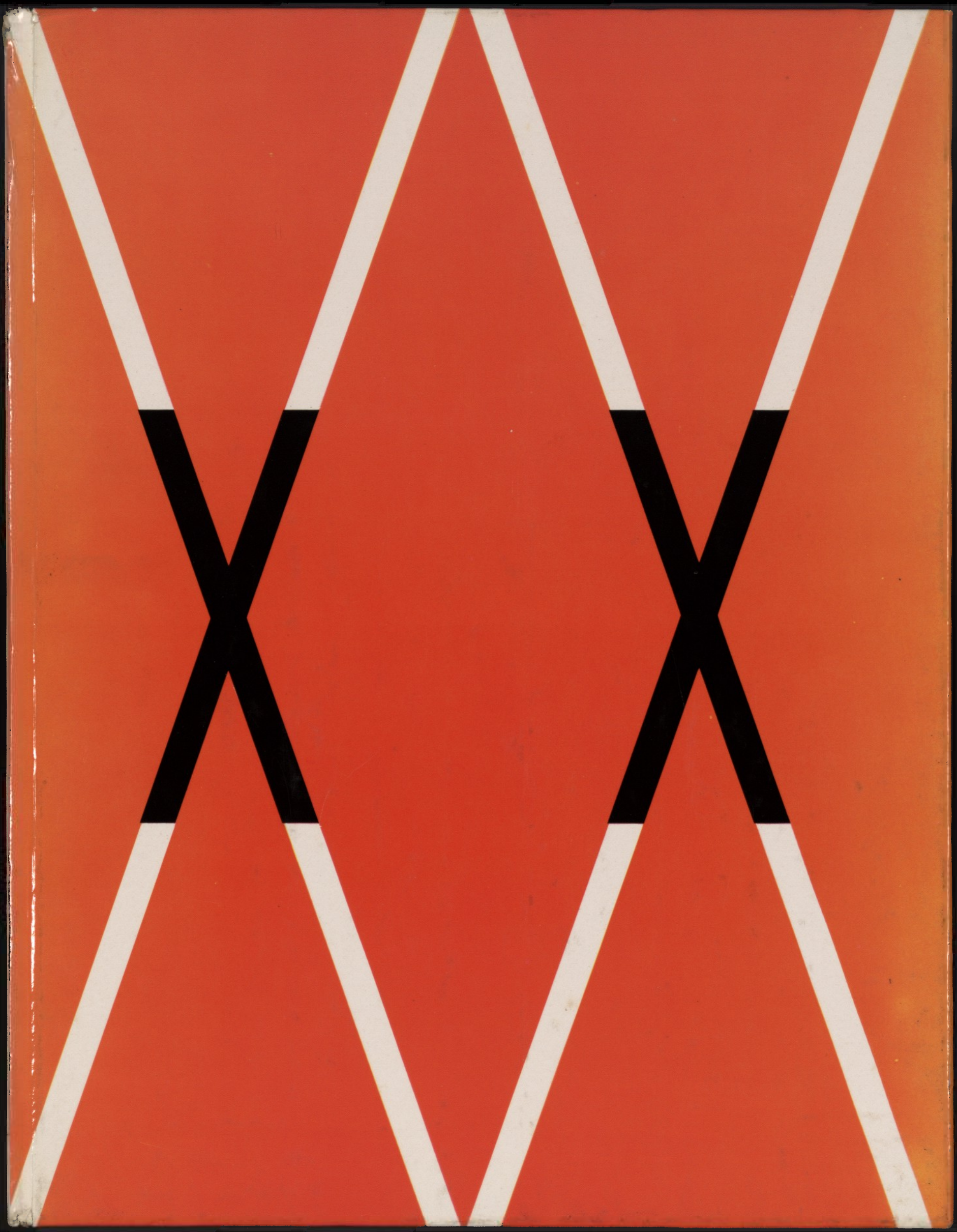
# XX^e siècle



XX^e siècle n° 35

NOUVELLE SÉRIE • XXXII^E ANNÉE • DÉCEMBRE 1970

# Panorama 70**

## LES GRANDES EXPOSITIONS
### dans les Musées et dans les Galeries
## EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

XX^e siècle Nouvelle série - XXXII^e Année - N° 35 - Décembre 1970
Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

# PANORAMA 70**

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

LE RETOUR DE MATISSE par G. Marchiori 3

PICASSO A AVIGNON par Hélène Parmelin 21

HENRY MOORE ET LA POÉTIQUE DE L'INTÉRIEUR par Andréi B. Nakov 29

SUTHERLAND: HORS DES CHEMINS BATTUS par Émile Marzé 36

MAN RAY DEVANT LES FEMMES par Alain Jouffroy 49

LA VÉRITÉ DE MIRÓ par Jean-Louis Ferrier 59

PIGNON LE BATAILLEUR par Georges Boudaille 69

LES SCULPTURES TANTRIQUES DE DOROTHEA TANNING par René de Solier 76

SONGES EN LAMBEAUX DE BONA par Olivier Perrelet 85

INTRODUCTION AUX « EXPANSIONS » DE CÉSAR par Henry Galy-Carles 91

FONTANA: ESPACE ET VIDE par Gilbert Lascault 99

QUELQUES PROPOS DE POLIAKOFF 106

PRÉSENCE DE POLIAKOFF par Pierre Rouve 109

L'ŒUVRE COMPLET DE MARINO MARINI par Patrick Waldberg 119

ANNA-EVA BERGMAN, NAVIGATEUR SOLITAIRE par Julien Clay 130

LES AMÉRICAINS A SAINT-PAUL-DE-VENCE par Andréi B. Nakov 139

GONZALEZ, SCULPTEUR DU FER par Pierre Descargues 151

CHRONIQUES DU JOUR. *L'influence de Matisse aux États-Unis* (Jean Clair). *L'Expressionnisme européen* (J.-E. Muller). *La céramique d'Olivier Debré à Osaka. Les mythes de René Magritte* (Alain Jouffroy). *A la rencontre de Pierre Reverdy* (André Verdet). *L'Abbaye de Beaulieu, centre de l'art vivant. Venise: fin de partie* (San Lazzaro). *Harloff, le grand marginal* (Patrick Waldberg).

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DES EXPOSITIONS EN 1970 185

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE MARINO MARINI

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'ANNA-EVA BERGMAN

DIRECTION ET ADMINISTRATION

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

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE

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)

# Le retour de Matisse

*GRAND PALAIS*
*PARIS*

## par G. Marchiori

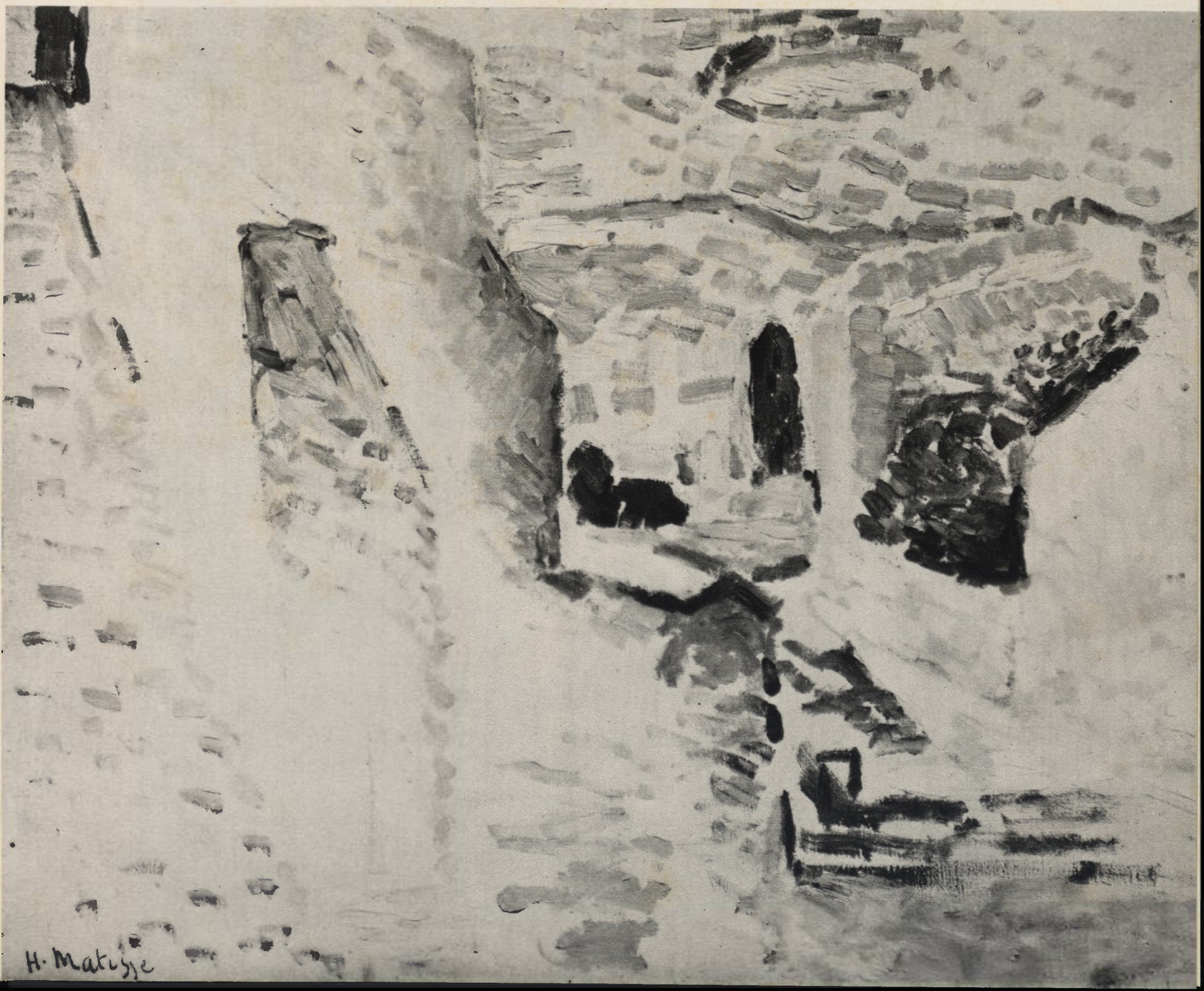
Le temps a prouvé que la figure de Matisse ne se prête pas à la création d'un mythe: elle demeure liée solidement, concrètement, à sa réalité historique et humaine.

D'autre part, l'aspect même de l'homme, d'une dignité toute professorale, sa nature recueillie et peu expansive, son tempérament rationnel et porté à l'autocritique, ne favorisaient en rien les habituelles divagations pittoresques qui ont fait de Picasso, son rival et ami, un personnage universellement connu.

Pourquoi Matisse nous apparaît-il aujourd'hui comme un « révolutionnaire » plus actuel que Picasso? Pourquoi son processus créateur, si rationnel, débouche-t-il sur la liberté d'une intuition merveilleusement fantastique? Que représente, enfin, l'art de Matisse dans la première moitié du vingtième siècle?

L'exposition que Pierre Schneider, avec une rare intelligence et une rigueur exemplaire, a organisée dans les salles du Grand Palais, répond à ces interrogations. Pour la première fois, en effet, il

MATISSE. Rue à Collioure. Collioure, 1905. 46 x 55 cm. Coll. part.



MATISSE. Les tapis rouges. Collioure, 1906. 89 x 116,5 cm. Musée de Grenoble *(Photo Bulloz)*.

est possible d'avoir une vue d'ensemble et de juger sur pièces l'œuvre — dispersé dans le monde entier — du maître du Cateau. Certes, on n'y trouve ni les tableaux de Merion ni ceux de Copenhague, mais l'importance de l'exposition ne s'en trouve nullement diminuée.

Le catalogue, rédigé par Schneider, contient en outre de nombreux extraits de textes et de lettres de Matisse: il est particulièrement utile pour reconstituer le véritable itinéraire du peintre, des origines à l'aboutissement que représente la Chapelle de Vence. « J'ai travaillé toute ma vie du matin au soir » disait Matisse en 1931. Et c'est la synthèse la plus simple et la plus vraie d'une longue vie. Sur la fin de ses jours, parlant de la Chapelle, il précisait: « Ce n'est pas un travail que j'ai choisi, mais bien un travail pour lequel j'ai été choisi par le destin sur la fin de ma route, que je continuerai selon mes recherches, la chapelle me donnant l'occasion de les fixer en les réunissant. » Et dans une lettre à Rouveyre, de juillet 1949: « Je voudrais qu'il (le travail) soit comme une fleur. Je voudrais en faire mon chef-d'œuvre ».

En dépit de l'âge et des infirmités, Matisse continuait à travailler aux grands panneaux de *papiers découpés*, aux céramiques, aux vitraux, aux dessins, sur un rythme proprement juvénile.

« Le travail guérit de tout » écrit-il à Rouveyre le 2 septembre 1953, un an avant de mourir. Et en 1949 déjà, dans une interview à Maria Luz, il avait souligné la signification et la valeur de la continuité idéale de son œuvre. « Il n'y a pas de rupture entre mes anciens tableaux et mes découpages, seulement encore plus d'absolu, plus d'abstraction; j'ai atteint une forme décantée jusqu'à l'essentiel, et j'ai conservé de l'objet que je présentais autrefois dans la complexité de son espace, le signe qui suffit et qui est nécessaire à le faire exister dans sa forme propre et pour l'ensemble dans lequel je l'ai conçu. »

Devant un esprit critique d'une telle clarté, capable de justifier chaque moment de son art, devant la surprenante multiplicité des œuvres, on est souvent tenté d'accuser le dilemme raison-instinct, au lieu, comme il se doit, d'en concilier les termes selon les différentes solutions que Matisse a données aux vieux et aux nouveaux problèmes. Ce n'est point un paradoxe de dire que la découverte la plus fascinante, dans cette exposi-

tion exemplaire, c'est la synthèse toujours inattendue à laquelle Matisse aboutit avec un apparent naturel.

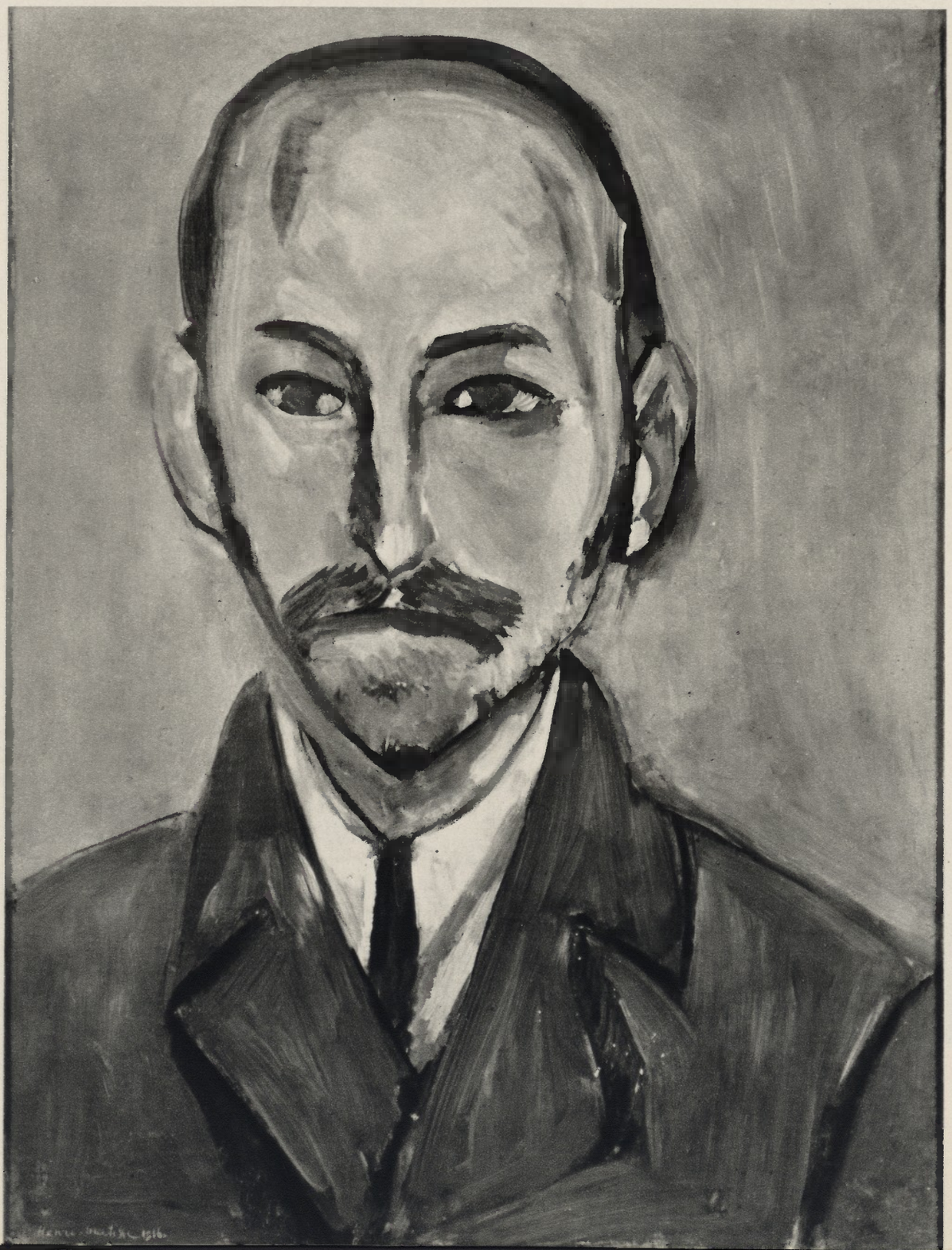
En effet, il avait affirmé dans les « Notes d'un peintre »: « Le choix de mes couleurs ne repose sur aucune théorie scientifique: il est basé sur l'observation, sur le sentiment, sur l'expérience de ma sensibilité ». Et il ajoutait: « Je ne veux pas distinguer entre le sentiment que j'ai de la vie et la façon dont je la traduis ».

Cette idée est reprise plus nettement encore dans d'autres notes révélatrices:

« En résumé, je travaille *sans théorie*. J'ai seulement conscience des forces que j'emploie, et je vais, poussé par une idée que je ne connais vraiment qu'au fur et à mesure qu'elle se développe par la marche du tableau ».

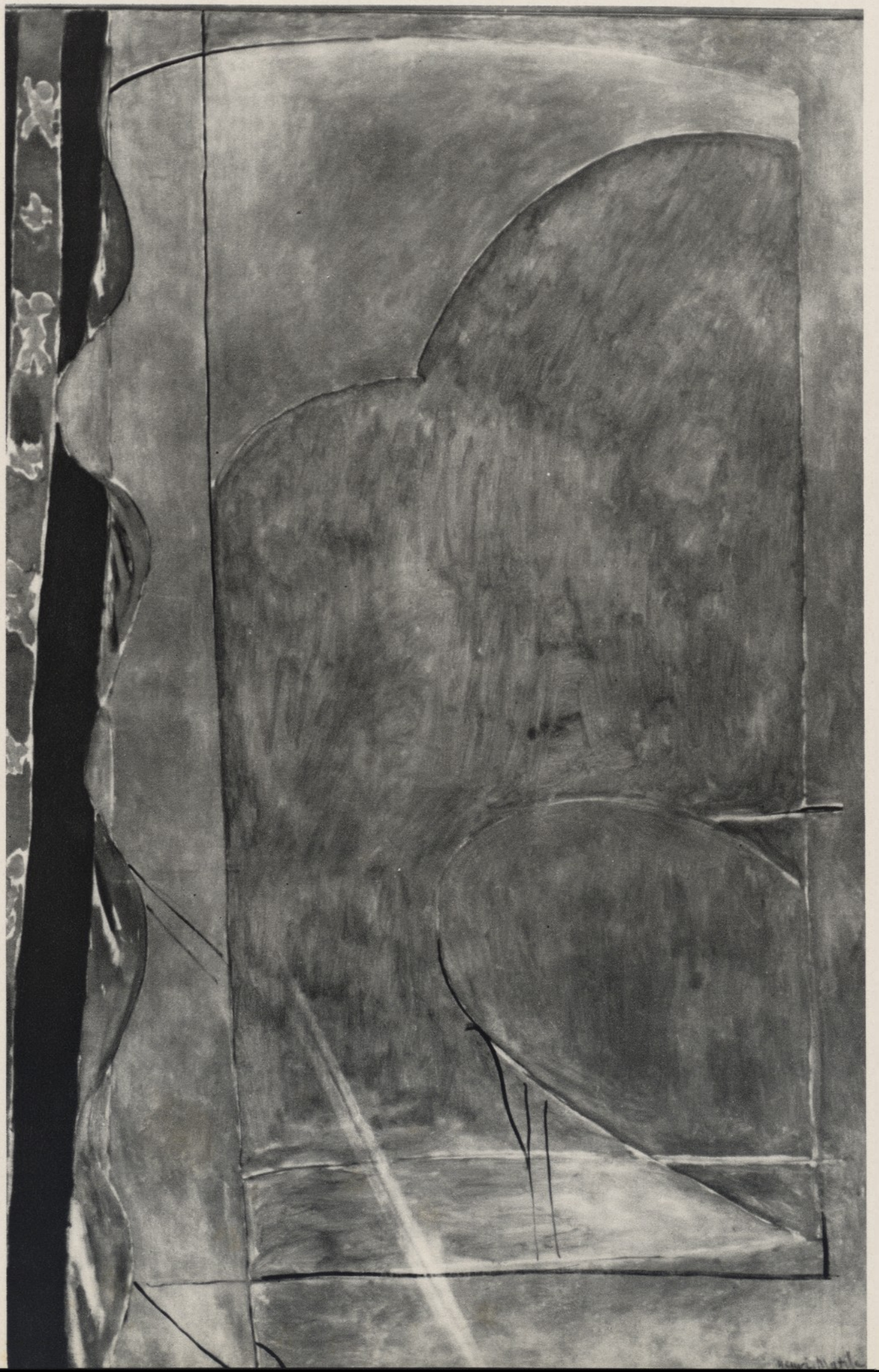
L'allusion à l'absolu et à l'abstraction ne doit pas nous tromper. Matisse visait à l'expression essentielle, à une certaine purification de la ligne et de la couleur; il retrouvait de la sorte, à soixante ans de distance, le libre enseignement de Gustave Moreau, ce maître d'une génération d'artistes français assez éloignés du courant romantique

MATISSE. Portrait de Michael Stein. Paris, 1916. 67 x 50,5 cm. San Francisco Museum of Art (Don de Nathan Cummings). *(Photo Giraudon).*



MATISSE. La leçon de piano. Issy, 1916. 245 x 212 cm. The Museum of Modern Art, New York (Mrs. Simon Guggenheim Fund.).

MATISSE. Le rideau jaune. Issy, 1914-1915. 150 x 98 cm. Coll. M. Marcel Mabille, Bruxelles *(Photo Giraudon)*.



MATISSE. Nu au tapis espagnol. Issy, 1919. 65 x 54 cm. Coll. part., Paris.

propre à l'art fantastique.

Moreau avait appris à ses élèves que: « La couleur doit être pensée, rêvée, imaginée. » L'atmosphère sombre qui caractérise les premiers tableaux de Matisse s'était donc peu à peu éclaircie. Environ dix ans plus tard, au contact de Signac et à travers l'expérience pointilliste (« Luxe, calme, volupté », 1904; « Le port de Abaill », 1905), puis sous l'effet de la rebellion à la tyrannie du Néo-Impressionnisme, et de la révélation de la couleur « fauve » (« La dame au chapeau », 1905; « L'idole », 1906), la patine de musée cédait la place à la couleur entendue comme « contenu de lumière ».

La puissance expressive du sentiment se révélait dans et par la couleur. Comme il le disait lui-même, Matisse construisait avec la couleur. La suprématie de ce moyen d'expression — approfondi par l'étude des primitifs italiens et des miniatures persanes, enrichi des apports de la peinture du dix-neuvième siècle, de Delacroix à Cézanne — s'affirme surtout dans la période qui comprend le « Nu bleu » (1907), « La desserte rouge » (1909), « La Danse » (1909), « La Musique » (1910), « L'atelier rose » (1911), « L'atelier rouge » (1911), « La fenêtre bleue » (1912); puis, avec une luminosité accrue dans la vibration des tons purs, au cours de la période marocaine, avec le tryptique musical de Tanger (1912) et une série d'œuvres qui s'achève par la frise décorative des « Marocains » (1916) et, tout de suite après, par la « Leçon de piano » (1916), où Matisse atteint à des tonalités d'un



MATISSE. Portrait de Madame Matisse. Issy, 1912. 145 x 97 cm. Musée de l'Ermitage, Léningrad. ▶

raffinement et d'un goût typiquement français.

Libre de toute superstructure, la couleur reprend ainsi sa fonction émotive en créant des espaces imaginaires mais toujours en relation avec la nature. La découverte et l'analyse de la lumière du paysage méditerranéen (Collioure, Saint-Tropez), puis du Maroc, dans la réalité de son atmosphère, dont s'étaient inspirés déjà les peintres romantiques en quête d'un Orient fabuleux tout imprégné de classicisme, vont donner à la couleur une intensité accrue.

Plus tard, en parlant avec Diehl, Matisse a précisé la signification de certains de ses choix, de ses prédilections: « La révélation n'est pas toujours venue de l'Orient. A Munich, j'ai trouvé une nouvelle confirmation de mes recherches. Les miniatures persanes, par exemple, me montraient toute la possibilité de mes sensations. Par ses accessoires, cet art suggère un espace plus grand, un véritable espace plastique. Cela m'aide à sortir de la peinture d'intimité. C'est donc assez tard que cet art m'a vraiment touché et j'ai compris la peinture byzantine devant les icônes de Moscou ».

Icônes et mosaïques permirent à Matisse, dans des œuvres comme « La Danse » et « La Musique », de jouer avec une suprême liberté de l'exaltation réciproque de trois tons fondamentaux.

En quelque sorte, il peignait avec l'impétuosité

MATISSE. L'allée des oliviers. 1920. 74 x 60 cm. Musée Municipal d'Art Moderne, Paris *(Photo Bulloz)*.

MATISSE. Nu au coussin bleu. Nice, 1924. 72 x 60 cm. Coll. Mr. and Mrs. Sidney F. Brody, Los Angeles.

et l'audace d'un fresquiste, par larges zones colorées, où les figures, circonscrites par un cerne vigoureux, se découpaient comme autant de taches rouge feu. Dès 1912, l'œil attentif d'Apollinaire avait reconnu dans certaines improvisations de Kandinsky l'influence de Matisse. Kandinsky, disait le poète, « pousse à l'extrême la théorie de Matisse sur l'obéissance à l'instinct et il n'obéit plus qu'au hasard. »

Durant l'hiver de 1916, Matisse fait un premier séjour à Nice. La lumière méditerranéenne filtre à travers les persiennes d'une chambre d'hôtel et engendre, à l'intérieur, une intimité recueillie, sensuelle: dans cette délicate pénombre, les modèles se réduisent à de légères taches de couleur. Les fenêtres ouvertes sur la mer encadrent en revanche des espaces vibrants de lumières et de reflets qui enchantent ce peintre venu du Nord, épris de soleil.

Par d'autres fenêtres, Matisse avait contemplé les gris et les transparences argentées du ciel parisien, Notre-Dame, le Quai Saint-Michel, les ponts de la Seine, en cherchant à encadrer ces vues traditionnelles d'audacieuses perspectives colorées (« Une vue de Notre-Dame », 1914), ou des chutes décoratives d'un rideau style « Art Nouveau » (« Le rideau jaune », 1914-15): deux moments insolites dans l'art de Matisse tendu vers

la métamorphose poétique de la réalité.

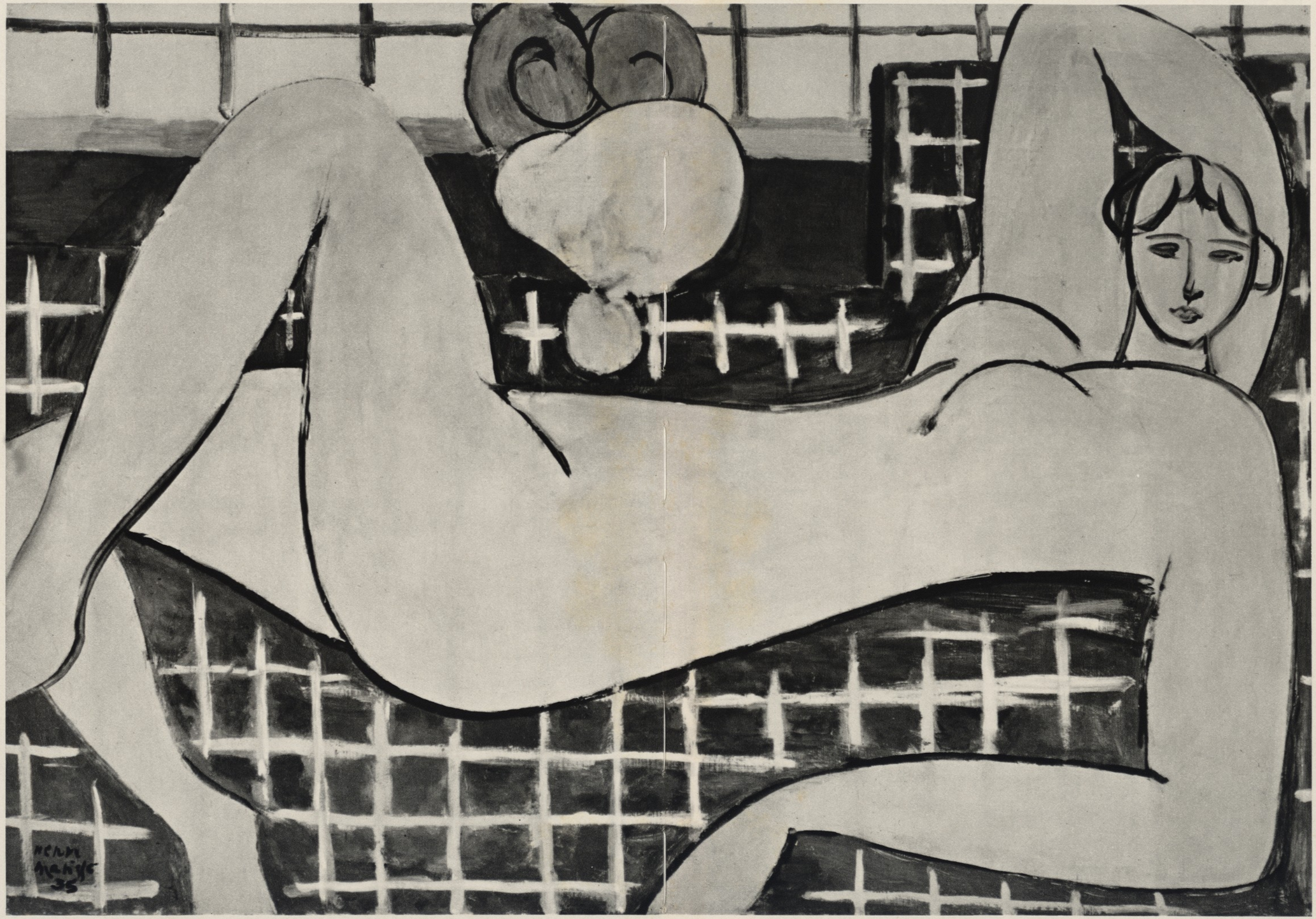
Des extérieurs aux nus, aux odalisques, aux natures mortes des années suivantes, la vision du peintre s'élargit, s'enrichit, parfois même se transforme pour préciser et accentuer, toujours par la couleur, son pouvoir émotif, sa force de suggestion.

Au terme de vingt années de travail, « La Danse » — exécutée en 1931-32 pour la ville de Merion (USA) — et le « Nu rose » (1935) préludent à la peinture murale par la façon de concevoir l'espace et de redonner sa valeur au signe; une peinture murale qui, selon Matisse, doit remplacer la peinture de chevalet, et qui est déjà présente dans les grandes toiles de l'Ermitage, à Léningrad.

(Entre-temps, et jusqu'en 1932 — à la seule exception du « Nu debout » (Katia) de 1950 —, Matisse trouve dans la sculpture la plus nette confirmation de son instinct plastique mis au service de la peinture.

« J'ai fait de la sculpture parce que ce qui m'intéressait, dans la peinture, c'était de mettre

MATISSE. Nu au tambourin. Nice, 1926. 73 x 54 cm. Coll. William S. Paley, New York.



MATISSE. Nu rose. Nice, 1935. 66 x 92 cm. The Baltimore Museum of Art (Cone Collection).

MATISSE. Branche de prunier, fond ocre. Vence, 1948. 116 x 89 cm. Coll. part. *(Photo Bulloz).*

de l'ordre dans mon cerveau ». Comme toujours, Matisse, dans ces propos tenus à Pierre Courthion, expliquait les raisons essentielles de son œuvre. En modelant « pour réordonner ses sensations », il avait trouvé, à l'instar de Daumier et de Degas, un moyen d'expression qui, tout autonome qu'il fût, complétait et expliquait certaines de ses recherches picturales).

Grâce aux éléments que nous fournissent ses propos, sa correspondance et ses écrits — qui constituent une sorte de journal idéal, de commentaire à une activité inlassablement poursuivie, dans sa plénitude créatrice, pendant plus de soixante ans —, il est permis de répondre aux interrogations que nous nous sommes posées plus haut.

Matisse est un « révolutionnaire » caché sous des dehors normaux. Sa perpétuelle recherche de vérité intérieure à travers un processus introspectif qui l'amène chaque fois à se rapprocher de la nature et de la vie, se déroule en effet sans heurts et sans violences. Elle aboutit cependant à des peintures telles que le « Grand intérieur rouge » de 1948, aux décorations de la Chapelle

MATISSE. Le fauteuil rocaille. Vence, 1946. 92 x 73 cm. Musée de Cimiez *(Photo Viollet)*.

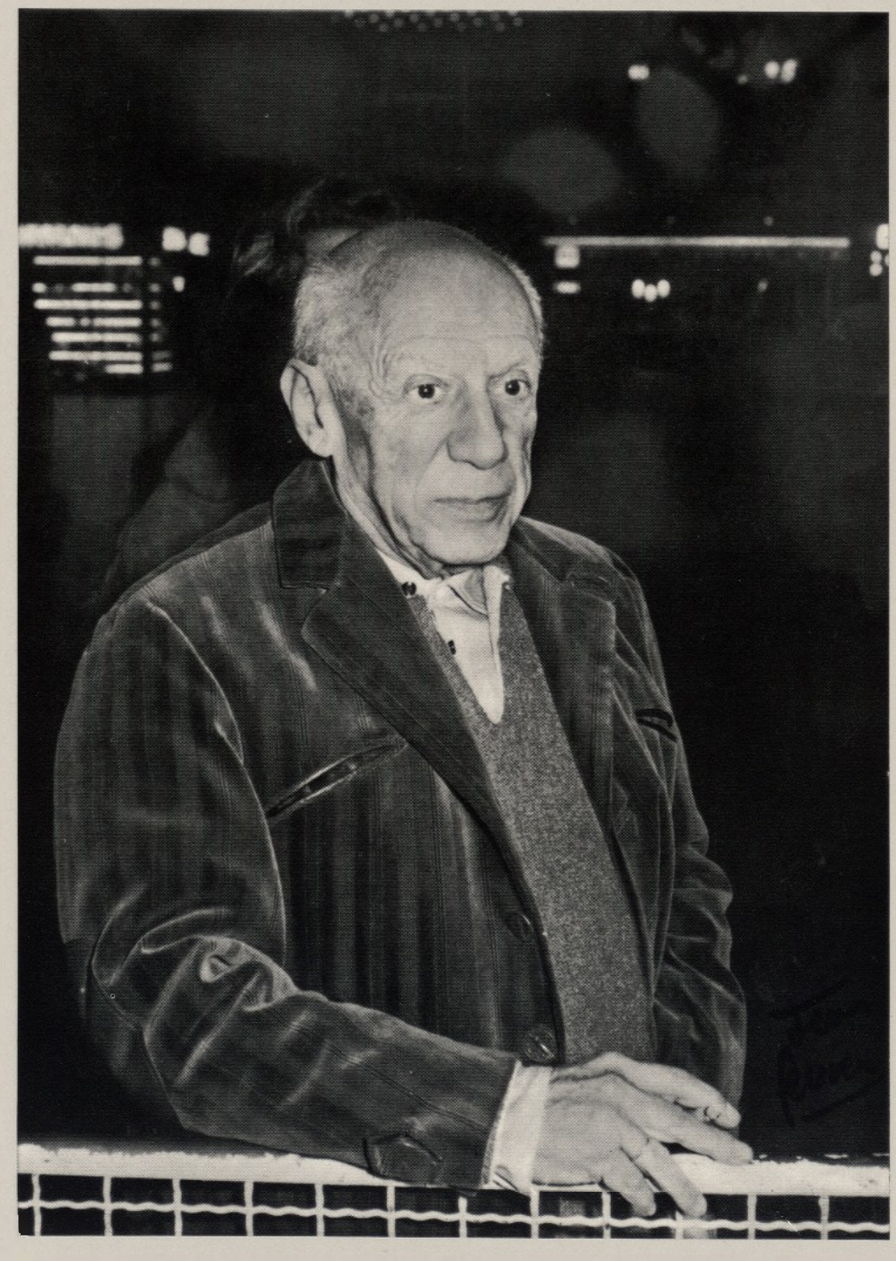
de Vence en 1951, aux illustrations pour les « Poèmes » de Charles d'Orléans, pour les « Fleurs du mal » de Baudelaire, pour les « Lettres d'une religieuse portugaise », pour « Visages » de Reverdy, pour « Jazz », ainsi qu'à l'expérience rénovatrice des « papiers découpés ».

En découpant ces papiers peints à la gouache, Matisse dessinait littéralement *dans* la couleur, mais avec en outre la vitalité de la taille directe propre à la sculpture. Et cette ultime intuition poétique du vieux maître débouche sur la simplicité, la fascinante simplicité d'une révélation lumineuse.

Dans une lettre à Rouveyre du 4 avril 1950, Matisse écrivait: « J'espère qu'aussi vieux que nous vivrons, nous serons jeunes ». Cette espérance n'a pas été déçue.

GIUSEPPE MARCHIORI

MATISSE. L'ananas. Vence, 1948. 116 x 89 cm. Alex Hillman Family Foundation, New York.



Une photo récente de Picasso par J. Ferrero.

PICASSO. Femme à l'oiseau. 1970. Huile sur toile. 92 x 73 cm.

# Picasso à Avignon

*PALAIS DES PAPES AVIGNON*

## par Hélène Parmelin

Les mots sont rares, qui trouvent en peinture le chemin de la vérité. La description trahit, la raison passe à côté, l'enthousiasme lyrique tue, la volonté critique pontifie. Finalement le langage d'art ne sait jamais par quel bout se prendre pour être un honnête transmetteur de choc... Comme il devrait.

Or l'exposition Picasso en Avignon marque une étape-choc dans les expositions Picasso. Ce quelque chose de nouveau saute à la figure des visiteurs. Que se passe-t-il en Avignon? Et pourquoi dans la Chapelle du Palais des Papes ressent-on cette impression d'événement?

L'exposition des Grand et Petit Palais, immense retrospective cohérente et incohérente, ce rassemblement d'œuvres, de manières et d'années, cette présence de toiles cent fois reproduites, cette multiplication, ce grouillement, ces Demoiselles d'Avignon, ce Cubisme, ces Musiciens-Arlequins, ces personnages de toutes les époques et ces sculptures de toutes les matières submergeaient le visiteur et l'entraînaient dans un monde de réflexions où des dizaines d'années de la peinture en général, de Picasso et du monde, venaient se confronter. Une cataracte Picasso vous déferlait dessus.

L'exposition fameuse des gravures à la Galerie Louise Leiris, c'était presque l'autre extrême. Au lieu de recevoir l'immensité de l'œuvre et de ses problèmes étalés sur une vie, on entrait dans chaque gravure par la porte d'un petit monde clos. Trois cent quarante-sept petits mondes où un peuple énorme menait sa vie entre les quatre côtés infinis des gravures.

Picasso les avait exécutées entre le 16 Mars 1968 et le 5 Octobre 1968. En dehors de l'affolante somme de travail que ces dates soulignent, le rassemblement des gravures permettait de baigner dans un même « moment » de Picasso.

Déjà cette exposition mettait à jour une espèce

PICASSO. Personnages. 1969. Huile sur toile. 130 x 195 cm.

PICASSO. Baiser. 1969. Huile sur toile. 97 x 130 cm.

d'« unité de création », dont on pourrait essayer de nommer les participants sans pour cela toucher à leur mystère.

PICASSO. Baiser. 1969. Huile sur toile. 97 x 130 cm.

(Ils sont deux ou des foules, nus ou avec un chapeau, ils parlent, ils posent, ils peignent, ils font l'amour, ils sont d'une beauté sublime ou grotesque, ils ont des chars et des chevaux, des harem et des solitudes, bacchantes et joueurs de pipeau. Les critiques d'art sont mousquetaires, les duègnes présentent la belle aux seigneurs. Les coqs, la roue, la lune, la chouette... Et des petites têtes qui grouillent et surgissent de partout entre les pattes d'une grande tête rêveuse.)

On avait l'impression d'une sorte d'automatisme de l'imagination. Picasso entrait dans l'atelier avec ses cuivres. Et tous les personnages de son monde, les connus et les inconnus, se précipitaient à la suite les uns des autres et se groupaient serrés en séries explicites ou non.

Picasso au Palais des Papes (toutes les toiles de 1969 et quelques-unes de 1970, sans compter les dessins), c'est une nouvelle « unité de création » qui se dévoile. Ce n'est pas une « période » comme les « Déjeuners sur l'herbe », les « Peintre et son modèle », etc... C'est une année de peinture se succédant à un rythme de gravure. C'est la suite et le contraire de l'exposition 68 des gravures. Le monde de Picasso est cette fois tout entier dans chaque personnage et pourtant les personnages des toiles ne sont pas d'un autre monde mais du même. Pris l'un après l'autre, isolés l'un de l'autre, leur poids grandit. Ils éclatent de réalité.

Si les gravures sont à la fois le Conte des Mille et Une Nuits, les baladins, Don Quichotte et les romans picaresques, si elles sont voltairiennes, voluptueuses ou dantesques, et si les personnages se groupent selon toutes les lois et les folies de la vie et de l'imagination, les personnages des toiles se chargent d'une inouïe présence humaine. Ils existent violemment.

Quand on entre au Palais des Papes, et une fois subi le choc de l'immensité de la chapelle, de son étrange et belle lumière et des toiles assises autour comme chez elles, ou toutefois en ayant l'air, on a la sensation d'un « peuplement ». Mais non d'une foule: de la présence lancinante de personnages qui presque toujours seuls, même quand ils s'enlacent, existent et font peser sur la grande salle du Palais leur regard insistant.

C'est une des caractéristiques de l'exposition Picasso en Avignon. Toute cette année 69 (et le commencement de l'autre) apporte au personnage une chair, une réalité, une présence accentuée. Mettez-vous au milieu de la chapelle, et quelle que soit sa dimension vous vous sentirez sous le feu des regards. Les personnages, les têtes, les visages, les yeux ont une réalité percutante sans

PICASSO. Baiser. 1969. Huile sur toile. 116 x 89 cm.

PICASSO. Homme et femme à l'oiseau. 1970. Huile sur toile. 146 x 114 cm.

que jamais Picasso cesse de faire danser à sa guise, jusqu'à la force majeure sur la toile, toutes les ressources visibles et cachées de cette réalité. Au contraire. La vie engendre l'art de Picasso, et réciproquement. Comme jamais.

Et assis, debout, couchés, enlacés, la plupart du temps solitaires devant le peintre et les spectateurs et les regardant droit dans les yeux, les personnages ont de par leur existence et leur couleur, une violence inaccoutumée. Pourtant qu'ils tiennent la fleur, la pipe ou l'épée, ils sont calmement immobiles devant vous.

Yvonne Zervos est morte sans avoir vu cette exposition dont elle rêvait. Dans sa préface au catalogue d'Avignon, Christian Zervos raconte comment, sur la petite terrasse de Mougins et devant un paysage que la mer au bout rend infini, ils ont tous deux vu défiler l'un après l'autre les « personnages », et en ont ressenti le pouvoir.

Picasso n'explique jamais rien, c'est une évidence bien connue. Mais il y a quelque chose de singulier dans sa façon de confronter ses toiles avec les gens et avec lui-même. Une façon qui en un sens vaut mieux que toute explication, et qui

laisse toujours confondu, tellement naturellement et sans s'en rendre compte les spectateurs entrent dans le jeu. Qui n'en est pas un.

Disons qu'il y a au premier étage de sa maison un trou de soleil délimité par trois chambres et le balcon avec son paysage. C'est là qu'on (généralement Jacqueline Picasso) apporte les toiles petites ou grandes.

Tout le monde les voit surgir l'une après l'autre, ou d'une chambre-atelier, ou du mur contre lequel elles sont tournées. Et c'est là que la toile se met brusquement à être un personnage. Le tableau *est* cet homme qui fume sa pipe, avec ou sans Amour niché à ses côtés, il est ce visage, cette femme ouverte, celui-là qui tient son casque ou son épée, cette femme couronnée de fleurs ou ce couple fortement enlacé. Ils existent. On en parle. Avec leur personnalité, leur regard chargé. On cherche la signification de leur attitude, de leur pensée. Ils imposent leur présence comme des visiteurs qui défileraient en silence après nous avoir jeté au visage leur secret. Ce sont des tableaux dans lesquels, avant toute chose, il y a présence d'homme.

PICASSO. Couple. 1970. Huile sur toile. 130 x 97 cm.

PICASSO. Femme à l'oreiller. 1969. Huile sur toile. 195 x 130 cm.

PICASSO. Arlequin. 1969. Huile sur toile. 195 x 130 cm.

Au Palais des Papes, et en plein milieu de temps passionnés, bêtement ou superbement contestataires, militants de l'environnement à l'exclusion de tout art, ou du néant à l'exclusion de toute culture, Picasso se place au cœur des tendances les plus neuves d'un art réhumanisé.

Les toiles d'amour, de baisers, les enlacements de corps et de visages y tiennent une place d'élection. Ce sont des gerbes de vie, de joie, de gravité, de tendresse, de volupté, où le sexe joue le même rôle naturel que l'œil ou l'oreille... Comme il est normal.

Cette façon superbe et dégagée de remplir une salle comme celle-là, avec des personnages à regards et humanité accentués, avec des enlacements extrêmes, avec des têtes comme elles sont, vivantes et pleines de pensées dans leur royaume de peinture et en plein milieu de cette période d'austérité que l'on voudrait imposer aux arts, a de quoi confondre, et enchanter.

Van Gogh reprochait à Frans Hals de « rester toujours les pieds sur la terre » alors que Rembrandt « sonde si profondément le mystère ». Ces définitions droit au but situent en peinture la quête de la réalité. L'éblouissante vitalité des toiles d'Avignon s'inscrit tout droit dans « le mystère. »

Et on peut dire, toujours selon Van Gogh, qu'elles sont « peintes d'une main de feu. »

HÉLÈNE PARMELIN

PICASSO. Couple. 1970. Huile sur toile. 162 x 130 cm. *(Photos Galerie Louise Leiris).*

*NEW YORK*
*LONDRES*
*BÂLE*
*ONTARIO*

# Henry Moore et la poétique de l'intérieur

par Andréi B. Nakov

A New York, ce printemps, l'art de Henry Moore a été mis à l'honneur: les expositions que lui consacraient les deux plus importantes galeries new-yorkaises — Knoedler et Marlborough — permettaient d'avoir une vision complète de son œuvre durant les dix dernières années. Comme les voix d'une fugue classique, elles se complétaient en se répondant. Classique, oui, car ce mot s'imposait à l'esprit de chaque visiteur devant les immenses pierres sculptées, exposées du côté sud de la 57ème rue, ou les bronzes que montrait Marlborough. La majestueuse tranquillité régnant dans les salles, le silence qu'imposaient ces sculptures, étaient aux antipodes du tumulte et de l'agitation névrosés qui baignent la vie moderne. En pénétrant dans les salles de Moore, on retrouvait un monde de confiance en certaines valeurs humaines qui semblent depuis des années déserter notre *monde de l'instant*, monde inquiet de son avenir car refusant son Histoire.

Au même moment on pouvait voir, non loin de là, deux autres lieux de silence — celui de l'exposition d'art conceptuel à la Gallery of Modern Art (Columbus Circle) et la rétrospective du jeune peintre Frank Stella au Museum of Modern Art. Mais quelle différence dans la *texture des silences...*

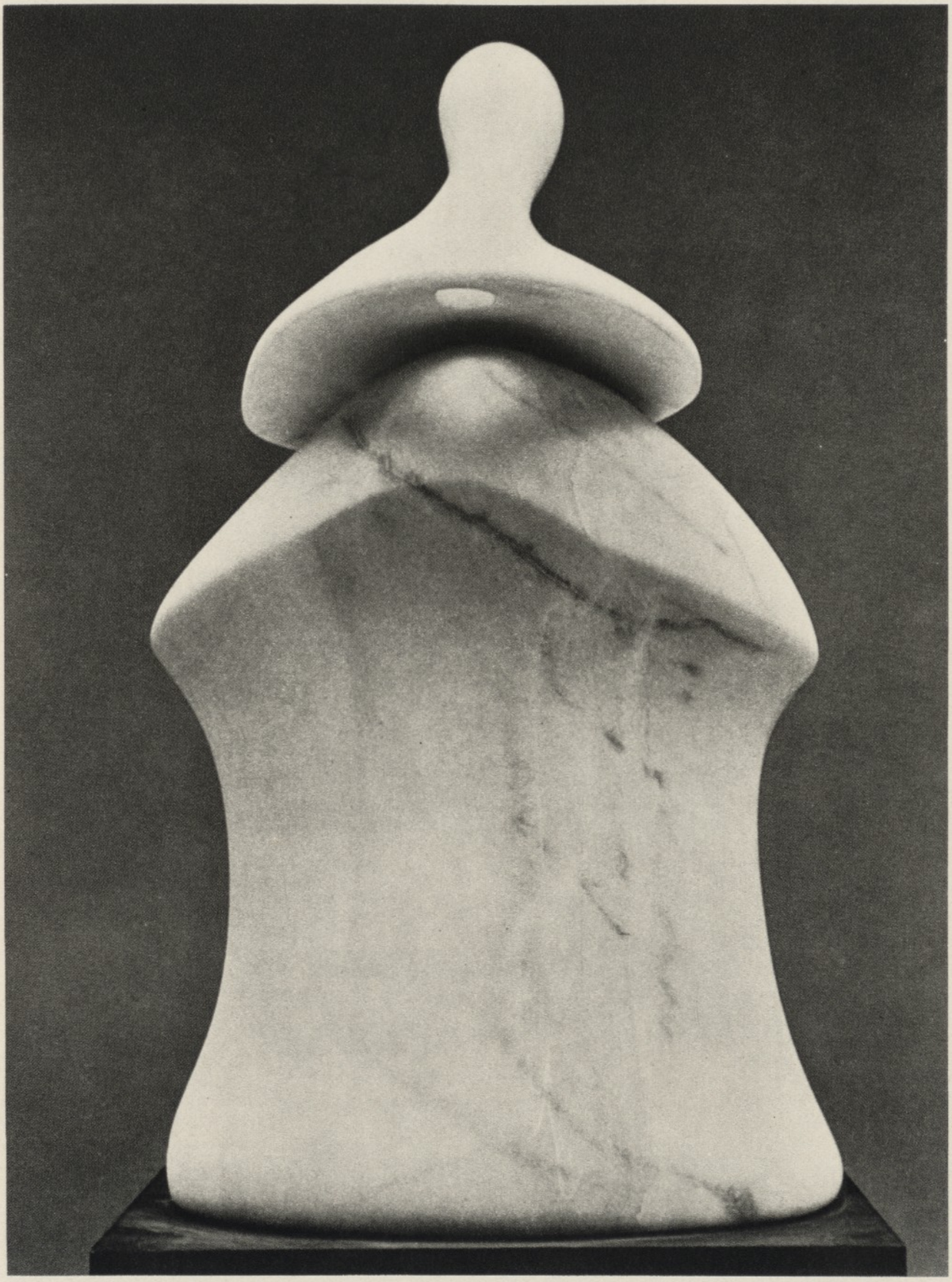
HENRY MOORE. Le roi et la reine. 1952-1953. Bronze *(Photo Dick Wolters)*.

L'exposition d'art conceptuel se réduisait à un fichier d'idées, toutes plus laborieuses l'une que l'autre. Leur prétendue *immatérialité* commandait nécessairement le silence de la consternation, car c'est lui qui, dans ce cas, constitue la matière psychologique de la perception. Inquiétant, parfois surprenant et agressif ce silence, mais la matière humaine...? Le calcul de la logique parabolique, l'utilisation de symboles mathématiques, éliminant toute sensibilité directe: est-ce suffisant pour remplir l'espace d'une inquiétude humaine, la nôtre?

La froideur « phénoménologique » des grandes bandes de couleur unie de Frank Stella, l'affirmation d'une maîtrise « visuelle » et la confiance donnée à la perfection froidement calculée, la foi dans la « vérité » de la « perception objective » des *grands espaces statistiques* provoquaient un autre silence — celui du respect et... peut-être celui d'un léger agacement. Une telle confiance dans sa propre vérité, dans la stabilité d'une affirmation *objective,* n'est-ce pas *trop* rassurant?

Face à cette actualité new-yorkaise, et peut-être face à la nouvelle dimension baroque de l'art de Robert Morris, expérimentant sans relâche les possibilités d'une perception sensuelle « à choc intellectuel », les deux grandes expositions de Henry Moore pouvaient paraître calmes. Mais que sont les fanfares de l'Histoire, sinon les leurres d'un progrès chimérique, et d'ailleurs effrayant lorsqu'on l'examine « à froid »? Et la particularité de l'art n'est-elle pas justement de se placer *hors* de cette Histoire? L'art de Henry Moore est peut-être une des meilleures preuves de l'existence de cette autre dimension de l'œuvre d'art qui n'est jamais entièrement réductible à un « style » et à un « temps ».

HENRY MOORE. Sculpture n° 7 (deux éléments). 1966. Bronze. L. 94 cm. Marlborough-Gerson Gallery, New York *(Photo Errol Jackson).*



HENRY MOORE. Buste de jeune fille (deux éléments). 1968. Marbre. H. 77 cm. Galerie Knoedler, New York

HENRY MOORE. Deux formes. 1966. Marbre. L. 152,5 cm. Coll. part., Zurich.

*La maturité de Moore*

Un véritable épanouissement: la respiration majestueuse des formes. A la base un humanisme connu, éprouvé, une expérience tout à fait sensuelle — et en même temps *idéalisée* — de la figure humaine en tant que sujet et objet de l'œuvre. Ses grandes pierres sont majestueusement parfaites, ce qui les rend fragiles. La sublimation d'une vie où la terre et l'homme forment toujours le couple mythologique: des racines archaïques, la Grèce et Michel-Ange, cela est-il encore possible? La stupéfiante perfection de cette œuvre en est la preuve. (Elle ne se calcule pas, elle ne peut qu'être vécue sur place, sentie, humainement expérimentée.)

Il est étonnant de constater avec quelle liberté le sculpteur passe de la *Mère couchée,* du *Couple* (son sujet magistral et constant, la preuve ontologique de ses racines dans une mythologie fondamentalement anthropomorphisante), de la *Jeune Fille* enfin, aux formes tout à fait « abstraites » — bien que l'abstraction n'existe pas chez Moore —, toutes formes qui doivent se lire dans le même registre d'une sensualité anthroposophique pure.

*Les « trous »*

La caverne (de Platon) et la recherche de la chaleur de « l'antre des nymphes » (Bachelard l'a merveilleusement décrit). Michel-Ange?

J'y ai pensé immédiatement, et en ouvrant le catalogue j'y ai trouvé la meilleure présentation que je puisse souhaiter: un commentaire de Moore sur la sculpture de son maître de la Renaissance.

La volupté des formes. Mais loin de la seule volupté. Ce n'est que l'*idée de la volupté* expérimentée dans la matière sculptée qui nous est offerte, car Moore réalise cette étonnante puissance de la *Mesure esquissée* — mais non point « retenue » ou *calculée,* comme l'ont mal compris certains classiques qui se sont ainsi acheminés vers la froideur — une mesure puissante, vibrante et uniquement *contenue.*

Voilà pour le silence qui règne. Le silence d'une respiration très ancienne, nourrie de cette *huma-*

HENRY MOORE. Tête totem. 1968. Bronze. H. 233,8 cm. Marlborough Fine Art Ltd., Londres *(Photo Errol Jackson).*

HENRY MOORE. Figure couchée n° 9 (deux éléments). 1968. Bronze. L. 249 cm. Marlborough-Gerson Gallery, New York *(Photo Errol Jackson).*

*nitas* chaude et affective qui donne la pulsation de l'Espoir.

Le calme de la respiration méditative: voir *Le Roi et la Reine,* assis dans le paysage vallonné du Pays de Galles. Sont-ils immobiles? Juste un moment d'arrêt: le lieu de nulle part, l'instant suspendu, un moment de silence (qui peut durer à l'infini — solidité du bronze) anéantissant le tumulte du monde, la fallacité de l'Histoire.

*Les bronzes en deux parties*

De nouveau ce problème du contact sensuel entre les deux fragments du couple mythologique. Ce n'est pas l'air qui circule; c'est un éclair de sentiments, une volonté de contact psychologique, des plus impératifs. C'est tout ou rien.

Peut-être le sommet de la recherche sur la puissance du *vide suspendu,* autour duquel s'organise la forme *matérialisée.* N'est-ce pas là la sublimation de la sensualité?

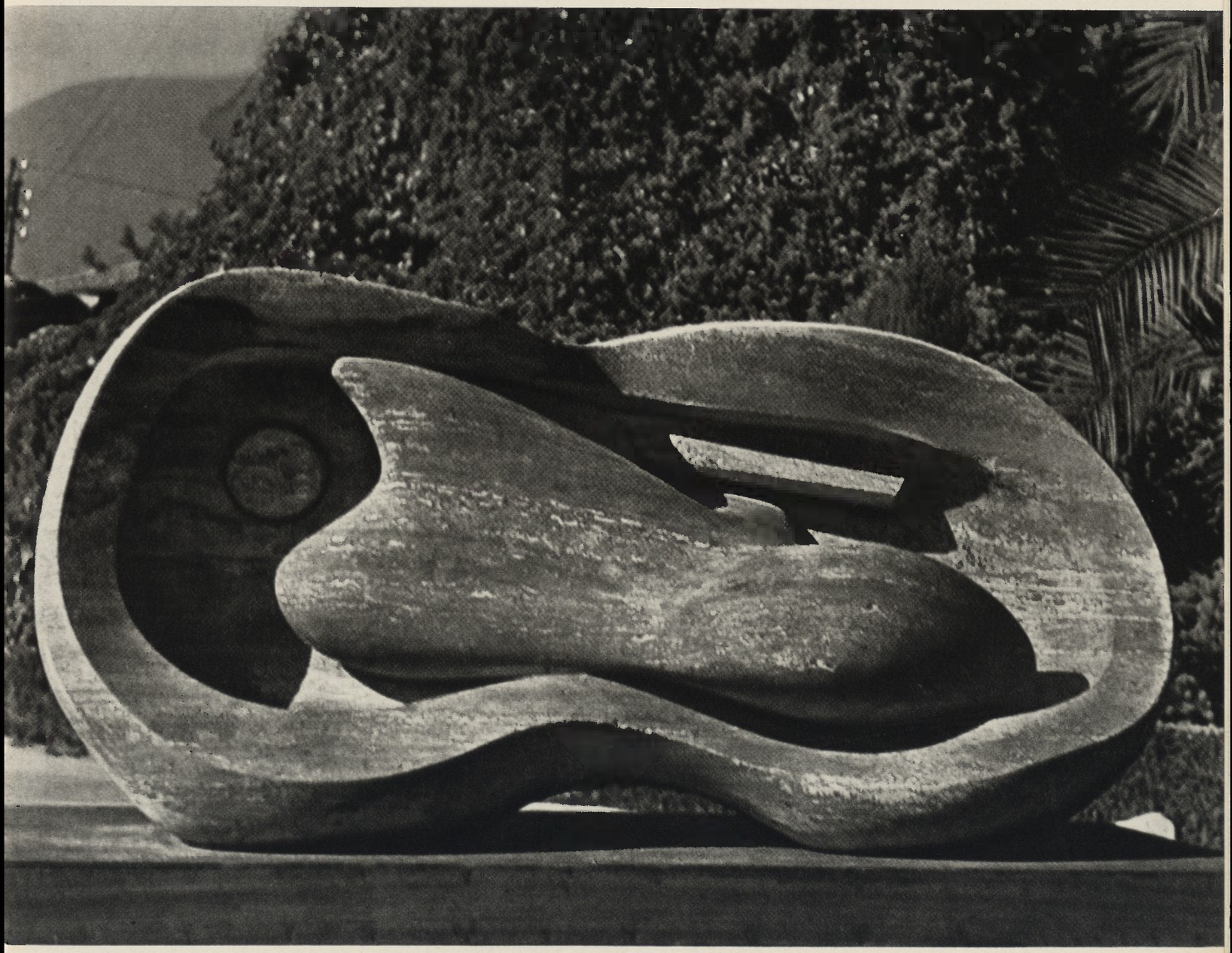
La percée prend de plus en plus d'audace et sécrète un pouvoir d'attraction « à distance. » Le contact par l'intermédiaire du vide — extrême prouesse de l'optimisme. Ces sculptures ne résultent pas de l'assemblage de morceaux, mais elles sont l'élargissement d'une seule unité, « agrandie » par la force des sentiments — la percée. Et comment ne pas revenir à l'éclair qui « tient » toute la fresque du *Jugement Dernier* de Michel-Ange à la Sixtine? Là aussi toute la composition — explosive, languissante et voluptueusement distribuée — s'appuie sur un petit espace vide (horriblement plein!): la distance, infime, qui sépare le doigt de Dieu le Père de celui d'Adam. La

Création est immatérialisée — idéalisée — à l'aide du vide.

Les enseignements du Surréalisme (*Buste de Jeune fille*) ne sont acceptés par Moore que dans la mesure où ils permettent une expression encore plus poétique de l'élément sensuel. S'il utilise cette voie de dépaysement, ce n'est que pour nous mener plus rapidement à la solution poétique de son propre problème. De la même façon Moore se rapproche parfois de certaines sculptures totalement abstraites. Ici la comparaison avec Arp est des plus évidentes. Seulement, le bloc ne nous est pas offert en tant que *présence*, mais en tant qu'*expérience* (*les Trois Anneaux*). C'est uniquement la poésie de l'intérieur qui fascine l'artiste. Cette exploration de son silence nous ramène à la matière de son œuvre, nourrie d'une humanité haletante, chaleureuse. Arrêtée pour un moment dans ce royaume des métamorphoses poétiques, elle a la rare qualité de créer son espace non à l'aide d'une présence physique qui domine et ordonne, mais grâce à la musique orphique, car chez Moore ce n'est pas la masse de la sculpture qui accapare l'espace environnant, mais l'idée poétique, qui se dévoile de l'intérieur. La conquête de l'espace est cachée derrière l'offrande.

ANDRÉI B. NAKOV

HENRY MOORE. Forme ovale (reclining interior). 1963-1969. Marbre. 215 x 100 cm. Galerie Knoedler, New York.



*MARLBOROUGH GALLERY LONDRES*

# Sutherland: hors des chemins battus

par Émile Marzé

Il est normal que l'artiste qui représente la quintessence de l'esprit et de l'humour anglais, n'obtienne chez nous malgré une très belle exposition à Paris au Musée d'Art Moderne, qu'une faveur très limitée et ne soit guère connu des quelques rares collectionneurs français encore existants.

Etat d'esprit fort regrettable pour la somme d'émotion et de joie artistique dispensées par toute l'œuvre de Graham Sutherland.

Il est vrai que dans son pays même, certain grand personnage refusa de reconnaître son propre portrait dans le chef-d'œuvre d'acuité observatrice qu'en avait fait l'Artiste.

L'œil perçant, fouillant, brûlant d'une fièvre amoureuse, saisissant l'essentiel traverse jusqu'au caché de nous-mêmes que nous avions cru inviolable!

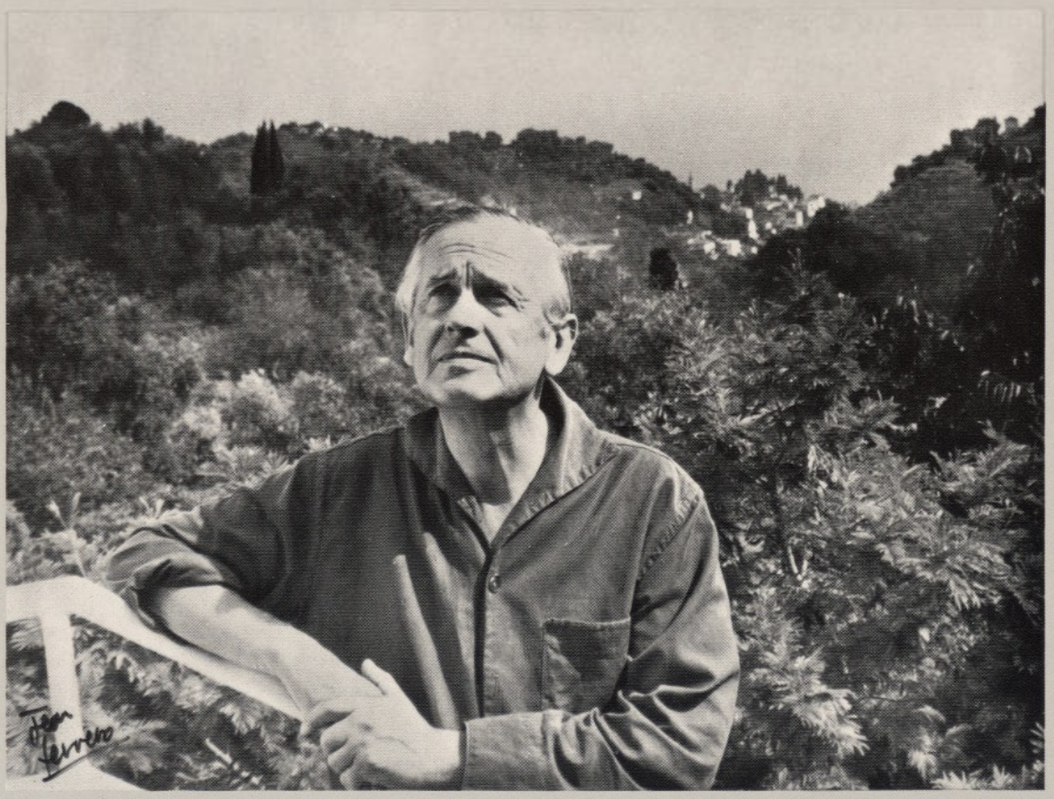
Les portraits qu'il m'a été donné de voir me montrent Sutherland pénétrant, disséquant l'âme, la mettant à nu, qualités et défauts étalés devant vous; mais aussi devant tous. Goya nous avait habitués à des portraits qui n'avaient plus rien de mondain: la Reine mère par exemple, dans le portrait de la famille de Philippe IV d'Espagne, contraste incroyable et inévitable avec celui de la Comtesse de Chinchon, tout en douceur.

