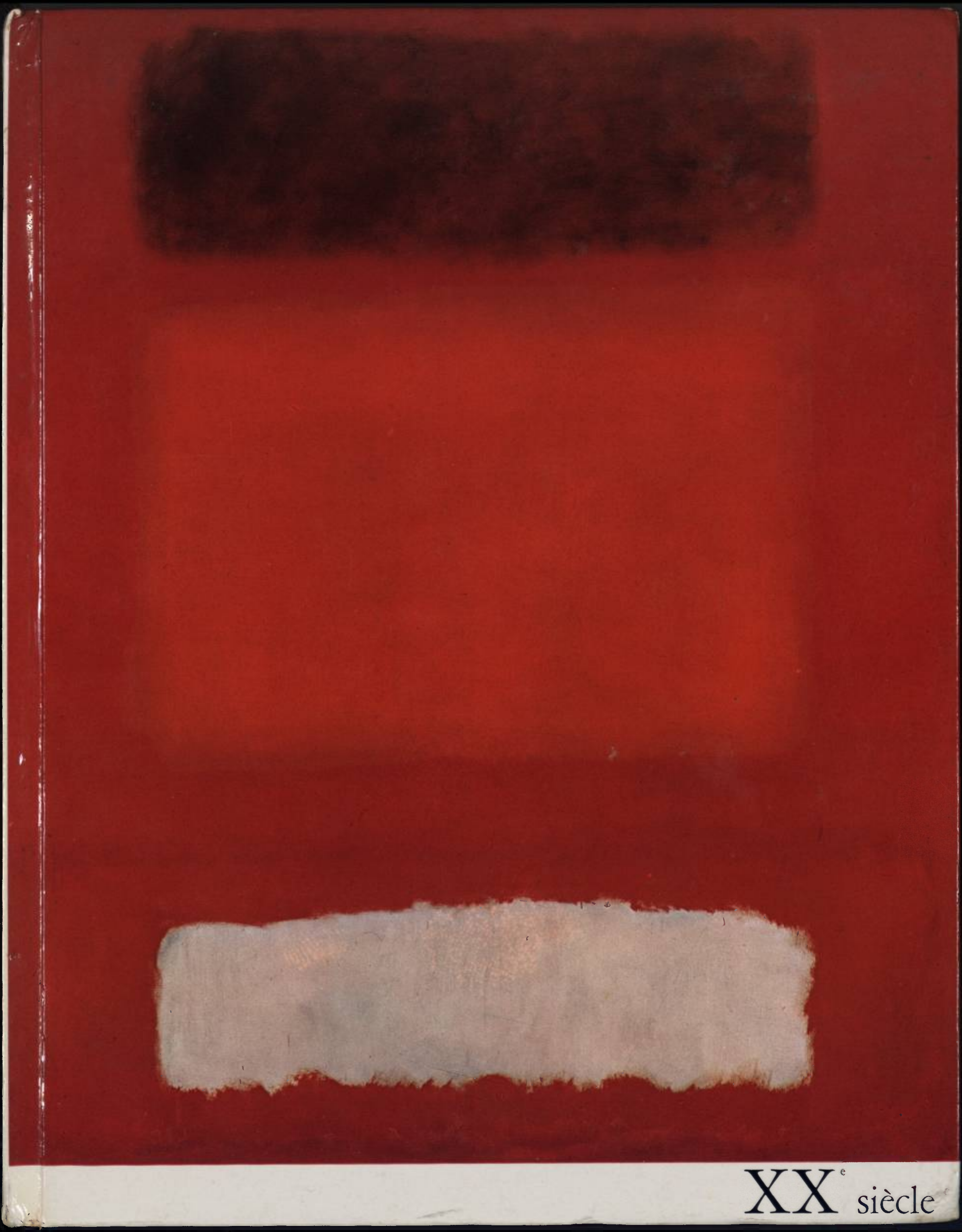
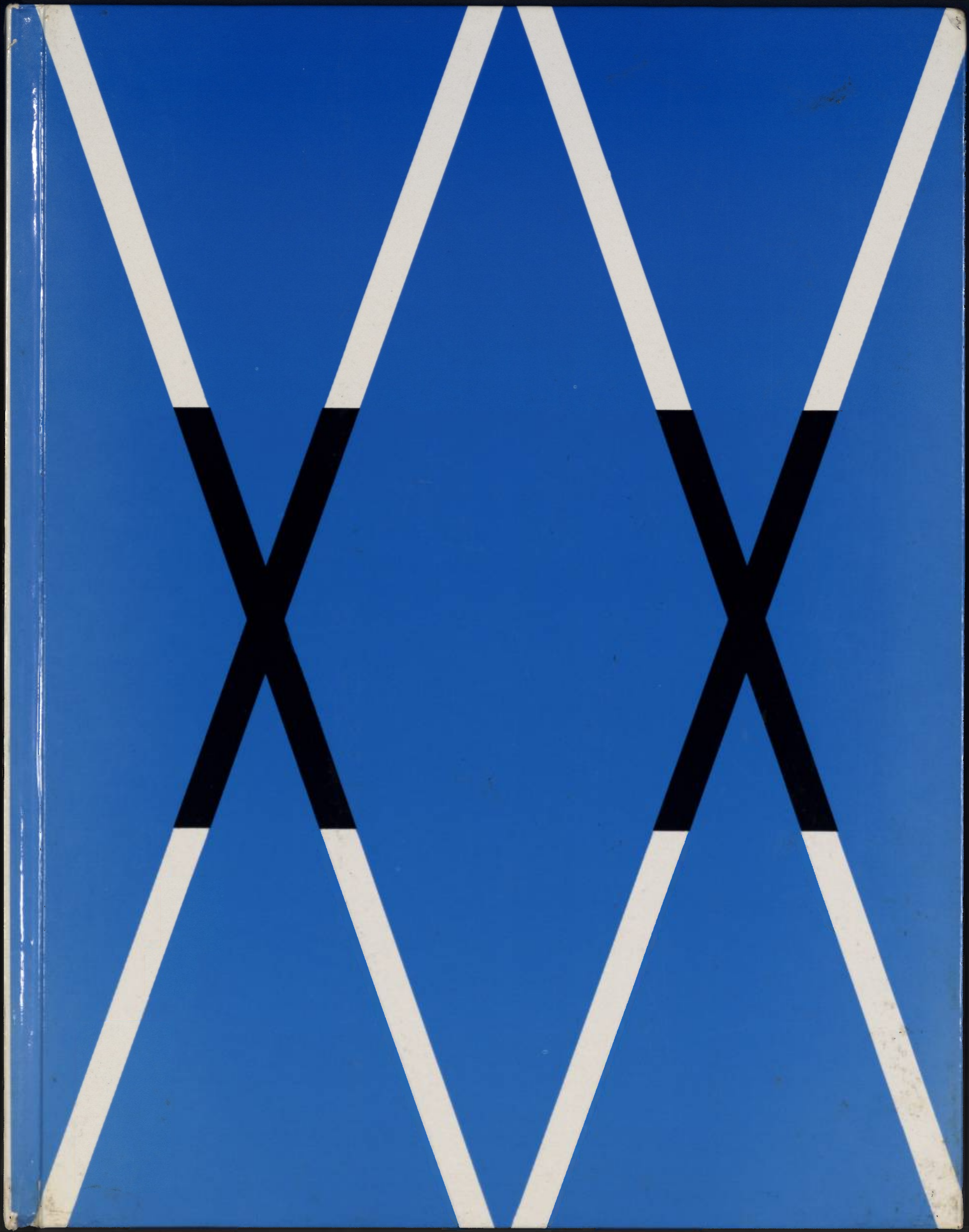


XX^e siècle



XX^e siècle n° 34

NOUVELLE SÉRIE • XXXII^E ANNÉE • JUIN 1970

Panorama 70*

LES GRANDES EXPOSITIONS EN FRANCE ET A L'ETRANGER

XX^e siècle XXXII^e Année - Nouvelle série - N° 34 - Juin 1970
Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

PANORAMA 70*

Les grandes expositions en France et à l'Étranger

L'EXPOSITION DES ARTISTES AMÉRICAINS JUGÉE PAR DEUX CRITIQUES EUROPÉENS

Une certaine nostalgie de l'histoire par ANDREI B. NAKOV 3

Situation de la nouvelle peinture américaine par PIERRE COURTHION 9

APOTHÉOSE DE CHAGALL par SAN LAZZARO 19

PARTICULIER ET UNIVERSEL DANS L'ŒUVRE DE CHAGALL par DORA VALLIER 22

POURQUOI TANT D'HORLOGES ET DE POISSONS VOLANTS? par YVON TAILLANDIER 29

LES « AMES MORTES », CHEF-D'ŒUVRE EN BLANC ET NOIR par GIUSEPPE MARCHIORI 45

VASARELY: 40 ANS DE PEINTURE par J.-L. FERRIER 49

« PLASTI-CITÉ » DE VASARELY par JACQUES MICHEL 66

LA LOGIQUE DE GILIOLI par PIERRE DESCARGUES 70

SOULAGES DEPUIS 1967 par MICHEL RAGON 77

MAGNELLI A LA FERRAGE par DANIEL ABADIE 89

MANESSIER PLUS PRÈS DE LA VIE par PIERRE DESCARGUES 103

MAGIE DE GENTILINI par RAFFAELE CARRIERI 113

COLLAGES DE CRIPPA par MICHEL TAPIÉ 124

CHRONIQUES DU JOUR. *Le thème fascinant du Penseur* (Asger Jorn). *Les tapis de Sonia Delaunay* (Emile Gilioli). *Trois protagonistes* (Raffaele Carrieri). *L'art lumineux de Bonfanti* (Pierre Courthion). *Les Esquimaux à Houston* (Mary Hancok Buxton). *Barros* (Michel Seuphor). *Trois Futuristes à la Scala de Milan* (Marco Valsecchi). *Le malaise Cremonini* (Gilbert Lascault). *Le centenaire de Rembrandt* (Pierre Volboudt).

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE CHAGALL

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE SOULAGES

20 QUADRICHROMIES

Couverture: MARK ROTHKO, Rouge, blanc et brun, 1959, Kunsthalle, Bâle.

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

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

ALLEMAGNE
DOKUMENTE-VERLAG GMBH
OFFENBOURG/BADEN, POSTFACH 420

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

BELGIQUE
BASTIN
59, BOULEVARD DU JUBILÉ, BRUXELLES 2.

ITALIE
LIBRERIA INTERNAZIONALE CAVOUR
PIAZZA CAVOUR, MILANO.

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

U.S.A.
TUDOR PUBLISHING CO
572 FIFTH AVENUE, NEW YORK 10036

© 1970 by XX^e siècle, Paris.

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

NEW YORK THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

L'exposition des artistes americains jugée par deux critiques européens

Une certaine nostalgie de l'histoire

par Andrei B. Nakov

Si l'activité des musées américains se caractérise cet hiver par une véritable floraison d'expositions, il convient tout particulièrement de signaler deux d'entre elles, extrêmement originales, et dont on peut être assuré qu'elles feront date dans l'histoire de l'art américain du XX^e^ siècle comme dans l'histoire de l'art en général. Situées, d'un point de vue conceptuel, à des pôles extrêmes, l'exposition du Metropolitan Museum of Art à New York et celle de la Rice University à Houston contribuent, chacune à sa façon, à établir entre l'art contemporain et l'histoire de l'art un équilibre, précaire certes, mais tout à fait réel. A vrai dire, l'expérience que tentait à Houston l'« Institute for the Arts » de la Rice University, sous l'impulsion de Jean et Dominique de Menil, était audacieuse, mais le succès qu'elle connaît démontre amplement la solidité « idéologique » de son postulat de base, au demeurant fort simple. Profondément attaché à l'esprit des traditions surréalisantes, cet Institut d'Histoire de l'Art a fait appel à un artiste d'avant-garde, Andy Warhol, pour réunir et présenter un choix d'œuvres prélevées dans les réserves du Musée d'Art de la Rhode Island School of Design, où les enlisait un long et poussiéreux oubli. Ainsi donc, un peintre qui ne cesse de porter son regard sur la seule « réalité de l'image agressive », témoin brut de notre temps (voir notam-

FRANZ KLINE. Orange on Black Wall. 1959. Huile sur toile. Coll. Mr. et Mrs. Robert C. Scull, New York.

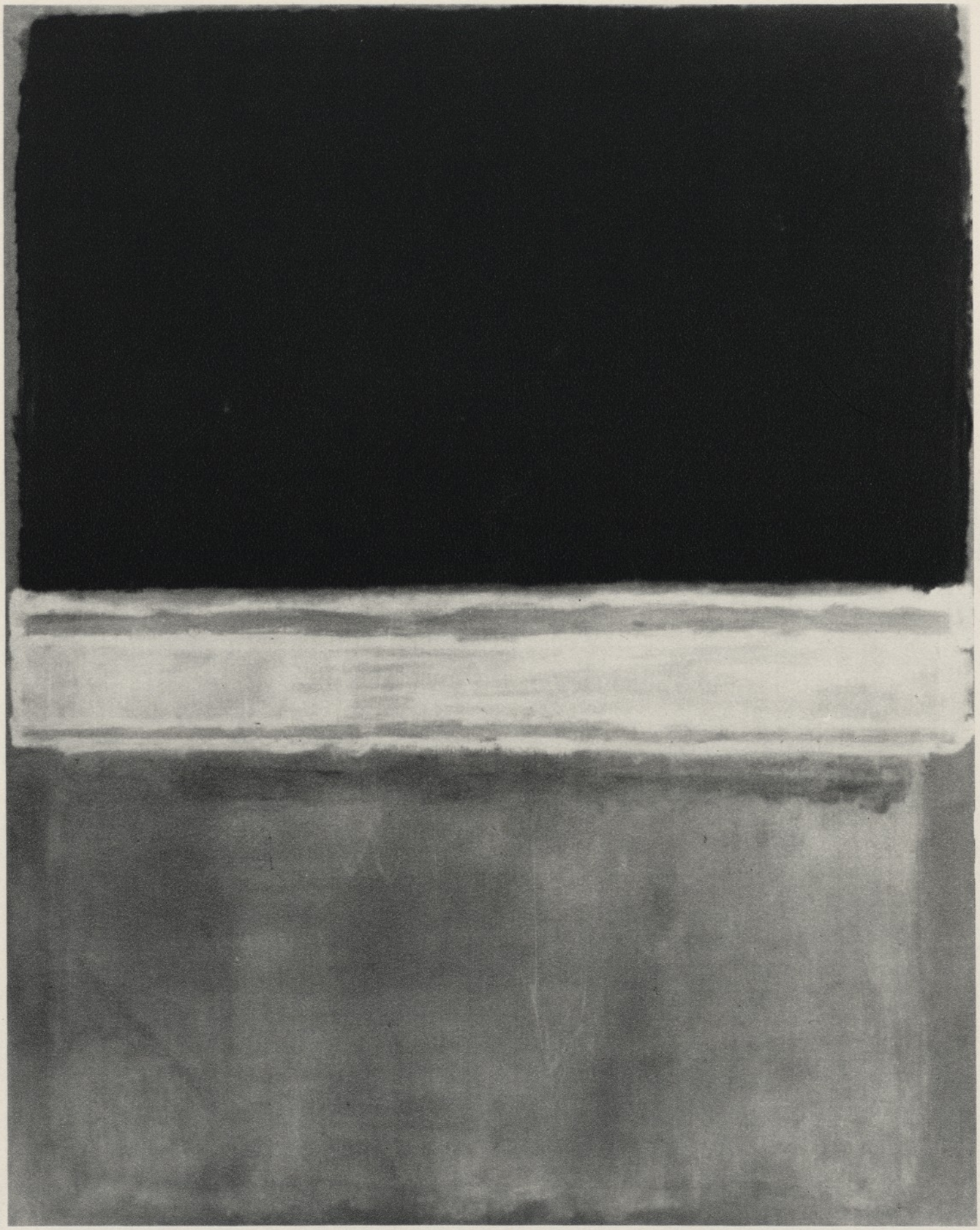
JACKSON POLLOCK. Cathedral. Technique mixte. Museum of Fine Arts, Dallas.

ment ses portraits multipliés), tourne cette fois toute son attention sélective vers le passé. Il extrait des dépôts d'un très grand musée américain des primitifs locaux, des peintres inconnus du XIX[e] siècle, mais aussi des Degas, des Cézanne. ... Il expose ces œuvres et leur donne pour voisinage immédiat son propre « ready-made », des bahuts remplis de centaines de paires de vieilles chaussures, lequel fait office de « révélateur » du ton général de la manifestation, et avère pour la première fois la justesse d'un principe esthétique énoncé par Isidore Ducasse et selon lequel la beauté peut naître notamment de la « rencontre fortuite ... d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Remplacer la compréhension préméditée de l'historien de l'art par la sensibilité intuitive de l'artiste n'est certes pas une entreprise propre à surprendre un critique averti: nous savions déjà, à la suite de plusieurs redécouvertes, dont celle de Georges de La Tour à la fin de la période cubiste, ou celle du Gréco, parallèle à l'éclosion de l'école expressionniste, que le goût en matière d'histoire de l'art est indissociable des mouvements artistiques contemporains. La nouveauté de la démarche, pour la Rice University, a consisté à prendre sciemment les devants en confiant à Andy Warhol la responsabilité du choix. Entreprise audacieuse et certainement fort délicate, cette exposition déplace le problème des bases esthétiques de l'histoire de l'art, laquelle, s'étant toujours défendue de viser au « style », n'aurait plus ici d'objet si elle se confinait dans cette dernière attitude.

Il pourra sembler aux historiens futurs que le Metropolitan Museum of Art de New York a voulu rétablir l'équilibre en présentant, pour célébrer son centenaire, « Peinture et Sculpture à New York, 1940-1970 ». Une sélection de plus de 400 œuvres a été installée dans tout le second étage du musée, et là où le visiteur vient habituellement admirer les grands Européens du passé, Rembrandt, Van Dyck, Corot, et tant d'autres, il se verra cette fois accueillir par ceux que le catalogue nomme les « géants de notre temps »: Gorky, Pollock, Chamberlain, Rothko, Morris Louis, Frank Stella, Jasper Johns, Rauschenberg, Lichtenstein...

Les intentions de cette exposition à programme sont clairement énoncées dans l'introduction au catalogue, due à Henry Geldzahler, le jeune conservateur du département d'art contemporain, qui a été le principal organisateur de la manifestation. Ces intentions peuvent d'ailleurs se ramener à deux propositions: la réunion de toutes ces œuvres, exécutées sur une période de trente années par des artistes new-yorkais ou fixés à New York, fait ressortir l'existence d'une « école de New York »; la réalité *historique* de cette école est avérée du seul fait qu'un volumineux catalogue lui est consacré. A cette enthousiaste démonstration d'automaturité, Henry Geldzahler adjoint un corollaire selon lequel on peut bien parler d'une « école de New York » puisque l'on parle d'une « école de Paris ». Or, si l'on veut bien considérer que, depuis longtemps, l'imprécision de ce dernier terme n'est plus à démontrer, et qu'en tout état de cause nul n'a jamais pu en dégager la moindre unité de style ou de composition, cette démonstration risque fort de faire long feu. Néanmoins, l'intérêt de cette manifestation se situe ailleurs, loin de ces académiques et verbeuses classifications.

En effet, l'exposition du Metropolitan Museum apparaît comme une prise de conscience majeure non seulement de l'ampleur, mais aussi et surtout de la force vitale et de la richesse des talents consacrés aujourd'hui par la scène new-yorkaise et dont le rayonnement s'étend au monde entier. « L'heureuse ère de plénitude » que célèbre « New York Painting and Sculpture: 1940-1970 » est celle d'au moins deux générations d'artistes qui, ayant intimement assimilé l'enseignement du surréalisme et celui de l'abstraction des années trente, sont parvenues à les dépasser et proposent maintenant des modèles originaux, ancrés dans la réalité américaine. Cette dernière est devenue, pour la génération récente, surgie au cours de la dernière décennie, la pierre de touche d'un art qui, se situant dans le vaste paysage urbain des Etats-Unis, se révèle bien plus fort, plus *tonique* que son homologue européen. La *réalité* du « dripping » — quasi viscéral — de Jackson Pollock comme celle,



MARC ROTHKO. Black, Pink and Yellow over Orange. 1951-1952. Huile sur toile. Coll. William S. Rubin, New York.

enivrante, de l'« ionisation » d'Edgar Varèse, sont celles de la jungle new-yorkaise; la réalité des espaces infinis de Kenneth Noland et d'Olitski n'est autre que celle des « grands espaces » américains, les « fluorescences » de Dan Flavin s'inscrivent dans l'infini foisonnement des lumières de la métropole géante. A cette échelle les « empaquetages » de Christo, tel celui du Museum of Modern Art tout entier, paraissent parfaitement normaux, le « naturel » étant à proportion de notre entourage. Un art *local* ou *mondial* ou tout simplement américain? Laissons à l'Histoire le soin des appréciations globales, et contentons-nous d'être émerveillés par la force vitale de ces œuvres, nées d'un sol multi-culturel.

Ce choix de 43 peintres et sculpteurs, dont chacun bénéficie d'une présentation particulière, a été régi par le critère de la « personnalité marquante », et n'omet, à vrai dire, que peu de créateurs de renommée mondiale. Toutefois, laissé à l'appréciation d'une seule personne, il ne pouvait échapper à un certain arbitraire. Et l'on peut regretter que, pour avoir procédé de sources autres qu'américaines, — parfois d'ailleurs fort lointainement, — aient été écartées des œuvres aussi importantes que celles de Sam Francis, Louise Nevelson, et surtout Mark Tobey, pionnier de l'abstraction aux Etats-Unis et figure marquante de l'après-guerre. Non moindre est également la surprise de constater que sont absents, en dépit des dates « 1940-1970 », Jim Dine, Larry Rivers ou Bob Indiana, Christo ... qui nous paraissent tellement représentatifs de la dimension proprement américaine. Si l'on ajoute à cela que la volonté d'une large vue « historique » a fait inclure des artistes qu'aucune unanimité ne peut proclamer « géants de la création artistique de notre temps »: Edward Hopper, Bradley Walker Tomlin, Philip Guston, Hans Hofmann ... il apparaît que l'exposition, par certains côtés, tend plus à se rapprocher d'un pédantesque « annuaire des beaux-arts » que d'une histoire de l'art, avant tout préoccupée de *jugements de valeur.*

Il faut cependant mettre à son actif de très heureuses réussites. Outre la beauté intrinsèque de quantité d'œuvres et l'originalité de leur voisinage,

ARSHILE GORKY. The Plough and the Song. 1947. Huile sur toile. Coll. Mr. and Mrs. Milton A. Gordon, New York.

WILLEM DE KOONING. The Marshes. 1947. University Art Museum, Berkeley, Californie.

PHILIP GUSTON. Zone. 1954. Huile sur toile. Collection Mr. et Mrs. Ben Heller, New York.

souvent absolument inédit dans un tel contexte, une aussi riche collection permet d'avoir une excellente vue d'ensemble de la création américaine depuis sa large « ouverture » des années quarante. Par ailleurs, la présentation individuelle de chaque artiste (sans groupements de styles ou de tendances) suscite de solides et fructueuses confrontations.

A côté des très belles salles d'Arshile Gorky et de Jackson Pollock qui, partis d'une inspiration surréalisante, suivirent chacun des voies si différentes, le vrai surréalisme resplendit dans une « chambre secrète » consacrée aux « boîtes » de Joseph Cornell. Le raffinement de la présentation « en noir » souligne le caractère magique de ces constructions « miniaturisées », échelonnées entre les années 1940-1960, qui témoignent que la plus pure poésie américaine a su revivifier le rêve surréaliste alors que l'Europe, dans le même temps, l'abandonnait à son déclin.

A une génération de là si l'on peut dire, — ce qui d'ailleurs équivaut pour la jeune peinture américaine à une époque, — se lève la fascinante personnalité de Jasper Johns, qui va explorer dans le domaine pictural les dimensions tactiles de la métaphore visuelle. Représentée par un nombre impressionnant de peintures et de dessins, l'œuvre de cet artiste constitue indiscutablement un domaine majeur de la peinture contemporaine. Ses nombreuses études au crayon montrent le *devenir* d'une expérience picturale se déroulant dans la plus pure tradition européenne, mais la dépassant pourtant considérablement.

A l'opposé de ces déchirements de la surface, de la *peau* de la peinture, que l'on est tenté d'appeler existentiels, au sens pictural du terme, se situe la magistrale solidité des « formes de peinture », des champs de couleur de Frank Stella, dynamisés par la géométrie du cadre. Ce véritable maître d'une nouvelle peinture, typiquement américaine, domine avec une impressionnante sûreté les problèmes du spectre coloré et surtout ceux de la forme objective. Le tableau de chevalet perd sa raison d'être face aux « objets de peinture » de Stella qui attestent la dimension *murale* de cette école.

La généreuse présentation des sculptures de David Smith (mort en 1965) nous vaut d'admirer un des artistes les plus noblement inspirés de la « junk-culture », cette réalité quotidienne brute qu'il a su métamorphoser dans des formes teintées de réminiscences surréalistes, et qui sont devenues aujourd'hui des classiques de la jeune sculpture américaine.

Dans le large éventail d'œuvres du pop art, les salles consacrées à Robert Rauschenberg et à Claes Oldenburg ne peuvent rivaliser, notamment par la qualité du choix, avec les grandes rétrospectives du Museum of Modern Art ou avec celle qui a tout récemment été montrée en Europe. Seul James Rosenquist, abondamment représenté, attire à juste titre l'attention. La présence des deux « conceptualistes de l'image » — Roy Lichtenstein et Andy Warhol — permet d'apprécier, à travers des œuvres au demeurant fort connues, l'originalité d'une démarche qui conduit bien loin du pop art viscéral, démarche qui ne peut plus désormais être confondue, comme cela a longtemps été le cas en Europe, avec le pop.

En dépit de certaines belles salles consacrées à Rothko, Frankenthaler, Motherwell, Gottlieb, Kline, l'abstraction lyrique de grand format paraît en proie à un malaise qui pourrait aussi bien tenir à la taille des œuvres qu'à leur contenu. Une personnalité aussi attachante que celle de Morris Louis (1912-1962) subit le contrecoup de certains voisinages qu'il est difficile, en 1970, d'admirer sans réserve.

Dans un panorama de cette dimension, le « minimal art » occupe une place bien méritée quoique fort encombrante; sans doute le chemin pictural d'Ad Reinhardt n'est-il pas dénué d'intérêt au regard du développement de la « minimal school » à New York, mais comment oublier qu'il eut, voici quarante ans, un incomparable devancier nommé Casimir Malevitch ... Plus significatives du nouvel esprit américain apparaissent les œuvres de Don Judd, Robert Morris et Tony Smith, choisies avec plus de discernement et de modération que celles des expressionnistes abstraits.

Il semble finalement que, contrairement au vœu de son organisateur, cette exposition nous amène à constater qu'il n'y a pas une « école de New York » mais plusieurs « écoles américaines », elles-mêmes en constante évolution, et que les seuls facteurs communs entre ces dernières sont leur étonnante vitalité et leur inlassable curiosité à l'égard de tous les problèmes, sans aucune exclusive. Nous sommes en présence d'un art lancé dans la pleine liberté de ses moyens, et où les dimensions par elles-mêmes suffiraient à indiquer un nouveau *calibre* des sensations esthétiques. Si l'on peut déjà parler de courants artistiques en se référant aux boîtes hermétiques de Cornell comme au cauchemar « expressionniste » de Pollock, qui osera classifier *aujourd'hui* un art qui ne peint plus des tableaux mais des *murs*, des *aires*, qui fait et défait des *espaces*? Dans cette perspective les projets de Christo, « enveloppant » en Australie toute une côte océanique de plusieurs kilomètres de longueur, ne peuvent nous sembler tellement éloignés de l'esprit qui anime le « minimal art » de Don Judd, un esprit pour lequel la forme cesse d'être pensée en termes de grandeur naturelle, les notions de mesure et d'espace ayant désormais acquis une nouvelle échelle.

ANDRÉI B. NAKOV.

Situation de la nouvelle peinture americaine

par Pierre Courthion

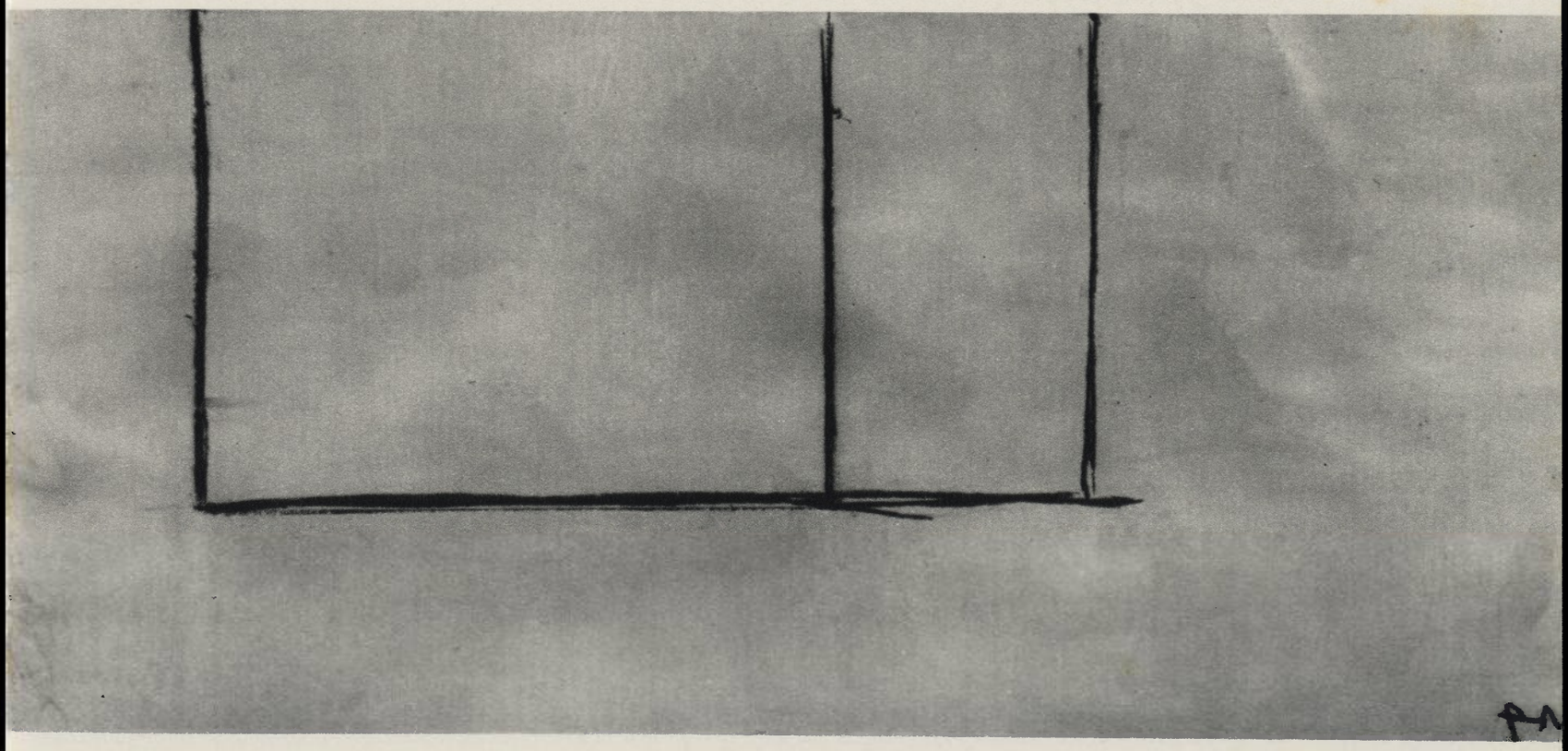
A New York, l'événement de l'année 1969 a été l'ouverture, le 18 octobre dernier, au Metropolitan Museum, de la rétrospective: *Un siècle d'art américain.* L'exposition (elle a duré jusqu'en février 1970) se présentait en deux sections. La première montrait une assez pâle et incomplète révision de l'art américain depuis Winslow Homer et Thomas Eakins, en passant par Whistler, Sargent, Prendergast, pour arriver, par John Kane et John Marin, au moment de l'*Armory Show*; puis, plus tard, à l'affirmation d'une authentique peinture américaine.

C'est ce moment qu'a choisi M. Henry Geldzahler, le conservateur du Département d'art contemporain au grand Musée new-yorkais, pour nous montrer, sous le titre: *New York Painting and Sculpture: 1940-1970,* le développement de cet art pendant les trente dernières années. « Mon principe directeur pour décider du dénombrement des artistes à comprendre dans cette exposition, nous dit-il, a été de l'étendre à ceux qui ont dominé l'attention critique, ou fait dévier d'une manière significative le cours de l'art récent... Le choix ne fut pas facile. Non seulement parce que cet art manque de la perspective du temps, mais encore parce que son vocabulaire est susceptible de changer constamment. »

C'est ce choix de 43 peintres et sculpteurs, auteurs des 400 pièces réparties dans les 36 salles, au deuxième étage du Metropolitan, que nous allons examiner. Cela nous donnera un intéressant aperçu de la jeune peinture américaine. Je dis bien: un aperçu, car le panorama était loin d'être complet. Les manquants étaient même si nombreux que, sur place, le choix fait par M. Geldzahler a été violemment critiqué par la presse américaine. A notre tour, nous nous demandons pourquoi l'organisateur a procédé à d'aussi nombreuses éliminations, d'autant plus que ces défections amoindrissaient considérablement, aux yeux du visiteur, la représentation des Etats-Unis dans l'art de ces trois dernières décennies.

Qu'on ait volontairement écarté des pionniers comme John Marin, Lyonel Feininger, Charles Demuth, Arthur G. Dove, Max Weber, Man Ray (certains de ceux-là ont des peintures accrochées

ROBERT MOTHERWELL. Open N° 31 B. 1968. Propriété de l'artiste.



HANS HOFMANN. Little Cherry (Renata Series N° 1). 1965. Huile sur toile. Propriété de l'artiste.

en dehors de cette section), passe encore! Mais nous ne pouvons nous expliquer de ne pas voir, à la rétrospective new-yorkais, les œuvres de peintres aussi importants que Mark Tobey, Sam Francis, William Baziotes, Ben Shahn, Matta, Richard Diebenkorn. Et si, parmi les sculpteurs, il a été fait une part méritée à David Smith, je n'ai pas compris l'absence de Louise Nevelson, Lee Bontecou, Escobar Marisol. Cela, sans parler de Calder, qui méritait une pleine salle, et dont la participation est, pour ainsi dire, escamotée. Aussi, même en admettant l'extrême partialité d'un choix, celui de M. Geldzahler ne saurait en rien justifier l'omission de peintres et de sculpteurs qui ont précisément influé sur le développement et l'orientation de l'art américain.

On regrettait de ne pas voir au Metropolitan le microcosme vermiculé de la peinture de Mark Tobey. Ses *New York* à peine devinés dans les arcanes d'une écriture parfois blanche et toujours suggestive ne sont-il pas, chez ce converti à la religion des grands initiés, parmi les plus étonnantes évocations de la grande cité américaine? Autre absence incompréhensible, nous l'avons dit, celle du Californien Sam Francis. J'ai vu, à Houston, sa prestigieuse rétrospective (elle ne comptait pas moins de 83 numéros). Ce tachisme fait de nuages colorés qui s'écartent du centre de la toile pour gagner les côtés nous manquait à New York, quoique la dernière exposition de Sam Francis à Paris, où il vit depuis 1950, ait été bien décevante.

Mais venons-en à ceux qui n'avaient pas été écartés de ce choix plus que rigoureux.

L'exposition s'ouvrait par l'œuvre de Jackson Pollock, qui illustra la méthode du *drip* (égouttture) dont il fut l'initiateur. Sa peinture lacérée, rappelant l'écriture automatique, est un nouveau langage, d'une puissance incontestable; elle traduit (parallèlement aux romans de Faulkner) la révolte contre la civilisation du profit. En parfait connaisseur de l'art américain, Sam Hunter a fort bien résumé les qualités de délire apportées par Pollock à la peinture, en disant que « seul un idéaliste aux possibilités transcendantes pouvait tirer de moyens si manifestement non artistiques un lyrisme aussi profond et émouvant. » Les œuvres que nous avons vues dans la salle 2 ont été peintes presque toutes à plat sur le sol. « J'ai besoin de la résistance d'une surface dure, je suis plus à mon aise par terre. Je me sens plus près, disait Pollock, je fais davantage partie de la peinture, car je peux me promener autour, travailler des quatre côtés. » Cet art, fait de graffiti en tourbillons, de bulles, de taches, de points, de coulures, d'éclaboussures, forme un écheveau de fils inextricablement embrouillés, selon un rythme intérieur effréné.

Stuart Davis et Edward Hopper étaient représentés dans la salle 3. Le premier, par ses teintes vives, gaies, parfois brutalement découpées, suivant une esthétique de la lettre et de la machine héritée de Fernand Léger; le second, résolument figuratif, connu par ses tableaux descriptifs de la vie américaine, étranglée dans une sordide et ronronnante monotonie (rues désertes du dimanche matin au Bowery, public des salles de cinéma, abruti dans la pénombre, fenêtres éclairées dans la nuit, coupant un dos nu de femme). Sans parler de Ben Shahn et de sa description sociale anarchisante, de son reportage allégorique, pourquoi n'a-t-on pas vu, à côté de Hopper, les vues désolées d'Andrew Wyeth, émule attardé du Français Delaberge: son réalisme sec ne serait qu'un miroir réfléchissant si ses paysages n'étaient imprégnés d'un envahissant pessimisme.

La salle 4 réunissait les œuvres de Vosdanig Adoian, l'Arménien qui prit le nom d'Arshile Gorky depuis son arrivée à New York, en 1925, et se donna la mort en 1948 (il avait 44 ans), après avoir subi une opération du cancer et un accident d'automobile. Gorky a fait une peinture linéaire où s'ouvrent, dans de très subtils coloris, les ludions allusifs, fragments épars, souvent anthropomorphes et même érotiques d'une imagination déchiquetée, rappelant celle de notre Miró. Il semble jongler en évoquant, comme il le dit lui-même, « les secrets de la forme, de la ligne et de la couleur ».

Bien que revendiqué par le groupe d'André Breton, Gorky était certainement moins surréaliste que le Chilien Matta Echaurren, actif à Paris depuis 1937, Matta dont j'eusse voulu voir, à cette exposition (les Américains du Sud n'y participaient pas), les « efflorescences lumineuses » et comme électrisantes.

La peinture-drapeau de Mark Rothko déployait dans la salle 5 les bandes parallèles et superposées de ses formes rectangulaires, donnant chacune l'impression d'un plan monumental et monochrome, dont les nuances et les « brouillards dissonants » ouvrent à nos yeux leurs méditations colorées. Comme il le dit lui-même, Rothko progresse par l'« élimination de tous les obstacles qui se dressent entre le peintre et l'idée, entre l'idée et le spectateur ». Il élimine ainsi la mémoire, l'histoire et la géométrie, qui sont pour lui des « marais de généralisation ».

Que penser de Hans Hofmann dont les violentes peintures couvraient les murs de la grande salle 6? Ce transfuge, venu de Bavière — et mort il n'y a pas si longtemps — y faisait figure de père didactique de l'art géométrique aux U.S.A.. Si

ROBERT RAUSCHENBERG. Tracer. 1964. Huile sur toile. Collection privée, Altoone, Penn.

nous nous rappelons son enseignement du *push and pull* et son intention de composer son tableau « par les lois intrinsèques de la surface », nous avons quelque peine à entrer dans cet art inégal, aux angulosités brutales, aux plans discordants, et qui a néanmoins des moments de grande sonorité.

On avait réservé les salles 7 et 8 à Willem de Kooning, Philip Guston, Franz Kline, Bradley Walker Tomlin et Clyfford Still. De Kooning l'a dit: il n'a aucune envie de « s'asseoir en grand style », ce qui est fort sympathique, de même que son horreur de « l'espace de la science ». « Les étoiles des physiciens, s'est-il écrié, au cours d'une discussion (5 février 1951), je m'en sers comme boutons, pour boutonner les rideaux du vide. » Il y a chez de Kooning (comme nous l'avons vu chez Soutine) une opposition entre une écriture au dessin presque grimacier et une couleur-lumière aux tons clairs, limpides, fluides et nuancés dans les roses et les jaunes. Sa férocité devant la femme dont il écartèle les seins et le sexe comme un équarrisseur fait reculer bien loin la prétendue misogynie de Degas. De Kooning fut des premiers à installer son atelier dans les « immenses locaux abandonnés par des fabricants de bonbons et de têtes de poupées ». Aujourd'hui, il travaille à Long Island, tout près de New York.

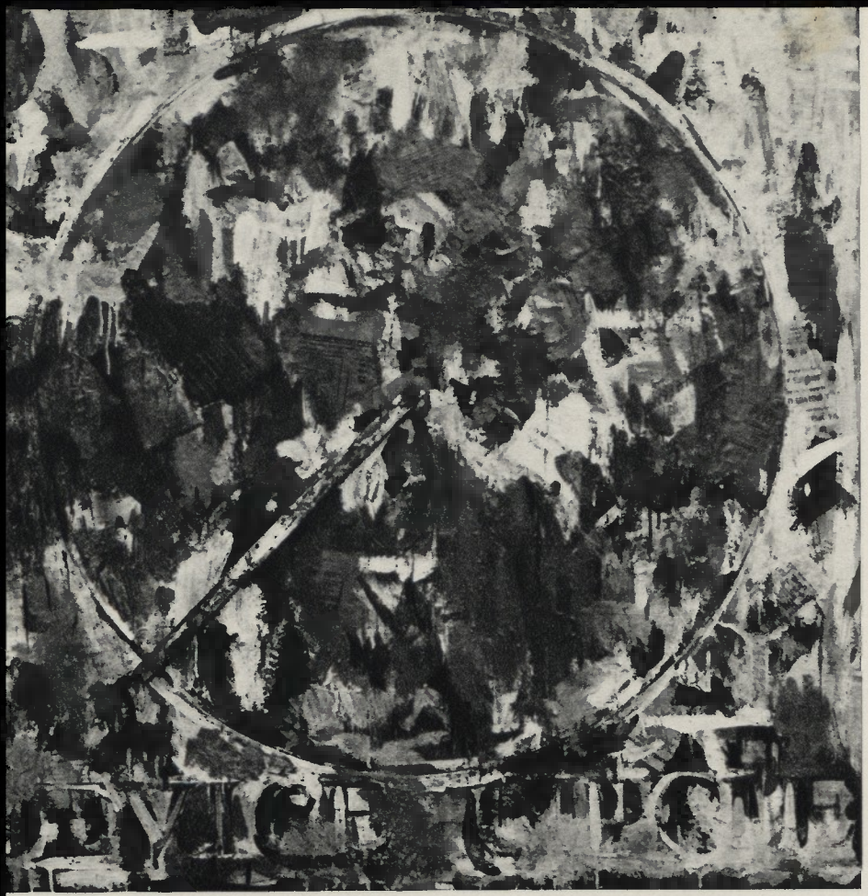
Philip Guston a été pour nous — en raison de l'ensemble présenté — la surprise de cette manifestation d'art américain. Cet intuitif d'origine canadienne (il est né à Montréal en 1913) ramène tout à la touche par laquelle il se manifeste et se raconte en lyrique. On a parlé à son sujet d'« impressionnisme non figuratif ». Mais son faire n'a rien d'hésitant. Sa substance impulsivement malaxée est ponctuée de tons très vifs et de fines nuances. Le seul acte de *voir* et de *peindre* lui paraît « plus réel que les images et les idées préconçues d'une composition ». Guston voudrait « vivre le moment présent sans être obsédé par le souvenir ». Sa touche marque à la fois la forme vécue au moment même où elle se pose et la *promesse* d'un changement dans la suivante. Il peint par houles, agitées de hérissements soudains en touches de pâte souvent superposées, d'une subtile élégance.

Pour Franz Kline, trop tôt disparu (il est mort en 1962, il avait cinquante-deux ans), le blanc et le noir étaient des couleurs susceptibles de remplacer toute la gamme du spectre solaire. Ses blancs (comme les « amphores » aériennes qui apparaissent entre les colonnes des temples doriques) sont des espaces aussi importants que ses noirs dont les larges tracés ont gardé l'empreinte et la direction de la brosse. Kline s'est toujours défendu d'être un adepte de la calligraphie orientale. Il est parvenu à communiquer à son tableau la tension de son geste. J'ai regretté de ne pas voir au Metropolitan le grand panneau de trois mètres sur cinq intitulé: *1960, New Year Wall: Night*, pour lequel je me rappelle avoir vainement bataillé à New York, en 1960 (nous étions trois jurés), car il méritait grandement à mes yeux le prix Guggenheim.

Peindre pour Robert Motherwell, c'est « voyager la nuit sans savoir où, à bord d'un navire inconnu ». Motherwell est un artiste ordonné, à l'aise lui aussi dans le noir et le blanc, un constructeur aux tonalités fines, souvent descendues, parfois monotones, et qui allie la sensibilité et la couleur à une plastique assez sévère. Sa personnalité est moins prononcée que celle de Bradley Walker Tomlin, dont la peinture aux éléments curieusement répétés a quelque chose de paraphique; son écriture est faite d'idéogrammes qui, dans des harmonies assourdies, sont comme autant de signes flottant à la surface d'une eau tranquille. Tomlin parle avec humour de la mystérieuse création du peintre pour qui « le travail en cours n'est qu'un portemanteau auquel l'artiste accroche divers attributs vestimentaires joliment tissés: des vestons d'une élégance fatiguée, de vieux chapeaux cabossés à son image. Se trouvant en présence de la réplique de son propre état d'âme, il se console en disant: au moins, c'est bien à moi! Cependant le veston qu'il a enfilé serre un peu dans les emmanchures. Des parapluies et de vieilles cannes tombent avec fracas sur le plancher. »

S'il était pleinement justifié de montrer dans la salle 8 les peintures de Clyfford Still, qui ourlent en foncé sur des fonds violemment colorés, ou en éclats jaunes ou rouges sur des fonds sombres leurs marbrures au tracé intuitif (elles évoquent ainsi le passage du temps), il me semble que l'on a fait la part un peu trop belle à Helen Frankenthaler en lui donnant tout une salle. Il y a en elle, il est vrai, de la spontanéité et une fraîcheur de facture qu'un chiffre ou un graffito vient orner çà et là.

Parmi les sculpteurs, George Segal était représenté par l'un de ses personnages que le plâtre rend fantômatiques en leur opposant un environnement de stricte réalité mécanique. Mais c'est encore David Smith, mort à New York il y a six ans, qui dominait (en l'absence de Calder dont



JASPER JOHNS. Device Circle. 1960. Collection Mr. et Mrs. Ben Heller, New York.

l'unique mobile était perdu dans l'entrée de l'exposition qu'il survolait). Sans nous faire oublier l'absence d'un Seymour Lipton, d'une Louise Nevelson, d'une Penalba, les œuvres de David Smith, réparties dans plusieurs salles, montraient, chez ce sculpteur, une invention et une verve toujours dirigées vers la recherche. Cette sculpture est tantôt rampante, tantôt dressée ou grimpante, tantôt en surfaces, tantôt en fils de métal. Ici, c'est une construction presque symétrique; là, un développement d'aspérités qui fait penser au *Cactus* de Gonzalez; là encore, le sculpteur se rapproche du totem.

Venons-en maintenant aux dernières tendances. A leur examen, nous avons l'intention de nous montrer exigeants. Aussi, nous bornerons-nous à essayer de situer Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Pour le reste, nous verrons jusqu'à quel point les travaux qui nous étaient présentés au Metropolitan Museum étaient empreints d'une certaine qualité.

Aussitôt, en entrant dans la salle 27, on apercevait à la cimaise les compositions que Rauschenberg dénomme lui-même: *Œuvres combinées;* car, dit-il « si j'avais appelé peintures ce que je fais, on m'aurait dit que ce sont des sculptures, et si j'avais appelé cela des sculptures, on m'eût dit qu'il s'agit de bas-reliefs ou de peintures. » Dans cet art, miroir d'un quotidien aux manifestations plurivalentes, Rauschenberg veut aller aux « choses elles-mêmes. » C'est ainsi que dans ses assemblages, nous voyons tout d'un coup — accrochés aux surfaces peintes ou les surplombant — une échelle, un corbeau empaillé, des plaques de signalisation, des parapluies, une chaise, des cravates, un pneu de voiture, des ressorts de matelas. L'artiste est toujours sur le tranchant de l'arête, je veux dire qu'il frôle sans cesse les abîmes du sordide maculé, de l'infernal ou de la cocasserie; mais, cela, sans jamais tomber dans la banalité. Pour nous, Rauschenberg laisse loin derrière lui un Andy Warhol ou un Claes Oldenburg. Jusque dans ses décrochez-moi-ça et dans ses mélanges *pop* d'objets le plus hétéroclites, Rauschenberg (il a travaillé pendant quelques mois à l'Académie Julian, avant de rentrer aux Etats-Unis) se maintient dans une gamme de tons rares.

Jasper Johns, lui, procède le plus souvent par la juxtaposition de plans colorés. Il s'est fait connaître surtout par ses variations modulées sur le drapeau étoilé de son pays, en faisant coïncider indissociablement l'objet et la peinture.

L'exposition se terminait par de nombreux et immenses panneaux dont étaient remplies la plupart des autres salles: garnitures géométrisantes, espaces « illimités », fluorescences et les « boîtes » de John Cornell. Ce sont là, pour nous, des jeux qui relèvent de la décoration de rue ou de l'étalagisme, et auprès desquels Christo ferait figure de classique avec ses empaquetages.

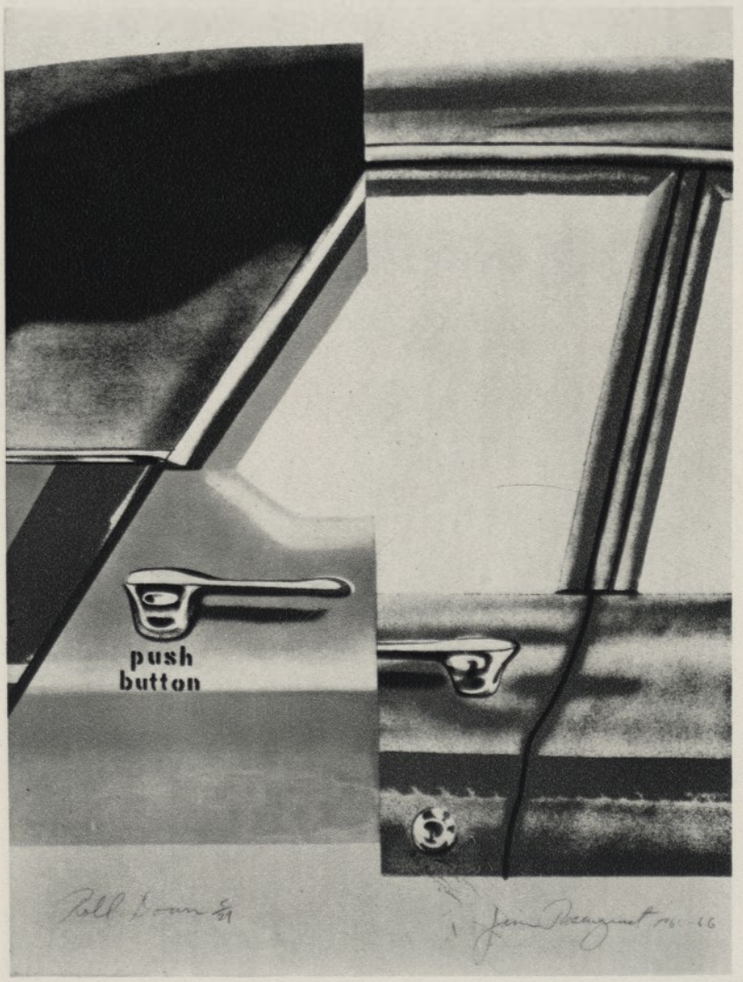
ADOLPH GOTTLIEB. Recurrent Apparition. 1946. Huile sur toile. Coll. Mrs. Esther Gottlieb, New York.

MILTON AVERY. Gaspe-Pink Sky. 1940. Huile sur toile. Coll. Mr. et Mrs. Maurice Geller, New York.

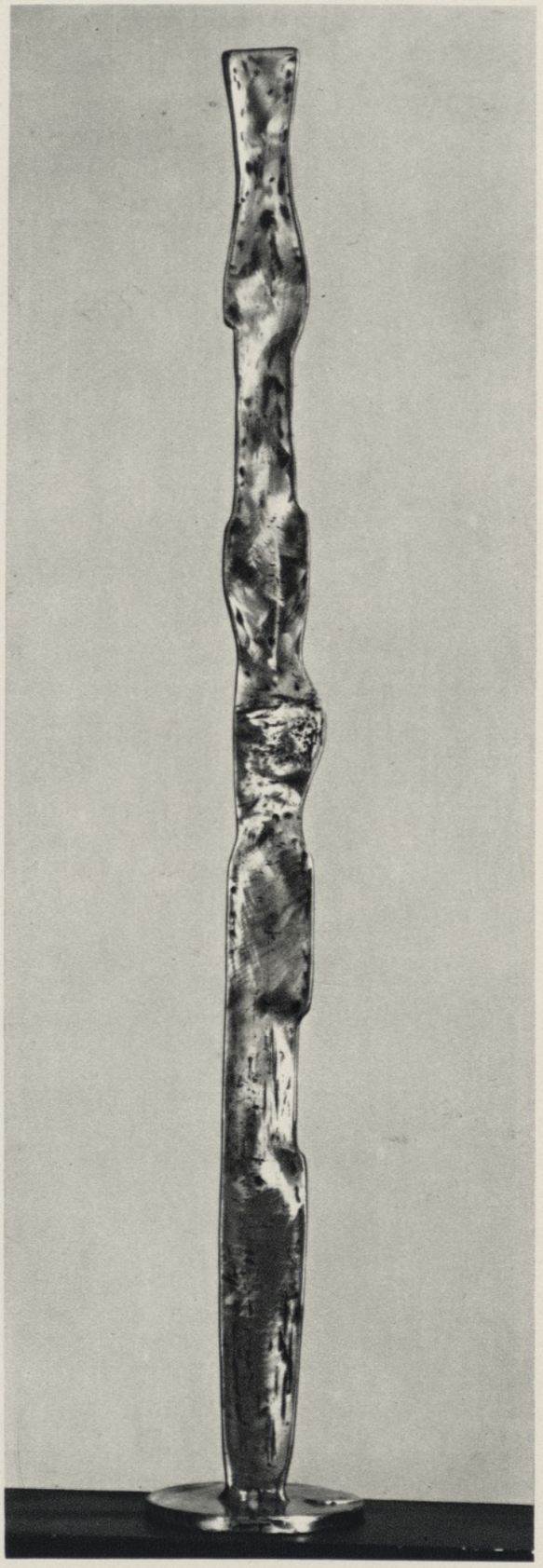
Chez les unicolores qui étaient très nombreux à remplir les murs de leurs grandes machines, j'ai remarqué l'influence générale du Français Yves Klein. Quant aux recherches relevant de l'optique, aucun Américain ne m'a paru égaler, dans ce domaine, un Vasarely ou un Soto. Nous voulons bien croire avec M. Geldzahler que, de nos jours, « de nouvelles solutions font naître de nouveaux problèmes » et que peu de « réalités peuvent passer pour être constantes ». Mais, si, malgré les possibilités optiques infinies que réservent les arts plastiques, nous abandonnons la *qualité* pour de rapides tâtonnements, ne risquons-nous pas de tomber dans la superficialité et la platitude? Je veux bien que les objets produits, qui représentent le milieu visuel de l'homme de nos jours, soient un témoignage de la vie de notre temps, la copie d'un environnement sans vie naturelle. Mais que l'on adopte le style « bande dessinée » avec la mécanisation de la main qu'il suppose, cela nous conduit au stéréotypé, aux répétitions monotones qui s'adressent à l'homme sous-développé vers qui, aujourd'hui, tout nous précipite: art, religion, politique. Nous sommes là au seuil d'un académisme nouveau: l'*académisme mécanique.*

Reconnaissons toutefois que, dans ce nouveau langage encore balbutiant, l'apparition d'un véritable artiste, qui s'en servirait en lui demandant d'exprimer une qualité suprême, ne serait nullement impensable. Guillaume Apollinaire l'écrivait en 1913: « On peut peindre avec ce que l'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, *des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux-cols,* du papier peint, des journaux. » Et le poète — qui avait déjà l'intuition du *pop art* à travers le dadaïsme — ajoutait astucieusement: « Il me suffit à moi de voir le travail, il faut qu'on voit le travail, c'est par la *qualité* du travail fournie par l'artiste que l'on mesure la valeur d'une œuvre d'art. »

JAMES ROSENQUIST. Roll Down. 1965-1966. Lithographie.



HELEN FRANKENTHALER. Gamut. 1968. Acrylique sur toile. Propriété de l'artiste.



DAVID SMITH. Ind. III. Acier. 1955.

DAVID SMITH. Albany XII. 1961.

