









XXe

siècle n° 36

NOUVELLE SÉRIE • XXXIII^E ANNÉE • JUIN 1971

Panorama 71*

LES GRANDES EXPOSITIONS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER



Siècle Nouvelle série - XXXIII Année - N° 36 - Juin 1971 Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

PANORAMA 71*

HENRY MOORE A FORTE DEI MARMI par Giulio Carlo Argan	3
Les grandes expositions dans les Musées et dans les Galeries France et à l'Étranger	en
KANDINSKY A BADEN-BADEN par KLAUS GALLWITZ	21
GIORGIO MORANDI OU LE VOYAGE AUTOUR D'UNE TABLE par Pierre Courthion	31
LES ŒUVRES RÉCENTES DE SONIA DELAUNAY par Bernard Dorival	42
LA RÉTROSPECTIVE BEAUDIN AU GRAND PALAIS par Pierre Descargues	51
L'UNITÉ DU MONDE DE BRYEN par Geneviève Testanière	59
DINO BUZZATI OU LA TABLE DE DÉMULTIPLICATION par Marcel Brion	67
TRAJET ZAO WOU-KI par HENRI MICHAUX	73
LIBÉRAKI: FORME ET MATIÈRE par René de Solier	81
LA RÉTROSPECTIVE LIPCHITZ A BERLIN par A. M. HAMMACHER	85
L'ENGAGEMENT « CORPOREL » DE LE YAOUANC par Patrick Waldberg	92
GISCHIA OU DE L'HARMONIE par GIUSEPPE MARCHIORI	99
ANDY WARHOL: LE CRI DU SILENCE par Andréi B. Nakov	106
JORN ET LA DÉMYSTIFICATION par GUY MARESTER.	112
TOUT PRÈS DE MARINO par EGLE MARINI	125
CHRONIQUES DU JOUR. La Peinture Zen à Boston (Jacque Brosse). Osaka: une leçon pour l'avenir (Shinichi Segui). Musée d'art moderne en Macédoine (Yvon Taillandier). Et tanski au Musée municipal d'art moderne (Gilbert Lascau Dubuffet à la troisième dimension (Raymond Morineau). berto Magnelli ne reverra plus La Ferrage (G. di San Lazzar	Un Bol- lt). Al-

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'HENRY MOORE

A propos de l'œuvre du Douanier Rousseau (Pierre Courthion). Giacometti à la Villa Médicis (Patrizia Fassio Viscardi). Dali

le fétichiste (René de Solier). Du Symbolisme au Futurisme

(Giacinto Spagnoletti). Hommage aux Zervos (Hélène Lassalle). Dix « tableaux » de Kienholz à Paris (Georges Boudaille).

DIRECTION ET ADMINISTRATION

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX° SIÈCLE 14, rue des Canettes, Paris-6° Tel.: 326.49.40

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE A L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH Offenbourg/Baden, Postfach 420

ANGLETERRE

A. ZWEMMER
78 Charing Cross Road,
London W. C. 2

ITALIE

AMILCARE PIZZI S.P.A. Via M. De Vizzi, 86 20092 Cinisello Balsamo Tel.: 928.88.21

SUISSE

FOMA S. A. 7 Avenue J. J. Mercier, Lausanne

U.S.A.

TUDOR PUBLISHING CO 572 Fifth Avenue, New York 10036

© 1971 by XX° siècle, Paris

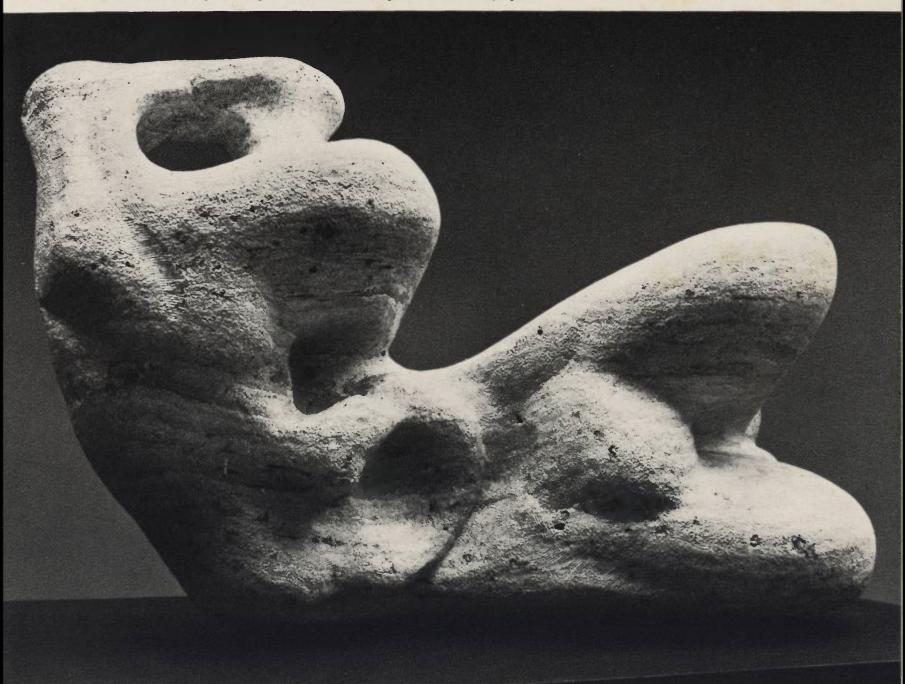
PRINTED IN ITALY - IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S.P.A. - CINISELLO BALSAMO (MILAN)

Henry Moore à Forte dei Marmi

par Giulio Carlo Argan

Depuis quelques années, durant l'été, Henry Moore travaille en Italie, dans son atelier de Querceta, près de Forte dei Marmi. Le marbre constitue en effet l'objet de sa nouvelle recherche. On sait que dans la poétique de Moore, le matériau n'est pas le moyen, mais la substance même de la forme plastique. Loin de se placer devant la réalité pour la contempler et la représenter en en transposant l'image dans une autre matière, plus noble ou plus stable, l'artiste se considère dans la réalité, et en partage l'existence physique. Il ne s'agit point cependant d'une simple identification; dans le con-

HENRY MOORE. Figure allongée. 1961-1969. Travertin jaune. L. 190 cm. Coll. part.





HENRY MOORE. « Stone memorial ». 1961-1969. Travertin, L. 180 cm. National Gallery, Washington.

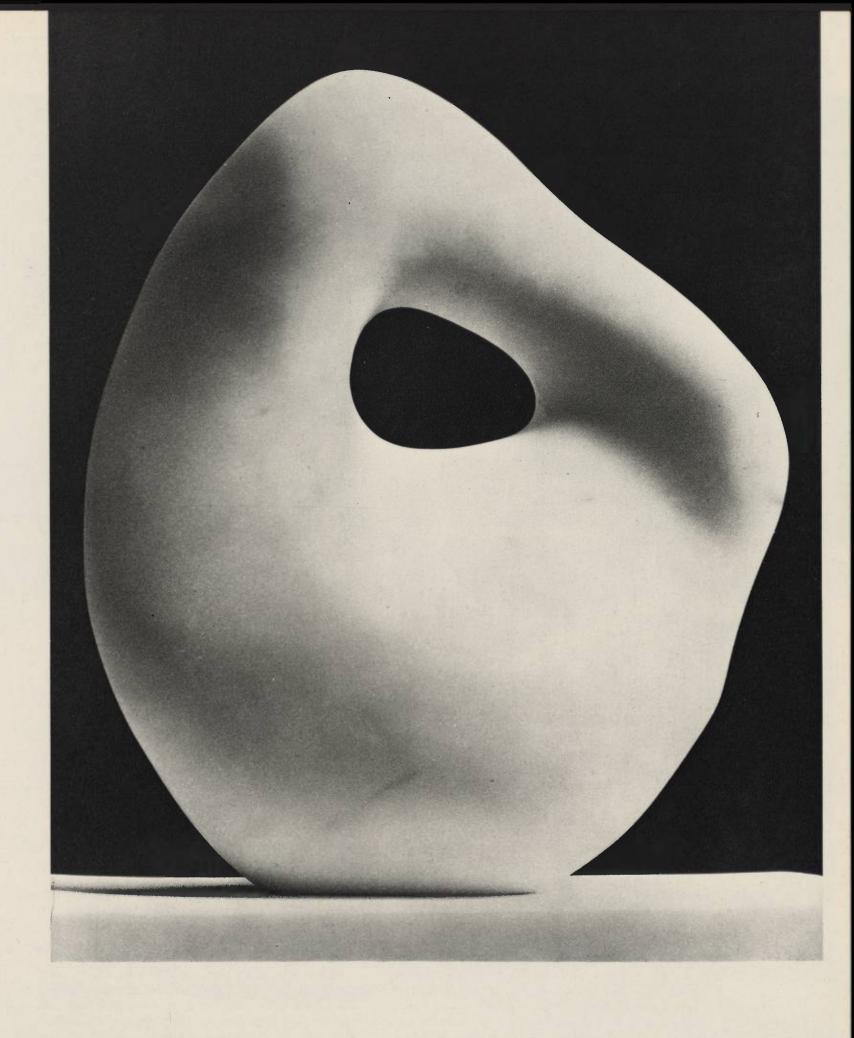
tinuel devenir du cosmos, l'humanité a sa fonction propre; elle est l'agent d'un processus évolutif ou de développement par quoi la réalité passe d'un état d'agrégation inférieur, celui de la matière, à un état d'agrégation supérieur, celui de la forme. Le mode d'être et d'agir de l'humanité est intrinsèquement historique: à travers les œuvres de l'homme, la nature participe à son tour à cette existence. Le caractère mythologique des grands simulacres de Moore témoigne de la continuité et de la cohérence entre existence organique et existence historique: les mythes ne sont rien d'autre en effet que l'histoire de la nature selon l'interprétation qu'en a donnée la société en transformant les structures du milieu.

Moore est aussi anglais de culture que de naissance. Sa conception de l'art comme une œuvre humaine qui poursuit et développe la « grande œuvre » de la création a ses racines dans la poétique de Blake et de Coleridge. Dans la pensée anglaise, le courant néoplatonicien, en dépit d'une apparente contradiction, n'exclut pas le courant empiriste et expérimentaliste: l'idée (en art, la forme) ne précède pas l'expérience comme un archétype, mais se constitue à travers elle et en est l'aboutissement. L'humanité a une façon qui lui est propre d'agir sur la réalité matérielle et de susciter l'évolution ou le progrès: c'est le travail avec ses techniques, son engagement éthique, son accumulation historique d'expériences cognitives et opératoires. D'autre part, comme l'avait montré Berkeley, la réalité n'existe pour l'homme que dans la mesure où elle est appréhendée par l'esprit, et selon le mode dont celui-ci l'appréhende. Si la matière peut évoluer de façon organisée, c'est que le travail humain l'a rendue apte à se développer dans l'histoire. Il n'existe pas une limite au-delà de laquelle il n'y aurait plus trace

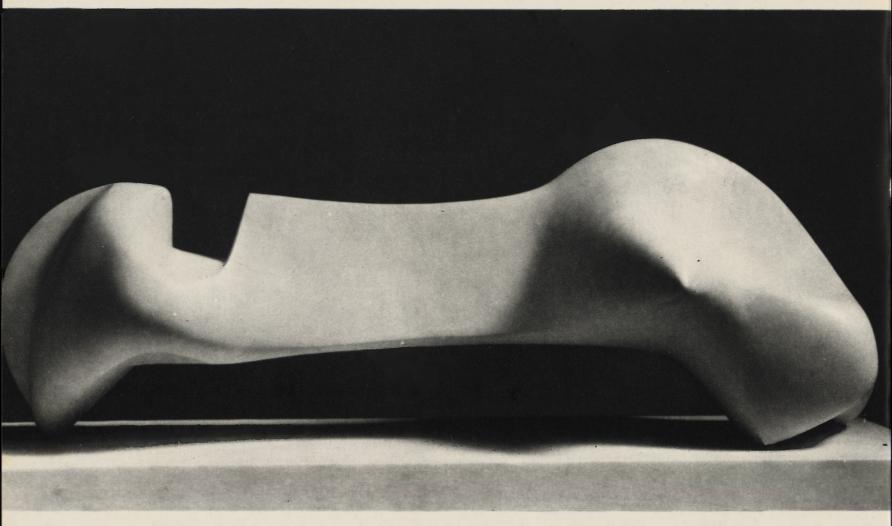
HENRY MOORE, Deux formes, 1964. Marbre blanc, L. 46 cm. Coll. part., Sussex.







HENRY MOORE. Sculpture ovale. 1964. Marbre blanc. H. 44,5 cm. avec le socle. Coll. David Rockefeller, New York.

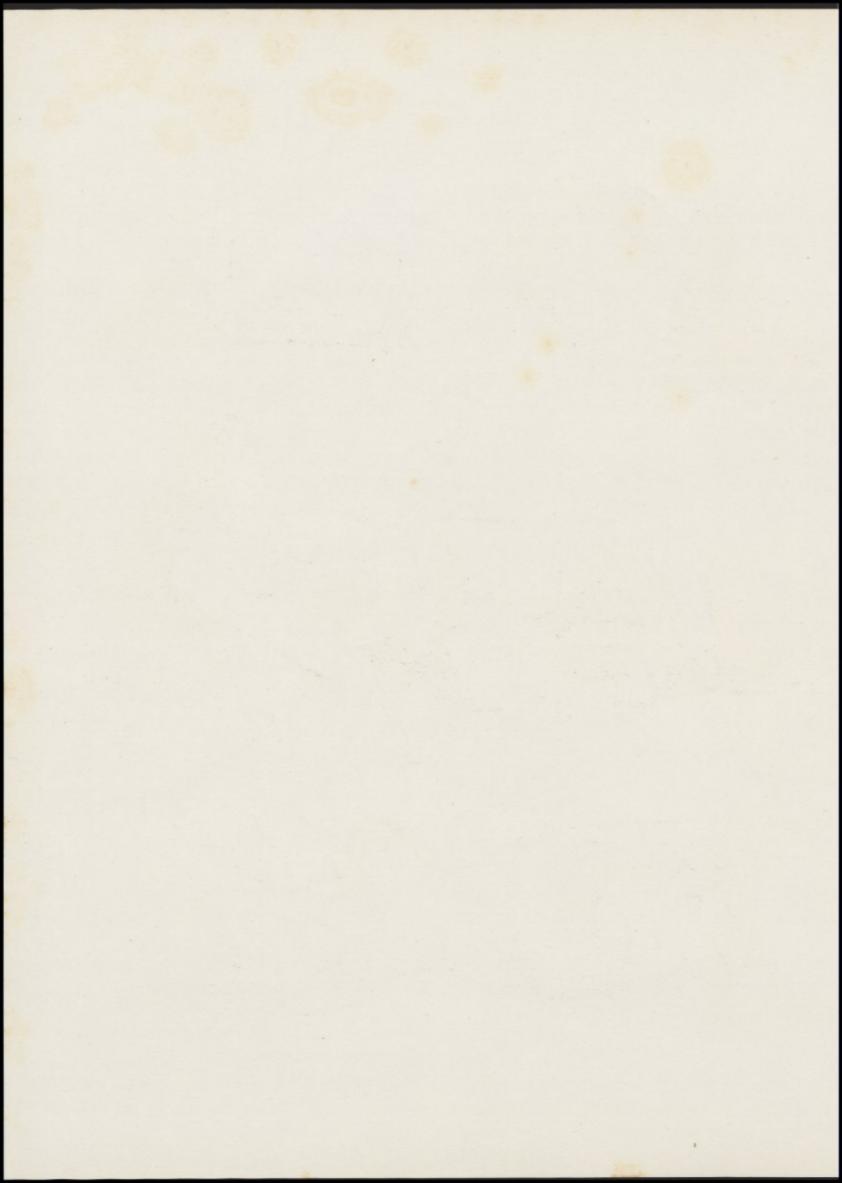


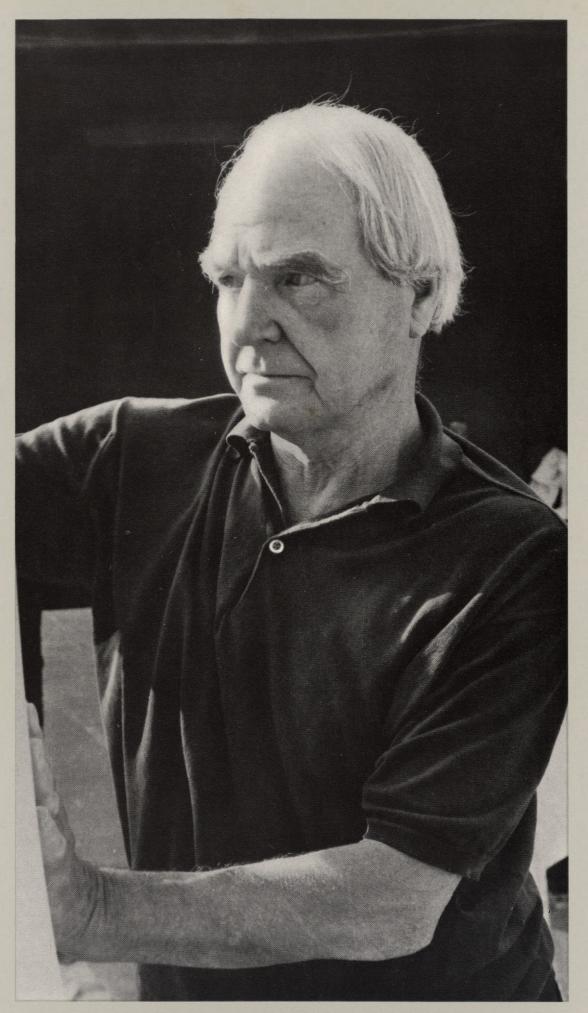
HENRY MOORE, Forme allongée. 1966. Marbre blanc, L. 113 cm.

de présence humaine, et où commencerait la nature vierge, sauvage, inexplorée: sans l'homme, il n'y aurait point cosmos, mais chaos. Ordonner les matières selon une échelle de valeurs, affirmer que l'or vaut plus que le fer, et le marbre plus que la pierre, n'a de sens que par rapport aux fins historiques de l'humanité. Dire qu'une matière vaut plus qu'une autre, c'est sous-entendre que l'homme peut l'utiliser et l'a mieux utilisée à ses propres fins, et qu'elle est mieux à même, grâce à l'action des hommes, de se transformer en valeurs formelles. Le marbre n'est en soi qu'une pierre; mais les qualités qui le font juger plus noble que la pierre sont celles-là mêmes que les travailleurs du marbre, les sculpteurs, ont décelées et isolées en lui comme autant de virtualités formelles. Dans la perspective historique, le marbre est fait pour la sculpture comme le cheval est fait pour la guerre et le chien pour la chasse. Quelles sont ces qualités? La matière organique croît, et ce faisant s'étend, entre d'elle-même en contact avec autre chose, occupe et définit l'espace, s'associe à la lumière, qui est la « matière » de l'espace. Le processus évolutif va donc de la matière à l'espace, et d'entre toutes les pierres, c'est le marbre qui a le plus de possibilités spatiales. Le grain, la couleur, la densité, la structure moléculaire du marbre favorisent cette relation avec l'espace-lumière: la forme est justement le terme où la matière finie, la pierre, se donne comme matière ou substance infinie, comme lumière et espace. Les trois sortes de marbre que Moore préfère utiliser, révèlent trois modes de relation avec la lumière: le marbre blanc et cristallin la solidifie, le marbre noir ou coloré la réfléchit, le travertin poreux l'absorbe. Ce sont là des relations exactes d'identification, d'exclusion, d'équivalence. Aucun moven terme n'est possible. En aucun cas on ne décèle des effets de fusion, d'enveloppement, de frottement propres à établir une médiation entre le novau formel et l'espace ambiant: la forme plastique, espace à l'état pur, épuise a priori et en elle-même toute possibilité de relation.

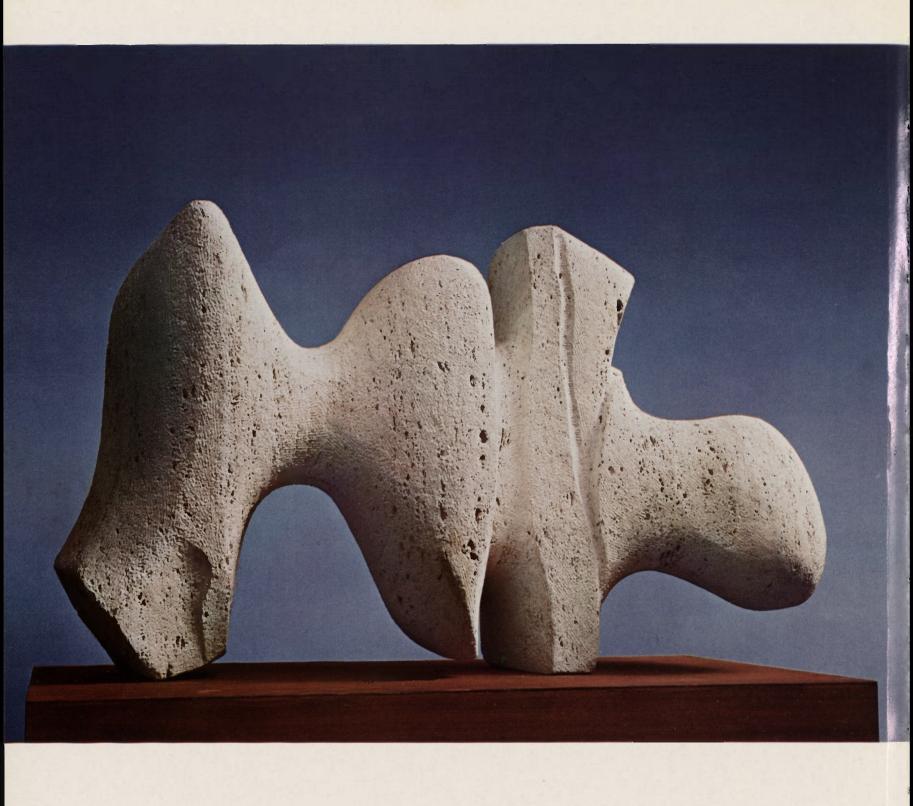
Les marbres de Querceta épuisent également le motif anthropomorphique qui avait pourtant prévalu dans la sculpture profondément humaniste de Moore: il s'agissait là aussi d'un élément de médiation entre une forme et un espace nivelés sur le plan des valeurs, mais encore distincts. Avec le motif anthropomorphique, le motif mythologique se dissipe et disparaît à son tour. Ces deux motifs en effet sont désormais résolus dans







Henry Moore à Forte dei Marmi (Photo Jean Ferrero).





HENRY MOORE. Trois anneaux (détail). 1966. Travertin rouge. L. 270 cm. Coll. Mrs. Robert Levi, Maryland, USA.

l'historicité intrinsèque de la matière. On retrouve toujours, en revanche, la thématique habituelle des figures couchées, des formes qui se compénètrent et s'encastrent, de la réciprocité ou réversibilité de l'intérieur et de l'extérieur, ainsi que la morphologie à l'image plastique de l'os et de son analogie fondamentale avec la pierre, os de la terre. La forme se cristallise toujours de la même façon, mais totalement, sans aucun résidu d'impuretés naturalistes. Parmi ces impuretés naturalistes figuraient également les analogies symboliques (autre thème venu de Blake): il ne saurait en effet y avoir analogie ni transposition symbolique, quand il y a identité. Dans les marbres ré-

cents de Moore, l'identification de la forme à l'espace est totale.

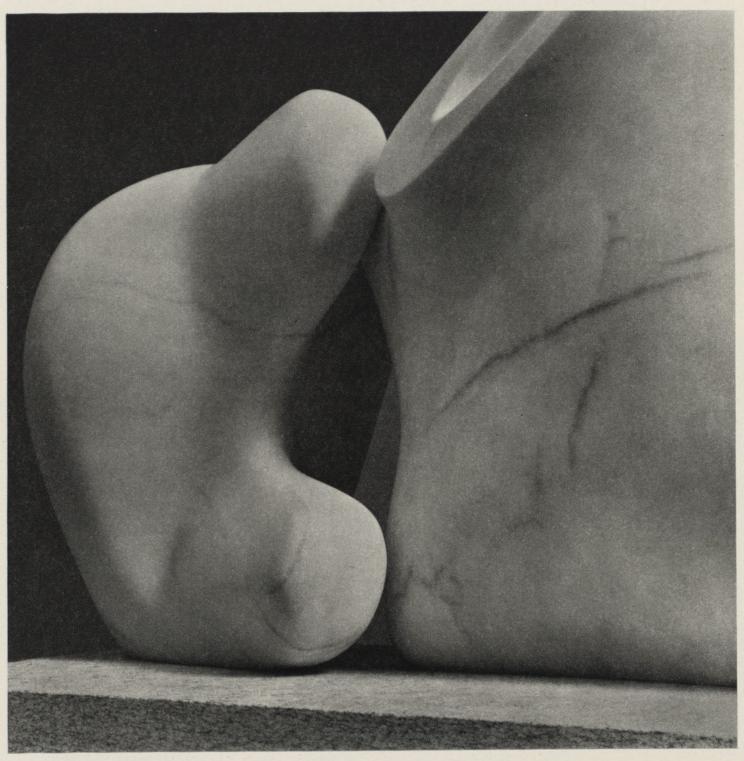
Auparavant, le principe de la croissance de la matière dans l'espace était fondamental pour l'existence organique de la forme. Il n'en va plus de même à présent: la forme n'apparaît plus en croissance, mais agrandie. Nous ne la voyons pas se dilater ou se déployer pour occuper l'espace, nous n'assistons pas à la transposition de la forme de l'état de matière-figure à celui de figure-espace. Le marbre, en tant que matériau historique de la sculpture, a sa spatialité intrinsèque: il n'admet d'autre ordre de grandeur que celui de l'espace-lumière. Aussi bien les sculptures de marbre se



HENRY MOORE. Deux religieuses. 1966-1968. Marbre blanc. H. 151 cm.



HENRY MOORE. Torse. 1966. Marbre blanc. H. 79 cm. Coll. part., Zurich.



HENRY MOORE. Mère et enfant (détail). 1967. Marbre rose aurore. L. 130 cm.

révèlent-elles moins « figuratives » et plus « essentielles ». Naturellement, la simplification formelle est beaucoup plus poussée: tous les éléments de médiation naturaliste (drapés, plissements de la surface propres à capter la lumière, etc.) entre une forme entendue comme noyau et un espace ambiant entendu comme périphérie, ont disparu. De même s'abolit la réciprocité entre vides et pleins, intérieur et extérieur; il n'y a plus contraste entre une spatialité fermée, secrète, viscérale et une spatialité ouverte, panoramique. Les

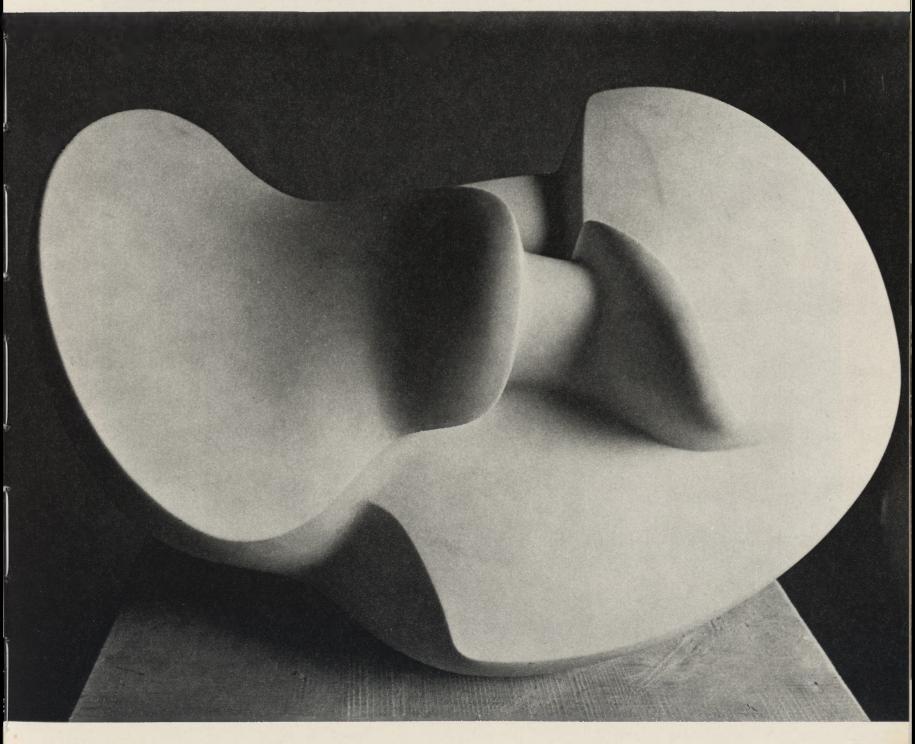
formes concaves sont finalement identiques en valeur aux formes planes ou convexes, car si l'espace est forme absolue, il n'est en soi ni plein ni vide. La compénétration des formes, qui impliquait auparavant un sens d'intériorité violée, est à présent précise et calibrée comme un mécanisme. Il n'en va pas de même pour le système de l'encastrement, qui demeure organique: et l'on ne saurait exclure, vu le caractère foncièrement humaniste de la poétique de Moore, l'intention de démontrer d'une façon de plus en plus technique

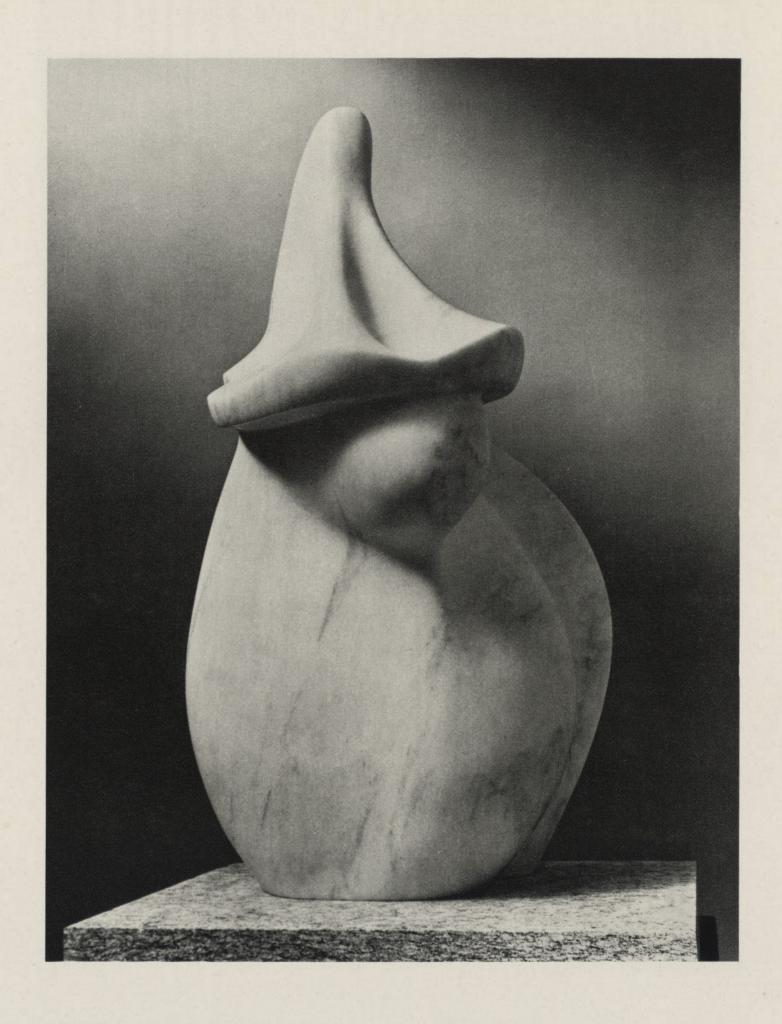
que la précision et la clarté fonctionnelles ne sont pas l'apanage de la seule mécanique, mais appartiennent aussi à l'existence organique et, à un niveau plus élevé, à l'existence historique. La raison profonde de la simplification formelle réside cependant ailleurs: dans la nécessité de réaliser la forme comme un véritable organisme spatial. La modulation des surfaces est déterminée par la certitude désormais atteinte d'opérer directement dans l'espace et dans la lumière. Mais c'est là justement que resurgit, quoique profondément transformé, le motif mythologique. Moore était passé d'une mythologie chtonienne et ténébreuse,

peuplée de puissances occultes et de larves d'une menaçante inertie, à une mythologie naturaliste: il retrouve à présent, dans la très ancienne technique du marbre, une mythologie résolument solaire.

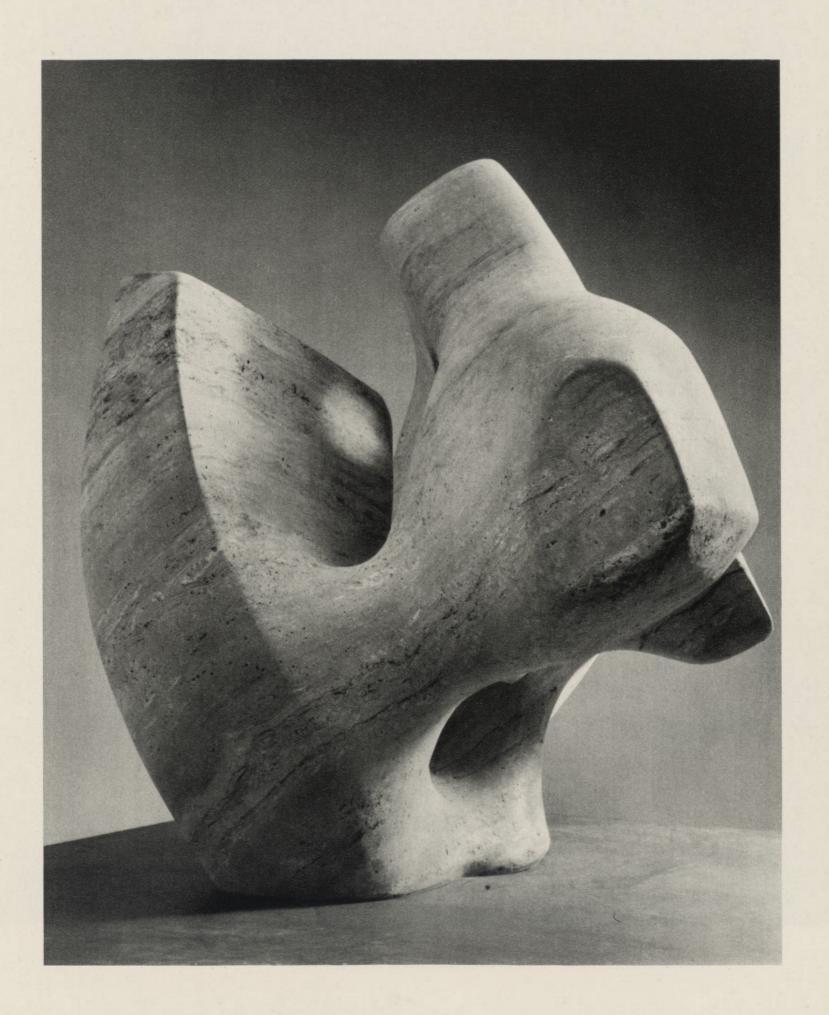
Pour un sculpteur tel que Moore, dont la recherche se fonde sur la matière, le choix du marbre, riche en souvenirs et en virtualités formelles, constitue sans nul doute une ouverture vers l'idéal classique. Moore a toujours été un artiste de tendance classique, persuadé que l'art doit être à la fois une interprétation de la réalité et une intervention éclairante dans le processus de son de-

HENRY MOORE. Ovale divisé: papillon. 1967. Marbre blanc. L. 91,5 cm.





HENRY MOORE, Jeune fille: demi-élément, 1967. Marbre rose aurore, H. 86 cm. Coll. part.



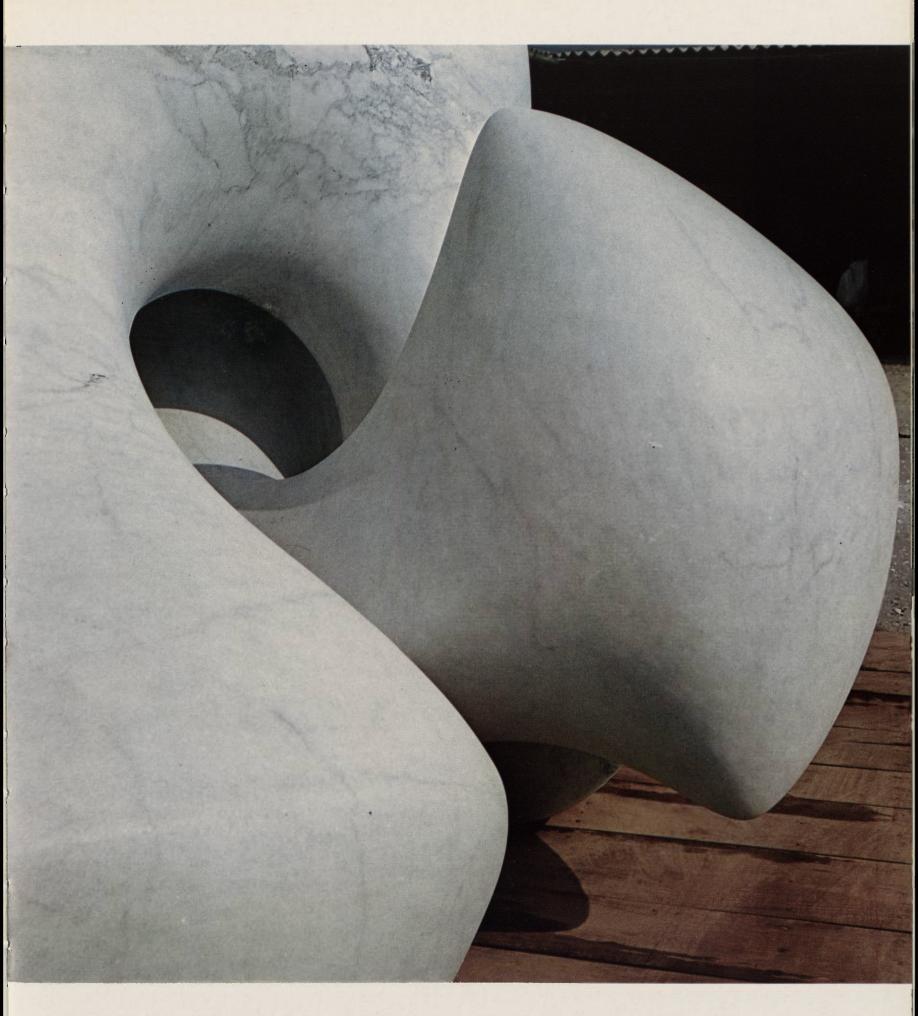


HENRY MOORE. Forme carrée avec coupure. 1969. Marbre noir. L. 140 cm.

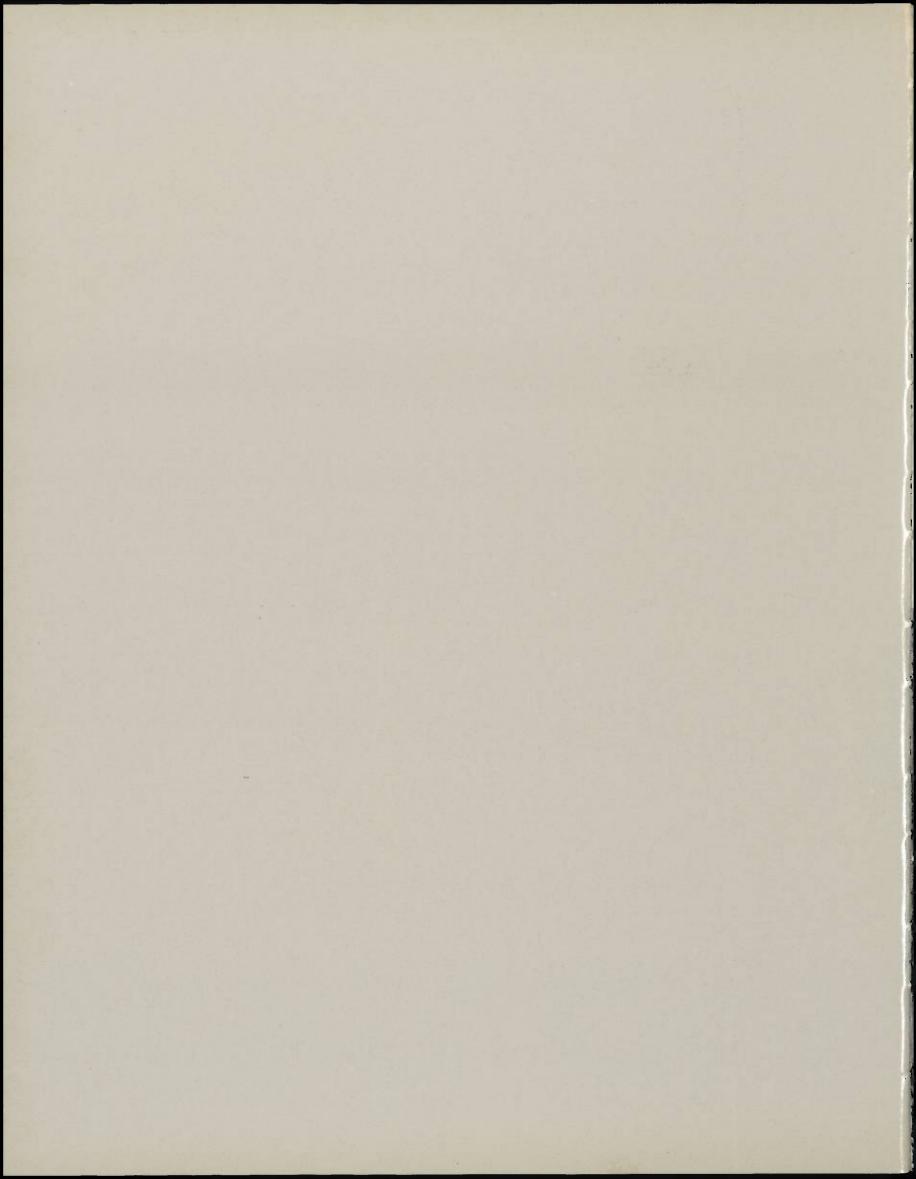
venir. Comme tout artiste classique (il suffit de penser à Picasso), il a toujours refusé la répétition, l'imitation, la modernisation stylistique de l'art classique. Moore a toujours su, en somme, que la voie « classique » ne conduit jamais et en aucune façon au classicisme. Aussi s'est-il fièrement opposé à la typologie, à l'iconographie et à la stylistique du classicisme; mais ce n'est que dans ses œuvres récentes, en marbre, qu'il est parvenu enfin à s'en libérer: désormais il n'a plus

besoin de recourir à l'analogie, à l'allégorie, aux symboles, pour réaliser un espace plastique universel. Pour lui, la spatialité n'est plus reliée à la figure, mais à la qualité de la matière. Et il a finalement trouvé une matière essentiellement classique qui peut se constituer en forme spatiale sans la médiation de la similitude poétique, de l'association allégorique ou symbolique, de l'analogie naturaliste et anthropomorphique.

GIULIO CARLO ARGAN



HENRY MOORE. Deux formes s'intégrant l'une dans l'autre (détail). 1969-1970. Marbre blanc. L. 315 cm.



Kandinsky à Baden-Baden RUNSTHALLE

par Klaus Gallwitz

Le policier qui était de service, l'été dernier, dans le centre de Baden-Baden fit une constatation surprenante: les étrangers ne demandaient pas seulement, comme d'ordinaire, le chemin du casino et de ses salles de jeu fameuses, mais s'enquéraient aussi de l'exposition Kandinsky. Durant un trimestre ou presque, la Kunsthalle connut une affluence comme elle n'en avait jamais connu jusque-là, même pour l'exposition Picasso, en 1968. Comment expliquer que la peinture de Kandinsky suscitât une curiosité telle, qu'elle surprit également les organisateurs et la critique?

« C'est la plus belle exposition qu'il y ait eu de Kandinsky », dit la veuve de l'artiste, Nina Kandinsky, et d'autres, qui connaissent bien cet artiste et ses œuvres, confirmèrent ce jugement. Certes, on y regrettait l'absence des tableaux im-

portants de Léningrad et de Moscou qu'on avait pu voir, il y a quelques années, à New York, Paris, La Haye et Bâle. Cependant, si les quelque deux cents œuvres venues des pays d'Europe occidentale et des États-Unis ne constituaient qu'un quart à peine de l'œuvre peinte de Kandinsky, son évolution, de ses débuts aux environs de 1900, jusqu'à 1944, l'année de sa mort, était représentée sous ses différents aspects et par des exemples très significatifs.

Cependant, ni la beauté ni l'importance de l'exposition n'expliquent la grande résonance qu'elle a trouvée. Beaucoup étaient venus admirer le révolutionnaire de la peinture moderne, celui qui avait formulé les arguments de l'art abstrait. D'autres rendaient hommage au classique que le révolutionnaire est devenu. On découvrait, chacun selon son

KANDINSKY, Rencontre à la promenade, 1904-1905, Tempera sur papier 21 x 31.9 cm. Städtische Galerie, Munich,







KANDINSKY. Impression V. 1911. Huile sur toile. 105 x 157 cm. (Photo Galerie Maeght).

orientation personnelle, le porte-parole du « Cavalier Bleu », le maître du Bauhaus, ou encore celui qui, dans les tableaux de Neuilly, avait conduit le modernisme jusqu'à l'achèvement classique.

Dans le peintre russe on célébrait un Européen et dans l'Européen on retrouvait le Russe. Cependant, toutes ces perspectives ne peuvent expliquer le succès spectaculaire que Kandinsky, cette année, a connu de nouveau en Allemagne.

Ce sont les jeunes visiteurs de l'exposition — et ils furent très nombreux — qui peuvent le mieux nous donner une réponse. Eux, en effet, ne venaient pas rafraîchir des souvenirs, ils étaient moins intéressés aux questions relevant de la théorie et de l'histoire de l'art qui s'attachent au nom de Kandinsky. Ils découvraient un artiste qui, comme aucun autre peut-être, a, durant la première moitié de ce siècle, ouvert une terre nouvelle à la peinture avec une constance et une logique imperturbables. A Baden-Baden Kandinsky, novateur radical et classique, inventif et méditatif, convainquait par l'individualité de son art. Il est apparu que ce ne sont pas ses interprètes, ni l'histoire de l'art, ni

même sa théorie qui l'emportaient, mais bien la force de conviction de son écriture picturale, sa réalisation dans la forme et dans la couleur.

Bien au-delà du plaisir esthétique que l'exposition pouvait dispenser, on avait la révélation que de très nombreuses formulations de l'art d'aujourd'hui avaient été préparées par Kandinsky. Jean Arp et Vasarely, Max Ernst et Miró, Hundertwasser et même Bernard Schultze étaient présents dans les salles de la Kunsthalle. Hartung et Baumeister comptent eux aussi parmi les artistes qui ont contribué à développer le nouveau langage. Et même de jeunes artistes allemands tels que Leissler et Otmar Alt sont tributaires du grand inventeur. Cependant, à Baden-Baden, Kandinsky n'apparaissait nullement dans le rôle du grandpère d'une nombreuse descendance, et dans ses tableaux il faisait front aussi aux interrogations d'une nouvelle génération qui, aujourd'hui, s'oriente derechef vers un nouveau réalisme. Ce fut une des surprises, qui, une fois de plus, démontra l'absurdité de la longue polémique qui s'est livrée en Allemagne autour de la figuration



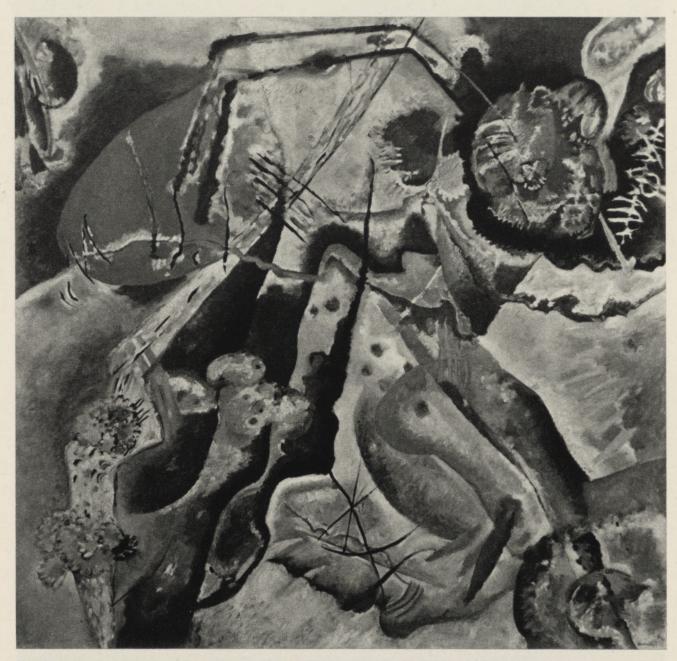
KANDINSKY. Dame à Moscou. Vers 1912. Huile sur toile, 108,8 x 108,8 cm. Städtische Galerie, Munich.

et de l'art abstrait. L'évolution accélérée de l'art au cours de ces vingt dernières années et la multiplicité des phénomènes culturels qui y interviennent n'ont pas mis la peinture de Kandinsky hors de cours. Il semble bien plutôt que sa richesse et sa fécondité ne se soient jamais mieux révélées qu'aujourd'hui.

Des prêts venus de France, de Hollande, des États-Unis, de Suisse et d'Allemagne formaient le grandiose ensemble qui se signalait avant tout par les œuvres provenant des quatre collections les plus importantes: près de soixante-dix toiles venaient de chez Nina Kandinsky, la Galerie Maeght de Paris, le Musée Guggenheim de New York et la Galerie de la Ville de Munich en avaient prêté un nombre à peu près égal. L'exposition mettait spécialement dans une lumière nouvelle le premier Kandinsky et celui de la fin.

Les Meules de Monet, que le jeune Kandinsky vit à Saint-Pétersbourg, forment le légendaire point de départ de sa peinture. Le pointillisme particulier des premières œuvres peintes à Munich offre un contraste frappant avec une peinture de plein air à la riche matière, qui lui est presque contemporaine. Notre œil, exercé de nouveau à regarder le « Jugendstil », est surpris de voir avec quelle décision Kandinsky nie tout d'abord la ligne, et combien, dès le début, sa palette est bariolée. L'organisation scénique des tableaux montre une préférence pour la clarté illustrative, allant jusqu'à une vitalité presque folklorique.

Le séjour à Murnau constitue le tournant. Avec Gabriele Münter et Jawlensky, Kandinsky découvre le paysage de la Haute-Bavière, — une vision tournée vers la féerie, mais qui commence déjà à dépasser toutes les données naturalistes. Les bul-



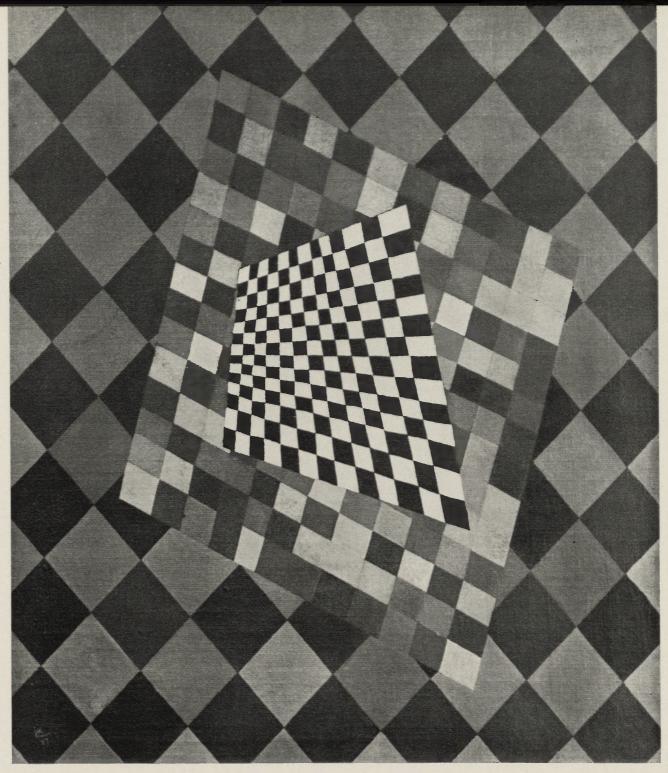
KANDINSKY. Tableau avec tache rouge. 1914. Huile sur toile. 130 x 130 cm. (Photo Galerie Maeght).

bes des clochers d'églises rappellent les coupoles dorées de Russie, le chromatisme éclatant évoque les naïves images votives des églises de pèlerinage mais aussi l'éclat des icônes russes de l'époque baroque. Le grand pas vers l'art moderne, Kandinsky le franchit à l'écart de la métropole munichoise, à laquelle il tournait le dos, de même que les Fauves, à Paris, rejetaient la culture urbaine de la grande cité ou que les peintres de la « Brücke », à Dresde, se refusaient aux prétentions artistiques d'une bourgeoisie cultivée.

Dans les improvisations et compositions contemporaines de la première aquarelle abstraite (1910), parmi la forme libérée apparaît encore saint Georges, le cavalier. Les tableaux sur le thème de la Toussaint et le *Jugement dernier* abolissent les limites de l'objet et de l'espace et dans l'intensité de leur mouvement manifestent la grande crise, turbulente et créatrice à la fois, que connaît la peinture de Kandinsky avant la première guerre mondiale. Mais l'affirmation est atteinte dès 1912 dans le tableau-clé *Avec un arc noir*. Les surfaces chromatiques sont assemblées en de nouveaux continents. Le noir, la couleur la plus abstraite, tient maintenant la composition comme entre de larges mailles.

