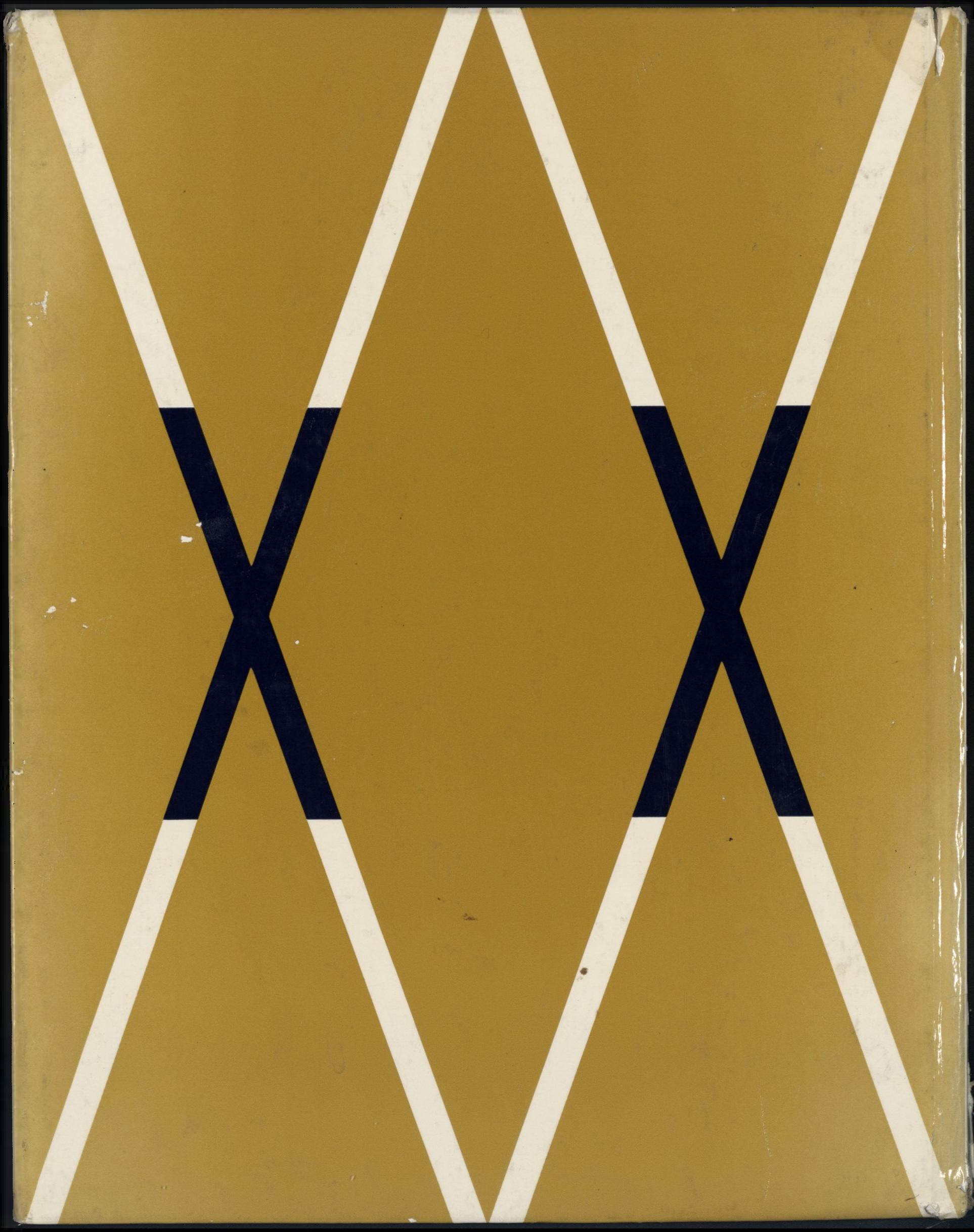


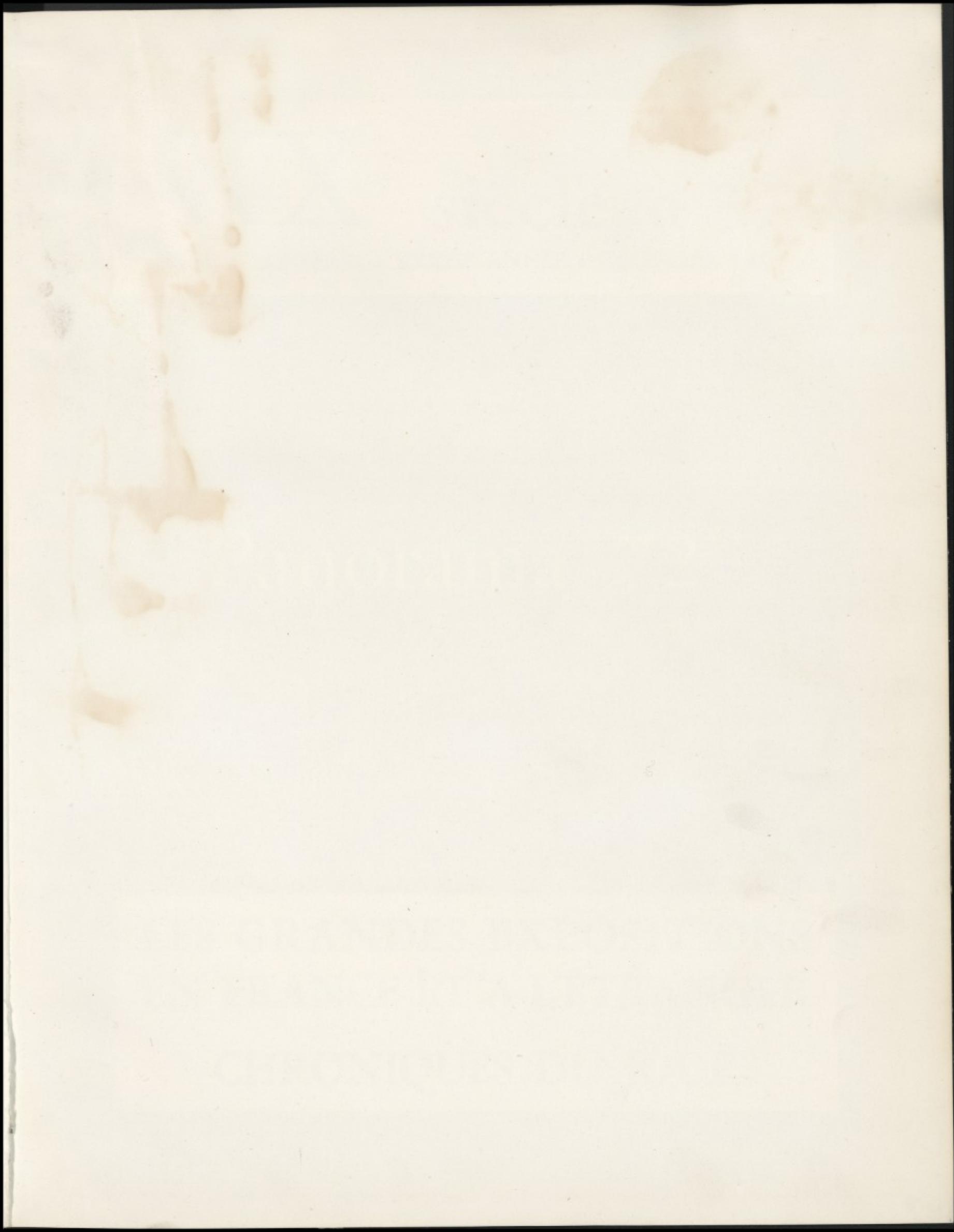
XX^e
siècle

XXXIX

XXX^e SIÈCLE • PANORAMA 72** XXXIX - 72









XX^e siècle n° 39

NOUVELLE SÉRIE • XXXIV^e ANNÉE • DÉCEMBRE 1972

Panorama 72^{**}

LES GRANDES EXPOSITIONS
EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER
CHRONIQUES DU JOUR

XX^e

siècle Nouvelle série - XXXIV^e Année - N° 39 - Décembre 1972
Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

PANORAMA 72**

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

SOCIÉTÉ
INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

14, rue des Canettes, Paris-6^e
Tél.: 326.49.40

SERVICES ADMINISTRATIFS
ET COMMERCIAUX
13, rue de Nesle, Paris-6^e
Tél.: 326.18.23

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE
À L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH
Offenbourg/Baden, Postfach 420

ANGLETERRE

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

SUISSE

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

U.S.A.

TUDOR PUBLISHING COMPANY
221 Park Avenue South,
New York 10003

© 1972 by XX^e siècle, Paris

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

MARINO MARINI EN PIERRE par Mario De Micheli	3
L'ANNÉE KANDINSKY par Julien Clay	14
UN HOMME LIBRE: NICOLAS DE STAËL par Bernard Dorival	27
MIRÓ: POUR UNE PEINTURE ET UNE SCULPTURE FAITES PAR TOUS par Alain Jouffroy	41
GEORGES DE LA TOUR À L'ORANGERIE par Pierre Volboudt	53
SOULAGES 72 par Pierre Volboudt	60
ALBERTO BURRI par Gilbert Lascault	70
ESTÈVE ET LE FUSAIN par Pierre Courthion	78

Trois peintres à la Biennale de Venise:

1. ALECHINSKY: RÊVE D'UN LECTEUR SOLITAIRE par Alain Jouffroy	88
2. GÉRARD TITUS-CARMEL: TRAJECTOIRE D'UNE BILLE par Alain Jouffroy	93
3. VELICKOVIC: COURSE CONTRE L'IMPOSSIBLE par Alain Jouffroy	96

L'HOMMAGE DE LISBONNE À ROBERT ET À SONIA DELAUNAY par Barbara Ornellas	101
--	-----

CHRONIQUES DU JOUR

Les mains de Fontana (Milena Milani). *Balla: la reconstruction futuriste de la peinture* (André B. Nakov). *La XXXVI^e Biennale de Venise* (Jacques Lassaigne). *Documenta V: une imposture sur l'image?* (Gérald Gassiot-Talabot). *Etienne-Martin* (Pierre Volboudt). *Ipoustéguy: la réalisation du désespoir* (Alain Jouffroy). *Le mystère Segal* (Daniel Abadie). *Maria Papa: Fleurs de marbre* (San Lazzaro). *Martial Raysse: la République Populaire du Pig* (A. J.). *Ljuba, le rose et le vert* (A. Pieyre-de Mandiargues). *Les stratifications lacunaires de Michel Seuphor* (Alberto Sartoris). *Karskaya ou le jeu nécessaire* (Geneviève Bonnefoi). *Barros* (A. J.). *Pierre Courtin, graveur* (Françoise Woimant). *L'œuvre lyrique de Jean Cassou* (Bernard Noël). *Jean-Claude Farhi, l'Orphée du métacrylate* (André Verdet). *Jakob Bill: première exposition à Paris* (Valentina Anker). *Capogrossi* (San Lazzaro).

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DES EXPOSITIONS EN 1972	157
--	-----

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE SONIA DELAUNAY

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE MAURICE ESTÈVE

◁ NICOLAS DE STAEL. Bouteilles dans l'atelier. 1952.
Huile sur toile. 130 x 89 cm. Coll. part., Paris.
(Photo Fondation Maeght).

Marino Marini en pierre

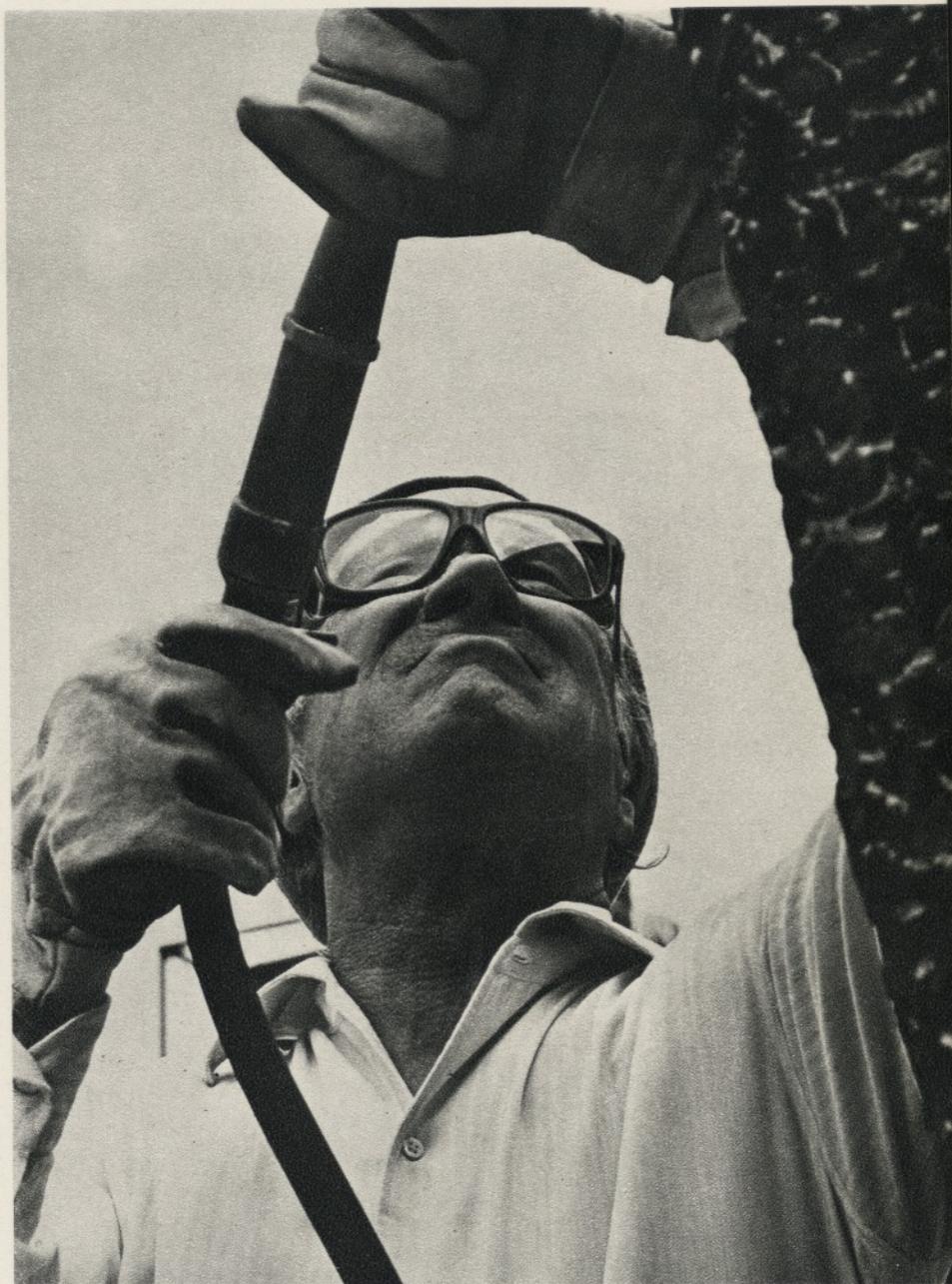
par Mario De Micheli

Chaque été ramène Marino Marini en Versilie, dans sa belle maison de Forte dei Marmi: une maison éloignée de l'agitation de la côte, cachée dans la verdure. C'est là que viennent le voir ses amis, d'anciens élèves de la Brera, l'académie milanaise où il enseigna longtemps. En Versilie, Marino est vraiment lui-même: c'est la terre de son enfance, celle où il passait ses vacances, chez un oncle excentrique et solitaire. Et puis c'est sa patrie, la Toscane, à laquelle le rattachent les liens profonds de l'histoire et de la culture. Mais il ne passe pas ses vacances dans l'oisiveté.

Sur les vastes chantiers de Henraux, près de Seravezza, il retrouve chaque été, depuis plusieurs années, quatre grandes sculptures qu'à chacun de ses séjours il reprend et fait progresser par un travail lent, mais quotidien. Ce sont quatre pierres énormes, sombres, arrivées des rives tunisiennes il y a quelques années. A quatre pas de là se trouvent les carrières de Michel-Ange et le célèbre marbre statuaire blanc, connu dans le monde entier. Mais ce marbre-là, Marino ne l'aime pas: l'utilisation qui en a été faite depuis le XIX^e siècle pour les monuments officiels et funéraires, surtout en Italie, le lui rend odieux. Il convient volontiers que d'autres puissent aimer à le travailler et en tirent des chefs-d'œuvre, mais en ce qui le concerne, il préfère la pierre: « la pierre, dit-il, est plus humaine, elle est moins noble mais plus profonde dans ses anfractuosités et dans sa couleur. »

Donc, chaque été, Marino travaille la pierre. A huit heures du matin (sept heures au soleil), il arrive sur le chantier et se met à l'œuvre. Les quatre pierres sont alignées là, en plein air, dans un paysage de blocs de marbre gigantesques sur lequel elles se détachent comme une exception à la règle, une présence insolite. Un ouvrier l'attend déjà, pour travailler à ses côtés, comme chaque jour. Ainsi, jusqu'à l'heure de la canicule, le dialogue reprend entre Marino et les dures images qui commencent à se dessiner et se définir dans ces morceaux de roche africaine, dialogue où questions et réponses fusent de la matière au sculpteur et inversement. Dialogue obstiné, âpre et essentiel.

La taille de la pierre est pour Marino, sous plus d'un aspect, une nouveauté. Les premiers



Marino Marini travaillant la pierre sur les chantiers Henraux, à Querceta (Photo Luigi Beggi).





MARINO MARINI. Composition idéale (vue de dos). 1971. Pierre grise. 229 x 114 x 100 cm. (Photo Lorenzo Capellini).

exemples datent, en fait, de 1934-1935: ainsi la *Jeune femme*, *Gaby*, *Paola*, un *Bacchus*, une *Baigneuse*. Mais ce fut une expérience assez brève, qu'il interrompit non pas tant en raison de difficultés intrinsèques que de motifs contingents. En fait, la pierre est une matière élémentaire, primitive, dont Marino perçoit tout le pouvoir de suggestion et la correspondance intime avec sa propre poétique. C'est la raison qui l'a poussé à l'affronter à nouveau, dans ces quatre sculptures versiliennes.

A la différence du modelage du plâtre — matière plus docile et plus habituelle à Marino, celle dont il s'est servi pour réaliser ses plus grandes œuvres destinées au bronze et qui demeurent un « moment » exemplaire et déterminant dans l'aventure de la sculpture contemporaine —, le rapport avec la pierre est celui d'une confrontation directe. L'imagination plastique doit jouer dans les

limites d'une donnée pré-établie, elle doit « inventer » à l'intérieur de quelque chose qui existe déjà et qui impose ses lois. Tout sculpteur authentique est conscient de cette vérité et sait traiter la matière selon ses exigences; en un mot, il sait harmoniser sa propre liberté créatrice avec la nécessité inéluctable du matériau qui lui fait face.

Il est donc naturel que Marino ait agi selon cette loi dans ses rapports avec les pierres et qu'il tienne compte des propriétés particulières de chaque bloc — grain, couleur, veines, dimensions et physionomie propres. C'est dans une telle unité qu'il a dû œuvrer, imaginer et construire ses images, en accord avec elle mais dans l'inévitable contraste qui en viole l'intégrité géologique.

Et voici donc qu'apparaît, dans le grand bloc vertical, un des *Miracles*: le cheval cabré, réduit à une torsion ascendante, et dont le cavalier est



MARINO MARINI.
Pomone. 1972.
Pierre grise.
175 x 94 x 75 cm.
(Photo Marina Marini).



MARINO MARINI. Idée du miracle. 1971. Pierre grise. 240 x 145 x 100 cm. (Photo Lorenzo Capellini).

sur le point d'être désarçonné; et puis, dans un bloc massif et allongé, voici un *Guerrier*: nœud d'énergies plastiques qui se libèrent de la tension structurale du bloc cheval-cavalier à terre. Voici encore, dans un bloc aigu, une autre forme, plus compacte, plus serrée, de cheval et de cavalier. Enfin, dans un bloc plus petit, une image de femme, le nu d'une *Pomone*.

A l'exception du « portrait », on retrouve donc sur le chantier Henraux tous les thèmes fondamentaux de Marino, ces thèmes qu'il n'a cessé d'approfondir pendant quarante-cinq ans de travail et de recherche ininterrompus. Mais que deviennent ces thèmes lorsqu'ils sont transcrits dans une matière comme la pierre?

Il est manifeste que dans ces sculptures, le



MARINO MARINI. *Idée du miracle*. 1971. Pierre grise. 240 x 145 x 100 cm. (Photo Lorenzo Capellini).



MARINO MARINI. Miracle (détail). 1970-71. Pierre grise. 228 x 137 x 90 cm. (Photo Lorenzo Capellini).

« système » poétique qui est celui de Marino demeure inchangé, mais elles possèdent une qualité spécifique qui les distingue nettement du bronze aussi bien que du plâtre. Il suffit de regarder les deux « blocs » à peu près terminés, la *Pomone* et le *Miracle*, pour s'en rendre compte aussitôt. Ces images portent en elles une sorte de gravité fatale, on y pressent une très ancienne origine terrestre. Mais ce n'est pas tout. La pierre, la roche sont en elles-mêmes « primordiales ». Marino ne s'est pas seulement attaché à leur conserver cette valeur, il a réussi à trouver le point d'identité entre le « passé » et le « présent ». La nature géologique de la pierre se trouve ainsi incorporée, avec toutes ses prérogatives, dans une métaphore

d'une rare intensité. La matière devient donc sa propre métaphore dans la définition de l'image plastique. C'est en cela que réside la qualité particulière de ces sculptures. La matière demeure une donnée élémentaire, directe, inchangée, dont Marino a compris la signification tout en l'élevant à l'expression et en l'assumant en tant que composante essentielle.

Pour ma part, je vois là la raison de l'intérêt de Marino pour ces pierres sombres, couleur de plomb, avec de brutales crevasses noires, vers lesquelles il revient chaque été. Ces pierres sur lesquelles il trace des signes noirs, énergiques: points de repère pour la taille, pour l'exploration de la forme à la recherche de l'image qui doit



en surgir. Ces problèmes, moins familiers que ceux que lui posent le plâtre et le bronze, l'enchantent et le stimulent. C'est un labeur plus rude et plus lent, effectué sur l'ossature même de la nature. Il est presque impossible de transcrire combien Marino est sensible à cette fascination: il faudrait l'entendre parler des montagnes apuanes, sentir comme il en « lit » la charpente morphologique, l'entendre décrire leurs profils accidentés, leurs rides, pour comprendre pleinement l'émotion qui régit son rapport direct avec la pierre qu'il travaille.

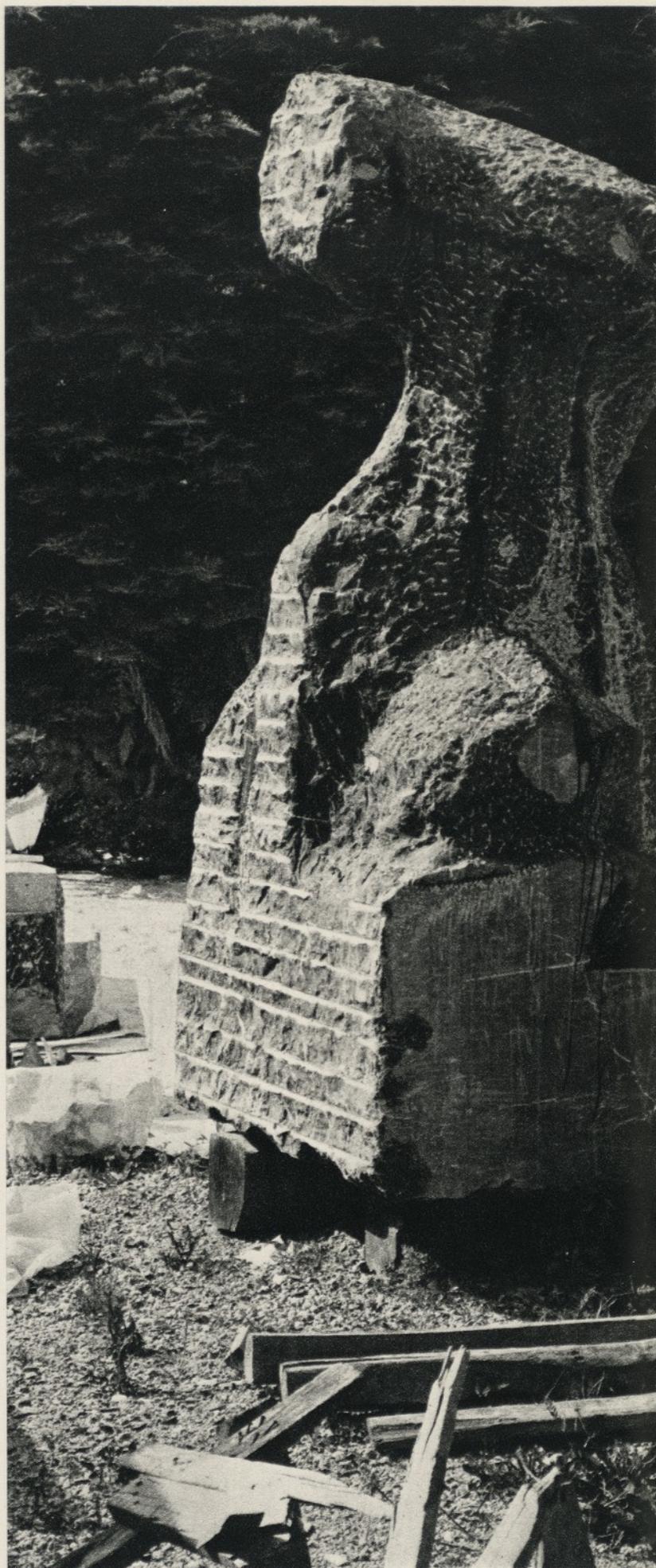
Quand seront-elles achevées, ces quatre sculptures? Marino ne répond pas à cette question. D'ici l'été prochain, ou l'été suivant, ou l'autre, peut-être. Il travaille tantôt l'une, tantôt l'autre, suivant son inspiration ou sa fantaisie. Parfois aussi, l'intérêt qu'il porte à la *Pomone* ou au *Miracle*, presque terminés, se déplace vers d'autres blocs, moins avancés. Marino n'est pas pressé. Mais à regarder ces images, prisonnières encore de la matière et pourtant déjà exprimées dans la grande lumière de la Versilie, il est une chose que l'on perçoit en premier lieu: leur inspiration dramatique, commune à toutes les représentations du Marino des dernières années. La *Pomone* elle-même, qui a toujours symbolisé, dans la thématique de l'artiste, le bonheur physique dans la respiration solaire de la nature, surgit ici moins violemment, comme alourdie, comme si quelque pressentiment obscur assombrissait la promesse de fécondité implicite de ses formes pleines.

Marino m'a dit un jour: « On naît et on vit d'une poésie enfantine, et puis la vie se déroule sous le signe de la tragédie et de l'inquiétude. Je suis né dans un climat serein, parfait du point de vue esthétique; ensuite, d'un coup ou presque, j'ai pénétré dans le monde tumultueux du XX^e siècle et peu à peu, au sein de ce tumulte, j'ai modifié la forme et l'expression de mes sculptures. Les hommes ont découvert quelque chose qui semble les dépasser, quelque chose qui échappe de leurs mains et devient un danger pour l'humanité. Tout cela, l'artiste le ressent, cela se dilate dans son esprit et alors il devient tragique, d'un tragique absolu. Voilà pourquoi mes dernières sculptures ont des formes brisées: elles sont les architectures d'une tragédie énorme. »

Ces paroles me reviennent à l'esprit tandis que je regarde le *Miracle*, qui se dresse contre le ciel sur le chantier Henraux: c'est véritablement un « signe » concentré de tragédie que Marino a fait surgir de la pierre. Un *Miracle*, de qui, et pour qui? Certes pas « miracle » de salut béatifiant, mais seulement « miracle » en tant qu'événement inouï, moment suprême et universel du drame de l'homme. « Miracle », donc, mais surtout signal d'avertissement sculpté par Marino. Un signal pétrifié, une image qui résume la destinée de l'homme au cours de la durée temporelle et historique que nous sommes en train de vivre.

MARIO DE MICHELI

Traduit de l'italien par Angela Delmont.





MARINO MARINI. A gauche: *Idée du miracle*. 1971. Pierre grise; à droite: *Composition idéale*. 1971. Pierre grise (Photo Lorenzo Capellini).

SOLOMON R.
GUGGENHEIM
MUSEUM, N.Y.

MUSÉE D'ART
MODERNE DE
LA VILLE DE PARIS,
GALERIE
BEYELER, BALE,
GALERIE
BERGGRUEN,
PARIS.

GALERIE
KARL FLINKER,
PARIS.

L'année Kandinsky

par Julien Clay

La multiplicité des hommages rendus au peintre depuis le mois de mars font de 1927 une véritable année Kandinsky. Certes, il n'est plus, pour les Parisiens, l'inconnu qui apparut à leurs yeux quelque peu déconcertés à la Galerie Drouin en 1945 et 1949. Les expositions d'Aimé Maeght leur ont révélé, dans le détail, les aspects successifs

de son génie. Une première rétrospective a eu lieu, en 1962, au Musée National d'Art Moderne: elle ne groupait pas moins de 136 tableaux et de 38 aquarelles. A l'occasion du centenaire, la Fondation Maeght exposa à son tour 108 pièces. L'œuvre de Kandinsky fait maintenant partie de l'univers de l'amateur. Il n'est pas mauvais pour-

KANDINSKY. Petits plaisirs. 1913. Huile sur toile. 110,5 x 120,6 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



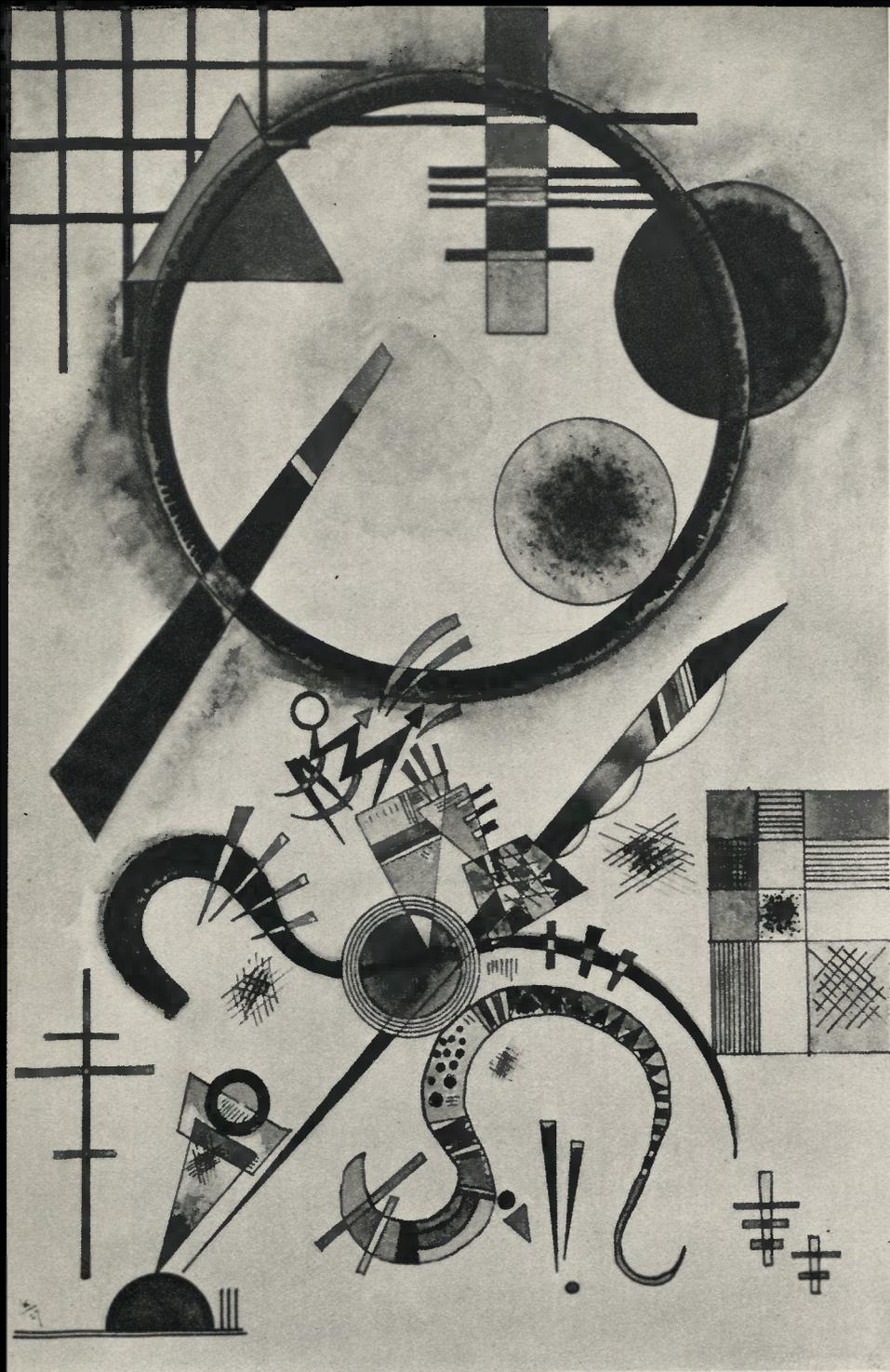


KANDINSKY. Centre blanc. 1921. Huile sur toile. 119 x 137 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

tant que de nouvelles rétrospectives permettent à celui-ci de se familiariser davantage avec elle. Malgré l'influence qu'elle a exercé dans des domaines très divers, elle n'a rien perdu de son étrange originalité: elle apparaît, d'abord, comme essentiellement « différente ». Ainsi qu'au premier jour, on se demande devant ces toiles, si elles appartiennent bien au domaine de la peinture, si elles ne relèvent pas plutôt d'un art inédit, irréductible à tout ce qui n'est pas lui-même, dont elles nous apportent la révélation insolite.

