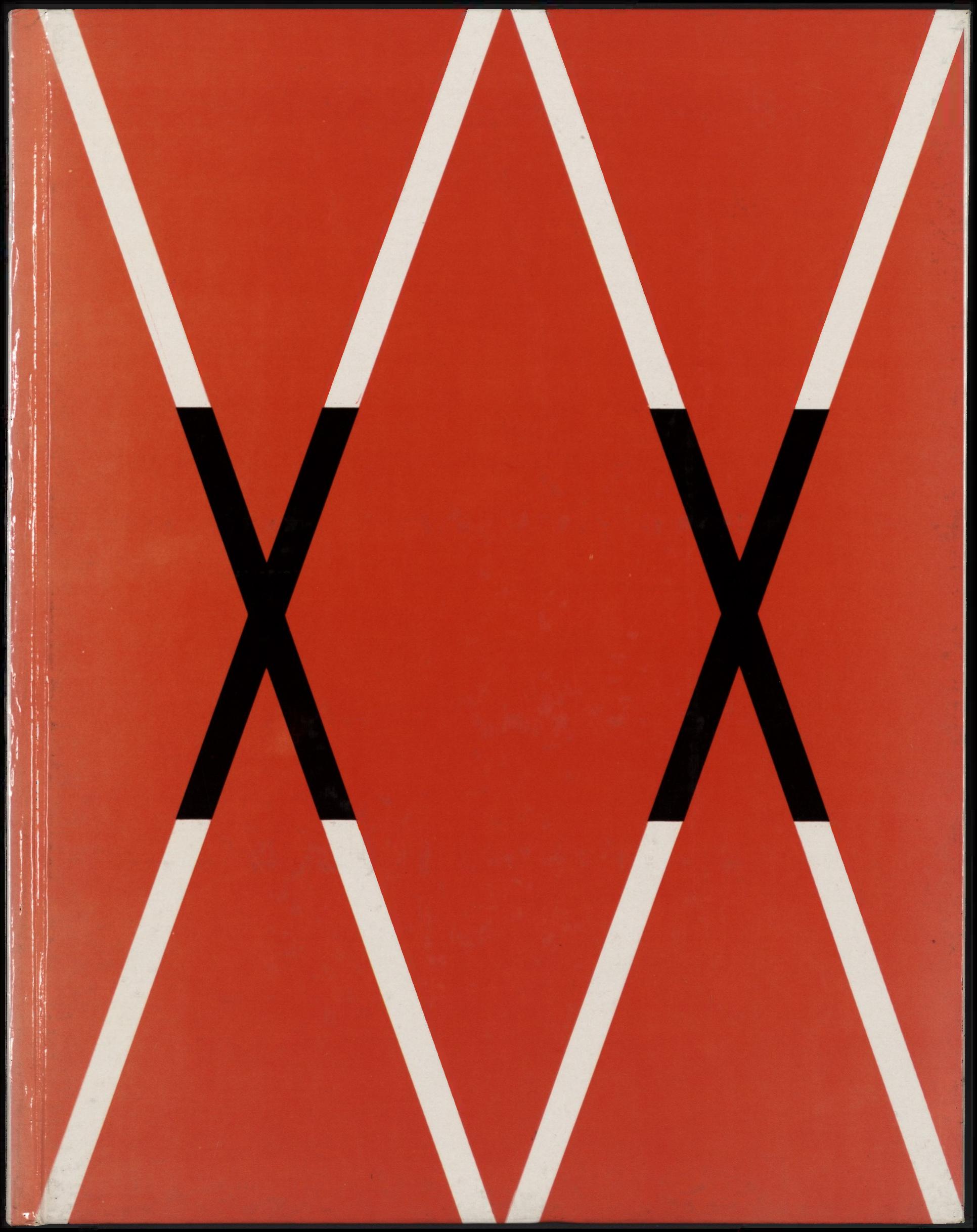
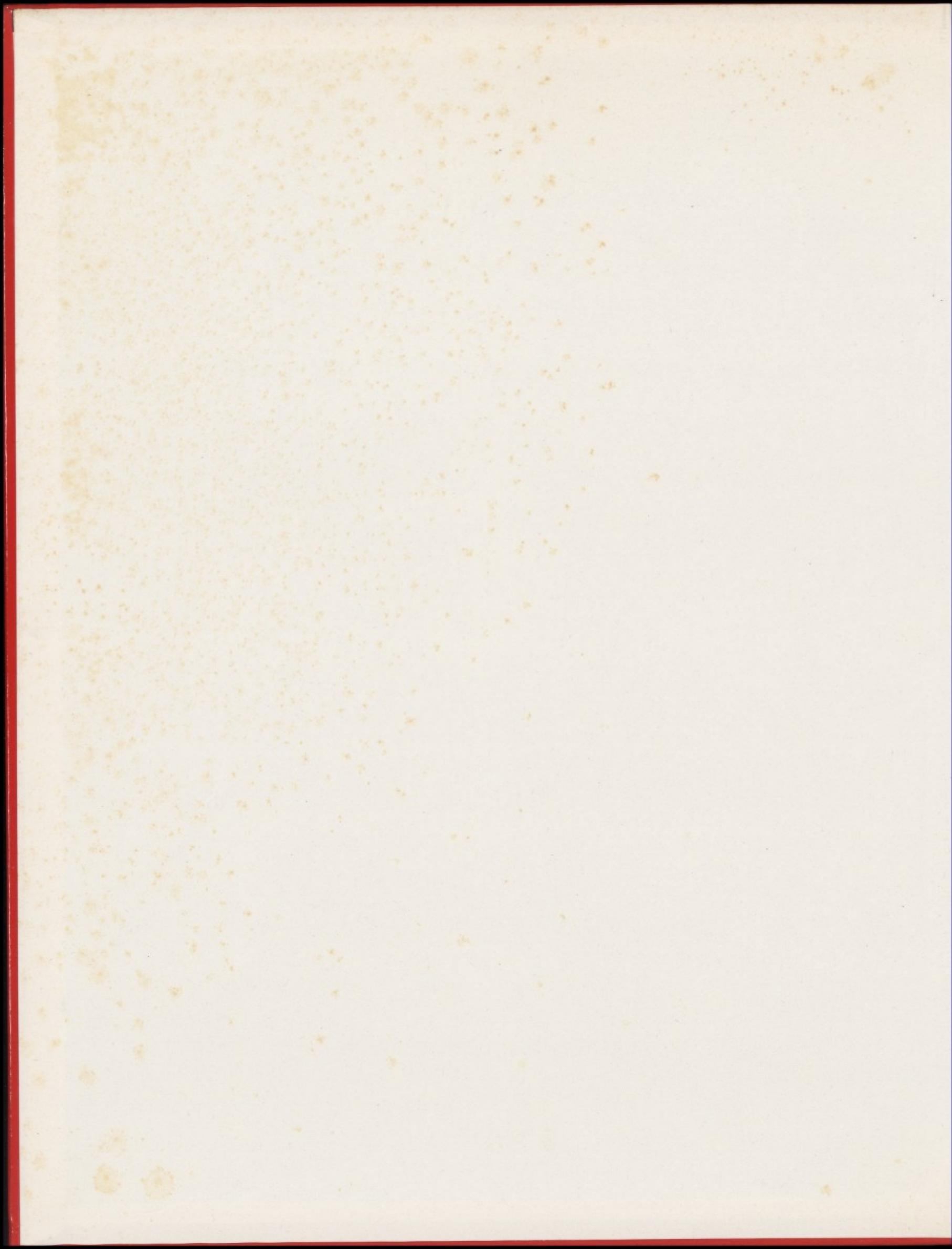


J.D.

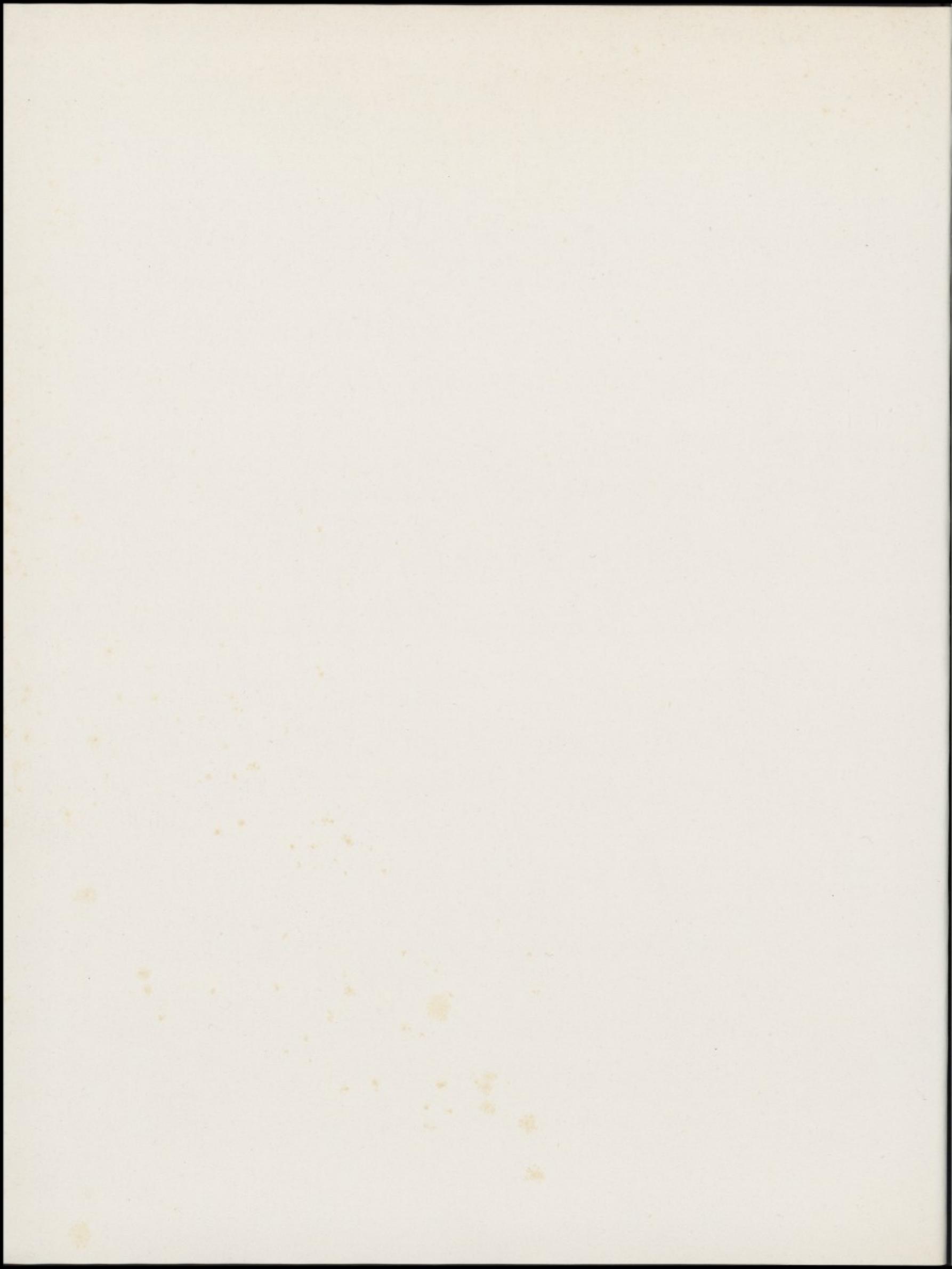
XX^e siècle

XXX^e SIÈCLE • PANORAMA 69* • XXXII - 69









XX^e

siècle

n° 32

NOUVELLE SÉRIE • XXXI^e ANNÉE • JUIN 1969

Panorama 69*

LES GRANDES EXPOSITIONS

dans les Musées et dans les Galeries

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

XX^e

siècle Nouvelle série - XXXI^e Année - N° 32 - Juin 1969
Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

PANORAMA 69*

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

L'HOMMAGE AU BAUHAUS par DORIS SCHMIDT	3
LA CONTESTATION DE DUBUFFET par G. LASCAULT	9
SCULPTURES, MURS ET DEMEURES POUR UN NOUVEAU MINOTAURE par G. BONNEFOI	17
ANDRÉ MASSON OU LE MONDE DANS UN GRAIN DE SABLE par PATRICK WALDBERG	29
IPOUSTÉGUY OU LE MEURTRE DE LA SCULPTURE par ANDRÉ GLUCKSMANN	41
THÈMES ET VARIATIONS DANS L'ŒUVRE DE MAX BILL par WILL GROHMANN	49
CHILLIDA « AUTOUR DU VIDE » par PIERRE VOLBOUDT	57
LA QUATRIÈME RÉVOLUTION DE CÉSAR par FRANÇOIS PLUCHART	65
LES CAVALIERS DE MARINI REVIENNENT À MILAN par RAFFAELE CARRIERI	73
LES RÊVES D'OSVALDO LICINI par G. MARCHIORI	86
FONTANA: LE COUTEAU SANS MAÎTRE par ALAIN JOUFFROY	92
NOUVEAU LANGAGE DE HAJDU par DORA VALLIER	97
YVES KLEIN ET ARMAN AU MUSÉE par YVON TAILLANDIER	104
MONDRIAN A L'ORANGERIE par R. V. GINDERTAEI	111
PEGGY CHEZ SON ONCLE par SIDNEY BORG	115
LES « ÉCRITURES » DE JEAN CORTOT par GUY MARESTER	121
CHRONIQUES DU JOUR. <i>Le Prix Romain de l'Amitié à Gualtieri di San Lazzaro (L. Sinisgalli). Theo van Doesburg au Musée d'Eindhoven (Bruno Zevi). La Peinture italienne du XIX^e siècle dans la collection Giacomo Jucker à Milan (Marco Valsecchi). Hosiasson: « Les jeunes d'aujourd'hui nient la validité de l'effort individuel » (Conversation avec Pierre Courthion). Les lithographies de Sonia Delaunay (Maïten Bouisset). Gilioli nous raconte sa sculpture (Pierre Descargues). L'hommage de Venise à Filippo de Pisis (G. Marchiori). Giorgio Morandi et la « rage de l'expression » (Une préface d'André Pieyre de Mandiargues). La rétrospective Hans Hartung au Musée National d'Art Moderne (J. Clay). Les reliefs de Gribaudo (Katia Ambrozić). Présence de Leppien (G. Boudaille). L'œuvre au noir de Picasso (P. Volboudt). Le « Bestiaire » de Sutherland (Marzé).</i>	

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

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

Deux numéros doubles par an
Prix du n°: 65 Frs. (envoi recommandé: 5 Frs.)
Abonnement aux 2 numéros: 133 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.

© 1969 by XX^e siècle

PRINTED IN ITALY
IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S. p. A.
CINISELLO BALSAMO - (MILAN)

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'ANDRÉ MASSON

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE SONIA DELAUNAY

L'hommage au Bauhaus

STUTT GART
LONDRES
PARIS

par Doris Schmidt

L'exposition organisée à Stuttgart et que l'on a pu voir ensuite à la Royal Academy de Londres et à Paris au Musée National d'Art Moderne compte parmi les manifestations récentes les plus intéressantes et les plus riches d'enseignement qui aient été consacrées à l'art et à l'histoire des idées de ces cinquante dernières années. Elle a donné pour la première fois une vue d'ensemble presque complète, tant historique que systématique et pédagogique, des réalisations et de l'importance du Bauhaus.

Grâce à cette exposition la jeune génération allemande a pu enfin prendre une pleine conscience de l'exceptionnelle vitalité qui avait animé le Bauhaus et de l'étendue de son influence dans le monde, avant tout aux Etats-Unis, ce pays qui, après 1945, a servi de modèle à l'Allemagne de l'Ouest à tant de points de vue. Elle a pu constater et mesurer quel dynamisme, quelle conscience de sa responsabilité sociale jointe aux plus hautes ambitions artistiques avait possédés cette école unique qui, née à Weimar en 1919, se transféra à

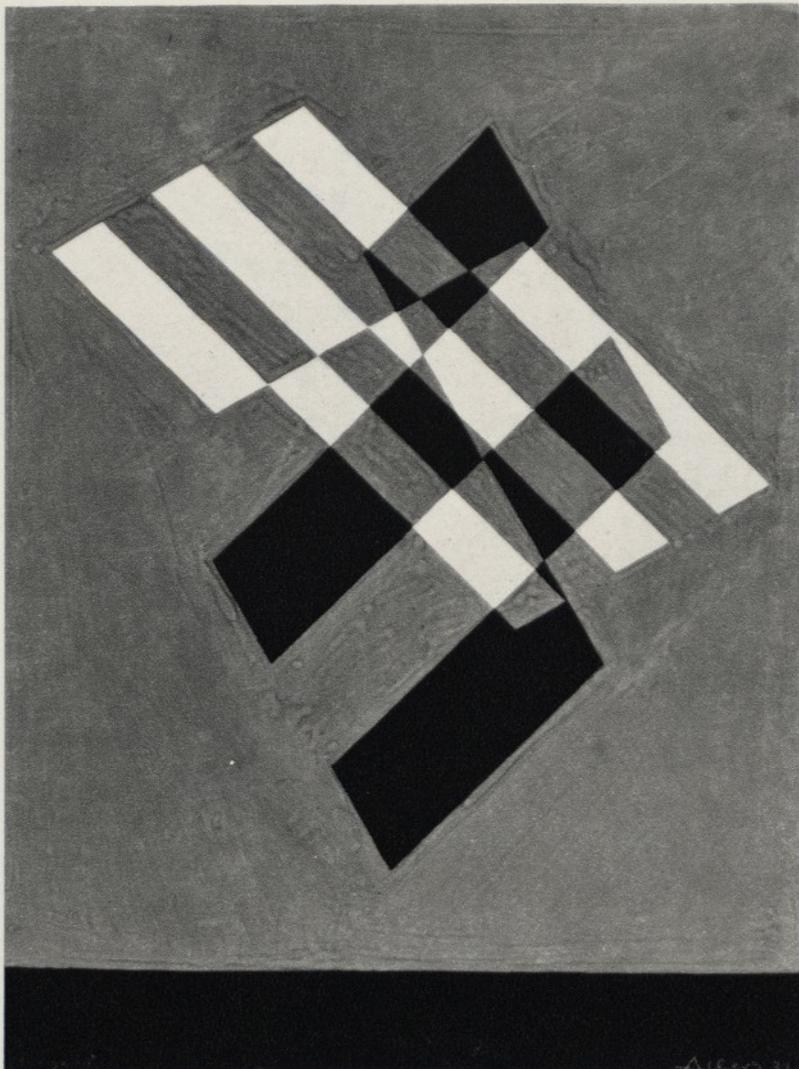
Dessau en 1925 et connut là, jusqu'en 1932, sa période la plus florissante, dans les bâtiments conçus pour elle par Walter Gropius.

Le transfert de Weimar à Dessau avait déjà eu des motifs politiques. La tentative de poursuivre l'entreprise à Berlin se termina de façon inéluctable avec la décision prise par Mies van der Rohe de dissoudre volontairement l'établissement, prévenant ainsi la fermeture menaçante; en effet, les conditions mises par les nouvelles autorités nazies à une continuation de l'œuvre étaient inacceptables pour les « Bauhäusler » (Josef Albers, Ludwig Hilberseimer, Kandinsky, Walter Peterhans et Hinnerk Scheper) qui avaient accompagné Mies van der Rohe à Berlin.

Gropius, qui avait fondé le Bauhaus à Weimar en 1919, opposant ainsi une conception absolument neuve à l'école d'arts appliqués de type ancien, — Gropius avait quitté l'établissement dès 1928. Avec lui s'en étaient allés Herbert Bayer, Marcel Breuer, Laszlo Moholy-Nagy, des hommes qui, tous, avaient accentué l'aspect technique, — nous di-

De gauche à droite: Muche, Moholy-Nagy, Bayer, Schmidt, Gropius, Breuer, Kandinsky, Klee, Feininger, Stoezl, Schlemmer.





ALBERS. Forme volante. 1931.
Coll. Lily Hildebrandt, Stuttgart.

là, après le manifeste inaugural de 1919 qui, dans le texte (de Gropius), faisait encore de l'idée de « métier » la base unique, et dans l'image (de Feininger), invoquait encore le symbole de la cathédrale, ce fut là le moment décisif pour la tendance future, le fait décisif. Dès lors, la préoccupation essentielle, au Bauhaus, fut de créer une « nouvelle génération d'architectes, formée en contact étroit avec les moyens de production modernes. » Ce que Gropius voulait, c'était « la réalisation d'une architecture moderne »; son but: « s'opposer à la mise en esclavage de l'homme par la machine, en défendant le produit de masse et le foyer contre l'anarchie mécanique et en les remplissant à nouveau d'une finalité vivante... » « La standardisation de la machinerie pratique dans notre existence ne signifie nullement la réduction de l'individu à l'état de robot, mais le décharge, au contraire, d'un ballast superflu, afin qu'il puisse se développer librement à un niveau plus élevé » (Gropius, *Architektur*, 1956). Il ne s'agissait pas de créer un « style » (contre-sens que l'on voit encore commettre aujourd'hui), mais de développer une nouvelle manière de vivre. On posait à la base de l'entreprise « une analyse des conditions de notre âge industriel et de ses courants essentiels ».

Liberté et réforme, fondées sur l'analyse: cette pensée logique devait être réalisée au service de la communauté sociale. Il s'agissait de former

rions sans doute aujourd'hui: technologique — du Bauhaus. Pour deux brèves années Hannes Meyer succéda à Gropius à la tête de l'institution. Le troisième et dernier directeur fut Mies van der Rohe, en 1930.

Johannes Itten, le créateur des fameux « Vorkurse » (cours préparatoires), n'enseigna que jusqu'en 1923; il fut remplacé par Moholy-Nagy. Muche partit en 1927, Klee demeura au Bauhaus plus de dix ans, jusqu'en 1931. Lyonel Feininger appartient à l'époque de Dessau, sans être chargé d'un enseignement particulier. Oscar Schlemmer s'éloigna en 1929. Au total, en comprenant les trois directeurs, de 1919 à 1933 le Bauhaus a compté vingt et un « maîtres ».

Les nombreux changements intervenus dans la composition du corps enseignant donnent à entendre qu'il y eut bien des discussions et des divergences de conception. Lors de l'inauguration du Bauhaus à Dessau, en 1926, dans une adresse à Fritz Hesse, le bourgmestre, le corps professoral définissait l'établissement comme « un organisme aussi remuant de jeunesse que conséquent dans sa structure ». « En peu de temps l'attitude anti-expressionniste avait remporté la victoire. Ce fut

MARCEL BREUER. Table et chaises « Bauhaus ». 1925.



LYONEL FEININGER. Porte fortifiée II.
Peinture, 1925. 100 x 80 cm.

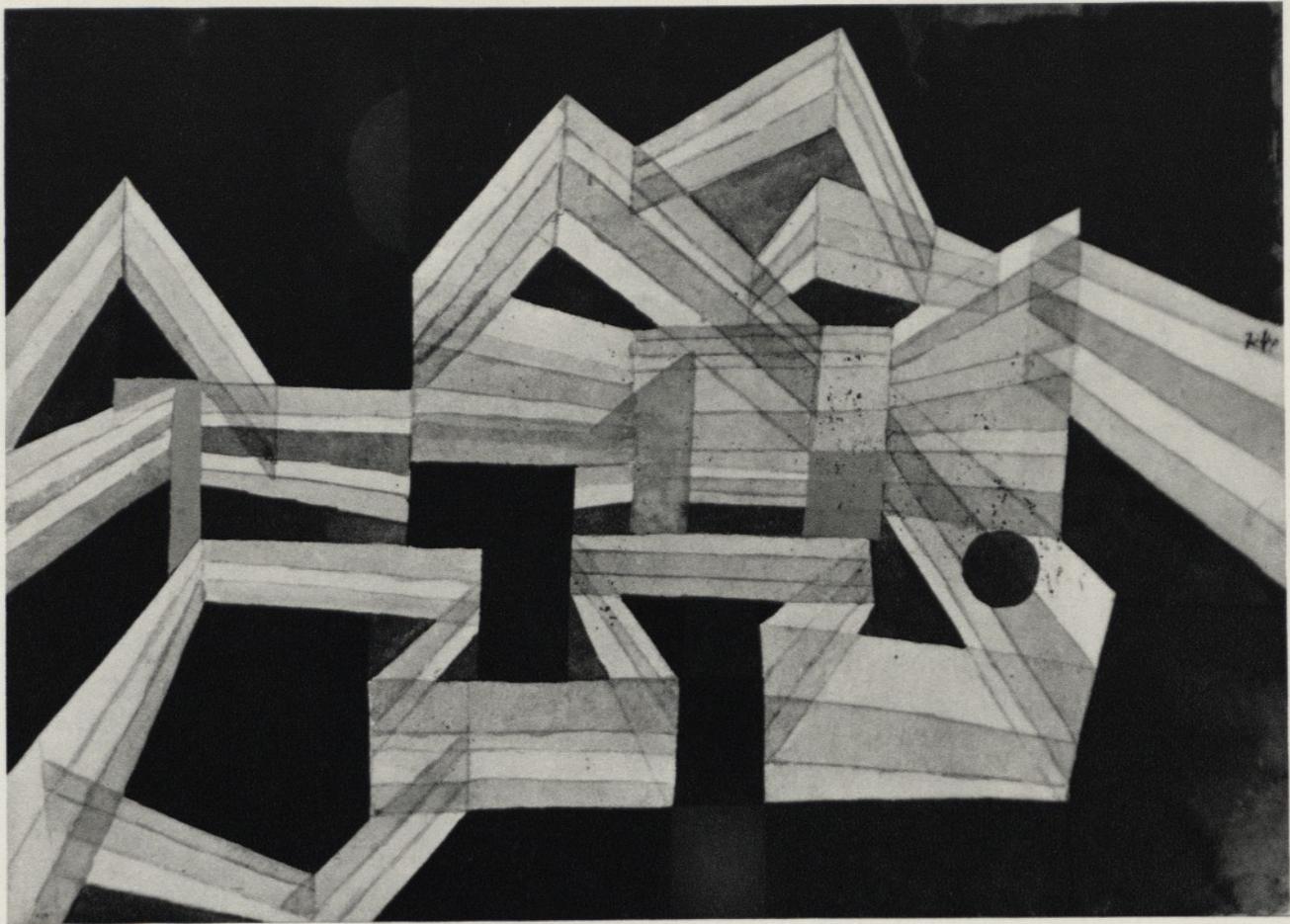


une élite consciente de sa responsabilité sociale, qui n'entreprenne rien sans réflexions sur les principes et sur les perspectives d'avenir. Ce programme ne se proposait rien moins que tenter la synthèse de la création artistique et de la production industrielle. « S'exercer dans le métier et par l'esprit en vue d'une création artistique *indépendante* à l'intérieur du processus industriel de production »: dans cette nouvelle formulation du programme due à Gropius le terme d'« indépendant » n'était pas exempt de quelque utopie, car il se concilie aussi difficilement avec la notion d'École d'art qu'avec la majeure partie de la pratique industrielle et commerciale usuelle.

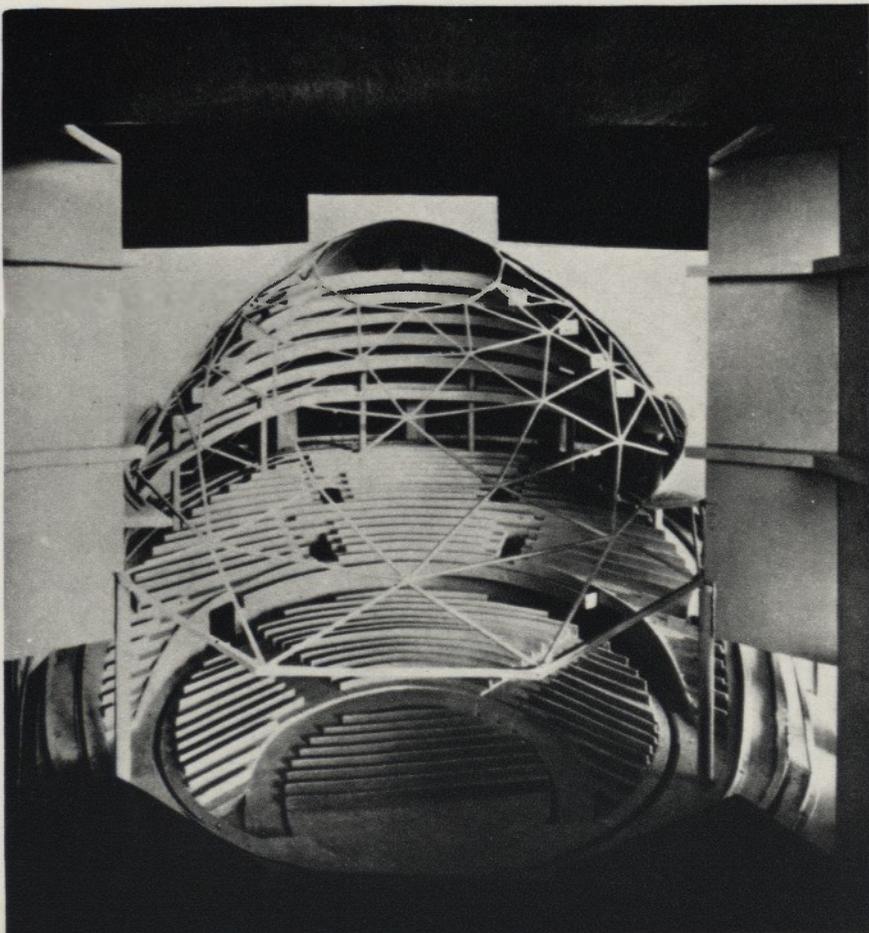
Au Bauhaus les représentants des idéaux et ceux du réalisable et praticable se retrouvaient sur le terrain commun qu'était l'étude des faits

élémentaires. On peut difficilement surestimer l'importance des « cours préparatoires » et de l'enseignement élémentaire que chacun, au Bauhaus, devait suivre. Cet enseignement fut successivement donné par Itten, Moholy-Nagy et Albers. Kandinsky faisait le cours de dessin analytique et dirigeait le séminaire consacré à la couleur, Schlemmer enseignait le nu, « l'homme » et la théorie scénographique, Klee, la « théorie de la forme », Joost Schmidt le dessin de la lettre ainsi que la section de publicité.

A l'exposition préparée par Herbert Bayer, Ludwig Grote, Dieter Honisch et H. M. Wingler, non seulement des collections publiques et privées mais aussi, et surtout, d'anciens membres du Bauhaus ont apporté en grand nombre leur contribution. L'intérêt essentiel de l'exposition réside



PAUL KLEE. « Architecture, transparente-structurale ». Aquarelle. 1921. 23 x 32,5 cm. (Photo Felix Klee).



dans la démonstration de l'enseignement théorique et pratique qui — phénomène jusque-là unique et difficilement répétable en raison de l'évolution technologique des trente dernières années — n'était pas seulement donné par des « praticiens » — architectes, typographes, photographes — et par les « maîtres d'ateliers » qui collaboraient avec les différents « Formmeister », mais aussi par des artistes qui, tels Kandinsky, Klee, Feininger et Schlemmer, comptent parmi les peintres les plus importants de l'époque. La représentation de leur enseignement, non le choix des toiles et des dessins qu'on y avait ajoutés, constituait le temps fort de l'exposition, sa partie la plus excitante et suggestive. Mais il n'était pas sans intérêt de voir comment le travail pédagogique, l'étude des éléments de la forme et de la couleur, de la sensation, de l'expérience et de la mise en forme plastique avaient influé sur la libre création de ces artistes. Chez Kandinsky la réflexion rationnelle a eu un effet plus durable que pour celui de Klee, dont l'inépuisable imagination ne fut jamais aussi con-

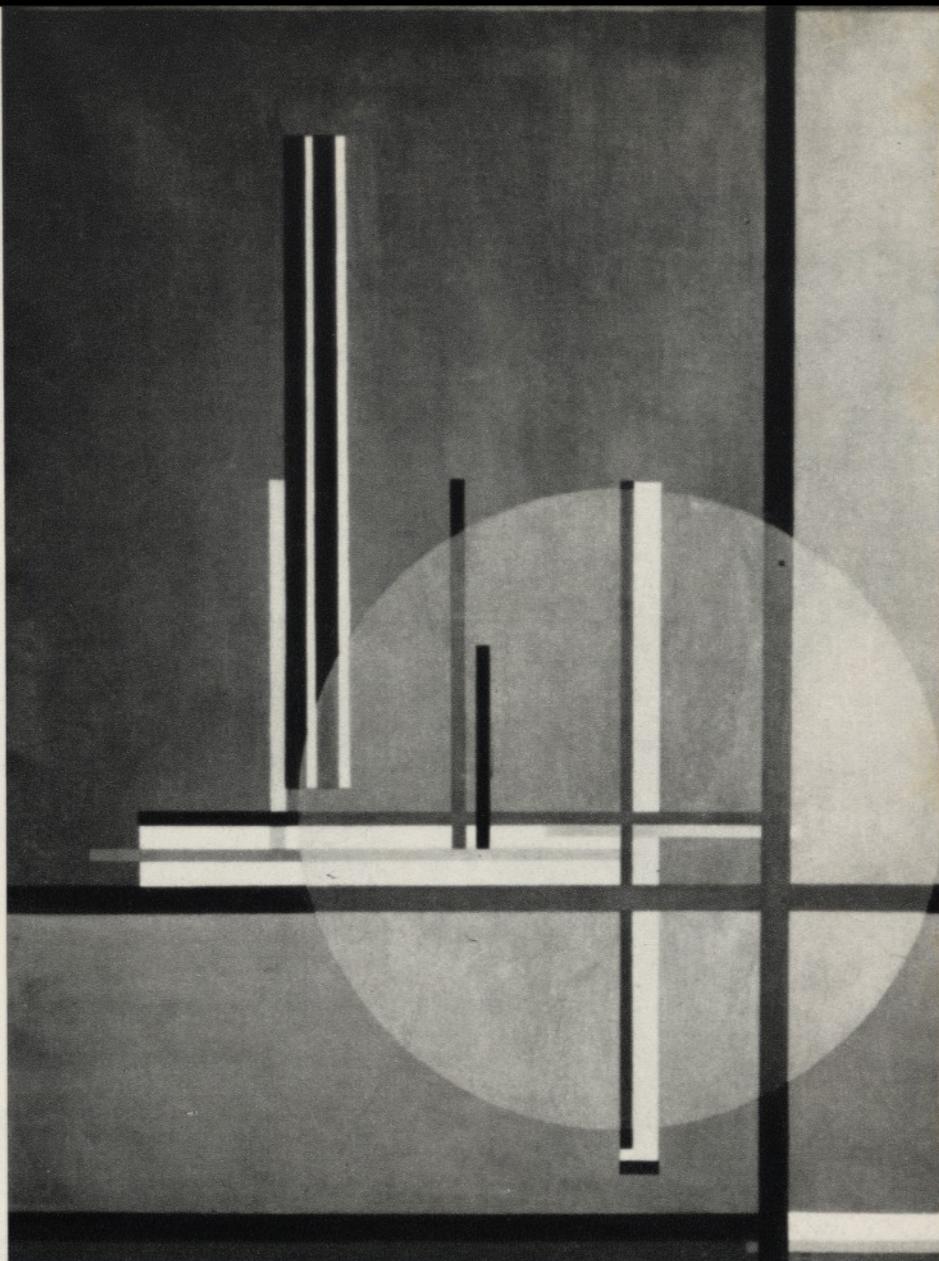
WALTER GROPIUS. Projet. Architecture. 1930.

trainte qu'elle le fut un temps chez Kandinsky.

Dans l'exposition consacrée à l'œuvre collective du Bauhaus une place particulière est revenue à Moholy-Nagy ainsi qu'à Schlemmer. La théorie scénographique de Schlemmer, son « Ballet triadique », ses « figurines », la façon dont il transposa, en le mécanisant dans une certaine mesure, le mouvement du corps humain dans celui de ses poupées humaines, tout cela a contribué à la définition d'un fonctionnalisme sur une base organique comme cela avait permis aux exécutants de développer librement l'attitude et le mouvement à l'intérieur d'un espace donné.

Dans son enseignement Moholy a élaboré un constructivisme fonctionnel. Avec lui les élèves apprenaient à connaître et à réaliser le développement des formes dans l'espace et ce travail était aussi d'un grand prix pour l'esthétique de la forme technique. La plupart des « devoirs » que Moholy donnait à ses élèves n'ont pas été conservés, il a fallu les reconstruire pour l'exposition. La possibilité de la reproduction dans le constructivisme fut ainsi démontrée de façon presque parfaite. Moholy ne considérait pas ses objets techniques et esthétiques comme des « œuvres d'art », et son « Modulateur de lumière et d'espace », la construction qui annonce peut-être le mieux l'art cinétique actuel, réalise cette conception de manière particulièrement évidente.

Ces objets projettent une ombre critique sur



de nombreuses manifestations du néo-constructivisme et de l'op'art, et même du pop'art, si l'on se réfère aux photographies du Bauhaus. Le néo-dada même n'échappe pas à une confrontation: bien des études de matériaux des cours préparatoires seraient, dans la situation actuelle, célébrées comme des œuvres d'art importantes; au temps du Bauhaus elles n'étaient que de modestes études, faites pour éduquer le sens du matériau. En tout cas, après avoir vu l'exposition et les solutions données à ces « devoirs » de théorie de la connaissance esthétique, on ne peut se défendre de considérer d'un œil plus sévère les prétentions des tendances nouvelles d'aujourd'hui.

Les réalisations des architectes qui enseignèrent au Bauhaus et de ceux qui y furent formés sont connues d'un large public grâce à de nombreuses publications et expositions. Beaucoup d'idées exilées d'Allemagne sans avoir pu donner leur fruit reviennent aujourd'hui en Europe, après un détour par l'Amérique. Les nouvelles conceptions de



MARIANNE BRANDT. Plafonnier style Bauhaus.

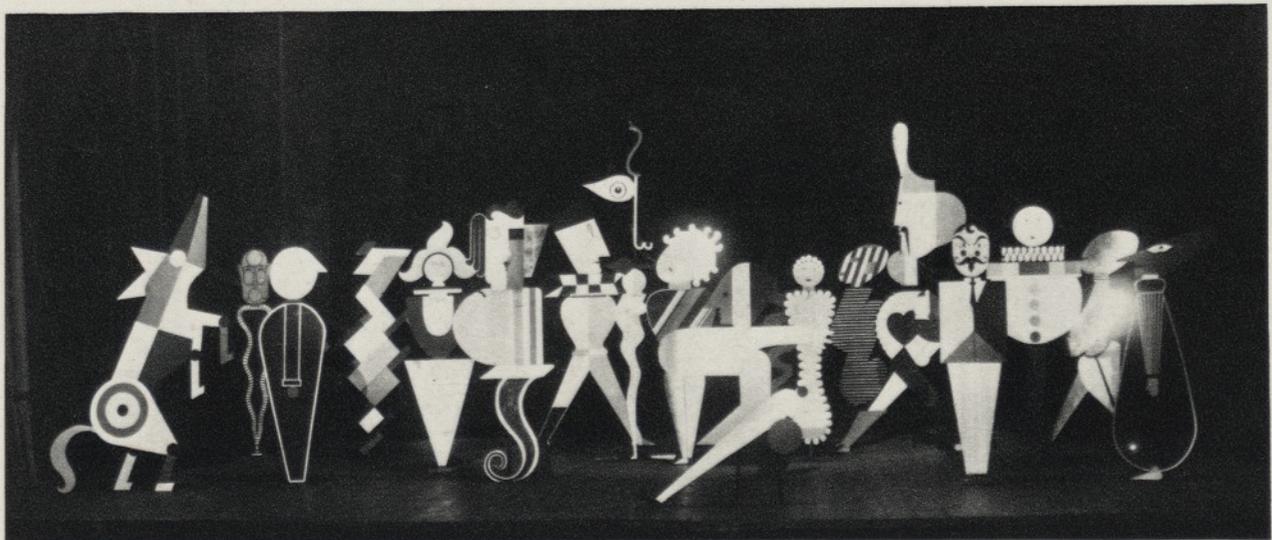
l'urbanisme sont maintenant le bien commun du monde entier et l'on puise encore dans ce qui fut alors tenté et réalisé avec un tel élan. Humaniser la technique, unir l'art et l'industrie dans un tout organique, c'est là une tâche qui aujourd'hui encore est aussi actuelle qu'il y a cinquante ans. Tout ce qui relève du concept de la communication optique fut alors systématiquement étudié et éprouvé comme une théorie de la connaissance artistique. Aussi est-il très compréhensible que ce fût justement Moholy-Nagy qui ait réussi à continuer avec succès l'idée du Bauhaus aux Etats-Unis. L'influence, les conséquences du Bauhaus, tout cela devait bien sûr nous être montré, mais, à ce point de vue, l'exposition, dans la version de Stuttgart, n'était peut-être pas parfaitement équilibrée; surtout en ce qui concerne la production industrielle l'effet semblait parfois trop appuyé, là où une indication aurait suffi pour nous rappeler que nous sommes presque quotidiennement en contact avec l'héritage du Bauhaus.

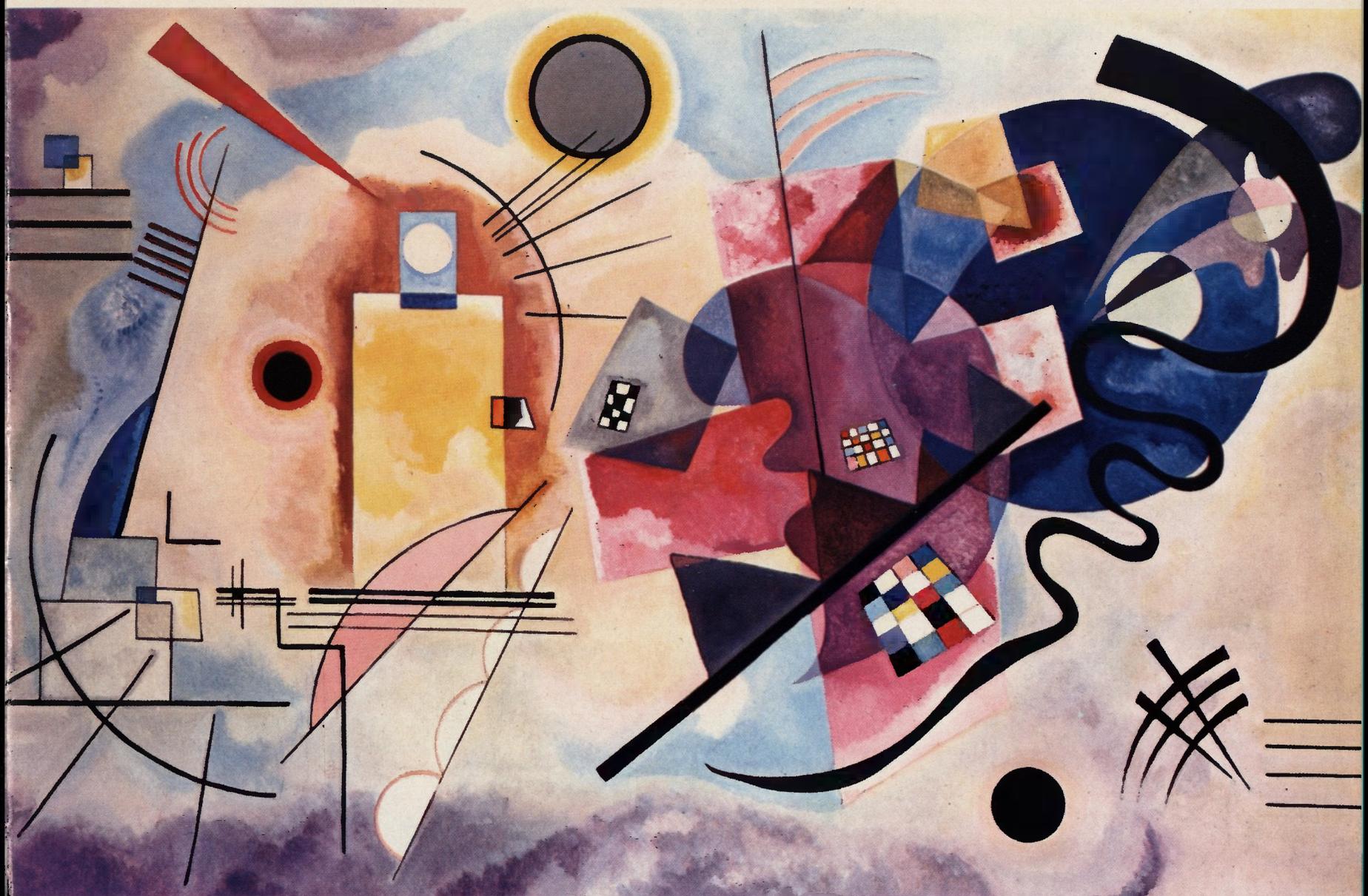
L'action que l'enseignement des vingt et un maîtres du Bauhaus a exercée dans le monde demeure un fait exceptionnel et que l'on est obligé de placer très haut; mais on ne peut se dissimuler que, dans sa totalité, la conception du Bauhaus serait aujourd'hui difficilement réalisable. La technologie est trop avancée, la tension entre l'art et la technique a peut-être aussi trop diminué, par l'effet d'une synthèse. Mais cela aussi est une conséquence du Bauhaus, une conséquence de la synthèse cherchée par le Bauhaus et de sa conception d'un ordre fonctionnel.

DORIS SCHMIDT.

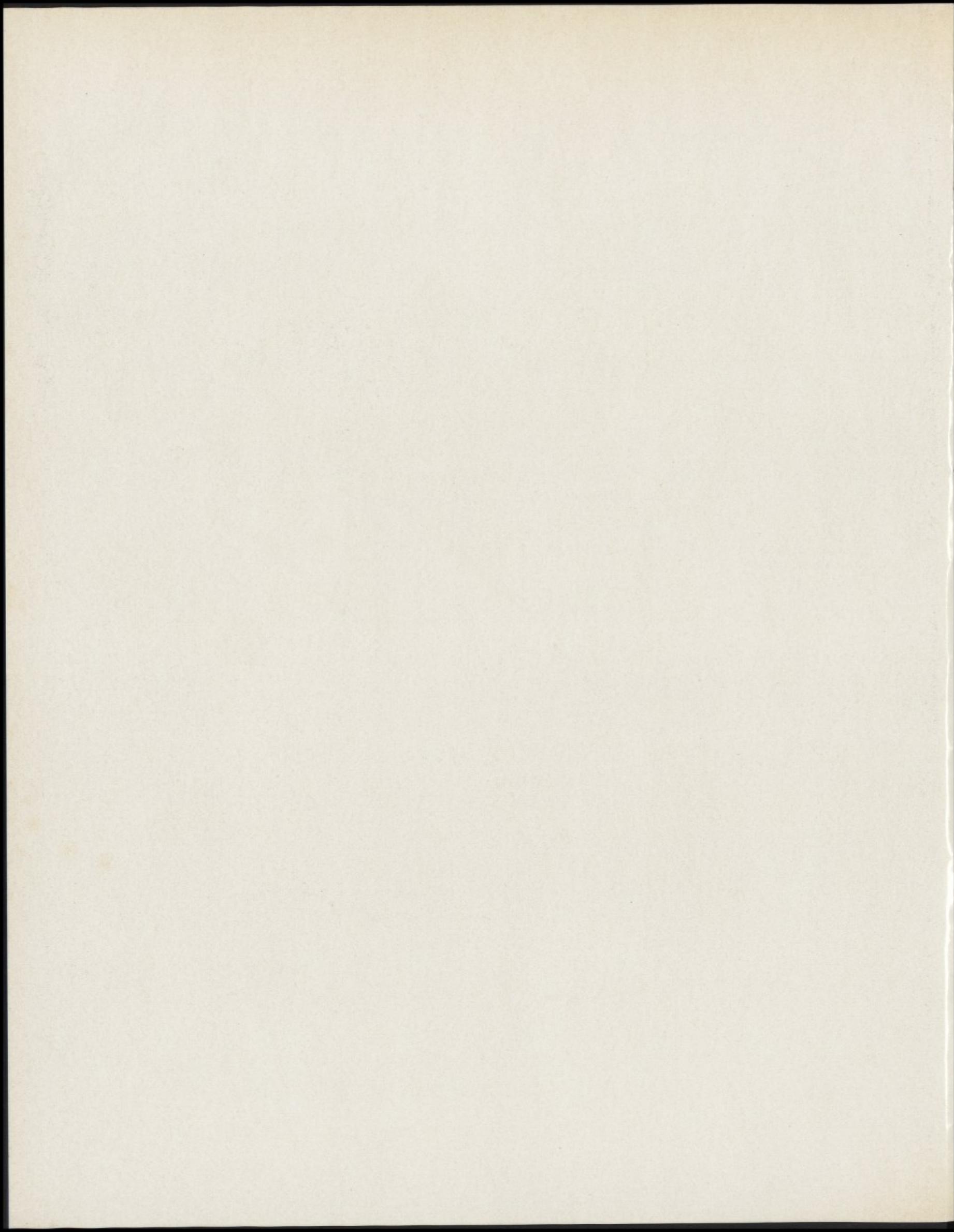
Dans le n° 30 de « XX^e Siècle » nous avons publié un article de Ré Soupault-Niemeyer sur « Les années héroïques de Weimar ».

OSKAR SCHLEMMER. Sur la scène du Bauhaus.





KANDINSKY. Jaune, rouge, bleu. 1925. 127 x 200 cm. Coll. Nina Kandinsky.



La contestation de Dubuffet

PARIS
MUSÉE DES ARTS
DÉCORATIFS
GALERIE
J. BUCHER

par G. Lascault

Foisonnement.

En janvier 1969, le Musée des Arts Décoratifs expose les *Edifices* de Dubuffet et la Galerie Jeanne Bucher propose ses *Peintures Monumentées*. L'Univers-Dubuffet se développe encore, multiplie une nouvelle fois ses formes. Contrairement à notre culture, qui hiérarchise, classe, stérilise, Jean Dubuffet a choisi de produire ses formes en un tout autre climat: « C'est, au contraire de cela, en forme de prolifération horizontale, en foisonnement infiniment diversifié, que la pensée créative prendrait force et santé » (A. C., 14) (1).

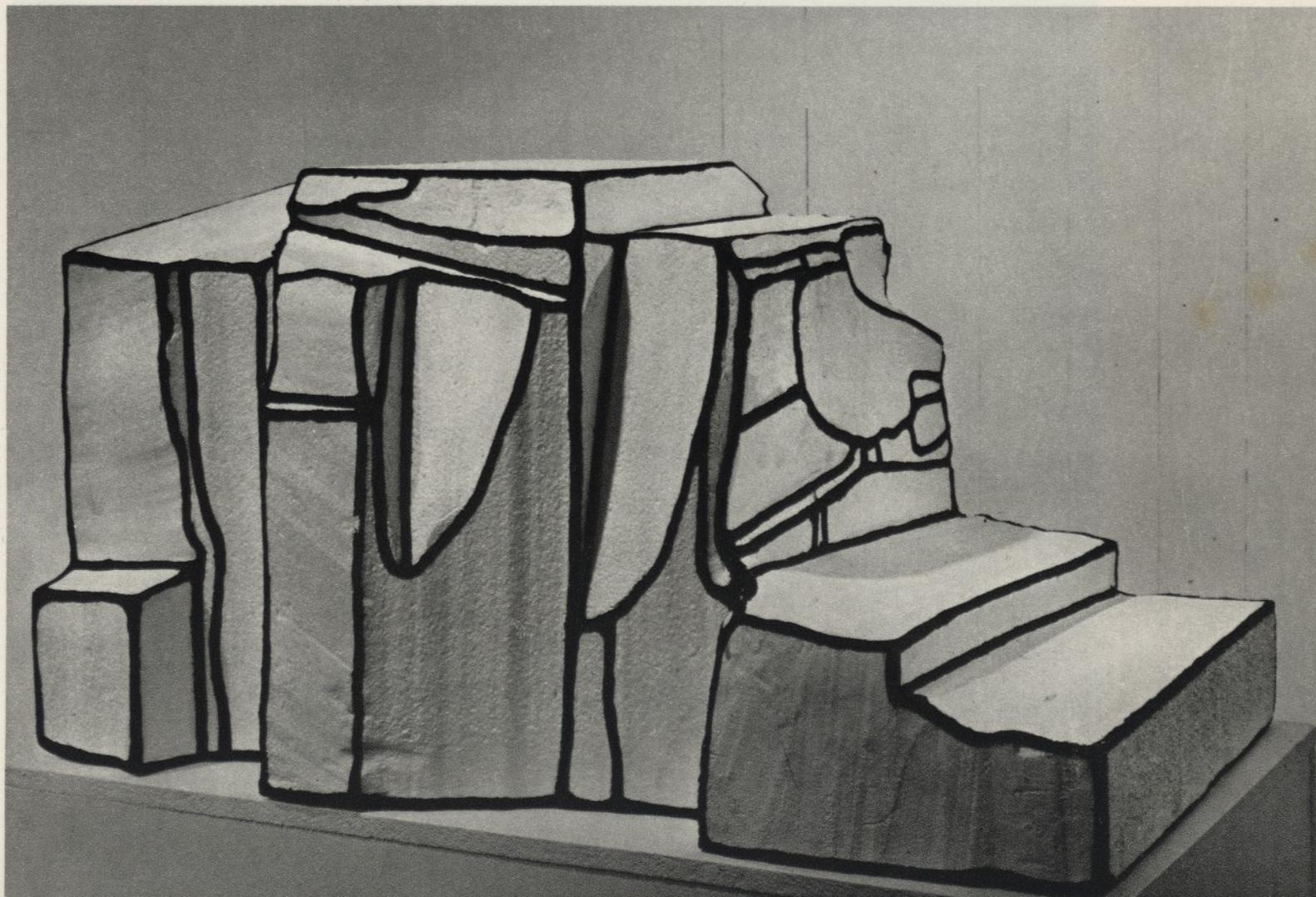
Parce qu'elle veut nous conditionner, parce qu'elle s'efforce de nous rendre prisonniers de ce que les siècles précédents ont pensé, de ce que nous avons nous-mêmes déjà pensé, notre culture nous oblige à la répétition ou à l'œuvre rare. Homme des perpétuelles ruptures, créateur qui « réha-

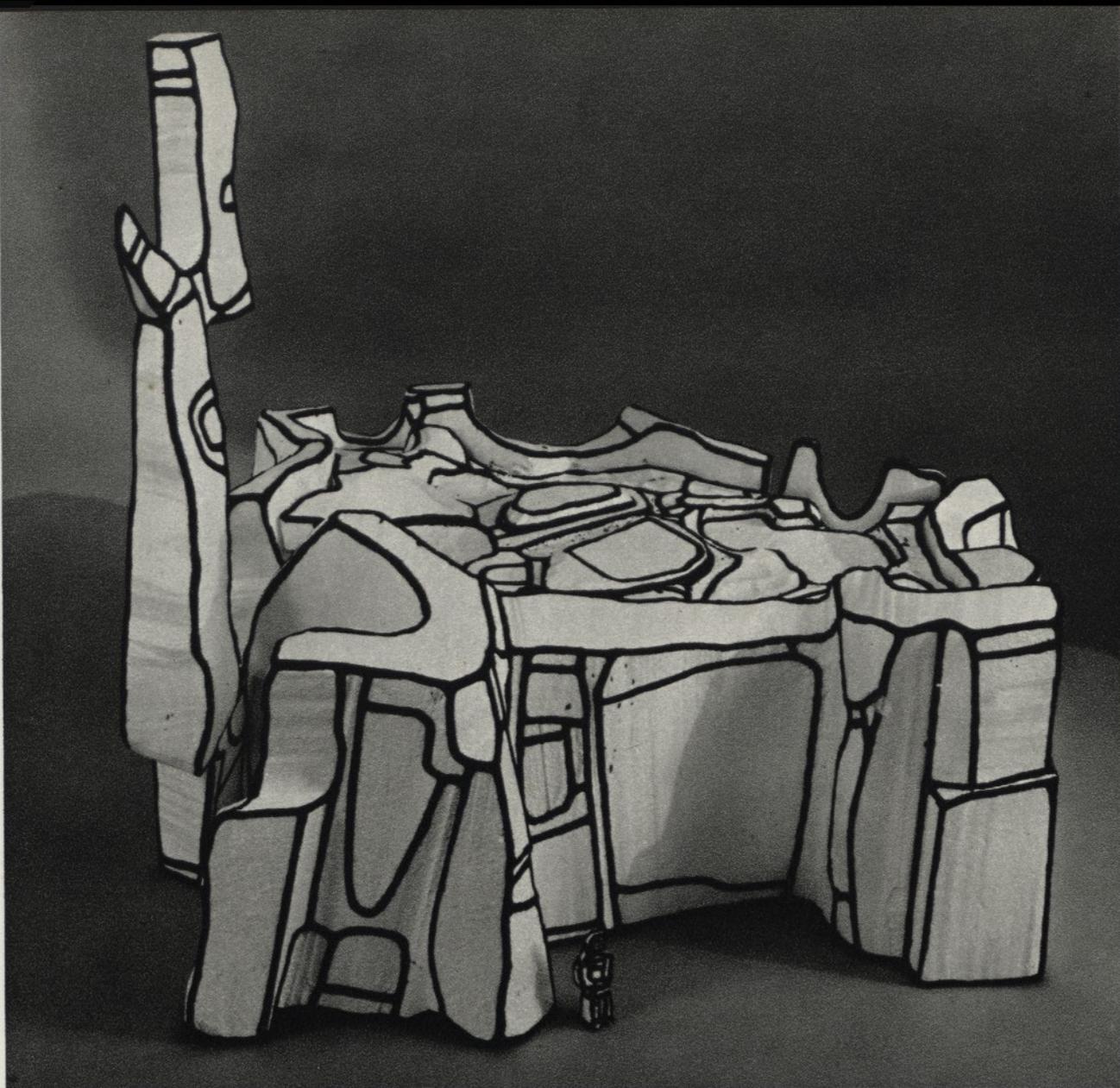
bilité les valeurs décriées », Dubuffet multiplie les formes en une sorte de « fourmillement chaotique » (A. C., 61). Il se refuse aux techniques culturelles qui, pour éliminer « rebuts et défauts », stérilisent « les germinations » (A. C., 35).

La production de Dubuffet est perpétuel renouvellement. Elle ne cesse d'inventer des formes nombreuses. Et, comme le dit dans un autre contexte *Asphyxiante Culture*, « il faut prendre garde aux quantités » (A. C., 24): le progrès de la pensée passe aujourd'hui par une réflexion sur la quantité, réflexion qu'un bergsonisme vague a voulu abolir. La densité de la population fabriquée par Dubuffet est, en elle-même, déjà provocation: elle attaque une culture qui, en partie pour des raisons commerciales, est organisation et gestion de la

(1) A. C.: Cf. J. Dubuffet, *Asphyxiante Culture*, Pauvert.

DUBUFFET. Villa Structura. Mai 1968. 50 x 50 x 98 cm.





DUBUFFET. Castelet l'Hourloupe. 7 mai 1968. 1m (arbre) x 1,25m x 1m.

rareté; elle conteste une culture qui souhaite que l'artiste se répète sans jamais rompre avec lui-même. Le combat continue, grâce à la forme adoptée par le créateur.

Anti-tableaux.

Pour qui n'est pas « enculturé » (A. C., 57), pour l'incivique lucide, la culture apparaît à la fois odieuse et grotesque. D'emblée, le rire est irrespect, subversion. Le tableau traditionnel (la peinture de chevalet), auquel se raccroche la culture bourgeoise, est l'un des lieux qui provoquent le plus un tel rire: « Il est fort probable que dans peu de temps le tableau, rectangle accroché par un clou au mur, sera devenu objet suranné et ridicule... » (A. C., 100). Sans doute, à l'intérieur du combat pour subvertir l'art et la culture, la contestation du tableau (et J. Dubuffet le précise) n'est qu'un *début*, mais l'opération s'avère indispensable.

Il faut cesser de voir dans le caractère rectangulaire du tableau une donnée inoffensive, inno-

cente, pour ainsi dire « toute naturelle ». Le cadre du tableau est ordre, règle: contrainte; il se prétend nécessaire et, simultanément, résultat logique d'une réflexion cohérente: indispensable et inéluctable. Dans les réflexions brumeuses de notre société, cadres des œuvres et encadrements sociaux, ordre géométrique et ordre policier se justifient mutuellement en des rapports impensés ou, tout au moins, mal pensés. D'autre part, le tableau traditionnel, par sa taille, trouve sa place dans un salon, dans un musée: il ne perturbe pas l'ordre mais s'y soumet. Le cadre alors isole le tableau de l'environnement; il l'offre, séparé, coupé de la vie, à un spectateur passif. La peinture alors est sans danger; le cadre institue ce que Dandré Bardon, au XVIII^e siècle, appelle « *un lieu pittoresque* », un univers pictural séparé: pur spectacle.

Les dernières œuvres de Dubuffet, nouvelles aventures de *l'Hourloupe*, nouveaux avatars d'une pensée à la recherche de sa plus grande spontanéité, font éclater ce « lieu pittoresque »; le brisent. Et simultanément l'ordre environnant explo-

se. Les formes d'une pensée créative entrent dans la vie: irrépressibles. Ce sont des *anti-tableaux*.

Les éléments bleus envahissent une immense pièce, perturbent ses murs, son plafond. Ils bouleversent toutes les stabilités. D'abord notre vision se trouble; tour à tour les plans se détachent les uns des autres et se confondent: placées à la même distance du voyeur, certaines formes se rapprochent davantage de lui; placées à des distances différentes, elles entrent les unes dans les autres en un chaos organisé. Finalement, le même regard sépare et joint des plans dont on ne peut plus dire s'ils sont différents. Avec les éléments bleus, Dubuffet continue l'opération qu'il avait entreprise avec les *Sols et terrains* (1951-52), les *Texturologies* (1958): la subversion de notre saisie de l'espace. Nous savons, par exemple par P. Francastel et L. Brion Guerry, que l'organisation de l'espace est l'un des fondements de la culture occidentale. J. Dubuffet désorganise. Il rend le familier étrange, l'étrange réel; l'impossible s'impose en une présence déroutante. Le petit et le grand, le lointain et le proche, le haut et le bas, le stable et l'instable, la pensée et le visible échangent leurs propriétés, non pas, comme le souhaitaient les surréalistes, en un « point de

l'esprit », mais dans un lieu dont la matérialité décourage les rêves et la mystique. Les contraires s'affrontent. L'impossible est réalisé: il prend forme, il se trouve des formes.

Un dérèglement raisonné.

Les édifices, il faudra bien un jour les construire. Ils vont envahir villes, villages, campagnes, s'imposer dans leur monumentalité. La fête va éclater partout, détruire nos habitudes. Le caprice choisit de se donner une logique; il revendique la précision pour bouleverser les tristes géométries de nos habituelles habitations.

Nous le savons déjà: *la Tour aux figures* aura 24 mètres de hauteur, l'architecte Antoine Butor a collaboré avec Dubuffet pour élaborer son conditionnement intérieur. Le *Castelet l'Hourloupe* sera exécuté en béton armé peint en blanc neige et historié de tracés noirs (2); sa dimension sera de 18 mètres de longueur et 17 mètres dans l'axe perpendiculaire. *Château bleu*, *Jardin d'émail*, *Fort du Strict Exclure*, *Cabanon Bernique* sont

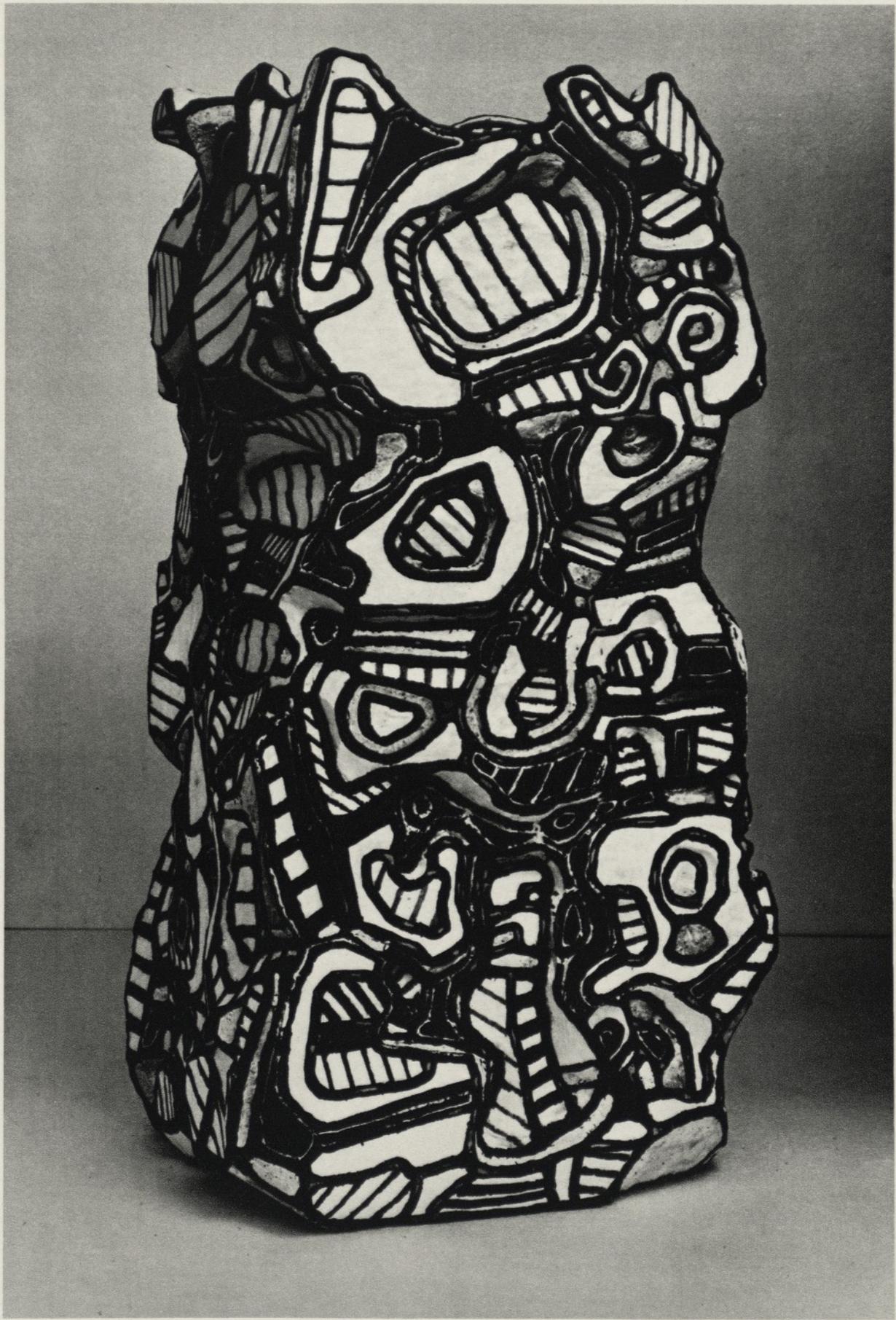
(2) Cf. Dubuffet, *Edifices*, Ed. J. Bucher et Beyeler.

DUBUFFET. Bungalow (jardin sur terrasse). Juillet 1968. 30 x 53 x 48 cm, sera agrandi 20 fois.





DUBUFFET. Château bleu, 2 août 1967. 100 x 70 x 46 cm. Transfert sur résine stratifiée de peintures vinyliques (Flashes) faites à l'origine sur polystyrène expansé, sculpté.



DUBUFFET. Deuxième projet pour un immeuble. 27 juillet 1967. 100 x 50 x 50 cm. Polystyrène expansé peint avec Flashes.



DUBUFFET. Maquette pour un petit hôtel particulier. Élément bleu XI. 28 juin - 2 juillet 1967. 50 x 46 x 10 cm. Transfert de peintures vinyliques sur résine stratifiée, faites à l'origine sur polystyrène sculpté.

étudiés avec rigueur. La subversion sera méthodique. Il s'agit d'un « dérèglement raisonné » de nos habitudes mentales: ceux qui, au nom d'un rêve d'anarchie, reprochent à Dubuffet la rigueur avec laquelle il accomplit son œuvre de subversion, sont, le plus souvent, ceux qui souhaitent l'échec de tout changement.

Lorsque J. Dubuffet contestait en des tableaux la vision classique de l'espace, du corps féminin, du visage humain, de la matière, il subvertissait l'art de l'intérieur; il produisait des « para-tableaux ». Le para-tableau reprend et annihile la peinture ancienne, comme le paralogisme bouleverse la logique qu'il utilise. Mais Dubuffet cherche toujours des ruptures plus radicales: il passe aujourd'hui du para-tableau à l'anti-tableau. Les édifices

ne sont ni des boules, symboles d'une totalité sûre d'elle-même; ni des cubes, triomphes d'une raison géométricienne. Ils se plissent, se creusent et se gonflent, comme modelés de l'intérieur par le désir: figures du désir.

Un lieu extra-culturel.

Alors même que les écrits de J. Dubuffet soutiennent des positions anti-culturelles, ses œuvres monumentées, ses peintures, ses édifices visent à créer un univers *autre*, où la culture ne serait plus combattue, mais *absente*. Devant certaines analyses (trop confuses) que je lui présentais de son œuvre, J. Dubuffet voulait bien préciser: « C'est bien vrai que mes travaux (pas tellement plus, je

crois, ceux du cycle de *l'Hourloupe*, que ceux antérieurs) ont toujours procédé d'une aspiration à me constituer un lieu extra-culturel. Plutôt extra-culturel, observez-le bien, que anti-culturel. Où le conditionnement de la culture soit oublié plutôt que contesté. A la faveur de quoi je puis ressentir et vivre l'opération de création d'art libérée de tout encombrement. Une fois atteint ce lieu, je ne me soucie plus de contester la culture. J'oublie qu'elle existe. Si elle se trouve là contestée c'est seulement par le fait d'y être simplement tout à fait ignoré.»

Le but de J. Dubuffet consiste à créer des lieux différents où la vie ne soit plus étouffée. Il cherche à se déconditionner, à ignorer la culture, non pas à prolonger un combat. Il se refuse à être un « héros », de quelque révolution que ce soit. Il est d'ailleurs, souvent à juste titre, méfiant: ne va-t-on pas le récupérer, lui refiler « en douce » un quelconque drapeau? Il a son « côté Céline ». Comme son *Fiston la Filoche*, gouailleur et buté, J. Dubuffet se veut, face à toutes les idéologies, une « tête de cochon » (A. C., 119).

Méfions-nous de la nature.

Le lieu extra-culturel que désire et construit J. Dubuffet n'est pas un lieu naturel. Le désir du peintre n'est pas, comme l'ont cru certains commentateurs, confiance en la nature, souhait éperdu de retour à un état sauvage, à une innocence première. Si, jadis, certains textes de Dubuffet ont pu à certains sembler de style Rousseauiste, ils sont désabusés. La contestation de la culture se continue, chez Dubuffet, par une critique du mythe (culturel) de la nature parfaite.

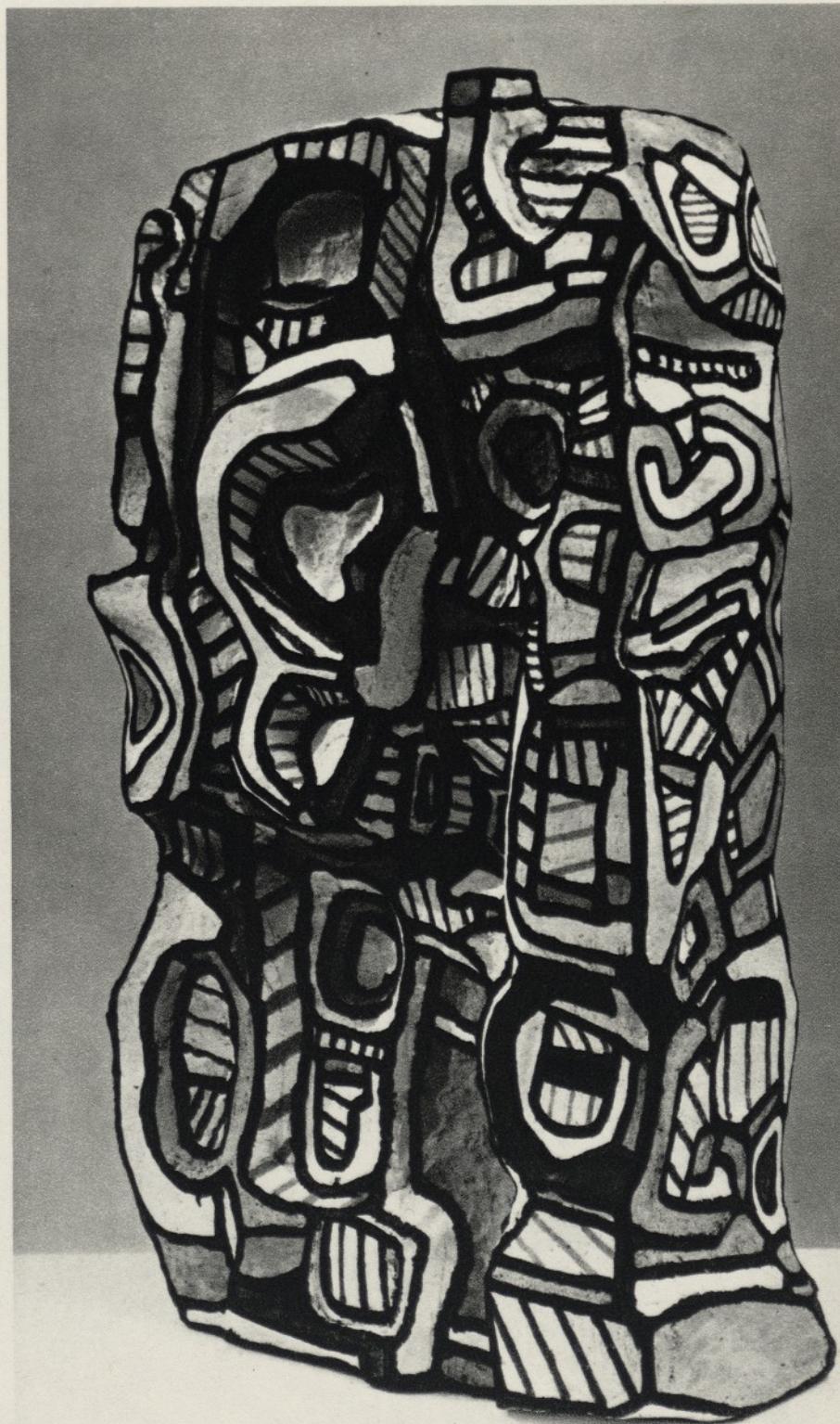
J. Dubuffet l'a marqué en août 64, dans sa préface à une exposition chez J. Bucher: le désir (celui du peintre) va vers « les changeantes erreurs et les leurres »; il veut se montrer « des choses qui n'existent pas », se donner des spectacles « qu'il n'a d'autre chance de rencontrer qu'en les constituant lui-même ». Dubuffet vit une passion de l'artificiel et vise à instaurer cette passion en nous. L'arbre de 14 mètres qui domine le *Castellet l'Hourloupe* est en béton armé. La *Tour aux Figures* doit être « exempte de fenêtres » et l'éclairage intérieur, ainsi que l'aération, doit être « exclusivement fourni par un conditionnement artificiel ». Elle a un caractère « anti-végétal et aussi anti-naturiste, car, si le sol et les parois affectent des formes courbes et cabossées, il est cependant hors de question, dans la pensée de l'auteur, que l'aspect des lieux évoque celui de rochers ou de grottes ». « Toute végétation sera dans son alentour évitée. » Le créateur semble avoir la phobie de la « verdure »; le *Jardin d'Email* « sera exécuté en béton (ou, plus économiquement, en pisé) ... et peint ensuite entièrement en blanc historié de tracés noirs à l'aide des peintures polyuréthane... ». Ce qui s'appelle *jardin* est manifestation des

techniques modernes, absence des formes et des matières naturelles.

Les labyrinthes de la pensée.

Ce qui doit se libérer de la culture, ce n'est donc pas une mythique nature, mais la pensée: une pensée qui se veut au plus près du désir, du caprice, des excès; une pensée qui refuse les logiques des théologiens et les formules des juristes, qui refuse donc notre culture « essentiellement latine » (A. C., 35).

