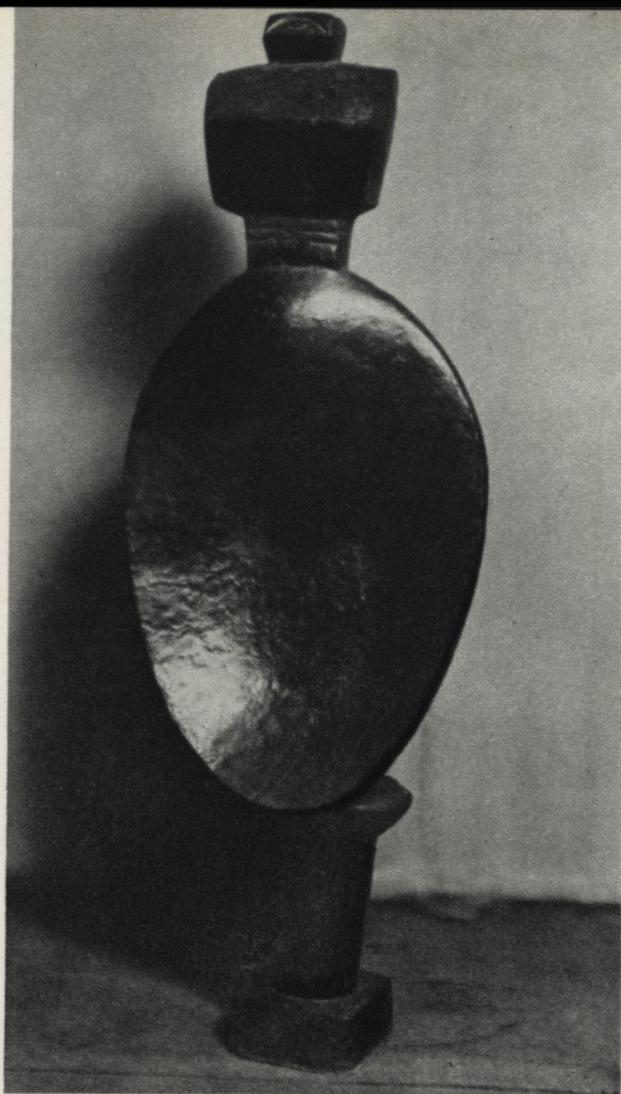
RENÉ MAGRITTE. Souvenir de voyage. Peinture. 1926. 75 x 65 cm. Coll. Mme Léon Berger.



MAX ERNST. Le retour de la Belle Jardinière. Peinture. 1967. 162 x 130 cm. Coll part.

la plupart des poètes et des artistes qui allaient constituer le noyau initial du Surréalisme.

La négation absolue que représentait Dada, toutefois, n'aurait pu en se poursuivant combler ceux qui, selon le mot d'ordre de Rimbaud, s'étaient mis en tête de « changer la vie », et redonner au monde un sens en rapport avec les aspirations humaines les plus profondes et vraies. Tous ces jeunes hommes, dont l'âge en 1924 allait de dix-huit à trente ans, s'entendaient néanmoins pour instruire le « procès du monde réel », dénoncer les institutions, tant sociales que culturelles et religieuses, qui cautionnaient ce monde, et foncer à



ALBERTO GIACOMETTI. Femme-cuiller. Bronze. 1926-27. Coll. A. Maeght, Paris.

PICASSO. Femme endormie dans un fauteuil. 1927. Coll. particulière.



LABISSE. Charlotte Corday. Peinture. 1942. 180 x 115 cm.





DOMINGUEZ. Titre inconnu. Peinture. 1937. 67 x 56 cm. Coll. Mme N. Lyon, Paris.

l'assaut de la forteresse Raison. Ce fut au départ une suite d'expérimentations tâtonnantes, promenades à plusieurs où l'on sollicitait le *hasard*, séances de médiumnité où des sujets entraînent en *sommeil* et laissaient parler leur moi profond, tentatives de simulation de *délivres*, enfin, mise en pratique de l'écriture et du dessin *automatiques*, c'est-à-dire exécutés hors de tout contrôle de la raison. D'une façon générale, à la nécessité contraignante étaient opposées la toute-puissance du désir et celle du rêve. « La vraie vie est ailleurs », avait dit Rimbaud. C'est cet *ailleurs* que les surréalistes entendaient pénétrer et définir, afin de lui dédier leur vie.

PATRICK WALDBERG.





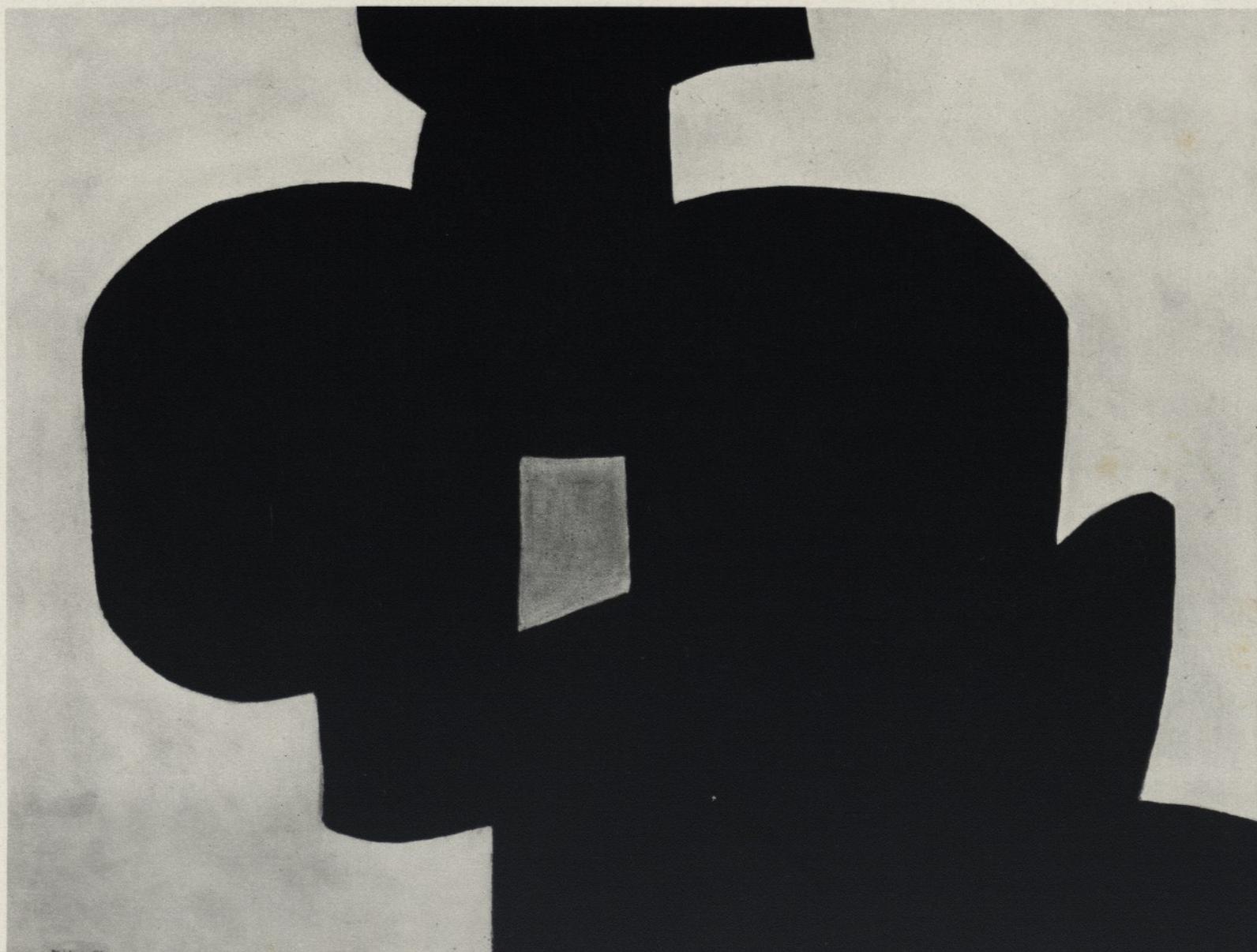
# Poliakoff: de la composition à la forme

CAEN  
MUSÉE  
DE LA CULTURE

par Dora Vallier

Une rétrospective — à la manière de ces produits que la chimie appelle révélateurs — restitue toujours l'œuvre d'un artiste sous une nouvelle coloration: ou bien elle confirme nos impressions antérieures, ou bien elle les conteste. C'est l'épreuve de vérité; l'artiste en sort grandi ou diminué, mais jamais tout à fait le même, car ce déploiement de son travail année après année, s'il accumule au grand jour ses qualités, toutes ses qualités, il grossit aussi ses faiblesses et de ce balancement émerge, en fin de compte, la vraie présence

POLIAKOFF. Peinture. 1968. 116 x 89 cm.



POLIAKOFF. Peinture. 1968. 162 x 130 cm.



de l'œuvre — ou elle se pulvérise. Une rétrospective multiplie, élargit, approfondit l'apport d'un artiste tout comme elle peut estomper, et pour toujours, le souvenir laissé par une œuvre isolée.

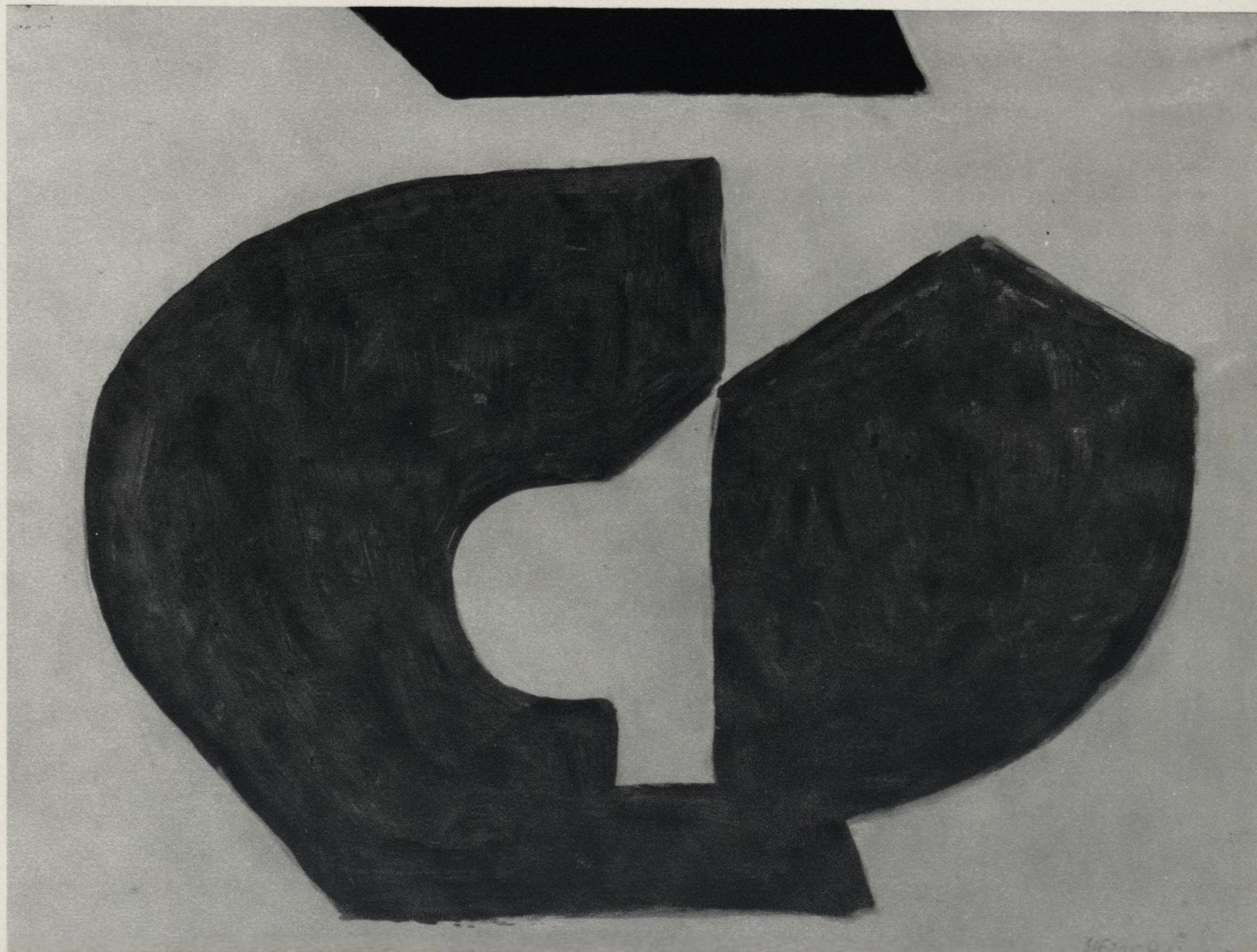
Pour Poliakoff cette épreuve de vérité a été la récente rétrospective organisée à la Maison de la Culture de Caen: cinquante tableaux et une dizaine de gouaches retraçant le chemin de sa peinture depuis 1940. Comme une balise au-delà, sa dernière toile figurative, un paysage de 1938, « Vue de la Seine à Neuilly », où la réalité du sujet est déjà rejetée au second plan, où l'intensité monochrome et la facture elle-même, la pâte épaisse que le pinceau écrase, laissent transparaître ce que le peintre bientôt saura: que son tableau repose en entier sur la couleur.

Bientôt, en effet, Poliakoff renonce à cette figuration qui ne tient plus qu'à un fil. A son tour il doit trouver la réponse à la question qui avait tant préoccupé Kandinsky trente ans plus tôt: « Par quoi remplacer l'objet? » Par la couleur, bien sûr, et par la forme. En 1940 la réponse semble être là, toute prête. Et pourtant chaque nouveau venu à l'abstraction doit pour sa part la reformuler. Pour Poliakoff la réponse gravite, certes, du côté de la couleur, dans ses possibilités inépuisables, dans la

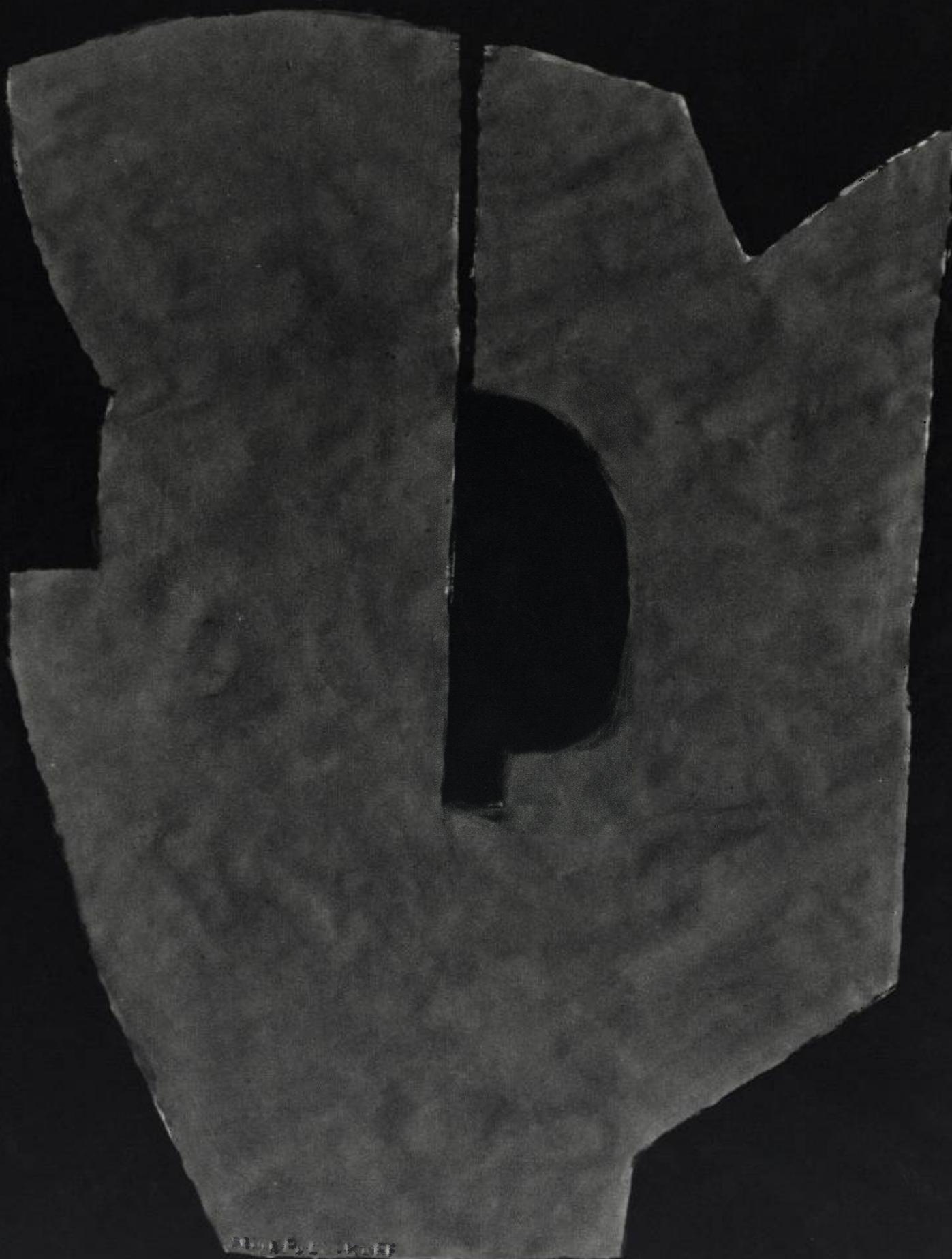
liberté surtout dont dispose le peintre vis-à-vis d'elle; une couleur c'est bien un mot vide qui prend son sens dans le tableau; qui est tout ou rien selon ce que le peintre pourra mettre en elle. Mais mettre quoi?

Comme pour rendre la couleur plus saisissable, Poliakoff force sa matière à l'aide de mélanges granuleux, sablonneux qui, à coup sûr, la personnalisent. Dans son étalement compact cette couleur-matière gagne toute la surface de la toile, « bouche » l'espace où naguère le réel apparaissait, et le tableau entier devient cet autre espace que la composition seule organise. Seule, prenant appui sur la couleur. Car, au cours de cette articulation de la surface, aucune ligne n'intervient — sinon pour une brève période (1945-46) qui a sans doute aidé Poliakoff à prendre conscience du nouvel espace de son tableau, par opposition, l'ayant vu brisé, compromis dans son unité étale par la présence de la ligne. Pour rétablir l'unité et parce qu'il pressent que tout ce qui peut la troubler doit être éliminé, il fait alors *procéder la composition de la couleur*, l'extrayant au moment même où la couleur se définit. Or, lier ainsi composition et couleur, c'est joindre deux éléments que l'on utilise d'habitude en fonction précisément de leur

POLIAKOFF. Peinture. 1968. 162 x 130 cm.



POLIAKOFF. Gouache. 1968. 50 x 60 cm.

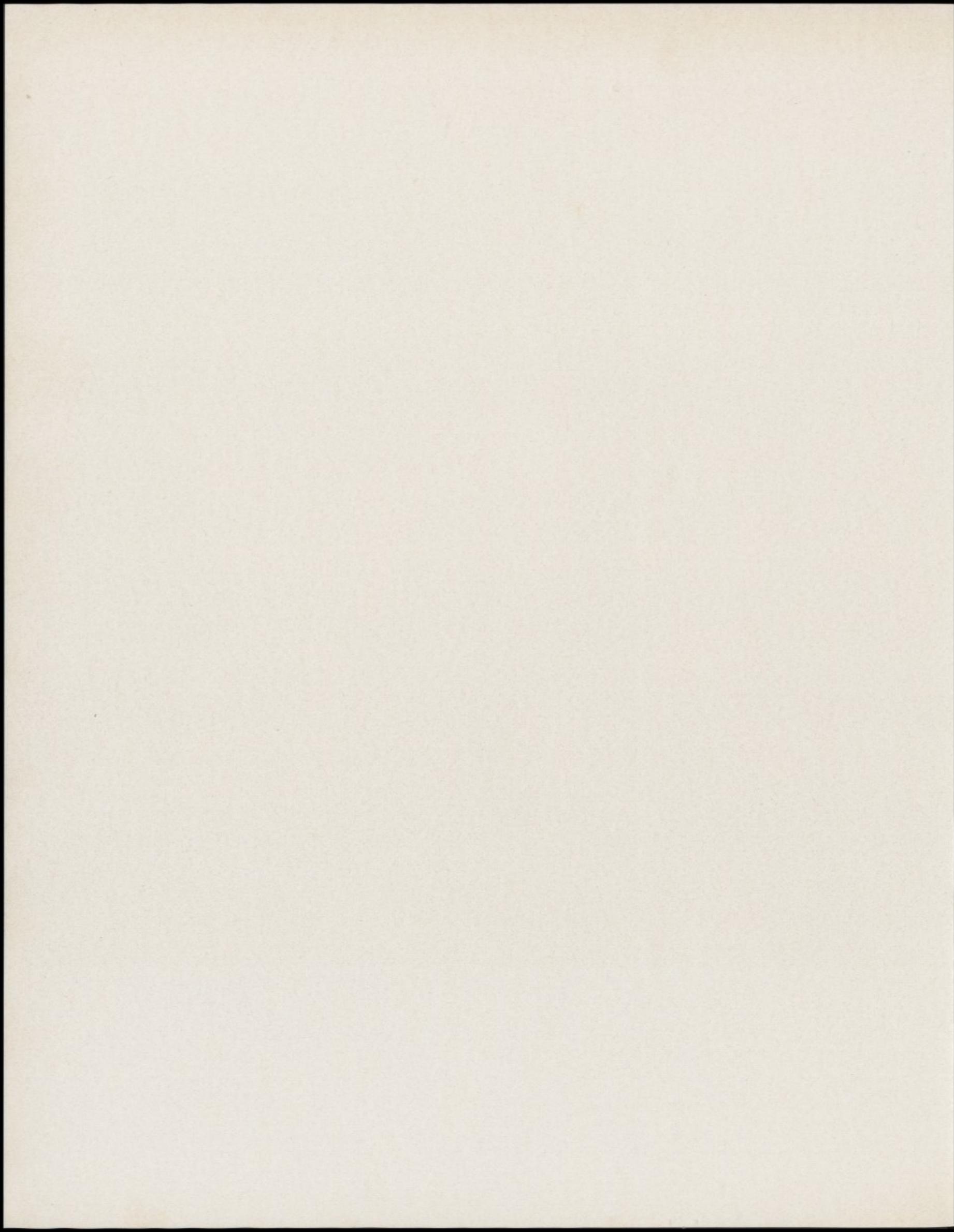




POLIAKOFF dans son atelier.



POLIAKOFF. Triptyque. Trois peintures de 130 x 97 cm. chaque. (Photos Willy).



POLIAKOFF. Peinture. 1968. 162 x 130 cm. Salon de Mai.



divergence. La composition qui affronte l'espace neutre d'avant le tableau pour l'animer et s'adresse, pour cela, à la ligne comme au moyen le plus approprié, appartient, par principe, au domaine du dessin. Elle met à l'œuvre le trait qui ouvre, articule, referme — en un mot: compose. Opération opposée à celle de la couleur que l'on pose, que l'on ajoute, que l'on étend comme un épiderme sur l'espace déjà articulé. Ceci est vrai pour toute la peinture abstraite plus ou moins géométrique, à l'exception justement de Poliakoff qui résout la divergence fondamentale en cette fusion de la composition et de la couleur qui est devenue le signe distinctif de sa peinture.

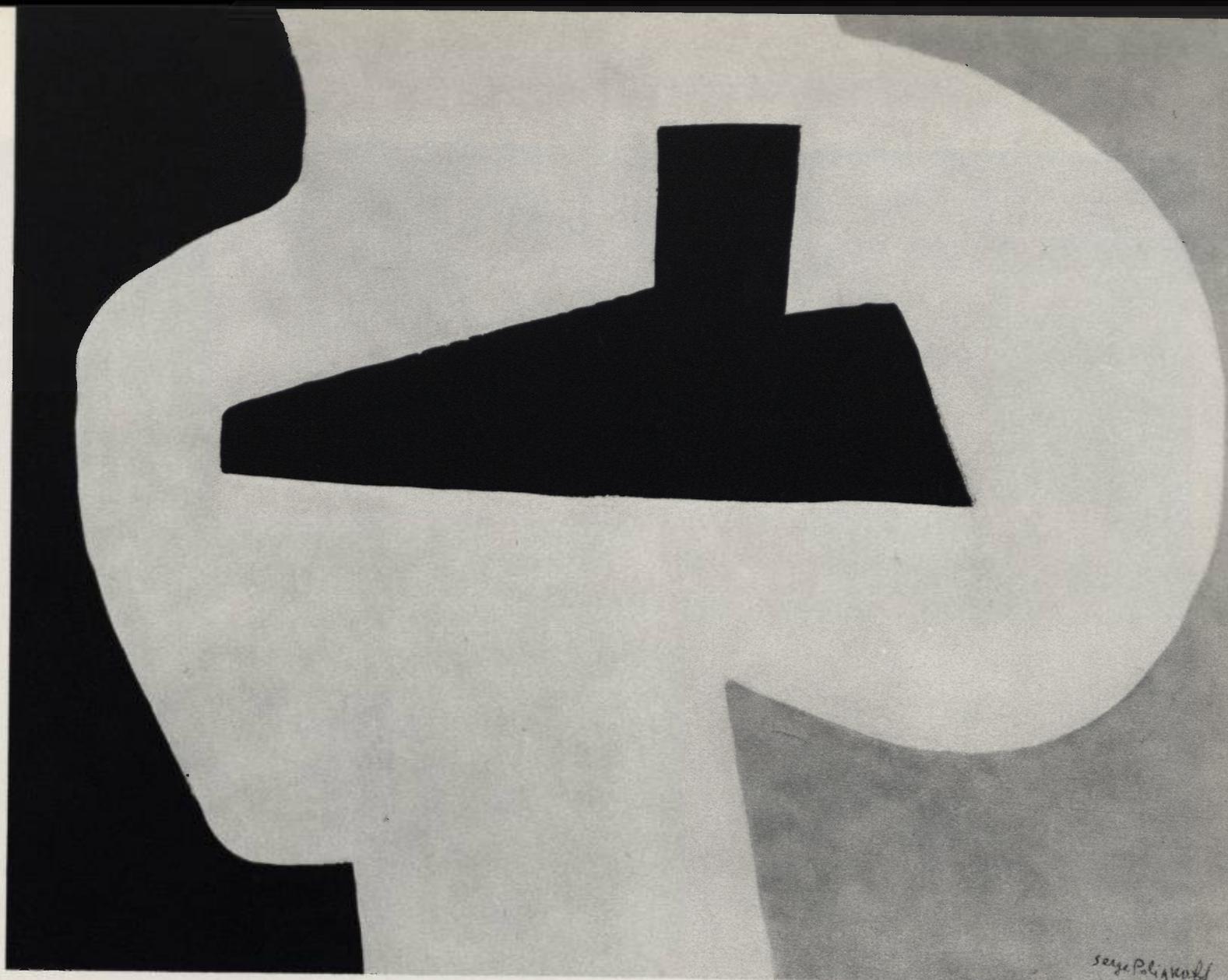
Conscient du rôle qu'il assigne aux couleurs, il ne tarde pas à les broyer lui-même. Et c'est là

que l'élaboration du tableau commence, dans la matière picturale que le peintre tire à soi, pour s'en servir non pas comme d'une mince couche de revêtement, mais comme on se sert d'un matériau de construction: il maçonne la composition, en posant les couleurs l'une sur l'autre. Chacune des parties de son tableau se trouve ainsi liée aux autres de l'intérieur, organiquement. L'aplat résonne en profondeur. Ce « langage » de la peinture que personne avant lui n'avait parlé: voilà ce que Poliakoff avait « mis » dans ses tableaux abstraits.

La force grave, le recueillement massif qui se dégagent des tableaux de Poliakoff, sont de longue date connus et reconnus. Mais toute la portée de sa peinture ne s'est livrée qu'à Caen. L'ensemble de son œuvre, d'une manière assez inattendue, a



POLIAKOFF. Gouache. 1968. 65 x 54 cm.



POLIAKOFF. Gouache. 1968. 50 x 60 cm. (Photos Willi).

mis en évidence la singularité de sa démarche. Cet incessant ajustement chromatique qui parcourt de part en part les formes et qui fait croire parfois qu'un tableau répète l'autre, dans le contexte de l'œuvre est apparu comme une progression continue. Ce qui semblait ancrage s'est révélé mouvement imperceptible, apparente immobilité où s'écoule le temps concentré, ininterrompu du geste créateur. Une couleur en appelant une autre, une forme appuyant l'autre, l'évolution de Poliakoff se profile comme une unique modulation qui clarifie, épure, intensifie la recherche initiale. Sous l'intensité accrue de la couleur, sous la pureté toujours plus grande, une continuelle remise en question de la technique pousse Poliakoff de l'huile à la gouache, du pinceau au couteau (et en sourdine dans combien d'autres directions encore!) jusqu'aux récentes tempera sur toile. Cependant, à aucun moment, cette peinture ne s'écarte de son axe central. Aussi, sur les murs de la Maison de la Culture de Caen, l'excellent accrochage de M. Jacques Dechamps soulignait-il ce caractère profondément centripète de l'œuvre de Poliakoff. En

même temps, par l'effet de la grande distance à laquelle on pouvait voir les tableaux, pour la première fois on découvrait à quel point le mouvement qui concentre sur elle-même la démarche de Poliakoff, concentre aussi chacun de ses tableaux. Alors que, vue de près, la composition tout entière embrasse le centre, vue de loin, elle le détache, comme si sa structure avait pour but de le mettre en évidence. Aussitôt saisie cette action double, on s'aperçoit qu'elle offre la clé de l'œuvre. Car, si elle confère un aspect monumental à chaque tableau de Poliakoff, indépendamment du format, elle explique aussi son acheminement dans des toiles récentes (comme celle du Salon de Mai) vers l'abandon de la composition au profit de la forme. Et ce passage d'une structure complexe à une structure simple réduite aux seules couleurs pures, serait ni plus ni moins la mise à nu du principe même qui fonde la peinture de Poliakoff — aventure difficile qui a pour elle et qui, pour réussir, ne pourrait pas ne pas avoir, toute la maturité de celui qui l'entreprend.

DORA VALLIER.



PICASSO. Salomé, Pointe sèche. 1905. 40 x 34,8 cm. (Catalogue Bloch n° 14).

# Œuvre graphique de Picasso

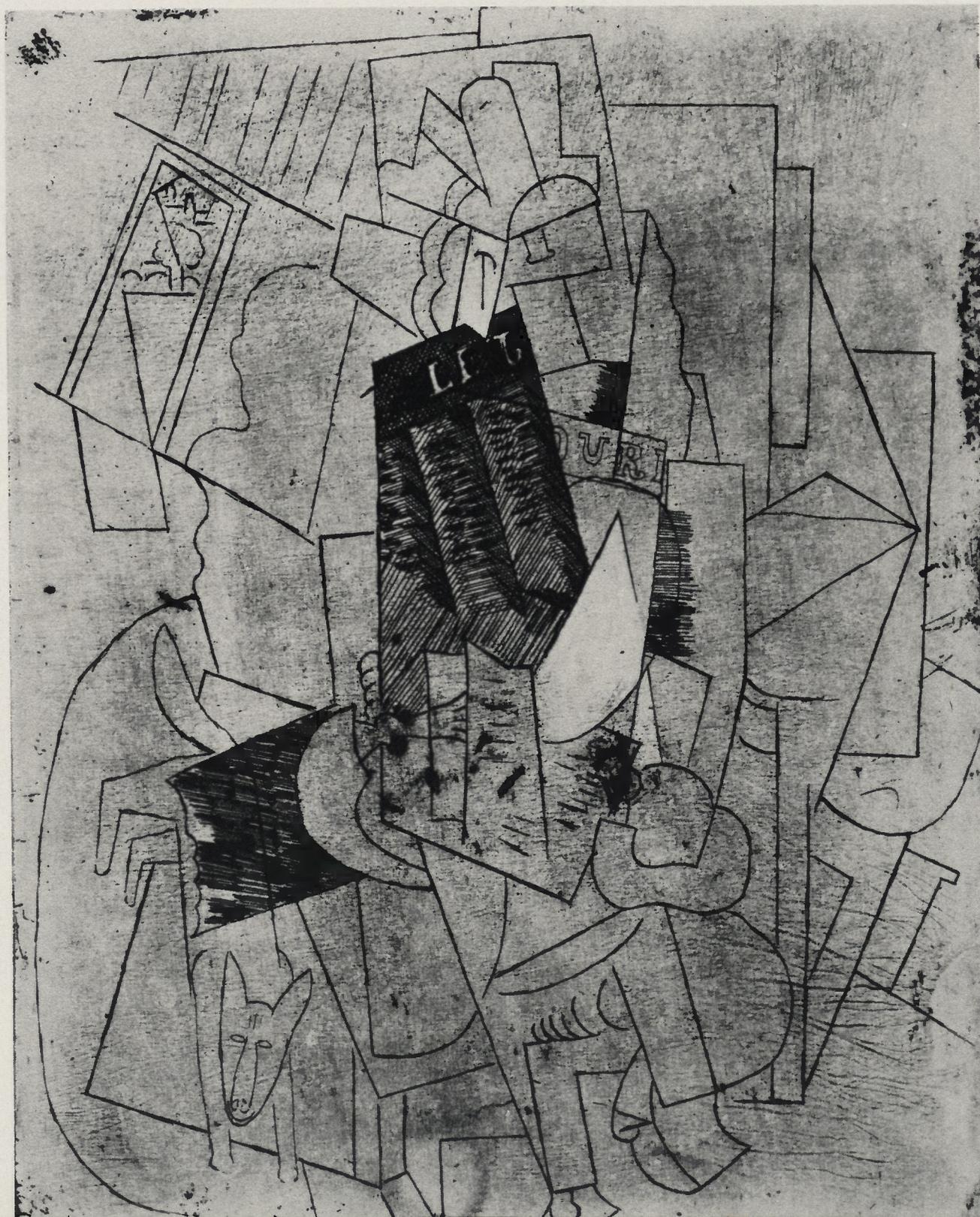
ZURICH  
MUSÉE  
DES BEAUX-ARTS

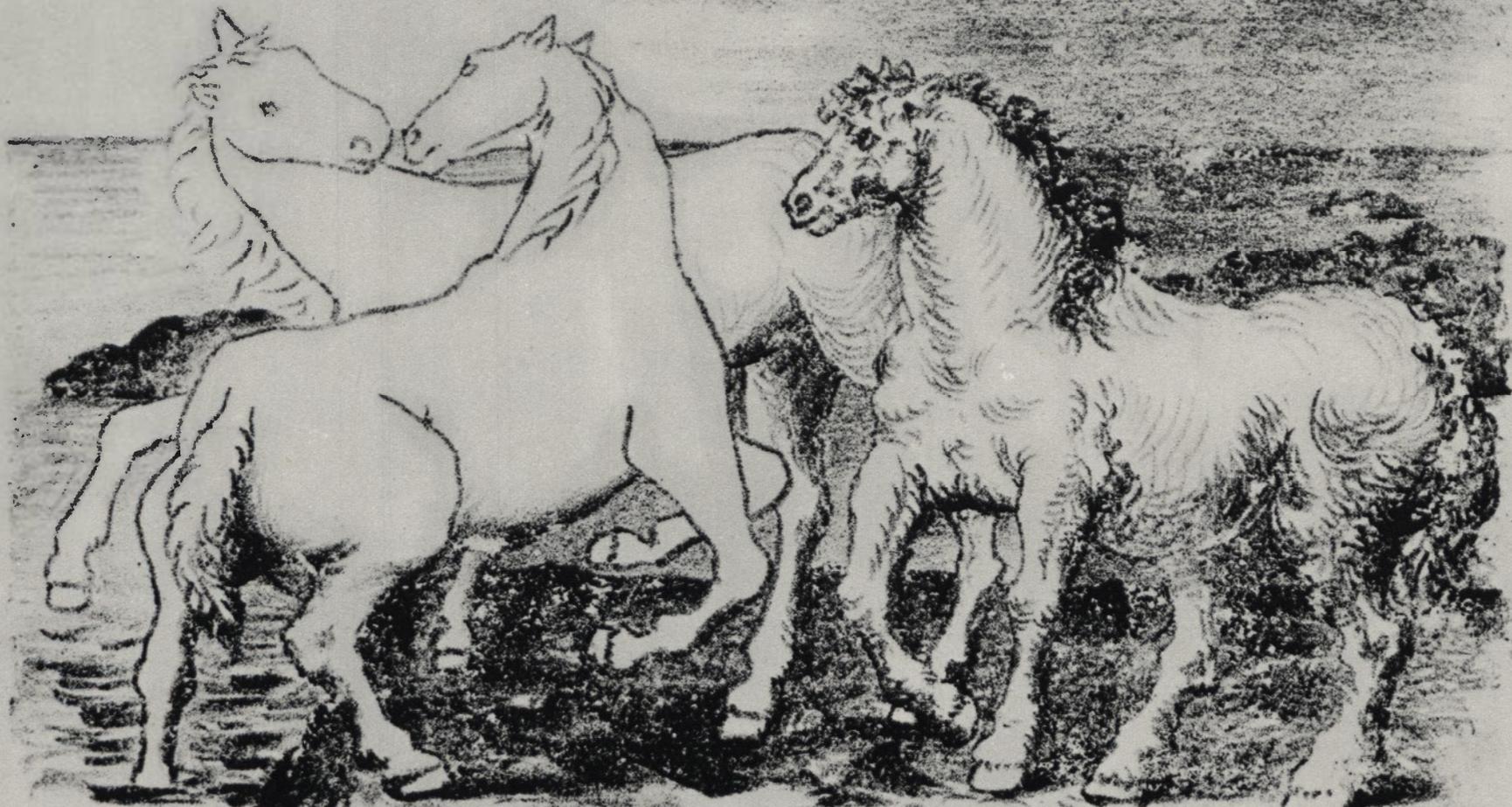
L'œuvre gravé et lithographié de Pablo Picasso se répartit en plusieurs périodes caractérisées par la prédominance d'une technique déterminée.

Fasciné par l'eau-forte et la pointe-sèche, le jeune artiste s'attarde longuement devant les plaques de cuivre qu'il voit graver dans les ateliers parisiens des maîtres du genre, Eugène Delâtre, Louis Fort et surtout Roger Lacourière, qui l'ini-

par Georges Bloch

PICASSO. L'homme au chien. Eau-forte. 1914. 27,8 x 21,8 (Bloch n° 28).





PICASSO. Trois chevaux au bord de la mer. Lithographie 30 décembre 1920, 12,5 x 16,5 cm.



tierra à plus d'une technique nouvelle. Plus tard, Picasso disposera d'une presse à lui, qui lui permettra de se lancer à la conquête du beau métier en multipliant les essais. Entre 1919 et 1930 on le voit s'essayer à la lithographie. Les eaux-fortes de la Suite Vollard constituent un point culminant des mises en pages frappantes que l'on doit de longue date à l'artiste. Les planches qu'il réalisera par la suite, durant la guerre, entreront pour la plupart dans la composition de livres.

Puis, en 1945, c'est la soudaine flambée de création lithographique, chez Fernand Mourlot, comme s'il s'agissait de rattraper le temps perdu. Sa maîtrise croissante du métier et son génie inventif lui font conquérir des domaines nouveaux à la lithographie, réaliser des effets saisissants. Durant cette période, l'aquatintiste ne se manifeste qu'occasionnellement. L'aquatinte le retient pour les planches grand format éditées par la Galerie Louise Leiris, tout comme les lithos et tout l'œuvre ultérieur.

Quand Picasso s'installe dans le Midi, la création lithographique se heurte à des difficultés matérielles. Les contacts qu'il établit avec l'imprimeur Arnéra, de Vallauris, l'incitent à graver des affiches sur linoléum, et ce sera l'admirable suite, en

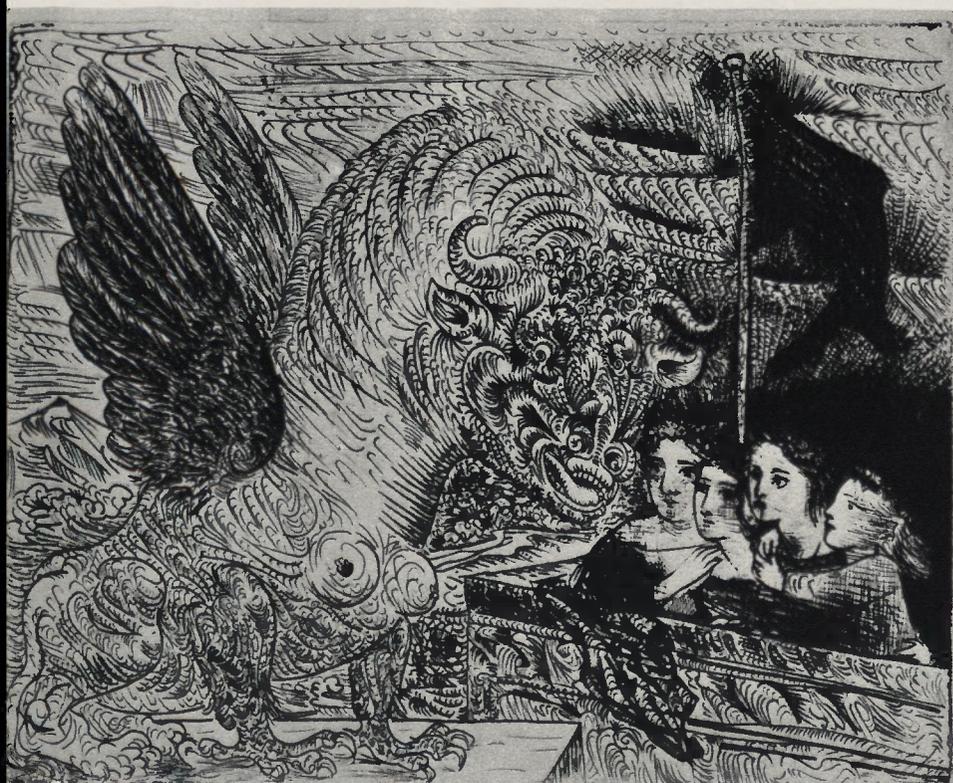
PICASSO. Eau-forte pour les Métamorphoses d'Ovide. (Skira, éd. 1930).

PICASSO. Femme qui pleure. Eau-forte, aquatinte et pointe-sèche. Sizième état. 2 juillet 1937 (Bloch 1933).





PICASSO. Femme assise et dormeuse. Lithographie. 11 mai 1947. 49 x 60 cm. (Bloch 95).



PICASSO. Une eau-forte de la Suite Vollard (1939).

majeure partie en couleurs, qu'il exécutera entre 1959 et 1963.

Jacques Frélaud, qui dirige désormais l'atelier Lacourière, vient renouer la longue tradition de la collaboration avec l'artiste: il se rend à Cannes, où il prépare les plaques pour le travail de l'acide et tire avec Picasso des épreuves d'eaux-fortes et d'aquatintes sur la presse installée au sous-sol de la Villa Californie. Ces planches sont, elles aussi, publiées pour la plupart dans des livres précieux. En 1963, Piero et Aldo Crommelynck amènent de Paris à Mougins, où l'artiste se fixe définitivement, une presse à bras. Depuis, burin, eau-forte, pointe-sèche et aquatinte traduisent en noir et blanc et en couleurs l'inspiration toujours renouvelée, la profusion des spontanités imageantes du Picasso d'aujourd'hui.

A suivre, de date en date, la genèse de l'œuvre, on découvre vraiment Picasso. C'est que toutes ces périodes, ces manières qui nous servent d'autant de jalons ne sont en réalité que les phases succes-

PICASSO. Femme au fauteuil n° 4. Lithographie 5° état.  
3 janvier 1949. 70 x 55 cm. (Bloch n° 588).

sives d'une continuité qui constitue à proprement parler le phénomène Picasso et qui sourd à chaque pas. Picasso est un et multiple: c'est bien à quoi semblait faire allusion son ami Daniel-Henry Kahnweiler, quand il disait que l'artiste vit à tout moment dans le présent, voire dans l'instant, et y appréhende toutes les richesses de cette terre. A voir ce qui sommeille dans l'atelier de Picasso, le collectionneur éprouve une sensation de vertige et... de découragement en face des innombrables épreuves qui n'obtinrent jamais le « bon à tirer ». C'est que l'art graphique semble jouer pour Picasso un rôle qu'il ne tient guère chez aucun artiste vivant: de lieu géométrique de toutes les impulsions créatrices que déclenchent dans ce cerveau inégalable les grands événements de l'histoire, les personnages qu'il côtoie, les expériences intimes, à un rythme qui peut s'accélérer jusqu'au paroxysme. Témoins 11 planches de la Suite Vollard, qu'il exécuta dans l'espace de quatre jours en janvier 1934; témoins aussi les 26 aquatintes pour la *Tauromaquia* créées en quelques heures seulement, en 1957. Et que dire des sentiments que provoque le contact direct, personnel, avec cette force de la nature! Quels trésors ne révèle-t-il pas



PICASSO. La Répétition. Lithographie. 21-26 février 1954. 49,5 x 65 cm. (Bloch 756).





PICASSO, Femme au chignon. Lithographie. Premier état. Décembre 1957. 55 x 44 cm. (Bloch 853).



PICASSO. Chevaux de minuit. Pointe-sèche, burin, 1958. Une des treize gravures de la série (Bloch 820).



PICASSO. Peintre au travail, Aquatinte, eau-forte et pointe-sèche. Février 1961. 23,5 x 33,5 (Bloch 1159).

aux yeux éblouis du collectionneur, états anciens ou ignorés d'œuvres connues, créations nouvelles. Quelle plongée fascinante aux arcanes de la création! J'ai rapporté de Mougins une parcelle de cette force qui compense bien des déboires et des lassitudes dans le patient échafaudage d'une collection.

Faire le catalogue de cet œuvre devient par-là une opération sacrée, qui ne peut être réalisée que dans un esprit plein de gratitude envers le Maître et sa tendre inspiratrice, Madame Jacqueline.

Les maîtres de la planche gravée n'en sont pas à leur première surprise avec Picasso. On le voit non seulement conquérir en se jouant de toutes les difficultés du métier, mais encore pousser au-delà, obtenir des résultats jugés irréalisables, bref, triompher dans chaque nouvelle technique qu'il adopte. C'est que, pour Picasso, être buriniste ou aquafortiste ou lithographe, ou encore graver sur linoléum, c'est tout d'abord être artisan, fouiller tous les secrets du métier avec la patience et l'amour qui sont l'apanage du vrai créateur. Virtuose de n'importe quel outil du graveur, il arrache à la matière les effets les plus subtils, les plus raffinés qui y sommeillent. Il n'est donc guère étonnant que cet artiste ait foi dans l'expérimentation incessante, et que cinq, dix ou vingt états soient parfois nécessaires pour que des mains de ce rigoriste sorte le parfait chef-d'œuvre, auquel il hésite encore souvent à accorder le bon à tirer. C'est en étudiant ces états ignorés du grand public, et qui restent inédits, que l'on arrive à se faire une idée de la méthode de travail de Picasso, de sa constante recherche de formes d'expression nouvelles, des scrupules qui guident sa démarche.

GEORGES BLOCH.

(Extrait du *Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié, 1904-1967, de Picasso*, « Editions Kornfeld et Klipstein, Berne » publié à l'occasion de la grande exposition organisée au Kunsthau de Zurich par M. G. Bloch.



PICASSO. La chèvre (eau-forte, 1952, 9,2 x 12,5 cm.), pour les 50 ex. de tête de « La chèvre » d'André Verdet.

# Évolution de Hartung

PARIS  
MUSÉE NATIONAL  
D'ART MODERNE

par Pierre Descargues

Il faut faire place aux idées stimulantes, sinon neuves. Il faut aider les nouveaux venus à se préciser; il faut répandre les innovations qu'ils apportent. Il faut applaudir les groupes qui se forment, diffuser leurs manifestes, soutenir leur puissance destructrice: l'art se renouvelle en croyant ravager. Ce faisant, il construit. Mais cette conception dynamique de son évolution est aussi une aberration. Appliquons-la au passé: elle fait paraître Rubens comme un leader de la Contre-Réforme, Dürer comme l'importateur de la Renaissance en Allemagne, Vermeer comme un caravagiste converti à la géométrie. Appliquons-la au mouvement qui était hier à l'avant-garde: là encore on voit qu'elle ne dit rien de ce qui en définitive importe le plus, l'œuvre dans sa durée humaine.

Ainsi fait-elle de Hans Hartung un précurseur de l'informel ou du tachisme. Ce n'est pas faux. Hartung fut bien cela. Et il nous intéresse à cause de cela. Mais si nous le limitons à cet apport, il ne fait qu'une apparition dans l'Histoire. Le projecteur ensuite se détourne de lui. Or c'est aussi avant et après sa mise en vedette que le peintre nous attire. Il faut en finir, dans les beaux-arts pour le moins, avec cette Histoire qui se contente des mécanismes simples de combat, de conquête, de repli, qui se satisfait d'enchaînements et de ruptures d'idées esthétiques. Cette Histoire-là consume les auteurs comme la guerre les soldats. A la manière des historiens non-événementialistes qui s'intéressent plus aux hommes qu'aux règnes et aux batailles, il faut considérer Braque aussi en dehors de ses années cubistes, Bonnard au-delà de sa jeunesse de Nabi. On ne laissera pas l'œuvre sur la balance qui mesure son impact historique; on la suivra de sa naissance à ses épanouissements successifs. Dans sa durée humaine.

De Hartung on a pensé que son passé devait lui peser. Erreur. C'est nous qui en sommes obsédés. La rétrospective du Musée National d'Art Moderne de Paris le montre clairement.

Je sais bien que Hartung, dans l'ignorance de son temps où l'on peut se trouver à 18 ans, a inventé l'art abstrait tout seul en 1922, qu'à partir de 1931 il s'est trouvé à l'aise dans les nouveautés qu'il avait découvertes puis négligées, qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale il a joué un rôle important dans la promotion de l'art abstrait. Je sais bien que Hartung est le précur-



HARTUNG. Crucifixion. Crayon. 1922. 33,5 x 18 cm.



HARTUNG. Maisons à Stinbek. Huile sur contreplaqué. 1925. 39,5 x 50 cm.

leur de l'art gestuel, qu'il y a chez lui des germes de Pollock, de de Staël, de Soulages, de Mathieu, de Rothko. J'ai en mémoire le film d'Alain Resnais (1947) où on le voyait dessiner des deux mains: il donnait l'impression d'un pianiste improvisant, mais l'œuvre était rigoureuse, comme un contrepoint. Hartung gestuel, informel, tachiste, assurément.

Mais voici que l'Histoire éclaire d'autres tendances. Alors on me permettra, comme l'exposition y invite, de retirer le peintre des chronologies récentes où le temps se découpe en tranches étroites, pour le situer ailleurs, non pas hors de son temps, mais dans sa durée propre, dans cette durée profonde où apparaissent les continuités des œuvres.

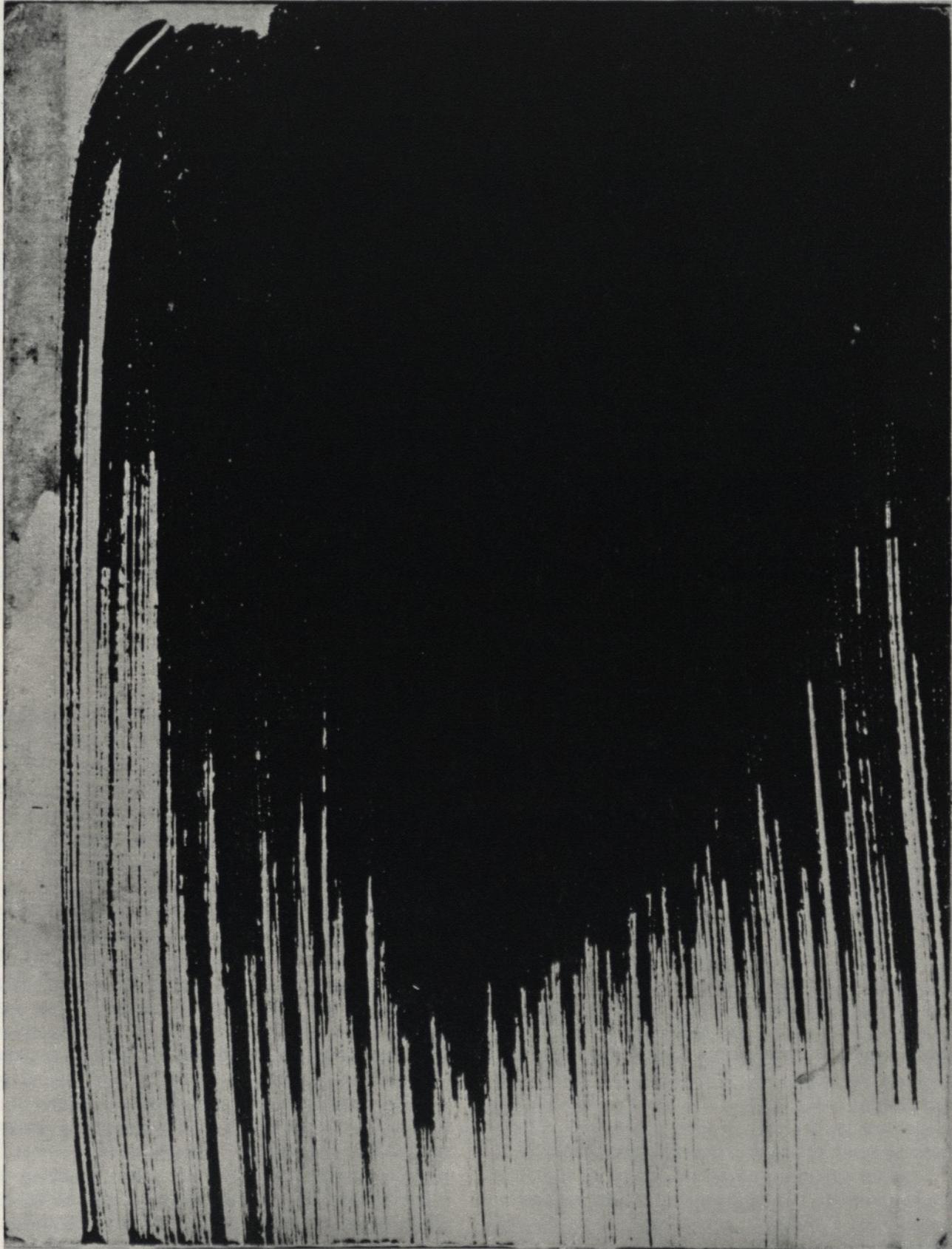
Sans nul doute Hartung a-t-il étudié Kandinsky, les cubistes, van Gogh, Cézanne, mais il a appris aussi des artistes anciens dont il a fait des copies: Goya, Rembrandt, Frans Hals. Un tel choix est peut-être aussi révélateur que celui qu'on fait de ses aînés immédiats: celui-ci est commandé par

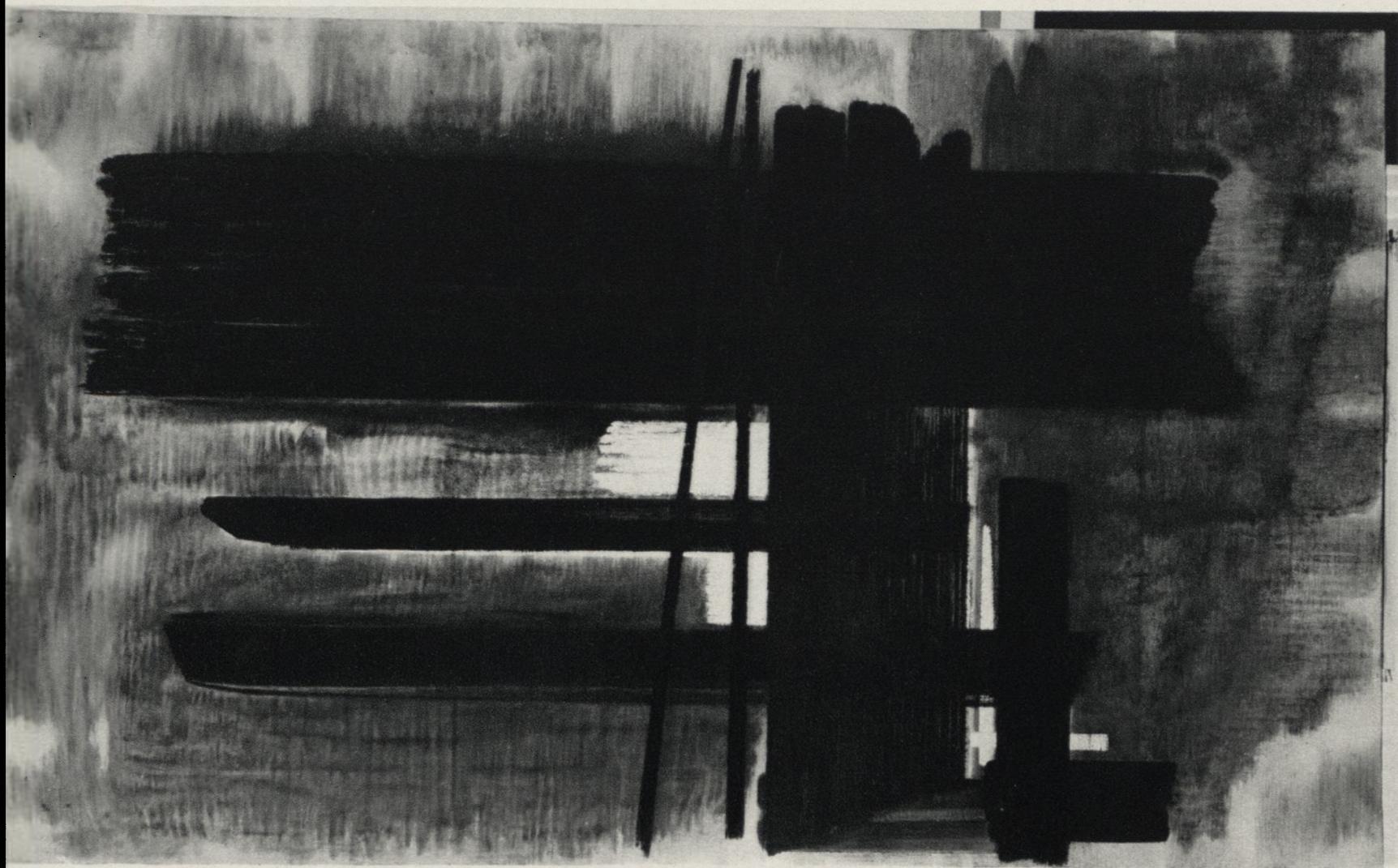
le besoin de comprendre son temps. Celui-là exprime des affinités durables.

Il faut entendre Hartung parler du costume de l'enfant assis sur les genoux de sa mère dans le portrait de famille par Rembrandt qu'il vit tout jeune au Musée de Brunswick. Ses goûts, dira-t-on, le portaient vers l'expressionnisme. Il est donc normal qu'il ait par la suite apporté à l'art abstrait une orientation particulière. Chez les anciens comme chez les modernes il a pu apprendre le dynamisme des rythmes, la force signifiante des lignes. Il a restitué tout cela dans un langage neuf.

Sans doute. Mais il a appris bien d'autres choses. Ainsi dans ce tableau de Brunswick ce n'était pas le mouvement qu'il cherchait (la composition est statique), mais une matière fourmillante de vie. Il faut voir, propose Hartung, que Rembrandt, dans les parties mates du tableau, use peu d'huile, se sert de gommages. Il n'introduit l'huile qu'ensuite, comme un accent.

Et chez Hartung quelle patiente recherche de la matière! Sa technique l'oblige à réaliser vite, mais





HARTUNG. Peinture. 1952. 162 x 77 cm.

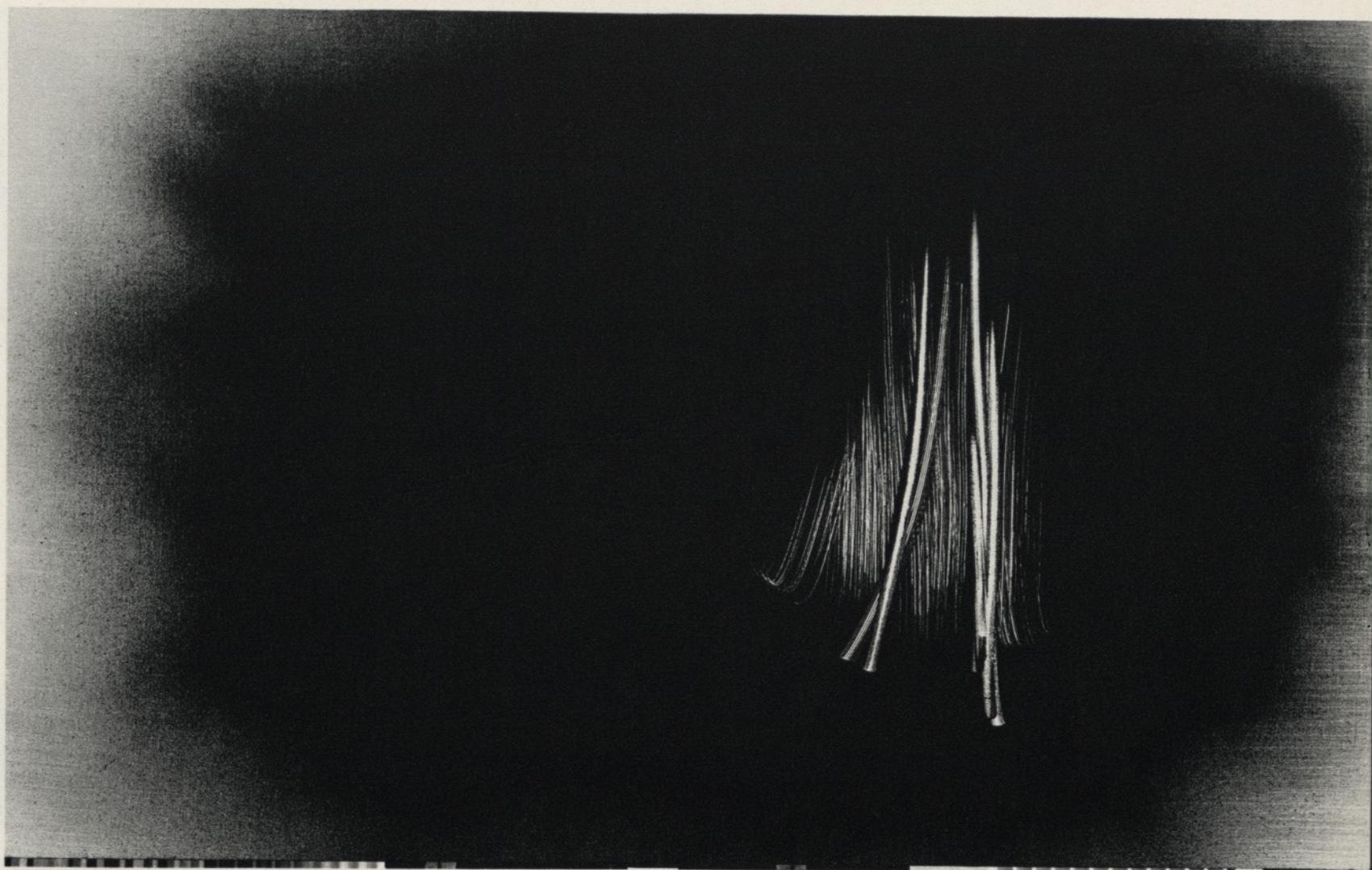
que de soins avant l'acte de peindre et que de soins après. Travaux qui n'ont rien de gratuit: dans ses récentes compositions-nuages ne reconnaît-on pas que tout le travail de la matière sert le jeu des degrés de perception dont Rembrandt usait par exemple dans le grand paysage du Musée de Kassel? Un Hartung n'est jamais aussi simple qu'il le paraît au premier regard. Ses subtilités sont fragiles, peut-être, mais efficaces. L'art gestuel vaut par le geste. Hartung par plus que cela.