Cette année, la Galerie Maeght de Zurich a exposé, au mois de mars et d'avril, 73 tableaux

à l'huile, gouaches et aquarelles. L'accent était mis sur la période parisienne de Kandinsky. Période où l'artiste a manifesté une liberté et une fantaisie totales, dans un foisonnement de formes baroques et de couleurs tendres ou éclatantes où on a voulu trouver l'influence de sa lointaine ascendance mongole. Il a peint alors quelques-uns de ses chefs-d'œuvre comme « Milieu accompagné » de 1931, toile de 114 x 136 cm., qui s'ordonne autour de deux grandes formes centrales superposées. Chacune d'elles est constituée par un certain nombre de surfaces courbes accolées les unes aux autres, en une masse en haut assez



KANDINSKY. 1927. Sans titre. Aquarelle. 48 x 32 cm. Galerie Berggruen, Paris.

épaisse, plus effilée en bas. Dans la partie supérieure, une extraordinaire diversité d'éléments: bandes très colorées divisant les secteurs courbes, intersection de ceux-ci par un cercle lui-même bariolé, secteur blanc marginal qui pointe des griffes noires vers l'extérieur. En dessous, les surfaces dessinent ensemble un ravissant damier et se recourbent ensuite, revêtues des teintes les plus suaves, mais doublées de deux bandes, noire et bleue, qui tendent à se séparer d'elles. L'ensemble paraît se déplacer vers la gauche, agressif en haut, d'une mollesse enveloppante dans sa partie inférieure. Il flotte sur un fond jaunâtre que sillonnent des figures strictement géométriques et des êtres embryonnaires, divisés, eux aussi, en bandes colorées. Cette peinture plate produit

une impression d'espace à trois dimensions: le motif central est immédiatement proche, les autres éléments s'échelonnent derrière lui. A l'arrière-plan, de grands rectangles brun, violet, vert émeraude pastellisés, rompent la monotonie du fond. De minces lignes horizontales et verticales introduisent, comme autant de jalons, un rythme supplémentaire dans l'étendue. Application de ce qu'écrivait déjà Kandinsky en 1909 dans « Du spirituel dans l'art »: « La minceur ou l'épaisseur de la ligne, la position de la forme par rapport à la surface, le sectionnement d'une forme par une autre, autant d'exemples qui montrent l'extension que l'on peut faire subir à l'espace au moyen du dessin. La couleur permet d'obtenir les mêmes effets. Employée comme il convient, elle s'avance ou se retire et fait de l'image un être flottant dans l'air, ce qui équivaut à l'extension de l'espace par la peinture. » Espace régi par des lois singulières et destiné à servir de « milieu » à une fête joyeuse et bizarre. Elle a pour acteurs des formes complexes et des êtres élémentaires, également doués de vie et de mouvement. Le spectateur est confronté au mystère. Ici, selon l'expression de Kandinsky, « L'homme parle à l'homme de ce qui est plus qu'humain. »

La vie, on la retrouve aussi bien dans des toiles plus sévères. Telle les « Cercles serrés » de 1933: la diversité des couleurs et des lignes intérieures donne à chaque cercle sa physionomie propre, tandis qu'une espèce de calotte noire maintient entre eux un air de famille. Très rapprochés dans le haut de la toile, plus clairsemés dans le bas, ils évoluent devant des panneaux rectangulaires. Ceux-ci, horizontaux et verticaux, peints de bleus divers, se superposent les uns aux autres, pour former une espèce de construction flottante dans un univers d'un bleu plus foncé. Les cercles paraissent entretenir entre eux des rapports d'attraction ou de répulsion. Dans le monde austère et rectiligne qui les entoure, ils s'affirment comme animés d'une volonté propre. Ainsi Kandinsky a enrichi des formes strictement géométriques de ce qu'il appréciait si vivement dans les tasses de thé de Cézanne: « D'une tasse de thé, écrivait-il, il a fait un être doué d'une âme ou, plus exactement, il a distingué un être dans cette tasse. Il a élevé la "nature morte" au rang d'objet extérieurement "mort" et intérieurement vivant. Il a traité les objets comme il a traité l'homme, car il avait le don de découvrir partout la vie intérieure. » (*Du spirituel dans l'art*). Cette dernière formule s'applique excellemment à lui-même.

L'exposition du Musée Solomon R. Guggenheim s'est ouverte le 12 mai. Elle s'est terminée le 5 septembre. Elle ne sera pas présentée ailleurs qu'à New York. Elle groupait l'ensemble des œuvres de Kandinsky que possède actuellement le Musée, soit 70 tableaux à l'huile, 50 aquarelles et 13 gravures. La plupart de ces œuvres ont été achetées par Guggenheim dans les années 30, sur les conseils de la baronne Hilla Rebay. Après



KANDINSKY. Chacun pour soi. 1934. Huile et tempera sur toile. 60 x 70 cm. Galerie Beyeler, Bâle.

l'ouverture du Musée en 1937, la baronne, devenue Conservatrice, continua ces achats. En 1971, le Musée acquit encore 23 Kandinsky. Il avait vendu, entre-temps, 63 peintures à l'huile et 34 aquarelles.

A cette occasion, la première mondiale de « Sonorité Jaune » s'est déroulée le 11 mai dans l'auditorium du Musée. Cette œuvre écrite par Kandinsky en 1909 (en même temps que « Noir et blanc » et « Fond Vert ») avait été publiée en 1911 dans l'almanach du « Blaue Reiter ». La « Composition scénique, première réalisation de l'Art Monumental » était, à l'époque, une des préoccupations de l'artiste. Elle devait être d'abord formée par trois éléments: le mouvement musical, le mouvement pictural, le mouvement dansé. Encore fallait-il que ce dernier subît une transformation et qu'à la danse classique, soucieuse de beauté conventionnelle, fût substituée une danse nouvelle, fondée sur « l'utilisation nécessaire du sens intérieur du mouvement ». Ainsi devait naître un

langage neuf, susceptible de « provoquer des vibrations psychiques plus subtiles » et entièrement subordonné à la « nécessité intérieure de la composition ». « Sonorité Jaune » a été adapté par le groupe « Zone ». Celui-ci n'a pas hésité à recourir à des moyens: films et projections photographiques en couleurs, son et lumière électroniques, que Kandinsky n'avait pu prévoir. On peut se demander si des innovations de ce genre sont valables. Le spectacle n'en constitue pas moins un hommage important rendu au précurseur génial qui l'avait conçu, il y a soixante-trois ans.

Les tableaux du Musée Guggenheim offrent une physionomie complète et bien équilibrée des différentes époques de la peinture de Kandinsky. Y figurent notamment deux toiles auxquelles le maître attachait une importance particulière, « Les petites joies » et la « Composition n° 8 ».

« Les petites joies » a été peint en 1913, dans le plein épanouissement de cette période que Will



KANDINSKY. Trente. 1937. Huile sur toile. 81 x 100 cm. Coll. part., Paris.

Grohmann a qualifiée de « Période Géniale » et où Kandinsky a passé du figuratif à l'abstrait. Ce passage s'est fait lentement, non sans hésitations et retours en arrière. La première aquarelle entièrement abstraite date de 1910. Dans le même temps, le peintre écrivait dans « Du spirituel dans l'art » : « La peinture... est à l'heure actuelle presque totalement réduite à se contenter des formes qu'elle emprunte à la nature. Sa tâche est encore d'analyser ces moyens et ces formes, d'apprendre à les connaître... et de s'efforcer, en les utilisant à des fins purement picturales, de les intégrer dans ses créations. » Il envisageait bien plutôt qu'une œuvre employant exclusivement des moyens abstraits, une « création » soumise à des impératifs plastiques, mais puisant ses éléments dans la réalité. C'est le cas des « petites joies » où l'on retrouve des courbes de montagnes, un bateau et des rames sur la mer, deux silhouettes de cavaliers escaladant les pentes et jusqu'au clocher bulbaire d'une église orthodoxe. Cependant ces formes sont ici extrêmement simplifiées et presque méconnaissables. Comme si l'artiste, se les étant appropriées, s'était livré sur elles à un

lent travail de transformation et d'assimilation, les incorporant peu à peu à un atelier intérieur où il pourrait prélever, selon ses besoins, les matériaux propices à la composition du tableau. Un spectateur totalement ignorant de l'œuvre de Kandinsky aurait peu de chances de les identifier: la toile ne perdrait pas pour autant son caractère extrêmement attractif; elle le doit à la rencontre de couleurs vives et gaies, de lignes endiablées, qui, animées de mouvements savants et spontanés, s'enchevêtrent et se heurtent, pour se fondre finalement en une unité émotionnelle. « La peinture est la collision retentissante de différents mondes qui, dans le combat et hors du combat qu'ils se livrent, sont destinés à créer le monde nouveau qui s'appelle l'œuvre », écrivait encore Kandinsky.

Dans la « Composition VIII », peinte au Bauhaus de Weimar, en 1923, les éléments organiques ont fait place à la pure géométrie: cercles, demi-cercles, courbes, lignes droites, angles, damiers. Le fond est à droite bleu clair, jaunâtre à gauche. Le graphisme s'ordonne suivant un rythme transversal qui va du coin inférieur gauche vers la

partie supérieure droite de la toile. Au centre, deux angles orientés verticalement, un angle bleu, légèrement obtus, un angle aigu blanc font obstacle à ce rythme sans parvenir à le briser. Des cercles, répartis sur toute la surface du tableau, semblent indifférents aux forces affrontées. Le plus grand, violet, entouré d'une bande noire et d'une « aura » rose fait basculer vers le haut à gauche le poids de la toile, qui sans lui se porterait sur la droite. Œuvre chargée de tensions intérieures, autre forme de cette « collision de différents mondes » qu'illustrait déjà, dans un mode très différent, le tableau précédent.

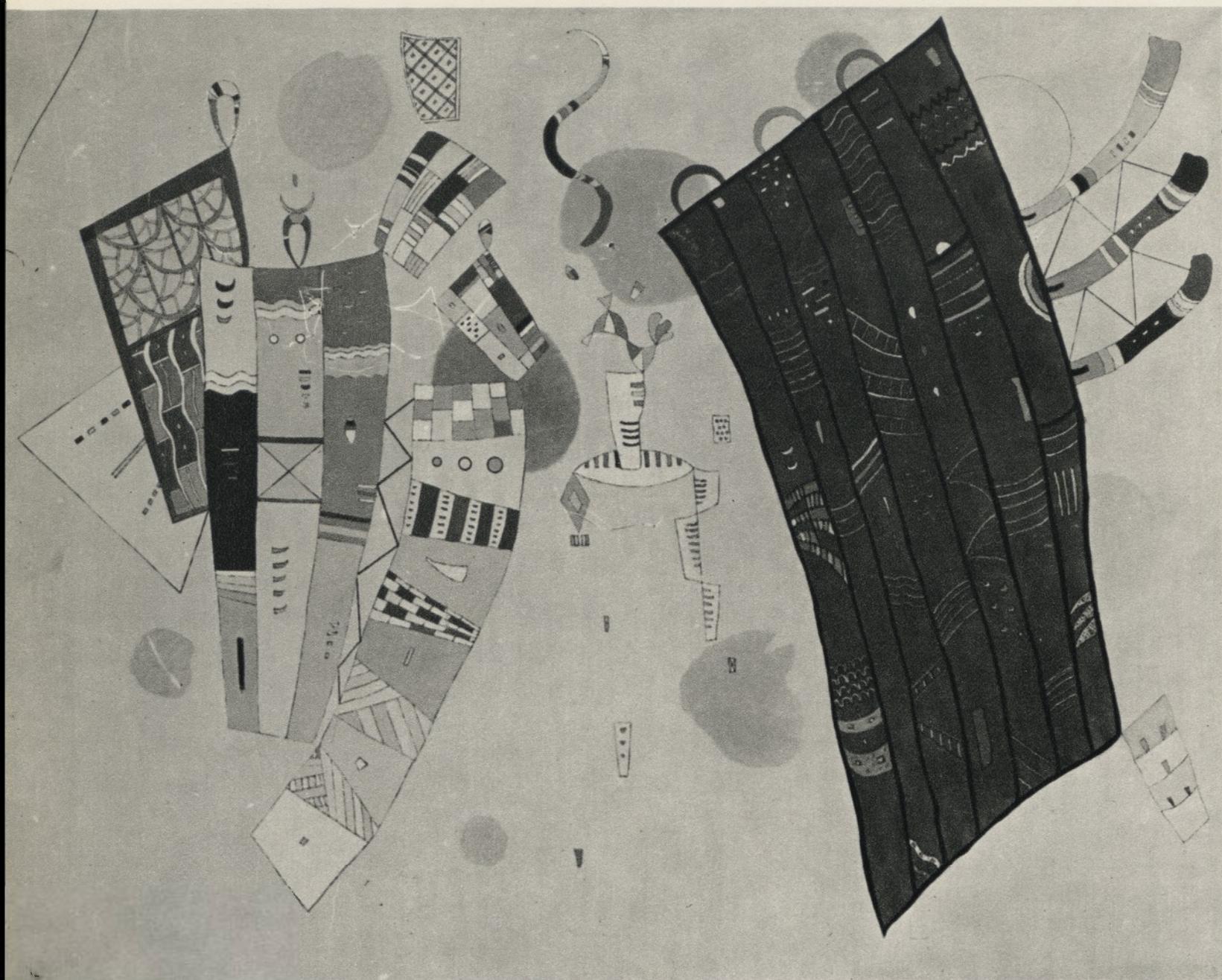
L'exposition Kandinsky a inauguré une des nouvelles salles du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Elle est au premier étage. L'escalier, d'une belle simplicité, rompt heureusement avec les errements qui se sont manifestés ailleurs (que penser, par exemple, de l'escalier de l'Orangerie?). La salle est composée de deux parties: l'une rectangulaire, l'autre légèrement surélevée qui suit la courbe du bâtiment. On passe de l'une à l'autre par une rampe incurvée, large et élégante. Les murs sont d'une couleur blanc cassé. Le sol est gris. La lumière du jour est tamisée par un damier en plastique transparent. Cinq rangs de projecteurs à l'entrée, six au fond, garantissent

l'éclairage efficace de chaque tableau. Sur le sol, des disques de cuivre, disposés en quinconce, à un mètre les uns des autres, permettent de planter et d'orienter dans n'importe quel sens des panneaux supplémentaires. Ainsi les dimensions utiles se trouvent accrues et une grande variété d'agencements devient possible: l'espace peut être réparti suivant le rythme qu'impose la nature de l'œuvre exposée. On ne saurait trop féliciter le Conservateur du Musée de cette réalisation, dans un bâtiment qui a pourtant la réputation d'être moins approprié qu'aucun autre à la présentation des œuvres d'art.

On retrouvait dans l'exposition, avec quelques toiles moins connues, un certain nombre de chefs-d'œuvre du Maître. Et d'abord le célèbre « Avec l'Arc Noir » de 1912: la beauté des couleurs contraste avec l'agressivité du graphisme; les lignes hardies, dardées les unes contre les autres pour l'attaque ou recourbées dans une attitude défensive, semblent toutes orientées vers un choc violent, dont la proximité donne un caractère particulièrement instable à l'équilibre du tableau. Kandinsky s'est expliqué bien plus tard, en 1926, dans « Le point et la ligne dans la surface », sur le rôle essentiel qu'il assignait aux lignes, éléments vivants qui créent et déterminent la ten-

KANDINSKY. Allégresse. 1939. Huile sur bois. 31,5 x 42 cm. (Photo Claude Gaspari-Galerie Maeght).





KANDINSKY. Tensions délicates. 1942. Huile sur toile. 81 x 100 cm. Galerie Maeght, Paris.

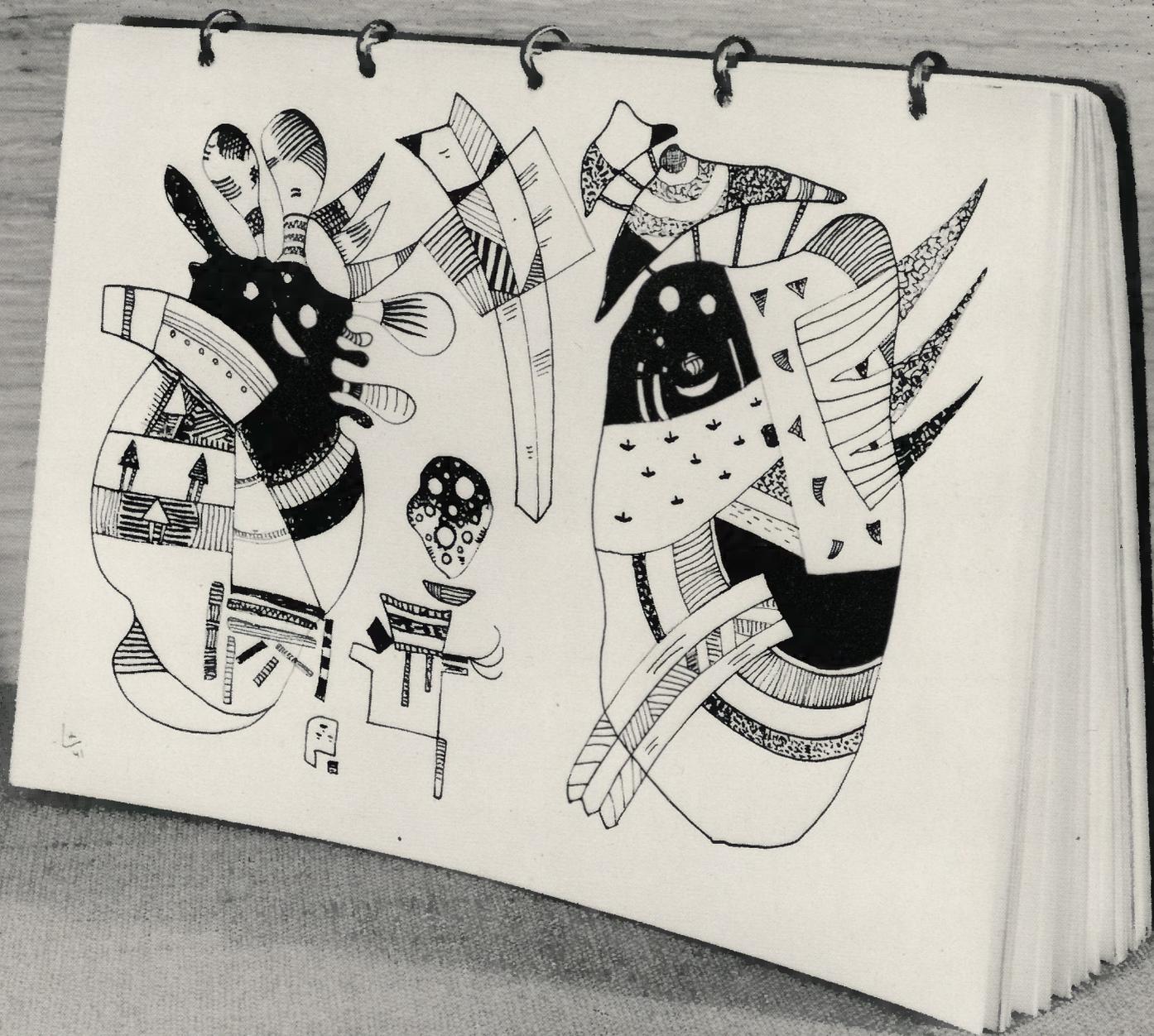
sion et dont les combinaisons offrent un nombre illimité de possibilités.

Elles n'ont pas une action moins importante dans la toile « Dans le gris » de 1919. Le peintre semble avoir eu ici tant de choses à exprimer qu'à peine peuvent-elles toutes trouver place dans l'étendue du tableau. Les formes sont extrêmement complexes: autour de deux tours verticales, l'une rouge, l'autre bleue, situées sur la gauche, le bleu clair, le rouge, l'ocre jaune jouent avec le gris. La prolifération des lignes noires leur apporte une animation supplémentaire. De petits angles, dont l'intérieur est revêtu de taches claires, semblent se déplacer dans l'espace; trois courbes évoquent trois personnages hésitants; des lignes qui se croisent pour former un damier touffu reposent sur un fond rose clair et bleu vert. Ici,

ce sont une gerbe, des arceaux, de petits cercles, des parallèles, un faisceau qui jaillit d'un tube jaune, de doubles courbes comme autant d'êtres en mouvement. Là, des lignes se rejoignent pour former des créatures vermiculaires, parées de bandes vivement colorées. Dans l'angle supérieur gauche, on retrouve l'« Arc Noir » de l'œuvre précédente. Au demeurant, la confrontation des couleurs, des formes enchevêtrées et des éléments linéaires, produit une impression d'entrain et de joie.

Il n'est pas nécessaire de s'étendre sur la composition IX de 1936. Prêtée par Madame Nina Kandinsky, elle a été longtemps exposée au Musée National d'Art Moderne. C'est probablement le chef-d'œuvre de l'époque parisienne de l'artiste. Elle n'est pas sans parenté avec « Milieu Accom-

Carnet de dessin de Kandinsky (1941). Un des 39 dessins à l'encre. 18,5 x 27,5 cm. Galerie Karl Flinker, Paris (Photo Dubout).





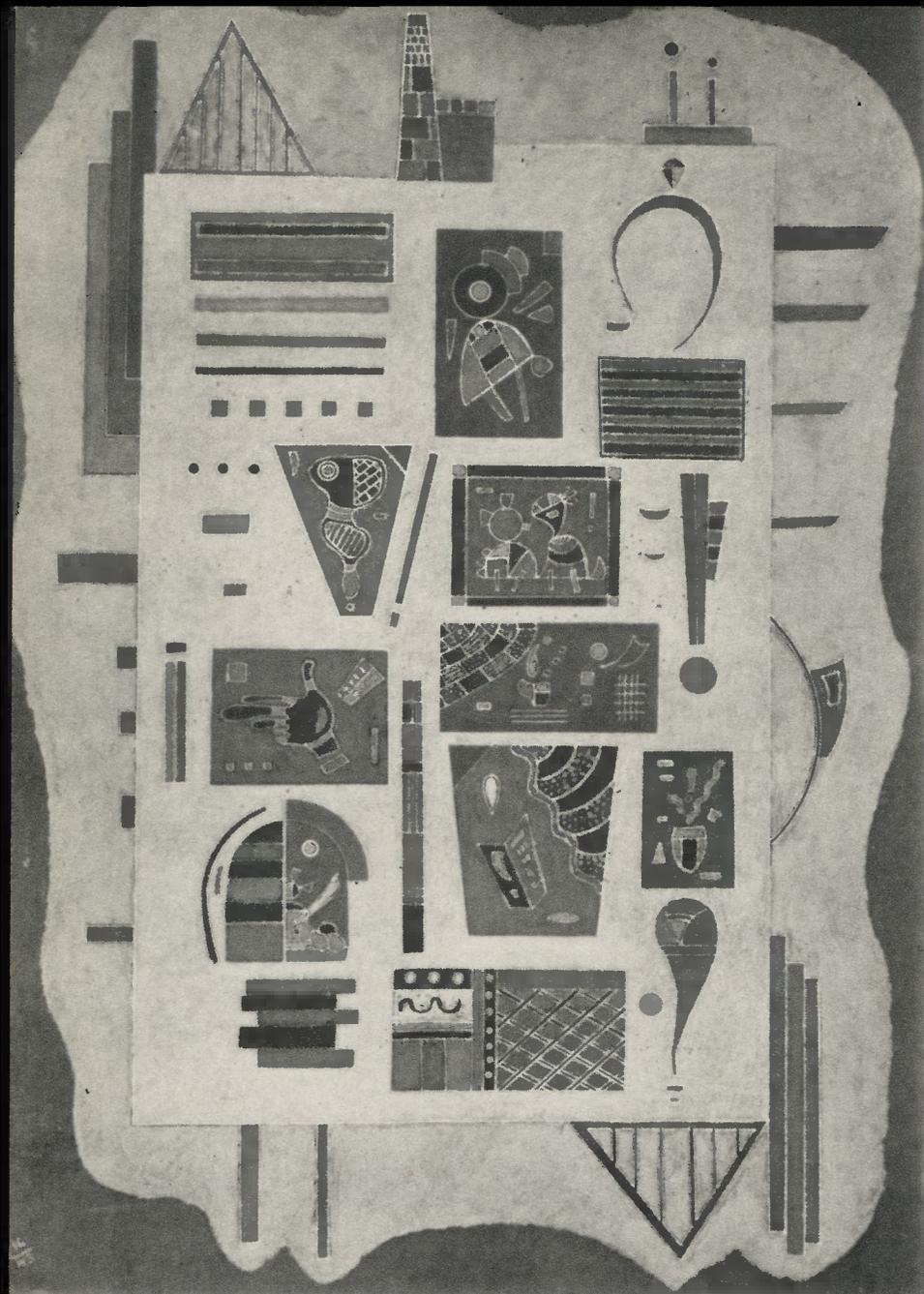


KANDINSKY. L'élan brun. 1943. Tempera et huile sur carton. 42 x 58 cm. Galerie Maeght, Paris. (Photo Claude Gaspari-Galerie Maeght).

pagné ». Elle me paraît pourtant l'emporter sur cette toile par une plus grande simplicité de composition. Surtout, elle est baignée d'une lumière blonde dans laquelle les conflits plastiques semblent s'apaiser pour concourir à l'expression d'une félicité supra-terrestre.

C'est en effet à une sorte d'apaisement que l'artiste aboutit, à Paris, au terme d'une longue carrière traversée de vicissitudes diverses. Le monde qu'il peint alors n'est plus un monde de combats, où des entités adverses ne se concilient que dans l'unité du tableau. Les lignes perdent de leur âpre dynamisme. Souvent, les formes, plus chargées de vie que jamais, évoquent des êtres à mi-chemin entre l'insecte, l'oiseau et le poisson: ils se livrent à une activité mystérieuse; on entrevoit pourtant, entre eux, d'étranges rapports. La sérénité avec laquelle Kandinsky les considère ne va pas sans une pointe d'humour. Ainsi des « Contrastes réduits » de 1941 où s'alignent des personnages d'une cocasse diversité.

L'un évoque un cheval à l'allure martiale, le second a l'aspect d'un bossu, le troisième, quoique d'une taille bien inférieure, semble d'une singulière fermeté: il est formé de deux triangles inversés dont les bases s'accolent. Le suivant domine les autres: c'est une sorte d'échafaudage d'éléments divers qui se termine par un demi-cercle et une corne multicolores. A côté de lui, une forme plus molle, déjetée, à l'aspect goulu. Enfin un être élémentaire et minuscule, que son voisin, penché au-dessus de lui, pourrait bien dévorer. A l'exception du cheval, tous ces personnages, défiant les lois de l'équilibre, ne touchent le sol que sur une pointe: sommet d'un des triangles, extrémité du membre inférieur, unique et effilé des autres formes. Un astre rond, deux croissants lunaires, des lignes horizontales, des séries de points et des points d'exclamation renversés, se répartissent dans l'espace. Au-dessus de la figure triangulaire, une constellation de cercles colorés apporte à la toile une note particulière-



KANDINSKY, Un conglomérat. 1943. Gouache et huile sur carton. 54 x 42 cm. Coll. part., Paris (Photo Galerie Maeght).

ment vive. Univers ludique et merveilleux dont l'auteur semble considérer avec indulgence les baroques créatures nées de sa fantaisie.

Dans ces derniers tableaux, Kandinsky a plus que jamais tenu compte de ces réactions réciproques de la forme et de la couleur, sur lesquelles il avait tant insisté dans « Du Spirituel dans l'Art ». Il a été amené ainsi à utiliser une palette de plus en plus audacieuse. Selon lui, l'artiste pouvait « se servir impunément de tous les procédés même de ceux qui sont interdits » pour répondre à « la voix de la Nécessité Intérieure ». Il a employé, pendant cette période ultime, des couleurs qui étaient, sinon interdites, du moins inconnues jusqu'alors en peinture. Comme les maîtres de l'École de Vienne ont fait sonner des timbres nouveaux, Kandinsky a revêtu la toile de tons jusqu'à lui inédits. Conséquence des règles nouvelles qu'il avait conçues pour son art. La révolution qu'il a apportée dans le domaine plastique, n'est pas inférieure à celle qu'a

réalisée, dans cet univers des sons auquel le peintre était si sensible, Arnold Schoenberg. Les deux hommes étaient liés d'amitié: sans doute s'étaient-ils reconnus de la même race.

La Galerie Beyeler de Bâle a présenté au public, en juin et juillet, avec quelques tableaux prêtés par Madame Nina Kandinsky, cent vingt aquarelles, gouaches, dessins et gravures du peintre. Cette manifestation constituait l'utile complément des précédentes. L'inspiration du Maître apparaissait là dans son entière spontanéité. Rien de plus libre, de plus frais, de plus désaltérant que les bandes colorées parcourues de petites figures animées et joyeuses d'« Horizontal 1939 ». En dépit de l'agencement vertical et du hêrissement de ses minces panneaux accolés, rien de plus doux que « Rose et bleu 1940 ».

Le catalogue des aquarelles et des gouaches de la Galerie Berggruen (27 octobre - décembre 1972) ne comprenait qu'une quarantaine de numéros. Mais la qualité des œuvres était exceptionnelle. L'exposition, fruit d'une patiente et longue recherche, faisait honneur à la sûreté du goût de son organisateur (certaines aquarelles ont d'ailleurs été achetées au Musée Guggenheim). « Bonne humeur » de 1923 où formes et couleurs sont comme gonflées de joie, « Enchaînement inefficace » de 1929, léger comme les sphères prêtes à échapper aux lignes tendues qui s'efforcent de les retenir, « Taches » de 1931, d'une poésie et d'une couleur exquises, autant de chefs-d'œuvre qui ne le cèdent en rien aux peintures à l'huile.

Enfin la nouvelle Galerie Flinker, 25, rue de Tournon, a été inaugurée le 27 octobre par une exposition d'« Inédits de Kandinsky ». Elle comprenait une vingtaine de tableaux peu connus ou totalement inconnus, comme « l'Événement doux » de 1923, « Signes » de 1925 et « Ovale 2 » de la même année, trois peintures sur verre et une soixantaine de dessins, dont trente-neuf dans un carnet datant de 1941. Ce carnet a été tiré en fac-similé: 39 exemplaires en étaient vendus avec un dessin original. Exécutés par l'artiste en pleine guerre, ils témoignent d'une tranquillité indifférente à l'événement. Leur minutieuse perfection et leur variété sont exemplaires.