Les labyrinthes de *l'Hourloupe* sont ceux de la pensée, labyrinthes dans lesquels, comme le disait une étudiante, chacun devient son propre Minotaure. Les titres de certaines œuvres signifient sans



ambiguïté ce lien de la pensée et de la figure: *l'Aléatoire; Effigie paralogique; Table porteuse d'instances, d'objets et de projets; Eléments de logos.*

L'objet n'est autre chose qu'un objet de pensée. Il entre dans le domaine de « l'inutilitaire » (A. C., 44) et donc de la liberté. Il est d'autant plus reconnaissable qu'il a été (définitivement) privé de sa fonction: seringue ou téléphone géants; table qui est faite pour que l'on n'y travaille pas; chaises qui interdisent, qui rendent impossible la position assise. La pensée qui trouve ses formes dans les œuvres de J. Dubuffet est de type bien particulier. Les tables encombrées, où s'amoncellent projets et victuailles, constituent *peut-être* une allusion subversive à l'image de la « table rase » utilisée par Descartes.

Cette pensée ne se sépare pas du désir. Elle n'est pas parole, présence de celui qui parle; elle ne veut pas le dialogue. *L'Hourloupe* est écriture au sens où J. Derrida emploie ce mot. J. Dubuffet trace, grave, rature, écrit; et son graphisme est parfois allusion à sa propre écriture. Lorsque le désir se mêle à la pensée, se mêle *de* la pensée, la logique classique est d'emblée abolie; et la syn-

taxe rigoureuse, et le principe d'identité disparaissent avec elle. Au gré du regard, au gré du désir (du spectateur), la même forme devient autre qu'elle-même, se combine à ses voisines ou s'en sépare: le visage devient femme, puis théière: « Je est un autre ». S'il fallait comparer *l'Hourloupe* à un texte, il faudrait recourir aux *Fatrasies* du XIII^e siècle, par exemple à celles de Jehan Bodel d'Arras:

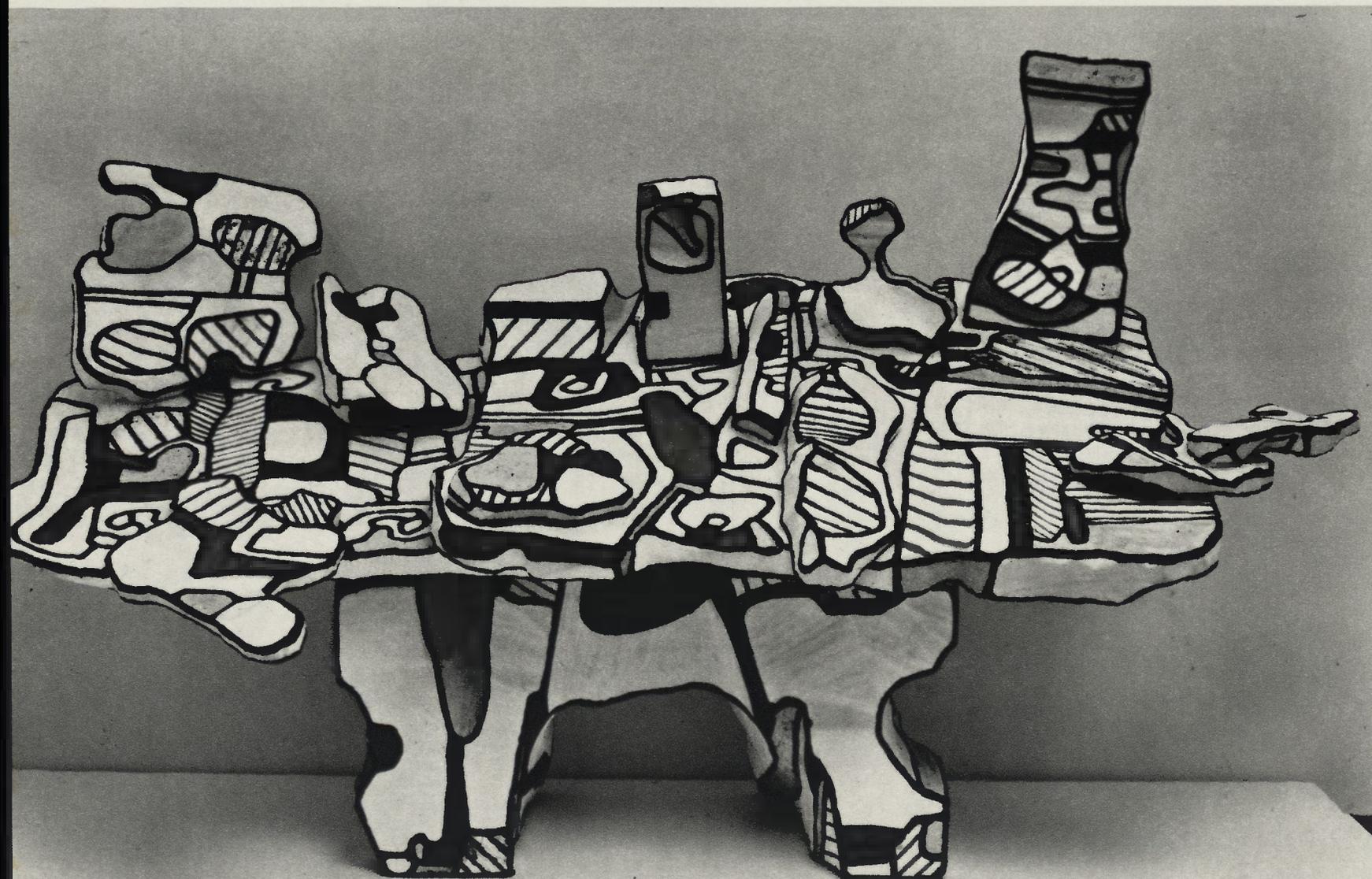
« Le son d'un cornet
Mangeait au vinaigre
Le cœur d'un tonnerre ».

L'œuvre se manifeste comme trace du désir. L'aisance avec laquelle le polystyrène expansé se laisse travailler permet à la pensée de prendre forme avec davantage de liberté; non sans jubilation: « Ici, on spontane » dit un écrit de mai.

L'édifice est à la fois habitable et inhabitable: nous ne saurions y vivre de manière traditionnelle. Le désir s'inscrit en leurres à l'intérieur desquels sa vérité parle, en jeux où je me laisse prendre à mes propres pièges. L'impossible est devenu le réel. C'est la fête.

G. LASCAULT.

DUBUFFET. Table porteuse d'instances, d'objets et de projets. 11 janvier 1968. 134 x 222 x 100 cm.





DUBUFFET, Autoportrait III, 1966. 26 x 17,5 cm.

DUBUFFETT. Tour aux Figures. Face Est. 18 juillet 1967. 100 x 50 cm.



Sculptures, murs et demeures pour un nouveau Minotaure

par Geneviève Bonnefoi

OBJETS - *L'objet en soi est un défaut.* Je ne sais plus qui a dit cela mais quelqu'un l'a sûrement dit — et si personne ne l'a dit, il fallait que ce fût dit. Voilà qui est fait.

L'objet est haïssable. Cela aussi a été dit (même remarque). Il existe, heureusement, quelques irréductibles qui n'ont jamais pu éprouver le plus minime intérêt pour un porte-bouteilles — dussent s'en attrister les mânes du célèbre M. Duchamp qui a fait tant de petits bâtards à l'art contemporain — ni pour un poulet en plâtre bien imité, ni pour la publicité de Coca-Cola, ni pour la bouche de Marilyn qui dit « cheese », ni pour les tubes au néon, les pots à fleurs, les douches, les W.C. et autres accessoires de toilette, ni pour... ni pour rien de ce qui est *pareil* à quelque chose de déjà existant, de déjà vu, revu, jusqu'à la nausée, sur les murs, dans les magazines, les catalogues, à la télé, etc. — bref, dans tout ce qui constituerait pour certains, paraît-il, la redevenue sacro-sainte « réalité ». L'art (ou comment doit-on appeler cela, depuis l'étoile filante, rouge et noire, de Mai?) si je ne m'abuse, n'ayant jamais eu pour fonction de refléter comme un miroir la banalité quotidienne mais de la transposer, la recréer, et pour finir la transcender, quand il ne lui tourne pas carrément le dos pour tenter, selon la belle formule de Michaux, d'« ajouter aux possibles ».

Comment n'aurait-on pas froncé un sourcil soupçonneux en entendant parler, il y a deux ou trois ans, de tasses de thé, de ciseaux, pendules, cafetières, réchauds et autres *ustensiles*, dans la peinture de Dubuffet? Quoi, pensai-je, in petto, lui aussi! Il se mettrait au goût du jour, s'orienterait vers les arts ménagers? Il y avait bien eu, vingt ans auparavant, quelque chose comme un moulin à café entre les jambes d'une femme dans ses tableaux, et puis ce fort penchant pour les tables, qui tout au long de son œuvre revenaient périodiquement. Mais des « ustensiles », fi donc! Il est vrai que ceux-ci se disaient *utopiques*.

Sur ce, je dus au printemps 67, pour quelque raison oubliée, me rendre dans ce désolant segment des Alpes Maritimes qui entoure Nice et je





courus à Vence me réveiller les yeux et porter le salut de l'amitié. Dès l'entrée, un grand tableau noir et blanc accrocha mon regard et ne le lâcha plus: fascinant, funèbre, pathétique. La forme — la manière — était certes hourloupéenne mais avec des accents inconnus: « Eh! bien, ça, c'est un verre d'eau, m'annonça joyeusement Dubuffet — Un verre d'...? Mais alors, quel mortel breuvage y avez-vous mis? — Et je vais vous en montrer un autre. » L'autre mesurait près de deux mètres et se tenait debout dans l'espace. Il n'était pas peint sur une toile mais taillé, creusé, gravé, puis coloré, dans un curieux matériau d'une surprenante légèreté. Beaucoup de noir là aussi: ce verre d'eau-là grouillait de microbes — un vrai bouillon de culture. Ainsi fis-je connaissance à la fois avec la conception dubuffettienne de l'objet, si étrangère au fameux vérisme à la mode, et avec le séduisant polystyrène expansé qui allait, comme son nom l'indique, donner lieu à une assez extraordinaire expansion. Ainsi venaient de naître — avec les *Bornes* de l'automne 66 et quelques tableaux-reliefs très fouillés — les premières recherches dans ce domaine de la *peinture-sculpture* ou *sculp-*

ture-peinture qui occupent depuis lors l'infatigable inventeur qu'est Dubuffet.

Ils s'étaient d'abord inscrits sur toile ces objets, au cours des années 64 à 67: *Ustensiles*, *Demeures* et les inoubliables *Escaliers* (1) se mettant brusquement à vivre sous nos yeux d'une vie insoupçonnée. La démarche ailée des « ciseaux », la grande bouche ricaneuse du « réchaud à gaz », les sous-entendus et reflets de la « tasse de thé », le merveilleux « Train de pendules », tout s'animait, se transformait, révélant l'ambiguïté fondamentale des choses qui nous entourent, auxquelles souvent nous ne prêtons guère attention et qui, sous le regard décapant, attentif ou moqueur de Dubuffet, prenaient un sens tout autre. C'est dans le même esprit qu'ils abandonnèrent la surface plane du tableau pour entrer dans l'espace à trois dimensions de la sculpture. Naquit alors et proliféra au cours des deux dernières années tout un monde de formes insolites, à la fois reconnaissables et profondément *perverties*: « téléphone » pour géant, « chaises » où nul, jamais, ne pourra s'asseoir, « tables » chargées d'objets non identifiés — l'une d'elle porte ce merveilleux titre: *Table porteuse d'instances, d'objets et de projets* (2), — complexes « amoncellements » où s'agent, selon la fantaisie de l'auteur, de minuscules ballets de formes, bref, tout un mobilier baroque, n'ayant avec la « réalité » que les rapports les plus équivoques. Le monde des apparences, si cher aux tenants du pop'art ou du « nouveau réalisme » par exemple, est ici totalement dénigré, dépouillé de son faux prestige, investi par une subjectivité qui le recompose et le remodèle à son gré. Tout l'écart entre l'art et le non-art, entre la simple « copie conforme » et la création véritable, réside dans cette marge de liberté profonde. Il n'est que de contempler l'admirable *Arbre* de Dubuffet, à la fois végétal et humain, arbre, tête, personnage tout ensemble, pour pénétrer cette évidence.

PERSONNAGES - Une chaise, même dévoyée, une table, même encombrée, appellent des gestes humains autour d'elles... et c'est tout naturellement que vinrent s'installer dans ces murs et ces meubles les fameux « bonshommes », chers à Dubuffet de toute éternité, qui faisaient par ce biais leur réapparition en tant qu'individus distincts, après avoir longtemps mariné dans le bain collectif et désagrégateur de *l'Hourloupe*. En 1954, déjà, les *Petites Statues de la Vie Précaire* avaient montré, à l'aide du mâchefer, des éponges, du tampon Jex, du charbon de bois, du papier journal et même — n'oublions pas ce précédent qui devint pour d'autres un procédé — des « débris d'une automobile brûlée » (3), que la sculpture n'était pas forcément ce qu'un vain public pense, que tout un petit

(1) Exposition Galerie Jeanne Bucher - juin-juillet 1967.

(2) *Peinture Monumentées* - Galerie Jeanne Bucher - décembre 1968-janvier 1969.

(3) Catalogue de l'exposition, Galerie Rive Gauche - octobre-novembre 1954.

peuple cocasse ou tragique existait en puissance dans le moindre débris. Ce que les artistes innocents de l'Art Brut avaient eux aussi compris depuis longtemps. Aujourd'hui, des techniques plus modernes se mettent au service de l'imagination — le fragile et léger polystyrène de l'œuvre originale est coulé dans une résine synthétique plus résistante par un procédé de *transfert* particulier, qui en respecte absolument les nuances. C'est ainsi que la foule bariolée des personnages hour-loupéens, massifs ou drôlatiques, sérieux ou gouail-

leurs, fait son entrée, s'installe, court, bouscule un peu les passants, et que *Fiston la Filoche*, en haut d'un mât, réclame des murs et des édifices à sa mesure.

LE MUR ET LE LABYRINTHE. Bleu et blanc, cerné de noir, creusé, animé de forces, parcouru de luttés, mouvant, fascinant, ce n'est pas un mur — c'est un livre. Le « logos » hour-loupéen s'y déploie dans toutes les directions, s'y épand dans sa continuité, dans sa totalité (comme le *parler* chez



DUBUFFET, L'Arbre.
17 février 1968.
220 x 100 x 50 cm.



certains personnages beckettians), en une fantastique prolifération de formes, de signes, de figures. A partir d'éléments séparés qui s'ajoutent les uns aux autres, se superposent, s'accrochent, Dubuffet commence en 67 cette entreprise de *création continue* qui pourrait se poursuivre à l'infini, cette œuvre en expansion totale qu'il veut opposer à l'œuvre isolée, au « chef-d'œuvre » tel que nous avons l'habitude de le considérer. Mais il se trouve

que la plupart des blocs qui forment cet assemblage, ce puzzle pour géant, si on les prend isolément, sont en eux-mêmes des chefs-d'œuvre. Transférés en polyester ou époxy, les superbes *Eléments Bleus* deviennent à leur tour bornes, stèles, jalons, sur la route du temps et de la mémoire — aussi chargés parfois, aussi totalement beaux dans leur énigmatique présence que les indéchiffrables monuments mayas dont ils sont frères (que l'auteur me pardonne encore une de mes affreuses références « culturelles »). Le MUR, néanmoins, sera reconstitué.

Ce qui frappe dans ce mur, c'est l'importance du graphisme, ces tracés noirs, impérieux dans leur errance capricieuse (Dubuffet travaille toujours sans aucun plan préalable), qui cernent, délimitent des aires de blancheur, soulignent les reliefs, font apparaître çà et là des visages, des figures, nous ramènent irrésistiblement au dessin « labyrinthique » des *Terres Radieuses* de 1952. Nul n'a plus délibérément, plus méthodiquement, plus féroce parfois, remis en question son propre travail que Jean Dubuffet. Des *Portraits* et autres *Marionnettes de la Ville et de la Campagne* des années 40 au cycle de *l'Hourloupe* inauguré en 62, en passant par les *Sols et Terrains* des années 50, on peut suivre cette démarche créatrice-destructrice, qui refuse de se laisser enfermer dans un genre une « manière », et abandonne souvent en plein succès une série qui lui paraît épuisée (4). Aucun rapport, en apparence, entre ces moments divers, souvent contradictoires, où l'auteur semble parfois prendre avec un malin plaisir le contre-pied de ce qu'il faisait avant, passant de la « matière » à la non-matière (peinture lisse du type vinyl), de la non-couleur à la couleur la plus crue, les bleus, les rouges violents de *l'Hourloupe* s'opposant aux ocres et aux terres d'une autre couche géologique, dans les strates d'une œuvre qui, bien que commencée vraiment vers la quarantaine, offre aujourd'hui des proportions impressionnantes. Foisonnement dans toutes les directions, pullulation quasi biologique, passion de créer portée au paroxysme et qui ne souffre aucune entrave, aucune limitation.

Sous ces aspects différents pourtant, apparemment antagonistes à l'occasion, se fait jour une remarquable continuité. Les « marionnettes » et autres figures pittoresques du début trouvent leur écho aujourd'hui dans les personnages dressés de *l'Hourloupe*, tandis qu'un autre fil, d'une importance majeure, court en profondeur à travers toute l'œuvre et resurgit avec force dans les créations récentes: celui du *labyrinthe*. C'est avec les *Sols et Terrains*, en effet, que Dubuffet s'est trouvé vraiment, c'est sur ce substratum profond que s'appuie son œuvre, que tout — en dépit des apparences parfois — prend source et vie, dans les entrailles de la Terre-Mère. Là se trouve for-

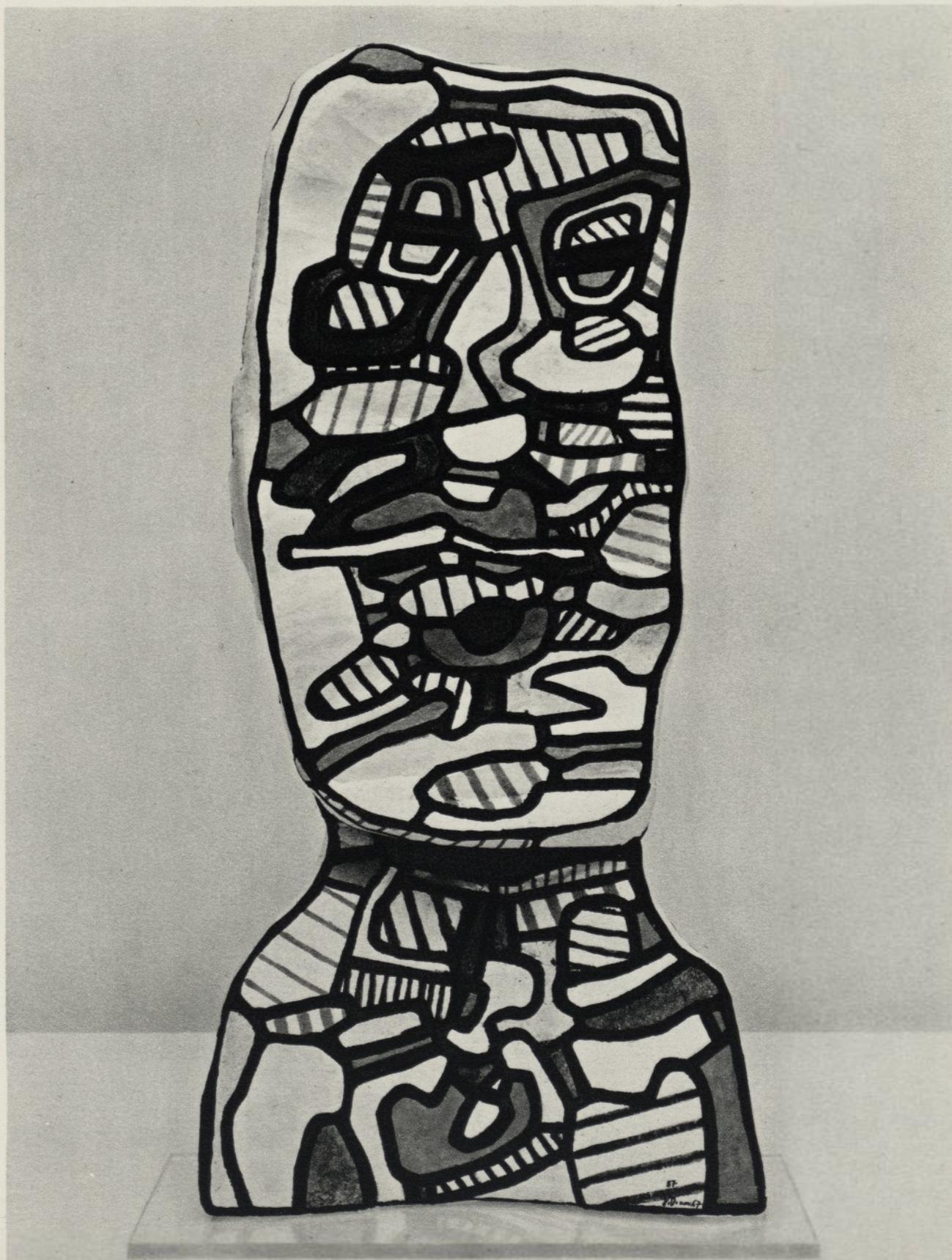
(4) Voir « *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet* » - J. - J. Pauvert éditeur, Fascicules parus: n°s I - II - III - IV - V - VI - VII - VIII - IX - XV - XVI - XIX - XX - XXI.

mulé ce thème essentiel, souterrain, qui, à partir d'une expérience du concret profondément assimilée, débouche sur la complexité fascinante de l'univers mental. D'où cette attention sans défaillance, cette participation active que Dubuffet requiert sans cesse du spectateur, sollicité d'entrer dans les détours d'une œuvre, d'en décrypter les secrets, d'en chercher par une « lecture » personnelle la ou les multiples significations possibles.

Rien de surprenant dès lors qu'il ait voulu créer pour sa délectation personnelle — et nous l'espé-

rons plus tard pour celle du public — un lieu clos où cette objectivation du mental puisse atteindre son point culminant. C'est le *Cabinet Logologique*, encore inconnu, où la prolifération champignonnante qui prit son essor avec le grand *Mur Bleu*, trouvant une sève nouvelle, se développe sur les quatre panneaux d'une pièce et monte à l'assaut du plafond, le tout directement taillé et peint dans le polystyrène: près de 4 mètres de haut, 23 mètres de développement sans compter la porte! Le rouge y est réintroduit en force, les rythmes

DUBUFFET. Papa Loustic. 28 novembre 1967. 130 x 57 x 25 cm.



DUBUFFET. L'Aléatoire. Octobre 1968. Monument en béton émaillé.



se font plus serrés, le dessin labyrinthique s'y déploie sans entraves. L'œil et l'esprit du regard s'affolent à fouiller les lacis, les figures, les reliefs et les ombres de cet antre hallucinatoire. Infatigable, Dubuffet conçoit actuellement l'édifice qui l'abritera, caverne pour un nouveau Minotaure.

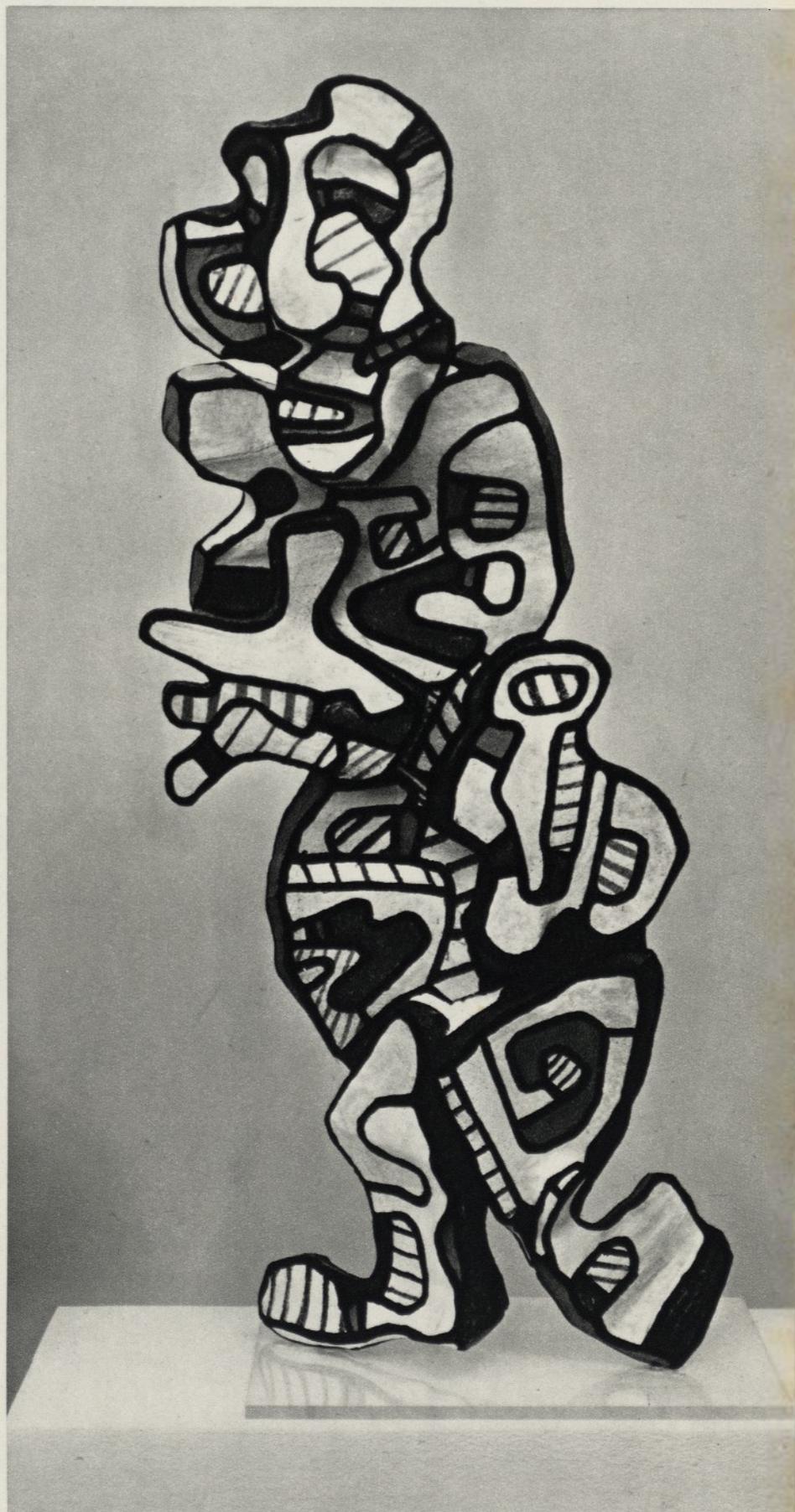
EDIFICES . De ces murs à leur enveloppe, de ces *Peintures Monumentées* aux monuments peints, des premières *Bornes* aux *Edifices* (5) le pas devait tout naturellement être franchi. Ainsi naquirent les « tours » aux faces historiées: *Tour de Chantourne* à la complexité savante et malicieuse, pleine de charme; *Tour aux Figures*, d'une conception plus monumentale, dont la maquette réduite de 3 mètres de haut, présentée au Musée des Arts Décoratifs, permet d'imaginer ce qu'un pareil édifice, dans sa dimension réelle de 24 mètres, introduirait de saveur et de tonifiante perturbation dans les monotones alignements de nos villes-satellites ou dortoirs, vouées à la désespérante suprématie du cube.

Viennent ensuite les « châteaux », les demeures oniriques, les constructions capricieuses de l'imaginaire: castelets, fortins, hôtels particuliers, jardins contre nature. Qu'ils soient bleus comme les *Éléments* du même nom, ou drapés dans l'austérité du noir et blanc, ils ne peuvent manquer de séduire les uns, d'irriter les autres par l'*arbitraire* dont ils sont l'expression, la volonté de tourner le dos aux manières de penser, de voir, de sentir, de la société « culturelle ». Objets précieux et fragiles, les premières maquettes en polystyrène sont pleinement satisfaisantes en elles-mêmes. Rien, cependant, n'empêche de rêver qu'un jour le charmant *Castelet l'Hourloupe*, le sévère *Château des Graphies*, dresseront leurs façades aux dessins noirs et blancs sur quelque vierge paysage, comme il en existe encore dans les deux ou trois « déserts » français qui subsistent; ils y prendraient toute leur signification d'architecture-sculpture-peinture. Mais le rêve de leur auteur, on le sait, est d'intégrer certaines de ses créations au paysage urbain traditionnel afin d'en mieux ébranler les assises. Quant à la « nature » qu'il brûle aujourd'hui pour l'avoir trop célébrée, il en prend résolument le contre-pied dans l'immobile et blanc *Jardin d'Email*; autre variation sur le thème du labyrinthe, dans lequel un promeneur minuscule marche — seul — égaré dans les lacis noirs, les dénivellations et courbes de niveau de cette nouvelle et glaciale *Terre Radieuse*.

Ainsi se profile maintenant dans l'espace cette tranche nouvelle, d'une vigueur et d'une invention confondantes, d'une des œuvres les plus *actives* qui soient actuellement — la plus propre à ouvrir des perspectives sur le futur comme à susciter la réflexion profonde.

GENEVÈVE BONNEFOI.

DUBUFFET. *Fiston la Filoche*.
8 décembre 1967. 154 x 61 x 67 cm.



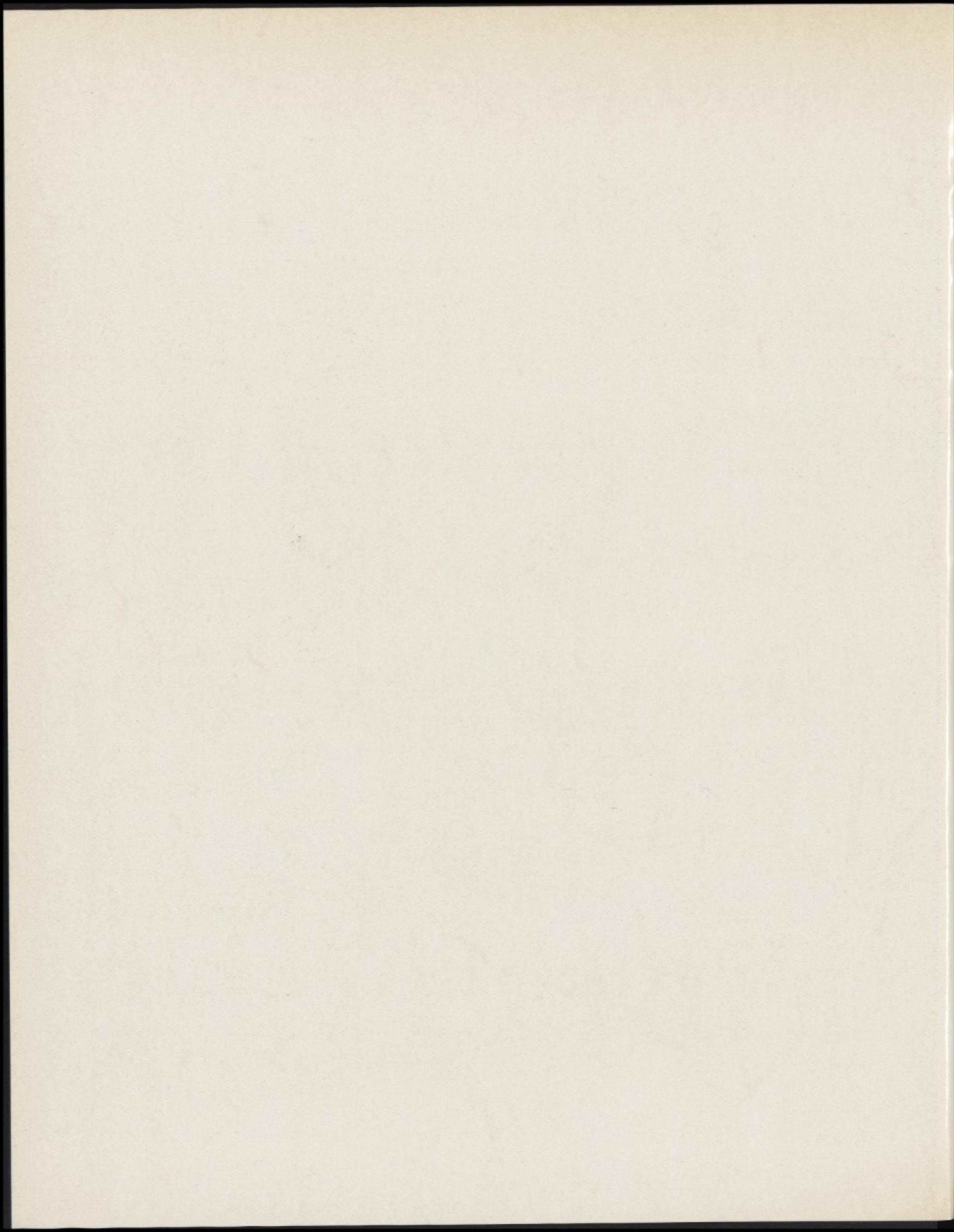
(5) Exposition au Musée des Arts Décoratifs, Paris - décembre 1968-janvier 1969.



DUBUFFET. Élément noir et blanc. 29 juin - 1^{er} juillet 1967. 138 x 98 x 10 cm.



DUBUFFET. Amoncellement au pain. 4 mars 1968. 97 x 120 x 105 cm.





DUBUFFET, Canotin mâche œil. 26 novembre 1967. 211 x 88 x 40 cm env.

DUBUFFET. L'Auditeur. 18 août 1967. 167 x 84 x 46 cm. Sculpture en polystyrène expansé peint au vinyl.



DUBUFFET, Bidon l'Esbrouffe. 11 décembre 1967. 167 x 76 x 37 cm.





DUBUFFET. Brûle Savate. 30 novembre 1967. 200 x 95 x 50 cm. (Photos Augustin Dumage).

André Masson ou le monde dans un grain de sable

FERRARA
PALAZZO
DIAMANTE

par Patrick Waldberg

ANDRÉ MASSON. L'Homme. Huile. 1924. 100 x 65 cm.

Il nous est arrivé, méditant sur la peinture d'André Masson, d'imaginer cet artiste comme la réincarnation du grand William Blake. Ce n'était pas la comparaison des œuvres graphiques qui nous portait à cette pensée, — encore que maints rapports existassent entre elles, qui furent signalés en leur temps —, mais plutôt le sentiment d'une correspondance spirituelle profonde, engageant la conception même de l'être et de l'univers. Que l'on veuille bien se reporter aux paroles de Blake:

*Voir un monde dans un grain de sable,
un ciel dans une fleur sauvage,
tenir l'infini dans le creux de sa main
et l'éternité dans une heure...*

ces mots me paraissent résumer toute l'impatience d'André Masson, l'état d'alerte perpétuelle où son œuvre se tient suspendue et la préférence résolue qu'il accorde à la pensée analogique sur les solutions rationnelles. Le rapprochement s'impose avec plus d'évidence encore, si l'on se réfère à ce propos que j'extrais d'une lettre qu'il écrivait à Michel Leiris en 1939:

« Un mot oublié?

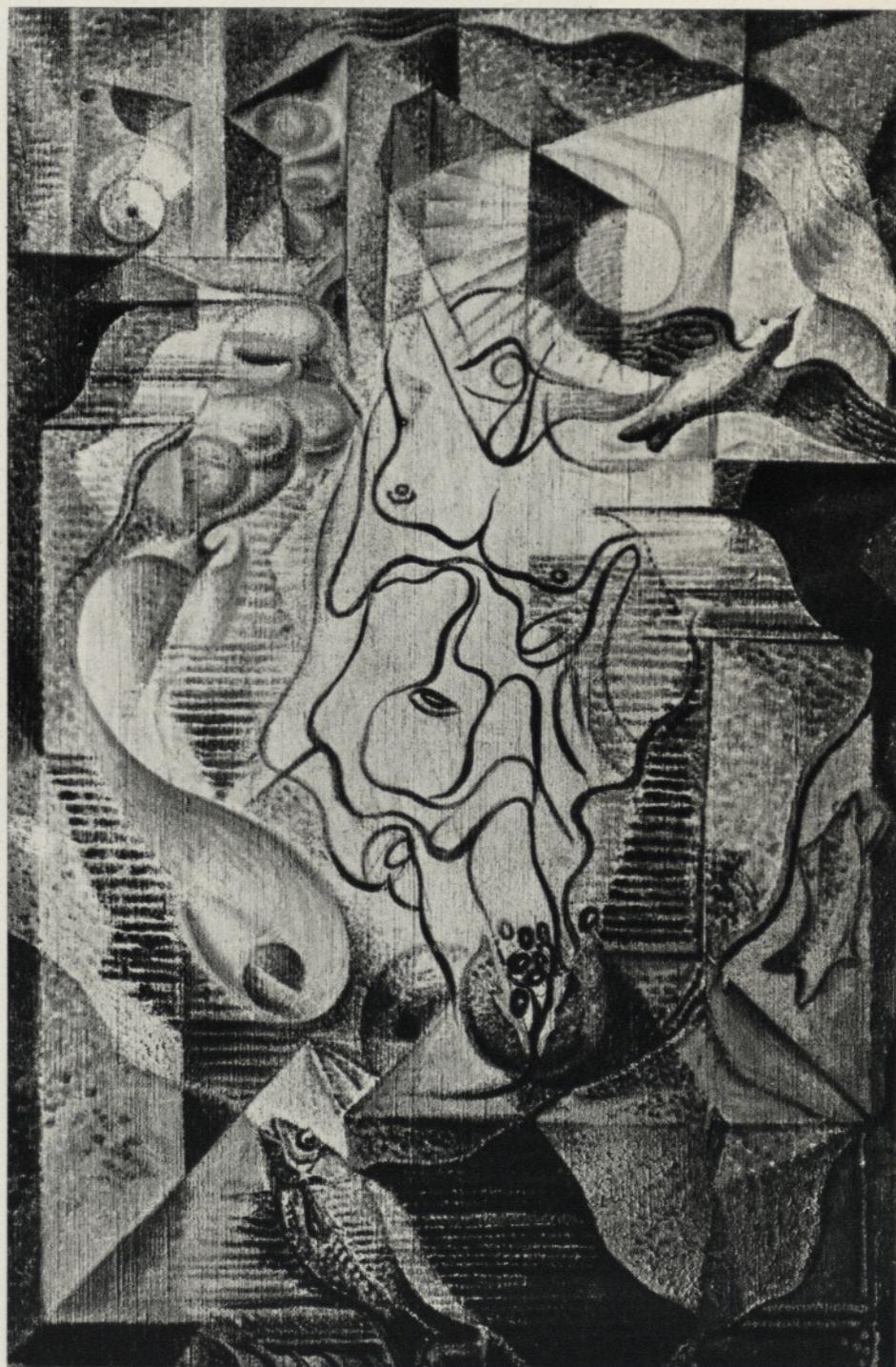
FUSION (interprétation possible: recherche de la totalité de l'être, de ses liens avec l'univers: transmutation alchimique).

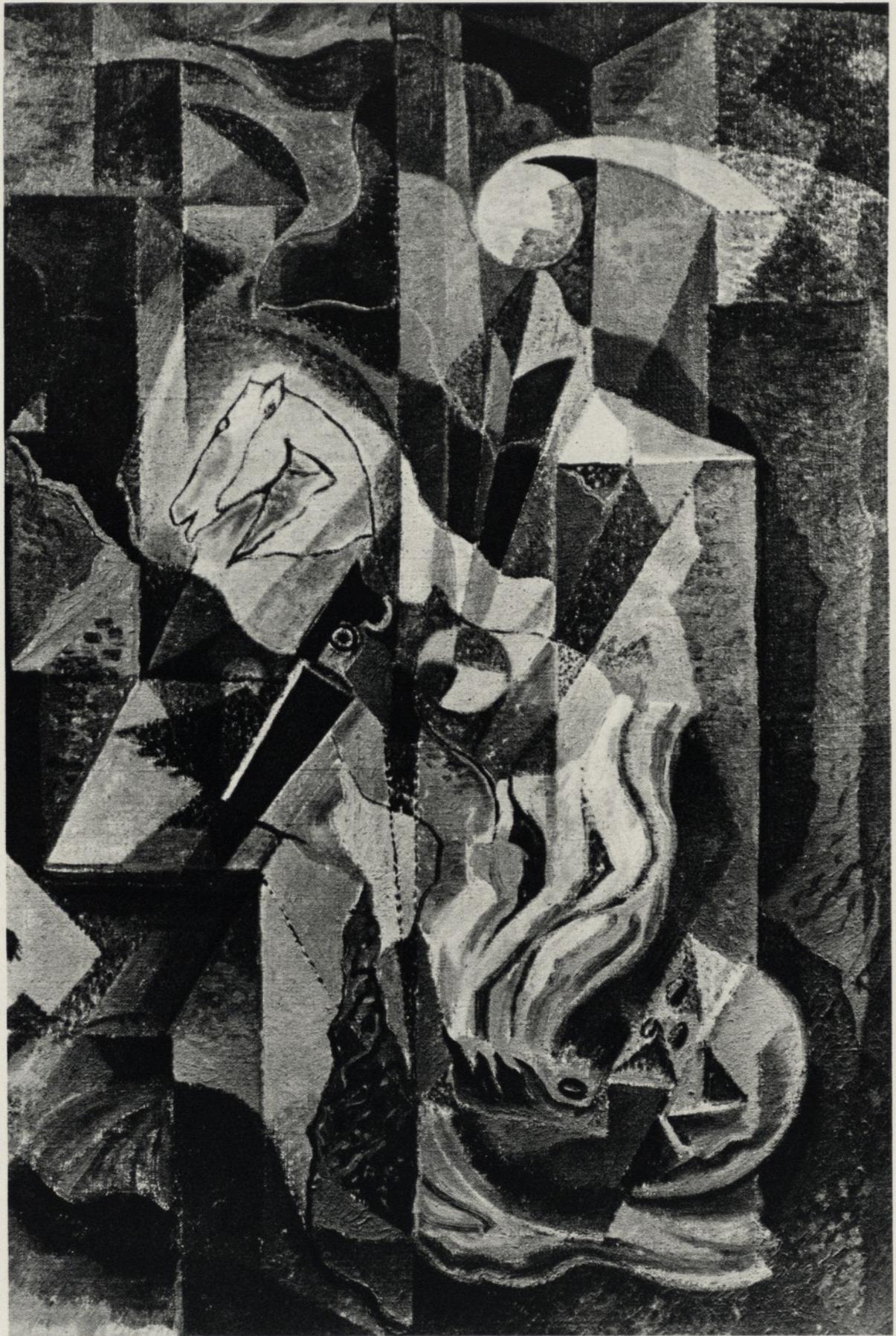
Ne pas séparer:

l'inanimé de l'animé
l'homme des éléments et des règnes
le conscient de l'inconscient
le « beau » du « laid ».

Ne crois-tu pas que ce devrait être pour moi le *mot maître* tout à fait d'accord avec notre amour commun à cette époque (de 1923 à 1925?) des hermétistes, de Paracelse? Je crois qu'il n'y a pas de doute. Je me trouve d'ailleurs en ce moment dans le même cycle.»

De cette manière, ce qui est fondamental chez Masson se trouve clairement posé. Reste à voir comment, durant plus d'un demi-siècle de sa vie de peintre, où les moments privilégiés furent souvent contrariés par la panique, où la rayonnante trajectoire eut à franchir maintes zones d'ombre, il sut assumer le destin qu'il s'était tracé.



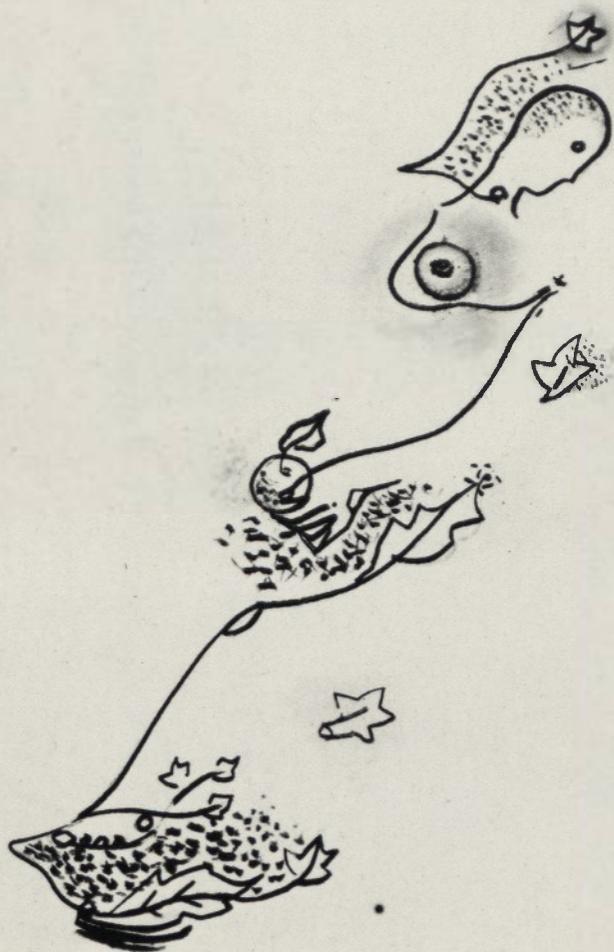


ANDRÉ MASSON. « Les Constellations », Huile sur toile, 1924. 92 x 65 cm. Coll. Simone Collinet, Paris.

ANDRÉ MASSON. L'Armure. Huile. 1925. 81 x 54 cm.



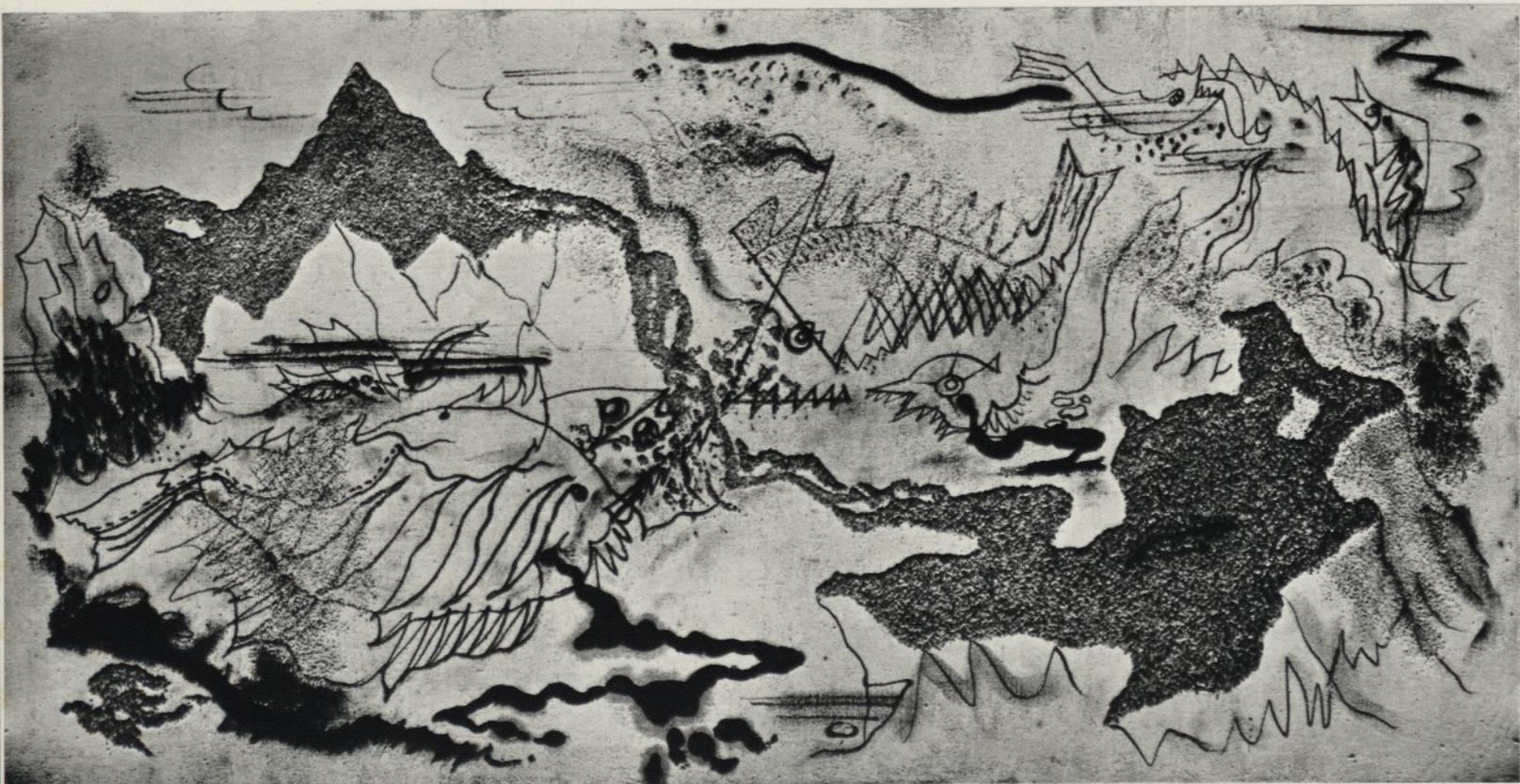
ANDRÉ MASSON. Dormeur.
Crayon couleurs. 1926. 48,7 x 63 cm.



André Masson est né à Balagny, dans l'Oise, le 4 janvier 1896. Les affaires de son père, qui était marchand de papiers peints, le conduisirent à Bruxelles où s'écoula une partie de son enfance. Précocement éveillé à l'art, ses dons exceptionnels le firent admettre à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, à l'atelier de Constant Montalt, alors qu'il avait douze ans. En littérature il suivit les cours de Georges Eckhoud, l'auteur des *Kermesses*, ami de Verhaeren, à qui l'on doit également de curieux romans, où le délire sexuel est poussé au paroxysme, tels que *Eskal-Vigor*. Fait remarquable, les traces affectives de cette préhistoire belge tendirent à s'inhiber durant la majeure partie de sa vie, mais resurgissent depuis deux ou trois ans dans des tableaux et des gravures sur le thème du *Pouvoir des Fleurs* ou celui des *Dames 1900*, qui comme un hommage au milieu préraphaélite et symboliste (Burne-Jones, Khnopff, Rops) qui imprégna, au départ, sa vision. Après Bruxelles, c'est l'Ecole des Beaux-Arts de Paris où il vient s'inscrire, à l'atelier de Beaudouin où il s'initie à la fresque. En somme, la formation de Masson est tout à fait traditionnelle. Rien n'y manque, pas même le voyage en Italie qu'il accomplit en 1914, parcourant à pied la Toscane en compagnie de son ami Maurice Loutreuil. Mais la guerre éclate, et avec elle s'ébranlent les fondations d'un monde que l'on croyait sûr.

Cette guerre, que l'on a pu nommer la Guerre

ANDRÉ MASSON. Bataille de poissons. Huile. 1927. 73 x 37 cm.





André Masson.





ANDRÉ MASSON. Massacre au soleil. Huile. 1934. 42 x 57 cm.

des Innocents, Masson en sortira transformé. Fantassin, combattant de première ligne, cruellement blessé à la poitrine au cours d'une action, il y connut l'horreur, l'épouvante, la pitié, mêlés à ces instants d'exaltation qu'a chantés de façon si touchante et juste Guillaume Apollinaire. Nerveusement atteint, l'agitation intérieure née de cette expérience mettra longtemps à s'apaiser et, à la vérité, ne l'abandonnera jamais complètement. De cela, son œuvre porte amplement témoignage: explosions, déflagrations, têtes et membres éclatés, agressions, massacres, une sourde fièvre imprime à ses compositions un rythme convulsif et, bien souvent, le signe graphique qui traverse la toile prend l'aspect d'une balle traçante.

C'est donc, lorsque la paix fut revenue, un homme ébranlé que nous retrouvons, mais en même temps, un homme libre, rejetant toute contrainte qu'il n'ait délibérément choisie, un homme en révolte, de surcroît, résolument non-conformiste et enclin à prendre, vis-à-vis des problèmes que posent le monde et la vie, le point de vue libertaire.

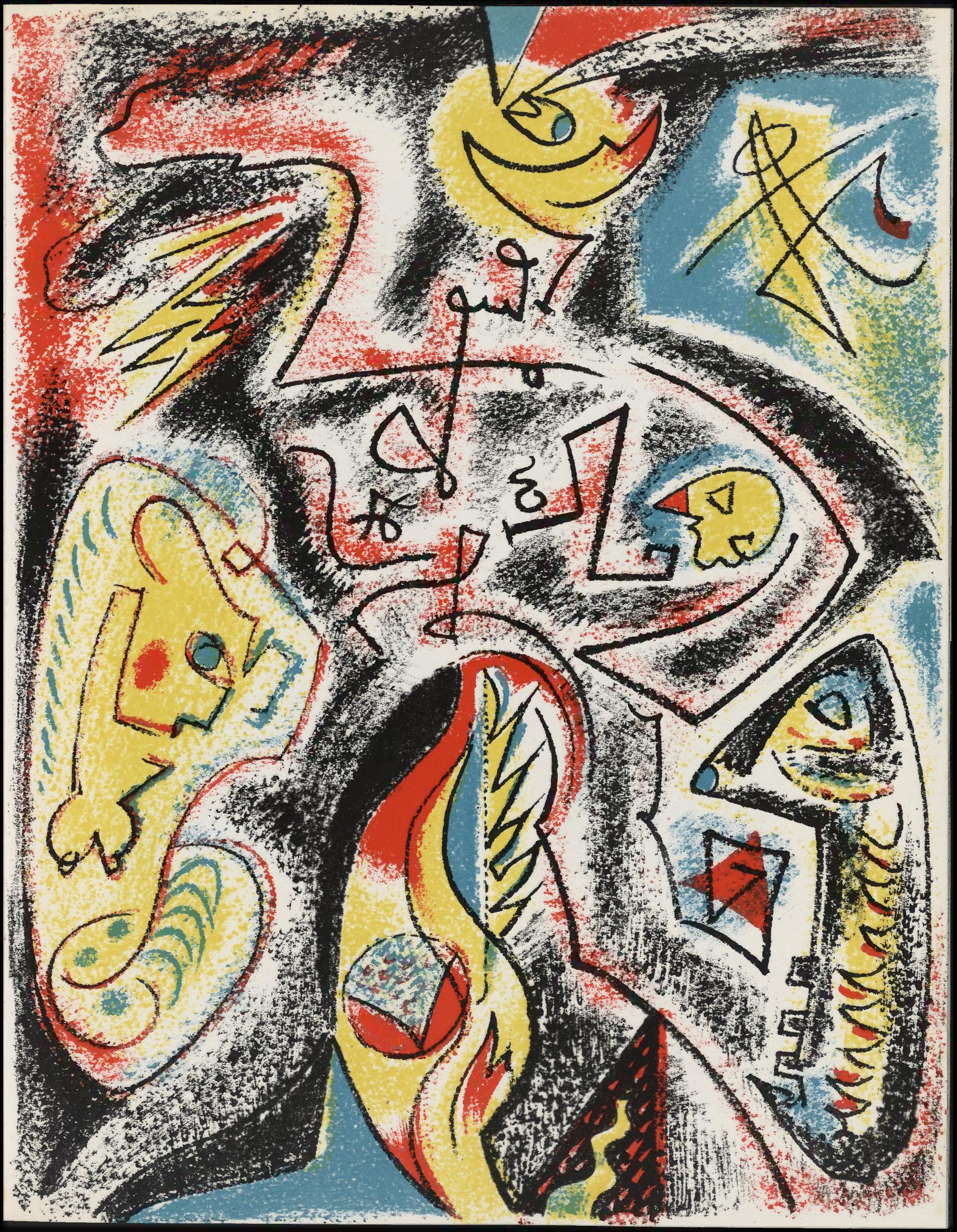
Lorsque, se rétablissant peu à peu, il se remet à peindre, c'est, après une brève période fauve et cézannienne, vers l'imaginaire qu'il se tourne. S'il est vrai que dans les *Forêts* qu'il expose en 1922

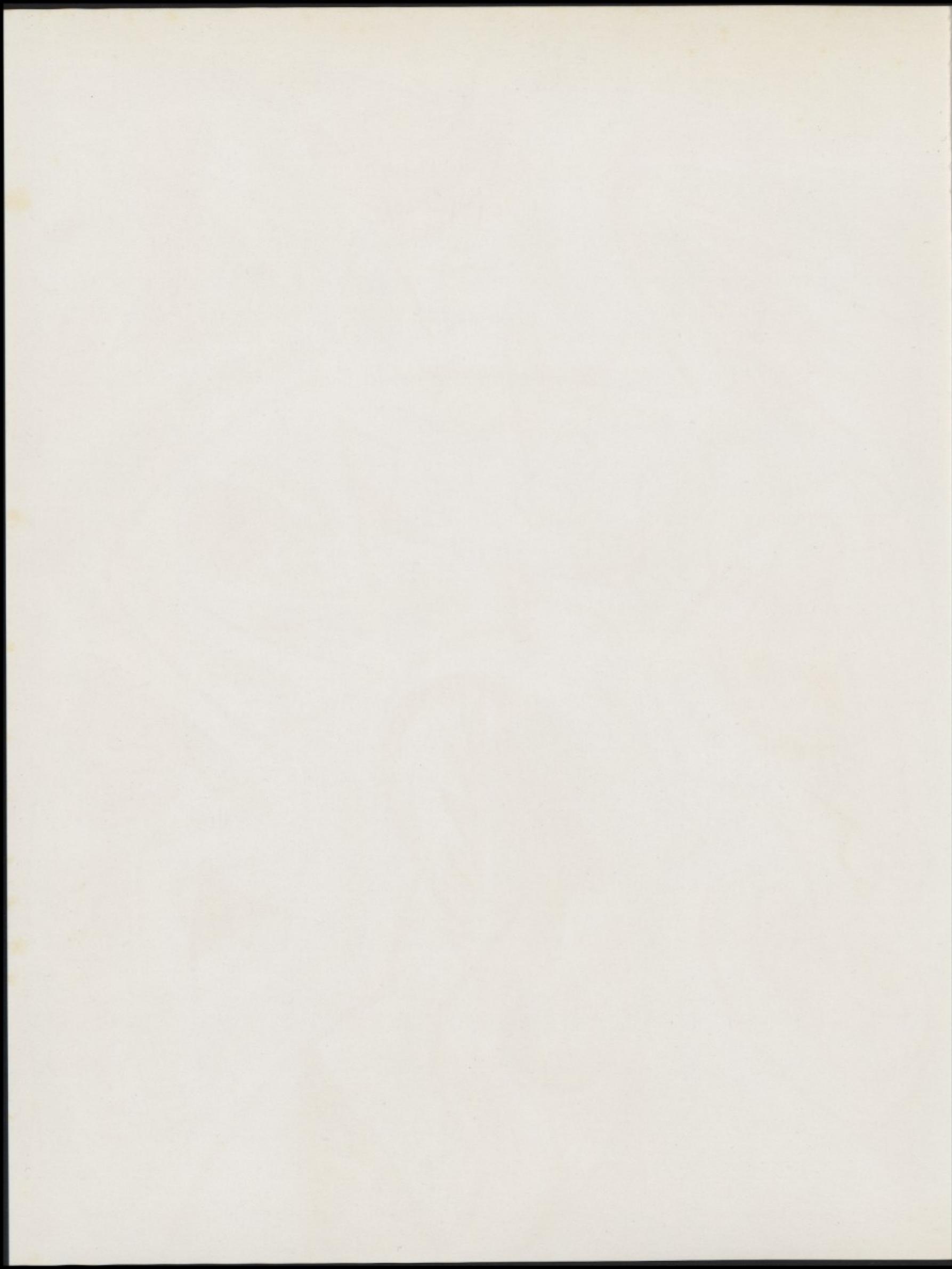
se peuvent déceler les influences de Derain et du Douanier Rousseau, celles-ci se définissent mieux par l'expression qu'il a lui-même employée: ce sont des « explosions de rêve ». Dans ces forêts-cathédrales, les arbres s'ouvrent sur un espace de conte de fées, mais déjà, d'obscures menaces y planent et Valéry n'avait pas tort de qualifier ces compositions de « vénéneuses ». Elles furent suivies d'une série où déjà pointe le symbolisme: *Homme dans un souterrain*, *Homme dans une tour*, *le Prisonnier* (1924-1926), d'un esprit plus piranésien, et qui semblent traduire un sentiment de claustrophobie. Cependant, avec des toiles presque contemporaines, où s'affirme pleinement sa maîtrise, *les Quatre Eléments*, *les Points cardinaux*, *les Constellations*, le symbolisme s'accuse. C'est Adrienne Monnier qui, la première, à la vue de ces tableaux, eut l'intelligence de discerner en Masson l'héritier direct de Blake. Lorsque l'on considère aujourd'hui toute la production de Masson, dans sa complexité, sa richesse, sa profondeur, une telle remarque ne suffit pas, sans doute, à en rendre compte, mais elle reste vraie quant à l'esprit qui l'anime.

De cette époque — 1924 — date la rencontre avec André Breton et l'adhésion de Masson au surréalisme, dont il connaîtra les premières an-

ANDRÉ MASSON. Ballet d'insectes. Huile. 1935. 81 x 65 cm.









ANDRÉ MASSON. Paysage aux prodiges. Huile. 1935. 76 x 35 cm.

nées exaltées. Dans tous les numéros de *la Révolution Surréaliste* paraîtront les dessins à la plume qui constituent jusqu'à ce jour le plus parfait exemple de l'*automatisme* rigoureusement appliqué. « La découverte essentielle du surréalisme est... que, sans intention préconçue, la plume qui court pour écrire ou le crayon qui court pour dessiner, *file* une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange mais qui, du moins, apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotion-

nel. C'est là, ajoute Breton, le secret de la magnifique courbe qui, dans l'œuvre de Masson, s'est poursuivie comme d'un seul trait quoique toujours plus sensible et plus savante, jusqu'à ce jour, prenant en écharpe les plus belles couleurs, les plus belles lumières de ce que nous avons vécu. » Ces lignes, écrites en 1929, peuvent s'appliquer sans réserve à tout ce que Masson a fait depuis.

Le caractère de Masson s'accommodait mal des obligations qu'une société, — fût-elle élective —, entendait lui imposer. En dépit de l'estime qu'ils

ANDRÉ MASSON. Piège à soleil. Huile. 1938. 100 x 81 cm.





ANDRÉ MASSON. Métamorphose de Gradiva. Huile. 1939. 97 x 130 cm.

se portaient mutuellement, l'amitié de Masson et de Breton fut difficile, marquée d'orages, d'éloignements suivis de réconciliations aussi enthousiastes que brèves. Mais, s'il ignora les impératifs du « groupe », Masson n'en demeura pas moins un surréaliste en profondeur, fidèle, avec constance, aux aspirations qui étaient exprimées dans le *Manifeste* et, surtout, au « modèle intérieur » qui est la clé de l'art surréaliste, comme il le fut du romantisme.

Il serait vain, en quelques pages, de vouloir avancer pas à pas dans cette œuvre qui, à l'instar de ce qui se produit dans certains tableaux pris isolément, constitue en elle-même un irrésistible tournoiement où ne cessent de s'affronter et de se mêler les pensées, les formes et les mondes. L'on peut cependant, de façon succincte, tenter de désigner les domaines où Masson, de toute sa passion inquiète, a promené sa baguette de sourcier.

Dès 1924, ainsi qu'en témoignent quelques titres précédemment cités, la cosmogonie occupe

dans son esprit une place importante: éléments, constellations, points cardinaux. Mais bientôt intervient l'homme, immédiatement situé dans un univers qui tend obscurément vers une harmonie heureuse, mais que déchirent les conflits et les peurs. L'homme de Masson est le plus souvent acéphale, ou bien sa tête est figurée par un soleil, une graine, une fleur. L'exaltation tellurienne, — le sens de la terre, de son noyau de feu, de son limon générateur de vie, de son orbe dans le système des astres —, imprègnent un grand nombre d'œuvres, à diverses périodes, et dont nous citerons comme exemple le *Paysage aux prodiges* (1938) et le *Paysage iroquois* (1944). De nombreux tableaux ont pour titre *Germination*, où l'on peut discerner, peut-être, la trace de sensations prénatales et qui traduisent l'aspiration vers la lumière, vers la vie. Rien ne saurait mieux rendre compte des intentions, — conscientes ou inconscientes —, de Masson lorsqu'il aborde ce sujet, que ces paroles de Villiers de l'Isle-Adam: « ... le Germe pres-

ANDRÉ MASSON. L'ombre et la lumière.
Dessin à l'encre, 1945. 53 x 68 cm.

sent la lumière. Il y a le mouvement, qui est la volonté de sa foi! Certain qu'il y a quelque chose au delà, le Germe n'écoute pas les tentations de la terre; il se débat dans l'ombre, il meurt; mais sa foi victorieuse lui survit! Elle transfigure son cadavre, réalise la forme parfaite de sa nature, qu'il rêvait peut-être obscurément; il monte avec l'aide de la mort, et, à travers les angoisses, enfin le voilà qui s'épanouit au soleil! ... » Mieux qu'à ses tableaux, ces mots s'appliquent à Masson lui-même et décrivent le mouvement de son esprit, en proie à des pulsions contradictoires et dont le rythme cyclique le porte aux extrêmes. Le refus du monde donné l'inciterait au repli sur soi, au retour à la nuit prénatale, à l'état de *germe*, mais le désir l'arrache à cette prostration, le projette au cœur du monde et de la vie dont la beauté éclate, en dépit de l'agression quotidienne, des conflits, des haines et des peurs. Comme Villiers,

ANDRÉ MASSON. La Rose d'Artémis. Huile. 1939. 33 x 41 cm.





ANDRÉ MASSON. L'Homme emblématique. Huile. 1939. 65 x 81 cm.

ANDRÉ MASSON. La Métamorphose des plantes. Huile. 1940. 73 x 116 cm.





ANDRÉ MASSON. « Paysages iroquois ». Huile. 1944. 81 x 100 cm. Coll. Simone Collinet, Paris. (Photos Serge Beguier).

il pourrait dire: « A travers une autre mort, nous nous efforcerons vers un autre soleil. »

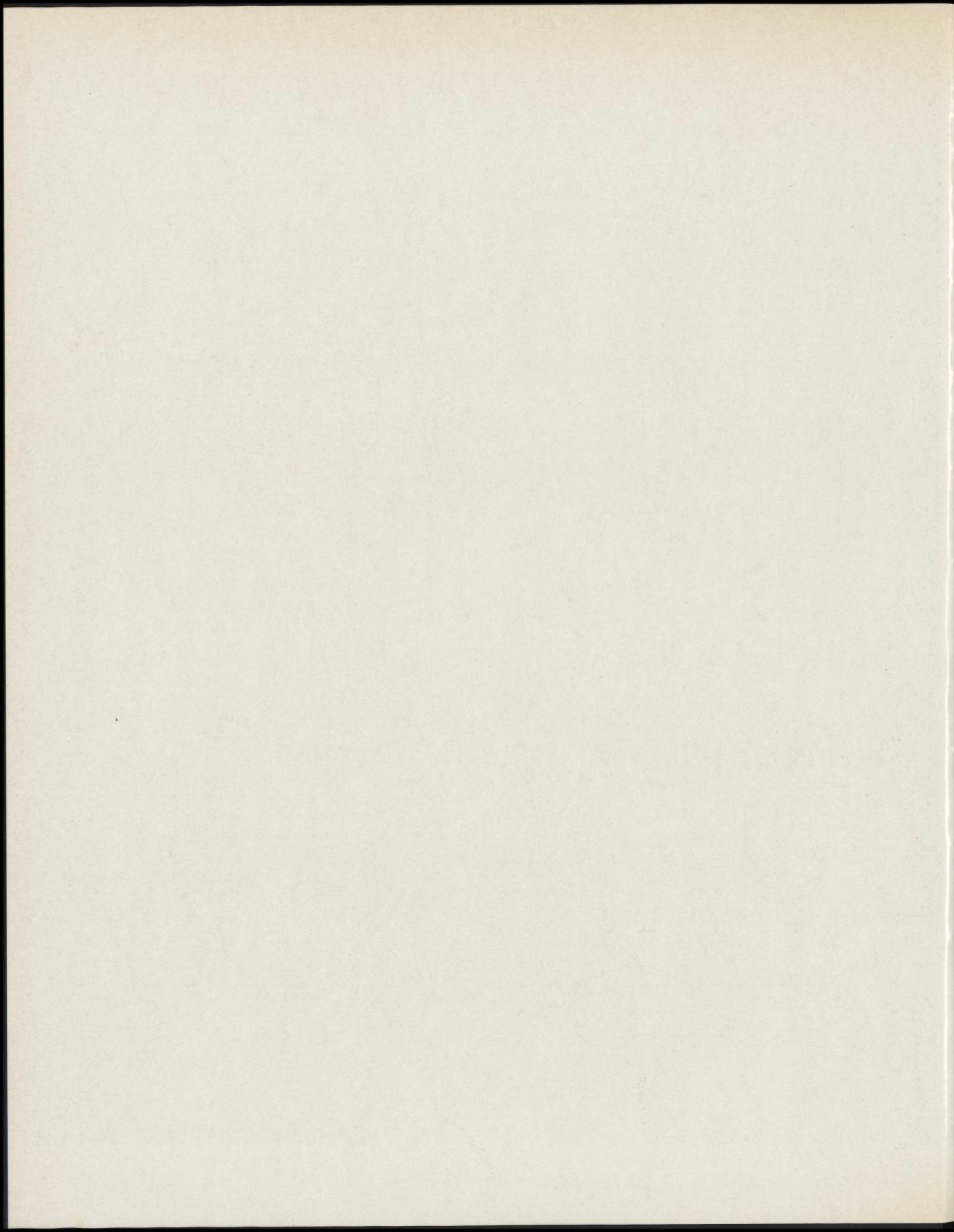
Georges Bataille, l'homme de qui il fut peut-être le plus proche, par la pensée et par le cœur, disait de Masson qu'en lui résonnaient « les voix agressives d'Héraclite et de Blake, avec la voix de nuit et de soleil de Nietzsche ». Sans doute faudrait-il leur adjoindre, en même temps que les maîtres de l'alchimie, le Swedenborg des *Mémoires* et le Novalis des *Disciples à Saïs* et des *Fragments*. Car nul artiste n'a poussé avec autant de constance la mise en évidence de l'analogie universelle, nul n'a chanté avec autant de ferveur les lois obscures de la métamorphose. Le grand élan poétique et philosophique qui porte son

œuvre l'a conduit à rechercher, à travers le langage et les formes du passé, les arcanes d'un savoir perdu, ou dormant. Dionysos n'est pas mort et sa fureur règne encore, aveuglement, sur des foules ivres. *L'Homme emblématique*, tel que nous le livre Masson, est à la fois horreur et délices, exubérance et pourriture, angoisse et désir. En vérité il existe peu d'œuvres qui, autant que celle d'André Masson, touchent à l'homme, non pas sous son aspect accidentel, mais dans son essence, lié à l'univers et à la terre, aux éléments et aux règnes. C'est une œuvre qui nous entraîne, selon le désir exprimé par Gauguin, « au cœur mystérieux de la pensée ».

PATRICK WALDBERG.



ANDRÉ MASSON. Portrait d'Héraclite. Huile sur toile. 1943. 69 x 56 cm.



Ipoustéguy ou le meurtre de la sculpture

par André Glucksmann

S'il fallait reconstituer hypothétiquement l'opération:

- 1 - suspension de l'acte
- 2 - accès au père barré (ressemblance cadavérique)
- 3 - exclusion de sang par ébauche d'une église
- 4 - surgissement de celle, noire, qui voit de tous ses yeux.

Soit non mort du père, meurtre de la sculpture dont quatre trajets nous ouvrent la chirurgie, réparable: le sculpteur a « oublié » ses instruments dans le corps qu'il abandonne.

PARIS

Il nous le laisse vivant assez pour intimer une approche morcelée, cependant il montre, d'où le monstrueux.

Qu'eût évité l'opération suturant une sculpturale cicatrice, notre regard s'en fait le fil, porteur de curiosité en 1, de religion en 3, dans les défilés de l'œuvre il oubliera de nous appartenir, perdu dans le troué de lèvres restées ouvertes, plaie.

I

Juché, observateur, vous contemplez le temps, opération d'un dos, en son effet incliné de blé que le vent penche.

(Ipoustéguy parle: là il n'y a pas de sang —

Le sang n'est qu'à la naissance, c'est la grande règle.

Le geste homicide est blanchi, c'est une tragédie, ce n'est pas un drame bourgeois.

Le visage du père n'est pas directement visible; où est-il?

Par contre celui (le visage?) de la mort noire nous voit de tous ses yeux).

Informez-vous: présent de métal, cadavériquement ressemblant, le père, chez Arnoust et Moreau, rue Popincourt, tel que sur un lit son fils,

IPOUSTÉGUY. « Cœur ». Marbre P. U. 1968. 75 x 65 x 25 cm.



sculpteur, en prit la tête. Chose due quand d'un étonnement qui comprenait ne pas comprendre, de père à fils, d'ouvrier à « artiste », tes affaires marchent toujours? naquit la promesse: je te ferai en pape.

— Lisez l'imprécation, car la matière première d'Ipoustéguy n'est pas l'espace mais le temps, d'un qui avait atteint sa majorité, vous ne pourrez pas ne pas devenir adulte, à un enfant barricadé. Vous ordonnez les événements — fils, père, grand-père — en la file d'une « histoire ».

« Il ferme le livre — souffle la bougie — de son souffle qui contenait le hasard; et, croisant les bras, se couche sur les cendres de ses ancêtres. Croisant les bras — l'Absolu a disparu, en pureté de sa race (car il le faut bien puisque le bruit cesse).

« Race immémoriale, dont le temps qui pesait est tombé, excessif, dans le passé, et qui pleine de hasard n'a vécu, alors, que de son futur » (Mallarmé, *Igitur*).

— Ou bien suivez anachroniquement le regard du père, la sculpture s'inverse, cycle retourné du

chameau au lion et, dans l'hésitation du coup de griffe, du lion à l'enfant. Rien n'est accompli que la découpe, le temps est un enfant qui joue. Depuis Hamlet, avec le crâne de son père.

Au croisement de ces deux (pour l'heure) anecdotes, votre regard vacille-t-il, il s'aiguise à la lame où balancent les chronologies. Elle n'est pas dans l'espace qu'elle tranche.

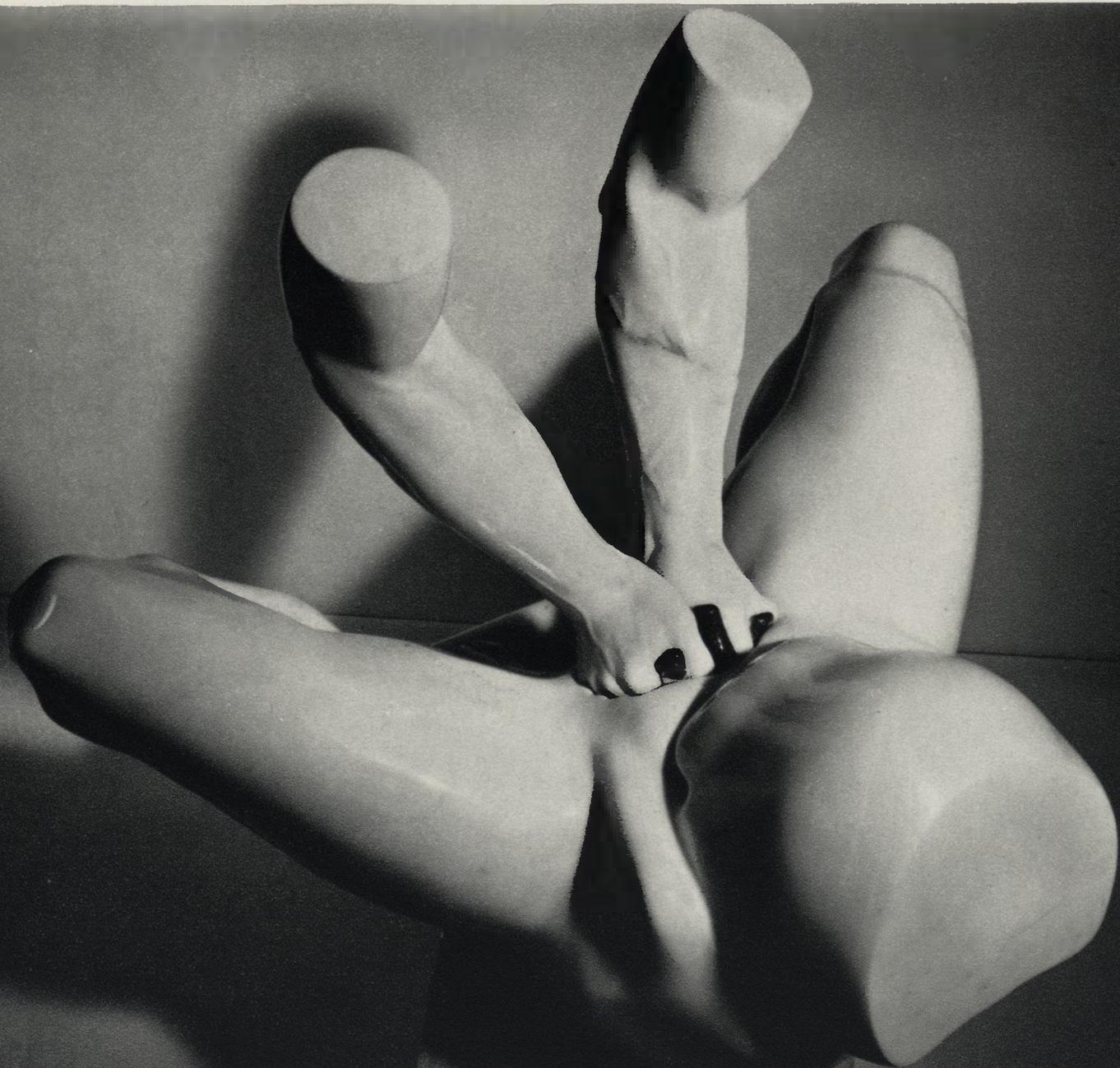
Alexandre devant Ecbatane, l'anticipation de son pas brisant sept murailles du cycle cosmique jusqu'à ce qu'il s'installe soleil recyclé au centre des astres errants ou planètes. Ici, la citadelle s'ouvre de l'intérieur, le temps n'abat ni ne conquiert mais creuse l'espace. D'une interrogation.