Détaché de ses contemporains et du rythme haletant de la création actuelle, Hartung paraît beaucoup moins gestuel, beaucoup moins archer Zen, beaucoup moins père du tachisme. Comme bien des artistes, il a été le jeune homme qui découvrit très tôt sa voie, puis s'en détourna pour une esthétique d'emprunt qui d'ailleurs fortifia en lui le peintre. A 28 ans, il se reprit tel qu'il s'était inventé à ses débuts et commença vraiment.

C'est un processus classique. Quand on suit sur les cimaises du musée ou qu'on feuillette dans le grand livre d'Apollonio ces trente-cinq années de peinture, on voit qu'il a procédé non pas en cons-

truisant délibérément les étapes d'une carrière, mais en créant des tableaux. Il a choisi de faire. Il est allé à tâtons en s'appuyant sur chaque découverte pour passer à l'œuvre suivante, aveugle à toute logique qui n'était pas celle du tableau, du dessin. C'est ainsi qu'on ne s'éloigne jamais de soi-même, qu'on change et qu'on demeure soi.

La peinture d'Hartung a beaucoup changé. Elle n'a jamais cessé de se ressembler parce qu'elle était en soi et qu'elle ne se voulait jamais illustration d'une esthétique. Elle est arrivée au point où on l'a dite gestuelle. Elle l'était bien avant qu'on inventât le mot. Il lui arrivera de renouer avec les procédés d'empatement trouvés au moment où le peintre semblait se détourner de lui-même, dans sa première jeunesse. Il lui arrivera aussi de renoncer au trait, de s'exprimer par la surface imprécise, le contour insaisissable. Toutes ces métamorphoses obéissent à des mécanismes personnels, des poussées intérieures, des maturations imprévisibles. Je ne sais pas si le spectateur du siècle futur connaîtra encore la notion de tachisme. Déjà il lui arrivera de parler de Courbet en



HARTUNG. 1966-H. 30. 180 x 111 cm.

dehors des théories du réalisme, de Delacroix sans romantisme, d'Ingres sans classicisme...

Dans cette optique, l'évolution récente de Hartung ne paraît pas moins importante que ses travaux passés et il est bon que l'exposition du Musée d'Art Moderne accorde plus du quart de la place, beaucoup plus même car les derniers tableaux sont les plus vastes, aux œuvres conçues depuis les cinq dernières années.

Ces grands tableaux sont nés d'un nouvel outil. Mais que Hartung projette la couleur à l'aide d'air comprimé ou qu'il l'étale avec un pinceau, on le reconnaît. La construction par laquelle il disposait des lueurs claires dans un réseau de signes noirs est demeurée: au quadrillage a succédé la variation du souffle; les divers degrés de plus ou moins d'intensité ont remplacé les nuances des touches; à la ligne a succédé le seuil incertain où l'on ne sait plus dire exactement où s'achève le sable et où commence la vague. Hartung, peintre du trait, arrive au trait invisible, à la limite indiscernable, à la ligne de force sensible mais invisible. C'est toujours lui.

Sans doute est-il lié à l'outil nouveau. Mais s'il y puise un renouvellement, il y conserve aussi bien une continuité. Il aime l'usage de la couleur soufflée parce que les risques pris demeurent. Le trait qu'on lance ne doit pas faillir. La reprise de ce qu'a produit le souffle est impossible. L'engagement demeure total. Chaque fois, c'est pile ou face. Il me semble toutefois que le jeu va plus profond.

Là où il jouait naguère, d'une tache de couleur, d'un trait de plume, ici c'est maintenant d'un degré dans la force, l'éloignement, l'approche de la projection. L'œuvre se construit toujours dans un moment privilégié. Elle semble faire plus clairement appel à des richesses secrètes. Tout autant que jadis? Peut-être plus. Un exemple sera donné par un de ces grands panneaux de carton blanc sur lesquels il aime à mélanger les procédés les plus divers. Sur l'un d'eux, on a relevé l'emploi de cire de couleur, de pastel, d'acrylique, de fusain, de coups de canif et d'encre de Chine.

Cuisine? Non, grand orchestre. Usage de l'instrument qui convient exactement. Sur les miroirs, Hartung trace sa vie avec un diamant, souffle de



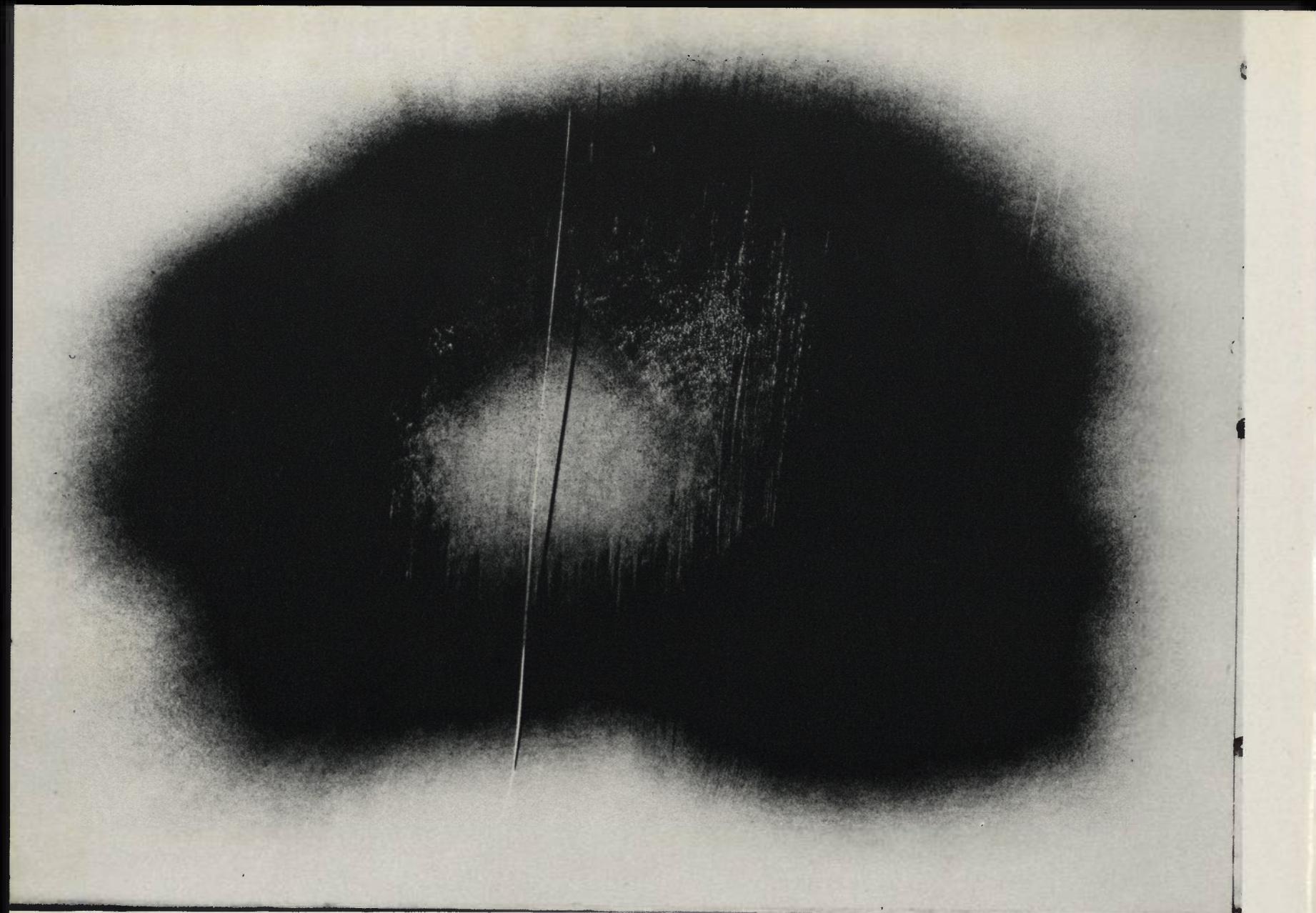
HARTUNG. P. 1967-A20. 104,5 x 74,8 cm.

la couleur, éclaircit à la cire, apaise à l'encre et finira par faire chanter toute une surface mystérieuse en y traçant un sillon qui repousse la couleur. Ainsi faisait Rembrandt quand, du manche de son pinceau, il redessinait dans la pâte une chevelure. Soit dit seulement en passant...

La complexité des œuvres actuelles fait mieux saisir ce que les tableaux anciens d'Hartung avaient également de nourri, de dense, combien de nuances ils comportaient, combien d'amorces cachées, de préparations discrètes y permettaient l'explosion gestuelle. L'éclat du signe ne nous cache plus aujourd'hui ce qui en aménageait la venue. On découvre la continuité de la terre Hartung, une terre qui, dans ses meilleures années, produit un vin précieux, rare, difficile à élever, mais qui, tranchant le goût comme une épée, fait ressortir des saveurs multiples et révèle plusieurs niveaux d'appréciation. Un vin noir, avec des accents rouges de maturité et le souvenir du pampre, vert acide.

HARTUNG. P. 1967-A87. 148 x 104,5 cm.





HARTUNG. P. 1967-A75. 100 x 73 cm.

Bien sûr, les sens de l'œuvre a évolué. Ce qu'il y avait de noué autrefois, de tendu comme un ressort, d'agressif comme une lame, s'est apaisé. On peut dire que les œuvres récentes ont atteint à une respiration plus régulière. L'homme a relevé les yeux du papier sur lequel il se penchait, de la toile qu'il affrontait. Il pense qu'il se contemple lui-même dans son tableau beaucoup moins qu'auparavant. Je ne le crois pas. Seulement il découvre un visage détendu, une acceptation de la douleur, une aisance à vivre, et, surtout, un accord avec le monde.

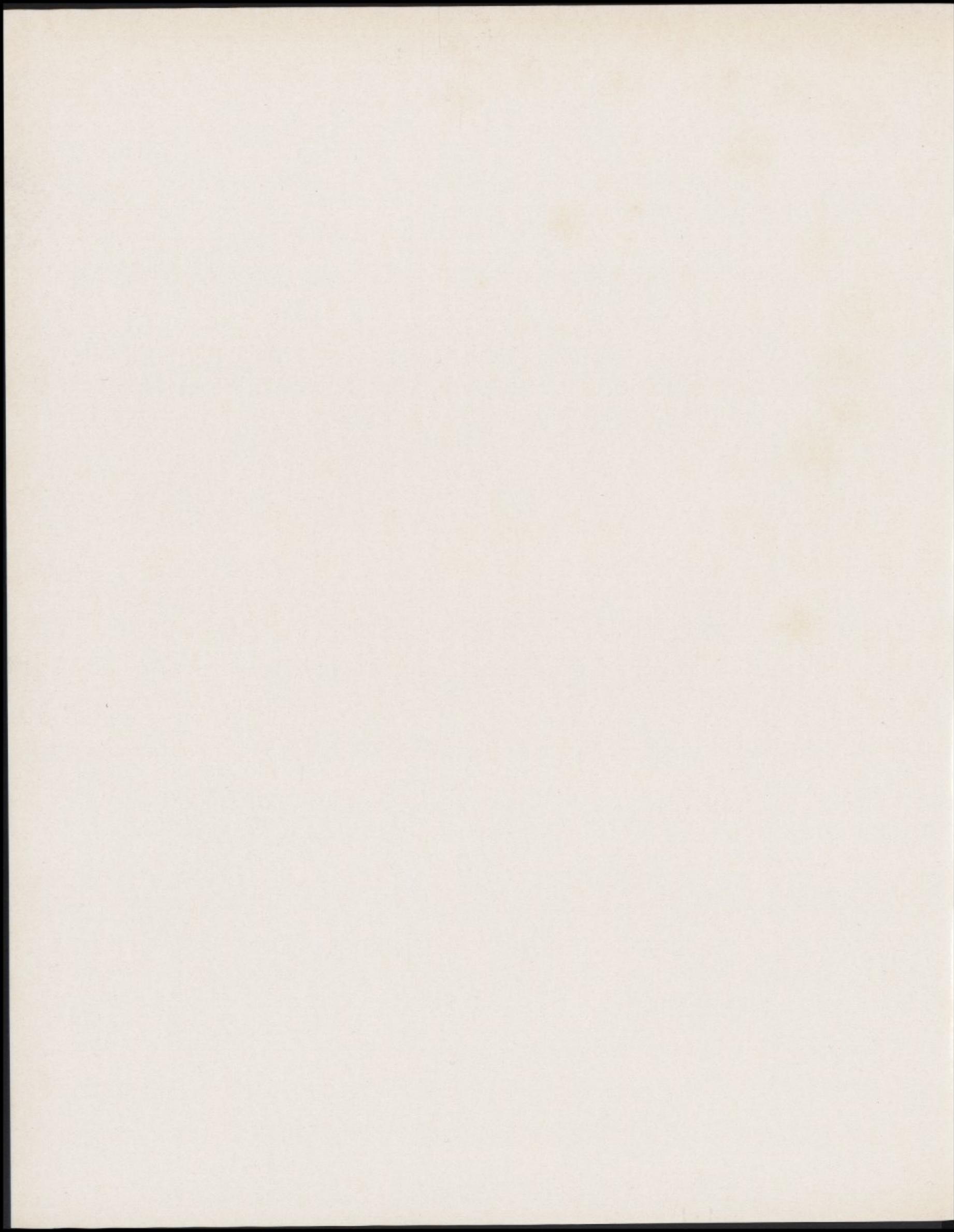
Abstrait? Pas abstrait? Hartung est au-delà de l'alternative. Il peint. Cela ne la gêne pas d'entendre parler de nuages à propos de ses tableaux, ou du spectacle nocturne des étoiles et de ces traces subtiles qu'elles laissent en quelques heures dans la mémoire des plaques sensibles. Il sait qu'il est également impossible d'être abstrait ou figuratif. Il est peintre. Il ne passe pas du gestuel au nuagisme. Il vit. Et non pas dans l'esthétique et ses manifestes.

PIERRE DESCARGUES.

*L'exposition Hartung qui devait avoir lieu au Musée National d'Art Moderne au mois de juin 1968 a été reportée en février 1969.*



HARTUNG. T. 1966-R. 44. Peinture. 1966. 19 x 27 cm. (Photo F. Walch).



# L'homme et Dieu dans l'art gothique

MUSÉE  
DU LOUVRE

par Raymond Cogniat

Tout art du passé est mort si nous ne parvenons pas à l'insérer dans notre présent, si nous n'y découvrons pas des caractères qui correspondent à nos besoins actuels. Chaque époque voit toutes celles qui la précèdent selon les perspectives qui lui sont propres. Ainsi s'explique que des moments de grande création disparaissent dans l'oubli pour reparaître plus tard, lorsqu'on leur invente de nouvelles significations, c'est-à-dire de nouvelles façons de les regarder.

L'aventure de l'art gothique illustre parfaitement cette inconstance des goûts et des points de vue. Méprisé par les grandes époques classiques, redécouvert par les romantiques pour des raisons particulières où les nouveaux nationalismes ont pour le moins autant d'importance que l'esthétique, l'art de la fin du Moyen Age a pris de nos jours un autre sens, est devenu sujet d'étude plus que sujet d'enthousiasme, laissant depuis quelque temps à l'art roman ou byzantin le privilège d'attirer de plus ardent ferveurs.

Puisqu'il est possible de l'aborder aujourd'hui avec un certain sang-froid, peut-être le moment est-il venu de proposer de nouvelles mises au point. Ni le lyrisme théâtral des mises en scènes romantiques, ni le mystère et le symbolisme d'un Huysmans, ne nous semblent aujourd'hui capables de nous convaincre, et pourtant une exposition comme celle organisée au Musée du Louvre est si évidemment exaltante qu'il faut bien qu'elle recèle des facteurs actuels capables d'émouvoir nos curiosités blasées.

Nous ne répéterons pas le lieu commun consistant à déclarer l'art gothique émouvant parce qu'il est profondément inspiré, imprégné par la foi. Nous oserons même prétendre que ce n'est pas la raison essentielle de son importance; là n'est pas la voie conduisant à une communion entre lui et nous. En effet, ce prétexte de la foi, cette idée de la présence de Dieu ne saurait troubler des spectateurs qui, pour une bonne part, ne partagent plus cette foi ou ne l'éprouvent plus de façon active, pas plus que l'artiste grec ou égyptien ne nous émeut parce qu'il croit en Jupiter ou en Isis. N'est-il pas permis de penser au con-





traire que l'art gothique est le début de la libération de l'homme, le moment le plus difficile de sa marche vers l'indépendance, celui de sa confrontation capitale avec l'idée qu'il s'est faite jusqu'alors de Dieu. A partir de là il commence à découvrir la valeur de l'individu, son autonomie, sa personnalité; à partir de là il domine la création collective. L'homme, dans le langage plastique, devient depuis le XII<sup>e</sup> siècle si important qu'il donne son propre visage à Dieu. Avec l'art roman, Dieu et les saints s'incarnent dans des symboles, presque des signes, tendant à l'anonymat. Avec l'art gothique, ils sont des portraits.

L'expression des sentiments elle-même s'associe à cette profonde transformation. Le Christ sur la croix, qu'il soit byzantin ou roman, est une figuration presque abstraite dont la spiritualité ne cherche pas à mettre en mouvement une émotion de nature physique; le Christ gothique est souffrant, pitoyable; il est un être vivant, torturé, douloureux comme d'autres hommes et sa grandeur réside justement dans le fait qu'il a accepté, qu'il a voulu, cette assimilation à l'être humain.

L'artiste, dès lors, commence à imposer sa vérité individuelle et dominatrice en éliminant le schéma symbolique. Ce faisant, il reflète les aspirations plus ou moins conscientes de la société de son temps car s'il en eût été autrement cette société n'aurait pas accepté une mutation aussi intensément expressive de l'essence de son âme.

Peut-être est-il permis d'attribuer cette revendication de l'homme pour la place qu'il occupe dans le monde à la conjonction de deux civilisations, l'une dans le temps de son déclin, l'autre dans celui de sa poussée. Le classicisme méditerranéen et ses siècles de culture, sa longue expérience dans l'invention des signes, dans l'intelligence des formes, a construit l'art byzantin qui peut être tenu pour un aboutissement, une synthèse. Quand les peuples de l'Europe septentrionale passent au premier rang dans le gouvernement du monde ils inventent une figuration mieux accordée à leurs origines, à leurs sentiments passionnés, encore proches du barbarisme élémentaire et désireux de s'extérioriser avec une certaine impulsivité que nous retrouverons de nos jours jusque dans l'expressionnisme. Il n'y a pas loin des décorations des Vikings aux arabesques et fleurons gothiques; il n'est pas difficile de trouver les rapports entre les motifs celtes et les entrelacs que les moines irlandais vont répandre en Europe continentale. On perçoit avec évidence la confrontation entre l'individualisme septentrional et l'ordre latin dans ce qu'on appelle le gothique italien, qui est sensiblement différent du nôtre, même s'il accorde un



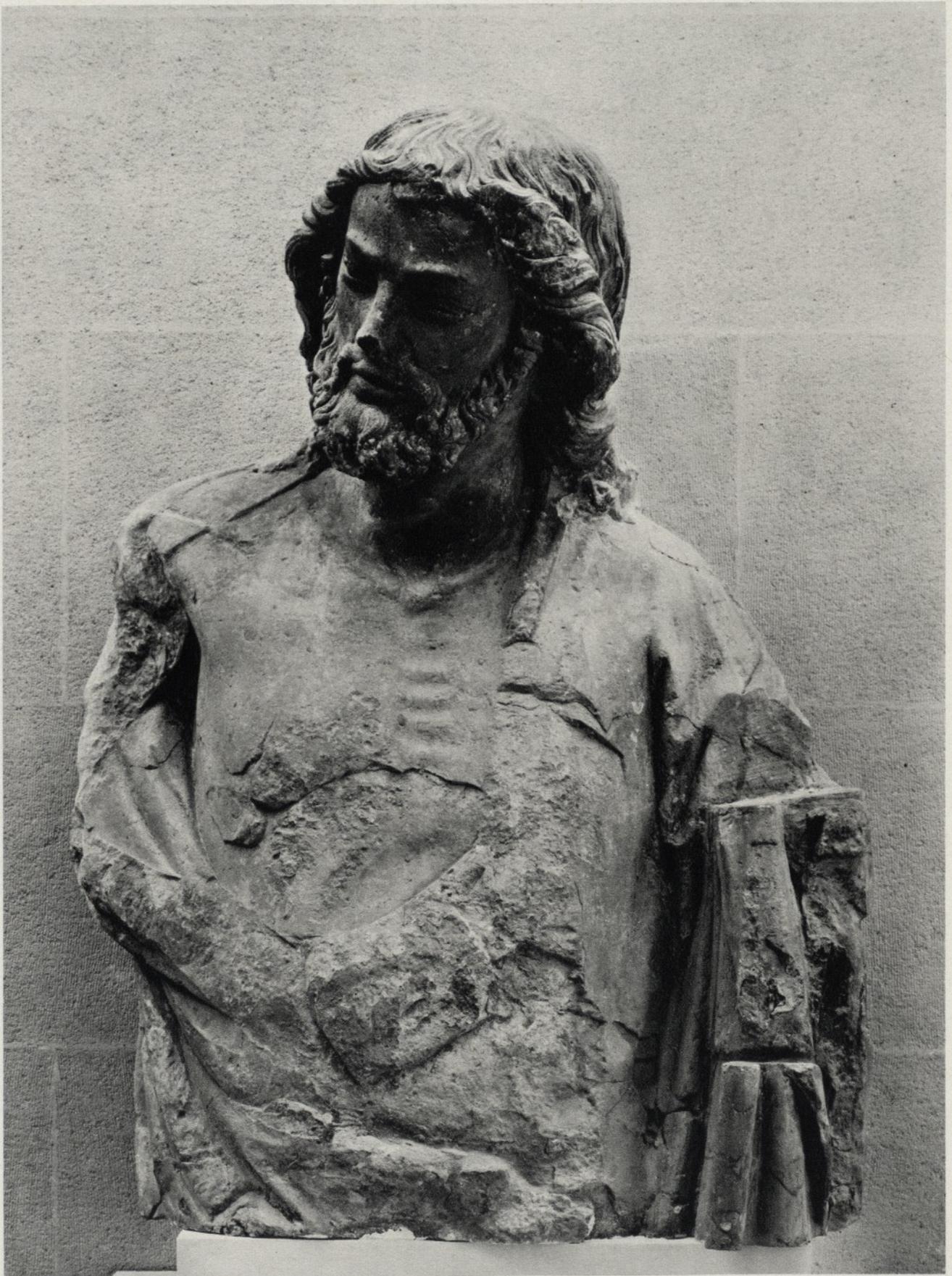
ANVERS. Musée Meyer van den Bergh. Christ et  
saint Jean. Région du Lac de Constance. 1300-1310.



FERRARE. Musée du Dôme. Le  
mois de février. Vers 1230. 96 x  
47 cm.



FLORENCE. Basilique de Saint-Laurent. Figure de Sainte par Nardo di Cione. Fresque. H: 208. L: 88 cm.



REIMS. Buste du Christ. Troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

rôle important aux particularismes de l'individu. On y voit de façon concrète la tradition fondamentalement classique de l'Italie résister à l'expressionnisme français au point de plier celui-ci aux rigueurs d'un style.

Cette expansion lyrique du sentiment dans l'art gothique correspond si évidemment à l'instinct de l'Europe que l'on peut, avons-nous dit, y trouver la préfiguration de ce qui marquera certaines étapes de l'histoire des formes dans les siècles futurs: préfiguration du goût théâtral de l'art baroque et aussi préfiguration des arabesques et volutes du style 1900. Les élégants personnages, gesticulant comme des danseurs dans l'art autrichien du XVIII<sup>e</sup> siècle, sont déjà présents dans les images des Saintes Femmes de l'église d'Ems, qui figuraient à l'exposition du Louvre. Les grâces contrôlées de l'école champenoise annoncent les préciosités de Fontainebleau, les Apôtres de Reims sont épanouis et olympiens comme des héros de Michel-Ange. Et il ne faut pas forcer beaucoup l'imagination pour trouver dans les floraisons du Modern' Style le souvenir des décors floraux de certains manuscrits gothiques.

L'art de l'Europe est né à ce moment, après que le roman eut joué le rôle d'ascèse pour isoler le présent de l'antiquité.

Cette extériorisation des sentiments ne se manifeste pas seulement dans l'attitude des personnages et dans l'expression de leur visage: elle apparaît jusque dans le choix, dans la conception du sujet. Par exemple, au fur et à mesure que se développe le culte de la Vierge, nous voyons celle-ci de moins en moins abstraite et de plus en plus femme. La mère s'écarte du symbole pour devenir un être portant son enfant et souvent même montrant son sein pour l'allaiter. L'enfant, lui aussi, est moins une entité qu'un véritable bébé. Les scènes de la Nativité et surtout celles de la naissance de la Vierge reproduisent les épisodes d'un véritable accouchement. Les figures de la Bible descendent de leur piédestal pour mieux participer à la vie de tous les jours, de tout le monde.

L'homme affirme sa prédominance jusqu'à en marquer l'architecture, puisqu'avec l'emploi de l'ogive, triomphe de l'intelligence, il remplace des surfaces pleines du mur portant par le vide, et son élan vers Dieu qui le pousse à faire des cathédrales toujours plus hautes à l'assaut du ciel est en même temps un défi aux lois jusqu'alors acceptées.

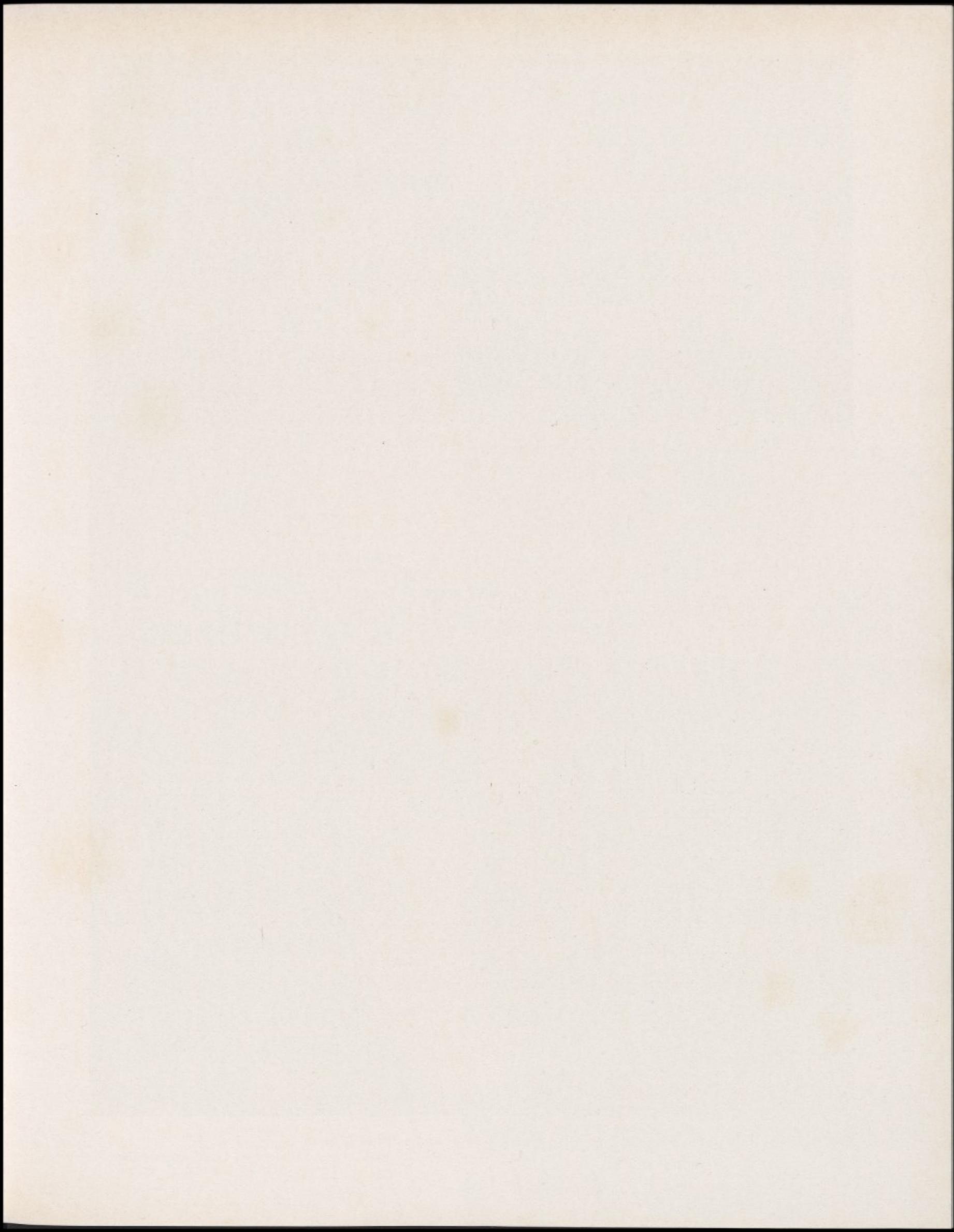
RAYMOND COGNIAT.

DOHAT-EMS (Suisse). Sainte femme. Dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Tilleul polychromé.





VENISE. Musée du Séminaire patriarcal. Vierge à l'enfant. Marbre. Début du XIII<sup>e</sup> siècle.



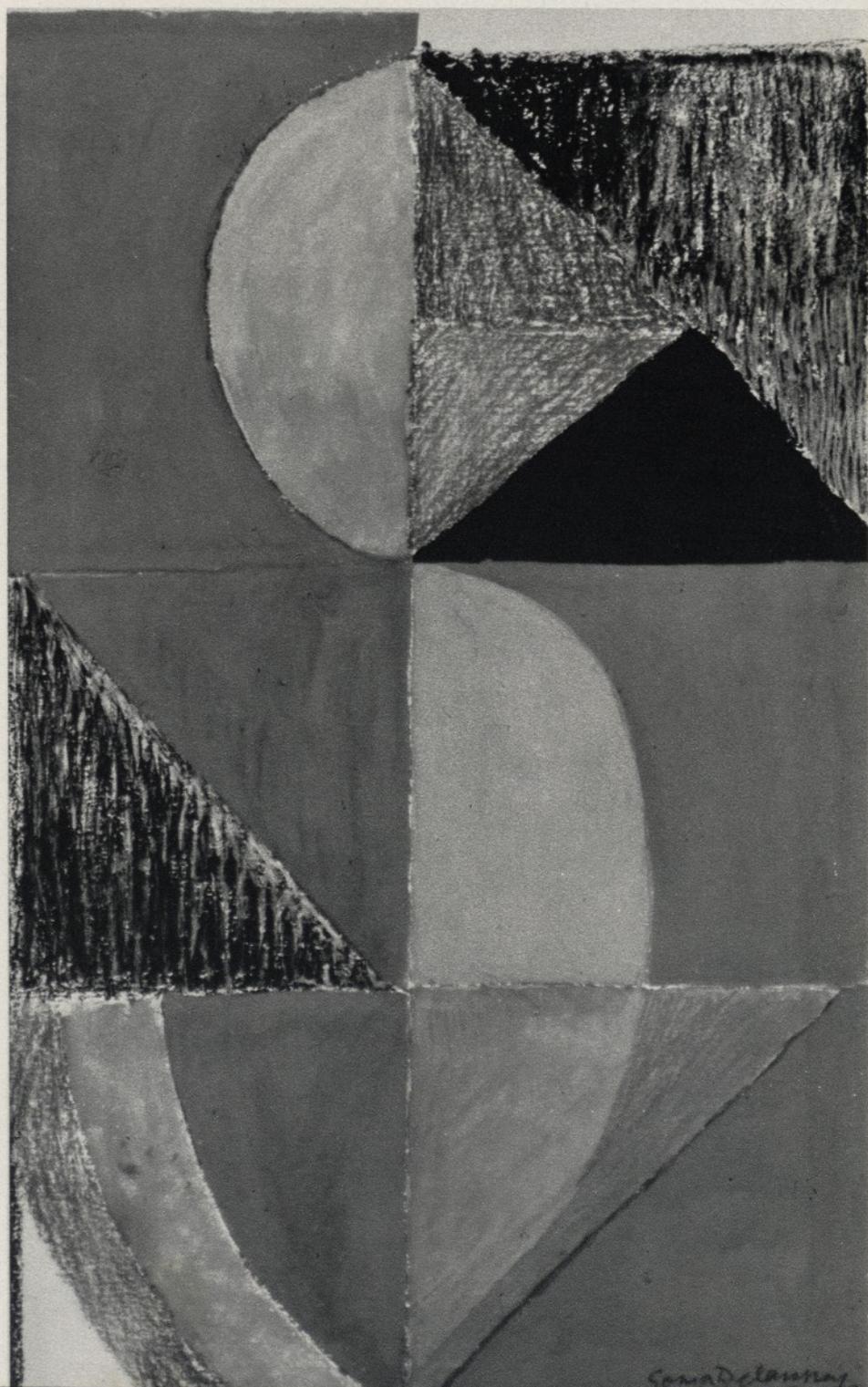


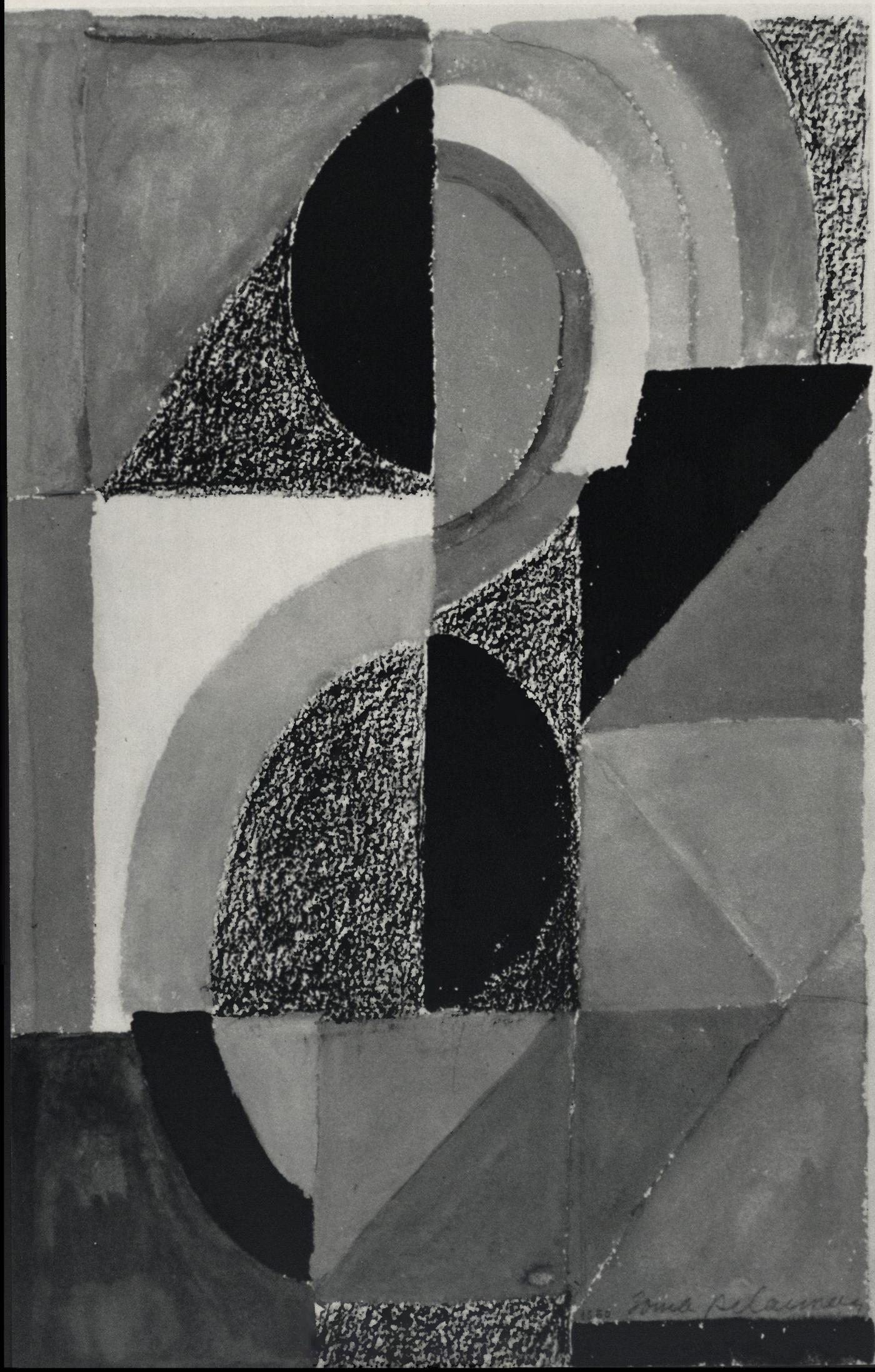
SONIA DELAUNAY. Rythme-couleurs n. 1556. Gouache sur papier. 1968. 68 x 49 cm. (Photo R. David).

Dans l'histoire de l'art le nom de Sonia Delaunay restera lié à celui de son mari Robert Delaunay, intimement, comme furent unies durant une trentaine d'années leurs deux existences et leurs recherches artistiques. Le commun accord dont ils témoignèrent dans leur activité créatrice est un cas unique et mérite certes d'être souligné par leurs biographes. Pourtant il serait erroné de conclure de ce fait à la similitude rigoureuse des œuvres des deux artistes et de vouloir ainsi confondre en une seule leurs personnalités. Il est surtout injustifié que l'on accepte de voir seulement en Sonia Delaunay la compagne dévouée du grand peintre de l'Orphisme et sa collaboratrice efficace dans toutes ses innovations picturales. Sans doute avait-elle effectivement rempli ce rôle dont Robert Delaunay avait à maintes reprises reconnu l'importance. Ce dévouement et l'effacement volontaire dans lequel elle s'est longtemps maintenue, d'abord, comme l'a noté Gabriel d'Aubarède, « pour ne pas risquer de gêner le libre rayonnement de cet important précurseur », ensuite par fidélité à la mémoire de son mari et pour s'attacher à la consécration de l'œuvre de celui-ci, ont pu empêcher momentanément de reconnaître la portée de son activité propre et la valeur de l'œuvre personnelle qu'elle avait réalisée simultanément, affirmant une expression entièrement originale et non moins novatrice, qu'elle n'a cessé de développer et d'enrichir depuis la mort de Robert Delaunay en 1941. Au cours des dernières années, plusieurs expositions particulières et de très nombreuses participations à des manifestations collectives, tant à Paris qu'à l'étranger, avaient permis de suivre ce développement et de connaître à différents stades la résonance particulière de son langage pictural et sa fermeté. Mais, pour qu'éclate en pleine lumière, aux yeux du plus grand nombre, la grandeur de la personnalité de Sonia Delaunay et l'intégralité de son œuvre admirable dans sa continuité, il a fallu attendre sans doute la récente rétrospective complète que le Musée National d'Art Moderne lui a consacrée (décembre 1967 - janvier 1968). Mise en parallèle, dans la mémoire des visiteurs, avec celle de Robert Delaunay au même Musée dix années auparavant, cette rétrospective a mis d'abord en évidence l'importance de la part prise par l'épouse aux recherches communes du couple Delaunay qui, sur le principe du contraste simultané des couleurs, avait élaboré l'une des premières expressions de la peinture abstraite, aboutissant dès 1912 aux « formes circulaires » de Robert Delaunay et aux « contrastes simultanés » de Sonia que devaient suivre aussitôt ses études essentielles de « prismes électriques », desquelles jaillissait déjà le chant libre des couleurs dont toute son œuvre, jusqu'aujourd'hui, a manifesté l'éclatante splendeur. L'intérêt de cette exposition rétrospective ne résidait pas seulement dans la confirmation de cette intimité artistique en laquelle Bernard Dorival a vu, fort justement, « un mode unique d'échan-

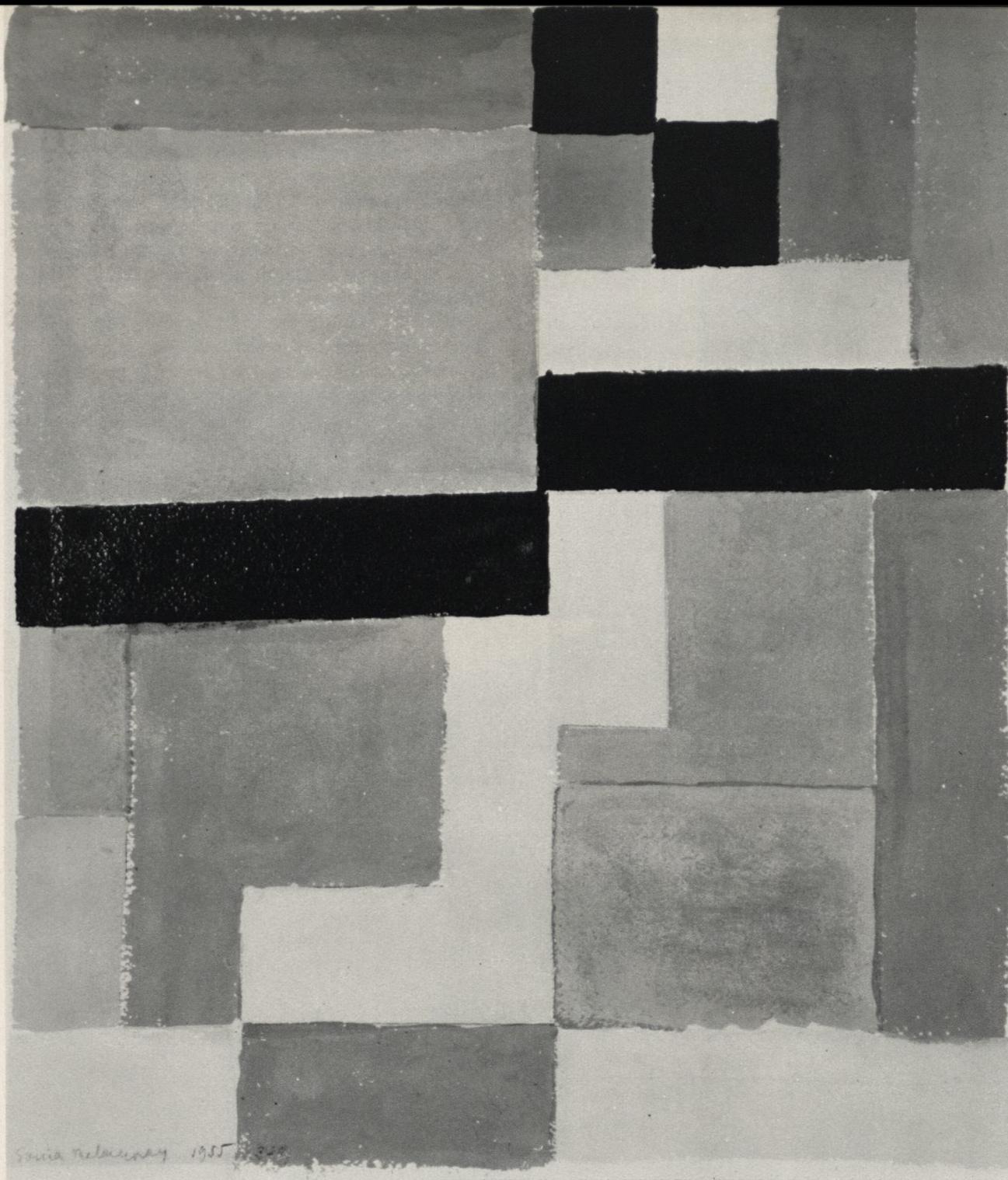
# Les gouaches de Sonia Delaunay

par R. V. Gindertael





SONIA DELAUNAY. Rythme-couleur. Gouache sur papier. 47 x 30 cm.



SONIA DELAUNAY. Rythme-couleur. 1955. Gouache sur papier. 52 x 44 cm.

ges artistiques» où chacun propose ce dont l'autre a besoin et prend ce qui lui convient « et, bien loin que ce soit au détriment de sa personnalité, c'est pour la mieux conquérir ». Plus importante encore état, dans ce rassemblement des principales œuvres réalisées depuis 1904, la révélation enfin complète de la personnalité très distincte que Sonia Delaunay avait apportée dans les expériences aux origines de l'art abstrait et qu'elle a continué d'affirmer dans chacune de ses réalisations. Quelle qu'ait été, pendant leur vie commune de travail, leur affinité de pensée et d'ambition, les époux Delaunay ne faisaient pas de la peinture à quatre mains; l'un et l'autre créateur a accompli son œuvre propre et Sonia Delaunay continue à



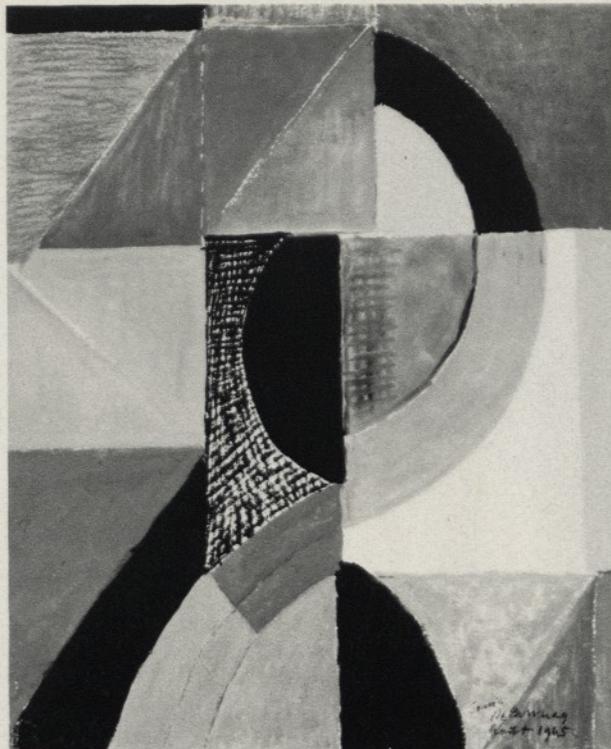
SONIA DELAUNAY. Rythme-couleur 1459. Gouache sur papier. 1967. 47 x 57 cm.

SONIA DELAUNAY. Rythme-couleur n° 1447. Gouache sur papier. 73 x 56 cm.

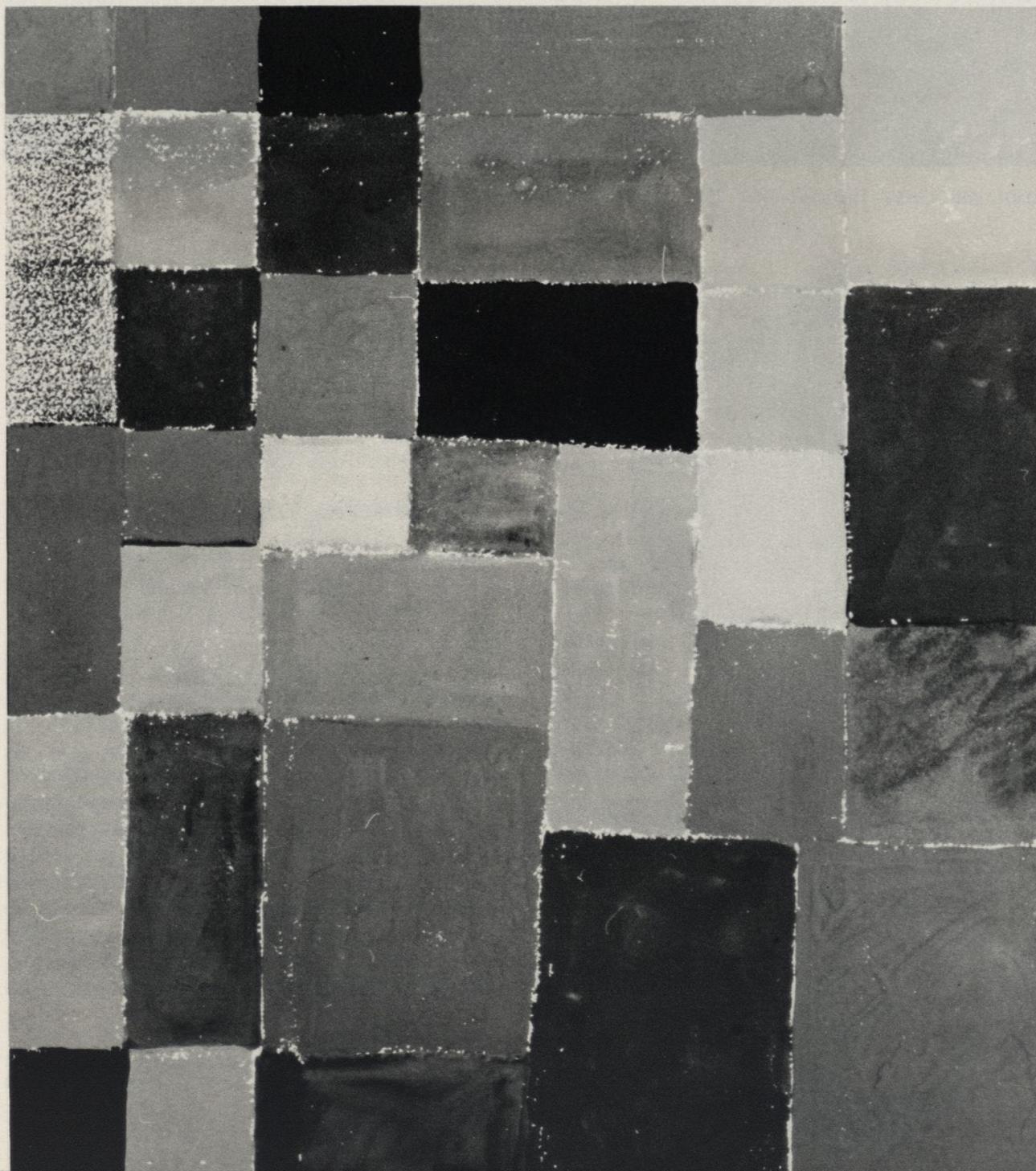


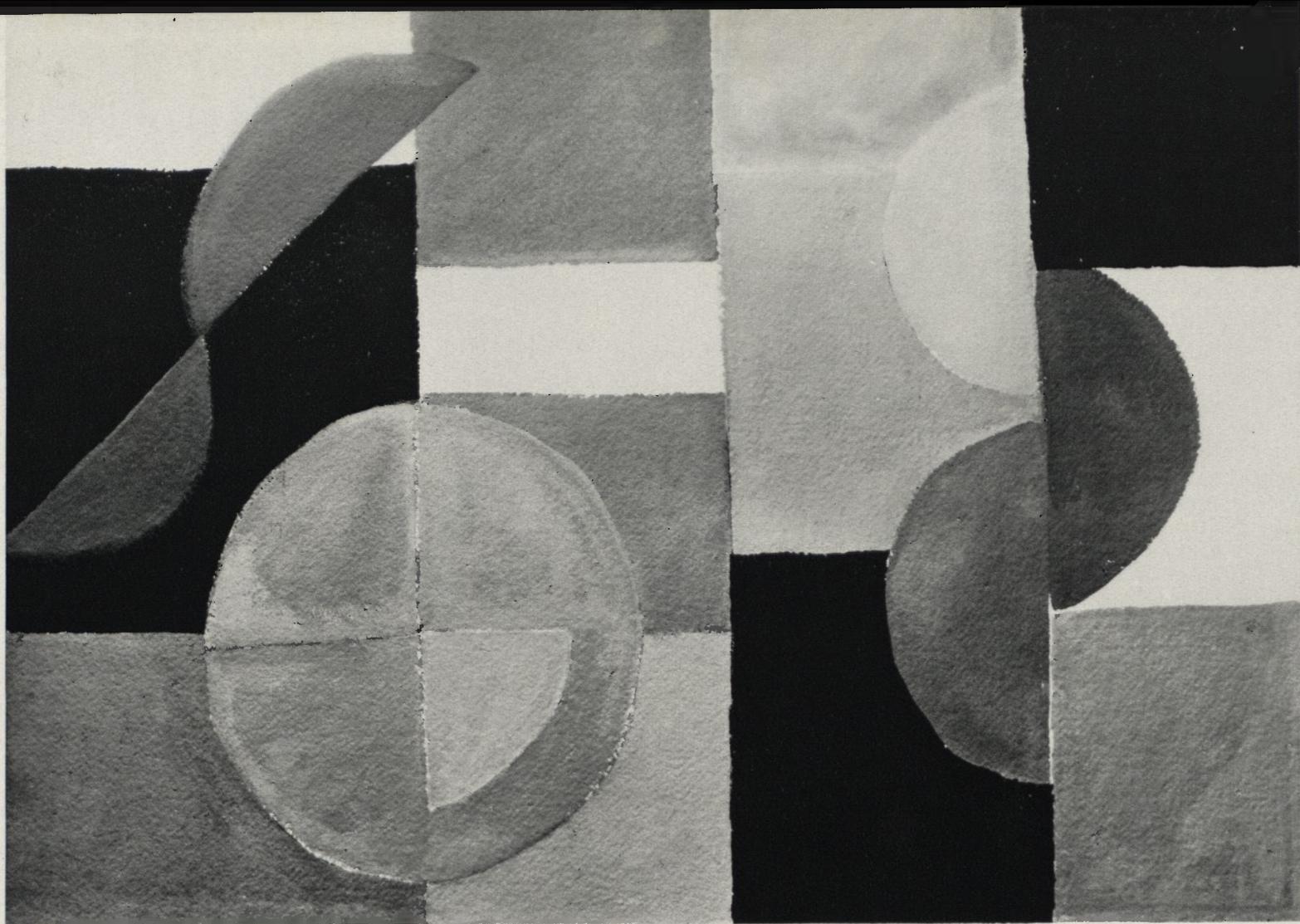
SONIA DELAUNAY. Rythme coloré 1262. Gouache sur papier. Paris, 1965. 68 x 58 cm.

préciser la sienne. Dans la rétrospective de son œuvre, on pouvait suivre toutes les étapes d'une extraordinaire activité créatrice presque ininterrompue, en passant par les figures « fauves » des premières années parisiennes, les variantes du « Bal Bullier », le grand dépliant vertical de « La Prose du Transsibérien », les études de contrastes, de lumières et de prismes, les reliures en collages, les projets d'affiches simultanées, les grandes peintures de la période portugaise, les costumes de ballet, les robes-poèmes, les dessins de tissus, les compositions murales pour l'Exposition internationale de 1937, pour parvenir à la dernière grande époque des « rythmes-couleurs », cette pure expression poétique des moyens picturaux « élémentaires » (c'est-à-dire essentiels) dont Sonia Delaunay a fait, à partir de 1938, la magistrale conclusion de sa conception esthétique et qu'elle n'a cessé de confirmer par des compositions nouvelles d'un accent lyrique de plus en plus vigoureux. Sans



SONIA DELAUNAY. Rythme-couleur n° 1460. 1967. Gouache sur papier. 55 x 47 cm.



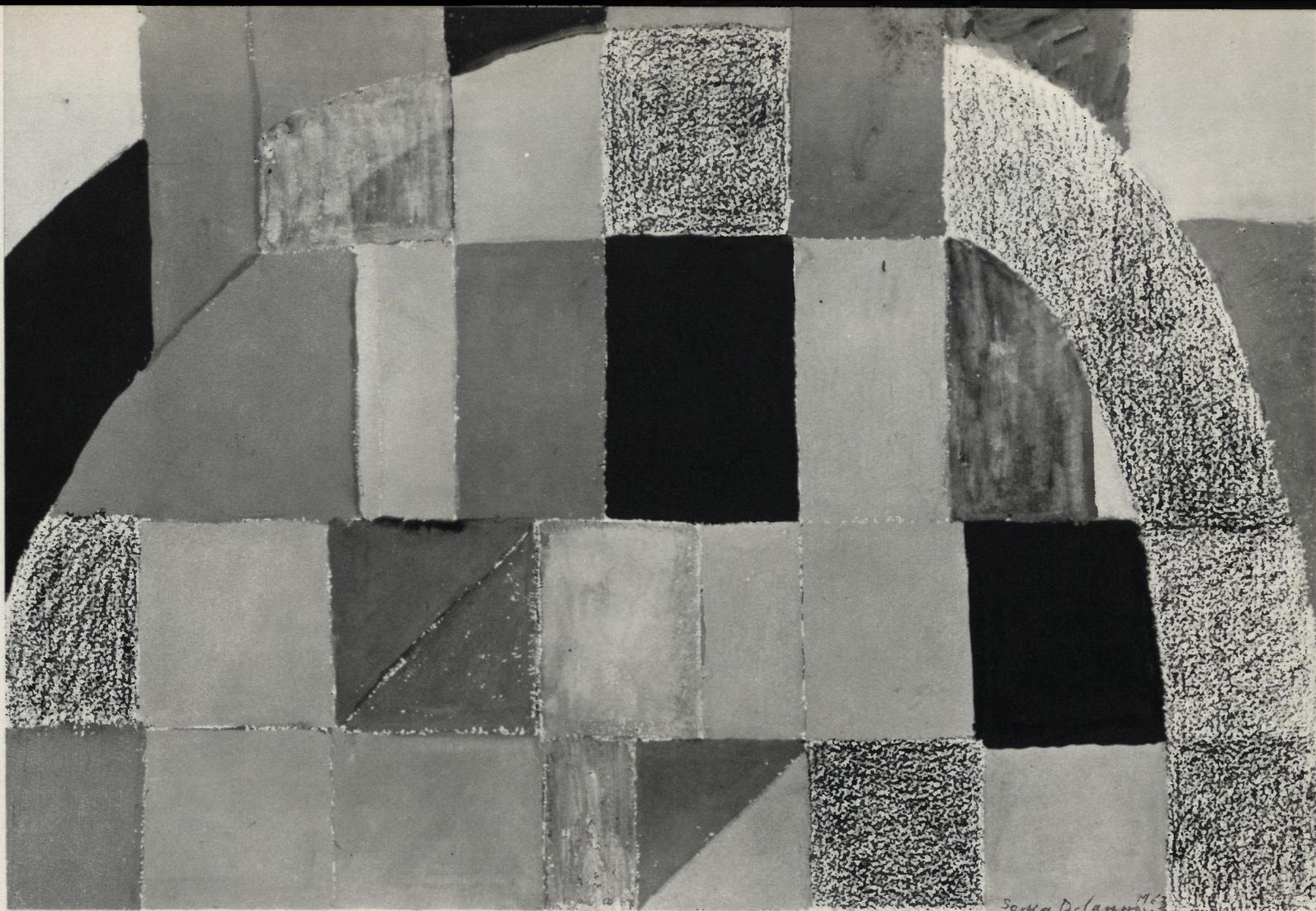


SONIA DELAUNAY. Rythme-couleur. 1957. Gouache sur papier. 92 x 72 cm.

aucun doute, c'est dans chaque état de son œuvre que l'on voit se manifester l'originalité de cette grande artiste et il n'est pas négligeable, entre autre, que par ses travaux dans tous les genres d'arts appliqués, travaux dont elle avait fait, en quelque sorte, le banc d'essai de ses recherches plastiques, elle ait réussi à imposer à notre époque, dans l'entre-deux-guerres, une mode et un style qui n'ont rien perdu de leur actualité. La richesse de l'œuvre de Sonia Delaunay peut se mesurer, certes, à son étendue et à sa diversité, mais elle a atteint son point culminant, au cours des quinze dernières années, avec l'affirmation triomphale du rythme coloré basé sur l'ordre d'une abstraction géométrique sensible et émouvante. La plupart de ses œuvres récentes ont été créées, de son propre aveu, sans autres intentions que de constituer à elles seules un poème, un poème plastique dont les seuls termes expressifs sont les formes et les couleurs, ou plus précisément les couleurs qualifiées par des formes et inversement, car les unes et les autres semblent bien coïncider visuellement. Sonia Delaunay ne considère pas autrement son aboutissement actuel: « ayant passé le stade des recherches, qui n'étaient jamais théoriques, mais seulement basées sur la sensibilité (chez moi), j'ai acquis une liberté d'expression, que l'on trouve dans mes dernières œuvres

surtout, les gouaches, qui sont des expressions d'états d'âme, des poèmes ». Si elle peint encore des compositions de dimensions monumentales, c'est avec une prédilection particulière qu'elle accumule les trésors de son imagination créatrice et de sa sensibilité en d'innombrables œuvres de petit format peintes à la gouache qui sont, chacune, un chef-d'œuvre d'équilibre et de plénitude plastique.

Quel merveilleux « livre d'heures » pourrait-on composer en réunissant toutes ces gouaches de Sonia Delaunay, un livre d'heures richement enluminé qui invite moins à la méditation et à l'oraison qu'à la délectation visuelle et à l'exaltation mentale, un livre d'heures claires en vérité. Car la clarté est une des qualités majeures de l'œuvre de Sonia Delaunay, clarté lumineuse de la couleur pure, clarté aussi des formes immédiatement lisibles, cercles, carrés, triangles, losanges... Le langage pictural de Sonia Delaunay est le plus direct et le plus simple qui soit. Il se comprend à première vue. Sonia Delaunay ne propose pas des rébus ni des hiéroglyphes à déchiffrer par l'application des clés d'une symbolique ou celle d'un quelconque langage conventionnel des formes et des couleurs comme certains artistes abstraits y avaient prétendu. Peintre, naturellement peintre, elle fait confiance aux vertus intrinsèques de la



SONIA DELAUNAY. Composition. Paris, 1963. Gouache sur papier d'Arches. 77 x 54,5 cm.

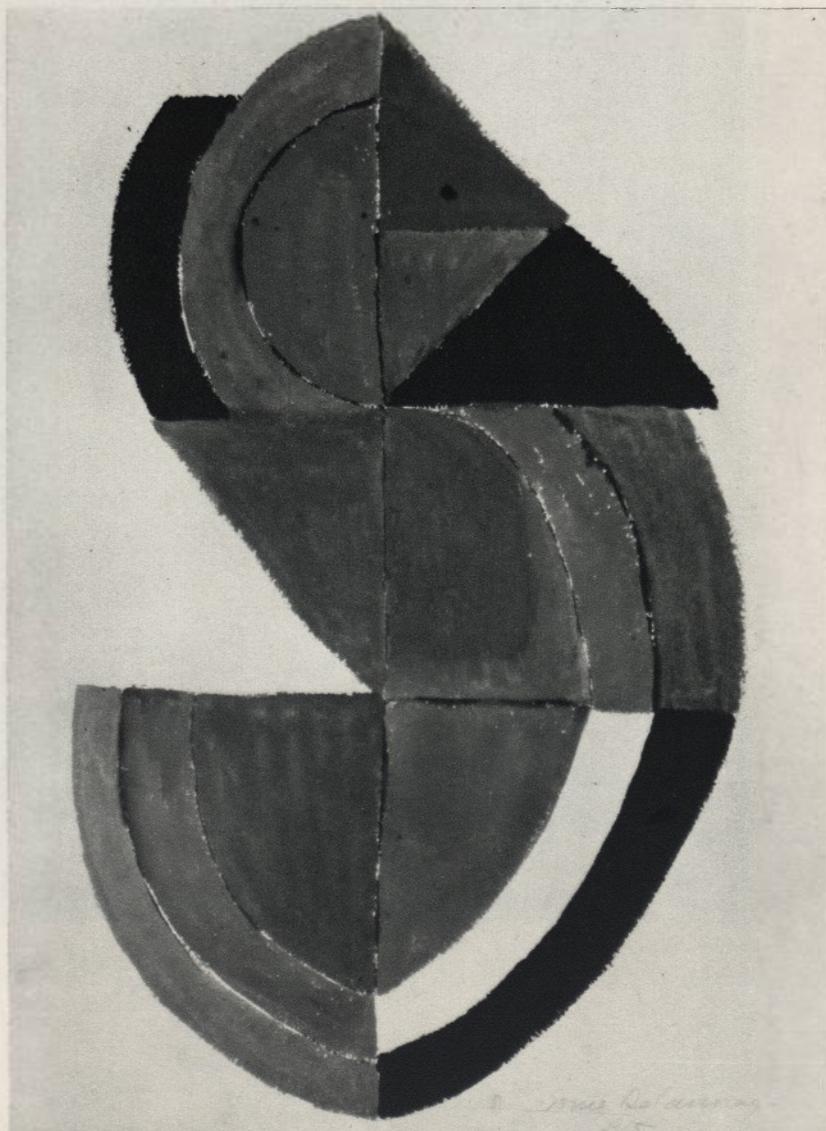
peinture... et à son talent. Dans cette matière si ingrate qu'est la gouache et que si peu de peintres sont parvenus à animer, c'est miracle de voir comment sa main rend la matité lumineuse et obtient la vibration juste qui porte à nos sens, à notre esprit, à notre cœur. Ainsi apporte-t-elle à la couleur une nouvelle dimension, la dimension poétique qui n'est pas une surcharge, mais une émanation. Ainsi aussi atteint-elle à la grandeur dans le moindre de ses formats. Au contraire de tant d'œuvres ambitieuses que nous voyons s'amoin-drir sous nos yeux, les peintures de Sonia Delaunay s'épanouissent librement, envahissent l'espace en le magnifiant. Son art n'a pas de mesure, je veux dire que sous l'action de sa dynamique qui est un don physique sans aucun doute mais aussi une disposition mentale, il développe une telle puissance que jamais les limites réelles de l'œuvre ne la tiennent enfermée. Et la plus petite de ses gouaches a la grandeur d'une immense composition murale en même temps que l'accent bouleversant d'une très intime confiance.