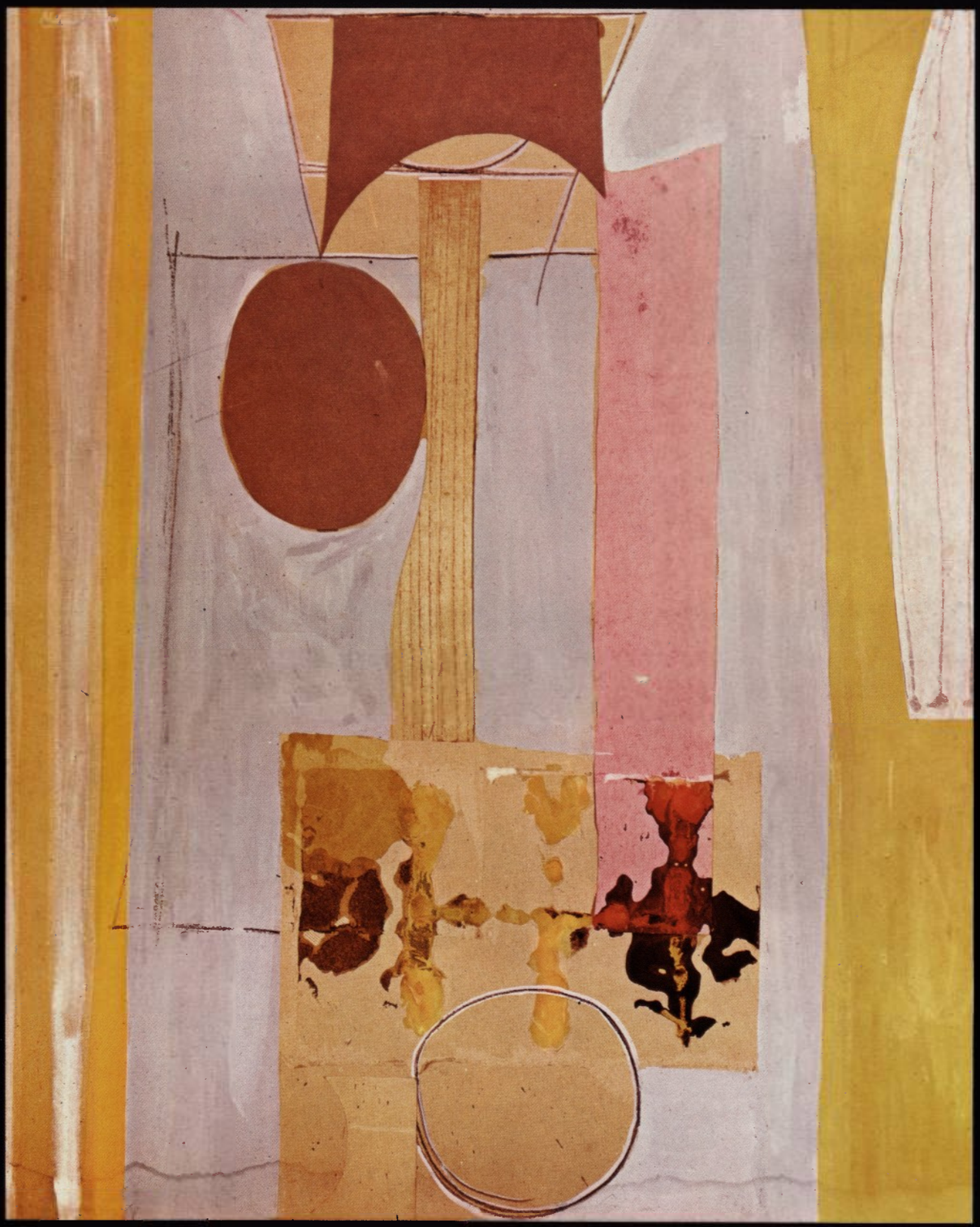
En résumé, il y a chez ces artistes américains une saine vivacité. Le manque d'une encombrante tradition les incite à toutes les hardiesses. Le passé, un passé, pour eux, d'un art avant eux inféodé à l'Europe, à ses pratiques et même à ses manies, avait roulé les Whistler et les Sargent dans l'évolution générale de la peinture parisienne et londonienne. Ce passé est heureusement aboli par ces pionniers d'un art nouveau. Presque tous sont des individualistes. Leur création est l'expression de leur *moi* et de leur réalité, un moyen de connaissance par l'exercice autant que par le résultat. Certains même sont les défenseurs d'un élément de connaissance par l'intuition créative. Beaucoup d'entre eux ont été formés dans les universités américaines où ils ont appris à ne point trop se fier à un art sans coups de barre. On qualifiait naguère leur mouvement d'« expressionnisme abstrait ». Mais il y a mieux à dire de leur production: ce sont des « peintures à bout de bras », généralement vastes comme le pays qui les a inspirées. Plus encore que leurs émules européens, ces artistes ont vécu ou vivent presque tous en retrait de la « bonne » société. Beaucoup d'entre eux meurent victimes d'un effort excessif, d'un travail jamais ralenti. Sans diminuer en rien le rendez-vous international européen qui, quoiqu'on dise, se passe toujours à Paris, nous pouvons leur faire confiance en un temps où se perdent les qualités folkloriques et où seule la personnalité qualifie la véritable œuvre d'art.

PIERRE COURTHION.

JOSEPH CORNELL. Medici Slot Machine. 1942. Collection Bernard Reiss. New York.

CLAES OLDENBURG. Radiator and Fan for Airflow. Scale 5. Collection M. et Mme Goodman. Toronto.

ROBERT MOTHERWELL. Mallarmé's Swan. 1944. Cleveland Museum of Art.



Apothéose de Chagall

PARIS
GRAND PALAIS

HUMLEBÆK
(DAN.)
LOUISIANA

Qu'il me soit pardonné de me répéter, mais cette structure rationaliste qu'est l'aménagement intérieur du Grand Palais me fait de plus en plus songer à un transatlantique avalé par une baleine. On passe non plus d'un étage mais d'un pont à l'autre, les gardiens nous donnant l'exemple du pied marin.

Première rencontre: l'Hommage à Apollinaire. *Tout en admirant ce tableau si fameux, je songe à cette merveilleuse rencontre poétique qui a permis à un peintre de révéler un monde — et un monde combien inattendu, — aux poètes. Jusqu'à Chagall, il était généralement revenu aux peintres d'illustrer le domaine des poètes: et voilà que du bout de son pinceau, un jeune homme bouclé comme un ange, venu d'un pays que l'on appelait alors « Petite Russie », bouleverse les lois de la logique. Ouvrant les portes à l'absurde, il secoue la poussière qui recouvre les plus anciens mythes de l'homme, ceux de l'existence quotidienne: la vie, la mort, l'amour. Les poètes, sous son charme, prennent une nouvelle envolée. Mais oui, il faut bien reconnaître que la poésie moderne, c'est un peintre qui l'a inventée.*

Donner, c'est assumer des risques: les ânes bleus, les personnages parcourant l'espace en quête de leur tête, les chèvres et les vaches surgissant au-dessus des toits ont fait oublier pendant quelque temps, au profit de l'imaginaire, la qualité, la « chimie » de ces bleus, de ces ciels si clairs, l'aventure de la ligne, l'harmonie de la composition. La même mésaventure devait arriver à Chirico, qui partage avec Chagall l'honneur d'avoir enfanté malgré lui le surréalisme. On s'interroge devant ses perspectives hallucinées, ses mannequins inquiétants, ses natures mortes funèbres, mais on ne voit pas cette géniale économie des moyens d'expression qui fait du peintre italien, d'une certaine façon, le rival d'un Matisse. Et le jour arrive où Chirico lui-même, cédant à cet aveuglement général, commence à s'égarer sur ce chemin de la création qu'il avait emprunté avec tant d'assurance.

Au début du mois de septembre, Marc Chagall nous avait paru inquiet: les Américains refusaient d'envoyer le Calvaire *et* Moi et le village, *les Hollandais hésitaient à prêter l'*Hommage à Apollinaire *et l'*Autoportrait aux sept doigts, *les Russes*

MARC CHAGALL. Le petit salon. 1908. Huile sur carton. 22,5 x 29 cm. Propriété de l'artiste. (*Photo P. Willi*).

ne répondaient pas. A Paris même, personne ne paraissait se soucier du catalogue de l'exposition. Quelques semaines plus tard, présentant son exposition sur le petit écran de la télévision, l'artiste s'étonnait que tant de tableaux fussent venus de toutes les parties du monde. Et pourtant André Malraux, qui étant ministre avait voulu cet « Hommage à Chagall », n'était plus en mesure d'offrir aux organisateurs l'aide de son immense prestige, tandis que Louis Aragon, dont on sait l'admiration qu'il porte à l'artiste, n'avait nullement qualité pour se prévaloir du sien, qui n'est pas moindre que celui de l'auter du Musée imaginaire. *Le catalogue même était prêt à temps, bien qu'à vrai dire farci d'erreurs innombrables.*

André Malraux, Louis Aragon. Personne ne s'est jamais étonné que Marc Chagall, dont quelques voyous des faubourgs parisiens s'arrogent le droit de contester le génie, puisse jouir de l'admiration de ces frères ennemis que la politique divise, mais que réunit, de temps à autre, l'amour d'un peintre, venu il y a soixante ans de Petite Russie avec ses boucles d'ange sur les épaules. Cela devrait intriguer tout au moins ce journaliste qui, dans un petit journal de la banlieue parisienne, ne craignait pas de se demander si l'œuvre de Chagall était digne du Grand Palais dont le renouvellement intérieur a coûté, paraît-il, quelques milliards de francs légers. Evidemment, si l'on évoque les dernières années d'un Rembrandt et, plus près de nous, d'un Van Gogh, d'un Gauguin et même d'un Cézanne... Mais ce n'était pas à Rembrandt ou à Van Gogh que le petit journaliste faisait allusion. Celui qui y a pensé c'est Chagall lui-même, en parcourant la coupure de presse qui venait de lui parvenir, et il avait l'air accablé tout à coup par cette « apothéose » dont il n'a tiré personnellement qu'un seul plaisir, celui de pouvoir rencontrer une dernière fois ses œuvres dispersées à travers le monde et qui étaient venues témoigner de son génie d'artiste et de sa modestie d'homme. « Oui — me dit-il — lorsqu'on pense à la destinée d'un Van Gogh, comment ne pas se sentir gêné par tant d'honneurs? Tout nous paraît immérité... »

Des chefs-d'œuvre de jeunesse du troisième étage aux vitraux du rez-de-chaussée, c'est plus d'un demi-siècle de peinture qui nous est offert au Grand Palais. Ce n'est pas la joie de vivre mais le bonheur de peindre. Oui, je crois que Chagall c'est avant tout ce bonheur de peindre qu'on chercherait vainement ailleurs. Son message d'homme et d'artiste est un message d'amour. Cela ne suffit certes pas à le définir, mais serai-il plus juste d'affirmer qu'il est le plus grand coloriste de notre

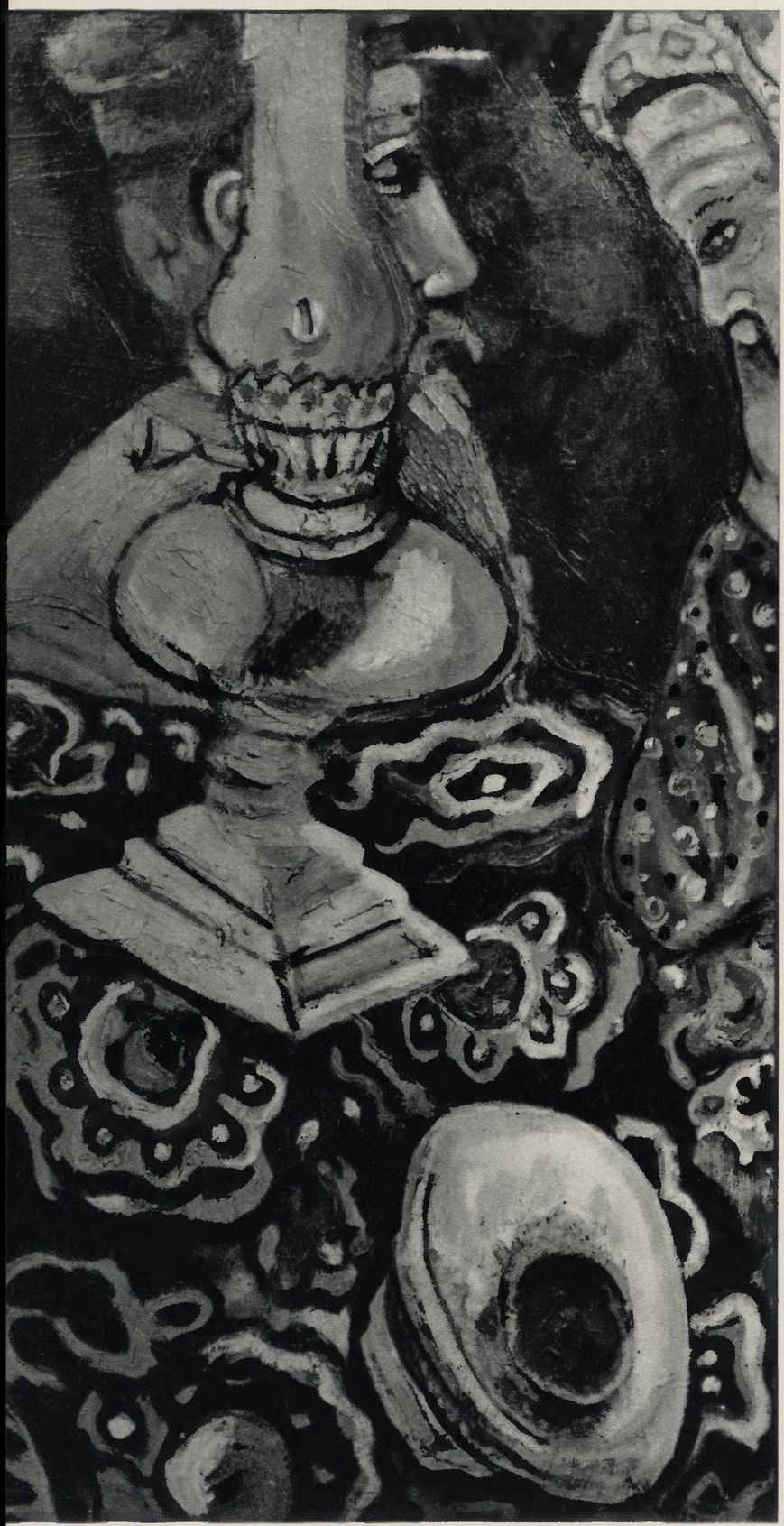
MARC CHAGALL. La récolte. 1910. Huile sur toile. 60 x 81 cm. Coll. privée.

MARC CHAGALL. L'atelier. 1910. Huile sur toile. 60 x 73 cm. Propriété de l'artiste. (*Photo P. Willi*).

époque? La couleur constitue évidemment un élément essentiel de son art, mais la couleur n'est pas toute la peinture: que serait-elle sans cette « chimie » dont lui seul a le secret, bien qu'il en ignore peut-être totalement les règles? Comme tous les grands peintres, Chagall va au-delà de la peinture mais, comme Braque, ce n'est qu'à travers la peinture qu'il y parvient et non au moyen de trouvailles ephémères. Je ne dirai pas qu'il a peint toute sa vie comme les oiseaux chantent ou, si vous préférez, comme on respire. Non, je le vois plutôt couler à travers ce siècle comme un fleuve dont les sources, le trajet et le comportement nous sont parfaitement connus et dont la beauté est due justement au fait que rien ne nous en est caché. Le long de ses berges courent les ânes bleus et les chèvres roses et dans le ciel les coqs d'or et les poissons volants frôlent du bout de leurs ailes les filles que l'amour emporte aux quatre coins du monde.

Le ciel est clair et à fleur d'eau flotte, léger comme une rosée, le mystère de ce grand peintre. On croit le percer du regard, mais il est aussi insaisissable que la « chimie » du peintre. Gardera-t-elle à jamais son secret?

SAN LAZZARO.



MARC CHAGALL. Nature morte à la lampe. 1910. Huile sur toile. 81 x 45 cm. Galerie Rosengart, Lucerne.

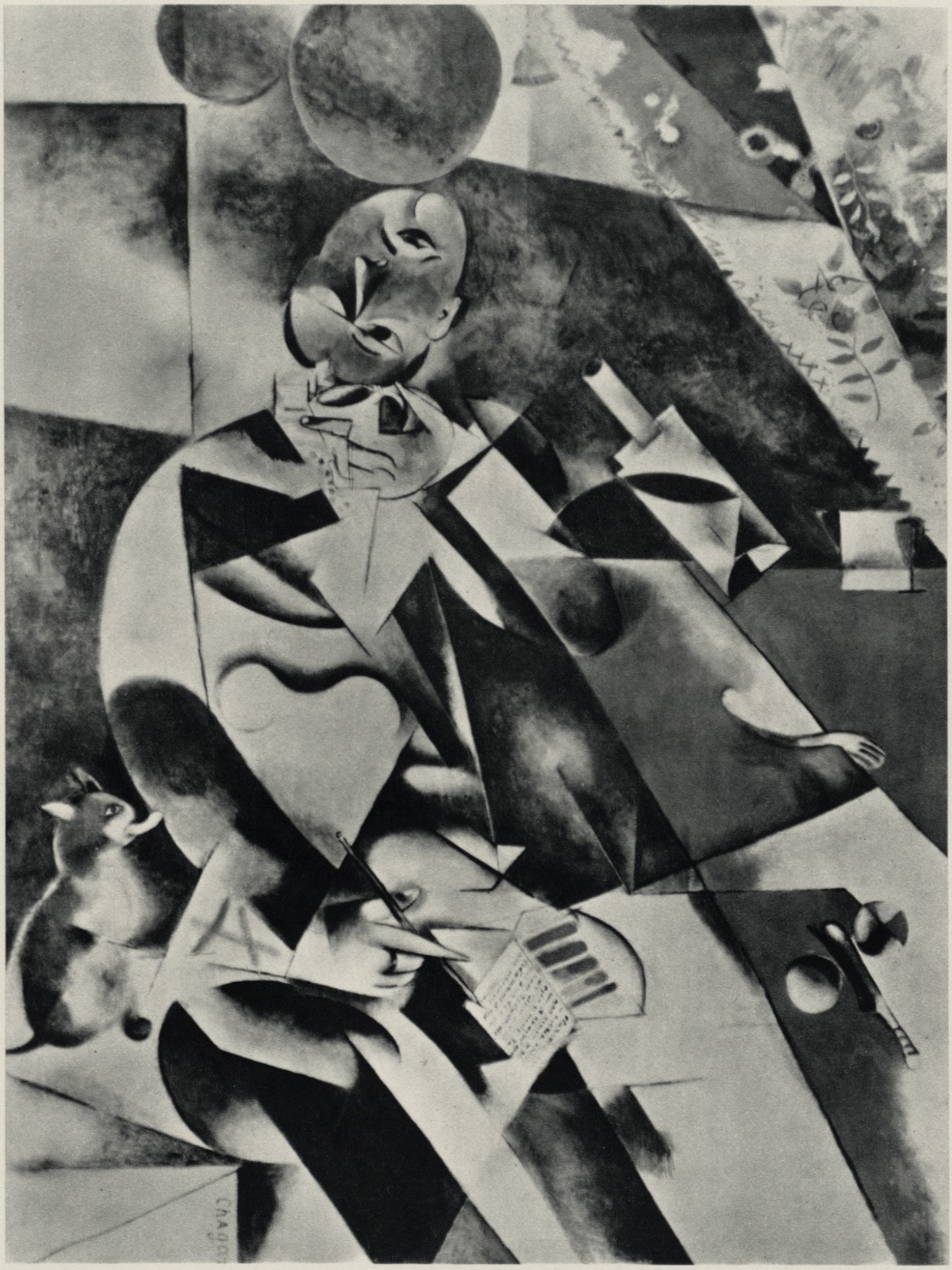
Particulier et universel dans l'œuvre de Chagall

par Dora Vallier

Je sais que Chagall a reçu, dans le cadre de son imposante rétrospective au Grand Palais, la visite des enfants des lycées parisiens. J'aurais aimé me trouver dans l'assistance, n'avoir aujourd'hui qu'à relater les questions des enfants, car leur façon d'interroger la peinture — et elle seulement — nous restituerait toute l'innocence du langage nécessaire à l'approche de l'œuvre de Chagall — et du même coup l'innocence du regard.

Devant la création artistique nous sommes trop portés à prendre une attitude cérébrale (son développement, il est vrai, nous y pousse) pour regarder la peinture de Chagall comme elle devrait l'être. Sans hésiter nous lui assignons la place qui est la sienne dans l'art de notre siècle, bien incapables, en fait, de la définir. Incapacité dont nous ne sommes pas dupes. Le XX[e] siècle est, en effet, celui des « écoles », celui des « tendances », alors que Chagall n'appartient à aucune école, ne peut être inséré dans aucune tendance. Il est cavalier seul, il l'a été toute sa vie. De surcroît, au moment même où la peinture se dépouillait de toute anecdote, où elle s'appliquait à dégager les lois et les principes plastiques, lui, se laissant aller au penchant qui lui était propre, choisissait d'être un *conteur*: un homme qui, le pinceau à la main, n'a cessé de raconter, de se raconter des histoires, de nous les raconter. Or, dans nos cadres esthétiques actuels, la place du conteur est bien celle qui n'existe pas.

Etrangeté dans la peinture contemporaine, la démarche de Chagall s'éclaire peut-être mieux si on l'analyse en tant que narration, oubliant un instant les éléments proprement plastiques qui la fondent. Non sans surprise on s'aperçoit alors que les procédés employés nous renvoient, point par point, à la manière de raconter particulière au vingtième siècle (celle précisément qui a provoqué la crise du roman). En premier lieu, l'image racontée repose sur une structure libre. Elle n'obéit ni aux contraintes de l'espace, ni à celles du temps. Sans nullement songer à nous signifier l'éclatement de ces deux axes traditionnels (comme le fit le Cubisme), Chagall les néglige d'instinct, avec le plus grand naturel, comme s'ils n'avaient jamais existé. D'où son charme qui est, en vérité, le charme que l'on ressent au contact de la liberté



MARC CHAGALL. Le poète ou Half Past Three. 1911. Huile sur toile. 196 x 145 cm. Philadelphia Museum of Art (collection Louise et Walter Arensberg).

MARC CHAGALL. Le soldat boit. 1912. Huile sur toile. 110,3 x 95 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

MARC CHAGALL. Le Saint voiturier. 1911-12. Huile sur toile. 148 x 118,5 cm. Coll. privée, Krefeld.

spontanée. (Conteur, faut-il insister?, rime avec charmeur.)

Installée ainsi dans un temps labile et dans un espace ouvert, la narration se déroule, à l'intérieur du tableau, au moyen de juxtapositions d'images. Juxtapositions qui, en vertu de cette logique émotive qui les détermine, laissent le passé pénétrer le présent, l'imaginaire se glisser dans le vécu, si bien que le *réel* devient pour Chagall leur union, cette aimantation réciproque qui fait des parties un tout. Il est bien évident qu'un processus en soi cérébral s'accomplit ici comme par enchantement, sans traces d'effort. Il y a, certes, chez Chagall état de grâce. C'est pourquoi l'irrationnel peut constamment faire irruption dans ses tableaux sans produire de fausse note, le fragmentaire peut se suffire sans choquer, les contraires peuvent s'unir sans heurts. L'image-histoire n'en sort que plus dense. C'est bien là le trait le plus étonnant de ce peintre: en maniant un discours syncopé, il ne recourt pas à l'ellipse, ni à un quelconque signe contracté. Il enchaîne ce qu'il veut faire figurer, comme s'il s'agissait, quant à lui, d'une narration plane. Tout comme lorsqu'on parle le russe où le verbe être n'existe pas au présent, on ne sent pas la continuité brisée: la phrase coule, malgré l'ellipse. Ainsi la narration dans la peinture de Chagall.

On voit aisément que ce mode narratif dispose l'image au dépassement de l'anecdote. Les histoires que Chagall raconte ne peuvent jamais rester dans les étroites dimensions du quotidien, car l'articulation même de son langage les fait déboucher sur un autre contenu. Aussi les êtres et les choses qu'il peint se ramènent-ils à une seule histoire, l'histoire de l'homme sur la terre, qui se résume, à son tour, en un seul mobile: l'amour, trait d'union entre la vie et la mort. Que ce récit unique prenne appui sur le monde affectif de Chagall lui-même, rien — encore une fois — de plus naturel, car ce lien direct, jamais rompu tout au long de l'œuvre, est le ressort qui, chez lui, met en branle la

MARC CHAGALL. La maternité. 1914. Huile sur carton. 50 x 38 cm. Coll. Hans Schröder, Allemagne.

création artistique. On comprend dès lors pourquoi le style de cette peinture s'élabore à partir et autour d'un motif central qui n'est autre que l'enfance du peintre. Dans celle-ci, comme dans du plasma, baigne l'œuvre entier. Image et écriture, de bout en bout, convergent vers elle. N'est-ce pas pour assurer son perpétuel resurgissement que la main de l'artiste refuse, d'une manière ostentatoire, la maîtrise graphique de l'adulte? Le pouvoir d'éblouissement, l'affabulation spontanée, la force émotive de l'enfant qu'il fut sont les biens dont Chagall ne veut pas se dessaisir. De cela il a eu conscience très tôt. Il suffit, pour s'en rendre compte, de regarder l'évolution de sa peinture.

Dès le début Chagall se place sous le signe de l'expressionnisme au sens littéral du mot; c'est-à-dire, il asservit la forme des objets à ce qui émane d'eux. *Le Petit Salon* de 1908 est, à cet égard, un exemple très éloquent. Une distorsion presque naïve, pliant toutes les lignes des objets représentés, défie la perspective et plonge le regard dans un espace irréel. C'est la « réalité » des peintures d'enfants. Parce que ce tableau est petit, parce qu'il est à la limite de l'esquisse, il reflète en toute évidence ce rejet de l'ordre rationnel qui est à la base de la peinture de Chagall. Aussi les grandes toiles des mêmes années, où la composition exige une rigueur, trahissent-elles la même attitude: en construisant les formes, Chagall se garde bien de les rendre parfaites, comme si, irréprochables, savamment peintes, elles devaient se vider de leur expression. On dirait que plus sa connaissance du métier augmente, plus il se méfie de ce qu'il a acquis.

Parallèlement, toujours en ces années des débuts, l'autre versant de l'œuvre de Chagall ne tarde pas à apparaître: le besoin, si fort chez lui, d'élever l'image du particulier à l'universel, comme nous l'indique le titre d'un tableau de 1909, *le Couple ou la Sainte Famille*. Le genre d'équivalence qu'il établit ici d'une manière explicite deviendra une constante profondément impliquée dans sa démarche, aussi profondément qu'il a été marqué lui-même par son milieu familial où la vie, jour après jour, était ancrée dans la lecture de la Bible. Ceci explique aussi l'inhabituelle aisance avec laquelle il saura rendre l'universel familier, et le familier universel. Elargissement hardi et ardu qu'il accomplit sans emphase, à l'abri de toute grandiloquence, grâce au caractère primesautier qu'il a su donner à ses moyens plastiques.

Telle qu'elle se présente, la peinture de Chagall se situe assez près de l'expressionnisme allemand, alors naissant, auquel toutefois elle ne peut pas être assimilée. Par ailleurs, même en frôlant le Cubisme, elle gardera ses distances, non sans trouver, croyons-nous, dans le langage cubiste, hautement lucide et volontaire, une confirmation de cette liberté instinctive qu'elle manifestera dans la représentation de l'espace. Confirmation peut-être aussi, et rien de plus, que la force expressive accordée à la couleur par les Fauves, car dès qu'il a commencé à peindre Chagall a fait preuve de ses dons de coloriste. L'expression, comme il l'entend, est un halo de la forme et ne peut qu'être confiée à la couleur. Il ne se préoccupera donc pas de la forme, mais cherchera sa gamme. Lionello Venturi a remarqué, avec juste raison, qu'il s'agit, dans le cas de Chagall, d'un chromatisme issu d'une tradition n'ayant pas connu le clair-obscur. D'où la présence fréquente de contrastes de tons violents et la justesse de leur accord. Si en ce sens la palette de Chagall est foncièrement russe, elle nous semble comporter à côté de cela quelque chose qui n'appartient qu'à elle: le pouvoir d'allumer une couleur dans l'autre — ou de l'éteindre, de porter deux tons à la limite de la stridence ou de les adoucir jusqu'à la tendresse, de détacher une tonalité au point de la rendre perçante ou, au contraire, de la brouiller jusqu'à ce qu'elle devienne floue. Ce « souffle » de la couleur permet à l'image de « décoller » et, assurant son envol, assure aussi le déroulement de la narration. La peinture gagne le large...

Lorsque nous entendons Chagall, parlant de son travail, revenir avec insistance au mot chimie, c'est à ce *pouvoir-là* que nous pensons. La chimie ne serait-elle pas dans son esprit alchimie, art de la transmutation, l'art tout court?

DORA VALLIER.

MARC CHAGALL. Intérieur II. 1911. Huile sur toile. 99 x 178 cm. Coll. privée.

Marc Chagall au vernissage de son exposition au Grand Palais avec le Premier Ministre Chaban-Delmas, André Malraux et le nouveau ministre des Affaires Culturelles, Michelet.

MARC CHAGALL. Le soleil à St. Jean. 1949. Gouache sur papier. 76 x 55 cm. Coll. Franz Meyer, Bâle.

Pourquoi tant d'horloges et de poissons volants?

par Yvon Taillandier

Sur la chaussée de la grande rue du village, six candélabres entourent un personnage couché. Chagall assure qu'il est mort. Moi, je prétends qu'il est vivant. Si je m'obstine malgré le titre du tableau, « Le Mort », soixante-neuf centimètres de haut sur quatre-vingt-sept de large, c'est peut-être à cause d'un peintre d'origine hongroise. Lors de ma première rencontre avec lui (c'était chez Marcel Pouget), ce peintre prononça un éloge enthousiaste de celui dont San Lazzaro rappelle qu'on le nommait naguère « le maître de Vitebsk », et, trois ans plus tard, intitula une toile exposée en 1967 au Salon de Mai à Paris et à La Havane: « Le Mort vivant ». Sans doute était-ce un hommage ou une allusion respectueuse au personnage de Chagall, car on y voit un homme au visage pâle qui, à l'instar de ce personnage, est placé sur le côté gauche de la scène, étendu à même le sol, représenté les pieds en avant et le corps protégé par une couverture. Mais cette étoffe bizarrement allongée vers la droite le relie à une femme accroupie. Entre les deux, un sémaphore tricolore. Aux Cubains qui me demandaient la signification du titre et de la composition de cette toile, je répondis que la femme accroupie était la mère de l'homme pâle, que le sémaphore, par sa lumière, signifiait le jour que l'on est censé voir en naissant et que la couverture unissant les deux individus représentait le cordon ombilical. Mais pourquoi le titre: « Le Mort vivant »? Parce que la naissance, c'est la mort du fœtus en tant que fœtus. Et aussi parce que, lorsque l'on naît, il y a un moment d'étouffement qui peut être mortel entre l'instant où l'on respire par le cordon ombilical et celui où, abandonnant ce mode de respiration, on adopte le

MARC CHAGALL. En avant (le voyageur). 1917. Aquarelle. 38 x 49 cm. Coll. Mr. et Mrs. Zachs, Toronto. (*Photo P. Willi*).

MARC CHAGALL. Ida à la fenêtre. 1924. Huile sur toile. 105 x 75 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

MARC CHAGALL. Double portrait. 1924. Huile sur toile. 132 x 95 cm. Coll. Katia Granoff, Paris.

MARC CHAGALL. La vie paysanne (le village russe). 1925. Huile sur toile. 100 x 81 cm. Albright Knox Art Gallery, Buffalo.

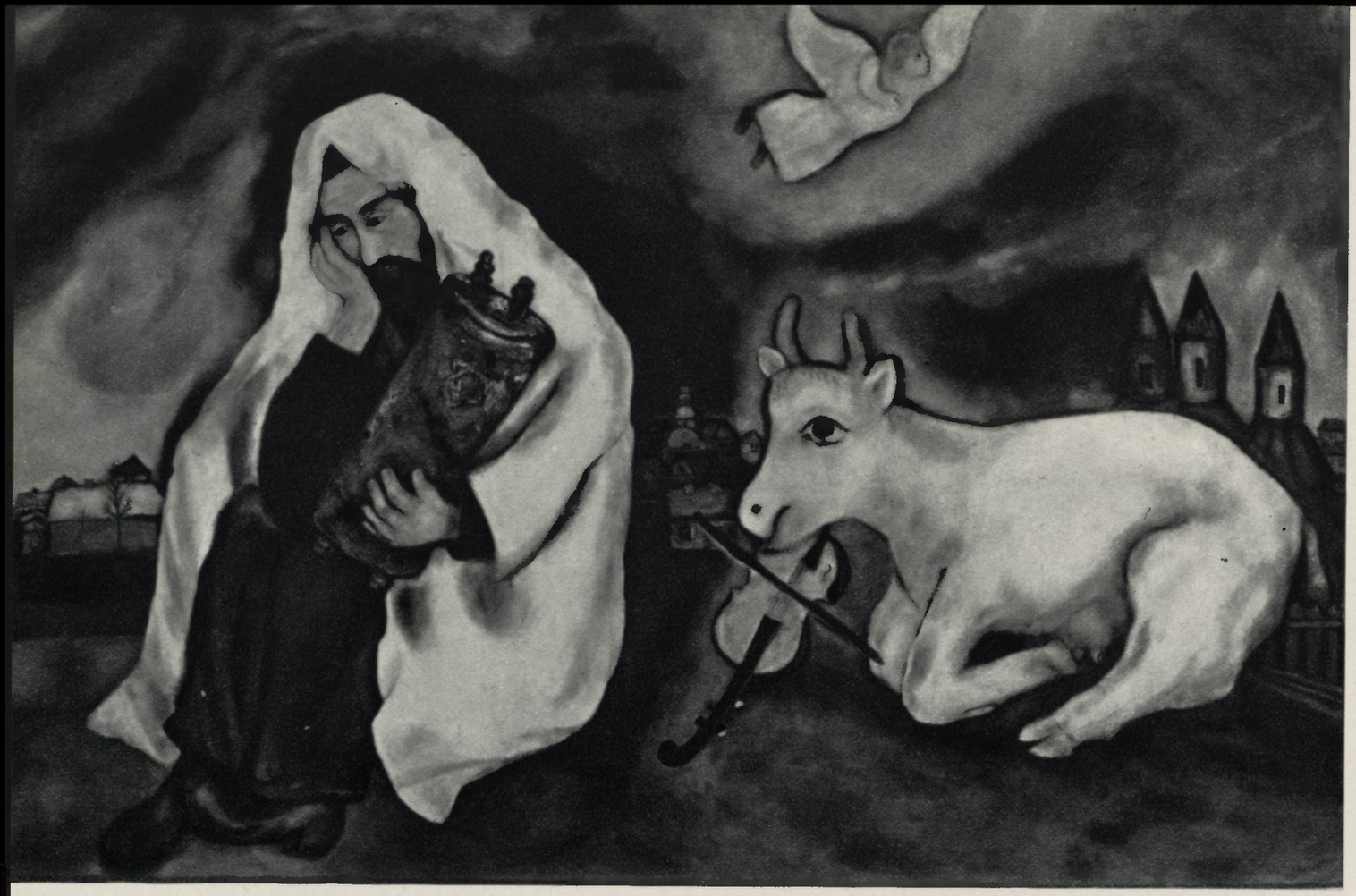
mode nasal. Peu de mois après cette réponse, écrivant, dans la série d'ouvrages historiques intitulée « Les Métamorphoses de l'Humanité », le tome consacré à la période 1900-1950, et entreprenant de parler de cette peinture dont le héros est ce personnage étendu dont Chagall affirme qu'il est mort et moi qu'il est vivant, je me surpris à énoncer sans hésitation qu'il ne fallait pas se laisser abuser par le titre et qu'en réalité, l'adulte apparemment cadavérique était un nouveau-né plein de vie, mais évoqué au moyen de symboles. Oui, je sais, Chagall a maintes fois déclaré et m'a dit à moi-même qu'il ne prétendait pas faire une peinture symbolique; mais n'importe! Ou, au contraire, tant mieux; car les symboles qui ne sont pas intentionnels n'en sont que plus vrais, et, en outre, il est impossible de leur échapper, l'homme s'en nourrissant, si l'on en croit certain spécialiste en diététique, autant que de pain. Laissant provisoirement en attente la partie droite de la scène, j'interprétai le balayeur qui s'active au milieu de la rue comme le symbole de ce nettoyage que l'on fait subir traditionnellement au nouveau-né pour le débarrasser des matières graisseuses dont il est enveloppé; j'affirmai que les six chandeliers qui entourent le prétendu mort symbolisaient le jour que l'on voit en naissant. Si le faux cadavre était couché dehors, c'était pour signifier que naître, c'est venir au monde de l'air libre, c'est passer d'un intérieur à un exté-

rieur, c'est accomplir un acte dont l'équivalent dans la vie de tous les jours consiste à sortir d'une maison. Et, aussitôt, je considérai la maison à proximité du faux défunt comme le symbole de sa mère. Hypothèse qui me parut confirmée par le fait que, si l'on en croit l'enseigne en forme de chaussure, cette maison est celle d'un cordonnier. Or, qu'est-ce qu'un soulier symboliquement? C'est un contenant habité par le pied comme l'utérus par le fœtus. Ou encore c'est cette partie du vêtement qui est en contact avec la terre, symbole maternel. Donc la maison est la mère du villageois couché. Mais qu'est-ce que c'est que ce musicien sur son toit? Eh bien! c'est quelqu'un dont l'action, en réalité (non en image), s'est accomplie neuf mois auparavant quand, au moyen d'une sorte de musique, il a fécondé (en montant dessus) la mère-maison. Changeant le sens du personnage couché et donnant ainsi la preuve que, dans Chagall, l'amour l'emporte tellement sur la mort que ce qui devrait signifier la fin de la vie en marque le commencement.

Ce progéniteur musicien et tout le village ont été peints en 1908, l'année où Braque exposait ses premiers paysages cubistes. Un an plus tôt, Picasso peignait ses « Demoiselles d'Avignon ». Deux ans plus tôt, les roues de l'appareil de Santos-Dumont se séparaient du sol sur une longueur de deux cents mètres. Trois ans plus tôt, c'était l'explosion du Fauvisme. Neuf ans plus tôt, Freud achevait son « Interprétation des rêves ».

Les rêves!

MARC CHAGALL. Les amoureux à Peïra-Cava. 1931. Huile sur toile. Coll. Mrs. Tekla Bond, New York.



MARC CHAGALL. Solitude. 1933. Huile sur toile. 102 x 169 cm. Musée de Tel-Aviv, Israël.

Je revois encore, protégé par un nimbe argenté, l'inventeur du musicien sur le toit, quarante et un ans après, en 1949, au Salon de Mai, répondre à une question de Jacqueline Selz: « Oui, je dors debout. Je rêve tout le temps. »

De quoi rêve-t-il?

Ne serait-ce pas d'un phénomène des plus impressionnants à notre époque? Et ainsi s'expliquerait que j'aie été amené à me référer si souvent à son œuvre en traitant des métamorphoses récentes de l'humanité.

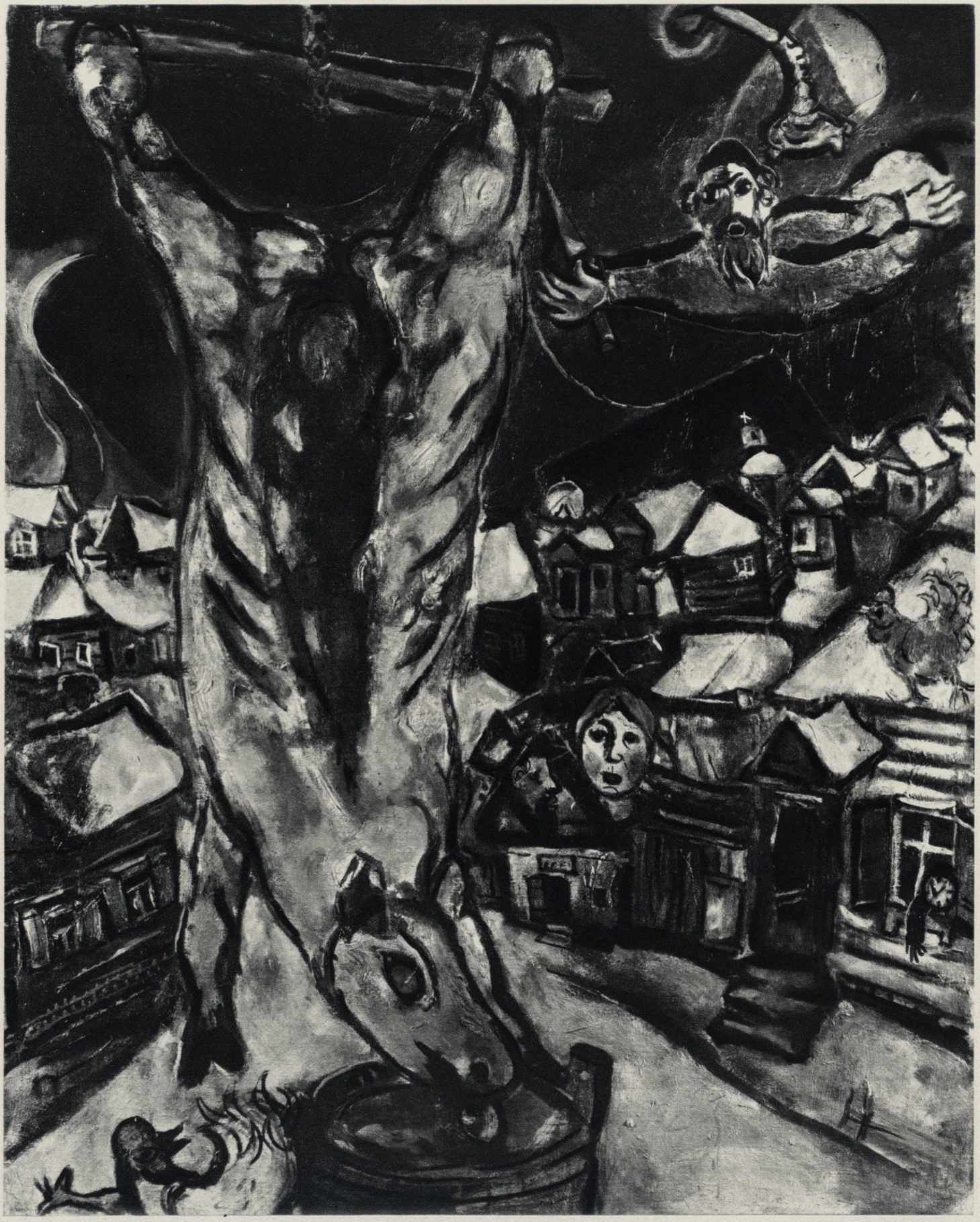
Non seulement Chagall peint la naissance d'une manière avouée comme en 1910 et 1911 dans des toiles intitulées « Naissance » et représentant, en effet, une accouchée et le nouveau-né, mais, comme dans « Le Mort » et de façon plus ou moins paradoxale, le symbolisme évocateur du fait de naître est partout dans son œuvre: la coupure du cordon ombilical est signifiée par la décapitation de la fermière dans « A la Russie, aux ânes et aux autres », ou la décapitation du « Saoul »; les personnages marchant la tête en bas évoquent la plongée du fœtus qui aboutit à la naissance. Avec la naissance commence le temps, c'est ce que signifient les fameuses horloges de Chagall. Le fœtus vivant dans l'eau, étant comme sous la pluie, le météore qui annonce la fin de celle-ci évoque aussi la naissance. Or, peinte en 1967, la toile que Chagall exposa en 1968 au Salon de Mai s'intitulait « Arc-en-ciel ».

L'un des mythes dynamiseurs de notre époque me semble celui du nouvel homme. Mais, pour que ce nouvel homme paraisse, il faut qu'il naisse; d'où, de ce point de vue aussi, l'importance historique des images de naissance.

Pourtant notre siècle n'est pas seulement un siècle de naissance, c'est aussi un siècle de gestation: nous n'avons pas moins l'impression de préparer que celle de conclure. Là encore, la mythologie chagallienne s'applique à l'histoire que nous vivons. La jument du « Marchand de bestiaux » de 1912 a un ventre transparent où l'on voit un poulain en gestation; « La Femme enceinte » possède elle aussi une transparence dans sa jupe et dans son abdomen qui permet de voir le fœtus qu'elle porte. D'ailleurs, le rôle du thème du portage qui évoque la gestation (le fœtus est un être porté) est considérable dans l'œuvre de Chagall. Les personnages se portent les uns les autres et, en outre, l'air est porteur. Ce qui explique les vols planés de Bella ou de Chagall lui-même et de diverses têtes, de divers personnages, poissons, etc. dans le Chagall-land.

Cette mythologie n'illustre pas seulement l'explosion démographique contemporaine et la naissance d'un nouvel être humain (je soutenais à Cuba en montrant la fermière à la tête volante de « A la Russie, aux ânes et aux autres », que ce nouvel homme, c'était la femme) — elle fournit aussi des images à une théorie du fonctionnement

MARC CHAGALL. Le jongleur. 1943. Huile sur toile. 132 x 100 cm. Coll. Mrs. Gilbert W. Chapman, New York.



MARC CHAGALL. Le bœuf écorché. 1947. Huile sur toile. 101 x 81 cm. Coll. privée, Paris.

MARC CHAGALL. Le cirque bleu. 1950. Huile sur toile. 232 x 175 cm. Coll. privée. (*Photo P. Willi*).

de l'imagination qu'en m'inspirant des données de la psychanalyse j'ai exposée ici même sous le nom d'« enfantement de l'imaginaire » et qui propose celui-ci comme une façon de revivre fictivement la gestation et la naissance physique. Or, notre époque est une époque d'imagination créatrice. Donc, de ce point de vue encore, Chagall la peint.

De là à penser que, comme on y trouve des Picassiens, des Braquisants, des Villoniens, des disciples de Duchamp, etc., il est aisé d'y trouver des Chagalliens, la distance est courte. Pourtant ce peu de distance a été longtemps impossible à franchir, car les peintres ou sculpteurs véritablement chagalliens ne sont apparus que tout récemment.

Ils sont, bien entendu, tout autre chose que des disciples, ou des imitateurs. Leur rapport à Chagall est un peu celui de certains popartistes à Fernand Léger. Par exemple, Atila, le peintre hongrois dont j'ai parlé, s'il fait des arcs-en-ciel, les fait en couleurs et en utilisant l'ordre du pris-

MARC CHAGALL. L'arbre de vie. 1948. Huile sur toile. 94,5 x 72 cm. Coll. privée, New York.

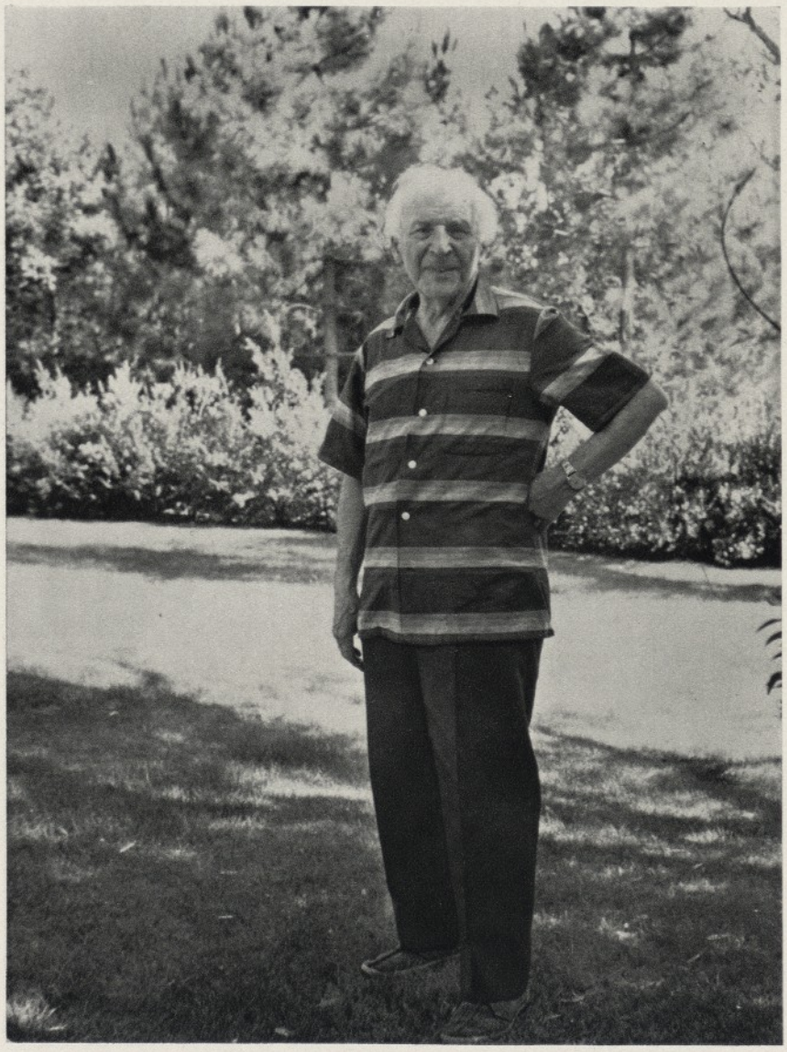
MARC CHAGALL. Pour Vava. 1955. Gouache sur papier. 64 x 48 cm. Coll. Mme Valentine Chagall. (*Photo P. Willi*).

me, alors que Chagall crée plutôt une ambiance d'arc-en-ciel par certaines courbes parallèles. Ces hommes-avions dont l'hélice est une moustache, dont le radiateur rond a le visage de Hugh Weiss, dont les roues sont remplacées par ses jambes et ses pieds me font penser au poisson volant que Chagall a muni d'un bras et d'un violon et qu'il a fait accompagner dans les airs par une vieille pendule à balancier; mais la pendule, le violon et le poisson ailé sont d'un autre temps que les escadrilles weissiennes. Les promenades acrobatiques de Chagall et de Bella (« La Promenade », 1917, 1918; ou « Double portrait au verre de vin », mêmes dates) me paraissent avoir un écho visuel dans « Le Grimpeur » du sculpteur Charles Semser. Toutefois, les couples de Chagall et de Bella n'ont jamais l'agressivité de l'alpiniste semsérien qui s'élève dans l'air monté sur un tréteau de femmes. Il reste que Chagall et ceux dont les œuvres s'apparentent aux siennes ont en commun de se situer entre un certain expressionnisme et un certain surréalisme; qu'ils ont, dans leur style, une

MARC CHAGALL. Portrait de Vava. 1966. Huile sur toile. 92 x 65 cm. Coll. Mme Valentine Chagall (*Photo P. Willi*).

sorte de mollesse puissante qui rappelle la mollesse puissante de notre seigneur le fœtus dont la puissance de croissance est incomparable; que leur inspiration se réfère (qu'ils le sachent ou non) à des souvenirs qui sont fondamentaux dans l'inconscient et qui concernent la gestation et la naissance; et, enfin, qu'ils pourraient tous appliquer à leurs créations ce terme de « psychopeinture » que Marcel Pouget emploie pour désigner les siennes et que Chagall a, d'ailleurs, anticipé, lorsque, à propos du village de ce « Mort » que je tiens pour un nourrisson, il demande: « Comment peindre une rue avec des *formes psychiques?* ».

YVON TAILLANDIER.



(*Photo Ferrero*)

MARC CHAGALL. Le soleil de Poros. 1968. Huile sur toile. 160 x 160 cm. Propriété de l'artiste.

MARC CHAGALL. Pâques. 1968. Huile sur toile. 160 x 160 cm. Propriété de l'artiste.

Les "Ames mortes" chef d'œuvre en blanc et noir

par Giuseppe Marchiori

La rencontre de Vollard avec Chagall, en 1923, eut pour résultats durant les années suivantes jusqu'à 1939 les illustrations des « Ames mortes » de Gogol, puis celles des « Fables » de La Fontaine, et ensuite celles de la Bible. Vollard avait offert à Chagall d'illustrer le roman, populaire avant d'être considéré comme sadique, de la comtesse de Ségur, « Le général Dourakine », certainement avec l'intention cachée de mettre l'artiste à l'épreuve, de provoquer en lui des réactions révélatrices. En effet, Chagall connaissait une Russie quelque peu différente de celle dont il est

MARC CHAGALL. Gravure pour les « Ames mortes ». Pl. XLVI.

MARC CHAGALL. Gravure pour les « Ames mortes ». Pl. LXVII.

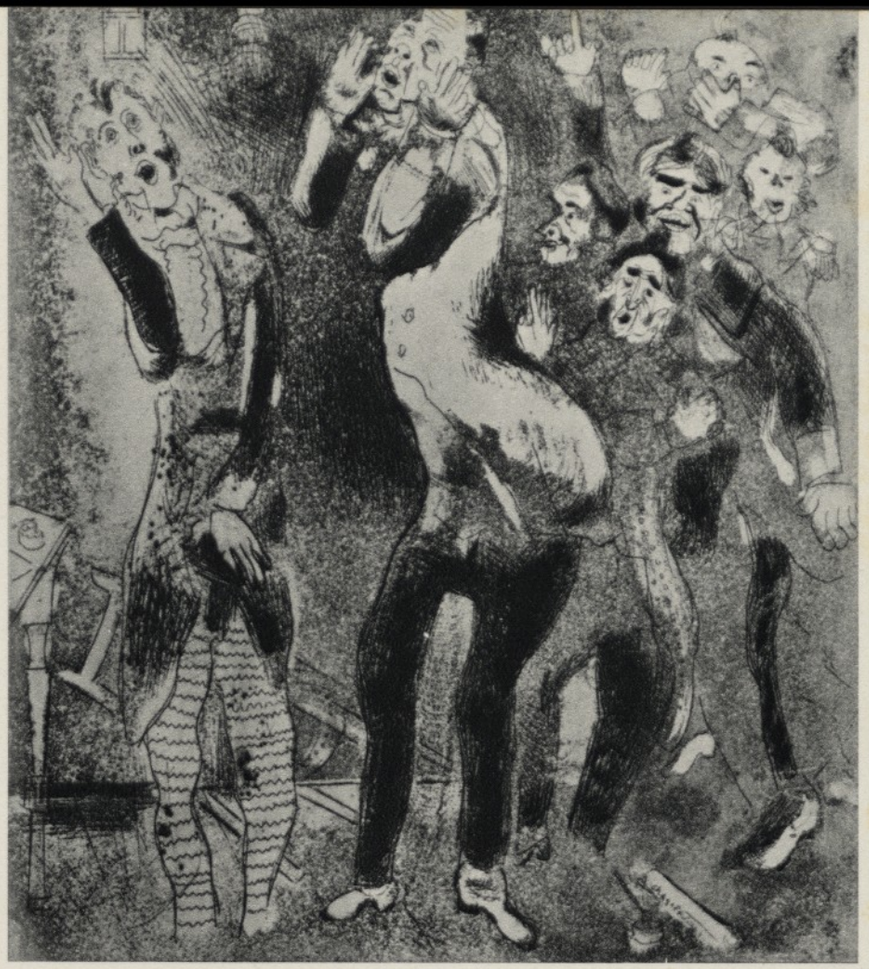
question dans le roman de la « Bibliothèque rose »: la province de Gogol et sa petite ville natale de Vitebsk, le monde hébraïque de son enfance, avec ses rites, ses coutumes et les traditions auxquelles il allait avoir à puiser ensuite comme à une source intarissable d'inspiration, par les voies secrètes de la mémoire. Ainsi Vollard avait vu juste: il avait donné à Chagall la possibilité de créer trois œuvres fondamentales dans l'histoire de l'art graphique moderne.

Le choix de Gogol était vraiment un choix dicté du fond de l'âme: le retour aux origines, déjà évident d'après l'esprit et selon le style des gravures pour « Ma Vie », exécutées entre 1922 et 1923. Les rêveries et les évasions poétiques sur le fond désolé de Vitebsk avaient préparé Chagall à la découverte et à l'approfondissement de cette technique mixte (pointe sèche et eau-forte) qui, dans les « Ames mortes », allait atteindre une liberté expressive d'une originalité profonde.

Vollard, dans ses « Souvenirs d'un marchand de tableaux », observe textuellement: « Chagall a su rendre, avec quelle vérité, cet aspect un peu Louis-Philippard qui caractérise la Russie de l'époque de Gogol ». C'est le caractère du XIX^{e} siècle, avec son goût ironico-sentimental des rappels évocateurs, non exempts d'esprit critique, dont les dix premières années de notre siècle ont gardé le

MARC CHAGALL. Gravure pour les « Ames mortes ». Pl. LIII.