Vers 1920 Kandinsky avait trouvé une organisation des formes qui le prédestinait au Bauhaus de Walter Gropius. De même qu'au « Stijl », on était, au Bauhaus, en quête d'une nouvelle orientation sociale des arts. Les théories de Kandinsky sur la peinture, sa recherche de lois générales trouvèrent à Weimar un point d'application. Son évolution au cours des années 20 constitue une contribution convaincante aux idées de ceux qui travaillaient avec lui au Bauhaus: Gropius,





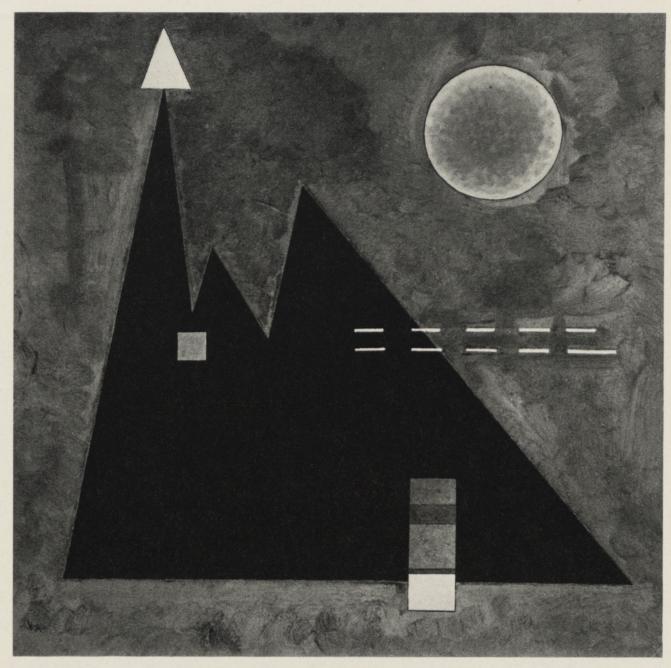
KANDINSKY. Carré. 1927. Huile sur toile. 73 x 60 cm. (Photos Galerie Maeght).

Schlemmer, Klee et Moholy-Nagy. C'est avec cet arrière-plan qu'il faut regarder le caractère transparent, constructif de ses compositions, et non le considérer comme l'expression d'un formalisme géométrique. L'élément méditatif de son art se renforce même. Dans ces années, Paul Klee et lui se sentent, en art, particulièrement proches.

La fermeture du Bauhaus et la pression politique du national-socialisme forcent Kandinsky, qui, de même que Klee, réagit avec sensibilité au bouleversement des années 30, à se transférer à Neuilly. Cette deuxième crise se reflète dans sa peinture. Comme une fois déjà (vers 1911), la construction du tableau se transforme. La claire, souvent poétique division des surfaces fait place

aux mouvements hétérogènes de formes géométriques et organiques qui se montrent pour la première fois. En 1937 cette phase de transition est surmontée dans la toile intitulée *Trente*. Sur un champ complexe évoquant l'échiquier apparaît le vocabulaire d'une nouvelle écriture qui, tantôt hiéroglyphique tantôt « figurative » à nouveau, sera employée dans d'innombrables combinaisons et variantes.

La dernière période, qui, jusqu'à l'exposition de Baden-Baden, n'avait pas été montrée en Allemagne avec une telle ampleur, s'affirme aujourd'hui comme le troisième grand moment créateur dans l'œuvre de Kandinsky. Des motifs microcosmiques et macrocosmiques abolissent les



KANDINSKY. Tranchant dans le mât. 1929. Huile sur carton. 49 x 49 cm. (Photo Galerie Maeght).

dimensions de la proportion et de la perspective. Jusque dans les premières années de guerre se succèdent les toiles aux fonds souvent clairs, enjouées d'apparence, mais d'un langage secret, où une réalité nouvelle se formule, née des contradictions surmontées.

Formant comme un tout, un univers curieusement distant, les œuvres des deux dernières années de la vie du peintre montrent une profonde unité intérieure. Pour la plupart de même format, elles sont peintes sur des cartons, telles les feuilles enluminées d'un manuscrit ancien. Le coloris ramène la polychromie des tableaux d'autrefois, — des tons rompus: vert de vitriol, violet, brun foncé et fauve. Kandinsky n'emploie presque plus de couleurs pures. Souvent les formats réguliers sont composés de champs irréguliers assemblés:

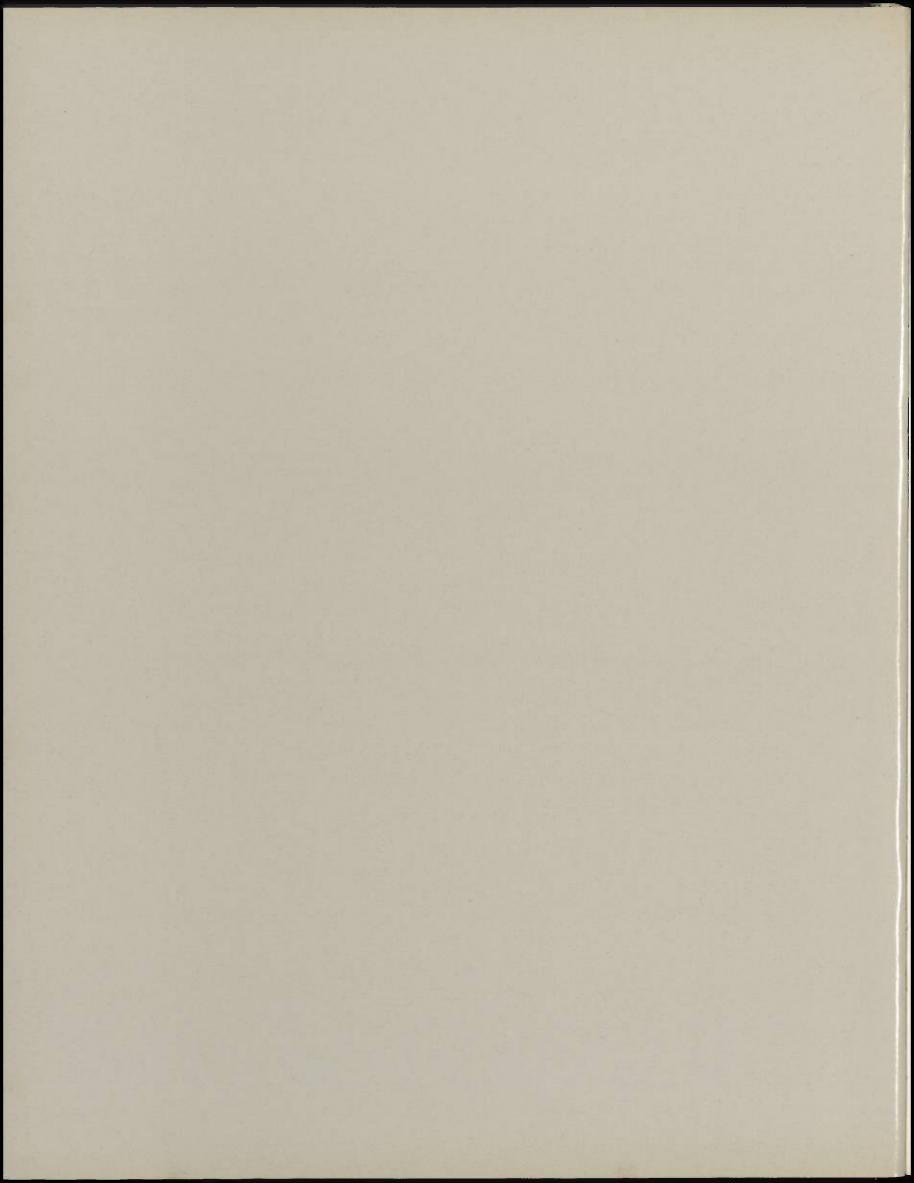
rectangles, bordures, tableaux dans le tableau qui donnent l'impression d'anticiper nos bandes dessinées. Toutes les formes sont disposées en vue d'une lisibilité qui demeure chiffrée et, en tout cas, se dérobe à une interprétation superficielle. Dans ces dernières séries Kandinsky peint des types pour une nouvelle iconographie qui ne reprend pas seulement de nombreux éléments des œuvres du début mais s'inscrit en esprit dans la tradition de la peinture russe.

L'exposition de Baden-Baden a montré de façon exemplaire toute l'étendue de l'œuvre picturale de Kandinsky: la distance rationnelle comme la réflexion mystique, qui, pour finir, ne semble pas bien éloignée de l'intensité spirituelle des icônes.

KLAUS GALLWITZ



KANDINSKY, Tache noire. 1921. Huile sur toile. 137 x 120 cm. Kunsthaus, Zurich.



Giorgio Morandi ou le voyage autour d'une table NATIONAL MODERNE

LONDRES ROYAL ACADEMY

par Pierre Courthion

S'il n'y avait pas des bouteilles et des vases, la photographie de l'atelier de Giorgio Morandi que j'ai devant les yeux pourrait être une cellule de moine. La rigueur dans la disposition des objets alignés sur la table, les bouquins entassés dans un coin, sur la cheminée, les deux sévères toiles accrochées au mur nu, ce mur où le peintre trouvait la tonalité de ses fonds, tout est là pour créer une atmosphère cénobitale. Sergio Romiti, ce peintre majeur de la nouvelle génération italienne (il était, à Bologne, l'ami de Morandi) m'a décrit l'atelier du vieil enchanteur de riens qui, sur des

MORANDI. Nature-morte. 1914. Huile sur toile. 73 x 64. cm. Coll. privée, Milan.





MORANDI. Nature-morte et table ronde. 1920. Huile şur toile. 33 x 38 cm. Coll. Jesi, Milan.

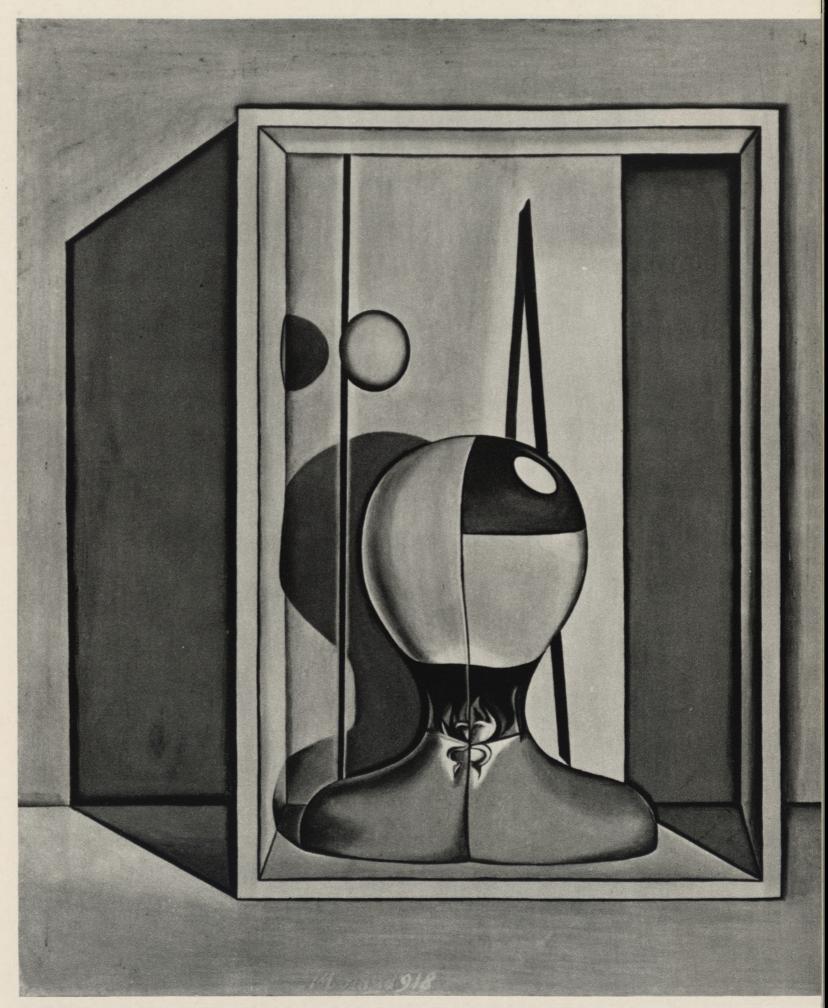
guéridons, conservait les modèles de ses natures mortes, sur lesquels s'accumulait la poussière; lui seul avait le droit de déplacer, de semaine en semaine ou d'une année à l'autre, un bol ou une boîte autour d'un flacon. Le temps passait, ce temps que Morandi immobilisait dans les natures mortes que nous aimons d'autant plus qu'elles nous apportent ce qui nous manque de nos jours: le calme, la sérénité, la patience.

Le soleil, dont nous voyons glisser l'ombre portée sous la tige des vieux cadrans, n'entre pas dans la peinture de Morandi; sa lumière n'a rien de physique, elle est intemporelle.

Bouteilles, flacons, cruches, vases à fleurs, compotiers, bols, morceaux de pain, pipes, lampes à pétrole, cafetières, tels sont les motifs de ce poète de l'objet, les fétiches sans attrait où le peintre trouve le thème sans cesse à reprendre de ses natures mortes.

Cet art d'humilité, voyons-en les étapes.

Ce sont d'abord des paysages comme celui, en diagonale, de la collection Vitali (1911). Quelques



MORANDI. Nature-morte métaphysique. 1918. Huile sur toile. 71 x 51 cm. Musée de l'Ermitage, Léningrad.





MORANDI. Fleurs. 1924. Huile sur toile, 58 x 48 cm. Coll. part., Bologne,



MORANDI. Paysage. 1934. Huile sur toile. 58 x 60 cm. Coll. Radiotelevisione Italiana, Rome.

années plus tard, l'artiste adhère momentanément au futurisme, mais plutôt par solidarité avec Balla, Boccioni et Severini que par analogie avec leur style, le leur étant dynamique, le sien statique; seuls en dérangent l'immobilité les méandres linéaires de la carafe et du compotier, dans la nature morte aux tonalités grises, aux roses et aux bleus sourdement voilés de la collection Mattioli.

Vers 1918, un essai de géométrisation apparaît dans les peintures avec boîte, boule, bâton, polyèdre, d'un purisme sec, en « bois tourné » (Claude Esteban). Puis, jusqu'à la fin (1964), c'est la succession des petites toiles, peintes depuis la dernière guerre, après le long séjour à Grizzana, au pied des Apennins, un art sans aucun maniérisme. Ingénuité du trait, tons justes, lumière enivrante, sublimée. Ce sont alors les monotones perfections du Morandi à cheveux blancs ramenés en franges sur le front, le Morandi dont les pots et les bouteilles évoquent pour nous la chaste nudité et l'odeur de myrtille d'une fille de campagne.

Il y a quelques mois, visitant la collection milanaise de Lamberto Vitali, j'ai retrouvé, mais amplifiée, devant la peinture de Giorgio Morandi, la révélation que j'en eus, en 1930, quand Mario Broglio me fit connaître cet art. Dans le bruit, l'impatience, les complications, les soubresauts de notre vie mécanisée, le petit monde secret, harmonieux, sans calcul de Morandi ouvrait tout d'un coup devant moi sa réalité spirituelle. Ces simples objets, qui étaient pour le peintre sa nourriture quotidienne, communiquaient à mes yeux le rayonnement d'une inspiration faite d'oubli du présent et d'un présage de ce que pourrait être le bonheur. Ce mystérieux appel, je l'avais déjà perçu en présence des Corot d'Italie.

Mon ami Broglio ne se trompait pas en voyant dans Morandi le peintre qui, mieux encore que Carrà et De Chirico, justifiait le titre de la revue qu'il avait fondée et qui s'intitulait *Valori plastici* (valeurs plastiques).

En France, on ne connaissait pas, en 1930, celui qui, avec Paul Klee, a été le seul peintre capital de notre premier demi-siècle à ne rien devoir à Paris où, jusqu'aux récentes expositions à la Galerie Galanis et, tout récemment, au Musée natio-

nal d'Art moderne, on ignorait son existence. Au contraire de James Joyce, qui avait fui pour tou-jours sa ville de Dublin, thème capital pourtant de *Ulysse*, Morandi n'avait guère quitté que trois fois son pays où il était né à Bologne en 1890: la première, en 1950, pour visiter, près de Lugano, la collection Thyssen; en juin 1956, pour aller inaugurer l'exposition de ses œuvres au Musée de Winterthur; et en automne de cette même année, pour visiter au Kunsthaus de Zurich la rétrospective de Cézanne.

C'était un casanier. Son œuvre est un voyage autour de sa ville, autour de sa chambre, autour de sa table. Par son sens de la mesure et sa méfiance du lyrisme complaisant, elle tranche avec les excès de pâte et le sentimentalisme des Italiens restés chez eux comme lui. Son autoportrait de 1930 (il a alors quarante ans) le montre de face, les épaules larges et tombantes, le front bas sous la drue poussée des cheveux. L'expression

d'une sévérité un peu volontaire est celle d'un homme tenace et méfiant. Il s'est peint sans col ni cravate, en chemise de *contadino*.

Sans histoire, l'homme est tout dans sa peinture, dans ses pots, dans ses bouteilles. Son dessin, fait d'éliminations, comme celui de Cézanne, est la libre expression d'un artiste qui ne craint pas que sa main tremble parfois pour saisir l'objet, prétexte à une lumineuse transsubstantiation picturale. Le déversement d'une sensibilité moins retenue, que Morandi montre dans les aquarelles, laisse deviner la patience qu'il a fallu à ce travailleur lent pour élaborer ses huiles. Seules les eauxfortes, avec leurs hachures à la Seurat, à la Villon, me semblent demeurer dans le descriptif, attachées à un endroit précis de la carte du monde.

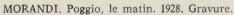
Que dire des couleurs? Qu'elles sont toutes un accompagnement, qu'elles se tiennent dans la gamme mineure. Mais il y en a une, le blanc, dont Morandi est l'enchanteur. Le blanc est la fleur

MORANDI. Nature-morte. 1952. Huile sur toile, 40 x 46 cm. Coll. José Luis et Beatriz Plaza, Caracas.





MORANDI. Grande nature-morte. 1928. Gravure.



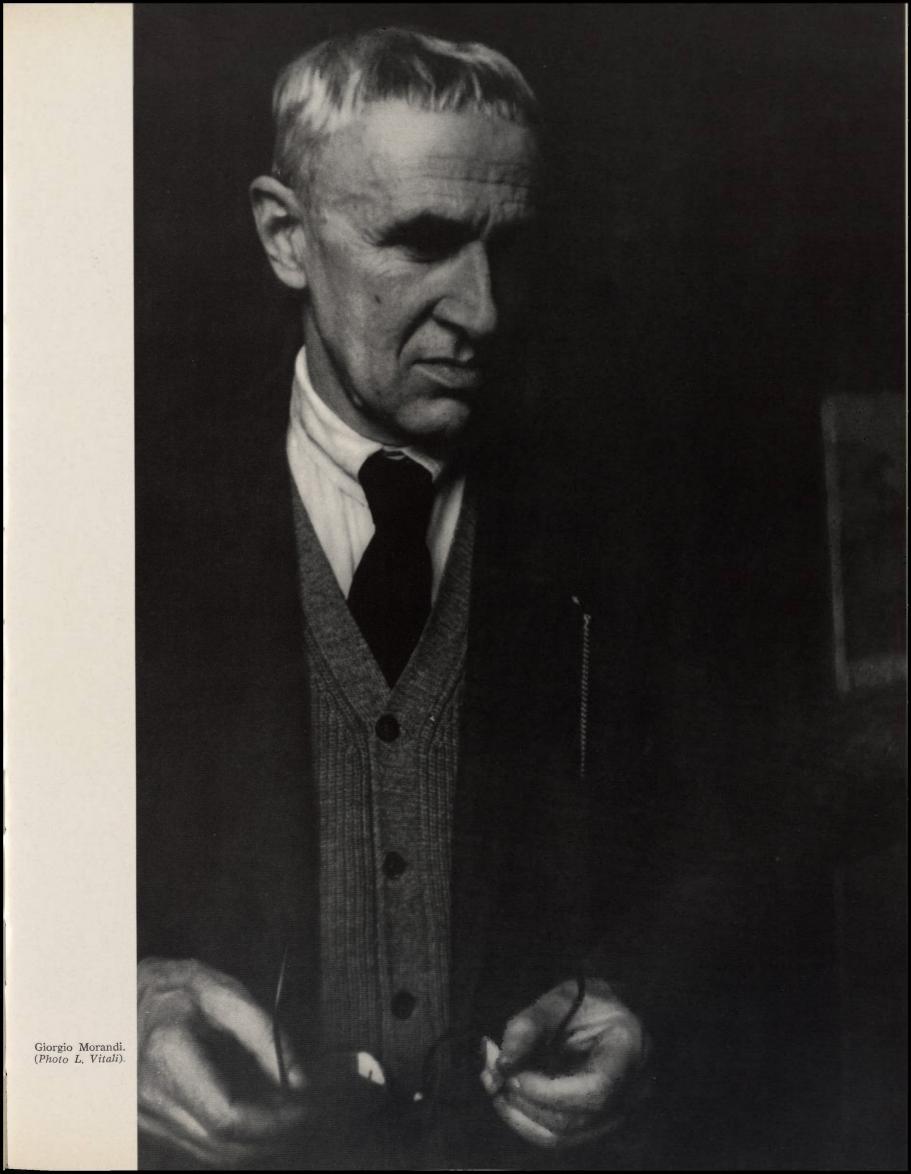


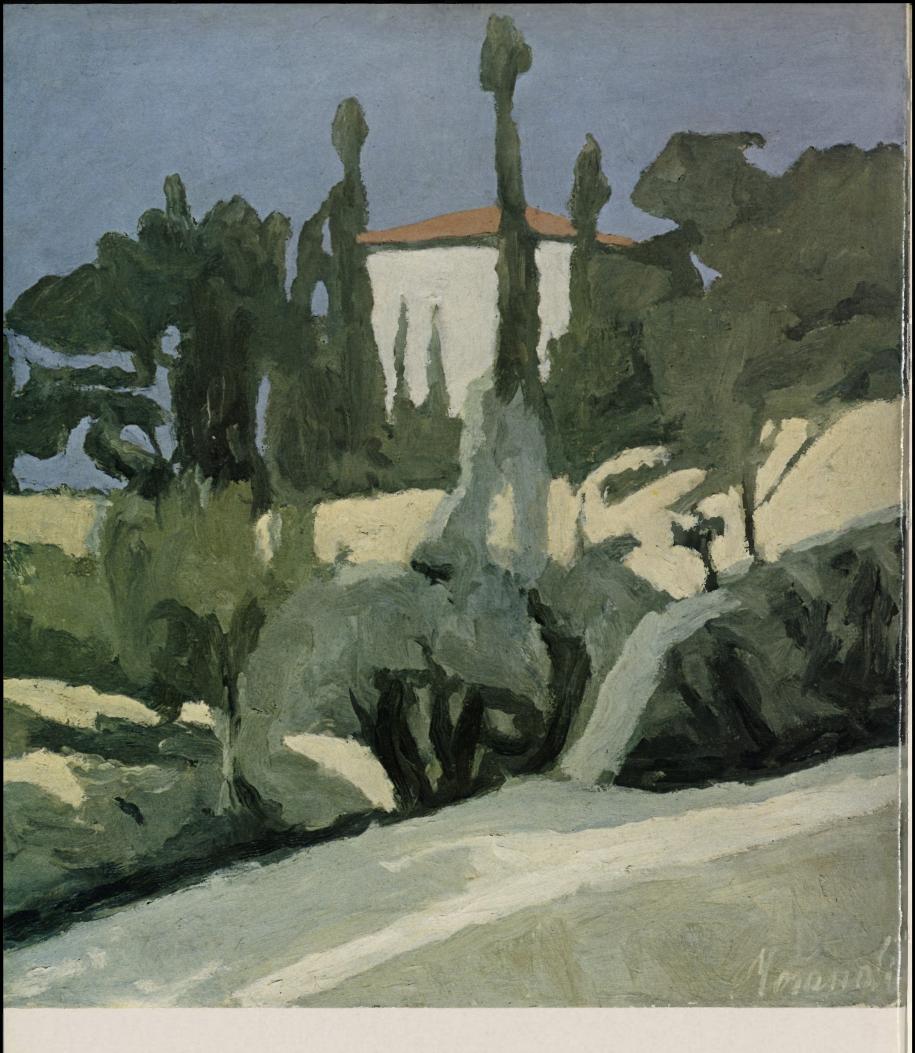
capitale de sa palette. Il donne le ton. Il domine. C'est de lui que tout part, à lui que reviennent nos yeux dans le concert des bouteilles et des vases. Prenant toutes les gammes chaudes ou froides, colorés de tons subtils, parfois à peine discernables, les blancs de Morandi — pétales d'une rose de Noël — sont nacrés de mauve et de vert.

Lisse et brillant dans le reflet d'une bouteille, frangeant les cannelures d'un compotier ou l'arrondi d'un bol, étalé sur le côté d'un flacon, partout, comme chez Utrillo, le blanc de Morandi s'impose à nos yeux par sa qualité de substance modulée et transposée.

Morandi me paraît être le premier peintre d'Italie de la souche d'un Chardin, d'un Corot. Il a la mesure d'un classique, mais, dit fort justement Cesare Brandi, d'« un classique à portée de main », d'« un classique avec qui on a parlé, avec qui on a mangé et bu. »

Plus la forme des objets lui était familière et dénuée de surprise, plus Morandi la travaillait, lui faisant dire des merveilles sur le bord de la table. Chez lui, l'idée poétique vient habiter le banal sous sa forme visuelle. C'est ainsi que, dans son





MORANDI. Paysage, maison à travers les arbres. 1942. Huile sur toile. 54 x 50 cm. Coll. José Luis et Beatriz Plaza, Caracas.



MORANDI. Jasmin dans un vase rayé. 1931 ou 1932. Gravure.

alignement frontal de bouteilles, avec des ruptures d'échelles où nos yeux sautent de l'une à l'autre, Morandi crée son propre espace sans le secours de la perspective habituelle. A-t-on remarqué l'importance des vides entre les objets peints par lui? Ces vides me font penser aux amphores aériennes que découpent sur le ciel les colonnes et les abaques des temples de Paestum; ils ont autant d'importance que le plein du vase ou de la fiole.

Ainsi, dans la peinture de Giorgio Morandi, les bouteilles et les ustensiles étalent leurs cylindres et leurs facettes dans un espace fermé, éclairé d'une lumière composée et tranquille, une lumière spiritualisée dont les subtiles modulations remplissent l'atmosphère. Devant ces évocation où palpite la vaporeuse densité des objets et où l'esprit, la main et le cœur se conjuguent, je me sens comblé, absent de tout désir, envahi par la délectation.

PIERRE COURTHION

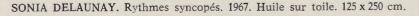
P.S. - Rappelons pour la connaissance de l'art de Morandi, avec les travaux de Lamberto Vitali et de Cesare Brandi, l'importante monographie de Francesco Archangeli.

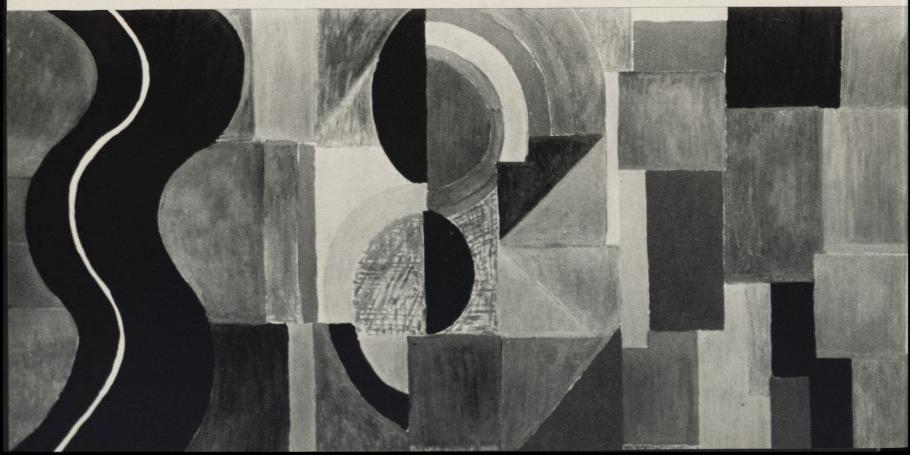
GALERIE Les œuvres récentes de Sonia Delaunay

par Bernard Dorival

Il existe pour les artistes deux sortes de jeunesse. La vie dispense à certains d'entre eux, moins nombreux qu'on ne le pense (combien d'hommes naissent vieux!), la taveur d'une jeunesse qui se manifeste généralement par une production abondante, précipitée, fougueuse, par un art intense et tempétueux, par l'agressivité et la provocation d'une originalité à l'emporte-pièce, par un accent de contestation, de contestation âpre, pleine d'insolence et d'insolite, souvent tragique aussi, frôlant même fréquemment une désespérance gonflée malgré tout d'espoir. D'autres artistes - une petite poignée, ceux-ci parviennent, eux, à acquérir, à conquérir leur jeunesse, au terme de leur carrière. Ils l'enlèvent de vive force, au prix d'un incessant travail, d'efforts qui ne se sont jamais relâchés pour se dépasser eux-mêmes, d'une exigence intérieure dont rien, pas même le succès, n'a jamais pu venir à bout; et, au soir de leur existence, leur art s'épanouit dans la liberté, une liberté sans limites, à qui tout est permis, opportun, bénéfique. Bonheur, paix, joie, ferveur définissent leurs créations dont l'audace se dissimule derrière une apparence de facilité, de naturel, presque de jeu. Que l'on pense à celles de Bonnard septuagénaire qui ne sont que lyrisme, chant d'une âme éperdue d'amour pour la beauté du monde et pour la pratique de son art. Sonia Delaunay est de la même famille, qui, après avoir reçu le privilège, quand elle avait vingt ou trente ans, d'une jeunesse enthousiaste, téméraire, inventive (rappelons-nous son Bal Bullier de 1912 et ses Prismes électriques de 1914) a su, après cinquante ans de labeur, se mériter une seconde jeunesse, plus jeune que la première, et dont sa dernière exposition constitue, si je ne me trompe, l'affirmation la plus catégorique.

« J'ai trouvé mon langage. Maintenant je peux m'exprimer librement.» De la longue conversation que j'ai eue en novembre dernier avec elle, c'est







SONIA DELAUNAY. Gouache. 1969. (Photo Étienne Hubert).

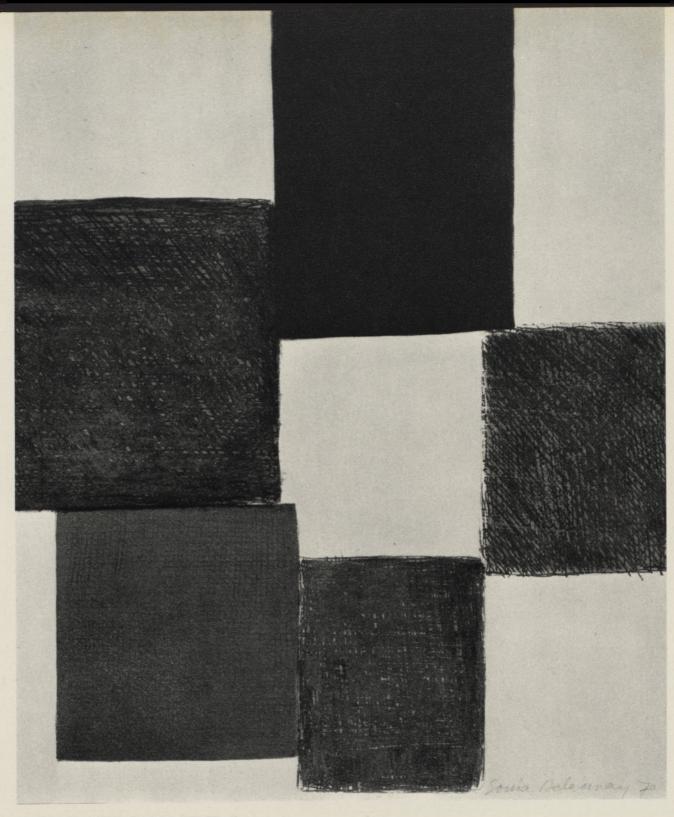
cette déclaration qui m'a le plus frappé, tant ses œuvres qu'elle me montrait en même temps en établissaient le bien-fondé. Si la liberté est, d'abord, la faculté que possèdent quelques happy fews de n'être pas prisonniers de soi-même, Sonia Delaunay a raison de dire qu'elle est libre, qui, tout en demeurant fidèle à son passé, sait introduire dans son art des éléments nouveaux et qui le renouvellent.

Certes, l'on continue à remarquer, dans ses derniers ouvrages, les caractères qui définissent sa production depuis près de soixante ans. Passion pour la couleur; usage quasiment exclusif des tons du prisme; prédilection, parmi eux, pour les rouges; besoin d'employer ces tons purs, afin qu'ils soient plus intenses, et, dans le même dessein, de les exalter par le « contraste simultané »; refus corollaire des passages et des mélanges qui nuiraient à cet éclat: ces constantes de l'art de Sonia Delaunay se retrouvent, bien sûr, dans ses travaux ultimes. Et avec elles s'y retrouvent deux autres constantes qui n'en sont, sans doute, que la conséquence. L'une, c'est le goût des formes simples, géométriques même, suscitées par un dessin net, dont l'évidence les rend plus rigoureuses, dans le même temps qu'elle rend la couleur plus sonore; et l'autre, c'est cette pratique d'une technique loyale, qui ne consent à aucune cuisine, et qui entend multiplier le rayonnement de la palette par sa franchise, sa décision et son apparence de rapidité brusque.

Que le geste demeure aussi vigoureux, que la main, loin de trembler, se fasse plus nerveuse, ce n'est pas, aussi étonnant que soit ce fait, ce qui, dans les œuvres récentes de Sonia Delaunay, me

paraît mériter le plus de retenir notre attention. Cette attention, c'est sur certaines nouveautés de l'exécution, du dessin et des formes qu'elle me semble devoir se porter. Si, plus que jamais, l'artiste affectionne la gouache, et, plus que jamais, y excelle, n'est-ce pas parce que, même déposée en pellicule mince, elle possède cette espèce de plénitude qui était celle de la fresque et qui assure tout à la fois à l'œuvre allure murale et monumentalité? Renonçant parallèlement, lorsqu'elle pratique la peinture à l'huile, à cette transparence qu'elle avait si longtemps cultivée, afin de donner à sa couleur la transparence de la lumière, la voici qui opte pour une matière opaque — ce qui ne veut pas dire bouchée — ou, plus exactement, pour une matière à laquelle sa matité confère aussi une allure de fresque. De ce choix, la raison est claire: l'objet principal, désormais, de Sonia Delaunay, c'est d'atteindre, dans tout ce qu'elle peint, à la grandeur, la majesté, la présence architecturales.

De même, encore que formes circulaires et lignes en spirales demeurent toujours chez elle à l'honneur, peut-être est-on en droit de déceler, dans ses ultimes productions, une manière de désaffection à l'égard des unes et des autres. Elles semblent, toutes deux, céder la place aux droites et aux carrés. En résulte-t-il une diminution d'énergie dans ces œuvres? Au contraire. Car, si leur dynamisme est peut-être moins impétueux, ce qu'elles perdent en mouvement, elles le gagnent en force, en force retenue, en force contenue, en force, ainsi, d'autant plus souveraine. Sûre d'ellemême, la force est désormais à ce point certaine de sa puissance qu'elle peut se permettre de n'en

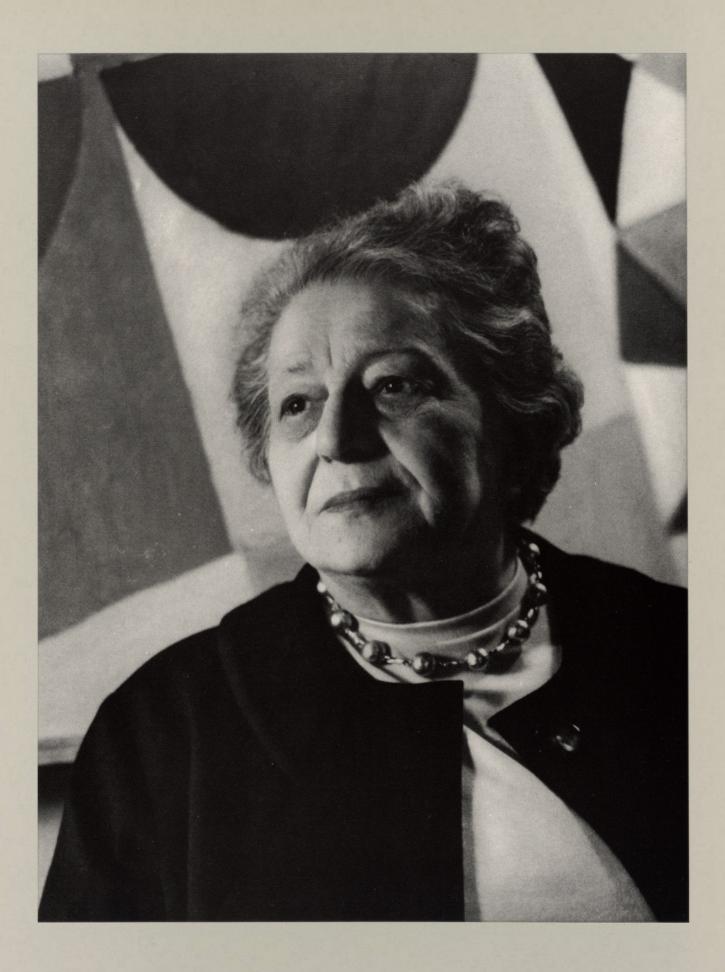


SONIA DELAUNAY. Gouache, 1970. 75 x 65 cm.

point faire montre, et, comme ramassée sur soimême et comme gonflée par sa violence domptée, elle acquiert de ce fait une autorité percutante, si péremptoire qu'elle s'impose, avant même qu'on en ait conscience. A cet égard, encore, les ouvrages actuels de Sonia Delaunay accèdent à une qualité monumentale grandiose, qui fait espérer que tels d'entre eux seront un jour traduits en tapisserie, en vitrail ou en mosaïque: il n'y faudrait que peu de retouches pour qu'ils fournissent des cartons exemplaires à ces arts propres par excellence à s'intégrer aux monuments.

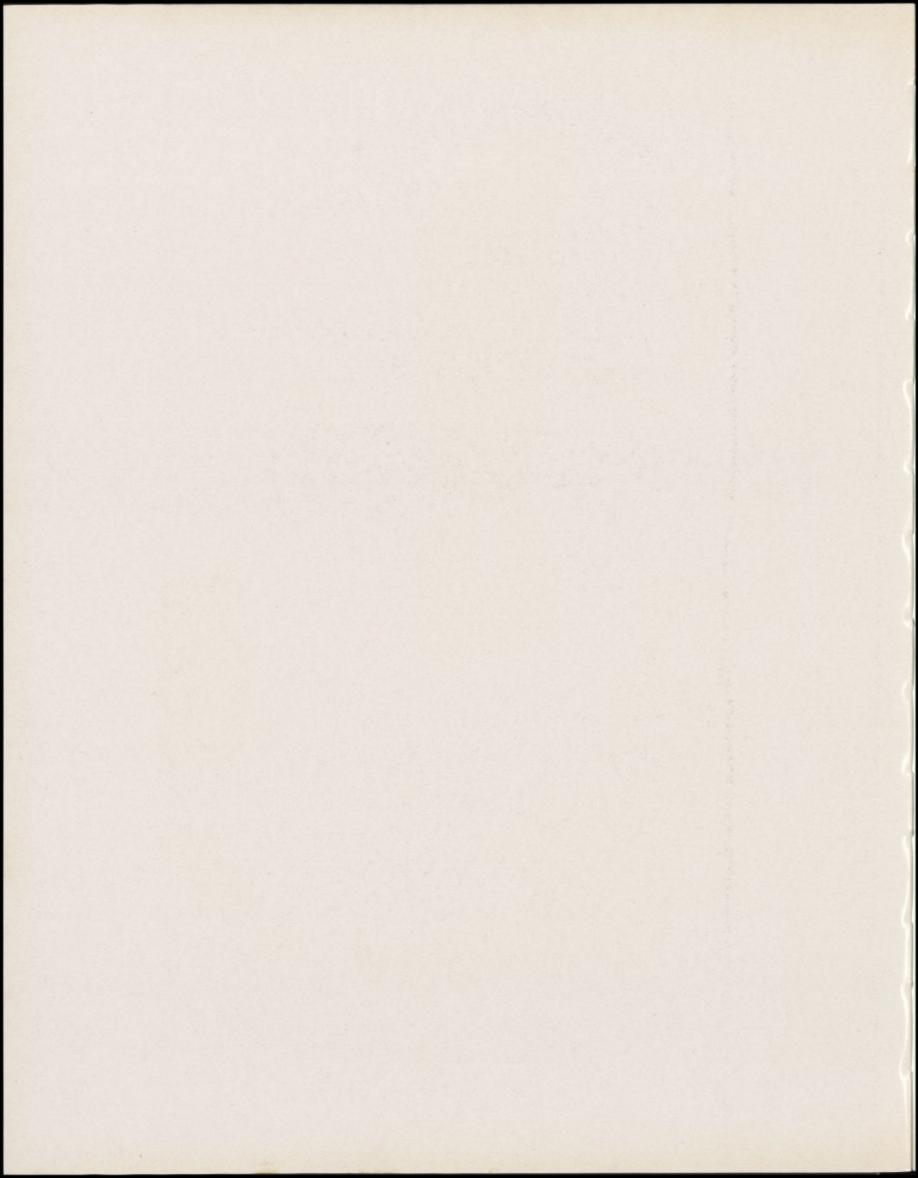
Enrichissant sa peinture de ces nouveautés, So-

nia Delaunay (et c'est là un fait que se permet seulement un maître) l'enrichit aussi de l'art de parvenir à plus d'intensité avec moins de moyens. De ce phénomène, je ne veux relever que deux preuves. La première, c'est la réduction à laquelle l'artiste soumet son vocabulaire de signes. Nous avons déjà signalé comment elle faisait moins appel à ses courbes familières. Mais les droites elles-mêmes, elle les combine en figures moins nombreuses et plus simples. Pas de losanges ni de triangles. Ni trapèzes ni parallélogrammes. Aux rectangles, bien plus, encore trop complexes à son gré, elle préfère les carrés. Plus rigoureux, ils





SONIA DELAUNAY. Peinture. 1970. Huile sur toile. (Photo Étienne Hubert).

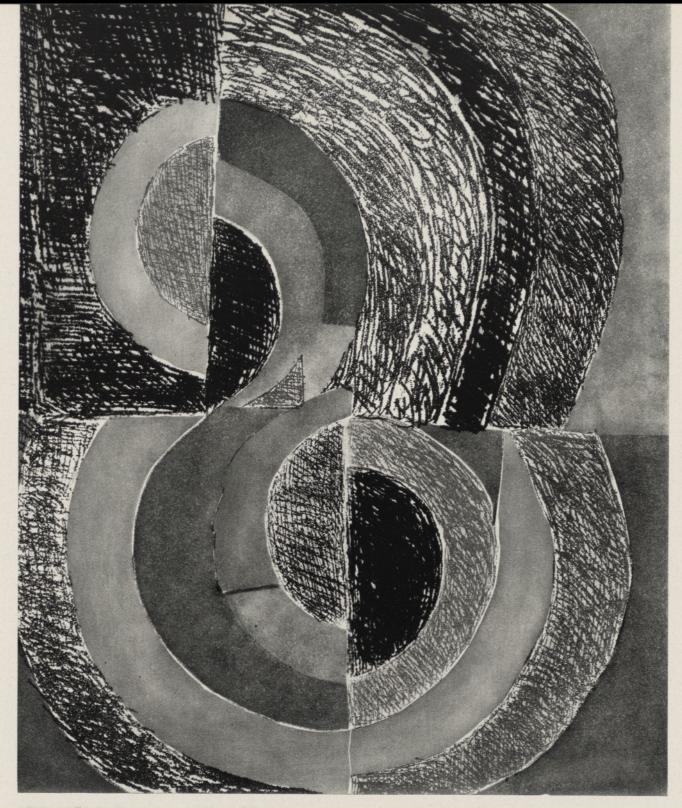




SONIA DELAUNAY. « Avec moi-même ». 1970. Gravure en couleurs Nº 5. (Photo Jean Dubout).

sont dorénavant l'élément principal de ses ordonnances, comme si, seule, leur évidence correspondait à son besoin, toujours plus impérieux, de dépouillement, de force, d'intelligibilité. Et encore n'en joue-t-elle qu'avec économie, voire parcimonie. Ainsi — et c'est là la seconde preuve de ce que j'énonçais plus haut — dans cette gouache magistrale, un des chefs-d'œuvre les plus parfaits de sa dernière manière, où cinq carrés et rectangles — un vert, un rouge, un bleu foncé, un bleu clair et un noir — enlèvent leurs formes élémentaires sur un fond nu de papier blanc, dont la blancheur uniforme et terne se change, à leur

contact, en une couleur aussi diverse, aussi somptueuse, aussi scintillante, aussi aveuglante qu'une neige de montagne au soleil d'été. Cinq figures seulement, cinq figures géométriques banales; cinq tons; et rien de plus — mais c'est assez pour que l'artiste obtienne une plénitude d'autant plus convaincante que c'est à la réflexion seulement que le spectateur s'avise de cet étonnant tour de force — qui, du coup, n'en est plus un. Devenant plus et mieux, il est l'affirmation d'un art assez maître de soi pour pouvoir se permettre de dédaigner la virtuosité et pour savoir accéder avec un minimum de ressources à un maximum d'effet.



SONIA DELAUNAY. « Avec moi-même ». 1970. Gravure en couleurs Nº 3. (Photo Jean Dubout).

Mondrian lui-même, dont Sonia Delaunay parle toujours avec autant d'amitié pour l'homme que d'admiration pour le peintre, n'est sans doute pas parvenu à tirer autant de puissance de ressources volontairement si réduites.

Il ne l'a, en tout cas, jamais fait avec cette aisance, ce naturel, je dirais presque cette apparente désinvolture: privilège, peut-être, des femmes, par lequel l'art de Sonia Delaunay, si mâle à tant d'égards, conserve un charme, une tendresse, un sourire qui font évidemment défaut à celui du puritain néerlandais. Austère, sa peinture est enjouée; elle vit son ascétisme delibéré avec

grâce, avec gentillesse — aux sens ancien et moderne du mot — et sa sévère majesté n'enlève rien à sa poésie. Aussi me paraît-elle être du très grand art et l'art, bien plus, d'une très grande dame — une très grande dame qui, ayant longuement vécu en communion totale avec un autre seigneur de la peinture moderne, son mari, est parvenue, après plus d'un demi-siècle d'efforts et de recherches, à cet épanouissement, conséquence et couronnement d'une vie menée sous le signe de l'honnêteté et de l'exigence, de la ferveur et du travail.

BERNARD DORIVAL

La rétrospective Beaudin au Grand Palais

par Pierre Descargues

Reynold Arnould en 1970 a offert à André Beaudin les honneurs d'une exposition rétrospective dans les Galeries nationales du Grand-Palais à Paris. Cet artiste dont on fêta la même année le 75° anniversaire est si discret (ou fier?); il préfère si souvent l'absence à la présence que ses amis les plus fidèles pouvaient redouter non point pour son œuvre l'épreuve d'une grande exposition de quelque deux cents pièces où se raconte un peu moins d'un demi-siècle de travail, mais pour le bon renom des Parisiens un certain manque d'attention à une création qu'ils ont été, à vrai dire, peu préparés à admirer.

Non que Beaudin soit farouchement secret. Il ne refuse pas les expériences: il a illustré des livres, donné des cartons pour des décorations murales et des tapisseries, conçu même des vases pour la Manufacture de Sèvres.

Mais il n'est pas systématiquement de toutes les rencontres, ni de tous les Salons. A ce qui l'ennuie, il se dérobe. Ainsi a-t-on pu dire qu'à 75 ans ce peintre que n'ignorent pas toutes les histoires de l'art (celle des éditions Larousse qui mentionne huit fois Yves Brayer va même jusqu'à nommer Beaudin une fois) était un méconnu.

Or le public a été attentif. Pendant le mois de l'exposition au Grand-Palais, on a enregistré plus de quarante mille visites. Bien sûr, Picasso déplace plus de monde et Toutankhamon, donc! Mais on peut se réjouir de ces quarante mille. Car ils n'iront plus répéter ce qu'on lit dans quelques livres, à savoir que Beaudin à continué le cubisme, idée complètement fausse qui vint sans doute de ce que notre peintre a connu et admiré Juan Gris et qu'il a dû déclarer parfois avoir pris garde à la leçon qu'il pouvait retirer des natures mortes et des figures du maître espagnol.

Ou alors, si Beaudin a continué le cubisme, allons-y, il a également continué Poussin et Vermeer et tout ce qui dans la longue histoire de la peinture nous fait parler de rigueur et de retenue, plus encore peut-être de suspens. Car un tableau de Beaudin est toujours plein de choses à peine dites, de suggestions diverses à peine indiquées et ces possibles variations nourrissent une œuvre dont l'apparence est souvent très simple et qu'on



ANDRÉ BEAUDIN. Les rideaux. 1928. Huile. 73 x 50 cm.



ANDRÉ BEAUDIN. La ronde. 1933. Huile. 114 x 146 cm.



croit pouvoir aisément démonter; on le ferait si l'on ne tenait pas compte de toutes les images qu'elle recèle en puissance.

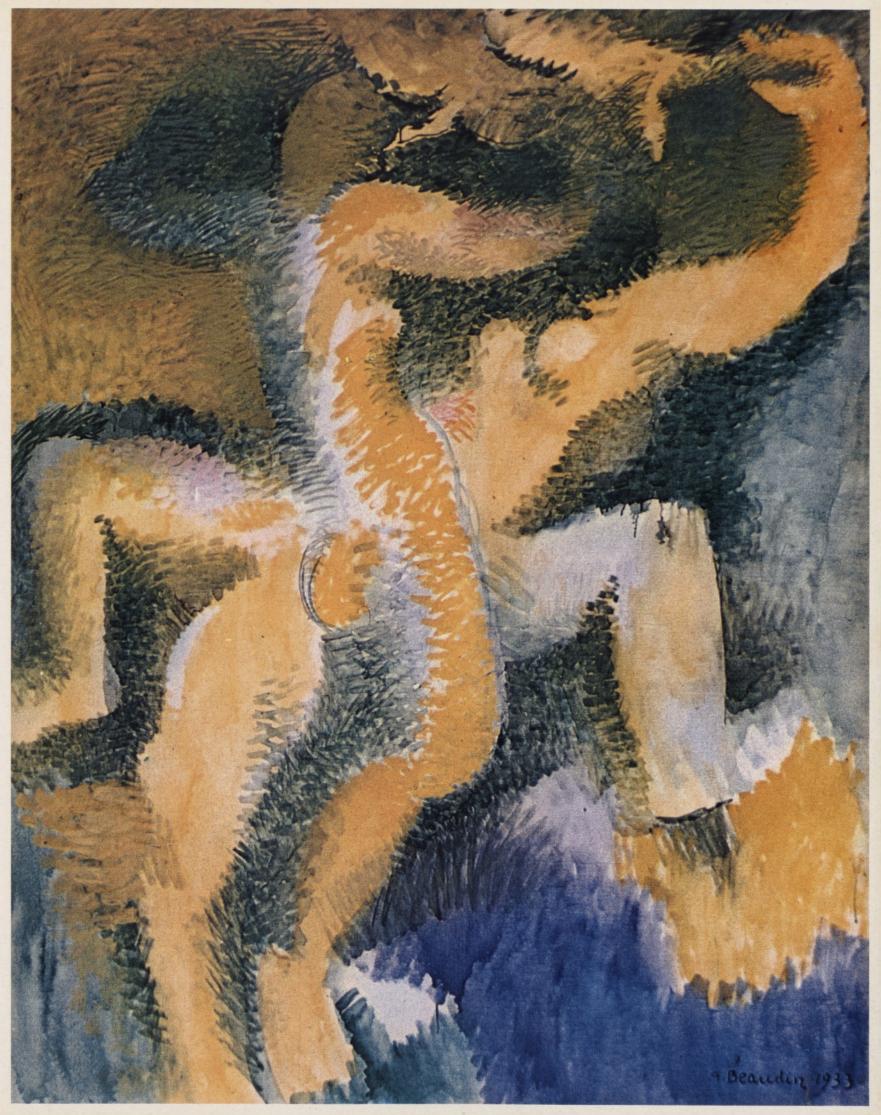
Évidemment, dans ces dispositions, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'on n'ait pas vu la signature du peintre au bas de manifestes enflammés. Il n'a jamais souhaité brûler le Louvre. Il a peut-être mis des moustaches à la Joconde dans sa jeunesse, mais il n'en a pas fait état; il n'a jamais prétendu qu'il fallait remplacer la peinture par la danse du scalp; je ne pense pas qu'il ait jamais branché des ventilateurs dans une galerie avec l'intention de donner la sensation du vent.

Peindre et sculpter l'ont occupé suffisamment, lui ont posé suffisamment de problèmes, ont éveillé en lui assez souvent le sentiment de l'inconnu pour qu'il n'ait pas eu besoin d'aller quérir ailleurs des émotions.

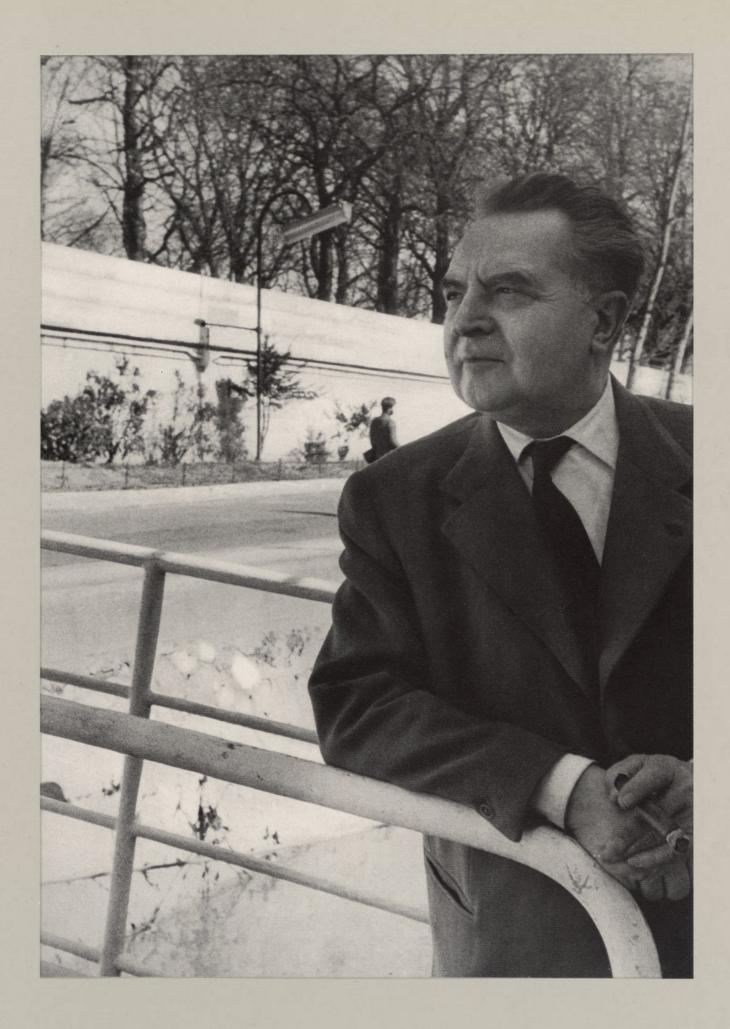
La persistance qu'il a mise à croire en son art a évidemment contribué à le situer à part. Mais pas toujours. Les tableaux qu'il peignit juste avant la seconde guerre mondiale ont illustré parfaitement la tendance d'une jeune peinture qui tendait seulement alors à se rassembler et qui ne s'était pas encore donné pour emblème la tradition française.