Tentons désormais de ne plus conter d'histoires, séquences. Donc, bien mort. Que de sa tête fout-il? il se la paie en pape.

Ipoustéguy: « Il n'y a qu'un cri que l'on ne puisse imiter: celui de sa naissance. »

Prenez chaque temps à son origine; non en un point — mirage — mais en une matrice. Pas de filiation sans meurtre et célébration de l'acte dit Freud; pas de succession sans révolution, le droit

IPOUSTÉGUY. Naissance. Marbre. 1968. 100 x 80 x 90 cm.



IPOUSTÉGUY. Sandwich sexuel. Marbre. 1968. 65 x 57 x 70 cm.



à la révolution n'est-il pas le seul droit historique réel?

II

Descendez, vous pénétrez le trajet de l'acte vu de dos jusqu'à son accomplissement où vous vous retournez penché, voyant avec le regard que le père n'a plus celui que le fils n'a point. Votre entrée est aussi dite des artistes pour autant qu'à se produire, eux et leurs admirateurs, ils entendent reproduire l'œuvre et susciter la coïncidence de l'auteur, de l'acteur et du spectateur.

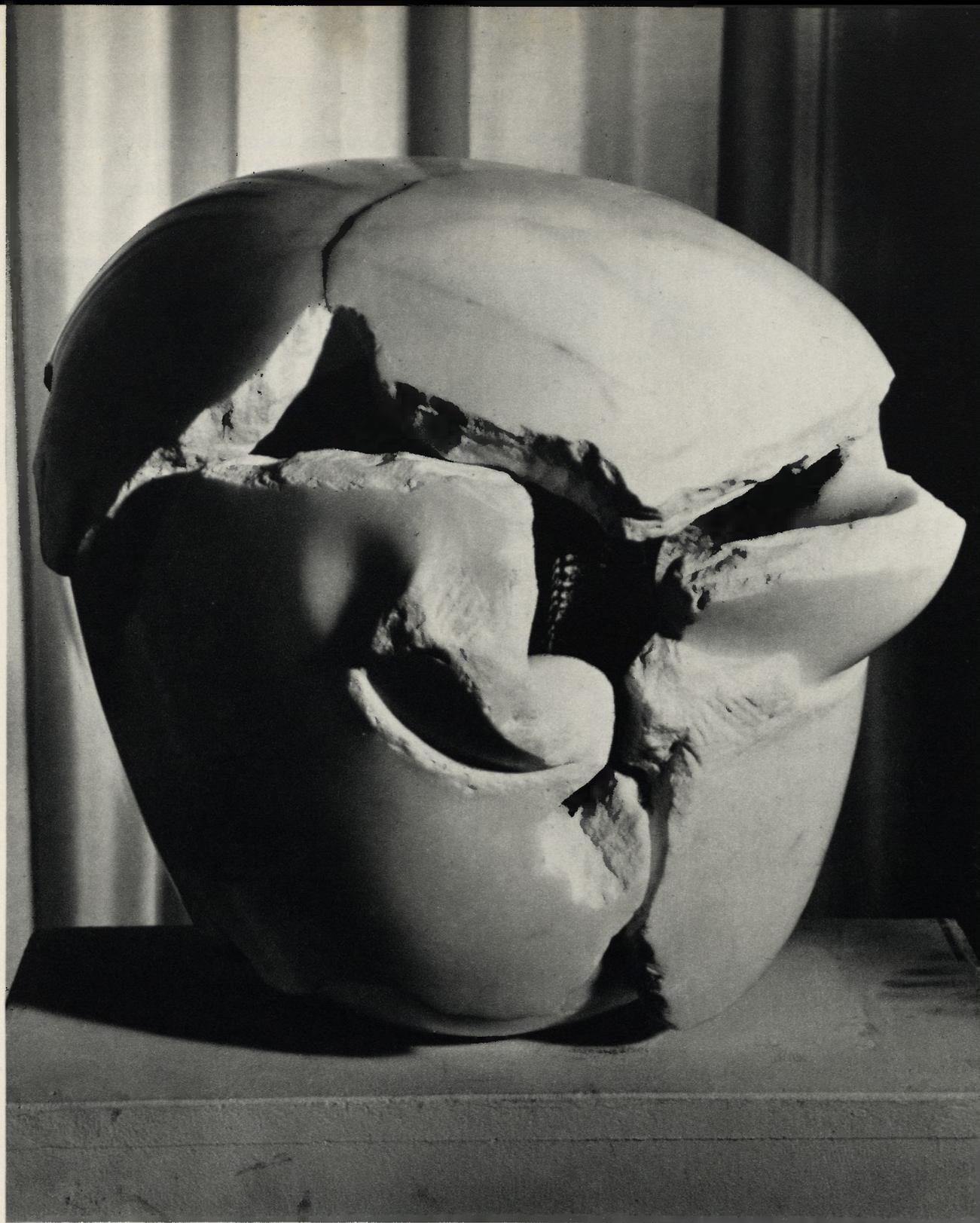
Moment et mouvement propre au démiurge où le père fait l'enfant comme le sculpteur le pape, n'en manquez pas le comique, d'un artiste qui se croit Alexandre, d'Alexandre qui se tient pour le soleil ou d'un pape qui se prend pour un pape.

L'œuvre réfléchit mais sans coïncider. En son cœur, entre le père et le fils, l'absence la décentre, doublant ses arrières d'une scène projetée. Du premier théâtre, où vous cherchâtes à être l'acte de l'artiste comme l'enfant celui du père, vous ne trouverez la symétrie que dans cet autre qui la bouscule, s'y enchâsse et l'accomplit.

Si, relevé, vous ne savez plus où, considérez

IPOUSTÉGUY. Goliath. Marbre P. U. 1968. 52 x 54 x 48 cm.





IPOUSTÉGUY. La mort dans l'œuf. Marbre. P. U. 1968. 40 x 40 cm.

que le défunt seul coïncide, commençant à ressembler à lui-même. D'où son air ici égaré.

Il s'est fait à son image, hors d'usage, par là chose d'art, comme les ustensiles abandonnés, « objets démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers » qu'aime André Breton. Fixé, il résiste au hasard qui l'enveloppe, n'importe quelle vêtue sied, donc parfaitement celle comme lui unique et hors d'usage du pape.

Vous ne tenez pas le secret, seulement un éclat de surface par quoi le visage reste de marbre. « Et si le cadavre est si ressemblant, c'est qu'il est à

un certain moment la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance et il n'est aussi rien de plus. Il est le semblable, semblable à un degré absolu, bouleversant et merveilleux. Mais à quoi ressemble-t-il? A rien » (Maurice Blanchot). (Vous n'aurez pas l'anecdote de sa réponse — Ipoustéguy).

Le marbre n'est pas comme racine d'arbre, galet ou lézarde porteur d'image remarquait Picasso s'étonnant devant Michel-Ange. Répartie: l'image qu'il ne porte pas, il l'est. Beauté où la mort œuvre, « tout est visage pour être dévisagé puis envisagé de nouveau » (Ipoustéguy).

III

Reste à en faire le tour. D'où concevriez-vous l'ensemble si ne l'avait offert, vue de survol, la construction en croix avec chœur, nef principale et transept, ou, d'en bas, l'élévation du regard qui prolonge en voûte l'inclinaison du dos et des mitres heurtée par le geste du fils et les appuis qu'il prend.

Synoptique votre regard pénètre une église inachevée, signifiée en chacun de ses débris; les mitres sont porteuses d'ogives parfaites, se font piliers et orgues sur l'autre scène. Privilège architectural de l'oblique et de l'aigu sur le circulaire, l'oblong ou le carré, inégalité des trois dimensions, jaillissement du sol, élancement vers le ciel, des lambeaux de cathédrale ficellent. Un coffre d'acier?

Serait-ce, glissée dans l'au-delà et avenant au-dessus, l'image du père — terrible — par quoi le fils, Christ retourné, frappe le bois de sa croix ou soi-même? Il faudrait pour cela, spectateur, que vous fussiez rosace ou dôme car à regarder la chose en face c'est civet de sphinx qu'il y a. Le fils accommode sur le père, qui n'est pas en haut.

Trois regards, non plus comme Alexandre trois faces ou trois bras. Toujours trois temps. De gauche à droite. Tendre quand il regarde le père, actif et crispé quand il le considère, halluciné aussi, il voit à travers. Alexandre enveloppait Ecbatane de s'installer au centre et refermer sur soi les murailles. Ici nul objet ne circonscrit le temps. Central, le regard ne voit rien, levez-le, il ne rencontre nulle voûte.

Tout reste en suspens non en l'espace comme le toit d'une cathédrale qui d'être crevé n'en couvre pas moins, le temps seul glisse l'absence d'un couteau, la ressemblance cadavérique, une vue de nulle part.

Qui profère totalité et harmonie pénètre une église. Sans sortir de l'œuvre dont il emprunte les fausses fenêtres et le trompe-l'œil. Il manque la dérision: « l'insensé entra le même jour en diverses églises et y entonna son Requiem aeternam Deo. Expulsé et interrogé, il n'aurait cessé de répondre toujours la même chose: que sont donc encore les églises sinon les tombeaux et les monuments funèbres de Dieu? » (Nietzsche).

Ipoustéguy encore: « Il n'y a qu'un cri que l'on ne puisse imiter: celui de sa naissance.

Tout le reste est catéchisme, ou civilisation. »

IV

La violence, le verbe. L'une de s'absenter dans la poigne du fils ne coupe, par morceaux, que plus définitivement l'œuvre qui ne sera jamais dialogue symétrique ou harmonie. L'autre glissé des lèvres du père aux entrouvertes du fils règne à transformer les pensées en pierres et les pierres en mots (règle générale qu'énonçait « le Discours sous Mistra »). L'œuvre n'a pas l'unité d'un drame

dont elle dédouble les théâtres mais d'un REBUS. Aucun des trois trajets ne permet de la dominer de surplomb, par percée ou d'un chemin de ronde, nous n'évitons pas le labyrinthe.

Les trajets précédents croisent autour d'événements, acte vertical qu'aurait à être le meurtre, dialogue de deux têtes, tentative religieuse. Tous trois demeurent en suspension, dédaignant l'arithmétique du fait divers pour la haute algèbre des matrices dont, les variables variant, ne change point le champ — de bataille.

Lutte, les dés du Vrai, du Beau, du Bien en lancent les fins de partie dans la métaphysique traditionnelle. Pour le mémorial de l'engagement sous forme de scénario voir autour de la psychanalyse Œdipe, Narcisse, la Castration. Equivalences pour académicien.

Ici non point proféré en tant qu'histoire, affaire à suivre ou éternité, simplement ça a lieu.

Ipoustéguy ne donne à voir que des batailles — plus le geste du combattant ni la carte d'Etat-Major, sous la carte, sans le major, LE TERRITOIRE. S'il n'était miné — trois hauteurs — le toit d'une cathédrale eût été conçu, ou à l'étage la scène sur le parvis d'un meurtre, ou plus terre à terre des bases imposant au sol la discipline militaire du socle. Se référer aux « Canaux de Mars » et à « l'Organisation du Terrain » — 1960.

Trois bouleversements à cette stratification: une émergence noire de la tête aux billes d'acier aveugles d'ubiquité (déjà les yeux dans « le Fond du Rire »), l'étalement à flanc d'œuvre d'une liquéfaction organique, la coupure du stylet, inversion des mitres. Quatrième à ce jeu, le mouvement qui seul fait l'unité d'un corps, qu'on pourrait qualifier humain si son humanité n'était précisément l'enjeu du jeu. Disons un désir.

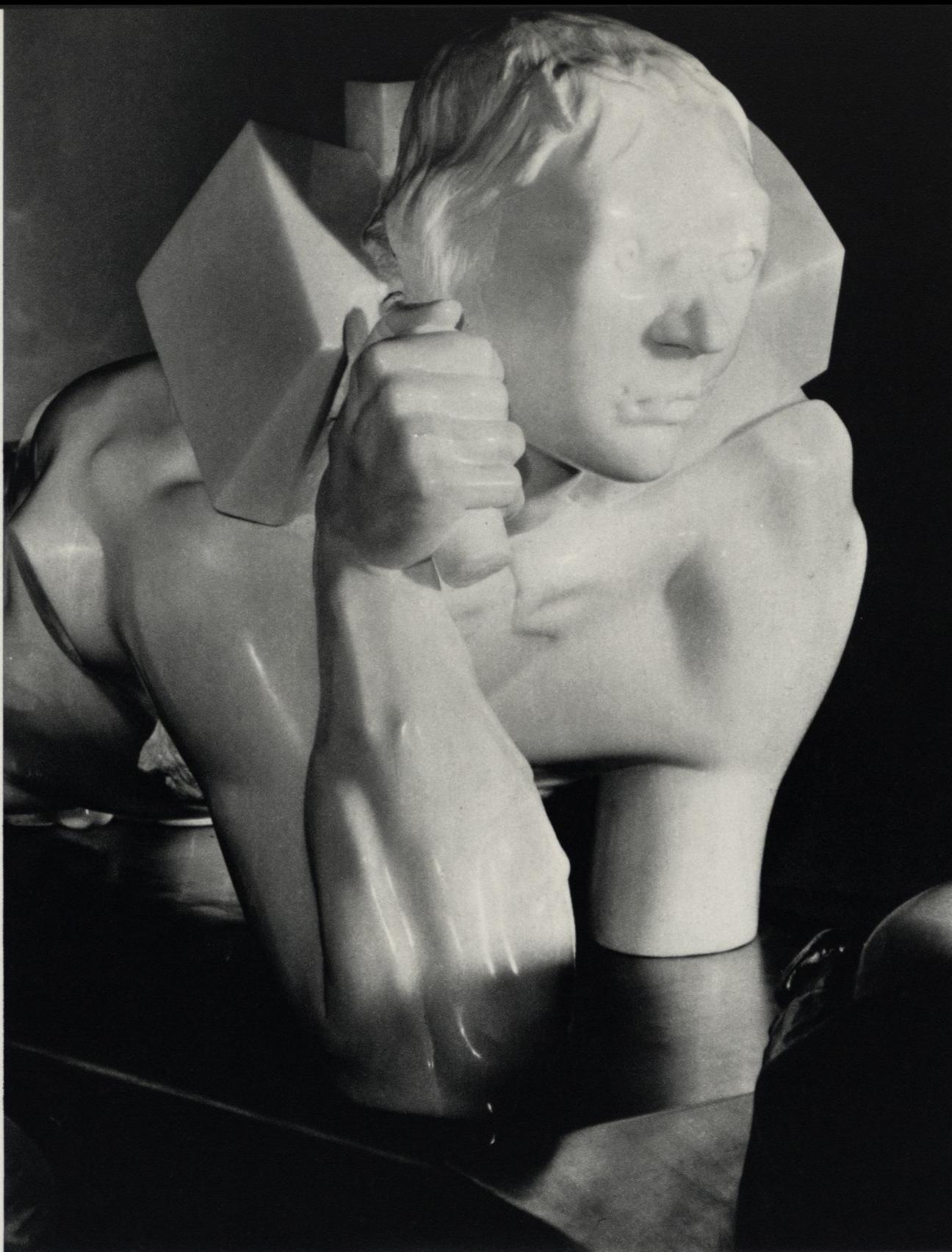
Par ordre d'entrée sur le trajet initial: les objets glissant du désir, l'Autre qui désire (la mère, dit-on, pour commencer), un moi, la Loi du désir (dernier pôle, plus évident de deviner entre les têtes ce que l'enfant cherche à saisir, un phallus voilé). Ne s'étonne plus à qui Ipoustéguy avait montré « Ça dans la tête ».

Ce qui compte entre le fils et le père, mort ou pas, nulle image absente mais un symbole qui conduit le jeu des violences — Phallus, antique Mystère authentifiant l'échange — dans son effet de sang, qui est éternel: « Il en est que tu vois tenir du père et de la mère dont ils ont fondu les traits; ceux-là sont faits à la fois de la substance du père et du sang de la mère » (Lucrece). Voyez aussi « la Grande Règle ». La nuit est blanche et la naissance est rouge.

Chaque sculpture d'Ipoustéguy forme un ensemble, personne n'y renvoie à un public qui opinerait, les termes s'affrontent et entre eux se butent. Alexandre renvoyait à Ecbatane, Ecbatane à Alexandre, chacun était la cassure de l'autre. A la place d'un univers, L'INTIMITE DE LA SUB-

IPOUSTÉGUY. La mort du père. Marbre. 1968. 6 x 3,10 x 1,25 m.





IPOUSTÉGUY. La mort du père. Marbre P. U. 1968. 6 x 3,10 x 1,25 m. (Photos Vandor, Atelier Nicolì, Carrare).

VERSION. C'est l'ensemble qui est action, l'espace s'avère intervalle où tremble la répétition d'un commencement.

Ensemble trop violent pour admettre la suture, classique dit-on, d'un corps, ou chrétienne d'une architecture. Pas plus qu'il ne tente le refuge compact du minéral ou l'investiture d'une vacillation sur tige. Temps fait sculpture, histoire montée en ses éléments « où tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis », COM-

PLEXE, puisque ainsi Freud désigne les matrices qui produisent les contes et qu'aucune histoire ne résume sauf à en redistribuer les cartes pour une partie peut-être autre.

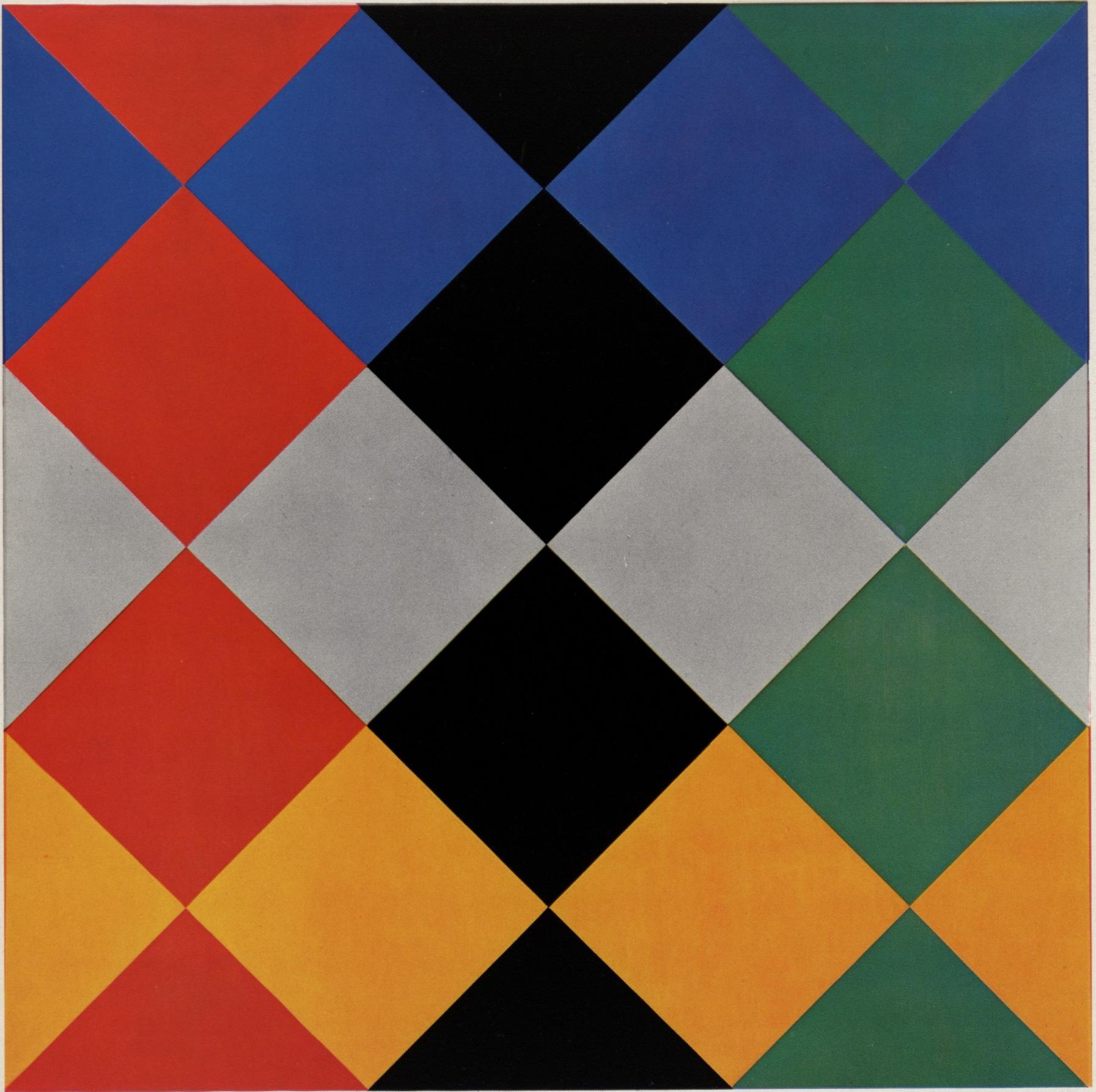
(Galerie Claude Bernard)

ANDRÉ GLUCKSMANN.

Ce texte a été écrit pour le catalogue de l'exposition et publié sous le titre: La mort du père: ce complexe.



Max Bill.



MAX BILL, Champs en 32 parts et en 4 couleurs. 1965. 132 x 132 cm. Albright Knox Art Gallery, Buffalo, USA.

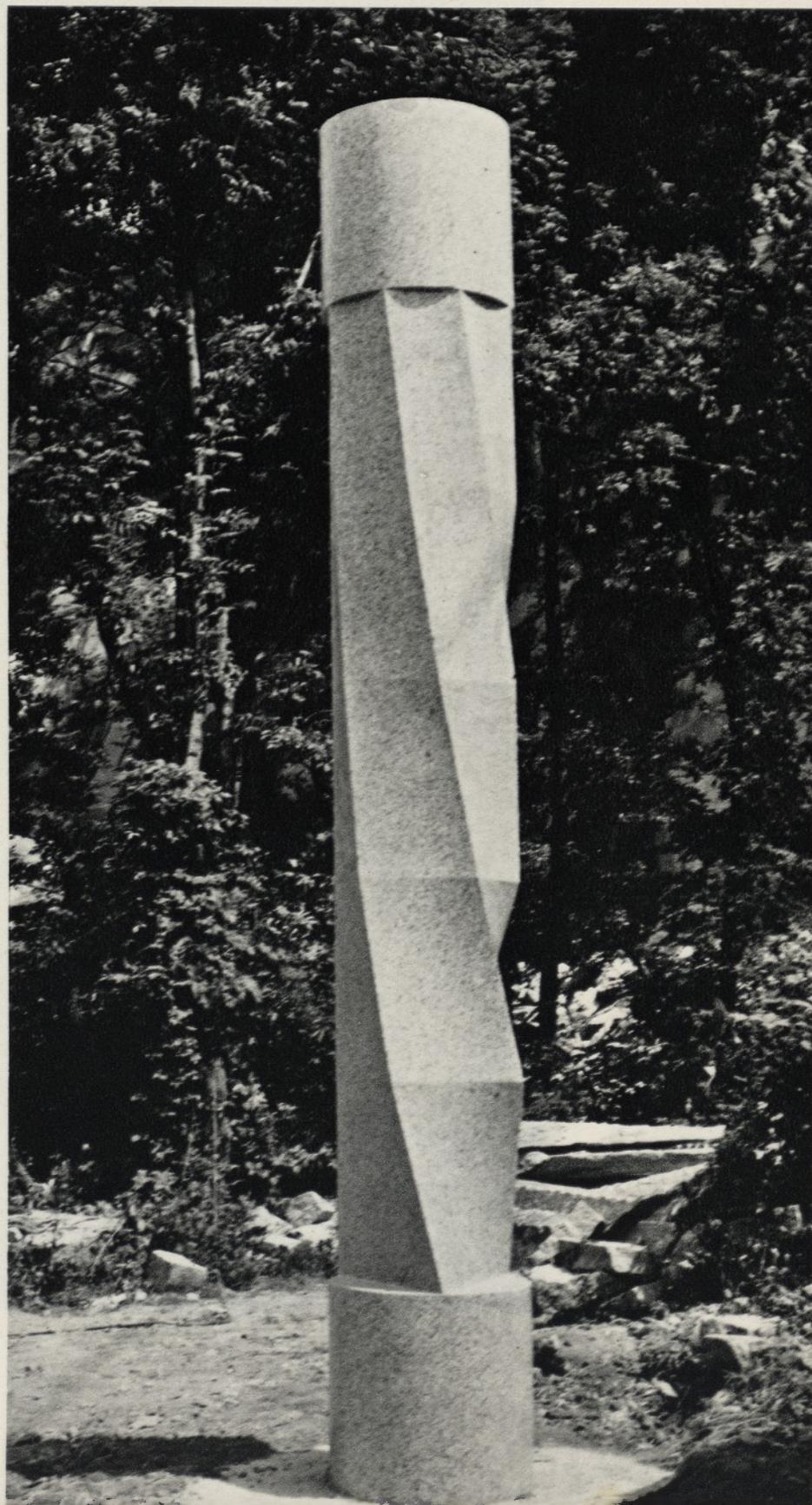
Thèmes et variations dans l'œuvre de Max Bill

PARIS
C.N.A.C.

par Will Grohmann

Ecrire sur Max Bill est toujours une aventure, c'est tout aussi risqué du point de vue de la biographie que de la critique d'art. S'il s'agissait d'écrire tout un livre, je commencerais sans doute par ébaucher une série d'essais sur des thèmes très différents, puis je les ordonnais afin de voir, finalement, s'il s'en dégage une suite logique vraiment éclairante. La tâche est malaisée car Bill saute d'un problème à l'autre, même s'il s'agit toujours en premier lieu de problèmes visuels, de ceux qui mettent en jeu la perception. Mais ce n'est pas assez dire, car pour lui les faits comptent moins que les possibilités et les rapports. Si ceux-ci impliquent un sens et une signification, ce qui saute au moins aux yeux, dans les travaux de Bill, c'est la franchise de leur adhésion à la vie présente et la rigueur d'une création soumise à ses propres lois. Si l'on voulait préciser les sources de cette démarche, il faudrait, reprenant les propres termes de Bill, invoquer le « mode de pensée mathématique », mais ce n'est pas le seul qui le régit et, en tout cas, ce n'est pas là une pensée qui exclut imagination et sensibilité.

Ce n'est pas tant la diversité de Bill qui étonne toujours de nouveau, — le fait qu'il soit peintre, sculpteur, architecte, créateur de formes utiles, typographe, écrivain et critique, mais bien l'unité, qui s'impose immédiatement, de ces activités multiples. Ce qui ne veut pas dire que ses sculptures correspondraient à sa peinture, ses constructions architecturales à ses créations de « designer » : au contraire, un tableau de Bill est tout autre chose qu'une de ses sculptures; on pourrait aller encore plus loin et prétendre que ses toiles ne sont rien d'autre que de la peinture, ses sculptures rien que de la sculpture, et que ses inventions et solutions dans le domaine des formes de notre existence quotidienne sont uniquement des objets utiles et rien d'autre, même s'ils s'accordent, en même temps, aux exigences du beau. C'est justement ce caractère exclusif qui aboutit, chez Bill, à l'unité du tout et, du même coup, à quelque chose où l'écart entre la vie et l'art se trouve comblé. Atteindre à cette unité fut pour lui une des raisons essentielles d'aller se fixer à Ulm, afin de réapprendre à insérer l'art dans la vie en se consacrant à la production de formes « bonnes », adaptées à notre temps.



MAX BILL. Colonne avec des coupes du triangle à l'octogone. 1966. Granit. 420 cm.



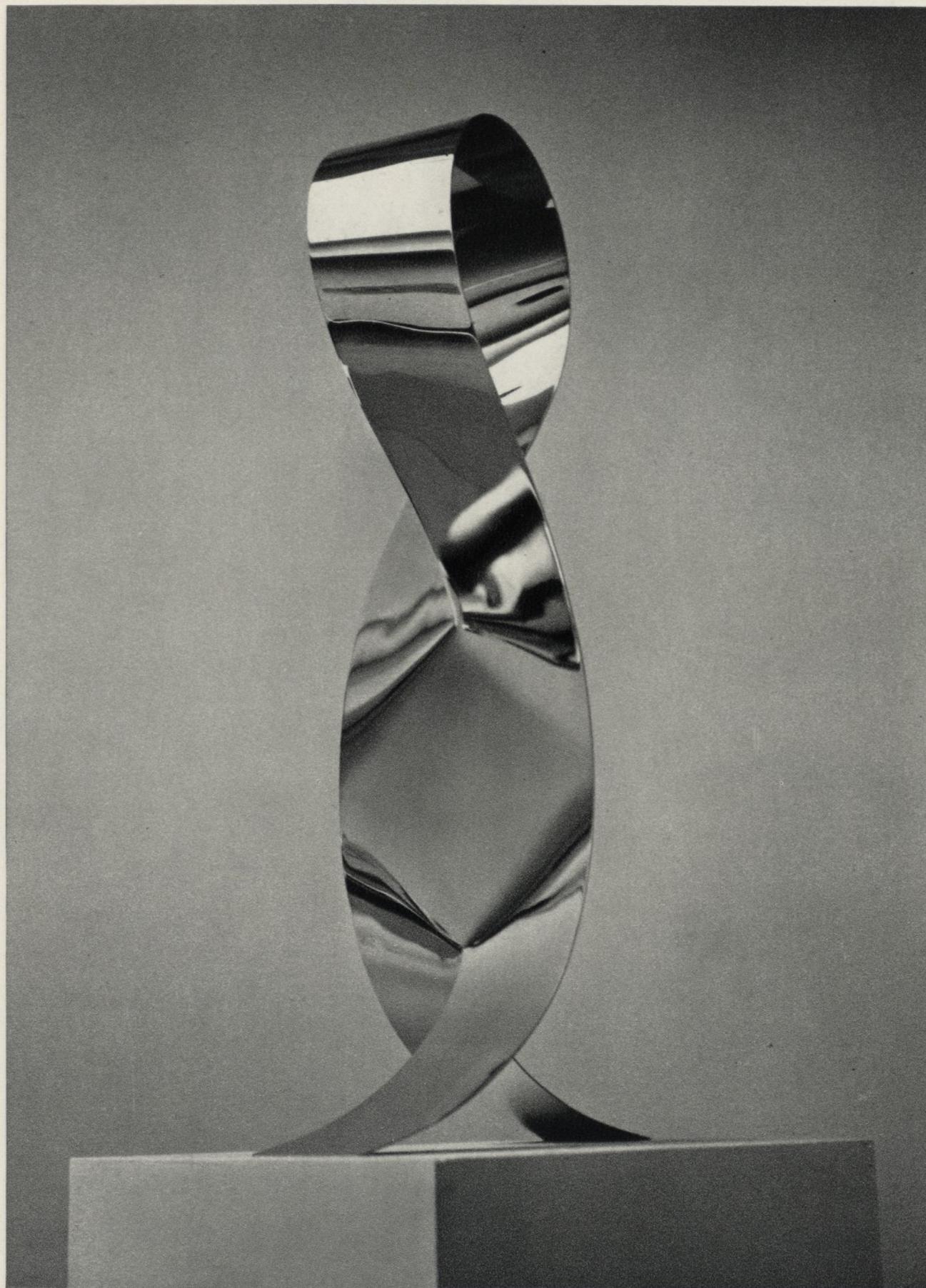
MAX BILL. Demi-sphère autour de deux axes. 1966. Marbre noir. 60 cm.

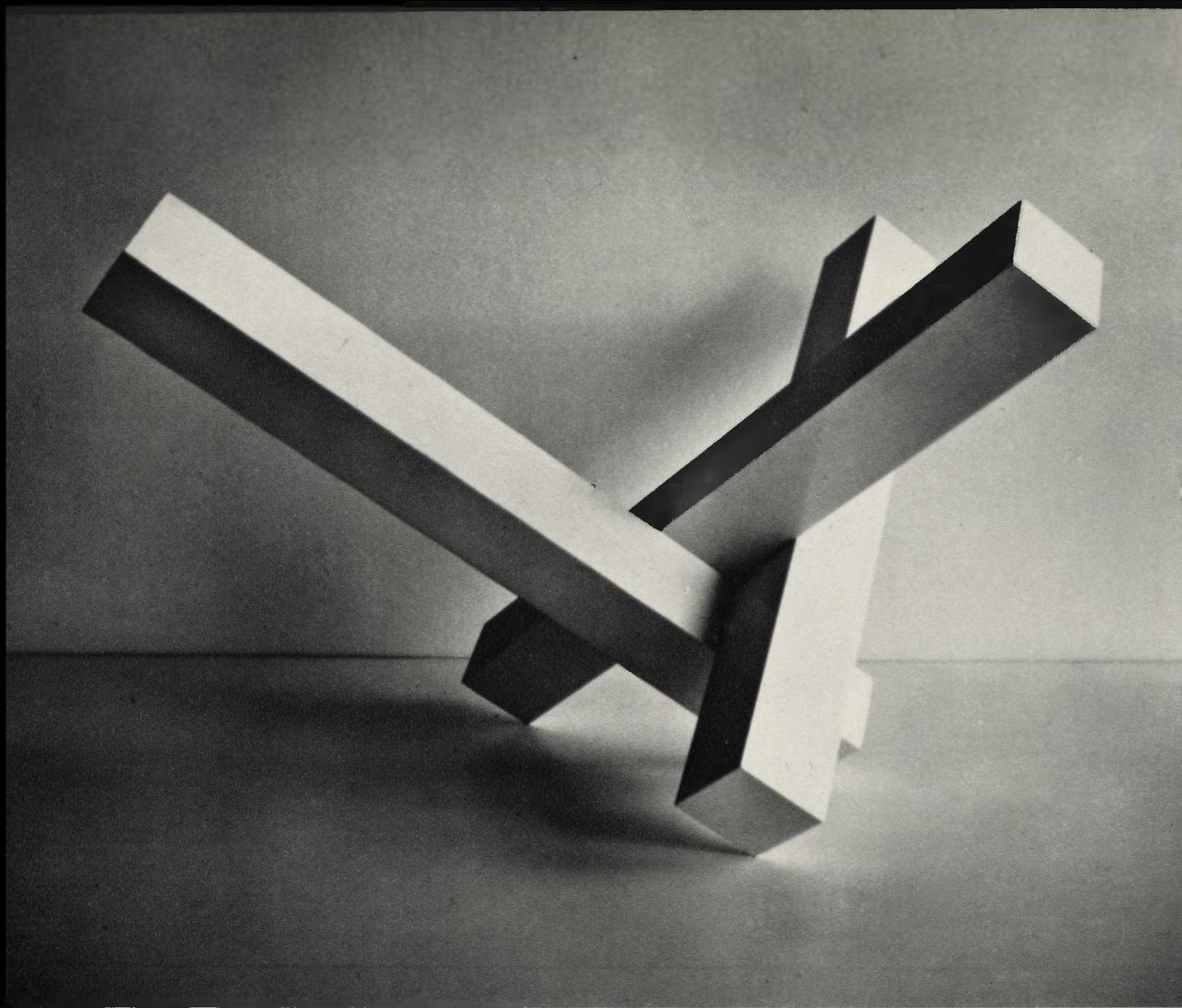
Ses toiles et ses sculptures d'après 1936, Bill ne les appelle pas « abstraites », mais « concrètes », et son choix est juste car il ne s'agit pas d'abstractions mais de réalisations concrètes. Ses œuvres naissent conformément « à leur propre matériau et à leurs lois propres, non par abstraction », ce sont des compositions plastiques faites de couleur, de lumière spatiale, de mouvement et des rapports mutuels de ces éléments, compositions orientées par une claire représentation créatrice de nature spirituelle. Elles aspirent à la loi, à l'harmonie et cherchent avant tout leur confirmation dans l'univers intellectuel. Bill, selon ces principes, avait organisé en 1944, à la Kunsthalle de Bâle, une exposition « Art concret », dont le catalogue constitue aujourd'hui un précieux document d'époque.

Lisant les titres des écrits publiés par Bill depuis 1936, on a la même impression que lorsqu'on parcourt les titres de ses toiles sur le catalogue d'une de ses expositions: on est surpris par le nombre et la diversité des thèmes traités. A propos

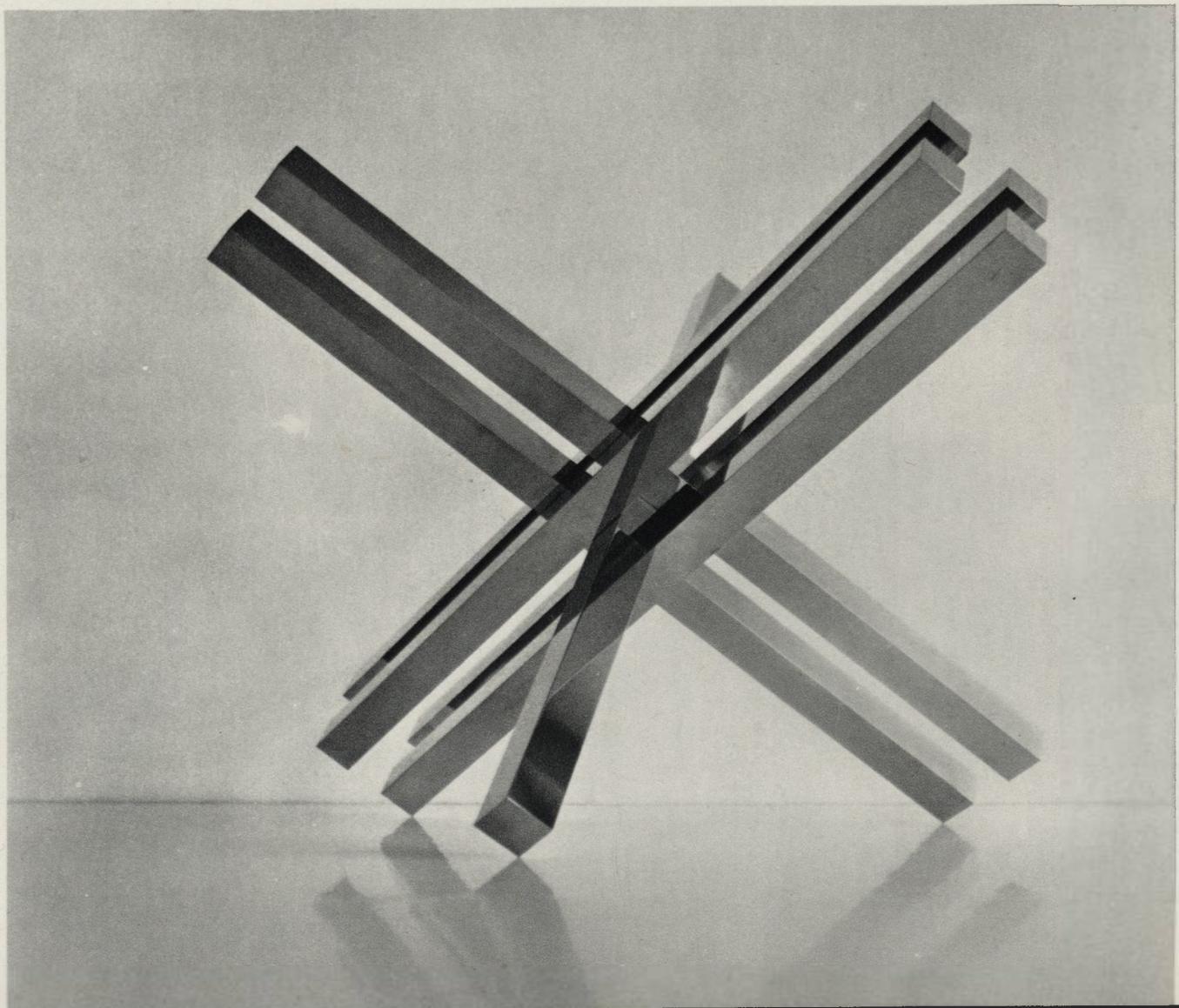
d'une exposition de cadeaux au Musée des Arts appliqués de Zurich, il écrit presque avec la même intensité que sur les conceptions de Maillart, le constructeur de ponts, sur les problèmes, qui le touchent de très près, que pose Vantongerloo, ou sur ceux, bien plus éloignés de lui, de *l'Harmonia plantarum* de Hans Kayser. Plus excitante encore pour l'esprit est la suite des titres de ses tableaux; ils en disent plus, il est vrai, sur les problèmes que l'artiste se pose à lui-même que sur leurs solutions concrètes, — mais où trouver, chez Bill, la frontière entre forme et contenu, entre intérieur et extérieur, entre sens et signification? Cette « Construction sur la formule $a + b = c$ » évoque davantage un labyrinthe à la manière de son maître Paul Klee qu'un devoir de mathématiques, et cette « Construction avec huit accentuations semblables » est plutôt un thème fait de variations qu'un thème avec variations. Si la variation joue un tel rôle chez Max Bill, c'est bien parce qu'il considère toujours de nombreuses possibilités d'égale vraisemblance et que ses incursions par-

MAX BILL. Double surface en forme d'hexagone, 1968. Laiton doré. 24 x 25 x 76 cm.





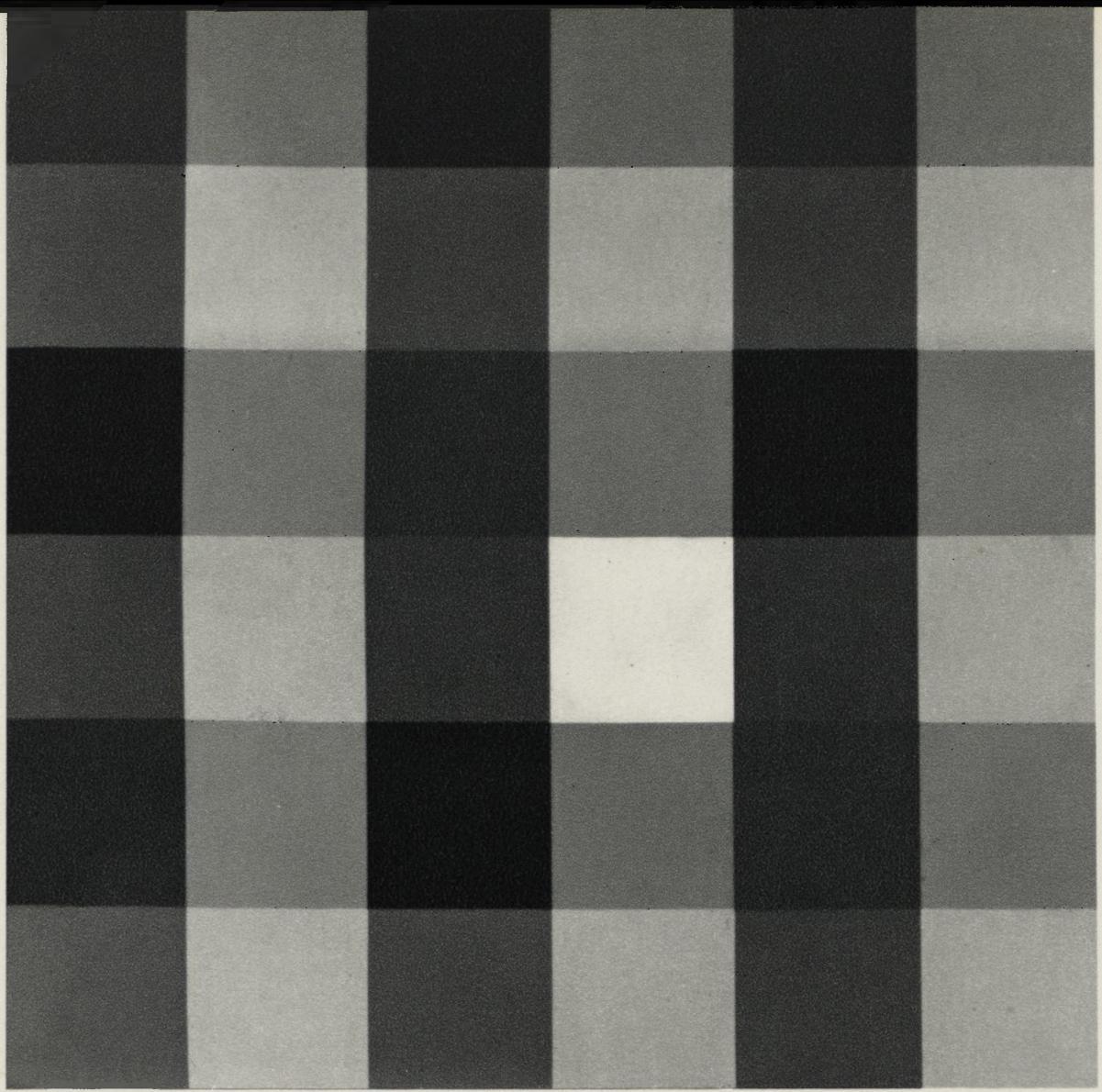
MAX BILL. Unité de trois volumes égaux. 1961-66. Marbre blanc. 80 x 60 x 47 cm. Coll. Robert W. Sarnoff, New York.



MAX BILL. Noyau par doublure. 1968. Laiton doré. 50 x 60 x 50 cm. Coll. Victor Loeb, Berne.

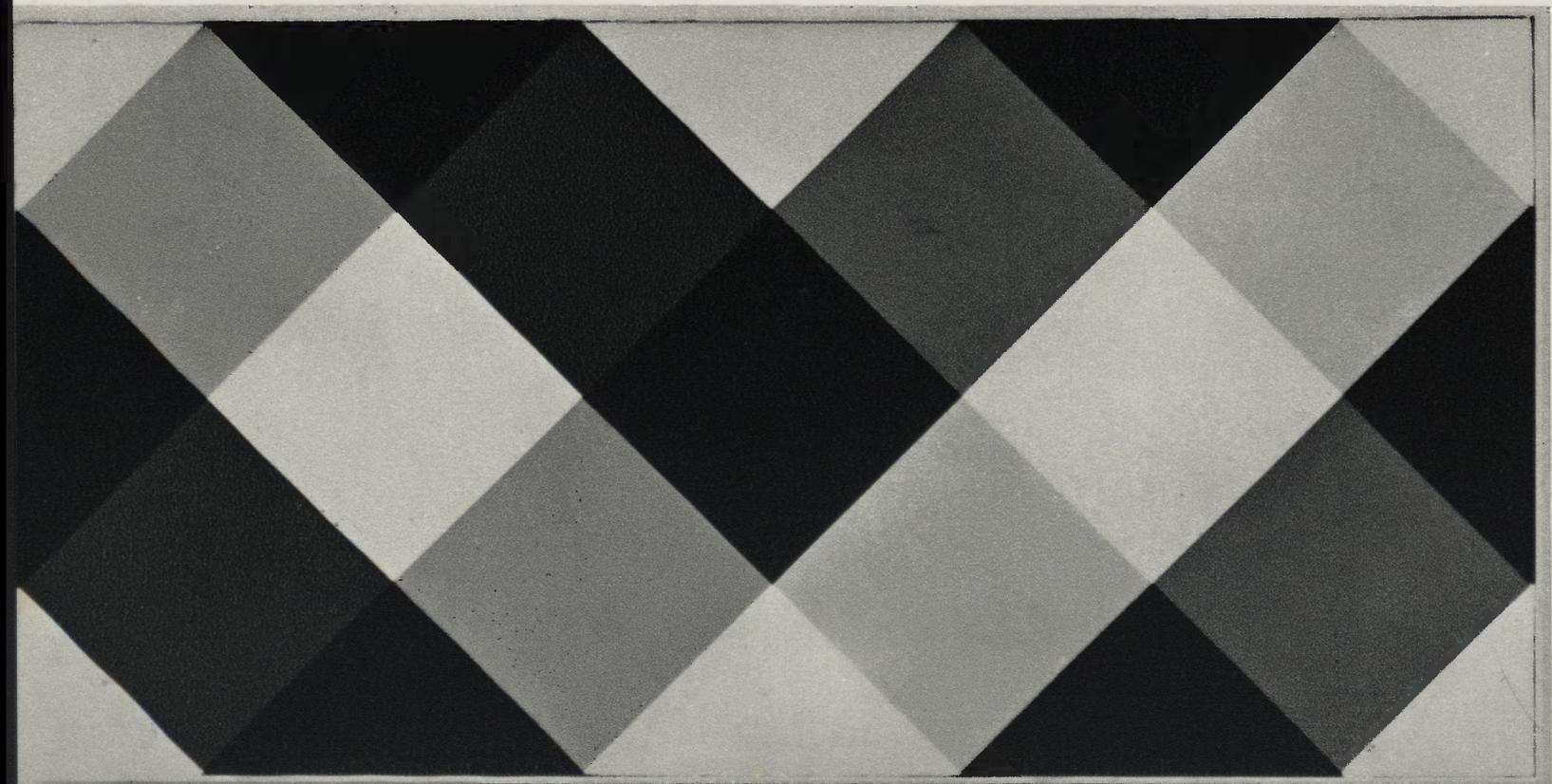
MAX BILL. Construction par un cerceau sphérique. 1965-66. Carborundum blanc. 32 x 32 cm. Coll. Carborundum Company Niagara Falls, New York.

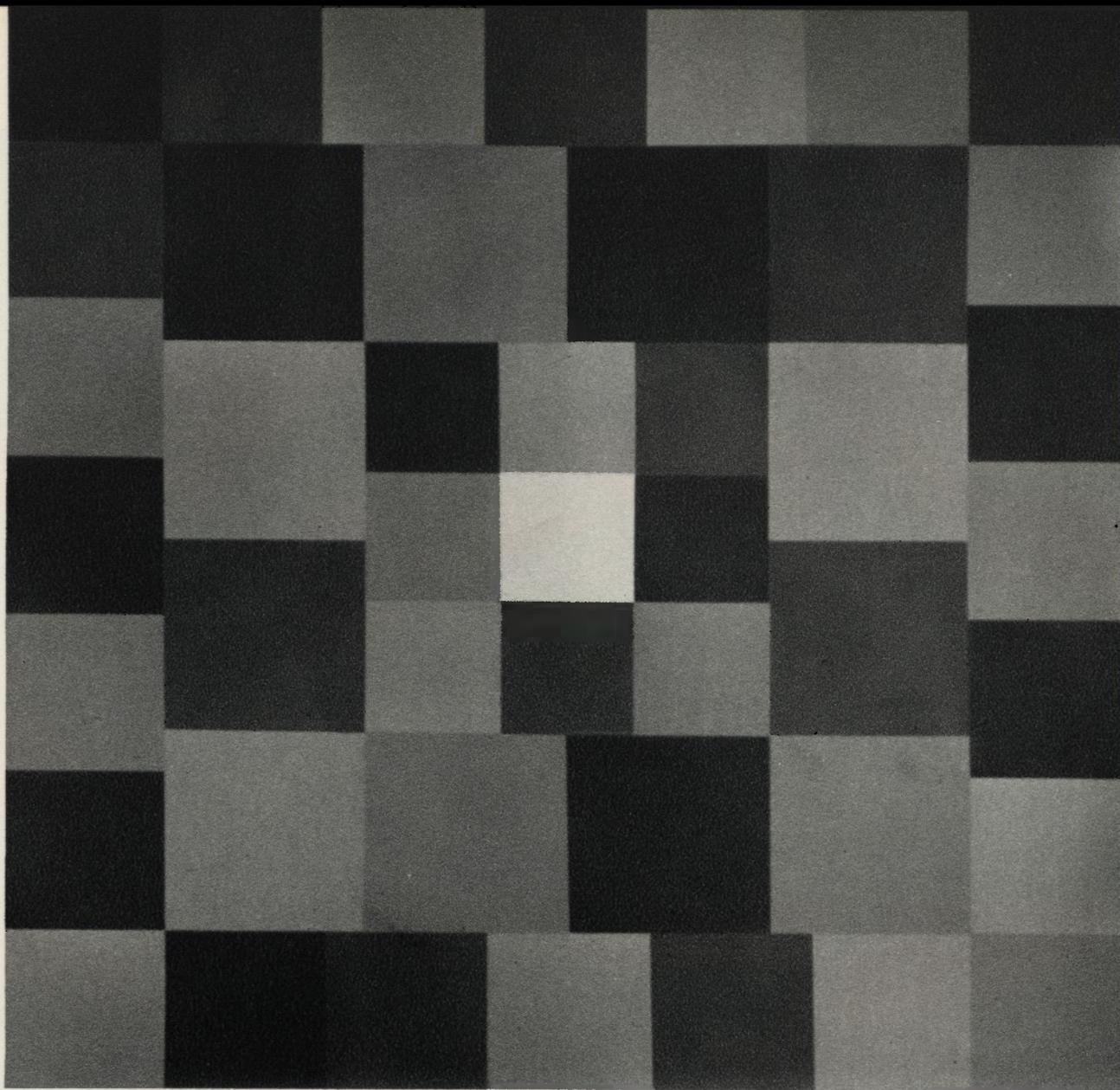




MAX BILL. I - 8 dans quatre groupes. 1955-63. 80 x 80 cm.

MAX BILL. Unité aux deux centres. 1967-68. 120 x 60 cm.





MAX BILL. Quatre groupes dans un champ vert. 1966-67. Huile sur toile. 80 x 80 cm. Coll. Dr. Beat Hiltbold, Berne.

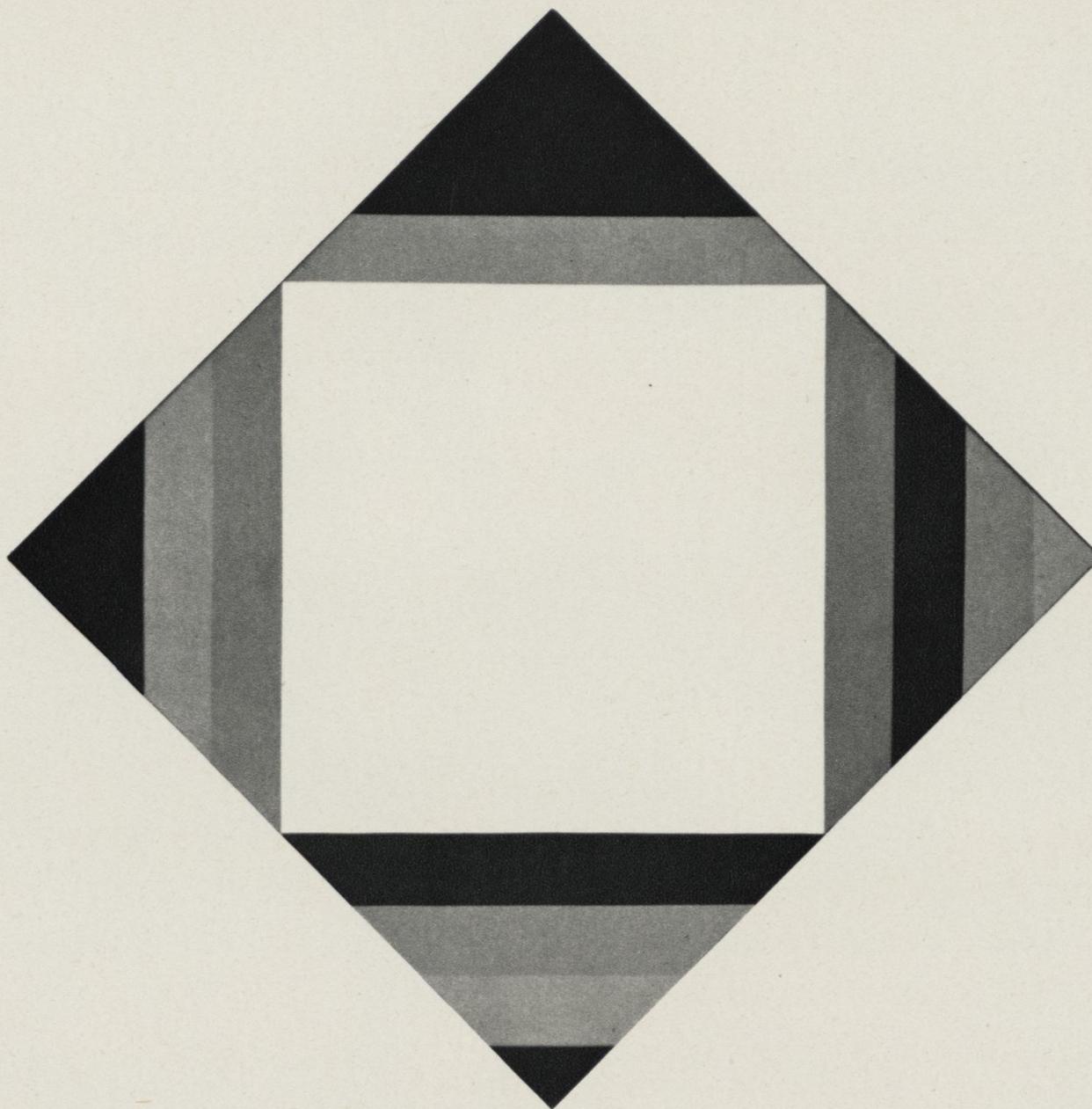
tent du centre, toujours le même, d'une représentation du monde sans compromis.

Peu nombreux sont ceux qui voient les sculptures de Bill telles qu'il les fait et les voit, cet espace, par exemple, « qui commence d'un côté et se termine, transformé, de l'autre côté, qui est aussi le même »; et qui voit dans le tableau un champ de force fait uniquement de variables, ou encore: l'infini qui rentre en lui-même en tant que présence actuelle?

Beaucoup parmi les œuvres de Bill sont des expériences, et non pas des sculptures ou des peintures conçues comme telles à l'origine; mais leur exécution est menée assez loin pour qu'on puisse les considérer à la fois comme des œuvres achevées et comme des stades préparatoires à des travaux de la même espèce. La couleur, en particulier, est devenue pour lui un champ d'expérimentation illimité. Les stimulations du Bauhaus, de Klee et de Kandinsky spécialement, sont prolongées ici de façon indépendante, autonome, parfois avec des ressemblances extérieures (le motif de l'échiquier); généralement, un accent plus fort est posé sur l'élément rationnel, mais sans jamais exclure

la sensibilité. Si, à une toile comme « Limité et illimité » (1947) on trouverait déjà difficilement une correspondance chez Kandinsky, dans les « Trois éléments colorés d'égale grandeur » (1959) la distance est si grande qu'il semble que deux générations au moins, et non une, séparent les deux artistes. On oublie facilement que Kandinsky était son aîné de plus de quarante ans, et Klee de presque trente.

Il existe beaucoup de tableaux difficiles de Bill; pour bien des gens les peintures rigoureuses sont pas trop précises, et les vaporeuses trop insaisissables; l'indiscutable, c'est que ces couleurs qui semblent sortir du néant ou y disparaître ont quelque chose d'inquiétant. Toutes ces choses échappent encore provisoirement à la mesurabilité et, psychiquement aussi, elles se dérobent au jugement. Mais lorsque des contours cernent les couleurs, la différenciation des tons et la subtilité de leurs rapports ont une séduction sans égale dans la peinture d'aujourd'hui; ce sont les peintres op' qui ont à apprendre de Bill, et non l'inverse. Aux Etats-Unis les mérites de Josef Albers sont enfin reconnus; Bill, lui, est toujours consi-



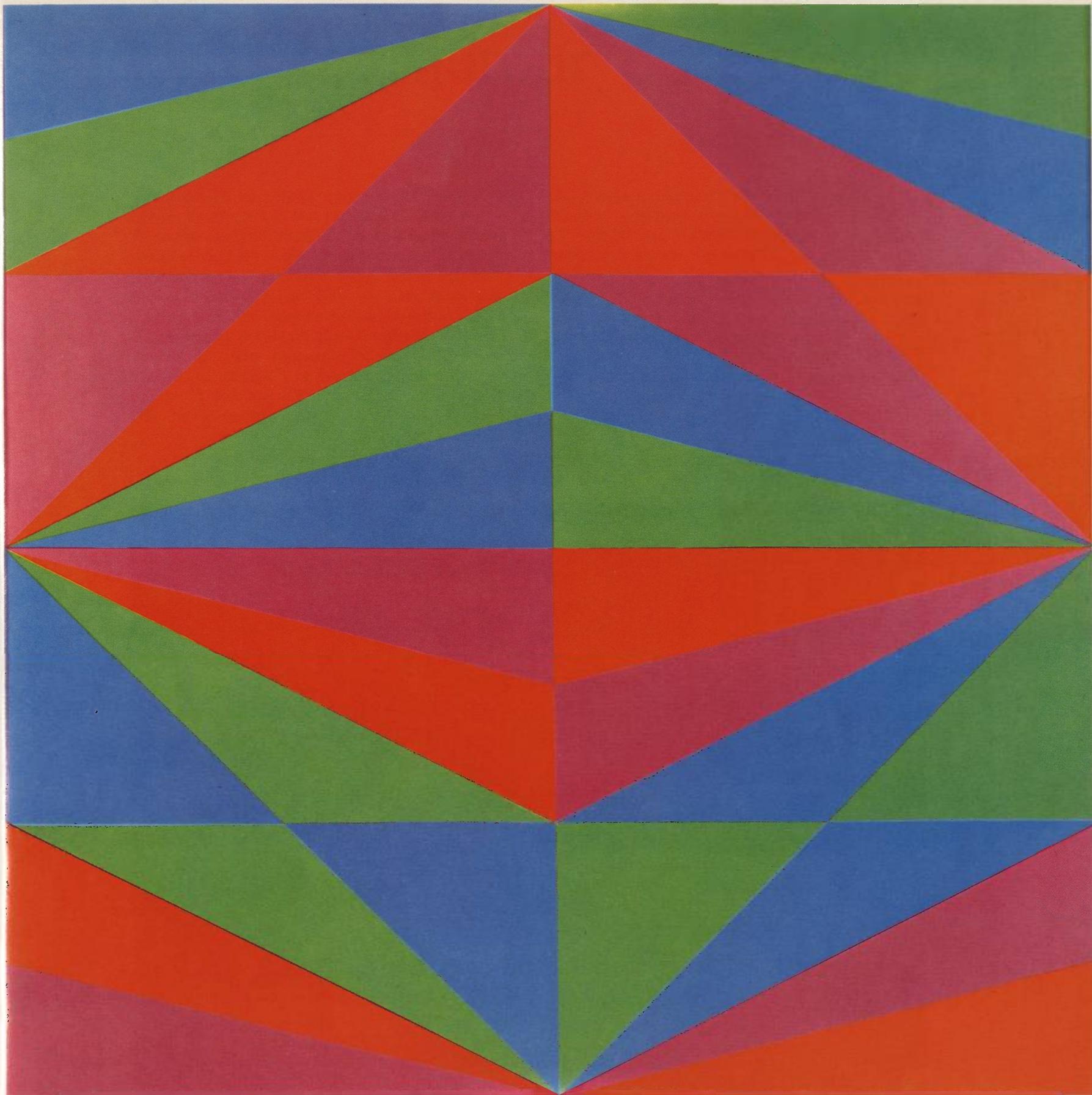
MAX BILL. Construction d'après un thème de 1945. 1967. Acryl sur toile diagonale. 187 cm. (Photos Max Bill).

déré comme une figure en marge: on s'en approche certes avec respect, mais souvent avec plus de crainte encore que de respect, car dans ses jugements aussi l'intégrité de Bill est absolue: il dit ce qu'il tient pour vrai et rejette ouvertement tout ce qui ne lui paraît pas entièrement authentique.

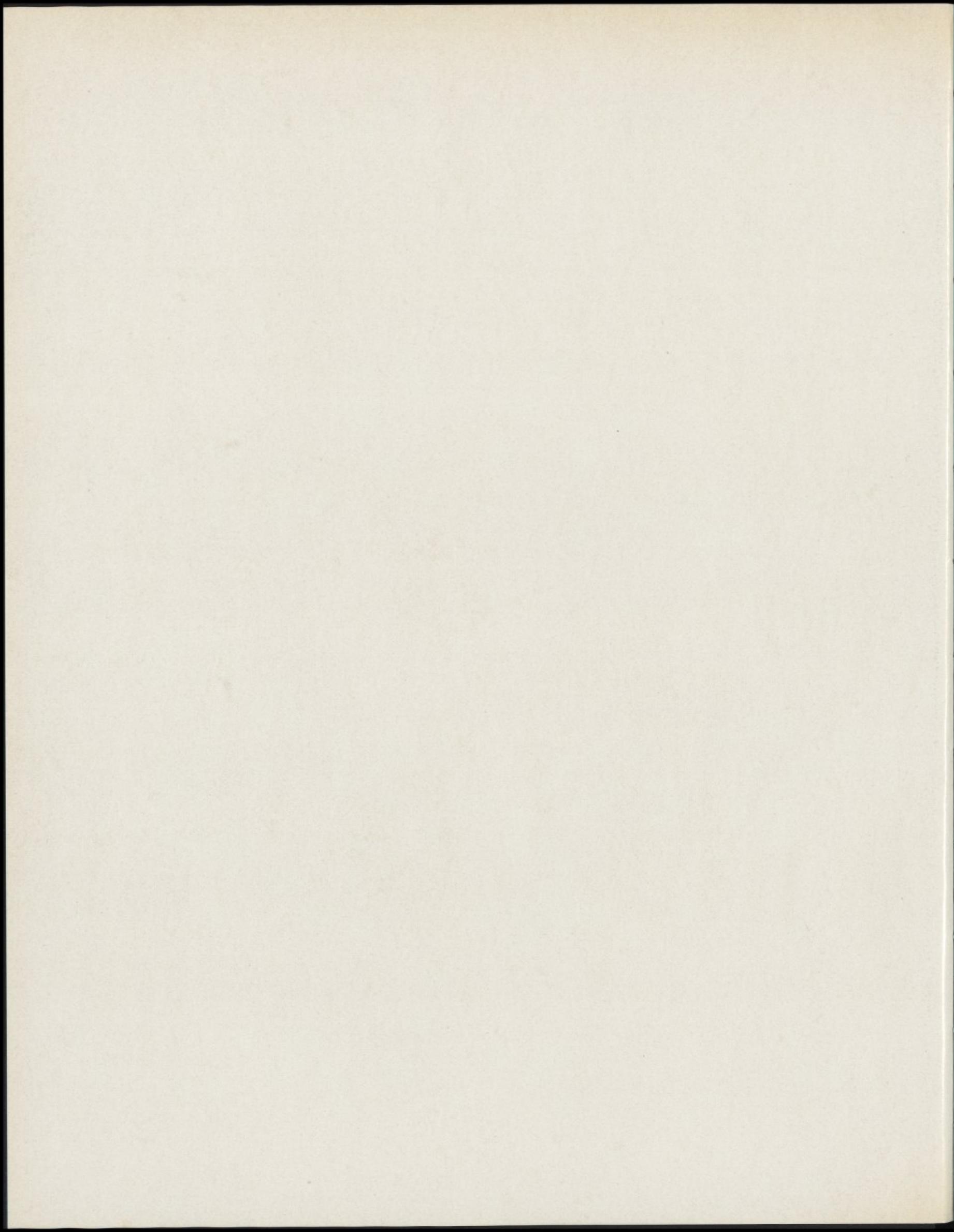
Dans le domaine de la sculpture la situation de Bill est inattaquable. Même qui n'est pas sensible à ses qualités et à son audace de peintre doit au moins admirer ici le don exceptionnel, la souveraine maîtrise de son commerce avec l'espace et, trait plutôt rare aujourd'hui, son attitude positive devant le monde actuel. Avec quelle logique Bill a-t-il pris l'espace infini pour thème de son œuvre plastique, lui donnant, depuis 1935, des formulations toujours plus convaincantes. « Continuité » (1947), « Unité en trois parties » (1947-48) et « Rythme dans l'espace », exécutés dans différents matériaux, sont sans fin ni commencement, créant l'espace, malgré la continuité de la

surface, et le modifiant. Au milieu de notre âge technique ce sont des figures symboliques et elles possèdent ce que Max Planck célébra un jour comme le plus haut savoir: l'exactitude et la clarté d'une formule physico-mathématique jointe à la puissance symbolique du tout. De même que pour Planck chaque nombre et chaque lettre contenaient un petit morceau de l'univers et que la totalité recélait l'insaisissable, ainsi en va-t-il, pour Bill, du tout et de ses parties. Les mathématiques sont la poésie suprême: c'est ce que croyait Novalis dont les aphorismes ont beaucoup d'affinité avec l'esprit des conceptions et des réalisations de Bill et un peu, aussi, de leur irréalité sensible. Mais en ce qui touche le tragique, ils se séparent: sur ce point Bill est proche de Piet Mondrian, qui pensait que l'art est d'autant plus pur qu'il s'est davantage dépouillé du tragique.

WILL GROHMANN.



MAX BILL. Champs par six couleurs pénétrantes. 1967. 150 x 150 cm. Photo Dräyer, Zurich.



Chillida «autour du vide»

PARIS
GALERIE MAEGHT
ZURICH
KUNSTHAUS

par Pierre Volboudt

Quelle œuvre, dans la perspective provisoire d'un instant donné de son état le plus achevé, ne donne l'idée de quelque apogée? La redite, la reprise indéfinie du même thème sont la rançon de ce but obstinément visé et auquel on ne touche que pour le voir renaître entier sous une face inaperçue. Mais la variation semble épuiser son principe; à chaque étape, le chemin finit. Un terme est atteint et ce n'est qu'un tournant. Au delà, un passage s'ouvre qui conduit à un versant imprévu. Rien ne change et tout est différent. La direction s'infléchit, non le dessein. Une autre approche se décou-

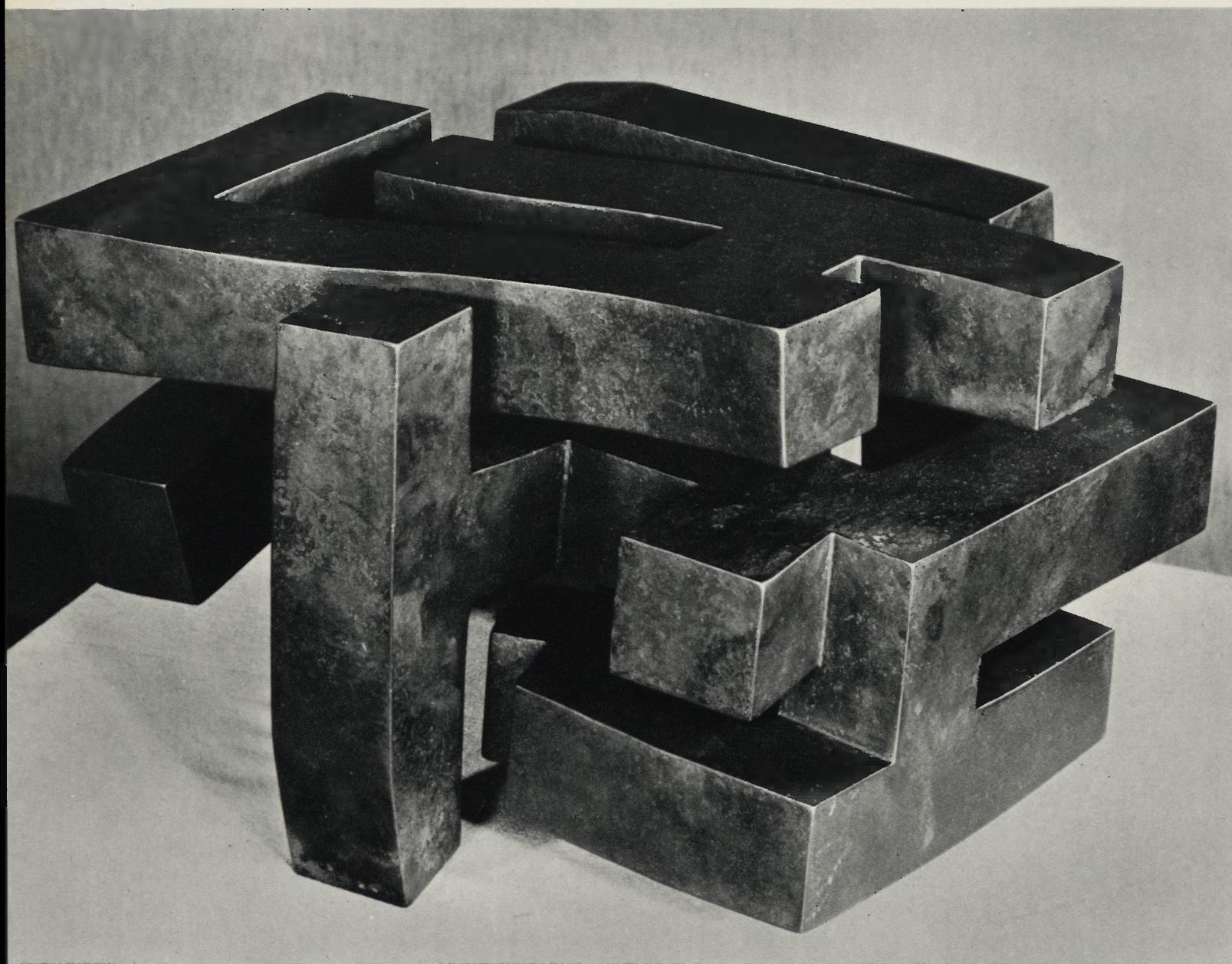
vre. D'autres solutions suscitent d'autres moyens. D'autres exigences proposent d'autres possibles. La création est, d'abord, surprise; dans sa ligne continue, constance et devenir.

* * *

Les bois monumentaux de Chillida, ses fers équarris au feu de la forge témoignaient d'un degré de rigueur et de lyrisme maîtrisé qui était à la limite de la coïncidence parfaite, du subtil équilibre des deux données fondamentales et antagoniques de la sculpture. Le plein et le vide s'y associent, s'y combinent, s'y égalent dans l'équation

CHILLIDA. Txoko Azké. 1968. Acier. 77 x 77 x 63 cm.





CHILLIDA. Gnomon. 1965. Fer. 35 x 40 x 42 cm.