MARC CHAGALL. Gravure pour les « Ames mortes ». Pl. LXX.



type caractéristique. La « vérité » dont parle Vollard doit être entendue en ce sens, comme expression suggestive d'une période historique, vue par des yeux « modernes ». En effet Chagall n'a certainement pas oublié les esquisses crées pour « L'inspecteur général » (*Revizor*), mis en scène en 1919 au Théâtre d'art yiddish de Moscou: à travers le théâtre (comédies et ballets) on peut se rendre compte du rythme qui anime les différentes scènes des « Ames mortes » et qui se définit dans les gestes et dans les poses des personnages les plus caractéristiques.

Grâce aux cent sept eaux-fortes qui illustrent ce livre, chaque épisode fait songer à une scène de théâtre où les figures sont les figurants d'un spectacle riche de surprises, ou les mimes d'un ballet animé, aux tons changeants mais dans lesquels prédomine le caractère de peinture grotesque ou l'intention satirique. L'aspect délibérément « théâtral » des illustrations pour les « Ames mortes » est indirectement corroboré par les airs musicaux de Stravinsky et par la régie scénographique de Diaghilev. Il y a un mouvement intérieur, dans les inventions extraordinaires de Chagall, un mouvement qui atteint des effets burlesques (ainsi la « dispute entre Pluchkine et Mavra »), d'une aimable niaiserie (« Grigori va-toujours-et-tu-n'arriveras-pas »), d'une bouffonnerie irrésistible (« Les

MARC CHAGALL. Gravure pour les « Ames mortes ». Pl. XXXVI.

fonctionnaires amaigris »), d'une ironie caricaturale sans merci (« Madame Sobakevitch »), et d'une mimique singulièrement efficace (« Les arrhes »). Avec cela un rythme varié, différent de l'un à l'autre, parfois digne d'une fête foraine de village (« Attroupement de paysans ») ou d'un coup de théâtre dans une comédie qui finit bien (« La femme du gouverneur gronde sa fille »), ou, encore une fois, d'un ballet endiablé, avec son commentaire de musiques bouffes (« Les peintres », « On nettoie les pantalons »). Le monde fantasque de Chagall s'ébauche en ces différentes expressions avec un brio, avec un humour, avec une déconcertante vivacité de situations qui révèlent une correspondance spirituelle constante avec le monde de Gogol, avec son art suprême et secret de faire apparaître les personnages d'une « comédie humaine » psychologiquement nuancée, subtile, d'une acuité d'investigation qui ne laisse pas d'être voilée par la présupposition d'un jugement moral.

La Russie, celle de Gogol durant la première moitié du XIX[e] siècle, se rattache idéalement à l'enfance de Chagall par l'intermédiaire des isbas aux alentours de Vitebsk, des souvenirs de sa vie à lui. « Vitebsk, ma ville triste et joyeuse », comme l'a dit un jour Chagall. Avec tous les éléments de sa propre aventure humaine, Chagall a pu reconstituer l'image du « temps » de Gogol. Et l'a rendue parfaitement vraisemblable.

Le réalisme balzacien est fixé dans les illustrations du XIX[e] siècle, œuvres d'honnêtes artisans. Ou quand il se transforme dans les lithographies de Daumier il devient autre chose: le réalisme tragique ou sarcastique de Daumier.

Gogol vu dans la projection moderne des images de Chagall semble acquérir sa réelle dimension poétique, dans la perspective d'un temps imaginaire, et qui toutefois s'adapte on ne peut mieux aux us et coutumes ainsi qu'à l'esprit du roman.

Les « Ames mortes » dans les quatre-vingt seize planches gravées hors texte, dans les bandeaux et dans les culs de lampe, imprimés par L. Fort (ces derniers non utilisés dans l'édition de 1948 publiée par Tériade), constituent un ensemble graphique unitaire et qui se distingue nettement des « Fables » de La Fontaine et de la « Bible » par ses caractères de technique et de style.

Les gravures de Gogol en pointe-sèche et eau-forte se rattachent aux premières exécutées à Berlin en 1922-23, aux auteurs traités et aux illustrations pour « Ma vie », mais avec un élan plus vif, une maturité de vision, un pouvoir d'évocation plus limpide, en se fiant aux valeurs expressives de la ligne et des enchevêtrements de clairs-obscurs nettement articulés. Chagall a inventé un type nouveau de gravure, sans précédents immédiats ou lointains, aucune référence n'étant possible avec les graphiques *fin de siècle*, non plus qu'avec les illustrateurs qui, du symbolisme et du fantastique, ont abouti à l'« Art Nouveau », et d'autant moins avec les grands maîtres du passé.

Il y a en Chagall la force et la tendresse d'un primitif, et en même temps, l'élégance allusive de la ligne moderne et la culture raffinée d'un artiste novateur d'avant-garde. Les imageries populaires et le folklore alimentent en mesure minime le génie de l'artiste. Chaque motif naît dans ses « Ames mortes » de la transposition des mots qui décrivent un milieu ou un personnage dans la réalité nouvelle des lignes et des traits. Un exemple typique pourrait être la « Basse-cour » ou cette pièce où travaille le savetier Teliatnikov: les personnages, représentés avec la fidélité psychologique la plus évidente sont Tchitchikov, Sobakevitch le goinfre qui se met sous la dent une grosse cuisse de dindon, Manilof avec sa pipe, en robe de chambre sur le pas de sa porte, Nozdriov l'ivrogne, le serf comique Petrouchka. C'est une galerie de types, saisis sur le vif avec une sûre intuition d'après les descriptions de Gogol, de types qui, sans rien perdre de leur caractère humain, deviennent presque des représentants symboliques de la médiocrité et de la bassesse, de l'intrigue et de la tromperie. Ils ne sont point ces grands personnages des comédies de l'antiquité, les grands interprètes du vice ou de la vertu dans les abstraites catégories sociales décrites par Balzac. Ce sont de petits individus médiocres, pleins de contradictions, que Gogol s'amuse à dépecer avec son bistouri psychologique affilé, à rendre ridicules dans leurs continuelles allées et venues, dans leur incessant labeur de fourmis acharnées à ramasser pour vivre au jour le jour, en exploitant la crédulité facile des provinciaux et des ignorants.

Ainsi toute cette plate et basse humanité, cette faune sociale des sous-bois, est-elle un champ d'observation pour l'amateur de caractères humains, un merveilleux prétexte à susciter la fantaisie goguenarde et enjouée de Chagall; et même le cadavre, étendu sur le sol, du procureur, entre une table et une chaise renversée, n'a rien de tragique. C'est un mannequin humain ventru, tombé par terre, avec son habit noir et sa cravate, et dont le visage est impitoyablement décrit dans ses traits les plus ridicules, depuis les sourcils broussailleux sur un crâne en forme de poire jusqu'aux « pattes » pointant sous les oreilles.

Chagall ne s'est préoccupé ni des Fauves, ni des Cubistes, ni d'aucun artiste de son temps. Mais c'est du petit monde des « Ames mortes », des caprices ironiques de son rythme de ballet, des valeurs incisives des lignes qui définissent et raillent à la fois qu'est né le dessin amer des expressionnistes allemands, avec Grosz et ceux qui suivirent.

Dès le début, Vollard avait vu juste en ce qui concerne l'art de Chagall. Il avait fait imprimer ces gravures pour lui, pour en jouir seul, comme le font les vrais amateurs. Pourtant, quelqu'un d'autre les avait vues et comprises, comme il avait déjà compris celles exécutées à Berlin dès 1922.

GIUSEPPE MARCHIORI.

MARC CHAGALL. Lithographie originale pour XX^{e} siècle n° 34 (*Mourlot, imprimeur,* Paris).

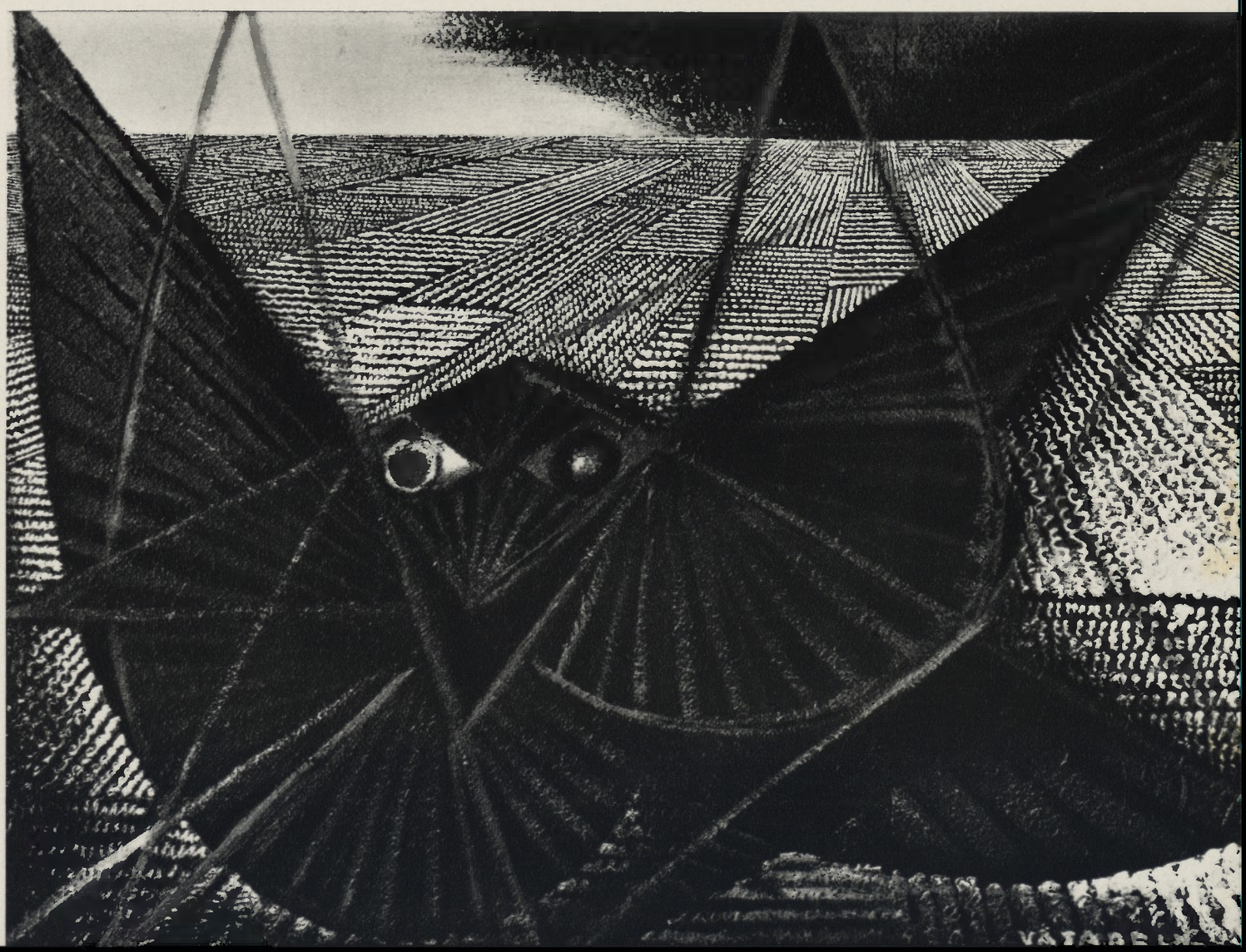
BUDAPEST

Vasarely: 40 ans de peinture

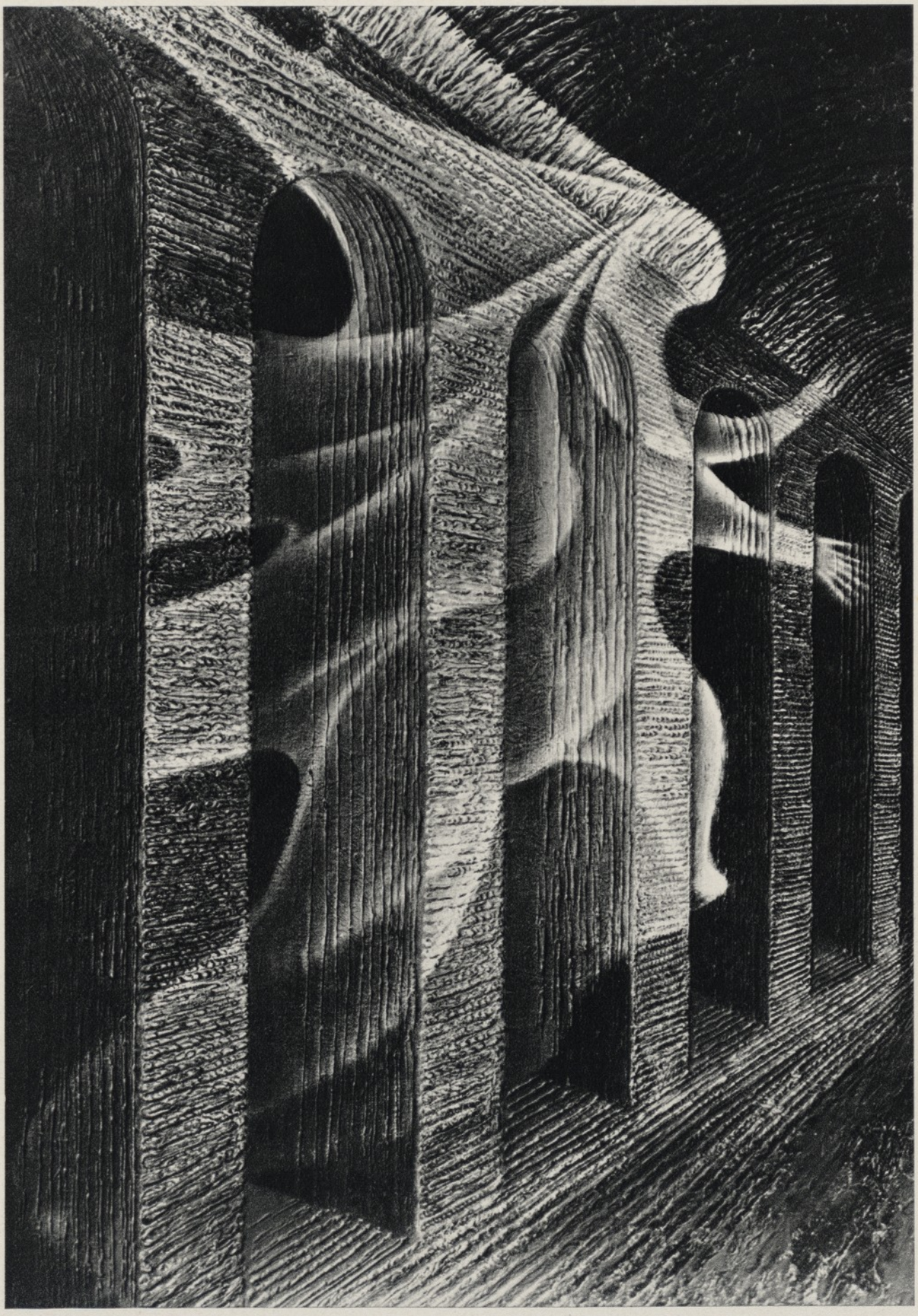
par J.-L. Ferrier

« La radiation est une partie intégrante du réel »; « l'onde est une table de jeu, le corpuscule est une chance »; « la science moderne nous habitue à manipuler des formes probables »; « les choses ne sont plus que des lettres »; « on touche désormais le réel par son appartenance à une classe »; ... ces quelques remarques de Gaston Bachelard citées en vrac affirment une seule et même chose: la fin de l'idée déterministe que la physique newtonienne se faisait du monde matériel. Les dimensions de ce monde, également, ont éclaté. Alors que pour Galilée l'étoile la plus éloignée de nous se situait encore à quatre et demi minutes-lumière — à peu près la moitié de la distance de la terre au soleil — nous savons au XX[e] siècle qu'il faut sept années à la lumière de l'étoile la plus rapprochée du système solaire pour parvenir jusqu'à nous. Tout s'en trouve transformé: notre connaissance bien sûr mais aussi notre religion, notre morale, notre « distance psychique », comme disent les ethnologues pour exprimer la conscience que l'homme prend de lui-même

VASARELY. Le corbeau. 1945. 27 x 35 cm.



VASARELY. L'aqueduc d'Arcueil. 1945. 86 x 52 cm.



VASARELY. Kervi Lahuen. 1949. 60 x 40 cm.

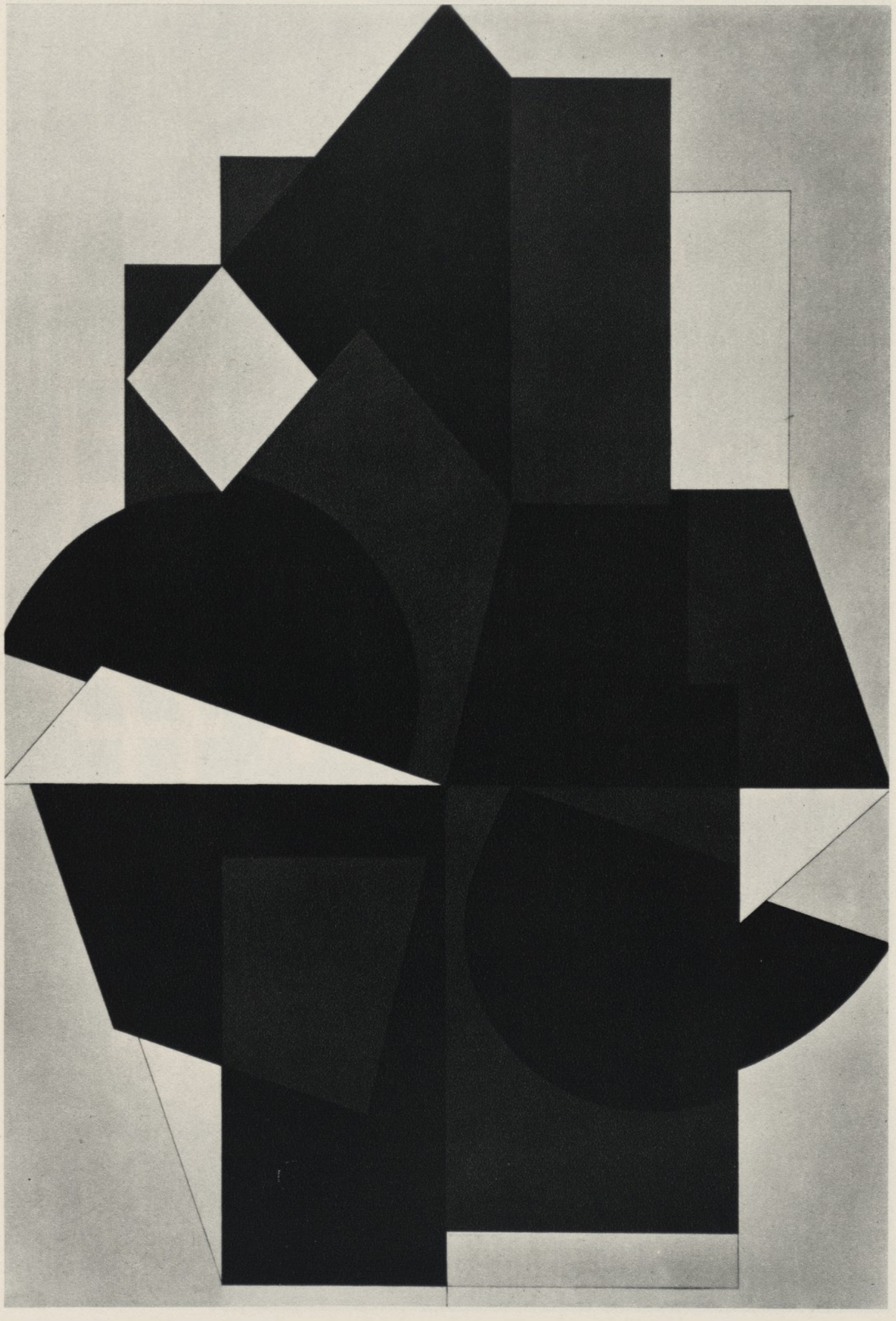
VASARELY. Chillan II. 1952-62. 162 x 152 cm.

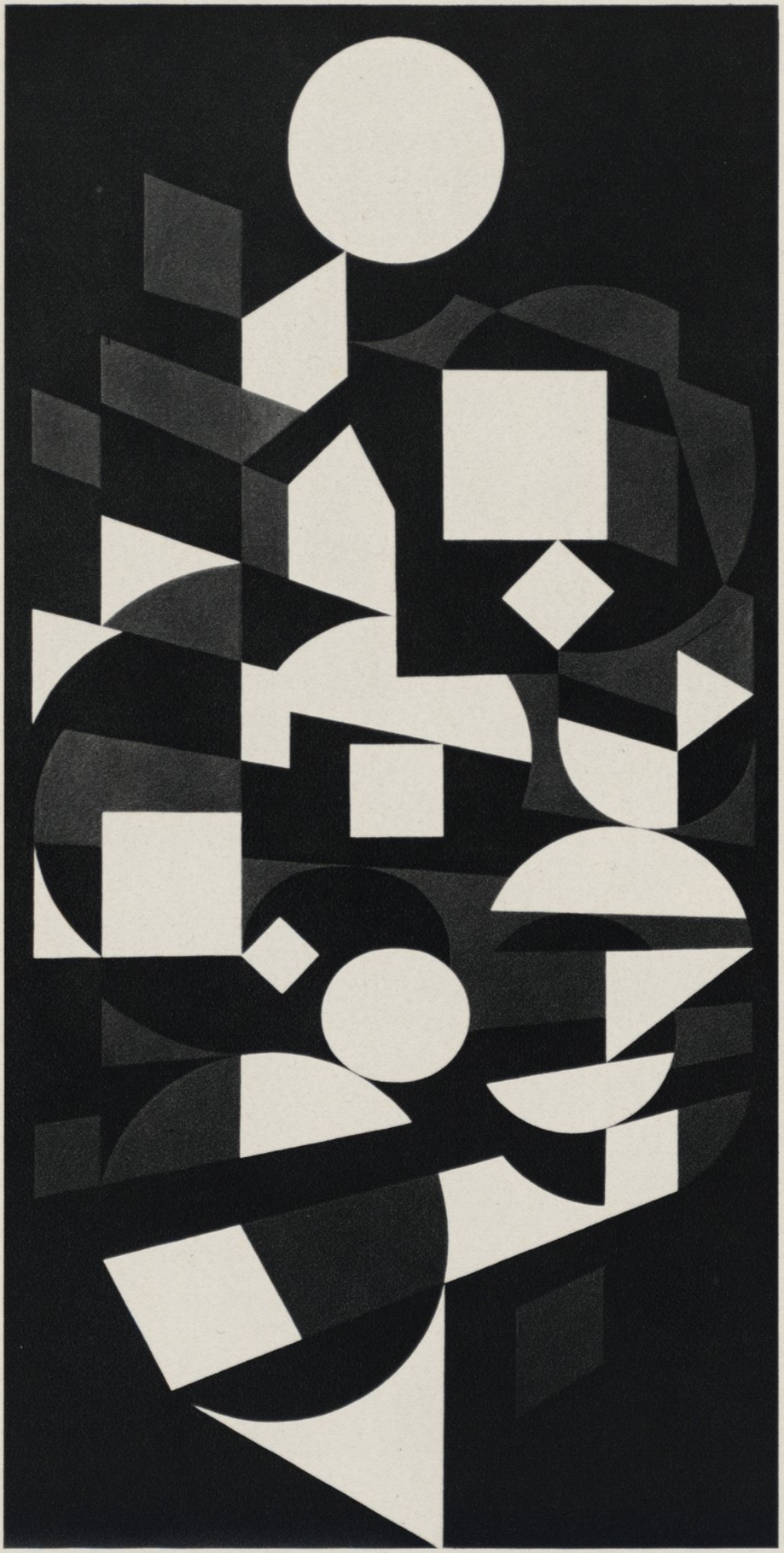
et des choses dans les différentes sociétés. La perte des rivages objectifs, voilà notre réalité aujourd'hui.

C'est ce que, spontanément, des dizaines de milliers de visitateurs venus de tous les pays de l'Est européen ont senti quand ils ont reçu le choc perceptif de la rétrospective qui groupait 350 œuvres de Vasarely à Budapest, l'automne dernier. Peut-être avaient-ils l'avantage de ne rien connaître — ou presque — de ce que, en Occident, on appelle « l'art moderne » et qui souvent, déjà, est un académisme. En tout cas, dans ce qu'on leur présentait, qu'ils voyaient pour la première fois et qui vibrait devant leurs yeux étonnés, ils surent reconnaître l'essentiel, à savoir dans sa rigueur extrême, triomphante, l'image même de notre modernité. La compréhension que nous avons de Vasarely à Paris est rarement aussi directe, comme le montre un article récent de Christiane Duparc dans le numéro 278 du « Nouvel Observateur ».

Si on résume ses arguments, ce que reproche Christiane Duparc à Vasarely c'est tout bonnement d'avoir été incapable de jamais rien inventer. Cela rappelle à s'y méprendre les attaques de ceux qui, parce qu'ils supportent mal sa gloire, accusent périodiquement Picasso de plagiat. A chaque fois, on ramène l'artiste à ce qu'il n'est pas, à ce qu'en lui on retrouve chez les autres, et le tour est joué. Ainsi l'article de Duparc est illustré d'un tableau de Kandinsky qui se compose du montage de trois damiers de dimensions et d'orientation différentes et qui s'intitule *Carré*. L'œuvre date de 1927 et ce que veut démontrer l'auteur est fort clair: « Vous voyez, c'était déjà du Vasarely »! Il n'est pas question ici de contester la grande importance novatrice de Kandinsky, mais puisque Christiane Duparc s'y réfère, force nous est de reconnaître que *Carré*, précisément, — bien qu'abstraite — est une toile qui, en grande partie, continue à se rattacher au passé. Ses damiers s'articulent sur l'écran plastique selon

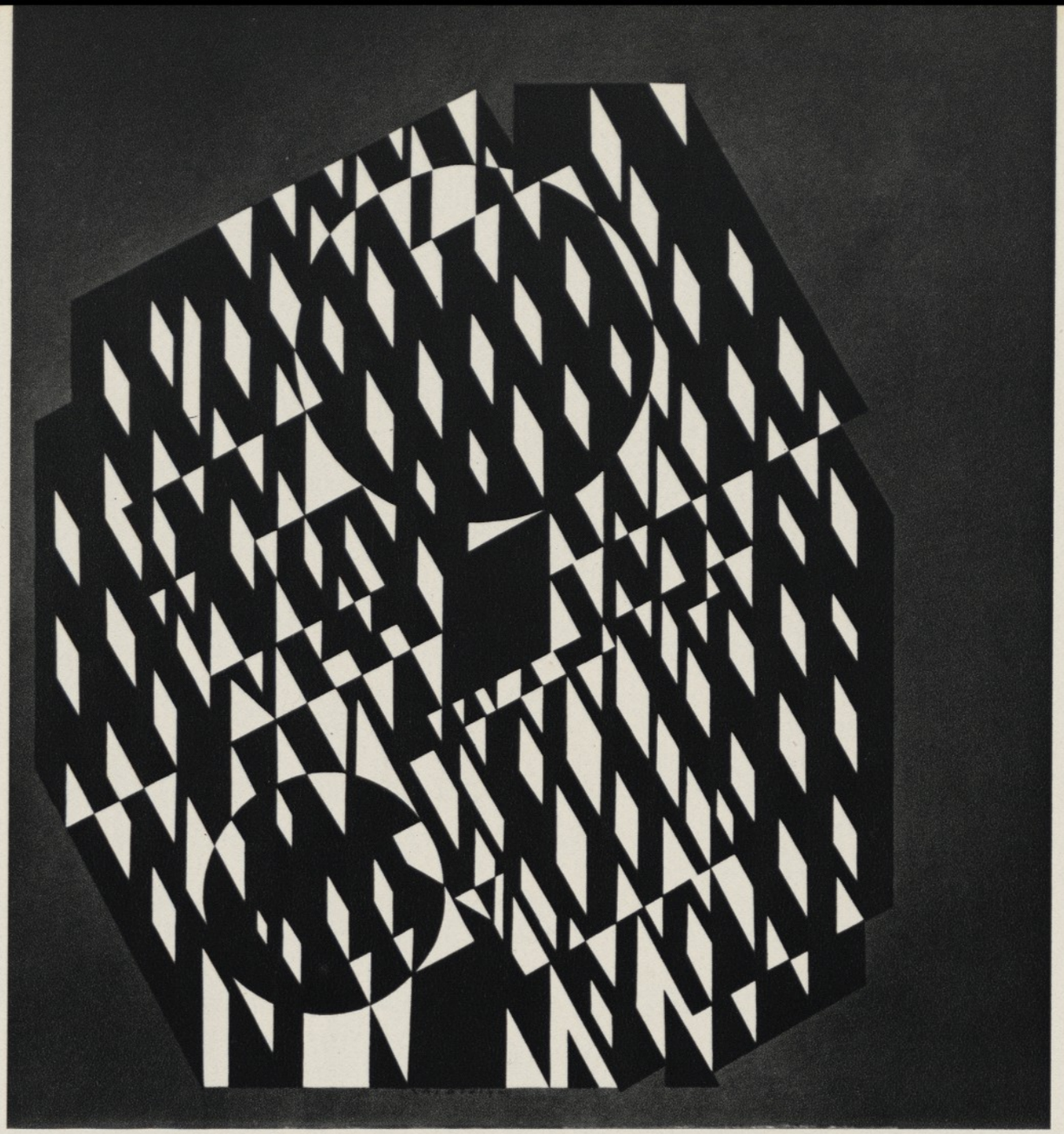
VASARELY. Kiruna. 1952-62. 195 x 130 cm.





VASARELY. Onega. 1955. 195 x 97 cm.

VASARELY. Oeta II. 1956-58. 195 x 130 cm.

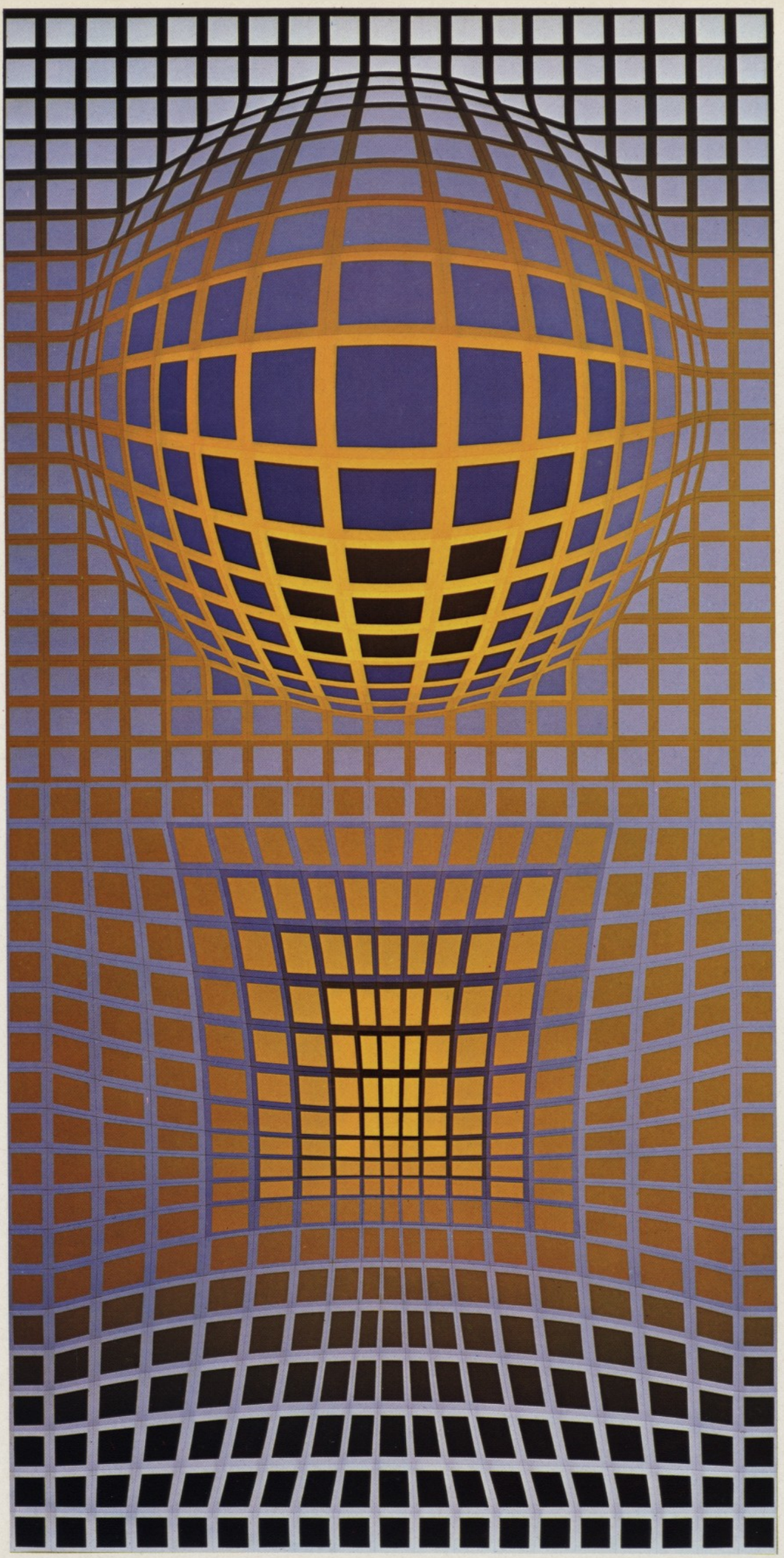


VASARELY. Nethe. 1956-57. 77 x 70 cm.

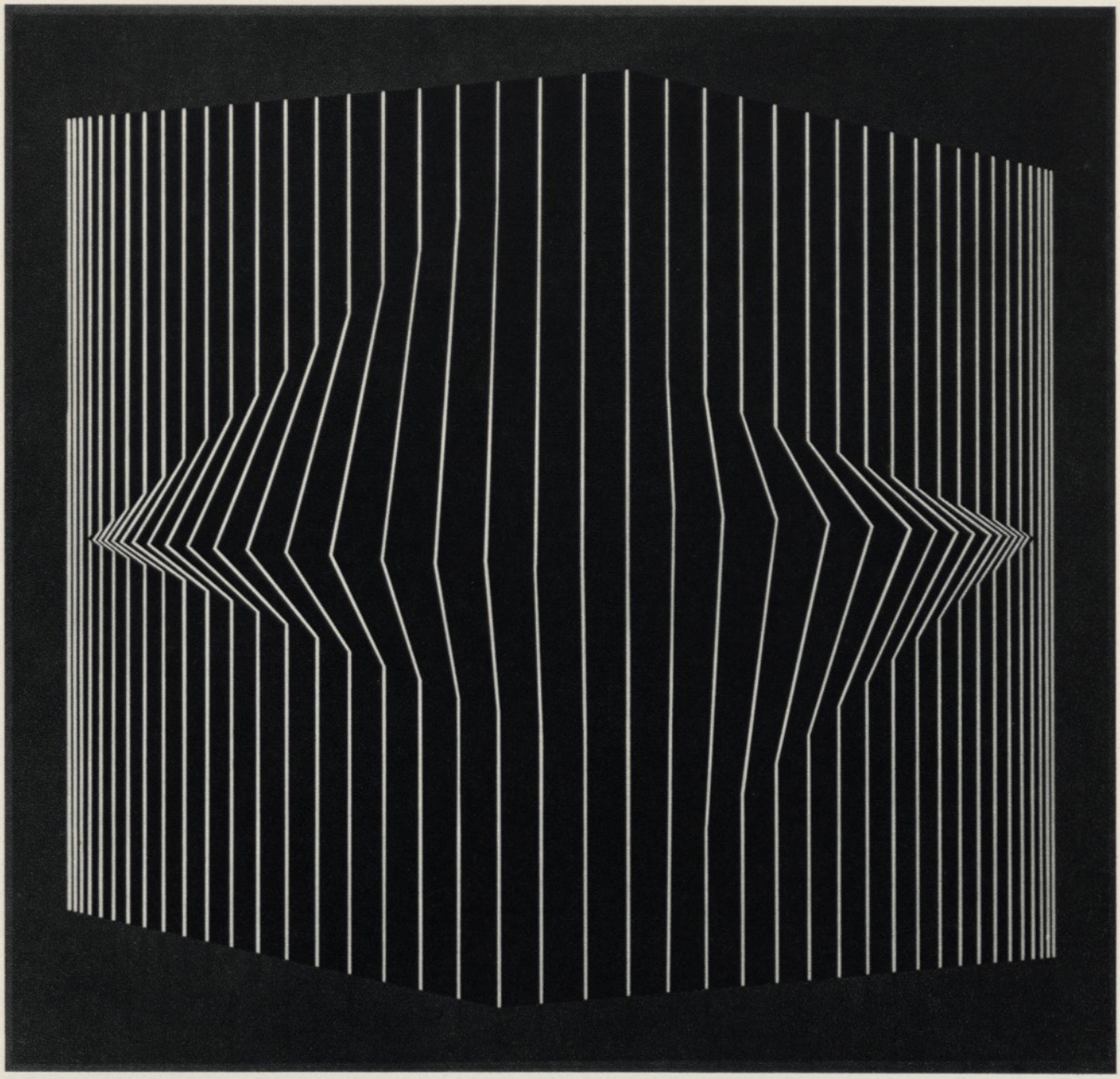
les lois de la perspective illusionniste codifée à la Renaissance par Alberti. Même s'il est vrai que ce système spatial, le peintre tente dans sa composition de l'ouvrir, il s'en faut de beaucoup qu'il en invente un autre, inédit.

On y dénombre la combinaison de trois axes perspectifs comme dans *Pommes et oranges* de Cézanne où les fruits donnent l'impression de rouler sur un plan incliné. Mais si Cézanne, justement, annonce le cubisme, cela ne signifie pas qu'il l'ait lui-même réalisé. Pour que les *Demoiselles d'Avignon* soient possibles, il n'en a pas fallu moins, on le sait, que les nuits du Bateau Lavoir, les discussions folles qu'on y tenait, Apollinaire, Salmon, la théorie des quanta, Princet, l'art nègre, Picasso naturellement, c'est-à-dire un groupe, une problématique. Et ce que Cézanne — même s'il restait leur maître — était loin de posséder quand il exécutait cette toile: l'ardeur de toute une jeunesse à son entrée dans ce qu'elle ressentait comme un âge nouveau.

Le point de rupture dans l'œuvre de Vasarely, on ne saurait assez le répéter, ce sont les différentes versions de son *Hommage à Malevitch* qui s'échelonnent entre 1952 et 1958. Avant, Vasarely est un peintre moderne comme beaucoup d'autres dans notre siècle, qui s'efforce de nouer un dialogue au niveau de la « sous-conversation » que nous entretenons avec le milieu qui nous entoure. Ce sont les rythmes enveloppants de ses tableaux de la période Belle-Isle ou les craquelures de la période Denfert dans lesquelles il perçoit tout une géologie fabuleuse, — sans compter ce qu'il appelle lui-même ses « fausses voies ». Après, il est le fondateur absolu du cinétisme. Son *Hommage* repose sur la notion de mobilité perceptive: il a pour objet un carré qui tourne visuellement sur sa diagonale et qui, pour cette raison, est



VASARELY.
V. P. 102. 1969.
240 x 120 cm.



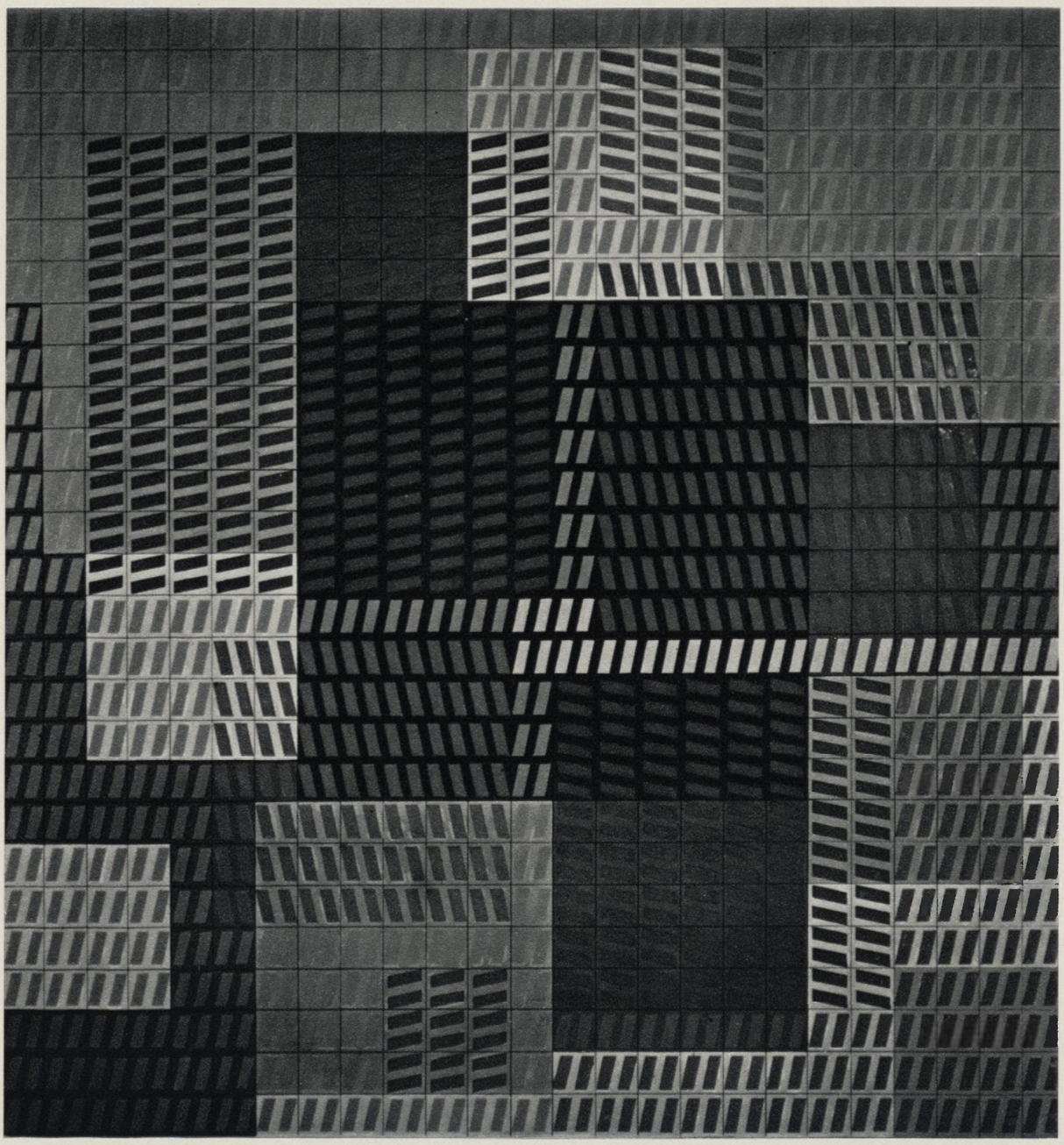
VASARELY. Ilile II. 1960. 170 x 160 cm.

inassignable dans le plan. Il s'agit de bien autre chose que de la perspective axonométrique utilisée par Albers, qui fait reculer et avancer les formes alternativement. Ce que Vasarely crée de toutes pièces, c'est un espace aléatoire, à entrées multiples, où la forme — qui apparaît et disparaît simultanément dès lors qu'on cherche à la fixer — n'est jamais que « probable ». Où le carré n'est lisible précisément que dans son « appartenance à une classe » qui est sa multiplicité perceptive et comme une « radiation », pour reprendre nos citations de Bachelard.

« Ce vert aigre vous pénètre dans l'œil comme une scie », notait avec pertinence Delacroix à propos du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet peu avant de mourir, au milieu des huées et des quolibets que le tableau devait susciter dans la presse de 1863. Si, déjà, l'œuvre de Vasarely visait à nous exciter la rétine, la réussite serait remar-

quable. Mais l'enjeu est beaucoup plus vaste. Ainsi que le montre Piaget, la science comme l'art classiques sont surtout préoccupés de résultats. Ces résultats obtenus, ce qui nous intéresse, nous, ce sont au contraire les transformations, au sens mathématique du terme. L'objectivisme traditionnel — dans la science comme dans la peinture ou la sculpture — est l'expression même d'un certain niveau de développement de la civilisation. Ce qui était nécessaire dans notre siècle et que Vasarely a effectivement réalisé, c'est la création d'un système transformationnel qui corresponde plastiquement à nos idées et à nos aspirations.

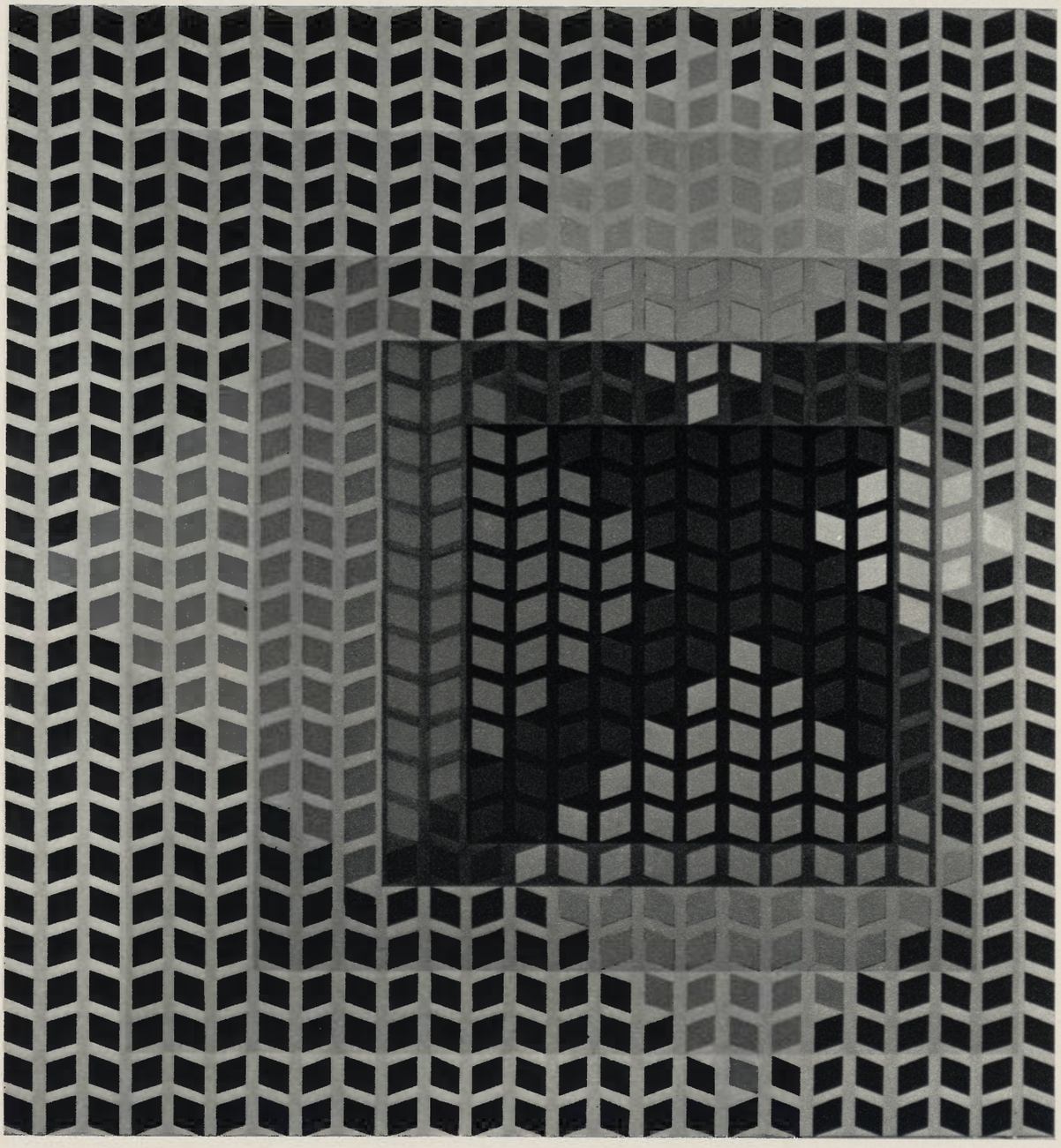
VASARELY. Keïho C-2. 1963. 81 x 76 cm.

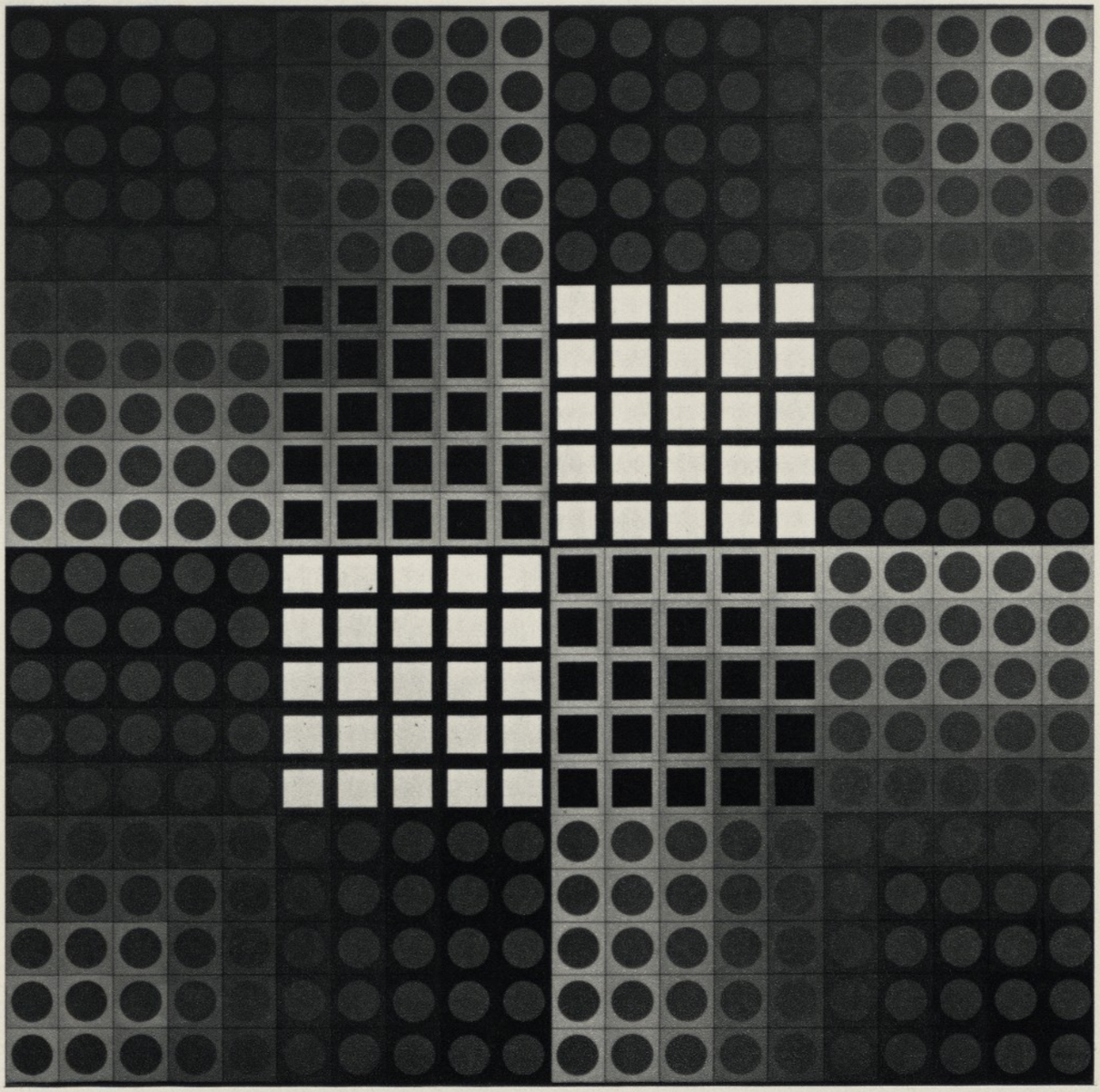


Cela explique que notre vision du monde, à l'âge planétaire, puisse s'incarner avec autant de facilité dans sa peinture. Vasarely a toujours été un passionné d'astronomie: son obsession, c'est que la nature ne se limite pas aux parterres fleuris des impressionnistes qui n'en restituent qu'une courte séquence, mais plonge dans les deux infinis de l'atome et du cosmos. C'est pourquoi nombre de ses toiles portent des noms d'étoiles ou de constellations qui correspondent à autant de « lieux » réels et inimaginables à la fois.

Il y a quelques années, Vasarely sortait d'une assez longue période de recherches formelles quand les journaux du monde entier publièrent

VASARELY. Hoonan - C. 1963. 63 x 60 cm.

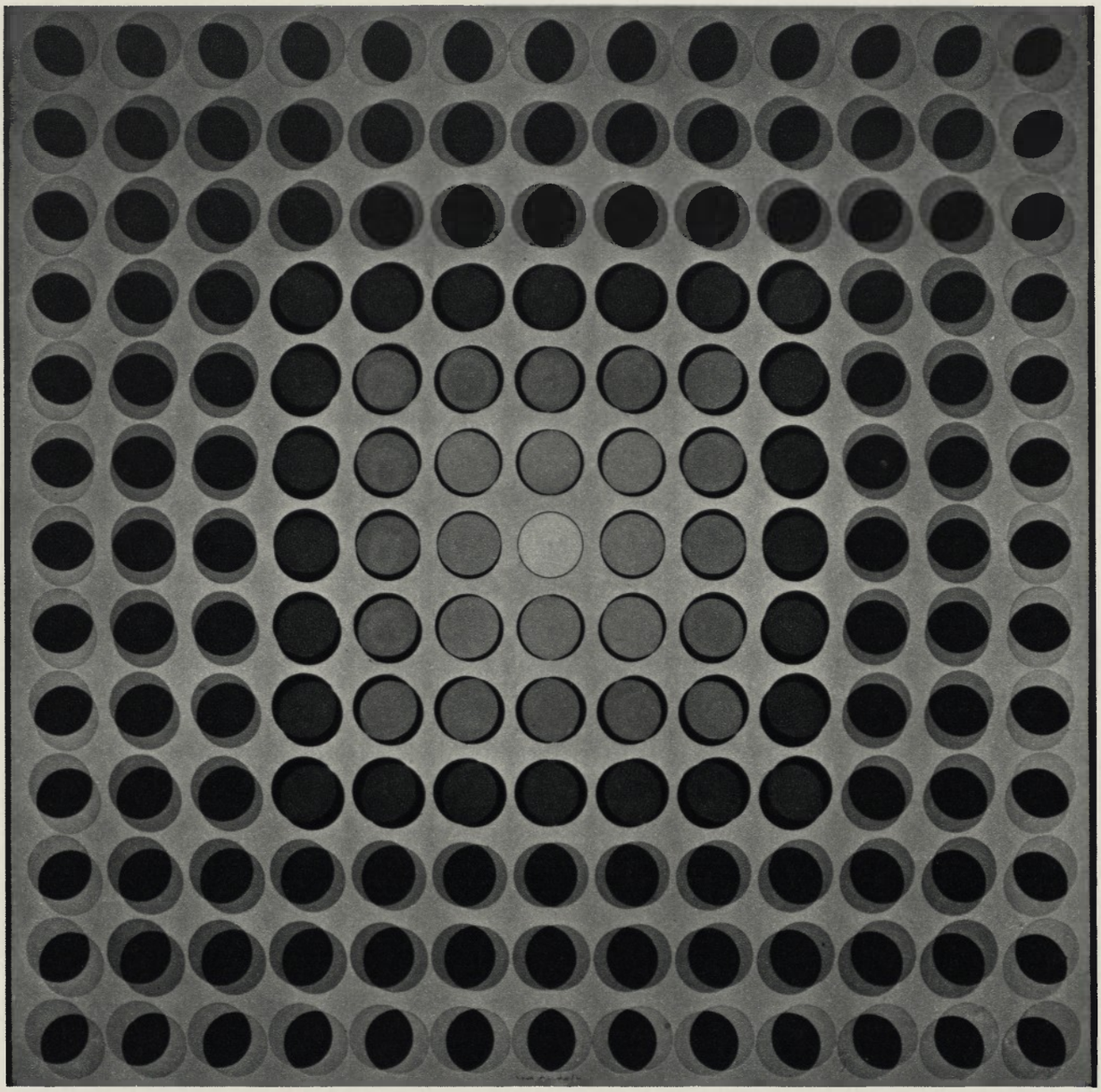




VASARELY. Ködd-2. 1965. 80 x 80 cm.

la nouvelle inouïe que des êtres intelligents dont nos radios-télescopes recevaient les signaux, essayaient de communiquer avec nous, aux confins de notre galaxie. Il devait en résulter une série d'œuvres composées de la juxtaposition de petites circonférences aux tons dégradés qui disloquent la vision en d'innombrables fragments en même temps qu'elles donnent curieusement le sentiment d'une profonde harmonie: les *CTA 102*. Mythe ou réalité? Après tout l'*Enlèvement d'Europe* aussi est mythique, et qui ne voit dans le tableau que Poussin a exécuté sur ce thème qu'une femme nue aux prises avec un taureau est bien éloigné d'en comprendre la signification. La seule chose qui compte c'est que le mythe soit assez efficace pour que le groupe social s'y reconnaisse et qu'il devienne sa vérité. Comme l'explique Vasarely lui-même, dans les *CTA 102* il ne s'agissait pas pour lui de figurer l'infigurable, c'est-à-dire un astre perdu dans le cosmos, mais de créer ses propres sources d'énergie. Le sens s'insinue ici dans la théorie de la Gestalt, et il est imaginaire cosmique.