Cruauté, fermeté dans certains, pinceaux cares-

SUTHERLAND. Paysage avec personnages. 1944. Gouache et encre. 10,5 x 20,5 cm.

SUTHERLAND. Rochers contre une colline boisée. Étude. 1969. Gouache et encre de Chine. 52 x 49,5 cm.

Sutherland photographié par J. Ferrero.



SUTHERLAND. Lierre. 1945. Aquarelle. 28 x 21,5 cm.

sants pour d'autres, peinture de tout ce que vous êtes, mais aussi de tout ce que vous pouvez devenir.

Sutherland est autre chose aussi: cet échassier qui ne fait que passer est en fait le gardien du passage d'une vie mystérieuse, portail à demi ouvert vous invitant au voyage.

Le palmier sous sa main devient une masse d'armes hérissée de pointes menaçantes, entourée d'un rose délicat, soulignée d'orangé vif.

Quelle réalité visible reste-t-il de cette racine tordue sur une plage? Celle du cerveau de l'artiste, seule créatrice de sa propre nouvelle image.

SUTHERLAND. Lierre et rocher. Étude. 1967. Aquarelle et crayon. 17,8 x 22,8 cm.

◀ SUTHERLAND. Datura. 1960. Aquarelle, pastel et crayon. 26,5 x 17,5 cm.

*Idéalisation des sources sarcastiques.*

L'air est pur, frais, la rose à peine éclose, le sentier conduit vers des lieux verts où il doit faire bon se reposer... Mais plus on avance, plus il devient étroit, la feuille devient épine, la branche toujours plus basse: il faut renoncer à poursuivre la route, — revenir mais voilà que le chemin parcouru s'est effacé.

Collines d'Ecosse mauves, bleues, l'atmosphère qui vous entoure a les reflets changeants de la moire, robe somptueuse de roses et de jaunes, le soleil brille sur vos sommets doux comme un matin d'hiver.

Sutherland aussi ramasse des cailloux le long du chemin.

Sutherland aussi se penche sur la fontaine moussue et sur les épaves le long des rivages déserts. Mais il ne les laisse pas retourner à l'immense oubli des formes avouées. L'objet trouvé se transforme à l'instant qu'il le touche, déjà la toile s'ouvre sur la vertigineuse angoisse des possibilités latentes hors des chemins battus.

Puissance des grands magiciens: rare de tous temps. Dürer, Vinci, plus près de nous Max Ernst qui d'un morceau de papier peint fait surgir une ville entière à l'aube d'un cataclysme. Paul Klee partant d'une feuille suggère une colossale construction.

La suite du *Bestiaire* de Sutherland que la Ville de Menton a exposée en 1969 dans la Galerie du

SUTHERLAND. Forme de cygne. 1968. Gouache. 38 x 50 cm.

◀ SUTHERLAND. Épines. 1967. Aquarelle. 23 x 18 cm.

SUTHERLAND. Rochers. Étude. 1969. Aquarelle, gouache, crayon et encre. 50 x 45 cm.

SUTHERLAND. Paysage. Étude. 1968. Gouache et encre de Chine. 36,8 x 60,3 cm.

SUTHERLAND. Paysage, route tournante. 1970. Aquarelle et encre. 29 x 51 cm.

Palais de l'Europe nous confirme cette disposition à créer « autre chose ».

*Greffes monstrueuses...*

L'aile du papillon fait suite au corps de la fourmi.

Vision d'autres Mondes possibles où le végétal devient une mécanique agressive. Où les racines de ramifications inconnues se multiplient, envahissent l'Espace que l'Artiste met à sa disposition pour contenir cet élan.

Vie secrète, grouillante de l'infiniment petit élevée au rang du gigantesque. Ruche, tranche de terre où le spectateur serait brusquement transporté dans le monde des Lilliputiens réduits à leur taille.

Formes pendantes, mouvantes... couleurs mystérieuses venues du fond des âges, ni animales, ni végétales cependant.

Ironie de l'artiste pour un conformisme séculaire, joie de l'artiste à trouver toute naturelle la justification d'une existence continuellement remise en cause.

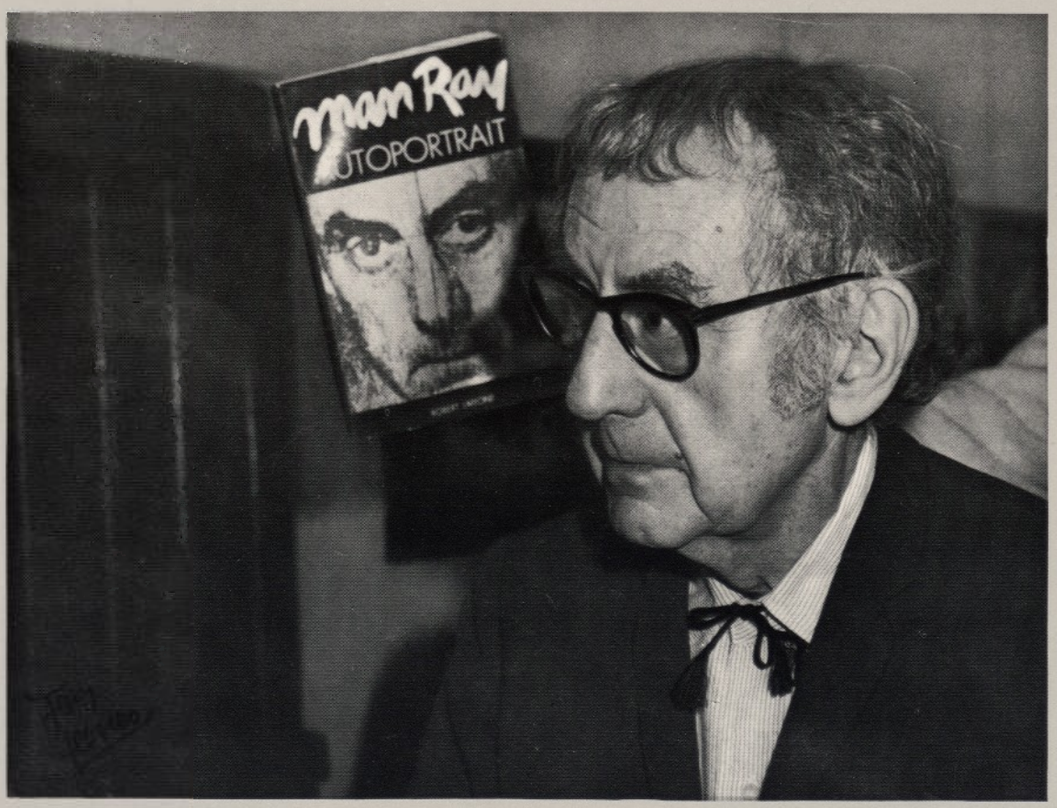
Et les portes rouillées vont se rouvrir dans un bruit typiquement grinçant d'humour anglais...

... Tout redevient possible au Pays des Merveilles: est-ce un brin d'herbe, ce tronc gigantesque exploré par ce monstre à forme de coccinelle?

ÉMILE MARZÉ

SUTHERLAND. Conglomérat II. 1970. Gouache et encre. 36 x 34,5 cm. *(Photos Marlborough Gallery, Londres).*

Une photo récente de Man Ray par J. Ferrero.



MAN RAY. Elizabeth. 1970. Eau-forte pour « La Ballade des Dames hors du Temps ». 65 x 50 cm.

# Man Ray devant les femmes

*GALERIE XX' SIÈCLE PARIS*

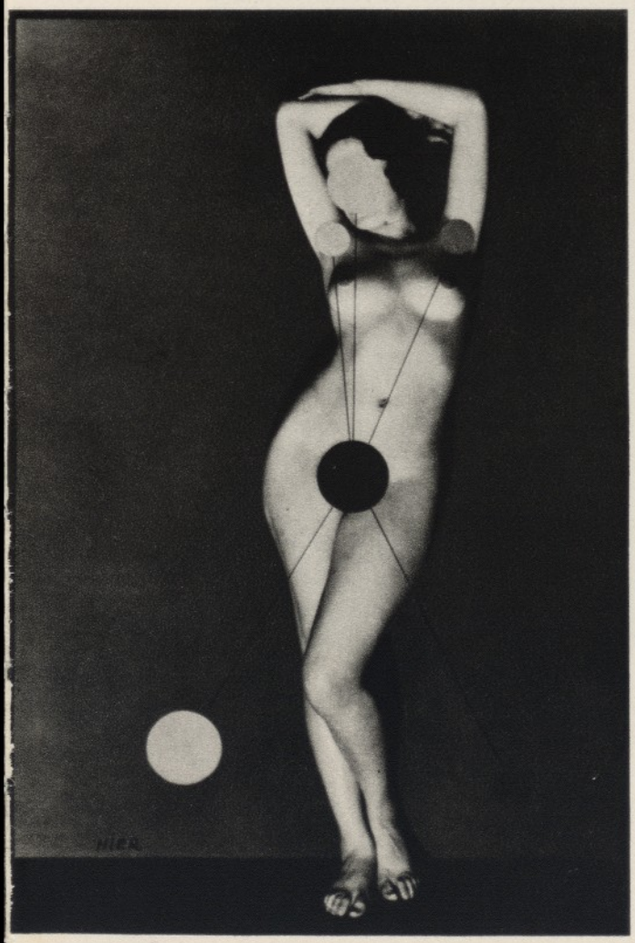
*BIENNALE DE MENTON*

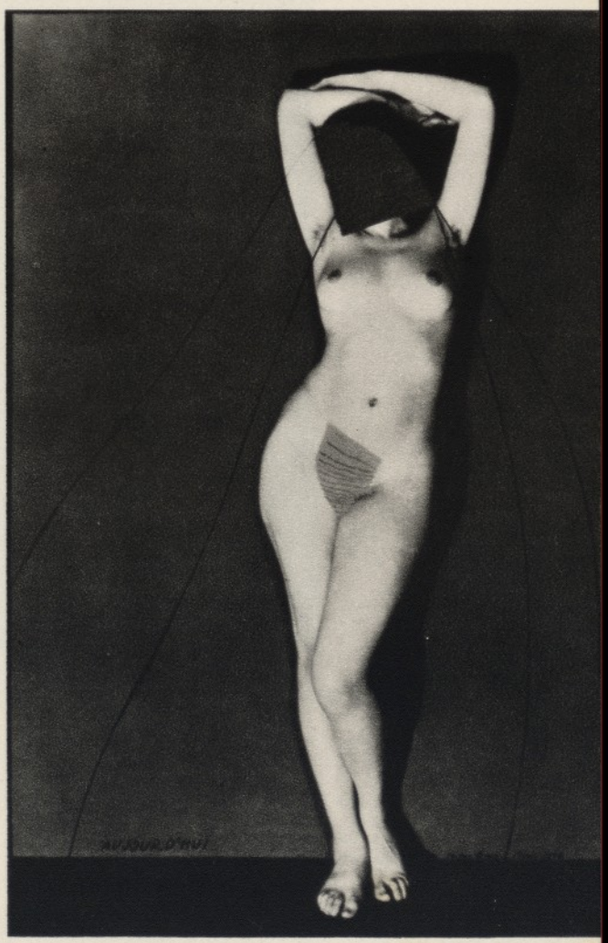
par Alain Jouffroy

Doucement cernées, régulièrement soumises à la règle de l'adoration la plus attentive, parées comme des prêtresses les jours de fête, solennelles et silencieuses comme des énigmes, inaccessibles et pourtant si charnellemment présentes que le regard qu'on porte sur elles est déjà un viol, impudiques et outrancières jusque dans la discrétion et la réserve, fascinantes et fascinées par celui qu'elles fascinent, consentantes et cependant rebelles à toute discipline, singulières chaque fois et toujours différentes mais apparemment identiques pour celui qui perçoit en elles une puissance ténébreuse supérieure au calcul et à la raison, théâtrales et démentes, jouant la démence pour masquer la plus grande de toutes les sagesses, filles des rivières souterraines parties à la recherche d'un lieu volcanique où elles se consumeront tout entières, amoureuses et doubles dans leurs amours par fidélité à elles-mêmes, surprenantes, maussades et victorieuses, oui

impeccablement habillées de leurs propres rêves, entourées de brouillard et de reflets, défiant l'interprétation, la définition, mais soucieuses de faire reconnaître ce qu'elles ont d'unique et d'irremplaçable, éprouvant la volupté dans le moindre mouvement de leurs propres membres, séparées des hommes par une vitre derrière laquelle elles se placent volontairement, oui

MAN RAY. Hier. Aujourd'hui. Demain. 1930-1932. Photos.





MAN RAY. Masques peints. 1941. Photo.

MAN RAY. Masque. 1948. Photo.

MAN RAY. Le P. 1952. Huile sur toile. 89 x 146 cm.

démodées parce qu'à la veille d'une perpétuelle volte-face, décalées parce que toujours étonnantes par rapport à l'attente qu'elles suscitent, gardiennes d'un secret plus ancien qu'elles mais complices, déjà, d'un ordre qui n'est pas encore né, révolutionnaires dans leur manière de poser une main sur une table ou de s'asseoir au bord d'un divan, conscientes du changement qu'elles peuvent apporter dans plusieurs vies, prudentes et presque avares d'elles-mêmes, envieuses de leur propre image, dispensatrices de vices et de désordres nécessaires, et même de vices et de désordres superflus, exploratives de la très trouble région qui sépare le désir de la mort, questionneuses de la volonté de vivre, oui

interrogatives, assoiffées d'émerveillements et de stupeurs, complices aussi de tous les crimes qu'elles n'ont pas commis mais que l'on peut commettre pour elles, arrogantes et doucereuses, voilées toujours d'on ne sait quelle timidité insaisissable, courageuses par éclairs, comme on l'est dans la transe des plus grands dangers, inspiratrices des plus beaux moments de la vie d'un homme, muettes, menteuses, véridiques et passionnellement attachées à tout ce qui leur permet de se contredire et de virer de bord, oui

belles comme des aurores de sous-bois à l'entrée de la mer, au bout d'un promontoire trop désert pour que personne n'y mette le pied sauf un suicidé solitaire, calfeutrées dans des coussins qui les protègent des chocs dont elles se veulent les réceptrices privilégiées, maîtresses de maisons en-

dormies dont on ferme les volets pour voler des heures d'amour à la production et à l'organisation sociales, oui

plus économes du temps que nul stratège, plus dispendieuses et dépensières que les princes les plus insouciants du sort de leur peuple, initiatrices de la haute fortune, conseillères de la déroute, confidentes de tous les bonheurs et de toutes les calamités,

le visage presque effacé tant il rayonne, les mains presque fantomatiques tant elles préméditent de caresses, le corps assoupi et tacite tant il se livre aux grandeurs du désir de l'impossible,

le front droit et méfiant, le nez légèrement

MAN RAY. Juliette. 1947. Huile sur toile. 61 x 50 cm.

MAN RAY. Tête jaune. 1955. Huile sur toile. 80 x 60 cm.

MAN RAY. La vierge. 1955. Huile sur toile. 64 x 51 cm.

pincé, le cou conscient de sa droiture, l'œil impitoyablement distrait, la bouche masquée, le menton secrètement offert, l'oreille ourlée par de très vieilles musiques,

le pied pointé à l'avance sur les braises,

le genou et le sexe cachés comme si elles les avaient volés,

abandonnées mais souveraines, ou comme si,

fiancées à un désastre inconnu et tranquille, ou comme si,

telles sont les femmes que Man Ray nous montre et telles sont, irréellement et réellement, toutes les femmes.

ALAIN JOUFFROY

MAN RAY. Femme assise. 1952. Huile sur toile. 92 x 73 cm.

MAN RAY. Adrienne. Eau-forte pour « La Ballade des Dames hors du Temps ». 65 x 50 cm. *(Photos Peter Willi).*

# La vérité de Miró

*GALERIE MAEGHT*
*PARIS*

par J.-L. Ferrier

« En somme, on met la colombe dans le fondement du chef de gare et le tour est joué ». Cette boutade qui veut résumer en une formule incisive tout ce qu'il y a de soit-disant dérisoire dans les rapprochements insolites des surréalistes est assez superficielle. Elle ne rend aucunement compte du processus créateur d'un des mouvements les plus féconds de l'art contemporain. « Un imbécile qui devient surréaliste reste un imbécile », remarquait, je crois, René Crevel, tant il est vrai qu'il n'a jamais suffi que n'importe qui rapproche n'importe quoi de n'importe quoi pour que surgisse cette sorte de vertige de la sensibilité auquel se reconnaissent les œuvres véritables. Ce qui intervient dans le Surréalisme et constitue sa signification profonde, c'est ce que Jung appelle les « grandes images », c'est-à-dire les archétypes dans lesquels s'exprime obscurément notre psychisme collectif et qui remontent du fond des âges. Aux « grandes images » est liée l'efficacité de Max Ernst, de Dali, de Magritte, de Tanguy. Sans compter l'envoûtement qui naît des objets surréalistes: le célèbre *Couvert de fourrure* de Méret Oppenheimer ou *L'ultra-meuble* de Kurt Seligmann dont les quatre pieds sont des moulages de jambes de femmes chaussées de souliers à talons hauts.

La force onirique de l'objet, cependant, qui creuse en lui-même son propre abîme du seul fait qu'il soit, c'est peut-être ce que l'esthétique a le moins aperçu jusqu'ici. « Ne vivant que d'évasion, le Surréalisme ne voulait pas, ne pouvait pas trouver sa chance de vie, notait Jean Bazaine il y a quelques années. Le seul instrument de malaise reste à mi-chemin. Comme l'objet sorti du rêve, l'objet sorti du monde s'use rapidement à l'air libre ». Malgré les compositions de Picasso qui, de la rencontre fortuite d'une selle et d'un guidon de bicyclette fit un jour une tête de taureau, comme on sait. Et malgré Joan Miró dont les sculptures apparaissent aujourd'hui aussi importantes que les peintures dans le déroulement de son art.

A en croire son biographe, Jacques Dupin, l'objet constitue bien la base de la sculpture de Miró. « Tout commence par une récolte impromptue, écrit-il. Miró se glisse hors de l'atelier comme

MIRÓ. Monument. 1970. Plâtre. 268 x 100 cm.

une ombre et revient chargé comme un colporteur. Chargé de toutes choses sans prix et hors d'usage. De tout ce que la nature et les hommes ont abandonné, ont oublié, ont rejeté ». Nous voilà avertis: un torse de femme ou un équilibriste sculpté par l'artiste est d'abord une accumulation d'objets à la dérive. Aussi bien un galet ramassé sur la plage qu'une bobine, une calebasse, un couvercle de poubelle, une souche, une coquille d'escargot, un os de mouton, etc. Si la naissance de l'art moderne, avec l'Impressionnisme, s'identifie à l'abandon du sujet noble — déesse ou scène de bataille — lié à un ensemble de valeurs socio-culturelles, c'est ici le matériau noble qui, à son tour, disparaît. Sans s'évanouir entièrement, néanmoins, puisque les assemblages de Miró sont ensuite réalisés en bronze tout comme l'étaient à la Renaissance les œuvres monumentales d'un Ghiberti.

On s'est parfois étonné de l'inconséquence du Surréalisme. S'il cherche à court-circuiter la conscience du spectateur, à le « disturber » comme on disait à l'époque, ses moyens continuent à être ceux de la tradition et souvent même la codification abusive de ceux-ci dans l'académisme de la fin du siècle dernier. Mépris de l'art comme de tout langage ou, au contraire, refus de mettre en question les techniques établies? Il n'y a pas jusqu'à l'écriture automatique d'André Breton qui ne débouche, finalement, sur une langue d'une tenue très classique. « L'important, c'est la rose »,

MIRÓ. Personnage et oiseau. 1968. Bronze. 104 x 64 x 18 cm.

MIRÓ. Jeune fille. 1967. Bronze. 35 x 34 x 9 cm.

pourrait-on dire pour résumer les arguments qu'il oppose à Georges Bataille dans le *Second Manifeste du Surréalisme* quand il défend la cohérence dernière de la vie.

Il y a toujours eu dans le Surréalisme une dimension positive qui le différencie de Dada et c'est de cela qu'il s'agit dans la sculpture de Miró. Si beaucoup de ses œuvres sont réalisées en bronze, il ne faut pas en déduire qu'il désire respecter un traditionnalisme de musée mais comprendre qu'il vise de cette manière à créer une circulation du sens qui, par principe, est refusée à l'objet fermé sur soi. Il suffit de considérer *Femme*, une de ses sculptures les plus obsédantes. Composée de la superposition d'une savonnette dont l'usure a percé un trou ovale en son centre et d'un œuf qui en forme la tête, du symbolisme cosmique de l'œuf à celui, sexuel, de la perforation qui la transperce complètement, elle correspond en tous points au concept jungien de « grande image ». Mais là où elle va plus loin c'est qu'étant réalisée en bronze, justement, elle cesse d'être un objet psychanalytique que l'artiste aurait créé comme tel pour se transformer plastiquement. A travers celui du matériau, c'est le problème même du signe qui est posé, car si un œuf est un œuf, un œuf de bronze est une forme, qui possède un autre poids, une texture et un toucher différents, et qui, par le fait, s'insère autrement dans le flux de la réalité.

Imaginons, en effet, que la sculpture de Miró soit perçue réellement comme le montage d'un œuf et d'une savonnette par quelqu'un qui, la trouvant abandonnée au bord du chemin, nourrirait le projet insensé d'en briser le métal afin de se laver les mains ou d'en faire une omelette. Il n'en faudrait pas plus pour que le visible tout entier se mette à chanceler sur sa base. La tasse-fourrure de Méret Oppenheimer et les jambes-pieds-de-siège de Kurt Seligmann ne sont jamais que des jeux de mots. Pour heureux qu'ils soient, ils ne font qu'effleurer la surface des choses. Au

MIRÓ. Torse. 1968. Bronze. 178 x 140 x 116 cm.

contraire, *Femme* est une métaphore. Elle étire le réel à l'extrême. Comme les morceaux de sucre en marbre de Marcel Duchamp, dès lors que l'art et le monde objectif s'y confondent et s'y opposent à la fois dans la réversibilité perceptive d'un même mouvement.

On pourrait parler de « perte des rives », c'est-à-dire d'un état dans lequel plus rien — comme dans nos rêves — ne peut être circonscrit avec exactitude. Miró, dans sa peinture, procède parfois d'une manière apparemment curieuse. Une de ses toiles abstraites, par exemple, qui date de 1933

et qui rutile de tous les feux de ses taches de couleur pure est, en réalité, une nature morte. L'indication nous en est donnée par une esquisse de travail dans laquelle l'artiste a collé toutes espèces de découpages: une scie, une tenaille et un tournevis, des verres, une voiture d'enfant, etc. Mais qui ne voit qu'à cette époque déjà, il utilisait un procédé qui devait prendre toute son ampleur dans sa sculpture, beaucoup plus tard?

« Miró sculpteur, c'est l'élan, qu'il porte loin ou se brise en vol, c'est l'élan visionnaire », note encore Jacques Dupin. Et il ajoute: « Objet fini et figure sacrée, sa contorsion baroque et sa solitude hiératique nettoient l'espace de tous les accidents mineurs ». Baroque et visionnaire, en définitive, il faut bien admettre que Miró le soit. Au sens où l'artiste baroque est celui qui tente de transcender l'apparence en termes d'apparence, matériellement.

A cause d'un œuf et d'un morceau de sucre, nous avons rapproché plus haut Miró de Marcel Duchamp. Mais Duchamp est un classique: imbu de mathématiques, il aime la beauté impliquée d'un urinoir ou d'une roue de bicyclette, — presque un « designer ». Dans sa lettre ouverte au jury new-yorkais du Salon des Indépendants, en 1917, qui avait refusé sa *Fontaine* considérée comme immorale, ce qu'il défend c'est, autant que le droit à l'acte Dada, la rigueur esthétique de l'appareillage sanitaire qu'on commence alors à fabriquer en grandes séries. Bergson, à l'inverse, envisageait que l'artiste suprême serait celui qui réussirait à casser entièrement l'écorce ustensile qui nous sépare toujours à nouveau des objets et qui est produite par les nécessités mêmes de la vie. L'action qu'opère Miró sur le monde qui nous entoure est de ce type. Tout en porte témoignage. Aussi bien la chair grumeleuse de ses *Personnages* matériologiques que leur rictus en forme de pot fêlé ou de calebasse. Car ce n'est que dans son œuvre, sans doute, — et dans celle de Picasso — qu'on peut rencontrer une *Jeune fille* qui se déhanche avec la grâce un peu claudicante d'un tréteau de rebut. Et il y a quelque chose d'assez féroce dans tout cela.

Au musée Guggenheim, à New-York, vers la fin de la spirale que Frank Lloyd Wright a conçue pour que les œuvres exposées s'offrent progressivement au regard du visiteur, dans une sorte de promenade visuelle, on débouche subitement sur une ouverture latérale, située en contre-bas. Dans une fosse, trois sculptures de Miró, hérissées de mille gueules, se dressent vers le public comme si elles réclamaient leur proie. La vérité de Miró est là: dans une fosse. A distance respectable de la civilisation technicienne, comme les bêtes sauvages.

JEAN-LOUIS FERRIER

MIRÓ. Torse de femme. 1967. Bronze. 68 x 16 x 30 cm.

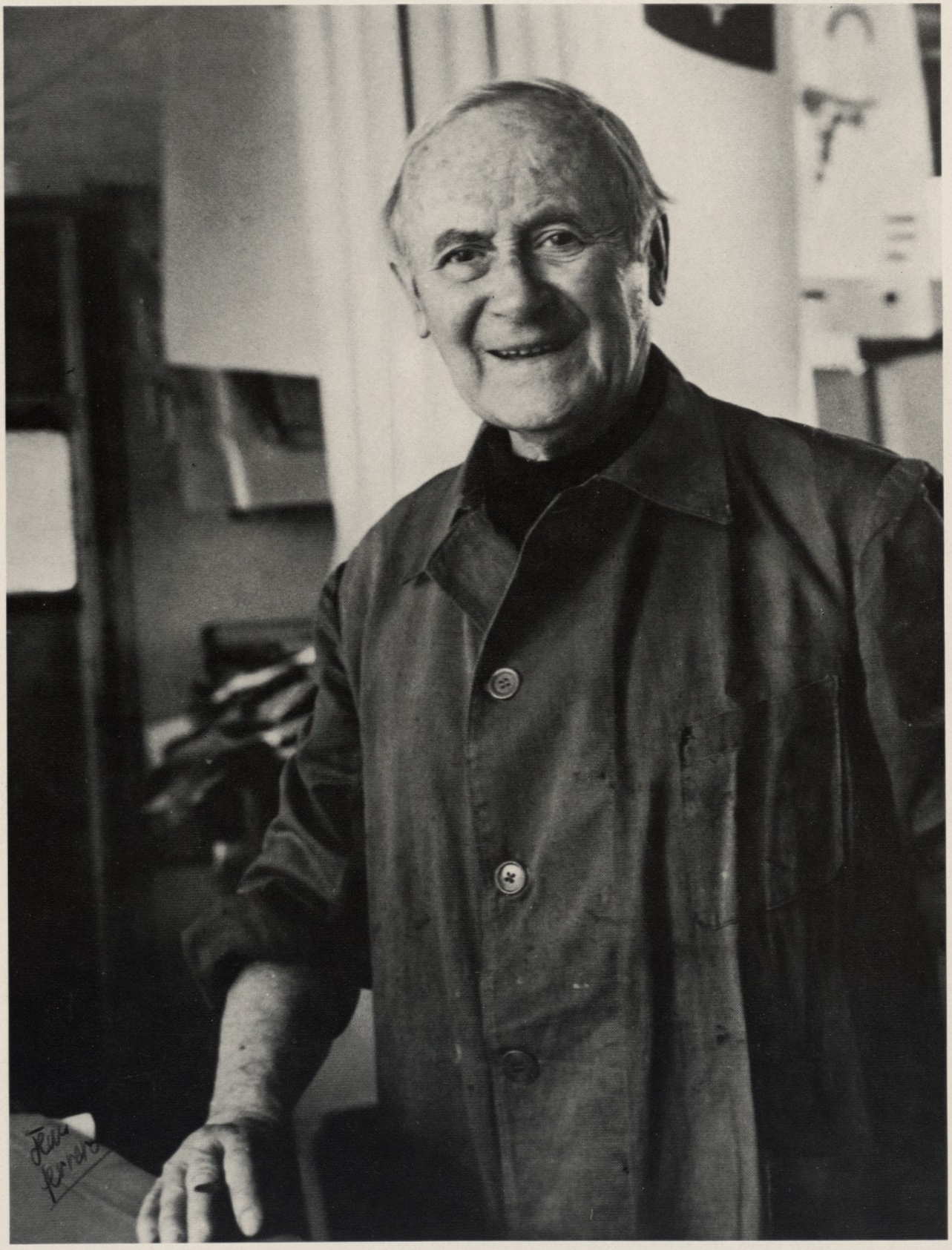
MIRÓ. Femme. 1967. Bronze. 27 x 13,5 x 30 cm.

MIRÓ. L'oiseau se niche sur ses doigts en fleur. 1969. Bronze. 81 x 46 x 25 cm.

MIRÓ. Personnage. 1969. Bronze. 148 x 43 x 35 cm.

MIRÓ. Femme. 1970. Plâtre. 260 x 55 cm.
*(Photos Galerie Maeght).*

Miró photographié par Jean Ferrero.



PIGNON. L'homme à l'enfant. 1970. Huile sur toile. 195 x 130 cm.

# Pignon le batailleur

*PALAIS GALLIÉRA*
*PARIS*

par G. Boudaille

Quand Edouard Pignon intitule une composition « Bataille bleue » ou « Grande Bataille » ou tout simplement « Bataille », il n'y a pas à s'y tromper, c'est vraiment une bataille qu'il a peint sur sa toile. Et quand il titre: « Les Seigneurs de la guerre », c'est que l'on peut voir et les seigneurs et la guerre sur son tableau. Le cas est assez rare pour être signalé. Si c'était là le seul mérite du peintre, il suffirait d'analyser le contenu de son œuvre pour atteindre à sa vérité spécifique. On découvrirait alors facilement que, en dépit de la passion qu'il met dans le combat dont il fait son thème, en dépit de la présence et de la vérité dont il le pare, ce colosse est un pacifiste: en peignant la guerre et ses seigneurs, il en dénonce la barbarie et la stupidité. Toute son œuvre apparaît ainsi satirique sans être caricaturale. Le thème de « l'homme à l'enfant » qu'il traite simultanément et qui exalte l'amour et la joie de vivre en paix donne par antithèse sa signification à l'ensemble et montre bien où vont les préférences de Pignon.

Mais il n'y a pas que la guerre et l'enfant dans les tableaux de Pignon, il y a aussi la peinture, et le combat qui se déroule sur la toile a pour pendant, dans une autre dimension, le combat dont Pignon est à la fois l'arbitre et l'acteur, et qui oppose une certaine conception de la peinture à une certaine notion du réalisme en art.

A ce point de vue, l'exposition d'une soixantaine d'œuvres au musée Galliéra en mai 1970 marque, après la retrospective de 1966 au Musée National d'Art moderne, une nouvelle et décisive étape. Plus que jamais Pignon domine les combats qu'il

PIGNON. Les seigneurs de la guerre. 1967-68. Huile sur toile. 180 x 360 cm. *(Photo Muller).*

PIGNON. Le cheval mourant. 1968. Aquarelle. 73 x 48 cm. *(Photo Henri Tabah).*

a lui-même suscités, plus que jamais Pignon prend sa vraie place dans l'art contemporain, une place à part, parmi les artistes les plus avancés de sa génération et qui ne doit rien aux fluctuations du goût ni aux courants à la mode.

En cette année 70, la place personnelle de Pignon est marquée moins par les signes extérieurs de réussite, une nouvelle monographie dans la collection Bibli-Opus, deux expositions « satellites » dans des galeries privées, que par l'extraordinaire travail qu'il a mené à bien pour le Centre culturel d'Argenteuil. Cette décoration murale de cinquante mètres de long sur près de dix de hauteur unit des parties sculptées en terre chamotée blanche et des parties colorées en céramique. Située à l'angle d'une grande avenue, face au long pont qui enjambe la Seine, cette œuvre monumentale modifie profondément l'environnement urbain et lui confère une dimension humaine. Elle heurte le regard et le polarise par l'expressivité des figures

en relief, par la vivacité des couleurs; elle prend le sens d'un rappel et d'une mise en garde; elle est joie et crainte, joie de vivre et d'être homme conscient et responsable, crainte des fléaux engendrés par l'homme lui-même et, de ce point de vue, le titre: *l'Homme du XXème siècle* lui convient parfaitement. Elle choque les Argentoliens et c'est très bien ainsi; mieux, elle ne disparaîtra pas progressivement dans la grisaille engendrée à la fois par les fumées et les suies et par l'accoutumance: elle conservera sa puissance de choc, et la permanence de ce pouvoir d'exister, de s'imposer à l'attention est bien la preuve de la puissance créatrice d'un artiste.

L'œuvre peint de Pignon n'est pas moins incommodant: il gêne nos habitudes: il n'est ni abstrait ni à proprement parler figuratif; il n'appartient à aucun académisme; il refuse de se laisser classer dans l'une des catégories pré-établies par les historiens de l'art de notre siècle, ce qui serait tellement rassurant! Conçu pour inquiéter, il atteint pleinement son but, et curieusement, c'est cela même qui lui est reproché le plus souvent. On ne pardonne pas au peintre de rester à l'écart, de ne pas s'agglomérer aux chapelles, aux mouvements existants, et qui pis est, de ne pas souffrir de demeurer à soixante-cinq ans un solitaire.

Et pourtant, qui refuserait — même parmi ses détracteurs — de saluer en Pignon le peintre qui n'a jamais sacrifié ses ambitions de jeunesse ni son idéal d'art à contenu humain pour une réussite extérieure facilement formelle?

De fait, ils sont rares, surtout si l'on fait exception de ces géants, d'ailleurs d'une autre génération, que sont Picasso et Chagall, les peintres qui ont su sauvegarder, au sein d'une œuvre de style authentiquement moderne, quelques bribes des apparences visibles. Je crois bien que Pignon est le seul... avec Dubuffet qui constitue, lui aussi, un cas bien à part. Curieusement, son attachement à la réalité lui vaut la sympathie réservée — il faut le dire — des plus académiques tandis que le dynamisme de sa vision et le modernisme de sa facture lui conservent l'amitié des plus résolument progressistes.

Je m'aperçois que je m'attache plus à situer l'œuvre de Pignon qu'à la définir. Aurais-je dû la définir avant que de la situer? Sa présence est aujourd'hui tellement évidente aux yeux de tous, à moins d'être de mauvaise foi, que cela apparaît superflu, surtout pour ceux qui ont visité l'exposition de Galliéra. C'était un feu de joie, d'un dynamisme qui vous éclaboussait parce que le mouvement sortait de la toile, qui vous éblouissait parce que les jaunes, les rouges vous remplissaient les yeux. La bataille n'était plus dans la rue, ni sur les champs désolés et aujourd'hui désertés: elle

PIGNON. Les seigneurs de la guerre. 1969. Huile sur toile. 97 x 195 cm. *(Photo Henri Tabah).*

PIGNON. Tête de guerrier. 1969. Huile sur toile. 65 x 81 cm. *(Photo Muller).*

était là, sur les murs, devant soi, et aussi autour de soi, elle descendait des murs pour emplir la salle de son tumulte guerrier et tonifiant. C'est cette révélation que nous aura apportée l'exposition 1970 de Pignon. Il est désormais un artiste qui crée et qui, en créant, dit simplement, sans tergiversation, ce qu'il doit dire. Une sensation d'aisance et de puissance. Finis, ces conflits internes, qui naguère encore, si bien digérés qu'ils fussent, derrière les remords et la vigueur de la facture, laissaient parfois à l'observateur vigilant quelque trouble, quelque insatisfaction, quelque relent d'huile, comme on dit pour parler de ce travail poussé à l'extrême et derrière lequel se devine l'effort.

Edouard Pignon lui-même a livré au public les dessous de son œuvre, il a dit et écrit quelle lutte il menait pour faire rentrer la réalité dans sa totalité en une œuvre peinte et dont on sache qu'elle est du XXème siècle. « La quête de la réalité », comme il l'a lui même appelée, c'est une longue lutte contre soi-même et contre la peinture, un débat dans lequel il a, à maintes reprises, tout remis en question, sauf la sincérité de ses sensations.

Je me suis longuement attaché, lors d'un dialogue avec Pignon à propos de ses « Battages et pousseurs de blé » (1), à lui faire préciser les modalités de son travail et le but poursuivi. On peut s'étonner, en effet, à juste titre, du besoin que Pignon a longtemps éprouvé d'avoir un modèle, bien plus, de se situer toujours au cœur du sujet, qu'il s'agisse des oliviers dont le tronc se développe, explose presque comme s'il était considéré de l'intérieur, des combats de coqs dont le sang maculait ses carnets de croquis, des battages de blé que Pignon vécut, peut-on dire, dans le nuage de paille dont le vol strie certaines de ses études, des plongeurs dont il saisit le mouvement au sein de la gerbe d'écume qu'ils soulèvent en pénétrant dans l'eau. C'est là, je l'ai enfin compris il y a dix ans, que le réalisme de Pignon n'a rien de commun avec le réalisme traditionnel en art. Le réalisme de Pignon ne se situe pas au

(1) Editions Cercle d'Art, 1962.

niveau des apparences, il ne consiste pas à nous fournir une image vraisemblable d'un spectacle, il s'aventure au delà de ce chatoiement superficiel de formes et de couleurs que capte notre œil. Le réalisme de Pignon est un réalisme total qui prétend restituer dans une œuvre plastique la somme globale des sensations qu'enregistre un être humain placé dans certaines conditions. Ainsi, dans les *Battages*, il n'y avait pas seulement le blé, les hommes et la machine dans une lumière donnée, il y avait aussi la chaleur écrasante, et l'odeur des hommes dans l'effort, et le bruit des moteurs, et en arrière-plan le silence de la campagne écrasée sous le soleil.

Cette symphonie si complexe était tout entière dans des tableaux patiemment orchestrés. Comme les données de la vision ne comptent pas plus pour Pignon que celles des autres sens, ouïe, odorat, son réalisme prend une apparence subjective, les contours réels des objets valent moins que le pouvoir des formes et des couleurs de suggérer l'environnement global et de reconstituer artificiellement une action ou une situation. En somme le visible ne compte pas plus que le contexte sonore, thermique, olfactif... et s'il est des règles pour reproduire le visible, il n'en est guère pour recréer sur une surface à deux dimensions tous les autres éléments qui confèrent à la réalité ses véritables dimensions. Les moyens à la disposition du peintre sont arbitraires, abstraits, disons-le, et, c'est là où Pignon se sépare de l'art traditionnel: il fait appel à tous les procédés, y compris les plus nouveaux.

Cette conception du réalisme propre à Pignon se manifeste par la continuité évidente qui existe dans la suite de ses thèmes et de ses périodes. Un réaliste qui se soumet véritablement à la réalité est à la merci des hasards de son existence, de ses voyages, des sites en face desquels il est involontairement placé. Chez Pignon, au contraire, chaque thème nouveau est le prolongement et le développement du précédent. Il est trop facile de

PIGNON. Guerre (jaune-bleu). 1970. Huile sur toile. 22 x 34 cm. *(Photo Henri Tabah).*

PIGNON. L'homme à l'enfant (jaune). 1970. Huile sur toile. 46 x 33 cm. *(Photo Henri Tabah).*

voir les éléments communs que l'on retrouve des *Oliviers* aux *Combats de coqs,* aux *Battages* et aux *Batailles* pour insister. Le sujet, chez Pignon, quelle que soit sa présence dans son œuvre, existe moins pour lui-même que parce qu'il permet au peintre d'exprimer une idée personnelle, une vision originale du monde.

Ainsi les *Batailles* dont le fracas emplit pendant trois semaines le musée Galliéra se situent logiquement dans l'évolution de Pignon et, en même temps, marquent un passage décisif dont la nature et la portée ont échappé à la plupart des commentateurs. Celui-ci, bien sûr, n'a pas échappé à Hélène Parmelin qui, dans son dernier roman « La Manière noire », ironise sur certains visiteurs de l'atelier qui, croyant connaître la peinture de Pignon parce qu'ils ont retenu quelques-unes de ses idées, interrogent: « Vous avez fait ça aussi d'après nature? ». Le fait est que, si stylisées, si abstraites que soient ces *Batailles,* elles ont l'air vrai. Pourtant, avec elles, Pignon a franchi un pas décisif: il est passé de l'observation directe à l'imagination. Il n'y eut aucune difficulté: les œuvres de ses dernières périodes étaient déjà des combats, entre des coqs ou de l'homme avec la matière, qu'elle soit paille ou eau. Dans cette progression, il a été plus aidé par son travail passé que par les figurines de chevaliers du moyen âge et de récents lance-missiles entassées sur des tablettes et avec lesquelles il prend parfois plaisir à jouer.

Derrière les sujets, derrière les tableaux, il y a l'artiste qui vit, qui pense et qui crée. Dans chaque tableau de Pignon, il y a Pignon avec ses sentiments, ses idées, son tempérament, ses partipris et son talent. Laissons à nos descendants le plaisir de discuter sur la plus ou moins grande objectivité (ou subjectivité) de son puissant lyrisme.

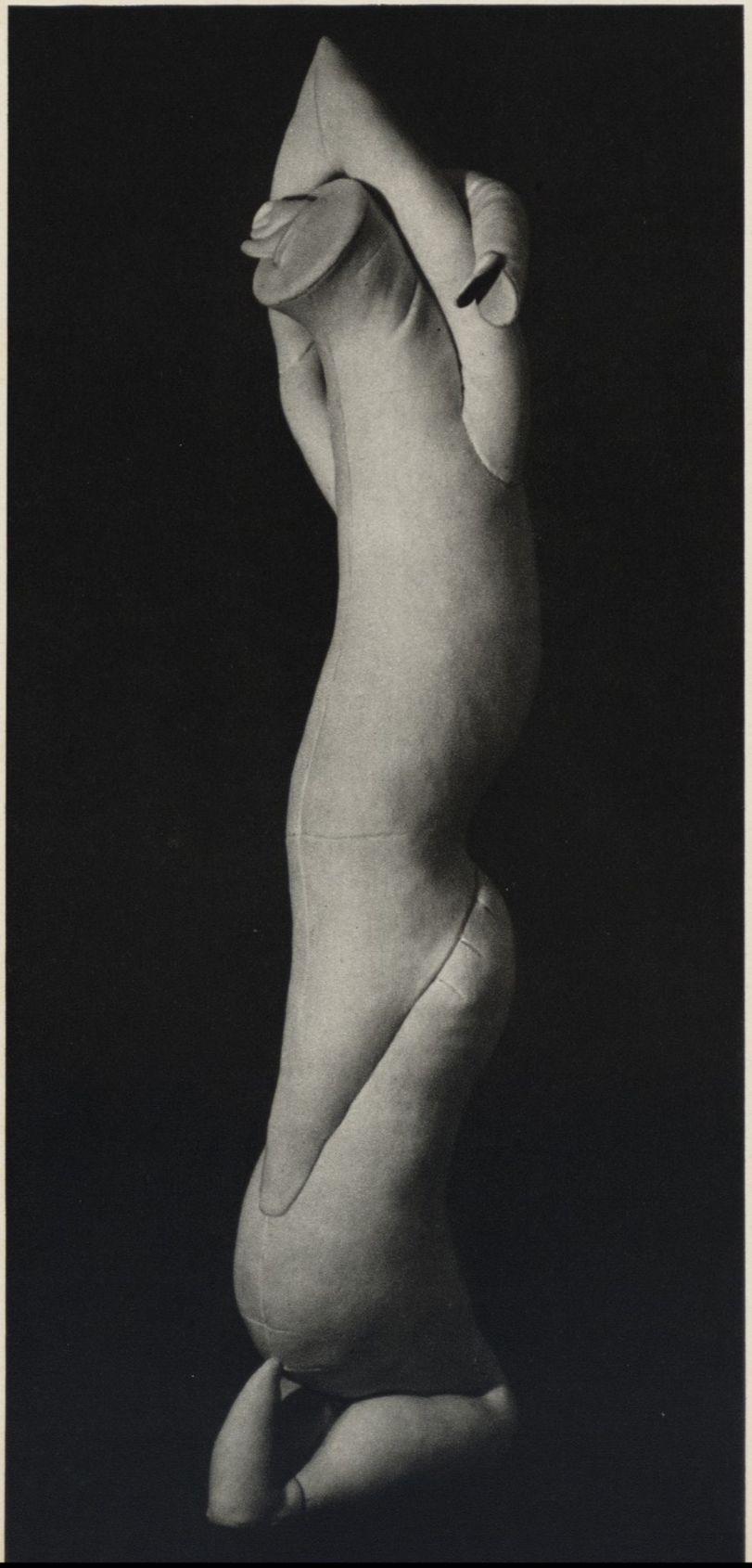
GEORGES BOUDAILLE

PIGNON. L'homme à l'enfant (jaune-rouge). 1970. Huile sur toile. 130 x 195 cm. *(Photo Muller).*

*GALERIE LE POINT CARDINAL PARIS*

# Les sculptures tantriques de Dorothea Tanning

par René de Solier



La sensualité d'une femme est tentée d'utiliser, dans les arts, des matériaux insolites. Ainsi procède Dorothea Tanning dans sa récente exposition de « sculptures » (1969-1970): formes géantes, sans donner chaque fois l'identité ou la composition du matériau, de chaque partie: l'identification, un temps, pose des problèmes, du moins à l'homme peu expert en frivolis — ainsi dans *Emma* (1970). « Nos compagnes », disait Homais, excellent dans ce jeu. Là on est secoué, tant la sensualité est accomplie, dans l'étonnant *Verbe* (1969), pavot ouvert denté, que Marie Bonaparte, dans ces temps-là de la « psychanalyse », aurait certainement identifié comme *fica* et « vagin denté », semi ouvert, à flanc, et gland-pavot. Ce qui change tout. Mais pourquoi ne pas dormir dans le déchiré?

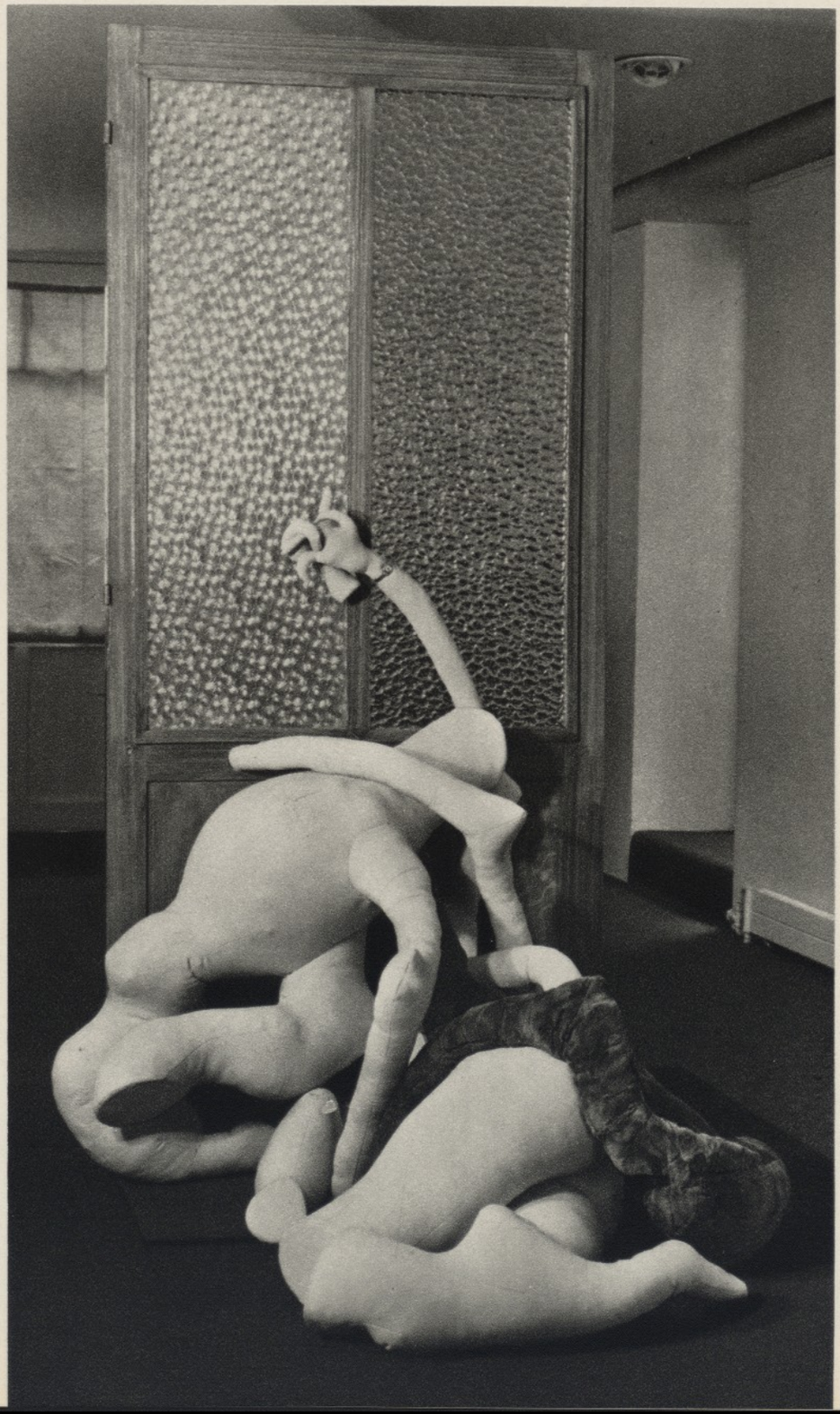
Il y eut, dans l'art brut de 45-49 (et la comparaison n'est pas injurieuse), des formes déchirées, mais en matériaux pauvres, « asilaires », ce qui tombait sous la main. D'où peut-être le côté ficelle, l'effiloche assez sale. Ici, grand luxe, tamisé, maîtrisé avec une énergie toute féminine. Il n'y aurait pas de plus beau complice, cela dit et répété avec la grâce d'un derviche tourneur (en effet il faut tourner autour de la sculpture et d'une série de points ou d'axes psychiques, l'équivalent des repères, ils existent, quand on est en état d'ébriété fongique, autre problème, qui concerne le « tournoiement » des images, durant l'expérience des hallucinogènes naturels); donc on tourne, ou « ça tourne », sans doute avec grâce, puis c'est la retombée du derviche — il ne dispose

DOROTHEA TANNING. Xmas. 1969. 177 x 50 x 52 cm.

DOROTHEA TANNING. Hôtel du Pavot. 1970. 100 x 64 x 41 cm. ▶
*(Photo Jacqueline Hyde).*

d'aucun pouf, — courtaud homme du commun quand il s'arrête. Lot idoine, on ne peut toujours tourner; et l'humour de Dorothea s'en prend à merveille au sédentaire oisif genre caméra en bandoulière; bref à l'homme domestique et au genre paon: le spectateur impavide (qui, lui, dit: « ça c'est », ou « je pense que »). Pensées, donc. Mais secrètes.

Sculptures, pour le regard de l'homme, sa délectation, sa fête, les matériaux inattendus et inventés changeant du bronze, des formes dures. D'emblée l'œil qui n'est pas inquisiteur, l'œil



DOROTHEA TANNING
Ouvre-toi. 1970.
120 x 95 x 114 cm.

DOROTHEA TANNING. Cousins. 1970. 157 x 82 x 72 cm.

DOROTHEA TANNING. Étreinte. 1969. 93 x 118 x 60 cm.

DOROTHEA TANNING. Nu couché. 1969. 40 x 115 x 59 cm. *(Photos Jacqueline Hyde).*

amoureux (et non celui du voyeur qui « saute sur l'occasion », en fait piétine dans ses monomanies, et on peut le défier d'entrer d'emblée dans ce jeu complexe, à trois: l'artiste, son double [Jekyll and Hyde], le spectateur); l'œil, on n'ose dire de qualité, de toute façon sans monocle, il n'y en a plus, et sans parti-pris mondain, s'étonne, s'émerveille, gradation qui donne du plaisir. Et comme le plaisir tend, à grand renfort de scies, d'instruments et même de couteaux électriques (conçus pour un autre usage); comme les matériaux « nouveaux » tentant plus d'une fois l'apprenti sorcier, novice en les gammes — chaque manieur de plastique prétend être un Faust ou presque —, il n'y a plus guère de plaisir dans et depuis les arts qui se qualifient d'expérimentaux, et qui sont si peu manuels.

Première et constante exigence: *l'expérience de la main*, et du couple ou tandem main-œil. Sujet brûlant, quant à leur activité, car il ne s'agit pas de manubalisme ou de tribadisme (parfois à bicyclette actionnée ou sur un fauteuil avec fond et

siège mobiles, ça bascule, agite), ou d'exposer pour la revue du port de pêche un fusil-mitrailleur océanique tenu comme mousqueton de 14, la main gauche cette fois sur des plis de poils mâles brossés vernis.

Curieux, ce qui est de l'homme, et particulièrement de l'homme en montre, aussi vain que le clerc ou l'usurpateur théologien ou esthético-philosophant — il vous ferait prendre des vessies pour des outres Vikings; cette présence de l'homme du commun ou de l'esthète fourre-tout (Kant et Hegel dans la sauce critique); cette parution de l'homme domestique et culturel, et bien entendu celle du disert qui (s') explique sur tout, sont fermement récusées. Avec cette gentille et suffocante énergie féminine, qui repousse. Dans les temps anciens bourgeois à la montre d'un bout de lorgnette ou d'un sommet d'éventail replié. « Ça claque », autre petit mot d'Homais, dans ce refus signifié qui tient à distance l'intrus aveugle ou impatient (qui confond promptitude de dire et intelligence); ça cingle, ajouterait un disciple de Léopold Sacher-Masoch; ça crique, un adepte du dénommé Criquet (qui fut enthousiasmé par le *Nouveau monde amoureux*, de Fourier et les phalanstères de forêt).

DOROTHEA TANNING. Le péché. 1969. 49 x 11 x 24 cm. *(Photo Alain Sebé).*

DOROTHEA TANNING. Emma. 1970. 30 x 64 x 55 cm. *(Photo Jacqueline Hyde).*

Où? Non peut-être dans ces endroits, peu apparentés aux poufs mols/mous. Il y a d'ailleurs dans notre civilisation si peu américaine mais portée vers le *design*, du moins quant aux objets proposés pour l'intérieur, une propension pour le mou, le truc où l'on s'enfonce, qui nous afflige. Là il faut rester debout, voir *Xmas* (1969), peut-être phallique — la belle « explication »! Et même géant, avec engins organes complexes qui bénéficient de la souplesse féminine. Ou d'un rêve, de la hantise et du besoin de souplesse que donnent l'amour, quand on vogue, et la chaîne androgynique.

Ici il faudrait s'expliquer — les sculptures de Dorothea sont tantriques. Le personnage plus sage et d'apparence calme pourra s'en tenir au *Verbe* épanoui, à ce côté charnu, griffu, pulpeux et souple, depuis des matériaux inventés.

RENÉ DE SOLIER

*PARIS*

# Songes en lambeaux de Bona

par Olivier Perrelet

On ne pénètre pas aisément dans le monde de Bona. C'est que chacune des figures de ses rêves oppose à l'intrus (comme au simple visiteur) ses fossés, ses murs, ses cuirasses, carapaces ou coquilles. Ses serrures pour lesquelles il faut essayer de multiples clefs. Que l'une d'elles réponde, ou que l'on ait par hasard deviné le « sésame » qui ouvre une des portes de corne, l'on s'aperçoit bientôt que l'on n'est guère avancé. Les figures elles-mêmes se dérobent, ou se retournent, montrant d'autres versants non moins hostiles.

BONA. La clef des champs. (Hommage à André Breton). 1970. Cousu-collé. 146 x 97 cm.

BONA. Une nuit d'oiseau. 1970. Cousu-collé. 61 x 46 cm.

BONA. Autoportrait
aux escargots.

BONA. L'Homme envahissant. 1965. Collage sous plastique. 62 x 50 cm. Coll. Bruning, Venise.

BONA. Portrait de Toledo en double face. 1970. Collage sous plastique.

Ce monde agressif, hérissé ou au contraire involuté (roulé à l'intérieur), il déroute, fascine — effraie bien souvent. On s'y sent terriblement mal à l'aise; on s'y sent observé, épié (des yeux vous suivent partout), sondé, voire transpercé ou lentement aspiré. Bientôt digéré.

Démoniaque, oui, et étrangement viscéral le monde que nous donne à voir Bona: il se crée et se détruit lui-même. Il s'absorbe et se résorbe; il possède son rythme propre, mouvements sourds, convulsifs, qui échappent à notre contrôle comme peut-être à celui de son créateur. Les figures qui hantent ce monde résolument nocturne ont toutes la « consistance » du rêve: à la fois dure et molle, sèche et visqueuse, cassante et mouvante. Et ces tableaux cousus-collés qui en témoignent s'attachent singulièrement à vous, sécrètent une substance adhésive: les rêves de Bona peu à peu vous engluent et ne vous lâchent plus. Dirai-je qu'ils me font penser à ces fleurs carnivores, ces drosères qui sous un écran de cils dissimulent de mortels entonnoirs?

Et regardez les coutures, cette trame qu'ourdit perpétuellement Bona, et qui lui sert à relier les lambeaux de ses songes!

J'en arrive ainsi à cette qualité essentielle de

BONA. La main mise. 1970. Cousu-collé *(Photos Jacqueline Hyde).*

son œuvre: elle *attache*. Elle accompagne. Tyranniquement. On ne s'en défait pas en détournant les yeux. Pas davantage en quittant l'exposition. L'œuvre *tient* à vous (comme l'on *tient* à elle).

Et si peut-être elle nous angoisse ou nous épouvante, son caractère parfois trop lourdement obsessionnel est presque toujours *sauvé* au bord de l'abîme par une soudaine pointe d'humour. Au sein du cauchemar une lueur gaie, fraîche, frondeuse, s'allume: coup d'œil malicieux de Bona qui parvient de justesse à se moquer d'elle-même et de ses obsessions, tout comme du malaise que celles-ci provoquent en nous.

Et son monde et le nôtre qui paraissaient irréconciliables sont en l'espace d'un éclair soudés ensemble par une salvatrice goutte d'ironie.

OLIVIER PERRELET

# Introduction aux "expansions" de César

*C. N. A. C.*
*GALERIE CREUZEVAULT*
*PARIS*

par H. Galy-Carles

« La première fois que j'ai pris conscience de la sculpture moderne, c'est en voyant les sculptures de Giacometti », révèle César. Cette vision surréaliste de l'univers, qui est avec la conception abstraite, l'une des deux esthétiques dominantes de notre époque, devait le marquer profondément. « La Rascasse », « La Puce » ou « L'Homme de Draguignan » entre autres, le justifieront.

Avec Gonzalez et Gargallo, César avait découvert aussi que le fer était un matériau qui lui convenait, mais très vite il abandonnait la technique de Gargallo, celle du fer martelé et forgé, afin de reprendre et de poursuivre les recherches de Gonzalez, avec lequel il avait un point commun: les difficultés pécuniaires qui lui interdisaient d'employer des matériaux coûteux. Il puisa donc largement chez les ferrailleurs, y trouvant les éléments de fer usés par le temps qui lui permettaient, en les soudant, de réaliser ses œuvres.

1960. Au Salon de Mai, César expose trois voi-

CÉSAR. Expansion contrôlée nº 3. Mauve nacré. 1969. 220 x 220 x 70 cm.

CÉSAR. Expansion contrôlée n° 2. Blanc nacré. 1969. 180 x 100 x 30 cm. Coll. Durand-Ruel.

CÉSAR. Expansion contrôlée n° 7. Jaune nacré. 1969. 230 x 60 x 20 cm.

CÉSAR. Expansion contrôlée n° 5. Gris nacré. 1969. 130 x 100 x 210 cm.

CÉSAR. Expansion contrôlée n° 10. Blanc nacré. 1969. 330 x 290 x 60 cm.

tures compressées, débuts d'une recherche et d'une attitude qui débouchèrent sur les « Expansions » d'aujourd'hui et les expliquent. En effet, César, déjà fasciné par la matière organique en elle-même, découvrait que la machine était capable d'engendrer une œuvre, et qu'il suffisait à l'artiste de savoir en choisir les formes les plus artistiques en soi, par rapport à lui-même, et au besoin les parachever en y ajoutant couleurs ou nouveaux éléments, pour en faire une œuvre d'art.

1965, Galerie Claude Bernard. En exposant un pouce monumental en matière plastique, César révélait ses nouvelles préoccupations techniques. Après une série de recherches dans ce sens, il en arrivait aux « Expansions », pour lesquelles il employait une mousse plastique faite de résine liquide: le polyurétane expansé qui cristallise à l'air pur en augmentant considérablement de volume, quelques litres suffisant même pour obtenir une montagne d'écume solide.

Cette expansion de polyurétane se fait dans l'instant, sous le regard de l'artiste, après qu'il ait accompli le geste premier en versant le liquide selon une distance déterminée, sur une surface plane ou sur un support accidenté.

Lancé ou versé, le liquide se solidifie dans un mouvement interne créateur. Durant cet *instant*, l'artiste s'identifie psychiquement au dynamisme de la forme qui se crée, concentrant et projetant sa volition sur le liquide en expansion. Or, ces « Expansions » sont aussi la manifestation d'une idée, le résultat d'un processus mental, l'artiste agissant par matière interposée, et n'intervenant qu'avec objectivation; sa seconde intervention esthétique étant celle du choix à opérer entre plusieurs de ces formes expansées, qui deviennent alors objets d'art, puisqu'acceptées, reconnues, assumées par l'artiste. Les « Expansions » sont donc un amalgame des participations de l'homme-artiste et de la nature-créatrice, double reflet du mouvement organique de la matière créatrice et du mouvement volitif et intellectuel de l'artiste dans le *moment* où la forme se réalise.

Manifestation du désir de vivre intensément l'instant qui passe et fascination de participer à la création du monde, puisque le dynamisme physiologique de l'artiste se confond alors avec celui de la sur-nature en mouvement.

Humilité de l'artiste en face de la nature créatrice; besoin de s'identifier au mouvement cosmique par les sens et l'esprit.

Lorsque César, ensuite, reprend la forme ainsi créée pour la parfaire, il fait acte d'artiste, de sculpteur, par son désir de perfectionnisme, d'absolu, qui le porte à sublimer l'œuvre brute, à la dominer, à l'esthétiser, en en prenant possession; et si ces « Expansions » sont le résultat du travail de la nature dans son hasard même, échappant

CÉSAR. Pot renversé.
1969. Acier et inox.

CÉSAR. Œuf d'autruche. 1969. Acier et inox.

en partie à la volonté de l'homme, elles sont finalement récupérées par ce dernier, car, quand César entreprend de polir les coulées plastiques ainsi obtenues, il fait toujours acte de créateur.

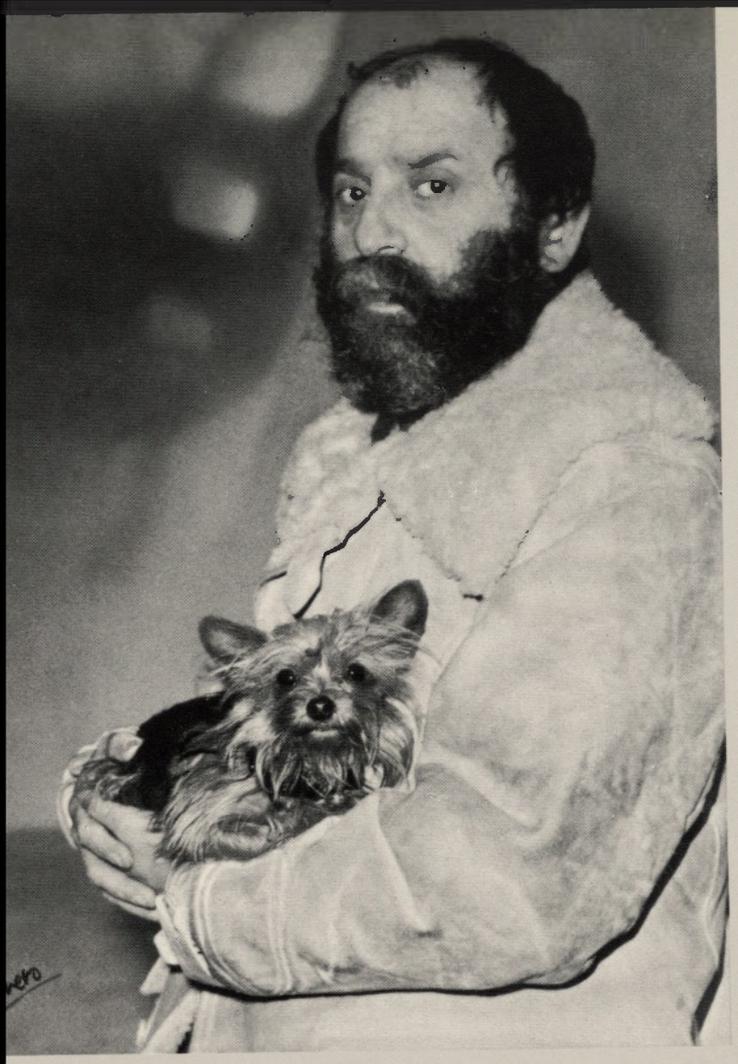
Cette découverte de la matière plastique comme matériau léger de création est un des grands moments de notre après-guerre, elle permet à l'artiste d'abandonner les matériaux traditionnels: bois, pierre, marbre etc., souvent trop lourds et d'un prix trop élevé, mais aussi de participer à la naissance organique de *son* matériau. Par son utilisation et son travail sur la matière plastique, César démontre que celle-ci peut-être un parfait équivalent du marbre, par le toucher et par la vision, et qu'elle peut également porter l'âme de l'artiste.