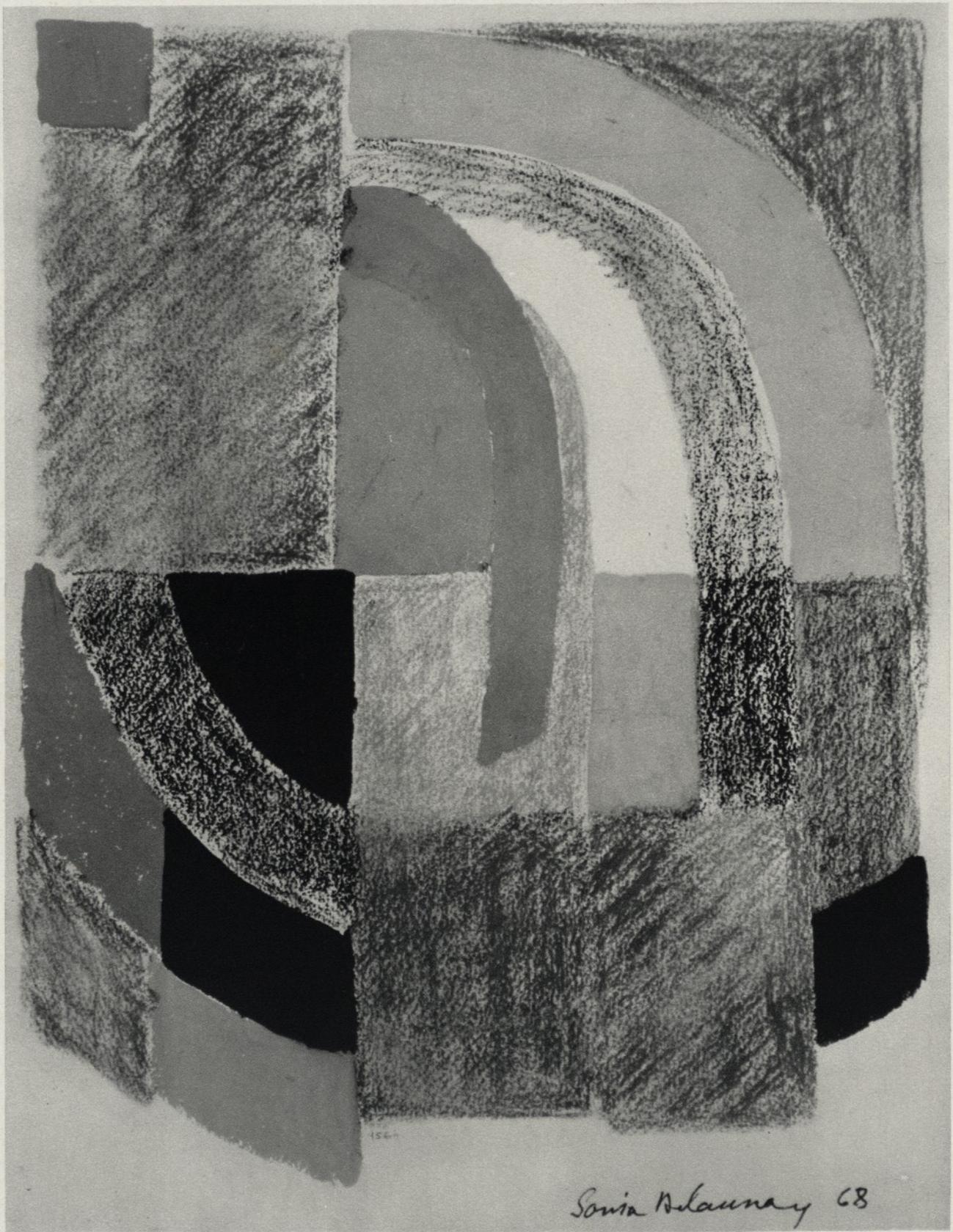
Après tant d'expériences, de recherches approfondies, de réalisations nombreuses et diverses, Sonia Delaunay a su garder intacte la fraîcheur de ses dons et sa ferveur. Admirable jeunesse, inaltérable depuis le début du siècle!

R. V. GINDERTAEL.

(Galerie XX<sup>e</sup> siècle, nov.-déc. 1968).

SONIA DELAUNAY. Rythme-couleur n° 1305. Gouache sur papier. 1965. 56,5 x 38 cm.





SONIA DELAUNAY. Rythme-couleur n° 1564. Paris, 1968. Gouache sur papier. 52 x 37 cm. (Photos Robert David).



SONIA DELAUNAY. Rythme-couleurs n. 1149. Gouache sur papier. 1968. 78 x 56 cm. (Photo R. David).



# Les objets de Man Ray

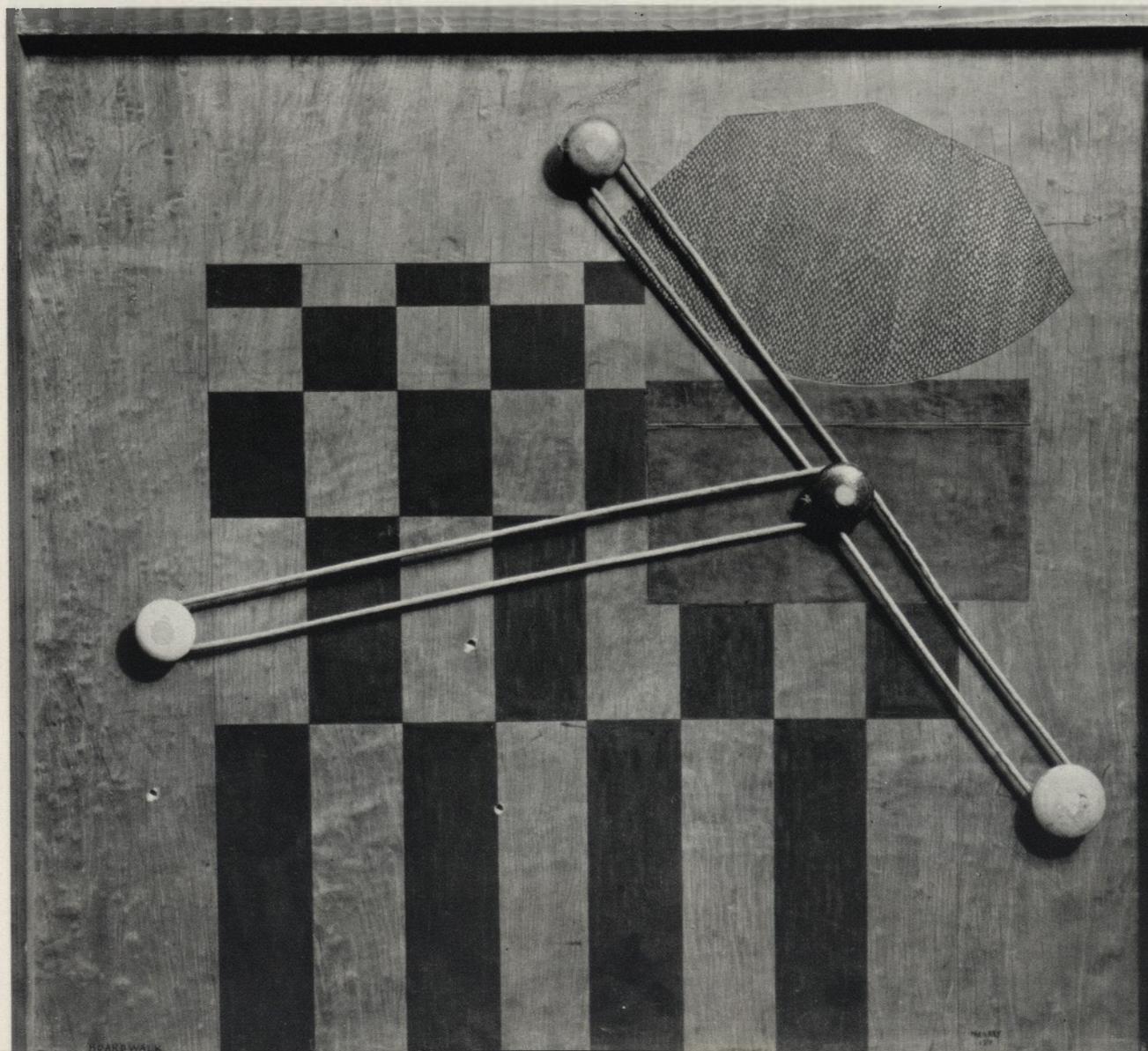
LONDRES

par Patrick Waldberg

A travers notre siècle l'itinéraire parcouru par Man Ray ferait penser à la course de quelque capitaine au long cours n'ayant consenti à mouiller l'ancre qu'en des points vierges et ne ramenant dans ses cales qu'un déroutant butin d'essences jamais vues. Aucune fièvre de l'or, nulle hâte insolite ne lui firent jamais forcer l'allure, mais son beau sillage a noué de ses rubans les cheveux d'algues des Néréides. Un sens inné de la désorientation lui a permis de se tenir à l'écart des routes fréquentées en même temps que sa bonne étoile — l'Etoile de Mer — le gardait des sargasses où l'on stagne et des tempêtes où l'on sombre. Comme toute, je le verrais assez comme un personnage de Jules Verne — une sorte de capitaine Nemo de l'imaginaire — moins soucieux, toutefois, de solitude messianique que de surprise perpétuelle et d'émerveillement quotidien.

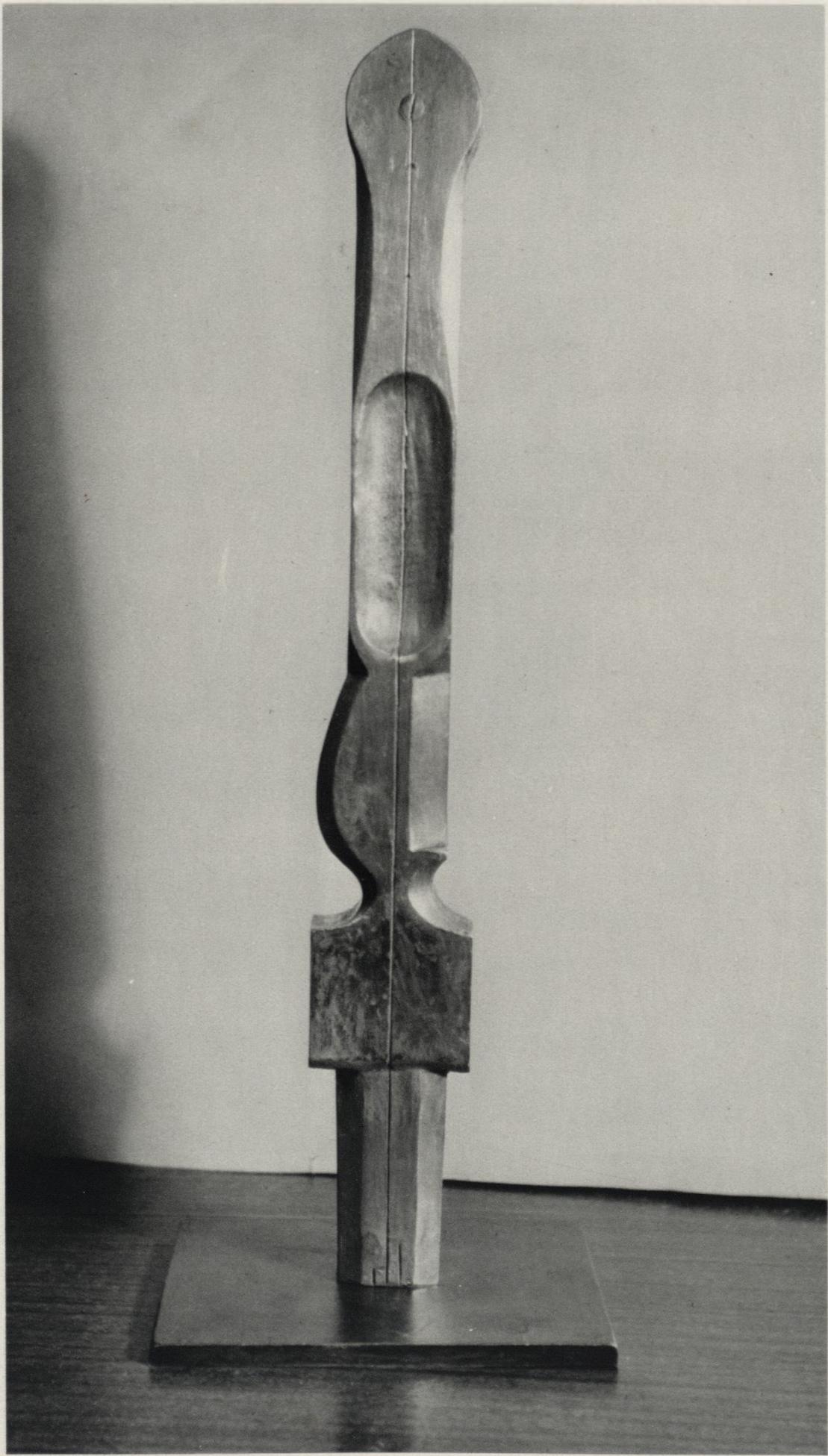
Il y a chez Man Ray deux regards, celui de l'explorateur et celui du songeur et, privilège rare, au moment de la découverte les deux se confondent. A considérer la multiplicité des formes — inattendues, originales, erratiques — que son œuvre déroule sous nos yeux, l'on pourrait voir en lui un plasticien impétueux, aussi agile que mobile, et impatient chaque fois de lâcher la proie du certain pour l'ombre du possible. Mais — et c'est là qu'intervient la part du songe — quelle que puisse être la qualité plastique des œuvres de Man Ray, aucune d'elles ne saurait être ramenée à cette seule vertu. Au contraire, c'est presque toujours d'un point de départ extra-esthétique que chacune d'elle a été conçue, de même que c'est loin de toute notion formelle de l'art qu'elle entraîne notre esprit. L'on peut dire encore que si l'expression chez Man Ray comporte toujours un

MAN RAY. Boardwalk. 1917. (Les trous ont été produits par des coups de pistolet, en 1957).

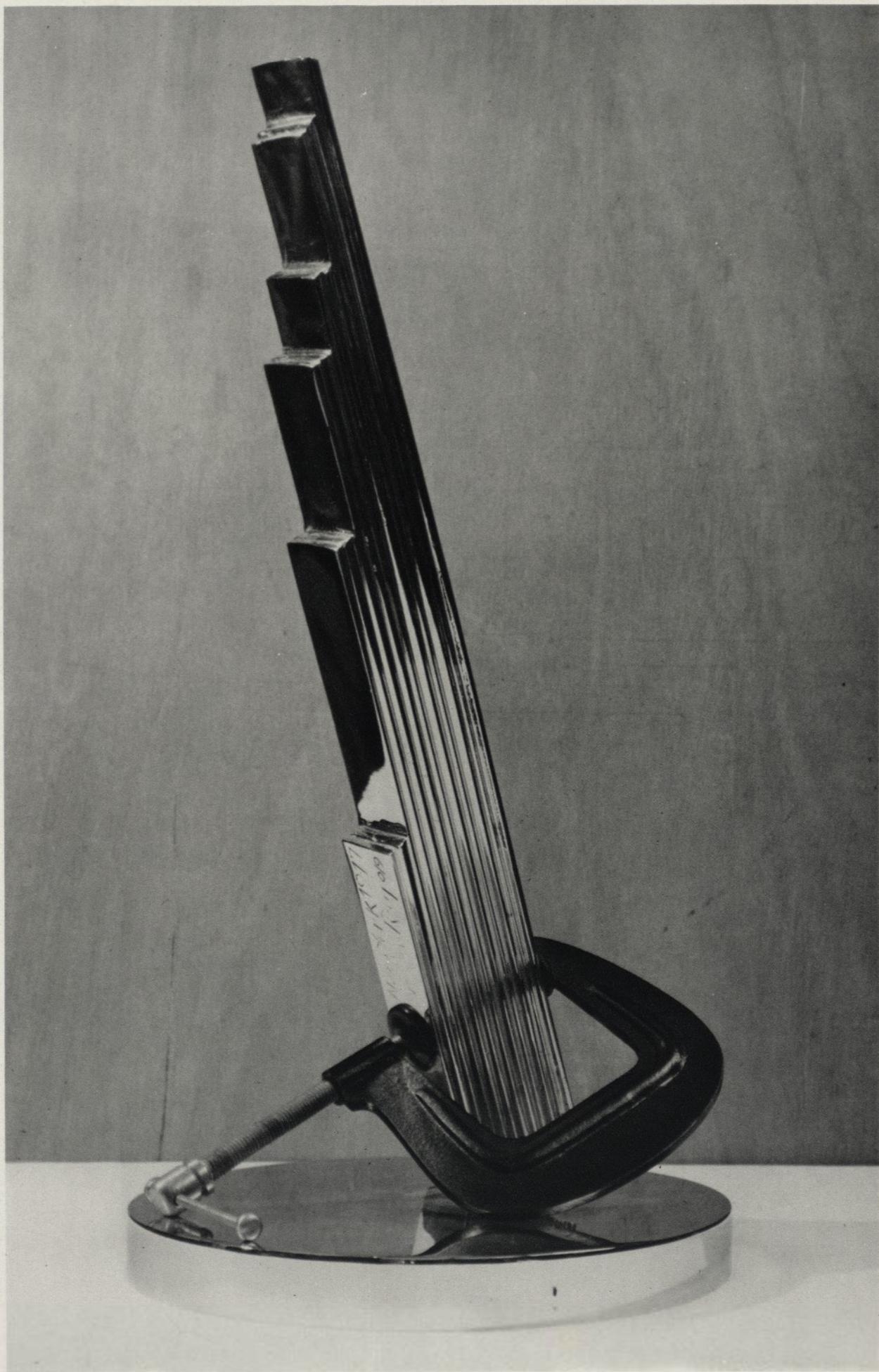


MAN RAY. Autoportrait. 1916.

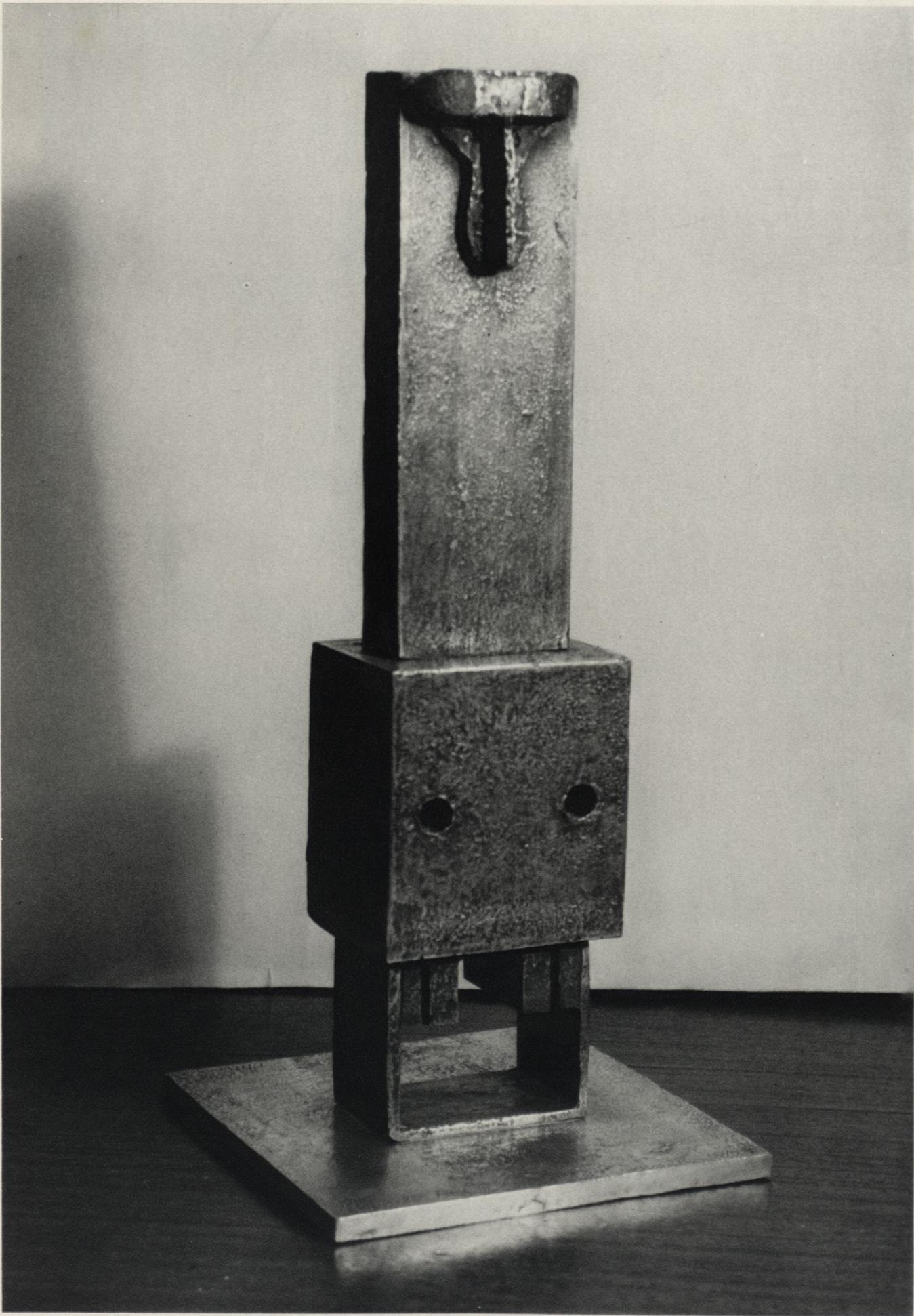




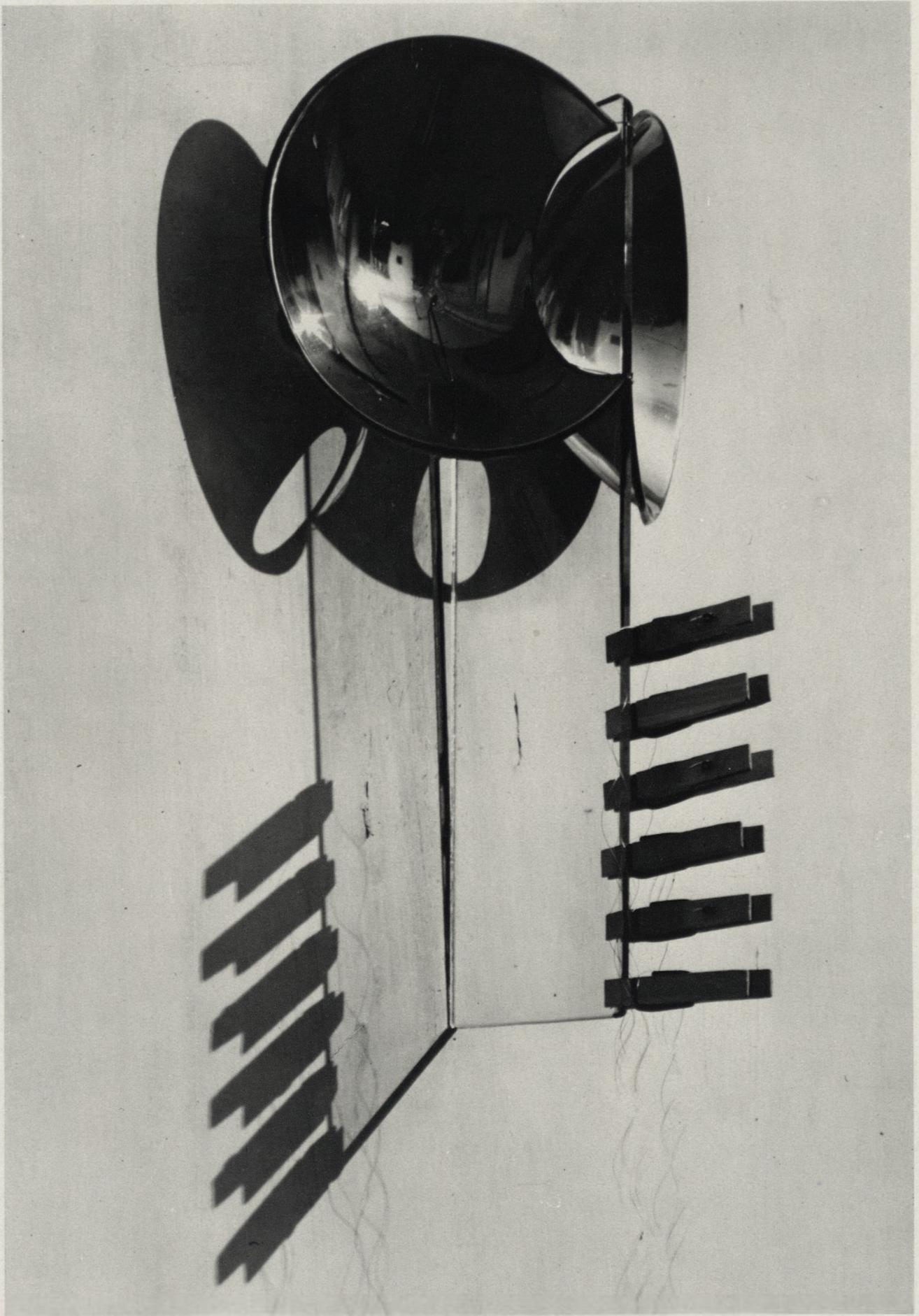
MAN RAY. By itself. 1918. (Edité en 9 ex. en bronze par Marcel Zerbib).



MAN RAY. New York. 1917. (Edité en 9 ex. en bronze par Marcel Zerbib).



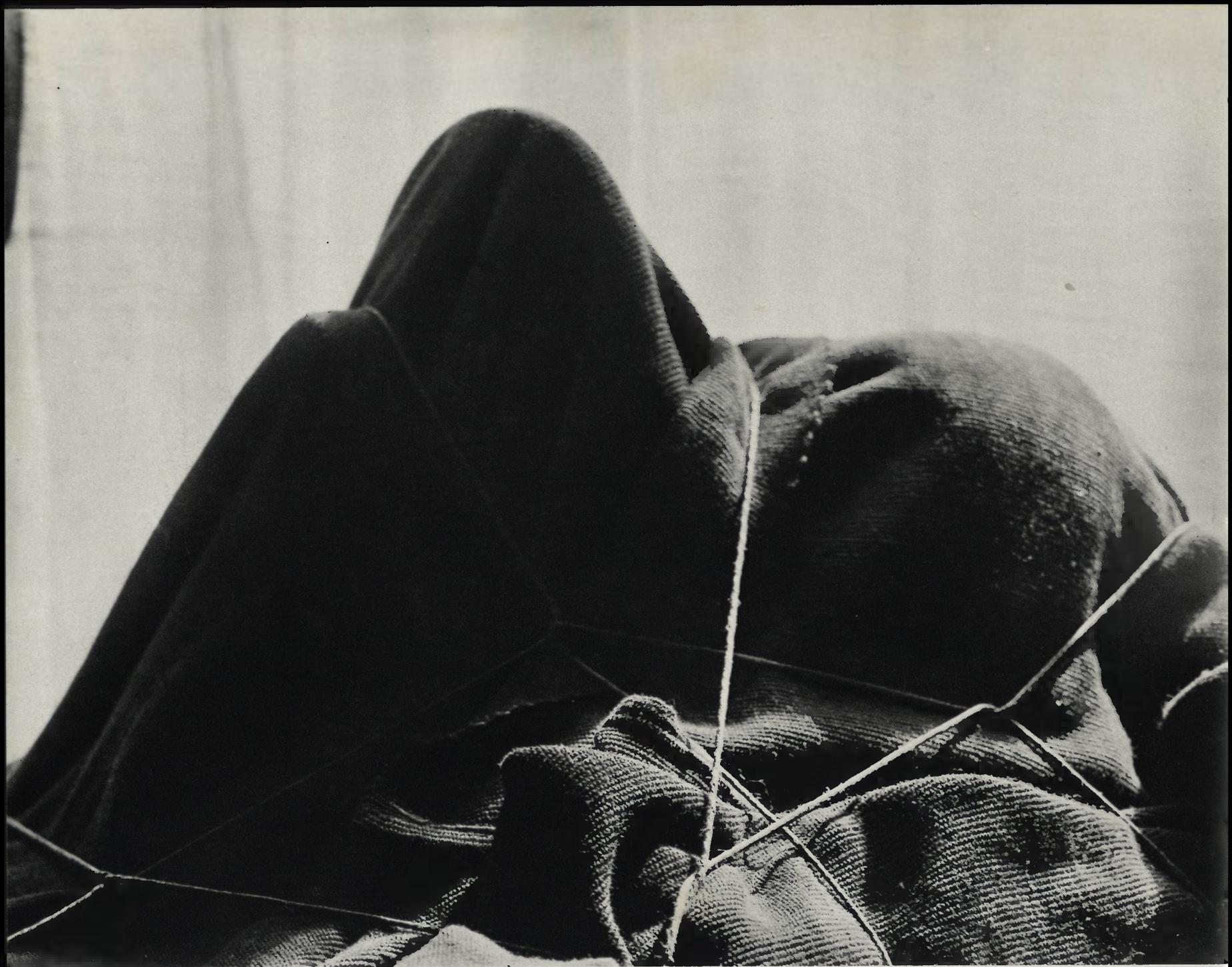
MAN RAY. By itself I. 1918 (Edité en 9 ex. en bronze par Marcel Zerbib).



MAN RAY. Shadows. 1920.



MAN RAY. Lampshade. 1919. (Refait en aluminium en 1961).

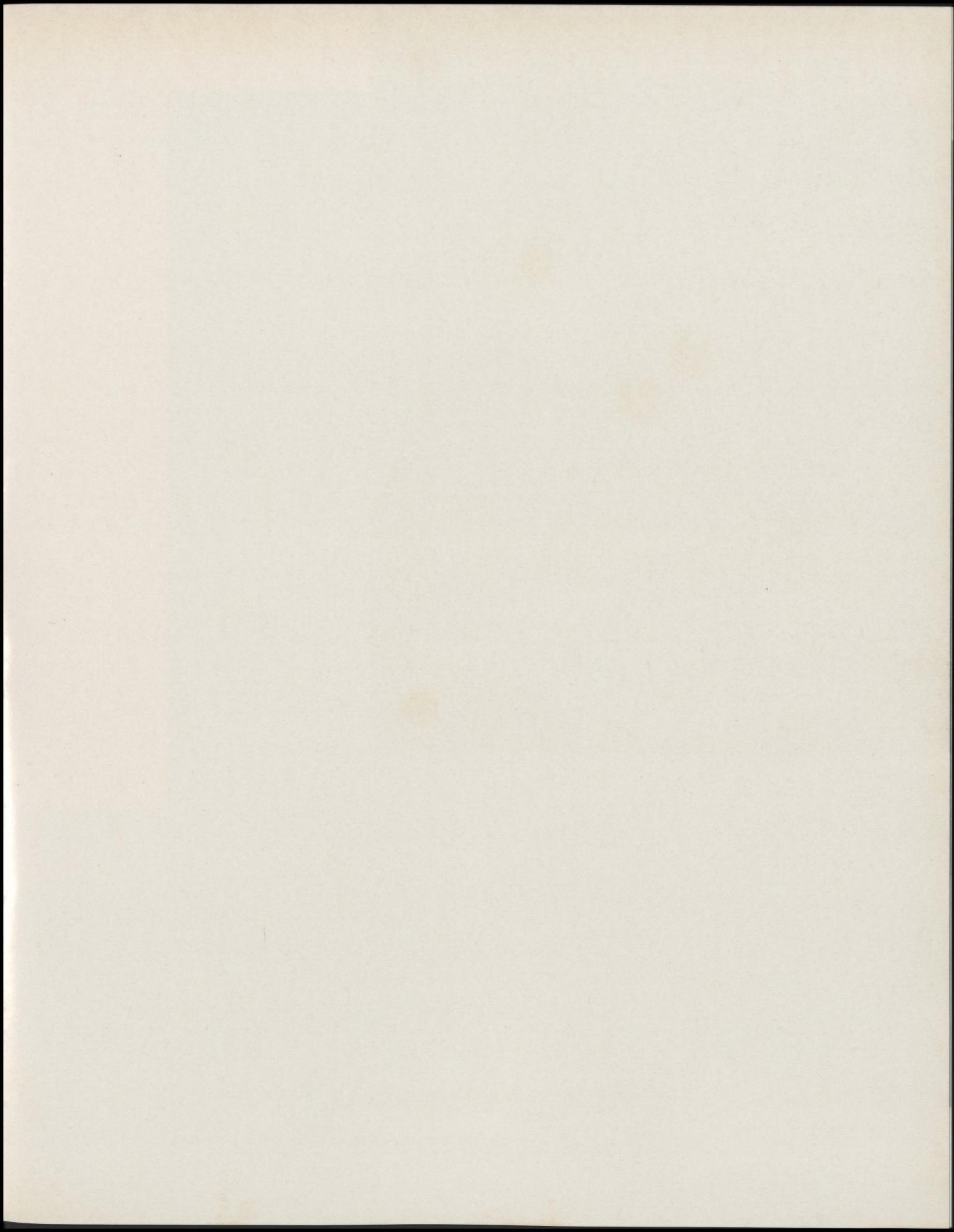


MAN RAY. L'énigme d'Isidore Ducasse. 1920. (Détruit).

support objectif, celui-ci n'est jamais séparé de ses motivations subconscientes, ni de ses implications intuitives, instinctives ou ludiques. Les créations qu'il nous donne à contempler s'offrent à nous dans leur réalité concrète, certes, mais prolongées à l'infini par l'impalpable énigme de l'idée, multipliées en leur pouvoir par le suspens onirique du *hasard*. Dans ce sens, il était légitime qu'André Breton et les surréalistes revendiquent Man Ray comme l'un des leurs, sans que celui-ci se soit jamais plié aux règles et exclusives qui avaient cours dans ce mouvement.

Déjà entre 1910 et 1914 lorsqu'il peignait à New York ou à Ridgefield (New Jersey) sous l'égide de ses aînés George Bellows et Robert Henri, Max Weber et Sam Halpert, ses conceptions s'affirmaient comme différentes de celles qui, en ce temps-là pré-

valaient parmi ses compagnons. Sa manière d'assimiler le fauvisme (*Portrait de Donna*), le cubisme (*The Village*) ou l'expressionnisme cubisant (*MCMXIV*), le singularisait de tous les autres artistes, d'une manière qui le caractérisera toute sa vie: il n'a pour ainsi dire jamais donné suite à une expérience picturale ou autre. Sans doute a-t-il détruit beaucoup de ses œuvres, lorsque celles-ci ne lui semblaient pas répondre à son propos initial, mais dès qu'un résultat lui paraissait acquis selon certains moyens, il s'empressait d'en changer et d'aller chercher ailleurs de nouvelles sources d'aventure. Avec Marcel Duchamp et, dans une moindre mesure, Francis Picabia, Man Ray est le seul artiste dont on puisse dire qu'il a complètement éludé la répétition. Parmi ses œuvres peintes, je revois en souvenir les formes gracieuses des





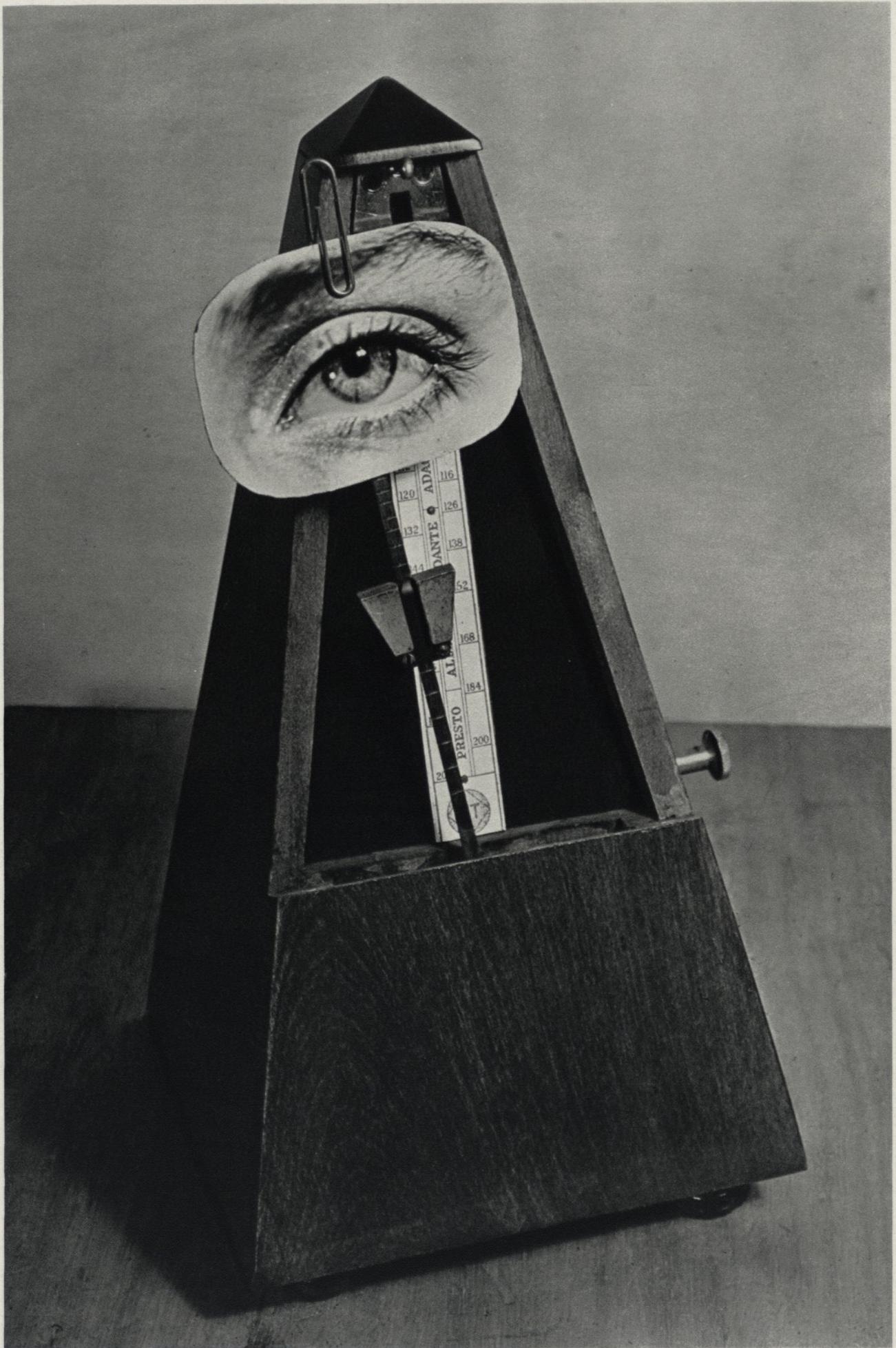
LES ECHECS. Le Roi est à moi-la Reine est la  
tienne la Tour fait un four-le Fou est comme  
vous le Cavalier déraïlle-le Pion fait l'espion com-  
me toute canaille.  
*fait de toutes pièces MAN RAY 1962.*

MAN RAY. Le pain peint.





MAN RAY. Cadeau. 1921. (Original détruit). (Edité par Schwarz à Milan en 12 ex.).

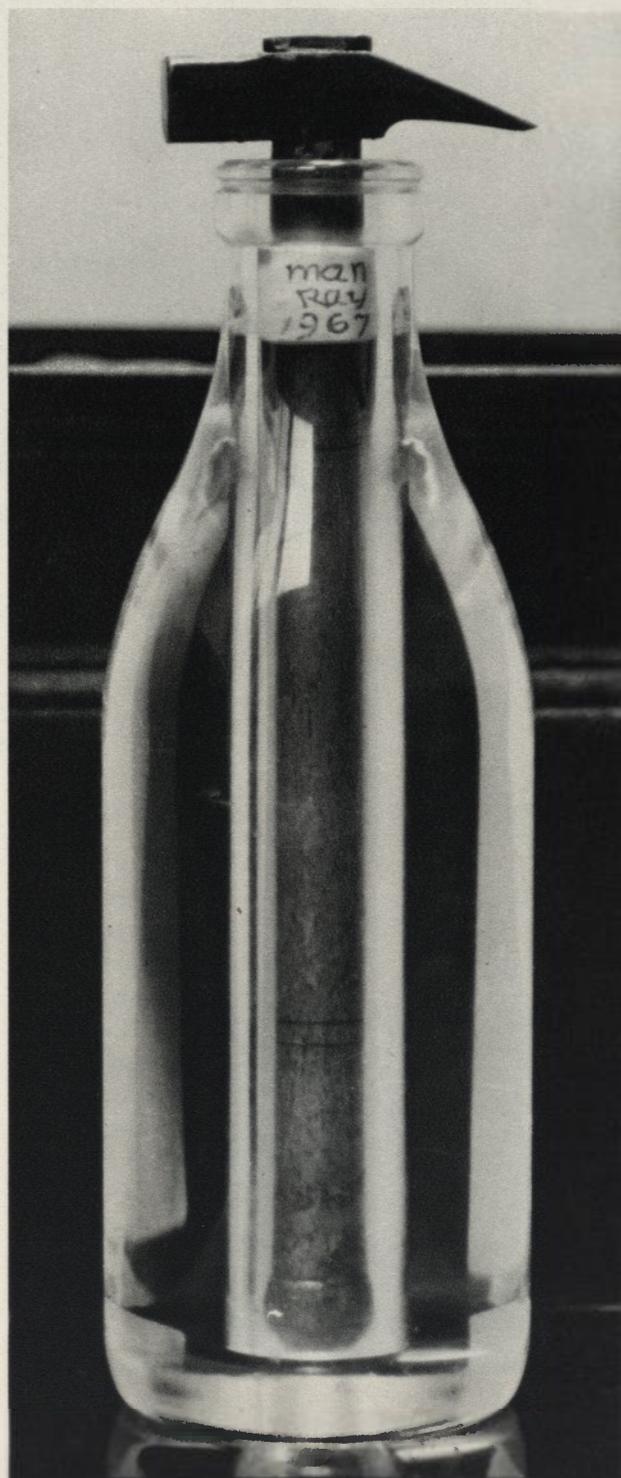


MAN RAY. Objet à détruire. 1923.

compositions tout aériennes de 1915 et 1916, *Black Widow*, *Dance*, *Legend*, *Promenade*, puis, de 1932, les lèvres obsédantes, suspendues en plein ciel, de ce tableau d'un incomparable pouvoir apparitionnel, *A l'heure de l'Observatoire: les Amoureux*, plus tard encore, le *Portrait imaginaire du Marquis de Sade* et le monumental *Beau Temps* avec son billard chaviré et ses arlequins-robots, enfin la série fascinante des *Equations shakespeariennes*, poursuivie durant de longues années, où des objets mathématiques, arrachés à leur rationalité initiale, prennent corps et chair et s'animent soudain, selon le mot de Michel Collinet, de «l'esprit d'Ariel et de l'angoisse d'Hamlet». Chacune de ces œuvres éclate de tout son mystère, dans son unicité confondante: chacune est sans réplique.

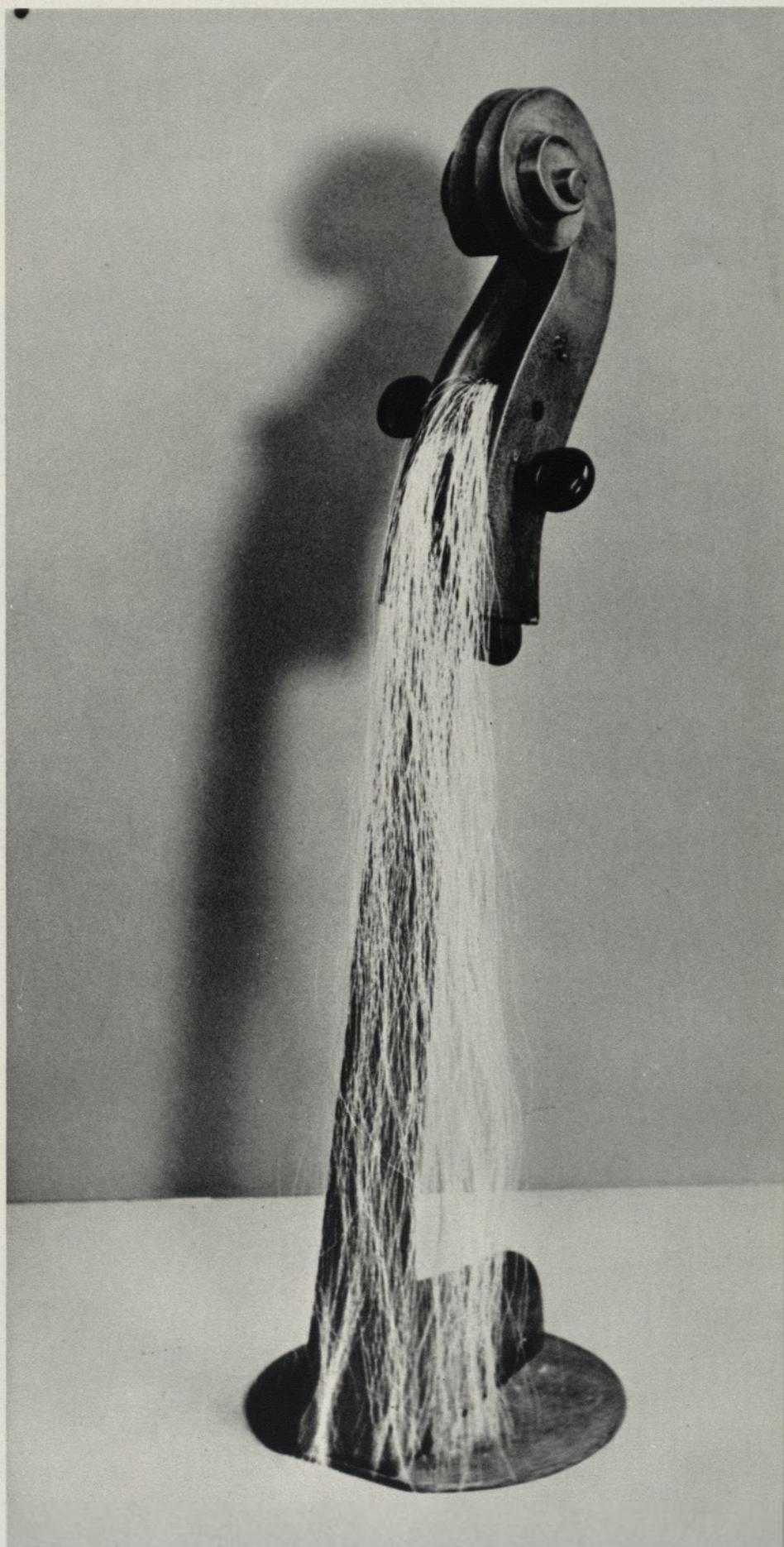
C'est avec quelques-unes de ces peintures que

MAN RAY. Emak Bakia. 1927.



LE MANCHE DANS LA MANCHE

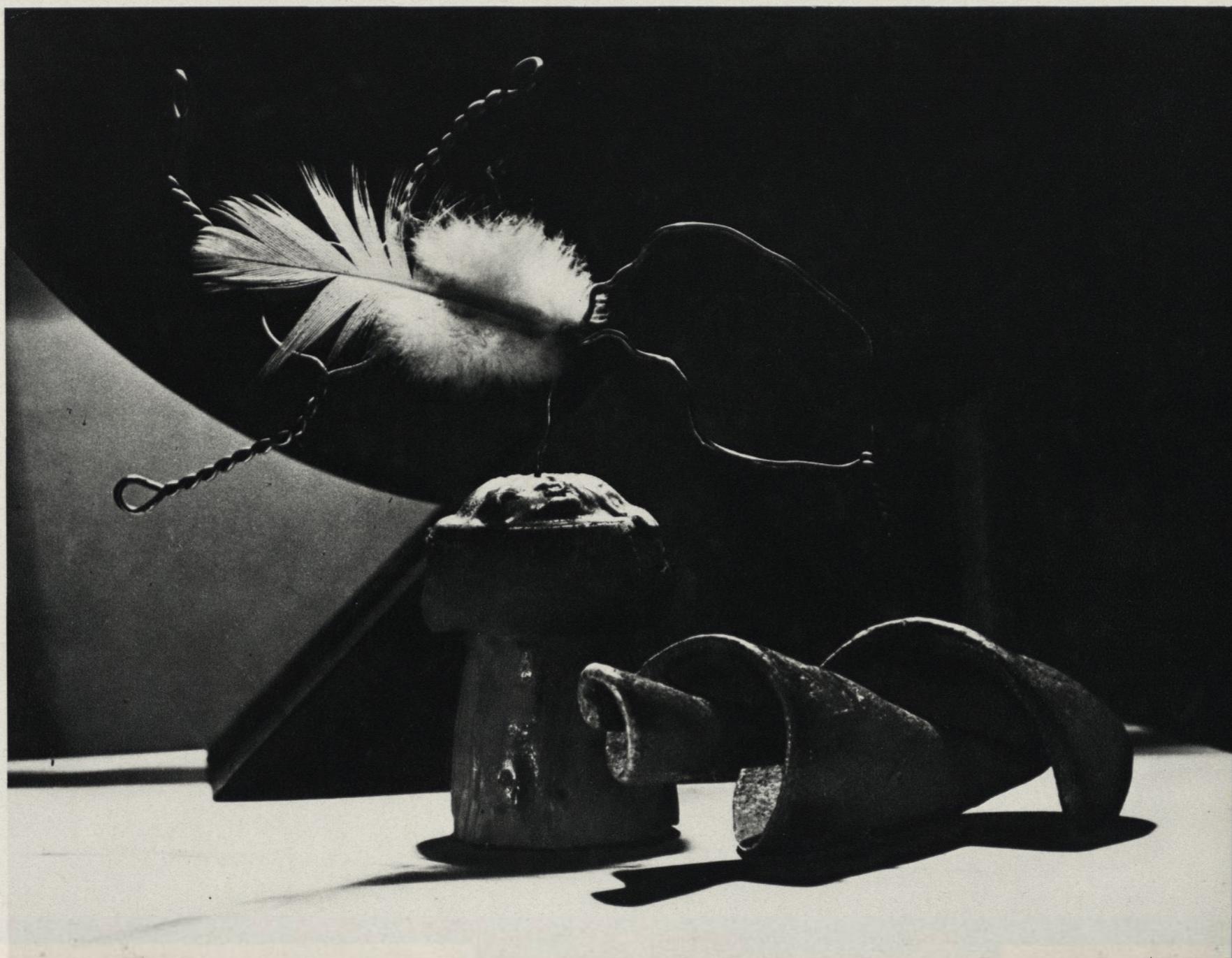
MAN RAY 1967



MAN RAY. Le manche dans la manche.



MAN RAY. Idole du pêcheur. 1927. (Détruit).

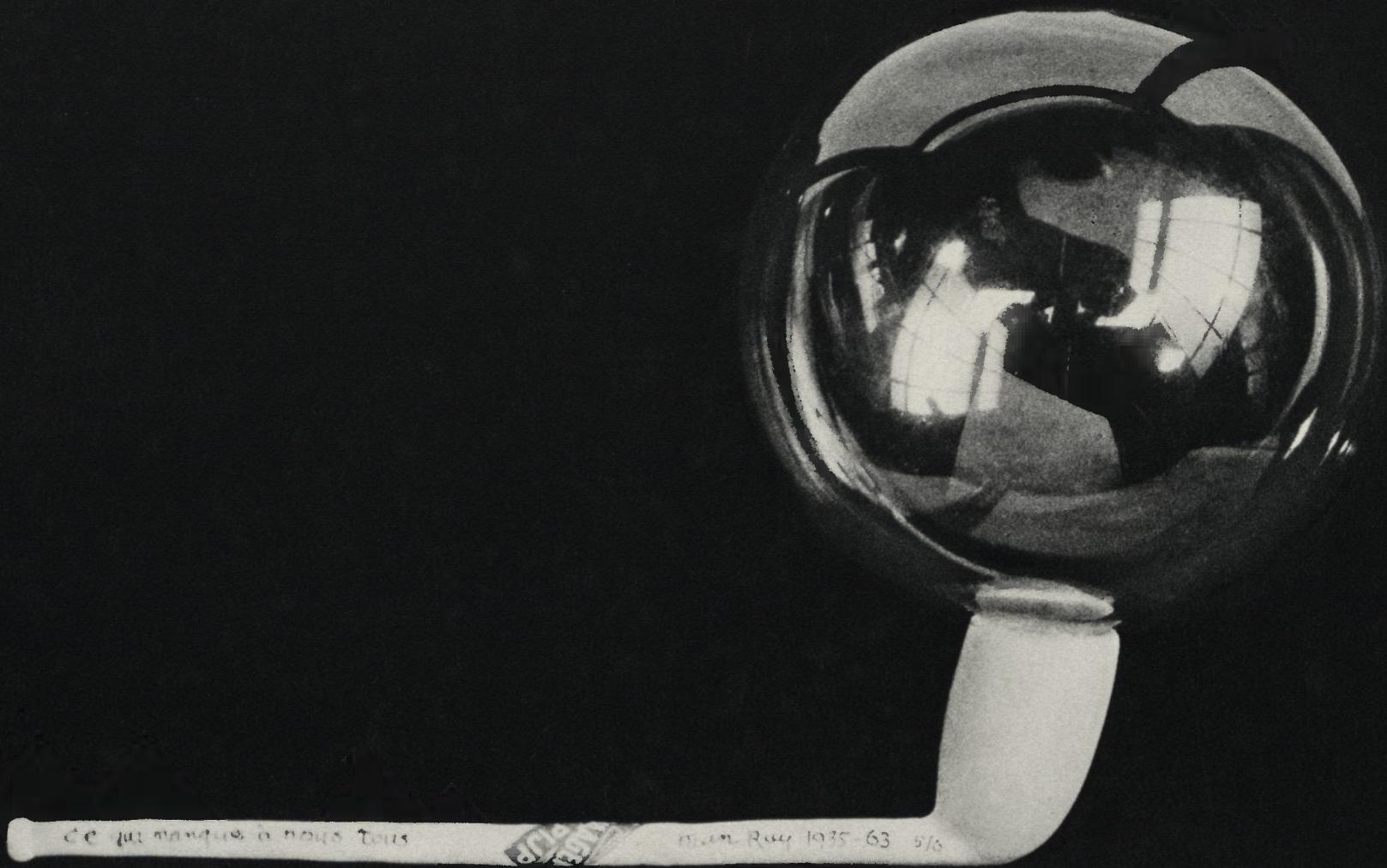


MAN RAY. The origin of the species, 1935.

fut inaugurée en 1921 l'exposition organisée par les futurs surréalistes à la Librairie Six, avenue Löwendal. Mais, pour sa première manifestation parisienne, Man Ray apportait en outre le fruit de ses expériences hors peinture, objets interprétés, assemblages, collages, « rayographies », tout un arsenal d'artificier de l'esprit que les poètes saluèrent comme les signes annonciateurs de fêtes nouvelles. L'extraordinaire simplicité des constructions de Man Ray, le caractère évident de leur présence, l'innocence qu'à première vue on leur prête, mais que démentent aussitôt les rebondissements spirituels qu'ils suggèrent, sont sans doute les éléments constitutifs de leur pouvoir que l'on pourrait sans paradoxe qualifier de magique. L'on

sait que dans les sociétés dites primitives, les objets sacrés sont d'autant plus chargés de pouvoir qu'ils sont de formes simples et constitués du matériau le plus humble. De la même manière, les objets de Man Ray s'apparentent pour moi aux *churingas* des aborigènes de l'Australie, jalousement enfouis aux pieds des arbres durant les périodes plates de la vie, et que l'on déterre et montre aux instants solennels.

Les deux versions de *By itself* (1918) dans leur hermétique verticalité, le *Cadeau* (1921), simple fer à repasser dont le plat est hérissé de pointes, *Puériculture* (1920), objet rêvé montrant une main de femme peinte en vert poussant d'un socle noir à la manière d'une plante, de même que l'*Objet*



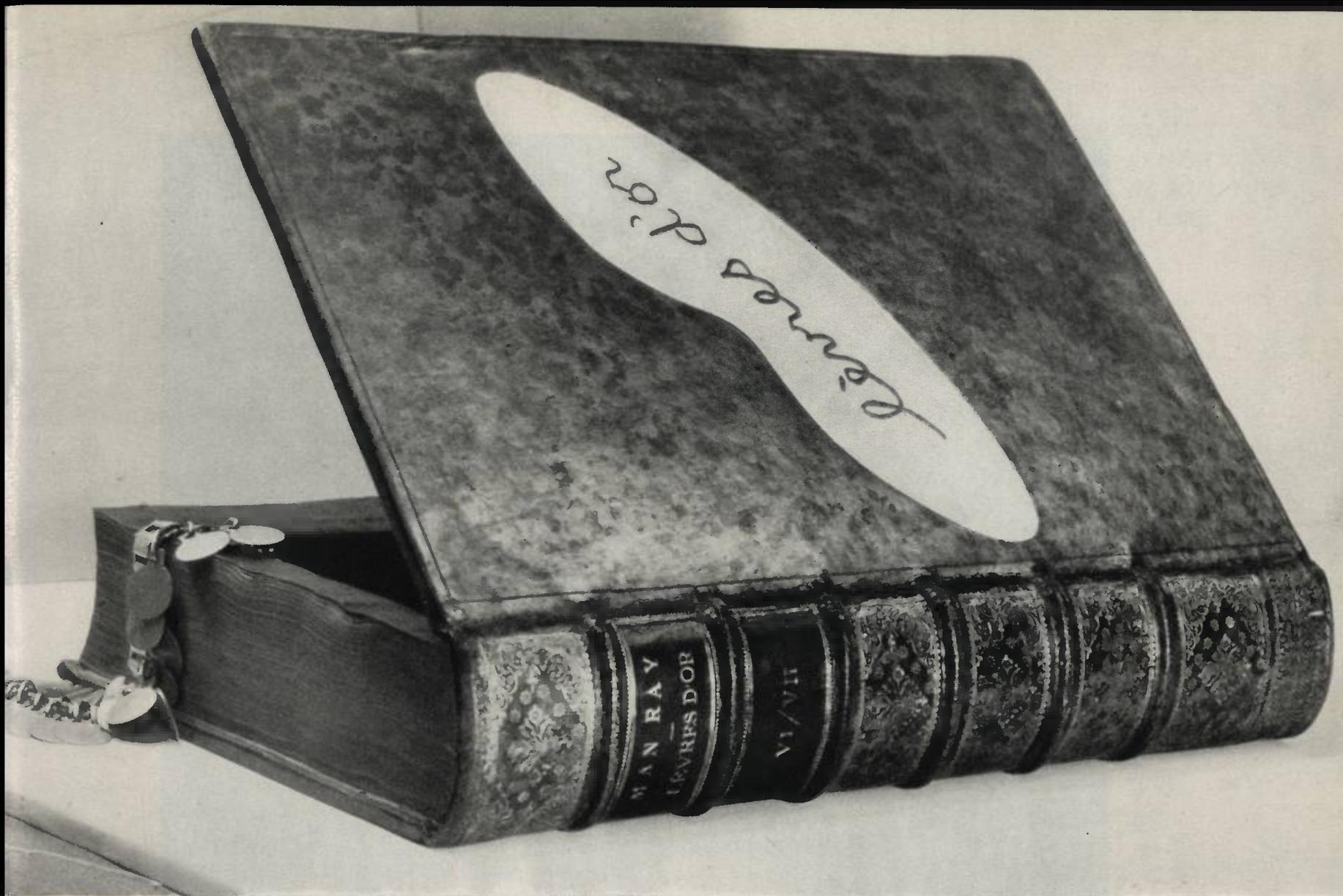
MAN RAY. Ce qui manque à nous tous. Editions Zerbib.

à détruire, métronome dont le balancier s'orne d'un œil grand ouvert, tous ces signes plastiques pourraient bien être tenus un jour pour les totems d'un art naissant dont les sondages lointains visent à atteindre ce que Hegel nommait « l'être de l'esprit ».

Duchamp a pu donner de lui la définition suivante: *Man Ray, n. m. synonyme de JoieJouerJouir*. C'est avec joie que l'on regarde vivre Man Ray, prince de la haute voltige mentale, malicieux et candide, subtil, délié et profond, qui a su coordonner sans heurts ni drame l'élan de la pensée et l'éclat de la fête.

PATRICK WALDBERG.

(Hanover Gallery)



MAN RAY. Lèvres d'or. 1967. Editions Jean Petithorn.



MAN RAY. Mannequin à l'exposition surréaliste 1938. Au fond porte-manteau esthétique.



MAN RAY. Puériculture. 1964. (Photos Man Ray).

# La liturgie végétale d'Alicia Penalba

par Georges Borgeaud

Au printemps 1968, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a exposé trois artistes d'origine américano-latine, les peintres Wifredo Lam et Matta, le sculpteur Alicia Penalba, tous trois vivant à Paris où ils représentent, chacun à sa façon, trois forces importantes de l'art contemporain. Cependant, il n'était pas dans l'intention des organisateurs de l'exposition de chercher à démontrer qu'il existe entre ces artistes une quelconque affinité, encore moins des liens d'exotisme ou de folklore. Tout au plus peut-on leur reconnaître une tendance commune vers la forme totémique ou les signes d'un art d'initié. Certes les mystères naturels et ancestraux ont davantage nourri leur sang que s'ils avaient été de Pantin. Au lieu de cette notion de mystère, il serait plus exact d'évoquer à leur propos le désert d'où surgissent dieux et démons, leur besoin de verticales immobiles comme des cactées.

L'art d'Alicia Penalba procède de ce que l'artiste elle-même dénomme liturgie végétale, d'un puissant élan à faire pousser sous les rayons de la clarté intérieure tronc et feuillage, comme s'il était nécessaire de combattre la stérilité du soleil, tout en se brûlant à ses flammes. Mais ce serait un lieu commun que de vouloir trouver chez Penalba l'expression, voire estimable, d'un quelconque art féminin qui pourrait ressembler à des ouvrages de dames. Fichtre non! Constatons plutôt, en passant, combien les rares femmes sculpteurs mettent de rigueur et de force dans leurs travaux, sans pour autant renoncer à la grâce et à la subtilité, dans un métier qui paraît si peu fait pour elles — on



TROIS  
EXPOSITIONS  
DE SCULPTURE  
A PARIS

PENALBA. Lunar. 1955. 51 x 16 x 21 cm.



PENALBA. Trilogie. Bronze. 1966. Haut: 180 cm.