Certes, d'autres artistes avant Vasarely ont été frappés par l'absolue nouveauté de la société scientifique dans laquelle nous commençons à vivre. Qu'on songe à Marcel Duchamp ou aux constructivistes russes. Mais en ont-il donné une image véritablement contraignante? Kandinsky lui-même raconte dans ses souvenirs combien il fut bouleversé quand il apprit la découverte de la division de l'atome. Toutefois ce nouvel âge de

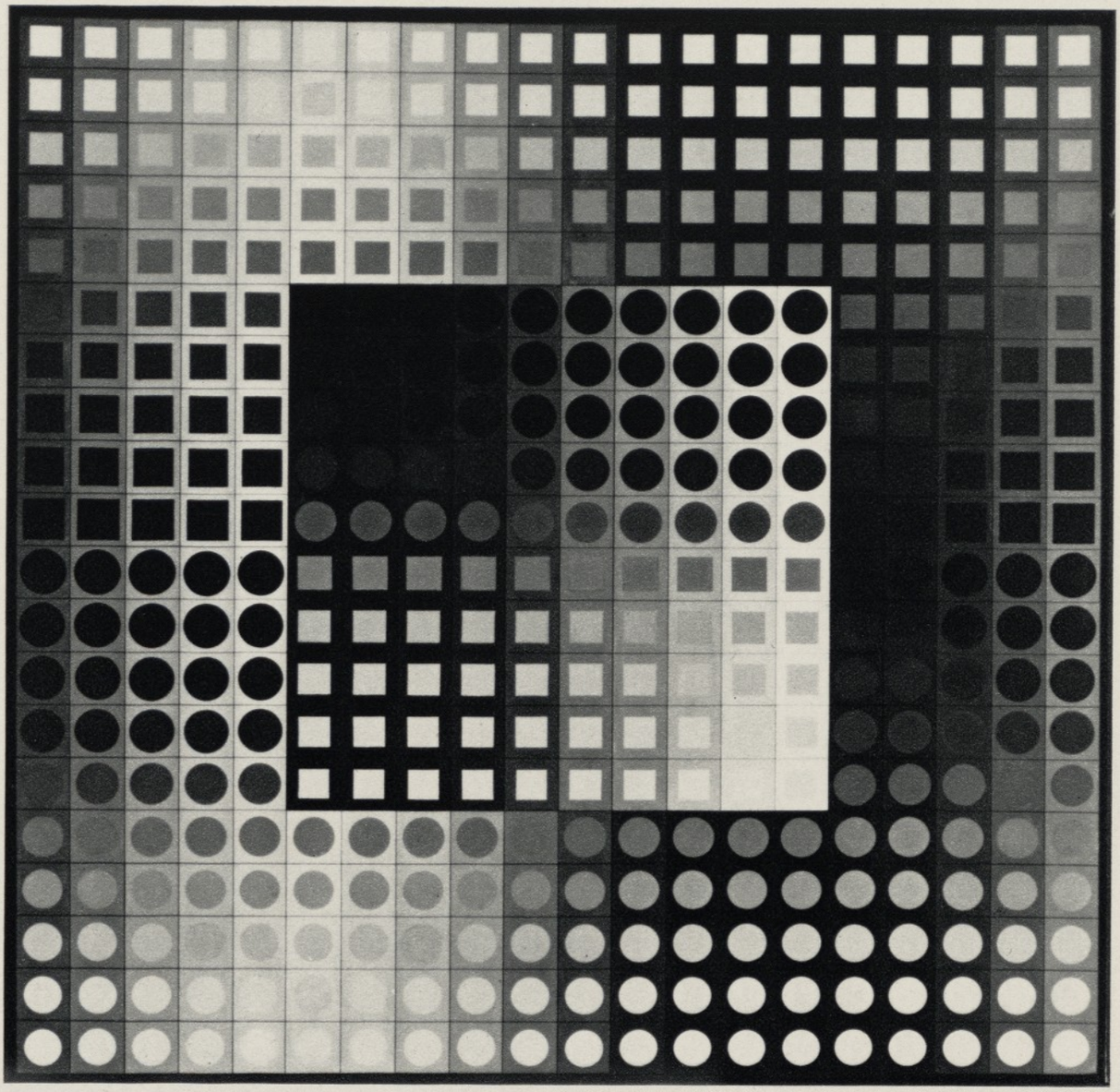


VASARELY. Tuz. 1965. 84 x 84 cm.

la science l'effrayait et il choisira le spiritualisme pour refuge. Chez Vasarely qui accepte sans réserve les découvertes de la science et leurs implications du point de vue de l'homme, il y a adéquation, à l'inverse, d'un système pictural et d'une idéologie.

Ce qu'il met sur pied, c'est une poétique des temps nouveaux dans laquelle la forme et le sens coïncident parfaitement. Christiane Duparc, dans son parti pris, reproche encore à Vasarely son allégeance au Bauhaus dont il a suivi l'enseignement par l'intermédiaire d'Alexandre Bortnyik qui en avait ouvert une succursale à Budapest. Il suffit, cependant, de feuilleter l'*Art de la couleur* de Johannes Itten qui donnait au Bauhaus le célèbre cours d'initiation de première année pour constater jusqu'où, à partir d'un ensemble de principes scolaires, Vasarely s'est élevé. Le carré, par exemple, Itten en montre surtout la capacité expressive telle qu'on la rencontre dans les « carrés magiques » de Klee. Et s'il semble esquisser la notion binaire d'unité plastique centrale dans les travaux de Vasarely, ce n'est qu'une illusion dès lors qu'il n'en tire rien sinon une série d'exercices. La théorie des contrastes simultanés a été énoncée par Chevreul dès 1835. Chacun comprendra combien il serait aberrant d'en déduire que ceux qui s'en sont inspirés — de Seurat à Delaunay — sont, pour cette seule raison, dépourvus de toute créativité.

Enfin, comme elle a décidé de poursuivre son attaque jusqu'à l'absurde, notre critique en vient



VASARELY. Zett-KZ. 1966. 80 x 80 cm.

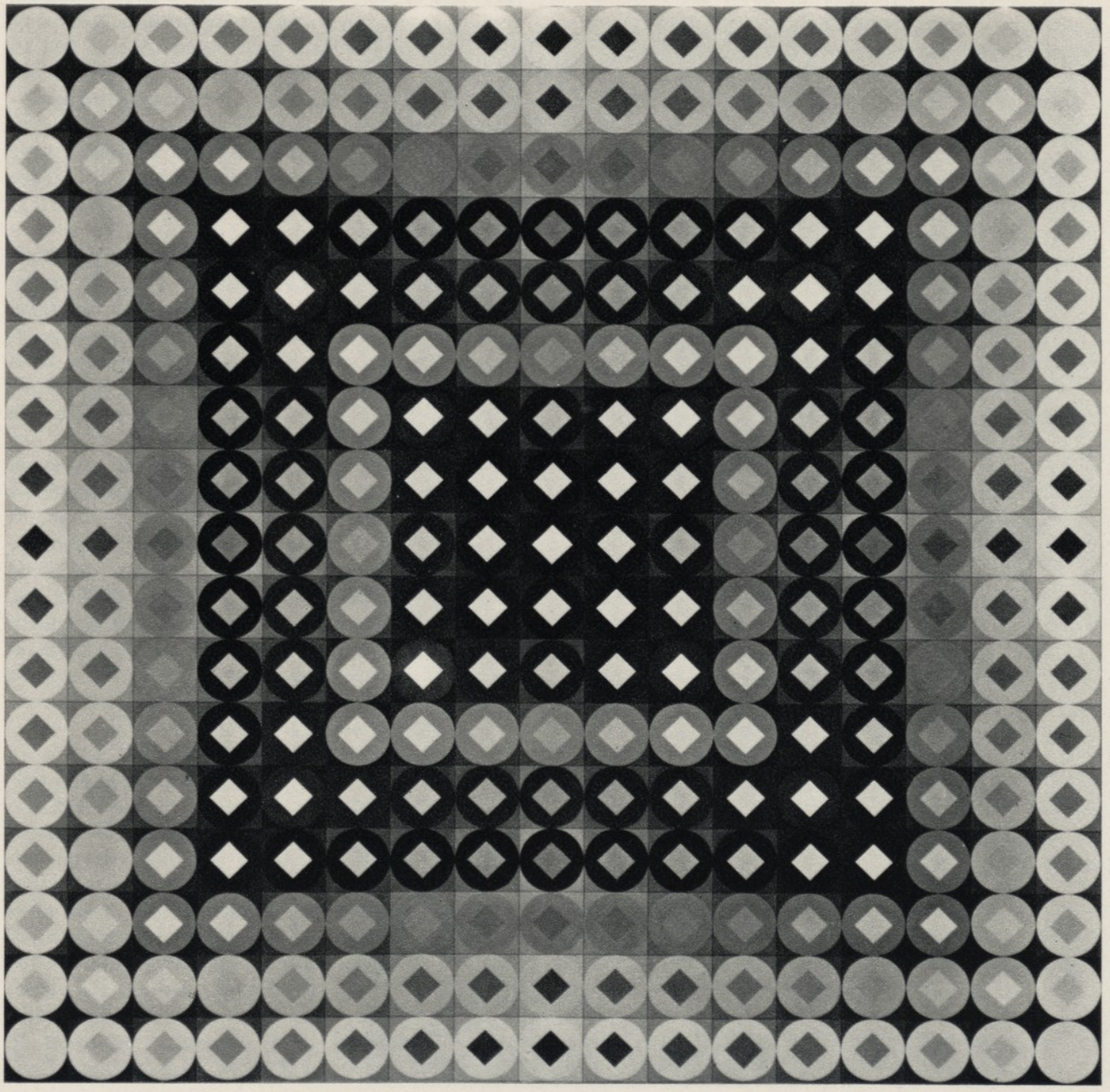
à conclure que les idées que Vasarely a pu émettre sur l'organisation plastique du milieu urbain se trouvent déjà énoncées, pour l'essentiel, chez un artiste comme Fernand Léger. C'est, sans doute, qu'elle ne fait aucune différence entre les deux notions pourtant opposées de synthèse et d'intégration des arts. Qu'elle le veuille ou non, même quand il est mural, Léger reste prisonnier de la Renaissance: ce qu'il envisage, c'est la fresque, le monument. A Budapest, en revanche, lorsqu'on entrait dans la salle où étaient exposées les œuvres profondes cinétiques de Vasarely, on avait le sentiment d'embrasser du regard une enthousiasmante maquette de l'avenir. Les œuvres profondes cinétiques appellent l'architecture et l'urbanisme du seul fait qu'elles font éclater le cadre de l'œuvre de chevalet qu'on regarde de face et à partir d'un point fixe. Elles exigent, pour

être vues, qu'on circule devant — ou dedans — en longeant un couloir ou en circulant en automobile quand leur structure active visuellement deviendra la structure même d'une façade, en 150 mètres de haut.

Cela aussi, les visiteurs des pays de l'Est européen l'enregistraient spontanément. Mais, au fond, qu'attendre d'autre de Christiane Duparc qui, dans un précédent article du « Nouvel Observateur » qu'elle avait consacré au « design » en arrivait à insinuer que les fauteuils de Charles Eames — parce qu'ils sont confortables — sont conçus pour des postérieurs capitalistes, dans son puritanisme pseudo-révolutionnaire? De telles considérations empêchent plus qu'elles ne favorisent une approche tant soit peu correcte de cet objet déjà difficile à saisir: l'œuvre d'art.

JEAN-LOUIS FERRIER.

VASARELY Kezdi II. 1966. 84 x 84 cm.



GORDES
MUSÉE
DIDACTIQUE
VASARELY

"Plasti-cité" de Vasarely

par Jacques Michel

L'histoire de l'art est un grand fleuve. De temps à autre, une individualité intervient pour en changer le cours. Vasarely est intervenu sur la scène artistique au moment de la conquête du rationalisme marquée par l'épopée du Bauhaus pour lequel l'activité de l'artiste devait embrasser la totalité de l'environnement produit par l'homme, du moindre objet à l'architecture, alors que l'industrialisation entraînait le renouvellement du milieu urbain et du parc des objets auxquels il fallait trouver une forme moderne. La production artistique utilisait alors les matériaux industriels: métal, plexiglas, chrome... et aussi ses schémas figuratifs. Une œuvre de Moholy-Nagy étant d'une certaine manière une « machine à regarder ».

Il y a un parallèle entre l'évolution de la société industrielle et celle de l'art. Aujourd'hui, l'œuvre d'un Vasarely va plus loin: elle figure la société post-industrielle dominée par les modèles mathématiques et électroniques. Face à l'art de la tradition humaniste, l'art de Vasarely apparaît en effet comme figuratif des nouvelles réalités scientifiques. Ce sont, d'une certaine manière, des réalités physiques qui trouvent chez lui une formulation esthétique et plastique. Son art plonge ses racines dans cette période des années vingt, où la machine, jusqu'alors entachée de vulgarité, entrait dans la sensibilité collective.

Vasarely n'a pas été au Bauhaus de Berlin, mais a suivi à Budapest les cours de Bortnyik qui, lui, y avait été. Il y avait entendu ces paroles: la peinture est morte, entendez par là, le romantisme est mort, la représentation naturaliste du monde a vécu. Si l'architecture du Bauhaus a trouvé par la suite avec Gropius, Mies Van der Rohe, ses formulations les plus élevées, la peinture, elle, avait mis longtemps à conquérir le monde et le cas d'un Albers ancien professeur à Berlin, dont on n'a découvert l'œuvre, en vérité interrompue, que ces dernières années, est significatif. C'est un peintre qui n'a pas été au Bauhaus, Vasarely, qui a donné l'expression la plus riche de cet art géométrique. Il en a mené l'expression à une sorte d'ampleur classique, portée à son plus haut degré d'invention et de développement pour tout dire, grâce à cette géométrie qui en d'autres mains reste figée, inanimée.

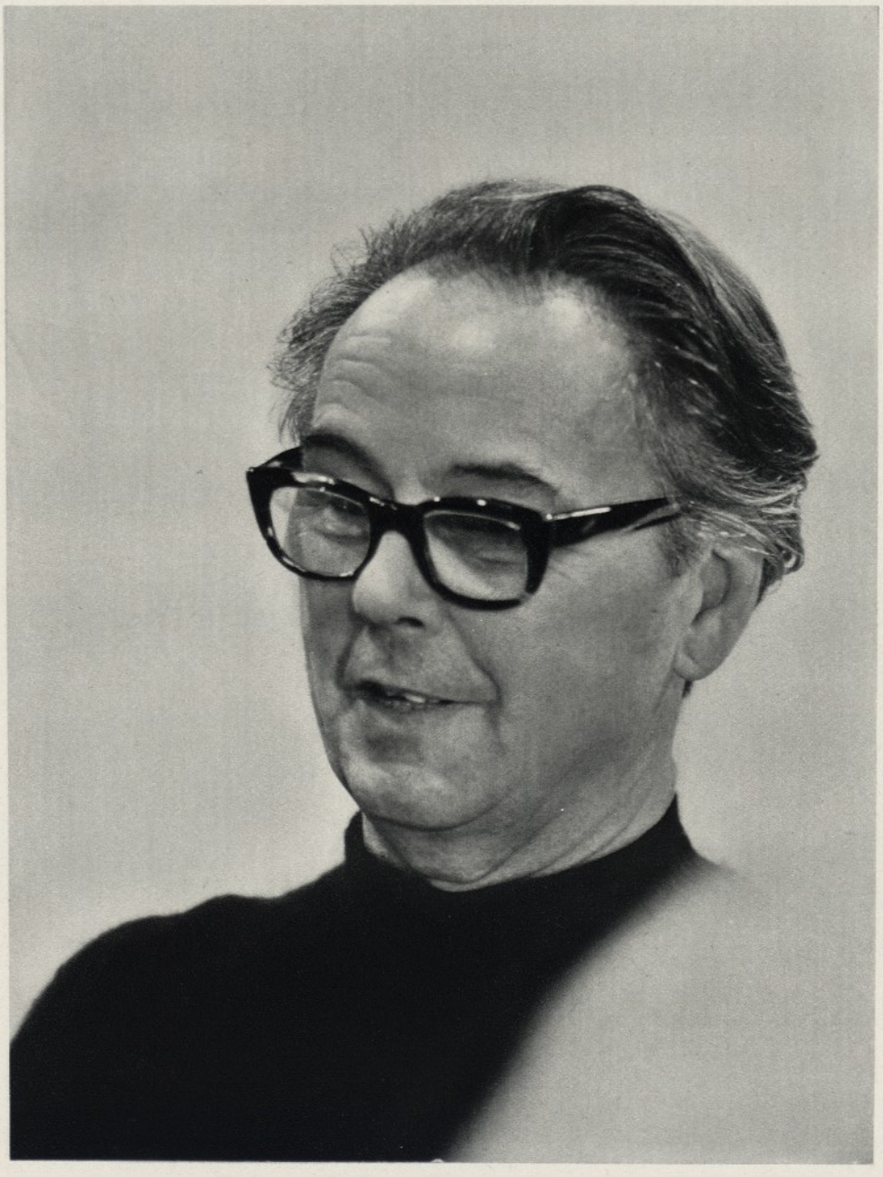
Morte la peinture de chevalet? Si Courbet accordait sa sensibilité à l'eau des sources et à la glèbe des champs, Vasarely, pour ce qui le concerne, lit les vulgarisateurs scientifiques. L'évolution de l'œuvre de Vasarely appartient à l'évolution de la société elle-même, tout étant lié à tout; l'industrie à la technique et à la science, les structures sociales aux moyens de représentations artistiques, à l'art et à la sensibilité collective. A « *l'art pour l'art* » de la tradition humaniste succède ce que Vasarely appelle plus globalement « *les fonctions plastiques* » qui dépassent les notions de peinture et de sculpture liées à l'avènement de la bourgeoisie et à son décor: « *C'est une forme d'art qui s'est développée avec la bourgeoisie, elle en découle.* »

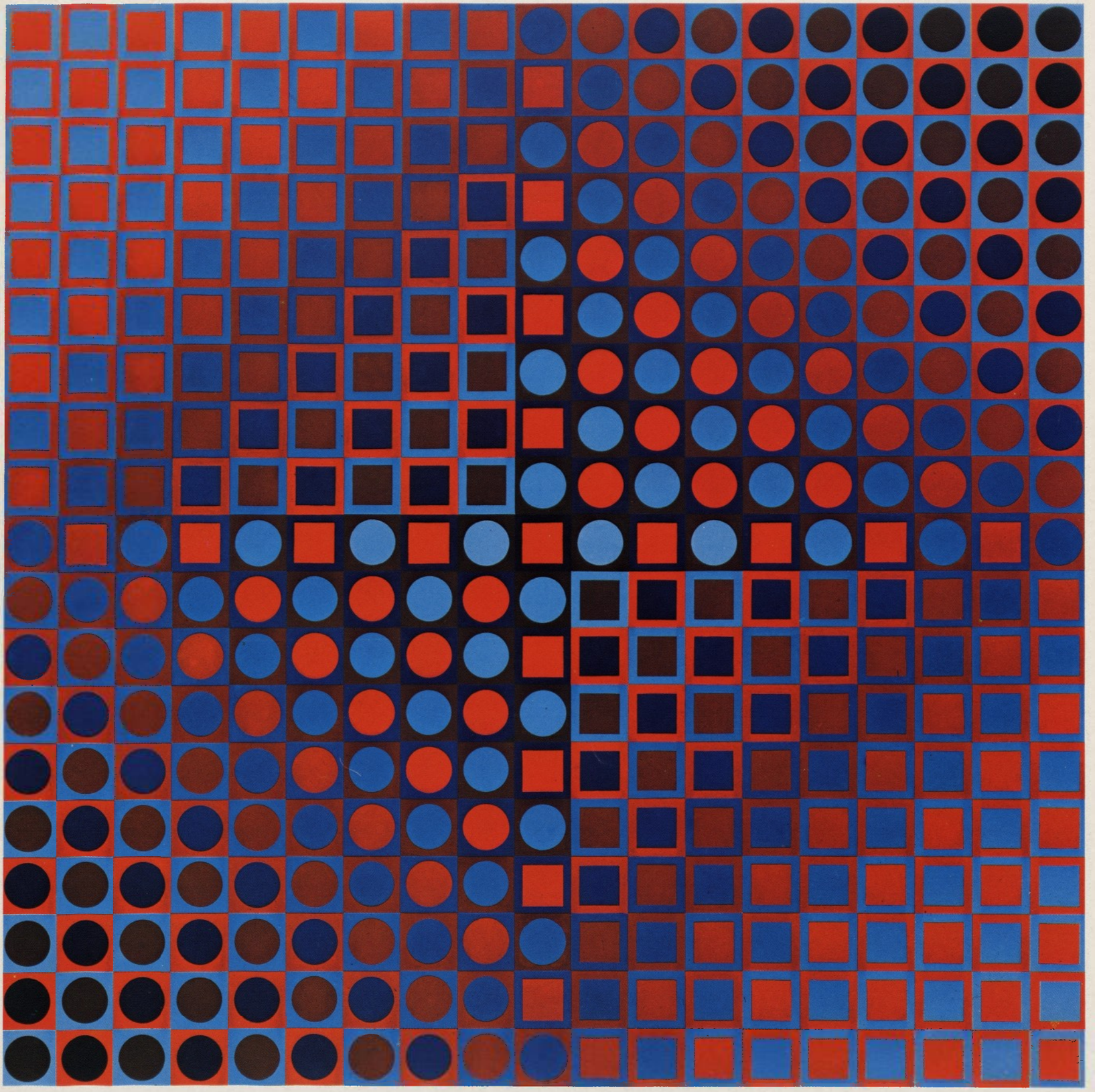
Avec les « fonctions plastiques », il s'agit d'art pour le plus grand nombre qui s'insère dans le nouveau paysage urbain. La terre entière tend vers une urbanisation globale. L'environnement humain devient artificiel, un mécanisme complexe, une « macro-machine » dont l'expansion se fait au détriment de la nature, celle qu'ont peinte les Corot et les Courbet. Les « fonctions plastiques » tendent précisément à s'y insérer, à faire de l'environnement élaboré par l'homme un milieu apte à satisfaire le sens esthétique humain, à rendre vivable le monde qui s'urbanise inexorablement, et totalement.

Les villes de demain se développent parallèlement au progrès technologique. Pour Vasarely, « *il faut viser l'architecture comme une des fonctions de la plasticité* ». C'est le lieu idéal où pourrait se réaliser l'art destiné ordinairement à la délectation dans les musées. « *Naguère la fresque était intégrée à l'architecture, la bourgeoisie l'en a détachée pour faire des tableaux...* ».

L'introduction de ce nouveau champ d'activité de l'artiste marque les préoccupations actuelles de Vasarely: « *au-delà du tableau, il y a la cité...* ». En même temps que praticien, Vasarely éprouve le besoin de mettre au clair ses idées, d'en échafauder la théorie dans ses écrits, la pensée discursive étant complémentaire de la pensée plastique. Vasarely vient de publier un petit ouvrage où il a réuni ses idées sur ce problème majeur qui se pose à l'artiste aujourd'hui et se posera encore plus demain sous le titre « *plasti-cité* ».

Si l'histoire de l'art impose à l'artiste sa propre logique, les expériences du passé constituant toujours des « modèles », Vasarely est de ceux qui veulent s'en dégager. Plus exactement, se dégager de l'imitation d'un art qui fut moderne en son temps, pour contribuer à son tour à l'élaboration d'un art contemporain inédit. « *Cette génération veut créer un art qui appartienne à notre civilisation et réponde à ses propres problèmes... L'artiste d'aujourd'hui est souvent un homme mieux informé. Ce n'est plus le bohème à la lavallière, des années folles. Il se demande pourquoi la science condamne les erreurs du passé, pas l'art.*





VASARELY. Boglar III. 1966. 76 x 76 cm.

On nous rebat les oreilles avec les fresques de Sienne, Michel-Ange et Rembrandt. Ce sont de hautes valeurs artistiques. On les respecte. Mais elles appartiennent à leur temps. Elles ne peuvent littéralement constituer des modèles pour l'artiste d'aujourd'hui. »

Bortnyik, le premier maître de Vasarely, lui avait donné un conseil précieux: l'artiste peut vivre de son art. Il peut prendre pour second métier une occupation artistique. Pour Vasarely, c'était tout naturellement la publicité. C'est une activité visuelle qui met à contribution ses compétences et sa virtuosité graphique et lui permet de s'adonner parallèlement à ses recherches.

Vasarely expose pour la première fois en 1945. C'était pour lui le début de l'abstraction, toutefois signes et symboles survivent encore dans son œuvre. « *Un grand cercle rouge sur fond bleu pouvait être un élément géométrique mais aussi un soleil. Mais chez d'autres aussi on peut observer le même parcours qui va du réalisme à l'abstraction: Sophie Taeuber-Arp, Mondrian... qui a glissé de la représentation de l'arbre à ses rythmes abstraits...* ». Ce processus d'abstraction a longtemps survécu chez Vasarely parallèlement sans doute à son activité de graphiste publicitaire où la figuration est nécessaire. Mais déjà l'esprit de la composition traditionnelle était détruit chez lui et remplacé par de grands aplats de couleurs. L'école était bonne pour parvenir à ses conclusions plus tardives: « *Mes toiles d'alors comportaient irrésistiblement les préoccupations de ma peinture actuelle...* ».

C'est à ce moment qu'il se préoccupe des problèmes d'ombre et de lumière, de la *bi-* et de la *tridimensionnalité*, de la recherche des matières, de la psychologie de la couleur. « *Il y a aujourd'hui un retour en force de ces recherches des années trente. Mais il fallait bien quelques décennies pour que tout cela soit traité avec plus de clarté et qu'en apparaisse l'évidence...* ». S'agissait-il d'une sorte de visualisation des idées du moment? « *J'étais ouvert à ce qui se passait autour de moi... au lieu d'attendre ce qu'on appelle l'inspiration... Toute ma vie je me suis posé cette question: ce qui se fait est-il en rapport avec la vie, avec le climat de pensée de notre société?* »

La variété de la production artistique actuelle présente des voies diverses, aucune ne détient à elle seule la vérité: elles sont complémentaires. Par tempérament Vasarely a choisi le « *constructivisme* » visuel qui est aujourd'hui un style appartenant à notre temps. Chronologiquement ses recherches graphiques sont jusqu'en 1942 avec la perfection que peut donner une pratique quotidienne rigoureuse et le sentiment à coup sur erroné que le graphisme publicitaire détenait la clef de la modernité. Révélation en 1939: Vasarely prend conscience que ce sont des peintres comme Max Ernst, Klee, Chirico, Ozenfant, Le Corbusier... qui étaient véritablement les inventeurs de l'esthétique moderne laquelle impose des « modèles » inédits aux autres activités visuelles, ses « sous-produits ». Il change son fusil d'épaule, s'adonne exclusivement à la peinture. En 1946, voici sa première exposition chez Denise René qui vient d'ouvrir sa galerie rue de La Boétie avec des œuvres en noir et blanc parcourues d'un esprit symboliste. Elles étaient dominées par les horreurs de la guerre, l'idée manichéenne du bien et du mal... André Breton s'écrie: un peintre surréaliste est né. Un beau succès qui n'empêche pas Vasarely de se rendre compte qu'il faisait fausse route. Aujourd'hui il est pleinement conscient des « *fausses routes* » qu'il exposera dans le petit musée de Gordes, qui sera la *Fondation Vasarely*, « monument » que le peintre élève à sa propre œuvre et à la tendance qu'elle représente.

C'est à Belle-Ile que Vasarely a commencé à saisir les problèmes de la représentation abstraite qui prend forme vers 1948. Là, au bord de l'eau, il ramasse des pierres de forme ovoïde érodées par l'eau, « *ce sont parfois des ellipses presque parfaites. J'en aimais la matière... mais je luttais contre cette tendance, conscient du fait qu'elle déboucherait sur une sensibilité des choses qui n'était pas le but de mes préoccupations. C'était une intuition encore informulée. Au fond ce qui est important c'est la tension qui pourrait exister entre un vert et un rouge... Si vous placez ce rouge dans un contexte différent, il prendra un éclat nouveau, deviendra plus clair ou plus foncé. Ce sont ces recherches qui m'intéressaient. C'est en poussant plus loin l'abstraction que j'ai obtenu non seulement des cailloux en un certain ordre arrangé, mais implicitement la totalité de l'univers océanique avec ses remous profonds, ses nuages changeants, ses astres...* »

Pour Vasarely, l'expérience de Belle-Ile a été capitale. « *C'était la première fois que j'avais ressenti l'inutilité de peindre tel paysage particulier.* » L'abstraction tendait à globaliser le phénomène, à saisir dans une sorte de synthèse ses valeurs universelles...

Chez Vasarely, l'expérience artistique n'est jamais uniforme, car il va dans plusieurs directions à la fois. Ainsi les « périodes » caractérisées par des esthétiques différenciées, se chevauchent-elles dans leur variété. Tout en menant à bien ce qui devait devenir la « période Belle-Ile », Vasarely peint donc ce qui sera la période *Denfert*, et la période *Crystal*... Elles se chevaucheront toutes. Il n'y a pas de développement linéaire. Mais la recherche est multidirectionnelle dans le temps et dans l'espace. Le peintre traditionnel éprouve d'abord le besoin d'en finir avec un thème qui cristallise le plus souvent une obsession vécue parfois avec une intensité dramatique qui engage son être. Vasarely lui est un œil froid. Sa peinture est saine, claire, vient des contrées mesurables bien qu'elle procède par une saisie imaginaire intuitive. Il va dans toutes les directions qui le sollicitent. Vasarely opère d'une certaine manière comme un cerveau électronique: il programme son imagination, la met en présence de « faits ».

JACQUES MICHEL.

GRENOBLE MUSÉE DES B. A. ET MAISON DE LA CULTURE

La logique de Gilioli

par Pierre Descargues

En Isère, Gilioli est chez lui. C'est là qu'il a pris racine: il y a trouvé sa femme, la célèbre Babet. Il y a sa maison des champs à Saint-Martin de la Cluze. C'est là qu'il a commencé à creuser sa voie personnelle. Et la région a accueilli la plupart de ses œuvres monumentales. A Grenoble, Voreppe, Vassieux, Chamrousse, Voiron, la Tronche, depuis 1942 jusqu'à aujourd'hui Gilioli n'a pas cessé d'être associé à ce qui se construisait, se célébrait, se restaurait dans l'Isère. Pourtant il en est parti.

A Grenoble, j'ai rencontré quelques-uns des amateurs qui les premiers ont reconnu un sculpteur dans le jeune gaillard à l'accent italien qui s'était trouvé là lors de la démobilisation de l'armée française. « Quand Emile et Babet ont voulu aller tenter leur chance à Paris, m'ont-ils dit, nous avons craint pour eux. Ici Gilioli avait une certaine sécurité. A Paris, les débuts allaient être très durs. L'exposition démontre amplement qu'ils avaient raison de prendre ces risques. »

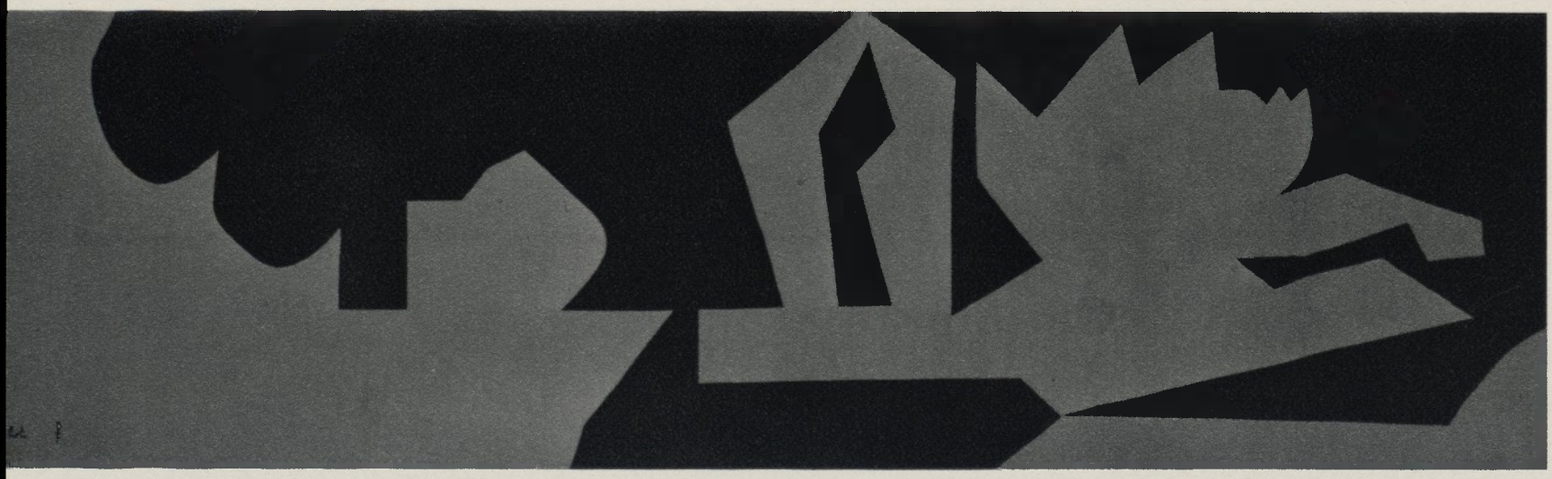
La rétrospective qui s'est tenue à la fin de 1969 au Musée de Grenoble et dans la nouvelle Maison de la Culture, il faut donc la regarder comme l'ont vue beaucoup de Grenoblois: une mise au point sur un artiste présent dans la vie de la région, mais dont l'œuvre est suivie en Europe par des amateurs pour qui le lent mûrissement des formes chez Gilioli est une des raisons majeures de leur intérêt envers la sculpture d'aujourd'hui.

La meilleure présentation qu'on puisse faire d'un artiste est celle qui le situe dans son terrain, qui le montre dans son pays d'élection. A Paris, certes, Emile Gilioli a son atelier, des amis. On le rencontre à Montparnasse, à Saint-Germain-des-Prés. Il est lié depuis 25 ans à la vie des arts et quand meurent Deyrolle ou Poliakoff, il perd des amis. Nulle part cependant, il n'est aussi vrai qu'à Saint-Martin de la Cluze. Les films qui lui ont été consacrés le montrent se promenant dans les forêts, s'interrogeant sur la beauté d'une branche rapportée de promenade et qu'il regarde aux lueurs du feu de sa cheminée.

Quand on dit de Gilioli qu'il est un sculpteur abstrait, il suffit de regarder le sculpteur pour en douter. Abstrait, Gilioli? Abstrait, ce colosse aux mains d'ouvrier? Il fut un temps où l'abstraction cherchait son nom. Kandinsky entre autres, vers 1930, avait suggéré qu'il n'y avait pas d'art abstrait et qu'il fallait plus sagement parler d'art concret. La réalité de ces œuvres était la géométrie. Que dire alors de Gilioli? Il lui arrive de faire des cônes, des sphères, des tétraèdres, des cylindres obliques, des prismes tronqués, mais en artisan, et le travail de la main s'y voit, ses volumes sont certainement très irréguliers: ses sculptures n'ont avec les formes pures, avec les formes de spéculation que des rapports d'apparence.

A Saint-Martin de la Cluze, à Grenoble, on apprend que son art est parent des montagnes, des rochers, des galets récoltés dans les torrents l'été, quand le sculpteur-eau s'est retiré pour laisser voir ses œuvres, des branches de chênes ou de

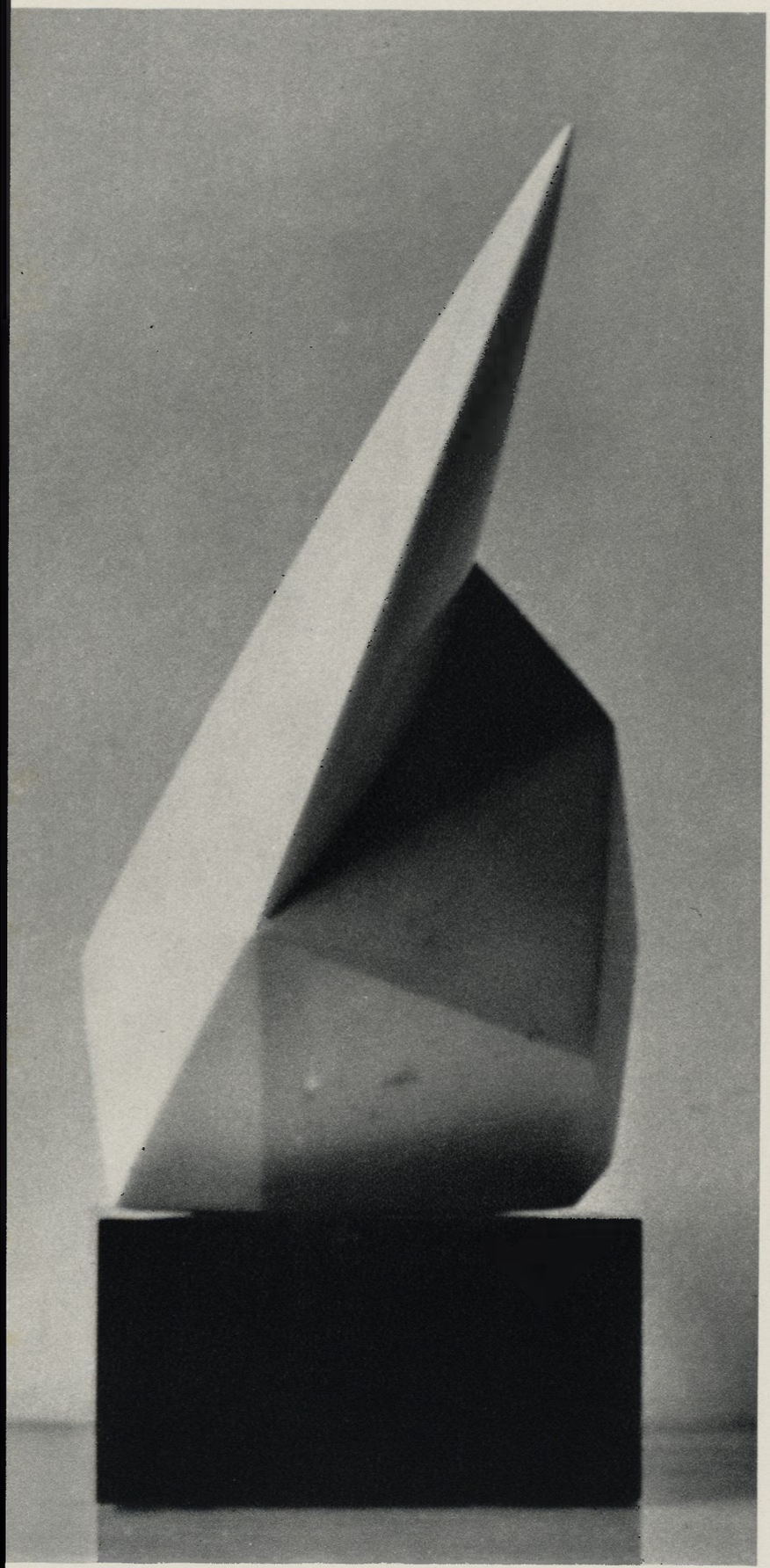
GILIOLI. Apocalypse. 1968. Tapisserie. 118 x 420 cm. Galerie La Demeure, Paris. (*Photo P. L. Buer*).



GILIOLI. Disque solaire. 1969. Bronze. Diamètre: 42 cm.

GILIOLI. Architecture debout. 1968. H. 40 cm.

GILIOLI. Homme de l'espace. 1965. Cristal. H. 38 cm.



GILIOLI. Astrale. 1967. Marbre. H. 30 cm.

noyers, de l'ombre d'une feuille de figuier. Sa mémoire créatrice est nourrie de ces mille joies glanées au long d'une vie, de la rencontre profonde de l'homme avec un rayon de soleil sur le plat d'un rocher, avec l'étrave d'un navire, avec la flèche d'une église aperçue dans le creux d'une vallée. Qu'y a-t-il donc de l'homme là-dedans pour qu'il s'y reconnaisse soudain et totalement?

Parler des galets du Drac ou de la géométrie, c'est, me semble-t-il, croire qu'on peut saisir une œuvre comme celle de Gilioli par ses ressemblances. Un peu comme on croit rendre compte d'un tableau de Poussin en nommant Tancrède et Herminie. C'est vrai qu'il y a des arquebusiers chez Rembrandt et des nus chez Rubens et des lions chez Delacroix. Mais sont-ce des brioches que nous recherchons chez Chardin? Est-ce que dans l'exposition qui, à Grenoble, rassemblait des sculptures, des peintures, des dessins, des tapisseries, nous cherchions le souvenir des cailloux ou le bel usage des volumes bien tempérés?

Dans une œuvre, à travers les volumes, on cherche des masses et des tensions, à travers les traits, des vibrations, à travers les surfaces, la taille juste, ni trop, ni trop peu, le format de l'être. Au sortir de l'exposition, quelle épithète pouvait-on appliquer à Gilioli? On avait envie de l'adjectif fruité, mais il a plus de goût que de poids. L'adjectif mûr désigne un moment. De toutes façons, on restait dans une catégorie de qualificatifs de la vie formelle. Parler de la pomme ou de l'œuf, c'était encore une comparaison. Du moins témoignait-elle que les œuvres avaient une présence vive, qu'elles étaient bien fraîches comme une chair, douces comme une pêche, que le jour y pénétrait comme dans une coquille pour chauffer le germe.

Ce qui caractérise Gilioli est peut-être que cette vie s'ordonne d'une façon très complexe. Les formes naissent les unes des autres, s'opposent les unes aux autres de telle manière qu'elles n'existent que dans cette multiplicité d'aspects à laquelle nous a habitués le corps humain dont la souplesse suscite tous les assemblages possibles de volume. Un Gilioli, ça ne se réduit jamais à l'élémentaire. Ça ne s'accomplit que dans des poussées diverses. Si dans la nuit on explorait une de ses sculptures à la main, on aurait toujours des surprises, comme lorsqu'on découvre un corps: tout est normal, mais tout est surprenant et que ce plan succède à cette courbe et que ce surplomb vienne après une verticale, c'est normal, je veux dire que c'est normal, logique, on le ressent au bout des doigts, mais c'est surprenant aussi parce qu'on ne sait jamais quelle forme bien particulière va faire naître cette logique.

Faut-il faire l'aveugle pour aborder Gilioli? Certes pas, mais pour apprivoiser ses œuvres ou plutôt pour s'adapter à elles, peut-être l'idée de fermer les yeux n'est-elle pas à rejeter. On conçoit mieux ainsi la notion de réalisme, terrain commun, point de rencontre, croisement de notre expérience des choses. Ne dit-on pas: la réalité,

GILIOLI. Hommage à Dag Hammarskjoeld. 1967. H. 140 cm.

c'est ce qu'on voit? Mais on voit toujours à travers le passé. L'œil est rarement un découvreur. Il est bien plutôt projeteur d'images acquises à travers lesquelles on reconnaît, on identifie: un galet, un champignon, la voisine. Ainsi le réalisme, plus que ce qu'on voit, est-il ce qu'on sait. Toute œuvre nouvelle se distingue du répertoire; elle apporte un nouvelle image; elle enrichit la mémoire. Peut-être Gilioli se distingue-t-il par sa faculté d'assembler de façon humaine des formes qu'on dit abstraites pour simplifier, mais qui n'ont rien oublié de leur origine: elles nous viennent des fruits, des seins, des galets, des flèches, des montagnes. La logique de Gilioli coordonne ces diversités. Cette logique est son art. Elle différencie un Gilioli d'un Arp ou d'un Brancusi. Aurait-on ensemble sous les yeux une forme ovoïde de chacun de ces trois sculpteurs, une sensibilité bien exercée devrait pouvoir distinguer la logique de l'un de celle de l'autre. Arp léger, près de s'envoler, Brancusi d'une pureté millénaire, Gilioli rude, lourd, terrestre, mais d'une terre où la foi a déplacé les montagnes et d'où l'intelligence a envoyé des voyageurs sur la lune. Les formes de Gilioli ne sont-elles pas aussi des formes de navires?

PIERRE DESCARGUES.

GILIOLI. Saint Dominique. 1968. Plâtre. H. 70 cm.

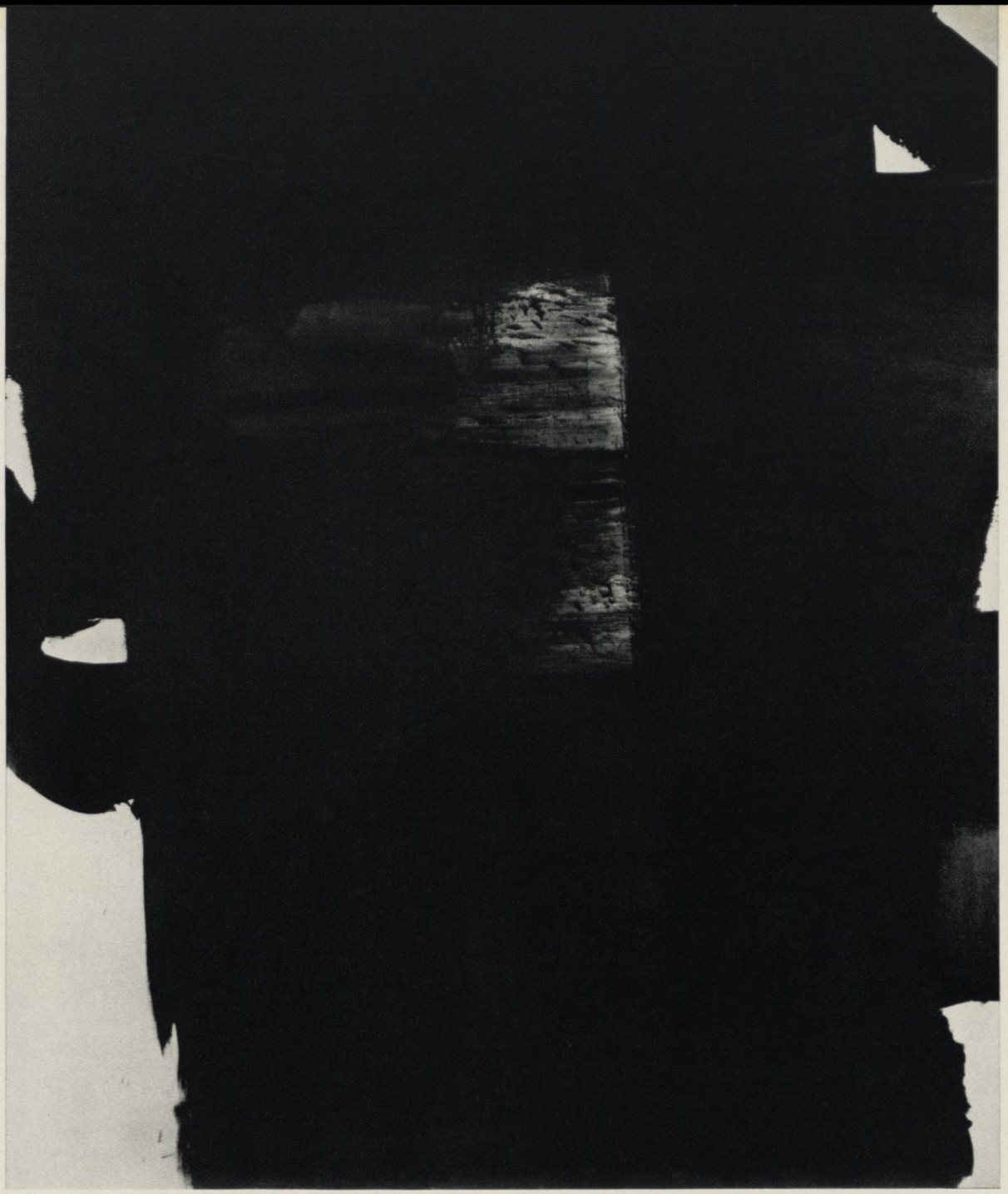
Soulages depuis 1967

par Michel Ragon

En mai 1967, le Musée National d'Art Moderne, à Paris, consacrait une rétrospective à l'œuvre de Pierre Soulages. Ce n'était pas une initiative très originale puisque, depuis 1960, Soulages avait bénéficié de semblables rétrospectives en Allemagne (Hanovre, Essen), en Hollande (musée de la Haye) et en Suisse (musée de Zurich). Mais Soulages, qui est avec Dubuffet l'un des peintres français les plus connus dans le monde, et qui n'est certes pas ignoré en France, y est néanmoins méconnu. Ses expositions sont rares à Paris. Si bien que la rétrospective du Musée National d'Art Moderne prenait une allure d'événement. On pouvait enfin s'apercevoir de la diversité d'une œuvre depuis les premières peintures sur papier en 1946 jus-

HANOVRE
ESSEN
LA HAYE
ZURICH

SOULAGES.
Peinture. 1969.



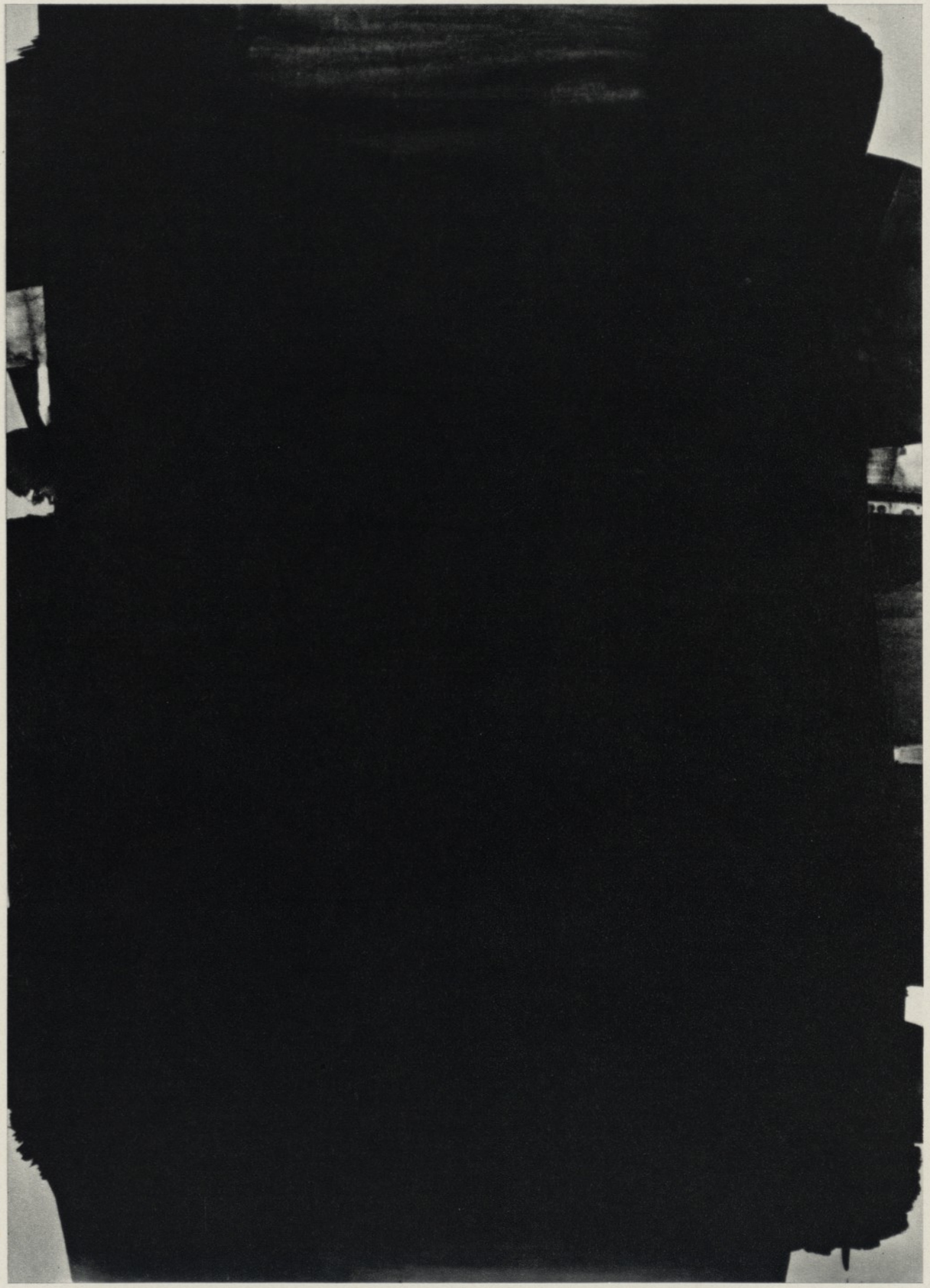
SOULAGES. Peinture. Décembre 1967.

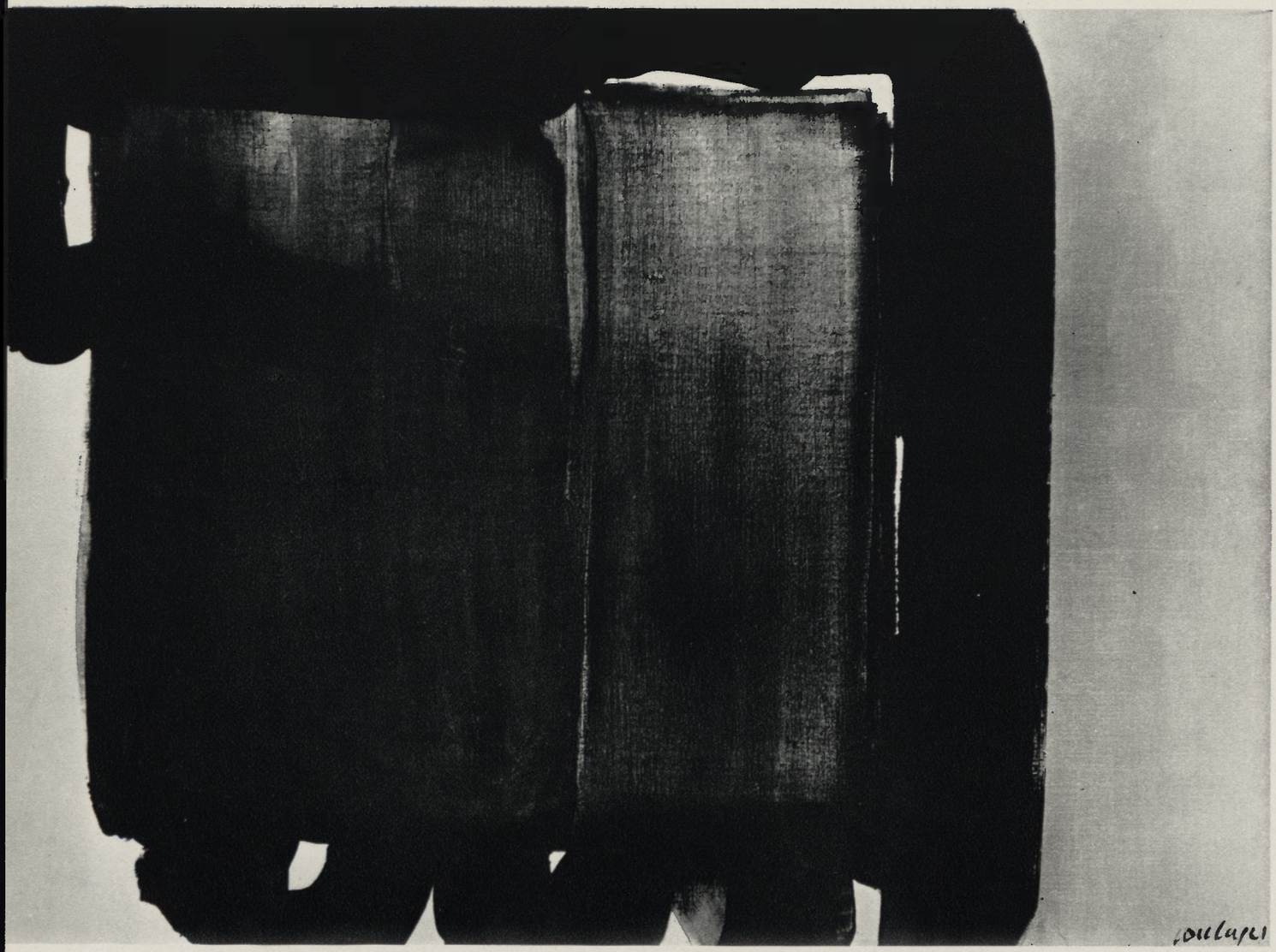
qu'aux monumentales toiles très architecturées aux larges barres noires, puis aux explosions de couleurs plus récentes. Classé comme l'un des maîtres de l'abstraction lyrique alors qu'il n'avait que trente ans, Soulages, qui en a maintenant cinquante, se trouve contesté par certains critiques qui lui reprochent de demeurer statufié dans sa gloire et comme figé dans une « manière » qui fit son succès.