De plus cette participation de l'homme au travail organique de la nature et de la matière, et sa volonté de réaliser un art immédiat, fixé dans le temps fugitif, sont un des signes de notre époque intellectualiste, et l'une des réponses de l'artiste face au problème actuel qui est recherche d'un nouvel ordre esthétique, ordre qui s'élabore lentement et n'apparaîtra soudain abouti que dans un temps encore indéterminé, offrant alors aux artistes futurs une esthétique nouvelle. Les « Expansions » de César sont un exemple de cette recherche, de cette attente angoissée, malgré leur contenu humoristique, reflet de la personnalité de l'artiste, et elles *sont* avec évidence, apparaissant comme fixées dans leur mouvement auto-créateur, et comme mouvement continu, leur dynamisme expansif semblant se poursuivre hors du temps, bien qu'interrompu par la fin de l'opération chimique. Retravaillées par l'artiste, épurées et intégrées plus harmonieusement dans l'espace et la lumière, elles deviennent objets d'art comportant une dimension supplémentaire, puisque visuellement, elles sont apparemment en état de dilatation permanente, de respiration, de mouvement interne, la matière en effet paraissant souple comme du caoutchouc, alors qu'elle s'est en réalité solidifiée.

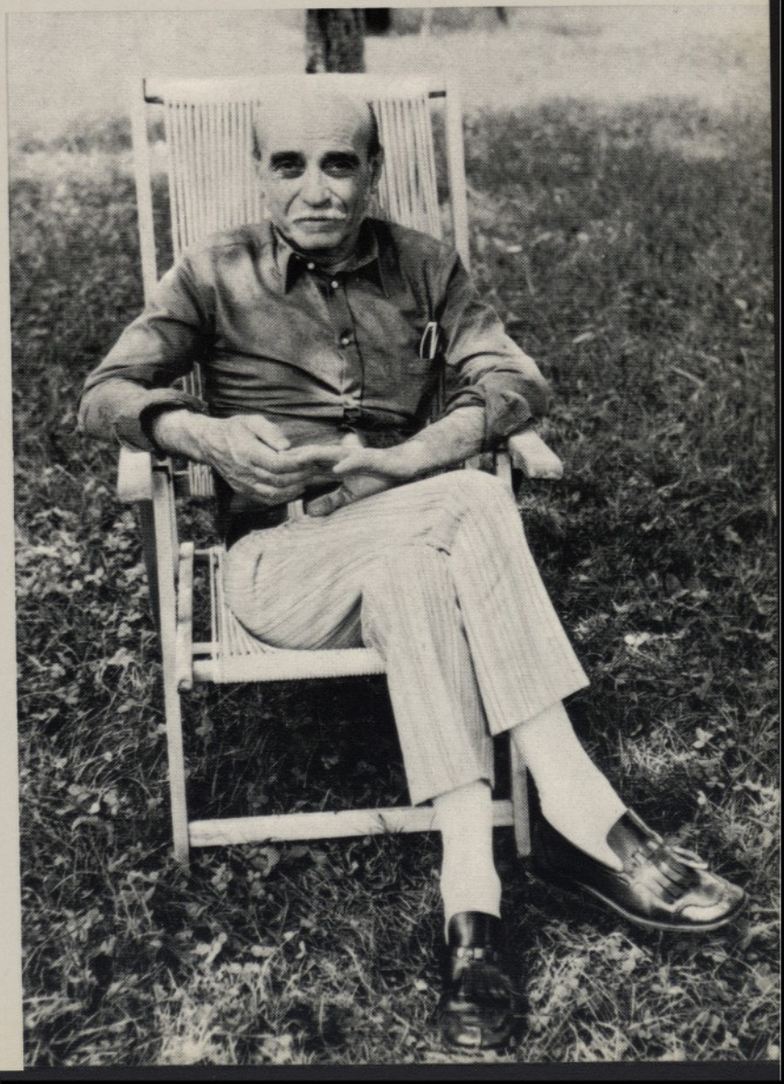
Ces « Expansions », matière vivante fixée dans son mouvement organique et parachevée par l'artiste, sont œuvres signifiantes, parce que César, sculpteur doué, a le pouvoir d'insuffler l'esprit à la matière, quelle qu'elle soit, précisément parce qu'il éprouve, simplement, ce qu'il a lui-même si bien affirmé en ces termes: « Ce qui m'intéresse, c'est le langage organique de la matière, les possibilités de la matière... Ce qui compte, c'est la beauté de la matière et toutes les matières sont précieuses quand je leur parle: le pneu, l'or, la tôle... et même le cristal »... et le plastique, peut-il ajouter maintenant.

HENRY GALY-CARLES

CÉSAR. Expansion contrôlée n° 15. Bleu nacré. 1969. 60 x 30 x 120 cm. *(Photos André Morain).*



César par J. Ferrero.



Fontana photographié un mois avant sa mort par J. Ferrero.

# Fontana: espace et vide

*MUSÉE MUNICIPAL D'ART MODERNE PARIS*

par Gilbert Lascault

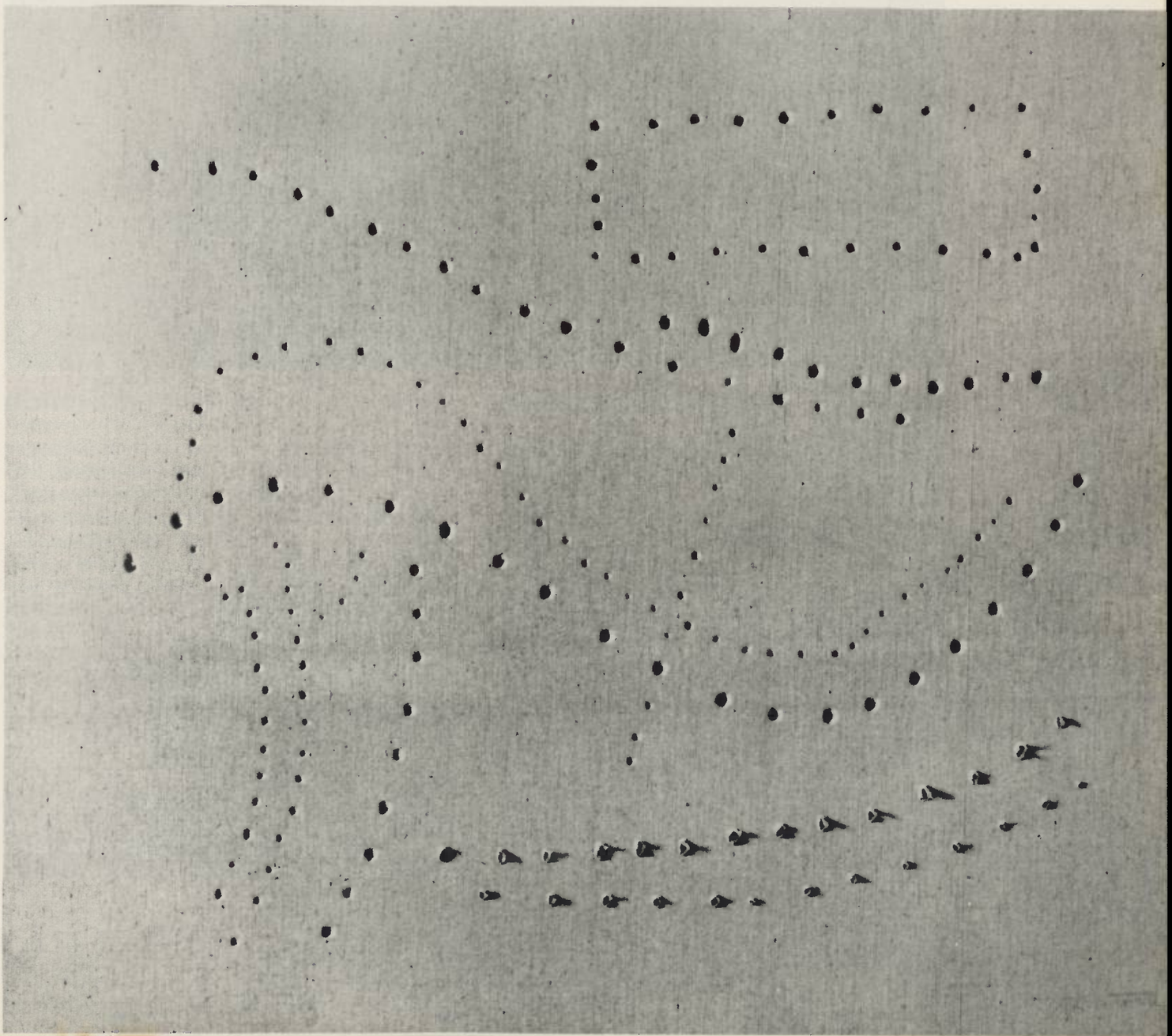
*Diverses espèces de trous*

Trop facilement, notre regard valorise le plein, l'intact, la belle courbe fermée sur elle-même. Il ne s'occupe que de ce qui s'ajoute aux choses. Il ne veut percevoir les trous que comme des manques, comme une détérioration. La culture occidentale demeure fondamentalement fidèle à Parménide pour qui l'être est et le non-être n'est pas, à Parménide qui identifie l'être à une sphère sans faille. Elle rejette toute béance sans se soucier de l'examiner.

Face à cette culture, Fontana met en œuvre une pédagogie du vide. Il enseigne d'abord à *voir* les trous, à lire en eux un système de différences, à les classer: chaque spectateur devient un *Linné* des cavités.

De multiples caractères peuvent intervenir pour permettre cette singulière taxinomie des orifices: leur forme; leur grandeur; l'état des bords; ce qu'ils permettent de percevoir entre ces bords. Passant de l'aspect de chacun des trous à leur regroupement sur la toile, l'observateur étudiera le rapport qu'ils entretiennent avec la surface

FONTANA. Concept spatial. 1950. Trous sur toile naturelle. 70 x 60 cm. *(Photo Titi, Milan).*



FONTANA. Concept spatial. 1962. *(Photo Ferrero, Nice).*

(lisse ou accidentée) qu'ils perforent; il examinera le nombre des perforations et les configurations qu'elles engendrent.

Ainsi, pendant une vingtaine d'années, Lucio Fontana a fait de lui-même un inlassable producteur de failles, de fissures, d'entailles, de boutonnières. Il a instauré, depuis le *Manifeste blanc* (1946) jusqu'à sa mort, une infinie variété de fascinants hiatus.

Sur une toile monochrome rouge, une longue fente, soigneusement tracée, évoque (sans doute trop rapidement) l'image la plus schématique possible d'un sexe féminin. Elle permet d'apercevoir une deuxième toile, peinte en sombre, à la fois cachée et révélée derrière la première. Un soupçon doit nous saisir: le vrai tableau n'est-il pas celui que nous entrevoyons à peine et dont la toile éclatante et fendue constituerait le voile?

Plus souvent, il n'y a pas de deuxième surface derrière celle qui se découpe. Le trou fait alors apparaître au cœur du tableau le mur sur lequel elle est située: notre fétichisme de l'objet peint est bafoué et nous ne pouvons plus isoler l'œuvre du milieu où elle est placée; nous ne pouvons nullement la considérer comme sacrée; ni séparer un univers de la représentation et le monde quotidien d'où nous le regardons. Parfois les fentes se multiplient dans le tableau; parfois elles sont orientées de gauche à droite; l'évocation de la féminité n'est alors pas directe.

Perforés comme avec un poinçon, ronds ou carrés, les trous plus petits nous contraignent principalement à une réflexion sur les gestes qui sont à leur origine. Il arrive que l'opposition du volontaire et de l'involontaire, de l'intention et de l'accident y soit (volontairement?) *déconstruite*: aux entailles se mêlent des fissures, des craquelures, semblables à celles des vieux plafonds. A y regarder de près, on reconnaît que certaines craquelures ont été « tracées » par le peintre, que d'autres constituent des *accidents* d'une toile trop perforée, que d'autres encore ont une origine absolument illisible. On notera aussi des trous dont les bords sont en relief et qui forment des petits cratères. Pour les produire, Fontana a peut-être inversé la position habituelle du peintre; il se serait peut-être placé derrière la toile, en un travail que la culture occidentale considérerait aisément comme contre nature. S'il y a *doute* sur cette attaque dorsale, il ne saurait y en avoir sur certaines rageuses lacérations: agressions frontales et obliques dont les traces portent témoignage. Vers 1962 les trous grandissent, les bords se déchiquettent: une œuvre ovale, noire, couverte d'une substance un peu gluante semble une maléfique dentelle de deuil. Le sous-titre de ce *Concept spatial* est d'ailleurs: *La fine di Dio*: la fin, la mort de Dieu.

Les solutions de Fontana ont toujours quelque chose de paradoxal. Pour faire sortir l'œuvre de son cadre, il produit, vers 1966, d'étranges cadres dont les formes complexes évoquent (non sans ambiguïté) des têtes, des plantes, des nuages: ils font partie de l'œuvre et en même temps s'en excluent; ils se placent en avant et donnent aux fentes une étonnante profondeur: la toile est davantage creusée.

Les dernières toiles (en 1968) sont les plus angoissantes. On serait tenté de lire les abîmes qui les rongent comme l'image (préfigurée par l'artiste) de la mort. Sur une toile blanche, un trou béant est souligné par une masse de peinture qui semble malaxée, triturée et fait saillir le bord; à quelque distance de ce pourtour, Fontana a gravé une ligne qui répète la forme du trou. Cette ligne encadre le trou et le cerne: l'encadrement pénètre sur la toile; il prend modèle sur ce qu'il entoure. Il est à la fois reprise et critique du cadre traditionnel.

La disposition de l'ensemble des trous d'une toile fait apparaître une sorte de dialectique du goût de l'ordre et du besoin d'accumulation. Ils sont parfois éparpillés, comme si une compulsion avait poussé le peintre à répéter le même geste, à plonger au hasard et à replonger son instrument dans le tableau. Parfois, ils sont alignés ou même dessinent, comme « au pointillé », des figures plus ou moins complexes: une forme naît des perforations. Des dispositions de couleurs, des jeux de matières s'associent à ces percées.

### *Les fentes et l'espace*

L'activité perforatrice de Fontana est liée à sa réflexion sur l'espace. A partir de 1944, il intitule ses œuvres (tableaux et sculptures) *concetti spaziali*. Ses manifestes sont obsédés par le spatialisme, bien qu'ils ne mettent pas en relation l'espace et le geste perforateur qui agit sur lui.

En exergue à son texte *Die Kunst und der Raum* (1), Heidegger place une phrase d'Aristote (*Physique*, IV): « Il paraît bien être quelque chose de grande importance, et difficile à saisir, le *topos*, c'est-à-dire l'espace-lieu ». Pour Heidegger dans sa théorie, comme pour Fontana dans sa *pratique*, la difficulté à penser l'espace est liée à son rapport au vide, à l'ouverture: « De quoi parle la langue dans le mot d'espace? Là parle *l'espacement*. Cela veut dire: essarter, sarcler, désencombrer la forêt. Espacer, cela apporte le libre, l'ouvert, pour un établissement et une demeure de l'homme... Espacer, c'est la libération qui donne lieu — lieux où un Dieu paraît, lieux d'où les dieux se sont enfuis, lieux où l'apparition du divin longtemps tarde... Les espaces profanes sont toujours la privation d'espaces sacraux remontant souvent loin en arrière... Le vide n'est pas rien. Il n'est pas non plus un manque ». Constituer des espaces profanes où se marque « la fine di Dio »; distinguer le vide du rien; penser ensemble l'espace et la béance: telles semblent être les fins que se donne la *praxis* de Fontana.

Pour rendre possible cette praxis, toute une élaboration théorique l'a précédée, que l'histoire des œuvres picturales de l'Occident permet de

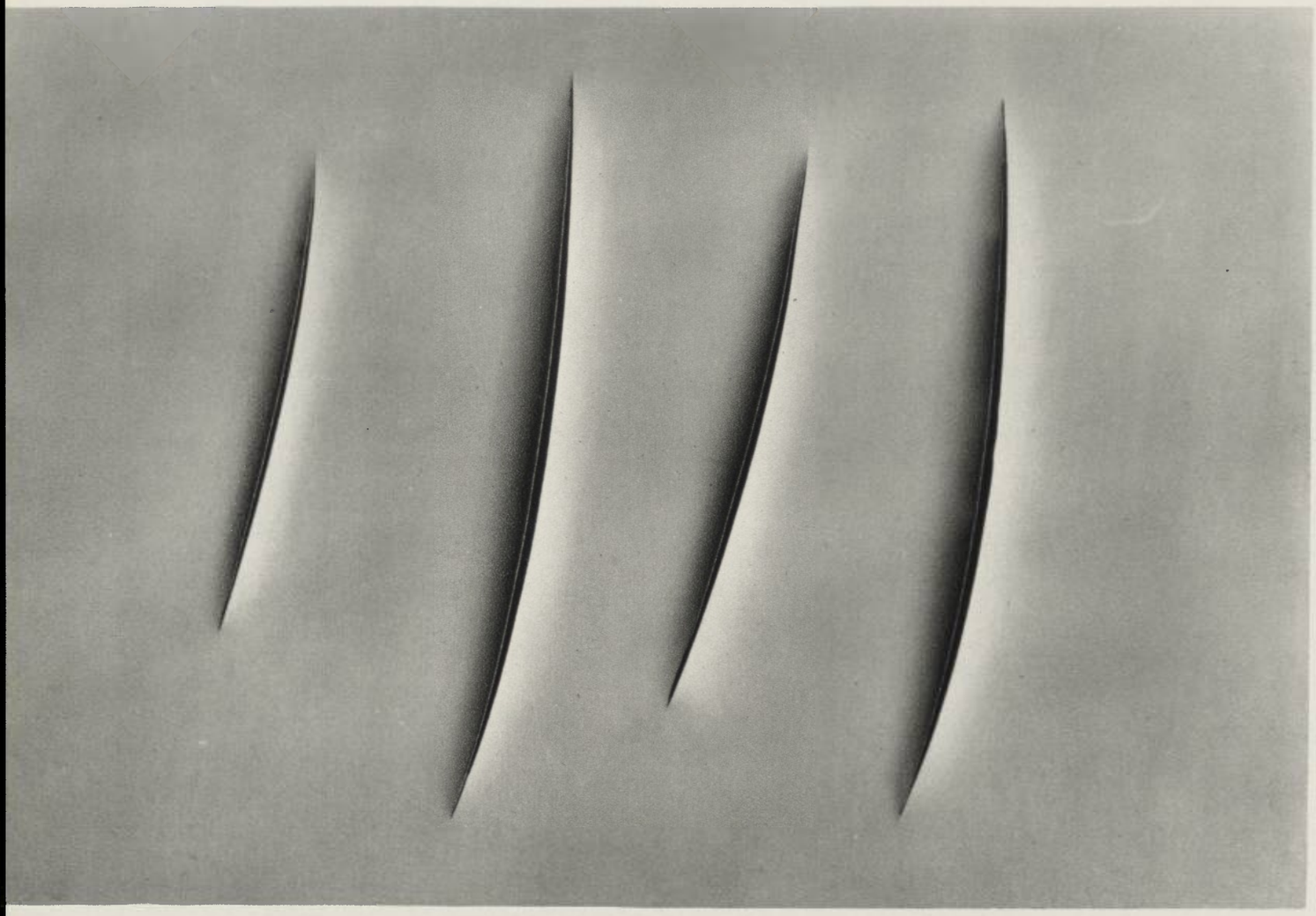
FONTANA. Concept spatial. 1956. Huile, graffiti et trous sur toile. 150 x 150 cm. *(Photo Titi, Milan).*

retrouver. Il y a eu un moment où Maurice Denis a pu écrire: « Se rappeler qu'un tableau — *avant d'être* un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». A partir de là, peu à peu, la réflexion est revenue sur le « avant d'être ». Si certains peintres ont refusé ce privilège de la surface plane et peinte, d'autres n'ont plus voulu avoir affaire à d'autre espace qu'à celui que constitue la toile dans sa matérialité.

Fontana est l'un des peintres qui agissent comme si ce déplacement était irréversible, comme si la peinture avait définitivement abandonné les problèmes de la représentation pour rencontrer ceux de la toile dans sa matérialité.

Les *Concetti spaziali* donnent au travail du peintre un seul espace où il peut agir: la surface du tableau. Les lois perspectives de l'espace représenté par la peinture figurative ne l'intéressent plus. Ce que Lucio Fontana veut modifier, s'efforce de transgresser, c'est l'espace constitué par la matérialité de la toile. Le geste qui lui paraîtra le plus radical sera la perforation de la « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Accessoirement, il ajoute d'autres contestations: les toiles monochromes refusent le caractère plural des couleurs; telles autres qui mêlent taches, débris de verre se voudraient plutôt du côté du désordre que d'« un certain ordre ».

Les fentes et les trous dont Fontana transperce matériellement la toile rompent ainsi avec les vides, les plaies, les abîmes *figurés* sur les tableaux du passé. En même temps, tout au moins pour notre subjectivité, une continuité subsiste entre la perforation qui coupe une œuvre de Fontana et celles que *représentent* les œuvres plus anciennes. Nos affects face à la faille ont été, en



FONTANA. Concept spatial (Attentes). 1959. 82 x 116 cm. Coll. Fedeli, Milan *(Photo Titi, Milan)*

partie, formés par ces images, dont la variété aide à comprendre la diversité des interprétations que suscite et refuse à la fois l'œuvre de Fontana.

Cette variété nous apparaît à toutes les époques de la peinture. Prenons l'exemple de la peinture maniériste (2). Jacob Swanenburgh (*La barque de Charon*) montre la béance de la gueule de l'enfer. Lorsque Hieronymus Cock présente les ruines de Rome, de grandes arcades à demi écroulées ouvrent sur le vide. Les gravures de Charles Estienne (Paris, 1545) nous offrent des corps ouverts: en une immense plaie sombre luisent quelques organes. *La descente à la cave* de Jean Gourmont, l'un des plus fascinants tableaux qui soit, est centré sur un trou géant qui nous inquiète, trou où le regard est invité à descendre. On se souviendra également de *La mort de Procris* de Piero di Cosimo: l'œuvre (non maniériste) s'organise autour de la plaie minuscule et meurtrière qui marque le cou de la jeune fille et d'où s'échappe son sang.

Les commentaires (de Michel Foucault, des psychanalystes J. Lacan et A. Green) qu'ont suscités *Les Ménines* de Velasquez amènent à examiner les rapports de cette œuvre avec les figurations du trou, du creux et de la fente. Une première ouverture est apparente, évidente: la porte au fond du tableau; « elle découpe ... un rectangle clair dont la lumière mate ne rayonne pas dans la pièce. Ce ne serait qu'un aplat doré, s'il n'était creusé vers l'extérieur, par un battant sculpté, la courbe d'un rideau et l'ombre de plusieurs marches. Là commence le corridor; mais au lieu de se perdre parmi l'obscurité, il se dissipe dans un éclatement jaune où la lumière, sans entrer, tourbillonne sur elle-même et repose » (3). Plus ambiguë, une deuxième ouverture est constituée par l'équivoque miroir qui renvoie vers l'arrière le reflet du roi et de la reine, situés en avant hors de l'aire représentée. Enfin, pour J. Lacan, le tableau est centré sur la fente de la petite infante, sur son sexe caché par l'immense vertugadin.

Les trous et fentes de Fontana qui déchirent le tableau au lieu d'être figurés sur sa surface viennent ainsi à la fois contester et prolonger tout un univers pictural qui fonctionne sur la représentation de la béance, sans toujours la faire nettement percevoir.

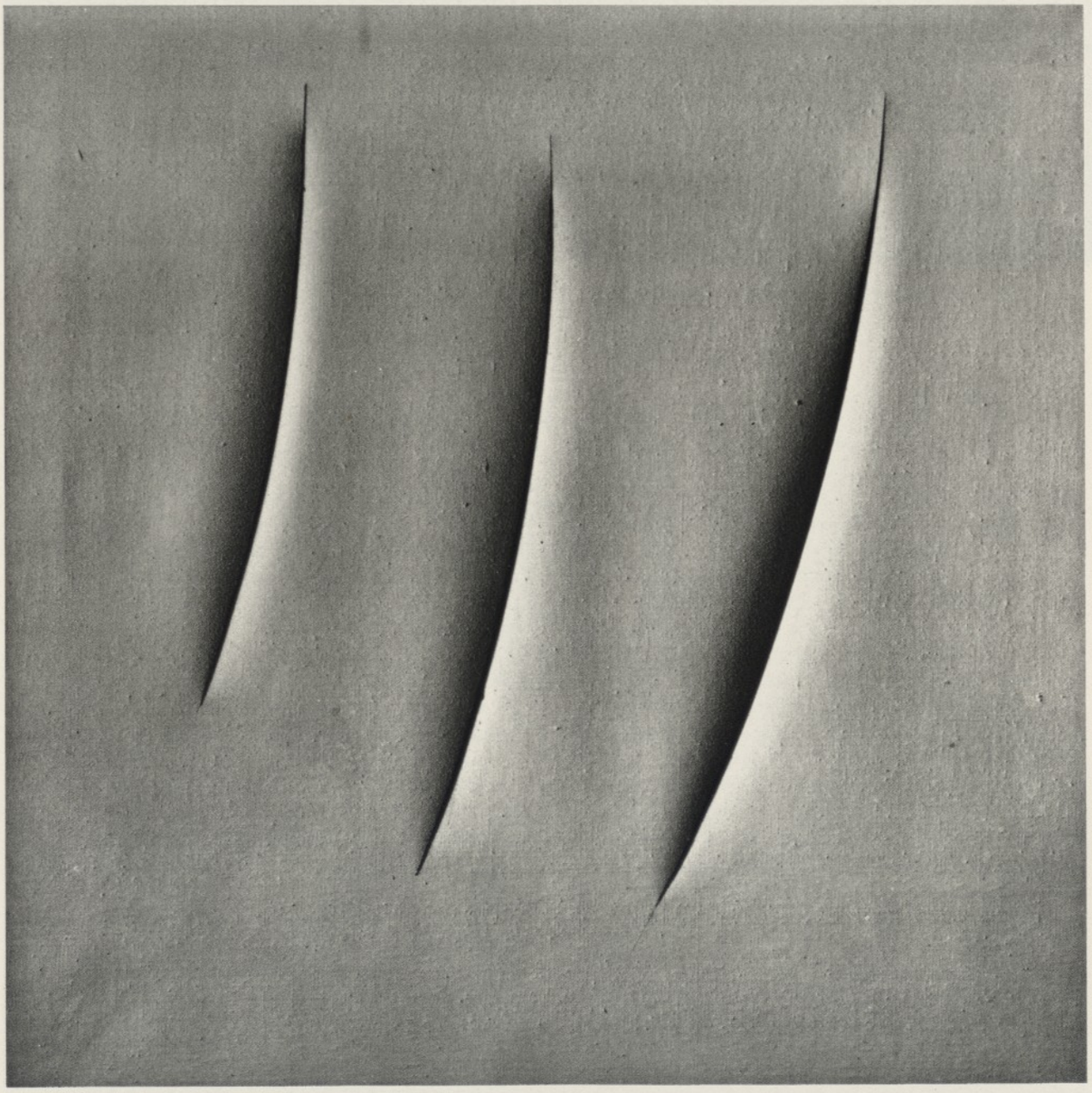
*Expériences élémentaires du trou et de la fente*

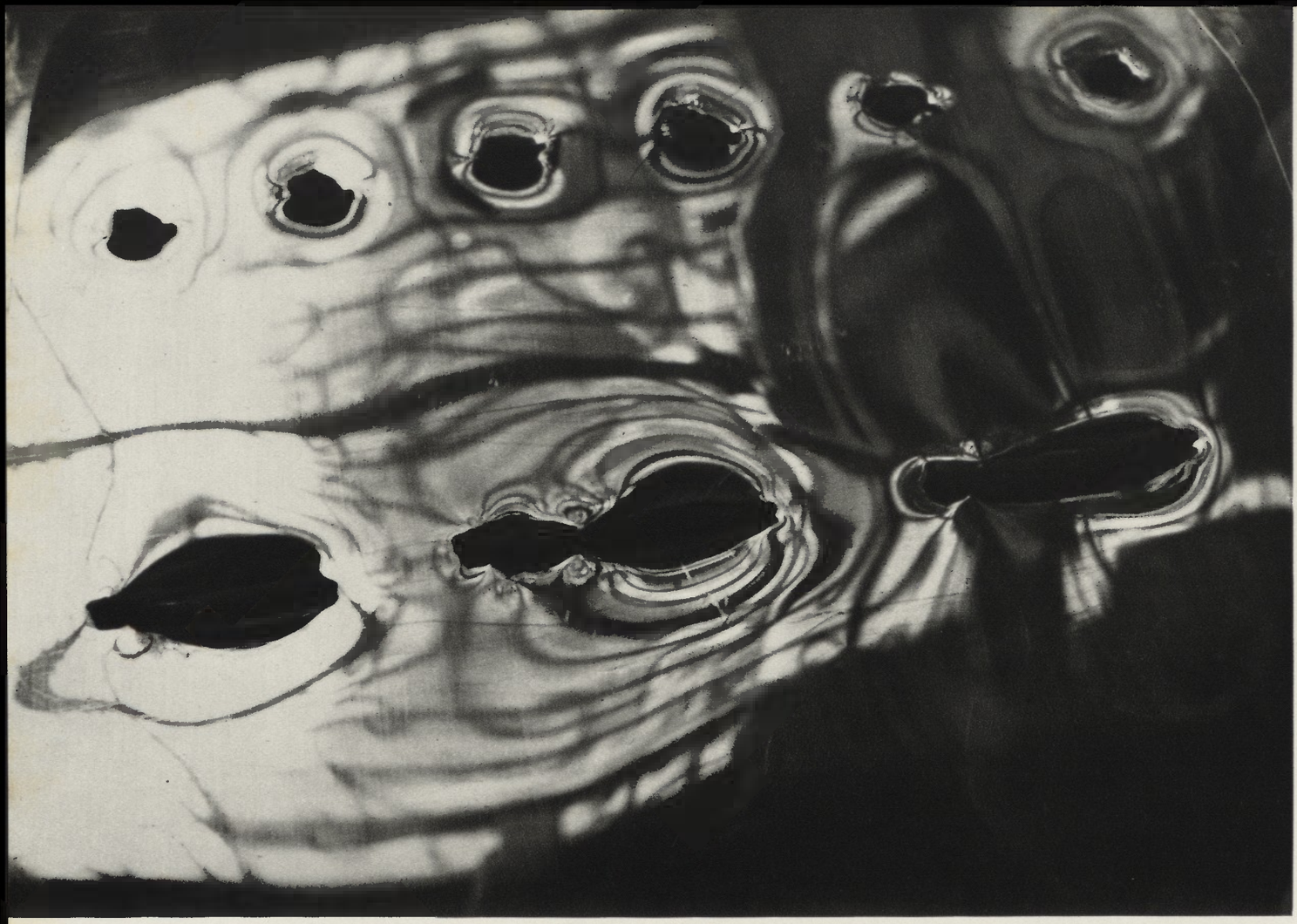
On peut supposer que, dans ce mouvement même de critique des formes précédentes, l'œuvre de Fontana retrouve des désirs archaïques, des expériences élémentaires. Il est significatif que *Le manifeste blanc* à la fois s'oriente vers « un avenir clairement visible », et veuille revenir à un « primitif », à un « originel », aux sensations des « hommes de la Préhistoire »; est alors loué « le subconscient, réceptacle magnifique ».

De manière originelle, le trou renvoie (et nous l'avons déjà perçu) à toute une série d'images de la féminité. En ce qui concerne l'art paléolithique (4), l'exploration statistique de Leroi-Gourhan établit deux séries de correspondances: homme - cheval - sagaie; et femme - bison - *blessure.* D'autre part, il précise (p. 120): « Il semble bien que la caverne tout entière ait eu un caractère symbolique féminin, ce qui expliquerait l'attention avec laquelle les étroitures, les passages ovales, les fentes et les alvéoles ont été marqués et parfois complètement peints en rouge. Cela expliquerait aussi pourquoi ces points topographiques particuliers sont marqués des signes de la série mâle qui deviennent, par le fait, complémentaires ». L'œuvre de Fontana rejoint ainsi l'art de la préhistoire pour mettre en lumière le lien complexe qui unit la topographie et la perception du corps désiré.

D'autres signes montrent tout ce qui rapproche fente et féminité. Pour parler du sexe féminin, les métaphores de la scission, de la coupure sont fréquentes: l'abricot fendu, la boutonnière, la brèche, la balafre, la cave, la cheminée que l'homme ramone, la crevasse, la figue fendue, la fissure

FONTANA. Concept spatial (Attentes). 1959. 91 x 91 cm. Galleria Notizie, Turin *(Photo Titi, Milan)*





FONTANA. Détail d'un grand tableau de 1968 (tôle éclatée). *(Photo Ferrero, Nice).*

(Colette), le sésame toujours fendu. Citons Blaise Cendrars: « Voyez sa fente! ... s'écriait la grande-duchesse en trépignant » et, plus solennel, Saint John-Perse: « Étroite la mesure, étroite la *césure* qui rompt en son milieu le corps de femme, comme le mètre antique » (5).

Bien des théoriciens expliquent la fascination qu'exercent les fentes par l'allusion qu'elles constituent au sexe de la femme et à sa pénétration. A la fin de *L'être et le néant* (p. 704-706), Sartre présente une conception toute différente. A tort ou à raison, il ne veut voir dans l'attitude sexuelle elle-même qu'une simple variante de notre rapport originel à tout trou: « Une bonne partie de notre vie se passe à boucher des trous, à remplir les vides, à réaliser et à fonder symboliquement le plein. L'enfant reconnaît, à partir de ses premières expériences, qu'il est lui-même troué. Lorsqu'il se met le doigt dans la bouche, il tente de murer les trous de son visage, il attend que le doigt se fonde avec les lèvres et le palais et *bouche* l'orifice buccal... Cette tendance est certainement une des plus fondamentales parmi celles qui servent de soubassement à l'acte de manger: la nourriture c'est le « mastic » qui obturera la bouche; manger, c'est, entre autres choses, se boucher. C'est seulement à partir de là que nous pouvons passer à la sexualité ». Si nous acceptions la position de Sartre, Fontana nous apparaîtrait comme celui qui refuse l'attitude la plus habituelle. Il percerait les toiles pour manifester la présence d'un corps troué, d'un cosmos percé. Il refuserait de colmater.

On peut supposer que le texte de Sartre enrichit relativement peu notre perception des *Concetti spaziali* de Fontana. Il ne nous aide guère à jouir davantage des œuvres. Plus savoureuse serait la mise en rapport des *Concetti* et de certaines phrases du poète Henri Michaux: « Je suis né troué » (*Ecuador*); « Je l'avoue, je suis un creux fermé » (*Qui je fus*); « Ne peut plus, n'a plus part à rien quelqu'un... On a son creux ailleurs » (*La ralentie*). Percée, habitée par le vide, la toile de Fontana vient nous figurer comme sujets marqués par la faille.

Il n'est pas nécessaire, il n'est sans doute pas souhaitable de considérer cette faille avec trop de tragique. L'Occident masque trop souvent le vide. Trop souvent aussi il le dévalorise. Sans doute, devrions-nous nous mettre à l'écoute de l'Orient. Dans *Passages,* H. Michaux cite avec admiration un texte de Yoshida No Kaneyoshi (XVI^e^s): « C'est

l'incomplétude qui est désirable... Dans les palais d'autrefois, on laissait toujours un bâtiment inachevé, obligatoirement ».

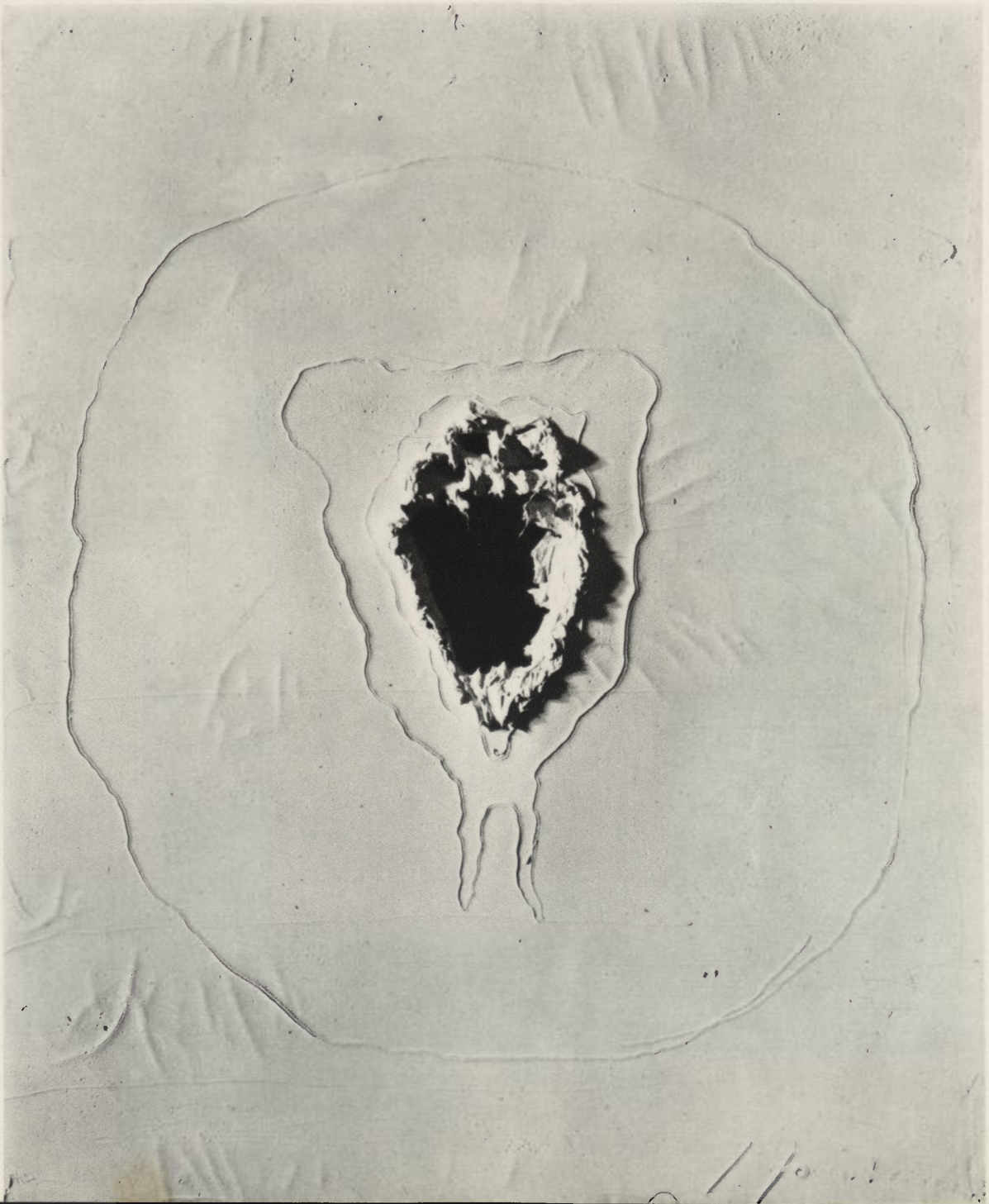
Non sans parfois nous angoisser, les œuvres de Fontana contribuent à nous donner une certaine image de l'incomplétude *désirable*. L'espace peut être pensé en termes d'espacement et d'ouverture. La fente que présente le corps de la femme peut être aimée par l'homme à la fois comme ce qu'il désire et ce qui le désire. Tout un travail reste à faire, qui montrerait ce qui unit, en chacun de nous, la conception de l'espace et le rapport au corps de l'autre.

L'Occident doit peu à peu apprendre à consentir aux vides, aux trous, et à la sexualité. Il ne doit plus craindre le sexe de la femme, qu'en général la sculpture grecque a peu ou mal figuré. Il doit penser et vivre *autrement* l'espace. L'œuvre de Fontana marque un moment de notre métamorphose. On y rencontre d'énormes boules de bronze nommées *Concept spatial - Nature;* leur sphéricité est en quelque sorte *barrée* par une béance: le principal adversaire de Fontana demeure l'être-sphère de Parménide.

GILBERT LASCAULT

(1) Erker Verlag, St Gallen, 1969.
(2) cf. Jacques Bousquet, *La peinture maniériste*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1964.
(3) M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
(4) A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1965.
(5) cf. G. Zwang, *Le sexe de la femme*, La Jeune Parque, Paris, 1967.

FONTANA. Concept spatial. 1968. Huile blanche sur toile. 81 x 65 cm. Coll. Pistoi, Turin *(Photo Titi, Milan)*.



# Quelques propos de Poliakoff

*Il faut qu'il y ait dans le tableau plus d'âme que d'intelligence.*

*Beaucoup de gens disent que dans la peinture abstraite il n'y a rien. Quant à moi, je sais que si ma vie était trois fois plus longue, elle n'aurait pas suffi à dire tout ce que je vois.*

*Recherchez une matière puissante, pensez au mur où le tableau sera accroché, le mur renvoie en lumière intérieure, si votre tableau n'est pas assez fort, le mur peut l'être davantage.*

*Chaque matière amène ses propres formes.*

*C'est mauvais un peintre sans cœur.*

*Chercher une idée, lui opposer une autre, mais créer suivant une troisième qui naîtra des deux.*

*Peintre, ton tableau doit parler à ta place.*

*Ne sois pas satisfait de ton dernier tableau: cherche plus loin et plus en profondeur.*

*C'est une erreur d'attendre l'inspiration. Elle ne vient qu'au cours du travail incessant.*

*Lorsque tu parles, n'écoute pas ta voix, écoute ce que tu dis.*

*Tâche surtout de ne pas expliquer ton tableau, laisse à l'autre le droit d'exercer son imagination.*

*La couleur ou la tonalité de la couleur n'importent pas; seule importe la qualité de la couleur.*

*Il faut sentir un tableau plutôt que le regarder, car le tableau doit être d'une matière presque organique.*

*Méfiez-vous du maniérisme. Recherchez votre technique personnelle. Vous la trouverez éventuellement en travaillant année après année.*

*Parfois des peintres me disent: « Si j'avais un grand atelier près de la mer, des couleurs coûteuses, quels chefs-d'œuvre je ferais! ». Je ne réponds pas, mais je sais que l'on peut produire des chefs-d'œuvre dans une mansarde. A condition d'avoir une fenêtre. Pensez aux merveilleux chefs-d'œuvre de Vermeer de Delft et rappelez-vous la petite cellule de Fra Angelico!*

*Chaque jour commencez votre travail comme si vous peigniez pour la première fois. Voyez Cézanne, il semble peindre toujours de la même façon et, toujours, c'est nouveau. Comme je souhaiterais être ainsi!...*

*Contrôlez votre imagination, ne lui laissez pas libre cours sinon elle vous mènera au chaos.*

*L'abstrait est un enchaînement de pensées; la pensée isolée cesse d'être abstraite.*

*Il faut tâcher de faire mieux que son maître.*

*On peut trouver dans l'Art une richesse qui sera sans limites.*

*Une vie longue déjà — 40 ans de peinture! J'ai vu des trésors sublimes sur cette terre. Ils ont formé en moi une vision de l'Art qui demeure pour toujours en ma mémoire:*
*Saint Basile de Moscou*
*La caverne de Lascaux*
*Ravenne*
*Fresques de Catalogne*
*Trésors de Chypre*
*Les Grottes de la Chapelle des Scrovegni à Padoue et puis...*
*Chartres — ses vitraux.*

*Ne copie pas, imagine.*

*Le peintre doit être révolutionnaire dans son tableau.*

*Le peintre n'a pas besoin de beaucoup de couleurs, avec une seule couleur il peut créer un tableau riche et beau.*

*Il faut écouter la forme quand on l'a vue.*

*Le tableau doit être monumental, c'est-à-dire plus grand que ses dimensions.*

*Parle mais n'agis pas et quand tu as agi, ne parle pas.*

*Tout doit être deviné.*

*Il faut que le doute soit en chaque peintre.*

*Si tu désires être peintre, ne le deviens pas car peintre on naît.*

*Le tableau repose sur trois principes: l'un est psychique, l'autre mathématique et le troisième chimique.*

*Ne pense pas aux gains faciles. L'argent et le succès viendront après un travail intensif.*

*Le contour de la forme doit être précis, mais libre et la forme cependant doit sembler coupée aux ciseaux.*

POLIAKOFF. Composition. Huile sur toile. 1951-1954. 100 x 73 cm. *(Photo Jacqueline Hyde).*

Serge Poliakoff à la Galerie XX$^{e}$ Siècle pendant son exposition (Nov. 1968).

# Présence de Poliakoff

*MUSÉE NATIONAL*
*D'ART MODERNE*
*PARIS*

## par Pierre Rouve

Ce qui intéresse Poliakoff c'est la peinture, non les peintures: telle est la révélation saisissante de son exposition rétrospective à la Whitechapel Gallery. Ses œuvres ne se heurtent pas les unes aux autres avec arrogance, chacune essayant d'affirmer ses propres mérites. Elles ne forment pas une foule, mais une procession solennelle et subtile qui se déroule dans notre esprit pour la plus grande gloire de la peinture. La marque matérielle de l'œuvre isolée disparaît dans le courant de l'art qui n'a qu'un seul but, le plus ardu: capter en cette peinture ininterrompue le cœur même de l'invisible que l'espace ne peut briser ni le temps fragmenter. Poliakoff peint la peinture.

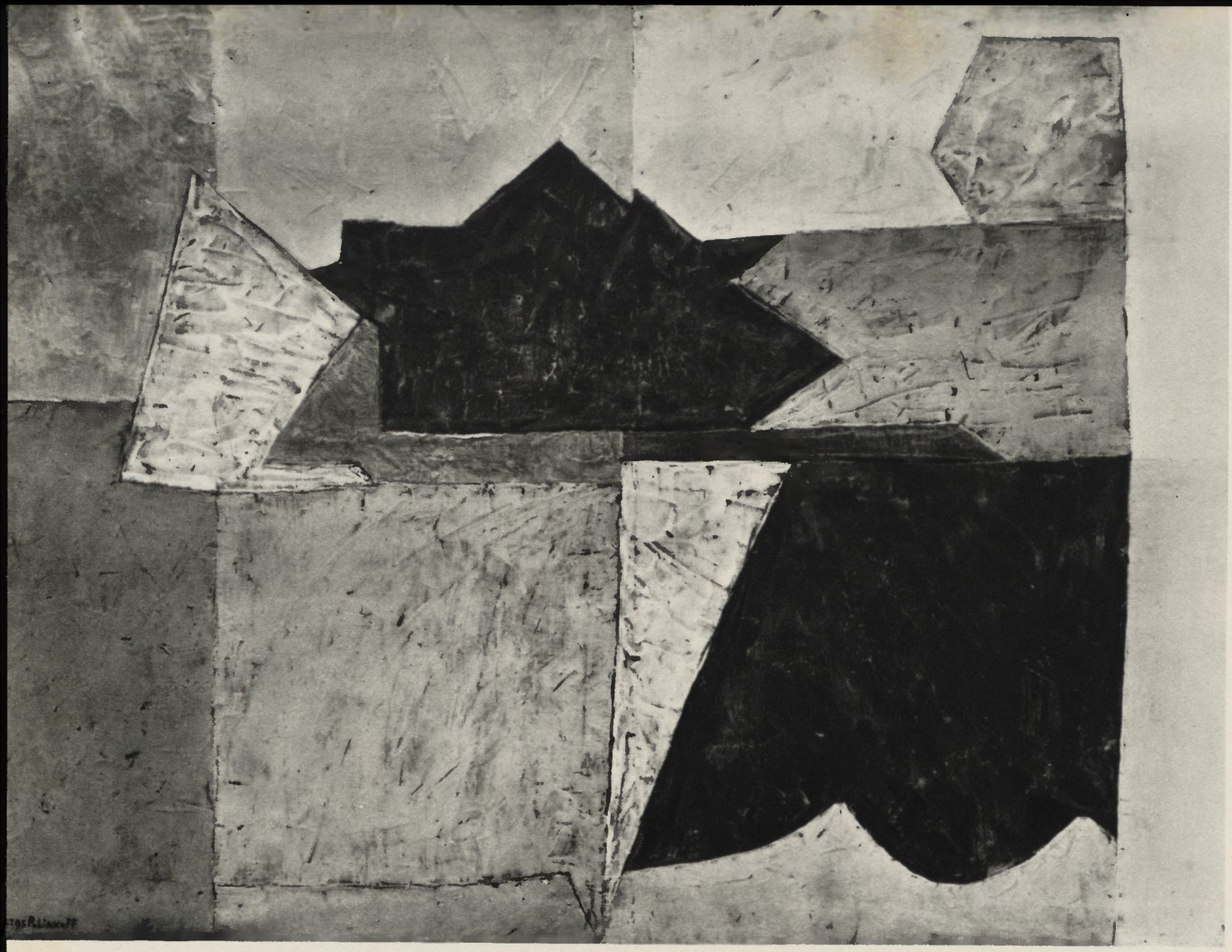
L'approche conventionnelle des couleurs, de la facture, du dessin — cet arsenal trivial sur lequel s'appuie la critique académique lors de ses incursions défaillantes dans des toiles étrangères — ne peut guère nous aider à comprendre l'itinéraire de Poliakoff cherchant l'essence de cette activité humaine énigmatique et combien controversée qu'est la peinture. Comme il s'agit d'une activité qui ne trace que sa propre image, un tout autre guide nous est nécessaire si nous voulons approcher de plus près son déroulement secret. Il n'existe pas de dénominateur commun pour quelque chose qui sort du commun. Nous ne pouvons l'examiner de l'extérieur, brandissant nos vénérables outils de vivisection esthétique forgés par la Renaissance, émoussés depuis par trop d'us et d'abus. Nous devons explorer cet événement visuel de l'intérieur, cherchant à découvrir les lois cachées qui en gouvernent la croissance. Alors, peut-être, pourrons-nous percevoir la véritable envergure de Poliakoff.

Il ne serait pas inintéressant de commencer par une constatation strictement empirique: aucune œuvre de Poliakoff ne se déploie ni ne tourne autour d'un centre visiblement défini. Rien n'est simplement assemblé comme le voudrait l'étymologie du mot « composition ». Et pourtant tous les tableaux de Poliakoff font preuve d'une cohésion

L'Exposition Poliakoff à l'A. P. I. A. W. de Liège en 1953, reprise ensuite par le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles. Au centre, une sculpture de Gilioli.

POLIAKOFF. Composition. 1947. Huile sur toile. 65 x 46 cm. Coll. R. de Montaigu.

POLIAKOFF. Composition. 1949. Huile sur bois. 130 x 97 cm. The Guggenheim Museum, New York. *(Photo Marc Vaux).*



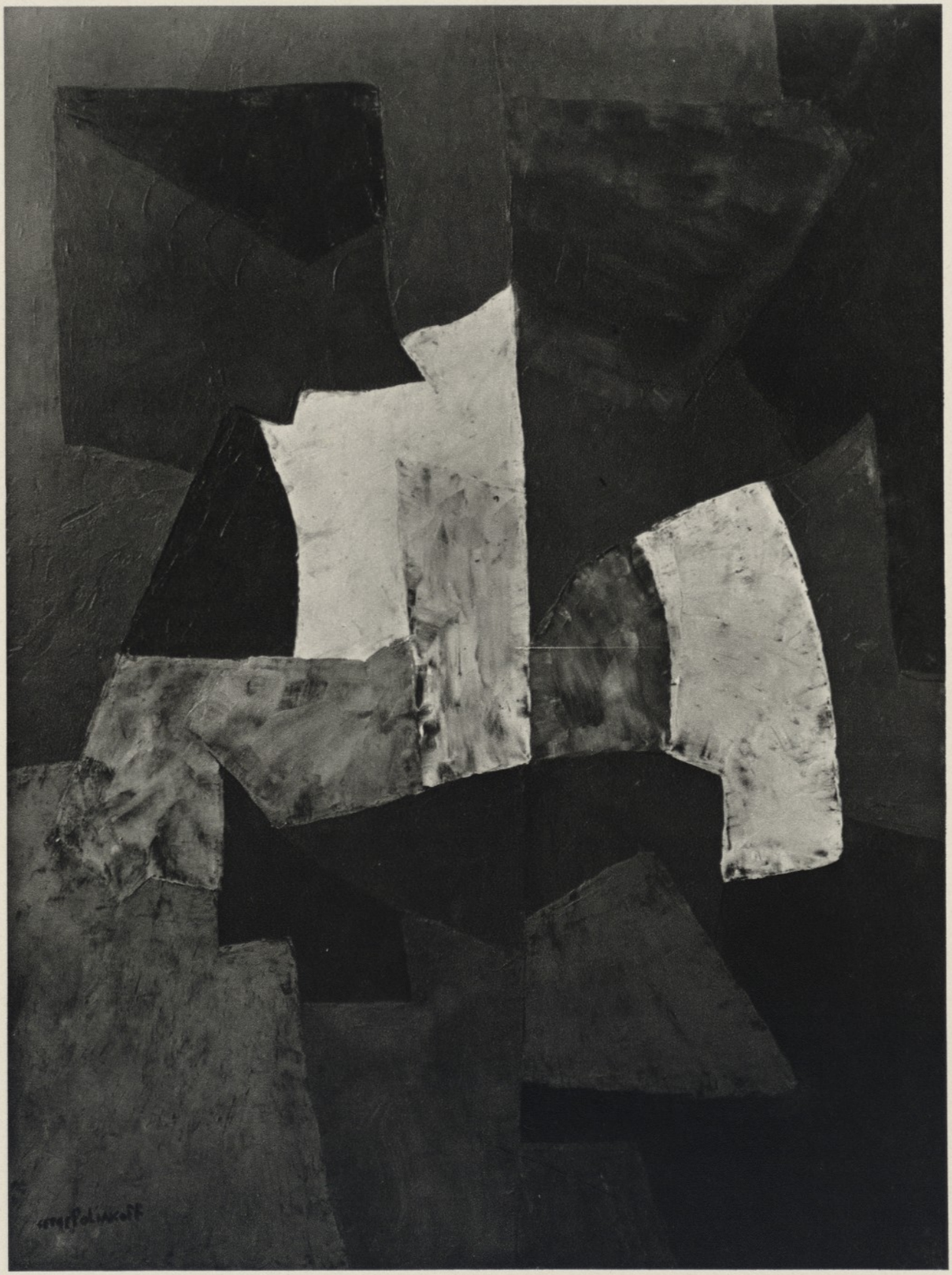
POLIAKOFF. Composition. 1951. Peinture. 116 x 89 cm. Hamburger Kunsthalle. *(Photo Marc Vaux).*

qui a été souvent imitée mais jamais réussie. Cette étonnante fusion de contradictions impose une tâche ardue au spectateur: il est convié à voir l'invisible substance de la compensation ontologique qui s'effectue dans le tableau.

L'invisibilité que Poliakoff rend si miraculeusement perceptible porte un nom d'actualité: elle s'appelle énergie. Le flux et le reflux des formes qui traversent son œuvre n'ont, en effet, d'autre débouché que les points de coïncidence du contigu et du continu. Le centre structural des configurations évidentes de Poliakoff n'est pas placé d'une manière arbitraire au commencement de leur développement. Il émerge seulement lorsque les forces contraires de séparation et de continuité ont trouvé un équilibre dont elles ne peuvent plus s'échapper. Mais pour l'atteindre, les couleurs et les formes doivent irradier leur magnétisme interne, la matière doit devenir énergie, le visible doit libérer l'invisible.

Or, lorsque l'équation se fait ainsi entre la matière et l'énergie, l'espace n'est plus que la face tangible du temps, non pas son effigie artificiel-

POLIAKOFF. Composition. 1956. Tate Gallery, Londres. *(Photo Marc Vaux).*



POLIAKOFF. Composition. 1956. Prix Lissone. Coll. M. et Mme Chauvet, Genthod (Suisse). *(Photo Marc Vaux).*

lement figée, mais son déploiement fluide. A l'instant raidi qui est celui des réminiscences figuratives de même qu'à l'immobilité forcée de l'abstraction géométrique, Poliakoff oppose les vagues ambivalentes du temps qui se succèdent tout en étant simultanées. La recherche du temps-mémoire de Proust ne présente pour lui aucun intérêt, car son espace rejette l'apport d'une troisième dimension emmagasinant les souvenirs visuels. Mais il est également étranger au vide

POLIAKOFF. Composition. 1961. 130 x 97 cm. Coll. part.

transpercé de Malévitch où tout est attente, espace du futur. Comme le temps s'emplit de ses propres pulsations, ainsi l'espace de Poliakoff est saturé par son incessante différenciation. Les brisures ne sont là que pour en corroborer la plénitude.

Les plus perspicaces parmi ceux qui ont étudié le travail impressionnant de Poliakoff n'auront pas manqué de remarquer la fonction unifiante de tous les antagonismes qui concourent à cette unité: un semblant de démarcation aiguë agit comme un lien indéfectible, des vibrations chromatiques s'apaisent en un silence monastique, une monochromie voulue aboutit à une irrépressible exubérance, une élaboration attentive double la marche patiente vers l'immédiat. Cette amplitude ambiguë de l'expérience picturale est l'acte de naissance de la peinture. Ici, l'acte et le fait sont indivisibles.

Il ne faut cependant pas confondre acte et réflexe. Poliakoff n'est pas Pollock. Un acte est une manifestation de la condition humaine, résultat d'un choix et d'un engagement profond, une décision précise qui tisse la richesse de la vie. Alors qu'un fait est l'empreinte de la vie même sur le monde. Le malentendu à propos de cette vérité simple a mené à une impasse ceux qui ont parié pour certaines acrobaties irrationnelles: ils ont glorifié seulement les actions et les matériaux dont l'homme est exclu. Ils ont tenté d'instaurer une sorte de peinture sans peintres — et ils ont échoué.

Poliakoff, au contraire, s'est efforcé de faire un du peintre et de la peinture — et il a réussi. Son art, fleurissant dans un présent perpétuel, est aussi un art de présence sans bornes. La plénitude visuelle est soutenue dans ses tableaux par une totalité existentielle. Pour Poliakoff peindre et vivre sont à peu près la même chose: un pressant accomplissement de soi, tenu en retrait, mais

POLIAKOFF. Composition. 1965. 162 x 130 cm. Coll. part.

POLIAKOFF. Composition. 1969. 162 x 130 cm. Coll. part.

intégral. Aussi son isolement complet est-il une communion qui embrasse le tout: peindre, pour lui, c'est exister. Le portrait qu'il trace ainsi de la peinture devient l'image de l'être.

De telles propositions métaphysiques provoquent la moquerie et le dédain de ceux qui adorent les trivialités pragmatiques, mais c'est une myopie complaisante qui paye trop cher pour garder ses préjugés.

Ainsi ces regards présomptueux glissent-ils sur la surface des apparences quand ils ne restent pas cloués à tout jamais au « post mortem » d'un tableau démembré: ce qu'ils appellent alors art est un triste inventaire de toutes les permutations du superficiel. Poliakoff n'a pas de place dans leur monde de pensées et de sensations épidermiques: il passerait là pour un ravaudeur de couleurs voulant chatouiller l'œil. En revanche, à ceux qui sont enclins à demander davantage, Poliakoff donnera davantage: il les fera participer au rite de la peinture. Le don est grand et l'artiste généreux. Mais il faut savoir comment le demander.

PIERRE ROUVE

*Cet article a été publié par « Art News and Review » de Londres en mai 1963, à l'occasion de la grande exposition Poliakoff au Whitechapel Museum.*

POLIAKOFF. Composition. Octobre 1969. 73 x 60 cm.

MARINO MARINI. Lithographie originale pour XX$^{e}$ siècle n° 35 (*F. Mourlot imprimeur, Paris*). ▶

*FRANCFORT*
*PARIS*
*NEW YORK*
*MILAN*

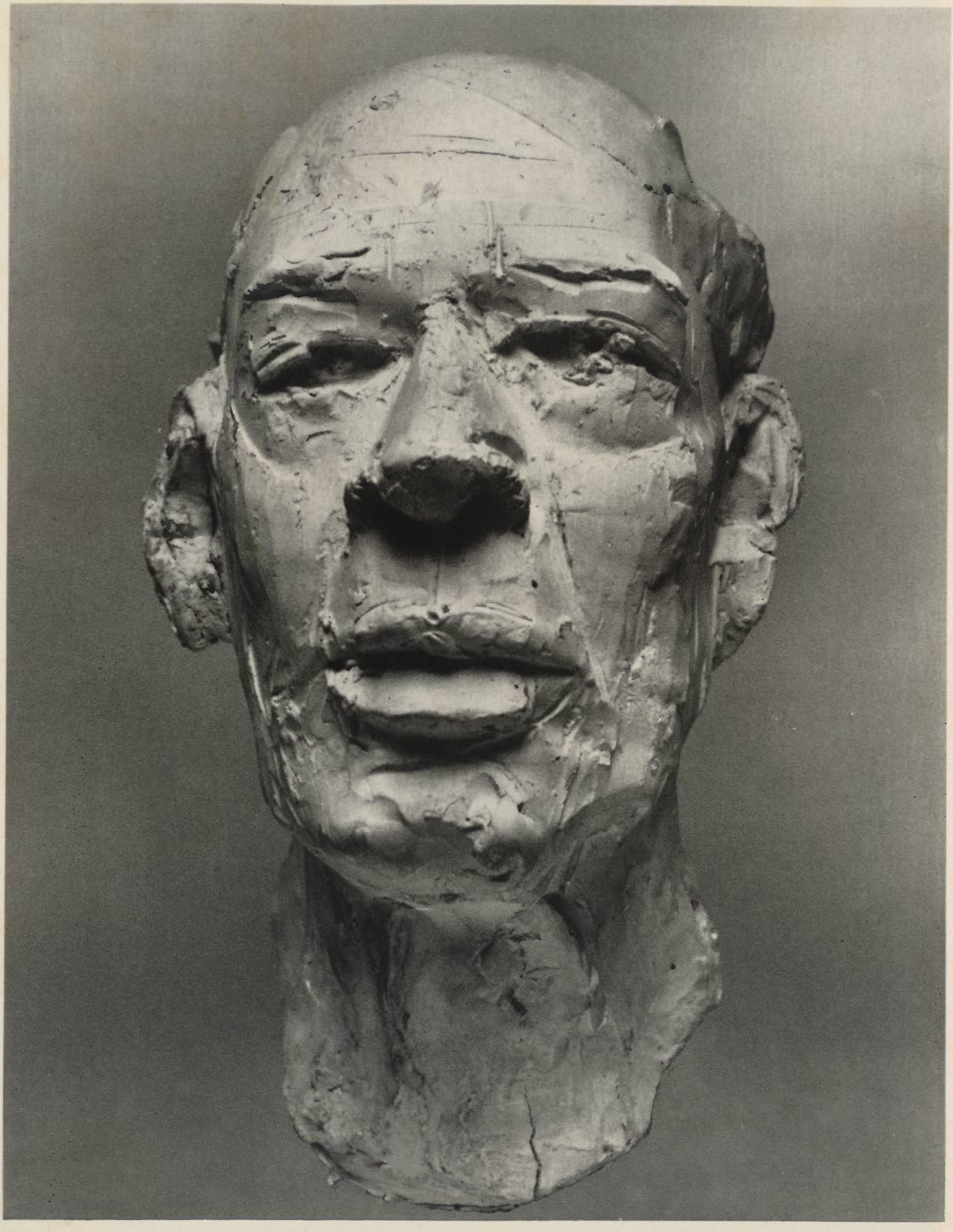
# L'œuvre complet de Marino Marini

par Patrick Waldberg

Si l'on date de 1917, année où il s'inscrivit à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, le début de son activité artistique, c'est une œuvre de plus d'un demi-siècle que nous avons sous les yeux. Depuis le simple bonheur physique jusqu'aux orages où l'âme se déchire, elle nous entraîne sur des parcours tantôt élégiaques ou ludiques, tantôt angoissés ou prophétiques, sans que jamais l'artiste se départisse de ce don d'éblouissement devant le monde qui, pour toute œuvre, est le secret de la grâce. Nous avons vu défiler les Visages, les Pomones, les Jongleurs, les Danseurs et les Danseuses, les Pugilistes, les Chevaux et leurs Cavaliers, les Guerriers et les Miracles, tout un monde enchanté se mouvant à la frontière de la réalité et du mythe, dont la diversité et la puissance d'appel légitiment l'expression de *Légende des Formes* dont je me suis servi au début de ce livre pour le désigner. Franco Russoli a su parler avec chaleur et vérité des personnages du monde marinien. « Ils sont extraits, a-t-il dit, d'un milieu qui est hors du temps, ou bien des plus lointaines régions de la culture et de l'imagination figurative et sont transportés dans la vie d'aujourd'hui. » Puis, poursuivant sa brillante analyse, Russoli nous donne de la démarche de Marino cette description aiguë: « On dirait qu'il veut montrer la continuité des vicissitudes humaines, le retour inéluctable des événements, sa foi dans l'action et la dignité de l'homme, juge de lui-même et des faits qui en survenant semblent l'anéantir, mais que cependant il domine. »

Au cours du demi-siècle qui vient de s'écouler, nous avons vu trop souvent la simple expérimentation se donner pour chose inspirée; on a joué la surprise, le choc, le défi et même la provocation, — non sans talent parfois, — mais presque toujours au détriment des fins lointaines et des sources profondes; la manie et la manière, enfin, ont trop fréquemment pris le pas sur la passion et le

MARINO MARINI. Bacchus. 1935. Pierre. 27 x 166 x 11 cm. Kunsthaus. Zurich.