Une vue de la rétrospective Penalba au Musée de la Ville de Paris.

se demande pourquoi —. Mais il est vrai aussi que la sculpture moins que toute autre activité ne supporte d'être confondue avec de jolis objets nécessaires au décor. Elle se meurt plutôt d'avoir été déviée vers les vertus casanières. L'espace ne peut lui faire défaut et s'il lui manque, alors elle le prend sur les murs et devient des reliefs.

Michel Seuphor a raison d'affirmer qu'avec l'art de Penalba nous sommes en présence d'un classicisme de race, si l'on entend bien par classicisme une exigence inquiète autant que passionnée et non point la soumission aveugle à des contraintes ou des lois préétablies, le fussent-elles par les meilleurs. Il est surtout un instinctif réflexe vers l'équilibre, un rappel à l'ordre de facultés dispersées, le refus de l'aventure, ce que Penalba exprime si bien dans les quelques notes écrites de sa plume: « *Je ne crois pas au geste tempéramental qui n'a pas entièrement été assumé, ni à la sculpture de l'étran-*

*ge — êtres accidentés, brûlés ou mimétisés, batraciens et insectiformes. Un musée Dupuytren de la sculpture ne m'attire pas. »*

Ainsi existe-t-il des sensibilités, pour ne pas dire des individus, qui ressentent l'impérieuse nécessité de résorber dans une œuvre leur dispersion, de fabriquer parallèlement à la vie courante leur véritable vie, leurs valeurs, leurs objets, d'habiter une maison mentale faite de leurs mains, de capter fougue et énergie en vue d'une industrie propre. De guérir, peut-être, un tempérament insatiable, généreux, indépendant, insatisfait aussi, en rejetant non seulement l'improvisation, mais en se donnant lui-même ce qu'il ne peut attendre des autres, ce coup de pouce nécessaire afin que tout ne soit pas perdu de l'étonnante présence au monde. Ordinairement, on appelle cela de la vitalité, un débordement de gestes et de paroles, mais certains ont la chance qui savent, grâce à des dons

PENALBA. Absente. 1961. Bronze. 67 x 69 x 37 cm.





PENALBA. Le grand dialogue. 1964-67. Bronze. 155 x 180 x 150 cm.

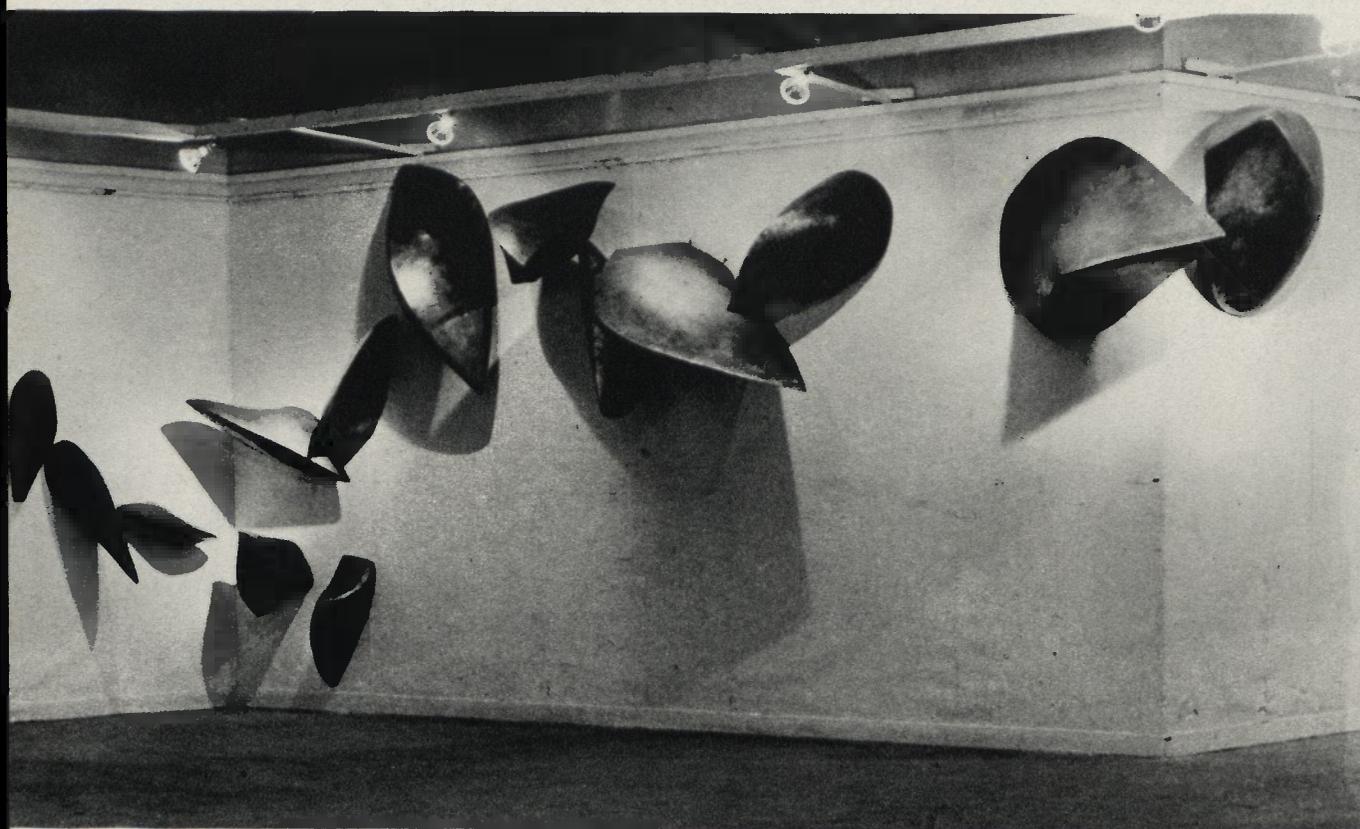
exceptionnels, organiser dans une œuvre leur surabondance et réduire leur foisonnement.

Ainsi, je regardais Penalba cherchant à faire tout au mieux à côté de son art ou à tout faire comme un art. Extrêmement présente, donc fort peu attachée à ses souvenirs, à des lectures, peu dépendante d'admiration paralysantes envers d'illustres aînés, elle ne se laisse emporter que par la vie qui nourrit seule son énergie créatrice. En même temps, elle connaît fort bien ses pouvoirs et, partant, ses limites. Je la regardais ainsi, un soir, recevant quelques invités, non point, il va de soi, pour observer si elle se soumettait aux usages — c'eût été banal — mais de quelle façon elle allait interpréter ceux-ci. Tout cela est loin d'être sans importance quand nous avons à faire à un artiste qui n'est pas désincarné, mais peut-il en exister un seul qui le soit? La table avait été dressée avec soin et le respect des détails. Il y avait ceci de particulier que chaque chose était admirablement à sa place, comme les buis et les statues d'un parc dessiné. Hélas, personne n'ignore qu'au cours des repas les mieux établis, l'ordre se désagrège peu à peu: les couverts se déplacent, les verres se ternissent, la nappe se tache... Cela m'a toujours été désagréable, moi qui suis sensible à

ce que mes plaisirs ne s'effritent pas en cours de chemin. De la même façon que dans une corrida j'accepte le défilé et si mal la suite. Bien sûr, la succulence des mets et des vins réparent la destruction que nous en faisons, mais de ne pas pouvoir faire durer l'appétit, d'être obligé de rassasier mon désir... eh, bien oui, il y a de la tristesse.

J'observais toujours Penalba qui devait sans doute songer à tout cela de son côté, qui bien sûr a horreur de ce qui périt sous nos yeux. Je la vis relever parmi les miettes et dans le champ clos de la table, une capsule de plomb qui protégeait le bouchon d'une bouteille de beaujolais, puis l'examiner attentivement. Je lui fis remarquer qu'il y avait là les éléments d'une fleur artificielle. Elle me regarda sans bien comprendre et, au bout de ses doigts, elle continua à recomposer avec ce métal déchiré un petit objet qui ne fut nullement semblable à la fleur qu'il suggérait un peu bêtement, encore moins à l'insecte possible. Au contraire, sans avoir l'air d'y penser beaucoup, Penalba s'acharna à lui ôter toute ressemblance avec quoi que ce soit, à faire de ce qui avait été défait un objet sans rapport avec ses origines, l'introduisant dans la ronde des formes libres, sans pour cela entrer dans l'étrangeté. Au fond Penalba avait

PENALBA. Grand relief. 1960-1968. Polyester. 10 x 4 m.



PENALBA. Trofeo. Bronze. 1962. 45 x 47 x 31 cm.



ajouté au règne végétal ou géologique une variation à laquelle celui-ci n'avait pas encore pensé. J'ajouterai, moi, avec beaucoup de modestie.

Cette anecdote, dira-t-on, signifie peu de chose. Chacun roule sous les doigts une capsule, par désœuvrement plutôt qu'avec réflexion et pour la rendre plus pitoyable qu'elle n'était auparavant, tandis que Penalba lui donna une destination nouvelle qu'elle interrompit subitement en refermant sa main sur elle. C'était passionnant à observer et je voyais là une façon instinctive de refuser la dérision et, pourquoi ne le dirais-je pas, de refuser la mort, tout au moins de suspendre pour un instant la catastrophe vers' quoi tout s'en va. Voilà un trait de caractère qui nous fait comprendre que Penalba ne se complait ni dans la profanation de son ordre, ni dans l'humiliation de ce qui est vivant ou le paraît. Elle dresse plutôt des statues au difficile et pathétique bonheur d'être en vie.

Dans ce geste familier, Penalba affirmait aussi toute une façon de vivre, de fixer l'attention sur ce qui se présente à son regard, à sa réflexion, à la sollicitation de ses dons. La réalité la tient sans cesse en éveil et pourquoi irait-elle chercher ailleurs ses élans et ses prétextes? Peu de mémoire du passé, chez elle, sauf pour l'essentiel, comme pour nous imposer un présent permanent. Elle affirme volontiers détruire la littérature pour trouver le style. Elle épuise la forme, prend toute la place que lui concède l'espace, travaille sans per-

dre la maîtrise de soi. Non point pour recomposer le monde avec les débris d'un miroir préalablement brisé, mais pour tirer l'expression d'une matière qui ne reflète rien, l'argile, capable de n'exister que grâce aux pouvoirs et aux impulsions de celle qui la pétrit, enlève et ajoute dans sa masse. C'est la banalité au service de l'invention, de la sensibilité, la ressource de quelqu'un qui s'exalte à partir de rien afin de faire naître, imprévisiblement, une stèle sur le pré, un rythme dans le ciel, une forme dans le désert, une architecture parachevant la maison des hommes et pourquoi pas le silence autour d'une seule statue ou la musique.

Evidemment, que serait un innocent orgueil s'il ne cherchait sans moyens à enrichir un espace d'une figuration qui n'est que le produit de l'intelligence, si celui-ci n'était pas servi par quelque génie ou ingénuité qui seul se permette de supprimer toute référence à ce qui est trop connu, bien que toute forme appartienne quand même à une catégorie, clandestine et rebelle, droit et plaisir de tout créateur. Penalba, pour me servir d'une image, son art me fait penser à cet accord de musique si parfait qu'il reste suspendu à la fois dans un espace intérieur et dans le creux de notre oreille, au fond de notre regard.

GEORGES BORGEAUD.

(Musée d'art moderne de la ville de Paris)

PENALBA. Grand relief. 1960-1968. Détail.





PIETRO CASCELLA. Tête. 1968. Marbre noir. 47 x 34 x 35 cm.

# Pietro Cascella: rigueur et ambiguïté

par Michel Ragon

Pietro Cascella, qui expose pour la seconde fois à la Galerie du Dragon, à Paris, est surtout connu comme lauréat du Concours pour le Monument à Auschwitz inauguré l'an dernier. Une salle lui a été consacrée à la Biennale de Venise 1964.

Né en 1921 à Pescara, ce sculpteur qui vit à

PIETRO CASCELLA. Fontaine de lait. Marbre gris. Diamètre: 60 cm.





PIETRO CASCELLA. Le mur. 1968. Marbre blanc. 50 x 60 cm.

Rome est avant tout un marbrier. Il travaille le marbre en artisan méticuleux, le polit comme un monument funéraire. Cet Italien s'insère dans une tradition qui lui fait retrouver l'opulence de la statuaire de la Renaissance, mais aussi l'énigmatique ambiguïté de l'art aztèque.

Ses « bouliers », tables-sculptures dans les raies desquelles on peut déplacer des boules de marbre, sont aussi des gisants.

La boule est un élément prédominant dans les sculptures récentes de Pietro Cascella exposées Galerie du Dragon. Boules mobiles ou boules encastrées.

L'encastrement, la sculpture démontable comme un puzzle, est d'ailleurs l'une des caractéristiques de la sculpture de Cascella, pleine de rotules, d'articulations diverses.

De Marta Pan à Berrocal, il existe toute une « école » de sculpteurs articulant en plusieurs piè-

ces leurs œuvres démontables. Et sans doute, en pionnier du genre, Etienne-Martin, dont *la Sirène articulée*, « sculpture ouvrante » anticipatrice des *Nuits*, date de 1935.

Pietro Cascella se place d'ailleurs entre Brancusi (pour son penchant à la rigueur abstraite) et Etienne-Martin (pour la morphologie ambiguë).

Une œuvre de Cascella résume d'ailleurs ce « malaise » : une grosse tête réaliste liée par une corde à un bloc de marbre brut.

Il semble que le sculpteur ait voulu par là nous situer d'une manière somme toute didactique l'emprise du matériau sur son œuvre et, pourrait-on dire, sur son inspiration. Quoi qu'il fasse, le marbre le rattache à une tradition, à une technique, à un pays même. Et quelle que soit son attirance pour l'abstraction, la sensualité du corps humain le pousse à tirer du bloc de marbre des épaules, des seins, des sexes, tout ce vieux répertoire de la



PIETRO CASCELLA. Ventre de vache. 1967. Marbre foncé. L.: 130 cm.

« comédie humaine », vieux répertoire dont jamais l'homme ne se lasse.

La manière dont Pietro Cascella fait surgir cette morphologie corporelle du marbre est souvent insolite. Ses sculptures ont une tendance à la rondeur et de la rondeur naît une épaule ou un sein. Ou peut-être une « impression d'épaule ». Nous sommes là dans cette approximation dont nous parlait Cézanne lorsqu'il avouait vouloir unir des « courbes de femme à des épaules de collines ».

On sent bien chez Pietro Cascella l'ambition monumentale d'un même ordre. Ne serait-ce la difficulté de présenter cela dans une galerie, et le coût de l'opération, on l'imagine sculptant des courbes de femme à une épaule de colline de marbre, une vraie colline, dans la vraie nature minérale d'un paysage italien.

Misère de la sculpture contemporaine que le cadre étroit dans laquelle elle doit vivre, « sculp-

ture de chevalet » en un temps où les cités neuves sont des cités sans âme puisque sans art, et où les sculpteurs, plus que jamais sans doute, sont mentalement prêts à assumer leur rôle de créateurs de formes monumentales, architecturales.

Les villes neuves n'ont pas de « lieu ». Un « lieu », c'est ce qui polarise une cité. C'est dans la ville traditionnelle le marché, le corso, le boulevard, le forum. Le sculpteur pourrait être celui qui créerait de nouveaux « lieux ». Mais alors que l'on sent bien chez un sculpteur comme Pietro Cascella la possibilité, le désir, la nécessité, de pouvoir sculpter des monuments qui aient l'ampleur du Sphinx de Gizeh, il doit se contenter de blocs de marbre de consommation courante. Qu'une possibilité lui soit offerte de réaliser un vrai monument, et il prouve alors qu'il n'attend que cette occasion. C'est l'œuvre primée pour Auschwitz et réalisée.



PIETRO CASCELLA. Mantegna flipper. Marbre blanc. L.: 110 cm.

D'autres œuvres de Pietro Cascella, de grandes dimensions, se trouvent à Gênes, au Palais des Expositions; à Rome au Ministère des Affaires Etrangères et au Palais de la Jeunesse.

Nombreux sont les sculpteurs contemporains dont l'œuvre trahit un romantique penchant au regret d'un monde rural où les outils faits à la main, les mythes, la sensualité des matières, se fondaient dans une communauté pastorale. Nombreux sont les sculpteurs dont l'œuvre est un écho du monde perdu des bergers et des laboureurs, des forgerons et des potiers.

Toute une vaste tendance de la sculpture contemporaine est ainsi reliée à un folklore populaire anachronique. Là encore, nous retrouvons Brancusi à la source, le Brancusi des sculptures en bois, où l'on identifie les formes du tour de vis du pressoir.

Pietro Cascella appartient à cette famille spirituelle. La meule, l'établi, le mortier, la citerne,

l'abreuvoir, le cadran solaire, la fontaine du village, sont parmi les éléments moteurs de son inspiration. Tous ces objets d'usage quotidien, ces objets désormais oubliés dans quelque champ, abandonnés dans quelque cave, revivent dans l'œuvre de Pietro Cascella et se transforment en signes mythiques. L'ustensile ou l'outil se sacralisent, deviennent totems, idoles.

Monde autre, bien sûr, que celui de cette communauté paysanne évoquée. Les objets du laboureur et du berger, que sculpte Pietro Cascella, ayant perdu leur fonction, sont aussi loin de la réalité pastorale que les personnages de Giono du quotidien provençal.

C'est une recreation imaginaire des vieux mythes agraires, au moyen de formes allusives, qui rejoignent autant le folklore aztèque que celui des Abruzzes.

MICHEL RAGON.

(Galerie du Dragon et Musée d'Ixelles à Bruxelles)

SKLAVOS. Au cœur de la matière. 1962. Porphyre rose.  
62 x 65 x 69 cm.

# Sensibilité de Sklavos

par Georges Boudaille

Sklavos est mort à 40 ans, le 28 janvier 1967. En mars et avril 1968 une double rétrospective lui a été consacrée simultanément par le Musée Rodin et par la Galerie des Cahiers d'Art. Ainsi, un peu plus d'un an après sa mort, le public le plus large a-t-il pu avoir un panorama d'ensemble de l'œuvre du sculpteur grec et juger par lui-même de son importance. La présentation en plein air, dans les jardins de l'Hôtel Biron, a permis de prendre une série de photos inédites dans des conditions exemplaires et nous attendons avec impatience la parution de l'album qui doit conserver le souvenir des œuvres maîtresses de Sklavos. La réalisation d'un tel ensemble de manifestations est le fruit d'une forme moderne de piété portée à l'homme et à ses créations par quelques-uns de ceux qui l'ont connu et aimé; et il faut en féliciter, au premier chef, Yvonne et Christian Zervos.

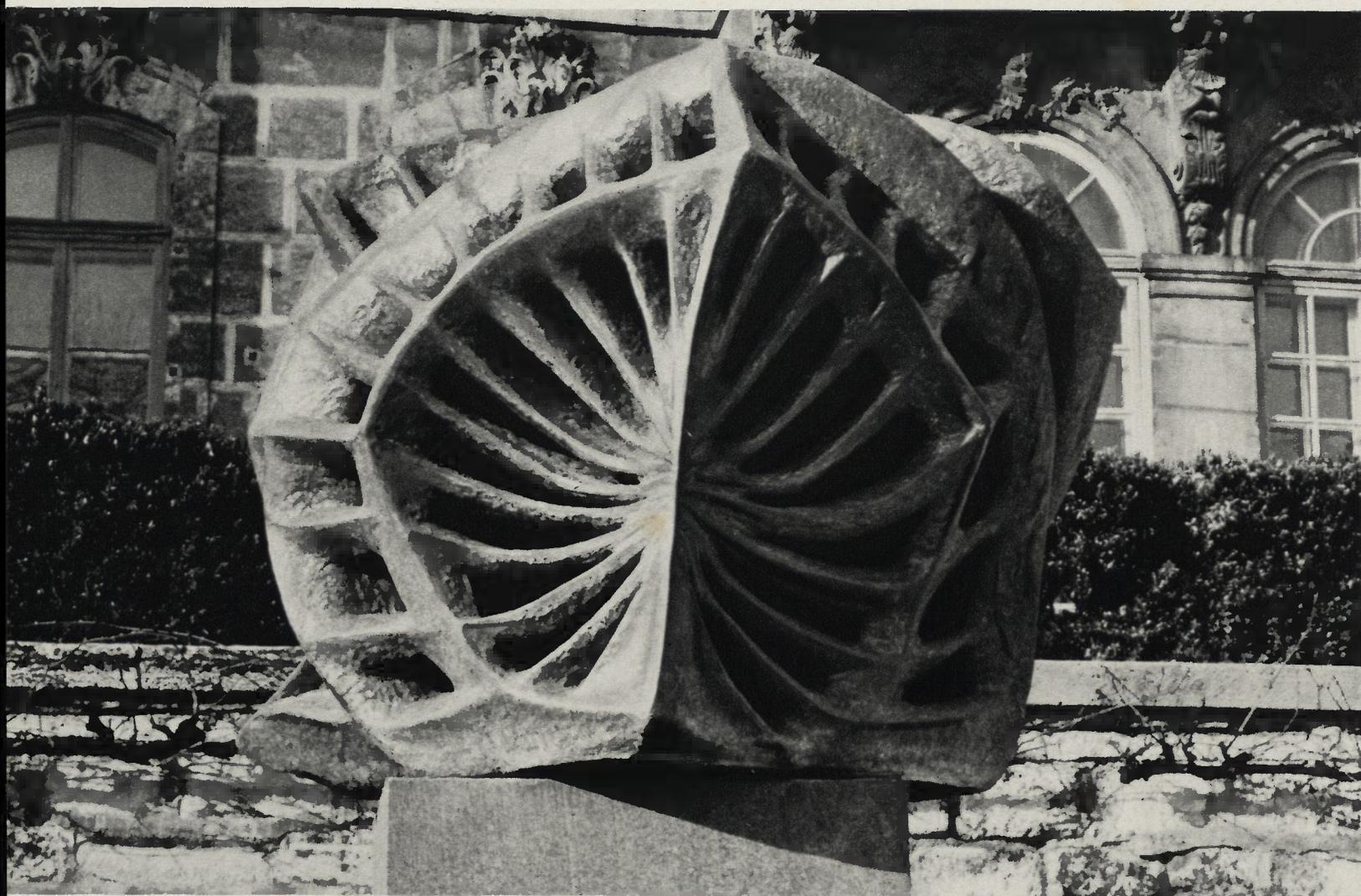
L'intérêt que suscite la sculpture de Yerassimos Sklavos n'est entaché d'aucune publicité douteuse. Un mystère demeurera toujours autour des conditions de sa mort. Il est bien audacieux celui qui osera dire s'il s'agit d'un suicide ou d'un accident. Un sculpteur écrasé par l'une de ses œuvres monumentales, quel sujet pour la grande presse! Une véritable énigme policière! Mais les grands journaux parisiens se montrèrent en cette occasion d'une relative discrétion. Ainsi la sculpture de Sklavos demeure à nos yeux dans sa totale pureté et l'attrait qu'elle exerce sur tous les amateurs n'est exacerbé par aucune mauvaise littérature romanesque.

La vie de Sklavos fut extrêmement secrète. Que ce fût à la Cité Universitaire où il résida plusieurs années, ou à Levallois-Perret où se trouvait son dernier atelier, il fit rarement parler de lui. L'homme était silencieux, voire taciturne, sauf lorsqu'il parlait de son travail. Je dis bien son travail et non son œuvre. Comme la plupart des grands artistes, Sklavos semblait répugner aux idées générales, aux considérations esthétiques, aux théories philosophiques. En revanche, il adorait parler technique, de ses difficultés matérielles face au porphyre ou au granit.

Un sujet sur lequel il était intarissable, c'est la Grèce. Il aimait profondément son pays et il lui demeurait plus attaché par des racines vibrantes que ne l'est habituellement un homme à son lieu natal. Il s'y mêlait une sorte de mysticisme à travers lequel je crus parfois reconnaître les symbo-



SKLAVOS. L'année qui ne restait pas. Fin 1966. Granit gris.  
225 x 35 x 25 cm.



SKLAVOS. Formes radiantes. 1962-1963. Porphyre rose. 60 x 65 x 60 cm.



SKLAVOS. Ode. 1963. Porphyre rose. 80 x 50 x 52 cm.

les de la civilisation grecque antique. Il rapporta d'un de ses derniers voyages en Grèce une photo du théâtre d'Epidaure sous la neige. Il n'y avait pas que la transformation de cette architecture sous son revêtement de neige qui l'avait fasciné, mais une métamorphose qui maintenait la vie à ces lieux vieux de vingt-cinq siècles. La neige soudain, d'une façon imprévue, nous mettait en contact avec ses aïeux, avec un peuple, avec une philosophie. Et je me demande si ce n'est pas un miracle similaire qu'il recherchait à travers son œuvre: retrouver l'esprit antique sous une forme nouvelle, transmuée, recréer une sensation de perfection sans imitation, ni exhumation factice.

Je pense à telle sculpture, «La Planète des âmes» je crois, ou une autre de la même suite. Sous un certain angle, ses plans découpés présentent la forme et le mouvement des ailes de la Victoire de Samothrace, mais multipliées par quatre, à la manière des bras d'une statue bouddhiste. De telles œuvres nous ouvrent les portes d'un au-delà et réveillent en nous une méditation philosophique d'un genre oublié depuis la mort des religions.

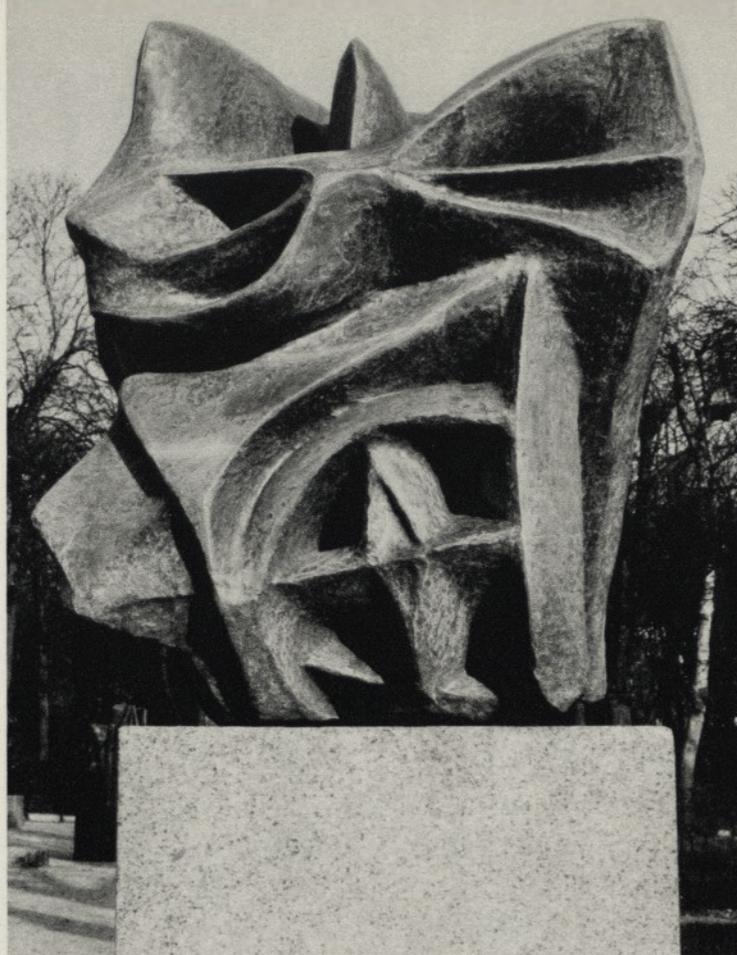
Un autre thème rendait Sklavos bavard: le paysage grec. Il ne se lassait pas de détailler cer-



SKLAVOS. Euphonie. 1962. Grès. 75 x 24 x 23 cm.

tains de ses aspects, les formes extraordinaires que savent prendre les falaises lorsque la mer les a longtemps attaquées et déchiquetées de ses vagues. Des îles grecques il avait rapporté des vues étonnantes de rochers creusés de mille pores, d'énormes surfaces verticales animées par les jeux des pleins et des vides, des ombres et des lumières. Dans son hasard aveugle, la nature trouve des rythmes inattendus, imprévisibles et dont la beauté nous étreint.

Lorsque Sklavos me fit part de ces observations, il venait de reprendre contact avec la Grèce après une longue absence. Son style s'était développé loin de toute influence, de toute réminiscence. Son étonnement était amusé et ironique, car il ne manquait pas d'humour. L'homme isolé dans la ville, par les barrières que la civilisation dresse entre lui et la nature, retrouvait les échos de la mer sur le roc. Il demeurait en harmonie profonde avec le monde de ses ancêtres. Je crois que c'est ce sentiment d'harmonie universelle qu'il tenta non sans succès de rendre sensible dans le



SKLAVOS. Soleil. 1962-1963. Porphyre d'Égypte. 70 x 55 x 45 cm.



grand monument de marbre auquel il consacra plusieurs mois de la dernière année de sa vie: « La Lumière delphique ».

C'est ce sentiment que je retrouvai d'emblée en pénétrant dans sa rétrospective rue du Dragon: sensibilité, rythme, et surtout accord profond avec le monde et la civilisation.

Techniquement, il faudrait analyser comment Sklavos passa du fer auquel le feu du chalumeau donne forme à la pierre; comment la pierre appelle, elle aussi, le feu pour s'ouvrir au regard, pour multiplier sa surface visible. Ainsi une petite sculpture de Sklavos nous offre matériellement plus à voir qu'une sculpture traditionnelle deux fois plus grande. Mais là n'est pas son intérêt. Son pouvoir de fascination naît de la sensation de perfection naturelle qu'elle nous donne. Sa spontanéité apparente tient à la nature de la pierre qui est toujours respectée. L'impression de perfection naît des rapports internes qui se créent dans sa structure. Chaque sculpture de Sklavos est, au sens propre, structurée, comme l'est un rayon de miel. La structure n'est pas le résultat de la juxtaposition d'éléments semblables, mais de la division du bloc en éléments similaires et dont les rapports s'établissent selon des proportions subtiles et exactes.

Cette œuvre, qui établit un lien entre la civilisation hellénique et l'analyse logique de la matière, forme un pont entre la tradition et le présent. Je dis tradition et non passé, car la tradition qui resurgit dans l'œuvre de Sklavos est vivante. Je dis présent et non actualité, car Sklavos n'a vu de notre temps que ce qui est durable.

GEORGES BOUDAILLE.

(Musée Rodin et Galerie Cahiers d'Art)

# Les structures de Capogrossi

MILAN

par Luigi Moretti

« Mes principales méditations, depuis quelque temps, étaient dirigées sur l'application à l'analyse transcendantale de la théorie de l'ambiguïté.

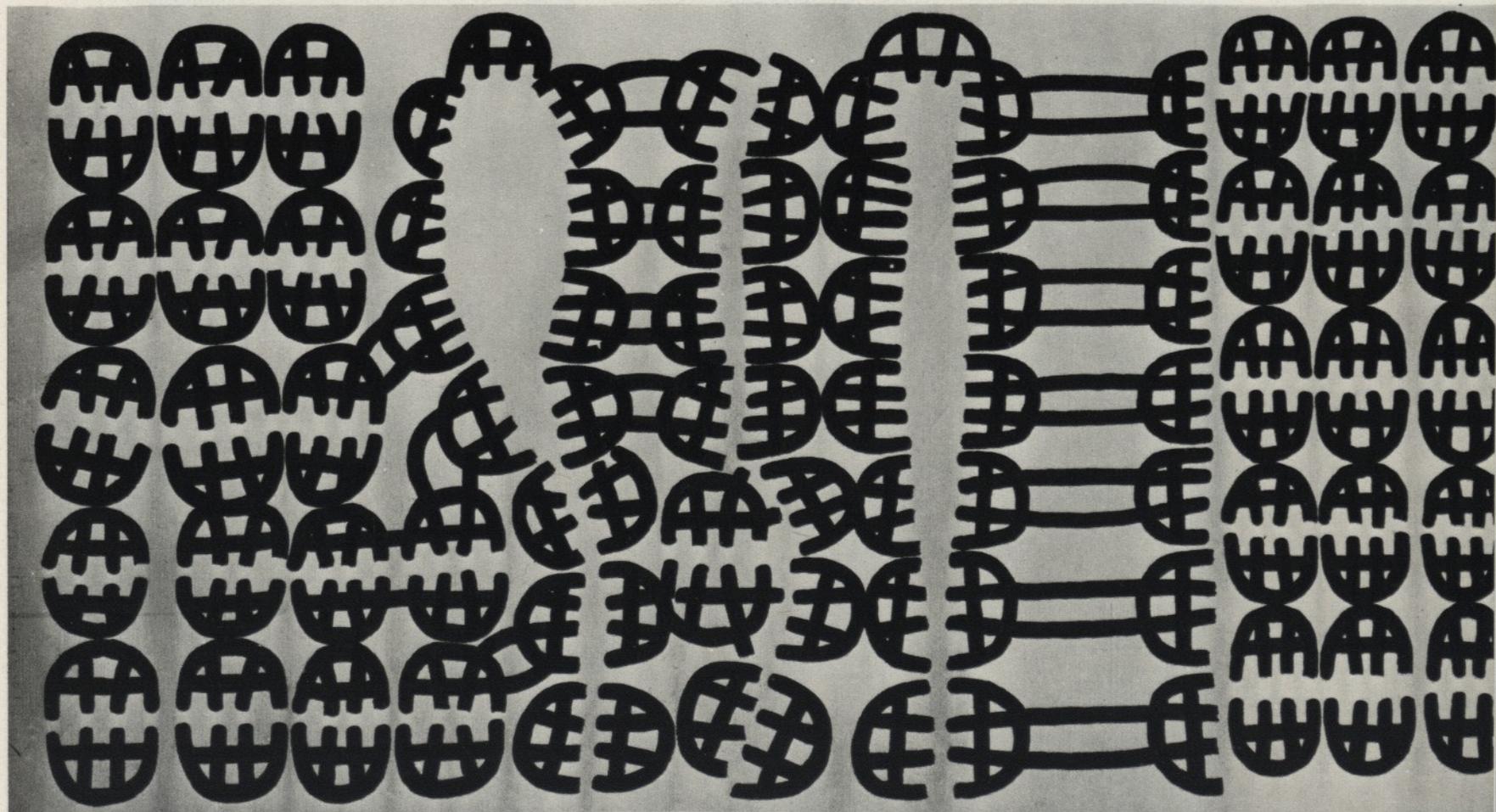
« Il s'agissait de voir *a priori*, dans une relation entre des quantités ou fonctions transcendantes, quelle quantité on pouvait substituer aux quantités données, sans que la relation pût cesser d'avoir lieu ».

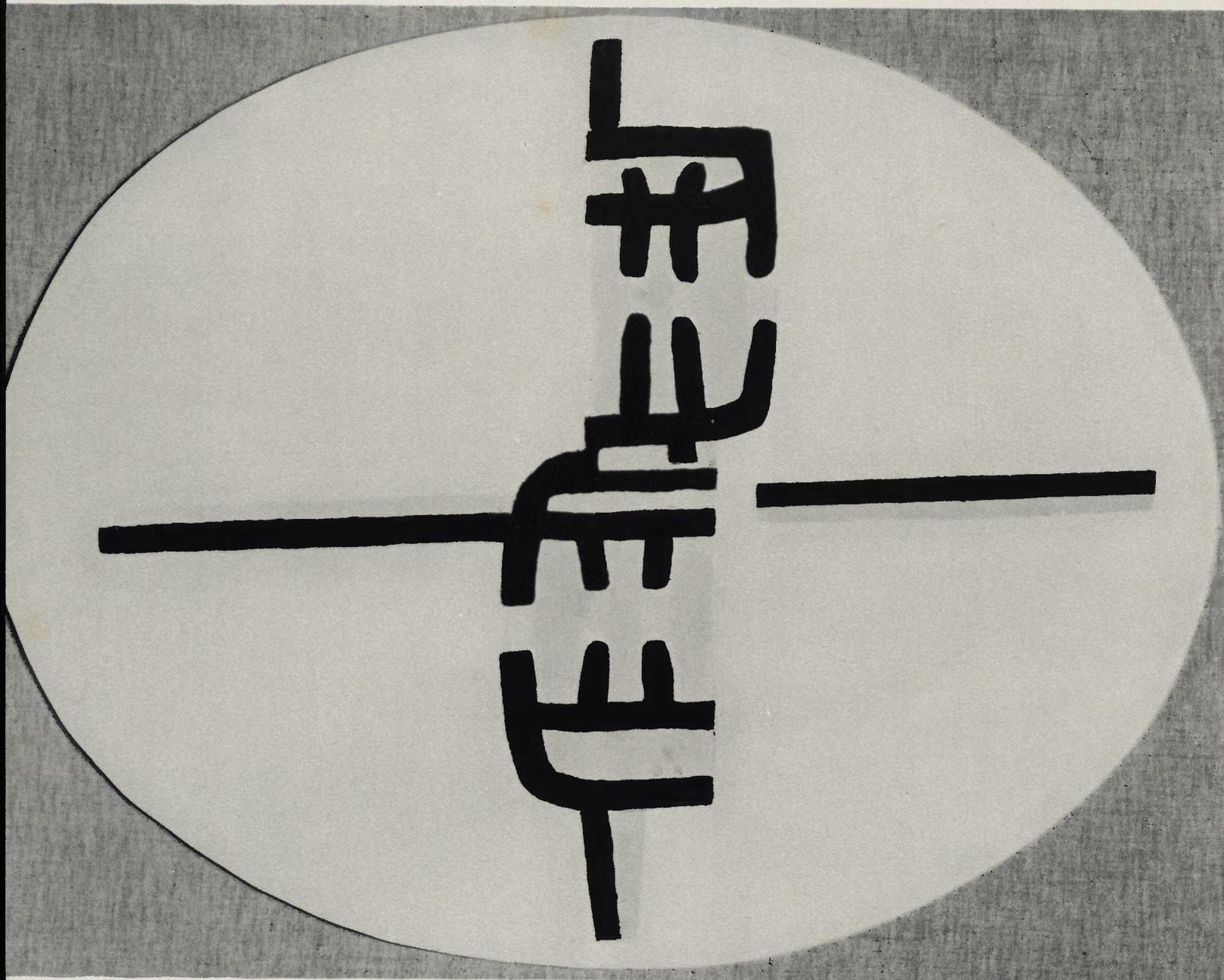
E. Galois: Lettre à A. Chevalier (29 mai 1832).

Parmi les aventures visuelles auxquelles, fortuitement ou volontairement, les mécanismes humains sont aujourd'hui assujettis — architectures, campagnes déracinées, visages, machineries de l'esclavagisme magique qui nous mène, etc. —, les images de Capogrossi s'interposent telles quelles, en une suggestion sourde et continue, irritantes et enchanteresses.

A travers elles, une sorte de rage nous aiguillonne: aujourd'hui, tout est usure, ennui. Pourquoi, alors, ces images sont-elles si conformes à nous-mêmes? Pourquoi conflue en elles, et s'écoute, l'assentiment du temps qui s'écoule — par ailleurs si subtil — avec un plaisir instinctif et logique? Le fait d'être en consonance avec quelque chose nous importune, nous trahit. Pourquoi Capogrossi, unique en son genre, a-t-il découvert un seul signe, protéiforme jusqu'à l'infini, dont la vie biologique est liée à des codes, plusieurs fois renaissants en un même espace et dont l'appréhension devient presque toujours claire, en sorte que

CAPOGROSSI. Superficie 106. 1950. 168 x 88 cm. Coll. particulière, Rome.





CAPOGROSSI. Superficie 550. 1954-1967. 66 x 51 cm. Galleria del Naviglio, Milan.

l'art des purs rapports — musique — s'ouvre finalement « aux yeux »? Comment, par un instinct infaillible et à peine croyable, est-il le *seul* féroce, autant que placide et imperturbable, révolutionnaire dressé contre les Louis-Philippes, agissant depuis des dizaines d'années, unique compagnon d'Evariste Galois, le premier en cette folie nôtre des purs rapports qui s'évertue à conquérir — imitations risibles, sous maints aspects, de balourdes danses structurales — les espaces du temps futur?

A vrai dire, il n'existe pas « un » signe de Capogrossi, mais une « classe » de signes à *racine unitaire* dont chaque élément, dans ses dimensions, le poids de ses parties, sa valeur en timbre et en durée, varie en fonction de la disposition topolo-

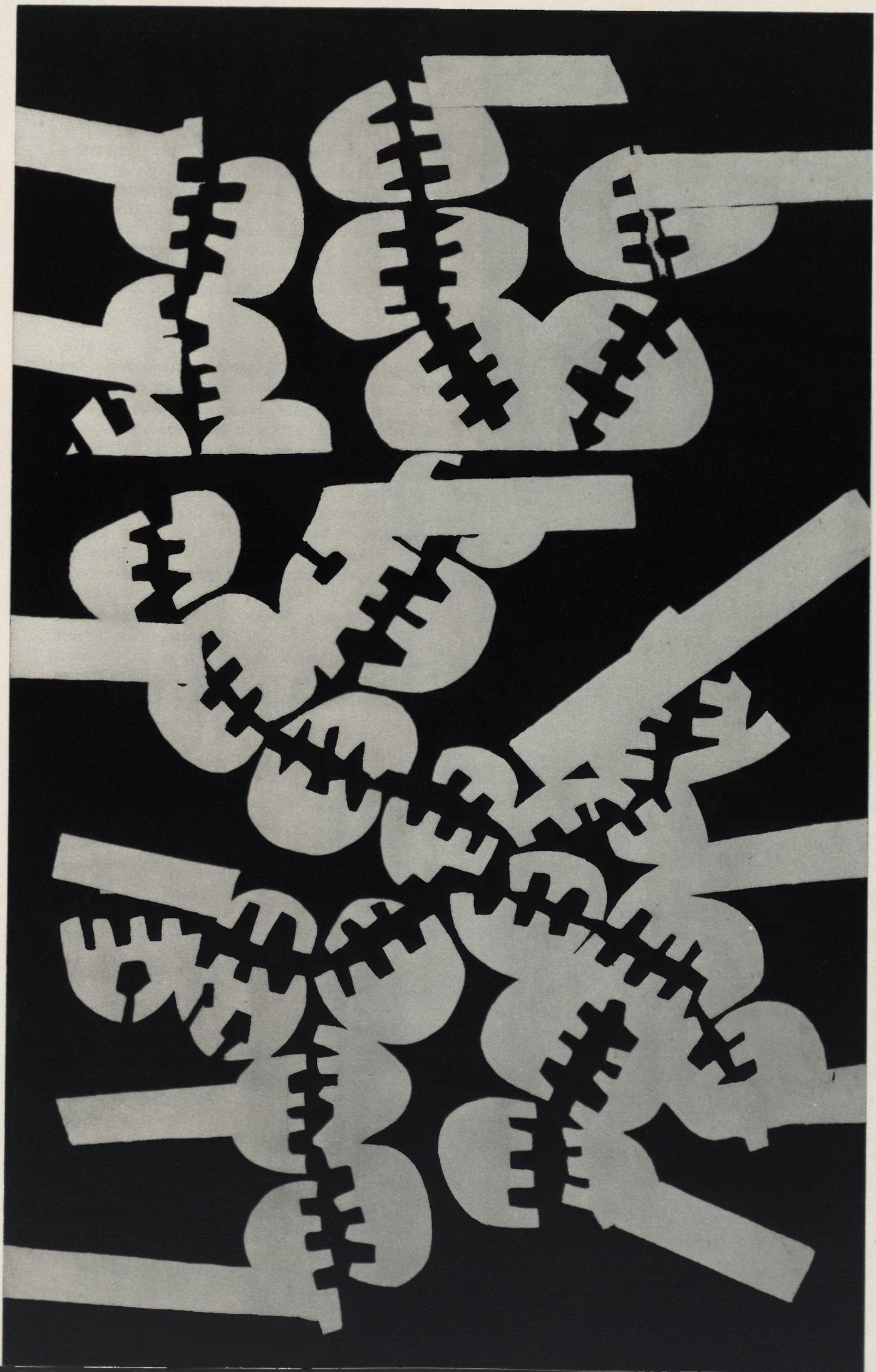
gique à laquelle l'enchaîne une « séquence » de codes.

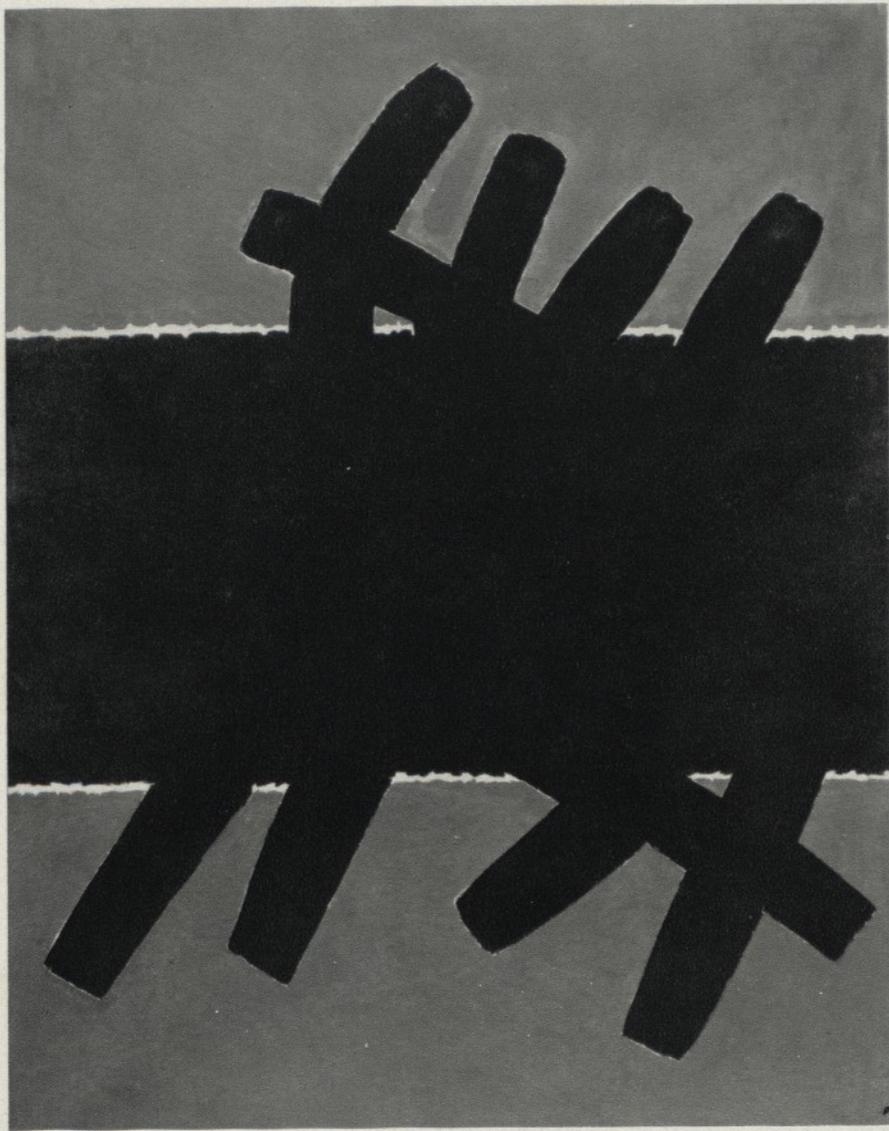
La notation la plus éclairante, celle qui nous donne la clé de Capogrossi, est précisément, tout au long de l'élaboration d'une même œuvre, la « séquence » de codes libres. « Séquence » que, par le fait de vivre simultanément dans un seul espace, on prend pour le « code » lui-même, sans voir la formulation en intégrale, au sens mathématique du terme, de ce dernier.

Aucune œuvre n'a jamais, ou rarement, un seul code, comme le laisse croire l'emprunt hâtif et superficiel du concept de code à la théorie de l'information.

En fait, dans l'élaboration d'une œuvre, même en sa temporalité abrégée, un premier code parvient à innover les signes — lesquels, d'abord amorphes et tenant du limbe, prennent ainsi for-

CAPOGROSSI. Superficie 336. 1956. 130 x 81 cm. Galleria del Naviglio, Milan.





CAPOGROSSI. Superficie 323. 1959. 114 x 156 cm.

me selon une certaine disposition topologique — et réagit sur ces signes eux-mêmes, qu'il excite et modifie; la nouvelle projection des signes appelle alors immédiatement, suggère, un nouveau code qui, à son tour, transforme les signes, et ainsi de suite, selon une progression algorithmique fascinante, typique des structures musicales (et mathématiques) les plus émouvantes. A titre de comparaison tout à fait élémentaire, que l'on considère le thème (= signe) du premier mouvement de la si usée Symphonie en ut mineur de Beethoven, et la variation ultérieure de ce signe — en ton, timbre, intensité, dimension temporelle — dans la succession des codes d'agrégation qui le transforment et s'en trouvent soudain en retour influencés et transformés.

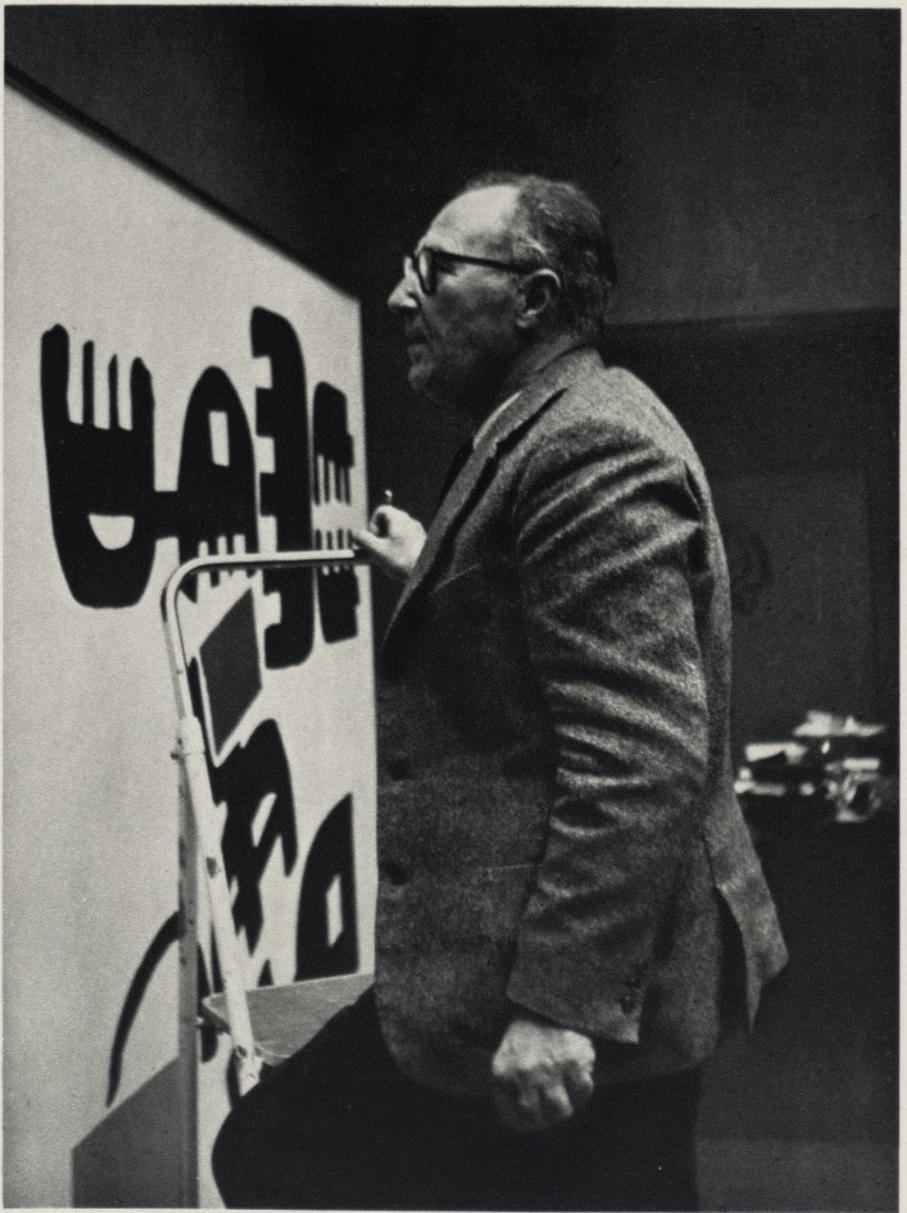
Dans le concret, Capogrossi opère presque toujours sur deux structures bidimensionnelles, « signes » et « non-signes », dont la distance est variable, non pas d'une façon homogène, mais d'un point à l'autre du parcours visuel du tableau.

La caractéristique des rapports entre les deux espaces se lit, élémentairement, d'après l'intensité dimensionnelle ou tympanique des signes qui, sous l'effet d'un mouvement profond, ou *status* d'esprit (ému, allègre, ample, soutenu, etc.), réabsorbent ou repoussent l'espace asinéaire selon des codes subséquents.

La surprenante richesse de modulations de l'espace sinéaire a des rappels rares, mais précis. L'amplitude d'un réseau de très petits signes et l'explosion, latérale ou centrale, de signes dilatés et effrayants (comme, par exemple, dans les « sur-

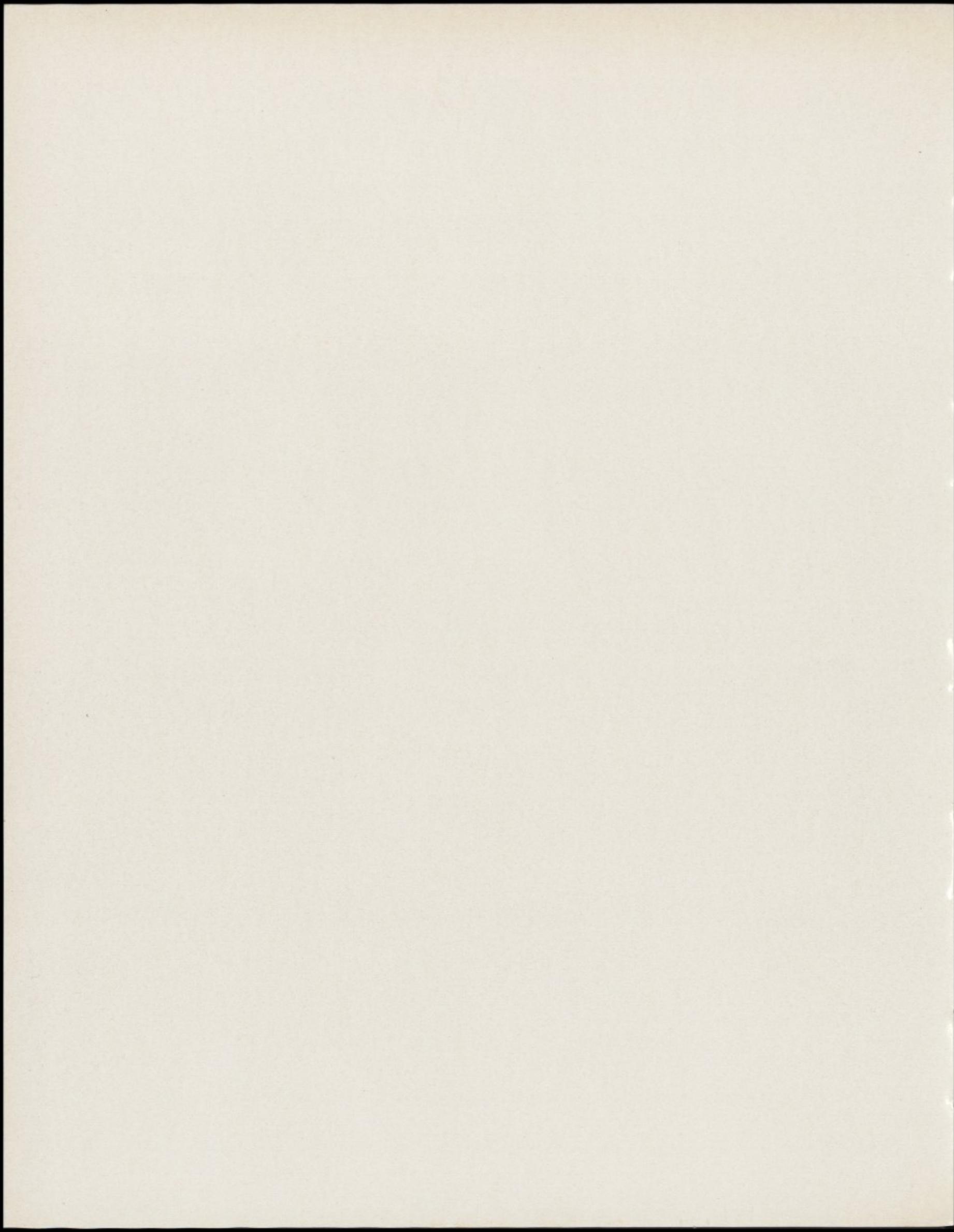


CAPOGROSSI. Superficie 253. 1958. 195 x 160 cm.



CAPOGROSSI retouchant une de ses toiles.





CAPOGROSSI. Superficie 413. 1961. 30 x 39 cm. Coll. A. Pelandra, Milan.



un mode mineur, de Sam Francis: écoulement de flots infinis, éternellement séparés, roulant sans contacts dans le lit lointain d'un fleuve aride, vide, métaphysique.

Il est important, voire fascinant, de noter que Capogrossi est parvenu aux épures les plus dramatiques et les plus complexes, en suivant le même processus évolutif que la musique.

Ses premières œuvres (par exemple, les « surfaces » 107) sont des épures d'un parcours tympanique et rythmique ultralimpide, élémentaire et fort beau, qui ne sont pas sans rappeler certaines mélodies primitives de l'Afrique Centrale tirées d'instruments métalliques à percussion. Puis, le mécanisme des rapports, dans ses peintures, s'enrichit, et c'est alors que naissent les structures à contrepoint linéaire serré, avec des renversements imprévus du sens de lecture (par exemple, les « surfaces » 106). Enfin, ce mécanisme devient l'instrument complet, opulent, de toute aventure émotive et harmonique. L'épure acquiert vigueur par blocs harmoniques qui se cherchent, se supplantent l'un l'autre, se nient l'un après l'autre, sans congruité de développement unitaire, uniquement justifiés par leur genèse et leur existence.

Avec Capogrossi, il semble possible de reparcourir les grandes étapes qui jalonnent les conquêtes de la musique: de la mélodie primitive et des contrepoints flamboyants aux premières folies harmoniques du Napolitain et prince Carlo Gesualdo; de la désagrégation tympanique et rythmique à la Webern (« ovale » 106) et des structures pointillées aux « agrégations purement fortuites », dont l'unité contradictoire n'est due qu'à l'identité de l'esprit qui la produit.

Capogrossi donne à ses œuvres, presque toujours, le titre de « surface ». Et c'est peut-être le moins approprié des vocables, dans la mesure même où il s'agit d'espaces complexes: deux espaces bidimensionnels, avec un troisième qui en spécifie le rapport.

Le seul terme qui conviendrait (et que l'on a quelquefois utilisé à leur propos), est celui de « structure », si un tel vocable n'était aujourd'hui galvaudé, rebattu et dénaturé jusqu'au ridicule, absolument vidé du sens magique et plein que lui donnait Galois, comme des rapports illuminants nés de l'ambiguïté.

Ses peintures pourraient — qui sait? — être qualifiées d'« univers », mais ce mot, d'ailleurs fort approximatif, rappelle fâcheusement, par l'usage redondant et tonitruant qui en est fait, certaines présomptions romantiques et rhétoriques.

C'est un fait que les épures de Capogrossi les plus accomplies ne sont jamais « finies » dans les limites du périmètre entoilé qui les renferme. En ceci également, l'avant-garde actuelle a retrouvé l'expression classique de périmètre, entendu com-

faces » 413, 253, etc.), rappellent certaines angoisses ancestrales de menus insectes, en nombre infini, autour d'un gros tronc d'arbre scié. On entrevoit Lautréamont.

La concentration de l'espace sinéaire, uniquement sous forme de petits éléments dilatés au maximum, tels des troncs d'arbres entraînés par un cyclone (« surfaces » 323, 244, 496, etc.), constitue une expérience bouleversante et comparable — selon moi, en les surpassant — à certains mégasignes de Kline.

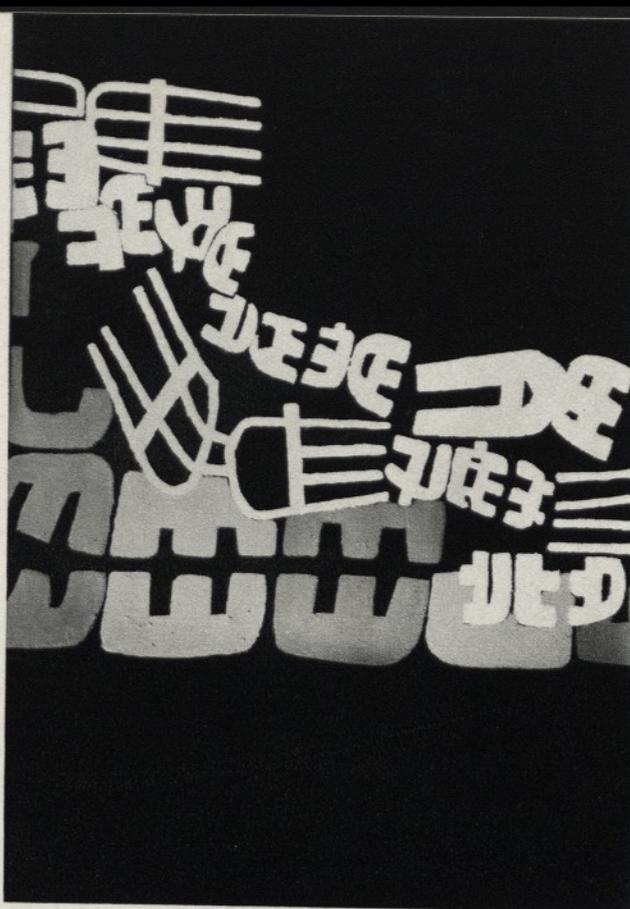
D'autres structures se révèlent en gros d'une conception analogue à celle de certains espaces sinéaires, répétés et homogènes, de Capogrossi; ce sont les surprenantes épures de Tobey et, sur

CAPOGROSSI. Superficie 612. 1965. 35 x 50 cm.