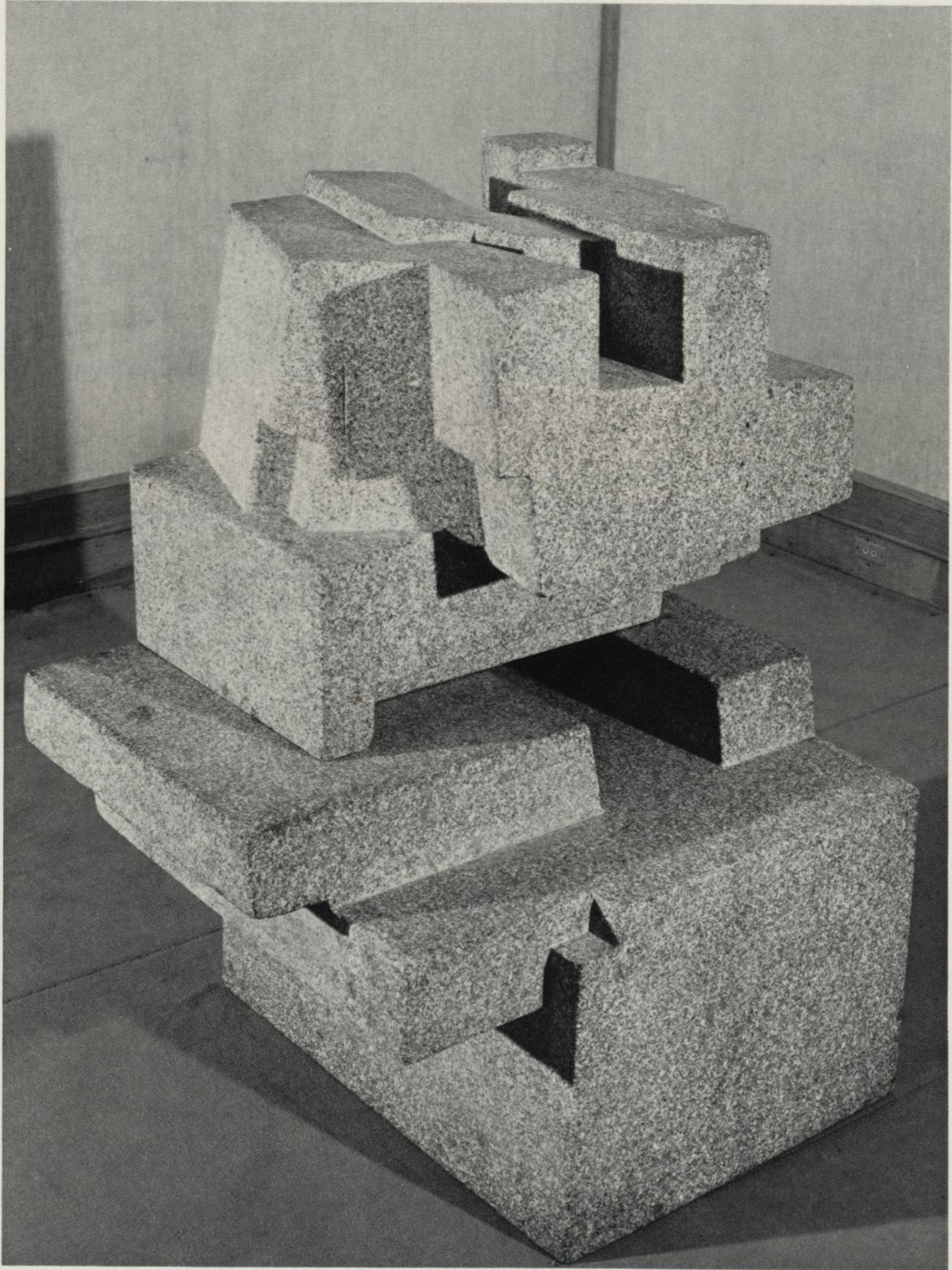
exacte de leurs valeurs inverses et complémentaires, dans la juste balance de leurs actions réciproques. Invisible, laminé par les pressions conjuguées des volumes dont il est, en creux, le foyer occulte, le double implicite et secret, l'espace devient l'empreinte tacite des tensions, des pesées convergentes qu'il subit. Il ne doit d'être qu'à la faveur de ce qui, en apparence, le nie et par là le trahit. A travers les masses sévères qui s'édifient autour de ce vide actif, la forme immatérielle rayonne et perce. Par brèches concises, regards obliques obstrués de chicanes, puits géométriques forant la profondeur, elle émet la figure négative des forces adverses qu'elle soutient.

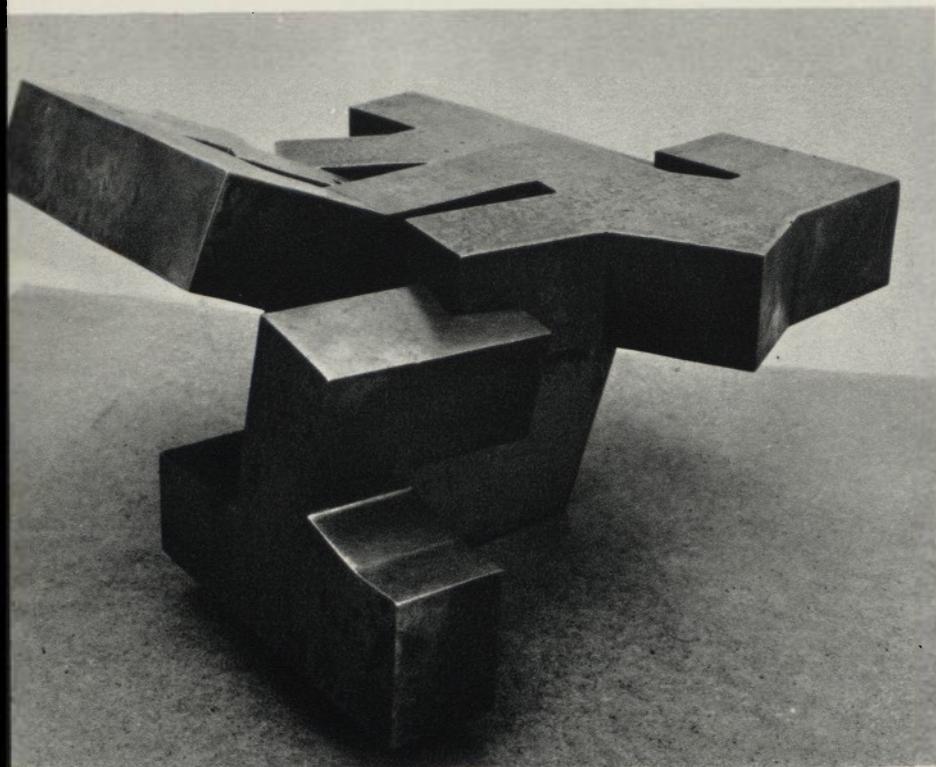
Le dynamisme architectural des volumes revêtait, révélait par allusions plastiques la densité virtuelle de cette immanence à l'image de laquelle s'accordent tous ses mouvements. Saisie au nœud des vigoureuses articulations, de la puissante musculatu-

re du grand corps rigide qui l'étreint de ses charpentes et de ses entraves, la vacuité irréductible condensait son flux de forces et, endiguée, se rétractait au cœur de la cavité centrale, son habitacle. Le regard ne pouvait que la deviner en son gîte obscure et celé. Il se glissait dans l'étroitesse des fentes et des failles; butait aux impasses, aux méats anguleux, et ne pouvait aller plus avant.

Mais voici que l'étau insensiblement se desserre. Du roide appareil qui faisait peser sur lui l'effort de ses leviers, de ses béliers, la présence quasimystique s'échappe, délivrée du secret où la tenait le poids de l'évidence dont elle était la contrepartie et l'otage obligé. Sans doute, les volumes s'emboîtent, s'ajustent avec la même cohésion minutieuse. Ils resserrent parfois jusqu'au fil leurs écarts. Plus souvent, ils les distendent, élargissent les intervalles qui séparent et soudent à la fois les pièces de leur complexe ossature. Par toutes

CHILLIDA. Atz I - Atz II. 1968. Granit. 51 x 57 x 49 cm; 70,5 x 60,5 x 45 cm.



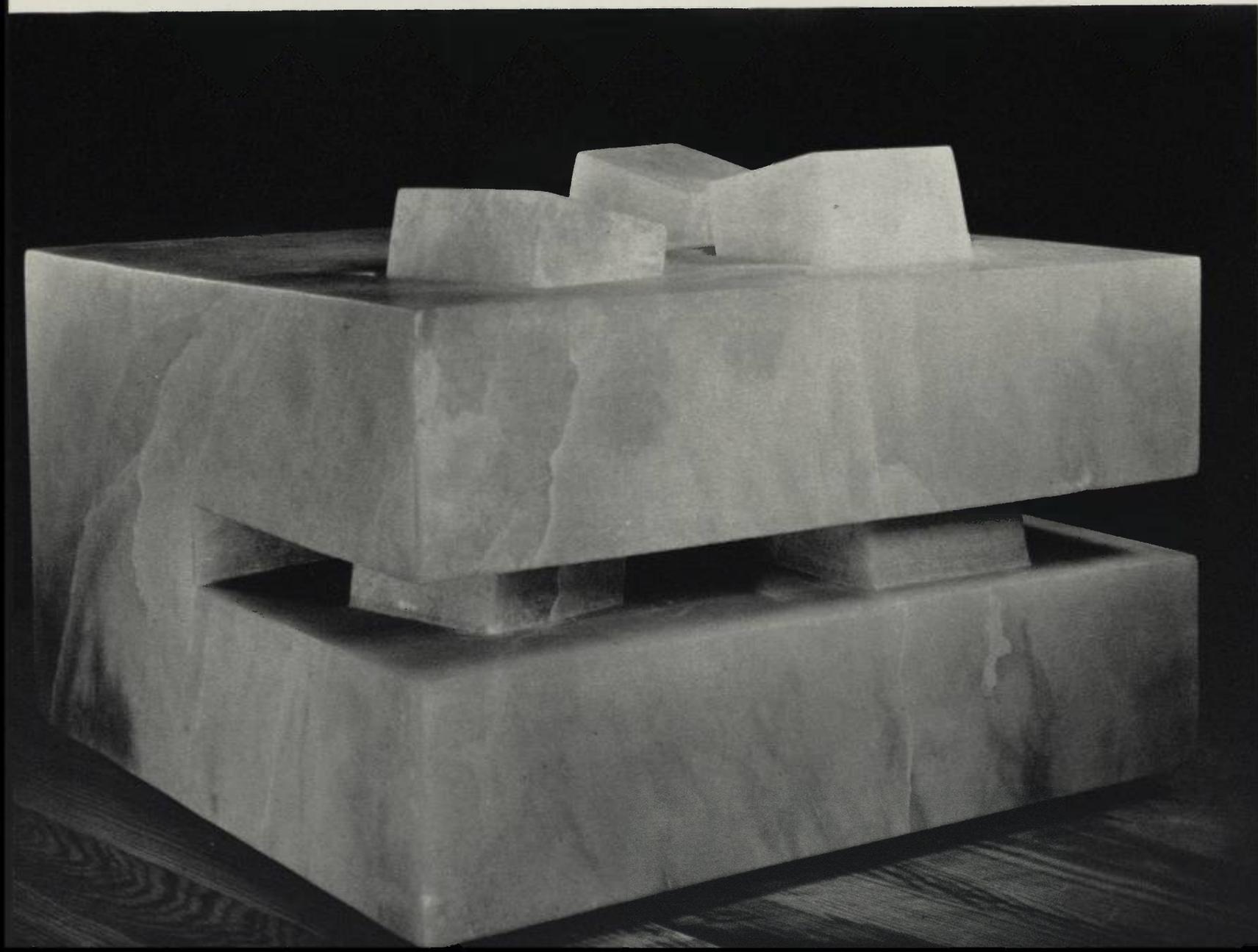


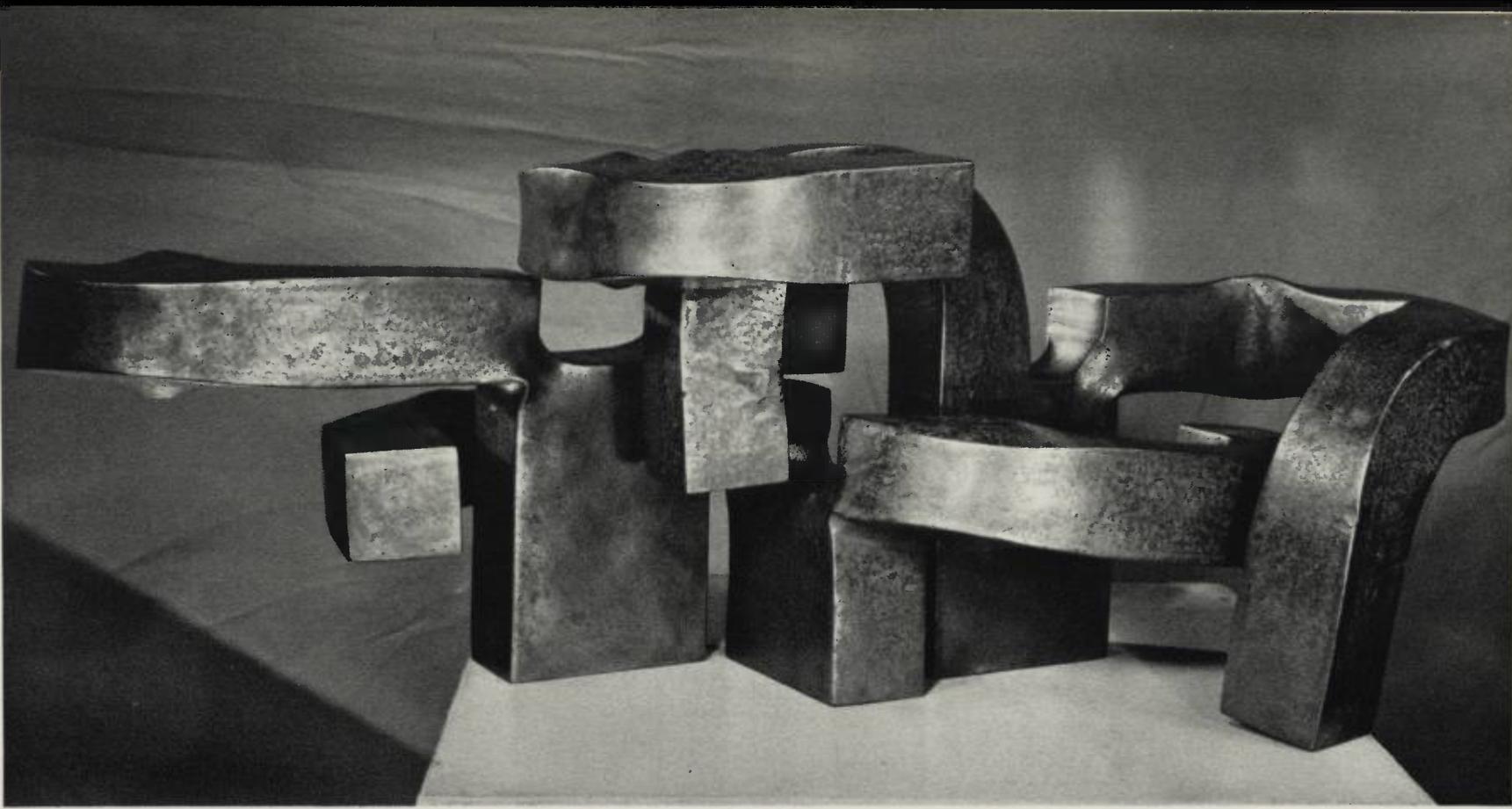
CHILLIDA. Erabaki. 1967. Fer. 58 x 48 x 32,5 cm.
Coll. McCrory Corporation, New York.

les imbrications du madrépore de métal, l'espace s'épand, émane de la masse descellée. Il se fraie un passage par les hiatus, les jointures, les orifices qui sont offerts à son expansion. Muré par le bloc qui l'enrobait, il filtrait insidieusement au dehors, étouffé par les issues mêmes de cette chambre forte dont il était captif. L'architecture des formes tend à présent à l'emporter sur l'entité latente et larvée qu'elle avait pour rôle de comprimer jusqu'à l'anéantissement afin d'en faire la nécessaire antithèse de ses dures contraintes.

« Autour du Vide », ce titre, l'un des plus récents de Chillida, avoue la persistance de la même obsession. Rien ne paraît changé. Mais l'œuvre s'est ouverte. La distorsion, l'écartèlement des volumes ont fait éclater ce vide qu'ils contenaient, enchâssé entre les faisceaux inflexibles de leurs axes, de leurs arêtes. Le grand prisme composite et compact se fragmente. L'espace dilaté s'étale en reflets d'étendue, se superpose en lames immatérielles,

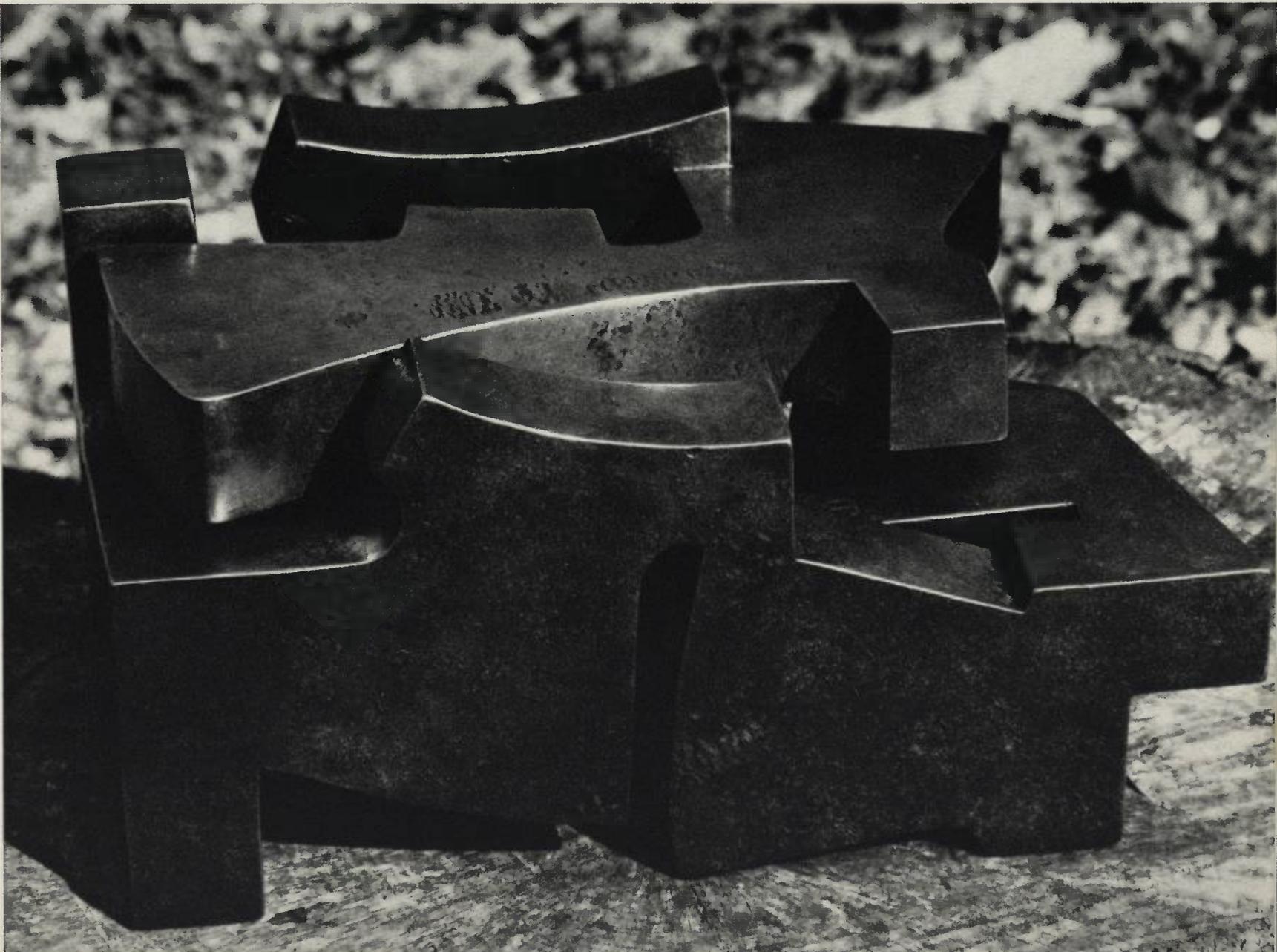
CHILLIDA. Hommage à Kandinsky. 1965. Albâtre. 35,5 x 35,5 x 25 cm.

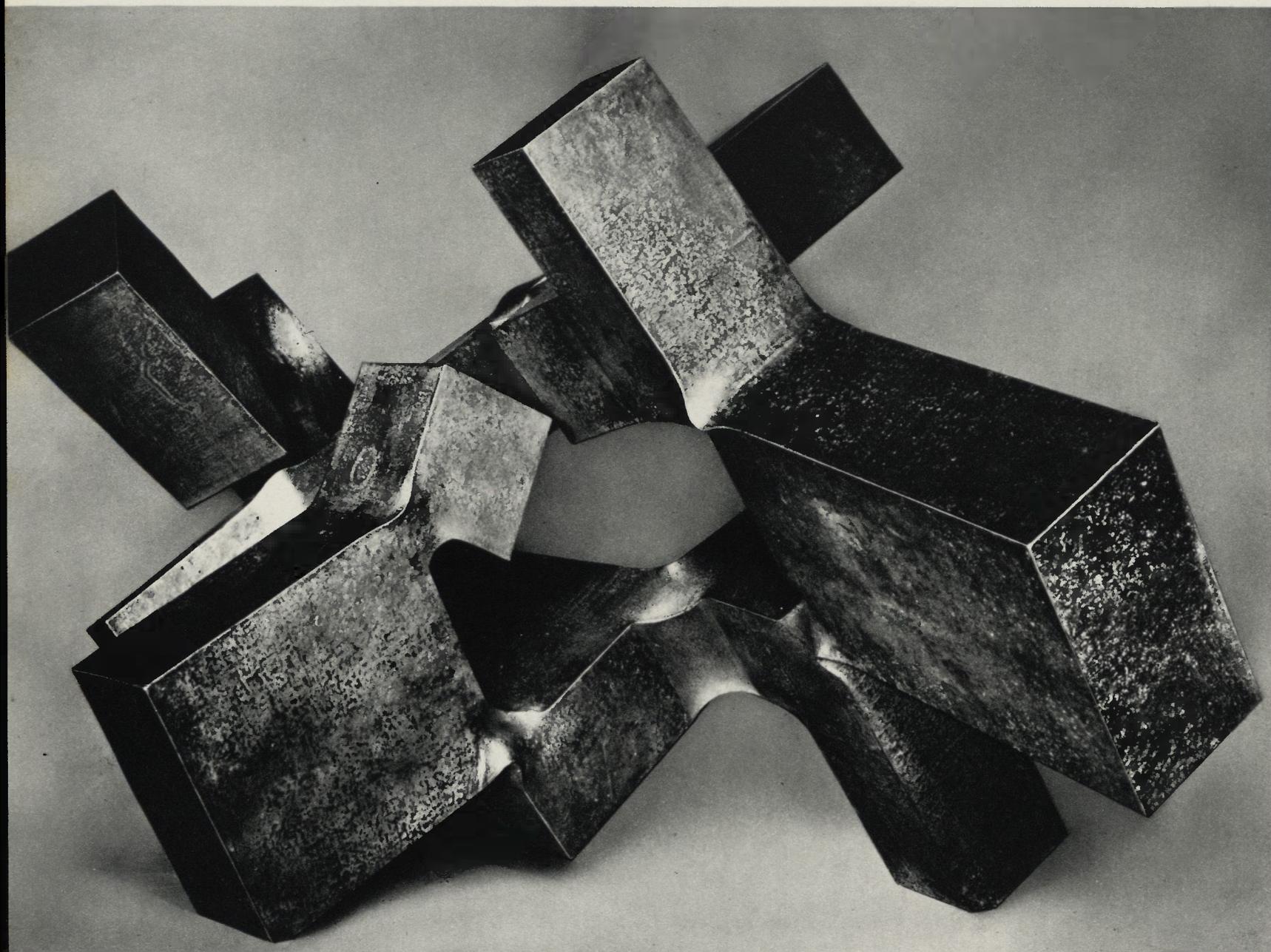




CHILLIDA, Autour du vide III, 1965. Acier. 50 x 86 x 40 cm.

CHILLIDA, « Champ espace de Paix », 1965. Fer. 21 x 35 x 20 cm





CHILLIDA. Autour du vide IV. 1968. Acier. 180 x 380 x 170 cm.

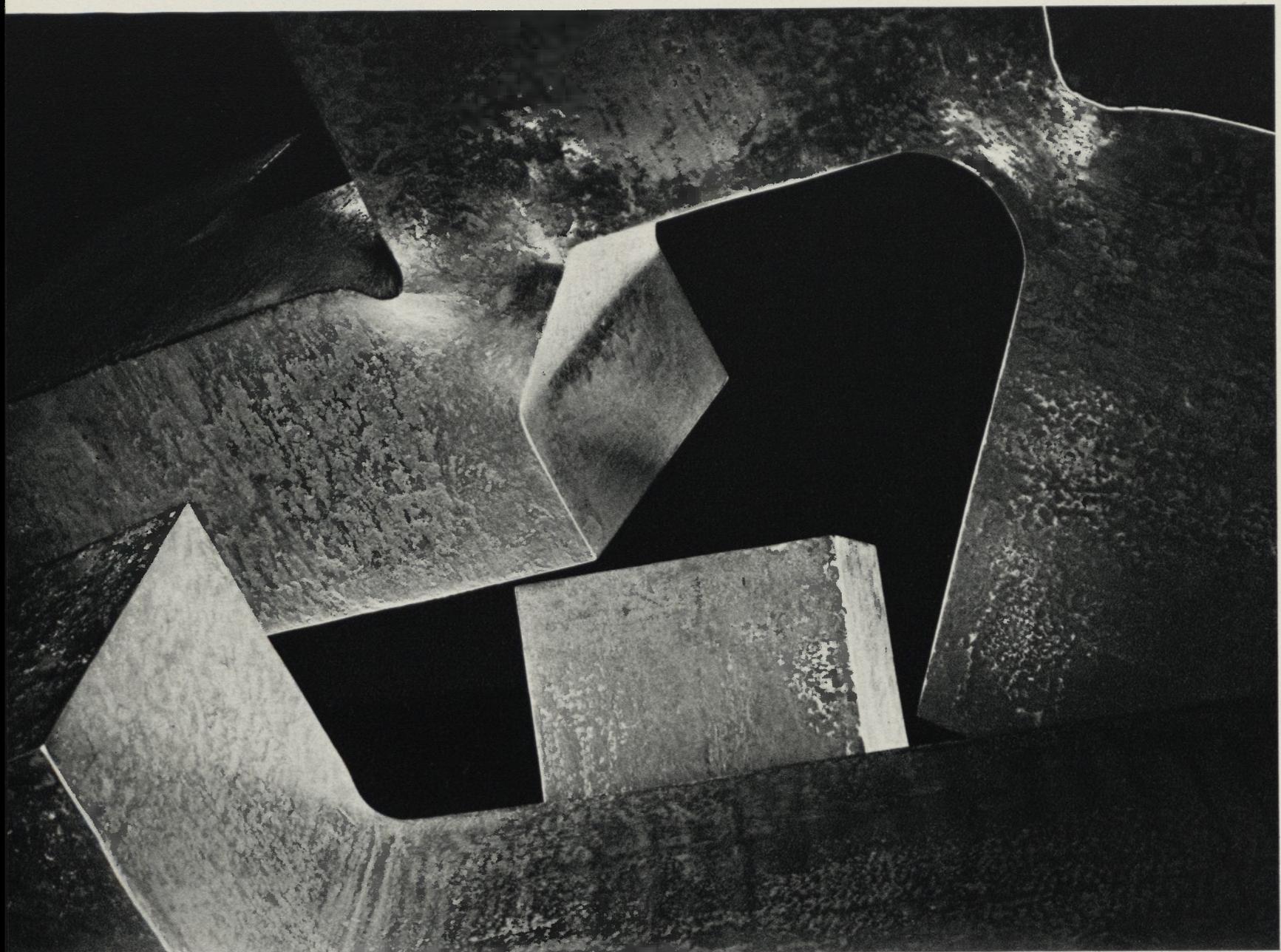
s'insère entre les étagements tabulaires qui exhaus-
sent, membre à membre, niveau par niveau, la
masse dissociée jusqu'au plus haut degré de la
dernière dalle, exposée aux résonances de la lu-
mière, socle de la vacance absolue, pure de tout
signe et soumise à la seule altération de la patine
du temps.

Hors de sa geôle d'ombre, libéré, sans cesser
d'en dépendre, de la coalition des forces auxquel-
les il était asservi, il retrouve une sorte d'indépen-
dance. Aimanté par la masse qui lui dicte ses cir-
cuits, il n'échappe pas à son attraction. Il en suit
les contours, il les violente; il la traverse et l'en-
veloppe. Il la pénètre, s'incorpore de nouveau à la
matière translucide dont la diffuse irradiation
contredit la forme nette qui l'enferme dans sa
chambre de clarté pétrifiée. Il s'y fige en vague
suspens de l'informe, en remous de l'opaque, con-

fondue au rayon qui l'illumine et, en s'y brisant,
l'abolit et le crée. L'albâtre, poreux à la substance
du jour, et transmué par lui, l'absorbe et révèle
sous ses actions précises sa nébuleuse intime. Des
distances en raccourci apparaissent, des ombres de
figures fluides, diluées dans l'éclat incertain d'un
espace fossile pris au piège d'une géométrie miné-
rale. Ce n'est plus au volume qui la presse que
le sculpteur demande ici de montrer la spécieuse
vacuité qui sous-tend l'œuvre, la provoque et la
secrète autour de quelque noyau d'absence. Grâce
à ce matériau qui contraste en tout avec ceux
qu'il emploie ordinairement et auxquels il garde
sa préférence, Chillida peut, du bloc intact, extrai-
re la profondeur illusoire, le mirage réverbéré
d'un espace fictif de mouvance cristallisée. En le
délimitant, il lui fait engendrer toutes les vibra-
tions de l'illimité qui transgresse ses parois et

CHILLIDA. Autour du vide IV. Détail.





CHILLIDA. Autour du vide IV. Détail. (Photos Gaspari. Galerie Maeght, Paris).

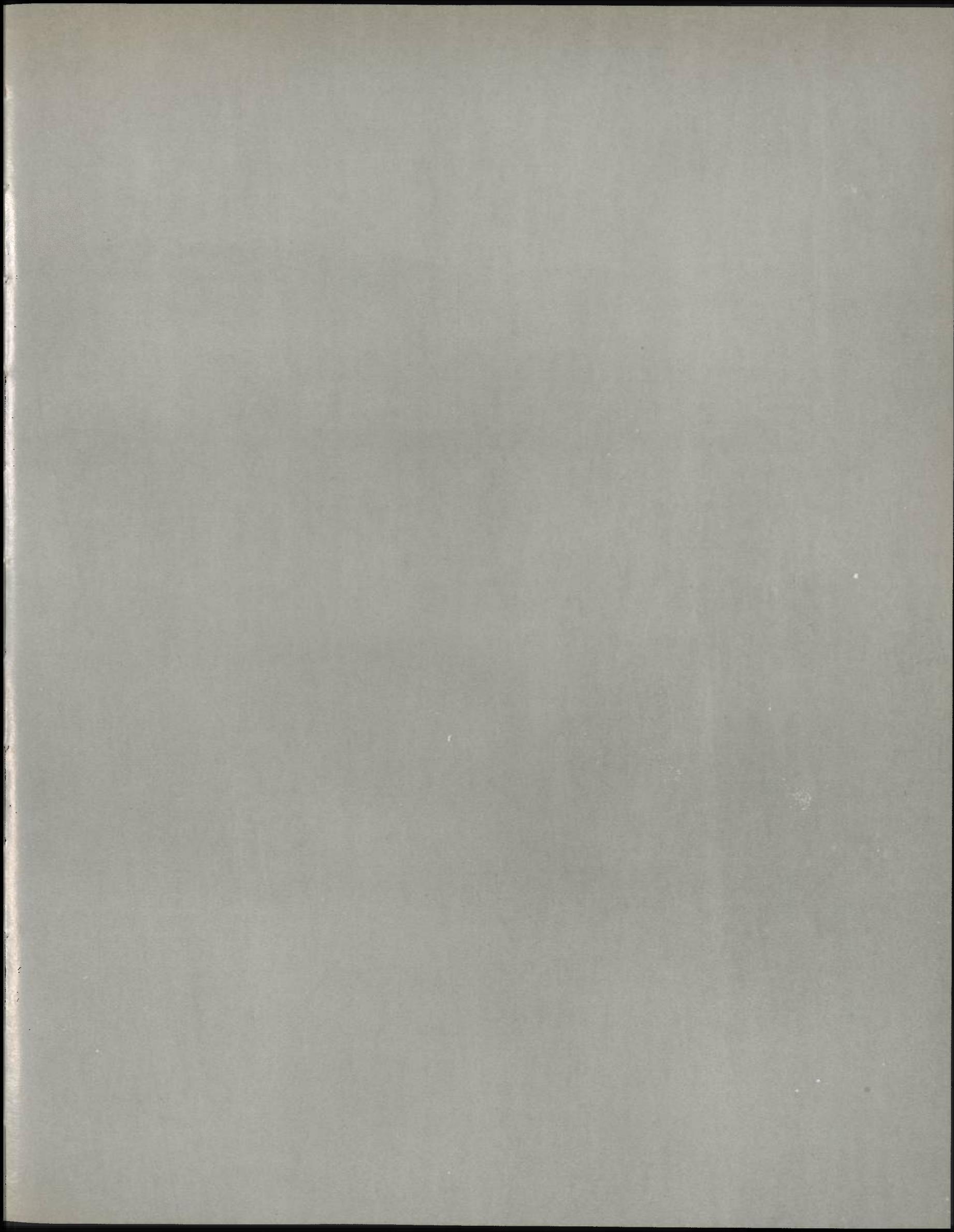
confusément y projette ses transparents phantasmes.

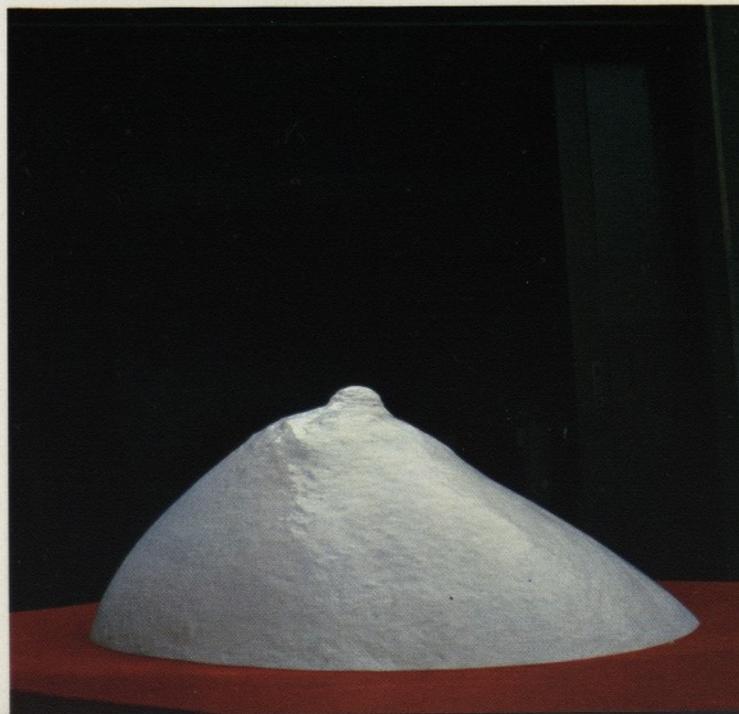
Ces demeures de l'imaginaire échafaudent leurs terrasses, leurs surplombs, leurs retraits, donnent accès à un vaste dédale, tantôt déplié en nef et en travées, tantôt étranglé de gorges et d'anfractuosités, qui métamorphose le massif de méandres, de cryptes, d'hypogées rectilignes en étincelantes latomies. N'y pourrait-on voir des propositions d'architectures en qui l'œuvre du bâtisseur ferait alliance avec le génie de la terre? Ces falaises de granits ou de fer sont des paysages géologiques. La vie profonde, innervée de toutes ses attaches originelles, s'y incruste, y déploie son arbitraire, sa fantaisie. L'imprévu du site recréé, c'est, avec lui, l'espace même qui redevient l'aire immémoriale où l'individu, à sa guise, renoue avec l'invention spontanée de la nature, y intègre son existen-

ce et participe, non plus à la monotone et mécanique prolifération du même, mais à la puissance multiforme d'un univers protégé. De ce champ d'expériences du possible, le maître d'œuvre occasionnel extraira, adaptera à son usage les formes élémentaires dont il porte en lui les épures abstraites. Il en fera siens les plans millénaires, les réinventera selon son inspiration, les transposera selon sa nécessité. L'art de Chillida pourrait être l'exemple d'un tel compromis entre les symétries, les mornes contraintes d'un habitat utilitaire et l'imprévu des ordonnances de la matière.

Sculptures d'espace, ces arches closes, évidées sur quelque lointain proche et inaccessible, engagent l'esprit à se refermer sur son domaine secret, à s'y orienter au cœur de ses propres et inépuisables possessions.

PIERRE VOLBOUDT.





CÉSAR. 1 et 3: Sein. Polyester blanc.
1967. 100 x 70 cm.
2: Coulée à l'œuf.
Polystyrène expansé. 1966. L. 75 cm.

La quatrième révolution de César

par François Pluchart

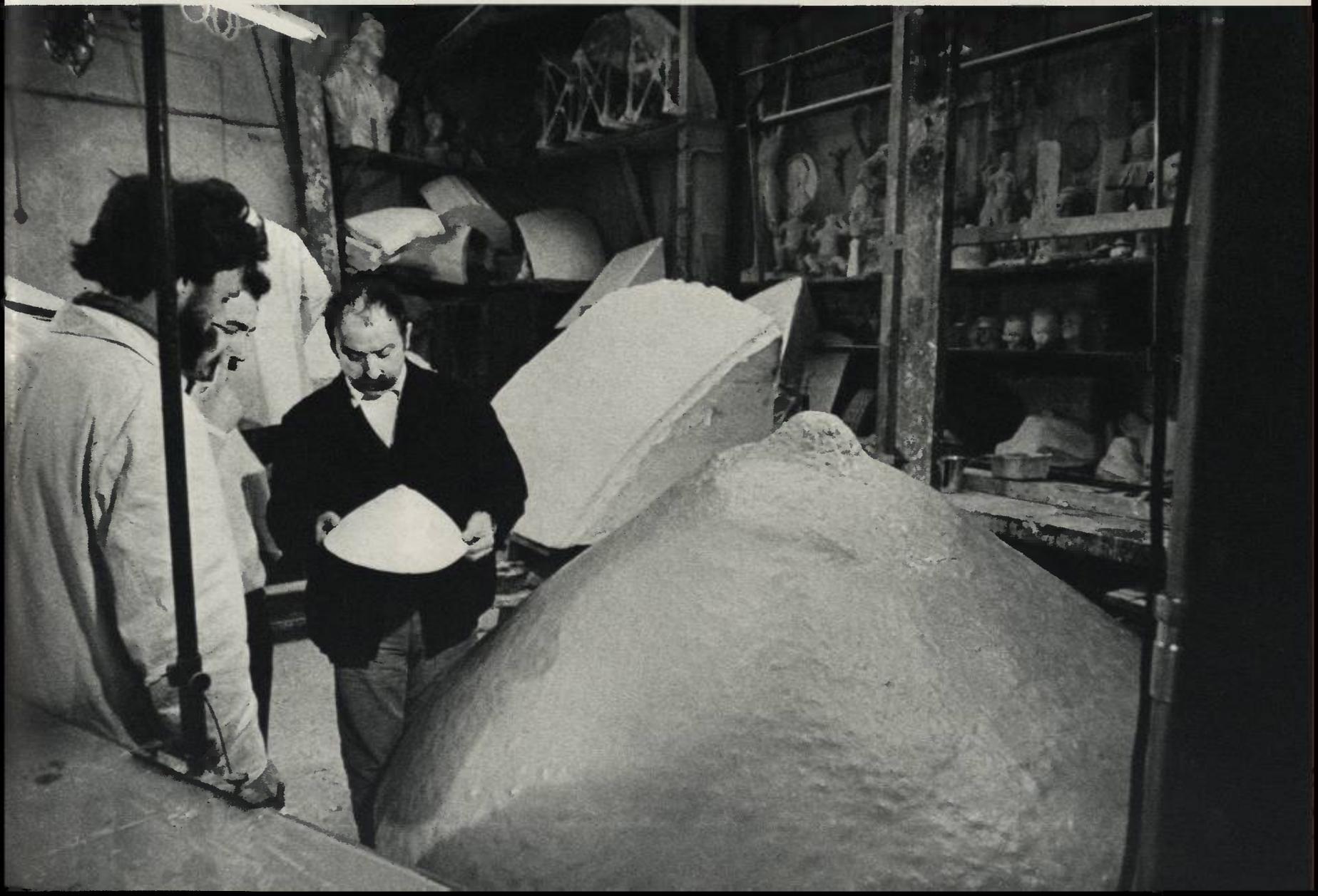
César est le plus déconcertant sculpteur de l'époque, le seul dont on ne puisse enfermer l'œuvre dans une de ces formules expéditives qui, aujourd'hui, tiennent lieu d'analyse. C'est, à la vérité, que son esprit a la bougeotte. Un coup de téléphone,

la lecture d'une revue ou la visite d'une usine suffisent à orienter son œuvre sur un terrain neuf où il s'aventurera avec frénésie. Mais en dépit de ses contradictions et de ses volte-face, César reste cohérent dans sa création, méthodique dans sa modernité. Cet émotif du présent sent venir le vent de l'histoire de l'art.

Gaspilleur et divers, César, entre autres paradoxes, a réussi depuis dix ans à être à la fois célèbre et méconnu. Lorsqu'on croit trouver un grand sculpteur classique, on découvre un révolutionnaire avide de tout bouleverser de son époque, lorsqu'on croit trouver un théoricien, on découvre un artisan génial et consciencieux, lorsqu'on croit trouver un artiste doté d'une virtuosité exemplaire, on rencontre un homme qui voit et sent plus vite que les autres, qui ne se complaît dans aucune réussite, un créateur dont l'art rattrape toujours la vie au tournant. Toujours inquiet, toujours pressé d'aller plus loin, César se moque de l'horaire des trains. Il travaille inlassablement, vite et bien. Pas mécontent de lui, si le résultat est bon, il est souvent un peu étonné qu'on ne l'ait pas déjà rejoint. Bien rares, en effet, ceux qui savent le faire, qui reconnaissent la vérité du créateur sous

LONDRES
PARIS
ROME
STOCKHOLM

César dans son atelier. (L'artiste n'avait pas encore laissé pousser sa barbe).



la multiplicité des facettes, qui acceptent pour César le droit essentiel et fondamental de l'artiste à la mobilité. A cet égard et quelle que soit son importance, aucune exposition véritablement cohérente de son œuvre n'a été rassemblée jusqu'à maintenant, quand ce ne sont pas ses aspects les plus novateurs qui ont été tenus sous le boisseau, plus par incompréhension que par mauvaise volonté. En revanche, que la sélection soit judicieusement établie, César gagne la partie contre la sculpture contemporaine. Ce que l'on pourrait prendre pour du disparate, et certains ne se privent pas de le faire, n'est que boulimie créatrice, volonté ardente de travailler et de faire tourner les choses.

Aujourd'hui, l'orbite de César a déjà marqué sa quatrième révolution. Après la découverte de la ferraille, après les Compressions par lesquelles il inscrivait pour l'histoire le geste le plus expéditif du néo-réalisme, après les Empreintes humaines dont le Pouce et le Sein qui mettaient un terme à ce même néo-réalisme, César, avec les Expansions, a ouvert de manière fulgurante l'époque de l'art technologique. Il est, à cet égard, remarquable qu'ayant accompli avec les Compressions et les

Expansions deux des gestes les plus conséquents de l'art du XX^e siècle, César ait réussi ce tour de force unique d'incarner deux gestes contraires, comme on dirait le vide et le plein, l'hygiène et le déchet. C'est à ce très haut degré de lucidité émotionnelle qu'on reconnaît la grandeur créatrice de César, sa force sauvage, ivre de toutes les audaces, libre de toutes les contraintes, ouverte à tous les délires orgiaques de l'esprit.

L'ère technologique de l'œuvre de César a débuté de la manière la plus simple qui soit. C'était en 1965. César cherchait de nouveaux matériaux pour ses moulages du Pouce. Une rencontre avec un spécialiste des mousses plastiques qui lui en fit involontairement découvrir les possibilités formelles allait être décisive pour l'orientation de son travail. César laissa presque aussitôt ses œuvres en suspens pour s'intéresser exclusivement à ce qu'il venait de découvrir et qui était d'une importance gigantesque: la naissance de l'art au cœur même de la technologie.

On remarquera bientôt qu'il s'agit certainement du geste le plus important jamais accompli par César, mais en tout cas le plus neuf. Depuis la Renaissance, en effet, à l'exclusion de problèmes

César exécutant une expansion à la Tate Gallery à Londres.





Tate Gallery à Londres.

techniques mineurs et qui souvent relèvent de l'artisanat comme la fonte au sable qui tendait à remplacer progressivement la cire perdue dans la fabrication des bronzes ou l'introduction des couleurs au petit feu dans la fabrication de la faïence, l'art n'utilisa qu'accessoirement, accidentellement et toujours tardivement les découvertes scientifiques, techniques ou industrielles. Hier encore, l'invention de la photographie n'avait eu pour résultat, dans l'immédiat, que de déplacer légèrement les territoires de la représentation picturale. Il fallut attendre *Survage*, *Viking Egging* et les dadaïstes pour que l'image photographique et cinématographique intéresse les créateurs. De même, le fer, utilisé en architecture depuis le milieu du XIX^e siècle, ne fit son apparition que dans quelques rares œuvres constructivistes et ne fut employé véritablement en sculpture que dans les années 30 sous l'impulsion de Gonzalez et de Calder avant d'être magistralement traité par César et Tinguely. Quant au béton, inventé dans les dernières années du XIX^e siècle, il n'a pratiquement trouvé aucune interprétation sculpturale

digne d'intérêt. En revanche, depuis Marcel Duchamp et les dadaïstes, Gabo et les constructivistes, puis, plus tard, avec les nouveaux réalistes et les artistes pop, une tentative de rapprochement entre l'art et la technologie s'est progressivement amorcée. Avec ses *Expansions*, César a accompli le geste de synthèse. Avec lui, la création artistique utilise spontanément l'invention technologique. Avec lui, l'art le dispute au domaine industriel, l'un et l'autre venant s'enrichir mutuellement, se corriger, voire se justifier. César a fait tomber la frontière entre les deux terrains qui jouent simultanément leur chance, les mousses de polyuréthane semblant parfois avoir été inventées à seule fin que César puisse créer avec elles des sculptures et non plus pour fabriquer des sièges, couler des coques de bateaux, isoler ou insonoriser des murs. C'est cependant à ce déconcertant niveau de concurrence entre l'art et l'industrie, entre le mental et le matériel, entre le plaisir de l'esprit et la satisfaction d'un confort physique que se situe la création la plus récente de César. Il va de soi que la nouveauté de l'atti-

tude n'a pas échappé à tout le monde et qu'il y a déjà beau temps que les petits copieurs, les suiveurs de mode et les artistes de métier se sont emparés de sa découverte et l'ont servie à toutes les sauces. Ce phénomène d'une récupération plus ou moins immédiate, évidente et grossière, s'il n'est pas récent et tout particulièrement en ce qui regarde l'œuvre de César, a toujours le mérite, et ici plus que jamais, de prouver la singularité, l'efficacité et le bien-fondé d'une nouvelle attitude mentale. Aussi, lorsqu'il voit des amuseurs publics souffler des bulles ou mouler leur nombril, César a tout lieu de s'en distraire et de s'en amuser ainsi que cela le mérite. A lui ou à d'autres d'inventer plus tard de nouvelles attitudes mentales.

La création d'une Expansion par César peut répondre à deux objectifs selon que l'action a lieu en public ou dans la solitude de l'atelier. Commençons par la première qui est, cela s'entend aisément, la plus complète et la plus pure sur le plan de l'idée créatrice. Que la création ait eu lieu à Rio de Janeiro, à Londres, à Rome, à Lund, à Bruxelles, à Gand, à Göteborg ou à la Fondation Maeght à Vence, le processus est assez semblable. Il tend à l'exécution de plusieurs Expansions, géné-

ralement trois, diversité qui accentue d'elle-même la diversité du geste créateur dans son ampleur. Une exception a été faite pour Paris où il a fallu, bien longtemps après l'étranger, que ce soit une galerie: Mathias Fels, qui permette de voir une Expansion publique, exécutée lors de la signature de mon petit livre « Du Cubisme à l'abstraction réaliste ». L'exiguïté du lieu limitait l'opération à une seule sculpture.

La création publique d'une Expansion est une fête collective de l'esprit. Réduisant à rien l'écart entre l'art, la technique et la vie, elle donne d'appréhender le phénomène créateur à son état de naissance, elle fait participer à un événement émouvant et inoubliable qui marque durablement l'individu à plusieurs niveaux de la sensibilité, depuis l'émotion immédiate jusqu'à l'exaltation célébrante. Cette purification par l'art permet de mesurer ainsi les prolongements individuels et socio-culturels de l'œuvre d'art et, partant, sa nécessité.

Sorte de ballet à deux acteurs qui se complètent et s'affrontent: le sculpteur qui lutte avec son matériau et le matériau lui-même — une mousse plastique que le sculpteur contraint à s'expanser

César travaillant à une expansion en forme de compression.





Dernier aspect du fétichisme: César découpe et distribue des fragments signés de son expansion.

par la réaction avec un catalyseur mélangé au liquide avec un énorme batteur électrique après incorporation du pigment qui va donner sa couleur à la sculpture, l'expansion ne procède qu'accessoirement d'un rituel chorégraphique, d'une gestuelle rythmique qui n'est pas sans rappeler les meilleurs moments de la chorégraphie contemporaine, celle de Maurice Béjart en particulier. Il faut voir là d'abord l'expression la plus pure de la poésie contemporaine incarnée dans une nouvelle technique sculpturale où la forme ne peut jaillir sans violences, sans fulgurances et moins encore sans une instantanéité rythmique du corps qui relève elle aussi du geste éphémère et nécessaire. La différence essentielle entre la danse et le geste du sculpteur sera, dans le premier cas, une plus grande intensité gestuelle, dans le second cas, l'existence d'une forme. De la manière dont la mousse en état d'expansion va être versée du récipient qui la contient naîtra la forme de la sculpture, en une respiration extraordinaire, splendide, image aléatoire et éphémère de la vie, mais bientôt œuvre d'art à jamais. Pendant quelques instants, sous le regard de tous, l'œuvre sera en croissance au sens le plus exact du terme, cher-

chant sa beauté comme la plante sa forme, merveilleusement exaltante, risquée. Comme il en va pour le théâtre, chaque expansion publique comporte, en effet, un risque collectif. L'œuvre peut être plus ou moins réussie, plus ou moins belle, plus ou moins efficace pour la sensibilité quand bien même le processus mental qui la fait naître resterait identique quel que puisse être le résultat physique. C'est par là que l'art affirme sa précaire supériorité sur la technique industrielle, parce que chaque instant de l'art est un instant accidentel, en constante mutation, en perpétuel devenir.

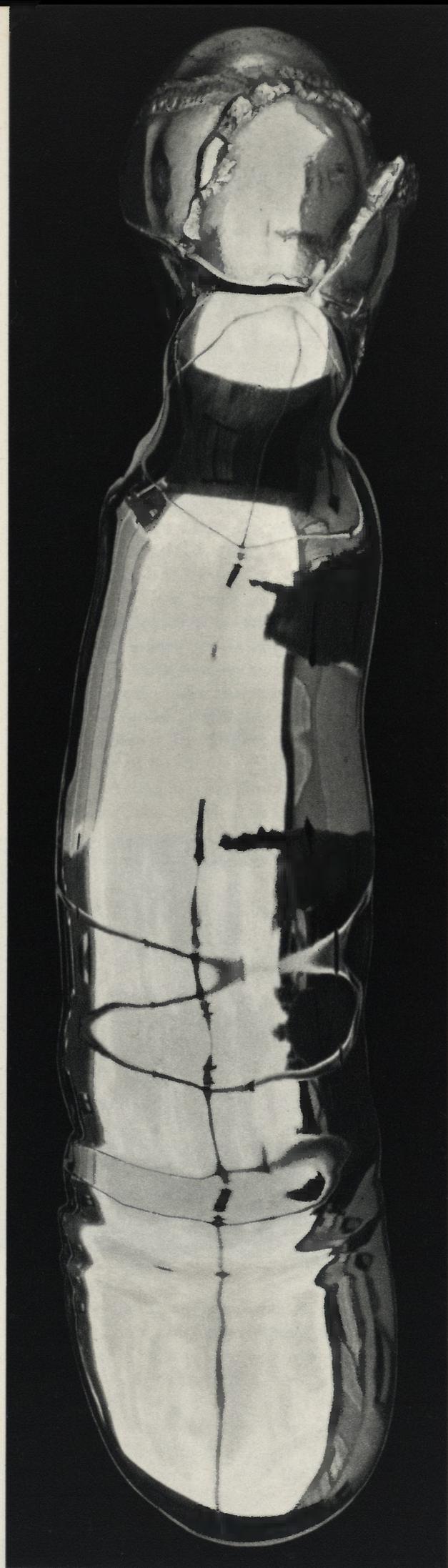
Cette précarité de l'œuvre d'art, cette nécessité de constamment détruire ce qui existe, César en est certainement l'un des plus conscients actuellement. C'est en partie ce qui explique, même si cette notion n'est qu'implicite, la destruction collective de l'Expansion sitôt sa création. S'emparant d'une scie et découpant lui-même les premiers fragments de son œuvre, César donne le signal de la curée. Les réactions du public sont chaque fois différentes selon le lieu, mais, en règle générale, assez réservé jusque-là, bien que toujours intéressé, parfois amusé et souvent stupéfait, il se jette comme une



CÉSAR. Une expansion et le seau qui contenait le produit.



CÉSAR. Une petite expansion en mousse.



CÉSAR. Une petite expansion transférée en acier inoxydable d'après l'expansion précédente.

meute sur la proie, il brise, casse, déchire des parcelles de sculptures qu'il donne à signer, témoignant ainsi des derniers symptômes d'un fétichisme historiquement en voie de disparition. Les interprétations possibles de cette attitude collective seraient nombreuses pour qui voudrait l'étudier minutieusement. Il trouverait certainement, entre autres choses, du sadisme et du masochisme, de l'intérêt, de l'incompréhension égoïste, une volonté de divertissement, mais aussi une sorte de délégation des pouvoirs à un demiurge comme dans une course de taureaux. Par-dessus tout, et sans qu'il mesure toujours l'immense portée de son geste, le public par son attitude témoigne de sa reconnaissance devant l'œuvre d'art, prouvant ainsi la place qu'il accorde au sculpteur parmi les maîtres du siècle.

Né à New York et non à Marseille dans le quartier populaire de la Belle-de-Mai, César, aujourd'hui, se suffirait certainement de l'existence éphémère de ses Expansions. Mais plus que d'autres également, il croit à l'éternité de l'œuvre d'art. C'est ici qu'apparaît le second objectif, celui du travail d'atelier. Créées en de plus petites dimensions, ces Expansions sont destinées à être transférées dans un matériau durable: acier inoxydable, aluminium, polyester, résine acrylique,

epoxy, voire marbre et même cristal, sans parler de l'interprétation sérigraphique. Cette diversité de matériaux entraîne une multitude de variations quant à la couleur, l'aspect, le poli, la densité interne et tactile, par exemple. C'est alors que le créateur d'aujourd'hui renoue avec la morale particulière et traditionnelle du sculpteur. Etrange paradoxe que cet antagonisme apparent de la terminologie, mais combien logique dans la conduite d'un sculpteur dont la logique réside dans l'inconciliable et le déconcertant.

En 1960, célèbre, César n'avait pas hésité à prendre le risque de compromettre une carrière qui s'annonçait des plus belles pour exposer ses Compressions. Aujourd'hui, ce sont ces mêmes Compressions que les collectionneurs se disputent qui assurent sa réputation. Ayant derrière lui une œuvre digne de lui assurer une postérité de gloire, César prend de nouveau un risque comparable. Comme au temps du néo-réalisme originel, il se bat sur le terrain des jeunes et y crée les œuvres les plus neuves de notre maintenant. Ce courage est exemplaire. Il n'appartient qu'aux révolutionnaires, c'est-à-dire, en art, à ceux qu'on désigne comme étant les véritables maîtres de demain.

FRANÇOIS PLUCHART.

CESAR. Expansion pour un projet de canapé. (Photos Michel Delluc).



Les cavaliers de Marini reviennent à Milan

par Raffaele Carrieri

Je rencontre de moins en moins souvent Marino Marini. L'affection que je lui porte dure depuis un temps jamais interrompu, un temps quasi abstrait tellement il est lointain et fertile en images. Nombre de ces images, je les ai vu naître avant même que les reconnaissent gens et pays du monde entier.

Vingt ans tout juste se sont écoulés depuis que je fis de lui un petit portrait auquel je n'ai rien à ajouter ni à retrancher: « Voici une tête riante, superbement enracinée, belle à voir. L'instinct y est présent d'une façon presque animale. Dans l'œil, dans la dentition, dans le souffle. Une énergie terrestre. Une énergie qui vient de loin, lentement accumulée, réduite à l'essentiel. Aucun gaspillage. Aucune déviation. Généreuse et concise, elle a l'économie obtuse de la nature. L'engrenage est élémentaire. Ainsi la roue, composée de rayons. Un cercle. Une force proportionnée dans toutes ses parties. En quelque espace ou parcours que ce soit, elle demeure au centre d'elle-même. Y compris lorsqu'elle tourne à vide. voire à l'arrêt. L'absence de mouvement en révèle d'autant plus la mesure et la résistance, et l'élégante gravité.» Le referais-je à la plume, qu'il ne serait pas mieux réussi. Contentons-nous d'y joindre une petite légende, en guise de métaphore, un Marino-Orphée: sa nature est une combinaison heureuse d'innocence et de génie, telle que les anciens peuples la concevaient. L'ombre est ailleurs, et le péché. Parcourir la terre sans y projeter la moindre trace d'ombre demeure un des mystères de Marino Marini.

Lors d'un de ses derniers séjours à Milan, San Lazzaro m'avait annoncé la publication à Paris d'un *Album* avec douze eaux-fortes originales de Marino, encore inédites, gravées entre 1950 et 1952. J'ai longuement parlé, en d'autres occasions, de San Lazzaro, écrivain et éditeur de renommée



Le repos. 1940.

MILAN
GAL. CIRANNA

internationale. *L'Album*, publié à Paris par ses soins, et tiré à soixante-dix exemplaires, fut épuisé en quelques semaines: nous eûmes toutefois la chance de voir l'un des rares exemplaires parvenus en Italie, à la *Galleria Ciranna* de Milan, dans la via Pisoni, où se trouvaient également exposées en sous-verres les douze splendides gravures.

Les formes de Marino Marini ont dans le dessin à la fois leur principe et leur origine. C'est la forme dans son essor, la forme à l'état d'imprévu. Une nécessité et une probabilité. Une semence. Une germination. L'espace s'interrompt pour accueillir l'élan de la première ligne, de l'énergie et de l'émotion premières. Le météore y laisse un tracé de corolle. Et la sphère son ombre. La verticale y passe tout d'un trait. La ligne se découpe et se mue en image, conducteur essentiel d'une éternelle alarme. Un dieu qui nous transmet la puissance de sa solitude. Une multiplicité de choses égales et inégales dans l'ordre géométrique: lignes et cercles prenant l'aspect de formes organiques, de chevaux et de cavaliers. Chevaux et cavaliers en un courant irrésistible et alterné, en une trame de fils ténus, tendus ou moins tendus, mais vivants, tous, communicants, à la façon des nerfs dans le globe de l'œil. Il n'est forme qui ne soit saisie dans la vivacité de ce parcours gravé dont la fugue, limpide et dramatique, totalise les valeurs positives de l'image, les réduit à des lignes, à des espaces. Et en pleine lumière, sans rupture de flexion, ni de tension. Le dessin de Marini n'est pas seulement linéaire et curviligne. Libre de tout règlement, il a le pouvoir de se charger ou de se décharger au gré de l'émotion: il peut être, avec une égale intensité, réfléchi et impétueux, délié et d'une élégance extrême, entortillé ou aventureux, dynamique et massif. Voilà pourquoi ces chevaux et ces cavaliers, aux répliques pourtant fournies, sont toujours aussi neufs et frais et

impérieux. Un répertoire d'émotions, et non un catalogue de sujets.

Gualtieri di San Lazzaro n'est pas seulement l'éditeur de l'Album aux douze gravures originales de Marini: il est de surcroît l'auteur du texte, dont j'extraits un passage qui m'a semblé des plus significatifs:

Ces cercles ce sont des têtes, des têtes presque toujours lunaires, quelquefois solaires (les cavaliers de Marino sont des cavaliers de la lune). Ce sont des croupes, baignées d'une lumière dont il est difficile de dire si elle jaillit du char d'Apollon ou de celui de Diane, l'ambiguïté étant ici souveraine. Ces lignes si pressées de se rejoindre enferment enfin des personnages (des Pomones, des cavaliers, des jongleurs, des acteurs, des guerriers — en un mot les personnages de la tragédie

marinienne), dessinent des cuisses, des torsos, des jambes et des bras souvent écartés comme des X. En quelques traits, sur la plaque de zinc d'abord, sur la feuille de papier ensuite, une tragédie éclate.

Souhaitons qu'un jour San Lazzaro réimprime, dans une édition accessible à tous, cet Album consacré aux douze gravures de Marino Marini.

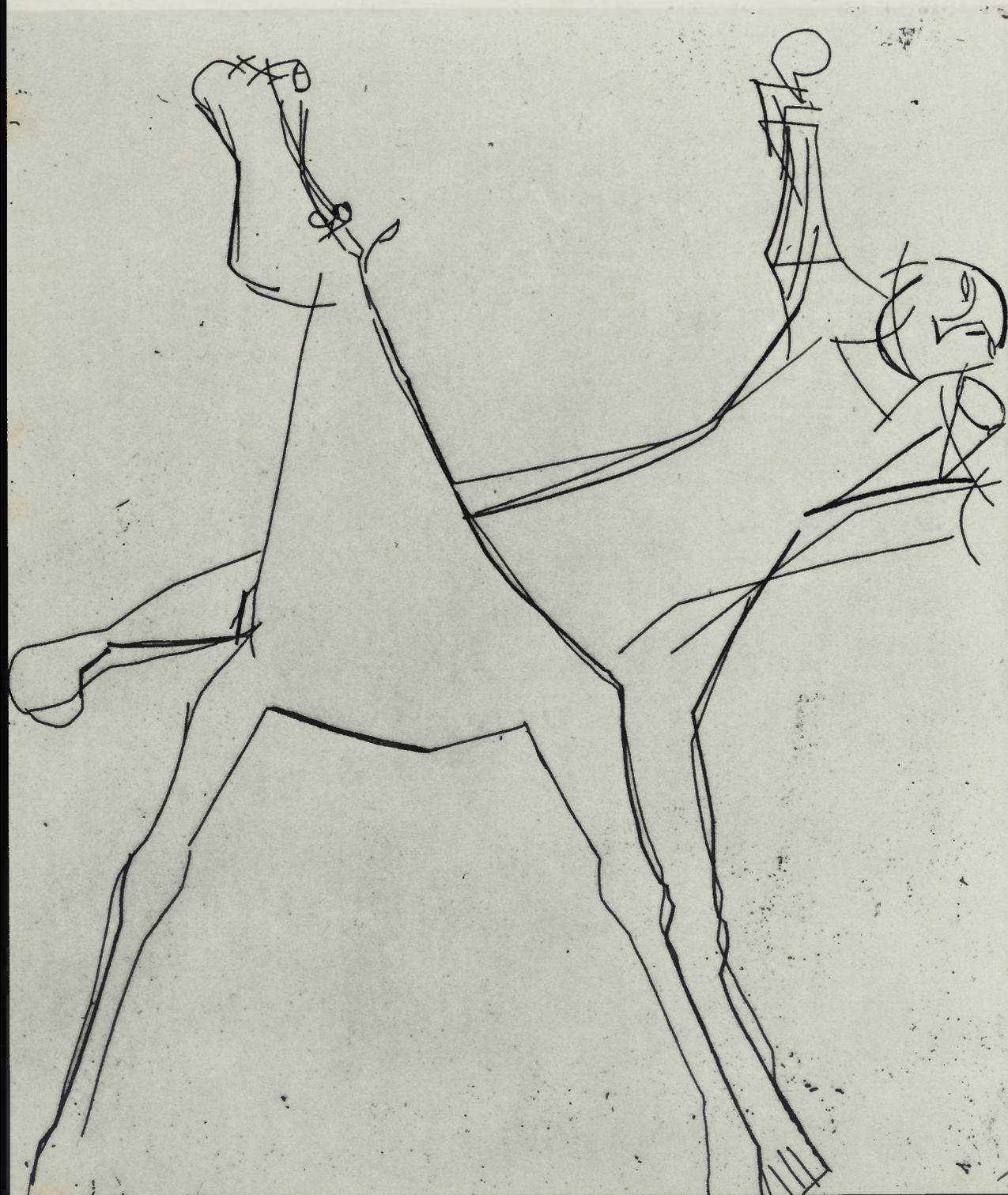
RAFFAELE CARRIERI.

MARINO MARINI. L'ALBUM N° 1. 1968.

Introduction de G. di San Lazzaro. 12 eaux-fortes originales de Marino Marini, Album édité par XXème Siècle, Paris, et Leon Amiel, New York.

— format des cuivres: 295 mm x 355 mm

— format des feuilles: 300 mm x 515 mm
(épuisé)

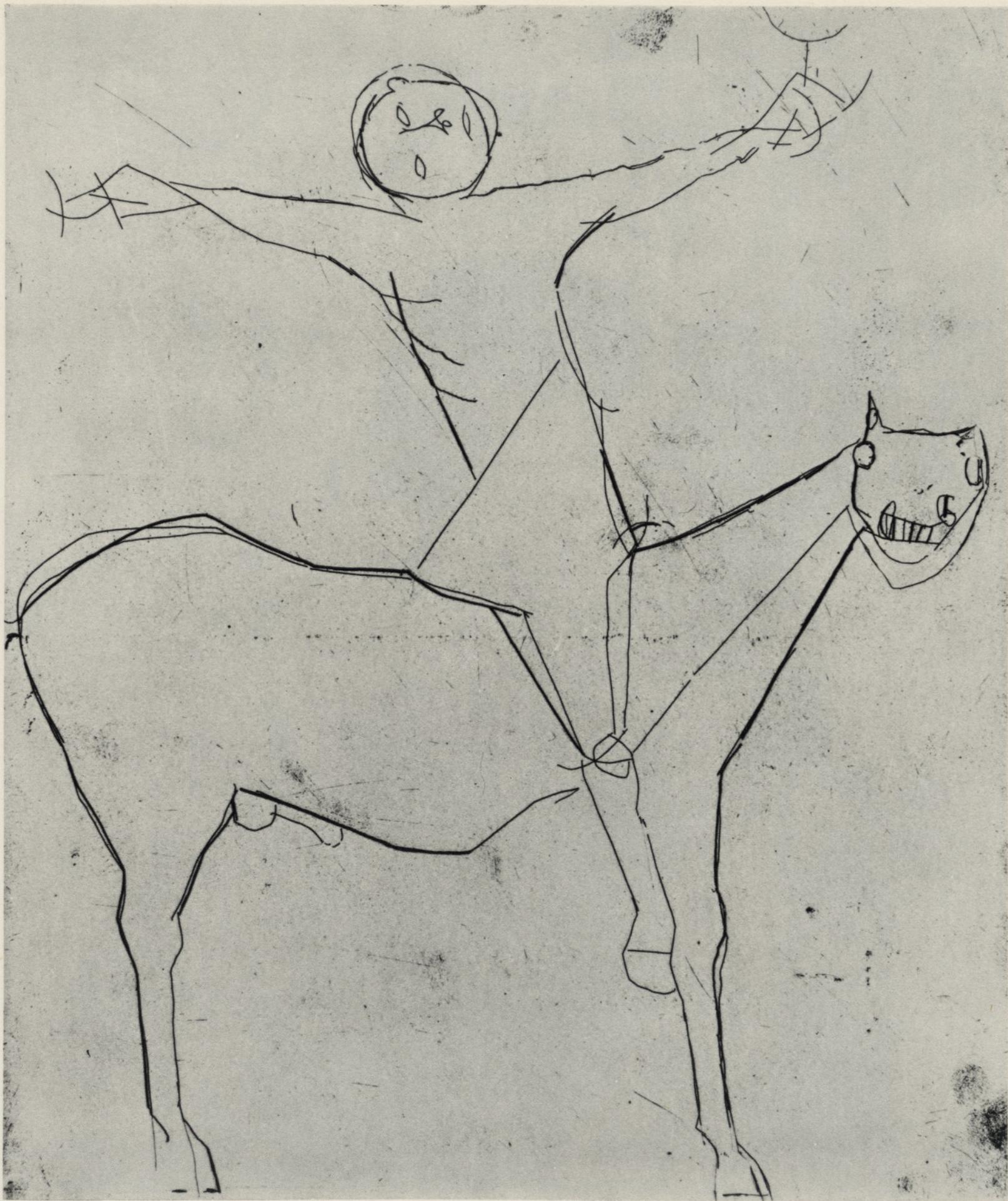




Un cavalier. 1954.



Trio. 1954.



L'Invocation. 1955.



Théâtre des Masques. 1956.



Jongleurs. 1956.



L'Idée du cavalier. 1958.



L'Annonciation. 1958.



Le Miracle. 1960.



Le songe du cavalier. 1960.



Composition, 1961.



Guerrier. 1962. (Photos Bacci).

TURIN
GALLERIA
CIVICA
D'ARTE
MODERNA

Les rêves d'Oswaldo Licini

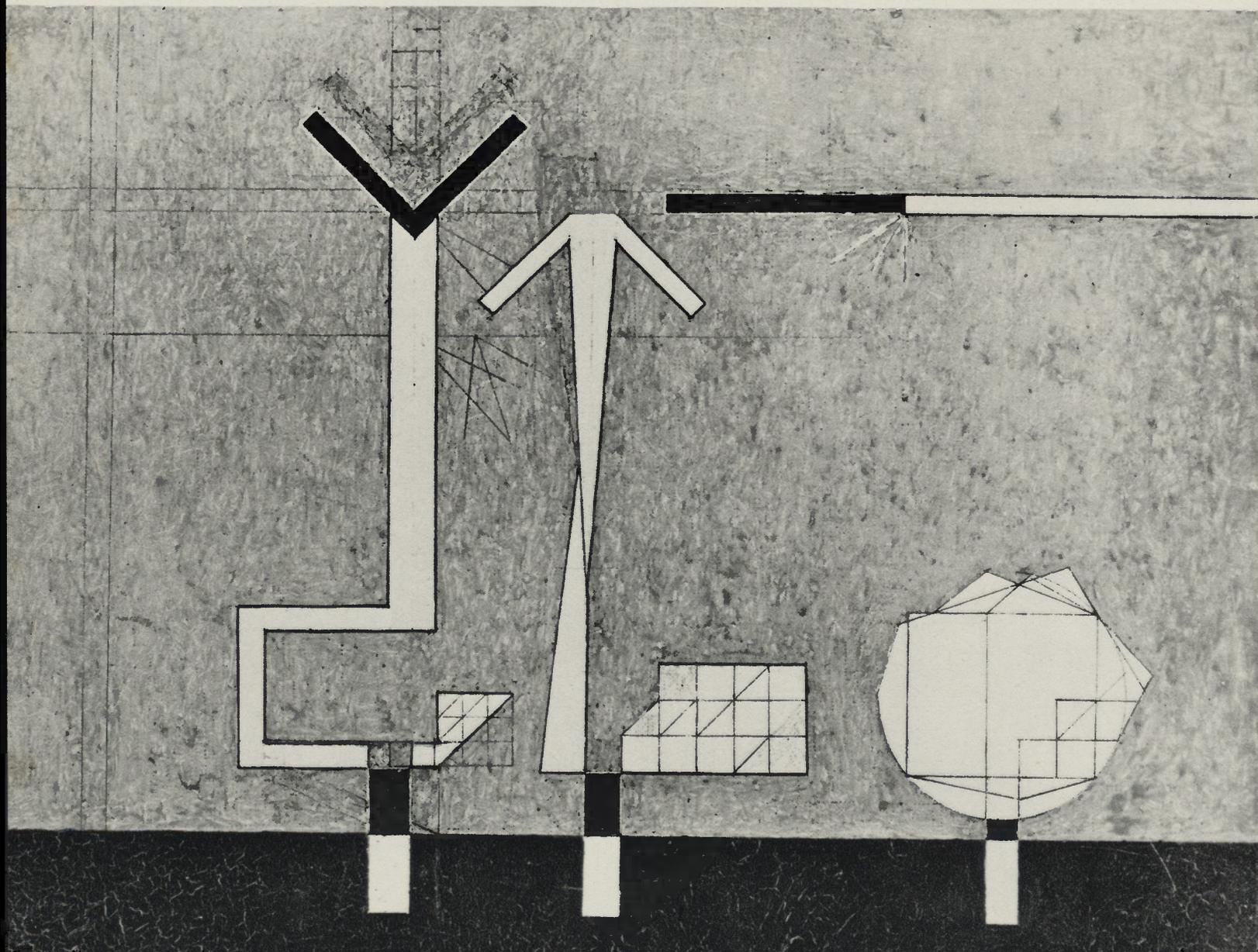
par G. Marchiori

Une exposition de 207 peintures et dessins, organisée par la « Galleria Civica d'Arte Moderna » de Turin (et présentée avec rigueur, dans un excellent catalogue, par deux jeunes critiques, Zeno Birolli et Aldo Passoni), a été consacrée dans les derniers mois de 1968 à l'œuvre d'Oswaldo Licini, le peintre italien qui obtint le Grand Prix International de la Biennale de Venise en juin 1958, et mourut quelque temps après, à 64 ans. Licini, peu connu à l'étranger, n'a pas en Italie le renom d'un Morandi. Ce manque de popularité a des raisons diverses, mais dépend surtout de l'isolement où a longtemps vécu le peintre; sa retraite dans un village des Marches entouré de collines abruptes, et une timidité ombrageuse l'ont tenu à

l'écart des milieux artistiques ou littéraires qui font la cote et décrètent la célébrité.

La personnalité de Licini n'a rien cependant de provincial. Il fait ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne en compagnie de Morandi, et participe avec lui dans cette même ville, en 1914, à une exposition futuriste. Engagé volontaire pendant la Grande Guerre, blessé, il obtient une permission de convalescence, et se rend en 1917 à Paris où sa famille vit depuis des années. Là il rencontre Modigliani, et fait la connaissance, à Montparnasse, de nombreux artistes d'avant-garde. Il complète sa formation artistique en France, où il demeure jusqu'en 1925, et regagne alors définitivement l'Italie avec sa femme, le peintre suédois

OSVALDO LICINI. Mémoires d'outre-tombe. Huile sur toile. 48 x 33,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome.





OSVALDO LICINI. Amalassunta fond rouge. Peinture. 1941. 81 x 100 cm. Coll. privée, Bologne (Photo Ferruzzi, Venise).

Nanny Hellstrom, qu'il a épousée la même année.

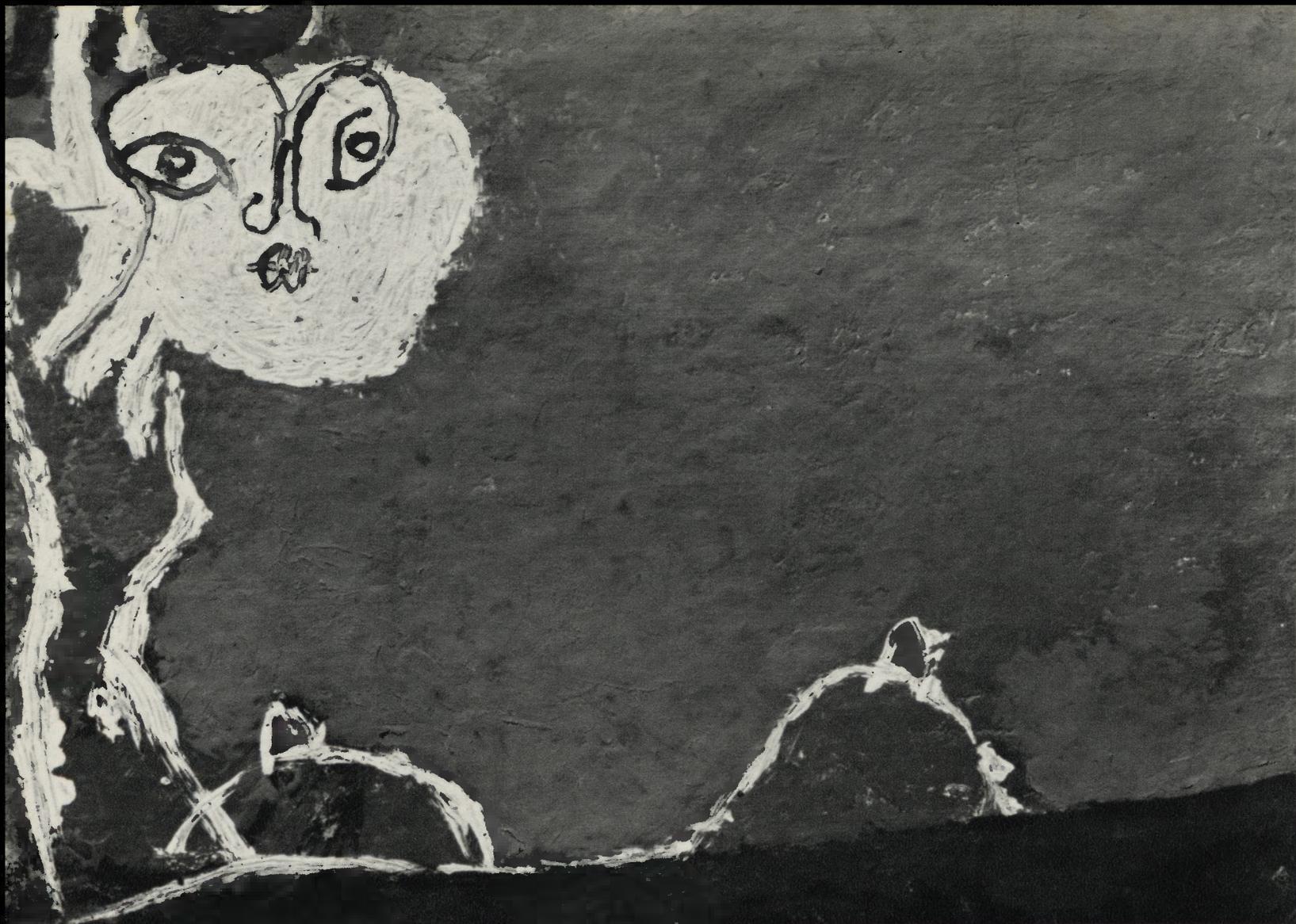
De 1925 à 1931, Licini vivra sans interruption ou presque dans son village natal, Monte Vidon Corrado (province d'Ascoli Piceno), en développant et en mûrissant l'acquis de ses visites attentives aux expositions, aux ateliers et aux musées parisiens, ainsi que la leçon des maîtres qu'il s'est librement choisis.