Henri Matisse était alors la référence majeure de ces nouveaux artistes, mais le Matisse d'avant la guerre de 1914 (les décorations Stchoukine), celui de la Danse de Barnes (1932), dont on n'al-

ANDRÉ BEAUDIN. Ménalque, Danetas, Palemon. 1934. Huile. 162 x 130 cm.



ANDRÉ BEAUDIN. La ronde au soleil. 1933. Huile sur toile. 160 x 130 cm. (Photo Jacqueline Hyde).



André Beaudin.



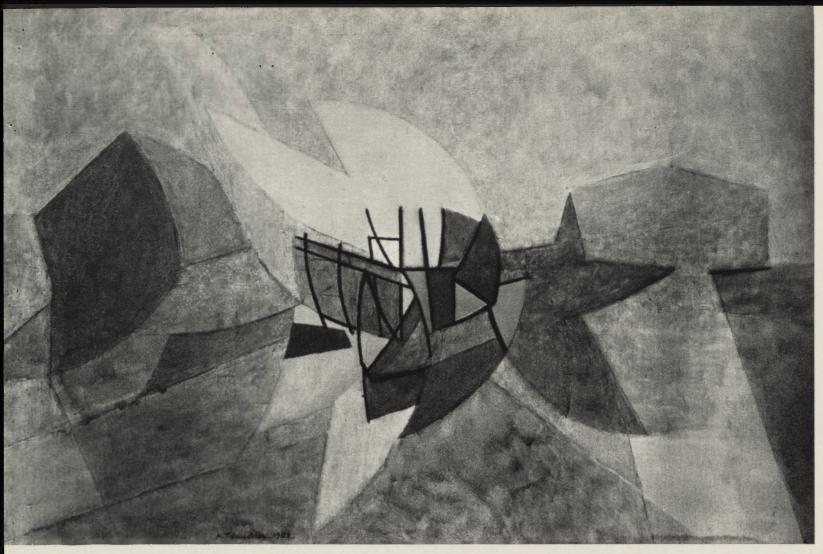
ANDRÉ BEAUDIN. Les vaches et les cygnes. 1940. Huile. 130 x 162 cm.

lait voir renaître le goût de l'aventure que plus tard, dans la découpe des papiers colorés. Beaudin arrivait parmi ces peintres plus jeunes que lui avec un art très rythmé, aux formes claires, aux couleurs vives qui lui valut de prendre place tout naturellement auprès d'artistes comme Estève, Gischia, Pignon, sans toutefois faire jamais groupe avec eux. Au reste, s'il admirait Matisse, c'est Picasso qu'il a fréquenté.

Ainsi y eut-il coïncidence et Beaudin trouva-t-il quelque actualité.

Curieusement, il me semble que cette actualité, cette entente, ce partage de certaines idées n'ont duré que le temps d'une certaine manière, au moment d'une certaine formalisation de son art, je veux dire quand les choses eurent tendance à s'écrire plus clairement dans son tableau, quand la composition fut, non point plus classique, disons plus centrée.

Avant et après, ainsi en 1934 encore ou après 1950, on trouve un Beaudin plus mystérieux, plus allusif, moins dit, dont les rythmes ont des pro-



ANDRÉ BEAUDIN. Sauveterre. 1952. Huile. 65 x 100 cm.



longements hors du quadrilatère du tableau, dont les scansions connaissent des cassures, s'autorisent des accidents heureux, des fuites: de la surprise. Ce Beaudin-là, on pourrait le dire, comme en météorologie, de temps variable, avec ondées et éclaircies. De grands nus courent parmi des oiseaux blancs, des jeunes filles groupées font avec leurs bras des mouvements de plantes grimpantes. Le tableau représente le vent, ou un sillage dans l'étang, ou un remous dans les feuilles tombées sur la mare, ou encore une lumière qui gravit l'escalier, une main qui fleurit. 1930 rejoint 1970. Entre les deux dates, il n'y a pas eu de rupture. Le peintre des ondes sur l'eau est le même que le peintre de l'enlèvement d'Europe. Ils ne se distinguent que par des sonorités différentes, un agencement autre...

Curieuse histoire. Tout a commencé en 1921 par un paysage de Florence. Les peintres vont toujours planter leur chevalet sur les quais, pour mieux saisir la lumière toscane. C'est dans la pénombre de sa chambre d'hôtel que Beaudin a regardé le Ponte-Vecchio et à travers un rideau de tulle. La même année, il peignit un aquarium, une cible de tir et une boîte d'allumettes. Avec la même prudence. Ensuite viendront des visages, mais aux yeux clos. Ce n'est pas la forme qu'il peint, mais le geste, la trace, le sillage, plus les rapports des

ANDRÉ BEAUDIN. Adrienne. 1957. Huile, 46 x 33 cm.



ANDRÉ BEAUDIN. Les belles. 1967. Aquarelle. 32,5 x 48,5 cm.

choses entre elles que les choses elles-mêmes.

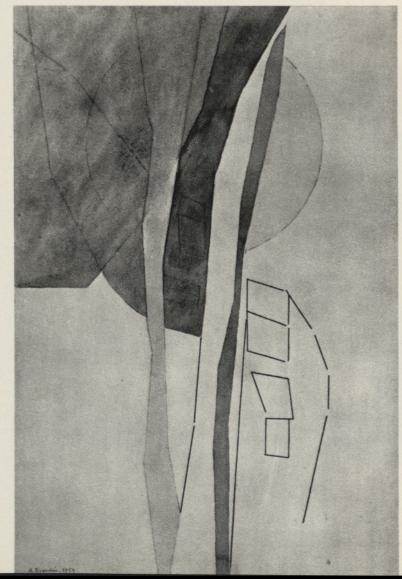
D'autres seraient aussitôt allés vers l'abstraction dans le besoin d'éteindre les présences pour mieux affirmer la leur. Lui, non. Il ne lui est pas nécessaire d'effacer pour voir. Le rideau se déchire quand il convient: un jour, dans le brouillard, il perçoit la lueur éclatée des lampadaires ou bien, un midi sans ombre ni soleil, il découvre l'étagement des ponts de la Seine et la montée des arches, ou, encore, c'est l'entrelacs d'un grillage, ou bien la puissance que prend dans sa main la petite figure d'un cheval de jeu d'échecs. Il a toujours eu ce privilège-là. Et les poètes, férus de ces rencontres hasardeuses, l'y ont disposé: ce furent Max Jacob, Paul Éluard, André Frénaud, Georges Limbour, Jean Lescure. Aujourd'hui il lit

Ainsi, pour André Beaudin, choisir la feuille tombée, un vol d'oiseaux, est-ce se reconnaître luimême; c'est mettre de la vie, sa vie, dans son répertoire de formes.

n'était plus le même ».

Jacques Roubaud. Beaudin m'a dit un jour: « quand je sortais de chez Max Jacob, le boulevard

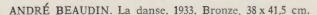
Sculpteur, il a commencé par le relief et la transparence. Peu à peu, ensuite, il s'est installé dans la troisième dimension et dans la masse, ce qui n'arrive pas souvent aux peintres qui font de la sculpture. Il a su donner des muscles, des direc-



ANDRÉ BEAUDIN. Croissant de soleil. 1959. Aquarelle 50 x 32,7 cm.

tions aux formes; elles n'ont plus maintenant à craindre d'être épaisses: leur surface vibre, leurs élans s'ordonnent. Le bronze obéit aux mêmes lois que le tableau, l'aquarelle et la lithographie. Il y a une sculpture-Beaudin qui n'est pas un divertissement de peintre. D'ailleurs, chemin faisant, il est devenu de plus en plus peintre dans ses tableaux, de plus en plus sculpteur dans ses sculptures.

André Beaudin, Monsieur Beaudin, comme on l'appelle, par une allusion souriante à Monsieur Ingres, où se place-t-il dans l'histoire de l'art contemporain? Selon la plupart des optiques historiennes (voyez Larousse), ce n'est pas au premier plan. Et il est vrai qu'il n'a pas fait, comme tout le monde, une révolution. Mais ces révolutions-là (au fait vous souvenez-vous de la définition du mot dans le Larousse, encore lui?) ne sont pas de longue durée. En fait, elles ne sont commodes que parce qu'elles représentent, d'une façon imagée, séduisante, les enchaînements, les étapes d'un jeu de va-et-vient. Leur classement est utile sur le moment. Un siècle plus tard, on a quelque peine à s'intéresser aux ruptures qui semblèrent à l'époque si importantes et, au musée, aujourd'hui, nous nous occupons fort peu de savoir si tel artiste était rubeniste ou poussinien, quelle part il avait prise dans le débat des anciens et des modernes. Autre exemple: nous imaginons fort bien qu'il peut y avoir un certain bonheur à habiter une villa construite par Le Corbusier et à suspendre sur un de ses murs une grande compo-







ANDRÉ BEAUDIN. Tête de vache. 1939. Bas-relief en bronze. 55 x 46 cm. (Photos Galerie Louise Leiris).

sition de Gauguin. Nous avons oublié que, dans la revue de l'architecte, l'Esprit Nouveau, Gauguin était considéré comme un corrupteur des arts. Cette dénonciation fortifiait sans doute l'esthétique puriste dans ses bonnes raisons de se servir d'un rapporteur pour mesurer ses angles. Elle n'a rien fait pour fortifier le génie de Le Corbusier.

André Beaudin est d'une génération où, pour entrer dans le rythme régulier des nouvelles vagues, il fallait devenir surréaliste. N'y pas aller, c'était se condamner à demeurer en marge.

Position dangereuse où il n'est pas facile d'intéresser ses contemporains qui respectent l'Histoire parce qu'elle leur permet de percevoir des allées, des alignements et que les tranchées qu'elle taille dans l'abondance font des marges qu'on regarde mal. On n'a pas le temps de se demander si ces marges ne seront pas plus tard les grandes avenues.

En marge, aujourd'hui, Beaudin se trouve fort bien. Et pas perdu, puisqu'il a pu attirer quarante mille curieux qui l'ont jugé aussi actuel qu'ils trouvent par exemple Corot caractéristique de son époque.

PIERRE DESCARGUES

L'unité du monde de Bryen MUSÉE DES BEAUX-ARTS

GALERIE DE SEINE

par Geneviève Testanière

L'activité créatrice de Camille Bryen a été si diverse dans les techniques employées et dans les domaines où elle s'est exercée, qu'elle rendrait impossible toute analyse des œuvres récentes de ce peintre, s'il n'avait lui-même fait preuve, dans ses écrits, du recul critique nécessaire pour en dégager la cohérence.

L'unité de son œuvre réside dans la notion d'abhumanisme « disponibilité absolue, refus de sanctionner le choix qu'on se trouve avoir fait, ou

CAMILLE BRYEN. Peinture. 1965.





CAMILLE BRYEN. Peinture. 1960. Musée de Locarno, Suisse.

avoir subi, dans l'insondable passé, d'être un homme, d'être cela qui est moi, d'être cela qui se surprend ici en train de parler, après s'être trouvé, voici quelque cinquante ans, nez à nez avec luimême dans son berceau où des marraines imperceptibles avaient déposé des éléments de son signalement physique, mental et fatal... Le monde sans l'homme (1) ».

Toute la vie de Bryen a été consacrée à cette recherche d'un monde autre, et son passage de la littérature au dessin et à la peinture n'a été que l'approfondissement et l'enrichissement de cette quête poétique. Héritier de Dada dans son œuvre de poète, cette révolte contre les idées toutes faites, ce refus de la communication littérale, cette recherche d'une réalité plus vaste et plus profonde que l'homme, l'amènent à une désintégration du langage, afin de laisser entrevoir, au-delà des mots, l'inexprimable.

Cherchant toujours à saisir « le jaillissement rayonnant du réel imprévisible et toujours vivant », il expose en 1935 aux Surindépendants des dessins automatiques. « Les tracés de Bryen, les démarches de sa plume dessinatrice présentèrent



Loin d'être ressortissante de la seule émotion sensorielle, elle se doit d'agir comme une œuvre magique abordant la voyance paroptique: non seulement la dimension des formes et des couleurs, mais celle des absences, des dédoublements, des souvenirs, des ambivalences psychiques et physiques.

Le peintre ferme et ouvre son tableau comme une fenêtre. J'aimerais qu'il ouvre son œuvre et lui-même.

L'homme n'est jamais seul devant sa peinture, c'est un dédoublement de l'être qui intervient. La cruauté, l'amour, l'intelligence lui parlent, le hantent, le désespèrent dans ce théâtre miniature. Tel le Douanier craignant les tigres qu'il créait, j'envisage moins le peintre essayant de saisir ce qui se passe derrière sa toile ou son œil, mais vivant organiquement comme l'acteur, c'est-à-dire celui qui agit et est agi.

C'est loin des valeurs humaines que se joue l'aventure picturale. Luxuriante, et inutile apparemment, comme un phénomène de vraie nature, elle transpose l'être dépaysé dans un nouveau vacuum cleaner à explorer et à vivre ».

tout de suite un double caractère, fantaisie sans contrainte, et précision de tracé géométrique... Profondeur foisonnante et pointe pétant sec. Tout de suite ces dessins hurlèrent fin comme au sortir des labyrinthes fabuleusement complexes d'un œil de fourmi stimulé par le fouet des archanges ordonnanciers. Cela ressemblait à de la pierre où du poil aurait poussé...(1) ».

Cette même recherche du « réel imprévisible » l'amène à créer des « objets à fonctionnement », « objets qui, après ceux de Marcel Duchamp, sont les premiers où la mécanique joue un rôle » (²). Elle l'amène aussi au tachisme: à la recherche de matières et de procédés inédits, il fait, avec les coulures de cire et les traces de fumée d'une bougie, la première œuvre tachiste, en 1935.

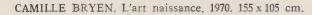
Cette fascination de la matière, de ses hasards et de ses résistances, le conduit naturellement à la peinture, au tableau. « L'art de Bryen se mit à retrousser ses manches pour des pastissages d'azur, ruisseler dru à même de grandes belles toiles grenues qui nous dispensèrent, sans barguigner, le coup de balai des couleurs, blanc de céruse, bleu de Prusse, jaune de chrome (²) ».

Là encore, il fait œuvre de novateur, puisqu'il est l'un des initiateurs de l'Abstraction lyrique. Bryen la définit lui-même:

« La peinture est l'expression de la vie profonde et s'organise comme une fonction cosmique.



CAMILLE BRYEN. Implosion. 1968, 116 x 89 cm.







Ainsi le tableau a conquis son autonomie. Expression et création du peintre, il le modifie à son tour, indéfiniment. Et ce dialogue se poursuit pour chaque spectateur qui, d'abord attiré par « le théâtre des couleurs », participe ensuite à la création du *tableau*, y découvrant ce qu'il y apporte, et finalement se découvrant lui-même. Sans doute est-ce là que réside la poésie de l'œuvre de Bryen, ouverture sur le rêve, création infinie, magie...

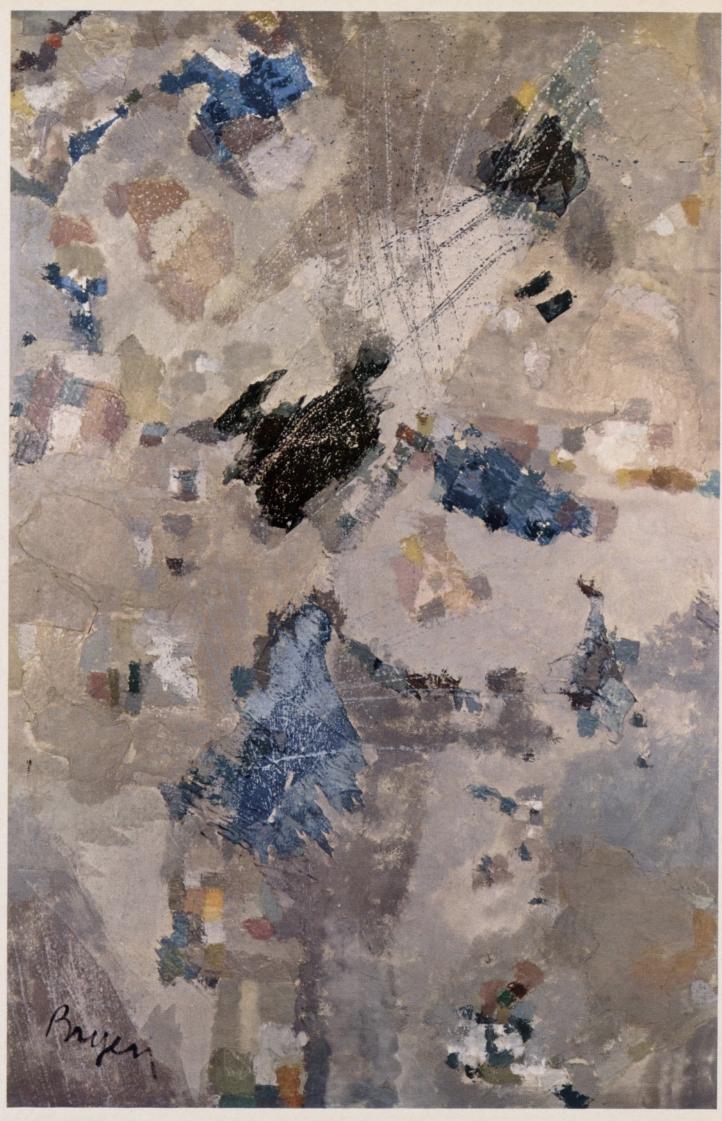
GENEVIÈVE TESTANIÈRE Conservateur des Musées du Havre

(1) J. Audiberti et C. Bryen, L'Ouvre-boîte, Gallimard, 1952.
(2) J. H. Levesque, préface à L'Aventure des objets, de C. Bryen, Corti, 1937.

Une exposition de peinture de Bryen a eu lieu en Octobre dernier à la Galerie de Seine. Auparavant, le Musée des Beaux-Arts du Havre avait réuni cinquante-six peintures et quelque cent dessins et gravures de l'artiste. Elle a eu le rare mérite de nous donner une vue panoramique d'une œuvre qui éclaire, hors des donnés intellectuelles, un autre côté du champ infini de l'aventure humaine.



Camille Bryen dans son atelier.



CAMILLE BRYEN. Papier dit entité. 1969. Huile sur toile. 146 x 97 cm.





DINO BUZZATI. Ex-voto: « Della Dominica Assunta enlevée par un rouge-gorge le matin de ses noces ». Acrylique sur toile. 100 x 75 cm.

Dino Buzzati ou la table de démultiplication

par Marcel Brion

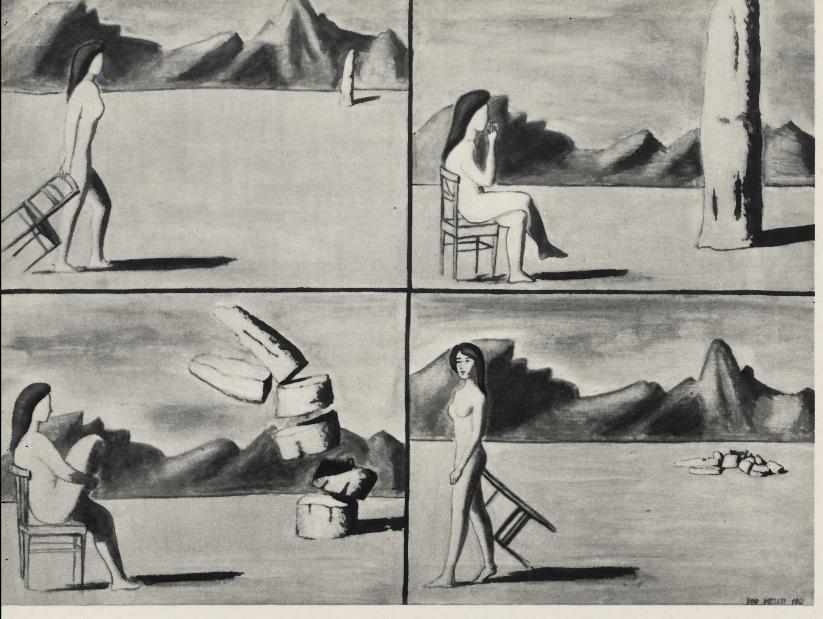
de l'Académie Française

Les cas de dédoublement ne sont pas rares: peintre-écrivain (Delacroix), poète-dessinateur (Hugo), musicien-portraitiste (Schönberg), paysagiste infernal-dramaturge (Strindberg), et puis les illustrateurs occasionnels de leurs récits, Kafka, Hoffmann, Musset, ou encore l'artiste partagé entre deux options également impératives, Goethe, dont le génie eût été pareil quel qu'eût été l'appel auquel il aurait définitivement obéi. Tout autre est le « cas » de Buzzati: le fantastique de ses

nouvelles, aigu et farouche, s'habille du vêtement habituel du réel quotidien, suivant la tradition italienne, mais il y a en lui un sous-sol de l'inconscient, communiquant avec les zones profondes de l'angoisse, d'où surgissent à son insu et peut-être à son corps défendant, toutes sortes d'images insolites, alternativement cocasses et terribles, ou, plus exactement, montrant une face cocasse et une face terrible, en même temps: le peintre est sollicité immédiatement par ces figures

DINO BUZZATI. La bouche. 1964. Dessin. 29 x 37 cm. Galleria d'Arte Cortina, Milan.





DINO BUZZATI. L'archéologue et le menhir. (« Tous les matins la jeune savante allait étudier l'ancien monument, lequel à la fin ne put résister à un si long et minutieux examen »). 1967. Acrylique sur toile, 65 x 85 cm. Galleria d'Arte Cortina, Milan.

qui l'envahissent, alors qu'elles se contentaient de suivre à la trace, à distance, le romancier qui flairait sans peine le diable, le fantôme ou la mort, dans les rues nocturnes de Milan, et se défendait nerveusement de leur approche.

Peindre n'a pas été moins une nécessité vitale qu'écrire Le Désert des Tartares, Barnabo des Montagnes, ou Un Amour: une nécessité et une fatalité. L'esprit de jeu n'est pas toujours absent de son écriture ou de sa peinture, mais la partie n'est jamais inoffensive ni sans danger; Buzzati choisit d'ordinaire ses partenaires sans se méfier du pied fourchu et d'un soupçon de cornes sous la belle chevelure. Il a toutefois la prudence de ne jouer qu'en réservant une forte ironie défensive qu'il dépense même au détriment de ses propres rêves, ce qui désamorce le cataclysme onirique.

Multiplication ou dé-multiplication: longtemps — s'il n'y est encore — Buzzati fut astreint à la profession la plus tyrannique: la rédaction d'un grand quotidien. Buzzati m'a dit un jour que c'était le journal qui lui avait donné l'idée du Désert des Tartares. Jour après jour il faut que

le journal, à l'heure prescrite, selon le langage du métier, tombe. Comme tombe un œuf, ou un météore. Le Corriere della Sera lui a infligé cette discipline: la plus rigoureuse. Je crois qu'il s'est occupé aussi du supplément hebdomadaire, la Domenica dell' Corriere, célèbre pour la véhémence tragique de sa couverture en couleurs, fleuves de sang, flammes d'incendies, catastrophes cosmiques; essentiellement populaire, au sens le plus latin du mot. Buzzati éditorialiste, colonniste, organisateur des nouvelles du monde, peseur de la vérité et du mensonge, attentif aussi, quand il travaille à la Domenica, à ce que le peuple des campagnes et des faubourgs reçoive son repas dominical de passionnantes horreurs, Buzzati du Corriere n'est pas tout Buzzati. La vie publique du grand quotidien admet, un peu en recul, une vie cachée; dans le cas présent, plusieurs vies cachées où Buzzati se multiplie et restitue à chacun de ses moi son dû: l'homme d'imagination, l'homme de rêve, le satiriste, le poète, l'alpiniste qui retourne volontiers aux montagnes germano-italiennes de ses origines dans un Tyrol où on se dispute,

où on se bat, tôt venu aussi dans cette complexe organisation de personnalités le peintre qui plante son chevalet à côté de la table du romancier, du « marbre » du journaliste.

A l'origine la peinture aide Buzzati à se désintoxiquer de ses hantises; elle exorcise les obsessions, du moins elle amène à l'état d'images, avec lesquelles on lutte, les informes de l'angoisse. Plus complètement que l'écriture, elle projette des formes qu'elle enferme dans leurs deux dimensions, qu'elle fixe en traits et en couleurs, comme on épingle un papillon dans une boîte; ici le papillon était venimeux, et le voici désarmé. Les tableaux de Buzzati combleraient de ravissement le psychanalyste qui croirait l'avoir épinglé, lui aussi, comme le papillon. Le mariage de l'infernal et du bouffon atteste l'authenticité nocturne du cauchemar et nul autre répertoire que l'onirique ne fournirait cette représentation à laquelle Buzzati se plaît, de l'infiniment-fluide, des silhouettes déchiquetées plaquées sur un mur, des ombres étirées dans tous les sens, rampant à terre. Ces personnages bi-dimensionnels et modestement obscurs veulent marcher à côté de vous quand vous vous promenez la nuit, ils accompagnent Buzzati jusqu'à sa porte, jusqu'au moment où il reconnaît l'importun et n'ose pas écrire son nom: le d..., de peur de ne plus pouvoir se débarrasser de lui s'il le laisse prendre la puissance du « nom ».

Ces personnages ne seraient pas aussi invrai-

semblables, donc aussi vrais, si le peintre ne les avait aperçus, brume de soleil sur la plage — les démons de midi, les plus redoutables... -, entendus plutôt que vus, le ploc-ploc des souliers sur les trottoirs de nuit et de pluie. Ils sont ses familiers, ses anxiétés personnifiées, presque amicaux à force de longue fréquentation. Associés à des villes qui tombent en morceaux, à des édifices majestueux rongés par leur pourrissement intérieur, ils incarnent l'univers buzzatien qui se retient d'être hideux pour s'afficher grotesque, et, toujours, en sous-main, terrible: retirez une petite pierre ou même un clou du mur de la « baliverna » et la cyclopéenne construction s'effondre, parabole de l'instabilité de ce monde où l'illusoire même n'est que le reflet d'une illusion. Comment l'homme vivrait-il en paix, rassuré et certain de durer sur une terre indiscutée, s'il ne se laissait harceler par les problèmes de temps et d'espace qui secouent le sol sous ses pieds. Peindre et écrire sont pour Buzzati, hanté plus que quiconque, le moyen de domestiquer ces problèmes, faute de les résoudre.

L'espace mesuré, à l'égal du temps: ses contes s'enfermeront dans la clôture stricte des deux colonnes de journal, traditionnellement réservées à l'imagination par l'économie de la terza pagina littéraire des quotidiens de bonne classe. Tout se passera entre deux parcours de la marge supérieure à la marge inférieure de la feuille et retour:

DINO BUZZATI. Le trésor du dragon. 1969. Huile sur toile. 60 x 85 cm. Galleria d'Arte Cortina, Milan.



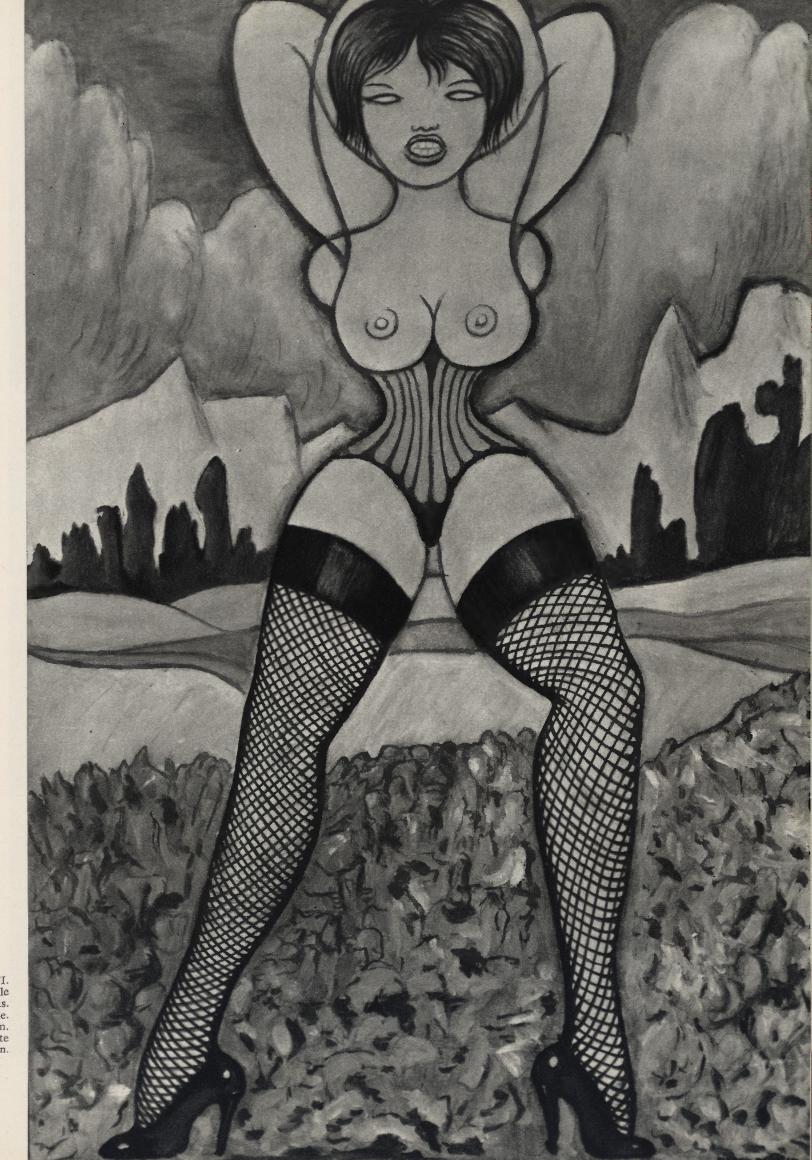


DINO BUZZATI. La grande lune noire. 1969. Tempera. 60 x 80 cm. Galleria d'Arte Cortina, Milan.

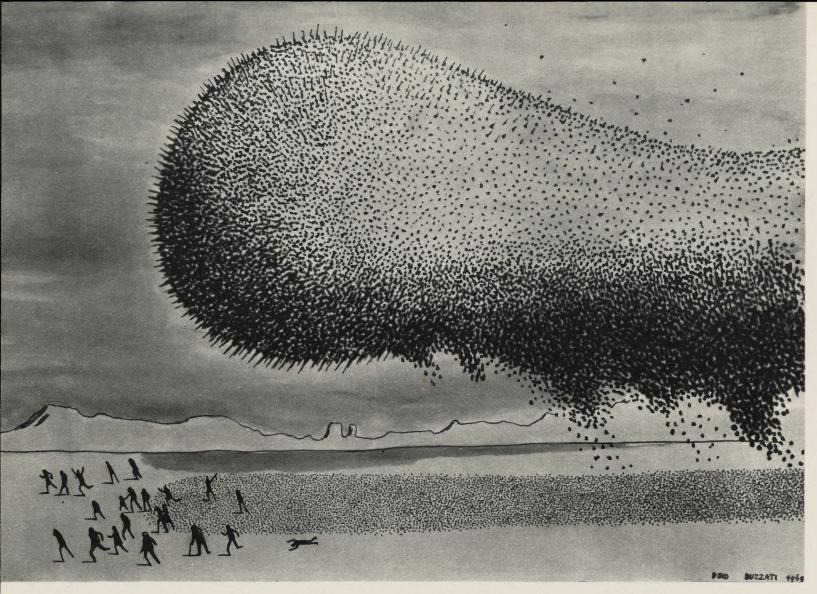
non pas tant contrainte — beaucoup le croiraient et s'en inquiéteraient - que sécurité acceptée, voire souhaitée: il peut se passer tant de choses dans deux colonnes... L'infinité du temps peut s'y contracter, s'y condenser, jusqu'à exploser, au proche dénouement, lançant comme une fusée la mort en pleine apothéose. Le Diable, aussi: les meilleures conversations avec lui étant les moins longues, deux colonnes suffisent à le faire surgir de sa trappe de mélodrame, et s'enfuir par les coulisses, sa queue s'agitant pour un au revoir: il serait malsain qu'une troisième colonne, acceptée par mégarde, le retînt davantage. L'espace, ici, protège tout en irritant un peu les coudées franches, corrige la fuite désordonnée du temps mais ne peut l'assagir ni la dompter; en revanche la rassurante régularité d'un fort à la Vauban à la lisière des sables, barrière fixée au mouvant, certitude des bastions contenant l'imprécision de la durée et de l'étendue, toutes deux incontrôlables dans le désert: désert d'où il se peut que des Tartares surgissent un jour, s'il est admis qu'il y a des Tartares et qu'il existe un désert. L'infini pourrait n'être qu'une toile peinte en perspective de théâtre sur un mur à portée de la main. Mais la malveillance du temps...

... cette petite imitation de la mort, débitée seconde par seconde, le temps, c'est encore la mort, dans un vêtement moins ostensible que la privation de vêtements du squelette, exempt d'apparat tragique et d'insignes professionnels: pas de faux, pas de cercueil. Le vieillard chauve et barbu des naïves images a troqué son outil agricole contre l'ancêtre ingénu des horloges qui renverse poussière sur poussière afin de mesurer, dit-on, l'écoulement du temps à la vitesse de la fuite d'une poussière à travers ce pertuis de verre qui s'étrangle de peur. A la déroute du temps, Buzzati oppose, dans ses premières peintures, la face à pic des montagnes; par instinctive réaction d'homme des Dolomites dont le rocher est le milieu vital: on se compte et on s'estime par rapport à l'aiguille, à l'arête; on peut tricher avec tout le reste, ou à peu près, mais pas lorsqu'on joue avec la montagne; d'ailleurs, on ne « joue » pas avec elle, pas plus qu'avec l'éternité ou avec Dieu, dont elle est, par sa nature, plus proche que de l'homme: on parle d'une « partie de campagne », jamais d'une « partie de montagne », ou bien, alors, il faut se méfier de ce partenaire éventuel, la mort.

Buzzati met obstacle à la débâcle du temps en peignant des montagnes; non pas des paysages de



INO BUZZATI.
La demoiselle
6 bras.
Huile sur toile.
80 x 65 cm.
Galleria d'Arte
Cortina, Milan.



DINO BUZZATI. L'invasion des sauterelles. 1969. Aquarelle sur papier, 42 x 56 cm, Galleria d'Arte Cortina, Milan,

montagnes: des montagnes en soi. Crénelées de gargouilles abstraites, creusées d'alvéoles, jouant à singer quelquefois les architectures de la main de l'homme, mais, réellement, retirées au plus creux de leur essence rocheuse, un peu plus accessibles à l'alpiniste, toutefois, qu'auparavant. Présentant plus d'un passage secret, offert au spéléologue hardi, qui débouche après de tortueux détours, de l'autre côté. C'est-à-dire, non sur l'irréel, mais en plein cœur de l'autre face de la réalité: certains appellent cette contrée le fantastique. A force de fuir devant le temps qui, de minute en minute, étend sa griffe pour le prendre à la gorge, Buzzati se jette en plein pays d'espaces insensés et de temps déraisonnables. Il a traversé le miroir; plusieurs miroirs successifs, tous des miroirs déformants qui échangent des images aberrantes de la réalité. Les monstres qui se tenaient à l'écart de ses contes, trop « figuratifs », prolifèrent dans ses peintures, répugnants et toujours un peu métaphysiques, encore contaminés d'angoisses philosophiques, mal lavés d'un existentialisme qui est, chez Buzzati, non de système: d'instinct. Peinture d'écrivain (je ne dis pas littéraire, attention...) qui utilise un certain répertoire d'images suggérées par l'écriture, formalisées par

le volume et la couleur, de nature analogue dans l'une et l'autre démarche créatrice, d'où une tendance à quelque chose qui ressemble à un récit, qui peut devenir une bande dessinée. Quelquesuns de ses contes, déroulant des images hallucinantes de netteté, se transposeraient sans peine en cette autre technique d'expression: le cinéma.

Je pense à ce que donnerait cette captivante démultiplication de Dino Buzzati s'il adoptait le récit filmique, après la peinture onirique. Mieux que personne il sait que certaines choses ne peuvent être racontées que suivant un certain mode de transcription. Homme d'images, obsédé par ces peuples d'images que projettent sur son écran personnel ses angoisses nocturnes et diurnes, et parce que l'invisible lui a fait la faveur de se rendre pour lui visible, il est peintre déjà quand il écrit et les subtils mouvements de ses créatures revendiquent le plus grand nombre de dimensions: voilà pourquoi ce vagabond du temps, ce juif errant de l'espace débouche si souvent dans les contrées non recensées des géographes et non soupçonnées des explorateurs et s'approprie un si vaste domaine des territoires fertiles de la nuit.

Marcel Brion de l'Académie française

PARIS GALERIE DE FRANCE

Trajet Zao Wou-Ki

par Henri Michaux

Zao Wou-Ki, lui aussi, a quitté le concret. Mais ses tableaux ont avec la nature gardé un air de famille.

Elle est là. Elle n'est pas là. Ce ne peut être elle, ce qu'on voit. Ce doit être elle pourtant.

Toute différente. Elle ne se détaille plus. Nature saisie dans la masse. Naturelle toujours, plus chaleureuse, plus emportée. Tellurique.

Restée souple.

Pas singulière, pas dépaysante, fluide, en couleurs chaudes qui sont plutôt des lumières, des ruissellements de lumières.

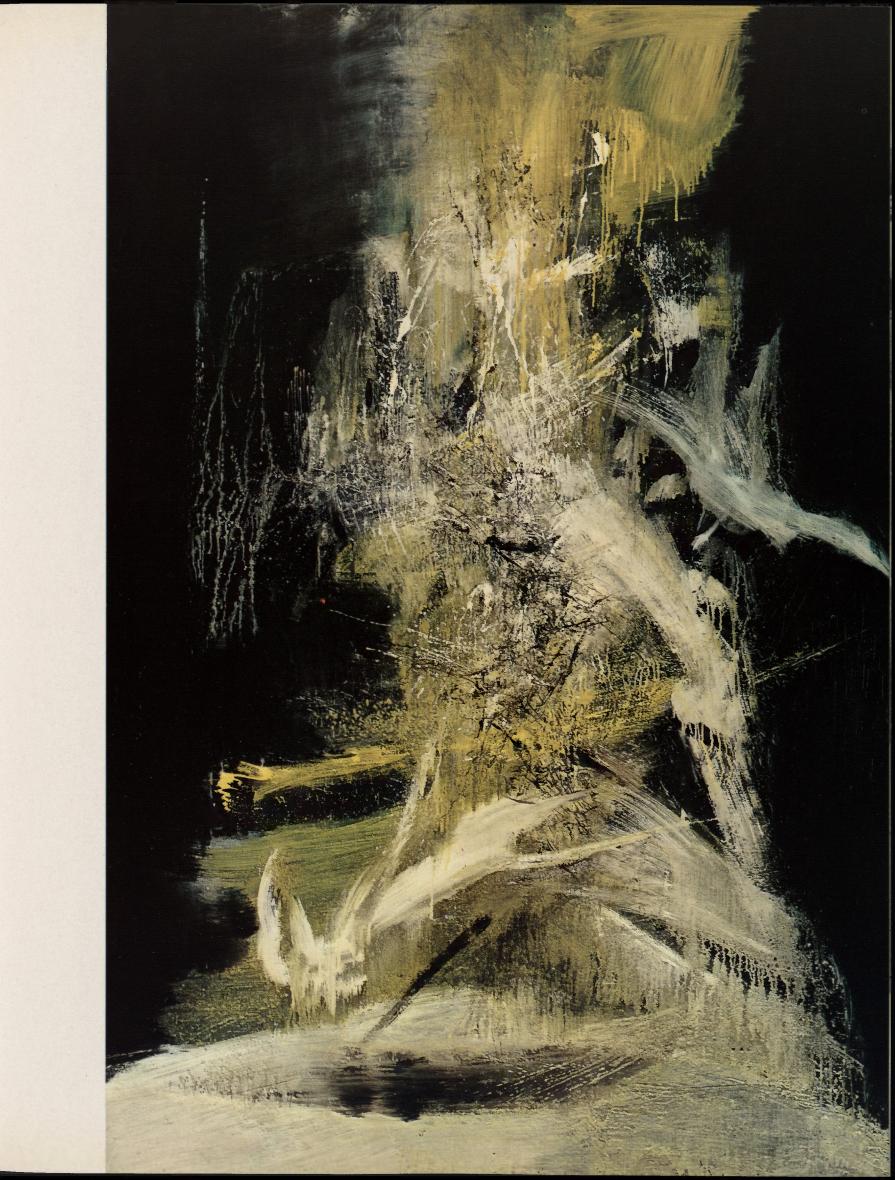
Vide d'arbres, de rivières, sans forêts, ni col-

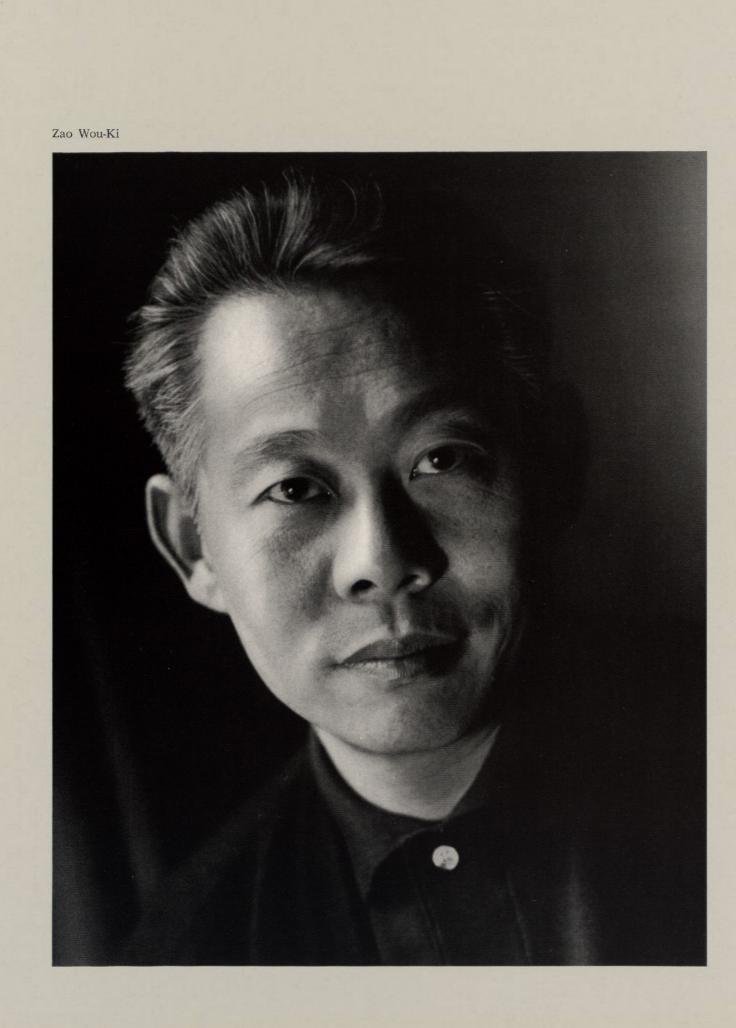
ZAO WOU-KI. Peinture. 9 juillet 67. 150 x 162 cm.





ZAO WOU-KI. Peinture, 30 décembre 68 / 30 octobre 70. 200 x 162 cm.







ZAO WOU-KI. Peinture. 18 janvier 68. 150 x 162 cm.

lines, mais pleine de trombes, de tressaillements, de jaillissements, d'élans, de coulées, de vaporeux magmas colorés qui se dilatent, s'enlèvent, fusent.

Appelée par des problèmes nouveaux, par des drames, par des envahissements.

C'est par la nature que Zao Wou-Ki se meut, se montre, qu'il est abattu, qu'il se ranime, qu'il tombe, qu'il se relève, qu'il est enthousiaste, qu'il est tout « pour », ou bien tout « contre », qu'il est bouillonnant..., qu'il dit ce qui l'étouffe.

C'est par elle que, sans obstruction, il peut parler, qu'il peut faire des gestes vraiment amples, pas seulement colorés de la pénible exaspération humaine.

Par la nature, en alliance avec elle, il est possible de vivre plus intensément, ce qu'on vivait seui. On peut, toutes souffrances dépassées, toute



ZAO WOU-KI. Peinture. 6 janvier 68. 260 x 200 cm.





ZAO WOU-KI. Peinture. 12 octobre 70. (Photos Galerie de France).

aspiration libérée, le revivre, avec munificence, une prodigieuse munificence... sans ridicule.

La nature, on prend son étendue, sa profondeur à elle. On va pouvoir vivre à une autre échelle.

Dans les tableaux de Zao Wou-Ki, aux proportions parfois gigantesques, convenant à la dimension de ce qu'il ressent maintenant il y a — transfert magnifiant — de plus en plus de puissantes assomptions de terre. Des masses énormes, le moment venu, doivent prendre de l'altitude.

Cette nature-là refait pour Zao Wou-Ki une splendide période géologique.

Les lévitations, les brassages, les soulèvements y dominent.

Les toiles de Zao Wou-Ki — cela se sait — ont une vertu: elles sont bénéfiques.

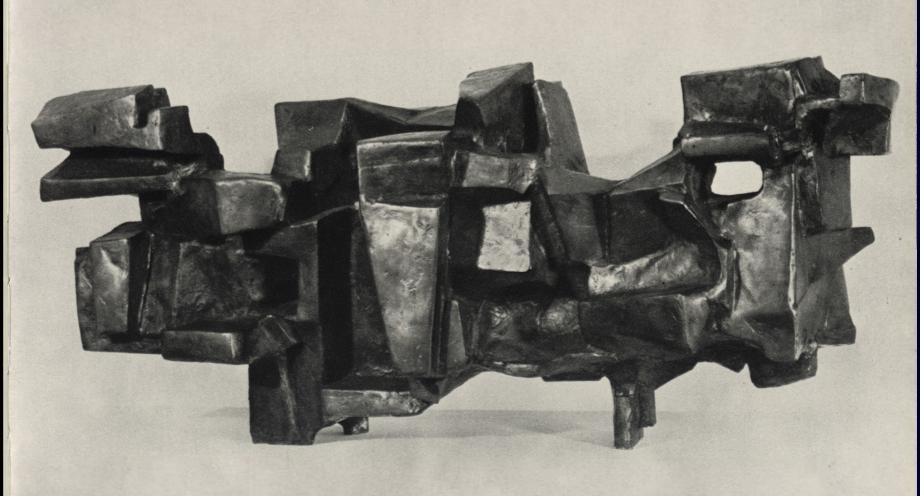
HENRI MICHAUX

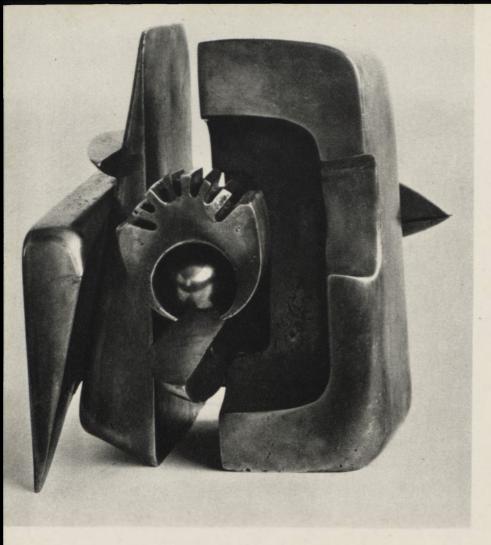
Libéraki: Forme et matière

par René de Solier

- 1. On est toujours étonné par la sculpture de femme (Germaine Richier, Isabelle Waldberg, Claude Mary ...). Le métier n'étant pas d'une femme? Il requiert robustesse et virilité, un sens aigu des formes, l'art de construire, de modeler, de former des structures, l'intelligence de la matière. Bref on ne tolère aucun ajout résultant du hasard ou de la facilité.
- 2. Agencements, « clefs » des structures. Dès lors, asymétries et différences peuvent paraître, ne sont pas écartées. Le dynamisme en résulte, de cette prescience du rare.
- 3. Retour aux sources? Le métal dompté, peu de facettes, l'aigu, qui n'est pas agressif, mais dégage une impression de force (« Guerrier », 1969); des éléments labyrinthiques (« Ydra », 1964), par

LIBÉRAKI. Ydra. 1964. Bronze. 120 x 53 x 40 cm.





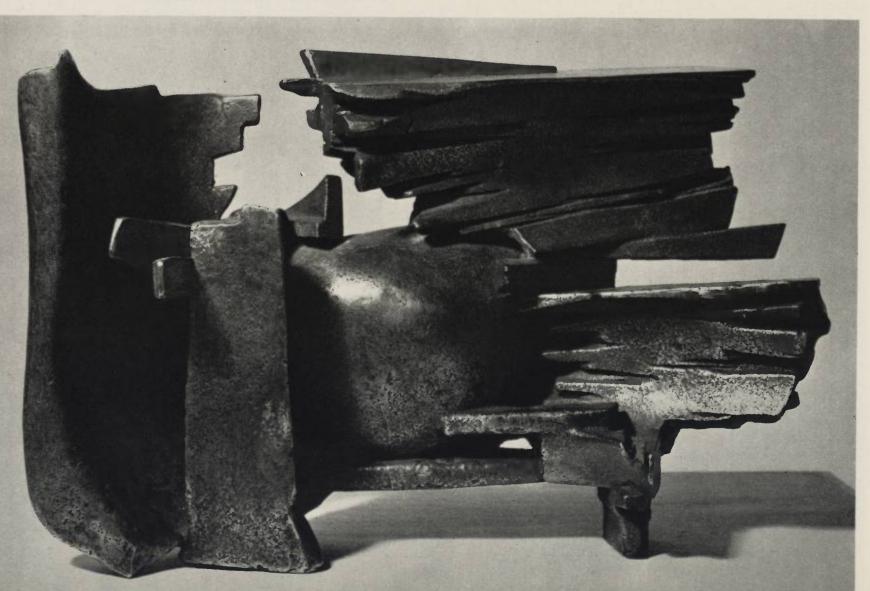
LIBÉRAKI. Nucléon. 1968. Bronze. 38 x 24 cm.

damiers et plans, semblent ordonner la série des phares (« Femme », « Fleur », 1969).

4. Forces (qui peuvent être ressenties depuis le réseau des formes, l'imbrication du virtuel, dans la mesure où l'expérience et l'aventure de la perception sont proches des stimulations retracées et voulues par le créateur, le sculpteur): compression, tension, moment, friction, curieuse forme de sensualité, qui s'épanouit ensuite dans l'aise. Il faut bien l'avouer; une circulation des courants.

Formes, qui en résultent, de ces jeux: une cristallographie à grande échelle. Sans répétition d'arêtes ni d'axes. Le volume prend le pas sur la rectilignité ou la désinvolture euclidienne.

- 5. Images et concepts centraux, imbriqués, fournissent la « clef » du monde intérieur du sculpteur. Malgré une poésie et une connaissance de la langue grecque qui passent dans les titres, on est dérouté, désorienté. On n'a pas accès immédiatement à l'univers de Libéraki.
- 6. Labyrinthe, sous la gouverne de l'Ydra? Le Minotaure, devenu femelle, dévore, au grand soleil et dans la nuit. Activité incessante, le travail du créateur sait vaincre, et l'emporte sur le métal dompté. Les œuvres assemblant pièges et architectures, guerriers et « jardins ».
 - 7. Solstice d'été, 1963: un réseau de relations

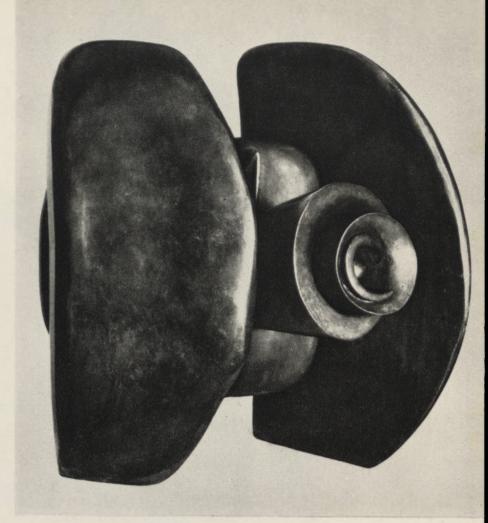


d'éléments. Des structures apparaissent là où des éléments se combinent. En un « tout » significatif. Des structures complexes peuvent posséder des « modes simples » de vibration, de déformation: la sculpture de Libéraki est riche en agencements virtuels; chaque face en suggère plusieurs. Et la mémoire, dès le premier enregistrement en mouvement, semble incapable de retenir tout ce qui compose et assemble une sculpture. Singulier défi.