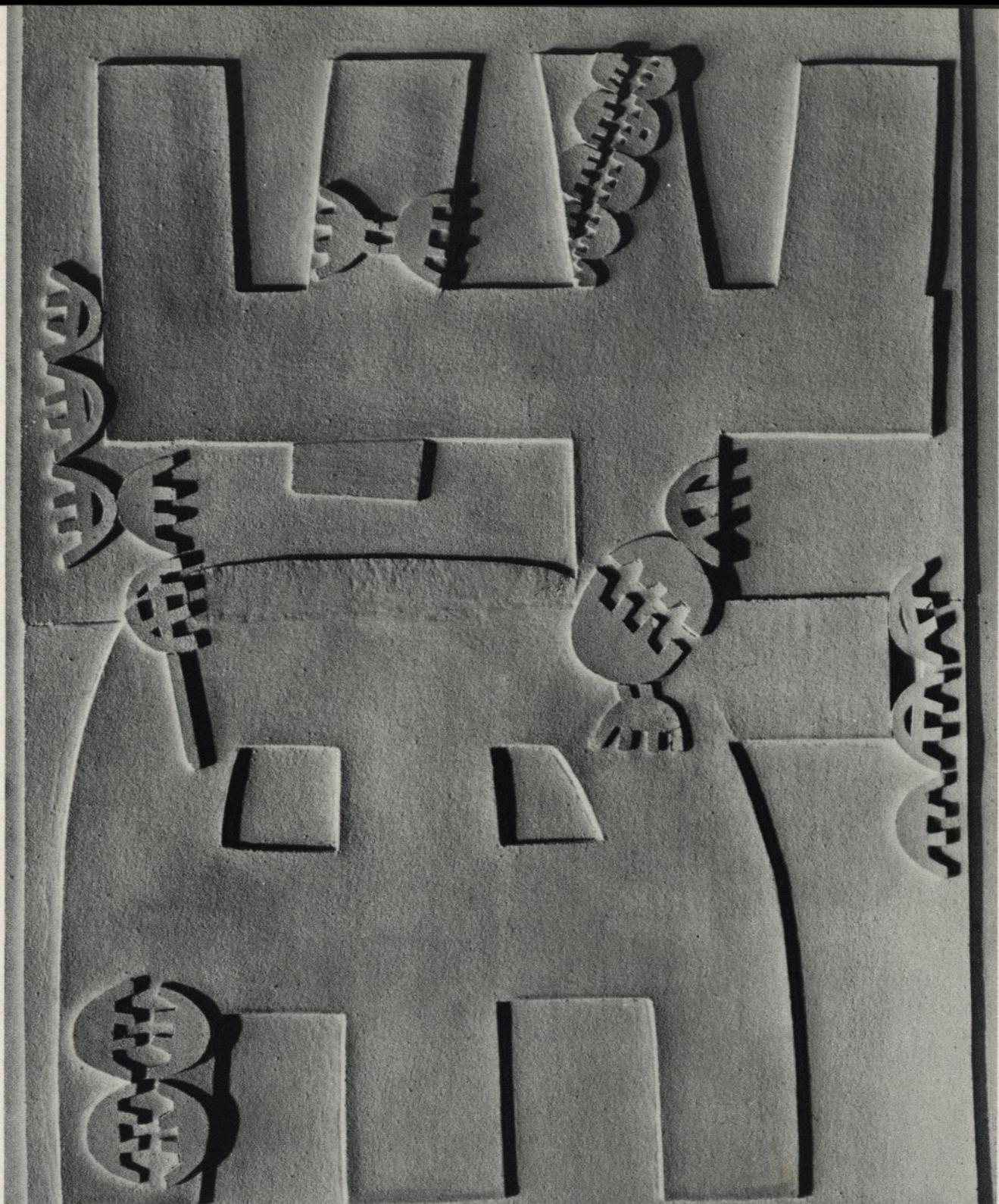
me pan d'espace, fenêtre, ouverture sur un univers qui s'étend démesurément au-delà du visible. Il ne s'agit pas d'une opération algébrique conclue, mais d'une série d'opérations, dont le commencement et la conclusion, s'ils existent, et partant la connaissance totale, sont fournis par la lecture du trait visible.

Récemment, le problème du signe répété, ou mieux, l'emploi d'une classe de signes à racine homogène, m'a fait penser, parmi les Anciens, au Bernin. Et qualifier Capogrossi de berninien (pourquoi pas de mnésicléen) est un subtil plaisir intellectuel, auquel il serait fâcheux de renoncer, puisque l'affirmation supporte d'infinies déformations de la part des « à peu près ».

Construire une œuvre avec des signes de peu de racines, voire une œuvre homogène, a été une conquête classique par excellence. Il me plaît de ranger Capogrossi dans la famille des Grecs, du Bernin, de Galois, et d'autres encore: une famille



CAPOGROSSI.  
Superficie 638. 1953. 39 x 50 cm.



CAPOGROSSI. Superficie 635. 1968. 100 x 80 cm. Relief blanc.

royale, incomparable en ses draperies resplendissantes et de coupe secrète, digne à la fois d'être admirée par la remuante masse moyenne et codifiée par la « théorie de l'information ».

Capogrossi est un mécanisme humain qui a ses racines dans l'antiquité la plus reculée; il est aussi un vecteur, de formation et de force inexplicables, orienté vers l'avenir, troublant et fol, ouvert aux purs rapports « au-delà des choses ».

LUIGI MORETTI.

(Galleria del Naviglio)

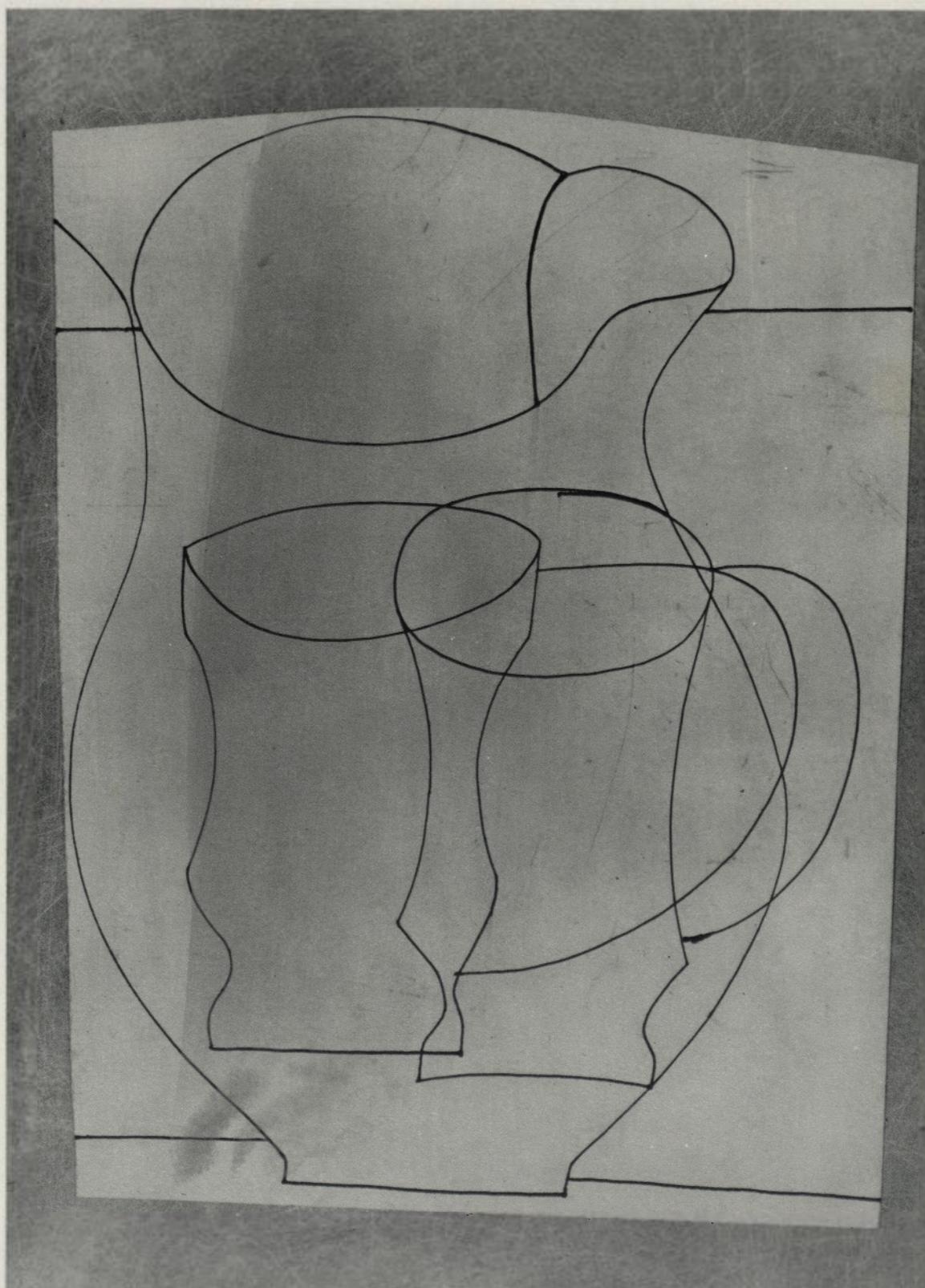
# Ben Nicholson et la poésie des formes pures

par J. P. Hodin *BÂLE*

« La peinture qui me passionne n'est pas nécessairement symbolique ou non symbolique, mais elle est à la fois musicale et architecturale quand elle utilise la construction architecturale pour exprimer la relation musicale entre la forme, le ton et la couleur. »

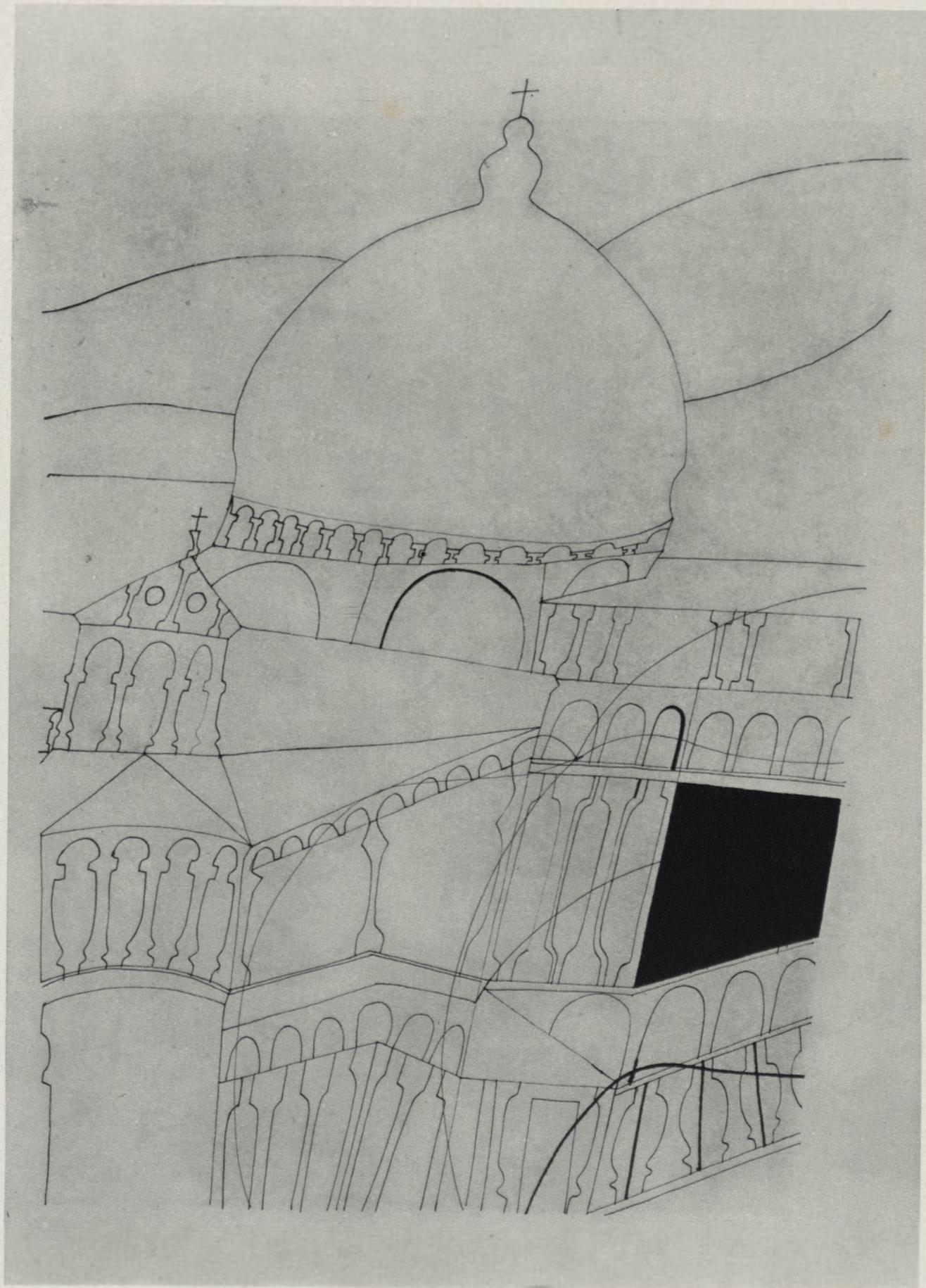
BEN NICHOLSON.

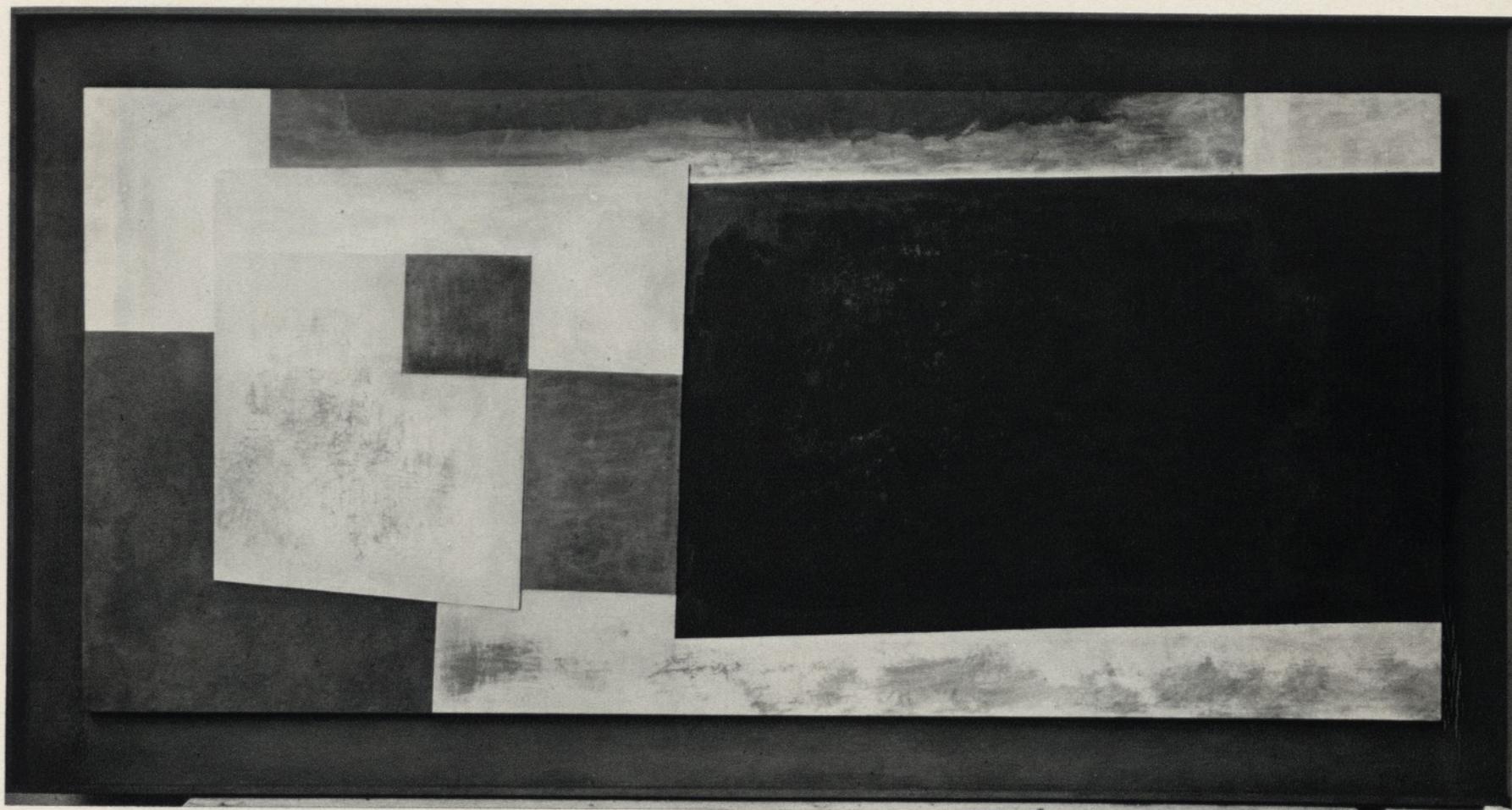
« Il a enrichi le monde en beauté » — tel pourrait être le jugement de la postérité sur l'œuvre de Ben Nicholson. Ben Nicholson n'est pas seulement le représentant, l'unique représentant d'une tendance classique, voire dorique, de la peinture, l'intuitif détenteur des secrets de l'harmonie, du nombre d'or, de la perfection linéaire, le maître souverain de la surface: ses tableaux sont en général peints sur planches — traités au moyen de



BEN NICHOLSON, Nature morte. 1965.  
Dessin à la plume. 43 x 37,5 cm.

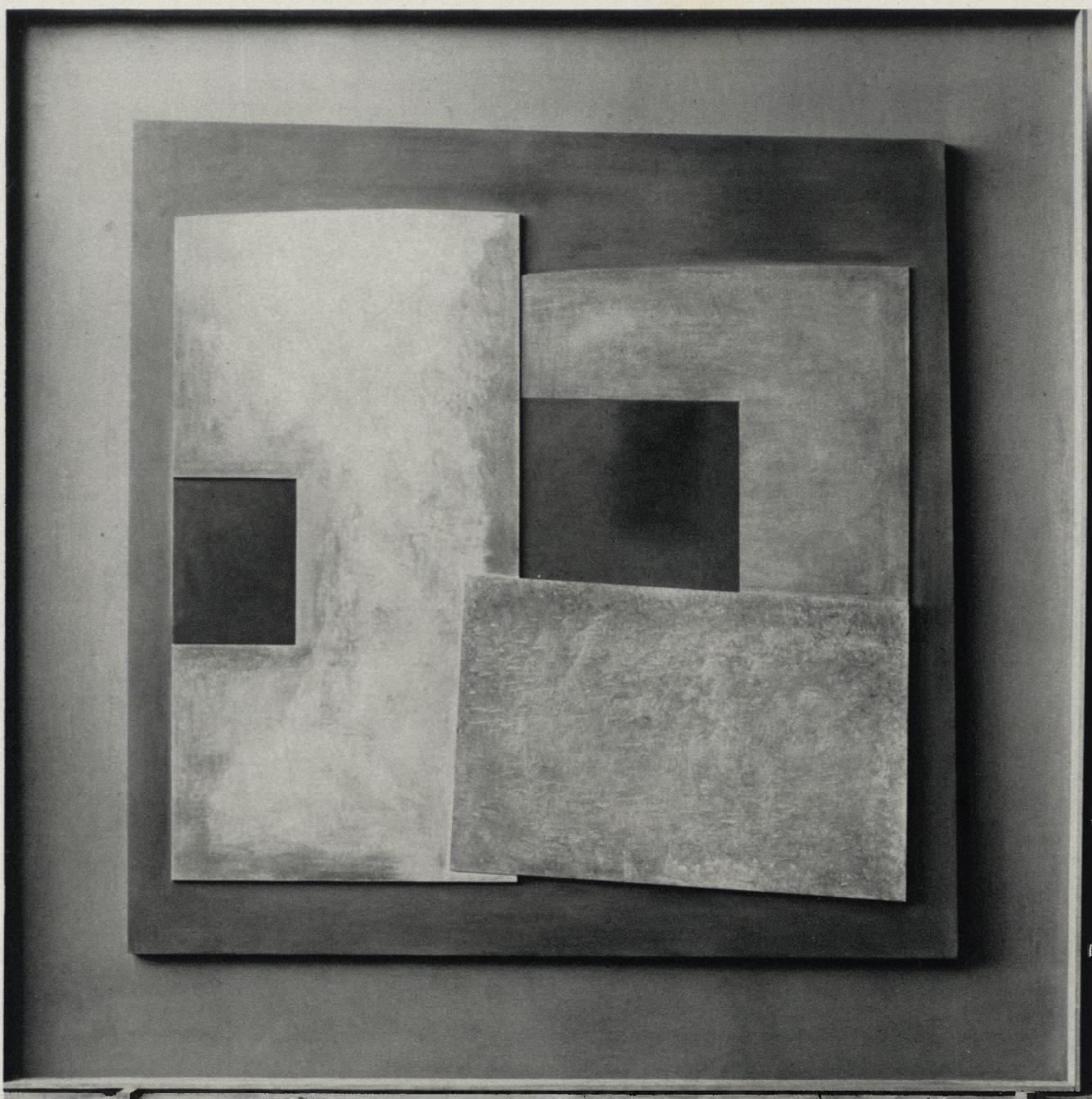
BEN NICHOLSON. Pise. 1965. Huile et encre. 55,5 x 48 cm.





BEN NICHOLSON. Relief peint. 1965. 97 x 192,5 cm. Galerie Beyeler, Bâle.

procédés divers et compliqués qui utilisent dessin, peinture, stries, éraflures, glacis sur glacis, effets de reliefs, contrastes entre l'opaque et le transparent — mais surtout ils sont inspirés par un don lyrique, la poésie des formes pures, les unes empruntées à l'architecture, les autres aux galbes parfaits des vases, des cruches ou des verres antiques, en particulier dans ses premières créations; ses toutes premières œuvres, qui sont des paysages de Cornouailles ou des paysages associés à des natures mortes, procédaient d'un style naïf, primitif, qui puisait à la même source d'inspiration que cet authentique peintre primitif, le pêcheur cornouaillais Alfred Wallis, et que ce « naïf » distingué et sophistiqué, Christopher Wood, qui peignait d'une façon admirable. Plus tard, cependant, les œuvres de Ben Nicholson ont exprimé, de plus en plus, « l'âme d'un paysage », son caractère propre, et là encore, celui, en particulier, des paysages classiques de la Grèce et de ses monuments antiques, ou des édifices historiques de l'Italie, des styles gothique, roman, byzantin ou Renaissance. Aujourd'hui que Braque et Morandi ne sont plus, aucun artiste au monde ne peut rivaliser avec Ben Nicholson pour la création de telles œuvres, d'une sérénité parfaite, d'une qualité mozartienne dans la peinture. Il occupe une position unique, aussi bien en Angleterre (il vit maintenant dans le sud du Tessin suisse), que dans le



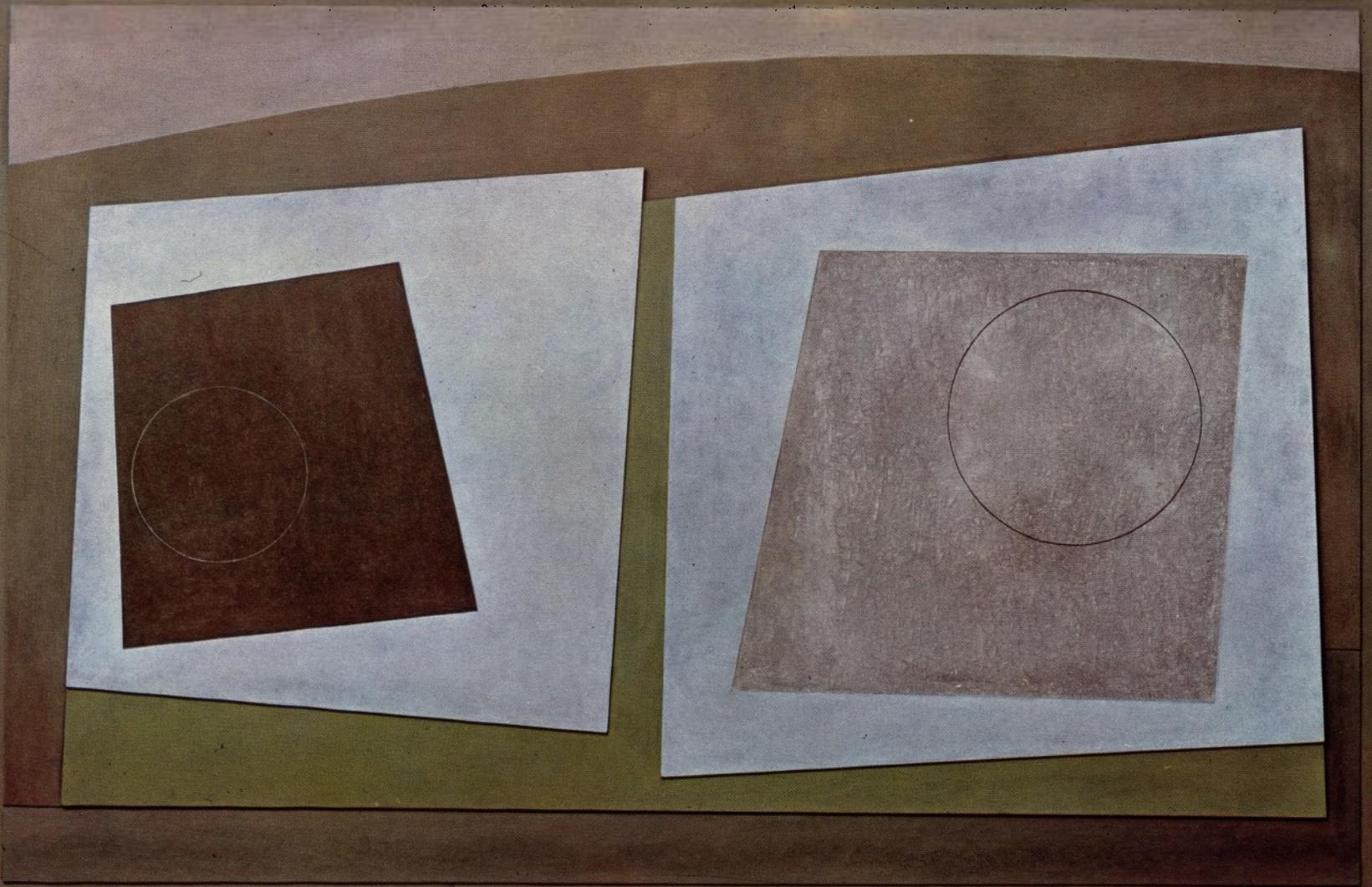
BEN NICHOLSON. Green quoit. 1967. Relief peint. 158 x 156 cm. Galerie Beyeler.

monde entier, mais c'est l'Angleterre qui, la première, peut se glorifier d'avoir produit un pareil maître du style classique, et ceci paraît d'autant plus extraordinaire si l'on tient compte du caractère essentiellement romantique de la tradition anglaise.

Que sont devenus les éléments qui ont nourri l'inspiration du jeune Ben Nicholson au début de sa carrière de peintre abstrait? Je pense à certaines œuvres de Braque, Mondrian, Arp et Jeanneret (Purisme). Ces influences ont été bien assimilées par le feu d'un talent inné (Ben Nicholson est le fils d'un peintre très sensible, Sir William Nicholson et d'une mère elle aussi peintre délicat), qui les a transformés, incontestablement, en éléments très personnels, très authentiques, et aussi abstraits qu'ils puissent être, ils sont toujours



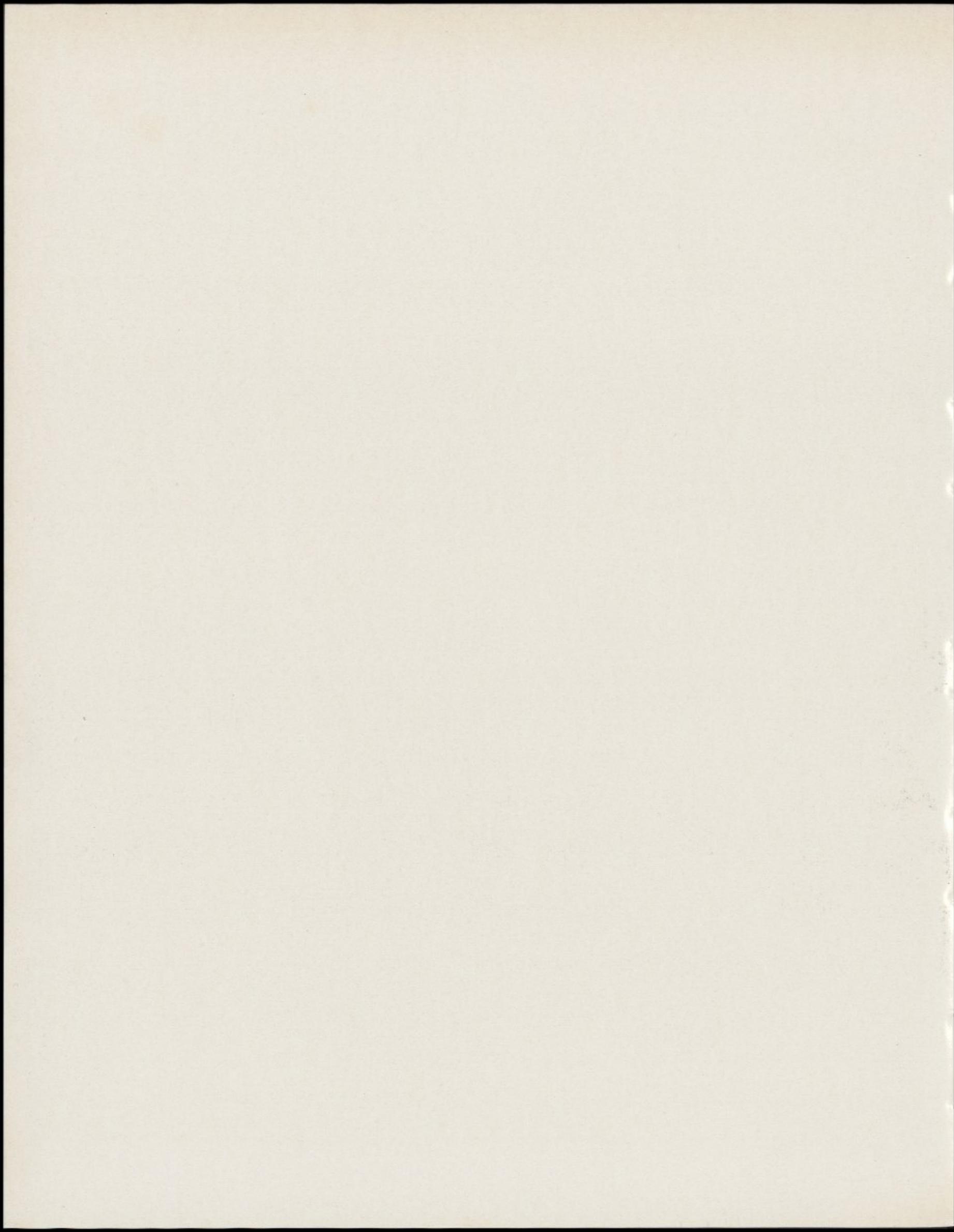
BEN NICHOLSON dans son atelier.



BEN NICHOLSON. Lucca 2. 1967. Relief print. 99,5 x 81 cm. Galerie Beyeler, Bâle.



BEN NICHOLSON. Capriaska Crystal. Relief print. 1967. 131 x 187 cm. Galerie Beyeler, Bâle.

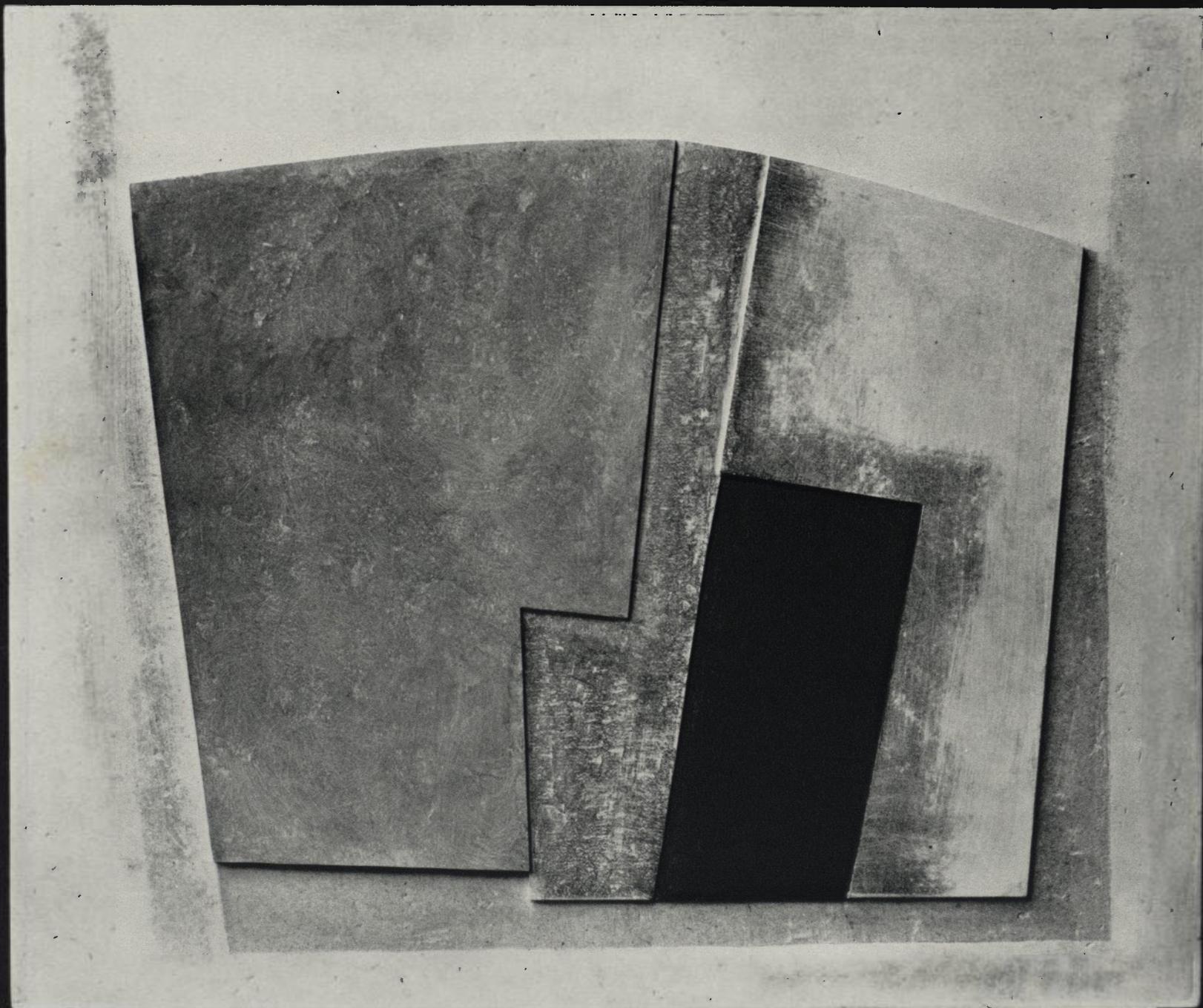


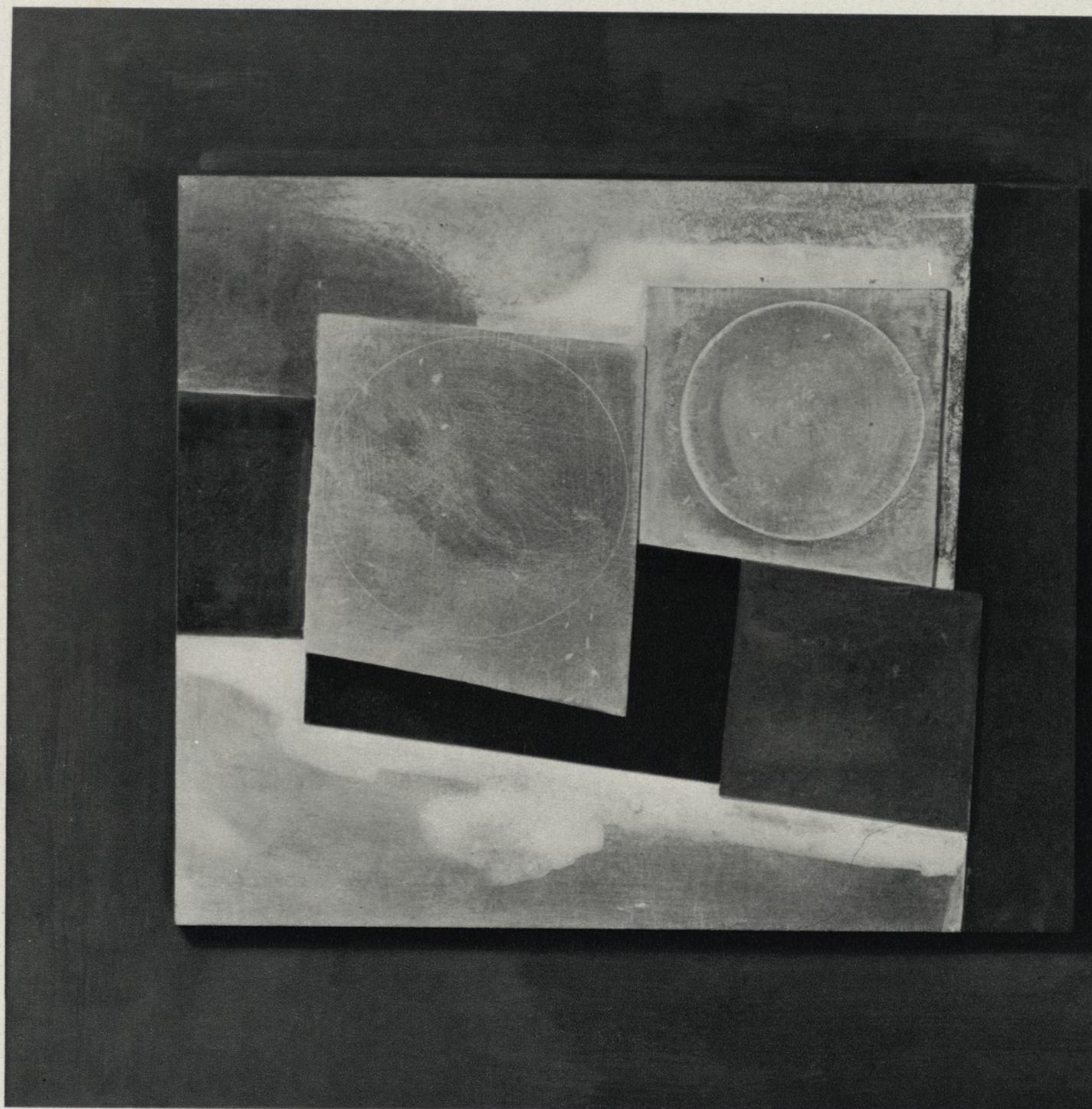


BEN NICHOLSON. Turkish olive grove. Samos, 1967. Aquarelle et crayon. 56 x 68,5 cm.

présents dans toute perception visuelle, que ce soit dans un paysage de ciels, de clarté et de ténèbres, dans une atmosphère, en un mot, dans la réalité tangible. Ils sont la réalité traduite en termes de valeurs esthétiques absolues, de vérités humanistes, d'œuvres de génie. Ses toutes premières œuvres portaient parfois la marque d'un certain puritanisme, d'une certaine pâleur et même de quelque dureté, tout cela a disparu sous le soleil du Midi. Cet Anglais est devenu un Méditerranéen, le Pythagoricien moderne de l'art visuel, un artiste qui connaît l'*harmonices mundi* de Kepler; il est le contrepoids idéal à toutes les étranges aberrations nihilistes et surréalistes de notre temps. Les peintres lyriques les plus doués de la jeune génération le considèrent comme leur inspirateur et leur précurseur; nombreux sont les

BEN NICHOLSON. Fanfair. 1967. Huile. 65 x 73 cm. Galerie Beyeler, Bâle.





BEN NICHOLSON. Remparts. 1968. Relief peint. 47,5 x 53,5 cm.

jeunes artistes anglais du courant artistique actuel qui témoignent pour la *joie de vivre* (1), le côté serein de la vie. Ils constituent une force positive, et leur force est une affirmation de l'être contre la terreur kierkegaardienne, la crainte et le tremblement, contre le cynisme des existentialistes, les railleries des Pop. L'influence de Nicholson sur la jeunesse est une bénédiction pour notre génération, cette génération menacée d'asphyxie dans

---

(1) en français dans le texte (N.d.t.).

l'atmosphère intellectuelle desséchée de la seconde révolution industrielle, dans notre époque de statistiques, menacée aussi par la commercialisation de l'art, sa recherche du sensationnel, sa médiocrité et sa manie sexuelle.

C'est pourquoi nous terminerons sur une citation tirée de Pope (2): « Que ceux qui se surpassent enseignent aux autres... »

(Galerie Beyeler)

J. P. HODIN.

---

(2) Pope, le poète anglais.

LES BIENNALES

# Documenta 4 à Kassel

par J. P. Hodin

Leur inauguration ayant lieu à quelques jours d'intervalle, on ne peut éviter de comparer les deux grandes expositions internationales d'art contemporain, la Biennale de Venise et Documenta 4 de Cassel. La Biennale reste fidèle à ses principes traditionnels: elle laisse le choix des œuvres et des tendances aux organisateurs des pavillons nationaux. Cela donne lieu certes à une grande diversité, mais aussi à de la confusion et de l'incohérence; la confusion provient du fait que les différents courants de l'art moderne ne peuvent se prévaloir d'aucun dénominateur commun, ni sur le plan de la technique, ni en matière de style ou de thèmes. L'art moderne n'a, à sa base, aucun *consensus omnium*, pour la simple raison que ce qui demeure de notre vieille culture européenne, de ses valeurs religieuses, philosophiques et esthétiques,

PAOLOZZI. Groupe d'œuvres en aluminium et nickel.





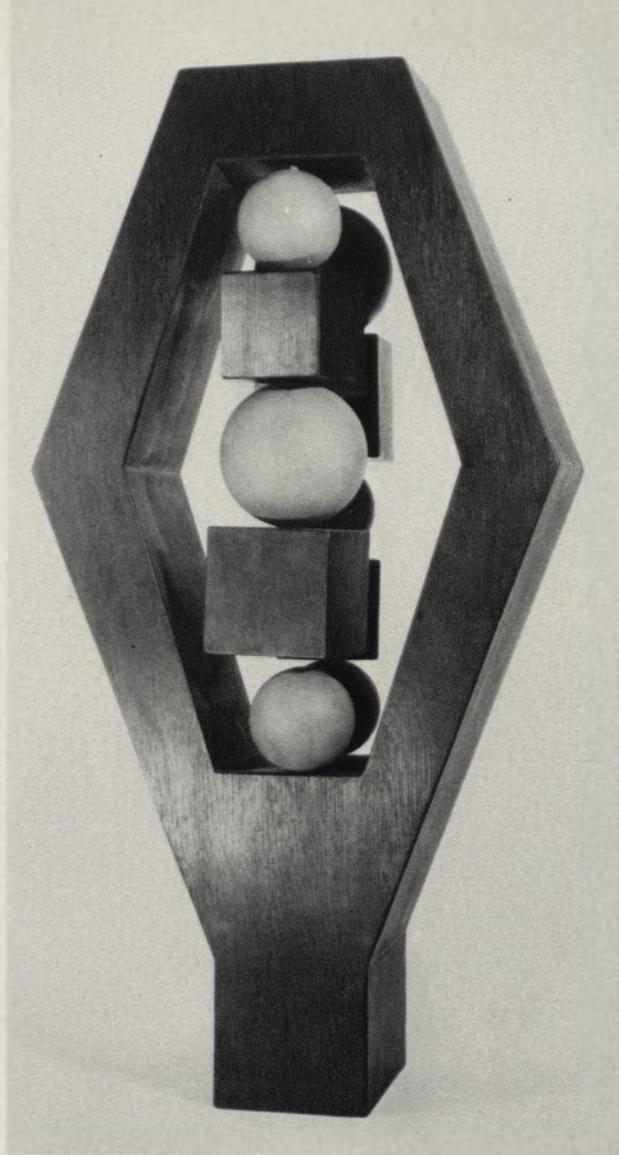
THOMAS LENK. Arrangement in layers. 1968. 5,7 x 4 x 1,3 m.

ques, a été ébranlé par le scepticisme, voire le nihilisme, conséquence du bouleversement qu'ont pu produire dans notre conception du monde la pensée scientifique et la technologie. L'incohérence résulte de la différence qui sépare les étapes auxquelles sont parvenus dans leur développement industriel les différents pays; il est impossible, par exemple, de comparer les U.S.A. et la R.A.U., la France et le Congo, dans le domaine de la civilisation industrielle. Toutefois le panorama de la Biennale de Venise est fort instructif, en ce sens qu'on y peut suivre, comme sur un graphique, l'introduction des principes de la civilisation technique au sein des cultures sous-développées ou dans les pays qui commencent tout juste à s'ouvrir aux grands mouvements idéologiques et aux réalités civilisatrices.

Documenta 4 nous présente un tout autre tableau. Ici, le choix des œuvres et des tendances a été confié à un jury composé d'environ vingt-cinq experts et critiques, dont la tâche était de sélectionner pour la présente exposition uniquement

les courants de la pensée et les techniques de l'art les plus représentatifs de la situation actuelle. Ce point de vue les a nécessairement conduits à un choix assez restreint et très orienté, mais une fois admise cette sélection, on obtient un ensemble compact, plus ou moins unifié, sur le plan de l'expérience visuelle. De plus, on est arrivé ainsi à montrer au public, sous une forme concentrée, un important secteur de ce qui est encore appelé — d'une manière fort impropre d'ailleurs — « l'art moderne », sous un aspect qui, selon l'opinion des experts, reflète le plus fidèlement la situation de l'art d'aujourd'hui.

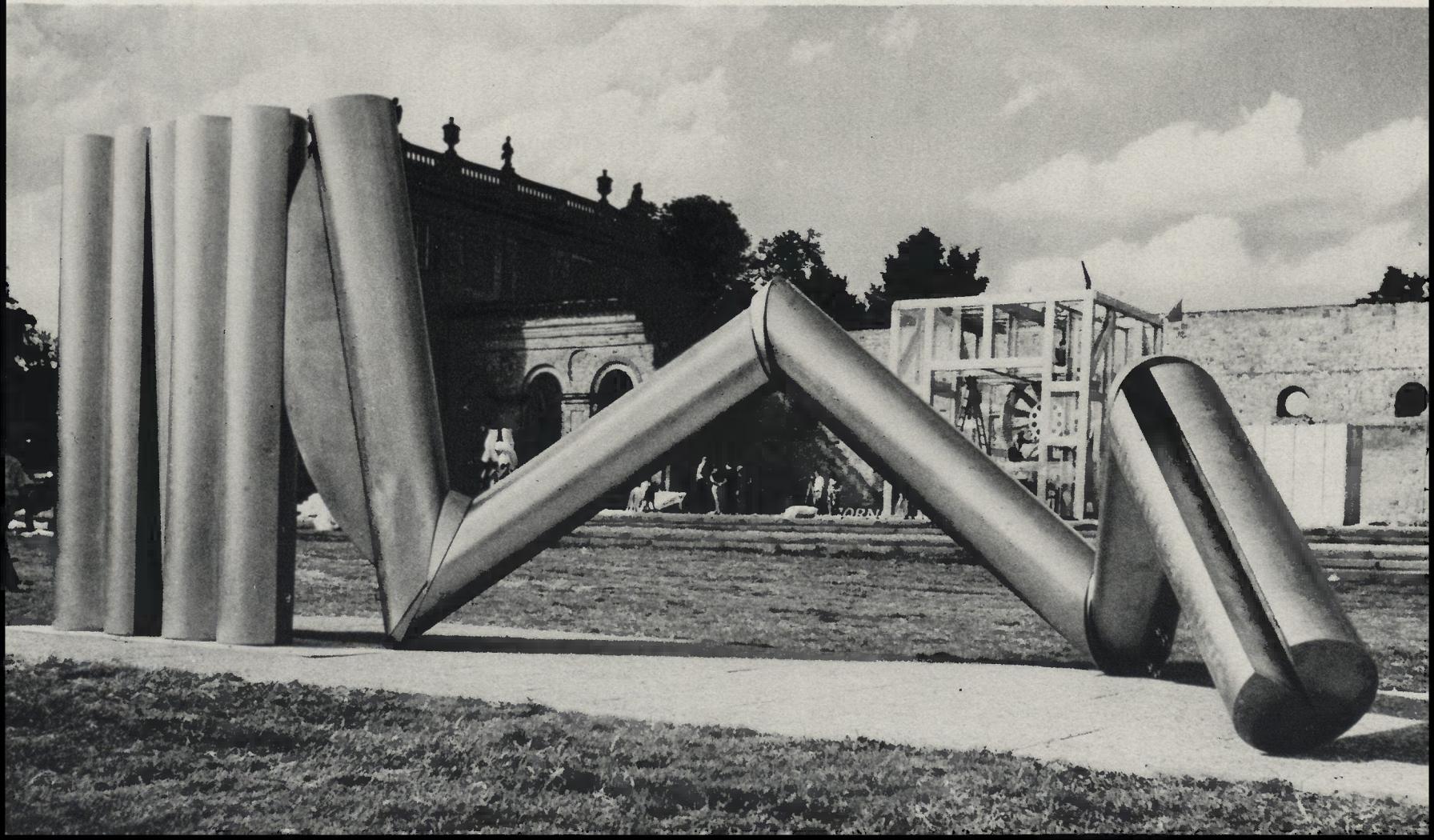
Les tendances représentées à Cassel sont le Pop Art, en tant qu'élément « figuratif » et toutes les variantes de l'abstraction géométrique et organique, avec les formations d'avant-garde les plus nettement délimitées, à la fois en peinture et en sculpture. En sculpture, la couleur violente a remplacé le volume — qui constituait jusqu'alors l'un des éléments fondamentaux de la sculpture. Puis nous trouvons l'Optical Art (l'Op) avec toutes les



formes d'exploration esthétique possibles dans le domaine de la perception; l'art minimum, où l'art s'évanouit dans le néant et les happenings «gelés»; l'art cinétique, qui comprend non seulement les mouvements mécaniques, mais une combinaison de ceux-ci avec le néon — et autres effets de lumière (les sons, cependant, n'ont pas été utilisés ici). Nombreuses sont les œuvres qui ont des dimensions gigantesques (celles de Al Held, Christo, Morris Louis, Geldmacher, Lenk, Hauser, etc.) et n'auraient jamais pu trouver place dans les petits pavillons de la Biennale de Venise. On les a exposés ici tantôt à l'intérieur, tantôt en plein air, dans l'*Auepark* près de l'*Orangerie* ou dans les nouvelles salles très spacieuses de la *Galerie Schöne Aussicht* qui ont remplacé les anciennes salles plus petites (de l'ancien bâtiment Rococo il ne subsiste donc que les murs extérieurs — il en est de même du *Fridericianum*) et enfin dans les très grandes salles du vieux *Museum Fridericianum*, qui est maintenant parfaitement adapté à l'usage particulier auquel on le destine. Ainsi les lignes dominantes de cette ancienne architecture ont été adaptées à sa nouvelle mission.

Car l'idée de mission est bien associée, semble-t-il — du moins dans l'esprit des organisateurs — à cette grande tentative qui porte le nom de Documenta 4. Mission d'analyse et de débat sur le thème de l'art moderne, vu d'une manière objective — en quelque sorte — et complète; « moderne » désignant ici les rapports qui existent entre l'art d'aujourd'hui et ses moyens esthétiques d'ex-

ERICH HAUSER. Colonne spéciale (Raumsäule). 1968. 31,1 x 8,6 x 2,5 m.



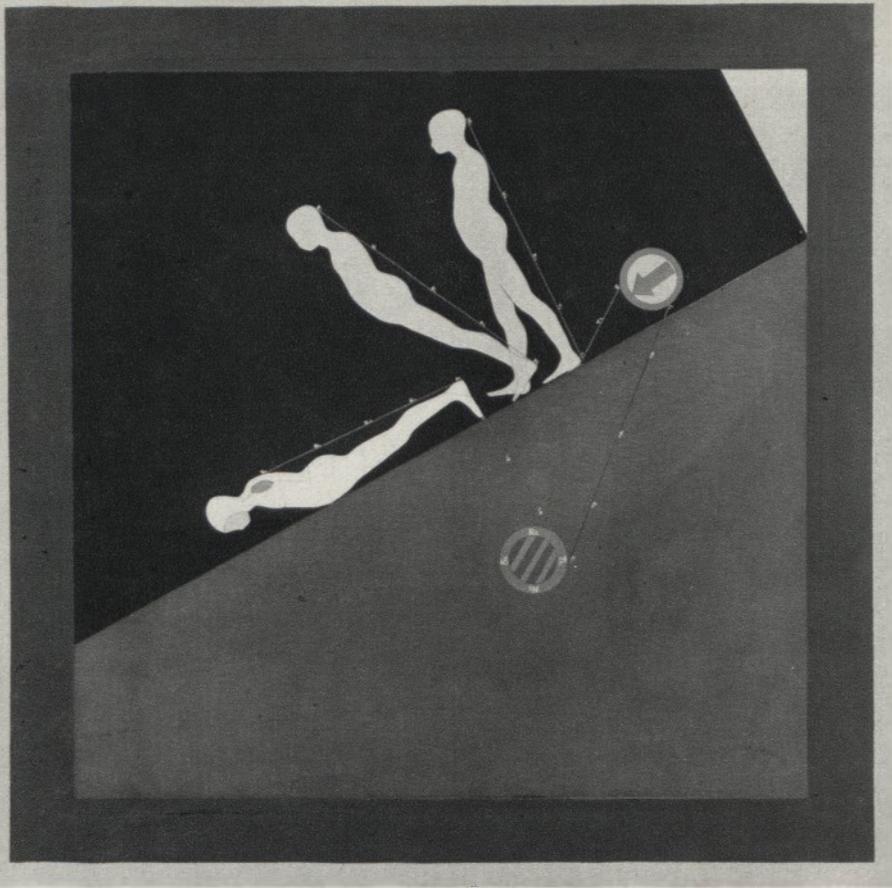


ALLEN JONES. What do you mean etc... 1968.



EDWARD KIENHOLZ. Dans son « environnement » Roxy's. 1960-1961.

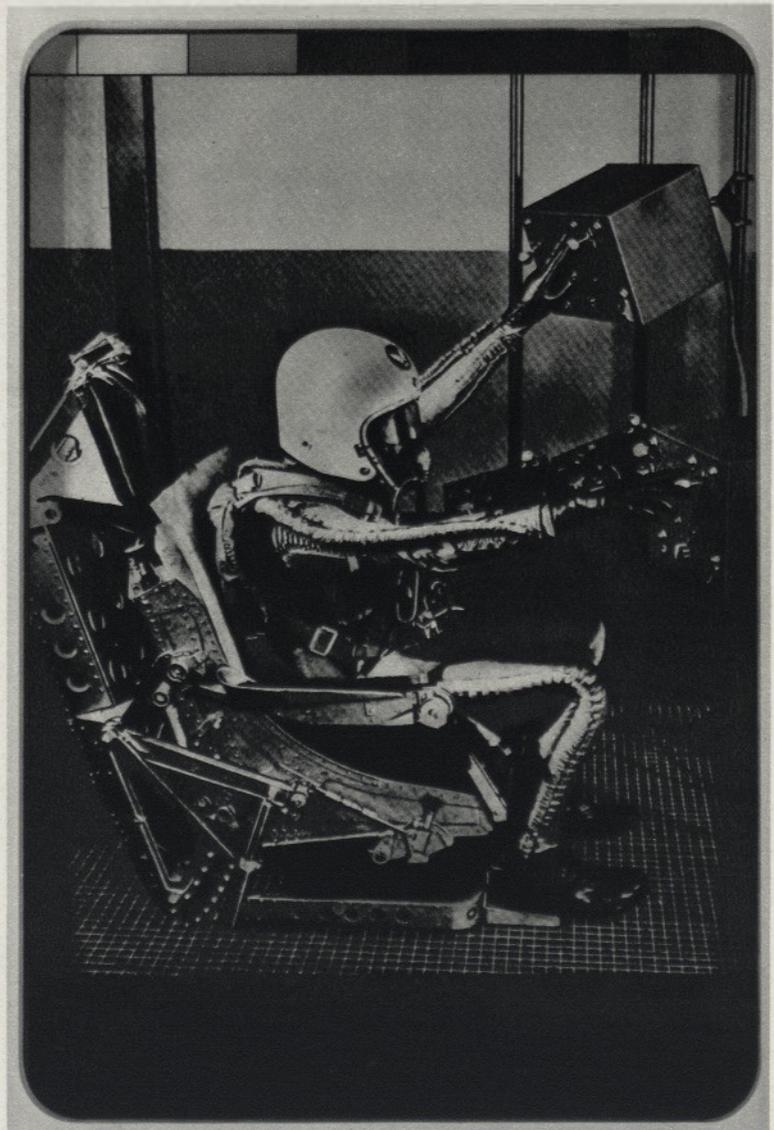
pression, d'une part, et d'autre part la seconde révolution industrielle, l'époque des statistiques et de l'évolution des nouveaux matériaux qui ont remplacé les anciens matériaux artistiques traditionnels: le bronze, le bois ou même le fer. On ne trouve que rarement le fer, en particulier le fer rouillé, dans l'œuvre d'un artiste, tout le reste est plastique, fibre de verre, verre polarisé, perspex, aluminium et ses alliages. L'un des aspects les plus positifs de cette exposition aura été de démontrer quelle fonction peuvent remplir les artistes de notre temps en liaison et en collaboration avec l'industrie, quand ils explorent le champ des possibilités esthétiques que présentent les nouveaux matériaux industriels et qu'ils en élargissent les applications. A cet égard, cependant, elle trahit aussi ses limites. Tout cet art est, en fait, du bon artisanat, servi par un don d'invention qui exprime parfois la *joie de vivre*, une gaieté qui se présente comme une protestation contre les tendances déprimantes et nihilistes du Surréalisme d'hier et de son « humour noir », contre la critique acide de l'Expressionnisme. (La ten-



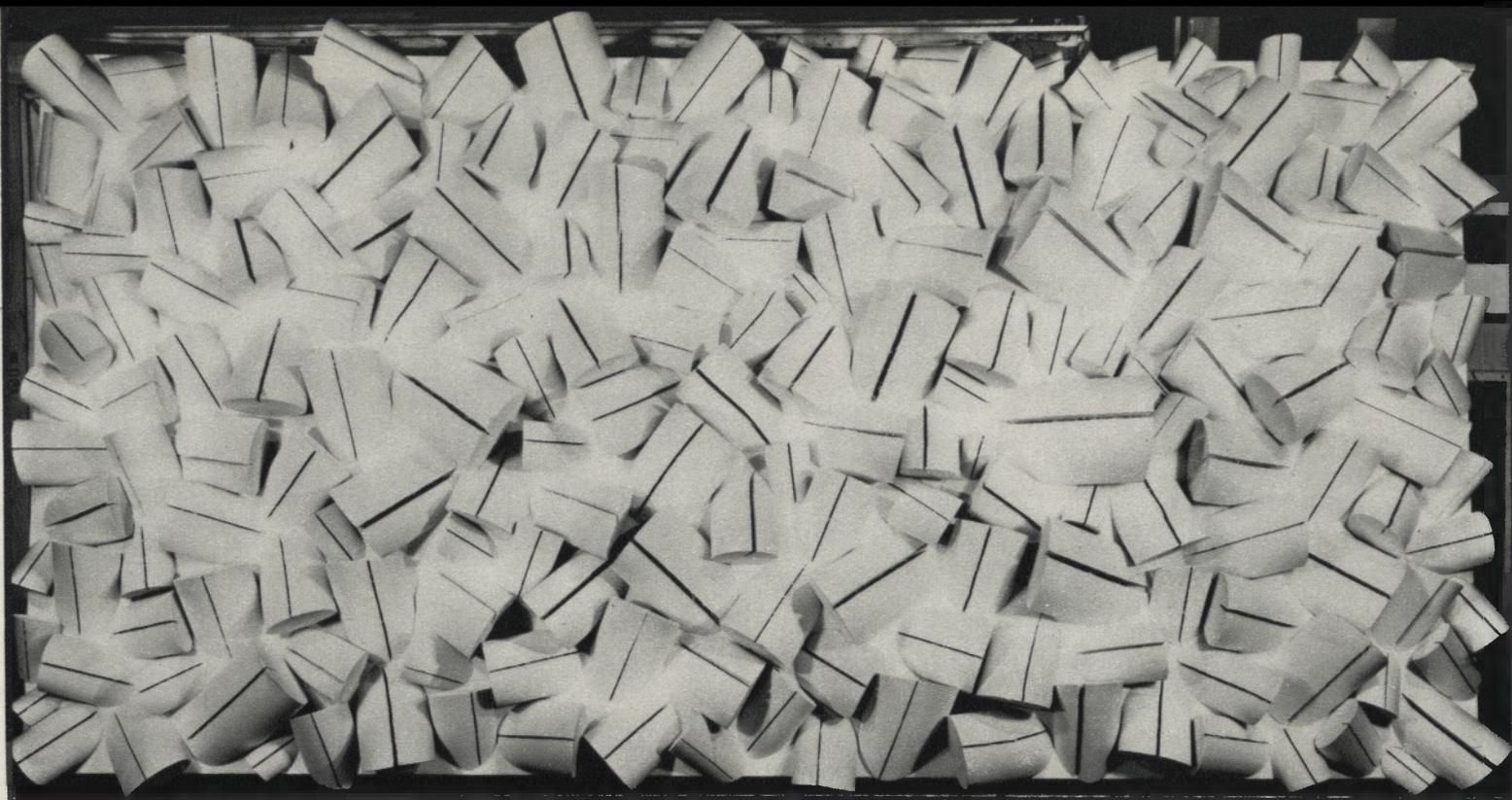
ERNST TROVA. Falling man 94. 1963. Hanover Gallery, Londres.

dance *macabre* n'est représentée que par quelques œuvres d'artistes américains, comme celles de Kienholz et les moules en plâtre grande nature de Segal: personnages assis, debout ou couchés, qui évoquent le musée de Madame Tussaud ou la scène du Grand Guignol. Ces « sculptures » seraient-elles inspirées par les témoignages les plus sûrs qui nous soient parvenus de l'éruption volcanique qui anéantit Pompéi et Herculaneum, c'est-à-dire par les moules en plâtre de corps humains que les archéologues, à l'aide de moyens ingénieux, ont reconstitués d'après les creux formés par les corps dans la lave? C'est ainsi qu'on a pu les montrer dans les attitudes les plus tragiques de panique ou d'abandon, suivant le moment où ils furent surpris par l'approche impitoyable du feu destructeur.

Ceci nous conduit à un autre aspect du problème, en particulier au concept totalement erroné que veulent faire admettre certains artistes: « Kunst ist Leben, Leben ist Kunst » (l'Art, c'est la Vie; la Vie, c'est l'Art). On ne saurait imaginer conception plus fautive. Le groupe anarchiste des artistes d'extrême-gauche a d'ailleurs repris à son



JOE TILSON. Transparency. Astronaute assis. 1968. Marlborough Gallery, Londres.



CAMARGO. Relief opus 106. 1966.

compte cette même notion; le mouvement de protestation Anti-Documenta organisé par ces artistes, avec tracts à l'appui et même une exposition, visait à dénoncer l'art représenté à la Documenta comme une édulcoration destinée à faire passer l'amertume d'une époque lubrique de cette société qui, selon leurs propres termes, est vouée à la subversion. Le climat politique s'est donc infiltré aussi à Cassel, avec cependant moins d'agressivité qu'à Venise, moins de rigueur et de raillerie.

Le problème qui se pose ici a de profondes racines. C'est en fait la crise spirituelle de notre temps, qui ne croit plus à rien, sinon au progrès technique, social ou économique. Cette vue à court terme qui est le propre de notre époque ne nous permet pas d'espérer qu'elle saura briser ses chaînes pour atteindre l'espace libre de la pensée philosophique et religieuse. Tous ces jeunes étudiants rebelles sont influencés par les écrits de Marcuse, comme le prouve bien le titre de leur exposition: « L'art progressif, non-affirmatif », qui présente quelques œuvres d'un réalisme attendrissant, titre qui n'est pas sans rappeler les titres mêmes des essais de Marcuse: « Sur le caractère affirmatif de la culture » et aussi: « La critique de la culture hédoniste ». Leur thèse: détruisez d'abord cette société et ensuite nous pourrions commencer à discuter de la culture. Dans les débats qui ont eu lieu à Cassel, l'un de ces étudiants affirmait que l'art moderne n'a aucun rapport avec la vie réelle d'aujourd'hui.

Un sociologue tel que Marcuse peut troubler de jeunes esprits, mais il est incapable de résoudre un problème très simple et qui est essentiel à l'art. Pour arriver à la culture, il n'y a pas de raccourci. Aucune solution collective ne peut être donnée au problème. En matière d'art, il ne peut y avoir de solution sociale, seulement une solution individuelle.

Documenta 4 était comme chimiquement dépourvue de toute valeur humaine, de toute valeur émotive. Ici, l'homme n'existe pas, on veut l'ignorer. Aussi je pense que Kokoschka a raison quand il dit: « ... Le portrait dans la peinture moderne est devenu une tâche difficile, l'artiste qui essaie de faire un portrait ne parvient pas à trouver l'être humain dans l'homme d'aujourd'hui... Il ne restera aucun portrait de l'homme moderne, parce qu'il a perdu la face et retourne à la jungle.»

