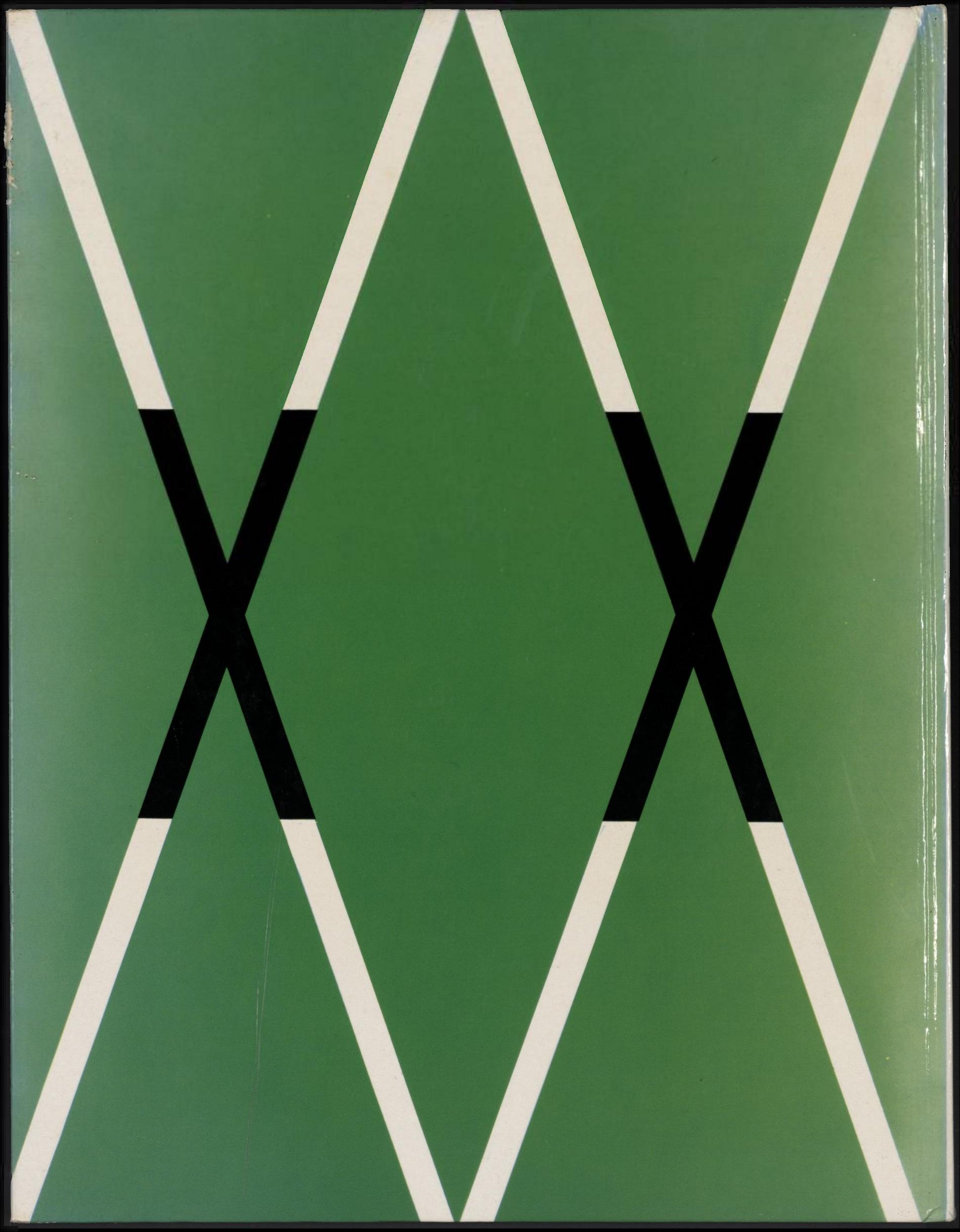


XX<sup>e</sup> siècle



XXX<sup>e</sup> SIÈCLE • PANORAMA 69\*\* XXXIII - 69





Панорама (9)



XX<sup>e</sup> siècle n° 33

NOUVELLE SÉRIE • XXXI<sup>e</sup> ANNÉE • DÉCEMBRE 1969

Panorama 69\*\*

LES GRANDES EXPOSITIONS

dans les Musées et dans les Galeries

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

# XX<sup>e</sup>

siècle

Nouvelle série - XXXI<sup>e</sup> Année - N° 33 - Décembre 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

PAPIERS COLLÉS D'ESTÈVE par PIERRE FRANCASTEL 3

QUAND GIACOMETTI PLAÇAIT LUI-MÊME SES  
SCULPTURES par Bo BOUSTEDT 21

FERNAND LÉGER ET LA RÈGLE DES CONTRASTES  
par PIERRE DESCARGUES 39

ACTUALITÉ DE CAPOGROSSI par UMBRO APOLLONIO 49

LE RENDEZ-VOUS SYMBOLISTE par GIUSEPPE MARCHIORI 61

ARP ET SES JARDINS SUSPENDUS par PATRICK WALDBERG 69

PIERRES DE MAGNELLI par PIERRE VOLBOUDT 83

CALDER LE CINÉTIQUE par GIOVANNI CARANDENTE 95

KANDINSKY TEL QU'EN LUI-MÊME par PIERRE VOLBOUDT 105

CONSTRUCTIONS ONIRIQUES par MICHEL RAGON 113

LES « RELIEFS GRAVÉS » DE VIEILLARD par JEAN TARDIEU 117

LE TRAVAIL, L'AMOUR, LA MORT DANS L'ŒUVRE DE  
MANZÙ par J. P. HODIN 121

DÉCOUVERTE D'OSKAR SCHLEMMER par JULIEN CLAY 129

ANDRÉ MARFAING: ENTRE LA LUMIÈRE ET L'OMBRE  
par GUY MARESTER 137

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DES EXPOSITIONS EN 1969 141

CHRONIQUES DU JOUR. *Les grands fétiches* (Dino Buzzati). *Les Ballets Russes et les peintres* (R. Cogniat). *Middelheim 1969 ou la sculpture en liberté* (Pierre Volboudt). *L'Art Graphique du XX<sup>e</sup> Siècle à Menton* (André Verdet). *Destination l'infini* (A. Nakov). *La VI<sup>e</sup> Biennale de Paris* (G. Boudaille). *A mon Peintre* (San Lazzaro). *Marbres de Poncet* (G. Marchiori). *César-Daum aux Arts Décoratifs* (San Lazzaro).

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'ESTÈVE

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE CAPOGROSSI

DIRECTION: 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6<sup>e</sup>  
TEL: 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<sup>e</sup> siècle

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

# Papiers collés d'Estève

ZURICH

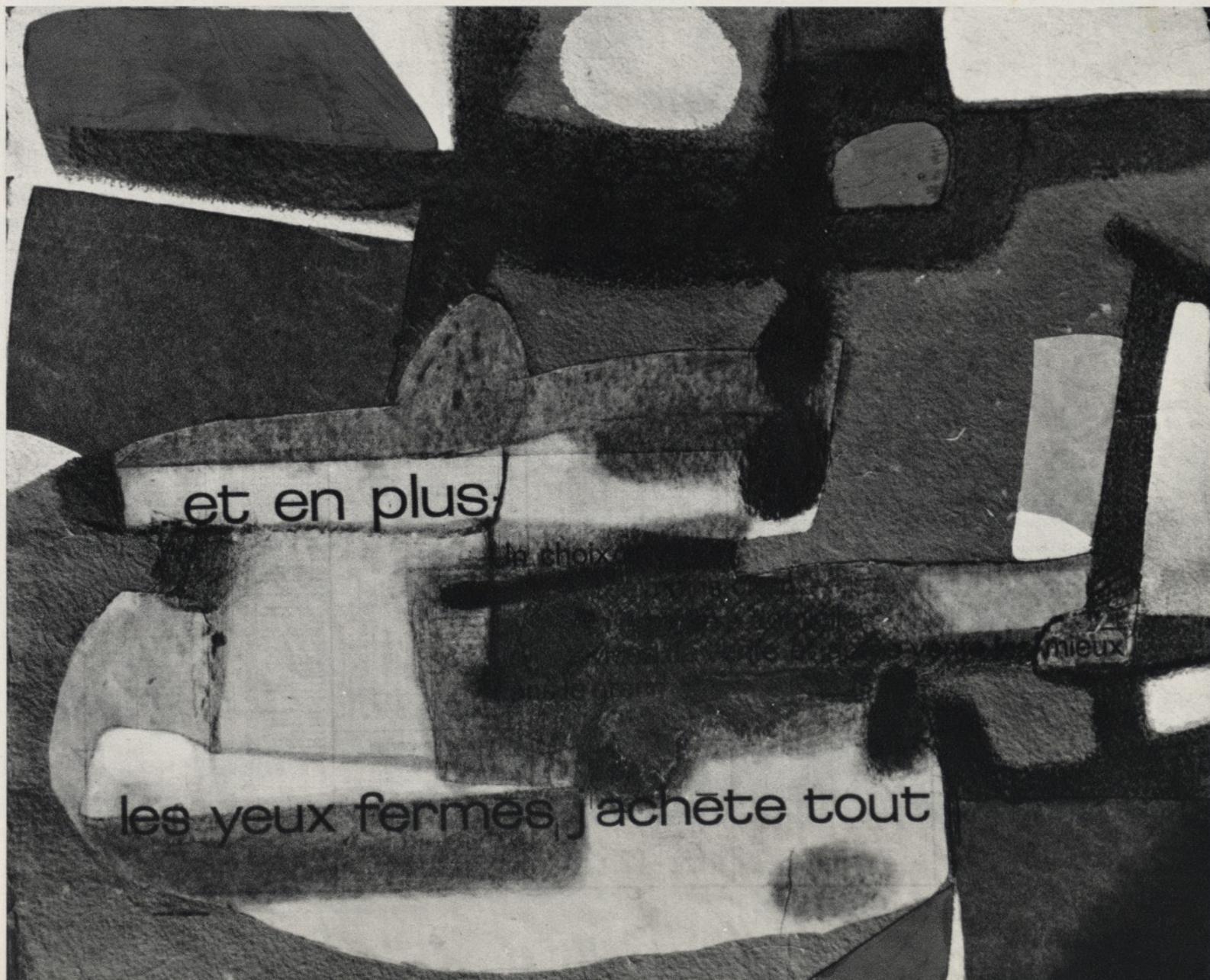
NEUE  
GALERIE

par Pierre Francastel

En regardant les collages d'Estève, on pénètre aussitôt dans un univers où règnent à la fois rigueur et fantaisie. La séduction est instantanée; comparable à celle qu'exerce la lecture d'un livre de contes merveilleux. Mais, au fur et à mesure qu'on entre dans les différentes compositions — variées bien que sorties du même esprit d'invention —, on s'aperçoit qu'à travers ce séduisant mirage, une authentique puissance créatrice s'affirme en fonction des problèmes majeurs de notre temps. Tout l'œuvre d'Estève est ici revigoré en quelque sorte, ou plus exactement éclairci, par cette présentation d'un ensemble inédit. Jamais encore l'artiste n'avait eu recours à cette forme

d'expression; il avait exploré, jusqu'ici, un nombre considérable de procédés: dessin, litho, vitrail, aquarelle — sans parler de l'huile —, mais il n'avait jamais — mises à part quelques tentatives isolées vers 1950 et 1956 —, eu recours au collage. En découvrant, voici quelques années, une certaine manière — toute sienne — d'utiliser ce procédé, Estève a éprouvé visiblement une sorte de joie et, dans un temps très court, il a produit un ensemble considérable de compositions qui se présentent à nous comme un fascinant spectacle où la personnalité de l'artiste se trouve, en quelque sorte, rapprochée de nous par la verve jaillissante d'une toute nouvelle expérience.

ESTÈVE. Les yeux fermés. 1963. Collage. 32,5 x 39,5 cm.





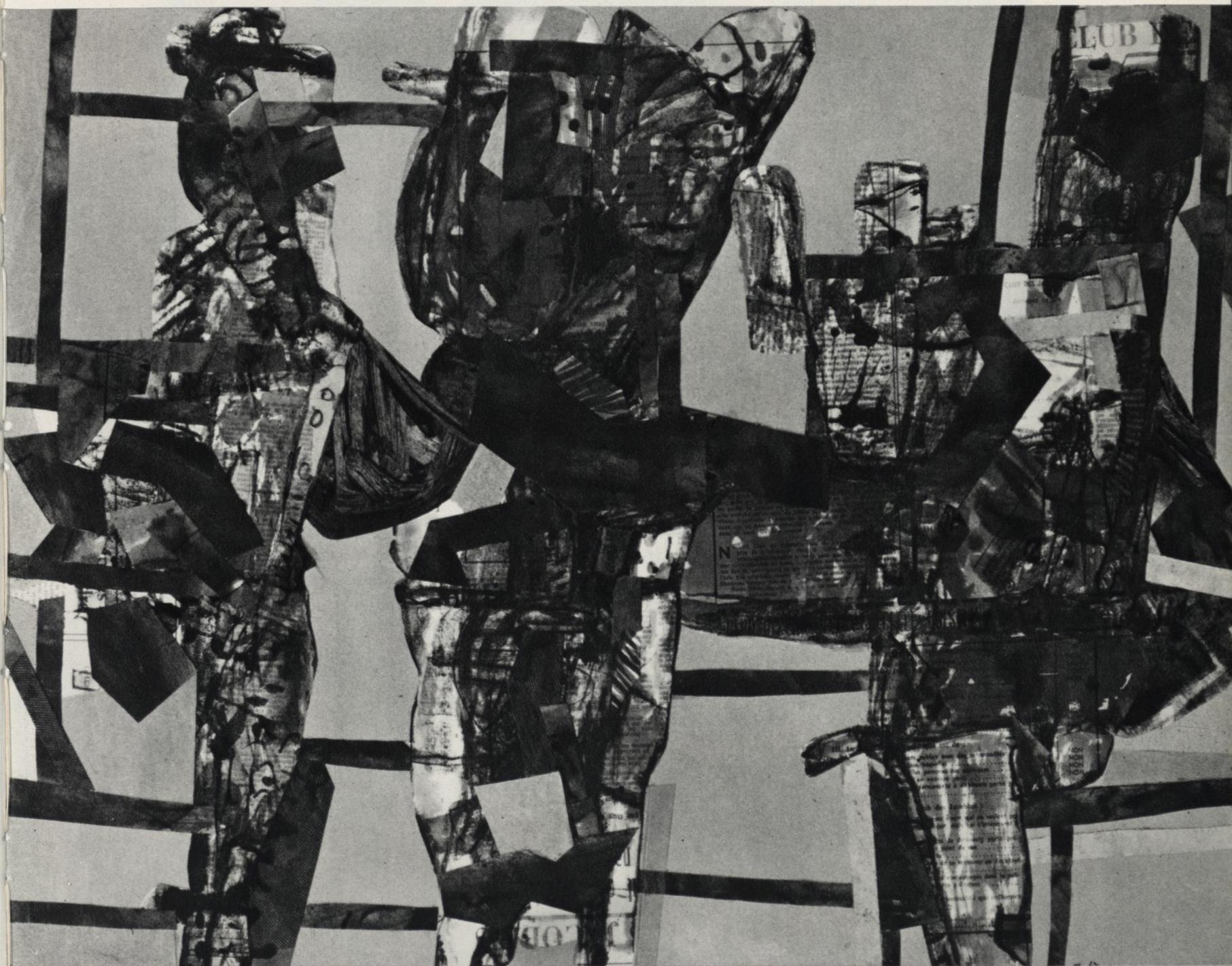
ESTÈVE. Arbre, ciel blanc. 1965. Collage. 65 x 50,2 cm.

Gardons-nous bien d'établir, aussitôt, une confrontation entre ces travaux et les collages innombrables qui, depuis les Cubistes, se sont multipliés. Le pire contre-sens — que ne manqueront pas de faire les critiques « avertis » —, serait de voir dans cette série où la liberté d'invention éclate, une sorte de ralliement de l'artiste à des normes. Loin de rapprocher Estève de courants esthétiques déjà définis, ces collages répondent à des besoins d'invention pure — à travers des modalités de facture qui ne tirent leur évidence que de son effort individuel pour concrétiser les formes, c'est-à-dire les témoins du perpétuel émerveillement qu'il éprouve devant l'incessant renouveau d'un spectacle visuel qui absorbe toute son

attention et toutes ses activités et qu'il souhaite, aussi, nous révéler pour partie.

Il ne s'est agi, à aucun moment, pour Estève de fixer par un procédé différent une réalité figurative susceptible de nous être communiquée par d'autres voies. Les collages ne sont pas une des versions possibles d'un certain type d'image antérieurement formé dans l'esprit de l'artiste et cherchant pour ainsi dire son support. Les collages d'Estève ne sont pas davantage l'exploitation d'effets tirés de l'emploi d'une matière brute, insérée, sertie dans un cadre imaginaire. Ils nous font assister à la création simultanée d'une matière artificielle — et proprement artistique —, et d'un procédé de mise en ordre des sensations optiques

ESTÈVE. Club des Jacobins. 1965. Collage. 50 x 65,2 cm.





ESTÈVE. Cornu à l'envers. 1965. Collage. 64,7 x 49,8 cm.

au terme duquel se forment des images. Le processus d'invention n'est pas dans la fusion ou la juxtaposition d'éléments appartenant à des séries demeurant distinctes de la perception sensible et de la connaissance, mais dans l'élaboration conjointe d'un signe et d'une représentation. Il ne s'agit pas, ici, de réduire la perception de l'univers à des sensations susceptibles d'être ultérieurement confrontées et, pour ainsi dire, remontées en ensembles signifiants par rapport à des valeurs antérieurement établies. Il ne s'agit pas de chiffrer l'univers, mais de le déterminer. Le signe fait la réalité. La représentation est vivante parce qu'elle comporte, à la fois, des aspects significatifs et sensibles. A la base des collages d'Estève se trouve une activité opératoire — une conduite —, et une intentionnalité, qui engendrent des objets figuratifs, d'abord en se développant dans l'esprit même de l'artiste, ensuite dans celui du spectateur.

Pour comprendre ces collages, il faut bien saisir

ce qui a toujours été le but et les moyens de l'artiste. La qualité de la facture, la beauté du coloris ont souvent masqué aux spectateurs sa véritable problématique. Non moins que la couleur, la forme a toujours compté à ses yeux. Et, en fait même, si l'on s'efforce de déterminer le sens d'une évolution générale de son œuvre, celle-ci repose davantage sur la transformation de l'élément formel que de l'élément coloré; la fin transcende et commande les moyens.

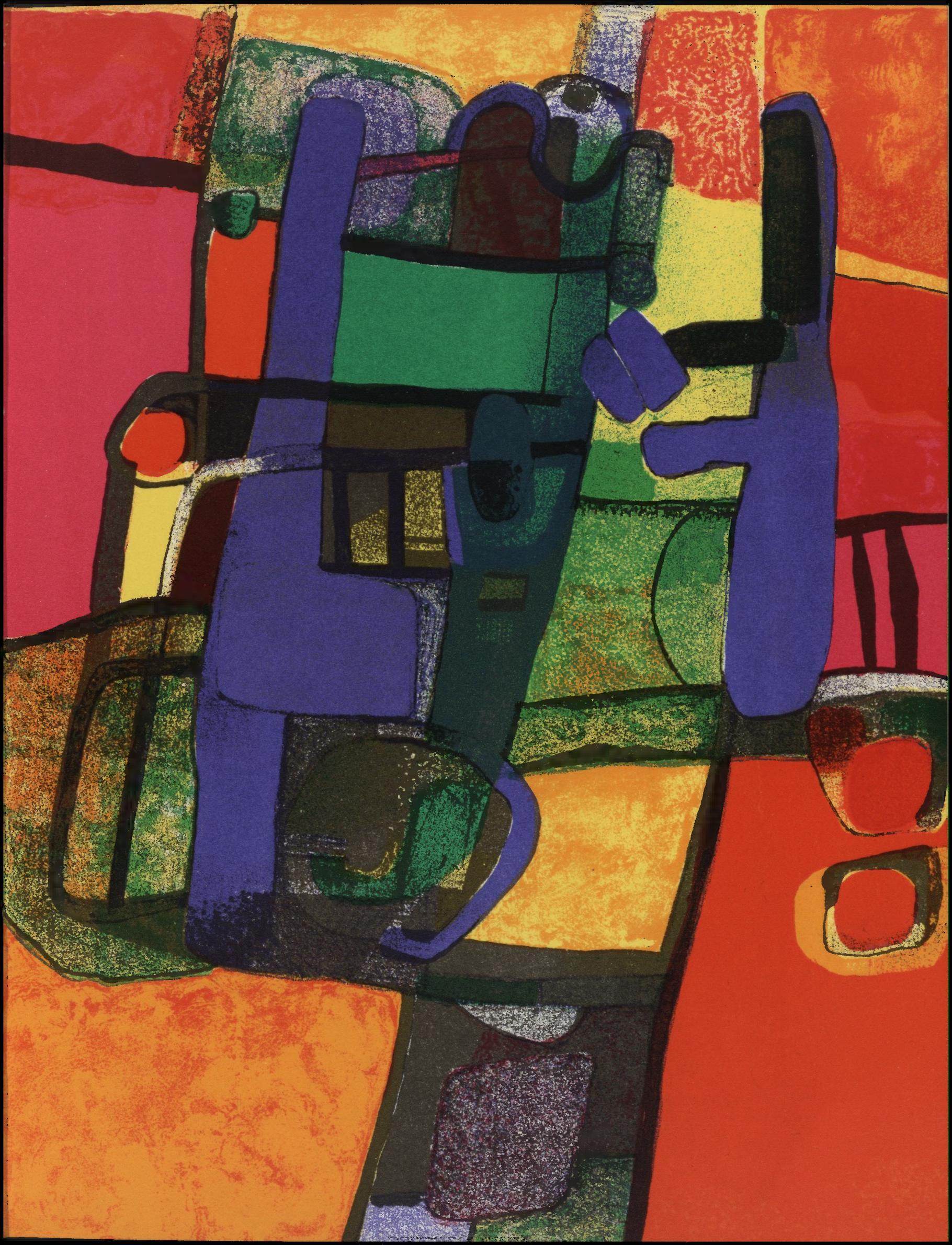
La forme, bien entendu, pour Estève, ce n'est pas l'identification de signes figuratifs aux apparences d'objets utilitaires depuis longtemps répertoriés et pourvus de significations conventionnelles pour un milieu humain donné. La forme, ce n'est ni la référence culturelle, ni la signification utilitaire de l'objet; c'est le signe lui-même, en tant qu'il est matériellement posé sur la surface à deux dimensions d'un support figuratif. Il est, comme la couleur, un des éléments matériels constitu-

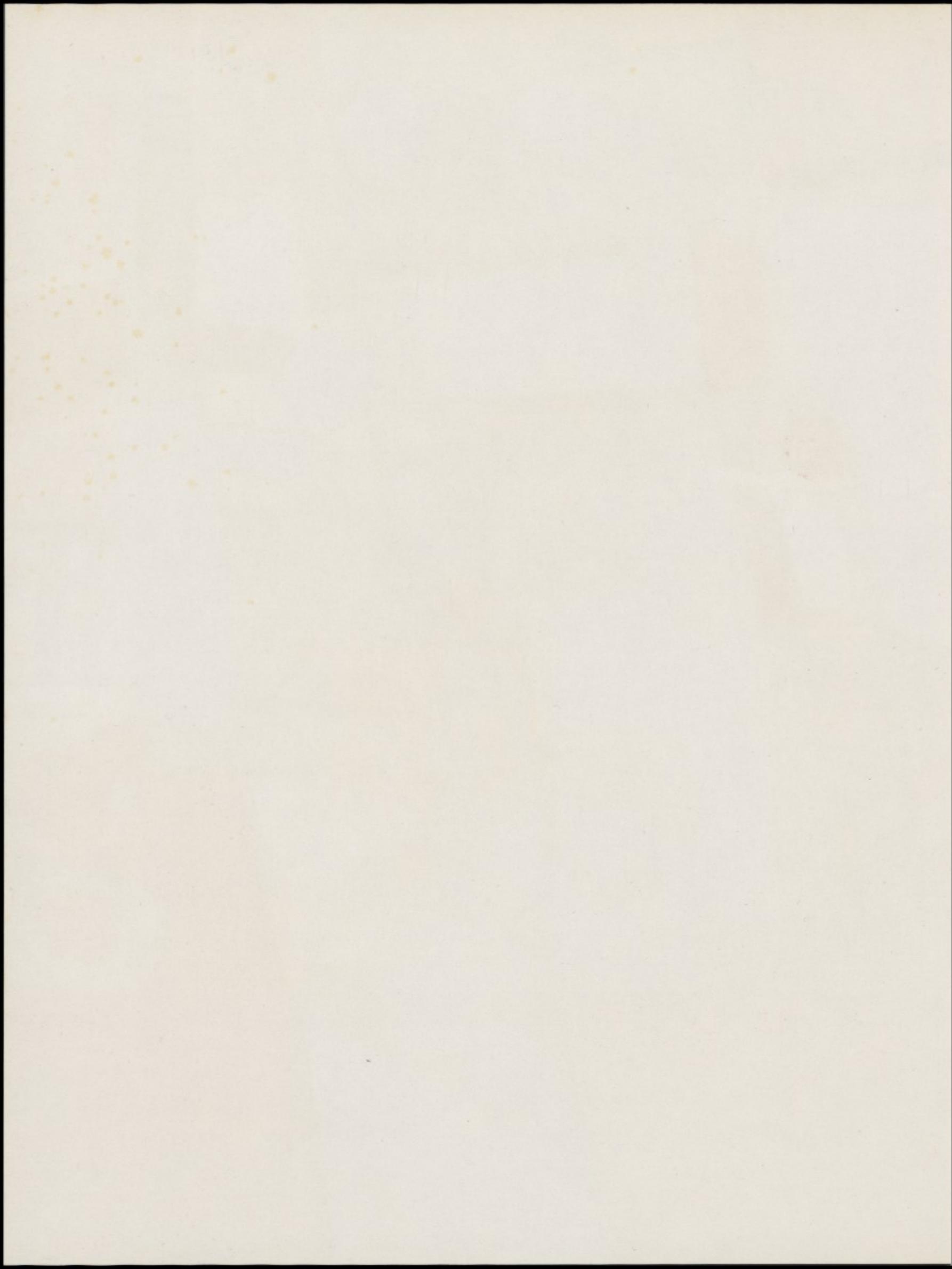
ESTÈVE. Dormeuse à la lune rousse. 1965. Collage. 50 x 65 cm.

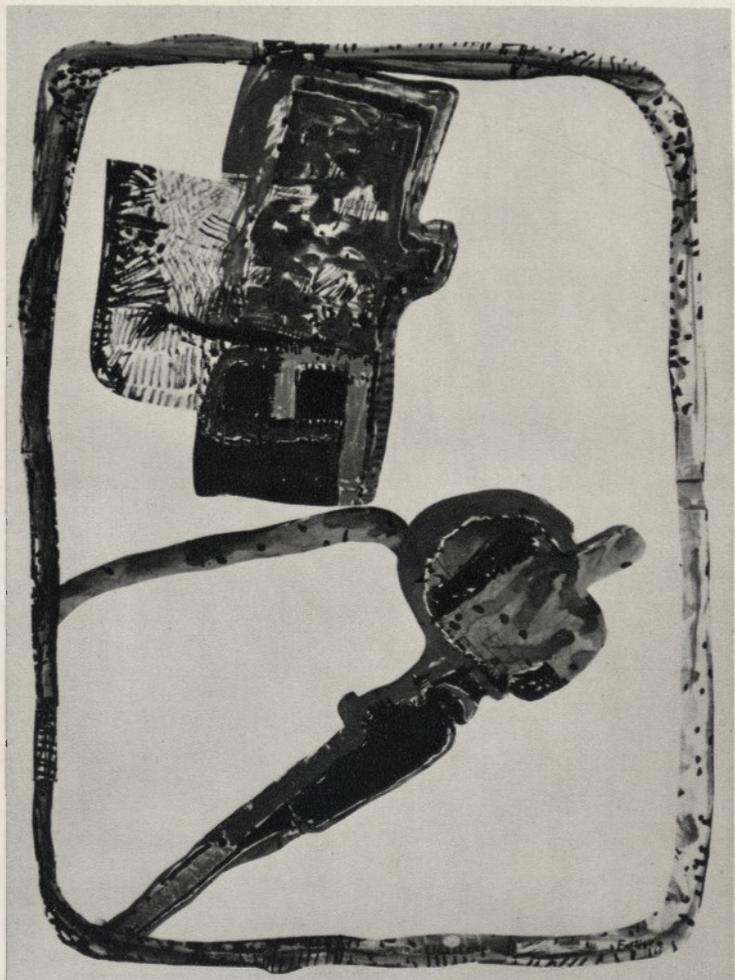




ESTÈVE. Collage. 1965. 48,5 x 33,5 cm.



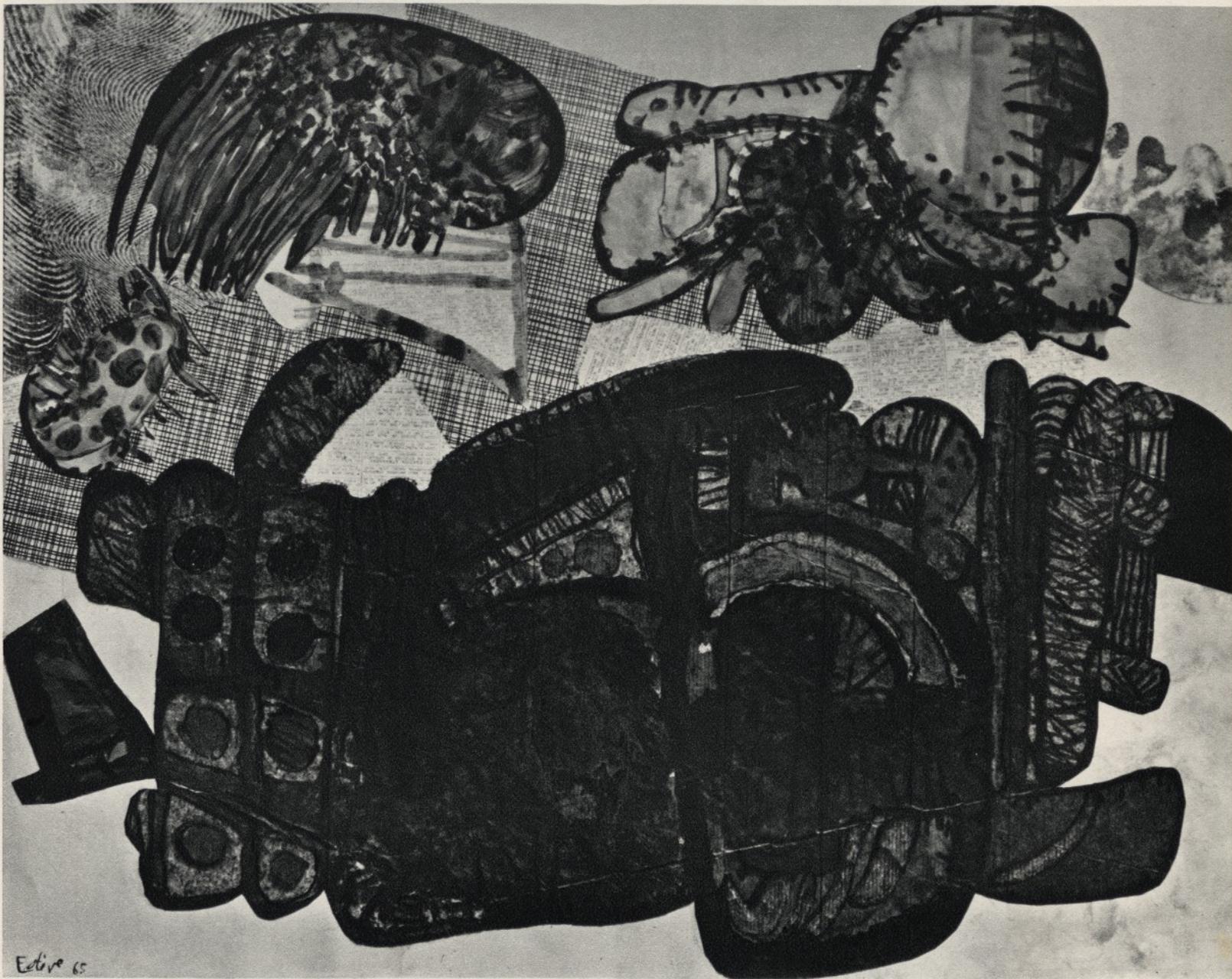




ESTÈVE. Allons-y. 1965. Collage. 67 x 50 cm.



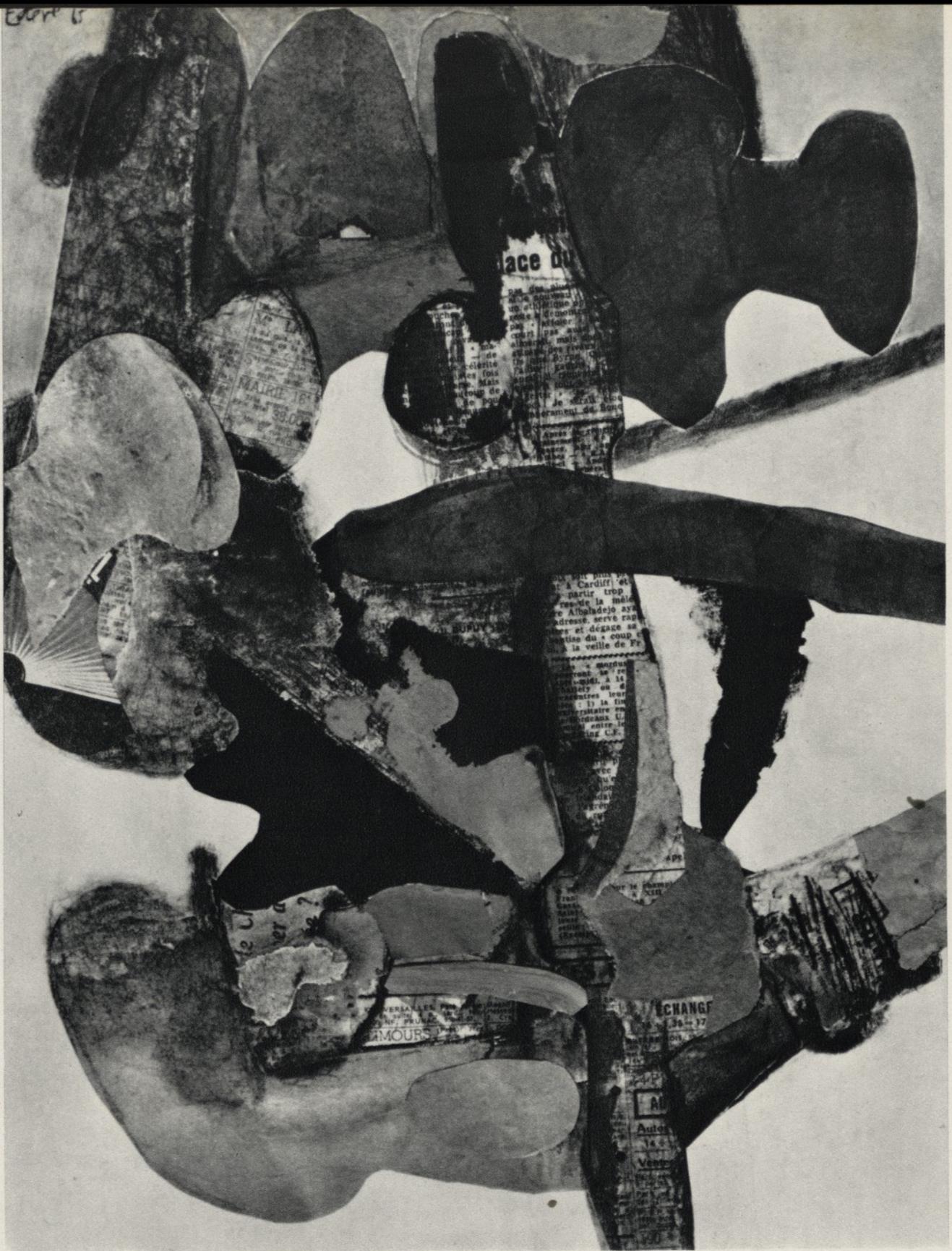
ESTÈVE. Arbre à plumes. 1965. Collages. 50 x 65 cm. Neue Galerie, Zurich.



ESTÈVE. Galapagos. 1965. Collage. 50 x 65 cm.

tifs de toute image. Parfois, ces formes rappellent, bien entendu, un objet; parfois elles évoquent une figure dotée, par la tradition d'une culture, d'une signification précise. Mais ni les objets du monde extérieur, ni les figures culturelles ne s'identifient jamais avec les formes de la peinture. Celles-ci sont élaborées, comme la couleur, au niveau de l'œuvre et renvoient à l'expérience sensible individuelle ou collective sans qu'aucun lien de nécessité absolue, et pour ainsi parler congénitale, n'existe avec le répertoire courant des formes déjà intégrées dans des systèmes opératoires de représentation. La création d'une forme a, de tout temps, consisté dans la fixation d'un signe servant de référence à l'artiste pour rendre sensible son intérêt particulier à l'égard de certaines apparences du domaine exclusif de la sensibilité optique. Le signe figuratif, l'image, est,

pour l'artiste, la mise en relation d'un découpage immédiat du champ figuratif par son industrie manuelle et d'un ensemble de signes conservés, au contraire, en réserve pour ainsi dire dans sa mémoire. Pendant longtemps, un tel type de représentation s'est trouvé habituellement associé pour les peintres à certains thèmes culturels familiers à eux-mêmes et à leur entourage. Les peintres s'efforcent, de nos jours, de se détacher de toutes les représentations extérieures à l'exercice de la perception active, directe et sélective de l'univers actuel. Incessamment, sur leur rétine, passent des sensations susceptibles d'être fixées par des lignes et des couleurs. Sans chercher à y retrouver des ensembles déjà classés, un Estève tend, au contraire, à détacher de ce flux continu des éléments qui reviennent et possèdent en soi, à ses yeux, un intérêt, une qualité plastique suf-



ESTÈVE. Arbre à cloches. 1965. Collage. 37,7 x 27,8 cm.

fisants pour qu'ils soient enregistrés, fixés et pour qu'il leur donne ainsi la durée, l'existence. Il a composé, pendant longtemps, des toiles où ces formes, plus ou moins arrêtées, s'inséraient dans un réseau encore géométrisant générateur d'ordres combinatoires variés. Puis, certains de ces signes, distingués, ramenés, élaborés, stabilisés d'une combinaison à l'autre, déformés mais reconnaissables, ont engendré chez l'artiste un intérêt suffi-

sant pour devenir de véritables « éléments » figuratifs assimilables aux « objets » des temps plus anciens. Le spectateur, lui aussi, s'est familiarisé entre-temps avec les signes d'Estève et le dialogue figuratif a pu alors reprendre sur des thèmes différents, certes, de ceux du passé, mais, après tout, sans modification absolue des rapports d'intelligibilité qui fondent la peinture. Il y a possibilité de langage et de style dès qu'il est entendu

qu'en aucun cas le langage n'est fondé sur la captation d'un message lancé et reçu en tant que tel, mais qu'il surgit toujours de la confrontation et de l'animation d'éléments combinatoires élaborés à partir du réel, sans identité aucune avec lui, dans la perspective d'une activité instauratrice de l'esprit.

Dans la pratique, Estève, chercheur et inventeur de formes, a franchi plusieurs étapes. Jusqu'en 1928, il travaillait devant la nature, sur le « motif », sans vouloir la pénétrer, mais en lui demandant, pour ainsi dire, des brouillons d'ordre. Vers 1928, il a cessé tout travail devant le motif pour ne plus « composer » qu'en atelier; mais, jusqu'en

1933, il utilise de nombreuses esquisses et études préalables (faites en atelier). A partir de 1932, ses toiles sont, au contraire, toutes, une composition ordonnée en fonction de l'œuvre unique qui se trouve à un moment donné sur son chevalet. Ces compositions ne sont plus des montages d'éléments préexistants, fût-ce dans son esprit. Elles sont, pour ainsi dire, « trouvées » sur la toile même considérée comme étant, à la fois, le champ figuratif où s'exerce l'invention et le support matériel où s'élabore l'image. Depuis, les toiles d'Estève sont lentement conçues à leur propre échelle au fur et à mesure de l'exécution des parties solidaires qui les composent. Leur vérité,

ESTÈVE. Collage. 1965. 47 x 38 cm.





ESTÈVE. Corné balancé. 1965. Collage. 48,4 x 33,5 cm.

leur lien, se dégage au cours du travail. Estève ne prépare jamais plus ses toiles par des esquisses ou des études préalables. Il ne projette pas une vision arrêtée, il découvre l'image naissant de la confrontation des éléments qui, d'une toile à l'autre, comme avec les anciens systèmes figuratifs, reviennent pour lui procurer la matière imaginaire de l'invention. Au reste, la véritable invention apparaît lorsque, par le jeu des combinaisons essayées et reprises inlassablement, apparaît, un jour, un ordre mesuré qui remplit exactement le cadre et qui, en outre, fait sortir de la juxtaposition des lignes, des formes et des couleurs des ensembles complexes et évidents. A ce moment, Estève reconnaît l'instant où, à la phase d'élaboration succède celle de la réalisation. La toile reprise est alors ordonnée jusque dans ses moindres détails en fonction de la vision centrale et la qualité exceptionnelle de la matière lui confère l'évidence, la vie.

Inventer des éléments figuratifs intéressants par leur structure, les placer, les assembler, enfin les reconnaître et les nommer d'un mot qui renvoie non à l'expérience commune mais, au contraire, à un souvenir individuel inaccessible au

spectateur, sinon peut-être à travers la nouvelle forme-couleur ainsi véritablement créée, telles sont donc chez Estève, et depuis des années, les étapes de la création.

Or, il est évident que ce processus d'élaboration d'éléments qui ne se déterminent qu'au moment où ils prennent déjà place dans un système entièrement imaginé en chaque occasion et par rapport à eux seuls, est extrêmement lent. Chaque toile se couvre de strates lentement accumulées. Or, un jour est venu où Estève a découvert une possibilité de créer des œuvres non indignes de lui mais où, grâce à des conditions techniques particulières, il s'est trouvé en quelque sorte affranchi de la durée par la possession d'une technique grâce à laquelle il lui est devenu loisible de fabriquer des œuvres aussi chargées de sens et aussi personnelles que les précédentes, moyennant une très nette économie de temps. Estève s'est avisé qu'en utilisant des ciseaux pour découper des papiers de toute espèce de matières et de couleurs, il lui était loisible de fabriquer de verve les éléments de base, hétérogènes, qui lui sont indispensables pour constituer le matériel figuratif de ses compositions, les éléments inventés

ESTÈVE. Retour. 1965. Collage. 50,3 x 65 cm.





ESTÈVE. Le chauffeur de Malakoff. 1968. Collage. 33,5 x 48 cm.

de son ordre combinatoire. Entendons-nous bien; le papier n'est pas ici destiné à servir de repère reconnaissable; au contraire, il est un support complaisant susceptible, en quelques instants, de changer de couleur et même de texture. Il sera parfois brut; mais le plus souvent il est travaillé, couvert de toutes les espèces imaginables de revêtements. Si le teinturier et le lithographe, le papetier, l'imprimeur, le marchand fournissent la matière de base, l'artiste ne l'utilise que métamorphosée: il la recouvre, plus ou moins partiellement, d'encres et de teintures, de brou de noix ou d'huiles; il la zèbre tantôt de traits menus tantôt de taches en dégradé. Bref, il y découvre une double possibilité d'exercer sa verve: d'une part, dans la fabrication du support, d'autre part dans le découpage proprement dit par lequel un morceau de papier se trouve, une fois préparé en quelques moments, entaillé, découpé au sens propre du terme, revêtu de formes capricieuses,

humoresques, hautement évocatrices de l'humeur de l'artiste.

Après la préparation du matériel, vient, comme dans le cas des peintures, le second temps: l'assemblage. Et, de nouveau, ici, des trésors inépuisables d'ingéniosité: ingéniosité de l'insertion des multiples fragments, ingéniosité de la main parvenant à fabriquer ces étonnants objets tout chargés de mémoire autant que de matière. Car les collages d'Estève sont bien des « objets figuratifs » possédant leur matière et aussi leur réalité. Lorsque l'artiste superpose ou engage des fragments découpés, il ne s'agit pas pour lui, comme pour tant d'autres pratiquants du papier collé, de mettre en valeur une matière brute ou s'affirmer l'intérêt que présente un certain échelonnement de plans matériellement établis dans l'espace. Il faut se pencher sur les collages d'Estève pour découvrir la nature des matériaux de base dont il se sert et encore, le plus souvent, ces

matériaux sont-ils à ce point élaborés que leur nature nous échappe. Quant à l'ordre imaginaire suivant lequel ces éléments de figuration sont imbriqués, il ne nous renvoie jamais à une chose vue; il nous impose, chaque fois, un effort pour suivre l'artiste dans les voies de l'invention.

Pratiquant le collage, Estève ne renonce, en effet, nullement à sa méthode créatrice: ces compositions, qui constituent de véritables « choses » douées de réalité comme un beau bâtiment ou comme un bel objet d'art, ont été montées suivant

un processus d'empirisme continuellement dirigé. La verve de l'auteur ne se découvre pas seulement dans le découpage des parties mais dans leur mise en état de concertation. Le travail n'est pas ici dirigé vers une fin: la représentation d'une image préalablement formée dans l'imagination de l'auteur. Il est mené par les activités de la main. Primat non de la technique — qui est d'application —; mais de la véritable invention humaine, celle qui s'appuie sur les activités problématiques conjointes de la main et de l'intelligence. Au bout

ESTÈVE. Femme et enfant. 1968. Collage. 65 x 50 cm.



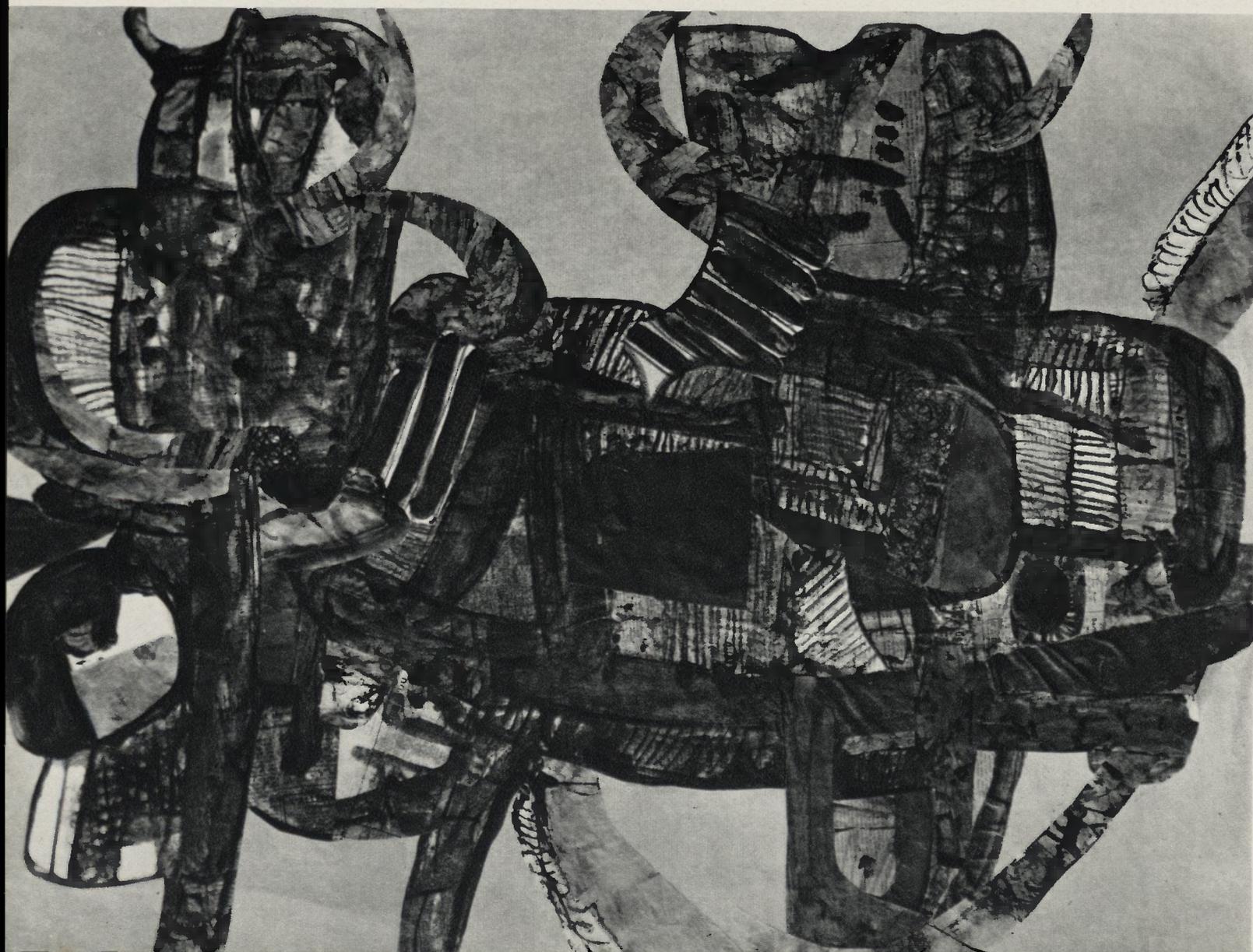
de ce travail, quand le montage a fait se dégager non un thème mais un certain ordre de sensations, l'artiste a rencontré « l'image ». La forme obsessionnelle détachée du concret a engendré un nouvel « objet de civilisation ». C'est apparemment la plus grande ambition que puisse avoir un artiste.

Il sort des limites de cette présentation d'étudier l'univers artificiel et sensible que nous présente Estève. Cet univers est fascinant. C'est un univers qui nous ramène, en fait, aux premières époques de son œuvre, celle de l'Arbre ébranché et de l'Aquarium; mais avec un extraordinaire accent de pure fantaisie. Les collages seront, dans cette œuvre, un groupe de compositions qui attesteront, par comparaison avec une certaine tension grandiose des compositions peintes, les qualités d'enjouement, de spontanéité d'un caractère émotif, un peu secret. Au fond de la plupart de ces compositions, on retrouverait la campagne. Les éléments d'Estève sont inspirés, en dernière analyse, par un amour de ce que l'on découvre en regardant vivre l'éternelle nature. Il ne s'agit plus seulement, ici, de mettre l'accent sur les émotions qui établissent entre elle et nous un lien passant

par des systèmes où elle se personnalise; elle est saisie, animée et aimée pour elle-même. L'artiste ne voit pas de raisons pour ne pas se donner le droit de nous communiquer des sensations toutes personnelles, bien que tirées du spectacle du monde mouvant des apparences, afin de nous inviter à chercher, à notre tour, dans les spectacles naturels autre chose qu'un reflet des cultures. Au reste, glanant son bien au coin des bois et des routes, des vergers et des jardins, à aucun moment Estève n'opère par élimination et pour ainsi parler par stylisation réductrice des qualités du monde sensible. La volonté de style n'est jamais ici teintée de refus ni de réduction à des schémas étrangers à la sensation présente. Nous sommes loin de l'abstraction au sens primaire du terme — malheureusement si à la mode et si répandue dans les œuvres. Avec les collages d'Estève, un pas est fait, au contraire, vers une définition des possibilités ouvertes par la peinture actuelle à ce qui constitue le rêve fuyant de notre époque: la création de systèmes de signification qui réduisent à leur juste et faible valeur toutes les informatiques.

PIERRE FRANCASTEL.

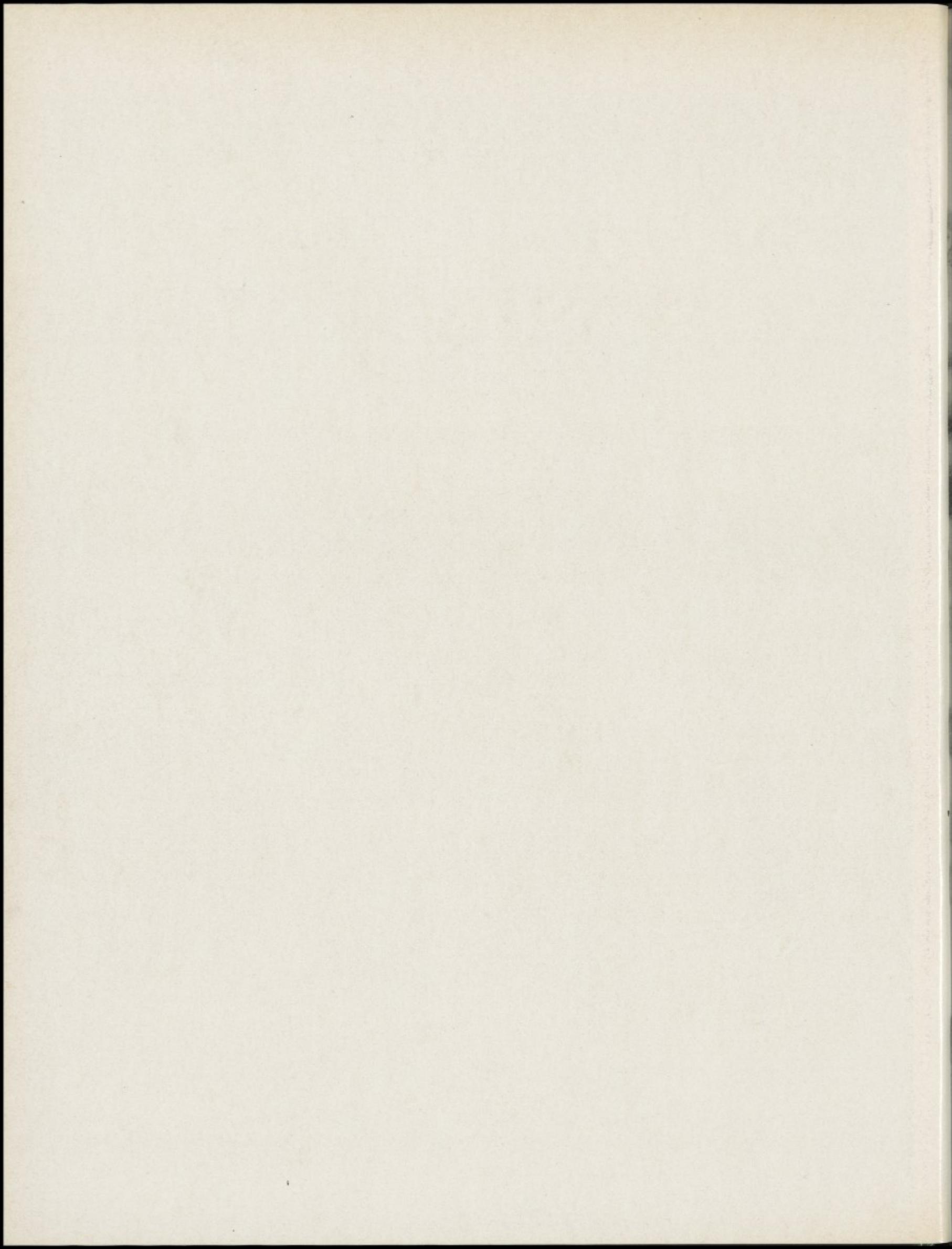
ESTÈVE. Cornus. 1968. Collage. 60 x 80 cm. (Photos Cauvin).





ESTÈVE. Paysage, fond gris-bleu. 1965. Collage. 65 x 50 cm. Neue Galerie, Zurich.

Estève 65



# Quand Giacometti plaçait lui-même ses sculptures

par Bo Boustedt





GIACOMETTI. Trois bustes: de gauche à droite: Diego, Elie Lotar, Yanaihara.

PARIS  
MUSÉE  
DE L'ORANGERIE

*L'architecte suédois Bo Boustedt, qui est un collectionneur de sculpture contemporaine des plus avertis, est aussi un photographe exceptionnel. A plusieurs reprises il a donné à XX<sup>e</sup> Siècle des clichés remarquables. Il nous dit lui-même dans ce petit écrit comment il procède. Mais, ouvrant cette impressionnante série, c'est le visage de Giacometti qui constitue cette fois-ci une véritable révélation. Ce portrait photographique nous apparaît, en vérité, comme une sculpture de l'artiste. Giacometti n'aurait-il jamais eu d'autre inspiration qu'en lui-même?*



GIACOMETTI. Trois bustes d'Annette. 1962. Bronze.

Ma rencontre avec les œuvres de Giacometti, la profonde admiration qu'elles m'inspirent, ont été en quelque sorte « instrumentées » par l'objectif de ma caméra. Aussi bien était-ce là mon chemin naturel: photographe des sculptures me passionne, et ce sont les photos qui m'amènent à saisir l'idée-force de l'œuvre. Cette démarche a toujours été la base de ma conception de l'art et de mon activité de collectionneur.

Une de mes grandes expériences professionnelles a été de photographier les expositions de Giacometti dans divers musées européens. Pour

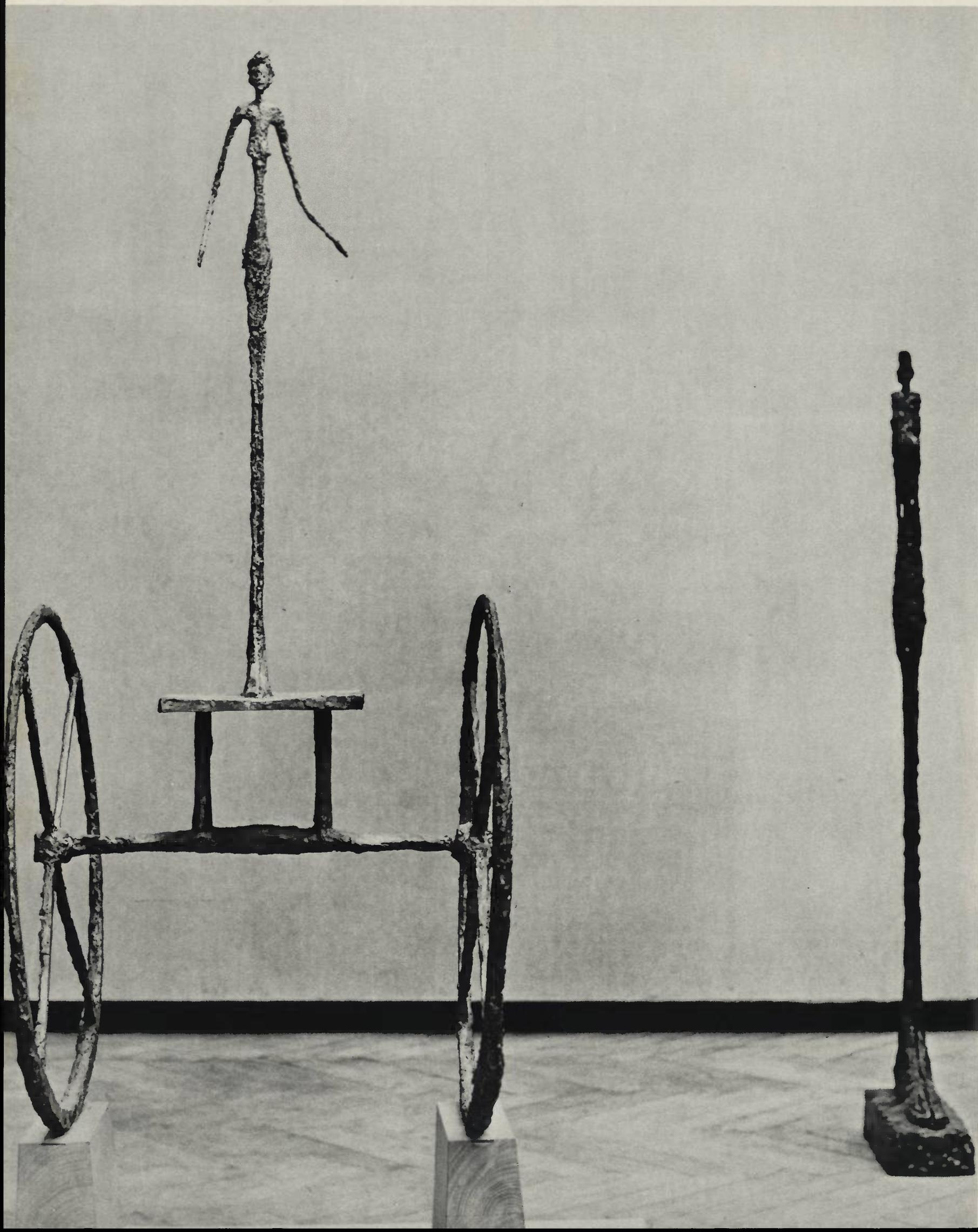




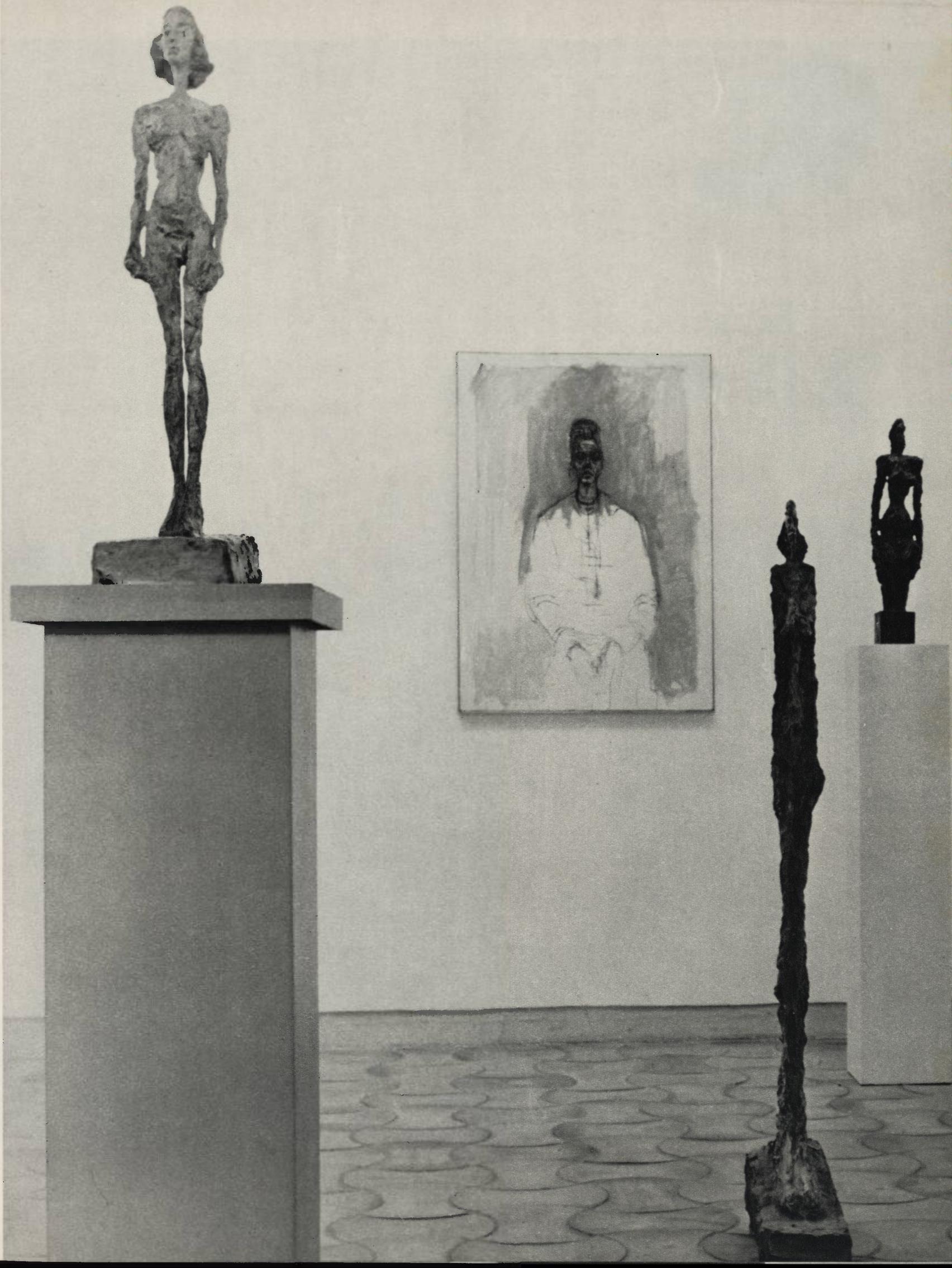
GIACOMETTI. De gauche à droite: Le chien, Grande femme assise, Stèle et Figurine d'après modèle. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

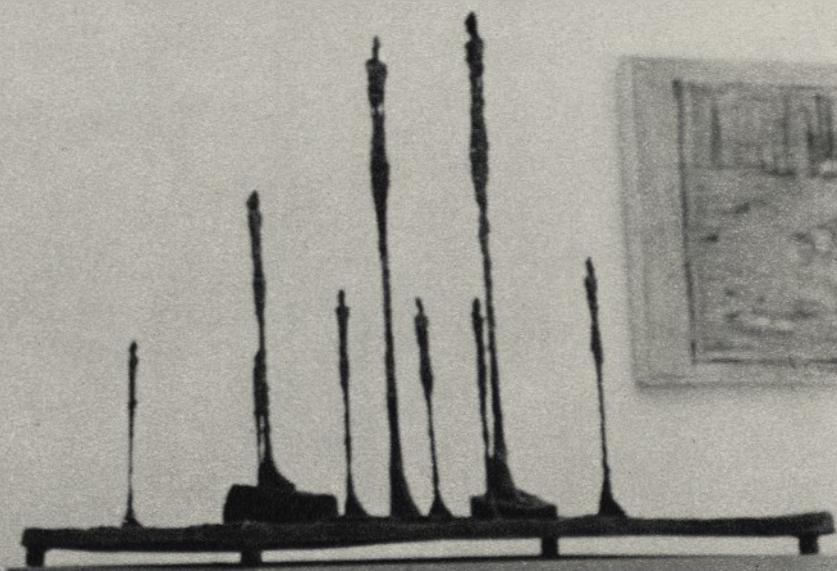
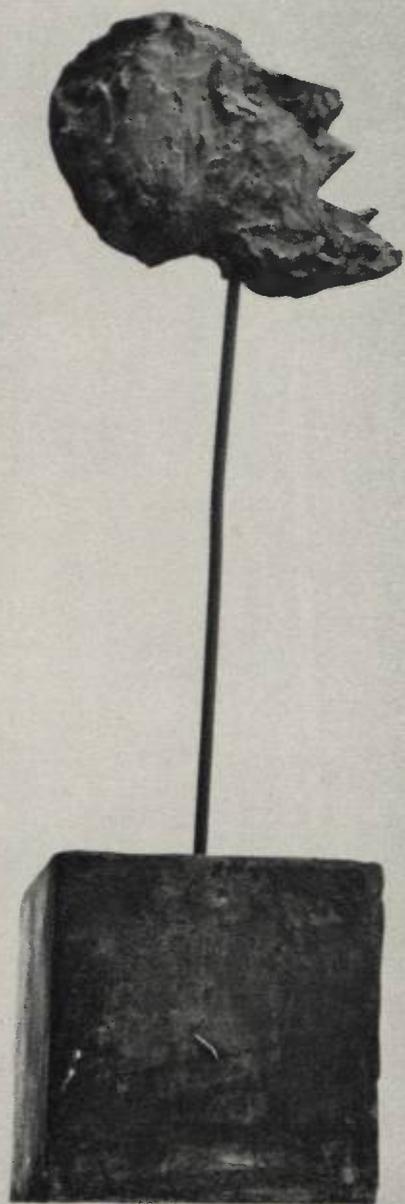
toutes, sans exception, l'artiste travailla à la mise en place en compagnie de son frère Diego.

J'ai tenté de décrire, au moyen de la caméra, ces grandes manifestations dont je dois avouer que, personnellement, elles me stimulaient et me fascinaient. Giacometti étudiait la disposition des œuvres avec minutie, s'attachant aux moindres détails, et il en résultait une foison de perspectives, un champ infini de prises de vue. Pour la caméra, pratiquement chaque pose donnait une image parfaite. Un arrangement des pièces tel que le voulait Giacometti représentait en soi-même



GIACOMETTI. De gauche à droite: Figurine d'après modèle, Portrait de Caroline (Huile, 1965), Femme de Venise VI, Grande figure assise.





GIACOMETTI. Tête sur tige. 1947. Bronze. H. 61 cm. La clairière. 1950. Neuf figures en bronze. H. 59 cm.

une sculpture-chef-d'œuvre, et l'on n'y pouvait rien trouver à modifier ou à compléter.

Car c'est non seulement en raison de leurs rapports réciproques mais encore en fonction du volume de la pièce que les œuvres recevaient leur placement définitif. Le minutieux travail d'ordonnement qu'il effectuait pour chaque ouvrage trouvait aussitôt une expression positive dans l'objectif photographique.

Que l'on se représente aussi ce que peut signifier une disposition parfaite, non point pour le visiteur de l'exposition dont la vision est forcé-

ment limitée, mais pour le photographe qui, lui, tantôt marche à quatre pattes, tantôt se perche sur un tabouret ou sur une marche d'escalier, toujours à la recherche de l'angle le meilleur.

Eh bien, pour le photographe tout était en place, à sa juste place. L'image ne pouvait qu'être réussie, et tout le mérite en revenait à Giacometti. Le reste n'était plus, pour l'opérateur, qu'une simple affaire de technique.

Bo BOUSTEDT.

GIACOMETTI. De gauche à droite: Torse sur stèle, Grande tête de Diego, trois Bustes peints de Diego, Grande femme assise.  
Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.





Une vue de l'exposition Giacometti à Zurich, 1963.

Vue de l'exposition Giacometti à Zurich. Au premier plan: L'homme au doigt. 1947. Bronze. H. 178 cm.





Vue de l'exposition Giacometti à Zurich. Au premier plan: l'Objet invisible. 1934-1935. Bronze. H. 153 cm.  
A gauche: le Cube. 1934. H. 94 cm. A droite: Femme qui marche. 1932-1933. Bronze. H. 151 cm.

GIACOMETTI. L'Objet invisible (détail).





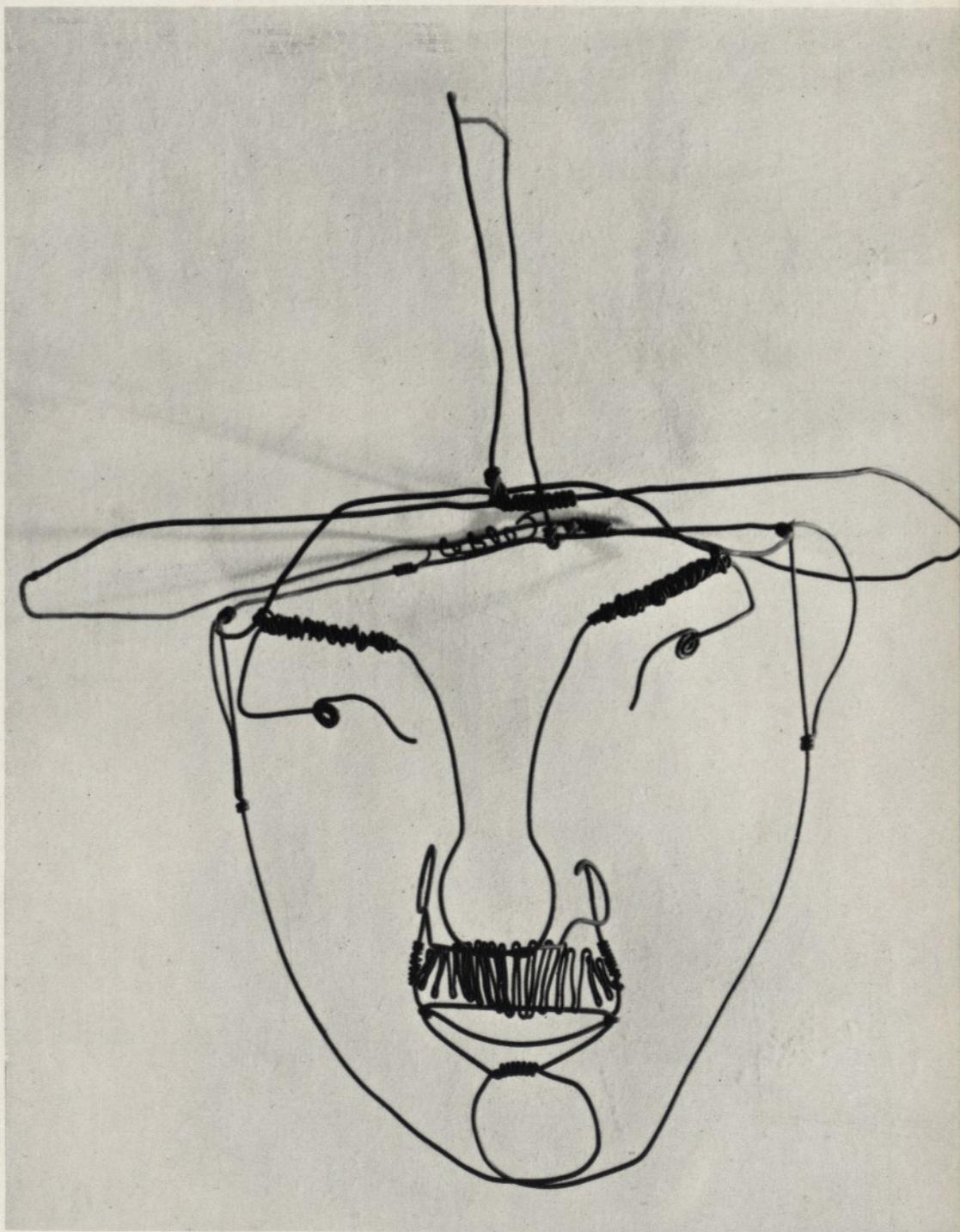
GIACOMETTI. Homme traversant une place. 1949. Bronze. H. 68 cm.