MARINO MARINI. Danseuse. 1952-1953. Bronze. H. 155 cm.

style. A la lumière de tout ce qui précède, l'on aura pu se convaincre que Marino est aujourd'hui parmi les quelques-uns qui, par leur œuvre, ont tenté d'exprimer une totalité de l'être. Sans doute n'est-ce pas, nécessairement, à travers telle œuvre isolée que cette vérité se révèle, mais elle apparaît à l'évidence lorsque l'on envisage la production de l'artiste dans son ensemble.

L'on sait, — ou l'on devrait savoir, — que l'opposition art figuratif-art abstrait est le type même du faux problème, entretenu par des esprits systématiques au nom d'expériences mal comprises et d'une fallacieuse notion de progrès, tout à fait absurde lorsqu'il s'agit de l'art. Il est constant qu'aucun art n'est exempt d'abstraction, celle-ci, en tout état de cause, constituant l'un des principaux modes sélectifs par quoi l'artiste appréhende le monde visible. C'est donc, plus légitimement, en termes de proximité et d'éloignement par rapport à la nature qu'il conviendrait de poser la question. Sans doute, en schématisant quelque peu, l'on peut dire que chez les artistes dits abstraits l'intellection prime, tandis que chez les autres, c'est la perception sensible qui est privilégiée, mais il n'existe pas d'œuvre d'art où ces deux opérations ne soient mêlées selon des proportions variables. Et d'ailleurs, ainsi que l'énonçait Leibnitz: « Il n'est rien dans l'intelligence qui n'ait été, au préalable, dans les sens. » Par conséquent, plutôt que de considérer une œuvre selon qu'elle est abstraite ou figurative, je dirai qu'il y a en elle plus ou moins de nature. Je me souviens d'une anecdote concernant l'un de nos plus grands philosophes contemporains, dont on me permettra de taire le nom. Celui-ci, parlant en confidence à un ami de *l'Etre et le Néant* de Jean-Paul Sartre, lui disait: « Vous savez, il a mis trop de néant dans cette histoire. En vérité, il y a beaucoup plus d'être que de néant! » De la même manière, je pense qu'il y a beaucoup plus de *nature* en art qu'il n'est généralement admis aujourd'hui, et ce qui, précisément, nous attache chez Marino, c'est la belle part de nature qu'on y trouve, ainsi que la densité d'être qui en émane.

Marino, lorsqu'il lui arrive de rompre le silence, se montre très conscient de ces vérités élémentaires. Il revendique pour lui l'amour de la réalité: « Ce n'est qu'en apparence, dit-il, que la simplification s'éloigne de la nature, — elle y reconduit, puisqu'elle en extrait l'essentiel. Les formes dissoutes, détruites, les corps, les chevaux renversés, les débris accrochés à la terre, les lambeaux de chair, sont de nouveau la matière, l'informe transformé. Mais ces masses écroulées exigent un rétablissement; ces pourritures de la forme languissent après la reviviscence des masses fermes et entières. » La réalité, pour Marino, c'est la forme qui « étaie la chair comme un squelette. Elle se

◀ MARINO MARINI. Portrait d'Henry Miller. 1961. Plâtre. H. 27,5 cm. National Portrait Gallery, Washington.

◀ MARINO MARINI. Le grand cri. 1962. Bronze. 170 x 290 cm. Nationalgalerie, Berlin.

disjoint du hasard. » Et l'auteur des Miracles conclut par cette question qui n'est point sans malice: « Est-ce le chemin de l'abstraction? »

Une pensée vient à l'esprit lorsque l'on considère l'œuvre de Marino et son déroulement dans le temps, c'est que cette œuvre naît, croît, s'étend et s'étoffe à la manière d'un arbre, c'est-à-dire d'une façon naturelle et irrésistible. Elle se nourrit, bien entendu, de tout un savoir prestigieux et de méditations répétées sur les problèmes particuliers de l'art, mais ces éléments, de même que pour l'arbre le terreau et le sous-sol profond, se transforment chez lui en sève. Giacometti, il y a très longtemps, me parlant un jour de Marino, disait son admiration pour cette poussée instinctive, pour cette aisance. Il employait, je m'en souviens, le mot d'exubérance, l'opposant à la restriction qu'il disait être sienne. Or, ces deux artistes, quoique antinomiques, sont comparables à cause de leur mutuel éblouissement devant le réel, et de leur commune volonté de donner visage à la destinée humaine. Giacometti attaque le réel par une concentration intense sur un point unique, qu'il pénètre à la manière d'une vrille, donnant naissance à une sciure d'être, palpitante et angoissée. Marino, à l'inverse, fait front à la réalité, surface contre surface, et son regard, en même temps que l'objet, embrasse tous les plans et

MARINO MARINI. Cavalier. 1947. Plâtre polych. H. 102 cm.

MARINO MARINI. Miracle. 1956. Tempera sur papier. 83,5 x 62 cm. Coll. W. et N. Bär, Zurich.

MARINO MARINI. Thème du Guerrier. 1968. Pierre grise. 200 x 100 cm. Coll. Mr. et Mrs. Alex Kasser, Montclair, New York. ▶

Marino Marini avec l'éditeur Gottfried B. Fischer (1967).

MARINO MARINI. Émotion du jeu. 1967. Huile sur bois. 200 x 200 cm. Propriété de l'artiste.

MARINO MARINI. Miracle. 1969. Dessin à la plume. 14,5 x 11,5 cm.

horizons qui le conditionnent. De cette manière, chacune de ses œuvres apparaît comme un fragment éclaté, une parcelle de réalité vécue à partir de laquelle il est possible de reconstituer l'ensemble. Ainsi, l'œuvre de Giacometti oscille entre deux pôles, le chaos et la « lucidité suppliciante », selon la belle expression de Jacques Dupin, et de cette tension permanente naît l'angoisse existentielle qui marque chacun de ses gestes, dès l'origine. Mais c'est à tort que certains commentateurs ont qualifié d'existentielle l'angoisse de Marino, qu'expriment notamment les *Guerriers*, ou un monument comme le *Cri*. Car l'angoisse existentielle n'est jamais, comme on sait, provoquée par un existant déterminé ou déterminable, elle est, selon les propres termes de Sartre, « angoisse devant soi ». Or, chez Marino, un tel état n'était pas immédiatement donné, l'angoisse s'est introduite peu à peu, imposée du dehors, et par une lente imprégnation a incliné l'œuvre vers son ultime expression tragique. En un temps où, précocement obsédé par la mort, Giacometti, avec parcimonie, enfermait des squelettes dans des cages, ou bien jetait au sol les débris d'une *Femme égorgée*, l'œuvre de Marino, au contraire, était florissante et se proposait de capter les rythmes secrets du mouvement et de la mesure qui sont, disait Valéry, « ce qu'il y a de réel dans le réel ». Des premiers petits nus en terre cuite au merveilleux relief du *Bacchus* endormi, aux premiers chevaux et au cavalier polychrome, Marino songe avant tout à nous donner la plastique effigie du mouvement qui emporte l'âme et la fait vibrer au diapason des forces universelles.

---

*Ce texte est extrait de l'ouvrage « L'œuvre complet de Marino Marini » par Patrick Waldberg. Introduction par Herbert Read. Catalogue général des sculptures, peintures, lithographies et gravures par G. di San Lazzaro. (Edité en français par XX^e Siècle, en italien par Editoriale Silvana, en anglais par Tudor Publishing Co, en allemand par Ullstein-Propylaën).*

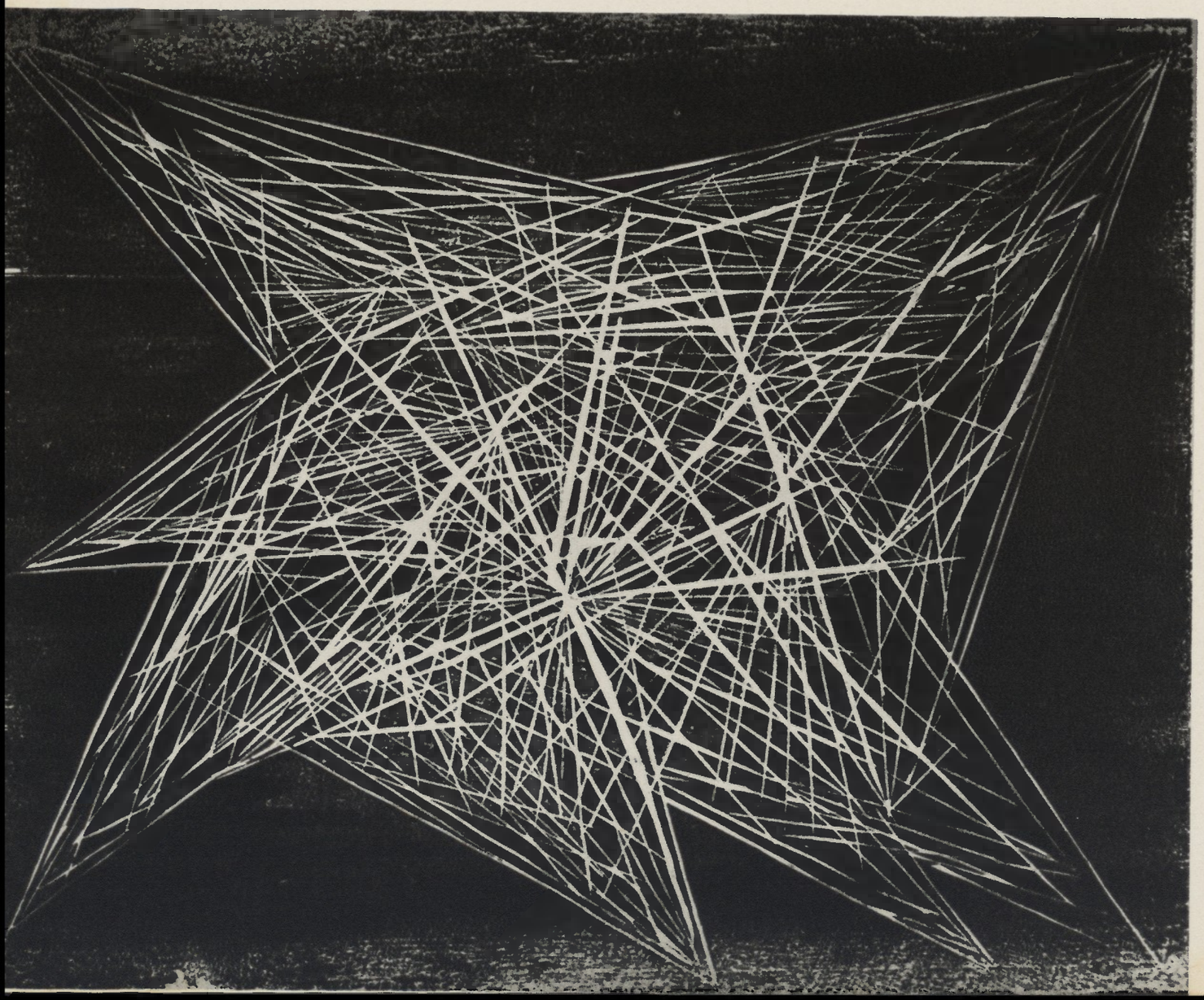
# Anna-Eva Bergman, navigateur solitaire

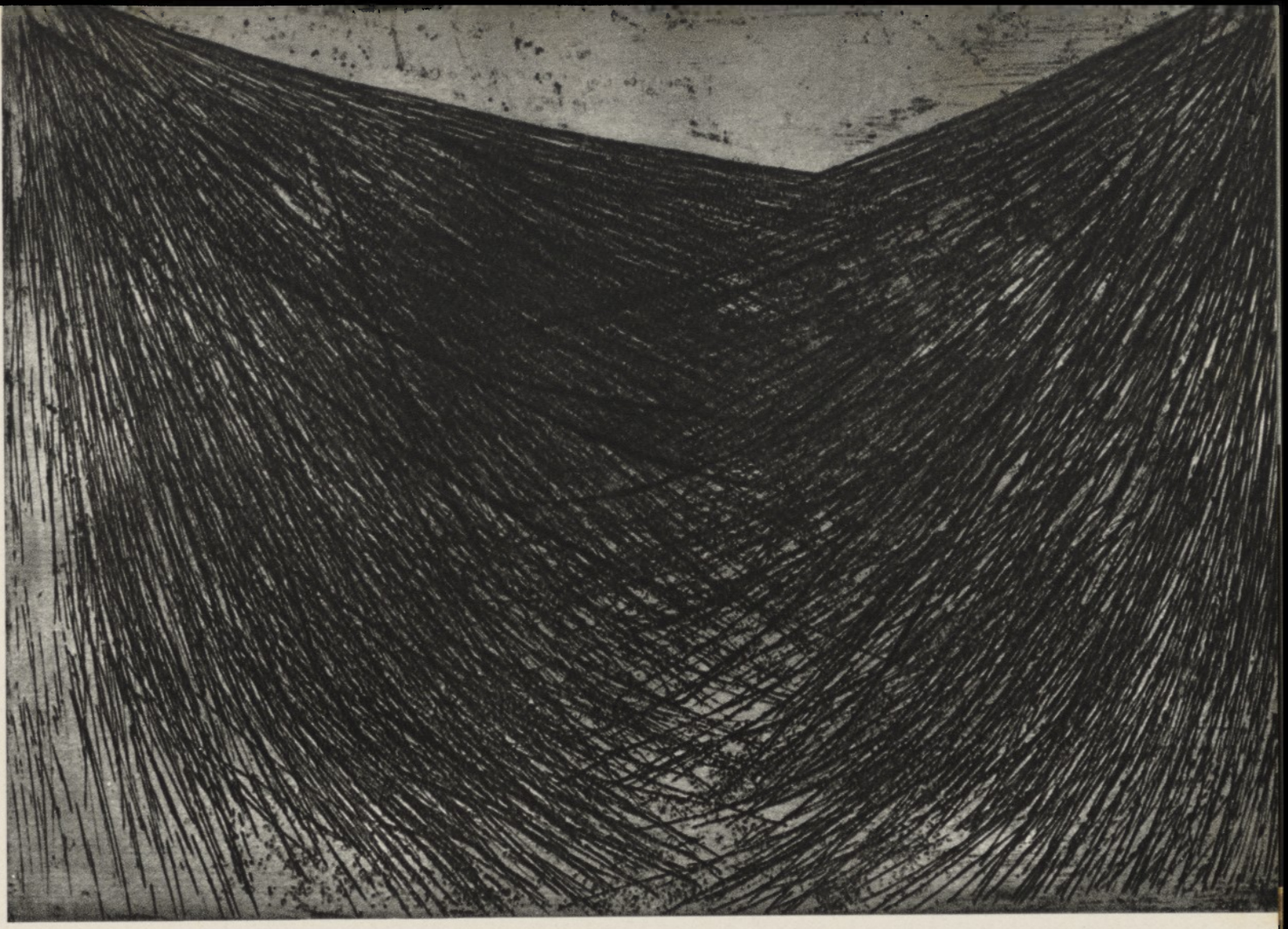
par Julien Clay

*Univers imprévu, quels océans peuvent jusqu'à ses bords mener les navigateurs du silence?*
RENÉ CREVEL

J'ai en ce moment sous les yeux une gravure sur bois récente d'Anna-Eva Bergman. Elle a pour titre « Mer ». La planche est verticale. Elle a été revêtue d'un fond doré. La mer occupe un peu moins des deux tiers de sa hauteur. C'est une mer plate, sépia foncé, qu'animent de petites lignes horizontales dorées, rides plutôt que vaguelettes, plus nombreuses, plus serrées, plus bril-

A.-E. BERGMAN. Icare. 1955. Gravure sur bois n° 8. *(Photo Adrion).*

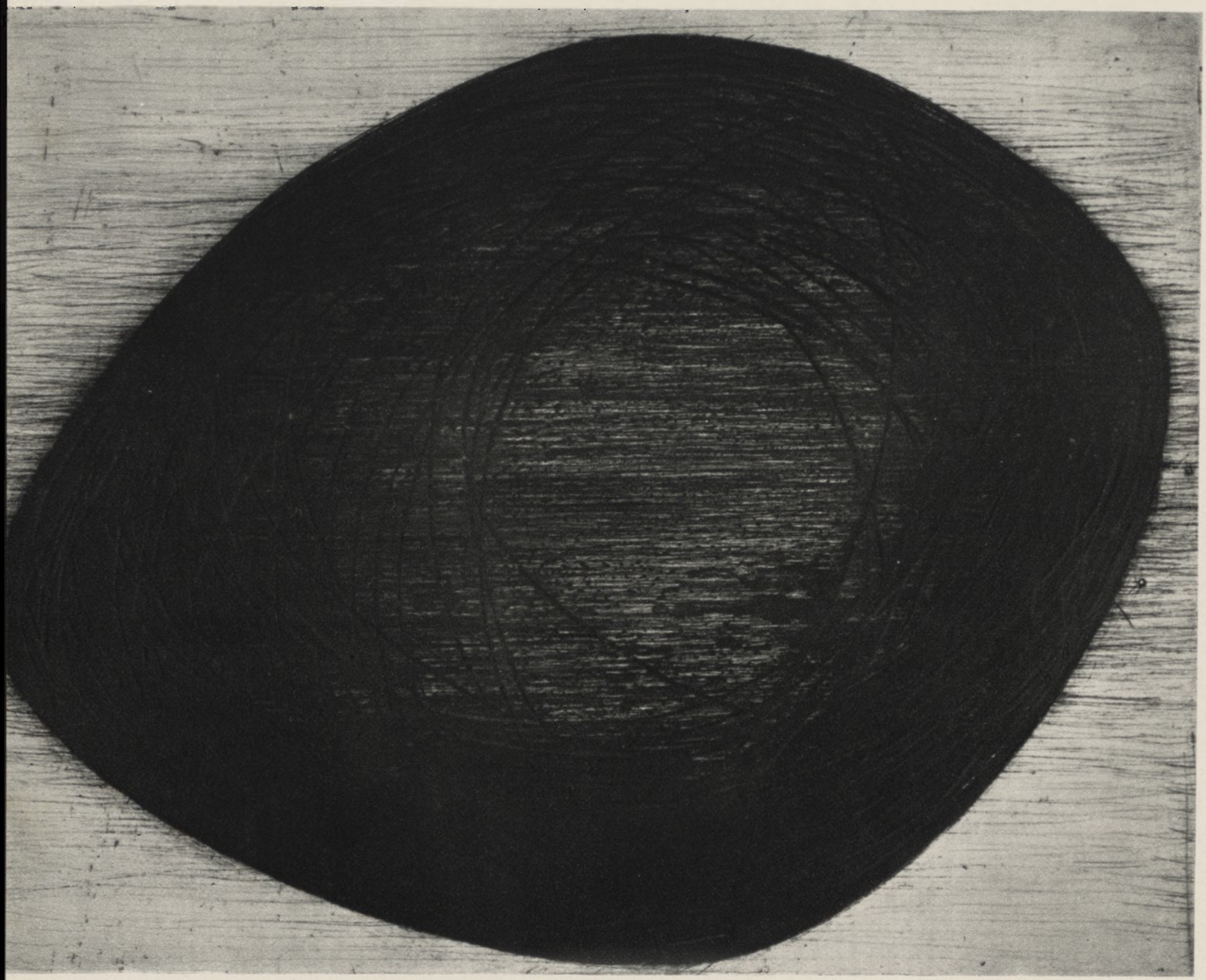




A.-E. BERGMAN. Vallée. Gravure n° 30.

lantes lorsqu'elles se rapprochent de l'horizon. Au premier plan l'eau calme est sombre, avec seulement, ici et là, quelques légers reflets clairs. Le ciel aussi est sombre, avec un peu d'or en haut et à droite. Ce n'est pas l'océan déchaîné. C'est la grande mer boréale, glacée, inexorable, fermée sur elle-même. L'œuvre dégage une tristesse intense. Non la tristesse anecdotique d'une estampe de Munch. Mais une tristesse intrinsèque à ses lignes, à sa structure, à sa modulation et qui est comme la couleur du vif plaisir plastique qu'elle procure.

Dans quelle mesure cette gravure est-elle caractéristique de la manière d'Anna-Eva Bergman? Certes pas en raison de la mélancolie qui en émane. L'auteur a toutes sortes de registres dont elle joue souverainement. Ce qui frappe en premier lieu, et que nous retrouverons constamment, c'est l'extrême sobriété des moyens employés et leur intense valeur expressive. Chaque relief dégagé par le burin est, dans sa longueur comme dans son épaisseur, porté au point de perfection qui concourra le plus efficacement à la communication entre l'amateur et l'artiste. Les lignes longitudinales où s'inscrit le léger frissonnement de l'eau sont taillées dans le sens de la fibre. (La plupart des gravures de l'auteur sont au bois de fil). Anna-Eva Bergman a pour la matière, et d'abord pour



A.-E. BERGMAN. Byrin. 1953. Gravure n° 1.

le bois, le respect qui caractérise les bons artisans et les grands artistes. Aussi la texture du bois joue-t-elle son rôle, le mouvement qui l'anime se confondant avec le mouvement même de l'œuvre. Cette « Mer » n'est pas une « Marine ». Rien ne l'individualise. C'est la mer dans son absolu, telle qu'en elle-même enfin la vision de l'auteur la change. Vision dont on sent bien qu'elle ne résulte pas seulement d'un regard, de multiples regards, mais du lent mûrissement, de la synthèse de sentiments multiples et successifs: la terreur sans doute qu'elle inspirait certains jours à une petite fille norvégienne, comme le sentiment, plus tard, d'affronter une puissance irréductible et implacable ou le serrement de cœur, devant l'immensité, de la voyageuse en route vers le Cap Nord. La force envahissante, terrible, obsessionnelle de la gravure est le produit de toute une série d'expériences personnelles.

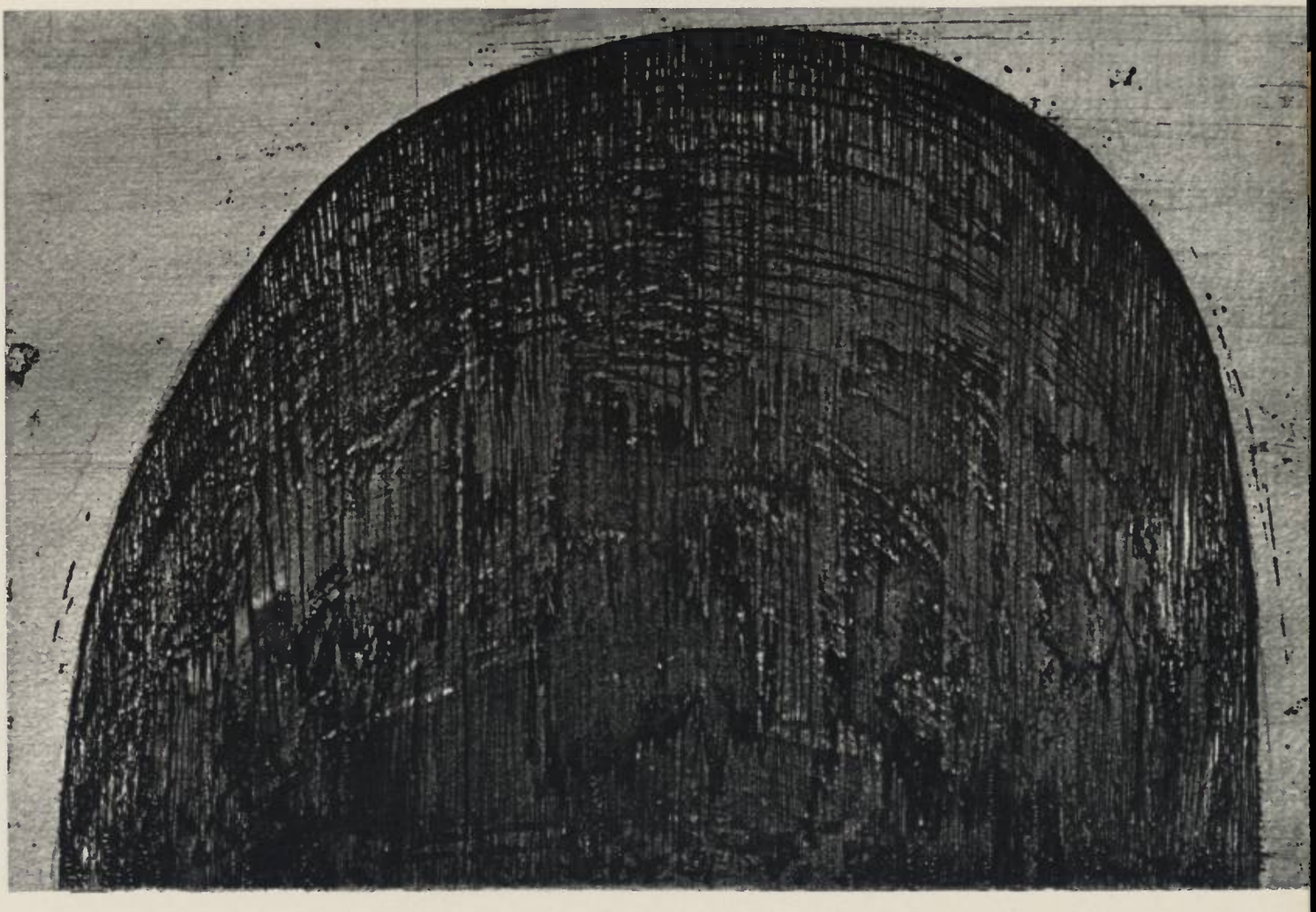
Anna-Eva Bergman est née à Stockholm. Elle fit ses études à Oslo et entra de bonne heure à l'Académie des Arts Appliqués. Son ardeur était telle qu'elle effectua en un an et demi un cycle de travaux qui se déroulait normalement en trois années. Elle put ainsi être admise à l'Ecole des Beaux-Arts d'Oslo. Elle y resta deux ans. Mais c'est de son passage pendant quelques mois, à la Kunstgewerbeschule à Vienne, qu'elle tira, dit-elle, le plus grand profit. Elle y apprit notamment la technique de la gravure sur bois et sur cuivre. Surtout, elle eut pour maître le professeur Steinhof, qui dirigeait la classe de peinture et de sculpture. Ses élèves étaient astreints, matin et soir, à l'étude du nu. Le reste du temps, la plus grande liberté leur était laissée. Le professeur mettait à leur disposition de la couleur en poudre, des émulsions, du papier, de la pâte à modeler, voire des blocs de marbre, et leur disait simplement de

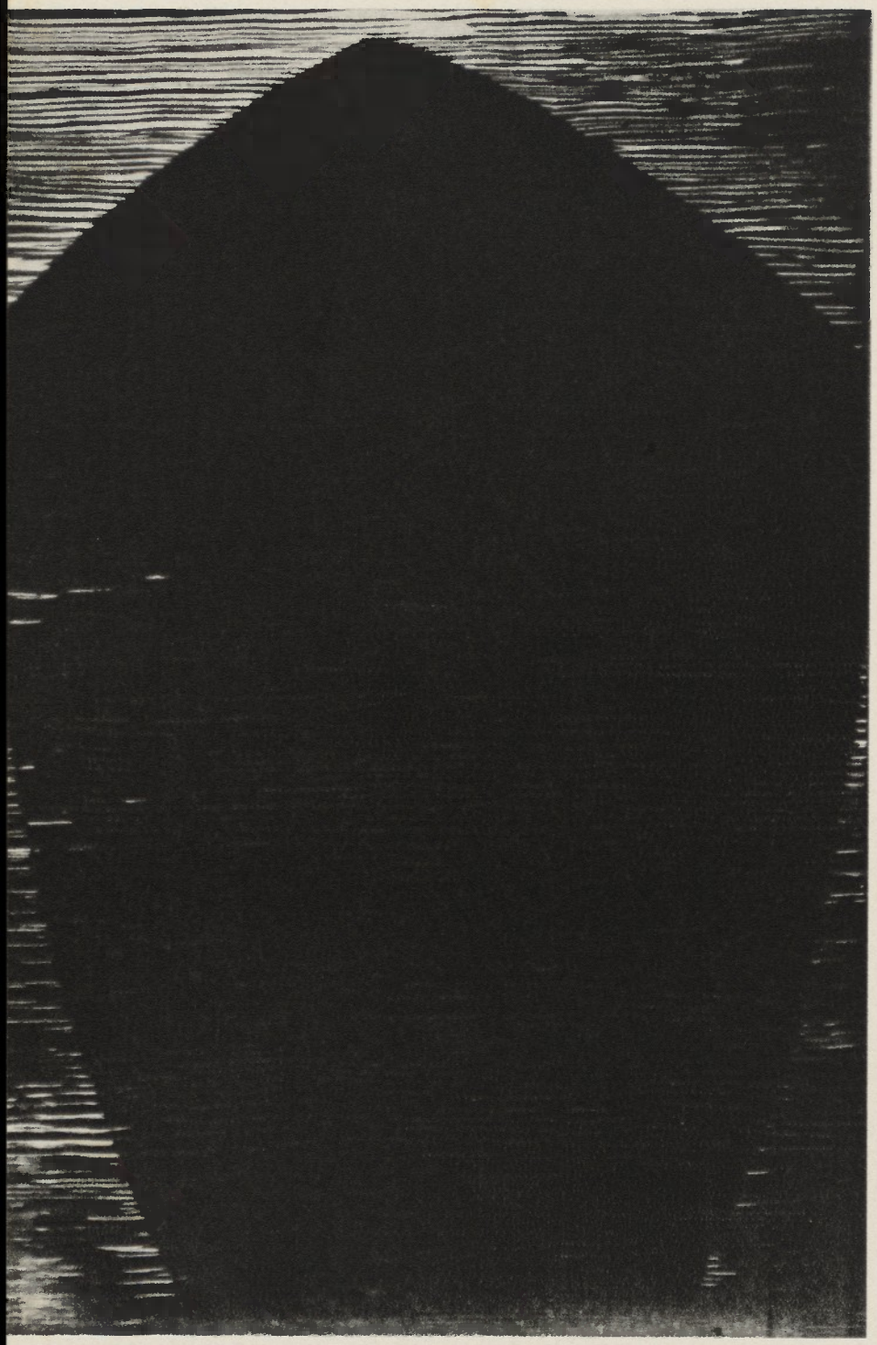
faire ce qu'ils avaient envie de faire. L'enseignement était complété, deux ou trois fois par semaine, par des cours de culture physique: escrime ou danse; ils étaient destinés à donner aux élèves le sens du mouvement. Anna-Eva Bergman choisit la danse, qu'elle avait déjà pratiquée à Oslo.

Elle ne devait cependant recommencer à graver que bien plus tard, lorsqu'elle s'installa définitivement à Paris en 1952. Dans une série de lithographies, elle associa, d'une manière quelquefois assez complexe, des formes abstraites. Ces formes ont souvent tendance — nous retrouverons à de nombreuses reprises ce trait chez Bergman — à remplir presque tout l'espace de la gravure. Elles forcent le regard, par les interstices étroits qui les séparent, à une navigation plus serrée, l'obligeant à prendre avec elles un contact particulièrement intime. Elles évoquent souvent des stèles ou des rochers: il n'est pas interdit de penser qu'elles sont le produit du lent travail de l'inconscient sur les images qui s'étaient formées dans le cerveau de l'artiste lors de ses promenades dans les montagnes de son pays natal. Elles sont de textures et souvent de couleurs différentes. On décèle en chacune d'elles une individualité vivante: « Mon but, dit-elle, inventer des choses qui aient leur propre vie et leur propre expression. Je fais une forme. Je ne sais pas exactement pourquoi ».

Il en va sans doute ainsi de l'eau-forte n° 10 de 1953. « Deux stèles avec forme brune ». A gauche, une stèle verticale, assez étroite. Le haut est sombre, marqué pourtant de raies horizontales très serrées. Dans sa partie inférieure, la stèle paraît usée, sa surface s'altère, les stries horizontales noires s'inscrivent, pour partie, sur un fond presque blanc. Occupant la partie principale de la gravure, une stèle plus large penche vers la gauche. Elle semble, plus encore que la précédente, avoir été l'objet d'une lente corrosion. Ses valeurs vont du gris clair au noir. De nombreuses lignes — traces de quels frottements millénaires? — la parcourent, nettes, flexibles, mais toujours orientées verticalement. La surface est ici particulièrement animée. Dans le haut à droite, une forme brune, plus petite, statique, striée horizontalement, apporte à l'ensemble un équilibre précis.

A.-E. BERGMAN. Tombeau de Théodoric. Gravure n° 27.





A.-E. BERGMAN. Proue. 1968. Gravure sur bois n° 37.

L'œuvre ne se borne pas à la rencontre parfaite de trois formes pures. Le jeu est plus subtil. C'est non seulement de l'ordonnance des formes, mais de leurs oppositions expressives que naîtra l'émotion du spectateur.

Est-ce encore une pierre que cette grande forme oblongue, datant de 1953, de couleur sépia, qui s'enlève sur un espace horizontal légèrement ocré? Elle est faite d'un grand nombre de lignes tourbillonnantes qui s'enchevêtrent. L'artiste y voit une résurgence de ses dessins d'enfant. « C'est ainsi que je dessinais à quatre ans, en faisant tourner mon crayon à toute vitesse sur le papier ». Ici, ce procédé aboutit à une création puissante: ce n'est pas un minéral, c'est un « univers » que la gravure évoque. Processus normal chez Anna-Eva Bergman. Ses formes varient, deviennent d'autres formes, le caillou est maintenant univers, il sera tout à l'heure planète. Chaque création est grosse d'une postérité inattendue. D'un bout à l'autre de l'œuvre s'opèrent les surprenantes métamorphoses de quelques thèmes essentiels. Parfois le mécanisme s'inverse. L'artiste revient à sa conception primitive. Ainsi, dix ans plus tard, des deux lithographies de 1963: « Univers d'Or », « Univers d'Argent », toutes deux constituées par un tourbillon qui happe le spectateur et l'entraîne dans son mouvement giratoire. Le premier, vers un éblouissant bonheur solaire. Le second, nerveux, profond maelström à mon sens, plutôt qu'univers, semble prêt à se refermer inexorablement sur lui. Ainsi, à partir du même schème moteur, l'auteur a créé deux œuvres absolument autonomes, d'un retentissement essentiellement différent sur la sensibilité.

Avec l'eau-forte n° 19 de 1953, la stèle devient arbre. Des bras lui poussent, qui sont branches et racines. C'est une grande forme sombre, trapue, menaçante. L'attaque inégale du métal par l'acide traduit la rugosité du bois. Les traits sombres qui sillonnent la forme en tous sens, comme des canaux porteurs de sève, la gonflent de vie végétale. Elle est singulièrement agressive. De cette agressivité qui était pour l'artiste un moyen de défense, à son arrivée à Paris, dans un milieu étranger, sans doute quelque peu hostile à la nouvelle venue. Elle s'atténue d'ailleurs dans les gravures sur bois « Chêne » et « Arbre » de 1957. Dans « Chêne », d'un dessin plus paisible, l'auteur utilise les veines mêmes du bois pour donner un maximum d'intensité à l'impression ligneuse. La dernière forme est plus mince que les précédentes. Son contour comporte quelques pointes aiguës. L'impression offensive qui en résulte est tempérée par son extrême élégance. Quoique Anna-Eva Bergman ait rompu depuis longtemps avec la représentation humaine, elle évoque à mes yeux la silhouette légèrement penchée sur le côté d'une Vénus de Milo guerrière.

En 1955, Anna-Eva Bergman imprima elle-même, dans l'atelier qu'elle partageait, rue Cels, avec Hans Hartung, des gravures sur bois de fil. Elle

utilisait du papier de riz du Japon et ne tirait, faute de moyens, qu'un très petit nombre d'exemplaires de chaque gravure. Elle eut, à l'époque, le sentiment d'être trop attachée à une catégorie d'expression quelque peu statique. « On commence à se critiquer soi-même de temps en temps », dit-elle gentiment. Elle décida d'arriver à la forme par l'intérieur, en commençant par les lignes. D'où, dans la gravure « Icare », ce tissu serré de traits blancs, nets, décisifs, plus ou moins épais, qui s'organisent finalement en un ensemble d'une suprême légèreté. « Je ne pensais pas à un être volant, dit-elle encore. C'est devenu cela après coup ».

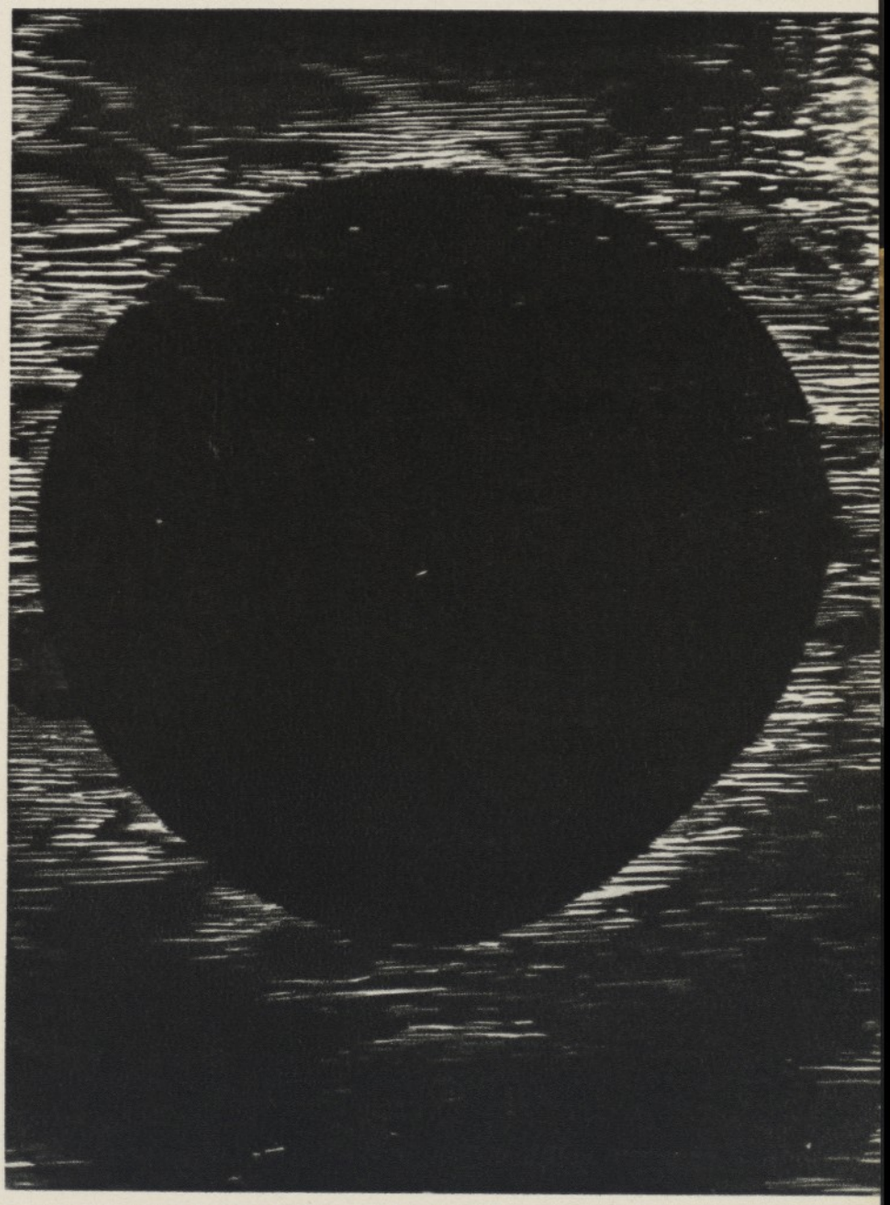
Les eaux-fortes et bois gravés d'Anna-Eva Bergman avaient été exposés, en 1955, à la librairie « La Hune ». C'est également cette librairie qui présenta, en 1958, une série de gravures sur bois, datant, pour la plupart, de l'année précédente. Les principaux thèmes de l'artiste, à l'exception des horizons et des mers qui n'apparaîtront que plus tard, y sont représentés, notamment ceux de la barque et de la montagne. Ici encore éclate, à partir d'un même sujet, l'inégalable faculté d'invention expressive de Bergman. Rien de plus différent que « Barque » et « Barque dans l'eau ». L'une est en plein élan. Elle sort de l'ombre, lyrique, tendue, lancée vers la lumière. Fonçant vers un but inconnu, elle fend le ciel et la mer d'une proue aiguë. L'autre, engloutie, paraît sommeiller dans l'eau qui pèse sur sa forme arrondie. Un lent travail de désagrégation s'est inscrit, déjà, sur sa coque souillée. Elle est là, molle, inutile, gonflée de la poésie des choses mortes.

Il en va de même du « Rocher sous la pluie » et du grand rocher noir intitulé « Kolle ». Le premier semble se dissoudre dans une merveilleuse lumière, le second érige, dans une atmosphère de fin du monde, une masse sombre, terrible, infranchissable. Tels sont, d'après l'artiste, les deux aspects de la Norvège du nord. « On a d'abord l'impression, explique-t-elle, que les rochers sont transparents comme des images d'avant la création. Quand on s'approche d'eux ils apparaissent avec une brutalité effrayante. C'est la lumière fascinante du Nord ».

« Cap Nord », lithographie de 1964, est sans doute l'expression la plus accomplie de ce deuxième aspect d'une même réalité. Une énorme falaise noire remplit les trois quarts inférieurs de la gravure. En haut, un seul décrochement dans la sécheresse de la ligne de faîte. Au-dessus, un ciel d'or pâle qui s'assombrit dans sa partie supérieure. Quelques stries vaguement dorées dans la verticalité de la falaise. Rien de plus. Le monde se termine là. La désespérante beauté de l'œuvre est écrasante.

A la même série de lithographies appartient le long « mur » formé de l'assemblage primitif de blocs de pierre d'un pâle argent bleuté qu'une mince ligne de bleu outremer sépare d'un ciel bleu de nuit. On retrouve ce thème dans de nom-

A.-E. BERGMAN. Uranus. 1968. Gravure sur bois n° 33.



A.-E. BERGMAN. La mer. 1968. Gravure sur bois n° 35.

breux tableaux de l'artiste. Moins sévère, il n'est pas sans parenté avec le précédent. Comme si Anna-Eva Bergman était hantée par l'obstacle au delà duquel il est impossible d'aller.

L'évasion, c'est le ciel, l'océan, l'horizon qui la lui apportent dans sa dernière série de gravures sur bois de 1967-1968. Plusieurs planètes y figurent. Déjà, en 1957, une première planète, légèrement aplatie en haut, un peu pointue en bas, étalait sa masse claire dans l'espace. Elle n'était pas située au centre de la gravure, mais empiétait largement sur sa moitié supérieure. Ce qui restait de celle-ci était sillonné de très légères stries, groupées verticalement. En dessous, au contraire, les stries s'alignaient dans un sens horizontal. Ces éléments, conjugués avec l'aspect de montgolfière de l'astre, donnaient la sensation d'un mouvement ascensionnel. La forme d'« Uranus » de 1968, n'est pas sans rappeler la précédente. Mais la déformation du globe s'est atténuée. La planète est sombre au lieu d'être claire. Entourée d'épaisses stries blanches dont la répartition inégale anime le cosmos qui l'entoure, elle flotte majestueuse, souveraine, indifférente.

La barque réapparaît à la même époque sous un aspect inédit dans la gravure intitulée « Proue ». Association évidente de la forme du rocher et de la stèle avec un autre thème de l'auteur. C'est une proue réduite à l'essentiel, énorme, envahissante. Elle occupe le plus d'espace possible, vient même couper le bord droit de la gravure. Il en a toujours été ainsi pour l'artiste. A l'Académie déjà, elle n'arrivait pas à placer le nu dans la toile. « Ça débordait partout », dit-elle. C'est une des raisons de la fascination de l'œuvre. « Cette fascination, écrit excellemment Dominique Aubier à propos de la peinture de Bergman, tient à ce que les formes élues pour chaque toile sont reines dans leur espace, terriblement omnipotentes dans leur cadre. Chacune occupe au maximum l'espace qui lui est désigné ».

L'œuvre gravée d'Anna-Eva Bergman mériterait bien d'autres commentaires. C'est une œuvre considérable qui s'est développée parallèlement à son œuvre peinte, la gravure précédant souvent le tableau, quelquefois se laissant distancer par lui. Et l'on s'étonne, en voyant l'auteur, qu'elle ait pu mener à bien sa double tâche et déployer tant de force en taillant le bois ou en peignant d'immenses toiles. Anna-Eva Bergman est mince, d'apparence délicate. Mais elle est droite et pure comme une lame. Sans doute présente-t-elle, comme les rochers et les montagnes de son pays, un double visage. La femme est douce, sensible et frêle. Qui approche l'artiste découvre chez elle une vigueur insoupçonnée et une énergie sans défaillance.

JULIEN CLAY

Outre les expositions déjà citées, la librairie « La Hune » a présenté, en 1964, un ensemble de lithographies et tempera d'Anna-Eva Bergman.

L'artiste a participé en outre à un grand nombre d'expositions collectives de gravures, notamment aux biennales de Ljubljana de 1955, 1959, 1961, 1963, 1965, 1967 et 1969.



A.-E. BERGMAN. Lithographie originale pour *XX^e Siècle* n° 35 ▶
*(Mourlot Imprimeur, Paris).*

arbergman

◀ A.E. BERGMAN. Deux stèles avec forme brune. Gravure n° 10.

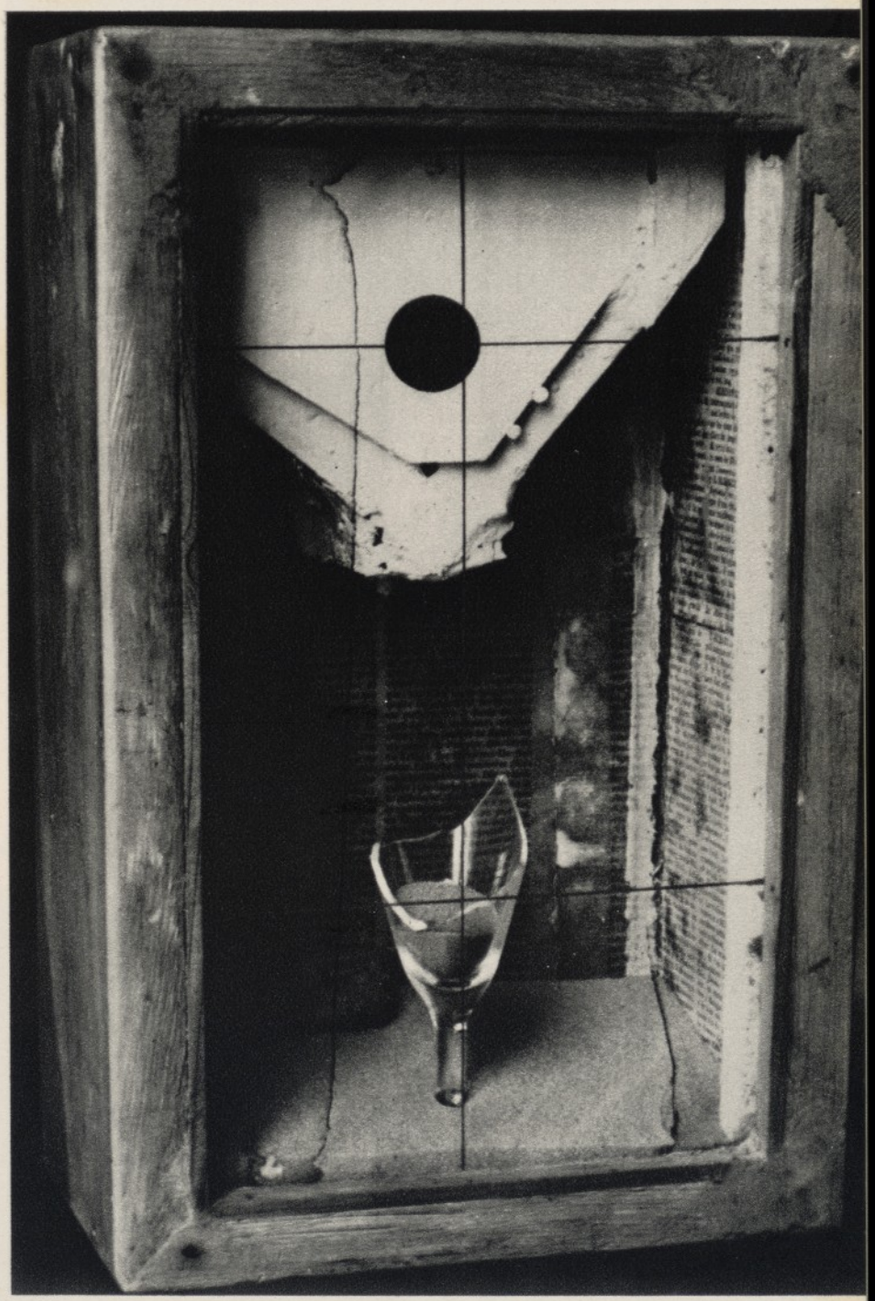
# Les Américains à Saint-Paul-de-Vence

*FONDATION MAEGHT St. PAUL DE VENCE*

par Andréi B. Nakov

Au cours des dix dernières années, l'art américain s'est affirmé et « émancipé » d'un certain provincialisme « outre-Atlantique » dans une mesure sans égale dans l'histoire de l'art de notre siècle. Seule la Révolution d'Octobre, avec sa floraison inattendue de génies picturaux pourrait être évoquée en comparaison... Aux États-Unis, les arts bénéficient aujourd'hui d'une attention toute particulière, d'une conjoncture des plus favorables; on peut dire que dans cette société de « consommation avancée », l'art est en train d'assumer le rôle de *catalyseur social* en même temps que d'*issue de liberté* rarement égalée dans d'autres cultures, toujours tributaires de structures symboliques bien plus rigides, ce qui n'est pas seulement la conséquence d'un certain héritage historique. On pourrait avancer que le *totalitarisme matériel* de la société technocratique est tellement sûr de lui-même qu'il néglige les supra-structures. Aux États-Unis, plus que partout ailleurs, l'art jouit d'une liberté presque inconditionnelle. La floraison de tendances et tout simplement d'individualités créatrices libres de tout dogmatisme « idéologique » (au sens culturel du terme) a permis jusqu'à présent l'éclosion de conceptions artistiques très différentes et certainement novatrices. N'ayant pas hérité d'une vision historique et n'étant pas soumis à la bénédiction d'une critique, limitative par définition, l'art américain a atteint un point de richesse rarement égalé dans d'autres sociétés, où il est prisonnier d'un but esthétique.

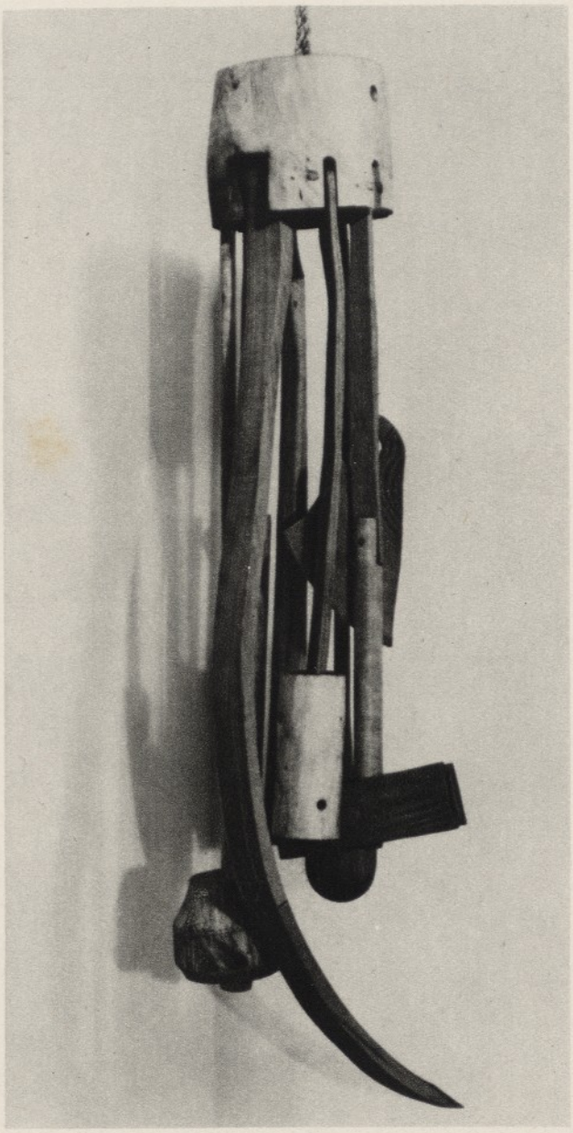
Cette richesse des moyens, cette liberté des styles — actuellement assimilés à des *attitudes artistiques* — présentent évidemment certains dangers. Faute de critères et de doctrines « idéologiques », le meilleur côtoie le pire et les attitudes superficielles sont aussi aisément acclamées que la création véritable reposant sur les bases solides d'une « Kunstwollen » de qualité, qui va au delà de la décoration ou de la simple « affirmation artistique ». C'est là, malheureusement, la plus grave maladie « infantile » de cette jeune école américaine (et le plus grave danger, peut-être, d'une création qui veut échapper à l'*œuvre d'art* en lui substituant l'*attitude*, critère difficilement contrôlable).



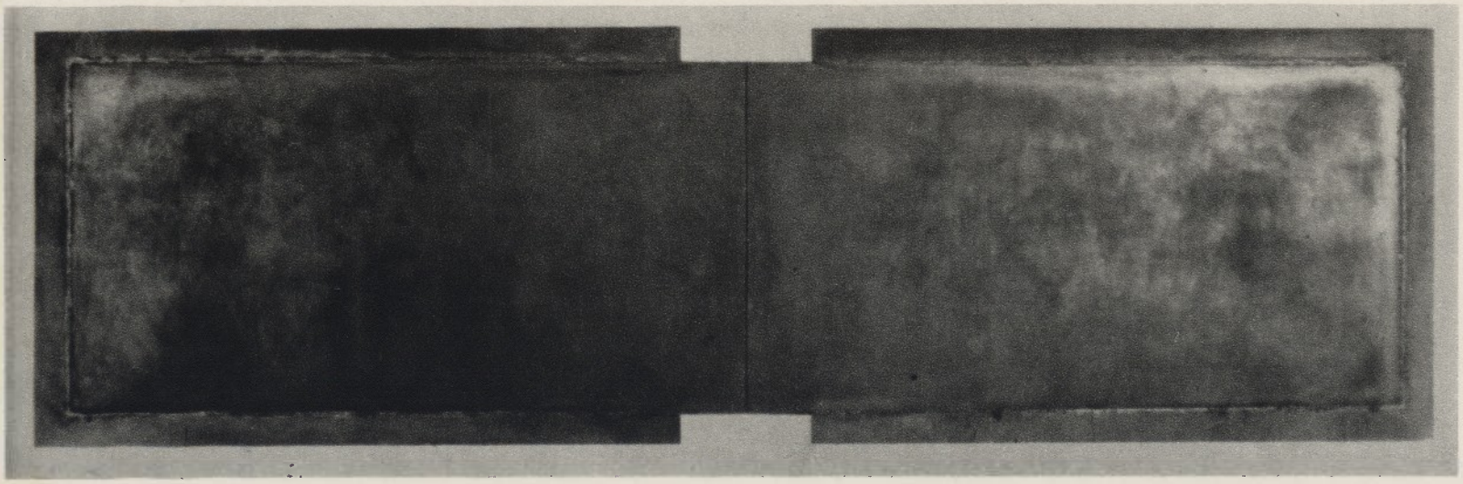
JOSEPH CORNELL. Fontaine de sable. 1960-1962. Assemblage. 32,5 x 20 x 10 cm.

MARK TOBEY. Ville-fantôme. 1965. Huile sur toile. 210 x 135 cm. Willard Gallery, New York. *(Photo Geoffrey Clements, N.Y.).*

JOHN ANDERSON. Bois sculpté. 1965. H. 106,5 cm. Allan Stone Gallery, New York.



JAKE BERTHOT. Peinture acrylique sur toile. 1969. 150 x 510 cm. Harris Gallery, New York.



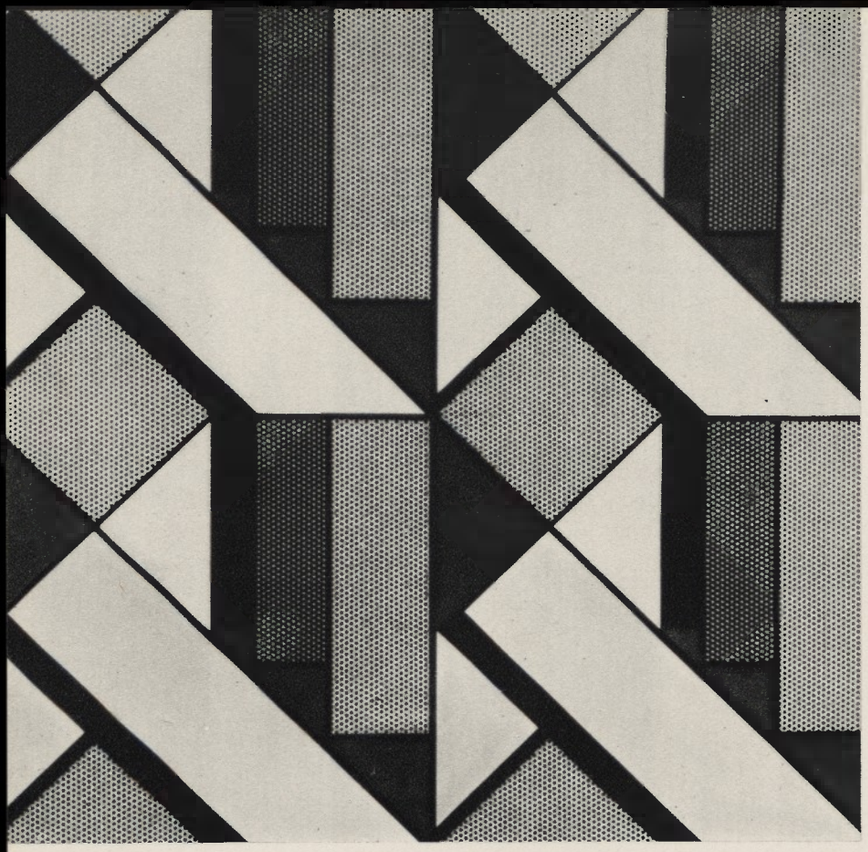
La qualité de la critique américaine des vingt dernières années fait pendant à la qualité des artistes qui ont conduit cette rapide évolution. Ici encore, il faut souligner le rôle de quelques personnalités — les critiques engagés — et la distance qui les sépare des interprétations superficielles ou, pire encore, historicisantes. Aux États-Unis en effet, l'histoire de l'art a produit bien plus de bons peintres que de bons critiques; outre-Atlantique, la vogue des écrits sur l'art a atteint un point d'inévitable saturation. Au reste, la génération qui entre actuellement sur la scène de la critique a déjà tenté des bilans historicisants qui ne laissent pas de décevoir. La grande exposition du Metropolitan Museum devrait suffire à démontrer les dangers de cette démarche stérile.

Voilà pourquoi il est heureux que la Fondation Maeght ait confié l'organisation de son exposition estivale au seul jugement d'un des plus remarquables critiques « engagés » — à Dore Ashton. Dans le cadre des expositions de la Fondation Maeght, cette solution paraît la plus appropriée, car il ne s'agit pas en effet d'une présentation didactique ou « à programme », mais d'une *exposition*: c'est-à-dire d'un certain nombre d'œuvres réunies par affinités de qualité ou par le seul critère de jugement esthétique (et non historique, par exemple), et ceci — il est bon de le souligner — dans un cadre assez particulier, dont le charme s'impose à tout instant. Cette exposition ne vise

JASPER JOHNS. Zone. 1969.
Mine de plomb, pastel, tempera sur papier. 95 x 76 cm.
Leo Castelli Gallery, New York.
*(Photo Rudolph Burckhardt, N.Y.).*

ISAMU NOGUCHI. Sculpture. 1967. Granit japonais.
H.: 184 cm. Gimpel & Hanover Galerie, Zurich.

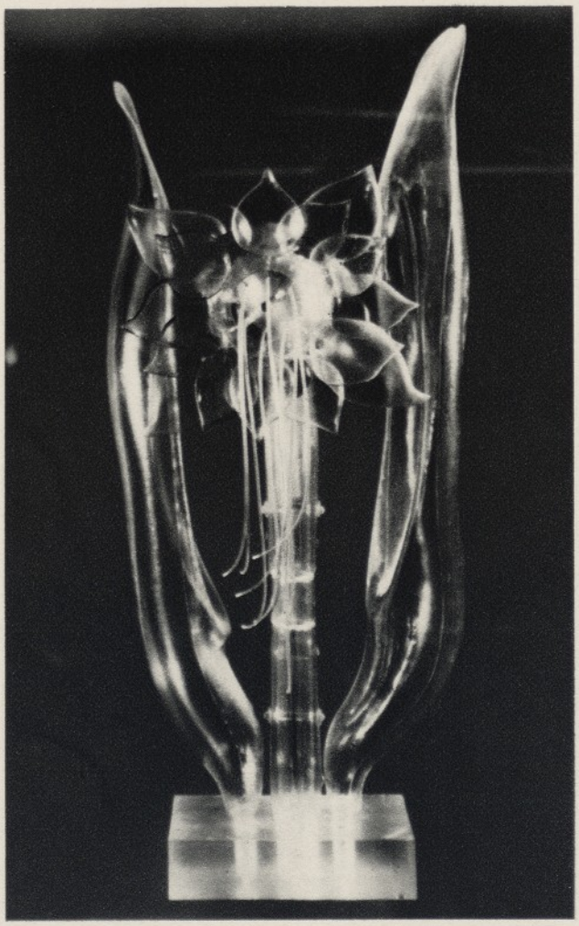
LESTER JOHNSON. Peinture. 1969. Huile sur carton.
56 x 56 cm. Martha Jackson Gallery, New York.
*(Photo John D. Schiff, N.Y.).*

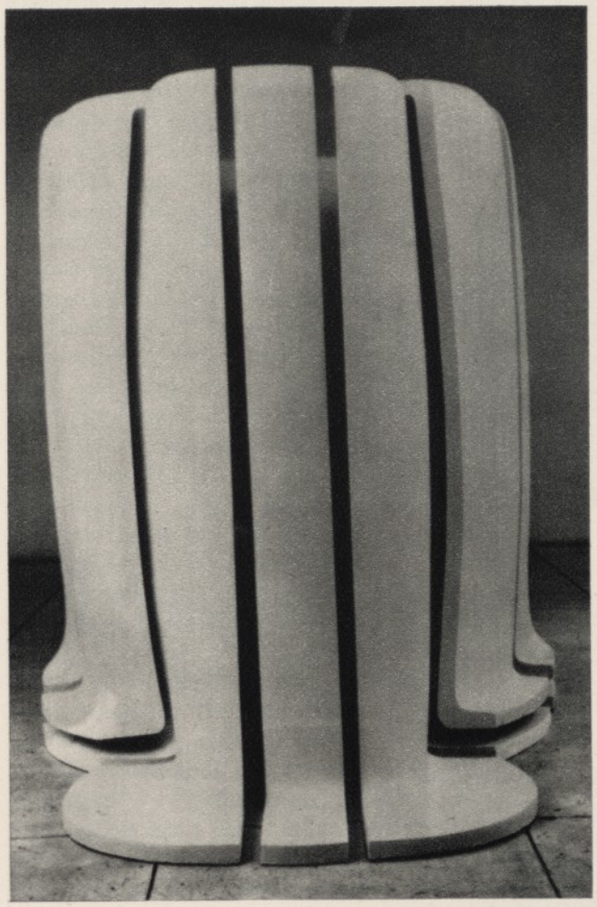


ROY LICHTENSTEIN. Modular Painting n° 5. 1969.
4 panneaux de 137 x 137 cm.

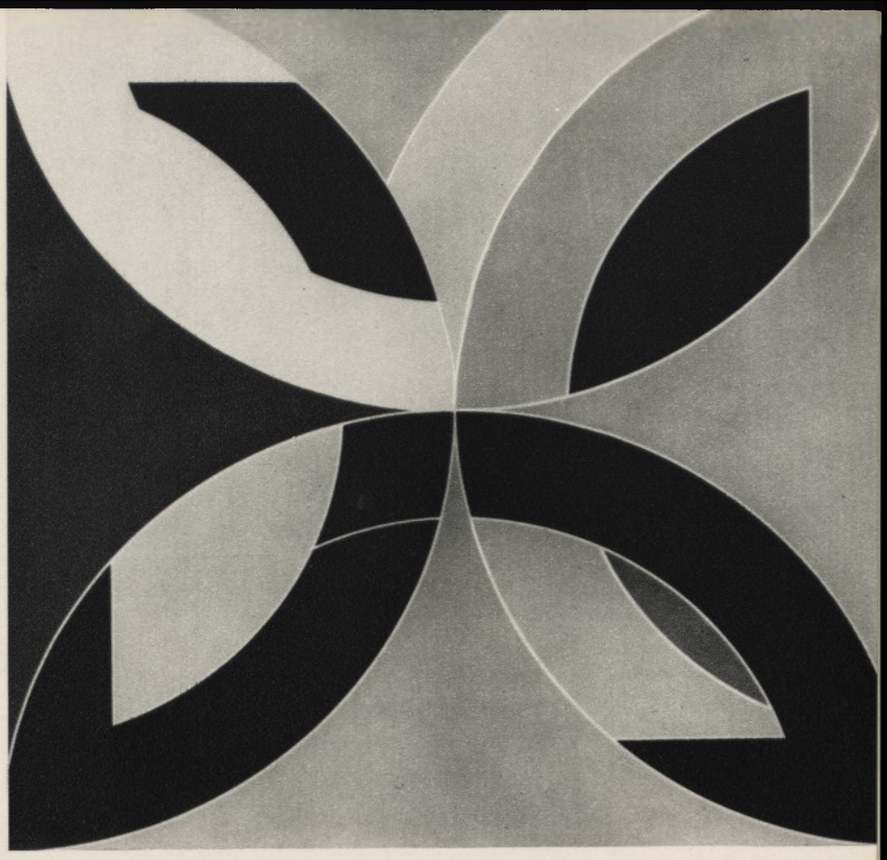
MARISOL. Crayons de couleur sur papier. 1968. 30,5 x 23 cm. Sidney Janis Gallery, New York *(Photo Geoffrey Clements, N.Y.)*.