Parmi les artistes connus représentés à Documenta, nous citerons: Albers (Bauhaus), Dubuffet, Vasarely, Antes, Jasper Johns, Roy Lichtenstein.



R. B. KITAJ. The Harold J. Lask Field day. 1966-1967.  
60 x 60 cm.



HORST ANTES. Family picture. 1961-1964. 200 x 130 cm. Gimpel fils Gallery, Londres.

Nevelson, Barnett Newman, Rauschenberg, Larry Rivers, Takis, Trova, Andy Warhol, Julio Le Parc, Claes Oldenburg, Kosice, Tàpies, Camargo, Tinguely, César, Arman, Chillida, Fontana, Elsworth Kelly, Yves Klein, Marisol, Kenneth Noland, Paolozzi, Hockney, Bridget Riley, David Smith, Tajiri; avec des sculptures-peintures et compositions diverses.

On se souviendra aussi, parmi les nouveaux artistes, des noms de: Alviani, Dan Flavin, Chryssa, Krushenick, Fahlström (ce dernier d'origine suédoise), Samaras, Malaval, Pol Bury, Christo, Ulvedt (finlandais), Hauser, Kampmann, Klapheck, Richard Lindner, Kadishman, Arakawa et Poons, Nusberg (URSS).

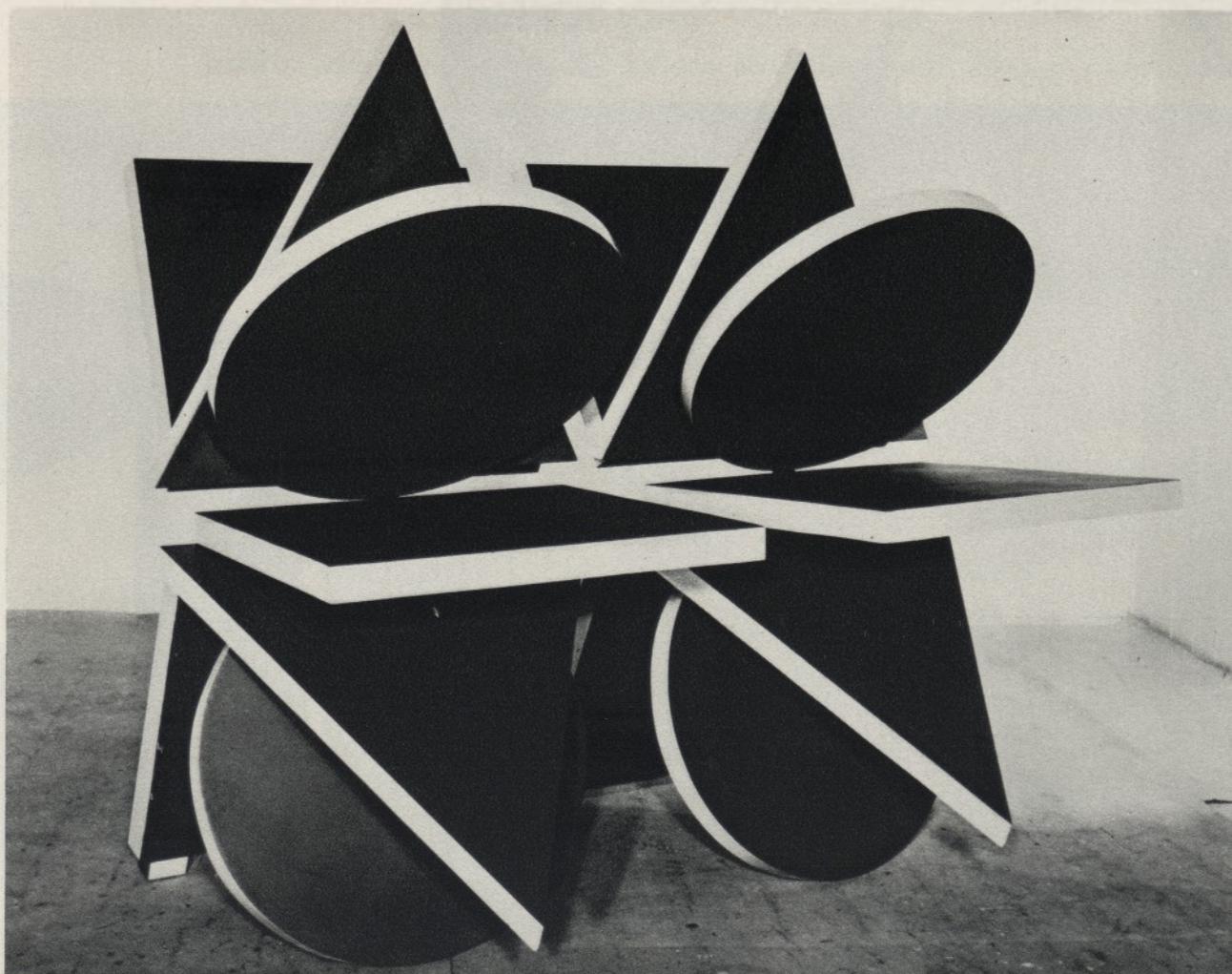
Le groupe des Américains était particulièrement imposant: pas moins de 52 sur 151 artistes au total. Si nous tenons compte du fait que c'est l'artiste américain qui a produit les œuvres de dimensions exceptionnelles à la fois en sculpture et en peinture, on peut dire très justement que Documenta était surtout une exposition américaine. La France n'avait que douze représentants (Arman, César, Dubuffet, Hains, Jacquet, Klein, Malaval, Morellet, Raysse, Télémaque, Tinguely, Vasarely). Les artistes anglais composaient un ensemble important. Cela peut s'expliquer par le fait que les Anglais n'ont jamais adhéré à aucune tendance expressionniste humaniste en art, mais plutôt aux tendances esthétiques qui subirent d'abord l'influence de Paris puis plus tard des Etats-Unis. Il y avait: David Hockney, Ralph

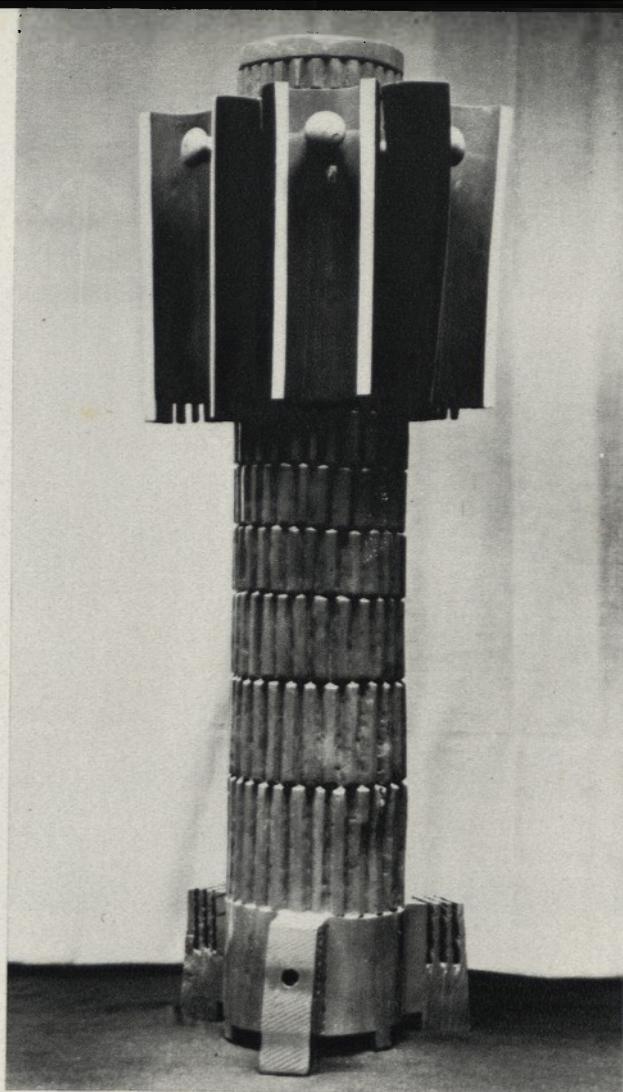


DAVID HOCKNEY. Paysage monochrome. 1965. Coll. C. Logue.

Kitaj, Richard Hamilton, John Hoyland, Joe Tilson, Allen Jones (tous du Pop Art), Anthony Hill et le sculpteur Kenneth Martin (tous deux constructivistes), Paolozzi, Anthony Caro, Phillip King, William Tucker, William Turnbull et Michael Sandle représentant les tendances les plus

PHILLIP KING. Point X. 1965.





WLADIMIR PRECLIK. Polyester. 1968.

Hauser, Lenk, Uecker; il y avait un Japonais (Arakawa), 7 Hollandais, un Canadien, 3 Belges (au nombre desquels Pol Bury), 11 Italiens (avec Fontana et Gnoli), 5 Sud-Américains (entre autres Camargo), 3 Espagnols (en particulier Chillida, Tàpies), un Bulgare, un Autrichien, un Israélien, 3 Tchèques, 6 Suisses, un Russe, un Suédois, un Finlandais, un Islandais, 2 Grecs (dont Takis).

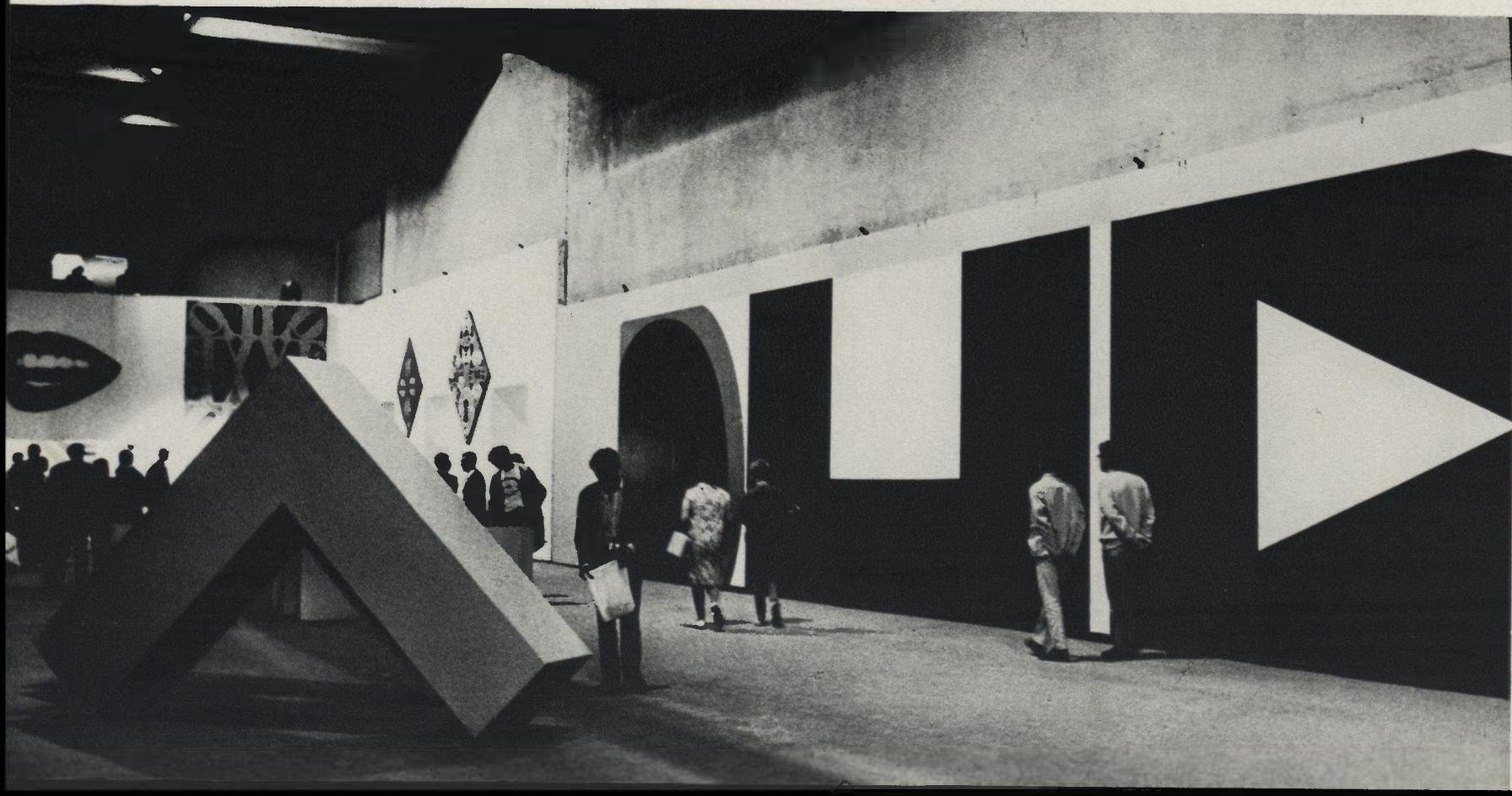
Quiconque voudrait bien s'en soucier serait sans doute à même de faire plus d'une découverte dans les différentes orientations nouvelles représentées à Cassel. En ce qui nous concerne, nous avons seulement eu le sentiment que l'air y était difficilement respirable, et nous avons été soulagé de retrouver, après cela, la nature avec ses tilleuls et ses roses épanouies, de retrouver aussi la collection du Hessen Landesmuseum, ses admirables maîtres hollandais et en particulier Frans Hals et Rembrandt. Un jour viendra peut-être qui verra l'apparition d'un nouveau Picasso, un homme jeune et pourvu d'une force spirituelle (qu'aucun artiste présent à la Documenta 4 ne semble posséder), qui saura dénouer cette situation inextricable, et après avoir séparé les brebis d'avec les boucs, c'est-à-dire les arts décoratifs de l'art avec un A majuscule, saura prêter l'oreille aux mystérieux murmures de la création. Ce qui nous fait le plus défaut actuellement, c'est le courage de couper le nœud gordien, de casser l'œuf de Christophe Colomb, de revenir au mythe en se détournant de la pensée analytique qui peut certes produire des objets en matière plastique, des machines à calculer, et même des cœurs artificiels, mais qui est incapable de faire jaillir la moindre étincelle d'idée surnaturelle ni de produire la plus petite ombre d'un sentiment humain véritable.

J. P. HODIN.

récentes de la sculpture anglaise, le chef de file du « Op Art » anglais Bridget Riley, Richard Smith et Michael Tyzack.

Les artistes allemands étaient au nombre de dix-huit, parmi lesquels: Albers, Antes, Geldmacher,

DOCUMENTA 4: Œuvres de TOM WESSELMANN, ROBERT INDIANA, ROBERT MORRIS, AL HELD.



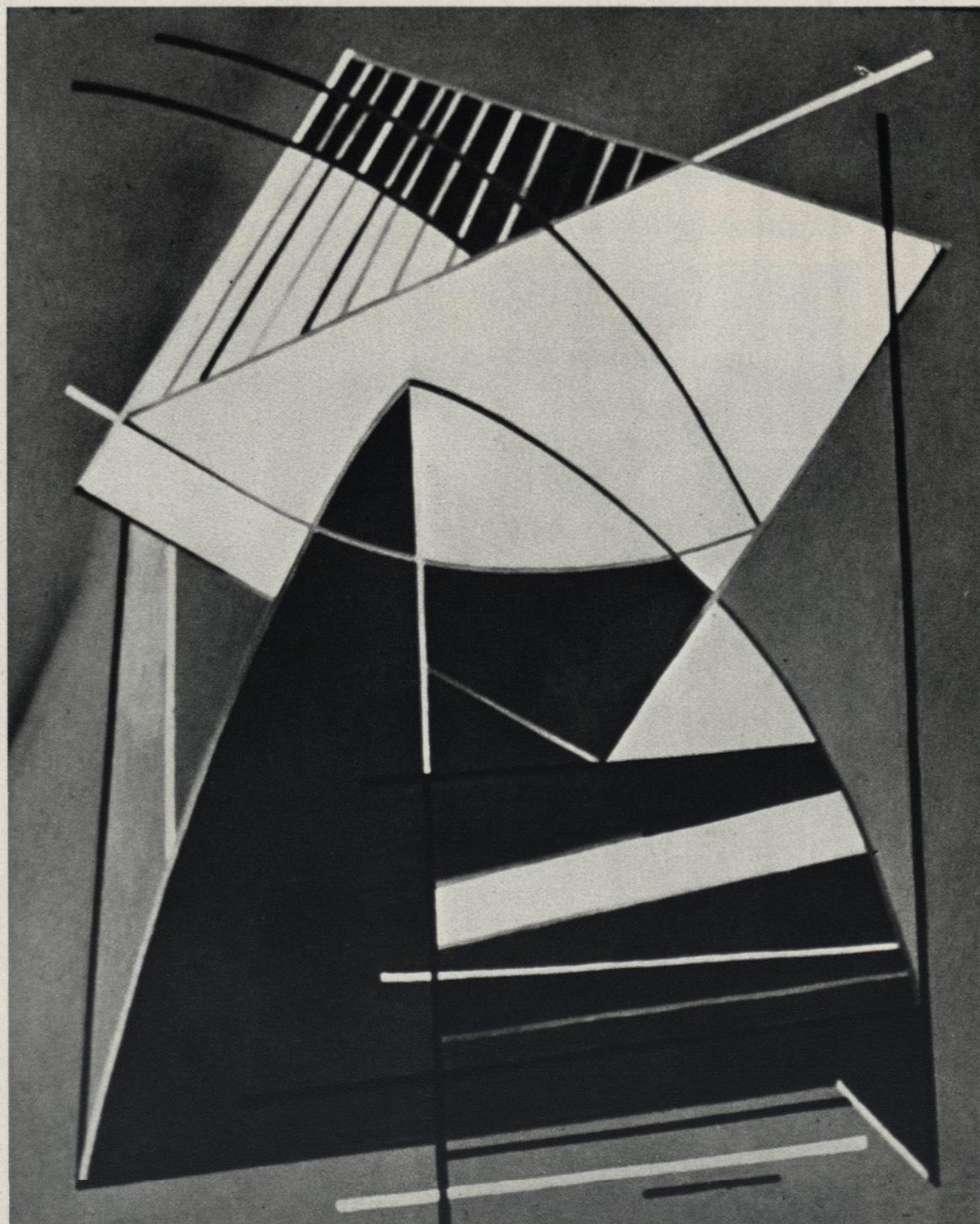
# La VII<sup>e</sup> Biennale de peinture de Menton

par André Verdet

La Septième Biennale de la Ville de Menton se tient au Palais de l'Europe, un bâtiment construit en 1909, de style néo-grec, qui n'est pas désagréable à voir. Les proportions en sont harmonieuses et ce vaste édifice aux sous-sols immenses contient des salles qui par leur espace « ouvert », leur répartition et leur lumière égale se prêtent admirablement à des expositions d'envergure. Après la confusion des premières manifestations, où le régionalisme prenait le pas, la Biennale depuis 1964 n'a cessé de s'améliorer. Elle a atteint cette année la classe européenne. Ses organisateurs, devant le succès, ont maintenant l'ambition de la hisser, pour 1970, au niveau mondial.

Cette Septième Biennale est dédiée à Marc Chagall. Les précédentes eurent les parrainages successifs de Matisse, Dufy, Rouault, Villon, Braque et Picasso.

Marc Chagall, ce prince de la couleur et de la vision légendaires, présente une vingtaine d'œu-

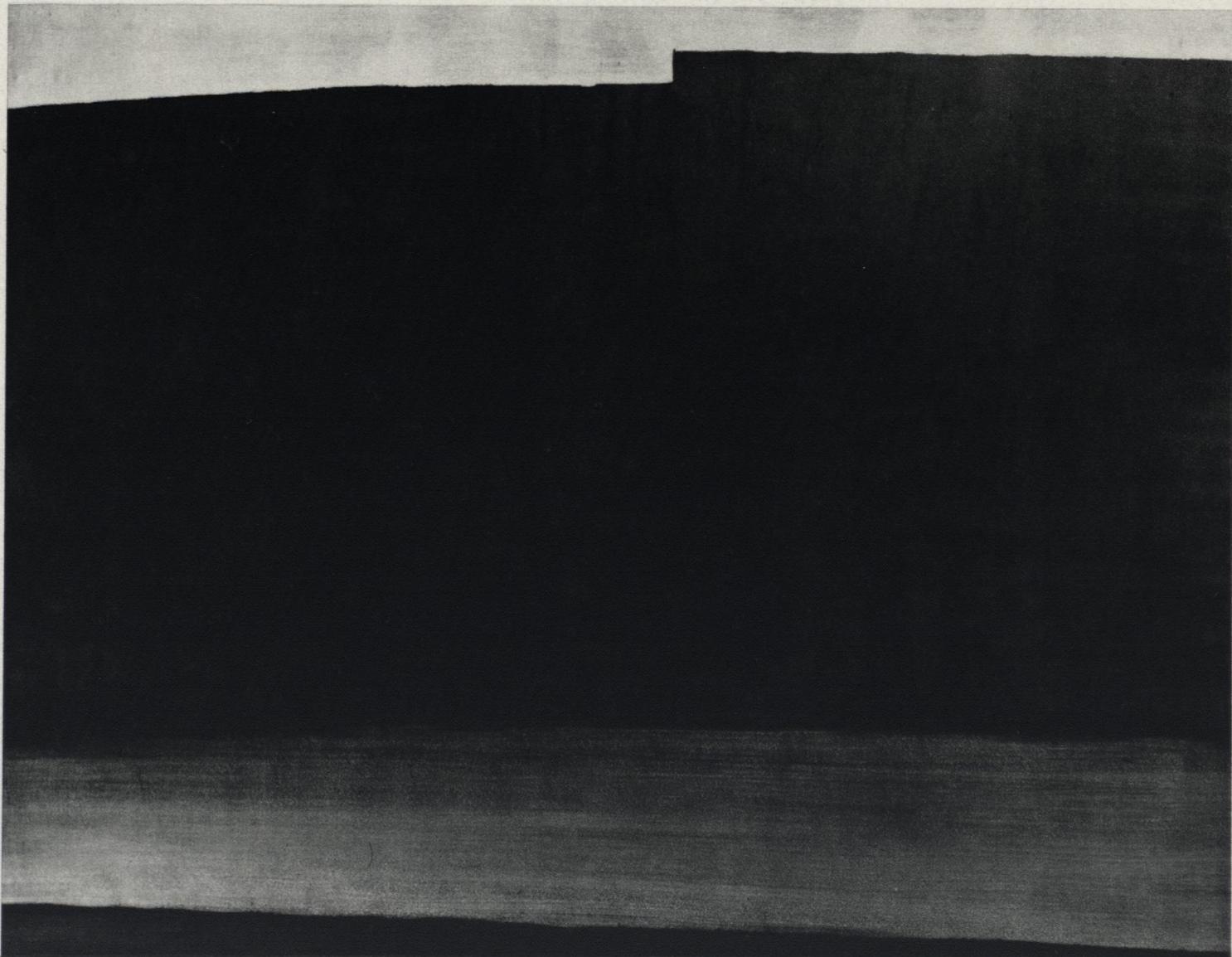


MARZÉ. Nature morte. Collage H/T.

vres — huiles et gouaches — qui s'échelonnent historiquement de 1947 à 1967. Des toiles célèbres resurgissent parées d'un mystère d'autant plus sourdement rayonnant que les années, l'âge les ont mûries, approfondies dans leur texture: *le Bœuf Ecorché* (1947), *le Gant Noir* (1923-1948), *Nocturne* (1947), *Résurrection* (1948-1953), *les Amoureux au Clair de Lune* (1952), *Portrait de Vava* (1953-1956), et pour ma délectation personnelle, l'extraordinaire petite *Nuit Verte* (gouache, 1948) d'une magie bouleversante où se lit la folle et fraîche nostalgie du paradis perdu.

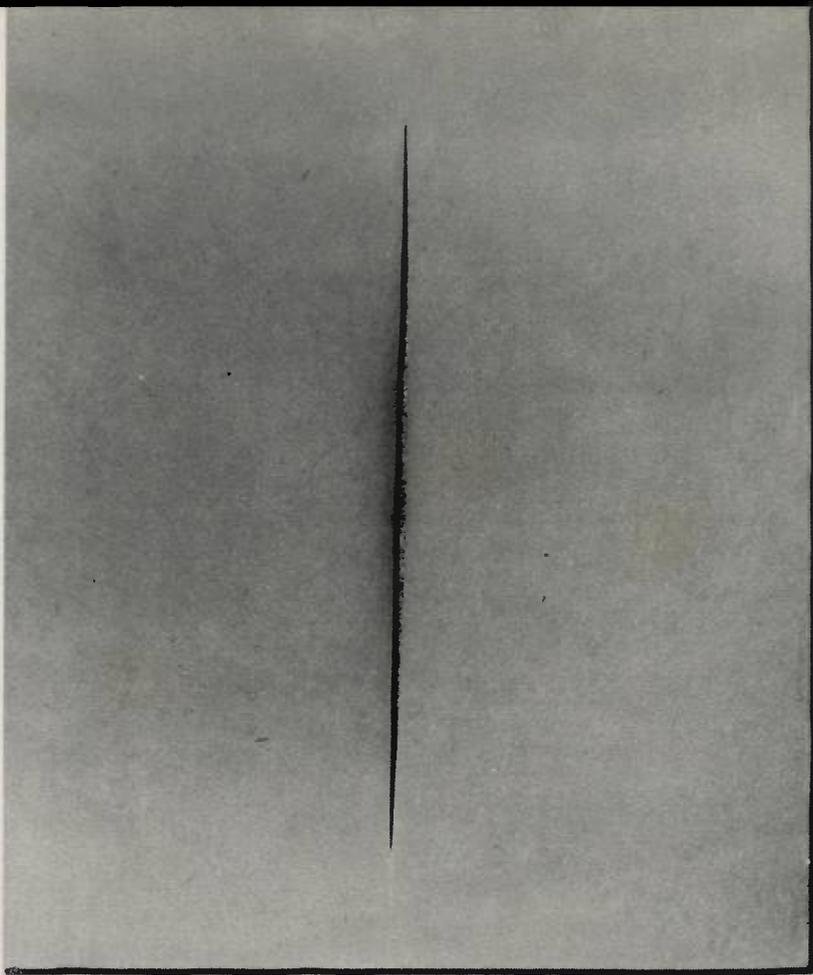
Dans certaines toiles plus récentes de Marc Chagall on peut observer une certaine évolution dans la manière de peindre. Les thèmes que l'on sait demeurent les mêmes dans le merveilleux; les lignes, les formes et les couleurs sont toujours d'expression symbolique — et l'alchimie qui parcourt la matière continue à baigner le tableau comme un effluve parfumé de la nature — mais devant le *Nu Mauve* (1965), par exemple, je découvre un Chagall au pinceau plus appuyé dans les touches, plus « fauve » dans les timbres chromatiques, un Chagall qui rechercherait une expressivité plus forte par le moyen de larges et voyants éclats — inhabituels à son art — de couleurs, symphonie où prédomineraient les cuivres sur les cordes. Les toiles récentes et particulièrement le *Nu Mauve* ont fait l'étonnement de beaucoup,

A. E. BERGMAN. N° 2. Fjord. 1968.



MIRÓ. Le disque solaire.





quelques critiques ont émis des réserves, cette nouvelle palette dans l'œuvre du maître leur déplaisant... Je pense, quant à moi, que ce *Nu Mauve* a besoin du travail du temps. Beaucoup d'huiles de Marc Chagall, d'ailleurs, s'enrichissent au fur et à mesure de leur mûrissement au long des mois et des mois tant est intense, forte en teneur la chimie de leurs pigments: une lente fusion s'opère jusqu'à la montée puis à l'épanouissement fluide de la peinture sur la surface de la toile.

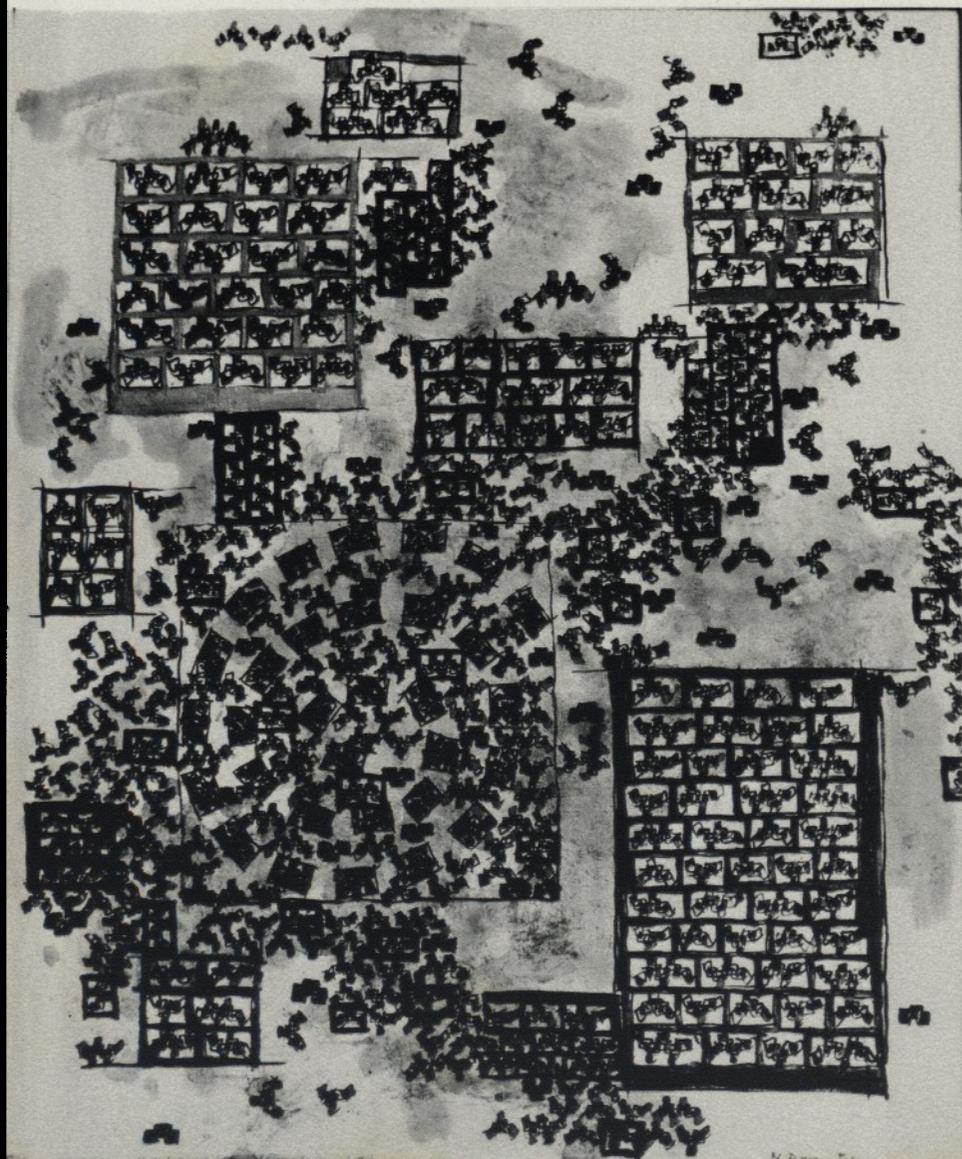
Hommage à Marc Chagall ... Hommage aussi, en cette Biennale, à la Revue XX<sup>e</sup> Siècle pour la puissante contribution que depuis trente ans elle n'a cessé d'apporter à la diffusion de l'art actuel grâce à la diligence constante, au dévouement de son fondateur, notre ami Gualtieri di San Lazzaro, lucide et discret observateur de l'art contemporain, depuis 1930. Des revues de XX<sup>e</sup> Siècle ornent les vitrines de même que des ouvrages de grand luxe illustrés par Miró et des gravures, admirables, de Marino Marini.

Un important secteur du Palais de l'Europe a été réservé à des peintres américains, dont la plupart travaillent en France, production de qualité très moyenne, dont émergent les noms de Hultberg, Joe Downing, Fink, Jaffe, Ball. Une cinquantaine d'affiches californiennes occupent un autre secteur du rez-de-chaussée, exposition qui évoque les sources du poster où le baroquisme floral ressuscite la « belle époque » des saloons... Amusant démarquage, sans plus.

L'accrochage de la Biennale a été remarquablement réalisé. Il semblerait que les œuvres eussent été groupées par affinités spirituelles, dans leurs secrètes correspondances.

De nombreux invités italiens cette année, et tous de classe: Fontana, du pur dernier cru spatial, dont la déchirure est un cri de défi; Magnelli, qui n'a pas son pareil pour faire dialoguer des formes où la géométrie se fait poésie; Robert Crippa, fier conquérant de l'espace cosmique, tranchant Icare à l'affût; Scanavino, en heureuse métamorphose, qui donne le sentiment cyclonesque de la vitesse du monde moderne; Gentilini, perpétuel émerveillé, dont l'image devient songe; Bianco, qui aménage la feuille d'or en rectangle de lumière; Brajo, que je situe au niveau des meilleurs artistes du relief, et qui avec des riens fait un miracle; Assetto, que l'évolution des arts préoccupe, inventeur multiforme; Music, sobre tachiste tellurique, Francesca Chandon, enfin, une nouvelle recrue de l'Ecole de Paris.

Le soleil noir de Miró rayonne sur l'austère et belle participation espagnole, dont le caractère national s'ancre dans l'œuvre. Les âpres terres dénudées de Tàpies font de la pauvreté un royaume. Sombre et farouche, Saura est sans doute un des plus authentiques peintres expressionnistes du moment. Clavé, lui, s'intériorise, en rendant hommage au Greco, quant à Pelayo il est nettement





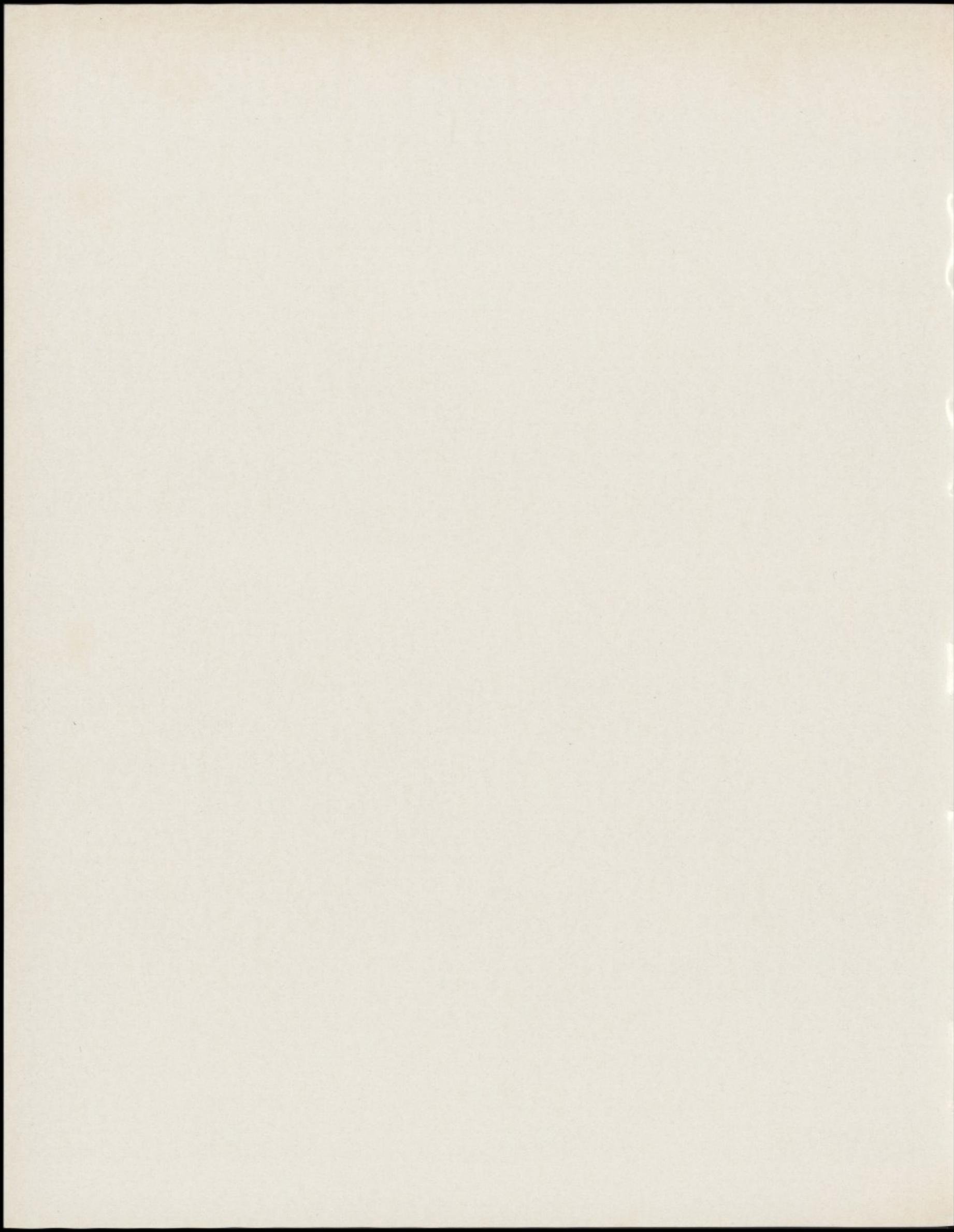
Couverture de MARC CHAGALL pour le Catalogue de la Biennale de Menton.

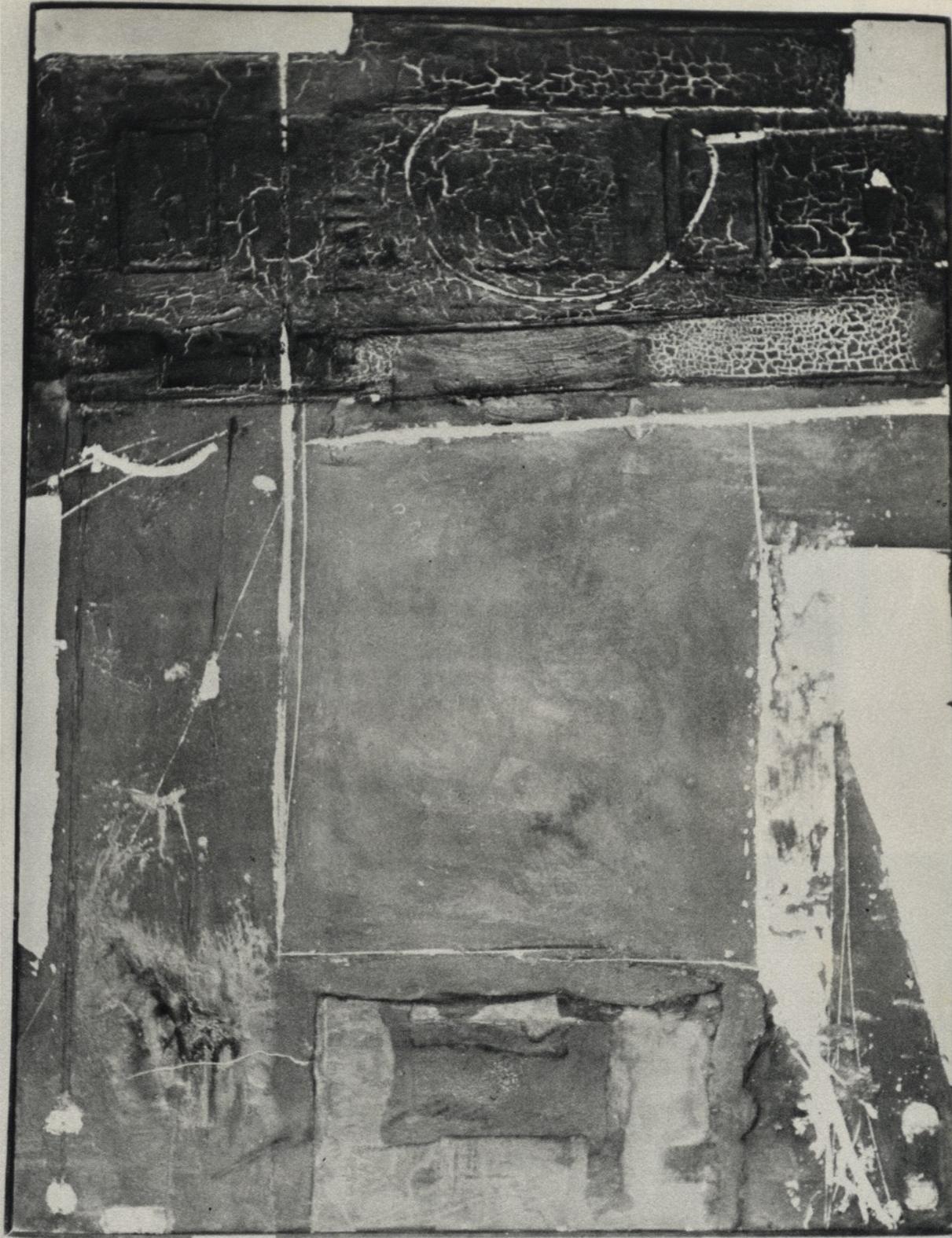


MARC CHAGALL. La nuit verte. Peinture. 1941. Coll. Jardot, Paris.



MARC CHAGALL. Autour de Vence. Peinture. 1957. 161 x 131 cm. Galerie Maeght.





TÀPIES. Grande  
surface marron. 1967.

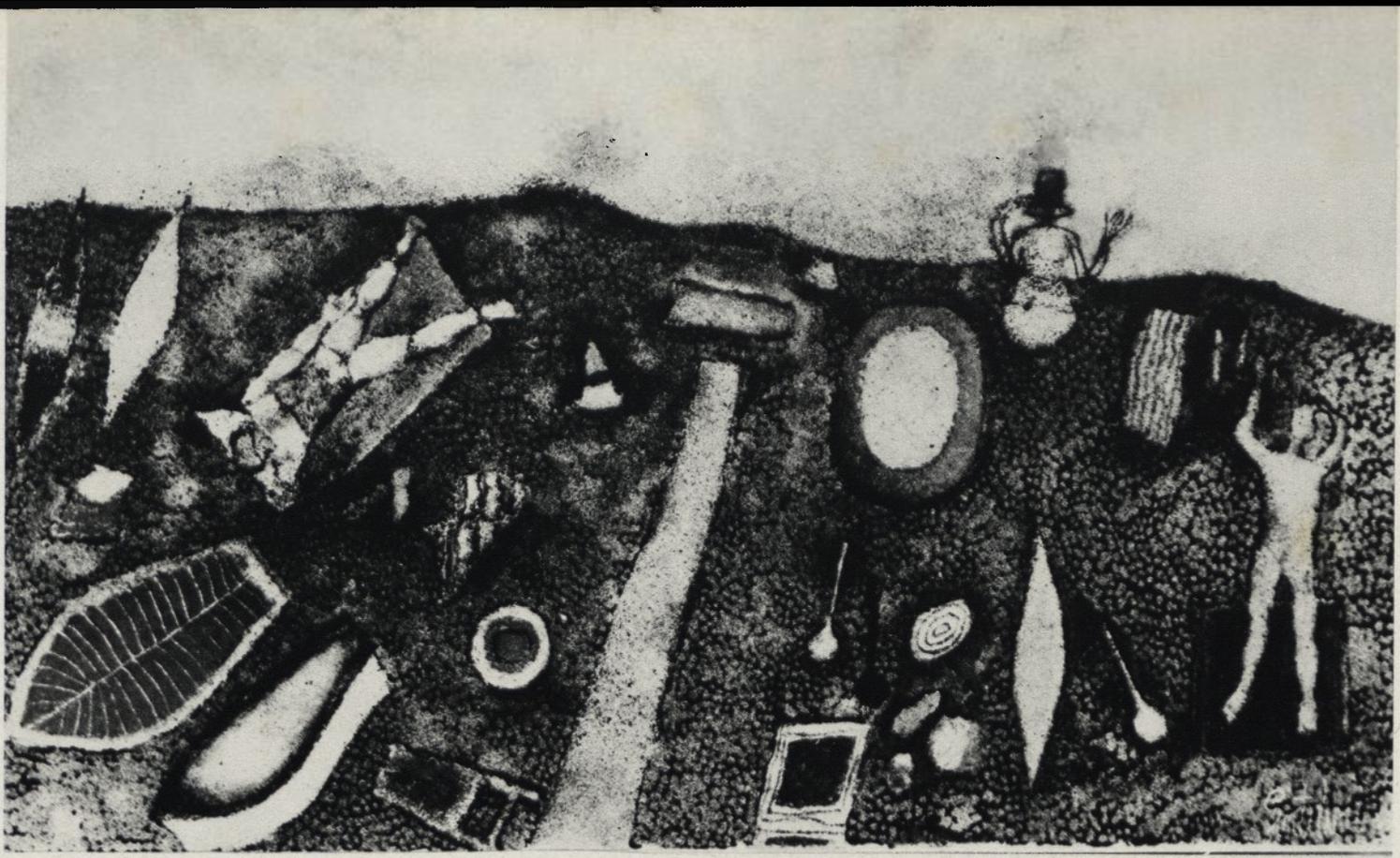
en-dessous de sa moyenne. L'œuvre du Mexicain Toledo se rattache elle aussi à son terroir.

Un expressionnisme gestuel, flagellant et chromatique, emporte les œuvres du Japonais Shiraga et à un degré moindre celles de son compatriote Tanaka. La même intensité des formes abstraites batailleuses se retrouve chez l'Allemand Lataster.

A la fois plus ample, plus impérieux et plus mesuré est le geste de Schneider pour la conquête de l'espace. Cette autorité nous la retrouvons chez Helman, dont les toiles récentes annoncent une mutation. Reconquête d'une sensibilité dans l'œuvre de Hartung, un espace atmosphérique se pro-

page où foisonnent des lignes vibratiles se contre-battant. Serpan possède dans ses lignes l'élégance d'un fleurettiste. Il y a aussi du bretteur dans la toile de Kijno, d'une écriture signalétique, exprimant, dans une suite de scènes d'une abstraction quasiment narrative, une furieuse révolte.

Bazaine n'arrive pas pour le moment à se sortir d'une abstraction impressionniste qui le fige, l'académise. Chez Riopelle, au contraire, le geste s'organise, s'articule et se trace un chemin dans la pâte truellée des couleurs violentes. A l'opposé de ces exubérances chromatiques se situe l'œuvre monacale d'Ubac: sa toile est un chant spirituel,



GENTILINI. La plage.



un poème monochrome à la terre. Cette pureté nous la découvrons aussi, sévère, haute et quasiment polaire dans la toile d'Anna Eva Bergman. La surcharge de l'objet mal intégré alourdit, anecdotise l'œuvre de Rebeyrolle, qui se veut aussi un hommage à la Nature. L'héroïque aventure de Tal Coat se poursuit dans une tentative dramatique, celle de remplacer la couleur — matière — par la seule lumière. Quand à Léon Zack il débouche sur l'angélisme en essayant de donner un visage émouvant à la lumière, et il atteint son but.

De prime abord l'envoi de l'Allemand Sonderborg paraît mince mais à sa lecture attentive on s'aperçoit que l'artiste arrive à une grande qualité picturale avec des moyens d'expression modestes sinon pauvres. Prassinis, qui affectionne le noir et le blanc, nous propose une tranche de Provence secrète avec une toile à la fois nervurée et parsemée de taches vibrantes. Zao Wou Ki, élégant, retrouve les vertus du signe ancestral dans une lumière argentée. Pleines de dynamisme intérieur et de mystère panique sont les toiles de Raza, ce peintre hindou de race, qui sait manier l'huile comme un magicien.

Une sorte d'hommage est rendu à Paul Mansouff, un des pionniers du constructivisme, qui fut compagnon de Malevitch et de Tatlin, Mansouff, poète des formes dynamiques et sidérales. Sonia Delaunay étonne toujours par sa jeunesse, elle qui fut à l'avant-garde des rythmes colorés, et nous retrouvons avec plaisir le Poliakoff, puissamment construit, des grandes années.

HAYTER. Scorpio.

La mosaïque de carrés blancs de papier du Brésilien Piza est une œuvre petite par le format mais grande de beauté par sa poétique aiguë, sa vivacité intérieure. L'Américain Van Leyden présente de grands panneaux muraux faits de collages de tissus d'un effet optique assez spectaculaire: la glorieuse royauté des chiffons. Dumitresco, Istrati, Lansky, Germain, Tatin, Geer Van Velde, Hayden, Maryan, Georges Noël, Norman Bluhm, Baron Renouard, ont fait d'excellents envois. Key Sato s'enferme de plus en plus, la formule devient du procédé. C'est dommage pour cet artiste doué. Ce danger guette aussi Benrath. Par contre le Britannique Hayter est en plein et heureux renouveau.

Les artistes de la région, c'est-à-dire ceux qui y demeurent et y travaillent toute l'année participent en nombre à cette manifestation. Les meilleurs n'ont rien à envier aux meilleurs de Paris et d'ailleurs. Ils sont leurs égaux. Villeri se distingue avec deux reliefs, dont l'un, argenté, d'une



F. CHANDON. Composition. 1968.

CAPOGROSSI. Superficie. 1953.

admirable texturologie, se situe parmi les réussites essentielles de la Biennale, Marzé, artiste méditatif et secret, a tout remis en question dans une figuration réinventée et il amorce une solide victoire avec des collages inattendus, intégrés à l'huile. Une robuste santé paysanne soulève le triptyque de Troin, où passe le souffle d'un lyrisme social: espoir à suivre de près tout comme le jeune Isnard. A signaler encore Debaune, malgré l'influence de Poliakoff, Bauzil, peintre luministe des germinations et des circonvolutions astrales, au métier impeccable. Enfin Mongillat et Vigné, qui savent bâtir de rudes surfaces en masses de lumière.

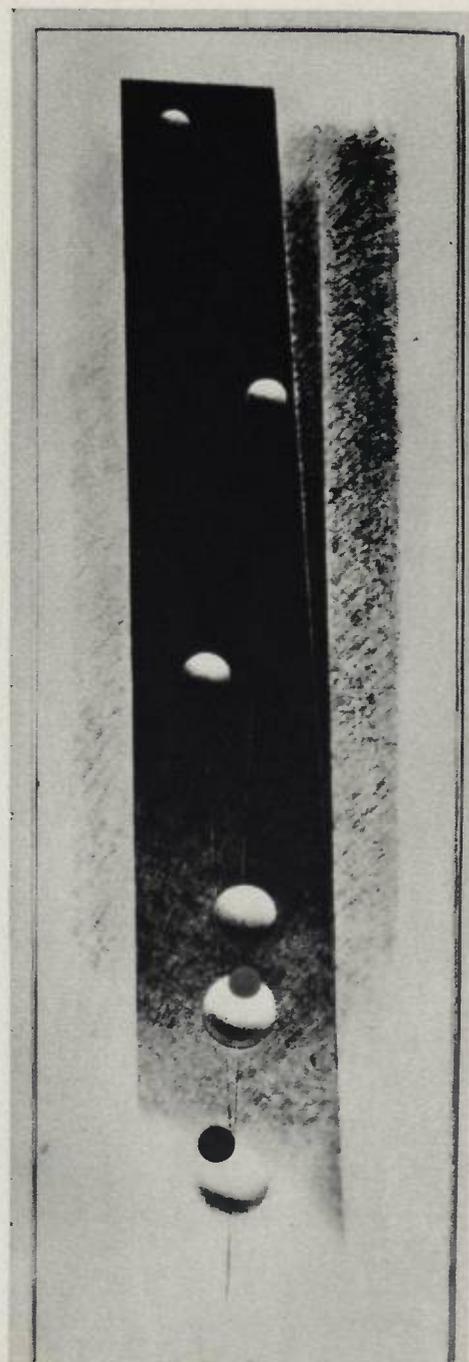
Côté recherches nouvelles à retenir surtout les noms de Baviera, objecto-structuraliste qui demeure très peintre dans ses reliefs inventifs, de Brigaudiot, assembleur poète, de Ferrero, mec'artiste qui a surpris pour sa première sortie officielle.

ANDRÉ VERDET.

ANITA DE CARO. Spectateur joueur n° 3.



MANSOUROFF. Formule picturale 1961-67.



# La Biennale de Venise enlisée dans la Lagune

par Giuseppe Marchiori

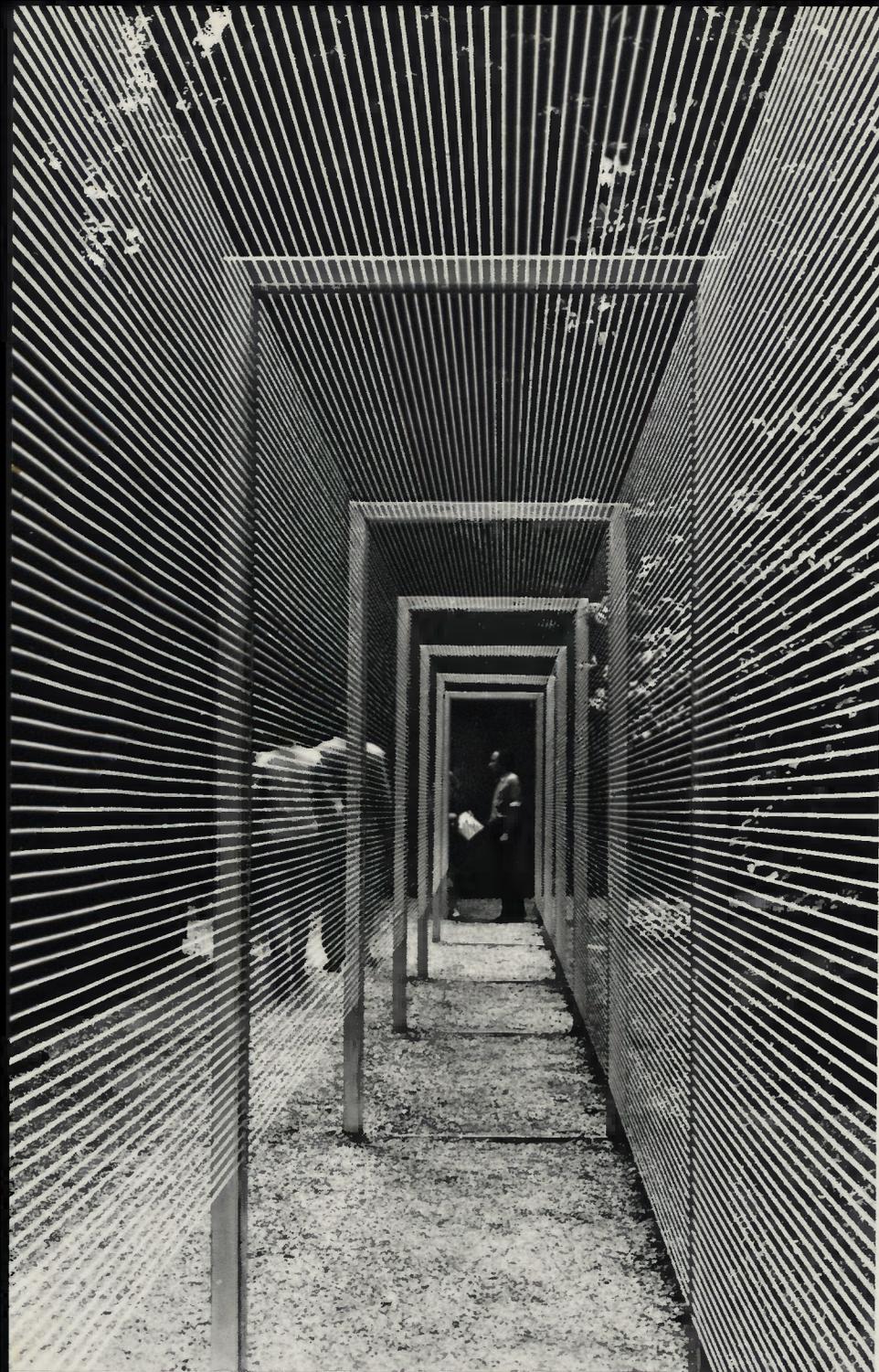
Au lieu d'être contestée a priori, soit avant l'ouverture, la XXXIVème Biennale aurait dû l'être après, lorsqu'au mot de « contestation » se serait substitué celui plus ancien et mieux approprié de « critique ». Et la critique, avec deux mois de retard — car c'est seulement après ce laps de temps que la Biennale s'est présentée au complet — reconnaît que le pavillon principal, grâce à Carlo Scarpa et à la rétrospective des quatre futuristes (Balla, Severini, Carrà, Russolo), outre les expositions des architectes Albini et Kahn, ainsi que celle du peintre Tancredi, constitue un ensemble sérieux et organique: un exemple d'utilisation intelligente de

l'espace, dans ce palais pourtant vétuste et destiné à accueillir les fastes d'un art de *Salon fin de siècle*. Les « improvisations » architecturales de Scarpa — qui s'est trouvé constamment aux prises avec le temps, et jusqu'à la dernière minute — ont la mesure et l'harmonie des créations méditées. Dans l'espace transformé par la fantaisie industrielle de l'architecte, les point de vue se multiplient et les œuvres exposées, intégrées au milieu, semblent vraiment *décorer* l'intérieur imaginaire d'un collectionneur bizarre et passablement dépourvu de sens historique.

En effet, l'ensemble intitulé « Lignes-forces de la

CARLO SCARPA. Ambiance. (Photo Ferruzzi, Venise).





ANTONIO A TROTTA. Schema. 6. Haute tension. 1967.

recherche contemporaine, de l'Informel aux nouvelles structures», même en tenant compte des difficultés du moment et du retard apporté à la demande des œuvres, souffre d'un vice originel particulièrement grave pour une exposition qui se propose de saisir sous l'angle historique certains aspects de l'art contemporain de 1950 à 1965: celui d'être issue d'une accumulation de compromis critiques sans grand rapport avec l'histoire. En outre, le choix des œuvres (sauf en ce qui concerne Kline, Burri — son « sac » est stupéfiant — Caro, Smith, Rothko, Stella, Dora-zio, Nicholson, Pasmore, Moholy-Nagy, Magnelli, Arp) n'est guère représentatif (voir, en particulier, le tableautin de Vasarely).

Quand bien même certaines *absences* seraient justifiées, elles n'en faussent pas moins le visage de l'exposition, hélas surchargée de *trop de « présences » en contradiction ouverte avec la ligne sévère de l'histoire.*

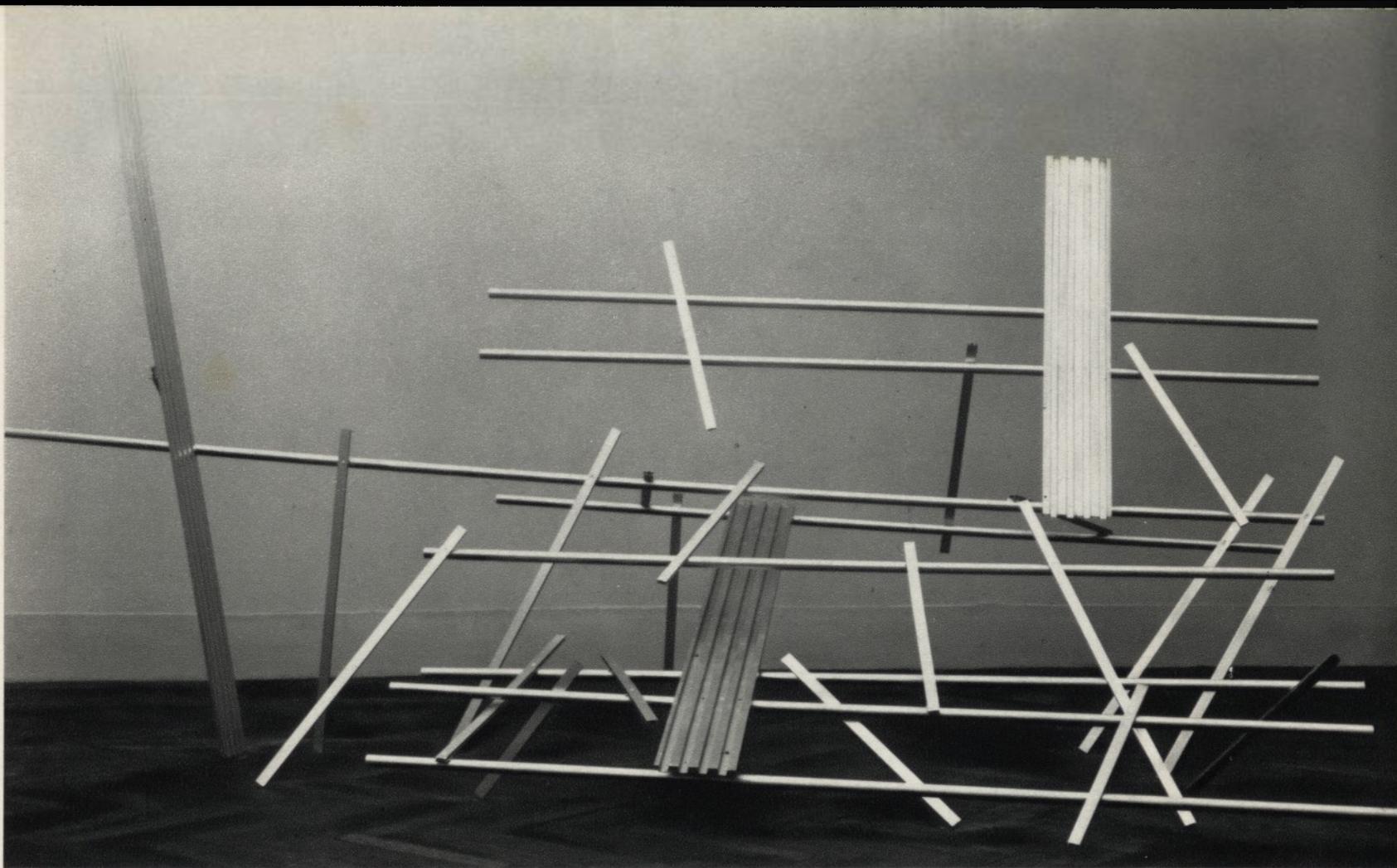
Parmi les futuristes, Carrà et Severini n'avaient certes nul besoin de cette reconnaissance posthume, au demeurant sommaire et tardive, une critique philologique et théorique des *pius à jour* ayant désormais situé leur œuvre à la place qui lui revient. Balla, en revanche, n'a été reconnu que tout récemment — en particulier grâce aux travaux de Calvesi et de Crispolti — comme l'un des précurseurs de diverses tendances de l'art moderne, de l'abstraction au Pop Art.

Artisan doué d'une imagination fertile, Balla était un véritable inventeur de formes, et s'inspirait aussi bien du fil de fer, du bois peint, d'innombrables combinaisons géométriques dessinées ou colorées que de recherches sur le mouvement et le rythme des figures dans l'espace. Par la variété de ses expériences et sa curiosité d'esprit, ce moderne avant la lettre, transfuge de l'art bourgeois et du divisionnisme italien du début du siècle, occupe une place nettement à part, même au regard de Boccioni qui fut le véritable chef de file artistique et théorique du Futurisme 1911-1914.

Tancredi méritait également cette consécration. Avec le recul, il se distingue en effet de ses nombreux contemporains par l'authenticité d'une culture puisée aux sources, de Tobey à Gorky, et réélaborée dans des schèmes picturaux qui témoignent souvent d'une réelle originalité poétique, et d'un raffinement visuel fort rare chez les jeunes artistes des années 1955 à 1960.

Parmi les autres Italiens présents à la XXXIV<sup>ème</sup> Biennale, citons, outre Adami et le délicat Strazza, qui introduisent la métaphysique dans des récits genre dessin animé, les deux fidèles abstraits Korompay et Bonfanti, le frénétique Bertini et le funèbre Pascali.

En ce qui concerne les sculpteurs, nous ferons de nombreuses réserves, tant à l'égard de Leoncillo, qui s'en tient obstinément à d'inertes agglomérations informelles rehaussées de grumeaux,



ANTHONY CARO. Jeu du monde. 1962 (Photo Ferruzzi).

que de Mirko, dont les pièces ont tout d'une anthologie d'intérêt ethnographique et archéologique, et même de Guerrini qui a cru bon d'amoindrir sa puissance de carrier dans des formes assez frêles de travertin, de marbre et de granit, mécaniquement taillées.