GIACOMETTI. Femme debout (détail), Tête de Diego et Tête sans crâne.

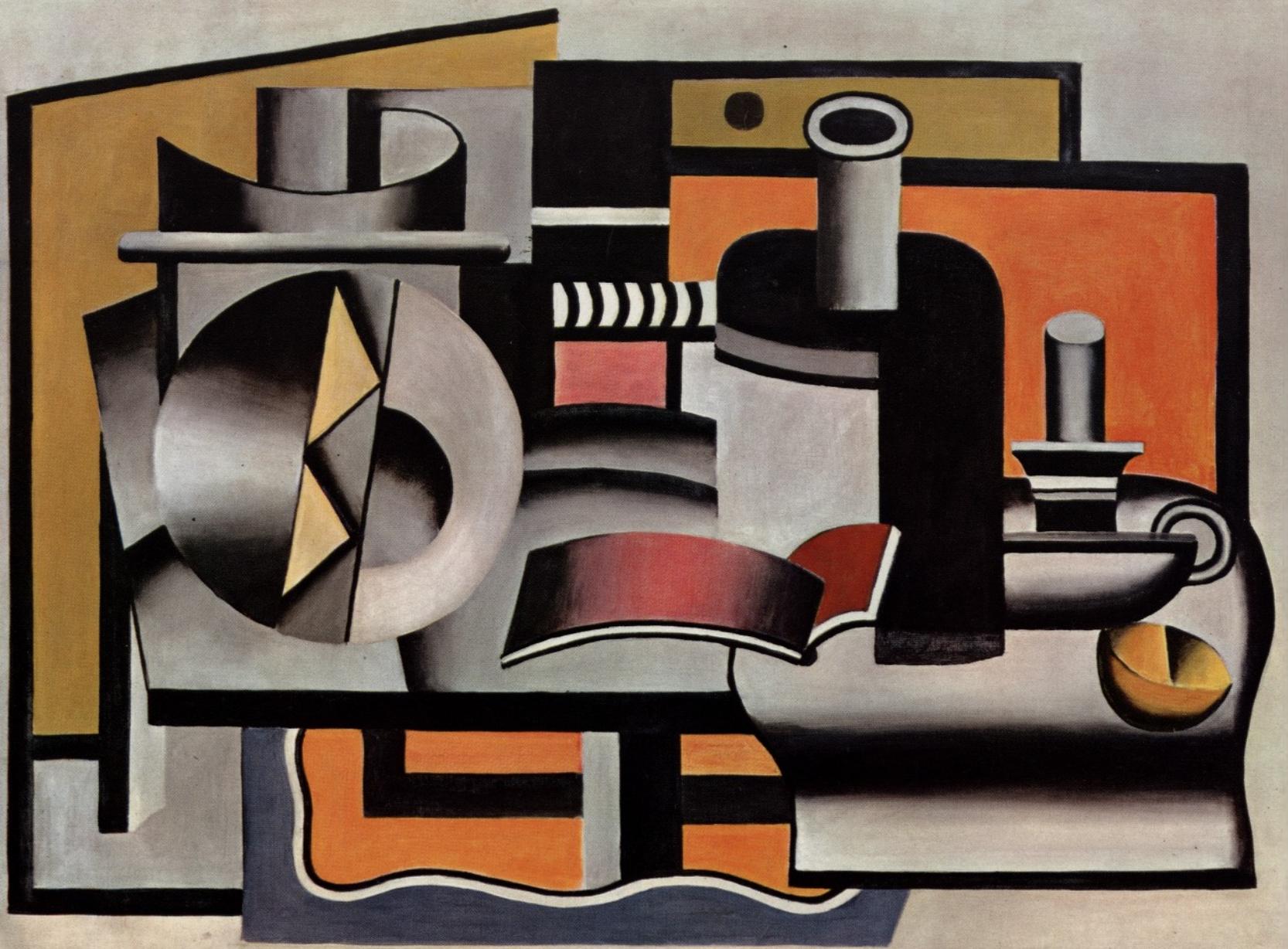




◀ GIACOMETTI. Femmes debout. Louisiana.



CALDER. Portrait de Fernand Léger.  
(Photo Gaspari).



LÉGER. Nature morte. 1924. Peinture. Galerie Beyeler, Bâle.

# Fernand Léger et la règle des contrastes

BÂLE

GALERIE  
BEYELER

par Pierre Descargues

Les dix années qui suivent la mort d'un artiste ou d'un écrivain sont généralement celles où on l'oublie quelque peu. Certes un Kandinsky fut plus glorieux mort que vif, mais il est l'exception qui confirme la règle selon laquelle Braque, Bonnard, Gris, Matisse ou Rouault passent dans les musées ce moment où ils ne sont plus nécessaires sur-le-champ, où ils ne répondent plus aux interrogations des jeunes. Pas plus que les anciens en tout cas, pas plus que Greco, Vermeer. Et plutôt moins, à y réfléchir; la pensée de papa étant plus suspecte que celle de grand-papa. Ils sont trop mêlés à un débat qui se détache d'eux, qui a même besoin de les repousser pour se poursuivre. Vingt ans plus tard, on les regardera comme on regarde Renoir ou Turner ou Titien ou Dürer. Ils pourront à nouveau répondre aux questions, à d'autres questions.

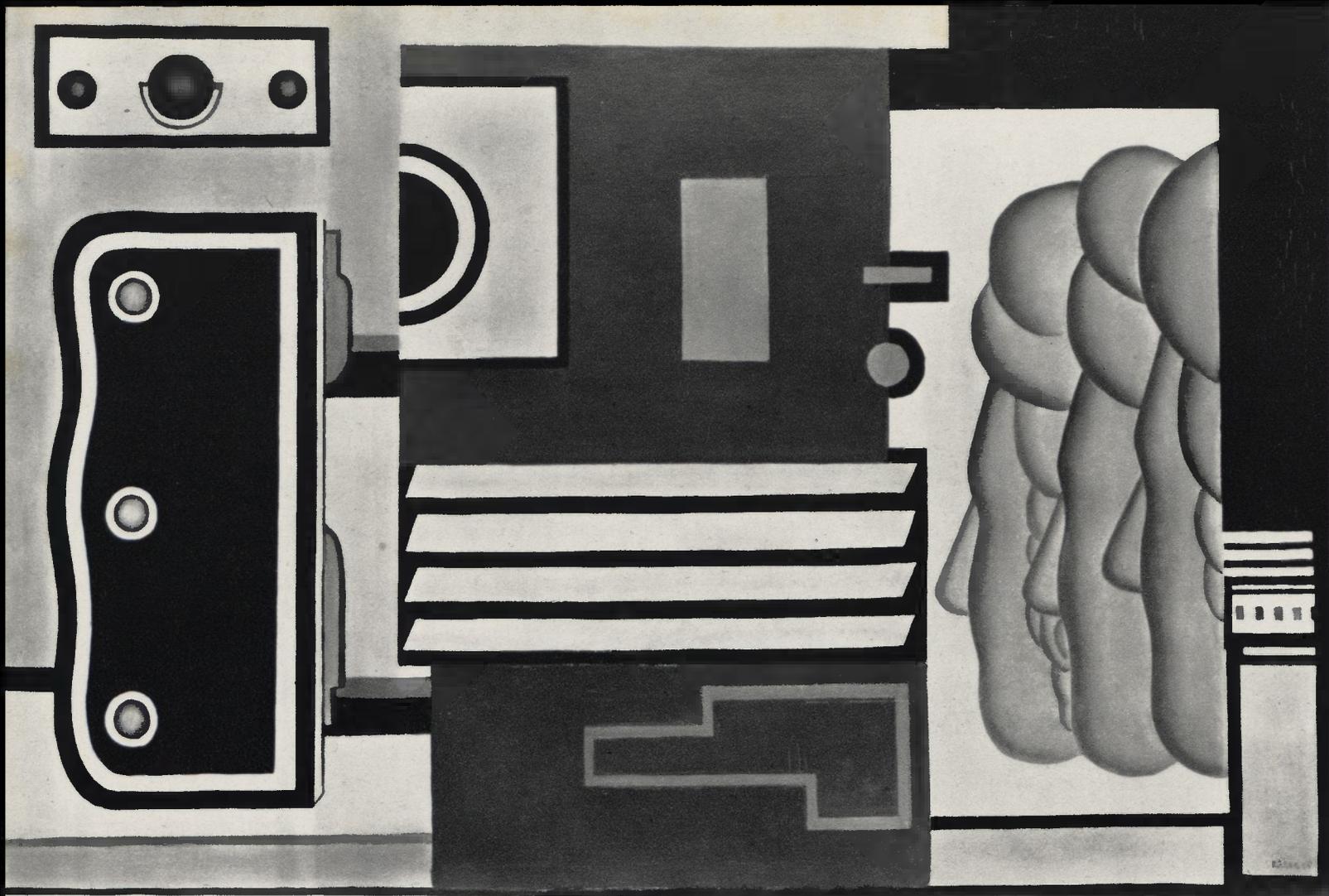
A ce phénomène de désaffection, il semble qu'un peintre ait jusqu'à présent curieusement échappé. C'est Fernand Léger. Près de quinze ans après sa mort, on découvre qu'il n'a pas cessé d'être mis en question au cours des divers mouvements qui se sont succédé depuis son départ. Le cinétisme a fait référence à son film « le Ballet mécanique ». Le pop art s'est souvenu de l'enthousiasme avec lequel il a regardé les hélices d'un salon de l'aviation et déclaré ensuite qu'il y trouvait toute la beauté du monde moderne. Ses tableaux qui confrontent un trousseau de clefs, une boîte de sardines et la Joconde, un robinet et des lunettes, une rose et un compas font de l'objet un élément capital de l'œuvre. Enfin le réalisme plus ou moins politique n'a pas cessé de revendiquer Fernand Léger comme un de ses maîtres; c'est sous cet angle-là qu'on a officiellement considéré son exposition à Moscou en 1963. Si on l'avait interrogé sur la question tant débattue aujourd'hui des œuvres multipliées en tirages limités ou en tirages illimités, parions qu'il se serait déclaré partisan de la diffusion, lui qui se montrait toujours enchanté des apports que les exécutants proposaient parfois à la réalisation de ses œuvres. Autre chose: quand il lui arrivait de s'interroger sur ses élèves, se demandant pourquoi il était sorti de son atelier plus de décorateurs que de peintres, ne s'interrogeait-il pas en réalité sur la notion d'en-

vironnement dont on parle tant? Et ceci encore: sa conception d'un art nécessaire à la société réconciliée, homogène, ne semble-t-il pas en entendre des échos quand on lit certaines pages de Nicolas Schöffer ou de Vasarely? Lui aussi, il avait des projets d'urbanisme. Ne voulait-il pas nettoyer Paris et y faire jouer des projections colorées? Oui, Fernand Léger n'a pas cessé d'être présent dans les débats esthétiques qui se poursuivent depuis sa mort.

Cela tient sans doute à ce que sa vie a été, jusqu'au bout, celle d'un homme curieux des autres, dont l'atelier était accessible aux jeunes.

LÉGER. Le fumeur. 1911. Aquarelle. 41 x 32 cm.





LÉGER. Les trois figures. 1926. Huile sur toile. 146 x 97,5 cm.

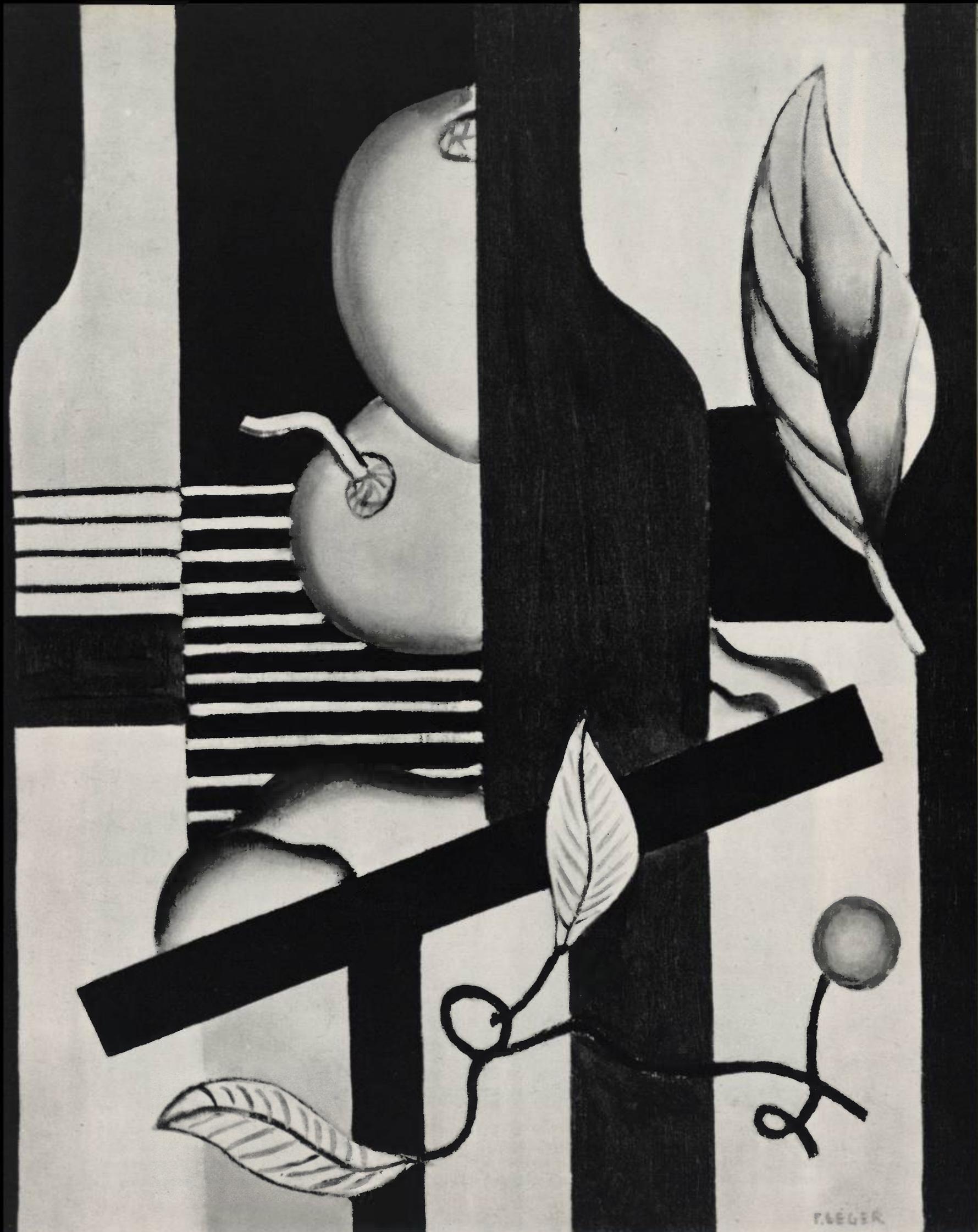
Il a réagi aux différentes tendances de son époque. Et comme il se trouve que notre aujourd'hui ne fait en définitive que reprendre les problèmes posés hier, ainsi se fait-il qu'au bout des questions actuelles puisse apparaître souvent la réponse que donna Fernand Léger. Ses écrits sont aussi étonnants à ce point de vue que ceux de l'enseignement du Bauhaus.

Sa disponibilité, quand on feuillette les livres dont les illustrations résument sa carrière, on voit qu'elle ne l'a guère fait divaguer. Un Léger, qu'il soit de 1910, de 1925 ou de 1950, ça se reconnaît toujours. Le peintre n'a pas cherché cette continuité. Pourtant il décrivait son œuvre entier comme le simple développement d'une méthode, celle des contrastes. Contrastes de formes, contrastes de couleurs, contrastes de forme et de couleur, contrastes d'objets. Tout ce qu'il fit, il l'expliquait volontiers par sa soumission à la règle des contrastes, règle qui n'est pas seulement esthétique, mais aussi éthique. Fernand Léger aimait la logique. Je persiste à penser toutefois qu'en se mettant ainsi au clair, il abusait. Au niveau du raisonnement simple, bien entendu, il avait raison. Mais on ne peut faire de lui, sans doute, un créateur sans lucidité, progressant aveuglément autour de l'axe d'une personnalité inconnue. Léger,

l'homme de la grande clarté, Léger le peintre qui détestait les mystères, qui peignait le plus clairement du monde un monde sans ombres, un monde ouvert, révélé, en pleine lumière intellectuelle, Léger était quand même plus complexe que le méthodique artiste qu'il croyait être et dont le nom est demeuré présent aux inquiets d'aujourd'hui par les curiosités qu'il eut pour les inquiétudes de son époque.

Il a toujours tout dit de ses travaux, tout montré de ses procédés, tout expliqué de ses manières. Son atelier était une maison de verre. Il embauchait des assistants, donnait ses maquettes à qui voulait en faire un vitrail, une fresque, une tapisserie, une céramique comme Bach a laissé l'Offrande musicale, une structure sur laquelle on pouvait mettre les timbres qu'on voulait.

Sans doute, dans certains cas, aimait-il travailler en vue de la matière que la réalisation utiliserait, en vue des dimensions, de l'entourage. De même, il traita certains thèmes en vue d'une église, d'un palais comme celui de l'ONU à New York. Mais c'était plus par plaisir que par principe. Car il savait qu'il pouvait être tiré d'une de ses gouaches une mosaïque de 100 m de long tout à fait satisfaisante. C'est ainsi que Roland Brice pourra agrandir un Léger à 30 ou 40 m de



LÉGER. Feuilles et fruits. (1er état). 1927. Huile sur toile. 65 x 54 cm.



LÉGER. Composition avec figure. 1930. Huile sur toile. 65 x 92 cm.

haut pour la façade de la nouvelle Université des Sciences de Paris en sachant très bien que le patron aurait été content de cette métamorphose.

Ainsi Léger apparaît-il comme un inventeur de formes, de rythmes et de couleurs. Il a mis toute cette puissance en circulation. Il a attendu qu'elle se répande. Cela s'est fait et se fera encore longtemps.

Cependant, si claire qu'ait été sa peinture, si diverse l'utilisation qu'il autorisait qu'on en fit, il apparaît également que chaque tableau doit bien cacher un mystère puisqu'il est demeuré inimitable. Sa technique, si évidente, si aisée à reprendre, est unique. Léger fut peut-être le plus conscient des peintres de son temps à comprendre la nécessité d'une technique simple qui soit capable de sortir le tableau du raffinement local. Il n'en reste pas moins que le moins « cuisinier » des artistes, celui qui était le plus proche des procédés industriels, fut seul à peindre comme il peignit. A quoi tient un Léger? A certaine façon de poser la couleur sur une surface. La surface est en principe conçue comme une surface unie, mais

elle vibre en certains endroits d'une façon qui n'est qu'à lui. Au trait également. A certaine façon de tirer le trait, un trait qui, en principe doit être égal comme un cerne de plomb, mais qui ne l'est pas, qui frémit en certains passages. Un Léger n'a jamais été, dans sa plus grande clarté, dans son refus du mystère, une géométrie que chacun pouvait refaire. Un Léger, parce que c'était évident, ce n'était pas forcément facile. Léger se voulait bien logicien, mais pas du tout machine à calculer. Son évolution est celle d'un homme, non d'un programme qu'on fait développer par quelque calculatrice électronique. Des exécutants, il attendait un apport, non une multiplication.

Que cette clarté se soit employée à des recherches continues, qu'elle ait traité la plupart des problèmes du temps ne doit pas faire perdre de vue qu'au-delà de la succession d'opérations sur les contrastes à laquelle il réduisait, modestement, sa carrière, l'œuvre de Léger a été son miroir.

On ne connaît pas de Léger triste, ni de Léger dépressif. Ce qu'il a peint est toujours ascendant, chaud, stimulant, ouvert sur le présent, mais at-



LÉGER. Paysage à l'arbre bleu. 1937. Huile sur toile. 92 x 65 cm.



F. LÉGER

LÉGER. Composition polychrome. 1939. Huile sur toile. 92 x 73 cm.

tention! Sa ville de 1919 est restée non seulement vivable, mais exaltante, son remorqueur de 1920 est encore très puissant. La machinerie de Léger n'est pas du tout bonne pour la ferraille. L'aérodynamisme des navires d'aujourd'hui qu'ils soient marins ou spatiaux, la hauteur des villes nouvelles ont peut-être condamné au rebut et au taudis ce qu'il trouvait moderne voici un demi-siècle. Ils n'enlèvent rien de leur puissance à ses tableaux. L'œuvre de Léger a donc été plus le miroir de son auteur que celui de son temps.

Sous des formes très diverses. Du début jusqu'au dernier tableau elle a toujours dit la même joie, la même force. Elle a toujours été le déploiement, entre les quatre pans du tableau, d'un homme qui n'a changé qu'en apparence, en vision, en opinion, en attirance. De sa jeunesse à sa mort. Des « Nus dans la forêt » de 1909 à la « Grande Parade » de 1954, Léger a toujours déployé sa

force, éprouvé ses muscles et son intelligence. Comme dans cette œuvre qui, d'emblée, s'est tenue au plus haut niveau de la puissance créatrice, il n'y a pas eu de crise qui ait laissé de trace, la personnalité de Léger est apparue étonnamment constante, trop constante pour retenir longtemps les historiens.

C'est à elle cependant qu'on s'intéressera quand, les années passant, on ne pourra plus poser aux différentes étapes de sa carrière les questions qui nous habitent encore aujourd'hui. Alors Fernand Léger, dégagé de son temps qui a préludé, si fortement, au nôtre, sera au Musée comme ces mosaïstes de Ravenne qu'il admirait, le peintre qui maintient au XX<sup>e</sup> siècle la grande clarté française dont, à travers les siècles, avant lui, les jalons ont été posés par les verriers de Chartres, par Poussin, Ingres et David.

PIERRE DESCARGUES.

LÉGER. Les bûches. 1951. Lavis. 38 x 56 cm.

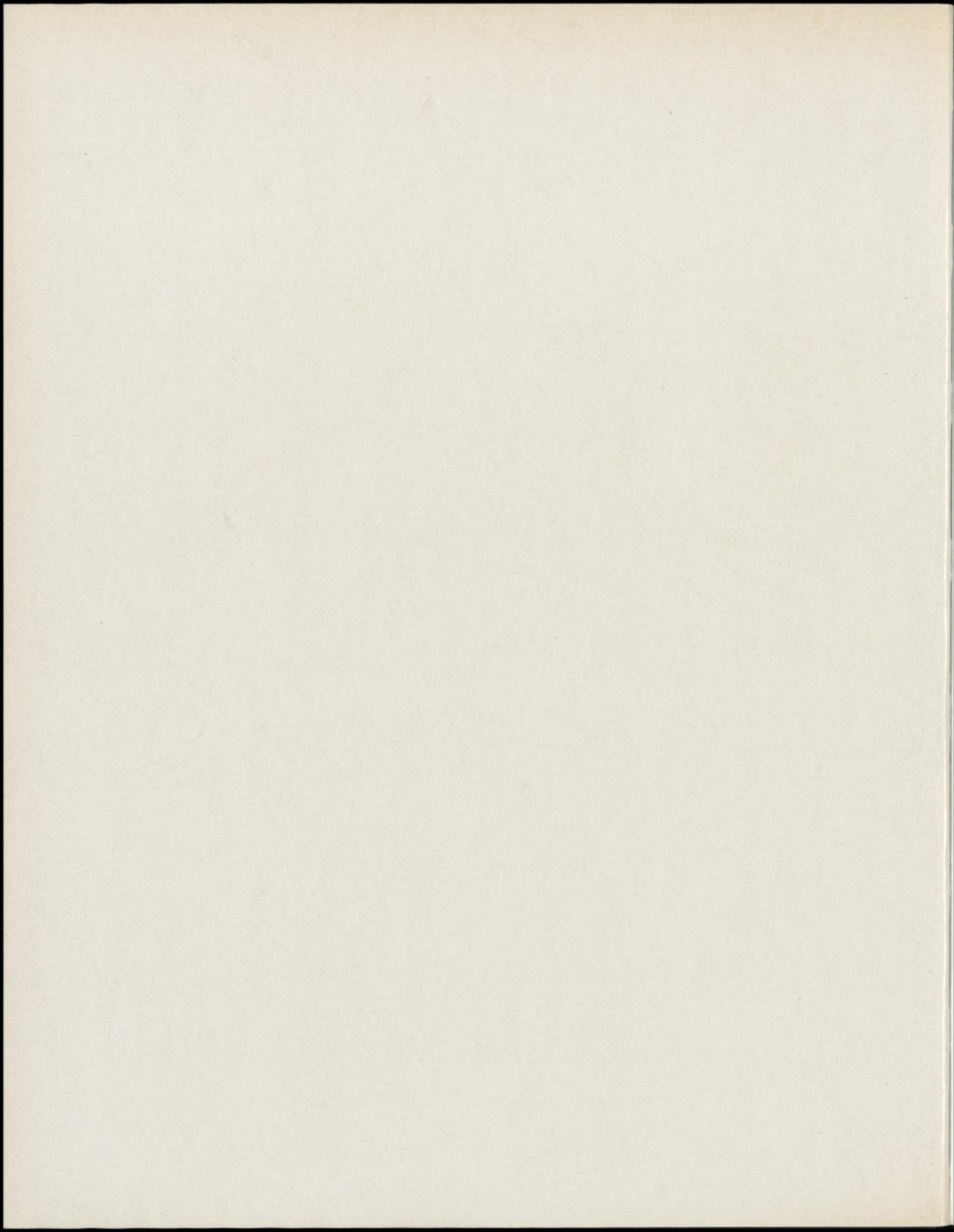


LÉGER. Les constructeurs. 1950. Huile sur toile. 130 x 97 cm. (Photos Galerie Beyeler, Bâle).



LÉGER. Composition I. 1930. Peinture. Galerie Beyeler, Bâle.





# Actualité de Capogrossi

ROME

GALLERIA  
MARLBOROUGH

par Umbro Apollonio

Devant l'œuvre de Capogrossi telle que nous la connaissons maintenant, on ne peut s'empêcher de repenser à ce jour, déjà lointain, de l'année 1950 où furent exposées à Rome, pour la première fois, les peintures avec lesquelles, de manière tout à fait inattendue, l'artiste reniait sa production antérieure. Sa notoriété était alors fondée sur une peinture atonale, nullement privée de qualités de finesse et d'originalité, mais toujours tributaire d'une sensibilité naturaliste qui ne dépassait pas le niveau d'une honorable moyenne. Les derniers temps, toutefois, la perspective traditionnelle n'était plus configurée que par le moyen de plans colorés et les aspects du vrai naturel, dont l'évidence nominale était ainsi altérée, n'étaient déjà plus donnés mais étaient compris comme éléments plastiques autonomes, distincts donc de la réalité connue qui avait été à leur origine.

A ce moment Capogrossi avait donc sa carrière toute faite, assurée. Aussi sa crise de conscience fut-elle toute intérieure, nullement provoquée, ou du moins favorisée, par des situations extérieures. En ce temps, d'ailleurs, les conditions de la vie et de la culture étaient bien loin d'être propices aux expressions non-objectives, au sens pur du terme: on voyait alors prendre son essor cette tendance que Lionello Venturi a définie comme l'« abstrait-concret » et qui, au fond, était une voie intermédiaire, ainsi qu'en témoigne la dénomination même, entre abstraction et nature, une sorte de compromis entre l'avant-garde et la tradition, de nature à être acceptée par le plus grand nombre, puisqu'il s'agissait finalement d'un modernisme modéré. Le succès, chose bien connue, va en effet à toutes les époques aux réformismes, aux renouvellements prudents, aux adroites mises à jour. Mais Capogrossi n'était pas homme à jouer un pareil rôle: sa rigueur morale et son sens de la responsabilité artistique ne lui permettaient aucune possibilité de conciliation. Et ce fut le scandale, ce fut même la dérision et jusqu'à la



CAPOGROSSI. Superficie 588. 1964. Huile sur toile.

rupture de plusieurs amitiés. Capogrossi passa pour un réprouvé, pour un apostat. Cagli, qui présentait cette exposition, admit lui-même dans l'introduction au catalogue que les nouvelles œuvres du peintre étaient extrêmement inquiétantes. Je le répète: c'étaient d'autres temps. Aujourd'hui le scandale est passé de mode. On accueille facilement les mystifications les plus banales, et certaines ont une fortune rapide. Mais en 1950 il en allait tout autrement: l'avant-garde n'était pas à l'ordre du jour, même la plus authentique. Et cependant ces années 1949-1950 virent l'activité du groupe « Origine » auquel participaient, outre Capogrossi: Burri, Colla, Ballocco, qui, tous, quel que soit le degré de notoriété qu'ils aient atteint, se rangent parmi les figures les plus saillantes de notre temps.

Ce fut donc en ce moment difficile que Capogrossi, sans la moindre hésitation, se fiant seulement à son intuition révélatrice et au pouvoir de son imagination, prit place sur la scène de l'histoire artistique avec l'obsédante série de ses sigles, toujours en mouvement dans un espace approprié.

Mais ce terme d'obsédant, il ne faut pas le comprendre dans un sens négatif, comme s'il s'agissait d'une idée fixe dont on ne peut se délivrer et qui oblige à une répétition constante. Au contraire: ce sigle s'ordonne en articulations si nombreuses, il laisse une telle liberté de mouvements et de combinaisons, il se prête à tant d'ordres syntaxiques différents qu'il se révèle être, en fin de compte, une unité propre, un signe qu'il s'agit d'utiliser dans un sens complexe et complet. Ce sigle, il est vrai, ne s'est guère modifié, il est resté à peu de chose près le même. Mais les lettres de l'alphabet ne changent pas non plus, et elles forment des mots, des phrases, des poésies. Il est bon, cependant, d'avoir présente à l'esprit l'observation d'Argan montrant que le signe de Capogrossi n'était pas un archétype « comme le carré, le triangle, le cercle », qu'il n'existait pas « comme idée avant d'exister comme image sur la toile du tableau; et puisqu'il préexiste nécessairement, nous dirons qu'il préexiste comme clé et matrice d'image et comme virtualité de toute situation spatiale ». Au fond, ce signe « résulte manifestement de la somme ou de la combinaison des trois expressions graphiques employées depuis toujours pour la description de l'espace: l'horizontale, la verticale et la courbe ».

Dieter Mahlow n'a pas donné une interprétation bien différente de ces signes lorsque, présentant en 1965 une exposition de Capogrossi à Saint-Gall, il écrivait que « l'alphabet de Capogrossi n'a pas 24 lettres, mais un signe 12 fois variable, qui est à la base de tous ses projets. Les variations ne donnent lieu à aucune séquence évolutive, mais les signes sont l'empreinte d'un mouvement circulaire de pensée qui a sans cesse occupé l'artiste depuis 1949, dans cette élaboration d'un paysage de l'esprit, avec des signes comme individus, en

apparence non sans ressemblance avec des créatures humaines, et cependant bien différents par le comportement ».

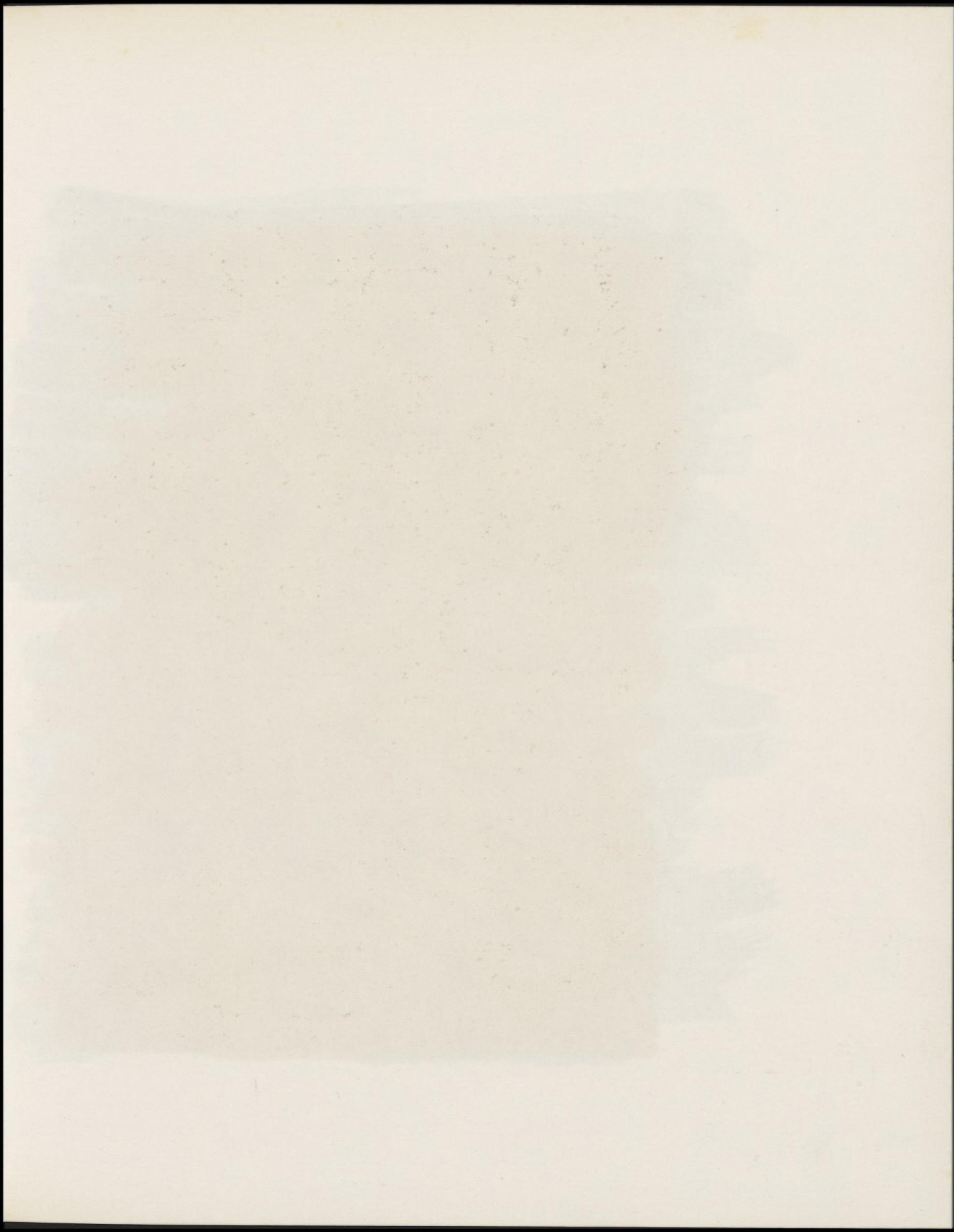
Mais, plus encore, me semble-t-il, que l'invention du signe (de ce signe) et que le dépassement de la fiction naturaliste, l'important, chez Capogrossi, est la représentation d'un « continuum » spatio-temporel. On sait que la conscience de l'espace-temps est depuis longtemps active dans le domaine de l'art, mais c'est seulement au cours des dernières années qu'elle a passé du plan d'une description pour ainsi dire physique à l'atmosphère d'une intériorité absolue, non plus dépendante des choses, mais située dans son propre univers.

Alors, l'espace-temps n'est plus une condition naturelle, un rapport entre des données objectives, mais il devient qualité signifiante. La multiplication et la disposition des signes sont des relations temporelles dans un espace neutre où ils se heurtent, se séparent, se réunissent. Il s'ensuit une accélération et une expansion plus ou moins grandes, mais toujours dans les limites, infranchissables parce que signifiantes, d'une unité globale. On a ainsi d'innombrables variations dans le temps qui sont produites au moyen d'accords voulus et extrêmement mobiles, je dirais même: extrêmement disponibles.

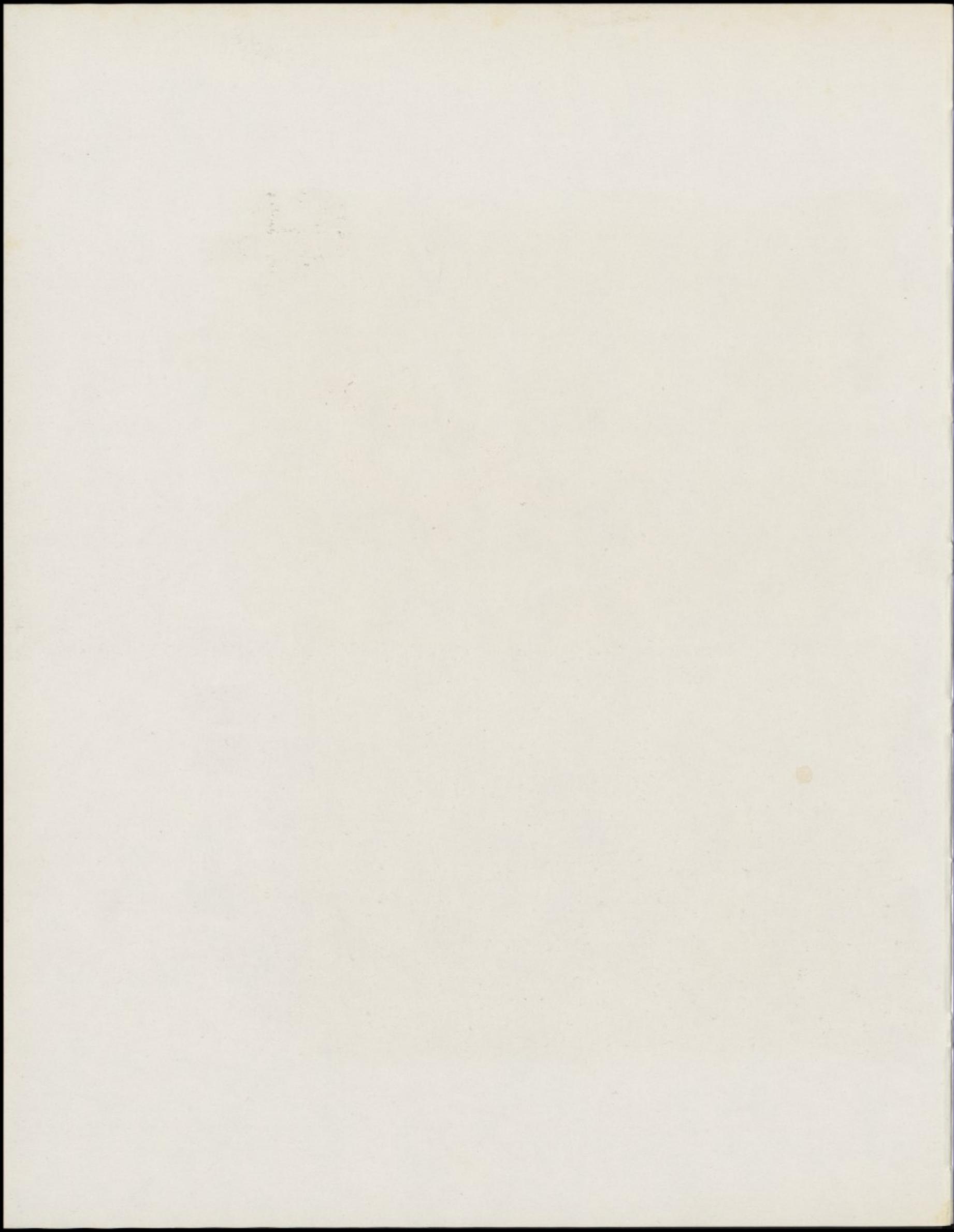
Le signe même, ensuite, ou simultanément, change de mesure et de forme, comme afin de pouvoir mieux exercer l'énergie dont il est le vecteur nécessaire: le mouvement qu'il imprime au contexte l'oblige à revêtir une *Gestalt* différente selon le rythme sur lequel ce mouvement est réglé.

A ce point de vue Capogrossi n'a pas transformé, je dirais presque: adultéré, le signe en geste et il a encore moins converti les élans de l'émotion en un magma informel, au point de mener jusqu'à ses conséquences extrêmes une subjectivité incontrôlée, comme l'ont fait tant d'autres qui pensaient retrouver l'unique libération possible dans le chaos de l'irrationnel, de l'incommensurable, du polyvalent. Pour Capogrossi l'espace n'est pas un vide infini, pas plus que le signe n'est une empreinte: la dimension véritable se réalise dans la relation prescrite entre les deux termes. La mobilité, la variabilité, l'instabilité de cette conjonction est nécessairement un acte conscient qui doit être mesuré avec le plus grand scrupule et pour lequel il s'agit de trouver le période le plus exemplaire.

Par ces expériences, Capogrossi a, me semble-t-il, devancé de bien des années, avec ses moyens et ses modes personnels, une recherche que les essais de visualité structurée sont aujourd'hui en train d'élargir et d'approfondir. Simplicité maxima des éléments du langage, clarté de la syntaxe, rigueur dans l'exécution, vérification constante des proportions: tels sont les facteurs avec lesquels on voit opérer aujourd'hui les tenants de l'art ci-









CAPOGROSSI. Superficie 517. 1963. Relief. 37,5 x 46 cm.

nétiq ue et visuel et ceux-ci démontrent qu'ils les possèdent suffisamment pour atteindre des résultats nullement superficiels ou provisoires.

Le destin de toutes les avant-gardes authentiques n'est pas seulement d'être reconnues et admises des années, des dizaines d'années plus tard, mais c'est aussi de montrer des rapports pertinents avec des manifestations ultérieures qui se sont formées, plus ou moins, dans cette aire qu'elles avaient, d'une certaine façon, circonscrite. Quoi qu'il en soit, on ne peut refuser à Capogrossi sa place parmi les très rares artistes qui ont devancé l'avenir en adoptant des modalités sérielles et en repérant une veine de recherche à laquelle beaucoup, aujourd'hui, puisent sans compter. La priorité, en soi, ne fait pas la valeur, et, de toute manière, il faut la soumettre à l'examen afin d'y distinguer les différences avec les opérations suivantes, mais on ne peut la négliger lorsqu'elle est soutenue par des qualifications précises. En somme, je ne voudrais pas, après ce qui a été dit, voir borner les mérites de Capogrossi à un simple privilège de prévision. Ce fait, qui appartient au

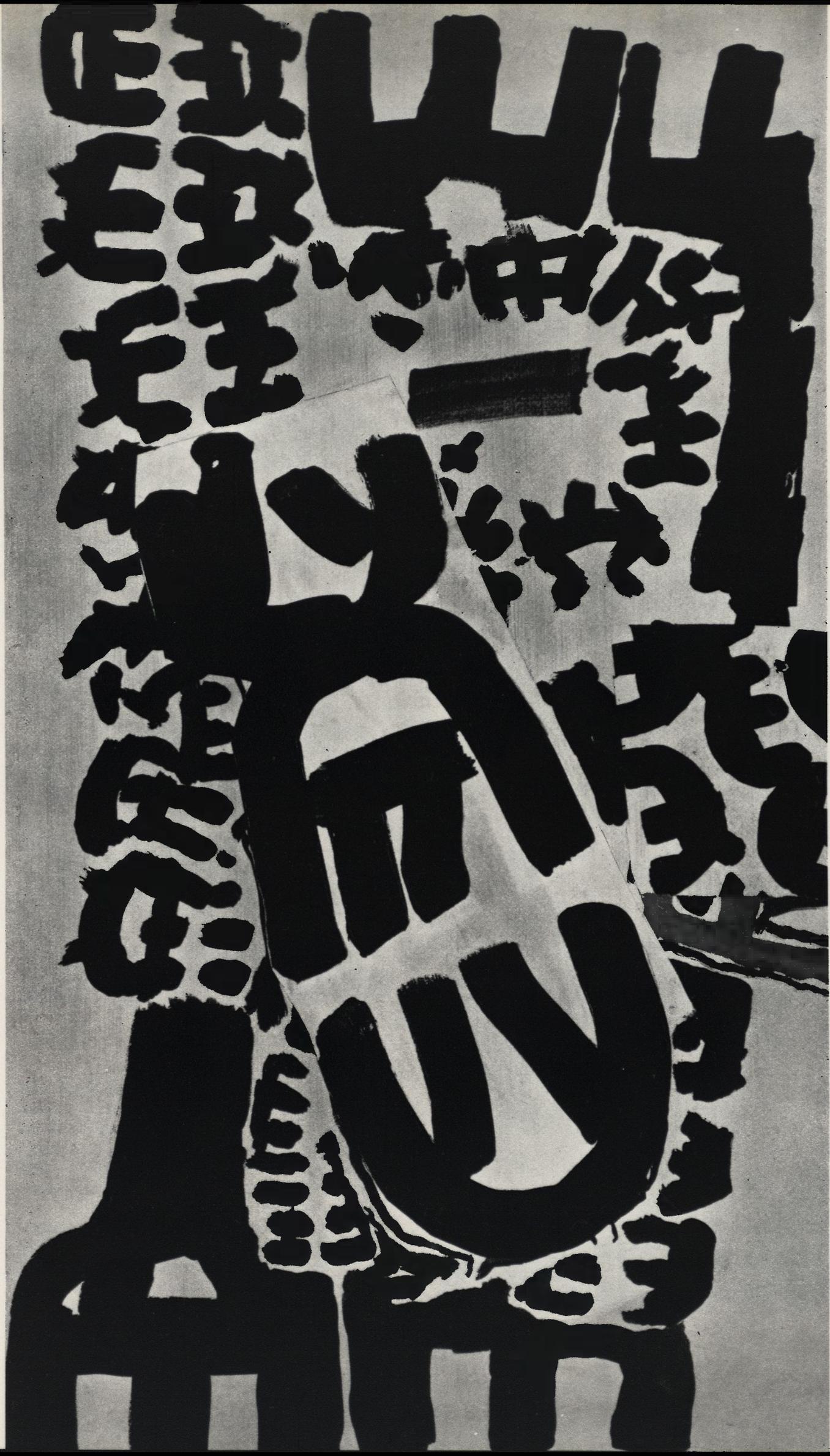
domaine de la culture générale, est un point de plus pour Capogrossi, et un point important, car toute force artistique authentique est toujours aussi promotrice de la culture. Mais Capogrossi se distingue par le caractère de sa vision, par la disposition précise de ses éléments, par la mesure de ses réponses: c'est-à-dire par toutes les qualités nécessaires à la maîtrise de l'instrument linguistique. Ses signes, épars et errants, à première vue tellement indéfinissables, tellement indifférents les uns aux autres, et que l'on dirait mis là par hasard, s'associent en réalité en un rythme articulé qui semble mu par oscillation. Ce sont des mesures qui font songer, même dans les pauses, à la percussion d'un tambour qui engendre des sonorités surprenantes comme en fait entendre certaine musique de jazz.

Plutôt que de les rapprocher de calligrammes archaïques, avec tout le cortège fascinant des mythes anciens qu'ils évoquent, comme certains ont cru pouvoir le faire, il me paraît que les signes de Capogrossi doivent être interprétés comme des sigles sonores qui, en vibrant, rythment un



CAPOGROSSI. Superficie 564. 1965. Huile sur toile. 195 x 150 cm.

CAPOGROSSI. Superficie 639. 1968. 45 x 26 cm.





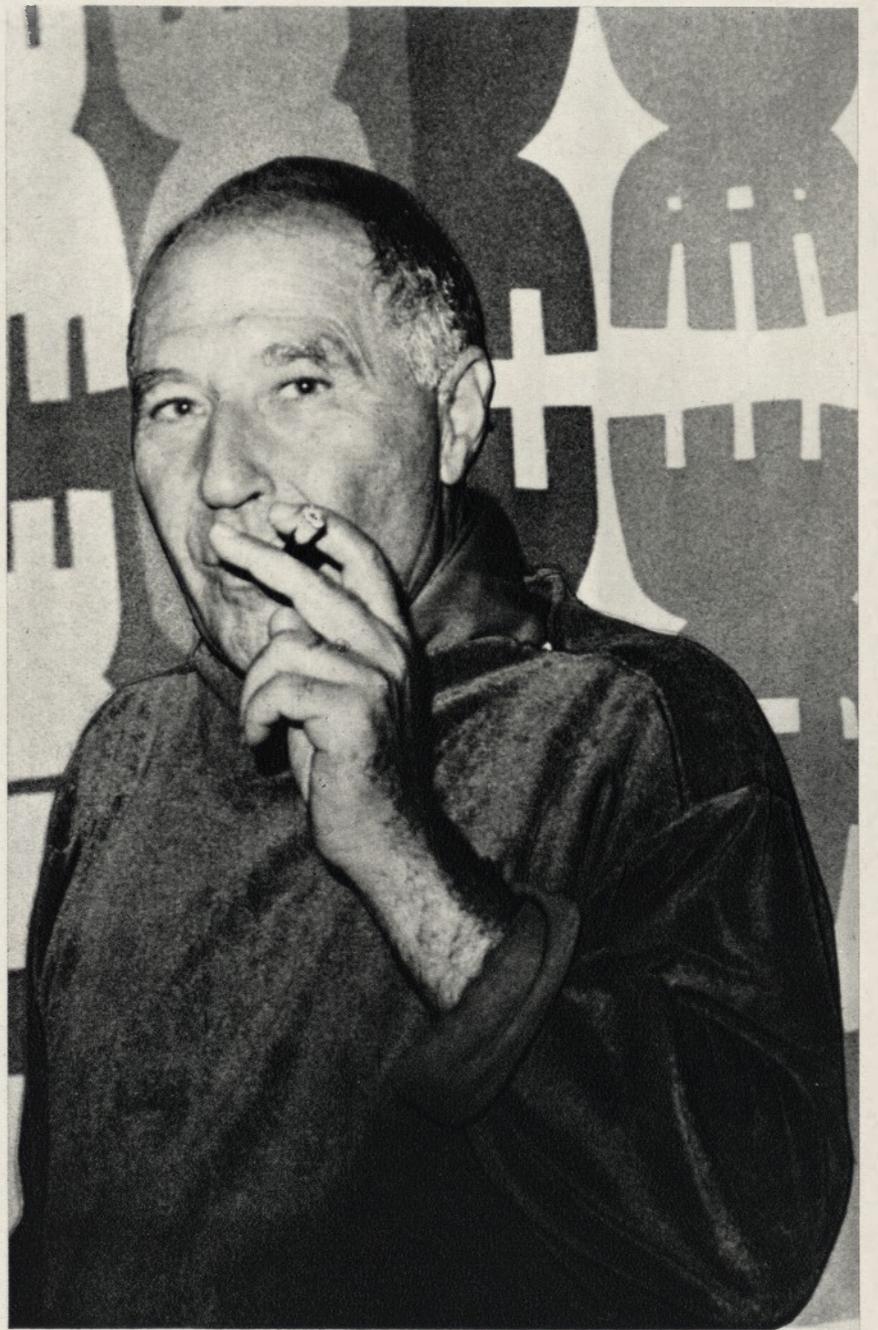
CAPOGROSSI. Superficie 558. 1965. Huile sur toile. 166 x 146 cm.

temps et le prolongent au-delà de toute réminiscence naturelle et culturelle. Ce sont les unités déterminantes d'un univers où le nombre a revêtu une signification nouvelle, où il s'est fait idéogramme, si l'on veut: phonème, agissant dans un espace ouvert. On n'y trouve donc pas d'interférences étrangères, mais seulement des correspondances internes et des scansions d'un enchaînement temporel et topologique.

Il faut donc lire l'œuvre de Capogrossi dans son organisation, systématique et créatrice de formes, de structure ouverte, dynamique, riche

en échos. Elle s'élargit alors et nous affronte, nous attire dans son cercle, et nous percevons jusqu'à son sens magique, celui que libère son système, cette subtile et irréaliste disponibilité qui se réalise en une image pure, qui n'a rien d'autre ni derrière ni devant soi et emporte même le matériau dont elle s'est servie.

Ces signes de Capogrossi, enfermés comme nous l'avons dit à l'intérieur d'un espace, comme à dessein d'en éviter la dispersion, ne sont soumis à aucun automatisme, à aucun comportement schématique; encore moins prennent-ils nais-



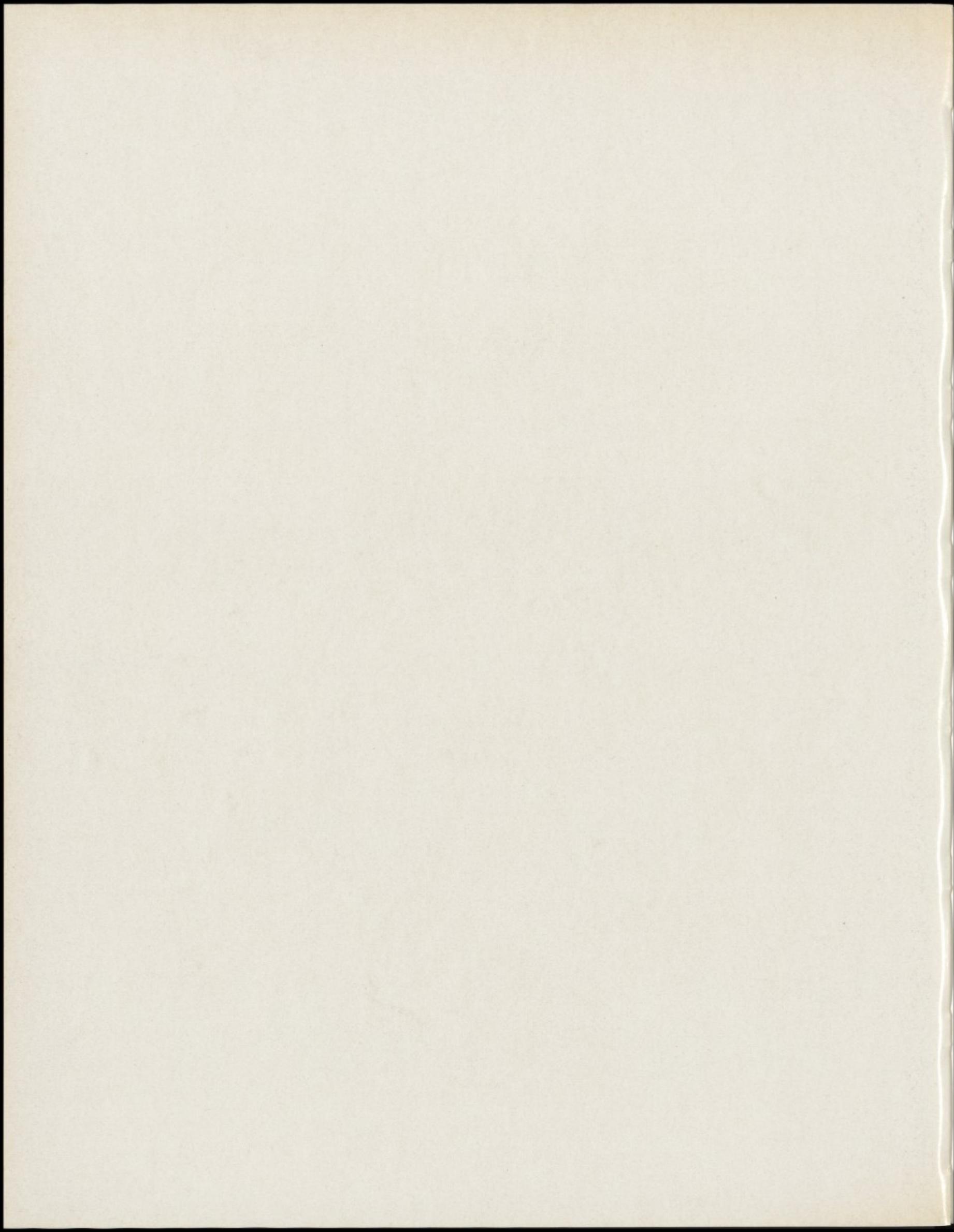


CAPOGROSSI. Superficie 399. 1961. Peinture. 160 x 196 cm. Naviglio, Milan.



Carlo Carrà

CAPOGROSSI. Superficie 303. 1959. Peinture. Naviglio, Milan.





CAPOGROSSI. Superficie 627. 1968. Peinture. 195 x 130 cm.



CAPOGROSSI. Superficie 570. 1966. Relief. 50 x 65 cm.  
(Photos Galleria del Naviglio, Milan).

sance dans des adaptations sophistiquées de données purement culturelles ou s'achèvent-ils en un stylisme ornemental envahissant, comme certains ont voulu comprendre ces compositions, dans leur incapacité à en pénétrer le degré de communication imaginative et à aller au-delà de la strate superficielle. Ces signes, au contraire, s'ordonnent en un système, — il faut y insister — qui, pour être mental et non existentialiste, manque de cette complaisance aux émotions ou de ce contenu d'angoisse que d'autres démarches plastiques ou spirituelles possèdent nécessairement et en fonction desquels on voit utiliser jusqu'à des modules du répertoire académique. La combinaison de ces unités graphiques selon un rythme déterminé, produit autant par les intervalles qui les séparent que par leurs dimensions, et aussi par le jeu des rencontres avec les reliefs découpés, orientés dans un sens ou dans le sens opposé, contrôle et exalte à la fois un processus temporel, prémisses à la vitalité intuitive de cette image globale à laquelle Capogrossi a su donner une liberté et une autonomie. Il se crée ainsi une situation harmonique aux phases jamais statiques, à laquelle la composante chromatique, outre les autres facteurs mentionnés, confère un degré plus ou moins élevé d'accélération, une intensité et un équilibre plus ou moins grands. C'est précisément la constante réserve de mouvement implicitement contenue en lui qui permet à l'organisme de se reconstituer d'une fois à l'autre grâce au choix de solutions pertinentes dont il dispose. Il convient donc de bannir tous les recours à des modèles archaïques ou mythiques, sur lesquels, comme nous l'avons

rappelé, on n'a que trop insisté du côté d'une certaine critique, pour nous en tenir à la réalité affirmée et présente. Et même si l'on rencontre quelque motif venu des survivances d'un lointain passé, celui-ci ne devra jamais être compris comme un expédient mimétique car il est clair qu'il est employé à tout autre titre et dans une situation spirituelle et historique toute différente. J'ajouterais même qu'il faut avoir cette remarque bien présente à l'esprit dans d'autres cas: s'il est parfois difficile d'en donner des motivations précises, les ressemblances avec des formes préexistantes, plus ou moins explicites, ne sont pas toujours le produit des facilités de l'imitation, elles peuvent aussi correspondre à des points d'appui intermédiaires sur le chemin de créations indépendantes. Le vocabulaire qu'un créateur trouve à sa disposition est extraordinairement riche et varié, et hétérogène: allant des formes de la nature à celles de la culture. L'important est que ces emprunts divers deviennent pour finir des appropriations méritées ou des acquisitions qui, grâce à un acte décisif de l'imagination, abolissent l'évidence de leur origine.

Capogrossi parvient donc à réaliser dans ses œuvres un mouvement particulier, une sorte d'instabilité qui est la cause première de toute modification de l'image globale. Celle-ci ne s'instaure pas au moyen d'éléments encastrés — même si, il faut le reconnaître, les assemblages des différentes unités entre elles et avec le fond tiennent à la nature propre d'un système organique solidement ramifié —, mais bien plutôt en vertu d'une relation topologique, réellement existante et fixée à dessein. Les déplacements à l'intérieur du système — chose à ne pas négliger pour une compréhension exacte du travail de Capogrossi — ont pour cette raison une allure cinématique et ne sont jamais fortuits: ils reflètent une relativité localisée dans les équivalents des formes mêmes, qui contiennent et expriment une force de translation. Aussi la puissance d'aimantation et l'énergie irradiante s'associent-elles dans une mobilité cohérente dont la réussite, pour finir, est dans la rigueur d'une expérience si bien différenciée qu'elle rend plausibles des formulations de l'imagination comme s'il s'agissait de résultats de la méthode scientifique. C'est en cela, à mon avis, que réside un des mérites de Capogrossi: dans le fait d'avoir porté notre regard sur de nouvelles conquêtes perceptives et sur des situations nouvelles —, problématiques sans doute mais non moins vraies pour autant —, des situations dans la ligne des recherches contemporaines sur lesquelles elles ont anticipé, comme des stimulants ou des suggestions.

UMBRO APOLLONIO.

*La Biennale internationale  
de la Gravure à Ljubljana a attribué l'été dernier  
à Capogrossi le Grand Prix de la Gravure.*

# Le rendez-vous symboliste

TURIN

MUSEO  
CIVICO

par G. Marchiori

Le XIXème siècle a été monopolisé par les Impressionnistes et par leurs successeurs immédiats: c'est à eux seuls que revient habituellement le titre ambitionné de précurseurs de l'art moderne. Or, selon Carluccio et les commissaires de l'exposition de Turin, c'est là une annexion historique des Français, qui s'étaient déjà emparés du néo-classicisme avec David, du romantisme, dans ses deux versions, avec Ingres et Delacroix, du réalisme (ou vérisme) avec Courbet, ou encore, sous diverses acceptions du mot, avec Daumier, Millet et Corot. Or — au dire des amis de Turin

— il n'y a pas que la Seine à couler, tour à tour majestueuse et rebelle, tout au long d'un siècle aussi fécond.

Ainsi y a-t-il, si l'on s'en tient à la métaphore fluviale, à côté des inondations inspiratrices de l'impressionnisme (les termes sont de Huyghe), les grands poèmes, de Dante à Milton, le théâtre de Shakespeare, les romans noirs, les personnages de Byron et de Hugo, la magie, les sciences occultes, les voix mystérieuses d'un Orient mythique, tout le côté diabolique du romantisme, les réminiscences chevaleresques et néo-go-

ODILON REDON. Tête de martyr. Fusain. 37 x 36 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



thiques qui, chez une foule d'artistes, stimulent les rêves, les aventures fantastiques, l'évasion de la réalité.

Ceux-ci refusent les vues panoramiques, le paysage classique, l'anecdote intime, ils ouvrent les fenêtres sur l'inconnu. Bref, à Turin, on a cherché à suivre les veines les moins explorées de la fantaisie, dans ses différentes expressions, sacrées ou profanes, réunies sous l'enseigne globale du symbolisme, et comprenant tous les motifs de l'évasion et de la révolte contre l'ordre religieux et politique du siècle, sous tous leurs aspects. Triomphe de l'individualisme sur tous les conformismes du temps, l'évasion de la réalité atteint les sommets du mysticisme, du narcissisme introspectif, de l'anarchie, de la folie même.

Mais c'est là un triomphe « secret », car la renommée tarda longtemps à venir, pour les peintres qui apparaissent aujourd'hui les plus représentatifs des tendances symbolistes: de Gustave Moreau à Redon; de Gauguin à ses disciples, Denis, Sérusier, Seguin; de Chassériau à Millet; de Puvis de Chavannes à Carrière, à Bredin; de Maillol à Bernard, le transfuge qui se fit cordelier au Caire, parmi les musulmans, en reniant son heureuse époque de Pont-Aven. Je viens de citer des noms d'artistes, et encore une fois ce sont bien les Français qui, dans cette exposition, surpassent de beaucoup les préraphaélites, les romantiques allemands et belges, sinon même les sécessionnistes viennois et certains pré-expressionnistes comme Hodler et Klingner, ou

MAURICE DENIS. Les Muses ou Le bois sacré. 1893. Huile sur toile. 168 x 135 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.





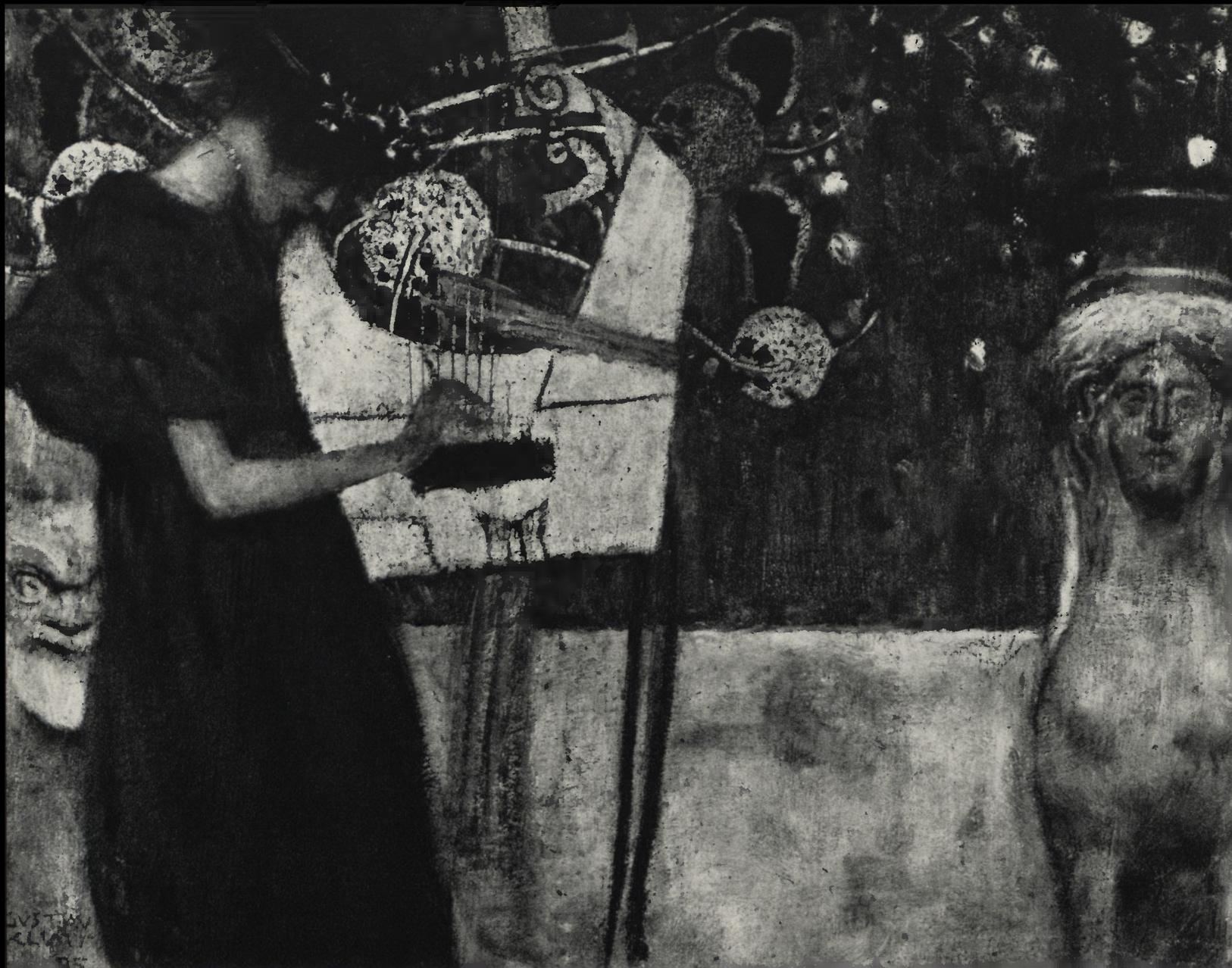
GAUGUIN. Figure de spectre. 1890. Fusain. 23,8 x 29,6 cm. Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, Paris.

encore Böcklin et Stuck. Tout bien considéré, il n'y a que Turner et, peut-être, Friedrich, Ensor et Rops, ainsi qu'Aubrey Beardsley, ce « dandy » exceptionnellement raffiné, et l'exotique Toorop qui puissent rivaliser avec les artistes français, soit par le caractère, soit par la qualité des œuvres exposées.

On peut bien dire que l'on vient de découvrir à nouveau l'art de Gustave Moreau. Avec ce dernier, on remonte à Ingres et à Delacroix, au rêve de la baudelairienne « forêt des symboles ». Les *Anges de Sodome* vivent dans une atmosphère de livides fantômes, baignent dans ce mystère morbide qui entoure les nus inquiétants de *Salomé*. La mise en scène pour *Salomé* et pour *Hérodiade* surcharge la décoration pseudo-byzantine d'une nef

et d'un autel, envahis de lumières dorées jaillissant d'un demi-jour transparent. Juste assez d'obscurité pour faire ressortir l'ivoire d'un nu, d'une lâche élégance maniériste, qui fait irrésistiblement évoquer Mallarmé, et son symbolisme érotico-mystique. Sans doute pense-t-on aussi à Rembrandt, devant certains clairs-obscurs fantastiques d'où surgissent les nus, mais une œuvre vient abolir tout souci de référence, c'est *la Tentation de saint Antoine*, une aquarelle qui, avec quelques autres petites toiles, a suffi pour faire qualifier Moreau de « précurseur de l'informel ».

A côté de Moreau, Redon, avec ses lithographies inspirées de Flaubert et de Poe, fait son « voyage extraordinaire » dans le monde de l'allusion et du rêve. Face au naturalisme dominant, l'alterna-



KLIMT. La musique. Huile sur bois. 37 x 44,5 cm. Neue Pinakothek, Munich.

tive, déjà proposée dans le domaine du roman par Huysmans, trouve, chez Redon, son expression picturale; la querelle du « noir » considéré comme couleur essentielle, « agent de l'esprit bien plus que la belle couleur de la palette ou du prisme », il la fait sienne. Lui-même disait, se rendant compte de la difficulté d'être compris d'un public qui aimait Meissonier et Bouguereau: « ...ces étranges lithographies, souvent sombres, abstruses, et, disons-le, peu séductrices d'aspect, s'adressent à des esprits de silence ». Dans la même atmosphère ténébreuse et surréelle qui entoure ces aspects de la ville et de la nature, deux grands graveurs, méconnus pendant leur vie, Charles Meryon (qui n'est pas représenté à Turin) et Rodolphe Bresdin, donnent une contribution fondamentale à cet art fantastique, qui va aboutir, au XX<sup>e</sup> siècle, au surréalisme et à ses nombreux surgeons.

Quant au « sacré », il en subsiste bien peu dans l'art des symbolistes, encore se cantonne-t-il le plus souvent aux formules ambiguës d'un mysti-

cisme à la manière de Huysmans ou de D'Annunzio. Maurice Denis lui-même, l'un des peintres les plus cultivés et les plus intelligents issus de l'entourage de Gauguin, tend parfois à l'esthétisme dans la composition d'une scène comme *le Soir étant venu, il était seul*, inspirée pourtant d'un fervent sentiment religieux.

Il ne me semble pas que d'autres voies aient été ouvertes par Blake et par les préraphaélites, si ce n'est dans le domaine de la décoration (William Morris). Il en va de même pour les nombreux artistes belges, guidés par le nécrophile Wiertz, ou, pis encore, pour les allégories de Hodler et de Stuck, pour les rudes figures de Klinger et les scènes de Böcklin, dans un style de brasserie bavaroise.