LEE BONTECOU. Sculpture en matière plastique. 1969. 240 x 90 x 98 cm. Leo Castelli Gallery, New York.





GEORGE SUGARMAN. Sculpture. 1968-1969. Bois laminé et peinture acrylique. 360 x 228 x 210 cm.



FRANK STELLA. Flin Flon XIII. 1970. Peinture acrylique sur toile. 270 x 270 cm. Lawrence Rubin Gallery, New York.

pas à retracer une *histoire* ni même à illustrer une *situation,* mais uniquement à témoigner d'un certain nombre de « réussites », accordées aux critères d'un critique dont la renommée n'est pas à établir ni à justifier. Malheureusement, il est à craindre que le visiteur non averti ne prenne le titre à la lettre; en effet, contrairement à ce qui se passe en Allemagne ou en Italie, l'art américain est, en France, assez mal connu, si l'on excepte l'activité de quelques galeries et les tentatives isolées d'un musée parisiens. C'est pourquoi une exposition comme celle-ci serait difficilement concevable à Dusseldorf ou à Krefeld et aurait un tout autre poids à Milan ou à Turin...

Pour le critique familier de cet art, la seule surprise est de constater que ces œuvres changent extraordinairement de « registre » dans le cadre « relaxant » de la Fondation Maeght, conçue non seulement pour un autre *type d'art,* mais surtout avec l'idée d'*une autre approche de l'Art.* L'agressivité, l'impact de leur attaque, que l'on ressent à chaque présentation new-yorkaise, sont ici perdus, absorbés par un cadre reposant et « récupérateur » — pour employer un terme marcussien. (Gombrovicz aurait dit que ces œuvres sont « cucufiées »...).

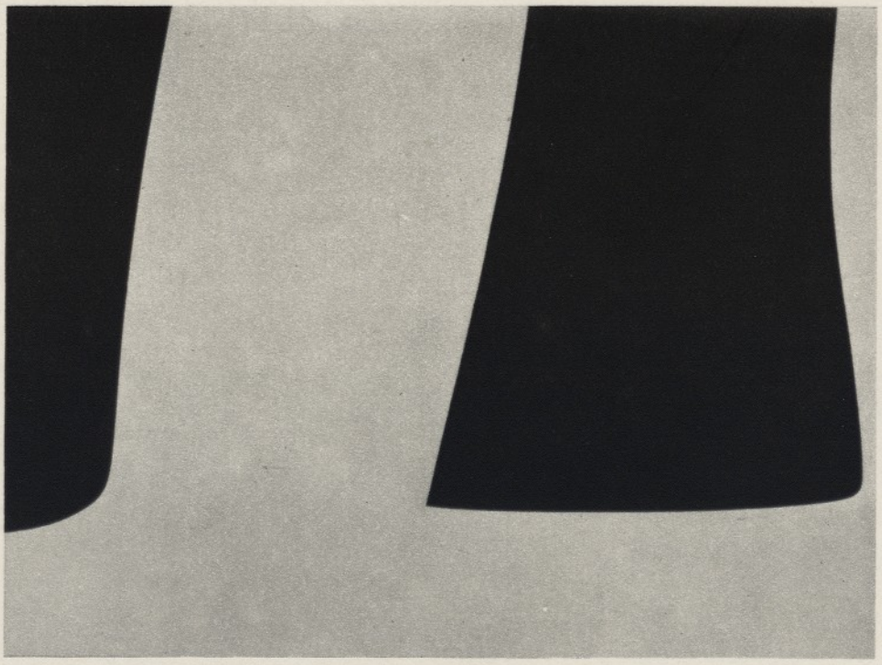
ALLAN D'ARCANGELO. Constellation n° 3. 1970. Peinture acrylique sur toile. 183 x 183 cm. Marlborough Gallery Inc., New York *(Photo O.E. Nelson, N.Y.).*

FRED MARTIN. 68 B-18. 1969. Peinture acrylique sur papier. Royal Marks Gallery, New York.

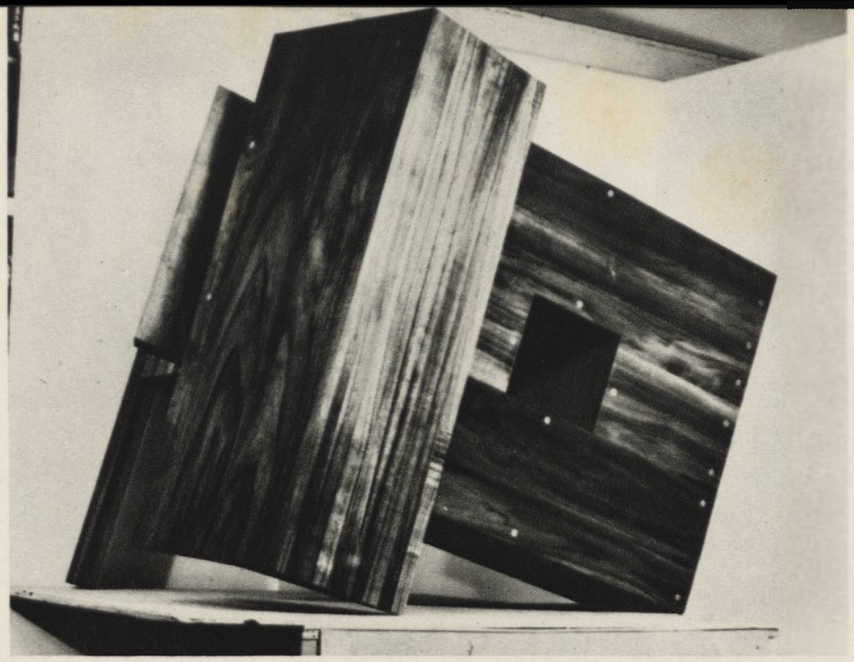
Rappelons avant tout que l'art américain est, d'une part, un art de la ville et que d'autre part, quand il s'aventure dans le paysage extra-urbain — ce qu'il fait de plus en plus — son échelle est celle du gigantisme de Christo, celui des « grands espaces ». Très éloigné de l'accord « caméral » entre l'Homme et la Nature (« à son échelle », disaient les philosophes de l'Illuminisme), de cet accord qui constitue la base de la civilisation méditerranéenne (européenne) dont la Fondation Maeght est un des exemples les plus saisissants, l'art américain actuel est un art qui se base sur d'autres rapports entre l'homme et la « nature ». Ainsi les plaques de Carl André, exposées dans l'austérité de la Dwan Gallery de New York, dans les salles du Museum of Modern Art ou du Whitney Museum ont une tout autre résonance que dans le parc enchanteur de la Fondation Maeght où — oserais-je dire — elles s'assimilent presque à un élément « décoratif ». Il en est de même pour certaines autres œuvres, devant lesquelles on méditerait, troublé, à la galerie Castelli et qu'ici on trouve « justement belles »...

Le choix des œuvres peut certainement provoquer des réactions contradictoires: plusieurs créateurs fort respectés, voire très en vogue pour les admirateurs de l'art américain, sont absents, alors que d'autres y participent, que l'on n'hésiterait pas à qualifier de mineurs; mais telle est la règle du jeu. Pourtant il est impossible de ne pas mentionner l'absence d'Andy Warhol et celle — bien plus grave — du sculpteur David Smith — auxquels on a préféré Guston ou Joan Mitchell. De tels choix se justifient cependant sur le plan « idéologique » d'un jugement uniquement personnel, alors que la médiocrité de certaines œuvres

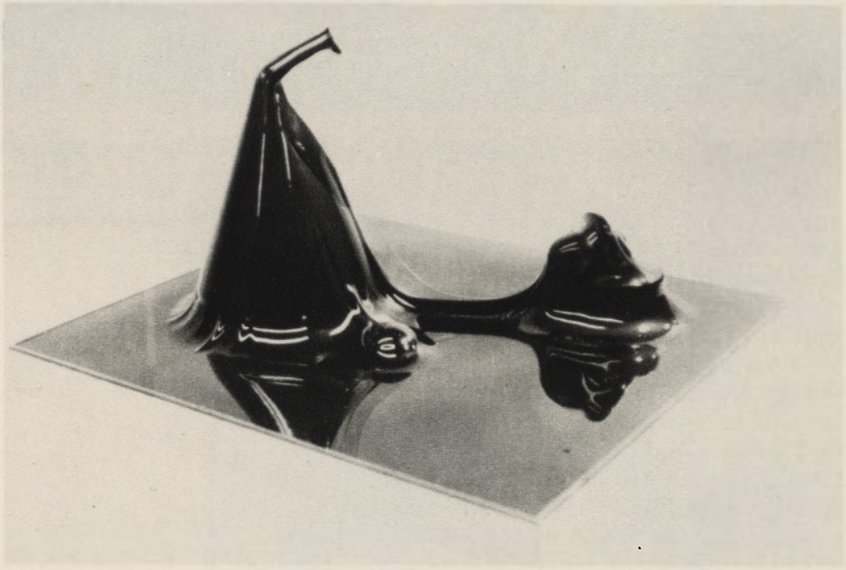
ELLSWORTH KELLY. 42nd Street. Huile sur toile. 1958. 154 x 204 cm. Galerie Maeght.

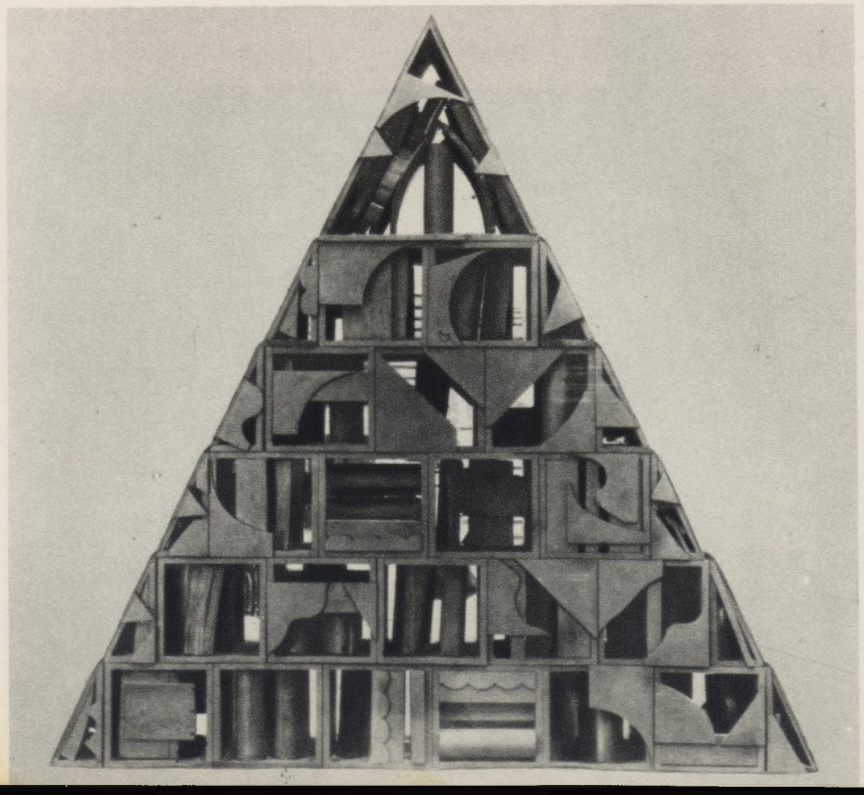


GABRIEL KOHN. Ventura XI
1970. Bois. 122 x 134 x 114 cm.

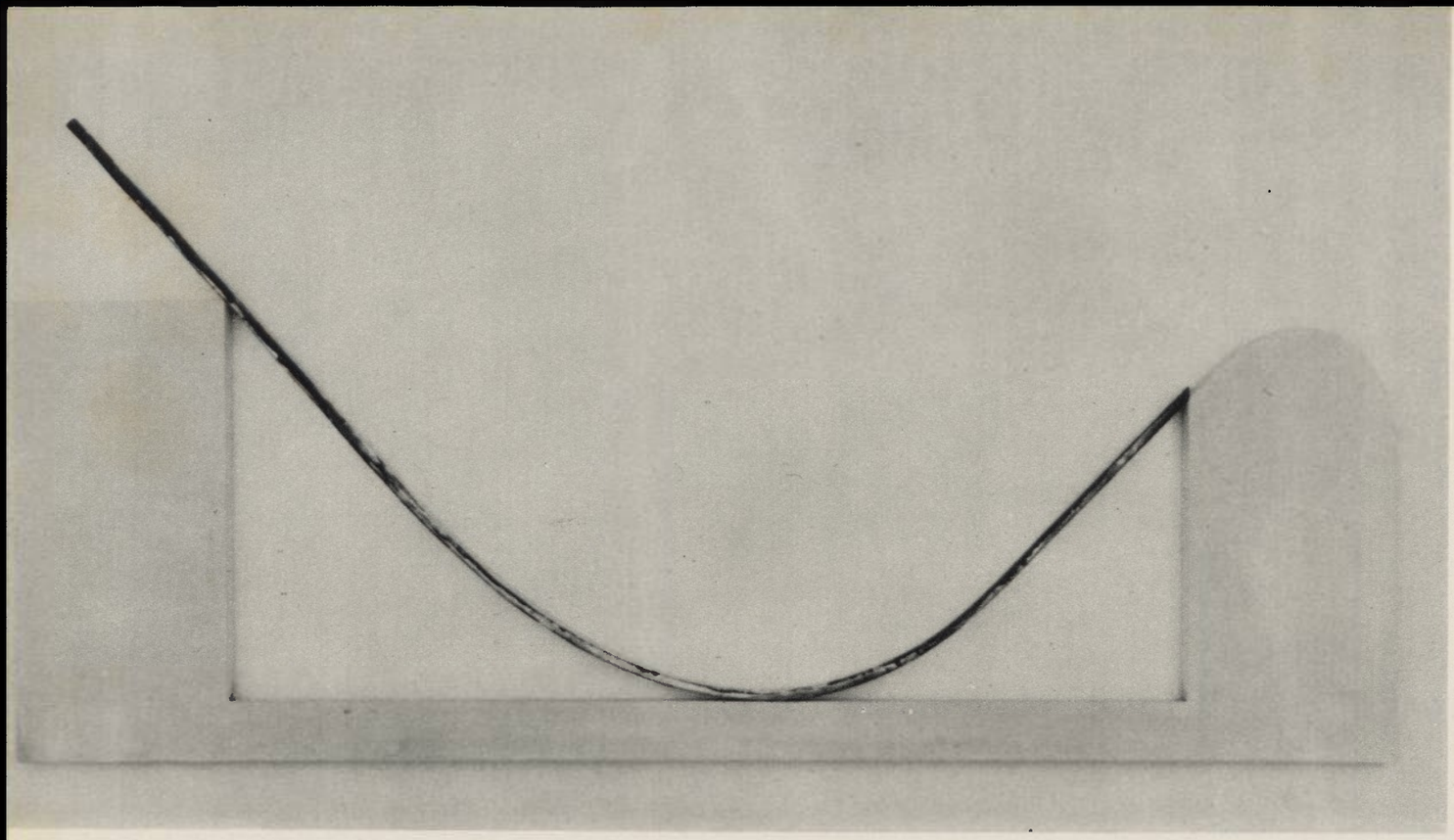


HAROLD PERSICO PARIS.
Hommage à Boccioni. 1969.
Matière plastique.
56 x 45,5 x 25,5 cm.





LOUISE NEVELSON.
Silent Music I. 1964.
Bois et miroirs. 217 x 213 x 31 cm.
Galerie Jeanne Bucher, Paris.

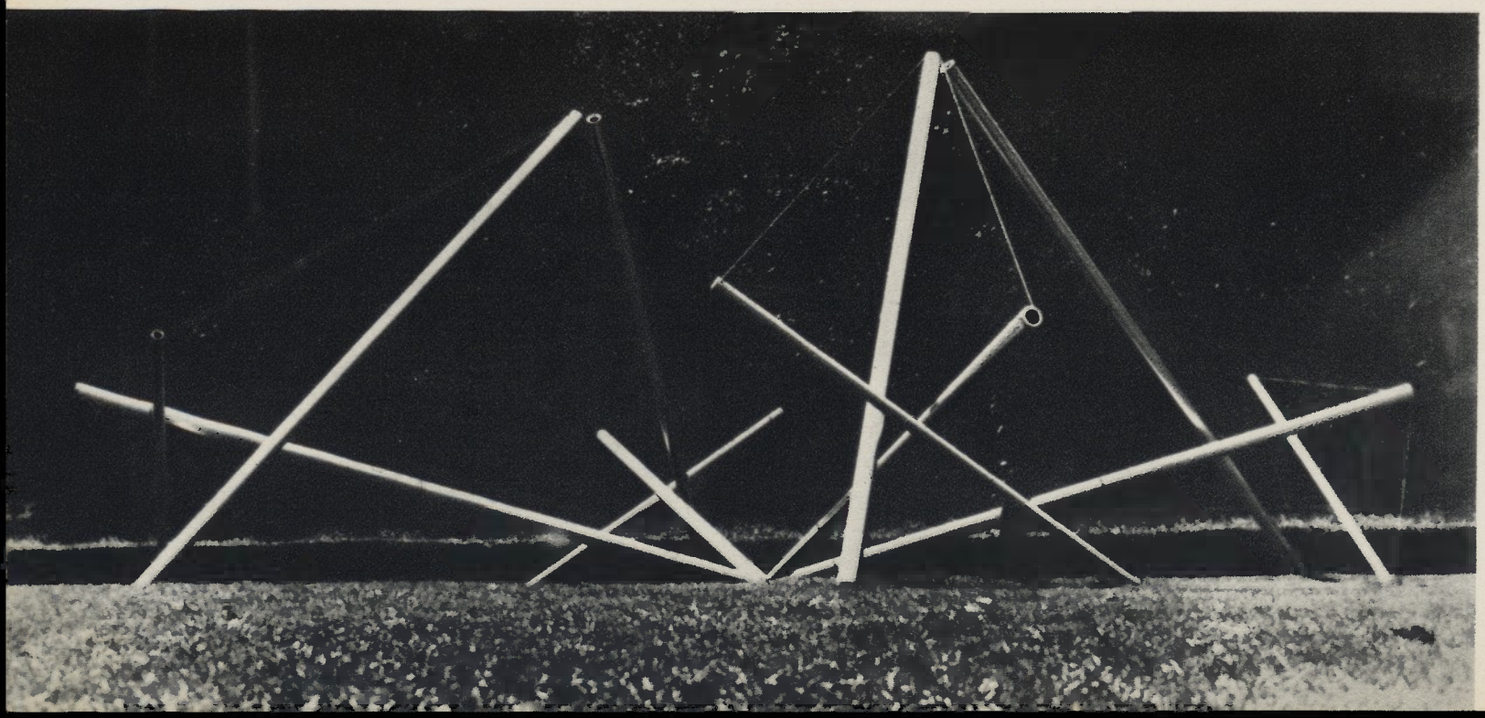


HARVEY QUAYTMAN. Second Cupola Capellas. Peinture acrylique sur toile. 180,5 x 399 cm.

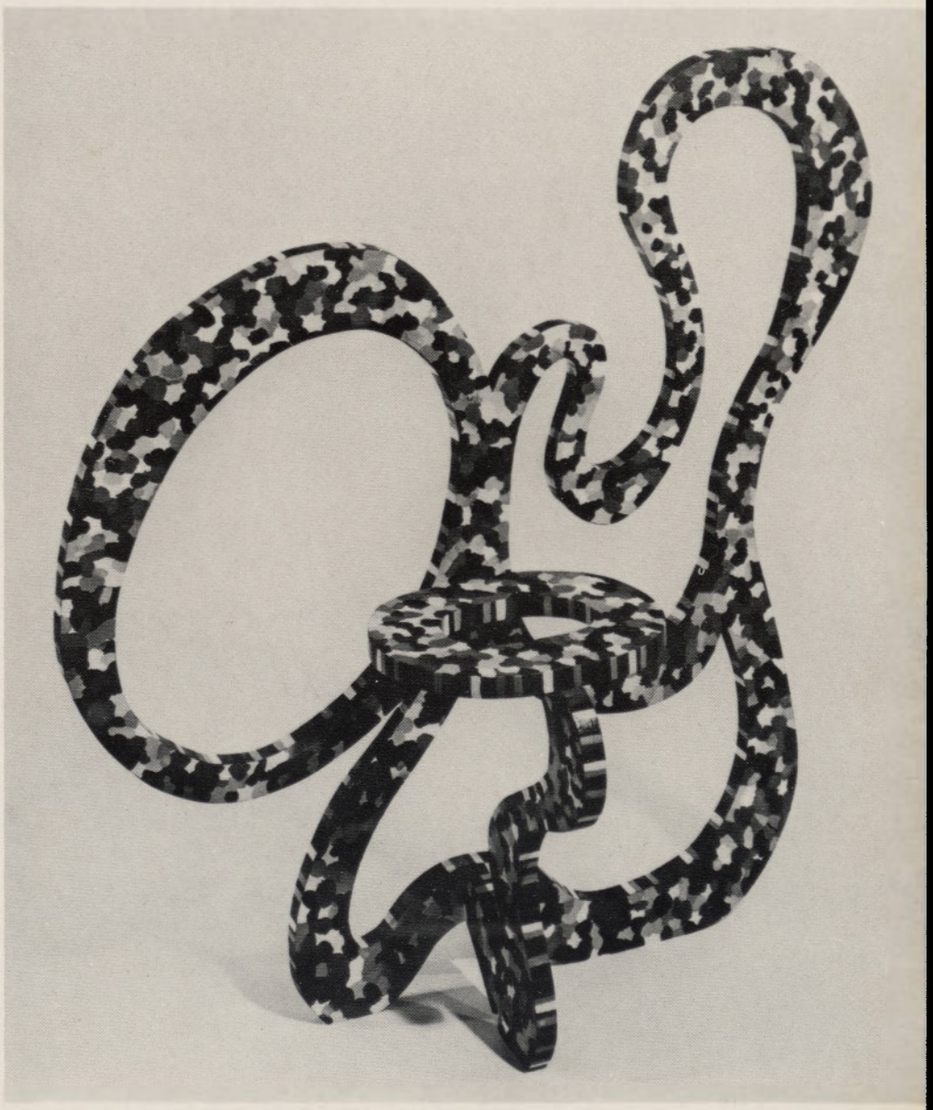
qui sont loin de représenter véritablement l'artiste choisi est bien plus regrettable. Ainsi, à côté de la remarquable — et peut-être même trop difficile pour un visiteur non préparé — série de toiles de Rothko, on peut voir des toiles médiocres de De Kooning ou de Mark Tobey, dont la Galerie Jeanne Bucher a présenté à plusieurs reprises des œuvres bien supérieures. Le choix des œuvres de Rosenquist ou de Claes Oldenburg peut également décevoir, sans parler du voisinage de Lester Johnson ou de Fred Martin (pourquoi?).

Seuls peut-être Jasper Johns et Rauschenberg demeurent très bien représentés, peut-être aussi sont-ils ceux qui cadrent le mieux à la Fondation Maeght, car leurs recherches sont bien proches

KENNETH SNELSON. Aluminium et acier inoxydable. 1968. 540 x 120 x 120 cm. Dwan Gallery, New York.



SAMARAS. Détail pour « Chair Transformation Series n° 2 ». 1969-1970. 101,5 x 91,5 x 30,5 cm. Pace Gallery, New York.



FIRST NATIONAL

◀ RAUSCHENBERG. Peinture. 1968. Tech. mixte. 76,2 x 57,1 cm.
Coll. Mr. and Mrs. Leo Castelli, New York.
*(Photo Eric Pollitzer, N.Y.).*

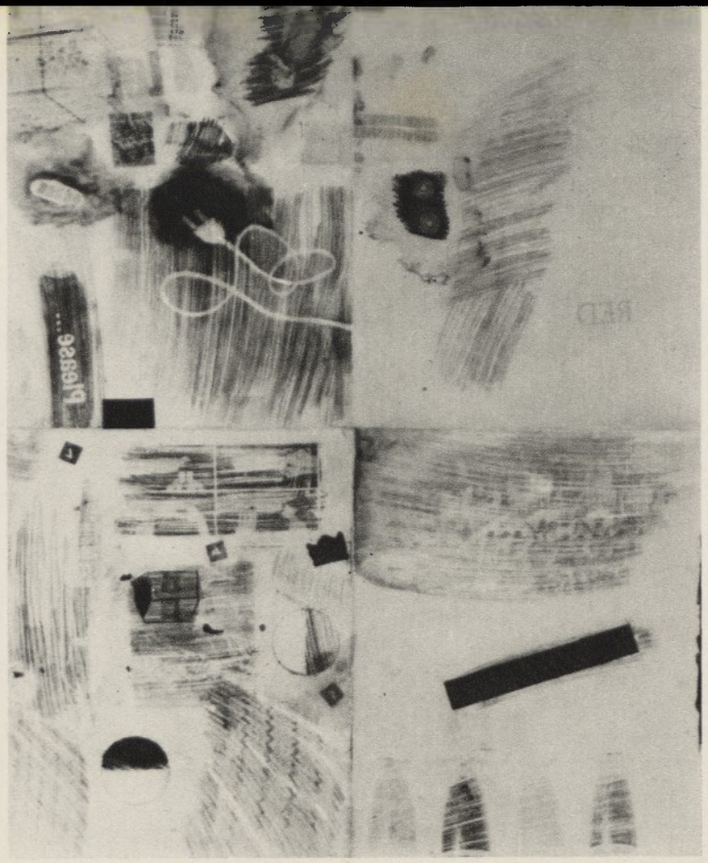
d'une certaine tradition européenne — purement picturale.

On pourrait aussi se demander si le navigateur solitaire qu'était Cornell est une valeur « vivante » dans le contexte de l'art américain actuel, mais on ne saurait regretter cette présentation (la première en France?) de ses magnifiques boîtes. Que dire pourtant de Joseph Albers, dont l'importance pour la jeune génération américaine est indéniable: est-ce de l'art « vivant » ou de l'art « historique » et pire, professoral...

La grande joie de cette exposition — et c'est là que se font sentir au mieux les bienfaits d'un choix personnel — est la présentation de plusieurs jeunes artistes qui bénéficient de cette « carte blanche ». Ainsi, des peintres moins connus, moins soutenus (ou « inventés ») par l'« establishment » ont la chance de se faire connaître à égalité avec des maîtres affirmés et parfois beaucoup trop applaudis. (Pour cette raison on pourrait approuver l'écartement de Christo ou de Warhol). A côté des *gloires du moment* on découvre des talents non moins authentiques comme celui du jeune William Williams, dont la peinture pure de style « Herbin-Stella » est bien plus riche en qualités humaines ou tout simplement plastiques que celle

RICHARD DIEBENKORN. Ocean Park 20. 1969. 236 x 204 cm.
Ponidexter Gallery, New York *(Photo Eric Pollitzer, N.Y.).*

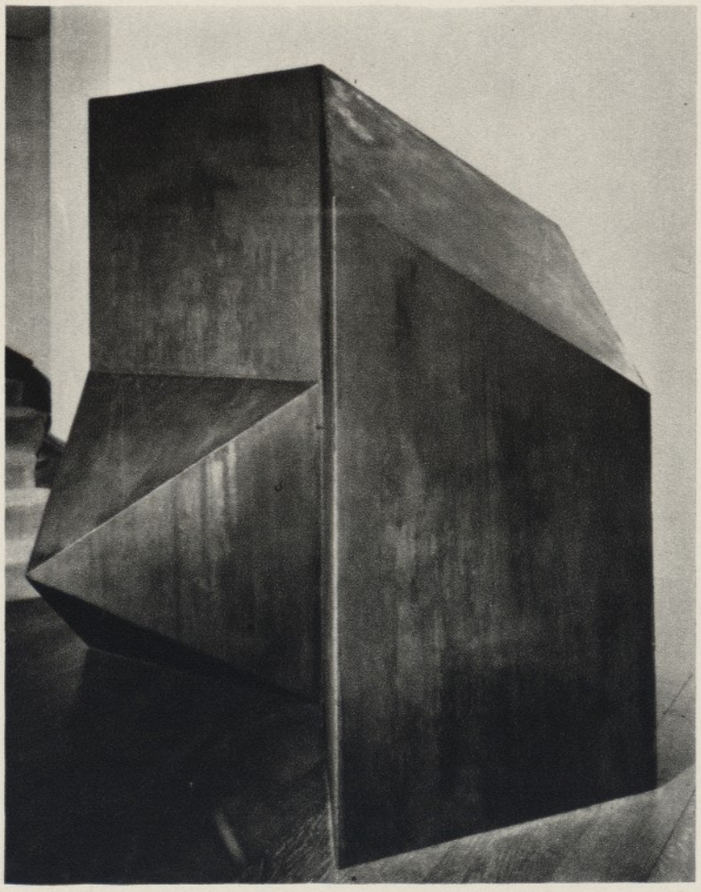
LOUISE BOURGEOIS.
Clamart 1968. Marbre.
81 x 63,5 x 57 cm.
Knoedler Gallery, New York.



ROBERT RAUSCHENBERG. Dessin combiné. 1960.
58,5 x 45 cm. Coll. Mr. and Mrs. Leo Castelli, New York.
*(Photo Eric Pollitzer, N.Y.).*

JACK TWORKOW. Situation-L. Huile sur toile.
203.5 x 178 cm. *(Photo Robert E. Mates and Paul Katz, N.Y.).*

TONY SMITH. Bronze. 1969. 198 x 139,5 x 198 cm.
Knoedler Gallery, New York.



de ses modèles. De même pour le jeune Fernando Maza, indéniablement peintre et poète, comme William Wiley; encore que dans ce secteur, on pourrait à juste titre poser la question de la jeune abstraction « acrylique » que nous avons vue à l'exposition annuelle du Whitney Museum.

Une des qualités de l'exposition de la Fondation Maeght est d'insister sur le dessin, suffisamment représentatif pour des artistes aussi importants que Jasper Johns ou Rauschenberg et même pour de jeunes talents comme Bruce Marden, dont nous avons déjà apprécié les toiles à la galerie Yvon Lambert. Disparate et plein de compromis quant à la qualité des œuvres-mêmes qui y sont présentées, cet « Art vivant aux USA. » n'en est pas moins une première et intéressante approche de ce que devraient être d'autres expositions consacrées à cet art si passionnant et si diversifié que l'on souhaiterait voir plus souvent en France.

ANDRÉI B. NAKOV

# Gonzalez, sculpteur du fer

*GALERIE DE FRANCE PARIS*

## par Pierre Descargues

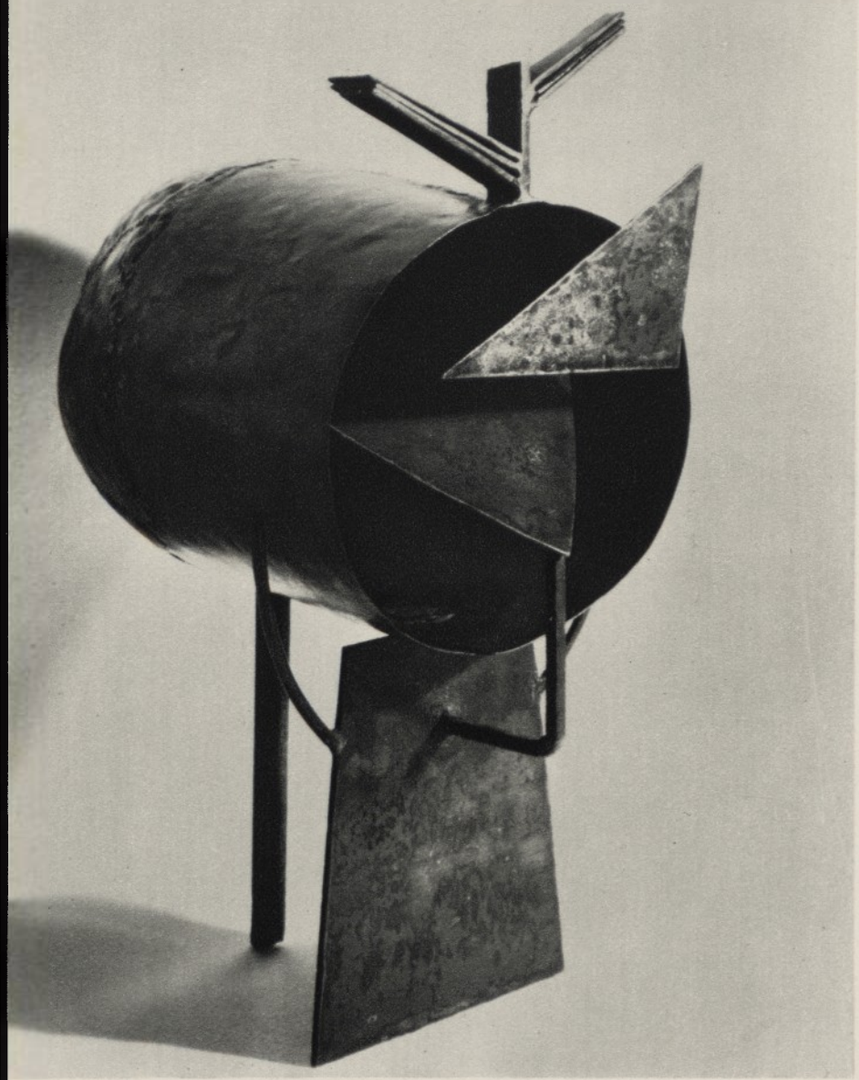
« La vraie Histoire de l'Art Moderne apprendra le rôle, et son importance, de Julio Gonzalez sculpteur et peintre dans la constitution de tout ce qui est l'expression de notre époque », écrivait André Salmon en 1934. Ce fut long à venir, mais maintenant, après tant d'expositions, après les donations de Roberta Gonzalez au Musée d'Art Moderne de Paris, au Cabinet des dessins du Louvre, aux Musées de Barcelone et de Madrid, on annonce quelques livres à paraître, on travaille au catalogue raisonné des dessins et des sculptures, une nouvelle exposition circule aux États-Unis et en Europe, oui, on en a bien l'impression, nous y sommes: l'œuvre de Julio Gonzalez est en train d'être mise à sa vraie place et c'est une des premières de ce siècle.

Pourquoi cette promotion fut-elle si lente à venir? Il me semble que c'est à cause de la nouveauté foncière de son œuvre et des difficultés dans lesquelles elle se réalisa.

Ces difficultés furent de deux sortes. D'abord dans son existence. Julio Gonzalez était le cadet d'une famille aisée dont l'amour de l'art dévora le patrimoine. Joan le frère aîné, le premier, décida de se consacrer à la peinture. On ferma l'atelier d'orfèvrerie. Il partit pour Paris. Bientôt les deux sœurs et le jeune frère le rejoignirent. A Paris, les Gonzalez vécurent plutôt mal d'entreprises de mode et de travaux d'artisanat. La mort du frère aîné désempara Julio qui rassembla autour de lui les deux jeunes femmes. Il fut toujours déchiré par l'idée qu'il faisait mal vivre sa tribu. Sculpter ou peindre, c'était pour lui voler du temps aux besognes nourricières.

Dans une alternance de fierté et de culpabilité, cette œuvre s'est faite difficilement. Gonzalez fut de ceux qui n'ont pas le droit de se consacrer totalement à ce qui est leur raison d'être, qui sont toujours occupés par des travaux en marge et qui ne peuvent aborder leur vérité profonde qu'après s'être dépensés en surface. Certes, il aimait ciseler des vases d'argent et il a certainement appris quelque chose sur lui-même en concevant des colliers, des bracelets, des bagues, des boutons, voire en forgeant des fleurs. Mais il ne put jamais empêcher qu'entre sa vie et son œuvre il n'y eût, comme des barrières, ces travaux. Lui-même se dispersait un peu. Ne préparait-il pas en 1933 un livre sur les sculptures de Picasso, qu'il projetait d'intituler « Picasso sculpteur et les cathédrales »?

GONZALEZ. Tête plate n° 1, Monthyon. 1932-1936. H. 21 cm. *(Photo Gilles Valentini).*



GONZALEZ. Tête dite « Le tunnel ». 1933-1935. H. 46 cm. *(Photo Galerie de France, Paris).*

Tout cela contribuait à lui donner l'apparence sous laquelle les amateurs n'aiment pas voir un artiste: occupé d'artisanat, s'engageant dans des voies divergentes. L'opinion préfère qu'on soit l'homme d'un seul métier.

Autre conséquence de ces difficultés: l'entrée tardive de Gonzalez dans l'aventure de l'art moderne. A cinquante ans, il commença. Dans un sursaut, d'autres auraient coupé toutes les amarres. Il ne s'y décida pas. Il fit son œuvre entouré des siens. D'où, sans nul doute, le petit nombre de ses sculptures (on en a dénombré environ 200). C'est beaucoup si l'on veut bien considérer qu'il a réalisé l'essentiel de cette œuvre en une quinzaine d'années. Mais c'est peu si l'on se rappelle que cet ensemble est composé de pièces uniques. Il y a des Henry Moore dans tous les musées du monde et dans beaucoup de collections privées, parce que chaque pièce est tirée en bronze à plusieurs exemplaires. Ainsi Henry Moore peut-il être vu. Tant que Roberta Gonzalez n'avait pas édité certaines sculptures de son père qui se prêtaient à la répétition, l'œuvre de Gonzalez ne pouvait pas espérer la diffusion mondiale qui est la sienne aujourd'hui. Le public des expositions n'est pas immense, mais trop dispersé pour qu'une œuvre restreinte puisse l'atteindre. Henri Laurens a toujours eu des admirateurs fidèles. Il n'est connu que depuis le moment où son fils a pu faire tirer en bronze ses ouvrages.

Certains s'interrogent. Est-il juste de transposer dans le bronze une œuvre conçue pour le fer? On doit remarquer d'abord qu'il n'y a nullement tromperie et qu'il n'a pas été tenté de faire passer un tirage pour un original sorti des mains de l'artiste. La signature du fondeur et le numéro de l'exemplaire sont bien visibles dans le bronze. Ce qui permet de le distinguer du modèle. Enfin on n'a transposé que ce qui pouvait l'être. Certains fers sont irréalisables en fonte et l'on voudra bien croire la fille du sculpteur lorsqu'elle assure que si son père en avait eu les moyens, il aurait, comme les autres sculpteurs, été frapper à la porte d'un fondeur.

Avec cela, nous voilà déjà sur l'autre versant des difficultés de cette œuvre. Les causes de son retard viennent aussi des façons successives dont nous avons considéré l'art de Gonzalez.

Il n'est pas facile de regarder Gonzalez avec sérénité. J'ai sous les yeux quelques coupures de presse. L'une, de 1933, est une photo d'agence publiée dans le quotidien *Paris-Midi*. Le photographe était allé faire un tour au Salon des Surindépendants et avait pris un cliché de ce qui l'avait le plus surpris: l'envoi de Gonzalez. Le secrétaire de rédaction confectionna à la hâte une légende qui se voulait spirituelle. « Cette figure appelée "le baiser", écrivit-il, est une composition-rébus ».

Après la guerre, l'accueil demeura toujours aussi ironique. On put lire dans les quotidiens, sous une photo de l'*homme-cactus* par exemple, l'exclamation narquoise « il paraît que c'est un chef-d'œuvre! ».

Voilà, me dira-t-on, des réactions très extérieures. Voyons au niveau des critiques spécialisés. S'ils sont rares, ceux que Gonzalez scandalise, leur désarroi est évident. Gonzalez, on ne sait pas trop où le ranger. Parler du Cubisme à son propos, c'est ne témoigner que des premières œuvres en métal où il joue délibérément d'une syntaxe de plans très réduite.

Parler de Surréalisme devant les hommes-cactus, devant les figures en tunnel est tentant, mais on sait bien que Gonzalez n'a jamais été membre du groupe, ni revendiqué par celui-ci.

Quant à l'abstraction, il est bien évident que Gonzalez a ouvert la voie à nombre d'artistes d'aujourd'hui, mais il assurait qu'il observait très soigneusement les proportions humaines. Ces poignées de piquants sont des doigts, ces lignes des chevelures. De plus, ses figures de la Montserrat qui illustrent, autant que « Guernica » de Picasso, la tragédie de la guerre civile espagnole, sont volontairement des statues de paysannes au fichu sur la tête. Il les a réalisées cependant qu'il travaillait à des œuvres que, malgré leur titre, nous avons quelque peine à ne pas croire abstraites.

Gonzalez n'entre donc totalement dans aucune de ces catégories. On a pu croire le cerner d'un peu plus près en le joignant aux artistes qui voulurent que la sculpture joue autant de ses creux que de ses pleins, définisse la forme par des arêtes et par des lignes autant que par des volumes. Cela est sans doute un de ses apports importants, mais en le définissant ainsi, on ne tient pas compte des pierres qu'il tailla.

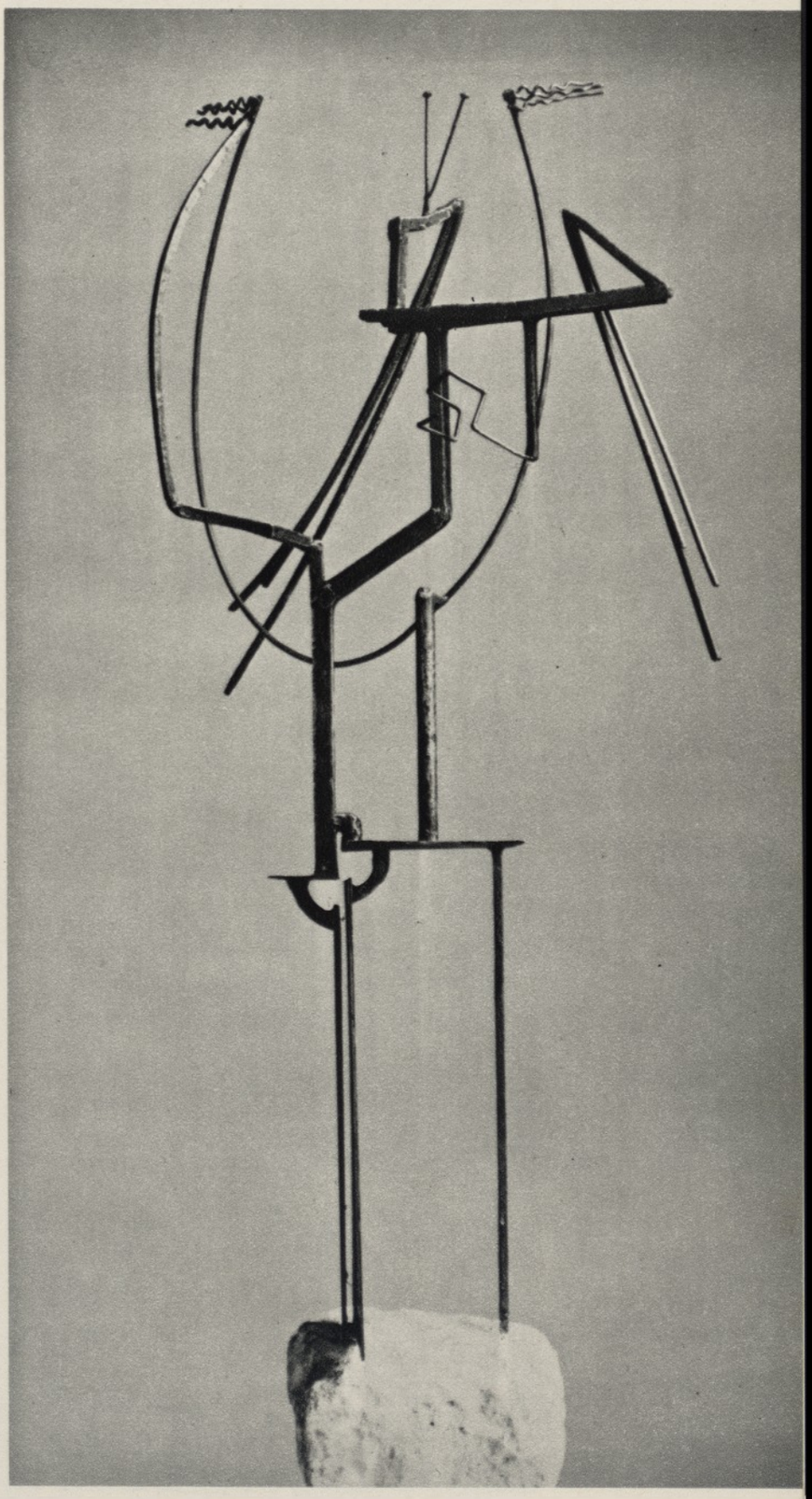
La définition qui demeura le plus longtemps satisfaisante fut celle de Gonzalez sculpteur du fer. Là, sans nul doute, en effet il a innové, dans la mesure où l'on innove jamais. Il s'est inscrit dans la grande tradition des ferronniers catalans qui ont hérissé de tant de fleurs merveilleuses les grilles et les balcons de Barcelone. Il a ouvert la voie à des soudeurs comme Jacobsen, comme César, comme Lardera. Voilà qui rend bien, compte, nous sembla-t-il longtemps, de son apport majeur.

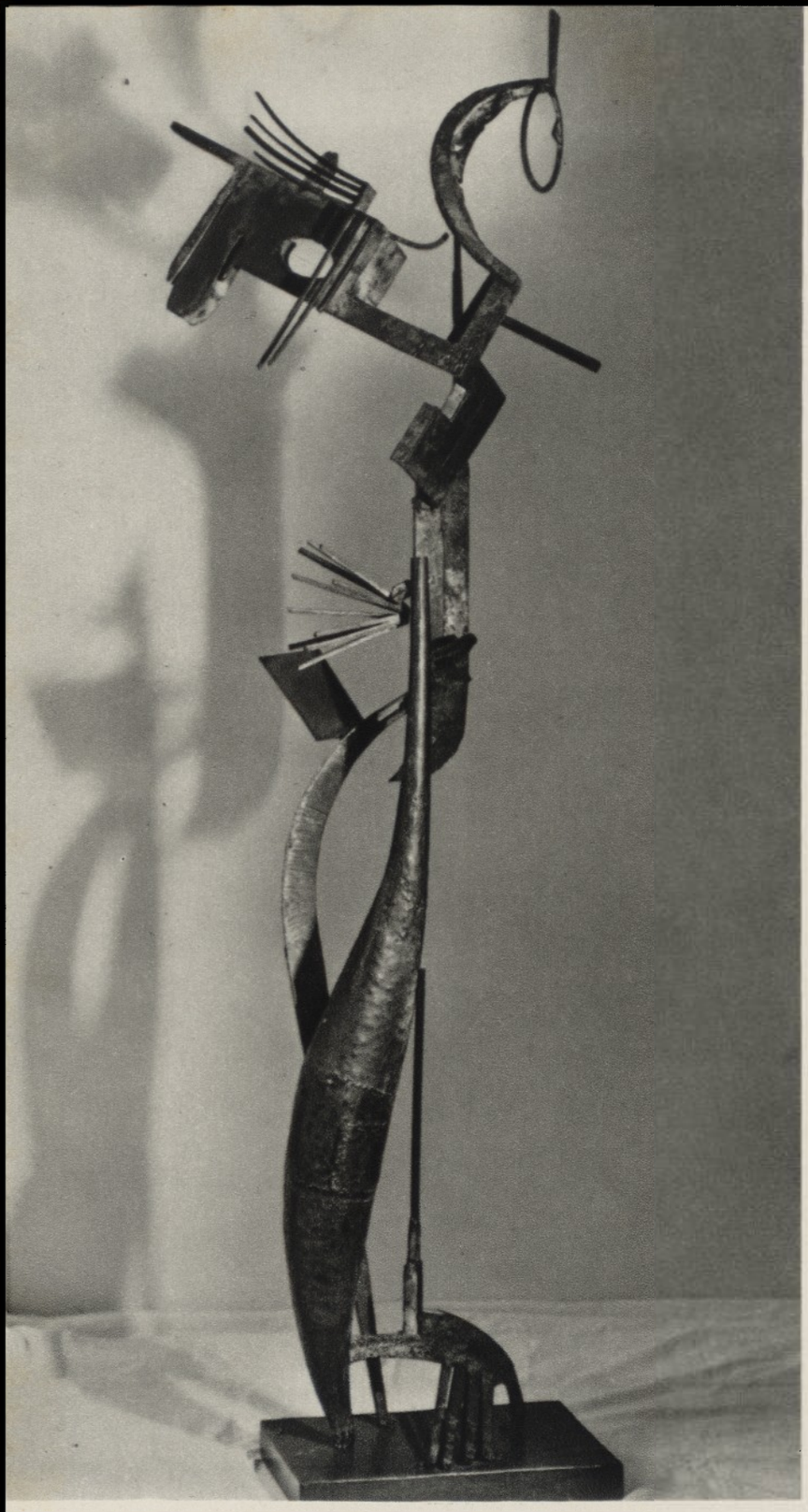
Et c'est vrai que l'art de Gonzalez est lié aux possibilités du fer, qu'il évolua dans ses limites avec une audace et une intelligence remarquables. Quand il revint, quinquagénaire, à la sculpture, il l'aborda selon l'esthétique cubiste. C'est-à-dire qu'il commença par mettre de l'air dans les tableaux: il proposa des reliefs où quelques plans relevés, quelques lignes tendues suffisaient à l'animation. Quand il lui fallut passer à la sculpture dans l'espace, à la sculpture autour de laquelle le spectateur peut tourner, il demeura fidèle au matériau dont il avait usé en ses reliefs: la plaque et la tige, rien d'autre. La plaque qu'on peut voiler, enrouler, fermer en sphère ou en cube, ouvrir en cône ou en cylindre. La tige dont les sections varient, qui peut être mise en faisceau.

Ce vieux fer qui avait l'avantage de ne lui coûter guère, avec ses points de rouille, ses coups de marteau, ses traces de feu, il l'a aimé comme une chair vive, celle-là même qu'il admirait dans les outils des ouvriers (en son temps s'achevait l'époque où chaque compagnon construisait ses propres outils) comme dans les grands arcs des faux et des faucilles, dans les arrondis des bêches de l'agriculture. Mais il l'a aimé sans complaisance.

Gonzalez a porté au niveau de l'art l'artisanat du forgeron au moment où il achevait de mourir sous la pression de l'industrie. Le vieux métier se perdait. La sculpture en a sauvé la noblesse; ce ne fut pas dans quelque goût passéiste. Au contraire la technique expirante n'a servi l'avant-garde que lorsque celle-ci sut lui appliquer le renouveau moderne de la soudure à l'autogène. Aujourd'hui où le métal n'est plus dans nos maisons que brillant, chromé, toujours neuf, les fers de Gonzalez, comme les outils anciens qu'on collectionne, ont acquis le caractère d'une matière rare où les piqûres d'oxydation, les traces d'usage sont devenues des beautés. Ainsi s'explique peut-être la fascination actuelle devant les fers du sculpteur et la persistance de sa définition comme métallurgiste.

GONZALEZ. Femme se coiffant. 1933-1936. H. 130 cm. Moderna Museet, Stockholm *(Photo H. Guilbaud)*.





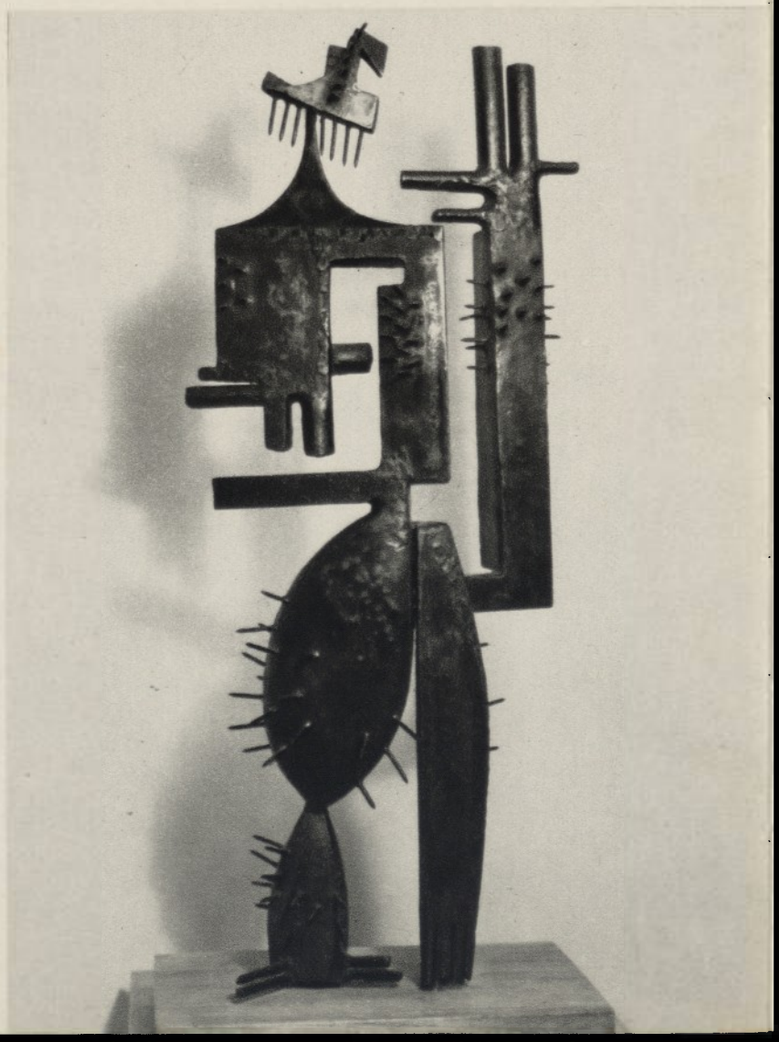
GONZALEZ. Femme au miroir. Vers 1936. H. 214 cm. Coll. part., Paris *(Photo E. Guilbaud).*

L'exposition qui circule actuellement en Europe fut successivement à Zurich chez Gimpel et Hanover, à Paris à la Galerie de France, et à Essen au Musée Folkwang. Puis, augmentée de quelques dix-huit œuvres majeures provenant du Musée d'Art Moderne de Paris, du Musée de Stockholm et du Stedelijk d'Amsterdam *(la Montserrat)* et de collections particulières, elle a gagné la Tate Gallery et la Galerie Gimpel de Londres avant d'atteindre le Baukunst de Cologne, et les salles de la Fondation Sonja Henie et Niels Onstad à Oslo.

Sous le titre « Julio Gonzalez et les matériaux de son expression », elle n'a pas pour propos de nous faire négliger l'apport du sculpteur dans le fer, mais de nous rappeler qu'il s'est exercé aussi dans d'autres matériaux. On savait certes qu'il avait travaillé l'argent, le cuivre, qu'il avait repoussé le bronze. On avait moins pris garde à ses tailles directes dans la pierre, à ses modelages de plâtre, de plastiline, de glaise.

Je crois qu'il faut avoir une particulière attention pour les têtes qu'il tailla dans des blocs de grès tendre issus de la démolition d'un mur dans sa maison de campagne de Monthyon. A la masse, il impose des plans très nets. Sur le bloc brut, qui semble un noyau détaché de la pâte rocheuse, il trace un plan comme on donne un coup d'archet sur les cordes d'un violon et il enchaîne, plan à plan, à angles droits, creusant des coupures franches: c'est une musique à grands traits appuyés (et cependant bien dans le même mouvement) qu'il trace dans la pierre.

Cette façon-là est bien la sienne. Son art ne



GONZALEZ. Homme-cactus n° 1. 1939-1940. H. 65 cm.

s'est jamais encombré de détails, d'ornements, de passages incertains. Il n'a jamais eu de complaisance pour la ligne jolie, ni pour les grâces, fussent-elles rudes, du matériau. Gonzalez tranche la matière comme l'espace, à gestes vifs, comme à coups de couteau, sans penser à faire des arabesques, à tracer des pleins et des déliés. Décision, netteté, franchise sont ses caractéristiques.

Cela, pensions-nous, lui avait été donné par le fer, ses angles nets, ses arêtes simples où le seul frémissement est celui de la scie, de la cisaille, de la lime, voire du chalumeau sur le tranchant. Mais nous voyons bien maintenant que, dans la pierre comme dans le fer, Gonzalez a maintenu les mêmes qualités et nous pouvons croire que, plus que le service du métal, ce fut sa nature qui lui donna son style. Les dessins ne nous confirment-ils pas sur ce point? Gonzalez fut l'homme des expressions parfaites, de la forme exacte, intransigeant sur la mise au point. Cette rigueur, c'était sa vérité profonde. Il l'imposa à tout ce qu'il entreprit. Ainsi pouvait-il, simultanément,

GONZALEZ. Tête de la Montserrat criant. 1941-1942. H. 32 cm.

GONZALEZ. La grande faucille. 1937-1938. H. 51 cm.
*(Photos Galerie de France).*

assembler les volumes de la *Montserrat*, creuser à coups de tranchet et de râpe dans le grès le signe d'un visage ou monter de grandes constructions que nous croyons trop facilement abstraites. Il ne passait pas d'un engagement à l'autre; il ne s'orientait pas, désemparé, dans toutes les directions. En toute sculpture, il déployait le même besoin d'expression claire.

Ce qui explique peut-être le mieux la grandeur de son œuvre, c'est que cette netteté n'est jamais devenue un signe, ou une signature. D'autres se reconnaissent dans un angle droit, dans un croisillon. Gonzalez n'a jamais eu de procédé. Et s'il crut à des règles, il savait les dépasser. Tout a toujours été trouvé sur le vif, pour la circonstance de la sculpture. Comme si rien n'était su. Comme si tout était à chaque fois réinventé.

Cela se ressent très fortement dès qu'on regarde un peu attentivement un ensemble de ses œuvres. Aucune ne répète l'autre. On ne rencontre jamais la même découpe. Il y a des thèmes répétés, mais les façons de les reprendre ne sont jamais automatiques. Chaque centimètre carré est neuf, j'allais dire vécu. Et si l'on veut bien penser que Julio Gonzalez n'avait pas l'agilité créatrice de son ami et cadet Picasso, si l'on note que ses thèmes sont peu nombreux, alors on constate que son génie fut prodigieusement inventif: ce fut un génie ouvrier, l'outil en main. Et d'admirer les arts plastiques où les ouvriers peuvent traiter sur l'enclume ou sur la toile des problèmes que les philosophes n'abordent qu'après des décennies de réflexion et d'étude et où l'aisance brillante de l'un ne dépasse pas l'obstination obscure de l'autre.

L'art de Gonzalez est profondément nouveau. Il ne l'est pas seulement dans la transparence de la sculpture, dans l'ouverture de la forme, la transformation du volume plein en volume virtuel. Pas seulement dans l'usage du métal. Tout cela, il l'a partagé avec d'autres sculpteurs, très peu nombreux d'ailleurs. Ce qu'il n'a pas partagé, ce qui lui a appartenu en propre, ce fut la rigueur dont nous parlions plus haut et qui était sa nature. Ce fut aussi certaine façon bien particulière de toujours introduire le sens humain dans ses sculptures. Il s'avançait pourtant en terrain inconnu. Nul avant lui n'avait inséré l'idée de deux cuisses féminines frottant l'une contre l'autre dans le sillon qui partage deux blocs de fer taillés à angle droit. Nul n'avait mis la présence d'un regard dans un cylindre, celle d'un bras levé dans un fer hérissé de piquants et caché le secret du couple au creux d'un tunnel.

La réalité humaine, Gonzalez l'avait trouvée éclatée aux quatre coins du tableau, en éléments divers: c'était le nouvel ordre cubiste. Il a recomposé cette réalité avec ses plaques et ses tiges, ne laissant perdre ni une chevelure, ni une main, retrouvant tout, soumettant tout à une loi dont nous voyons désormais clairement qu'elle fut celle de la pensée plus que celle d'un matériau.

PIERRE DESCARGUES

Chroniques du jour

• XLIVE ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N° 35 DE XXE SIÈCLE • DÉCEMBRE 1970 •

# L'INFLUENCE DE MATISSE AUX ÉTATS-UNIS

par Jean Clair

« Madame Stein amena trois petits tableaux de Matisse, les premières choses modernes à traverser l'Atlantique », trouve-t-on dans les *Mémoires d'Alice B. Toklas* de Gertrude Stein. La fortune de Matisse aux États-Unis est en effet singulière. Premier artiste français d'« avant-garde » à y être acheté, avant même Picasso, il y fut aussi le premier à avoir des expositions personnelles. Et il apparaît aujourd'hui, avec le recul du temps, qu'il fut aussi celui qui influença le plus durablement et le plus profondément peut-être le cours de la peinture américaine, du début du XXème siècle à nos jours.

Deux personnalités sont à l'origine de cette singulière fortune: Gertrude Stein, que nous venons de citer, et Alfred Stieglitz. La première, on le sait, dès 1905, découvrait Matisse en lui achetant sa *Femme au chapeau*, achat qui devait être suivi, soit par elle-même, soit par ses frères Léo et Michaël, de multiples autres achats pendant les deux années suivantes. Ajoutons que le salon des Stein, rue de Fleurus, devait devenir le lieu où nombre d'Américains de passage eurent l'occasion de rencontrer Matisse et de lui acheter des œuvres. Ainsi Miss Cone acheta-t-elle par leur intermédiaire *La jarre jaune* de 1906, premier des 66 Matisse de sa collection — dont le fameux *Nu bleu* de 1907 — qui fait aujourd'hui l'orgueil du Musée de Baltimore.

Mais surtout est-ce sous l'influence des Stein que Matisse, en 1907, se décidait à ouvrir une école dans l'ancien Couvent des Oiseaux, rue de Sèvres. Nombre d'artistes américains à Paris passèrent dans cette école et furent donc les premiers à recevoir directement son influence. Dès le début s'inscrivirent ainsi Max Weber et Patrick Bruce, bientôt rejoints par de jeunes peintres comme Oscar Bluemner, Arthur Carles, Morgan Russel et surtout Alfred Maurer. En 1908, ils étaient assez nombreux pour songer à fonder la *New Society of American Artists in Paris*, marquant ainsi leurs distances par rapport à leurs compatriotes restés aux USA. L'art américain du début du siècle restait en effet un canton provincial de l'art européen à la remorque du naturalisme. Un Robert Henri, chef de l'*Ash Can School*, ignorait tout de l'avant-garde française; son audace ne dépassait guère Cézanne. Au contraire, les Américains à Paris, au contact de Matisse, furent rapides à rejeter cette tradition réaliste au profit des nouvelles esthétiques que l'Europe faisait surgir: abandon des couleurs terreuses au profit de la palette flamboyante des Fauves, abandon de la perspective illusionniste pour l'accusation du plan horizontal de la toile, rejet des détails naturalistes pour un graphisme puissamment synthétisé.

Cependant qu'à Paris fonctionnait cette école, quelqu'un, à New York même, déployait une activité infatigable pour à la fois faire connaître ces peintres en exil et pour faire connaître leur maître: Alfred Stieglitz qui, dans sa petite galerie de la *Photo-Secession* au 291 de la 5ème Avenue, ouvrait en 1908 la première exposition d'œuvres de Matisse sur le sol américain: des dessins et des aquarelles. Deux autres devaient suivre, tout aussi mal accueillies tant par le public que par la critique. De la seconde, qui eut lieu en 1910, Chamberlain, critique du *New-York Evening Mail*, devait écrire de son auteur « qu'il était au seuil de la dégénérescence artistique » et des œuvres el-

SAMUEL HALPERT. Notre-Dame de Paris. Huile sur toile. The Metropolitan Museum of Art, New York.

les-mêmes « qu'on devait les traiter avec respect, comme l'Adventisme, l'Eddyisme, le Spiritualisme, les manifestations des Doukhobors et les autres formes de fanatisme religieux dans ce pays... ».

La même indifférence ou le même mépris accueillaient d'ailleurs les expositions des jeunes artistes américains de Paris, élèves de Matisse, que Stieglitz s'efforçait de faire connaître à ses compatriotes par une série d'expositions: Alfred Maurer (1909), Max Weber, Arthur Carles (1910), Bluemner (1915), etc. Tragique à beaucoup d'égards fut le cas de ces artistes qui, vivant à Paris, subissaient une influence qu'ils assimilaient avec plus ou moins de bonheur, élaborant un style « moderne » que, rentrés dans leur pays, ils appliquaient artificiellement à une réalité américaine qui lui demeurait hétérogène. Exilés en France, ils l'étaient encore plus dans leur propre pays. Typique fut l'exemple de Maurer, premier américain à venir à Paris en 1897, dernier à partir en 1914. Très doué, assimilant avec aisance les découvertes esthétiques de Matisse, il représente sans doute l'exemple le plus achevé d'un Fauvisme américain. A son retour dans son pays cependant, malgré l'appui de Stieglitz, il ne rencontrera qu'incompréhension et mourra totalement inconnu en 1932. L'exemple se répètera pour d'autres anciens de l'école de Matisse, comme Patrick Bruce, l'ami de l'écrivain Henri-Pierre Roché qui, par désespoir, brûlera presque toute sa production.

Pour que l'esprit moderne fût accepté du public américain, et pour que l'influence de Matisse se fit plus étendue et plus profonde, il fallait plus que l'activité infatigable mais solitaire d'une Gertrude Stein ou d'un Stieglitz. L'événement capital allait être l'*Armory Show*.

Dans cette exposition colossale, réunissant plus de 1.600 œuvres d'Europe et des États-Unis, Matisse devait être particulièrement bien représenté: par 13 toiles, 3 dessins et une sculpture (le *Nu de dos*, Ier état), c'est-à-dire aussi bien que Cézanne (1). La raison en est qu'un des principaux organisateurs de l'exposition, le peintre Walt Kuhn, conquis à l'art de Matisse par l'intermédiaire d'Alfred Maurer — au point plus tard de s'en inspirer lui-même largement — s'était proposé pour le *Show* « d'obtenir autant d'œuvres de Matisse que possible ».