Dès cette époque parisienne, Licini s'était révélé comme un esprit indépendant et rebelle, un romantique aimant la solitude et la méditation, un homme qui ne vivait que pour l'art, prêt à tous les sacrifices.

Dans un journal inédit rédigé après la mort de son mari, Nanny Hellstrom raconte qu'ayant fait la connaissance, dans un café de Montparnasse, du « jeune italien » à l'air triste et aux yeux ardents, elle avait eu bien du mal à le rencontrer de nouveau: il était parti sans laisser d'adresse. Nul ne le connaissait, il ne fréquentait personne. Elle le retrouva par hasard, longtemps après, et le présenta alors à Max Ernst dont elle était amie.

Licini parlait très peu de cette période parisienne. Quand je lui demandai, en 1933, d'écrire ses souvenirs sur Modigliani pour une revue que je dirigeais, il ne me remit son texte qu'au terme d'interminables hésitations: parler de lui-même lui déplaisait. Il demeura toute sa vie un homme fermé, jaloux de son intimité. Sa culture lui venait d'une vaste expérience visuelle et des choix sévères auxquels il était parvenu seul, en recherchant toujours une correspondance, le plus souvent secrète, avec l'univers fantastique qu'il élaborait peu à peu.

En 1925, la distance entre Paris et Monte Vidon Corrado pouvait paraître incommensurable; mais livres et revues permettaient à Licini de se tenir au courant des événements et des problèmes artistiques du monde parisien. Textes et illustrations lui fournissaient des éléments qu'il réélaborait après avoir trouvé des réponses aux doutes et aux curiosités qui l'assaillaient; ainsi se créèrent les prémisses théoriques de la crise qu'il connut en 1930, au terme d'une longue période de peinture



OSVALDO LICINI. Amalassunta sur fond carmin. Peinture. 1949. 26,7 x 19,5 cm. Coll. privée.

figurative, des marines de la Côte d'Azur aux collines des Marches.

Il avait eu jusque-là pour maîtres Cézanne, Van Gogh et Matisse, comme il le dit lui-même dans une réponse à Carrà publiée dans le bulletin de la « Galleria del Milione », à Milan, en 1935. Lorsque survint, en 1930, la crise mûrie au cours des longues années de retraite, il détruisit ou rangea au grenier les tableaux figuratifs, puis entama une nouvelle période, successivement centrée sur les tendances représentées par les groupes « Cercle et Carré » et « Abstraction-Création ». Parti du purisme suprématiste, Licini se rapprocha des positions de Mondrian, puis de Seuphor et de Vantongerloo, dans une série de compositions d'une géométrie rigoureuse (« Rythme », « Composition spatiale », « Schémas abstraits sur fond blanc », 1931), ainsi que par sa « Lettre ouverte » aux amis du Milione (1935), qui est une sorte de synthèse polémique de sa démarche, des premiers essais néo-plastiques aux variations sur certains motifs surréels et géométriques (« La géométrie, disait alors Licini, peut devenir sentiment »); les premiers, inspirés de Klee; les seconds (comme Passoni l'a justement relevé), dans l'esprit de Kandinsky.

En 1935, la publication du « KN » de Carlo Belli,

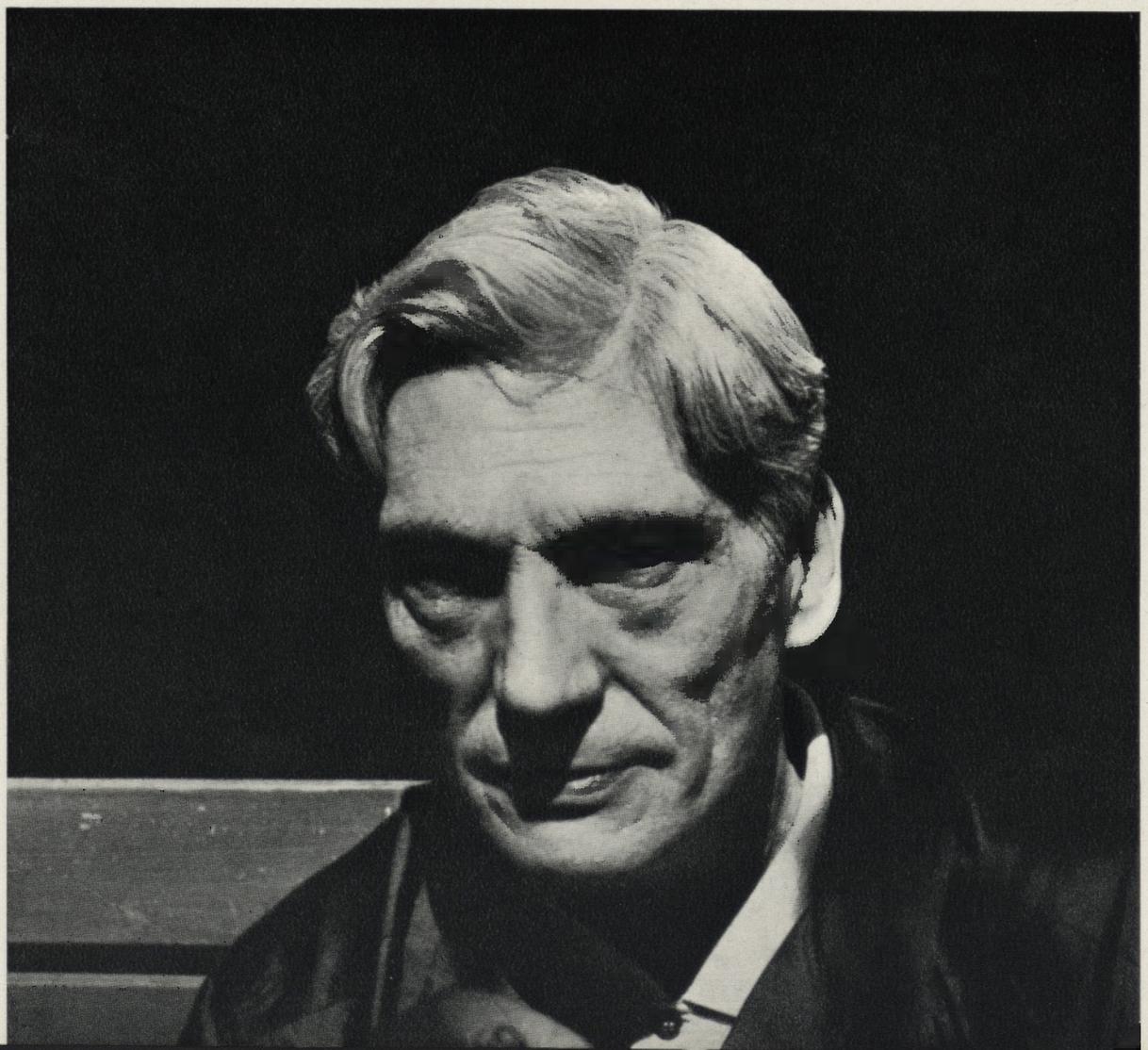
qui fut la bible du groupe des abstraits de Côme, réunis sous l'égide de Terragni et de Sartoris, ainsi que des Milanais du « Milione », ne le surprit point: ce livre confirmait en effet ce que lui-même avait toujours pensé entre 1930 et 1934, après le grand refus des paysages et des portraits, et la mise en œuvre de nouveaux principes.

Les « archipeintures » de 1936 constituent peut-être un retour — sous l'inspiration de Belli — à l'abstraction pure, après diverses phases où la rigueur constructrice alterne avec les libertés fantastiques du lyrisme géométrique.

Mais auparavant Licini avait exposé à Turin et à Rome, puis, en mars 1935, à Milan, à la Galleria del Milione. C'était l'heure de l'abstraction italienne, bien souvent confondue, à l'époque, avec le futurisme. A Paris, en 1931, il avait rencontré Magnelli (mais aussi Tozzi et De Pisis); en 1935, il avait connu Vantongerloo, Kandinsky, Kupka, et revu Magnelli.

Il procédait à son expérience abstraite par reprises, après l'épuisement de certains motifs. Même à ses moments de plus grand enthousiasme, pendant la seconde Quadriennale romaine, en février 1935, Licini se précipitait de temps à autre au Forum pour y voir les fresques paléochrétiennes.

Oswaldo Licini.





OSVALDO LICINI. Ange, fond bleu, cœur rouge. 1951. Coll. privée.

nes de Santa Maria Antica. Ces fresques, d'époques différentes, se présentaient sous forme de fragments constitués par trois couches superposées, telles des taches en relief, dans un jeu surprenant de couleurs altérées et d'effets de clair-obscur, qui suggérait à sa fantaisie surexcitée des motifs de mondes inconnus et mystérieux, fort éloignés de la rigueur des structures géométriques.

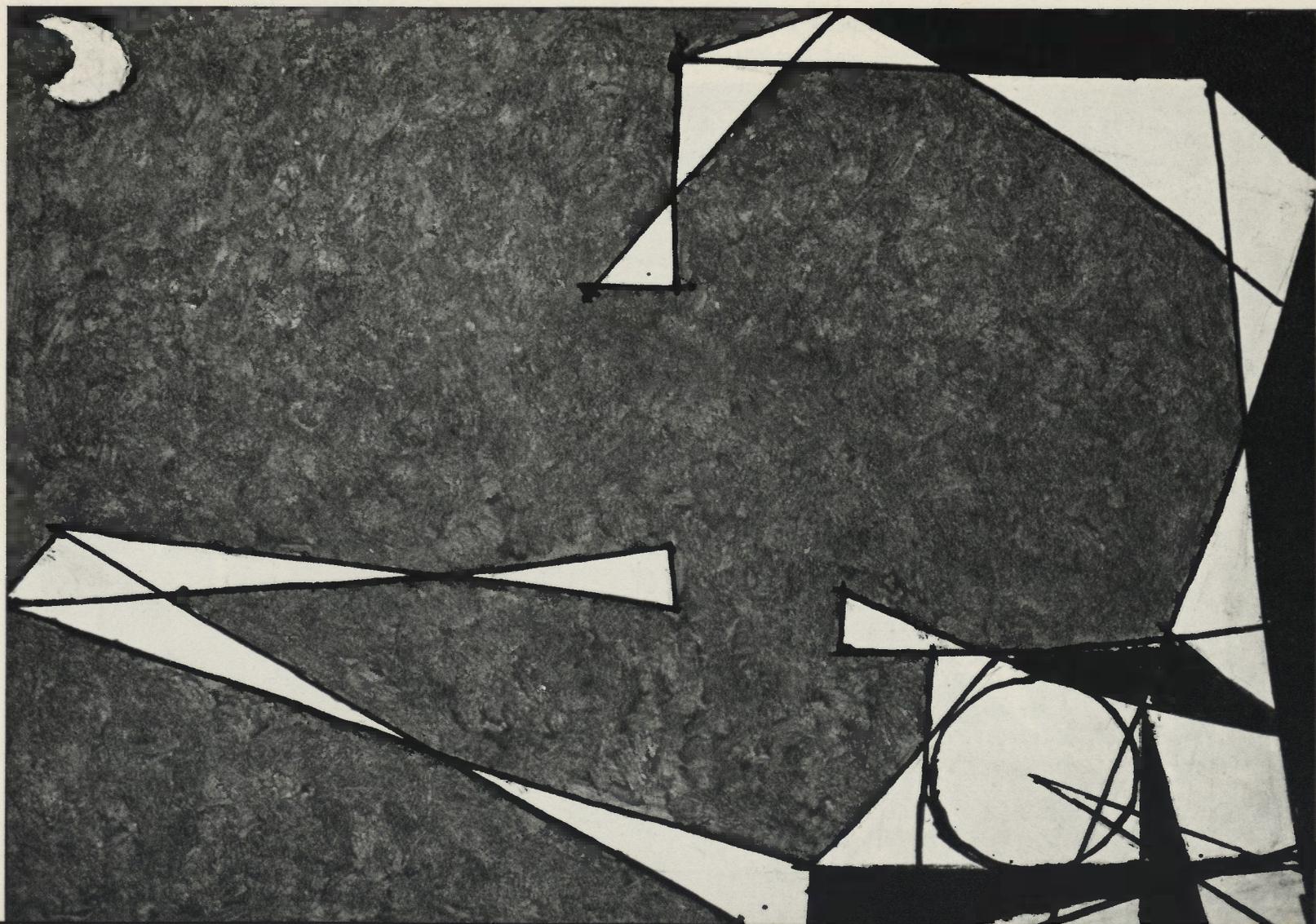
1940. La deuxième guerre mondiale surprend Licini à Monte Vidon où il va rester durant six années, dans sa vieille maison, au sommet d'une colline balayée par les vents. Vivre là-haut signifiait se vouer à la contemplation et à d'amères pensées, avec pour seul réconfort la musique, la poésie et une nouvelle incursion dans l'irrationnel, dans ce domaine de la surréalité qui par nature était le sien. Les belles constructions géométriques une fois détruites, on voit apparaître sur les toiles les petits panneaux et les feuilles de dessin des espaces célestes où se meuvent d'extraordinaires personnages: Hollandais volants, « Amalassunte », anges révoltés, remplacés, à partir de 1952, par les amants, les marines, les porte-bonheur, les nocturnes, les serpents, les fleurs fantastiques, dans un crescendo vertigineux, jusqu'aux fusées, aux anges cerfs-volants et aux projectiles lunaires dont les trajectoires lumineuses traversent l'immensité des nuits, pour se muer en

ombres dans le dernier grand « Nocturne », peint en 1958.

L'évolution de Licini renouait ainsi avec ses origines, avec les « Archanges » de 1919, dans une vaste parabole où la parenthèse abstraite — qui comprend une cinquantaine d'œuvres essentielles — revêt le caractère d'une révélation authentique: elle se rapproche en effet, dans un moment d'heureuse création, du climat culturel européen (dont le Bauhaus fut le plus haut symbole). Ce climat, hélas, demeura lettre morte pour une grande partie de la peinture italienne qui, à Turin, amorçait un retour à l'impressionnisme, tandis qu'elle se tournait, à Milan et à Rome, vers un expressionnisme intermédiaire entre ceux, opposés, de Soutine et d'Ensor. Seuls Reggiani et Soldati se maintinrent dans une ligne de stricte cohérence; Melotti et Fontana, plus indépendants, expérimentant de leur côté d'autres formules abstraites.

Mais Licini était porté par nature au lyrisme: son langage, comme le fait remarquer Birolli, se constituait d'autres éléments, étrangers à « la rationalité de toute structure architectonique », dans des espaces libres où « chiffres et lettres apparaissaient non par magie surréaliste, mais comme un développement des « Paroles en liberté » qu'il avait découvertes chez Marinetti et les futuristes, aimées chez Apollinaire ». Les chiffres et

OSVALDO LICINI. Nocturne. 1953. 33 x 24,5. Coll. P. Licini.





OSVALDO LICINI. Hommage à Cavalcanti. Peinture. 1954. 35 x 27 cm. Coll. privée. (Photo Rampazzi).

les lettres insérés dans ses compositions ont un sens à la fois poétique et symbolique; ils recèlent un secret: celui d'une vie passionnée sur laquelle est tombé le silence des longues années de guerre.

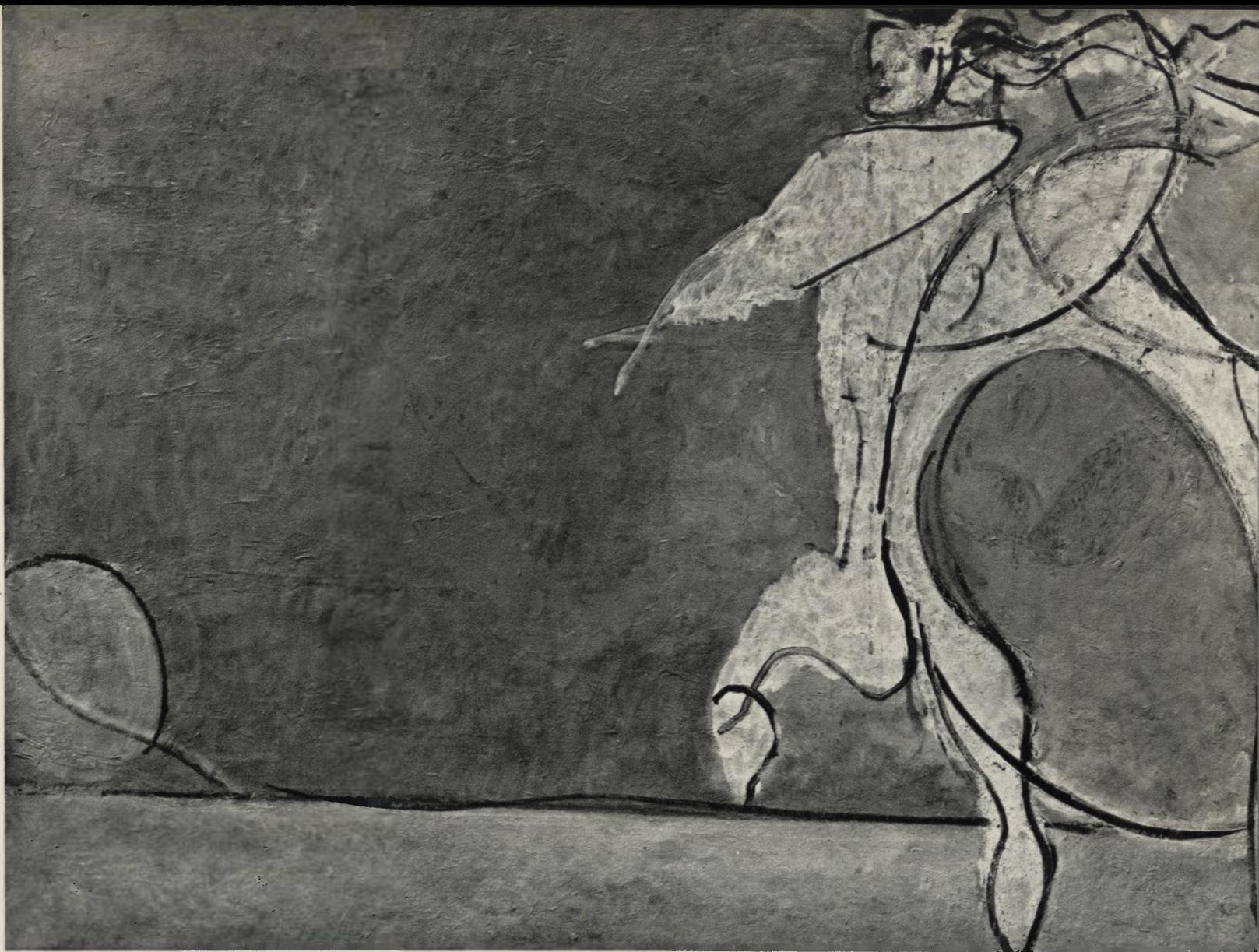
De cette vie, toutefois, quelques épisodes me sont connus. Je me souviens que lorsque Licini vint à Venise, en septembre 1937, après avoir visité pour la première fois, à Ravenne, les églises de Saint-Vital, de Saint-Apollinaire-le-neuf, de Sant' Apollinare in Classe et la mausolée de Galla Placidia — l'un des grands rêves de sa vie, complémentaire de la découverte de Santa Maria Antica —, il m'avoua ne plus aimer Kandinsky ni le Tintoret. Aucun des deux, en effet, ne pouvait lui procurer l'émotion profonde éprouvée à Ravenne devant les voûtes ou les dômes absidaux: resplendissants espaces dorés et incurvés ou lumineux firmaments nocturnes composés de pièces de mosaïque inégales et couleur de lapis-lazuli; ni lui offrir le rythme harmonieux et enchanteur qui anime les processions des Martyrs et des Vierges, la répétition des figures dans la réalité magique d'un module d'une beauté raffinée. Venu à Venise pour écouter « Jeu de cartes », que dirigeait le compositeur, Licini y avait apporté tout un ensem-

ble de choix culturels, poétiques et musicaux: de Mallarmé à Satie, d'Apollinaire à Stravinsky, de Picasso à Alban Berg.

C'étaient les choix de sa jeunesse, comme l'étaient Cézanne, Van Gogh et Matisse: des choix immédiats, spontanés, dus à une participation totale à l'esprit de l'avant-garde moderne, qui était pour lui non pas une notion apprise, mais une réalité vécue. Il lui avait en outre sacrifié, pour des années, toute chance de réussite. Ainsi ne cessa de croître le fossé qui, en Italie, le séparait de ses contemporains. Même si vers 1927 certains aspects cézanniens le rapprochèrent de Morandi, Licini fut et demeura un isolé.

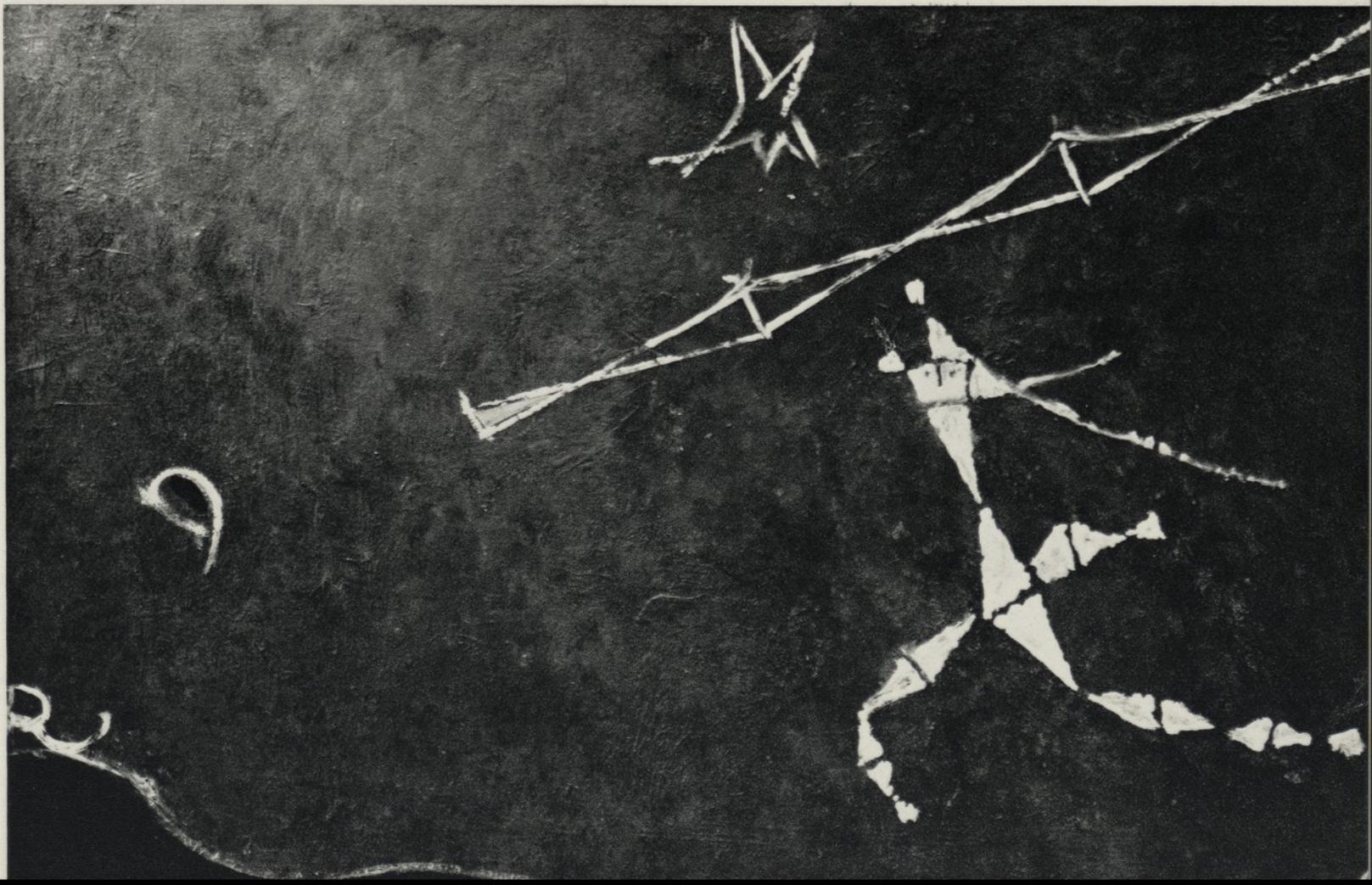
Par la suite, son itinéraire s'écarta non moins résolument de l'abstraction des petites avant-gardes lombardes. Loin de tout et de tous, il devint son propre itinéraire, celui de Licini, d'un artiste aimé aujourd'hui par les jeunes, qui ont compris le sens et la valeur de son message. L'exposition de Turin a contribué à cette réévaluation qu'avaient amorcée, en 1957, les expositions d'« Italie-France » et du Cercle Culturel Olivetti d'Ivrea.

GIUSEPPE MARCHIORI.



OSVALDO LICINI. Ange rebelle avec lune blanche. Peinture. 1955. 57 x 90 cm. Coll. Jesi, Milan. (Photo Perotti, Milan).

OSVALDO LICINI. L'Ange rebelle. Peinture. 1958. 45 x 72 cm. Coll. Jesi, Milan. (Photo Perotti, Milan).



PARIS

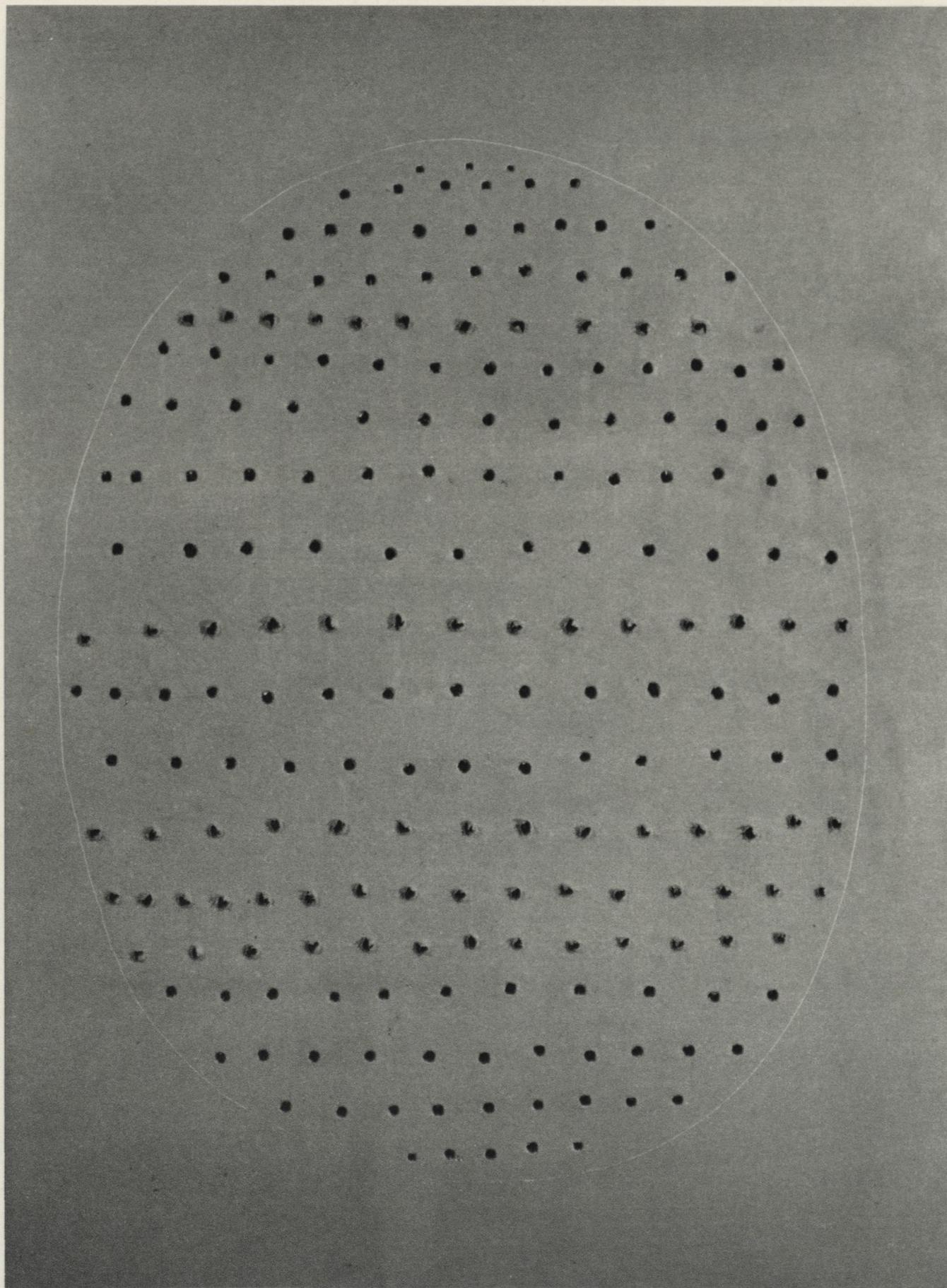
Fontana: le couteau sans maître

par Alain Jouffroy

Il serait un peu puéril d'écrire aujourd'hui, pour la première fois, que Fontana était un génie. Il faudrait se réveiller un peu trop tard, manger des aliments trop gras, boire un peu trop souvent des alcools sirupeux, il faudrait se contenter surtout de sentiments *post-mortem*, aseptisés, sans danger et sans violence. Ce n'est pas mon cas. En tentant comme je le fais de coïncider *de tout mon être*, paroles, écrits et comportement, avec tout ce qu'il m'est arrivé de saisir, de comprendre et d'aimer autour de moi, en inscrivant ma trajectoire sans aucune censure dans le tourbillon dispersant du vécu, en m'assignant comme première tâche, comme premier et élémentaire « devoir » d'assumer en bloc mes options idéologiques et mes options passionnelles, je ne tente rien d'autre que l'impossible. Mais il n'y a pas de but plus digne de l'espoir d'un homme, et la rencontre de Fontana, comme celle que j'ai suscitée, beaucoup plus tôt, avec Picabia, n'ont jamais été dans ma vie que des signes d'approbation totale à cette exigence insensée, que je n'abandonnerai pas, même en mourant dans mon lit. Il n'y a aucun recul

FONTANA. Céramique, trous beige foncé, beige clair. 33 x 28 cm.





à prendre devant ce qu'on admire le plus: il faut s'y jeter, tête baissée, comme on plonge pour la première fois dans une eau glacée. Aucune espèce de séparation ne saurait être tolérée, aucune espèce de distinction, aucune espèce de nuance approximative de délicatesse ou de pudeur ne seraient de mise, jamais, quand il s'agit d'avouer les forces qui nous ont guidé dans la vie et dans l'écriture au-dessus d'un gouffre toujours ouvert par l'incrédulité et l'indifférence d'autrui.

Mon admiration pour Fontana (comme celle que j'ai éprouvée pour Picabia, et pour Yves Klein) n'était, en aucune façon, d'ordre esthétique. Elle n'était pas davantage d'ordre moral. Pour dire les choses un peu brutalement, mon admiration pour Fontana, comme toutes les véritables admirations, était d'ordre passionnel, c'est-à-dire tragique. Je l'aimais parce qu'il provoquait en moi la plus grande explosion du cœur, celle qui nous change en quelque chose de plus que nous-mêmes. Il m'émeuvait surtout par sa sereine agressivité, le

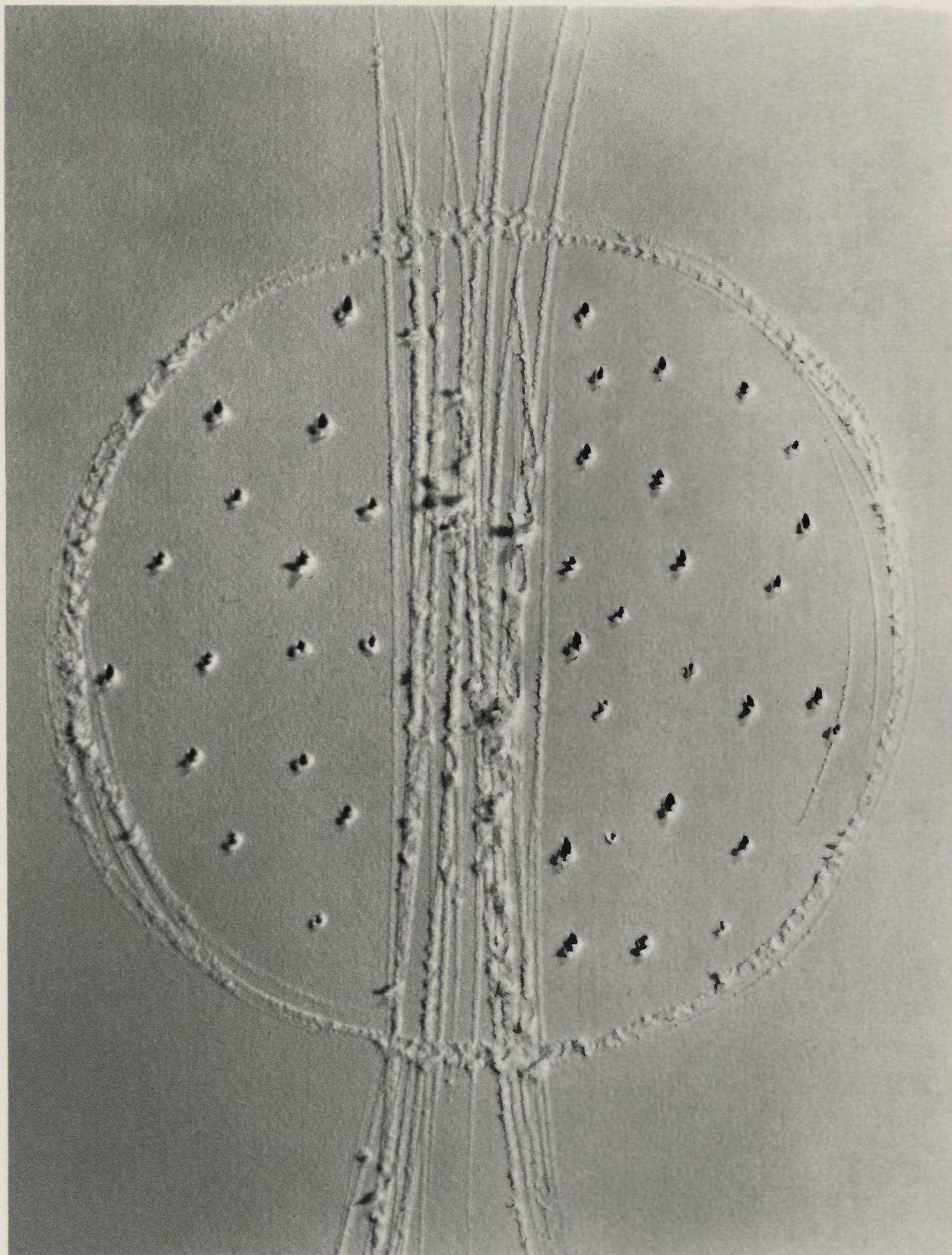
sens rayonnant et constant qu'il avait de l'utopie. Je ne le considérais pas comme un peintre ou un sculpteur, mais comme un sage de l'extrémisme. Ses idées fixaient les bornes du possible, mais dans l'espace qui séparait ces bornes il nous faisait voir que tout est possible, et que l'époque que nous vivons, la plus instable et la plus menaçante de toute l'histoire de l'humanité, est aussi la plus belle, la plus stimulante, la plus riche en surprises, à tous les niveaux, littéralement et dans tous les sens. Je le vénérais donc, secrètement et publiquement, comme un maître. Non comme un maître à élèves, mais un maître sans élèves, un maître libre de tout enseignement, et qui dévoile le non-enseignement. Un maître qui nous a lavé, après Picabia, de toute espèce d'illusion sur les notions d'effort, de travail et d'expérience.

Nous sommes encore bien peu, je crois, à savoir tout le mal que nous font encore de telles notions. C'est leur système moral qui perpétue dans toutes les sociétés un idéal de vie fondé sur le mérite

FONTANA, Buvard ovale et trous. 43 x 55 cm. (détail).



FONTANA. Buvard rond et trous. 38 x 44 cm. (détail).



et la répression. Fontana ne jouait pas, face à l'Histoire, la triste comédie de l'artiste d'avant-garde, qui consiste, comme en classe, à avoir été « le premier ». Il se jouait lui-même tout entier dans sa propre aventure, et s'il avait besoin de devancer quelque chose ou quelqu'un, c'était d'abord lui-même. Il n'obéissait à aucune autre loi que celle qu'il avait créée pour se libérer de lui-même. Il se voulait, et il s'est fait, intact,

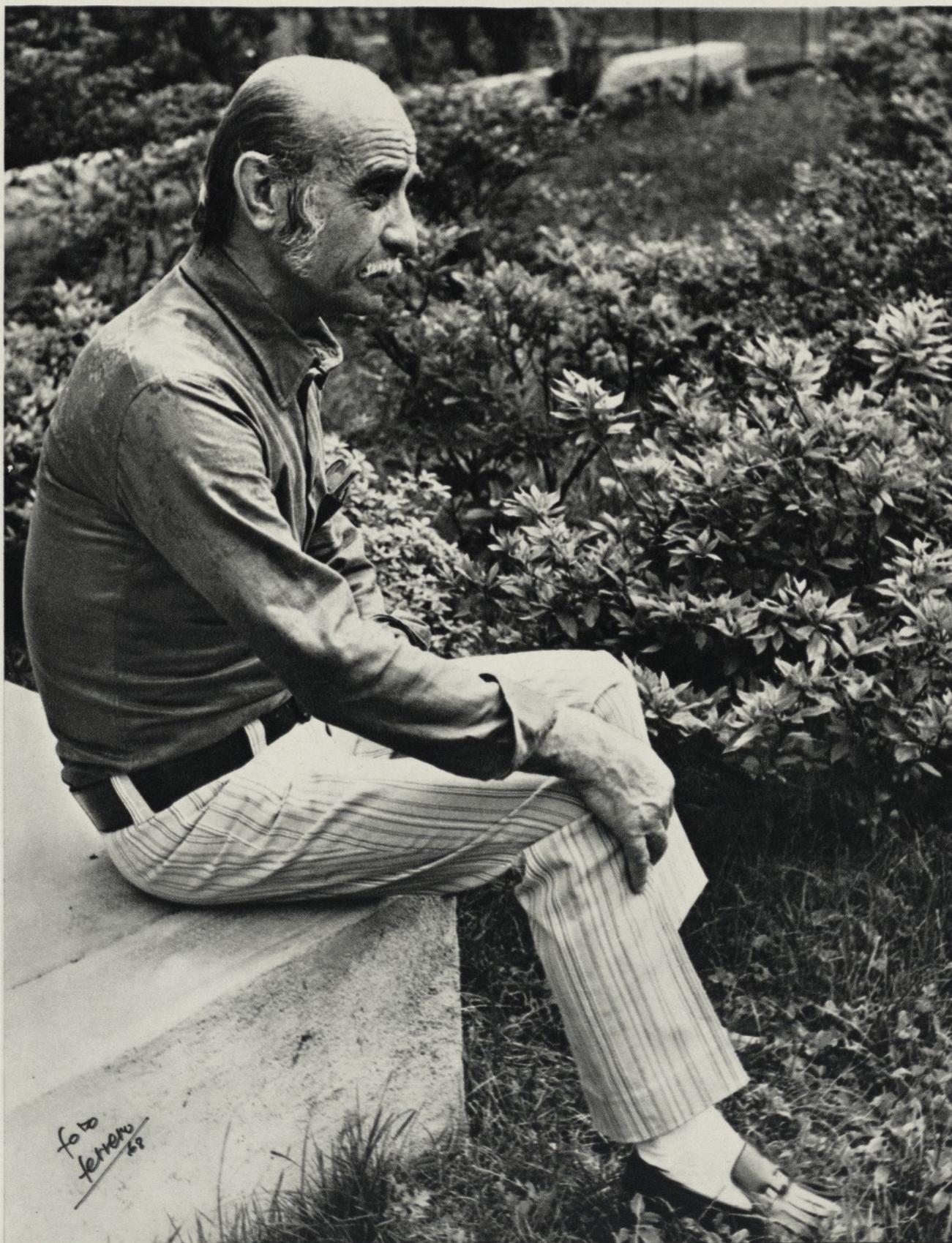
tranchant, pur, *impeccable*, comme un couteau sans maître. Sa trace a la vertu hallucinatoire de la coupure.

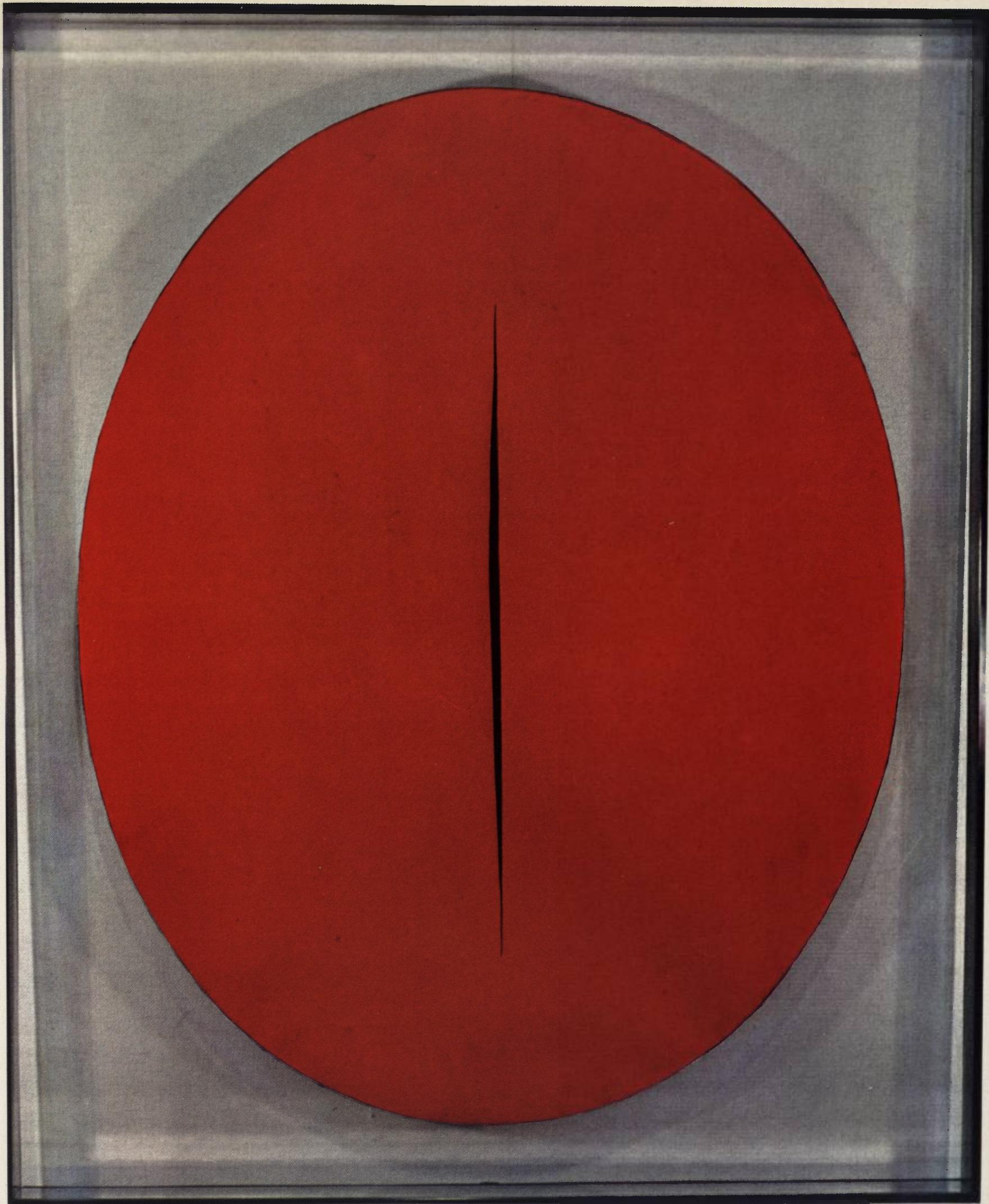
Les Musées, les Historiens auront beau faire: ils n'auront pas la peau de cet homme-là. Son étoile écorchée leur survivra.

11 février 1969.

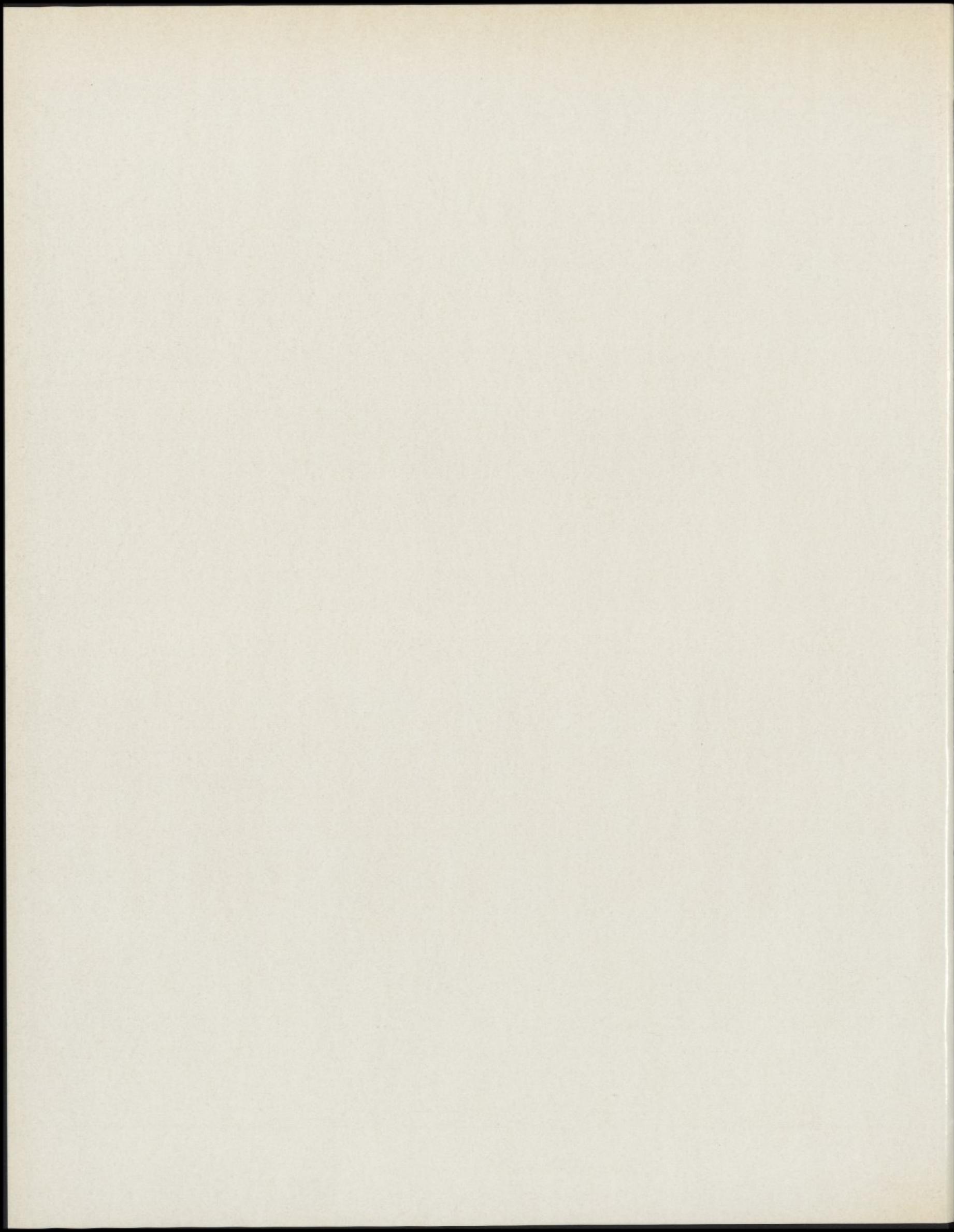
ALAIN JOUFFROY.

Lucio Fontana photographié par Ferrero dans son jardin, dix jours avant sa mort.





FONTANA. Concetto spaziale. 1967. 99 x 79 cm. Gal. Mathias Fels, Paris.



Nouveau langage de Hajdu

PARIS
NEW YORK

par Dora Vallier

Espace, volume, ombre, lumière, tous nos termes d'approche de la sculpture sont à reprendre à leur origine pour trouver au détour le point où les œuvres récentes d'Hajdu nous conduisent d'emblée — point d'arrivée pour Hajdu et en même temps pour la sculpture contemporaine. Leur force neuve saisit le regard et laisse muet le spectateur soudain confronté avec ce qui en lui n'est que pressentiment. Mais ce pouvoir, cette action d'hélice et d'ellipse, immédiate et totalisante qui est la leur, est d'autant plus rebelle à l'analyse que celle-ci devrait prendre le caractère d'une vivisection.

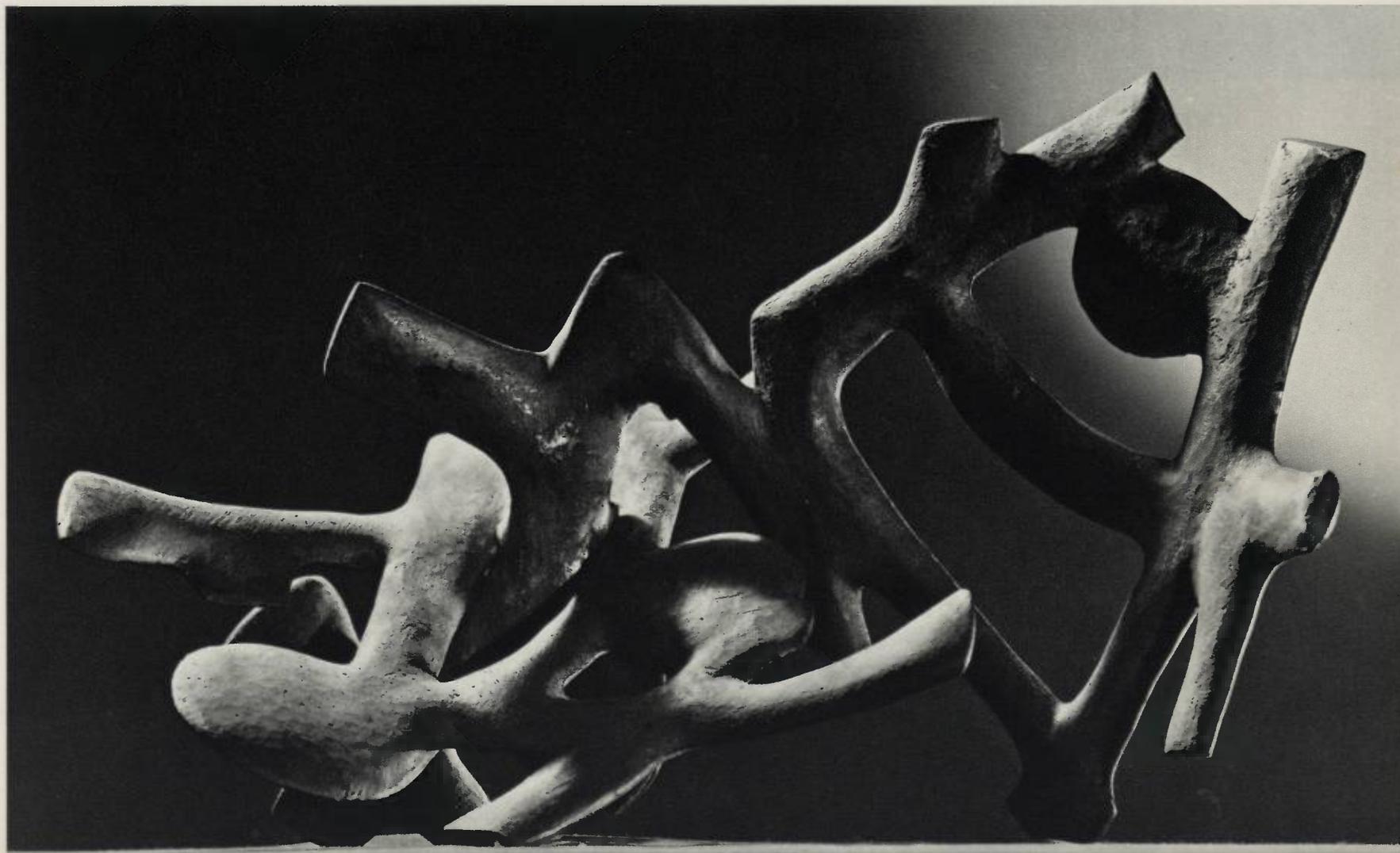
Pour rejoindre ces sculptures à la distance de nous où elles nous projettent, il ne nous reste qu'à opposer à leur force de projection toute la lenteur analytique: un quadrillage du présent pour qu'apparaisse la direction où elles avancent.

Au tournant de la sculpture contemporaine, il y a, comme chacun sait, le métal. Mais, combien le recours aux matériaux bruts, fer, tôle, alumi-

nium, duralumin, dans une pratique vieille comme le monde, nous sépare du passé — de cela l'œuvre d'Hajdu nous aide aujourd'hui, mieux que tout autre, à prendre conscience, car il nous livre à la fois le changement intervenu au plus profond de la sculpture et ses accomplissements les plus hardis. Les possibilités expressives du métal sont, entre ses mains, étendues et intensifiées à tel point que ses hauts-reliefs récents relèvent déjà d'un nouveau langage plastique. Cerner ce langage, c'est d'abord en discerner les éléments.

Vers 1920, le discrédit du volume — contre-coup du cubisme — entraîne une modification complète du geste du sculpteur. L'unité continue de la forme ayant cessé de l'intéresser, il cesse de modeler. La masse s'estompe au profit du plan. Mais sculpter par plans, c'est faire appel au discontinu pour l'unir à l'espace et faire un tout — donc *construire*. D'extérieur à l'œuvre sculptée, l'espace devient ainsi intérieur. D'environnant jusque-là, il devient élément constitutif. Or, cet espace dont la forme

ÉTIENNE HAJDU. Droit et oblique. Bronze. 1967. 21 x 40 cm.



s'empare — et avant qu'elle ne l'anime — n'est autre que le vide, le même qu'un pont doit franchir. Au sculpteur, après l'architecte, d'employer le métal, d'autant plus facilement que Dada a déjà donné le goût des matériaux inhabituels.

A la suite de Tatline, de Gabo et de Pevsner, Gargallo, puis Gonzalès construisent leurs premières sculptures en métal. A côté de ces artisans, l'ingénieur-rêveur Calder met au point ses mobiles. Une voie toute aplanie attend dans cette après-guerre les nouveaux venus à la sculpture en métal, mais elle ne se départit pas de la conscience que l'œuvre sculptée, maniant librement n'importe quelle matière, dans la mesure même où sa forme devient abstraite, court le risque de ne plus être qu'un objet parmi d'autres — ou une machine. Pour y remédier, comme l'heure est à l'abstraction, au travail du métal-forme, s'ajoute alors la mise en valeur du métal-matière. Accidents de soudure laissés à nu, coulures, bavures: par les procédés les plus divers, le métal, sollicité, devient sculp-

ture. Ce double vocabulaire constitue ainsi le langage auquel recourent aujourd'hui tous les sculpteurs qui s'expriment directement dans le métal. Qu'ils aient abandonné le volume pour mieux ouvrir la forme dans l'espace ou qu'ils veuillent provoquer la matière pour mieux trancher sur l'objet ou la machine, tous ces sculpteurs *construisent* leurs œuvres. Tous, à l'exception d'Etienne Hajdu. Lui aussi, certes, part du discontinu, mais pour aboutir à une unité continue; il part comme s'il devait construire, mais ne cesse de tenir compte de la lumière et de l'ombre, c'est-à-dire de modeler. Démarche qui paraît contradictoire et qui serait vouée à l'échec si elle n'atteignait pas à la fusion des contraires.

Cette singulière attitude d'Hajdu nous ramène à sa formation toute liée à un autre aspect de la sculpture contemporaine qui évolue loin de la branche constructiviste grâce à un homme seul: Brancusi. Parce qu'il était le plus grand, parce qu'il obéissait à un individualisme farouche et

ÉTIENNE HAJDU. Voyage. Haut-relief en aluminium. 1966. 49 x 49 cm.





ÉTIENNE HAJDU. Entre deux étoiles. Haut-relief en aluminium. Maquette, 1966. 38 x 54 cm. Réalisation, 1967-68. 267 x 194 cm.

qu'il était porté à réagir contre la sécularisation de la sculpture, il devait à sa façon se détacher du passé en insistant avec force sur les exigences intérieures de la forme. Par-delà les valeurs reçues, et bien plus loin, par-delà l'accidentel qui dans toute civilisation accompagne l'universel, il renoue avec les formes premières. L'œuf, le symbole le plus concis de l'univers, dans sa pureté absolue de forme, devient l'archétype et la connotation inséparable de sa sculpture.

Ainsi, au moment même où le métal sculpté évide le volume. Brancusi en resserre la plénitude. Pendant que le temps des machines marque la sculpture, Brancusi, lui, abolit le temps. Un peu plus tard, Arp reprend cette même expérience de la forme pleine qu'il accorde à sa propre sensualité. A la rigidité des sculptures métalliques, il oppose des surfaces modelées, rondes et lisses comme des galets.

C'est à cette famille de sculpteurs qu'Hajdu

reste associé alors même qu'il conçoit ses œuvres en métal. Modeler *et* construire, concilier l'inconciliable, faire du vide discontinu l'égal de la masse, comme dans ses hauts-reliefs récents — tel semble aujourd'hui l'aboutissement d'une recherche qu'il est aisé, à posteriori, de reconnaître dès le début de son œuvre.

Avec la grande admiration qu'il a pour Brancusi et bien qu'il soit profondément convaincu que la sculpture est, avant tout, forme concentrée sur elle-même, Hajdu néanmoins ressent qu'il s'agit, à partir de là, de « briser l'œuf de Brancusi ». Le briser, mais en sauvegardant dans chacun des éclats la tension du tout. Et ce geste, comment l'accomplir, puisque ouvrir la forme c'est du même coup ébranler l'espace environnant, entamer sa totalité à laquelle chaque sculpture de Brancusi avait pour fin d'offrir sa propre totalité tendue? Comment maintenir ce même rapport, en modifiant et la nature de la forme et l'action de l'espace?



ÉTIENNE HAJDU. Maquette pour le monument Louis Pasteur à Lille. 1967.

A un premier moment, dans les années trente, Hajdu songe à l'ouverture par le milieu qui crée un dédoublement symétrique dans les formes qu'il sculpte en marbre. Puis, il recourt au métal. Il fragmente alors le volume, l'ouvre et, une fois ouvert, l'étale: ce sont, après 1940, ses premiers bas-reliefs en plomb martelé — le métal étant le support de cette avancée dans l'espace où les creux et les saillies se lient en un mouvement ininterrompu d'ombres et de lumières. Les formes, oui, sont brisées, donc discontinues, mais les rapports qu'elles entretiennent produisent une tension continue. Le bas-relief se resserre ainsi sur l'espace qui le parcourt et qui, en le parcourant, lui confère sa plénitude: une plénitude mouvante.

Par ailleurs, s'en tenant au matériau le plus

classique, le marbre, Hajdu continue de tailler et amoureusement polir des formes dont le volume, aplati, devenu presque plan, glisse dans l'espace comme une proue. Ce que le volume a perdu en épaisseur est récupéré en tension afin de *fendre* l'espace. Après la forme, ouvrir l'espace: c'est bien ce qu'Hajdu entreprend lorsqu'il s'attaque à tailler dans du duralumin les mêmes formes-proues que la solidité du métal lui permet de diriger par-dessus le vide, les faisant évoluer en claire-voie, multipliant en toutes directions l'ouverture de l'espace. Véritable saut périlleux qui annonce les hauts-reliefs récents.

Saut périlleux, car le métal travaillé en claire-voie met fin à l'espace total de Brancusi auquel jusque-là Hajdu était resté fidèle. Sa sculpture



ÉTIENNE HAJDU. Kotor. Bronze. 1968. 37 x 40 cm.

néglige le dégradé qui l'animait auparavant; de toutes parts, les reflets du métal poli syncopent la lumière et l'ombre, détruisent la progression de l'une vers l'autre. La forme, à présent, se construit elle-même, l'espace n'étant pour elle qu'un vide à franchir. Espace passif qu'elle soumet à ses volontés plastiques, à l'opposé de l'autre espace, celui-là actif, qui entoure et module la sculpture-masse. Véritable renversement des valeurs, qui ne manqua pas d'étonner, mais dont on comprend aujourd'hui la signification.

C'était pour ce sculpteur lucide et patient à l'œuvre, l'expérience de l'espace ouvert qui devait nécessairement compléter celle de la forme ouverte, et le conduire à ses nouveaux reliefs. Il s'était précédemment limité au repoussé — les creux de

ses bas-reliefs étant, à la fois, liaison entre les formes-masses et plan d'appui pour l'ombre — il peut maintenant employer le métal, l'aluminium, pour littéralement lancer en avant son haut-relief, le dérouler, ainsi plongé dans l'espace, répartissant les vides, se les appropriant. Si donc, Hajdu, d'un côté, continue de modeler chacune des formes, de l'autre, il construit, puisqu'il ajoute le vide aux pleins. Un geste alors, le geste du sculpteur-né sera décisif: ce vide, cet espace passif à la merci de la forme, lui qui a toujours éprouvé le besoin de modeler, il le sent malléable et il l'oriente, le dispose de manière à renforcer, par son truchement, l'action des ombres et des lumières — bref, il se met à le modeler. Il le transforme en espace actif. Et ce passage précisément de l'un à l'autre

(que jamais nous n'avions vu), nous donne l'impression que dans ses hauts-reliefs l'espace se construit lui-même. Comme si, appuyé sur les formes, il recevait d'elles une consistance métallique, pendant qu'elles, à son contact, s'allègent jusqu'à paraître aériennes.

Echange de forces qui déclenche des permutations à la chaîne. La lumière éclate. L'ombre prend des reflets que l'arrondi du volume réfracte. Dissoutes, les formes en reconstituent d'autres, pures intensités, flux et reflux de l'espace, surfaces en profondeur, saillies en abîme, modulations crois-

santes et décroissantes, mouvements multiples repliés sur eux-mêmes que l'angle d'incidence du regard déplace à l'infini.

Il faudrait, je crois, lâcher le mot « spatialité »...

Parti de Brancusi qui était hors du temps, Hajdu vient d'atteindre le cœur de son temps. Avec un matériau qui n'était encore qu'au stade imitatif de la machine, il a construit des figures qui s'en détachent de toute la longueur qui sépare la mécanique des mathématiques, et ces figures nous confrontent avec notre époque en termes d'absolu.

DORA VALLIER.

ÉTIENNE HAJDU. Méra. Marbre de Paros. 1967. 72 x 36 cm.



ÉTIENNE HAJDU. Multitude. Aluminium poli. 1968. 38 x 70 cm. (détail).



PARIS
ARTS DÉCO

Yves Klein et Arman au Musée

par Yvon Taillandier

« Tu comprends, s'il s'agit de réduire la Peinture à la peinture en bâtiment »...

— Mais non! Ce n'est pas ça du tout...

— Mais si! Mais si!

Brouhaha. Une salle de café. Autour d'une table, sept ou huit critiques. Sujet de la discussion: quels artistes inviterons-nous à la Biennale des Jeunes, dans la section qui nous est réservée. La scène se passe en 1959.

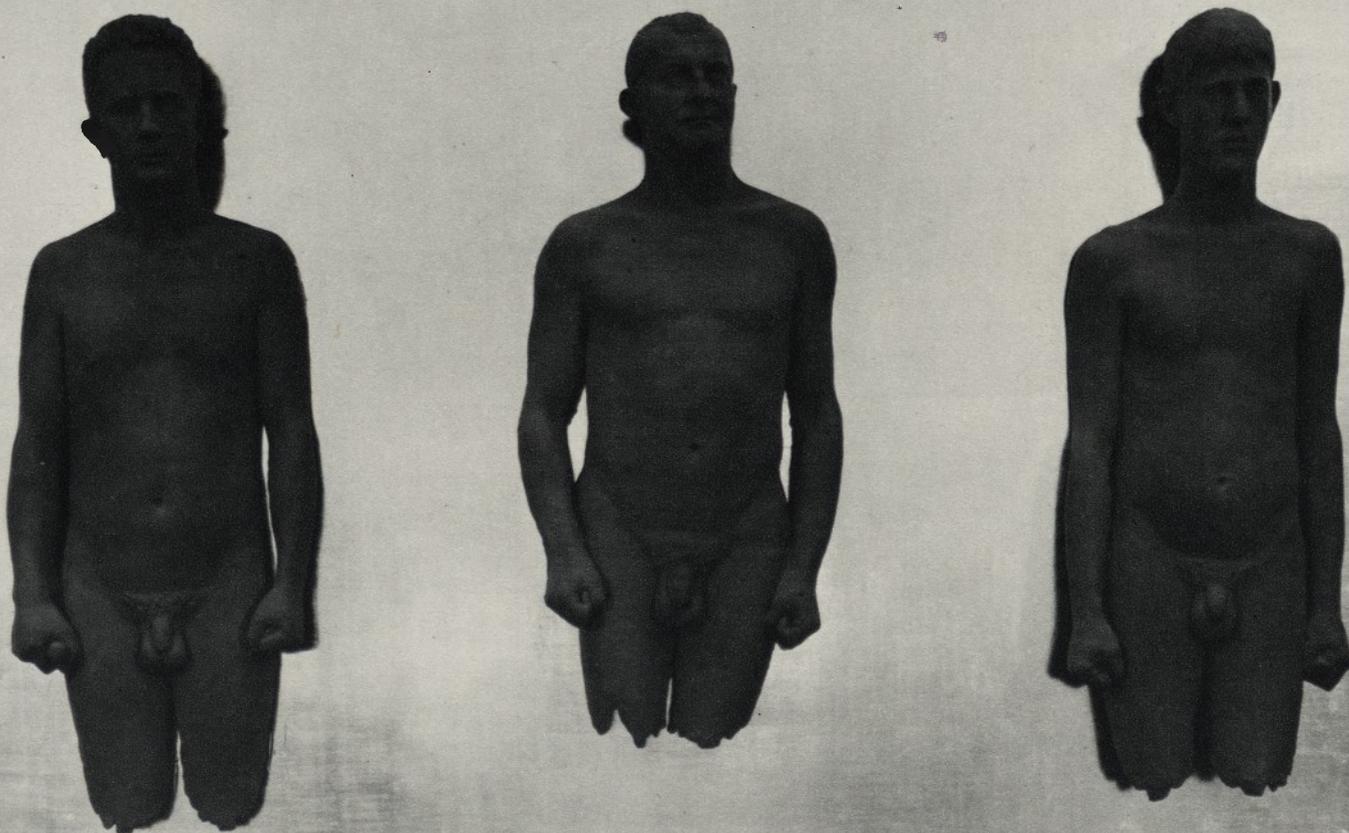
Un silence. « Pour qu'il y ait peinture... » Brou-

haha... « au moins deux éléments ». Je saute sur l'occasion. Nous les avons: premièrement, la toile elle-même, et, secondement, le fond, le mur, la cloison ou le panneau sur quoi l'unique teinte uniforme se détachera.

Mon interlocuteur hausse les épaules. Ce qui n'empêchera pas Yves Klein d'être invité.

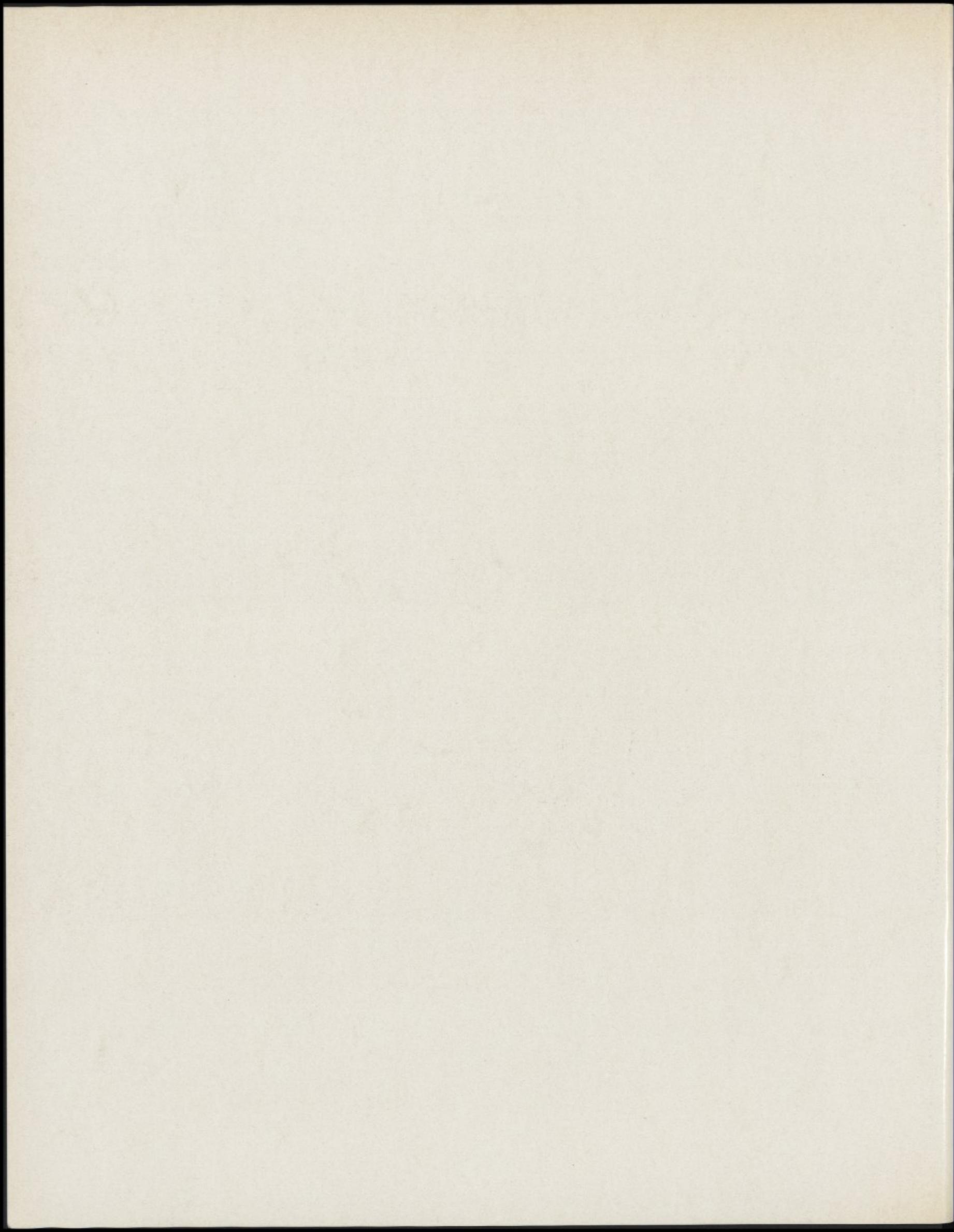
Parmi tous les prétextes que les défenseurs de la mort peuvent invoquer, il y a sans doute le délit d'injure aux oiseaux. Délit commis par Chaval

YVES KLEIN. Portraits robots d'Arman, Raysse, Pascal. Triptyque. 1962. 176 x 282 cm. (Photo André Morain).