Dans chacune de ces expositions, l'œuvre de Kandinsky est apparue sous un angle différent, dû à la conception que s'en étaient faite les auteurs et aux facilités ou aux obstacles qu'ils ont rencontrés. Elles ont proposé à l'esprit un travail de comparaison et de réflexion qui permettait une approche directe et personnelle de l'œuvre et qui ne pouvait manquer de faire ressortir l'importance exceptionnelle de celle-ci et son absolue originalité. Kandinsky est à l'origine de la peinture abstraite. Son enseignement a été fécond. Aucun des artistes qu'il a influencés n'a pourtant fait une peinture qui ressemble à la sienne. Son exploration a été poussée jusqu'à des terres si lointaines qu'il n'était au pouvoir de personne de l'y rejoindre.

JULIEN CLAY

Un homme libre: Nicolas de Staël

FONDATION
MAEGHT,
SAINT-PAUL
DE VENCE

par Bernard Dorival

« Fond de meurtre. Pour chaque grand peintre, cela veut dire aller jusqu'au bout de soi »

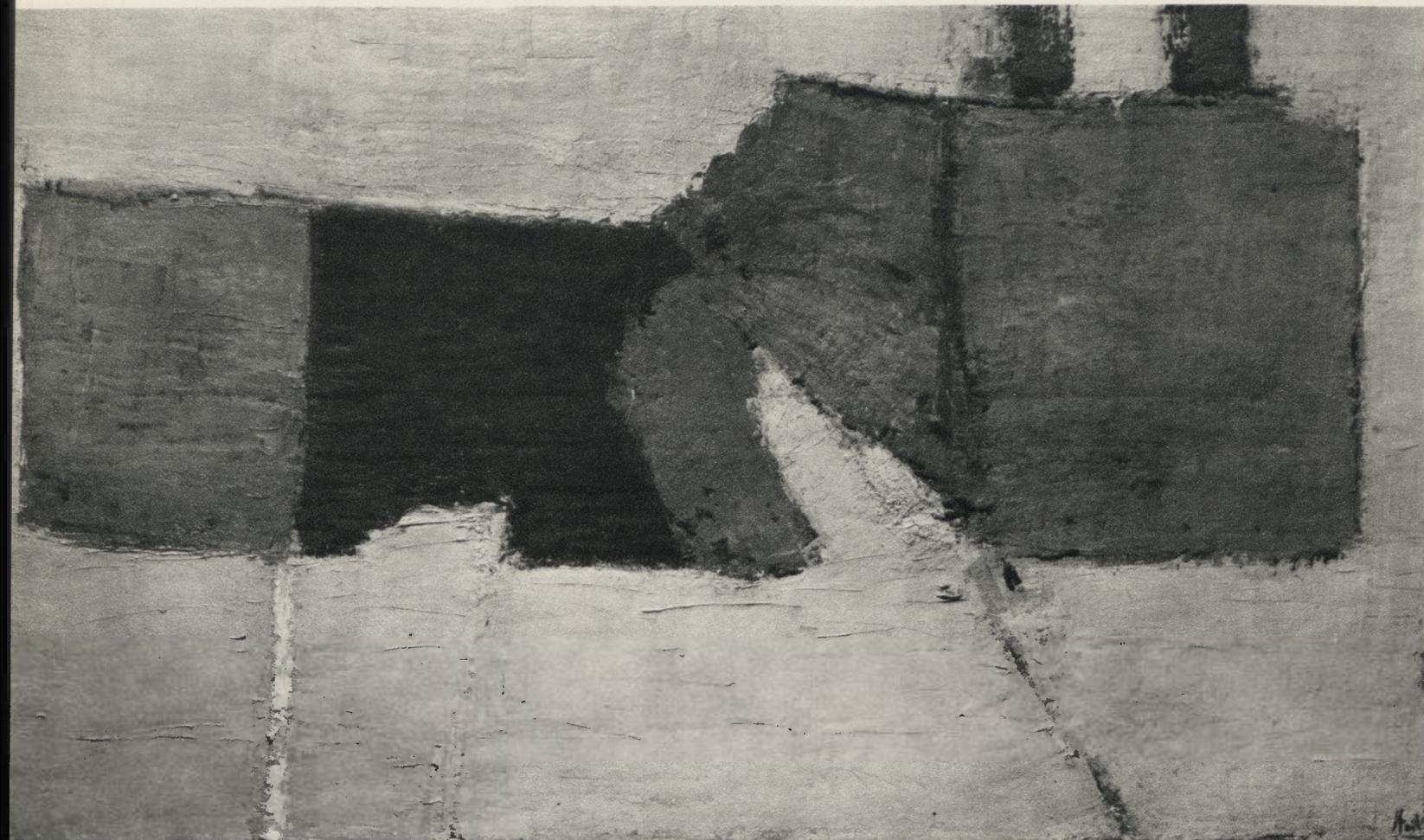
NICOLAS DE STAËL

Jamais on n'a autant prôné la liberté que de nos jours, autant exalté la contestation, autant revendiqué les droits de l'individu; et jamais l'art ne fut plus conformiste, plus docile à la mode, aux modes, à toutes les modes, plus esclave du qu'en dira-t-on — et peu importe que ce qu'en dira-t-on soit celui du grand public ou celui de quelques *happy fews*, gens du monde, marchands, critiques, écrivains, snobs de tout poil et de tous bords, dont le petit nombre et la suffisance ne font que rendre la tyrannie plus difficile à éluder. Aussi les peintres ont-ils, plus que jamais, du mérite à être libres aujourd'hui, parmi lesquels aucun, depuis la guerre de 1939, ne fut plus libre que Nicolas de Staël, qui le fut au point que son œuvre est un modèle de liberté, bien plus: l'exemple même de ce que peut, en art, la liberté.

Les raisons de sa liberté, on peut les déceler, d'abord dans son atavisme. Aristocrate par son père, il était de ces féodaux qui n'ont jamais plié devant rien ni personne, pas même devant ceux ni devant ce qu'ils servaient, mais servaient librement. Par sa mère, il se rattachait à ces intellectuels russes, qui, seuls au milieu d'un peuple rompu à la servitude, défendaient les aspirations de l'individualisme avec d'autant plus d'âpreté qu'ils étaient moins nombreux à le faire, et avec une obstination qu'avec coquetterie ils portaient à l'excentricité. Cette propension à être libre, nul doute que l'exil ne lui ait été favorable. Celui qui grandit dans le pays où il est né se laisse, bon gré mal gré, et le plus souvent inconsciemment, modeler par ses traditions, voire par ses préjugés. Pour Nicolas de Staël, pour qui l'effet de déracinement fut multiplié par la perte prématurée de son père et de sa mère, une enfance et une adolescence en Belgique, suivies par une jeunesse principalement en France, le mirent dans un état de disponibilité où les choix que l'on fait sont autant d'actes de libre arbitre. S'il a tant chéri



NICOLAS DE STAËL. De la danse. 1946. Huile sur toile. 195 x 114 cm. Coll. part., Paris. (Cliché Jacques Dubourg).



NICOLAS DE STAËL. Composition en gris et bleu. 1950. Huile sur toile. 115 x 195 cm. Coll. part., Paris (Cliché Jacques Dubourg).

Chardin, Corot, Cézanne, Bonnard et Braque; si, déçu par Goya qu'il avait été voir en Espagne en 1954, il a pu dire: « *J'aime mieux toute l'école française, sans discuter* »: c'est parce qu'il avait élu en elle sa patrie spirituelle, la famille à laquelle il lui avait plu d'adhérer. Hérité, milieu: à leur action s'ajouta, pour faire de lui un homme libre, celle de son éducation. A la différence de tant d'artistes, que l'inculture fait la proie naturelle des modes, et à celle des autodidactes que leur manque d'esprit critique pousse à foncer, tête baissée, dans tous les panneaux que leur tend l'actualité, il avait reçu, lui, une instruction soignée et une éducation qui avait fait de lui un humaniste. Or qui dit humanisme dit individualisme, rien ne l'enseignant mieux que le commerce de Montaigne et de Pascal, de Molière et de La Fontaine, de Montesquieu et de Rousseau, de Chateaubriand et de Baudelaire, voire de ces tragiques grecs que Staël admirait tant et chez qui il puisa — dans le *Prométhée* d'Eschyle comme dans l'*Antigone* de Sophocle — le goût de dire non et de faire front tout seul au destin et aux hommes. Cet enseignement des grands écrivains, celui des grands peintres le confirma, dont une série de voyages, aux Pays-Bas, en France et en Espagne, lui apprit à connaître et à apprécier dès

sa jeunesse la leçon d'individualisme. De tout cela, le résultat fut qu'en 1937, Staël était un homme libre, ce qui veut dire un homme épris de liberté, capable, pour la conserver, de tous les sacrifices, qui n'aquiesce qu'à bon escient, préfère ses certitudes, fût-il seul à y adhérer, à celles de la société, sait critiquer les autres et se critiquer plus encore soi-même, et ne se connaît d'obligations qu'envers sa vérité.

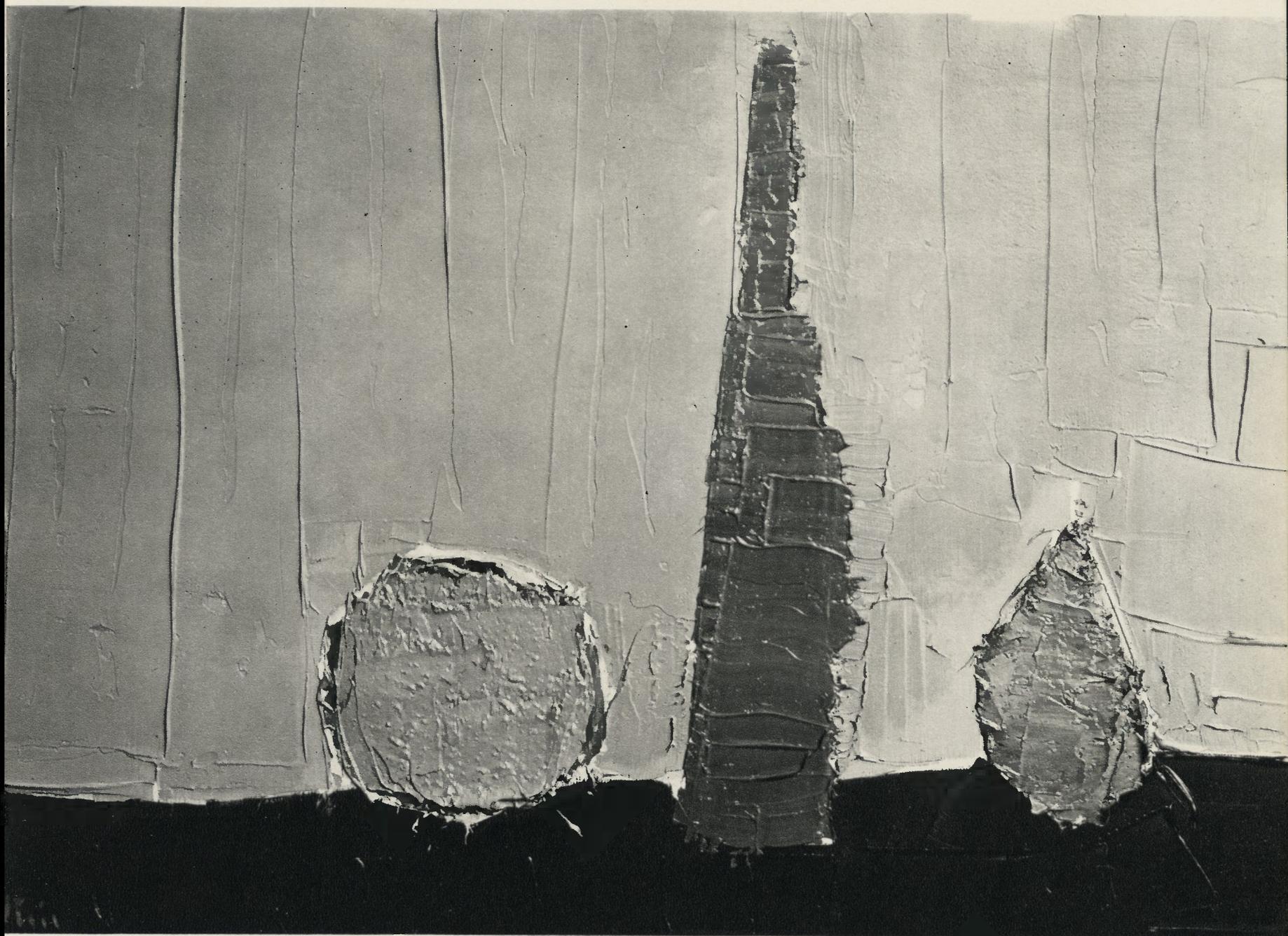
Sa vérité, elle était en 1943, date à laquelle débute, après une période inévitable de tâtonnements (1), sa production véritablement personnelle, très différente de celle du milieu — une élite, cependant — qu'il fréquentait alors. Rien de commun, en effet, entre ce qu'il se met à peindre et ce que peignaient Sonia Delaunay et Magnelli. Sa palette sombre s'oppose à celle, claire, de l'un et à celle, éclatante, de l'autre. Aux fanfares de rouges et de verts, de bleus et de jaunes, dont celle-là se délecte, aux pages blanches et grises que celui-ci suscite, héritier spirituel des fresquistes toscans du Quattrocento, il préfère, quant à lui, les noirs, base, à cette époque, de son chromatisme, sur laquelle il enlève des accents sourds de bleus, des rouges étouffés, des jaunes qui s'obscurcissent. Même opposition dans le dessin. Chez lui, ni cercles ni carrés, ainsi que Sonia

NICOLAS DE STAËL. Composition sur fond rouge. 1951. Huile sur toile. 54 x 81 cm. Coll. part., Paris (*Photo Fondation Maeght*).





NICOLAS DE STAËL.
Parc des Princes. 1952.
Huile sur toile.
195 x 97 cm.
Coll. part., Paris
(*Photo*
Fondation Maeght).



NICOLAS DE STAËL. Nature morte à la bouteille. 1952. Huile sur toile. 38 x 55 cm. Coll. part., Paris (Cliché Jacques Dubourg).

Delaunay, pas davantage de ces lignes souples dont l'eurythmie cadence les compositions de Magnelli. Le trait est court, cassé; des formes déchiquetées hérissent de leurs crocs la surface des œuvres que martèle un rythme haletant de tam-tam. Bien plus, l'abstraction même, qui paraît être le dénominateur commun à ses productions et à celles du cénacle de Grasse, n'est-elle pas chez lui tout autre que ce qu'elle est chez eux? Il s'est expliqué lui-même sur la raison pour laquelle il a cultivé la peinture abstraite, et cela (remarquons-le, parce que c'est remarquer en même temps son indépendance) à une époque où elle n'était pas encore le pont aux ânes de l'École de Paris: « Peu à peu, a-t-il dit, je me trouvais incapable de peindre quoi que ce soit qui ressem-

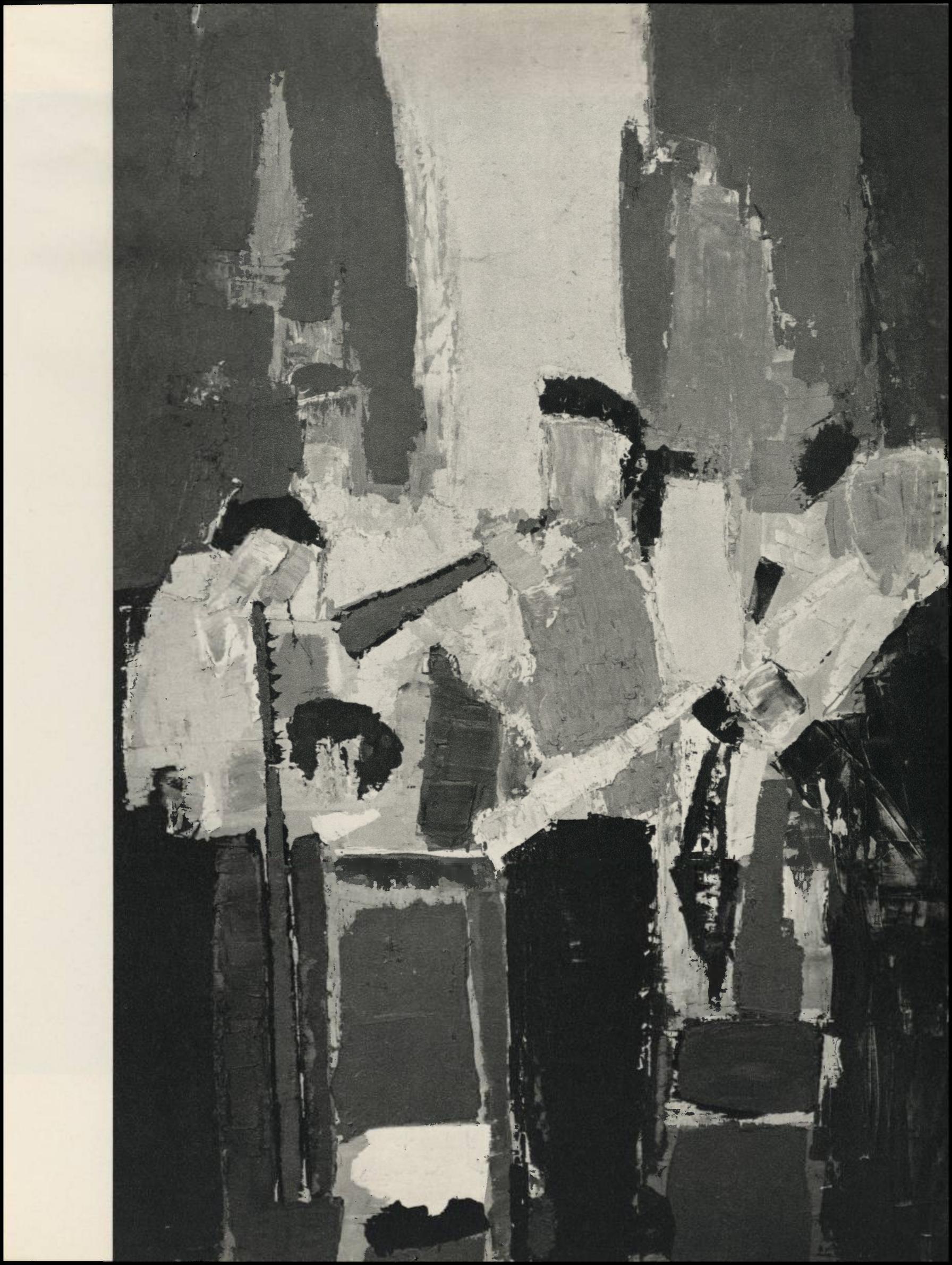
blât à un objet, puisque, en relation avec un objet quelconque, j'étais aussitôt troublé par le nombre infini des autres objets co-existants. » En d'autres termes, notre peintre est à ce point relié à la totalité du monde qu'il lui est impossible d'en isoler le spectacle particulier que peint l'artiste figuratif: ce serait une amputation, qu'il ne peut éviter qu'en se réfugiant dans l'abstrait, cet abstrait qui est pour lui, comme pour le Robert Delaunay de 1912-1913, moyen, et seul moyen, d'appréhender la totalité de l'univers. « On ne part pas de rien, confessa-t-il encore. Quand il n'y a pas la nature avant, le tableau est mauvais. » Même conviction dans cette autre profession de foi: « J'ai besoin de sentir la vie devant moi, et de la saisir toute entière, telle qu'elle m'entre



NICOLAS DE STAËL. Fleurs. 1952. Huile sur toile. 97 x 140 cm. Coll. Daniel Varenne, Paris (Photo Fondation Maeght).

dans les yeux et dans la peau.» Alors peut-on parler, dans son cas, d'abstraction? Aux antipodes de la position de Mondrian et de ce que seront, quelques années plus tard, celles d'un Soulages, d'un Appel, d'un Vasarély, il est, en fait, malgré les apparences, beaucoup plus proche de la non-figuration d'un Bazaine et d'un Manessier, et l'un de ses meilleurs exégètes, R. V. Gindertael, a eu raison d'écrire en 1966: « Pour lui, le refus de la description des aspects n'entraîne pas une rupture complète avec la réalité et (...) l'acte de peindre, le plus subjectif fût-il, reste en rapports avec la perception des phénomènes physiques (...). Staël prenait tout à la nature, excepté son image. » Tout, et, d'abord, la vie, cette vie infinie d'un monde en devenir perpétuel, dont la gestation tumultueuse trouve dans son art sa correspondance, une correspondance d'autant plus adéquate que ces œuvres, jeunes encore, ne sont pas pleinement abouties. « C'est toujours imparfait et jamais accompli... comme la vie, » reconnaîtra un jour, plus tard, de ses peintures, notre artiste lui-même.

Et c'est sans doute pour que « cela » le soit davantage encore et, de ce fait, se fasse mieux l'écho de la vie, que, rapidement, Nicolas de Staël change de manière, et élabore un art que, de 1945 à 1948, définissent des caractères neufs. Si le chromatisme reste sourd — et cela à une date où Paris se gorge de couleurs somptueuses —, les noirs laissent l'hégémonie tantôt aux bruns et tantôt aux gris. Hésitant entre les dominantes chaudes et les dominantes froides, Staël donne le rôle principal parfois à des tons de cuir tanné et parfois à des harmonies perlées, où des sables s'accordent avec des bleus éteints. De même, si le contour continue à être cassé, c'est à de plus longs intervalles que se produit la rupture. Aux lignes sans cesse brisées succède un enchevêtrement de baguettes roides et flexibles, tout ensemble, lancées frénétiquement au travers de l'ouvrage à qui elles confèrent un aspect agressif: tels tableaux font penser à des prisonniers, captifs d'une grille de barreaux et qui bandent leurs muscles pour se frayer passage dans le labyrinthe de cette grille. Mais la plus grande nouveauté de la manière nouvelle de Staël, c'est le changement de sa matière et de sa facture. Est-ce l'action de Braque, connu, admiré et aimé en 1944? Est-ce l'évolution naturelle d'un tempérament essentiellement sensuel et porté à jouir physiquement du monde et de la peinture? Toujours est-il qu'à partir de 1945 environ, autant qu'une expérience visuelle de la vie, c'en est une expérience tactile que traduisent ces peintures apparemment abstraites, et dont l'auteur perçoit désormais les formes de l'univers moins par les yeux que par la chair, que par le sens kinesthésique. De là, dans sa production, l'apparition de pâtes épaisses, que la main armée de la brosse, du grattoir ou du couteau, jouit de palper, de triturer, d'étaler, d'écraser, de malaxer, de soumettre à ses exigences. Et elle le fait avec un tel bonheur qu'il



faut sans doute remonter jusqu'à Courbet pour trouver dans la peinture un maçon aussi magistral d'une matière aussi généreuse et aussi bien diversifiée, dans laquelle le lisse s'harmonise avec le rugueux, le moelleux avec le dur et le sec avec le gras.

Nouvelle évolution aux environs de 1948. Comment, alors, ne pas relever qu'à la différence de tant d'artistes prisonniers d'eux-mêmes, une fois conquise leur personnalité, Staël en possède une si riche qu'il lui faut changer de manière constamment, et que, pour brève qu'elle ait été, sa carrière est marquée par une suite perpétuelle de renouvellements? Bel exemple d'individualisme et de liberté qui entend relever exclusivement de ses nécessités intimes. Gardant de sa manière antérieure l'amour de la matière dense et du faire sensuel, il opte maintenant pour un chromatisme à base de gris, avec lesquels s'accordent des bleus fanés, des ocres passés, des tons chamois, des beiges, d'une exquise subtilité. Aucun danger pourtant que ces tons raffinés ne confèrent aux toiles une certaine minceur, je ne sais quelle préciosité. C'est qu'en effet, bien loin d'être gratuite et seulement pleine de goût, cette palette est, comme celle de Corot, génératrice de ce qu'il y a de plus vrai, de plus fort et de plus grand dans l'univers: la lumière. « *Je crois que je m'orienterai, Dieu sait comment, écrivait Staël en 1951, vers une peinture plus lumineuse et cela me met dans un état désagréable d'agitation permanente.* »

Mais qu'importe ce désagrément! A son confort, l'artiste préfère sa vérité; et sa vérité, sa vérité plus large qu'elle ne l'avait été encore, c'est la vérité d'un monde où rien n'est plus essentiel que la lumière. A notre peintre, donc, d'exprimer cette lumière, quelque peine qu'il lui en coûte, et de promouvoir, à cet effet, un chromatisme neuf. Or, avec elle, c'est l'espace qui fait irruption dans son univers, et un espace qui, il importe de le souligner d'autant plus que le phénomène est moins courant, n'entre pas — au contraire — en lutte avec le mur, dont Nicolas de Staël n'oublie pas les impératifs. « *Je n'oppose pas, déclarait-il en 1952, la peinture abstraite à la peinture figurative. Une peinture devrait être à la fois abstraite et figurative. Abstraite en tant que mur, figurative en tant que représentation d'un espace.* »

Sur les pas, pour ainsi dire, de la lumière et de l'espace, voici qu'apparaissent dans son art — et ce n'est pas un hasard s'ils le font alors, et alors seulement — ces vastes plans simplifiés qui en seront, désormais, un des éléments essentiels. La brosse et le couteau organisent — citons encore R. V. Gindertael — « *la surface en grands pans clairs, aux nuances rares et aux articulations bien agencées.* » Au monde touffu qui était jusqu'alors celui de notre peintre succède un monde aéré, dépouillé, construit avec rigueur, et qui n'en est que plus vivant, plus vrai, plus organique. Celui qui le suscitait n'avait pas tort de professer: « *Je veux que mon tableau, mon dessin, soient*





NICOLAS DE STAËL. Nu couché. 1955. Huile sur toile. 114 x 162 cm. Coll. part., Paris (*Photo Fondation Maeght*).



NICOLAS DE STAËL. Collage fond bleu ciel. 1953. 53 x 43 cm. (Photo Fondation Maeght).

comme un arbre, comme une forêt. On passe d'une ligne, d'un trait fin, à un point, à une tache (...) comme on passe d'une brindille à un tronc. Mais il faut que tout se tienne, tout soit en place. » Et tout se tient, tout est en place, tout est structuré, structuré à la fois comme un corps vivant et comme une architecture. Après la danse tumultueuse des années précédentes vient une danse plus large, plus noble, mieux cadencée: « Je voudrais arriver à frapper plus à bon escient, même si je frappe aussi vite et aussi fort », rêvait Staël; et ce vœu, il l'a réalisé; en frappant moins souvent, mais plus juste, il n'en a que mieux égalé le rythme de cette vie qu'il capte alors plus et mieux que jamais. On comprend aisément, dès lors, son aversion envers ce qu'il appelait spirituellement « le gang de l'abstraction-avant ». Entre ses adhérents et lui, rien de commun. Mais, pour ne pas s'y embrigader, quel courage ne lui fallait-il pas en un temps — rappelons-le nous, ce

n'était qu'hier — où telles revues réputées d'avant-garde, tels critiques qui vaticinaient aux applaudissements d'un auditoire bouche bée, menaçant de leurs foudres quiconque, dans ce Paris de 1950, osait se dérober à certain conformisme abstrait.

Indépendant par les distances qu'il prenait avec l'abstraction, qu'elle fût informelle ou géométrique, lyrique ou intellectuelle, Staël n'allait pas tarder à faire preuve d'une indépendance encore plus provocante, encore plus scandaleuse, en revenant à la figuration. Certains ont estimé que la cause de ce virage avait été certain match de hockey ou de football, je ne sais trop, auquel il avait assisté au Parc des Princes, une nuit de 1952. C'est trop donner à ce qui ne fut, de fait, qu'une occasion; et, au vrai, l'admirable suite des *Footballeurs* et des *Parc des Princes* de 1952 avait été précédée, préparée, par d'autres tableaux non moins magistraux, où s'avouait déjà ce désir de cultiver la réalité: ainsi les *Toits* du Musée National d'Art Moderne, la série héroïque et géante des *Bouteilles dans l'atelier*, et les paysages, si sensibles, de Fontenay et de Gentilly, de Honfleur et de Villerville. Si le match du Parc des Princes eut de l'action sur sa peinture, ce fut moins pour le ramener au concret que pour l'orienter vers la couleur. Encore faut-il admettre que cette adhésion à une palette haute avait été déterminée aussi par la visite qu'il fit de l'exposition du Fauvisme organisée alors au Musée d'Art Moderne. Quoi qu'il en soit, son art se modifie radicalement en 1952. Les grands pans de couleur qu'écrase sa truelle se font de plus en plus colorés. Les rouges les plus violents — ce sont eux qui maintenant dominant sur sa palette — se mettent à voisiner (et ils le feront jusqu'en 1954) avec les bleus d'outremer et de Prusse, avec les jaunes et les oranges, avec des violets aussi auxquels Staël semble porter une affection provocatrice: quelle maîtrise ne fallait-il pas, en effet, pour que, de leurs accords avec les vermillons, ne résulte pas la pire cacophonie! Rarement coloriste poussa plus loin l'audace de la couleur, audace d'autant plus téméraire qu'il dispose ces tons véhéments en immenses plages unies sur leur note la plus haute. Tel *Nu couché* de 1953 oppose le rouge orangé du corps de la femme étendue au violet strident du fond et au jaune du premier plan, la toile étant laissée blanche en quelques endroits pour éviter un heurt trop tumultueux de ces surfaces saturées.

C'est dire qu'en adhérant à la couleur et au figuratif, Staël ne renonçait pas, bien au contraire, à cette synthèse qui le pousse alors à agencer entre eux des plans de plus en plus simplifiés, à composer ses toiles de formes sans cesse plus élémentaires, à les rythmer avec plus d'ampleur, plus de solennité. A cet égard encore, on a peut-être exagéré l'importance de l'action exercée sur lui par le jazz de Bechet (bien qu'il eût peint, en son honneur, en 1953, une composition qui

est un de ses chefs-d'œuvre). La musique entendue à cette époque dans le salon de Mme Tezenas a eu certainement une action aussi déterminante sur son évolution vers une majesté noble, ainsi que la re-découverte qu'il fait à cette date de la nature méditerranéenne. Il l'avait déjà hantée jadis, lors de ses voyages en Espagne et en Afrique du Nord (1935-1937), ainsi que durant son séjour à Nice (1940-1943). Mais il paraît avoir été alors indifférent à son ordre et son harmonie. Pour qu'il s'avise de leurs vertus, il faut qu'après dix années passées à Paris et dans la France du Nord, il se rende acquéreur du château de Ménerbes dans le Vaucluse et fasse en Sicile un voyage, au cours duquel il peindra quelques-unes de ses toiles les mieux venues. Mais c'est sans cesser de pratiquer une synthèse qui le pousse à faire toujours plus schématique; et cette interprétation extrême d'une réalité simplifiée au point d'être réduite à ses éléments constitutifs essen-

tiels, voilà, sans doute, avec l'irréalisme des couleurs audacieusement inventées (tel azur sicilien est rouge, noire telle Méditerranée, orangé tel quai des Martigues), voilà, certainement, la raison pour laquelle, dans ce climat d'abstraction obligatoire qui était celui de Paris de 1952, les pharisiens de la peinture et les Caïphes de la critique ne déchirèrent pas au spectacle de ses tableaux vertueusement leurs habits. Ne s'avisant peut-être même pas très bien du tournant qu'opérait Staël, et prenant le change de ces matières épaisses, toujours amoncelées et écrasées avec largeur et avec fougue, ils ne pensèrent pas à le vouer aux gémonies, et c'est sans être ostracisé de l'Olympe de l'avant-garde que Staël peut, en toute liberté, non pas oser un reniement de l'abstrait en faveur du figuratif, mais imposer calmement, avec superbe, en grand seigneur hautain et insolent, ce que R. V. Gindertael a appelé avec justesse « *une nouvelle définition de la réalité picturale dans la*

NICOLAS DE STAËL. Barques dans le port. 1955. Huile sur toile. 73 x 100 cm. Coll. part., Paris (Cliché Jacques Dubourg).





NICOLAS DE STAEL. Les mouettes. 1955. Huile sur toile. 195 x 130 cm. Coll. part., Paris (Photo Fondation Maeght).

stricte continuité de son développement personnel. » Au conformisme envers la mode d'alors, cet homme libre préférerait la fidélité aux exigences, toujours plus ambitieuses, d'un moi qu'il entendait bien explorer jusqu'au fond.