Tout le monde cependant, ne fut pas aussi aisément conquis. Exposition itinérante, l'*Armory Show*, après New York, fut présentée à Boston et à Chicago. Dans cette dernière ville, les étudiants de l'*Art Institute*, pour conjurer cette « peste noire » — selon le mot d'un chroniqueur du temps — qui s'abattait sur le Nouveau Monde, brûlèrent Matisse en effigie, ainsi qu'une copie de son *Nu bleu*.

Pourtant le saut avait été fait. Acheter des Matisse n'allait plus être l'audace de quelques originaux comme les Stein, Cone ou Of, mais la sagesse des plus grands amateurs: c'est le moment où Walter Arensberg, Lillie Bliss, Duncan Phillips, le Dr. Barnes commencent à constituer leur prodigieuse collection. Mais surtout, ces collections, souvent léguées à des musées (ainsi celle de Lillie Bliss au Musée d'Art Moderne de New-York), ou érigées en fondations, allaient les unes après les autres devenir publiques et permettre ainsi aux amateurs, et plus encore aux artistes, de se familiariser avec l'œuvre de Matisse.

Il faut cependant remarquer que l'influence de Matisse sur les jeunes peintres américains, si vive avant 1913, va décroître après l'*Armory Show*. C'est le Cubisme qui va devenir la grande nouveauté, partout copiée et partout aveuglément. On assiste surtout dans les années 20, à des synthèses hasardeuses où l'on tente de combiner un chromatisme aigu, hérité du Matisse fauve de 1906, et une structure formelle vaguement copiée du Cubisme synthétique d'un Léger. De telles tentatives de marier des styles hétérogènes montraient assez d'ailleurs combien les artistes américains saisissaient alors mal le propos réel de ces mouvements de l'avant-garde européenne.

Un mouvement cependant, contemporain de l'*Armory Show*, dénote une réelle originalité: le Synchromisme, fondé en 1913 autour de Stanton McDonald Wright et de deux anciens élèves de Matisse: Morgan Russel et Arthur Frost (il faudrait encore citer Bruce, qui fit un moment partie du groupe).

Version américaine abstraite de l'Orphisme, le Synchromisme doit beaucoup aux théories de Robert Delaunay. Mais sa source première et lointaine en est encore l'enseignement sur la couleur donné par Matisse en 1907-1908.

Il faut attendre les années 30 pour voir l'influence de Matisse revenir en force, se faire aussi plus profonde et plus singulière. C'est en effet au moment même où naît un art américain original et homogène, cessant peu à peu d'être à la remorque de l'Europe, que l'influence matissienne va cesser d'être un placage plus ou moins bien réussi d'éléments stylistiques étrangers sur une réalité qui leur est hétérogène, comme c'était le cas chez un Carles ou un Bluemner, et que les artistes américains, plus assurés d'eux-mêmes, vont retrouver dans l'art de Matisse des harmonies, des combinaisons, des structures qui, transposées chez eux, se trouveront être cette fois en résonance étroite avec l'*american way of life*.

On a souvent analysé la double polarité de l'art de Matisse. D'une part, dans les aplats de couleurs, les rythmes curvilinéaires, les figures ramenées à des rythmes essentiels et à travers le thème des *Odalisques* ou de la *Musique*, son attirance baudelairienne pour la langueur, le nonchaloir, ou ce qu'on a appelé son côté apollinien. D'autre part, par le dynamisme angulaire, les heurts colorés, le rythme syncopé et représenté dans le thème de la *Danse* comme, à partir de 1932, dans la plupart des papiers découpés, son attrait pour le mouvement, la joie, ou ce qu'on a appelé son côté dionysiaque.

Deux peintres, qui sont aussi des figures dominantes de l'art américain des années 30, vont suivre Matisse selon ces deux directions: Milton Avery et Stuart Davis.

Avery (1893-1965) réalise parfaitement la définition même que Matisse se faisait de son art: « un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit pour tout travailleur un lénifiant, un calmant cérébral... ». Que ce soit dans ses figures ou dans ses paysages, on retrouve le même monde pacifié et harmonieux. La palette est chaude, à base d'orangés, de rouges, de carmins, la composition savante et décorative. Pourtant, il ne s'agit pas là d'une imitation passive. La coloration générale de l'œuvre est plus feutrée, plus étouffée que chez Matisse, plus statique aussi, figurant un monde plus engourdi, comme ankylosé et parfois saisi d'étranges contractures. Peintre par excellence de la Nouvelle Angleterre, Avery ne s'est rendu en Europe que tardivement, en 1952. Autodidacte, il devait cependant maintes fois reconnaître que Matisse avait été son grand maître spirituel.

Autant l'art d'Avery traduit une réalité tranquille et bucolique, autant celui de Stuart Davis (1894-1964) traduit-il, quant à lui, la réalité fiévreuse, agitée, électrique des grandes métropoles américaines et de New York en particulier. A l'inverse d'Avery qui lui rendait hommage, rien ne peut nous assurer que Davis ait été influencé, volontairement ou non, par l'art de Matisse. C'est cependant son pôle dyonisiaque qu'il représente. Comment ne pas être étonné

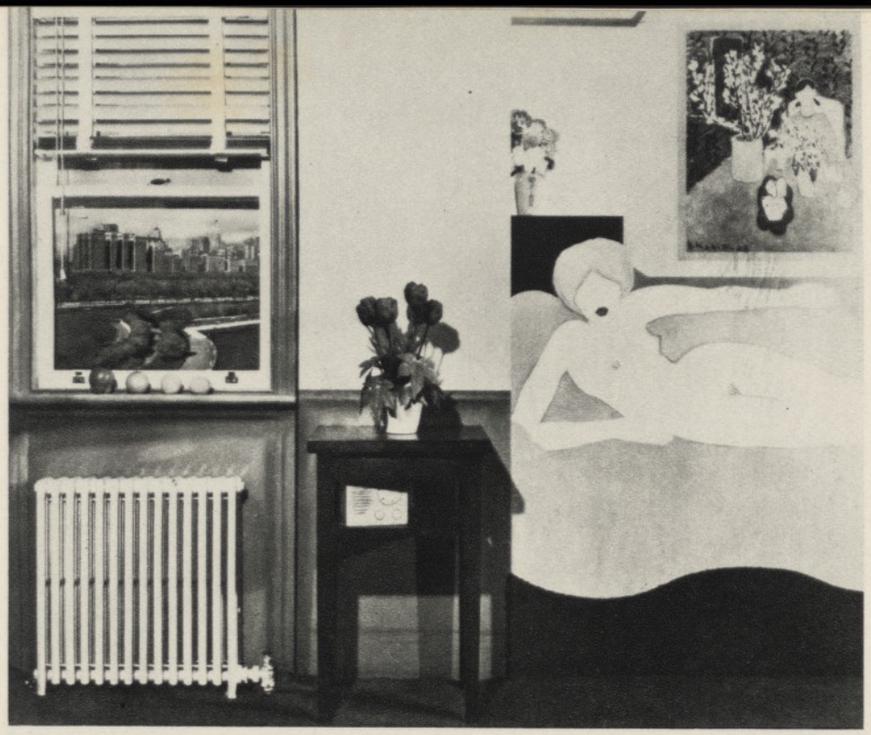
---

(1) Parmi les toiles les plus importantes, on peut citer: *Le madras rouge* et *La coiffeuse*, de 1907, toutes deux prêtées par Michael Stein, le *Nu bleu* de 1907, prêté par Léo Stein, *L'atelier rouge* de 1911, *Les poissons rouges*, la *Jeune fille au chat noir* de 1910, etc. prêtées par Matisse, le *Nu dans les bois* de 1905, prêté par Georges Of, qui fut aussi le premier Matisse à avoir été acquis aux USA, etc.

en effet de l'étroite parenté qui unit une œuvre de Matisse comme *Jazz* de 1947, et certaines compositions de Davis? Ici et là, ce sont les mêmes éléments entremêlés comme un puzzle, les mêmes formes dansantes imbriquées les unes dans les autres, les mêmes découpes franches selon un rythme syncopé ou, pourrait-on dire plus précisement, « jazzé ». A défaut d'une influence qu'on ne peut établir, il faudrait parler d'une rencontre étroite. L'un comme l'autre partageaient le même amour pour le jazz (Davis fut le premier des peintres américains à se passionner pour cette forme de musique), et pour certains aspects convulsifs de la vie contemporaine. Et tous deux devaient traduire cet intérêt dans des formes voisines, que Matisse développe dès 1932 dans ses premiers papiers découpés, et qu'on retrouve ensuite dans les compositions de Davis des années 40.

Avery et Davis établissent une sorte de trait d'union entre la génération des peintres des années 20, pratiquant un modernisme timide et la génération qui sera active après la seconde guerre et qui se libérera cette fois tout à fait de la tutelle européenne.

C'est cependant sur cette derniere que Matisse aura l'influence la plus profonde mais aussi, du même coup, la moins apparente. Influence en effet qui ne touche plus seulement à la façon externe de voir ou de peindre, à l'utilisation d'une certaine palette et de certaines structures formelles, mais qui met en cause le fait même de voir ou de peindre, et la nature même de l'œuvre peinte. Matisse est à l'origine de deux phénomènes qui changeront complètement le sens même de la peinture à notre époque: ce qu'on pourrait appeler la libération du geste d'une part et, d'autre part, la libération du format. Il est le premier, en effet, dans *La Danse* de la Fondation Barnes, à échapper à la tyrannie de la peinture-faite-par-le-poignet pour une peinture faite par le bras, sinon par le corps tout entier. Il est ainsi le premier à éprouver la qualité d'un espace *réel*, qu'il lui faut parcourir réellement, dans lequel il lui faut déployer son geste. L'espace qu'il définit ainsi n'est plus l'espace imaginaire de la peinture traditionnelle où se résumaient, se réduisaient des spectacles ou des sensations, mais un espace à grandeur réelle, où formes et couleurs agissent sur le spectateur de façon immédiate, dans leur actualité de formes ou de couleurs et non plus de façon médiate à travers leurs connotations symboliques. L'œuvre tend donc à prendre un format géant puisque son pouvoir d'action sur le spectateur, son « actualité », dépendent de sa réalité objective d'œuvre.



WESSELMANN. Grand nu américain. Dayton's Gallery, Minneapolis.

Matisse n'est pas, bien entendu, le premier ni le seul à avoir usé de formats géants. Songeons seulement au Picasso de *Guernica* ou des *Trois musiciens*. Mais ces œuvres-ci, à la différence de Matisse, sont à mi-chemin entre la peinture et le décor. Résultat d'un long travail d'esquisses, elles forment un ensemble à partir d'éléments rapportés. Leur taille même n'est donc dictée que par l'abondance des éléments et l'ambition du propos. On peut dire que réduit, *Guernica* ne perdrait rien d'essentiel. « Tout » y serait encore. On n'imagine pas, par contre, que *La Musique* ou *La Danse* de 1910 puissent être réduites: pour que ça « marche », il y faut exactement cette quantité de bleu saturé, cette hauteur des corps, etc. Matisse était tellement conscient de la réalité infrangible des éléments qu'il maniait, qu'il exécuta la première version de *La Danse*, en 1909, non à grandeur réduite, comme il aurait été « logique », mais à grandeur réelle. Plus tard, il ne manquera pas d'insister sur le fait que les quatre côtés d'un tableau sont parmi ses éléments essentiels, et sur la délimitation précise du cadre.

Libération du geste, format géant, affirmation de l'objectalité de l'œuvre agissant selon la réalité physique de ses composants et non plus selon leur dimension imaginaire ou symbolique: on reconnaît là nombre de caractéristiques qui seront celles de l'art américain après 1940, en particulier de cet art qu'on a appelé parfois « l'Art du Réel ». On peut donc dire qu'il y a eu, d'une certaine façon, fût-elle inconsciente, une influence de Matisse sur l'Expressionnisme abstrait et sans doute est-il licite jusqu'à un certain point, de rapprocher, comme le fait Barbara Rose dans son histoire de l'*Art Américain depuis 1900*, *La Danse* de 1910 de tel *Mural* de Pollock de 1943 où se retrouve, d'une façon toutefois linéaire et non plus circulaire, le même déploiement de gestes entrelacés et répétés, envahissant toute la surface. Plus licite encore, dans le même courant de l'*action painting*, de rapprocher certaines toiles *hard edge* de Robert Motherwell, comme *La Danse II* de 1952, de certains grands papiers découpés.

Mais c'est, bien entendu, dans le courant de l'Expressionnisme abstrait qui s'est détaché de lui sous le nom de « peinture de champ » (*field painting*) qu'on peut voir l'influence de Matisse de la manière la plus évidente. Le besoin de fonder la toile dans sa réalité physique devait vite conduire Matisse à ces étonnantes compositions monochromes que sont *La desserte rouge* de 1908 ou les séries des *ateliers* et *intérieurs* de 1911 et 1914, qui dressent devant le regard un champ coloré qui outrepasse le champ visuel du spectateur et dans lequel le regard baigne littéralement, entraînant parfois le peintre au seuil de l'abstraction, comme dans *Le rideau jaune* de 1914 ou telle vue « bleue » de Notre-Dame de la même année. Comment, devant ces toiles, ne pas songer à Mark Rothko? C'est ici et là le même phénomène de rayonnement, de radiance, où la couleur, comme un plasma, comme une masse lumineuse en suspension, semble respirer, s'élargir, se gonfler en un phénomène d'une ampleur toute matissienne. Que Rothko ait appris auprès de Matisse, très certainement d'ailleurs par l'entremise de son ami

MILTON AVERY. Jeune femme blonde assise. 1946. Huile sur toile. Walker Art Center, Minneapolis.

Milton Avery, cette magie du champ de couleur saturée oú la couleur elle-même se fait lumière, cela ne fait guère de doute.

Comment non plus, dans cette même lignée de la *field painting*, ne pas rapprocher une toile comme *La porte-fenêtre à Collioure* de 1914, composition abstraite de bandes colorées verticales accusant la verticalité même de la toile, de l'œuvre d'un Barnett Newman?

Plus près de nous, les références se multiplient encore, fortuites ou délibérées. Tel projet de vitrail pour Vence, *La Jérusalem céleste* de 1948, évoque les compositions abstraites à base de rectangles de couleurs contrastées d'un Hans Hofmann (2) et crée le même espace optique. Tel autre papier découpé abstrait comme *L'escargot* de 1953 évoque les grandes découpes franches d'un Elsworth Kelly.

Mais il y a aussi tout un courant important de l'art américain auquel on se plaît à reconnaître un grand nombre d'ancêtres européens, de Marcel Duchamp à Fernand Léger, en oubliant régulièrement de dire que Matisse en fut aussi, à son corps défendant, un initiateur: l'art pop. Deux éléments de son art pouvaient en effet retenir les artistes pop. D'une part, sur le plan de l'iconographie, son intimisme, son goût pour la peinture d'objets et de situations quotidiens et banals, bref pour la petite mythologie des vies bourgeoises. D'autre part, sur le plan du style, ses formes nettes et franches, enlevées sur un fond uni et sans profondeur, le schématisme de ses figures et l'éclat « voyant » de son coloris.

Un Tom Wesselmann est certainement, parmi les artistes pop américains, celui qui lui doit le plus. Ses premiers *Grands nus américains*, en 1960, présentent de longues figures féminines ramenées à un rythme essentiel et curvilinéaire, souligné comme dans les figures du *Luxe* par un épais cerne noir. Plus tard, en 1963, le même nu est comme découpé et collé sur un fond abstrait d'éléments rapportés et disposés comme les pièces d'un échiquier, qui évoquent, là encore, la technique et l'effet des papiers découpés. L'image même de la femme revient obsessionnellement hanter ces intérieurs comme les odalisques, chez Matisse, les chambres des hôtels de Nice. Dans plusieurs toiles de Wesselmann d'ailleurs, comme un hommage rendu à son lointain inspirateur, figurent des reproductions de tableaux de Matisse (ainsi *La branche de prunier* de 1948 dans l'un des *Grands Nus américains* de 1963).

Krushenick est aussi, à maints égards, un disciple lointain de Matisse. Version abstraite de l'esthétique pop, son art présente le même répertoire formel et la même palette: formes claires, géantes, plates, immédiatement lisibles, se déployant selon de grands rythmes souples et délimitant des aplats de couleurs vives et précieuses.

On pourrait encore citer nombre de noms. Simplement, pour achever ce trop bref aperçu de la fortune de Matisse aux États-Unis, signalons une influence inattendue: si la sculpture de Calder doit essentiellement ses origines à Mondrian et à Miró, certains *Stabiles* géants de 1960, dans leurs découpures végétales évoquant des eucalyptus ou des cactées, semblent se souvenir d'une visite aux vitraux de la chapelle de Vence...

Ainsi, de 1908 à nos jours, Matisse aura-t-il fécondé puis nourri l'évolution de l'art américain moderne. Si, chez ses premiers élèves, l'imitation fut souvent sans originalité, simple placage d'un style européen à une réalité qui lui était hétérogène, et si, plus tard, l'imitation, chez un Avery ou un Stuart Davis se fait plus originale, s'adaptant avec bonheur à une certaine réalité américaine, après 1940, certains éléments caractéristiques de son art comme le monochrome et le format géant, devaient entraîner l'art américain au delà de son modèle et, le coupant de ses racines européennes, fonder son autonomie et sa puissante originalité. Matisse, « le plus français des peintres » reconnaîtrait-il en effet aujourd'hui ses enfants dans cette nombreuse et vigoureuse postérité?

JEAN CLAIR

(2) Qui eut l'occasion de côtoyer Matisse à Paris en 1904.

# L'EXPRESSIONNISME EUROPÉEN

## par J.-E. MULLER

Les œuvres rassemblées cette année sous le titre *L'Expressionnisme européen,* d'abord à Munich, ensuite à Paris (1), formaient une de ces expositions qui peuvent aussi bien enthousiasmer que décevoir. D'une part, elle comportait en effet un grand nombre de tableaux admirables que l'on se félicitait de voir réunis; de l'autre, elle suscitait le reproche de mal répondre à son programme, en groupant des peintres trop divers pour qu'il fût logique de les présenter sous la même étiquette. Et l'on pensait au visiteur venu pour tirer un enseignement et qui devait être fort embarrassé si, de ce qu'il avait eu sous les yeux, il tentait de dégager une définition quelque peu cohérente de l'Expressionnisme.

Bien sûr, le domaine de ce dernier ne se laisse pas circonscrire aussi facilement que celui du Fauvisme par exemple. Et autour de 1912 il était normal en Allemagne, où le terme s'est alors répandu, de qualifier d'expressionniste tout ce qui avait succédé à l'Impressionnisme, de sorte que le mot fut appliqué à Cézanne, à Braque et à Matisse de même qu'à Van Gogh, à Munch, à Kokoschka. Mais depuis, on en a restreint l'acception: on l'emploie (le plus souvent) pour désigner cette famille d'artistes contemporains dont le but essentiel est d'extérioriser de manière frappante leurs sentiments, leurs idées, et qui recourent à la déformation, plus pour souligner ce qu'il leur importe de dire que pour soumettre le monde extérieur à une recherche strictement picturale. En second lieu, les Expressionnistes se distinguent par leur climat: il arrive certes qu'ils traduisent des exaltations (d'ordinaire énervantes), mais dans la plupart des cas, ils rendent compte d'une insatisfaction, d'une nostalgie, d'un malaise d'être, qui provoquent tantôt de l'inquiétude, de l'angoisse, des déchirements, des névroses, tantôt la révolte et des protestations, des dénonciations violentes. Aussi, généralement, leur art est-il âpre, exaspéré, assombri, nerveux, mélancolique, passionné, poignant.

S'il était donc naturel de rencontrer dans l'ensemble exposé au Musée d'Art Moderne Van Gogh, Ensor et Munch, Rouault, Vlaminck et Soutine, Kokoschka, Nolde et les peintres de la *Brücke,* Permeke, Van Den Berghe, etc., quelle surprise d'y trouver Signac, Matisse, Derain, Dufy, Friesz! S'agissait-il de rappeler les analogies et les contacts qu'il y a eu entre les Fauves et des hommes tels que Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein? Mais ces rapports avaient été illustrés de façon éloquente par l'exposition *Le Fauvisme français et les débuts de l'Expressionnisme allemand,* que le Musée d'Art Moderne avait abritée en 1966. Du reste, s'il eût été intéressant de confronter l'*Algérienne* de Matisse avec une œuvre semblable de Kirchner (il en existe), toutes les toiles qui représentaient ce dernier étaient traitées

ROUAULT. Étude pour Miserere. 1921-1925.

(1) Haus der Kunst, Munich, 7 mars - 10 mai. Musée National d'Art Moderne, Paris, 26 mai - 27 juillet 1970.

KIRCHNER. Dame au chapeau. 1913.

PERMEKE. Le moulin à café. 1927.

dans un esprit différent. Quant aux autres peintures de Matisse, on y cherchait vainement des traits et un climat expressionnistes. Il en allait de même du *Hyde Park* de Derain et du *Paysage près de La Ciotat* de Friesz (pour ne parler que de ces tableaux-là): la couleur y est chaleureuse et l'ordonnance décorative dans le meilleur sens du mot; bref, ils sont en tous points caractéristiques du Fauvisme.

Evidemment, on ne s'attendait pas non plus à découvrir à leurs côtés des œuvres cubistes de La Fresnaye et de Léger. Et si, à la rigueur, il était compréhensible que Robert Delaunay fût présent, à cause du rôle qu'il a joué dans l'orientation de Marc, de Macke et de Klee (expressionniste, lui?), on s'interrogeait sur les raisons qui avaient fait choisir le *Nu à la table de toilette* de 1915 où les teintes sont si claires et les formes si calmes. Même chez Macke et Marc les œuvres strictement expressionnistes ne sont pas tellement nombreuses. Ici, il n'y avait que *La Tempête* du premier et, peut-être, *Chevaux et aigle* du second qui apparaissaient à leur place. En tout cas, les idylliques *Chevreuils rouges, pâturant dans le crépuscule* de Marc et le *Grand Jardin zoologique* ensoleillé, reposant de Macke se situent aux antipodes de peintures comme celles de Kirchner ou de Nolde.

Que Le Fauconnier eût été retenu était pleinement justifié. Mais plutôt que l'*Abondance* cubiste de 1910 (et encore qu'elle fût reproduite dans l'almanach du *Blaue Reiter*), on aurait souhaité voir un des tableaux exécutés en Hollande au cours de la guerre de 1914-1918, parce que ceux-là justement ont influencé des Expressionnistes hollandais et les Flamands Gustave de Smet et Van Den Berghe. D'ailleurs, les œuvres des peintres hollandais étaient souvent peu expressionnistes, elles aussi. Le paysage de Sluyters, qui restait assez proche du Fauvisme, était moins significatif que ne l'aurait été sa *Famille paysanne de Staphorst* ou une autre de ces toiles qui ont si fortement impressionné les Flamands. N'empêche que la présence de Sluyters se comprenait, tandis que celle de Gestel, de Thorn-Prikker et de Mondrian ne pouvait s'expliquer que par le désir des organisateurs (un comité international) « d'équilibrer » les contributions des différents pays qui participaient à l'exposition: France, Allemagne, Belgique, Hollande, Norvège. Mais pourquoi d'autres pays étaient-ils absents? Pourquoi l'ensemble ne contenait-il aucune œuvre de l'Italien Sironi et du Luxembourgeois Kutter qui se recommandaient pourtant plus, à tous

SOUTINE. Le chasseur de chez Maxim's.

VAN DEN BERGHE. Madame Brulez.

NOLDE. Prophète. Gravure.

les points de vue, que certains de ceux qui avaient été choisis?

Néanmoins, si l'on était en droit de reprocher à la manifestation un manque de rigueur scientifique, on ne se sentait nullement enclin à la bouder. Il suffisait en somme d'oublier son titre — et on la visitait avec un intérêt soutenu. Beaucoup de tableaux, je l'ai dit, suscitaient l'admiration et quelques-uns étaient peu connus, inattendus, ceux de Kupka notamment qui montraient qu'avant de devenir le peintre abstrait sur lequel l'attention est d'ordinaire attirée, celui-ci réalisait des œuvres figuratives à la fois mordantes et savoureuses.

D'autre part, l'exposition rappelait une chose qu'il est bon de ne jamais perdre de vue, à savoir que l'Expressionnisme n'est pas nécessairement une tendance qui ne se soucie guère de la beauté picturale. Certes, il a eu — avant tout en Allemagne — des promoteurs qui avaient une telle hâte de s'épancher que les moyens ne leur importaient que peu. D'où des accords vulgaires et grinçants, un dessin sans vigueur, une matière pauvre, sèche ou gluante, et dépourvue de frémissement. Mais il y a aussi des Expressionnistes qui, tout en se montrant impétueux, véhéments, tourmentés, bouleversés, ne négligent nullement leur langage, de sorte que, même si leur coloris est terreux, il vibre et ravit. Rien de plus probant à ce sujet qu'une comparaison de la *Mer* de Nolde avec la *Mer verte* de Permeke (malgré le fait que la force et la richesse que peut avoir ce dernier n'apparaissaient qu'imparfaitement dans le paysage exposé). Il était également fort instructif de comparer les *Philistins* de Nolde avec les *Masques et la mort* d'Ensor, l'*Angoisse* de Munch, la *Scène de rue à Berlin* de Kirchner, le *Double Portrait* de Kokoschka, la *Figure* de Rouault ou l'*Autoportrait* de Soutine.

Mais il faut dire que Nolde aurait été plus convaincant s'il avait été représenté par des aquarelles, qui normalement sont chez lui des créations fort remarquables. Or, les organisateurs avaient renoncé à exposer de telles œuvres, à cause de leur fragilité. En revanche, ils avaient réservé une large place aux gravures, ce qui ne pouvait qu'augmenter les attraits de l'ensemble. Car depuis Munch la gravure a été pour les Expressionnistes un moyen dont ils se sont servis avec un bonheur particulier. En gravant sur bois, plus d'un parmi ceux qui ont travaillé en Allemagne a fait preuve d'une fermeté, d'une concision et d'une originalité que l'on regrette de ne pas toujours retrouver dans ses tableaux.

JOSEPH-ÉMILE MULLER

# LA CÉRAMIQUE D'OLIVIER DEBRÉ A OSAKA

L'Exposition inaugurée à Osaka (Japon) le 15 Mars 1970 est la première grande manifestation internationale de l'Extrême-Orient. Plusieurs nations européennes y ont participé, dont la France qui avait confié son pavillon à plusieurs artistes et notamment à Nicolas Schœffer et à Arman.
Dans le prochain numéro nous publierons sur cette exposition, qui a été visitée par plus de 60 millions de visiteurs, un article du critique japonais Shinichi Segui, ainsi qu'un important commentaire de Pierre Volboudt.

La céramique murale d'Olivier Debré pour le Pavillon de l'Europe, reproduite ici, a été, avec la mosaïque de Joan Miró pour le Pavillon du Gaz et la sculpture colossale de Taro Okamoto, une des œuvres les plus remarquées.

OLIVIER DEBRÉ. Détail de la céramique pour le Pavillon de l'Europe à Osaka.

OLIVIER DEBRÉ. Une vue de la grande céramique pour Osaka. ▶

# LES MYTHES DE RENÉ MAGRITTE

## par Alain Jouffroy

Magritte: une levée de boucliers armoriés dans le ciel du jour.
Quelques empreintes du passage de l'homme dans le « réel non-vrai » dont parlait Nietzsche.
Une incursion dans le domaine infranchissable des idées à venir.
Poète: Magritte l'est dans le choix de chaque objet, dans l'entourage qu'il leur donne, dans la phrase qu'il compose avec eux dans l'espace, comme Mallarmé l'était avec les mots sur le blanc de la page.
Jamais aucun peintre n'avait d'emblée rejoint aussi directement les rêves d'un « poète »: comme si la poésie était aussi naturelle à Magritte, inventant des sujets de tableaux, qu'à l'écrivain l'*analogie* poétique.
On peut dire ce qu'on en veut: le tableau de Magritte pense à votre place ce que la pensée se refuse à *dire*. Son « impossible » a l'évidence foudroyante et calme, implacablement inscrite dans l'univers somme toute *banal* des « œuvres d'art ». Exception à la règle qui dérange si subtilement la règle que d'aucuns ne s'en aperçoivent pas. Ou font comme si, misant sur l'« art » pour tout expliquer, tout ordonner selon la grammaire historique de l'évolution des formes. Alors que la peinture de Magritte est faite pour refuser l'explication, peut-être même l'analyse. Il ne sera compris que le jour où l'art se confondra avec la manière de voir *quotidienne*. Ce qui n'est pas près d'arriver. C'est-à-dire que, peintre célèbre, et mort célèbre, Magritte devance encore beaucoup de ceux qui, non-célèbres, méconnus ou mal connus, éprouvent la difficulté de la communication fulgurante avec ceux-là mêmes qui sont prêts à la vivre.

Magritte a vécu entouré d'hommes qui écrivaient des poèmes: Nougé, Colline, Scutenaire. De grands poètes, peu connus en France (ce qui est à leur honneur).
Il parlait avec eux. Il leur montrait des tableaux. Et les poètes parlaient devant les tableaux. Ce n'est pas par hasard. Cela a été le cas, en France, de Miró, de Max Ernst, de Tanguy, de Matta, de Victor Brauner. Des peintres qui ont été considérés longtemps, par les spécialistes incultes de la critique d'art, comme « trop littéraires ». Magritte, en Belgique, n'a pas échappé à cette loi. La même. Mais la loi de la signification est toujours la plus forte, dans la littérature comme dans la peinture; les amis des poètes ont triomphé sur toute la ligne. Parce que le reste n'était rien, n'était personne: la peinture, comme la littérature, n'existe

René Magritte photographié près d'une de ses toiles.

pas « en soi ». Elle a besoin de *rapports*. Et ces rapports sont définis et multipliés par les mots. Il n'y a pas d'alternative pour un peintre: susciter la révolution orale, la révolution écrite, ou ne pas être reconnu. En effet, pour un peintre, il ne suffit pas d'être *vu*. Par les poètes, Magritte a été *entendu*.

Nougé, Collinet, Scutenaire ont aidé Magritte à être ce qu'il est. Un mythe. Dans la solitude provinciale de Bruxelles, qui vaut celle de Paris parce qu'elle la caricature, ces hommes étaient les *seuls* à reconnaître la pensée de Magritte, à déchiffrer les arrière-plans de l'image magrittienne. Breton, qui a fini par lui consacrer le texte que l'on sait, n'était pas présent à ces rencontres. Mais, à travers Nougé, Collinet, Scutenaire, Breton aussi était présent. On l'oublie un peu.

Je ne l'oublie pas. Je n'oublie pas que le tableau: « Je ne vois pas la femme nue dans la forêt » *était suspendu à la porte d'entrée de l'atelier de Breton*. Je n'oublie rien. Moi qui suis amnésique. Et injuste. Magritte réveille ma mémoire, parce qu'il stimule ce qu'il y a de plus imaginatif dans la mémoire. Magritte commence par regarder le monde comme s'il était vide. Comme s'il ne présentait, en soi, rien de re-remarquable, rien de particulièrement significatif: tout y est égal, le lit, la table, la terre, les nuages. Seuls le captivent les changement qu'opère la pensée dans l'ordre du monde. Le rêve éveillé qui est le sien produit un monde second, frère ennemi du premier, inaccessible aux topographes du premier. Ainsi, une pierre suspendue en plein ciel comme un nuage devient-elle — à elle seule — le *mythe* du philosophe.

On n'a peut-être jamais souligné assez fortement le rapport qui existe entre les tableaux métaphysiques de Chirico, et particulièrement « La conquête du philosophe » de 1914, « Le Philosophe et le poète » de la même année, avec ceux que Magritte a peints victorieusement jusqu'à sa mort. Comme si Magritte avait mené à son terme, dans la clarté du Nord, la sombre aventure avortée par Giorgio de Chirico. Comme si Magritte avait articulé et fait triompher la pensée visuelle que Chirico a été incapable de faire fonctionner plus de sept ans. On en reste stupéfait, si l'on y songe.

Mais ce qui a manqué à Chirico, c'est la complicité et l'accord des poètes. Il a trop méprisé, par orgueil, ce que Magritte a respecté, aimé, éclairé de sa propre pensée; les titres des tableaux de Chirico, à l'exception de deux ou trois d'entre eux, sont beaucoup trop directs, beaucoup trop plats, il leur manque l'espace de la liberté mentale, la distance, le grand pouvoir que donne la pratique des analogies poétiques. C'est peut-être ce qui l'a fait basculer dans le vide, dans la banalité d'un rêve suranné, d'un rêve dérisoire.

Magritte a vaincu de la loi de la contradiction, comme sa pensée a vaincu la loi de la pesanteur dans l'espace qui est le sien. Avec le même acharnement discret que Mallarmé, avec la même modestie précautionneuse, il a démontré la toute-puissance d'un orgueil purement mental, et, du même coup, il a fait monter d'un degré le niveau de l'ambition de tous les peintres.

Comme celle de Paul Nougé, l'œuvre de Magritte est une « subversion des images » et une « expérience continue »: dans le domaine du discontinu, il a placé un à un ses repères, il a fait avancer l'exploration de la pensée. En ne s'appuyant jamais sur autre chose que sur soi, — sur le voi même de ses propres idées. Inintimidable, il n'a pas intimidé les poètes. Il leur a fait savoir de toutes les manières qu'il était de leur côté, et que peu importait, au demeurant, — le reste.

Il a grandi la pomme aux dimensions d'une chambre. Il a grandi la pensée d'un seul homme aux dimensions de l'univers. Il a imposé le droit, pour chacun, d'imposer une vision *unique* des choses. Cette vision unique qui permet à chacun de se faire comprendre de tous. Il a montré que le monde n'avait d'autre intérêt que de se laisser transformer par notre volonté. Il a fixé l'« impossible » comme but commun à tous.

Ainsi, chacun de ses tableaux devient-il l'image d'un mythe nouveau, — d'un mythe personnel susceptible de devenir collectif. Avec lui, la pensée mythique — qui avait recommencé, pendant sept ans, à produire du nouveau dans l'œuvre de Chirico, entre 1911 et 1917 — s'est révélée comme la seule source de *création* possible à l'intérieur d'une société aussi sclérosée, aussi bourgeoise, aussi peu inventive que la nôtre.

Ce n'est peut-être pas un hasard, je pense, si la seule œuvre poétique qu'il ait accepté d'illustrer, à l'exception de Lautréamont, fut l'ensemble de mes propres « notes analogiques expéditives », écrites entre 1946 et 1948, et qui a paru peu de temps après sa mort. *Aube à l'antipode*, dont Breton avait fait paraître des extraits dans *Néon*, formait un ensemble d'images mythiques semblables à celles de ses propres tableaux. Aucun lien d'amitié réelle, du seul fait de notre différence d'âge et de la disparité de nos lieux d'activité, ne nous avait cependant favorisé à priori cette collaboration. Lointainement, mais avec exactitude, le *courant mental* nous a permis de nous entendre.

A la mer avec son loulou.

Mais qu'est cela, sinon la preuve de l'existence d'une société secrète, que les poètes fondent sans le savoir avec certains peintres, et qui leur permet parfois de conjurer le malheur social, l'incommunicabilité, l'indifférence, le mépris.

Dans chaque tableau de Magritte, l'utopie rayonne.

Mais c'est de la seule utopie que dépend la possibilité de « refonte complète de l'entendement humain » dont parlait Breton.

L'homme le plus révolutionnaire est celui qui change d'abord la *pensée*.

ALAIN JOUFFROY

# A LA RENCONTRE DE PIERRE REVERDY

## par André Verdet

*L'œuvre ne serait jamais faite s'il n'y avait au bout de la main le cœur comme une porte ouverte.*

P. R.

Une des plus belles, des plus denses réussites de la Fondation Maeght à Saint-Paul. En hommage à un grand poète contemporain — trop tôt parti vers les ombres, en 1960 — poète dont la richesse en vie intérieure nous a valu des œuvres dont les accents étaient d'autant plus déchirants dans leur nudité qu'ils se voilaient d'allusions secrètes et polyvalentes, qu'ils se drapaient dans un fier éloignement, en hommage à cet homme de qualité, il a été réuni des livres, des revues, des photos, des manuscrits, des dessins, des peintures et des sculptures.

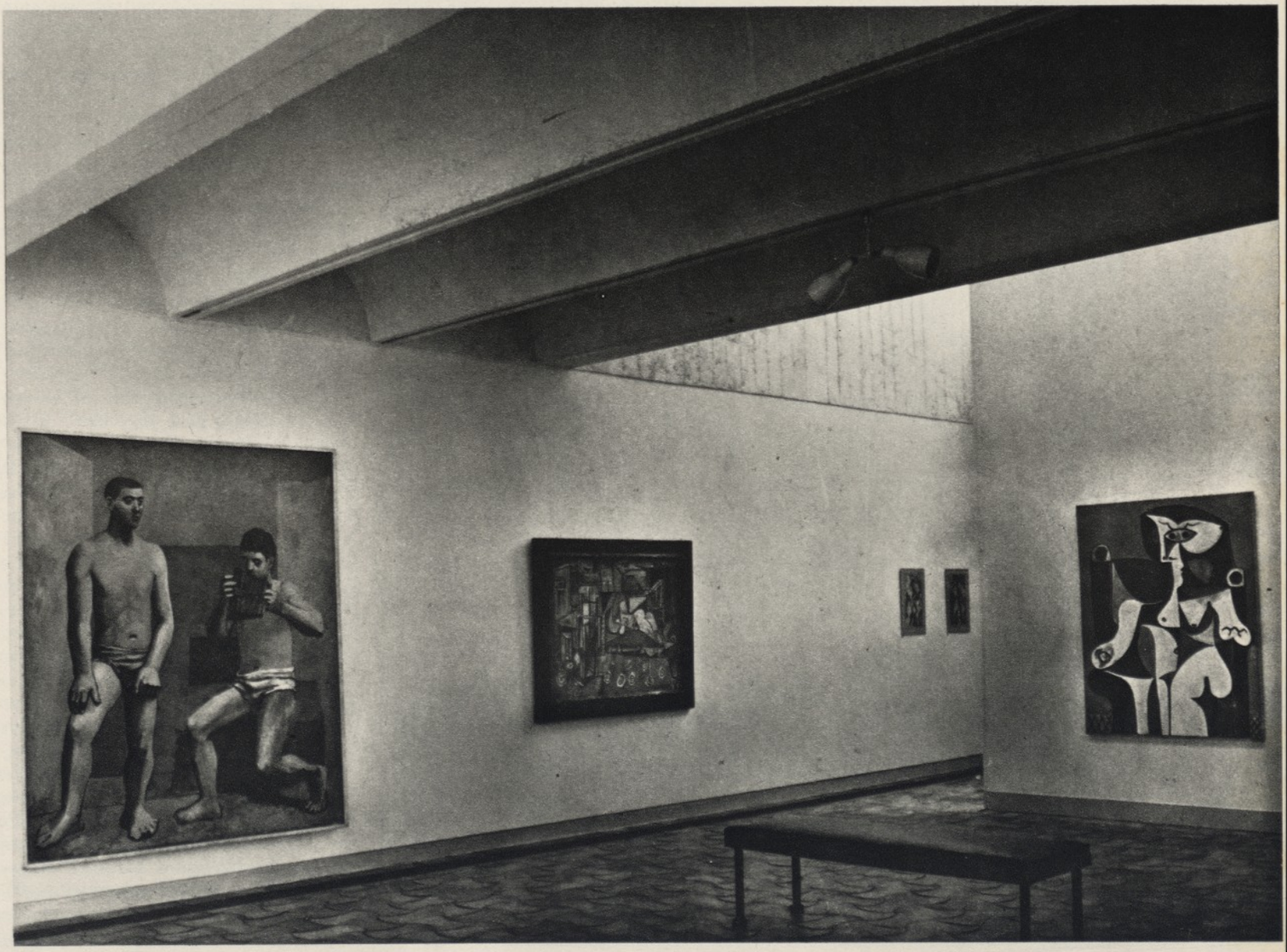
Si un poète disparu revient parmi nous de tout son poids de vie sensible, avec le cortège complet de ses œuvres, des amitiés et des collaborations qu'elles ont suscitées, entraînées et parfois magnifiées, c'est bien ici à la Fondation.

L'interférence de la poésie — du poète et de sa pensée — et des arts, le retentissement de l'une sur les autres, et inversement, leur conjonction ou leur convergence, leur épanouissement mutuel à leurs contacts — encore leur confrontation avec une époque fameuse — tout cela nous est rendu avec force, clarté, discrétion, intelligence. Comme il se devait pour un écrivain de la carrure de Pierre Reverdy.

« La chose la plus étonnante, ça a été la subite floraison des poètes. Reverdy est un des premiers et des meilleurs et a beaucoup influencé des tas de jeunes. Il y en a d'extraordinaires, comme Radiguet qui a à peine dix-sept ans, et qui fait des choses charmantes...

Ce sont ceux de la tendance Reverdy qui ont le plus de connexion avec notre peinture et qui se détachent de plus

Une salle de l'exposition « Autour de Reverdy » à la Fondation Maeght.



MODIGLIANI. Portrait de Reverdy. Dessin au crayon. 27,5 x 22,5 cm. Coll. part.

en plus de Cendrars et de Tzara », écrivait Juan Gris à D. H. Kahnweiller en 1919.

Le 15 Mars 1917 avait paru le premier numéro de la Revue *Nord-Sud* dont Pierre Reverdy assumait la direction et à laquelle Apollinaire, Braque, Léger, Jacob collaborèrent entre autres.

Le rôle que Pierre Reverdy tint dans les domaines de la littérature et des arts à un moment historique de leur rupture et de leur évolution, la pureté et la puissance convaincante de ce rôle — et son désintéressement — réapparaissent à travers les images et les documents de l'exposition, plutôt comme en surimpression. La pensée créatrice du poète et de l'essayiste reconquiert en nous son rayonnement. Le souvenir demeure *vivace*, toujours agissant. Les mobiles spirituels qui actionnaient sa morale poétique, sa pensée critique, les vertus intransigeantes de l'homme — pas toujours bien comprises, même des amis les plus résolument fidèles — nous les retrouvons comme en filigrane dans certaines pages manuscrites, certaines dédicaces et lettres.

Selon la volonté de Pierre Reverdy, il a été fait une part plus importante aux manuscrits qu'à la correspondance. Les documents réunis font nombre et qualité. Quelques-uns sont capitaux. Leur présentation, l'ordre qui y préside ravivent la mémoire, l'élargissent, l'éclairent mieux. Une grande diligence a été apportée dans la recherche des choses afin qu'une somme totale de recueils, d'éditions rares, de revues soit offerte à la curiosité des connaisseurs.

L'œuvre poétique s'inscrit dans son bilan complet, des premières plaquettes héroïques aux recueils de la *N. R. F.*, aux somptueux albums ornés de gravures originales. Voici les *Poèmes en Prose*, de 1915 (trois couvertures originales d'Henri Laurens, gouache découpée) et voilà *La Liberté des Mers*, de 1959 (lithographies de George Braque), *Sable mouvant*, de 1965, publié après la mort du poète (Aquatintes de Pablo Picasso). Entre les premières œuvres et les dernières, des dizaines de recueils comme un chant ininterrompu, dont les titres sont comme autant d'étoiles majeures au ciel de la poésie: *La Lucarne Ovale* (1916); *Les Jockeys camouflés* (1918); *Les Ardoises du Toit* (1918); *La Balle au Bond* (1928); *La Guitare Endormie* (1919); *Cœur de Chêne* (1921); *Étoiles Peintes* (1921); *Cravates de Chanvre* (1922); *Les Épaves du Ciel* (1924); *Écumes de la Mer* (1925); *Sources du Vent* (1929); *Pierres Blanches* (1930); *Plupart du Temps* (1945); *Visages* (1946); *Le Chant des Morts* (1948); *Main d'Œuvre* (1949)...

La route est éblouissante mais solitaire. Celui qui choisit finalement de se retirer à l'Abbaye de Solesmes, ce reclus en poésie, au plus fort de l'agitation intellectuelle et des controverses parfois violentes entre représentants des tendances qui ont amené, fait fructifier et prolongé le Surréalisme; celles encore qui, rompant avec le Fauvisme, ont intronisé un art nouveau en peinture, dont Cézanne structura les prémices — cet artiste, au cœur des agitations spectaculaires et des spéculations vives, avait déjà fait de la solitude sa demeure. Dans son fier, rude visage, la présence intense du regard, sa clarté impérieuse s'étaient teintées de mélancolie — et de quel obscur regret?

« Nul n'aura jamais vu ta blessure, quelques traces de sang qui marqueront la ligne de tes pas ».

La solitude était l'expérience nécessaire à son existence et à son œuvre, toutes deux résolument tournées vers la vie profonde où tenter d'appréhender la dualité dramatique de la destinée humaine. La poésie, pour Pierre Reverdy, était la pratique d'une ascèse. Poésie d'une distance, d'un secret, certes, mais encore, souvent, d'une souffrance et dont la hauteur intellectuelle s'infléchit, à travers un espace de silence et d'absence, vers la fraternité douloureuse, mais vraie, vers la vie difficile, mais pleine.

De toutes ces éditions rares, livres et revues, de ces manuscrits, dédicaces, corrections, lettres et photos, Pierre Reverdy émerge noblement. De grands amis l'accompagnent, célèbres aujourd'hui, qui furent soit ses constants compagnons de route, soit ses collaborateurs d'un moment, qui se consacrèrent à lui par leurs œuvres, auxquels il se consacra par ses œuvres. Certains

recueils récèlent des trésors d'illustration. Les auteurs ont nom Henri Laurens, Henri Matisse, Georges Braque, Modigliani, Juan Gris, Manolo, Léger, Derain, Picasso, Chagall. Miró, lui, n'a pas orné un seul livre du poète mais il peignit *Nord-Sud* en hommage à la revue qu'il pouvait trouver à Barcelone chez un libraire en 1917. Les ouvrages *Self-Defence*, 1919, (critique esthétique, dédié à Juan Gris), *Pablo Picasso*, 1924, (premier essai sur Picasso), *Une Aventure Méthodique*, 1949 (en collaboration avec Georges Braque), *Le Voleur de Talan*, 1917 (roman), *La Peau de l'Homme*, 1926, (roman), parachèvent, avec les articles, les essais parus dans diverses revues, l'image des activités plurielles de Pierre Reverdy. Activités tournées vers ce qui change, qui rompt avec la tradition et la routine, vers ce qui, déjà, assume l'avenir:

« Le grand poète, dit-il — et le grand artiste en tout genre du reste — est celui dont l'œuvre, apportant quelque chose de neuf, augmente et modifie les dimensions du domaine de la pensée poétique — celui après qui on ne peut plus à la fois penser les choses comme avant que son œuvre apparût, ni décrire de la même façon — celui dont la présence, pour un temps, présidera dans l'esprit de ses contemporains, ou des générations suivantes à l'acte de penser et d'écrire — celui aussi par qui les personnalités fortes seront influencées et qu'elles devront le plus se garder d'imiter. Par là, d'ailleurs, s'exerce sa meilleure influence, celle qui obligera quelques autres à chercher pour leur propre compte un moyen d'expression nouveau, le mieux adapté à leur propre personnalité. L'œuvre du grand poète est celle dont l'influence s'étend en ondes centrifuges à travers les œuvres qui lui succèdent à l'infini. »

... Lœuvre du grand poète... Pierre Reverdy aurait pu tout aussi bien ajouter: l'œuvre du grand peintre. Il le sous-entendait d'ailleurs. Et les liens d'amitié profonde et efficiente qu'il avait noués avec ces peintres qui marquèrent leur époque en la transformant, sa collaboration avec eux reposaient alors sur une conviction mutuelle inaltérable: que l'art appelle le devenir des civilisations, et qu'il surmonte les revers, qu'il est plus puissant que toutes les déchéances.

A la lumière de Pierre Reverdy et de ses écrits, c'est sans doute avec des yeux « mieux éclairés de l'intérieur » que l'on regardera les œuvres, dessins, peintures et sculptures qui nous sont proposés ici, à la Fondation, afin de célébrer dignement une belle et forte image du poète.

Les œuvres des peintres et des sculpteurs réunis autour de Pierre Reverdy participent d'un choix judicieux. Certaines pièces ont un rapport direct avec le personnage du poète, ainsi les portraits: ceux de Picasso, de Modigliani, de Giacometti (posthumes), de Juan Gris.

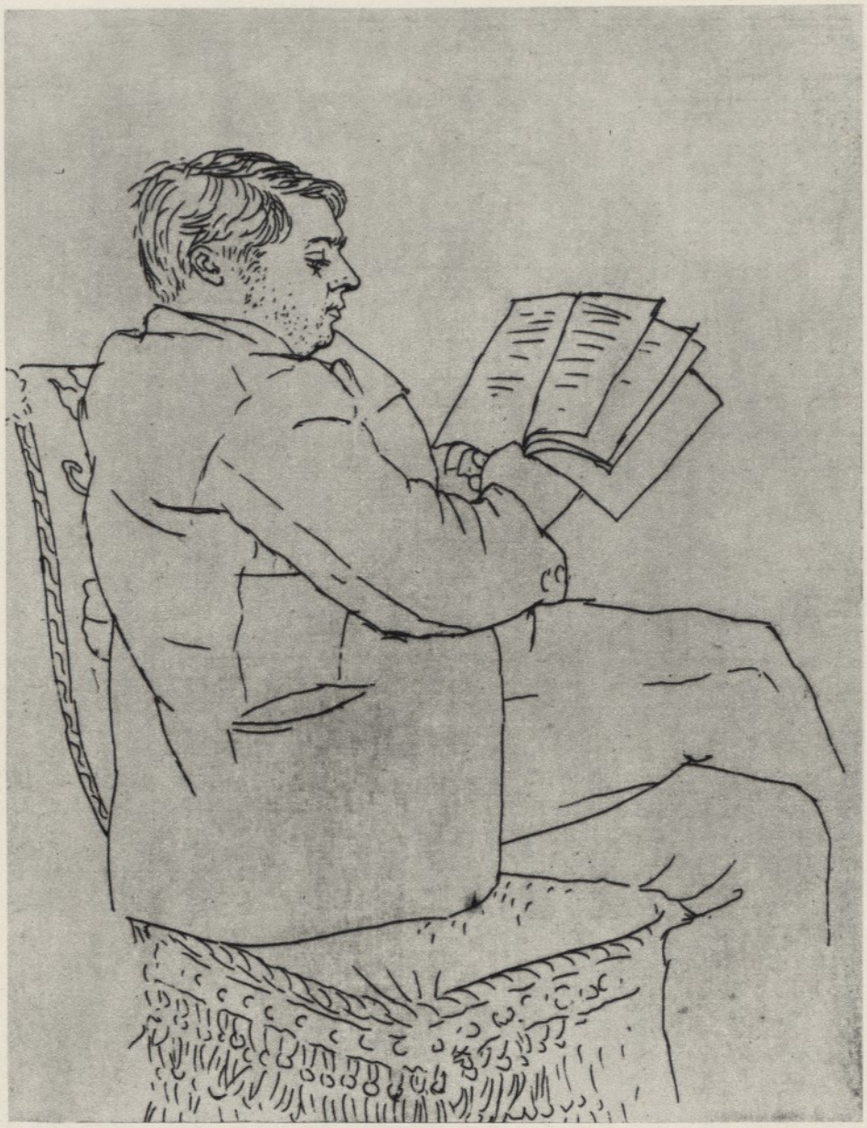
Les salles réservées à chacun des amis nous réservent de belles joies. Nous y retrouvons des tableaux célèbres, nous redécouvrons encore. Salle Léger: *Les Toits de Paris* (1912), *La Rue* (1907), *Le Passage à Niveau* (1912), *Le Jongleur et les Acrobates* (1943), *La Parade* (1953), *Composition à la Main et aux Chapeaux* (1927), qui est une très étonnante pièce, miroir d'une époque, et qui dans son audace tranquille, son défi, préfigure le pop art.

Des *Constructeurs* Pierre Reverdy avait écrit: « De toutes parts venus du plus profond des terres, des monts arides ou des ports tourmentés, des hommes de toutes envergures arrivent à l'appel des sirènes se prendre au tourbillon des villes enchantées.

... Des constructeurs déconcertants, qui se débarrassent d'une ville plus lestement qu'elle de son veston. »

Salle Georges Braque: de merveilleux tableaux cubistes, avec leurs terres, leurs ocres et leurs noirs que le temps a patinés au diapason de la science du peintre: *Composition au Violon* (1911), *Le Bougeoir* (1911), *Verre à Pied et Guitare* (1911), *L'Homme à la Guitare* (1914). Tableaux à mettre en parallèle avec ceux de Picasso de la même période. (Braque: « On aurait très bien pu se tromper, alors. Prendre un Picasso pour un Braque ou un Braque pour un Picasso »). *Le Guéridon* (1930), *Atelier IX* (1954-56), *Le Nid dans le Feuillage* (1958), où la matière se fait incantation. A noter parmi les lettres autographes de Pierre Reverdy au pein-

JUAN GRIS. Portrait de Reverdy (La guitare endormie, 1919).



PICASSO. Portrait de Reverdy (Cravates de chanvre, 1922). *(Photos Claude Gaspari).*

tre, une où il traite du « réel », vers 1950, et une lettre de Georges Braque à Pierre Reverdy lui proposant d'illustrer *Cercle Doré* (6 mars 1953). Les deux hommes s'écrivaient souvent, avec affection, et se voyaient fréquemment.

Salle Pablo Picasso: une extraordinaire *Tête de Femme* (1906), dessin à l'encre de Chine rehaussé de rouge, qui laisse présager les *Demoiselles d'Avignon; Sucrier et Éventail* (1910), aquarelle, d'une tendresse lumineuse, inattendue; *Flûte de Pan* (1923), de la période néo-classique, monumentale; *Femme assise en noir et blanc* (1962), toile-choc d'une grande force flagellante. Picasso: « Un œil de lumière et de nuit » (P. R.).

Salle Henri Laurens: la redécouverte d'un grand artiste dont l'immense modestie fit que l'œuvre se cache encore derrière elle. « Henri Laurens demeure désormais dans ce monde comme dans l'autre l'un des plus anciens et plus présents de mes amis. » (P. R.). Les collages, papiers collés ou sur bois, sont à classer parmi les plus sévères. Leur sensibilité est comme une arme aiguë. On s'en aperçoit seulement aujourd'hui: ils ont influencé maint spécialiste depuis.

Les terres cuites d'Henri Laurens faisaient l'admiration de Georges Braque et son bonheur. Il se plaisait à le dire autour de lui.

Salle Juan Gris: un ensemble remarquable, où l'on peut voir cheminer avec cohésion, sans rupture notable, des œuvres datées de 1913 à 1927. J'ai particulièrement aimé la *Guitare* (1914), papier collé, et la *Nature morte au Géranium* (1915), qui témoignent chez ce peintre néanmoins austère d'un sens très vif du chant de la couleur.

Salle Matisse: triomphe du dessin au trait, au crayon ou au fusain. La série des *Têtes* (visages de Katia, le modèle) nous apprend que simplicité n'est pas synonyme de facilité. En vitrine, les illustrations pour les *Jockeys Camouflés*. Au passage, je lis:

*Le temps est couvert de poussière*
*Et celui qui n'a pas de nom*
*Se cache au fond de la lumière.*

Salle Chagall: nous connaissions la grande composition *Ma Vie* (1964), qui fait partie des œuvres de la Fondation et la *Femme-Oiseau* (1956-62), de la collection Aimé et Marguerite Maeght. Y viennent s'ajouter, entre autres, *Les Gants Noirs* (1923-1948), *La Fenêtre* (1924), *Quai de Bercy* (1959) et *Bonjour Paris* (1939), qui m'a retenu jusqu'à l'envoûtement.

Salle Giacometti: six portraits qui, quoique posthumes, nous rendent terriblement présent à la fois dans sa déchirance d'homme et dans sa force de créateur le poète Reverdy.

Les sculptures sont de Manolo, qui fit des gravures sur bois pour *Cœur de Chêne* (1921) et de Gargallo, sur qui Reverdy écrivit un article dans le numéro 10 de la revue *Sélection*, en Janvier 1924.

Des poèmes gravés au poinçon par Pierre Reverdy sur des terres cuites préparées dans les Ateliers Madoura rappellent le séjour qu'il fit en 1948 à Vallauris. Deux d'entre eux sont dédiés à Picasso.

*Dans la marge aride du temps*
*A travers ce cœur nu qui déborde*
*[l'amer Picasso*
*Graine au vent qui peuple les déserts.*

Les admirables photographies murales, qui vivent intensément et longtemps nous retiennent, à l'unisson des poèmes et des peintures, sont de Mariette Lachaud. Les autres portent les noms de Brassaï, Dora Maar, Cartier-Bresson, Chapron, Freund, Le Corre.

Les *Quelques Repères* établis par Maurice Saillet complètent et fortifient le magnifique catalogue dont Jacques Dupin ouvre les pages avec ferveur et lyrisme.

Après la visite de l'exposition, la stature du poète se campe dans notre mémoire, qu'il envahit de toute sa dimension humaine. Des lambeaux de poèmes nous hantent, qui tomberont au fond de nous, vivaces à notre insu. La mort d'un poète ne serait-elle qu'un accident? On se prend à espérer mais sa solitude, le silence même à travers sa parole nous cernent, comme si l'on découvrait la face noire du soleil...

*Le plus beau livre de ma vie sera celui en grandes pages transparentes des jours qui dévalent la pente où rien ne restera inscrit...*

(Poème inédit, dédié à Marguerite Maeght le 2 Août 1952).

ANDRÉ VERDET

# L'ART VIVANT A L'ABBAYE DE BEAULIEU

Dans la magnifique abbaye cistercienne de Beaulieu en Rouergue, un « Centre d'Art Contemporain » a ouvert ses portes le 20 juin avec une exposition réunissant, sous le titre « Un art subjectif ou la face cachée du monde », une centaine d'œuvres significatives des différentes tendances de l'art au cours des vingt dernières années.

Des artistes aussi divers que Vasarely, Poliakoff, Dubuffet, Fautrier, Hantaï, Michaux, Vieira da Silva, Chadwick, Mathieu, Viseux, Matta, Claude Georges, Bissière, Hartung, Karskaya, Bettencourt, Deyrolle, etc., y sont représentés. Pourtant, l'exposition organisée par Mme Geneviève Bonnefoi et M. Pierre Brache en ce cadre exceptionnel ne se propose nullement de constituer un panorama de l'art contemporain. Un lien secret a guidé le choix de ces œuvres si dissemblables acquises au cours de vingt années de recherches et de découvertes. Ainsi que l'écrit Geneviève Bonnefoi dans la préface au catalogue: « ... L'objectivité en art n'existe pas, Baudelaire l'a dit bien avant nous. Comme en amour, tout choix est passionnel. Tout art élu nous révèle en même temps qu'il nous révèle à nous-même. Si des contradictions apparentes peuvent être décelées ici, c'est que nous sommes aussi multiples et contradictoires, insaisissables... A travers ces mouvances, certaines constantes peuvent apparaître, des lignes de force se dégager. Avant tout un certain refus des langages appris, hérités du passé, une façon personnelle de regarder le monde ou de plonger en soi-même... ». *Tout choix est passionnel...* De la passion, il en a fallu à Geneviève Bonnefoi et à Pierre Brache pour qu'il nous soit donné de contempler aujourd'hui ces œuvres en cette Abbaye de Beaulieu à laquelle, après dix ans d'efforts et de sacrifices, ils ont réussi à redonner vie. Cette même passion qu'ils partageaient de l'art contemporain leur fit éprouver le coup de foudre devant le « superbe navire naufragé » qu'était l'Abbaye de Beaulieu lorsqu'ils la découvrirent, en 1953. En dépit des ruines et des gravats, la rigueur architecturale et la pureté abstraite de ce monument fondé en 1114 les frappèrent d'emblée comme une démonstration de cette liaison entre l'art ancien et l'art mo-

SIMON HANTAÏ. Peinture-pliage. 1960. 142 x 110 cm.

L'Abbaye cistercienne de Beaulieu en Rouergue.

KARSKAYA. La mort en dentelles. Peinture. 1967. 100 x 80 cm. *(Photos R. David).*

derne qui toujours leur avait tenu à cœur.

Redonner vie à ce lieu exceptionnel en le consacrant à l'art vivant fut dès lors leur préoccupation unique. Après bien des difficultés et grâce à la grande compréhension qu'ils rencontrèrent auprès de l'Administration des Affaires Culturelles, l'Abbaye de Beaulieu est enfin devenue ce lieu privilégié, à destination vivante, ouvert à tous, dont ils rêvaient. Certes, les travaux de restauration ne sont pas encore achevés, mais les projets abondent pour les années à venir. En même temps qu'un choix important d'œuvres appartenant à la collection de Geneviève Bonnefoi et de Pierre Brache — choix qui formera le fonds permanent d'un futur musée d'art contemporain — l'Abbaye de Beaulieu présentera des expositions temporaires consacrées à l'art vivant, assorties de colloques, débats, conférences, projections et concerts.

Ainsi se trouvera réalisée l'idée chère à Geneviève Bonnefoi et à Pierre Brache: entrer en contact avec un public qui jusqu'ici ignorait pratiquement l'art contemporain; faire éclater la notion de l'art réservé à une élite en retrouvant cet enracinement de l'art dans la vie qui existait au temps des cathédrales; créer un musée qui ne soit pas un mausolée mais la chose de tous, des habitants de la région comme des autres et essayer de retrouver, à travers ces œuvres au langage différent, « cette face cachée du monde, trop souvent oubliée, que chacun de nous peut découvrir lorsqu'il regarde au delà des apparences, tente de percer l'écorce des choses et d'approcher, comme le sentait Paul Klee, *plus près du cœur de la création.* »

A. D.

VISEUX. Peinture. 1957.

# VENISE: FIN DE PARTIE

*La Biennale de Venise a-t-elle encore une raison d'être? C'est la question que se sont posée critiques et amateurs après une décevante et rapide visite aux vingt pavillons des* Giardini, *et bien entendu la majorité d'entre eux a répondu: non.*

*Jusqu'à la contestation de 1968, après avoir couronné de ses pâles lauriers des artistes de renommée universelle, tels que Braque, Matisse, Dufy, etc., et refusé le grand prix de sculpture à Henri Laurens, la Biennale avait joué un rôle souvent décisif dans la « confirmation » des peintres et sculpteurs de la seconde génération. Mais, ayant ouvert trop généreusement ses portes au pop art et à l'art cinétique, elle était devenue ces dernières années un médiocre luna park dont les gardiens même, aveuglés par les lumières, assourdis par les bruits les plus divers, refusaient d'assurer la surveillance. Faute de gardiens, on ne pouvait visiter la plupart des pavillons qu'un jour ou deux par semaine.*

*C'est à ce moment qu'éclate la « révolution » de 1968. La Biennale, dont Gio Pomodoro avait pris le commandement, est violemment contestée par les jeunes qu'on avait négligé d'inviter. La police doit intervenir (elle le fait évidemment* à l'italienne, *respectant les ordres reçus, qui étaient d'offrir la joue droite à celui qui frappait la joue gauche) et la Biennale connaît le sort de la Triennale de Milan, encore plus tapageusement sabotée.*

*Peut-on dire que la contestation a eu cette fois-ci gain de cause? Pourquoi pas? Les prix, qui exigent un choix souvent arbitraire, ont été supprimés; peintres et sculpteurs ont été mis carrément à la porte. Le puérilisme de l'objet n'avait jamais remporté une plus grande victoire. Certes on voyait, dans de rares pavillons, quelques œuvres authentiques, mais elles apparaissaient comme égarées dans cette galère dont l'équipage, composé d'étudiants en architecture et de jeunes décorateurs sans emploi, manquait vraiment d'imagination. Une rétrospective universelle du jouet aurait été beaucoup plus intéressante.*

*On ne saurait sans doute condamner le « jeu » dont s'inspire la soi-disant recherche actuelle. On regrette seulement le temps — déjà si éloigné — où un artiste pouvait dire:* je ne cherche pas, je trouve, *sans aucune arrière-pensée anti-scientifique. A quelques rares exceptions près, on ne trouvait à Venise ni art ni science. Les rares surprises étaient dues à la technique. A ceux qui espéraient découvrir quelques nouveaux génies il n'était donné à admirer que des électriciens ou des plombiers.*

*Rendre la Biennale à l'art et aux artistes nous paraît donc être le problème essentiel. La peinture n'est pas morte et la sculpture n'a jamais été aussi vivante. La Biennale doit redevenir ce qu'elle était autour des années cinquante, lorsqu'une grande partie de la section italienne était réservée aux grandes rétrospectives. Elle n'a pas à être une mauvaise copie de la Biennale des Jeunes de Paris (ce qu'elle est devenue).*

*Il est temps enfin non pas de décourager la jeunesse — en lui confiant comme à Venise la totalité du pouvoir — mais de refouler vers d'autres lieux tous ceux qui, ayant banni de leur vocabulaire — comme aussi de leur œuvre — le mot « art », n'ont rien à voir avec une Biennale d'*Art. *Pourquoi pas une Biennale du non-art à Long Island ou à Honolulu? Ou même à Saint-Tropez?*

*Il est juste de reconnaître que dans tous les autres domaines la contestation a révélé certaines injustices sociales, et surtout a mis en évidence le désarroi culturel et administratif. Mais qu'a-t-elle fait dans le domaine de l'art? Au moment où se multiplient tant de manifestations, généreuses pour les uns mais discutables, inquiétantes pour les autres (Galeries-Pilotes, Foire de Bâle, etc.), il n'est pas nécessaire de faire le voyage de Venise pour admirer quelques objets en tapisserie dans le pavillon roumain, l'entrée infranchissable — heureusement — du pavillon français ou les sphères éclairantes de la section italienne: la Triennale de Milan, qui nous révéla jadis Fontana et Chillida, n'a pas à être dépossédée, au détriment d'ailleurs (et non pas au bénéfice) d'autres institutions.*

SAN LAZZARO

Guy Harloff

HARLOFF. Arbre - Naissance - Femme - Vision. 1968. 35 x 25 cm. Galerie Cortina, Milan.