Sur la grand-route il n'y avait que Turner, l'inventeur de merveilleux cataclysmes terrestres et surtout maritimes; Friedrich, le créateur de purs et fabuleux paysages romantiques; le grand Ensor, peintre de masques sataniques, de ricanants et macabres visages, têtes de morts sur



KANDINSKY. Le cavalier et la princesse. 1902. Tempera sur carton gris. 45 x 45 cm. Coll. Hans Ziersch, Munich.

des corps de vivants, graveur excellent, d'une verve ironique et délirante, mais le plus souvent tragique et hanté par l'idée de la mort; le sinistre et luxurieux Rops, interprète d'une sexualité toute cérébrale et littéraire, éprise de sadisme et de masochisme; Aubrey Beardsley, illustrateur de Wilde, avec le rythme séduisant de sa ligne définissant, dans un précieux graphisme, des Messalines et des Salomés, issues d'Utamaro; et enfin Jan Toorop, venu, de sa lointaine Java, se fixer en Hollande, et qui sut ajouter les tons d'un aimable exotisme aux figures d'une veule et flexible sinuosité de l'Art Nouveau, enchevêtrées comme des lianes, pour accompagner les langueurs poétiques de Stuart Merrill.

Au milieu de tant d'inspirations « littéraires », la gravure et le dessin apparaissent comme des moyens d'expression beaucoup plus appropriés. Et Klinger, qui était un peintre détestable, se révèle au contraire un excellent graveur, habile à alterner des motifs symbolistes, surréalistes, métaphysiques, véristes, en adaptant chaque fois sa

vision aux caprices de sa fantaisie, aiguillée par la musique de Brahms, par un cauchemar nocturne, par une scène de patinage devant Magritte, par la fuite nocturne d'un étrange monstre ailé, mi-crocodile et mi-chauve-souris, tandis que d'une fenêtre aux carreaux cassés deux bras s'allongent pour le saisir, ou bien par un crime absurde commis le long d'un quai, avec en arrière-plan un pont, un fleuve, un viaduc, parmi les maisons et les fumées d'une ville désolée.

Alberto Martini, graveur que l'on vient de redécouvrir, s'est bâti lui aussi un bizarre monde fantastique, tiré des contes de Poe, des sphinx et des grands yeux terribles, volant dans l'espace, de Redon, des sinistres Messalines de boudoir de Beardsley. Mais il s'ajoutait à cela les cauchemars d'un artiste solitaire, nourris de la lecture des symbolistes et des livres de magie. C'était un bagage culturel, se rapportant aux rites des mystères, surpassant même les connaissances des experts en cette matière. Comme Klinger, Martini avait pour s'exprimer la plume ou la pointe, et



FELICIEN ROPS. Le rideau cramoisi. Gravure pour « Les Diaboliques » de Barbey d'Aurevilly.

pour lui comme pour Redon, le noir était la « vraie » couleur.

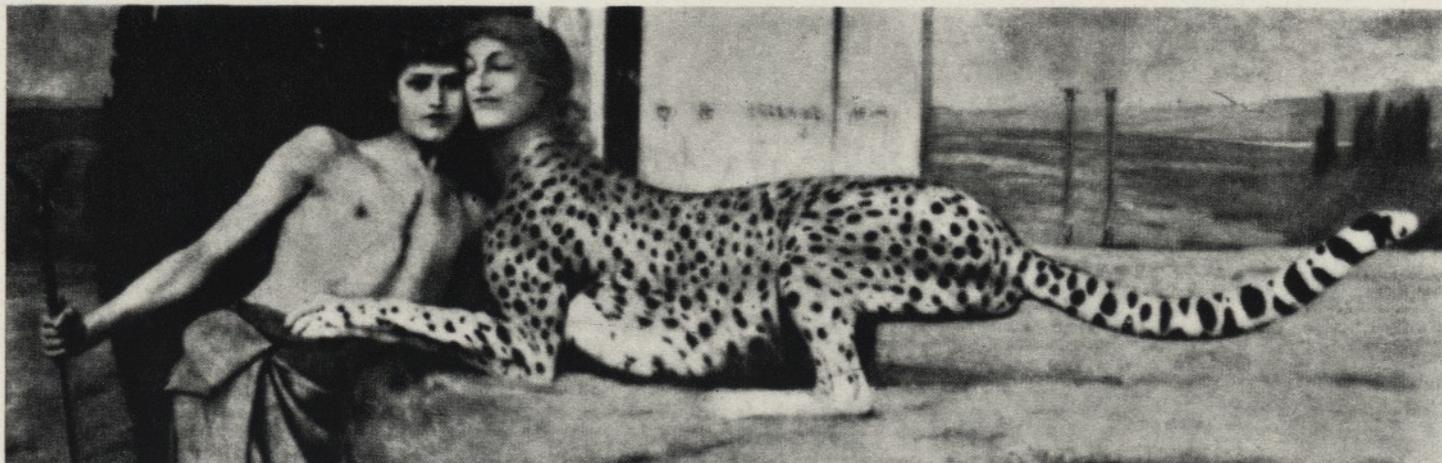
Avec un hommage à Segantini et à Previati, qui furent d'authentiques symbolistes; avec un adieu pathétique à Pelizza da Volpedo, âme candide et pastorale; avec une synthèse rapide sur les débuts de Boccioni, de Russolo et de Romani, et en proposant à nouveau, d'une manière tout à fait légitime, Adolphe Wildt, le domaine de l'art symboliste italien est exploré honorablement.

Il ne reste que Klimt et Casorati, suivis à une distance respectable du bon Zecchin, un fabricant de précieuses verreries de Murano, et du Hollandais Prikker, interprète évanescent du style floral le plus « fleuri ».

Avec sa *Judith* et son *Espoir*, avec sa *Musique* et sa *Tragédie*, Klimt, en 1908, est allé beaucoup plus loin que Kandinsky, encore enfermé dans les limites des peintures populaires russes sur verre. L'histoire de Klimt n'est plus à découvrir: elle se déroule entre Vienne et Bruxelles, s'épurant au contact des mosaïques byzantines les plus précieuses et de l'art barbare, et les cieux juvéniles de Casorati lui empruntent beaucoup d'étoiles. Il faut encore citer Kupka, se métamorphosant, entre Vienne et Paris, en un peintre orphique (*les Touches du piano*, 1909, annonciatrices des futures métamorphoses, combien plus radicales).

Mais, quant au reste, il y a beaucoup trop de kitsch, beaucoup de « folklore » d'époque. Et soixante-dix ans après, ce que Fénéon écrivait sur *le Chat noir* est encore actuel: « On ne fera jamais comprendre à Mr. Fernand Khnopff [qui est représenté à l'exposition de Turin] ni à nombre de ses co-exposants qu'un tableau doit d'abord séduire par ses rythmes, qu'un peintre fait preuve de trop d'humilité en choisissant des sujets déjà riches de significations littéraires, que trois poires de Paul Cézanne sur une nappe sont émou-

FERNAND KHNOPFF. L'art, La caresse ou Le sphinx. 1896. Huile sur toile. 50,5 x 150 cm. Musée Royal, Bruxelles.





MAX KLINGER. L'enlèvement de Prométhée. Planche pour « Brahms-Phantasie, op. XII ». Coll. Giuseppe Sprovieri, Rome.

JAN TOOROP. Religieuse morte pleurée par deux femmes. Plume et aquarelle. 22,2 x 27,6 cm. Rijksmuseum Kröller - Müller, Otterlo.





MARTINI. Le corbeau. Encre de Chine. 26,8 x 19,1. Coll. Maria Martini, Milan.

vantes et parfois mystiques et que tout le Walhalla wagnérien est aussi peu intéressant que la Chambre des Députés, quand ils le peignent. » C'est l'anarchiste Fénéon qui avait raison. *Le*

*Sphinx* de Fernand Khnopff est un des exemples les plus démonstratifs d'un symbolisme zoologique *fin de siècle*.

GIUSEPPE MARCHIORI.

# Arp et ses jardins suspendus

NEW YORK

SOLOMON R.  
GUGGENHEIM  
MUSEUM

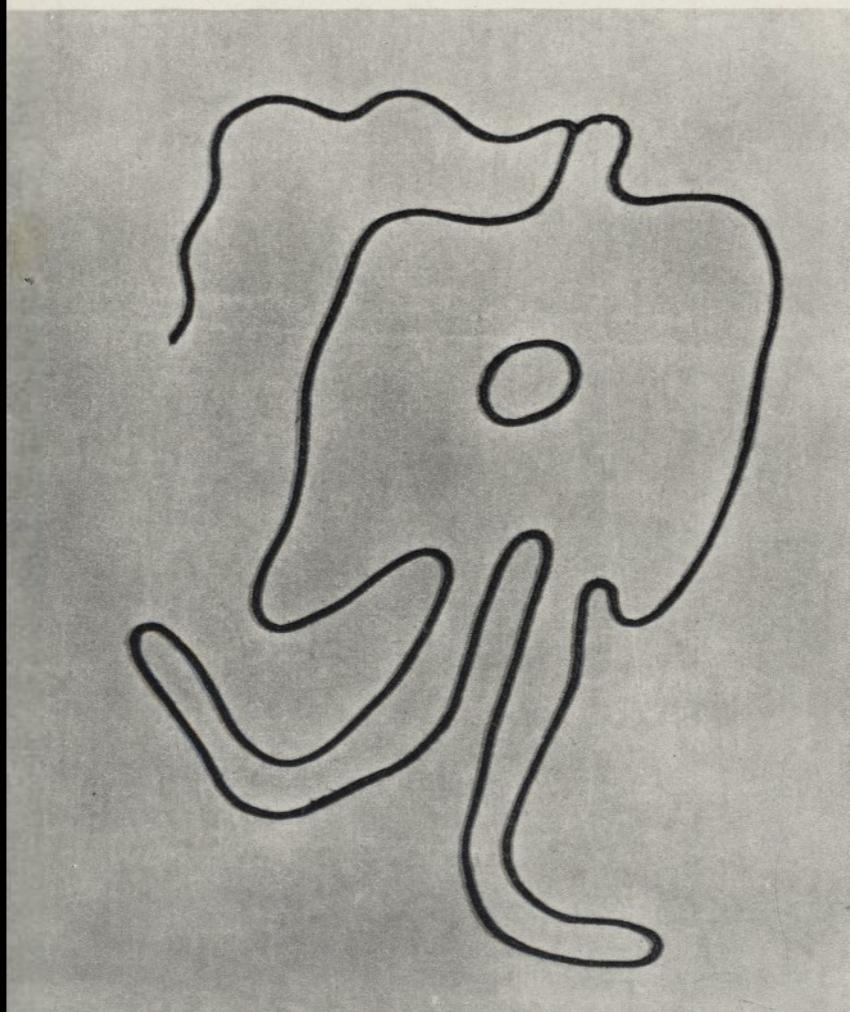
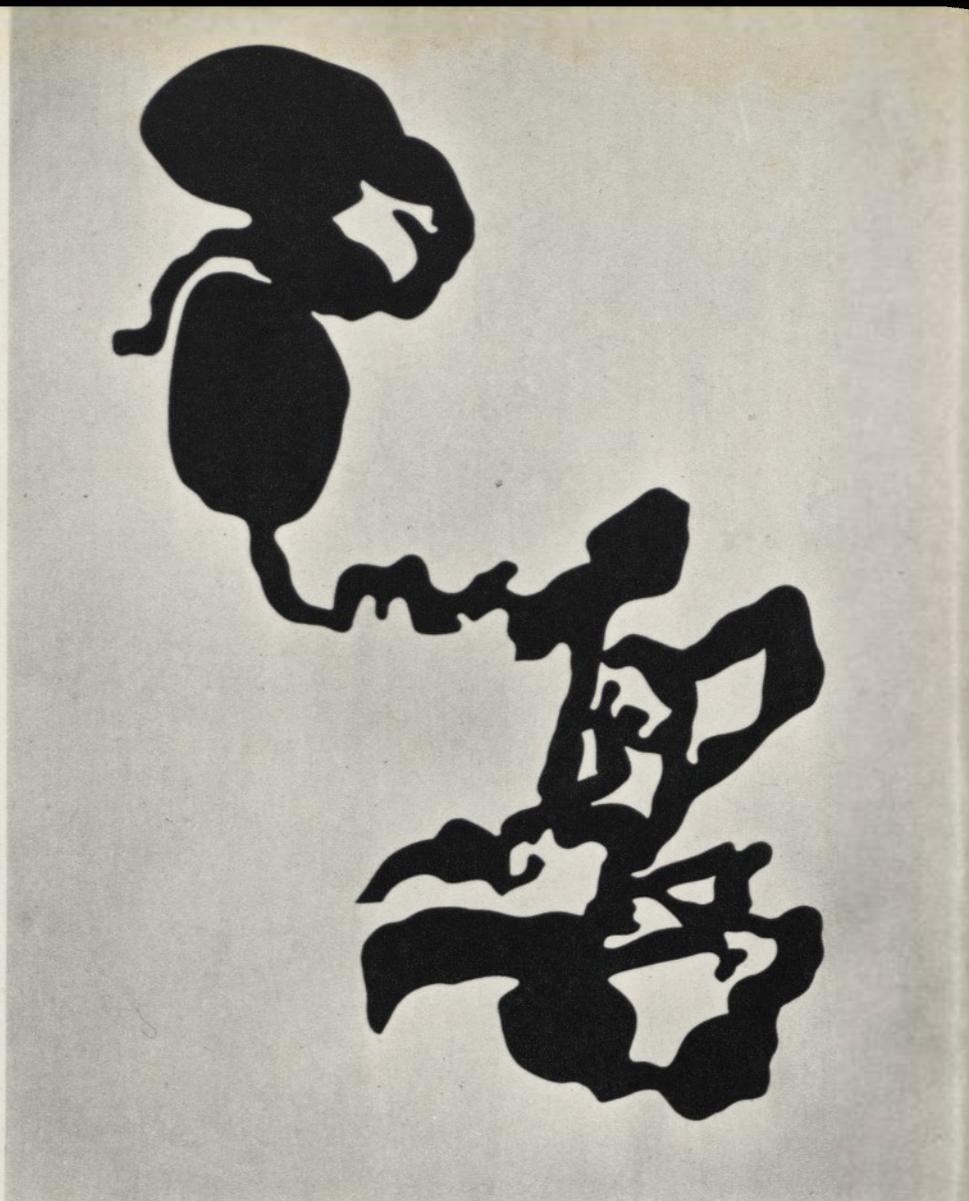
par Patrick Waldberg

« L'œil n'eût jamais aperçu le soleil, s'il n'avait d'abord pris la forme du soleil. » Cette remarque de Plotin, mise en valeur par Arp dans un de ses écrits, appartient à la pensée dite analogique, par rapport à celle que régit la raison logicienne. L'enfant, le poète, le mystique, usent de cette forme de pensée comme d'une clé grâce à laquelle ils s'ouvrent les voies secrètes de l'univers. Sa source est à chercher dans l'enfance même, qui refuse d'instinct d'admettre une différence foncière entre, par exemple, la pleine lune, une bille d'agate, et l'eau contemplée du haut de la margelle d'un puits. Ceux qui ont eu le bonheur de l'approcher savent qu'Arp est resté proche de son enfance, dont il a, toute sa vie, préservé l'intensité et la fraîcheur. Ce n'est donc pas divaguer que de tenter d'explorer certains thèmes, à l'aimantation desquels cette enfance fut soumise: ce faisant, si je semblais m'éloigner de l'œuvre, ce ne serait que pour, plus tard, la mieux retrouver.

A l'origine, il se pourrait qu'il y eût une histoire de statue et de son reflet. Non pas qu'Arp ait rien spécifié sur ce point, mais je le devine, tenant pour acquis le vrai de cette confiance que l'auteur ayant exercé sur lui, précocement, le plus vif attrait, fut Clemens Brentano. Sentimental et exalté, ce poète de la seconde vague romantique laissait chanter en lui — et à travers lui — « la nature entière ». Chantre cyclique de Lallégresse et du désespoir, Brentano se comportait dans la vie comme un enfant sautillant à cloche-pied, de ciel en enfer, d'un carré à l'autre du jeu de marelle. On peut tenir Godwi, le plus ébouriffé de ses livres, mais aussi celui où se rencontrent les plus beaux élans de son génie lyrique, pour une tentative de restituer au monde, par la poésie, une pureté enfantine. C'est là que se trouve narré l'épisode de l'enfant — l'auteur lui-même — qui, à la nuit tombante, abandonné, mélancolique, découvre au bord d'un étang une statue de marbre, figure de femme se mirant dans l'eau profonde. Il prête à cette statue toute la tristesse d'un être qu'affligerait un impuissant désir de vivre et d'échapper à sa prison de pierre. De plus en plus fasciné au fur et à mesure que la nuit se fait plus noire, l'enfant plonge dans l'étang pour y

rejoindre le reflet, et se réveille à l'aube, l'âme encore emplie de la paix des ténèbres, persuadé qu'en ce lieu, au cours de cette étrange nuit, lui a été révélé le secret de sa vie. Dès lors, en proie à une agitation incessante, il cherchera à écarter le froid rideau de la réalité, afin d'atteindre la chaleur de cet au-delà perçu à travers un reflet. Tel est l'argument du poète. Laissant de côté le caractère initiatique de la révélation ainsi relatée — encore que tout nous autorise à conjecturer qu'Arp a vécu, dans son jeune âge, de semblables épreuves — retenons plutôt ici l'expression de la dualité entre la réalité et l'apparence, que le poète résout en faveur de celle-ci, au détriment de celle-là. La démarche d'Arp, en harmonie sur plus d'un point avec celle des romantiques allemands, se propose, par la voie de la poésie et de l'art des formes — la sculpture —, une réévaluation de l'homme et de la nature, arrachés à leur masque traditionnel, et réanimés à la source de ce que Brentano appelle « un rêve grave ». L'inconscient, le recours aux lois du hasard, également chers aux romantiques, entrent dans sa création pour une part dont il a tenu lui-même à souligner l'importance. Enfin, tout comme Brentano, Novalis ou Arnim, Arp veut « communier avec le monde entier », capter les sources cachées de l'univers. Il se veut l'instrument privilégié par lequel le monde vrai, inconnu de la raison, frissonne et chante. Comme un funambule qui aurait pour balancier une ombrelle de nuages, il est à la fois au monde et hors du monde, et glisse en dansant de la lucidité à l'abandon, de la conscience à l'extase, s'approchant ainsi, à pas ailés, de ce qu'exprimait Novalis: « Rêver et ne pas rêver en même temps, synthétisés, c'est là l'opération du génie ». Il est infiniment réceptif aux ondes, aux courants, aux souffles, ainsi qu'en témoignent, entre autres, les titres de ses recueils de poèmes: *Le Siège de l'Air*, *Le Voilier dans la Forêt*, *la Pompe à Nuages*, ou bien telles de ses expressions poétiques: « le vide soupire », « l'air est un lion ». Il est assez frappant que Max Ernst, son plus ancien ami, ait trouvé pour parler de son œuvre les accents d'Arnim: « Arp attire et reflète les rayons les plus secrets, les plus révélateurs de l'univers... Ses formes nous reportent au temps des paradis perdus. Elles

ARP. Un mot à Janco. 1956. Peinture d'après un dessin de 1918. 98 x 77,5 cm.



nous apprennent à comprendre le langage même que parle l'univers.» Parallèlement à une œuvre poétique considérable, tant en langue allemande qu'en français, la production plastique d'Arp, échelonnée sur plus d'un demi-siècle, utilise tour à tour et dans un même esprit les matériaux les plus humbles et fragiles comme les plus somptueux et durables. Papiers déchirés et ficelles répondent, aujourd'hui comme autrefois, au granit noir, au marbre et au bronze, encore qu'Arp ait toujours conservé un faible pour les ouvrages de menuiserie fine. De ces éléments bruts, qu'il façonne d'une main miraculeusement guidée, Arp construit un monde que Carl Einstein a pu qualifier naguère de « néolithique », tant il paraît difficile à définir et à situer, évoquant aussi plausiblement les anciens âges de l'humanité que cette préhistoire de l'homme qu'est l'enfance (1). Quelques fragments de papier déchiré, une ficelle, un bout d'étoffe, juxtaposés par la main d'Arp: et voilà que soudain, ce qui s'offre à nos regards possède la même qualité de séduction que les

(1) Carl Einstein, *L'Enfance néolithique*, Documents N° 8, 2<sup>e</sup> année.



ARP. *Réflexion*. 1959. Relief en bronze. 89 x 89 cm. Coll. Mr. et Mrs. Henry Marcus, Chicago.

fil et brindilles assemblées par l'oiseau aux premières phases de la fabrication du nid. Les *reliefs* d'Arp, à quelque mur que le destin les accroche, qu'ils soient de bois, de bronze ou de marbre, donnent cette impression rare de n'être tenus par aucun clou, ils lévitent, ils sont aériens, ce qu'a joliment senti et exprimé André Breton écrivant qu'« ils participent de la lourdeur et de la légèreté de l'hirondelle qui se pose sur le fil télégraphique » (2). Les sculptures, qu'elles soient de petite taille ou monumentales, semblent avoir été moulées à même un nuage. Elles aussi ondulent et flottent, déjouant la pesanteur, leurs formes rondes invitant aux plus douces rêveries intra-utéri-

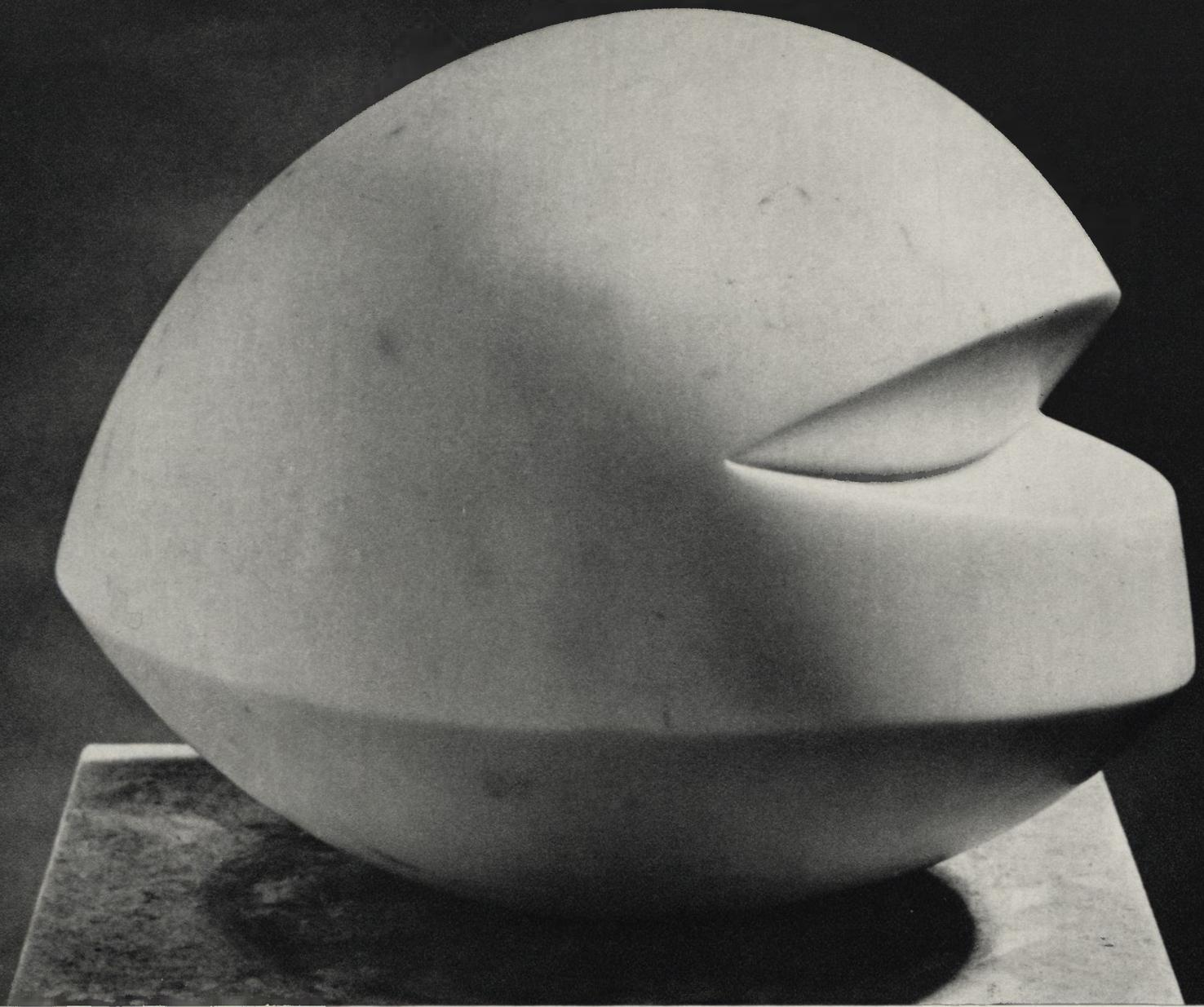
(2) André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, 1928.

nes. Car il est remarquable qu'Arp, né sous le signe de la Vierge, nous propose un monde dont l'essence est féminine, et qui répond peut-être au sens profond de la parole de Lao-Tzeu:

Ne meurt l'esprit du Ruisselet  
C'est le Mystérieux Féminin  
L'huis du Mystérieux Féminin  
Est racine du Ciel et Terre. (3)

L'obsession du Nombril, permanente à travers son œuvre, et qu'on retrouve, qu'il soit dessiné, peint ou sculpté dans de nombreuses compositions, seul ou accompagné de Feuilles, de Tables, de Moustaches, d'Ancre, de Bouteilles, de Montagnes, confirmerait suffisamment ce caractère

(3) Lao-Tzeu, *La Voie et sa Vertu*, Paris, 1949.

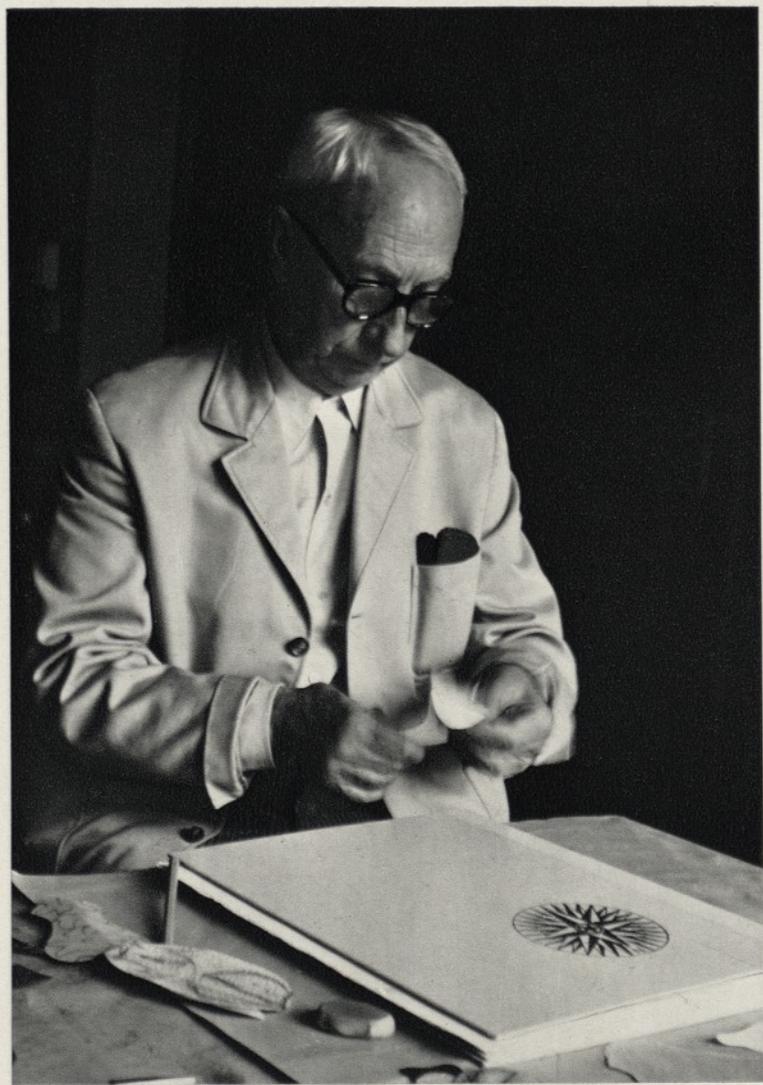


ARP. Le mangeur de la Rose. 1963. Marbre. 30 x 38 x 29 cm.

primordial. Ultime et ineffaçable trace de ce qui nous unissait à la Mère, le nombril, l'ombilic n'était-il pas en Grèce identifié à Omphale, aux pieds de qui Hercule dut humilier sa virilité? A noter qu'Arp prononce « ombril » (un nombril, des ombrils), jouant sur le rapport avec l'ombre, ce dont s'émerveillait à juste titre André Breton.

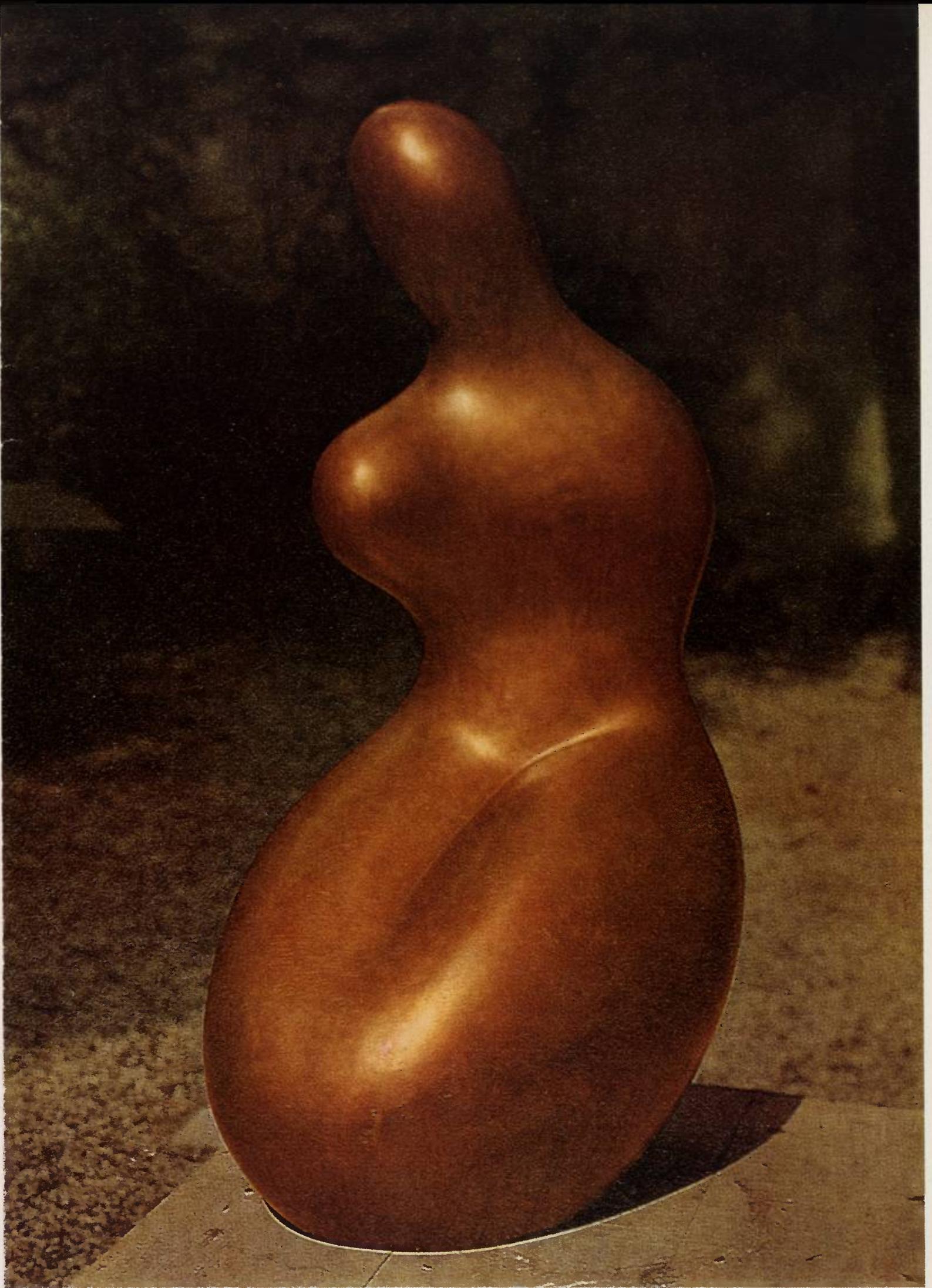
Dans leur originalité fondamentale, les formes d'Arp n'ont pas d'âge, non plus qu'on ne peut diviser son œuvre en époques, tant il est vrai qu'à chaque objet créé — dessin, collage, relief, sculpture — c'est la perfection qui sonne, l'évidence première retrouvée à travers des cheminements connus de lui seul. Ainsi la *Forêt* de 1916, relief de bois peint, qu'on peut tenir pour la première œuvre majeure, est à la fois aussi achevée et aussi jeune que les reliefs peints de 1958. Tout au plus peut-on dire qu'au cours des années Arp s'est employé à préciser son domaine. De cette *Forêt* aux arbres enchevêtrés, dont nous n'apercevions que l'orée, il nous a ouvert les sentiers cachés: mieux encore, il nous en a montré l'âme. *Feuilles et Nombrils* (1930) nous per-

mettaient d'assister en témoins à la naissance des feuilles, lesquelles se trouvaient aussitôt disposées en *Constellation* à l'intérieur d'un ovale. Dès lors que cette *Forêt* nous était donnée, pourquoi Arp ne l'eût-il pas couronnée d'un *Envol d'Oiseau* (1930) et de quelques *Nuages* (1932 et plus tard)? Et comment résister à l'envie de placer, dans une de ses clairières, un objet conçu *Pour être exposé dans les Bois* (1952)? Une *Graine géante* (1936) assurera pour longtemps le renouvellement de la flore enchantée. Il y a déjà belle lurette qu'un *Gnome, appelé aussi Kaspar* (1930) s'active aux tâches d'émondage, à la cueillette des glands, et à la protection des nids, tandis qu'à la fraîcheur d'une source la *Grenouille lunaire* de 1924 coasse en sourdine la chanson des rus. Veillant à l'harmonie sinueuse des sentiers, un *Pendule végétal, ou Regard feuillu* (1944) défie Euclide et propose aux géomètres en herbe des axiomes pré-adamiques. Le peuplement, assuré par divers *Lutins* et *Gnomes*, se complète d'une *Sirène*, puis, en 1950, d'une *Idole*, préfigurant la naissance de *Daphné* (1955), jusqu'à l'apothéose de plénitude

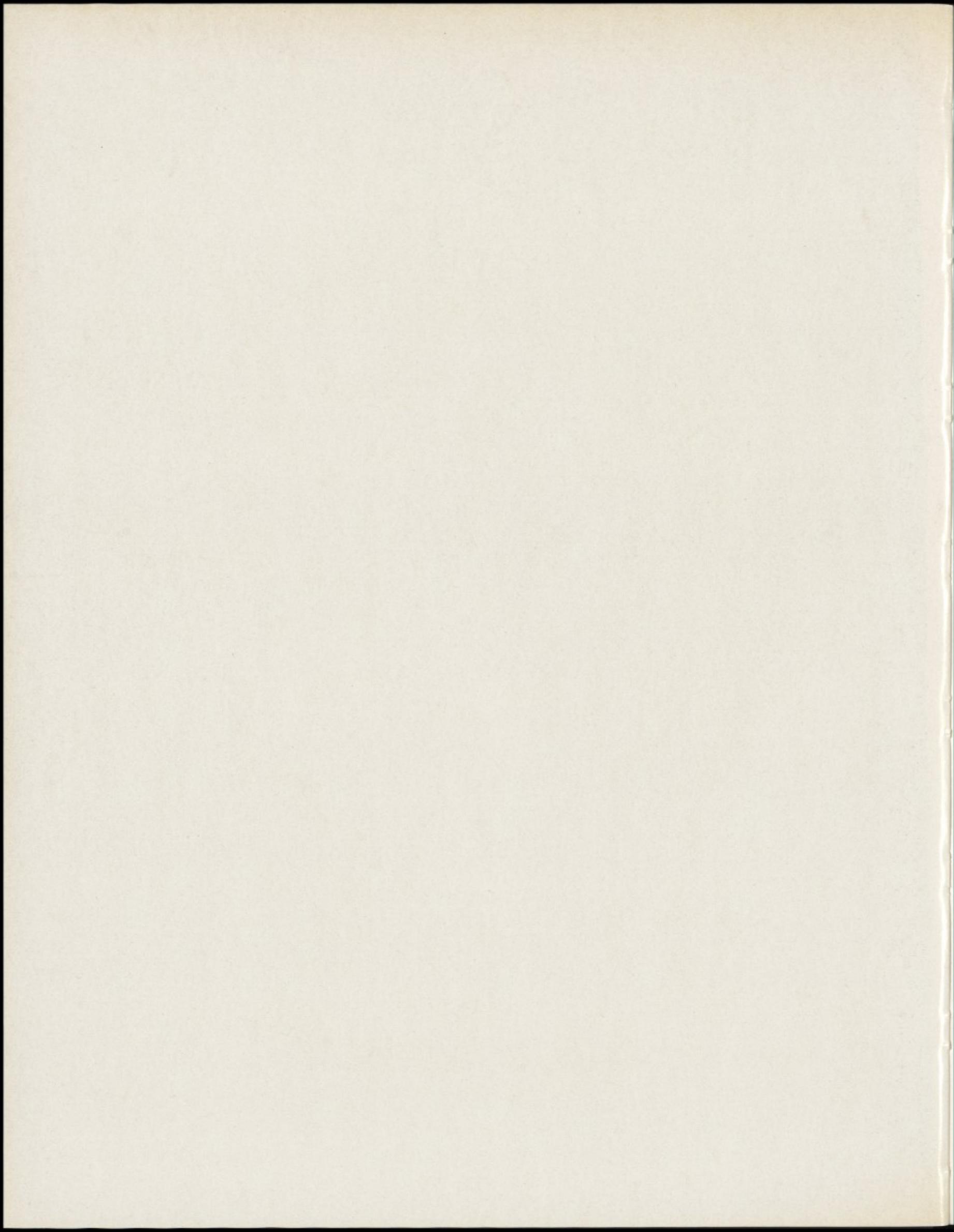


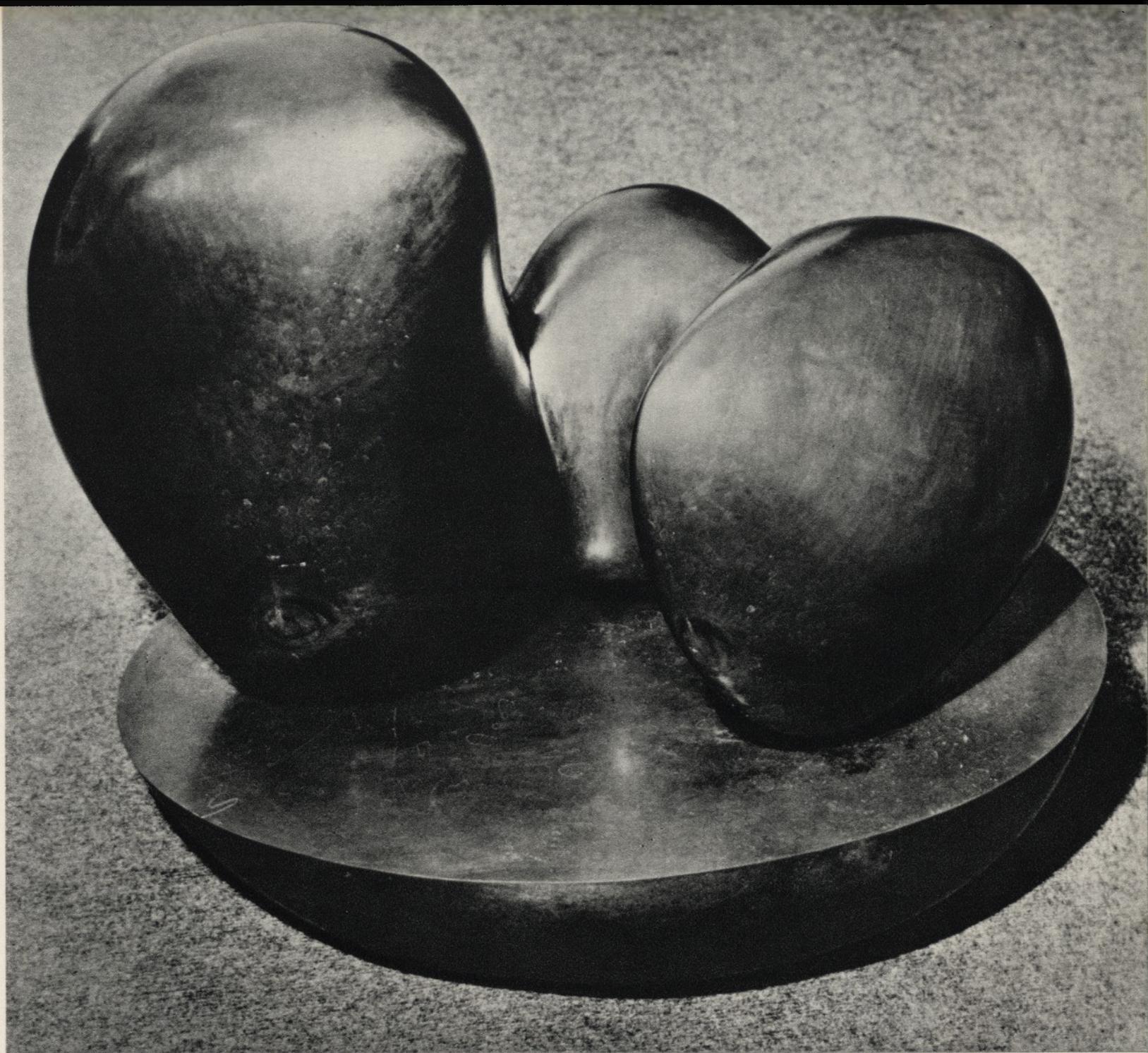


ARP. Ptolémée III. 1961. Bronze. 202 x 111,7 x 78,7 cm. Galerie Denise René, Paris.



ARP. La poupée de Déméter. 1961. Marbre. H. 147 cm. Coll. Emily B. Staempfli, New York.





ARP. Concrétion humaine sur coupe. 1935. Bronze. 19 x 71,7 x 53,3 cm.

charnelle et de mystère marmoréen qu'est *Le Torse de Chorée* (1958). La Forêt d'Arp, on l'aura deviné, ne ressemble pas à celle de Brocéliande, avec ou sans Merlin. Parmi ses branchages volètent des Moustaches, dans ses fourrés fleurissent des Fourchettes, les champignons y servent de Tables, le gui des chênes y est remplacé par des Ancres, des araignées y tissent des Plastrons et les Oiseaux, las de leur nid, viennent y pondre sur des Planches à Œufs. Nulle violence dans cet univers suspendu, semblable à celui qu'échafaude l'enfant, entre veille et sommeil, faisant naître des plis de l'oreiller, de l'ourlet de ses draps des cités nuageuses, mi-plomb, mi-zéphyre, peuplées de *possibles*.

Mais, entre les intuitions et perceptions mentales dues à l'imagination de l'enfant et du rêveur, éveillé ou non, et les objets tangibles, plus ou

moins durables, que compose ou modèle l'artiste, il y a la même distance alchimique qu'entre le mercure et l'or. Pour passer des uns aux autres, un certain nombre d'opérations sont nécessaires au cours desquelles, souvent, l'homme s'égare, perdant de vue son point de départ et, de ce fait, le but désiré. C'est le mérite d'Arp d'avoir su tendre son esprit, aiguïser son regard, affiner sa main, en vue d'une intelligence profonde et sensible du métier, sans toutefois s'éloigner de la source, ni perdre le frémissement initial. Sans doute, comme chez tout poète, l'idée lui vient-elle en dormant, en rêvant, ou en jouant, à moins qu'elle ne lui soit suggérée par le hasard, lui-même soumis aux lois de l'inconscient. Mais c'est alors qu'intervient le processus par lequel, d'une fugace perception des sens, ou d'une illumination de l'esprit

naîtra une chose, témoin que ces éclairs, irremplaçables dans leur unicité, ont eu lieu, et signifient.

Arp, nourri de romantisme, de symbolisme, de Lao-Tzeu et de Boehme, et des mythologies, telle la Gnose, où l'Occident et l'Orient se confondent, était ses méditations d'une culture orientée vers l'hermétique et le rare, mais qui ne dédaigne pas l'exquis et le léger. Il s'est exprimé sur son art lucidement et sans équivoque, parfois avec le ton inspiré qu'ont les Sages, de tous les temps et de tous les lieux, dont la pensée se fonde sur une mystique. Parlant des motifs, qui, au départ, l'inspirèrent: « Je voulais, dit-il, trouver un autre ordre, une autre valeur de l'homme dans la nature. Il ne devait plus être la mesure de toutes choses, ni tout rapporter à sa mesure mais au contraire toutes choses et l'homme devaient être comme la nature, sans mesure. » Commentant les œuvres qu'il fit en collaboration avec Sophie Taeuber, il écrit: « Nous rejetions tout ce qui était copie ou description pour laisser l'Elémentaire et le Spontané réagir en pleine liberté. » (Autre trait romantique: le grand amour qui traversa sa vie et le lia à Sophie Taeuber, artiste et poète, elle aussi, en une parfaite communion de l'esprit et du cœur.) Arp, on le sait, participa en 1916, à Zurich, à la fondation du Mouvement Dada, dont il fut, jusqu'en 1922, l'un des principaux animateurs. Ce n'est pas, cependant, la révolte pour la révolte, ni l'absurdité gratuite que poursuivait Arp au sein de cette entreprise, mais plutôt les moyens de définir ses propres aspirations. Il y apporta le jaillissement de son humour, sans lequel Dada n'eût pas été ce qu'il fut, et qui se manifeste surtout dans les titres de ces objets délectables: *Virgule articulante*, *Bouteilles à Nombrils*, *Meuble épelant*, *Perroquet imitant le tonnerre*. Mais ces objets eux-mêmes, encore qu'ils justifiassent leurs titres par la fantaisie et l'essor imaginaire de leurs formes, ne diffèrent pas fondamentalement des œuvres antérieures, ou de celles qui suivent. La vie d'Arp, ainsi que son œuvre, trace une ligne continue, harmonieuse, sans mutations, sans heurts, comme la courbe délicate et sûre de l'arête qui délimite la *Feuille de marbre blanc* (1954), l'une de ses créations les plus émouvantes dans son énigmatique simplicité. Il a élargi l'horizon de Dada par des formules que ne renierait pas un maître du Zen, réclamant, par exemple, que l'on remplace « le non-sens logique par le sans-sens illogique », recherchant la « raison d'être insaisissable », « l'ordre inaccessible », ou bien se déclarant « pour le sens infini et les moyens définis ». Il a sans cesse dénoncé le mythe de la raison souveraine né, selon lui, de l'orgueil des hommes de la Renaissance. Ennemi des hiérarchies, il a proclamé l'équivalence profonde de toutes choses, et l'a montré, offrant à la contemplation de ses semblables le jeu constant des analogies: ici, Nombril équivaut à Œil, Œuf,

Soleil, Goutte de Rosée; ailleurs, Moustache est aussi Papillon, Oiseau, Graine du Charme ou Fruit de l'Erable, ailleurs encore, Femme peut être Arbre, ou bien Nuage. L'homme, existant et actuel, ne suscite en lui aucune illusion de grandeur, témoin ce propos, dont la bouffonnerie ne parvient pas à masquer la profondeur: « Le bourdonnement de l'homme ne dure pas plus longtemps que le bourdonnement de cette mouche qui vole avec tant de zèle autour de mon baba au rhum. »

Si Arp a toujours récusé l'art d'imitation, « succédané de la nature » comme il l'appelle, il ne s'en situe pas moins à une distance aussi considérable de l'art dit « abstrait », encore que les théoriciens de cette école aient eu souvent tendance à vouloir se l'approprier. Pourtant, les déclarations d'Arp à ce sujet sont claires: « Je trouve qu'un tableau ou une sculpture qui n'ont pas eu d'objet pour modèle sont tout aussi concrets qu'une feuille ou une pierre. » A Mondrian qui, discutant avec lui opposait l'art (artificiel) à la nature (naturelle), il répondait: « Je pense que la nature n'est pas en opposition avec l'art. L'art est d'origine naturelle et se sublime et se spiritualise avec la sublimation de l'homme. » Nul n'est plus loin que lui des objets mathématiques, des géométries décoratives et autres jeux d'optique que les artistes dits « abstraits » voudraient ériger en système, et qui sont, en définitive, du raisonnement appliqué. Par la poésie, par la volonté d'échapper au morcellement de l'être, par l'effort constant qu'il manifeste d'« atteindre, par delà l'humain, l'infini et l'éternel », Arp s'est définitivement séparé de ces constructeurs de châteaux de cartes, dont la plupart n'ont pas même le mérite de sourire à la fragilité de leurs édifices. Ses affinités avec le Surréalisme me paraissent plus réelles bien que, là comme ailleurs, son œuvre déborde toute définition limitative.

Dans l'admirable livre qu'il vient de consacrer à l'auteur des *Confessions* (4), Jean Starobinski rappelle l'ode inachevée de Hölderlin, intitulée *Rousseau*, dont il cite ces vers:

toi aussi

le lointain soleil touche ta tête de sa joie. Et il ajoute: « Hölderlin fait ici de Rousseau l'un de ces « interprètes » à qui il est donné d'être touchés par le rayon d'un temps à venir ou d'un passé disparu. » Lisant cela tandis que j'écrivais ce qui précède, comment pourrais-je n'être pas frappé de ce fait que si je substituais au nom de Rousseau celui d'Arp, la parole du poète ne perdrait rien de sa vérité? Dans l'atelier d'Arp, à Meudon, j'ai éprouvé parfois, jusqu'au vertige, ce sentiment d'être transporté aux âges d'or de l'humanité balbutiante, ou bien dans un futur lointain, où l'homme eût reconquis l'innocence. Et je

(4) Jean Starobinski, *J.-J. Rousseau, La Transparence et l'Obstacle*, Paris, 1958.



ARP. Vase-Offrande. 1965. Marbre blanc. 51,5 x 25 x 24 cm.

revois Arp, auprès de moi, son fin visage exprimant un pouvoir d'étonnement sans borne, ses mains et ses vêtements blanchis d'un pollen de plâtre, véritable jardinier des nuages. L'enfant de Brentano, dont il a été question plus haut, n'eût sans doute pas, aujourd'hui, plongé dans l'étang à la poursuite d'un reflet. S'il eût trouvé sur son chemin, au crépuscule, Daphné ou la Chorée, il eût compris que lui était donné enfin

ce privilège rare: de posséder à la fois la proie et l'ombre.

PATRICK WALDBERG.

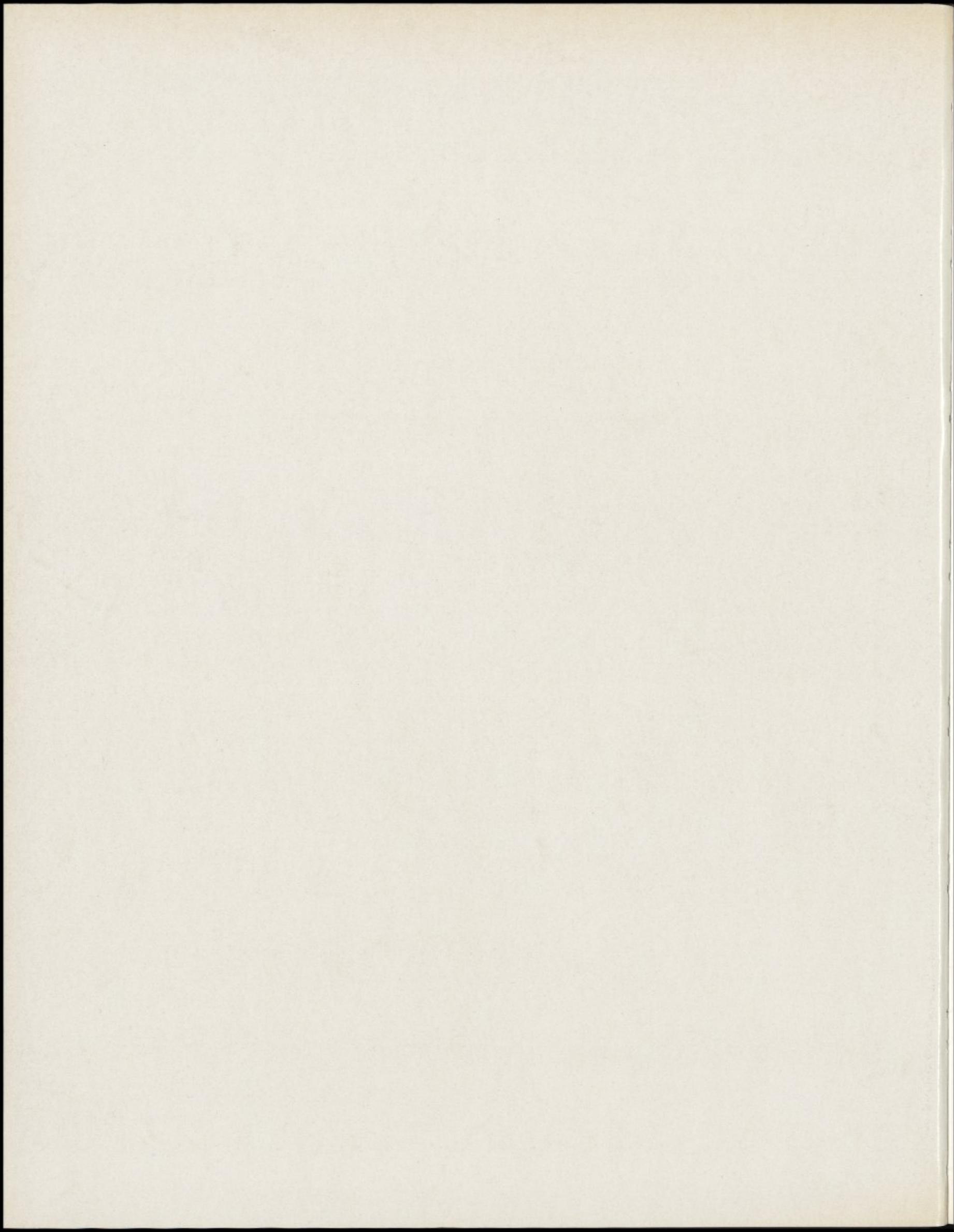
*A l'occasion de l'exposition Arp au Guggenheim Museum de New York, nous avons cru intéressant de reprendre l'admirable essai que Patrick Waldberg avait écrit, du vivant de l'artiste, pour XX<sup>e</sup> Siècle.*



ARP. Paysage bucolique. 1963. Bronze. 100 x 105 x 70 cm.

ARP. Danseur. 1965. Huile sur toile. 96 x 81,3 cm. Coll. François Arp. ▶





# Pierres de Magnelli

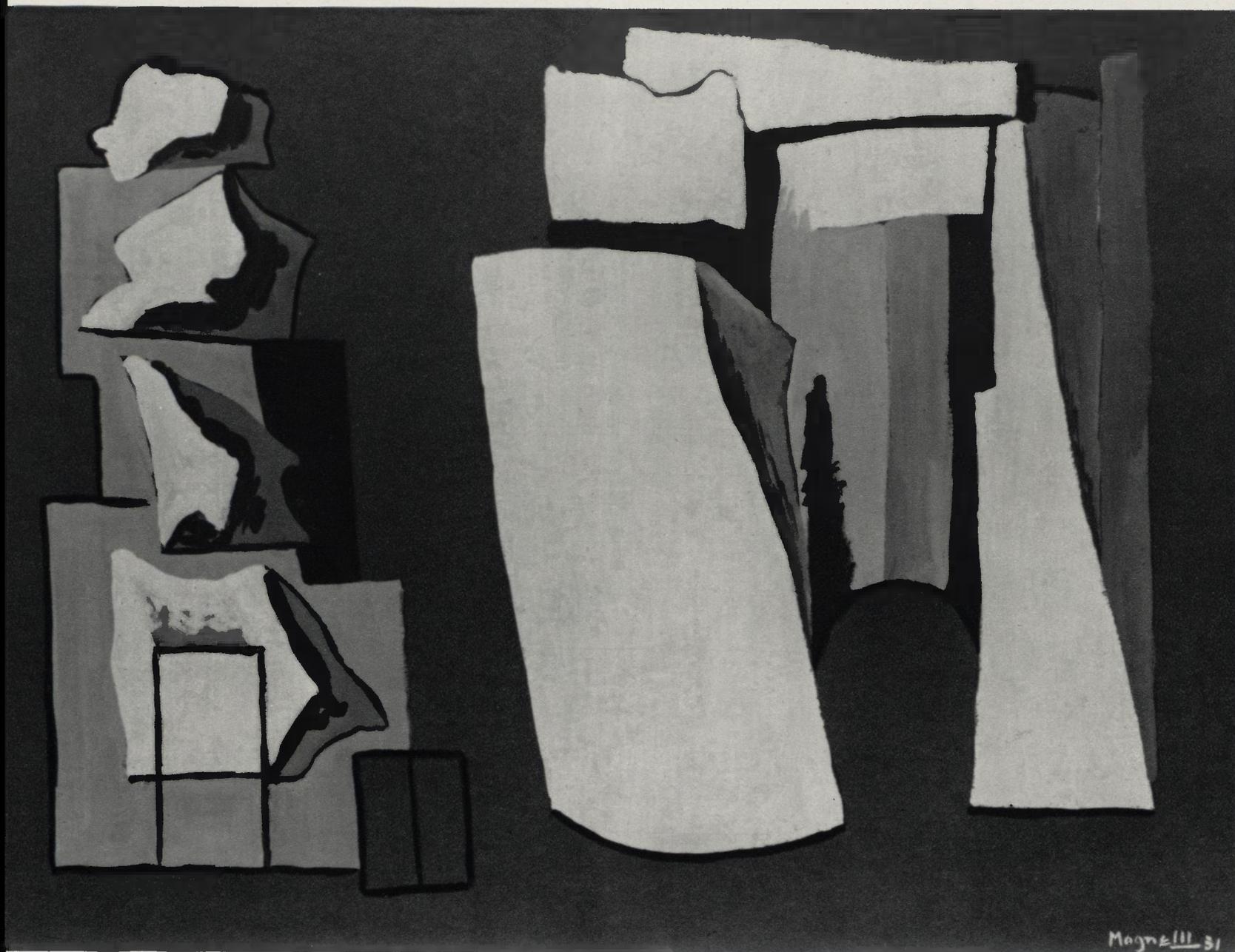
PARIS  
GALERIE  
XX<sup>e</sup> SIÈCLE

par Pierre Volboudt

Décor pélasgien, chantiers de blocs d'abstraction minérale, ruines d'avant la ruine, ces champs de formes abruptes introduisent aux « mondes précis » où Magnelli dresse dans leur sévère ambiguïté ses thèmes plastiques régis par la seule vertu de la mesure et du nombre. Sur l'arène nue de l'imaginaire, au bord de l'écroulement, ces tumuli d'équilibres instables ou impossibles, de cohésion aimantée, sont les figures instantanées d'un précaire suspens. Ils donnent à penser d'une

MAGNELLI. Pierres. 1931. Gouache. 47 x 63 cm.



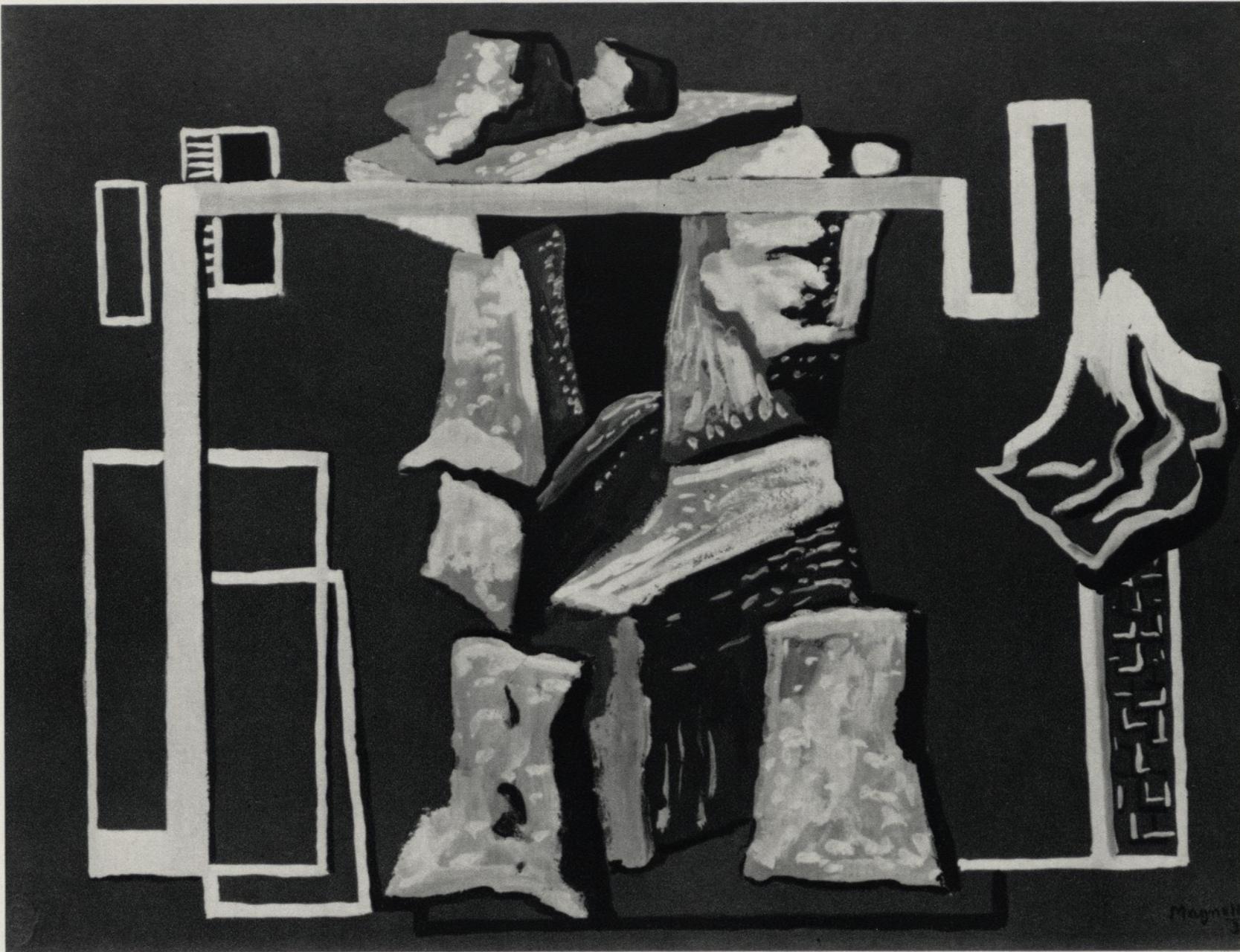


MAGNELLI. Pierres. 1931. Gouache. 47 x 63 cm.

architecture de hasard, du jeu de quelque Deucalion dont les massives créatures naîtraient de l'assemblage quasi fortuit de leurs tronçon épars, profils d'angle et membres scellés.

Mais Magnelli ne bâtit pas d'êtres. Il compose des énergies, les érige, les édifie, les neutralise en les accouplant. S'il se réfère à l'élémentaire, n'est-ce pas pour atteindre, à travers ses structures dissociées, à l'expression la plus dépouillée de leurs lignes de force, les transposer dans un espace limpide où ne subsistent plus que les rythmes rigides d'une dynamique en puissance. Déjà, s'esquisse le sobre appareil d'arêtes tranchantes et d'aplats articulés à quoi la forme se réduira dans sa concision finale.

Peintes aux couleurs d'humus et de glaise, marbrées, tavelées de taches et d'éclats aigus, in-



MAGNELLI. Pierres. 1932. Gouache. 47 x 63 cm.

crustées de veines d'ombre, ces pierres ont le grain de la roche originelle, les brèches et le taillant, les crêtes vives, les écailles onctueuses, les lisses cassures. Peut-être faut-il n'y voir que des allusions, prétextes à des combinaisons de textures, d'interférences et d'imbrications de plans. Des objets singuliers paraissent, en effet, qui opposent à l'ordonnance aléatoire, heurtée, erratique des formes du chaos une netteté toute euclidienne. Phantasmes inquiétants de la rigueur, ils contrastent avec ces rudiments d'un rude et rassurant réel. A sa feinte matérialité, voici confrontées les blanches figures d'une géométrie onirique.

Ces cônes fictifs, ces cylindres à demi déroulés semblent contrefaire en volumes virtuels quelque solide évidé dont l'une des faces, par son écart imprévu, amorcerait l'étalement. Ils annoncent

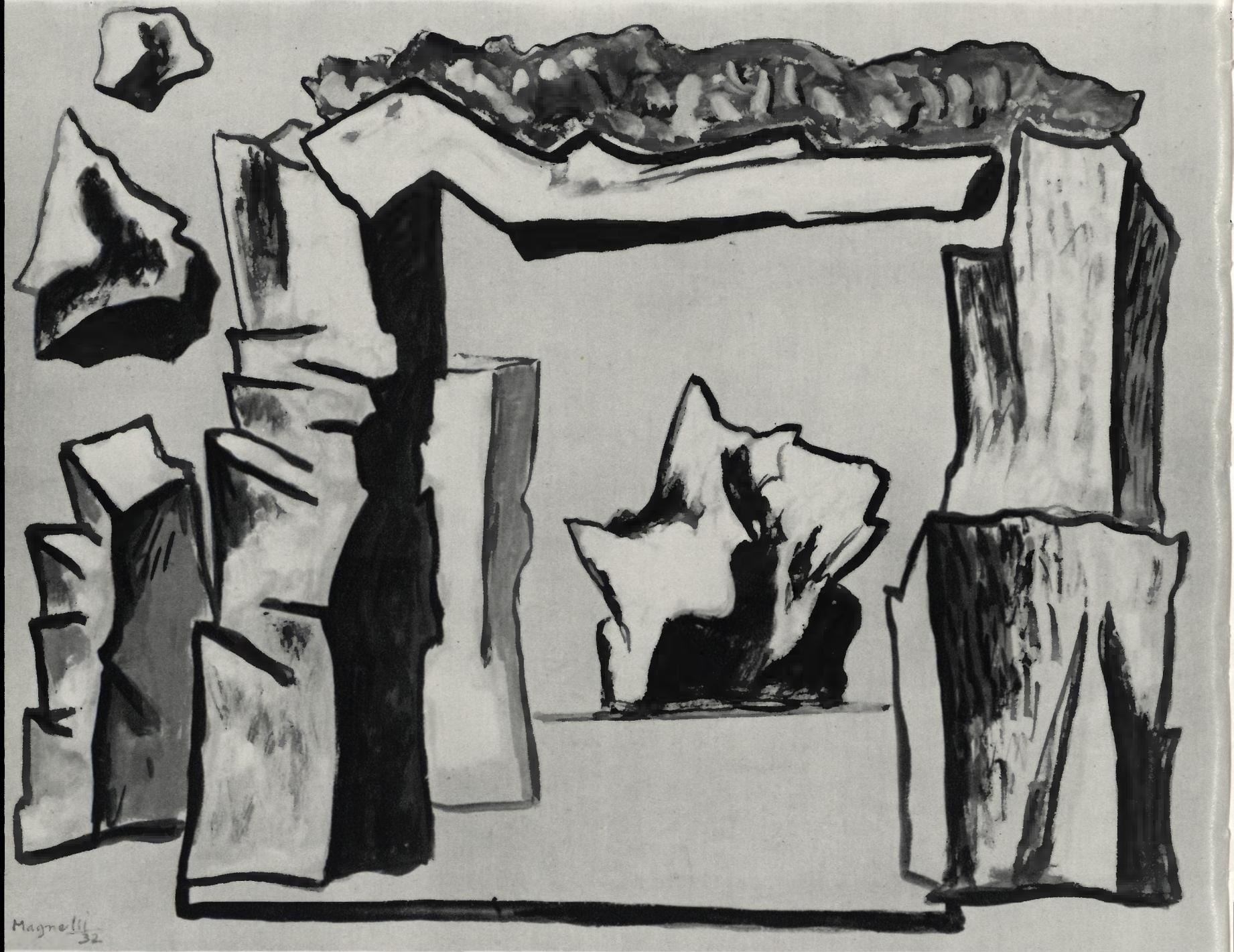
MAGNELLI. Pierres. 1931. 47 x 63 cm.



MAGNELLI. Pierres. 1932. Gouache. 65 x 50 cm. ▶



MAGNELLI. Pierres. 1932. Gouache. 50 x 66 cm.



MAGNELLI. Pierres. 1932. Gouache. 66 x 50 cm. ▶



le schématisme des obliques feuillets de surfaces contrastées qui cisailent de leurs lames l'intervalle irréductible que maintient entre elles la tension qui les divise. Mêlés à ces coupantes épurées, à la rugosité vaguement équaree de ces moellons baroques qu'ils enferment dans leurs circuits linéaires, s'échafaudent des armatures verticales, des montages d'espace, cadres des futurs dédoublements, des segmentations, des clivages subtils, des permutations implicites. Perpendiculaires, diagonales sont, ici, indépendantes de tout le reste, les premiers axes de l'étendue abstraite auxquels chacune de ses portions s'ajustera. Leur rôle n'est encore que de juxtaposer, de superposer, de relier deux ordres de réalités inconciliables, celle de corps colorés de tous les attributs du concret, celle des « choses mentales », chargées de la seule et équivoque substance

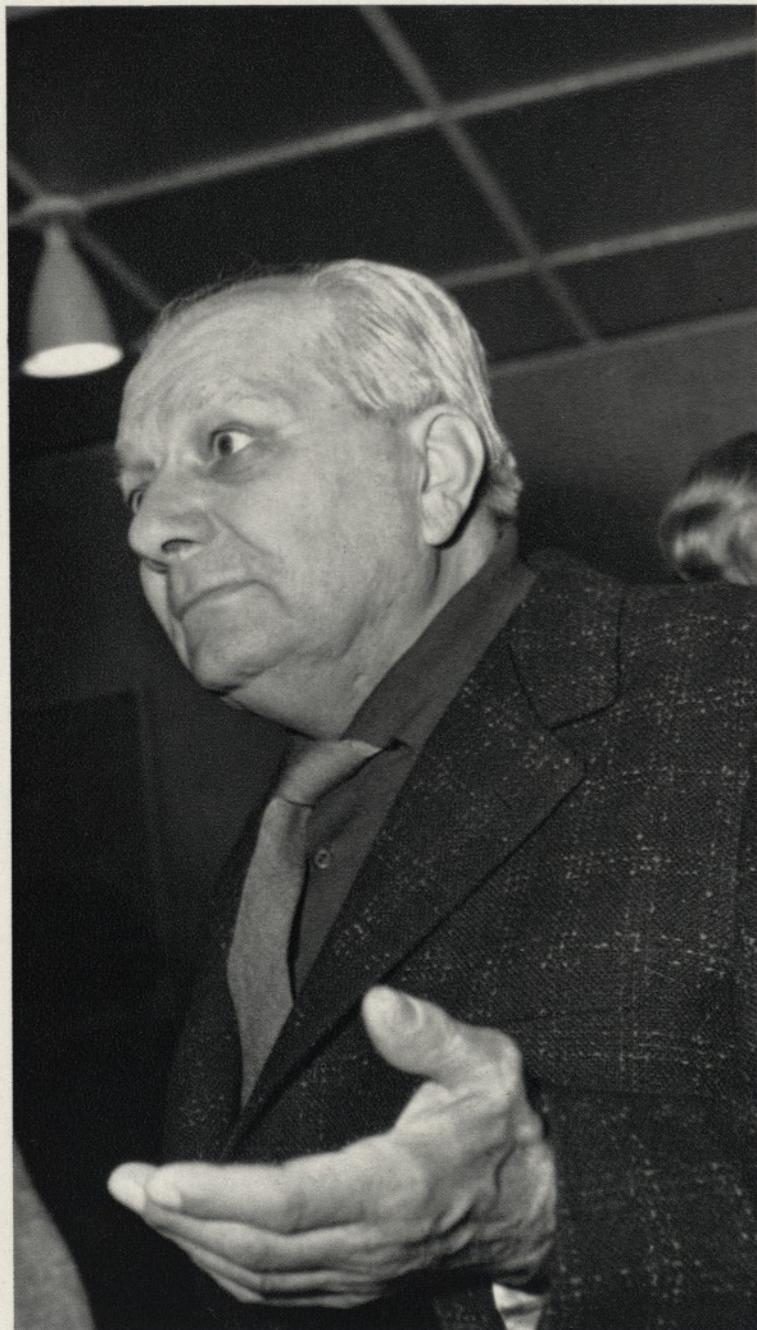
de l'imaginaire.