Cette manière figurative et colorée, allusive et truellée, elle ne devait pas être la dernière qu'il ait élaborée. Au cours, en effet, de 1954, il crée une peinture neuve. Suggestive, toujours, du réel dont elle part et dont elle restitue l'image, elle n'admet plus maintenant ni tons hurlants, ni pâtes épaisses. Des bleus légers, des blancs crémeux, des gris, des roses, sont désormais incarnés dans une matière fluide, que dispose une brosse souple, avec une aisance de dandy. Pour expliquer cet avatar, peut-être n'a-t-on pas assez tenu compte du voyage que Staël accomplit à Madrid en 1954,

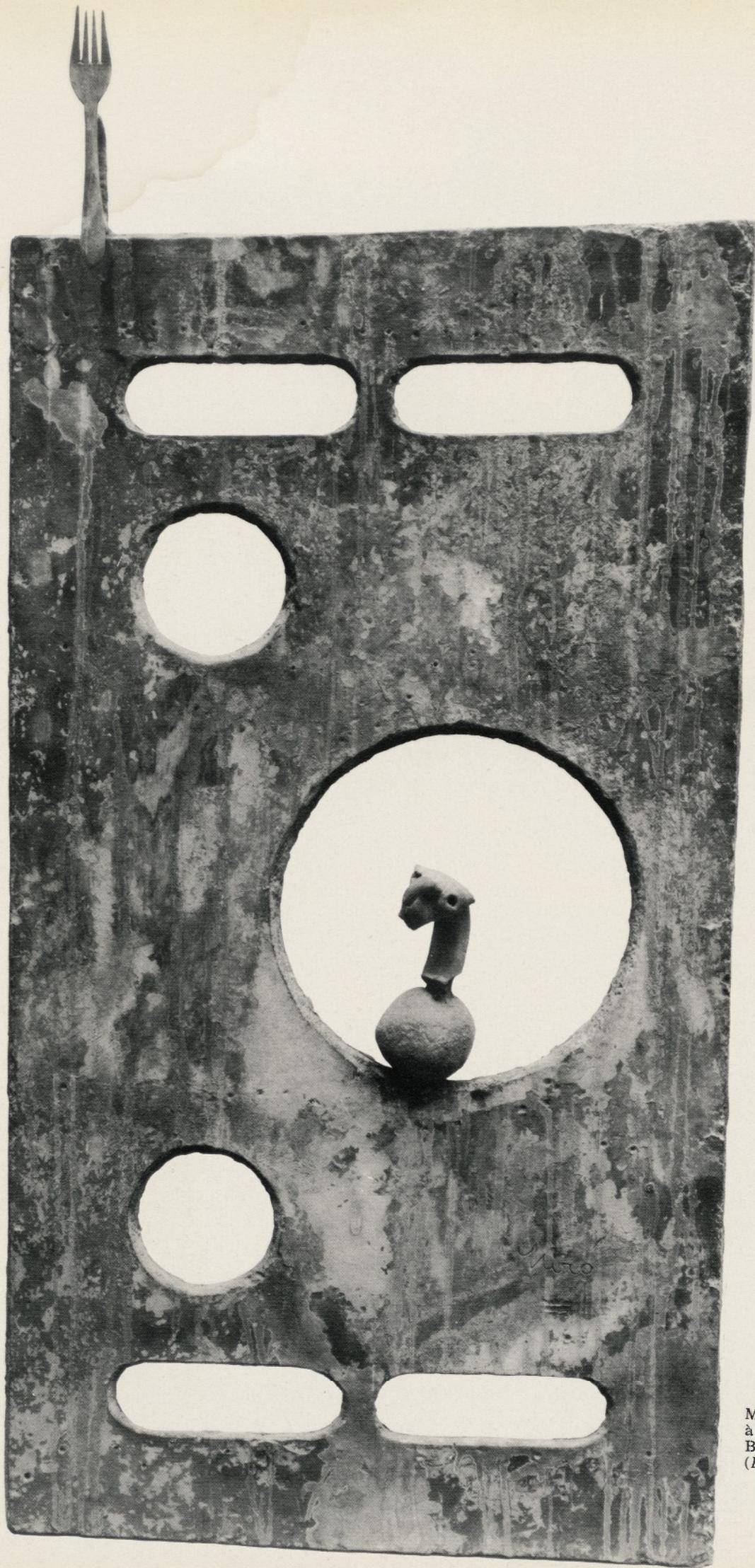
et au cours duquel il vit avec des yeux nouveaux les chefs-d'œuvre de Vélazquez. Aucun peintre, de fait, si ce n'est Manet, ne retrouva, autant que lui dans ses ouvrages de 1954-1955, la suprême aristocratie de cette *Pincelada*, qui, avec un minimum de matière, un minimum de brio, un maximum d'autorité, suscitent un art déconcertant de simplicité et de présence, de présence où la poésie s'impose d'autant mieux que l'individualité de l'auteur semble s'effacer davantage. Comme le maître des *Ménines*, l'ultime découverte que fit cet individualiste forcené, c'est que l'individualité n'éclate nulle part mieux que dans une apparente objectivité et dans un effacement prétendu du moi. Mais c'était cette fois rompre trop ouvertement en visière à tous les augures de l'époque pour qu'ils ne fassent pas chorus (et les jaloux joignirent leurs voix aux leurs) contre cette manière de Staël, dont une mort prématurée devait faire sa dernière manière. Incomprise, et incomprise jusqu'à maintenant, elle a valu à celui que le succès avait favorisé de 1948 à 1954 la suprême récompense de tous les grands créateurs, celle qui aurait sans doute été pour cet indépendant la satisfaction la plus délectable: la méconnaissance et la solitude.

Solitaire, il l'avait, de fait, toujours été. Méconnu, il l'avait été également, pour n'avoir eu son art apprécié que par suite d'un malentendu. Solitaire et méconnu, en dépit de l'admiration dont sa peinture fait l'objet, il le demeure plus que jamais, et Denys Sutton a bien raison d'écrire que l'œuvre de cet aristocrate, riche de sa culture et de son individualisme, en qui l'amour de l'expérience était la conséquence du respect de la tradition, « est dépourvu de cet élément de nouveauté considéré à tort comme la pierre de touche de toute valeur artistique » en un temps où triomphent l'Op Art et le Pop Art. Inactuel aujourd'hui, comme il l'était hier, il sera actuel demain, quand, lassés des impostures des douze dernières années, dont certaine exposition nous a permis naguère de mesurer le néant, les artistes comprendront la leçon exemplaire que donne sa peinture. Une leçon toute simple et très grande, à la fois, et qui se résume en quatre phrases: il n'y a de peinture que la peinture, car la peinture, qui n'est pas de la peinture, n'est rien; il n'y a de vérité que celle qui est vécue individuellement; il n'y a de peintre — et d'homme — que celui qui fait sienne la profession de foi de La Bruyère: « Faire comme les autres, maxime suspecte »; et, enfin, en art comme ailleurs, celui-ci seul compte, qui est libre.

BERNARD DORIVAL

(1) On notera cependant qu'ainsi qu'il arrive fréquemment chez les artistes doués d'une personnalité authentique, certains ouvrages de son extrême jeunesse possédaient déjà un accent original et, pour nous, du moins, qui connaissons maintenant son évolution future, annonçaient ses créations de 1953-1954. Je pense en particulier aux aquarelles qu'il exécuta en Espagne en 1939 et dont on voit quelques-unes reproduites dans le livre d'André Chastel, *Nicolas de Staël*, Paris 1968, le meilleur ouvrage, sans conteste, qui ait été consacré à ce peintre et l'instrument dont la lecture est indispensable à qui veut le connaître.





MIRÓ. Monument dressé
à la gloire du vent. 1969.
Bronze. 134 x 62 x 13 cm.
(Photo Galerie Maeght, Paris).

Miró: pour une peinture et une sculpture faites par tous

KUNSTHAUS,
ZURICH
GALERIE MAEGHT,
ZURICH

par Alain Jouffroy

Parlant au Louvre avec Pierre Schneider, devant de tout petits objets du quatrième millénaire, Miró dit ceci, qui me paraît de toute première importance pour comprendre son œuvre et le point de vue qu'il a sur elle:

« ... Est-ce qu'on considère ça comme du grand art, ou quoi? Ces petites choses, ça vous remplit une salle énorme. Comment voulez-vous qu'on soit sensible à des peintures quand on a vu ces choses-là? (*Un silence*). L'art? Ils ne devaient même pas connaître le mot. » (C'est moi qui souligne).

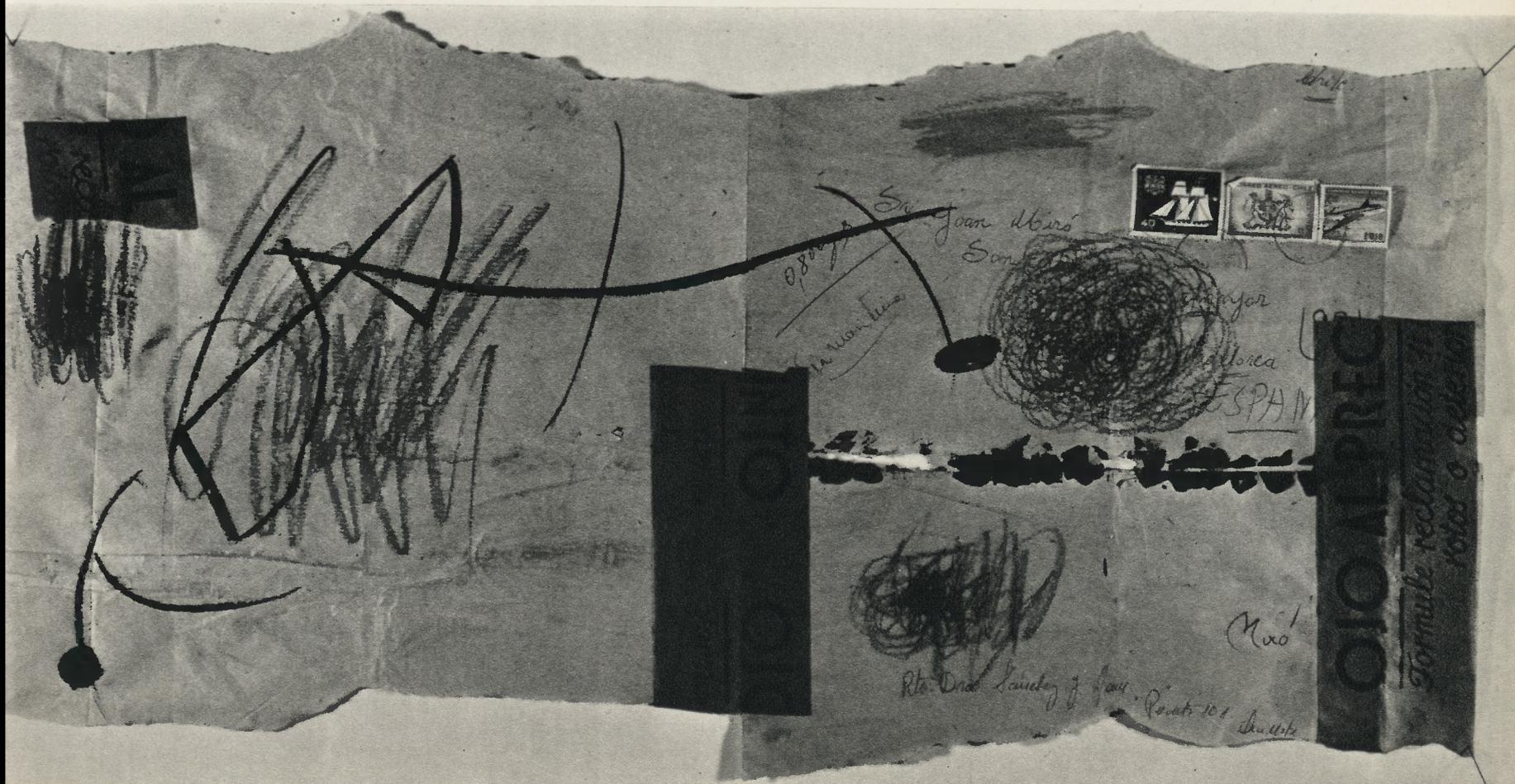
« Y pensez-vous, vous-même, lorsque vous travaillez? »

« Moi? (*Il éclate de rire*.) "Artiste-peintre"! » (1).

L'exposition de sculptures qui s'est ouverte au début de juin au Kunsthaus de Zurich, ainsi que

celle des peintures, gouaches, dessins et objets qui s'est ouverte deux jours plus tard à la galerie Maeght, dans la même ville, permettent de faire la lumière, me semble-t-il, sur la conclusion que Miró semble vouloir déjà tirer de son œuvre, sans se fermer aucune porte sur l'avenir. La mystification idéologique dont l'art sert de plus en plus souvent de prétexte, où le mythe du « grand artiste créateur » ne fait que renforcer toutes sortes d'illusions idéalistes, Miró, dont on répète à tort qu'il n'est qu'un enfant, qu'il se comporte dans la vie comme un enfant, la connaît en vérité mieux que personne. Toute son œuvre tend à prouver, par les moyens les plus simples, que l'art n'est rien en soi, et n'a d'autre fonction que celle qu'on peut lui donner en jouant avec lui dans la plus

MIRÓ. Aquarelle sur papier d'emballage. 1-2-1972. 36 x 68,5 cm. (Photo Galerie Maeght, Zurich).



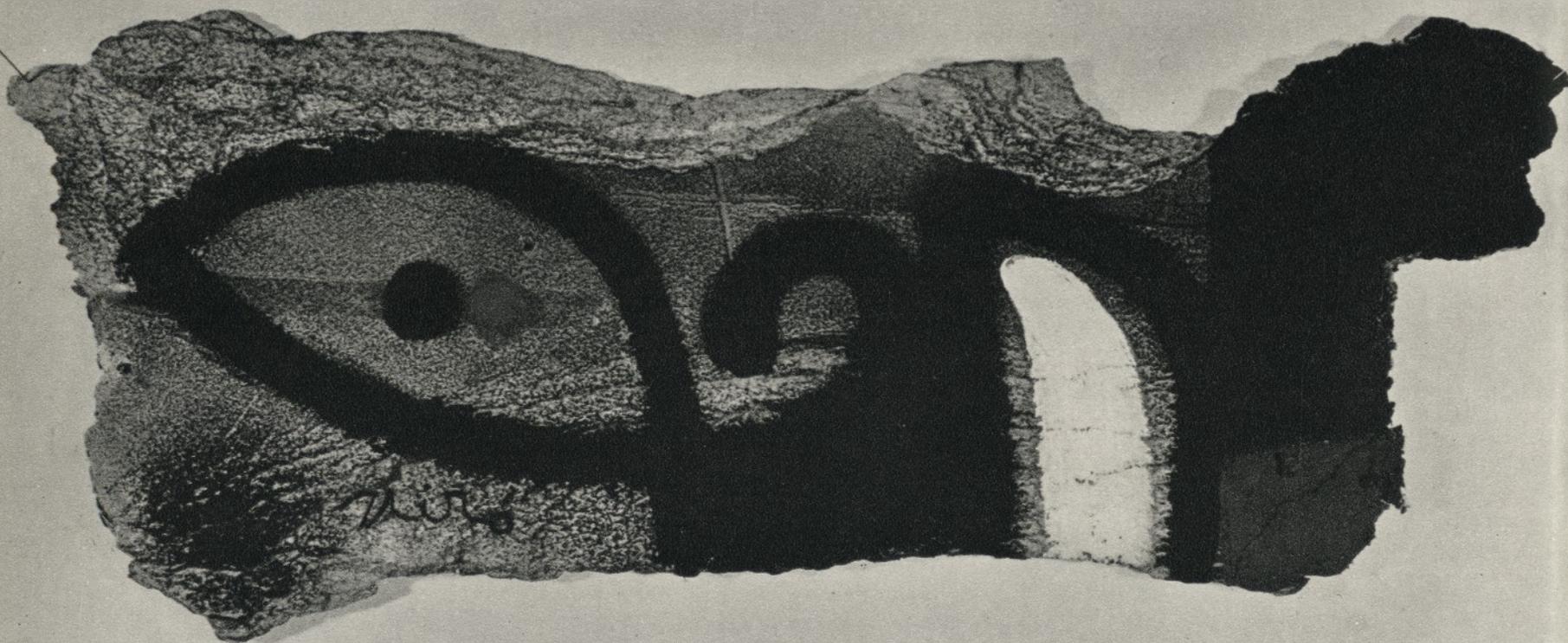
grande liberté possible. Tout le sérieux universitaire et muséographique dont on l'entoure actuellement n'est qu'une vaste comédie sociale destinée à camoufler cette vérité élémentaire. La liberté de l'individu ne se fonde que dans la transgression des tabous moraux, esthétiques et financiers: l'audace, l'agressivité, la joie, la gratuité, le dévergondage pur et simple demeurent, dans ce sens, les seules chances qui permettent d'effectuer cette transgression, dont les limites reculent et reculeront sans cesse, pour chaque génération. Et ce qui s'y oppose, ce qui s'y opposera encore demain, c'est non seulement le sérieux dont je viens de parler, mais l'auto-satisfaction, la prétention de la supériorité. Miró, qui sait jouer du succès international qu'il a acquis pour déborder toujours davantage les limites dans lesquelles on voudrait l'enfermer, refuse ainsi tous les « cachets », tous les certificats de garantie qu'on appose aujourd'hui sur son œuvre: je n'ai connu que Marcel Duchamp pour avoir osé si longtemps se moquer des jugements qu'on portait sur lui. Pierre Schneider dit que Miró « n'a jamais cessé de sauter dans le vide ». Je dirai qu'il fait exister le vide sur lequel toutes les idéologies sont construites, et que nous faisant saisir le risque insensé de toute existence, il nous aide à découvrir que nous ne sommes vraiment souverains que dans le défi.

Il n'y a peut-être pas de peintre plus *surréaliste*, dans le sens abrupt de ce mot, que Miró tel qu'il se manifeste aujourd'hui. Que ce soit dans le pur automatisme du dessin, de la tache,

ou de la trouvaille d'objet et de son montage improvisé, Miró ne fait que pousser à leurs extrêmes conséquences les découvertes d'écriture plastique dont il a été le premier instigateur, dès 1924. En cela, il est plus surréaliste que Max Ernst lui-même, qui pourtant n'a rien à envier à personne dans ce domaine. Non que Miró soit lié à un dogme, qui d'ailleurs n'existe pas, n'a jamais existé, et surtout pas dans l'esprit de Breton, mais on ne saurait le situer historiquement que par rapport à un mouvement qui a détruit une fois pour toutes un ensemble de *valeurs* et de *critères* qui font semblant de se survivre à eux-mêmes dans tous les secteurs de l'idéologie dominante. Que ses œuvres se soient transformées en objets de spéculation du fait de sa notoriété dans une société comme la nôtre n'y change absolument rien: pour ma part, je n'ai jamais accepté que les peintures et les sculptures soient considérées indépendamment de leur signification première, ravalées au rang d'objets de prestige et de décoration. Une crise économique qui dévaloriserait d'un seul coup les œuvres maîtresses de l'art d'avant-garde du XX^e siècle ferait réapparaître le caractère fondamentalement subversif qui est le leur. « Il faut de la cruauté dans la vie, sinon on s'abrutit », dit encore Miró à Pierre Schneider. La cruauté infinie de l'histoire empêchera de toutes manières l'abrutissement de s'établir comme un nouveau règne sur les hommes de demain: les œuvres récentes de Miró constituent le rappel ironique de cette vérité.

Pourquoi? Il suffit de bien regarder les supports

MIRÓ. Tête. 1972. Huile sur carton déchiré. 16,5 x 40,5 cm. (Photo Galerie Maeght, Zurich).





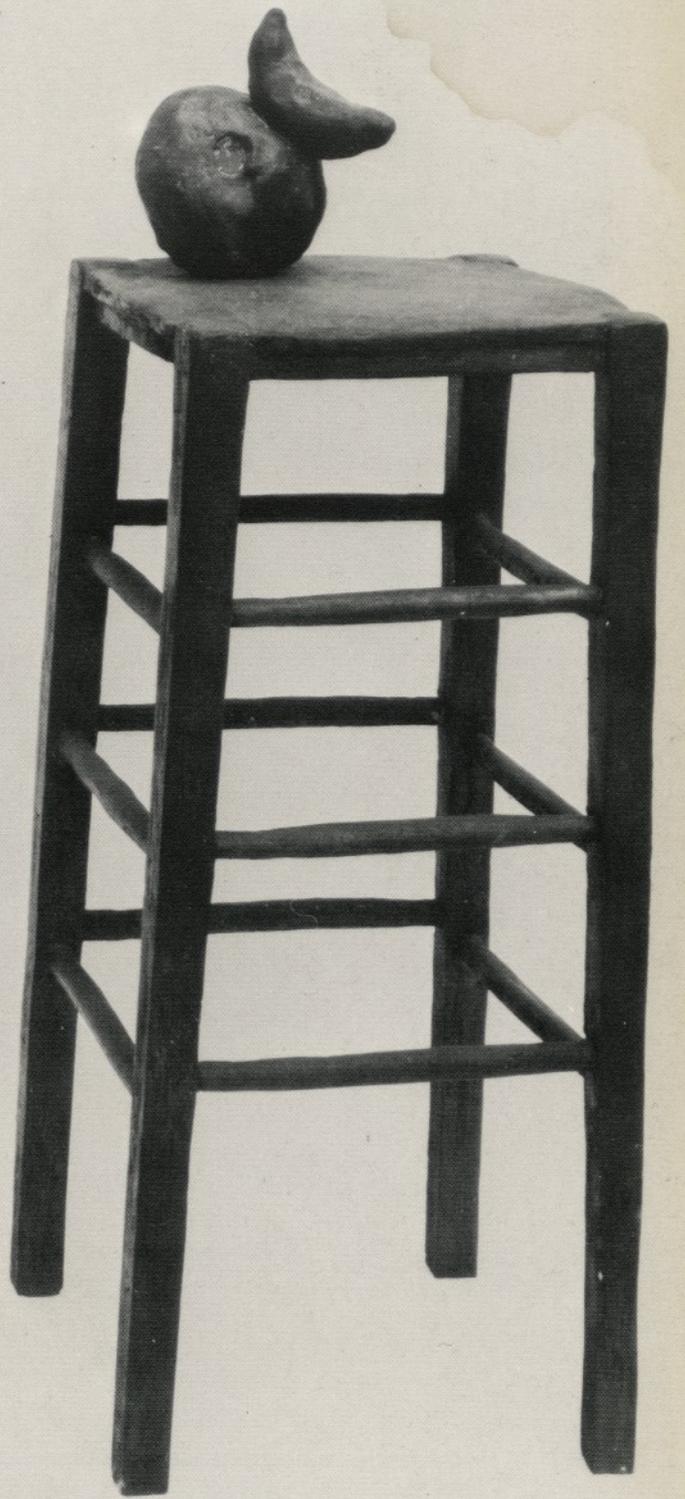
MIRÓ. Personnage et oiseau. 1968. Bronze. 104 x 64 x 18 cm. (Photo Galerie Maeght, Paris).



MIRÓ. L'œil oiseau réveille la belle femme. 2-11-1969. Huile sur peau de mouton. 88 x 94 cm. (Photo Galerie Maeght, Zurich).

que Miró donne aujourd'hui à ses œuvres peintes: enveloppes timbrées, déchirées à la hâte, vieux journaux roulés dans une ficelle, peaux de vache ou de mouton, quotidiens déployés, tels quels, comme on les ouvre sur une table pour lire les nouvelles du jour, vieux bouts de bois trouvés n'importe où, emballages en plastique, papiers froissés, enfin tout le bric-à-brac des objets qui traînent ici et là, et sur lesquels l'œil ne s'arrête jamais pour s'extasier. De même, pour ses sculptures, il utilise les caisses, les tabourets, les robinets, les sonneries de téléphone, les bouts d'é-

corce ou les morceaux de cruche qui jonchent les hangars, tout ce matériel de rebut qui avait servi à Rauschenberg, par exemple, pour ses « Combine-paintings », et à Schwitters pour ses collages et ses sculptures « Merz ». Loin de choisir les matériaux nobles, les belles pierres rares, les grilles et les dentelles du raffinement culturel, il met violemment en évidence la pauvreté, la vulgarité des matériaux à partir desquels il constitue son œuvre. Cela procède si évidemment d'une attitude délibérée à l'égard du luxe que lorsqu'il lui arrive de peindre les bronzes qu'il tire de ces



MIRÓ. Homme et femme dans la nuit. 1969. Bronze. 77,5 x 43,5 x 83 x 30 cm. (Photo Galerie Maeght, Paris).





MIRÓ. L'oiseau du bel horizon. 30-12-1969. Huile et fusain sur papier. 65,5 x 90 cm. (Photo Galerie Maeght, Paris).

objets hétéroclites, c'est avec des couleurs pures, criardes, agressives à tous égards.

Marcel Duchamp avait beaucoup scandalisé certains de ses plus naïfs admirateurs en acceptant de faire tirer à plusieurs exemplaires quelques-uns de ses « ready-made »: ils voyaient là une concession ultime au système de l'art-marchandise. On oubliait que, par cette seule décision, Duchamp *profanait les fétiches* qu'étaient devenus ses « ready-made » aux yeux des officiants de son culte. Miró, lui, en coulant de vieilles caisses et de vieux débris en bronze, leur confère cette solidité, cette pérennité qu'on refuse précisément à tous les objets utilitaires, subalternes, qui aident la plupart des hommes et des femmes à accomplir leurs corvées quotidiennes. Il fait donc *entrer* dans l'art ce qui demeure, partout, *extérieur* à l'art, et il l'impose comme des prétextes à méditation. Par une espèce de choc en retour dont tous les surréalistes sont familiers, ces œuvres nous obligent donc à regarder le monde avec

d'autres yeux: Breton l'avait fait en publiant une affiche des lampes Mazda comme l'une des illustrations de *Nadja*. Ironiquement, il oblige donc l'art à se tourner le dos, à se couper de lui-même, le désacralisant du même coup. Les esthètes font mine d'y reconnaître le « génie créateur » de Miró, alors qu'ils devraient y reconnaître l'évocation *d'une peinture et d'une sculpture faites par tous*, qui renverseraient l'idole du génie créateur lui-même. Ce qu'il reproche à la plupart des peintres, c'est de ne pas savoir se promener, comme il le fait, chaque après-midi. « C'est la réalité qui me donne le choc, les idées », dit-il. Et, curieusement, ces promenades se situent à ses yeux hors du temps: il met sur le même plan un mur, un galet, une statue chaldéenne, un paysage de Corot et un graffiti obscène. Tout cela, pour lui, a fonction de *signe*: il épie tous les appels, d'où qu'ils viennent, et il y répond en peignant, en sculptant. Qu'on ne l'embête pas avec l'histoire de l'art: « L'histoire ne fait pas de différence pour moi... Le choc

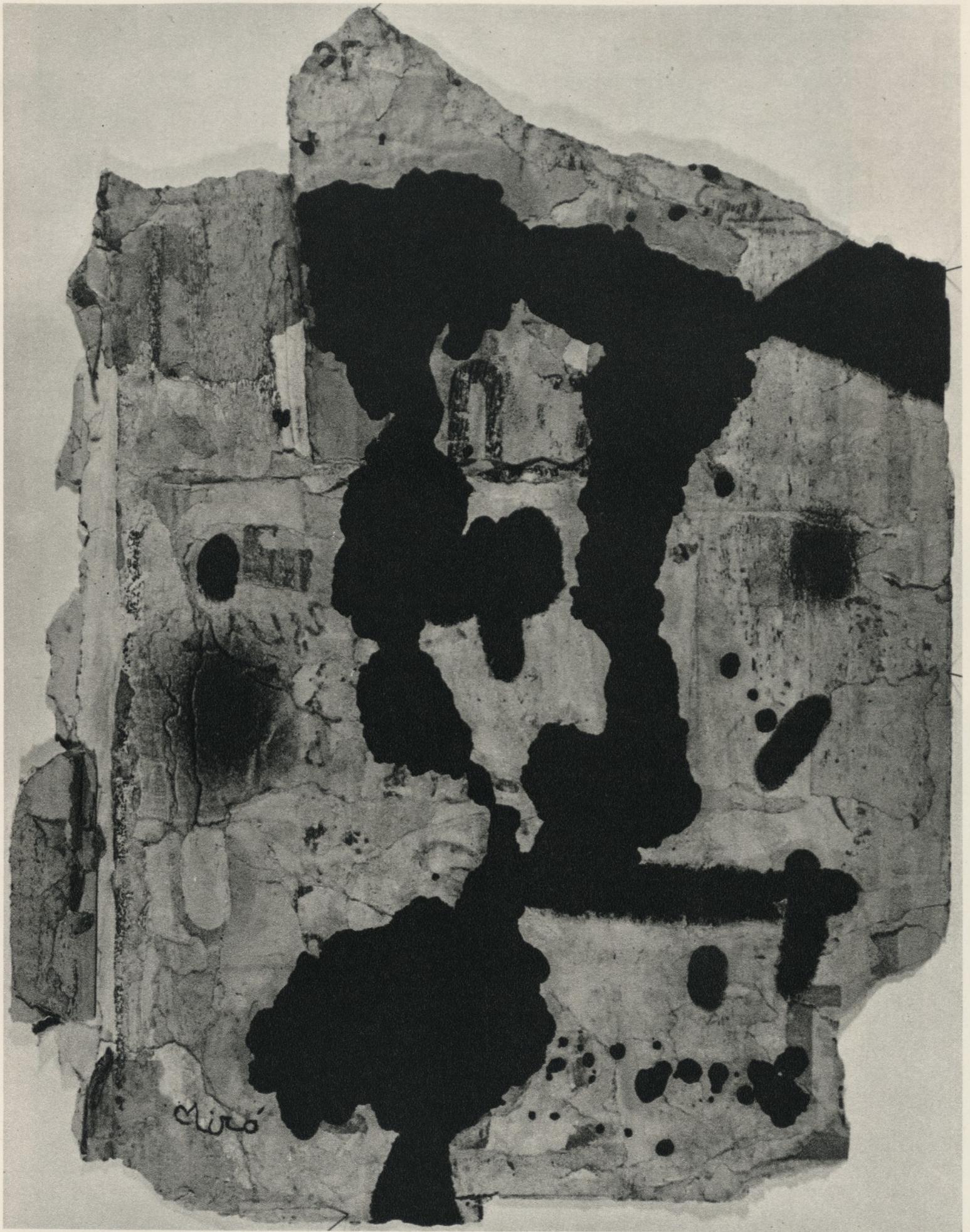


MIRÓ. Personnage aux moustaches magnétiques. 1967-1972. 65,5 x 52 cm. (Photo Galerie Maeght, Zurich).

qui m'éclaire n'a rien à faire avec le temps. Le temps n'existe pas pour moi. » Même pas le temps qu'il fait: pluie, brouillard ou neige, peu lui importe aussi, il sort, et il sortira de chez lui, il sortira du musée et de l'art chaque fois qu'il en aura envie, jusqu'au bout, et pour lui il n'y aura jamais de « bout ».

Un aussi complet affranchissement des valeurs culturelles n'a pas beaucoup d'exemples. Mais il n'aurait peut-être pas été possible sans l'encouragement de Breton et des surréalistes, qui ont donné le feu vert à toutes les volontés d'émancipation. Quand il passe au Louvre à côté de la « Pietà d'Avignon », il se contente de dire: « C'est sérieux, ça », sans que Pierre Schneider parvienne à comprendre au juste s'il s'agit d'un compliment ou d'une critique. A mon avis, il ne s'agit ni de l'un ni de l'autre, mais d'un simple constat d'in-

différence: Miró a tiré la conclusion qui s'imposait de la pratique surréaliste elle-même, et ne cède pas à une espèce de « retour à la tradition », comme tant de peintres rêvent de le faire, perpétuels transfuges de l'avant-garde et de la révolution. Il regarde son tabouret *du même œil* qu'une statue chaldéenne, un œil particulièrement vif, alerté, mobile, auquel rien n'échappe, l'œil d'un homme libéré de toute espèce de dictature idéologique. Car le surréalisme, contrairement à tout ce que l'on cherche à nous faire croire aujourd'hui, ne se confond nullement avec une idéologie. Il fut même le seul mouvement intellectuel qui ait tenté de briser toutes les idéologies en les précipitant les unes contre les autres: le marxisme, la psychanalyse, l'ésotérisme, l'anarchie, le socialisme utopique, le romantisme. Le pluralisme idéologique prive en tout cas chaque



MIRÓ. Femme. 18-4-1972. Huile sur carton déchiré. 54 x 41 cm. (Photo Galerie Maeght, Zurich).