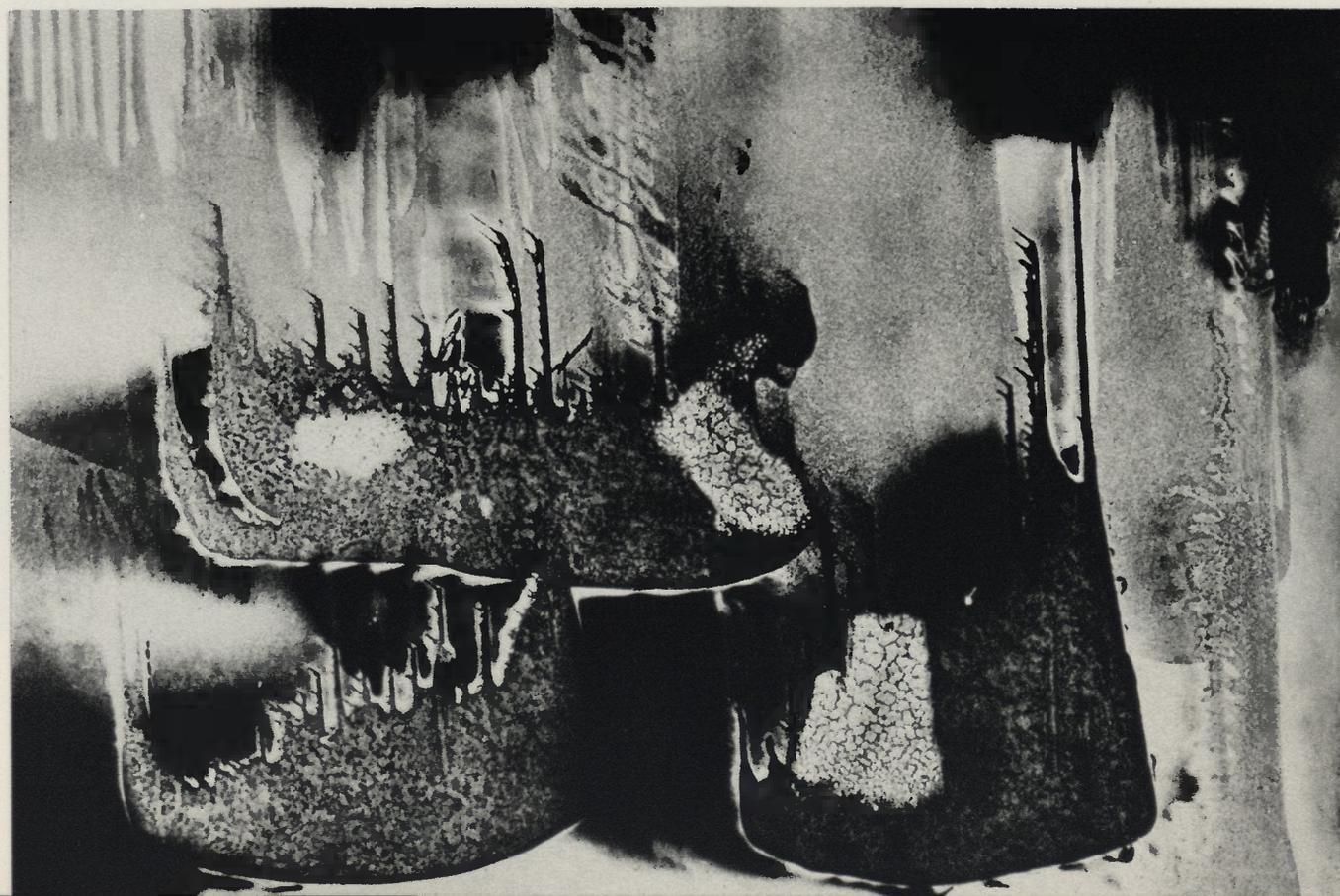
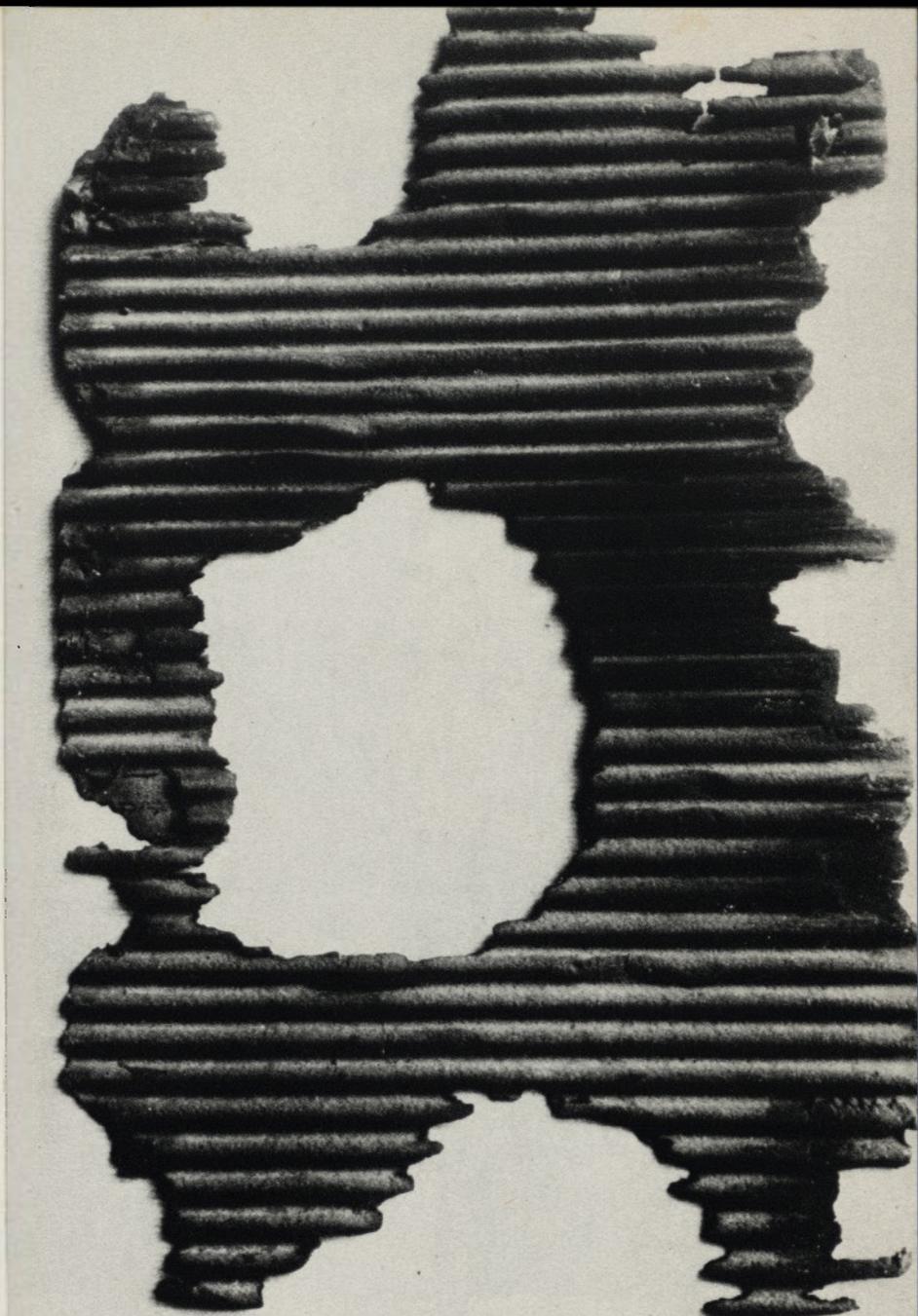


YVES KLEIN. Arman sur fond or. 1962. Coll. Alexandre Iolas.





mort en 1968 et Yves Klein victime d'une crise cardiaque trois ans après notre discussion du café. Chaval ne se cachait pas pour déclarer stupides les ovipares volants et Klein, jeune, sur une plage du midi de la France, les avait invectivés parce qu'à son avis ces animaux souillaient le bleu du ciel. Vraisemblablement, il espérait qu'une certaine partie de son œuvre bénéficierait d'une chance que le ciel n'avait pas. Pour moi, je ne l'ai pas cru. A la page cent soixante-six d'un livre que j'ai achevé en 1960 et publié chez « Calmann-Levy, trois rue Auber », en 1961, le « néophyte », héros de ce récit intitulé « Le voyage de l'œil », aperçoit dans une exposition imaginaire un tableau correspondant à ce qu'il cherche au moment: « un point sur une surface unie... Il s'approche, la toile est bleue, d'un bleu absolument uni, tirant sur le violet. Elle comporte un point, un point noir à peine visible. Notre néophyte fait encore un pas. Le point noir disparaît, c'était une mouche.» Ainsi, quand ce ne sont pas les oiseaux, ce sont les diptères de la famille des muscides qui s'attaquent à cette espèce d'azur dont Klein s'était épris. Cette espèce d'azur est-ce le ciel? Les amateurs de ciel, s'ils sont tâtilons, marqueront quelques hésitations (c'est ce que je fais) mais, s'ils sont imaginatifs, comme mon néophyte, à la question: « Pourquoi ce bleu sombre ne serait-il pas le bleu de la nuit? » ils répondront affirmativement. D'autant plus volontiers qu'en 1957, l'auteur lui-même écrivait, dans son journal: « Mes propositions monochromes sont des paysages de la liberté ». Donc, paysages de liberté, ces grands rectangles bleus qui se présentaient au visiteur de l'exposition du



YVES KLEIN.
Feu couleur. 1961.
109 x 76 cm.
(Photo
André Morain).



YVES KLEIN. Anthropométrie. 73 x 38 cm. (Photo André Morain).

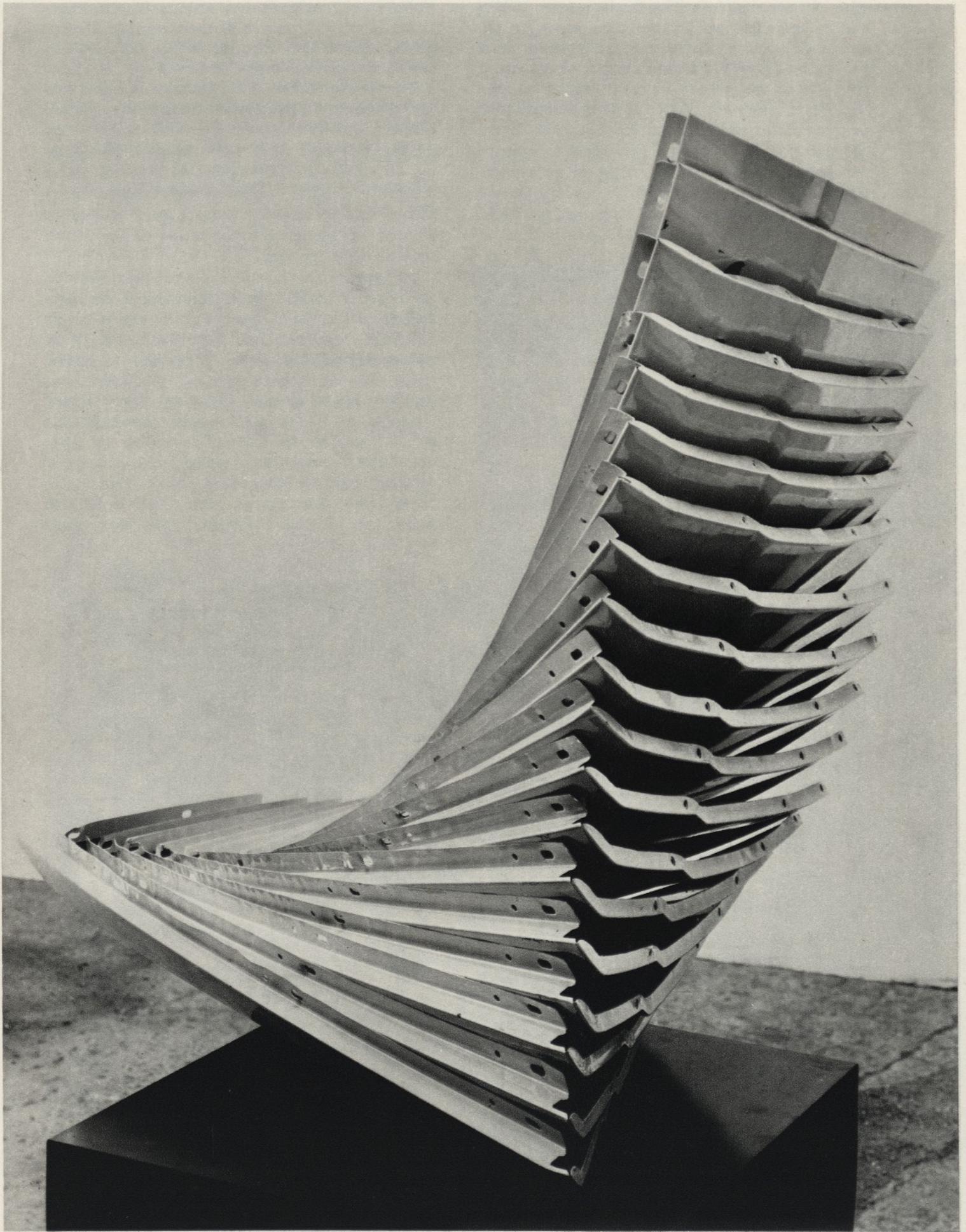
Musée des Arts Décoratifs, dans la première salle (à gauche en entrant), du 22 janvier au 10 mars 1969. Mais « paysage de la liberté », qu'est-ce à dire?

Je me suis toujours réjoui de l'existence d'Yves Klein pour des raisons didactiques. Plus qu'à ses éponges bleues, ou à ses empreintes (extension d'une idée de Miró elle-même inspirée par les empreintes de mains sur les parois des cavernes préhistoriques); plus qu'à ses bas-reliefs formés d'hémisphères dorés et de feuilles d'or frémissantes (je me souviens d'un bas-relief de cette sorte à la vitrine de la Galerie Larcade: il avait la présence inquiétante d'une idole cruelle); plus qu'à ses tableaux tachistes brûlés au gaz (à cette époque on essayait tous les moyens les plus bizarres pour maculer une surface); plus même qu'à son architecture transparente, à ses murailles d'air — je m'intéresse à sa signature du vide et à ses rectangles bleus.

« Mesdames, Messieurs, méfiez-vous des rectangles! Ils ont beau paraître fixés au mur de la galerie Colette Allendy (en 1957) ou à ceux du Musée des Arts Décoratifs; un rien suffit à les déplacer. Moins qu'un souffle d'air, une hypothèse. Si vous pensez — comme nous le proposons tout à l'heure — qu'il s'agit d'un ciel (un ciel vu par l'encadrement d'une fenêtre), que cette surface bleue est lointaine! Mais vous pouvez la rapprocher. Pensez qu'il s'agit d'une papier bleu collé comme une affiche sur le mur. La voilà près de vous. Plus près encore? Pensez qu'il s'agit d'un prisme rectangulaire fixé au mur, une caisse dont un des côtés est presque à portée de votre main... Voilà donc des figures capables d'être loin, proches très proches. Trois positions. Que vous pouvez multi-

YVES KLEIN. Anthropométrie 117. 1961. 146 x 97 cm. (Photo André Morain).





ARMAN. Accumulation Renault n° 105 (ailes jaunes).

plier. Encore une fois, il suffit de penser, pensez que ce rectangle est l'image d'un rectangle au-dessus de vous, ou au-dessous, ou à droite ou à gauche, ou derrière. Et, dans chacun de ces cas, il peut être ou très proche, ou assez proche, ou lointain. Et, si toutes ces situations dans l'espace sont peu, pour vous, rien ne vous empêche d'en inventer d'autres. En décidant, par exemple, que ce rectangle représente un rectangle qu'un peintre classique aurait montré comme un losange à cause de sa position oblique et des déformations de la perspective, mais qui a été redressé, comme les cubistes redressaient les plans fuyants. Et, prenant appui sur le mot oblique, vous pouvez présumer une infinité de positions qui ne sont ni verticales, ni horizontales. — Donc, le premier préfacier d'Yves le Monochrome avait raison de promettre l'infini. — Et puis vous pouvez penser encore que, ce bleu, c'est un écran et que, derrière... Tout ce qui se passe de caché vous l'imaginez d'autant plus aisément que cet azur sombre s'ap-

parente à la nuit, et que l'obscurité est l'anti-chambre de l'onirisme. « Rectangle, dit le dictionnaire, quadrilatère dont les angles sont droits. » Oui, mais que de choses entre ces angles!»

Passons maintenant à la signature du vide. A la page trois cent soixante et un de mon « Journal d'un critique d'art », je lis que, le 14 mai 1957, au-dessus de la salle d'exposition, chez Colette Allendy, « il y avait une autre pièce où l'on était invité à monter et où il n'y avait rien que les murs blancs. Les fenêtres et la glace était voilées de blanc », et j'ajoute: « l'imagination devait teinter tout ce blanc en bleu ».

Quelques mois plus tard, il n'est plus question de teinter le blanc. Yves signe le vide d'une autre Galerie où il n'y a qu'une pièce, et cette pièce est vide. Mais qu'est-ce que c'est que le vide? La nature des scolastiques en a horreur, la nature industrielle aussi. Le vide d'une galerie vide, ce sont des pleins: les murs pleins, et n'importe quoi, n'importe qui paraissant devant ces murs. Pas

ARMAN. Accumulation Renault n° 144 (bases de feu arrière).



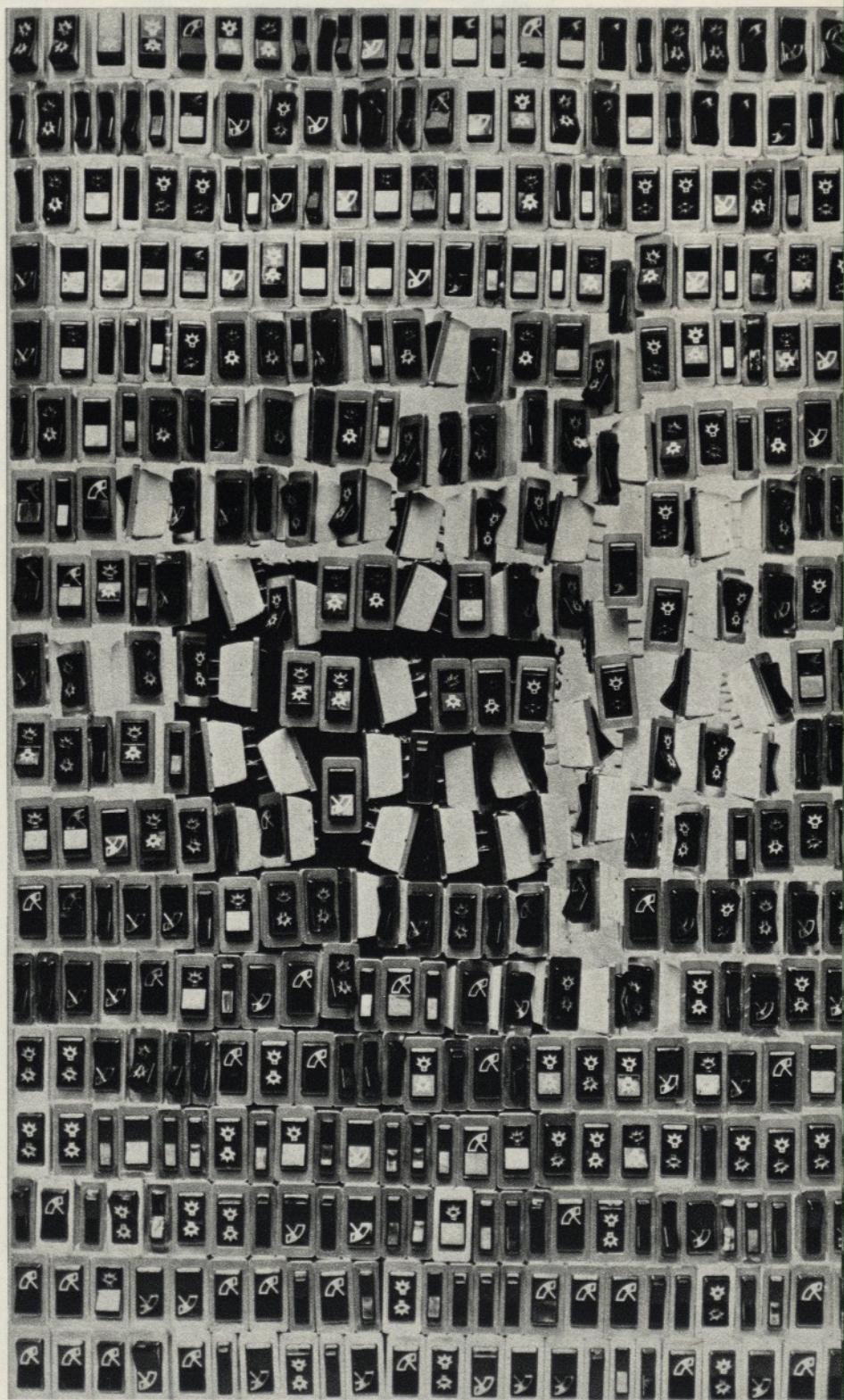
plus de vide que, dans les rectangles, d'immobilité. Otée la peinture, restent les gens, les choses telles qu'elles sont, les objets... On tombe dans le domaine du Nouveau Réalisme tel qu'il se manifeste non pas dans la suite de l'œuvre de Klein, mais chez Spoerri, Arman; Arman dont le même musée des Arts Décoratifs — 107, rue de Rivoli — expose, du 21 mai au 29 juillet, une cinquantaine d'œuvres dites « accumulations Renault ».

Régie nationale des usines Renault, Billancourt. Cher Monsieur... Veuillez trouver ci-joint les quatre photographies en noir des accumulations Renault suivantes. Premièrement: « Accumulation Renault numéro cent cinq... ».

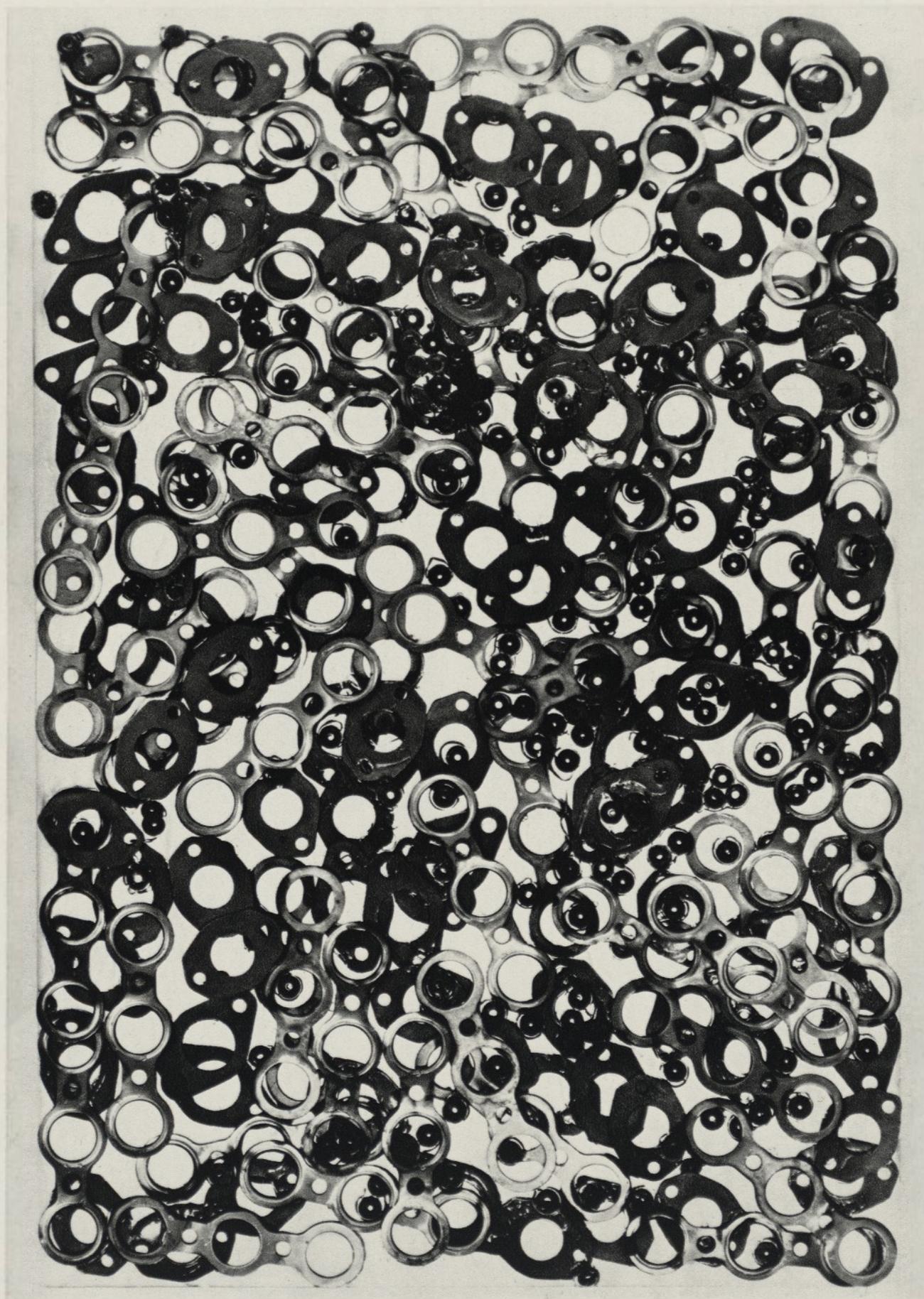
Il s'agit d'objets choisis dans les ateliers de l'usine (coupe de moteur, fils électriques, hélices, éléments de carrosseries, vilbrequins...), enfermés dans du plexiglass (boîtes de plexiglass ou plexiglass fondu autour des pièces). Aucun débris. Tout est neuf. Mais suis-je si loin de ma première rencontre avec l'œuvre d'Arman? C'était chez Larcade; ce qu'Arman appelait une « poubelle » se composait d'une caisse transparente remplie de morceaux de coton hydrophile, de tubes de pâte dentifrice. Des taches de couleurs juxtaposées: blanc, bleu, vert, rouge — couleurs des textes imprimés sur les tubes, couleurs du fard, etc. Cette luminosité du coton hydrophile surtout... Une exclamation: « c'est de l'impressionnisme! » Par la lumière, et par le morcellement. Or, ce morcellement, je le retrouve au Musée des Arts Décoratifs. Morcellement qui est, d'ailleurs, un leit-motiv de l'art moderne: morcellement des impressionnistes, des néo-impressionnistes, des fauves, des cubistes, de Klee, des non-figuratifs (la grille), de Nicolas de Staël, des tachistes et, aujourd'hui, d'Arman! Que signifie-t-il? Nombre? Surnombre? Croissance démographique? Au Salon de Mai de 1964, Arman exposait, comme un symbole de ventre maternel hyper-fécond, une valise bourrée de poupées. Ou bien évocation de ce sein frustrant que le nourrisson ne tète pas et qui, selon une homonyme d'Yves Klein, Mélanie Klein, est perçue sous un aspect morcelé? Dans l'exposition du « monochrome », le spécialiste des accumulations figurait nu, entre Martial Raysse et Claude Pascal, sous l'aspect d'un moulage peint en bleu sur fond or, Martial Raysse et Claude Pascal étant eux aussi des moulages sur fond or, on peut dire: répétition d'une forme humaine sur un fond. Répétition. Les accumulations armaniennes sont principalement des répétitions. Mais les rectangles bleus, aussi. Répétition d'un point qui devient surface. Répétition métamorphose. Un individu répété devient foule. Et, n'en déplaise à l'humoriste et au signataire du vide, dans « l'accumulation Renault numéro cent cinq », une aile d'automobile dix-neuf fois répétée tend, semble-t-il, à devenir une aile d'oiseau.

YVON TAILLANDIER.

ARMAN. Accumulation Renault n° 122 (boutons de commande).



ARMAN. Accumulation Renault n° 140 (joints).



Mondrian à l'Orangerie

PARIS

par R. V. Gindertael

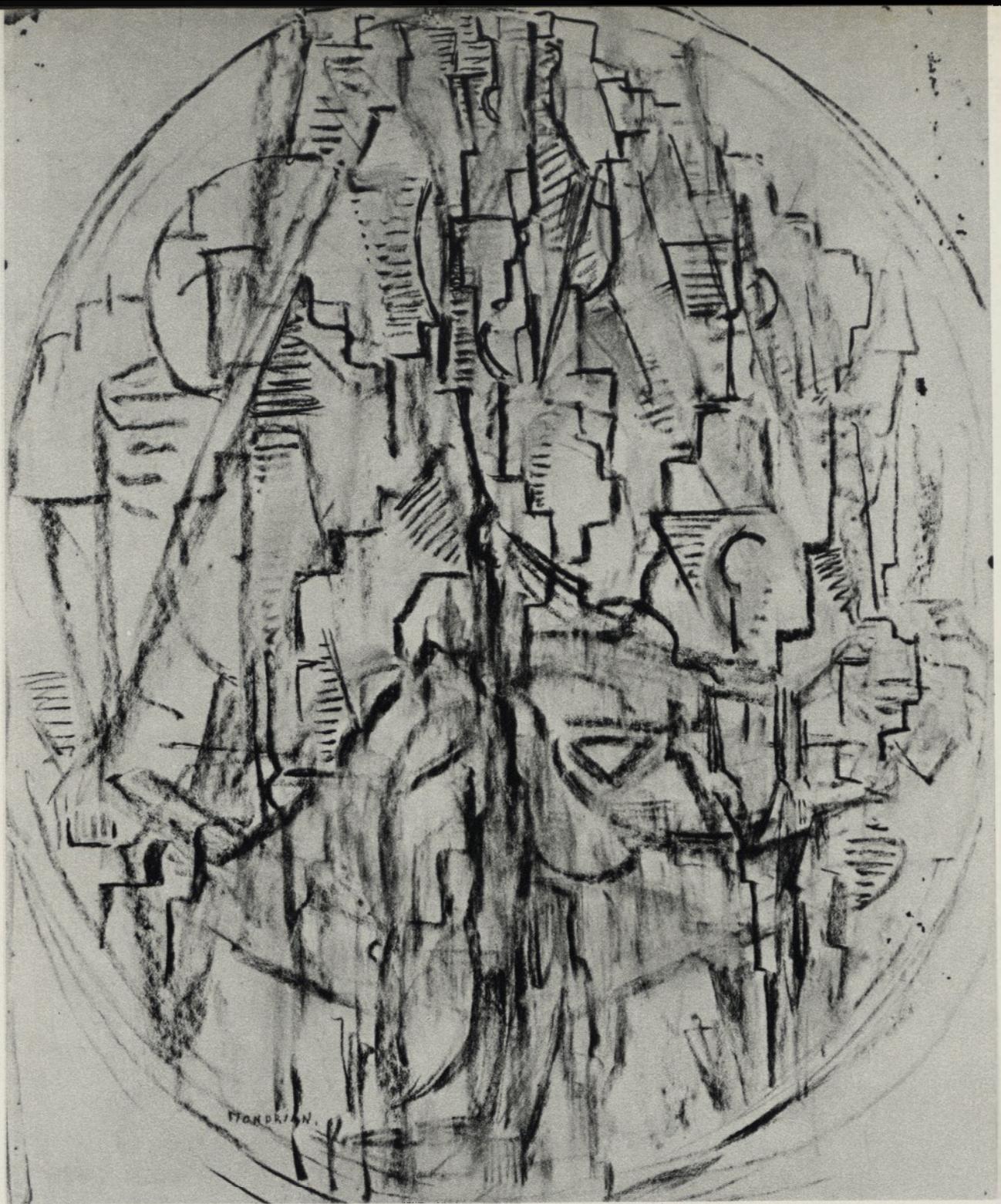
Tout a été déjà dit sur Mondrian et tout est connu de sa vie, de ses idées, de ses théories et des modalités successives de son œuvre — pour l'essentiel grâce à Michel Seuphor qui s'est dévoué avec assiduité à faire connaître et reconnaître celui dont il fut l'ami dès 1923, lui consacrant de nombreux écrits qui ont abouti à un grand livre paru en 1956. Les histoires de l'art et les dictionnaires accordent maintenant au créateur du néo-plasticisme la place qui lui revient, une des toutes premières, au chapitre de l'art abstrait.

Mais il restait, du moins à Paris et en France, à « voir » l'œuvre de Mondrian, ce qui n'avait été permis jusqu'ici que très partiellement et à de très rares occasions: l'exposition d'une vingtaine de toiles à la Galerie Denise René en 1957, et la même année celle d'une douzaine d'œuvres de jeunesse dont la moitié de dessins chez Daniel Cordier, et encore un choix de onze peintures représentant Mondrian à l'exposition de « L'Art

hollandais depuis Van Gogh » au Musée National d'Art Moderne en 1958. Donc, depuis plus de dix ans, Mondrian n'a plus été montré à Paris; éclipse d'autant plus complète qu'aucune de ses œuvres ne figure dans quelque musée français. Aussi l'initiative prise par la Réunion des Musées Nationaux de présenter à l'Orangerie de Tuileries une grande exposition rétrospective de l'œuvre de Mondrian constitue, en même temps qu'une juste réparation, un événement capital qui était attendu avec une grande curiosité et a été accueilli avec un immense intérêt. Car, si l'opinion officielle était demeurée si longtemps indifférente et même réfractaire à l'art de Mondrian, il est inexact de prétendre comme d'aucuns que Mondrian était resté tout à fait obscur et inconnu à Paris, sa ville d'adoption où il a vécu et travaillé de 1912 à 1914, puis de 1919 à 1938, entre ses débuts en Hollande qu'il retrouva seulement pendant la première guerre, et son départ à la veille de l'invasion hitlérienne pour

MONDRIAN. L'Arbre gris. 1912. 78,5 x 107,5 cm. Musée Municipal, La Haye.

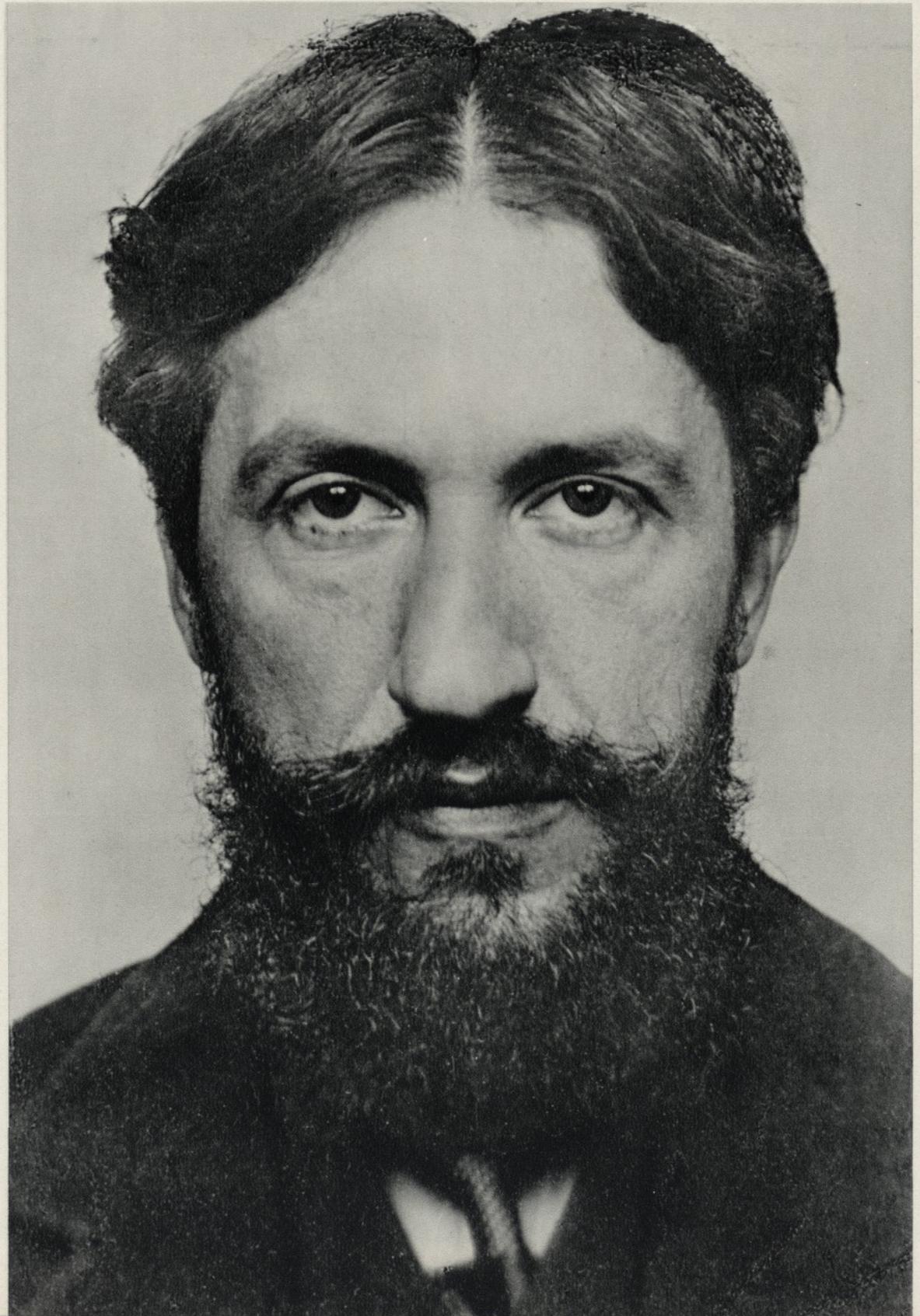




MONDRIAN. Composition ovale. 1913. 85 x 70 cm. Musée Municipal, La Haye.

Londres et ensuite New York où il devait décéder au début de l'année 1944. Certes Mondrian avait mené dans son atelier de la rue du Départ à Montparnasse une vie solitaire et austère, mais il n'y accueillit pas moins de nombreux artistes, en fréquenta quelques-uns choisis et eut même déjà des disciples. Il participait aussi à des expositions de groupes, surtout de tendances abstraites comme « Cercle et Carré » et « Abstraction-Création »... Si son œuvre et ses idées ne trouvèrent alors qu'un écho limité dans les milieux artistiques parisiens, ce fut ni plus ni moins que celles des autres adeptes de l'art abstrait entre les deux guerres, car à cette époque la sensibilité et, dans une certaine

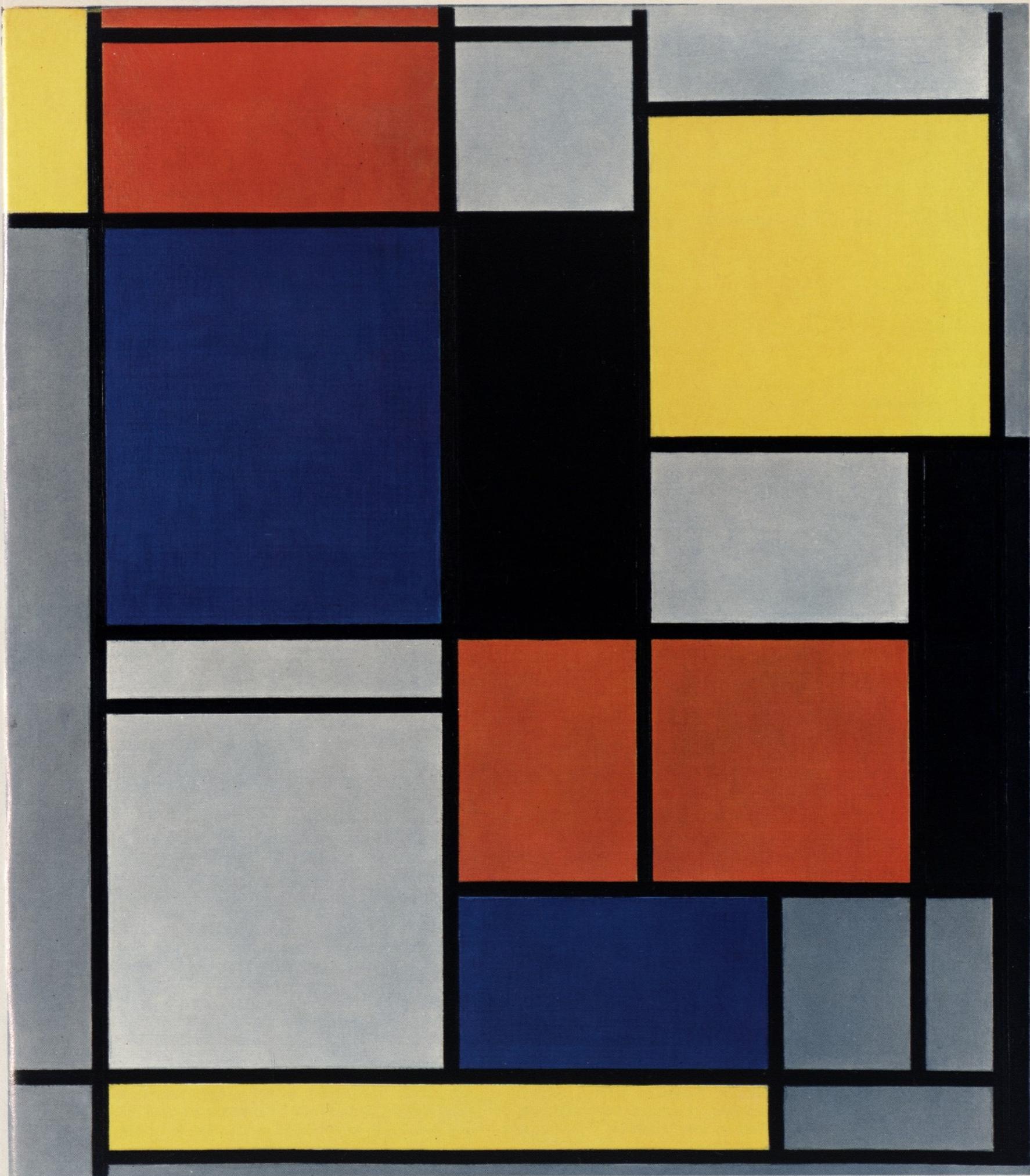
mesure, la forme d'esprit de la plupart des artistes français les rendaient au moins réticents devant cette nouvelle conception. Après la Libération, au contraire, les différentes orientations de l'art abstrait retinrent l'attention de la nouvelle génération et dominèrent bientôt la création artistique. On connut ainsi, autour de 1950, toute une équipe de jeunes adeptes des principes du néo-plasticisme de Mondrian dont ils renaient principalement en exemple la rigueur et le dépouillement, sans parler, par ailleurs, des prolongements de la plastique spatiale du « Stijl » dont Mondrian fut le révélateur à côté de Van Doesburg, associés aux influences du constructivisme et à celles des disci-



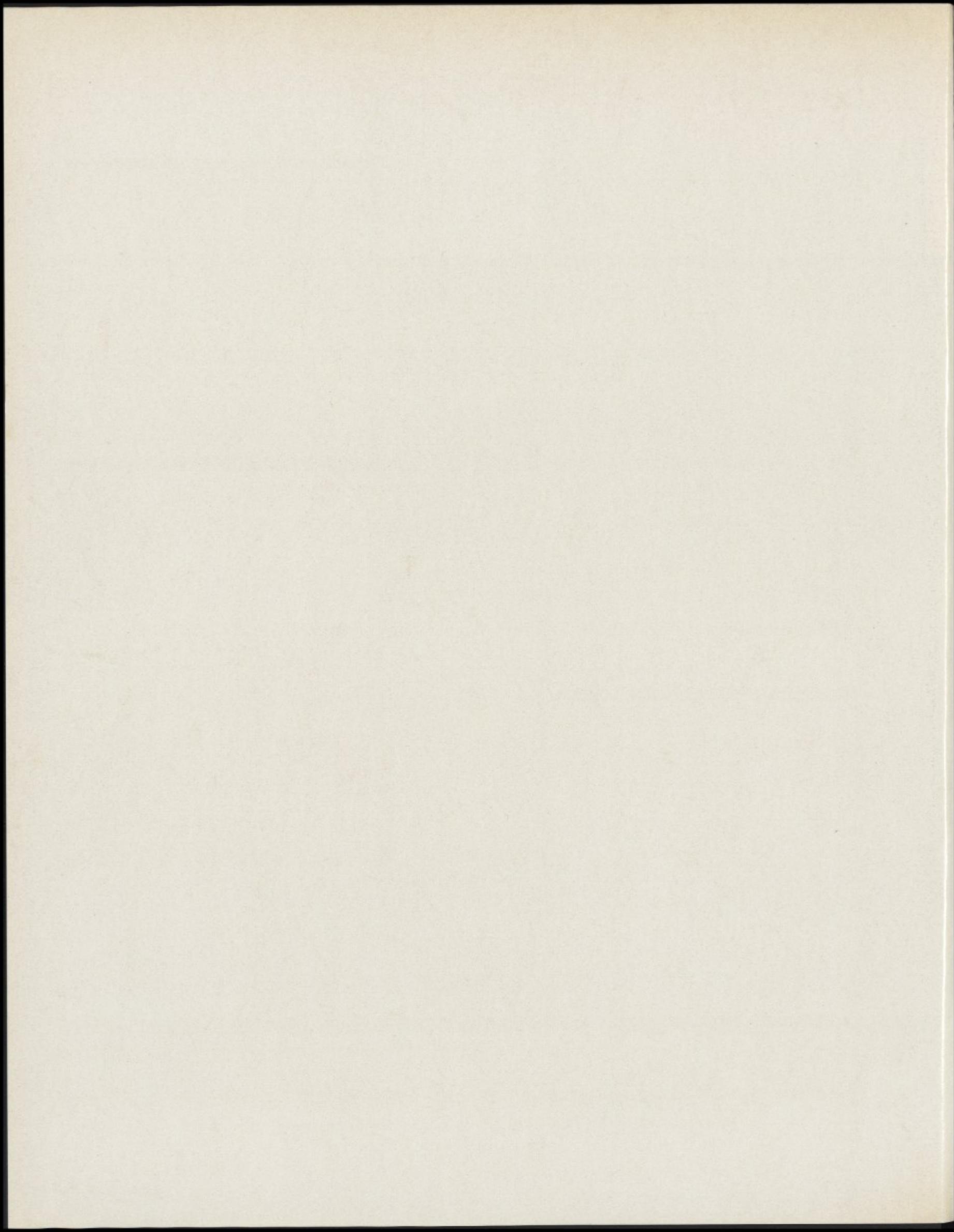
Mondrian en 1910.

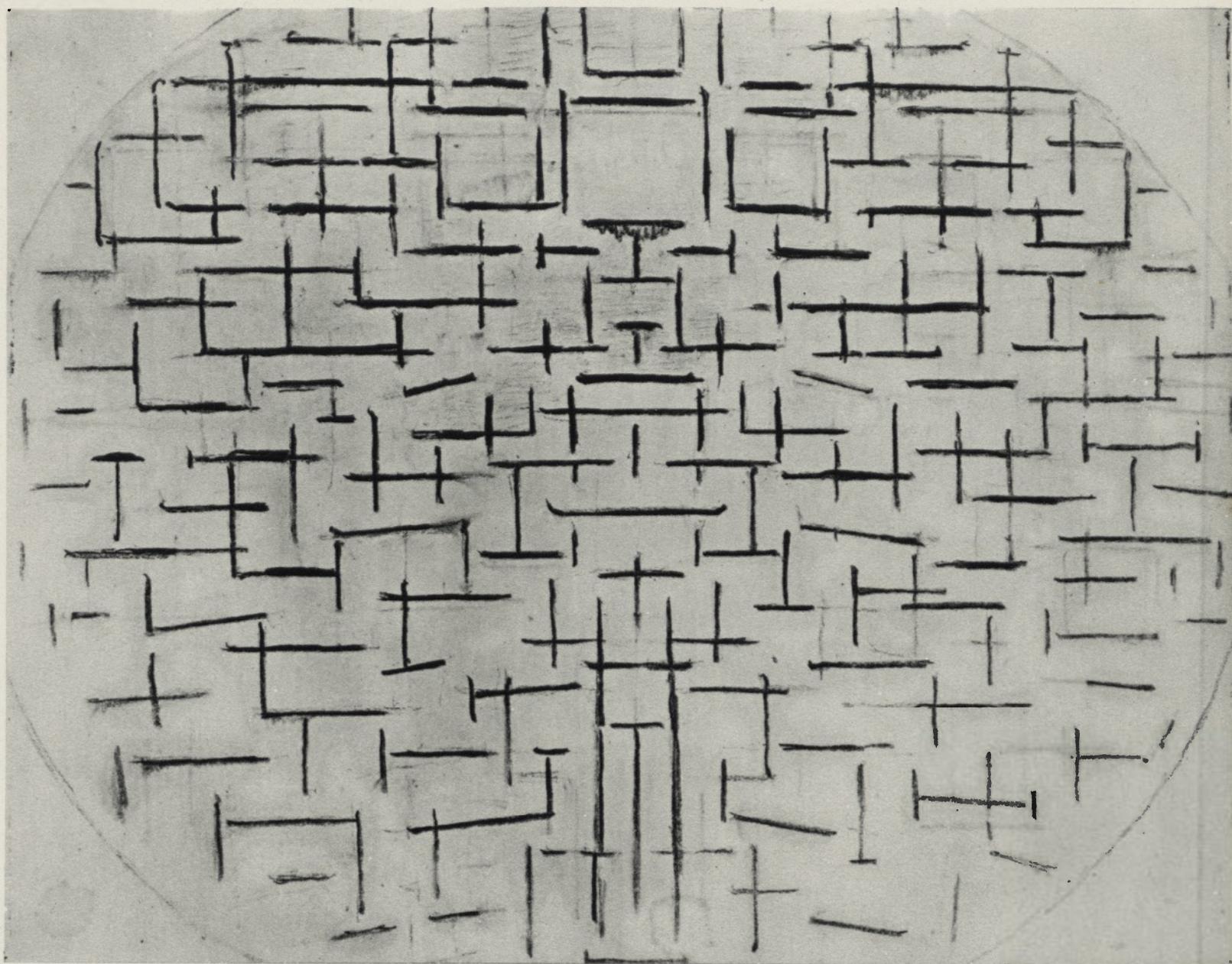


MONDRIAN. Le poirier. 1912. Composition en gris bleu. Sydney Janis Gallery, New York.



MONDRIAN, Tableau II. 1921-25. 75 x 64 cm. Coll. Max Bill.





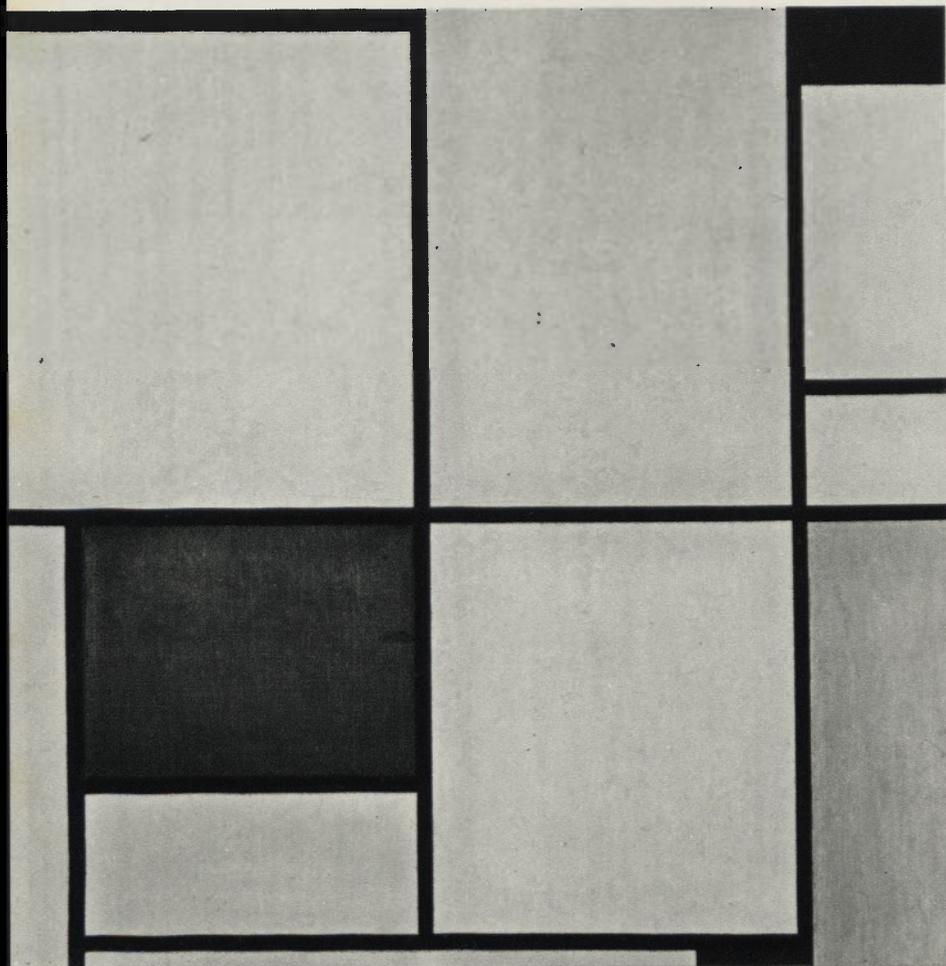
MONDRIAN. Composition. 1914. 51 x 63 cm. Musée Municipal, La Haye.

plines du Bauhaus, dans l'évolution de l'architecture et sa polychromie, comme dans de multiples applications aux objets et au décor mobilier ou urbain.

Mondrian a donc été accepté de confiance, dirais-je, en sa réputation et pour la valeur de sa pensée novatrice. Pourtant, à tous ceux qui n'avaient pu visiter de précédentes rétrospectives, à New York (1945), à Amsterdam (1946), à Bâle (1947), à La Haye, Zurich, Londres (1955), à Venise (1956), à Toronto, à Philadelphie et de nouveau à La Haye (1966), puis à Berlin (1968), il manquait, j'y insiste, d'avoir vraiment et complètement vu l'œuvre de Mondrian. Cette occasion a été donnée enfin à Paris par l'exposition de l'Orangerie. Le nombre des œuvres, exactement une centaine, et leur choix judicieux ont permis de retrouver les phases successives de l'accomplissement de Mondrian, d'y assister en quelque sorte, mais également de décou-

vrir, à leur contact direct, les qualités substantielles qui concrétisent la valeur spirituelle des peintures de ce chercheur d'un absolu plastique.

Qu'il ait été foncièrement peintre et en pleine possession du métier de la peinture dans le sens le plus traditionnel, les paysages naturalistes et imprégnés d'un certain sentiment romantique de ses débuts en Hollande, le montrent sans conteste. Mais son amour de la peinture et ses dons sont plus évidents encore dans ses œuvres suivantes, hautes en couleurs, celles de son époque zélandaise à partir de 1908. Par la puissance chromatique et la largeur de la touche, il se trouvait là à mi-chemin entre les divisionnistes et les fauves dont il égale parfois la fougue colorée, pour traduire picturalement des motifs violemment ensoleillés comme le « Moulin à vent en plein soleil » ou le « Paysan zélandais ». Il faut bien voir en le Mondrian de cette époque un vrai coloriste, même si



MONDRIAN. Composition I avec rouge, jaune et bleu, 1921. 103 x 100 cm. Musée Municipal, La Haye.

sa sensibilité à la couleur était en retrait de celle d'un Van Gogh ou d'un Matisse, et lui reconnaître un œil très exercé. On le devine aussi sensoriellement attaché au maniement de la matière picturale.

L'évolution systématique qui le conduisit par abstractions successives à ses premières compositions non-figuratives pouvait être clairement suivies dans plusieurs séries de toiles sur un même thème, séries commencées en Hollande et continuées pendant son premier séjour à Paris entre 1912 et 1914. Ces séries ont été étudiées par tous les exégètes de Mondrian. Il s'agit d'abord de celle des arbres, inaugurée vers 1908-10 avec « L'Arbre rouge » puis « L'Arbre bleu » et qui aboutit, en passant par « L'Arbre argenté », « Le Pommier en fleurs » et « L'Arbre », tous de 1912, à la composition (cubiste) n° 3 et à d'autres toiles cubistes comme « composition dans l'ovale » de 1913, toujours inspirées par la thème de l'arbre.

Une autre suite, non moins significative de la recherche de Mondrian, est celle qui dérivait de « L'Eglise de Domburg » (1909-10) pour parvenir par sa transcription schématique (dessin à l'encre de Chine, vers 1914), à toutes les premières compositions abstraites, souvent dans un ovale, de « Façades » (?) tracées en lignes horizontales et verticales et teintées de couleurs claires très finement modulées

Le passage par le cubisme est plus visiblement avoué dans les deux versions de la « Nature morte au Pot de Gingembre » (1911 et 1912). En dehors de cet exemple et des deux peintures d'influence cubiste, « Nu » et « Figure féminine » (1912) qui constituent plutôt des exercices de style, il faut remarquer une différence essentielle entre les quelques compositions abstraites d'apparence cubiste de Mondrian et les toiles « analytiques » de Braque ou de Picasso dont on peut les rapprocher. Si la décomposition de la forme qu'opéraient ces derniers restait attachée à l'aspect extérieur des objets, à leurs contours, il semble bien, au contraire, que Mondrian envisageait de dégager uniquement les éléments de la structure interne du motif de base. Ne posait-il pas ainsi les fondements d'une peinture structuraliste dont son néoplasticisme allait être l'aboutissement parfait?

Une autre étape importante était moins bien illustrée dans l'exposition. Entre les paysages de dunes et les marines devant lesquels vers 1909 Mondrian avait observé que « la luminosité du ciel prononce la verticale, l'horizon masqué prononce l'horizontale, la position oblique est exclue... », et l'abstraction par signes (appelés par Alfred Barr les *plus et moins*) des « Jetée et Océan » de 1914, que représente un seul dessin, la liaison ne pouvait être déduite facilement si l'on n'était pas averti de la démarche intellectuelle du peintre.

A partir de ce moment la personnalité de Mondrian et le destin de son art sont fixés. La période de réflexion pendant les années du « Stijl » a été marquée par l'affirmation du choix définitif de la division orthogonale de la surface pour déterminer le plan mental qu'il entend substituer à toute autre suggestion d'espace. Nous le voyons aussi renoncer progressivement au nuancement des valeurs colorées pour se limiter aux trois couleurs primaires que contiennent les droites noires sur fond blanc.

Devant le grand œuvre de Mondrian qui occupait les dernières salles de l'exposition, il est inutile de continuer à en commenter la visite; car déjà, arrivé à ce point du parcours, chacun est en mesure d'accéder à l'œuvre et de l'admirer, ou de la refuser s'il reste indifférent ou hostile devant un des sommets de l'art de notre temps.

On avait pu penser que les galeries de l'Orangerie ne s'accorderaient pas à l'austérité des œuvres de Mondrian. Mais n'est-ce pas Sandberg qui avait vu juste quand il écrivait: « Si par hasard on accroche dans un intérieur une toile de Mondrian et si on la laisse vivre, elle s'étend sur le mur; les lignes et les couleurs commencent à organiser toute la surface qui l'entoure, toute la pièce. Lentement les couleurs fades et les meubles imprécis ne tiennent plus, doivent céder la place, la pièce se purifie »? Oui, véritablement, Mondrian en y instaurant un espace nouveau, a purifié le musée de l'Orangerie.

R. V. GINDERTAEL.

Peggy chez son oncle

NEW YORK
THE SOLOMON R.
GUGGENHEIM
MUSEUM

par Sidney Borg

A partir de janvier 1969, le Musée Solomon R. Guggenheim de New York a accueilli un choix d'œuvres, sélectionnées par M. Thomas M. Messer, appartenant à la collection Peggy Guggenheim dont le siège permanent est à Venise. Il s'agit là, comme chacun sait, d'une collection prestigieuse, où se trouvent réunis une grande partie des artistes dont la personnalité a marqué notre siècle, ainsi que d'autres, plus jeunes, mis en vedette depuis la guerre.

Vers 1941, alors qu'un certain nombre des artistes représentés ici avaient trouvé refuge aux Etats-Unis, cette collection était accessible au public dans une galerie de la 57^e rue, à New York, qui avait pour nom *Art of this Century*. Le catalogue illustré qui la décrivait comportait, entre autres, à titre d'introduction, un important essai d'André Breton intitulé *Genesis and Perspective of Surrea-*

lism, qui fut repris, en français, dans l'édition Brentano du *Surréalisme et la Peinture*. Il y avait là presque tous les grands noms du cubisme, les fondateurs de l'art abstrait, les inclassables — Duchamp et Picabia, — et un certain nombre de surréalistes de belle qualité. Je me souviens notamment du *Très rare tableau sur la terre* de Picabia, d'un Tanguy d'une exceptionnelle beauté et d'un ensemble très choisi de Max Ernst.

L'histoire de cette collection mérite d'être relatée. C'est en 1930, à Londres, que Peggy Guggenheim fit ses premières armes, en dirigeant une galerie qui portait son nom. Elle commença par acquérir les œuvres des artistes qu'elle exposait. En 1937, eut lieu, sur l'initiative de Roland Penrose, la première *Exposition Internationale du Surréalisme*, à Londres, suivie, l'année suivante, de celle de Paris, chez Wildenstein. Lorsque la guer-

PICASSO. Baigneuses au petit bateau. 1937. 129,5 x 195 cm.





MARC CHAGALL. La pluie. Huile sur toile. 1911. 33 x 42 cm. env.



re éclata, saisie de prémonitions, Peggy Guggenheim vint à Paris, dans l'intention, dit-elle, d'acquérir « une œuvre par jour ». Nous lui laissons la parole: « Rien n'était plus facile, écrit-elle. Les Parisiens attendaient l'invasion allemande et ils étaient ravis de vendre et de fuir. A Paris, le mot circula bientôt que j'étais là pour acheter, et tout le monde me harassait sans pitié. Mon téléphone sonnait à toute heure et les gens m'apportaient même des tableaux le matin dans mon lit. » Au fur et à mesure, elle expédiait cet extraordinaire butin à New York, où elle retourna en 1941. « Jusqu'au moment où je quittai la France, tous mes achats m'avaient coûté quarante mille dollars, ce qui paraît incroyable si l'on songe qu'aujourd'hui cette somme ne suffirait pas à payer un seul tableau. » Aux Etats-Unis, elle épouse Max Ernst, qui venait de s'échapper, non sans risque

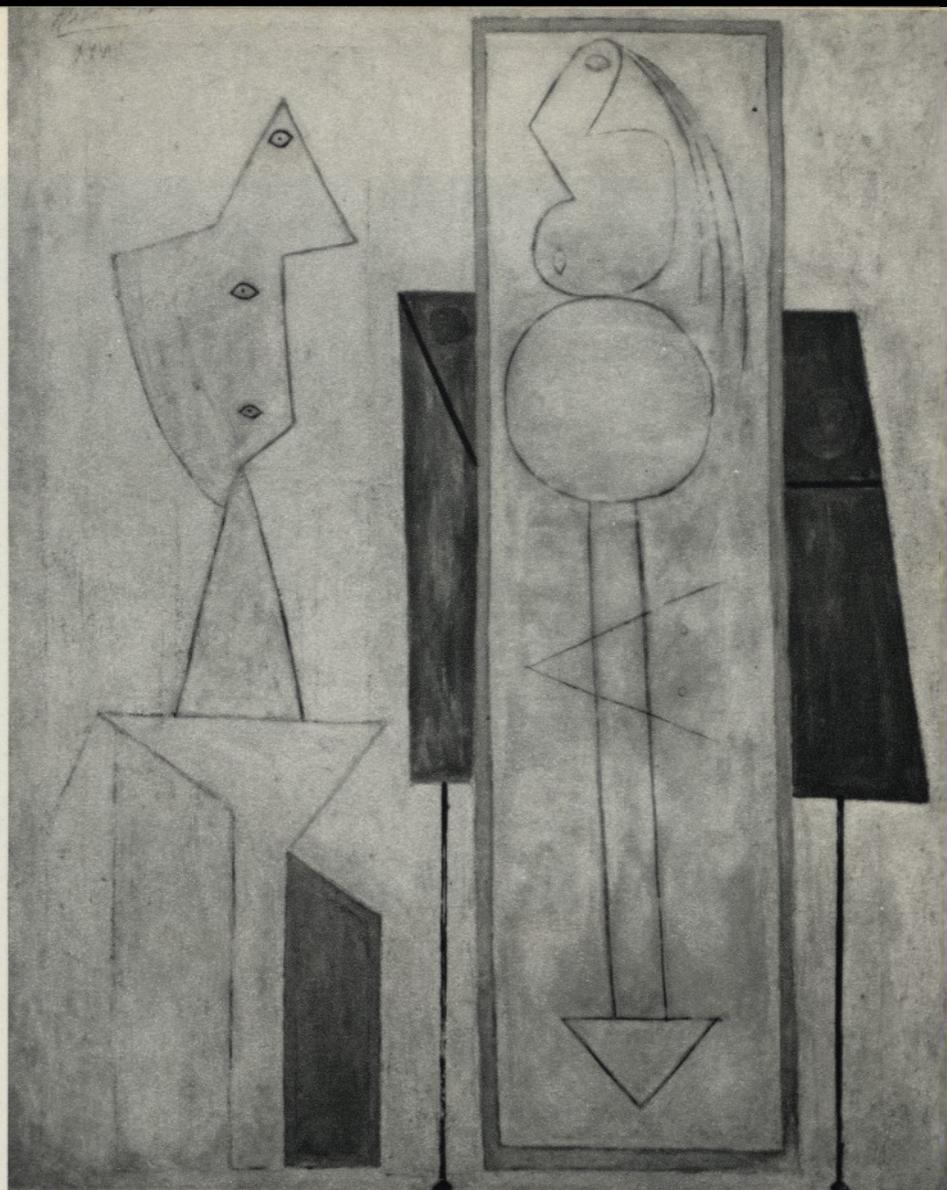
JEAN ARP. Relief peint. 1925. 31 x 41 cm. env.

et au prix d'incroyables difficultés, des divers camps où il était retenu prisonnier. Mais cette union fut de courte durée.

Une des particularités de Peggy Guggenheim est que son désir de possession ne s'adressait pas seulement aux œuvres, mais aux artistes eux-mêmes, dont elle entendait, autant que possible, gagner l'allégeance personnelle, voire même l'intimité. Dans un récit autobiographique qu'elle fit paraître aux Etats-Unis pendant la guerre et qui s'intitule *Out of this Century*, elle décrit, avec une complaisance naïve et une involontaire drôlerie, ses *Mille et une Nuits* à travers les arts. Les divers protagonistes y étaient désignés sous des pseudonymes transparents: ainsi, E.L.T. Mensens devenait Mr. Mittens, Dorothea Tanning, Miss Tinning! Pour la petite histoire, rappelons que ce livre eut pour résultat de ralentir la procédure de naturalisation de Max Ernst, qui y était expressément accusé d'adultère, et auquel ce témoignage peu bienveillant suscita d'interminables tracasseries.

Quoi qu'il en soit, la collection existe et elle est sans doute, ainsi que le souligne son commentateur officiel, l'une des plus belles, dans son éclectisme et sa qualité, que l'on puisse voir aujourd'hui. Oublions qu'une bonne part des œuvres qui la composent ont été cédées par leurs propriétaires sous le coup du désespoir et de la panique consécutifs au désastre français, et remercions le ciel qu'elles aient été sauvées, pour le plaisir et l'édification des visiteurs de Venise.

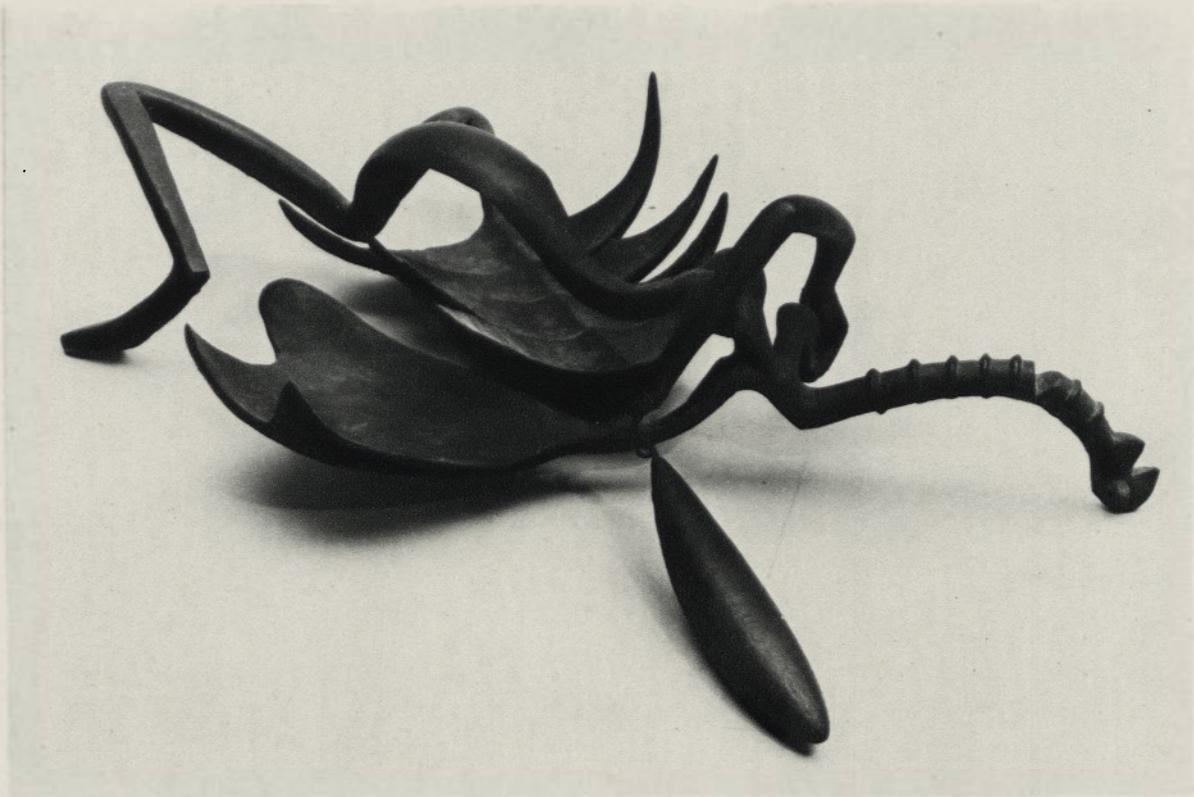
SIDNEY BORG.



JEAN ARP. Amphore fruit.
1951. Bronze. H. 29 cm.



GEORGES BRAQUE. Nature morte. Peinture, 1926. 39 x 31 cm.



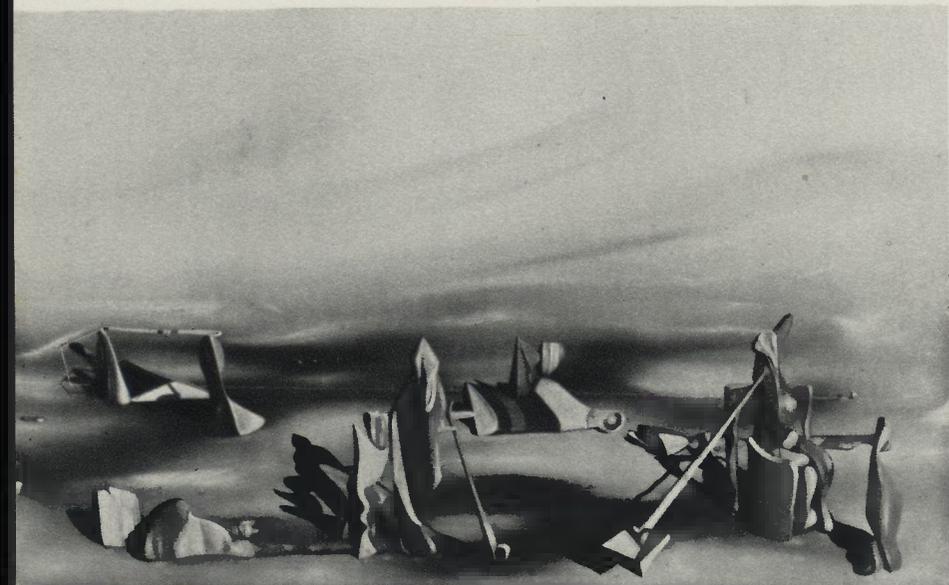
ALBERTO GIACOMETTI. Sculpture. Bronze. 1932. 8 x 25 x 26 cm. env.

MAX ERNST. La forêt. Peinture. 1928. 37 x 15 cm. env.

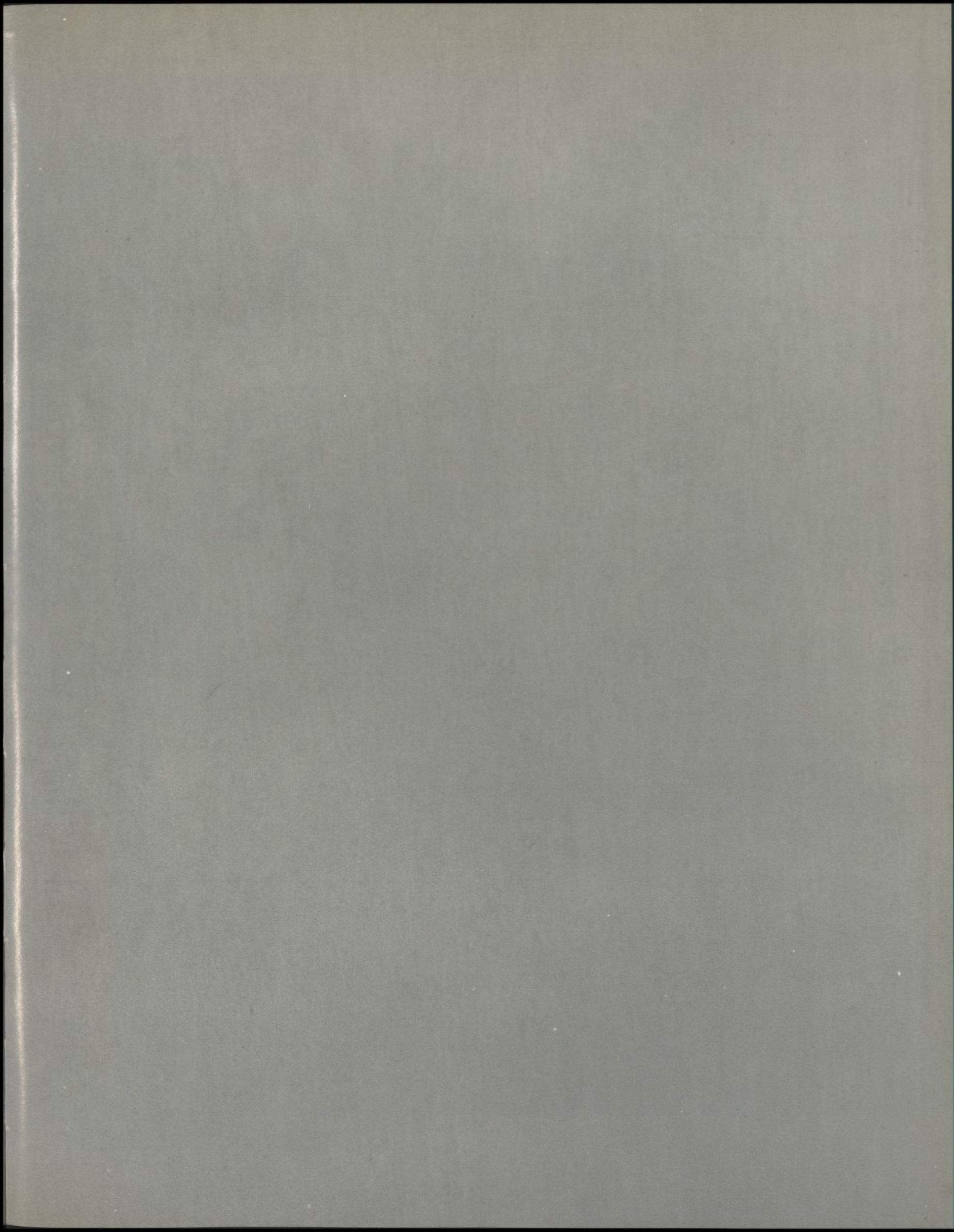




JOAN MIRÓ. Intérieur Hollandais II. Peinture. 1928. 36 x 28 cm env.



YVES TANGUY. Sur terrain mouvant. Peinture. 1941. 16 x 28 cm env. (Photo E. Mates, N. Y.).





JEAN CORTOT. Écriture. 1968. 116 x 89 cm.

Les « Écritures » de Jean Cortot

par Guy Marester

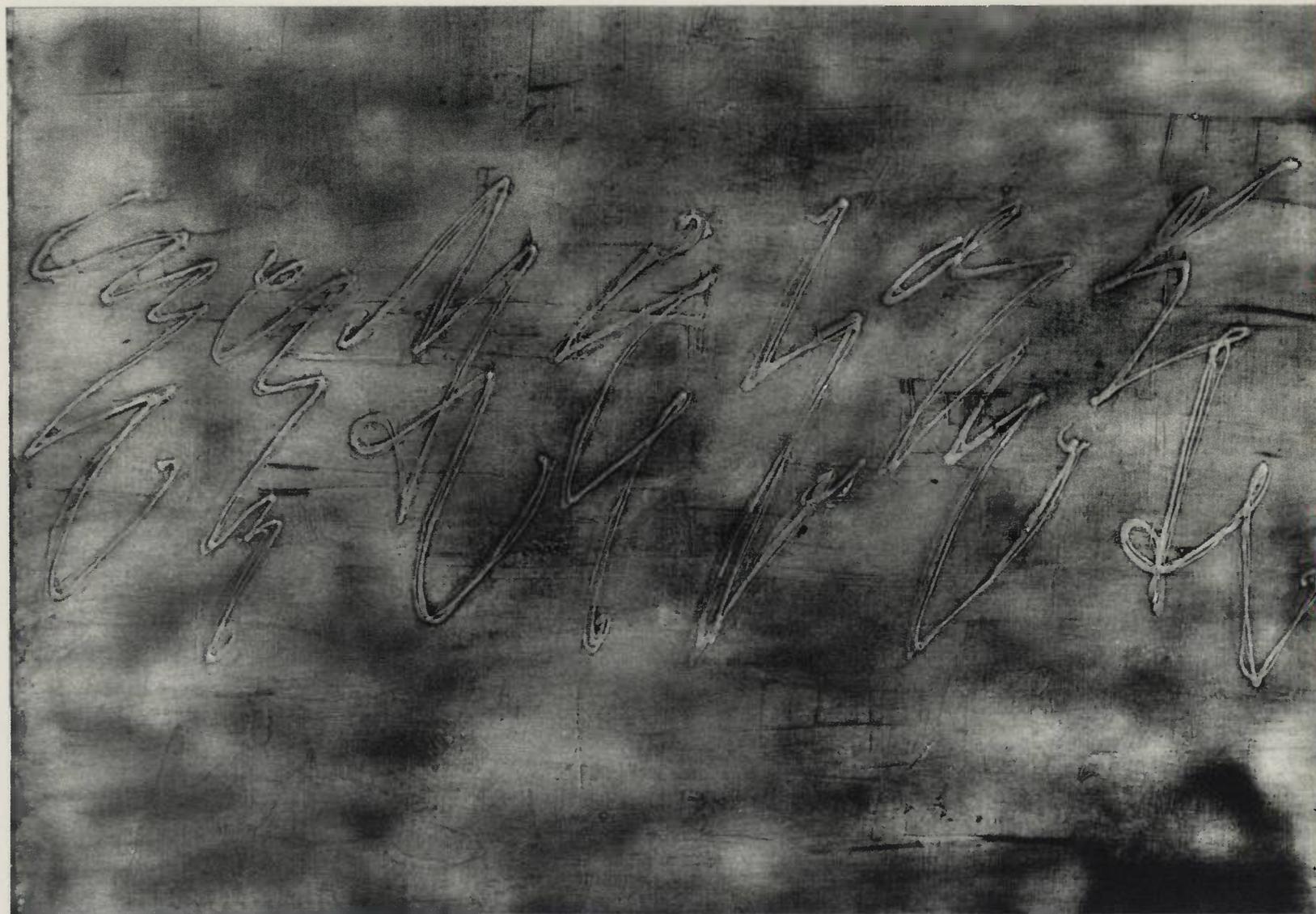
Toute *écriture* repose nécessairement sur l'existence et le respect d'un code. Des caractères conventionnels, alignés dans un sens déterminé auquel devra se soumettre la lecture, rendent possible ainsi la transmission visuelle et durable du langage et le font échapper à la fugacité.