# HARLOFF, LE GRAND MARGINAL

## par Patrick Waldberg

Artiste, au sens le plus profond du mot, Harloff n'appartient pas au monde des arts tel qu'il se présente aujourd'hui, avec ses rivalités, ses surenchères et ses spéculations. Il se situe résolument hors du circuit où se confectionnent les gloires dorées. D'une modestie proportionnelle à sa taille — il mesure plus de deux mètres — il sait combien la voie de la perfection est longue et hérissée, et grande la distance entre ce qui est désiré et ce qui est accompli. Mais il a de la dignité de son art une conception des plus hautes. Il est devenu artiste pour être libre, et non pour être riche ou prestigieux. Il a réduit ses besoins à l'essentiel, ceci incluant bien sûr les adjuvants sans lesquels certaines natures se trouveraient dans ce monde en pleine détresse. Aussi la commercialisation de son œuvre s'effectue-t-elle dans des conditions tout à fait inaccoutumées et quelque peu archaïques, allant du troc médiéval aux roueries balzaciennes. Il s'agit de s'assurer quelques heures de paix pour les quelques jours à venir avec le minimum de contraintes: de rester disponible pour l'instant où surgit l'état de grâce.

Comme beaucoup de promeneurs de la nuit, Harloff est à l'affût de la lumière, mais d'une lumière qui tombe rarement, de nos jours, sur les cités moroses. La nuit est aussi pour lui le lieu des rencontres et sans doute a-t-il fait sienne cette devise que l'on prête à Benjamin Franklin: « Early to bed, early to rise, and you are sure to meet the most uninteresting people. »

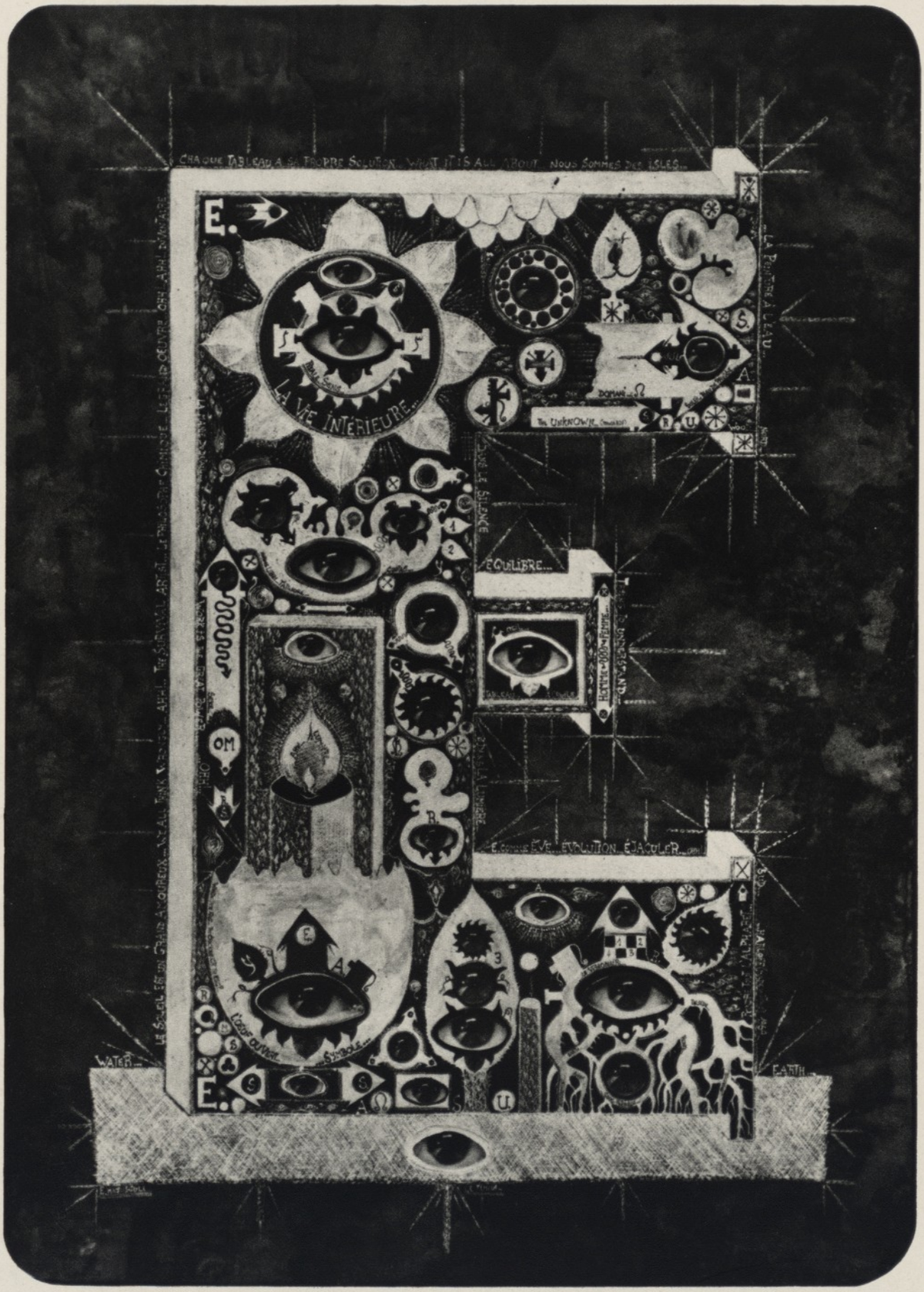
Harloff, né en 1933, arrive à l'âge d'homme dans un monde qui regarde, stupéfait, fasciné d'horreur, ses plaies ouvertes: la bombe, les camps d'extermination, la délation instituée comme système, la haine entre les idéologies, le déferlement de la violence, et pardessus tout cela, la mécanisation des esprits et des corps. Pour un homme sensible, profondément pacifique, préoccupé seulement de l'élargissement des facultés libératrices, ce monde ressemblait à une prison. Il devenait impérieux de trouver refuge *ailleurs*, ce mot, de toute évidence, ne désignant pas un pays, mais un comportement spirituel. C'est en obéissant à cette nécessité qu'Harloff finit par rencontrer l'art, non sans avoir éprouvé au préalable hésitation et doute.

Après ses échecs scolaires, Harloff occupa une grande part des loisirs que lui laissaient les besognes alimentaires pour s'initier à l'art. Musées, galeries, salons n'avaient pas de secrets pour lui. Seul, mû par un instinct irrésistible, il sut aller au meilleur et acquérir un discernement que nombre de professionnels lui eussent envié. D'emblée ses préférences furent pour les œuvres où la vérité intérieure est servie par un métier sans tricherie. Afin de mieux saisir le cheminement technique de l'artiste, il prêta une attention particulière aux croquis, esquisses, dessins, gravures, où l'homme se livre dans son intimité. Parmi les peintres du passé, le coup de foudre fut déclenché par Bosch et Brueghel, où le fond alchimique, ésotérique, est soutenu par la splendeur plastique. Chez les contemporains, deux rencontres l'agitèrent. La première fut celle de l'œuvre de Kurt Schwitters, qui atteint la perfection par l'assemblage de matériaux très humbles. Puis il fit personnellement la connaissance d'Hans Reichel, dont l'œuvre s'inscrit dans la lignée de Paul Klee.

Parmi les autres introducteurs d'Harloff, il est important de citer Torrès-Garcia, artiste, comme Reichel, assez singulièrement méconnu. Il exerça sur quelques-uns de ses contemporains une influence que l'on s'est bien gardé d'enregistrer. Enfin, Philip Martin, dont les tendances au mysticisme imprègnent l'œuvre, poussa définitivement Harloff vers la recherche de l'expérience spirituelle.

Harloff est possédé par une véritable fureur de peindre. Travailler chez lui ne saurait suffire à sa fiévreuse appétence. Il emporte son matériel dans la

HARLOFF. Pattern. 1969. 16 x 16 cm. Galerie Cortina, Milan.




HARLOFF. E majuscule. Vernazza. 1969. 60 x 34 cm. Galerie Cortina, Milan.

HARLOFF. L'œuf. Vernazza. 1969. 55 x 40 cm. Galerie Cortina, Milan.

rue, dans les lieux publics, et profite de la moindre pause pour s'adonner à sa passion. Sans que cela soit précisé, l'on devine la part laissée à l'automatisme dans l'élaboration de cette œuvre. S'il est vrai qu'il poursuit à sa manière le butinage inspiré que pratiquait Schwitters, il y a tout lieu de croire qu'il s'abandonne également à cette sorte de fascination quasi hypnotique où les formes naissent l'une de l'autre et croissent sur la surface à remplir à la façon des colonies de millépores. Il arrive ainsi à obtenir des compositions minutieuses et très pleines, où les formes élémentaires se juxtaposent à la récolte du hasard, où les mots-clés et les symboles se renvoient la balle du sens et du non-sens.

On peut dire qu'une phase nouvelle de l'œuvre d'Harloff a pris naissance au moment où il eut la révélation de l'Orient. Cela se passait en 1960. Un voyage de six mois en Iran le conduit aux quatre coins de la terre des Mages: de Tabriz en Azerbaïdjan au golfe Persique, et de Chiraz et Persépolis à Mashhad. Il semblerait que dans ce pays aux survivances millénaires, au style de vie hérité des vieux Achéménides, il ait éprouvé pour la première fois le bonheur d'être. Il s'attarde longuement à Téhéran, dans le quartier appelé Sharano, où les filles de plaisir aux ongles des mains et des pieds peints au henné voisinent avec des travestis somptueux. Sur les tapis de Khorassan dont les motifs stylisés rappellent ses propres peintures, il laisse couler les heures, en fumant le *kalioun*, ou narguilé, en buvant le thé à la menthe, ou bien en se laissant porter par les rêves du *hafioun* (opium). Dans la rue circulent d'étranges taxis illuminés à l'intérieur. Les tentacules de l'Occident moderne sont ici enlisés dans les sables d'un Orient incurable. Harloff s'enthousiasme pour Nâder Shah, contemporain de Louis XV, qui fut l'un des derniers grands conquérants de l'Inde. Ce souverain qui, contrairement à l'usage, n'avait de goût ni pour les femmes, ni pour les garçons fut animé par une seule passion dévorante, celle des pierres précieuses. L'on sait qu'à la tête de mille guerriers, Nâder soumit l'Afghanistan, fonça sur l'Inde, s'empara de Delhi et ramena à Téhéran le trône du Grand Mogol, connu aussi sous le nom de trône du paon. Ce précurseur de Des Esseintes ou de Monsieur de Phocas se pâmait devant les pierreries. Le feu sourd et changeant qui dort dans les pierres se met à scintiller dans les rosaces, les lettrines, les sphères étoilées qu'Harloff compose et burine avec une minutie maniaque. Le rapport entre pierre précieuse et regard, cher aux héros de J. K. Huysmans et Jean Lorrain, se trouve ici réaffirmé avec une insistance obsessionnelle. Yeux d'émeraude et de béryl, de péridot et d'opale, de tourmaline ou de saphir, il semblerait qu'Harloff s'ingénie à faire revivre le *De Lapidibus* de Robert de Montesquiou:

*O les pierres, ces sans paupières*
*Qui vous regardent fixement.*
*O les cent paupières, les pierres*
*Qui s'ouvrent démesurément.*

L'œil figurait déjà, comme un élément essentiel, dans les peintures antérieures au pélerinage persan, mais il apparaissait comme un signe graphique hâtif, dessiné avec la paupière légèrement ouverte. Tandis que dans les œuvres qui viennent ensuite, c'est le regard même qui est fixé, la prunelle iridescente avec ses reflets d'eau et de lumière. C'est du fond de l'Orient que nous vient la notion du regard conçu comme une émanation du sacré avec, comme conséquence, celle du *bon* ou du *mauvais* œil transmis par les croyances populaires.

Il est incontestable — et il était nécessaire de le souligner — que le soleil de Zoroastre a donné à l'œuvre d'Harloff une coloration très particulière, comme si les grands miniaturistes sassanides avaient enchanté ses pinceaux. Mais il faut se rendre à cette évidence que la véritable source de cette œuvre est ailleurs. Si nous regardons bien le déroulement de ses peintures, nous y reconnaîtrons les signes, les images, les symboles dont la floraison fut à son comble dans notre Moyen Age occidental.

Que l'on se remette en mémoire les cercles, demi-cercles, trilobes et polylobes, quatrefeuilles et écussons festonnés, toutes les armatures, tous les enchevêtrements, les emboîtements, les labyrinthes qui proliféraient au XII[e] siècle sur les colonnes, les chapiteaux, les vitraux, les reliquaires, les vêtements sacerdotaux, les ivoires sculptés, les enluminures des missels, les marges des incunables: toutes ces rêveries à double ou triple sens de l'âge gothique se trouvent incorporées dans les peintures d'Harloff et leur donnent cette densité, cette plénitude et cette diversité par quoi se manifeste leur pouvoir.

L'idée exprimée par Baudelaire que l'art doit être une « magie suggestive », Harloff l'a reprise à la lettre. Les formes que l'on reconnaît dans ses compositions sont des formes simples: la feuille, la flamme, la flèche, le serpent, les formes géométriques élémentaires, la bougie (combinaison du cylindre et de la flamme), la main de Fatma. Depuis quelque temps interviennent les signes de l'alphabet, et les tableaux alors prennent le charme vétuste des anciennes lettrines. Les peintures d'Harloff sont petites, excédant rarement les dimensions d'un livre ordinaire, poussant parfois jusqu'à l'*in-quarto*. La minutie et la précision de leur exécution sont telles qu'il en sort épuisé après quelques heures. La couleur est d'un raffinement si pur que l'on pense aussitôt à la turquoise, au rubis, à l'émeraude ou à la perle. Dans chaque peinture viennent s'insérer des mots-clés, ou des inscriptions indicatives de l'humeur de l'artiste. Ici, l'on peut lire CIEL, CENTRE, LUMIÈRE, ailleurs HOMME, FEMME, MIRACLE. Mais le mot qui revient le plus souvent est le mot AMOUR.

« On peut partir, a-t-il écrit, d'un point donné, contemporain, et remonter à travers les siècles, presque jusqu'aux origines du monde. C'est un voyage fascinant qu'il convient d'accomplir pour se nettoyer au dedans et pour ne pas perdre confiance. En chemin, on ramasse des idées, on glane des images, les symboles reprennent leur juste valeur et l'on arrive à comprendre quelle a été leur véritable conception. C'est un cheminement qui commence par des formes simples, des signes vulgaires et anonymes, et qui, petit à petit, remonte jusqu'à l'origine des choses et des principes, où tout était sacré et divin... Le triangle, le carré, le rectangle, le cercle-soleil, la fleur, la feuille... Alors l'humanité redevient belle et riche, et l'homme fort, majestueux et sain. J'aime revenir en arrière par la pensée, très loin en arrière, profondément, le plus loin possible. Je pense aussi que c'est une façon de préparer l'avenir, et que dans un futur très proche, nous aurons de plus en plus à nous réchauffer à la flamme de nos origines. C'est ce que je voudrais faire comprendre avec mes tableaux. » Dans sa manière d'opérer, Harloff a quelque chose du médium et l'on pourrait peut-être établir un lien de parenté entre son œuvre et celle de Joseph Crépin, qui fut célébré par André Breton. Mais le rapport, ici, touche seulement une certaine qualité d'enchantement. Dans la haute sorcellerie que pratique Harloff, les possibilités évolutives sont plus grandes et une surprise est toujours possible. Il y a beaucoup à attendre des fées qui guident la main de ce grand marginal.

PATRICK WALDBERG

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

14 rue des Canettes-Paris 6^e - Tel. 326.49.40

---

*Vient de paraître*

L'œuvre complet de

# MARINO MARINI

par PATRICK WALDBERG

Introduction par Herbert Read

Catalogue général des sculptures, peintures, gravures et lithographies

par G. di San Lazzaro

Ouvrage de 504 pages, au format 35 x 26 cm., relié toile sous jaquette comportant plus de 1000 reproductions de sculptures, peintures, dessins, gravures et lithographies, dont 300 en pleine page et 80 en couleurs.

Prix: F 275

---

*En souscription*

EGLE MARINI

# TOUT PRÈS DE MARINO

*Ouvrage de grand luxe, sous étui, illustré de 10 eaux-fortes dont 8 en couleurs, au format 42 x 33,5 cm.*

Egle Marini, sœur jumelle de l'artiste, à laquelle on doit déjà la publication de souvenirs très attachants et des poèmes de "Idea e Spazio", a écrit ce texte, où elle revit à côté de son frère le long itinéraire de l'artiste, nous donnant ainsi un témoignage émouvant et probablement unique dans l'histoire de l'art.

*Justification du tirage*

Avec suite signée et numérotée par l'artiste

| | |
|---|---|
| 15 exemplaires sur Japon (1 à 15) | F 16.500 |
| 25 exemplaires sur Arches (16 à 40) | F 15.000 |

Avec signature sur la justification du tirage

| | |
|---|---|
| 75 exemplaires sur Arches (41 à 115) | F 3.500 |

---

DISTRIBUTION EXCLUSIVE: SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

14 rue des Canettes, Paris 6^e

# SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX$^{e}$ SIÈCLE

14 rue des Canettes - Paris 6$^{e}$ - Tel. 326.49.40

---

*Vient de paraître*

# SONIA DELAUNAY
## AVEC MOI-MÊME

Album de 10 eaux-fortes en couleurs, au format 65x50 cm., marges comprises, toutes signées et numérotées par l'artiste.

*Justification du tirage:*

15 exemplaires sur Japon (1 à 15) Prix: F 7.500
(Les exemplaires sur Japon comportent en plus la variante en noir d'une des dix eaux-fortes en couleurs)
60 exemplaires sur Arches (16 à 75) Prix: F 6.600
20 exemplaires de Chapelle

---

*Vient de paraître*

# CAPOGROSSI
## IN HOC SIGNO

Introduction par G. di San Lazzaro

Album de 6 lithographies originales en couleurs, au format 64x48 cm., marges comprises, toutes signées et numérotées par l'artiste.

*Justification du tirage:*

15 exemplaires sur Japon Prix: F 6.500
(Les exemplaires sur Japon comportent en plus la lithographie originale de la couverture)
60 exemplaires sur papier Fabriano spécialement fabriqué pour cet ouvrage Prix: F 5.600
20 exemplaires de Chapelle

*En 1969 Capogrossi a obtenu le Grand Prix de la Biennale de Ljubljana dont les derniers lauréats avaient été Joan Miró et Hans Hartung. Une grande rétrospective de son œuvre graphique va lui être consacrée par cette même Biennale, au cours de l'année 1971.*

---

DISTRIBUTION EXCLUSIVE: SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX$^{e}$ SIÈCLE
14 rue des Canettes, Paris 6$^{e}$

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

14 rue des Canettes - Paris 6^e - Tel. 326.49.40

*En souscription*

# MAGNELLI

## LA MAGNANERIE DE LA FERRAGE

Introduction par André Pieyre de Mandiargues

6 linoléums originaux en couleurs

*Justification du tirage:*

15 exemplaires sur Japon comportant en plus les épreuves en noir de chaque gravure — Prix: F 13.000

15 exemplaires sur Japon — Prix: F 10.000

75 exemplaires sur Arches — Prix: F 8.500

20 exemplaires de Chapelle sur Arches

*Toutes les planches, tirées par Arnéra à Vallauris, seront signées et numérotées par l'artiste.*

---

*Du même artiste*

# L'ALBUM DE LA FERRAGE

4 lithographies en couleurs

2 eaux-fortes en couleurs

4 linogravures dont 3 en couleurs

*Justification du tirage:*

15 exemplaires sur Japon: *Épuisé*

35 exemplaires sur Arches: *Épuisé*

---

DISTRIBUTION EXCLUSIVE: SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

14 rue des Canettes, Paris 6^e

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX[e] SIÈCLE

14 rue des Canettes - Paris 6[e] - Tel. 326.49.40

---

*Vient de paraître*

# MAN RAY

## LA BALLADE DES DAMES HORS DU TEMPS

Texte d'André Breton

14 gravures originales en couleurs, au format 65 x 50 cm., 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 de Chapelle numérotés de I à V

Sur papier d'Arches: 60 exemplaires numérotés de 16 à 75 et 20 exemplaires de Chapelle 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

---

*En préparation*

# MAN RAY

## par PATRICK WALDBERG

Monographie générale de son œuvre avec une introduction de G. di San Lazzaro

Connue du grand public surtout par la photographie, à qui d'ailleurs Man Ray donne de nouvelles ouvertures, notamment avec l'invention des "rayographes", son œuvre s'étend en réalité aux nombreux domaines des arts plastiques: peintures, collages, gravures, illustrations, cinéma, objets pour lesquels P. Waldberg dit "qu'il sait mieux que tout autre, hisser l'insignifiant au niveau de l'évidence poétique".
Précurseur du Surréalisme avec Marcel Duchamp et Francis Picabia, Dada avant, pendant et après le Dadaïsme, Man Ray est passionnant à découvrir à travers les multiples facettes de son art.

Livre relié sous jaquette pelliculée, 296 pages au format 36 x 27 cm., 365 illustrations dont 78 en couleurs, essai de catalogue illustré par Servane Zanotti, notes biographiques, bibliographie.

---

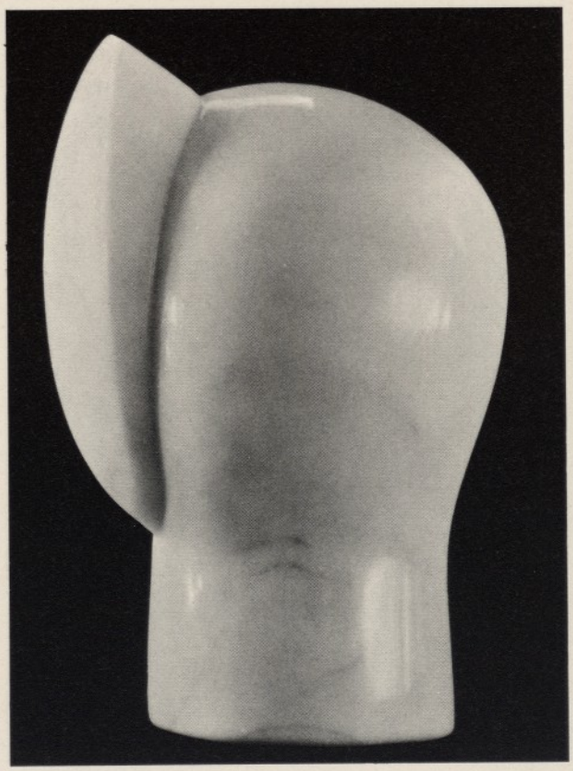
DISTRIBUTION EXCLUSIVE: SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX[e] SIÈCLE

14 rue des Canettes, Paris 6[e]

# RÉPERTOIRE GÉNÉRAL (FRANCE ET ÉTRANGER) DES EXPOSITIONS EN 1970

GEORGES ADÉ. Anvers, Galerie Jeanne Buytaert (18 avril au 23 mai).
ADAMI. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC (16 janvier au 15 février).
AEPPLI. Paris, Galerie Alexandre Iolas (avril).
AFRO-AMERICAN ARTISTS: NEW YORK and BOSTON, Boston, Museum of Fine Arts (mai-juin).
AGUAYO, Paris, Galerie Jeanne Bucher (10 avril au 9 mai).
ALBERS. Hambourg, Kunsthalle (28 janvier au 1er mars).
ALECHINSKY. Londres, London New Gallery (avril), Jérusalem, Israël Museum (avril-mai), Milan, Galleria Rotta (avril-mai), Paris, La Hune (14 mai au 10 juin).
KOSTA ALEX. Genève, Galerie Georges Moos (avril).
AL HELD. Zurich, Galerie Renée Ziegler (mai).
JEAN AMADO. Paris, Galerie Jeanne Bucher (février-mars).
CARL ANDRÉ. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (28 septembre au 22 novembre).
WILLY ANTHOOS. Anvers, Galerie Jeanne Buytaert (10 avril au 15 mai).
HORT ANTES. Zurich, Gimpel et Hannover Galerie (avril-mai).
KAREL APPEL. Rome, Galleria La Medusa (mars).
ARCHIPENKO. Mannheim, Kunstverein (31 mai au 28 juin). New York, Museum of Modern Art (20 juillet au 18 octobre).
ARMAN. Paris, Galerie Sonnabend (juin-juillet). Genève, Galerie Lambert Monet (10 septembre au 15 octobre).
ARP. Barcelone, Galeria René Metras (7 avril au 5 mai).
L'ART FLAMAND D'ENSOR A PERMEKE. Paris, Musée de l'Orangerie (février-mars).
L'ART SANS FRONTIÈRES. Bruxelles, Galerie Isy Brachot (janvier-février).
ART TANTRIQUE. Paris, le Point Cardinal (février-mars).
L'ART VIVANT AUX ÉTATS-UNIS. Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght (juillet à septembre).
ATILA. Bruxelles, Galerie Veranneman (16 avril au 9 mai).
JOANNIS AVRAMIDIS. Genève, Galerie Krugier & Cie (9 juin au 10 juillet).
ALBERT AYMÉ, Espaces Variables. Musée de Brest (mars-avril).
ERNST BARLACH. Munich, Galerie Günther Franke (juin-juillet).
BARUCHELLO. Milan, Galleria Schwarz (avril).
BAZAINE. Paris, Galerie Adrien Maeght (mai-juin).
BAZAINE, CALDER. Treigny, Château de Ratilly (Yonne) - (19 juin au 10 septembre).
ANDRÉ BEAUDIN. Milan, Galleria Il Milione (mars). Paris, Grand Palais (nov.).
ERWIN BECHTOLD. Barcelone, Galleria René Metras (mars).
BEN NICHOLSON. Milan, Studio « Enzo Dimede » (avril). Londres, Marlborough Fine Art (juin à juillet).
BENN. Paris, Galerie Lardanchet (juin), Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC (juin).

MARIA PAPA. Eros. Marbre blanc. 1969. Biennale de Menton.

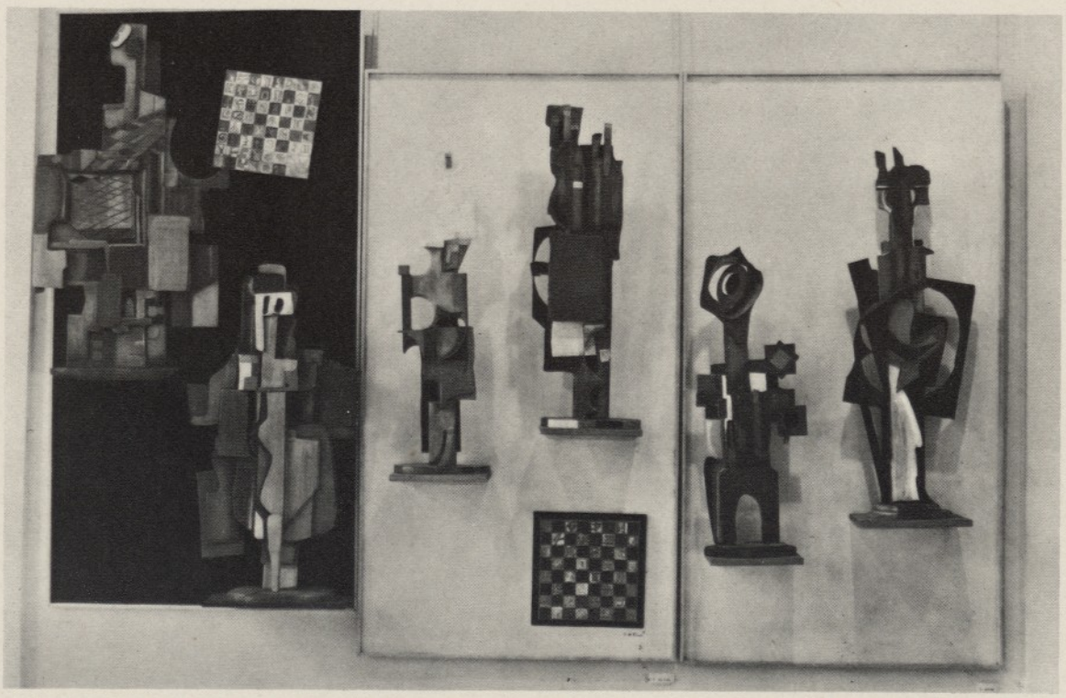


AVRAMIDIS. Torse I. 1961. 70 x 26 x 16,5 cm. Galerie Krugier, Genève.

BENYS. Paris, CNAC (décembre).
BETTINA. Paris, Galerie Armand Zerbib (19 juin au 10 juillet).
ANDRÉ BEULLENS. Anvers, Galerie Jeanne Buytaert (28 février au 31 mars).
LA BELLE ÉPOQUE DE LA LITHOGRAPHIE EN COULEURS. Paris, Vision Nouvelle (avril-mai).
BELLMER. Amsterdam, Stedelijk Museum (2 mai au 7 juin).
CHRISTIAN BÉRARD. Paris, Galerie Lucie Weill (17 février au 17 mars).
BIENNALE DE MENTON. Menton, Palais de l'Europe (juillet-septembre). Prix du Président de la République: Léon Zack; Premier Grand Prix de la Ville de Menton: Scanavino.
MAX BILL. Venise, Galleria del Cavallino (août).

DAVIE. Mystic table. Peinture. 1962. 183 x 152 cm. Galleria La Medusa, Rome.

RENATO BIROLLI. Ferrare, Galleria Civica d'Arte Moderna (17 mai au 30 juillet).
JULIUS BISSIER. Dusseldorf, Kunstverein-Kunsthalle (février-mars).
NELSON BLANCO. Paris, Galerie Jacques Massol (28 mai au 13 juin).
WALTER BODMER. Bâle, Galerie d'Art Moderne M.S. Feigel (mai-août).
BONA. Paris, Galerie 3 + 2 (mai).
BONNARD - Illustrateur. Paris, Huguette Bérès (5 juin au 5 juillet).
MARIEDA BOSCHI. Milan, Galleria del Naviglio (mai-juin).
BO BOUSTEDT. Photographies de Sculptures. Copenhague, Sophienholm (février -mars).
MARTIN BRADLEY. Paris, Galerie Rive Gauche (mai-juin).
BRANCUSI. Chicago, Institute of Fine Arts (mars-avril).
BENTE BRANTSEN. Milan, Galleria d'Arte Cavour (mai).
VICTOR BRAUNER. Paris, Galerie Alexandre Iolas (mai-juin).
FRANÇOIS BRET. Paris, Galerie de France (20 mai au 5 juillet).
DIE BRÜCKE. New York, Cornell University Ithaca - New York (février-mars).
BRYEN. Le Havre, Musée des Beaux-Arts (juin-juillet).
CALDER. New York, Museum of Modern Art (janvier-février), New York, Kovler Gallery (mars), Dusseldorf, Galerie Alex Vömel (juin).
CALZOLARI. Paris, Galerie Sonnabend (mai).
GIANFREDO CAMESI. Zurich, Galerie Renée Ziegler (février-mars).
CANIARIS. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC (24 février au 15 mars).
CAPOGROSSI. Turin, Galerie Martano (avr.-mai). Genève, Galerie G. Moos (nov.).
ANITA DE CARO. Marseille, Musée Cantini.
EUGÈNE CARRIÈRE. Londres, Marlborough Fine Art - Ltd (mai-juin).
CARREGA. Milan, Galleria Schwarz (mai).
CARTIER-BRESSON. Lübeck, Musée (juin-juillet). Paris, Grand Palais (oct.-nov.).
CÉSAR. Paris, Galerie Creuzevault (mai-juin), CNAC (juin-juillet).
CHAGALL. Paris, Grand Palais et Bibliothèque Nationale (janvier-février).

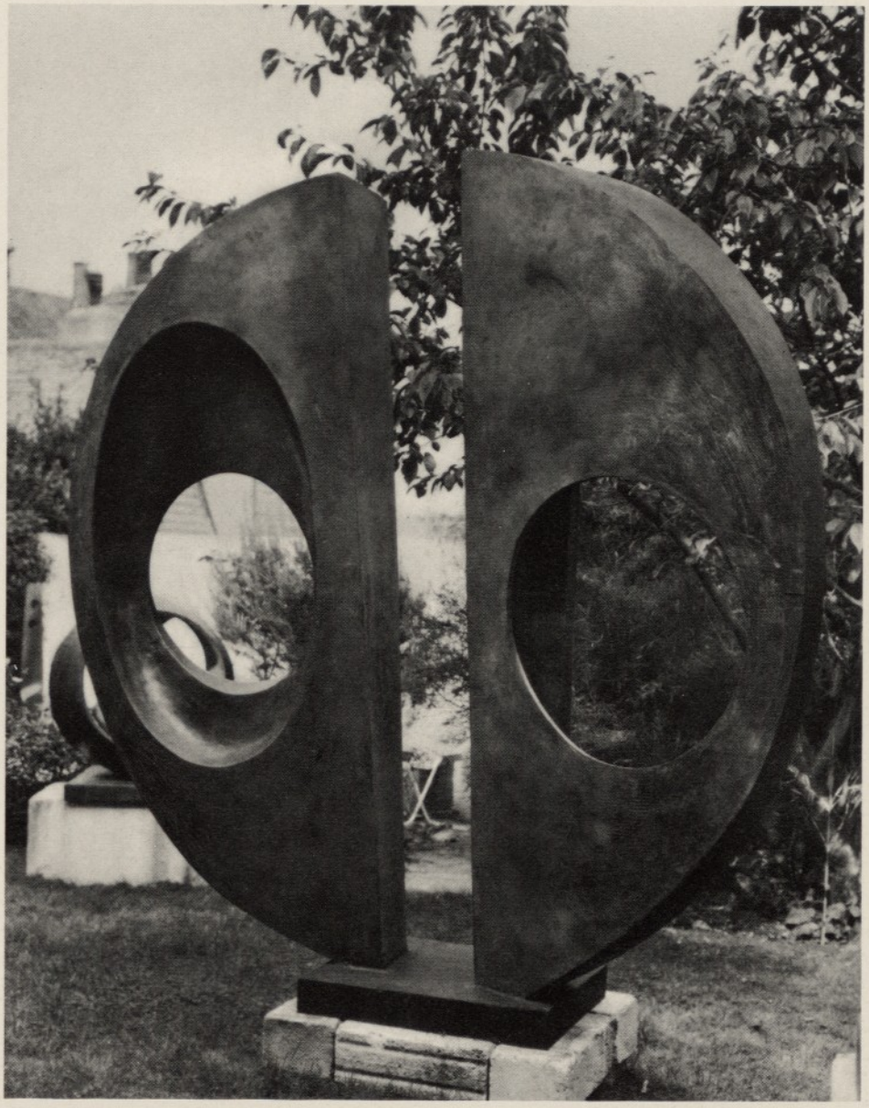


ANITA DE CARO.
Une salle de son exposition au Musée Cantini de Marseille.

DEWASNE. La longue marche. Musée de Grenoble *(Photo Givet)*.

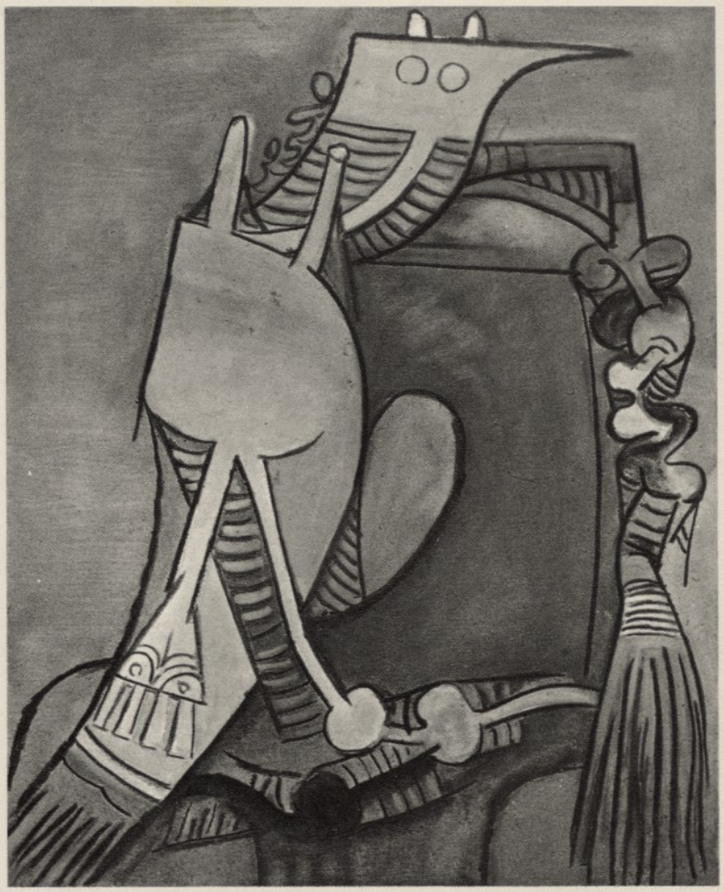
JACK CHAMBERS. Toronto, Art Gallery of Ontario (7 novembre au 6 décembre).
GASTON CHAISSAC. Milan, Galleria Pagani (mars), Genève, Galerie Krugier & Cie (mai).
CHARCHOUNE. Paris, Galerie J. L. Roque (avril).
CHILLIDA. Paris, Galerie Maeght (février), Zurich, Galerie Renée Ziegler (20 mars au 24 avril).
GIORGIO DE CHIRICO. Milan, Galleria Alexandre Iolas (mai), Rome, Galleria La Medusa (mai-juin), Milan, Villa Reale (juin), Hanovre, Kestner Gesellschaft (juillet-août).
ANTONI CLAVÉ. Barcelone, Sala Gaspar (juin-juillet).
LUCIEN CLERGUE. Paris, Galerie de France (17 avril au 17 mai), Dusseldorf, Kunsthalle (avril-mai), Berne, Kunsthalle (27 mai au 21 juin), Chicago, Art Institute (juin), Oslo, Musée de la Fondation Sonja-Henie-Nils Onstad (juillet).
ALEX COLVILLE. Londres, Marlborough Fine Art Ltd (janvier-février).
CONCEPTUAL ART. Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna (juin-juillet).
LE CORBUSIER. Venise, Galleria del Cavallino (22 avril au 7 mai).
CORNEILLE. New York, Lefebre Gallery (14 avril au 9 mai), Paris, Galerie Ariel (octobre-novembre).
ROBERT COUTURIER. Paris, Musée Rodin (février).
CREMONINI. Darmstadt, Kunstverein (18 janvier - 18 mars).
LUCA CRIPPA. Milan, Galleria Milano (avril-mai).
D'ACCARDI. Milan, Galleria d'Arte Cortina (mai-juin).
DADO. Paris, CNAC (20 janvier - 23 février).
S. DALI. New York, M. Knoedler & Co Inc. (mars-avril), Paris, Gare de Lyon (mai).
DAQUIN. Paris, La Demeure (février-mars).
ALAN DAVIE. Rome, Galleria La Medusa (avril-mai), Londres, Gimpel Fils (mai), Munich, Galerie Stangl (juillet-août).
ANDRO DE-ALEXANDRIS. Milan, Galleria San Fedele (mai-juin).
DELACROIX ET L'IMPRESSIONNISME. Paris, Musée E. Delacroix (avril).
PAUL DELVAUX. Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture (mars-avril).
MAURICE DENIS. Paris, Musée de l'Orangerie (juin-juillet).
GUY DEGOBERT. Milan, Galleria del Naviglio (février).
DEUXIÈME BIENNALE INTERNATIONALE DE L'ESTAMPE. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC (10 juin au 6 septembre).
LE DESIGN AUX HALLES - Fonctions Utiles, Pavillon Baltard (mars-avril-mai).
JEAN DEWASNE. Musée de Grenoble (juin-juillet).
JEAN DEYROLLE. Paris, Galerie Georges Bongers (28 mai au 30 juin).

COLVIN. Sculpture. Biennale de Menton.

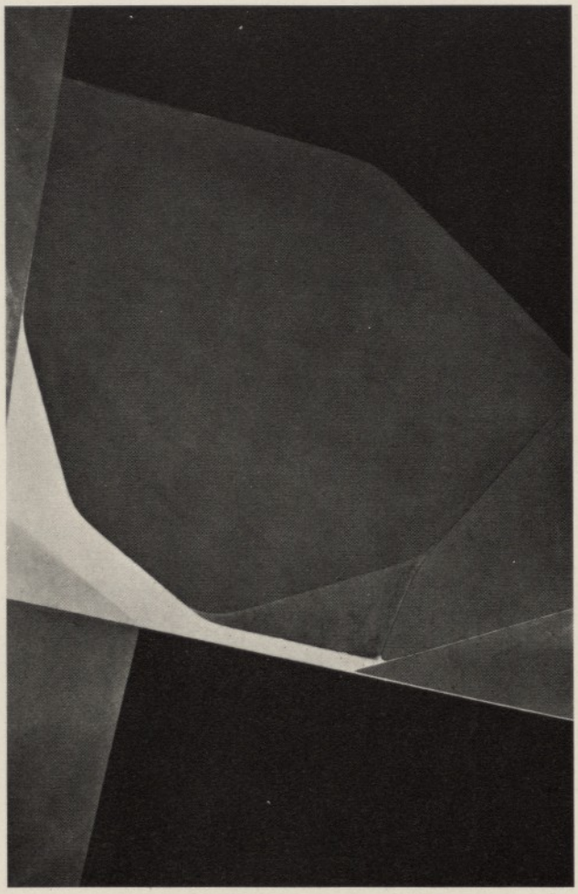


BARBARA HEPWORTH. Two Forms (Divided Circle). 1969. Bronze. H. 226 cm.

THEO VAN DOESBURG. New York, Museum of Modern Art (mai-juin).
JEAN DUBUFFET. Paris, CNAC (avril-mai), Bâle, Kunsthalle (6 juin au 2 août).
DUBUIS. Paris, Galerie Jacques Massol (février).
BERNARD DUFOUR. Paris, Bateau Lavoir (mars).
N. DUMITRESCO. Cannes, Galerie Cavalero (juillet-août).
DURBACH. Cannes, Galerie Cavalero (juin-juillet).
UNE ÉCOLE, UNE FONDATION. Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght (10 au 25 juin).
LEO ERB. Paris, Centre COMO (mars).
MAX ERNST. Vence, Galerie Al. Chave (16 mai au 5 juin). Hanovre, Kestner Gesellschaft (juillet à août).
L'EXPRESSIONNISME EUROPÉEN. Paris, Musée National d'Art Moderne (27 mai au 27 juillet).
AGENORE FABBRI. Milan, Galleria Arte Borgogna (avril).
FRANZ FEDIER. Bâle, Galerie M.S. Feigel (21 mars au 20 mai).
L. FEININGER. Venise, Galleria del Cavallino (mars).
FEITO. Paris, Galerie Arnaud (mars-avril).
FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA PEINTURE. Cagnes-sur-Mer (20 juin au 30 septembre).
FRANCO FLARER. Milan, Galleria del Naviglio (mai).
LEONOR FINI. Genève, Galerie Lambert-Monet (avril-mai), Bruxelles, Galerie Isy Brachot (juin-juillet-août).
LUCIO FONTANA. Genève, Galerie Bonnier (19 mars au 19 mai); Paris, Galerie Beno d'Incelli (juin-juillet), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC (10 juin au 6 septembre).
DI FONZO. Milan, Galleria d'Arte Cavour (avril).
ANDRÉ FRANÇOIS. Paris, Musée des Arts Décoratifs (mai-juin).
PABLO GARGALLO. Paris, Musée Rodin (avril-mai).
GLEB. Paris, La Demeure (7 avril au 2 mai).
GOLYSCHEFF. Milan, Galleria Schwarz (mai).
JULIO GONZALEZ. Paris, Galerie de France (17 avril au 15 juin), Essen, Museum Folkwang (juillet-août), Londres, Tate Gallery et Galerie Gimpel (15 septembre au 15 octobre), Humleback (Danemark), Louisiana Museum (novembre-décembre).
A. GOTTLIEB. Bergame, Galleria Lorenzelli (mai).
GOYA. Paris, Musée de l'Orangerie (octobre-décembre).
GIORGIO GRIFFA. Paris, Galerie Sonnabend (juin).
H. GUIMARD. Toronto, Art Gallery of Ontario (26 septembre au 1er novembre).
ROEL D'HAESE. Paris, Galerie Claude Bernard (avril).
RICHARD HAMILTON. Eindhoven, Stedelijk Museum (15 mai au 28 juin).
HANTAI. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC (15 avril au 3 mai).
HARTUNG. Venise, Galleria del Cavallino (août).
HAYTER. Austin - Texas, University Art Museum (11 janvier au 22 février).
B. HEILIGER. Munich, Galerie Günther Franke, (avril).
JEAN HÉLION. Prieuré de Vivoin et Musée du Mans (10 juillet au 30 septembre).
BARBARA HEPWORTH. Londres, Marlborough Fine Art (février-mars).
W. HOGARTH. Paris, Galerie de Varenne (13 mars au 15 avril).
HOSIASSON. Paris, Galerie Daniel Gervis (27 mai au 10 juillet).
RICHARD HUELSENBECK. Milan, Galleria Pagani (27 février au 16 mars).
ROBERT HUOT. Zurich, Galerie Renée Ziegler, (20 mars au 24 avril).
IPOUSTÉGUY. Paris, La Hune (avril), Berlin, Nationalgalerie (12 juin au 15 août).
JAWLENSKY. Musée de Lyon (juin-septembre).
ENRICO JOB. Milan, Galleria del Naviglio (31 mars au 14 avril).
JIRI JOHN. Genève, Galerie Engelberts (20 mai au 20 juin).
ALLEN JONES. Milan, Galleria Milano (juillet).
ASGER JORN. New York, Lefebre Gallery (février-mars).
KANDINSKY. Toronto, Art Gallery of Ontario (mai-juin), Baden-Baden, Kunsthalle (3 juillet au 27 septembre).
KAZUDO YUHARA. Paris, Galerie Sonnabend (mai).
KIENHOLZ. Paris, CNAC (octobre).
E. L. KIRCHNER. Munich, Galerie Günther Franke (mai).
R. B. KITAJ. Londres, Marlborough Fine Art (avril-mai).
PAUL KLEE. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (avril-mai), Bâle, Kunstmuseum (juin).
PIERRE KLOSSOWSKI. Milan, Galleria Schwarz (avril).
J. F. KOENIG. Bergame, Galleria Lorenzelli (mars).
KOKOSCHKA. Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe (juin-août).
RICHARD KOPPE. Chicago, Museum of Contemporary Art (27 mars au 10 mai).
KOWALSKI. Amsterdam, Stedelijk Museum (10 avril au 24 mai).
TETSUMI KUDO. Dusseldorf, Kunsthalle (juin-juillet).
LABISSE. Bruxelles, Galerie Isy Brachot (24 avril au 19 mai).
W. LAM. Milan, Galleria Arte Borgogna (juin).
CH. LAPICQUE. Zurich, Neue Galerie (24 avril au 27 juin).
LE CORBUSIER. Munich, Wolfgang Ketterer (23 juillet au 15 septembre).
FERNAND LÉGER. Montréal, Musée d'Art Contemporain (27 février au 30 avril).
IGINO LEGNAGHI. Venise, Galleria del Cavallino (juillet).
ERMANDO LEINARDI. Paris, Centre CO MO (avril).
JEAN LEPPIEN. Parme, Galleria della Steccata (mars).
LE YAOUANC. Amiens, Maison de la Culture (23 avril au 7 juin), Paris, Galerie Maeght (décembre).
LIBERAKI. Paris, Galerie de France (octobre).
LICHTENSTEIN. Paris, Galerie Sonnabend (mars).
LINDSTROM. Paris, Galerie Ariel (18 mars au 18 avril).
LIUBA. Cannes, Galerie Cavalero (17 mars au 12 avril).
RICHARD PAUL LOHSE. Berne, Kunsthalle (septembre à octobre).
MAGIE DES AUTOMATES. Paris, Musée des Arts Décoratifs (février-mars).
MAGNELLI. Rome, Galleria Il Collezionista (7 mars au 7 avril), Paris, XX$^{e}$ Siècle (mars), Marseille, Musée Cantini (oct.).
SONJA FERLOV MANCOBA. Paris, Maison du Danemark (21 mai au 22 juin).
MANESSIER. Brême, Kunsthalle (11 janvier au 1er mars), Paris, Galerie de France (28 janvier au 5 avril).
MAN RAY. New York, Cordier-Esktrom (14 janvier au 7 février), Paris, XX$^{e}$ Siècle (mai-juin).
GRAZIELLA MARCHI. Paris, Musée d'Art



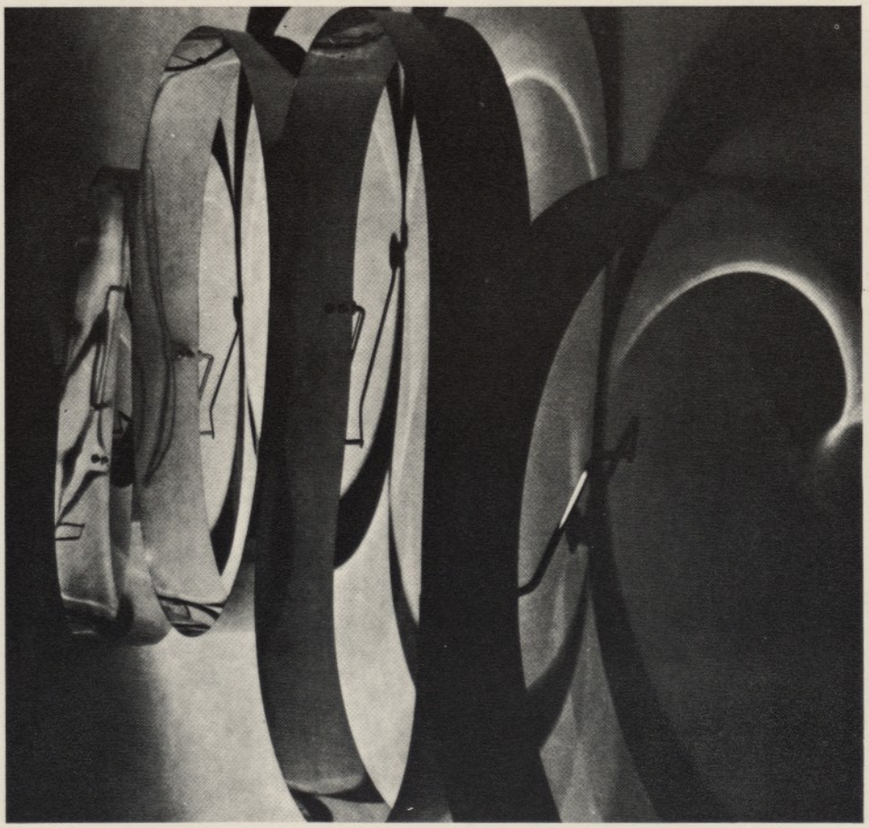
WIFREDO LAM. Composition Biennale de Menton.



PALAZUELO. Orto II. Huile sur toile. 226 x 170 cm.

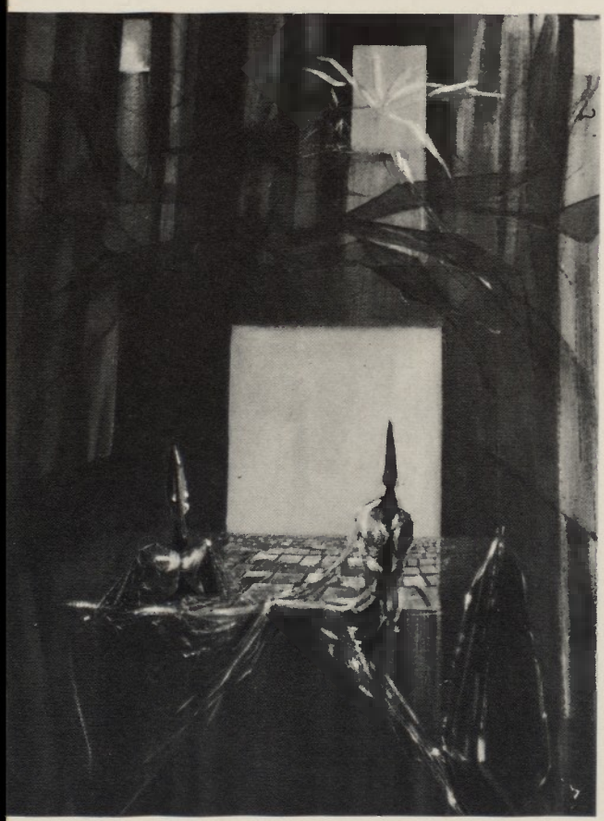
Moderne de la Ville de Paris, ARC (12 mai au 6 juin).
ÉTIENNE MARTIN. Paris, Michel Couturier et Cie (10 avril au 9 mai).
MARIO MARTINI. Paris, Chambre de Commerce Italienne (mai).
MASSADA, Haut Lieu d'Israël. Paris, Musée des Arts Décoratifs (juin-juillet).
ANDRÉ MASSON. Milan, Galleria Schwarz (juil.-sept.). Paris, Gal. Louise Leiris (nov.).
MASTROIANNI. Milan, Galleria del Naviglio (mars).
C. MATTIOLI. Parme, Galleria di Parma (14 mai au 28 juillet).
MATISSE. Paris, Grand Palais et Bibliothèque Nationale (avril à septembre), Paris, Galerie Dina Vierny (avril-mai).
MATTA. Brême, Galerie Michael Hertz (mars-avril).
GIUSEPPE MAZZULLO. Paris, Musée Rodin (juin-juillet).
JOHN MCLAUGHLIN. Los Angeles, Felix Landau Gallery (11 mai au 6 juin).
MIRÓ. Paris, Galerie Maeght (juin-juillet). Barcelone, Sala Gaspar (sept.). Palma de Mallorca, Sala Pelaires (oct.).
MOHOLY-NAGY. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (février-avril).
MONDRIAN. Los Angeles, County Museum (26 mai au 28 juin).
MOON AND SPACE. Bâle, Galerie Beyeler (janvier-février).
HENRY MOORE. New York, Marlborough Gallery et M. Knoedler and Co. (14 avril au 16 mai), Bâle, Galerie Beyeler (mai-juin).
ROBERT MORRIS. New York, Whitney Museum (mai).
MOSER. Zurich, Kunsthaus (24 mars au 10 mai), Paris, Galerie Jeanne Bucher (28 mai au 27 juin).
E. MUNCH. Toronto, Art Gallery of Ontario (juin).
NANDO. Milan, Galleria Schwarz (mars).
NAY. Munich, Galerie Günther Franke (juin-juillet).

LE PARC. Forme en contorsion. Biennale de Menton.

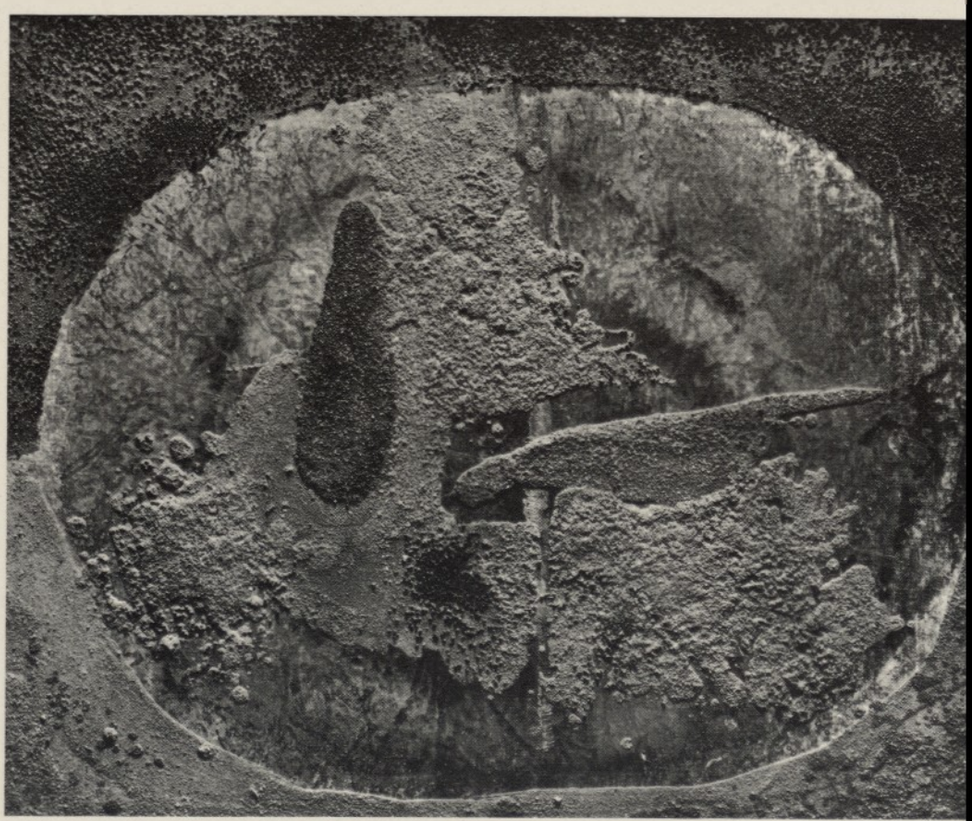


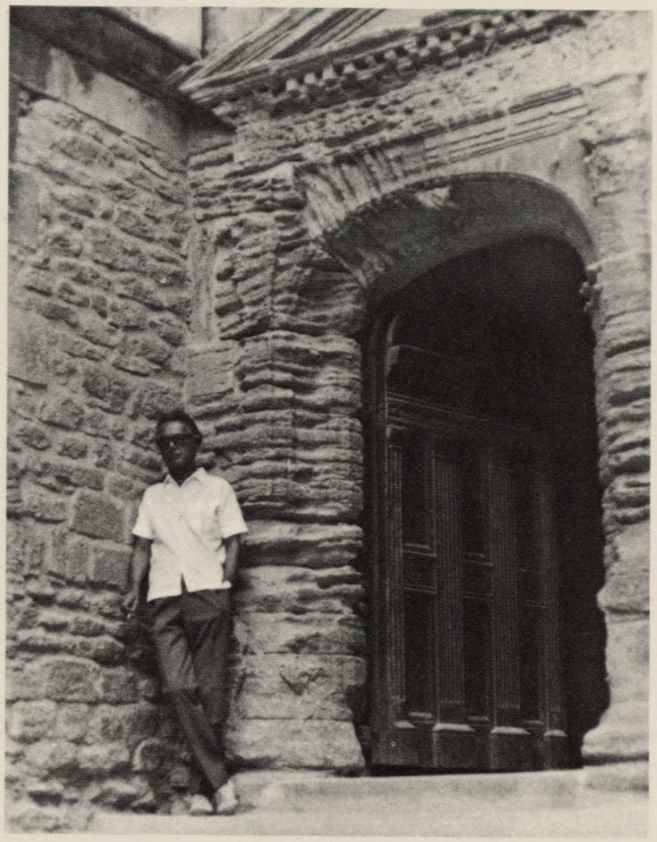
Vue de l'Exposition Kandinsky à Baden-Baden.

PEVERELLI. Galerie Isy Brachot, Bruxelles.



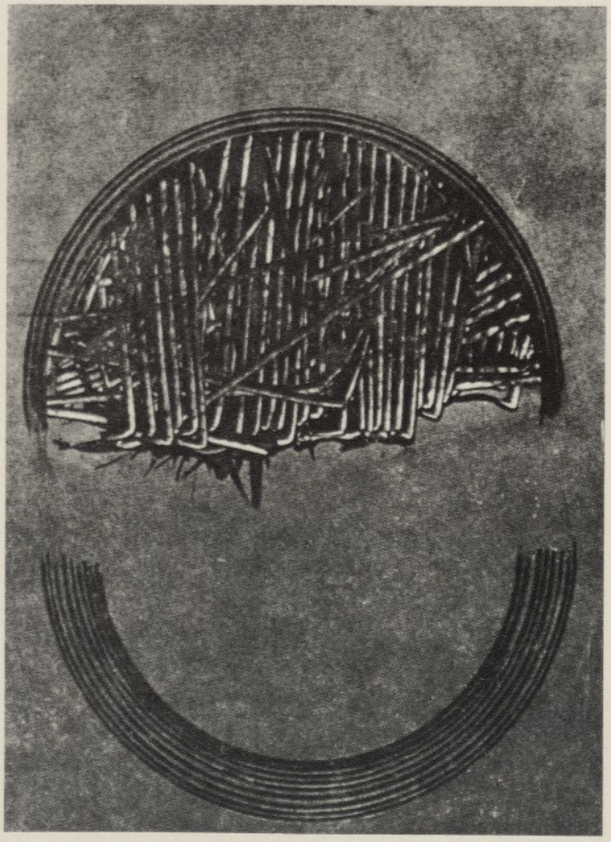
PIAUBERT. Omphalos. 60 x 73 cm. Coll. A. Iolas, Paris.



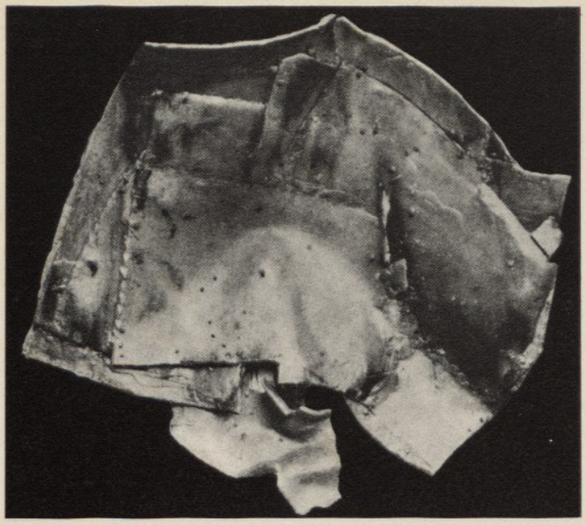


Vasarely à Gordes, devant le Musée Didactique.

SCANAVINO. Biennale de Menton.

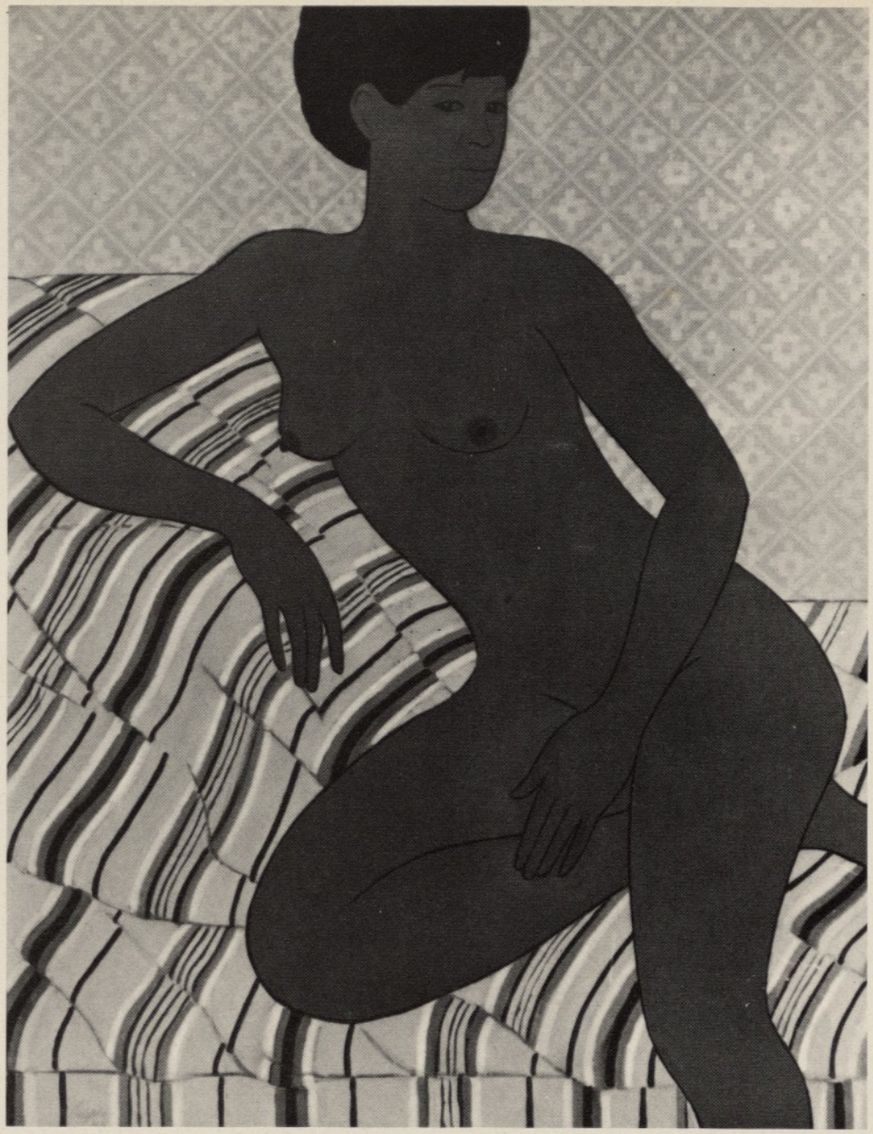


A. VILLERS. Découpage. 1969.



L. PEPE. Il cielo nel cappello. Biennale de Menton.

NILSSON. Bruxelles, Galerie Isy Brachot (24 avril au 11 mai).
CLAES OLDENBURG. Amsterdam, Stedelijk Museum (17 janvier au 15 mars).
GERMANO OLIVOTTO. Venise, Galleria del Cavallino (avril).
OPEN AIR SCULPTURE II, Londres, Syon Park, Gimpel Fils (juin-juillet-août).
PALAZUELO. Paris, Galerie Maeght (mars).
PINO PASCALI. Milan, Galerie Alexandre Iolas (mars), Paris, Galerie Alexandre Iolas (mai).
FRITZ PAULI. Berne, Kunsthalle (février-mars).
LUC PEIRE. Bergame, Galleria Lorenzelli (avril).
PEVERELLI. Bruxelles, Galerie Isy Brachot (février-mars).
LUCIO DEL PEZZO. Parme, Istituto Di Storia dell'Arte (avril-mai).
PIAUBERT. Tokyo Mitsikoshi Main Store (mars), Bruxelles, Galerie La Régence (septembre).
PICABIA. The Solomon R. Guggenheim Museum (18 septembre au 6 décembre).
PICASSO. Bâle, Galerie Beyeler (mars-avril), Milan, Galleria Arte Borgogna (mars-avril), Avignon, Palais des Papes (mai-juin-juillet).
PIGNON. Paris, Musée Galliéra (mai-juin), Paris, Galerie de France (juin-juillet), Paris, Galerie Philippe Reichenbach (juin).
POLIAKOFF. Paris, Musée National d'Art Moderne (22 septembre au 16 novembre), Galerie Dina Vierny (octobre).
BERNARD POMEY. Paris, La Demeure (juin).
MARIO PRASSINOS. Arles, Musée Reattu (1er juillet au 27 septembre).
PRECOLUMBIAN ART. New York, The Museum of Primitive Art (25 février au 10 mai).
PUSH-PIN, Atelier d'art graphique américain. Paris, Musée des Arts Décoratifs (18 mars au 18 mai).
RAUSCHENBERG. New York, Centre Culturel (8 juillet au 30 août).
REFLETS DES GALERIES PILOTES. Lausanne, Musée des Arts Décoratifs (21 juin au 4 octobre).
PIERRE REVERDY ET SES AMIS. Saint Paul de Vence, Fondation Maeght (mars-avril), Paris, Musée National d'Art Moderne (juin-juillet).
RIOPELLE. Paris, Galerie Maeght (avril-mai).
RUSCHA. Paris, Galerie Alexandre Iolas (12 mars au 11 avril).
NIKI DE SAINT-PHALLE. Paris, Galerie Alexandre Iolas (février).
SAINT SAENS. Paris, La Demeure (10 mars au 4 avril).
SANGREGORIO. Auvernier (Suisse), Galerie Numaga (31 janvier au 26 février).
KEY SATO. Paris, Galerie Jacques Massol (avril).
SALON DE MAI. Saint Germain en Laye, Centre Culturel (7 mai au 18 juin).
OSKAR SCHLEMMER. Los Angeles, Felix Landau Gallery (février).