Je dois dire que cette attitude m'est absolument incompréhensible et n'est explicable que par la rareté avec laquelle Soulages expose ses œuvres à Paris. Si l'on ne fréquente pas son atelier, il est bien difficile de suivre son évolution. La rétrospective du Musée National d'Art Moderne, en 1967, était à ce titre une aubaine. Tout le monde pouvait enfin remarquer les différentes époques de Soulages: celle où le mouvement et l'écriture étaient prédominants, puis après cette période « calligraphique », une période « architecturée » (raidissement, rigueur, hiératisme, par de grandes barres noires qui parurent son archétype), puis une période dynamique, syncopée, exaltée (toiles très chahutées et très colorées: rouges ou bleues), enfin époque de plénitude, d'épanouissement serein (taches envahissantes qui mangent parfois tout le tableau). Je voudrais bien savoir comment on ne se renouvelle pas, en passant ainsi d'un extrême à l'autre.

Depuis 1967, Soulages a beaucoup travaillé, beau-

SOULAGES. Peinture. 1967.





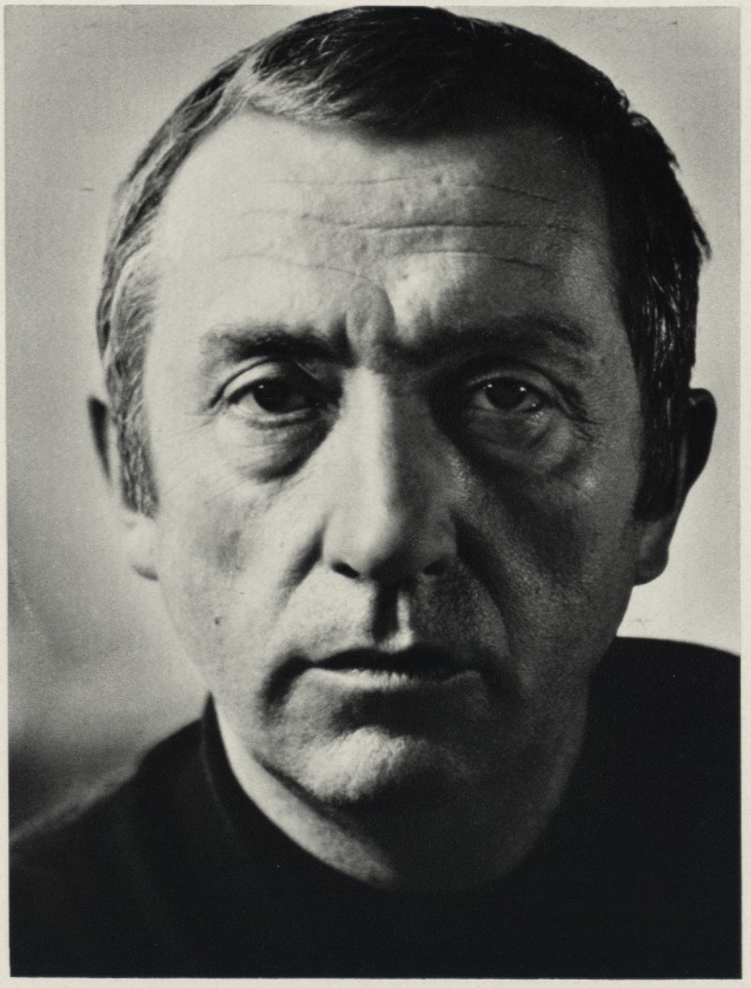
SOULAGES. Peinture. 1968.

coup exposé (en dehors de la France). On le sait peu à Paris (1). Aussi pensons-nous qu'il peut être utile de consacrer cet article à l'activité récente de Soulages.

Tout d'abord, Soulages a bénéficié depuis 1967 de quatre rétrospectives en Amérique du Nord: deux aux Etats-Unis en 1968 (Carnegie Institut de Pittsburgh et Albright Art Gallery à Buffalo), deux au Canada la même année (Musées de Montréal et de Québec). Rappelons que Soulages avait reçu le Prix Carnegie de Peinture en 1964. Toujours en 1968, Soulages exposait des œuvres récentes à la Galerie Knoedler de New York avec une préface de J. J. Sweeney. A propos de l'exposition *Peinture européenne d'aujourd'hui*, la présence de Soulages dans une sélection sévère et qui se voulait d'avant-garde, fut saluée avec enthousiasme aux Etats-Unis par des critiques aussi différents que John Canaday et Harold Rosenberg, et en France par un jeune écrivain du groupe *Tel quel*: Marcelin Pleynet. Ce dernier écrivait dans le numéro de Noël 1968 d'*Art International*: « Une grande toile de Soulages, incontestablement la plus belle et la plus moderne de l'exposition ». Voilà qui infirmerait singulièrement la thèse de Soulages coupé des tendances nouvelles de l'art. Le groupe *Tel quel* est en effet considéré comme l'un des plus avant-gardistes en littérature. Mais cela ne surprendra pas ceux qui savent que nombre de jeunes artistes ont été, ou sont, des familiers de l'atelier de Soulages.

Les peintures récentes de Soulages peuvent être réunies sous la notion de rayonnement. Rayonnement du noir faisant vivre, autour, la lumière. Rayonnement de la couleur et en particulier du bleu. Il existe toute une série récente de toiles bleues de Soulages, très grandes peintures de trois à quatre mètres de long sur deux à deux

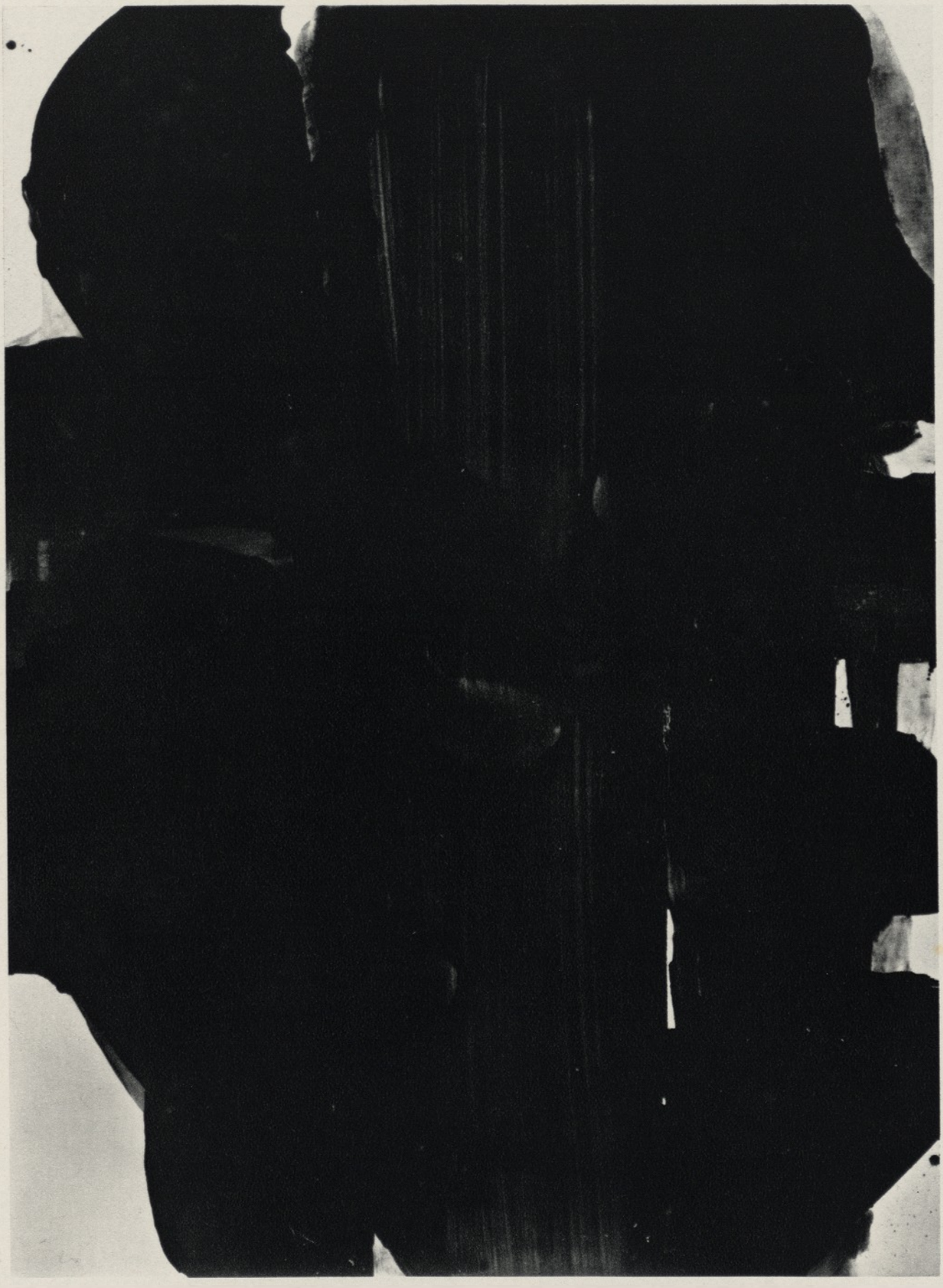
(1) Depuis sa rétrospective au Musée National d'Art Moderne en mai 1967 et l'exposition de ses oeuvres récentes à la Galerie de France, en juin de la même année, Soulages n'a pas exposé à Paris.



(Photo Pitz)

SOULAGES. Peinture. 1968.

SOULAGES. Peinture. 1967.



SOULAGES. Peinture. 1967.

SOULAGES. Peinture. 1967.

mètres cinquante de haut (c'est une semblable toile, de 4,30 m × 2,20 m, qui figurait au Musée d'Art Moderne de Tokyo, pour son inauguration). Dans ces peintures récentes, la tendance générale est à l'envahissement de toute la surface du tableau par la couleur, jusqu'à ras bord. Il semble en fait que la « marée » picturale ne s'arrête pas au format de la toile, mais fuse vers l'infini. C'est d'ailleurs, depuis toujours, une caractéristique de l'art de Soulages que ces compositions qui touchent ou dépassent les « bords » de la toile, à cet endroit périlleux où l'espace imaginaire rejoint l'espace réel. Parfois, dans une immense tache noire, des formes comme « trouées », des « fenêtres » si l'on veut, jouent un rôle négatif ou positif. Ces « déchirures » blanches, sortes de triangles irréguliers que des coulures parfois maculent, donnent un contrepoint étrange à ces vastes symphonies « funèbres ». Des bleus, de tonalités différentes, s'étalent dans d'autres toiles, très fluides. Parfois, des bleus-noirs. Il n'y a plus, ou presque plus, dans ces toiles, de traces de pinceaux. Mais parfois encore, certaines toiles sont formées de signes noirs, très simples et monumentaux, qui se rattachent plus aux toiles anciennes.

Depuis 1967, Pierre Soulages a également poursuivi avec bonheur son œuvre de graveur: neuf lithos et deux eaux-fortes. C'est en 1952 que Soulages avait fait ses premières gravures chez Lacourière. Il s'était essayé à la litho, mais l'avait abandonnée au profit de l'eau-forte. Dans cette dernière technique, trouant le cuivre, découpant ses bords, il était arrivé à des résultats étonnants. Ayant accepté en 1968 de réaliser une gravure pour mon recueil de poèmes: *la Peau des choses*, puis ayant pris du retard, il ne lui était plus possible de travailler à une eau-forte. Il se mit donc à regret à une lithographie et trouva une nouvelle méthode qui devait l'amener ensuite à travailler avec enthousiasme dans cette technique, sortant neuf lithos admirables d'invention et de puissance. Soulages fait en effet son dessin sur une pierre, puis le reporte mécaniquement sur quatre pierres: une en noir, l'autre en gris en faisant sauter les noirs à l'acide, etc. Il réalise sa litho à la machine, en corrigeant au fur et à mesure. C'est le tirage lui-même qui constitue le bon à tirer. Avec ce système, une litho qui est prévue tirée à 200 exemplaires, peut très bien devenir une litho numérotée seulement à 90 ou même à 35 exemplaires. Mais, contrairement à ce qui se produit trop souvent, l'artiste est vraiment l'auteur de *toutes* les lithographies.

Depuis 1967, Soulages a également réalisé sa première céramique. Une immense céramique de vingt-cinq mètres carrés qui est placée dans l'entrée du gratte-ciel Oliver Tyrone à Pittsburgh. Soulages a travaillé en étroite collaboration avec l'architecte du building: William Lescaze. Mais la céramique a été exécutée en carreaux de 29,70 cm × 29,70 cm à Aix-en-Provence. Ces carreaux ne sont pas plats. Leurs ondulations créent un mouvement qui fait jouer la surface. Soulages a peint, à Aix, directement sur la terre, avant la cuisson. Il décrit ainsi sa mosaïque: « De chaque côté un gris clair qui pourra jouer avec les parois d'acier inoxydable et qui, ainsi, en diminuant le contraste, affirmera moins les verticales de droite et de gauche et laissera toute sa force au rythme libre des bleus et des noirs. »

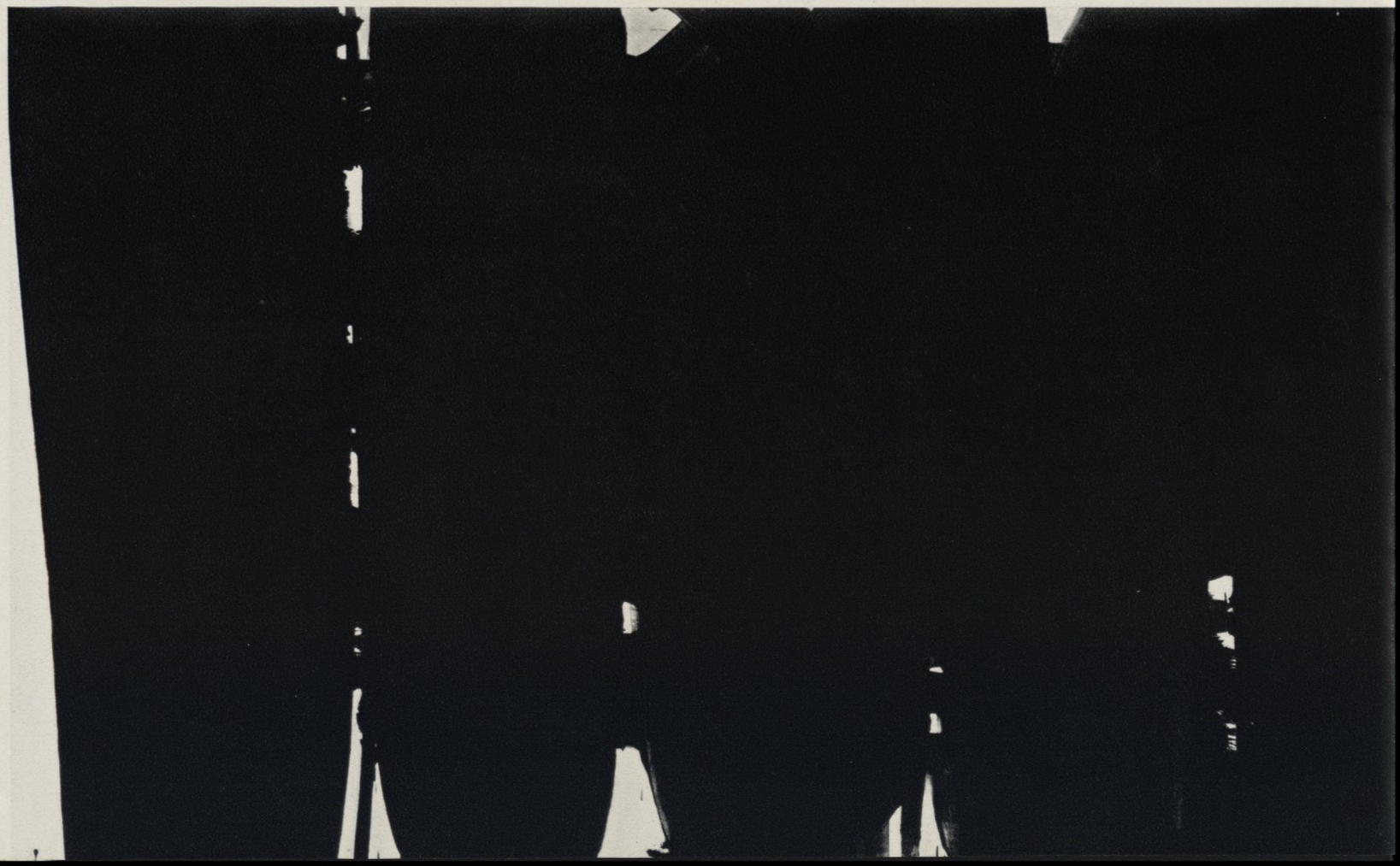
Signalons enfin que James Johnson Sweeney termine actuellement une monumentale monographie sur Soulages que publieront les Frères Fabbri. Ce livre donnera enfin une rétrospective permanente de l'œuvre de Soulages, pionnier de l'abstraction lyrique aussitôt après la Libération et l'un des plus exemplaires artistes contemporains.

MICHEL RAGON.

SOULAGES. Peinture. 1969.

SOULAGES. Peinture. 1970. 202 x 327 cm.

SOULAGES. Peinture. 1968. 236 x 366 cm.



SOULAGES. Lithographie originale pour XX^{e} siècle n^{o} 34 (*Mourlot, imprimeur,* Paris).

Magnelli à la Ferrage

PARIS

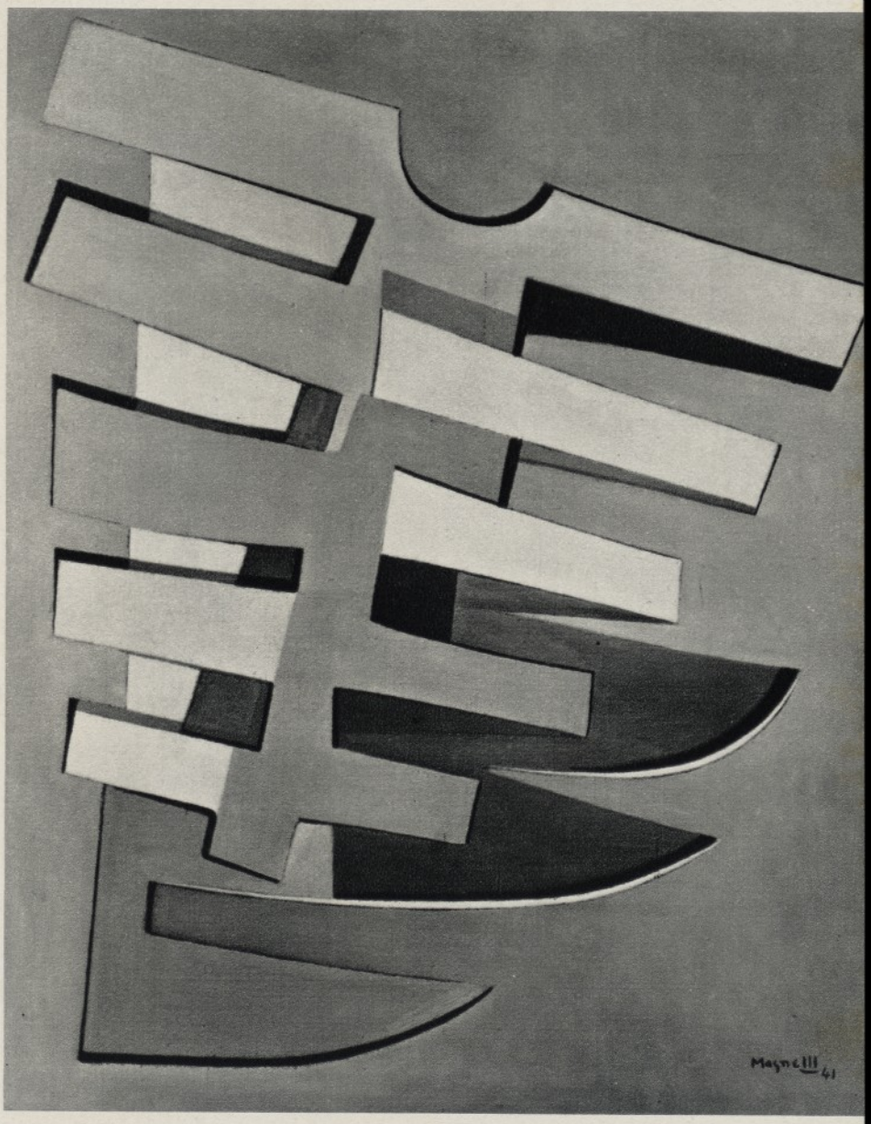
par Daniel Abadie

A quelques rares artistes, la vieillesse semble être donnée comme une grâce supplémentaire. Chez eux, ce qui faisait notre admiration dans les tableaux de leur âge mûr se transforme alors en une chose différente et difficile à définir. Ce n'est plus seulement dans leurs œuvres un problème plastique brillamment résolu qui nous sollicite, celles-ci nous communiquent d'abord le sentiment d'une révélation et semblent nous mettre directement en contact avec la Connaissance. L'âme même de l'artiste se livre sur la toile à chaque coup de pinceau. Pareille grandeur est évidemment rare. Ce fut celle de Bonnard, ce fut aussi celle de Matisse. C'est d'elle que relèvent les toiles récentes de Magnelli.

Sans doute ce sentiment vient-il de la totale maîtrise du peintre, de la liberté de sa technique, mais il est plus encore le fait de l'accord décelé entre un homme et le monde qui l'entoure. « L'album de la Ferrage » — ce recueil de dix gravures, lithographies et linogravures dont la présentation donne lieu, à la galerie XX^{e} siècle, à une exposition de peintures récentes de Magnelli — les amateurs en saisiront mieux la charge poétique quand ils sauront que « la Ferrage » est cette propriété non loin de Grasse, grand mas ancien et vaste prairie, où Magnelli passe une partie de l'année et où naît la part la plus importante de sa production. Que l'on ne voit pas dans ce qui suit le simple souci de l'anecdote, mais j'y ai vu Magnelli discuter, au soir tombant, près du vieux portail de pierre qui sépare le jardin de l'herbage s'étendant derrière la maison, avec le conducteur d'une charrette chargée d'herbe, et entre l'homme de ce monde ancien — proche encore de celui des Bucoliques — et ce créateur de la beauté moderne, un muet et silencieux accord semblait s'établir, comme une complicité entre gens qui ont longuement interrogé les choses et leur sens.

Car l'abstraction, telle que la pratique Magnelli, n'est pas le refus du monde, comme elle le fut pour Mondrian. Elle en est, au contraire, la mise en ordre. Ce qui la caractérise, c'est le souci constant de s'en tenir à l'essentiel, de ne rien sacrifier à l'anecdote, à la gratuité. « La poésie moderne saute toutes les explications », écrivait Max Jacob dans son « Art Poétique ». De même, la peinture de Magnelli passe les explications: elle est un langage direct; d'abord celui des formes et des

MAGNELLI. Assurance répétée. 1941. 100 x 81 cm. *Premier tableau peint à La Ferrage.*



MAGNELLI. D'un ton plus fort. 1949. 130 x 97 cm.

couleurs, certes, mais surtout celui du sentiment de l'artiste face au monde. De celui-ci, Magnelli repense les formes, sans formule préalable, afin de nous les redonner, dans une vision globale, ayant retrouvé leur simplicité initiale et leur lumineuse plénitude. Car, ainsi qu'il le déclare lui-même, « il y a abstraction et abstraction. L'art — s'il est vraiment tel — n'est nullement abstrait. Tout est à la fois abstrait et concret. Quand l'art, qu'il soit figuratif ou abstrait, manque d'inspiration, il n'est jamais qu'une pauvre chose. Tout dépend uniquement de l'Homme, de ses qualités et de sa puissance d'expression. S'il reste à la surface des choses, son œuvre ne sera que décorative. »

Cependant, cette charge du réel qui sous-tend les œuvres de Magnelli et leur donne une étonnante densité n'a pas, pour autant, amené le peintre à introduire dans celles-ci des réminiscences naturalistes. Son art est véritablement abstrait et ne se contente jamais d'un simple déguisement de la réalité. Peut-être faut-il voir dans cette conception de l'abstraction la conséquence du cheminement intellectuel et plastique qui, dès 1915, lui faisait abandonner la figuration. Depuis, Magnelli s'est souvent expliqué sur la manière dont il réalisa ces toiles, maintenant historiques, qui le placent, aux côtés de Kandinsky, de Delaunay ou de Malevitch, parmi les inventeurs de l'art abstrait.

Durant l'hiver de 1914-1915, isolé par la guerre

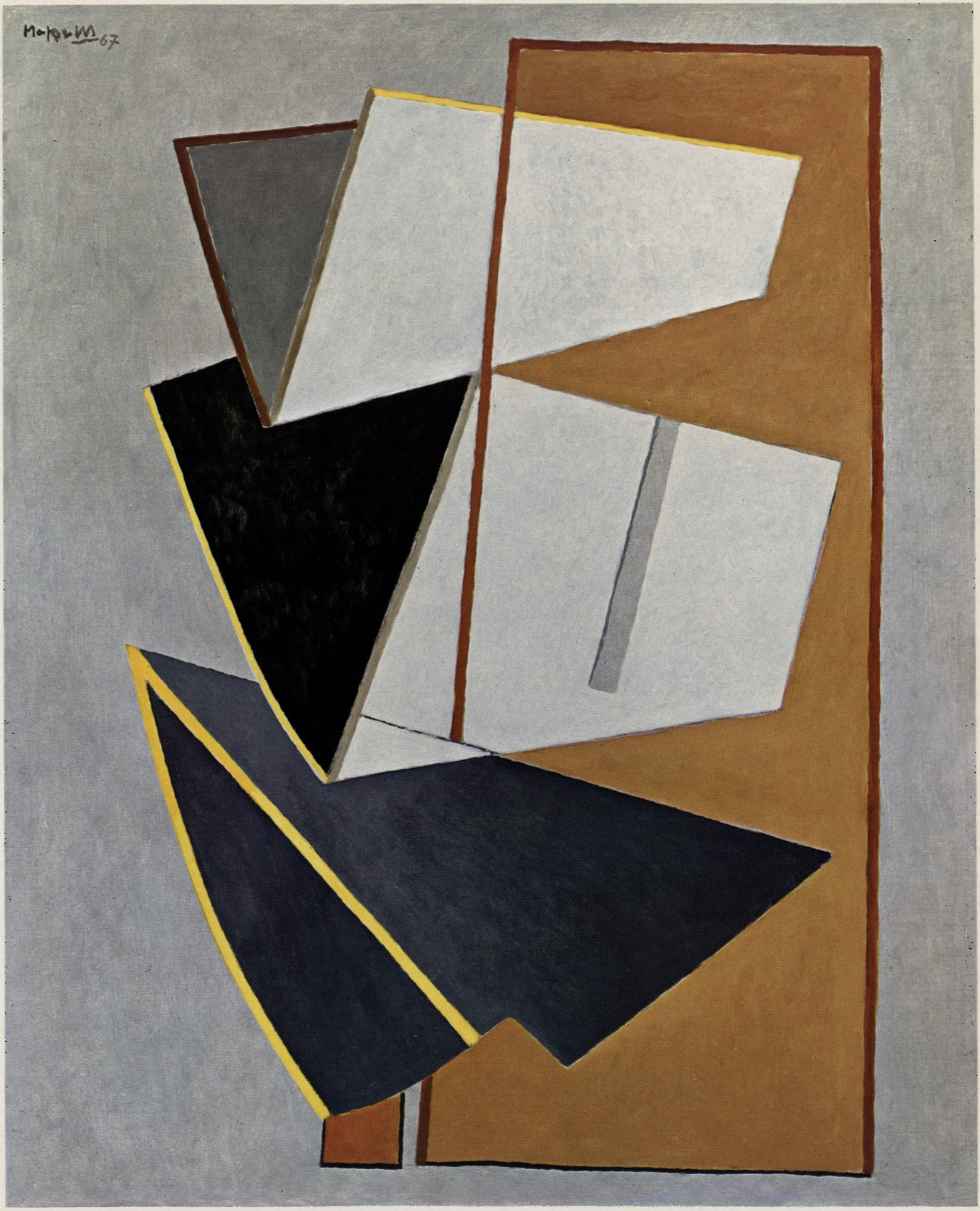
MAGNELLI. Chemins différents. 1959. 146 x 114 cm.

MAGNELLI. Rivalités n° 1. La Ferrage 1964. 114 x 146 cm.

de tous contacts avec les milieux artistiques — à l'exception de ses amis du groupe futuriste de Florence —, Magnelli découvrait ce qu'il appela alors l'*art inventé*, ignorant tout à fait qu'ailleurs en Europe d'autres artistes poursuivaient des démarches parallèles. Autodidacte en peinture, il ne se référait nullement à Cézanne — comme faisaient alors presque tous les jeunes peintres de Florence — mais étudiait les œuvres des grands maîtres italiens, et en particulier de Piero della Francesca. Il s'agissait pour lui non de s'en inspirer et de chercher à refaire, plusieurs siècles après eux, ce qu'ils avaient si parfaitement réussi, mais de comprendre l'origine de la puissance plastique qui se dégageait de leurs œuvres. Ainsi que le remarque fort justement Bernard Dorival: « A l'école des Quattrocentistes toscans, il avait appris qu'une peinture est d'abord une architecture, une ordonnance de formes simplifiées et massives, fermes et dures, dont la majesté se rehausse de l'incision du trait qui les sertit et les exalte, une composition dont le rythme est la pulsation et la musique, une *cosa mentale* qui met en cause l'in-

Magnelli à La Ferrage (Plan de Grasse). 1968. (*Photo André Villers*).

MAGNELLI. Valeurs en couleur. 1967. 100 x 81 cm.



MAGNELLI. Ramener l'ordre. 1967. 100 x 81 cm.

telligence et la volonté de l'homme, une création héroïque où la réalité de la nature se change en une autre réalité, d'un ordre différent, d'une variété supérieure. » Ainsi Magnelli plongeait-il directement les racines de son abstraction dans l'une des parts les plus vivantes de la tradition italienne. Sous l'image, il découvrait la profonde nécessité plastique et la raison des formes, admirant l'équilibre des pleins et des vides dans la composition. Il décelait dans leurs œuvres une conception de l'art proche de celle qu'exprimait au début de ce siècle André Salmon: « Peindre / C'est plus que voir / Peindre / C'est concevoir », et il devait y soumettre toute son œuvre.

Cette faculté et cette aisance à donner au tableau une évidence plastique qui se suffit à elle-même, à l'abstraire des formes de la réalité, c'est là le lien profond qui unit Magnelli à la tradition des maîtres florentins chez qui, ainsi que le notait Christian Zervos, « l'esprit idéaliste pénètre la matière au point d'effacer non seulement toute distinction entre la matière et la forme, mais de supprimer presque la matérialité qui est essentielle en art ». La réussite de Magnelli tient justement dans l'équilibre que chaque nouvelle œuvre réalise entre ces tendances contradictoires. Il s'agit bien sûr d'un équilibre instable, semblable à celui qui règne au cœur des tempêtes où toutes les forces à leur paroxysme finissent par recréer un calme paradoxal. De cela, les titres des tableaux témoignent souvent: « Tension d'images », « Tempête ordonnée », « Points d'hostilité », « Forces

MAGNELLI. Intersections n° 6. 1965. 100 x 81 cm.

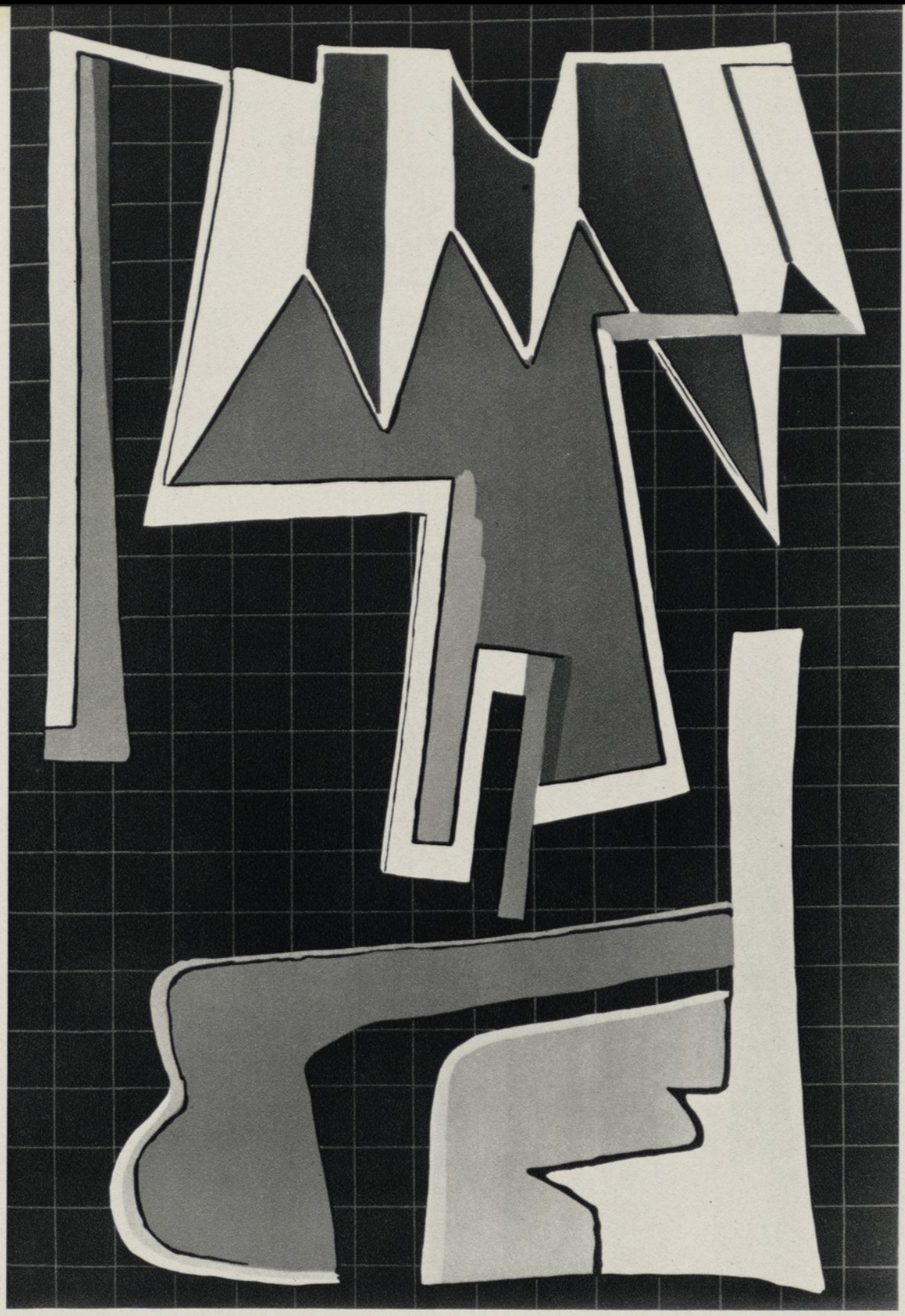
MAGNELLI. Fonctionnel. La Ferrage 1967. 100 x 81 cm.

dressées »... Car si Magnelli fait figure de classique soumettant son lyrisme aux exigences de la construction, dans certains de ses tableaux, cependant, transparaît une violence brutale, primitive, qui n'est pas sans rapports avec celle des masques nègres dont il a rassemblé une étonnante collection.

Avoir à dominer et à unifier des tensions si opposées donne au dessin de Magnelli une puissance et une autorité toutes particulières. Celui-ci s'affirme comme l'ossature de l'œuvre, le signe autour duquel s'ordonne l'architecture du tableau. Si le trait en est tendu et volontaire, il reste toujours sensible, proche de celui des gouaches découpées de Matisse, intensément vivant. Mais si le dessin joue dans la peinture de Magnelli un rôle capital, la couleur n'est pas pour autant reléguée à un emploi secondaire. C'est elle qui crée dans le tableau la valeur d'espace, intégrant le signe à la surface de la toile, donnant au tableau son unité organique. De ces tons sourds, presque éteints, qu'affectionne Magnelli, émane une lumière qui, en les séparant totalement de l'éclairage naturaliste, donne à ces œuvres leur véritable caractère d'invention.

Créateur d'un langage absolument personnel, Magnelli aurait pu très vite, comme tant d'autres peintres, se scléroser et produire inlassablement

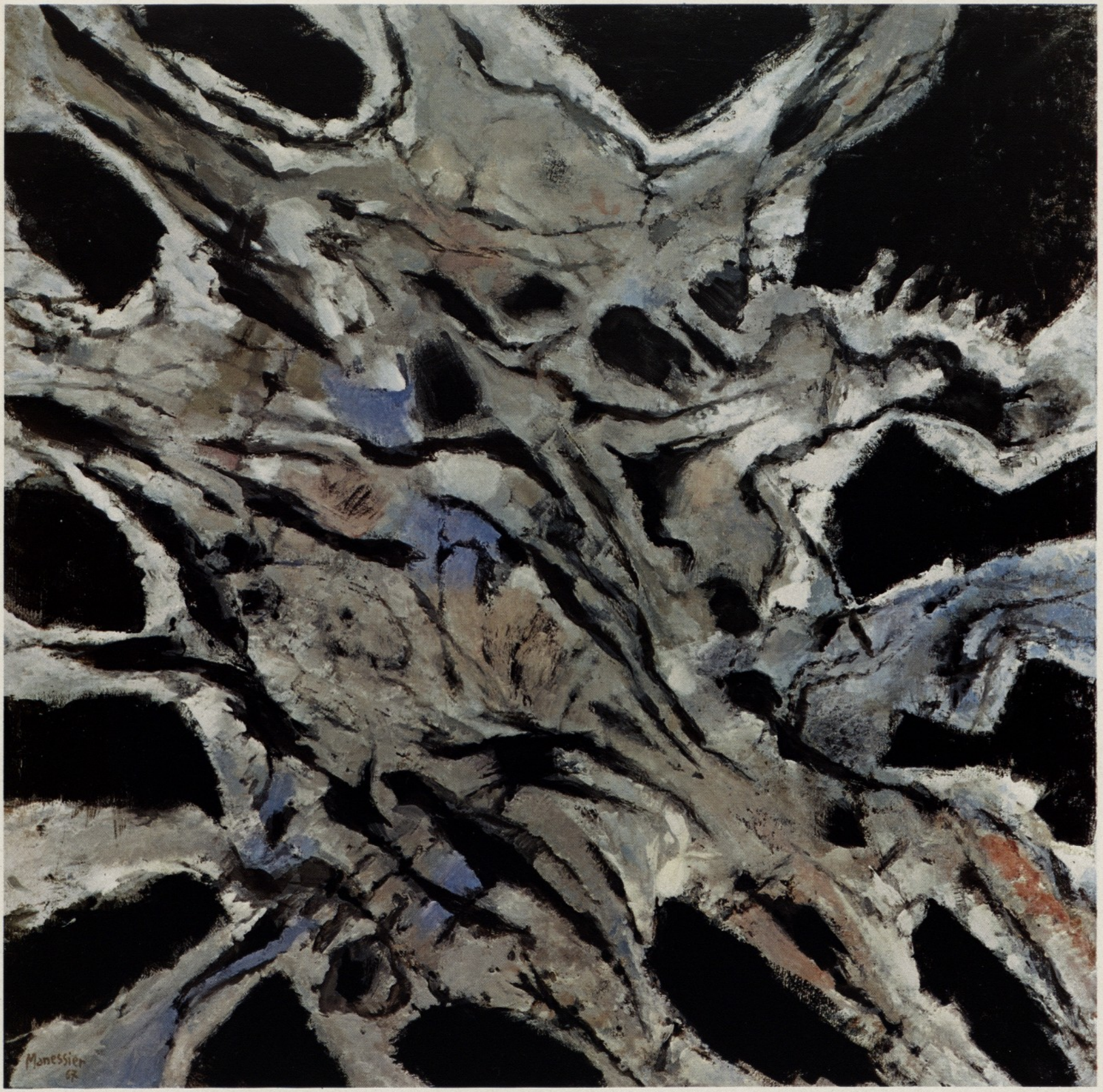
MAGNELLI. L'Album de La Ferrage. 1970. Linoléum sur fond noir.



MAGNELLI. L'Album de La Ferrage. 1970. Lithographie en couleur imprimée par Mourlot.

des variations autour de la même toile. Au lieu de cela, son œuvre apparaît aujourd'hui comme riche de tout un répertoire de formes dont l'influence sur les générations suivantes n'est plus à démontrer. Elle s'affirme comme l'une des plus originales et des plus variées de l'art abstrait, et, à travers toutes ses périodes, qu'il s'agisse des premières abstractions ou des admirables « Explosions lyriques », de celle des « Pierres » ou de la dernière période abstraite dont le plain-chant se déroule jusqu'à maintenant en ne cessant de s'amplifier, est gouvernée par une nécessité profonde: celle d'un tempérament tout à la fois lyrique et plein de retenue, ouvert au monde et riche d'humanité intérieure. Avec la plus prenante simplicité, l'œuvre de Magnelli ouvre sur une poétique. A ce point, l'art cesse d'être une manière de peindre pour devenir une manière d'être.

DANIEL ABADIE.



MANESSIER. La grande racine. 1967. 162 x 162 cm.

PARIS

Manessier plus près de la vie

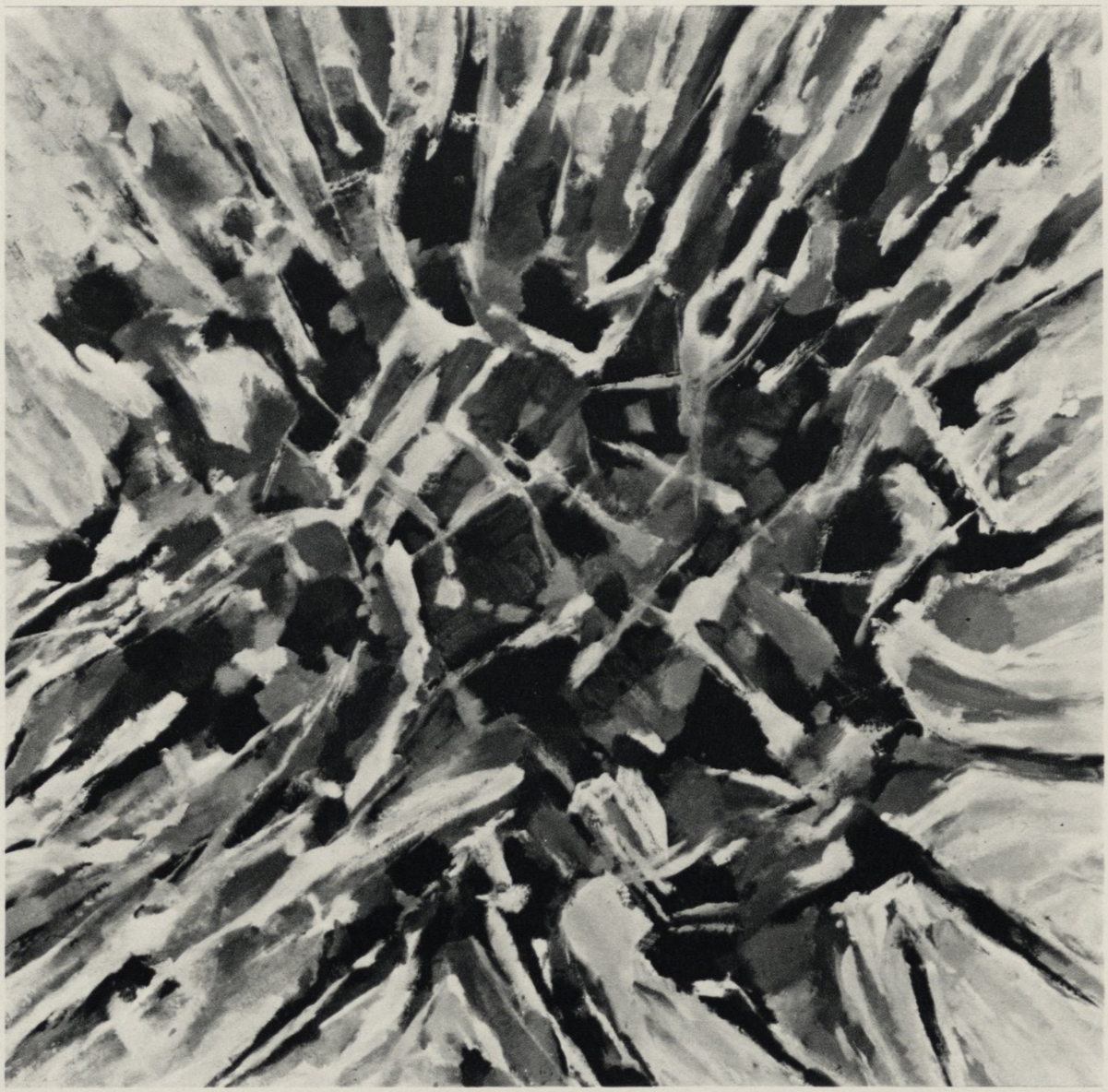
par Pierre Descargues

C'est devenu un critère majeur: de tout artiste, désormais, on attend qu'il se renouvelle. Il est certes passionnant de voir la pensée créatrice réagir à des recherches différentes, s'engager dans des entreprises neuves. Mais peut-on avoir inconsidérément cette exigence envers toute œuvre d'art? Il faut voir qu'on ne peut, sans s'aveugler, préférer l'enchaînement des œuvres à l'œuvre elle-même. Ensuite qu'à guetter seulement le renouveau, on passe à côté des œuvres stables. Un tel principe ferait négliger Corot ou Chardin, ferait trouver que Goya ou Rembrandt c'est bien lent, et que Vermeer n'en a pas fait assez pour qu'on puisse tirer de sa carrière une de ces courbes tourmentées qui font la joie des historiens.

L'exposition 1970 d'Alfred Manessier à la Galerie de France nous a invités à mettre un peu d'équilibre dans nos balances.

Car si cette exposition est différente de la précédente, si nous assistons à l'évolution du peintre, nous constatons aussi sa permanence. Chez lui, plus qu'aux ruptures nous sommes sensibles aux continuités. Plus qu'aux différences, aux ressemblances. Manessier échappe à la règle d'instabilité

MANESSIER. La prairie. 1969.



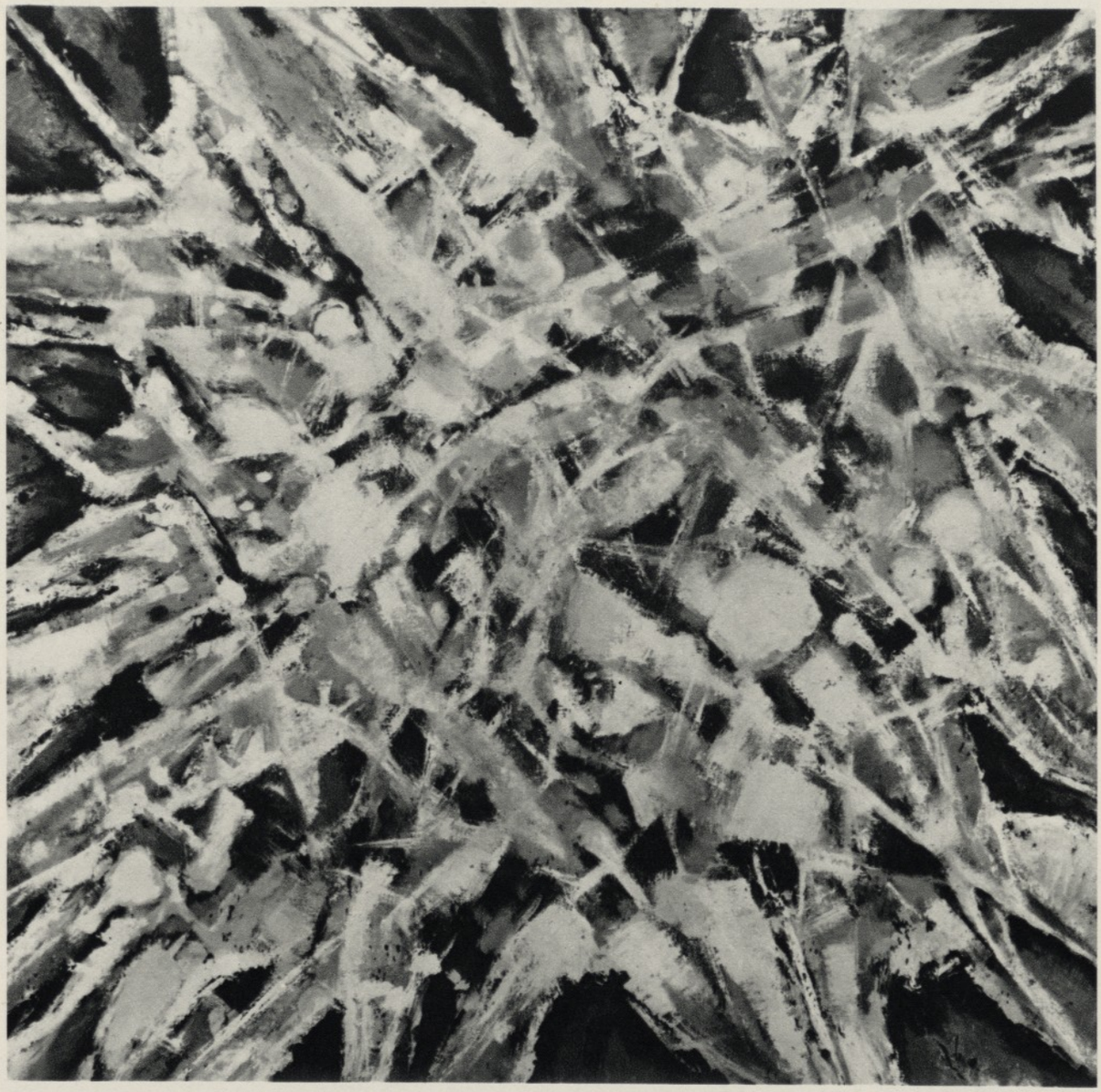
MANESSIER. Soleil d'hiver. 1968. 162 x 162 cm.

permanente qui commande l'art d'aujourd'hui. Et pourquoi?

Il expose peu souvent, tous les quatre ou cinq ans. Ce n'est pas son rythme. C'est le temps qu'il accorde à certains ensembles de créations, dont chacun l'occupe deux ou trois ans, pour s'épanouir, se faner et passer l'examen de son regard critique. Dans cette durée germent certaines semences de même famille. L'exposition montrera leur aboutissement, mais ne se privera pas de présenter d'autres tentatives. Ce qui évite qu'on la regarde en fonction d'un « thème ». Ce qui évite qu'on s'impose l'idée d'une création par tranches: l'époque provençale, l'époque espagnole, l'époque canadienne. Non. Chacune a été dans son œuvre un foyer important. Mais pour brûler dans de nouvelles couleurs, la flamme est demeurée la même. Et cette continuité n'est pas pour surprendre chez un peintre dont les tableaux sont souvent des coulées fluides, le moment d'un fleuve, le cours d'une pensée. L'œil s'y plonge. Je vous épargne la citation d'Héraclite.

D'exposition en exposition, sans nul doute, Manessier évolue. Chaque étape le façonne, le transforme, lui offre de nouvelles possibilités. Mais il se continue. Ses tableaux de 1969, on peut les faire s'interroger, comme en un miroir, dans ceux de 1964 ou de 1961: ils se reconnaissent, comme l'homme reconnaît son visage passé.

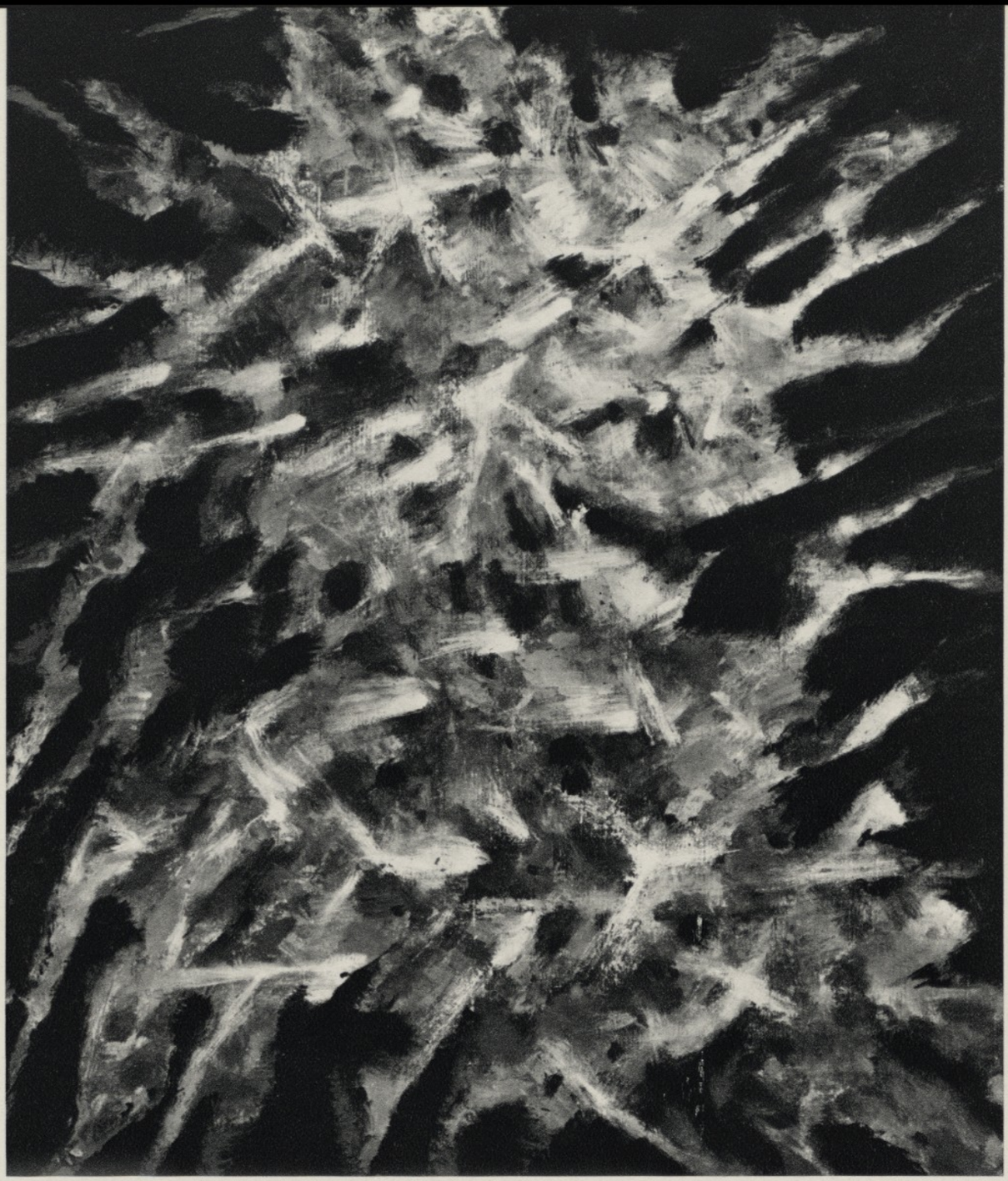
Cette exposition 1970 naquit d'un voyage au Canada, de quelques jours au bord du lac Rideau où il assista à l'étrange guerre d'une forêt et d'un lac, non pas l'un à côté de l'autre, mais l'un dans l'autre: un gigantesque pourrissement qui exaltait le bois. Ce combat des forces naturelles, il ne l'a pas décrit. Il s'en est imprégné jusqu'à ce qu'il



MANESSIER. Hivernal. 1968. 150 x 150 cm.

suscite en lui des tableaux où il y aurait un écho de sa force, force surhumaine dont l'exposition évoque d'autres exemples: le vent, le gel, le dégel dans leur travail de déchirer, d'effilocher, de rapprocher, d'écarter. Manessier a toujours recherché ces puissances naturelles. En Europe, il les percevait mieux à la nuit, à l'aube ou au crépuscule, c'est-à-dire aux heures où l'œil invente plus librement. En Amérique, c'est en pleine clarté que la nature se démontre, s'affirme. Tout y est plus grand, plus vaste, comme si le mot apprivoisé n'existait pas. Tout d'un coup, le peintre s'est trouvé branché sur une vie plus forte, plus rapide, plus évidente. Il l'a dit dans son exposition.