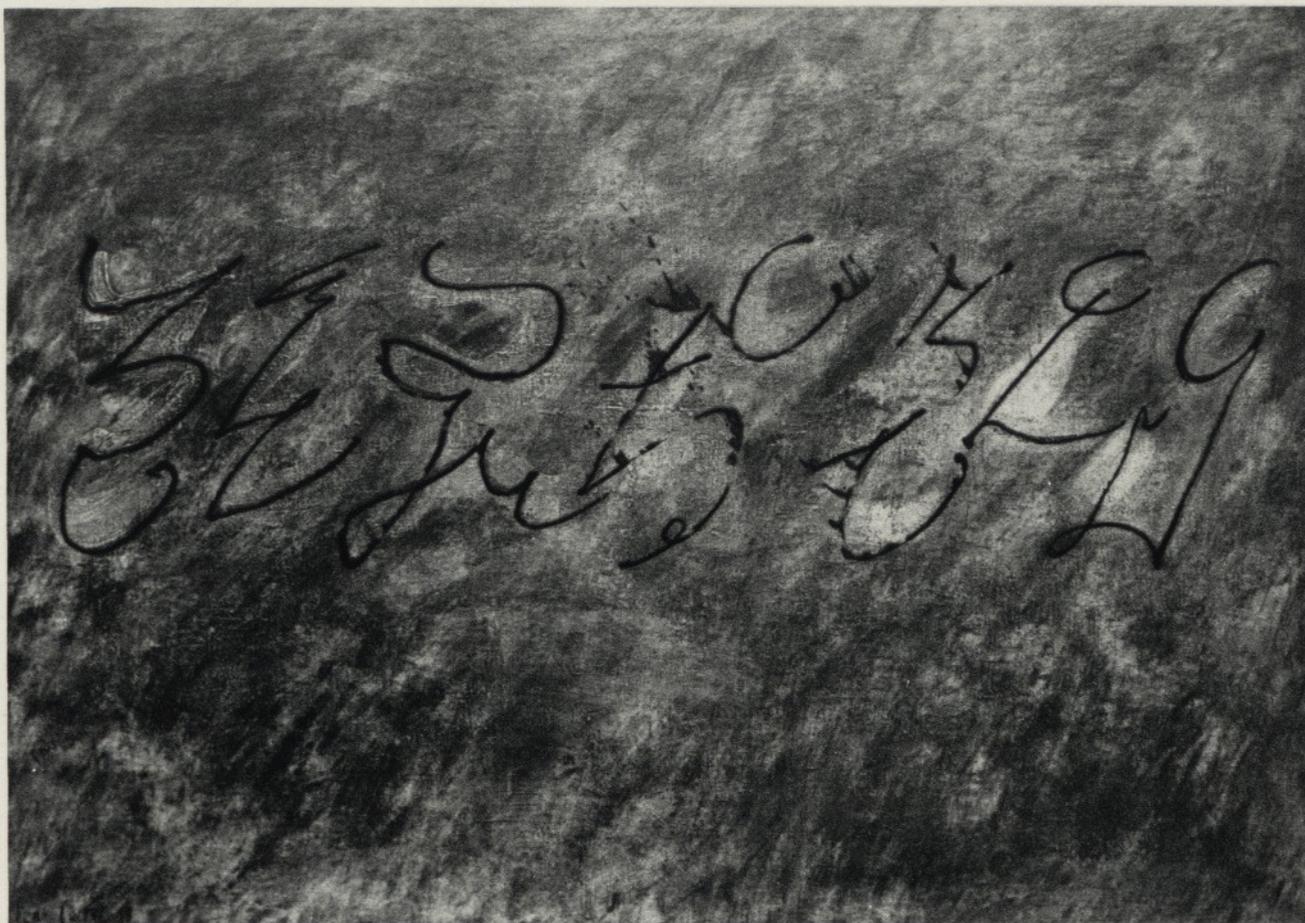
Ce pouvoir de l'écriture suppose, sur la valeur de chacun des signes choisis, l'accord étroit de qui écrit et de qui procède au déchiffrement. Mais si le code est oublié, comme peut nous échapper encore celui de certaines écritures anciennes, s'il est inconnu, il demeure toutefois la fascination du

message comme tel: indéchiffrable mais donné cependant à déchiffrer, offert mais secret, ayant perdu sans doute toute intelligibilité exacte et précise, toute portée immédiatement utile, ne sachant plus renvoyer à une signification unique et qui l'épuiserait, mais restant cependant révélateur d'une présence d'homme, provoquant ainsi notre émotion et capable d'exiger de nous un examen toujours renouvelé. Un nouvel ordre de communicabilité se trouve gagné selon lequel lire se transforme en contempler.

On comprend que des peintres puissent ici de-

JEAN CORTOT. Écritures. Peinture. 1968. 116 x 81 cm.





JEAN CORTOT. Écritures. Peinture, 1968. 65 x 54 cm.

venir attentifs, on comprend qu'ils puissent être retenus par ces pouvoirs autres des *Écritures* selon le titre général que Jean Cortot a attribué à un ensemble de ses œuvres récentes.

Il s'agit bien d'écritures en effet. Sur des fonds très souvent gris ou brun rappelant la couleur, si ce n'est la matière, de pierres anciennes ou de maçonneries usées, ou bien évoquant parfois, si l'on veut, la buée répandue sur une vitre, apparaissent des lignes de caractères nerveusement tracés et rendant un compte immédiat et étroit des gestes de la main. D'une toile à l'autre les dimensions de ces signes graphiques peuvent varier mais la démarche fondamentale reste la même, et son unité, sa cohérence ne se démentent pas sous la variété des œuvres: le peintre invente, ou découvre, perpétuellement mais il plie la diversité des éléments plastiques qu'il nous propose et il soumet leur spontanéité aux impératifs d'un style qu'il a su créer et dont il s'est rendu maître.

Ce style, il faut le préciser, n'emprunte rien à la calligraphie et ne saurait en rien se rattacher à ce qu'ont pu être les démarches, en ce domaine, d'artistes chinois, par exemple, ou persans qui pouvaient diriger des soucis d'élégance graphique ou bien des préoccupations parfois ornementales ou décoratives.

On trouve, en tout cas, très souvent chez les calligraphes le recours à un ordre sans ambiguïté

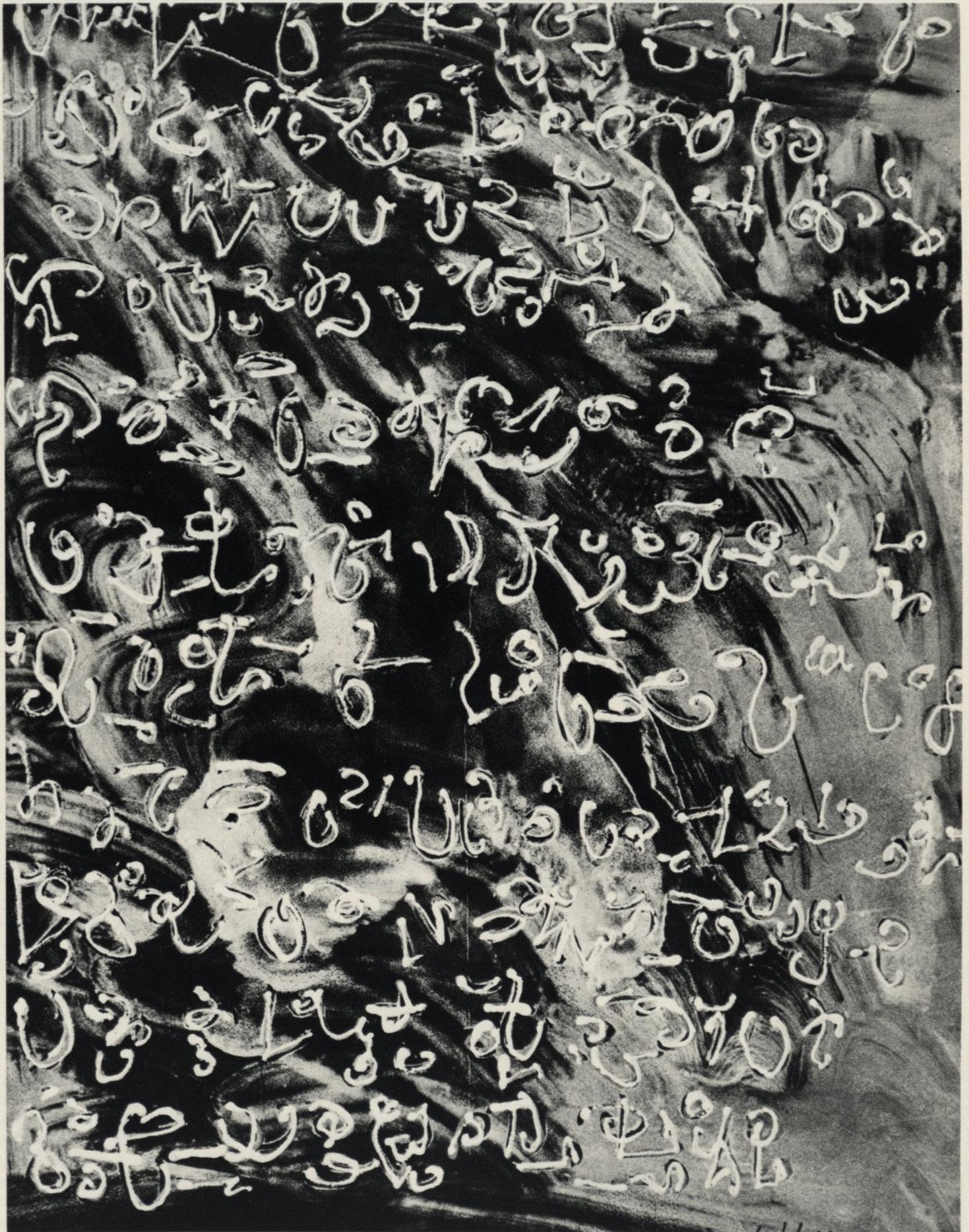
alors que Jean Cortot, tout en se servant de signes évocateurs d'écritures, fait de l'ambiguïté, semble-t-il, une des valeurs très fécondes de sa peinture.

Ainsi, la disposition assez strictement alignée des caractères paraît bien d'abord devoir commander et orienter l'examen du tableau comme si celui-ci avait véritablement à être livré à une lecture régulière, mais en réalité chaque signe concourt à la création d'un espace pictural subtil, très animé, et qui laisse découvrir une pluralité de foyers d'égale importance sauvés néanmoins de la dispersion par une ordonnance immédiatement évidente des lignes de force sur lesquelles s'établit la composition.

A cette subtilité de l'espace correspond une très curieuse ambiguïté du temps. La technique adoptée par le peintre, technique qui relève pour une bonne part de l'inscription, assure, sous-jacente à l'examen auquel nous procédons et à sa durée, l'intervention d'une temporalité troublante et qui contribue au pouvoir émotionnel des œuvres: ces écritures indéchiffrables et pourtant offertes à un déchiffrement attentif, ces signes créés aujourd'hui pour nous, semblent originaires d'un temps différent du nôtre, ils semblent porter témoignage d'une histoire, mais qui échappe à la datation et pourtant donnée à dater.

On voit selon quelle diversité de plans nous pouvons aborder cette œuvre et ce que peut être

JEAN CORTOT. Écritures. Peinture. 1968. 65 x 54 cm.





JEAN CORTOT. Écritures. Peinture. 1968. 116 x 81 cm.

sa multiple portée. Elle utilise des éléments en apparence relativement simples et qui portent la marque de la spontanéité, elle s'organise selon des schémas qui nous semblent d'abord évidents, elle paraît devoir nous être immédiatement familière comme nous sont familiers, en effet, les gestes de l'écriture mais, en réalité, notre regard ne saurait si aisément l'épuiser et elle nous donne plus d'une richesse à discerner. Il importe peu que sa spontanéité soit apparente ou effective, elle est, comme il convient, toujours dominée plastiquement et ne s'autorise nulle facilité, nul abandon à des mollesse graphiques. L'immédiate simplicité d'ensemble de sa construction ouvre sur une complexité savante de l'organisation picturale. La familiarité que nous venons d'évoquer ne nous est pas donnée, elle est à conquérir progressivement par une connaissance patiente et, sans doute, ne saurait-elle jamais être certaine d'être enfin devenue entière.

Rien ainsi n'est jamais clos pour cette écriture. Soumise à une interrogation incessante l'œuvre répondra par une affirmation diverse d'elle-même et saura, sous notre regard, renouveler ses certitudes mouvantes comme nous-mêmes.

Ce cycle des *Écritures* avait été, chez Jean Cortot, précédé par un cycle des *Combats*. Sous

des ciels inquiets s'affrontaient et se confondaient inextricablement des formes aiguës aux aspects cruels de lances. Ces formes se sont disjointes et c'est de cette disjonction, de la remise en place à laquelle elle a conduit, qu'ont pu naître croyons-nous, du moins pour une certaine part, les œuvres d'aujourd'hui.

Tout semble différent mais il n'est pas certain que l'on puisse trouver là une rupture absolue, la négation complète d'une attitude par une autre. D'un univers du conflit, Jean Cortot nous a fait passer à un univers du message. Mais sous leur opposition même, une continuité reste sans doute discernable entre *Combats* et *Écritures*, une permanence reste perceptible qui dépasse d'ailleurs certaines analogies techniques que l'on pourrait s'attacher à découvrir entre les deux séries d'œuvres: il s'agit, pensons-nous, des deux pôles d'un même romantisme, de deux aspects d'un même engagement qui se fait parfois reflet d'une inquiétude devant nos cruautés et nous les donne à voir, et qui parfois reprend confiance, malgré tout, en cette tentation que nous pouvons avoir d'échapper enfin à l'affrontement pour parvenir à une communication mieux apaisée et à laquelle tous sauraient participer grâce à une puissance universelle des signes.

GUY MARESTER.

Chroniques du jour

• XLIII^E ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N^O 32 DE XX^E SIÈCLE • JUIN 1969 •

LE PRIX ROMAIN DE L'AMITIÉ À GUALTIERI DI SAN LAZZARO

Le « Sceau de l'amitié » a été remis le soir du 11 janvier 1969, dans un restaurant du Transtevere, à Rome, à l'écrivain Gualtieri di San Lazzaro, directeur de la revue XX^e Siècle, pour son œuvre littéraire. Le «sceau» est dû au sculpteur Nino Franchina.

A l'époque des pseudonymes nous trouvions, fier et héraldique, le nom de Gualtieri di San Lazzaro au bas de certaines pages publiées en 1921 par les « Cronache di attualità » d'Anton Giulio Bragaglia, imprimées à Rome sur du papier journal. Les Siciliens étaient légion: Rosso di San Secondo, Antonio Aniante, Luigi Pirandello, Giuseppe Virrarroel, Ercole Patti, — adultes et nourrissons. C'était le premier débarquement massif sur le continent de toutes ces fortes caboches pleines de poivre, de sel et de phosphore, après la tentative isolée de Giovanni Verga à Milan, à coup sûr le pionnier, et avant les grands voyages de Salvatore Quasimodo et d'Elio Vittorini, partis en navigateurs solitaires. San Lazzaro devait être un adolescent lorsqu'il apparut dans les cavernes de la via degli Avignonesi, dont l'air salpêtreux, rendu irrespirable par une fumée à couper au couteau, a non seulement détruit le chorège, Anton Giulio, toujours catarrheux, toujours enveloppé dans un manteau, mais d'autres habitués de la cave, de constitution peu herculéenne. On ne connaissait pas encore l'air conditionné, ni les sulfamides pour le traitement des maladies vénériennes. Mais ceux qui respirèrent ce poison, cet oxyde, qui résistèrent à de tels indices hygrométriques étaient prédisposés et, naturellement, s'acclimatèrent à toutes sortes de températures physico-chimiques et spirituelles.

Mais l'acérbe et énigmatique Gualtieri di San Lazzaro, un peu asthmatique, un peu asiatique comme son Marcel Proust (je crois me rappeler un San Lazzaro avec des moustaches proustiennes, au temps où Lino Piazza, son fraternel compagnon de Milan, avait déjà découvert la morphine et le looping), sut distinguer à temps entre l'avant-garde officielle et l'avant-garde véritable, entre le cynisme et la vocation. Dans la septième année de leur âge, les « Cronache » de Bragaglia étaient sur le point de rendre l'âme, — comme nous l'a conté Marco Valsecchi: « San Lazzaro en parla avec Zborowski, le poète polonais qui, après avoir été l'ami-marchand de Modigliani, était devenu celui de Soutine. Zborowski accueillit aussitôt la proposition du jeune écrivain italien et les « Cronache di attualità » devinrent les « Chroniques du jour ». C'est ainsi que San Lazzaro est resté à Paris, attaché par un lien vraiment profond, passionnel (d'amour-haine), sans jamais tomber dans des attitudes romantiques ou soumises. San Lazzaro compte parmi les très rares responsables de l'affirmation et du triomphe de l'art moderne dans le monde. »

Qu'est-il, que fait-il, San Lazzaro, à Paris? Depuis trente ans il est l'éditeur et le directeur d'une des plus belles revues d'art, *XX^e Siècle*. Le premier numéro sortit au mois de mars 1938 et il contenait des pages inédites de Kandinsky, de Le Corbusier, d'Arp, etc. Dans le troisième numéro apparurent, hors texte, les premières estampes originales de Miró, de Magnelli, de Laurens, de Kandinsky. La revue a publié des textes rares de Joyce, de Cingria, des essais de Jean Paulhan et d'Ionesco; elle a fait connaître aux Anglais les œuvres de Moore et de Nicholson et aux Américains Pevsner, Gabo et Marino Marini.



San Lazzaro par CALDER.

Mais ce n'est pas l'exceptionnel critique que je veux aujourd'hui célébrer, ni l'éditeur, le découvreur de talent, le raisonneur subtil qui rappelle tant l'eprit de l'abbé Galliani. C'est l'auteur d'un livre nouveau, et d'un beau livre: *Un hiver à Paris*, que Renato Cardazzo a publié en édition de luxe, avec douze eaux-fortes de Gentilini.

Depuis quelques années je lis dans un journal romain les articles ingénieux, élégants, que San Lazzaro envoie de Paris, et je persiste à dire que la grâce a touché Gualtieri à l'âge mûr: son épanouissement est merveilleux. Le dernier livre parle peu de tableaux, de galeries et de peintres, il parle toujours de Paris et de l'amour. La jeune Natti, protagoniste, avec l'auteur, du livre, est une cousine des jeunes filles de Proust, de Larbaud et de Joyce, mais c'est aussi une nièce d'Ionesco. « *Un hiver à Paris*, a dit le grand critique Giancarlo Vigorelli, est un livre curieux, sans équivalent dans notre littérature actuelle... "Promoteur" de la culture, comme on dit aujourd'hui, si San Lazzaro l'est, c'est dans le sens où Apollinaire aussi l'a été, c'est-à-dire: poète et critique de la culture et de la peinture, et dans ce sens-là San Lazzaro est bien un frère jumeau d'Apollinaire. »

LEONARDO SINISGALLI.

THEO VAN DOESBURG

AU MUSÉE D'EINDHOVEN

par Bruno Zevi

Notes pour la conférence faite au Stedelijk van Abbemuseum d'Eindhoven, le 13 décembre 1968, par l'architecte Bruno Zevi, professeur d'histoire de l'architecture à l'Université de Rome, rédacteur en chef de la revue L'architettura - cronache e storia.

Il me faut tout d'abord expliquer et justifier le titre de cette causerie: « Theo van Doesburg demain ». Pourquoi demain? Pourquoi pas hier ou aujourd'hui? Pour une raison bien simple: cette exposition que vous inaugurez au Stedelijk van Abbemuseum d'Eindhoven n'a pas une valeur purement commémorative, elle ne se présente pas uniquement comme un hommage rendu à la mémoire d'un artiste.

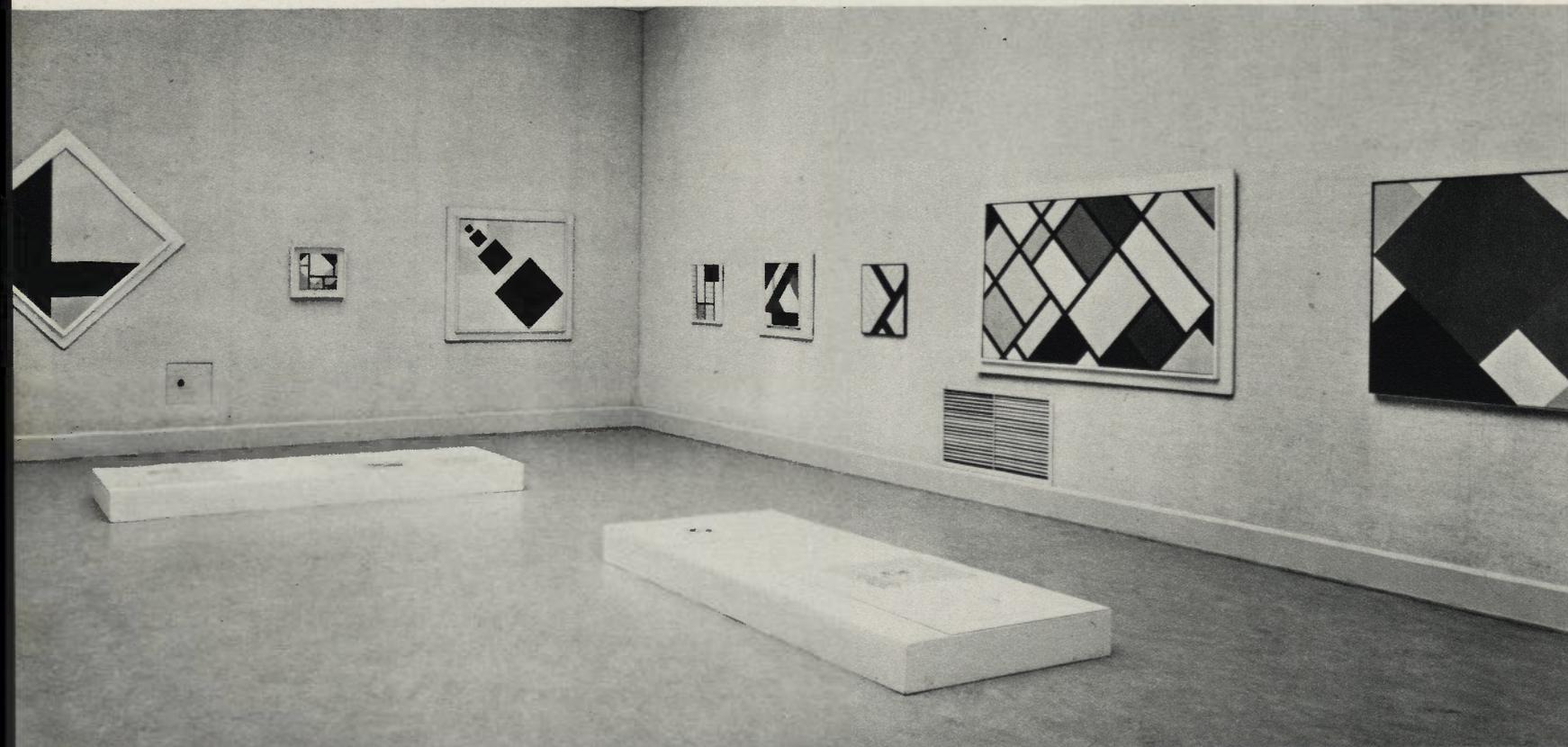
Depuis longtemps, il est vrai, l'œuvre de van Doesburg attendait d'être pleinement reconnue et mise à sa vraie place. Mais, s'agissant de personnalités comme celle de cet artiste, l'histoire ne peut se contenter d'offrir une simple consolation; elle a une mission positive à remplir. Des artistes, des hommes comme van Doesburg, si vous les étudiez, si vous analysez leur œuvre,

si vous méditez sur leurs écrits, vous révèlent, semble-t-il, un espace plus ample, plus vaste, que celui de leur vie et de leur œuvre. A l'historien qui s'efforce d'évaluer en toute objectivité leurs réalisations, ils laissent entrevoir quelque chose de plus que ce qu'ils ont réellement accompli. En plus des faits, ils nous proposent une hypothèse. Permettez-moi de vous dire que l'hypothèse offerte à l'univers par Theo van Doesburg demeure toujours actuelle, toujours profitable, et qu'elle peut, aujourd'hui encore, nous servir d'instrument, d'outil, pour notre recherche dans le domaine architectural. Vous pouvez en juger aisément par vous-mêmes. Comme vous le savez une exposition " Bauhaus " se tient actuellement à Amsterdam. Comparons les deux expositions. L'exposition " Bauhaus " peut nous impressionner, certes, mais elle retrace une expérience définitivement terminée, quelque chose d'important, oui, mais qui désormais appartient au passé. L'exposition d'Eindhoven, tout en étant plus limitée, nous touche bien davantage, en nous présentant quelque chose qui relie le passé et l'avenir, quelque chose de vital pour le présent.

S'il fallait résumer en une seule phrase la portée de son effort, on pourrait dire que van Doesburg a opéré la tentative la plus cohérente, et peut-être la seule tentative cohérente qui ait jamais été faite pour donner à l'architecture moderne une grammaire et une syntaxe, pour dépasser, une fois pour toutes, la vision tridimensionnelle de la Renaissance. Ce qui signifiait et signifie encore: il faut en finir avec la boîte, supprimer la masse-building, établir un courant permanent entre les deux espaces, intérieur et extérieur.

En finir avec la boîte, bien sûr, tel a été le but de l'architecture depuis la révolution moderne, disons depuis Galilée et même avant lui, puisque Michele-Ange fut le premier à exprimer ouvertement cette idée. Nous eûmes les fameux architectes du Baroque, Borromini et Neumann, puis les ingénieurs du XIX^e siècle, depuis Telford jusqu'à Eiffel, et toute une série de brillants esprits créateurs: Mackintosh, Olbrich, Gaudi et Wright. Tous ont condamné le building, la boîte, mais van Doesburg et Cor van Eesteren ont été les premiers à comprendre l'urgence d'un système de construction, d'un langage, d'un code.

Vue générale de l'exposition Theo van Doesburg au Van Abbe Museum à Eindhoven, 1968.



Ce code ne présentait guère de points communs avec ce que d'autres architectes, parmi les plus grands, proposaient à l'époque. Ce n'était ni une philosophie de l'architecture, comme celle prêchée par Frank Lloyd Wright, ni un ensemble de principes tels que « pilotis » ou « fenêtre en longueur », émis à ce moment-là par Le Corbusier. Ce statut évitait à la fois les approximations intellectuelles et le « quoi » de l'architecture, c'est-à-dire les prémisses et les implications. C'était une méthode assez souple pour permettre les adaptations multiples, les développements, les volumes les plus divers. Une méthode positive, précise, presque inévitable, et si féconde qu'elle a pu inspirer à Piet Mondrian la vision de son paysage urbain. Il y a quelques années, dans un petit livre sur l'architecture « De Stijl », j'ai exposé pourquoi ni Wright, ni Le Corbusier, ni Gropius, ne pouvaient accepter ce système. En fait, Wright s'intéressait surtout au « pourquoi » de l'architecture, Le Corbusier au « quoi », tandis que van Doesburg se préoccupait du « comment ».

En quoi consistait cette méthode? Elle est clairement exprimée dans les études et les projets des premières années vingt et dans les *Dix-sept principes fondamentaux* de 1925. L'idée en était si élémentaire et spontanée qu'elle put paraître effarante. Elle avait un lien historique avec quelques-unes des maisons de style « prairie » dessinées par Frank Lloyd Wright dans la première décennie de notre siècle, et il était possible d'en déduire le mécanisme d'un procédé. Comme on le sait, l'influence de Frank Lloyd Wright fut, dans ce pays, tout à fait extraordinaire pendant les années qui ont précédé la première guerre mondiale. Les architectes hollandais furent parmi les premiers en Europe à saisir le message du génie américain. Cependant, de même que les Allemands, ils furent plus sensibles à la force suggérée par les volumes extérieurs qu'à ce qui était dans et derrière ces volumes. Dès 1917, Wright devint une véritable encyclopédie de suggestions et d'idées créatrices. En puisant à cette source, on pouvait devenir un « puriste » ou, au contraire, un « expressionniste ». Eh bien, en s'inspirant de Wright, van Doesburg et Eesteren réussirent à édifier tout un système.

Le problème était le suivant: comment éliminer la troisième dimension pour obtenir une vision dynamique à quatre dimensions, ainsi qu'on la nommait. Le projet exigeait la réduction de l'objet à trois dimensions en un objet à deux dimensions, puis à réaliser l'assemblage de ses composantes de telle sorte qu'elles ne puissent ja-

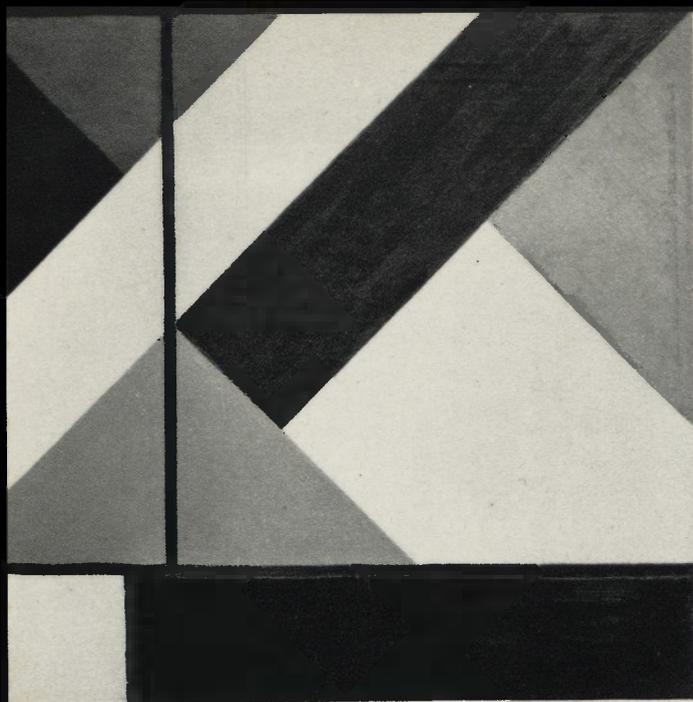
mais reconstituer la boîte. C'était comme un langage; en l'adoptant, vous pouviez être poète ou prosateur, mais vous ne pouviez absolument pas échapper à votre condition d'artiste du XX^e siècle. Même aujourd'hui, cinquante ans plus tard, si vous désirez enseigner à un jeune étudiant architecte des principes clairs, simples, efficaces, ou bien vous avez recours à « De Stijl », ou bien vous devez abandonner. Il n'y a pas d'autre alternative. Theo van Doesburg savait qu'il n'y avait pas d'alternative, du moins sur le plan didactique. Il n'était pas hypocrite. Quand il se rendit à Weimar, il ne s'adressa pas à Gropius en ces termes: « Voyez, cher monsieur, je crois avoir une méthode qui pourrait être de quelque utilité dans votre école, peut-être en l'associant ou en la combinant à d'autres méthodes... » Il dit: « Votre école n'a aucune méthode, c'est une confusion de manies personnelles. Donc, ou bien vous acceptez ma méthode, ou bien... » Gropius n'accepta pas. Ce n'était pas l'idée qu'il refusait, mais l'homme, qu'il ne pouvait supporter. Pour Gropius, le Bauhaus devait être une sorte de réceptacle de toutes les idées disponibles, et son rôle personnel était celui de médiateur soucieux de n'en laisser prévaloir aucune. Il affirme que van Doesburg avait mauvais caractère et ne pouvait s'intégrer au groupe. Bien sûr, Theo ne voulait pas « s'intégrer » au cocktail Bauhaus, où toutes les liqueurs se trouvaient mélangées avec tant de soda qu'elles en perdaient toute saveur. Le problème pour lui ne se posait pas en termes de relations sociales, de bon caractère ou de rapports agréables et charmants. L'enjeu était pour lui la construction moderne, il n'y avait pas à user de ménagements. Il était temps de choisir: ou bien « De Stijl » ou bien...

Donc, ce fut « ou bien... » Et quelques années plus tard on comprit ce que signifiait cet « ou bien ». On peut sourire à l'idée qu'une école où Theo van Doesburg ne pouvait entrer à cause de son mauvais caractère, et où tout le monde s'accordait, soi-disant, avec tout le monde, était le théâtre de querelles violentes et de dissensions. Longtemps avant Hitler, le Bauhaus connut une crise mortelle, à peu près tous ses membres se détestaient. Le plus grave est que, maintenant encore, il soit vraiment difficile de comprendre d'où naissent leurs querelles, à propos de quelles divergences, en quoi consistaient leurs divisions et leurs haines. Ce qui est certain, c'est qu'il ne suffit pas de rassembler quelques personnalités, même d'élite, pour constituer une école. Il faut une méthode didactique. Van Doesburg fut le seul à en

proposer une qui avait le mérite d'être claire. On la refusa, et quelques années plus tard ce fut la fin du Bauhaus, provoquée par un conflit entre ses membres. En dépit de sa mythologie, le Bauhaus ne pouvait être exporté ni à Londres, ni à Harvard, ni à Chicago, ni à Ulm. L'expérience de Weimar et de Dessau fut incapable de rien engendrer, du fait qu'elle n'avait aucune méthode à propager.

Voulez-vous me permettre un instant d'imiter Theo van Doesburg, d'avoir mauvais caractère, d'opter pour la violence et la polémique? Eh bien, je vais vous dire que, depuis cette époque, à ma connaissance, aucune école d'architecture n'a mis au point une pédagogie de la conception, et c'est pourquoi non seulement les écoles d'architecture du monde entier sont dans un état de maladie chronique, mais que le mouvement d'architecture moderne lui-même se sclérose de plus en plus.

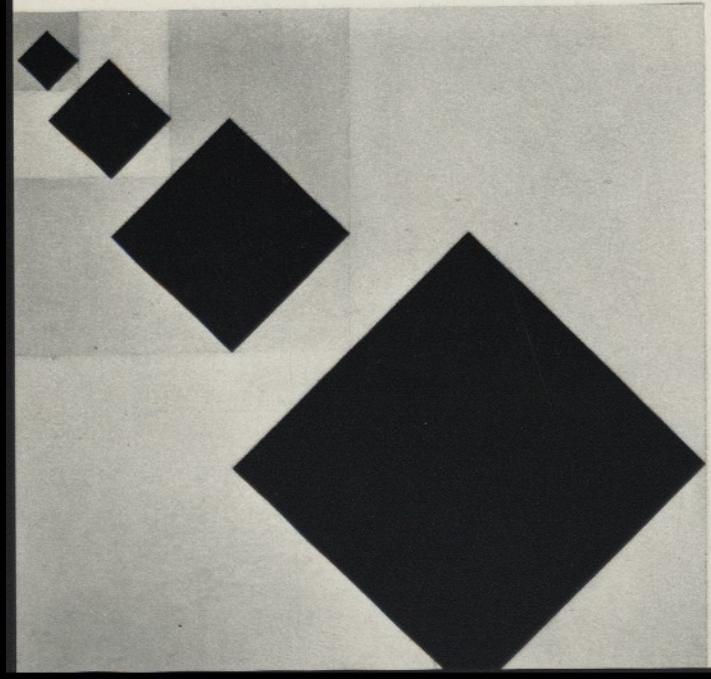
Le paradoxe est que, si Theo a échoué, ceux qui l'ont rejeté ou trahi ont connu un échec encore plus grand. Voyez Gropius. Dans ses buildings de Dessau, il a suivi la méthode « De Stijl » en décomposant la boîte — encore qu'il ait décomposé la grande boîte en boîtes plus petites et non pas en éléments à deux dimensions. Quand il a abandonné « De Stijl », qu'a-t-il produit? L'Ambassade américaine, de style néo-classique, à Athènes, ou l'Université, pittoresque et orientalisante, de Bagdad. Voyez J. J. P. Oud. C'était un homme attachant et généreux. Pendant des années, j'ai entretenu avec lui une correspondance très suivie, et j'essayais de comprendre pourquoi il avait quitté « De Stijl ». Il me donna plusieurs raisons, la plupart d'ordre psychologique, mais aucune n'était très convaincante. Et je me rappelle combien Oud fut heureux quand j'écrivis dans un article qu'après l'horreur qu'était le building Shell, il revenait, dans ses tout derniers projets, à la manière de « De Stijl ». Enfin, prenons le cas de Mies van der Rohe, le poète le plus authentique de « De Stijl » avec son Pavillon de Barcelone, qui date de 1929. Quand il quitta « De Stijl », il revint à la forme-boîte, fût-ce la très belle boîte du building Seagram. Aucune dynamique, pas de quatrième dimension, aucune continuité entre l'intérieur et l'extérieur, nul courant entre les espaces. Une boîte de verre est une boîte même si elle est en verre; elle est statique, classique, tridimensionnelle. Ainsi, vous le voyez, tous ceux qui ont trahi Theo van Doesburg ont commencé pas se trahir eux-mêmes dans ce qu'ils avaient fait de mieux.



VAN DOESBURG. Contre-composition simultanée XXI. 1929. Peinture. 50 x 50 cm. Coll. privée. Bâle.

Croyez-moi si vous le voulez, je ne suis pas un fanatique du « De Stijl ». Au contraire, il y a quelques années, j'ai critiqué la théorie de quelques architectes hollandais qui pensaient que l'expérience du « De Stijl » était entièrement valable aujourd'hui et pouvait être poursuivie mécaniquement. Je suis tout à fait conscient du fait que de nombreux, de très nombreux événements ont eu lieu depuis les années vingt et qu'il faut en tenir compte. La nouvelle échelle dans l'organisation de l'activité architecturale, la réalité de l'espace en tant que protagoniste de l'architecture, le sentiment que le courant spatial ne peut naître d'un système d'écrans à deux dimensions mais doit être adapté aux contenus sociaux du building, les nouveaux systèmes de structures et en

VAN DOESBURG. Composition arithmétique. 1930. Peinture. 101 x 101 cm. Coll. privée, Suisse. (Photo Van den Bichelaer, Hollande).



particulier les systèmes « en coquille », ce sont là les termes d'une équation différente, qui ne peuvent être réduits au dénominateur « De Stijl ». On ne peut pas négliger les dernières réalisations de Le Corbusier et surtout la contribution gigantesque de Wright. Nous devons dépasser « De Stijl ». J'affirme cependant que personne ne peut aller au-delà de « De Stijl » sans passer par « De Stijl ». Nombreux, trop nombreux sont aujourd'hui les architectes qui demeurent en-deçà de « De Stijl » pour la bonne raison qu'ils ne le connaissent pas.

C'est pourquoi la présente exposition est un événement important. J'espère qu'elle circulera dans tous les pays d'Europe et qu'elle fera le tour du monde. L'architecture moderne a besoin qu'on médite sur ses vraies origines. Les idées de Theo van Doesburg méritent d'être explorées à fond. Elles ne pouvaient être comprises immédiatement dans toutes leurs implications. Elles furent prophétiques puisque, cinquante ans après, elles sont encore fécondes. Je crois sincèrement que cette exposition concerne l'avenir bien plus que le passé.

Pour une autre raison encore, peut-être la plus importante. Une révolte générale se produit dans le monde, ainsi que vous le savez. Au moment même où nous pouvons rendre concret et réel le rêve millénaire de donner à tous une demeure convenable, bien conçue et bien construite, la jeunesse en révolte nous dit: « Merci beaucoup, mais je ne veux de pas la maison que vous, architectes, avez tracée pour nous, même si elle est belle. Je veux ma propre maison, façonnée et construite par moi-même. A votre boîte à air conditionné, remplie d'appareils électroniques, je préfère une cabane, même une moche baraque, qui pourtant répondra à mes besoins d'être humain et non pas à l'idée d'être humains fabriqués en série. Je ne veux pas entrer dans l'emballage que vous me préparez, je veux une maison souple que je puisse transformer, élargir ou rétrécir suivant mes besoins et mon humeur ».

A cette révolte dramatique, inattendue, contre l'architecture de l'opulence, deux réponses sont possibles. La première est de dire: « Non, je suis désolé, les maisons seront construites par des experts, que vous le vouliez ou non; voilà les maisons dans lesquelles vous allez vivre, et si vous n'êtes pas heureux, je vous enverrai à un psychanalyste, et si vous continuez à être malheureux, alors je vous tuerai, vous donnant ainsi le bonheur éternel ». La seconde réponse est celle-ci: « Allez au diable! Vous désirez détruire tout ce que nous avons édifié avec les pires

difficultés? Vous préférez une cabane à une maison équipée suivant les techniques modernes? Vous détestez la civilisation et vous lui préférez l'état primitif? Eh bien, vous êtes un romantique, irrationnel et névrosé, allez vivre dans une hutte, c'est tout ce que vous méritez! »

Tel est le dilemme, ou tel il semble. Pour ne paraître ni réactionnaire ni conservateur, vous devez abdiquer ou, mieux encore, vous suicider. Pas de troisième solution. Ou bien si, il y a une troisième solution, qui comblera la jeunesse dans son besoin impérieux de valeurs, sans détruire toutes les valeurs auxquelles nous croyons, et en particulier les valeurs du mouvement d'architecture moderne.

Cette troisième solution nous est fournie par Theo van Doesburg. Donnons aux jeunes des éléments architecturaux qui, sur le plan technique, soient de notre époque mais qui demeurent assez souples pour être incorporés dans les structures les plus différentes, pour éviter la boîte, l'emballage prédéterminé et s'accorder à leur propre entourage humain. Oui, faisons confiance à la vitalité des jeunes, même à leur agressivité.

Theo van Doesburg demain. N'écrivait-il pas en 1925: « La forme architecturale est a posteriori. La nouvelle architecture est sans forme, même quand elle est pleinement déterminée. Elle ignore le schéma a priori, le moule fait pour recevoir les espaces fonctionnels. La nouvelle architecture ne connaît pas de type fondamental et immuable. Les espaces intérieur et extérieur, on peut les étendre de chaque côté et indéfiniment. » C'est ce qu'écrivait van Doesburg. C'est ce que désirent les jeunes.

Au mois de mai dernier, les étudiants parisiens ont répandu des slogans d'une portée extraordinaire. En voici quelques-uns: « Il est interdit d'interdire », « Oubliez ce que vous avez appris, recommencez tout avec les rêves », « Les motions tuent l'émotion », « Cache-toi, Objet », « Soyez réalistes, demandez l'impossible », « A bas les bureaucrates. Assez d'actes, des mots », et le fameux: « L'imagination prend le pouvoir ».

Ces slogans ne signifient peut-être pas grand chose en politique. Ils signifient beaucoup en art et en architecture. Theo van Doesburg les aurait aimés, sa conception d'une « architecture sans forme » s'adapte assez bien à ces slogans. C'est une conception révolutionnaire, elle appartient à l'avenir. Une architecture sans forme avec grammaire et syntaxe — ce n'est pas une plaisanterie, mesdames et messieurs. C'est un défi.

BRUNO ZEVI.

LA PEINTURE ITALIENNE DU XIX^e SIÈCLE DANS LA COLLECTION GIACOMO JUCKER À MILAN

par Marco Valsecchi

Depuis quelques semaines une collection privée de Milan a été ouverte au public et désormais, le dimanche, les visiteurs sont admis dans les cinq salles où sont exposés les quatre-vingt-six tableaux qui composent cet ensemble. La collection appartenait à un industriel milanais, Giacomo Jucker et à sa femme Ida, tous deux disparus, et leur fille Gabrielle, en souvenir de ses parents, a rendu cette collection accessible aux amateurs, non sans la pourvoir d'un excellent catalogue. Toutes ces œuvres sont dues à des artistes du siècle passé et toutes les écoles italiennes sont représentées: l'école romaine avec Mancini; celle de Naples avec De Nittis, Gigante, Esposito et Filippo Palizzi; l'école vénitienne avec Favretto et le Zandomenighi de l'époque parisienne; les Piémontais avec Fontanesi, Dalleani, Fornanra et Raycend; un bon groupe, allant de Piccio à Segantini, de Cremona à Ranzoni, représente l'école lombarde; enfin, le bloc le plus nourri, le plus homogène aussi par les caractères stylistiques, est celui de l'école toscane, c'est-à-dire le groupe des « macchiaioli », dont l'activité se situa entre 1855 et 1880 et auquel appartinrent une quinzaine de peintres: Signorini, Fattori, dall'Abbati,

Lega, Borrani, Sernesi, pour ne citer que ceux-là. Dans l'ensemble, si les « macchiaioli » dominant avec une soixantaine de toiles, la collection offre un bon panorama de la peinture italienne du siècle précédent, tant par la rigueur du critère que par la sûreté du goût qui ont présidé au choix des œuvres, toutes d'exceptionnelle qualité. Giacomo et Ida Jucker venaient tous deux de solides familles de la bourgeoisie milanaise et ils firent de leurs moyens financiers un usage qui plaisait à beaucoup de leurs concitoyens: ils achetèrent des tableaux. Ils fréquentaient les expositions, les galeries, les ventes. Dès 1930 les premières œuvres d'art entrèrent dans leur maison. Mais ces acquisitions étaient faites sans une excessive discrimination et il en fut ainsi pendant quelques années. Lorsqu'en 1938 les Jucker achetèrent le petit « Lungomare » de Vincenzo Cabianca, un tableau « macchiaiolo », le goût des deux collectionneurs s'était affiné, c'était le début d'une série d'acquisitions obéissant à une recherche systématique.

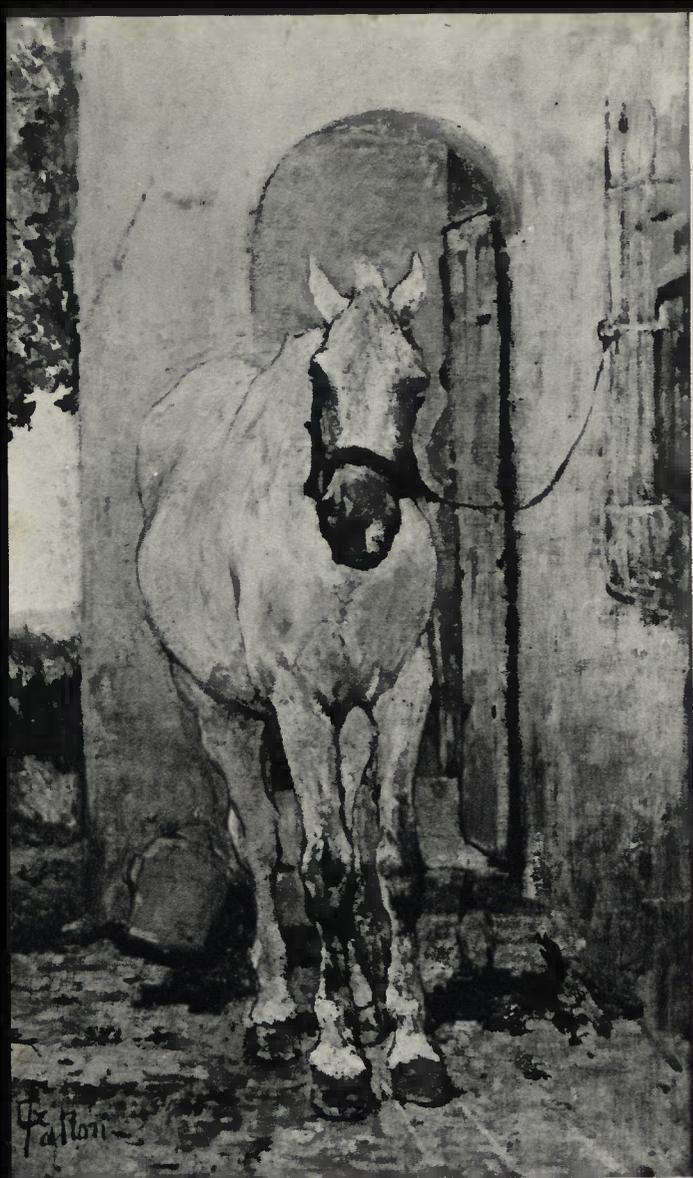
Pour les collectionneurs les années les plus chanceuses, malgré les troubles de l'époque, furent les années 1939-1943. La fréquentation des collectionneurs

FATTORI. Dame au soleil.
(Photo Perotti).



FATTORI. Diego Martelli (Photo Claudio Emmer).





et des marchands leur avait donné une expérience très sûre, comme le montre le fait que les tableaux « macchiaioli » avaient appartenu aux plus fameuses collections toscanes constituées du vivant de ces peintres. Certaines de ces œuvres ont été bien connues des artistes et des marchands français. Degas, dans une lettre de 1884, rappelle le tableau « Quel froid ! » exposé par De Nittis au Salon parisien de 1874, et la délicieuse petite toile de Zandomeneghi, « Dame sur le pré », qui rappelle la lumière de Renoir et la vivacité chromatique de Monet, appartient à Durand-Ruel. Désormais, l'œil des collectionneurs était assez exercé pour distinguer aussitôt l'œuvre douteuse, et tous les tableaux acquis avant 1939 furent rejetés.

Si l'école privilégiée fut celle des Toscans, il semble bien qu'il faille voir l'ordre des préférences dans l'importance numérique des sélections représentant les différents artistes: Fattori est en tête avec 28 toiles, suivi de Lega avec 9, et ainsi de suite. Mais il faut aussi tenir compte de la rareté de certains artistes. Le Romain Giovanni Costa, qui comprit le premier la nécessité de sortir de l'atmosphère renfermée des académies pour capter le vrai dans la lumière du plein air, peignit peu car il s'engagea à fond dans la conspiration patriotique. De fait, presque tous les jeunes « macchiaioli » furent mêlés aux guerres garibaldiennes des années 1848-1866. Sernesi, qui se signalait par un sens très vif des valeurs formelles et par une couleur tendue comme un miroir, périt dans la campagne de 1866. Rares sont aussi les œuvres « macchiaioles » de Boldini, dont l'une, très belle, se trouve dans la collection Jucker. Venu de Ferrare à Florence en 1865, il partit bientôt pour Paris, où sa peinture devait prendre d'autres voies, plus mondaines et d'une résonance internationale.

En Italie on a souvent comparé la peinture « des macchiaioli » à celle des impressionnistes français. Mais ce fut une comparaison mal fondée. Certes ils étaient animés par des aspirations communes: le désir de peindre au grand air, plongés en pleine nature, le désir de saisir la vie moderne. Adriano Cecioni, artiste et critique qui, avec Signorini, s'employa à élucider les idées

du groupe, écrivait à ce propos: « Nous avons la vie palpitante sous les yeux, nous avons notre société qui réclame tout notre pouvoir d'observation, nous avons à interpréter notre époque, nous avons tant à faire (...) qu'il ne nous reste pas une minute pour penser aux Grecs, aux Romains et aux anciens Hébreux. » On croit entendre la voix de Degas: « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains? » De tels mots d'ordre enflammaient l'enthousiasme des jeunes artistes qui, autour de 1855, aimaient à se réunir au Café Michelangelo (disparu il y a déjà de longues années). On discutait de peinture et de politique. En peinture, c'étaient les peintres académiques qui faisaient les frais du débat, braves gens et gens de métier, mais englués dans leurs théories de peintres d'histoire ou de purisme idéal; en politique, c'était le pouvoir temporel de l'Eglise et les petites cours des princes et grands-ducs de province. Aller peindre dans la campagne, sur les bords des rivières florentines et monter dans les vallées de l'Apennin, se mêler à la foule des rues et du Ponte Vecchio, comme s'y plaisait surtout Signorini, habitué des marchés et des mauvais lieux, ou encore s'enfoncer dans les maquis et les marais de la Maremma de Grosseto, comme le faisait Fattori, amateur des chevaux et des bœufs blancs en liberté dans le paysage sauvage - tout cela donnait à ces peintres la sensation de découvrir, en même temps que la nature, un nouveau moyen pictural de la représenter. Et, de fait, la peinture trouvait avec eux des lumières et des couleurs adaptées à un sentiment nouveau du monde réel. Selon les mots de Cecioni: « L'art doit être une surprise faite à la nature. » Bien sûr ces affirmations, ces refus de « la nature idéale et du beau », rencontraient de nombreux adversaires; mais il n'est pas douteux que ces jeunes artistes malchanceux et contraints à une vie de privations, car ils ne furent soutenus que par de rares collectionneurs et mécènes, parmi lesquels figurait Diego Martelli, ami des impressionnistes parisiens (et dont Degas fit le portrait), il n'est pas douteux qu'ils suivaient d'instinct, autant que par conviction profonde, la ligne d'une peinture moderne qui animait également en France les meilleurs intelligences artistiques. Dans ces années, en effet, parvenaient à Florence les échos de ce qui se passait à Paris pendant l'Exposition Internationale de 1855. Alors, le Livournais De Tivoli et Altamura, un Napolitain, décidèrent d'y aller voir. Au retour, leurs récits agitérent les réunions du Café Michelangelo. Ils n'avaient pas fait attention à Courbet, peut-être était-il trop en



DE NITTIS. Quel froid!



T. SIGNORINI. Settignano.

avance avec ses idées réalistes et, d'ailleurs, en France non plus, il n'avait pas alors beaucoup de partisans, mais ils parlèrent de Decamps, de Troyon, de Rousseau, c'est-à-dire de cette école de Barbizon qui s'était formée avant les « macchiaioli » et qui était mue par les mêmes idées et par le même sentiment de la nature. Si donc une comparaison s'impose, c'est avec les peintres de Barbizon et non avec les artistes qui se retrouvaient au café de « la Nouvelle Athènes », autour de Zola et de Manet.

Il ne faut pas oublier non plus qu'à cette époque il existait aux portes de Florence, à la villa Demidoff, une petite collection de peintres français où l'on trouvait, justement, à côté d'Ingres et de Delacroix, des toiles de Decamps, Troyon, Delaroche, Calame, et les jeunes gens du Café Michelangelo allaient fréquemment les étudier. Le fait est que lorsque la nouvelle de la mort de Delaroche leur parvint, en 1857, ces peintres florentins la commémorèrent à Santa Croce, et lorsque Fattori, en 1875, alla à Paris, où il resta un mois, il ne s'enquit pas lui non plus de Courbet, encore moins de Cézanne ou de Monet, mais rencontra les survivants de Barbizon et Meissonier, peintre de batailles et de chevaux. Sans même parler de l'absurde tentative faite par certain critique italien pour affirmer une priorité des peintres italiens, on ne peut rapprocher les « macchiaioli » des impressionnistes ni dans les résultats atteints ni dans les moyens picturaux employés. Dans les tableaux des impressionnistes la réalité est saisie à l'instant rapide de la vie en acte, aussi la peinture est-elle libérée des limites où l'enferme le dessin, la lumière dissout la couleur et le pinceau poursuit l'émotion, - on dirait presque la palpitation émotionnelle suscitée par la lumière. Chez les « macchiaioli » la lumière dévoile la réalité, mais elle est saisie au moment statique de la contemplation, aussi, plus que les effets de lumière mobile et de transparence de l'atmosphère, le peintre cherche-t-il la valeur plastique de cette immobilité. Ils découvrent en effet l'emploi de la « macchia », de la tache, c'est-à-dire la juxtaposition de touches claires et sombres de couleurs pures, et le ton des taches crée le volume et la distance: la synthèse spatiale de la lumière et de la couleur. Aussi, dans leur modernisme, les deux groupes remontent-ils à des traditions différentes. Les « macchiaioli » étudient Fra Angelico, Piero della Francesca, Filippo Lippi; les impressionnistes ont regardé Velasquez, Goya et les Vénitiens. Et si les Français étaient les peintres d'une vie et d'une culture bourgeoises en



ZANDOMENEGHI. Femme dans le pré.

expansion, les « macchiaioli », malgré leur poésie intense et leur capacité d'inventions picturales, restaient enfermés dans une culture et dans une existence aux limites provinciales. Cela dit, nous ne voulons rien enlever à la sévère vision picturale de Fattori, ni à la vivacité critique et représentative de Signorini, pas plus qu'à la subtile mélancolie des paysages silencieux de Lega ou à la pureté de formes et de couleurs de Sernesi, de Borrani et d'Abbati. Ce que nous voulons dire, c'est qu'ils s'agit de faits différents par la tradition, la culture, les ambitions et les résultats et qu'ils se situent à des places différentes dans le grand contexte de la peinture européenne du siècle passé.

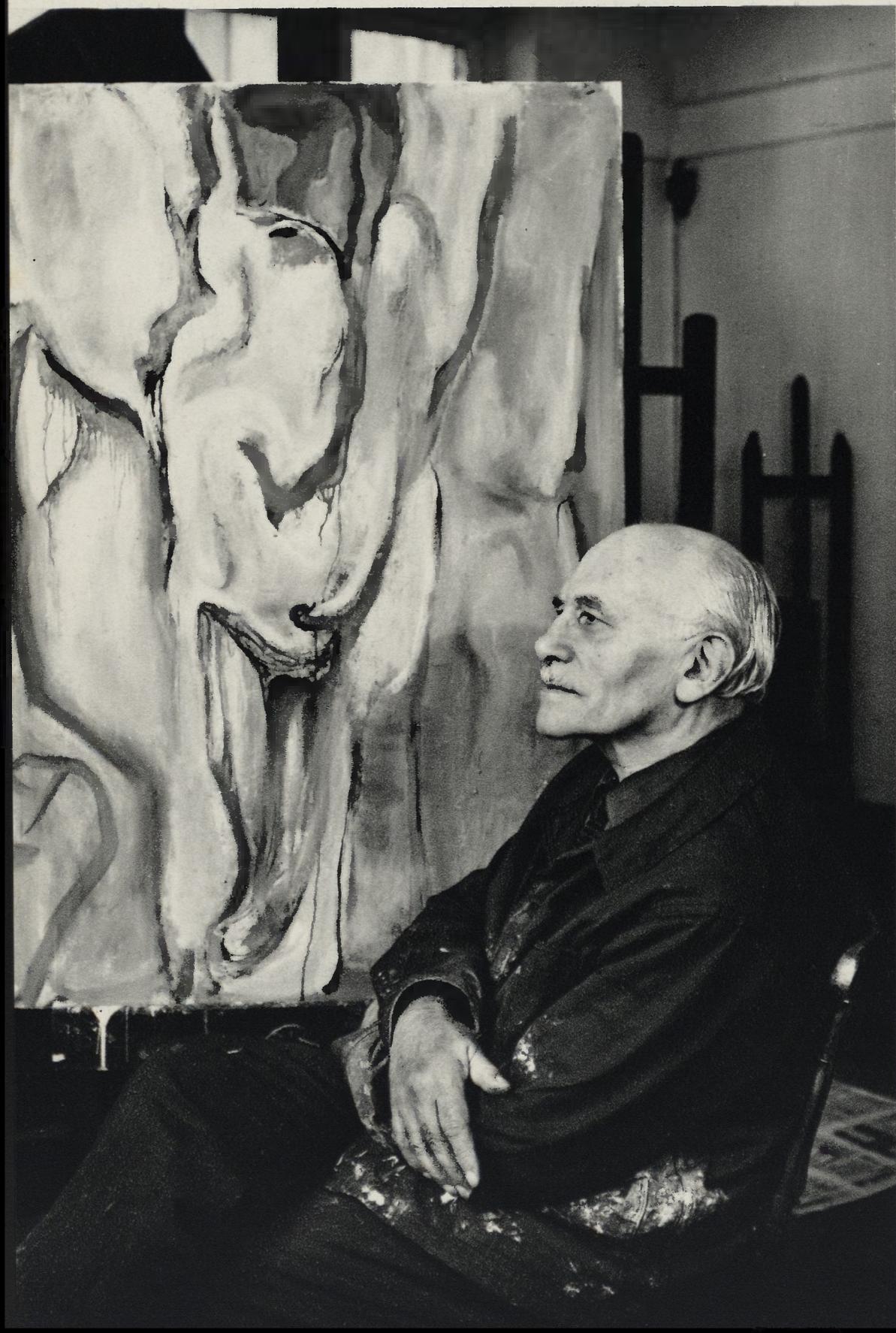
En dehors des « macchiaioli », les préférés, les choix de Giacomo Jucker témoignent d'un goût aussi exercé, - c'est ce que démontrent la présence de tableaux tels que le « Vase blanc » d'Enrico Cavalli, un peintre mal connu même des Italiens, doté d'un sens intimiste de la couleur; le paysage

d'hiver de Fontanesi, où la lumière pose sur les choses un voile de mélancolie; l'« Eglise alpestre » de Fornanra, qui, parti du divisionnisme fin de siècle aboutit aux luminosités chromatiques d'une valeur picturale plus moderne; et, enfin, les toiles des peintres de la « Scapigliatura » (Bohème) lombarde: Tranquillo Cremona et Daniele Ranzoni, aux lumières tellement douces et aériennes, - comme une espèce de fluide coloré qui enveloppe les figures et en estompe les profils dans une densité picturale riche en correspondances affectives et psychologiques. Le portrait de la « Princesse de Saint-Léger », que Ranzoni acheva en 1886, démontre de la façon la plus haute cette recherche d'une intériorité aristocratique dont la tension d'un esprit inquiet, alarmé par les pressentiments de catastrophes lointaines, rend la vision plus vibrante encore en la saisissant au moment même où la couleur semble se décomposer dans la matière impalpable d'un voile.

MARCO VALSECCHI.

HOSIASSON: «LES JEUNES D'AUJOURD'HUI NIENT LA VALIDITÉ DE L'EFFORT INDIVIDUEL»

par Pierre Courthion



Au cours de ces dernières années, Philippe Hosiasson a marqué dans sa peinture, par ses expositions chez Martha Jackson à New York, à Paris, galerie Flinker (actuellement Gervis), à Bergame chez Bruno Lorenzelli une affirmation décisive de sa personnalité. Ses recherches dans une palette aux tons très particuliers, à la substance nourrie, aux rythmes combinés font naître devant nous un monde brutalement géologique qui nous atteint en plein regard, avançant vers nous son labyrinthe de formes, ses coulées de matière transfigurée, sa présence à la fois compliquée et élémentaire. Français d'origine russe, parlant couramment une demi-douzaine de langues, de culture affinée, non content d'être avec sa femme Olga un Européen, on peut dire d'Hosiasson qu'il est un Intercontinental. Aussi lui avons-nous demandé ce qu'il pense de l'orientation qu'ont pris depuis quelque temps les arts plastiques.

— « J'appartiens à une génération, nous dit-il, qui est naturellement portée vers l'avant-garde, vers l'audace des jeunes. Dans les années 60, la puissance de l'élan des jeunes est imposante. Leur vitalité ne parvient pourtant pas, me semble-t-il, à éliminer les éléments de confusion... ».

— A notre époque, mon cher Hosiasson, n'y confondons-nous pas trop souvent l'invention et la création? On peut inventer quelque chose — même une forme plus ou moins nouvelle — sans que ce quelque chose ait valeur d'art et, par conséquent, parvienne à nous toucher, à nous retenir, à agir sur notre esprit.

— « J'y viens justement. Tournons-nous vers la science, dit Philippe Hosiasson, la science qui domine notre époque et parvient à « changer la vie » pour de bon.

Or, la science délimite résolument

HOSIASSEN.
Peinture. 1968. 100 x 81 cm.



deux domaines différents: celui de la recherche créatrice, absolument libre et, comme on dit, désintéressée — et celui de l'application à la vie pratique courante des données établies par les chercheurs.

Les jeunes d'aujourd'hui nient la validité de tout effort individuel, n'ont que mépris pour les tours d'ivoire. Ils exigent que l'art se jette à corps perdu dans la rue, se mêle aux foules, etc. que ses produits soient immédiatement *consommables*, si vous voulez bien me passer ces expressions. On ne peut rester insensible devant la géné-

rosité de leur désir de communication avec les masses. Mais il me semble qu'ils veulent ignorer l'énorme complexité de cette tâche. Le douloureux échec sur ce plan de leurs devanciers, les constructivistes russes des premières années après octobre 1917, a de quoi faire réfléchir.

La science a-t-elle jamais songé à mettre les foules en face des calculs sur la relativité ou les quanta? Il faut avoir le respect de la foule, même de son incompréhension première, en approfondir les raisons. J'avais toujours ressenti de la peine à observer les re-

gards vides de la plupart des touristes devant des grands chefs-d'œuvre du passé, qui font pourtant corps avec la mythologie culturelle de leur éducation.

Que dire d'un art qui se crée? »

— « Bien sûr, cela ne se fait pas d'un coup! Stendhal écrivait pour le lecteur de 1880. Or en 1880 il y avait trente-huit ans qu'il était mort. Mais revenons à vous-même. Je vois ici, sur les chevalets, des toiles à la fois violentes et savoureuses; elles m'entraînent dans

leur mouvement. Quel est ce qui, pour vous Hosiasson, importe le plus dans la peinture?

— « Pour moi, la base de tout art, c'est le rythme, l'arabesque, l'entrelacement initial des lignes et des plans, les accords symétriques. Ce que nous aimons chez les anciens n'est-ce pas la base géométrique des Renaissants, la torsion effrénée des Baroques? Quand Lorenzo Bernini fut appelé à Paris par Chantelou (on lui demandait des conseils et des plans pour les travaux du Louvre), il s'était fait réserver une chambre blanchie à la chaux, afin de pouvoir jeter librement, sur les murs, les tracés schématiques de créations nouvelles. « Quand une idée me vient — disait-il — il faut que je puisse aussitôt en noter les lignes ». Le reste venait ensuite, comme un *additurus*.

Mais celui-ci n'est plus comme autrefois fait de personnages et de sites. Aujourd'hui, le traitement de l'objet n'est plus possible sous cette apparence. Pourtant, il s'agit toujours de donner une vie intense à un schéma. »

— Je crois comme vous que le plus important en art, ce sont les rapports

de grandeur et de proportion que les formes ont entre elles en fonction de l'unicité de la composition. Comment procédez-vous au cours de votre travail?

— « J'ai une vague idée d'un schéma que j'inscris spontanément sur la toile. Si le rythme général m'intéresse, je couvre la toile avec de grands aplats et je me laisse aller ensuite aux modulations de la matière et de la couleur pour donner vie à ce schéma. En fin de compte, il faut que ça vive, que ça respire. Tout cela, basé sur l'instinct, avec un abandon total. On ne peut pas juger aussitôt du résultat. Il faut laisser refroidir, et puis, comme dit Etienne Gilson, il faut aussi que les autres possibilités non réalisées s'épuisent. Nous sommes dans un océan de possibilités. »

Hosiasson me parle alors des vues exprimées récemment par Louis Kahn, auteur du Centre de recherches médicales à l'Université de Philadelphie. L'architecte américain proclame la fin de l'architecture purement utilitaire

et demande que tout soit calculé à la mesure de l'homme. Je dis au peintre qu'à mon avis, nous allons inévitablement arriver à rejeter certains slogans à la mode, contre lesquels réagissent déjà les tout jeunes étudiants dans les divers pays.

Oui, mon cher Hosiasson, le moment est venu de proclamer — comme vous le faites par votre peinture dont les formes s'ouvrent sur des tonalités violettes, roses et blanches — la valeur de la création libre qui, en dehors des sentiers battus, arrache des gains nouveaux à l'inconnu.

On reviendra nécessairement à la tour d'ivoire pour y amasser les matériaux qui, plus tard, seront généreusement distribués à la foule. En art, le moment de la consommation — vous avez bien fait de le rappeler — coïncide rarement, pour les productions de valeur, avec celui de leur mise en circulation. Il faut souvent attendre longtemps pour que la voix qui a retenti dans le désert trouve dans la foule un écho favorable.

PIERRE COURTHON.

HOSIASSON. Peinture. Huile et gouache. 1966. 170 x 260 cm.



HOSIASSON. Peinture. 1966. 130 x 97 cm. Coll. privée, Bergame. (Photos J. Dubout).



Hosiasson
66

LES LITHOGRAPHIES DE SONIA DELAUNAY

« Depuis ses débuts en peinture », autant dire depuis le début de ce siècle, Sonia Delaunay n'a cessé de s'efforcer de faire pénétrer l'art dans l'existence journalière, et tout au long de sa carrière de grand peintre, elle a également recherché les moyens d'expression qui en se multipliant pouvaient aussi se mêler à la vie. Elle fut tour à tour relieur de génie, illustrant les œuvres et les poèmes de ses amis, modeliste au talent exceptionnel donnant au théâtre, au cinéma, à la mode féminine des costumes d'une qualité artistique rare, elle fut aussi la créatrice d'avant-garde de ces « tissus simultanés » qui sont toujours d'une actualité et d'une modernité exceptionnelles, et ne cessèrent d'être, comme elle le dit souvent, les gammes de sa propre création artistique. Aujourd'hui encore, elle s'intéresse à la fois à la tapisserie, au vitrail, à la mosaïque, elle invente un jeu de cartes aux dessins des plus vivants, elle applique son langage coloré à la carrosserie d'une automobile qui fait sa conquête, et fidèle à sa volonté de diffusion, pratique aussi la gravure et la lithographie.

La lithographie, pour Sonia Delaunay, c'est encore un moyen de s'exprimer, d'exprimer la vie, en artiste à la fois généreux et sensible, intarissablement attentif à notre univers, et en créatrice aussi spontanée que disciplinée. N'a-t-elle pas dit: « Le vrai artiste créateur est celui qui apporte une vision, un moyen d'expression nouveau, exprimé par un métier nouveau. Il ouvre les yeux à des générations plus jeunes, son œuvre sert les usages les plus divers de la vie, qui se trouve transformée d'après sa vision. » Ici, comme dans sa peinture, la couleur reste le sujet essentiel, avec son intelligente recherche dans le rapport des tons, et ses harmonies faites à la

fois de contrastes et de dissonances. Jamais monotone, elle est « moyen d'expression vital », « libérée de son emploi descriptif, littéraire, elle doit être prise dans toute la richesse de sa propre vie », comme l'exprime Sonia Delaunay elle-même, et l'on assiste alors à la gamme sans fin de ces mystérieux accords, où joue seule la couleur la plus pure, la plus simple, la plus vive, parfois scandée par l'emploi du crayon, que l'artiste utilisait déjà dans certaines gouaches de 1912-1914, puis a abandonné pour ne le reprendre que récemment.

La couleur est tantôt rythmée sur un damier, tantôt lyrique et mouvante, mais toujours selon des formes précises, cohérentes et solides. Jamais on ne trouve l'anecdote, ni la courbe facile, ni les fades sinuosités, seuls les rythmes heureux des tons et l'éclatement des formes dissonantes s'ordonnent rigoureusement avec équilibre et solidité, sur une base implacable, ordonnée et voulue. Sonia Delaunay allie ainsi la générosité et l'élan de son propre tempérament russe à l'esprit de rigueur et d'analyse, souvenir peut-être de ce professeur de dessin de Karlsruhe, en Allemagne, qui entre 1903 et 1905 fut parmi ses premiers maîtres, et dont elle nous dit qu'il bannissait hasard, indécision et facilité, lui imposant par une discipline sévère une base constructive.

Mais, pour Sonia Delaunay, les lithographies sont encore, grâce au merveilleux langage de la couleur pure scandée par l'ordonnance des formes et des rythmes, autant d'« états d'âme »: ceux de l'artiste d'abord, les nôtres aussi, que son génie créateur nous restitue, dans sa magnifique liberté d'expression.

MAÏTEN BOUISSET.





GILIOLI NOUS RACONTE SA SCULPTURE

par Pierre Descargues

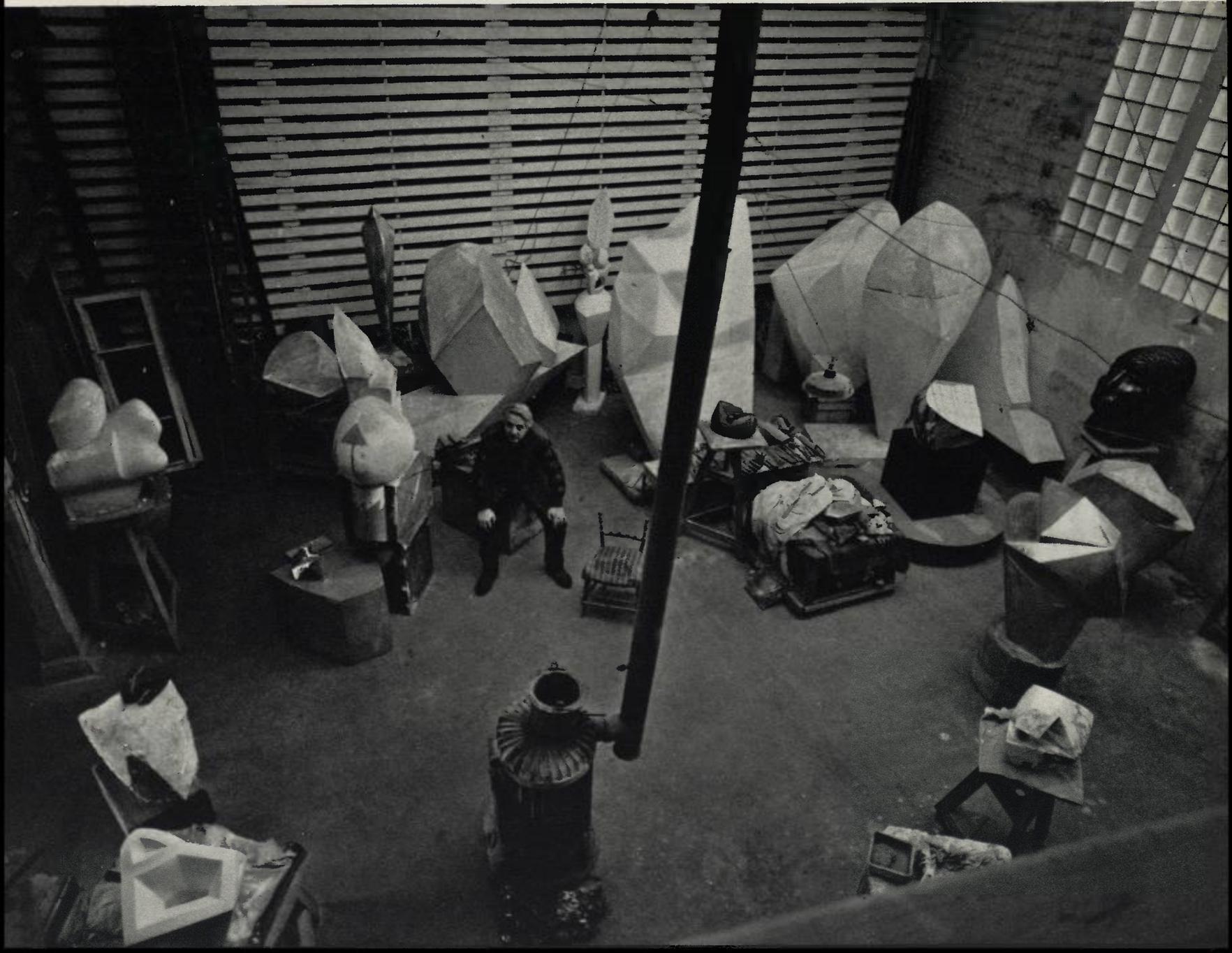
Devant la pierre, il n'est pas mieux armé que le sculpteur de Delphes, de Chartres ou de Versailles. Et il s'est installé une forge dans une vieille barrique à pétrole. Gilioli est l'artisan qui fait sa journée pendant que sa femme va dans la forêt cueillir des champignons. Mais Babet, en se promenant, se récite Virgile et, lui, il vit dans une inquiétude créatrice inconnue des menuisiers et des forgerons, car chaque œuvre pose bien d'autres problèmes que de taille, d'assemblage, de polissage; chaque œuvre traite une question qui dépasse la compétence des outils.