Une logique irrationnelle commande l'agencement fragmenté, l'asymétrie volontaire de ces arches, de ces pyramides qu'on dirait prêtes à s'effondrer, compactes et lourdes de tout le poids du réel, ou, simples simulacres sans consistance de la matière, réduites au rôle d'écrans factices au seuil des perspectives qui s'ouvrent au-delà. L'artiste ne les a pas extraites de cette carrière idéale de formes marmoréennes où transparait à nu le sec dessin d'une exigeante perfection. C'est aux données les plus rudimentaires de la géologie, aux cristallisations anarchiques qu'il imposera ses exactes figures, cernées du fil d'une ligne inflexible. Avant d'atteindre à la région des formes pures, d'accéder à leur sereine certitude, Dante a traversé « le cercle des pierres brisées ».

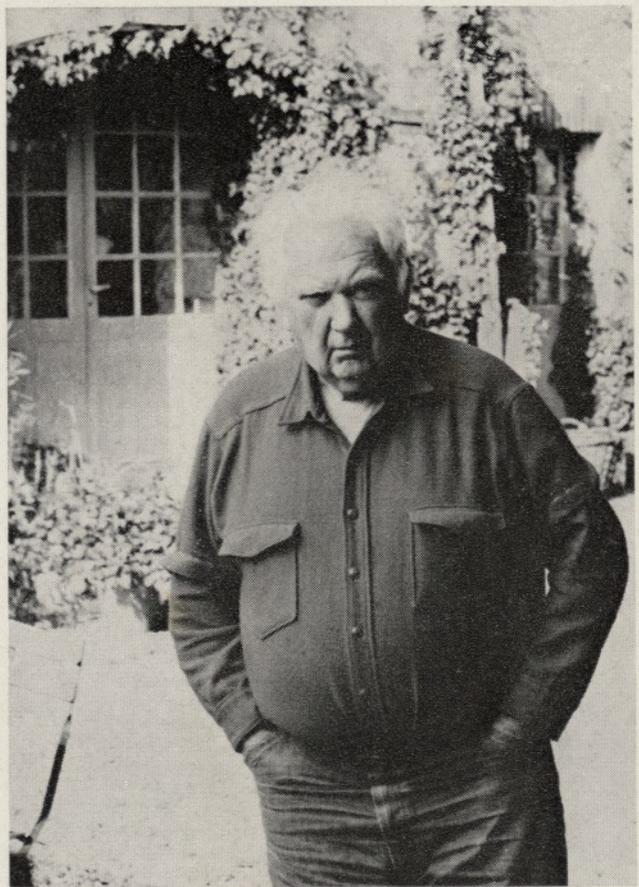
PIERRE VOLBOUDT.

MAGNELLI. Pierres. 1932. Gouache. 48 x 63 cm. (Photos Peter Willi).

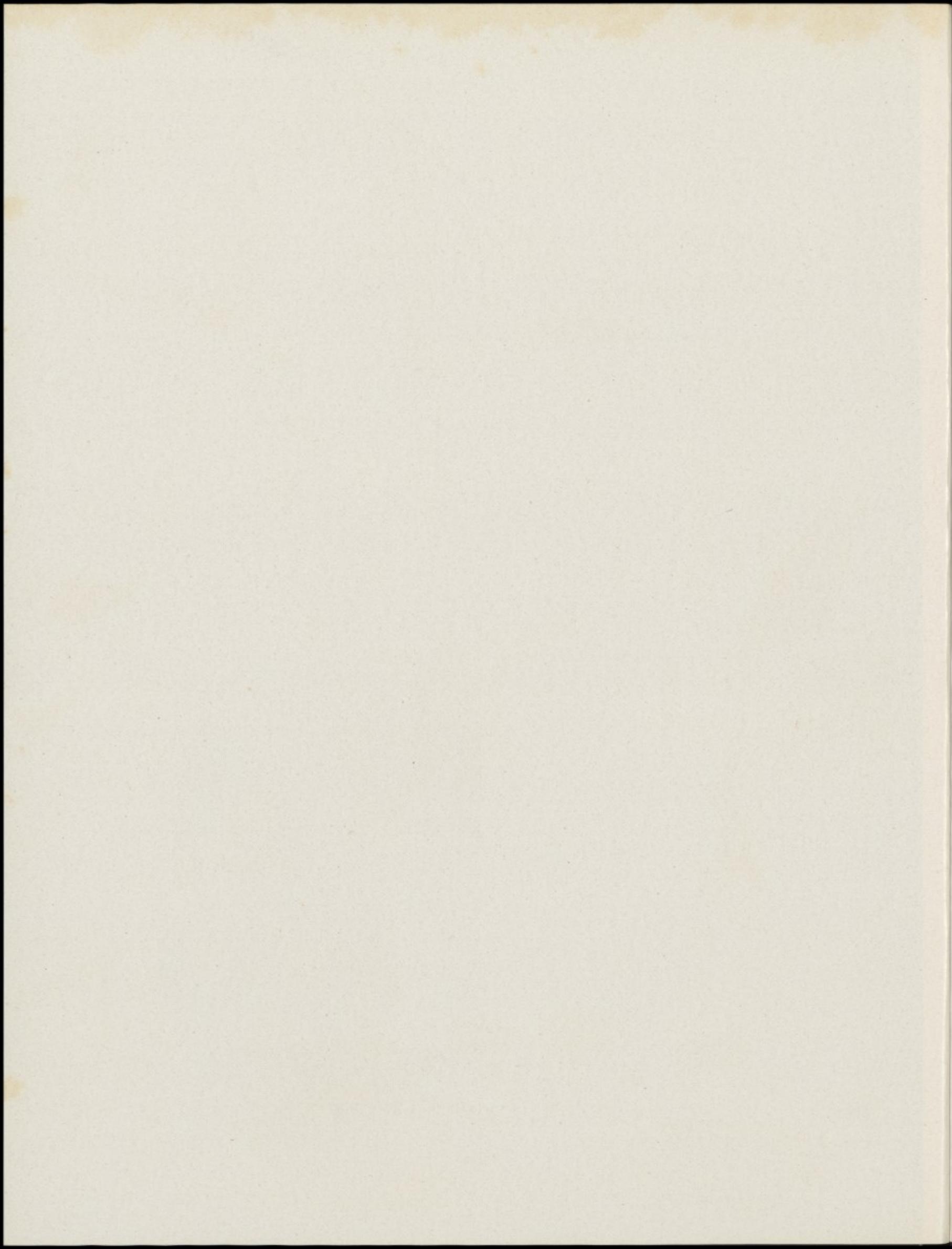








*Alexander Calder*







# Calder le cinétique

SAINT-PAUL  
DE VENCE

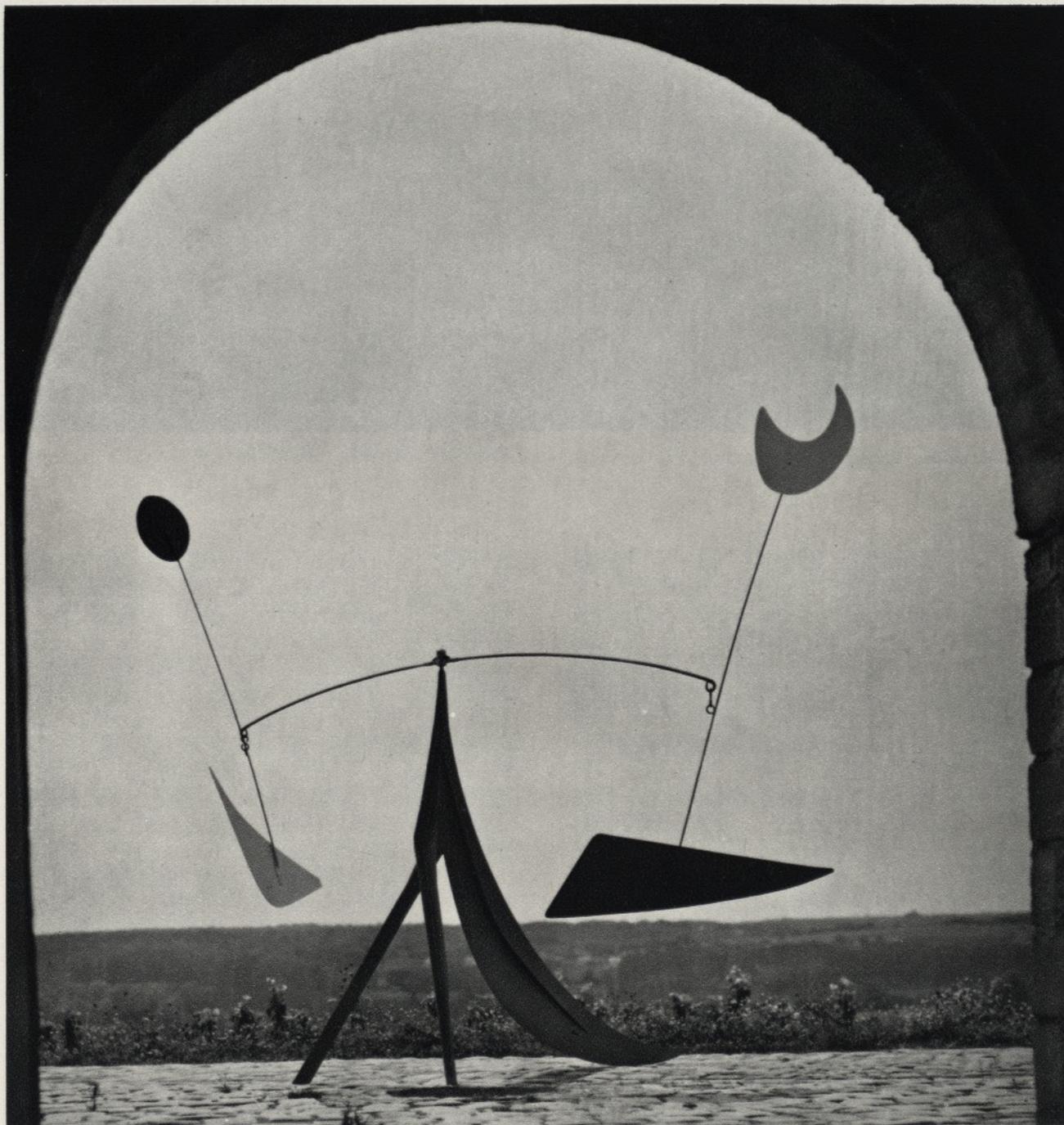
par G. Carandente  
FONDATION  
MAEGHT

La période « cinétique » de l'art d'Alexandre Calder est passée inaperçue pour la critique: il existe pourtant une copieuse littérature qu'on peut désormais cataloguer sur le sculpteur américain, soit qu'il se trouve mêlé aux problèmes génériques de l'art mécanique et structuraliste actuel; soit pour ce qu'il représente dans la démarche stylistique même de l'artiste, caractérisée de manière à peu près générale — bien que superficielle — par l'invention de cette dimension

« temporelle » de la sculpture, la dimension multiple que déterminent dans l'espace les « mobiles », leurs ailettes, leurs feuilles, leurs disques noirs, blancs, colorés.

Nous avons, par ailleurs, proposé des comparaisons purement « internes » entre le mouvement des « mobiles » d'Alexandre Calder et certaines tentatives de mouvement mises en œuvre par des sculpteurs anciens, par Phidias dans la fresque des Panathénées, par Giovanni Pisano dans les

CALDER. Iguana. 1968. Flèche. 270 x 450 cm.





Exposition Calder, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

statues du Baptistère de Pise, par le Bernin. Mais il s'agit là du mouvement narratif, base même de la signification de ces œuvres majeures, tandis que leur manque justement ce qui, au contraire, est fondamental dans l'art de Calder, dans le sens créateur le plus élevé: le jeu, c'est-à-dire la liberté instinctive de l'inventeur en train de créer, le sublime « amusement » de l'artiste-artisan.

Ce principe fondamental est la racine du « cinétisme » de Calder, précédée toutefois par l'épisode aussi mal connu que savoureux du « Cirque » des années 1926-1930 — mal connu tout au moins en dehors du cercle de ses « aficionados ». Episode qui se déroula cependant dans le Paris de Mondrian et de Léger, de Sert et de Van Doesburg, de Miró et de Cocteau, mais que peu de gens virent par la suite et que bien peu connaissaient intégralement avant 1968 — et encore sans le mouvement. Il a fallu deux reconstitutions dans deux expositions récentes, au printemps 1968 à la Maison de la Culture de Bourges et au printemps de 1969 à la Fondation Maeght à Saint-Paul-

de-Vence, pour permettre à beaucoup de ceux qui ne s'étaient pas trouvés parmi les heureux spectateurs parisiens de se rendre compte de ce qu'était le « Cirque » de Calder tout au moins comme « assemblage ». Un metteur en scène de documentaires, Carlos Vilardebo, a produit, pour son film, une reconstruction cinématique parfaitement fidèle, pour la bonne raison qu'elle fut l'œuvre de l'artiste lui-même aidé de sa femme, Louise James Calder. De sorte que la documentation sur cet événement unique peut être maintenant considérée comme absolument complète.

Ce n'est pas sans raison que Sweeney a pu récemment affirmer que le « Cirque » était à l'origine des dernières sculptures monumentales de Calder, c'est-à-dire des « stables » qui se dressent désormais un peu partout en plein air, dans tout les continents. Et nous ajouterons que le cycle du « Cirque » s'est en fait terminé seulement en mars 1968, par la représentation à l'Opéra de Rome du spectacle calderien « Work in progress ».

Mais il serait bon de procéder par ordre. Peut-



Exposition Calder, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

être des raisons pratiques sont-elles seulement à l'origine des jugements sommaires (et, parfois, des erreurs chronologiques) émis jusqu'à présent sur l'époque des recherches cinétiques qu'Alexander Calder aborde à la fin de la seconde décennie de notre siècle. Ce fut très exactement peu après qu'il eût rendu à Pietr Mondrian, dans l'atelier de ce dernier à Montparnasse, la visite que l'artiste hollandais lui avait faite à l'une des soirées du « Cirque ». Les œuvres de Calder faisant suite au « Cirque » sont peu connues; elles étaient même, pour la plupart, totalement ignorées jusqu'à l'exposition Guggenheim, celles de Paris, de Berlin, de Saint-Paul. Beaucoup le sont toujours, qui n'ont encore vu, même aujourd'hui, que la lumière du vieil atelier de Roxbury, dans le Connecticut, où l'artiste travaillait à l'époque plus assidûment que dans les années précédant la guerre.

On ne peut pas dire non plus que des textes appropriés à la nouveauté des œuvres exposées aient accompagné les catalogues des premières

expositions, par exemple celle d'avril 1932, dans la galerie parisienne de Madame Cuttoli, dans laquelle quinze « constructions » étaient actionnées par des moteurs et quinze autres, par contre, oscillaient, vibraient, se déplaçaient déjà naturellement dans l'espace. On ne peut pas dire non plus qu'il y ait eu beaucoup de reproductions connues des œuvres exposées précédemment, en avril 1931, à la galerie Percier; exposition dont le titre donnait seulement des indications quelque peu progressives: « Volumes, Vecteurs, Densités, Dessins, Portraits » (ces derniers étant les célèbres silhouettes en fil de fer, c'est-à-dire le dessin détaché du papier, placé dans l'espace, et dont les vides déterminent les volumes par les tracés de la ligne).

Mais il faudra se reporter encore au « Cirque » pour analyser les origines du cinétisme de Calder, aux figurines en fil de fer, en bois, en étoupe, en fer-blanc et autres matériaux, de 1926, l'humble bagage que l'artiste avait apporté dans une valise en venant des Etats-Unis.



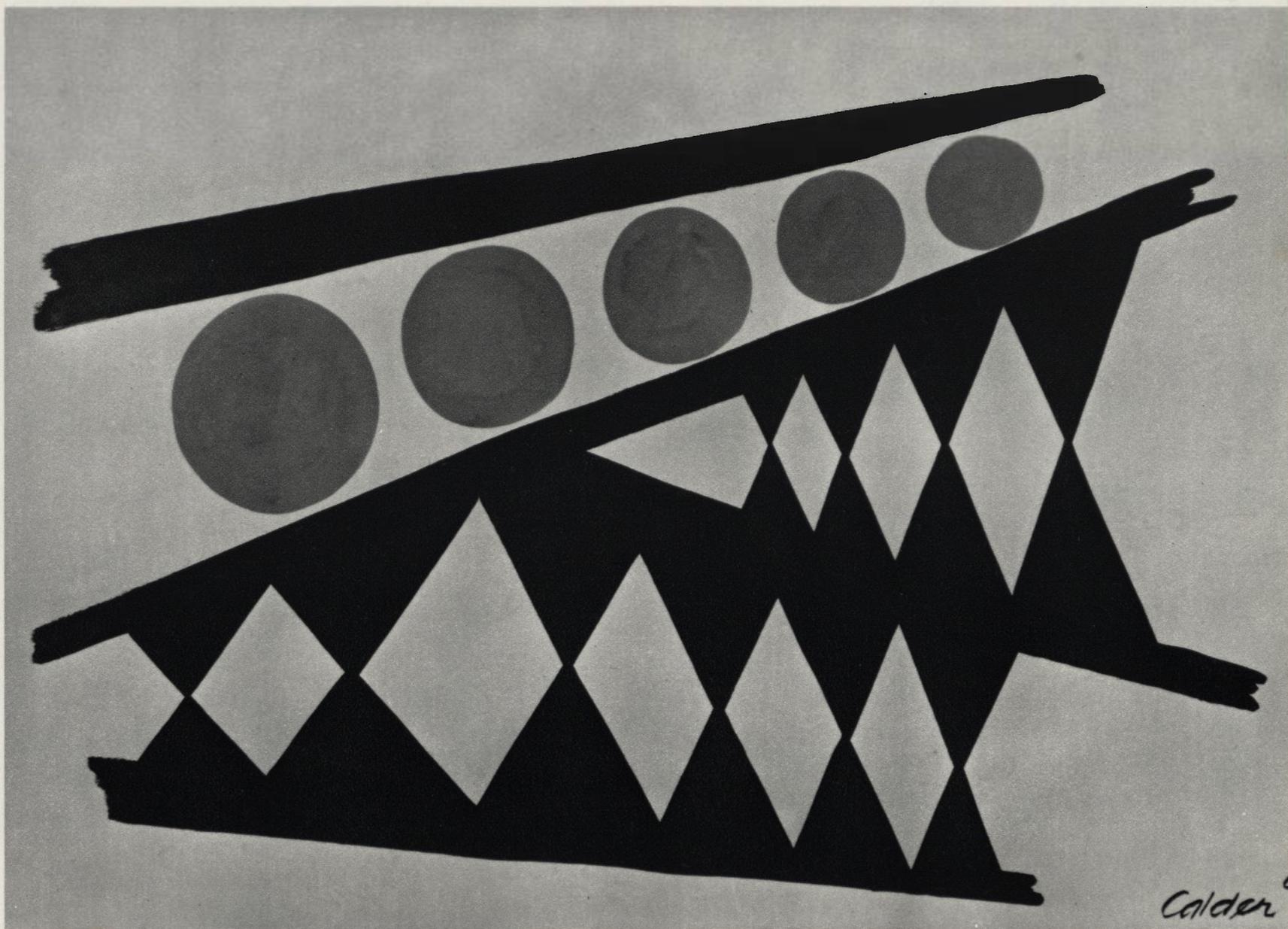
CALDER. Deux ailes bleues. 1966. Mobile. 145 cm d'envergure.

Dans certains d'entre eux, on peut sûrement reconnaître l'ancêtre des machines de Tinguely, dans « le Lion », par exemple: il suffit de regarder l'ingénieuse structure mécanique qui actionne l'animal. Mais cette intention cinétique remonte encore plus loin, jusqu'aux dessins désormais bien lointains de 1923 pour la National Police Gazette, à une époque où l'artiste avait l'habitude de passer jusqu'à deux semaines entières, jour et nuit, dans l'ambiance frénétique des cirques américains. Dans ces « cartoons », Calder utilisait déjà une ligne fluide, décidée, énergique, pleine d'ironie, et l'articulait de façon à suggérer le mouvement virtuel des silhouettes sans autre moyen que de rapides croquis.

Il fera la même chose quelques années plus tard avec les animaux du « Cirque » en miniature (« Je me mis bientôt à faire de petits animaux en bois et en fer et à les articuler », rappellera-t-il

dans son autobiographie). Mais toute l'implantation du « Cirque » était cinétique. Le film de Vilardebo en a donné une irréfutable preuve. Dans chaque épisode, ironie et mouvement se donnaient la main: « l'Avaleur de sabres » était actionné par des fils, mais personne ne soupçonnait la silhouette dans cette marionnette, d'autant plus que le jeu du montreur, dans le « Cirque » de Calder, est totalement « à découvert ». Il en va de même du « Conducteur de char », du « Brancardier », de la « Cantatrice », qui est déjà bien près de la désormais célèbre « Joséphine Baker » (1926), première authentique « wire sculpture » (sculpture en fil de fer).

Dans tout ce groupe d'œuvres, qu'on peut dater de 1923 à 1926, ce qui toutefois surprend, outre le cinétisme, c'est la manière dont l'artiste cueille l'essentiel de la représentation, arrêtant l'œil sur certains détails qui conditionnent toujours l'ima-



CALDER. Diamants et disques. 1965. 75 x 108 cm.

ge. Calder n'entendait pas noter l'essence figurative de l'image, mais son potentiel vivant. Et il est évident qu'il ne peut y avoir de représentation statique d'une chose vivante. La vitalité des épisodes synthétiques du « Cirque », chacun en soi et tous ensemble dans le contexte du « spectacle », est surtout dynamique. Calder voulait sans aucun doute divertir le spectateur, mais il entendait aussi lui proposer, à l'aide d'un jeu innocent, une heure d'aliénation de la réalité, bien qu'il eût pris dans cette réalité son sujet, et qu'il en ait donné une représentation vériste. S'il n'y avait introduit cet humour qui, depuis toujours, le distinguait, l'équivoque de José Luis Sert ainsi que d'autres illustres spectateurs, le dirigeant rien moins que sur le Salon des Humoristes, n'aurait eu aucun sens. En réalité, Calder, avec son jeu enfantin et captivant, ouvrait un chapitre inédit de la sculpture moderne.

Dans la « Joséphine Baker » la stylisation et l'efficacité des figurines du « Cirque » sont encore plus poussées. Les lignes en spirale vibrent, comme le feront plus tard les mobiles: elles donnent non seulement le sens du mouvement, mais celui, plus fort, de la danse.

Ce n'est pas un hasard si on peut comparer avec certains bois sculptés pendant ces années, comme les trois « Jongleurs » superposés de 1928, « le Lion » et « la Vache », de 1929. L'artiste, dans ces œuvres comme dans certains bronzes des années 30, suit une autre inspiration, étrangère à la dynamique poursuivie jusqu'alors presque inconsciemment. Et pourtant, dans les « Jongleurs », il y a comme un élan, dans la douceur des animaux un léger frémissement, indiquant toujours des mouvements virtuels. Ces bois sculptés ont un lien ténu avec le reste de la production de l'artiste. Il y a peu d'années encore, beaucoup d'entre eux



CALDER. Le cirque. 1926-1932.

gisaient négligés, couverts de poussière, dans l'atelier de l'artiste, à Saché, abandonnés à leur impérissable jeunesse sous le manteau du temps. Il faut les citer avec les sculptures de Matisse et de Braque, parmi les œuvres les plus touchantes de ce genre primitif et direct, qui a une logique propre presque élémentaire dans le développement de la plastique moderne.

Mais c'est dans les sculptures de Paris, exposées en 1931 et 1932, que le talent de Calder a ouvert de nouvelles voies à la sculpture moderne, avec ses dispositifs mécanisés et motorisés qui n'ont été précédés que par les expériences analogues de Gabo.

Aujourd'hui, le champ des activités de Calder est complet, et on peut aisément accepter la liaison de ces expériences avec la période préparatoire des dessins du fantastique répertoire des « mobiles ». La cinétique de ces œuvres est à l'état émotionnel pur. Calder a écrit textuellement que, avant la visite à Mondrian: « Though I had heard the word "modern", I did not consciously know or feel the term "abstract". So now, at thirty-two

[c'est-à-dire en 1930], I wanted very modern abstractions. And for two weeks or so, I painted very modern abstractions. At the end of this, I reverted to plastic work which was still abstract. »

Tout l'ensemble des œuvres plastiques créées entre 1930 et 1940 donne la mesure de ce développement permanent et graduel qu'une confession autobiographique candide révèle d'une manière presque pathétique.

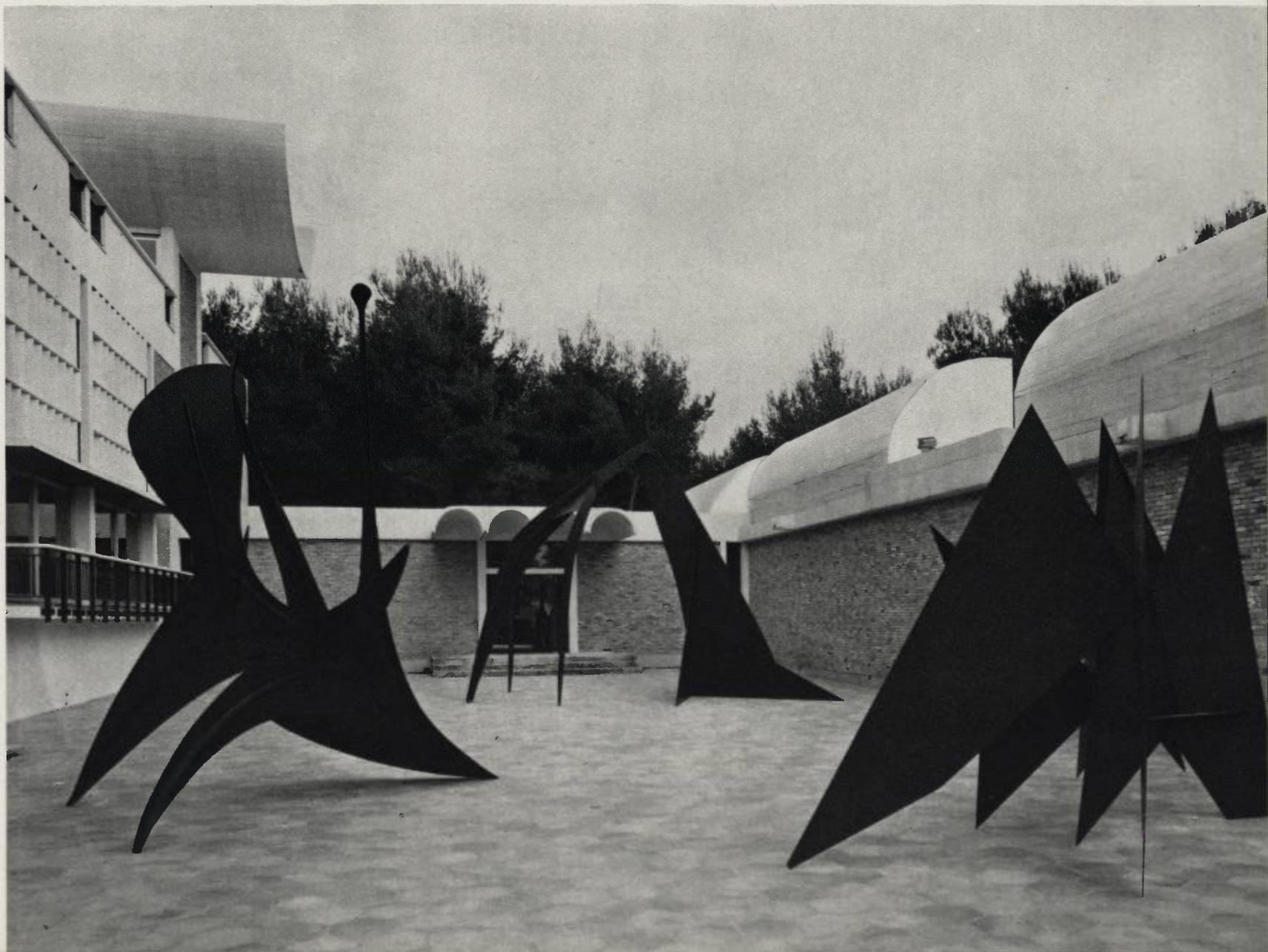
Dans le jeu « abstrait », les références naturelles sont toujours suggérées. « Les Danseuses et la sphère », de 1936, avec ses mécaniques élémentaires, est éminemment précurseur des actuelles structures mobiles de beaucoup d'artistes cinétiques. Tournant sur leur pivot rudimentaire, les structures de fer-blanc vibrent et créent un jeu dynamique composite. La recherche du mouvement spontané que l'artiste réalisera plus tard dans les « mobiles » commence déjà à se profiler dans ces compositions et dans certains panneaux automoteurs, de même que le « système » des changements débute avec les « Constellations » des années de la seconde guerre mondiale, c'est-à-dire

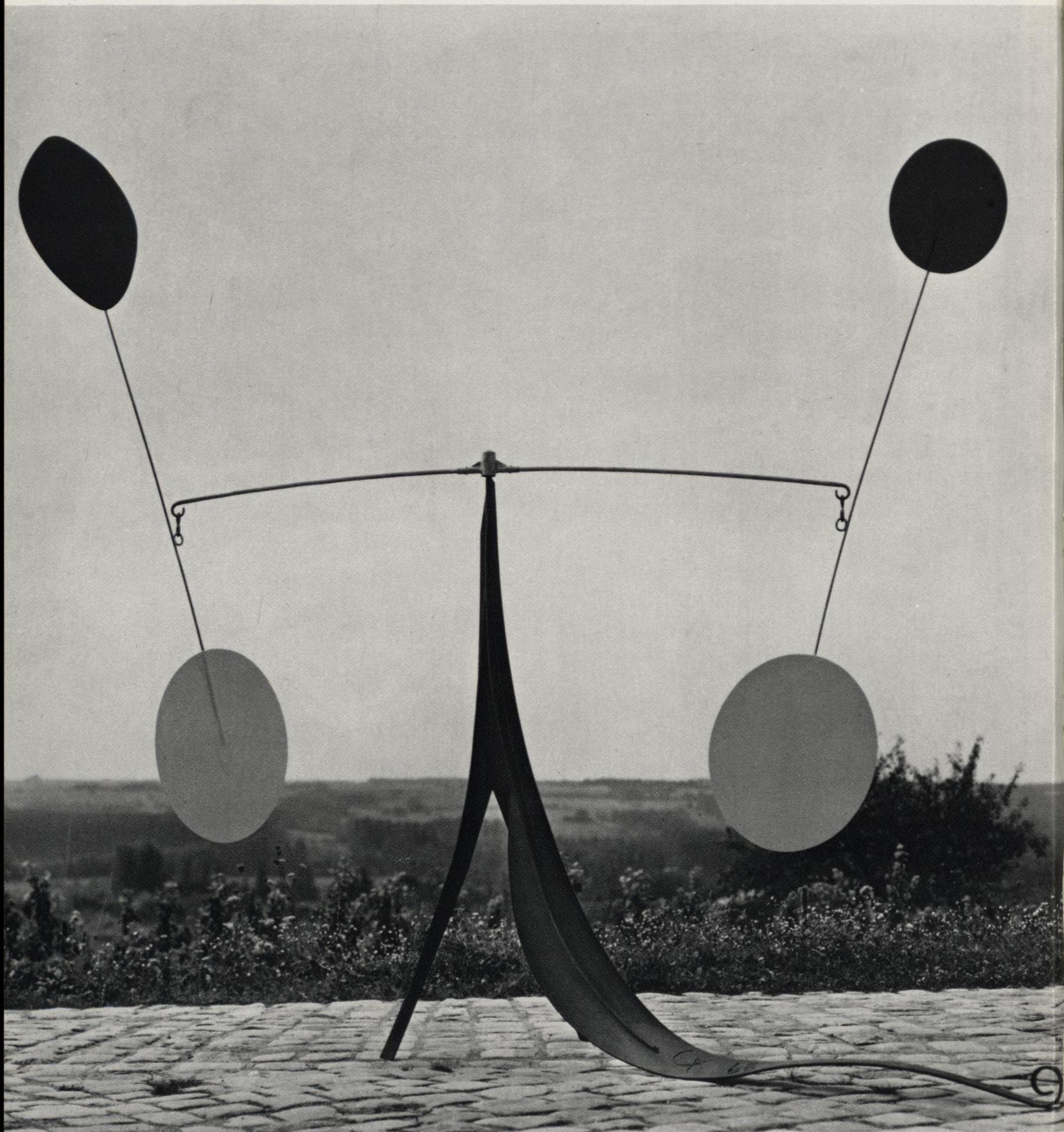
avec cette série de combinaisons de formes abstraites et de lignes qui tirent leur dénomination des inventions picturales analogues de Miró. Une des dernières « Machines motorisées » de Calder, contemporaine désormais des « mobiles » organisés pour le mouvement spontané et naturel et avec un système impeccable d'équilibre, qui est la caractéristique la plus rigoureuse des sculptures mobiles d'Alexandre Calder, nous donne encore un témoignage de ce que l'artiste poursuivait instinctivement dans son esprit, la démarche vers une invention sans prétentions culturelles.

« Alors, moi, je fais une petite maquette, en tôle d'aluminium, haute de 50 cm peut-être. Avec ça, je suis libre d'y ajouter un morceau ou d'y faire un creux... » a déclaré Calder à propos des derniers « stables ». La même disposition ancienne et naïve des « Machines motorisées », des « Vecteurs... » de 1932, la même invention spontanée et instinctive, riche de joie et de qualité poétique, dure encore aujourd'hui dans l'artiste septuagénaire et se prolonge dans son éternelle jeunesse.

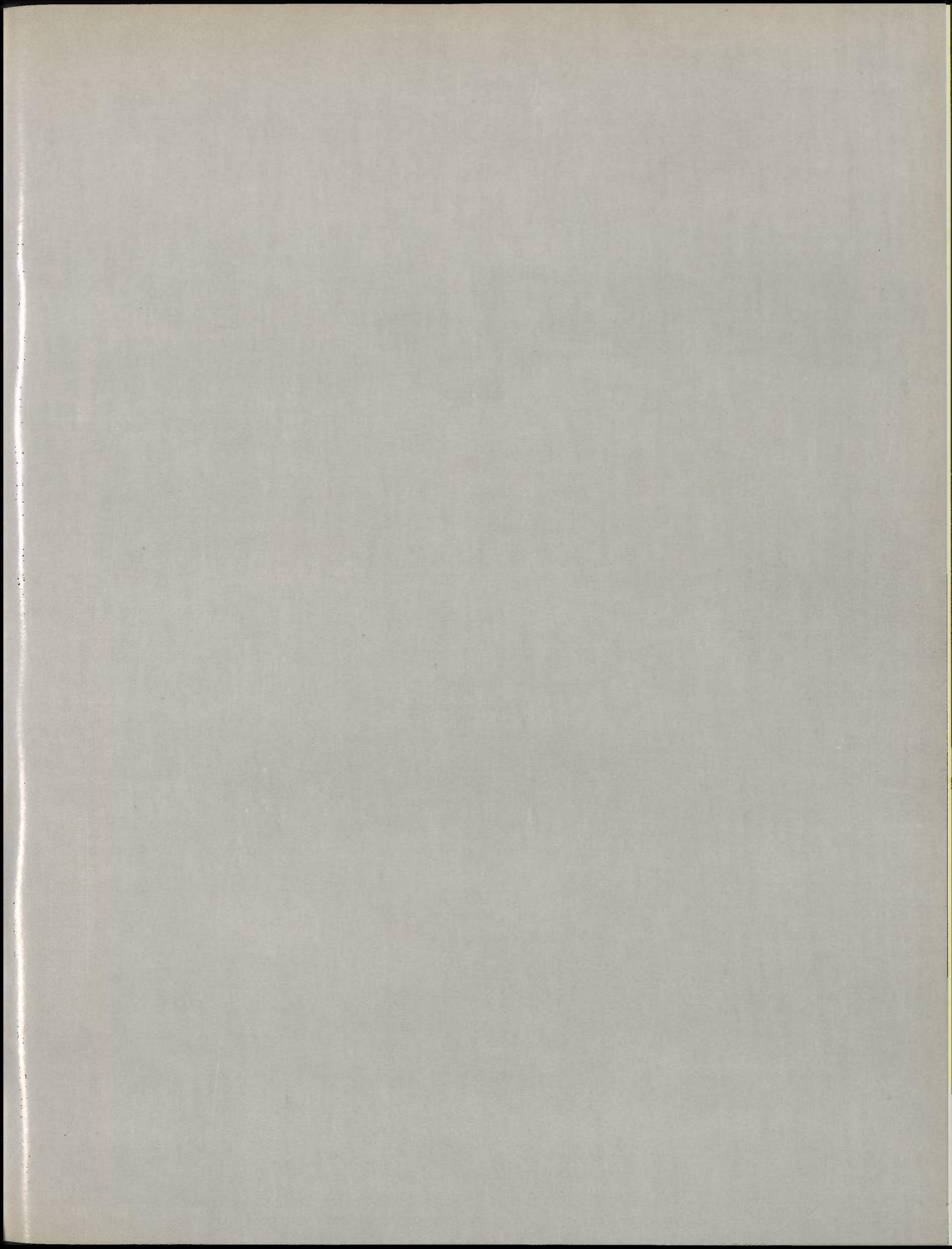
GIOVANNI CARANDENTE.

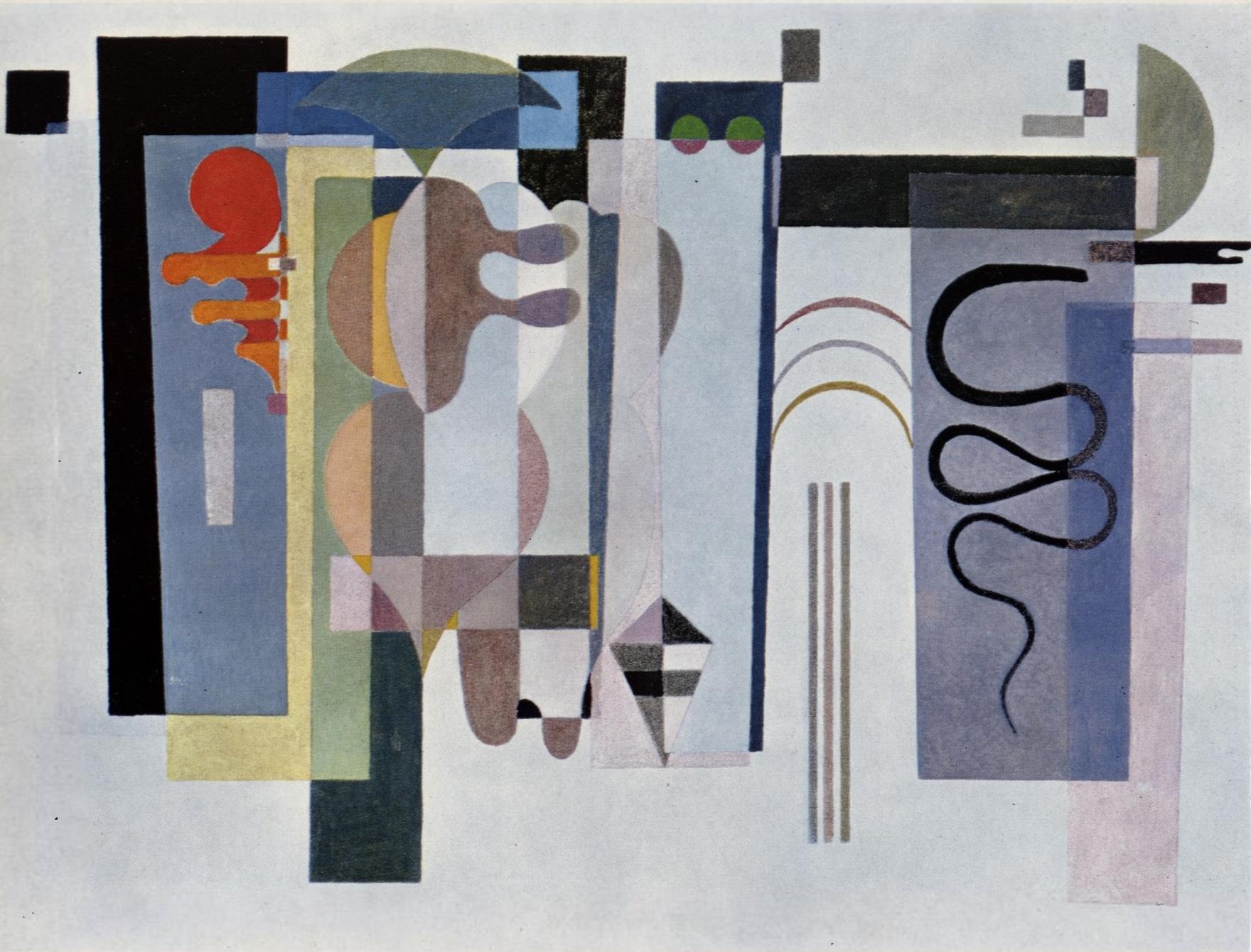
Exposition Calder, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.





CALDER. Lézard. 1968. Flèche. 300 x 330 cm. (Photos Gaspari).





KANDINSKY. Deux points verts. 1935. Huile sur toile. 114 x 162 cm. Galerie Maeght, Paris.

# Kandinsky tel qu'en lui-même

PARIS

GALERIE  
MAEGHT

NEW YORK

KNOEDLER  
GALLERY

par Pierre Volboudt

En écho à travers une œuvre, d'une extrémité à l'autre d'une création, reliés par des affinités secrètes, de contradictoires consonances, la fin et le commencement se répondent. Ils attestent la permanence d'une démarche profonde, parfois discontinue, rompue, divergente mais toujours orientée, inévitable. Sans but visible, assurée de ses certitudes, forte de la nécessité de ce qu'elle pressent, elle va à son terme dont seuls la sépareraient ses propres détours. Sur le monde de fictions concrètes où il se risque, où il ignore qu'il se dirige à la rencontre de ce dont il possède déjà

la clef, Kandinsky porte un regard tout traversé d'évidences obscures, d'indéchiffrables images, infuses dans les limbes d'une conscience sans mémoire. Intuitions qui ont la résonance du souvenir.

Des visions légendaires de ses débuts, des paysages de tensions telluriques, des chasses hallucinées, des tumultueuses genèses de la forme et de la couleur aux épures éclatantes, chargées de tant d'insolite rigueur, à la prolifération féerique des dernières toiles, un thème transparait. Il traverse, innerve la diversité multiforme de cette perpé-

KANDINSKY. Milieu accompagné. 1937. Huile sur toile. 114 x 146 cm.





.KANDINSKY. Chacun pour soi. 1934. Huile sur contreplaqué. 60 x 70 cm.

tuelle métamorphose des mirages d'un lointain ancestral dont le peintre retrouvait, projetait, transposait dans les espaces illimités de l'imaginaire les signes et les chiffres, les actes et les songes.

Avant de les laisser s'incarner, de les fixer dans leur foisonnement, il semble que Kandinsky ait tenu à les plier aux sévères contraintes de sa rhétorique picturale. Les axes, les orbes qui sillonnent le champ de la couleur, quadrillent comme des grilles d'espace l'aire des possibles, abandonnent enfin leur rigidité géométrique. Ils deviennent les éléments d'un spectacle, les hampes où, dans la pullulante effervescence des fêtes de l'imagination, flottent les lambeaux d'on ne sait quels trophées. Aux confins infinis de ce nulle-part qui s'ordonnait autour d'eux, en émanait, s'éclairait de leurs feux, ces amers mystérieux s'effacent devant la montée des grandes espèces de l'abîme du temps.

Les hauts portants qui soutenaient l'édifice entier de l'action plastique se sont écartés et, repliant leurs écrans, livrent passage à une multitude indéfinissable.

Avec une liberté impérieuse qui paraît faire fi des règles mêmes auxquelles, pourtant, elle ne cesse d'obéir, l'inspiration jouit de ses franchises. Tout s'anime, change et s'échange par une sorte de mimétisme réciproque. Chaque figure croît, comme à sa fantaisie, selon un arbitraire qu'on serait presque tenté de dire organique s'il n'était l'effet d'un imprévu prémédité.

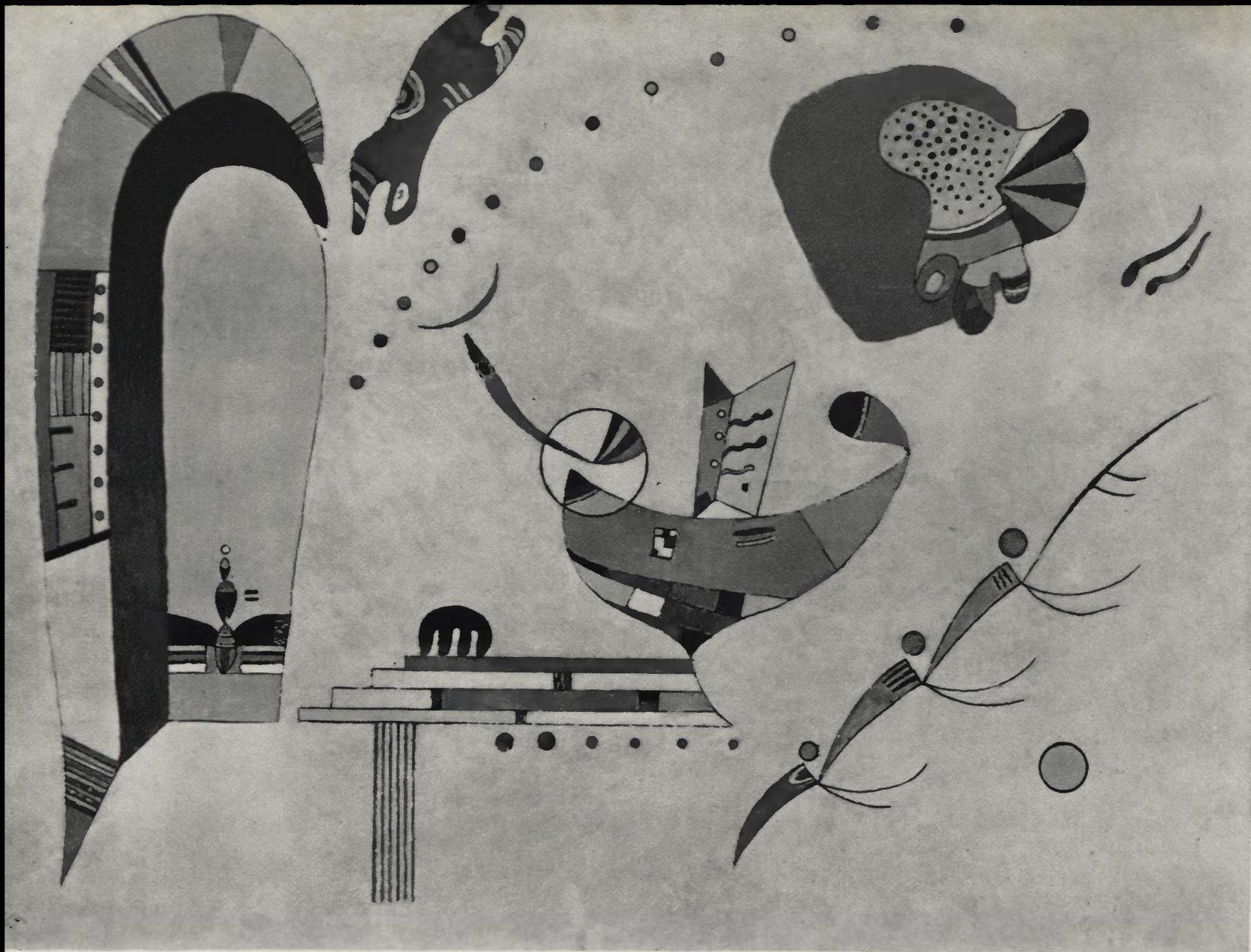
Complexe, morcelée, la forme déploie ses membres d'espace, s'adjoint d'autres formes qui la voilent ou l'occultent, l'altèrent de leurs surcharges et la font participer à l'immobile gravitation du groupe entier dont elle est solidaire. En même temps, elle se multiplie par l'intérieur, se fragmente et se cloisonne. Segments annelés, découpes

multicolores, fascies et pièces de toutes sortes s'imbriquent, se juxtaposent en une manière de blason abstrait. A l'extrême de cette irrépressible division, la forme n'est plus qu'un agrégat de cellules indépendantes, de chatoyantes bigarrures encloses dans son contour. Univers-îles, séparés, incommunicables, nuées de rayonnement cristallisé en qui tout se condense et s'absorbe, et n'émet rien.

Autour de ces systèmes de force compacte, fixés dans leur suspens, vague un afflux de germes, de formations probables à l'état naissant, variantes libres, répliques fantasques des grandes présences dominatrices et en marge de leur conflit. L'intervalle qui tient à distance l'une de l'autre les figures principales, les relie à travers leur écart, s'emplit de virtualités complémentaires, monades aimantées par ces corps massifs, au seuil de l'étendue

KANDINSKY. Un conglomérat. 1943. Huile sur carton. 58 x 42 cm.





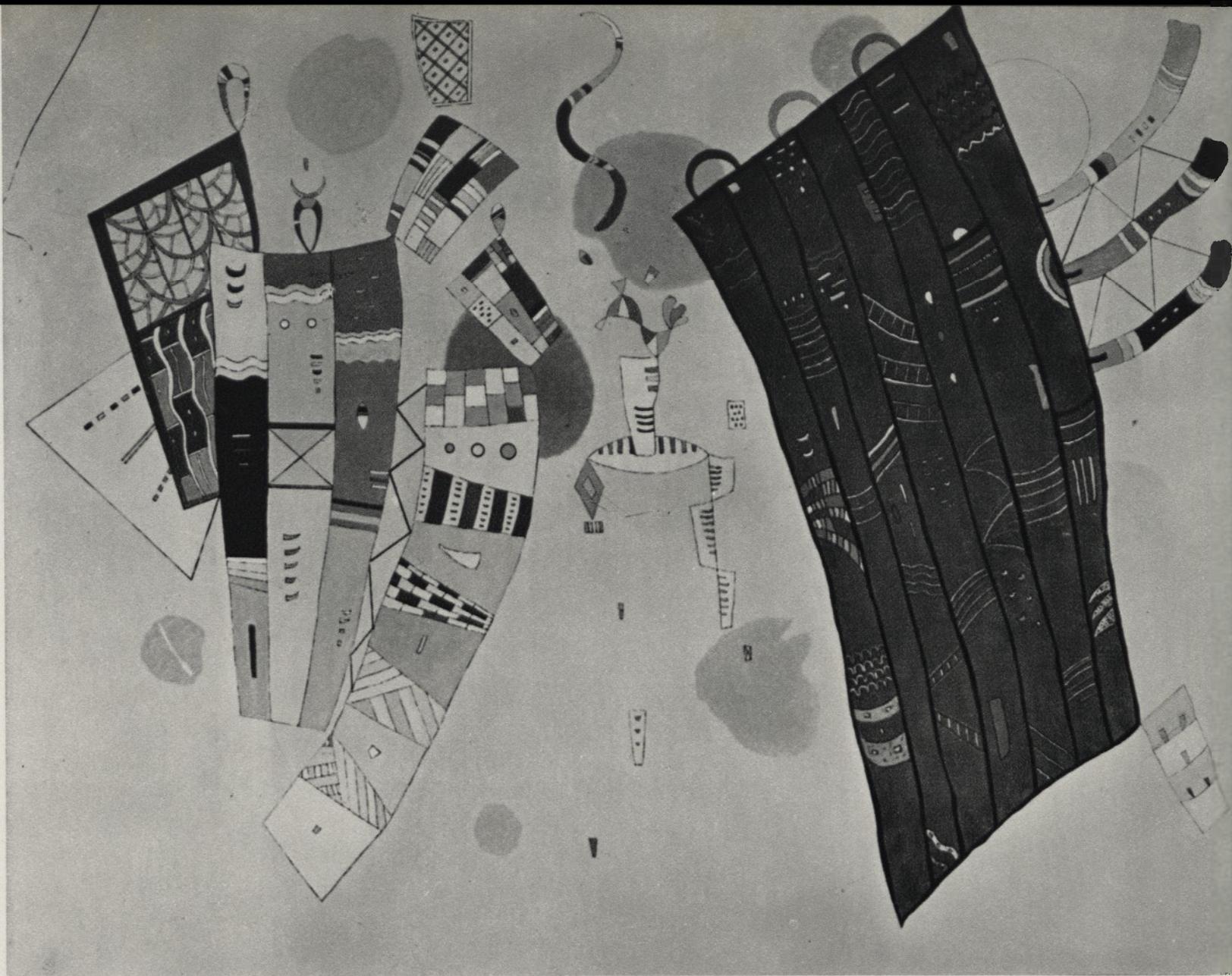
KANDINSKY. Allégresse. 1939. Huile sur bois. 31,5 x 42 cm.

lacunaire où les extrêmes se font vis-à-vis, dans l'entre-deux.

Tout s'ordonne par rapport à ces puissances adverses qui s'ignorent et se défient, concentrent en elles tant de tensions impassibles, d'irréductible singularité. Chacune est le double transposé d'une autre dont le reflet déformé déguise la similitude ou l'équivalence, l'antagonisme larvé. Le titre même souligne, en maintes œuvres, le dualisme de la composition. « Accord », « Accord réciproque », « Deux », « Trois entre Deux », « Deux Entourages », « Vert et Rouge », « Rigide et Courbe », marquent le dessein constructif des œuvres de la dernière période du peintre. Les mots, ici, traduisent en termes d'égalité, ou d'inégalité, le schéma générateur du thème pictural. Il semble qu'en dépit des interférences et des irrégularités des éléments secondaires qui, à la façon de figurants de quelque intermède simultané, s'y immiscent, la partie ne se joue qu'entre les pièces

majeures qui sont face à face et constituent, à elles seules, l'action. Deux protagonistes ont la tâche d'incarner deux faces possibles de cette partition ambiguë d'espace. Tantôt dense et cernée, tantôt distendue de transversales fuyantes, débordante d'excroissances adventices, opaque ou presque diaphane, lisse ou incrustée d'une poussière d'éclats minéralisés comme dépouille de chaman, la forme, dans son intégrité composite s'oppose à quelque autre, son sosie antithétique, à l'encontre de qui il lui faut assurer son équilibre menaçant et menacé. Chaque « être », ainsi, pour s'affirmer dans sa singulière et inquiétante unité, suscite son pendant, émanation de la vaste présence éparse qu'il affronte et contrepèse en l'inversant.

Constante de toute la création de Kandinsky, cette dualité dynamique en est la donnée centrale, la note profonde et cachée qui sous-tend et accompagne toutes ses variations. On serait tenté



KANDINSKY. Tensions délicates. 1942. Huile sur toile. 81 x 100 cm.

d'y voir le legs imprescriptible d'une lointaine communauté de modes de penser et d'états de sentir, effacée mais toujours agissante. Quelque chose de cet *habitus* spécifiquement asiatique se transmet-il à l'artiste que ses dispositions innées accordaient à de tels concepts issus d'une vision transcendante du monde? Ses atavismes le prédisposaient à les faire siens. L'Orient, pour Kandinsky, n'est jamais une référence. C'est une aire spirituelle où sa sensibilité se meut à son aise, s'ouvre des étendues sans mesure et sans rives. De là, sans doute, viennent ces entités fabuleuses, ces abstraites chimères si longtemps captives du carcan des géométries implacables de la raison alliée à la fantaisie de l'imaginaire. Les amateurs d'analogies explicatives ne manqueraient pas de faire de curieux rapprochements entre tels pictogrammes, tels tracés frappés au flanc de la forme, sur les lames, les rubans versicolores qui la ceignent et les ornements des flammes, des ban-

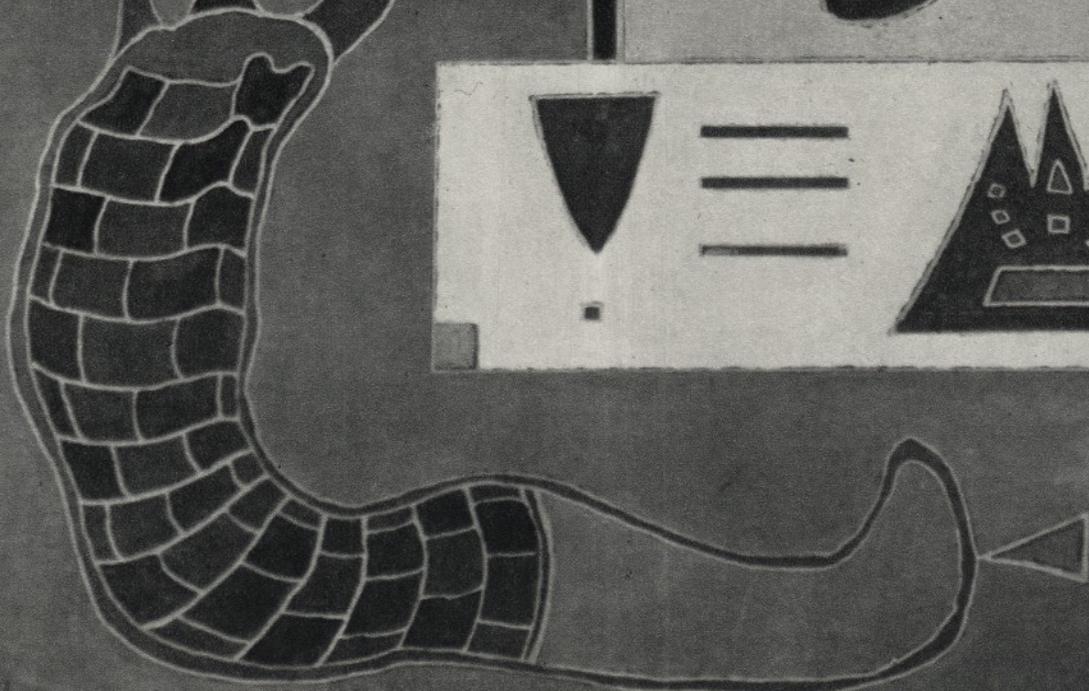
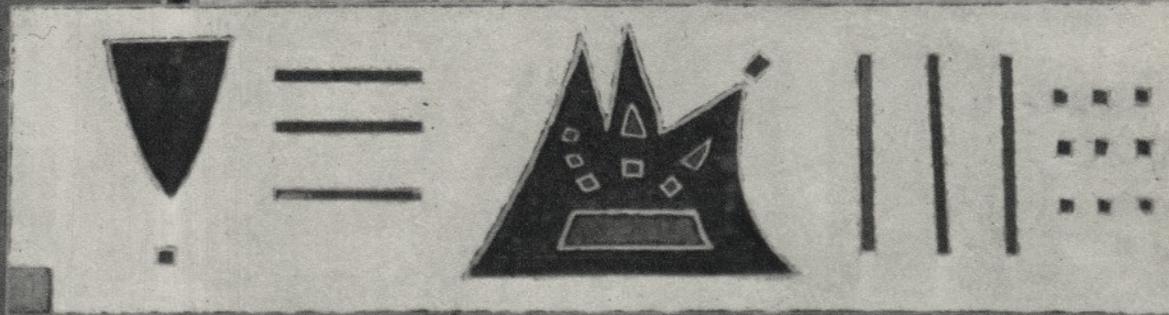
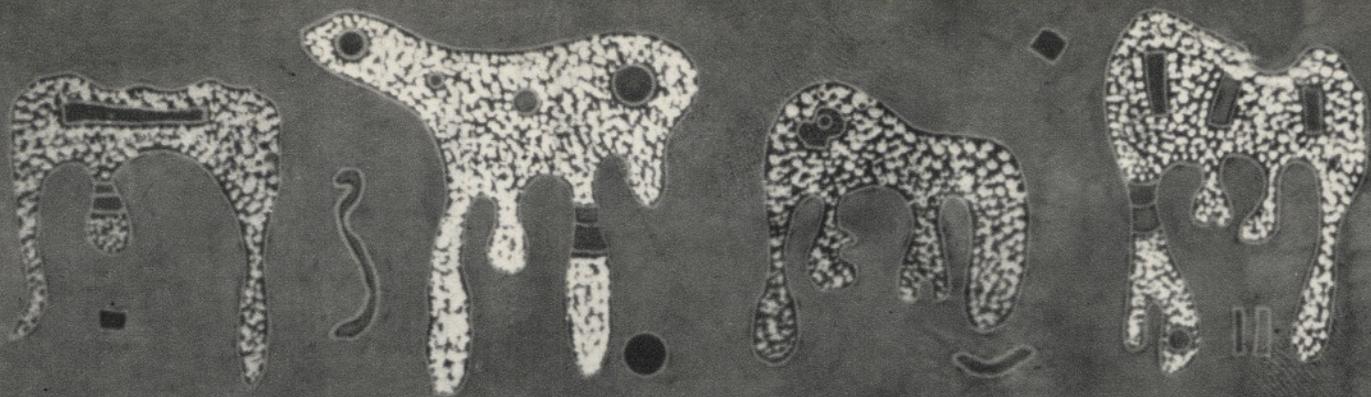
deroles déchiquetées au vent des steppes, les symboles magiques des plus vieux rituels de participation aux forces universelles. Coïncidences toutes fortuites ou réminiscences obscures ravivées, resurgies au terme d'une œuvre et d'une vie. Délivrée de ses censures, dans la maîtrise de sa liberté, l'invention créatrice peut s'abandonner aux sollicitations de ces images premières dont tout artiste porte en soi la hantise et le ferment.

La fièvre tourbillonnaire, l'emportement des chevauchées lyriques, la mêlée panique des couleurs et des formes, le galop du cavalier résumé dans l'hieroglyphe du bond, abrégé en droites inflexibles, en arcs véloces décrivant, d'un bord à l'autre de l'immensité abstraite, le sillage, sans origine et sans but autre que cet ailleurs peuplé d'irréelles réalités, subissent leur dernière métamorphose. Les troubles et éclatants fantômes que Kandinsky avait conjurés à l'aide de lignes et de figures précises, prennent corps. Le signe se fait



KANDINSKY. L'élan brun. 1943. Huile sur carton. 42 x 52 cm.

KANDINSKY. Cinq parties. 1944. Huile sur carton. 58 x 42 cm. ►



chair. Des créatures protéées se pressent dans le vide auquel leur asymétrie confère une valeur positive et une expansion sans fin. Les formes se propagent, s'engendrent, se diversifient par la perpétuelle transmutation du même en son semblable antinomique. A tous les degrés de l'ascension, elles poursuivent leur voltige, leurs joutes implicites. La rigueur se change en grâce. La rectitude s'infléchit. Les courbes se cabrent et se cambrent, s'enlacent, se renouent à travers l'entrelacs de leur course. Elles se font volutes fluides, flottaisons en dérive, pâles et sinueuses cavales, monstres typhoniens traînant après soi d'informes déchirures de ténèbres. Mais, entre cercle et carré, l'idole triangulaire de la rigueur reparaît, hiératique et masquée. A ses côtés, s'aligne le bref cortège des figurants d'un cérémonial d'outre-

tombe. Assesseurs frénétiques qui retracent en gestes d'ombres les scènes ultimes d'une féerie qui finit.

Kandinsky s'est reconnu en pénétrant dans ces régions indécises de « l'extrême lointain » où règne dans son étrangeté essentielle quelque absolu. Par sa « nature contradictoire, son caractère excentrique », la Russie en était, à ses yeux, une marche, une province médiatisée de cet Empire sur lequel se sont levés les mythes de l'insondable Asie. Mais, pour Kandinsky, cet ailleurs était en lui. Il n'eut, pour l'atteindre, qu'à suivre ce chemin inconnu, inexorable, qui va vers l'intérieur. « Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. » Au terme, pièges de tous les possibles, ces miroirs dont le tain crépusculaire ne reflète rien qu'en énigme.

PIERRE VOLBOUDT.

KANDINSKY. Élan tempéré. 1944. Huile sur carton. 42 x 58 cm. (Photos Galerie Maeght, Paris).



# Constructions oniriques

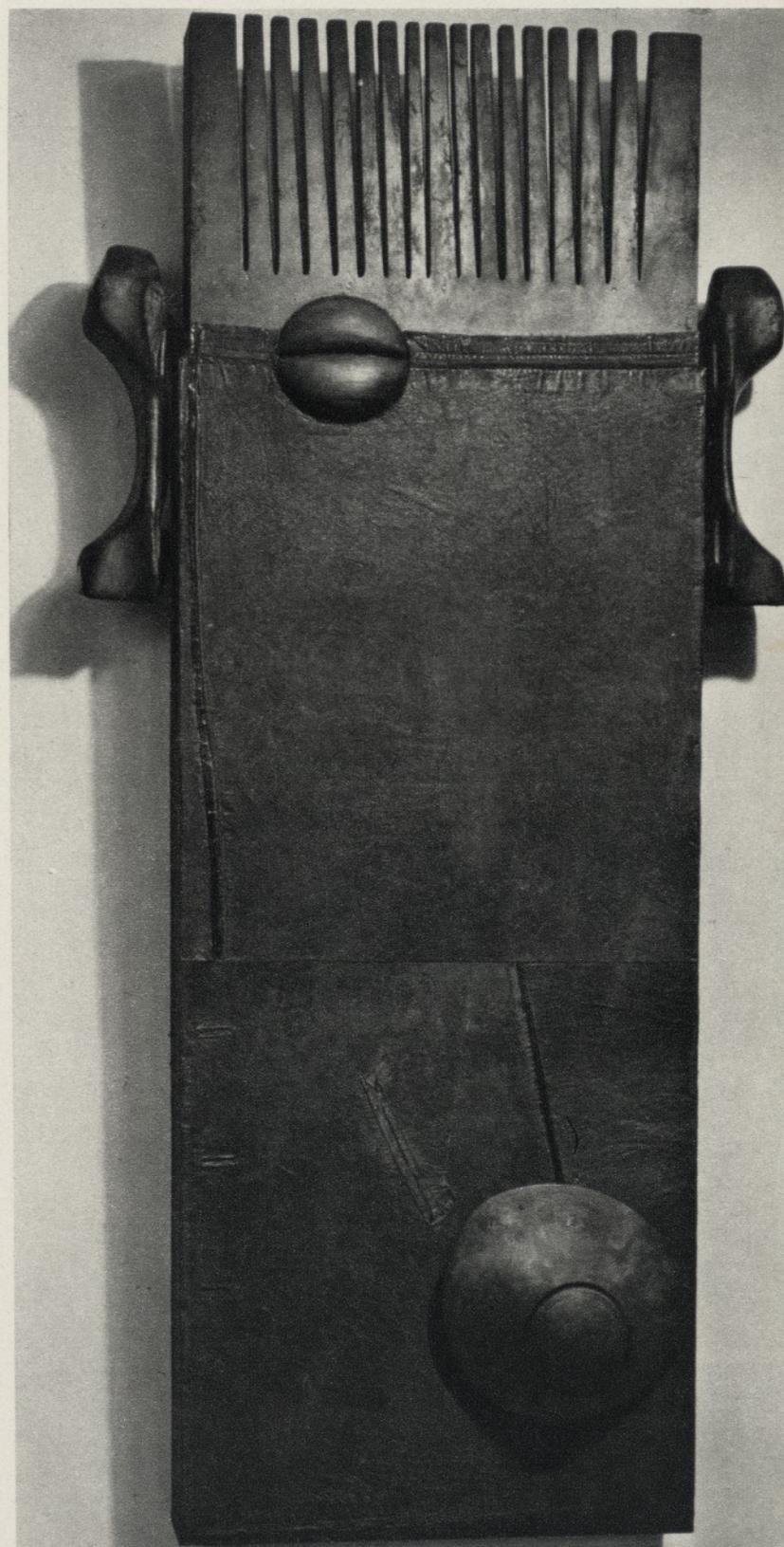
PARIS

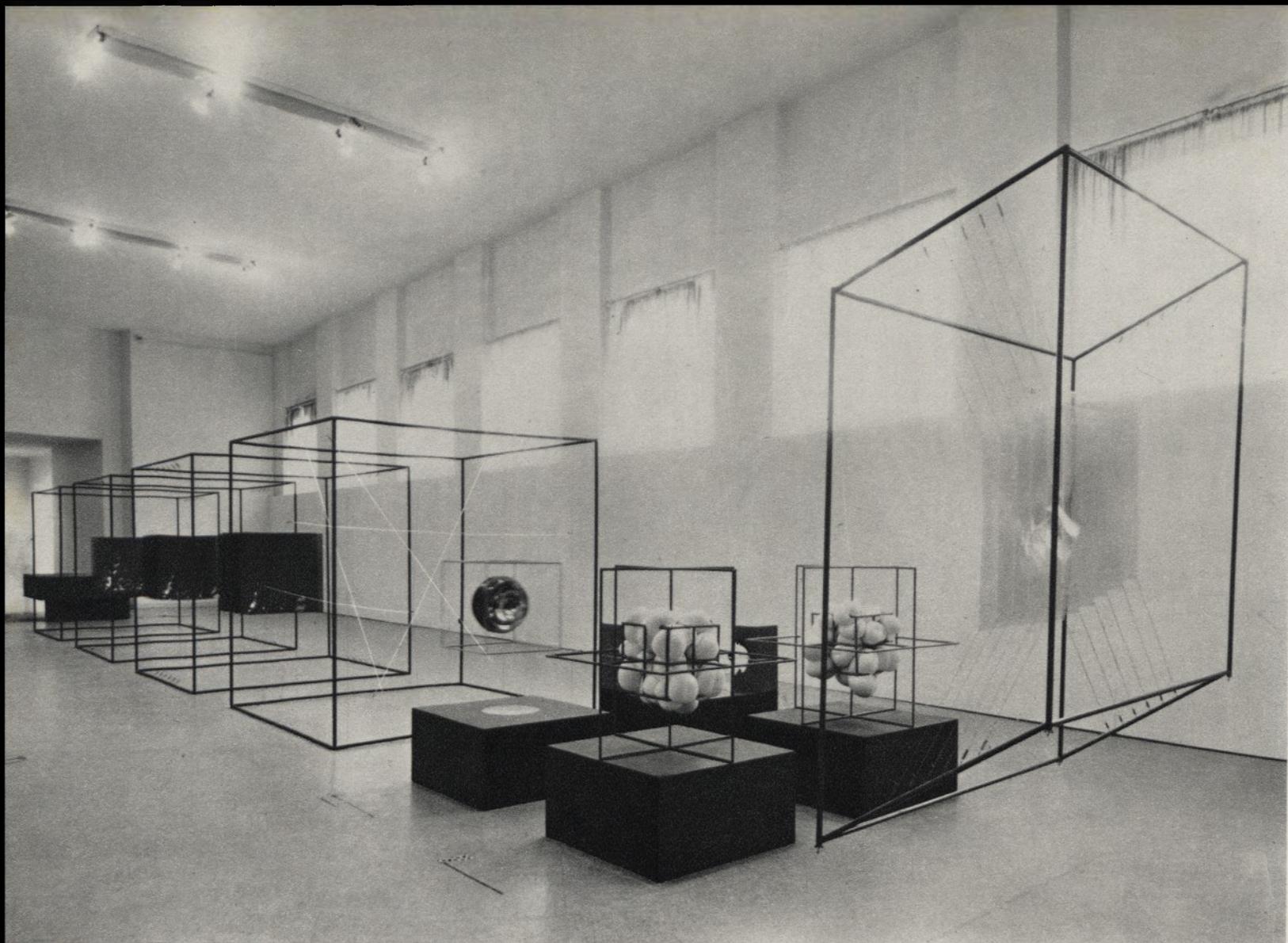
par Michel Ragon

Quatre expositions d'œuvres insolites qui se sont tenues en même temps à Paris, et que rien ne semble rapprocher, sinon la géométrie du rêve, la valeur de l'énigme des objets non-objets et des sculptures non-sculptures, peuvent être reliées sous le signe des constructions oniriques.