Mais l'Amérique ne l'a pas changé. Il use toujours des mêmes éléments. Au fait, quels éléments? A quoi reconnaît-on un Manessier? Ni à des signes, ni à des couleurs. Regardez ses lavis: le pinceau ne trace pas des traits, mais des orientations. Rien ne s'y répète que des directions. Jamais des formes. Regardez ses tableaux: ils sont très denses, mais leur tissage ne connaît ni trame, ni chaîne. Si le mot tissu peut être employé, c'est comme on dit tissu cellulaire. Le principe de Manessier doit être... ah! non! Ce n'est pas le mot principe qu'il faut écrire à son sujet. Reprenons: la nature de Manessier doit le porter à ne jamais vouloir rien identifier, à ne jamais vouloir rien tracer d'égal, d'identifiable, de connaissable. De façon à ce que le tout ne se puisse jamais diviser, que la partie ne se puisse extraire. Ainsi peut-il donner, à l'intérieur des quatre angles droits de la toile ou de la feuille de papier, quelque chose d'aussi complet qu'un organisme vivant, complexe, unique en tous ses composants, donc inséparable, indivisible.



MANESSIER. Racine nocturne. 1969.

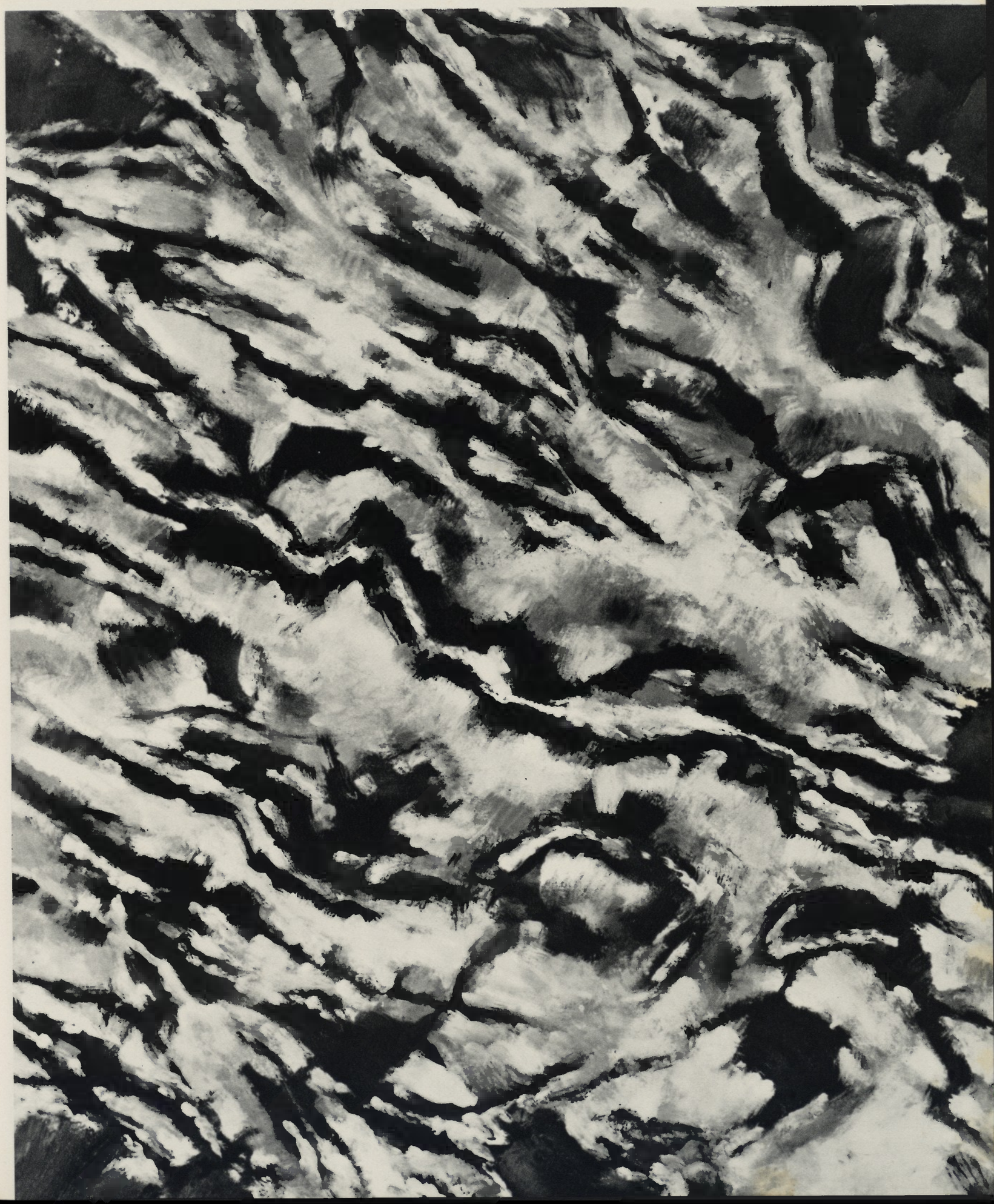
Car s'il y a un élément dans l'œuvre de Manessier, c'est le tableau. C'est-à-dire quelque chose d'aussi autonome qu'un être constitué. Et dans le tableau on reconnaît le peintre à la façon dont la force naturelle, multiple, prend forme ou plutôt se laisse former comme la pluie oriente la mousse, comme le vent dessine dans le sable ou comme le rocher reçoit la mer.

Le Nouveau Monde dans l'œuvre de Manessier a suscité des déchirements plus aigus, des éclats plus acérés, des transparences plus claires, des obscurités plus profondes, des résonances différentes. Il y a des accords nouveaux qui se sont faits, des désaccords qui se sont accentués. Mais rien dans ces tableaux ne récuse ce qu'il y avait

MANESSIER. La Forêt. 1967. 250 x 150 cm.

MANESSIER. Lichens I. 1968.
200 x 75 cm.

MANESSIER. L'orage. 1968. 100 x 80 cm.



MANESSIER. Port le soir. 1969. (*Photos Galerie de France*).

dans les tableaux d'il y a dix ans ou peut-être vingt ans. Le propos est toujours que l'œuvre vive en termes de peinture ce que le peintre a vu la nature vivre en termes de nature. Seulement, l'art est devenu de plus en plus complexe, libre, dégagé de tout a-priori. En comparaison les tableaux anciens de Manessier semblent statiques. Ils vibrent avec moins d'intensité. Ils sont plus près du concept et de l'élémentaire. Les tableaux nouveaux sont plus près de la vie. De plus en plus, l'organisme remplace le mécanisme.

Est-ce un renouvellement? Bien plutôt une mutation lente, une maturation, une chair qui se forme sur une structure. On pourra, certes, découper des périodes dans la carrière de Manessier. On distinguera nettement le cœur de chacune et comme il bat à des rythmes différents. Mais le passage de l'une à l'autre de ces périodes apparaîtra presque insensible, les frontières incertaines. Est-ce l'artiste qui se refuse au partage nettement tranché? C'est surtout l'art. C'est moins l'homme que le peintre, moins l'homme sollicité, troublé par tant d'idées qui le font errer et progresser que la peinture dans laquelle il s'est mis tout entier et qui évolue selon ses propres règles de progression et de régression, lesquelles ne coïncident pas forcément avec celles de la réflexion morale, métaphysique, psychologique, sociale, etc...

Ces règles dirigent des œuvres dont les mouvements sont les échos du plus profond de l'homme. Avoir choisi de se confier à elles, c'est avoir choisi de refuser les voltiges éblouissantes des démonstrations esthétiques. C'est donner à ses créations non seulement la clarté de la pensée, mais encore les obscurités de l'être, ce qui fait progresser et ce qui freine. C'est donner aux tableaux leur véritable poids humain, les inscrire dans la continuité de la vie, les soumettre au lent rythme de croissance, de transformation cellulaire qui est celui de notre corps et de notre esprit. C'est accepter que jamais la vérité ne se dévoile. A ce prix, elle habite le tableau.

PIERRE DESCARGUES.

MANESSIER. Hommage à Corot. 1969. 100 x 65 cm.

Morrissier
69

Magie de Gentilini

MILAN

par Raffaele Carrieri

Plus je tourne autour de lui, plus je le trouve ample. Une stature solide, dont les courbes se croisent à l'endroit juste, comme les profils d'une contrebasse au repos. La tranquillité que me transmet la présence de Gentilini est de nature classique: un portique, un aqueduc, un navire à l'ancre, un chêne. Appuyé à sa masse, je pourrais lire de fond en comble, sans interruption, la *Jérusalem délivrée.*

L'ombre qui en émane est sèche. Dans cette ombre bienfaisante le champignon ne prend pas, ni les moisissures, ni les éponges. La nature a absorbé des millénaires de silence. Pas une feuille ne bouge. J'ai dans la poche un merle mécanique qui imite un vers latin. Si ce merle était vrai, Gentilini fuirait de son ombre comme le chien du docteur Faust.

Je pourrais fouiller parmi les pierres de ses villes mortes, y trouver quelque vieille cafetière napolitaine, des paires de cuillers ou de fourchettes, une grille, un petit couteau pour ouvrir les huîtres ou la lune. Ruines d'hier qui, au contact des millénaires accumulés derrière lui, revêtent cet aspect immémorial que nous leurs voyons dans les peintures. A la différence de sa peinture — toute en plans mobiles, doubles cloisons, couloirs, galeries et paravents —, Gentilini est une construction lisse, à une seule face. Une face dépourvue de cachettes, impassible dans sa mœlleuse affabilité. Aussi lente, attentive et laborieuse dans son articulation que l'horloger qui s'apprête à ôter le grain de poussière dans le mécanisme d'un chronomètre. Au théâtre, un prestidigitateur peut transformer un parapluie en colombe. Les objets utilisés par les illusionnistes proviennent des mêmes fabriques. Il y a des cerceaux qui s'emboîtent les uns dans les autres, des malles où l'on enferme les femmes que des sabres devront transpercer, des fiasques qui contiennent une poule assise. Les basques d'un frac de pres-

GENTILINI. Jeune fille devant la mer. 1966. Collage. 54 x 82 cm. Naviglio, Milan.

GENTILINI. Place Saint-Basile à Moscou. 1968. 36 x 26 cm.

tidigitateur sont tout un entrepôt: pavillons, kimonos, écharpes, réveille-matin. Il est plus mystérieux de tracer deux parallèles sur un tableau noir que de faire sortir une poule d'une fiasque. Plus mystérieux de modifier les choses qui existent déjà d'elles-mêmes dans la normalité des aspects familiers. Les quatre pommes réunies dans un compotier de Cézanne ont été cueillies dans un verger qui produit chaque année des millions de pommes: mais elles n'appartiennent plus à la Nature. Elles appartiennent à la Peinture. Comme les pommes de terre de Van Gogh. Comme les fleurs stellaires des jardins nocturnes de Klee. Comme les poissons de Braque. Comme les taureaux de Picasso. Comme les oranges et les coraux de Matisse.

* * *

Picasso a raison: « Un tableau n'est jamais conçu et résolu d'avance: tandis qu'on le compose, il suit la transformation de la pensée; une fois fini, il continue de changer selon le sentiment de qui le regarde. Un tableau a sa propre vie, comme une personne; il subit les changements auxquels la vie quotidienne nous soumet. Et c'est naturel, car *un tableau ne vit qu'à travers l'homme qui le regarde.* »

Les plus attentives lectures des tableaux de Gentilini sont dues aux regards fertiles des poètes. L'artiste peint un objet, et nous en percevons presque toujours un autre. Une bicyclette de Gentilini appuyée contre un mur cesse d'être un moyen normal de locomotion, comme si au contact d'un autre espace, elle s'était adaptée à un changement de rapports. Un piège asymétrique. Sans la participation de cette tache, le paysage environnant serait autre: l'apparition du graffite piégé sur la petite place pourrait effrayer un passant sensible. Une bicyclette, une cathédrale, un pont de New York, le fourneau du marchand de marrons, une machine à écrire, deux fourchettes en croix, un jardin, une prostituée en faction sous un réverbère, une pastèque coupée en deux, la lune rousse d'un feu aérien de signalisation, une lampe à alcool, une automobile avec une capote à soufflet, un baptistère saturé de colonnes comme

GENTILINI. Manhattan Bridge. 1959. Peinture. 81 x 100 cm.

GENTILINI. La chambre. 1964. Peinture. 91 x 71 cm.

un dentier au clair de lune, une grille avec dessus deux poissons carbonisés, tout ce que je viens d'énumérer, et une foule d'autres choses encore, objets et machines, lieux, silhouettes, outils et animaux, tout cela se transforme selon les dimensions et les formes de Gentilini, en provoquant de notre part une constante collaboration. Parcourir ses surfaces vitreuses, aller d'un coin à l'autre des plans inclinés, où sont disposés, à l'instar de couverts et d'assiettes, des objets d'usage quotidiens, est déjà le début d'une aventure optique.

Faut-il réformer notre vision pour suivre les insinuations de son dessin semblable à un jeu de strabique?

* * *

Le contour des choses représentées, quelles que soient leurs dispositions, et même si les distances entre les objets sont minimes, demeure inébranlable. D'incontrôlables canicules ont asséché la matière de Gentilini. Elle révèle, au toucher, une siccité de sable. Les couleurs y sont enracinées comme les minéraux à l'état pur. Il nous faut, pour atteindre un objet, traverser un petit désert.

L'avons-nous atteint, nous ne pouvons le déplacer: chaque forme a une racine qui se ramifie en profondeur; les plans qui les portent sont la surface de multiples épaisseurs tirées à sec. Il est plus facile de démonter un moteur qu'une nature morte de Gentilini.

* * *

Ses perspectives irrégulières permettent différentes combinaisons d'objets associés. Le répertoire ne comprend que des ustensiles domestiques: poinçons, ciseaux, tire-bouchons, longs clous à tête carrée pour tendre les cordes, fers à repasser, pelotes de laine, tasses, carafes, clés anglaises, balles, œufs de bois pour repriser. Menues choses que personne, en les voyant sur une table de cuisine, ne mettrait dans un tableau. Gentilini, en revanche, traite ces humbles objets comme les instruments d'une opération magique. Il les dispose par profils, trace l'emplacement qu'ils doivent occuper, divise les espaces comme s'il lui fallait, au lieu d'un verre, construire une tour. Des ciseaux ouverts forment un triangle. La pelote, en tombant, se défait: un fil en sort, traverse un morne espace, puis se perd. Une cuillère est là, toute seule, derrière une bouteille de liqueur. Il y a des étiquettes aux épaisses majuscules. Un fer à repasser transporte son ombre. La partie éclairée d'une bille se reflète sur une soupière comme la lune sur le baptistère de Pise. Un demi-citron est divisé en rayons égaux. Certains objets se réduisent à leur empreinte, d'autres à leur ombre. Toutes les ombres mènent à l'envers des formes, à leur écriture spectrale, ensablée dans une tache plus dense. Et je suis alors

GENTILINI. Jeux de jeunes filles sur le pré. 1968. Peinture. 50 x 60 cm.

GENTILINI. La jeune fille aux bicyclettes. 1965. Peinture. 55 x 38 cm. Coll. privée, Rome.

GENTILINI. La tzigane (hommage à Garcia Lorca). 1968. Peinture. 90 x 60 cm.

GENTILINI. Nature morte. 1967. 51 x 25 cm.

contraint de détourner les yeux pour ne pas me sentir complice dans l'échiquier cabalistique de Gentilini.

* * *

Complicité. Le terme est ambigu pour justifier la collaboration du spectateur face à une œuvre d'art et aux éléments qui la composent. L'établissement d'un contact positif, d'une certaine entente, exige des degrés d'attraction et d'intérêt: à défaut, on reste dehors. Une peinture peut être comme une porte fermée. Vous avez beau frapper, nul ne répond. Non que le maître de maison soit absent: il se tient derrière la porte, à l'écoute. S'il n'ouvre pas, c'est qu'il n'a pas confiance en vous. Il refuse de vous recevoir. Il en va de même pour les peintres et leurs tableaux.

* * *

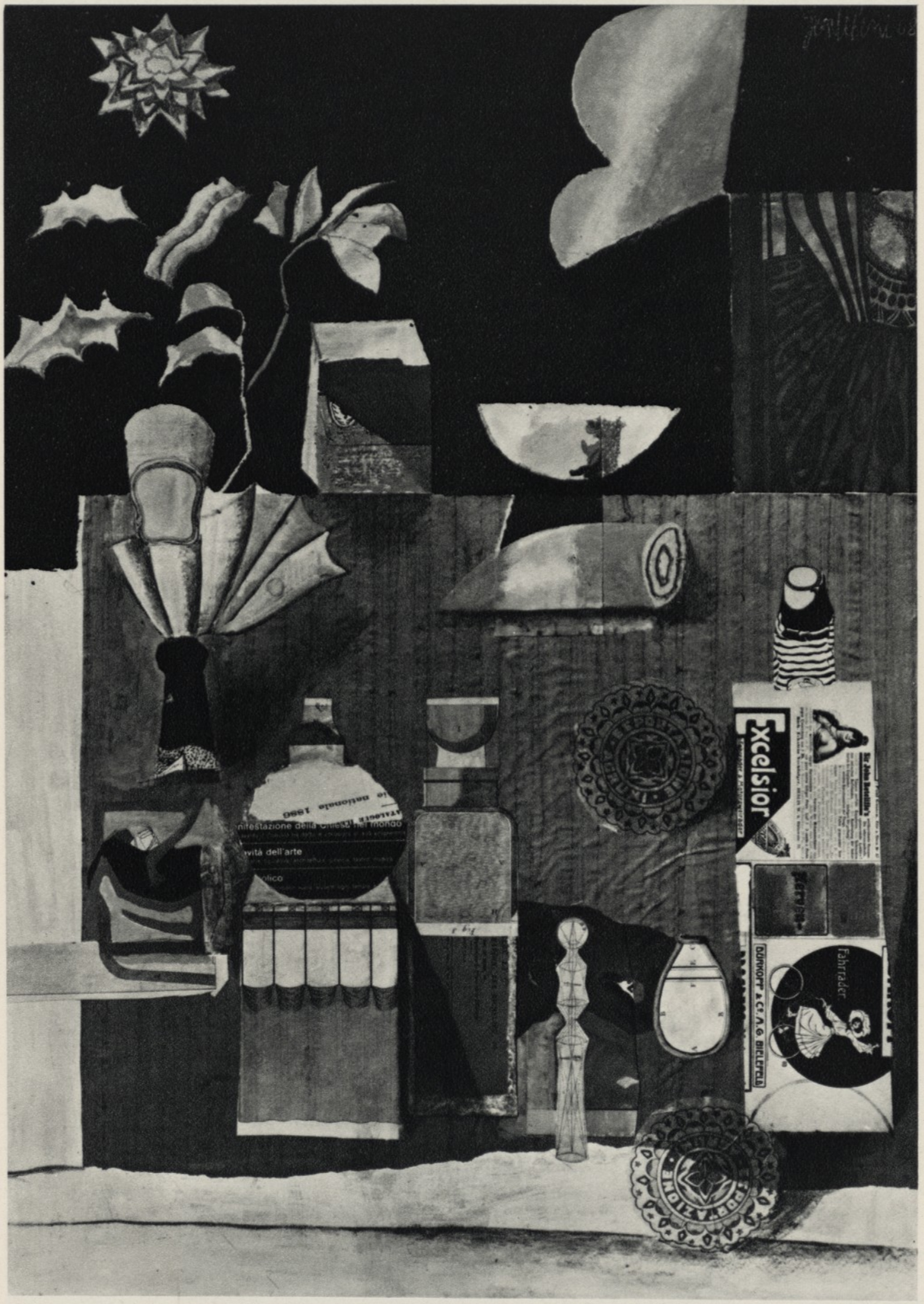
Ma fréquentation des œuvres de Gentilini m'a permis d'ouvrir plus d'une porte fermée. Je n'ai pas besoin de clé: je tourne simplement une poignée, et parviens jusqu'aux pièces où les tables sont mises: sans trop savoir s'il s'agit de fêter quelqu'un ou d'évoquer les morts comme dans les séances de spiritisme. Les mets sont répartis de façon géométrique. Un physicien pourrait nous expliquer les faces et les angles d'un verre et d'une carafe, pourquoi un corps projette sur la nappe une ombre dont il altère les bords. Parfois les convives ont des lignes semblables aux drapés des apôtres dans les mosaïques byzantines. Les assiettes contiennent, en leur froide blancheur, des harengs de vieil or. Des souterrains prolongent les pièces comme dans les maisons des films policiers. Par une trappe, nous débouchons sur une place, en pleine nuit. Un panorama de tiroirs à secret. Les personnes que nous rencontrons sont des somnambules qui n'arrivent pas à s'évader d'un réseau compliqué de colonnes. Le grand vide de la place aux dallages marquetés nous procure une certaine angoisse. Cette angoisse augmente quand nous voyons, sur un mur d'enceinte, le tracé d'une femme nue qui porte, suspendu à hauteur du ventre, un carton de tir forain. Une autre femme, noire comme l'asphalte, juchée sur de très hauts talons, avance en suivant les courbes répétées d'un portique. Les pierres s'entassent comme les meubles dans les rêves: coupoles, clochers, châteaux, couvents, abbayes. Le lion de marbre d'un portail quitte son socle et traverse la rue. On voit des feux verts aux carrefours; une bicyclette aux roues ovales se maintient en équilibre: sur la selle en forme de cœur, il n'y a personne. Une nuit qui n'en finit plus. D'un coup de pistolet, on pourrait faire crouler la lune.

RAFFAELE CARRIERI.

Gentilini et Raffaele Carrieri.

ORGUES
D'ALEXANDRE. PERE ET FILS
PARIS — 198, RUE RICHELIEU, 198 — PARIS
ORGUES POUR SALONS, EGLISES, ECOLES, CHAPELLES, ETC
FACILITÉS DE PAIEMENT
DE CREDIT
XI
LA FORZA IX
Goldene Medaille
Weltausstellung Paris 1900
Eine
Preis-P
Bernhard, das Glückskind.

GENTILINI. Nature morte. 1968. Collage. 73 x 52 cm.



GENTILINI. Autoportrait aux tarots. 1968. 80 x 60 cm.

Collages de Crippa

par Michel Tapié

Ce que Crippa appelle « collages » est en fait une part très importante des son œuvre artistique, et avant tout le mot *collage* est trop modeste ici: la plupart sont, en fait, de très importantes *peintures*, déterminantes dans son travail, qui, après les œuvres spatialistes, ont occupé une longue période, qui elle-même a très heureusement déterminé ses actuelles réalisations. Donc l'ensemble « collages de Crippa » n'est rien moins que l'axe de son œuvre complète pour les amateurs d'art qui veulent y pénétrer et s'y laisser profondément enchanter.

Crippa est d'une génération qui ne peut ignorer ni le Surréalisme ni les ensembles abstraits gra-

ROBERTO CRIPPA. Person. 1960. 200 x 200 cm. Galleria d'Arte Cortina, Milan.

ROBERTO CRIPPA. Palissade. 1961. 200 x 200 cm. Galleria d'Arte Cortina, Milan.

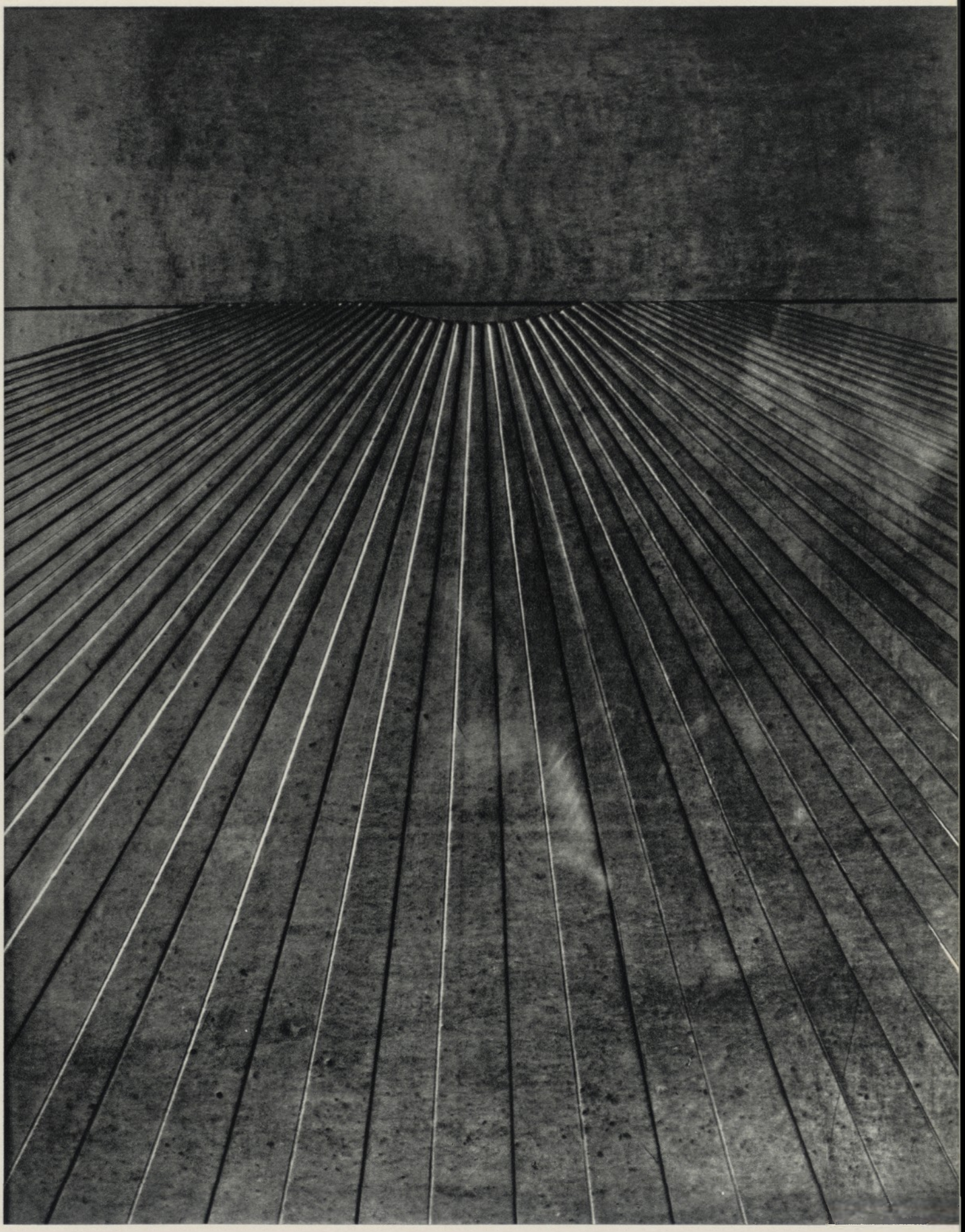
phiques: fidèle ami de toujours de Lucio Fontana, il l'est aussi d'Enrico Donati (en fait c'est Donati qui, de New York, a organisé nos premières rencontres autour de 1951). Donati, comme bien d'autres dans les années 50, venait du Surréalisme, et a eu envie non pas d'en sortir, mais de se dépasser autrement (comme Ossorio, Serpan, Tàpies, entre autres, pour ne nommer que des peintres aussi différents que possible).

Mais ce n'est ni par hasard ni pour référence historique que je nomme ici Donati, mais bien pour aborder le problème capital qu'est ce que j'ai appelé « métaphysique de la matière », dont Donati a été le pionnier, et qui inclut l'œuvre de-Tàpies (Espagne), Wessel, Schumacher (Allemagne), le leader du groupe Gutaï Yoshihara et Kay Sato (Japon), et bien d'autres noms connus de divers autres pays, et, bien entendu, pour une large part de son œuvre d'hier et d'aujourd'hui notre ami Crippa. Mais je m'explique sur le « thème » général de cette exposition et en même temps sur la notion de « métaphysique de la matière » qui en est essentiellement le sujet.

On peut trouver tant dans le mouvement Dada que chez Max Ernst, par exemple (mais lui-même venait de Dada et a su rester de très haute qualité dans ces deux mouvements apparemment négatifs), ou chez les Expressionnistes, tant histori-

ROBERTO CRIPPA. Landscape. 1963. 60 x 73 cm. Galleria d'Arte Cortina, Milan.

ques qu'actuels, l'emploi délibéré de matières épaisses dans des intentions agressives, soit par un côté insolite (et s'il ne l'est plus il l'a été, et très fortement), soit agressif (mais aussi parce qu'insolite), comme cela a pu jouer pour Dubuffet, et, plus rarement, pour Fautrier. Ce dernier, « Otages » mis à part, a dépassé la provocation (que je ne critique pas, bien au contraire, chez des artistes comme ceux que je nomme ici), pour une ambiance allusive de mystère raffiné qui est déjà aux limites de notre *métaphysique de la matière.* Donati le premier a complètement intégré ces jeux de matière dans un climat magique (qui est celui de la métaphysique nietzschéenne), mais l'œuvre de Tàpies en a exploré la multivalence dont les voies semblent offrir des perspectives pour longtemps intarissables... Crippa s'y est haussé et calmement installé pour construire une « œuvre »: ces *collages* en sont les explorations



ROBERTO CRIPPA. Relief « Landing ». 1966. 85 x 70 cm. Galleria d'Arte Cortina, Milan.

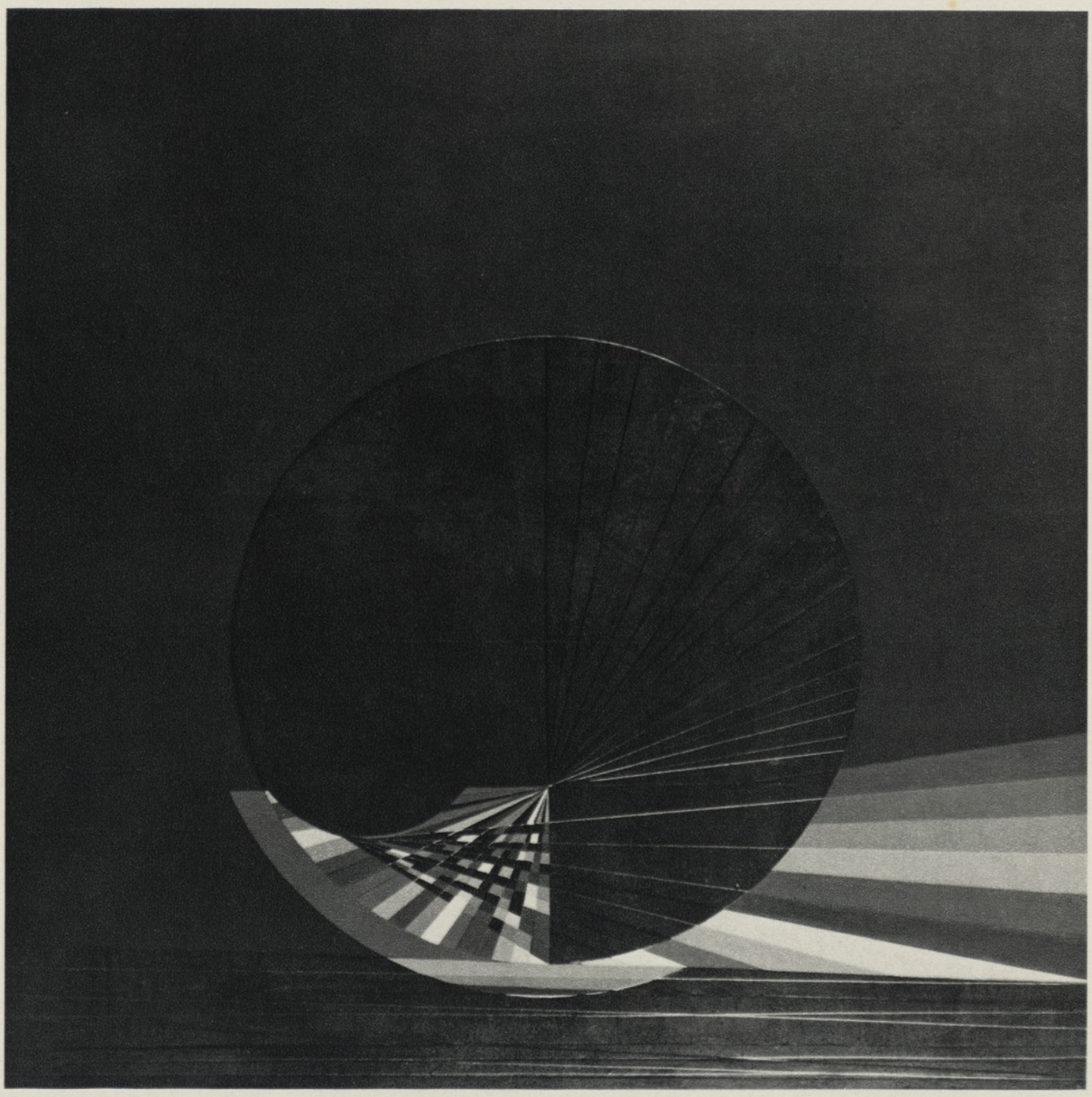
émerveillées dont l'expansion s'épanouit normalement dans les œuvres de grande maîtrise de ces dernières années, tant « collées » que « peintes », et peu importe les terminologies quand qualité artistique il y a.

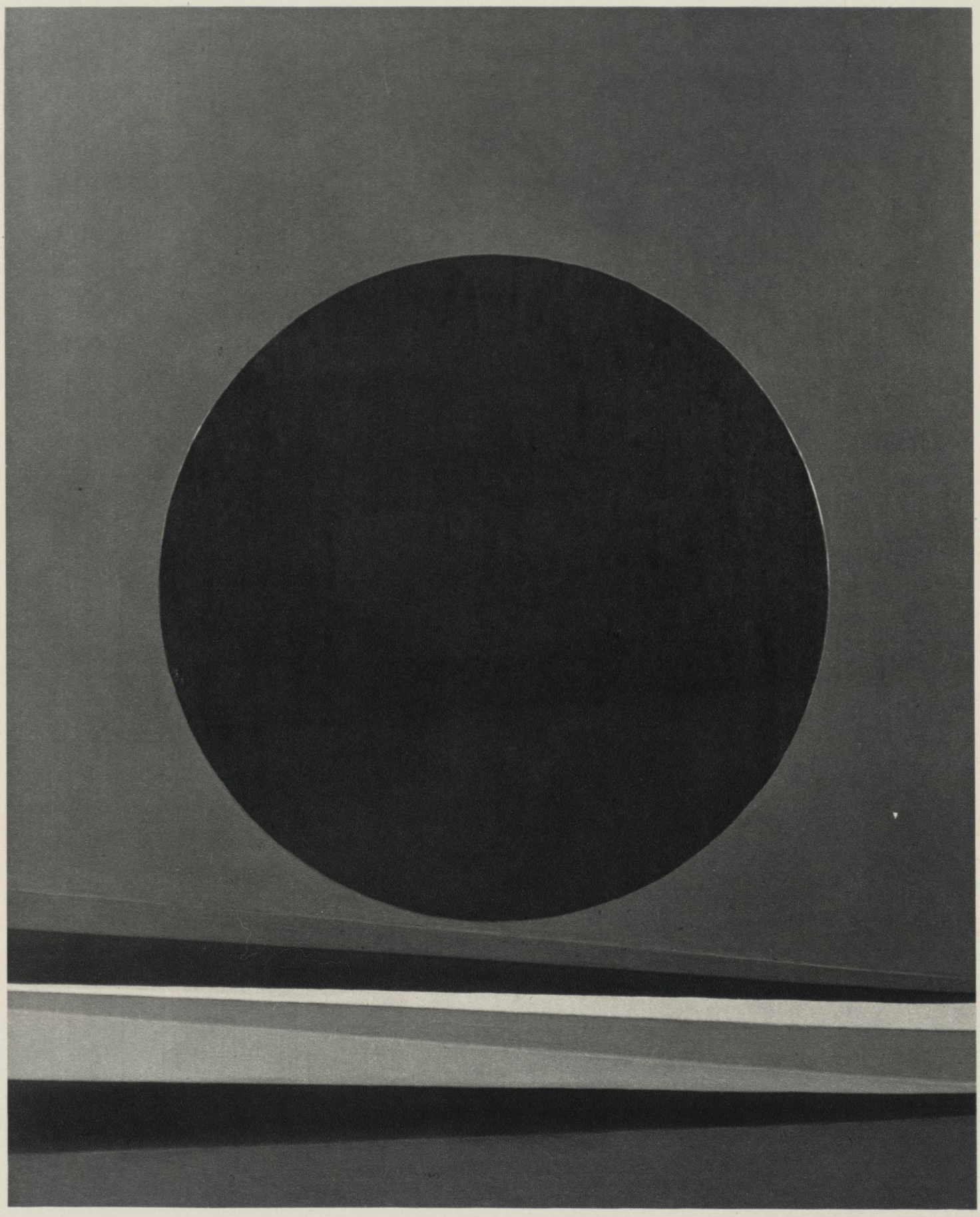
Et ses collages sont tellement intégrés artistiquement qu'il peut faire occasionnellement des œuvres en collaboration avec des artistes aussi différents tant dans l'apparence que dans le contenu qu'ont pu l'être Fontana et Brauner (avec le miracle de l'amitié en plus, qu'il me plaît de souligner ici).

Ces « collages », tant par rapport aux recherches de toujours autour des ellipses spatialistes qu'en face de ses structures aussi rigoureuses que mystérieuses (métaphysiquement) des peintures des deux ou trois dernières années, sont très informellement signifiantes-signifiées: j'en profite pour rappeler que, responsable du mot *informel* qui n'existait pas en français, j'ai organisé il y a une vingtaine d'années deux expositions dont le titre était « Signifiants de l'Informel », où le mot le plus important était « signifiants », l'informel étant une matière première plus générale, disponible, mais *artistiquement neutre* tant qu'elle n'était pas « signifiée » par un artiste digne de ce nom, et donc l'expression « peinture informelle » est et reste pour moi un non-sens, et ne peut exister, sinon comme un académisme de plus. Mais il était bon que Crippa sorte des espaces géométriques ou algébrique traditionnels pour prendre conscience de leur possible utilisation magique, mystérieuse, artistiquement efficace aux antipodes de tous les horribles fonctionalismes qui menacent l'art et l'art de vivre.

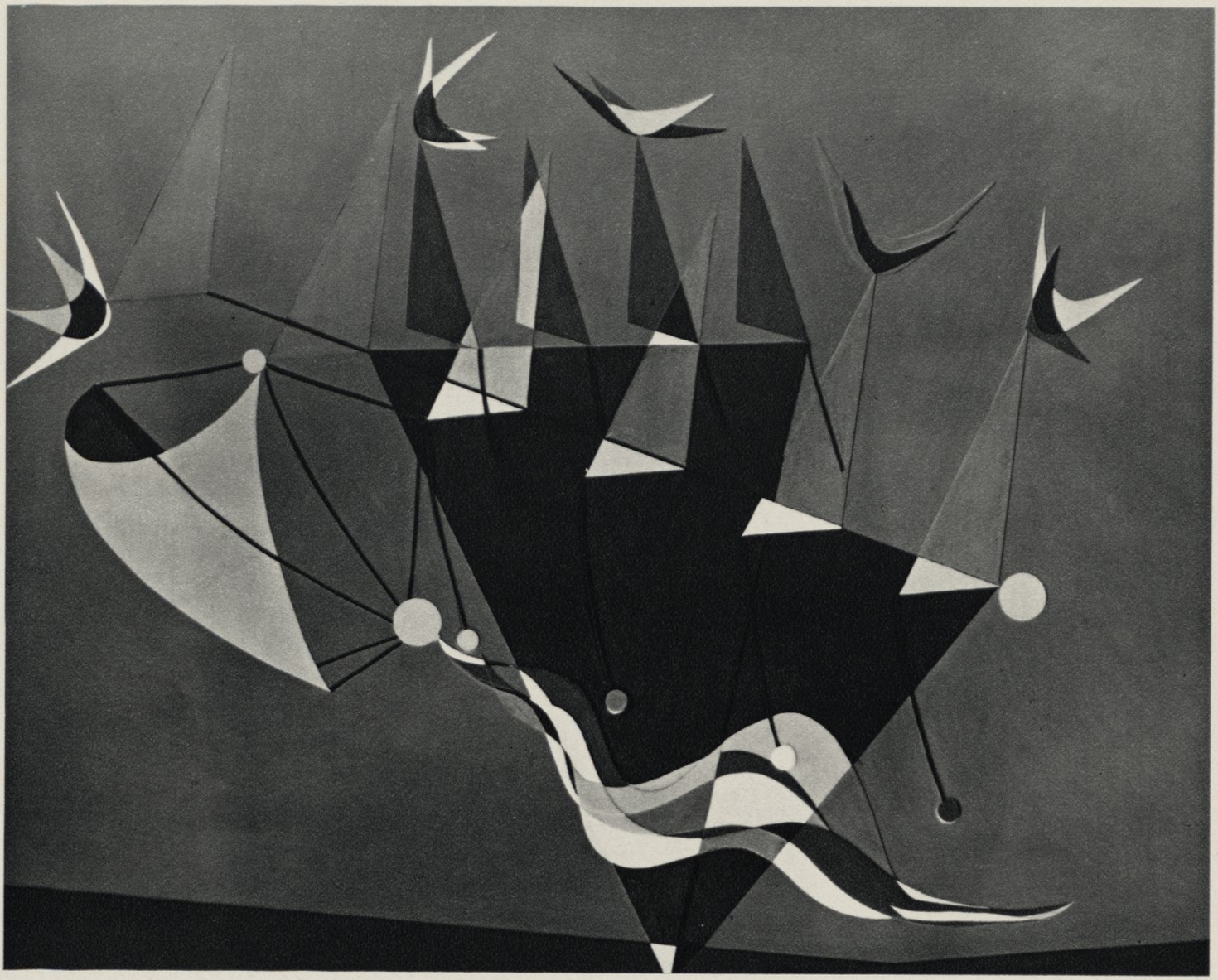
Mais Crippa n'est pas tombé dans les pièges,

ROBERTO CRIPPA. Anatomie du soleil. 1967. 165 x 165 cm. Galleria d'Arte Cortina, Milan.





ROBERTO CRIPPA. Soleil noir. 1968. 65 x 54 cm. Galleria d'Arte Cortina, Milan.



ROBERTO CRIPPA. Le petit navire spatial. 1969. 130 x 163 cm. Galleria d'Arte Cortina, Milan.

ni d'un côté ni de l'autre, et a toujours dominé artistiquement les systèmes de structures qu'il a librement choisis. Il a fait mieux: à un moment où tant de peintres ou de sculpteurs, après un départ en flèche, tournent mal, soit par opportunisme, soit par épuisement après quelques années ou quelques prometteuses séries, Crippa n'a cessé d'explorer en profondeur les domaines qui l'attirent, sans se laisser séduire par des étiquettes de « modes », qui, aux antipodes de la réelle aventure que se doit d'être « l'avant-garde », sont des pièges sans envergure qui, comme la mode par essence, se démodent et ne laissent rien.

Nous nous devons, nous laissant aller à l'enchantement qui est le fait même de l'art et de la spéculation esthétique, d'interroger le mystère de l'œuvre métaphysique de Crippa, pour en mieux subir le rayonnement évident.

MICHEL TAPIÉ.

ROBERTO CRIPPA. Arizona. 1968.

Chroniques du jour

• XLIVE ANNÉE • SUPPLÉMENT AU NO 34 DE XXE SIÈCLE • JUIN 1970 •

LE THÉME FASCINANT DU PENSEUR

par Asger Jorn

Un peu partout, à travers les civilisations et les siècles, on retrouve dans la peinture et la sculpture une pose, une attitude, un geste que semblent avoir particulièrement affectionné les artistes médiévaux et ceux de certaines tribus africaines. Cette pose est attestée par tant de variantes d'expression autonome que je me sens autorisé à dire que c'est un thème d'une réelle importance en art.

Dans *l'Imaginaire*, Jean-Paul Sartre s'exprime ainsi: « Nous pouvons dire que l'attitude imageante représente une fonction particulière de la vie psychique. Si telle image paraît, au lieu de simples mots, de pensées verbales ou de pensées pures, ce n'est jamais le résultat d'une association fortuite: il s'agit toujours d'une attitude globale et *sui generis* qui a un sens et une utilité. Il est absurde de dire qu'une image peut nuire ou freiner la pensée, ou alors il faut entendre par là que la pensée se nuit à elle-même, se perd d'elle-même dans des méandres et des détours; c'est qu'en effet entre image et pensée il n'y a pas opposition mais seulement la relation d'une espèce au genre qui la subsume. La pensée prend la forme imagée lorsqu'elle veut être intuitive, lorsqu'elle veut fonder ses affirmations sur la *vue* d'un objet. » Quelle peut être la tendance essentielle de la pensée visuelle, de l'imagination? C'est — comme l'explique Sartre — de *livrer des phénomènes « en bloc »*, de synthétiser, de construire, de combiner, de *totaliser*. Cette totalité imagée est ce qu'on s'imagine être un objet, une forme, qui, dans l'expérience *factuelle* (erronément qualifiée de *réelle* par Sartre et la plupart des philosophes modernes), se présente comme une chose, une unité à effet causal. Husserl se méprend quand il dit de l'image qu'elle est un « remplissage » (Erfüllung) de la signification. Elle

RODIN. Le penseur.

BOLOGNE. Dôme, Relief d'une stalle.

ROUSSILLON. La Nativité, fresque.

n'est pas un récipient prêt à être rempli de choses insignifiantes. *L'image est la combinaison de plusieurs significations,* dans laquelle chacune des reconstructions imaginaires est en soi significative parce qu'*interprétative,* parce que pensée. Ici le parallélisme entre l'acte d'écrire et l'acte de dessiner est rompu. *Aucune unité, quelle qu'elle soit, n'est concevable hors le recours à l'imagination. Une unité ne peut être présentée que sous l'apparence d'une image.* Si le dynamisme significatif de l'unité est un ensemble de symptômes, alors l'image est celle d'un objet *factuel;* autrement l'unité est *fictive.* Cela est pareillement vrai s'agissant de l'image nommée le Monde. *Le Monde ne peut jamais être que l'image d'un monde* (Weltbild), et elle ne peut être envisagée que par rapport à l'image d'un monde purement fictif, en polarisation avec un anti-monde utopique. Sartre les confond quand il écrit: « Un monde est un tout lié, dans lequel chaque objet a sa place déterminée et entretient des rapports avec les autres objets. L'idée même de monde implique pour ces objets la double condition suivante: il faut qu'ils soient rigoureusement individués; il faut qu'ils soient en équilibre avec un milieu. C'est pourquoi il n'y a pas de monde irréel parce qu'aucun objet irréel ne remplit cette double condition.» L'étrange ici est que cette image mécanique ne correspond plus à la vision que nous avons du monde factuel. Elle est une image à refaire.

Je me demande si l'homme ne s'installe pas dans un monde rêvé, en fonction duquel il juge les objets de sa perception, un monde « qui se donne tout entier pour ce qu'il est, dès son apparition », bref *dans une image.* L'artiste qui matérialise ses visions est contraint de détruire cette image de fond de la comédie divine et de limiter son monde pratique aux *faits,* vis-à-vis desquels il prend ses distances dans la création des fictions. Il en résulte un conflit perpétuel entre ceux qui participent à la hiérarchie des images globales et ceux qui ont pour but de les altérer.

En parlant de la pensée, on fait automatiquement de l'acte de penser *une image,* une position, un objectif, un sens. Si F. Moutier déclare: « Nous rejetons formellement l'existence d'images », pour sauver — prétend-il — l'intégrité de la synthèse psychique, c'est en réalité *pour sauver une image idéalisée* et pour dissimuler qu'il existe des façons de penser, des définitions de la pensée qui s'excluent les unes les au-

ENLUMINURE ANGEVINE. Vie de Saint Aubin.

HILDESHEIM. Saint Joseph. 1015.

KORBACH. Eglise de St. Kilian.

tres. Refuser l'une au profit de l'autre est peut-être nécessaire pour établir une action *systématique*, mais si le doute devient un *système* il n'est plus une pensée, il est une croyance. Aussi, pour ma part, je porte mon objectif sur le penseur, et non point sur la pensée.

Ce thème me fascine, dans la mesure même où je ne parviens pas à le réduire aux règles habituellement formulées dans les théories artistiques. Du moins, puis-je emprunter la méthode suivie, à la fin du siècle dernier, par l'historien d'art danois Julius Lange qui, après une étude sur le nu dans l'art, s'était livré à l'étude du geste de la main posée sur la poitrine.
Aussitôt, on doit observer que l'attitude de la main soutenant la tête, qui me préoccupe en ce moment, n'est pas un geste à intention expressive. Si on cherche appui dans Erwin Panofsky, la question se pose de savoir ce qu'une telle attitude chironomique entend symboliser. Pour tenter de répondre à cette interrogation, il faut examiner le personnage représenté et sa

OSTRAHOBY. (Suède). Eglise Skäne. XII[e] siècle. Femme souffrante.

COLOGNE. La naissance du Christ. Sculpture en bois. St. Maria im Kapitol.

mythologie. Et c'est ici que, vraiment, les choses se gâtent.

En premier lieu, mon attention s'était portée sur cette attitude dans la représentation de (saint) Joseph. Puis, j'ai découvert que la Vierge Marie prenait une attitude identique lors de l'Annonciation, et enfin je les rencontrai, tous les deux, Joseph et Marie, dans la même attitude à Bethléem. Ce n'était qu'un début. Successivement devaient m'apparaître Daniel dans la fosse aux lions, les différents Apôtres avec une préférence pour saint Jean, et Job, et David, Hérode peut-être, Adam assurément et Eve, sans parler de Jessé, des femmes au tombeau du Christ et d'une infinité d'autres, toujours se tenant la tête dans la main. La tentation était grande d'en conclure qu'il s'agissait d'une image archétypale sacrée venue du fond des âges, ainsi qu'on le prétendait d'une image byzantine d'Adam dont on postulait que l'original était une statue d'Hermès à Constantinople, elle-même issue d'un Saturne romain, à quoi s'ajoute la surprenante représentation de l'Horus égyptien dans une attitude identique (Aix-la-Chapelle).

Mais ma pose résistait obstinément à des inductions de cette sorte: elle pouvait signifier le vice de la paresse dans la cathédrale Saint-Etienne à Auxerre, tandis qu'elle était appliquée, sans le moindre respect, à un singe d'une église d'Avignon et à un porc de la cathédrale de Rouen, et que je la voyais clairement exprimée, avec une rare dé-

REIMS. Le penseur cochon. XIII[e] siècle.

SAINT-GENIS-DES-FONTAINES. (Pyr. Orient.). Linteau.

licatesse, par Rodin, avec son Penseur installé à l'entrée de l'Enfer.
Je rêve d'un livre d'art qui traiterait exclusivement des peintures et sculptures dont cette attitude est la composante dominante. On a fait des travaux de ce genre sur les natures mortes et leurs divers éléments. Alors, pourquoi pas sur la tête soutenue par la main? Pour l'artiste, voilà qui serait beaucoup plus intéressant que les explications mythologiques et symboliques, littéraires et linguistiques. Au demeurant, c'est dans le même esprit que je me suis passionné pour les langues dans l'art.
Pour un historien d'art scrupuleusement académique, la méthode logique serait de découvrir l'origine de la pose dite du Penseur dans une œuvre modèle — et idéale — de préférence gréco-romaine d'après laquelle se seraient fabriquées des copies de plus en plus médiocres et abondantes. Je viens de donner l'exemple de cet Adam né d'un Hermès inconnu dont seul le respect des mœurs imposait l'imaginaire existence. Encore plus évidente est l'impossibilité d'expliquer par un archétype très antique et disparu la structure de la tête dans la main qui a trouvé sa plus forte expression dans le quasi-contemporain Penseur de Rodin, tout comme le très vieux thème de la Pietà eut son meilleur exécutant en la personne de Michel-Ange. Autrement dit, ce sont toujours ces maudits artistes qui faussent la règle bien courtoise et reconnue de tout un chacun; ils la

DÜRER. Saint Jérôme. Musée National d'Art Ancien, Lisbonne.

ATHENES. Stèle funéraire. Musée National.

faussent en faisant le contraire de ce qu'on était en droit d'attendre. Ainsi l'explication de ma pose par un processus de dégénérescence ne tient pas debout et donc ne m'intéresse pas. Ce qui, en revanche, m'intéresse fort, c'est la multiplicité et la richesse des variations du thème.

Pourquoi cette attitude est-elle tellement en faveur chez les artistes? Est-ce à cause de son formalisme compositionnel? Je réponds non, car si c'était le cas elle eût été beaucoup plus formalisée et, par conséquent, beaucoup moins variée. L'explication symboliste — nous en avons déjà tranché — est complètement inadéquate. Resterait l'hypothèse selon laquelle il existerait dans l'art visuel un système de signification autonome, indépendante des informations littéraires, un message direct, la transmission d'une pensée. Chacun perçoit immédiatement la signification — fût-elle extrêmement diversifiée — d'une attitude qui est symptomatique du repos, de la méditation, de la tristesse, de la fatigue, de la paresse, de la perplexité, du doute, etc., donc de la pensée à l'instar de certains dessins humoristiques, dépourvus de légende et qui n'en sont pas moins compréhensibles.

Nous avons suffisamment démontré — mais on ne se lassera jamais de le répéter — que la main sous la tête ne peut être le symbole significatif d'un état d'esprit défini. Ce geste exprime la mélancolie aussi bien que l'effroi, la luxure ou les rêveries lubriques aussi bien que la contemplation extatique, la douleur devant la mort ou les plaisirs de l'été, ou encore la gueule de bois; et pourtant on ne se trompe pas sur sa signification visuelle dès l'instant qu'on adapte son regard à l'optique situationnelle que détermine chaque œuvre en particulier.

Reconnaître cette évidente liberté d'interprétation n'empêche pas que nous ayons conscience d'une certaine ritualisation, par ci par là, dans le petit choix d'œuvres qu'il nous est donné de présenter ici. On ne peut nier le rapport de quelques-unes d'entre elles avec le culte de la fertilité et de la dépense sacrificielle dans les milieux culturels soucieux du développement génétique (arbre de Jessé) et on décèle un enchaînement avec les préoccupations de la renaissance annuelle à travers des personnifications comme Saturne.

Nous sommes bien documentés au sujet d'une variante spéciale du thème, qui nous montre le personnage, non plus appuyant sa joue contre la main, mais posant directement sa main sous le menton et l'utilisant ainsi moins comme support que comme geste intentionnel et signalétique. C'est dans la mesure où ce signe est en relation avec

ROME. Enfant endormi. Musée National.

BAMBARA. Région de Bamako, Mali. Personnage. Bois. H. 95 cm.

la position de l'autre main appliquée sur le sexe, la hanche, la cuisse ou le jarret qu'il autorise une interprétation ou des interprétations symboliques.

Nonobstant, si nous devions rester à cheval entre l'interprétation formaliste et l'interprétation symbolico-linguistique, nous finirions par sauter acrobatiquement les barrières que nous avons dressées pour délimiter notre champ de course. Tel que nous l'avons circonscrit, il me semble contenir déjà un nombre appréciable de sujets de réflexion, si l'on observe que le même sujet se retrouve sur des bractéates scandinaves du V[e] siècle et des sculptures africaines du siècle dernier. Je ne crois pas que les théories freudienne ou jungienne puissent nous fournir, sur ce point, des explications satisfaisantes.

La pose que nous mettons en relief n'est pas une attitude de contemplation totale et symétrique comparable à une position du Yoga. Elle est dissymétrique puisqu'elle prend assise sur un seul bras. Elle n'a, nous semble-t-il, aucune signification morale, puisque

COMEROUN. Fourneau de pipe. Terre cuite.

PICASSO. Tête d'homme avec un chapeau.

PICASSO. Le poète Sabartès.

toutes celles qu'on pourrait lui conférer sont contradictoires.

Dans son article « Image et Pensée » (Bibliothèque de Synthèse, 5), Rudolf Arnheim explique que « à partir des résultats obtenus, Karl Bühler conclut en 1908 qu'en principe on peut penser et comprendre n'importe quel sujet complètement et distinctement sans l'aide quelconque d'images (Anschauungshilfe) ». A peu près à la même époque, Robert S. Woodworth allait jusqu'à affirmer qu'« il existe un contenu non-sensible » et que « d'après (son) expérience, plus le processus de la réflexion est efficace à n'importe quel moment, plus la pensée sans image est susceptible d'être découverte ».

Cette conviction des symbolistes anglo-viennois commence à être ébranlée. A la fin de sa vie, Ludwig Wittgenstein se posait le problème dans ses « Investigations Philosophiques »: « La surprise serait-elle: voir + penser? » et il s'empressait de dire: « Non ». Ce non, il le commentait ainsi: « Est-ce que je vois réellement quelque chose de différent chaque fois, ou est-ce que j'interprète seulement d'une manière différente ce que je vois? Je pencherais pour la première explication. Mais pourquoi? *Interpréter est penser, agir;* la vision est un état. »

Quant à moi, je penche pour la seconde explication car, pour moi, voir c'est agir et interpréter, et c'est pour cette raison que le Penseur de Rodin me fait penser, comme toutes ces images semblables et dissemblables.

ASGER JORN.