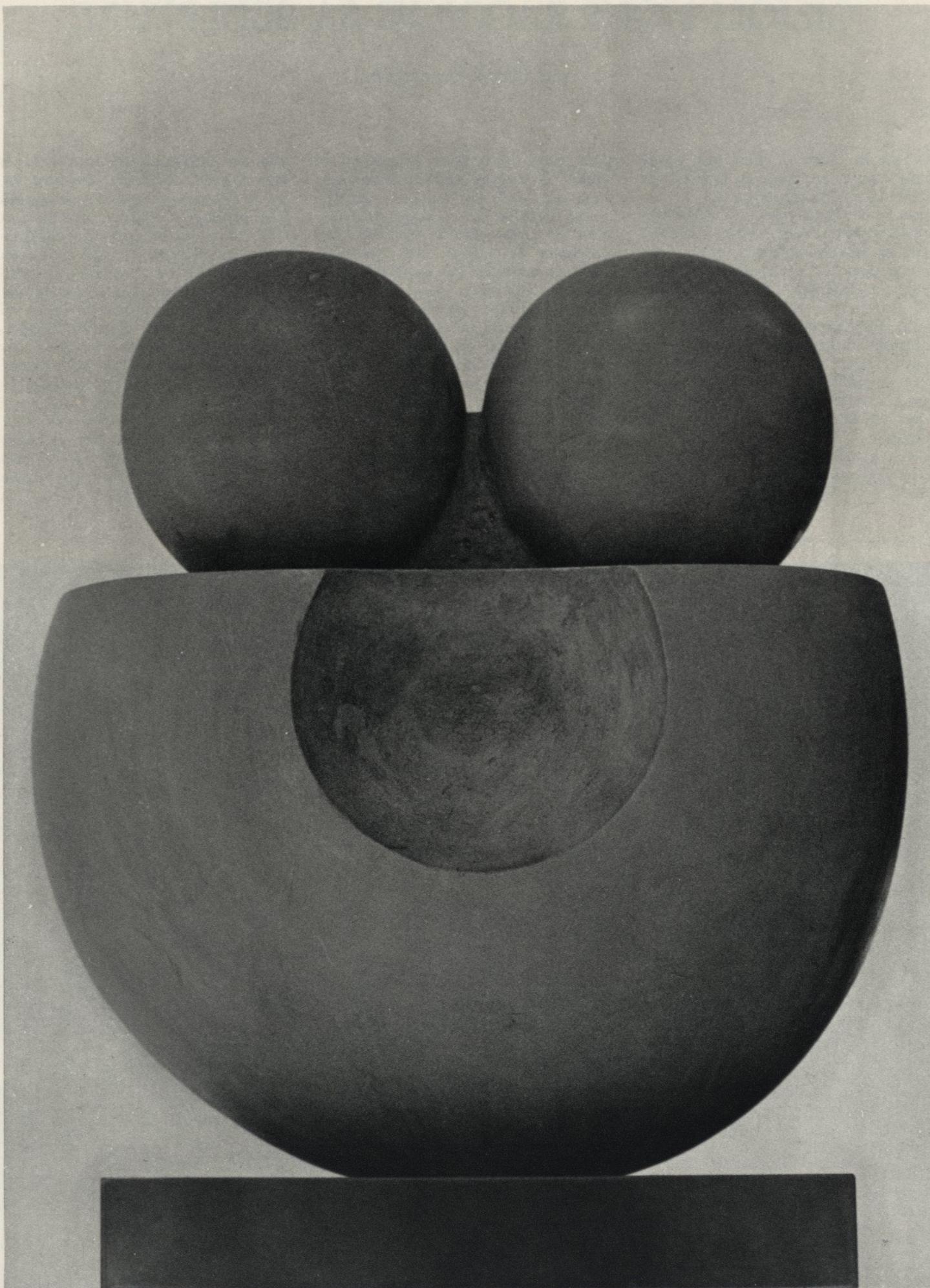
Ce qui se débat dans chaque sculpture, c'est la mesure humaine et pas seulement la belle proportion du percep-

tible, mais aussi notre proportion à l'égard du monde. Ainsi le travail patient aux outils de toujours transforme-t-il l'atelier en un foyer de réflexion. Et cette réflexion peut-elle être différente de celle de tout penseur? Nous ne parlerons pas de Gilioli comme d'un philosophe professionnel, ni comme une sorte de sage artisan. Il n'est pas professeur et il ne joue pas les ermites. Chez lui, les murs ne sont pas couverts de livres. Sur les étagères il y a les projets de ses sculptures. Son apport est dans les formes. Au XVIII^e siècle, des cuistres reprochaient à Rembrandt de n'avoir pas su le latin. Cela l'aurait-il fait peindre autrement? De Gilioli, on verra que sa pensée, il l'aura faite avec ses mains,

que ses enchaînements sont dans le plan qui fait s'accorder les volumes, ses développements dans le passage qui joint une œuvre à l'autre. Cela est très clair, mais les moyens de communication se résolvent toujours au niveau de l'écriture. C'est l'habitude. Et l'écriture s'est toujours montrée bien peu apte à transposer dans les mots ce qui est si évident dans les formes. C'est pourquoi on est si curieux des écrits d'artistes, de Dürer à Delacroix, à Braque, à Matisse, à Duchamp, à Yves Klein. Dans leurs mots, ces mots assemblés si souvent sans souci de l'art d'écrire et avec une précision d'horloger qui vaut parfois le plus beau montage littéraire, on espère trouver la clé de la transcription. On

Gilioli dans son atelier.





GILIOLI. Célébration de la boule. Pierre peinte. 1968. H. 45 cm.

GILIOLI. Soleil. Marbre du Portugal.
1968. Diamètre: 42 cm. Coll. Craven, Paris.
(Photos Léon Herschtritt, Paris).

espère pouvoir ainsi, dans le domaine familier du raisonnement littéraire, obtenir l'écho qui permettra de participer à des œuvres aussi révélatrices de l'évolution de la pensée que les essais philosophiques.

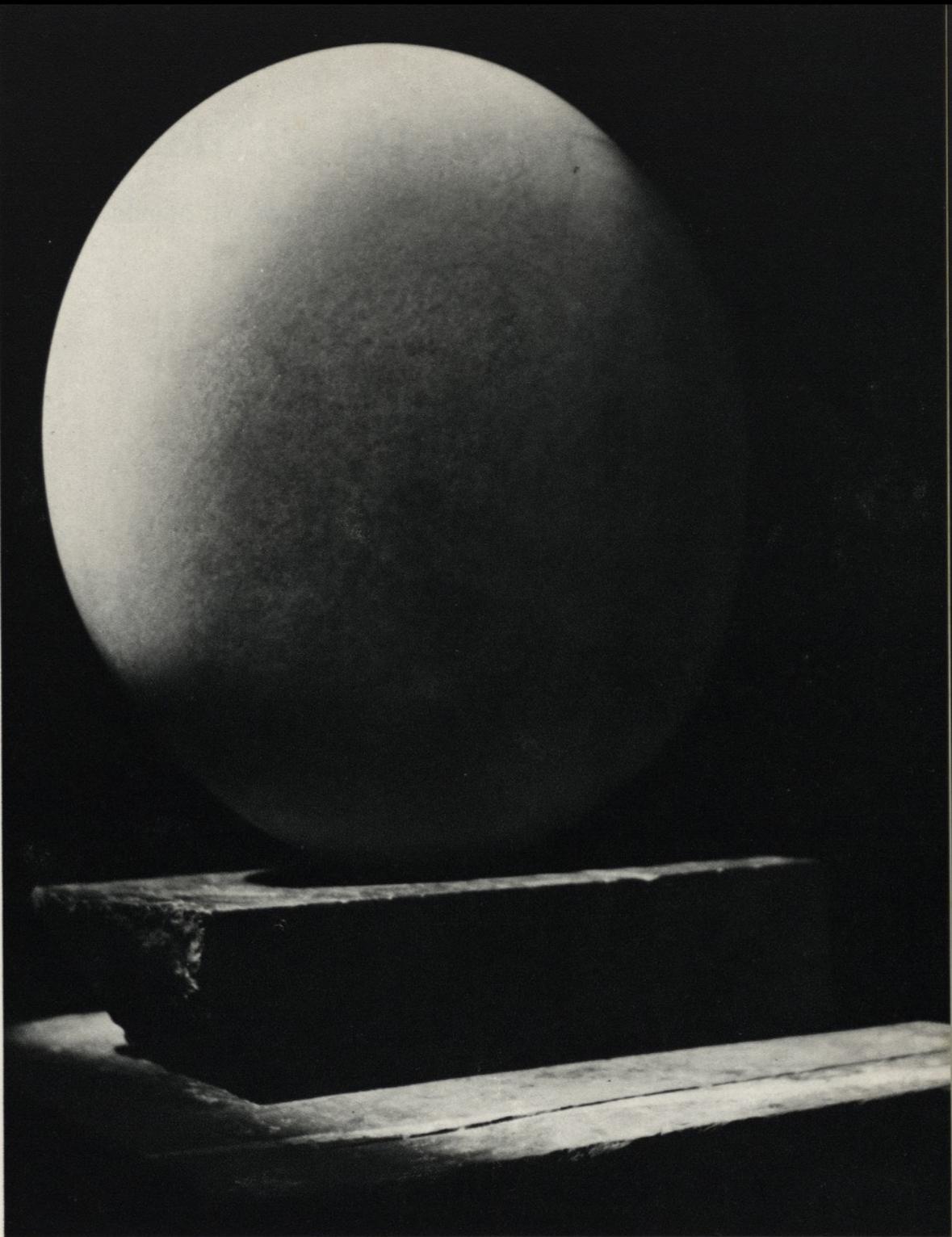
La clé est généralement bonne, mais elle ouvre parfois un monde décevant où la peur règne. Chez Gilioli elle ouvre quelque chose d'aussi généreux que sa sculpture. Gilioli a pris des notes entre deux sculptures, deux dessins. Leur rassemblement produit ce livre publié chez Robert Morel sous le titre « La sculpture ». En tête, on trouve un cri: « Si on ne peut pas travailler, nous, on meurt » qui éclaire bien la condition de l'artiste. Et il y a encore bien d'autres cris profonds dans ce livre, comme le rêve où le sculpteur vit sa main devenir énorme, où cette pensée qui se fait à la main, dans le plâtre, dans la pierre, révèle ses angoisses primordiales. Et aussi toute une poésie: « Qu'est-ce que vous attendez, vous autres hommes pleins de responsabilités, pour nous tendre la main au lieu de nous laisser mourir de faim? Venez avec nous dans le ciel. » Et des constatations pleines de sens: « Quand je commence à aimer une forme, ça veut dire que déjà elle m'appartient un peu. » Et des réflexions sur la place de l'artiste dans la société qui l'accepte comme une figure d'actualité, mais ne lui accorde pas une position de responsabilité. Voilà le rappel à l'ordre. L'artiste sait que ce qu'il fait est grave, que toutes les défaites et toutes les victoires des hommes de son temps passent entre ses mains, s'inscrivent dans ses œuvres, ces œuvres qu'on consultera à l'avenir comme les miroirs d'une époque. Pourquoi les contemporains y prennent-ils si peu garde?

Des lecteurs plus savants liront ce livre et y décèleront ce qui le rattache à quelque courant philosophique actuel. Je n'en doute pas. Personnellement, j'ai le sentiment que Gilioli, s'il parle ici en son nom, exprime quelque chose des sculpteurs de tous les temps. Il s'intéresse autant à l'Héra de Samos qu'à Picasso, à Laurens qu'à Poliakoff. Il est à l'aise à travers les siècles; il y rencontre des amis, et se reconnaît en eux, un peu cabré toutefois, avant de céder à l'enthousiasme, devant la désinvolture de Picasso, car il n'a, lui, Gilioli, rien d'un virtuose et il considère ses croyances comme il soupèse du regard un bloc de marbre: tout est sérieux, nous dirons même sacré, puisque l'art est pour lui une façon d'approcher Dieu. Cela n'empêche pas l'humour, sans doute, mais la

dominante est la joie dans l'accord de la sensibilité et de la géométrie. Un tableau du Musée de Naples représente Luca Pacioli dans un univers de formes pures et transparentes. Si j'avais à faire le portrait de Gilioli, je le montrerais auprès de formes presque aussi pures dans lesquelles j'indiquerais l'origine: une graine, un sexe et que j'envelopperais du grain de la peau, du poreux de la pelure de fruit, du lisse de la coquille d'œuf. Du vif qui a produit du pur, mettant ainsi un terme à nos contradictions. Du germe élémentaire qui a constitué une complexité aussi riche que celle de quelque traité du monde. Oui, il va très loin le petit livre de Gilioli, ce

petit livre humble, complètement ouvert, sans sous-entendus, sans réticences, dont le sourire nous fait parfois mesurer avec un peu de honte que nous n'osons plus être naïfs, c'est-à-dire capables d'aller jusqu'au bout de nos pensées. Il nous surprend comme on s'est étonné que ses sculptures se soient accordées si intimement au décor très élaboré du mobilier Knoll dans lequel elles furent récemment présentées à Paris. Avec ses gros sabots, son ciseau et son marteau à la main, dans son noir costume de velours, Gilioli est aussi à l'aise dans les salons que devant les esthéticiens et les sociologues.

PIERRE DESCARGUES.



L'HOMMAGE DE VENISE À FILIPPO DE PISIS

par G. Marchiori



L'on ne saurait dire que De Pisis soit oublié. En effet, depuis 1959, année de sa mort, on a pu voir en Italie plusieurs expositions de ses œuvres, dont la plus récente et la meilleure fut sans conteste celle organisée à Florence en 1967, au Palais Strozzi, dans le cadre d'une grande rétrospective de l'art italien de 1915 à 1935. Cette manifestation répondait à la nécessité de réviser nos jugements critiques à l'égard d'une période qui embrasse le Futurisme dans sa maturité, la « Peinture métaphysique », le retour à l'ordre des « Valeurs Plastiques », l'« Ecole Romaine », les premières avant-gardes milanaises, des abstraits aux « Chiaristi », et les « Six de Turin ».

Ce furent aussi vingt années décisives pour la peinture de De Pisis, timidement amorcée à Ferrare sous l'influence d'une littérature et d'une poésie « crépusculaires » vouées au culte sensible de l'impression et du fragment, aux raffinements lexicaux, aux harmonies précieuses et insolites, souvent voilées d'une ombre fugace de mélancolie.

Bizarre, excentrique, le jeune De Pisis — chasseur de papillons et botaniste averti — nous apparaît d'emblée stimulé par la découverte visuelle de la nature, par la révélation, sous le jeu des apparences, d'états d'âme particuliers, associés aux choses vues dans une osmose continue entre la réalité et la ferveur inquiète, presque morbide, de l'imagination.

Il avait commencé par rechercher dans les greniers de son palais de Ferrare, puis à Rome, chez les brocanteurs du Campo dei Fiori, des objets pour ses natures mortes. Il copiait les pages des herbiers, les broderies encadrées par les aïeules, les collections de papillons mises sous verre, les « choses de mauvais goût » : estampes, assiettes, chandeliers, plateaux, boîtes, cafe-

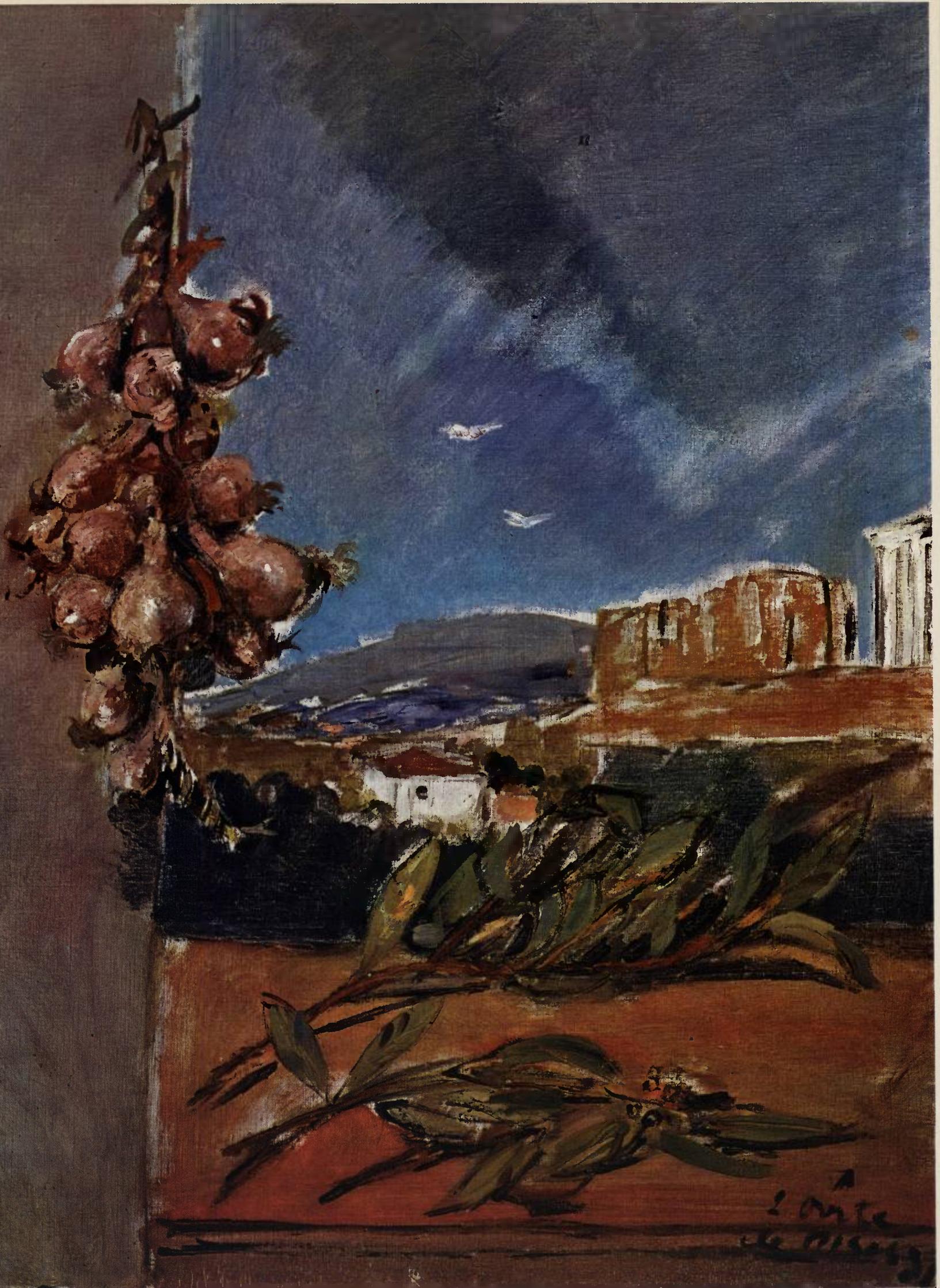
CASERME



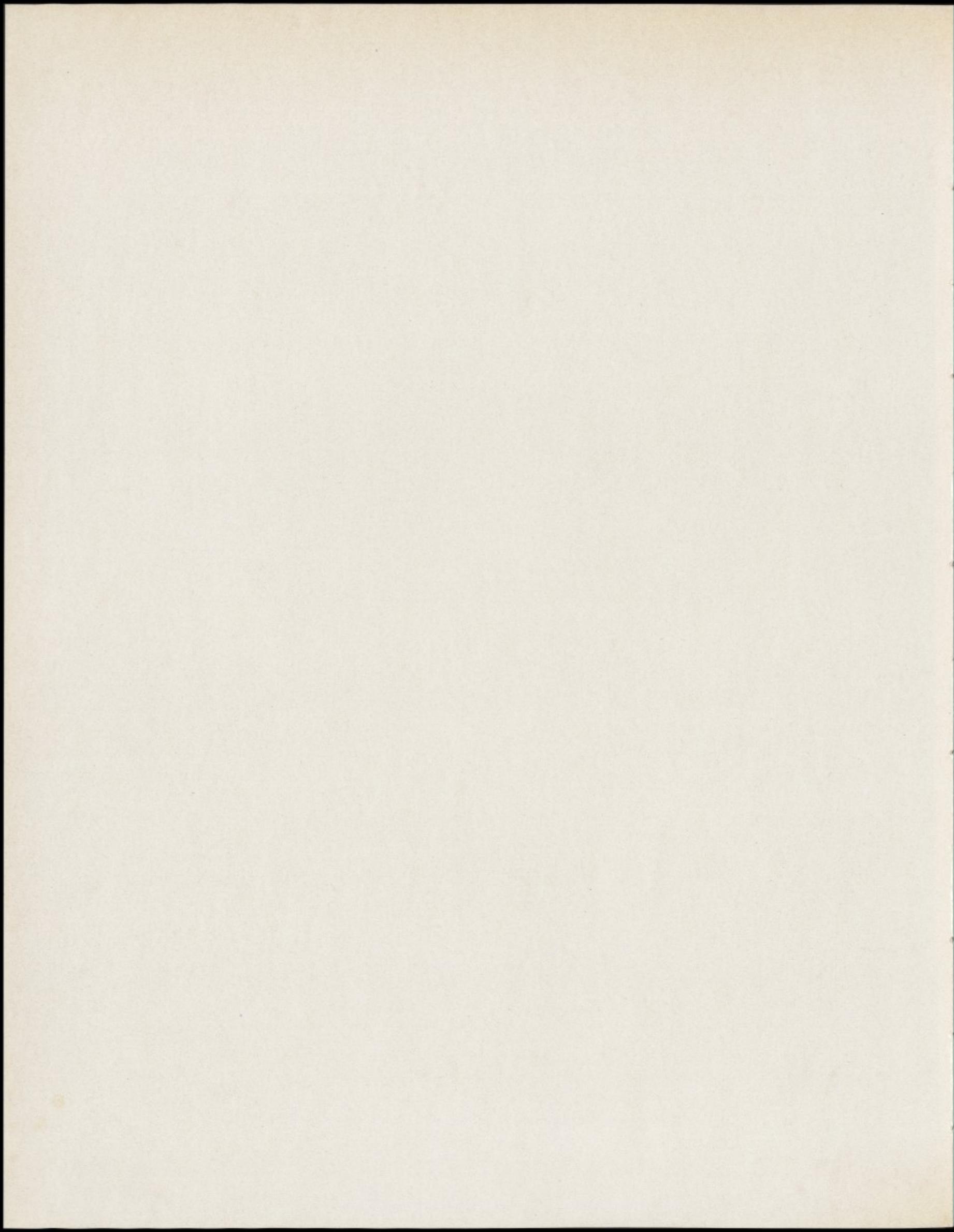
FILIPPO DE PISIS
Dessin, par G. de Chirico. Ferrara. 1916.



DE PISIS. Nature morte à l'autoportrait, 1937, Coll. Bona.



DE PISIS. Paysage romain. 1931. Coll. Venturi, Genève.





DE PISIS. Piazza San Marco. 1931. (Photos Giacomelli, Venise).

tières; et les antiquailles, les tissus effilochés et délavés des chasubles ou autres ornements sacerdotaux, les fleurs de papier, les oiseaux empailés, les cartes à jouer... Tous ces éléments, replacés dans une perspective irréaliste, alimentaient son rêve « métaphysique ».

En 1916, De Pisis se liait d'amitié avec De Chirico, Carrà et Savinio; ce sentiment était d'autant plus vrai que la peinture de De Chirico et de Carrà se fondait sur l'unité de l'image dans la magie des espaces d'un « Quattrocento » intemporel, et non sur l'effet « pittoresque ». Dans sa vieille maison de la Via del Cammello, De Chirico peignait « les Muses Inquiétantes »; Savinio écrivait quelques pages de « l'Hermaprodite »; Carrà créait « le Gentil-

homme ivre ». Mais le climat littéraire ferrarais versait dans une mélancolie qui s'inspirait un peu de Laforgue et beaucoup de Francis Jammes.

Je me souviens combien De Pisis insistait, en 1937, pour que je me penche sur sa période « métaphysique », que je n'arrivais pas alors à discerner, son langage pictural me paraissant tout différent et fondé, en particulier à partir de 1925, durant le séjour parisien, sur l'étude de Manet et de la peinture pré-impressionniste de Monet. Or, tout récemment, à l'occasion d'une exposition organisée par Paolo Rizzi et Guido Perocco sur le thème de « De Pisis à Venise », Bona de Pisis de Mandiargues a réuni dans les salons du théâtre La Fenice un important ensemble de documents, de lettres, de poésies,

de dessins, de photographies et de carnets intimes propres à compléter et à illustrer la personnalité du peintre; tandis que Giancarlo Vigorelli, dans les mêmes salles, présentait une importante monographie sur De Pisis due aux patientes recherches de Guido Ballo; cet ouvrage, élégamment imprimé par les éditions ILTE de Turin, compte 592 illustrations, dont 115, excellentes, en couleurs. Nous avons eu de la sorte la possibilité — grâce aussi à la documentation, riche en inédits, publiée par les soins de Bona de Mandiargues et de Sandro Zanotto — de considérer De Pisis sous un jour nouveau, et de mieux le comprendre. Selon Ballo, l'art de De Pisis est constitué par deux tendances fondamentales: l'une « métaphysique », l'autre

« expressionniste », qui se sont muées, vers 1932, en peinture gestuelle, ou « action-painting ». (De Pisis affirmait n'avoir eu que « des contacts très superficiels avec l'impressionnisme », et s'être tourné plutôt vers l'expressionnisme. C'était là une attitude polémique: en 1935, à Londres, il disait peindre à la manière du Canaletto, et s'ex-tasier devant l'Andromède du Titien. Il était alors l'objet d'autres sollicitations culturelles.)

Quant à la seconde composante, où tend à s'affirmer la valeur du geste et du signe, elle contredit ouvertement les interprétations données jusqu'ici sur l'art de De Pisis dans sa période de 1932 à 1949. Par son interprétation, en un certain sens mise à jour, Ballo tend à nous montrer le peintre sous un aspect plus troublé et plus dramatique.

Il est indéniable que l'on ne saurait expliquer De Pisis par la seule et ex-

péditive formule de l'heureuse notation impressionniste, d'une inspiration qui se serait intégralement maintenue pendant au moins trente ans. Comment lui dénier, cependant, malgré les ombres d'une sensibilité trop tendue, la force vitale qui le conduisit jusqu'à la dissipation dans chaque acte, chaque geste, de son aventure d'homme et d'artiste? Francesco Arcangeli nous a donné, en 1956 (1), une définition très précise de l'art de De Pisis, fondée sur la relation existant entre le peintre et le poète: elle n'a rien perdu de sa validité.

Giovanni Cavicchioli, qui fut un ami fraternel du peintre, faisait remarquer, en 1942, que même les poésies de De Pisis ne nous donnent pas la clef de sa « personnalité énigmatique ». Il le connaissait pourtant mieux que quiconque, mieux même que Comisso qui avait exalté dans « Sodalizio con De Pisis » (En compagnie de De

Pisis), et en des termes passablement d'annunziens, « leur vie sublime », du temps où ils allaient « supérieurs et heureux » par les rues de Paris et de Cortina.

Selon Cavicchioli, De Pisis révélait dans ses poèmes « un cœur de sucre, arrosé par la suite, dans sa peinture, de beaucoup d'absinthe. Il en résultait une saveur assez étrange ». Et il ajoute, non sans pénétration: « Chez De Pisis, la matière n'est pas une fin en soi; il y a trop de nerfs à fleur de peau, mais, en retour, trop de subconscient dans l'ombre. »

En notant « l'humour wildienne » qui jamais ne s'atténua chez l'artiste, indifférent à ce qui se passait dans le monde (jusqu'au jour où, à Milan, une bombe faillit l'ensevelir sous sa maison de la via Rugabella), Arcangeli a souligné un trait typique de la personnalité de De Pisis: le culte du Moi, le narcissisme pratiqué avec une vanité candide et tenu pour un modèle de perfection esthétique et humaine.

Je n'aime personne

Et me meurs d'amour.

Ce sont deux vers d'une des poésies les plus révélatrices de « Captivité vénitienne », recueil dû aux soins de Bona et de Sandro Zanotto. L'« amour », pour De Pisis, était l'attrait jamais en défaut éprouvé pour tout ce dont s'inspiraient ses ravissements visuels et sensuels, dans un climat créé par une condition psychologique particulièrement réceptive. Son tourment naissait d'une sensibilité exacerbée, de son extraordinaire capacité à capter certains messages invisibles ou secrets, qui lui faisaient attribuer d'étranges pouvoirs médiumniques.

De Pisis aimait la dernière chose qui frappait ses yeux: fleur ou visage. Mais ce flux magnétique sitôt traduit en un vers ou un ton, il l'oubliait. L'intensité de son émotion picturale, nous la mesurons aujourd'hui, avec un juste recul, dans la « réalité de la couleur », qui donne vie à l'image, et dont on peut considérer le tracé « sténographique » comme des signes en relation avec l'espace peint, dans les paysages vénitiens en particulier (certains figuraient à l'exposition de Venise), que d'aucuns ont comparés aux paysages non moins improvisés et directs de Guardi.

Citons à ce sujet, au cours d'une période qui embrasse également l'expérience londonienne de 1935, des toiles significatives telles que: « Le pont de Saint-Jean-et-Saint-Paul » (1932), « La

DE PISIS. Portrait. 1942. Musée d'Art Moderne, Ljubljana.



(1) Catalogue de la XXVIII^{ème} Biennale, Venise, 1956.

place Saint-Marc » (1944), « Le Rio des Mendians » (1945), « Le Canal Grande » et « L'église de la Salute » (1945), « Sainte-Marie-du-Lys » (1946). L'air semble filtrer à travers les touches nerveuses, les petites taches, et donner à la « vue » son unité lyrique, celle de la lumière. La couleur est comme frottée sur la toile qui transparait sous le foisonnement des signes, les entrelacs d'une « écriture » instantanée, dans un jeu sans fin de brillants effets.

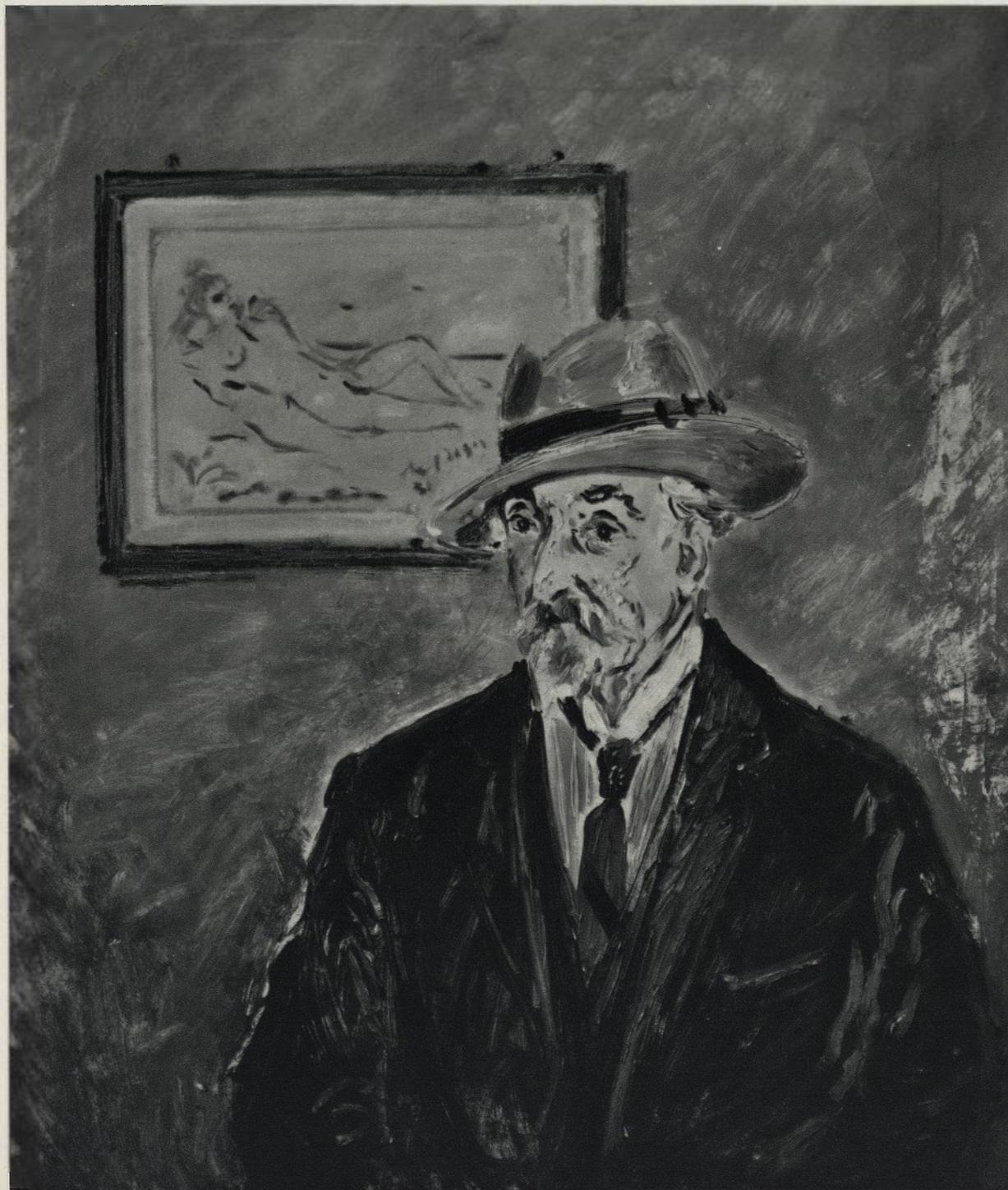
Dans ces paysages, rendus avec une telle sobriété de moyens, mais avec un élan dont on devine la fougue amoureuse, De Pisis révèle sa vraie nature sans les entraves du doute autocritique, en une ouverte confession. Le geste se mue en vision avec un certain automatisme, à peine contrôlé sur le motif, laissant l'esprit se manifester en une suite ininterrompue de peintures et de dessins qui vont jusqu'à 1950

et que souvent nous retrouvons avec émerveillement dans l'ouvrage de Ballo. Le souvenir « métaphysique » est un fil ténu qui relie les natures mortes marines au passé; mais à partir de 1932, le climat, le déplacement des objets, leur font défaut; seule s'impose, dès lors, la réalité de la couleur dans ses expressions et ses modulations infinies; puis, dans les œuvres plus tardives — en particulier les portraits —, l'accentuation du caractère par le signe incisif: « Beato Labre » (1942), « Vieux Portefaix » (1946), et le masque violent de Dominguez (1948). De Pisis est lié à Venise non seulement par la légende, née de la fantaisie et de la sympathie populaire pour son personnage original et pittoresque, mais surtout parce que cette ville reflétait sa vie, inspirait ses visions les plus pures, dissipait les ombres de ses rêves les plus inquiets. Il y avait entre De Pisis et Venise une sorte de

consanguinité physique et spirituelle. Il atteint en effet sa pleine maturité de poète — au-delà de l'intimisme, des tendresses, du fragmentisme et des langueurs de la période ferraraise et romaine — avec les tons nouveaux et les accents plus vigoureux de « Captivité vénitienne », le journal poétique qu'il écrivit à Venise. Et l'on peut en dire autant de sa peinture qui, par la suite, durant les longues et atroces années de maladie, allait devenir incorporelle, larvaire, éteinte.

L'hommage rendu par Venise à l'œuvre et à la mémoire de De Pisis, au théâtre de La Fenice et au Palais Vendramin Calergi, a eu le mérite, en dehors de sa signification morale, de reposer par le truchement de la monographie de Guido Ballo le problème d'une réinterprétation de l'art du peintre le plus mal compris d'Italie.

GIUSEPPE MARCHIORI.



DE PISIS. Portrait du peintre De Rocchi. 1931.

Une préface d'André Pieyre de Mandiargues

GIORGIO MORANDI ET LA «RAGE DE L'EXPRESSION»

Morandi et De Pisis sont à peu près l'essentiel de ce qui est venu dans l'art italien à la suite du futurisme et de la scuola *metafisica*. A peu près contemporains, sinon que dans la plus longue vie du premier l'œuvre échappe à cette étrange fièvre qui brûla toujours le second; issus à peu près des mêmes mouvements; nés en des

villes, Bologne et Ferrare, qui ne sont distantes que d'une cinquantaine de kilomètres; et pour les rapprocher encore, il nous faut bien avouer que l'un et l'autre sont très insuffisamment connus en France, quoique le second eût vécu et travaillé à Paris jusqu'en 1939. Nombreux, sans doute, sont les originaux talents qui ont paru en Ita-

lie depuis la fin de la guerre, mais l'épreuve du vieillissement nous manque pour un indispensable tri, qui sera difficile à faire, d'ailleurs, là comme en France ou en Amérique, à cause d'une certaine gesticulation polémique qui a remplacé un peu partout la passion de peindre et qui obscurcit le jugement.

Si un homme aime passionnément la peinture, si un homme crut en la vie de la peinture, dans notre époque, c'est bien le bolognais Morandi. Il est donc assez juste que son œuvre soit reconnue principalement par ceux, au nombre desquels je prétends me ranger, qui, sans avoir mis la main au pinceau, chérissent la peinture, et qu'elle échappe à la plupart de ces curieux critiques qui se font un point d'honneur de « détester la peinture ». L'on a cité, l'on citera encore, à propos de Morandi, Chardin et Corot, dont les œuvres (d'ailleurs très différentes) furent aussi fortement ressenties que soigneusement observées par l'Italien, qui mit à profit leur exemple. Les couleurs de Corot surtout, ces bleus, ces gris, ces terres, ce sont elles que nous retrouvons, ou leur essence, comme si elles avaient subi une sorte de distillation, dans les natures mortes et les quelques bouquets ou paysages qui sont le sujet invariable des tableaux de Morandi. Nul esprit réactionnaire, nul « passéisme » (comme disaient les futuristes italiens), dans ce coup d'œil d'un grand peintre sur d'autres qui l'ont précédé. Balthus avec Courbet est dans une parenté plus étroite, peut-être. Et si j'ai parlé de passion, que l'on veuille bien garder au mot son sens exact, et que l'on n'aille pas trop, malgré la grâce exquise de la couleur, chercher en Morandi le facile bonheur de peindre. Car il me semble qu'il y a quelque chose de dramatique, sinon de déchirant, dans la recherche du ton poussée à si haut point, dans la concentration intense du regard, dans la restriction implacable de l'espace. Ainsi Francis Ponge, qui est le seul écrivain comparable au peintre Giorgio Morandi, agit-il en se servant de

MORANDI. Maison à Grizzana. Eau-forte. 1927. 26,1 x 20 cm.





MORANDI. Nature morte. 1941. 31 x 47,5 cm. Galerie Krugier, Genève.

mots, enfermé dans une myopie volontaire. Je lui emprunterai la belle formule de « rage de l'expression », que ne convient pas moins à la façon de l'Italien qu'à la sienne.

Chez l'artiste contemporain, la mode est au fracas, au geste provocant, à la dérision généralisée, et si l'origine de cette attitude peut être cherchée du côté de Duchamp et de dada, il y longtemps aussi, malheureusement, que Dali la vulgarise. Mais c'est une courte vue que de faire coïncider la mode avec l'esprit moderne, lequel se mesure assez bien au mépris qu'il porte à celle-là. Récemment, deux grands artistes ont disparu, que je me plais à situer sur le même plan à cause de leur indifférence à l'égard de toute mode et de leur détestation de toute pose, à cause de la réserve dans laquelle ils s'enfermaient pour la méticuleuse élaboration d'une œuvre magistrale, à cause de cette espèce d'approfondissement intérieur qu'ils ont poursuivi depuis leurs premiers jusqu'à leurs derniers travaux. Giacometti et Morandi témoignent et témoigneront toujours davantage que le modernisme le plus original et le plus aigu n'a rien à faire avec la vogue. Sans doute il serait injuste d'aimer en Morandi une sorte d'anti-Duchamp. Admirons-le, pourtant, d'avoir incarné l'anti-Dali. Le succès pour lui n'avait aucune existence, aucune signification. L'on ne sait



MORANDI. Nature morte. 26 x 20,5 cm. Galerie Krugier, Genève.



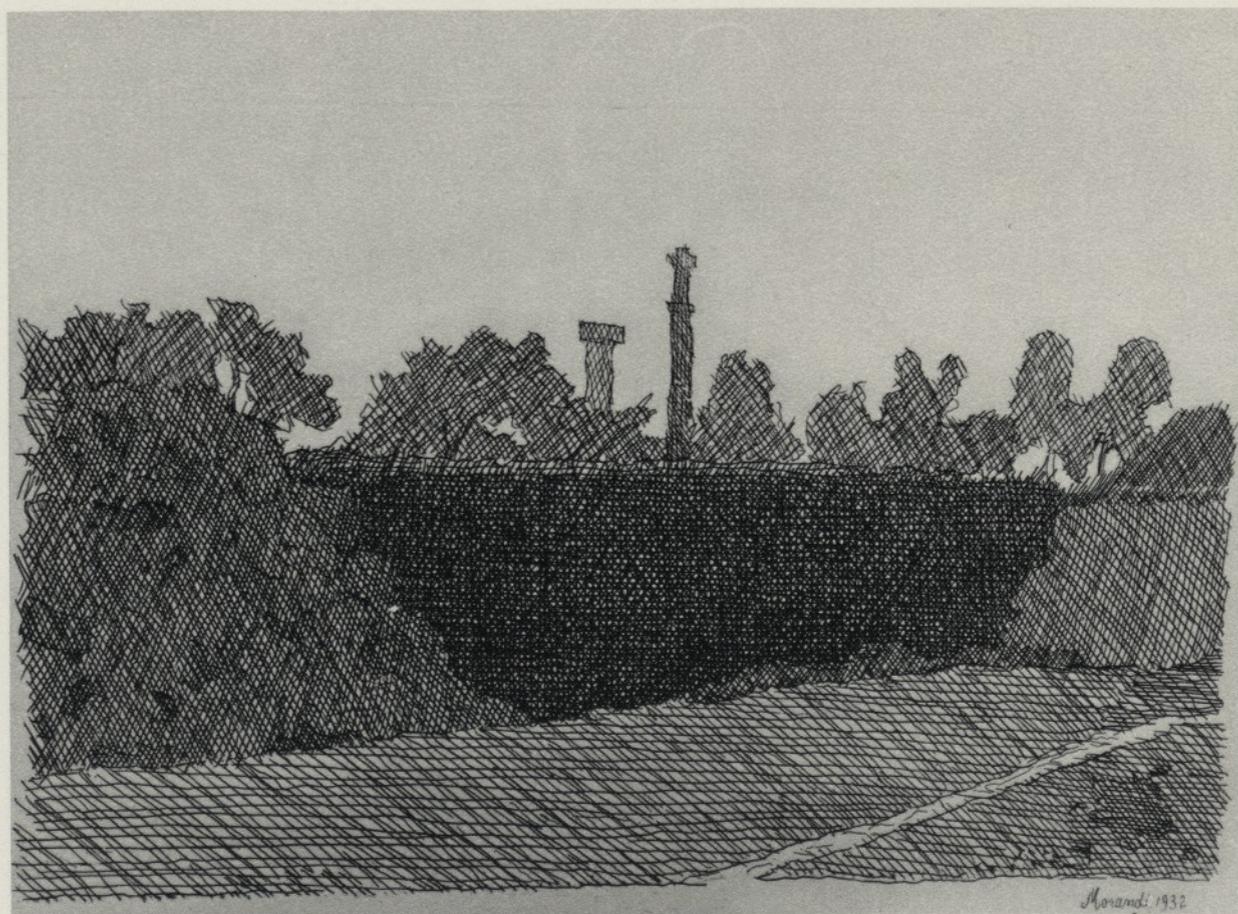
MORANDI. Nature morte. 35 x 47,5 cm. 1960. Galerie Krugier, Genève.

pas assez, hors d'Italie, que depuis plus de vingt ans il se refusait à vendre ses tableaux au prix très élevé de ceux-là sur le marché, et qu'il persistait à les céder aux collectionneurs pour une somme qui était le dixième ou moins de leur valeur immédiatement négociable. Comme il travaillait lentement et difficilement, et que, pareil à Braque en cela, il ne laissait sortir une œuvre de l'atelier qui si elle lui donnait entière satisfaction, les collectionneurs (et les marchands) inscrits chez lui attendaient pendant des années leur tableau... Ses amis, parfois, ou des étrangers dont l'aspect lui avait plu, bénéficiaient d'un tour de faveur.

Nous sommes dans un temps où de nouveau l'on parle beaucoup d'alchimie. Morandi eût souri, sans doute, d'entendre user de ce mot à propos de sa peinture. Je n'en connais aucune autre, pourtant, dans l'époque actuelle, à laquelle il s'applique aussi justement, et je prie que l'on veuille bien trouver dans mon propos un jugement moral et le suprême éloge. (*Gal. Villand et Galanis, Paris*).

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.

MORANDI. Eau-forte. 1932. 20,8 x 32,8 cm. Galerie Villand et Galanis, Paris.



LA RÉTROSPECTIVE HANS HARTUNG AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

par Julius Clay

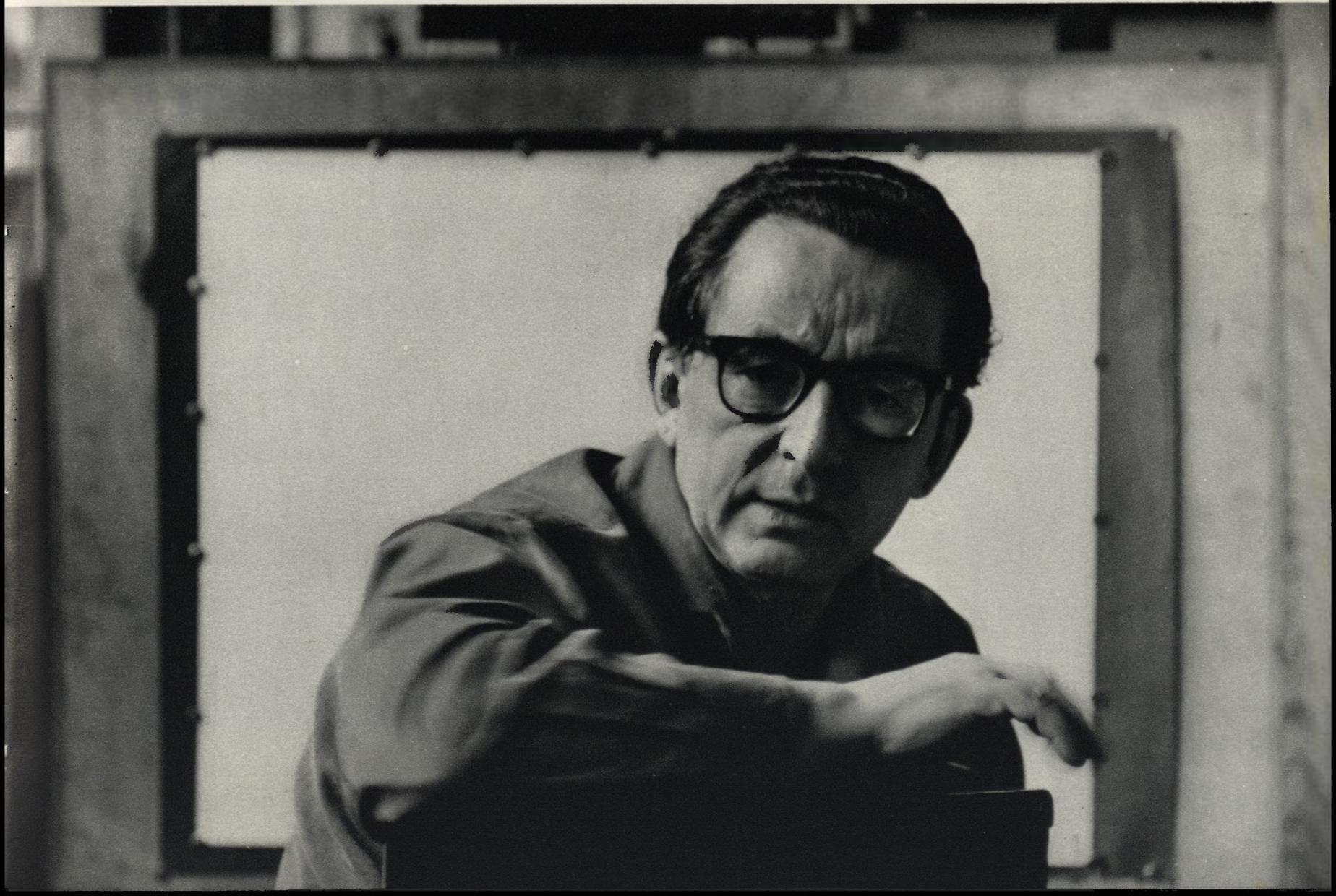
L'itinéraire d'un peintre, il est certes passionnant de le suivre au fur et à mesure des expositions de son œuvre. Hans Hartung est arrivé à un degré de célébrité tel que celles-ci n'ont pas manqué. Si bien conçues pourtant que soient ces manifestations, elles n'en gardent pas moins un caractère essentiellement discontinu: des lacunes subsistent dans l'information des admirateurs de l'artiste. Un tableau découvert ici et là, à l'occasion d'un salon, chez un marchand ou un collectionneur, vient tantôt apporter un jalon supplémentaire, tantôt ouvrir de nouveaux horizons, poser de nouvelles questions. S'il reste, en ce qui concerne Hartung, un petit nombre de « terrae incognitae » — quelques toiles importantes manquaient — l'admirable rétrospective qui a été organisée, au début de cette année, par le

Musée National d'Art Moderne, a permis de comprendre plus complètement l'évolution logique, nécessaire et, à chaque instant, imprévisible, d'un des plus grands artistes de notre temps. Deux constantes apparaissent tout de suite à qui parcourt d'un pas rapide les salles du musée. D'abord la permanence d'une apparente contradiction entre l'espèce d'impatience de s'exprimer du peintre, qui semble chaque fois se délivrer de l'œuvre dont il était lourd dans un accès de fureur créatrice, et le caractère accompli de cette œuvre. Quoique exécutée avec une extraordinaire rapidité — les films qui nous montrent Hartung au travail en témoignent suffisamment — elle

n'en est pas moins portée à son point de perfection. L'extrême raffinement, l'équilibre précaire et incomparable de chaque toile retiennent le spectateur sous le charme, le souffle suspendu, miraculeusement introduit dans un univers insolite et bientôt captif de ses enchantements.

S'il échappe au sortilège et réussit à recouvrir une tête froide, il remarque également sinon l'identité, du moins une continuité certaine du vocabulaire. Ce vocabulaire, on le découvrirait dès les premières toiles et les premiers dessins. Un graphisme d'une sûreté inégalée, formé tantôt de lignes vigoureuses, auxquelles le crayon ou le fusain, en s'écrasant, confèrent les densités les plus diverses, tantôt d'enchevêtrements capricieux et souples, d'une aérienne légèreté, qui tout à coup succombent à la pesanteur, s'épaississent.

Hans Hartung. (Photo Alexander Liberman, New York).



Ces éléments se retrouvent plus tard, les uns dans ces tracés qui tiennent de l'herbe, de la tige, de la palme, de l'épi, de la plume, de l'éclair, qui ne s'indentifient à aucun de ces phénomènes naturels, mais constituent les moyens d'expression originaux de l'artiste, signes des floraisons ou des oranges de son esprit, les autres dans ces enroulements qui se dessinent avec grâce dans une lumière sereine ou chargée d'un inquiétant potentiel électrique, ou dans ces inextricables lacis qui couvrent la toile de leur pulullement envahissant. A côté de ce graphisme, et comme si, sans cesse, en Hartung, jouaient des forces contraires, un goût de la tache de couleur, aux limites incertaines, se manifeste, dès 1921, dans les deux petites toiles peintes d'après Goya et surtout dans la série d'aquarelles de 1922. (Prenez garde cependant que graphisme et taches se rejoignent dans l'encre de Chine de la même année, reproduisant, elle aussi, le mouvement du « Tres de Mayo ».) Sans doute, les premières aquarelles manifestent-elles l'émerveillement du peintre découvrant le pouvoir évocateur des seules couleurs. Il renoncera plus tard à cette profusion. Mais il restera fidèle à ces franges indécises et à cette contamination réciproque des teintes qui se rejoignent.

Rien pourtant n'est plus varié que la peinture d'Hartung. Non qu'il y ait chez lui caprice, fantaisie, exploration hasardeuse, retours en arrière. Chaque fois cependant le spectateur est désorienté. Chaque fois, il regrette d'abord l'univers familier et merveilleux qu'il est obligé de quitter pour un

monde neuf et déconcertant. Et voici qu'à son tour ce monde s'anime, révèle ses nouvelles et surprenantes beautés et que ce qui semblait marquer une brusque déviation s'inscrit dans la continuité de l'œuvre. Ainsi de ce que, faute de mieux, j'appellerai l'époque des nuages. Elle paraît consommer une rupture avec les toiles précédentes, où le graphisme s'épanouissait, atteignait un insurpassable degré d'expression émotionnelle. A y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'auparavant la ligne, la gerbe, l'entrelacement s'inscrivaient déjà le plus souvent sur des plages sombres bordées d'étroites bandes claires. Peu à peu, ces masses opaques ont envahi le tableau, en sont devenues le sujet principal. Elles se sont allégées, leurs bords s'imprégnant de la lumière qui les entoure, tendant à se dissoudre dans cette lumière. Souvent la ligne réapparaît, plus discrète mais toujours significative, se dressant verticalement comme une affirmation de sérénité ou ajoutant son frémissement au mouvement du nuage.

Il est inconcevable d'introduire une hiérarchie dans la création d'Hartung. Dans la toile N° 12 de 1933, des lignes minces, de couleurs chaudes, poursuivent un jeu subtil autour d'une figure ovale. Sur la toile N° 1 de 1935, elles se brisent, se courbent, se cassent, s'acheminent vers des taches pâles ou sombres, elles-même étroitement imbriquées. Dans le bleu céruléen de la toile 1956-20, des traits d'une incroyable élégance, très foncés, beiges, presque blancs, se croisent, se groupent, se contrarient et donnent naissance à un espace ambigu. Que dire des deux

polyptyques qui apportaient à la rétrospective une conclusion triomphale? Dans les trois volets du premier, une bande centrale noire, mince, déchiquetée, est cernée par des espaces d'un bleu et d'un vert stridents. Le bleu dans la partie inférieure, lourd d'une sorte d'épaisseur terrestre. Le vert plus léger, mais strié de chutes, d'éclatements.

Cependant qu'émergent de la bande centrale des formes sombres, explosions monstrueuses, machines braquées vers le ciel. Ensemble dans lequel je ne puis m'empêcher de voir un spectacle de fin du monde, une tragique synthèse des cataclysmes guerriers. Le deuxième, au contraire, tout empreint d'une sérénité qu'expriment l'élégante finesse des traits enchevêtrés dans les vantaux extérieurs, l'élan vertical du volet central gauche, le dépouillement du panneau central droit, où deux lignes, une sorte d'épi en bas, une courbe gracieuse en haut, s'élèvent pures, désincarnées, comme deux notes musicales dont le résonnement se prolonge dans le silence. Mais il faudrait citer chaque tableau: le choix est impossible. On ne saurait cependant trop se féliciter que le peintre ait consacré la plus grande partie du premier étage aux « nuages ». Plus récents, plus difficiles d'accès, ils s'éclairaient les uns les autres. Non que les sept toiles à fond bleu et vert qui avaient été groupées dans un seul compartiment apparaissent d'emblée chargées d'un mystère dont la contemplation doit permettre de découvrir la clef. C'est ce mystère, au contraire, qui se dégage peu à peu et exerce une fascination de plus en plus grande sur le spectateur. Les sombres masses nébuleuses font peser sur lui une menace, tandis que les étendues bleues et vertes semblent lui promettre une sorte de bonheur surhumain que, peut-être, il parviendra à atteindre. Dans la toile centrale notamment, deux trouées dans l'épaisseur du nuage s'ouvrent sur l'espace lumineux comme pour ménager deux possibilités de salut, d'évasion vers quelque ineffable transcendance. Ainsi, le tableau abstrait devient-il le moyen d'expression d'un élan vers l'absolu.

Au sommet de sa carrière, Hartung, peintre, réalise ce que Novalis disait du poète:

« Le sens poétique est parent proche du mystique: c'est le sens de l'original, de l'individuel, de l'occulte, du mystérieux, de ce qui est devant être révélé, du nécessaire miracle. Le poète accomplit la représentation de l'irreprésentable, voit l'invisible, touche et perçoit l'impalpable. »

JULIUS CLAY.

Une salle de l'exposition Hartung au Musée National d'Art Moderne à Paris.

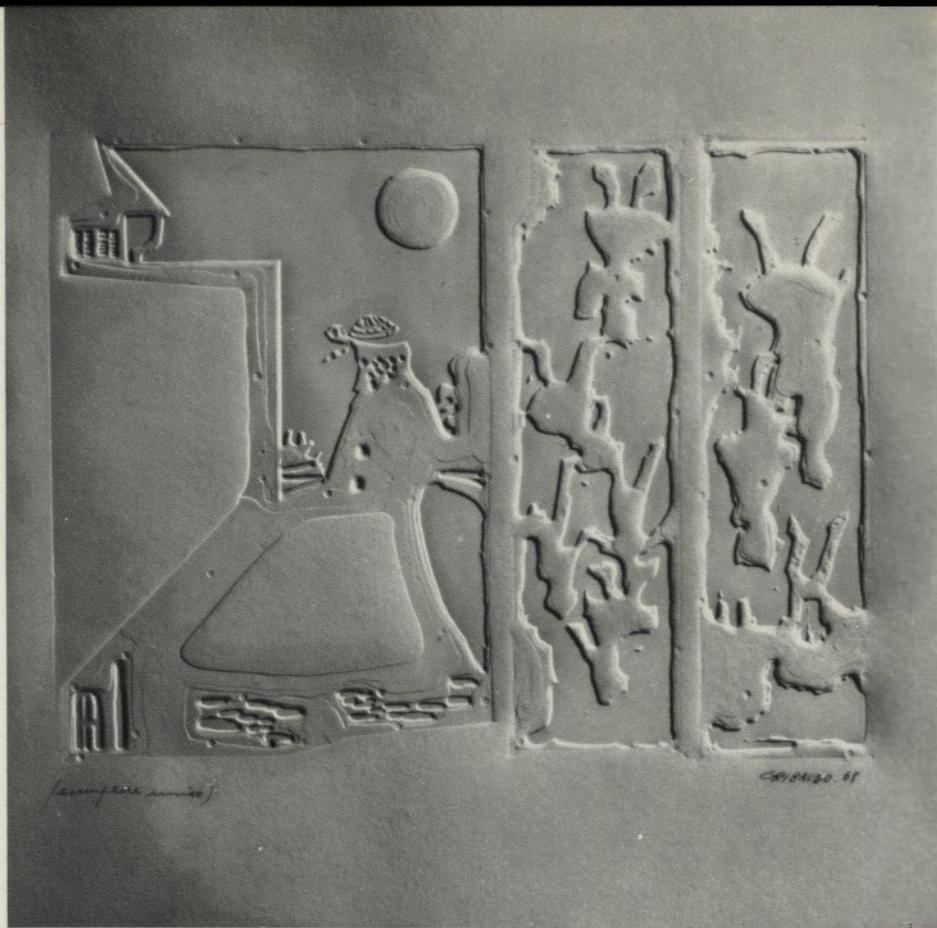


LES RELIEFS DE GRIBAUDO

Surfaces blanches parsemées de reliefs dont l'ombre anime les formes étranges, les transforme en îlots blancs sur une mer plus blanche encore, les aligne le long des chemins sans fin, les fait respirer dans un espace où règne le calme d'un ordre secret mais rigoureux.

La conception artistique de ces curieuses compositions porte l'empreinte d'éléments qui ont fortement marqué l'enfance, l'activité et l'imagination de l'artiste.

Ce voyageur inlassable reste pourtant fidèle à sa ville natale dont l'urbanisme majestueux n'est pas étranger au



GRIBAUDO. Logographe n° 5. 1968.

GRIBAUDO. Logographe n° 7. 1968.



souci de l'ordre qui émane de son œuvre.

Il reste lié à son ambiance quotidienne, à l'imprimerie où, réalisant des œuvres remarquables de typographe expérimenté et doué, l'artiste découvre l'iconographie étrange des matrices de plomb, il les adopte, les transfigure et confie aux machines le soin de creuser dans la douceur tendre des feuilles blanches leur nouveau visage. Gribaudo a su concilier les deux aspects spirituels dont se servent les artistes, les jeunes surtout, pour essayer d'exprimer leur réaction face aux conditions essentielles de l'existence contemporaine. C'est, d'une part, une projection poétique souvent inspirée par la nostalgie de la nature éternelle, mais toujours neuve qui inspire le désir de l'inconnu. C'est d'autre part une incursion voulue et consciente dans les domaines de la vie déterminés par le monde contemporain, fait de réalités urbaines et techniques.

Gravures ou reliefs? Il importe peu de savoir comment classer l'œuvre blanche de Gribaudo. Grâce à cette forme d'émotion moderne qui marie les connaissances rationnelles à l'imagination poétique, l'artiste a su réaliser une des plus belles invitations au voyage imaginaire...

KATIA AMBROZIĆ.

PRÉSENCE DE LEPIEN

par G. Boudaille

La peinture abstraite se porte bien. Elle connaît cependant un certain nombre de problèmes. Un des plus délicats est la désignation des œuvres. La plupart des peintres abstraits ont renoncé à donner des titres à leurs œuvres et se contentent de les numéroter. Ce procédé comporte de nombreux inconvénients. Imaginez deux amateurs discutant d'une exposition: « Moi, je préfère le numéro 306, dont la composition est plus dynamique, au numéro 207, qui demeure prisonnier d'un certain statisme... ». Ainsi Jean Leppien a-t-il bien raison de désigner sous le nom de « Boréal » tout tableau qui comporte un cercle unique, et « Constellation » tout autre qui comporte plusieurs cercles. Ainsi pourrions-nous en discuter plus facilement et plus agréablement. Ce système de désignation comporte aussi son inconvénient. En donnant un titre à une série d'œuvres, il oriente dans une certaine direction l'imagination du spectateur et limite, peut-être, sa marge d'interprétation. Or, si Jean Leppien admet volontiers que chacun laisse son imagination errer à sa guise en face de ses œuvres, et ceci sans aucune imitation ni orientation, il demeure fidèlement et obstinément abstrait. Ceci ne signifie pas, loin de là, que sa peinture soit entièrement détachée et indépendante de toute réalité visible ou humaine, mais qu'il entend donner priorité à la peinture en soi. L'important pour lui dans une toile, ce n'est pas ce qu'on peut imaginer et qui n'y est pas, c'est un ensemble de formes, de lignes et de couleurs, c'est

une composition d'autant plus subtile que le nombre des composants est limité, c'est le rythme que cette composition engendre, c'est aussi une atmosphère poétique d'essence plastique. A ce point de vue l'introduction du cercle — et du rond qu'il engendre — dans l'œuvre de Jean Leppien est toute récente et marque une étape nouvelle dans son évolution.

La part d'audace et d'aventure que cette intrusion comporte pour Leppien peut échapper à certains observateurs peu avertis ou qui connaissent encore mal l'œuvre de cet artiste.

J'ai suivi le chemin de Jean Leppien depuis les premiers salons du lendemain de la Libération de la France. Toute son œuvre antérieure avait été détruite par les nazis. Fidèle à la stricte discipline du Bauhaus de Dessau, où il connut Kandinsky dans les années 1929-30, Leppien a travaillé depuis plus de quinze ans dans un style essentiellement linéaire. Sa formation ne l'empêcha jamais cependant de prendre toutes les libertés qu'il jugea utiles par rapport à certaine orthodoxie abstraite. Son indépendance et son originalité se manifestèrent surtout sur le plan de la matière et de la couleur. Dès les années 1946-47, il possédait plus qu'une « palette », un registre d'accords chromatiques bien à lui. Jamais il ne peignit « lisse », bien au contraire, il sut dès cette époque lointaine donner une dimension particulière à la couleur par des jeux de matière et des superpositions savamment élaborées. Durant une longue période, il développa des compositions

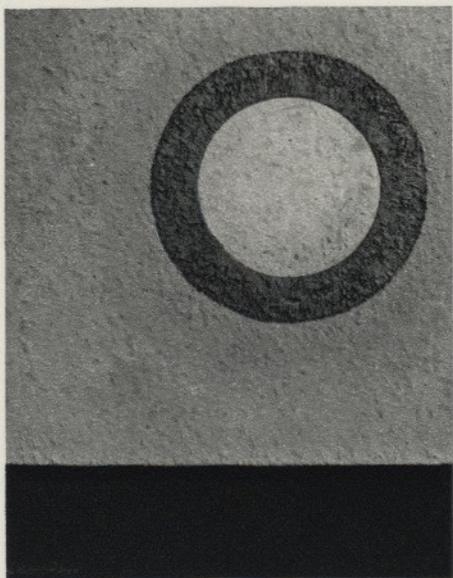
parfois, austères, toujours extraordinairement équilibrées, d'autant plus extraordinairement que les horizontales et les verticales en étaient souvent absentes et que tout se jouait dans un balancement périlleux d'obliques.

C'est à partir de 1965 que les ronds apparurent dans son œuvre, d'abord multiples, à la manière d'un semis de pastilles ou de confetti, pour n'évoquer que leur aspect matériel. Bientôt, leurs tailles se diversifièrent. La couleur engendra une notion d'espace. Toujours poussé vers la simplicité et le dépouillement, Jean Leppien en vint à expérimenter les possibilités du rond unique, isolé, solitaire, comme un astre mort naviguant dans l'éther. Il observa que la surface prenait une force et une présence accrues dans son extrême pureté. Poursuivant ses jeux de couleurs destinés à amuser et à déconcerter le regard, il dédoublait ses cercles, d'où ces effets de halo qui accroissent la puissance suggestive de compositions strictement géométriques.

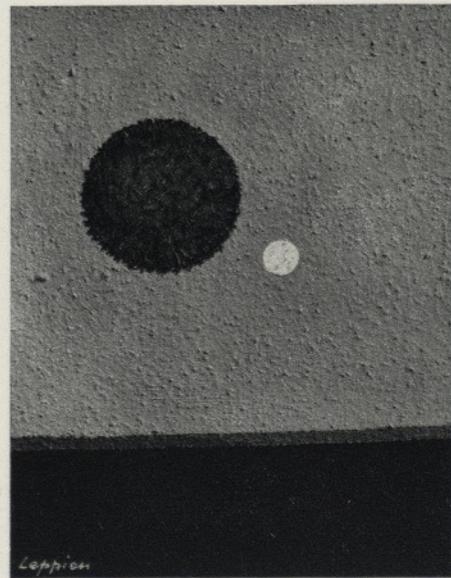
Depuis des dizaines d'années Albers, qui fut son maître au Bauhaus, explore les possibilités du carré, Leppien, lui, n'entreprend pas un hommage au rond. Il poursuit une investigation visuelle plus complexe qu'il n'y peut paraître au premier abord. Ses problèmes ne sont pas purement optiques et ses ronds n'ont pas de rapports avec ceux de Vasarely. La poésie est pour lui un bénéfice supplémentaire, mais elle n'est pas son objectif et ses ronds se situent loin de ceux de Paul Klee dont la valeur est plus littéraire. A l'écart de la science comme de la littérature, Jean Leppien centre son effort sur les moyens spécifiques de la peinture.

GEORGES BOUDAILLE.

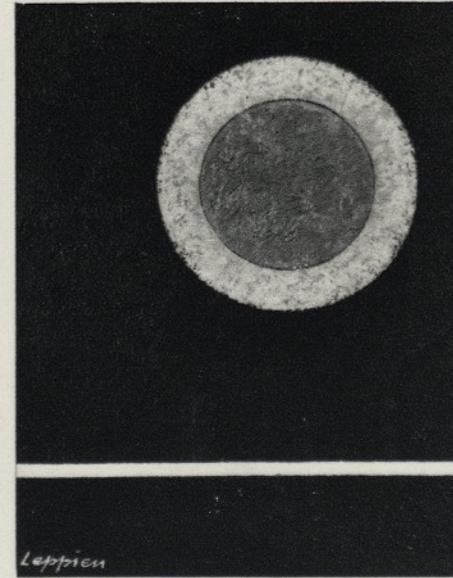
JEAN LEPIEN. Boréal. 1967. 35 x 27 cm.



JEAN LEPIEN. Satellite blanc. 1966. 35 x 27 cm.



JEAN LEPIEN. Boréal rouge et bleu sur pourpre. 1967. 35 x 27 cm.



L'ŒUVRE AU NOIR DE PICASSO

par Pierre Volboudt

La gravure, pour Picasso, est l'aventureux exercice d'une invention qui se donne toute licence. Il y joue en virtuose des deux données les plus sommaires, les plus antithétiques, le blanc et le noir et, de leurs contrastes, de leurs alliances, de la gamme entière de leurs combinaisons et de leurs résonances, des plus brutales aux plus raffinées, tire des effets aussi riches et complexes que ceux d'une palette chargée de tous les enjeux de la couleur.

De cette savante et périlleuse alchimie de la lumière et de l'ombre, il vient de donner à la Galerie Louise Leiris une nouvelle et étonnante démonstration. Aux noirs cavaliers à la mine anguleuse, burinée de rides sous l'ample volute du chapeau, drapés des plis roides de leur cape, aux duègnes, nocturnes inquiétants, perchés sur leur bâton dans leur laineux plumage effrangé de nuit, s'oppose, triomphante, épanouie, la nudité du même corps indifféremment offert aux convoitises du désir et au ravissement du jour. Mais l'homme à la rapière se fait homme au pinceau. Le plus souvent, c'est le même personnage qui a troqué l'une contre l'autre. Peintre en pourpoint, en perruque frisée, vêtu d'ombre, ombre lui-même, regard noir percé du trait jailli du masque impassible, il brandit et ajuste son pinceau, répète, de variante en variante, la scène du peintre en face de son modèle, blanche cible lascive qui s'étire, s'enlace à soi, se délivre de sa pose immobile et vit. On l'a vu, déjà, sous l'apparence de quelque faune épiant la métamorphose dont il est le témoin et sans doute l'ordonnateur. Cette fois, c'est en contemporain de Velasquez qu'il apparaît. On peut imaginer qu'il s'agit, par ce déguisement, de signifier la pérennité de la fascination des sortilèges de l'instable, les avides délices de la possession qui, telle l'ardente joute des sexes, fait l'artiste s'emparer de ce corps qui l'obsède, qu'il serre dans le ramassé de la ligne, étreint dans l'étranglé du trait et par le truchement duquel il assouvit sa passion d'être ce qu'il voit, ce qu'il veut, ce qu'il fait sien.

Par la maîtrise des procédés dont il change comme d'instruments, qu'il associe sur la même planche pour en tirer des effets surprenants, Picasso atteint aux réussites les plus achevées de l'art du graveur. En face de cette

plaque qui lui renvoie son image mêlée aux linéaments du possible, il retrouve l'impatient interrogation qu'un Rembrandt s'adressait à lui-même pour y confronter sa vision à tous les reflets de l'apparence. Dans cette suite de cuivres où toutes les ressources de la pointe et de la matière sont employées, où les hasards dominés du tirage, les surprises de l'encrage servent, en s'y pliant, les actes de la main, ne pourrait-on voir une manière d'hommage à celui qui, tramant le clair et l'obscur, jette sur la forme éclairante, éclairée, encore à naître, et qui se dégage peu à peu des attaques du burin et des irrégularités calculées des morsures de l'eau-forte, les rets de l'ombre dont il tisse trait à trait le réseau? Picasso s'est-il souvenu des visages multiples que son illustre devancier a laissés de l'homme qu'il fut, saisi dans la profondeur ouverte devant lui où le Même, essayant son image, fixe la ride de l'instant, l'éclair d'une pensée qui passe, la mimique fugitive de celui qui s'observe, se regarde qui change et sait qu'il ne se verra jamais plus tel qu'il s'est vu une fois et reconnu, pour se perdre et se retrouver différent. Picasso ne se peint pas. Il peint l'acte de peindre. Thème de prédilection auquel il revient sans cesse dans la variété illimitée du sujet — le peintre — et du contre-sujet — le modèle — dont il intervient à son gré les rapports, qu'il élargit, recompose sans fin autour de l'attentive concentration de toutes les puissances créatrices à l'œuvre devant ce qui les provoque et ne les comble qu'au prix d'un recommencement infini. L'acte de l'artiste, par ce biais, devient l'image dépersonnalisée de la curiosité qui le possède, l'occasion de tenter, pour y répondre, tous les moyens que lui suggèrent les nécessités de la scène qui se joue devant lui, ses péripéties, ses rebonds imprévus.

Graver, pour Picasso, est une façon de circonvénir dans sa variance inépuisable le thème fondamental du blanc et du noir, du heurt des valeurs picturales réduites à leur extrême dépourrillement, de leurs antagonismes, de leurs accords, de leurs fusions, dans la diversité de leurs états. Il ne lui suffit pas d'un seul trait d'encre que son intensité, sa vibration, sa « figure » propre chargent de toutes les inflexions de la sensibilité aux prises avec ce qui la sollicite. Il a recours, selon le cas,

l'exigence du moment, la fantaisie ou l'humeur, au burin, à l'eau-forte, à la pointe sèche, à l'aquatinte. Il retouche, surcharge, gratte, ponce, accumule les effets, prépare, par le travail de la pointe, à l'encre ses pièges, ses miroirs, le lacis embrouillé où se coulera, mate ou brillante, sa fluide empreinte. S'il s'en tient souvent à l'arabesque concise qui cerne la forme, parée de traits adventices, il lui arrive de renoncer au dessin pour la découper dans l'opaque. Il en crée le champ obscur, traversé de sillages de blancs vagues ou, à l'inverse, le fond clair assombri de faisceaux de rayons pressées et divergents, irisés de transparences vaporisées, de dégradés qui vont du noir absolu à ses nuances les plus ténues. En hachures entrecroisées, il épaissit la densité de l'ombre où la figure, immergée dans ce bain de ténèbres, irradie son éclat, à peine marquée de ces taches secrètes qui la fardent et la masquent pour la mieux dénuder. La chair des nus de Picasso n'est point lustrée des frémissements soyeux de la lumière. La blancheur naît de la seule valeur du blanc pur avivé par la force, la sinuosité du contour, le luisant d'une taille. Donnée première, elle est, sans artifices, à sa plénitude. Sur l'écran trouble, peint de lueurs, sur la grisaille embrumée d'un treillis de lignes floues et précises tout ensemble, la forme est, tantôt un pâle fantôme phosphorescent, tantôt une tache pétrie dans l'encre, proliférante, étalée et modelée par l'action d'une attaque corrosive subtilement dosée. Ici, l'encre dépose en coulées veloutées; elle s'arrache, là, en accents aigus. La figure se revêt d'un hérissément touffu; elle se mue en buisson ardent de noires étincelles. Le geste sûr et emporté du graveur déclenche ce feu d'artifice de la nuit. Il relève en nettes épures le scintillement de constellations multiformes. La main en trace, en accuse les changeantes incarnations, les anatomies délirantes, et transpose le réalisme caricatural le plus concret, une certaine outrance picaresque, en ces prodigieux entrelacements de corps et de violences éparses où, sur la paroi de la nuit, l'Antiquité voyait Andromède et le Monstre et projetait toute la Fable en traits étincelants.

PIERRE VOLBOUDT.

LE «BESTIAIRE» DE SUTHERLAND

par E. Marzé

Parler de l'œuvre de Graham Sutherland n'est pas chose facile. Son art est trop complexe, trop personnel pour employer les mots de tout les jours; chez lui le cycle des saisons a une grande importance et ses thèmes suivent cette ronde. Attentif à l'éclosion du bourgeon, à la naissance de l'abeille — la craquelure de l'écorce avec sa plaie béante, la racine verdie par l'humidité sont ses sujets de prédilection, — à tout ce qui bouge, à tout ce qui vit, au passage de la lumière, la couleur changeante, l'ombre estompant tel contour; et au mouvement qu'il sait si bien peindre. Mais où son art est le plus nécessaire au monde c'est lorsqu'il rivalise avec la nature. Lorsque, au cours de ses promenades dans la campagne mentonnaise où il a fixé son domicile, il rencontre le caillou, la corne du bélier, la mâchoire, racines ou rameaux divers. Tout un attirail qui met en marche son génial cerveau; sous ses doigts naissent d'étranges créatures mi-animales mi-végétales mais aussi machines.

Terribles formes qui n'ont leur équivalent que chez Léonard de Vinci dans ses métamorphoses — Hugo avait écrit: «...Dieu fit le papillon, Satan prit la tête du cheval, le cou d'un taureau, les ailes de la libellule et fit... la sauterelle». Dans son bestiaire Sutherland nous enchante et nous effraie. Créatures venues du fond des âges pour nous scruter, nous juger, pauvres humains, sur ce qui reste de la nature et de notre imagination. Diversité des planches, couleurs somptueuses où les verts et les jaunes dominent. Scarabée à la robe moirée luttant contre ces grosses taches de vert — créature mi-sauterelle mi-fourmi jonglant avec une série de touches roses et jaunes.

Trois formes devant l'éternel, plus machines que végétaux et pourtant plus humaines qu'animales — trois choses immobiles mais prêtes à bondir. Beaucoup d'humour, de finesse, une pointe de cruauté et des couleurs élégantes avec un rien d'acidité comme les bonbons anglais.

E. MARZÉ.

« Le Bestiaire », de Graham Sutherland, Palais de l'Europe, Menton, janvier-février 1969.