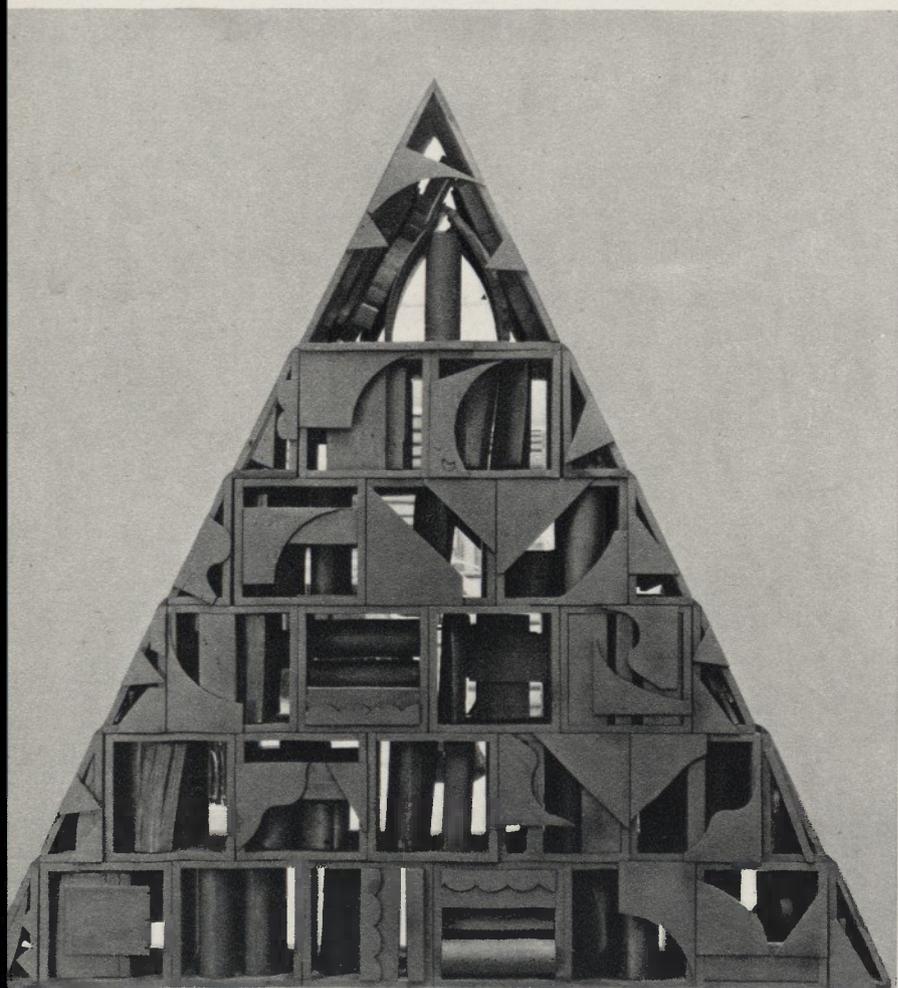
Entre les « boîtes » de Louise Nevelson exposées à la Galerie Jeanne Bucher, les « caissons et stèles » de Horst Egon Kalinowski, au CNAC, les « boules et cylindres » de Pol Bury à la Galerie Maeght, les « figures mathématiques » développées dans l'espace de Piotr Kowalski à l'ARC (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et Galerie Claude Givaudan) il existe une sorte de complicité involontaire. Même lorsque ces œuvres se placent, dans leurs intentions et leur esprit, aux antipodes, comme c'est le cas pour celles de Kalinowski et Kowalski.

Cet Allemand d'origine polonaise, et cet apatride ex-polonais né en Russie, s'opposent par le fait que Kalinowski montre un raffinement d'antiquaire dans l'invention de ses objets habillés d'un matériau artisanal, le cuir; alors que Kowalski n'utilise que des matériaux industriels et vise à la prospective de l'environnement. Kalinowski nous conduit dans une chapelle construite pour la dévotion au Marquis de Sade. Kowalski nous entraîne dans un laboratoire voué à la technologie. Dans la chapelle de Kalinowski, les caissons et les stèles recouverts de cuir donnent une atmosphère sacrale. Ce sont des objets rituels, pour on ne sait quelle magie. Ces stèles sont en même temps des cuirasses, des carapaces. Ces caissons, avec leurs chaînes, leurs crocs, leurs jougs, leurs boulets, sont des instruments de supplice. On y devine la venue prochaine du bourreau bardé de cuir, avec sa cagoule, ses gants, sa ceinture à flagellation. Tous les « instruments » de Kalinowski sont en bois recouvert de peau (parfois peau de serpent, de caïman, de gros pachydermes). Parfois du fer intervient en contrepoint comme une promesse de blessure. L'œuvre de Kalinowski est très belle. C'est celle d'un dandy, d'un esthète. Elle montre beaucoup de goût, trop de goût peut-être. C'est Sade revu et corrigé par Paco Rabanne.





Exposition Kowalski. Avril 1969. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. (Photo André Morain).



L'œuvre de Kowalski est par contre une œuvre d'ingénieur et d'architecte. C'est d'ailleurs par ses travaux d'architecte et d'ingénieur, spécialisé dans l'emploi des matières plastiques et des structures tendues, que Piotr Kowalski s'est d'abord fait connaître. Puis il s'est consacré à la sculpture, mais une sculpture qui fait appel à l'électronique, à la lumière du néon, au mouvement mécanique. La salle que je lui avais consacrée, à la Biennale de Venise 1968, avait été conçue par lui comme un « environnement ». Elle constituait un éloge des cinq formes mères: le cube, la sphère, la pyramide, le cône, le cylindre. On retrouvait la plupart de ces œuvres au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Si la « boîte » est le signe commun aux quatre artistes que nous avons choisis ici, elle est, chez Kowalski, le moins visible. Et pourtant presque toutes ses œuvres sont inscrites dans des cubes. Seulement, la réalité physique des cubes ne nous apparaît pas toujours immédiatement dans l'œuvre de Kowalski. Ils sont pourtant mathématiquement là: cube dans l'espace que suggèrent des fils tendus, cube rose en perspective, vrai cube en tranches grises, cube éclaté blanc et rouge, cube de néon, cube électronique. Toutes

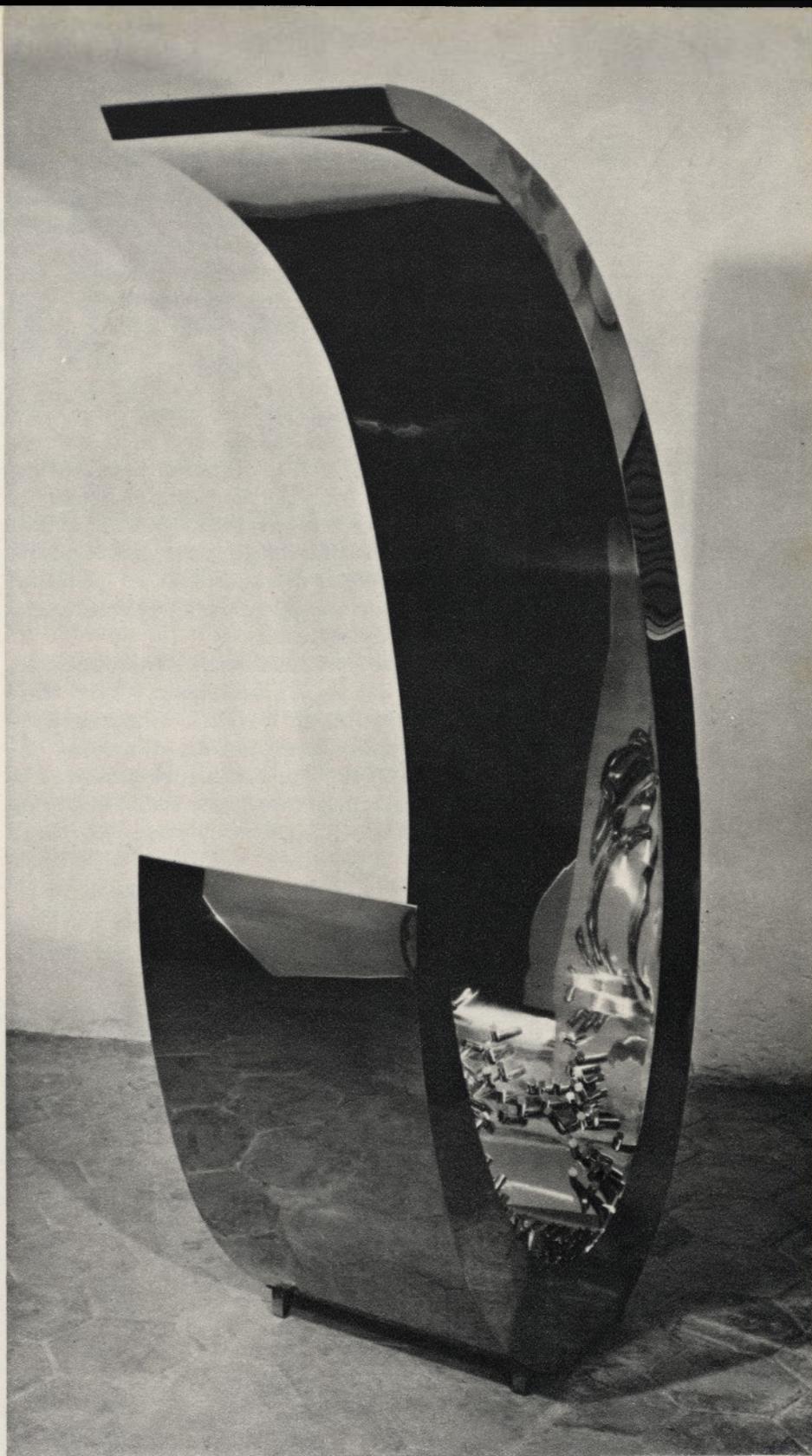
NEVELSON. Silent music I. 1964. Bois noir. 217 x 213 x 31 cm. (Photo L. Joubert).

BURY. 174 petits cylindres dans une forme courbe. 1968. Acier inoxydable. 193 x 90 x 50 cm. (Photo Gaspari).

les formes géométriques des sculptures de Kowalski jouent de l'une à l'autre, se répercutent, forment un espace total de perfectionnement mathématique. A la poétique des volumes s'ajoute l'ordre du Nombre.

La limite de l'œuvre de Kowalski (qui édifia en 1960 la première sculpture-architecture en polyester translucide pour un transformateur électrique à Fresnes et qui se préoccupe actuellement beaucoup de l'œuvre d'art réalisée en collaboration avec l'industrie), c'est dans ce qu'elle a de plus ambitieux et par là même de plus intéressant: sa rencontre avec la science. Son image électronique apparaît finalement comme un bien piètre résultat pour un travail aussi considérable. Mais tel semble être actuellement le destin des artistes, comparé à celui des hommes de sciences, que de ramener les prouesses scientifiques à la dimension du gadget. D'un radar, on fait un bibelot, des enseignes lumineuses des électriciens publicitaires, un tableau de chevalet électrique. Architecte et ingénieur, Kowalski peut échapper à ce travers grâce à ses connaissances mathématiques et à son habitude des matériaux modernes. Mais il lui faudrait des commandes pour l'environnement de grands espaces. Dans un musée, il étouffe. Dans une galerie, il détonne.

Dans sa préface à l'exposition Kalinowski, Frantisek Smejkal souligne que les caissons de celui-ci « ne sont faits ni de matériaux industriels, ni



d'une accumulation de débris de civilisation ». C'est dire que cette œuvre se place entre celle de Kowalski qui emploie, lui, les matériaux de l'industrie la plus moderne, et celle de Louise Nevelson qui utilise (ou qui utilisa exclusivement dans les années 50) les déchets de bois récupérés sur les trottoirs de Spring Street pour construire d'étonnants reliquaires, des maisons de poupée sans poupée, noires comme la suie de la ville. Des boîtes noires, Louise Nevelson, Américaine née en Russie, en vint aux boîtes entièrement peintes en blanc, et aux boîtes entièrement dorées comme des autels baroques jésuites. Sa récente

exposition montre une grande évolution dans une œuvre que l'on aurait pu croire figée dans sa réussite exemplaire. Ses grands reliefs, comme son *Hommage à l'Univers*, sont plus volontiers constitués de morceaux de bois façonnés, géométriques, avec des incrustations de boules et de miroirs, comme dans *Rain Forest Wall*. « Quand j'ai émigré aux Etats-Unis, me dit un jour Louise Nevelson à New York, on m'avait dit qu'on y trouvait de l'or. Moi j'ai seulement trouvé des déchets de bois dans la rue et j'en ai fait de l'or. » Avec cet or, Louise Nevelson peut maintenant s'acheter du bois tout neuf chez un menuisier et y ajouter des accessoires. Elle peut aussi, et cela est beaucoup plus inattendu dans sa sculpture, construire des boîtes transparentes en plexiglas, transparence meurtrie par d'innombrables vis qui relient les multiples parois.

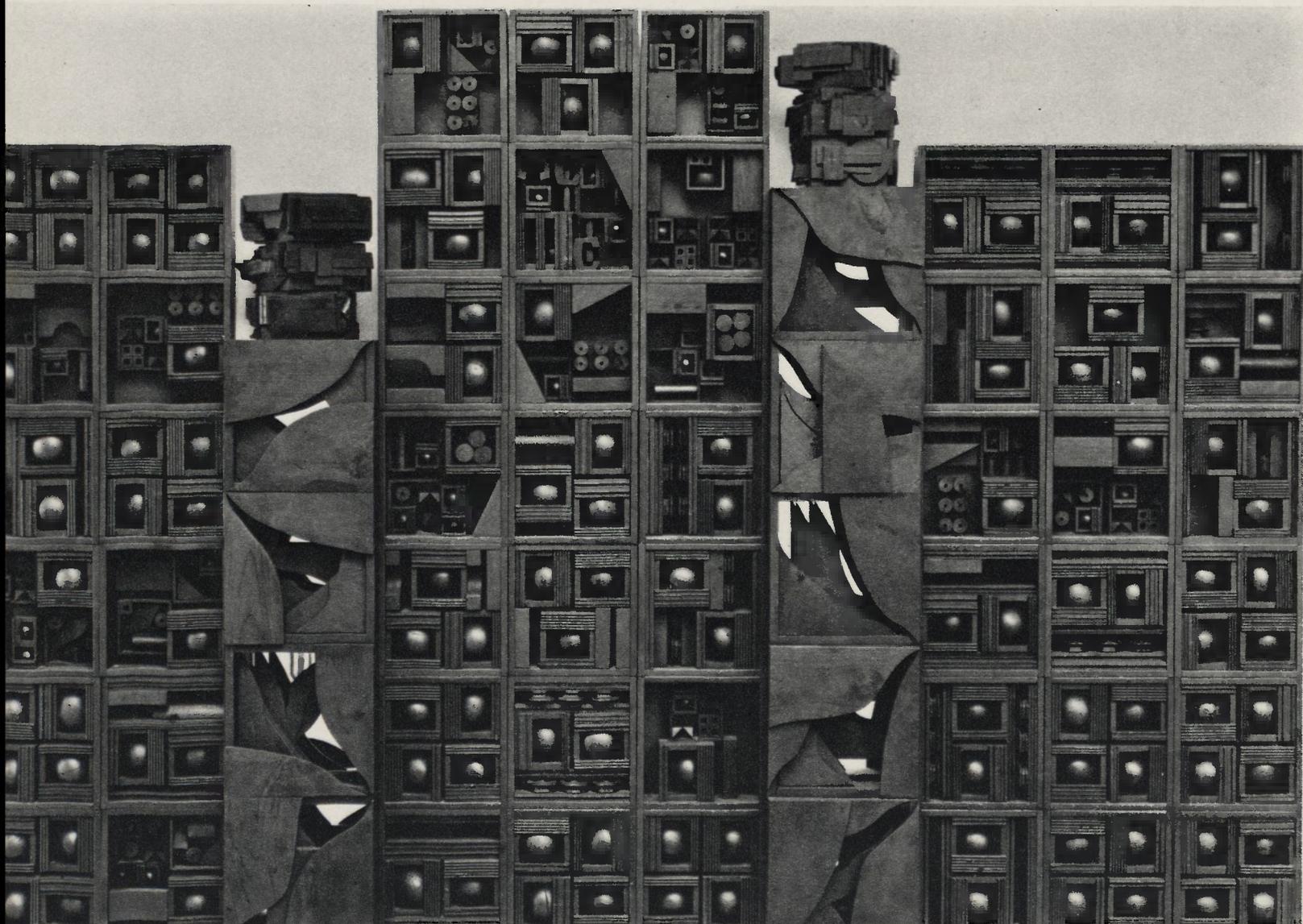
Les boules de Nevelson nous conduisent tout naturellement aux boules du Belge Pol Bury. Mais alors que les boules de Nevelson sont emprisonnées dans les boîtes, bien rangées, immobiles, celles de Pol Bury ont une tendance invétérée à s'échapper des boîtes, des socles, des reliefs. Elles s'avancent, perdent l'équilibre, puis se redressent et reviennent sagement à leur point de départ. Le cinétisme de Pol Bury est très singulier. Il ne procède pas, d'abord, d'un esprit post-Bauhaus commun à presque tout le cinétisme contempo-

rain. Il est une respiration plus qu'un mouvement. Cette respiration tactile des objets de Pol Bury causait jadis un malaise. Aujourd'hui son mouvement s'est à tel point ralenti qu'il n'est parfois presque pas perceptible. Cette sculpture en mouvement s'interdit de figurer le mouvement. Elle bouge clandestinement. Non seulement Pol Bury s'est renouvelé par une excessive lenteur, mais encore il emploie maintenant des aimants qui lui permettent de supprimer les attaches. La lutte des boules d'acier contre la pesanteur n'en est que plus étonnante. Plus que le mouvement, c'est d'ailleurs la lutte contre la pesanteur qui semble caractériser l'art de Pol Bury. Autre renouvellement, l'emploi du métal dans les œuvres exposées à la Galerie Maeght: acier inox, cuivre, laiton. En réfléchissant les formes, le métal poli leur ajoute une autre dimension et une sorte de mouvance supplémentaire. Un écueil néanmoins: parfois trop de brillance et ces boules étincelantes sur leur socle paraissent des perles sur un écrin de bijoutier.

Mais quelles que soient les réserves que l'on puisse faire au sujet de certaines œuvres de Kalinowski, Kowalski, Nevelson et Pol Bury, il n'empêche que leurs constructions oniriques sont parmi les plus étonnantes créations qu'il nous a été donné de voir cette année.

MICHEL RAGON.

NEVELSON. *Rain Forest Wall*. 1967. Bois noirs et miroirs. 213 x 310 x 27 cm. (Photo L. Joubert).



# Les reliefs gravés de Vieillard

par Jean Tardieu

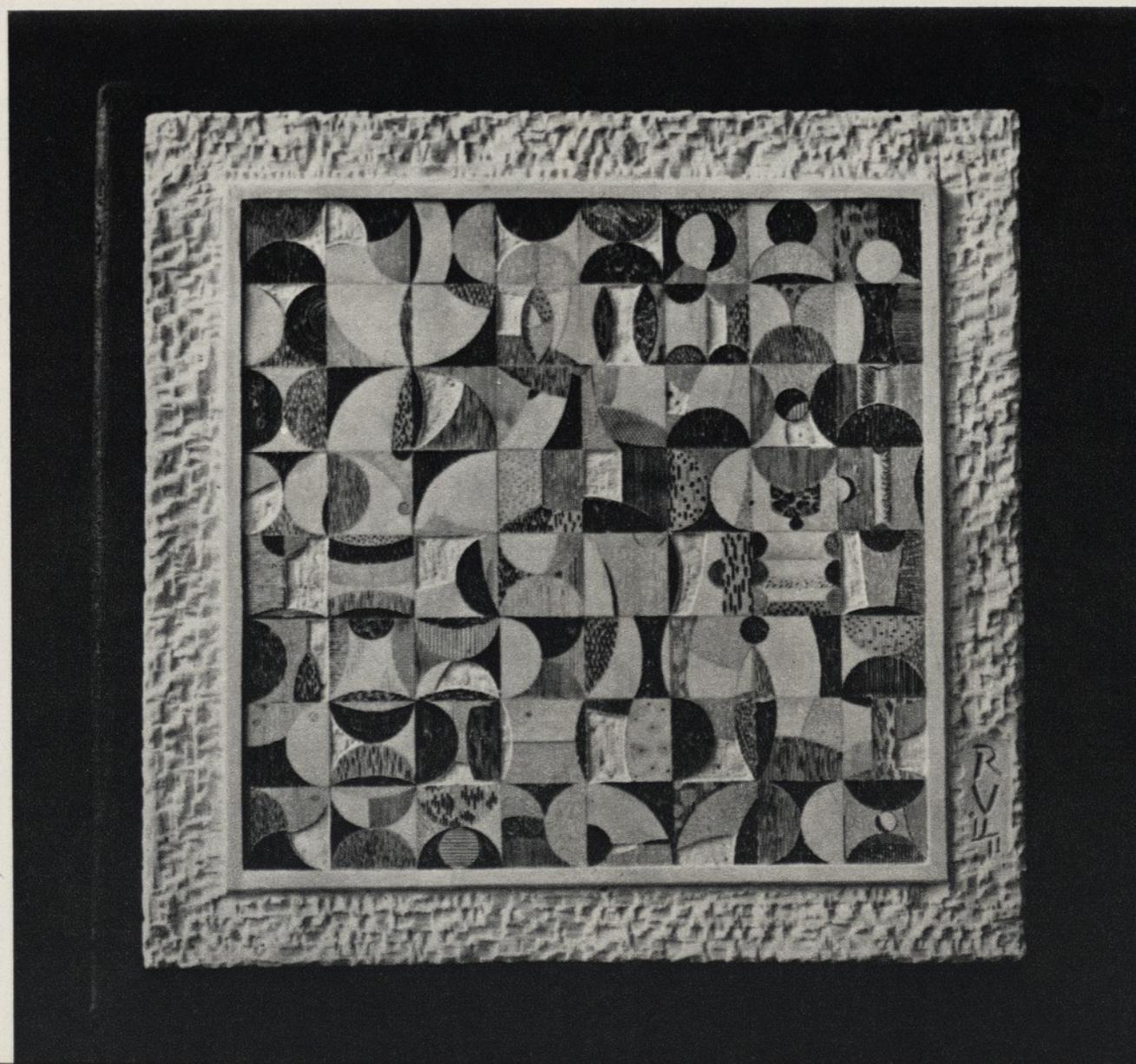
Une rêverie aiguë, un délire dirigé et contenu. A la pointe du scalpel, une incision crissante dans les entrailles moirées de l'imaginaire. Des noirs variés à l'infini, allant du gris pâle d'un affleurement d'aiguille aux crochets ancrés dans la nuit du Styx. De petits personnages solitaires et interrogateurs égarés dans des déserts immenses. Des fleuves de feuilles, des océans de corolles, des enfers sans démons, des paradis privés d'anges. Parfois, pareil à un son soufflé au loin dans le cuivre, le recours délicieux d'un blanc « réservé », épais comme une rigole de lait, — voilà, en quelques mots trop résumés, quel est ce monde, transposé au plus haut de la gamme, qu'un graveur à la fois rigoureux et inspiré, — sans doute le plus

parfait qui soit aujourd'hui en France, — offrait depuis longtemps (et l'on croirait: depuis toujours) à cette soif que nous avons de voir nos joies et nos angoisses reflétées dans des eaux qui les transfigurent et nous les rendent supportables.

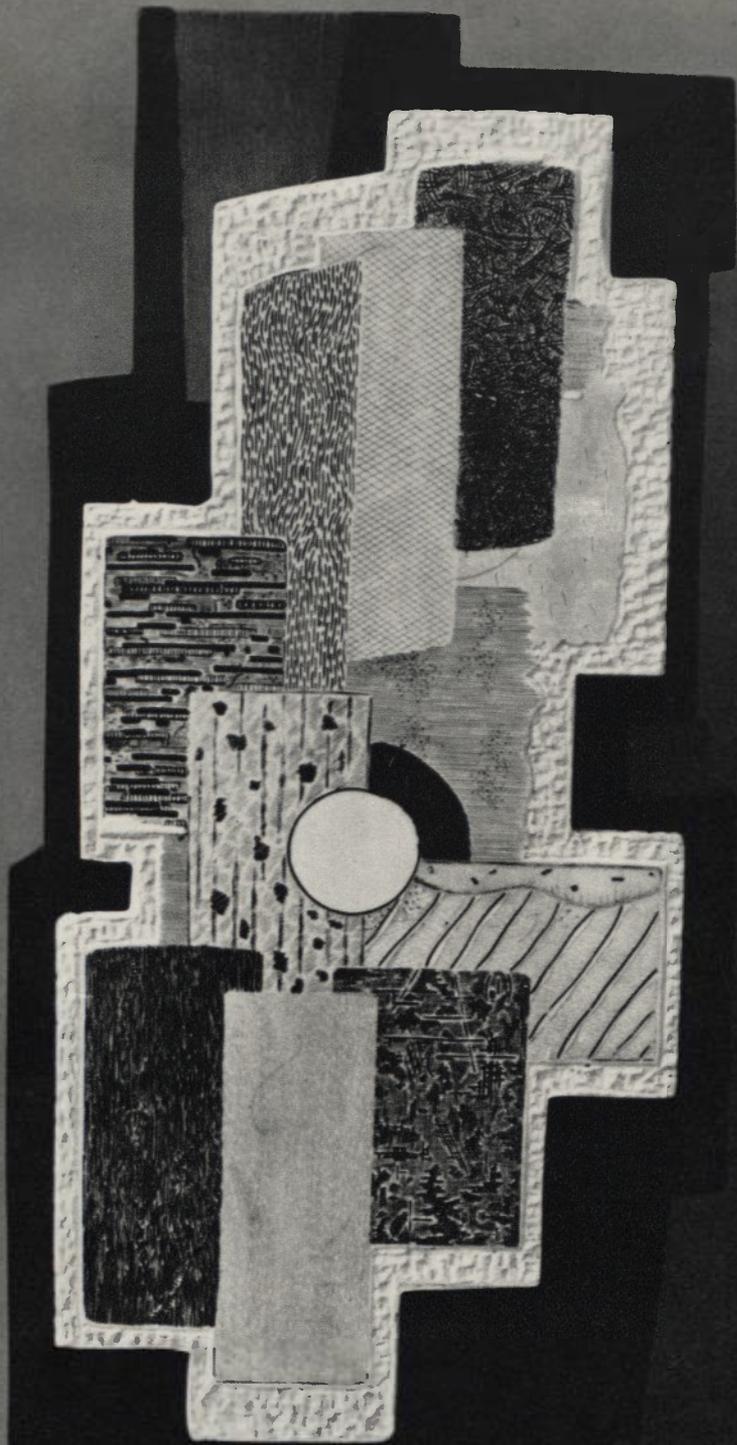
Mais où était-il suspendu, ce monde qui chantait d'une voix si juste et si digne? Où étaient donc contenues ces formes en même temps offertes et dérobées? Elles étaient resserrées dans les feuillets des grands livres ou suspendues comme des tableaux selon le destin classique des « gravures », c'est-à-dire à la façon de plantes rares dont les nervures imprègnent les précieux herbiers de Mémoire.

A Roger Vieillard, maître de cette fantasmagorie

VIEILLARD. Les chambres I. Relief gravé.



VIEILLARD. Harmonie. Relief gravé.



VIEILLARD. Le voyageur. Relief gravé.



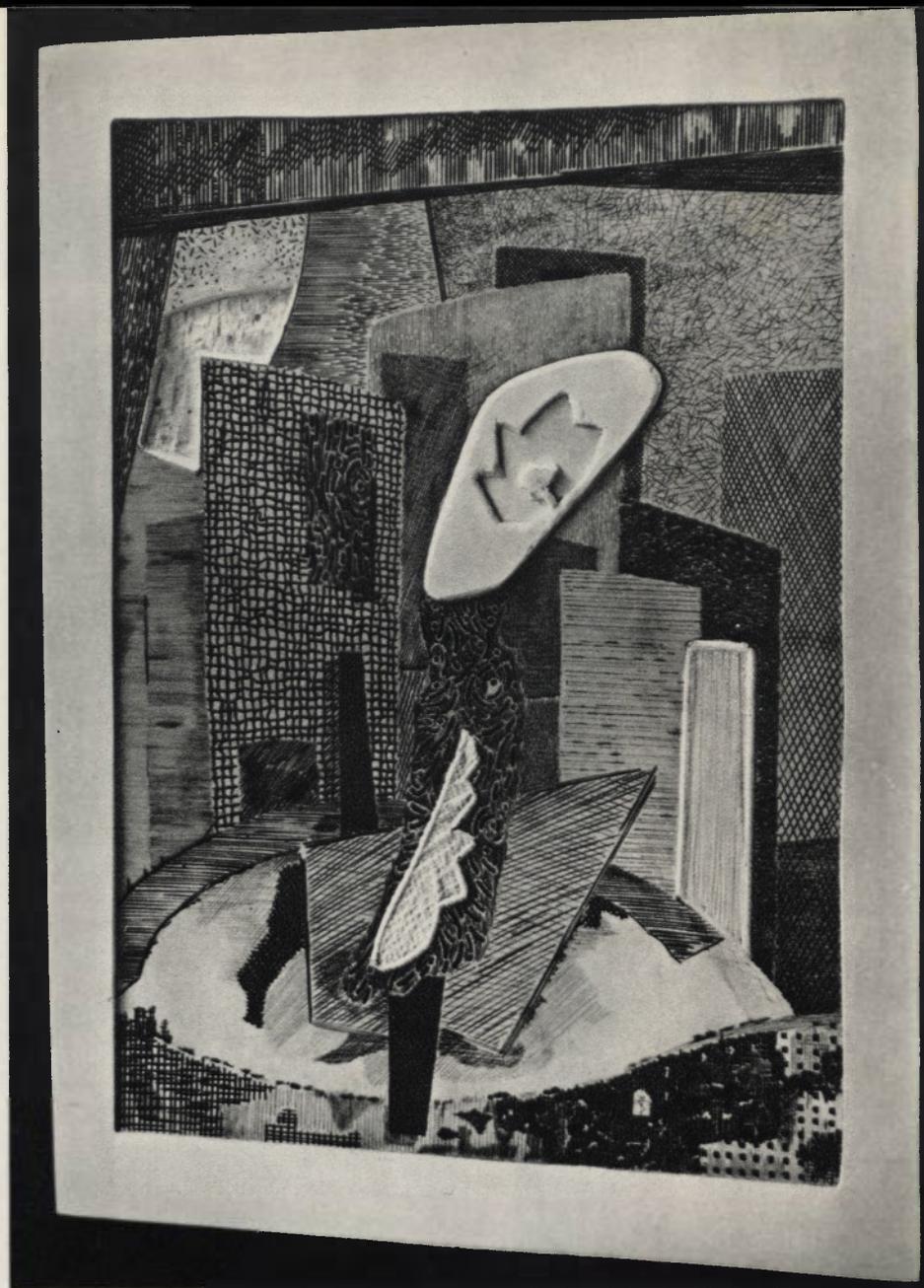
logique, de ces apocalypses d'une précision déliée et cruelle, de ces mathématiques de la main et du songe, le sort, — si beau, si grand soit-il, — de la « pointe-sèche » imprimée sur le papier apparu un jour comme une étape vers autre chose: le burin, sans cesser d'être soi, acquit une dimension paradoxale de ciseau et la feuille couchée se mit debout, — comme un objet, comme un arbre, bientôt comme une sculpture et même comme un monument.

Ainsi l'empreinte gravée, jusqu'alors promise au support le plus plat, le plus mince qui soit, venait de conquérir le droit à l'épaisseur, sans, pour autant, renoncer à ces sortilèges d'allusions et d'illusions qui forment la profondeur des surfaces. C'est qu'il ne s'agissait pas seulement de creuser quelque « inscription » sur une « stèle », — opération directe et sans détours où le sculpteur attaque de front le bloc de pierre. Le *relief gravé* de Vieillard est resté le résultat inversé d'un « report », l'enfant fragile et doux du baiser de la plaque de cuivre et du poids calculé de la presse à bras, mais ce support est devenu volume. Composé d'un mélange vivant à base de gypse, sa finesse de poudre, sa blancheur grise, mate et soyeuse épouse sans bavure et sans trahison les plus subtiles insinuations de l'encre — et jusqu'aux fameux blancs dont cet artiste a le secret. Enfin, sorti comme un pain du four, un peu ébarbé, retouché, bientôt frais et vif, voici l'objet prêt à prendre l'air du temps: planté droit sur un socle de bois noir, il nous provoque, pareil à un arrogant petit sphinx poseur de questions. Parfois même il affecte la forme d'un Pharaon debout, chamarré de signes scripturaires.

Tout, en effet, dans cette série de trouvailles, est énigme, ambiguïté, contradictions surmontées, dilemmes résolus. La gravure s'est levée, comme autrefois les pierres druidiques dans nos champs, mais elle ne cesse pourtant pas d'être gravure. Fruit d'une « reproduction » opérée sous presse, elle refuse cependant, comme les monotypes, d'être multipliée. Et tout l'univers de ce grand poète du burin reparait sous d'autres formes, devenues d'autant plus abstraites que leur prétexte est plus concret.

Le sommet d'un tel art, pareil à l'invention implacable d'une fugue de Bach, semble être dans ces sortes d'échiquiers géants où se trouve magistralement gagnée la gageure de remplir chaque carré de figures géométriques différentes et de doser de l'une à l'autre, sous mille aspects variés, une mouvante modulation rythmique fait de ruptures et de reprises, avec, chaque fois, la bonne quantité de blancs, de gris et de noirs, comme si la rigueur, à ce point poussée, se penchait au bord de l'abîme et l'exactitude à la limite de l'obsession.

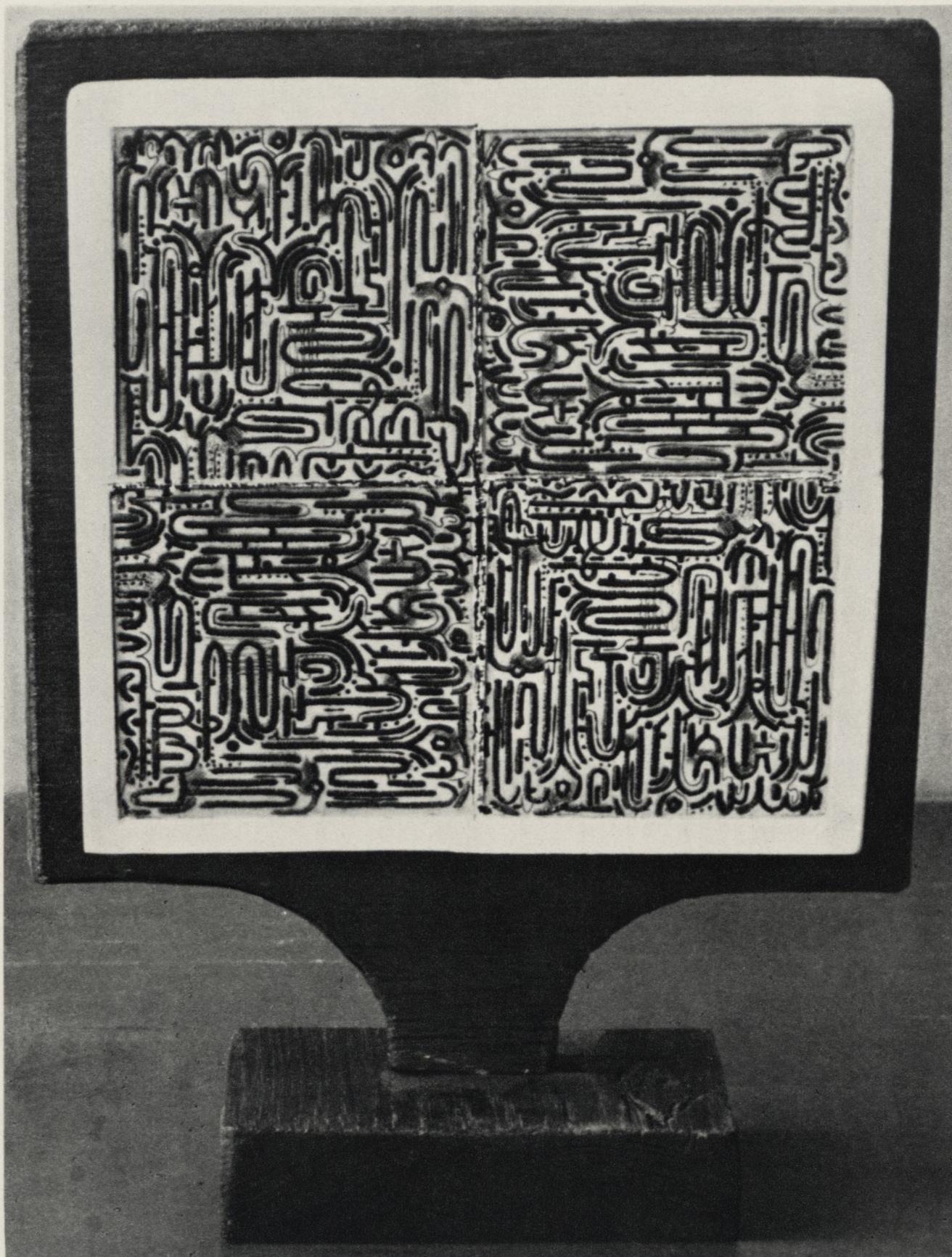
Si je ne craignais de lui attribuer des intentions qui ne sont nullement les siennes, je dirais que Roger Vieillard, par ce biais imprévu, rejoint le



grand mouvement de transhumance qui fait bouger les arts d'aujourd'hui et les pousse les uns vers les autres comme des rivières hors de leur lit, amenant les techniques de l'Espace dans la succession temporelle, bloquant au contraire les techniques du Temps dans les canaux de l'immobile, déversant des tonnes de « natures mortes » dans le roman ou la musique, remplaçant la couleur par des feux électriques, la parole par le geste ou le cri...

Mais ici, dans cette singulière découverte qu'est la gravure devenue objet, s'il y a mutation et si Roger Vieillard est entraîné vers un certain « déplacement » de son art, c'est à un niveau à la fois moins tapageur et plus naturel. Ses gravures sont devenues « reliefs gravés » par un développement organique, comme la fleur devient fruit. Ici, tout se passe comme avant, dans une souveraine tenue, dans les mystères sacrés de l'intelligence et les surprises de la nécessité.

JEAN TARDIEU.



VIEILLARD. Labyrinthes. Relief gravé.

# Le travail, l'amour, la mort dans l'œuvre de Manzù

BORDEAUX  
MUSÉE DES  
BEAUX-ARTS

par J. P. Hodin

En avril 1969, la France accueillit pour la première fois les œuvres de Giacomo Manzù: le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, sur l'initiative de M. Jacques Chaban-Delmas, maire de cette ville, président de l'Assemblée Nationale et du Conseil municipal de Bordeaux, organisa une exposition de sculptures et de dessins du maître italien (26 sculptures, 32 dessins et 17 photographies de quelques-unes de ses œuvres célèbres, en particulier de ses portes en bronze que l'on peut voir à Salzbourg, Rome et Rotterdam). L'exposition connut un grand succès.

Le 22 mai 1969, sur l'initiative du Comité des Amis de Manzù (« Comitato Amici di Manzù »), fut inauguré le Musée qui lui est consacré à Ardea, près de Rome, non loin de la résidence personnelle de l'artiste. Il abrite en permanence, non seulement un grand nombre d'importantes sculp-

tures qui représentent environ trente années d'activité artistique — sculptures de marbre, petites sculptures en or, joaillerie — mais encore la collection la plus vaste et la plus complète des dessins du sculpteur.

A cette occasion, « XX<sup>e</sup> siècle » s'honore de publier la première étude en français sur cet artiste, rédigée par l'un de ses amis, le célèbre critique et historien d'art anglais, Dr. J. P. Hodin.

## 1.

Me voici devant la tour majestueuse de l'église Saint-Laurent, la Grotte de « Sint Laurens Kerk » à Rotterdam. Construite entre 1449 et 1525 dans le dernier style gothique, elle fut détruite par un incendie au cours des combats de la seconde guerre mondiale, en mai 1940. Il n'en resta que les murs d'enceinte. En 1952, commencèrent les

MANZÙ. Les grands amants. 1966. Bronze. H. 86 cm. Musée Manzù, Ardea.





MANZÙ. Portrait de Inge. 1959. 42 x 29,6 cm. Musée Manzù, Ardea.

travaux de reconstruction. Le 22 novembre 1968, eut lieu, en présence de l'artiste, l'inauguration des nouvelles portes de bronze, créées par Giacomo Manzù. Pour leur composition, à laquelle il consacra plusieurs années, il a choisi le thème: « La Paix et la Guerre ».

On pourrait appliquer à cette œuvre monumentale — la plus récente de Manzù — les termes

même par lesquels Michel-Ange désignait les portes de bronze du baptistère de Florence, dues à Ghiberti: qu'elles pourraient être les portes du Paradis. Elles réalisent la synthèse artistique, le résumé magistral de la plupart des thèmes que l'artiste a conçus et développés pour la « Porte de l'Amour » de la Cathédrale de Salzbourg (1958) et pour la « Porte de la Mort » de la Basilique Saint-

Pierre du Vatican (1964). Les portes de Rotterdam, plus petites que celles de Saint-Pierre et d'une atmosphère plus intime dans leur composition, nous parlent, par la voix des anges, de cette éternelle question humaine qui demeure sans réponse: Pourquoi la guerre, la haine, l'inimitié entre les peuples? Pourquoi pas la paix, l'amour et l'harmonie?

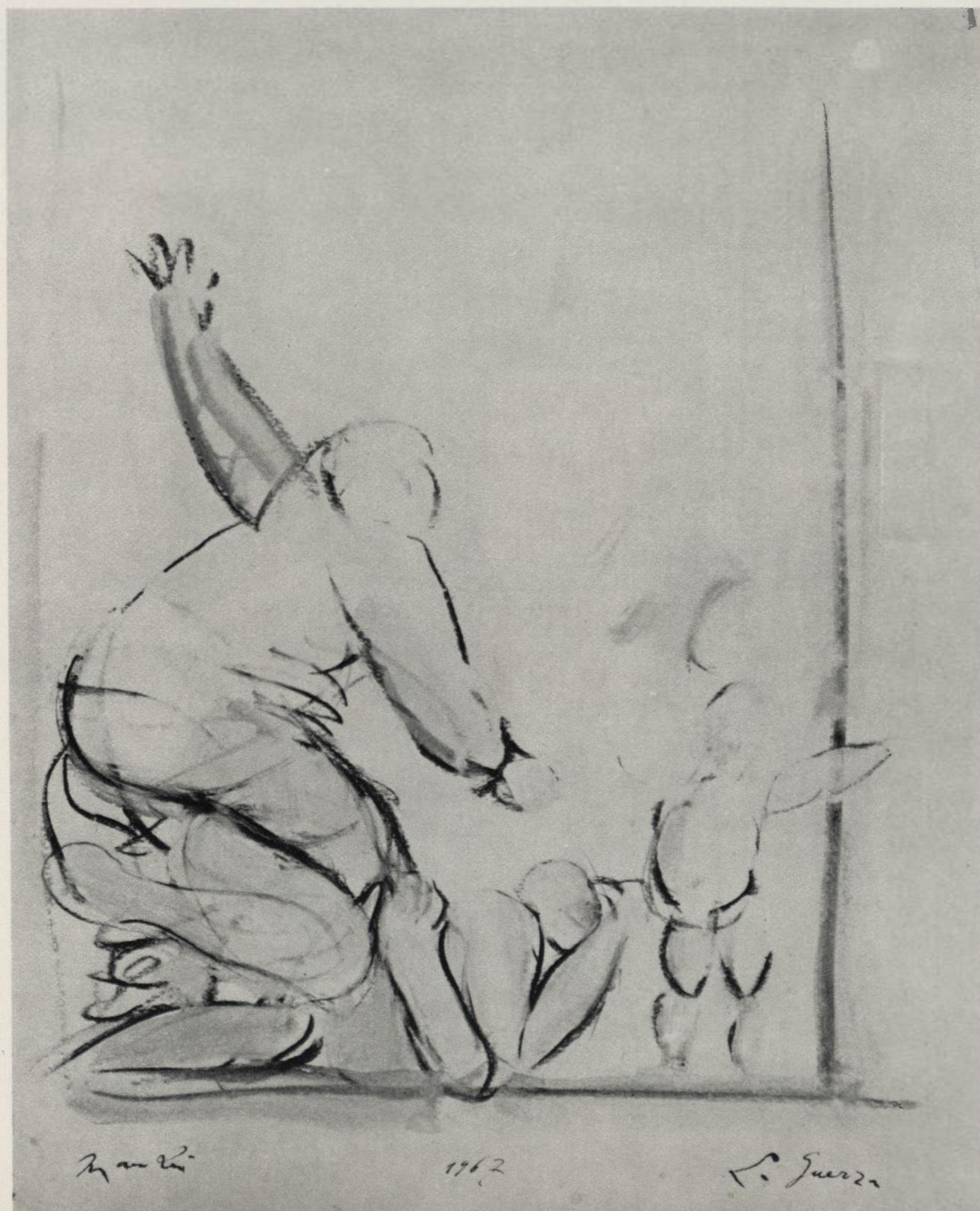
2.

Les trois idées dominantes de Manzù, dans sa conception de la vie, sont: l'Amour, la Mort et le Travail, ou plutôt, dans l'ordre que leur attribue l'artiste: Lavoro - Amore - Morte. Il a apporté sa

contribution personnelle à la représentation du thème qui caractérise le plus fidèlement notre époque, c'est-à-dire la mort violente dans la guerre, la révolution, la contre-révolution et de nouveau la guerre. Ce qui resterait à ajouter à son œuvre, c'est le thème du travail. Jusqu'à présent, le travail n'est encore représenté que par sa propre activité artistique: le travail créateur, auquel il doit sa gloire, son équilibre intérieur dans la joie, la lutte et la liberté.

Le travail soutient les hommes, les unit entre eux, c'est la base commune de la vie humaine, au même titre que l'amour et la mort, inéluctable, commune à tous. Que devient l'homme, en effet,

MANZÙ. La guerre. 1967. Tempera. 48,7 x 39,1 cm. Musée Manzù, Ardea.





MANZÙ. Etude pour Giulia et Mileto en carrosse. 1966. Bronze. 32,5 x 81 x 36 cm. Musée Manzù, Ardea.

quand il reste seul? Manzù croit à la communauté humaine, il croit au bonheur et même au suprême bonheur à venir, dans l'union parfaite du genre humain. Cette idée n'est pas chez lui simple utopie, mirage de l'esprit torturé et nostalgique de l'homme moderne. Il y trouve son inspiration, à la manière du poète, et il s'est fait un devoir de participer, par l'intermédiaire de son art, à la réalisation de cette vision d'une réalité plus haute, enfouie, hélas, sous la cruauté des faits historiques.

A la Fortune Majeure (Nemesis), telle que la conçoit le Moyen Age, et qui inspirera encore Dürer, interprétée sous une forme terrestre plutôt que comme conception transcendante, vient s'ajouter la Fortune Mineure, le bonheur de chaque homme sur la terre. Manzù en a fait le second grand thème de son œuvre — l'amour entre l'homme et la femme (Les Amants), le bonheur au sein de la famille (Mère et Enfant), l'amour entre parents et enfants, l'amour pour le monde de l'enfance, l'amour engendré par le travail (Le Peintre et son Modèle). Il excelle à le célébrer et il sait le préserver dans sa propre vie. Tout autour du paradis terrestre qu'il s'est construit et érigé sur sa terre, en Ardea près de Rome, se dresse une haute clôture qui protège sa paix individuelle, celle de son esprit, celle de son travail, sa vie quotidienne. C'est une vie conforme à celle d'un prince de la Renaissance. Le monde de la Renaissance était petit, géographiquement parlant, mais sa vision était grandiose, la vision d'une société dans laquelle l'art avait force de loi, tout comme les belles manières, la courtoisie, l'impétuosité du

Cortigiano — le Courtisan. Manzù est proche de cet idéal par sa personnalité et sa manière de vivre. Il est fier, facilement vulnérable et, partant, méfiant, sur ses gardes. Mais s'il diffère du courtisan de jadis, c'est par son insistance à réclamer le bonheur pour tous. Son idée maîtresse est que tous les hommes doivent recevoir la même part de chance dans la vie, qu'ils la désirent ou non, qu'ils la méritent ou non, qu'ils l'apprécient ou non, et quel que soit l'usage qu'ils en fassent — il ne cesse de l'exiger pour tous, parce qu'il a lui-même souffert de la misère et de l'humiliation dans son enfance. Voilà son rêve. Et dans son esprit rêve et vie se confondent, comme dans la pièce de Calderon. « Ne manquez pas d'entourer vos rêves de solides fortifications, Giacomo Manzù, et n'y laissez jamais pénétrer l'hyène de la politique. Vous avez lutté pour la liberté de votre esprit et vous avez triomphé; vous avez rencontré la plus haute autorité de l'église, le Pape. Il vous a écouté, il s'est penché sur vos doutes, il a pesé vos doléances, il a compris l'angoisse de votre conscience, et il vous en a donné une juste interprétation. Vous êtes libre. » Sachez demeurer libre, Giacomo Manzù, libre et heureux!

On dit que la beauté n'est plus pour nous, qu'elle n'est pas conçue dans l'esprit de notre époque, qu'elle n'est pas moderne. Ne pouvons-nous donc appeler moderne que ce qui s'attache à la cruauté et à la laideur, et art moderne la seule expression de cette cruauté et de cette laideur? « Je ne suis pas contre l'art moderne, m'avez-vous dit un jour, je l'ignore. » Ne vous a-t-on pas reproché d'appartenir au XIX<sup>e</sup> siècle et non



MANZÙ. Chaise. 1966. Bronze. 93 x 56 x 50 cm. Musée Manzù, Ardea.

à « nous »? On vous a traité de réactionnaire! Et pourtant que peut-il y avoir de moins étranger à notre siècle que cette inquiétude constante que vous inspirent la mort brutale, l'assassinat en masse de l'humanité dans les guerres, le chaos et l'anarchie? Vous avez fait cause commune avec la liberté dans les chaînes, avec l'homme rendu à l'état d'esclave, vous nourrissez plus de haine pour le pouvoir qu'exerce l'argent sur l'esprit de l'homme que pour le diable lui-même, et ainsi vous nous avez donné la beauté, vous avez redécouvert pour nous la beauté dans cette félicité éternelle qui existe en marge de la télévision, des cinémas, des gros titres des journaux, et qui est l'amour humain.

3.

L'amour humain constituait le thème de la première porte de Manzù, celle de Salzbourg. L'amour de la mère pour son enfant (nous le trouvons déjà dans un relief de 1958, qui ne fut pas repris sur la porte elle-même; il fut réservé à la porte de Rotterdam qui le met en valeur), l'amour de l'homme pour sa femme, l'amour de la vie. La vie est le plus grand des biens, l'argent le plus grand des asservissements. Pour l'homme unidimensionnel, l'homme d'argent, l'homme idéologique, il n'y a pas de refuge possible dans la richesse d'esprit et de cœur de Manzù, dans l'âme de ce grand artiste contemporain qui a créé et crée encore des symboles modernes-anciens, c'est-à-dire éternels, des formes modernes-anciennes c'est-à-dire éternelles, pour représenter la condition humaine. Il a approfondi ce qu'il a éclairci pour lui-même. Il s'est trouvé aux prises avec plus d'un dogme, pour finalement découvrir la vérité toute simple: la vie est amour. Et l'amour est jeu et procréation. Ce n'est qu'aujourd'hui, parvenu à l'âge de la maturité, que Manzù a représenté ouvertement cette force toute-puissante, ce lien éternel entre mâle et femelle. Ce n'est pas le Sexe du XX<sup>e</sup> siècle, c'est Eros, hors du temps, éternel, aussi vieux que la vie. Manzù sait, dans son être le plus secret, que l'amour est la continuation de la vie, la source première de la paix intérieure et de tout travail créateur. Dans son œuvre « Les Amants », il a dépassé les notions héritées de cette fin de siècle qu'il avait admirée, le raffinement du goût, l'idéal esthétique de l'univers féminin vu à travers l'esprit bourgeois d'hier. Il a poussé plus avant son art dans le monde d'une réalité robuste et vitale. L'homme rencontre la femme. Et ce n'est ni l'homme de la bourgeoisie, ni l'homme du peuple, mais l'homme biologique.

Manzù s'est toujours senti en profonde affinité avec les enfants — ces fruits de l'amour — avec leur pureté et leur franchise (« David », 1938, « Le Petit Garçon qui joue », 1942, « L'Enfant et le canard », 1947, « La Petite Fille qui joue », 1953). Aujourd'hui encore, à côté de sa grande vision de « Paix et Guerre », il y a place pour eux dans son





MANZÙ. Deux acteurs dans mon studio. 1968. Bronze. 220 x 198 x 110 cm. Musée Manzù, Ardea.

œuvre, il les interprète dans un style plein de grâce, rococo, et ils nous rappellent les *putti* de la Renaissance et de l'art baroque. Les deux enfants, une fille et un garçon (les siens) dans une voiture d'agrément (Julie et Emile en voiture), au cours d'une promenade féerique dans le monde de l'aventure, dans l'irréel que leur charmante imagination convertit en réel. On les retrouve, assis dans un immense fauteuil, leur intelligence sensible s'ouvre au miracle de la vie, toute chargée de rêves et d'espérances. Quelle est donc la qualité de l'enfance, sinon celle-ci, où rêve et réalité se trouvent intimement mêlés, confondus, interchangeables? C'est aussi le secret de l'art. C'est le secret de Manzù. Il a laissé loin derrière lui les sommets des controverses théologiques, il a fui l'air raréfié de la spéculation, pour atteindre la vallée fertile de l'humanité vraie. Telle était sa voie, telle fut la direction qu'ont prise ses rêveries. Ses œuvres sont autant de bornes qui jalonnent la route de sa vie, des totems qui marquent les différentes étapes de sa vie d'homme et d'artiste. Les « Cardinaux », (Le Cardinal assis, le Grand Cardinal, etc.) sont les piliers et les symboles de l'église, les conservateurs de cette vision du monde, exprimée dans sa vérité poétique par la Divine Comédie de Dante, dans son existence morale, sa beauté et sa simplicité par l'Évangile. La simplicité

de la Vie, la simplicité de l'amour, la simplicité de la mort.

Manzù est un homme religieux, il est religieux dans ce sens qu'il proclame que la vie, le miracle et le mystère de l'existence sont de la plus haute valeur. Grâce à cette conviction si profondément ancrée en lui, il a communiqué à son œuvre la beauté, qui constitue son style et son empreinte, qu'il s'agisse de ses sculptures ou de ses dessins — car c'est un admirable dessinateur, qui supporte la comparaison avec les plus grands de sa race, un Masaccio, un Ghirlandaio, un Pollaiuolo, un Michel-Ange. Il dessine à la manière d'un sismographe, qui enregistrerait les poussées de sa force vitale, les oscillations intérieures de son énergie, quand il cherche le secret d'un être, le caractère individuel, la personnalité unique d'un visage d'homme. Il y revient sans cesse jusqu'à ce qu'il ait découvert ce secret profond. Comment expliquer autrement qu'il ait pu faire une centaine de dessins d'un seul modèle (Signora Lampugnani), sinon par cette intensité intérieure et cette effervescence qui lui permettent d'atteindre ce niveau de perfection où son chef-d'œuvre prend la signification et la forme mêmes de la réalité qu'il représente. La réalité s'est transformée en vérité, en sa vérité. Car en quoi consiste la vérité? A reconnaître ce qui est réel sous la forme qui correspond à la propre personnalité de chaque être. Manzù ne pouvait se satisfaire d'un programme artistique, ni d'aucun programme quel qu'il fût. Sa mission était de saisir, d'instinct, la vie, d'être confronté avec elle, face à face, et de lui imposer sa marque. La route qu'il a parcourue n'était ni toute unie ni tracée d'avance, depuis ses toutes premières affiliations, à partir des influences que purent exercer sur lui les œuvres du passé (qu'il s'agisse d'art primitif, maniériste ou traditionnel), jusqu'à ses premiers chefs-d'œuvre, où la voix humaine a pris des intonations aussi claires que le chant d'un oiseau ou les notes aériennes d'un Stradivarius (« La Femme de l'Artiste », 1935, « Francesca », 1942), en passant par l'idéal *Fin de siècle*, dont il a compris la sensibilité et l'instinct de perfection (« Grand Portrait d'une femme en peignoir », 1946, « Jeune Fille assise », 1955, « Le Faune et la Nymphé », 1962), pour parvenir aux racines, à la source même de la vie, où convergent et se rencontrent la pensée réfléchie et la réalité (« Pas de danse », 1956, « Femme se déshabillant », 1967, « Les Grands Amants », 1968). Le cercle se referme au point même où la vie et l'art de Manzù se rejoignent et se confondent intimement en un tout parfait, unique. Le cercle de sa vie et celui de son temps, et, au-delà, celui de la création. La Fortune Majeure, la Fortune Mineure, le rêve et la réalité.

J. P. HODIN.

MANZÙ. Le pape Giovanni en prière. 1967. Or H. 6,5 cm. Musée Manzù, Ardea.



# Découverte d'Oskar Schlemmer

PARIS

MUSÉE NATIONAL  
D'ART MODERNE

GOETHE-INSTITUT

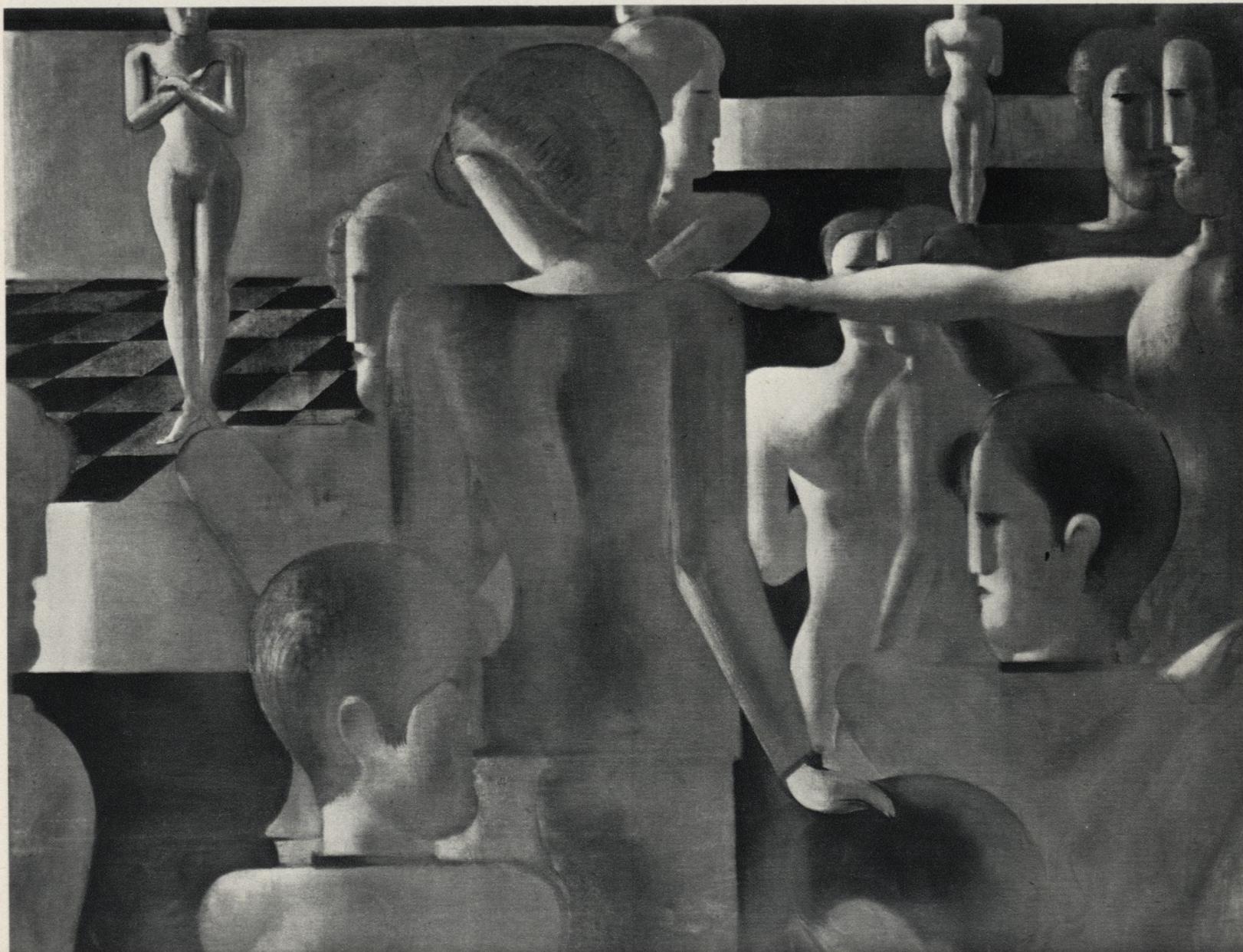
par Julien Clay

L'exposition du Bauhaus venait à son heure: elle a connu un succès éclatant. En dehors des spécialistes, nul en France ne soupçonnait l'importance du mouvement qui s'est développé en Allemagne autour de cette institution, de 1919 jusqu'à ce 11 avril 1933 où elle fut envahie et fermée par deux cents policiers nazis. Et voici qu'apparaît, à la faveur d'une manifestation qui, par l'intelligence de son organisation et son caractère complet, sinon exhaustif, est un modèle du genre, l'influence décisive que le Bauhaus a exercée sur

le développement de l'art moderne pendant les cinquantes années qui ont suivi sa naissance. Nouvelle leçon de modestie infligée à trop de nos compatriotes pour qui il n'est bonne école que de Paris. Paris.

Dans l'esprit de Walter Gropius, l'architecture était le but de l'activité créatrice: les arts plastiques avaient pour tâche principale de la compléter en l'embellissant. Pourtant les postes d'enseignement du Bauhaus furent surtout confiés à des peintres. Avec un bel éclectisme, Gropius

SCHLEMMER. Quatorze figures dans une architecture imaginaire. 1954. Peinture.





SCHLEMMER. Aquarelle. 1925-1926. 21,9 x 27,3 cm. Staatsgalerie, Stuttgart.

fit appel à des artistes appartenant aux tendances les plus diverses, à l'exception de l'expressionnisme: Feininger, Itten, Moholy-Nagy, Klee, Schlemmer, Kandinsky et Albers comptent parmi les principaux professeurs du Bauhaus.

L'unanimité s'est faite sur l'importance de l'œuvre de Klee et de Kandinsky. La renommée a été moins favorable à certains de leurs compagnons. Avant l'exposition, Schlemmer était pratiquement inconnu en France.

La salle qui lui est consacrée est pourtant de celles qui retiennent le visiteur sensible. Il découvre tout à coup une œuvre singulièrement puissante, marquée, certes, par l'époque où elle a été peinte, mais absolument originale et grosse de prolongements futurs. Devant « l'Escalier du Bauhaus » un petit déclic se produit qui introduit le spectateur dans un univers différent, inattendu et évident, générateur de ce sentiment de bonheur nostalgique que procurent seules les gran-

des œuvres. Quant aux sculptures, plus abstraites, sans doute, que les tableaux, elle ne se distingueraient, si d'aventure elles étaient exposées au prochain salon de Mai, que par leur implacable rigueur.

Cette salle ne suffit pas cependant à rendre compte de l'entière activité de l'artiste. Sa personnalité envahissante se manifeste dans la plupart des départements du Bauhaus. L'exposition s'ouvre sur une gigantesque sculpture de fil de fer et métal, destinée à la maison du Dr. Rabe à Zwenkau. Elle se termine à la section « Théâtre » avec une importante et assez surprenante contribution de Schlemmer: maquettes, figures, dessins, mannequins portant les costumes du « Triadisches Ballet ». Il a encore participé aux peintures murales destinées à l'exposition du Bauhaus en 1923. Aussi bien Schlemmer a-t-il dirigé l'atelier de sculpture sur pierre, l'atelier du métal, l'atelier du théâtre, le cours sur l'homme. Et l'on ne sau-

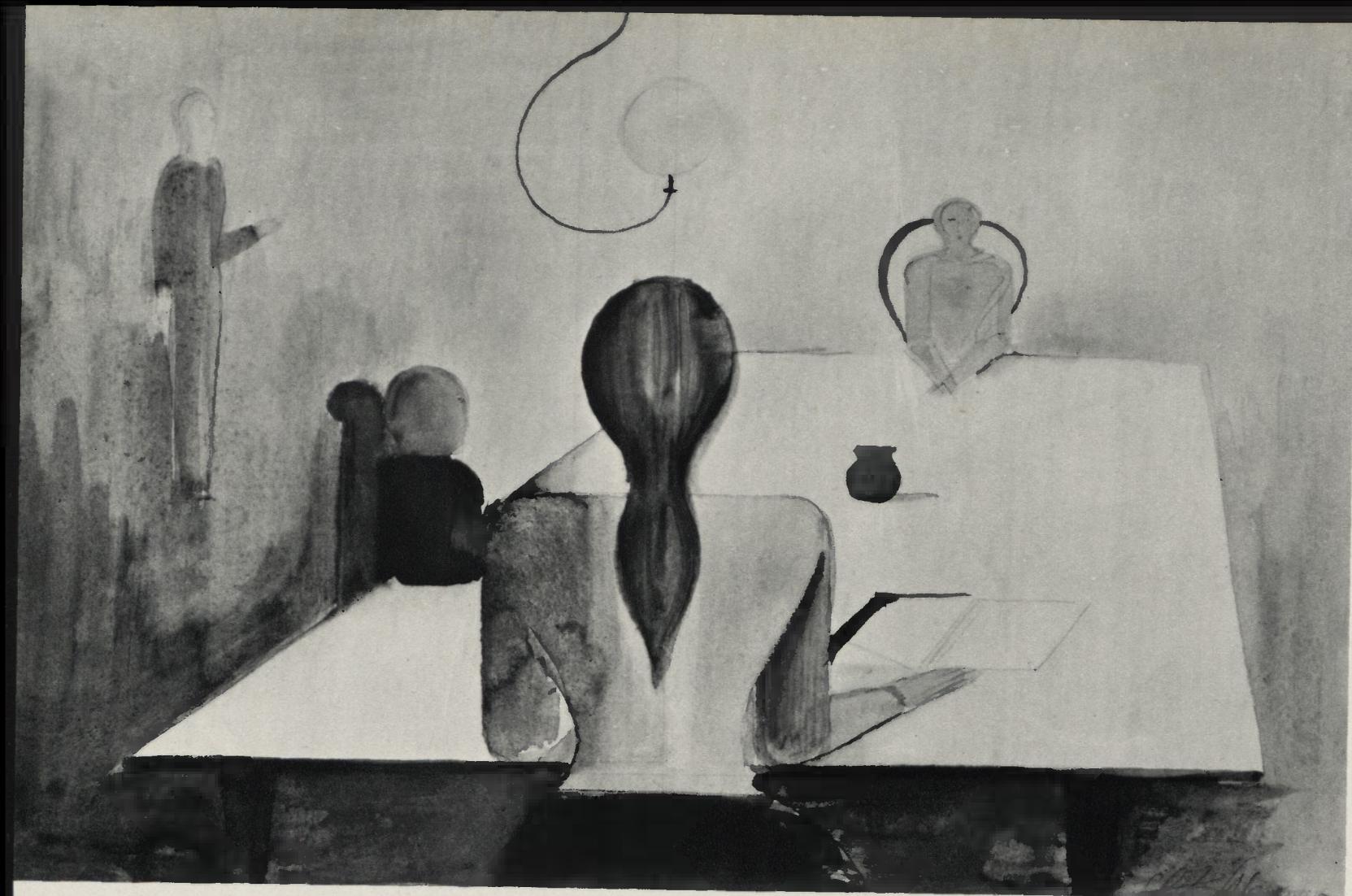
rait trop admirer la précision des dessins figuratifs qui ont jalonné ce dernier cours.

C'est que le corps humain, le corps masculin surtout, se trouve au centre de son œuvre. « Dans ses gestes les plus simples, écrit-il, comme incliner la tête, lever le bras, faire un signe de la main, placer ses jambes, etc., l'être humain est d'une richesse expressive telle que des thèmes comme se tenir debout, marcher, se tourner et autres sujets semblables, suffisent à remplir une vie de peintre. » Les dessins et les aquarelles présentés au Centre Culturel Allemand de Paris en complément de l'exposition du Bauhaus, illustrent l'intérêt capital que l'artiste portait aux structures corporelles. Structures dont il a constamment tenté de dégager l'essentiel, en les décomposant

en éléments géométriques simples: « un carré pour la poitrine, un cercle pour le ventre, un cylindre pour le cou, les bras, les jambes, une sphère pour les articulations,... la sphère pour la tête, les yeux, le triangle pour le nez » (journal de Schlemmer, octobre 1915, cité par Karin von Maur, qui a remarquablement préfacé le catalogue de l'exposition). A y regarder de près, cercles et courbes, pourtant, prédominent. Le dessin n° 5 (1919/1920, plume et encre de Chine), portant le titre « Homo, figure T », première esquisse de la figure en fil de fer de la maison du Dr. Rabe (1921), ne comporte guère que des cercles et des courbes, les quelques lignes droites ne marquant que des axes de direction purement fonctionnels, mais d'autant plus signifiants que le torse est vu

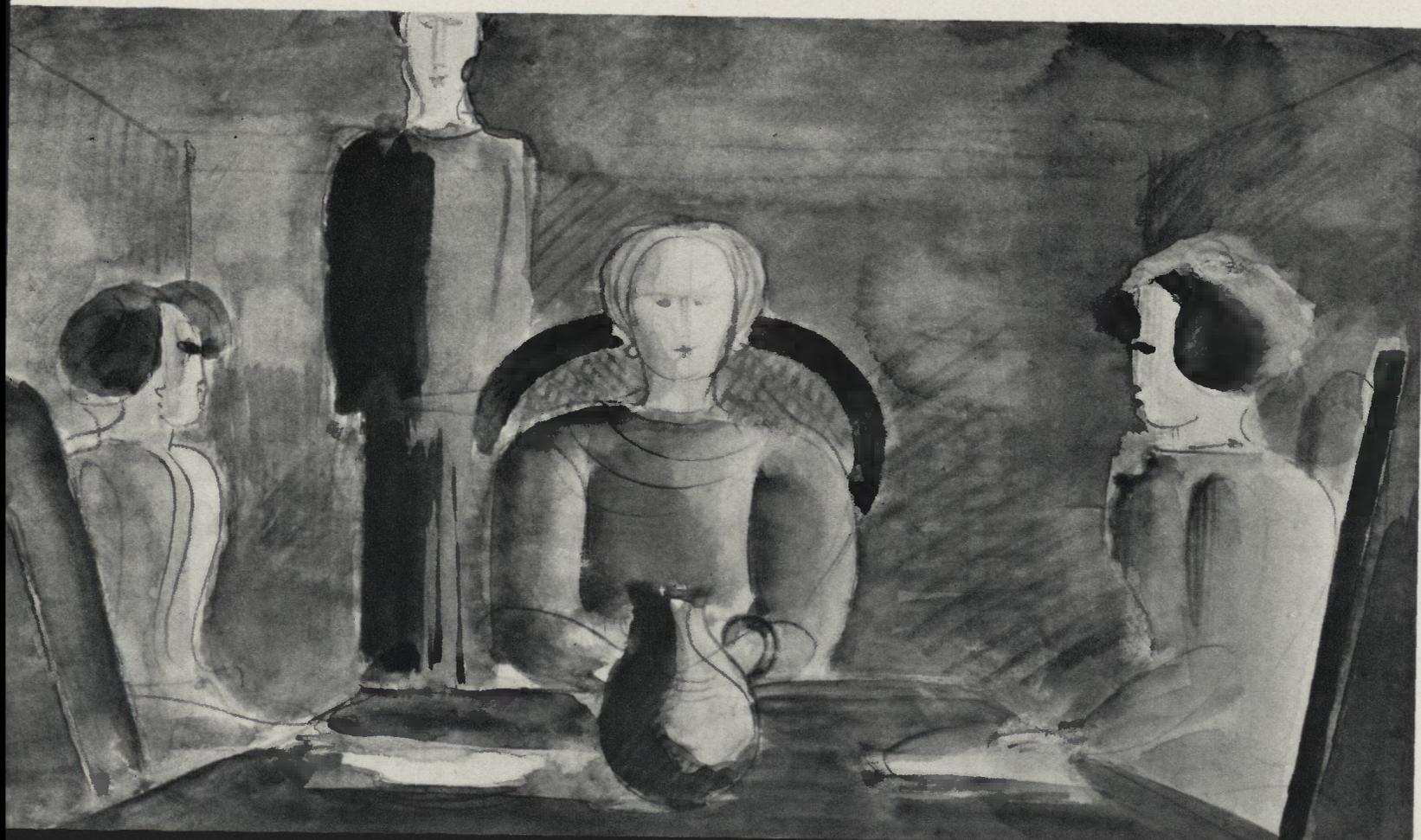
SCHLEMMER. Ruheraum. 1925. 110 x 90 cm. Coll. privée, Stuttgart.