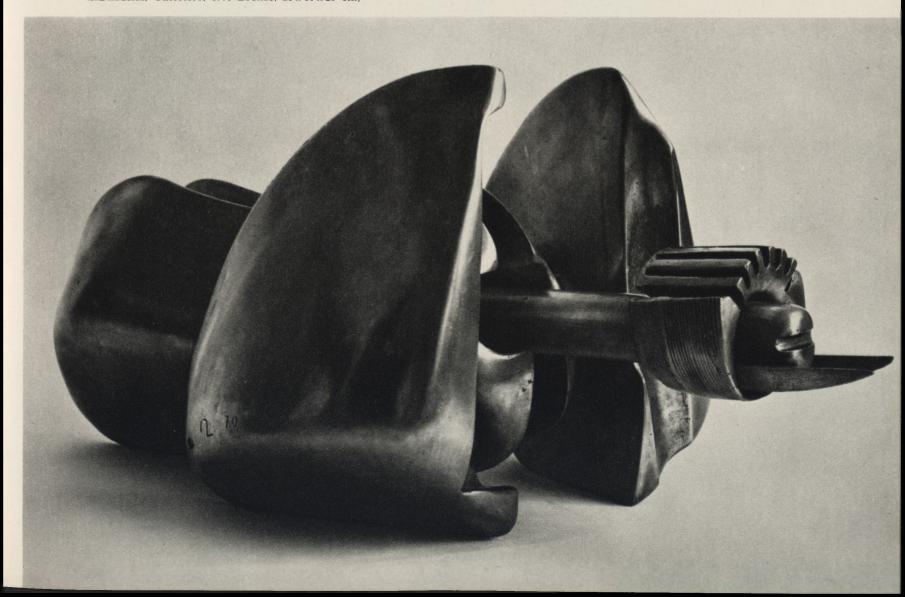
8. Esthétique et *métallurgie*: ou l'influence des techniques découvertes, sur la petite sculpture (antimoine, Étoile des alchimistes), sur la formation d'œuvres qui ne cèdent pas au gigantisme.

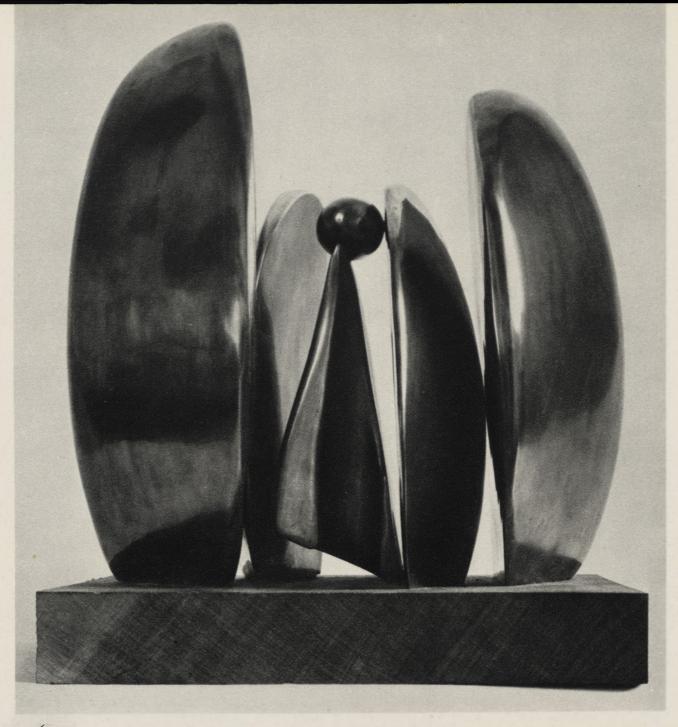
9. Nous sommes « au-delà » du mythe (de mo-dernité). Dans la sculpture — « Nykta », 1968; « Halikarnassos 68 » —, Libéraki introduit un élément nouveau (et sans qu'il y ait « faute » littéraire — reprocherait-on maintenant à l'artiste d'être « cultivé », de venir d'une autre culture?): le récit sous-jacent. Qui n'intervient pas évidemment chez le regardeur inculte, le voyeur aux mains molles, qui feint de poncer, d'éprouver une forme.

Mythos, pour les Grecs, désigne: narration, conte (même au marché), récit, concernant la « généalogie des dieux », ou Protagoras, dans le dialogue homonyme; argument d'une tragédie.



LIBÉRAKI. Guerrière. 1970 Bronze. 26 x 60 x 28 cm.





LIBERAKI. Liknon. 1970. Bronze. 37,5 x 37,5 x 30 cm. (Photos Galerie de France).

De nouveau la sculpture dialogue, d'un thème à l'autre, sans qu'il y ait de velléité littéraire, et tourne, en raison de ses facettes, du nombre des mouvements impliqués. Compte tenu de l'assemblage: du réseau virtuel; fait nouveau: le déchiffrement des creux, sans doute « antres » de l'époque antérieure (dans la sculpture de Libéraki); la « lecture » ou le décodage des blancs, entre deux formes promontoires.

Ce sens du virtuel, qui surgit, est certainement dû chez Libéraki à l'habitude de travailler directement en négatif, en vue du positif.

Kafka: — que le négatif le plus extrême s'inverse en positif.

10. Le sculpteur communique, sans trop attendre du regardeur, dès la situation de l'objet ou de l'hybride, « Plante Horloge 2 », 1968, et en vient pour *l'autre*, la sculpture en cours, à l'analyse.

Loi-clef de la sculpture, du monde des formes venues au jour. On pourrait dire sans jeu de mots: à jour. Lecture des creux, assemblage du virtuel. Phénomène de perception non léthargique qui dépasse la « dimension » de tous les jours. Sculpture hors du commun.

11. Forme: phares/signaux. Ces derniers, émis, qui ne sont forcément toujours captés (problème de l'inversion du négatif en positif, du virtuel, des décodages à entreprendre), font partie de « l'armature » du mythe. Ils appartiennent à la dimension syntagmatique: au discours, stoppé dès l'énoncé. D'où l'importance du titre, des signaux textuels persistants. Dès l'écoute et l'entente (« Pharefleur ») ce qui résulte de la perception éveillée en raison de la qualité des formes a nom: action, événement (et style événementiel du mythe), mouvement.

La rétrospective Lipchitz à Berlin

par A.M. Hammacher

Depuis 1958 l'œuvre de Lipchitz n'avait plus été montrée en Europe occidentale, aussi l'exposition de cette œuvre à Berlin (18 septembre - 9 novembre 1970), initiative due à la Nationalgalerie et au « Neue Berliner Kunstverein », était-elle très nécessaire. On paraît aujourd'hui avoir oublié, en particulier à Paris, qu'après la mort de Rodin et suivant de peu les débuts des cubistes et des futuristes, Lipchitz, entre 1909 et 1917, a apporté une contribution importante à l'évolution ultérieure de la sculpture.

Une seconde période, de 1924 à 1930 environ, ne fut pas moins significative: celle qui vit naître ses sculptures « transparentes », formes plastiques ajourées, faites d'éléments et de fils de bronze, qui apportaient une liberté nouvelle, technique et aussi spirituelle. La nouyeauté, en elles, était une libération du volume menée très loin.

Une troisième phase (1930-1940 environ) porte tous les signes d'un métier mûri mis au service de l'affrontement intimement vécu d'un monde sur lequel l'orage allait éclater. La complexe richesse des motifs de son art est fournie par les couches successives de sa personnalité: sa vie de jeune juif dans la Russie autoritaire et antisémite des tsars, qui ne possédait pas de tradition en

Une vue de l'exposition Jacques Lipchitz à la Nationalgalerie de Berlin.





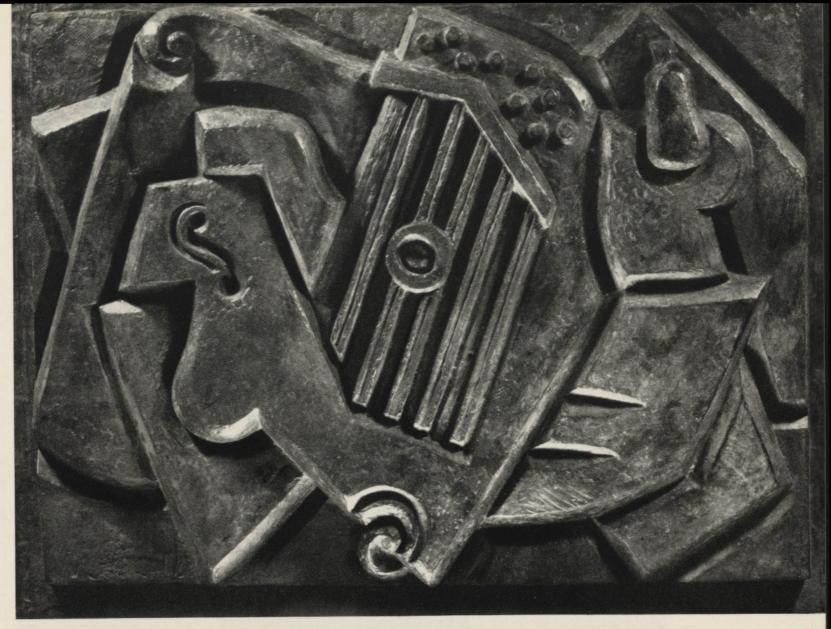
LIPCHITZ. Baigneuse assise. 1916. Bronze. H. 72,5 cm.

sculpture, son apprentissage parisien, son considérable isolement pendant la première guerre mondiale et la vigoureuse affirmation de son opposition au nazisme avant et pendant le second conflit.

La dernière période est marquée par sa vie en Amérique, où les premières grandes commandes voient le jour, et par les dix dernières années d'Italie, qui font revivre les liens avec la vieille Europe.



LIPCHITZ, Figure debout, 1915, Bronze, H. 99 cm.



LIPCHITZ. Instrument de musique avec panier de fruits et poire. 1922. Bronze. 81,2 x 105,5 cm.

Pour mieux comprendre la première période il faut esquisser brièvement l'époque et le milieu où Lipchitz, d'abord un inconnu, cherchait sa voie entre 1909 et 1913. Le tableau serait faux si l'on ne rappelait pas les tendances générales de l'art qui caractérisent les années héroïques du cubisme et du futurisme à Paris et à Milan. Ce n'était pas un mince problème de faire pour la sculpture ce que les cubistes avaient réalisé en peinture, c'està-dire de lui donner sa propre figure dans les nouvelles conditions et dans l'espace à trois dimensions. Le relief offrait une forme intermédiaire. Les collages de Braque et de Picasso de 1912 constituaient une indication notable sur cette voie. C'est avec peine qu'on se libérait de cette liaison relativement imprécise entre le plastique et le pictural. Matisse avait déjà fait un pas important dans cette direction, mais, bientôt, il se consacrait de nouveau essentiellement à la peinture. Picasso tentait de transporter la technique du premier cubisme, qui décomposait la figure en petits éléments stéréométriques, à la surface d'une tête modelée. De fait, ce procédé laissait derrière lui l'impressionnisme de Rodin: la lumière en recevait une structure cristalline. Nadelmann, un Polonais venu en 1905 à Paris, avait développé des volumes stylisés et des courbes maniéristes sur la base d'une conception classique de la forme.

Lorsque Lipchitz arriva à Paris en 1909, l'énergie artistique de Nadelmann était déjà bien entamée. A la différence de Nadelmann, de Csaky, d'Archipenko, de Zadkine, de Chagall et de Brancusi, qui avaient tous une formation derrière eux, ou (comme Chagall) avaient un lien avec l'art populaire, Lipchitz était encore un jeune Russe non formé, qui ignorait même ce qui s'était produit de son temps, dans les arts, à Moscou, à Pétersbourg et à Kiev.

Du côté français, il y avait Duchamp-Villon, qui partait lui aussi d'une base classique. En 1910, lorsque les cubistes firent leur apparition au Salon des Indépendants, Archipenko et lui étaient les seuls sculpteurs parmi eux. Archipenko, toujours soucieux d'allier peinture et sculpture, demeurait au printemps 1911 le seul sculpteur à exposer parmi les cubistes, à l'automne Csaky et Duchamp-Villon le rejoignirent. Boccioni, qui



LIPCHITZ. Femme et enfant. 1930. Bronze. H. 142,2 cm.

était venu déjà à Paris en 1912, exposa en 1913, à la Galerie La Boétie, les œuvres qui, entre-temps, avaient vu le jour à Milan. Ses manifestes et ses sculptures dépassaient largement la conception qu'on avait alors de l'œuvre sculptée. Selon son témoignage Lipchitz s'est intensément confronté avec ces idées, puis il suivit un autre chemin.

Ainsi peut-on esquisser le milieu dans lequel Lipchitz, observant d'un œil critique et au prix d'un travail acharné, entreprend, au cours des trois années suivant son arrivée, de rattraper son retard. En 1912, pour la première fois le travail accompli l'amène jusqu'à l'art d'avant-garde.

Entre 1914 et 1919 les premières œuvres mûries

et élaborées voient le jour, d'une construction souvent simple, toujours magistrales dans l'exécution de la silhouette. Une sculpture vraiment cubiste se manifeste là. C'est l'époque de la série des Baigneuses: économes de détails, aux larges plans, d'une construction accomplie. Force pure et tension des formes, surfaces taillées en biseau, droites sécantes en harmonie avec des courbes heureuses: les œuvres de ces années ont une présence singulière. Il ne s'agit plus du traitement de la surface, mais de la construction de formes à trois dimensions, qui composent, à la place de la structure anatomique, un nouvel organisme plastique. Ce qui a vu le jour est un verticalisme

de la forme se suffisant à elle-même, délivrée de la rhétorique traditionnelle, du drame et du pathos, et qui exclut tout expressionnisme. Une rare association du dynamisme et de la clarté parcourt ces œuvres.

En 1916, d'abord sans autres suites, Lipchitz attaque la forme fermée sur elle-même. Il évide une sculpture (Homme avec mandoline) d'une façon presque irrationnelle, inorganique. Le jeu des formes concaves et convexes avait pénétré dans la peinture cubiste par l'intermédiaire de la plastique africaine. Mais, pour la sculpture, ce qu'entreprend Lipchitz signifie autre chose: un évidement de la forme pleine, qui introduit une autre conception de l'espace. Dans les années 30 ce procédé sera continué au niveau de l'abstrait par Barbara Hepworth et Henry Moore.

En 1924-1925 l'importante période des sculptures « transparentes » commence, une invention qui devait ouvrir de nouvelles possibilités (Giacometti, Picasso, Gonzalez) — parfois avec d'autres matériaux. Le grand essor que la sculpture devait prendre plus tard avec des figures de fils métalliques, des structures linéaires matériellement très réduites, a commencé avec ces sculptures « transparentes ». Le verticalisme recule. Le nombre des figures couchées s'accroît. Des figurations ludiques tenant de l'arabesque, naissent de cette même liberté déjà contenue dans le cubisme formel mais qui n'avait pas été épuisée.

Dans le style de Lipchitz, entre 1920-1930, nous retrouvons des éléments de sa période précubiste des années 1912-1914. Les formes en spirales, com-

mencées en Espagne en 1914 et développées dans la suite, les mouvements contrapposés, certains maniérismes pénètrent les formes nouvellement conquises. Les motifs aussi, qui, dans la rigoureuse période 1915-1919, étaient en quelque sorte monosyllabiques, reprennent la composition polysyllabique d'autrefois (celle, par exemple, de la *Rencontre* schématisée, 1913). Une statue se décompose maintenant en un élément masculin et un élément féminin, les entrelacements de formes deviennent une des possibilités nées de la technique des sculptures « transparentes ».

Le contenu figuratif des motifs est souvent aussi emporté par le dynamisme de la lutte entre les sexes: étreintes, mouvements enlacés ou dansants (La Joie de vivre). De précieuses formes ailées, qui doivent plus au maniérisme qu'au baroque (Chimène, Elle), ont étendu une virtuosité qui ose les créations les plus légères. Mais le ton fondamental, même dans l'érotique, n'est pas joyeux ou enjoué, mais plutôt sombre, et même tourmenté. Psychiquement, l'œuvre demeure liée aux événements personnels, affectifs, qui gravitent autour de la vie, de la mort et de l'amour.

Dans ses œuvres les meilleures Lipchitz possède cette force originelle, cette puissance qui ne craint pas la laideur, ne réprime pas les sentiments intenses, en particulier lorsque le pathétique humain, qui peut atteindre jusqu'au démoniaque, occupe l'artiste. Un sommet de cette époque d'épanouissement est la *Grande Figure* de jardin (1926-1930). Menaçante, elle a le regard magique d'une divinité africaine; ajourée sans

LIPCHITZ. Le Cantique des Cantiques. 1946. Bronze. 59,7 x 91,4 cm.



présenter le vide, la figure double fascine dans la tension verticale de l'ensemble, l'union, logiquement impossible, de la clarté et de l'obscur.

Entre 1930 et 1945 l'imagination de Lipchitz est saisie par les événements dramatiques qui, tel un orage menaçant, se préparent avant d'ébranler le monde. Dans sa peinture de ces années-là Picasso a manifesté des réactions analogues devant la guerre d'Espagne. Comme John Berger l'a montré, Guernica n'est pas une accusation née d'impulsions politiques, il a jailli d'un tout-puissant sentiment de douleur, exprimé symboliquement. Picasso recourt à une symbolique du rêve mythique, archaïque, située hors des données de la réalité moderne et qui cependant la concerne. Dans sa réaction à l'évenement Lipchitz montre une imagination moins habitée par les forces érotiques que l'Espagnol. Son imagination démo-

niaque est pénétrée des souvenirs du culte juif des sacrifices, au Cantique des Cantiques, de la joie, de la lamentation et du sentiment de la faute. Sa réaction n'est pas non plus politique, c'est celle de l'être humain violemment ému. Malgré ses vêtements mythologiques elle est immédiatement compréhensible pour les contemporains.

Le refuge trouvé en Amérique et l'établissement défihitif aux États-Unis — après un bref intermède à Paris, où la Galerie Maeght lui consacra en 1946 une grande rétrospective — introduisent le dernier chapitre écrit jusqu'à ce jour. Si Paris continue de l'ignorer, les grandes commandes viennent maintenant d'Amérique, et Lipchitz, ces dernières années, put enfin satisfaire son besoin des grands formats. Son imagination plastique prend alors et de plus en plus des traits baroques. Cette tendance, chez lui, se montre aussi dans sa

LIPCHITZ. La fontaine du dragon. 1962. Bronze. H. 26 cm.





LIPCHITZ. Fleurs pour Florence douloureuse, 1967. Bronze. H. 41,3 cm. (Photos Marlborough-Gerson Gallery, New York).

réserve à l'égard de l'œuvre de Michel-Ange, qu'il peut enfin connaître à Florence. Car ces dernières années sont des années italiennes, bien qu'il ait conservé sa résidence à Hastings-on-Hudson. Le lien avec la vieille Europe se renoue. A la fonderie de Luigi Tommasi à Pietra Santa il trouve les aides qui, grâce à ce don italien de venir à bout de toutes les tâches, l'aident à réaliser ce qu'il désire. C'est là qu'il passe la plus grande partie de son existence de sculpteur, au milieu de ses « copains » les artisans.

Chaque fois que j'ai rendu visite à Lipchitz, j'ai été impressionné par le destin du sculpteur, qui, telle une charge titanesque, pèse, physiquement

et psychologiquement, sur toute sa personne. Et j'évoque Rilke, qui, devenu secrétaire de Rodin, parlait à Clara Rilke de la force créatrice jamais relâchée du sculpteur, qui ne permettait aucune pose, aucun repos. Cette possession, cette obsession d'une grande mission, on la sent également chez Lipchitz.

Ainsi, au soir de sa vie, les œuvres, grandes et mineures, se trouvent rassemblées, inséparables les unes des autres. Elles font ensemble le style de Lipchitz, un style qui forme un élément constituant de la sculpture en la première moitié de ce siècle.

A. M. HAMMACHER

GALERIE L'engagement "corporel" de Le Yaouanc

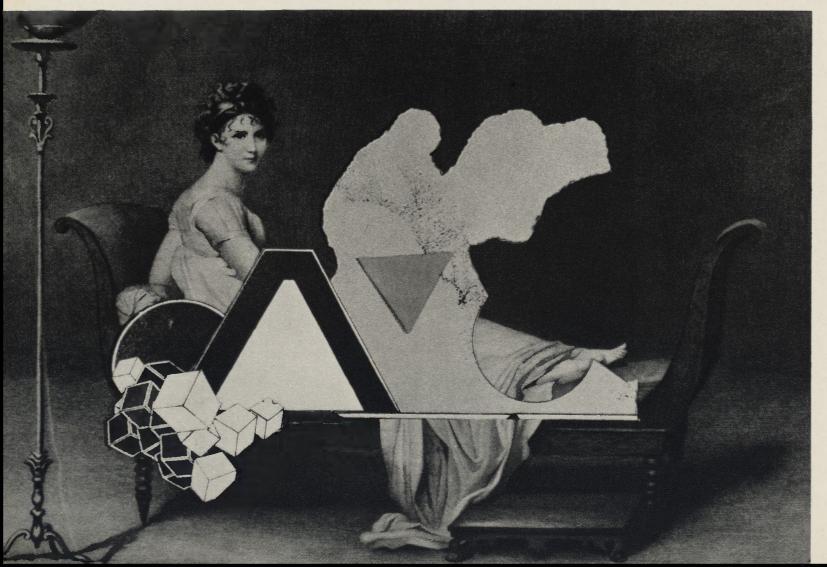
par Patrick Waldberg

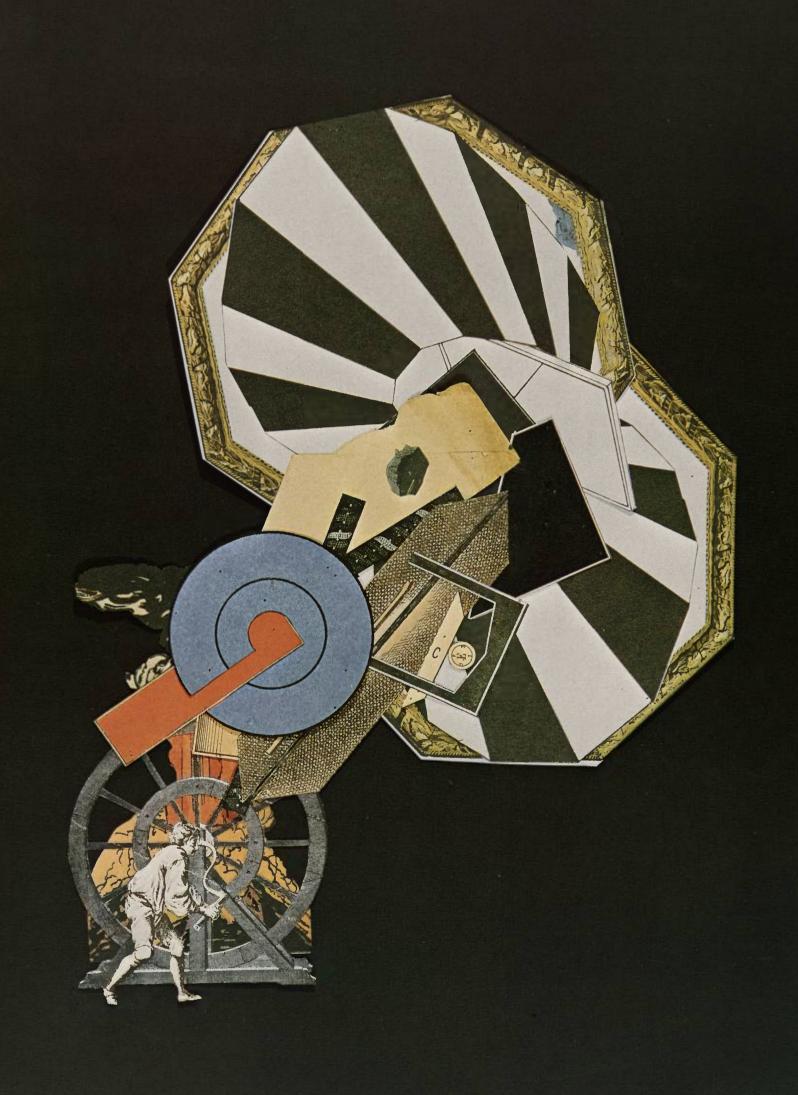
En des temps qui paraissent déjà lointains, Francis Picabia avait donné à l'un de ses tableaux le titre déconcertant de Paysage de New York vu à travers le corps. Il me semble que l'on pourrait dire des scènes cataclysmiques que nous montre Alain Le Yaouanc qu'elles sont, elles aussi, « vues à travers le corps », si l'on entend par là que leur tonalité affective est liée à des sensations cénesthésiques. Comme pour me confirmer dans cette pensée, je relève dans un de ses écrits la notation suivante: « Tout mon corps est un prisme, court-circuit de l'infini, je grandis dans les marges colorées, des ombres dansent audedans de moi, et mes yeux tout noirs voient des

traits bleus, tout mon corps orangé perçoit des diamants verts... ».

Il y a, dans l'élan qui porte les œuvres d'Alain Le Yaouanc, autre chose que l'effusion lyrique, une sorte d'engagement corporel, comme si des centres nerveux obscurs se trouvaient mis en action, jouant imperceptiblement sur les organes et servant de déclencheurs à une nouvelle cohérence visionnaire. J'imagine qu'un alpiniste en haute montagne, un nageur à la pointe de son effort, un motocycliste au sommet de sa course peuvent, en quelque instant de fulgurance, éprouver le monde comme Alain Le Yaouanc le voit. Voici ce qu'il écrit encore: « Vitesse, vélocité d'immédiats sans

LE YAOUANC. Hommage à René Magritte. 1969. Collage. 90 x 120 cm.





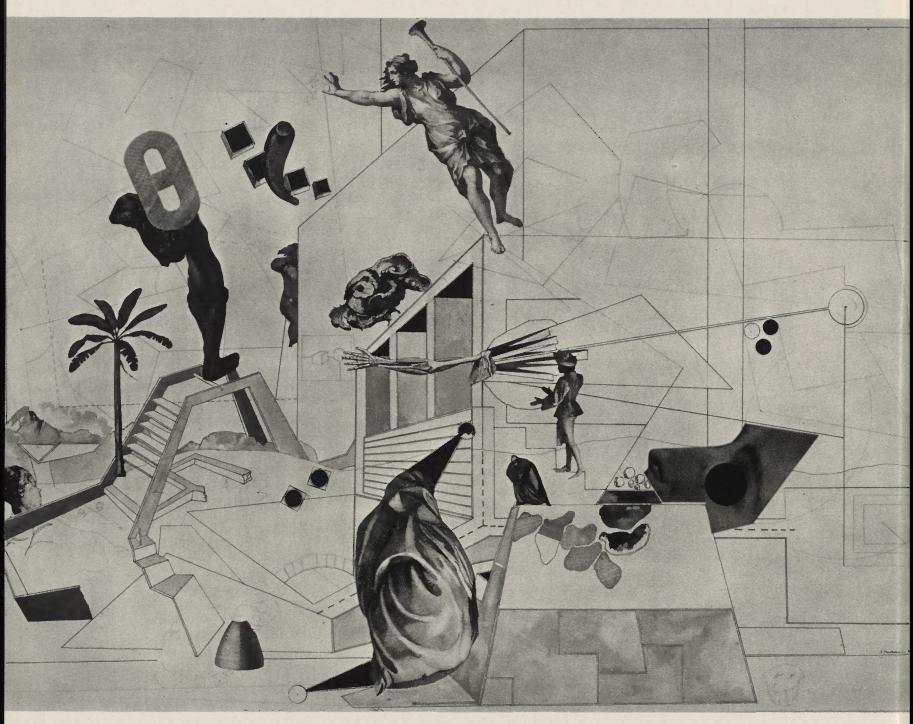


LE YAOUANC, Midi, 1966, Collage, 21 x 30 cm.

retenue d'accessible, la lumière s'épanouit en ellipses rectilignes, en trajets invisibles, en poursuites...». Ces visions obtenues à la limite de l'effort, au point extrême où la conscience chavire, exigent, pour être convaincantes, la précision la plus pointilleuse, une trajectoire du trait aussi sûre que le tracé d'une balle, un agencement des perspectives et des transparences répondant à la vérité métaphysique.

Je me souviens de lui avoir dit un jour que certains de ses tableaux, principalement les grandes gouaches, me paraissaient avoir été exécutées comme à son insu, comme si quelque autre l'eût habité et guidé, et qu'il n'eût été, en

l'occurrence, que le clavecin de ce double qui le hantait. A cela il me répondit qu'effectivement il éprouvait presque toujours lorsqu'il travaillait, et même en d'autres circonstances, le sentiment d'une présence invisible à ses côtés. Puis, il me parla d'une façon tout à fait naturelle de phénomènes peu explicables, d'ordre parapsychique, dont il avait été à diverses reprises le sujet, parfois le témoin, et je me persuadai sans difficulté que ce jeune homme spectaculaire, habillé de cuir noir, et dont le visage et la coiffure ont quelque chose d'un rêve peint par Bronzino, avait accès aux zones de l'esprit où la raison n'a pas plus de prise qu'un marteau dans la mer.



LE YAOUANC. Le jeu de patience. 1967. Collage. 57 x 77 cm.

« A certains moments, on serait tenté de le penser, écrivait Victor Hugo, l'insaisissable qui flotte en nos songes rencontre dans le possible des aimants auxquels ses linéaments se prennent, et de ces obscures fixations du rêve, il sort des êtres. » Sans doute n'est-il pas donné à tous de percevoir des éléments impalpables, de deviner l'existence de ce que Hugo appelait encore « les vivants indistincts de l'espace »: il y faut une réceptivité si aiguë qu'elle peut n'être point sans péril. Alain Le Yaouanc me paraît être aujourd'hui l'insigne fauconnier de cette chasse improbable.

Dans ces palais imaginaires, sortes de mondes

flottants échafaudés selon les règles d'une géométrie affective et les calculs d'une mathématique du désir, ce qui retient d'emblée est l'étonnante prolifération de corps solides qui s'y fait jour: cubes, prismes, cônes, troncs de pyramides, dodécaèdres, icosaèdres, sphères, cylindres, tous ces produits de la machination euclidienne volent, se croisent, se pourchassent ou s'entrechoquent, parmi les poutrelles et les grilles et autour des portiques qui se dressent à même le vide. Des courants ascendants ou obliques entraînent tous ces corps dans un mouvement spiraloïde, folle et vertigineuse randonnée où des grapillements de cubes se pressent et fluctuent comme un essaim d'abeilles indécis aux alentours d'une ruche. Des escaliers brisés, des échelles sans appui, ironiquement érigés au milieu de ces prestigieux décombres, semblent défier les êtres sans nom qui s'y déplacent, géants inachevés, fernmes à tête de vache, hybrides, monstres, fantômes.

L'on hésite à situer un tel univers, à propos duquel on peut penser tour à tour au délire architectural de Piranèse ou à la vision de la demeure des Dieux dans l'*Immortel* de Borges. Par certains aspects, une parenté existe entre ce monde et

celui de Giorgio de Chirico. Chez l'un et l'autre se retrouvent les corps géométriques, les instruments d'architecture, équerres et tés, ainsi que les plans inclinés où les objets ne tiennent que par intervention magique. Mais les Intérieurs métaphysiques, ainsi que Chirico le disait lui-même, sont des « vies silencieuses », immobiles, comme glacées sous le vent du mystère. Chez Alain Le Yaouanc, au contraire, avec les éboulements et les trombes, les éruptions et les maelströms qui soulèvent, écartèlent et déchiquètent ses domaines, ce n'est plus le silence, mais le tintamarre qui prévaut. Toutefois, l'énorme discordance de ce chaos est ici assourdie par la présence des nuages. Ils naissent un peu partout, au ras du sol, au niveau des plafonnages, à l'intérieur des solides, dans l'ouverture des voûtes et même en plein ciel: nuages délicatement rosis ou bleuis par de lointains rayons, perlés de fines diaprures, et qui semblent avoir été portés jusqu'à nous par les brises d'Extrême-Orient. D'ailleurs, les êtres qui se manifestent au sein de ces désastres calculés ont souvent un corps fait de nuages, ce qui fait qu'en dépit de la violence de leur aspect, on les suppose légers. Enfin toutes ces parcelles d'u-

LE YAOUANC. Deo Gracias. 1967. Montage. 39 x 60 cm.





LE YAOUANC. L'évolution créatrice. 1969. Gouache. 55 x 48 cm. (Photos Gaspart).

nité disloquée gravitent selon des lois encore non révélées et se recomposent selon les exigences de la nécessité onirique et là, le tintamarre, comme ouaté par le songe, ne laisse plus intercepter que ses sonorités atténuées et heureuses. On en revient donc à cette notion de catastrophe rêvée, dont le déchirement, objectivement intolérable, est ressenti par le sujet comme un envol de plumes ou l'effleurement d'un flocon de neige.

PATRICK WALDBERG

Gischia ou de l'harmonie

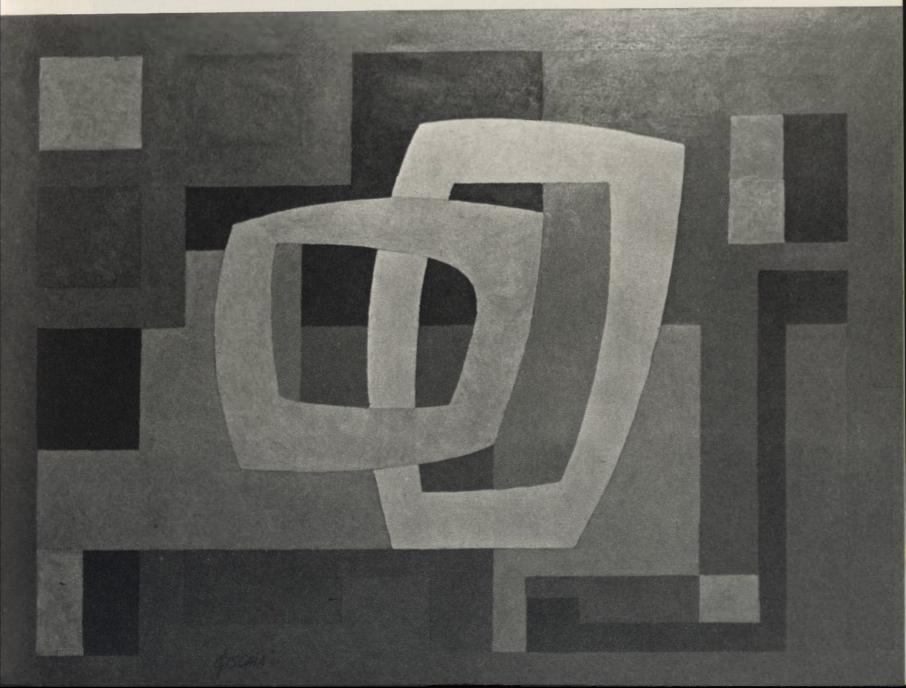
par Giuseppe Marchiori

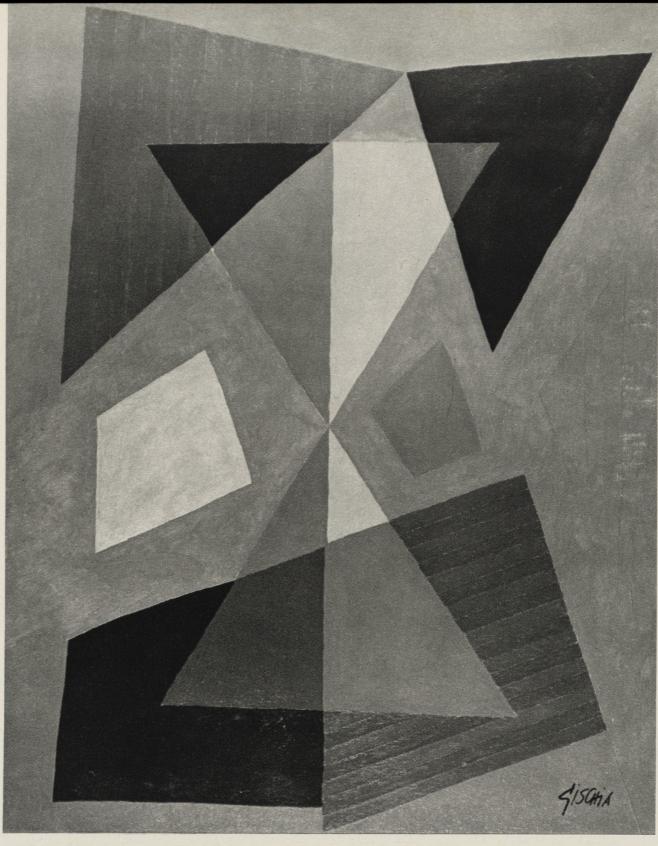
L'atelier de Gischia: net, bien rangé, garni de rares meubles, révèle au premier regard le choix précis d'un espace « non pittoresque », le rapport existant entre l'artiste et les choses qui l'entourent, les choses, peu nombreuses, qui invitent à l'harmonie des pensées, aux libres méditations, aux fantastiques évasions dans la lumière pure du rêve. Venise et ses silences ont ramené Gischia à la peinture, l'esprit totalement détaché de toute attraction du présent, qu'elle soit lucidité, an-

goisse ou polémique. De là-haut, des hautes et larges baies, le panorama de la ville, vue des toits au-dessus desquels s'élèvent coupoles, flèches et campaniles, revêt les perspectives inattendues d'une vue au téléobjectif.

La nuit, à cette hauteur, on voit passer sur le ciel obscur de vives lumières, pareilles à des étoiles voyageuses: ce sont les feux placés au sommet des mâts des bateaux qui traversent le canal de la Giudecca. Gischia se plaît à observer

GISCHIA. Nature-morte jaune et orange. 1960. 97 x 130 cm.





GISCHIA. L'oiseau. 1963, 92 x 73 cm.

cette transformation continuelle des aspects les plus quotidiens, cette sorte de jeu optique qui ouvre la voie à la liberté d'imaginer, de rompre l'enchantement des géométries rigides.

Son séjour vénitien lui a donné de nouvelles inspirations, en dehors des schémas formels qui avaient cependant constitué la base de ses structures picturales abstraites. L'art concret, dans la formulation géométrique de l'après-guerre, au lieu de se réduire, ainsi qu'il est arrivé dans des cas trop nombreux, à un modèle maniériste où se

sont épuisées toutes les combinaisons possibles de quelques modules élémentaires, l'art concret a été pour Gischia comme un terme de comparaison nécessaire et fondamental qui explique et justifie son actuelle expérience picturale.

Le détachement du passé est rendu possible par un état spirituel mûri avec le temps et qui donne à l'artiste un sentiment de bonheur intérieur, des ressources de confiance en soi, tout ce qui s'exprime dans la vitalité de l'image, dans sa lumière animatrice. Aujourd'hui Gischia peut insérer dans un tissu formel qui dérive des propositions non oubliées d'« Abstraction-Création » un profil stylisé, féminin et gréco-archaïque, sans produire un contraste trop évident. L'élément d'unité de sa peinture est la lumière, le clair secret d'une luminosité intense des plans colorés, modulés, allant jusqu'à atteindre cette vibration du ton, presque toujours absente des toiles « abstraites », pour la plupart « passées » à des couleurs aussi brillantes que l'émail des carrosseries d'autos. L'insertion du figuratif s'annule donc dans la nouveauté composite de l'image où confluent des motifs du purisme abstrait le plus rigoureux, associés en un rythme qui correspond à une forte émotion vi-

suelle. Dans ce rythme, qui prend à chaque fois des accentuations différentes, en strict accord avec la validité des structures formelles, se résout la participation multiple du peintre aux sollicitations secrètes ou évidentes de la réalité.

A partir de ces sollicitations, souvent opposées et contradictoires, filtrées à travers une sévère conscience constructive, il s'agit de reconstruire l'espace fantastique de l'image. Et Gischia y est parvenu, avec le naturel de l'instinct et la logique de la réflexion, en donnant aux formes inventées l'ordre et l'harmonie de sa nature et de sa pensée.

Ainsi, c'est-à-dire en se fiant à la diversité des moments où parle l'émotion, Gischia refuse la série, le sigle, la répétition mécanique: grâce à

GISCHIA. Les objets sur la table. 1965. 81 x 65 cm.





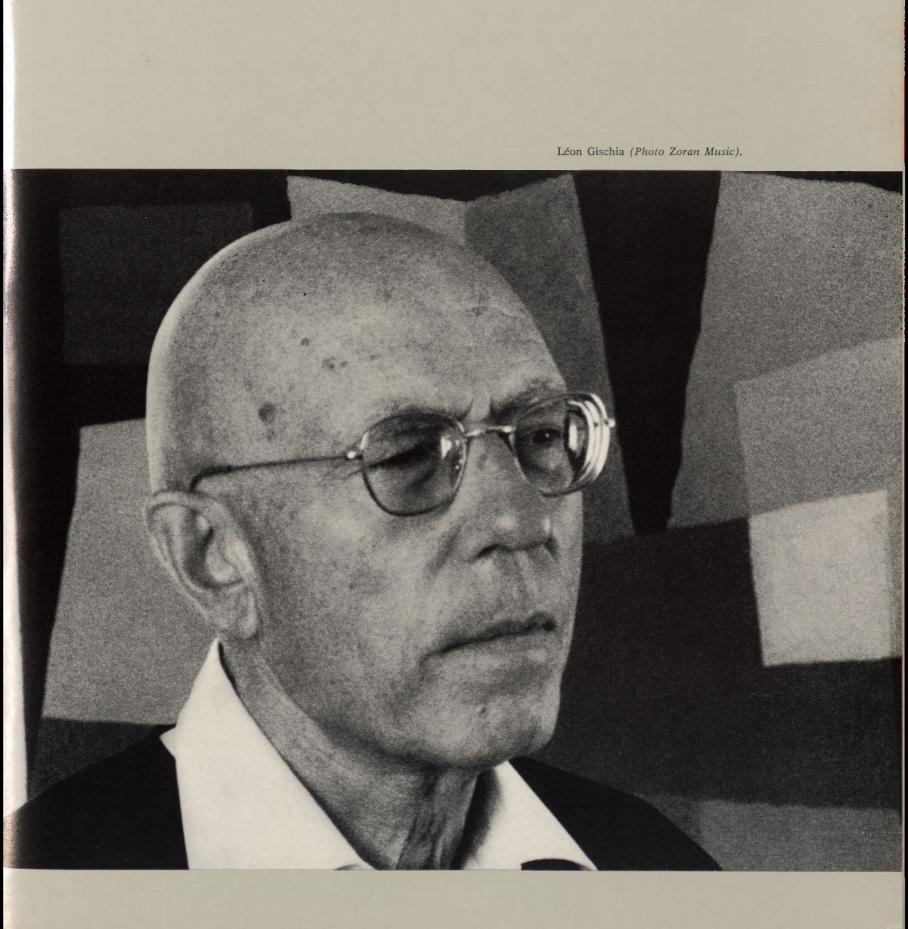
GISCHIA. Nature-morte. 1968. 80 x 100 cm.

une analyse approfondie de la « vision », chaque tableau correspond toujours à l'exigence de « construire » un monde véritable et concret, qui ait les dimensions morales de son esprit.

Se succèdent ainsi en séquences rapides les changeantes évocations des « rêves » de Gischia, rêves d'homme cultivé et sensible, et qui sont le miroir fidele de sa volonté d'être libre devant les choses, de ne jamais se laisser détourner de son chemin par des préoccupations qui l'éloignent du plaisir de peindre.

Gischia me confiait précisément son bonheur de pouvoir dire tout ce qui habite son esprit, d'exprimer la somme des expériences visuelles accumulées avec le temps et, chaque jour, transformées en une nouvelle expérience qui les résume et les embrasse dans le moment unique de la vérité qu'il s'agit de fixer dans les merveilleuses architectures des rêves colorés.

Le jeu des rapports tonals obéit aux lois d'une ancienne « science de peindre » que l'on n'apprend dans aucune école et qui, dans l'art de Gischia, se détermine spontanément, comme l'expression d'un état de bonheur inventif. La géométrie, qui fut la muse non inquiétante des abstraits les plus orthodoxes, de ceux qui ont été formés par les exemples didactiques du Bauhaus, ou influencés par eux, la géométrie a donné à Gischia une justification emblématique pour certaines compositions qui ne pouvaient être seulement intuitives. Mais l'art de Gischia a des origines plus anciennes: dans son amour pour les vitraux du Moyen Age, qui lui ont suggéré, pour les plans colorés, les vibrations lumineuses, les





GISCHIA. Le carré jaune. 1968. 65 x 100 cm.

GISCHIA. Arbres enlacés. 1968. 100 x 81 cm.





GISCHIA. Le soleil et la lune. 1968. 100 x 73 cm.

lumières du mystère et de l'extase, les lumières du ravissement mystique, et dans l'amour, plus profond encore, pour l'art italien du Quattrocento, qui lui a inspiré la recherche des proportions exactes, de cette harmonie, dont nous parlions, aboutissement d'une pure existence concrète des formes.

Je ne veux pas affirmer que son séjour vénitien a transformé complètement la vision de Gischia, mais il n'est pas douteux que de vivre dans une cité où l'homme conserve sa propre dimension dans un espace fait pour l'homme, lui a rendu le soulagement moral, la joie secrète, l'alacrité de l'esprit obscurci par le climat inhumain de la métropole parisienne, et en même temps le sentiment profond de la liberté, en vertu d'un rapport rétabli avec les choses.

Avec le bonheur visuel Gischia est sorti du cauchemar d'une civilisation mortelle pour un véritable humaniste, d'une société incapable d'offrir à l'homme ne fût-ce qu'une illusion quelconque pour échapper à sa propre solitude.

La joie et l'enchantement des couleurs vénitiennes et orientales qui l'expriment assument, dans l'art de Gischia, une signification profondément humaine et rendent sa peinture encore plus proche à qui sait en comprendre les raisons véritables.

GIUSEPPE MARCHIORI

MUNICIPAL Andy Warhol: MUNICIPAL D'ART MODERNE GALERIE SONNABEND Le cri du silence

par A.B. Nakov

Venant après deux grandes « premières » américaines - la rétrospective Rauschenberg à l'ARC et la présentation de l'œuvre de Kienholz au CNAC, d'une terrifiante cruauté — l'exposition des images d'Andy Warhol, syncopées comme de douloureuses icônes, offre au public parisien une remarquable prise directe sur l'art contemporain aux États-Unis.

Sans méconnaître l'importance nouvelle qu'ont prise, ces dernières années, tant la peinture pure (Rothko ou Stella, par exemple) que, au pôle opposé, l'« art conceptuel » de Robert Morris ou, plus encore, de Michael Heitzer, l'on pourrait, sans risque d'erreur, clore les années soixante par l'un quelconque des fascinants panneaux de Warhol: la Chaise électrique, les Car crashes (Accidents de la route) ou une Race riot (Émeute raciale). En effet, ces modernes icônes où alternent l'arrogance d'une sophistication glacée et l'inquiétude d'une répétition haletante ont une réelle puissance synthétique, que vient encore accentuer un mutisme paralysant, typique du « no man's land » émotif et imagier à l'intérieur duquel la société américaine semble piétiner avec rage sa propre incommunicabilité, que cette dernière soit affective ou sociale. Telle une bête traquée qui aurait trouvé refuge dans une cage de verre dont les parois réfléchiraient ses grimaces spasmodiques

ANDY WARHOL. « Wanted men ». 1963.





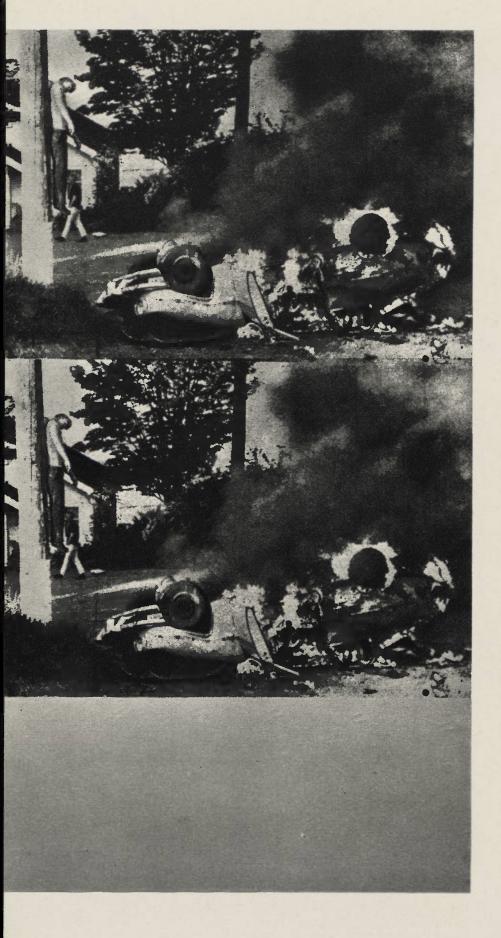


ANDY WARHOL. Auto-portrait. 1966. Sérigraphie sur toile. 56 x 56 cm. Coll. Aram Iynedjian.

dans l'impuissance d'un silence stérile, le visiteur de cette exposition devrait sortir des salles du Musée municipal d'art moderne avec le cœur crispé. Car ce visiteur n'a-t-il pas pénétré une fois de plus au royaume d'une cruauté nouvelle cruauté du silence stérilisé et dématérialisé par la technique - royaume sinistre qui, durant une époque, s'identifia aux chambres à gaz et dont, il y a bien des années, Becket nous entrouvrit les noires tentures. Warhol est resté peintre, et chez lui les tentures sont en couleurs bien que, de plus en plus, ses préférences aillent à la monochromie. Voilà l'homme apeuré par lui-même, apeuré jusqu'au mutisme total. Pas un cri, pas même la force de haïr. L'image la plus terrifiante de cette exposition restera pour moi inscrite dans une des toiles de ce carrousel superbement coloré (et pour

cela encore plus cruel, dans l'obsédant vertige de sa répétition), la Chaise électrique: dans le coin supérieur droit des dernières toiles de la séquence se lit clairement l'inscription « SILENCE ». Fidèle à son principe de la répétition, Warhol a réitéré le silence de l'exécution au moyen d'un ordre écrit.

Longtemps assimilé à la sémantique superficiellement « actualisante » d'un pop art que l'on cerne difficilement, l'imagisme d'Andy Warhol subissait le sort du poussin élevé par des oies. Pendant toute une époque en effet, la paresseuse assimilation des critiques a conduit à fonder la définition du pop beaucoup moins sur le procédé formel que sur le contenu descriptif du tableau, excité par le « viol de l'image ». L'évolution ultérieure des peintres pop a cependant démontré que ce n'était là qu'un prétexte, lequel était intégré

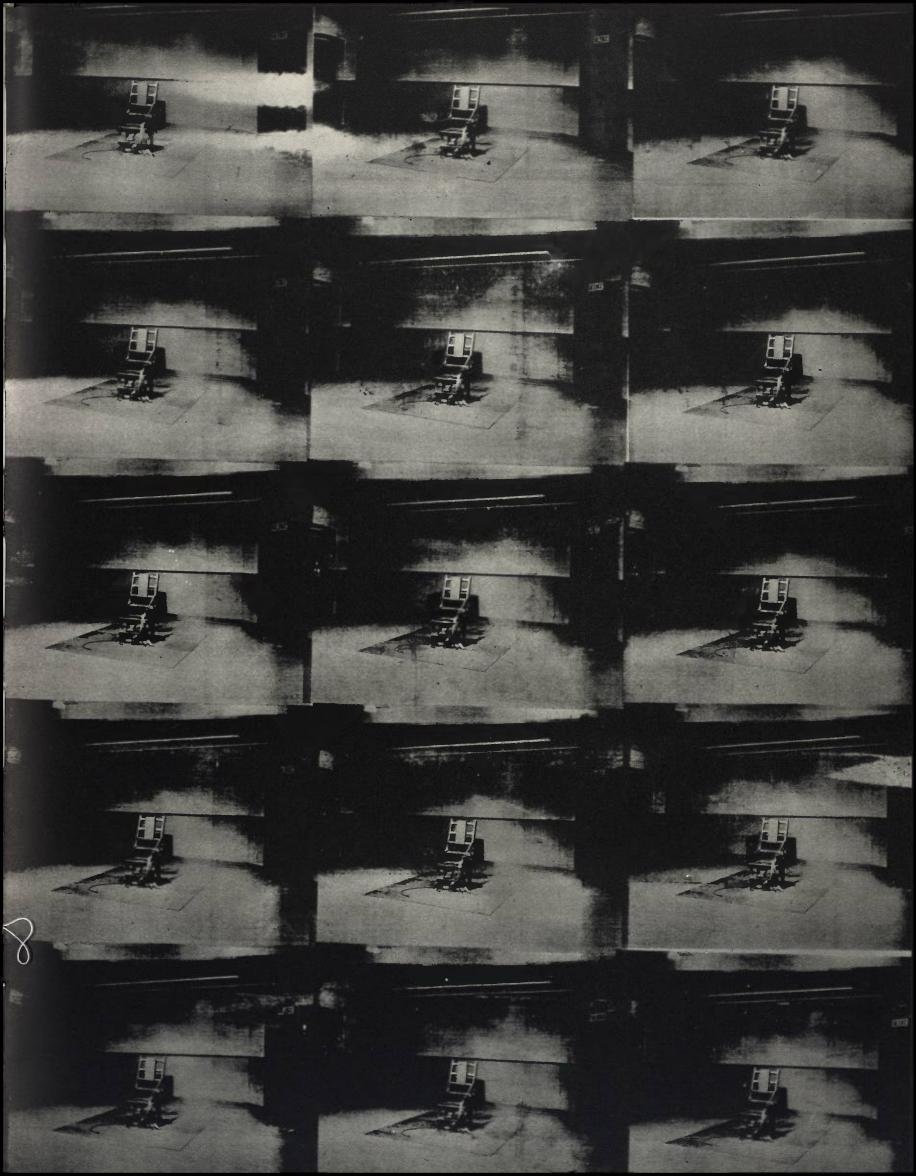


ANDY WARHOL. Collision d'une voiture blanche. 1963. Galerie Sonnabend, Paris.

dans différents systèmes esthétiques débouchant sur des voies parfois radicalement opposées. Finalement, s'il faut bien admettre qu'il y a eu un style pop novateur (ce qui est incontestable pour le début des années soixante sans parler de la période « héroïque » antérieure), les créateurs majeurs n'y sont pas demeurés longtemps fidèles. Aujourd'hui il est impossible de méconnaître la différence entre Rauschenberg, Jasper Johns ou Andy Warhol. Seules des figures secondaires comme Rivers ou Dine se sont soumis aux vœux des critiques et de la demande publique, au sens le plus large du terme, en se contentant d'un style pop « authentique »... Quant à Andy Warhol, qui, dès ses débuts, fut associé à la « première phase » du pop, il a offert à la critique tous les éléments (secondaires) lui permettant de jouer au jeu de la petite étiquette, fort utile, d'ailleurs, lorsqu'il s'agit de faire rapidement carrière: la pratique de la bande dessinée, la publicité et la décoration commerciale (il s'adonne toujours à cette dernière), l'image d'actualité (socio-politique), la surexcitation de/par l'image.