ZELL INGRAM. Nu assis. 1965. Huile sur toile.
Afro American Artists: Museum of Fine Arts, Boston.

NICOLAS SCHÖFFER. Paris, Galerie Denise René (avril-mars).
LA SCULPTURE DANS LA CITÉ. Reims, Quartier de l'Europe (juin à octobre).
SCULPTURE ITALIENNE. Toronto, Art Gallery of Ontario (13 juin au 26 juillet).
VIEIRA DA SILVA. Lisbonne, Fondation Gulbenkian (juin).
THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM COLLECTION. New York (1er mai au 13 septembre).
SOTO. Paris, Galerie Denise René (juin). Ulm, Musée (19 juillet au 6 septembre).
GIANGIACOMO SPADARI. Milan, Galleria Schwarz (mars).
FRANÇOIS STAHLY ET LE CHAUFFAGE URBAIN. Paris, CCI, Halles (10 juin au 30 août).
SURFACES EXPLORÉES. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC (mars-avril).
LÉOPOLD SURVAGE. Bruxelles, Galerie Isy Brachot (20 mars au 20 avril).
ORFEO TAMBURI. Rome, Galleria della Trinità (18 mai au 18 juin).
DOROTHEA TANNING. Paris, le Point Cardinal (juin).
TATLIN. Munich, Kunstverein (22 janvier au 8 mars).
JEAN TINGUELY. Milan, Galleria Alexandre Iolas (avril). Dusseldorf, Kunstverein (15 août au 15 novembre).
MARK TOBEY. Bâle, Galerie Beyeler (14 juillet - 30 septembre).
ROLAND TOPOR. New York, Lefebre Gallery (12 mai au 6 juin).
TORRÉS GARCIA. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (décembre).
TROVA. Londres, Hanover Gallery (24 mars au 1er mai).
COSTAS TSOCLIS. Paris, Galerie Sonnabend (février).
ÁGATHE VAITO. Paris, Galerie Kriegel (mai-juin).
VASARELY. Gordes, Musée Didactique, Paris, Galerie Denise René (mars-avril), Milan, Cenobio Visualità A.s.s. (mars-avril).
BRAM VAN VELDE. Paris, Musée National d'Art Moderne (décembre).
LUCIEN VIEILLARD. Paris, Galerie Antoinette (mars).
ANDRÉ VILLERS. Paris, Galerie Edouard Loeb (juin).
JAMES WEEKS. Los Angeles, Felix Landau Gallery (mars).
WYCKAERT. Paris, Galerie Ariel (septembre-octobre).
WOGENSKY. Paris, La Demeure (12 mai au 6 juin).
JOHN WRAG. Londres, Hanover Gallery (mars).
LÉON ZACK. Auvernier (Suisse), Galerie Numaga (7 mars au 12 avril).
ZADKINE. Paris, Galerie Schmit (15 avril au 15 mai).
ZAO WOU KI. Genève, Galerie Gerald Cramer (25 avril au 13 juin), Paris, Galerie de France (novembre).
ZUKA. Paris, Galerie Darthea Speyer (février-mars).

# The Return of Matisse

*by G. Marchiori* (p. 3-18)

Why does Matisse appear more "revolutionary" than Picasso at the present time? What does his art represent in the first half of the twentieth century?
The exhibition organized by Pierre Schneider at the *Grand Palais* replies to these questions. Works dispersed all over the world have been assembled, permitting, for the first time, an over-all view of the master's art. True, the Merion and Copenhagen pieces are not included; but the importance of the exhibit is in no way diminished.
Having worked "from morning to night" all his life, Matisse continued, in spite of age and illness, to work with youthful energy on his large cut-paper murals, his ceramics, his stained-glass windows and his drawings. In 1949, in an interview with Maria Luz, he emphasized the significance and value of the continuity in his work. "There is no break between my former paintings and my paper cut-outs, just more of the absolute, more of the abstract. I have decanted form to its essence." Aiming for the essential expression, for purity of line and color, he rediscovered, sixty years later, the lessons of Gustave Moreau, who had taught his pupils that "color must be thought, dreamed, imagined."
The somber atmosphere which characterized Matisse's early paintings had gradually lightened, then, through contact with Signac and the Pointillists and under the effect of the rebellion at the Neo-impressionist tyranny and the revelation of Fauve color, the museum patina of his work gave way to "light-containing" color.
The expressive power of feeling was revealed in and by color. The supremacy of this means of expression affirmed itself in the period which includes the "Blue Nude" (1907), "The Red Desert" (1909), "The Dance" (1909), "Music" (1910), "The Rose Studio" (1911), "The Red Studio" (1911), and "The Blue Window" (1912); then, with heightened luminosity in the vibration of pure tones during the Moroccan period with the musical triptych "Tangiers" (1912) and a series of works culminating in the decorative frieze "The Moroccans" (1916), and, immediately after, the "Piano Lesson" (1916).
Free of all superstructure, color took on its emotive function, creating spaces which are imaginary, but always in relation to nature.
Matisse himself was to reveal the significance of some of his choices and predilections. "Persian miniatures, for example, he said, "showed me all the possibilities of my own sensations. The details in this art suggest a larger truly plastic space. This art touched me rather late, however, and I understood Byzantine painting from Moscow icons."
Icons and mosaics enabled Matisse to demonstrate the reciprocal exaltation of the three basic tones, in work like "The Dance" and "Music."
From exteriors to nudes, to odalisques, to the still lifes of the following years, the painter's vision grows larger, richer, even transforming itself in the use of color to clarify and accentuate his emotive force and power of suggestion.
After twenty years of work, "The Dance" — executed in 1931-32 for Merion (U.S.A.) and the "Pink Nude" (1935) in their way of conceiving space and giving full value to the symbol, anticipate mural painting which, already present in the great canvases of the Hermitage Museum in Leningrad, must, according to Matisse, replace easel painting.
Matisse is a "revolutionary" hidden behind a completely normal exterior. His constant search for inner truth, through an introspective process which brought him closer to nature and life, took place without any violence. Yet, it manifests itself in such paintings as "The Large Interior" (1948), the decorations for the Vence Chapel (1951), the illustrations for Charles d'Orleans' *Poems* and Baudelaire's *Flowers of Evil*, for Reverdy's *Faces* and for *Jazz*, as well as in the renewing expression of the paper cut-outs.
In April 1950, Matisse wrote to Rouveyre, "I hope we will remain young, no matter how old we grow." His wish has been fulfilled.

GIUSEPPE MARCHIORI.

# Picasso at Avignon

*by Hélène Parmelin* (p. 21-28)

The Picasso exhibition at Avignon is "something else" in Picasso exhibitions. What has happened in Avignon? Why do we have the feeling something important has occurred in the Chapel of the Palace of the Popes?
The works exposed (all the canvases of 1969 and some of 1970, not to mention the drawings) represent a new "unity of creation." Each of the engravings exhibited at the Louise Leiris Gallery in 1968 was a small, closed world, three hundred forty-seven small worlds containing an enormous population within the four infinite sides of the engraving. Here, each figure contains Picasso's whole world, and each belongs to the same world. Taken one after another, isolated one from another, the figures grow in weight. They burst with reality. They are possessed of an extraordinary human presence. As never before, life engenders Picasso's art, and his art, life.
At the Palace of the Popes, in the middle of this impassioned age of militants for environment to the exclusion of art and nothingness to the exclusion of culture, Picasso has placed himself at the center of the newest tendencies towards a rehumanized art. His are canvases of love, of kisses, bodies and faces entertwined: bunches of joy, of gravity, of tenderness, of sensuality, where the phallus plays the same natural role as the eye or the ear. As is only normal.
This superb and relaxed way of filling such a room with figures whose humanity is accentuated, whose heads are alive and filled with thoughts, just as one is trying to impose a period of austerity on the arts, is astonishing and enchanting.

HÉLÈNE PARMELIN.

# The Inner Poetry of Henry Moore

*by Andréi B. Nakov* (p. 29-35)

This Spring, two of the most important New York galleries — the Knoedler and the Marlborough — held exhibitions of Henry Moore's work — thus permitting a complete view of Moore's art of the last ten years. The two exhibits complemented, responded to each other, like the parts of a classic fugue. Classic, yes, that is the word which comes to mind before the enormous stone sculptures at the Knoedler Gallery, or the bronzes at the Marlborough. Moore's maturity: a veritable blossoming. The majestic respiration of forms. At the base, a known, felt humanity, an entirely sensual, yet idealized experience of the human figure, as both subject and object of his work. Moore's large stone sculptures are majestically perfect.
The bronzes in two parts: the problem of sensual contact between the two halves of the mythological couple, earth and man. The summit of research as to the power of the *suspended void* around which the materialized form is organized. Contact by the intermediary of the void, as in Michelangelo's "Creation."
The teachings of Surrealism ("Bust of a Young Girl") are accepted by Moore only in so far as they permit a more poetic expression of the sensual element. The artist uproots us, only to lead us more quickly to the poetic solution of his problem. Similarly, Moore sometimes approaches certain abstract sculptors; yet he does not offer the block as a presence, but rather as experience ("The Three Rings"). It is not the mass which fills the surrounding space; but the poetic idea which emanates from the interior. The conquest of space is hidden behind the offering.

ANDREI B. NAKOV.

# Sutherland: Off the Beaten Track

*by Émile Marzé* (p. 36-46)

Graham Sutherland, who represents the quintessence of English wit and humor, has met with only limited success here in France, in spite of the Museum of Modern Art's fine exhibition of his work. Sutherland is the portraitist who penetrates, dissects, lays bare the soul, spreading out one's qualities and faults for everyone to see, revealing what one is, as well as what one could become.
But Sutherland is also guide on a voyage into a mysterious world where the only visible reality is that created by the artist's mind. Objects found along the path, the wreckage on a deserted shore are transformed the moment the artist touches them, his canvas revealing the vertiginous anguish of the latent possibilities encountered off the beaten track.
In his hands a palm becomes a weapon bristling with menacing spikes outlined in delicate pink and highlighted with bright orange.
The power of great magicians: Dürer, da Vinci. Max Ernst creating a city on the eve of a cataclysm from a bit of painted paper. Paul Klee using a leaf to suggest a colossal construction.
Sutherland's Bestiary, part of which was shown in 1969 at the *Galerie du Palais de l'Europe* in Menton, proves his bent for creating something different.
Monstrous grafts . . . a butterfly wing on an ant's body.
Visions of other possible Worlds, where plant-life is possessed of an agressive mechanism, where the roots of unknown ramifications multiply and invade the Space the Artist makes available.
The secret swarming life of the infinitely small, suddenly huge. A beehive, a cross-section of earth where the spectator abruptly finds himself part of a Lilliputian world.
Everything is possible in Wonderland. Isn't that giant trunk which is being explored by a monster in the form of a ladybird but a blade of grass?
Rusty doors open with the particular grating sound of English humor.
Everything happens very quickly; yet nothing moves.

EMILE MARZÉ.

# Women Seen by Man Ray

*by Alain Jouffroy* (p. 48-57)

Gently encircled, regularly submitted to the rites of the most attentive adoration, adorned like priestesses on holidays, solemn and silent as enigmas, inaccessible yet so sensually present even one's look is rape, immodest and outrageous in their very discretion and reserve, fascinating and fascinated by those they fascinate, consenting yet rebelling from all discipline, unusual each time and always different, yet apparently identical to one perceiving a mysterious power in them surpassing design and reason, theatrical, mad, using madness to mask the greatest wisdom of all, daughters of subterranean streams seeking the vulcanic site where they will be consumed, amorous and equivocal in their loves, through fidelity to themselves, surprising, worried, morose, victorious, yes.

impeccably clad in their own dreams, surrounded by mist and reflections, defying interpretation and definition but wanting to be recognized as unique and irreplaceable, feeling the voluptuousness in the slightest movement of their own limbs, placing themselves voluntarily behind a window which separates them from men, yes.
out-of-date because on the eve of a perpetual volte-face, custodians of a secret older than they but accomplices to an as yet unborn order, revolutionary in their way of placing their hand on a table or sitting on the edge of a sofa, cautious almost chary of themselves, envious of their own image, distributing necessary, and superfluous, vice and disorder, exploring the troubled zone which separates desire from death, questioning the will to live, yes, inquisitive, thirsting to be amazed, stupefied, accomplices to all the crimes thay have not committed but which one could commit for them, arrogant and smooth, always veiled in an elusive timidity with bursts of the courage one discovers in the face of great danger, inspiring the most beautiful moments in a man's life, mute, lying, truthful, and passionately attached to everything which allows them to contradict themselves and turn tack, yes,
beautiful as the dawn in an underwood leading to the sea, on the end of a promontory too lonely for anyone to visit save a solitary suicide, ensconced in pillows which protect them from shocks they feel privileged to receive, mistresses of sleeping houses, the shutters closed to steal hours of love from social production and organization, yes, more thrifty of time than any strategist, more extravagant than the most insouciant prince, party to all joys and calamities, face almost hidden by its own glow, hands ghostly from anticipated caresses, body relaxed and silent in its desire of the impossible, forehead straight and distrustful, nose slightly pinched, neck conscious of its erectness, eye mercilessly vacant, mouth masked, chin offered secretly, ear edged with ancient airs,
foot thrust forward on the coals, knee and sex hidden as if stolen objects,
abandoned but sovereign, or as though,
betrothed to a tranquil unknown disaster, or as though,
the women Man Ray shows us are like this and so, unreally and really, are all women.

ALAIN JOUFFROY.

# Miró's Truth

## *by Jean-Louis Ferrier* (p. 59-67)

According to his biographer, Jacques Dupin, the object is at the basis of Miró's sculpture. "It all begins with an impromptu foray. Miró slips out of his studio like a shadow and returns loaded down like a pedlar with everything man and nature have abandoned." We are thus forewarned: the torso of a woman or a tightrope walker is first an accumulation of stray objects: a pebble on a beach, a spring, a broken jug, a garbage pail lid, a snail shell, a sheep bone. And yet, although noble materials have disappeared, Miró's assemblages are realized in bronze.
There has always been a positive element in Surrealism which distinguishes it from Dada — a way of handling the archetypal images obscurely felt in our collective psyche, which explains the success of Max Ernst, Dali, Magritte, Tanguy — and this is what we find in Miró's sculpture. If much of Miró's sculpture is done in bronze, it is not out of respect for museum traditions, but to create a flow of meaning denied to an object which is closed in on itself. To understand this, take "Woman," one of Miró's most obsessing works. Created by the superposition of a bar of soap through which an oval hole has been worn, and an egg, which forms the head, from the cosmic symbolism of the egg to the sexual symbolism of the hole, the sculpture corresponds perfectly to the Jungian concept of collective images. But, as it is made of bronze, it goes even further. Transformed plastically, it ceases to be a psychoanalytical object, created by the artist as such. Through the material used, the problem of the symbol itself is raised, for if an egg is an egg, a bronze egg is a different form with a different weight, texture, and touch, and, consequently, enters the stream of reality differently.
One can imagine a state in which — as in our dreams — nothing can be circumscribed with exactitude. Miró painted in an apparently curious manner. One of his abstract paintings, which dates from 1933 and which gleams with all the fire of his spots of pure color, is, in fact, a still life. We learn this from the study for the painting, on which the artist pasted pictures of all kinds of objects: a saw, a pair of tongs, a screwdriver, glasses, a baby carriage, etc. It is obvious that Miró's was already using a process he was to perfect in his sculpture much later.
Bergson foresaw that the supreme artist would be the one who would be able to break the shell which separates us from objects. Miró operates on the world in this manner. Whereas certain "ready-mades" were simply puns, "Woman" is a metaphor and stretches reality to the limit. It is only in Miró's work — and perhaps Picasso's — that one encounters a "Young Girl" swinging her hips with the halting grace of a cast-off trestle. And there is something fierce in it all. At the Guggenheim Museum in New York, in a pit separated from the central ramp, one encounters three Miró scultures, bristling with a thousand muzzles seemingly demanding their prey from the public. Miró's truth is there: in a pit. Kept, like wild animals, at a respectable distance from our technical civilization.

JEAN-LOUIS FERRIER.

# Pignon the Fighter

## *by Georges Boudaille* (p. 69-75)

When Edouard Pignon entitles a composition "Battle" — make no mistake, a battle is really painted on his canvas. If this were the painter's only merit, one could determine the specific truth of his work merely by analyzing its content. And one would discover easily enough that, in spite of the passion the artist puts into his combats, in spite of the presence and truth he gives his theme, this giant is a pacifist and, in painting battles — wars and warlords — he is denouncing the barbarism and stupidity of war. The theme of "man to child" which he depicts simultaneously and which exalts the love and joy of living in peace, by antithesis, gives meaning to the whole and confirms where Pignon's preferences lie.
But, in addition to the subject in Pignon's canvases, there is painting itself and the combat in which Pignon is both referee and participant is the battle between a certain conception of painting and a particular idea of realism in art.
In this respect, the exhibition of more than sixty of his works at the Galliera Museum in May 1970 marks a new and decisive stage in Pignon's career. More than ever, he dominates the combat he himself has provoked and takes his place among the most advanced artists in his generation.
Pignon's work which, like the mural decoration he has just completed for the Cultural Center in Argenteuil, is conceived to disturb, defies classification in the preselected categories of contemporary historians. Edouard Pignon is one of the few artists who has been able to retain traces of visible appearances in a genuinely modern work.
Pignon has written and told of the struggle he had to integrate reality into the totality of a twentieth-century painted work. "The quest for reality," as he called it, "is a long struggle against one's self and painting, a debate in which everything, except the sincerity of one's feelings is questioned time and time again.
Pignon always felt the need to have a model, even more, to situate himself in the heart of his subject: his olive trees have trunks which seem to develop and explode as though seen from within; the blood from cockfights he observed spatters his sketchbook; the threshing of wheat was witnessed almost from within a cloud of straw. But Pignon's reality has little in common with traditional reality in art. His is a total realism which aims to reconstruct in a plastic work the sum total of sensations enregistered by a human being in a particular situation.
Thus, in his "Threshing," in addition to the wheat, the men and the machine, there is also the overwhelming heat, the odor of men working, the noise of the motors and, in the background, the silence of the countryside in the stifling sun. What one hears, feels, smells is just as important as what one sees, and Pignon utilizes all possible means to represent these non-visual elements of reality.
Pignon's concept of reality manifests itself in the evident continuity of his themes and periods. Each new theme continues and develops the preceding one, independent of chance happenings in the painter's life. In this sense, the recent Battles evolve from his previous work, with the important difference that Pignon has painted them from imagination, rather than direct observation, regardless the toy soldiers kept at his disposal.
Behind the subjects, behind the pictures, the artist lives, thinks, creates, and, in creating now says simply and without hesitation what he has to say. Each of Pignon's pictures is Pignon with his emotions, ideas, temperament, opinions and talent. Leave it to our descendants to determine the relative objectivity (or subjectivity) of his powerful lyricism.

GEORGES BOUDAILLE.

# Dorothea Tanning's Tantric Sculptures

## *by René de Solier* (p. 76-84)

A woman's sensuality is tempted to utilize new materials in the arts. Dorothea Tanning proceeds in this manner in her recent exhibit of "Sculptures" (1969-1970): giant forms which do not always reveal the materials used in their composition. Identification poses a momentary problem — as in "Emma" (1970). In the astonishing "Verb" (1969), one is shaken, the sensuality is so accomplished: an open, toothed poppy, which Marie Bonaparte in the days of psychoanalysing would have called a "toothed vagina," half-open, on its side, poppy-cock.
Here, great luxury, mastered with a completely feminine energy. Sculptures for a man to gaze at, savor, celebrate, the unexpected and invented materials changing from bronze and hard forms. The eye which is not an inquisitor, the loving eye [and not that of the *voyeur* who jumps on the occasion, indulging his monomanias, — one defies him to enter this complex game for three: the artist, her double (Jekyll and Hyde) and the spectator], in short, the eye, one dares not say, of quality and, in any case, without a monocle, wonders, then marvels.
Our civilization, which is not very American but still inclined towards design, has, at least with regard to objects for the interior, an afflicting propensity for that which is soft, that we can sink into. Here, we must remain erect, see "Xmas" (1969" — phallic perhaps, the right "explanation." But with the benefit of a feminine suppleness.
Those who are wisest — and calmest — can stick with the blooming "Verb," with its fleshy, toothy, pulpy, supple aspect, from invented materials.

RENÉ DE SOLIER.

# Bona's Dreams

## *by Olivier Perrelet* (p. 85-90)

Bona's world does not allow easy entry. Each of her dream forms defends itself from the would-be intruder with an army of moats, walls, carapaces, shells. These obstacles overcome, the forms themselves dissolve, or turn about to reveal new equally hostile sides. This agressive world disconcerts, fascinates or frightens. One feels uncomfortable, spied on (eyes follow you everywhere), then slowly sucked in. And digested.
Bona's is a demoniac and strangely visceral world, with its own uncontrollable life and rhythm. The forms in this profoundly nocturnal world have a dreamlike consistency: simultaneously hard and soft, dry and slimy, brittle and fluid.
The essence of Bona's work is,

finally, its adhesiveness. Averting one's eyes from her pictures or leaving the exhibition are to no avail. One is caught in Bona's dreams like an insect in a carnivorous plant.
Fortunately, when the sometimes too obsessional nature of her work threatens to terrify us, just at the edge of the abyss, Bona manages a malicious wink to prove that she can laugh at herself, her obsessions and our distress. A gay, fresh, irreverent glimmer of light brightens the nightmare. Bona's world and ours, seemingly irreconciliable, are instantly welded together by this redeeming drop of irony.

OLIVIER PERRELET.

# Introduction to César's "Expansions"

## *by Henry Galy-Carles* (p. 91-96)

César became aware of modern sculpture when he saw the works of Giacometti, whose surrealist vision of the universe was to make a deep impression on him. Like Gonzalez and Gargallo, César discovered that iron was a material which particularly suited him. He worked with pieces of iron which he welded together to form his sculptures.
In 1960, at the *Salon de Mai*, César exposed three compressed cars, which marked the beginning of the research and attitude which culminate in the "Expansions."
For the "Expansions," César uses a plastic foam made of liquid resin: expanded polyurethane which crystallizes in contact with pure air and increases considerably in volume.
Thrown or poured, the liquid solidifies instantly, in an internal creative movement. During this moment, the artist identifies himself psychically with the dynamism of the form which is being created, concentrating and projecting his will on the liquid in expansion.
The "Expansions" are an amalgam of the participation of man-the-artist and nature-the-creator, the double reflection of the organic movement of creative matter and the volitive and intellectual action of the artist at the instant the form comes into being.
If these "Expansions" are the result of the hasards of nature, escaping in part from the will of man, they are ultimately recuperated by man, for when César polishes the plastic forms obtained, he always performs a creative act.
The "Expansions," living matter fixed in its organic movement and completed by the artist, are significant, because César, the gifted sculptor has the power of infusing spirit into matter. "What interests me," he has said, "is the organic language, the possibilities of matter. What counts is the beauty of matter and all materials are precious when I talk to them: a tire, gold, sheet metal ... even crystal." And, now, plastic, he might add.

HENRY GALY-CARLES.

# Fontana: Space and Void

## *by Gilbert Lascault* (p. 98-105)

*Various types of holes*

Our eye is too inclined to esteem fullness, wholeness, the beautiful curve which completes itself. Only additions to things are worthy of note. A hole is something lacking, a deterioration. Western culture remains fundamentally faithful to Parmenides to whom being is, and non-being is not; to Parmenides who identified being as a faultless sphere.
Amidst this culture, Fontana creates a pedagogy of the void. He teaches us first to see holes, to detect the systematic differences in them, to classify them.
During twenty or more years, Lucio Fontana made himself a tireless producer of faults, fissures, grooves, slits. From the "White Manifesto" (1946) until his death, he formed an infinite variety of fascinating hiatuses.
On a red monochromic canvas, a long carefully traced crack evokes (too rapidly) the most schematic image possible of a woman's sex. Sometimes the cracks are multiple, sometimes oriented from left to right, in which case the evocation of femininity is not as direct.
Frequently the perforations are designed so as to baffle our comprehension of the painted object: a hole appears to be the wall itself on which the painting is hung; a crack an accident (voluntary) to the canvas.
Towards 1962, the holes become larger, the edges ragged: one black oval picture covered with a sticky substance seems to be malefic mourning lace. The subtitle of this "Spatial Concept" is, moreover, *La fine di Dio*: the end, the death of God.
Towards 1966, to cause his pictures to emerge from their frames, Fontana produces strange frames, whose complex forms evoke, not without ambiguity, heads, plants, clouds.
Fontana's last canvases (1968) are the most anguishing. One is tempted to see the abysses that eat into them as the image (anticipated by the artist) of death.
The arrangement of holes on a canvas creates a dialectic of both a taste for order and a need for accumulation. The holes are sometimes scattered, as though some compulsion had forced the painter to repeat the same gesture. Sometimes they are aligned so as to form figures of varied complexity.

*Cracks and space*

Fontana's hole-creating activity is connected with his reflections about space. From 1944 on, his works (paintings and sculptures) are entitled *concetti spaziali*. His manifestoes are obsessed with this spatialism, although they do not define the relationship existing between space and the perforating gesture which acts upon it.
Fontana's *praxis* seems, however, to be directed towards constituting profane spaces where *la fine di Dio* becomes apparent; distinguishing void from nothingness; conceiving void and chasm together.
The *concetti spaziali* give the artist one space to work on: the surface of the canvas. Fontana wishes to modify the space constituted by the materiality of the canvas, and the most radical action he can take is to perforate it. In this sense, the cracks and holes which literally transpierce Fontana's canvases break with the voids, wounds and abysses which figure in paintings of the past. Yet, subjectively, there is a relation to be found between the perforations which cut into Fontana's works and the holes represented in older works.

*Elementary experiences of the hole and the crack*

The hole evokes a whole series of female images. Leroi-Gourhan notes that in paleolithic art, the cavern itself appears to have had the character of a female symbol, which explains why gaps, oval passages, cracks and pits were marked and sometimes painted entirely in red. Fontana's work rejoins prehistoric art in the revelation of the complex ties connecting topography and perception of the desired body.
Many theoreticians have explained this fascination with cracks in terms of the allusion to the female sex organ and its penetration.
Sartre at the end of *Being and Nothingness* (pp. 704-706) presents an entirely different concept. Whether right or wrong, he sees in the sexual attitude itself a simple variation of the original relation to all holes. "A good part of our lives is spent in stopping up holes ..." If we accept this position, Fontana would seem to refuse the most habitual action. He would be piercing his holes to manifest the presence of a perforated body, a perforated cosmos. And he would refuse to stop them up.
Sartre, thus, contributes little to our understanding of Fontana. More appropriate are passages H. Michaux cites from a text by Yoshida No Kaneyoshi (XVI c.) "Incompleteness is desirable. In palaces of yore, one bulding was always, obligatorily, left unfinished."
Although they may cause a certain anguish, Fontana's works help to give us a particular image of desirable incompleteness. Space can be thought of as distance and opening. Man can love the crack in a woman's body both as what he desires and that which desires him. Much work remains to be done to show how in each of us the concept of space and the relation to the other's body are united.
The Western world must learn to consent to the void, to holes, to sexuality. It must no longer fear the female sexual organs, little or badly represented in Greek sculpture. It must think and live space differently. Fontana's work marks a moment in our metamorphosis. We find enormous bronze balls called "Spatial Concept-Nature"; their sphericity is as though barred by a gaping chasm. Fontana's main opponent remains Parmenides' being-sphere.

GILBERT LASCAULT.

# A Few Remarks by Poliakoff

(p. 106)

Do not listen to your voice when you speak; listen to what you are saying.

If you let your imagination run wild, it will lead you to chaos.

An association of thoughts is abstract; the isolated thought ceases to be so.

Don't be satisfied with your last work; look further and deeper.

Start work every day as if you were painting for the first time. Look at Cezanne, he seems always to paint the same way, and yet what he does is always new. How I should like to be that way! ...

Try to improve on your teacher.

A painting must contain more soul than intelligence.

Many people say there is nothing to abstract painting. As for me, I know that, were my life to be three times as long, I still wouldn't have time enough to express everything I see.

Inspiration comes only through constant work.

Painter, your painting must speak for you.

You must feel a painting rather than look at it, for the painting must be almost organic.

# Poliakoff's Presence

## *by Pierre Rouve* (p. 109-117)

Poliakoff is interested in painting, not in paintings. His works, seen together in the retrospective exhibition at the Whitechapel Gallery, do not vie with each other to prove their respective merits. They do not form a crowd; but a subtle solemn procession reflecting the greater glory of painting. The purpose of this continuous art is to capture the very heart of the invisible, which neither space nor time can fragment.
None of Poliakoff's works is composed around a visibly defined center, yet all have a cohesion that has been frequently but never successfully imitated. The spectator is invited to see the invisible substance of the ontological compensation which takes place in the paintings.
The invisibility which Poliakoff miraculously makes perceptible is — simply — energy. There is no outlet for the ebb and flow of the forms traversing his work except the points where the contiguous and the continuous coincide. The structural center of Poliakoff's obvious configurations emerges only when the opposing forces of disconnection and continuousness reach an unescapable point of equilibrium. But to attain this point, colors and forms must give off their internal magnetism, matter must become energy, the visible liberate the invisible.
When matter and energy are so equated, space becomes the tangible face of time, its fluid dispersion. Poliakoff opposes the ambivalent, successive yet simultaneous, waves of time to the fixed moment in figurative reminiscences and to the forced immobility of geometric abstractions. As time is filled with its own pulsations, Poliakoff's space is saturated with its incess nt dif-

ferentiations. The gaps only corroborate the plenitude.
The antagonistic forces in Poliakoff's work have a unifying function: a sharp demarcation acts as an unseverable tie, chromatic vibrations subside into monastic silence, a purposeful monochromatism results in irrepressible exuberance. This ambiguous amplitude of the pictorial experience is the birth of painting.
Poliakoff has tried to make painting and the painter one — and he has succeeded. His art, flourishing in a perpetual present, is an art of a limitless presence. The visual plenitude in his paintings is upheld by an existential wholeness. For Poliakoff, to paint is to exist. His portrait of painting is the image of being.
Those who wish to participate in this rite of painting have only to ask Poliakoff.

PIERRE ROUVE.

# Complete works of Marino Marini

## *by Patrick Waldberg*

(p. 119-129)

If one considers Marino's artistic activity as having begun in 1917, the year when he enrolled in the Florence Beaux Arts Academy, it is better than a half-century of work we see before us. Its themes and moods ranging from the peacefulness of simple physical contentment to the distress and shipwreck of the soul, we are escorted through periods that are now elegiac or playful, now disturbed or prophetic, but sustained throughout is that high sense of the world's wonder which, in every work of art, is the secret of grace. Portraits, Pomonas, Jugglers, Dancers, Pugilists, Horses and their Riders, Warriors and Miracles, we have watched them file past, an enchanted society evolving upon the frontier between reality and myth, a world of figures whose diversity and evocativeness legitimize the term I used to designate it earlier: a *Legend of Forms*. Franco Russoli has spoken well and with warmth of the *personae* that people Marino's world. "They are drawn," he has said, "from a milieu that lies outside time, or else from the most distant spheres of culture and figurative imagination, and transported into the life of today." Then, pursuing his brilliant analysis, Russoli gives us this incisive description of Marino's undertaking: "One would say that he is seeking to show the continuity of human vicissitudes, the inevitable recurrence of events, his faith in the endeavor and dignity of man, judge of himself and of the developments which seem to threaten his annihilation, but which he is able to dominate nevertheless."
During the fifty years just past, there have been only too frequent instances of mere experiment parading as something inspired; the cards of surprise, shock, defiance and even provocation, have all been played — cleverly sometimes brilliantly — but almost always to the detriment of non-immediate ends and profound sources; quirk and manner have too often taken precedence over passion and style. All the foregoing will have enabled the reader to decide whether Marino is not today one of the handful of those who, through their, work, have sought to express a totality of being. Not that this truth is necessarily visible in each separate work, looked at in isolation, but it becomes manifest once the artist's production is viewed as a whole.
Everyone knows — or should know — that the figurative art/abstract art opposition is the very epitome of the false antithesis and the false problem, kept alive by doctrinaire minds in the name of misunderstood experiments and a misleading notion of progress, completely absurd when it is a question of art. It is obvious that no art is exempt from abstraction, this, whatever else may be said, consituting one of the principal selective modes whereby the artist apprehends the visible world. It would, therefore, be in terms of nearness to, or distance from, nature that the question might be more suitably, more legitimately posed. One could probably say, simplifying somewhat, that with those known as abstract artists intellection is paramount, while with the others, it is sensory perception that comes first; but there exists no work of art in which these two operations are not combined, in however varying proportions. For that matter, as Leibnitz maintained, "There is nothing in the intelligence which the senses have not priorly contained." Hence, rather than classify a work as abstract or figurative, I prefer to say that it reflects more or less of the natural. I am reminded of an anecdote concerning one of our greatest contemporary philosophers, I hope I shall be forgiven if I leave him unnamed. On the subject of Jean-Paul Sartre's *L'Etre et le néant*, he said, in the course of a conversation with a friend, "You know, he put too much nothingness in that story of his. You'll find in reality that there is a lot more being than there is nothingness." Likewise, I believe that there is a lot more *nature* in art than is customarily allowed nowadays; and, in Marino's work, that whereby we are arrested is, precisely, the generous share of nature one discovers there and, emanating from it, an impression of densely alive substance.
Marino, when moved to break his wonted silence, shows himself aware of these elementary truths. "It is only in appearance," says he, "that simplification leads away from nature: it leads back to nature, because it extracts the essence from nature. Dissolved, destroyed forms, overthrown bodies, horses, debris sticking to the ground, bits of flesh, are matter once again, the formless transformed. But these collapsed masses ask for re-establishing; these forms in decay long for revival as solid and whole masses." Reality, for Marino, is the form which "supports the flesh like a bone - structure. It shuns the haphazard." And by way of conclusion the author of the *Miracles* asks this question, not without a grain of wickedness: "Might one say the same thing of abstraction?"
Reviewing Marino's achievement and considering the pattern it describes as it unfolds in time, it occurs to one that this work starts, grows, extends and fills out the way a tree does, that is to say, in a natural and irresistible manner. Nurturing it, to be sure, is a fund of practical knowledge and of repeated meditations upon the particular problems of art, but these elements, as with the humus and the subsoil in the case of the tree, are transmuted into sap. Once, when we were talking about Marino a very long time ago, I heard Giacometti say how much he admired this instinctive growth, this ease. I remember that he employed the word exuberance, contrasting it with what he called his own constrictedness. Now, antinomic though they are, these two artists are comparable in their mutual fascination before the real and through their common design to give a face to human destiny. Giacometti attacks the real by intense concentration upon a single point, penetrating it like a drill, seeking the particles at its secret and trembling core; whereas Marino's gaze is one that encompasses, embracing, along with the object, all the planes and horizons which condition it. And so it is that each of Marino's works looks like a sampling of reality, a piece of reality that has been lived through, experienced, and on the basis of which it is possible to reconstruct the whole. In Giacometti's work there is an oscillation between two poles, chaos and, to borrow Jacques Dupin's phrase, an "agonizing lucidity"; and from this permanent tension arises the existential *angoisse* that from the outset stamps each of his gestures. But it is mistakenly that certain commentators have qualified as existential the distress expressed notably in the *Warriors* or in a monument like *Cry*. For existential distress, as we know, is never provoked by a determined or determinable existent, it is, according to Sartre's own terms, "distress in the face of oneself." No such state was present in Marino at the start; distress infiltrated his work gradually, imposed from without by mounting external pressures, and ended at last by giving his work its ultimately tragic expression. At a period when, precociously obsessed by death, Giacometti, with parsimony, was shutting up skeletons inside cages or else throwing to the ground the shattered pieces of a *Woman with her Throat Cut*, Marino's work, to the contrary, was thriving and in it he was meaning to register the intimate rhythms of movement and measure which are, said Valéry, "what is real inside reality." From the first little terracotta nudes to the first horses and the polychrome rider, Marino is above all minded to give us the plastic effigy of the movement which quickens in the soul and makes it thrill in harmony with the forces animating all the world.

PATRICK WALDBERG

# Anna-Eva Bergman, Solitary Navigator

## *by Julien Clay*

(p. 130-137)

Anna-Eva Bergman was born in Stockholm and studied in Oslo, where she attended the Academy of Applied Arts and the School of Fine Arts. According to the artist, she drew greatest profit from her short stay at the Kunstgewerbeschule in Vienna, where she learned the techniques of wood-engraving.
In a first series of lithographs, done after she installed herself definitively in Paris in 1952, the artist associated abstract forms in a rather complex manner. These forms, which have a tendency to fill the whole engraving, evoke steles or rocks, and perhaps are the product of the slow work of the unconscious on the mind of the artist during her walks in the mountains of her native country. The engravings are of different textures and colors. One finds in each a living individuality: "My purpose," said Anna-Eva Bergman, "is to invent things which have their own life and own expression. I create a form. I don't always know why."
In 1955, Anna-Eva Bergman, who has the respect for matter, and in particular for wood, of good craftsmen and artists, printed her own wood-engravings. The same year, her etchings and wood-engravings were exhibited at the book store, *La Hune*. The main themes of the artist, with the exception of horizons and seas, which do not appear until later, were represented, in particular, boats and mountains. Here again, the artist's unequaled faculty of expressive invention, on a single theme, is apparent. Nothing could be more different than "Boat" and "Boat in Water." One, lyric, bursts out of the shadows towards the light. The other lies dormant in the water which weighs on its rounded form.
The same with "Rock in the Rain" and the large black rock called "Kolle": the first seems to dissolve in a marvelous light; the second, a somber, terrible mass creates an end-of-the-world atmosphere. Such are, according to the artist, the two aspects of northern Norway. "Cap Nord," a lithograph of 1954, is undoubtedly the most accomplished expression of the second aspect of this reality.
To the same series of lithographs belongs the long "Wall," formed by the primitive assemblage of blocks of rock of a pale silvery blue which a thin line of ultramarine separates from a midnight blue. This theme is to be found in numerous engravings of the artist, as though Anna-Eva Bergman was haunted by the obstacle beyond which one cannot go.
The sky, ocean, horizon bring evasion to Anna-Eva Bergman in her latest series of wood-engravings of 1967-68. At the same time, the boat reappears in a new guise, as in the engraving entitled "Prow," where the form of the rocks and steles are associated with the theme of the boat.
Anna-Eva Bergman's engraved work is considerable. The artist evokes a wide register of moods, using an extreme sobriety of means. Her engravings developed parallel to her paintings, an engraving often preceding a painting. One is astonished that such a delicate woman as Anna-Eva Bergman could accomplish the double task of painting and engraving; but she undoubtedly possesses the duality of the rocks and mountains of her native country. The woman is gentle, sensitive, frail; the artist has unsuspected vigor and unfaltering energy.

JULIEN CLAY.

# The Americans at Saint Paul de Vence

## *by Andréi B. Nakov*

(p. 139-150)

During the last ten years, American art has freed itself of a certain "across-the-Atlantic" provincialism. Particular attention is now paid to the arts in the U.S.A. and, in this society of advanced consumption, art has become a social catalyst and outlet. American art enjoys an almost unconditional freedom and has at-

tained a richness rarely equaled in other societies where art is often the prisoner of more rigid aesthetic and symbolic structures. Yet, this diversity of means and freedom of styles — now called artistic attitudes — entail certain dangers. For lack of ideological (in the cultural sense) doctrines, the best and the worst coexist and superficial attitudes are as readily accepted as true creation. This is the most serious "childhood disease" the young American school has to face and the greatest pitfall for creation hoping to escape from the Work of Art by means of the Attitude, a difficult criterion to control.

It is fortunate that the Maeght Foundation entrusted the organization of its summer exhibition to Dore Ashton, one of the most remarkable of the "committed" critics.

An exhibition of works selected on a purely aesthetic basis by a respected critic, with no attempt to convey a message, historical or other, is most appropriate to this particularly charming setting. Unfortunately, as American art is still little known in France, it is to be feared that the visitor take the title of the exhibition too literally.

The only surprise in store for the critic who is familiar with this art is the discovery that the works exposed come across entirely differently in the relaxing environment of the Maeght Foundation, conceived not only for a different type of art but for another approach to art. The agressivity and impact felt at each New York presentation are lost here, "recuperated" by the reposing setting. In an austere New York gallery, Carl Andre's plates have an entirely different effect than in the enchanting park of the Foundation, where they appear almost decorative.

The choice of works is open to question. Several highly esteemed artists are missing, whereas other minor artists are present. The absence of Andy Warhol must be cited and that of David Smith, to whom Guston or Joan Mitchell have been preferred. Even more regrettable is the mediocrity of some of the selections which are not even representative of the artist chosen. Thus, alongside a remarkable series of canvases by Rothko, appear secondary works by De Kooning and Mark Tobey, Rosenquist and Claes Oldenburg. Only Jasper Johns and Rauschenberg are well represented; but they are also the most suited to the Maeght Foundation, as their work is in line with a certain purely pictorial European tradition.

Perhaps the outstanding feature of this exhibition, and one of the benefits of a personal selection, is the presentation of a number of artists not yet taken up by the Establishment. Among these, William Williams, Fernando Maza, William Wiley, Bruce Marden. However disparate and uneven, the exhibition is, nevertheless an interesting approach to an exciting and varied art one should like to see more frequently in France.

ANDREI B. NAKOV.

# Julio Gonzalez, the Sculptor of Iron

*by Pierre Descargues* (p. 151-156)

In 1934, André Salmon wrote, "The true history of modern art will teach the importance of the role played by Julio Gonzalez, sculptor and painter, in the formation of the expression of our times." It was long in happening; but now, after many exhibitions, after the donations of Roberta Gonzalez to the Museum of Modern Art in Paris, to the Louvre's drawing collection, to the Museums of Barcelona and Madrid, several books are being published, a catalogue of drawings and sculpture is in preparation, a new exhibition is touring the United States and — Julio Gonzalez' work is finally being esteemed at its true value.

But why did recognition take so long?

Julio Gonzalez was the youngest child of a well-to-do family whose riches were consumed by their love of art. Having left Barcelona for Paris, Julio, his brother Joan and their two sisters earned a meager living with handicrafts. When his brother died, Julio undertook to support his two sisters and was constantly torn between his desire to provide for them well and his desire to paint and sculpt. The time devoted to the latter, Gonzalez considered as precious moments stolen from his household responsibilities.

Although Gonzalez certainly learned something about himself and his art when designing jewelry, the craft stood as a barrier between him and his real life's work. And it gave him an artisanal appearance little appreciated by the public in an artist.

Furthermore, Gonzalez did not start upon his modern art adventure until he was fifty. The 200 sculptures attributed to him were all done in about fifteen years. Although this is a large quantity of work for such a short period, until Roberta Gonzalez had some of these sculptures cast in bronze, they were all unique pieces and not easily accessible to a rather dispersed public.

The way in which Gonzalez was received also contributed to the slowness of his recognition.

In 1933, a daily newspaper called Gonzalez' entry in the *Salon des Surindépendants* ("The Kiss") a rebus.

After the War, popular reaction continued to be ironic and the critics themselves had difficulty in knowing where to place Gonzalez. They were tempted to speak of Cubism, of Surrealism, or of Abstract Art; yet Gonzalez' work would not fit entirely into any of these categories.

Indeed, the definition that seemed most satisfactory was Gonzalez: Sculptor of Iron, for Gonzalez' art is connected with the possibilities inherent in iron and the artist evolved within the limitations of this material with audacity and remarkable intelligence. Gonzalez loved his old iron (which had the advantage of costing him nothing) like living flesh, but without complaisance. Using his simple plates and rods, Gonzalez elevated the smith's craft to the level of art, just as it was dying out under the pressure of industry. His irons, like a collector's old utensils, have acquired the character of a rare material, on which the marks of oxidation and wear are signs of beauty. Perhaps this explains the present fascination with the sculptor's irons and the persistent tendency to call him a metalworker.

An exhibition of Julio Gonzalez' work now touring Europe reveals that the sculptor, in addition to his contributions to ironwork, experimented with silver, copper, bronze, stone, plaster, plasteline and clay.

Particular attention must be paid to the heads Gonzalez carved in the stone blocks resulting from the demolition of a wall near his country home. He traced a plane on the raw block, as one draws a bow across the strings of a violon, then continued plane by plane. He cut into matter as into space, with sharp knife-like strokes, thinking neither of arabesques nor of variations in the line. Decision, sharpness, honesty are the main characteristics of his style.

Gonzalez' work in stone has the same quality as his ironwork, and we conclude that his style was dictated by his nature rather than by the demands of the metal. Gonzalez was intransigent in the attainment of perfect expression, precise form. This rigor is his profound truth. However, the greatness of his work is best explained by the fact that his incisiveness never becomes a symbol or a signature. Gonzalez never had a method. Everything was always found spontaneously, reinvented each time. None of his works repeat themselves. And, even if Gonzalez does not have the creative agility of his friend Picasso, even if he has relatively few themes, his genius is prodigiously inventive, the genius of the worker, tool in hand.

Gonzalez' art is profoundly new: not only in the transparency of the sculpture, the openness of the form, the transformation of volume; but in its very rigor, and in the way he introduces a human presence into his work. No one else had inserted the idea of two feminine thighs rubbing against each other within the groove formed by two blocks of iron at right angles. No one else had placed the presence of a look in a cylinder, or a raised arm in an iron bristling with spikes, or hidden the secret of the couple deep inside a tunnel.

Gonzalez found reality dispersed into the four corners of a picture. He recomposed this cubist order with his iron plates and rods, sacrificing neither hair nor hand, subjecting all to a law we see now clearly to be dictated by his mind rather than his materials.

PIERRE DESCARGUES.

# The Influence of Matisse in the United States

*by Jean Clair* (p. 157-160)

Matisse has had a remarkable career in the United States. The first "avant-garde" French artist to be purchased and to have a one-man exhibition, Matisse now appears to be the artist who has had the deepest and most durable influence on American painting in the twentieth century. Two people are at the origin of this success: Gertrude Stein, who discovered Matisse in 1905, when she purchased his "Woman with a Hat," and Alfred Stieglitz.

Gertrude Stein decided Matisse to open his school in the *Couvent des Oiseaux*, rue de Sevres. Among the first of the many American artists who attended this school and were, thus, directly influenced by Matisse, were Max Weber and Patrick Bruce, followed by Oscar Bluemner, Arthur Carles, Morgan Russel and, particularly, Alfred Maurer. In 1908, these artists founded the New Society of American Artists in Paris and, through Matisse's contact, rejected the realistic traditions prevalent in America in favor of the new aesthetic principles flourishing in Europe, abandoning earthy colors for the flamboyant palette of the Fauves, illusional perspective for accentuation of the horizontal plane, naturalistic details for a powerfully synthesized graphism.

Meanwhile, in 1908, Alfred Stieglitz organized the first exhibition of Matisse's work in the United States. This and two other exhibitions which followed were all badly received by both the public and the critics. Stieglitz also tried to familiarize Americans with the work of their young compatriots in Paris, through a series of exhibitions; but the work of these artists was received with indifference and contempt.

Something like the Armory Show of 1913, exposing more than 1,600 European works, was required to awaken the American public to the modern spirit. Matisse was well represented in this colossal exhibition, with 13 canvases, 3 drawings and 1 sculpture.

Although everyone was not conquered by this show, it marked a beginning. A Matisse was no longer an audacious purchase reserved for such eccentrics as the Steins, the Cones and the Ofs. Walter Arensberg, Lillie Bliss, Duncan Phillips and Dr. Barnes began forming their important collections which, frequently donated to museums or made part of foundations, gave the public and artists access to Matisse's work.

Nevertheless, Matisse's influence on young American artists was to decline after the Armory Show, not to be felt strongly again until the Thirties in the work of Avery and Stuart Davis, each of whom espoused one of the often cited double poles of Matisse's art.

Avery (1893-1965) reflects Matisse's definition of his own art as "balanced, pure, tranquil, a calmative for the mind, with no disturbing or troublesome subjects."

As for Davis (1894-1964), although he never acknowledged Matisse's influence, he expresses the feverish agitated electric reality of large American cities, New York in particular, in works whose puzzle-like composition and syncopated rhythms strongly evoke Matisse's Dionysiac side.

Matisse is to have the deepest, although least apparent, influence on the generation active after the Second World War. The freedom of movement when creating and the modification of format which he innovated completely changed the sense of painting. It is valid, therefore, to trace, as Barbara Rose does in her *History of American Art since 1900*, a Pollock mural of 1943 back to "The Dance" of 1910 or, in the same realm of action painting, to identify some of Robert Motherwell's hard edge canvases with Matisse's cut-paper work.

It is, however, in field painting, a branch of abstract expressionism, that Matisse's influence becomes most evident. How not to be reminded of "The Yellow Curtain" (1914) when viewing Mark Rothko? Or of "The French Window, Collioure" (1914) when looking at Barnett Newman's work?

More recently, we find multiple references to Matisse's work, whether chance or deliberate. Hans Hofmann's abstract compositions of contrasting rectangles of color recall Matisse's study for a stained-glass window in Vence, "Heavenly Jerusalem" (1948); Elsworth Kelly's work, Matisse's abstract cut-paper composition "The Snail" (1953).

Matisse's influence extends even to American Pop Art, where Tom Wesselman and Krushenick are

among the artists who owe the most to Matisse's iconography and style.
Even Calder is not exempt: several of his Giant Stabiles of 1960 have a vegetal form reminiscent of the eucalyptuses and cactuses seen in the windows of the Vence Chapel.
Thus, from 1908 to the present, Matisse first fecundated then nourished the evolution of contemporary American art. His first pupils imitated him without great originality; later, as American art found itself, this imitation became more original and adapted to the American scene. After 1940, certain characteristics of Matisse's work, such as his monochromic constructions and his giant formats were developed in an art which, finally severed from its European roots, was to become autonomous and of powerful originality. Would Matisse, "the most French of painters," recognize his offspring in this numerous and vigorous posterity?

JEAN CLAIR.

# A Surprising Exhibition: European Expressionism

*by J. E. Muller*

(p. 161-163)

The exhibition seen in Munich and Paris this year under the title *European Expressionism* generated both enthusiasm and disappointment. Among the works assembled were many one was pleased to see united; however, such a variety of painters were represented that the visitor who should have liked to describe Expressionism from what he saw exposed would have been at a loss to do so.
It is true that the limits of Expressionism are not as clearly defined as those of Fauvism, for example. In Germany around 1912, it was customary to call Expressionist everything that followed Impressionism, so that the word was applied to Cezanne, Braque and Matisse as well as to Van Gogh, Munch and Kokoschka. Since then, the term has been given a more restricted meaning and refers to the group of modern artists whose primary aim was to externalize their emotion and ideas in a striking manner, distorting form to emphasize what they wanted to say, rather than to submit the outside world to a strictly pictorial analysis. Secondly, the Expressionists can be distinguished by the mood prevailing in their works: they may portray states of exaltation; but, for the most part depict discontent, nostalgia, frustration, in an art which is generally harsh, gloomy, high-strung, passionate and moving.
If one would have expected to find Van Gogh, Ensor and Munch, Rouault, Vlaminck and Soutine, Kokoschka, Nolde and *Die Brücke* painters, Permeke, Van Den Berghe, etc., included in this exhibition, what a surprise to encounter Signac, Matisse, Derain, Dufy and Friesz as well, particularly since the relations between the Fauves and Kirchner, Heckel, and others were already eloquently shown in the 1966 exhibition at the Paris Museum of Modern Art, *French Fauvism and the Beginnings of German Expressionism*. And, although it would have been interesting to compare Matisse's "Algerian Woman" with a similar work by Kirchner, the latter was represented by works in a quite different style. As for the other paintings exhibited by Matisse, Derain and Friesz, nothing could have been more typically Fauve.
The exhibition contained other surprises, in the inclusion of cubist works by La Fresnaye and Leger and even in the works selected to represent Macke and Marc. Also, although the presence of Robert Delaunay and Le Fauconnier was quite comprehensible, rather than the paintings chosen for exhibition, one would have liked to see works of these two artists which demonstrated the influence each had on certain Expressionists.
Undoubtedly, the composition of the exhibition was determined by the desire of the international committee which organized it to balance the contributions of the participating countries: France, Germany, Belgium, Holland, Norway.
Nevertheless, in spite of its lack of scientific rigor, this exhibition had a great deal to offer, as many admirable and often little known works were exposed. In particular, Kupka was revealed to have been a mordant figurative painter before he turned abstract. We were reminded that the Expressionists did not necessarily neglect pictorial beauty. A comparison of Nolde's "Sea" with Permeke's "Green Sea" was quite instructive, as was the comparison of Nolde's "Philistines" with works by Ensor, Munch, Kirchner, Kokoschka, Rouault and Soutine. Nolde himself would have been more convincing, however, were his watercolors shown; but they were excluded by the organizers because of their great fragility.
In compensation, they reserved a large place for engravings, the Expressionists' preferred medium, since Munch. Indeed, the woodcuts of many of those who worked in Germany showed a firmness, conciseness and originality not always present in their paintings.

JOSEPH-EMILE MULLER.

# The Myths of René Magritte

*by Alain Jouffroy*

(p. 167-168)

Magritte: an incursion into the untraversable zone of ideas to come.
Poet: in the choice of each object and setting.
No other painter ever approached the dreams of a poet so directly, as if poetry came as naturally to Magritte when he invented his pictures as poetic analogy to the writer. His pictures think for you what thought refuses to say.
Magritte lived among poets. Nougé, Collinet, Scutenaire helped Magritte to become what he is: a myth. These men were the only ones to recognize Magritte's thought. And through these Belgian poets, Breton was also present. I haven't forgotten that "I don't see the naked woman in the forest," hung on the door of Breton's studio. I haven't forgotten because Magritte stimulates what is most imaginative in my memory.
Magritte begins by looking at the world as though it were empty, as though everything were equal — bed, table, earth, clouds. The only thing that interests him is the changes thought can make in the order of the world. A rock hanging in the sky like a cloud — becomes the myth of the philosopher.
The relation between de Chirico's metaphysical paintings and those Magritte painted until the end of his life has not been sufficiently emphasized. As though Magritte in the clarity of the North could complete Giorgio de Chirico's somber adventure. As though Magritte were able to articulate the visual thought which would not function for de Chirico. But then the latter lacked the complicity of the poets.
Like Nouge's, Magritte's work is a "subversion of images" and a "continuous experience." He placed his points of reference one after another, in the field of the discontinuous. Using only the flight of his own ideas, Magritte advanced the exploration of thought. Magritte enlarged the apple to the dimensions of a room. He enlarged one man's thought to the dimensions of the universe. He set the impossible as a common aim for everyone, establishing thought as the only source of creation possible within a sclerotic, bourgeois society as uninventive as our own.
Utopia is present in each of Magritte's pictures, the utopia on which the "possibility of remaking human understanding entirely" (Breton) depends.
The most revolutionary man is the one who changes *thought* first.

ALAIN JOUFFROY.

# An Encounter with Pierre Reverdy at the Maeght Foundation

*by André Verdet*

(p. 169-172)

Books, reviews, manuscripts, drawings, paintings and sculptures have been assembled at the Maeght Foundation in homage to a great contemporary poet who passed away too soon, in 1960.
The role Pierre Reverdy played in the world of literature and art, at a historic point in their evolution, the purity and convincing power of his work — and his disinterestedness — filter through the images and documents exposed. If ever a departed poet is brought back to life, with all his work and friends, it is here at the Foundation, where the interaction of poetry — of the poet and his thoughts — and art, their mutual development and their confrontation with a famed era are exposed to view with rare force, clarity, discretion and intelligence. As is only right for a writer of Pierre Reverdy's stature.
Documents of the highest quality and rare editions have been included in this exhibition. In accordance with the poet's wishes, his manuscripts, rather than correspondence have been brought to the fore.
All of Reverdy's poetry is on display, from collections by the N.R.F. to sumptuous albums with original illustrations: *Poems in Prose* (1915) with covers by Henri Laurens, *The Boundless Seas* (1959) with lithographs by George Brague, and *Quicksand* (1965, posthumously) with aquatints by Pablo Picasso. Between the first works and the last, dozens of collections . . .
The road was dazzling, but solitary. At the height of the intellectual agitation and artistic controversy of the period, Reverdy chose to live in solitude. The intense, imperiously clear look on his rough, proud face was tinged with melancholy, and with who knows what obscure regret.
The experience of solitude was necessary to Reverdy's existence and to his work, both turned resolutely towards the inner life, where the dramatic duality of human destiny could best be apprehended. Poetry was an ascetic practice for Pierre Reverdy. His, a distant, secret, often suffering poetry, which reached from intellectual heights across an expanse of silence and absence towards the painful but true fraternity, towards the difficult but full life.
A noble image of Pierre Reverdy, among the good friends, now famous, who were his life-long companions or momentary collaborators, emerges from this collection of documents. "The influence of a great poet," he said, "extends in centrifugal waves across the works which succed him to infinity." The "great poet" — and the great painter. The deep ties of friendship between Pierre Reverdy and the painters who were to transform their age reposed on an inalterable mutual conviction: art conjures up the future of civilizations, it overcomes all setbacks, is more powerful than any decline.
In the light of Pierre Reverdy and his work, it is with "eyes better illuminated from within" that we turn to the drawings, paintings and sculptures proposed in tribute to the poet. Great pleasure is in store for the visitor viewing the works of Reverdy's friends and collaborators: Fernand Leger, George Braque, Pablo Picasso, Henri Laurens, Juan Gris, Matisse, Chagall, Giacometti, Manolo, and others.
After visiting the exhibition, our memory is filled with the humanity of the poet. Bits of his poems haunt us. Isn't his death but an accident? We dare hope; then his solitude and the silence which echoes through his words surround us, as through we had uncovered the black face of the sun . . .

ANDRÉ VERDET.

# The Beaulieu Abbey: Center of Living Art

(p. 173-174)

A new "Center of Contemporary Art" opened in June in the magnificent Beaulieu Abbey in Rouergue. Artists as diverse as Vasarely, Poliakoff, Dubuffet, Fautrier, Hantaï, Michaux, Vieira da Silva, Chadwick, Mathieu, Viseux, Matta, Claude Georges, Bissière, Hartung, Karskaya, Bettencourt, Deyrolle, etc., are represented in an exhibition entitled "Subjective Art, or the Hidden Side of the World."
If we are able to view these artists in such an exceptional setting, it is through the unflagging efforts of Mrs. Geneviève Bonnefoi and Mr. Pierre Brache, for the architectural rigor and abstract purity of the Cistercian Abbey, a "superb shipwreck" when they discovered it in 1953, struck them as a perfect example of the liaison, always close to their hearts, between art of the past and the present.
The exhibition itself does not pretend to constitute a panorama of contemporary art. The works exposed represent twenty years of search and discovery, each selection a subjective choice, the whole united only in "a certain refusal of learned languages inherited from the past, a personal way of looking at the world or discovering one's self..."
A large number of these works will form the basis of the future museum of contemporary art to be opened once the restoration of the Abbey is completed. In addition, the Center will hold temporary exhibitions, debates, conferences, film projections and concerts.
Thus Geneviève Bonnefoi and Pierre Brache will realize their desire to come into contact with a public unfamiliar with contemporary art, to give the inhabitants of the area and others access to a living, open museum where, through works in a different language, they can discover the too frequently forgotten hidden side of the world and penetrate to the "heart of creation."

# The Biennale of Venice: End of the Road

*by San Lazzaro*

(p. 174)

Is the existence of the Biennale of Venice still justified? Both critics and amateurs asked themselves this question after a rapid and disappointing visit to the twenty Giardini pavilions, and most replied no.
Until the contestation in 1968, the Biennale had played an often decisive role in confirming second-generation painters and sculptors. But in recent years, its doors too widely opened to Pop and Kinetic Art, the Biennale had turned into a mediocre Coney Island. The guards, blinded by the lights and deafened by a wide assortment of noises, refused to work, so that most pavilions were open only once or twice a week. This was the situation when the "revolution" of 1968 occurred. The results of the ensuing contestation might be called a victory. Prizes, often arbitrarily given, were eliminated; painters and sculptors banned. The puerility of the object could boast of an unprecedented triumph. The rare authentic works of art one encountered seemed lost on this galley whose crew of architecture students and young unemployed decorators lacked sadly in imagination. An international toy show would have been much more interesting.
One cannot condemn the motivations behind the latest so-called research. One can simply look regretfully back to the time — already long past — when an artist could say: *I don't seek, I find*, without any ulterior anti-scientific motives. For the most part, neither art nor science are to be encountered in Venice. Those who hoped to discover a few new geniuses, found only talented electricians and plumbers. It is only just to recognize that many social injustices as well as great cultural and administrative disorder have been revealed by this contestation. But what has been its effect on the arts?
Now is not the time to discourage youth — by giving it complete power, as in Venice — but to send elsewhere all those who have banished the word "art" from their vocabulary and work and who, consequently, do not belong at a Biennale of *Art*. Why not hold a Biennale of Non-art on Long Island, or in Honolulu or even Saint Tropez?
The Biennale of Venice does not have to remain a poor imitation of so many other contemporary demonstrations. Painting is not dead; sculpture has never been so alive. It is essential, therefore, to give the Biennale back to art and the artists.

SAN LAZZARO.

# Harloff, the Great Outsider

*by Patrick Waldberg*

(p. 177-180)

Artist in the deepest sense of the word, Harloff does not belong to the world of art as it exists today, with its rivalries, its one-upmanship, its speculation. He has resolutely stayed out of the circuit where glittering careers are manufactured. Harloff knows how long and how fraught with obstacles is the road to perfection, and how wide the gap between what is desired and what is accomplished. But he has the highest conception of the dignity of his art. He became an artist to be free; not to be rich and famous. Thus inhabitual, slightly archaic, methods — ranging from medieval barter to Balzacian ruses — are used to market his works, so as to assure a few hours of peace in the several days to follow with a minimum of constraint; so as to remain available for the moment when he is touched by a state of grace.
Born in 1933, Harloff grew into manhood in a world which was contemplating its open wounds with stupefaction and horror: the bomb, the extermination camps, the systematic denunciations, the hatred between ideologies, the unleashed violence and, above all, the mechanization of mind and body. To a sensitive, profoundly peaceful man concerned only with expanding his faculties of liberation, this world seemed like a prison. It became imperative to find refuge *elsewhere*, this word evidently designating not a place, but a spiritual comportment. Harloff found art in response to this necessity.
A new phase in Harloff's work began with his physical discovery of the Orient. During the six months he spent in Iran, visiting the four corners of the Land of the Magi, whose customs date back thousands of years, Harloff felt, for the first time in his life, the pleasure of being.
Although the Zoroastrian sun has given a particular coloring to Harloff's work, the occidental Middle Ages are his true source of inspiration. All the signs, images and symbols which flourished with double and triple meanings in the Gothic age, are incorporated into Harloff's paintings and give them the density, plenitude and diversity which are the source of their power.
Harloff's paintings reflect Baudelaire's idea that art must be "a suggestive magic." The possibilities of evolution are great in the high sorcery Harloff practices and surprises are always possible. Much is to be expected from the spirits who guide the hand of this great outsider.

PATRICK WALDBERG

*Just published:*

Complete works of

MARINO MARINI

INTRODUCTION BY
HERBERT READ

GENERAL TEXT BY
PATRICK WALDBERG

CATALOGUE AND COMMENTARY BY
G. DI SAN LAZZARO

$ 50.

TUDOR PUBLISHING Co., - 572 FIFTH AVENUE, NEW YORK

LES COMMANDES ET LES ABONNEMENTS
A XX$^{e}$ SIÈCLE
POUR L'ANNÉE 1971
DOIVENT ÊTRE ADRESSÉS
A LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART
XX$^{e}$ SIÈCLE
14 rue des Canettes, Paris 6$^{e}$
C.C.P. Paris 17435-66

LES NUMÉROS DES ANNÉES PRÉCÉDENTES
SONT TOUJOURS EN VENTE CHEZ
FERNAND HAZAN, 35-37 rue de Seine,
Paris 6$^{e}$