SCHLEMMER. Aquarelle. 1923. 42,7 x 46,9 cm. Staatsgalerie, Stuttgart.

SCHLEMMER. Aquarelle. 1925. 17,5 x 29,7 cm. Staatsgalerie, Stuttgart.



de face et la tête et les jambes de profil. Là pourtant, l'homme porte sur une de ses mains une femme debout, vue de dos, de très petites dimensions par rapport à lui, formée d'une plaque de métal découpée et bosselée avec une sensualité qui contraste avec l'extrême sévérité de la figure en fil métallique.

Ainsi, à cette époque, Schlemmer recourt-il, pour tracer les lignes du corps humain, à un graphisme conventionnel d'une très grande élégance. Son trait est d'une épaisseur variable et comporte souvent des pleins et des déliés. C'est le cas de l'accolade qui, dans le dessin n° 5, souligne l'attache du sexe de l'homme, et de certains éléments des quatre dessins qui portent les numéros 29 à 32 du catalogue du Centre Culturel Allemand. Le dernier, intitulé « Figurenplan », groupe trois personnages, deux silhouettes verticales, dont une demi-figure, et une silhouette horizontale, qui forment un ensemble d'une construction très solide. Il en est de même dans la gravure intitulée « Projet de figure K<sup>1</sup> » exposée au Bauhaus, où les cercles et les courbes, dont certaines communes à plusieurs corps, créent, par leur combinaison, une forte impression de monumentalité.

Les lignes corporelles stylisées servent donc de simples matériaux à des compositions qu'il faut bien qualifier d'abstraites. C'est ainsi d'ailleurs que Schlemmer désigne lui-même ses sculptures métalliques. La « Figure abstraite » de 1919, la « Sculpture » de 1919/1920, reliefs en aluminium destinés à l'ornementation murale, la magnifique « Figure abstraite » de 1921 en bronze chromé, d'un esprit très moderne, si elles n'ont pas un caractère absolument anthropomorphe, n'en sont pas moins constituées d'éléments évidemment empruntés au corps humain.

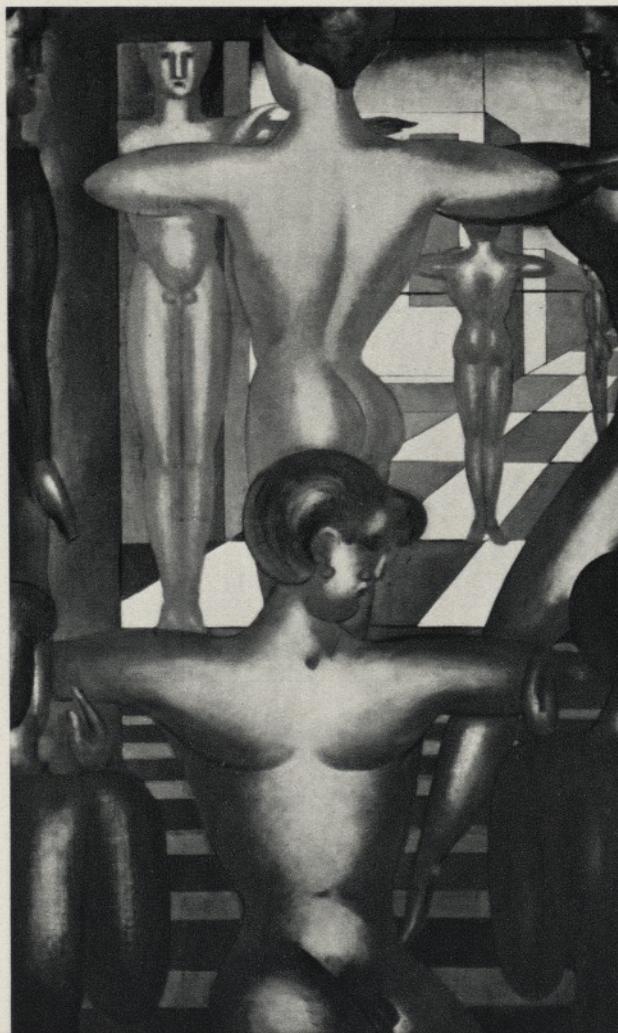
Les œuvres postérieures marquent par contre un net retour à la figuration. Non que les personnages soient véritablement individualisés. C'est toujours une sorte d'archétype masculin aux épaules larges et arrondies, à la taille mince, qui intéresse l'artiste. Il se plaît, cette fois, à distribuer dans l'espace des personnages d'échelles très différentes, créant ainsi entre eux des distances considérables qui donnent à ses esquisses, d'un format pourtant exigü, des dimensions insolites.

Ailleurs, les personnages sont au contraire enfermés dans un compartimentage serré: pièces sombres et étouffantes, étroits corridors au fond desquels apparaît, dans une mince fente où s'esquisse une forme humaine, l'éclatante clarté du dehors. Dans les « Quatre Personnages en perspective » (1924-1925 - Centre Culturel), une tête d'homme occupe le coin inférieur droit de l'aquarelle. Elle vient équilibrer, de l'autre côté du couple central, la silhouette sombre qui, en haut à gauche, se découpe dans la lumière, comme le personnage qui franchit la porte ouverte au fond de la salle, dans les « Meniñas » de Velasquez. Procédé fréquent chez le peintre: le profil penché

d'un visage, pour partie extérieur au tableau, établit une liaison entre l'espace de celui-ci et l'espace des spectateurs.

« L'Entrée du stade » et « L'Escalier du Bauhaus » sont l'aboutissement de ces recherches. Au premier plan de « L'Entrée du stade » (1930), la demi-figure d'un jeune homme nu, le visage de profil, le torse de face, les bras étendus. De chaque côté, deux « quarts de figure », en pull-overs, vus de dos. Au-dessus, les corps des athlètes s'échelonnent sur l'escalier et sur la terrasse, où la fuite des dalles accentue la perspective. Les couleurs de la chair varient arbitrairement de l'un à l'autre: bronze, rose, sépia, terre de Sienne. On a l'impression que l'air circule difficilement entre les formes. Mais, en dessous du linteau de la porte qui sépare l'escalier de la terrasse, une bande bleue évoque le grand espace libre du ciel. Ainsi, d'un personnage à l'autre, le regard semble s'acheminer vers quelque exaltante délivrance.

« L'Escalier du Bauhaus » (1932) offre un spectacle très différent et singulièrement plus serein. Grâce d'abord à l'emploi exclusif du noir, du blanc et des trois couleurs primaires, avec la dominante bleue des éléments architecturaux et la grande tache jaune du palier (qui est vu d'en haut, alors que les personnages qui gravissent les degrés sont vus d'en bas). La couleur légère, la préciosité des formes rappellent, au premier abord, Seurat. Mais la touche n'a rien de pointilliste. Elle s'allonge au contraire, rectiligne ou courbe, pour suivre le mouvement des dos, épouser l'horizontalité d'un chandail ou la verticalité



SCHLEMMER. L'entrée du stade. 1930. Peinture.



SCHLEMMER. L'escalier du Bauhaus. 1932. Peinture. 162 x 103 cm. Museum of Modern Art, New York

SCHLEMMER. Figure abstraite. 1921.



d'un pantalon. La monotonie des grands carreaux, qui ferment la cage de l'escalier, est rompue en haut par l'esquisse d'un bâtiment extérieur, qui complique le jeu des lignes, en bas par la légère silhouette d'une femme qui se tient au dehors. Là encore, le coin inférieur droit de la composition est occupé par une tête de profil, le coin supérieur gauche par l'amorce d'une figure féminine. L'extrême élégance des attitudes, la joie des couleurs, la lumière dégagent une impression de bonheur et font de cette toile un éclatant hommage au Bauhaus.

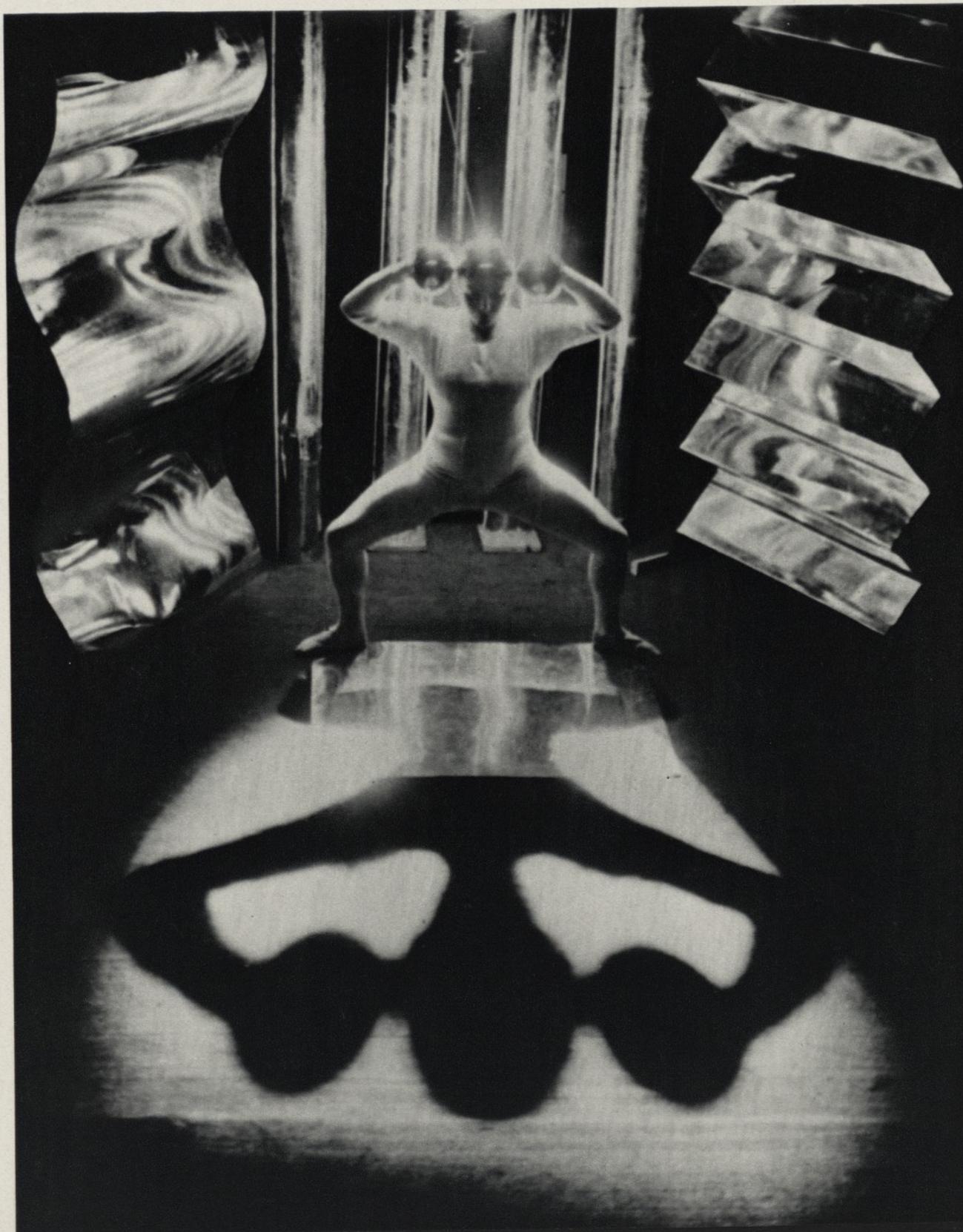
Quand il l'a peinte, Schlemmer avait déjà

quitté l'école. Il ne devait plus atteindre de tels sommets. On ne trouve pas, dans l'œuvre qui a suivi et qui a été interrompue par les persécutions nazies, la rigueur sans concession qui, à notre sens, donne à son art tout son prix. Comme si, en cessant d'enseigner au Bauhaus, l'artiste n'avait pas tardé à oublier la sévérité des principes qu'il avait inculqués à ses élèves et qui avaient, jusque-là, guidé sa propre démarche.

La leçon n'en est pas moins restée exemplaire. Il faudrait une étude autrement approfondie que ce bref article pour en déceler tous les fruits.

JULIEN CLAY.

SCHLEMMER. Danse du métal. 1929. Exécutée par Clemens et Winter.



# André Marfaing: entre la lumière et l'ombre

par Guy Marester

La tâche qui consiste à cerner par des mots le poids d'une œuvre peinte, c'est-à-dire accomplie hors des mots, me semble la plus hasardeuse qui soit et il n'est certainement pas, je pense, un « critique d'art » (puisqu'après tout on dit ainsi) qui puisse l'assumer sans trembler.

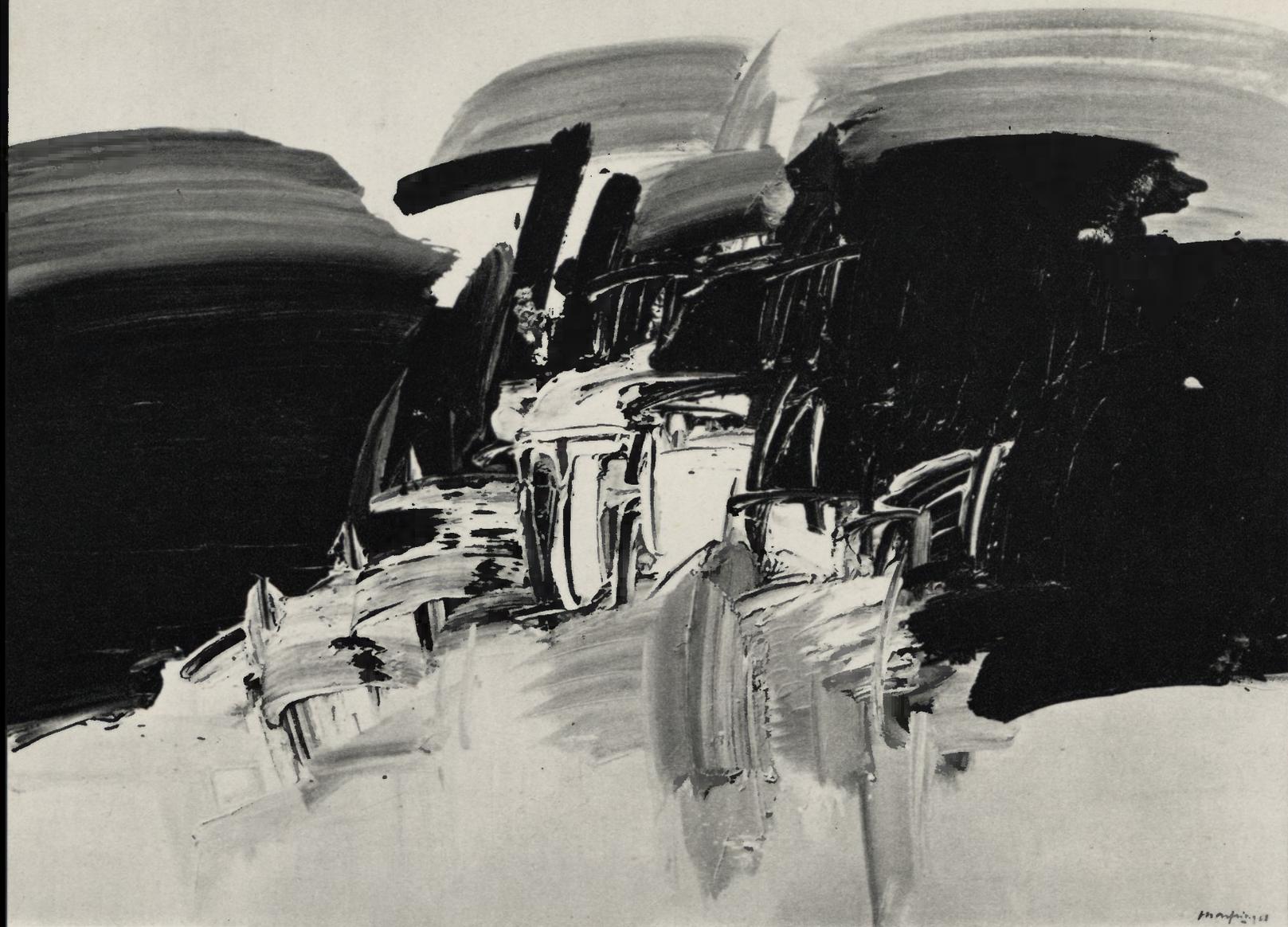
Recourir à une analyse technique peut bien paraître une voie à la fois rassurante et rigoureuse puisque, en effet, toute technique est très immédiatement révélatrice et constitue un choix fondamental. Mais la connaissance la plus intime des moyens, même en la supposant possible, ne saurait jamais rendre compte que des pouvoirs les plus évidents d'un créateur. Elle ne va pas au plus profond des œuvres, elle s'épuise à l'atteindre sans jamais pouvoir le révéler. Elle serait propre, peut-être, à rendre précisément compte d'une épu-

re d'ingénieur, mais nous savons si bien que les œuvres elles-mêmes les plus liées à leurs techniques, les plus évidemment glacées, les plus apparemment soumises à une règle dès l'abord définie et acceptée, échappent à cette règle et n'en font que rendre manifestes des limites toujours dépassées par le renouvellement et la diversité inventive du créateur: « je ne vois pas de carrés dans mes tableaux » disait Mondrian, et la vérité de Seurat ne saurait certes se réduire au pointillisme et au nombre d'or.

Il reste alors l'appel aux commodes et grandes grilles expressives auxquelles il est si aisé de faire confiance et qui permettent si bien de situer les œuvres les unes par rapport aux autres. Nous nous sommes volontiers habitués à ces catégories en apparence opposées: lyrisme, dira-t-on, classi-

MARFAING. Peinture. 1967. 65 x 81 cm.





MARFAING. Peinture. 1968. 114 x 146 cm.

cisme, expressionnisme abstrait, constructivisme, etc. Cette démarche situe globalement mais, elle aussi, n'est qu'une approche, dangereusement simplificatrice, favorable à l'élaboration de catalogues de genres, mais que toute œuvre grande et vraie récuse aussitôt par une complexité immédiate ou secrète mais donnée, en tout cas, inépuisablement à découvrir.

Et il en est ainsi de l'œuvre d'André Marfaing. Elle met en immédiate évidence son renoncement presque absolu (mais non total toutefois) à la couleur, son recours aux pouvoirs contrastés du noir et du blanc, sa volonté expressive fondée sur une opposition, ou un équilibre, entre de grandes surfaces calmes et des zones beaucoup plus tourmentées où la matière picturale, plus accumulée, s'anime alors du mouvement véhément, de la vibration multiple d'accents intenses dont les directions se contrarient ou se confondent avant de s'atténuer, s'apaiser et disparaître dans ces étendues sans trouble et d'une impressionnante sérénité.

On parlera volontiers alors de luminisme, de

clair-obscur, et l'on cherchera des correspondances entre cette œuvre et telle ou telle autre qui peut, comme celle-ci, paraître s'appuyer essentiellement sur la mise en première évidence de processus de contrastes ou de fusion entre la lumière et l'ombre, entre le noir, le blanc et les gris.

Mais de quelle lumière s'agit-il, et de quelle ombre? Et faut-il vraiment parler d'ombre et de lumière en faisant confiance à la seule commodité des mots? Nous sommes ici dans le domaine d'une peinture qui a véritablement abandonné toute référence à ce qui ne serait pas purement pictural et il faudrait méditer, notamment, sur l'acharnement qu'elle met, d'œuvre en œuvre, à effacer tout ce qui pourrait évoquer une présence atmosphérique, tout ce qui pourrait faire croire au tableau-fenêtre ouvert sur un paysage, imaginaire, certes, mais cependant donné tout fait. De la même façon, et pour les mêmes raisons, par suite de la même exigence, cette lumière, cette obscurité, cette ombre, nommées ainsi par habitude, échappent à nos références coutumières et se trouvent totalement réinventées, recrées à cha-

que fois pour rendre compte moins de leurs propres prestiges que pour nous faire accéder à une surprenante rigueur.

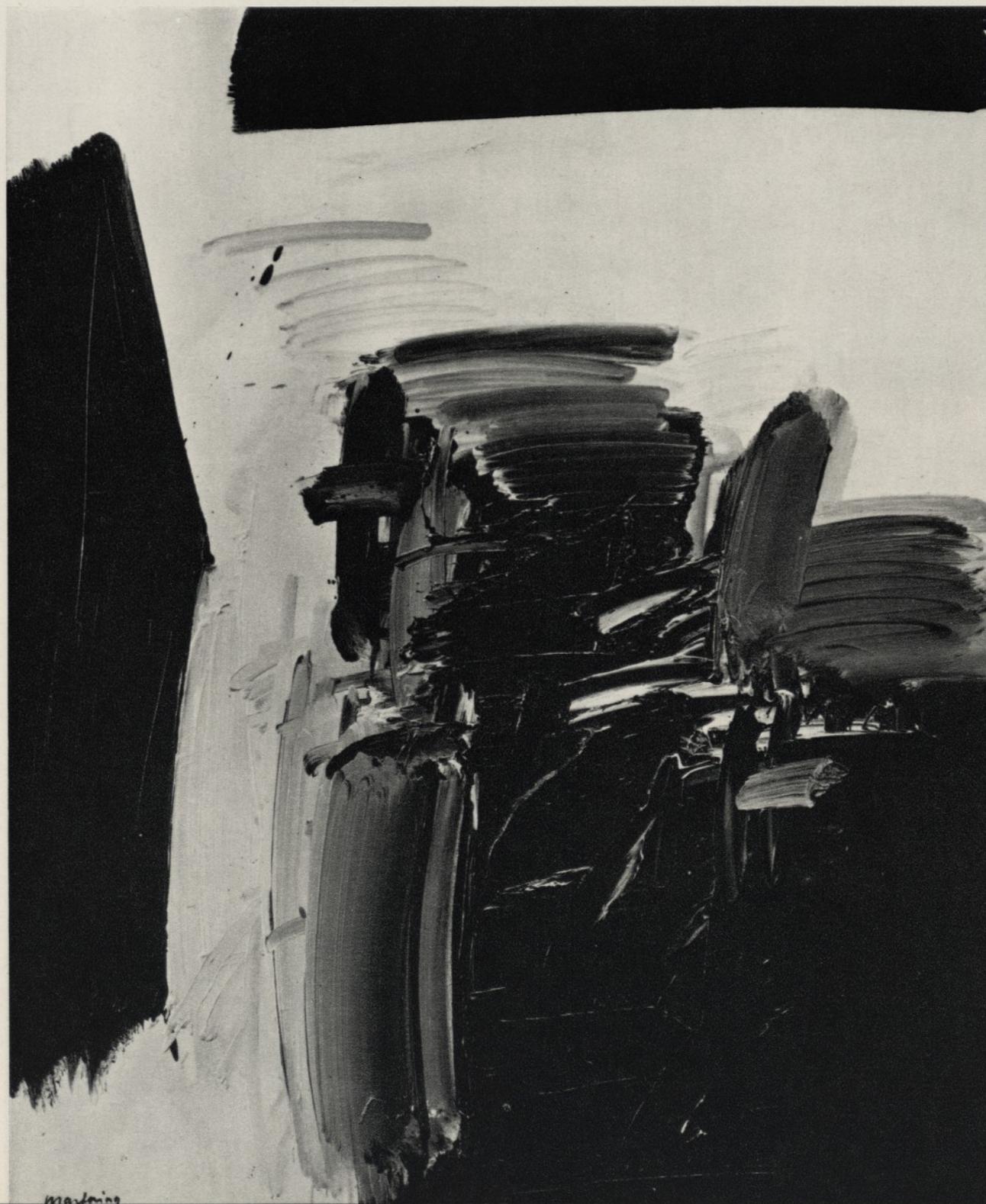
Rigueur, en effet, car nous touchons avec Marfaing, et au moyen d'une peinture dont la liberté demeure toujours cependant une valeur éminente, à un jansénisme profond de la composition. Lyricisme, romantisme, soulignera-t-on pourtant, pour revenir à des mots habituels et qui, je crois, sont justifiés ici. Mais dominés et pliés à une exigence d'ordre toujours en éveil.

Certes, l'œuvre n'est pas donnée toute faite à son créateur. Elle se découvre elle-même au cours de son accomplissement, elle procède d'un dynamisme qui lui est propre et que le peintre entend

respecter. Mais si Marfaing s'approche ainsi d'une pure spontanéité picturale, il ne s'y abandonne jamais. Il en connaît la remarquable puissance mais il reste très attentif à la contrôler. La part d'un certain hasard peut bien rester faite, acceptée, mais elle demeure limitée par les exigences d'une expression voulue.

Toute peinture de Marfaing, du moins une fois terminée, semble émaner d'un foyer. Qu'il ait été apparent dès le début de l'œuvre ou qu'il ne se soit, au contraire, révélé que peu à peu, n'est pas vraiment ce qui importe mais bien, sur la toile, sa présence finale comme celle d'un cœur dont tout naîtrait: il est le centre de plus grande densité, c'est à partir de lui que s'établissent et le

MARFAING. Peinture. 1968. 100 x 81 cm.



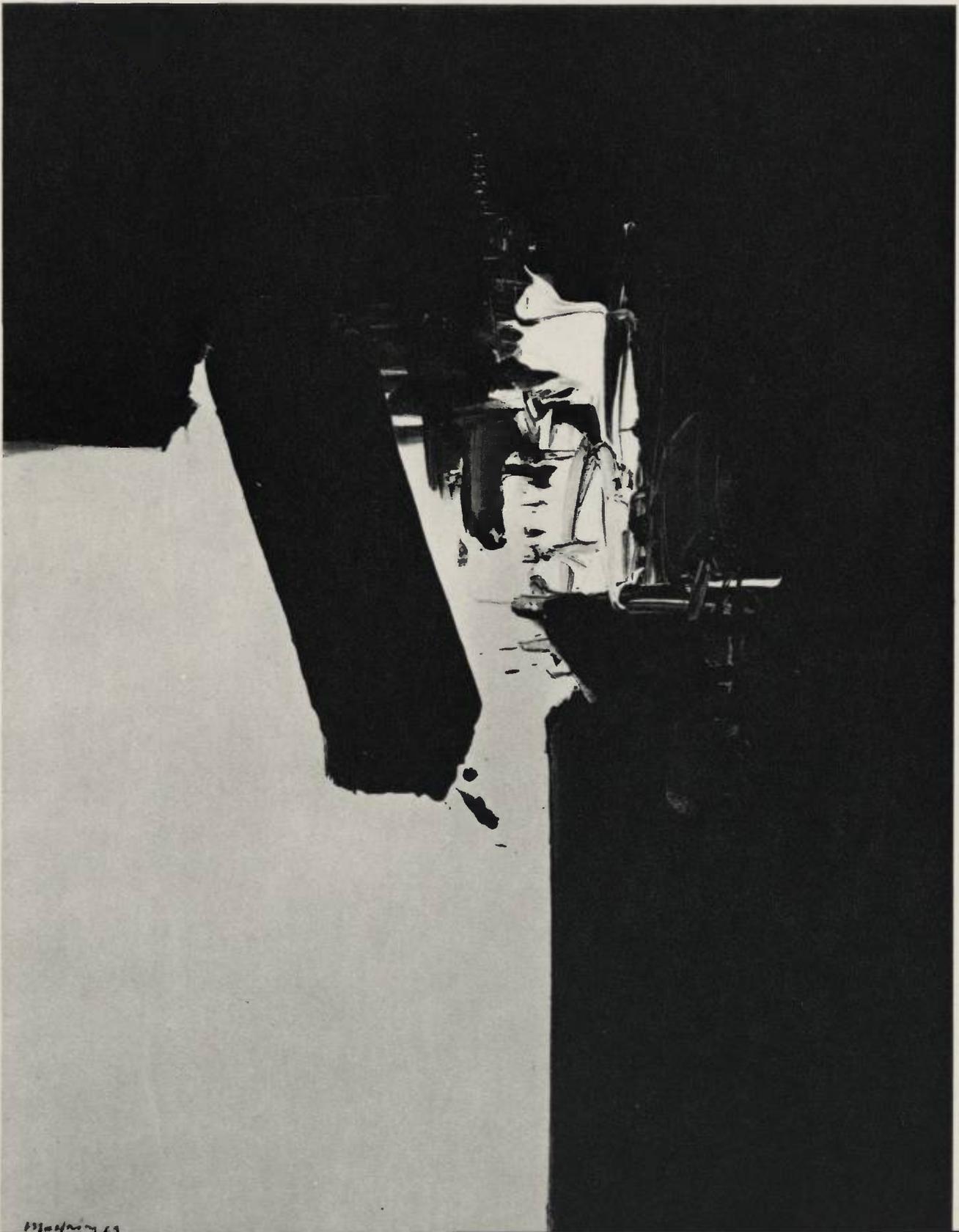
temps et l'espace propres à chacun des tableaux, il commande la connaissance que nous en pouvons prendre.

Nous sommes placés, par cette focalisation et en raison de cette rigueur sous-jacente qui en découle pour tout l'ensemble de la composition, devant une création qui n'a pour modèle que la création. Sous le regard attentif de l'artiste et par les gestes maîtrisés de sa main, un chaos tumultueux s'organise pour notre regard. Nous assistons à la naissance de lignes de force, un équi-

libre s'établit entre la diversité des éléments picturaux, une même pulsation s'étend à toute la toile, un univers nous est révélé, complexe mais déchiffrable si nous savons patiemment l'interroger. Surgi du tumulte, il mentirait en le supprimant mais, s'il nous le conserve présent comme un signe obstiné de son origine, il porte aussi témoignage du pouvoir essentiel qui nous est donné: celui de ne pas nous abandonner à la confusion, celui de donner forme.

GUY MARESTER.

MARFAING. Peinture. 1969. 116 x 89 cm.



# RÉPERTOIRE GÉNÉRAL (FRANCE ET ÉTRANGER) DES EXPOSITIONS EN 1969

RONALD ABRAM. Paris, Galerie de Varenne (avril).  
 ALAOUI. Paris, Galerie Solstice (février).  
 ALBERS, SOTO, HERBIN. Londres, Hanover Gallery (19 mars au 19 avril).  
 KOSTA ALEX. Paris, Galerie Darthea Speyer (15 janvier au 15 février). New York, Lefebvre Gallery (février).  
 OTMAR ALT. Londres, Gimpel Fils (21 janvier au 15 février).

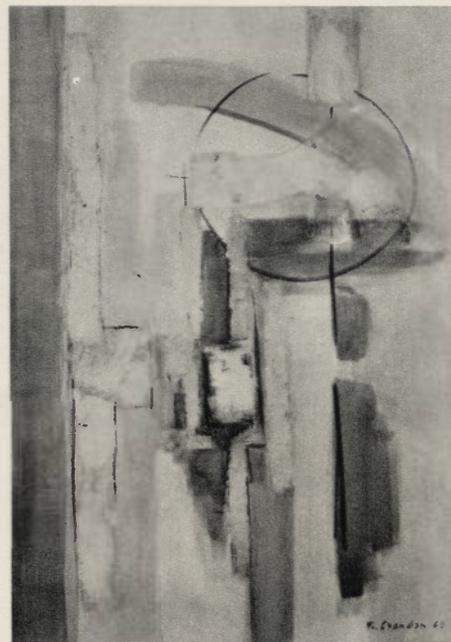
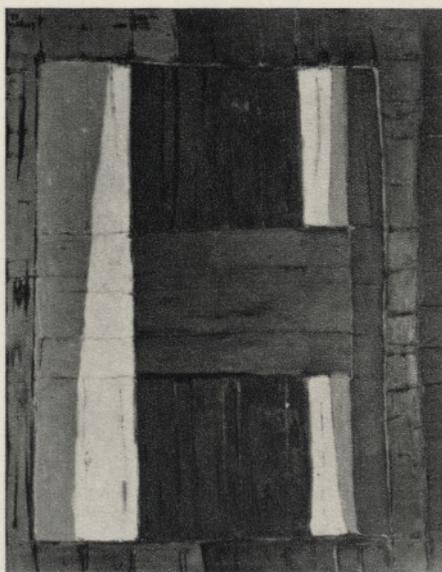
ASPECTS DE L'AVANT-GARDE RUSSE. Paris, Galerie Jean Chauvelin (25 avril au 25 mai).  
 ASSE, BITRAN, BRYEN. Nantes, Musée des Beaux-Arts (octobre 68 à février 69).  
 ASSETTO. Turin, Galleria La Minima (29 mars au 18 avril).  
 AZUMA. Rome, Galleria Toninelli (mars).  
 ENRICO BAJ. Milan, Studio Marconi (février).

CORPORA. Lumière sur la paroi. 1968. Huile sur toile. 114 x 146 cm. Cahiers d'Art, Paris.



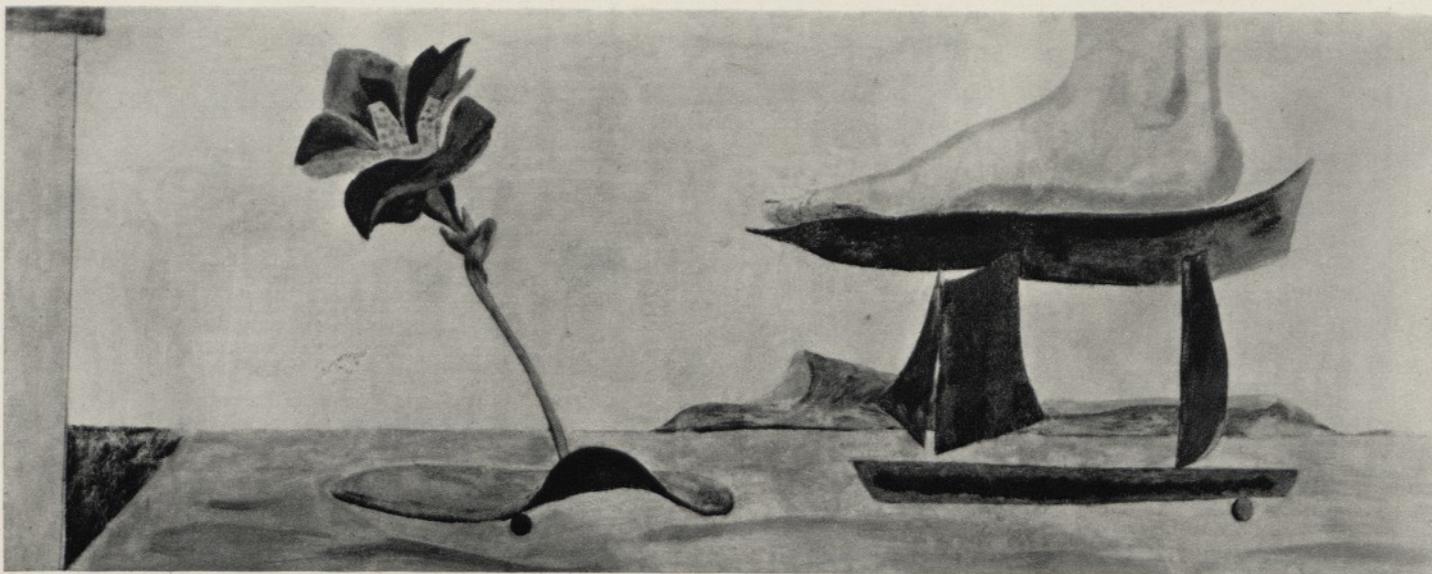
CORPORA. Peinture. 1969. Cahiers d'Art.

HORST ANTES. New York, Lefebvre Gallery (mars).  
 APPEL. Paris, La Hune (21 mars au 15 avril), Galerie Ariel (17 avril au 17 mai). Zurich, Gimpel and Hanover Galerie (25 juin au 30 août).  
 ARCHIPENKO. Paris, Musée Rodin (mars-avril).  
 VINCENZO ARENA. Paris, Centre COMO (juin).  
 ARMAN. Paris, Galerie Sonnabend (février). Stockholm, Svensk-Franska Konstgalleriet (mars-avril). Paris, Musée des Arts Décoratifs (21 mai au 28 juillet).  
 REYNOLD ARNOULD. Paris, Galerie de France (28 mars au 3 mai).  
 JEAN ARP. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (16 mai au 29 juin).  
 ART ÉROTIQUE. Hambourg, Kunsthaus (septembre-octobre).  
 ART MEXICAIN. Coll. Nelson A. Rockefeller. New York, The Museum of Primitive Art (21 mai au 31 août).  
 THE ART OF THE REAL. Londres, The Tate Gallery (24 avril au 1er juin).



CHANDON. Peinture. 1969. 130 x 97 cm. Galerie Bénézit, Paris.

BALLESTER. Rome, Galleria Rive Gauche (février).  
 IDA BARBARIGO. Milan, Galleria Bergamini (mai).  
 BARROS. Paris, Galerie de Beaune (décembre).  
 BAT-YOSEF. Milan, Galleria Schwarz (mars).  
 BAUHAUS. Paris, Musée National d'Art Moderne (2 avril au 22 juin). Toronto, The Art Gallery of Ontario (décembre).  
 BELLEUDY. Grenoble, Galerie Parti-Pris (24 janvier au 24 février).  
 HANS BELLMER. Genève, Galerie Benador (février-mars).  
 EUGENE BERMAN. Rome, Galleria La Medusa (février).  
 BERROCAL. Paris, Galerie Kriegel (14 mars au 12 avril). New York, Albert Loeb and Krugier Gallery (19 avril au 10 mai).  
 G. BERTINI. Bologne, Galleria Tempo (avril).  
 BETTENCOURT. Milan, Galleria del Naviglio (24 avril au 7 mai).  
 GUIDO BIASI. Milan, Studio Marconi (23 janvier au 5 février).  
 BIENNALE DE PARIS. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (octobre).  
 BIENNALE INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE. Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts (juin-juillet).  
 MAX BILL. Zurich, Kunsthaus (novembre 1968 - janvier 1969). Gênes, Galleria La Polena (10 avril au 8 mai). Paris, CNAC (21 octobre au 24 novembre).  
 JOSEPH BINDER. New York, Rose Fried Gallery (14 janvier au 8 février).  
 JULIUS BISSIER. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (16 mai au 29 juin).  
 ANDRÉ BLOC. Paris, Musée des Arts Décoratifs (26 mars au 5 mai).  
 MIKLOS BOKOR. Paris, Galerie Jacob (11 mars au 11 avril).  
 BOLIN. Paris, Galerie Kriegel (avril-mai).



MAX ERNST. Conseil d'ami. Vers 1923. 43 x 110 cm. Galerie André-François Petit, Paris.

SAM FRANCIS. Peinture. CNAC, Paris. (Photo André Morain).

- BONFANTI. Milan, Galleria S. Fedele (juin).  
 BONNARD. Genève, Galerie Krugier et Cie (5 juin au 5 juillet).  
 BORÈS. Paris, Galerie Georges Bongers (14 mars au 19 avril).  
 MARTHA BOTO, G. VARDANEGA. Paris, Galerie Denise René (février).  
 MARTIN BRADLEY. Paris, Galerie Rive Gauche (avril-mai).  
 BRANCUSI. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (novembre-décembre).  
 BRAUER. Londres, Marlborough Fine Art Ltd. (avril-mai).  
 H. BRAUN. Paris, Galerie 9 (16 avril au 13 mai).  
 GEORGE BRECHT. Milan, Galleria Schwarz (avril).  
 LEO BREUER. Paris, Centre COMO (avril-mai).  
 SAMUEL BURI. Berne, Galerie Krebs (juillet).  
 BURI, FONTANA, VEDOVA. Milan, Galleria Blu (mars).  
 POL BURY. Paris, Galerie Maeght (avril-mai).  
 CADORET. Paris, MiniGalerie (16 mai au 19 juin).  
 CALDER. Londres, Gimpel Fils (février-mars). Vence, Fondation Maeght (avril-mai). Louisiana, Danemark (juin-septembre).  
 CAMINATI. Milan, Studio Bellini (mars-avril).  
 CANONICO. Milan, Galleria Blu (janvier).  
 MIGUEL CAPEL. Barcelone, Galerie René Métras (juin).  
 CAPOGROSSI. Rome, Marlborough Galleria d'Arte (mars-avril).  
 CAVALLI, FASCE, GILARDI. Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts (12 avril au 11 mai).  
 CÉRAMIQUES de PEINTRES. Grenoble, Musée des Beaux-Arts (27 mars au 2 juin).  
 CÉSAR - DAUM. Paris, Musée des Arts Décoratifs (1er octobre au 10 novembre).  
 CHAGALL. Paris, Grand Palais (décembre). Paris, Galerie Maeght.  
 FRANCESCA CHANDON. Paris, Galerie Bénézit (juin).  
 SERGE CHARCHOUNE. Bergame, Galleria Lorenzelli (avril-mai).

CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART PALÉO-LITHIQUE. Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales (juin-juillet).

CHOLLET. Paris, Galerie Daniel Templon (février).

CHRISTOFOROU. Paris, Galerie Rive Gauche (juin).

GUGLIELMO CIARDI. Turin, Galleria Narciso (février-mars).

COLLECTION NATHAN CUMMINGS. Paris, Musée Galleria (septembre-octobre).

BRUNO COLORIO. Venise, Galleria del Cavallino (12 février au 4 mars).

CORPORA. Paris, Galerie « Cahiers d'Art » (mai-juin).

JULIO CORTAZAR. Paris, Galerie de France (février).

JEAN CORTOT. Paris, Galerie Massol (février).

FRANCO COSTALONA. Venise, Galleria del Cavallino (16 janvier au 11 février).

COSTANTINI. Milan, Galleria del Naviglio (janvier-février).

JEAN COTTE. Paris, Galerie de France (mars-avril).

CRUZ-DIEZ. Paris, Galerie Denise René (avril-mai).

K.F. DAHMEAN. Munich, Galerie Günther Franke (juillet-août).

DALI. Barcelone, Galerie René Metras (janvier).

ALAN DAVIE. Londres, Gimpel Fils (15 avril au 10 mai).

RIKO DEBENJAK. Ljubljana, Moderna Galerija (9 janvier au 9 février).

ROBERT et SONIA DELAUNAY. Paris, Galerie de Varenne (mars).

SONIA DELAUNAY. Genève, Galerie Du Perron (mai-juillet).

DELVAUX. Paris, Musée des Arts Décoratifs (21 mai au 29 juillet).

DMITRIENKO. Lucerne, Galerie Raeber (15 mai au 30 juin).

DOMINGUEZ. Milan, Galleria Milano (janvier-février).

LAZZARO DONATI. Turin, Galleria Narciso (10 mai au 5 juin).

LAZZARO DONATI. New York, Hammer Galleries (5 mars au 5 mai).

WE  
ROSE UP  
SLOWLY  
... AS IF  
WE DIDN'T  
BELONG  
TO THE  
OUTSIDE  
WORLD  
ANY  
LONGER  
... LIKE  
SWIMMERS  
IN A  
SHADOWY  
DREAM ...  
WHO  
DIDN'T  
NEED TO  
BREATHE...



LICHTENSTEIN. We rose up slowly. 1964. Technique mixte sur toile. 2 panneaux. (Coll. Karl Stroker, Darmstadt). The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

J. DOUCET. Paris, Galerie Dina Vierny (13 mai au 28 mai).

EUGEN DRAGUTESCU. Palerme, Galleria La Robinia (février-mars).

JEAN DUBREUIL. Paris, Galerie André Pacitti (16 avril au 16 mai).

MARIO DUBSKY. Londres, Grosvenor Gallery (23 septembre au 17 octobre).

DUBUFFET. Paris, Galerie Jeanne Bucher (janvier).

MARCEL DUCHAMP. Milan, Galleria Schwarz (avril).

RAOUL DUFY. Milan, Galleria Il Milione (28 mars au 1er mai).

NATALIA DUMITRESCO. Paris, Galerie Daniel Gervis (5 au 28 février).

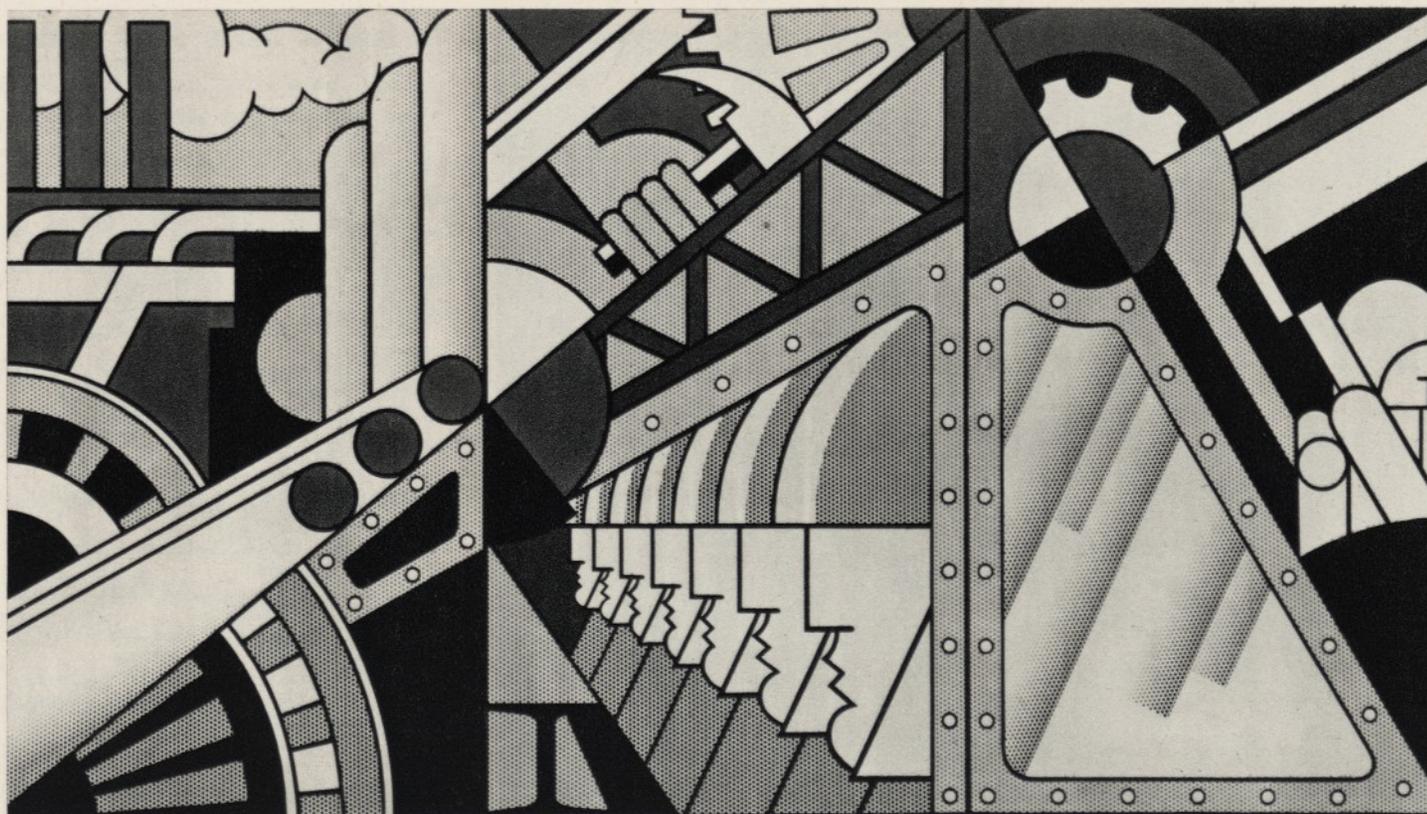
DUNOYER DE SEGONZAC. Paris, Galerie Sagot-Le-Garrec (février-mars).

JAMES ENSOR. New York, Albert Loeb et Krugier Gallery (15 mars au 12 avril).

MAX ERNST. Paris, Galerie Alexandre Iolas (11 mars au 12 avril).

MAX ERNST. Paris, Galerie Alexandre Iolas (11 mars au 12 avril), Galerie François Petit (20 mai au 10 juillet).

LICHTENSTEIN. Preparedness. 1969. Technique mixte sur toile. 3 panneaux. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.





Vue d'ensemble de l'exposition Magnelli, Musée de la Ville de Strasbourg.

MANESSIER. Le Grand Nord. 1968. 200 x 270 cm. Musée de Metz.



- Stockholm, Moderna Museet (septembre-octobre).
- ÉTIENNE-MARTIN. Genève, Galerie Benador (juin).
- FACHARD, THEUNISHEN. Paris, Galerie Roger Le Grall (6 février au 16 mars).
- FAUTRIER. Genève, Galerie Bonnier et Galerie Engelberts (avril-mai).
- LE FAUVISME EN EUROPE. Malines, Centre Culturel (14 septembre au 16 novembre).
- LYONEL FEININGER. New York, Marlborough-Gerson Gallery (avril-mai).
- LUIS FEITO. Montréal, Musée d'Art Contemporain (décembre 1968 - février 1969).
- A. FERNANDEZ. Londres, Walton Gallery (2 mai au 3 juin).
- JOAQUIN FERRER. Genève, Galerie Engelberts (mars-avril).
- FOLON. New York, Lefebvre Gallery (29 avril au 24 mars).
- FOUGERON. Paris, Galerie Katia Granoff (15 avril au 7 mai).
- FOULTITUDE. Paris, Musée des Arts Décoratifs (26 mars au 5 mai).
- SAM FRANCIS. Paris, CNAC (janvier).
- HAMILTON FRASER. Londres, Gimpel Fils (20 mai au 14 juin).
- GAROUSTE. Paris, Galerie Zunini (décembre).
- GAUGUIN. Kyoto, Musée d'Art Moderne (5 octobre au 10 novembre).

MATISSE. Les plumes blanches. 1919. Huile sur toile. 69,5 x 60,5 cm. (Göteborg Kontsmuseum). Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.



Houston, The Museum of Fine Arts (24 avril au 6 juillet).  
 HAYDEN. Paris, Galerie Suillerot (avril).  
 S.W. HAYTER. Paris, Musée des Arts Décoratifs (1er octobre au 10 novembre).  
 JEAN HÉLION. Milan, Galleria d'Arte (mars 1967). Lyon, Galerie Verrière (6 juin au 10 juillet).  
 WILLY HELLEWEEGEN. Mons, Galerie 7 (28 février au 12 mars).  
 GUY HOUDOIN. Paris, Galerie Jacques Massol (17 avril au 3 mai).  
 PATRICE HUGUES. Le Havre, Nouveau Musée (17 mai au 1er juin).  
 DANIEL HUMAIR. Paris, Galerie Daniel Templon (février).  
 HUNDERTWASSER. Houston, The Museum of Fine Arts (février).

MATISSE. Autoportrait. 1947. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.



MATISSE. Pastorale. 1905. Huile sur toile. 46 x 55 cm. (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

GENTILI. Milan, Galleria Stendhal (15 au 30 janvier).  
 GENTILINI. Milan, Galleria del Naviglio (11 au 25 mars).  
 CLAUDE GEORGES. Paris, Le Point Cardinal (avril).  
 A. GIACOMETTI. Paris, Galerie Claude Bernard (16 avril au 9 juin), Musée de l'Orangerie (octobre-décembre).  
 GILIOLI. Grenoble, Maison de la Culture (20 septembre au 16 novembre).  
 JAMES GILL. Los Angeles, Felix Landau Gallery (23 janvier au 16 mars).  
 ALBERT GLEIZES. Bâle, Galerie d'art moderne (juillet).  
 JULIO GONZALEZ. New York, The Museum of Modern Art (23 janvier au 16 mars).  
 JEAN GORIN. Paris, CNAC (mars).  
 JOHN D. GRAHAM. Houston, The Museum of Fine Arts (18 avril au 25 mai).  
 GEORGES GROZ. Lubeck, Overbeck-Gesellschaft (28 septembre au 26 octobre). New York, The Museum of Modern Art (2 octobre au 16 novembre).  
 STEPHANA B. GUIDI. Palerme, Galleria La Robinia (février-mars).  
 HECTOR GUIMARD. New York, The Museum of Modern Art (16 mars au 24 mai).  
 GUZMAN. Paris, Galerie Martin Malburet (13 mars au 26 avril).  
 DIMITRI HADZI. Los Angeles, Felix Landau Gallery (mai-juin).  
 HAJDU. New York, M. Knoedler and Co. Inc. (29 avril au 17 mai).  
 HANS HARTUNG. Bruxelles, Galerie Verraneman (5 février au 1er mars).

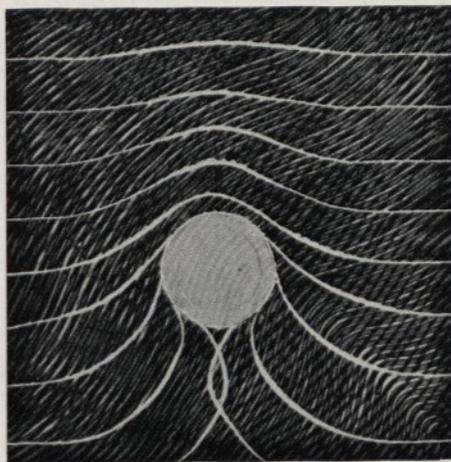




MATISSE. Nu assis. 1944. Fusain. 61 x 47 cm. (Coll. part., Paris). Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.



HAYTER. Poisson rouge. 1957. Gravure. 33,5 x 46,5 cm. Musée des Arts Décoratifs, Paris.

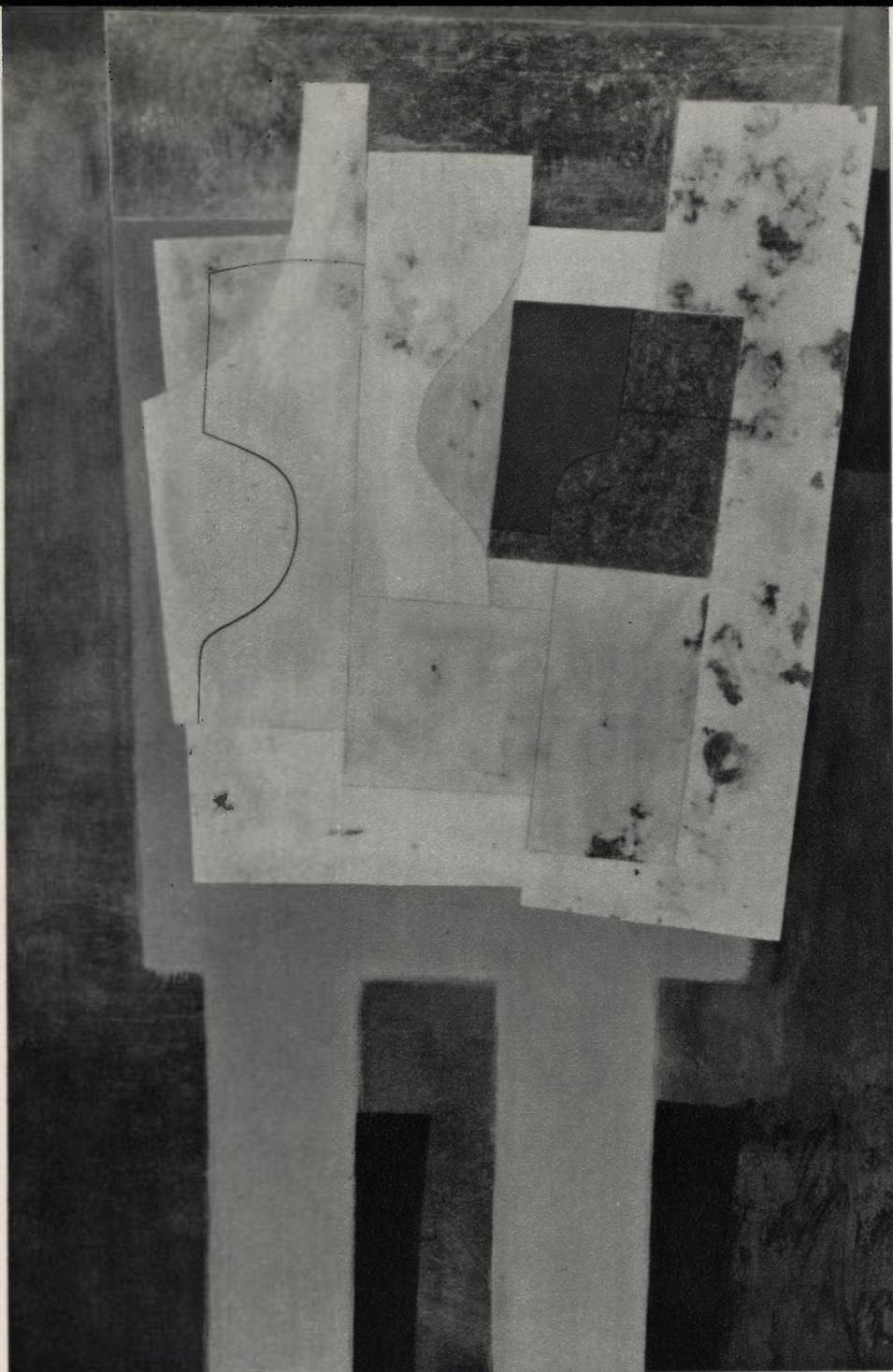


HAYTER. Ile. 1968. Gravure. 43 x 44 cm. Musée des Arts Décoratifs, Paris.



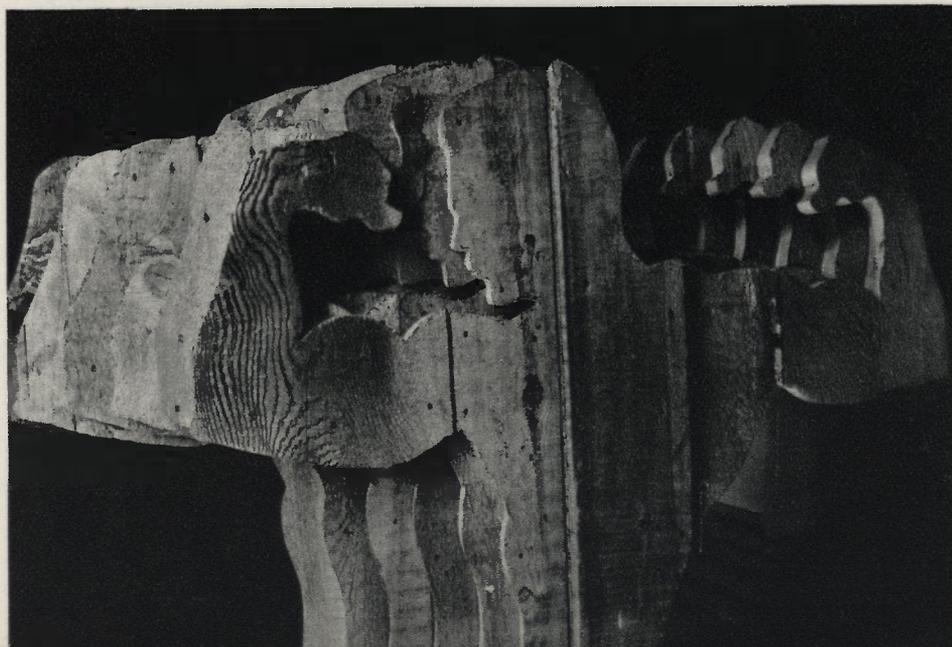
MATISSE. Léda. 1946. Paravent. 183 x 157 cm. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

- PAUL INTINI. Paris, La Palette Bleue (17 au 31 mars).  
 IPOUSTÉGUY. Paris, Galerie Claude Bernard (janvier).  
 ISCAN. Paris, Galerie 9 (mars).  
 ISTRATI. Cannes, Galerie Cavallero (18 juillet au 12 août).  
 FRANTISEK JANOUSEK. Milan, Galleria Schwarz (10 juillet au 25 septembre).  
 MARCEL JEAN. Milan, Galleria Solaria (21 février au 18 mars).  
 ASGER JORN. Paris, Galerie Jeanne Bucher (mars).  
 DON JUDD. Paris, Galerie Sonnabend (juin).  
 JULLIEN. Paris. La Demeure (4 février au 1er mars).  
 KALINOWSKI. Paris, CNAC (25 avril au 26 mai 1969).  
 KALLOS. Paris, Galerie Jacob (25 avril au 25 mai).  
 KANDINSKY. New York, Museum of Modern Art (avril-mai). Paris, Galerie Maeght (juin). New York, M. Knoedler and Co. (octobre).  
 MICHAEL KENNY. Londres, Hanover Gallery (19 février au 15 mars).  
 KIMURA. Paris, Galerie Kriegel (février).  
 KIRCHNER. Boston, Museum of Fine Arts (20 mars au 27 avril). Londres, Marlborough Fine Art Ltd. (juin-juillet). Bielefeld, Kunsthalle (octobre). Munich, Galerie Kliehm (octobre-novembre).



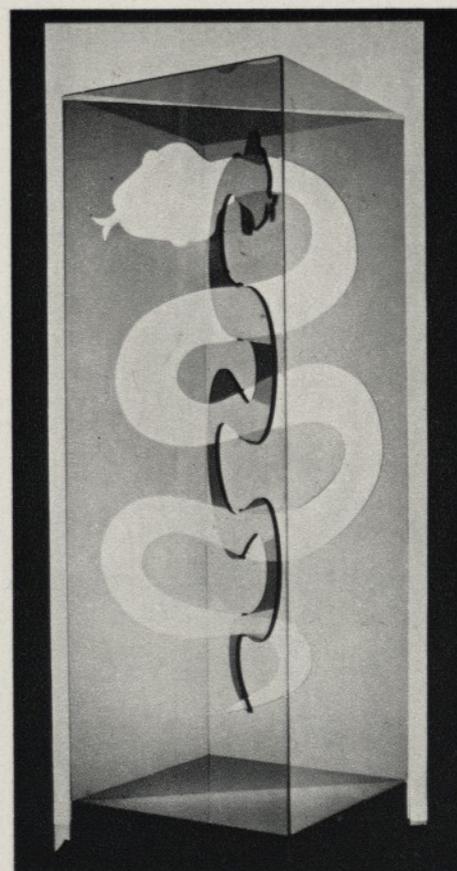
BEN NICHOLSON. Peinture. 1958. Huile sur bois compressé. 122 x 78 cm.  
Tate Gallery, Londres.

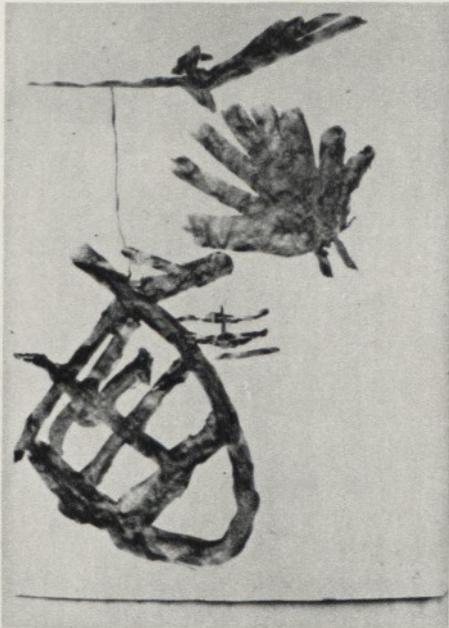
CEROLI. Il « Mister ». Bois. Musée des Arts Décoratifs, Paris.



PICASSO. Homme assis. 1969. 95,5 x 65 cm.  
Galerie Cahiers d'Art, Paris.

MAROTTA. Le Serpent. 1968. Parallélépipède de la série du « Nouveau Paradis ». 180 x 60 x 60 cm. Métachrylate coloré et lumière artificielle. Musée des Arts Décoratifs, Paris.





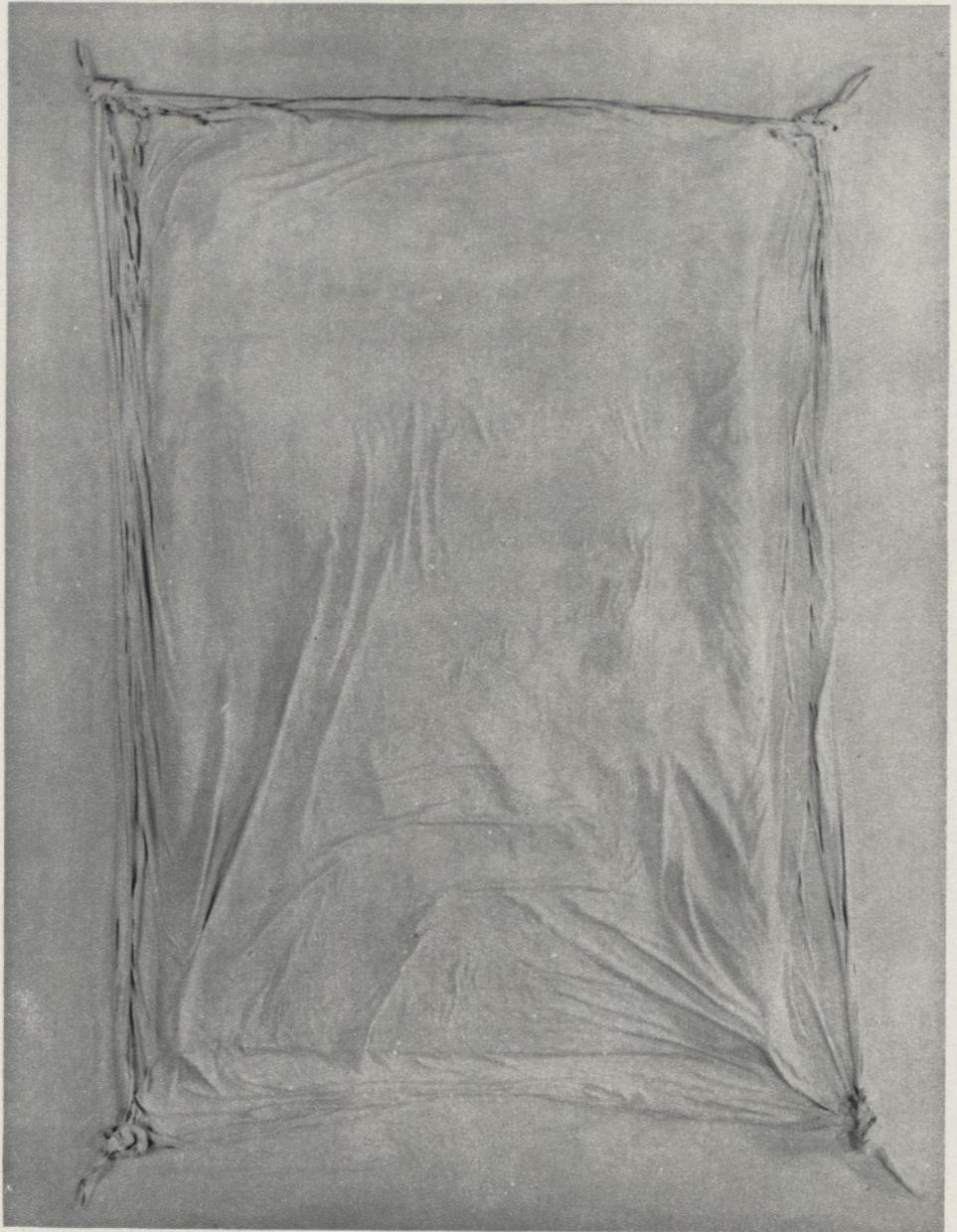
TAL COAT. Étude sur papier jaune. 1968.  
Dessin. Palais de l'Europe, Menton.



TAL COAT. Étude sur papier jaune. 1968.  
Dessin. Palais de l'Europe, Menton.



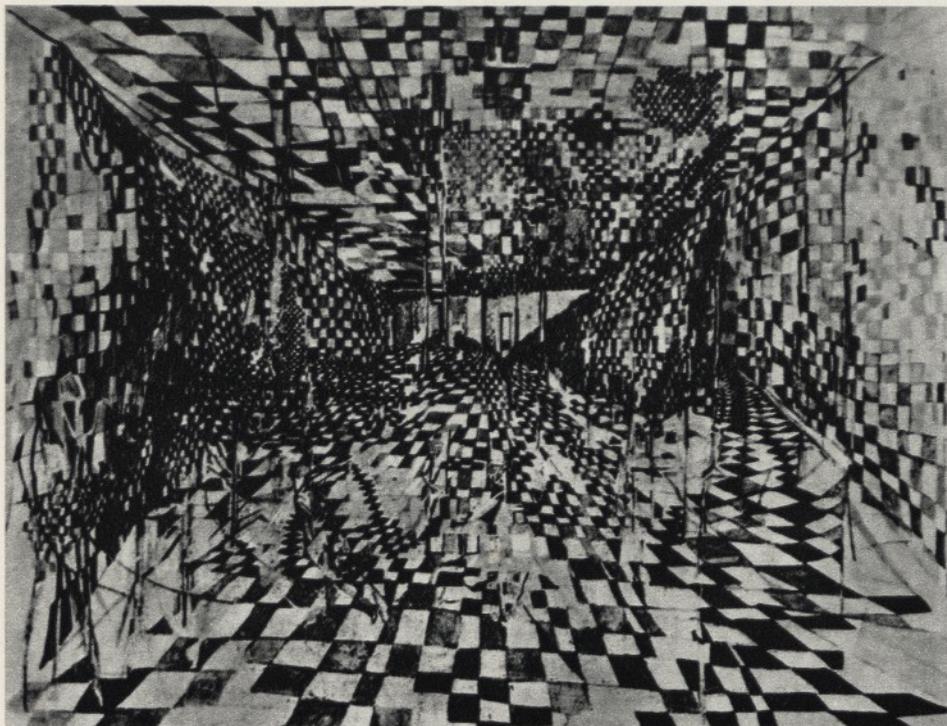
TAL COAT. Étude sur papier jaune. 1968.  
Dessin. Palais de l'Europe, Menton.  
(Photos Ferrero).



TAPIÈS. Grand drap de lit. 1969. Peinture et collage sur toile. 270 x 195 cm. Galerie Maeght.

KLEE. Paris, Musée National d'Art Moderne (novembre-décembre).  
YVES KLEIN. Paris, Musée des Arts Décoratifs (février-mars). Genève, Galerie Lambert Monet (30 juin au 15 août).  
KOKOSCHKA. Londres, Marlborough Fine Art Ltd. (mars-mai).  
DE KOONING. New York, M. Knoedler and Co. (4 au 22 mars). New York, Museum of Modern Art (5 mars au 27 avril).  
DE KOONING, NEWMAN, GORKY. New York, M. Knoedler and Co. (26 juin au 20 septembre).  
KOUNELLIS. Paris, Galerie Alexandre Iolas (13 mai au 7 juin).  
KOWALSKI, TAKIS. Berne, Loeb Galerie (juillet-août).  
KRÉMÈGNE. Paris, Galerie Durand-Ruel (9 au 27 juin).  
FRITZ KUHN. Paris, Musée des Arts Décoratifs (avril-mai).  
LABARTHE, YLIPE. Genève, Galerie Aurora (avril-mai).  
LACASSE. Paris, Galerie Jacques Massol (20 février au 8 mars).  
GASTON LACHAISE. Los Angeles, Felix Landau Gallery (28 juillet au 6 septembre).

JENNET LAM. Paris, Le Point Cardinal (avril-mai).  
ANDRÉ LANSKOY, BALTHASAR LOBO. Zurich, Neue Galerie (15 mars au 26 avril).  
LARDERA. New York, M. Knoedler and Co. (janvier).  
LARDERA, GUIGNEBERT. Paris, La Demeure (20 mai au 22 juin).  
LARIONOV. Paris, Galerie de Paris (17 juin au 27 septembre).  
H. LAURENS. Genève, Galerie Krugier et Cie (avril-mai).  
JENS LAUSEN. Londres, Marlborough Gallery (février-mars).  
F. LÉGER. Munich, Galerie Günther Franke (6 mai au 1er juin).  
LEPPIEN. Turin, Galleria Remo Pastori (février). Gênes, Galleria La Polena (16 mars au 16 avril). Paris, Galerie La Roue (20 mars au 15 avril).  
LE YAOUANC. Paris, Galerie Maeght (février).  
ROY LICHTENSTEIN. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (19 septembre au 16 novembre).  
OSVALDO LICINI. Bergame, Galleria Lorenzelli (mars).