Mais dès ses premiers essais également Warhol révéla son signe distinctif: une froideur portée à un tel point de sophistication qu'elle a valeur de style, le *cool*, d'une rigueur sans faille, et preuve indiscutable d'un talent. Ses affinités esthétiques trouvent leurs correspondants et leurs compléments stylistiques chez Miles Davies et Truman Capote, le premier traquant le déchirement intérieur jusqu'au registre de l'exode, le second transformant son *cool* en un cynique voyeurisme (*De sang-froid*).

Alors que Rauschenberg ou Rosenquist jouent de la sensualité des images, « surchauffées » par l'interaction des éléments dont la juxtaposition a puissance de choc, alors que Wesselmann agrandit jusqu'à la provocation des perspectives quotidiennes, Warhol se concentre sur l'image froide, née d'un procédé de reproduction mécanique (les sérigraphies progressives sur toile). La force d'action sur le spectateur naît de deux contraintes psychologiques: une exposition agressive du sujet, dans ce qu'il a d'artificiel (les plans colorés, changeants) à laquelle s'oppose la syncopation émotionnelle résultant de la multiplication obsessionnelle. Jamais encore un peintre n'avait démontré l'arbitraire de l'IMAGE par le moyen de procédés aussi simples. Sans rien changer à la forme d'un visage - photographiquement exact -, celui de Marilyn Monroe ou de Liz Taylor par exemple, Warhol parvient à le déformer sur le plan perceptuel à tel point que seules, désormais, le définissent des taches de couleur. L'implacable répétition d'une série indéfinie (rien de plus cruel que cette suggestion d'une forme à l'infini, c'est-à-dire non saisissable par notre perception psychologiquement sensible) nous conduit à l'abîme de l'image sérielle (1). L'être unique, tout comme l'image unique - singuliers - n'existent plus: ils sont condamnés à se confondre dans la masse. La

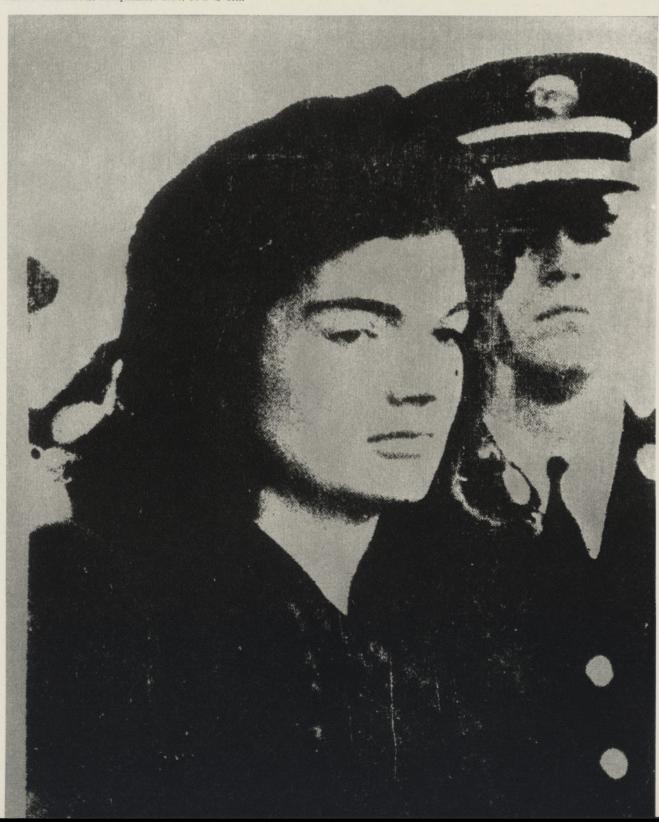


solitude est proscrite, les « catastrophes » comme aussi bien les portraits n'existent plus autrement que comme faits sociaux... Ce monde n'est d'ailleurs pas à tout instant terrifiant, il peut aussi être joli, par exemple dans les murs, tapissés de « fleurs » merveilleusement délicates et changeantes dans leurs gammes colorées, suprêmement modernes et élégantes dans leur sophistication. Pourtant le plus souvent, la réalité se montre grave et cruelle: ainsi dans les « émeutes raciales » de Chicago ou dans les « accidents de la route ». Et que dire des « Most Wanted Men »? L'exploration d'un registre continu de l'« après-crime » se transforme en une palpitation au pays de l'« après-

mort » (mort émotionnelle du sujet). L'acte est consommé — seule demeure la pesanteur du mutisme — ÉCRASANT. Avec Warhol, nous ne cessons de feuilleter l'album des pompes funèbres, nous refermons continuellement une nouvelle porte du cimetière moral qui semble enserrer de plus en plus précisément notre château ensorcelé, « embelli » par l'arc-en-ciel que propose une de ses peintures, les plus picturales de ces années...

Qui pourrait s'étonner qu'après les portraits des personnages les plus *célèbres* (les stars) Andy Warhol ait élargi son registre, d'un côté vers les plus *distingués* — Dominique de Menil, Sidney Janis —, de l'autre, répondant à la popularité

ANDY WARHOL, Jacqueline. 1964. 51 x 41 cm.





ANDY WARHOL. Fleurs. 1964. Sérigraphie sur toile. 122 x 122 cm. Galerie Sonnabend, Paris.

neuve qu'a connue son œuvre au cours des deux dernières années, vers le monde le plus banal, celui des boîtes de soupe Campbell et de détergent Brillo.

Pourtant l'exposition de l'ARC ne permet pas de se faire une idée complète de l'œuvre de Warhol. Pour saisir toute la portée de sa démarche artistique, il faudrait avoir connaissance de ses « spectacles » et surtout de ses films, où ce même regard figé dans une cruauté spatiale et temporelle (au cœur de la torture psychologique) se fige dans l'analyse obsédante du désert sexuel de sa génération ou, à tout le moins, de son milieu. Peut-être découvrira-t-on un jour les minutieux petits dessins (²) de ce peintre qui prétend ne pas se vouloir tel. Là apparaît un autre Warhol, celui qui veut saisir (donc comprendre) la petite boîte de soupe

Campbell. Mais sans doute sera-t-il alors trop tard, la hantise de l'objet soumis aux lois de machines inhumaines (contrairement à celles de Picabia, Duchamp ou Man Ray) ayant déjà disparu sous un manteau de silence, empli de cris étouffés. Seuls des sons, humainement désarticulés, se lisent encore — mais c'est dans la palpitation des toiles grises de Jasper Johns. Warhol semble avoir obéi aux paroles de Dante: « lasciate ogni speranza, voi... ».

Andréi-Boris Nakov

(1) Ce n'est pas par hasard que l'un des meilleurs traducteurs de l'œuvre d'Andy Warhol est également l'organisateur de la présente exposition — John Coplans, conservateur du Musée de Pasadena (Californie). Il fut le premier, il y a quelques années, à attirer l'attention sur l'importance de l'image sérielle, grâce à une très intéressante exposition consacrée à ce sujet.

(2) Le Musée de l'Université Brendeis, près de Boston, en

montre un dans sa collection permanente.

Jeanne Bucher Jorn et la démystification

par Guy Marester

La science - on le pense, dans bien des cas, trop facilement - est promotrice de certitudes: il y aurait là beaucoup à dire et il serait bon d'avoir toujours présent à l'esprit ce que peuvent être les limites de celles-ci et leur nature souvent transitoire. Quoi qu'il en soit, il demeure certain que le recours à une nécessité, présentée comme étant d'ordre scientifique, imprègne certains secteurs de l'activité artistique d'aujourd'hui. Je crois avoir bonne mémoire et je me souviens avoir entendu, un jour, ou bien j'ai lu, qu'il existait une correspondance certaine entre les propositions de la mécanique ondulatoire (ou celles de la mécanique quantique) et certaines réalisations esthétiques contemporaines. Un tel rapprochement, dont il faudrait d'ailleurs démontrer la légitimité, me semble bien significatif d'un aspect du développement des recherches plastiques en liaison avec le développement d'une civilisation technicienne appuyée, dit-on peut-être abusivement, sur la science.

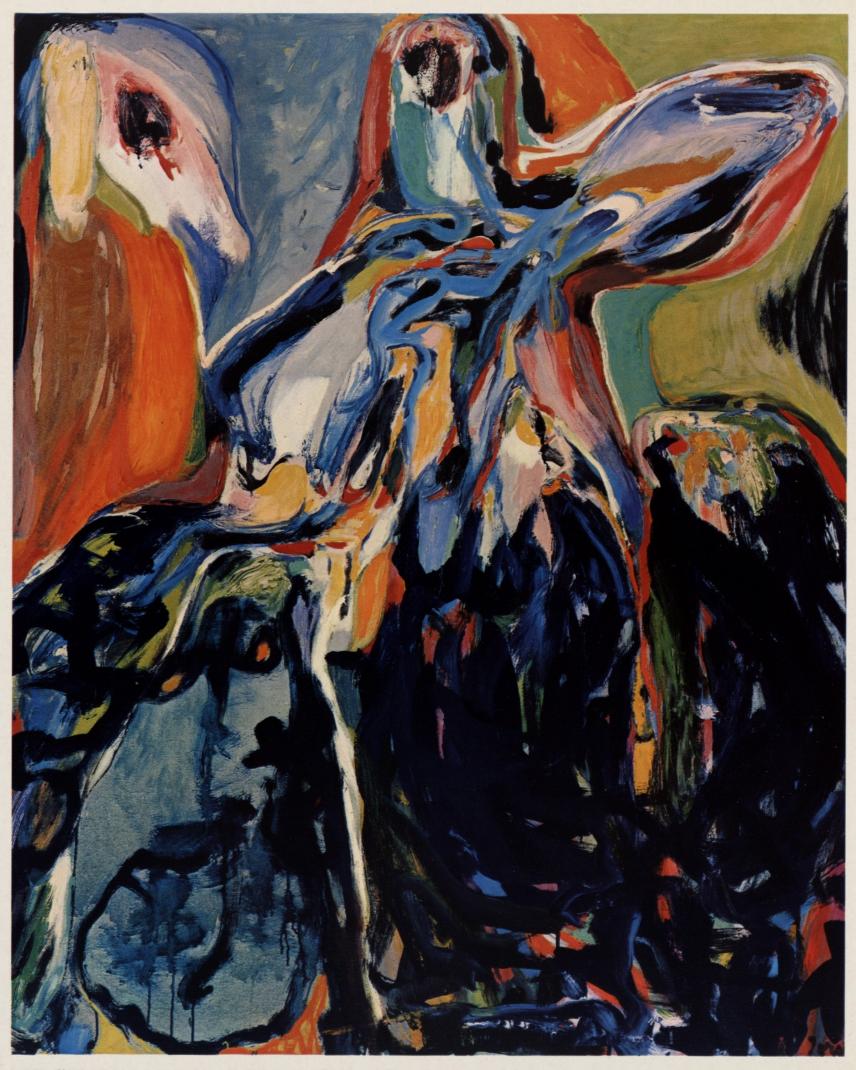
Mais devant toute œuvre dont on me souligne alors l'absolue rigueur fondée sur des ambitions scientifiques résolues, je crains qu'on n'attende ainsi non une adhésion, mais un respect absolu et comme une soumission à des arguments d'autorité. En effet, arbitrairement affirmée ou véritablement sous-jacente, l'éventuelle garantie scientifique d'une œuvre plastique sacralise aujourd'hui cette œuvre. Sans vouloir jouer sur des similitudes de mots, ne pourrait-on pas croire qu'il existe des similitudes de fait entre les anciennes civilisations théocratiques et nos modernes civilisations technocratiques à bases scientifiques.

ASGER JORN. Kyotosmorama. 1970. Huile sur toile. 114 x 162 cm.





Asger Jorn.



ASGER JORN. L'énigme de l'eau glacée. Huile sur toile, 162 x 130 cm. (Photo Dumage).



ASGER JORN. Jardin des plaintes. 1970. Huile sur toile. 81 x 100 cm.

Dans notre univers, soumis jusqu'à l'étouffement à des exigences d'ordre, l'œuvre de Jorn est de celles qui savent opposer une véhémente spontanéité créatrice aux calculs précis, et bien souvent désincarnés, de la loi. Elle est de celles qui n'instaurent pas un code plastique comme une grille coercitive s'imposant nécessairement à toute interprétation: elle attend, de chacun de nous, l'accord d'une liberté à une autre liberté. Jorn entend que la peinture puisse être foyer d'un dialogue, qui ne saurait l'épuiser, entre le créateur et nous-mêmes.

La démarche du peintre, immédiatement révélatrice d'une foisonnante richesse inventive, ne se soucie de nulle vérité préétablie et qui pourrait se présenter comme une donnée absolue. Je me souviens ainsi d'une phrase prononcée par Jorn, et que j'ai recueillie: « Je doute de tout dans ma peinture. Et même que la peinture existe. Elle est, pour moi, à réinventer à chaque fois ».

Cette invention, renouvelée d'une œuvre à l'autre et qui donne à chaque œuvre sa pulsation particulière, elle continue de s'accomplir avec les moyens les plus strictement habituels de la peinture. Et il est intéressant de constater, à travers l'usage de tels moyens, comment Jorn peut intégrer, en les transposant, certes, selon ses exigences propres, mais sans du tout chercher à les masquer, certaines techniques de distribution de la couleur et certains rythmes formels dont les

pouvoirs ont pu déjà être éprouvés. On est bien volontiers satisfait par de telles reconnaissances et très heureux alors de pouvoir parler, par exemple, d'« expressionnisme ». Tout ne se simplifie-t-il pas, en effet, quand on peut, de cette façon, ramener la diversité des œuvres à des critères de classification si commodes, mais qui, malheureusement, se révèlent souvent si vagues. Comme toute œuvre véritablement importante, et fondée sur l'invention, l'œuvre de Jorn me semble bien plutôt créatrice d'un univers plastique résolument original, que susceptible de se laisser aisément contraindre à des cadres préexistants: elle pulvérise les notions acquises. Resté très attaché à certaines formes d'abstraction picturale, je dois

ASGER JORN. Ça et moi. 1969. Huile sur toile. 81 x 100 cm.







dire que je connais peu de démarches qui, autant que celle-ci, puissent effacer, par exemple, les catégories si rassurantes permettant de distinguer, dans tous les cas, entre peinture abstraite et peinture figurative.

Cela tient sans doute à ce que cet art, qui sait demeurer à l'avant-garde, vit sans obsessions théoriques. Il n'a ni le culte de la modernité, qu'il ne récuse d'ailleurs pas, ni celui de la tradition, qu'il ne refuse pas. Jorn, s'il peut être secondairement intéressé par les doctrines, fait naturellement passer au premier plan le seul souci de l'impact pictural des œuvres. Ainsi, Cobra fut, pendant un certain temps, le point de rencontre, alors nécessaire, d'artistes que réunissaient certaines affinités, une semblable générosité d'expression, des inquiétudes communes sur la place, la signification et le rôle de l'art; mais, hostile notamment à tout impérialisme artistique, Cobra ne cher-

chait nullement à constituer une école et ne fit jamais craindre nul académisme.

Ne se laissant pas cerner par des limites doctrinales, rétive à toute tentative de conceptualisation restrictive la peinture de Jorn offre des réponses multiples à la multiplicité de nos interrogations. Je lui vois posséder, sous l'évidence d'un style immédiatement reconnaissable, une déconcertante richesse du contenu expressif.

Nous ne sommes pas placés dans le domaine de la sérénité. Une violence est ici partout évidente, mais elle informe une démarche d'une remarquable complexité.

Jorn n'estime pas inutile de donner un titre à chacun des tableaux qui nous rendent témoins de cette démarche. Je ne crois pas qu'il faille voir là le simple recours à un système d'identification que le peintre aurait adopté parmi d'autres. Jorn titre un grand nombre de ses toiles comme Satie titrait

ASGER JORN. Ils n'écoutent pas. 1970. Huile sur toile. 97 x 130 cm.



certaines de ses partitions: aux Préludes flasques pour un chien, à l'Embryon desséché, aux Morceaux en forme de poire du musicien, répondent chez le peintre — et avec un même humour — L'irrationnel incliné, La luxure lucide de l'hyperesthésie ou l'Occide oriental.

Il s'agit ainsi, pour une grande part, d'une entreprise très consciente de démystification menée à notre profit. Jorn entend sans doute dénoncer la vanité que peuvent avoir à porter signification certaines désignations attribuées à des œuvres plastiques; mais l'interchangeabilité si souvent manifeste des titres qu'il adopte, leur ambiguïté ou même, parfois, un semblant d'adéquation avec le contenu pictural, soulignent surtout combien nous devons nous sentir libres devant toute œuvre. Jorn nous montre comment

nous devons savoir oublier tout ce qui, extérieur à l'œuvre elle-même, pourrait cependant chercher à nous impressionner.

Des titres se proposent favorablement à notre paresse; ils semblent devoir garantir, comme des fils directeurs, la sécurité de notre approche vers le travail du peintre, mais leur évidente ironie devient alors telle que nous devons les abandonner: ils nous ont simplement enseigné à quel point nous avons à découvrir par nous-mêmes.

Nous nous trouvons à nouveau devant cette intensité de toute œuvre de Jorn, devant cette véhémence de la couleur et de la forme, devant ce paroxysme auquel se trouvent portées toutes les valeurs expressives.

Ces facteurs cependant, à partir desquels se manifeste le lyrisme pictural de Jorn, nous les

ASGER JORN. La vieille île et la mer. 1970. Huile sur toile. 73 x 92 cm.







ASGER JORN. Sérénité aubaine. 1970. Huile sur toile. 130 x 162 cm. (Photos Lala).

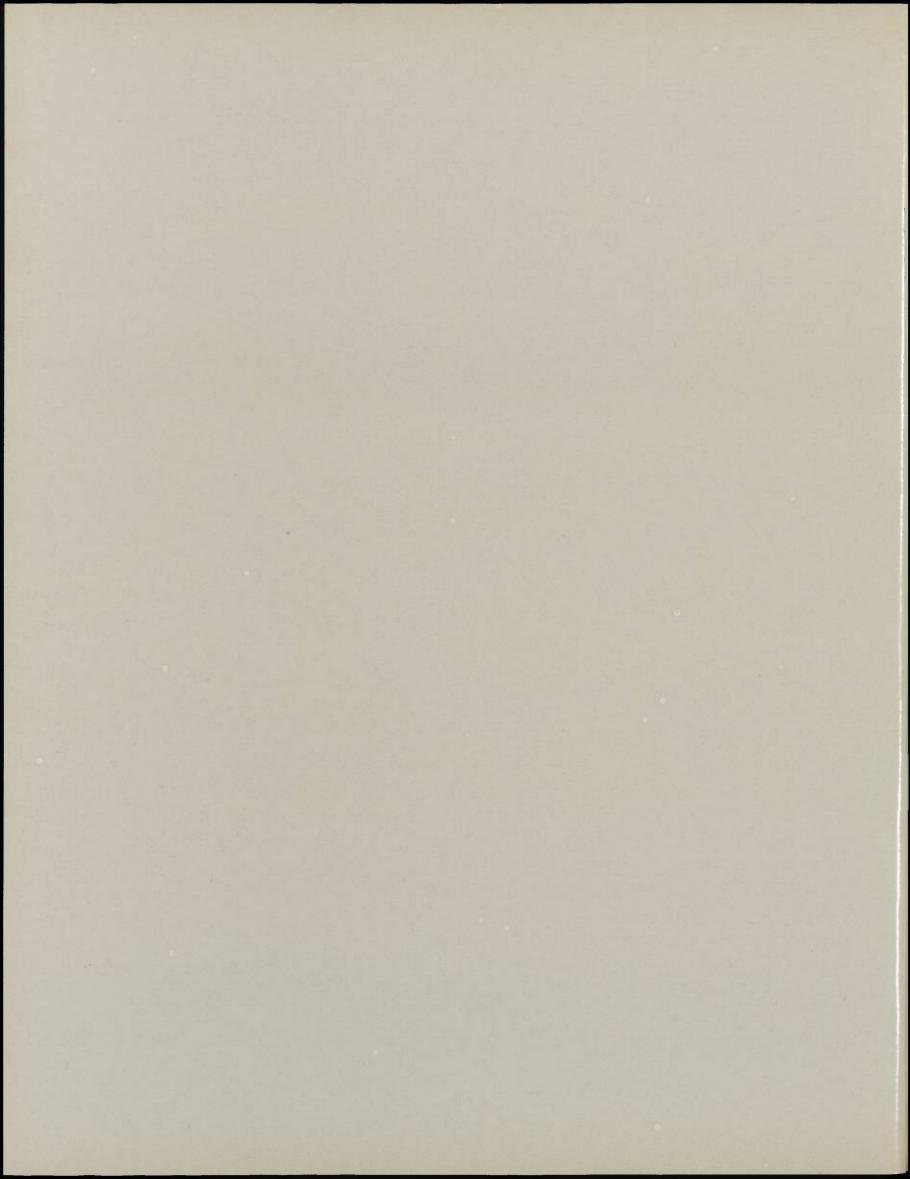
voyons se plier à une composition très diversement mouvementée, établie hors de toute prédétermination plastique, mais qui, à chaque fois, se révèle pour donner à chaque œuvre son équilibre propre: peinture inventée, peinture sans impératifs préconçus, mais il semble bien que la spontanéité véritablement créatrice sache exercer sur elle-même une très subtile mais très exigente sévérité.

C'est à cette sévérité sous-jacente que l'œuvre de Jorn doit sa pleine efficacité. C'est elle qui donne leur entière et étrange ironie, ou leur acuité sarcastique, à certains éléments plastiques. C'est elle aussi qui commande, par exemple, l'exactitude vibrante avec laquelle s'accordent cette fragmentation chromatique, que nous voyons intervenir dans les œuvres aujourd'hui présentées, et ces rythmes plus larges auxquels nous avaient peutêtre mieux habitués des peintures ou des collages plus anciens.

Mais je ne voudrais entreprendre nulle description. Les « récits » de tableaux, même quand ils sont parfois favorisés par la présence de facteurs mieux que d'autres transposables en mots, restreignent toujours la démarche d'un artiste. Et, le plus souvent, ils sont promis à un total échec.

Des œuvres sont présentées. Je voudrais que vous soyez sensibles, comme moi, à ce qu'elles manifestent d'extrême tension. Et d'extrême générosité. Guy Marester





Tout près de Marino

par Egle Marini

Il naquit dans l'ambiance paisible du début du siècle, entre l'Apennin et la mer Tyrrhénienne, à Pistoia, qui dresse, tout près des monts, son enceinte ébréchée de ville romane. Une ville pétrée, quelque peu fabuleuse; un agglomérat d'architectures de marbre surplombées du rictus des gargouilles et du cri des hiboux qui nichent dans leurs gueules, au plus haut des façades; une évocation d'austérité, d'antagonismes, de règles claustrales: on y saisit, à travers les symboles, des histoires de trahisons, de châtiments; cependant que Giovanni Pisano nous conte la geste d'une humanité plus idéale et plus ancienne. Alentour, la colline, la plaine et l'échiquier des champs. Florence au fond. Un soleil qui décrit une ample parabole. Des nuits absolues: dans la profonde obscurité des édifices, on perçoit le souffle du loir, du temps qui dort.

Bribes d'images:

- « ... Tapis à deux dans le fauteuil, les vêtements du frère sentent l'école.
- Le chandelier promené à travers les pièces vides et noires. Le sommeil à poings fermés.
- Les dimanches, les offices. Les longues prières du soir des Morts.
- Les jouets clairs, le médicament rouge, la roue rouge de la voiture ».

Serein et taciturne, salutairement explosif dans ses jeux, Marino grandit au sein de cet ordre, de cette ambiance de zone d'ombre. Son enfance est entourée d'une sollicitude familiale dont les interdits et les consentements n'obéissent qu'à des raisons de pure sensibilité, au risque de privilégier la gratuité, de légitimer le caprice. Mais la sérénité de Marino est sans réserves: distrait ou absorbé, il échappe aux conditionnements. Et si la contrainte scolaire l'inquiète, il a tôt fait de l'adapter à son usage, sans effronterie ni simulation. Réfractaire aux connaissances didactiques que l'oreille retient mécaniquement, il les accepte dès lors que, s'accordant à sa sensibilité, elles exaltent l'imagination: ainsi en ira-t-il du mythe de la « louve et des jumeaux », des conquêtes d'empires, des images de civilisations fabuleuses... secrètement accordés, peut-être, à l'empreinte laissée par la roue dans la boue, à l'application que Marino apporte à marteler une pierre; ou encore à tout ce qu'il tait en dessinant avec un soin extrême les contours des continents: un exercice de pointe d'épingle, auquel il prend un plaisir si vif qu'il y sacrifie tout autre divertissement.

Marino est dès lors accaparé par quelque chose qui germe en lui et grandit, enserré dans une sorte de concrétion vitale qui en défend la maturation secrète. Certes, l'éducation reçue, plus ou moins en accord avec les temps et les usages, impose une discipline, une mesure, à sa vivacité: il serait néanmoins hasardeux de la mettre en relation avec son développement et sa formation psychique, de supputer l'importance d'une contrariété, d'un désir réprimé, d'une stupeur lentement savourée; toutes choses susceptibles, selon les cas, de se transformer en motifs de dépression ou de stimulation, d'inhiber l'imagination ou de l'inciter à créer en associant des bribes de rêves.

Il garde en lui ses émotions: les mots ne pourraient que les étioler.

Il y aura toujours, chez Marino, une réserve inconsciente, un refus instinctif du contact, une répugnance à traduire son trouble en paroles.

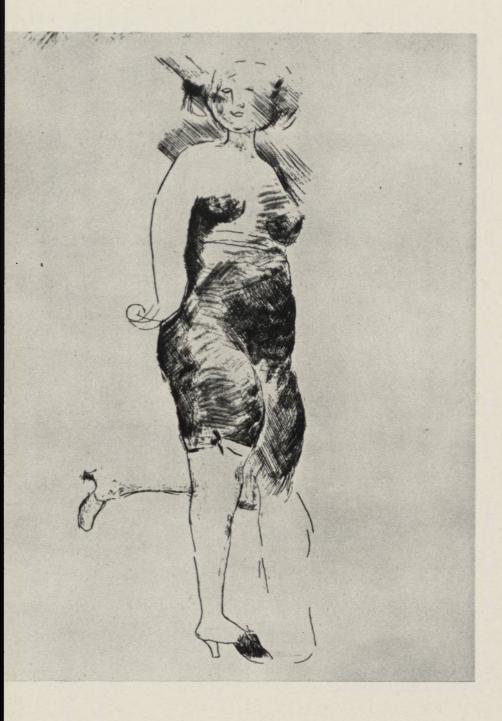
Le trop-plein d'inquiétude ou d'émotion ne s'épanche que d'une façon fugace, par de menus signes, une accentuation ou une brisure de la voix; il aiguisera la sensibilité sur les faces émaciées des futurs « chevaux », il se résoudra en un geste de la main ou en d'autres manifestations moins perceptibles. Dans certaines réactions de Marino, un sens vigilant de la mesure semble ramener toutes les valeurs à leur quintessence.

Le voilà pour l'instant avec sa jeunesse intacte, et contraint de se plier aux études, sans que l'on sache si l'optimisme qu'il affiche quant à leur résultat a pour but d'apaiser les perplexités familiales ou n'est que pure illusion, ou plus simplement un manque d'intérêt et la conviction de ce manque.

Marino accepte les conséquences de cette candide désinvolture, et ne perd rien de sa sérénité.

La Grande Guerre, première image incongrue venue se superposer au monde paisible de l'enfance, intervient assez mal à propos dans la période délicate des tensions secrètes, même si elle n'accompagne pas d'emblée, ni ne trouble, la passionnante quête de soi et des indices qui permettront à Marino de se situer et de donner libre cours à ses émotions.

Les soubresauts annonciateurs de cet univers guerrier se concrétisent en un long piétinement



perçu dans le noir, à quoi s'ajoutent les murmures et le vacarme et les odeurs des fantassins prêts à partir pour ce que l'on croit être une brève aventure.

Ce seront là de dures années, au cours desquelles Marino entreprend ses études artistiques, et qui le conduiront, en 1917, à suivre les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Rigueurs, restrictions, impressions: le monde change de couleur. Le pays connaît les affres de l'agonie; entre Pistoia et Florence les générations, rapprochées par le vide des morts et des mobilisés serrent les rangs, supportent, avec une discipline antique et muette, les épreuves, les privations. Les armes ont bloqué aux frontières les mots de « Cubisme », de « Futurisme », les nouvelles de mouvement novateur. Les adolescents n'ont d'autre perspective que d'attendre l'appel sous les drapeaux.

Marino se familiarise avec ses instruments de travail en perfectionnant une façon toute personnelle de dessiner, de voir et de concevoir la couleur: une surprenante liberté d'imagination accompagne ce monologue ouvert et simple. Cependant, la précarité de cette période le presse, l'incite à s'inscrire également aux cours de nu et de gravure. N'écoutant que son intuition, étranger à l'enseignement académique, il ignore les entraves techniques, et use avec bonheur d'une sobriété de moyens en accord avec sa spontanéité. Entre-temps, il enrichit son expérience. La guerre lui donne le temps de regarder autour de lui: elle désagrège sans nul doute le visage lisse et frais du monde; elle modèle peut-être la face rugueuse, dépourvue d'épiderme, de ses sculptures à venir.

A l'Académie, partiellement transformée en hôpital militaire, les étudiants s'entassent dans des salles de fortune où le bric-à-brac d'un « dix-neuvième » national sur le déclin et un ramassis des plâtres poussiéreux s'accumulent, mêlés aux restes et aux fantômes de « maîtres » irrémédiablement morts.

Marino est là, tel une « pierre fermée », comme il s'est défini lui-même. Il dessine beaucoup. Mythes et légendes hantent son esprit: des symphonies de rivages imaginaires, de terres âpres, au profil inhospitalier, les flots d'or d'un orient de rêves...

C'est dans cette stupeur que débute, tissée de résonances assimilées par des voies secrètes, l'œuvre dessinée où l'émotion va trouver sa forme, où Marino va déployer sa démarche, son parcours. Certains de ces dessins, parfois repris en gravure, voient leur thème surgir d'un réseau serré de signes. Marino commence souvent en jetant un signe comme on jette une semence: et le voilà qui germe dans sa main. Il en fait ce qu'il veut: il s'interrompt, revient, abolit, se remet à rêver, dessine, élague, vivifie. Le récit surgit de ce foisonnement d'hiéroglyphes, des arcanes de l'inconscient.

A Florence, les vestiges antiques incitent aux interrogations, aux découvertes: on devine, à certains contacts, à certaines pauses, que Marino aime remonter à la source des civilisations. Ainsi se tourne-t-il vers la civilisation étrusque, humaine et raffinée, rompue à l'usage du sceptre et de l'outil, au mariage de l'élément brut et de la gemme, pénétrée du sentiment tragique de le vie. Un Orient importé, une authenticité fruste. Le mythe. Le mystère.

La recontre fortuite de Rodin, au cours de la même période, lui procure une émotion ineffaçable.

1919. La guerre est terminée. Dans les ateliers, enfin rendus à la lumière et à l'espace, Marino peut s'attaquer à de vastes compositions qu'il traite par grandes masses fermées, d'une étonnante richesse chromatique. Quand il s'inscrira définitivement au cours de sculpture, la chose ne laissera pas de surprendre: ce sera pourtant la conclusion d'un processus naturel, fidèle aux prémisses, peut-être à l'instinct.

Il nous dira lui-même:

« ... J'aime aller à la source des choses: ce qui m'intéresse c'est une civilisation qui commence. J'ai toujours cherché à atteindre le noyau: les Étrusques, par exemple... L'Égypte a été pour moi quelque chose d'énorme, mais d'un peu théâtral: certains portraits sont d'une grande importance. »

« ... Donatello m'a intéressé comme réalisation, non comme point de départ. Ce qu'il a réalisé m'a touché. Je l'ai senti comme une réalisation, alors que je cherchais à saisir d'où est parti Donatello. Il a vu les Romains, c'est évident, d'après les proportions des têtes et les attitudes des mains; il a réussi à trouver sa propre physionomie à travers les Romains. Pour la mienne, je me suis tourné vers les Étrusques. »

« ... Les Grecs sont trop sereins. Même dans mes moments de sérénité, j'ai senti que cela ne durerait pas toujours: peut-être était-ce le pressentiment d'une tragédie, de l'histoire de la période que j'ai vécue et qui a fait que ma forme s'est développée tragiquement. »

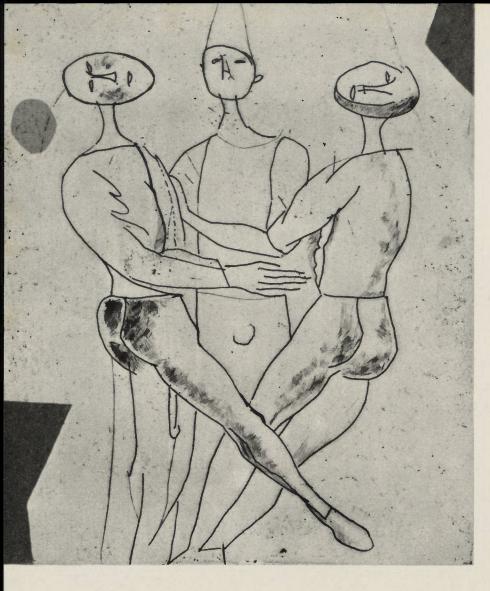
« L'art grec archaïque est celui qui m'intéresse le plus. Mais à un moment donné, me trouvant en Italie, et au contact du monde étrusque, j'ai trouvé que ce dernier — certes moins civilisé, et d'une poésie quelque peu inférieure aux archaïques — avait une part d'humanité dont les autres sont peut-être dépourvus. Les Étrusques m'ont satisfait, sans me faire oublier pour autant les Grecs archaïques.»

« J'ai un peu en moi ce sentiment d'archaïsme. Je suis né dans un pays méditerranéen: c'est donc naturel, c'est dans l'air. Il y a une civilisation méditerranéenne qui couvre la Grèce, l'Italie et une partie de l'Espagne. Évidemment l'art grec archaïque est celui qui m'a le plus intéressé.

Il faut bien se dire que la civilisation grecque



MARINO MARINI. Pomones. Gravure.





est si énorme, si grande, qu'il est difficile de trouver à quoi se raccrocher. La Grèce est à tel point parfaite que si on pense à Phidias, on perd courage. Que peut-on faire après lui? Quand on va à Londres, que l'on voit les sculptures de Phidias, que peut-on faire de plus? Tout est fait. Et on se dit: « C'est Dieu sur la terre: je renonce... On doit alors tellement les aimer... Oui, mais à un moment donné, on doit les oublier. »

« Il y a eu aussi les gothiques: ils sont si Italiques... C'est une civilisation pure que la leur.

Tandis que Donatello s'insère déjà dans le fait humain précis, Giovanni Pisano... il y a chez lui aussi bien le précis que le grand imprécis; et en art, le grand imprécis est de loin plus important que le précis précis.

Si l'on part du gothique italien et que l'on voit ensuite le gothique français, on s'aperçoit que ce dernier est beaucoup plus raffiné. Le gothique italien a la pureté du paysan du pur, du noncontaminé, qui est semblable à la motte de terre.

Les Français sont beaucoup plus raffinés. Que l'on pense à Reims, à ce qu'ils réalisaient en architecture durant la période italienne correspondante... Ils ont déjà découvert des harmonies fantastiques, ils ont déjà assimilé une musique d'un raffinement que nous n'avons pas encore éprouvé.

Le gothique français offre un visage solaire. Le gothique allemand naît de l'ombre.

Les anges de Reims s'éclairent d'un demisourire, on les sent caressés par le soleil. A Bamberg, ils sont tout en ombre, énormes... et peut-être ont-ils parfois plus de mystère. »

« ... Michel-Ange m'a toujours intéressé comme une grande décadence. Je le sens même vicié: je l'aime dans son inquiétude. Il est énorme lorsqu'il peint la Chapelle Sixtine, quand il sculpte la Pietà Rondanini ou la Pietà de Palestrina. »

A partir de 1922, Marino suit exclusivement les cours de sculpture. Il a déjà accumulé un nombre considérable de dessins, de peintures, de gravures. Au reste, dessins et peintures seront toujours le complément de son activité de sculpteur.

« J'ai cherché dans la couleur l'amorce de chaque idée à réaliser.

S'agit-il de peintures, de dessins, je ne sais. Cette préparation picturale précède toujours la sculpture... il y a une idée, et déjà mille autres idées. En peignant, on élabore, on crée une composition, on élimine, on recherche les éléments dont on se servira, on atteint l'essentiel. L'idée une fois assurée, on passe à la sculpture: il y a des choses intéressantes avant de parvenir à la sculpture: en tant que composition, que couleur. Les couleurs, par exemple: au lieu de les mélanger sur la palette, je me sers de godets; je colore et je peins, je peins et je colore. Je crée un ton à côté d'un autre, je peins dessus, j'y reviens avec la couleur, jusqu'à obtenir une sorte

de mosaïque, un ensemble d'incrustations et de superpositions qui finiront d'elles-mêmes par constituer la matière.

C'est un peu comme cela que je travaille le bronze: à force de le sculpter, il devient une patine, une patine mystérieuse, la plus belle, la plus naturelle. C'est le même processus. »

Ainsi tourné vers les origines, les débuts des civilisations — et plus particulièrement les témoignages qu'il peut toucher de la main —, Marino est seul. La sculpture italienne contemporaine, figée dans un formalisme symbolique et décoratif, ne lui est d'aucun secours; pis même, elle le déconcerte, l'inquiète, et exaspère une tension émotive que le premier contact avec la vie ne renforce déjà que trop.

Seules les sources antiques lui offrent la possibilité de s'orienter, de trouver sa voie. Là seulement est la musique. Là seulement, passionné, s'enrichissant de perceptions, Marino voit, écoute, enfonce ses racines, trouve enfin prise, chaleur et mouvement.

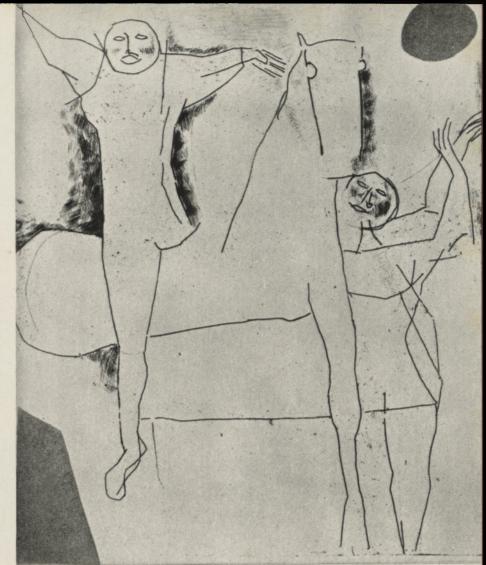
Paris, où il se rend plusieurs fois, lui offre l'occasion d'approcher divers représentants de l'avant-garde. Ces séjours, s'ils élargissent ses horizons, ne l'éclairent pas pour autant sur lui-même. Sa tension demeure, tel le grain dans la terre, telle l'humeur du fruit appelé à se former seul. Les possibilités ne s'épanouiront, ne se concrétiseront, qu'une fois qu'il les aura intérieurement pesées et éclaircies.

En 1926, après le service militaire, Marino a son atelier à Florence. C'est une période de synthèse constructive: valeurs essentielles et mouvants profils, solidement structurés, concrétisent l'émotion sans céder à l'emphase; de solides préclassicismes, une sensibilité des plus vives, animent les surfaces. Ce discours contrôlé vibra à l'unisson du ferment intérieur dont brûle Marino.

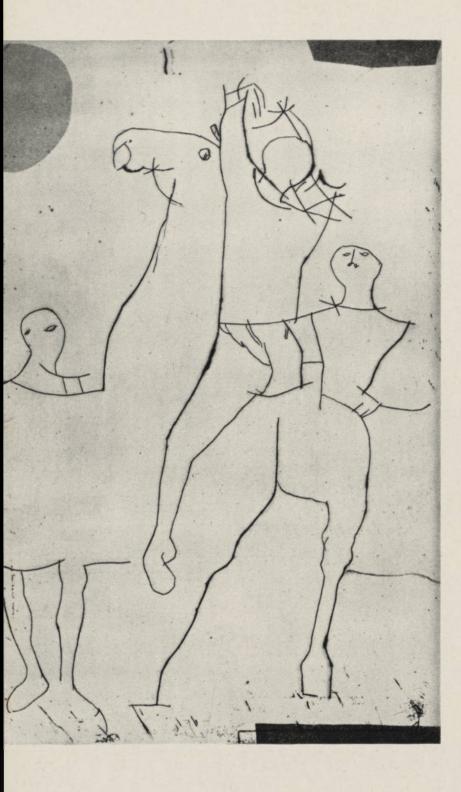
Les portraits ont leur origine dans cette exaltation. Quand Marino entre dans la vie, l'humanité lui fait presque peur: il se libère alors sur elle en pensée, car en fait il en est curieux, il l'aime, il lui faut se l'approprier, lui faire du bien et du mal. Il lui faut se sculpter lui-même.

Cette période florentine est représentée par divers portraits (entre autres ceux de Magnelli, de Sensani, de Cristinal); par des nus placides d'adolescentes toutes terrestres, offertes à des blondeurs solaires; par plusieurs petites idoles, des demi-bustes, ainsi que la sincère et fruste éloquence de « Peuple »: symbole d'une réalité d'avant les temps qui est aussi un refus de l'épisodique.

La représentation de ce couple — de cette union en tant que telle — porte peut-être la marque inconsciente d'une vision tragique de la vie, celle des « hommes qui vivent l'heure de leur destin » (pour reprendre les termes mêmes de Marino au sujet de certaines de ses œuvres). Il ne fait en tout cas aucun doute que cette période







MARINO MARINI. Jongleurs. Gravure.

florentine se caractérise par un intense travail de recherche et de concentration, dans lequel, à un moment donné, Marino trouvera sa certitude. Naturellement, il n'est guère enclin à magnifier une période qui l'a surtout marqué par son enchevêtrement d'élans confus et de doutes, avec pour seul soutien l'amour attentif porté aux civilisations révolues; une période qui ne méconnaît pas, certes, les mouvements artistiques de l'époque, mais qui les considère comme les détails d'un panorama.

« La période de départ des artistes, nous dit Marino, est quelque peu obscure... vague. Elle est liée à la complexité d'une phase de fermentation. On y trouve des questions mal définies... une foule de choses à venir, et peut-être une nature qui ne parvient pas à les digérer: d'où une superposition d'idées, de sentiments, de sensibilités, de limitations, la valeur des choses réelles, la valeur des choses que l'on peut penser, imaginer, tout cela se chevauchant, et partant peu clair. Ces questions s'éclaircissent quand on entre dans la vie, et pour ma part, quand je me suis rendu à Milan, qui est encore aujourd'hui la seule ville italienne qui fasse vraiment partie de l'Europe, où l'on éprouve les mêmes sensations qu'en Allemagne, en Angleterre ou en France. Les hommes y vivent régis par une loi moderne, chacun ayant la responsabilité de son travail. On y perçoit le monde véritable, celui de la vérité, le seul qui vaille.»

En 1929, Marino s'établit à Milan.

« J'ai vécu ce passage sans heurts... je l'ai bu tout doucement. Les villes magnifiques de l'Italie du centre et du sud, pour merveilleuses qu'elles soient, sont à mon sens comme isolées: elles vivent d'une valeur qui n'est plus. Les Florentins s'enorgueillissent des œuvres qu'ils ont reçues en héritage, mais en fait celles-ci ne leur appartiennent pas: elles sont à ceux qui les ont créées. Je dirais même qu'il est préférable de se voir léguer le béton fabriqué par les hommes d'aujourd'hui, les choses qu'ils ont vécues, conquises, les choses qu'ils ont réalisées et qui leur font mériter le droit de vivre; alors que dans ces villes merveilleuses, un monde perdu dans la contemplation de choses qui ne lui appartiennent pas révèle son manque d'imagination, d'idées et de virilité ».

L'important ensemble de dessins et de peintures de la période 1926-1929 participe de la même orientation que les sculptures, et parfois même la prépare. La ferveur imaginative s'y déploie de nouveau, et l'on y décèle une sensibilité plus abstraite. Dans la couleur, intériorisée, les tonalités chantent sur des gris-bleu profonds et des intensités brûlées, sans autre secours que l'emploi des « terres ».

A Milan, Martini lui propose d'occuper à sa place la chaire de sculpture de l'École d'Art de la Villa Royale de Monza.

La séparation d'avec Florence est vivement res-

sentie par Marino; mais la pulsation forte et généreuse de la capitale lombarde a tôt fait de le conquérir. Il aime le charme de la plaine, le ciel délavé, déjà un peu nordique; là, il se sent en Europe; de là, il peut atteindre les pays qui le fascinent. Et il revient enthousiasmé de ces voyages, comblé aussi dans son désir d'une humanité plus vaste: une humanité qu'il redoute encore, qu'il pourra toucher et sentir respirer près de lui. Il en reparle en ces termes:

« Chaque artiste a ses intuitions, son hypersensibilité. J'ai toujours su devoir aller vers le nord, car le nord est pour moi le point positif: en effet, imprégné de sud, de valeurs à nous, italiques, j'ai besoin d'un contraste, et c'est le nord.

Le nord, par contraste, vous donne la valeur, votre valeur ».

Puis est venue la véritable expérience nordique, celle où l'on sent que l'artiste commence à vivre dans le nord, à en goûter le climat. Le visage désolé du *miracle* de Bâle (1943), par exemple, est né justement sous l'impression d'un pays dont les montagnes deviennent presque des tuyaux d'orgue: « elles donnent une musique toute différente de celle que je pouvais entendre en Italie ».

Les œuvres de la première décennie milanaise, jusqu'en 1942 (Ersilia, La bourgeoise, Le jongleur, Baigneuse, Icare, Le boxeur, Le nageur, les portraits, les premières jeunes Vénus et les premières Pomones — pour ne citer que celles-là), réaffirment de larges conceptions formelles, développant l'approfondissement humain en insistant sur la vitalité continue, les corps au repos prêts à bondir, les frémissements localisés, selon une démarche attentive et mesurée qui fait songer au couvercle que l'on soulève avec précaution sur un contenu qui déborde.

Ersilia (la deuxième version, en bois, de longue haleine, sera terminée en 1949) solidement structurée, vaste, monumentale, rythmique, et dont les surfaces sensibles et la fruste humanité rappelle Peuple, se distingue de La bourgeoise par une inspiration d'un caractère plus universel; tout comme la deuxième version d'Ersilia se distingue de la première par l'impressionnante monumentalité qui se dégage de sa force contenue: une toute-puissance d'idole ou de divinité populaire dont frémit son regard d'agate. Le jongleur est l'expression d'une vitalité physique associée à l'inertie de la pensée. Dans Le nageur, élan contenu et maigreur de pensée s'étirent animalement. Dans Icare le désarroi et la désillusion se détendent et se contractent d'un bout à l'autre du réseau vibrant des nerfs. Le boxeur (1935) est empreint, dans son abandon, d'une lassitude et d'un découragement plus marqués (particularité reprise par des œuvres d'inspiration dramatique), perceptible aux pulsations de l'épaule et à la torsion du cou. La sereine éclosion des jeunes Vénus (1938-1939), palpitantes et cylindriques, rê-







veuses et bien réelles, se révèle non comme un épanouissement de formes, mais comme un accomplissement: il en va de même pour la grande *Vénus* de 1940, ainsi que pour les majestueuses *Pomones* et les *Vénus* de 1941.

Les dessins de cette époque annoncent les cavaliers, les acrobates, les chevaux et les jongleurs par la précision déliée de la ligne dans les gestes désarticulés et brisés selon un équilibre architectonique; par la maigreur subtilement émouvante des contours, les hiatus poignants, leur caractère dépouillé.

Au premier Cavalier sculpté (1936) succèdent, en 1937, le Jeune gentilhomme à cheval et, en 1938, Le pèlerin. La série reprendra, fournie, après 1946.

Le premier *Cavalier*, de conception classique, rigoureux dans ses volumes, s'impose, à la fois prudent et sûr de lui; il a du mouvement dans la réserve même du mouvement, un large déploiement des contours. La discipline, la suspension du mouvement et du geste ménagent l'hésitation dans l'arrogance. Le *gentilhomme à cheval* — d'une gracilité imprudemment désinvolte soutenue par la hardiesse de l'animal — concrétise un équilibre sensible et vigilant entre l'élément émotif du cheval et la rêveuse absence du jeune homme. Dans *Le pèlerin*, la souplesse d'allure du cheval et la résolution du cavalier suggèrent et annoncent l'imminence du départ.

Caractère mis à part, Marino est encore replié sur lui-même, comme dans l'enfance, lorsque, préférant les images aux mots, il mûrissait en luimême et de lui-même.

Perçant, le regard s'accompagne en de rares occasions d'un frémissement qui parcourt le visage, en aiguise la sensibilité, et va s'éteindre imperceptiblement au bout des doigts.

Sa démarche est difficile à suivre: on ne saurait en saisir, ni a fortiori en prévoir le parcours qui obéit à des décisions soudaines et intuitives. Aux programmes, Marino oppose quelque chose qui semble naître en des espaces reculés, qui arrive comme un message et procède par soudures consécutives. La ferveur et l'émotion, confiées aux mots, ressemblent aux remous qui trahissent à peine, à la surface d'un cours d'eau, l'agitation des profondeurs; le développement de l'idée demeure secret, appréhendé par d'autres voies: jamais en effet Marino ne se le propose élaboré et raisonné, soustrait au processus insondable et à la mystérieuse imprécision d'un développement naturel. Si une sensation nous effleure, à quoi bon se pencher sur le processus qui amène un fragment de couleur à trouver son issue et son aboutissement dans une forme sculptée?

EGLE MARINI

Extrait du texte de Egle Marini pour « Tout près de Marino », ouvrage de luxe publié par XXe siècle, à l'occasion du 70e anniversaire de l'artiste. Nous avons reproduit ici les 10 gravures, dont 8 en couleurs, spécialement exécutées par Marino Marini pour cet ouvrage.

Chroniques du jour

• XLVE ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N° 36 DE XXE SIÈCLE • JUIN 1971

LA PEINTURE ZEN A BOSTON

par Jacques Brosse

L'exposition qui vient d'avoir lieu, du 5 novembre au 20 décembre, au Musée des beaux-arts de Boston présentait un caractère tout à fait exceptionnel à plusieurs titres. Tout d'abord, parce qu'il s'agissait du plus important ensemble de calligraphies et de peintures Zen, tant chinoises que japonaises — plus de quatre-vingts pièces —, qui soit jamais sorti du Japon, et qu'il provenait non seulement des mu-

sées et des collections privées, mais des temples, où ces œuvres, infiniment précieuses et fragiles, ne sont que rarement montrées au public. Ensuite, parce que la peinture Zen n'a aucun équivalent connu dans le monde.

Lorsqu'elle apparaît en Chine, au cours de l'époque troublée qui suit immédiatement la décadence de la magnifique civilisation des T'ang, elle semble marquer la convergence de deux courants; l'un esthétique, représenté par les peintres dits « extravagants » qui, rompant brutalement avec les conventions et le formalisme de la tradition classique, pratiquent une peinture gestuelle, extrêmement dépouillée et monochrome, les « jeux d'encre », l'autre, qu'on qualifierait improprement de mystique, résultant de la pénétration en Chine d'une forme très particulière du bouddhisme, le dhyāna, introduit par le moine indien Boddhidarma entre 520 et 530. Cette méthode de concentration se combinant avec les principes du taoïsme, devint très vite authentiquement chinoise sous le nom de tch'an, discipline représentée par plusieurs écoles dirigées par une série de maîtres éminents, les patriarches, et qui, intro-

DEUX PATRIARCHES HARMONISANT LEURS ESPRITS. Peinture de Che K'o (mort après 975) ou d'après ce maître, Reproduction ici d'un des deux rouleaux. Encre sur papier. Musée national, Tokyo.





BODHIDHARMA, FENG-KAN ET POU TAI. Colophon de Yen tch'e Kouang-wen (1189-1263). Triptyque, panneau de droite: Feng-kan. Encre sur papier. Myoshinji, Kyoto.

duite beaucoup plus tard au Japon, y devint le Zen.

Tel est le point de vue des historiens occidentaux de la peinture chinoise, plus préoccupés de sa technique, de son style que de son esprit. Car, en fait, si celle-ci, à partir précisément du VIème siècle, avec l'« écriture d'herbe » du moine Tche Yong, évolue dans le sens du dépouillement et de la spontanéité, c'est déjà sous l'influence du tch'an, car Tche Yong, comme deux siècles plus tard, le grand Wang Wei, furent des adeptes de cette secte.

Ce n'est pourtant qu'à partir de Che K'o, au Xème siècle, que les historiens parlent d'une école tch'an de peinture. Sans doute parce que Che K'o est l'auteur de deux peintures, formant la paire, qui servirent de modèles et en quelque sorte d'emblèmes à tous ses successeurs — elles figuraient toutes deux à Boston —: Deux patriarches harmonisant leurs esprits. L'une d'entre elles, qui constitue par son audacieux dynamisme, sa liberté, sa stupéfiante sobriété, le plus bel exemple d'« encre rompue » jamais réalisé, représente, dans un état de prostration extatique, un maître effondré sur un tigre couché, lui-même parfaitement détendu, parfaitement serein. Car

VUE D'ENSEMBLE DU MONASTÈRE DE TOFUKUJI, Peinture attribuée à Sesshu Toyo (1420-1506). Tofukuji, Kyoto.