MIRÓ. Personnage. 1969. Bronze. 148 x 43 x 35 cm. (Photo Catala Roca).

idéologie, et a fortiori l'idéologie bourgeoise, de toute espèce de fondement et de légitimité.

Dépouillé de l'autorité que l'homme exerce répressivement contre lui-même, Miró affirme les droits illimités de l'innocence et de la volonté de découverte. Il ne se limite donc pas à l'« art » et à sa mythologie: il l'abolit par l'usage détonant qu'il en fait. La « peau de vache » intitulée « Les oiseaux de proie foncent sur nos ombres » qui constituait le centre de l'exposition de Zurich n'a pas d'autre sens que celui de nous inviter à rejoindre la pensée des Indiens d'Amérique du Nord, et de nous livrer à une dépense effrénée, à un *potlatch* sans merci, où il ne s'agit de rien moins, aujourd'hui, que de réinventer à partir de zéro notre compréhension du monde. Quitte à perdre, mais à *perdre vraiment*, comme disait Apollinaire,

pour faire place à la *trouvaille*. Nous sommes, comme les personnages de Miró, dans cette situation de détresse où l'on « appelle au secours les oiseaux de l'aube »: nous rêvons, nous marchons comme des somnambules vers un monde dont nous ne savons rien, où l'idée d'échec et l'idée de réussite deviendront elles-mêmes dérisoires, puisque nous nous y découvrirons différents par rapport à notre histoire, différents par rapport à nos propres désirs, écartelés et ravis par rapport à tout.

ALAIN JOUFFROY

(1) Dans *Les dialogues du Louvre*, par Pierre Schneider, Ed. De-noël, 1972, pp. 114-145.

Georges de La Tour à l'Orangerie

PARIS

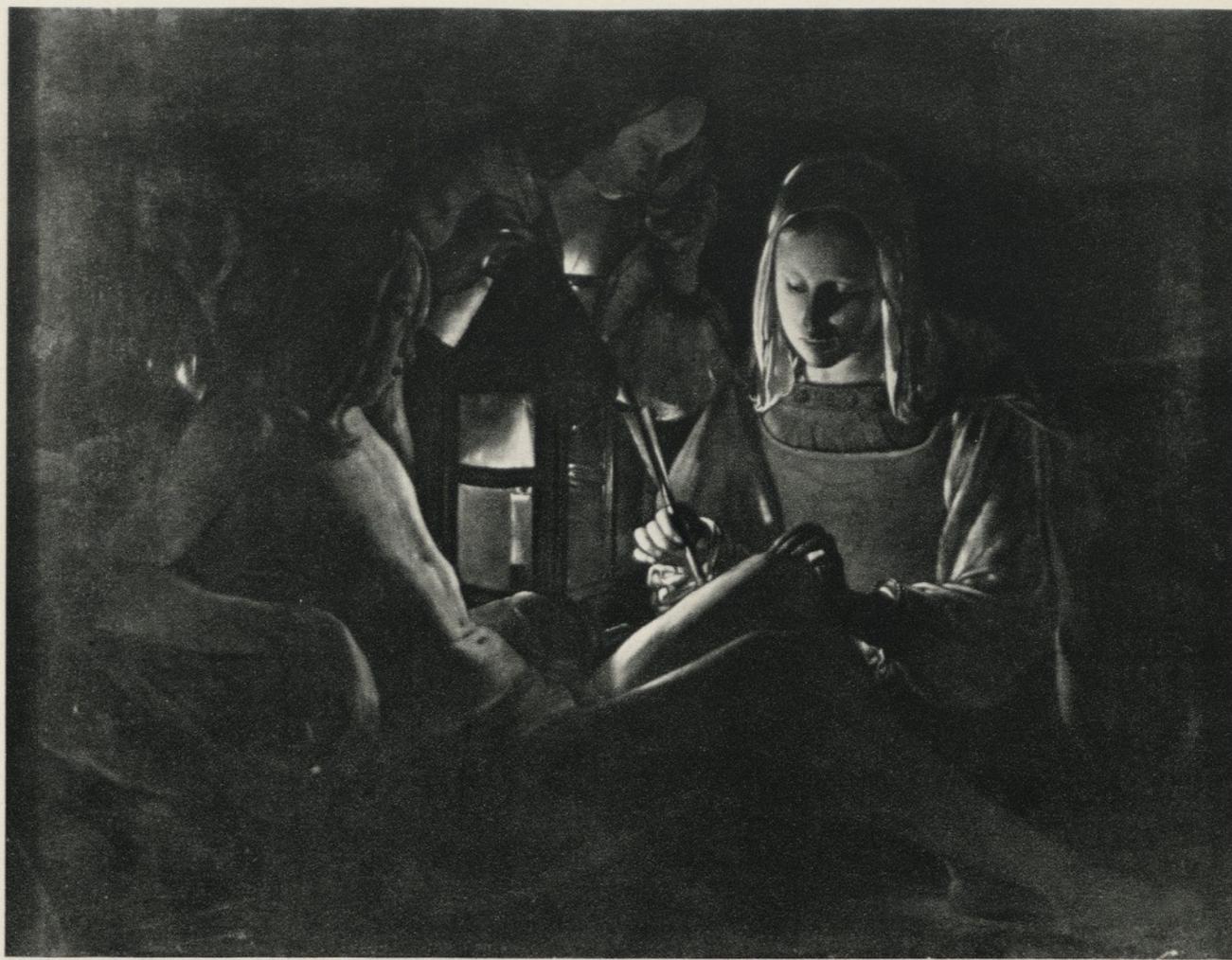
par Pierre Volboudt

Un peintre échappe au temps, délivré d'un oubli de trois siècles. L'invincible flamme qui, en maintes de ses toiles, fait de chaque figure dans sa nuit, une apparition, illumine le nom prestigieux, hier encore presque ignoré, de Georges de La Tour. Admiré de son vivant, honoré d'attributions usurpées à quelques-uns des plus illustres de ses pairs, il survivait incognito. Le voici remis en possession de son identité et de son rang. Le

Musée de l'Orangerie ressuscite l'artiste. L'homme reste masqué. Ombrageux, serviable à l'occasion, jaloux de ses droits, usant du bâton sans ménagement, piétinant les enclos de ses voisins, jouant au « Jardinier et son Seigneur », quoiqu'il n'allât point, peut-être, jusqu'à prendre autrement qu'en peinture les privautés que le fabuliste prêtait à son émule, ce qu'on sait de lui se résume en pièces d'archives, contrats, requêtes, et ces trente

GEORGES DE LA TOUR. Les joueurs de dés. Peinture. 92,5 x 130,5 cm. The Teesside Museums, Teesside, Grande Bretagne. (Cliché des Musées Nationaux).





GEORGES DE LA TOUR. Saint Sébastien soigné par Irène à la lanterne. Peinture. 105 x 139 cm. Musée des Beaux-Arts, Orléans (Photo Giraudon).

tableaux qui, aujourd'hui, lui sont restitués. Le reste n'est que supputations, hypothèses, déductions d'experts, recherche du chef-d'œuvre inconnu.

Sans visage, l'homme se dérobe derrière sa création ambiguë comme les traits de ses personnages. On discute des influences qu'il reçut: Caravage, Carrache, Bellange, Honthorst, Terbrugghen, Saraceni et de moindres artistes dont on ne parle que pour lui faire cortège et rattacher cet isolé à son siècle et à son milieu. En ce début du XVII^e, la Lorraine, terre de confluences, était le carrefour des courants européens. Le Nord, le Sud y croisaient leurs routes et leurs échanges, de l'Italie aux Pays-Bas, de l'Espagne à l'Empire. Quels que soient les leçons et les modèles qui le formèrent, La Tour, alors même qu'il s'inspirait des sujets que traitaient nombre de peintres de moindre aloi et des procédés des plus grands, est à mettre à la hauteur de ceux qui marquèrent puissamment leur époque.

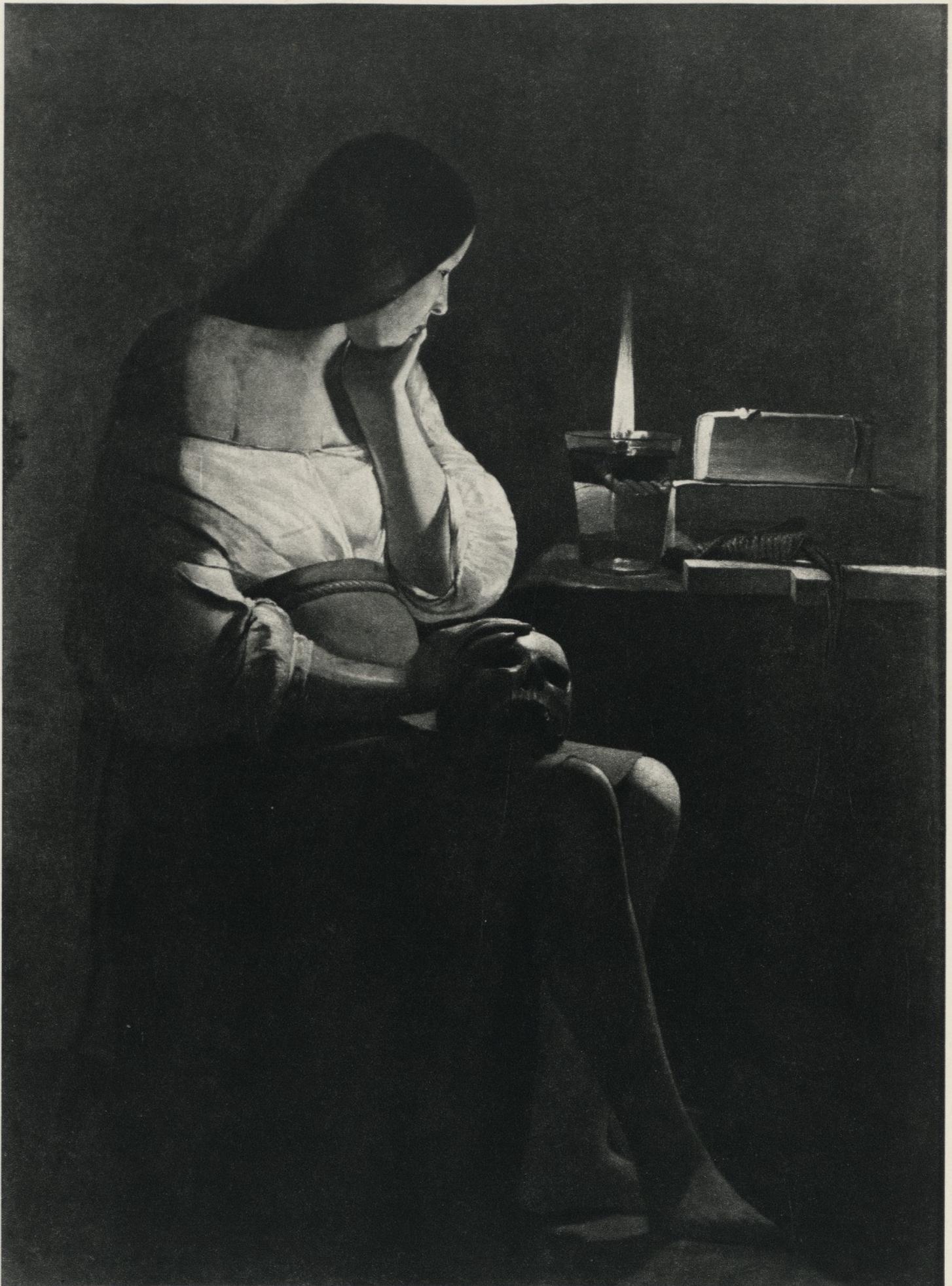
Concentration elliptique du thème pictural, ampleur grandiose des masses colorées, simplifiées à grands pans en vastes aplats géométriques, sèche rigueur de la forme qui allie un hiératisme somptueux et austère à l'opulence et aux raffinements de la matière, gravité solennelle des attitudes,

parti-pris de resserrer l'action en un muet dialogue fait de sous-entendus, de sérénité anxieuse, de réticence et de malaise, rendent unique et incomparable l'art de La Tour.

L'équivoque des sujets qui provoque tant de gloses et d'exégèses, est, avant tout, le prétexte à d'audacieuses combinaisons de formes et de volumes, à une constante triangulation abstraite, à de sévères ordonnances d'où la magie de la perspective est bannie. Elles règlent toute une mise en scène de passions déguisées sous l'apparence de la méditation solitaire ou les atours de la ruse fardée de perfidie et de candeur. Les unes, pensivement, contemplant, au cœur des ténèbres, on ne sait quel reflet de l'invisible, s'abandonnent à un ravissement extasié devant une humble, éblouissante réalité. Les autres, aux aguets, sont attentives à ravir d'une main nonchalante, ce que le hasard ou la cautèle mettent à leur portée. L'or sur la table, l'immatérielle clarté d'un feu qui se consume, irradiant ses ombres, le livre dont la page sera tournée sans retour, le corps enseveli dans les langues de la nuit, le crâne usé, luisant sous les doigts qui le caressent, sont au centre de ce théâtre du silence et du suspens. Sous ces fronts unis, derrière le calme ovale des



GEORGES DE LA TOUR. Saint Joseph charpentier. Peinture, 137 x 101 cm. Musée du Louvre, donation Percy Moore Turner (Photo Giraudon).



GEORGES DE LA TOUR. La Madeleine à la veilleuse (dite aussi « Madeleine Terff »). Peinture. 128 x 94 cm. Musée du Louvre (Photo Giraudon).



GEORGES DE LA TOUR. La diseuse de bonne aventure. Peinture. 102 x 123 cm, Metropolitan Museum, New York (Cliché des Musées Nationaux).

visages, leur placidité sans rides, peuvent aussi bien se supposer les pensées les plus troubles, la défiance sournoise, la certitude comblée et rayonnante, le doute de l'âme partagée entre la nostalgie du désir et l'attraction du rien ultime qui s'éveille au miroir où l'image charnelle ne laisse que la buée du souvenir.

Cette action qui se noue d'être à être, de l'être au néant, entre des êtres liés par une sordide complicité, n'a besoin d'aucune référence au réel quotidien. Quelques accessoires en sont la nécessaire et admirable évocation. Tout se passe hors du temps et de toute contingence, dans un espace absolu, décor abstrait, « lieu sans lieu », monde dépouillé, ascétique, dédié aux seuls états schématisés de la destinée de l'homme. La nature est proscrite. Ce ne sont pas de rares allusions, quasi emblématiques — deux feuilles au sommet d'un tronc nu, une branche flétrie, des pierres,

des cailloux épars sur un sol raboteux, un bâton non écorcé qui peuvent suffire à l'évoquer. Les choses sont traitées avec la même rigueur minérale que les chapes de bure et de bistre, les nappes d'ambre et de vermillon, les coulées de cinabre et de laques, taillées à longs plis roides. Dans l'art de La Tour, la réalité semble pétrifiée en découpes de matière sourde et brûlante, saisie par la masse translucide de la couleur, parcourue des chatoiements de la lumière, agitée de tous les fantômes de l'obscur. Le drame se confine en ce huis-clos étincelant d'un jour irréel d'éternité, hanté des ombres contre lesquelles lutte, inflexible, la flamme qui les conjure et qui les crée.

Les acteurs sont sur le devant de la scène. Derrière eux, rien. Point de murs, sauf parfois l'écran rectangulaire, le reflet ténébreux de confuses lueurs. Toute distance est abolie; le proche et le lointain, le mouvement et le repos figés dans un



GEORGES DE LA TOUR. Le tricheur à l'as de carreau. Peinture. 106 x 146 cm. Coll. Pierre Landry, Paris. (Cliché des Musées Nationaux).

présent intemporel. La partie est engagée. La table est un échiquier où les mains, les dés, les cartes agissent et jouent. Au-dessus de ce champ-clos, les regards se croisent, les gestes se répondent. Rien ne les distrait de cette tension qui, de l'un à l'autre des personnages, ricoche et trame cette espèce de filet implicite dont les fils meuvent les mains à la façon de marionnettes noires et blanches, avides, lentes, patientes, obstinées.

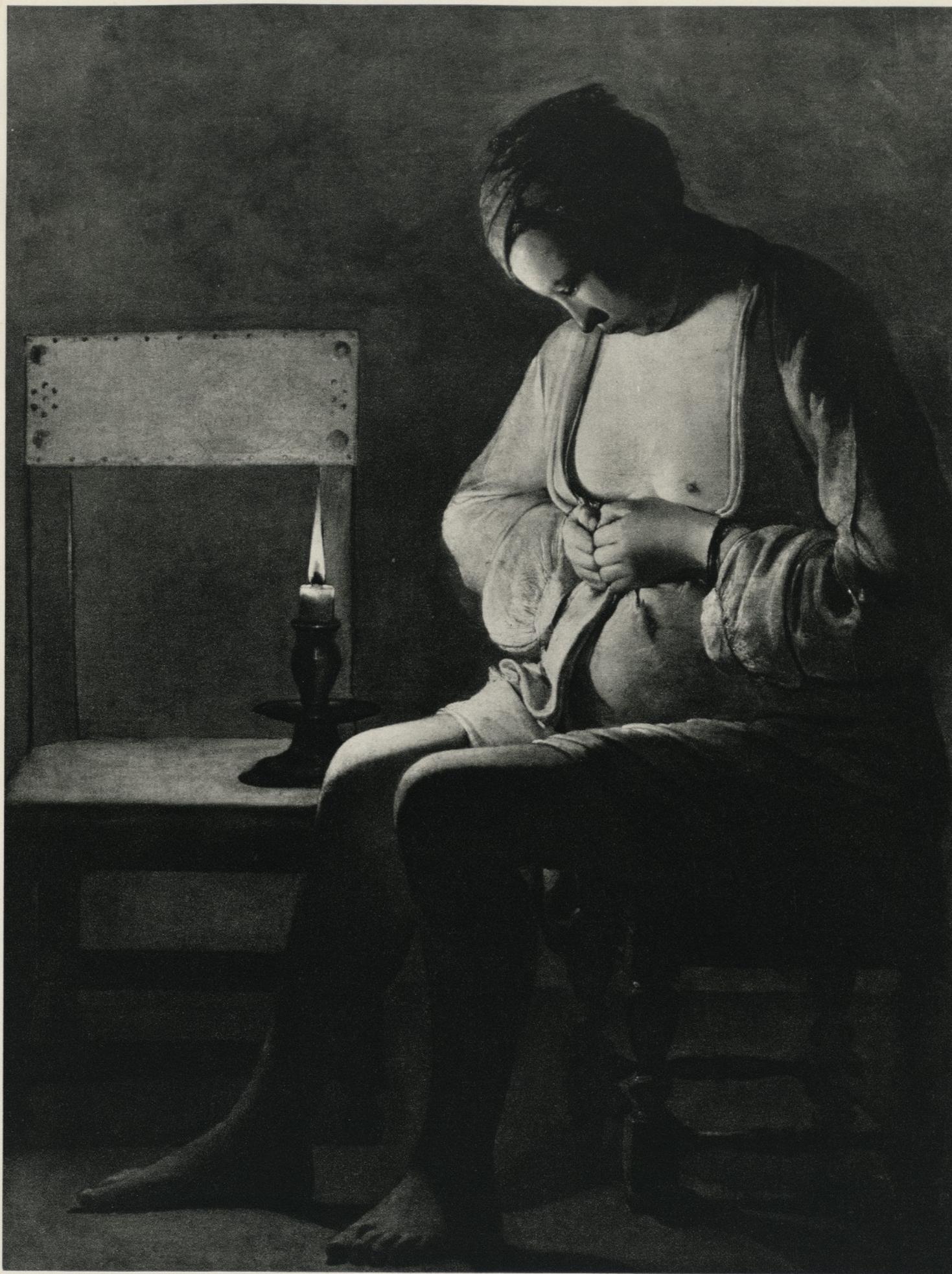
Le double jeu s'établit sur deux plans parallèles. Autour du dé jeté sur la planche nue, pôle de tous les axes de la composition, les doigts, phalanges tendues, paumes ouvertes, poignets fléchis à angle droit, composent une géométrie vivante. Mains souples, gants sans chair, offertes, transparentes, ou gantelets de fer, elles s'articulent en figures d'une espèce de quadrille d'automates. Une flèche divise le triangle qu'elles forment au milieu d'un losange de clarté. L'as que le tricheur tire de sa ceinture est la mire dissimulée aux yeux qui aimante le faisceau aigu des traits que chaque prunelle, de biais, décoche. Les mains, faussement négligentes, sont le nœud du complot qui se noue. A leur traîtrise ingénue s'accorde la soupçonneuse vigilance des regards qui s'épient, se fuient, s'entendent en un conciliabule de convoitises et de convergences obliques. L'arabesque anguleuse de ces lignes de forces qui en émanent dévie sa trajectoire pour désigner

la cible secrète au centre du piège dont elles s'approprient à libérer le ressort. Mais le regard peut n'être aussi qu'un long glissement à l'infini. Il ne vient pas buter sur le plan vague de la glace, il le traverse, aspiré par l'eau trouble d'une nuit balisée de flammes jumelles, rayon d'une courbure inconnue qui s'égaré à travers l'espace de la vision. Entre le crâne qu'elle touche distraitement et l'ondoyante fleur de feu qui s'évase en volutes ou, droite, dresse sa pique incandescente, la « Melancholia » janséniste, le joue inclinée au creux de sa paume, se dit, peut-être, les vers d'un poète du temps, à propos de l'accessoire obligé de toute « Vanité », ce crâne aussi patiné que les grains d'un rosaire:

« Sers-toi doncques de moi comme de ton miroir,
« Abysme de noirceur et de flamme en la nuit
« Où l'âme qui te brusle et, pérenne, me fuit
« Vainement s'interroge et se voy sans se voir. »

La féerie de Georges de La Tour finit dans un embrasement nocturne. Mais cette nuit illumine et fait vivre, à la clarté de calmes éclairs, une déconcertante assemblée. Les lèvres closes scellent une transcendance chargée d'énigmes. Seul les trahit le silence qu'échangent des regards.

PIERRE VOLBOUDT



GEORGES DE LA TOUR. La femme à la puce. Peinture. 120 x 90 cm. Musée Historique Lorrain. (Photo Giraudon).



Soulages 72

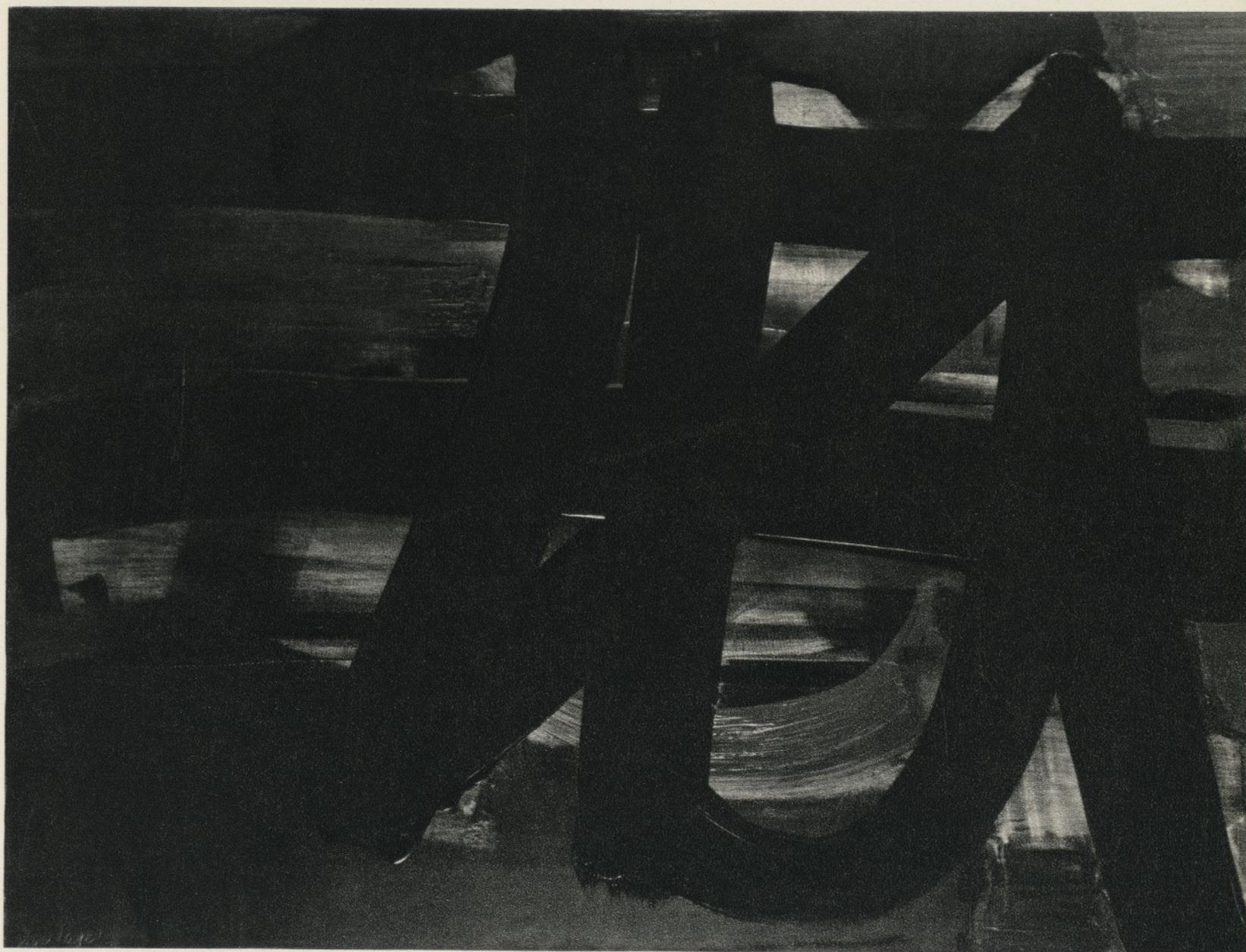
GALERIE
DE FRANCE,
PARIS

par Pierre Volboudt

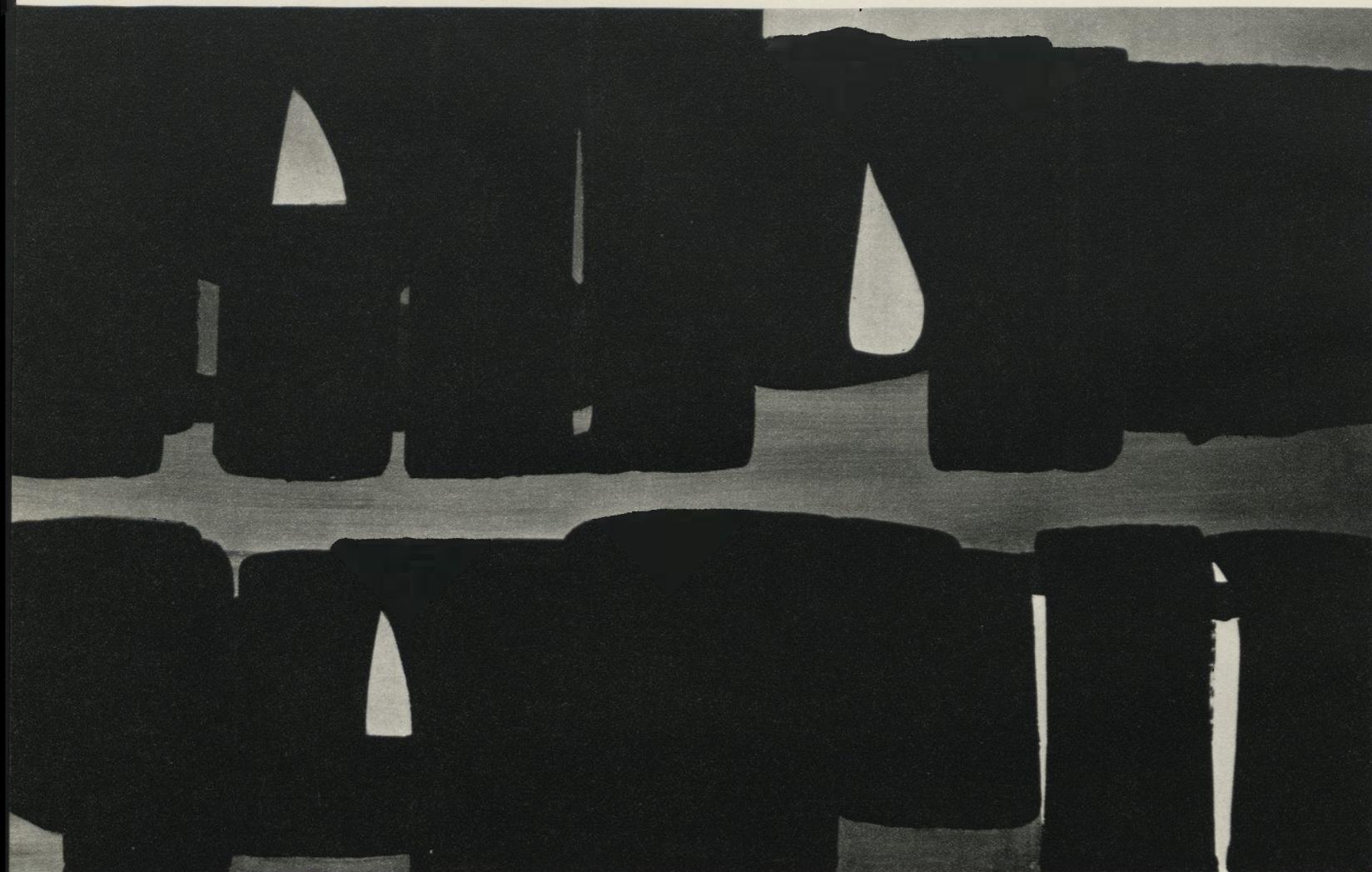
Au nœud de ses forces, de ses contraintes, de ses conflits, toute forme est signe, expression scripturaire d'une transcendance secrète, grille et chiffre à la fois. L'art de Soulages est fait de cette dualité. Il lui doit ses faisceaux de véhémences quasi minérales, hampes lisses aux join-

tures d'angle, fûts altiers affourchés par le faite, « barricades mystérieuses » érigées contre les étendues indifférentes de la lumière. Simplifiées, amplifiées à l'échelle de neuves et monumentales perspectives, les formes s'intègrent à l'appareil entier que chacune à elle seule constitue. Sur la

SOULAGES. Peinture. 6-12-1971. Huile sur toile. 97 x 130 cm. (Photo Delagénère).



◁ SOULAGES. Peinture. 20-12-1971. Huile sur toile.
130 x 97 cm. (Photo Galerie de France).



SOULAGES. Peinture. 5-9-1971. Huile sur toile. 162 x 266 cm.