La salle des artistes argentins nous vaut le premier contact avec les étrangers. Rómulo Macció est ainsi présenté par Romero Brest: « Il appartient à la catégorie de ceux qui peignent spontanément, qui imaginent des mondes — condition première pour un artiste — et les réalisent sous une forme plane, durable — condition première pour un peintre — en établissant un rapport entre ces mondes imaginaires et le monde qui vit sous nos yeux.»

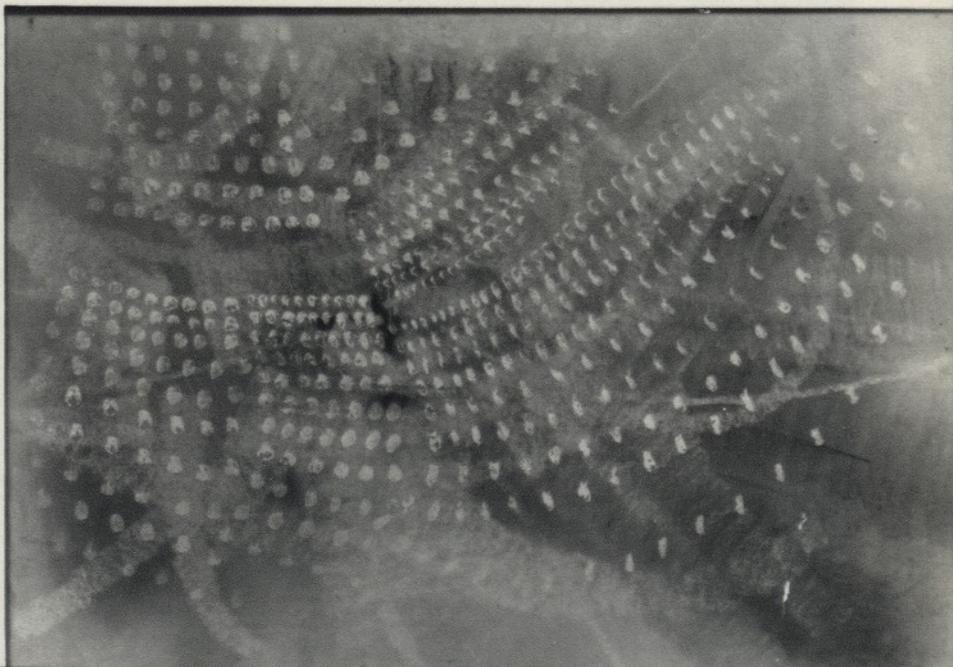
Macció ne me fait point penser (et je le dis avec un soupir de soulagement) à la « société de consommation », ni à la « nouvelle technologie »; il ne se livre à aucune prophétie, ni ne se perd au tréfonds du passé: il se contente d'être un peintre argentin, même si cette précision géographique n'ajoute pas grand-chose à sa personnalité d'artiste; un peintre qui « coëxiste » sans heurts avec les mondes imaginaires et celui de la vision quotidienne.

L'Autrichien Roland Goeschl a appris des Anglais l'art de la simplicité géométrique, des formes vivement colorées et disposées dans l'espace

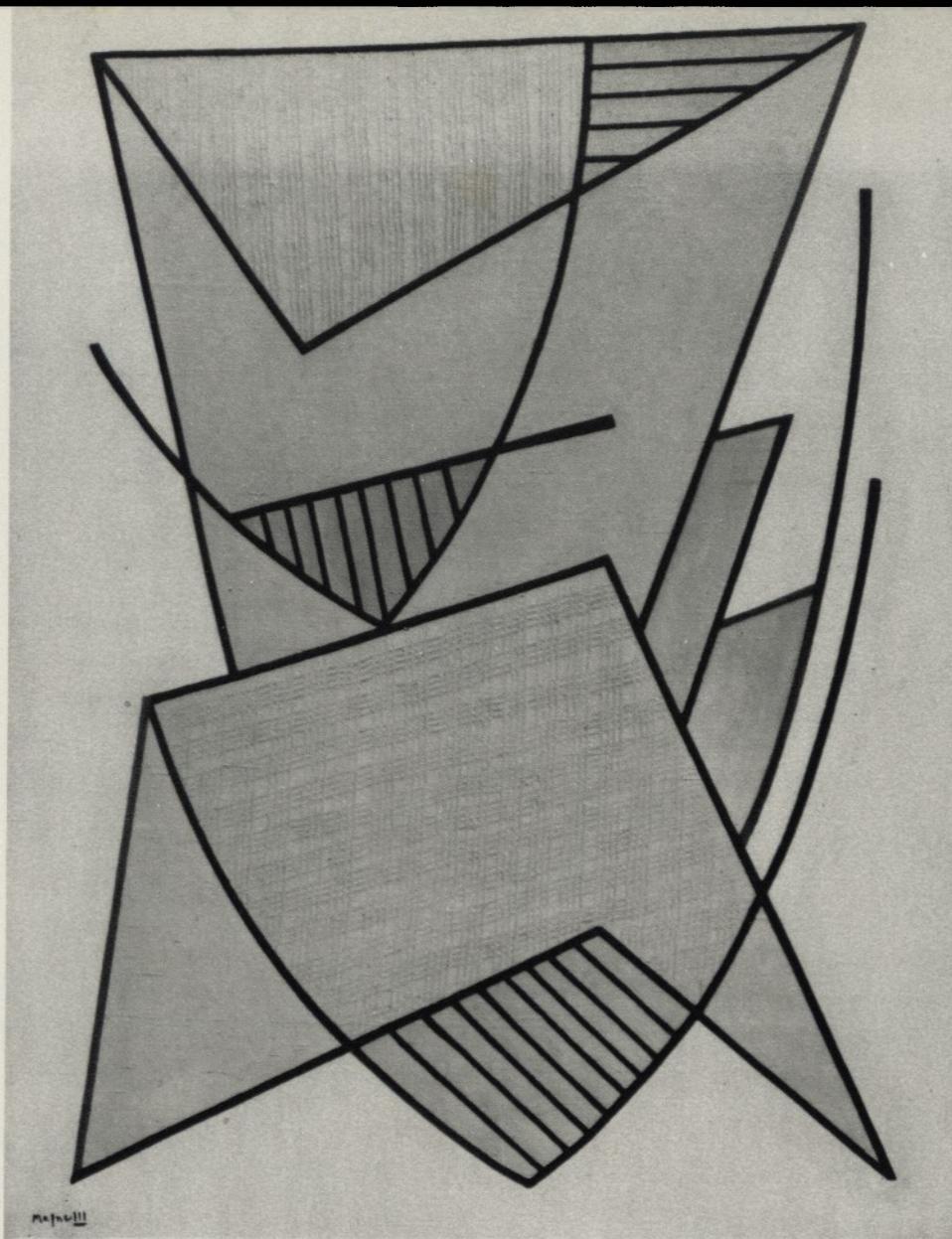
(auquel elles demeurent extérieures) à l'instar des jeux de constructions.

C'est là un hommage rendu à l'esthétique du « supermarché »: des « choses » bien visibles et qui doivent à tout prix être vues. Hommage que nous retrouvons du reste en Belgique, avec les divertissements de Luc Peire, dont la comparaison avec les femmes nues métaphysiques de Delvaux nous fait mesurer toute la distance qui sépare deux générations.

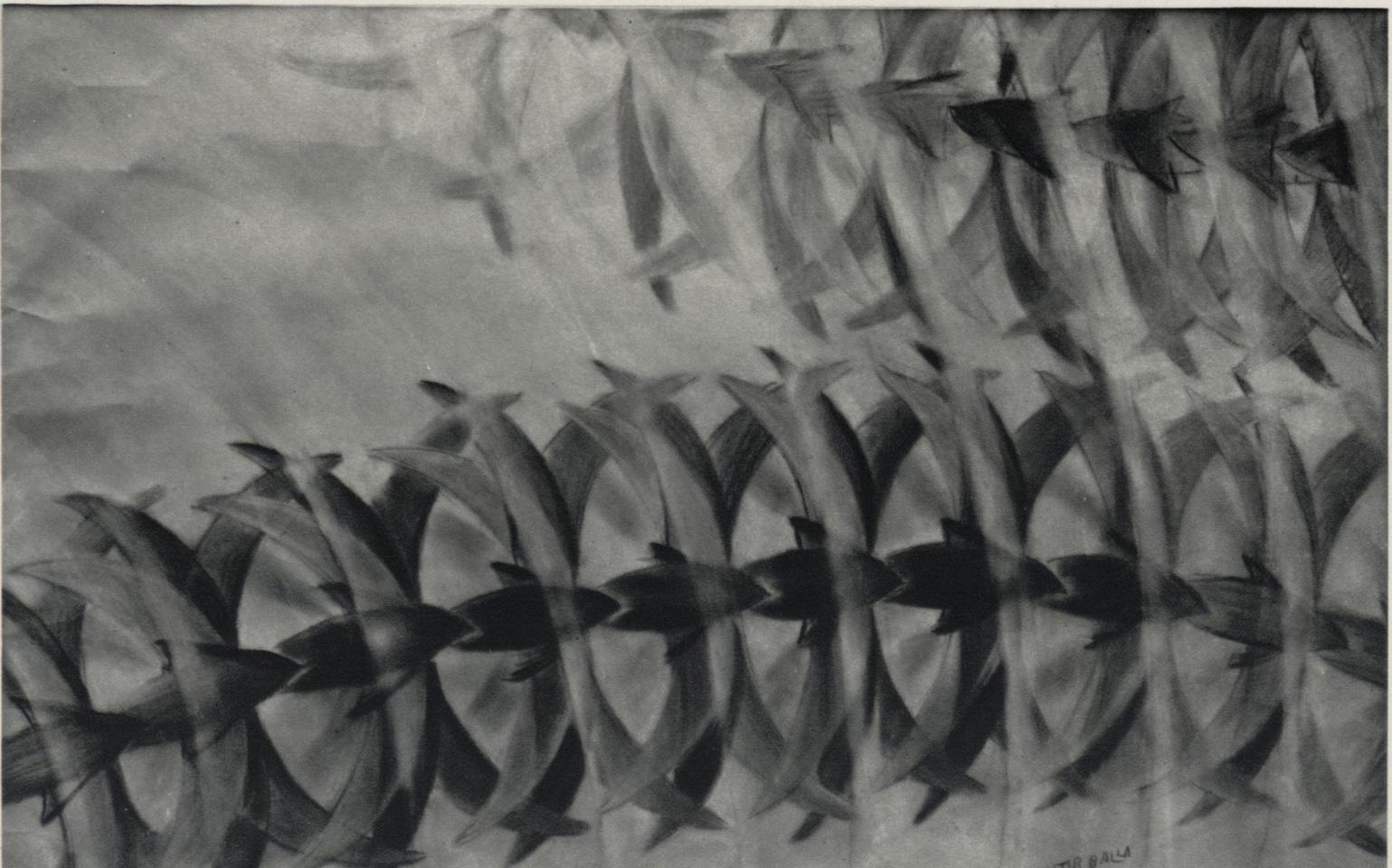
Au Brésil, Lygia Clark règne en maîtresse avec une série de « trouvailles » et de jeux de matières



TANCREDI. Composition. Naviglio, Milan.



BALLA. Etude pour le tableau « Linu andamentali ». Vol d'hirondelles.





ARP. Tête. 1924.

bien faits pour combler tous ceux qui ont le goût des surprises.

« Construisez vous-mêmes votre espace vital », et dans cet espace, vous risquerez fort de vous perdre, comme en un labyrinthe insidieux, car Lygia Clark offre généreusement à quiconque la possibilité de fuir la norme quotidienne dans un domaine imprévisible et bizarre, proprement fantastique. Le monde de Lygia Clark est sans limites: c'est celui de l'aventure la plus déroutante qui soit, où l'art permet à l'homme, hors des conventions et des préjugés, de se retrouver dans une totale liberté intérieure, d'échapper, pour ainsi dire, aux vessies prises pour des lanternes.

C'est un jeu ambitieux que celui de Lygia, un jeu qui est bien souvent à interpréter selon des intentions qui demeurent des « intentions ».

Du pavillon tchécoslovaque on retiendra surtout l'œuvre du sculpteur Vladimir Preclik. A l'époque des matières synthétiques, Preclik a choisi l'une des matières les plus belles: le bois. C'est ce

qu'ont fait également le Roumain Ovidiu Maitec et le Finlandais Mauno Hartman: un choix originel et qui touche aux racines mêmes d'une histoire authentique, pure de toute trahison. Il ne s'agit pas de folklore, mais d'une vérité vitale, d'une raison élémentaire qui unit ces sculpteurs et conditionne leur vision. L'homme de toujours transparaît dans ces formes à travers lesquelles le sculpteur moderne restitue le mystère et la présence d'un pays fabuleux de bois et de forêts.

La « société de consommation » et ses mythes éphémères, dont nous ne voyons que trop d'exemples — y compris à cette Biennale dépourvue de fortes convictions — demeure par bonheur à mille lieues de certaines îles naturelles et culturelles.

C'est un autre type de civilisation qui nous intéresse: celui qu'expriment le Colombien Edgar Negret, Nicolas Schöffer et Phillip King, de trois façons tout à fait différentes, en proposant des problèmes structuraux et cinétiques qui, loin de se « consommer » sur l'heure, prétendent à la

conventionnels; ils refusent dédaigneusement « toute image du Japon ancien », et croient ainsi pouvoir accéder au parc des merveilles d'une « modernité » de type américain qui ne se justifie que dans l'Amérique des « happenings », du théâtre inventé à travers le geste et l'acte créateurs, sources de liberté. En dépit des apparences, l'art comme « confession » et représentation symbolique n'est plus un jeu.

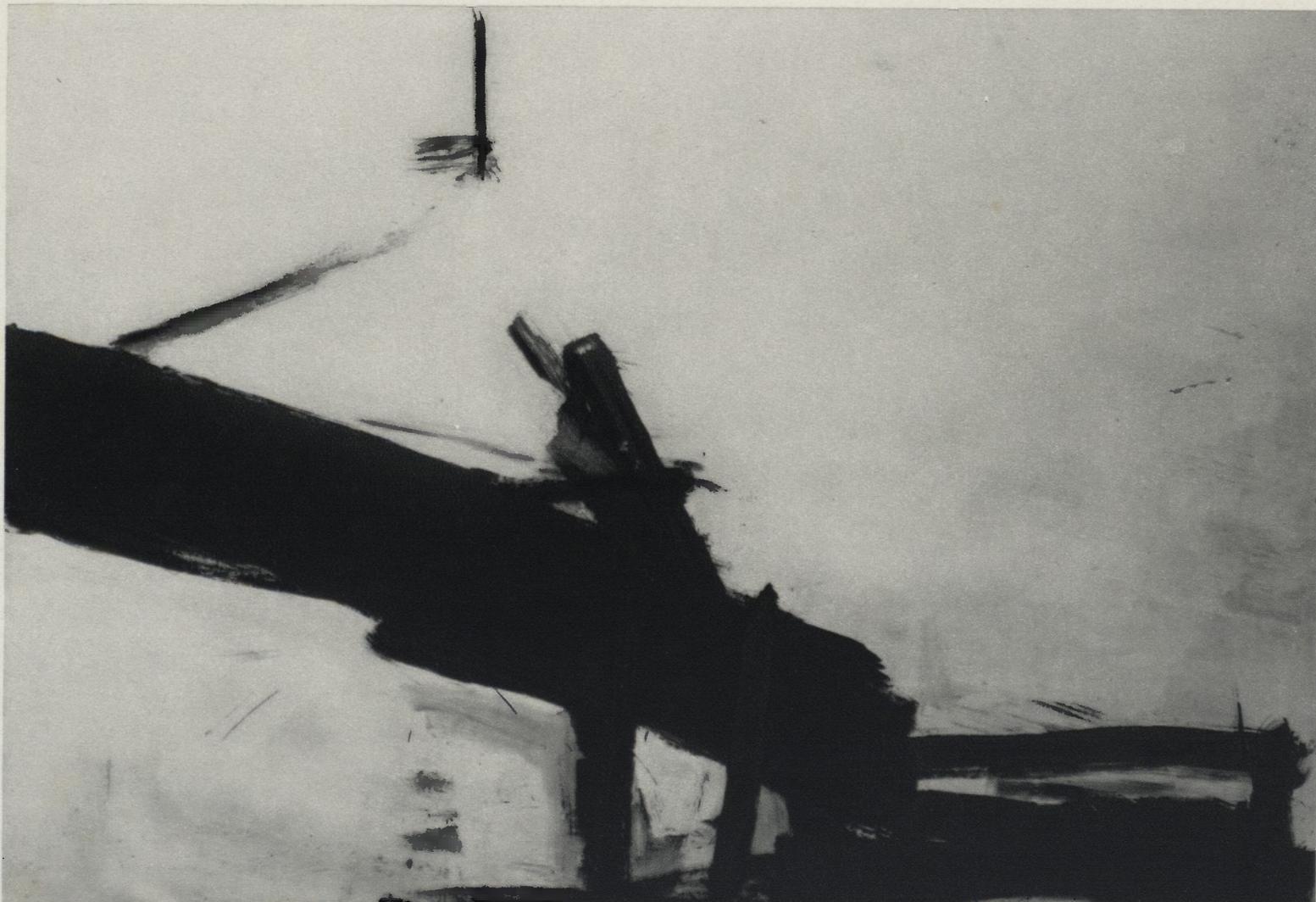
Plus « légitimes » nous apparaissent les personnages de Marisol, héros d'une « comédie » moderne saisis dans leurs attitudes révélatrices, au sein d'un espace où ils acquièrent une vérité psychologique malicieuse et des plus vraisemblables; vérité qu'ils doivent justement à cette irrationalité de la nature humaine, subtilement captée par l'artiste, qui ajoute ainsi de nouveaux et mystérieux motifs d'étrangeté à l'image composite de ses types.

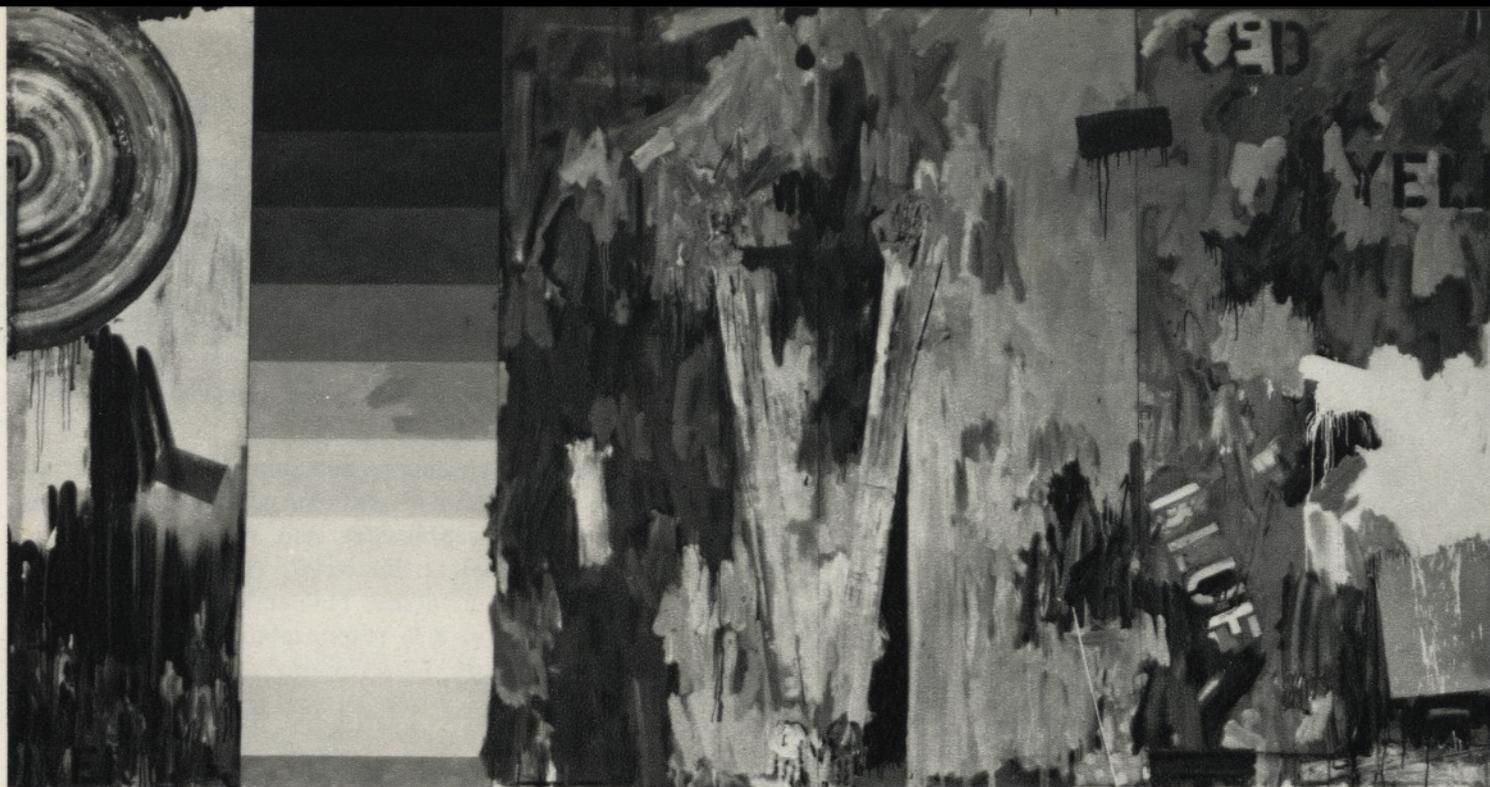
Ici, une comparaison s'impose entre les personnages de Marisol et ceux peints par Tamayo. (Il faudrait aussi parler des peintures — puisque de peinture il s'agit, et dans le sens traditionnel du terme — de Mordechai Ardon, le fameux maître israélien inspiré par Klee dans ses interprétations lyrico-paysagistes d'une intense spiritualité. Mais la comparaison-contraste avec Marisol est plus suggestive pour ce qui est de Tamayo.) On peut ainsi mesurer la valeur réelle du temps qui s'est écoulé de 1948 à 1968: vingt années qui ont creusé un

responsabilité humaine de la durée. Ces problèmes du temps, King les aborde avec le constant souci d'aller à l'essentiel, d'éliminer le superflu. Il s'agit bien de trois « présences » actuelles, mais dont il faut considérer l'actualité comme l'expression de « valeurs » déterminantes, comme une *façon d'être* de l'art n'ayant rien de commun avec le « spectacle » offert par le pavillon japonais.

Les artistes japonais se veulent à tout prix anti-

FRANZ KLINE. Monitor. 1965. (Photos Ferruzzi).





JASPER JOHNS. Plongeur. 1962.

fossé d'un siècle. Pourquoi les 47 peintures de Tamayo semblent-elles plus ou moins toujours la même: un tableau de musée dans toute sa noblesse? Tamayo s'est fixé, décanté, en une formule picturale qui est le symbole d'une période artistique close. Il est loin sans pour autant devenir « ancien », et cet éloignement ne fait que souligner la fuite inexorable du temps.

Marisol est donc une pierre de touche fort « sensible », et ce pour nous aussi, qui avons vécu *plusieurs fois* au cours de ces extraordinaires vingt années.

Il faut enfin parler des arts graphiques, arts d'une séduction tout intellectuelle et qui semblent humblement se cacher derrière les ambitions et les exhibitions retentissantes des producteurs de « surprises » prévues ou de machines qui ne fonctionnent pas. Le dessin, la gravure, sont réservés au connaisseur, un genre d'homme qui est sur le point de disparaître.

Le connaisseur est à la fois un savant et un poète: un homme qui ne se laisse pas influencer par les slogans peints ou parlés, mais qui cherche, et trouve, là où le tintamarre est moins assourdissant.

Ainsi peut-on passer, dans cette Biennale contestée, de Bela Kondor à Antonio Frasconi, de Horst Janssen à Miroslav Sutaj, pour arriver enfin au plus secret et au plus raffiné des dessinateurs, Octav Grigorescu: une découverte dont la rareté redonne confiance, fût-ce au milieu de la confusion de Babel. Les images de Grigorescu naissent d'un entrelacs de signes pour se muer en une réalité poétique qui a pour motifs essentiels la lumière intime de l'intelligence et la grâce d'une profonde spiritualité. On pense à la voyance passionnée d'un Klee, aux ressources d'un esprit à la

MORDECHAI ARDON (Israël) Sinaï. 1967. (Photo Ferruzzi).



Ardon 67



OCTAV GRIGORESCU. (Roumanie). O'Jean. 1965.

fois analytique et romantique, troublé, inquiet, assoiffé de solitude et de silence à l'époque du cri et du bruit collectifs. Octav Grigorescu, envers et contre tout, ne se perd pas, car il voit loin.

Pour terminer: les Français. Cette année, leur pavillon a eu une histoire fort mouvementée dans le cadre plus général des contestations révolutionnaires.

Les plus ardents contestataires, Dewasne, Kowalski et Schöffer, semblaient avoir définitivement renoncé à représenter non tant la France que certains aspects industriels et mécaniques de la civilisation moderne. Finalement, les appels à la conscience et à la responsabilité prévalurent: les bâtis porteurs d'inscriptions vengeresses cédèrent la place aux pures formes géométriques de Kowalski, aux merveilleuses machines illusionnistes et dynamiques de Schöffer, aux espaces abstraits et si intuitifs de Dewasne. L'art, ici, se fait l'interprète du monde prodigieux dans lequel nous vivons, en empruntant à la science certaines données qu'il transforme ensuite en symboles d'une unité poétique sans failles.

Face aux « divertissements » des Japonais et autres « ingénus » fascinés par le « Lunapark », les œuvres des Français, choisies par Michel Ragon, nous apparaissent unies par une sévère et rigoureuse conscience rationnelle qui contraste avec les « caprices » destructeurs d'Arman. Néanmoins, l'antiprotestation de l'artiste niçois demeure dans la ligne d'un goût historique typiquement français, même si l'on peut voir dans les tubes pressés le symbole d'un renoncement aux palettes fabuleuses des Matisse et des Bonnard.

GIUSEPPE MARCHIORI.

MARISOL (Venezuela). La fête. 1965-66.



# Chroniques du jour

• XLII<sup>E</sup> ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N<sup>O</sup> 31 DE XX<sup>E</sup> SIÈCLE • DÉCEMBRE 1968 •

## NAISSANCE D'UN GRAND MUSÉE

par Dore Ashton

En 1936, Kandinsky écrivait à la baronne Hilla Rebay:

« Je n'ai pas besoin de vous dire combien les projets du musée m'intéressent. Avez-vous l'intention, Mr. Guggenheim et vous-même, de présenter la collection à New York (c'est-à-dire au grand public) dans son état actuel, ou désirez-vous attendre que le Musée soit devenu une réalité? Dans ce dernier cas, on provoquerait une sympathique "explosion"! »

Le plaisir qu'éprouvait Kandinsky à la perspective d'une sympathique « explosion » allait être largement dépassé par la suite, grâce aux activités de la baronne et de son obligé mecène, Solomon R. Guggenheim. A partir de 1936 et jusqu'au moment où elle renonça à diriger les collections Guggenheim en 1952, la baronne allait susciter toute une suite de petites explosions qui devaient maintenir les New-Yorkais dans un état d'intérêt et d'irritation, et aboutir à la fondation d'un musée qui — si original qu'il soit — compte comme l'un des plus grands du monde.

Le Musée Guggenheim présentait récemment une exposition des œuvres acquises au cours des années trente et

des années quarante, en hommage à l'inlassable baronne, exposition qui témoigne amplement du rôle qu'elle a joué dans la formation de la collection de M. Guggenheim. Cette exposition a une double importance: elle rappelle aux New-Yorkais la glorieuse histoire de la collection, dont la constitution fut si rapidement et si efficacement menée, et elle laisse entrevoir, entre les lignes de cette histoire, l'aide considérable qu'elle apporta à l'art moderne américain.

Les comptes rendus des journaux sur les fougueuses activités de la baronne nous la présentent, avec quelques réserves, comme une femme « passionnée ». Grâce à son autorité et aussi grâce à son association avec M. Guggenheim, connu du large public comme un grand industriel possédant une immense fortune, la baronne n'eut aucune difficulté à trouver dans la presse un écho à son esprit de prosélytisme. Quand la voie des journaux ne lui suffisait plus, elle rédigeait elle-même ses propres rapports qui étaient imprimés à un grand nombre d'exemplaires et largement diffusés.

Dans un de ses premiers rapports sur son association avec M. Guggenheim,

la baronne raconte qu'ayant montré une aquarelle « abstraite » de son favori, Rudolf Bauer, à M. Guggenheim, celui-ci s'exclama: « Parbleu! voilà qui est beau! » Ainsi devait naître le vaste projet de la baronne Rebay, vers la fin des années vingt. Par la suite elle n'eut aucune difficulté à convaincre M. Guggenheim d'acheter par centaines les œuvres de ses artistes préférés; parmi ceux-ci, et au tout premier rang, le médiocre acolyte de Kandinsky, Bauer, ensuite Kandinsky lui-même. Plus tard, elle fit l'acquisition d'œuvres importantes d'artistes qu'elle considérerait comme les précurseurs ou les satellites du mouvement abstrait: Chagall, Gleizes, Delaunay, Gris, Seurat, Picasso, Léger, etc.

La baronne avait toujours désiré porter ses trésors à l'attention d'un large public. Elle établit très soigneusement son plan de campagne. Elle fit ses premiers essais dans des villes moins sophistiquées, où la considération que l'on avait pour M. Guggenheim millionnaire pouvait prédisposer le public en faveur du collectionneur. En 1936, la baronne présenta 128 tableaux dans un musée de Charleston, ville de la Caroline du Sud, où M. Guggenheim

La première exposition du Museum of non-objective Art à New York en 1939.



avait sa résidence d'hiver, et où on le tenait en haute estime. Ce fut un grand événement mondain, et jour après jour, le journal le plus important fit paraître des articles en grande partie dictés par la baronne. Ce fut là le début de la longue démarche, parfois désastreuse, de la baronne qui voulait faire admettre par tous sa notion de l'art « abstrait ». Elle disait aux journalistes que l'art abstrait « n'a aucune signification » et « ne représente rien », et au cours de sa deuxième exposition à Charleston, elle déclara qu'il « est particulièrement salubre pour les hommes d'affaires, car il les entraîne au-delà de la vie agitée et fiévreuse du monde et qu'il fortifie leurs nerfs. »

Son insistance à soutenir que l'art abstrait ne signifie rien allait susciter au cours des années à venir des discussions animées et souvent ironiques dans les colonnes des journaux. Quand elle transporta la collection à Baltimore, l'année suivante, puis à Philadelphie, un chroniqueur, qui avait déjà été profondément scandalisé par la récente exposition Dada et surréaliste au Museum of Modern Art, écrivit que la baronne avait même déjoué les plans des surréalistes en nous présentant un art « qui ne prétend même pas signifier quelque chose ».

Les artistes, ou du moins ceux qui s'identifiaient avec le courant d'avant-garde européen, ne furent pas aussi prompts à condamner la baronne; ils avaient compris qu'elle introduisait une note qui, dans les milieux les plus vivants du monde artistique à New York, avait été sérieusement négligée. Les artistes abstraits qui avaient suivi de près les mouvements européens alors en plein essor, en particulier le Bauhaus et le groupe « de Stijl », étaient fort mécontents de la seule institution moderne importante de l'époque, le Museum of Modern Art, qui semblait favoriser le surréalisme à l'exclusion de tous les autres mouvements. Ils firent bon accueil à la campagne de la baronne en faveur de l'abstraction pure, mais ils critiquèrent aussi ses procédés souvent simplistes. En 1937 par exemple, un groupe d'artistes qui comprenait le professeur de David Smith, Jan Matulka, et le futur expressionniste abstrait, George McNeil, adressa une lettre au journal de l'art d'avant-garde, « Art Front ». Dans leur lettre, ces artistes accueillirent favorablement l'entrée de la collection dans le domaine public, mais ils contestaient les affirmations de Rebay que « l'art ne signifie rien et ne représente rien », qu'il est d'ordre « surnaturel » et qu'il s'accomplit par des créateurs « qui se détournent de la contemplation de ce monde ».

Tout en soulignant le conflit qui s'était

développé pendant les années de crise, quand on exhortait les peintres abstraits à mettre leur talent au service de la critique sociale, ces artistes s'efforcèrent de mettre les choses au point en rejetant les deux extrêmes. Ils écrivaient:

« Nous sommes absolument convaincus que les formes de l'art abstrait ne sont pas indépendantes de la vie, mais qu'au contraire elles sont de grandes réalités. L'art abstrait n'aboutit pas à une chapelle fermée... L'esthétique moderne a suivi la science moderne dans sa quête de la connaissance et son choix des matériaux, dans la recherche d'une association logique entre l'art et la vie... »

Mais les associations logiques entre l'art et la vie n'entraient pas dans l'imagination de la baronne. Quand les artistes eurent finalement le privilège de voir la collection Guggenheim à New York en 1939, c'est une bizarre exposition qui leur fut offerte. Dans une maison de la 54th East Street, la baronne avait imaginé de caser environ la moitié de la collection qui comptait alors 726 œuvres. D'épais tapis, des étoffes dans les tons gris et argent étaient censés s'harmoniser avec les lourds cadres argentés que la baronne avait choisis pour tous les tableaux sans aucune discrimination de style. Les visiteurs ne devaient pénétrer dans ce sanctuaire de « l'Art de Demain » qu'en adoptant les attitudes les plus respectueuses. Pour souligner la nature « spirituelle » de l'expérience, de la musique était diffusée dans les salles, mais uniquement de la musique de Bach, Beethoven et Chopin. La baronne ne se soucia jamais d'élargir son répertoire musical, bien qu'elle se prétendit « abstraite ».

À la première exposition de la 54<sup>ème</sup> rue, la baronne présentait en vedette son favori, Rudolf Bauer, tant et si bien qu'un journaliste crut bon de faire observer que les Bauer étaient si nombreux qu'il s'agissait presque de l'exposition exclusive d'un seul artiste. Mais il y avait aussi plusieurs Kandinsky et, du moins à cette première exposition, quelques-uns des artistes que la baronne considérait comme les « bâtisseurs historiques », parmi lesquels Picasso, Léger, Moholy-Nagy et Nicholson. Au cours des années suivantes, elle élimina les bâtisseurs et ce fut seulement quand James Johnson Sweeney prit sa succession, en 1952, que le grand public put de nouveau les voir exposés.

Pendant les quelques années suivantes, de nombreux artistes visitèrent le Museum of Non-Objective Art. Quelques-uns, Comme Jackson Pollock, furent même employés au musée, car la baronne — et c'est tout à son honneur — considérait aussi son institution comme un

moyen de venir en aide aux artistes. Au cours de leurs visites, ils ne manquèrent pas de se moquer de la façon particulière qu'avait la baronne d'accrocher les tableaux, à hauteur des pieds, et aussi de critiquer la musique venue d'un autre monde, mais ils étudièrent les tableaux, surtout ceux de Kandinsky. Quelques jeunes artistes eurent même la chance d'être exposés au musée, en particulier John Ferren, Perle Fine et I. Rice Pereira.

Les artistes discutèrent aussi les thèses que la baronne, à elle seule, avait introduites dans l'esthétique moderne américaine. L'importance qu'elle accordait aux implications « cosmiques » de la peinture abstraite et à la nature autonome de son pouvoir, donnèrent lieu à maints débats publics. Quelques artistes défendirent le principe mais plusieurs contestèrent ses déclarations dogmatiques et impérieuses. La presse s'y intéressa d'autant plus que le musée définitif allait être dominé par les attitudes « exclusives » de la baronne. Lorsque M. Guggenheim annonça qu'il avait confié à Frank Lloyd Wright l'élaboration des plans du nouveau musée en 1943, il y eut une fois de plus une vague de critiques dirigées contre la baronne. Son « bergsonisme », ainsi qu'Emily Genauer désignait avec mépris la prédilection de la baronne pour les jugements instinctifs, était ressenti comme un grave défaut chez un directeur d'institution semi-publique. La principale source de désaccord fut probablement le soutien obstiné qu'elle accordait à Bauer et sa réticence à admettre que tout autre artiste pût obtenir le droit d'être aussi largement représenté que lui. Tel fut certainement le cas des artistes qui se moquaient avec quelque amertume des assauts qu'elle livrait chaque année avec Bauer comme arme principale et ses propres œuvres exposées bien en évidence.

Mais ces vicissitudes ne devaient pas entraver l'essor qu'allait prendre la collection. Quand Sweeney en assumait la direction, cette collection était déjà monumentale, les œuvres qui ne pouvaient être exposées occupaient tout un étage tenant lieu d'entrepôt. Sweeney s'empressa de rénover le vieil immeuble de la 5<sup>ème</sup> avenue. Il commença par présenter au public quelques-unes des toutes premières acquisitions de la baronne. Il supprima les lourds cadres argentés, accrocha les tableaux de façon qu'ils soient très espacés les uns des autres, supprima la musique et ouvrit l'institution au plus large public possible, dans une ambiance moins excentrique. Bien entendu, Sweeney eut lui aussi à faire face à une situation explosive. La lutte la plus importante qu'il eut à mener fut celle qui

l'opposa à l'architecte Frank Lloyd Wright, qui ne partageait pas son opinion sur la manière de présenter les tableaux. Les querelles qui eurent lieu à l'extérieur du musée aussi bien qu'à l'intérieur contribuèrent à maintenir le Musée Guggenheim à une place de premier rang dans l'actualité. Cependant, Sweeney, pendant les huit années où il assumait la direction du musée, réussit à stimuler une politique d'acquisitions qui élargit le fonds de la collection et qui accrut le nombre des « bâtisseurs » de la tradition moderne. La collection, dont le nombre d'œuvres se chiffre aujourd'hui par milliers (quelque cinq mille, je crois), se trouva considérablement enrichie par les achats de Sweeney, en particulier dans le domaine de la sculpture.

Il avait trouvé, au départ, un noyau de collection remarquable qu'il lui était loisible de développer. La baronne, grâce sans doute à sa première association avec Herwarth Walden, avait ac-

quis des œuvres rares dans les dernières années trente et les premières années quarante. De ce fait, il existe au musée des ensembles de tableaux de Chagall, de Delaunay, de Gleizes et, bien entendu, de Kandinsky, qui défient toute concurrence.

Dans l'exposition d'aujourd'hui, le directeur Thomas Messer a inclus plusieurs œuvres capitales, qui témoignent d'un grand discernement de la part de la baronne. Il est curieux de penser qu'un artiste aussi *non* «non-objectif» que Chagall ait pu intéresser la baronne, et pourtant la collection peut se glorifier de posséder une demi-douzaine d'œuvres d'une considérable portée, depuis « Le soldat boit » de 1912 jusqu'au « Violoniste vert » si justement célèbre. La baronne rassembla aussi quelques études de Delaunay et des versions définitives de la Tour Eiffel, et l'ensemble illustre de façon remarquable la genèse de la pensée créatrice de Delaunay. Elle fit aussi l'acquisition

de plusieurs peintures de Mondrian, qui sont de tout premier ordre, y compris la seule peinture datée de 1916, où s'affermir la grille chère à l'artiste et où les couleurs sont distribuées avec plus de rigueur, cette évolution annonçant les changements révolutionnaires qui devaient se produire au cours de l'année suivante.

Ces œuvres ne représentent qu'une infime partie de l'ensemble admirable constitué au cours des premières années de la collection. Depuis lors, le Musée s'est affranchi des restrictions de style, aussi bien pour ce qui est du passé que pour le présent, et a ajouté ces héros du XX<sup>e</sup> siècle que la baronne voulait ignorer, comme par exemple Miró. Le caractère international, donné dès le début par la baronne, subsiste fort heureusement. Le Musée Guggenheim est encore aujourd'hui un lieu où l'art du monde respire librement.

DORE ASHTON.

La nouvelle présentation des salles réalisées par Sweeney en 1953.



# DEUX PRÉFACES D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

## SEGUI

Depuis sa double grande exposition (Claude Bernard et Jeanne Bucher) de 1964, Antonio Segui n'a pas cessé de nous donner des joies et de l'étonnement. C'est que cet Argentin, d'abord, chose rare dans sa génération, me paraît né pour la peinture comme pour le pugilat est né Cassius Clay, et que

chaque point, chaque trait, chaque bande, chaque aplat de couleur que sur le papier, le carton, le bois ou la toile il jette, possède une présence et un poids dont la mémoire visuelle gardera la trace aussi longtemps ou plus que votre peau celle de coups éventuels. L'art moderne (la peinture presque autant que la sculpture, avec laquelle elle tend à se confondre) a pris un caractère agressif, qui augmente à mesure que le temps s'accélère, démarche qui n'est

ANTONIO SEGUI. A vous de faire l'histoire II. 1967. 210 x 516 cm. Détail. Galerie J. Bucher.



pas sans rapport avec le cours de l'histoire, que les artistes sentent ou présentent par une sorte d'instinct ou de lucidité quasiment médiumnique. Segui, sous ce point de vue, ne le cède à aucun de ses contemporains; il est armé supérieurement pour toutes les formes de la guérilla artistique de notre charmante époque.

Naguère, quand sa peinture était expressionniste avec plus d'assentiment qu'aujourd'hui, nous avions découvert en lui l'un des plus grands artistes satiriques de l'Amérique Latine, et nous le suivions assez passionnément quand par le pinceau ou le crayon il nous emmenait dans des lieux sinistres, bordels, tribunaux, cours d'usines, salons louches, bureaux d'hommes rapaces ou coins de rues propres au vol, au viol ou à l'assassinat, tous endroits dont nous savons qu'ils sont plutôt communs dans les faubourgs de Buenos Aires ou de Cordoba.

Pareil tableau de la première manière d'Antonio Segui, nous les aimions et nous les admirions pour leurs qualités picturales et pour leur violent humour noir, moins négatif que positif et déjà constructeur malgré sa puissance de destruction. Car derrière (ou sous) ce qu'il faut bien nommer la férocité, nous apercevions la tendresse à l'égard de la vie misérable, l'amour d'une certaine humanité fragile qui est la meilleure part du système latino-américain. Les nouveaux travaux de Segui sont généralement dominés par cette espèce de tendresse intimiste, de regard chaleureux tourné vers le petit monde. En effet, le plus important, ou le plus neuf, de ce qu'il nous montre à présent, est une représentation multiple de ce qui est par excellence le domaine de l'homme, maison banale, meubles, animaux familiers, nature telle que la perçoit un œil ordinaire. Ce simple domaine commun à tous, Segui se plaît à le rapetisser, et il le met en boîtes, comme pour le protéger, sous la forme de menus reliefs découpés et peints avec un mélange de l'amour que j'ai dit plus haut et d'une ironie dont il ne se départira jamais. Parfois le domaine menu prend une posture oblique, comme s'il était soumis à une pression, à une tentative d'écrasement. L'interprétation, dans l'actualité, n'est pas difficile, et j'en laisse le soin aux observateurs.

Outre les petits mondes, Antonio Segui expose de grands panneaux faits de tableaux interchangeables, dont le sujet est pareillement tout ce qui tombe sous l'œil de l'homme du commun, et l'enseignement que l'on pourrait en tirer est sans doute optimiste puisqu'il se traduit par l'équivalence des appa-

GNOLI. Absence, 1966. Huile, sable. 129 x 100 cm. Galerie Krugier, Genève.

rences extérieures à travers les variations de l'organisation du spectacle. Des lithographies sont un peu comme le trait d'union entre l'univers satirique ou burlesque des anciens tableaux et les simples microcosmes des représentations nouvelles.

Tout cela, d'ailleurs, est produit par une main d'une habileté incomparable, sous la direction d'une intelligence qui ne refuse pas la beauté.

(Galerie Jeanne Bucher)

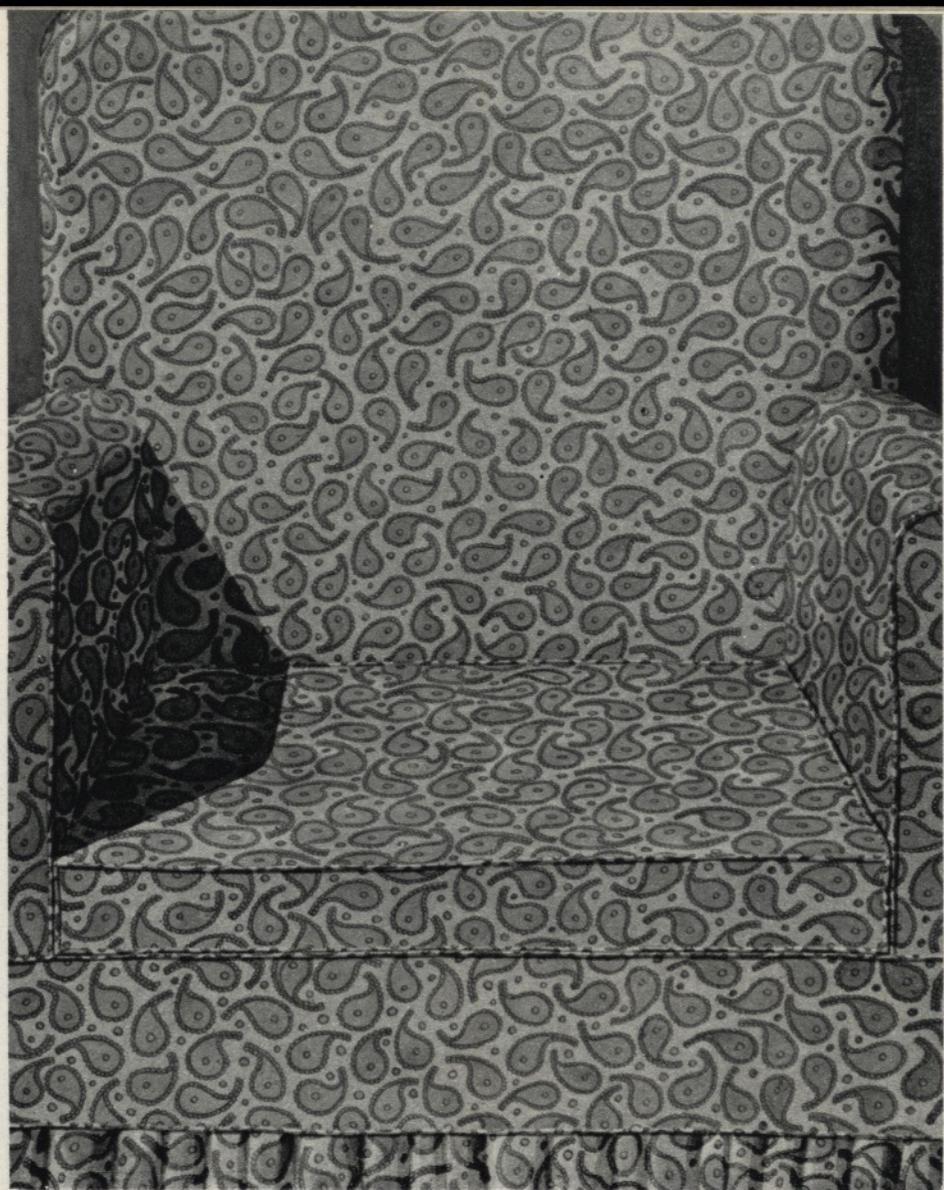
## GNOLI

Domenico Gnoli c'est, parmi les noms de peintres italiens celui qui tout récemment s'est le plus fortement imprimé dans notre souvenir, et j'ai de bonnes raisons de croire qu'il n'en sortira pas de sitôt, ni plus ni moins que ne sortiront de notre mémoire visuelle les images des grands tableaux de sa production que dans plusieurs expositions nous vîmes.

En Italie, comme en France et dans les Amériques, les peintres aujourd'hui pullulent, à tel point que sous la poussée des nouvelles couches, bien peu de ceux de naguère arrivent à demeurer dans l'actualité plus du quart ou du cinquième d'une vie humaine ordinaire. Les moins durables sont évidemment ceux que la mode a mis en lumière, les talents mondains, et il est juste et satisfaisant que ceux-là soient les premiers effacés. Entre les autres, de meilleure qualité, qui sont nombreux encore, comment choisir, si l'on a la prétention un peu maniaque de vouloir à l'avance connaître les élus? Mon procédé (je le donne pour ce qu'il vaut!) consiste d'abord à fermer les yeux. Sur l'écran ainsi déployé, certaines peintures (sans distinction entre les espèces abstraites ou figuratives) persistent avec une complaisance qui est moins affaire de vigueur que d'incompréhensible grâce.

Quant à celles qui, malgré les sollicitations qu'on ne leur ménage pas, se défont ou descendent tout de suite vers les fonds vaseux de l'oubli, je les abandonne sans tristesse à leur sort en souhaitant à leurs auteurs le conservatoire discret des histoires de l'art que nul ne lit.

Mis à pareille épreuve, les tableaux de Gnoli résistent avec une vigueur que je pourrais comparer à celle des vignettes qui illustraient le copieux *tarif-album* de la « Manufacture d'armes et cycles de Saint-Etienne », lesquelles m'ont si bien fasciné dans mon enfance qu'à près de cinquante ans d'écart il

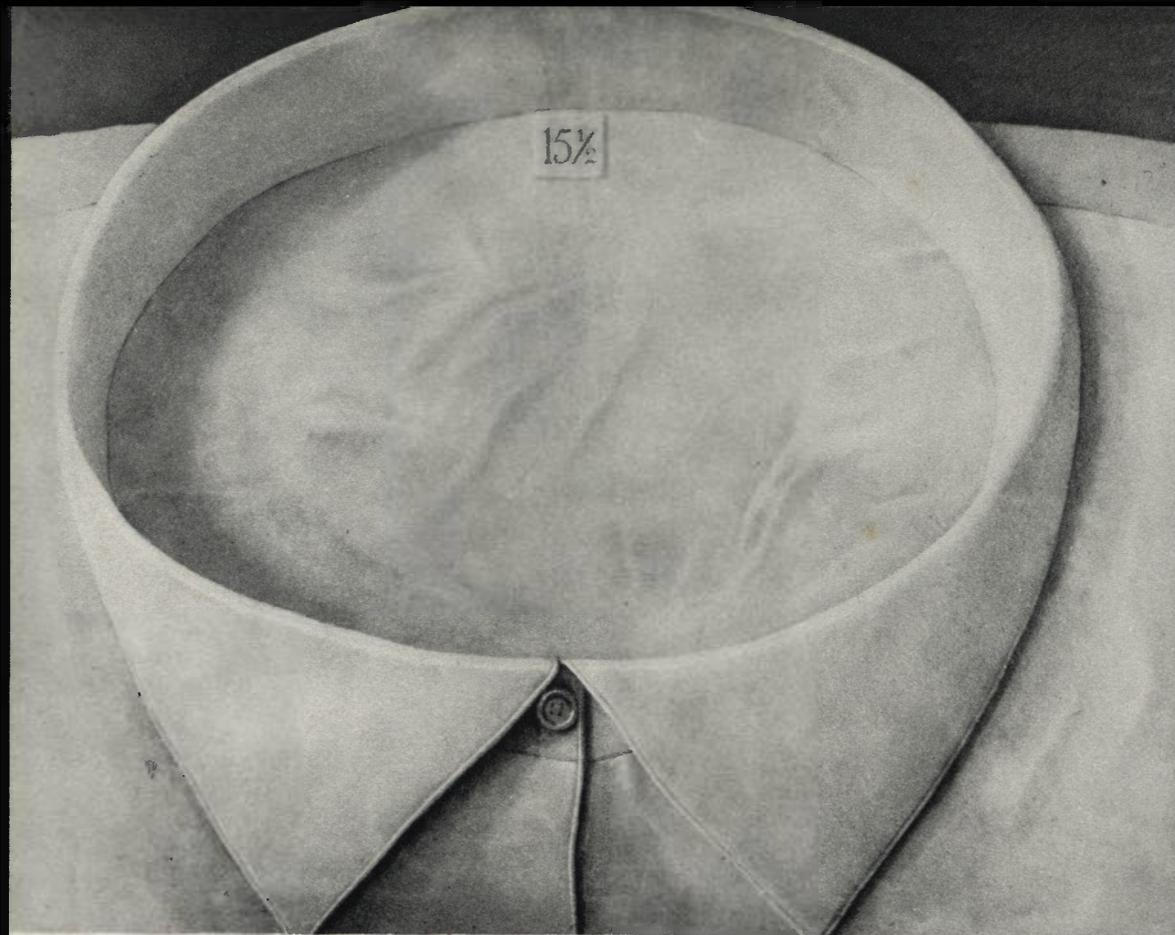


me suffit de les évoquer pour les faire revenir sous ma vue comme une meute de chiens bien appris. Ingres, Picasso, Chirico, Ernst, Dubuffet ont, de façons très diverses, peint des tableaux qui possèdent au plus haut point cette singulière et admirable faculté de durer, cette étrange aptitude à rentrer dans la vision obscure, ce pouvoir de frappe dont on dirait que la trace est indélébile. Dans le cas de Gnoli, cependant, la comparaison avec le *tarif-album* s'impose à cause d'une certaine communauté de vue, que l'on remarque entre l'ancien dessinateur de vignettes et le peintre moderne, car c'est un catalogue avant tout que l'un et l'autre ont entrepris de dresser, le vaste et merveilleux catalogue des banalités de la vie quotidienne.

La tentative de Gnoli se rapproche ainsi de celle de l'un des écrivains contemporains que nous préférons, l'auteur du *Parti pris des choses* (à propos duquel, déjà, l'on fit allusion à l'album de Saint-Etienne); je me hâte de dire que ces deux tentatives ont été menées à bout avec un bonheur égal, et ce n'est pas là un mince éloge que

je crois donner à l'œuvre du peintre italien.

Domenico Gnoli, comme Francis Ponge, est passionnément attentif aux choses les plus ordinaires qui constituent le décor de la vie de l'homme. Tout ce qui tous les jours s'offre aux yeux de tous, voilà ce qui semble l'intéresser exclusivement, puisque rien d'autre ne paraît en ses tableaux. Dans l'homme, mâle ou femelle, son regard s'arrête aux accessoires vestimentaires, et si parfois (rarement) il passe outre, ce n'est que pour aller jusqu'à la coiffure, considérée de dos généralement, traitée à la manière d'un ornement postiche. De la maison de l'homme il ne retient que les meubles qui servent au repos (beaucoup de lits, quelques divans, quelques fauteuils) et les fournitures du cabinet de toilette ou de la salle de bains. Peintre d'ustensiles il se veut, ce qui, par l'intention au moins, le rend solidaire d'un très grand nombre de ses contemporains et le rapproche, comme il fut mainte fois noté, des pop-artistes. Son originalité et sa singularité par rapport à ceux-là pourtant devraient sauter aux yeux de l'observateur.



teur qui, selon la bonne règle, néglige le sujet du tableau au bénéfice de la manière. Car la manière de peindre de Gnoli, comme la manière d'écrire de Francis Ponge, illumine autant qu'elle les décrit les choses banales qui sont de l'entourage de l'homme. Au vrai sens du mot, elle les *illustre*, tandis que la manière pop-artiste les vulgarise. Veut-on se rendre à l'évidence de cette pe-



tite observation, alors on n'aura nulle peine à détacher Gnoli de la fastidieuse école avec laquelle on le faisait un peu légèrement voisiner, on sera justifié de le situer dans une position absolument contraire. Et si j'ai, quant à moi, tant de goût pour ce que peint Gnoli à présent, tant de confiance en ce qu'il pourra peindre demain, c'est à cause de ce parti d'opposition où il me semble que son talent milite.

Sur le point du réalisme dans l'art moderne, il y aurait de si nombreuses catégories à définir, de si multiples nuances à souligner, qu'il vaut mieux ne pas chercher ici à éclairer ce domaine confus. Simplement, je crois que beaucoup d'hommes d'aujourd'hui sont agacés par les dragons. Ponge, ni Gnoli, ne laissent entrer dans leur monde le fabuleux mais trop connu bétail nourri depuis bien des siècles par les rêveurs, par les inquiets et par les hallucinés de profession. C'est leur droit, me semble-t-il, et je ne trouve pas qu'ils aient tort d'en user, quoique mes penchants soient plutôt en faveur des irruptions fantastiques et que mon habitude ou ma méthode soient de laisser la porte grande ouverte à celles-là. Chez Gnoli, d'ailleurs, le vérisme n'est pas exempt de mystère, il n'exclut pas la poésie assez singulière qui habite la réalité la plus banale dès qu'elle est considérée sous l'angle d'un certain point de vue propre au dépassement

GNOLI. Tour de cou. 1966. 120 x 160 cm.

du coup d'œil normal. J'ajouterai que ce point de vue particulier appartient à une assez récente tradition italienne, et que sans doute il doit quelque chose à une littérature dont Papini, avec son *Tragique quotidien*, fut un peu l'initiateur, et qu'on le retrouve aussi bien dans les anciens tableaux de Giorgio de Chirico que dans les premiers films de Vittorio De Sica.

Je pense que Gnoli méprise ou déteste les formes de l'expressionnisme. Sans discuter, je dirai, là aussi, que c'est son droit de se tenir à l'écart de ce qu'il n'aime pas.

Comme celle des artistes de la *scuola metafisica*, sa peinture suspend tout mouvement, et c'est en fixant qu'elle révèle. Alors, dans le silence et dans l'immobilité, les objets indispensables à la vie des hommes, les êtres humains changés en objets, prennent un poids qui est celui de leur évidence. Le monde de Gnoli est un monde de plomb; ce n'est pas le moindre charme des tableaux qu'il nous propose que cette impression que nous recevons qu'il serait impossible de les déranger à moins d'un prodigieux effort; la substance la plus casanière d'ici-bas paraît transportée par son pinceau sur la planète Saturne.

Mais Gnoli (et c'est la raison pourquoi nous regardons vers lui avec confiance) est en outre l'un des rares peintres contemporains qui aient l'intelligence et l'amour de leur métier et qui mettent leurs efforts non pas à le ridiculiser mais à le mieux connaître et à développer ses ressources. Presque en monochromie, souvent en une sorte de camaïeu, les couleurs qu'il affectionne sont des gris, des beiges, des bleus, des verts ou des roses d'une grande douceur, et la matière généralement sablée de sa peinture possède un curieux grain qui n'appartient qu'à lui et qui le distingue à première vue dans les expositions collectives. L'originalité de Gnoli parmi les artistes de notre temps est très grande, je le répète. Il est possible qu'elle nuise un peu à son renom dans l'actualité immédiate, car les professionnels de la critique ne regardent qu'à travers les lunettes de la mode; cependant, je parierais que nous n'aurons pas trop à attendre avant que ne tombent ces lunettes usagées et que ne soit clairement aperçue par tous les bons yeux qui sont restés ouverts la belle illustration de notre vie quotidienne que nous devons au peintre Gnoli.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.  
(Galerie Krugier, Genève)

GNOLI. Gant. 1967. 161 x 120 cm. Huile, sable. Galerie Krugier, Genève.

## ET UNE D'EUGÈNE IONESCO POUR ISTRATI

Je connais Istrati depuis des années, du temps où il habitait impasse Ron-sin, où il avait son atelier juste en face de l'atelier de Brancusi. Une sorte de sentier très étroit séparait les deux ateliers. C'est par Istrati que j'ai connu Brancusi qui entra, inopinément, chez les Istrati, mécontent d'y trouver des gens, les grondant, puis repartant, pour s'enfermer chez lui, ou, parfois,

ISTRATI. Peinture. 1966. 200 x 196 cm.



pour revenir au bout de quelques minutes avec une bouteille de champagne, de rhum, de whisky ou tout cela à la fois. Il nous regardait boire, car lui n'avait plus le droit de le faire. Je vois encore Brancusi avec sa barbe blanche, vêtu de blanc, assis sur un tabouret ou sur une bûche, près de la porte. Puis, après avoir émis des paradoxes, après avoir taquiné assez durement les uns et les autres, Brancusi, que l'on admirait beaucoup évidemment, mais qui était bien difficile à supporter, heureusement s'en allait. Il laissait la porte ouverte. En hiver, le froid pénétrait du dehors, on fermait la porte après lui, et on s'installait joyeusement. Il y avait dans l'atelier d'Istrati un poêle à charbon et des quantités de chats. Et une quantité de personnes. Il y avait des chaises, plus ou moins dépareillées, un canapé; on s'asseyait aussi par terre, près du poêle, on avait un sentiment de bien-être, et tandis que le vent souffiait dehors, avec colère, comme dans certains romans du siècle dernier, anglais surtout, on buvait, on mangeait les mets que la femme d'Istrati, Natalia Dumitresco, apportait de la cuisine qui était une sorte de laboratoire ou d'atelier culinaire artisanal. Que de fêtes, que de réjouissances, que de musique, que de projets, que de vins. Que de tableaux aussi, bien sûr. Les tableaux d'Istrati étaient très différents de ceux d'aujourd'hui, bien entendu, mais c'était le même homme qui les faisait avec ce même souci de nudité, de problèmes picturaux à résoudre, avec le même mépris obstiné de l'agréable. Je suis venu chez lui, chez eux, plusieurs fois avec mes comédiens à la sortie d'une générale de « La Huchette », du « Studio des Champs-Élysées », ou du « Théâtre du Quartier latin ». Nous mangions des choux farcis aigres, d'énormes polentas, et nous dansions, nous dansions du rock-and-roll je crois, ou des rondes pour célébrer le triomphe des générales ou l'espoir des « triomphes », si souvent déçu.

Mais les lendemains qui déchantaient avaient été compensés par anticipation grâce aux hiers qui avaient chanté. Il y avait longtemps que je n'avais plus vingt ans, Istrati non plus n'avait plus vingt ans. Mais nous avons eu la chance, à l'approche de la quarantaine, d'avoir de nouveaux débuts et des débuts difficiles. Cela était bien. Je dois dire que les tableaux d'Istrati ne me « plaisent » pas; ils ne sont pas faits pour « plaire ». Le fait que ces ta-



bleaux ne plaisent pas constitue un préjugé favorable pour ce qui est de la qualité de ses toiles. Moi aussi, tout comme Istrati, je ne voulais pas plaire. Il y avait cela de commun entre nous, nous nous évertuions à expulser l'agréable. En fait, le plaisant n'est pas l'art, l'art est déplaisant puisqu'il est vrai. L'agréable cache, fait qu'on oublie les intentions de l'artiste. Les tableaux d'Istrati ne sont pas des rébus, mais ils sont des problèmes. C'est cela un tableau: poser un problème et le résoudre plus ou moins. Comme dans les anciens tableaux d'Istrati, les nouveaux ne sont que des recherches pures. En ce moment, il combine les vides et le plein. Des masses lourdes s'appuient sur le vide. Toute une architecture s'appuie sur les colonnes du rien. Coloriste né, il arrive à Istrati de renoncer à la couleur quand elle lui semble trop facile. Mais il fait de la couleur sans couleur, de la couleur en noir et blanc, des gradations et des oppositions, et toutes les valeurs se retrouvent dans les nuances nombreuses et subtiles du noir et du blanc. Il construit des destructions et avec ce qui se détruit il construit. Tout le monde pictural actuel d'Istrati est une destruction-reconstruction. J'y vois naître des espaces habités par des formes puissantes et dynamiques, car la peinture d'Istrati est essentiellement dynamique, elle est mouvement. C'est assez facile de faire de la mobilité avec des mobiles. Mais réaliser le mouvement le plus dynamique avec ce qui ne bouge pas, c'est plus difficile, plus dangereux et plus passionnant. On pourrait, à travers les tableaux d'Istrati, voir qu'il y a là toute une vision du monde, tragique, concrète, dans la non-figuration. Je crois que la synthèse des contraires, la réalisation picturale paradoxale des antagonismes constitue la valeur de l'art d'Istrati, de l'Art.

Mais je ne veux pas m'étendre davantage sur les œuvres d'Istrati. Pourquoi donner l'explication d'une explication, la peinture est elle-même une explication. Boulez disait que, en somme, la musique devait se passer de commentaires: autrement, on n'aurait plus besoin de faire de la musique, les commentaires suffiraient. On peut dire la même chose au sujet de la peinture. Elle est un langage, elle se suffit. Nous savons que le langage des paroles n'est pas le seul langage. Le silence est le langage de la peinture, un silence qui suggère des sonorités, de l'immobilité qui exprime le mouvement, un discours sur le monde.