LE SIXIÈME PATRIARCHE DÉCHIRANT UN SOUTRA. Détail d'un rouleau de Liang K'ai (lère moitié du 13ème siècle). Encre sur papier. 73 x 31,7 cm. Coll. Mitsui Takanaru, Tokyo.

l'homme — le conscient — et le tigre - l'inconscient -, se trouvant en harmonie ne peuvent plus se nuire, mais s'appuient désormais l'un sur l'autre. Ainsi Che K'o montre, infiniment mieux que ne le feraient des paroles, ce qui est l'essence même du tch'an, le satori, ce brusque éveil où le pratiquant du tch'an retrouve en lui-même sa véritable nature originelle, son « visage d'avant la naissance », son état, jusqu'alors dissimulé, de bouddha, préexistant aux mirages et aux déformations qui constituent l'ego, état permaneut où l'être n'est plus que participation à l'être universel, pure jouissance et parfaite paix intérieure. Né d'un satori et destiné à faire naître le satori chez autrui, la peinture de Che K'o, et celle de certains de ses prédécesseurs, en rend manifestes l'ardente brutalité, l'humour transcendant. Peinture de moines, et de moines qui refusaient toute tradition et les raillaient, allant jusqu'à déchirer les livres sacrés et à enseigner: « Si tu rencontres le Bouddha, tues-le », qui ne croyaient qu'à l'expérience directe, personnelle, à la plus intime, la plus indicible de toutes, elle présente de ce

fait un caractère absolument incom-

parable, résolument unique.



LES QUATRE DORMEURS. Rouleau de Mokuan Reien (Ière moitié du 14ème siècle). Encre sur papier. 32,2 x 73 cm. Fondation Maeda Ikutoku, Tokyo.





BODHIDHARMA. Peinture de Kenko Shokei (2ème moitié du 15ème siècle). Nanzenji, Kyoto.

Il n'empêche qu'elle exerça une influence si profonde sur la peinture chinoise de l'époque des dynasties Song et Yuan qu'elle la renouvela entièrement, et qu'elle eut plus tard une action similaire et plus durable encore, puisqu'elle s'y est perpétuée jusqu'à nos jours, sur tout l'art japonais.

Car au moment où la peinture tch'an en Chine se fond et se noie, le Zen, introduit dans l'archipel nippon à l'extrême fin du XIIème siècle, y produit ses premiers chefs-d'œuvre avec les peintures d'encre du moine Moku-an Reien dans la première moitié du XIVème siècle. Au Japon aussi, la nouvelle peinture constitue une réaction contre l'excessive préciosité, la somptuosité des moyens mis en œuvre. Elle est impétueuse, virile, volontiers caricaturale, puisque le Zen se moque de toute vanité, de toute enflure, qu'il est démystificateur et par là apparemment désinvolte. Enfin d'une provocante sobriété, car elle n'utilise que l'encre noire, le papier et la brosse, souvent remplacée par une simple tige de bambou effilochée.

Avec des moyens aussi rudimentaires, le peintre-moine Zen peut aborder hardiment les sujets les plus divers, car ici tout compte: l'accent du trait, les intensités diverses des gris, le caractère expressif du blanc, du vide. Il atteint ses plus hauts sommets avec le paysage. C'est évidemment la nature intacte, la nature en sa sauvagerie, qu'il évoque, celle où il souhaite vivre, dans un ermitage, loin des futilités du monde, au pied d'un maître: cimes déchiquetées, ravins profonds et torrents, pins agrippés au rocher et noyés dans la brume.

Toutefois, lorsqu'il s'agit de donner une représentation exacte, ressemblante, de faire, par exemple, le portrait du maître que celui-ci remettra au disciple lors de son départ, ou de donner une image documentaire d'un sanctuaire, d'un couvent, le peintremoine saura recourir aux techniques habituelles.

Destinée à provoquer un choc, à susciter une vive réaction, la peinture Zen semble se rapprocher par là des formes les plus avancées de la peinture occidentale actuelle. Cette ressemblance peut faire illusion, car, si le peintre-moine utilise des procédés comparables à ceux de certains artistes contemporains, son dessein n'est aucunement pictural. Son geste naît du vide, de l'obtention en lui du vide, et le projette, limitant au strict minimum les intermédiaires. La réaction espérée du spectateur est que dans ce vide il pénètre et s'y perde à son tour.

JACQUES BROSSE'

OSAKA: UNE LEÇON POUR L'AVENIR

par Shinichi Segui

L'Exposition Internationale qui s'est déroulée en 1970 à Osaka doit être regardée comme un événement d'une portée extrême, car elle est la première du genre qui se soit jamais tenue au Japon, comme d'ailleurs en Asie. Selon les estimations, elle aurait accueilli plus de cinquante millions de visiteurs en 183 jours — chiffre qui équivaut à environ la moitié de la population totale du Japon.

Il faut dire que les Japonais, séculairement attachés à la fête et à la cérémonie, caressaient depuis de longues années le désir de réaliser cette exposition. Et l'on ne cessait de remarquer, parmi les visiteurs, des groupes de vieux paysans venus par dizaines de milliers de régions souvent fort lointaines. Aussi y régnait-il une atmosphère particulière qui la distinguait radicalement de toutes les autres expositions internationales. Dans ces dernières, j'ai pu constater que les regards se portaient surtout vers les visiteurs étrangers, tandis qu'ici ce sont les « étrangers de l'intérieur » vers qui se tourne toute l'attention.

Singulière donc par son public, l'ex-

position d'Osaka ne l'est pas moins par les réalisations qu'elle propose. Et tout d'abord elle apporte péremptoirement la preuve que ce que l'on appelle « les beaux-arts » ne sont qu'une petite partie de l'art d'aujourd'hui, si même ils ont quoi que ce soit à voir avec l'art. L'œuvre d'art, de nos jours, est une non-œuvre enfantée directement par l'environnement, l'architecture et la technologie. Elle n'est en réalité qu'une modalité résultant de diverses composantes technologiques, mais elle est œuvre d'art d'une part si tel est le vœu de son auteur, d'autre part si les spectateurs la considèrent comme telle. Si l'on peut douter que des spectateurs simples, ignorants de l'art traditionnel, reconnaissent l'art dans le genre d'objets qu'on leur propose, il n'en est pas moins évident qu'ils sentent mieux la beauté dans les réalisations de la technologie qu'on ne fut à même de le faire en d'autres circonstances, au temps des machines futuristes et constructivistes. En effet le nom d'artiste ne s'applique, dans cette manifestation, qu'à des architectes et à des « designers » et à nul autre.

Au sein de cet environnement, tout ce qui est beaux-arts nous apparaît ici, de manière inattendue, formaliste et rigide. Au Musée de l'exposition les chefs-d'œuvre de tous les temps et de tous les pays s'offrent en foule aux regards: de Toutankhamon à Titien, Rembrandt, Cézanne, Van Gogh; de Picasso à Pollock, Rauschenberg, Segal, Arman, Judd; des poteries Jômon à la Yumechigai Kannon, à l'Ao Fudo, à Sesshû, Sotatsu; de Hokusaï et Hiroshige à Kumi Sugaï, Masuo Ikeda, Jiro Takamatsu. Malgré les recherches propres à chaque artiste dans son époque, l'insistance mise sur la forme demeure étonnamment présente jusqu'aux derniers chaînons. Présentes au même titre, mais formant avec les précédentes un contraste saisissant, des aventures plus libres et plus antiartistiques ont été tentées dans des pavillons ou en plein air par quelques artistes contemporains.

Nous l'avons dit, les beaux-arts sont très peu représentés dans cette exposition. La plus grande œuvre semble bien être la peinture sur plaque de faïence de Joan Miró, au Pavillon du

OSAKA. Pavillon du Gaz; mosaïque de Joan Miró.





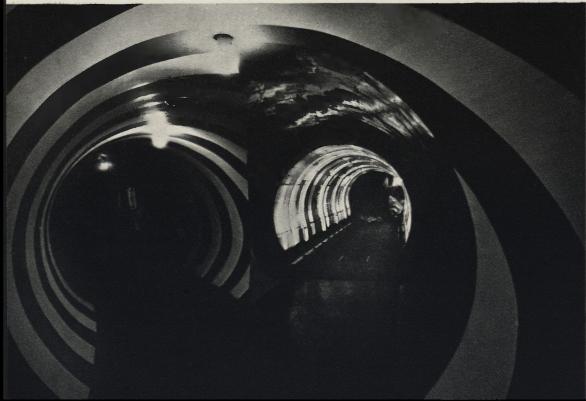
OSAKA. Pavillon du Thème. La Tour du Soleil de Taro Okamoto.

Gaz, qui s'inspire du thème général du pavillon: le rire. Accompagnée de musique et de splendides éclairages, l'œuvre se déroule dans un espace grandiose de 5 m de haut et de 12 m de large, et réalise d'une manière plus vigoureuse et plus enlevée qu'autrefois l'essence de l'art du peintre catalan. C'est également sur plaque de faïence qu'Olivier Debré propose une grande peinture abstraite, haute de 2,85 m, large de 16,5 m. Placée sur le toit du Pavillon du Marché commun, elle fait vibrer au soleil qui l'inonde ses bleus, ses verts et ses blancs.

Dans cette exposition où la technologie règne à peu près sans partage, une réalisation parvient à la fois à la symboliser tout en la rejetant. Il s'agit des trois tours de Taro Okamoto qui constituent l'extérieur du Pavillon du Thème. La principale est la « Tour du Soleil », gigantesque sculpture de 170 m de hauteur; le diamètre de base est de 22 m, les bras ont 25 m de long. Au sommet, un soleil doré: sur la façade, le visage du soleil est gravé en relief; à l'arrière, un soleil noir est peint. Cette figure, qui au premier abord rappelle les haniwas et les antiques bouddhas japonais comme aussi la statuaire maya, apparaît d'un style et d'une technique assez démodés. Cependant elle retient notre attention car elle est une protestation, à échelle démesurée, contre la légèreté intellectuelle des artistes d'aujourd'hui.

Le Pavillon de France se distingue fort honorablement dans le domaine artistique grâce à la collaboration de plusieurs grands contemporains; notons particulièrement la sculpture lumineuse de Nicolas Schoeffer et la décoration murale d'Arman, qui est une « accumulation-Renault ». Au Pavillon des États-Unis sont exposées dans la « New Art Exhibition » les œuvres de vingt artistes contemporains qui, au sein de quarante grandes entreprises, se sont astreints à œuvrer pendant trois mois. Leurs productions ne doivent pas être vues dans une perspective « beaux-arts » mais ressortissent à un « art autre », né du rapport intime avec l'industrie.

Comme je l'ai dit plus haut, les « étrangers de l'intérieur » ne témoignent en



OSAKA, Pavillon du Groupe Mitsui, Directeur artistique: Katsuhiro Yamaguchi,

OSAKA. Pavillon de France. Tour lumineuse de Nicolas Schoeffer.

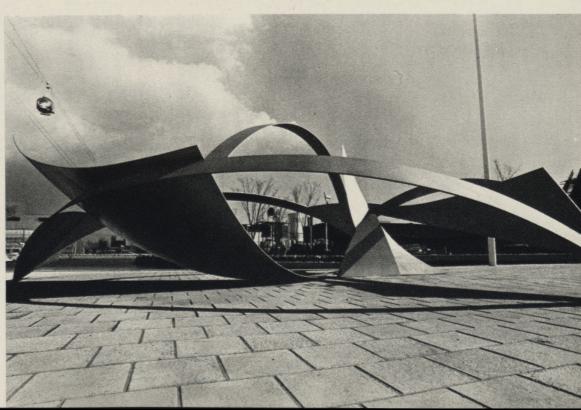
aucune façon, durant leur visite, qu'ils font une différence entre beaux-arts et art. Ils acceptent de façon étonnante « l'art d'avant-garde » qui domine dans tous les pavillons japonais. Nous assistons là en fait au plus grand festival d'art d'avant-garde jamais réalisé. En effet, beaucoup de pavillons se sont disputés les jeunes artistes les plus brillants: peintres, sculpteurs, cinéastes, architectes, dessinateurs, etc. et leur ont donné carte blanche tant pour la conception structurelle que pour le décor intérieur et même pour la présentation des objets exposés. Les mêmes artistes ont parfois collaboré à plusieurs pavillons. Nulle époque plus que la nôtre n'a connu une telle nécessité de faire entrer la beauté dans l'industrie et dans la technique. D'où il s'ensuit que l'irruption de l'art d'avant-garde dans ces secteurs transforme les productions en autant d'« œuvres », conçues comme telles par les artistes tandis que le grand public continue à les apprécier selon des critères d'utilité.

Ceci est parfaitement démontré par le Pavillon du Thème de Taro Okamoto, auquel a collaboré une pléiade d'artistes d'avant-garde. Des espaces qui s'interpénètrent comme des labyrinthes, un foisonnement d'objets, de maquettes, de photos, de projections d'images et de plans retracent pour le visiteur l'histoire de la civilisation humaine, dans le passé et le présent mais aussi dans ses perspectives futures. A l'image même de notre temps, l'illumination psychédélique se mêle à la démonstration scientifique en un incomparable chaos créateur.

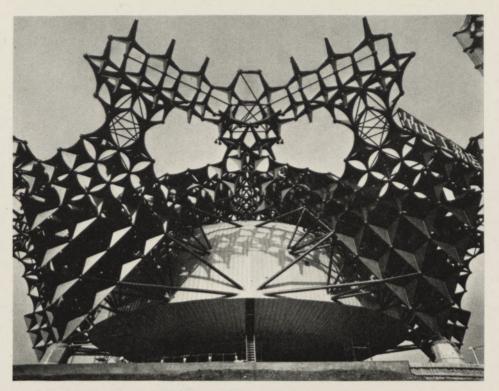
Sur la place de la Fête et tout autour d'elle s'élèvent des éléments d'environnement et des compositions sculpturales en trois dimensions dus aux plus grands noms de l'art moderne japonais. Ces œuvres illustrent de façon très significative ce qu'on peut appeler le thème secondaire.

Après les pavillons nationaux, passons aux pavillons privés. Celui du Groupe Mitsui a rassemblé un grand nombre de jeunes artistes d'avant-garde sous la direction de Katsuhiro Yamaguchi pour réaliser le projet d'un « théâtre total » résultant d'une synthèse entre





OSAKA. Sculpture de Philip King.



OSAKA, Pavillon Takara, Architecte: Noriaki Kurokama.

c'est un reflet de l'art d'aujourd'hui et de demain qu'il contemple, et il admire sans réserve. Ainsi l'émotion suscitée par le « Mandarama », vaste multiécran à 192 faces qui est projeté dans le Pavillon du Thème, fait entrevoir que peut-être vient d'être créé là un nouveau fétiche pour la société à venir. Il est sans doute inutile de rappeler que l'art contemporain amorce de grandes mutations; bons ou mauvais, tous les éléments de ces mutations figurent dans l'exposition. En ce qui me concerne j'y ai constaté à la fois une liberté sans précédent et en même temps une étroitesse et une limitation du registre tout à fait imprévues dans ce contexte. L'avenir sera-t-il rose ou gris, riche ou pauvre? Qui peut dire si dans trente ans d'ici les hommes trouveront ou non dans cette exposition les éléments d'une révolution?

SHINICHI SEGUI

OSAKA. Pavillon du Thème.

œuvres plastiques, images projetées et son. Le Pavillon de la Fibre, dont le directeur est le cinéaste Toshio Matsumoto, présente, grâce au plan architectural et à la décoration intérieure effectués par le créateur psychédélique Tadanori Yokoo, une exposition relativement axée sur la cinématographie. pleine de modulations et de sensualité. Le Pavillon de l'Acier crée le « théâtre d'espace acoustique » en mêlant à la musique de Toru Takemitsu le « light art » (art de la lumière) au laser du peintre Keiji Usami. Le Pavillon de l'Industrie chimique propose une cascade d'écume haute de 91 m, et large de 27 m, la « cascade de la chimie » de Toshiro Yoshida; une synthèse des arts est offerte au Pavillon Takara conçu par l'architecte Noriaki Kurokawa. Ce ne sont là que quelques-unes des très nombreuses réalisations qui nous sont présentées.

On peut dire que dans son ensemble la section artistique à l'Exposition Internationale d'Osaka nie les formes établies de l'art, recherche la synthèse de l'image projetée et du son tout en faisant corps avec la technologie afin de trouver un langage esthétique nouveau. C'est là un mode tout à fait approprié à la première exposition internationale qui ait voulu être une réponse à la société post-industrielle cherchant sa voie. Pour le grand public, peu au fait de l'art traditionnel,



UN MUSÉE D'ART MODERNE EN MACÉDOINE

par Yvon Taillandier

« Amitié à Skopje ». Inscrite au bas d'une gouache, la dédicace de Calder exprime le sentiment de centaines d'artistes à travers le monde. Tandis que je la déchiffrais, le 13 novembre 1970, s'inaugurait un bâtiment culturel que bien des pays plus riches pourraient envier à la République de Macédoine. Deux cents peintures et dessins, soixante - dix - sept sculptures et objets dans des salles claires, de volumes agréablement variés, de contours nets; de l'extérieur, un grand prisme rectangulaire de blancheur où s'augmente la luminosité du ciel et qui se voit de loin; des terrasses spacieuses qui surplombent les minarets, les coupoles et les édifices neufs d'une ville presque entièrement détruite sept ans plus tôt et qui se reconstruit - le Musée d'art moderne de Skopje est une œuvre de solidarité et de ferveur. Solidarité des artistes d'un peu partout (et notamment de France) dont les dons constituent la collection du musée (le plan de l'édifice, dû à des architectes polonais - W. Klyszewski, J. Mokrzynski, E. Wierzbicki - est également un don). Ferveur, activité et largeur de vue de son directeur Boris Petkovski et de tous ceux qui l'ont aidé. Grâce à leur largeur de vue notamment la tentation chauvine de réserver le musée au seul art macédonien a été évitée.

« Pourquoi regardez-vous mon nez? » à cette question qui me semblait émaner d'un curieux personnage que je rencontrai le 13 novembre, au premier étage du musée, je m'entendis répondre: « Je regarde votre nez parce qu'il est peint par Picasso». En effet, Picasso a donné au musée une très belle toile - soixante quinze centimètres de haut sur cinquante huit centimètres de large - datée de l'année du séisme (1963). Représentant une femme dont le nez vu de profil est dirigé d'un côté, alors que la bouche vue de profil également est tournée du côté opposé, tandis que la pupille des yeux est tournée vers le spectateur, elle propose, selon l'habitude de son auteur et le gré de celui qui regarde, soit une sorte de monstre, soit un beau visage, bien humain mais en mouvement, tournant la tête de tous côtés.

Ce regard jeté de tous côtés, en d'autres termes, ce tour d'horizon, on peut le faire, sur l'art contemporain, grâce au musée. Variété des techniques: dans les salles du rez-de-chaussée où sont



PICASSO. Tête de femme. 1963. Huile sur toile. 76 x 58 cm.

Le Musée d'art moderne de Skopje, Yougoslavie.



ALECHINSKY, La dernière gorgée. 1963. Huile sur papier collé sur bois. 150 x 148 cm.

accrochés des dessins, des gravures, des lithographies, des collages de Fernand Léger, Bazaine, Estève, Messagier, Voss, Bertholo, Sugaï, Jasper Johns, Hockney, Doucet, Manessier, jaillissent, s'étalent comme de la mousse, s'enroulent, se déchirent ou plus simplement font des signaux les sculptures de Stahly, Kemeny, Hajdu, Cardenas, Marta Pan et les formes simples de Grabul, un macédonien, tandis qu'un mobile de Calder balance lentement sa ramure métallique et son feuillage multicolore. Au premier étage, on trouve un mobile mécanique et lumineux de Danil, une sculpture transformable de l'architecte et sculpteur croate, Richter. Même les techniques employées par les nouveaux-réalistes et les « conceptuels » ou « intentionnalistes » sont représentées notamment par une composition de Christo où se combinent les deux tendances: une photographie et un dessin très précis racontent en effet l'empaquetage du Musée de Berne.

Variété des styles: toujours au premier étage, l'art abstrait et non figuratif est représenté par Hartung, Soulages, Bryen, Vasarely, Marfaing, Messagier, Duvillier, Singier, Charchoune, Zao Wou-Ki, Millarès. Wilfredo Lam, avec une très énigmatique femme quadrumane demi-manchote (une de ses mains pend à son bras unique, les autres jaillissent de son cou), Maurice Henri et plusieurs peintres yougoslaves (Spase Kunoski notamment) représentent le surréalisme. Cobra est là en personne sous la forme de la langue serpentine d'un personnage peint par Alechinsky. Enrico Baj ap-

porte le témoignage de la « peinture nucléaire » en faisant courir une tête de bipède sans tronc ni bras dans les vallées d'un monde détruit. Comme dans tout musée véritablement inspirateur l'espace physique ne tarde pas

à se changer en espace imaginaire, le parquet du premier étage se transforme en chaussée où vous fuyez devant le chauffard de «L'automobile tout confort» que stigmatise Marcel Pouget. La chaussée disparaît et vous voici dans l'air en butte aux pastilles de couleur dont vous mitraille un aviateur dans un tableau de Hugh Weiss. Vous tombez, et vous voilà pris dans l'irrésistible mouvement d'une «Bataille» de Pignon.

Si vous redescendez dans les grandes salles, la bataille continue. Vous vous heurtez à un poing et un avant-bras qui avait été exposé au Salon de Mai et qui est signé Rabascall.

J'ai été amené à inaugurer la salle de projection et de conférence du musée qui comporte aussi une bibliothèque, en faisant une conférence sur les nouvelles tendances artistiques à Paris; et tout naturellement la collection de Skopje m'a fourni nombre d'exemples, et notamment le poing de Rabascall qui témoigne d'une des tendances les plus récentes de l'art d'aujourd'hui, « l'art cérémoniel » où il lui est arrivé plusieurs fois de jouer un rôle, porté par son auteur dans des sortes de processions réinventées.

YVON TAILLANDIER



JORDAN GRABUL. Ambiance plastique.

BOLTANSKI AU MUSÉE MUNICIPAL D'ART MODERNE

par Gilbert Lascault

D'emblée et sans équivoques, Christian Boltanski situe son activité en dehors de ce que traditionnellement on nomme création artistique.

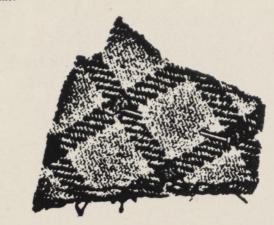
Le 9 octobre 1969 il plante au Centre américain 1000 petits bâtons roses de 20 cm. Le 11 janvier 1970, il adresse à une trentaine de personnes une lettre manuscrite: « Il faut que vous m'aidiez, vous avez sans doute entendu parler des difficultés que j'ai eues récemment, et, de la crise très grave que je traverse... Je vous prie de me répondre le plus vite possible »; sur chacune des lettres les mêmes mots sont soulignés, le même mot est raturé. C. Boltanski roule et conserve plusieurs milliers de boulettes de terre. En un fascicule de 6 pages, il réunit les « preuves » de sa propre mort, consécutive à un accident de la circulation; on y voit (sobrement titrés) la carte sanitaire d'urgence trouvée sur la victime, la dernière photo de C. Boltanski, le plan reconstitué du lieu de l'accident, des photos montrant le trajet suivi par la victime et le lieu de l'accident, l'autocar des transports réunis et la bicyclette de la victime, la déposition d'un témoin, le car de police-secours, quelques aspects de l'avenue Jean Jaurès où se serait déroulé l'accident, etc. Un autre fascicule réunit quelques traces de l'existence passée de C. Boltanski: une photo de classe, un morceau de pull-over, des cheveux datés de 1949, une chemise, etc. Le procédé de la photocopie vient donner un style spécial aux documents reproduits. Des boîtes de biscuits en fer blanc (chacune marquée d'une date) ont été exposées; elles contiennent des choses simples et inquiétantes: cônes de terre parfois effrités, petites cages en grillage, minuscules paquets en tissu contenant des cheveux et percés d'épingles, morceaux de gaze de propreté douteuse, etc.

C. Boltanski réalise également des films que leur brièveté et la nature de leurs images écartent des circuits commerciaux. Il les résume et maintient l'ambiguïté de leur signification, comme si ces scènes s'étaient fixées sur la pellicule sans son aveu, sans sa volonté, sans qu'il les puisse interpréter avec précision. 24 secondes: « On a l'impression qu'un homme tue une femme à coups de bâton, mais cela passe si rapidement qu'on le devine plutôt qu'on ne le voit ». 30 secondes: « Une jeune fille sourit, mais ce sourire n'est-il pas une grimace de mort? ». 2 minutes 25: « Un homme lèche consciencieusement une femme qui n'est peut-être qu'une grosse poupée ». 3 minutes: « Assis par terre dans une chambre étroite, un homme, depuis des heures peut-être, tousse et crache du sang ». Sans chercher d'alibi d'ordre « esthétique », Boltanski nous impose des images presque insoutenables.

Dans les films, les personnages sont en général masqués, ou bien leur visage nous apparaît peu. Les résumés conservent leur indétermination: un homme, une femme, une jeune fille. On se souviendra que ce caractère indéterminé a une importance majeure dans certains fantasmes analysés par Freud: « Qui était battu dans les fantasmes? Le sujet lui-même ou quelque autre enfant? La victime était-elle toujours la même ou changeait-elle suivant les



BOLTANSKI. « Christian Boltanski avec des amis (La Baule) 1950 ». Page de fascicule.



BOLTANSKI. « Morceau d'un pull-over porté par Christian Boltanski en 1949 ». Page de fascicule.



BOLTANSKI, « Cheveux de Christian Boltanski, 1949 ». Page de fascicule.

BOLTANSKI. « Carte d'urgence trouvée sur victime ». Page de fascicule.



BOLTANSKI. « Dernière photo de Christian Boltanski ». Page de fascicule.





BOLTANSKI, « Collège d'Hulst, Paris 1950-1951 ». Page de fascicule.

besoins? Qui avait battu l'enfant? Un adulte? Et lequel alors? Ou bien le sujet se voyait-il battant lui-même un autre enfant? Autant de questions restées sans réponse nette: nos investigations sur ce point se heurtèrent toujours à la même réponse timide: Ma foi, je n'en sais pas davantage, il y a un enfant qu'on bat, voilà tout ». De plus, l'assemblage d'actes d'une précision insupportable (frapper, lécher, cracher le sang) et d'absolue incertitude rend sournoisement le spectateur complice de l'élaboration du fantasme. Si ce spectateur a l'impression qu'il devine plutôt qu'il ne voit, il prend en charge la malfaisance des scènes: à ses propres yeux, il apparaît en partie responsable de la méchanceté qu'il percoit.

De telles œuvres (traces de gestes, inscriptions de fantasmes) n'entrent dans l'ordre artistique que si l'on accepte la définition très ouverte que donne de l'art l'artiste américain Don Judd: « Les termes non-art, anti-art, art non-art et art anti-art sont sans utilité. Si quelqu'un dit que son travail est de l'art, c'est de l'art. »

L'incertitude que Boltanski maintient au sujet des personnages de ses films est contagieuse: nous ne savons pas qui est Boltanski. Ce qu'il cherche par son travail demeure indéfinissable. Lorsque, à Nice, la galerie Ben Doute de Tout (novembre 1970) expose Boltanski, la carte d'invitation s'interroge et nous questionne sur celui qu'elle expose: « maniaque? prétentieux? rusé? malsain? gênant? artiste? sadique?

maladif? nouveau? masochiste? schizophrène? important? ».

Plus Boltanski accumule des documents sur sa propre vie, plus il cherche à lutter contre la mort et « garder une trace de tous les instants de (sa) vie », moins il a de « réalité ». Il nous apprend que tel jour il a modelé des boules de terre; il nous donne l'image de la chemise qu'il portait en mars 1949. Mais la multitude des détails ne fait que renforcer l'incertitude d'une présence et d'un sens: existe-t-il encore, le sujet qui remplissait ces vêtements maintenant vides? Quel est le sens de ces gestes dont le produit semble avoir pour seul but de conserver la trace? Gestes et œuvres renvoient les uns aux autres en un cercle injustifiable.

En outre, si les objets posés par Boltanski ne cessent pas d'être les signes de son existence quotidienne, ils imposent de considérer cette existence, et tout le quotidien, comme mythique. Un fascicule de 6 pages nous a décrit la mort du narrateur, nous l'a prouvée par des documents, par l'accumulation de petits faits vrais (le car de police, la bicyclette renversée, la photo d'un « témoin » parlant à un policier). A partir de ce fascicule, la présence de la mort vient contaminer tous les actes de Boltanski et menace leur « réalité ». Est-ce une fausse mort qui a été démontrée? Est-ce un mort qui produit? Ou bien, plutôt, les œuvres ne constituent-elles pas un inextricable montage d'imaginaire et de réel, d'artifice et de souvenir?

A partir des inventions les plus modestes, C. Boltanski instaure un univers d'une étonnante complexité. Ainsi, à l'A.R.C. (Musée d'art moderne de la ville de Paris, octobre 1970), il expose 6 vitrines. Chacune contient une centaine d'armes à la fois effroyables et fragiles, meurtrières et dérisoires. L'arme est constituée par un manche en bois enveloppé de bandages, prolongé soit par une longue aiguille droite ou perfidement recourbée (pour arracher les chairs blessées), soit par des demilames de rasoir (droites ou courbées, attachées perpendiculairement au manche, ou dans son prolongement).

Ce qui frappe d'abord dans une telle exposition, c'est la collection: l'accumulation d'une série d'objets identiques. De même que Boltanski a pris plaisir à rouler des milliers de boulettes, il a pris plaisir (même lorsque les lames de rásoir l'ont blessé, et peut-être surtout à ce moment) à bricoler ces armes. Ce qui ici scandalise: le triomphe de ce que Freud a appelé la compulsion de répétition, elle-même liée à la pulsion de mort. La reproduction du geste identique s'oppose au surgissement de la vie, à son pouvoir d'innover et de surprendre.

D'autre part l'aspect ethnographique de la présentation s'impose. Les vitrines pourraient être celles du Musée de l'Homme. On aimerait trouver une place aux pièges boltanskiens dans la classification des armes proposée par A. Leroi-Gourhan (Milieu et techniques, Albin Michel, 1945). Comme les cônes de terre, les documents photographiques, les fragments de vêtements, ces armes constituent une section du musée du boltanski, du musée de l'individu humain. Dans Clefs pour l'imaginaire (Seuil, 1969), le psychanalyste O. Mannoni donne pour titre à un chapitre: The decolonisation of myself; Boltanski se veut antérieur à toute colonisation et décolonisation. Ce qu'il montre: la sauvagerie de moi-même, la sauvagerie qui reste en chacun de nous. Il est à la fois le sujet et l'objet privilégié de l'enquête: l'ethnographeconservateur et le sauvage.

Or, pour Boltanski, il n'y a pas de bon sauvage. Malveillance, maladresse et malheur caractérisent notre archaïsme, notre état sauvage. Les armes sont à la fois cruelles et pitoyables. Elles veulent blesser. Mais elles-mêmes constituent, en quelque sorte, des membres coupés du corps, sans doute sanglants, et enveloppés de bandages: bandelettes de morts momifiés, ou (plutôt) pansements de vivants mutilés. Chaque arme est instrument de cruauté, et suggestion de la douleur des victimes. Sa fragilité est évidente: on craint

pour elle en même temps qu'on la craint.

Un tel univers est, à la limite, invivable. Il oblige à évoquer deux sociétés, l'une existante, l'autre instaurée par un poète. Les objets, au premier abord muets et qui semblent fermes sur eux-mêmes, renvoient à deux discours (l'un ethnographique, l'autre poétique) qui leur imposent un nouvel éclairage. Le monde boltanskien trouve d'abord un lien avec la société des Dobuans (peuple de Mélanésie), telle que la décrit Ruth Benedict (Echantillons de civilisation, Gallimard, 1950): « Ils passent pour être des magiciens pourvus d'une puissance diabolique et aussi pour des guerriers qui ne reculent devant aucune traîtrise... Ils n'ont pas de lois... Chez eux, chaque homme est toujours prêt à en attaquer un autre... On ravage la moisson du voisin... on provoque des maladies et des morts... Au centre du village, un cimetière occupe la place de l'emplacement communal réservé aux danses chez les Trobriands. Les Dobuans sont trop avertis des dangers inhérents à ces emplacements spéciaux pour s'y aventurer... » Humiliation, jalousie, cruauté et famine dominent l'existence des Dobuans.

Mais si films et objets de Boltanski

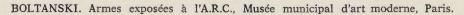
renvoient facilement à Dobu, ils peuvent aussi rappeler le peuple des Hacs que rencontre (qu'invente) le poète Henri Michaux, dans son Voyage en Grande Garabagne: des hommes s'y battent à mort, écrasant le visage de l'adversaire à coups de lourds sabots de bois; d'autres s'y tuent dans la boue des marais; des panthères noires y sont libérées dans les villes; on y tue des ministres; on y forme des enfants martyrs; des jeunes gens portent « des paniers à incendie dans les quartiers aux riches demeures ».

Ce que révèlent, ce que dénoncent les œuvres de Boltanski: la parenté de cette agressivité archaïque et de notre société « évoluée », leur secrète continuité. Mort, cruauté habitent les hommes qui nous entourent, et le monde qui nous nuit et qui s'use. Violences, maladies, contradictions nous environnent. Tout saigne, tout coupe, tout détruit et, en même temps, se casse ou se délite. La fragilité des objets est voulue. L'œuvre n'éternise plus; mais elle figure la mort, et la porte en elle comme sa faille. Chaque œuvre est la mort, toujours recommencée. La mort s'y offre, diffractée et présente dans la multiplicité de ses manifes-

GILBERT LASCAULT



Un geste inlassablement répété.





DUBUFFET À LA TROISIÈME DIMENSION

par Raymond Morineau

Avec l'exposition du Cabinet logologique de Jean Dubuffet au CNAC, on est tenté de parler d'achèvement, d'aboutissement. Ce dernier mot, qui évoque un cul-de-sac, ne devrait guère satisfaire le peintre; car s'il est une caractéristique de Dubuffet, c'est bien de se dépasser continuellement. Dans cette vertigineuse course de saute-mouton avec lui-même, il n'est pas, pour notre joie, prêt à l'abandon.

Mais on peut parler d'aboutissement en ce sens que la réalisation en « grandeur nature » de la pièce centrale de la villa Falbala concrétise une ambition dont on pouvait craindre qu'elle demeurât idéale. Aboutissement aussi du cycle de l'Hourloupe qui accède complètement, totalement, à la troisième dimension (tableau et murs se confondant et les murs étant, à la fois, peints et sculptés) et, ainsi, à son plus haut pouvoir de subversion, de perturbation et d'excitation mentales. Car c'est par une véritable obsession que l'univers aléatoire de Jean Dubuffet s'impose au spectateur cerné d'instances au centre d'un monde clos, gardé par les gigantesques figures du Paladin et de la Paladine — les seules à affirmer irréfutablement la présence de personnages — sévèrement tracées en noir.

DUBUFFET. Élément d'architecture contorsionniste. Juillet 1969. Epoxy. 300 x 444 x 498 cm.





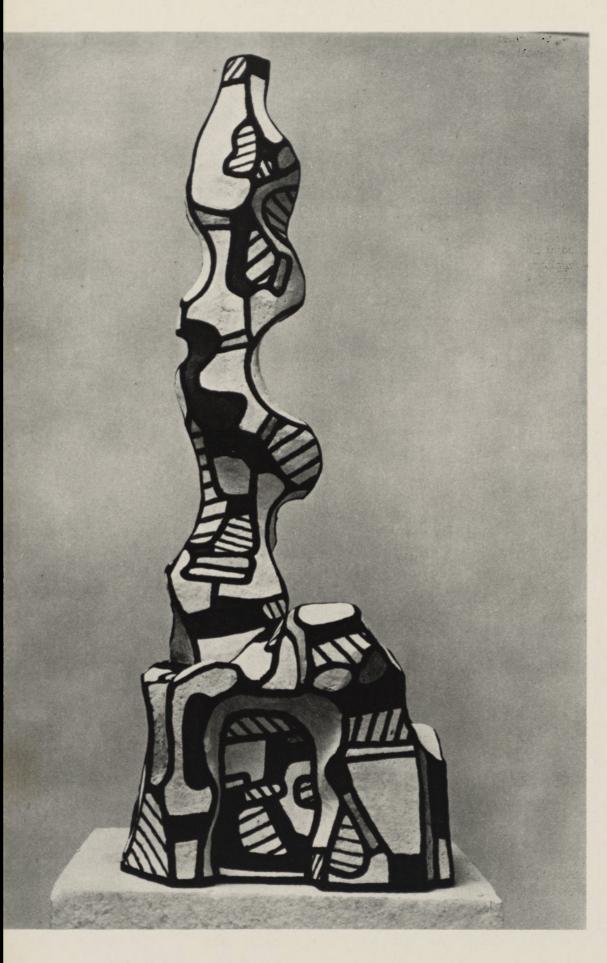
DUBUFFET. Villa Falbala. Février 1969. Polyester. 85 x 200 x 150 cm.

« Une minute de plus et je devenais folle », s'exclame avec conviction, une dame en franchissant la porte du *Cabinet logologique*. Résultat appréciable et bel hommage — encore qu'involontaire — rendu à Jean Dubuffet.

De la destruction du réel, ou plutôt de la vision traditionnelle du réel, par concassement et pulvérisation des formes généralement admises, puis amalgamées en une sorte de magma indifférencié, à la création d'un monde purement mental dans lequel les formes ne se différencient plus que selon les mouvements de l'esprit libéré, telle aura été la démarche de Dubuffet.

Le pétrissement du réel auquel il s'est livré pendant vingt-cinq ans pour le ramener à son continuum originel, au chaos de commencement du monde, rendait à la peinture un concret tout cru dont témoignaient, par exemple, Hautes Pâtes, Barbes, Sols et Terrains, Terre radieuses... Mais, dans le même temps, Dubuffet soumettait ce réel aux puissances subversives de l'esprit délié de son allégeance au discours cartésien. C'est ainsi qu'il crée — et les noms sont révélateurs — les Matériologies, les Texturologies...

L'Hourloupe, qui emprisonne d'abord dans les mailles continues de son filet

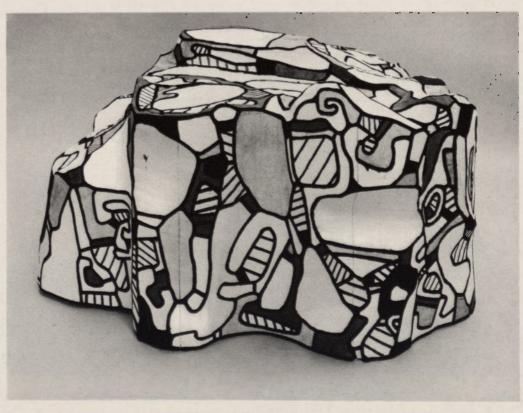


DUBUFFET. Chaufferie avec cheminée, Mars 1970. Polyester, 103 x 39 x 34 cm.

un grouillement d'êtres et de choses dont les références seront de moins en moins lisibles, évolue vers un pur délire mental que soulignent des titres comme Houle du Virtuel, J'opterai pour l'erreur, Erre et aberre... Mais Jean Dubuffet aime autant à égarer le spectateur qu'à le guider. Après tout, c'est son affaire, à ce dernier, de décider s'il consent à jouer le jeu, c'està-dire à dépasser le stade du puzzle. Les 52 figures aléatoires de l'Algèbre de l'Hourloupe auraient pu l'aiguiller vers une sorte de logique mallarméenne, la croyance en l'existence de clés susceptibles d'ouvrir - métaphoriquement - les portes du Cabinet logologique. Jean Dubuffet a pourtant pris la peine d'expliquer ce qu'il entendait par ce titre, à première vue déroutant: « Le titre donné au "Cabinet logologique" procède de l'idée d'un logos au second degré qui, cessant d'être un chiffrement renvoyant aux phénomènes et objets du monde, se met à proliférer à partir de lui-même. Débrayé et en roue libre... Le mécanisme visé y est donc proprement de brouiller le jalonnement de notre aire mentale et le rendre mouvant, de manière à désorienter celle-ci... »

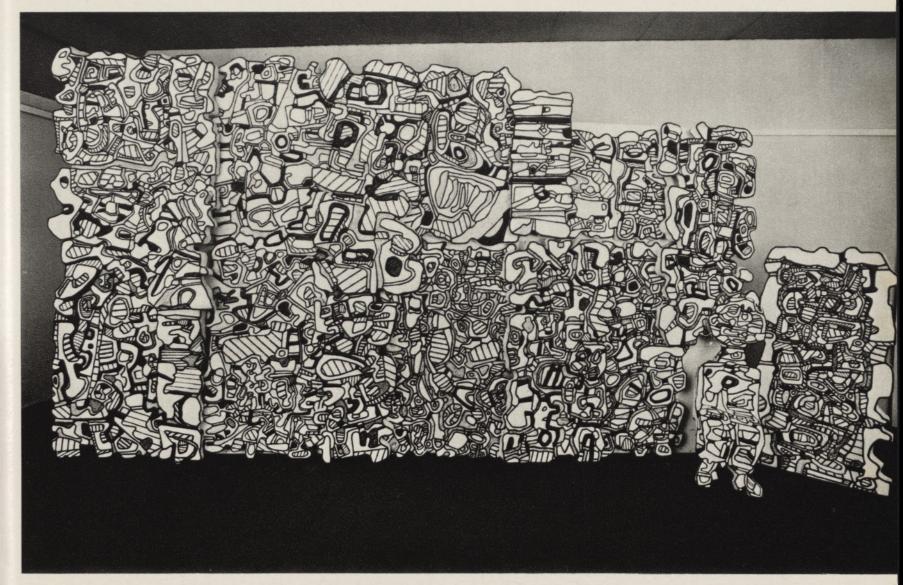
Les parois sculptées et peintes du Cabinet logologique ne forment donc pas un discours plastique dont la signification puisse être épuisée par un esprit particusièrement agile et ingénieux. Elles sont la matrice de tous les discours plastiques et mentaux possibles. A vous de jouer. Éléments du réel ou pures créations mentales, les cellules hourloupées de ce lieu délirant se veulent incitation à l'imagination créatrice la plus débridée. De tous les mondes possibles, le réel, emprisonné dans le logos au premier degré, dirait Dubuffet, ne nous en offre qu'un seul, immuable et sans surprises. Le Cabinet logologique, creuset de toutes les créations possibles, nous rend semblables aux dieux.

Selon Jean Dubuffet, la fonction du tableau ne s'accorde pas à sa dimension finie, à son accrochage dérisoire sur un mur, à ce placage ornemental auquel il se trouve réduit par la force des choses. Sa vertu perturbatrice de susciter le délire, la force avec laquelle il devrait engendrer des fêtes sauvages, en sont tout affaiblies, alanguies et domestiquées. Le Cabinet logologique, dans lequel les murs entiers sont couverts d'un réseau continu hourloupéen (cette continuité, qui abolit les angles, détruit la géométrie coutumière que le peintre abhorre de ces parallélépi-



DUBUFFET, Villa Falbala, Février 1969, Polyester, $85 \times 200 \times 150$ cm.

DUBUFFET. Le Cabinet Logologique. C.N.A.C., Paris.



DUBUFFET. Le mur bleu. Juin-juillet 1967. Polyester. 3m50 x 7 m.

pèdes rectangles à habiter) et sont dans leur substance même ce réseau et cette fête, ne permet plus d'échappatoire. Le démiurge vous tient au creux de sa main et vous pétrit comme il pétrissait naguère le réel afin d'en extraire pour vous une nourriture nouvelle. C'est toujours de nourriture qu'il s'agit. Le Cabinet logologique est un lieu nourrissant où l'esprit est contraint de consommer sans fin ses fantasmes. Toutes ces formes, ces lignes, ces couleurs, ces hachures se pénètrent, se séparent, se mêlent et se démêlent en une création qui se défait et se refait sans cesse, où surgissent, s'affirment, doutent d'eux-mêmes, s'abolissent, meurent et renaissent êtres, choses et sites, soit dans une sorte de piétinement infini, soit dans la danse effrénée des joies et des cris. Même le plafond blanc où montent les cerfsvolants — et le spectateur devenu dieu

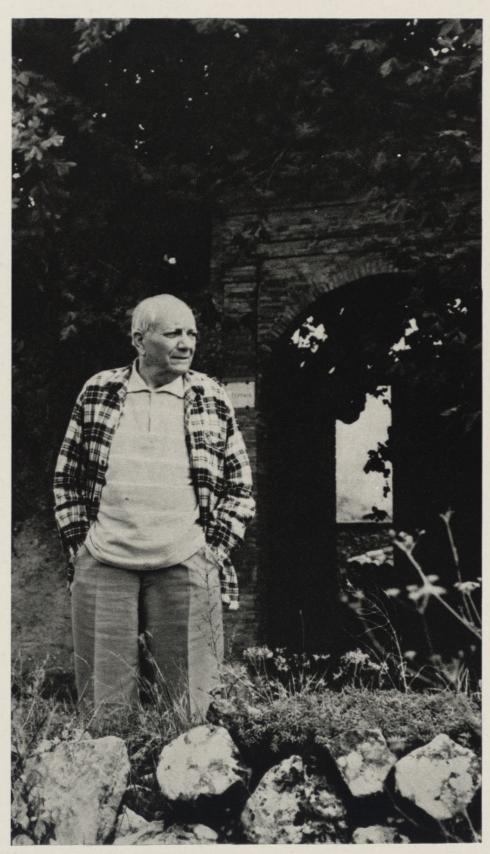
n'a nulle raison de refuser aux nuages l'obéissance, le poids et la fermeté des rêves durs — devient un lieu privilégié de la pensée libérée.

Le Cabinet logologique se situera au cœur de la villa Falbala, seule forme géométrique (sans doute résidu du logos et témoignage de sa défaite) de cette construction délirante dont il faut souhaiter qu'elle s'édifie entièrement. Cette situation de noyau, qui n'est pas sans rappeler, Jean Dubuffet me pardonne! le naos des temples, apparaît hautement symbolique. Le Cabinet logologique est, sans aucun doute, ce que Dubuffet considère comme le travail le plus achevé de son œuvre, la réalisation de sa plus haute ambition, l'élaboration de cet espace mental qui, pour lui, doit être le but ultime de la peinture.

RAYMOND MORINEAU

ALBERTO MAGNELLI NE REVERRA PLUS LA FERRAGE

par G. di San Lazzaro

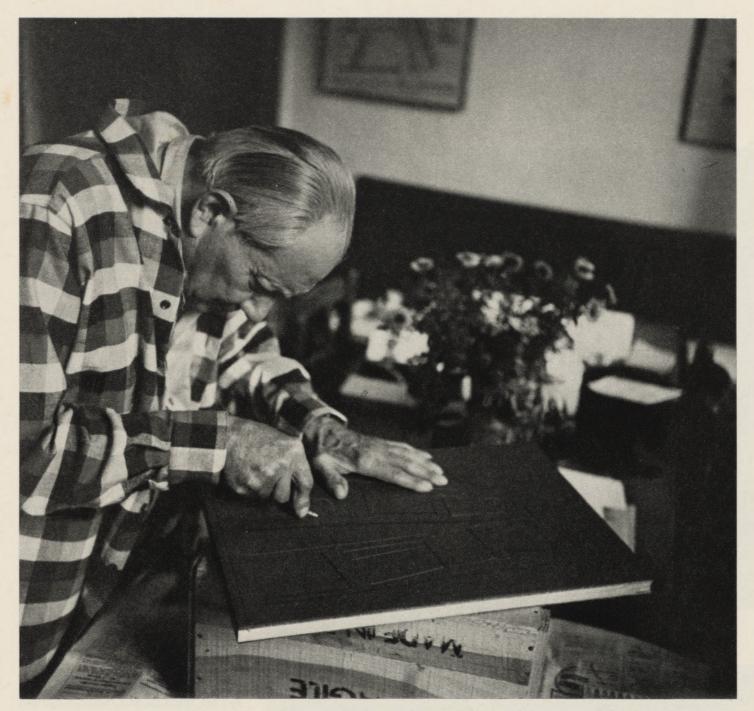


Magnelli à La Ferrage, Plan de Grasse.

Le 20 avril, à 7 heures du soir, dans sa maison de Meudon, notre grand ami Alberto Magnelli a cessé de vivre. Né à Florence le 1^{er} juillet 1888, il aurait donc eu quatre-vingt-trois ans l'été prochain.

Atteint d'une grave maladie, il ne sortait plus que très rarement, mais il était quand même venu saluer ses amis au vernissage de l'exposition « Préliminaires et Accomplissement » que nous lui avions consacrée pour marquer la parution de deux importants ouvrages (1). C'est la dernière manifestation artistique à laquelle il aura assisté. Le CNAC avait réuni l'été dernier une exposition de ses œuvres qui, après Marseille, allait être inaugurée à Grenoble le 26 avril: Magnelli n'aura pas eu la joie d'en recueillir les échos. « Préliminaires et Accomplissement », ce titre, nous l'avions choisi d'un commun accord pour l'exposition de XX° Siècle. Les « Préliminaires », c'étaient les tableaux de 1914 auxquels nous consacrerons un grand article dans le nº 37 de la revue. A peu près totalement ignorés - la grande rétrospective du Musée National d'Art Moderne, en 1968, n'en comportait qu'un seul - c'était la première fois qu'on en montrait toute une série. Sans rapport aucun avec la peinture européenne de la même époque, ces tableaux préfiguraient, à plus d'un titre, ce qu'allait être, cinquante ans plus tard, un certain Pop Art (le plus valable). On a évoqué aussi, à leur sujet, le nom d'Adami dont la Galerie Maeght nous a montré récemment un très bel ensemble de tableaux. Cela prouve l'intelligence d'un artiste qui a été le premier à découvrir cet autre versant de la peinture italienne au début du siècle, le versant moderne, le versant Magnelli.

Ces « Préliminaires » nous apprennent en effet que, avant la première guerre mondiale, œuvrant à l'écart du tapage futuriste au même titre que Giorgio de Chirico, dont on ne regrettera jamais assez le déclin, il y avait en Italie un autre grand artiste solitaire, Alberto Magnelli, inconnu alors en raison de son extrême timidité et de sa réelle modestie. Et l'on a la surprise de découvrir, dans ces tableaux que Arp connaissait fort bien (ils donnaient, selon lui, l'impression que l'on



Magnelli gravant l'une des planches de « La Magnanerie de La Ferrage », sa dernière œuvre (Photos André Villers).

se trouvait dans une rue italienne), l'existence d'une structure abstraite beaucoup plus solide que celle qui sous-tendait, à la même époque, les œuvres des premiers pionniers de l'abstraction. On y retrouve un découpage de l'espace semblable à celui qui, plus tard, régira les tableaux purement abstraits du grand artiste. C'est à dessein que j'ai employé le terme structure, car, contrairement à certaines toiles futuristes de Balla, aucune part n'est faite ici au hasard. La manière elle-même offre bien des similitudes, ainsi cette facon si caractéristique de Magnelli de cerner vigoureusement les diverses zones de couleur. Le rapprochement est frappant entre ces premiers chefs-d'œuvre et les derniers « linoleums » de La Magnanerie de la Ferrage, pour laquelle André Pieyre de Mandiargues a écrit une de ses plus belles pages. Si l'on peut accuser la mort de nous avoir ravi un ami, on ne peut dire qu'elle a brisé la carrière de l'artiste. Magnelli avait vraiment « accompli » son œuvre. Mais pour nous, par contre, tout demeure à faire, car il reste à lui donner sa véritable place, qui est une place de tout premier plan. L'exposition au Musée National d'Art Moderne a remué bien

des consciences, alerté les véritables connaisseurs et ceux qui aspirent à le devenir. Mais comme elle est longue à venir cette gloire à côté des renommées fulgurantes qui traversent notre ciel comme des comètes et se dissipent en l'espace d'une nuit. Que chacun de nous se fasse un devoir d'avertir le public, afin que ces fameuses comètes ne lui cachent pas une vraie étoile.

G. DI SAN LAZZARO

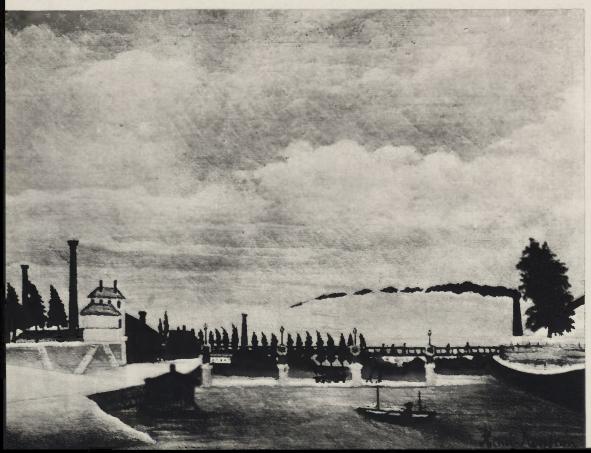
⁽¹⁾ La Magnanerie de la Ferrage, album de six Linoleums en couleurs, imprimé par Arnera à Vallauris, XXº Siècle éditeur. - Dix gravures d'après des collages, sous étui, édité en Italie par la galerie Il Collezionista.

A PROPOS DE L'ŒUVRE DU DOUANIER ROUSSEAU

par Pierre Courthion



HENRI ROUSSEAU. Pont de Paris. Museo Civico di Belle Arti, Lugano.



Il vient de paraître chez Flammarion, dans une collection « Les Classiques de l'art », lancée par Rizzoli, un ouvrage sur le Douanier Rousseau, que l'éditeur de Milan a commandé à notre jeune consœur, Mme Dora Vallier.

Après avoir commenté les peintures d'Henri Rousseau qui lui paraissent bonnes, Mme Vallier ajoute à son énumération de 261 œuvres un Appendice dans lequel elle réunit une grand nombre d'œuvres (pas moins de 126) dont, pour des raison diverses, entre autres parce qu'elle n'a pas pu les étudier, elle laisse à ceux qui les ont publiées la responsabilité de leur choix. Mais alors, direz-vous, tout dépend de la qualité et de l'autorité de ces responsables. Sont-ils de moindre ou de plus de valeur que Mme Vallier?

Sur Henri Rousseau, nous avons toujours considéré comme base sérieuse le travail de Wilhelm Uhde, qui fut l'ami du Douanier, son premier biographe-catalographe, et qui organisa, en 1909, la première exposition particulière du peintre.