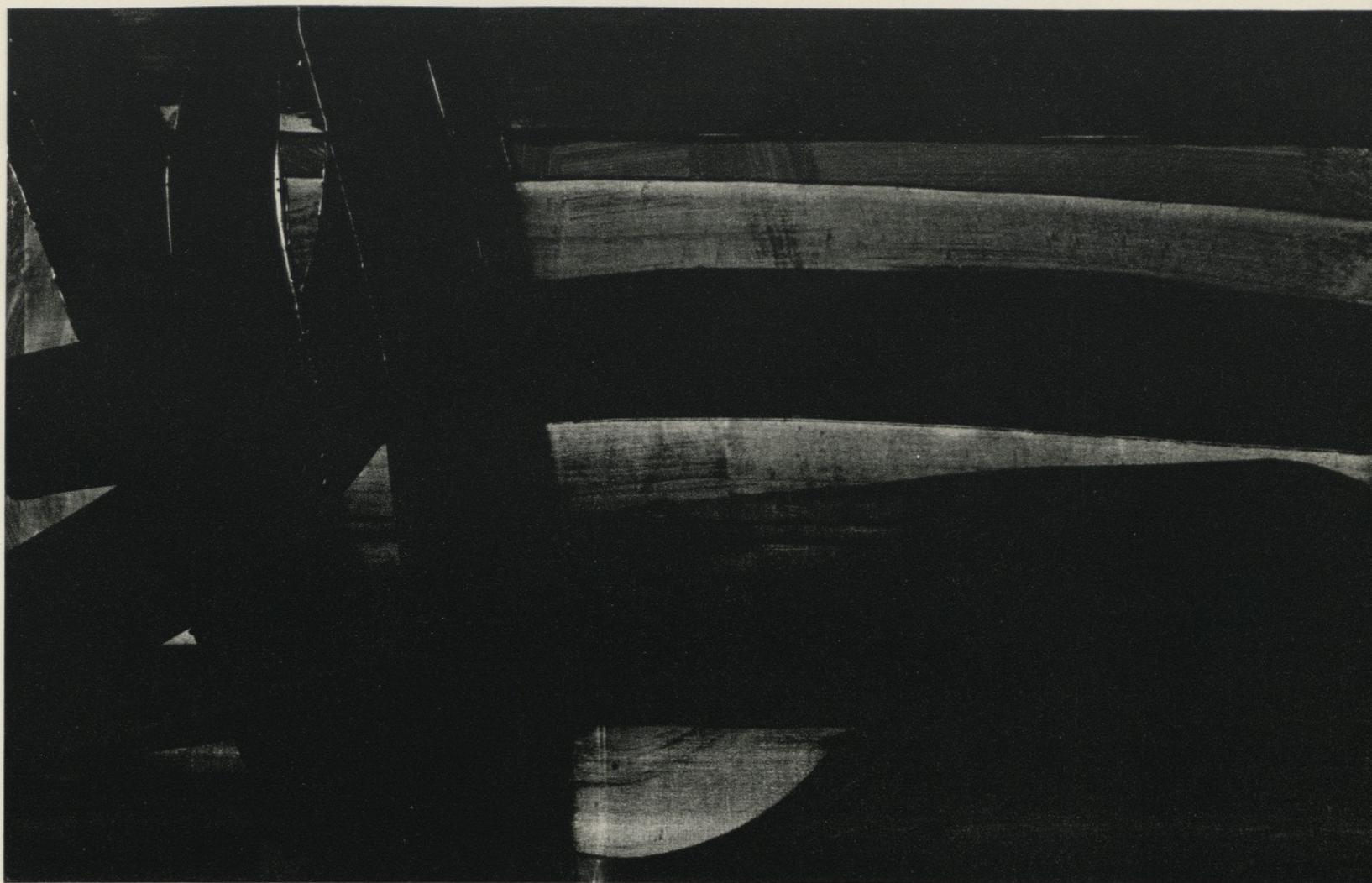
page où la marge éclatante du rien de la toile nue le dispute aux irréductibles carrés de la couleur, ces ratures d'espace n'oblitérent le vide que pour en attester, par la primauté de l'ombre, la présence masquée.

Image abstraite d'une réalité que sa concision réduit à une essence formelle, le signe est le lieu des interférences et des contrastes qu'il concilie en soi, sigle par qui l'idée se revêt de la figure cursive de l'acte qu'elle provoque. Un site neutre, un espace nul, un plan sans repères dans l'étalement uniforme de la clarté de l'esprit lui sont suffisants et, tout ensemble, nécessaires. Il naît, se développe à partir d'elliptiques schémas convertibles en entités concrètes. A l'appel d'un dessein en puissance, une décision d'énergie se déclare. Elle s'affirme dans l'inexistant et, sans dévier du circuit qui l'enserme, n'aboutit à son terme qu'à la reprise perpétuelle de son thème inépuisable.

Le signe, cette convergence de forces déliées, d'affinités accouplées, cette sèche arborescence émondée de tailles sévères, se lit, s'entend d'un seul regard. Dans sa rigueur péremptoire, l'em-

preinte sigillaire n'évoque rien que l'idéogramme d'un vouloir discipliné qui, d'une frappe unique, rassemble ses possibles épars. Elle ne suggère aucune extension de ses rapports avec le champ qui la porte, où elle s'inscrit; elle n'admet aucune excroissance adventice qui dérangerait l'agencement de ses parties. Comme elle se resserre dans son étendue finie, infinie, le parcours qu'elle engendre est instantané. Elle est la négation de toute durée. Sa substance s'identifie à la trace qui lui confère sa réalité. Ligne et matière ne font qu'un.

On serait tenté, peut-être, de ne voir dans les toiles récentes de Soulages que des signes faits de la pâte même dont il construisait ses charpentes d'espace, noirs échafauds barrant de vagues profondeurs d'où venaient sourdre des embrassements étouffés, de brusques éclairs. Ils ne sont signes que par la simplification extrême de leurs éléments, une certaine répétition qui juxtapose d'abruptes séquences et cette vacuité sans lointains qui les entoure, où ne se consume aucun reflet. Tout se passe, dirait-on, à fleur de toile; tout s'y concentre, s'y déroule par la redite obstinée de la figure dynamique qui s'évade con-



SOULAGES. Peinture. 9-12-1971. Huile sur toile. 81 x 130 cm. (Photos Delagénère).

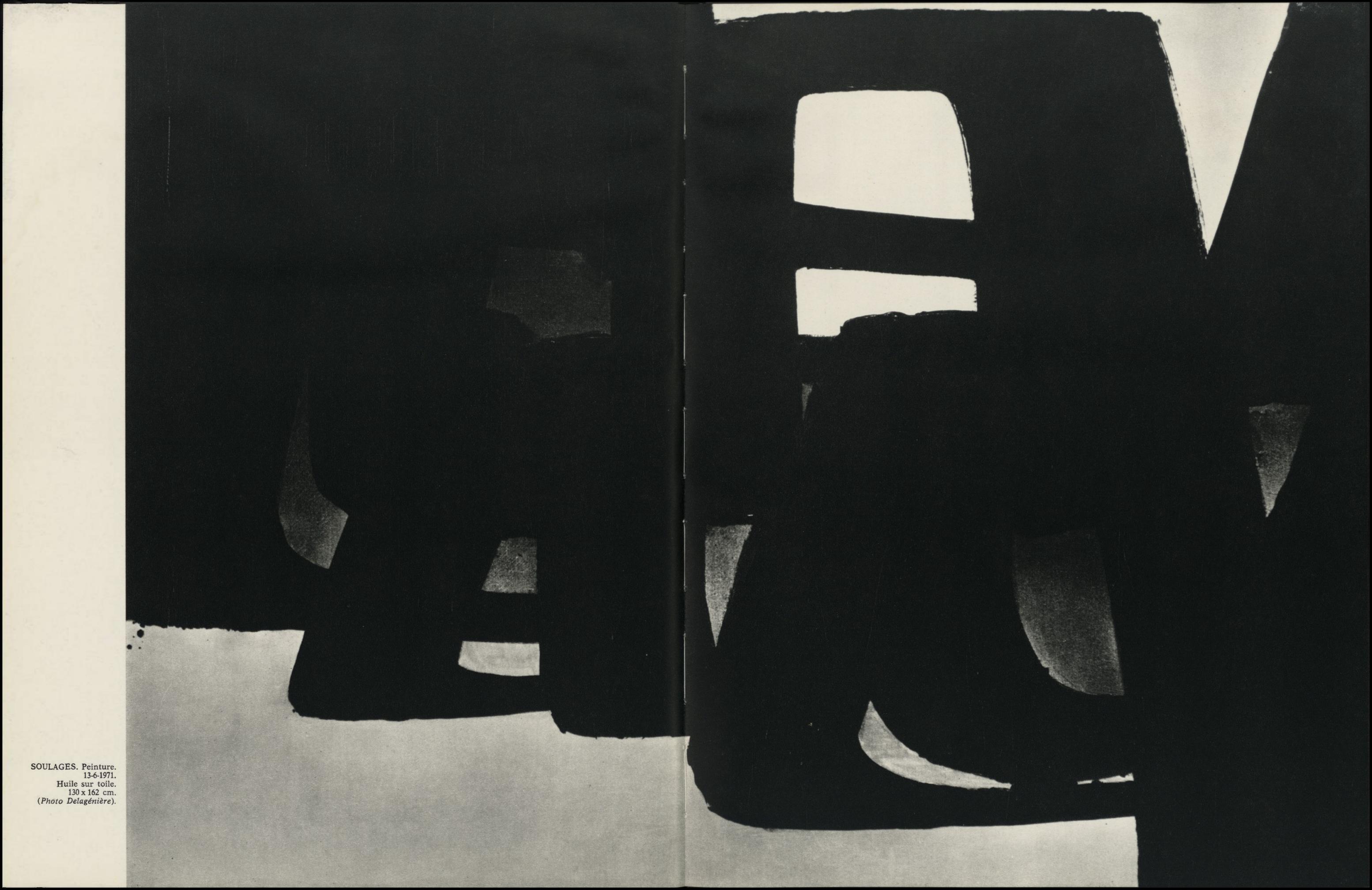
tinûment de soi. De la touche, du trait initial s'engendrent les épisodes de la forme. Un rythme compact, serré, sévère s'en empare et la renouvelle. Des cadences se propagent. Le temps s'introduit comme une composante essentielle de l'œuvre. Temps cristallisé qui fige dans sa densité opaque et glacée la masse colorée. La dynamique impérieuse qui commandait l'équilibre des pièces du jeu d'intensités et d'intervalles imbriqués en une ordonnance de tensions divergentes tumultueusement désaccordées sert une autre fin. Elle rapproche, comprime, soude entre eux les tronçons de l'édifice du suspens. Elle leur assigne un sens, un mouvement invinciblement orienté. Des cadences se succèdent, marquant d'écarts, d'échardes de jour la longue travée horizontale et son immobile translation.

Une force matérialisée s'accumule en blocs, en coulées massives, inébranlables, déchirés d'affleurements sombres, de phosphorescences aiguës. Des accords pesant de tout leur poids de bleu pur, de bruns graves, étouffés de noirceurs à demi diluées alternent avec les « tenues » sans défaut des noirs les plus noirs, Le thème qui s'amorce

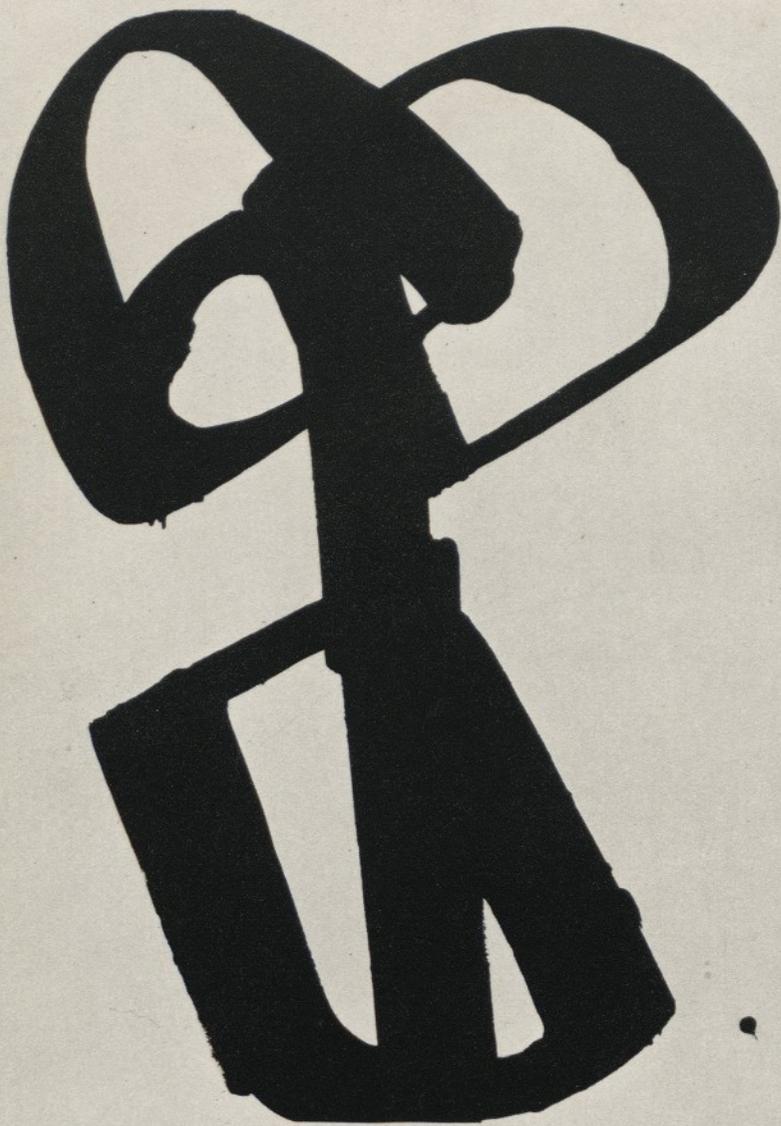
se résout, à peine énoncé, dans son laconisme et son ampleur latente.

Qu'advient-il de la forme soumise à cette stricte modulation rectiligne? Soumise à la rigueur d'une sourde géométrie, elle se fragmente sans se diviser. Ses anguleuses périodes couvrent, d'un seul tenant, toute l'étendue que le peintre a fixée à son accomplissement. D'un terme initial posé sans ambages, par une suite d'inexorables subordinations, elle va à sa résolution finale, conduite par l'autoritaire fermeté de la main qui l'abandonne à la limite de son élan au point où elle s'achève sans finir. Parfois, d'un brusque retour sur soi, elle enferme ses virtualités inépuisées, rassemble ses lignes de force, et conclut. L'exigence de son involution la sépare radicalement de tout ce qu'elle ne cerne pas de son contour. Ce qui en transparait au travers des délinéations de sa trajectoire, elle l'annexe, l'enclave, le colore et l'imprègne selon sa tonalité propre, l'agencement de ses articulations, les détentes qui l'écartèlent, les torsions qui l'étranglent et l'étreignent.

Cette occlusion de l'espace est plus nette encore dans les grandes ossatures démembrées des pré-

An abstract painting by Raymond Soulages, titled 'Soulages. Peinture'. The artwork is a diptych, consisting of two panels joined at a central vertical crease. The composition is dominated by large, dark, almost black, organic shapes that appear to be layered or overlapping. These shapes are set against a background of white and light gray. The lighting is dramatic, with strong highlights on the edges of the dark forms, creating a sense of depth and volume. The overall effect is one of stark contrast and complex, layered geometry.

SOULAGES. Peinture.
13-6-1971.
Huile sur toile.
130 x 162 cm.
(Photo Delagénère).



SOULAGES. Peinture. 12-7-1970. Huile sur toile. 162 x 130 cm.
(Photo Delagénère).

cédentes architectures formelles de Soulages. Rien n'en filtre par les avarès trouées, la brèche des interstices; rien qu'une immensité de clarté confuse, un flamboient froid, rongé, attisant les franges de hautes estacades démantelées. L'espace de l'au-delà vient battre les maçonneries de la couleur. Tout s'organise pour faire front. Contre l'invasion d'un espace maintenu à distance, la forme dresse ses défenses. Elle en occultait, en enténébrait l'afflux. La voici, maintenant, qui renforce ses digues, ses levées. De la somptueuse opacité de ces parapets impénétrables, quelques rehauts d'incandescence frôlent les crêtes, avivent les percées, aiguissent le fil des lames hersant les intervalles. Des failles entament l'épaisseur continue; elles dénoncent, sur son autre versant, l'étalement profusion d'une non-forme qui n'empiète jamais sur l'escarpe qui lui oppose son inattaquable dureté. C'est en largeur que la muraille lacunaire prolonge son assise, élève son rempart.

On dirait d'un interdit qui ne se fonde sur l'espace que pour en endiguer la vaste et invisible présence et, par cet affrontement, le réduire à n'être que l'entité tacite d'un incommensurable antagonisme.

Par l'intransigeance de son déroulement rectangulaire, la forme de Soulages repousse la profondeur de l'imaginaire. Elle mure les issues par où elle en serait pénétrée. D'un bord à l'autre de son horizon abstrait, la figure irréfutable investit l'aire de son expansion. Poreuse à l'on ne sait quelle effervescence immatérielle qui l'embrase par le revers, elle ne s'en laisse pas affecter dans sa substance. Antithétique de l'espace, elle se convertit en écran contre l'espace. Elle le supprime dans toutes ses dimensions, elle le cantonne dans la « réserve » qu'elle lui concède, domaine de l'ailleurs dont ses durs profils rendent infranchissable la frontière. Aucun compromis n'est admissible entre ces territoires contigus et qui n'ont de contact que par leur contraste: celui des évidences lapidaires, circonscrites sans concessions, celui de l'indéterminé, empreint, comme d'une passive irradiation, d'on ne sait quelle « couleur venue de l'espace ».

D'infimes césures, d'étroits créneaux, avec parcimonie, échancrent de loin en loin la cohérence monumentale de ces ténébreuses découpes. Des transparences l'amenuisent, des filets fluides l'inervent, un rais acéré la lacère. Des noirs feutrés, des bleus imperceptiblement embués de fumées pâles, des verts lavés de lies impondérables, des bistres veinés de braise et de safran, des ocres chargés de stigmates calcinés se fondent dans sa profonde unité. Le « petit pan de mur jaune » qui, depuis Proust, brille d'un rayon privilégié, n'est qu'un morceau exquis de peinture, pétri de nuances, prisme de chatoiements minéralisés, vibration amortie enchâssée dans la texture complexe de l'œuvre. Une forme peinte est, pour Soulages, un tout indivis. Chaque fraction de ces lés que le pinceau déploie, participe d'une même et uniforme touche. Ils prennent possession de leur espace. Ils en tiennent, de bout en bout, tout l'empan qu'ils agrandissent hors de sa mesure apparente. Le geste créateur, dans son égale et uniforme impulsion, va d'un avant supposé à un après implicite. Mais, pour l'artiste, au moment qu'il s'invente, et pour le regard qui en éprouve l'effet, il n'est qu'un instant d'une durée saisie dans la fiction intemporelle en quoi se résument, se réfléchissent, s'abolissent ses pouvoirs. Ce qui, virtuellement, la précède et ce qui, là où elle cesse, ne s'achève pas incitent avec la même vraisemblance à extrapoler d'hypothétiques possibles. Par une sorte de réversibilité à double sens, des états antécédents, des variations sans avenir peuvent se supposer. L'illusion naît d'un temps éventuel que la forme nie, annihile en germe dans la fiction anticipatrice d'un devenir tronqué. Elle laisse pressentir qu'il ne dépend que



SOULAGES. Peinture. 27-6-1971. Huile sur toile. 97 x 162 cm.

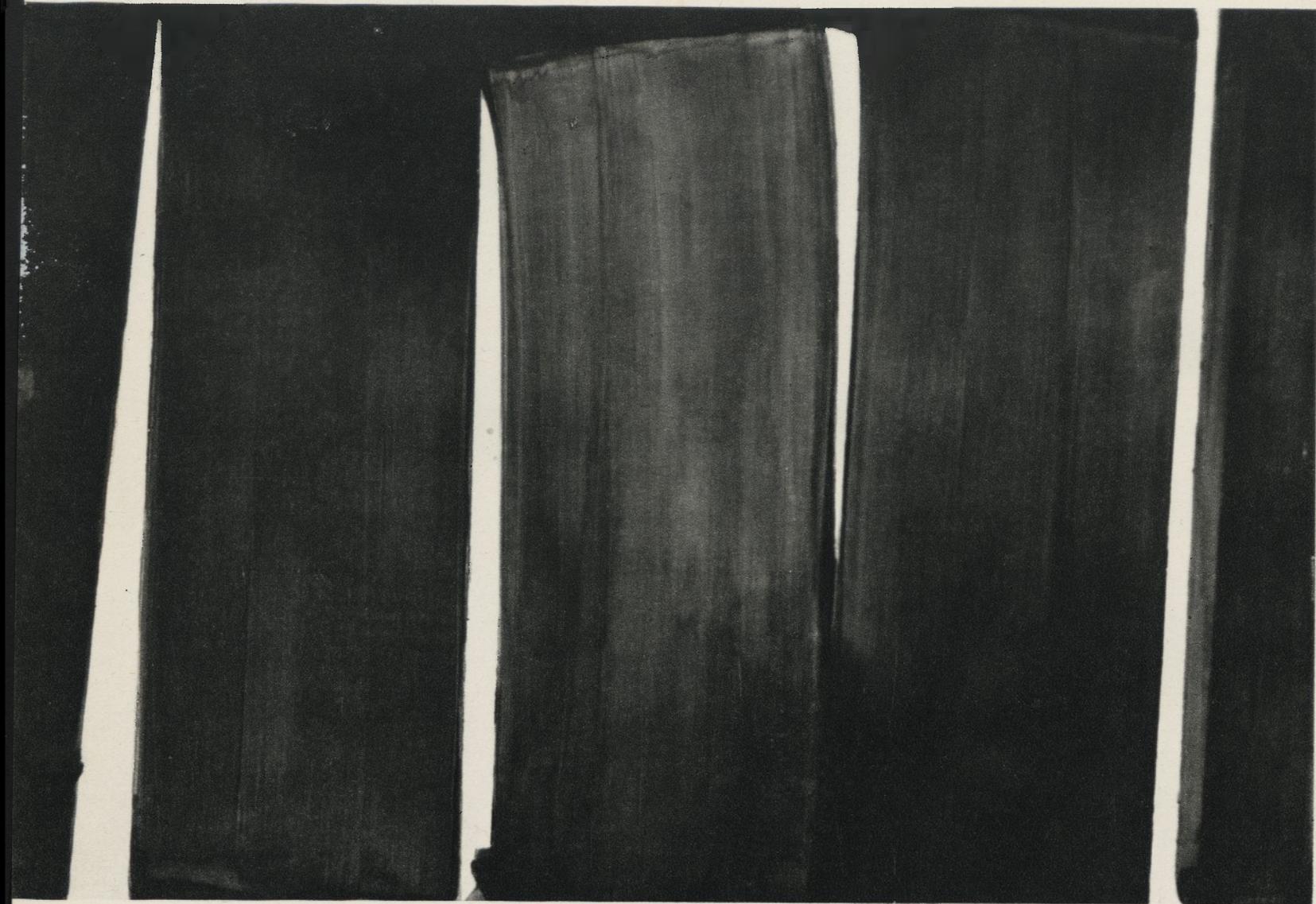
de l'arbitraire du peintre qu'elle transgresse des limites qu'il a lui-même, par une irrévocable décision, arrêtées.

Astreinte, quel que soit le format de la toile, à s'interrompre, la forme transfère à un second registre identique le thème linéaire qui, comme un double, s'y projette en écho, en variations de soi. Cette partition de l'espace semble moins faite pour attribuer un rôle actif à ce qui se refuse à la forme que pour y déterminer les tensions réciproques qu'échangent entre elles des simultanéités concurrentes, faire se répondre, consonner des équivalences plastiques, s'inverser des dissemblances et des analogies, coïncider des symétries verticales, transposer sur une portée parallèle, en hauteur, le courant des similitudes, la métamorphose de l'équivoque impermanence du même. Dans l'entre-deux, en sourdine, ces plaques de vibrations, ces plages de miroitements troubles, mitoyennes du « blanc silence de la toile, » émettent la couleur, sous-tendent, à la façon d'une

basse-continue, les lourds et solennels arpèges de ces mesures démesurées.

Scindée en deux parts égales qu'accouple leur écart même, la longue énonciation formelle n'est pas la simple répétition de son mouvement; elle en serait plutôt l'annulation par l'exacte contiguïté de deux valeurs désajustées et complémentaires. Sur champ de terre et de cendres, deux fascies perforées découpent l'évidence catégorique du signe qui s'approprie l'espace et scelle la durée. L'étendue, saisie par la couleur, se convertit en plan d'énergie comprimée dans la fausse profondeur de laquelle le rythme s'agglomère en bloc si rigoureusement équilibré que rien n'en peut être distrait sans que s'en perde l'immuable et massive pesée.

D'emblée, tout est donné. Le regard s'empare de l'espace que le pinceau a couvert et, d'une extrémité à l'autre, en relie les phases, les épisodes, en déchiffre les rigides entrelacs de l'hiéroglyphe du geste. On serait tenté de trouver



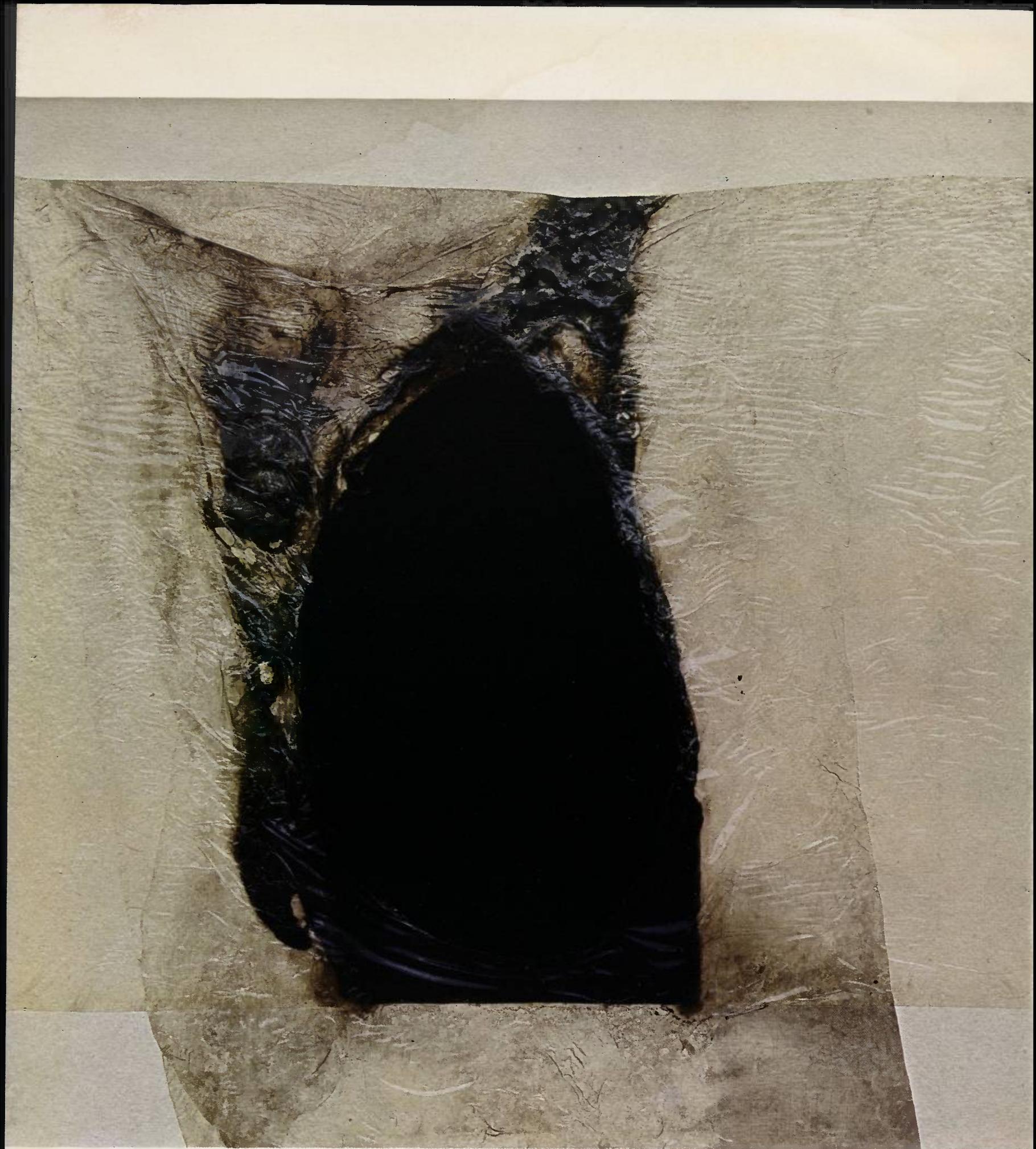
SOULAGES. Peinture. 30-4-1972. Huile sur toile. 162 x 240 cm.

quelque rapport entre le « trait » de Soulages et ce « yi hua », le « trait unique du pinceau » dont les peintres de la Chine ancienne faisaient le véhicule des actions de la matière picturale et, du contour qu'il traçait, configurait la forme de l'espace, en concrétisait, par son emprise, l'essence. Mais le trait élargi jusqu'aux limites de la toile n'est jamais, pour Soulages, un jalon de l'indéterminé, il n'« ouvre pas le chaos », il le ferme plutôt et le barre. Une telle œuvre ne supporte pas de s'interpréter à la manière de ces longues, aventureuses péripéties du pinceau qui entraînent le spectateur par monts et vallées en capricieux itinéraires dévidés, déviés sans fin à travers les brumes du songe et l'éternelle dérive des eaux plates. Elle appose au seuil du règne sans frontière de l'immanence à son plus haut accès, les implacables monogrammes de la seule réalité substantielle qui la défendent de son prestige factice et, d'une percée préméditée, font une échappée sur un illusoire infini.

PIERRE VOLBOUDT

SOULAGES. Peinture. 8-6-1971. Huile sur toile. ▷
130 x 97 cm. (Photos Galerie de France).





ALBERTO BURRI. Blanc plastique. 1966. 150 x 150 cm. Coll. de l'artiste. (Photo Galleria Blu, Milan).

Alberto Burri

MUSÉE
NATIONAL
D'ART MODERNE,
PARIS

par Gilbert Lascault

Le barbare et le subtil

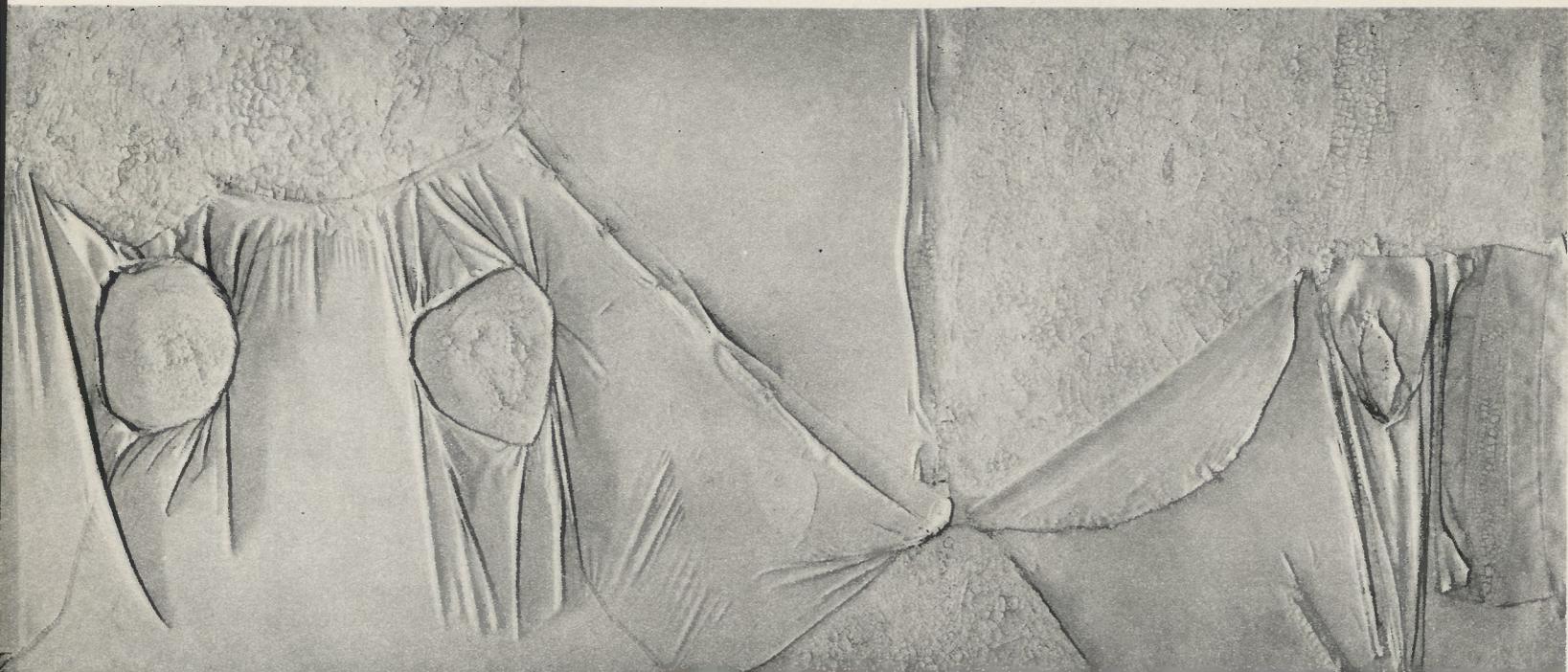
Fruste et complexe. Brutale et séductrice. Raffinée, mais violente. Pleine d'artifices à travers lesquels la vérité de l'acte de peindre tend à se dévoiler. L'œuvre d'Alberto Burri multiplie les contradictions et les maintient présentes. Elle promet pour décevoir; et déçoit pour expliciter. Elle renvoie, également mécontents, les esthètes soucieux d'élégance et les philosophes attachés à la sauvagerie sans mélange. Tour à tour, la barbarie se compromet avec le travail et avec le charme; la subtilité avec la fureur et la grossièreté. Œuvre

ennemie à la fois de la véhémence du pur bruit et de l'agrément de la musique.