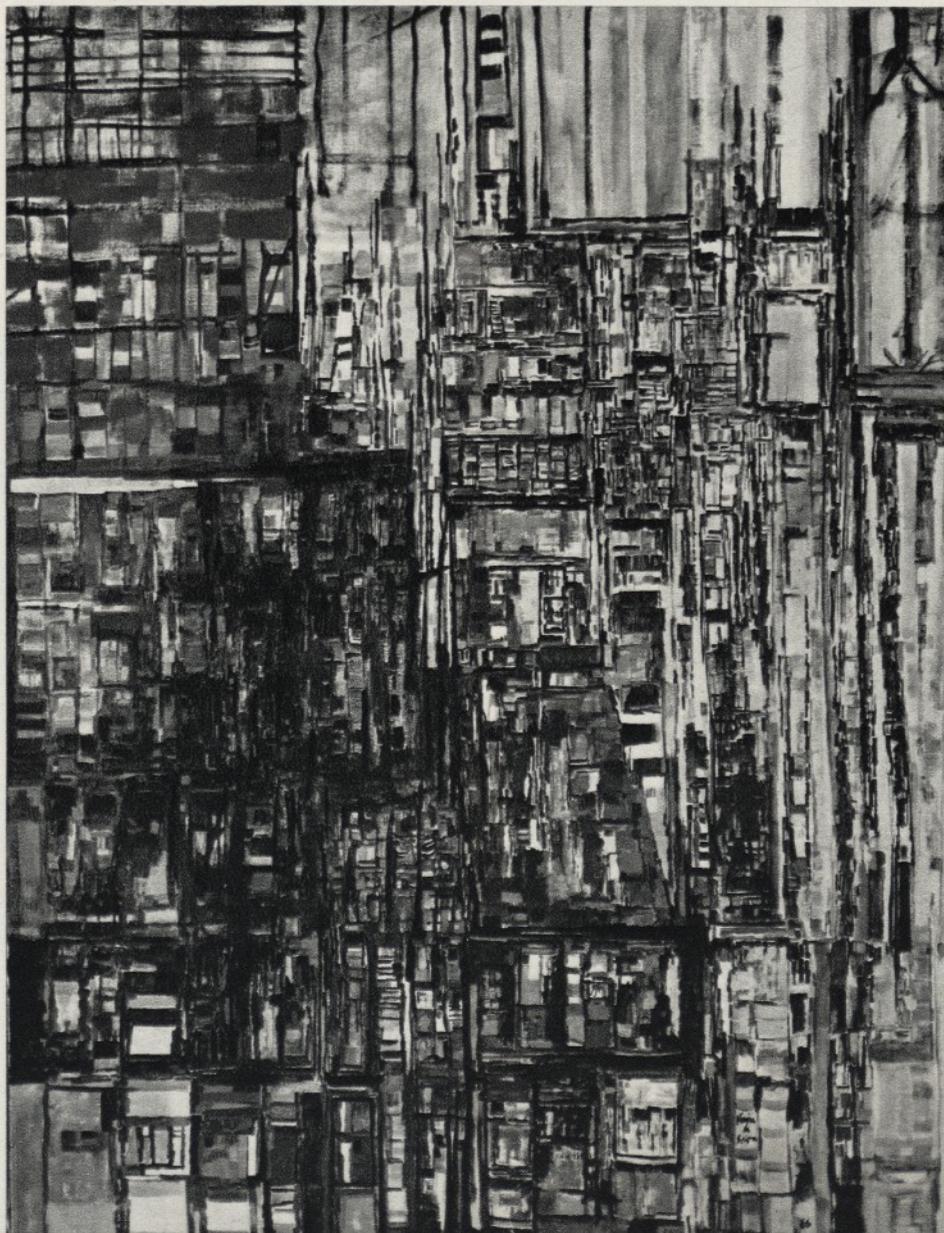


VIEIRA DA SILVA. Le Cirque. 1947. 87,5 x 115 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

MILENA MILANI. Turin, Galleria d'Arte Contemporanea (mars).  
 MILLE ANS D'ART EN POLOGNE. Paris, Musée du Petit Palais (avril-mai).  
 MILLECAMPS. Paris, La Demeure (11 mars au 5 avril).  
 JOAN MIRÓ. Milan, Galleria Il Milione (29 mai au 28 juin).  
 HENRY MOORE. Tokyo, Musée d'Art Moderne (septembre-octobre).  
 MORANDI. Milan, Galleria Il Milione (mars). Paris, Galerie Villand et Galanis (janvier).  
 SYMCHO MOSZKOWICZ. Paris, Galerie Lambert (mai).  
 OTTO MUELLER. Munich, Galerie Günther Franke (mars).  
 EDVARD MUNCH. Paris, Musée des Arts Décoratifs (mars). Lübeck, Overbeck - Gesellschaft (août).  
 MUR - IMAGE. Paris, Musée des Arts Décoratifs (avril-mai).  
 LES NABIS. New York, Albert Loeb & Krugier Gallery (22 mai au 7 juin).  
 CARLO NAGERONI. Paris, Galerie Arnaud (17 avril au 15 mai).  
 NANDO. Paris, Galerie 29 (29 janvier au 29 février).  
 JOSÉ NAVARRO. Barcelone, Galeria René Métras (mai).  
 NEVELSON. Turin, Museo Civico di Torino (12 février au 16 mars). Paris, Galerie Jeanne Bucher (2 mai au 7 juin). Houston, The Museum of Fine Arts (23 octobre au 14 décembre).  
 NEW DADA E POP ART NEWYORKESI. Turin, Museo Civico (avril-mai).

LIPCHITZ. Berlin, Haus am Waldsee (octobre).  
 LIVE IN YOUR HEAD. Berne, Kunsthalle (22 mars au 27 avril).  
 LYRISME BRÉSILIEN. Paris, Galerie Debret (avril).  
 Mc CRACKEN. Paris, Galerie Sonnabend (mars).  
 MACHADO. Barcelone, Galeria René Métras (février).  
 MAGNELLI. Strasbourg, Musée de la Ville (février-mars). Paris, Galerie XX<sup>e</sup> Siècle (mai-juin).  
 MAGRITTE. Paris, Galerie Alexandre Iolas (février). Londres, The Tate Gallery (14 février au 30 mars). Milan, Galerie Alexandre Iolas (octobre).  
 MANESSIER. Musée de Metz (6 juillet au 14 septembre). Luxembourg, Musée de l'Etat (19 septembre au 19 octobre). Trèves, Städtisches Museum (novembre-décembre). Paris, Galerie de France (novembre-décembre).  
 MAN RAY. Vence, Galerie Alphonse Chave (5 avril au 9 mai). Milan, Studio Marconi (avril-mai). Londres, Hanover Gallery (5 juin au 4 juillet).  
 GIACOMO MANZÙ. Londres, Hanover Gallery (22 avril au 30 mai).  
 ANDRÉ MASSON. Paris, Galerie Sagot-Le Garrec (janvier-février).  
 G. MATHIEU. Paris, Manufacture Nationale des Gobelins (24 septembre au 15 octobre). Milan, Galleria Il Milione (octobre).  
 HENRI MATISSE. Moscou (juin-juillet). Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght (16 juillet au 15 septembre).  
 MATZAT. Gassin, Salle des Fêtes (16 au 31 août).  
 JEAN MESSAGIER. Paris, Galerie Knoedler et Galerie Schoeller (23 avril au 17 mai).  
 MESTROVIC. Paris, Musée Rodin (juin-octobre).  
 HENRI MICHAUX. Munich, Galerie Van de Loo (janvier-février). Stockholm, Galerie Buren (septembre).  
 MIGNECO. Milan, Galleria del Naviglio (février).

VIEIRA DA SILVA. La bibliothèque. 1966. 130 x 97 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.





SINGIER. Aquathème. 1968. Aquarelle. Galerie de France, Paris.

PRAMPOLINI. Rome, Studio d'Arte Moderna (22 mars au 9 avril).  
 KARL PRANTL. Milan, Galleria Milano (mai).  
 MARIJ PREGELJ. Ljubljana, Moderna Galerija (4 février au 9 mars).  
 BRUNO PULGA. Bergame, Galleria Lorenzelli (mai-juin).  
 LO PUSZNIAK. Paris, Galerie 9 (14 janvier au 3 février).  
 QUATRE SCULPTEURS ITALIENS: CEROLI, KOUNELLIS, MARIOTTA, PASCALI. Paris, Musée des Arts Décoratifs (2 octobre au 2 novembre).  
 ANDRAS RAC. Paris, Galerie Lambert (12 mars au 5 avril).  
 ARNULF RAINER. Vienne, Galerie Ariadne (26 mars au 1er mai). Linz, Galerie Forum 67 (14 avril au 14 mai).  
 REBEYROLLE. Paris, Galerie Maeght (mars).  
 RECHERCHES POUR UNE VILLE NOUVELLE. Paris, Musée des Arts Décoratifs (12 juin au 29 juillet).  
 REMBRANDT ET SES ÉLÈVES. Toronto, Art Gallery of Ontario (15 mars au 27 avril).  
 REUTHER. Paris, Galerie Durand-Ruel (16 avril au 8 mai).  
 CARL FREDERIK REUTERSWARD. Genève, Galerie Bonnier (février-mars).  
 REZVANI. Cannes, Galerie Cavalero (6 juin au 5 juillet).  
 BARNETT NEWMAN. New York, M. Knoedler and Co. (25 mars au 19 avril).  
 BEN NICHOLSON. Londres, Tate Gallery (10 avril au 27 juillet).  
 NONELL. Barcelone, Sala Gaspar (30 mai au 15 juin).  
 CLAES OLDENBURG. New York, The Museum of Modern Art (19 septembre au 21 novembre).  
 OPEN AIR SCULPTURE AT SYON PARK. Londres, Gimpel Fils (été 1969).  
 MERET OPPENHEIM. Rome, Galleria La Medusa (juin).  
 PINO PASCALI. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (mai-juin).  
 PEDRO. Vence, Galerie Alphonse Chave (8 mars au 4 avril).  
 PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (janvier-février).  
 PEINTURE MODERNE POLONAISE. Paris, Musée Galliera (avril-mai).

LUC PEIRE. Knokke, Studio Exagon (28 juin au 14 septembre).

PENALBA. Rome, Nuovo Carpine (29 mai au 30 septembre).

PEVERELLI. Paris, Galerie Lucie Weill (mars).

PIAUBERT. Murs, vitraux et toris. Compagnie de Saint-Gobain (octobre-novembre).

PICASSO. Cannes (Galerie Madoura (avril). Toronto, Art Gallery of Ontario (24 mai au 29 juin). Paris, Galerie « Cahiers d'Art » (17 juin au 19 juillet). Lucerne, Galerie Rosengart (juillet-août). Paris, Musée de l'Orangerie (juillet-août). Hambourg, Kunsthalle (11 juillet au 7 août).

IVAN PICELJ. Venise, Galleria del Cavallino (27 août au 26 septembre).

WANDA PIMENTAL. Paris, Galerie De-bret (mai-juin).

NIKO PIROSMANACHVILI. Paris, Musée des Arts Décoratifs (mars).

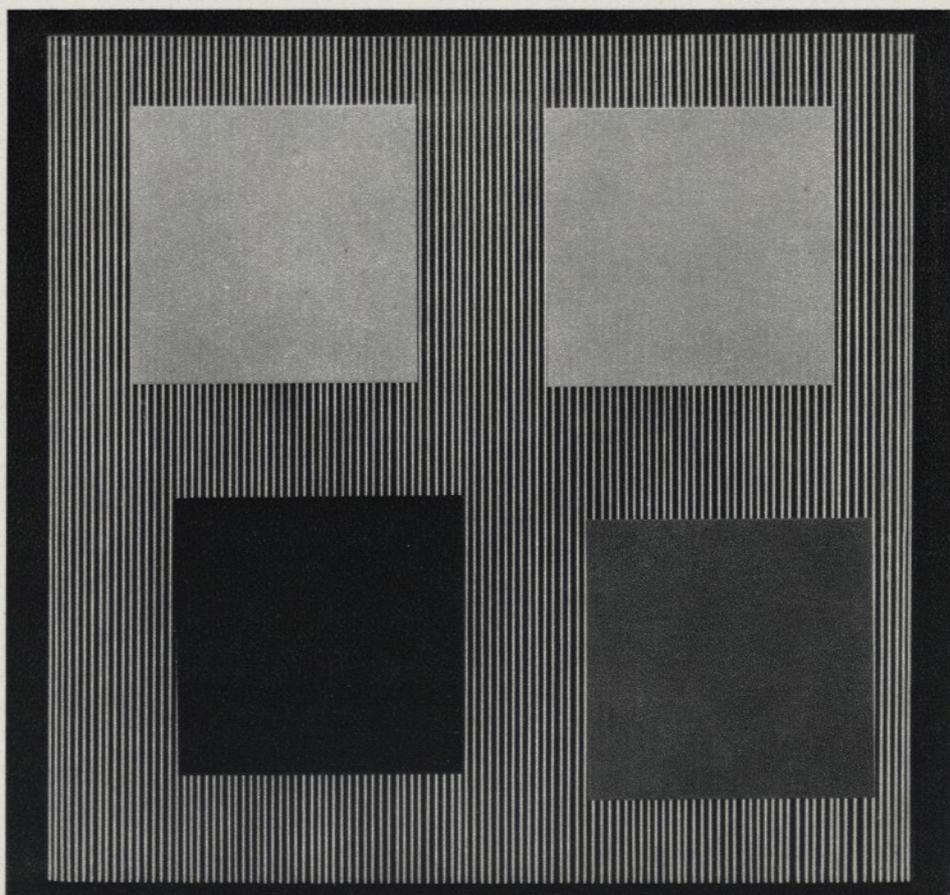
POETIC IMAGE. Londres, Hanover Gallery (8 juillet au 30 août).

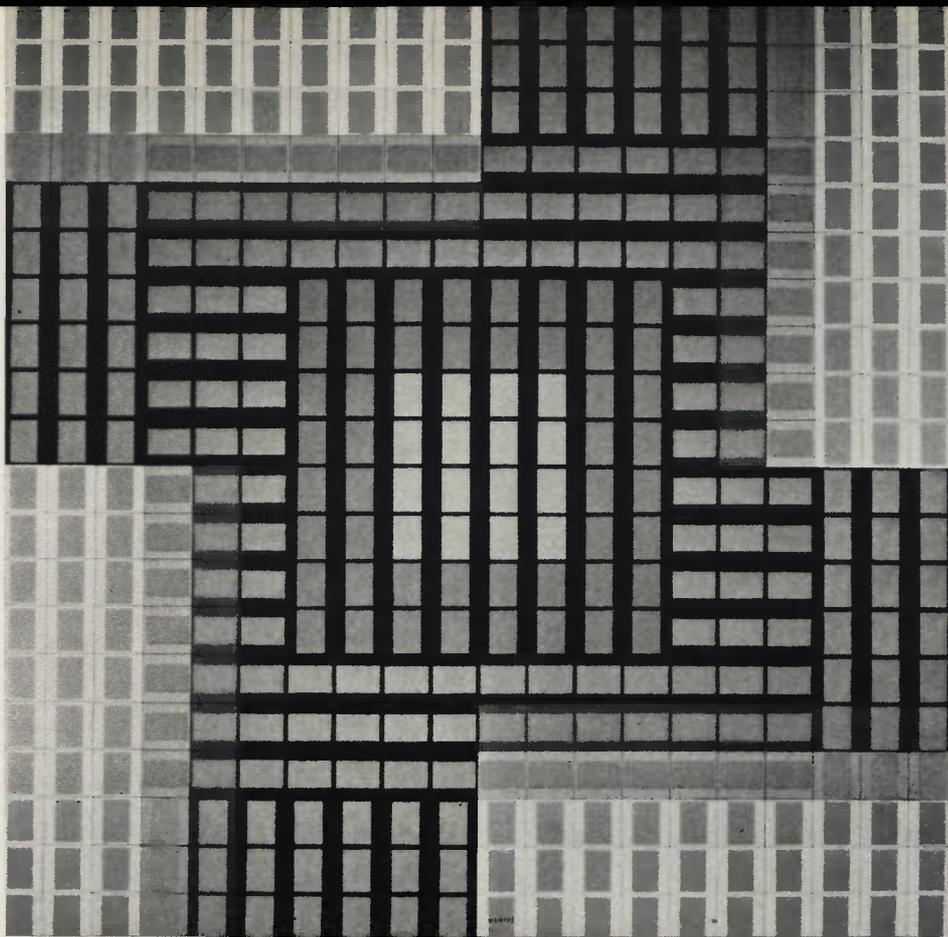
SERGE POLIAKOFF. Paris, Galerie XX<sup>e</sup> Siècle (janvier-février). Cannes, Galerie Cavalero (6 mai au 5 juin). Venise, Galleria del Naviglio (août-septembre).

ANTOINE POMPE. Bruxelles, Musée d'Ixelles (20 février au 23 mars).

POSITION. Paris, Galerie Denise René - Rive Droite (juin).

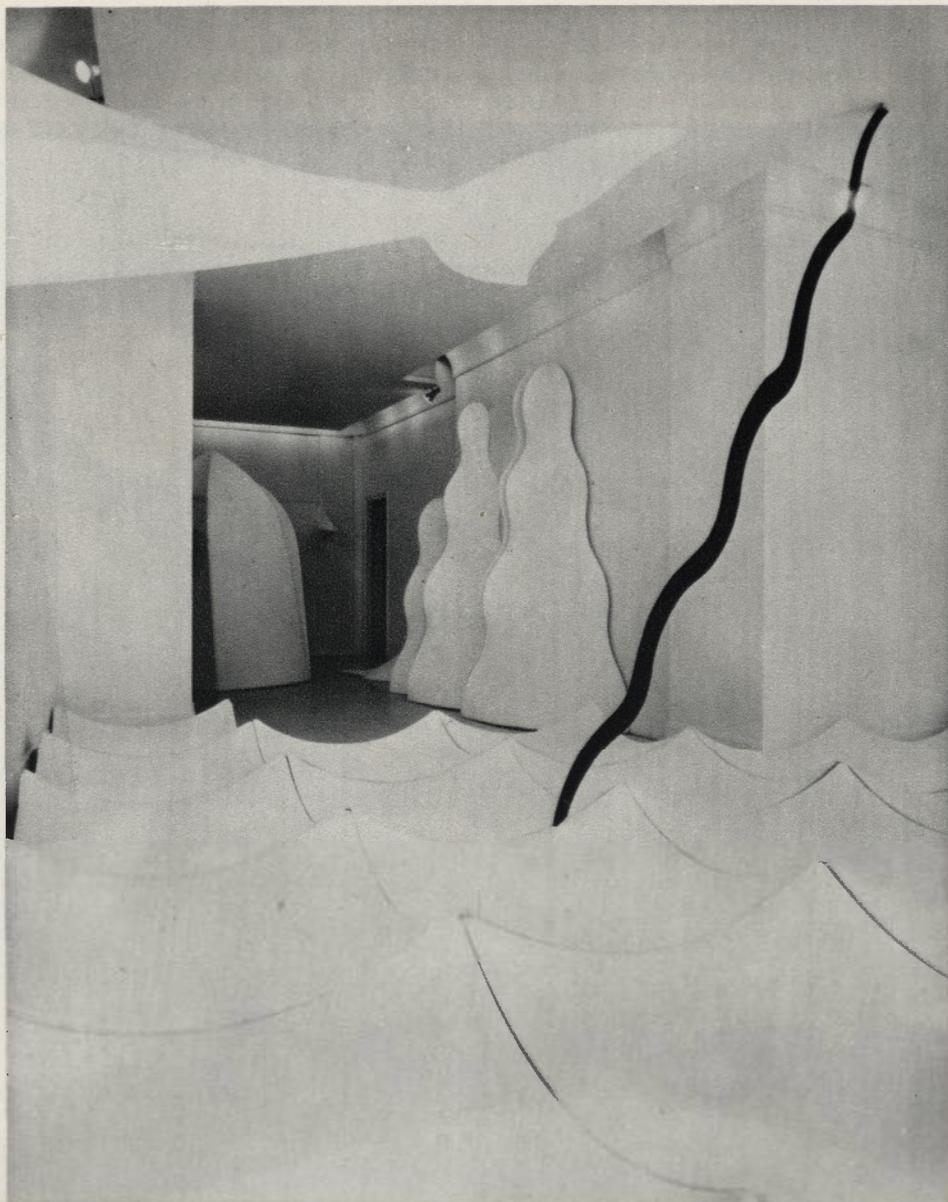
SOTO. Quatre carrés vibrants. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



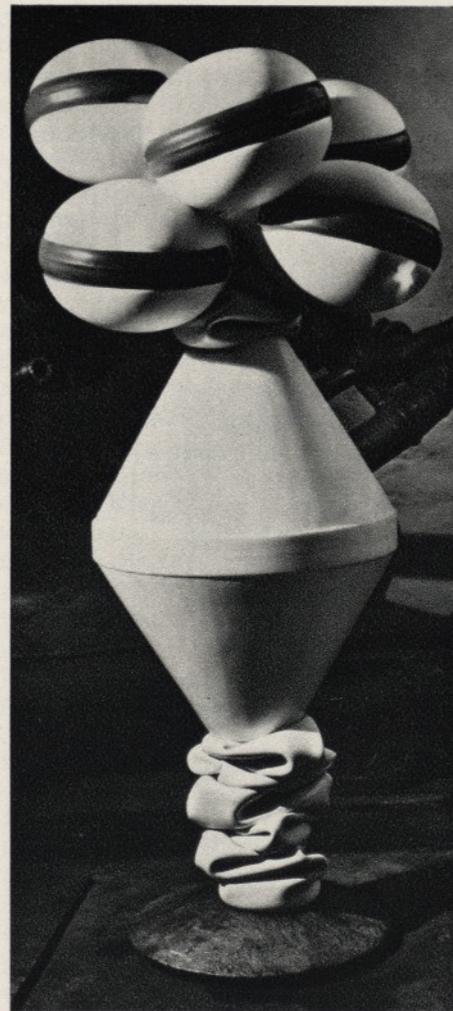


VASARELY. Song II. 1965. Gouache. 80 x 80 cm. Galerie Denise René, Paris.

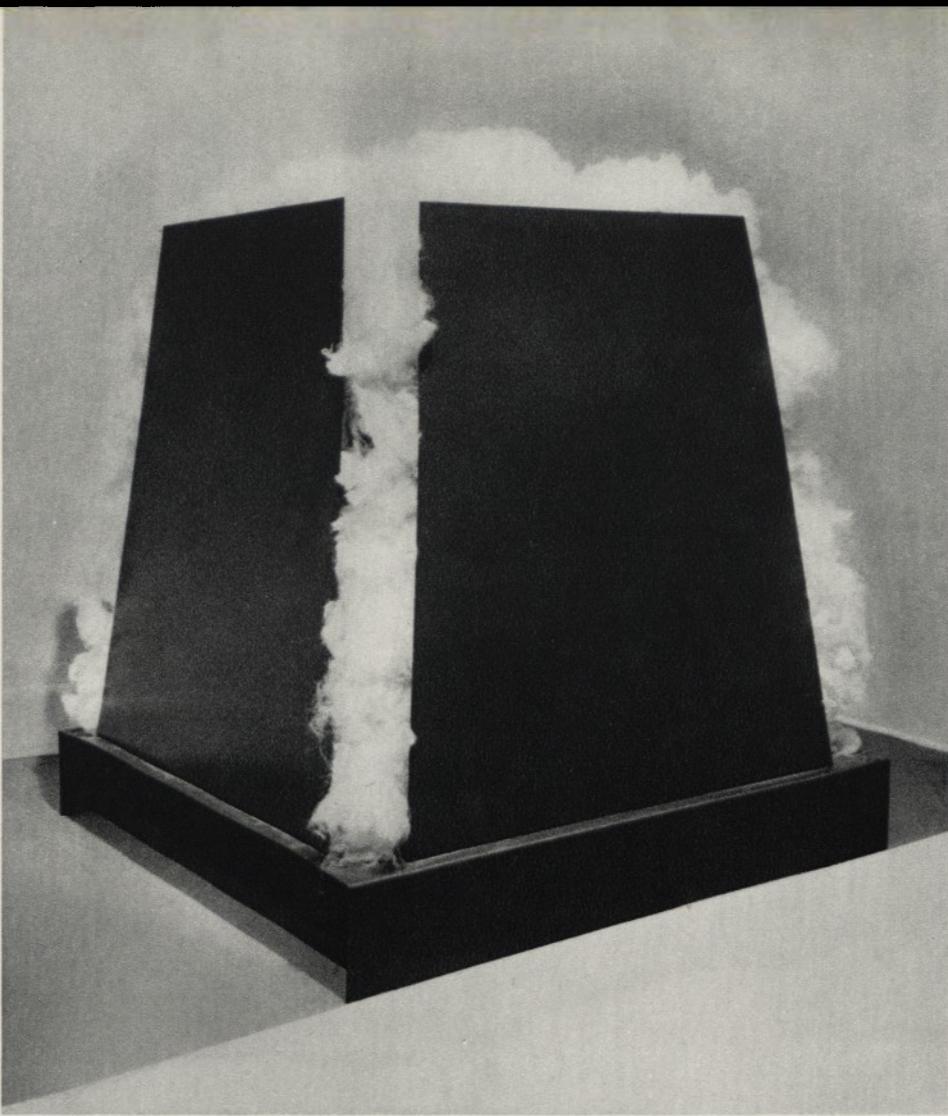
PASCALI. Série des « Fausses sculptures ». 1966-1967. Constructions en toile écrue ou peinte sur cintres en bois. (Galerie Alexandre Iolas). Musée des Arts Décoratifs, Paris.



- GERHARD RICHTER. Milan, Galleria del Naviglio (8 au 22 janvier).  
 S. ROGER. Paris, Galerie Louise Leiris (25 avril au 31 mai).  
 C. ROHLFS. Munich, Galerie Günther Franke (février).  
 JOHN ROSENBAUM. Los Angeles, Felix Landau Gallery (26 mai au 21 juin).  
 MARC DE ROSNY. Anvers, Galerie Ad Libitum (mars-avril).  
 MARIO ROSSELLO. Bruxelles, Galerie Arcanes (mars).  
 R. SAMBONET. Milan, Galleria Il Milione (22 février au 17 mars).  
 SANTOMASO. Auvernier, Galerie Numa-ga (19 avril au 15 mai).  
 SAURA. Barcelone, Galeria René Métras (avril).  
 FRANCESCO SAVINI. Rome, Galleria La Medusa (janvier).  
 EGON SCHIELE. Londres, Marlborough Fine Art Ltd. (février-mars).  
 SCHULTHESS. Lucerne, Galerie Räber (mars-avril).  
 SCULPTURE AND RELIEFS. Londres, Gimpel Fils (24 juin au 30 août).  
 GEORGE SEGAL. Paris, Galerie Darthea Speyer (13 mars au 23 avril).  
 V. DA SILVA. Paris, Musée National d'Art Moderne (septembre-octobre). Paris, Galerie Jeanne Bucher (octobre).  
 GIANNI-EMILIO SIMONETTI. Milan, Galleria Schwarz (février).  
 SINGIER. Paris, Galerie de France (21 mai au 1er juillet).



WISEUX. Biconique I. 1968. Plastique et structure d'acier inoxydable. 155 x 70 cm. CNAC, Paris. (Photo Jean Biaugeaud).



KOUNELLIS. La cotonnière. 1967. (Galerie Alexandre Iolas)  
Musée des Arts Décoratifs, Paris.

ROLAND TOPOR. Londres, Gimpel Fils (18 mars au 12 avril).  
MARIO TOZZI. Pise, Galleria d'Arte Macchi (23 mars au 18 avril).  
JOHN ULBRICHT. Paris, Galerie Jacques Massol (12 juin au 5 juillet).  
VAGO. Rome, Galleria Cadario (janvier).  
VANGI. Milan, Galleria Il Milione (janvier).  
BRAM VAN VELDE. Genève, Galerie D. Benador (avril).  
VASARELY. Zurich, Gimpel and Hanover Galerie (22 mars au 29 avril). Barcelone, Galerie René Métras (mars-avril). Genève, Galerie Engelberts (juin-juillet-août). Paris, Galerie Denise René (octobre-novembre). Budapest, 40 ans de Peinture, Musée National (octobre).  
VIEILLARD. Paris, Galerie Sagot Le Garrec: Reliefs gravés (mai), Gravures (décembre).  
VILADECANS. Barcelone, Sala Gaspar (janvier).  
VISEUX. Paris, CNAC (3 juin au 7 juillet).  
LE VITRAIL ET LES PEINTRES (Geneviève Asse, Brigitte Simou, Vieira da Silva, Bissière, Braque, Chagall, Charles Marq, Poliakoff, Sima, Luc Simon, Raoul Ubac, Jacques Villon). Reims, Maison de la Culture (novembre).  
WIGGLI. Zurich, Gimpel and Hanover Galerie (29 août au 4 octobre).  
WINTER. Paris, Galerie Marbach (14 février au 19 avril).  
WOTRUBA. Saint-Gall (19 juillet au 20 septembre).  
YANNIS. Milan, Galleria de « Il Giorno » (avril).  
L. ZACK. Paris, Galerie Jacques Massol (13 mars au 12 avril).  
NORMAN ZAMMITT. Los Angeles, Felix Landau Gallery (mars-avril).  
ZAO WOU-KI. Montréal, Musée d'Art Contemporain (5 juin au 6 juillet).  
ZORIO. Paris, Galerie Sonnabend (février).

DAVID SMITH. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (29 mars au 11 mai).  
SOTO. Bergame, Galleria Lorenzelli (janvier). Milan, Galleria del Naviglio (26 mars au 9 avril). Berne, Kunsthalle (21 mai au 30 juin). Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (juillet-août).  
STAEMPFLI. Paris, Galerie Rive Droite (avril).  
DESSIN SURREALISTE. Milan, Galleria Milano (20 mars au 7 avril).  
G. SUTHERLAND. Menton, Palais de l'Europe (25 janvier au 2 mars).  
SVOBODA. Berlin, Akademie der Kunst (5 septembre au 12 octobre).  
ORFEO TAMBURI. Rome, Galleria La Vetrata (22 avril au 12 mai). Turin, Gissi Galleria d'Arte (avril).  
TAL-COAT. Menton, Palais de l'Europe (5 avril au 14 mai).  
TAPIÈS. Munich, Galerie Van de Loo (3 avril au 15 mai). Paris, Galerie Stadler (12 juin au 12 juillet). Paris, Galerie Maeght (octobre).  
VITTORIO TAVERNI. Milan, Padiglione d'Arte Contemporanea (juin).  
TEARDO. Milan, Galleria del Naviglio (25 février au 10 mars).  
ARNE TENGBLAD. Anvers, Galerie Ad Libitum (28 janvier au 20 février).  
R. TOMMASI FERRONI. Palerme, Galleria La Robinia (11 au 25 février).

GILIOLI. Jeunesse.  
Tapisserie. 190 x 190 cm.  
Maison de la Culture,  
Grenoble.



Gilioli

# Chroniques du jour

• XLI<sup>e</sup> ANNEE • SUPPLEMENT AU N<sup>o</sup> 33 DE XX<sup>e</sup> SIECLE • DEC. 1969 •

## LES GRANDS FÉTICHES

par Dino Buzzati

Le phénomène le plus impressionnant de l'art moderne — auquel du reste tout un chacun est désormais habitué — réside en ceci que des œuvres sont célébrées dans le monde entier, et somptueusement payées, qui à la majeure partie du public, y compris les personnes dites cultivées, paraissent absolument insensées ou incompréhensibles.

De surcroît, la minorité qui les accepte se partage à son tour en deux catégories: ceux qui au fond du cœur ne les apprécient pas, mais se soumettent à *l'ipse dixit* et tâchent de se convaincre qu'il s'agit de chefs-d'œuvre, ou en tout cas n'osent plus le mettre en doute; et ceux qui y croient sincèrement et en retirent une joie de l'esprit.

Ce phénomène, dont l'apparition remonte grosso modo au début du siècle, s'est développé au fur et à mesure que se multipliaient des écoles, des tendances et des courants de plus en plus « audacieux » et ésotériques. On ne saurait donc s'en tenir à l'objection habituelle et bien trop simple selon laquelle « il s'agit d'un art difficile qui exige une longue et patiente initiation ». Si apprécier une peinture ou une sculpture prenait plus d'un demi-siècle, ce serait franchement excessif.

Non moins sottise est l'accusation, dans le goût de l'« homme de la rue », que l'on entend encore porter aujourd'hui: « Ce n'est pas de l'art, mais du charlatanisme: ce sont des pitres de mauvaise foi ». A de rares exceptions près, il n'y a dans cet art, aussi abstrus ou glacé soit-il, nulle mauvaise foi.

Je me suis convaincu, en revanche, que l'explication de cette absurdité apparente est beaucoup moins banale: il ne s'agit nullement de snobisme à l'échelle mondiale, ni de sottise moutonnaire, mais d'une opération de magie moderne singulièrement intéressante. Et je dis moderne, car dans les siècles passés, quand l'information cul-

turelle était on ne peut plus lente et difficile, et en l'absence de tous les *mass-media* qui existent de nos jours, cet art n'eût pas été possible.

Tout est venu sans doute — au début du siècle, justement — de la sensation contraignante que l'art traditionnel, qui s'était poursuivi durant des siècles selon une continuité logique et conséquente, était désormais tari; et qu'il fallait, pour aller de l'avant, rompre avec les règles anciennes et s'engager dans des directions inexplorées. Voici dès lors la révolution — le cubisme, le suprématisme, l'orphisme, le futurisme, le dadaïsme, l'abstraction, etc. — avec sa production diluvienne de formes (parfois tout à fait valables, et que personne ou presque ne met plus en doute). Voici nombre d'artistes lancés dans une recherche spasmodique de la nouveauté. Voici des critiques d'art, des marchands de tableaux, des collectionneurs, fébrilement à l'affût du génie de demain, fascinés par le mirage d'être à leur tour des Christophe Colomb.

Bien. Je suis persuadé que les soi-disant « supercheries » qui ont obtenu un succès international se fondaient sur quelque chose de positif. Dans bien des cas, toutefois, il ne s'agissait pas de véritables aboutissements, mais d'intuitions géniales, et si ambitieuses, si ardues, qu'elles en restaient au stade des bonnes intentions. N'était-il pas noble, et même sublime, l'espoir de tous les peintres abstraits, depuis Mondrian, d'arriver à toucher le cœur de l'homme sans représenter quoi que ce fût de reconnaissable, à peu près comme le fait la musique?

C'est sur plusieurs de ces faits positifs — qui pourtant n'atteignaient pas à une expression universelle — que s'est accomplie ce que j'appelle une opération de magie. Deux ou trois critiques éminents découvrent un artiste qu'ils estiment touché par la grâce. Ils le baptisent et lui confèrent ses

titres; entre-temps viennent se joindre à eux quelques snobs (dans le bon sens du terme) qui disposent d'une vaste audience mondaine. Les expositions, les interviews, les articles, les photographies, la radio, la télévision, les rencontres, les débats, les polémiques, les prix feront le reste. Les moyens de communication et de propagande dont nous disposons aujourd'hui permettent de forger un mythe en deux mois.

Mais jusque-là, rien de plus normal. Autre est le phénomène que nous jugeons digne d'intérêt. Le mythe en question, si consciencieusement créé par un petit groupe de sorciers modernes, pourrait-il persister de lui-même pendant plusieurs décennies, voire s'amplifier, si l'artiste en cause demeurerait incompris du grand public? Je ne le crois pas.

Il est toutefois une loi physique ou psychique, ignorée jusqu'ici par la science, dont nous pouvons déceler autour de nous d'innombrables exemples: si un certain nombre de personnes — une dizaine ne suffiront certes pas — admire avec sincérité une personne ou une chose, cette personne ou cette chose, à un moment donné, reflétera comme un miroir le flux d'énergies spirituelles qui se concentrent sur elle; devenue vivante, elle pourra donner en retour autant qu'elle reçoit, et fascinera quantité d'individus auxquels jusque-là elle était totalement indifférente. Ainsi peu à peu augmentent réciproquement — comme dans une réaction en chaîne — le tribut d'amour du public et le rayonnement de la personne ou de l'objet.

Il en allait de même pour les idoles des communautés païennes: adorées simultanément par des milliers de fidèles, elles se chargeaient — du fait de ce jeu de forces spirituelles dont nous venons de parler — d'un pouvoir effectif de suggestion; et il ne serait pas surprenant qu'elles eussent même accompli de vrais miracles.

# LES BALLETS RUSSES ET LES PEINTRES

par Raymond Cogniat

Voici donc les grands fétiches de l'art moderne, certes dotés d'un grand talent, mais qui jouissent d'une considération sans commune mesure avec leur valeur réelle.

De plus, sous l'effet de la susdite réaction en chaîne, je suis persuadé que des tableaux et des sculptures en eux-mêmes absolument inexpressifs peuvent acquérir une valeur esthétique dont ils étaient initialement dépourvus, et exercer de la sorte une attraction intense jusque sur les non-initiés. Il va de soi que ce phénomène demeure limité à un milieu bien défini. L'idole des sauvages, si bienfaisante pour ses adorateurs, aura fort peu de chances de frapper en quelque façon l'explorateur blanc arrivé là depuis quelques heures. Toutefois, à la longue, le phénomène s'étend. Combien étaient pris de fou rire, hier, devant les œuvres d'un Malevitch, d'un Schwitters, d'un Marcel Duchamp, qui aujourd'hui les contemplant avec dévotion? Non, l'habitude n'y suffirait pas, ni l'accoutumance visuelle, l'apprentissage ou une graduelle ouverture d'esprit. Tout au plus les tolérerions-nous comme documents de mœurs; jamais nous ne les contemplerions saisis d'extase.

Est-ce à dire que tant de peinture, peu ou prou dénuée de substance artistique, vaille à ses auteurs une célébrité imméritée? Là est le hic. Il se peut qu'au début elle en ait été dénuée, mais la voilà nanti aujourd'hui d'une sorte de réelle beauté. Le peintre lui-même, jouant les sorciers, a participé à l'envoûtement.

Et demain? L'effet du processus néromantique s'épuisera-t-il? Il n'y a aucune raison de le penser. Livres, revues et catéchisations en tous genres vont construisant aux grands fétiches des piédestals toujours plus hauts et plus solides; et la multitude des dévots ne cesse de grossir.

Certes, il serait intéressant d'imaginer leur sort si par miracle disparaissaient dans le monde entier les publications qui les concernent, et si conjointement nous étions pris à leur égard d'une totale amnésie; de façon à ce que les œuvres nous apparaissent dans leur absolue nudité, dépouillées de toute investiture magique. Peut-être en verrions-nous alors de belles.

DINO BUZZATI.



Serge de Diaghilev.



BAKST. Maquette pour affiche. Bibl. de l'Opéra, Paris.

La belle exposition des Ballets Russes à Strasbourg, organisée sous les auspices du Conseil de l'Europe, est une bonne occasion pour faire le point sur le rôle qu'a joué à ce moment le théâtre dans la diffusion des nouvelles idées artistiques. Les Ballets Russes n'ont pas, à proprement parler, inventé des artistes et un style, mais ont été un prodigieux catalyseur pour offrir un point de concentration à des aspirations du public encore mal définies, et peut-être inconscientes. Ils ont fait cesser une attente qui ne savait sur quoi fixer son besoin haletant de nouveauté.

Le théâtre, tout spécialement au XIX<sup>e</sup> siècle, a toujours été en retard du point de vue esthétique sur les arts plastiques. Aucun des grands peintres romantiques (à part quelques très rares exceptions), aucun des impressionnistes, aucun de leurs successeurs (à part les expériences timides et restreintes du Théâtre de l'Œuvre à la fin du siècle) n'ont été chargés de la moindre réalisation pour la scène. Ni les plus grands acteurs, ni les auteurs les plus célèbres, n'ont fait appel aux meilleurs peintres de leur temps. Il y a un divorce permanent entre le théâtre et la peinture. Le grand mérite de Serge de Diaghilev est d'avoir brutalement interrompu cette carence et révélé la richesse d'invention que les peintres pouvaient apporter à la scène.

Le public actuel peut s'étonner que le geste de Diaghilev, faisant appel à des peintres tels que Répine, Benois, Bakst, qui étaient ses amis, dont les mérites étaient déjà reconnus, et dont l'esthétique ne nous apparaît plus aujourd'hui tellement révolutionnaire, soit apparu comme un acte d'audace. Mais cela survenait en un temps qui, lassé des certitudes académiques, des raffinements bourgeois et bien-pensants, était avide d'inédit. Le grand scandale c'est donc d'avoir, pour la première fois depuis longtemps, réconcilié le théâtre et la peinture, une peinture qui surprenait parce qu'elle était ignorée des Français et qu'elle opposait à l'académisme occidental les fastes et les couleurs de l'Orient.

Grâce à cela le snobisme change brusquement d'objectif. De bien-pensant et traditionnel, il se croit et se veut d'avant-garde et révolutionnaire. Cependant, rien ne s'use plus vite que la surprise. L'éblouissement des pre-



BAKST. Costume de Phèdre.

BAKST. Costume de Thésée.



mières saisons devient très tôt une habitude; le public émerveillé par « Shéhérazade » en 1910 admire encore, mais sans être dérouter, « Pétrouchka » en 1911 et demande chaque fois à Diaghilev de se surpasser. Même le scandale de Nijinsky dans « l'Après-Midi d'un Faune » en 1912 tient moins à l'originalité du style de Bakst qu'au fait que le danseur, couvert d'un maillot très collant, a des attitudes jugées d'un réalisme provocant.

Parti sur cette lancée Diaghilev sent bien qu'il est obligé pour rester fidèle à son succès de faire appel à d'autres artistes. Depuis quelques années de jeunes équipes se préparent, livrent des combats pour un nouveau langage plastique et Diaghilev ne peut faire mieux que de penser à elles s'il veut assurer l'avenir de son entreprise. Ce n'est donc pas lui qui découvre Picasso et Braque en 1917, mais l'art de Picasso et de Braque qui lui fournit les éléments de renouvellement devenus indispensables; d'autant plus indispensables que ce nouveau public snob, amateur de sensations originales, connaît déjà ces artistes et s'attache à eux en raison même des réactions qu'ils provoquent. Ce n'est pas le théâtre de Diaghilev qui est venu au secours de la peinture moderne, mais au contraire la peinture moderne qui a sauvé le théâtre de la décrépitude.

Dire ceci c'est peut-être aller contre les idées convenues, ce n'est pas desservir Diaghilev qui a su comprendre son époque et choisir les éléments les plus dynamiques de son temps. Il n'en est pas moins certain que les Ballets Russes ont été un stimulant puissant pour les peintres qui y ont participé et l'exposition de Strasbourg apporte la preuve des très brillants résultats obtenus.

En fait, s'ils ont agi sur le public, ils n'ont pas modifié très profondément l'art des peintres qui y ont collaboré. Braque et Juan Gris s'exerçant à reconstituer un Versailles Louis-quatorzième, teinté de cubisme, révèlent un jeu raffiné mais qui ne semble pas avoir eu de conséquences sur leur peinture, ni avoir modifié les problèmes de l'optique scénique. L'art de Surville, avec son jeu de paravents pour rythmer l'espace, était prédisposé pour le théâtre avant même que de l'avoir abordé. L'imagerie de Derain pour « la Boutique Fantasque » est aussi une adaptation des idées et des moyens du peintre de chevalet. Peut-être peut-on voir dans « le Chant du Rossignol » décoré par Matisse une conception de l'espace spécialement prévue pour la scène et qui essaie de faire passer le plan horizontal du pla-



BAKST. Mademoiselle N. Trouhanova dans « La Péri ». (Photos Viollet).

teau au plan vertical du tableau. Il n'y a que Picasso qui semble avoir abordé le théâtre avec l'idée d'y introduire des éléments tout à fait originaux. « Parade », à ce point de vue, constitue une synthèse d'expériences plastiques qui, aujourd'hui encore, mériteraient d'être analysées en détail pour que l'on comprenne comment Picasso a su accorder des éléments très différents et trouver des situations intermédiaires ou des enchaînements pour lier ce qui est statique, c'est-à-dire le décor, à ce qui est mouvement, c'est-à-dire les acteurs.

Entre le merveilleux de la féerie orientale des peintres russes de la première série et l'invention plastique plus provocante de la jeune Ecole de Paris se situent les créations de Larionov et de Gontcharova qui, par l'éclat de leur palette et le charme de leur dessin, appartiennent à l'imagerie populaire orientale, mais qui, par le schématisme de leur écriture, se rattachent directement à l'avant-garde de leur temps, de ce temps dans lequel ils ont inventé chez eux le « Rayonnisme », dont on commence aujourd'hui à reconnaître les mérites.

Nés à Paris en 1909, les Ballets Russes devaient, appelés par le succès, rayonner pendant vingt ans dans de nombreux pays, y répandre une vision nouvelle, habituer le public à penser que l'art le plus audacieux servait au mieux le spectacle, faire accepter ainsi au nom de la fantaisie, au nom de la liberté indulgente accordée aux divertissements, une rupture dans les traditions picturales que rien ne pourrait plus désormais effacer.

RAYMOND COGNIAT.

# MIDDELHEIM 1969 OU LA SCULPTURE EN LIBERTÉ

par Pierre Volboudt

Le parc de Middelheim, aux portes d'Anvers, s'est peuplé de nouveau, cette année, à l'occasion de la X<sup>e</sup> Biennale de Sculpture en Plein Air qui prend rang aux côtés de celles de São Paulo et de Venise, d'œuvres d'une centaine d'artistes venus de Grande-Bretagne et d'Amérique Latine, de Belgique, de Hollande, de France. La scène de verdure, coupée d'eaux sinueuses, au mouvant décor de feuillages, les réunit à la façon d'acteurs d'un silencieux spectacle dont l'action se concentre tour à tour sur chacun et les rassemble dans leur consonance et insolite disparité.

Métropole du trafic européen et ville-musée, la double vocation culturelle et internationale d'Anvers, lieu de

confluences et d'échanges, devait faire de la ville un point de rencontre privilégié, un foyer vivant, permanent, de tous les courants de l'art d'aujourd'hui. Cette entreprise, l'ampleur, accrue d'année en année, de son rayonnement sont l'œuvre de Monsieur L. Craeybeckx, Bourgmestre d'Anvers, du Conservateur du Musée de Sculpture en Plein Air de Middelheim, Monsieur F. Baudouin, de Madame M.-R. Bentein, Conservateur-adjoint. Le domaine et ses perspectives forestières aménagées au début de ce siècle par l'architecte Guimard, les élégantes dépendances du castel XVIII<sup>e</sup> qui refléchi sa blanche façade dans les douves dormantes, constituent le Musée de Sculpture. Au détour d'une al-

lée, sur les vastes pelouses, parmi les perspectives forestières, se dressent les grandes figures de pierre ou de bronze. Présences surprenantes sous la masse touffue de ces ombrages que Rubens déroulait en panaches baroques. Mais plus singulières encore, celles qui, pour quelques mois, hantent les clairières et les sous-bois.

Toutes les tendances de la plastique actuelle sont représentées. Le réalisme, « copie-conforme » de la réalité, voisine avec le cinétisme le plus fonctionnel, le schématisme du « minimal art », les amalgames bariolés de polyester, le fer rouillé, les découpes, les enroulements d'acier, et même le bronze, toutes les techniques, tous les matériaux sont au service d'une re-

Le Musée de Sculpture en plein air dans le Parc de Middelheim, Anvers.





HENRY MOORE. Three-Way Piece: Points. 1964. Bronze. 225 cm.

cherche formelle qui tend à faire de la sculpture l'annonciatrice d'un nouveau paysage humain avec lequel celui-ci, tant qu'il subsistera, n'aura rien de commun.

Plusieurs œuvres, il est vrai, contiennent d'imposer aux matières traditionnelles le renouvellement de la forme par une inspiration qui fait de l'œuvre l'égale et la rivale de la nature. Une nature qui, sortie des mains de l'artiste, se substitue à celle qu'elle recrée en y insérant la dimension de l'imaginaire, parfois une sorte de mesure qui rompt, sans l'abolir, l'ordre naturel des choses.

Les blocs anthropomorphes de Henry Moore surgissent dans l'harmonieuse ordonnance du paysage. Ces figures géantes semblent coulées au moule des forces telluriques, à la manière de ces témoins millénaires des âges où les obscurs dynamismes de l'informe ébauchaient déjà l'ossature décharnée

de la forme essentielle. Monde de tensions calmes, de compacte croissance que l'homme, réduit à ce masque évidé, aux orbites de bronze, regarde et découvre à son image.

Proches de ces êtres indivis entre l'inanimé et les sourdes passions de l'originel, les structures organiques d'Etienne-Martin croissent en buissons de torsions et de nœuds d'une exubérance végétale. Ces « Demeures » emprisonnent un espace alvéolaire qui prolifère en véhémences convulsives. Fidèles l'un et l'autre aux leçons de la plastiques des formations naturelles, Moore les repétrit, les articule, les assemble et les construit en statismes impénétrables, tandis qu'Etienne-Martin les fouille et les convulse. Le vide est souvent, à son exemple, le noyau de la masse sculpturale, la creuse matrice de ses charpentes extérieures. D'autres suggèrent ce vide par le seul jeu des pièces imbriquées dans le mé-

canisme formel ou, comme Berrocal, l'enclosent dans des stèles-torses hermétiques et secrètes.

Les deux pierres monumentales qu'expose Marta Colvin créent autour d'elles leur espace. Le volume y établit sa concise et impérieuse possession. Enracinée, la forme s'édifie en équilibres aériens, projette en tous sens ses élans de rigueur et de lyrisme pour y inscrire le signe abstrait d'une présence irréfutable. Contenue par les arêtes impérieuses de ses lignes de forces, elle se déploie vers toutes les directions d'un horizon illimité. Denses et déliées, ascendantes, rayonnantes, rien, en ces œuvres, ne pèse. Elles font alliance, à la fois, avec le sol et le ciel. Si les grandes effigies de Henry Moore s'accordent, par les rythmes de leurs cavités et de leurs saillies, à ceux de la matière désensevelie et sont, en quelque sorte, des fragments de paysages démembrés à la vague res-



BERROCAL. Via Appia. 1961. Bronze.

semblance de l'homme, « disjecta membra naturae », les architectures primordiales de Marta Colvin ne posent sur leur assise géologique que pour la fuir, ériger à l'assaut de l'altitude la figure achevée des degrés de l'inaccessible.

Pour de telles œuvres, alors même qu'elles lui substituent l'étendue abstraite qui émane de leurs volumes, la nature est le complément de la plénitude plastique d'un archétype universel. La plupart des autres renient délibérément toute relation avec le milieu ordinaire de l'homme. Déjà, elles appartiennent à cet « environnement » futur où toute image de ce qui est s'efface devant les créations de la technique. De ces assemblages géométriques, de ces reptations linéaires, de ces cylindres de métal,

debout dans leur nudité fonctionnelle, de ces jeux de quilles flottant sur la nappe d'une eau calme, de ces tôles déchiquetées, de ces plantations de tiges en épis de Soto, nulle connivence ne peut s'établir avec ce qui les entoure, nul rapport, nulle correspondance. Epures, théorèmes plastiques traduits en données sommaires, ces œuvres ne sont que des évidences sans mystère. Le calcul y tient lieu d'inspiration. Souvent, la forme s'enrobe d'une carapace humanoïde. L'insecte se fait robot; l'automate déguise l'être. Des faces engagées grimacent sous la cagoule qui les revêt. Les contorsions de tubes greffés par Viseux sur d'étranges flotteurs de tôle miment quelque sabbat mécanique. Couzijn construit des mannequins de science-fiction d'une extravagance caricatura-

le dont le couple « Elektron et Elektra » de Chadwick paraît une réplique tombée d'une planète de géomètres. Paradoxalement, les « cosmonautes » de Van Hoeydonck réintroduisent ici, en dépit de leur armure à manettes et à cadrans, une vague allusion à l'homme qui l'a endossée.

Ce bestiaire imaginaire, dans ce décor d'arbres et de ciel, semble intrus et dépaycé. Leur éclat dur, leur clinquant, leurs agressives silhouettes sont un défi aux réalités familières. Faune aussi étrangère en ce lieu qu'une colonie de Martiens débarqués d'un engin bizarre fait à leur ressemblance. La nature dont elle relève ignore la nature. Inventée de toutes pièces, ses uniques perspectives sont celles d'un paysage artificiel, hanté d'irrationnel et ouvert aux aléatoires combinaisons



PHILLIP KING. Rosebud. 1962. Plastique.

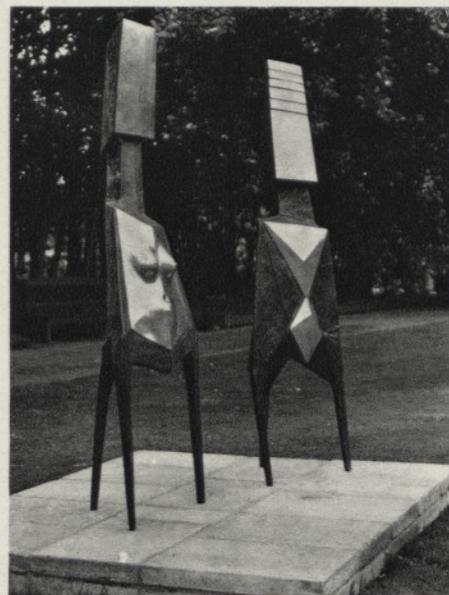
du possible. A ces produits du chalu-  
meau et du laminoir, il ne faut que le  
lieu le plus neutre. Que rien n'y parle  
des ombres du jour et des couleurs  
des saisons. De cette table rase, de  
cette scène vide, l'art veut faire un  
champ d'expériences. Toute attache  
avec les choses rompue, il refuse ce  
qui n'est pas l'imprévisible et se livre  
à ses règles, à ses calculs — à ses dé-  
lires. La sensibilité de l'artiste, désac-  
cordée du visible, ne se reconnaît plus  
que dans l'ordre arbitraire qu'elle s'est  
créé pour son usage. Toute allusion à  
ce qui fut, à ce qui est encore l'es-  
sence variable, immuable de ce visible  
perpétuellement transcendé est frappé  
d'interdit. Audaces à l'image de ce qui  
sera, peut-être et, peut-être, ne sera  
pas.

Resteront, pourtant, ces témoignages  
moins précaires de la réalité profon-  
de où s'enracinent les grandes œuvres.  
Créatrice de mythes d'espace, la sculp-  
ture ne saurait la renier sous peine de  
s'égarer dans les terrains vagues de  
l'art où tant de simulacres d'une hy-  
pothétique anticipation sont nés et  
reviendront, promis à la rouille et à  
la ruine. Même lorsqu'elle semble re-  
noncer les allégeances de la terre, la

sculpture n'existe que par rapport à  
son espace. Elle ne s'en détache que  
pour devenir une sorte de trait d'union  
entre deux ordres de forces dont elle  
conjugue en elle la dynamique et l'an-  
tagonisme — celles de la pesanteur  
massive, celles de l'envol et du sus-  
pens. Comme l'Antée de la Fable, la  
sculpture ne peut tout à fait répudier  
ses liens avec la matière dont elle est  
issue. Elle en surgit; elle s'y fonde et,  
debout jusqu'au faite de ses dernières  
tensions, elle la transfigure en arbo-  
rescences d'espace, en cimes cristal-  
lisées d'énergie, en abruptes scéno-  
graphies d'éternelles évidences.

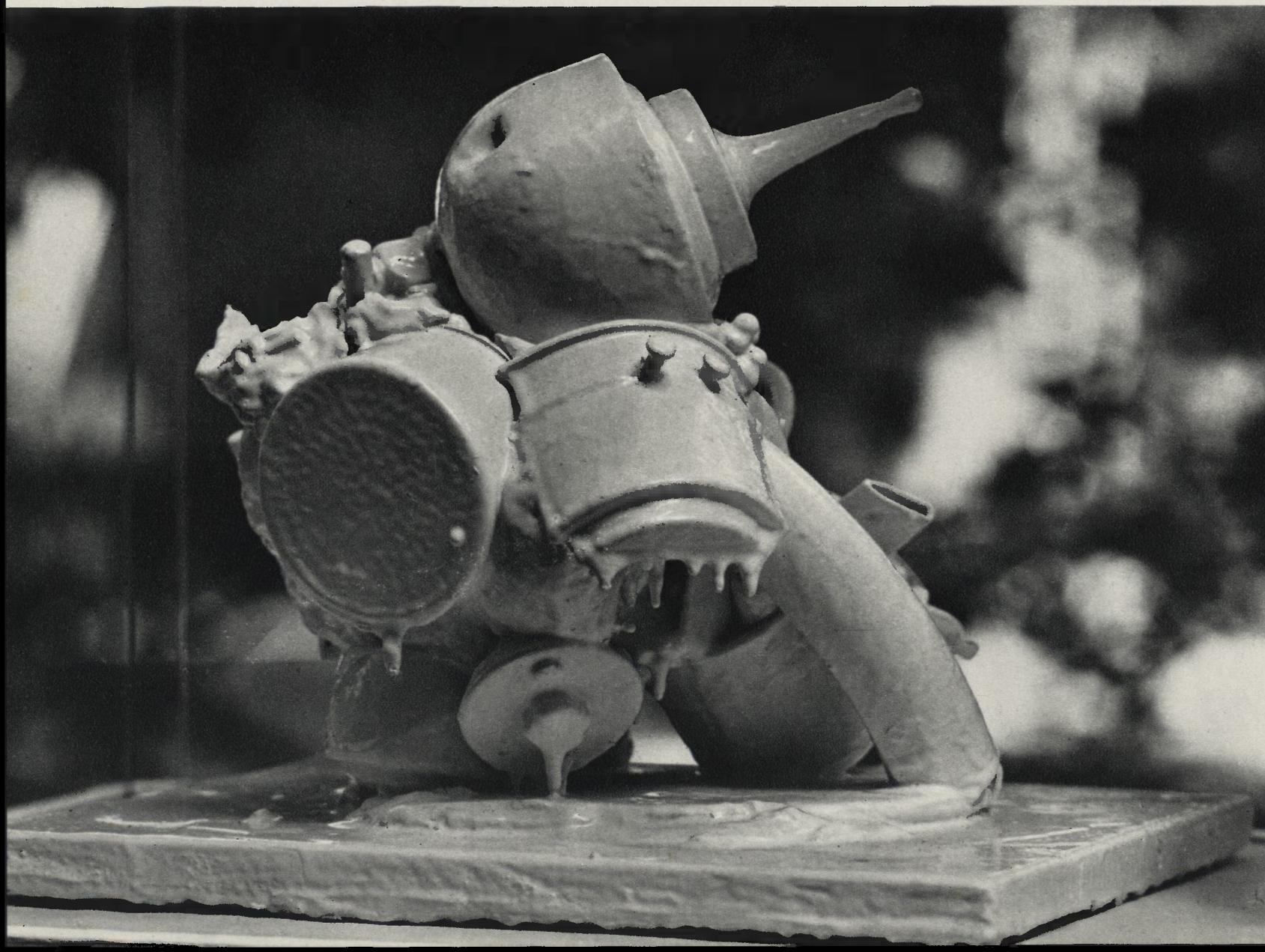
Pour tant de propositions non-confor-  
mistes, tant d'inquiétantes hardiesses  
qui s'y affrontent et s'y confrontent,  
la Biennale de Middelheim est un ter-  
rain de rencontres fructueuses et, sans  
doute, au delà des excès mêmes, des  
divergences contradictoires, des incen-  
santes mutations dont il est le théâ-  
tre, de conciliation. Elle atteste cette  
quête passionnée de la forme premiè-  
re qui est le dessein essentiel, la per-  
manence fondamentale de la Sculptu-  
re et peut, dans le futur, devenir sa  
vérité vivante.

PIERRE VOLBOUDI.



LYNN CHADWICK. Elektron II et Elek-  
tra II. 1968. Bronze.

PAUL VAN HOEYDONCK. Petit cosmonaute. 1967. Métal et polyester.



# L'ART GRAPHIQUE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE A MENTON

par André Verdet

Le titre même de l'exposition « L'Art Graphique du XX<sup>e</sup> Siècle » au Palais de l'Europe à Menton contenait en soi un engagement à tenir autant difficile que délicat. Or grâce au travail en profondeur accompli par le peintre Emile Marzé, secrétaire général de la Biennale, grâce à l'appui de ses proches collaborateurs et de la Municipalité, notamment de l'actif maire Francis Palmero, les promesses, belles mais redoutables, ont trouvé leur épanouissement dans une manifestation artistique de haute tenue. La dernière Biennale de Peinture avait déjà classé la Ville de Menton. Après la présentation du Bestiaire de Sutherland, des dessins de Tal Coat, ce rassemblement monumental de plus de mille gravures, lithographies, bois, eaux-fortes, linographies, fournira à Menton les dernières lettres de noblesse qui lui manquaient avant

d'aborder en position de force la future Biennale, celle de 1970.

Il faut mentionner la contribution de la Revue XX<sup>e</sup> Siècle à la réussite de cette exposition pleine d'ampleur, dont le succès ne cesse de rayonner sur tous les plans. Ainsi c'est grâce à notre ami Gualtieri di San Lazzaro qu'ont pu être accrochées aux cimaises les admirables gravures de l'Album de Marino Marini « From color to form » (Ed. XX<sup>e</sup> Siècle, Paris et Amiel, New York).

Emile Marzé a tenté d'établir un résumé des divers procédés de gravure. Il a fait suivre sa préface de l'éblouissant catalogue (comme seuls les grands Musées peuvent se le permettre) d'un résumé de la technique de la gravure: sur métal, à la manière noire, sur bois, la lithographie. Mais l'exposition comporte, en outre, des sérigraphies, des métaux rivés, des

linoléums, des combustions (je pense notamment à celles étonnantes de présence sensible d'Alberto Burri), etc.

Ces dernières décennies ont considérablement élargi le champ des recherches mais toutes les œuvres ont une parenté commune, celle d'être liées aux règles fondamentales de la presse et du tirage.

C'est un constat de près de 70 ans, qui englobe l'ère contemporaine, du fauvisme, de l'expressionnisme et du cubisme au pop art. Les vieux et célèbres ténors, les maîtres de l'abstraction ancienne et nouvelle et quelques chefs de file les plus à contre-courant de la tradition, qu'elle soit figurative ou non, voisinent avec harmonie: Gauguin, Maillol, Marquet, Picasso (ce prince fabuleux de la gravure), Vlaminck, Chagall, Braque, Miró, Kandinsky, Matisse, Gromaire, Dufy, Vil-

MIRO. Lithographie originale pour le n° 31 de XX<sup>e</sup> Siècle





SONIA DELAUNAY. Lithographie originale pour le n° 32 de XX<sup>e</sup> Siècle.

lon, Dubuffet, Fautrier, De Chirico, Magnelli, De Segonzac, Léger, Dali, Arp, Sonia Delaunay, Sutherland, Hartung, Ernst, Manessier, Poliakov, Soulages, Vieira da Silva, Tal Coat, Vasarely, Bram Van Velde, Tobey, Severini, Bissière, Alechinsky, Anna Eva Bergmann, Estève, Singier, César, Clavé (dont la technique à l'eau-forte est étonnante), Adam, Arman, Baj, Tapiès, Magritte, Brauner, Man Ray, Seuphor, etc.

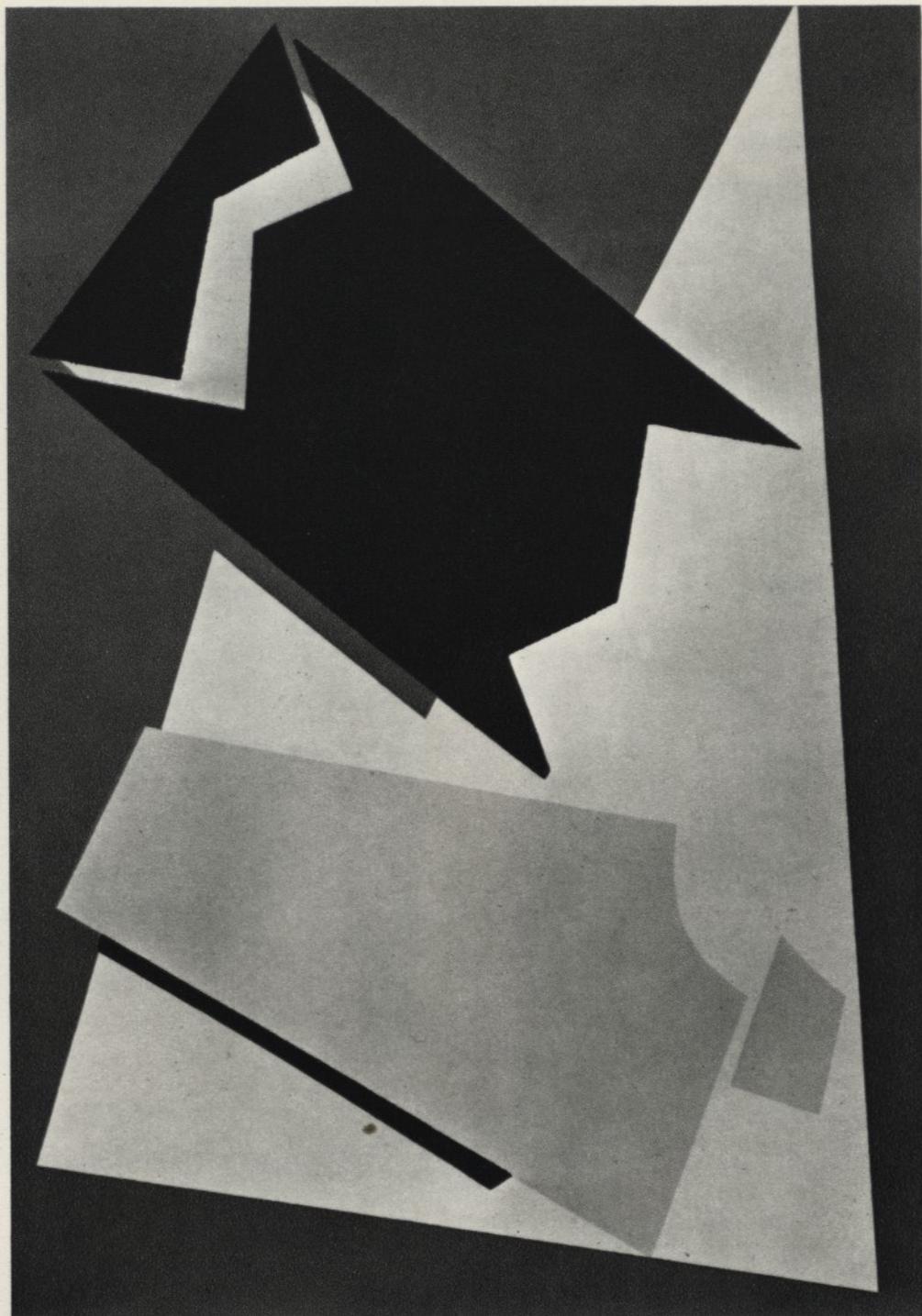
Beaucoup d'excellents spécialistes attirent notre attention par leur métier impeccable, entre autres: Friedlander, Louis Pons (méconnu et l'un des meilleurs), Goetz, Papart, Guitet, Springer, Lars Bo, Krol, Hayter, Hasegawa, le merveilleux pionnier Vieillard.

S'il me fallait donner une palme d'excellence à un pays pour sa tenue d'ensemble, je la donnerais à l'Italie. Cette nation est représentée en nombre, en qualité, en diversité; elle est la plus complète, la plus vivante, avec souvent des techniques neuves audacieuses: Morandi, Boni, Severini, Crippa, Reggiani, Scanavino, Burri, Baj, Veronesi, Alviani, Avati, Attardi, Manzù, Sassu, Volpini, Radice, Capogrossi, Music, Cusurmano, Carena, Nigro, Ferroni, Gallina, Guerreschi, Soffiantino, Licata, Tuminelli, Bruzzone, Mastroianni, Paulucci, captivent notre regard pour différentes raisons.

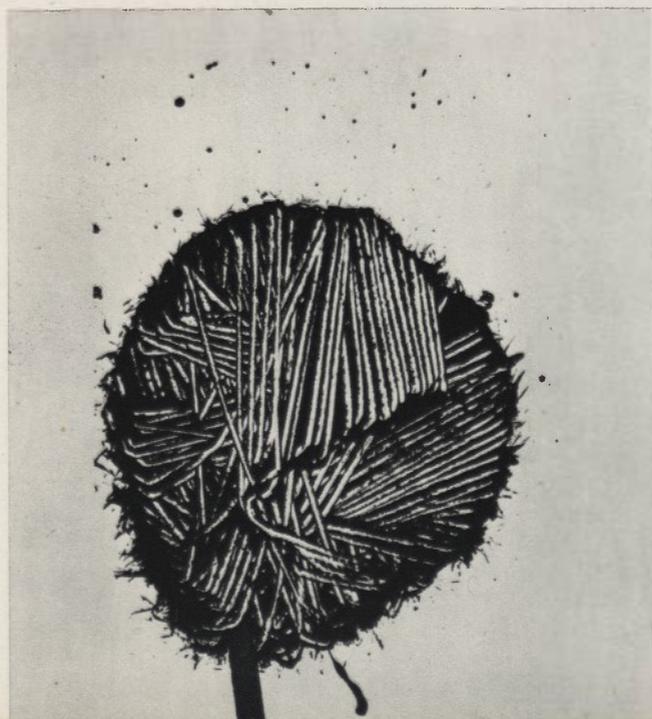
L'Allemagne, elle aussi, a fait un très bel envoi, aux tendances diverses: Beckmann, Heckel, Nolde, Storten-



SCHUMACHER. Lithographie en couleurs.



MAGNELLI. Lithographie originale pour l'affiche de l'exposition à XX<sup>e</sup> Siècle, Paris. 1969.

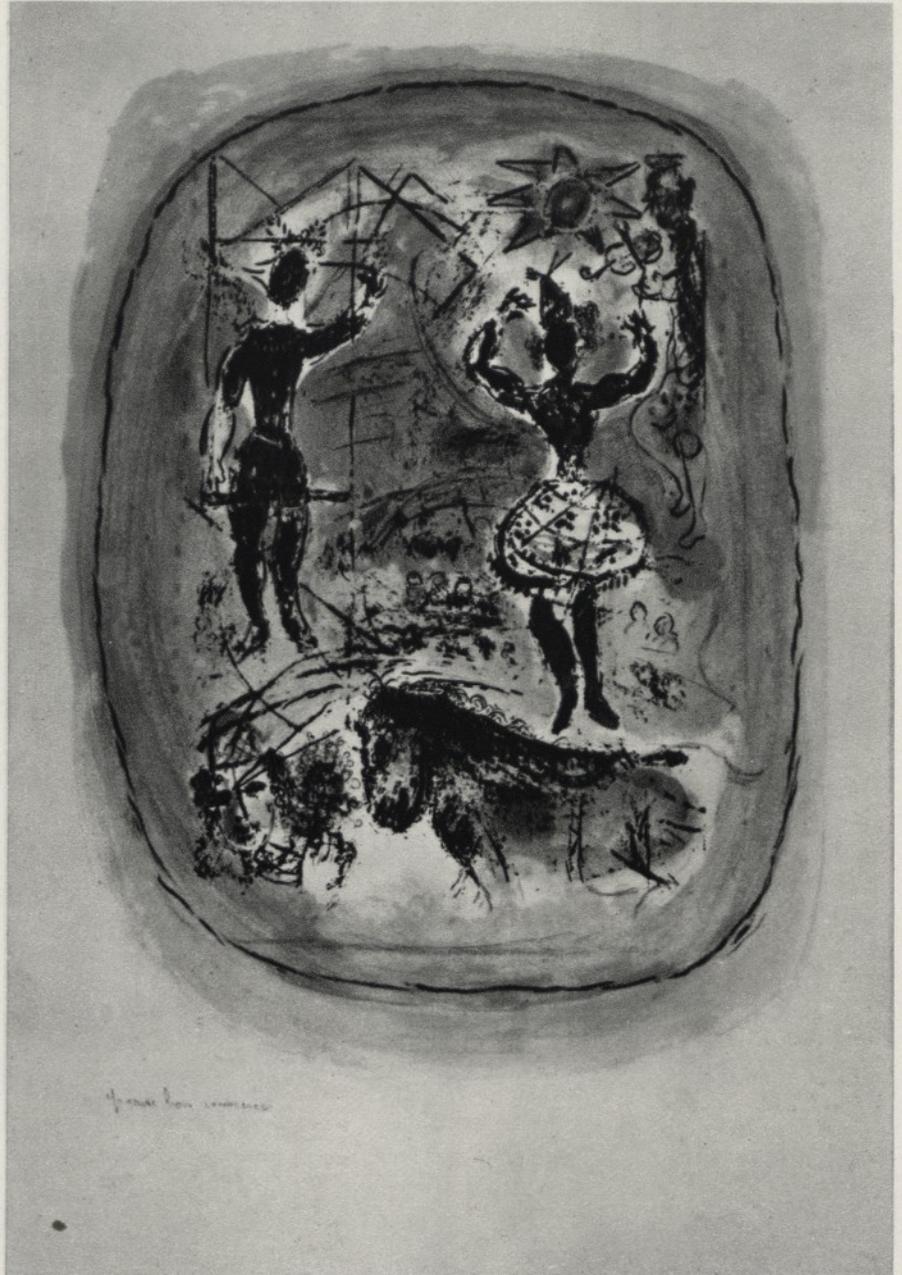


SCANAVINO. Lithographie en couleurs.