Or, non seulement Mme Vallier rejette de son premier registre plusieurs tableaux dont Uhde avait connaissance du vivant de Rousseau, mais elle en exclut encore d'autres, dont les attributions sont faites par des connaisseurs du Douanier, comme Robert Delaunay, Helmud Kolle, James Thrall Soby du Musée d'art moderne de New York, Daniel Catton Rich, Directeur de l'Art Institute de Chicago, Christian Zervos, Rodolfo Pallucchini (qui organisa la rétrospective Henri Rousseau à la Biennale de Venise, en 1950), Mlle Marie-Thérèse Lemoyne de Forges, conservateur-adjoint au Musée du Louvre, etc.

Et ce n'est pas fini.

Les œuvres que Mme Vallier écarte de son catalogue dit « raisonné » pour les reléguer à son Appendice se trouvent à la Fondation Barnes, aux musées de Berne, de Göteborg, de Houston, au County Museum de Los Angeles, à l'Art Institute de Chicago et aux Musées nationaux de France (La Falaise de l'ancienne collection Paul Guilleume)

On le voit: tout cela n'est pas très sérieux, et l'on peut s'étonner qu'un

HENRI ROUSSEAU, Bord de la Seine. Museo Civico di Belle Arti, Lugano. comité consultatif se trouve patronner cette publication.

Donnons quelques exemples de l'insuffisance d'informations de notre charmante collègue.

J'ai connu le peintre Adolphe Milich, un artiste d'origine polonaise qui se rattachait à l'École de Paris. Il possédait deux peintures d'Henri Rousseau, lesquelles ont exactement la même provenance et la même bonne qualité: un Bord de la Seine et un Pont de Paris (Milich les avait achetés ensemble en mai 1949, à la Galerie Bignou). Les deux tableaux ont été donnés au Museo Civico di Belle Arti de Lugano par la veuve de Milich. Or, dans ses commentaires, Mme Vallier trouve que, dans le Bord de la Seine, « la main de Rousseau » montre « une élégance inhabituelle »; mais l'autre tableau, le Pont de Paris, donné par Mme Vallier comme étant toujours la propriété de Mme Milich, rejoint le glorieux catalogue des incertains. De son côté, Mme Milich m'affirme n'avoir jamais eu la visite de Mme Vallier. Autre exemple.

Mme Vallier s'en prend au magnifique paysage d'Henri Rousseau de la collection Paul Mellon (n'est-il pas aujourd'hui à la National Gallery de Washington?): la Vue de l'île Saint-Louis, prise du port Saint-Nicolas, sous prétexte que ce tableau représente en réalité l'île de la Cité, ce qui est vrai. Mais, nous devons admettre que le Douanier, dans son étourderie, a confondu l'île de la Cité avec l'île Saint-Louis, puisque, dans son dictionnaire des lieux de Paris, le savant historien qu'était Gustave Pessard dit que le port Saint-Nicolas se trouvait quai du Louvre, exactement où je suis allé reconnaître le sujet du tableau, et non pas «derrière l'île Saint-Louis», comme l'affirme Mme Vallier, ce qui est une erreur. Cette toile de Rousseau, que j'ai eue entre les mains est l'un des plus beaux paysages du Douanier (on y voit, sur le quai, les préposés à l'octroi fluvial surveillant les marchandises recouvertes de bâches, ce qu'était Henri Rousseau auquel on donna pour cela le nom de Douanier).

Ces rectifications (auxquelles il serait facile d'en ajouter d'autres) montrent la faiblesse du travail de Mme Vallier et l'extrême fragilité de ses connaissances.

Enfin, pour montrer le peu de certitude qu'il faut accorder à un ouvrage qui prétend (c'est le titre même du livre) nous donner « Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau », et pour dévoiler son incomplète énumération, je m'étonne que Mme Vallier ait oublié de

classer parmi ses «bons» ou ses « mauvais » Rousseau la Femme à l'ombrelle, la peinture que nous reproduisons ici (hauteur 63 sur largeur 38,5 centimètres). Elle appartenait au tenancier d'un bistrot de Gentilly qui, après avoir vendu son fonds, l'avait emportée en province où elle a été retrouvée. Nous ne savons pas où elle se trouve aujourd'hui, mais le gris très fin de l'ensemble, la fraîcheur du bouquet, la naïveté dans la peinture des mains, le jaune-ocre de l'ombrelle nous ont valu ce commentaire de Rousseau cité par Guillaume Apollinaire dans les Soirées de Paris (No. du 15 janvier 1913) et qui nous apprend que la peinture a été faite d'après une photographie:

«Inscription pour un portrait dans un paysage»

« Avec le portrait de Madame Isard Fait sur la petite photographie On la voit l'année de son mariage Et l'ombrelle donnée par son gai mari.» En d'autres circonstances nous avons apprécié le talent et la sensibilité de Mme Dora Vallier. Nous n'avons pas à connaître les raisons qui l'ont poussée à se lancer dans une aussi pénible aventure. Qu'il nous soit permis toutefois de constater que l'autorité des véritables connaisseurs de l'œuvre de Henri Rousseau le Douanier à la tête desquels se trouve celui qui l'a connu et célébré le premier: Wilhelm Uhde - en sort considérablement renforcée. PIERRE COURTHION

HENRI ROUSSEAU. Portrait de la première femme de l'artiste. 1895. 63 x 38,5 cm.



GIACOMETTI À LA VILLA MÉDICIS

par Patrizia Fassio Viscardi



L'exposition Alberto Giacometti, qui a eu pour cadre l'Académie de France à Rome, du 24 octobre au 18 décembre 1970, réunissait une grande partie des œuvres de l'artiste, depuis les peintures de jeunesse et les premières sculptures cubistes jusqu'à celles des dernières années, sans oublier les rares œuvres surréalistes. La thématique dominante dont naissent et prennent forme peintures, sculptures et dessins se révèle être, presque constamment, le rapport de l'homme avec l'espace; ce n'est pas seulement une étude formelle, appliquée à placer dans la dimension spatiale une figure, un geste, pour leur conférer une évidence plastique. La dialectique matière - milieu ambiant est avant tout une dialectique de l'être comme subjectivité pure et de l'espace comme vide absolu, compris par Giacometti à la lumière de la pensée de son ami J.-P. Sartre. L'espace est donc une grande « présence », qui cherche à dévorer l'homme et à le détruire: mais l'artiste ne croit pas à un problème de l'espace. Selon ses propres termes: « l'espace est créé par les objets: un mobile qui se déplacerait sans qu'aucun point de son corps soit en contact avec un autre objet n'aurait pas la sensation de l'espace.»

Ainsi les œuvres de Giacometti, statues ou figurines, concentrent dans cette coagulation de métal tout le sentiment de la situation humaine tel que l'artiste l'éprouvait: grêles structures qui se fichent dans l'espace et le déterminent, ancrées à un fil idéal qui est la conception qu'a Giacometti de la vie. Dans les œuvres de Giacometti l'expression joyeuse, la vivacité des lignes et des tons sont absentes: des dessins aux sculptures c'est toujours le même pessimisme sombre. Dans quelques dessins seulement, qui représentent des objets familiers: un escabeau, une table, ou le cadre de son existence: son atelier, il y a une façon tristement poétique de regarder les choses et de les faire vivre dans l'étonnement qui semble les découvrir. Mais ce qui domine, c'est l'angoisse et la frayeur de

l'artiste analysant l'absurde réalité des êtres vivants. Cependant, dans sa condition vacillante, périssable, l'homme reste une mesure précise de l'existant, relégué aux lisières du néant, mais presque héroïsé par la façon même dont Giacometti le représente: mince « présence » qui défie l'absurdité de son existence en laissant le signe tangible d'un bref passage dans le monde ou d'une immobilité nihiliste. Ce signe est un modelé de bronze qui vient briser l'apparence statique de la figure dans une confluence inquiète et tourmentée des plans. Aucun mécanisme ne simplifie la dignité dramatique de l'homme ou ne met en question les fragiles profils-masses: un chien qui marche est un être vivant et les courbes brisées de sa masse constituent tout un mouvement d'agrégats qui, aplatis, presque réduits aux deux dimensions, frôlent le néant, mais qui s'en distinguent dans la mesure, justement, où ils avancent avec une force dynamique qui leur est propre. Non seulement le vide ne parvient pas à absorber ces personnages filiformes et à annuler leur témoignage mais il les rencontre dans une interaction continuelle, qui leur permet des gestes, des regards, des pensées autonomes.

Disons encore que dans ce voyage désolé dans la vie l'homme n'a pas de compagnons de fortune: les personnages de Giacometti coexistent mais ne se touchent pas (quatre femmes sur un piédestal, 1950; la cage, 1950), quelques centimètres séparent les figures et semblent des espaces incommensurables, tandis que la frontalité pensive matérialise l'incommunicabilité et la solitude

Dans les peintures et les dessins il propose des couleurs sombres, monotones: l'insistance marquée dans les différentes tonalités du gris et le noir dominant soulignent efficacement la douleur et la fatigue qui forcent l'humanité à une épuisante course sans but. Portraits, figures et paysages ne sont pas ici confiés au vide, mais enfermés dans le cadre formé de quelques lignes au graphisme sec et incisif, volontairement conventionnelles à l'égal de l'espace contingent où sont placées les sculptures. Ainsi Alberto Giacometti n'a pas limité à une expérience subjective et privée d'interlocuteurs ce qui a été la recherche incessante de toute une vie.

PATRIZIA FASSIO VISCARDI

DALI LE FÉTICHISTE

par René de Solier

Selon Freud, le fétichisme est un « mode de réponse » à la menace de castration: le fétiche, « le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut pas renoncer ». Le contenu psychique des pratiques fétichistes serait donc la fixation sur l'imago de la mère phallique. En retour, menace paternelle or le père athée et l'enfant sont sur la plage, en maints tableaux -, en réponse aux activités sexuelles de l'enfant et de l'adolescent (nu contre un rocher, dans la diagonale de l'ombre). Complexe lié à celui d'Œdipe, bien connu, transmué par l'activité des Dioscures, reconnue en 1950 - les Jumeaux/Gémeaux étant Gala-Dali.

L'exégèse officielle reconnaît plusieurs Dali: planétaire, moléculaire, monarchique, hallucinogène, futuriste. Malgré son ampleur — 240 numéros — l'exposition de Rotterdam ne donne pas de chaque subdivision maintenant admise d'exemples pertinents. Ainsi le « Dali hallucinogène » est limité à un bijou-fleur, dit « psychédélique » (no. XXXVI).

Dans la belle époque, l'une des prédominantes ou découvertes de Dali: formes ou montres molles (1931/33), long pénis flasque sur béquille (« L'énigme de Guillaume Tell », 1933), tend à assurer non pas une confidence ou anomalie (« Métamorphose de Narcisse », 1937), mais vaguement l'objet de jeu, important et nul. Souvenir, incertitude

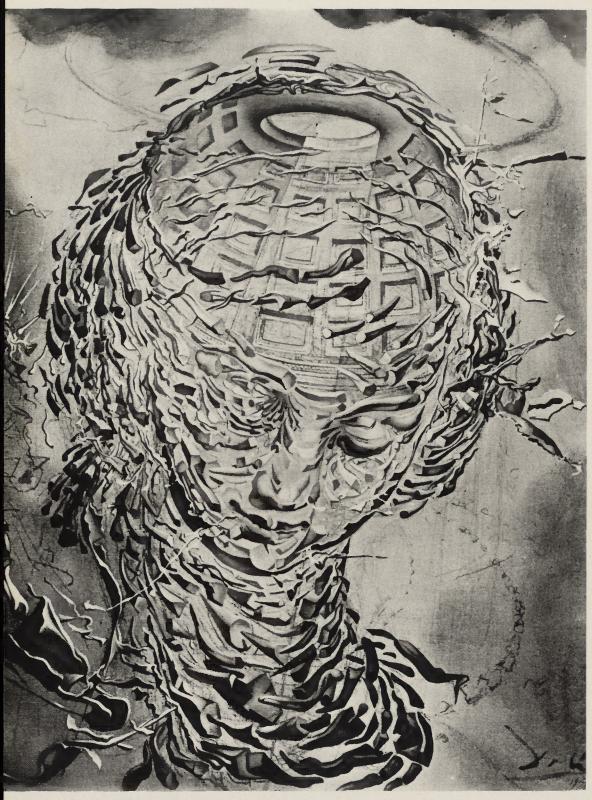
des expériences préphalliques, avant que la turgescence ne soit éprouvée? De toute façon les images du corps impliquent un schéma corporel qui va jusqu'à la dilacération et aux représentations digestives gavées. A l'arrondi pré-paranoïaque (la méthode ou l'activité paranoïaque-critique étant définie en 1935, dans « La conquête de l'irrationnel »). Aux formes de mie de pain roulée entre les doigts; au phalle-boudin (de la liberté!).

Le mou peut signifier une « faiblesse dans le fonctionnement de l'appareil sexuel », créant une détermination, quelque échappatoire, vers le voyeurisme, déambulateur ou mondain, les « aristocrates » aidant, et non à la situation d'accroupi en catimini vers un trou de serrure. Ce qui est symptomatique de la constitution psychosexuelle de Dali c'est le besoin de public comme miroir.

Dans le développement du voyeurisme, Bain de Diane chez Klossowski, on

SALVADOR DALI. Accommodations des désir. 1929. 21,9 x 34,4 cm. Coll. Julien Levy, Bridgewater. (Exposition Dali, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam).





SALVADOR DALI. Tête raphaélesque éclatée. 1951 44,5 x 35 cm. Coll. part., Angleterre. (Exposition Dali, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam).

peut souligner les points suivants:
1) exacerbation du moi, « distance » prise avec autrui (ne pas être touché, ne pas toucher); rôle de la canne comme substitut, à l'érotisation des mains, à telle prédilection pour le toucher. On montre, du bout de la canne (phallique, et non index); le désir vit de distance.

2) Fixation aux « stades prégénitaux », à l'érotisme anal (cf. Entretiens, 1966, p. 51, 81, 144), maintenant l'unité « mère-enfant » (contre le père athée?).

3) L'iconologie dalinienne voile, sans doute à dessein, la « signification symbolique » du *fétiche*, qui peut représenter: le sein-la peau (les grains de la peau), les fesses-les matières fécales

(le côté digestif), le phallus féminin, exagérément modifié, sous forme de rose, ayant comme adverse le « boudin ».

Ce que Dali brouille c'est le scénario de l'interprétation. Il lui substitue une imagerie, et entendait sans doute maintenir autrui sur cette voie. Outré ou rendu indifférent à «l'exégèse» publiée par Dali, le renversement ne manque pas de se produire, sans qu'il y ait passage de l'exclusion à l'inclusion. Dali reste bavard et logomachique, afin de cacher on ne sait quoi. La médiocrité de ses motivations?

A la longue c'est l'habileté avec laquelle collages et décalcomanies sont masqués dans l'œuvre qui intrigue. D'autre part l'éparpillement des symboles ou des objets, en dépit de la thématique obsessionnelle, a pour but de ne pas restituer à chaque « lettre du sens manifeste» — selon nous inséparable de l'image - une fonction liée au sens global. La méthode, si l'on peut dire, étant celle de la mystification, compte tenu de la « grandeur » de l'auteur. Mais, à son insu ou non, il se trahit plus d'une fois. D'où le fétichisme? Le besoin de se raccrocher à une réalité, l'évidence qui n'est jamais clairement confiée; aux substituts. Singulier jeu de miroirs, dans les dérobades et feintes, tolérant bien entendu la présentation: tout ce qui entoure, flatte, enjolive la turgescence molle. Il faut bien jouer avec cet état, en tenir compte, dans le miroir de l'œuvre. D'où le rôle des béquilles (1933)? « Les formes ramollies s'étirent, s'allongent » (Dr. Roumeguère, Dali par Dali de Draeger, 1970, p. VII). De là à assimiler ces élongations à celles que provoquent les hallucinogènes, il y a un pas. Ténuité et fibrilles, sans cesse en mouvement, composant arrière-fond et dominantes. Non l'image flasque. (La montre molle devenant bijou constitue une provocation supplémentaire.) Certaine modalité de non-accomplissement érotique.

Le voyeur en représentation a fini par tuer le créateur. L'image aidant la jouissance exhibitionniste prédomine, et tronque le sens de l'image semithéâtrale, décor plus que mime.

Pour Dali, le «fait d'image », compte tenu de l'image (double) paranoïaque, aboutit à un gain libidinal, à forte charge narcissique, dans une partie qui veut le plus souvent « cocufier » autrui. Images et rumeurs convergent dans le chorus servile, louangeur. Chez Dali le besoin (« narcissique ») d'être reconnu est tel que tout concourt à son éloge, même l'extravagance.

RENÉ DE SOLIER





DU SYMBOLISME AU FUTURISME

par Giacinto Spagnoletti

Faire une radiographie de l'histoire littéraire, en particulier de la poésie, à l'époque qui est à cheval entre le siècle précédent et le nôtre: l'entreprise a toujours été dans les bonnes intentions de bien des auteurs. En font preuve les nombreux livres consacrés au décadentisme, au symbolisme, aux « crépusculaires » et au futurisme, et l'un de ceux-ci, Fra Liberty e Crepuscolarismo (Mursia Ed.), a marqué une date dans l'évolution critique de l'auteur (1961). Plus récemment, nous avons eu la « réévaluation » de Marinetti et du futurisme grâce aux soins apportés par L. De Maria à l'édition des Œuvres Choisies (Mondadori) du fondateur du mouvement. Et voici que Bruno Romani, après de longues recherches menées en France et en Italie, a voulu faire le point de la situation dans un livre qui vient de paraître en Italie aux Éditions Remo Sandron. Dal Simbolismo al Futurismo.

Romani part de l'idée que rien ne naît

du hasard et que dans tout mouvement, tout fait d'ordre littéraire, on peut discerner un climat, un arrièreplan culturel, immédiat ou lointain, spécialement lorsque l'impulsion vient d'un homme, ou d'un groupe, capable d'imprimer sa marque aux nouveautés qui « sont dans l'air ». En ce qui concerne Marinetti et le futurisme, il est évident qu'il ne suffit pas d'analyser, comme on l'a fait jusqu'ici, les documents qui promurent ce renouvellement salutaire, mais limité à un moment, un seul moment, de l'avantgarde en ce début du XXº siècle. La naissance du futurisme, ici, est étudiée à la fois dans le cadre de l'activité (ou pour mieux dire: de l'activisme) de Marinetti et de la complexe et diverse tension idéologico-littéraire qui caractérisa les premières années du siècle. Mais Romani fait plus encore. Convaincu que l'arbre de l'avant-garde enfonçait loin ses racines dans le passé, il est remonté en arrière, nous donnant deux « rétrospectives » critiques: l'une, située en France, pays où se forma Marinetti et berceau de tous les mouvements littéraires et artistiques, dans les vingt-cinq années qui précédèrent la publication du manifeste de Moréas sur le symbolisme: l'autre, relative à la tradition littéraire italienne, toujours complice de l'antiacadémisme, de l'anti-conformisme littéraire, depuis le XVIIIe siècle, bien que sans succès. C'est au début de notre siècle que se rejoignent les deux branches de l'enquête menée par Romani: celle concernant la littérature française, qui s'attache aux poètes symbolistes (Jammes, Régnier, Vielé-Griffin, Fort, Verhaeren, Kahn, etc.), dans l'atmosphère hybride, pleine d'excitantes innovations en chaîne, qui suit Rimbaud et Mallarmé, et l'autre, retracant les timides débuts du modernisme littéraire en Italie.

Dans les vingt années et plus qui précédèrent le Manifeste futuriste, paru dans le Figaro (20 février 1909), toutes les idées neuves étaient mises en circulation à Paris et les ismes ne se comptaient plus: une centaine de manifestes, quarante-cing mouvements différents pullulaient avec une fortune inégale dans la capitale française, et l'on commençait à sentir les premiers signes de lassitude. « Pour user d'une expression commerciale, écrit Bruno Romani, le marché était saturé ». Personne plus que Marinetti, qui avait cultivé pendant des années ses amitiés dans ce milieu et avait publié ses poèmes postsymbolistes, ne pouvait mieux se rendre compte de l'inutilité de faire appel à l'esprit français. D'ailleurs, l'accueil réservé par les hommes de lettres parisiens à son cri révolutionnaire, avait été décevant. Renonçant à s'introduire dans la vie littéraire française, il « concentra tous ses efforts sur l'Italie, qui, avide de changements, commençait justement alors à sortir la tête de sa coquille.»

Ce fut une démarche opportune, digne du génie publicitaire de Marinetti. Ce génie eut aussi la chance de trouver un écho, d'ailleurs éphémère, chez des jeunes comme Lucini, Govoni, Palazzeschi (Soffici et Papini vinrent plus tard), et un accueil enthousiaste chez quelques artistes: Boccioni, Severini, Carrà, Sant'Elia, qui allaient provoquer une grande mutation dans les arts plastiques italiens. Cependant, mis à part le pathos révolutionnaire

du manifeste, le bilan est sévère, sur le plan de l'originalité des idées, lorsqu'on fait un retour en arrière et qu'on découvre les devanciers. En effet, l'expression futurisme avait déjà été forgée par Strindberg et reprise par un Catalan, Gabriel Alomar, dans un adroit petit livre El futurisme, imprimé à Barcelone et dont Paul Adam avait largement rendu compte dans le numéro de décembre 1908 du « Mercure de France », une des revues que Marinetti avait à portée de main. Mais, en Italie, on ignorait que, dès 1912, une revue allemande avait péremptoirement indiqué en Alomar l'auteur du terme appelé à une telle fortune. Il y a plus encore. Presque tout le contenu original du Manifeste était annoncé, comme l'a montré récemment Sanguinetti, dans les livres de Mario Morasso, en particulier La nuova arma (1905), où une idéologie bouillante proposait le culte de la violence, de la guerre libératrice des instincts, la beauté de la vitesse, en correspondance avec le mythe entrevu des métropoles modernes, et autres « points forts » de Marinetti.

Une fois balayée la thèse de l'originalité de fond du Manifeste, déjà mise en doute par certains, reste encore à examiner les faits qui le suivirent. L'analyse menée par l'auteur sur ce sujet est des plus rigoureuses. Aucune source n'est épargnée au lecteur, touchant le style qui caractérisa la brève épopée lyrique du futurisme, et le tableau embrasse non seulement l'œuvre de Marinetti mais aussi celle des compagnons et des disciples, depuis le début de l'aventure jusqu'à sa confluence dans le fascisme. Spécialistes et curieux trouveront de quoi se repaître en fait de citations, références et renvois de toute sorte, spécialement pour la partie des manifestes qui dicte les lois de l'écriture futuriste, et qui était destinée à impressionner fortement l'imagination des poètes italiens. Comme tous les livres utiles et essentiels, celui de Bruno Romani se nourrit d'arguments et non de polémique. Aussi marque-t-il une date mémorable dans les études sur le futurisme.

GIACINTO SPAGNOLETTI

HOMMAGE AUX ZERVOS

par Hélène Lassalle

Pour évoquer l'œuvre de Christian et Yvonne Zervos, il faudrait rappeler l'histoire de tous les courants esthétiques de l'art contemporain. Il est peu de domaines, en effet, auxquels les Zervos ne se soient intéressés. L'exposition du Grand-Palais en témoigne. C'est aussi un admirable florilège qui réunit les plus belles toiles, les plus grands noms. Dans une collaboration où il est difficile de dissocier la part de l'un et de l'autre, Christian et Yvonne Zervos se consacrèrent infatigablement à la défense de l'art moderne et à celle d'une certaine conception de l'art considéré comme la plus haute expression humaine.

Dès 1924, lorsqu'il entra aux Éditions Morancé comme secrétaire de rédaction à l'Art d'aujourd'hui, alors qu'il était imprégné de culture classique, lui qui avait soutenu, peu d'années auparavant, une thèse en Sorbonne sur un platonicien byzantin, Christian Zervos s'attacha à faire connaître les artistes contemporains. Deux ans plus tard, encore chez Morancé, il fondait les Cahiers d'Art. Devenue rapidement indépendante, la revue s'installa rue Bonaparte, puis boulevard Saint-Germain et enfin au 14, rue du Dragon. Dès les premiers numéros apparaissent au sommaire les noms des artistes qui figurent aujourd'hui au Grand-Palais: Picasso, Matisse, Rouault, Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Duchamp, Max Ernst, Tanguy, Mondrian, Miró, De Chirico, Picabia, Hartung, Klee, Kandinsky, Brancusi, Gonzalez, Laurens, Arp, Calder, Pevsner, Giacometti, etc. De «livraison» en « livraison », au même titre que les peintres ou les sculpteurs, voisinent au fil des pages les recherches de Meyerhold, les créations de Honegger, les poèmes d'Eluard ou de Arp, les textes de Tristan Tzara ou de Breton, les projets de Le Corbusier, des meubles aux lignes strictes sous des toiles de Fernand Léger. De tout ce qui comptait en art, rien n'échappait. Des publications furent consacrées aux poètes: le 14 ou Paroles de l'eau.

Les Cahiers traitaient d'architecture, d'urbanisme, de décoration, étudiaient les réalisations de Gropius et du Bauhaus qui laissaient, à cette date, le public français indifférent. Zervos fuyait les partis pris: « Je me suis efforcé, écrit-il, en 1938, de considérer toutes les tendances esthétiques de l'art contemporain, y compris les plus éphé-

mères, de les examiner avec un égal intérêt, lors même qu'elles ne répondent pas à mes goûts. » Son penchant le portait vers le cubisme. Il se passionna pour ce mouvement qui « avait libéré la peinture ».

La personnalité de Picasso domina ces quarante années d'activité et d'influence. Non seulement le Picasso cubiste, mais aussi le créateur au « lyrisme aigu », « Protée qui ne fut pas Arlequin », surprenant par sa richesse d'invention autant que par sa fécondité. Les Cahiers d'Art furent les fidèles témoins des multiples expressions d'une subjectivité exacerbée, du drame de Guernica comme de l'analyse impitoyable qui démonte, avec quelle intelligence!, les chefs-d'œuvre de toute origine. Christian Zervos publiait le catalogue, colossal, de l'œuvre, tandis qu'Yvonne organisait les expositions. La dernière activité de celle-ci fut justement la présentation, à Avignon, durant l'été 1970, des toiles des quinze mois précédents. Ce fut son mari qui acheva de la mettre au point, à sa mémoire, mais lui-même n'en vit pas la clôture: dernière œuvre commune et significative.

A Picasso se joignaient Braque, Juan Gris, La Fresnaye, Laurens, qui avaient vécu, eux aussi, l'expérience cubiste, Léger, poète de la civilisation mécanique. Les tendances les plus éloignées furent commentées, défendues: Matisse mais aussi Rouault, dont parlait Maritain, Paul Klee, Mondrian même qui exposa dans les Cahiers d'Art les théories du néo-plasticisme, Miró, le magicien des signes, Kandinsky qui, dès 1931, développait dans la revue ses théories sur l'art abstrait et dont les œuvres furent accrochées dans la galerie en 1934, peu après son installation à Neuilly.

Quant au surréalisme, il tient une place à part. D'abord réticent, comme il l'avait été, au début, à l'égard de Dada, Christian Zervos suivit pas à pas l'approfondissement d'une expérience « d'une importance incontestable » qu'il défendra par la suite passionnément. Des amitiés s'établirent, comme celle de Paul Éluard qui ne se démentit jamais, et dont ses vers à Yvonne sont le reflet. Revue et galerie seront largement ouvertes aux peintres et aux poètes surréalistes. En souvenir de ces rencontres, Max Ernst, Tanguy, Masson, Magritte voisinent aujourd'hui avec les poèmes d'Éluard

ou de Breton édités aux Cahiers d'Art. Lorsque, en 1937, les organisateurs officiels de l'exposition du Petit-Palais, « Les Maîtres de l'Art indépendant », « ostracisèrent » la plupart des artistes dont l'importance nous paraît aujourd'hui évidente, les Zervos, soutenus par Kandinsky, Magnelli et Gonzalez - eux aussi au nombre des « ignorés » - conçurent l'idée d'une confrontation parallèle. Ce fut « Origine et développement de l'Art international indépendant », qu'Yvonne Zervos organisa aux Tuileries avec l'aide de Monsieur Dézarrois, conservateur du Jeu de Paume, et de Georges Salles. C'était en quelque sorte le résumé de toute l'action des Cahiers d'Art dont la manifestation actuelle au Grand-Palais se fait l'écho.

Leur défense inlassable de l'art poussa Christian et Yvonne Zervos à prendre des positions courageuses. Au cours de la guerre d'Espagne, ils participèrent activement au sauvetage des œuvres d'art. Puis, en France, pendant l'Occupation, Yvonne Zervos avec l'appui de Paul Éluard accueillit les intellectuels résistants et installa dans les locaux de la rue du Dragon un dépôt de la presse et des éditions clandestines, ce qui la conduisit devant la Gestapo. En 1945, son action s'étendit encore. Voulant rendre l'art accessible à tous, elle organisa des expositions circulantes dans les mairies communistes de la région parisienne, puis, en 1947, elle fut à l'origine du Festival d'Avignon, en organisant avec Jean Vilar la première décentralisation artistique qui regroupait divers modes d'expression arbitrairement séparés. Elle se chargea de l'exposition du Palais des Papes.

Les Cahiers d'Art poursuivirent leur tâche après la guerre. Yvonne Zervos ouvrit la porte aux représentants de la nouvelle génération, Nicolas de Staël, Poliakoff, Vieira da Silva, Hajdu. De son côté Christian Zervos tentait de révéler au public français les peintres futuristes, dont lui-même, en 1938, regrettait déjà qu'ils n'aient pas tenu leurs promesses.

En 1960, la Revue cessa de paraître. A la galerie, de jeunes critiques amenaient de nouveaux artistes. L'exposition d'Avignon réunit une dernière fois les noms d'Yvonne et de Christian Zervos, et encore une fois autour de celui de Picasso.

HÉLÈNE LASSALLE

DIX "TABLEAUX" DE KIENHOLZ A PARIS

par Georges Boudaille

L'exposition d'un ensemble d'œuvres de l'américain Edward Kienholz au CNAC a dérangé bien des Français, amateurs, critiques ou simples curieux. Tant mieux! Elle a réveillé des passions éteintes, suscité des querelles, des enthousiasmes et des anathèmes. Il y avait longtemps que cela n'était pas arrivé. Cependant Paris n'était que la quatrième étape d'une exposition qui avait traversé l'Atlantique grâce à Pontus Hulten du Moderna Museet de Stockholm et qui avait séjourné sans encombre à Amsterdam et Düsseldorf. Les Parisiens seraientils plus sensibles que leurs voisins à des manifestations qui remettent en cause certaines notions admises?

Mais cet article n'est pas destiné à faire un tour d'horizon de sociologie nationaliste, c'est de Kienholz et de son intrusion brutale dans le panorama artistique européen qu'il s'agit. Le nom de « tableaux » employé par Kienholz prête à confusion. Il ne s'agit

pas de peinture à l'huile mais de tableaux dans le sens où on l'entend au music-hall ou dans les musées de cire. En fait Kienholz crée des environnements. Ce terme prête lui aussi à contresens. Il ne s'agit pas de jeux de formes, de couleurs et de surfaces géométriques animés par des effets de lumière ou de minuscules moteurs. Kienholz n'est pas un lumino-cinétique. C'est un réaliste expressionniste. Il recrée des lieux qui ont une valeur de symbole ou une signification particulière: maison de rendez-vous, cellule d'hôpital, bar, monument commémoratif, chambre à coucher, voiture, etc. Le réalisme de la plupart des eléments se trouve accru par des détails inventés, des assemblages insolites qui, dans un autre contexte, passeraient pour surréalistes, mais qui dans l'œuvre de Kienholz ne font qu'accroître le caractère spécifique de l'ambiance.

C'est ce mélange de réalisme scrupuleux et d'inventions macabres, sinistres, sordides, écœurantes qui confère à cette œuvre une puissance d'impact à laquelle furent sensibles tous les visiteurs, avertis ou profanes.

Il est évident que chez Kienholz, le contenu prime la forme.

Cette constatation est un prétexte pour dénigrer cette œuvre à tous ceux auxquels sa signification déplaît.

Et pourtant...

Si Kienholz était pratiquement inconnu en France jusqu'à ce jour, il ne l'était pas aux États-Unis et son évolution démontre que non seulement il n'est pas indifférent à des préoccupations formelles mais qu'il a travaillé dans le sens d'une plus grande simplicité en même temps que d'une plus grande efficacité expressive. Ses premiers assemblages tenaient à la fois du Pop'art et du nouveau réalisme français. Leur baroquisme était déjà porteur de contestation mais aussi de séquelles du vieux formalisme esthétique, notamment ses tableaux en re-

KIENHOLZ. Tandis que des visions de prunes confites dansent dans leur tête.





KIENHOLZ. The Beanery Bar.

KIENHOLZ, Portable War Memorial.



lief montés sur pied. En un mot, on pourrait dire que Kienholz s'efface de plus en plus derrière ce qu'il met en scène pour laisser les objets parler eux-mêmes.

Cette attitude esthétique va de pair avec ses déclarations touchant le sens et la portée de son œuvre. A propos de son « Portable War Memorial » n'affirme-t-il pas: « que ses tableaux sont un commentaire neutre dont le but est de pousser les gens à réfléchir sur leur condition et sur le monde actuel »? Quand on a vu le « Portable War Memorial » qui s'impose comme une satire sans merci de l'impérialisme américain, de la société de consommation et d'un certain « Way of life » on ne peut s'empêcher d'admirer la subtilité du raisonnement. Il est vrai que l'image présentée par Kienholz peut être considérée en soi comme objective: mais la juxtaposition des éléments amène inévitablement à réfléchir dans le sens où il le souhaite. Il y a une réplique du monument aux « marines » plantant la Bannière étoilée au sommet du mont Suribachi. Mais le mont est remplacé par une table de bistrot. Surtout il y a derrière une stèle où sont gravés par l'artiste les noms de « 475 pays qui ont été indépendants mais qui n'existent plus ». Plus loin, une autre table de café est flanquée d'un distributeur de Coca-Cola qui fonctionne, et enfin, derrière, minuscule, invisible, une petite figure humaine aux mains brûlées.

Le moindre détail prend une valeur dans l'œuvre de Kienholz. Le contenu est si percutant, foudroyant même qu'il excuserait tout, même l'absence de qualité plastique. En fait, c'est un panorama satirique de la société américaine actuelle que Kienholz a déployé dans les salons du CNAC. Nous avons pu voir le « Roxy's », une maison de passe avec son antichambre et son salon aux tapis râpés, ses canapés fatigués, ses plantes vertes poussièreuses, et les figures des pensionnaires traitées avec une férocité digne d'un Ensor, voire d'un Jérome Bosch. Le public était divisé: les uns s'installaient comme de véritables clients, les autres reculaient effrayés. Ma réaction fut celle de ces derniers. Car Kienholz dans son délire ultra-réaliste ne s'adresse pas seulement aux yeux mais à tous les sens. La contemplation du Portable War Memorial est accompagnée, en sourdine, d'un hymne patriotique; il en va de même dans le « Roxy's » où l'on peut mettre en marche le juke-box et entendre des airs à la mode dans les années 43. Allant encore plus loin; Kienholz diffusait dans le salon « où ces dames atten-



KIENHOLZ. Le siège arrière de la Dodge 38. (Photos CNAC, André Morain).

dent » une odeur assez désagréable, mélange de poussière, de musc et de parfum bon marché.

Une autre œuvre puissante est le « Beanery bar ». C'est un véritable bar entièrement reconstitué et les visiteurs ajoutaient encore au réalisme en mêlant leurs mégots à ceux qui débordaient déjà des cendriers. Seule — apparemment — intervention de l'artiste: les têtes des personnages sont remplacées par des horloges ou des pendules, symbolisant le temps qui passe, le temps perdu, grâce à l'alcool dans ces lieux où des êtres perdus se rassemblent pour ne se sentir plus seuls et oublier.

L'avortement est stigmatisé par une œuvre d'une violence à peine supportable intitulée « l'opération illégale ». En revanche, la naissance apparaît dans une lumière presque lyrique avec une gerbe de lumières de néon qui irradie du ventre de la femme. A moins que ces feux ne symbolisent les cris de douleur. La vie n'est jamais belle chez Kienholz et une petite lettre qui gît au sol vient donner le ton: le mari s'y excuse de son absence!

La législation sur les hôtels, etc. est dénoncée avec « le siège arrière de la Dodge 38 ». Un couple, sans doute jeune, y fait l'amour, entouré de bouteilles de bière vides. L'amour conjugal est caricaturé dans « Tandis que des visions de prunes confites dansent dans leur tête... » Le mise en place à

Paris ne permettait pas au public de regarder ces « Visions » dans les têtes des personnages accouplés sur le lit. Ce sont elles qui donnent son sens à une œuvre autrement assez conventionnelle. Il n'en va pas de même de « L'Attente » - celle de la mort par une vieille dame entourée des souvenirs de sa vie, elle-même composée des reliques d'une morne existence. Il y a de quoi pleurer... mais aussi de s'indigner avec la mise en évidence de la condition inhumaine faite aux pensionnaires enchaînés nus de l'hôpital psychiatrique. Non décidément, l'œuvre de Kienholz ne peut laisser indifférent. Même ses tableaux-concepts: des idées d'œuvres à réaliser sont du même esprit.

Par ailleurs l'homme est un grand gaillard à l'allure paisible et au sourire ironique qui tente de demeurer extérieur à son œuvre. Et pourtant quels soucis matériels représente le transport d'une telle exposition (un vrai déménagement) et chaque tableau doit être, chaque fois, entièrement remonté par une équipe spécialisée. Ainsi, nous avons vu Kienholz traverser l'Europe à la manière d'un forain, remontant à chaque fois une œuvre qui est aussi un spectacle complet. Qu'importe que l'art prenne des formes déconcertantes, non conventionnelles et même mineures, pourvu qu'il sache nous émouvoir!

GEORGES BOUDAILLE

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX° SIÈCLE

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

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 20.000

25 exemplaires sur Arches (16 à 40)

F 18.000

Avec signature sur la justification du tirage

75 exemplaires sur Arches (41 à 115)

F 3.500

Rappel

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

Cinquante exemplaires reliés pleine toile comportant une lithographie originale en couleurs Fr. 1.500

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

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX° SIÈCLE

14, rue des Canettes-Paris 6° - Tel. 326.49.40

Vient de paraître

MAGNELLI

LA MAGNANERIE DE LA FERRAGE

Introduction par André Pieyre de Mandiargues

6 linoléums originaux en couleurs

Justification du tirage:

15 exemplaires sur Japon

Prix: F 10.000

75 exemplaires sur Arches

Prix: F 8.500

20 exemplaires de Chapelle sur Arches

5 exemplaires E. C. pour les collaborateurs

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

Rappel

SONIA DELAUNAY

AVEC MOI-MÊME

Album de 10 eaux-fortes en couleurs, au format 65 x 50 cm., marges comprises, toutes signées et numérotées par l'artiste.

Justification du tirage:

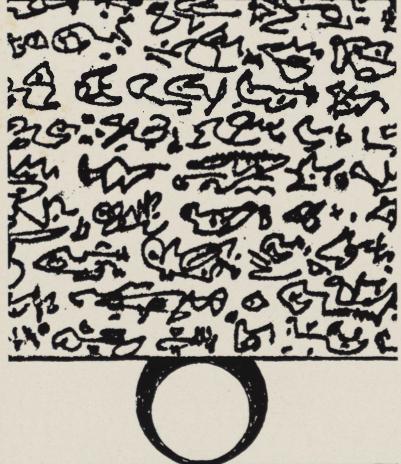
15 exemplaires sur Japon (1 à 15) Prix: F 7.500 Épuisés

60 exemplaires sur Arches (16 à 75) Prix: F 6.600

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

MAX ERNST





Textes et illustrations réunis par René Bertelé. Tous les écrits de Max Ernst (1919-1970) précédés d'une biographie inédite et suivis d'interviews et déclarations.

Un volume relié de 448 pages, 120 illustrations.

GALLIMARD collection "Le Point du Jour"

XX siècle

Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

2 numéros par an

186 pages 31 x 24 cm reliés sous couverture pelliculée 16 à 20 illustrations en couleurs 150 à 200 illustrations en noir et blanc 1 ou 2 lithographies originales

> Prix du numéro: F 85 Prix de l'abonnement 1971 (N° 36 et 37): F 160

exécutées spécialement pour XX^e siècle.

NUMÉROS SPÉCIAUX

Dans le même format et avec la même présentation que la revue mais reliés en toile sous jaquette plastifiée.

HOMMAGE A MARC CHAGALL avec une lithographie originale de l'artiste: Epuisé.

HOMMAGE A HENRI MATISSE avec fac-similé d'une linogravure exécutée pour XX^e siècle en 1938 - F 80 T.T.C.

HOMMAGE A MAX ERNST avec une lithographie originale de l'artiste - F 80 T.T.C.

HOMMAGE A GEORGES ROUAULT avec une lithographie en couleurs exécutée d'après une gouache de l'artiste - F 80

En souscription au prix de: F 72

HOMMAGE A FERNAND LEGÉR avec une lithographie en couleurs HOMMAGE A PABLO PICASSO HOMMAGE A JOAN MIRÓ

avec une lithographie originale de l'artiste

Henry Moore in Forte dei Marmi

by Giulio Carlo Argan

(p. 3-19)

For some years now, Henry Moore has spent his summers in his Querceta studio near Forte dei Marmi, Italy, working with the object of his latest research—marble. We know that in Moore's poetic theory materials are not just a means of expression, but the very substance of plastic form. The artist does not simply confront reality so as to observe it and transpose its image into a more noble or stable material; he penetrates it and shares its physical existence. This is not a matter of mere identification. Man has his own function in the continuous cosmic cycle; he is the agent of an evolutionary process that transforms reality from a state of inferior aggregation—that of matter—to a state of superior aggregation—that of form. Man's mode of existence and action is intrinsically historical because his endeavors enable nature, in turn, to participate in this existence. The mythological character of Moore's great simulacra bears witness to the continuity and coherence between organic and historical existence, for myths are merely nature's history as society has interpreted that history by transforming the structures of the medium. Moore is as characteristically English by culture as he is by birth. His conception of art as a humanendeavor that pursues and develops the work of the Creation stems from Blake and Coleridge. English thought does not exclude the empirical and experimental current: the idea (in art, form) is not an archetype preceding experience, but is constituted through and results from it. Man has his own way of acting on material reality and causing its evolution or progress and that way is work, with all its techniques, ethical commitments and historical accumulation of cognitive and operative experience. Moreover, as Berkeley showed, reality exists for man only in so far as it is apprehended by the spirit. Matter is able to evolve in an organized manner because man's work has made its historical development possible. There is no boundary beyond which all trace of man's historical aims. We give one mat

made for war and the dog for hunting.
What are the qualities of marble?
Organic matter grows and contacts other things; it occupies and defines space, associating itself with light, spatial "matter." Evolution,

thus, proceeds from material to space and, of all types of stone, marble is the one with the most spatial possibilities. The grain, color, density and molecular structure of marble favor this relationship with space/light: form is the very term in which the finite material, stone, becomes infinite matter or substance, light and space. The three types of marble Moore prefers relate to light in three different ways: the white crystalline marble solidifies it, the black or colored marble reflects it and the porous travertine marble absorbs it. Identification, exclusion, equivalence—no intermediate term is possible. In no case do we detect the effects of fusion, envelopment or friction which would establish a mediation between the formal nucleus and ambiant space. The plastic form, space in its pure state, exhausts all relational possibilities. The Querceta marbles put an end to the anthropomorphic motifs that had prevailed in Moore's profoundly humanistic sculpture as a mediational element between form and space which were leveled in terms of values, but were still distinct. Both anthropomorphic and mythological motifs are resolved in the intrinsic historicity of the material. We do still find the usual themes of reclining figures, interpenetrating and interlocking forms and the reciprocity or reversibility of the inside and the outside, as well as the plastic morphology of bone and its fundamental analogy with stone, the earth's bone. Form still crystallizes in the same way, but it has been freed of all naturalistic impurities, including symbolic analogies. In Moore's recent marbles, the identification of form and space is total....

For a sculptor like Moore, who bases his research on materials themselves, the choice of marble, rich in memories and formal potential, is a step towards the classical itendencies. Like all classical artists (just think of Picasso), he has always refused the repetition, imitation and stylistic modernization of classical art. He has always known that the "classical" path never leads t

arguments behind abstract art. Others came to pay tribute to the classic artist the revolutionary had become. Each discovered what he was looking for the Blue Rider theoretician, the Bauhaus master or the artist whose Neuilly paintings had taken modernism to its classical conclusion. And all, especially the numerous young visitors, found a painter whose unshakable logic and constancy had broken new artistic ground.

The pure aesthetic pleasure of the show was followed by the revelation that Kandinsky had prepared the way for countless contemporary expressions. Jean Arp and Vasarely, Max Ernst and Miró, Hundertwasser and even Bernard Schultze, to mention only a few—all were present in the Kunsthalle. And yet Kandinsky did not appear to be their grandfather; on the contrary, he stood up to the interrogations of the generation that is now moving in the direction of a new realism and demonstrated once more the absurdity of the long dispute between figurative and abstract art which has occurred in Germany. Monet's Haystacks, which the young Kandinsky saw in St. Petersburg, served as the legendary point of departure for his painting. We note again with surprise the decisive rejection of line and the use of a wide range of colors to be found quite early in Kandinsky's work. Kandinsky's stay in Murnau marked a turning point in the painter's style. The paintings on the themes of All Saints' Day and the Last Judgement abolished the limits of space and object; the intensity of their movement is a manifestation of the turbulent and creative crisis Kandinsky's painting underwent prior to the First World War. But in 1912, with the key work, With a Black Bow, Kandinsky affirmed himself. Bright-hued surfaces are assembled in new continents and black and the most abstract color hold the composition together like large links.

Around 1920, Kandinsky discovered an organization of forms which predestined him for Walter Gropius' Bauhaus, where his theories about painting and search for basic rules found a point of application.

When political pressures forced Kandinsky to move to Neuilly, he underwent a second crisis that is reflected in the transformation of the construction of his paintings. The clear, often poetic division of the surfaces is replaced by the heterogeneous movements of geometric and organic forms. This transitory phase ends in 1937 with the painting entitled Thirty.

Thereafter, Kandinsky employed a new, sometimes hieroglyphic, sometimes "figurative" idiom in countless combinations and variations. The final period in Kandinsky's life, which had not received such full coverage until this Baden-Baden exhibition, now appears to be a third great moment in the artist's development. Microcosmic and macrocosmic motifs eliminate the dimensions of proportion and perspective. Forming a curiously distant universe, the works painted in the last two years of Kandinsky's life, possess a profound inner unity. The early polychromy is restored with green vitriol, violet, dark brown and fawn, but almost no pure colors. Often the uniform size paintings are composed of irregular fields, assembled rectangles, borders and pictures within pictures that seem to anticipate our comic strips. These last paintings are models for a new iconography with numerous elements from Kandinsky's early work and something reminiscent of the artistic traditions of the painter's native Russia.

The Baden-Baden exhibition has given an excellent view of the scope of Kandinsky's pictorial work and has shown both his rational distance and his mystical reflection. This latter does not seem too far removed from the spiritual intensity of icons.

KLAUS GALLWITZ

Giorgio Morandi or a Voyage around the Table

by Pierre Courthion

(p. 3I-4I)

From week to week and year to year, only Morandi himself had the right to displace a bowl or a bottle on the dusty table in his studio. Time passed, the time that Morandi immobilized in the still lifes we like all the more for the calm, serenity and patience they bring us at a time when these qualities are so badly lacking. Bottles, jars, pitchers, vases, fruit bowls, pieces of bread, pipes, oil lamps, coffeepots—these objects, unappealing fetiches, are the source of the still life themes constantly renewed by the painter...

Morandi was a stay-at-home. His work is a trip around his hometown, his room, his table. His sense of measure and mistrust of complacent lyricism is in sharp contrast with the heavy impastos and sentimentalism of the other Italian painters who, like Morandi, did not leave their home.

The more familiar and free of surprises was the form of the objects he used, the more Morandi worked on that form to make it disclose miracles on the edge of his table. Thus, in his frontal alignments of bottles that change scale whenever our eyes jump from one to the other. Morandi created his own space without the help of the usual perspective. Has the importance played by the negative spaces between the objects he painted been given the attention it deserves? In Giorgio Morandi's painting, bottles and utensils display their cylinders and facets in a closed space that is illuminated by a composed and tranquil light, a spiritual light whose subtle modulations fill the air.

PIERRE COURTHION

Kandinsky at Baden-Baden by Klaus Gallwitz

(p. 2I-29)

Although the approximately two hundred works from all over West-ern Europe and the United States assembled in Baden-Baden last summer constituted barely a quarter of Kandinsky's paintings, all the

stages in his development from about 1900 to 1944, the year he died, were well represented. Many visitors came to admire the revolutionary of modern painting, the one who had formulated the

Sonia Delaunay's Recent Works

by Bernard Dorival

(p. 42-50)

At twenty or thirty, Sonia Delaunay was privileged to enjoy an enthusiastic, adventurous and invended in the state of the

hard work, she has proved herself worthy of a second youth, one that is even younger than the first as, if I am not mistaken, the latest exhibition of her works demonstrates so emphatically.

"I have found my language. Now I can express myself freely." If freedom is the faculty given to a small number of people, "the happy few," to avoid being their own prisoners, Sonia Delaunay is right in saying she is free, for, while remaining faithful to her past, she has been able to introduce fresh elements into her art and, thus, give it new life.

Of course, her recent works continue to reflect the elements characteristic of her artistic production of nearly sixty years. Passion for color, the almost exclusive use of prismatic spectrum colors with a strong preference for red, the need to use these colors in their pure state so that their intensity will be heightened and, with a further view to this intensity, the need to exalt the colors by "simultaneous contrasts," and, as a corollary, the refusal of all mixtures that would hamper this brilliance—all these constants of Sonia Delaunay's art are to be found in her latest works. With them can be found two additional constants that are probably the consequence of the others. The first is a liking for simple, even geometric, forms whose clean design both increases their rigor and gives greater resonance to the colors employed; the second is the use of a straightforward technique whose honesty, decisiveness and appearance of abrupt rapidity are meant to augment the radiance of the palette.

In my opinion, the new elements present in Sonia Delaunay's latest body of work are even more deserving of our attention than these constants. Hasn't the artist indulged her fondness for gouache more then ever and become increasingly proficient in its use simply because this medium, when applied in a thin film, possesses a fresco-like amplitude that assures her work both a mural appearance and a monumental quality? Similarly, in her oils, she has renounced the transparency she had long c

parency of light in favor of an opaqueness whose matness, again, creates a fresco-like effect. The reason for this choice is clear. Sonia Delaunay's main aim, henceforward, is to endow everything she paints with a majestic, architectural presence. Although Sonia Delaunay still shows her esteem for circular shapes and spiral lines, in her latest works we seem to detect a lessening of affection for these forms which are replaced by straight lines and squares. Does this change result in a diminution of energy in her work? On the contrary, although these forms may be somewhat less dynamic, they make up in force for what they lose in movement, a pent-up force that is all the more potent for being self-contained. This force is so confident of its power, it does not have to show it off. Dense and swollen with its tamed violence, a force of this kind acquires a percussive authority that is so peremptory it makes itself felt even before one becomes conscious of it. In this respect, again, Sonia Delaunay's present works possess a grandiose monumental quality that makes one hope some of them will one day be reproduced in tapestry, stained glass or mosaic. Enhanced by these new elements, Sonia Delaunay's paintings are also enriched by the artist's masterful ability to achieve greater intensity with fewer means. As we indicated earlier Sonia Delaunay's vocabulary of signs has been reduced and her familiar curves have been used less frequently; but, in addition to this, the straight lines that have replaced the latter are combined into fewer, simpler shapes. No diamonds or triangles, no trapezoids or parallelograms—even rectangles are too complicated for her liking. The figure she prefers is the rigorous square whose plainness corresponds to her increasingly imperious need for bald, intelligible force.

After more than half a century of ceaseless effort and research, Sonia Delaunay has attained a plenitude that is the consequence of and the crowning moment in a life marked by honesty, exactingness, fervor and hard work.

BERNARD DORIVAL

The Beaudin Retrospective at the Grand Palais

by Pierre Descargues

(p. 5I-58)

In 1970, Reynold Arnould honored André Beaudin with a retrospective exhibition in the National Galleries of the Grand Palais in Paris. This artist is so discreet that his most faithful friends feared that the Parisian public might not pay much attention to a work they were little prepared to appreciate. Not that Beaudin is intensely secretive. He does not refuse experiences: he has illustrated books, made sketches for mural decorations and tapestries and even designed vases for the Sèvres porcelain works. But he is not one for movements and Salons and he simply avoids whatever bores him. Thus, at seventy-five, this painter, who is not always forgotten by art history books, is still unrecognized. The public was attentive, however, and the forty thousand visitors to the Grand Palais will no longer repeat what can be read in several books, notably that Beaudin continued Cubism (a completely erroneous idea) and that, while we're at it, he also continued Poussin, Vermeer and everything in the long history of art which reflects rigor and reserve. Beaudin's pictures are always filled with half-said things

and barely intimated suggestions and his work often appears very simple and easy to take apart. One would, in fact, take it apart if it were not for all the potential of

would, in fact, take it apart if it were not for all the potential of the images. As Beaudin was sufficiently occupied with his painting and sculpture, both of which presented enough problems and caused him to feel a sense of the unknown frequently enough to make it unnecessary for him to seek his emotions elsewhere, it is not surprising that he did not participate in the contemporary manifestations of revolt.

contemporary manifestations of revolt.

Just prior to the Second World War, Beaudin's art became very rhythmic, with clear forms and lively colors. His natural place was among artists like Estève, Gischia and Pignon; but he never grouped himself with them. Moreover, although he admired Matisse, he frequented Picasso.

Before and after this period, i.e. in 1934 or after 1950, we find a more mysterious, more allusive, less explicit Beaudin whose rhythms extend beyond the four sides of the picture and whose measures are broken and subject to lucky acci-

dents and surprises, Large nudes gambol among white birds; groups of young girls move their arms like climbing vines. A painting may represent the wind, a wake in a pond, flurries in the leaves fallen on a pool or, further, a light moving up a stairway. 1930 rejoins 1970. Between these two dates there is no break.