EUGÈNE IONESCO.

(Galerie Daniel Gervis)

# RÉPERTOIRE GÉNÉRAL (FRANCE ET ÉTRANGER)

## DES EXPOSITIONS EN 1968

ABBO'D. KARSKAYA, NALLARD. Paris, Galerie La Roue (7 au 26 mars).  
 ADAMI. Paris, Galerie B. Mommoton (mai).  
 R. ADAMS. Londres, Gimpel Fils (5 au 28 septembre).  
 ADO. Paris, Cimaise Bonaparte. (7 au 26 mars).  
 MARC ADRIAN. Milan, Il Cenobio di Milano.  
 AFRICAN an AFRO-AMERICAN ART. New York, The Museum of Primitive Art (septembre-novembre).  
 ALBERS. Paris, Galerie Denise René (mars).  
 ALDINE. Paris, Galerie Entremonde (14 mars au 14 avril).  
 ALECHINSKY. Paris, Galerie de France (8 au 24 mars). New York, Lefebvre Gallery (5 au 30 novembre).  
 ANGEL JOVE, ANTONI PADROS, JOSE SEGIMON VALENTI, SILVIA GUBERN. Barcelone, Sala Gaspar.  
 ANTES. Milan, Galleria del Naviglio (12 au 23 avril).  
 KAREL APPEL. Paris, Centre National d'Art Contemporain (septembre - octobre).  
 APPEL, ALECHINSKY, CORNELLE. Rome, Galleria Rive Gauche (11 avril au 5 mai).  
 ARICO, BATTAGLIA, COLOMBO, CORDIOLI. Milan, Galleria Annunciata (mai).  
 ARMAN. Milan, Galleria Schwartz (11 juin au 30 septembre).  
 ARCHITECTURE sans ARCHITECTES. Lausanne, Musée des Arts Décoratifs (7 juin au 7 juillet).  
 LES ARCHITECTES VISIONNAIRES. Houston, St-Louis, New York, Chicago, San Francisco (janvier à octobre).  
 ARROYO. Milan, Studio Bellini (février).  
 JEAN ARP. Bâle, Galerie d'Art Moderne (mai).  
 ART CANADIEN. Edimbourg, Festival International (18 août au 7 septembre).  
 ART CINÉTIQUE et ESPACE. Le Havre, Maison de la Culture (27 janvier au 11 mars).  
 ARTE CONCETTUALE. Milan, Galleria Milano (mars).  
 ART DU CONGO. New York, Museum of Primitive Art (22 mai au 18 août).  
 ART D'OCEANIE. Le Havre, Nouveau Musée (20 avril au 11 juin).  
 ART TCHECOSLOVAQUE CONTEMPORAIN. Bruxelles, Musée d'Ixelles (7 au 23 juin).  
 L'ART VIVANT. Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght (13 avril au 30 juin).  
 ASGER JORN. Munich, Galerie Van de Loo (avril à juin).  
 THE ARTIST and THE ANIMAL. New York, Knoedler & Co (8 au 24 mai).  
 ASSE. Reims, Musée des Beaux-Arts (21 avril au 23 juin).  
 AYNARD. Paris, Galerie Motte (14 mars au 4 avril).  
 BALLA. Rome, Galleria Obelisco.  
 BARATELLA, DE FILIPPI, SPADARI. Paris, Galerie Jacqueline Ranson (mars).



ALECHINSKY. De bella gallica. Peinture à l'acrylique. (Galerie de France).

PAOLO BARBIERI. Milan, Galleria Cadario.  
 MARIO BARDI. Palerme, La Robinia (janvier).  
 DAVID BARR. Chicago, Kazimir Gallery.  
 BARUCCELLO. Milan, Galleria Schwarz (3 au 30 avril).  
 BAUHAUS. Londres, Royal Academy (octobre).  
 BAZAINE. Paris, Galerie Maeght (mars).  
 MAX BECKMANN. Paris, Musée National d'Art Moderne (septembre-octobre).  
 HANS BELLMER. Stockholm, Kunstgalleriet (janvier, février).  
 RAPHAEL BENAZZI. Zurich.  
 BEN NICHOLSON. Bâle, Galerie Beyeler (avril-juin).  
 EUGENE BERMAN. Milan, Galleria Alexandre Iolas (avril).  
 BERROCAL. Genève, Krugier & Cie (15 juin au 13 juillet).  
 BERTHOLD. Milan, Galleria Il Giorno (2 au 20 avril).  
 BIALYSTOK, LENGIEWICZ, RIBI, WOLKOWYCKI. Sopot (Pologne).  
 BIENNALE de MENTON. Juillet-Septembre.

BIENNALE de VENISE. Juillet.  
 MAX BILL. Berne, Kunsthalle (6 avril au 12 mai).  
 BONALUMI. Milan, Naviglio 2 (8 au 23 avril).  
 BILL BOLLINGER. Cologne, Galerie Ricke.  
 DAVIDE BORIANI. Milan, Naviglio 2 (23 janvier au 5 février).  
 J. BOUSSARD. Galerie Kaganovitch, Paris (25 avril au 25 mai).  
 BRACAVAL. Paris, Galerie Connaitre (2 au 22 mai).  
 MARTIN BRADLEY. Ibiza, Galeria Ivan Spece (avril).  
 BRAM VAN VELDE. New York, Knoedler & Co. (2 au 27 avril).  
 BRAQUE. Bâle, Galerie Beyeler (juillet-septembre).  
 BRASSAI. Paris, Galerie Lucie Weill (8 mars au 18 avril). New York, The Museum of Modern Art (29 octobre - 5 janvier).  
 ROBERT BREER. Cologne, Galerie Ricke (mars).  
 BRYEN. Cannes, Galerie Cavalero (5 au 30 avril).  
 MICHAEL BUTHE. Cassel, Galerie Ricke.

CALDER. Bourges, Maison de la Culture (mars). Galerie Maeght Paris (nov.).  
 ALDO CALO. Rome, Galleria La Medusa (mai).  
 CAMARGO. Zurich, Gimpel & Hannover (2 mars au 3 avril).  
 CAMPIGLI. Paris, Galerie de France (mai).  
 CAPOGROSSI, ESTEVE, FONTANA, HARTUNG, MANESSIER. Rome, Galleria Toninelli (mars).  
 CAPOGROSSI. Milan, Galleria del Naviglio (15 au 31 mai).  
 CARMELO CAPELLO. Munich, Galerie Gunther Franke (2 novembre au 2 décembre).  
 BRUNO CARACENI. Venise, Galleria del Cavallino (17 avril au 2 mai).  
 ANTONIO CARENA. Milan, Galleria Cadario (2 avril au 1er mai).  
 ANITA DE CARO. Paris, Galerie Coard.  
 CASCELLA. Milan, Galleria Milano (11 juin). Paris, Galerie du Dragon (mai). Bruxelles, Musée d'Ixelles (15 octobre - 10 novembre).  
 MARY CASSATT. Boston, Museum of Fine art (15 février au 31 mars).  
 CASTILLO. Genève, Galerie Krugier (2 au 20 avril).  
 MARIO CEROLI. Milan, Naviglio 2 (26 mars au 7 avril).  
 CHADWICK. Milan, Galleria BLU (juillet).  
 CHAGALL. New-York, Pierre Matisse Gallery (novembre).  
 PHILIBERT CHARRIN. Paris, Galerie Kriegel (7 au 30 mars).  
 CHASTEL. Paris, Galerie Villand & Galanis (avril-mai).  
 CHERKKAOUI. Paris, Galerie Solstice (23 avril au 15 mai).  
 GIORGIO de CHIRICO. Milan, Galerie Alexandre Iolas (mai).  
 CARLO CIUSSI. Milan, Galleria Stendhal (avril mai).  
 CLAISS. Paris, Galerie Denise René (mai).  
 COLOMBO. Rome, Galleria Attico.

AFRO. La bella sposa. 1966. 103,5 x 156 cm. (Galleria Toninelli, Rome).





DUBUIS. Peinture. 1961. (*Chateau de Villa Sierre*).

KEMENY. Nocturne. 1962. (*Musée National d'Art Moderne et Galerie Maeght*).



CONDE. Neuchâtel. Galerie Numago (2 au 27 mars).  
 COURTIN. Paris, Galerie Berggruen (7 au 31 mai).  
 DE BARRY. Venise, Galleria Del Cavallino (14 au 28 mai).  
 RIKO DEBENJAK. Paris, La Hune (12 mars au 2 avril).  
 DEBRE, GILIOLI. Paris, Musée Galliéra (15 mai au 9 juin).  
 DEGOTTEX. Liège, Galerie de l'APIAW (20 au 31 janvier).  
 S. DELAUNAY. Milan, Galleria di Ricerca (12 janvier au 12 février). Cannes, Galerie Cavalero (20 juillet au 11 août). XX<sup>e</sup> siècle, Paris (nov.) Denise René (nov.).  
 DEMARCO. Paris, Galerie Denise René (avril-mai).  
 JEAN DUBUFFET. New York, The Museum of Modern Art (2 au 27 octobre).  
 E. DUJARIC de la RIVIERE. Paris, Galerie Claude Levin (2 mai au 2 juin).  
 DEMELO, LATASTER, VAN VELDE, Caen, Maison de la Culture (15 mars au 15 avril).  
 ROBYN DENNY. Zurich, Galerie Renée Ziegler (23 mars au 30 avril).  
 GERARDO DOTTORI. Milan, Galleria d'Arte 3A (février).  
 DEYROLLES. Saint-Paul-de-Vence, Musée Municipal (19 juin au 21 juillet).  
 DUBUIS. Chateau de Villa Sierre (29 juin au 29 septembre).  
 DUMITRESCO. Lucerne, Galerie Raber (18 mai au 18 juin).  
 MARYSE ELOY. Paris, Galerie Suzanne de Coinck (8 mars au 6 avril).  
 ENTREPRISES et FONDATIONS D'EUROPE. Paris, Musée des Arts Décoratifs (29 novembre - 6 janvier 1969).  
 MAX ERNST. Paris, Le Point Cardinal (mars-avril). Barcelone, Galeria René Metras (mai).  
 D'ESTIENNE. Paris, Galerie Pierre Domer (mars)

# DESSINS DE KANDINSKY

Maître lucide de ses démarches en apparence les plus improvisées, Kandinsky transcrit en concises anatomies de la forme les nettes épures de quelque modèle secret dont il possède en lui tous les éléments et les indéfinissables équivalences.

Transposés dans l'imaginaire, ils y déterminent des configurations singulières où tous les possibles qu'ils impliquent reçoivent leur sens, leur cohérence profonde, d'une logique qui contredit toute similitude et ne procède que par références à ce qu'elle semble à tout moment démentir par le jeu ironique d'une équivoque perpétuelle.

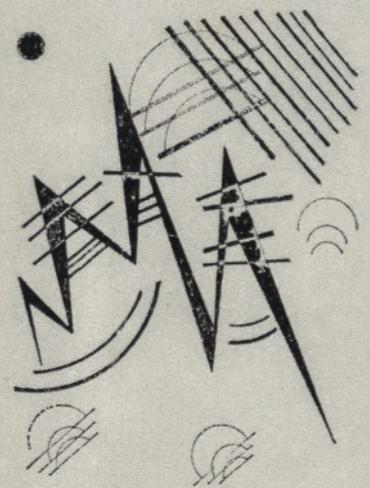
Le laconisme du trait change l'image des choses en choses en soi, la fiction qu'il crée en forme virtuelle, reflet de ce que l'artiste veut qu'elle soit. Elle appartient à ce monde d'irréalités positives que Kandinsky substitue peu à peu à celui qui, au-delà de « la traversée de l'apparence, » n'est plus que la réalité unique. Vidé de toute substance autre que l'espace qu'il définit, le contour s'identifie à un tracé d'énergie en action. De noires coulées d'encre se resserrent, s'étalent, s'échevèlent, brassées par leur giration; des spirales véhémentes se défont en touffes fougueuses, en vrilles, en dards. De cette mêlée confuse, la ligne, ondoyante, fluide ou brève et brisée, se dégage. Elle se réduira au fil ténu d'une trame discontinue de tensions, de valeurs irrationnelles dont chaque trait sous-tend l'édifice d'équilibres, d'antagonismes, d'attractions conjuguées. Les météores formels se multiplient dans le vide de la page, éclatent en fusées fulgurantes, en gerbes déliées de forces. Des architectures sans pesanteur s'élèvent dans le champ abstrait. Des axes impérieux barrent l'espace de leurs rigides charpentes. Des trajectoires s'égarrent à l'infini. Des structures lacunaires s'organisent en foyers épars, en centre de fuite et de dispersion. Omniprésent, le cercle aimante cette diversité contradictoire d'accords et de conflits. Des êtres fantasques, nés de l'alliance du caprice, de la rigueur et de la grâce, se suspendent en constellations d'un ordre indéchiffrable. Ils s'affrontent en couples antithétiques, se groupent en ensembles clos et cloisonnés, en complexités morcelées. Par escalades anguleuses, glissements, voltiges, répétitions, similitudes, la forme-protée compose la Fable ambiguë de sa métamorphose.

L'art de Kandinsky dans ces **contes graphiques** atteint à l'extrême de la sobriété et de la suggestion lapidaire, à la plénitude du dépouillement. Sur la plage sans ombres d'où la couleur s'est retirée, le réseau des rythmes, des forces, des impulsions, laisse à nu les tracés d'un dessin innombrable et unique qui ne s'achève et ne se conclut que par le recommencement imprévisible de son acte, l'exercice d'un pouvoir créateur à qui il ne faut que quelques lignes sur une feuille pour faire tenir toutes les perspectives, toutes les figures de « Petits Mondes » infinis.

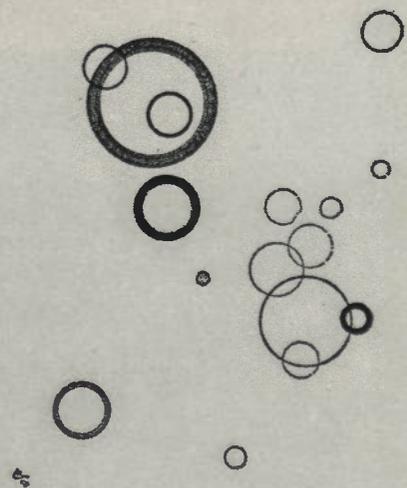
Pierre Volboudt



1886 20 x 15 cm.

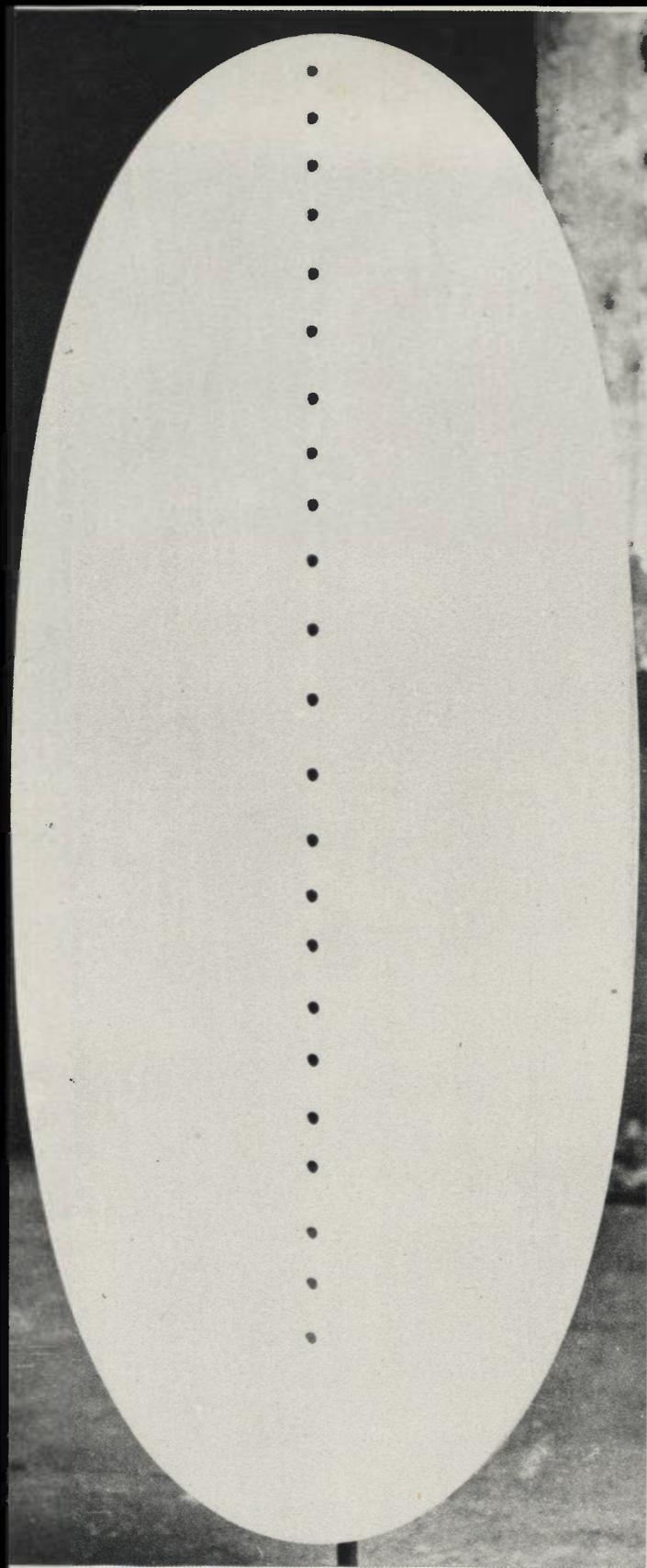


1927 36 x 25 1/2 cm.



1923 32 1/2 x 23 1/4 cm.

Deux pages du catalogue édité par la Galerie Dina Vierny.



FONTANA. Concetto spaziale. Bois laqué (Gal. Iolas, Paris).

EUROPEAN PAINTINGS and DRAWINGS BLOCK COLLECTION. Boston, Museum of Fine Arts (3 février au 28 avril).  
 EWY ROUBY, ZUBER à Sopot (Pologne).  
 L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND. Gand, Musée des Beaux-Arts (septembre-novembre).  
 AGENORE FABBRI, CARMELO CAPPELLO. Londres, The Circle (21 février au 30 mars).  
 ESPOSITO FARESE. Marseille, Galerie Da Silva (25 avril au 11 mai).  
 FASCETTI. Rome, Galleria Obelisco.  
 FATTORI. Turin, Galleria Narciso (10 février au 10 mars).  
 FAUTRIER. Paris, Galerie Michel Couturier (26 avril au 31 mai).  
 PAUL FEELEY. New York, Guggenheim Museum (11 avril au 26 mai).  
 LUIS FEITO. Paris, Galerie Arnaud (mars-avril).  
 LUIS FERNANDEZ. Paris, Galerie Alexandre Iolas (15 mai au 8 juin).  
 AGOSTINO FERRARI. Milan, Galleria Cadario (3 mai au 2 juin).  
 JOAQUIN FERRER. Paris, Le Point Cardinal (mai-juin).



LIUBA. Sculpture. (Musée municipal de Saint-Paul-de-Vence).

FONTANA. Paris, Galerie Alexandre Iolas (23 avril au 11 mai).  
 ANNE FRANCAIS. Paris, Galerie Saint-Placide (juin).  
 HAMILTON FRASER. Londres, Gimpel Fils (20 février au 16 mars).  
 FUTURISME. Genève, Krugier et Cie (2 mai au 8 juin).  
 ASPECTS DU FUTURISME, Bâle, Galerie d'Art Moderne (15 juin au 31 juillet).  
 EDITH GALLINER. Paris, Galerie Jacques Massol (20 juin au 6 juillet).

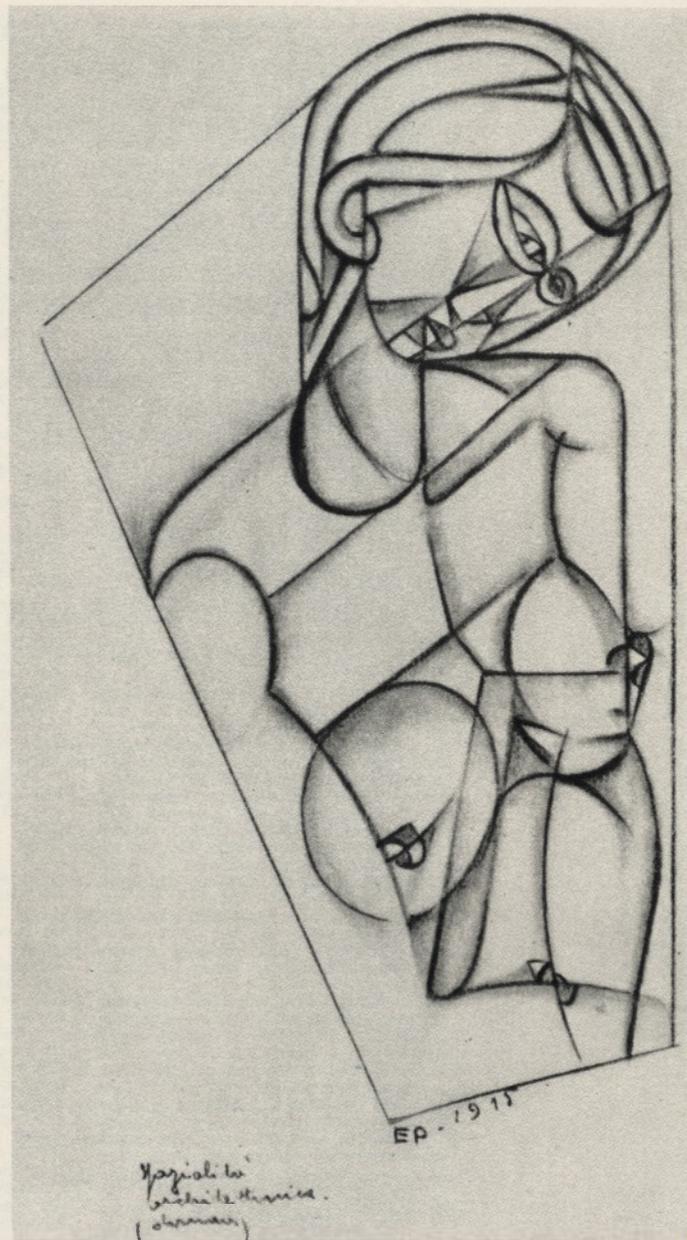
CLAUDE GEORGES. Genève, Galerie Engelberts (25 avril au 8 juin).  
 GIEROWSKI. Auvier (Suisse), Galerie Numaga (30 mars au 25 avril).  
 DAVID GILLES. Paris, Galerie Zunini (18 avril au 4 mai).  
 R. E. GILLET. Paris, Galerie Ariel (21 mai au 21 juin).  
 GIRKE. Dusseldorf, Galerie Gunar (juin-juillet).  
 ROBERTA GONZALEZ. Paris, Galerie de France (8 mars au 13 avril).  
 SAGE GOODWIN. Paris, Galerie Mona Lise (avril).

LE PARC. Formes multiples. 1965. (Galleria del Naviglio, Milan).

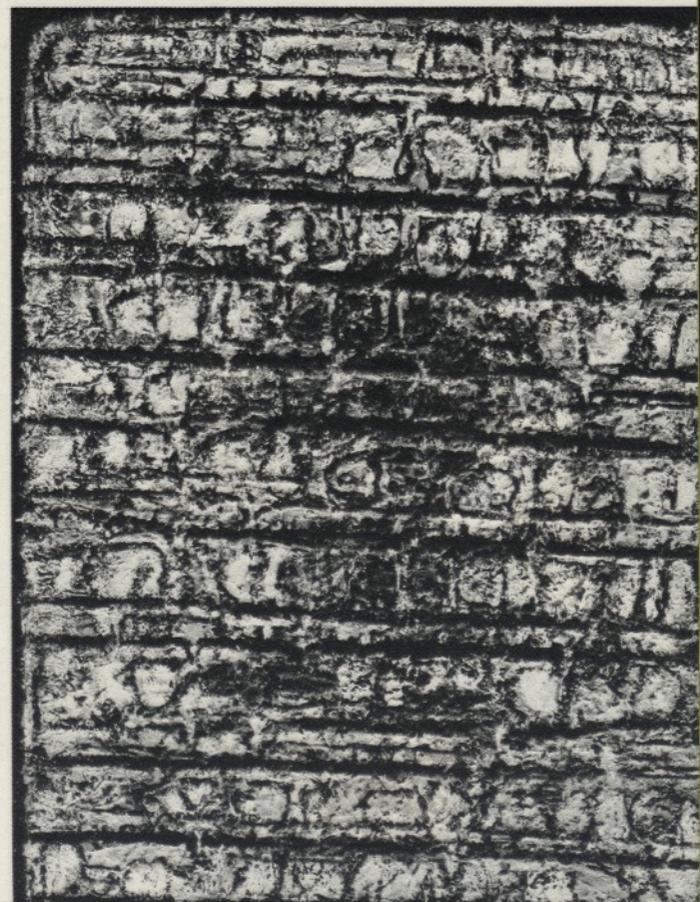


MARCELO GRASSMANN. Paris, Galerie Debret (mars-avril).  
 GRIM. Paris, Galerie Antoinette (23 avril au 10 mai).  
 FRANCO GRIGNARI. Bergame, Studio 2 (avril).  
 JUAN GRIS. Milan, Il Milione (mars-avril).  
 MEMEE GROSSIN. Paris, Galerie Antoinette (17 février au 10 mars).  
 GUARIENTI. Rome, Galleria Toninelli (avril-mai).  
 GUINO, FERAUD. Paris, Galerie Roger Le Grall (mai).  
 JAMES GUITET. Paris, Galerie Lacroche, Galerie Arnaud (février-mars).  
 GUTTUSO. Milan, Galleria del Milione (avril-mai). Rome, Art Moderne (février).  
 HAJDU. Paris, Galerie Knoedler & Cie (16 octobre - 8 novembre).  
 SIMON HANTAI. Paris, Galerie Jean Fournier & Cie (15 mai au 30 juin).  
 PIERRE HAUBENSAK, ARNE TENGBLAD. Stockholm, Kunstgalleriet (mai).  
 HAYDEN. Paris, Musée National d'Art Moderne (mai-juin).  
 GOTTERIED HONEGGER. Londres, Gimpel Fils Gallery (19 mars au 11 avril).  
 ROBERT HUOT. Zurich, Galerie Renée Ziegler (7 mai au 8 juin).  
 IRENE IONESCO. Paris, Le Soleil dans la Tête (25 septembre au 25 octobre).  
 ALEXANDRE ISTRATI. Paris, Galerie Daniel Gervis (14 février au 9 mars).  
 JANCO. Haifa, Museum of Modern Art (printemps-été).  
 JASPER JOHNS. Cologne, Galerie Ricke (mars). Galerie Buren, Stockholm (octobre).  
 JOUSSELIN. Paris, Galerie Jacques Massol (avril-mai).  
 KANDINSKY. Paris, Galerie Dina Vierny.  
 JULIANOS KATINI. Innsbruck (mars-avril).  
 STANISLAW KATZER Gdynia, Salon BWA.  
 KEMENY. Paris, Galerie Maeght (mai-juin).  
 DE KOONING. Amsterdam, Musée Municipal (septembre-octobre). Paris, Knoedler & Cie (4 au 29 juin).  
 KRAJICBERG. Paris, Studio Maywald (mars).  
 ROBERT KRICKE. New York, Lefebvre Gallery (27 février au 23 mai).  
 KWASNIEWSKA. Paris, La Hune (21 mai au 15 juin).  
 J. LACOMBLEZ. Bruxelles, Galerie Arcanes (mai).  
 LAJOS VAJDA. Paris, Galerie Facchetti (26 mai au 16 avril).  
 LAM, MATTÀ, PENALBA. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville (avril-mai).  
 WIFREDO LAM. Galerie Villant et Galanis, Paris, Novembre.  
 PETER LANYON. Londres, Gimpel (11 juin au 6 juillet).  
 LAVONEN. Paris, Galerie Denise Riquelme (mai).  
 LEBENSTEIN. Paris, Galerie Jacques Desbrières (15 mai au 8 juin).  
 LE CORBUSIER, MAX BILL. Genève, Galerie Aurora (26 septembre au 19 octobre).  
 FERNAND LEGER. Stockholm, Kunstgalleriet (21 septembre au 19 octobre).  
 ROY LICHTENSTEIN. Berne, Kunsthalle (23 février au 31 mars).  
 JULIO LE PARC. Milan, Galleria del Naviglio 2 (9 au 22 mars).  
 LEPIEN, PIZZO GRECO, MORESCHINI. Gênes, Galerie La Polena (janvier-mars).  
 OSVALDO LICINI. Turin, Museo Civico (24 octobre au 6 janvier).  
 BENGT LINDSTROM. Paris, Galerie Ariel (20 mars au 20 avril).  
 LOBO. Paris, Galerie Villand & Galanis (8 mars au 8 avril).  
 LIUBA. Saint-Paul-de-Vence, Musée Municipal (3 mai au 5 juin).  
 LUPASCO. Paris, Galerie Connaître (26 mars au 19 avril).  
 HITOSCHI MAEDA. Paris, Galerie Lambert (mars-avril).  
 MARCEL MAEYER. Bruxelles, Galerie Veranemann (24 avril au 18 mai).  
 MAGNELLI. Paris, Musée National d'Art Moderne (28 février au 21 avril). Bergamo, Galleria Lorenzelli (juin-juillet).  
 MAN RAY, PICABIA. Londres, Hanover Gallery (19 mars au 15 mai).  
 MAN RAY. Genève, Galerie D. Benador (15 mai au 15 juin).  
 PAUL MANSOUROFF. Paris, Galerie Daniel Gervis (3 au 27 avril).  
 MANZU. Turin, Galleria Narciso (18 avril au 14 mai).  
 CHARLES MARQ. Paris, Galerie Jacob (20 mars au 20 avril).  
 PHILIP MARTIN. Bruxelles, Galerie Cogeime (30 janvier au 12 février).  
 GIANCARLO MARCHESE. Rome, Galleria Cadario (mai-juin).  
 ENZO MARI. Milan, Galleria del Naviglio (21 février au 8 mars).  
 MARINO MARINI. L'album n° 1 (gravures). Galleria Ciranna, Milan.  
 ANDRE MASSON. Paris, Galerie Louise Leiris (19 avril au 18 mai).  
 MATHIEU. Lausanne, Air-France (22 mars au 21 avril).  
 MATTÀ, Rome, Galleria La Medusa (mars).  
 MAYO. Rome, Galleria La Medusa (avril).  
 FAUSTO MELOTTI. Rome, Galleria Il Segno (mars-avril).

MAUFRA. Paris, Galerie Durand-Ruel (3 au 31 mai).  
 MEROLA. New York, Spectrum Gallery (2 au 20 avril).  
 HENRI MICHAUX. Bâle, Galerie d'Art Moderne (23 mars au 17 avril).  
 MIRO. Fondation Maeght, Saint Paul de Vence, Barcelone, Galerie Gaspard (gouaches et lithographies) Ancien Hôpital de la S. C., Barcelone.  
 MISABEL PEDROZA. Paris, Galerie Debret (juillet).  
 MONDINO. Studio Marconi, Milan.  
 MOORE. Londres, Tate Gallery.  
 MUHL, MOIRIGNOT. Paris, Galerie Pacitti (24 avril au 21 mai).  
 MORANDI. Genève, Galerie Krugier & Cie (25 octobre - 6 novembre).  
 NAIIFS ANCIENS. Paris, Galerie Antoinette (mars).  
 NAY. Munich, Galerie Gunther Franke (juin-août).  
 NEO-IMPRESSIONISM. New York, Solomon R. Guggenheim Museum (février-avril).  
 UGO NESPOLO. Milan, Galerie Schwartz (5 au 30 mars).  
 NOGUCHI. Londres, Gimpel Fils (9 juillet au 24 août).  
 HERBERT OEHM. Milan, Galleria Cadario (10 février au 5 mars).  
 JOSE ORTEGA. Rome, La Nuova Pesa (mai - juin).  
 TERESA PAGOWSKA. Paris, Galerie Jacques Massol (21 mai au 8 juin).  
 PANAFIEU. Paris, Galerie Rive Gauche (mars).  
 PINO PASCALI. Paris, Galerie Alexandre Iolas (mars).  
 BEVERLY PEPPER. Rome, Galleria Malborough (février).  
 PEINTRES FRANCAIS. Boston, Museum of Fine Arts (17 mai au 23 juin).  
 BEPI PERUCCHINI. Venise, Galleria del Cavallino (29 mars au 16 avril).  
 PEVERELLI. Milan, Studio Bellini (janvier-février).  
 DEL PEZZO. Paris, Galerie Blumenthal (28 février au 30 mars). Milan, Studio Marconi (mai).  
 PIACENTINO. Milan, Salone Annunciata (mai-juin).  
 PICASSO. Paris, Galerie Louise Leiris (mars). Barcelone, Sala Gaspar (mars).  
 PIAUBERT. Rome, Galleria Alexandre Iolas (mars).  
 PIGNON. Paris, Galerie de France (24 octobre - 1er décembre).  
 POLIAKOFF. Caen, Maison de la Culture. Cannes, Galerie Cavalero (7 mai au 7 juin). Lefebvre, Gallery, New York (octobre).  
 SCULPTURES DE POLYNESIE. New York, Museum of Primitive Art (février-mars).  
 PRAMPOLINI. Venise, Galleria del Cavallino (28 février au 13 mars).  
 PRASSINOS. Paris, Galerie La Demeure (14 mai au 15 juin).  
 PROWELLER. Paris, Galerie Martin Malburet (23 avril au 18 mai).  
 MAX RAFFLER. Munich, Galerie Gunther Franke (mars).  
 RAMOUS. Milan, Galleria Blu (février).  
 RAUSCHENBERG. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (10 octobre). Paris, Galerie Ileana Sonnabend (3 octobre). New York, The Museum of Modern Art (22 octobre - 26 janvier 1969).  
 REALITES NOUVELLES, XXIII Salon, Paris (1er au 24 mars).  
 REFLETS. New York, Lefebvre Gallery (mai).  
 REGOSA. Turin, Galleria d'Arte (avril).  
 RENOIR. Cannes, Galerie du Drap d'Or (13 avril au 18 mai).  
 GERARD RICHTER. Kassel, Galerie icke (mars).  
 FEDERICO RIGHI. Palerme, Galleria La Robinia (4 au 19 mai).  
 RIOPELLE. Paris, Galerie Maeght (avril).  
 HOMMAGE à RODIN. Houston, Museum of Fine Arts (1er février au 6 mars).  
 ROLDAN. Milan, Studio Bellini (mai).  
 CHARLES ROLLIER. Genève, Galerie Benador.  
 ROSENTHAL. New York, Knoedler & Co (5 au 23 mars).  
 ISABELLE ROUAULT. Chapelle de la Roque sur Cèze (avril).  
 ROSENQUIST. Paris, Galerie Ileana Sonnabend (avril-mai).  
 ROUSSEAU, REDON and FANTASY. New York, Solomon R. Guggenheim Museum (30 mai au 2 septembre).  
 HENRI ROUSSEAU. New York, Albert Loeb and Krugier (18 mai au 8 juin).  
 PIERO RUGGERI. Milano, Galleria Il Milione.  
 DI SALVATORE. Bâle, Galerie Bettie Thommen (octobre).  
 SANTOMASO. New York, Grace Borgenicht Gallery (24 février au 15 mars).  
 NIKI de SAINT PHALLE. Londres, Hanover Gallery (octobre).  
 EMILIO SCANAVINO. Milan, Galleria del Naviglio (9 au 22 mars).  
 SARESTONIEMI. Paris, Galerie G. Bongers (21 mai à fin juin).  
 KEY SATO. Cannes, Galerie Cavalero (18 juin au 14 juillet). Galerie Jacques Massol (mai).  
 SCORDIA. Milan, l'Ariete.  
 SCULPTURE FROM 20 NATIONS. Toronto, Art Gallery of Ontario (février-mars).  
 SCHULTHESS, SCHWARTZ, WEGMULLER, Lucerne, Galerie Raber (juillet-août).



PRAMPOLINI. Dessin. 1915. (Galleria del Cavallino, Venezia).



KEY SATO. Peinture. (Galerie Cavalero, Cannes).

UBAC. Ardoise sculptée. (*Musée National d'Art Moderne, Paris*).

ALBERTO SEASSARO. Bergame, Studio 2B (mai).  
SECHS INNERSCHWEIZER BILDHAUER. Lucerne, Galerie Raber (mai).  
SEGUI. Paris, Galerie Claude Bernard (mars-avril). Paris, Galerie Jeanne Bucher (mars-avril).  
M. SEUPHOR. La Chaux de Fonds, Musée des Beaux-Arts (mai).  
SIGNORI. Rome, Grafica Romero (mars).  
JOSEPH SIMA. Paris, Musée National d'Art Moderne (novembre).  
SKLAVOS. Paris, Musée Rodin (20 mars au 22 avril). Paris, Galerie Cahiers d'Art (20 mars au 22 avril).  
SKULPTUREN AUS GLAS. Munich, Galerie Gunther Franke (avril).  
SPAGNULO. Milan, Salone Annunciata (10 au 30 avril).  
SOMAINI. Milan, Galleria Blu (avril).  
ED. SOMMER. Dusseldorf, Galerie Gunar.  
SONDERBORG. Paris, Galerie Daniel Cervis (8 mai au 8 juin).  
SOMOZA. Paris, Galerie Lambert (juin-juillet).  
SOULAGES. New York, Knoedler & Co. (6 au 24 février). Montréal, Musée d'Art Contemporain (23 juillet au 1er septembre).  
SPREAFICO. Milan, Galleria Il Giorno (mai-juin).  
SOTO. Kunsthalle, Berne (mai-juin).  
FRANCOIS STAHLY. Paris, Galerie Suzy Langlois (24 avril au 25 mai). Paris, Galerie Darthea Speyer (24 septembre au 30 octobre).  
CURT STENVERT. Vienne, Atelier (janvier-février). Milano, Naviglio 2 (février-mars).  
STENNE. Galerie Jacques Desbrière, Paris (23 avril au 13 mai).  
LOUISE STOMPS. Munich, Galerie Gunther Franke (mars).  
SOPHIE TAEUBER, Jean ARP. Arras, Cercle Noroit (mai-juin).  
TAKIS. Milan, Galerie Schwarz (mai).  
TAL COAT. Paris, Galerie Benezit (mai-juillet). Paris, Galerie d'Incelli (mai-juillet). Paris, Galerie Schoeller (mai-juillet).  
TAMBURI. Trieste, Galleria Torbandena (mars-avril). Padoue, Galleria Antenore.  
EDUARD THONY. Milan, Galleria Milano (mars).  
WALACE TING. New York, Lefebvre Gallery (30 janvier au 24 février).  
TINGUELY. Londres, Hanover Gallery (novembre).  
TISSOT. Toronto, Art Gallery of Ontario (6 avril au 5 mai).  
MARK TOBEY. Paris, Galerie Jeanne Bucher (mai-juin). Londres, Hanover Gallery (mai-juin).  
TOMONORI TOYOFUKU. Milan, Galleria del Naviglio (janvier-février).  
TOULOUSE LAUTREC. Mayence, Ingelheim am Rhein (mai à juin).  
HAROLD TOVISH. New York, Solomon R. Guggenheim Museum (15 mai au 30 juin).  
ERNESTO TRECCANI. Palerme, La Robinia (28 février au 17 mars).  
GIULIO TURCATO. Turin, Galleria d'Arte Contemporanea (février-mars).  
UBAC. Paris, Musée National d'Art Moderne (avril-mai).  
VASARELY. Venise, Cavallino.



## JEAN DEYROLLE

Fin août 1967, Jean Deyrolle, après une longue et grave maladie — qui lui laissait néanmoins toutes ses facultés pour penser et peindre — mourait brusquement à Toulon, où il s'était fixé afin de suivre un traitement médical spécial dans un hôpital de la ville. Il avait cinquante-sept ans.

Le Musée de Saint-Paul lui a rendu hommage en juin de cette année. Les œuvres exposées s'échelonnaient historiquement de 1952 à 1967. Il fut de ceux de l'époque courageuse. Son exposition en 1946 chez Denise René le classa parmi les premiers qui, dès l'après-guerre de 1939-1945, firent s'épanouir au grand jour public le monde de l'abstraction picturale que de valeureux

précurseurs avaient découvert et défriché.

Peintre au métier incomparable — nul mieux que lui ne savait manier l'huile ou la tempera, Deyrolle tranchait sur beaucoup d'artistes abstraits de sa génération par l'élégance lumineuse, l'harmonie discrète et le reflet humain et heureux de ses compositions. Cet homme destiné à mourir jeune a peint avec beaucoup de race et de retenue le bonheur calme et l'amour de la vie. Ses tableaux, et singulièrement les derniers ou frémit un frais recueillement extasié, s'enchaînent sur le rythme d'un hymne apaisant et sûr, où se dévoilent avec force et grâce les joies et les tristesses du créateur.

ANDRÉ VERDET.



## Fontana et Duchamp

Lucio Fontana nous a quittés le 7 septembre 1968, à l'âge de 69 ans, au moment où croyant avoir une fois de plus repoussé la mort qui le guettait depuis quelques années, il s'appretait à rentrer chez lui dans la belle maison qu'il s'était fait construire, à côté de celle de son frère, à Canobbio, pays natal de ses parents. Car lui était né en Argentine, où il était retourné pendant la seconde guerre mondiale et d'où il avait rapporté ce « Manifeste blanc » qui avait donné naissance au « spatialisme » milanais.

Extrêmement doué, il devait une renommée tardive à l'enthousiasme que depuis 1951 son œuvre suscitait parmi les jeunes. C'est peut-être le seul artiste d'âge mur que les jeunes, malgré l'indifférence des marchands, les hésitations de la critique et la risée de la grande presse, avaient reconnu comme un maître. D'un geste, un coup de rasoir sur une toile, il avait donné un sens à cet art gestuel qui nous était venu d'Amérique. Ce coup de rasoir ne représentait évidemment qu'une phase de son évolution, après les « trous » et les recherches informelles des précédentes années. Il nous semble qu'il faut voir surtout en Fontana un des rares artistes — sinon l'unique — en qui aboutit avec bonheur l'angoisse créatrice, venant de tous les pays. Ce chef — que la jeunesse du monde s'était librement donné — était par ailleurs un être adorable, un grand seigneur, le dernier des dandys. Et tel qu'il avait vécu il nous a quittés, sans un cri, en inclinant à peine la tête sur l'épaule. Sur son petit lit de mort, habillé de son plus beau costume, il paraissait à peine assoupi, comme seul un dandy peut s'endormir. Sans le visage bouleversé de sa femme,

on n'aurait jamais pu croire que ce léger sommeil de gentilhomme était en réalité ce repos éternel qui est avec le génie le seul signe indiscutable de l'éternité.

Il nous faut enregistrer sur cette même page la disparition de Marcel Duchamp survenue à Neuilly, le soir du 2 octobre. Après une soirée passée en compagnie d'amis, dont Man Ray, il s'affaissa pour ne plus se relever dans sa salle de bains. On ne peut constater sans émotion que la mort a été très douce pour ces deux grands « perturbateurs » de l'art contemporain, pour ces « matadors » de la peinture: ils nous ont quitté comme des anges, d'un seul coup d'aile, sans un cri.

Plus cohérent que Fontana, Marcel Duchamp avait renoncé à peindre le jour où il s'était rendu compte que la peinture avait tout dit, ou mieux qu'un jour viendrait où l'on s'apercevrait que l'œuvre d'art telle que notre civilisation la concevait n'était plus qu'une plante encore debout sur ses mortes racines. Il a eu l'intuition géniale de l'art cinétique et du pop-art à un moment où pourtant Chagall, Matisse et Picasso en France, Kandinsky et Klee en Allemagne, Mondrian en Hollande, Malévitch en Russie, pour ne citer que les noms les plus prestigieux, peignaient leurs meilleures œuvres. (Et l'étoile de Miró devait encore se lever à l'horizon).

C'était un homme aussi charmant que Fontana, et comme pour ce dernier ce furent les jeunes qui l'imposèrent (sans oublier de le dépouiller). Son nom toutefois résistera plus longtemps que le pop-art dont nous avons presque perdu le souvenir et l'art cinétique qui est en train d'en suivre l'exemple.

S. L.

## Birth of a Great Museum

by Dore Ashton

(p. 137)

In 1936, Kandinsky wrote to the Baroness Hilla Rebay:

"I do not need to tell you how much I am interested in the museum plans. Do you and Mr. G. have the intention to show the collection in New York (that is to the greater public) as it looks today, or do you want to wait until the Museum can become an actuality? The latter would bring about a nice 'explosion'!"

Kandinsky's relish at the thought of a nice explosion was to be fully satisfied in the subsequent moves of the Baroness and her pliant patron, Solomon R. Guggenheim. From 1936, until the time she resigned as director of the Guggenheim collections in 1952, the Baroness instigated a series of minor explosions that kept New Yorkers in a state of amusement and irritation, and culminated in the establishment of one of the great — if eccentric — museums in the world.

Recently, the Guggenheim Museum installed an exhibition of acquisitions of the 1930s and 1940s in tribute to the mercurial Baroness which amply justifies her role in the formation of Mr. Guggenheim's collection. The importance of the exhibition is twofold: it reminds New Yorkers of the proud history of the collection, formed so well and so early, and it indicates a between-the-lines

history which has considerable bearing on the development of modern American art.

Throughout press accounts of the Baroness's flamboyant activities she was always characterized with some caution as a "passionate" woman. Because of her assertiveness, and also because of her association with Mr. Guggenheim, known to a large public as a copper baron of incalculable wealth, the Baroness had no difficulty finding space in the press for her proselytizing spirit. When the public media were not sufficient, she wrote her own treatises which were expensively printed and widely distributed.

In one of her first written accounts of her first association with Mr. Guggenheim, she says that she showed him a "non-objective watercolor" by her favorite, Rudolf Bauer, and Mr. Guggenheim exclaimed, "By Jove, this is beautiful." Thus began the Baroness Rebay's vast project, sometime in the late 1920s. After that, she had no difficulty in persuading Mr. Guggenheim to buy hundreds of works by her preferred artists — first and foremost, the mediocre acolyte of Kandinsky, Bauer, and next, Kandinsky himself. En route, she acquired important works by artists whom she considered the precursors or satellites in the "non-objective" movement.

They included Chagall, Gleizes, Delaunay, Gris, Seurat, Picasso, Leger and others.

Bringing her treasures to the attention of a large public was always of paramount importance to the Baroness. She mounted her campaign carefully. First, she planned trial runs in less sophisticated cities where Mr. Guggenheim's importance as a millionaire would bias viewers in his favor as a collector. In 1936, the Baroness installed 128 works in a museum in Charleston, South Carolina, where Mr. Guggenheim was an esteemed winter resident. It was a great social affair, and day after day, the leading newspaper carried accounts largely dictated by the Baroness. It was there that she began her long and sometimes disastrous campaign to make the public accept her notion of "non-objective" art. She told reporters that non-objective art "has no meaning" and "represents nothing" and, during the second showing in Charleston, stated that "it is particularly beneficial to businessmen as it carries them away from the tiresome rush of earth and strengthens their nerves."

Her insistence that non-objective art means nothing was to be the source of vivid and often derisive newspaper columns for years to come. When she moved the collection the following year to Baltimore and then to Philadelphia, one columnist, who was already shocked to his depths by the Museum of Modern Art's recent Dada and Surrealist exhibition, wrote that the Baroness had outmaneuvered even the Surrealists by bringing us art "that doesn't even pretend to mean anything."

Artists, or at least those who identified themselves with the mainstream of European avant-gardism, were not so quick to condemn the Baroness, understanding that she was introducing a seriously neglected note into the quickening affairs of the New York art world. Abstract artists who had faithfully followed the developments in Europe, particularly the Bauhaus and de Stijl movement, were highly dissatisfied with the only major modern institution at the time, the Museum of Modern Art, which seemed to favor Surrealism to the exclusion of all other movements. They welcomed the Baroness's campaign to legitimize pure abstraction, but they also criticized her often simplistic approach.

In 1937, for instance, a group of artists that included David Smith's teacher Jan Matulka, and the future abstract expressionist, George McNeil, addressed a letter to the progressive art journal, "Art Front." In it they welcomed the establishment of the collection in public domain, but took issue with Rebay that "art has no meaning and represents nothing", that it is "unearthly" and that it is achieved by creators "turned away from the contemplation of this earth."

Showing the conflict that had developed during the Depression years, when abstract artists were exhorted to turn their talents to social comment, these artists tried to set matters right by rejecting both extremes. They wrote:

"It is our very definite belief that abstract art forms are not separated from life, but on the contrary, are great realities... Abstract art does not end in a private chapel... The modern esthetic has accompanied modern science in a quest for knowledge and recognition of materials, in a search for a logical combination of art and life..."

But logical combinations of art and life were outside the imaginative domain of the Baroness. When the artists were finally privileged to see the Guggenheim collection in New York in 1939, they were offered a bizarre display. A town house on East 54th Street was made after the Baroness's fancies to house about half of the collection which then numbered 726 works. Thick carpets and drapes in a gray and silver matched the heavy silvered

frames she designed for all works, regardless of their style. Visitors were allowed to enter this sanctuary of "The Art of Tomorrow" only with the most reverent attitudes. To stress the "spiritual" nature of the experience, music was piped into the galleries, but only the music of Bach, Beethoven and Chopin. The Baroness never enlarged her musical repertory, no matter how "non-objective" she professed to be.

In the opening exhibition on 54th Street, the Baroness featured her favorite, Rudolf Bauer, causing one newspaperman to remark that the Bauers were so numerous it was almost a one-man show. But there were also many Kandinskys, and, at that first exhibition at any rate, some of the artists she regarded as "historical builders", among them Picasso, Léger, Moholy-Nagy and Nicholson. In later years, she banished the builders, and it was only after James Johnson Sweeney took over in 1952 that they could be seen again by the general public.

During the next few years, many artists visited the Museum of Non-Objective Art. Some, such as Jackson Pollock, were even employed by the museum, as the Baroness commendably saw her institution as a means of helping artists. They came and chuckled at the peculiar notion she had of hanging paintings at foot level, and at the otherworldly music, but they studied the paintings, above all, Kandinsky's paintings. Some young artists were even exhibited at the museum, notably John Ferren, Perle Fine and I. Rice Pereira.

The artists also debated the issue that the Baroness almost single-handedly injected into the modern American esthetic. Her insistence on the "cosmic" implications of abstract painting, and on the autonomous nature of its power, caused a great many public arguments. Some artists defended the principle but most took issue with her dogmatic an imperious pronouncements. It was of some concern to the press since the eventual museum would be dominated by the "exclusive" attitudes of the Baroness. When Mr. Guggenheim announced that he had engaged Frank Lloyd Wright to design the new museum in 1943, once again there was a flurry of criticism leveled at the Baroness. Her "Bergsonism", as Emily Genauer contemptuously referred to the Baroness's predilection for instinctive judgments, was felt to be a serious flaw in a director of a semi-public institution. Probably the Baroness's stubborn championing of Bauer, and her reluctance to allow any other artist to be so copiously represented, was the chief source of friction. Certainly it was the cause in the case of the artists who laughed with some bitterness at her yearly assaults with Bauer as her chief weapon, and her own works prominently displayed.

But these vicissitudes did not hinder the progress of the collection. When Sweeney took over it was already massive and what could not be exhibited filled an entire warehouse floor. Sweeney swiftly redesigned the old Fifth Avenue building, and began bringing out some of the Baroness's earlier purchases for public view. He took off the massive silver frames, hung the works sparsely, closed-off the music, and opened an institution that welcomed the larger public in a less eccentric manner. Of course, even Sweeney presided over an explosive situation. His own major battle was with the architect Frank Lloyd Wright, whose notions of hanging pictures clashed with his own. Squabbles both within and without the museum confines continued to keep the Guggenheim prominent in the news. Nevertheless, Sweeney, during the eight years he presided, managed to stimulate an acquisition policy that broadened the basis of the collection and that augmented the "builders" of the modern tradition. The collection which numbers in the thousands (some 5,000 I think) today was consi-

derably enhanced by Sweeney's purchases, particularly in the field of sculpture. He had a remarkable core collection to work with. The Baroness, probably because of her early association with Herwarth Walden, had acquired rare works in the late 1930s and early 1940s. Is it to her credit that she bought liberally, and not just one "sample" of the artist she esteemed. As a result there are groups of paintings by Chagall, Delaunay, Gleizes and of course, Kandinsky, that are unrivalled anywhere. In the present exhibition, director Thomas Messer has included several major works that show the Baroness at her most discerning. It is odd to think that so non-objective an artist as Chagall could attract the Baroness, but the collection boasts half a dozen works of considerable significance, ranging from the 1912 "The Soldier Drinks" to the justly celebrated "Green Violinist." The Baroness also gathered together a number of Delaunay's studies and

finished versions of the Eiffel Tower forming an excellent image of the genesis of Delaunay's thoughts. She also picked several crucial paintings by Mondrian, including the only painting dated 1916, in which Mondrian strengthens his grid, and apportions his colors with more rigor, announcing the revolutionary changes that would appear in the following year. These are just a few of the admirable works gathered together in the early years of the collection. Since then, the museum has broken free of stylistic restrictions both in terms of the past and present, and has added such 20th century heroes as the Baroness neglected, among them Miró. The international tone established from the beginning by the Baroness happily survives. The Guggenheim Museum today is still a place in which anything can happen, and in which the art of the world breathes freely.

DORÉ ASHTON.

## The Documenta 4

by J. P. Hodin

(p. 112)

It is inevitable to compare the two large international exhibitions of contemporary art, the Biennale of Venice and the Documenta 4 of Kassel, as their openings occurred within days of each other. The Biennale followed its traditional way of leaving the choice of works and trends to the organizers of the national pavilions. In this way it achieved a great variety, but also confusion and incoherence: the confusion being due to the fact that modern art as it stands cannot claim any common denominator either in technique, style, or subject matter. There is no *consensus omnium* at its base, for the simple reason that what is left of our age-old and established European culture, its religious, philosophical and aesthetic values, has become shaken by scepticism, even nihilism, which again have their roots in the impact of scientific thought and technology in our concept of the world. The incoherence is due to the different states of development of the industrial civilization represented by the various countries. To give some examples: the USA and the Arab Union, France and the Congo, can barely be compared in terms of industrialized society. Nevertheless the panorama in Venice is informative, and one can read as if on a chart the penetration of the tenets of technological civilization into underdeveloped cultures or countries on the fringe of the major movements of ideological notions and civilizational facts. The Documenta 4 presents us with quite a different picture. Here the choice of works and trends was left to an elected body of some twenty-five experts and critics whose aim was to show in the present exhibition only those directions of thought and techniques in art which they consider most significant for the present situation. This point of view leads necessarily to a rather narrow and more specialized choice, but having decided upon this approach a strong impact was achieved of a more or less unified field of visual experience. Not only that. An important sector of what is still so inadequately called "modern art" is thus presented to the viewer in a concentrated manner which in the opinion of the experts gives a more truthful picture of the present situation. The trends represented at Kassel are Pop-Art, being the "figurative" constituent, and all variations of geometrical and organic abstraction with its most outspoken

school formations of machine-aesthetics and hard-edge both in painting and sculpture. As regards the latter, strong colour has replaced volume — previously one of the basic elements of sculpture. Then we find optical (Op) art with all the variants of the aesthetic exploration into the field of perception; minimal art, where art vanishes into nothingness and "frozen" happenings (such as Kienholz's "environment" (*ambiente*), assemblages, accrochages, emballages, etc.). Finally Kinetic art, including not only mechanical movements but a combination of these with neon and other light effects (noises, however, were excluded this time). Many of the works are of gigantic dimensions (Al Held, Christo, Morris Louis, Geldmacher, Lenk, Hauser and others), which could never have found a place in the smallest pavilions of the Venice Biennale. Here they are displayed inside and in the open, that is in the *Auepark* near the *Orangerie* or in the very spacious new exhibition rooms of the *Galerie Schöne Aussicht* which replaced the old smaller rooms in a way that just the outer shell of the old Rococo building is left — this is also true of the *Fridericianum* — and finally in the very large rooms of the old *Museum Fridericianum* which has been fully adapted by now to its special purpose. In this way the most outstanding old architectural features have been used for its new mission. For a mission, so the organizers certainly feel, is connected with this grand effort called Documenta, a mission in analysing and discussing the present stage of art in an objective, as it were, and comprehensive manner. "Modern" meaning in this context the correspondence of present-day art and its aesthetic means of expression to the second industrial revolution, the computer age, the age of the evolution of new materials replacing the old established ones in art: bronze, wood, or even iron. Iron, particularly rusty iron, is seen only sporadically in the work of one artist, the rest is piastic, fibre glass, polarized glass, perspex, aluminium and its alloys. It is one of the most positive sides of this show that it demonstrates what function the artists of our time fulfil in relationship to and in cooperation with industry, in exploring the aesthetic side of its new materials and in widening its usage. In this respect, however, it shows its limitations also. All this art is in fact craftsmanship, combined

with inventiveness, sometimes expressing *joie de vivre*, gaiety as a protest against the depressive and nihilistic trends of former Surrealism and its "black humour", of Expressionism with its acid criticism of the times. Only a few examples of the *macabre* are present, being the works of American artists: Kienholz with his environment "Roxy's" and Segal with his life casts in plaster of simple people standing, sitting and lying about as if in Madame Tussaud's or in a Grand Guignol ("Ruth in the Kitchen", "Woman Washing Her Feet in a Sink", "The Restaurant Window", etc.). Maybe these "sculptures" are inspired by the most expressive pieces of evidence of that volcanic eruption which buried Pompei and Herculaneum, namely the plaster shapes of people who, by the ingenious means of the archaeologists, were produced out of the empty spaces left in the lava where the living had been buried; thus showing them in the most pathetic positions of flight and surrender on their being surprised by the pitiless approach of heat and destruction. This leads to another aspect of the problem, notably the totally mistaken concept propagated by some artists that "Kunst ist Leben, Leben ist Kunst" ("Art is Life, Life is Art"). There could not be a wronger conception invented than this. It also plays into the hands of the radical anarchistic Left group of artists who staged an Anti-Documenta protest with leaflets and even an exhibition in which they denounced the art represented at the Documenta as being the sugar sweetening the bitterness of a wanton age of a society doomed — so they say — to subversion. Subverted by whom and for what purpose? The political climate pervaded even Kassel as it did Venice, but here it was less aggressive, less rigid, more mocking. The problem hidden here is deep-rooted. It is in fact the spiritual crisis of our age which has no beliefs except the technological, social and economic ones; the short-sightedness of the present moment without any hope of breaking through its fetters to reach the open space of philosophical and religious thought. All these young rebellious students are influenced by the writings of Marcuse (it is obvious in the title of their exhibition: "Progressive, Non-Affirmative Art", which shows a few works of pathetic Realism. Marcuse wrote the essays: "On the Affirmative Character of Culture" and also the "Criticism of Hedonistic Culture".) Marcuse, Mao (and his cultural revolution), Che Guevara, Debray — these are the new idols of an idealistically immature youth, abusing the affluent society of today. Their thesis: destroy this society and then we can begin to discuss culture. In the discussion at Kassel one of these students stated that the modern art represented at the Documenta has no relationship to the real life of today. A sociologist such as Marcuse can upset young minds, but he cannot solve a single problem which is essential to art. This work he leaves to thinkers such as Heidegger, Jaspers or Malraux who are of greater importance for our times because they are deep and serious. There is no short cut to culture. There is no collective solution for the problem. In art there is no social solution, only the individual solution exists. The Documenta was chemically clear of all emotional, all human values (except those telling us of the artist's "hedonistic" feelings). Man does not exist here, he is avoided. Therefore I believe that Kokoschka is right when he says: "The fact ought to be realized that it is just our aesthetic situation which predicts a near future when there will be neither means nor needs to express what is human... Modern portrait painting has become a difficult task

— since the artist who tries to make people see the human being not noticeable in present man, is apt to make a fool of himself... There will be no portraits left of modern man because he has lost face and is turning back towards the jungle." Of the established names represented at the Documenta let us name: Albers (Bauhaus), Dubuffet, Vasarely, Antes, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Nevelson, Barnett Newman, Rauschenberg, Larry Rivers, Takis, Trova, Claes Oldenburg, Jim Dine, Andy Warhol, Kosice, Tapiés, Camargo, Tinguely, César, Arman, Chillida, Fontana, Elsworth Kelly, Yves Klein, Marisol, Kenneth Noland, Paolozzi, Hockney, Bridget Riley, David Smith, Tajiri; with works being either sculptures, paintings, or produced in combined media and *ambiente*. Of newer names to be recollected are those of Alviani, Dan Flavin, Chryssa, Krushenick, Julio Le Parc, Fahlström (of Swedish origin), Samaras, Malaval, Pol Bury, Christo, Ulfvedt (Finnish), Hauser, Kämpmann, Klapheck, Richard Lindner, Kadishman, Arakawa and Poons, Nusberg (USSR). The American group was particularly strong. There were no less than 52 American artists out of a total of 151. Considering that it is the American artist who produces the outside work both in sculpture and painting, one can justly say that the Documenta was predominantly an American affair. The French were represented by only 12 artists (Arman, César, Dubuffet, Hains, Jacques, Klein, Malaval, Morellet, Raysse, Télémaque, Tinguely, Vasarely). The English group was strong. The reason for this may be that the English never adhered to any humanist Expressionist trend in art, but rather to aesthetic trends which were first influenced from Paris and lately from the U.S.A. There were: David Hockney, Ralph Kitaj, Richard Hamilton, John Hoyland, Joe Tilson, Allen Jones (all Pop), Anthony Hill and the sculptor Kenneth Martin (both Constructivists), Paolozzi, Anthony Caro, Phillip King, William Tucker, William Turnbull, and Michael Sandle representing the most recent trends in British sculpture, the leading British Op-artist Bridget Riley, Richard Smith, and finally Michael Tyzack (lyrical hard-edge). There were 18 German artists represented, among them Albers, Antes, Geldmacher, Hauser, Lenk, Uecker; 1 Japanese (Arakawa), 7 Dutch, 1 Canadian, 3 Belgian (including Pol Bury), 11 Italian (including Fontana and Gnoli), 5 South American (including Camargo), 3 Spanish (including Chillida, Tapiés), 1 Bulgarian, 1 Austrian, 1 Israeli, 3 Czechs, 6 Swiss, 1 Russian, 1 Swedish, 1 Finnish, 1 Icelandic, 2 Greek (including Takis). Many a discovery could be made here in the different new trends for those who care to do so. We only felt that the air was hard to breathe, that nature with its lime trees and roses in bloom was a relief from all that, and so was the collection in the Hesse Landesmuseum with its magnificent Dutch masters, particularly Frans Hals and Rembrandt. One day a new Picasso may appear, a young Man who will command the mental power (which no artist at the Documenta 4 is blessed with) to break through this deadlock of human expression and after having divided the sheep from the goats, i.e. the applied arts from art with a Capital A, will lend an ear to the mysterious whisperings of creation. What is needed now is the courage to cut the Gordian Knot, to crack Columbus' egg, to return to the myth and turn away from analytical thought which can produce plastic objects, computers, and even artificial hearts, but not a spark of an elemental idea nor a shade of a true human feeling.

J. P. HODIN.

GALERIE D'ART DE XX<sup>E</sup> SIÈCLE

*Du 12 novembre au 10 décembre*

**SONIA  
DELAUNAY**

**GOUACHES RÉCENTES**

14 RUE DES CANETTES, PARIS (VI)

GALERIE D'ART DE XX<sup>E</sup> SIÈCLE

*Du 12 décembre 1968 au 31 janvier 1969*

**SERGE  
POLIAKOFF**

ŒUVRES RÉCENTES

14 RUE DES CANETTES, PARIS (VI)