Condensé de contradictoires, le tableau de Burri ne les ordonne pas, ne les hiérarchise pas. Il ne simplifie pas nos rapports avec le brut et le subtil, avec le pauvre et le raffiné, avec le viol et le charme. Il ne nous permet pas de condamner l'un par l'autre, ou bien de subordonner l'un à l'autre. Il nous impose successivement et avec force la présence absolue, puis l'absence radicale de chaque terme en présence. Répétition d'intermittences. Présence clignotante, oscillante du plus sauvage, et de l'extrême civilisé. Une succession

ALBERTO BURRI. Rouge. 1950. 86 x 100 cm.





ALBERTO BURRI. Deux chemises. 1957. 90 x 200 cm.

ALBERTO BURRI Combustion plastique. 1958. 100 x 86 cm.



d'impressions, d'idées contradictoires naît du tableau pour troubler.

On ne s'en tirera pas facilement en parlant de violence de la séduction, de charme de la brutalité. On n'esquivera pas la *déchirure* qui se creuse en nous entre le goût de la destruction et le plaisir de la construction, entre l'amour du raffiné et le choix du convulsif. Cette déchirure (que rappelle et ravive l'ambivalence de chaque tableau de Burri) trouve une figuration dans les œuvres elles-mêmes et s'y reconnaît: le fendu, le coupé, le brûlé, l'écarté, la césure. Mais il faut examiner de plus près ces coupures.

Suturer, ravauder

Chez Burri, les trous, les dommages, les atteintes, les détériorations, les encoches, les balafres, les entailles ne détruisent pas le tableau. Ils ne le mettent pas en danger; ils ne le rendent pas fragile; ils ne nuisent pas à sa permanence, à sa solidité. Ils ne sauraient produire d'irréremédiables désastres. Contrairement à ce qui se passe dans certaines toiles de Fontana, ils ne percent pas l'œuvre pour faire apparaître dans ses interstices le mur du musée. La surface de l'œuvre est, chez Alberto Burri, respectée et marquée.

Elle n'est jamais abolie. Simplement accidentée. Par des ruptures de trame. Mais aussi par des réseaux hétérogènes. L'œuvre confronte le spectateur avec des boursouflures, des pièces rapportées, des coutures (dont les unes sont nécessaires, dont les autres, à tort ou à raison, paraissent gratuites), des cloques, des voiles diaphanes (qui se continuent en un noir directement peint): tout un jeu qui lie et qui délie, qui coupe et unit. Univers où, sans cesse, l'action de *suturer* est



ALBERTO BURRI. Blanc. 1952. 90 x 102 cm.

mise en scène, où elle ne saurait s'effacer. Suture: réunion à l'aide de fils de parties divisées; ligne apparente constituant la jonction entre deux organes, deux parties (1).

La peinture de Burri (qui accumule les contradictions) ne nous présente évidemment pas un univers stable, ordonné, sans failles; elle ne pose pas une totalité fermée que rien n'altérerait. Mais elle ne figure pas non plus le désintégré, le déstructuré. Elle ne démolit rien et ne fait pas l'apologie de la cassure, de la rupture.

Une telle peinture arrange, répare, rapièce. Elle redonne force et valeur à un acte en général méprisé: *ravauder*. Elle ne cache pas les blessures, les accidents; elle n'imagine pas l'apocalypse et ne ruine rien. Elle fait sa place à la plaie, et situe la suture. Le désordre s'inscrit sans s'étendre. Les avaries sont localisées et leurs conséquences bloquées. L'intégrité du monde doit constamment être restaurée. Et, de fait, elle est maintenue. Eloge du raccommodage, des accommodements. Art des réfections répétées. Chaque tableau enregistre un moment aussi éloigné de la paix que de la catastrophe. La réalité n'y est déjà plus intacte; et elle a toujours déjà échappé à l'anéantissement.

Moi, la peinture, je parle

Face aux mots, la peinture de Burri occupe un lieu assez paradoxal. Elle refuse l'anecdote et ne raconte pas d'histoires. Elle pratique une ascèse

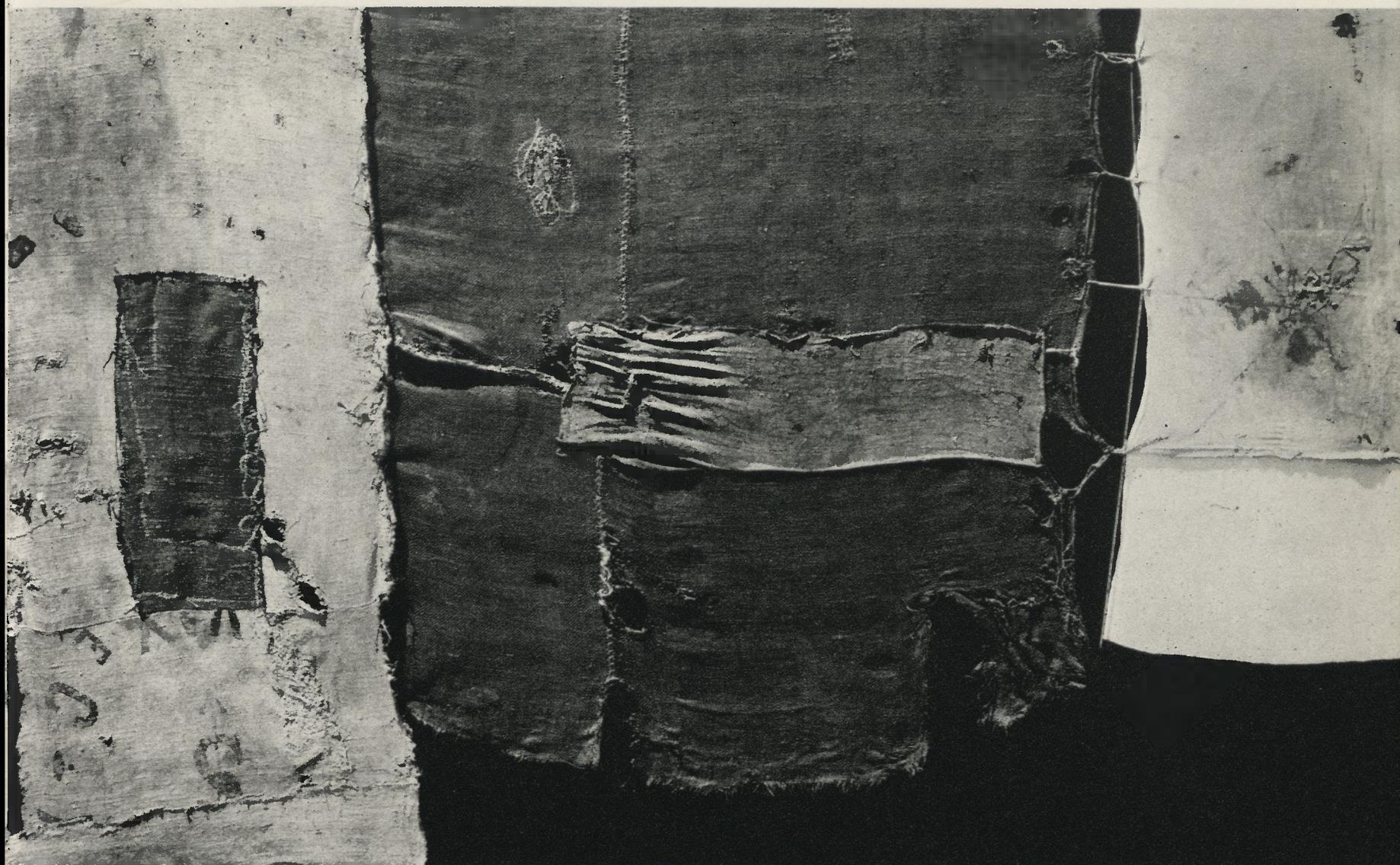
pour se débarrasser du narratif. Et tout aussi bien pour repousser le démonstratif. Elle ne décrit pas; ne conte pas; n'explique pas. En 1954, Alberto Burri affirme: « Les mots ne signifient rien pour moi; ils ne font que parler autour de la peinture. » Il précise, en 1956: « Les mots ne me sont d'aucun secours quand j'essaie de parler de ma peinture. Il y a en elle une présence irréductible qui refuse de se laisser traduire en une quelconque autre forme d'expression (...). Même si je savais manier une terminologie exacte et moins usée (...), les mots resteraient des notes marginales au regard de la vérité contenue dans la toile. » Il y a donc, dans les œuvres de Burri, une vocation du silence.

Cette ascèse produit chez les spectateurs, chez les critiques en particulier, un résultat à la fois logique et inattendu: un déluge verbal, un discours pathétique et surabondant. Les adjectifs, les métaphores se multiplient. Souvent sans précision, en une vaticination exaltée, la parole critique aligne toutes les figures rhétoriques. Hypallages, syllepse, synecdoques, antonomases et hypotyposes se succèdent: trésors d'exemples pour un traité des tropes. Il serait cruel de citer.

Parfois poétique, parfois ridicule, l'effusion lyrique que livrent les critiques, même lorsqu'elle nuit à la peinture de Burri, ne lui est pas, au fond, infidèle. Dans le refus des récits et des théories, chaque tableau traduit le désir (au moins le désir) d'une parole autre. Celle qui dépasserait les raisonnements tristes et les constatations dé-

ALBERTO BURRI. Bois. 1958. Bois et toile. 51 x 102 cm. The Museum of Fine Arts, Houston.





ALBERTO BURRI. Sac et blanc. 1953. 150 x 250 cm.

cevantes. Celle que seule, dans ses ambivalences, sa polysémie, la peinture serait, peut-être, destinée à tenir. « Moi, la peinture, je parle... Et ma vérité consiste à énoncer les contradictoires. A parler aussi, simultanément sur plusieurs registres. » En un seul tableau, plusieurs discours se mêlent, entrent dans une étrange *texture*. Ils se modifient l'un l'autre, sans se hiérarchiser.

La peinture de Burri porte d'abord sur la fonction de vêtir, de recouvrir. Toiles de sac, matières plastiques froissées et brûlées, pièces d'habillements retournées et chiffonnées constituent les toiles et voilent leur fond. Entre l'éloge de la nudité et le discours de la mode dont Roland Barthes analyse le statut dans notre société, les tableaux de Burri proposent une parole de l'anti-mode; ils tentent d'isoler une fonction élémentaire du vêtement. Couvrir, protéger, dissimuler et en même temps laisser entrevoir: telles seraient les fins les plus simples des « enveloppes ». Le sac perforé, le plastique diaphane et plissé

jouent le même rôle: cacher et montrer à la fois ce qu'ils habillent; se faire eux-mêmes oublier tout en imposant leur existence. Dans l'exposition du Musée d'Art Moderne, l'importance des tissus et textures est si grande qu'ils viennent contaminer nos perceptions des bois brûlés, des métaux coupés; des suggestions d'armures, de maisons comme vêtements géants errent dans l'imagination.

En même temps, la toile impose l'évocation d'un corps. Le rouge se signifie comme sang. Giulio Carlo Argan parle de plaies à vif, d'escarres de blessures mal cicatrisées (2). Toute une esthétique de la balafre, de la morsure s'inaugure; « La beauté jaillit d'une blessure », écrit Sweeney. Chaque spectateur peut se sentir, en un malaise modéré, la plaie et le couteau. Ce qui se lisait comme vêtement peut aussi se lire comme peau. Les trous limités, suturés se prêtent au rappel des ouvertures du corps.

Les éléments naturels constituent un autre pôle



ALBERTO BURRI. Mardi gras. 1956. 150 x 250 cm. Pittsburgh Museum of Art, Carnegie Institute.

possible de références. Tout un discours de style plus ou moins bachelardien peut naître face aux œuvres. Vêtements calcinés, bois brûlés, plastiques entamés par une flamme, fers marqués par la soudure renvoient à l'étonnante variété des flammes, aux réflexions sur le cru et le cuit. Le noir modulé de certaines toiles (par exemple *Tutto nero*, 1956) affirme la nuit et l'analyse. Des terres, des champs peuvent être imposés par la couleur des sacs; et la boursoufflure se fait colline; la faille et la couture deviennent des modalités du chemin. Peut-être ces modalités du chemin constituent-elles une révélation encore obscure concernant ce qu'une récente et passionnante collection (chez Skira) nomme les *sentiers de la création*.

Nécessairement, c'est également l'écriture qu'énoncent, que miment les toiles de Burri. L'encoche s'y pose comme signe. Les brûlures, les entailles, les chemins, les coutures y apparaissent comme inscriptions. Tout naturellement, le corps se traduit en lieu où s'imprime la lettre; la texture devient contexte; les métaphores des discours cousus et décousus se déploient.

Nul besoin des barbares

La peinture de Burri s'offre donc à une réflexion qui n'oppose plus la nature et la culture. Un seul ensemble de signifiants dit, à la fois, la

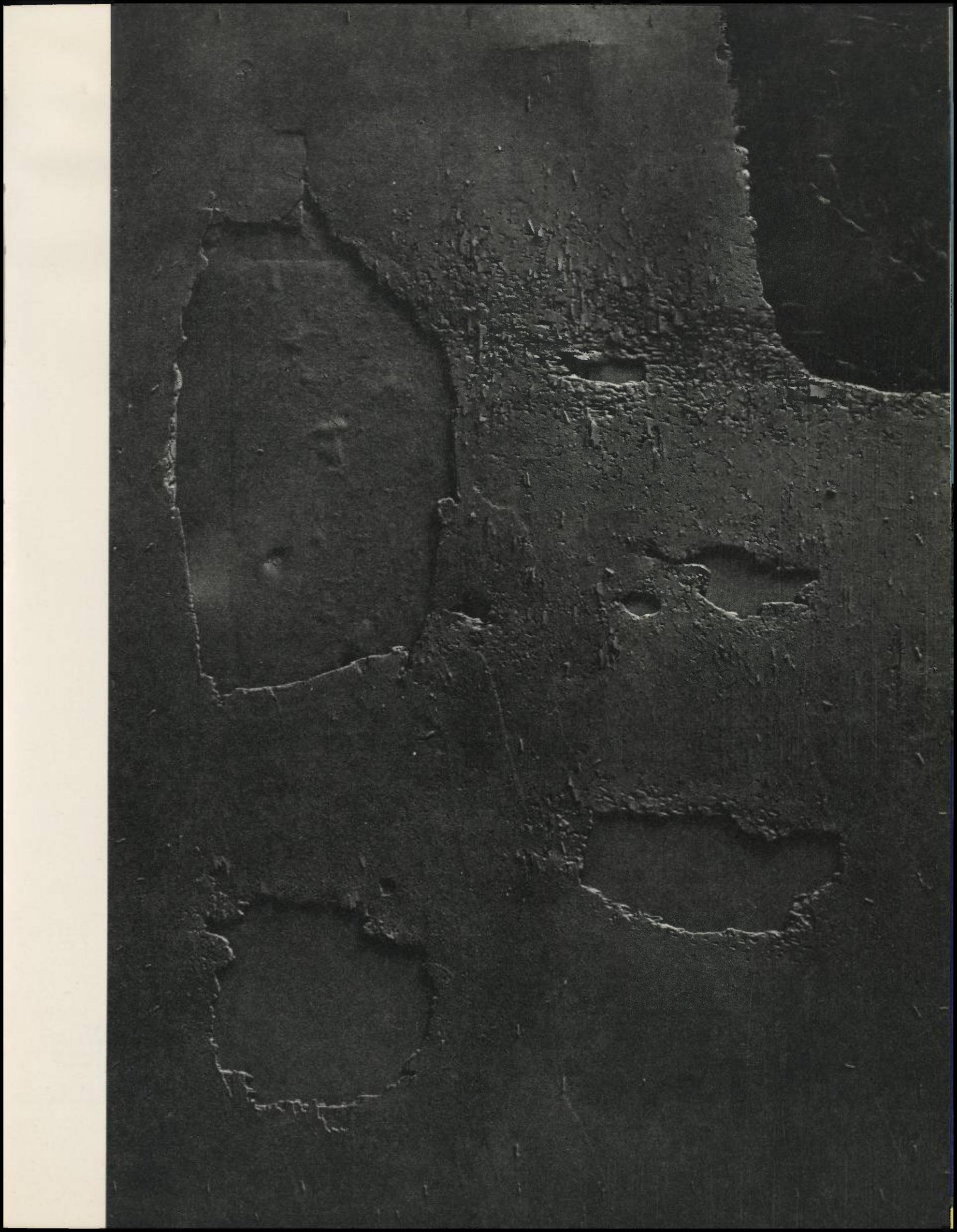
terre, la nuit, le feu, la chair, l'écriture et le vêtement. En une indistinction bien faite pour choquer les philosophes. La sauvagerie, l'usure, la coupure existent; mais aussi la civilisation, l'acte de ravauder, de suturer.

Bien des œuvres (que l'on peut, ou non, préférer aux toiles de Burri) ont la nostalgie de la barbarie. A leur propos, on évoquera la fin du poème bien connu de Cavafy: « Et pourquoi, subitement, cette inquiétude et ce trouble? Comme les visages sont devenus graves! Pourquoi les rues et les places se désemplissent-elles si vite et pourquoi rentrent-ils tous chez eux d'un air sombre? C'est que la nuit est tombée et que les Barbares n'arrivent pas. Et des gens sont venus des frontières, et ils disent qu'il n'y a point de Barbares... / Et maintenant que deviendrons-nous sans Barbares? Ces gens-là, c'était quand même une solution. » La peinture d'Alberto Burri ne cherche pas une telle solution; elle ne rêve pas à la barbarie. Elle estime avoir découvert une *juste* manière de l'appréhender sans se laisser envahir. De la désarmer. Certains n'aiment pas cette prudence.

GILBERT LASCAULT

(1) Cf. définitions du *Petit Robert*.

(2) Catalogue de l'exposition du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1959.



GALERIE
CLAUDE BERNARD,
PARIS.

Estève et le fusain

par Pierre Courthion

C'est par des ronds, des stries, des barres, des chaînes, des dents, des dépliements, des balancements, des écartements, des trous et des jointures où l'espace se fait jour entre les noires capsules d'un monde métallique; par des formes de tous calibres et de tous embrayages que le monde plastique et complexe de Maurice Estève s'étale et s'ouvre à nos yeux dans les dessins qui, comme

sa peinture et ses papiers collés, forment un monde à part dans son œuvre.

Dessin ou dessein, c'est le même mot. Mais nous ne pouvons plus voir dans sa signification une simple représentation à l'aide du crayon, de la plume ou du pinceau. Le dessin a laissé depuis longtemps la servile distraction de reproduire pour devenir la marque même de la personne,

ESTÈVE. Oliviers à Vence. 1960. Fusain et crayon conté. 27 x 36,5 cm. (Photo Cauvin).





ESTÈVE.

Bardurare. 1970.

Fusain, crayons
jaune et bleu.

48 x 31,4 cm.

(Photo Galerie

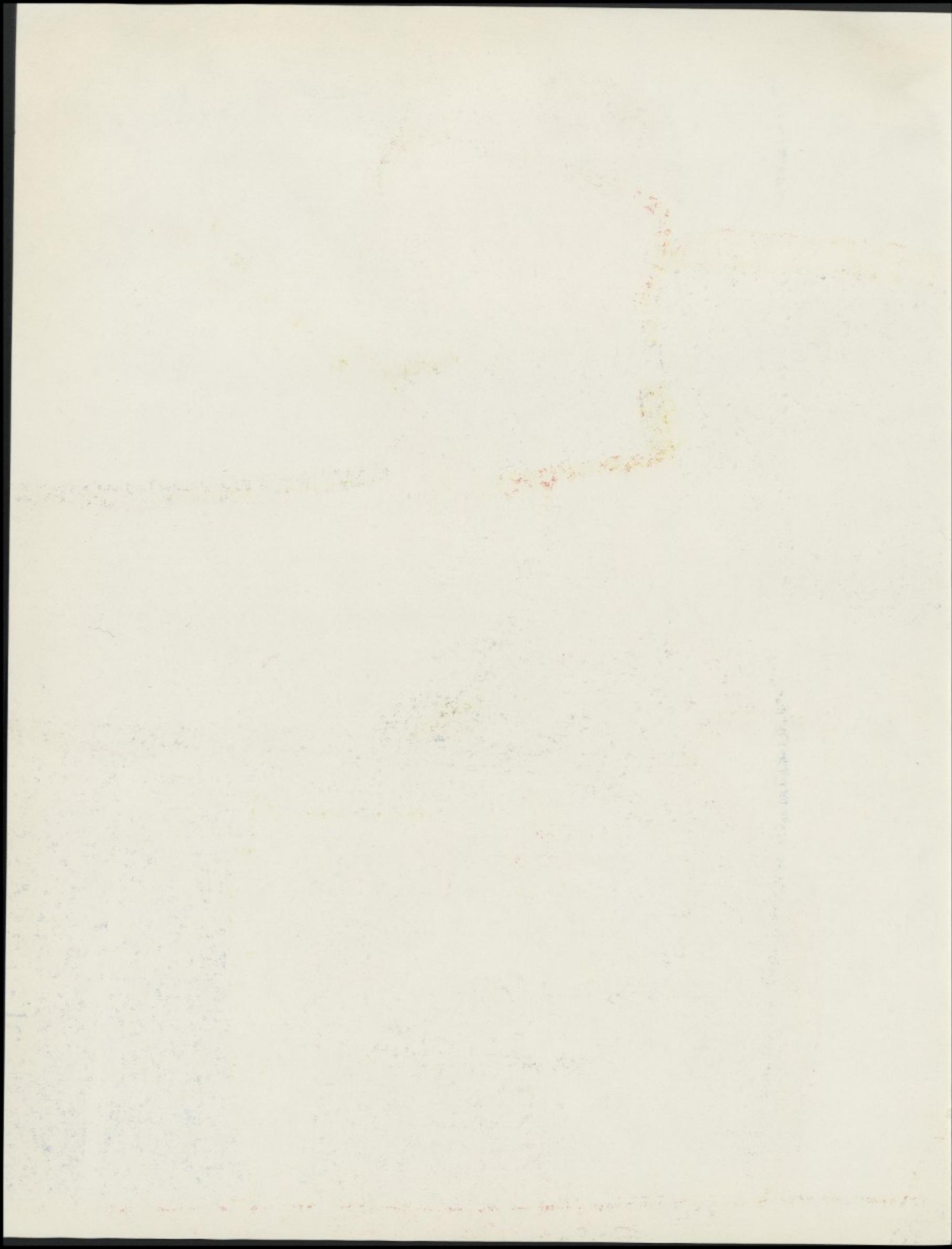
Claude Bernard, Paris).

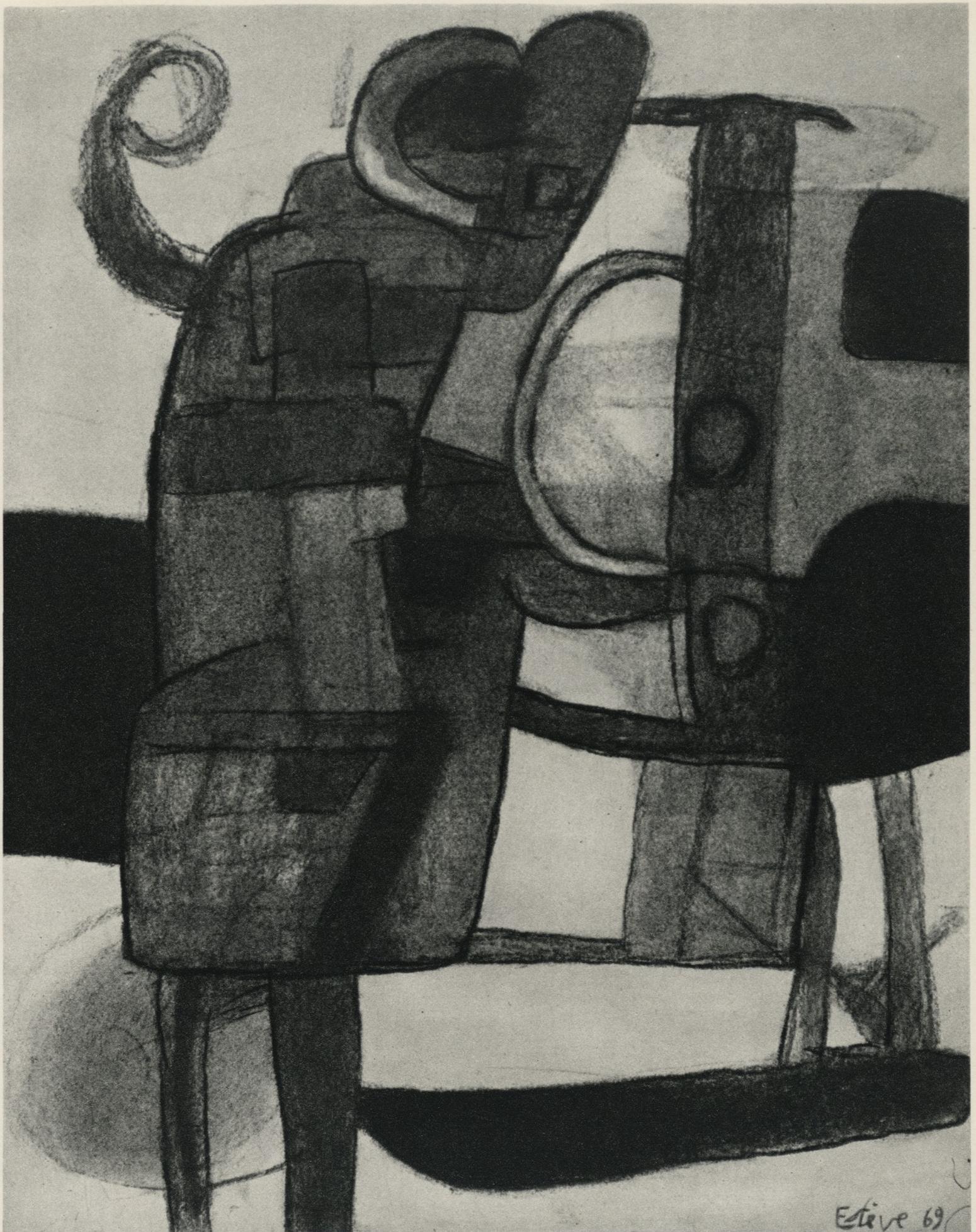


ESTÈVE. Paysage aux racines. 1962. Dessin à l'encre de Chine et à la mine de plomb sur papier quadrillé. 25,8 x 21 cm. (Photo Cauvin).

ESTÈVE. Arizovert. Lithographie originale pour *XX^e siècle*. ▷
(Mourlot Impr., Paris 1972).







ESTÈVE. Cornu frivole. 1969. Dessin au fusain sur papier jaune. 42 x 32 cm. (Photo Cauvin).



ESTÈVE. Sans titre. 1968. Fusain, crayons bleu et jaune. 23,6 x 31,2 cm.

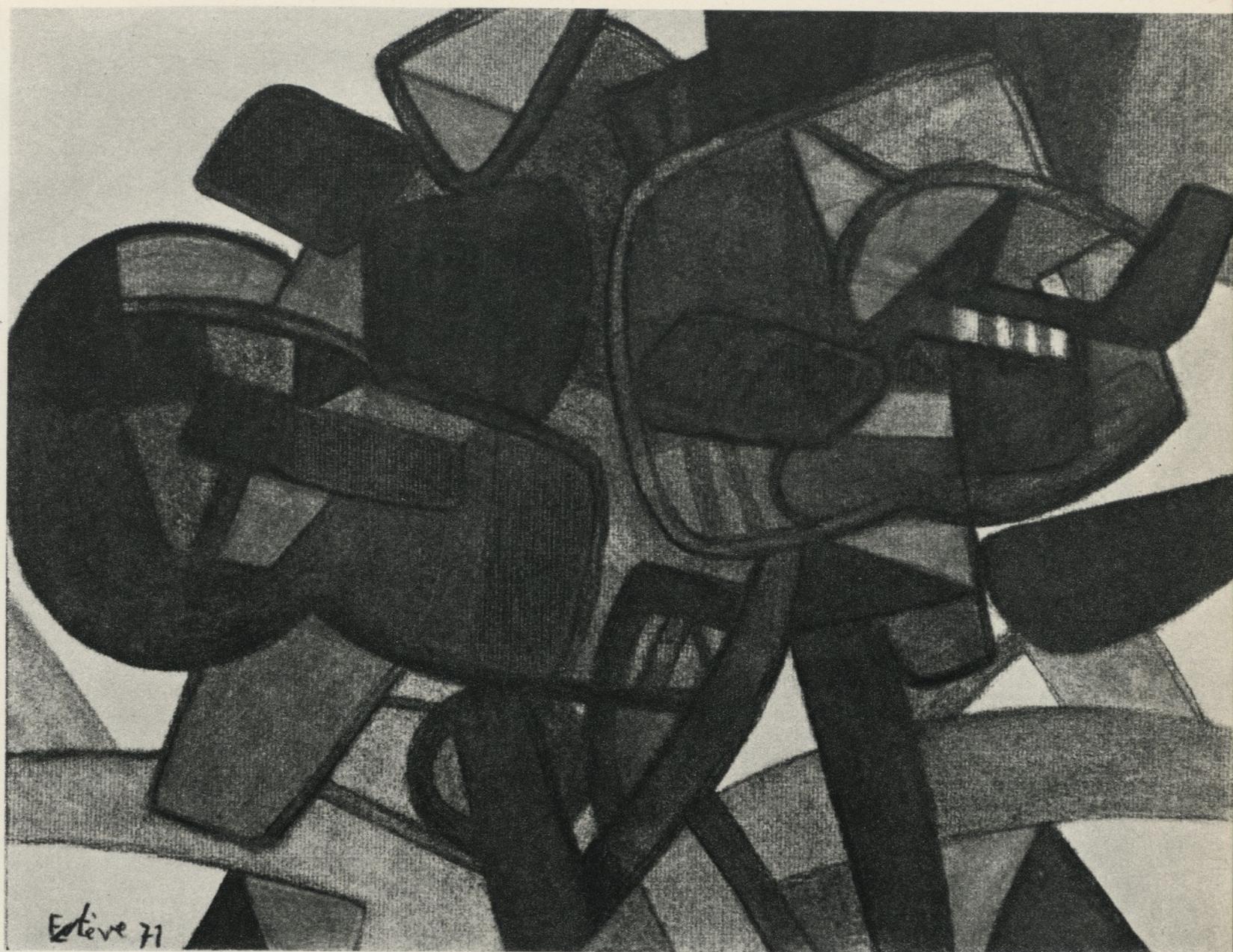
le journal intime où l'artiste exprime sa vision, sa pensée et ses sensations par rapport au monde qui l'entoure. La copie interprétée, la description de la nature, le spectacle extérieur, cet *additurus* qui faisait corps, autrefois, avec la création d'art a disparu pour faire place à une effusion plus ou moins directe, à un esprit de construire libre de toute dispersion.

Entre les deux raisons d'être du dessin: la préparation d'à-côtés pour une peinture, ou la création, sur la feuille blanche, d'un ouvrage, considéré comme une fin en soi, une entité, c'est à cette dernière catégorie — Jeanne Laurent l'a récemment rappelé — qu'appartiennent les fusains aux lignes relevées de couleurs que Maurice Estève, patient chasseur du difficile, nous a convié à voir à Paris, à la Galerie Claude Bernard.

L'exposition, rue des Beaux-Arts, de cette série

de soixante dessins, datés de 1960 à 1971 — agencements plastiques clos sur leurs seules possibilités —, nous a incité à aller revoir, dans l'atelier de l'artiste, et avec lui, un ensemble varié des dessins du peintre qui, loin de l'étalagisme — notre mal du siècle — et de l'impuissance de beaucoup à faire quelque chose de durable, se trouve concentrer en lui ce qui manque le plus à notre époque technicienne, bruyante et brusquée: la poésie, le calme et la patience.