LES TAPIS DE SONIA DELAUNAY

par Emile Gilioli

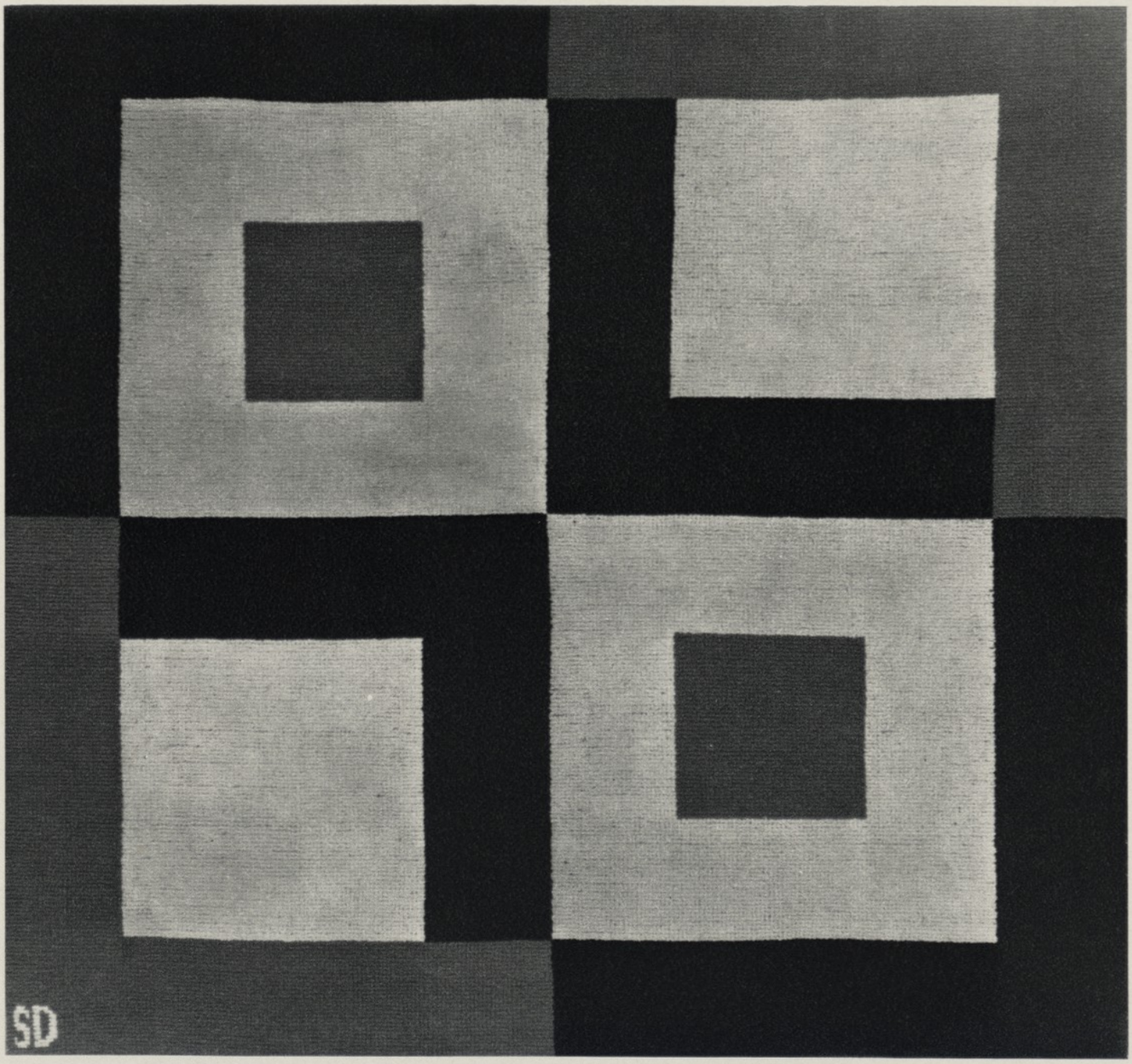
J'ai été très heureux de voir l'exposition des tapis de Sonia Delaunay à la Demeure. Je dis heureux, parce que Sonia Delaunay est très heureuse autour de son travail qu'elle a enrichi de l'expérience de toute une vie, et à son âge elle est toujours ce bel animal qui respire la santé, à l'image de sa peinture qui guérit ceux qui la regardent. Cette peinture parmi les plus jeunes, cette couleur parmi les plus pures, elle vous embrasent de jeunesse.

La jeunesse, le bourgeon éternel, la rose-fleur, ne demandent rien à personne, ne vous prennent pas la lumière mais simplement vous la donnent.

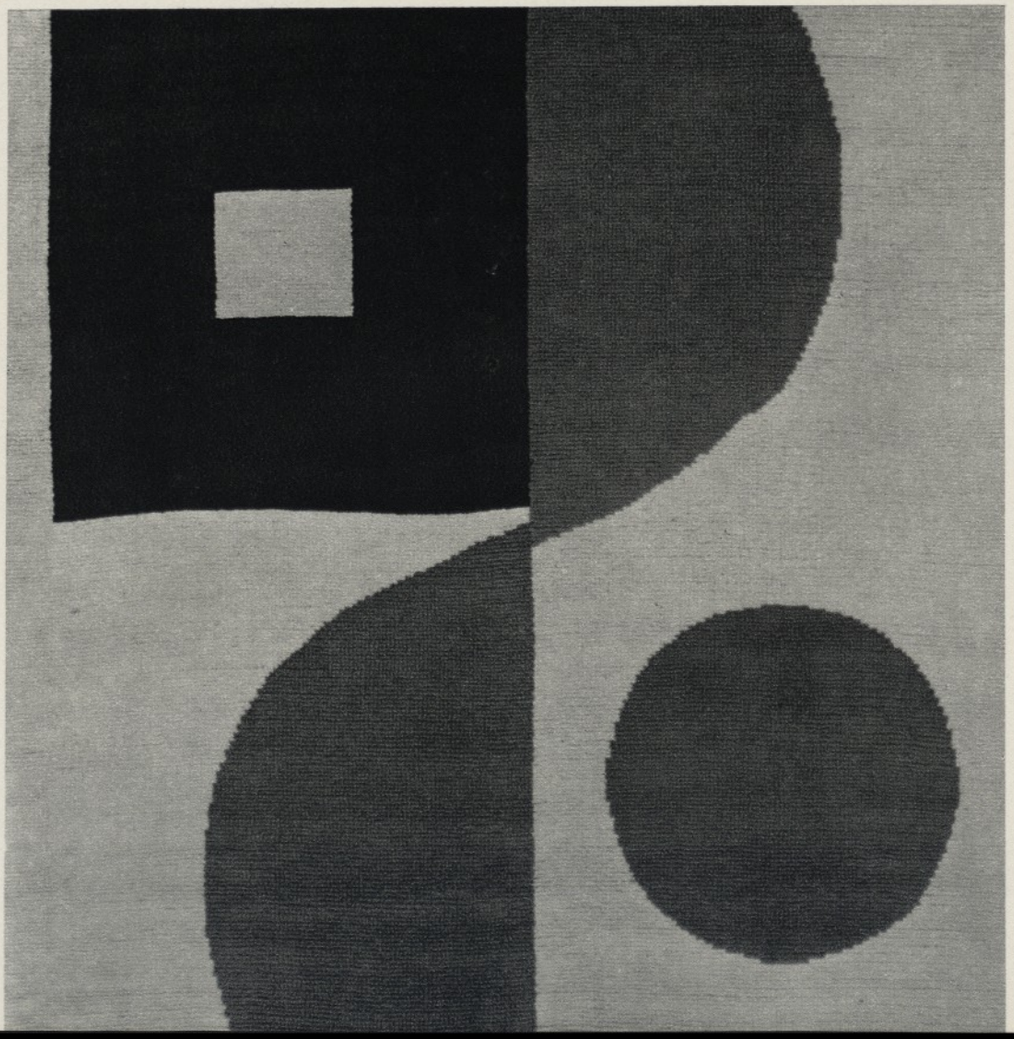
Ces tapis, murs vivants de belles couleurs, respectant la laine vivante, sont d'une jeunesse insaisissable par leur fuite en avant et leur fraîcheur qui vient sur vous.

EMILE GILIOLI.

SONIA DELAUNAY. Carreaux gris. Tapis. 195 x 200 cm. Galerie La Demeure, Paris.

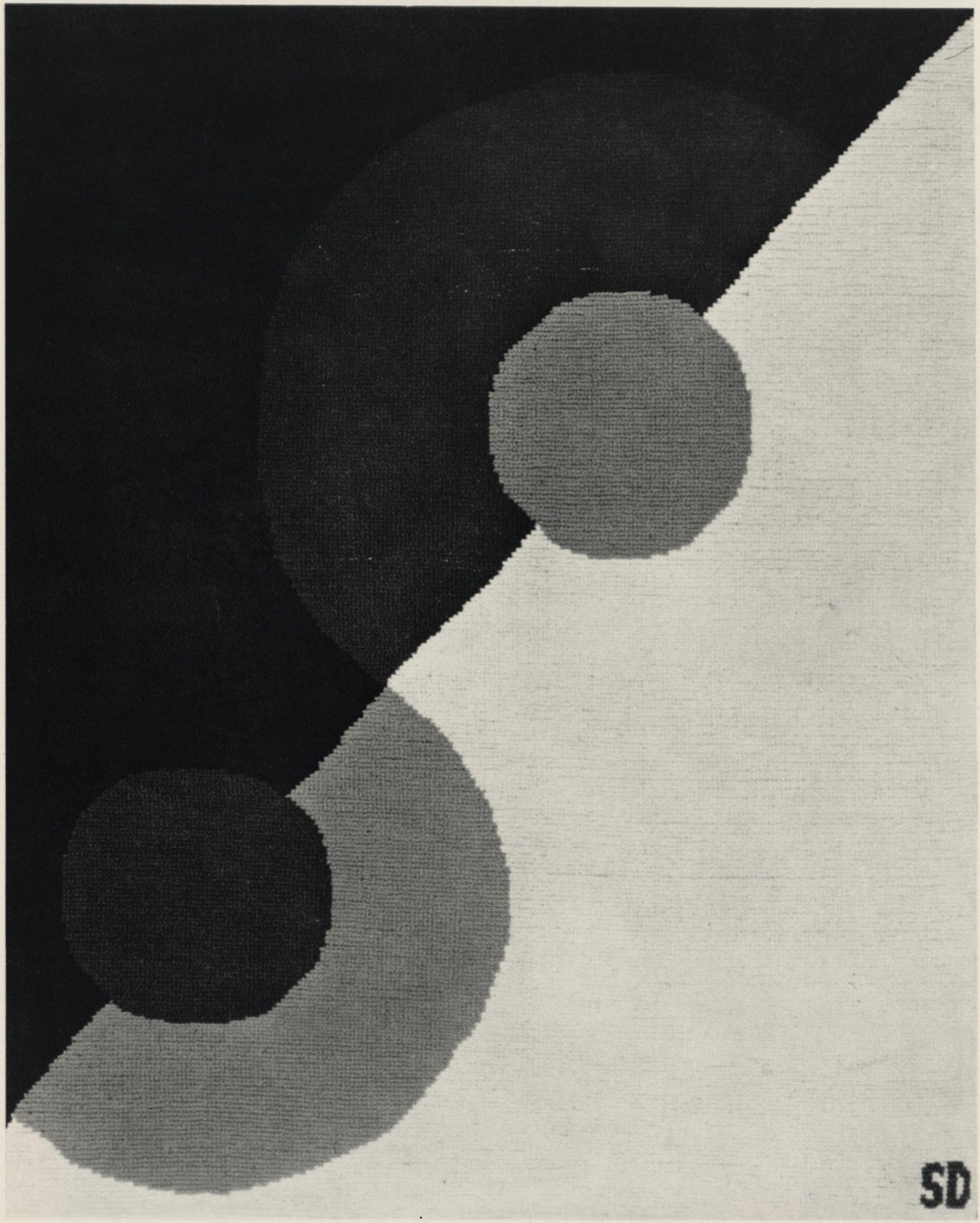


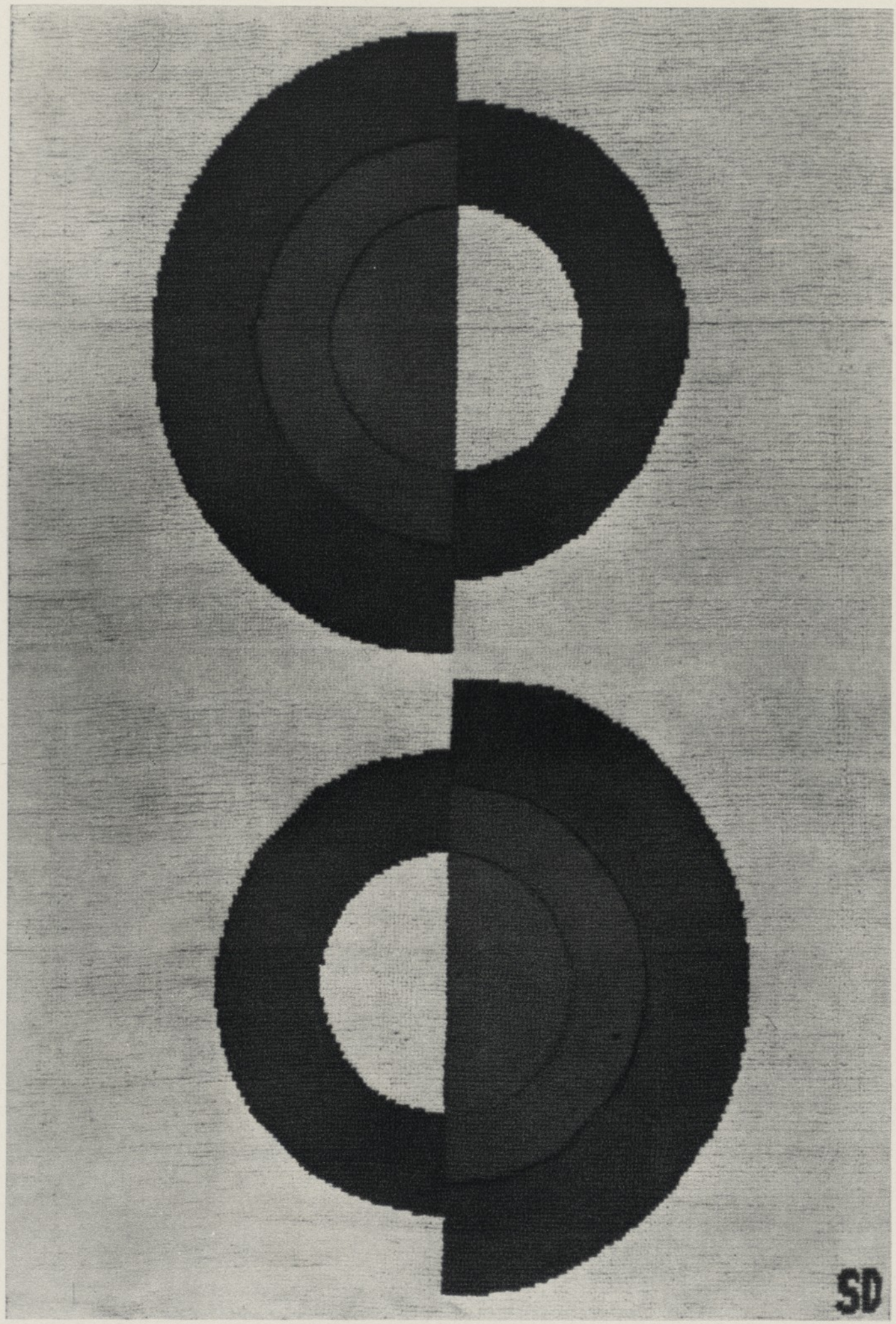
SONIA DELAUNAY. Tapis. 215 x 200 cm.
Galerie La Demeure, Paris.



SONIA DELAUNAY. Bielefeld. Tapis. 190 x 190 cm.
Galerie La Demeure, Paris.

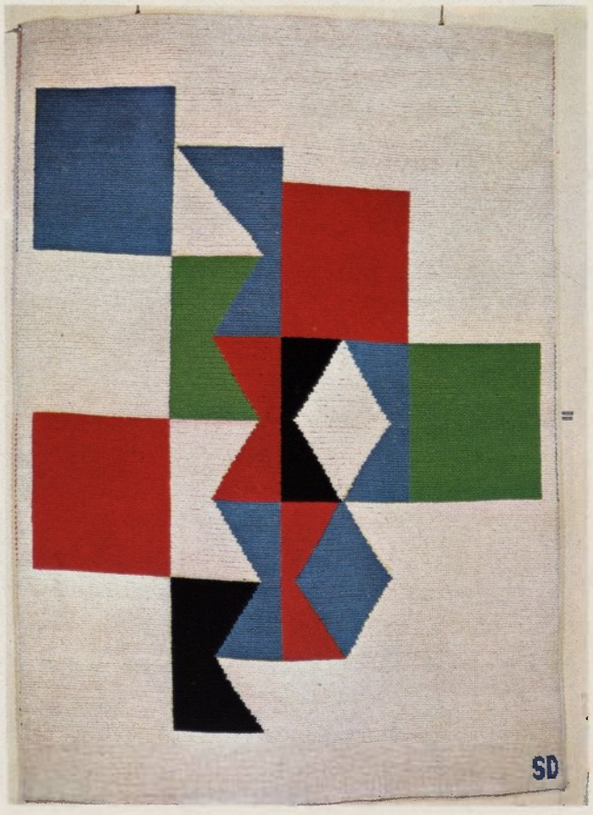
SONIA DELAUNAY. Diagonales. Tapis. 210 x 165 cm. Galerie La Demeure, Paris.





SONIA DELAUNAY. 1930. Tapis. 250 x 160 cm. Galerie La Demeure, Paris. (*Photos P. L. Buer*).

L'exposition des tapis de Sonia Delaunay à la Galerie La Demeure.



SONIA DELAUNAY. Hommage à Tzara. Galerie La Demeure, Paris.

TROIS PROTAGONISTES

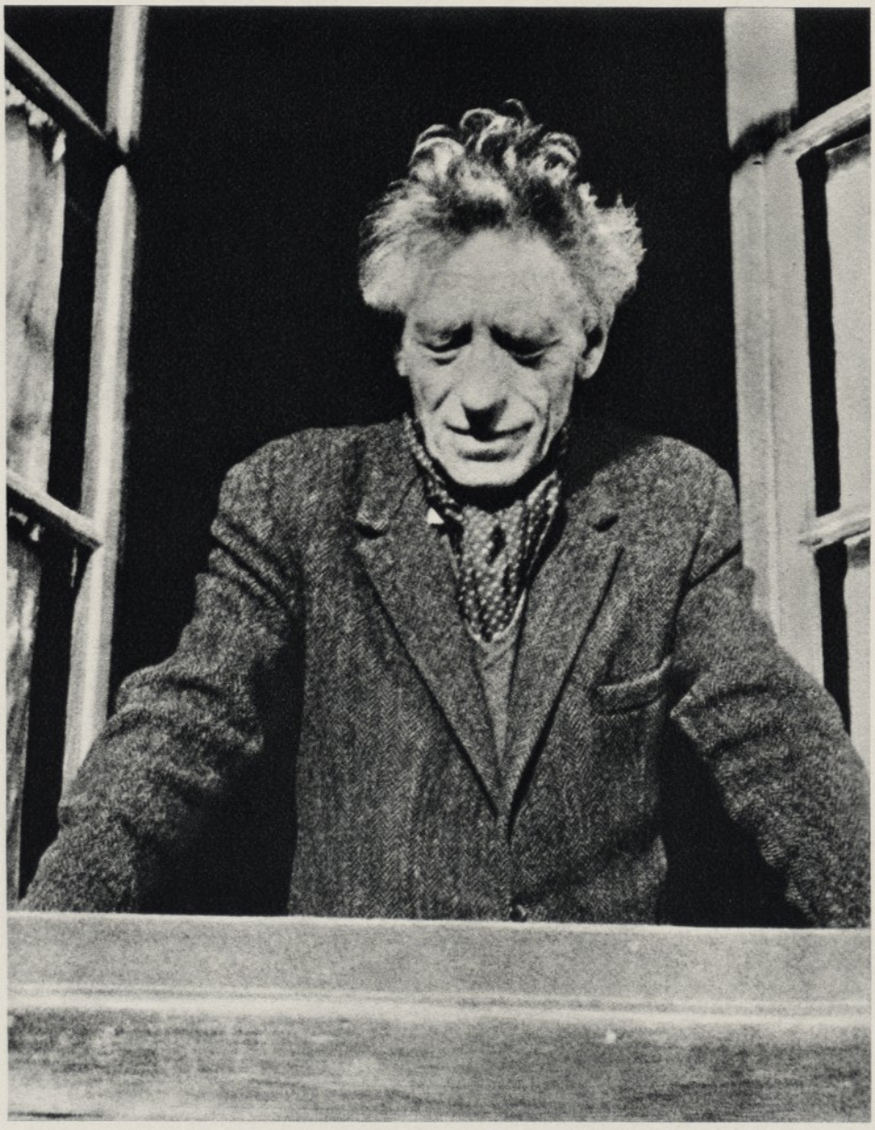
par Raffaele Carrieri

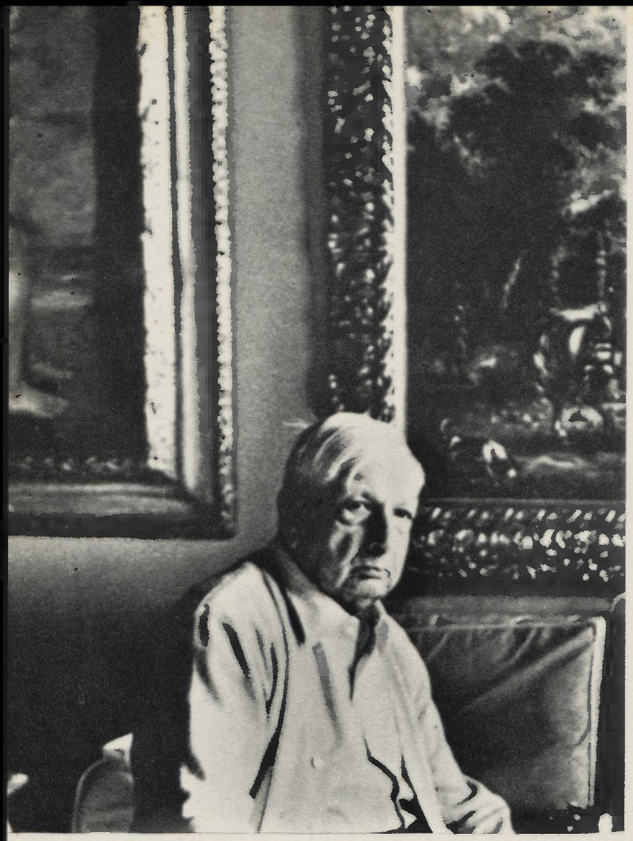
Sous le titre de « Protagonistes », Giorgio Soavi a réuni trois de ses principaux *portraits* — Giacometti, Sutherland, De Chirico — dans un superbe ouvrage illustré (cinquante planches en couleurs et cent cinquante en noir) publié par l'éditeur Longanesi. A titre de portraitiste également, Soavi mérite une considération toute particulière: ces trois essais suffiraient en effet à le qualifier d'interprète idéal; à savoir aussi éloigné de la main molle qui se contente de flatter le commanditaire, que de la myopie du professionnel patenté. Souhaitons que dans un prochain recueil, qui ne soit pas exclusivement consacré aux artistes, Soavi réunisse le meilleur de sa *galerie*: de l'admirable portrait de Frieda, la femme de Lawrence — rencontrée à Taos, au Nouveau Mexique — aux profils cursifs et éblouissants de Ben Shahn, de Buzzati, de Folon, de Lamberto Vitali et du marchand de journaux du coin. Je n'ai cité que quelques exemples.

Le véritable écrivain est sans cesse affamé de tout et de tous, célébrités ou inconnus: Balzac et Proust en témoignent au premier chef. Ce sont par contre les spécialistes qui, dans leur exactitude historique, se révèlent indifférents. Apollinaire nous dit: « Les jardiniers ont plus de respect pour la nature que n'en ont les artistes. » On devine que la *faim* de peinture et de peintres, chez Soavi, est une sorte de vocation fanatique: que quelqu'un lui plaise, et il entreprend de tourner autour, presque avec impudence, dans un assaut à répétition, de plus en plus serré. Je ne suis pas chasseur, ni n'ai jamais assisté à une partie de chasse: j'imagine cependant Giorgio comme un agile fox-terrier aux muscles secs, prompt à la détente. Il est le chien et le chasseur. Ecoutez ce passage sur l'ermitage français de Sutherland: « Le ciel, tantôt, a blanchi, la pluie s'est mise à tomber. Nous étions comme dans une barque, mais avec la mer tenue à distance par toutes les feuilles de sa forêt ruisselante. Nul ne ramait. Nous étions immobiles. Il y avait de beaux verts. Je me disais que même une journée humide, une journée de velours, comme celle-ci, n'était pas à négliger, et tout naturellement, au regard de cet après-midi insolite, je le comparais à une forêt indienne sous la pluie; d'un côté, contrastant avec le ciel presque blanc, le vert des plantes éclairait; au bord de la petite allée qui conduisait à l'atelier, un gros buisson de mimosa s'offrait, telle une tache de couleur acrylique, intense et acide, grasse et nourricière. Il y avait là, dans ce jardin, assez de parfum pour un récit. » Quel œil susceptible et vif, quelles narines: un merveilleux fox-terrier dans une brève action de quête. Je pourrais difficilement le comparer à l'un de nos chroniqueurs hâtifs: peut-être le premier Comisso, ou mieux le George Moore des carnets parisiens sur les Impressionnistes. L'essentiel est que le *gibier* provoque son intérêt, sa participation instantanée. La mobilité de chacune de ses réflexions ou sensations, de chacun de ses sentiments ou jugements, acquiert alors une lucidité, une transparence extraordinaires.

Deux brèves notations à propos de Giacometti: « La peur de redevenir pau-

Giacometti à la fenêtre de sa maison à Stampa (Suisse).





Giorgio De Chirico dans son salon à Rome.

vre me fait dépenser tout ce que j'ai pour acheter. Ma maison est pleine. Giacometti dépense, mais il n'a rien. Ainsi n'est-il même pas obligé d'avoir honte... Il est délicat de différentes manières. La plus fréquente concerne certains mots dans la conversation. Quand on lui demande s'il s'apprête à faire telle chose ou tel voyage, on remarque, aussitôt, un prélude de trouble. Ce trouble est minime, sans pour autant être bref. » Des centaines de notations de ce genre — faites par un véritable écrivain, dans le style naturel de qui respire à point nommé — composent pour finir un portrait achevé. Giacometti encore: « Il use de ses ongles comme de canifs pour travailler la pâte à modeler. La tête centrale se transformait sous mes yeux. Le nez demeurait gros, mais les oreilles, les yeux, les joues, le front, changeaient, changeaient sans cesse sous ses grommellements angoissés: je suis un homme fini. Ça ne va pas. *Ça ne va pas.* Il le répète constamment quand il travaille. Quelqu'un l'a interrompu à temps: il aurait tout détruit, ou peu s'en faut. Il fume sans discontinuer. Il tousse, d'une toux prolongée, une espèce de signal. Je l'appelle de Milan au téléphone. Il dit: « allô », et se met à tousser presque tout de suite. De Paris, la téléphoniste demande: « Vous gardez la ligne? » Je garde la ligne sans sourciller, et n'entends plus rien. A présent que je le connais, je sais comment il se comporte: il se plie en deux, la bouche collée au revers de la main, et reste ainsi, en attendant que la quinte passe, comme broyé par un étau. »

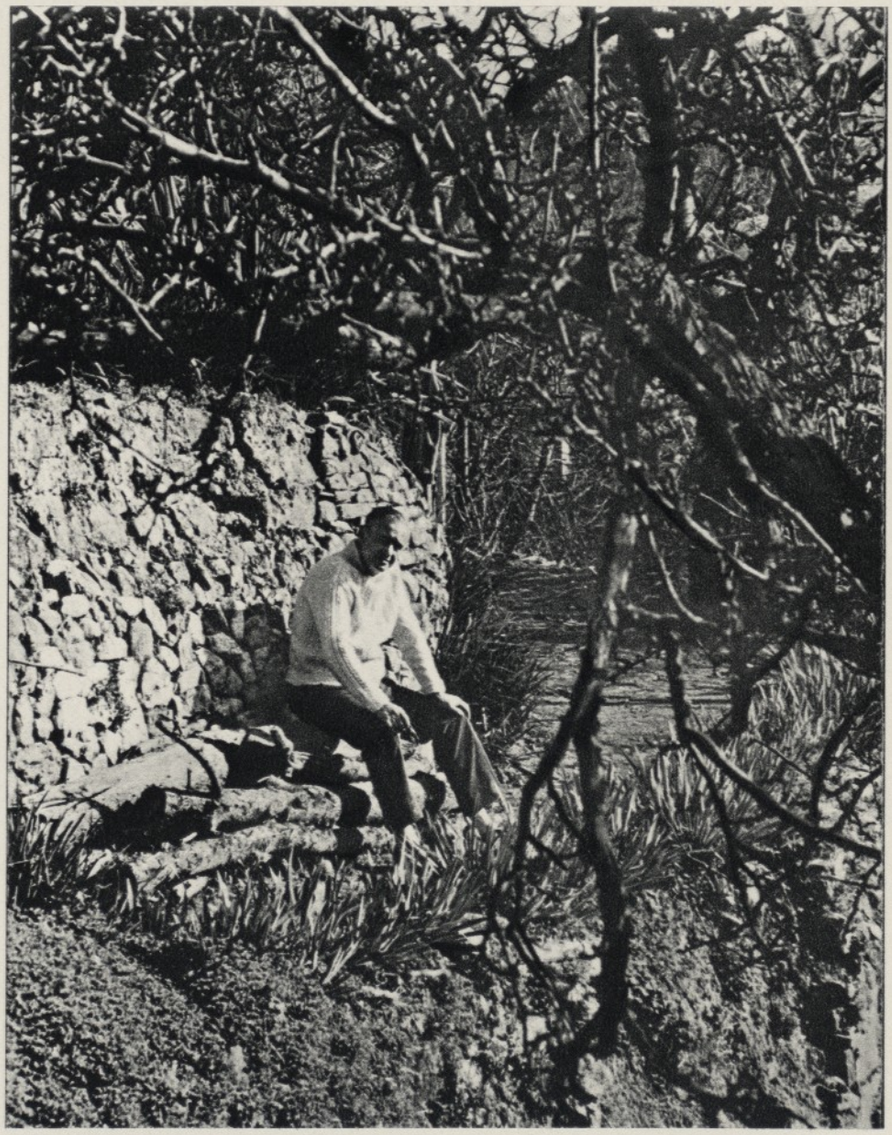
Que de critiques illustres pourraient aller se cacher devant le « Giacometti » de Giorgio Soavi. Je suis de la partie, et sais de quoi il retourne; la profonde amitié que je porte à l'auteur ne saurait m'aveugler, croyez-moi.

Vu le peu d'espace dont je dispose, je ne puis malheureusement citer tout ce qui m'a frappé dans les portraits des trois « Protagonistes ». Mais comment renoncer au commentaire en marge du De Chirico? « Depuis quelques jours, je vis dans cet espace fait pour le doute qu'est Rome; je regarde De Chirico et la ville. L'un et l'autre me paraissent en excellente forme. Après l'immortalité, ils ont connu des périodes confuses: leur beauté demeurait intacte, mais tout changeait... Vu au milieu des saints, il semble lui aussi ne pouvoir échapper à la règle d'être apparemment des nôtres en ne l'étant pas. Gourmand de gâteaux, et désireux de paix, mais surtout désireux, excellemment et au plus haut point, de lui-même. Il joue son rôle sans en faire trop, comme un monsieur d'extraction bourgeoise que sa famille a mis dans une banque où l'on se traite, quotidiennement, selon certaines manières. Peu de bavardages. Où sont les faits? Et où est l'argent? Son métier de peintre et de dessinateur ne l'a pas quitté: à quatre-vingts ans passés, il dessine et peint bien, voire mieux... Si vous demandez des chevaux dans un décor de villa et de bois, vous savez ce que vous obtiendrez! »

Je regrette vraiment d'être obligé de m'en tenir là, vraiment, je le regrette.

RAFFAELE CARRIERI.

Sutherland dans le jardin de sa villa à Menton.



L'ART LUMINEUX DE BONFANTI

par Pierre Courthion

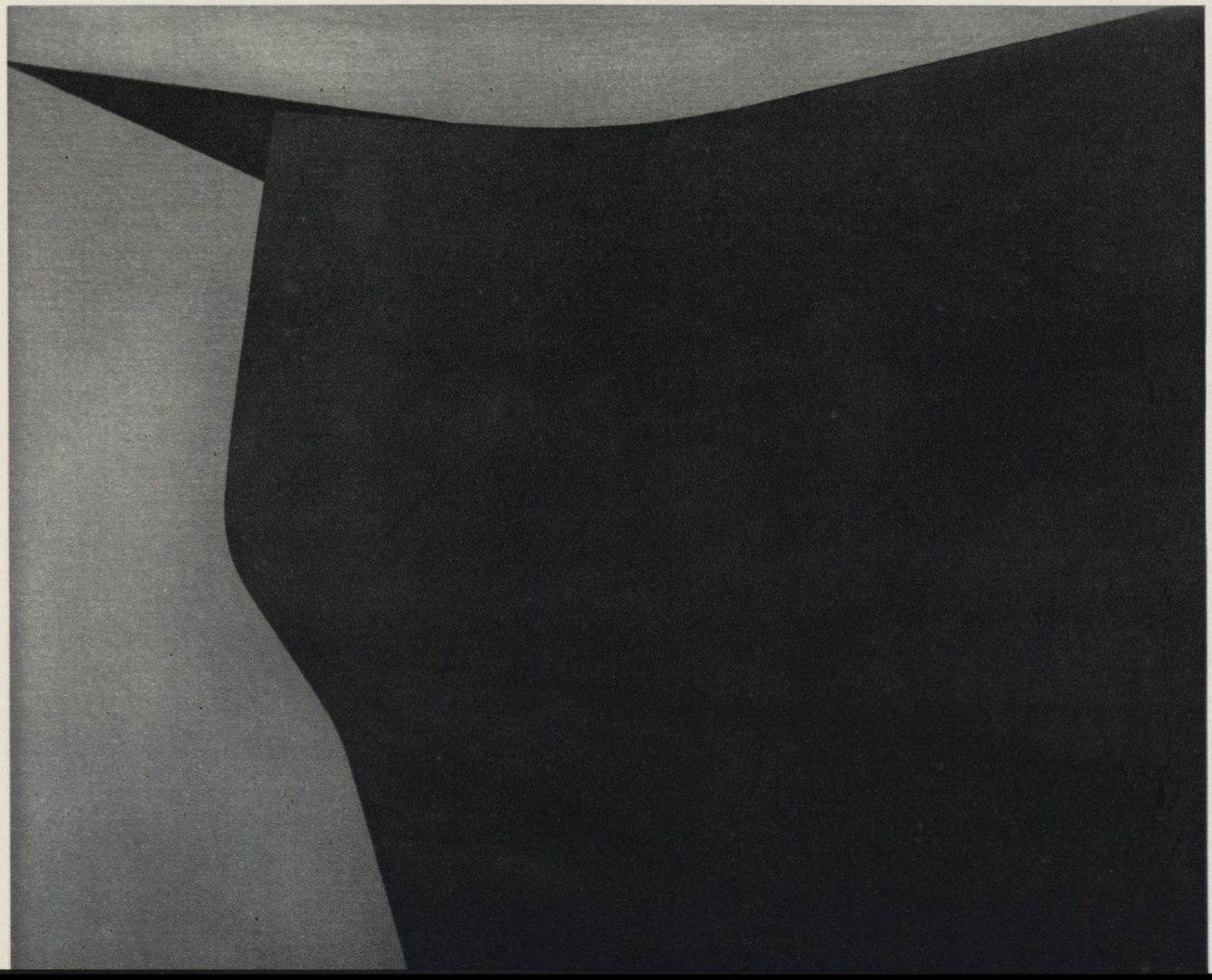
Il semblait qu'avec Mondrian on eût touché le fond du dépouillement pictural, en parvenant à la stricte économie des moyens d'expression dans ce domaine. Il n'en était rien, puisque, ce que Mondian a fait dans le rigorisme de la ligne droite, Arturo Bonfanti le réalise dans la courbe où il nous apparaît, plus encore que Ben Nicholson, le *baroque de la pure abstraction.*

Ce qui, chez Bonfanti, est particulier, c'est la signification essentielle de ses lignes et de son tracé où les paraboles ouvrent mille suggestions qui ne dévoilent leurs secrets qu'à la longue. Car l'érotisme de Bonfanti est d'une parfaite distinction; il est fait de pleins et de déliés, d'ogives et d'hyperboles, de mouvements suggérés par la ligne, d'entrelacements, de juxtapositions et d'enrubannements de formes.

A l'ordinaire, les peintres rigoristes de l'abstrait ne sont pas coloristes. Ils se contentent ou se limitent, par défaut, à quelques tonalités éteintes, d'une neutralité sommaire. Là encore, Bonfanti nous réserve une surprise: il est un coloriste, et un coloriste de la plus rare essence.

Comment rester insensible à ces associations, faites simplement d'un jaune soufré et d'un noir de charbon, à cette harmonie en mauve que le noir et le

BONFANTI. N. 419. Huile sur toile. 46 x 55 cm. Galleria Lorenzelli, Bergame.



gris viennent rompre et qu'un plan vineux fait vibrer. Mais, où Bonfanti nous touche le plus, c'est par ses gammes de nuances, ses claires harmonies, composées de blancs à peine bleutés ou rosés, que coupe un chiffre, une lettre, un ruban noir distribué avec art. On demeure interdit devant ces routes colorées qui ouvrent à nos yeux leurs plus délicates avenues. Et, tout d'un coup, c'est un S ou un 4 grassement ajouté au trophée aérien du rigoureux purisme par lequel, Mario Valsecchi l'a dit fort justement, Bonfanti « fait remonter les horizons abstraits vers une nouvelle signification d'intelligence intérieure. »

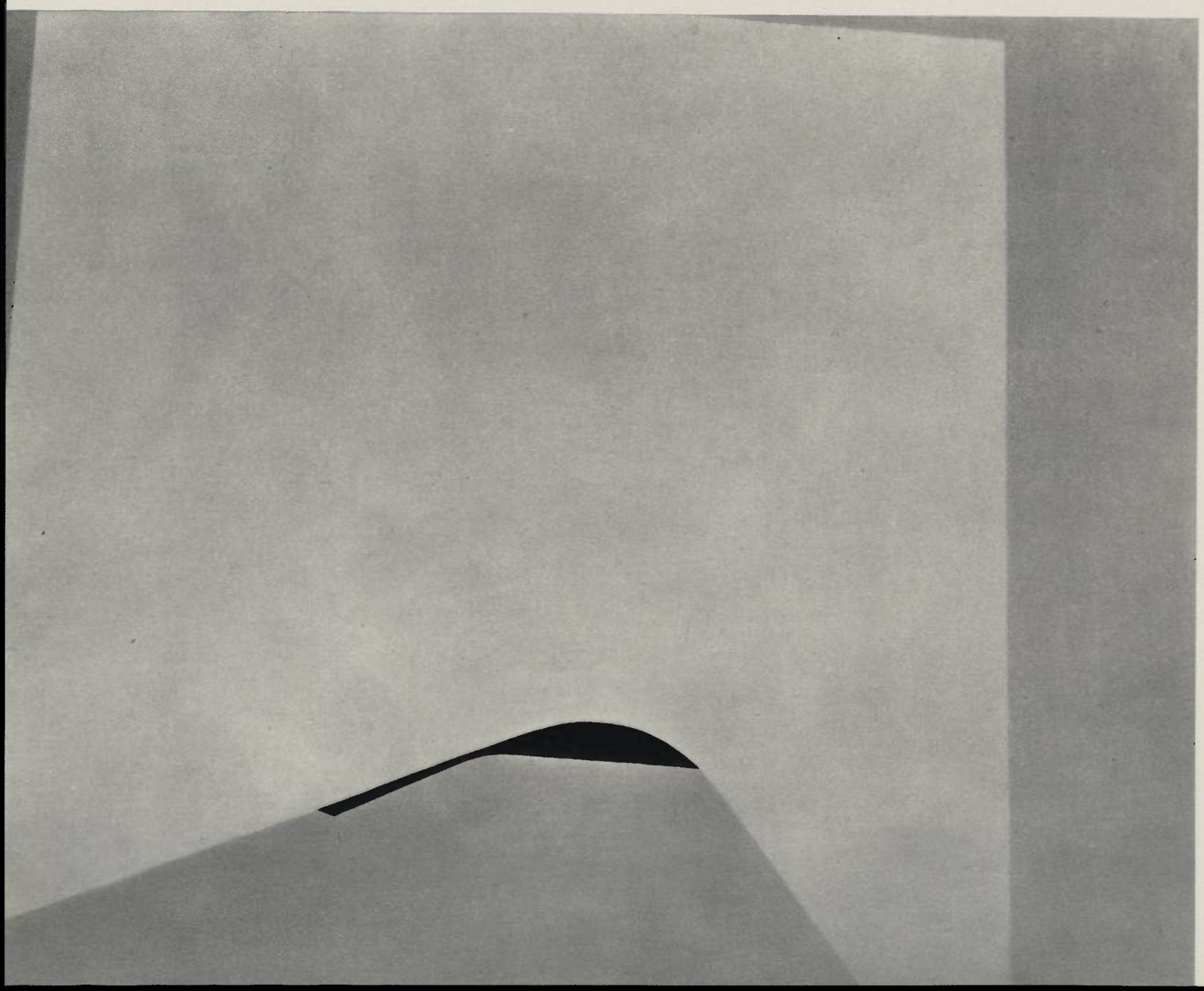
Dans cette peinture, une émouvante délicatesse recouvre le travail de composition cérébrale. L'espace et la couleur y sont rendus sensibles au cœur par je ne sais quel miracle de la sensibilité. Ici, c'est une courbe parlante. Là, une épine, ou, encore, un équilibre architectonique. Mais, partout, Arturo Bonfanti parvient à créer une sorte de poésie dans la proportion qu'il donne à ses figures géométrisantes. Partout, nous sentons, dans ces organisations, la présence de cet homme distingué, modeste, pacifique, qui a, pour s'exprimer, une épaisseur de vie faite de patience et de ténacité.

Par cet art tracé comme en retrait, le peintre se raconte. Il empreint de sa sensibilité les plus strictes combinaisons de formes. Son secret? C'est que Bonfanti est à la fois un dessinateur au trait délicat et un coloriste aux tons subtilement mélangés, à peine distincts parfois les uns des autres dans la claire surface qui les unifie.

Une palette d'une délicatesse extrême, un sentiment tragique de l'espace, un art lumineux, qui devrait être sévèrement géométrique, et qui nous touche, au contraire, de sa profonde humanité, c'est ce qui fait l'originalité d'Arturo Bonfanti. Jamais autant de sensibilité n'est venue habiter une aussi stricte rigueur.

PIERRE COURTHION.

BONFANTI. N. 420. 1969. Huile sur toile. 46 x 55 cm. Galleria Lorenzelli, Bergame.



LES ESQUIMAUX A HOUSTON

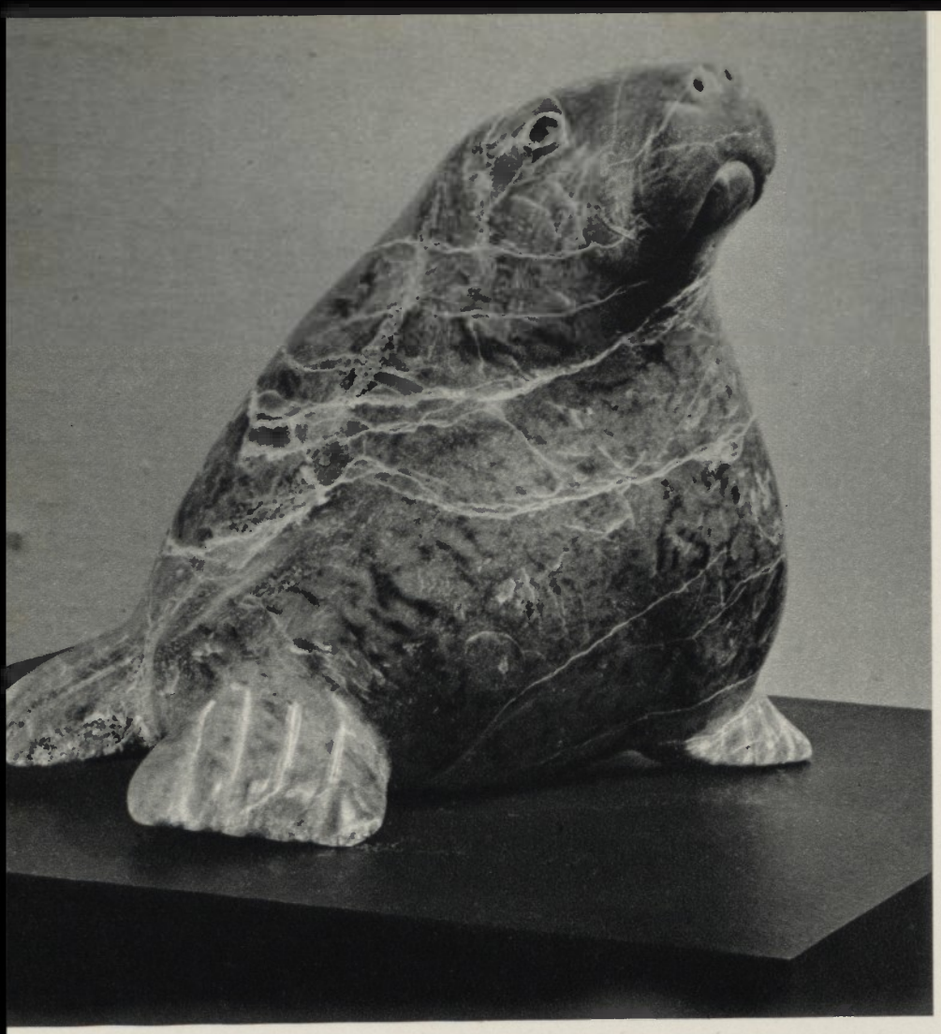
par Mary Hancock Buxton

« J'ai marché sur la mer gelée
Et dans l'émerveillement j'ai
[entendu
Le chant de la mer,
Le profond soupir de la glace
[nouvellement formée.
Va, souffle de l'esprit, va,
Apporte la santé sur les lieux
mêmes du festin ».

Chant esquimau.

Voilà plus de cinq mille ans que le peuple esquimau habite la région arctique et voilà deux mille cinq cents ans que l'art esquimau est né. Cette population répartie tout le long de la vaste région côtière prise dans les glaces, entre la Sibérie et l'est du Groenland, a produit l'un des arts les plus authentiques des deux Amériques. La critique moderne

GRAND MASQUE. Norton Sound. National History Museum, Washington, D.C.



PHOQUE. Saggiakto - Cap Dorset. Sculpture en stéatite. 26,60 x 33 cm. Galerie Carlin, Fort Worth, Texas.

a pris conscience de la pleine signification de l'art esquimau. Le monde occidental l'a « découvert », tout comme il a découvert l'art océanique et l'art africain, malgré la proximité géographique de ce qui fut, pendant des générations, l'une des plus profondes manifestations de l'art dit « primitif ».

Dans cette région, chaque culture possède son style artistique propre, qui évolue en même temps qu'elle. La culture du Dorset fit place graduellement à celle de la région de Thulé, qui prit naissance en Alaska, à la fin du premier millénaire et, en moins de quatre cents ans, la culture du Dorset disparut complètement. De toutes les cultures esquimaudes, ce fut celle de Thulé qui prit le plus d'ampleur et eut la plus grande unité. Son style et ses techniques furent largement répandus à travers la région arctique, de l'Alaska au Groenland; elle dura jusqu'au XVIIe siècle et ne fut jamais remplacée par aucune autre culture bien définie. Après elle, il faut plutôt parler d'une période « historique » de trois siècles, marquée par un contact de plus en plus direct avec l'homme blanc. Des explorateurs, des baleiniers, des commerçants et des missionnaires affluèrent, dans l'intention de s'établir ou d'apporter l'instruction au peuple esquimau, mais, malgré ces influences, ce dernier conserva sa véritable personnalité et sa culture traditionnelle, fondée sur la terre et la mer qui l'entourent.

Ce fut après la deuxième guerre mondiale que se modifièrent radicalement les structures de la vie quotidienne et économique du peuple esquimau. La période « contemporaine » traduit bien cette transformation.

Les masques esquimaux avaient un style très original; ils pouvaient appartenir à trois groupes: 1. - le masque animal, souvent pourvu de caractères humains et symbolisant l'idée que l'esprit de l'animal devait revêtir un aspect humain, que les esprits des animaux habitaient les masques, qu'il fallait donc porter ceux-ci dans les fêtes; 2. - les masques utilisés par les acteurs comiques, qui étaient destinés à provoquer le rire, aux dépens de tribus peu estimées; 3. - les masques destinés à soutenir l'action d'un chaman — ou guérisseur — en faisant impression sur les villages voisins: le sorcier recevait son pouvoir d'êtres surnaturels et ainsi ces masques servaient d'intermédiaires entre le monde tangible et celui des esprits.

MÈRE ALLAITANT SON ENFANT. Arnarutluk - Naujat Coop. Sculpture en fanon de baleine. 27,30 x 21.60 cm.

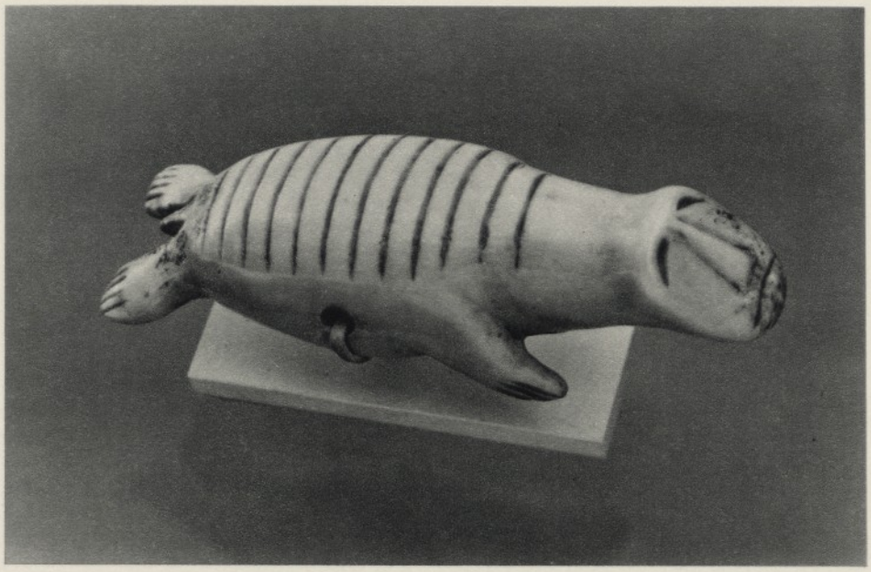
Sur les dents de morse gravées, une écriture pictographique se développe, qui est d'une économie de moyens sans égale. On y trouve une délicatesse naturelle dont l'attrait demeure à travers les siècles. Les motifs en étaient les animaux dont se nourrissait le peuple: le phoque, le morse, le poisson, la baleine et le renne. Ces inscriptions rivalisent de perfection, à une plus petite échelle, avec les grandes fresques funéraires de l'ancienne Egypte, et pour le mouvement, elles sont de même valeur que les scènes de chasse des Bushmen africains.

Les sculptures en stéatite furent, depuis les périodes les plus reculées, caractérisées par leurs petites dimensions et une intensité de sentiment, pour un si petit format, qui provoque un effet de puissance impressionnant. Ce matériau se prête aux formes simples et il est aujourd'hui en vogue parmi les artistes esquimaux qui ont appris à le travailler avec grande habileté et en tirent d'infinies ressources.

L'art graphique des Esquimaux paraît s'être développé après un contact avec des missionnaires russes, au XVIIe siècle; cependant ce fut seulement au XXe siècle que les premières gravures esquimaudes firent leur apparition. Trois principaux facteurs, deux anciens et un nouveau, influencèrent le développement de la gravure imprimée: la tradition de la gravure sur ivoire et sur os, qui remontait à plus de vingt siècles, la technique ancestrale de décoration sur peaux, et la très récente découverte — et le désir de créer — des images qu'il serait possible de reproduire. De même que la gravure contemporaine, l'impression — et plus récemment la céramique — se développe en même temps qu'évolue la vie des Esquimaux. La hardiesse, la vie de leur dessin, ajoutées à l'originalité des sujets traités, ne cessent de surprendre et d'intéresser de fervents collectionneurs.

Cette vaste étendue de terre gelée subit de profondes modifications, et le mode de vie des Esquimaux se transforme rapidement. Et de même que la vie et l'environnement se modifient, de même l'art de ce peuple évoluera. Mais, surtout et avant tout, un artiste est toujours un artiste, et tant que l'art esquimau de cette période transitoire continuera à refléter l'ancien mode de vie, il possédera une signification égale à celle de toute autre culture et deviendra, dans un avenir prévisible, une rareté.

MARY HANCOCK BUXTON.



PHOQUE A FIGURE HUMAINE. Esquimau - Alaska. Ivoire de morse. L. 11,45 cm. Menil Foundation Collection.

SANS TITRE. Anonyme. Pierre. H. 15,25 cm. Coll. Mr. et Mrs. Stanley Marcus, Dallas.

BARROS

par Michel Seuphor

Une peinture sans sujet et dont la seule motivation est de moduler la surface peinte au moyen de tonalités voisines. Nul contour: tout est en transparence dans une lumière diffuse. L'artiste que voici recherche les états intermédiaires, n'accueille que les accidents infiniment ténus qui s'expriment comme des souffles. On contemple des sols sans histoire dont l'herbe est la plus frêle qui soit, où l'on ne marche qu'à pieds nus. Une brise légère anime le paysage qui n'est peut-être qu'un parfum.

Je suis sensible à cet art murmuré. La mortification du lyrisme me parle mieux de l'être humain que le lyrisme même et ses éclats. Nous sommes aux antipodes des gesticulateurs qui, avec tant de véhémence, pourfendent les moucherons. Ici règne la délicatesse pure. Elle m'apporte une musique très lointaine et très douce qui s'accorde à mon silence. Et je me retrouve homme selon l'étymologie de ce mot, c'est-à-dire humus, et tel que je suis dans le fond de moi-même: une certaine modulation tremblante d'un être mesurable qui s'étend dans le temps sous un ciel sans mesure.

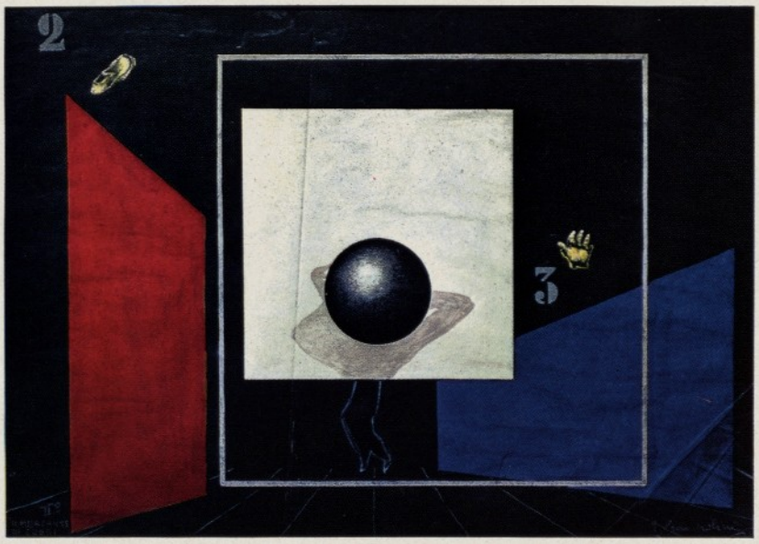
MICHEL SEUPHOR.

BARROS. La cheminée. Tempera.

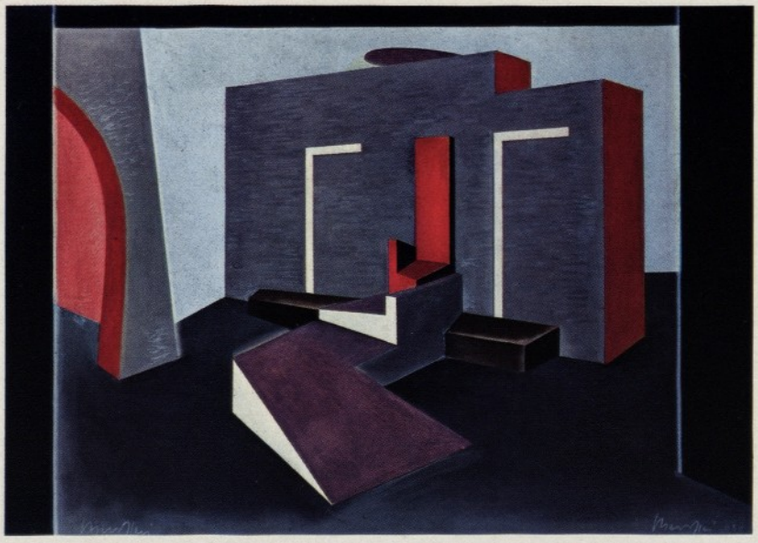
BARROS. Tuyaux. Tempera.