Everything began in 1921 with a Florentine landscape. Whereas painters always set up their easels on the quays in order to seize the Tuscan light better Beaudin viewed the Ponte Vecchio from the darkness of his hotel room through the tulle curtains. Later he painted faces; but with closed eyes. He did not paint shapes, but the trace, the wake of movement, more the relations of things among themselves than the actual things. The need to blur presences so as to affirm their own presence would have led others to abstract art. Beaudin, however, does not need to erase to see. When necessary, the curtain tears apart. As a sculptor, Beaudin started out with relief and transparency. Little

by little, he mastered the third dimension and mass, something that does not often happen to a painter who sculptures. Paradoxically, Beaudin became more of a painter in his paintings and more of a sculptor in his sculptures. What is André Beaudin's place in contemporary art? Most historians agree that he is not one of the most important artists. An artist belonging to Beaudin's generation had to become a Surrealist if he wished to participate in the regular rhythm of the new waves. Refusal to do so condemned the artist to the margins of current trends, a position from which it is not easy to interest one's contemporaries who do not have time to wonder whether these margins will be the wide avenues of the future.

to wonder whether these margins will be the wide avenues of the future.

In the meantime, Beaudin is not lost in the margins, for he drew some forty thousand visitors to see his works, visitors who found him as current as they find Corot, for example, typical of his time.

PIERRE DESCARGUES

The Unity of Bryen's World

by Geneviève Testanière

(p. 59-64)

The techniques Camille Bryen has used and the areas of his creative activity are so varied that all analysis would be rendered impossible if the artist's own writings had not helped reveal the coherence in his work.

The idea of abhumanism, "an absolute availability, a refusal to sanction the choice one made or yielded to in the unfathomable past, the choice of being a man, of being the one who turns out to be me...," is the unifying factor in what Bryen has produced. His whole life has been devoted to a quest for some other world and his passage from literature to drawing and painting was simply an enlargement and enrichment of this poetic search. An heir to Dada in his poetic work, and still trying to seize the "radiant"

outburst of unpredictable and ever living reality," Bryen exhibited his automatic drawings with the Surindépendants in 1935. His quest for "unpredictable reality" also led him to create functioning objects that, after those of Marcel Duchamp, were the first in which a mechanism played a part. Seeking unusual materials and methods, Bryen created the first Tachiste work in 1935, using wax drippings and trails of smoke from a candle. His fascination with the chance effects and resistance of the media he used led him naturally to painting itself and there, too, he became an innovator, as he helped to develop a type of lyric abstraction.... traction. . . .

GENEVIÈVE TESTANIÈRE

Dino Buzzati or the De Multiplication Table

by Marcel Brion

(p. 67-72)

For Dino Buzzati, painting has been no less vital a necessity than writing the Désert des Tartares, Barnabo des Montagnes or Un Amour. He may joke, but the game he plays when he writes or points is never inconsequential or completely safe. Buzzati usually chooses his partners without a care for the cloven hoof or the hint of horns under the beautiful head of hair, yet he is prudent enough to keep a strong defensive irony in reserve, an irony that he may use even to the detriment of his own dreams.

even to the detriment of his own dreams. Multiplication or "de-multiplication": for a long while, Buzzati worked for a large daily newspaper in Italy. Editorialist, columnist, organizer of world news and weigher of truth and falsehood, the Buzzati of the Corriere della Sera and the Domenica del Corriere, the weekly supplement renowned for the tragic vehemence of its covers, is not the only Buzzati. A large newspaper permits a hidden life

and, in the present case, several hidden lives in which Buzzati multiplies his selves: the imaginator, the dreamer, the satirist, the poet, the alpinist and the painter who sets up his easel next to the novelist and the journalist—each is given his just deserts.

Originally, painting helped Buzzati to disintoxicate himself by exorcising or at least turning his obsessions and formless anxieties into images he could fight with. More completely than writing, painting projects forms, giving them two dimensions and fixing them in line and color as a butterfly is pinned in a box... The marriage of the infernal and the comical attests to the nocturnal authenticity of the nightmare. The images that Buzzati likes—infinite fluidity, ragged silhouettes flattened against a wall, shadows stretched in all directions—could be provided only by an oneiric repertoire. His two-dimensional figures are the personification of his anxieties. Associated

with crumbling cities and magnificent buildings that are rotten inside, they incarnate Buzzati's grotesque and always terrible universe. Remove a small stone or even a nail and the whole cyclopean structure collapses in a parable of the instability of this world where even the illusory is only the reflection of an illusion. How can a man live in peace, reassured and certain of his continued existence on earth, without being tormented by the problems of space and time which shake the ground he walks on. Painting and writing are Buzzati's way of domesticating these problems for lack of a way of solving them....

them....
Buzzati puts obstacles in time's path by painting mountains, not mountains crenellated with abstract gargoyles, pitted with alveoli, sometimes pretending to imitate man's own architectural constructions, but, actually, retrenched in their hollowest rocky essence, and offering more than one secret passage

to the daring speleologist who, after following winding detours, emerges on the other side, that is to say, not in unreality, but in the very heart of the other side of reality which some call the land of the fantastic. By dint of fleeing before time, whose claws come closer to grabbing him by the throat with every minute that passes, Buzzati lands in a country of mad spaces and irrational time. ... This is a writer's painting. Using a repertoire of images suggested by the writer and given form with volume and color, but of an analogous nature in the two creative procedures, Buzzati's painting has something of the story, something that can become the comic strip. Some of his tales would be easily transposed into that other means of expression, the cinema.

I wonder what would happen to Dino Buzzati's captivating "de-multiplication" if, after oneiric painting, he were to adopt the filmed story. . . .

MARCEL BRION

Zao Wou-Ki's Journey

by Henri Michaux

(p. 73-80)

Zao Wou-Ki, too, has left the concrete. But his pictures still bear a family resemblance to nature. It is there. It is not there. What we see cannot be nature. Yet it must be

Nature is what stirs Zao Wou-Ki, what reveals him, what depresses him and revives him, what fells him and picks him up, what excites him, what makes him all "for" or else all "against," what makes him seethe . . . , and tell what is suffocating him.

In nature there are no obstacles to his speaking out and making movements that are truly ample and not just colored with painful human exasperation.

An alliance with nature enables one to live more intensely than when one lives alone.

One adopts nature's breadth and depth. One finds it possible to live on a different scale...

The evident virtue of Zao Wou-Ki's pictures is their beneficial effect.

HENRI MICHAUX

Liberaki: Form and Material

by René de Solier

(p. 8I-84)

1. A woman's sculpture is always astonishing. Because this isn't a woman's métier? It requires robustness and virility, a keen sense of form, knowledge of the art of constructing, modeling, forming structures, command of the material. . . .

constructing, modeling, forming structures, command of the material....

2. Dispositions, structural "keys"....
A dynamism resulting from a prescience of the rare.

3. A return to the source? The conquered metal, few facets, a sharpness that is not aggressive, but gives an impression of force (Warrior, 1969); labyrinthine elements (Ydra, 1964), planes and checkered patterns, seem to organize the series of beacons (Woman, Flower, 1969).

4. Forces that can be felt in the network of forms, overlapping potentialities: compression, tension, moment, friction, a strange form of sensuality that flowers in ease....
5. Overlapping images and central conceptions furnish the "key" to the sculptor's inner world. Despite the poetry and a knowledge of the Greek used in the titles, one is misled, disoriented....
6. A labyrinth—guided by the Ydra (1964)? The Minotaur, turned female, devours....
7. Summer solstice, 1963: a network of relationships among elements. Structures appear where the elements merge, Into a meaningful "whole."...
8. Aesthetics and metallurgy: or the influence of discovered techniques on small sculpture (anti-

mony, the alchemist's Star)...

9. We are "beyond" the myth (of modernity). In Nykta, 1968 and Halikarnassos, 68, Libéraki introduces a new element: the underlying story. Mythos means a tale, discourse.

lying story. Mythos means a tale, discourse...
Once again sculpture carries on a dialogue, from one theme to another, and turns, because of its facets and the number of implied movements. Assemblage—of the potential network; something new—a deciphering of the hollows...; the "reading" or decoding of the blank areas between two protuberant forms.

deciphering of the hollows...; the "reading" or decoding of the blank areas between two protuberant forms.

This sense of potential in Libéraki's sculpture must come from her habit of working directly in negatives with a view to positives.

Kafka: the most extreme negative turns into a positive.

10. The sculptor communicates without expecting too much of the spectator....Reading the hollows, putting potentials together. A phenomenon of non-lethargic perception that exceeds everyday "dimensions." Uncommon sculpture.

11. Forms: beacon/signals. The latter are not always picked up when emitted (a problem of negatives being turned into positives, of potentials, of the decodings to be undertaken), but belong to the "armature" of the myth. They belong to the syntactic dimension, to the discourse halted at utterance. From whence the importance of the titles, persistent textual signals....

RENÉ DE SOLIER

The Lipchitz Retrospective in Berlin

by A.M. Hammacher

As Lipchitz' work had not been shown in Western Europe since 1958, this Berlin exhibition (September 18-November 9, 1970) met a definite need. We seem to have forgotten, particularly in Paris, that, after Rodin's death and just following the early Cubist and Futurist initiatives, between 1909 and 1917, Lipchitz made a major contribution to the development of sculpture. The period from approximately 1924 to 1930 was no less significant. The "transparent" plastic forms Lipchitz created then brought new technical and spiritual liberty to sculpture. A third phase in Lipchitz' work, from 1930 to 1940, is characterized by a mature art put at the service of a menace-filled world. The complex richness of the themes found in his sculpture is determined by the several layers of his personality, the result of his life as a young Jew in authoritarian and anti-Semitic Tsarist Russia, his apprenticeship in Paris, his considerable isolation during the First World War and his intense opposition to the Nazis before and during the Second World War. The last period, which brings us up to the present, is marked by Lipchitz' stay in America, where he received his first important orders, and the time spent in Italy which enabled him to renew his ties with the Old World.

To understand the first period in Lipchitz' art, one must keep in mind what was happening in the milieu in which the unknown im-

the Old World.

To understand the first period in Lipchitz' art, one must keep in mind what was happening in the milieu in which the unknown immigrant tried to find himself between 1910 and 1913. It was no small problem to achieve in sculpture what the Cubists had accomplished in painting. And, unike Nadelmann, Osaky, Archipenko, Zadkine, Chagall and Brancusi, when Lipchitz arrived on the scene he was unformed and ignorant even of the artistic developments in his own country.

He observed everything with a critical eye and worked relentlessly during the three years following his arrival in Paris, trying to make up for lost time. In 1912, for the first time, he achieved an avantgarde expression. Between 1914 and 1919, he created his first mature works whose construction is simple, but imposing and truly Cubist. This is the period of the Bathers with their meager details and broad, accomplished planes. Pure force and tension of forms, oblique surfaces, secants harmonizing with curves—the sculptures of these years have a singular presence. The treatment of surfaces is replaced by three-dimensional, vertical, self-sufficient forms.

In 1916, Lipchitz first attacked closed

ince-dimensional, vertical, self-sufficient forms.

In 1916, Lipchitz first attacked closed form. He hollowed out a sculpture (Man with a Mandolin) in an almost irrational and inorganic way. Through the intermediary of the

African arts, the play of concave and convex forms had found its way into Cubist painting; but what Lipchitz was trying to do had a different meaning. In hollowing out the solid form, he introduced a new spatial conception. Barbara Hepworth and Henry Moore later worked with this idea on the abstract level.

1924-1925 marked the beginning of the "transparent" sculptures, an innovation that opened new possibilities to others, Giacometti, Picasso and Gonzalez. The later use of linear, materially reduced metal figures stems from Lipchitz's experiments.

Between 1920 and 1930, we find some of Lipchitz' earlier pre-Cubist elements in his work. Spiral forms, contraposed movements and certain mannerisms combine with the newly acquired forms. Motifs that had been "monosyllabic" during the rigorous 1915-1919 period once again become "polysyllabic." A statue is now composed of a male and a female element, the possible intertwinings of form stemming from the "transparent" technique.

Although the dynamism of the struggle between the sexes often comes into play, the fundamental tone of the sculptures is neither joyous nor lively, but rather somber and even tormented. Psychically, the work remains tied to the personal and emotional events in the sculptor's life, revolving around life, death and love.

Lipchitz' imagination and he was filled with memories of ritual sacrifices, the Song of Songs, joy, lamentation and feelings of guilt. His reaction was not political, but that of a human being who is strongly moved.

The last chapter in Lipchitz' life is shared between the United States and Italy. In the former, he found both a haven and favor. The numerous orders he received enabled him to satisfy his desire for large formats and, in recent years, his work has become increasingly Baroque. In the latter, he discovered Luigi Tommasi's foundry where he can realize what he wishes with the help of his "pals," the craftsmen. Every time I have visited Lipchitz, I have been impressed by the sculptor's destiny which, like a Titanic bur

Le Yaouanc's Physical Involvement

by Patrick Waldberg

(p. 92-98)

Françis Picabia had given one of his pictures the disconcerting title New York Landscape as Seen Through the Body. In my opinion, the landscape as Seen through the body." As if in confirmation of this thought, I

find the following notation by Le Yaouanc: "My whole body is a prism, a short-circuit in infinity, I grow in the colored margins of the shadows dancing within me and my totally black eyes see blue lines, my whole orange body perceives green diamonds..." Alain Le Yaouanc's work seems to be inspired by a kind of physical involvement, as though obscure nervous centers go into action and play imperceptibly on his organs, unleashing a new visionary coherence.

unleashing a new visionary coherence.

I remember once telling Le Yaouanc that, in my opinion, some of his paintings—mainly the large gouaches—seemed to have been created without his knowledge, as though someone else had inhabited and guided him. He replied that, indeed, while working and under other circumstances as well, he almost always felt an invisible presence at his side. He then spoke quite naturally of the difficult to explain parapsychological phenomena he had often been the subject and sometimes the witness of. I easily convinced myself that this spectacular young man had access to zones of the mind over which reason has no more held than a hammer on the sea....

sea....
The worlds of Giorgio de Chirico
and Alain Le Yaouanc have certain
similarities. In both we find geometric shapes, tee-squares and other
architectural tools, as well as slop-

ing planes on which objects are held by magic only. But, as de Chirico himself said, his Metaphysical Interiors are motionless "silent lives" seemingly frozen by a mysterious wind, whereas Alain Le Yaouanc's scenes, with their landslides, whirlwinds, eruptions and maelstorms which uproot, dismember and tear everything to shreds, are filled with a terrible din. The tremendous dissonance in this chaos is, however, attenuated by the presence of clouds that appear almost everywhere, on the ground, at ceiling level, inside solid shapes, in archways and, even, right in the middle of the sky, clouds that far-off rays of light turn a delicate pink or blue and that seem to have been carried to us by Far Eastern breezes. The bodies of the creatures that appear in the heart of these calculated disasters are often made of clouds; consequently, despite their violent appearance, we imagine them to be light. Finally, all these fragments of dislocated unity gravitate according to as yet unrevealed laws, recomposing themselves as oneiric necessity requires. Of the din, now padded by dreams, only muffled and happy sounds get through. Thus, we return to the idea of a dreamed catastrophe whose objectively intolerable uprooting is felt by the subject as a flurry of feathers or the light caress of a snowflake.

Patrick Waldberg

ing furiously on its own inability to communicate. Like a tracked animal taking refuge in a glass cage whose walls reflect his own spasmodic contortions in the helplessness of a sterile silence, the visitor leaves this exhibition of Andy Warhol's images at the Musée Municipal d'Art Moderne with a feeling of oppression. He has once again entered a realm of new cruelty, the cruelty of silence sterilized and dematerialized by technology, the sinister realm that was once identified with the gas chambers. Here man has frightened himself into total silence. Unable to cry out, he hasn't even the force to hate. In my opinion, the most terrifying image in the show is the one inscribed on the superbly colored (and, thus, even more cruel in its obsessing, vertiginous repetition) carrousel of the Electric Chair. In the upper right-hand corner of the last canvases in the series appears the admonition SILENCE. Faithful to his principle of repetition, Warhol has reiterated the executional silence by means of a written order. Associated with Pop Art from its "first phase," Andy Warhol offered the critics all the elements, however secondary, enabling them to play their little game of labels—comic strips, advertising and commercial decoration, the socio-political news image and the overstimulation of and by the image. But, from the outset, Warhol also revealed the distinctively characteristic and faultlessly rigorous "cool" that is the indisputable proof of his talent.

The impact produced on the spectator by Warhol's mechanically reproduced cold images stems from

The impact produced on the spectator by Warhol's mechanically reproduced cold images stems from two psychological pressures: an

aggressive demonstration of the subject's artificiality (the colored, changing planes) contrasted with the emotional syncopation resulting from the obsessional multiplication of images. No other painter has ever demonstrated the arbitrary nature of the image by such simple means. Changing nothing of the form of a photographically exact face, that of Marilyn Monroe or Liz Taylor, for example, Warhol manages to distort it on the perceptual plane to such a degree that, henceforward, only the spots of color define it. The implacable repetition of an indefinite series (nothing is more cruel than this suggestion of a form carried to infinity, that is to say, a form our psychologically sensitive perceptions cannot grasp) leads us to the abyss of the serial image. The unique being, like the unique image, no longer exists. Both are condemned to fusion with the mass...

unique image, no longer exists. Both are condemned to fusion with the mass...

To grasp the full scope of Andy Warhol's artistic approach, one must also be familiar with his "spectacles" and, especially, the films in which he fixes the same spatially and temporally cruel stare on the sexual desert of his generation or, at least, his milieu. Perhaps one day we shall discover the minute drawings of this painter who pretends not to be one. Another Warhol is found there, one who wants to seize (therefore understand) the can of Campbell's soup. But it will probably be too late by then. The obsession with the object submitted to the laws of inhuman machines (the opposite of Picabia's, Duchamp's or Man Ray's) will have already disappeared under a cloak of silence filled with stifled cries.

Andreft-Boris Nakoy

Gischia or Harmony

by Giuseppe Marchiori

(p. 99-I00)

Gischia's uncluttered studio immediately reveals the clear-cut choice of an "unpicturesque" space and the relationship between the artist and the things that surround him, the few things conducive to harmonious thought, unhampered mediation and fantastic evasion in a pure dreamlike light, Venice and its silences have brought Gischia back to painting and banished the attractions of the present—whether lucidity, anxiety or polemics—from his mind.

Gischia's stay in Venice has been the source of new inspiration leading beyond the formal patterns that had constituted the basis of his abstract compositions. Gischia did not, as so many did, reduce the geometrical formulations of postwar "concrete art" into a mannered model that exhausted all the possible combinations of several simple elements; but he used them as the necessary and fundamental point of comparison that explains and justifies his present pictorial expression. Today Gischia can insert a stylized, feminine, archaic Greek profile into the network of forms that stem from the unforgotten propositions of the Abstraction-Creation group without producing too obvious a contrast. Light is the unifying element in his painting, the bright secret of the intensely luminous colored, modulated planes attaining a tonal vibration that is almost always missing from "abstract" can-

vases which, for the most part, make use of colors as brilliant as the ename! of automobile bodies. The insertion of figurative elements is then canceled in the composite newness of the image in which motifs of the most rigorously abstract purism converge, associated in a rhythm corresponding to a strong visual emotion....

Gischia succeeds in reconstructing an unreal space for the image with an instinctive naturalness and a reflective logic; he gives his invented shapes the order and harmony of his own nature and thoughts...

The play of tones in his work obeys the laws of an ancient "art of painting," laws that are not learned in school and that, in Gischia's work, arise spontaneously, the expression of a state of inventive happiness. Geometry, the untroubling Muse of the most orthodox abstract painters, provided Gischia with an emblematic justification for some of his compositions that could not have been based on intuition alone. But his art has much older origins—his love for medieval stained-glass windows suggesting the luminous vibrations, the mysterious and ecstatic light, the light of mystic delight for his colored planes and his even deeper love for Italian Quattrocento art inspiring his search for exact proportions, the harmony that is the result of the pure concrete existence of forms...

Jorn and "Demystification"

by Guy Marester

(p. II2-I22)

In a world that submits to the demands of order to the point of suffocation, Jorn's work succeeds in opposing a vehement creative spontaneity to the careful and often disembodied calculations of the law. disembodied calculations of the law. It does not establish a plastic code that obliges a particular interpretation; but expects each of us to respond to one liberty with another. Jorn wishes painting to be the source of an endless dialogue between the spectator and the creator.

the source of an endless dialogue between the spectator and the creator.

Jorn, whose approach is immediately revelatory of great inventive richness, is not concerned with preestablished truths that could be presented as absolutes. In fact, I remember his saying: "I question everything in my painting, and even whether painting exists. For me, it is something to be reinvented every time."

Jorn accomplishes this constant reinvention with the most usual means of expression; but he creates a profoundly original plastic universe, one unconfined by a preexisting framework. In my opinion, few painters have so successfully eliminated the reassuring compartments that enable us to distinguish be-

tween figurative and abstract art. Interested in doctrines only secondarily, Jorn attaches primary importance to the impact of his art. Thus, for a while, COBRA provided the needed meeting ground for artists who shared certain affinities,—a similar generousness of expression and common concerns about the place, meaning and role of art—but who were hostile to all artistic imperialism.

Jorn's world is not serene; it contains a pervasive violence that is the evidence of a remarkably complex approach to art. An example of this approach is to be found in the titles Jorn sees fit to bestow on some of his canvases with the same humor Satie used when entitling his musical scores. For the most part, these titles are part of Jorn's quite conscious attempt at "demystification." Their manifest interchangeability, ambiguity and, sometimes, inaptness as regards the pictorial content emphasize the degree of freedom we are to feel with respect to each painting. Jorn wishes us to forget everything external to the work which might have an impression on us.

Andy Warhol the Silent Cry

by Andréi-Boris Nakov

(p. 106-III)

Each of Warhol's fascinating panels, the *Electric Chair*, the *Car Crashes* or the *Race Riots*, for example, distressing modern icons in which the arrogance of icy sophistication alternates with the disquiet of

panting repetition, possesses a real synthetic power that is further ac-centuated by a paralyzing silence typical of the emotional and imagi-nal no man's land inside of which American society seems to be stamp-

At Marino's Side

by Egle Marini

(p. I25-I32)

He was born during the turn of the century calm, between the Apen-nines and the Tyrrhenian Sea, in Pistoia, a Roman town whose dila-pidated walls stand close to the mountains. A stony, somewhat storied town; a cluster of marble structures, grimacing gargoyles

jutting out from their upper reaches, the gaping mouths nests for the hoot owls; a reminder of austerity, antagonisms and cloistral rules—one recognizes tales of treachery and punishment in the symbols, while Giovanni Pisano relates the heroic exploits of a more ideal and

Marino familiarized himself with his

collection of dusty plaster figures were heaped together with the remains and ghosts of the irrevocably dead "masters."
Marino was there like a "closed stone," to use his own words. He drew a great deal. His mind was filled with myths and legends: symphonies of imaginary shores, harsh lands with inhospitable contours, the golden cascades of a fantastic Orient.

pnonies or imaginary shores, harsh lands with inhospitable contours, the golden cascades of a fantastic Orient.

This state of stupor was the starting point for the drawings in which Marino gave form to his emotions and laid out his approach, his future course. The themes of some of these drawings, sometimes repeated in engravings, spring from a tight network of signs. Marino often starts out by sowing signs the way one sows seeds, seeds that suddenly sprout in his hand. He does what he wants to with them. He stops, he returns, he suppresses, he starts dreaming again, he draws, he prunes, he quickens. And his tale springs from this swarm of hieroglyphics, from this swarm of hieroglyphics, from this swarm of hieroglyphics, from this arcanum of the unconscious.

1919. The War was over. Marino enrolled in sculpture classes and, from 1922 on, attended them exclusively. He had already accumulated a considerable number of drawings, paintings and engravings. These drawings and paintings were to remain the complement to his sculptural activity.

"Color was a means of approaching the idea I had in mind. Are these paintings or drawings? I cannot say. This pictorial preparation always precedes the sculpture. One idea is immediately followed by hundreds of others. When painting, one develops, one creates a composition, one eliminates, one seeks the elements one is to use, one discovers what is essential. Once the idea is secured, one turns to the sculpture; but there are interesting things before one gets to it, composition and color. Take color, for example. Instead of mixing my colors on the palette, I use little cups. I color and I paint, I paint and I color. I put one tone next to another, I paint over them, I add more color until I have obtained a kind of mosaic, a group of incrustations and superimpositions which finally constitute the material in themselves. I work with bronze in somewhat the same way; by virtue of the sculpturing the bronze becomes a patina, a mysterious patina, the most beautiful and natural one.

ina, the most beautiful and natural one. The procedure is the same."

Marino is still turned inwards as in childhood when, preferring images to words, he matured from within and by himself. His piercing look is accompanied on rare occasions by a quiver that crosses his face, heightening its sensitivity, and runs all the way to his fingertips where it subsides imperceptibly. His approach is difficult to grasp: one cannot follow or predict a course of action obeying sudden and intuitive decisions. Marino replaces programs with something that seems to be born in remote regions, something that comes like a message, proceeding by successive touches. The fervor and emotion expressed in words resemble the eddies on the surface of a stream of water, barely hinting at the agitation in the depths. The development of an idea remains secret; never, in fact, does Marino propose an already elaborated and thought out idea, one removed from the unfathomable process and the mysterious imprecision of a natural evolution. When one feels a sensation, what need is there to ponder over the process whereby a sculptured form issues from a fragment of color?

Egle Marini's text for "Tout Pre de de Marini's text for "Tout Pre de Marini's text for "Tout Pre de de Marini's text for "Tout Pre de de Marini's text for "Tout Pre de de Marini's text for "Tout Pred de Marini's text for "Tout

The above is an excerpt from Egle Marini's text for "Tout Près de Marino," a deluxe edition published by XX* Siècle in honor of the artist's seventieth birthday. Reproduced here are the 10 engravings (8 of which are in color) Marino Marini executed specially for this edition.

Zen Painting in Boston

by Jacques Brosse

(p. I33-I36)

The recent Zen exhibition at the Museum of Fine Arts in Boston was quite exceptional from several points of view. First of all, such a large group of Chinese and Japanese Zen paintings and calligraphic drawings had never been shown outside of Japan. Secondly, Zen art has absolutely no known equivalent. Zen's appearance in China immediately after the decline of the magnificent T'ang civilization seemed to mark the convergence of two currents, the aesthetic, represented by the so-called "extravagant" painters whose art was extremely pure and monochromatic, and the mystical, stemming from dhyana, a very particular form of Buddhism that an Indian monk, Boddhidarma, had taken into China between 520 and 530. Dhyana, which means concentration, combined with Taoist principles and soon became authentically Chinese. Known as tch'an, this new discipline was represented by several schools. When tch'an later spread to Japan in the twelfth century, it became known as Zen. Despite earlier evidence of tch'an painting, historians first refer to a tch'an school with a pair of tenth century works by Che K'o. This pair of works that served as models to Che K'o's successors bears the title Two Patriarchs Seeking Harmony of the Spirit. One of the two paintings, both of which were included in the Boston show, possesses a bold dynamism, liberty and stupefying sobriety that makes it one of the finest examples of Zen art. It shows a master of Zen who has collapsed in a state of ecstatic prostration against a reclining tiger that is also perfectly relaxed and serene. Man—the conscious—and tiger—the subconscious—are in per-

fect harmony; no longer able to harm one another, each resis on the other. Better than any words, Che K'o's work expresses the very essence of tch'an, satori, the moment of sudden enlightenment when the person practicing tch'an discovers his true original nature, his "face from before birth," the mirages and distortions of his self giving way to a hitherto hidden Buddahood, the permanent state in which his being becomes one with universal being.

Born of satori and intended to cause satori in others, this type of painting possesses a characteristic ardent brutality and transcendental humor. Having had a profound influence on Chinese painting of the Song and Yuan dynasties, tch'an painting later had a similar and even more lasting effect on all Japanese art. In Japan, too, it constituted a reaction against the excessive preciosity and sumptuousness of the traditional means of expression. Utilizing only black ink, paper and brush or frayed bamboo, Zen painting seems to bear a resemblance to the most advanced forms of contemporary Western painting. This resemblance may prove deceptive, however, for, although the Zen monk may utilize procedures comparable to those of some modern artists, his intention is not at all pictorial. He obtains a void within himself and projects it with as few intermediaries as possible, hoping that the spectator will penetrate this void and, in turn, lose himself in it.

JACQUES BROSSE

Osaka, a Lesson for the Future

by Shinichi Segui

(p. I37-I40)

The 1970 World Fair held in Osaka must be considered an event of great importance for it was the first World Fair ever held in Asia and welcomed some fifty million visitors in 183 days.

The Japanese themselves had cherished the idea of holding the Fair in their country. Tens of thousands of old peasants from remote areas of Japan could be seen on the fair-grounds and, strangely enough, whereas foreign visitors are usually the object of attention at these Fairs, these "internal foreigners" were the center of attraction at the Osaka Fair.

Distinguished by the nature of its visitors, the Osaka Fair can also be singled out for the type of exhibitions it proposed and, in particular, its categorical demonstration that fine arts now represent but a small part of contemporary art. Today's work of art is a "non-work" spawned directly by the environment, architecture and technology. As a matter of fact, the only ones entitled to the name of artist at this Fair were the architects and the "designers."

Everything that smacked of fine arts appeared unexpectedly formalistic and rigid in this environment. At the Fair Museum, masterpieces from all over the world and from every era were offered to the public. But, despite each artist's originality, an insistence on form remained surprisingly evident, Some freer, more anti-artistic experiments at-

tempted in a few pavilions or in the open air by several contempo-rary artists provided a striking

tempted in a few pavilions or in the open air by several contemporary artists provided a striking contrast...

During their visit to the Fair, the "internal foreigners" I mentioned earlier made no distinction between fine arts and art. They were surprisingly appreciative of the avantgarde art that dominated all the Japanese pavilions in which the most brilliant young artists—painters, sculptors, cineasts, musicians, architects and designers—were given a free hand. We live in an era where the need to have beauty enter industry and technology is felt more strongly than ever before. When avant-garde art does enter these sectors, the "works of art" conceived as such by the artist are transformed while the general public continues to appreciate them in terms of their utility... As a whole, the artistic side of the Osaka Fair rejected established art forms and combined with technology to seek a new aesthetic language. This is quite appropriate for the first international fair to seek a response to the gropings of a post-industrial civilization. The general public, unfamiliar with traditional art, gazed upon the art of today and tomorrow with unreserved admiration.

Who can tell whether men thirty years from now will detect the signs of a revolution in this Fair?

SHINICHI SEGUI

A Museum of Modern Art in Macedonia

by Yvon Taillandier

(p. I4I-I42)

On November 13, 1970, a museum of modern art was inaugurated in Skopje. Two hundred paintings and drawings, seventy-seven sculptures and objects adorning bright rooms of agreeably varied dimensions and clean lines and housed in a large rectangular white prism that heightens the luminosity of the sky, spacious terraces that overlook the minarets, cupolas and new buildings of a city that was almost completely destroyed seven years ago—this cultural center that many richer countries would covet is an expression of solidarity and fervor: the solidarity of artists from all over the world and the fervor of the museum's director, Boris Petkovski and all those who assisted him. It is to be noted that the broad-mindedness of the latter over-

came the chauvinistic temptation to devote the museum to Macedonian art exclusively.

Among the gifts included in the new museum's collection are a very beautiful canvas by Picasso dated 1963, the year of the earthquake, drawings, prints and collages by Fernand Léger, Bazaine, Estève, Messagier, Voos, Bertholo, Sugaï, Jasper Johns, Hockney, Doucet and Manessier; sculptures by Stahly, Kemeny, Hajdu, Cardenas, Mariha Pan, the simple forms of Grabul, a Macedonian, and a mobile by Calder....

a Macedonian, and a mobile by Calder....
The variety of techniques and styles represented in this inspiring new museum gives the visitor a truly panoramic view of contemporary art.

YVON TAILLANDIER

Boltanski at the Musée Municipal d'Art Moderne

by Gilbert Lascault

(p. I43-I45)

Christian Boltanski makes no bones about his activity being situated outside of what is commonly called artistic creation.
On October 9, 1969, he planted one thousand little pink sticks at the American Center. On January 11, 1970, he sent thirty people a handwritten letter saying: "You must help me. You've certainly heard of my recent difficulties and the serious crisis I am going through... Please reply as quickly as possible." In each letter, the same words are underlined and the same word is corrected. Boltanski rolled and kept several thousand little balls of earth. In a six page brochure he assembled "proof" of his own death following a traffic accident. In another brochure, he collected evidence of his past life. The use of the photocopy gives the documents reproduced a particular quality.
Boltanski also makes films whose

of the photocopy gives the documents reproduced a particular quality.
Boltanski also makes films whose brevity and nature keep them out of commercial circuits. He summarizes them ambiguously, as though these scenes had been filmed without his intervention. 24 seconds: "One has the impression that a man is beating a woman to death with a stick; but everything happens so quickly one imagines the scene, rather than seeing it." 30 seconds: "A young girl smiles, but isn't her smile a grimace of death?" 3 seconds: "Seated on the floor of a narrow room, a man has been coughing and spitting blood for hours perhaps." Seeking no aesthetic alibis, Boltanski imposes these almost unbearable images on us. Such works, traces of gestures, inscriptions or phantasies have a place in art only if we accept the very broad definition given by the American artist, Don Judd: "The terms non-art, anti-art, non-art art and anti-art art are of no use. If someone says his art is art, it is art."

we know no more about Boltanski than he knows about his characters. When the Galerie Ben Doute de Tout (Ben Doubts Everything) in Nice exhibited Boltanski's work in November 1970, the invitation card raised questions about the person whose works were on exhibition: Is he "a maniac? Pretentious? Wily? Unhealthy? Disturbing? An artist? A

sadist? Sick? New? Masochistic? Schizo? Important?"
The more documents Boltanski accumulates about his own life, the more he struggles against death and "keeps track of every instant of [his] life," the less "reality" he has, The multitude of details just reinforce the uncertainty... Once he has assembled a six page leaflet about his death, the presence of death contaminates all his acts and menaces their "reality." Has a false death been shown? Is a dead man producing? Or aren't these works an inextricable montage of the imaginary and the real, of artifice and memory?
Boltanski uses more modest inventions to create an astonishingly complex world. At an A.R.C. exhibition at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in October 1970, he presented six showcases each of which contained about a hundred both terrifying and fragile, murderous and derisory weapons, some of which are enveloped in bandages.
The most striking thing about such an exhibition is the collection itself, the accumulation of a series of identical objects. What is shocking here is the triumph of what Freud called the "repetition compulsion," itself linked to the death instinct. The reproduction of an identical gesture opposes itself to any surge of life....

In addition, the presentation has an ethnographical quality. The showcases could belong to the Musée de l'Homme. These arms constitute a section of the Boltanski Museum, the Museum of the Individual. Boltanski shows us the savagery of the self, the savagery that remains within each of us. He is both the subject and the privileged object of the inquiry, the ethnographer/curator and the savagery that remains within each of us. He is both the subject and the privileged object of the inquiry, the ethnographer/curator and the savagery that remains within each of us. He is both the subject and the privileged object of the inquiry, the ethnographer/curator and the savagery that remains within each of us. He is both the subject and the privileged object of the secret continuity of archaic aggressi

and a suggestion of the victim's pain....
Boltanski's works reveal and denounce the secret continuity of archaic aggressivity within our civilized" society. Death and cruelty live on in the men who surround us and the world that harms and

exhausts us. Our environment consists of violence, sickness and contradictions. Everything bleeds, cuts, and destroys, while itself breaking or crumbling. The fragility of objects is purposeful. Works are no

longer eternal, but prefigure the death they carry within themselves like a fatal flaw. Each work is death, unending death.

GILBERT LASCAULT

A Three-Dimensional Dubuffet

by Raymond Morineau

(p. I46-I5I)

The Exhibition of Jean Dubuffet's Cabinet Logologique at the C.N.A.C. tempts us to speak of completion and culmination. The latter word, however, calls up the image of a dead end that the painter would not like at all, for, if anything is characteristic of Dubuffet, it is his constant desire to surpass himself. And, fortunately for us, he is not about to give up the dizzying game of leap-frog he has been playing with himself. Nevertheless, we may speak of culmination, both in the sense that the completion of the "life-size" main rocm in the Villa Falbala concretizes an ambition we were afraid would remain only an idea and in the sense that the Hourloupe cycle has become completely three-dimensional (pictures and walls fuse together and the walls are both painted and sculptured), thus attaining its greatest power of mental subversion, perturbation and excitation.

Jean Dubuffet has attained this by destroying the real world or, rather, the traditional vision of it, crushing and pulverizing generally accepted forms and then amalgamating them into a kind of undifferentiated magma so as to create a purely mental world in which forms are distinguished only by means of the movements of the liberated mind.

... But Jean Dubuffet likes to mislead the spectator as much as he likes to guide him. After all, the spectator is able to decide whether he wishes to play the game, that is to say, whether he wishes to go beyond the puzzle stage. The fifty-two aleatory figures in the Algèbre de l'Hourloupe could have led the spectator to a kind of Mallarmean logic, a belief in the existence of keys able—metaphorically speaking—to open the doors of the Cabinet Logologique. Yet, Jean Dubuffet took the trouble to explain what he means by his disconcerting title.

"The title given to the Cabinet Logologique proceeds from the idea of a second-degree logos that, no longer the codification of real phenomena and objects, starts proliferating by itself. Disengaged and with the brakes off... What is intended is to mix up the landmarks in our mental space and render it mobile, so as to disorient it..." The sculptured and painted walls of the Cabinet Logologique are the matrix of all the plastic and mental discourses possible. Elements from the real world or purely mental creations, the "hourlouped" cells of this fantastic place wish to rouse an unfettered creative imagination. Of all the worlds possible, the real one, emprisoned in its first-degree logos, Dubuffet would say, offers us just one immutable and unsurprising model. The Cabinet Logologique, a melting pot of all possible creations, makes us similar to Gods....
The Cabinet Logologique offers no escape. The Demiurge holds us in the palm of his hand and kneads us as he formerly kneaded the real world so as to extract a new nourishment from it. And it still is a question of nourishment. The Cabinet Logologique is a nourishing place that compels the mind to consume its phantasies endlessly. It becomes a privileged place of liberated thought.
The Cabinet Logologique will be situated in the heart of the Villa Falbala, the only geometric forms (undoubtedly the residue of the logos and the proof of its defeat) in this wild construction that we hope to see completed. The Cabinet Logologique is undoubtedly what Dubuffet considers his most finished work, the realization of his highest ambition, the elaboration of the mental space that, to him, must be the ultimate goal of painting.

RAYMOND MORINEAU

Alberto Magnelli Will Never See La Ferrage Again

by G. di San Lazzaro

(p. I52-I53)

On April 20 at seven in the even-ing, our good friend Alberto Ma-gnelli ceased to be. Born in Flo-rence on July 1, 1888, he would have been eighty-three next sum-

have been eighty-three next summer.
Suffering from a serious illness, he could not leave his Meudon home very often of late; but he did come to greet all his friends at the opening of the exhibition "Préliminaires et Accomplissement" we held to mark the publication of two important works (1). This was the last artistic gathering he attended....
Although we can accuse death of having stolen a friend, we cannot say it shattered the artist's career. Magnelli really had "accomplished" his work. But our task has just begun, for we must now see that he is given his rightful place in the forefront of art. The retros-

pective of Magnelli's work held at the Musée National d'Art Moderne in 1968 stirred many consciences and alerted true connoisseurs and those who aspire to that title. But this glory is so long in coming as compared with the fulgurant fame of those who streak like comets across the sky and disintegrate in the space of a night. We must all take it upon ourselves to warn the public so that these celebrated comets do not keep them from seeing a real star.

G. DI SAN LAZZARO

(1) La Magnanerie de la Ferrage, an album of six linoleum prints in color, printed by Arnero in Vallauris and published by XX° Siècle. Ten boxed engravings from collages, published in Italy by the gallery Il Collezionista.

Apropos of Douanier Rousseau's Work

by Pierre Courthion

(p. I54-I55)

A book concerning Henri Rousseau has just been published by Flammarion. This work, entrusted to Mrs. Dora Vallier, is part of Rizzoli's "Classics of Art" series. After commenting on those of Rousseau's paintings that she found good—some 261 works—Mrs. Vallier terminates her book with an "Appendix" of no less than 126 works. For various reasons, including her not having been able to study these works, she leaves the responsibility for their choice to their publishers. In our opinion, the most reliable source of information about Henri Rousseau has always been Wilhelm Uhde's work. Uhde was the Douanier's friend, biographer and cataloguer and the one who organized the painter's first one-man show in 1909.

Now, not only does Mrs. Vallier reject several paintings that Uhde was familiar with during Rousseau's lifetime, but she also excludes others whose attributes have been recognized by connoisseurs of the Douanier's work...

Moreover, the paintings that Mrs. Vallier banishes to her Appendix are to be found in museums in Europe and the United States. It is evident that this is not a very serious work and we are entitled to question its sponsorship by a consulting committee.

We should like to quote several examples of our charming colleague's lack of information. Adolphe Milich, an artist of Polish origin whom I knew personally, owned two of Rousseau's paintings, a Bank of the Seine and a Paris Bridge, both of which came from

the same source and manifest the same high quality. But, while Mrs. Vallier comments on Rousseau's unusually elegant hand in the former painting, she relegates the latter to her Appendix. And, although Milich's widow gave both of these paintings to the Lugano Museo Civico di Belle Arti, Mrs. Vallier indicates that the Paris Bridge still belongs to Mrs. Milich who, it should be added, affirms that Mrs. Vallier never visited her....

who, it should be added, affirms that Mrs. Vallier never visited her....

As further proof that this book, entitled Henri Rousseau's Complete Paintings, is unworthy of our confidence and that Mrs. Vallier's listings are incomplete, I should like to express my astonishment at her omitting (from both the "good" and the "bad") the painting reproduced here, the Woman with a Parasol. Although the present whereabouts of this painting are unknown, it originally belonged to a Gentilly bistrot owner who took it with her when she moved to the provinces and it had aroused comments from Rousseau which were quoted by Guillaume Apollinaire in the Soirées de Paris...

We have previously had occasion to appreciate Mrs. Vallier's talent and sensitivity. The reasons that led her into such a painful adventure do not concern us. We should, however, like to repeat that this book only reinforces the authority of the true connoisseurs of Henri Rousseau's work and, particularly, that of the man who knew and praised him first, Wilhelm Uhde.

PIERRE COURTHION

Giacometti at the Villa Medicis

by Patrizia Fassio Viscardi (p. 156)

The Alberto Giacometti exhibition held at the Academy of France in Rome from October 24 to December 18, 1970 assembled a large part of the artist's work, including his early paintings, his first Cubist sculptures, those of his last years and his rare Surrealist works. Man's relation to space is the basic theme of paintings, sculptures and drawings, Giacometti interpreted the dialogue between being as pure subjectivity and space as absolute void in light of his friend Sartre's thoughts on the subject. Space is a great "presence" that seeks to devour and destroy man; yet the artist did not believe in a spatial problem. In his own words: "Space is created by objects. A mobile, no point of whose body touches another object as it moves, would not have a sensation of space."
Giacometti's statues and figurines are a concentration of all the artist's feelings about the human condition; frail structures placed in a space they determine, they are anchored to the ideal thread that was Giacometti's conception of existence.

The artist's anguish and terror as

was Giacometti's conception of existence.

The artist's anguish and terror as he analyzed the absurd condition of mortals dominates his work. And yet, in this vacillating and transient condition, man remains

an exact measure of the existent; relegated to the outer limits of nothingness, yet almost heroic because of Giacometti's way of representing him, man is a thin "presence" who defies the absurdity of his existence by leaving the tangible evidence of his brief passage on earth. This evidence is the bronze model. Not only is the void incapable of absorbing these filiform figures and annihilating their testimony; but it encounters them in a continuous interaction that allows them autonomous motions, looks and thoughts.

Man is alone on this desolate voyage through life, Giacometti's figures coexist, but do not touch (Four Women on a Pedestal, 1950; The Cage, 1950). The few fractions of an inch that separate the figures seem to be incommensurable spaces, while their pensive frontality concretizes their inability to communicate their solitude.

In the paintings and drawings, somber and monotonous colors, with marked insistence on varied shades of gray and black, emphasize effectively the suffering and fatigue that force mankind to participate in an exhausting and purposeless race.

PATRIZIA FASSIO VISCARDI

Dali the Fetichist

by René de Solier

(p. I57-I58)

According to Freud, fetichism is "a means of response" to the menace of castration; the fetich is "the substitute of the woman's (the mother's) phallus the little boy believed in and does not wish to give up." The psychic content of fetichistic practices would then be the fixation on the mago of the phallic mother. In return, the paternal menace—now, in many pictures, the atheistic father and the child are on the beach....

The official exegesis recognizes several Dali's—planetary, molecular, monarchic, hallucinogenic and futuristic. Despite its amplitude—240 works—the Rotterdam show does not give pertinent examples of each of the now accepted subdivisions....

One of Dali's predominant elements or discoveries—soft forms or watches (1931/33), a long flaccid penis on crutches (The Enigma of William Tell, 1933),—does not tend to establish a confidence or an anomaly (Metamorphosis of Narcissus, 1937), but, vaguely, the object of the game, important and nil, Memory or uncertainty of prephallic experiences before turgidity was felt?...

Softness can signify a "functional weakness of the sexual apparatus,"

septements before linginity was felt?...

Softness can signify a "functional weakness of the sexual apparatus," creating a disposition, a way out, towards voyeurism... What is symptomatic of Dali's psychosexual condition is his need to use the public as a mirror.

The following points can be noted in the development of voyeurism: 1) exacerbation of the ego, "distance" from the other (one must not touch, one must not be touched);

role of the cane as a substitute for the erotization of the hands. Desire feeds on distance.

2) Fixation on the "pregenital stages" and anal eroticism...the "mother-child" unit now (against the atheistic father?), 3) Dali's iconology throws a veil, probably on purpose, over the symbolic meaning of the fetich that can be represented by breast or skin, buttocks and fecal matter, the female phallus, exaggeratedly modified, in the shape of a rose whose counterpart is the "blood sausage." Dali mixes up the scenario of this interpretation for which he substitutes his imagery, probably intending to keep others on this path. He remains talkative and logomachical so as to hide something or other. The mediocrity of his motivations? Finally, it is the cleverness with which collages and decalcomanias are masked in Dali's work that is so intriguing.... The method, if we may say so, is that of mystification, given the author's "greatness." But, wittingly or unwittingly, he betrays himself more than once... The voyeur winds up killing the creator. With the help of the image, exhibitionist pleasure prevails and mutilates the meaning of the semi-theatrical image.... To Dali, the "imagistic fact"—given the paranoiac (double) image—results in a libidinal gain with strong narcissistic overtones. Dali's need for recognition is so great, everything, even extravagance, joins in the servile, adulatory chorus.

RENÉ DE SOLIER

From Symbolism to Futurism

by Giacinto Spagnoletti

(p. I6I)

Many authors have wished to study the literary and, more specifically, poetic history of the late nineteenth and early twentieth centuries, as is evidenced by the numerous books devoted to Decadentism, Symbolism and Futurism, And now, after long research in France and Italy, Bruno Romani has examined the situation in a book, From Symbolism to Futurism, just published by Remo Sandron.
Romani's theory is that nothing happens by chance. A certain climate or cultural background can be discerned behind every literary movement. Thus, Romani treats the birth of Futurism in terms of both Marinetti's activity (or activism) and the complex literary and ideological tensions that characterized the early part of this century. In addition, convinced that the roots of the avant-garde movement extend far back into the past, he presents two critical retrospectives, one concerning France, the country that formed Marinetti and that was the cradle of all the literary and artistic movements of the twenty-five years preceding the publication of Moreas' Symbolist Manifesto, and the other concerning the literary tradition in Italy where, since the eighteenth century, anti-academicism and anti-conformism had aroused interest, but remained ineffectual. The two branches of Romani's in-

quiry converge at the turn of the century. The "isms" that flowered in Paris could no longer be counted when the Futurist Manifesto was published in the Figaro on February 20, 1909. Well aware that a new appeal in the French capital would fall on deaf ears, Marinetti "concentrated all his efforts on an Italy that, avid for change, was just poking its head out of its shell." This was an opportune move, worthy of Marinetti's flair for publicity, and his appeal did provoke a certain echo in Italy. But, aside from the revolutionary pathos of the Manifesto, with respect to the originality of the ideas it contained, the balance sheet is harsh—particularly when one looks back in time and discovers the many antecedents....

and discovers the many antecedents....
Having disproved the thesis of
Marinetti's originality, the author
analyzes the events following his
publication of the Manifesto with
great rigor. The reader is spared
no possible source of information
and the survey includes both Marinetti's works and those of his companions and disciples.
Based on arguments rather than
polemics, Bruno Romani's useful
and vital book marks a milestone
in studies concerning the Futurist
movement.

GIACINTO SPAGNOLETTI

A Homage to Yvonne and Christian Zervos

by Hélène Lassalle

(p. I62)

If one wishes to speak of the work of Christian and Yvonne Zervos, one must retrace the whole history of contemporary art, for there are few areas in which they did not show an interest, as the exhibition at the Grand Palais demonstrates. Both husband and wife dedicated their lives to the tireless defense of modern art and a particular conception of art as the highest human expression.

Wishing to bring contemporary artists to the attention of the public, Christian Zervos founded the Cahiers d'Art in 1926. A glance at some of the early issues reveals the names of the artists seen in the Grand Palais today: Picasso, Matisse, Rouault, Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Duchamp, Max Ernst, Tanguy, Mondrian, Miró, de Chirico, Picabia, Hartung, Klee, Kandinsky, Brancusi, Gonzalez, Laurens, Arp, Calder, Pevsner, Giacometti and others. Along with these painters and sculptors, Meyerhold's research, Honegger's creations, the poems of Eluard and Arp, the texts of Tristan Tzara and Breton, Le Corbusier's projects and Fernand Léger's strict furniture all found their way into the Cahiers d'Art, Nothing of importance escaped notice.

Picasso's personality dominates these 40 years of activity and influence.

The Cahiers d'Art were the faithful witnesses of his multiple expressions. Christian Zervos published the catalogue of his works while Yvonne organized exhibitions. Significantly, their last joint effort was the 1970 Picasso exhibition in Avignon.

Significantly, their last joint effort was the 1970 Picasso exhibition in Avignon...

Their untiring defense of art led the couple to take courageous stands, particularly during the Spanish Civil War, when they helped save works of art, and during the Occupation, when, with the help of Paul Eluard, Yvonne Zervos sheltered members of the Resistance and provided facilities for clandestine publications. In 1945, wishing to render art accessible to everyone, Yvonne Zervos organized traveling exhibitions and, in 1947, with Jean Vilar, she promoted an artistic decentralization that led to the Avignon Festival.

The Caliers d'Art continued their task after the war and Yvonne Zervos opened the doors to artists of the new generation, Nicolas de Staël, Poliakoff, Vieira da Silva and Hajdu, Until the very end, Christian and Yvonne Zervos remained faithful to their initial purpose, that of making the most interesting international artistic developments known throughout the world.

HÉLÈNE LASSALLE

Ten Kienholz Tableaux in Paris

by Georges Boudaille

(p. 163-165)

Many visitors were disturbed by the C.N.A.C.'s exhibition of works by the American artist, Edward | Kienholz. So much the better! The show rekindled extinguished passions and provoked quarrels, ex-

citement and curses, something un-

known in recent years.

The word "tableau" may be a source of confusion. These are not oils, but tableaux such as one sees oils, but tableaux such as one sees in music halls or wax museums. Actually, Kienholz creates environments. He reconstructs places that have a symbolic value or particular significance, brothel, hospital room, bar, memorial, bedroom, automobile, etc. The realism of most of the elements is heightened by invented details and unusual assemblages that, in another context, would be called surrealistic but that, in Kienholz's work, only augment the specific character of the atmosphere. atmosphere.

It is this mixture of scrupulous realism and macabre, sinister, sordid or nauseous inventions which gives Kienholz's tableaux the powerful impact that touched the sensibilities of all the visitors, critics and laymen alike.

It is obvious that content is more important than form in Kienholz's mportant train form in Klennoiz's work—a reason for some people to denigrate his accomplishments. Those who have been able to follow Kienholz's evolution, however, know that he is not only not indifferent to form, but has been seeking to simplify his work while increasing its expressive nower. Kientensian its expressive nower. reasing its expressive power. Kienholz's aim is to disappear behind his objects and let his mise-enscène speak for itself.

This aesthetic attitude is borne out by Kienholz's statements about the procession and interest of his work.

meaning and impact of his work. With respect to his Portable War Memorial, he affirms that his tab-leaux are "a neutral commentary whose purpose is to lead people to reflect on their condition and the modern world." When one has seen the *Portable War Memorial*, a compelling, merciless satire on American imperialism, the society of consumption and a certain way of life, one is obliged to admire the subtlety of the artist's reason-ing. While the images Kienholz presents may be considered ob-

jective in themselves, inevitably the juxtaposition of elements provokes the reflections Kienholz intended. the reflections Kienholz intended. In a replica of a monument commemorating the planting of the Star-Spangled Banner on the summit of Mount Suribachi by the Marines, the hill is replaced by a bistrot table behind which is a plaque on which the artist has engraved the names of 475 countries. that were once independent but no longer exist. A second table is flanked by a Coca-Cola machine that works and, finally, in the background is an invisible, minuscule human figure with burned

hands....

In Kienholz's work, the slightest detail is important. The content is so percussive, overwhelming even, that the absence of plastic qualities is soon pardoned. Roxy's, for example, is a house of ill repute with its ante-chamber and living room with threadbare rugs, tired sofas and dusty green plants. The faces with threadbare rugs, tired sofas and dusty green plants. The faces of the "boarders" are treated with a ferocity worthy of Ensor or Bosch. The public was divided: some sat down like real customers; others stepped back in horror. I reacted as the latter group did. In his ultra-realistic delirium, Kienholz addresses himself not only to the eyes, but to all the senses. Whereas his Portable War Memorial is accompanied by a muted patriotic hymn, in Roxy's one can play the juke-box and hear the songs that were popular in 1943. Going even further, Kienholz diffuses a rather disagreeable odor composed of dust, musk and cheap perfume in the musk and cheap perfume in the living room where "the ladies are

Waiting."
Kienholz's satirical panorama of contemporary American society is enough to make one cry...and to become indignant. Decidedly, his work does not leave one indifferent. What difference does it make if art takes disconcerting, unconventional and even minor forms, as long as

GEORGES BOUDAILLE

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX° SIÈCLE

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

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.