MATISSE. Lithographie en noir.



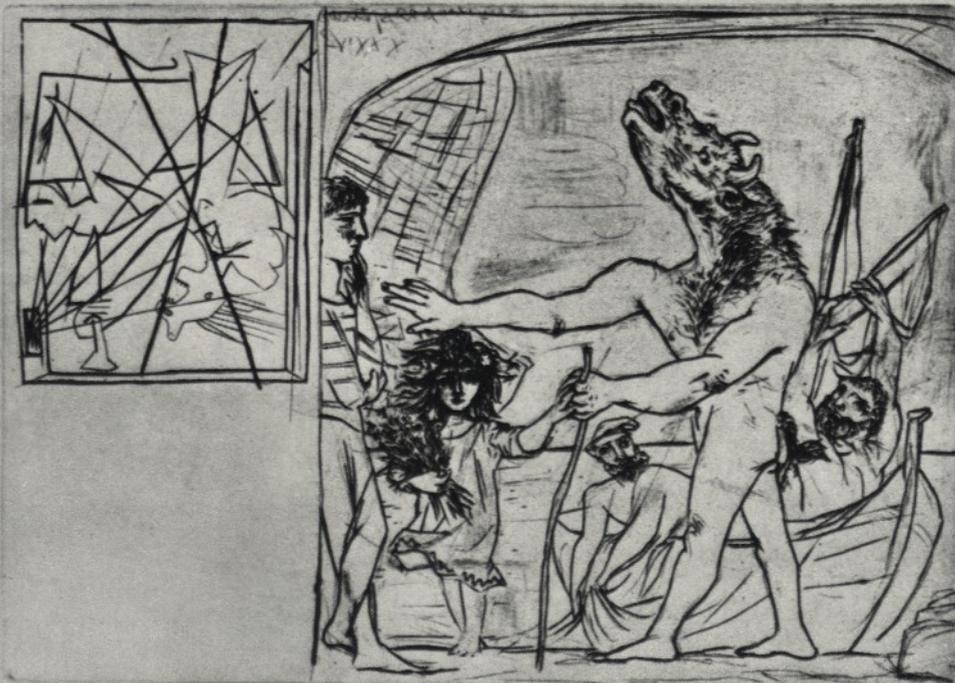
1/2  
H. Matisse



Après son passage

PICASSO. Minotaure aveugle. Eau-forte. Épreuve d'essai (Suite Vollard).

CHAGALL. Lithographie en couleurs.



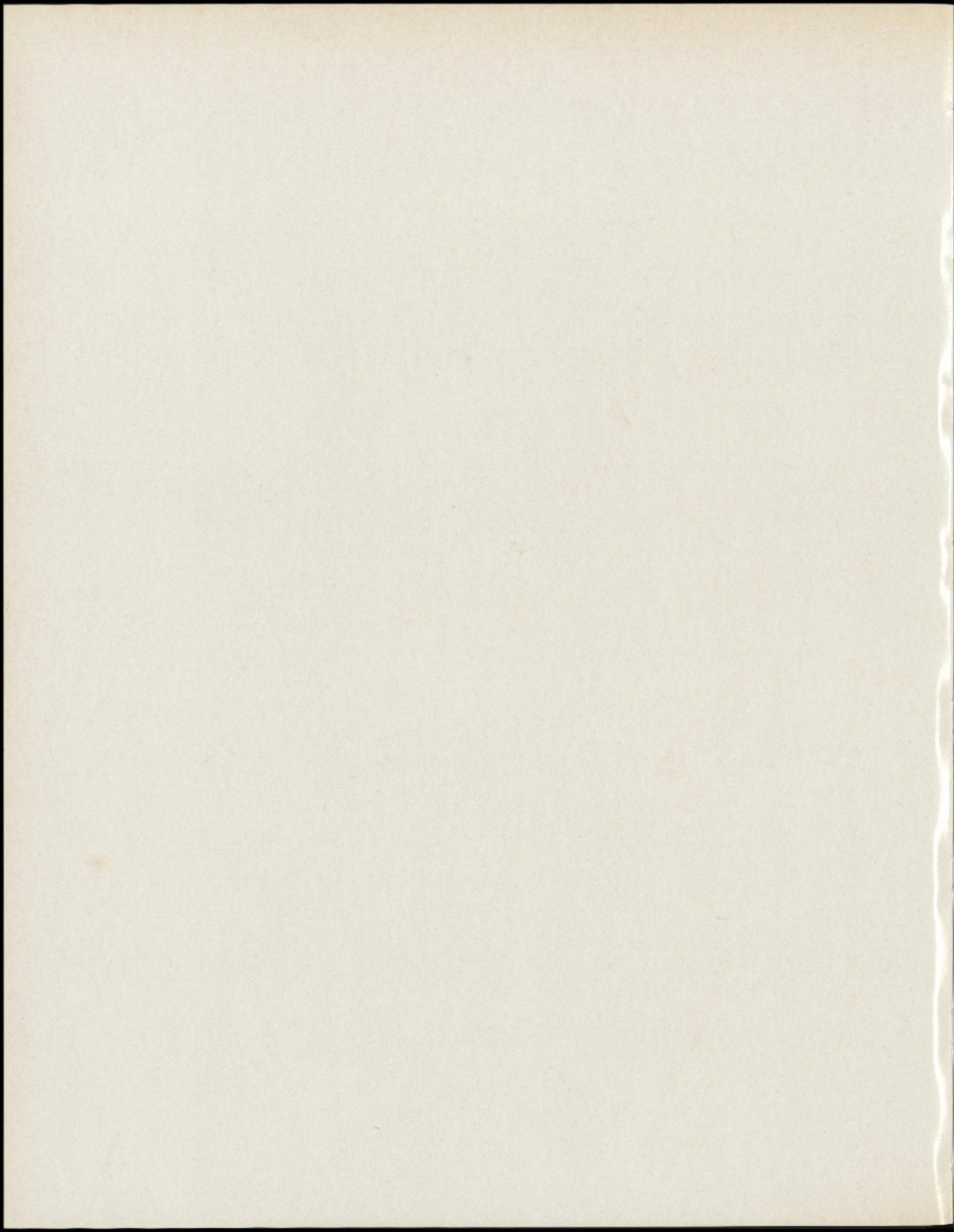
pl. 94. Boulogne 27 sept 36  
minotaure aveugle conduit  
par sa fille devenue boueuse à Paris  
fig. 21. 1ère méditerranée. 11. image après 1000 h. de  
minotaure aveugle 1932. 0.306



Lipchitz, Henry Moore et Marino Marini  
à Forte dei Marmi, 1969.



MARINO MARINI. Lithographie originale pour l'album « De la couleur à la forme ».



POLIAKOFF. Lithographie originale pour l'affiche de l'exposition à la Galerie XX<sup>e</sup> Siècle, Paris. 1969.

becker, Schumacher, Voss, Vinkler, ainsi que la Yougoslavie: Virgilije, Kopac, Hozo, Debenjak, Bernik.

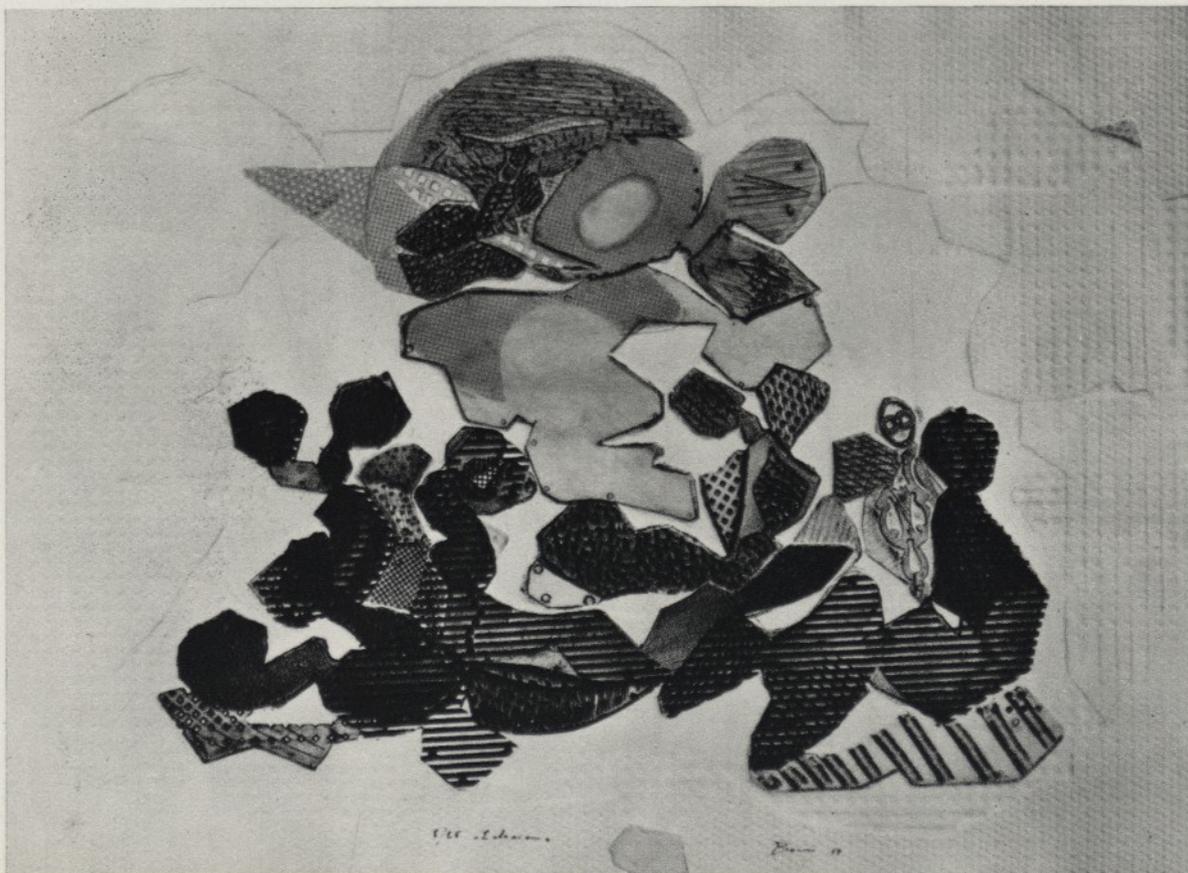
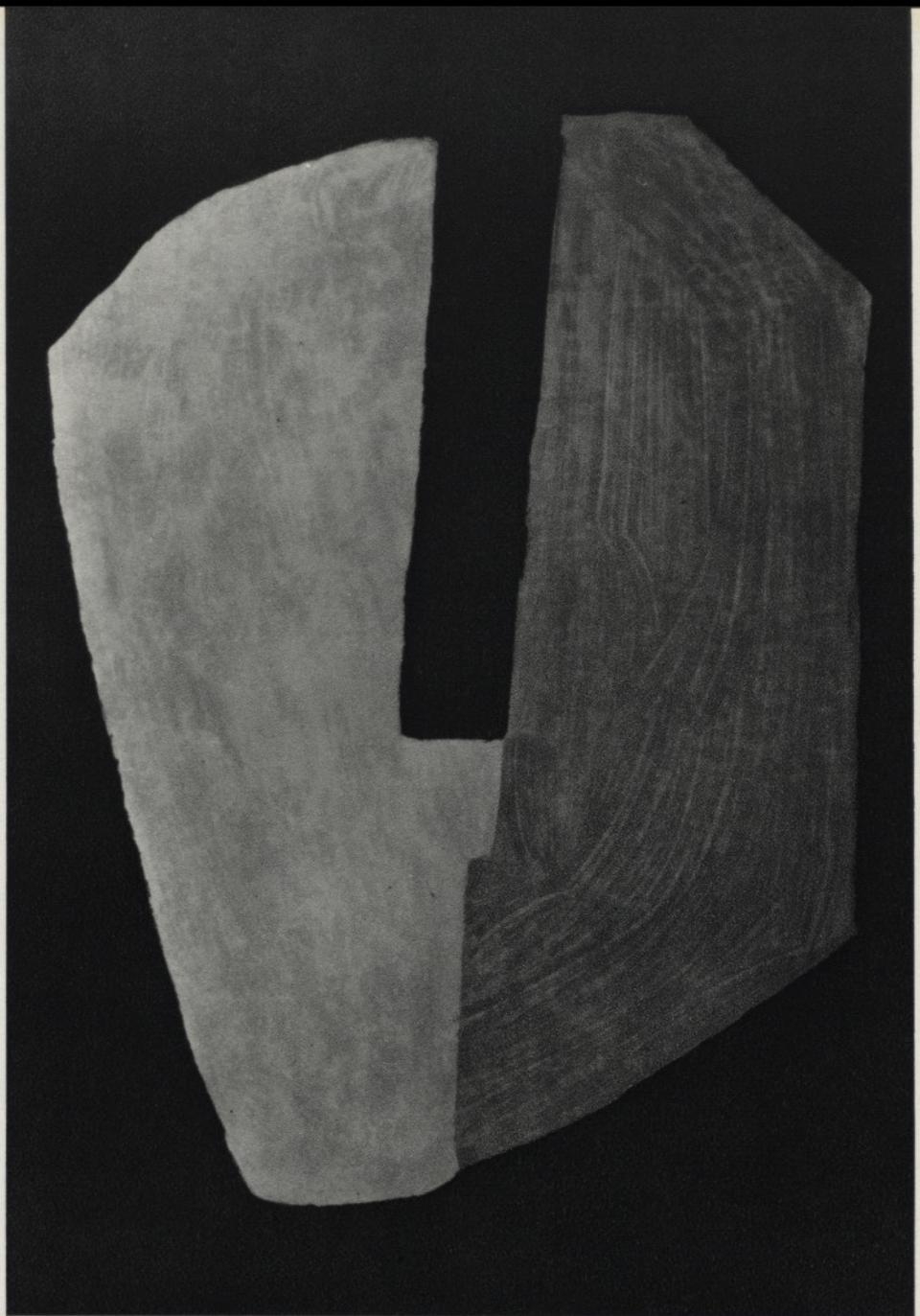
J'ai beaucoup apprécié les montages de l'Espagnole Echarri, un des envois les plus originaux de l'exposition, les ombres portées du Portugais Castro et les pimpantes sérigraphies de l'Américain Jim Dine, qui rallient autour d'elles les faveurs des jeunes. Il me faudrait citer tant et tant de noms. De mes annotations j'extrait encore: Sugai, Etcheverry, Sonderborg, Hundertwasser, Luc Peire, Piza, parmi les premiers, miniaturiste qui atteint au grandiose, Marcus, Tilandier, un Sud-Africain inconnu et dont le percutant expressionnisme est une des révélations de ce Salon, Kalinowski, Masurowsky.

Parmi les participants de la région azurienne, je retiendrai Bauzil, Marzé, Condon, Eppelé, Dereux, Leppien, Villeri, Brigaudiot.

Ce qui reste encore à retenir de cette vaste manifestation, c'est, parmi les œuvres récentes et de quelque tendance qu'elles se réclament, un net retour à la forme, au graphisme et à l'espace en tant qu'architecture non plus hasardeuse mais méditée.

A signaler une admirable série de portraits d'artistes, participants de l'Art Graphique du XX<sup>e</sup> Siècle, compositions signées du maître photographe Jean Ferrero.

ANDRÉ VERDET.

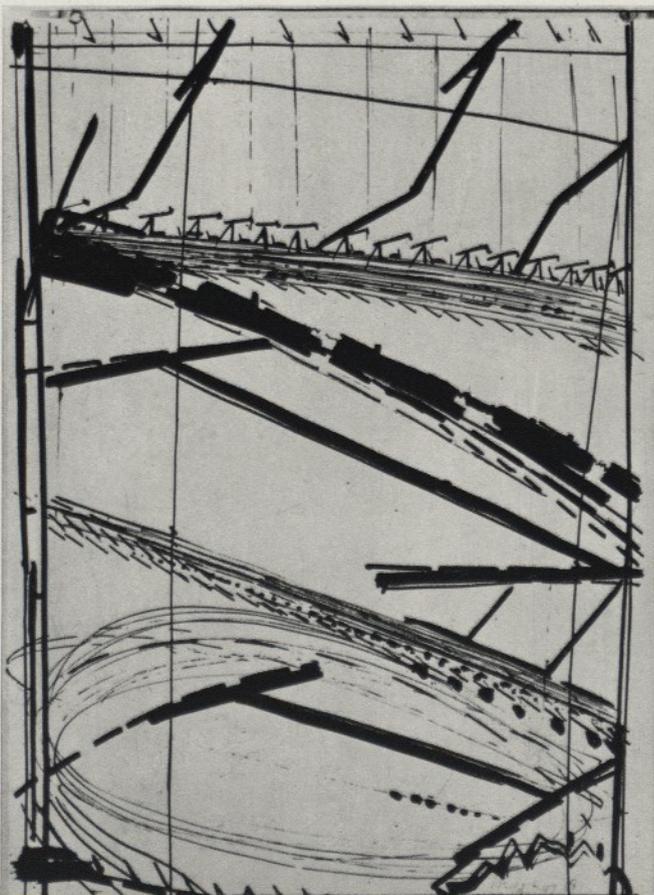


BONI. Gravure originale.

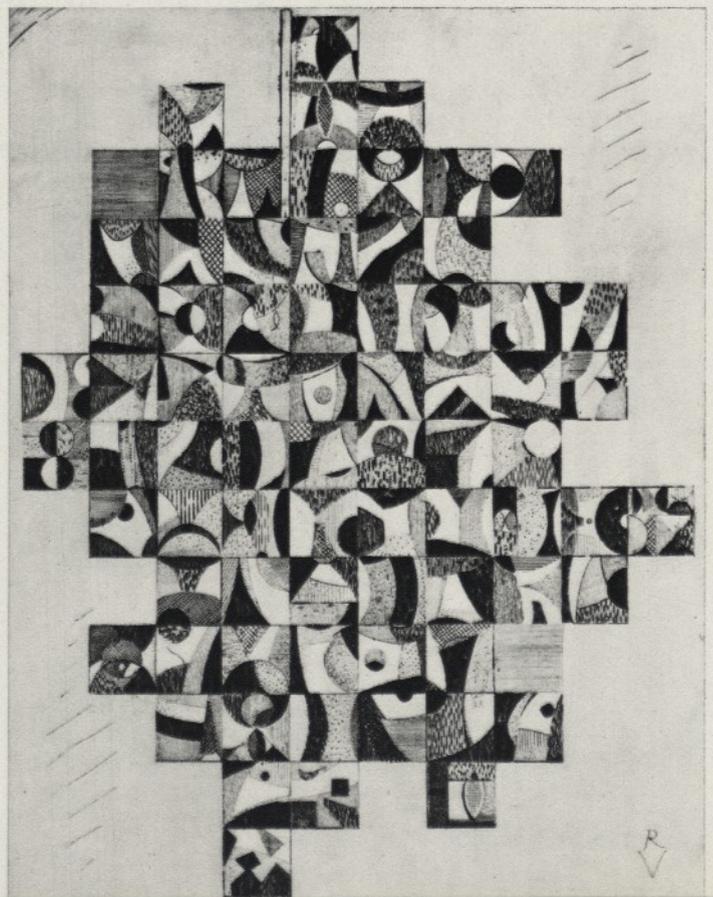


JACQUES VILLON. Composition.  
Lithographie en couleurs.

SONDERBORG. Lithographie originale.



ROGER VIEILLARD. Gravure.



# DESTINATION L'INFINI

par Andréi B. Nakov

« La couleur du ciel, vaincue par le système suprématisiste, passa au blanc, dont l'existence et l'essence représentent l'infini. J'ai vaincu le fin fond du ciel coloré, j'en ai détaché le coloris et, l'ayant mis dans un sac créateur, j'ai fait un nœud. Aviateurs de l'avenir! Volez! Blanc, libre et sans bornes — l'infini est devant vous. » Ce texte de Malevitch atteste mieux qu'aucun autre témoignage de l'époque l'optimisme, l'euphorie proprement métaphysique que les Grands Inspirés de la Peinture (intellectuelle) léguaient à toute une génération de jeunes adeptes, éveillés à la vie par la fascination qu'exerçait sur eux l'absolu de l'Abstraction. Avec une audace qui est la qualité des seuls génies Malevitch avait atteint une des limites de ce que l'on nommait précédemment *la Peinture* et, contrairement au Kandinsky ou au Klee des années vingt, il ne laissait pas de solutions mais des problèmes. Assurément l'artiste, ébloui par la découverte de l'infini, ne pouvait prévoir que son « sémaphore suprématisiste » demeurerait réservé à quelques rares inspirés. Aussi l'exposition de l'école polonaise de Lodz, qui est issue directement de la *matière imaginative* de Malevitch, nous offre-t-elle une rare occasion de voir que ses recherches ont pu être reprises et poursuivies avec fruit par des continuateurs sincères.

Dans les années vingt, les idéalistes russes étaient obligés de replier leurs ailes devant la dure réalité du nouvel état socialiste. Ce n'était même plus l'époque du constructivisme architectural dans lequel Malevitch mettait son espoir; l'on devait se limiter aux seules exigences « productivistes » (Rodchenko). Pourtant un groupe d'artistes polonais, issus directement de la cuvée malevitchéenne, continuait dans la voie choisie par le *navigateur de l'absolu*. Les liens de Malevitch avec Stanislaw Strzeminski et sa femme, Katarzyna Kobro-Strzeminska, avec Stazewski et Berlewski ont été des plus étroits. Pour comprendre l'attachement que le grand suprématisiste vouait à ce centre, nouvellement surgi du marasme symboliste dans lequel était plongée la Pologne d'avant la guerre, il faut penser aux attaches personnelles du peintre avec ce pays (sa famille était à moitié polonaise; lui-même parlait couramment la langue) et aussi à la récession des libertés intellectuelles et

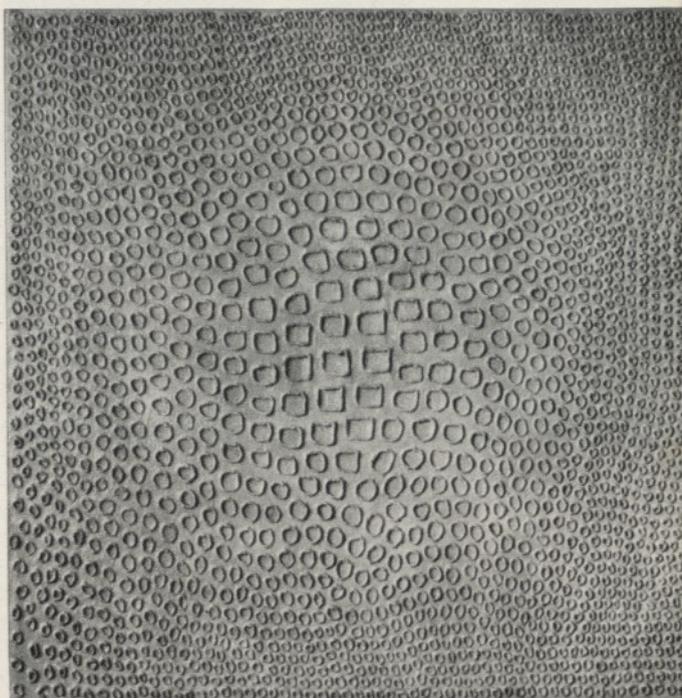
artistiques à laquelle il devait faire face à Moscou. En Pologne, il trouva un pays encore enthousiaste, ouvert à sa mystique philosophique, et un groupe d'artistes, fidèles à son esthétique. Leur guide — Strzeminski, — avait été son assistant à Moscou.

En 1927 Malevitch fit une visite à ses amis polonais. L'accueil qui lui fut réservé couronnait une longue chaîne de présences indirectes; en effet, à partir de 1924, dans les pages de la revue *Blok* puis dans celles de *Præsens*, qui lui succéda après 1926, sa pensée trouvait une audience encore attentive à la métaphysique de l'infini. C'est là que parurent ses articles des années 1924-1926 qui furent, avec le livre en allemand *Die gegenstandslose Welt*, les seules publications faites, de son vivant, hors de Russie.

Dans Wladislaw Strzeminski le Suprématisisme trouvait un de ses héritiers les plus logiques et les plus riches d'idées. D'une inspiration très proche de celle de son maître moscovite, Strzeminski cherchait à réaliser dans l'expérience plastique des idées philosophiques et non plus uniquement des sensations « rétinienne ». Les mathématiques et *l'esthétique de l'ascèse* furent les deux voies parallèles sur lesquelles s'achemina sa philosophie du dépouillement, partie, par le biais de l'exclusion (exclusion de la couleur, du dynamisme, de la diversité de factures, etc.) à la *recherche de l'infini*.

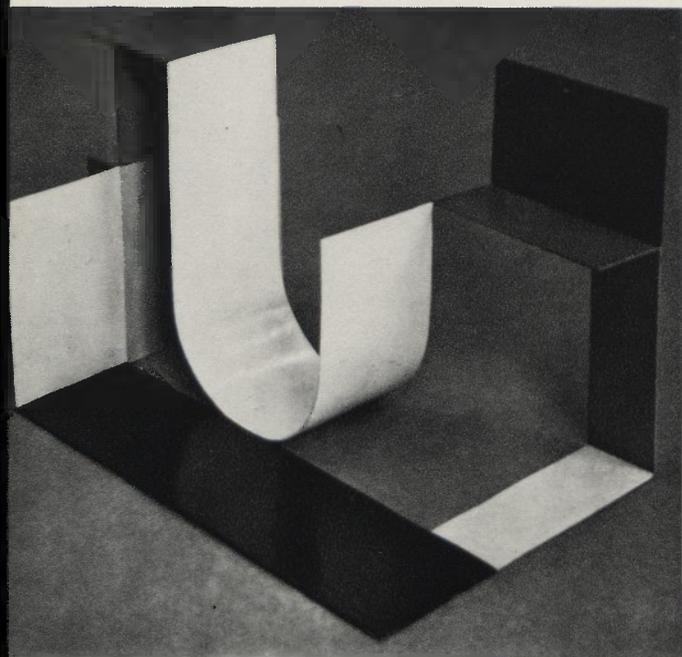
Poussé par la volonté de découvrir de nouveaux continents de cette planète qu'éclairait le « sémaphore suprématisiste », Strzeminski s'enfermait dans une théorie qui compte parmi les plus radicales et les plus austères que l'art européen ait connues — *l'Unisme*. Avatar du Suprématisisme ou tout simplement plante sauvage, fleurie dans le jardin de délices d'une tradition artistique des plus « sublimantes » — romantique à l'excès et irrationnelle, voire même très souvent pré-surréaliste (il suffit de penser à Malczewski) — *l'Unisme* renouait avec l'esprit ésotérique du XIX<sup>e</sup> siècle polonais, avec la tradition symboliste du groupe « Jeune Pologne » du début du siècle. Sa théorie, formulée dans un texte de Strzeminski paru en 1928, récusait le « dualisme *baroque* » de la peinture de Mondrian même (pourtant tellement « froide » pour nous), pour prôner le dépouillement absolu du tableau. Con-

WLADYSLAM STREMINSKI. Composition uniste. Av. 1930.  
Huile sur toile. 50 x 50 cm. Musée d'Art, Lodz.



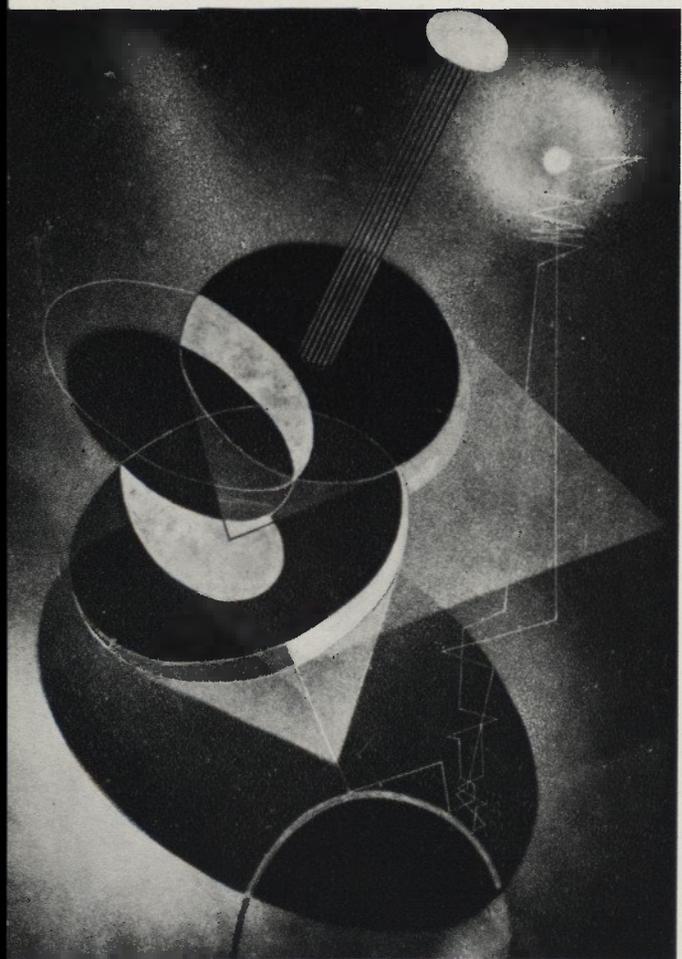
HENRYK STAZEWSKI. Composition abstraite. Vers 1929.  
Huile sur toile. 75 x 54. Musée d'Art, Lodz.





KATARZYNAKOBRO. Composition spatiale. 1929. Métal, huile. 40 x 60 x 40 cm. Musée d'Art, Lodz.

KAROL HILLER. Composition héliographique XXVI. Vers 1939. Papier photographique. 39,5 x 29,5 cm. Musée d'Art, Lodz.



damné à l'exclusivité ascétique — *unique* d'où l'*Unisme*) — le tableau devait être réduit aux présences les plus élémentaires de la couleur, de l'espace, de la facture. L'alibi mathématique se réalisera dans une théorie de la sculpture (elle aussi anéantie, car contrainte à faire corps avec l'espace), publiée avec sa femme Kobro en 1931 sous le titre la *Composition de l'espace et le calcul du rythme spatio-temporel*. Le drame des héritiers de la flamme mystique de la « toile blanche » devait se jouer sur la même scène que celui de Malevitch — sur la surface *sensible* du tableau. Dans les tableaux « blanc sur blanc » du Stedelijk Museum d'Amsterdam, on touche au vif l'insurmontable tension qui existait chez Malevitch entre sa volonté d'un déterminisme logique, et la *sensibilité de la matière vibrante*. Chez Strzeminski cette lutte est encore plus accentuée; la surface de ses toiles, que nous avons pu voir dans les salles du musée Galliera, dévoile une sensibilité à la Van Gogh. Après la discipline draconienne d'une étape que le grand poète et critique Przybos devait qualifier de « dépassement du seuil de l'abstraction », la sensibilité picturale explose dans une dernière période, appelée *post-vue* ou *solarisme*. La fascination mystique du soleil (qui, encore au début du XX<sup>e</sup> siècle, inspira un grand nombre de sectes théosophiques) conduit l'artiste vers l'extériorisation de son tempérament de coloriste, sans pour autant renoncer à l'enveloppe philosophique qui se révèle être une sorte de « basso continuo » des « aviateurs de l'infini ». Accablé de maux physiques et se trouvant dans une situation morale et sociale qui n'est pas sans rappeler celle de Malevitch à la fin de sa vie, Strzeminski trouve encore assez de force pour poursuivre son chemin, pour relever une fois de plus le défi lancé à la *vision*, ce concept positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il veut dépasser, anéantir. Il peint ce que l'*œil intérieur*, ébloui par le soleil, *doit voir* en une fraction de seconde. C'est à proprement parler l'explosion de la couleur et de la forme, qui lui joue le mauvais tour de nous donner aujourd'hui l'impression d'une des peintures les plus expressivement baroques (toujours dans le champ de l'abstraction) que l'art du XX<sup>e</sup> siècle ait pu concevoir. Le cercle se renferme. Pourtant le dernier ouvrage théorique de Strzeminski, publié à titre posthume, entrouvre les portes d'un nouveau continent intellectuel: sa *Théorie de la vision* examine les conditions de la perception psychologique (structurale) d'une œuvre d'art, des schémas souterrains de sa géométrie logique, en posant les jalons de ce

que nous nommons aujourd'hui (à tort ou à raison) l'*analyse structurale*.

Mais cette fascinante école de Lodz ne se limite pas à la seule richesse de l'œuvre de Strzeminski. Un des meilleurs témoignages de l'ouverture européenne du milieu polonais est la précieuse collection d'œuvres d'artistes contemporains: Léger, Ozenfant, Max Ernst, Arp, Van Doesburg, Prampolini — que le groupe « a.r. » (artistes révolutionnaires) parvient à réunir dès 1931 au musée de Lodz, lequel devint ainsi le second musée en Europe, après celui d'Hanovre (où Lissitzky avait aménagé dès 1925 une salle de peintures abstraites), à posséder une collection d'art abstrait.

La rigueur constructiviste des structures spatiales de Katarzyna Kobro trouve son complément dans les constructions austères et lentement mûries de Stazewski, un des pionniers de l'op art entre les deux guerres. Les pages des revues *Blok* et *Praesens* offrent place aux idées de Kurt Schwitters, à celles de « Cercle et Carré », de l'avant-garde allemande... Henryk Berlewski qui, en 1922, expose à Berlin ses compositions constructivistes avec Lissitzky et Malevitch, est le premier à jeter les ponts avec le milieu allemand. L'influence des idées constructivistes est facilement perceptible dans son manifeste des *mécano-factures* (1924). Ranimé par la même flamme d'une rigueur intellectuelle — normative — il veut « substituer à la facture des matériaux une facture plane et mécanisée ». Son principe d'« équivalences réductibles » n'est pas loin du « tableau commandé par téléphone » de Moholy-Nagy.

En 1935, Léon Chwistek oppose aux « ascètes » sa conception du « sphérisme » et se tourne vers le pôle sensible de l'art avec un des plus précoces éloges des « graffiti ». L'« art brut » serait-il né aussi en Pologne, pays d'une des plus belles écoles de peinture « naïve »?

Mais voici bientôt l'automne 1939. Le brillant maquettiste et peintre Hiller est tué par les Nazis, Withacy, génial « négateur de l'art », se suicide, Berlewski s'exile. Strzeminski mourra peu de temps après dans un dénuement qui est un des scandales de la conscience du XX<sup>e</sup> siècle, et qui n'est pas sans rappeler les conditions misérables de la mort de Malevitch (de Bartok, de Reger...). Le dernier reflet de l'envolée philosophique du Suprématisme disparaît.

ANDRÉI B. NAKOV.

# LA VI<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS

par Georges Boudaille

La Biennale de Paris, dite Biennale des Jeunes, s'est tenue normalement au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris pendant tout le mois d'octobre, et sans incident notable. Ceux qui attendaient une action de la part de contestataires ont été déçus. C'est la manifestation annexe organisée à Galliera par cinq critiques et plus particulièrement l'atelier du spectateur patronné par Frank Popper qui a cristallisé la mauvaise humeur et attiré fâcheusement l'attention de la police. A part ça et les ébats d'un couple de hippies sous le drapeau américain et sur le parvis du musée, il n'y eut aucune des manifestations redoutées par les uns et souhaitées par les autres. De fait les griefs invoqués par les tracts distribués le jour de l'inauguration étaient minces puisque Jacques Lassaigne a maintenu la Biennale dans la vocation que lui avait assignée son fondateur Raymond Cogniat. Consacrée aux jeunes artistes, elle est ouverte pratiquement à tous, en ce qui concerne la section française du moins, et organisée par des jeunes qui ne peuvent donc s'en prendre qu'à eux-mêmes.

Cette 6<sup>e</sup> Biennale a été, comme d'habitude, l'objet d'attaques virulentes dans la presse. L'origine et le motif de ces diatribes sont curieusement déplacés. Naguère, ce furent les critiques conservateurs — ou de goût traditionaliste — qui s'insurgèrent contre son avant-gardisme outrancier. Cette année, ce sont les critiques révolutionnaires et partisans de la nouveauté à tout prix qui lui reprochent, souvent violemment (comme Pierre Restany dans *Combat* et Christiane Duparc dans le *Nouvel Observateur*) d'être le rendez-vous des suiveurs, le conservatoire d'expressions déjà dépassées. De fait, cette accusation n'est pas sans fondement. Dans des pays voisins (l'Allemagne et la Hollande) ou lointains (les Etats-Unis) de jeunes artistes mènent des recherches et poursuivent des expériences plus sensationnelles que nous avons pu voir à Paris. Mais les organisateurs français n'y sont pour rien. Les participations étrangères sont encore soumises au système des invitations par voie diplomatique et chaque pays envoie ce qu'il lui plaît. Ce n'est

souvent ni le plus jeune, ni le meilleur, ni le plus dynamique. Et c'est peut-être sur ce plan que la Biennale devrait subir des réformes.

En 1969, la Biennale de Paris qui n'est ni meilleure ni pire que les précédentes a présenté certaines particularités imposées ou inspirées par les travaux en cours dans le Musée de la Ville de Paris et la limitation de l'espace. Un seul peintre, un seul sculpteur, un seul graveur, un seul photographe par pays. Du même coup, suppression des salles nationales qui encourageaient les rivalités et les chauvinismes. Par contre, priorité fut donnée aux travaux d'équipe qui avaient suscité un grand enthousiasme lors des Biennales précédentes. Leur présentation sous forme de maquettes, de panneaux et de projections de diapositives sonorisées dans le cyclotone a permis d'en accueillir un grand nombre. Les sections de film de court

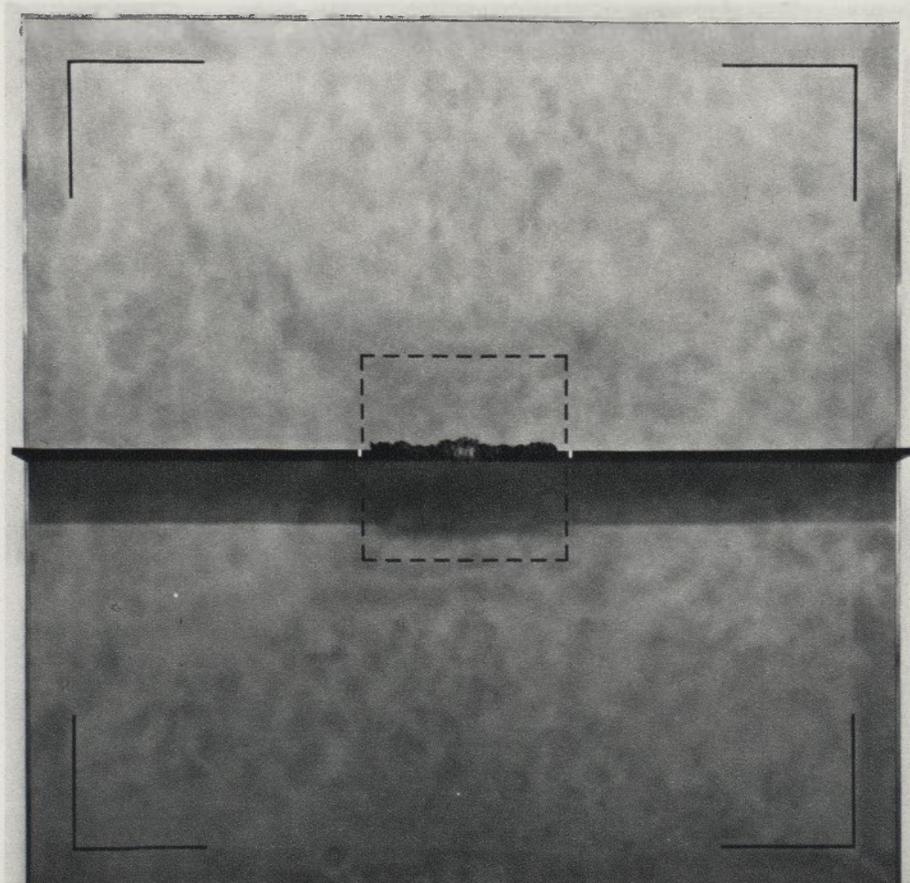
métrage et de composition musicale ont été maintenues dans leur forme habituelle tandis que, avec les spectacles (théâtre et danse), la Biennale « éclatait » et annexait pendant un mois plusieurs salles parisiennes, et de la périphérie. Voici pour les intentions principales.

Plus concrètement, le constat est moins optimiste. Nous assistons à la disparition quasi totale de la peinture qui n'est plus guère pratiquée que dans les pays « en voie de développement » et le jury a eu une certaine difficulté à se mettre d'accord sur trois lauréats valables qui sont allemand, mais aussi — et ce n'est pas par hasard — danois et finlandais. Bien entendu, l'artiste le plus valable dans le contexte actuel, le Français Titus-Carmel, s'est trouvé éliminé du palmarès. En revanche, dans le domaine des œuvres à trois dimensions que l'on n'ose plus appeler sculptures, le choix était beaucoup plus





ADO - BROWN - JACOT. (France). Le vivarium.



large et s'étendit des structures primaires de l'Irlandais Brian King à l'expressionnisme baroque du Tchécoslovaque Jankovic en passant par les objets utilitaires de l'Allemand Glasmeier, les « gadgets » fascinants de l'Italien Mochetti et l'environnement de la Danoise Kirsten Dufour. Il y avait encore les formes tubulaires de Roland Brener, les figures prisonnières du Finlandais Pykkö et l'occupation (troublante mais peu efficace) du Hollandais de Paris qui représentait la France, Mark Brusse.

Sur le « mur aux gravures », le Japonais Tadanori Yoko, par son originalité et la perfection de l'exécution, méritait bien sa récompense. Ce qui n'ôte rien à la qualité de Lunven ou à la verve du Cubain Gonzales, entre autres.

Les projets d'architecture m'ont déçu: pourris de réminiscences diverses, ils appaurent soit totalement

GÉRARD TITUS-CARMEL. (France). Peinture.

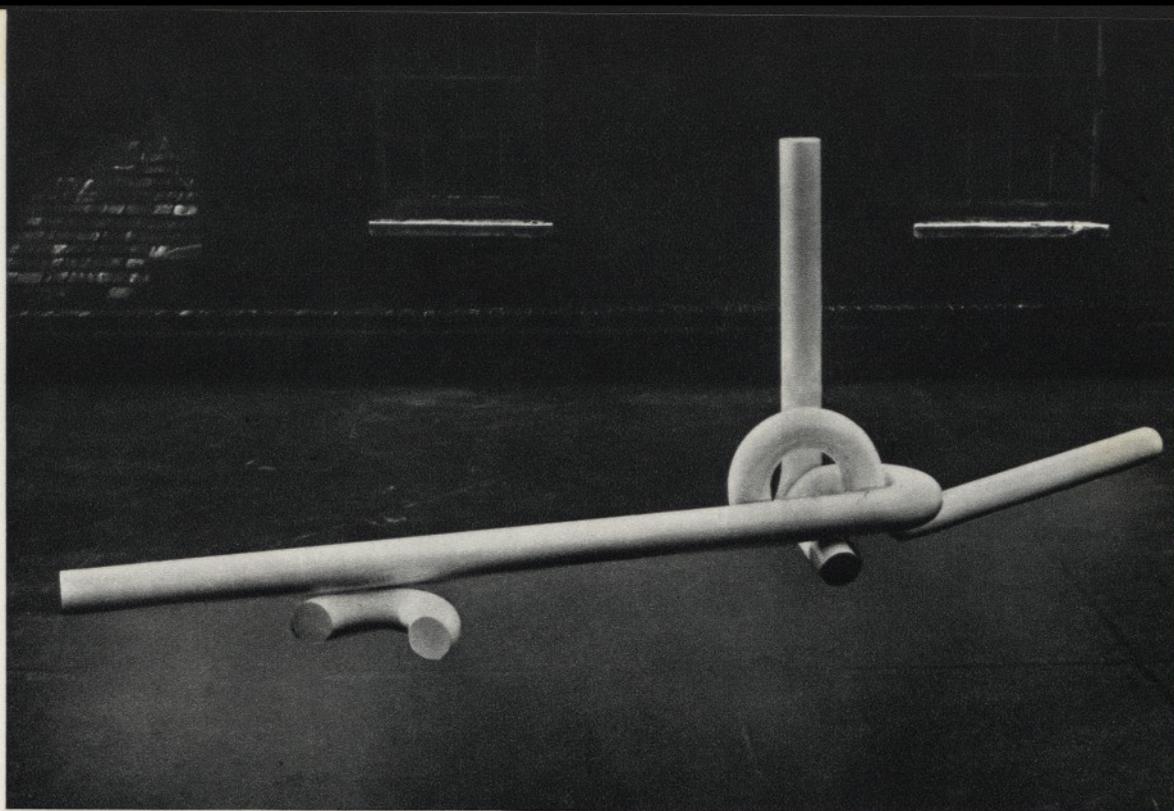
utopiques comme le « Modèle de ville pour l'enseignement et l'étude » des Allemands Uhl et Carlini, soit difficilement compréhensibles sauf pour les spécialistes comme le « Musée ouvert » d'une équipe suisse animée par Aldo Hennggeler, soit trop concrets, encore que terriblement ingénieux et admirablement mis au point, comme les « Perspectives » des Argentins Méderico Faivre et Norma Roman. La « Ville spatiale » du Suisse Erwin Muhlestein, pour futuriste qu'elle soit, se situe mieux dans l'esprit de recherche qui devrait dominer ici.

C'est dans les travaux d'équipe, surtout ceux à grandeur, même s'ils se rattachent à des esthétiques déjà existantes ou font appel à des procédés éprouvés, que le public a pu le mieux éprouver l'esprit d'initiative et le besoin de réaliser pour expérimenter des jeunes artistes. Qu'on en juge sur cette énumération: une sculpture en glace qui fond sur un ring et qui est renouvelée chaque jour (« Le Combat » de Sibaja); un passage lumineux et sonore déclenché et animé par le visiteur (« l'Espace luménasonique » de l'équipe Descha); des stèles symboliques en bois, sculptées par l'équipe roumaine animée par Ion Stendl, qui se situent entre l'art folklorique et Brancusi; les « Quatres éléments » symbolisés encore une fois, mais d'une manière « pauvre » et concrète, par les 4 Bossots japonais; un espace habitable, le seul de la Biennale, isolé par un rideau de formes en plastique translucide, et formé d'éléments modulaires judicieusement assemblés (le Vivarium d'Ado, Brown, Jacot); enfin, la « Concession à Perpétuité » (Boltanski, Gina Pane, Le Gac) allusion plutôt que reconstitution, un lieu impressionnant, à la fois cimetière et camp de concentration alliant structure primaire et art pauvre.

L'earth art, l'art conceptuel et autres formules récentes mises en vedette à Düsseldorf, à Amsterdam et à New York n'étaient malheureusement pas représentés. Mais les jeunes Français n'ont pas encore été touchés par ces nouvelles esthétiques. Seul Daniel Buren est aujourd'hui capable de faire bonne figure dans les compétitions internationales de ce genre. Mais il faut rappeler qu'il participa, et en bonne place, à la précédente Biennale. Aussi est-on amené à penser que certaines carences de la Biennale ne tiennent pas seulement au mode de sélection, mais aussi au conformisme de la plupart des jeunes artistes de tous les pays. Chez les jeunes comme dans toutes les couches d'artistes, le génie créateur est l'apanage d'une minorité.

GEORGES BOUDAILLE.

JOSEPH JANKOVIC. (Tchécoslovaquie).  
La chute. 1968.



ROLAND BRENER. (Grande-Bretagne). Sculpture à 3 éléments. 165 x 122 x 518 cm.



Mon ami Serge Poliakoff est mort d'une crise cardiaque le dimanche 12 octobre 1969. Il n'avait que 63 ans. Il était rentré depuis peu de Venise où il était allé assister, accompagné de sa famille, à son dernier vernissage, à la Galerie Navigliovenezia dirigée par Renate Cardazzo.

Cette petite exposition lui avait donné l'occasion de se retrouver aux portes du monde oriental, ce monde dont il s'était éloigné matériellement mais que son esprit et son cœur n'avaient jamais quitté. A l'instar de tous les grands émigrés qui l'avaient précédé sur le chemin de l'exil, Serge Poliakoff, en dépit de son long séjour en France, était demeuré tel qu'il était né: russe. L'influence qu'à un certain moment Robert Delaunay avait exercée sur lui, — de même que sur Paul Klee, trente ans auparavant, — n'avait pas fait de lui un peintre français. Sa force de caractère, son obstination, son sens de l'espace et de la couleur, sa poésie enfin étaient russes. Russe était le raffinement barbare du peintre, la bonhomie patriarcale de l'homme.

Russe était encore le contraste entre sa culture, vaste et profonde (il consacrait plusieurs heures par jour à la lecture) et ses difficultés bien connues d'expression verbale. Russe son sens artisanal de la matière et de la forme. Et même ses œuvres récentes (que j'ai eu l'honneur d'exposer l'année dernière à la Galerie XX<sup>e</sup> Siècle), pourtant dépourvues de toute préciosité, avec leurs couleurs pures et leurs contours nets, laissaient encore percevoir une vague nostalgie byzantine. Cependant, sa peinture n'était pas une peinture d'icônes: même dans ses toiles mystiques le sentiment de l'objet était intégré et dépassé par le réalisme plastique de l'artiste, d'une exceptionnelle intensité.

Au sein de l'École de Paris, Serge Poliakoff incarnait cette puissance de la peinture qui justifie sa renommée universelle, et que l'on s'obstine vainement à vouloir dépasser comme si, au-delà de la peinture, on pouvait trouver mieux. Certes, on trouvera fatalement autre chose, mais la perspective de cet *autre* est-elle bien réjouissante? Après nous il n'y aura plus, paraît-il, de peinture. La « trouvaille » se substituant à la recherche, l'art sera le domaine réservé des « inventeurs » et non plus des chercheurs. Mais où finit l'invention et où commence le canular, telle sera la question

# A MON PEINTRE

par San Lazzaro

que les générations à venir auront à se poser, et gageons qu'elles la considéreront souvent comme insoluble.

Serge Poliakoff n'avait pas été touché par la contestation — on l'aimait trop pour lui faire de la peine — mais elle l'avait pourtant attristé. En effet, l'œuvre d'art ne s'adresse pas à la consommation immédiate: privée de son devenir, de son dialogue avec la jeunesse, plus rien ne la justifie, pas même sa valeur marchande, fût-elle considérable. Nous savons depuis quelque temps déjà que les civilisations sont mortelles. Nul ne peut dire s'il y aura demain une peinture. Et ce ne sont pas les soutiens « officiels » — et combien peu enthousiastes d'ailleurs — à des manifestations abrutissantes qui maintiendront debout un édifice que minent ses propres constructeurs.

Il reste que nous vivons peut-être les derniers jours d'une époque qui a rétabli la suprématie de la peinture sur l'anecdote et sur le sujet, et que l'art abstrait, dont Serge Poliakoff fut l'un des grands protagonistes, a été l'aboutissement rationnel de ce rétablissement, se justifiant aussi bien sur le plan esthétique que sur le plan historique et social. Nous verrons dans quelques mois, au Musée National d'Art Moderne à Paris, une grande rétrospective de l'œuvre de Serge Poliakoff: il sera temps alors de reconnaître l'immensité de son apport à l'École de Paris, du vivant des grands maîtres dont il avait, pour ainsi dire, capté le message.

Un an auparavant, presque jour pour jour, s'éteignait d'une embolie un artiste que Serge Poliakoff estimait beaucoup, malgré qu'il se soit attaqué à la peinture à coups de rasoir, Lucio Fontana. Ce dernier était aussi de son côté un grand admirateur de Poliakoff. J'ai vu Lucio sur son petit lit de mort: très dandy, on aurait pu croire qu'il reposait d'un sommeil léger après une matinée dansante — et il venait une fois de plus d'assassiner la peinture! Je n'ai pas vu Serge Poliakoff, mais j'imagine qu'il devait être sur son lit comme le lendemain dans son cercueil, beau et lourd, de cette beauté et de cette lourdeur des boyards moscovites. Ce monde où les « assassins » et les « chevaliers de la sainte peinture » pouvaient, malgré leurs diverses conceptions, s'estimer et s'admirer réciproquement, est-il définitivement révolu?

Mais aussi bien quel « monde artistique » peut aujourd'hui s'épanouir dans une société à qui les « officiels » proposent indistinctement le meilleur comme le pire, au nom d'une culture devenue l'apanage d'un ministère? Manifestations collectives démentielles et méconnaissance totale de l'artiste en tant qu'individu, souci d'initier le public à l'art et désir non moins vif d'ignorer le créateur, de telles contradictions ne peuvent que laisser présager le pire, c'est-à-dire l'émergence des médiocres, qui sont à l'aise partout et toujours.

La génération de Serge Poliakoff, quant à elle, a souffert pendant de longues années de l'abandon total. Elle n'a dû sa survie qu'à ce phénomène du « collectionnisme » — quelque peu spéculatif il est vrai — qui s'est manifesté entre les années 1950 et 1960. Sans collectionneurs, il n'y aurait pas eu d'École de Paris et nous n'aurions jamais entendu parler de l'École de New York.

Parmi les couronnes qui entouraient le cercueil de Serge Poliakoff à l'église russe de la rue Daru, l'une des plus belles portait cette inscription: « A mon peintre ». C'était l'hommage d'un de ces collectionneurs à qui le grand artiste avait révélé l'enchantement, la puissance d'envoûtement, si l'on peut dire, de la peinture. Qu'il me soit permis de m'associer à son simple et touchant hommage. A mon peintre, dirai-je à mon tour. Et que l'on me pardonne si j'ai ici négligé l'ami incomparable au profit — du moins je l'espère — de l'artiste.



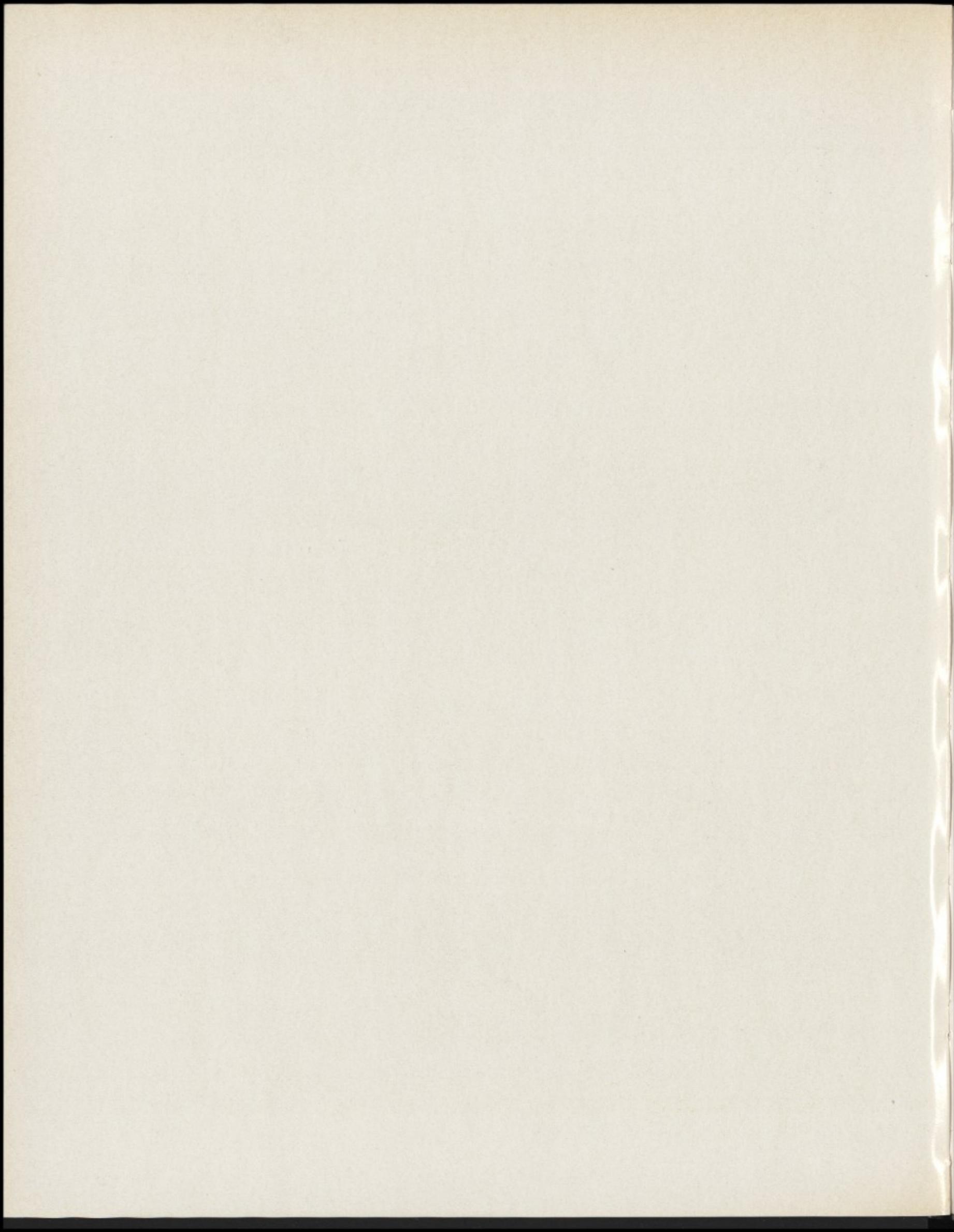
*(Photo Maywald).*

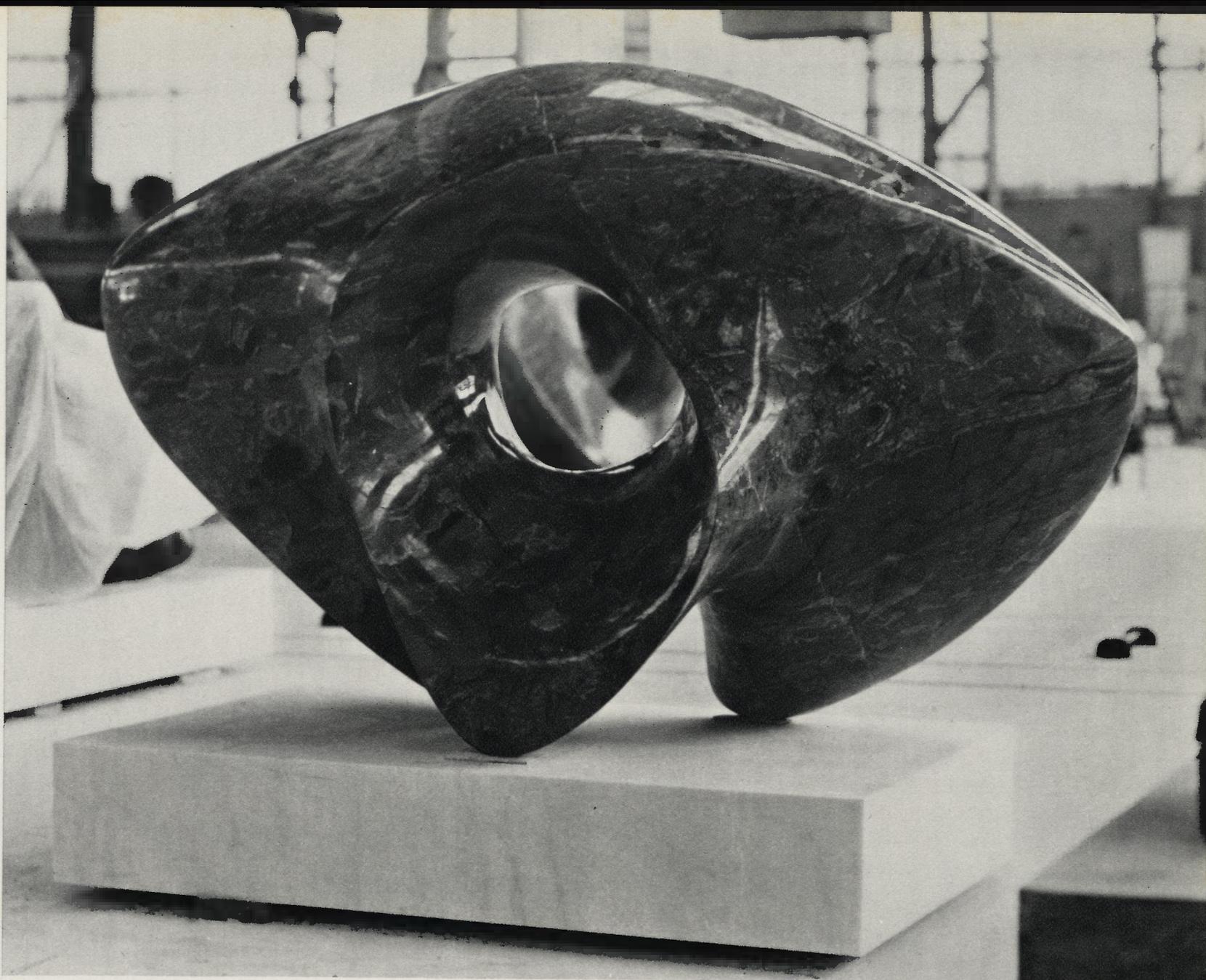


POLIAKOFF. Composition jaune, noire et rouge. 1950-1954. Huile sur toile. 92 x 73 cm. Coll. privée, Paris.



POLIAKOFF. Forme bleue sur fond rouge. 1969. Huile sur toile. 92 x 73 cm. (Photos Peter Willi).





ANTOINE PONCET - Agrippine. Violet moresque. 210 x 120 x 110 cm. (Photo Bessi, Carrare).

## MARBRES DE PONCET

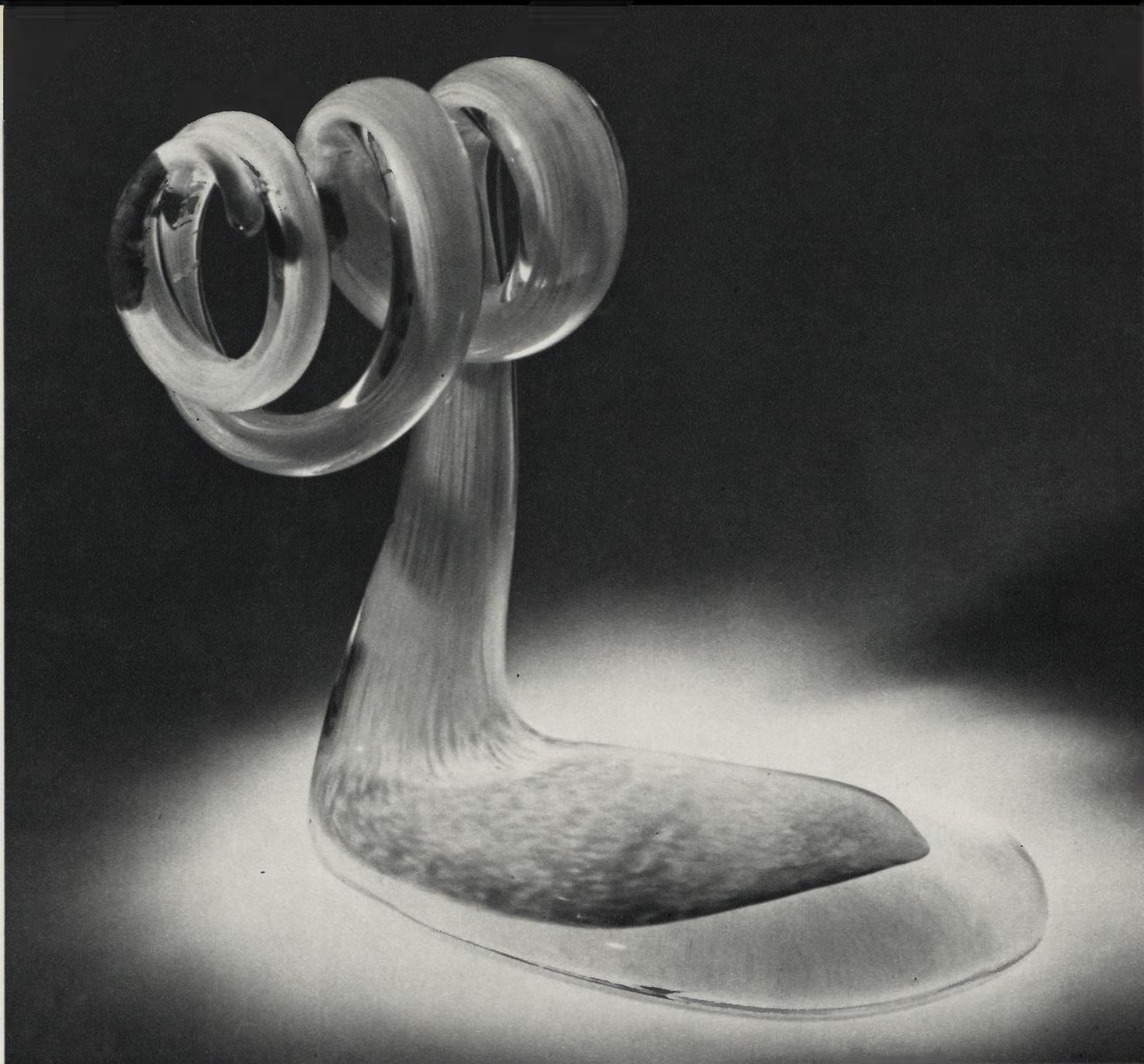
Dix de ces sculptures monumentales ont été montrées à Paris, à l'occasion de l'exposition de la Collection Nathan Cummings au Palais Galliera.

Les sculptures de Poncet semblent jaillir du bloc qui les contenait, affranchies de la brutalité de la matière, animées dans leurs creux semblables à des yeux ronds ou en forme d'olive au fond des orbites taillées dans le marbre. C'est ainsi que la lumière ranime les nuances raffinées du marbre — du noir de l'onyx aux gris voilés, aux rouges veinés de blanches rayures — ou bien elle en révèle le dessin précieux, utilisé à des fins expressives dans la modulation ondulée des formes.

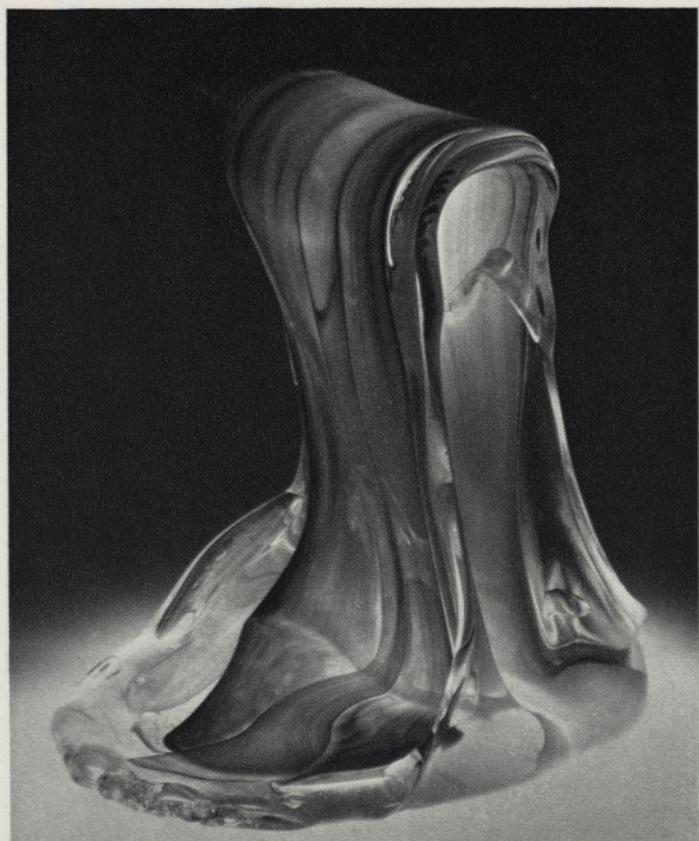
G. M.



ANTOINE PONCET. Sensoraya. Travertin Soraya. 204 x 162 x 160 cm.



CÉSAR. Gris-blanc. 35 x 27 x 30 cm. (Pièce n° 35).



CÉSAR. (Pièce n° 8).

## CÉSAR-DAUM

par San Lazzaro

« Intimement convaincu que l'industrie d'art n'a des chances de survivre en France que dans la mesure où elle fera appel aux artistes », Monsieur Jacques Daum, propriétaire de la grande manufacture de verrerie de Nancy, a fait appel à César. Il ne pouvait être mieux inspiré dans le choix d'un artiste. Les recherches précédentes par les mousses avaient en effet préparé César au cristal. On peut même dire que César a enfin trouvé dans le cristal le matériau fluide; souple, obéissant comme un cheval à la main du maître mais rien qu'à elle, franc et pourtant mystérieux. L'exposi-



CÉSAR. Bleu-blanc. 24 x 9 x 31 cm. (Pièce n° 17).

## AUX ARTS DÉCORATIFS

tion de ses sculptures en cristal au Musée des Arts Décoratifs est le merveilleux aboutissement de tant d'efforts souvent stérile.

Il a pu, grâce au cristal, réaliser des œuvres aussi importantes et personnelles que celles qu'il avait, au début de sa carrière, su tirer de la ferraille. Par rapport à la dureté, à la cruauté des premières, les nouvelles sculptures expriment en quelque sorte la douceur de vivre des années 70: tout est luxe, calme et volupté. On songe malgré soi à cette belle époque où le cristal, grâce à Gallé et à d'autres maîtres, sut se renouveler en s'affranchissant des an-

ciennes techniques. « Le réalisme de César — a dit M. François Mathey — est très proche du naturalisme du modern style ». Il est proche mais c'est quand même autre chose. Disons qu'il s'agit ici d'une deuxième coulée poétique du cristal, au cours d'un siècle qui n'a pas été tendre envers l'artisanat d'art mais que quelques artistes, Picasso pour la céramique, Chagall pour les vitraux, Sonia Delaunay (et quelques autres, dont notamment Gilioli) pour la tapisserie, César enfin pour le cristal, ont sauvé de l'extrême avilissement.

SAN LAZZARO.

CÉSAR. Vert-jaune-bleu. 50 x 26 x 33 cm. (Pièce n° 10).



Chagall dit: « J'ai voulu pénétrer dans l'*Oiseau de Feu* et dans *Aleko* sans les illustrer, sans copier quoi que ce soit. Je ne cherche à rien représenter. Je veux que la couleur joue et parle seule. Il n'y a aucune équivalence entre le monde où l'on vit et le monde où l'on entre de cette façon ». Vouloir pénétrer, partager la création d'autrui, refuser l'illustration comme la copie, confier le rôle essentiel et sans limites à la couleur, tels sont bien les principes fondamentaux de la participation de Chagall à la scène. Il édifie un monde où l'imagination règne seule. Il ignore les rapports qui résultent de la logique quotidienne; il les brouille, les brise et en invente de nouveaux pour mieux nous dépayser. Car il veut avant tout nous libérer de toutes nos conceptions antérieures. Pour lui, la liberté présente se gagne et elle est la condition essentielle de l'émerveillement.

JACQUES LASSAIGNE

Dans ce volume, au format 26,5 x 36 cm et relié en toile, nous avons reproduit, sous le contrôle de l'Artiste, les costumes et les décors des trois grands ballets de Chagall: *Aleko*, l'*Oiseau de Feu* et *Daphnis et Chloé*. Imprimé par Fernand Mourlot pour les planches et par l'Imprimerie Union pour le texte, cet ouvrage comporte également en frontispice une lithographie originale de Marc Chagall.



MARC CHAGALL *Jacques Lassaigue*  
DESSINS ET AQUARELLES POUR  
**LE BALLET**  
avec une lithographie originale de l'Artiste

XX<sup>e</sup> SIÈCLE  
14 Rue des Canettes, Paris 6<sup>e</sup>