DEPERO. Le chant du rossignol. Maquette pour un costume. 1917. Coll. Mattioli, Milan.

BALDESSARI. Décor pour « Le coq d'or ». 1944.



PRAMPOLINI. Le marchand de cœurs. Théâtre de la Pantomime Futuriste, Paris 1927.



BALDESSARI. Décor pour « Henri IV » de Luigi Pirandello. 1930.

TROIS FUTURISTES A LA SCALA DE MILAN

par Marco Valsecchi

Il existe à Milan un musée considéré encore aujourd'hui comme un lieu d'attraction offert au public durant les entr'actes des matinées et soirées musicales, et c'est le Musée du Théâtre de la Scala. Cette circonstance est due au fait que le musée se trouve inséré dans le fameux théâtre et que ses portes sont ouvertes sur le foyer au cours des représentations, ce qui fait que les spectateurs n'ont rien de plus pressé que de se retrouver là pour échanger quelques propos. Mais il s'agit en réalité d'une institution en soi et pour soi qui tire son origine du célèbre théâtre, où sa vie autonome est implantée. On y trouve une documentation regardant la Scala: souvenirs de grands chanteurs et d'illustres chefs d'orchestre, portraits, partitions musicales, moulages des mains de Chopin et de celles de Paganini, des projets et croquis de scénarios, des livrets d'opéras, des miniatures comme, par exemple, celles de Vincenzo Bellini et de Paganini, les masques originaux de la *Commedia dell'Arte* et, enfin, la bibliothèque théâtrale entière, une des plus remarquables du monde, ayant appartenu à Renato Simoni qui fut, comme on sait, auteur de comédies et l'un des critiques les plus réputés des dernières quarante années de ce siècle. Flâner dans ce musée, s'arrêter devant ses vitrines, est comme parcourir une longue histoire du théâtre musical le plus important qui soit au monde, parmi des figures de grands artistes, qui sont là présents pour la plupart, non seulement avec leur portrait, mais aussi avec plus d'un souvenir personnel, ainsi que des amis qu'on pourrait croire sortis à l'instant même. Le conservateur qui le dirige avec autant d'amour que de soin est le maestro Giampiero Tintori; Gian Filippo Fontana en est le président et l'un et l'autre ont étendu l'activité du musée à des manifestations enveloppant même l'histoire du théâtre en général.

Par exemple, c'est ainsi qu'à cette heure est ouverte une exposition de scénographie destinée à illustrer la contribution théâtrale de trois artistes d'une renommée internationale: Fortunato Depero (1892-1960), Enrico Prampolini (1894-1956) et Luciano Baldessari, né comme Depero à Rovereto, dans le Trentin, en 1896, et qui vit encore à Milan. L'exposition fait défiler 300 articles entre études, croquis, maquettes, projets, costumes, maquettes de théâtre, et passe en revue l'activité entière des trois artistes, peintres les deux premiers, architecte le troisième, non seulement pour la Scala, mais pour beaucoup d'autres théâtres, de Berlin à Prague, de Paris à New York. Cette exposition, étant donné son ampleur et les documents de première main qu'elle présente, prouve encore une fois que tels et tels artistes italiens n'ont pas vécu sur le fonds de la culture européenne, mais ont agi sur celle-ci de l'intérieur, en tant qu'interprètes de grande classe. Et ces artistes-là ont tous trois, sous l'impulsion rénovatrice du futurisme marinettien, développé leur personnalité en plusieurs directions d'après la diversité de leurs talents.

DEPERO. Scène floréale.

DEPERO. Le cabaret du diable. 1922.

DEPERO. Le chant du rossignol. 1917.

Le plus connu d'entre eux aura été Enrico Prampolini, par suite de ses contacts continuels avec l'avant-garde européenne, avec le Dadaïsme de Tristan Tzara, mais aussi avec les milieux de l'abstraction à Paris, à Munich, à Dresde. Il existe des photos où Prampolini apparaît à côté de Kandinsky et de Mondrian. Il vivait à Rome, plutôt dans la solitude, étant donné que le Futurisme, passée la première période de polémiques passionnées, avait cessé d'être un motif d'intérêt critique de la part de la culture italienne. On doit à l'exposition organisée par le Museum of Modern Art de New York en 1949 que le Futurisme soit à nouveau regardé comme objet d'étude en tant que l'un des mouvements fondamentaux de l'avant-garde européenne dans les premières décennies du siècle. Durant les dernières années, Prampolini était devenu professeur de scénographie à l'Académie de Brera.

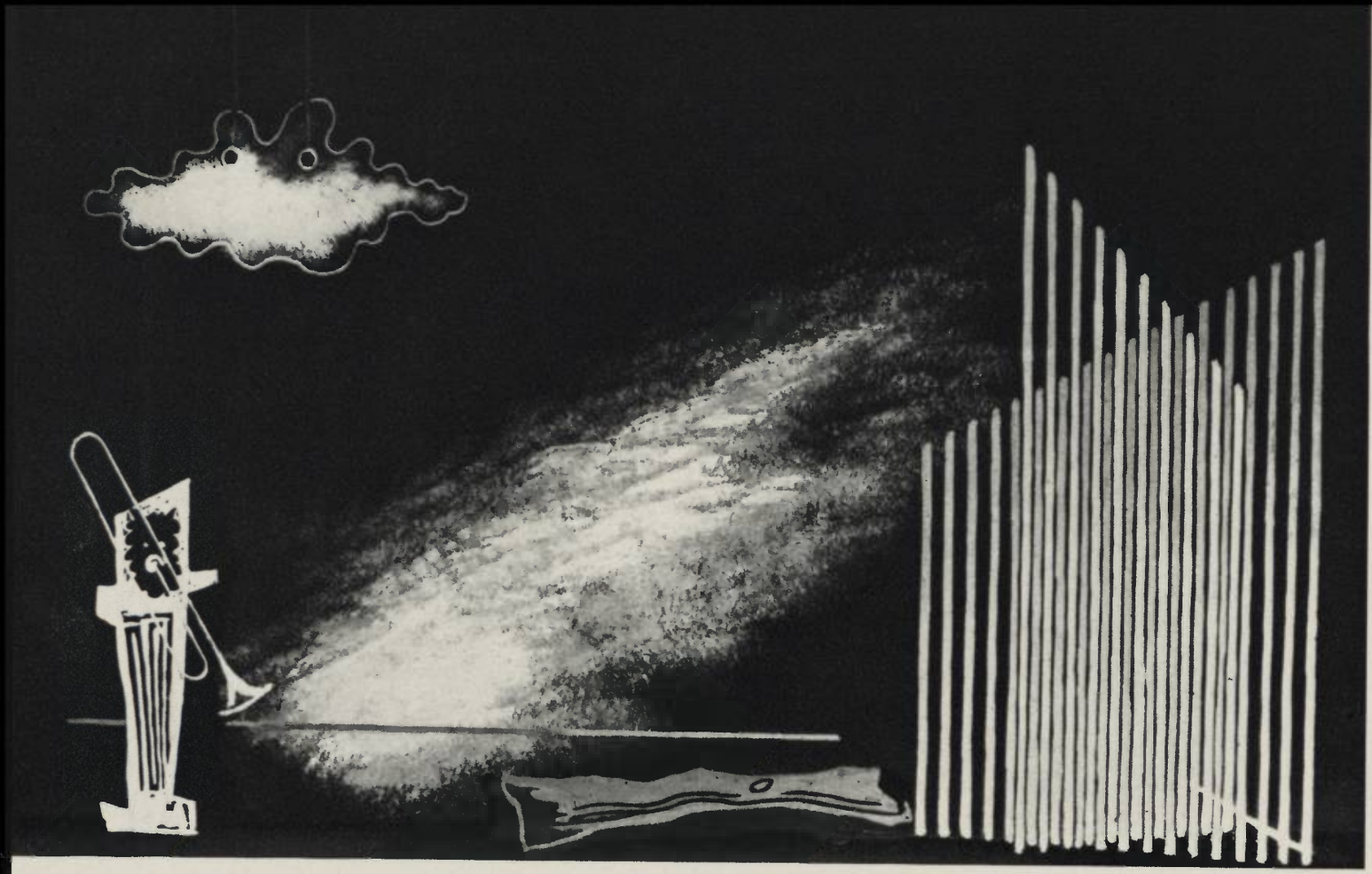
Fortunato Depero appartenait au premier groupe des artistes futuristes. Il fut même l'inventeur de la scénographie futuriste, qui lui doit son caractère particulier d'extraordinaire image-

DEPERO. Costume. Collage. 1916.

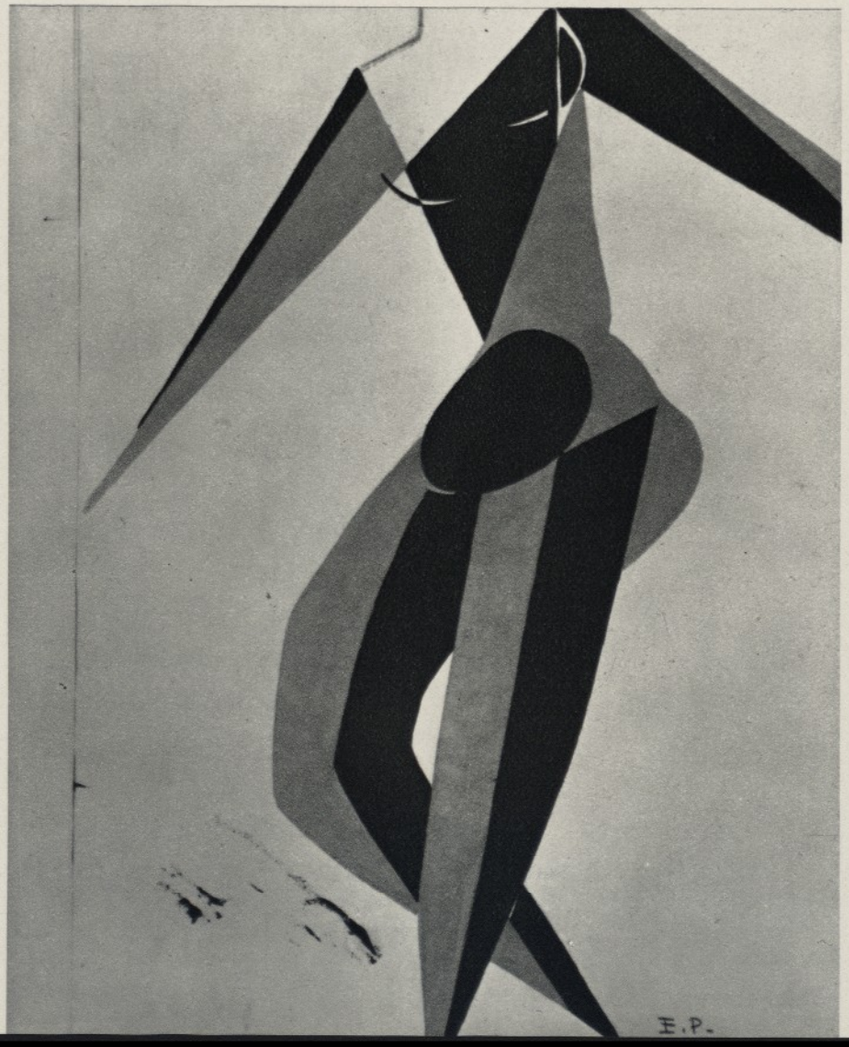
DEPERO. Costume pour « Le chant du rossignol ». 1917.

DEPERO. Costume pour « Le chant du rossignol ». 1917.

DEPERO. Costume pour « Le chant du rossignol ». 1917.



PRAMPOLINI. Décor pour « La Salamandre ». (Pirandello et Bontempelli). Paris 1928.



PRAMPOLINI. Costume. 1941.

rie, absolument en dehors des lignes et des cadres de la scénographie traditionnelle. A cette exposition figure aussi le contrat que Serge de Diaghilev, créateur des premiers « Ballets Russes », signa avec Depero en novembre 1916, à Rome, pour les scènes et les costumes du « Chant du Rossignol », ballet sur musique de Stravinsky. Que l'on songe à cette date de 1916. Elle représente l'année où pour Diaghilev peignait aussi Picasso, outre le peintre russe Léon Bakst; et ce fait-là suffit à indiquer en quelle considération était tenu Depero par le maître d'une scène qui jouissait alors d'une réputation mondiale. Naturellement, on y voit exposés aussi les croquis d'une série de costumes pour ce ballet, vraiment extraordinaires d'invention, où un Extrême-Orient fabuleux se trouve reconstruit à travers des costumes de scène pleins de brio et d'une fantasmagorie éblouissante. Plus lié aux motifs futuristes que les deux autres scénographes, Depero est également présent avec quelques échantillons de son « théâtre plastique », datés de 1917 à 1924. On pourra trouver que ses personnages ont une raideur empruntée, et une vulgarité mécanique des gestes. Mais outre le

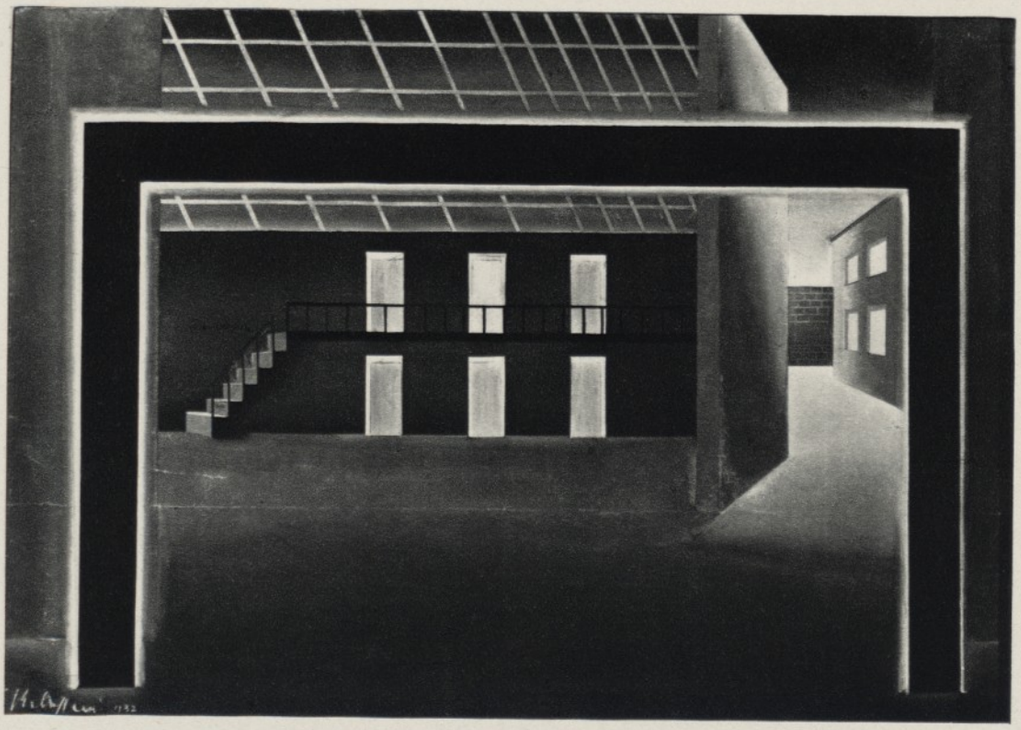
PRAMPOLINI. Le marchand de cœurs. (Prampolini et Casavola). Paris 1926.

fait que pantins et marionnettes revêtaient une qualité de mythe littéraire et artistique profondément ressenti par la culture de ces années-là (même Léger y puisa une inspiration adaptée à sa vision picturale), les échantillons offerts par Depero sont rattachés à de multiples expériences de la scénographie européenne d'avant-garde, où ce promoteur apporte un accent nouveau, et dans lesquelles eurent aussi leur mot à dire les futuristes-cubistes et les constructivistes russes de Moscou et de Petersbourg.

La préparation et l'application à la scénographie de Prampolini apparaît plus subtile et plus variée parce qu'il a su filtrer avec son intelligence spéculative et lyrique à la fois différentes expériences de l'art européen. Prampolini à peine âgé de vingt ans en 1914 était déjà futuriste; et plus tard, dans sa peinture, il a su trouver chaque fois son interprétation du Cubisme, de Dada, de l'art abstrait. Il serait injuste de dire que certains projets de théâtre synthétique futuriste réalisés à Prague en 1921, à Paris en 1927 et à Milan en 1928 pour la « Salamandre » de Pirandello et Bontempelli n'ont été que des essais de culture. La vivacité

PRAMPOLINI. Rideau pour « Le mandarin merveilleux ». 1942.

BALDESSARI. Décor pour « Le Bateau fantôme ». 1928.



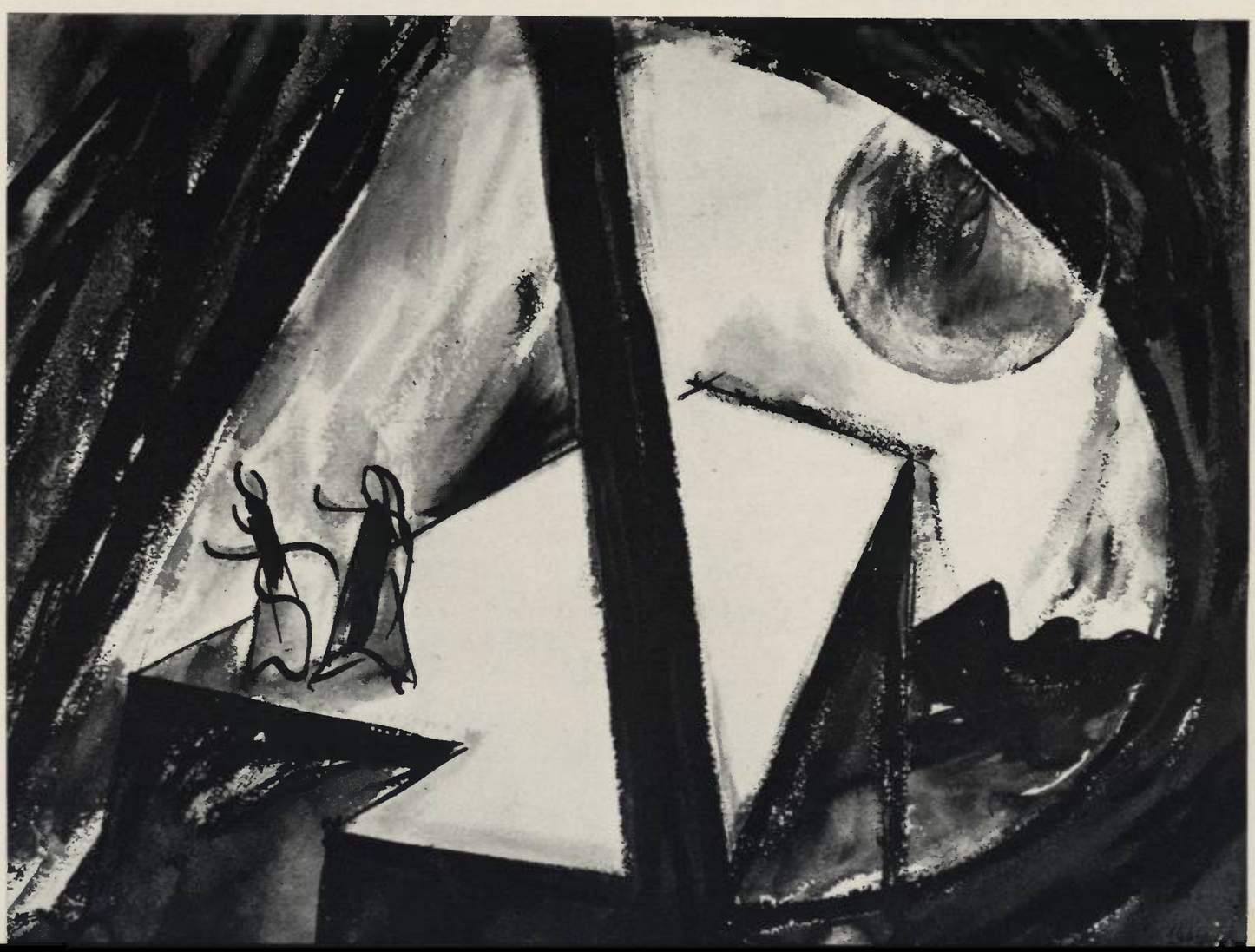
intellectuelle et créatrice que Prampolini réalisait en peinture, il la déversait avec le même esprit d'invention dans ses scénographies, parce qu'il les sentait comme moments d'une même fantaisie. C'est pourquoi certains de ses projets révèlent un goût, une imagination et une nouveauté qui sautent aux yeux à première vue. Naturellement, il ne resta pas étranger à l'évolution culturelle, prenant part, en interprète de premier plan, à ce qui s'appelle le «rappel à l'ordre» qui avait sa source à Paris, et le moment venu admit certains modes expressionnistes. Mais en toutes manifestations, il s'entendait à exclure les exagérations polémiques ou théoriques parce que lui, Prampolini, savait créer d'une façon originale mais toujours avec un équilibre inné. Surtout il sut comprendre chaque fois l'esprit animateur de l'œuvre à mettre en scène, et il contribuait

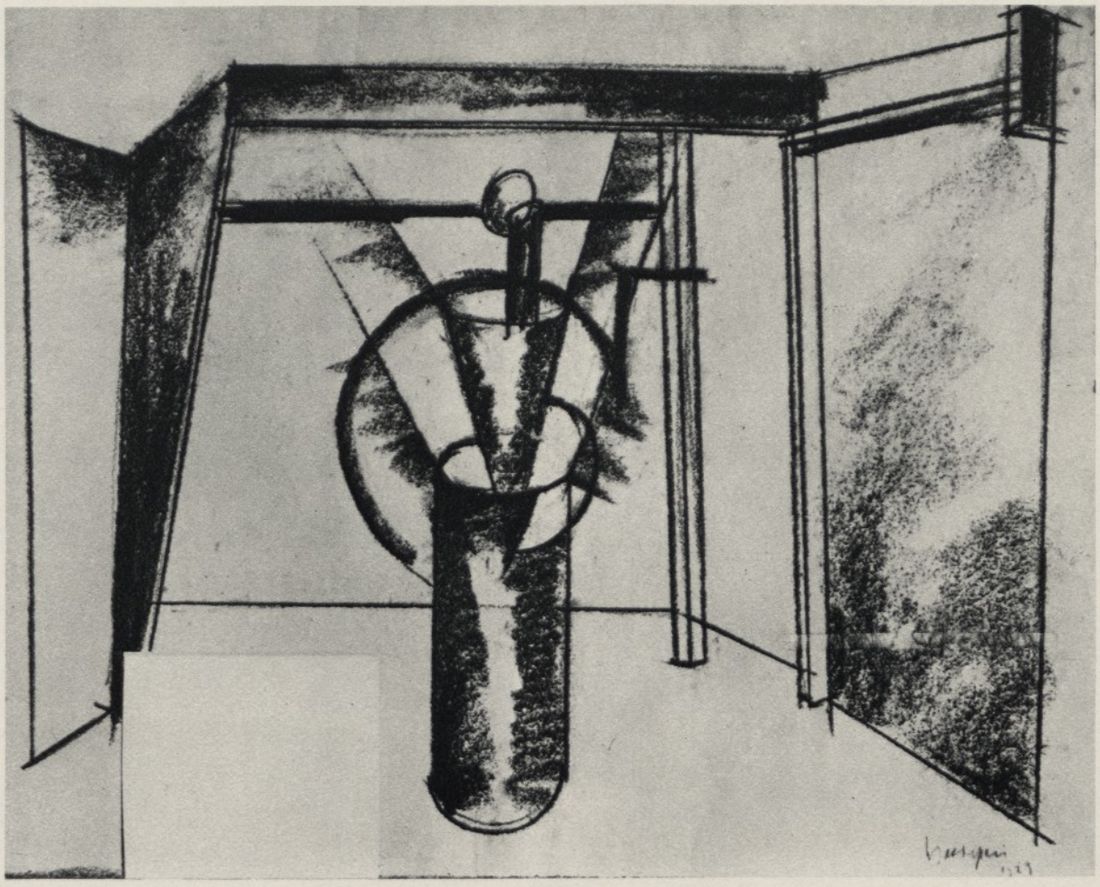
BALDESSARI. Décor pour « Six personnages en quête d'auteur » de Pirandello. 1932.

BALDESSARI. Décor pour « La Danse macabre ». 1928.

à la mettre en relief et non point, comme faisait Appia, quelque grand qu'il soit, à réduire toutes les œuvres à sa propre idée scénographique, engendrant par ce procédé une certaine fixité et une monotonie certaine. Le catalogue qui accompagne l'exposition avec ses annotations précises, ses références aux dates, aux titres des œuvres représentées et aux théâtres pour lesquels les projets furent étudiés met en lumière cette nature de Prampolini, restée originale dans les situations et insertions culturelles les plus diverses. La vraie surprise de cette exposition, du fait même que l'on n'a jamais eu pareille occasion de considérer son activité théâtrale, est toutefois celle de Luciano Baldessari, représenté ici par 140 projets, un panorama qui commence à Berlin en 1923 et arrive en 1955. Ouvert aux problèmes qui fermentent en ces années-là et œuvrant dans une des cités les plus inquiètes du premier après-guerre européen, Baldessari, comparé à Prampolini, a toujours trouvé une vivacité de participation plus risquée, plus hardie et en

BALDESSARI. Décor pour « Pelléas et Mélisande ». 1941-44.





BALDESSARI. Mannequin en métal pour l'Exposition de Barcelone. 1929. (*Photos Mario Perotti*).

un certain sens plus riche d'innovations. On peut même dire que Baldessari a été entre 1924 et 1930 un grand scénographe expressionniste, sans les déformations auxquelles nous ont habitués le cinéma et le théâtre allemands de ces années; et cela grâce à l'énergique interprétation conférée aux lieux et milieux où l'action théâtrale devait se dérouler, que d'ailleurs, en vertu de son pur tempérament d'architecte, il qualifiait de « situations architectoniques ». Baldessari a coutume de dire qu'il y a là, dans ces projets de scénographie, ses propres origines d'architecte. Effectivement, de ces robustes structures dessinées au fusain qui « découvrent » un espace et le déterminent avec des perspectives de volumes en diagonale, on en vient aisément aux véritables projets architecturaux que Baldessari réalisa en vue de l'intallation de l'Exposition du Textile en 1929; pour plusieurs édifices construits dans d'autres villes, et enfin pour le royal ensemble de l'inoubliable Salon d'Honneur de la Triennale de 1951, où Baldessari servit de guide à une équipe de sculpteurs et de peintres, non sans révéler parfois à ses collaborateurs quelques-unes de leurs capacités dont ils ne s'étaient pas encore avisés jusqu'alors. On oublie trop facilement certains faits de première importance, ne serait-ce que parce que la Triennale a coutume de détruire ses réalisations; et s'il n'y avait ces dessins et les photographies destinées à dormir dans la poussière des archives, il n'en resterait plus trace aucune. De là vient l'habitude qu'on a prise de croire les artistes italiens à la remorque de modes plus ou moins passagères, quand, au contraire, ils se sont révélés en maintes situations d'une manière originale qui nous distingue des autres. Ceci dit non par mesquin nationalisme: uniquement pour reconnaître les caractères authentiques de certains artistes de chez nous projetés sur un plan aux dimensions internationales.

Une qualité de création aussi marquée chez Baldessari devait rencontrer beaucoup de motifs d'inspiration dans les comédies et dans les drames de Pirandello, un des plus grands auteurs dramatiques du monde entre les deux guerres. La nature même de son talent expressionniste s'accommodait fort bien du tempérament intellectuel et psychologique suscité par Pirandello. Il y a dans cette exposition une série d'esquisses que Baldessari a étudiées en 1930 pour le drame « Henri IV » et réalisées avec des motifs d'« abstraction » dite « constructiviste », exacte transposition du mode lucide et délirant d'exprimer les syllogismes de l'interprète de ce labeur pirandellien qui reste à la fin emprisonné et détruit dans ses rigoureuses déductions dialectiques. Du coup, avec ces projets, Baldessari libère le théâtre moderne de toutes les niaises scénographies, rhétoriques, archéologiques et apporte une bouffée de vent jeune et nouveau, qui malheureusement n'a que trop peu de continuateurs.

MARCO VALSECCHI.

LE "MALAISE CREMONINI"

par Gilbert Lascault

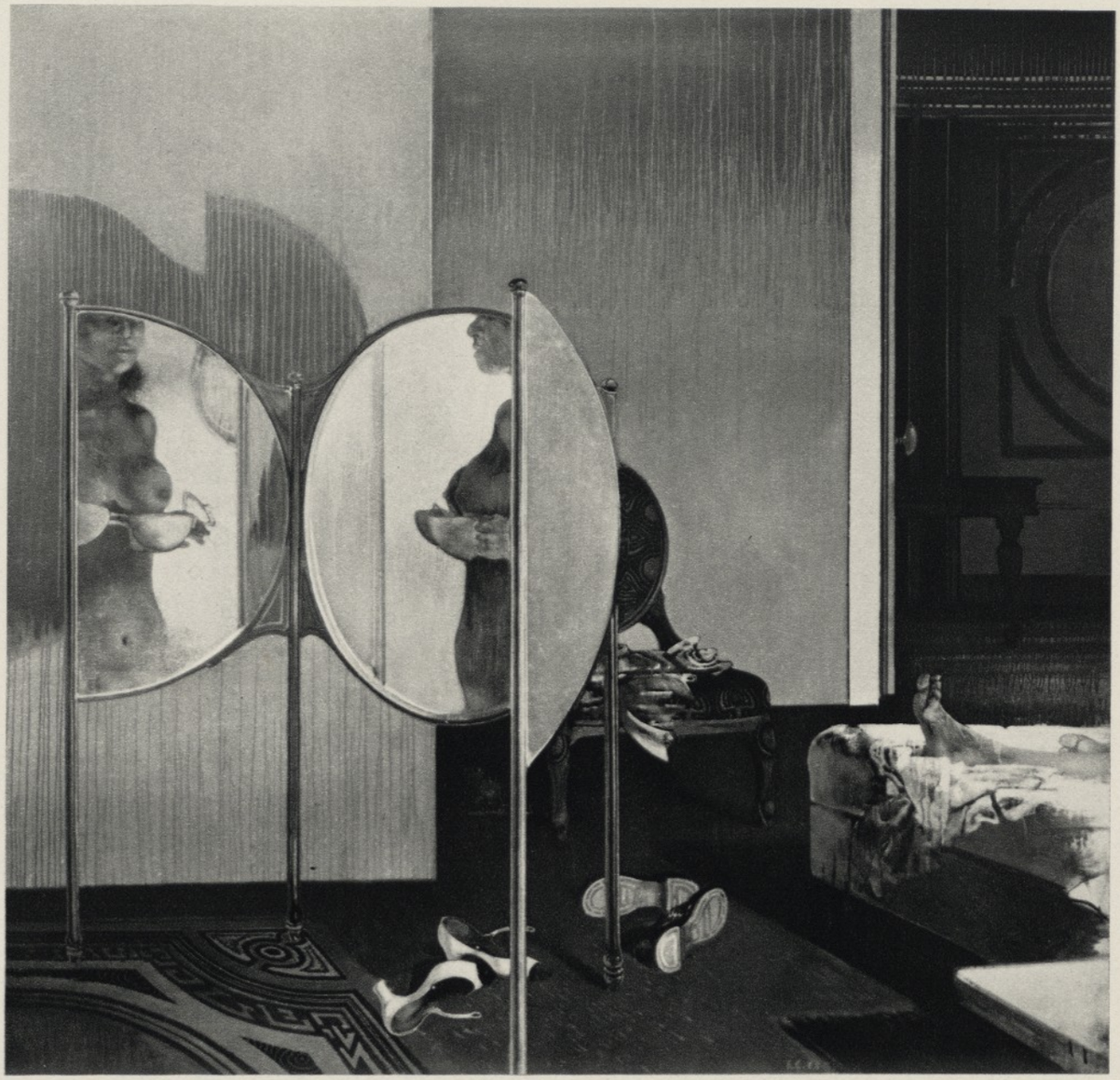
Grâce à la section de l'A.R.C. (Animation, Recherche, Confrontation) qu'anime Pierre Gaudibert, environ cent tableaux de Cremonini ont été exposés en décembre 1969 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Ils produisent en nous un certain malaise, dont il importe de définir la nature.

Il existe des spectateurs qui prétendent se trouver en plein accord, en parfaite harmonie avec la peinture de Cremonini. La splendeur, le caractère parfois précieux du coloris les ravissent. La maîtrise technique du peintre — digne de celle des fresquistes de la Renaissance italienne — leur donne l'impression d'une grande liberté, d'un geste souverain et autonome. Il n'est pas certain que de tels spectateurs soient bien placés pour comprendre cette œuvre.

Face à chacun des tableaux de Cremonini, si nous osons les affronter vraiment, nous sommes à la fois fascinés et dégoûtés, intéressés et repoussés. Le tableau nous happe et nous exclut simultanément. Nous ne savons plus où trouver notre place. Un malaise nous saisit. Tout, en nous et autour de nous, devient inconfortable, étranger, aliénant. Comment se situer? Cremonini dérange, incommode. Nous sommes aux antipodes d'une peinture de salon. Chaque tableau instaure autour de lui une zone *inhabitable*.

On ne peut pas entrer dans une chambre de Cremonini; dormir sur une de ses plages; s'identifier à ses hommes allongés; aimer les femmes et les enfants qu'il peint. La multiplication des miroirs dans les œuvres les rend paradoxalement aveugles à notre regard; Michel Butor les commente: « Miroirs dans les tableaux, mais non tableaux-miroirs, plutôt des écrans où se projetteraient des ombres ». Ce qui intéresse Cremonini dans le miroir, ce sont

CREMONINI. La mosca cieca (Colin-maillard). 1963-64. Huile sur toile. 130 x 195 cm. Coll. Dino Del Bo, Rome. (*Photo Robert David*).



CREMONINI. Les sens et les choses. 1968. Huile et détrempe sur toile. Coll. Mario Tazzoli, Turin. 195 x 195 cm. (*Photo André Morain*).

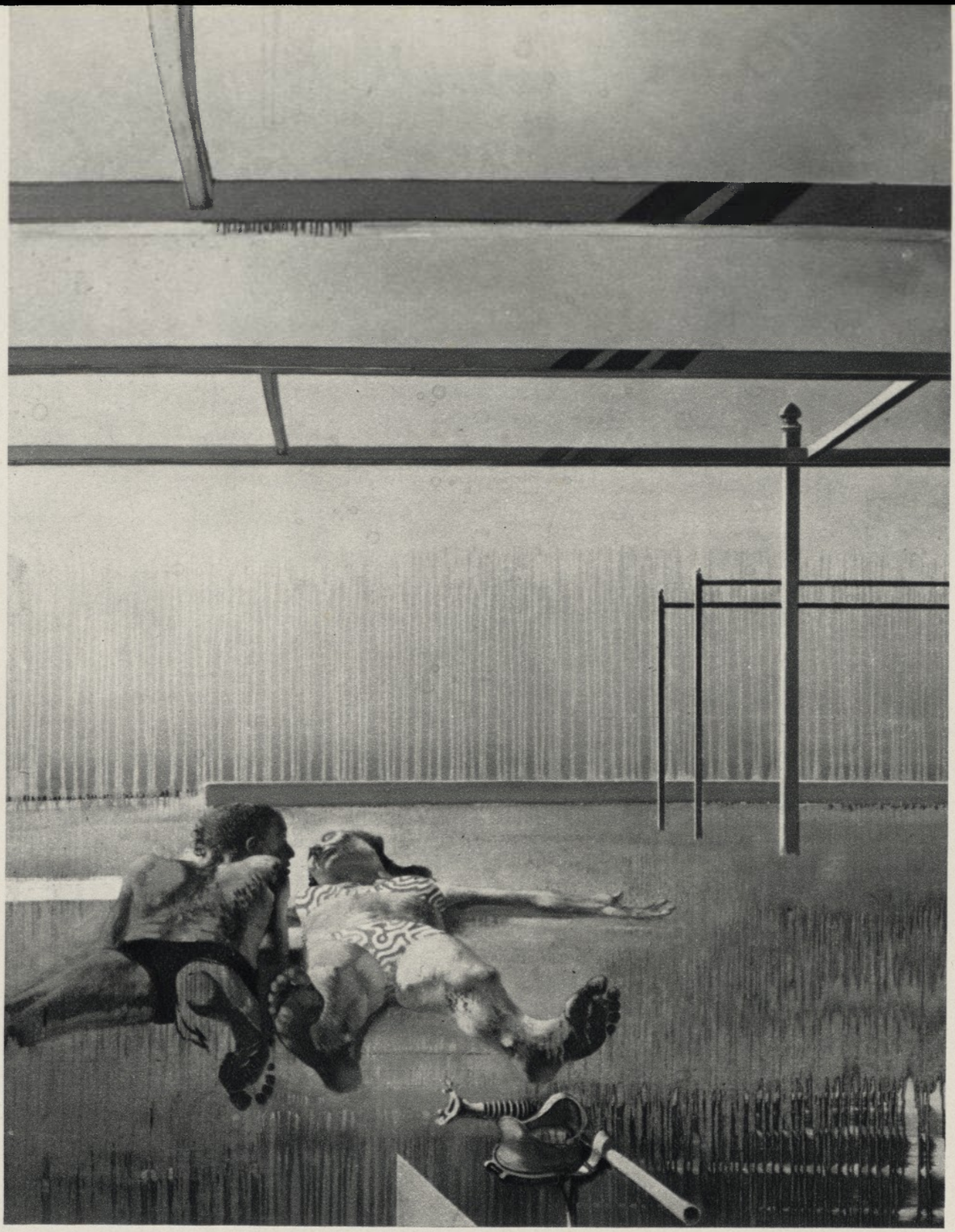
ses défaillances, la buée, et les poussières qui s'y déposent. Le miroir a perdu l'éclat de celui que peignit Van Eyck dans le *Mariage Arnolfini*. Il devient le lieu où paradoxalement les formes se brouillent et s'égarent. Contrairement aux miroirs des contes de fées qui répondent aux questions, ceux de Cremonini nous jettent dans les *incertitudes*. Devant son reflet flou, un enfant, les yeux bandés, tâtonne.

Tout est déformé dans l'univers peint; tout ressemble à ce qu'il n'est pas, et cesse d'être ce qu'il est. Reprenons dans le texte de Butor quelques-unes de ces scandaleuses analogies: « Les arbres du parc semblables aux pions de l'échiquier; l'appui-tête du wagon semblable à un visage d'insecte bâillonné; les bonnets du soutien-gorge semblables à des tasses de café; les orteils de l'ensommeillé semblables à des pousses de cactus ». On pense invinciblement aux définitions du *beau* que donne Lautréamont dans les *Chants de Maldoror*: « Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris ». Reprenant l'expression d'Artaud qui définit un « théâtre de la cruauté », on pourrait considérer l'œuvre de Cremonini comme une *peinture de la cruauté*.

Dans cette déformation générale du monde où les objets les plus quotidiens (un lavabo, une tringle, un fauteuil) se sexualisent, l'individu humain n'est pas épargné. Le philosophe marxiste L. Althusser, dans un texte sur Cremonini,

CREMONINI. Les parenthèses de l'eau. 1968. Tempera sur toile. 190 x 200 cm. (*Photo André Morain*).

insiste sur l'anti-humanisme du peintre, sur son refus du sujet identique à lui-même. Cremonini, selon Althusser, ôte aux visages toute expression et ne cherche à figurer que leur anonymat. En fait, la déformation opérée sur l'individu peint ne s'arrête pas là. Cremonini reprend tous les peintres qui ont contesté la forme humaine et les continue dans son style propre. Ses voyageurs, dans le chatoiement de leurs wagons, ont le caractère bête et hideux de ceux de Daumier. Les mouvements de certaines de ses femmes, malhabiles et provocatrices, retrouvent ceux que peint parfois Degas. Ses *mômes,* par leur agressivité, leurs rictus, leur visible perversité rappellent, en une autre technique, ceux de Balthus. Parfois les traits se brouillent, les chairs se décomposent comme chez le peintre anglais contemporain Bacon. Une offensive est ainsi lancée contre le monde et contre l'homme qui s'accepte et accepte l'actuelle société. Elle utilise une technique parfaite et étonnamment variée, qui vise non à séduire, mais à déplaire, à gêner. Des géométries aux couleurs violentes rendent plus provocantes certaines « coulures »; l'effacement de certaines lignes est durement souligné par le renforcement d'autres lignes. Des poutrelles, des séries de cadres (de miroirs par exemple), des portes ouvertes viennent diviser, fragmenter, morceler l'espace de la toile: briser sa fallacieuse unité. Ces verticales jouent le rôle de barres; peut-être l'espace des tableaux de Cremonini est-il une des figurations possibles de cette notion difficile du psychanalyste Jacques Lacan: le sujet barré. Pour Cremonini, le désir se révèle encadré, limité; il est barré, biffé, à la fois marqué



CREMONINI. Les sursitaires. 1969. Huile et détrempe sur toile. 195 x 130 cm.

et raturé: divisé, opposé à lui-même. De toutes les manières possibles, la peinture de Cremonini dit un monde torturé. D'où notre malaise. A juste titre, P. Gaudibert voit le point de départ de la période la plus passionnante de l'œuvre en 1961. Vers cette époque est peinte *la Torture*, insoutenable évocation des atrocités commises en Algérie, horreurs qui viennent actualiser les souvenirs du fascisme. Depuis, Cremonini ne s'est jamais « remis » de cet *ébranlement*. Par des procédés soigneusement mis au point, parfaitement concertés, non sans une certaine « éloquence picturale », il parvient à transmettre cet ébranlement au spectateur. Cremonini rend ainsi visible l'inadmissible. Il dévoile. Il décrit l'inhabitable et l'injustifiable. L'inhabitable, c'est notre univers peuplé d'objets agressifs; l'injustifiable, c'est notre société. Cremonini ne cesse de le répéter. Il lutte contre notre volonté de nous aveugler.

GILBERT LASCAULT.

LE CENTENAIRE DE REMBRANDT

par Pierre Volboudt

« J'ai mon soleil et mes ténèbres au dedans de moi. » Ces mots d'un autre solitaire, captif de ses illuminations intérieures et muni contre le chaos nocturne de cette « lumière du silence », Rembrandt aurait pu les faire siens. Sa vie, ascendante jusqu'en l'année, celle de « La Ronde de Nuit », où le destin tourna, où commença, à travers le scandale, les échecs, les revers, une longue descente dans l'angoisse et dans l'ombre, a son reflet tragiquement redit par la planche de cuivre du graveur, le feuillet balafré de ses « griffonnis ». Toute clarté, peu à peu, s'y absorbe en cette marée de l'obscur dont on suit, d'œuvre en œuvre, l'implacable montée.

Seul avec lui-même, la plume ou la pointe à la main, Rembrandt se livre dans la fièvre de l'instant. Chacune de ses eaux-fortes le multiplie, en accumule, par reprises superposées, la somme incalculable. Ses dessins, impromptus exécutés « con fuoco », ont la brièveté, la violence d'une vision. Comme elle, ramassés dans leur intensité fulgurante, comme elle ne laissant après soi que l'irréductible. Aucune concession aux exigences de quelque fini idéal ne ralentit ce qui s'improvise; aucune incorrection ne fait revenir sur la soudaineté définitive de l'inspiré. Rien ne retient l'impetus dont une page de carnet est toujours prête à recevoir l'empreinte.

REMBRANDT. Dessin. British Museum (*Photo Anderson - Giraudon*).

Moins une manière de voir les choses que de les avoir à sa merci, le dessin, pour Rembrandt, est moyen de possession. Le tracé cursif enserre la figure de ses courbes, de ses ellipses, d'amples lassos d'encre, de lâches et flottantes lanières, et se referme sur sa proie. En quelques signes, il fait tenir ce réel en puissance réduit à ce qu'il en transcrit, à l'image qui ne s'abrège que pour déborder dans l'illimité. Un infini de possibles s'illumine dans l'éclair qui les montre et les anéantit. De là, ces raccourcis qui, par l'énigme d'un seul, les suscitent, les abrogent, les rendent virtuels et présents. Une ligne aimante un univers. Elle le résume, elle le fixe, et, à travers lui, les mouvements, les résonances d'un Moi secret.

Rapidité et véhémence témoignent chez Rembrandt d'une passion avide d'extraire de ce qui va changer ce qui, pour lui, ne changera plus, de s'emparer de cela seul en quoi réside cette essence de réalité, d'en faire le révélateur d'un au delà de la forme qui l'éclaire de ses ténèbres et l'occulte de son rayonnement. Si précis, si proche du concret qu'il puisse être, le trait s'égare en détentes et en fougues, en brusques saillies de lyrisme. Graphisme d'autant plus insolite que la scène est traitée avec plus de familiarité et de réalisme. Mais la poésie de l'étrange ne naît jamais des êtres. Elle les transfigure par la magie d'une lumière éclose parmi eux ou tombée du ciel. En alternances d'ombre et d'éclat, sa mystérieuse irradiation taille à grands pans l'obscur qu'elle repousse, se heurte aux massives parois de l'impénétrable. Elle crée l'espace; espace mouvant qui se creuse et s'approfondit autour de ce foyer immobile dont l'intensité changeante anime et fait vivre l'étendue de ses inflexibles remous.

A coups pressés, largement crayonnés, le décor se dresse, édifie ses blocs de nuit, cède aux percées du jour. De grandes lignes hallucinées montent, s'étalent, se mêlent à la façon d'une basse inégale qui soutient de ses accords et accompagne de ses variations toutes les inflexions du dessin. Un trait inexplicable, contradictoire, traverse parfois la feuille, allusion intraduisible d'un premier jet qui subsiste et trahit la métamorphose de la forme en train de se faire. Une fraction de la durée y trouve sa fixation provisoire. Un reflet d'impermanence y trouble la figure achevée, restituée à l'imprévisible auquel la détermination de la ligne l'arrache sans l'en détacher tout à fait. Ces harmoniques de la ligne, suspendue à la décision inspirée qui les pressent et les refuse, donnent au dessin sa vibration. Une touche fluide de bistre lui prête ses vagues transparences; une éclaboussure de la plume ou du roseau taillé en biseau la dédouble en brisures d'elle-même.

Rembrandt aquafortiste fait de la couleur abstraite de l'encre sa ressource unique. La pointe creuse, ravine, lacère, effleure. Toutes les modulations de la matière picturale, toutes les nuances du clair et du sombre y transposent dans les seules valeurs du noir et du blanc leurs sonorités graves, leurs stridences étouffées. Avec une virtuosité inégalée, le graveur tire parti de tout, et des accidents mêmes. Il domine les ruses et les risques, les aléas d'opérations à tout instant périlleuses pour le sort de l'œuvre. Ne laissant rien au hasard qu'il ne soit prêt à l'assumer, il surveille le bouillonnement de l'acide, excite, calme son action, règle sa morsure, dose l'encre qui va irriguer le réseau des tailles entrecroisées, joue de la déchirure brutale,

REMBRANDT. Femmes devant une porte. Dessin. Musée Bonnat, Bayonne. (*Photo Giraudon*).

de la faille invisible dans leur trame complexe. Après le tirage, il reprend le cuivre, le retravaille à la pointe-sèche, au burin, au grattoir, efface ici, insiste là, surcharge, accentue et, de la trace sacrifiée, fait surgir une tache spectrale émanée d'on ne sait quelle profondeur.

Un tel art va de l'ampleur épique à la minutieuse délicatesse de la notation familière, de l'incandescence du rayon échappé à ce qu'un auteur ancien appelait sa « lanterne sourde » au déploiement arachnéen d'une seule ligne dans le blanc pur. Que vienne sur lui cette espèce de possession impérative qui s'empare de la main, et le visionnaire répond en larges ratures rageuses qui barrent le champ entier de la plaque de leurs discordantes portées. D'état en état, d'une planche à l'autre, on assiste, pour les plus importantes d'entre elles, au travail, aux essais, aux repentirs du graveur, à ses recommencements qui vont toujours à la plus sobre et à la plus austère magnificence. La même scène, parfois, est reprise dans un registre différent. Ici, foisonnante, tumultueuse, chargée d'un faste baroque et théâtral; là, dépouillée, toute en traits à peine soulignés de légères hachures afin de faire ressortir en une sorte de clair-obscur inversé la forme principale sur le fond rapidement suggéré. Violents et dramatiques contrastes, nappes de nuit agitées de figures incertaines, vastes scintillements de lueurs, abîmes de blancheur explosive, limpidité des lointains où se profile la ligne ténue de l'horizon dans le brillant de l'espace, les deux versants de cet art s'unissent dans le thème majeur du dualisme de la forme éclairante et de la forme éclairée.

Les portraits de Rembrandt en sont l'effigie vivante. Ride par ride, sur les visages, il a inlassablement observé les alliances, les partages antagonistes, les actions de la lumière qui les touche et les marque au front et de celle qui les habite. Souvent, il s'est pris lui-même pour modèle. Il s'est mis en face de soi; il s'est vu, tout entier, à tous les âges et réfléchi dans ses propres yeux. Le Rembrandt « aux cheveux hérissés » de la jeunesse, le Rembrandt coiffé de la toque de cavalier du Titien, enveloppé dans sa cape de velours, qui s'accoude, ironique, aux aguets, désinvolte et tendu, le Rembrandt dessinant, attentif à saisir la ligne qu'il surveille aux lisières de l'ombre, d'autres Rembrandts encore jalonnent sa vie et son œuvre. Dans le face à face avec son modèle, il n'est pas un miroir moins rigoureux. Du tain obscur qui se creuse derrière celui qu'il regarde, l'« autre » lui apparaît dans sa lumière particulière. Sous les larges ailes du chapeau, la figure semble moins éclairée du dehors que par le feu d'une pensée méditative, d'une pressante et sévère sérénité. Elle regarde qui la regarde, et ce regard interroge. Ce n'est plus l'artiste qui pose la question. Il ne fait que nous mettre en présence de ces vies surprises et qui, dirait-on, nous renvoient la demande que l'artiste, le premier, leur a adressée: Qui êtes-vous? Muette confrontation où ne se lit qu'un indéchiffrable secret réverbéré par l'éternel témoin que chacun, devant elles, se sent être.

Dans un paysage, Rembrandt s'attache aux inflexions de la lumière, à ses altérations, à ses passagères humeurs. La nature, pour lui, est un théâtre silencieux où de rares et minuscules acteurs se perdent dans les replis d'une immensité diaphane, fuyante, que ponctuent, de loin en loin, un bouquet d'arbres, une cabane sous le feuillage, un clocher aigu, une eau lente entre ses berges, un mirage dentelé de ville. Et, au - dessus de tout, le désert d'un ciel sans nuages.

Les grands thèmes bibliques et évangéliques, source privilégiée de son inspiration, sont traités par le graveur selon la même dramatique du clair et de l'obscur. Leur conflit les exalte l'un par l'autre. Au cœur des ténèbres qui l'assaillent, attisée d'éclairs noirs, la lumière brûle et cristallise en durs éclats. Tantôt, elle emplit une perspective de voûtes et d'arches ouvertes sur l'explosion solaire; tantôt, elle ourle la saillie d'un pilier dont la masse se dérobe dans la pénombre. Ici, elle s'ennuage d'un nimbre déchiqueté par le flamboiement de son météore; là, elle jaillit d'une fosse entrouverte, à la façon d'une vapeur hors de la fissure d'un cratère. Ailleurs, elle irradie des plis phosphorescents d'une coulée livide, ou bien elle semble sourdre de l'ombre même et ne répandre qu'un reflet estompé par la grisaille où s'allongent les formes oscillantes de la flamme invisible.

Dans « Les Trois Croix », la lutte des deux Principes atteint son paroxysme. Les quatre états de l'eau-forte sont les actes d'un drame. D'état en état, la scène s'assombrit. Les formes se défont dans la grande dilution nocturne. La multitude qui s'agitait aux pieds du Christ s'engloutit, submergée par le tumulte panique qui envahit et emporte tout. C'est la tragédie du Golgotha en son ultime péripétie qui se déroule autour de la Croix, centre et cime de l'écroulement universel. Des figures confuses se débattent encore dans l'obscurité qui les prend. Restent quelques personnages, témoins, acteurs, figurants de l'ombre. L'état dernier de l'œuvre affirme l'empire des ténèbres. « Tenebrae factae sunt ». Leur chute impérieuse, fendue abruptement, s'écarte sur l'implacable rayonnement tombé d'en haut, isolant la croix dans une clarté surnaturelle. Etres et choses, en proie au furieux débordement des éléments ne sont plus qu'un chaos indistinct. On dirait d'une espèce d'apocalypse de la lumière, jouée à l'heure où les rideaux de l'ombre vont se refermer. Comme au commencement, la nuit et la lumière ne sont plus séparées. Vision finale qui hanta Rembrandt dont l'œuvre entière ne fut peut-être que l'approche annonciatrice. Chaque épine de clarté, chaque étincelle arrachée au bloc de noirceur pétrifiée dont elle accuse l'opacité, ouvrent une brèche, préservent l'espérance du jour.

Œuvre que ses raccourcis monumentaux apparentent à ces concepts qui, d'un mot, comme d'un fanal intrépide, anxieusement porté sur le désordre des choses, tentent d'éclairer quelque décisive et inaltérable certitude. Une simple ligne qu'on dirait échappée au contrôle de la main, un trait énigmatique recèlent toute la puissance de l'inexprimable. Ils gravent en sillons de force la passion qu'éveille en l'artiste l'appel qui le somme de répondre et de faire. La lente, la patiente alchimie des couleurs ne peuvent égaler la brusquerie de l'attaque de l'outil sur le cuivre, l'élan irrépressible de la plume sur le papier gravant les méandres où se répandra le flux d'une vigueur figée, nouant et dénouant les lacs inévitables où se prendront tous les phantasmes de ce qu'un peintre de la vieille Chine nommait « l'abîme des essences ».

A l'affût parmi ses pièges patiemment tissés, Rembrandt est le guetteur obstiné de ces instants aigus et fugitifs qui ne durent que le temps d'un rayon dardé des profondeurs d'un espace enténébré, d'un corps en pleine lumière.

Ne s'est-il pas représenté lui-même dans la planche où l'on a cru reconnaître le Docteur Faust? A contre-jour, un homme s'est levé, appuyé des deux mains à sa table encombrée d'instruments et de grimoires. Avec une curiosité ardente, il observe l'anagramme magique qui embrase la vitre. Rembrand est le déchiffreur de cette écriture de fièvre et de délire. Il est le semblable de ses « Philosophes » reclus, méditant dans leur chambre de pierre et visités d'un rayon. Attentif à l'éclatement de l'ombre, il en transcrit sur le vif, en traits brefs, d'une incisive netteté, les signes, les figures mouvantes. Concentrée dans l'espace exigu de la planche ou du dessin, la résonance sourde d'un monde imaginaire fait écho à celle qui retentit à travers les solitudes intérieures qu'il portait en lui, domaines de la mélancolie virile, de l'angoisse et du songe, terres troubles, assombries de tourments cachés, consumée de tous les feux émanés de la nuit.

PIERRE VOLBOUDT.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX[e] SIÈCLE

14 rue des Canettes-Paris 6[e] - Tel. 326.4940

OCTOBRE 1970

L'œuvre complet de

MARINO MARINI

par PATRICK WALDBERG

Introduction par Herbet Read

Catalogue général des sculptures, peintures, gravures et lithographies

par G. di San Lazzaro

Ouvrage de 500 pages, au format 35 x 26, relié toile sous jaquette comportant plus de 1000 reproductions de sculptures, peintures, dessins et lithographies, dont 300 en pleine page et 80 en couleurs

Prix: 275 Fr.

DISTRIBUTION EXCLUSIVE: SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX[e] SIÈCLE
14 rue des Canettes, Paris 6[e]

MAN RAY

MAI 1970

BALLADE DES DAMES HORS DU TEMPS

14 gravures originales en couleurs, au format 65x50, présentées dans un luxueux emboîtage

Justification du tirage:

Sur Japon nacré: 15 exemplaires numérotés de 1 à 15 comportant une variante de l'une des gravures et 5 exemplaires hors commerce numérotés de I à V

Sur papier d'Arches: 60 exemplaires numérotés de 16 à 75 et 20 exemplaires hors commerce numérotés de VI à XXV

Toutes les planches sont numérotées et signées par l'artiste

Prix des exemplaires sur Japon	: F 12.000
Prix des exemplaires sur Arches	: F 9.000

DISTRIBUTION EXCLUSIVE: SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX[e] SIÈCLE
14 rue des Canettes, Paris 6[e]