Après des commencements figuratifs où se reconnaît son amour de tout ce qui n'est pas fausement établi, Maurice Estève a donné le coup de barre pour se lancer, vers 1929, dans un accouplement de formes géométrisantes où nous trouvons déjà l'imbrication des dessins d'aujourd'hui. Très tôt se manifeste son humour par des traits d'une fantaisie attendrie.



ESTÈVE. Pérouchu. 1971. Fusain, crayons bleu et jaune sur Ingres bleu. 32,2 x 42,4 cm. (Photos Cauvin).

Qu'y a-t-il derrière? Corot? Seurat? Peu importe puisque, de nos jours, Estève se trouve en pleine affirmation d'une personnalité qui s'impose à l'universelle attention. Baroque, il l'est à sa manière. On le sent parcouru de propulsions, d'élan inspirés qui fument en pointes et méandres de son imagination arborescente; ils prolifèrent non sans une certaine causticité que nous retrouvons dans les titres qu'il donne à ses inventions au fusain: *Culobran, Plouquille, Cornu frivole, Badindoué*.

Loin de pouvoir supporter des références trop littérales à la nature, Estève n'accepte que les lignes, les formes, les éléments qu'il se trouve inventer. Un regard, un front, une colline n'entrent pas dans son vocabulaire. Chaque forme — du moins le croit-il — est travaillée par lui sans relation directe avec un souvenir. Il donne ligne, silhouette et couleur à ce qu'il ressent *hic et nunc*,

à ce que son jugement, sa sensibilité, son émotion ont mis aussitôt à l'épreuve. Ses signes ont une gesticulation particulière où tout se recrée dans un autre langage que celui de l'apparente réalité; corne ou trompette, cercle ou serrure, ils ont des yeux, *ils nous regardent*. Ils sont les marteaux qui frappent notre vision pour y faire surgir l'imprévu.

Avec le dessin, pas de tricherie! Pierre de touche du véritable artiste, le dessin demande une intime communication avec celui qui le regarde; le retrait du chahut, un désintéressement du profit, beaucoup d'exigence de la part de son auteur.

Chez Estève, tout se résout en noir sur du blanc, en suggestion plastique, avec de petites plages d'un jaune vif, d'un bleu pâli, d'un éclatant orangé; en invention d'éléments visibles, précurseurs de multiples interrogations, où nous

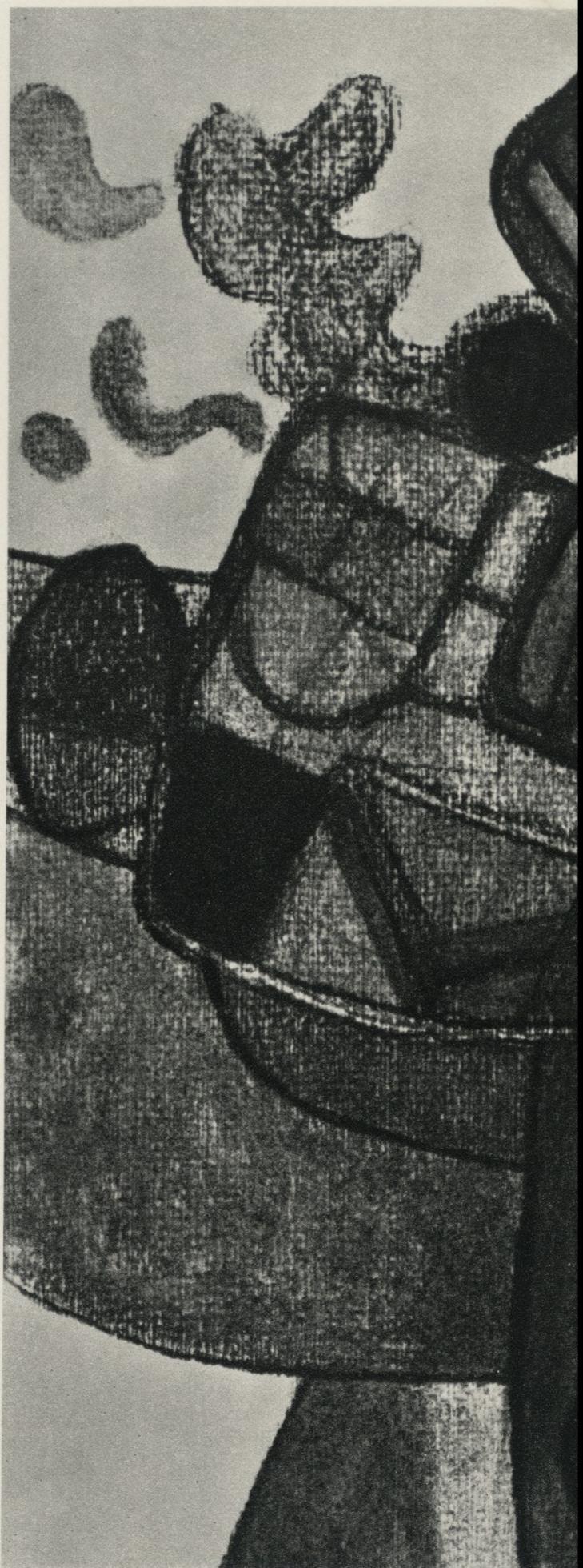
avons peu à reconnaître du monde extérieur. C'est la malignité même qu'Estève nous montre parfois, avec ses aspérités, ses crocs-en-yeux, ses masques et ses stratagèmes. Je ne lui sais pas de pareil pour faire entrer la complicité dans la composition de formes dessinées.

Il travaille au fusain, sa matière préférée, demandant au Conté d'approfondir ses noirs, ajoutant quelques accents au crayon de couleur. Pour lui, le départ capital de son dessin se situe entre le blanc lumineux du papier et le noir le plus sonore. Entre ces deux extrêmes, l'artiste va diffuser la gamme de ses modulations, depuis les tons à peine effleurés de ses gris clairs, jusqu'aux nocturnes les plus épais. Tout, jusqu'aux vergeures du papier Ingres, participe au régal optique. Estève n'a pas son pareil pour créer de l'espace sur la feuille par la superposition d'éléments qui approchent ou fuient notre regard, nous laissant troublés devant je ne sais quel vertige d'infini. Il crée ainsi, par ses nuances, des espacements mystérieux, semblables à l'enchantement que l'on éprouve à regarder le ciel par une nuit de septembre. Tout cela, suggéré par le velouté du fusain et ces petits enclos de couleurs qui viennent en fortissimo illuminer la page, ou, en sourdine, jouer leur mélodie d'accompagnement. Car — rappelons-le encore — le dessin, chez Estève, n'attend pas le tableau. Il est ce monde fermé en lui-même que nous voyons dans *Lucane*, l'un des rares fusains où l'artiste a choisi l'oblique pour nous communiquer les vibrations de son archet pictural.

Dans ses dessins, Estève parvient à rendre lisible — sans rien lui ôter de son mystère — l'enchevêtrement de tout ce que nous ne comprenons pas et qu'il nous montre en équilibre, clair énoncé d'une pensée qui ne se satisfait pas d'elle-même, coup de hache donné dans la chaleur de la vie (*Front de Taille*, 1970). Les surfaces juxtaposées, superposées, engainées les unes dans les autres ont chacune la dimension, la forme, l'expression qui font aller les yeux des lumineuses aux ténébreuses. L'outil est manœuvré par une main qui rêve.

Sans doute, ne savez-vous pas plus que moi ce qu'est *Badindoué* (1971). Mais il y a là un accouplement de courbes et de contre-courbes, de serpentines et d'angulosités, je ne sais quel berceement durci d'une forme inquiétante. « Décomposez-moi! », semble nous dire Badindoué, prodigieux assemblage à l'œil de cyclope. Comme chacun des dessins d'Estève, celui-ci est autant de questions posées à notre regard. Il nous attire. On le quitte. On lui revient. Dessin à plusieurs hauteurs, il a toujours quelque chose d'inaperçu à nous dévoiler.

Tel est l'art de cet homme au dos trapu, au visage ramassé, comme poli par les ans, et qui a la chair lisse d'un portrait sumérien de Mari. Petit paysan en culotte courte (il venait de Culan, dans le Berry), il allait déjà se poster, au Musée





ESTÈVE. Capiché. 1970. Fusain, crayons bleu et jaune sur papier jaune. 32,4 x 41,5 cm. (Photo Cauvin).



ESTÈVE. Trois larrons. 1962. Fusain et crayon bleu. 24,5 x 31,6 cm.

du Louvre, devant les œuvres les plus valables. « J'ai copié, m'a-t-il dit, un Corot d'Italie. » Aussi, faisant reculer toujours ce qui est fait, derrière ce qu'il voudrait faire, Maurice Estève est-il le plus dur critique de sa production. Dans ses dessins comme dans sa peinture, tout est lié, matière et esprit. Les matériaux font corps avec la volonté qui les guide et les ordonne. Mais, dans le dessin, il nous dit aller vers un résultat que l'huile ne pourrait lui donner.

Tel est ce peintre, ce dessinateur, ce poète, cet homme dont la sensibilité s'épanouit en étoile.

Imprégné d'une culture fort étendue, où tout a été repensé par lui, loin de toute mode et de tout maniérisme, lecteur des écrivains difficiles, auditeur de musiques vivantes, Maurice Estève vit, loin de la télévision, dans une belle demeure du sixième arrondissement de Paris, où il y a des mascarons du dix-septième siècle, une rampe en fer forgé, et où il a aménagé son atelier dans l'appartement plein de toiles, de livres et de revues.

PIERRE COURTHION



Estève 7

1. Alechinsky: rêve d'un lecteur solitaire

Suis-je à la ville, à la campagne? J'ai le catalogue d'Alechinsky sous les yeux, avec un *volcan aztèque* de 1971 en couverture, qui a été édité à l'occasion de je ne sais quelle exposition, quelque part en Sérénissime, encore une où je n'ai pas mis les pieds, parce que, voyez-vous, la peinture, je l'imagine de plus en plus, et je la vois de moins en moins. Cela fait si longtemps que ça dure... combien? Une éternité d'ombre et de silence, que je ne sais plus, vraiment, si ça existe encore, la peinture. Je sais, oui, par le nombre croissant d'invitations que je jette au panier chaque jour, combien les peintres y tiennent, à ce qu'on voie leurs tableaux, comme les écrivains à lire leurs rêves. Une lubie qu'ils ont. Je n'y suis, moi qui écris, pour rien. J'ai même fait une dizaine de collages, en tout et pour tout, en 1961, je crois, quelque chose dans ces eaux-là, peu après que Gagarine... Ça ne m'a jamais tellement gêné que les gens ne les connaissent pas, pourtant la revue tchèque *Svetova Literatura* les a publiés, fort bien, en pleine page, sur du beau papier journal très ordinaire. C'est en feuilletant le catalogue Alechinsky que je pense à tout ça, ainsi qu'à son pantalon de velours à côtes, avec de légères poches aux genoux, et je ne sais quelle besace qu'il a toujours l'air de porter, invisible, à l'épaule. Je crois qu'il me fait rêver à beaucoup plus qu'à la peinture, Pierre, et pas seulement aux *volcans aztèques*, à *Central Park*, aux *trompettes de la similitude* et au *théâtre aux armées*. Je crois que je le confonds souvent avec un écrivain: ses tableaux sont des manuscrits enluminés, des «codex», et c'est pourquoi, bizarrement, je l'associe toujours à Octavio Paz plutôt qu'à Cortazar. Il m'envoie des livres, auxquels je ne réponds pas, et de temps en temps — combien? une petite éternité de pénombre —, je lui dis deux ou trois mots gentils, en passant. Même si, entre nous, nous savons bien que l'accord n'est pas parfait. Mais ça n'a pas grande importance, puisqu'il me fait toujours rêver, et les peintres qui font rêver, je vous assure que c'est assez rare, je suis bien placé pour ne pas le savoir.

Je me souviens qu'un soir André Breton m'a montré un petit tableau posé à terre. Qu'est-ce que ça pouvait bien représenter? Je ne sais plus. Il me l'a montré du bout du pied, comme ça, l'air de rien. Et ce petit tableau prit alors une importance extraordinaire: rares sont les peintures qui entrent en intimité avec le pied des poètes. Il devait y avoir là, je me souviens, quelque chose comme un dragon à six têtes, dans du rouge très délavé, avec des taches de pluie, des moisissures. C'était beau et triste, comme la fin de la grève générale, ce soir-là, dans Paris. On était découragés, les bras nous en tombaient tellement, je ne sais plus: mais ce tableau fixait notre attention au-dessus, *au-dessous* du désastre. Il ne savait rien de tout ça, Pierre. La dernière fois que je l'avais vu, c'était où, déjà, rue du Dragon? Il revenait du Japon, dont il m'avait dit en confidence qu'il y avait appris la calligraphie. Je n'en croyais rien, mécréant comme je suis, et sur la défensive toujours, devant les gens qui «savent». La calligraphie, je n'ai jamais pensé que ça puisse s'apprendre. Mais peut-être qu'Alechinsky s'était exprimé autrement... Je n'y avais rien compris, comme d'habitude, et puis... *Cobra*, Asger Jorn, tout ça, je le voyais dériver de l'autre côté du Palazzo Grassi, dans une banquise couleur de paille pourrie. Mais Breton insistait du regard, et je voyais le tableau par ses yeux, qui brillaient comme l'escarboucle d'Esclarmonde dans l'obscurité grandissante du 42, rue Fontaine. Je me suis soudain souvenu que je faisais partie de cette légende, de cette *saga*: vous savez, page 3725, ce personnage qui sort un poignard ciselé dans une salle de concert, c'était moi... les tableaux d'Alechinsky en ont fourni des *éléments de décor*, comme les vitraux dans les églises désaffectées, ceux qu'on pose après les bombardements: on les appelle des *grisailles*. Paulhan m'a reproché un jour de ne pas savoir *écrire en gris*. Pour lui faire plaisir, j'ai écrit un poème d'*A toi* où cette couleur apparaît à chaque ligne. Mais Alechinsky, de quelle couleur voudrait-il que soient mes mots? Chaque fois qu'en



ALECHINSKY. Central Park. 1965. Acrylique sur toile avec remarques marginales. 162 x 183 cm. (Photo F. Walch, Paris).

ALECHINSKY. Autant de fenêtres. 1971. Assemblage de 18 aquarelles. 294 x 396 cm. Galerie de France, Paris (Photo A. Morain).





ALECHINSKY. Le Théâtre aux Armées. 1967. Acrylique sur toile avec remarques marginales. 205 x 274 cm. Coll. J.J. Shapiro, New York (Photo A. Morain).

Belgique, la patrie secrète de Baudelaire, j'entends prononcer ce nom alléchant: *Allez Chine: skie!*, ce nom aux résonances extrême-orientales, j'ai envie de donner des coups de poing. Je n'aime pas qu'on parle de lui sans un certain respect, même si je lui en ai souvent manqué moi-même. Et les Belges manquent fortement de respect à l'égard de ceux qui ont quitté leur plat pays. C'est pourquoi, vous l'avez sans doute compris, ce catalogue d'Alechinsky, édité pour quelque Biennale, trouble tellement mes doigts, quand je le feuillette: il représente la Belgique. Ce pays où christ, qui n'était pas encore une superstar, est entré sans crier gare à Bruxelles. Est-ce que James Ensor était, lui aussi, un écrivain? Je ne me souviens plus très bien: je vous répète que je ne sais rien, que j'ai horreur des gens qui savent. Mais j'aime bien, par exemple, que Pierre Alechinsky écrive, en commentaire au *Théâtre aux Armées*: *j'aime mon tableau*, tout en

se demandant s'il va oser l'écrire. J'attache une importance extrême à la coquetterie: j'y reconnais le signe de toutes sortes de qualités cachées. Et qu'Alechinsky, aujourd'hui, en 72, ne représente pas la France, mais la Belgique, ça me fait, pardonnez-moi l'expression, l'effet d'une résurrection. Non que j'aie une estime particulière pour le roi des Belges, loin de là... Mais cette manière, élégante, pertinente, de se mettre à l'écart, et de laisser passer le grand T.E.E. dans la nuit de Maubeuge, je la trouve dans chacun de ses dessins, calligraphiés comme les signes d'un grand skieur dans la neige de haute montagne. Ce doigté, ces scrupules, cette attention aux choses les plus minuscules: les petits points, les petits traits, les petites taches, les pleins et les déliés, les reflets, aussi, ceux du scarabée, par exemple, avec lesquels Alechinsky semble avoir conquis une intimité aussi grande qu'avec les pieds d'André Breton. Et quand



ALECHINSKY. Cobras vulcanologiques. 1970. Peinture. 114 x 152 cm. Coll. Aalvor Astrup, Olso (Photo A. Morain).

je dis les pieds, je pense évidemment aux chaussures, celles-là mêmes qu'une femme de chambre a interverties un matin devant nos deux portes, en 1946 au Grand Hôtel d'Angleterre de Huelgoat. Ce qui nous ramène d'un seul coup à un autre tableau d'Alechinsky, le plus beau de tous peut-être, et qu'il a peint « à Saint-Cirq la Popie dans une chambre de la maison d'Elisa et André Breton » en 1971, cinq ans après la mort d'André: *Autant de fenêtres*. Car la peinture d'Alechinsky est liée à des souvenirs irracontables, qu'il tente de raconter, pourtant: des odeurs de murs et de parquets cirés, du foin dans les granges, des fleurs séchées dans un livre trouvé au fond d'une malle oubliée pendant cinquante ans à Constantinople. Il y a peu de distance entre la fenêtre à laquelle il se penche, et l'oiseau où Breton a reconnu Heisler après sa mort. Peu ou point de distance: il peint la coexistence du champ individuel et du champ social, l'absence de toute solution de continuité entre ces deux champs. Il peint ce qui se serre et se dilate dans les choses, la sève, le sang, les larmes, le sperme, il en distingue les ramifications, comme celles du tissu capillaire qui tient tout l'univers

en osmose. Il peint ce qui entre et ce qui sort en même temps, l'aller-et-retour par fraction de micro-secondes qui permet à une pensée de se souvenir de ses plus folles accélérations, comme de ses gouffres. Et quand je me souviens de mes propres séjours, du côté de Saint-Cirq, en 1966, je ne suis pas pris de vertige, mais de panique: le soleil qu'il y avait sur la terrasse du petit restaurant où Breton m'a invité à déjeuner avec Elisa, parmi des arbustes si touffus qu'on y trouvait les tables et les chaises à tâtons, tout ça qui se serre aussi, comme *autant de fenêtres*, dans les cellules de mon cerveau, je le reconnais, stupéfait, incrédule, devant le tableau d'Alechinsky qui porte ce titre apollinairien, où l'ombre de Delaunay ne ferme pas tout à fait les innombrables persiennes. Il dépeint ce qu'il peint, Alechinsky, il en retire tout ce qui ne ressemble pas à cette accumulation cervicale dont je parle, et qui forme la matière même d'une vie. C'est un poète, je vous avais prévenu, et même une sorte de Forneret parmi les poètes modernes: le diamant de l'herbe est sa clé des champs.

ALAIN JOUFFROY

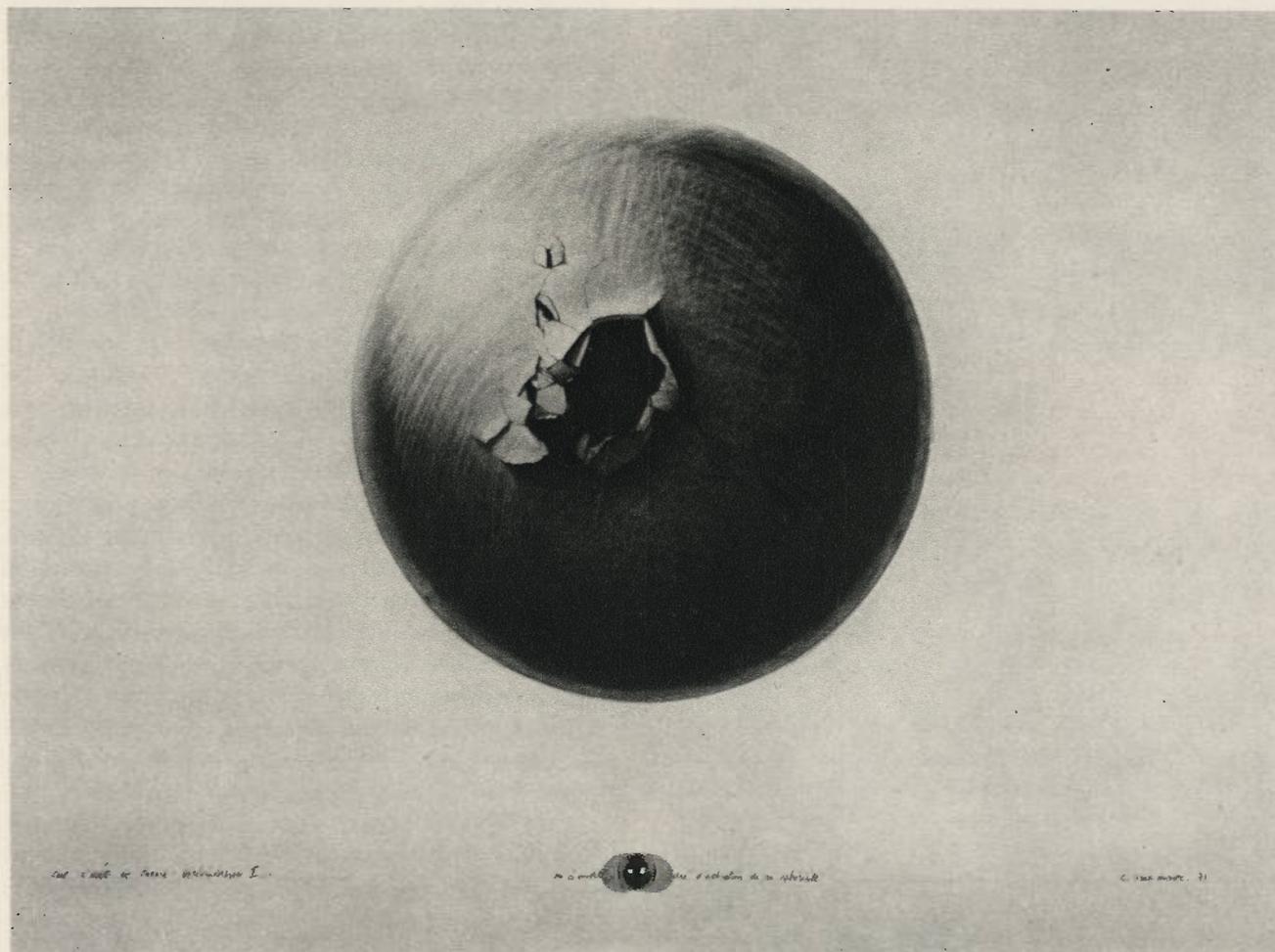
2. Gérard Titus-Carmel: trajectoire d'une bille

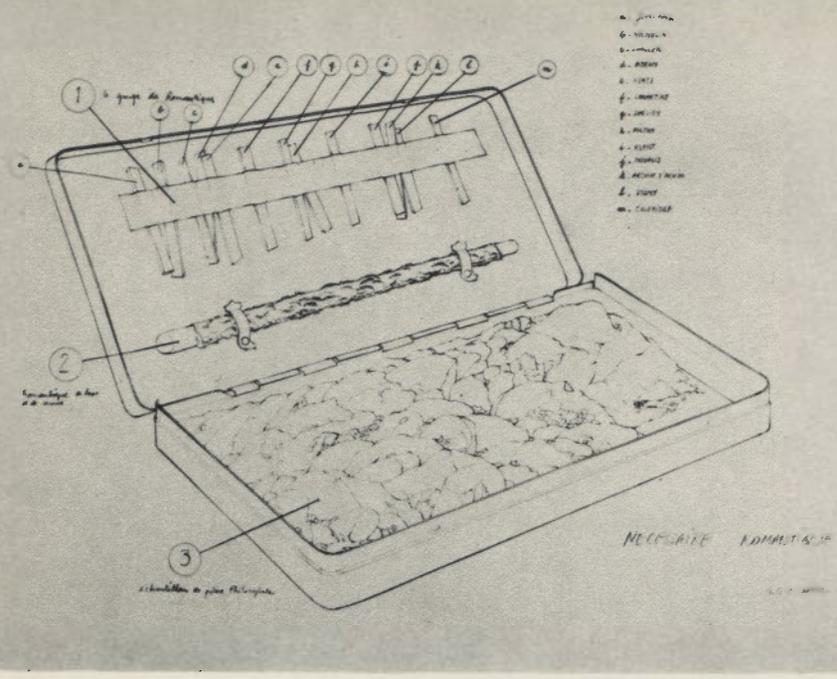
Les préjugés se multipliant de tous côtés, et particulièrement celui de l'art, nous atteignons aujourd'hui un tel degré de confusion culturelle — l'une des conséquences de ce qu'Adorno a appelé le premier *l'industrie culturelle* —, que personne ne sait plus, dirait-on, distinguer un peintre véritable d'un aimable pasticheur, ou d'un médiocre artisan. Cela devient d'autant plus difficile, en effet, que tous les *truquages* — ironiques ou non — sont utilisés aujourd'hui, par les grands peintres, comme par les autres. Qu'est-ce qui distingue, par exemple, Gérard Titus-Carmel, né en 1942, d'une nuée d'imitateurs serviles, internationalement liés par la mode? En quoi peut-il se prévaloir d'une *avance* quelconque dans le domaine sans fron-

tières de l'invention plastique? Si on le compare, et ce n'est pas facile, à d'autres peintres qui ont commencé à travailler après la naissance du pop, et qui se situent donc historiquement au-delà de ce déferlement d'images-toutes-faites dont le pop a servi de prétexte, on ne peut que reconnaître dès l'abord, en examinant *de tout près* ses dessins à la mine de plomb, l'évidente supériorité de main et de regard dont il fait preuve, et la constante *logique interne* qui préside à chacune des séries de ces dessins. Mais ce n'est pas tout, car cela ne suffirait pas encore à déterminer la très grande « maîtrise » — la liberté de jeu — qui est déjà la sienne.

Rien n'est plus périlleux, aujourd'hui, que les déclarations fracassantes de caractère général.

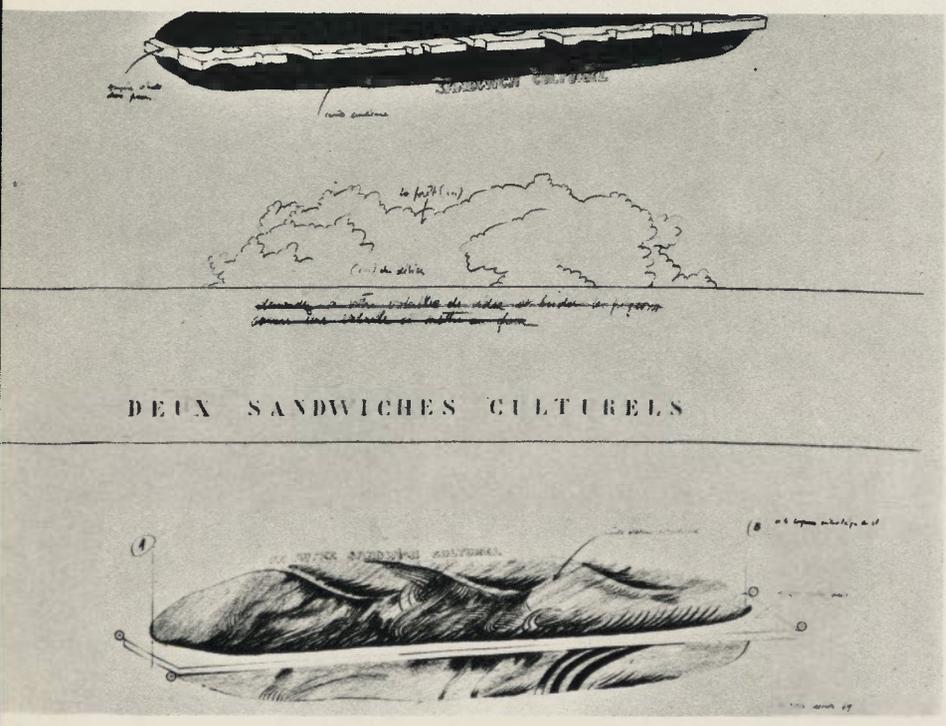
TITUS-CARMEL. Sur l'idée de Forme: Détérioration I. 1971. Dessin et collage d'objet. 75 x 110 cm. Coll. part., Paris (Photo A. Morain).





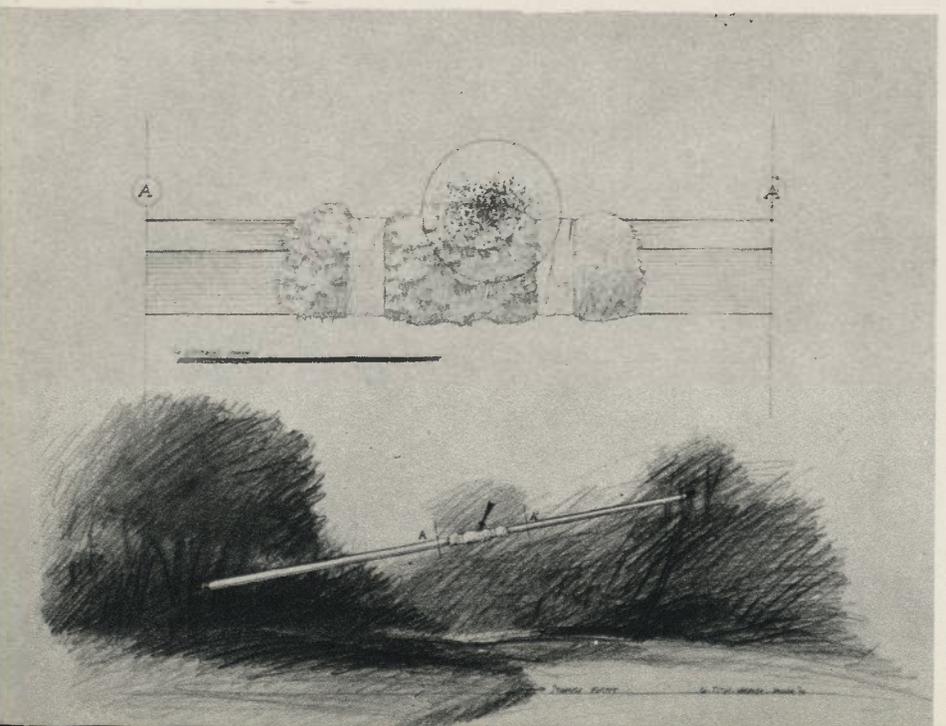
TITUS-CARMEL. Nécessaire romantique. 1970. Dessin. 50 x 65 cm. Coll. Anna Antonelli, Paris.

L'art s'étant mis en question, et portant en lui-même le germe de sa destruction, ne peut se sauver — ou ressusciter — par de simples coups de trompette. Il faut commencer par admettre que tout va mal, et pas seulement en France, dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres, avant de se permettre d'affirmer quelque chose qui risque de faire oublier l'universalité de la confusion culturelle, où la crise de ce qu'on appelle encore les « idéologies » joue le rôle principal. Avant d'affirmer, donc, comme je le fais ici, que Gérard Titus-Carmel est un homme qui a réussi à se constituer un langage plastique particulier (donc, « personnel »), il faut le placer dans son véritable contexte, c'est-à-dire dans la pagaille récupératrice du n'importe quoi. C'est par rapport à ce contexte que Titus-Carmel se fait d'abord remarquer. C'est par rapport à ce contexte qu'on le « voit », et que ses images nous touchent directement. Je dis « nous », parce que je ne suis pas le seul à l'estimer depuis que je le connais, c'est-à-dire depuis quatre ans. Il y a donc un rapport de *complicité particulière* qui s'établit entre son œuvre et nous: elle nous parle un langage que nous entendons, et dont l'actualité n'est pas celle de la mode, mais de la plus pertinente des innovations. Nous ne la regardons pas de l'extérieur, comme une part du spectacle immonde des médias de tous les pays développés, mais nous la déchiffrons comme une réponse à ce spectacle, c'est-à-dire comme un antispectacle, où la pensée individuelle délirante s'oppose à une fausse pensée « rationnelle » et collective (manipulée).



TITUS-CARMEL. Deux sandwiches culturels. 1969. Dessin. 50 x 65 cm. Coll. part. (Photo Falque).

Commente la situer, cette œuvre, sinon en marge des catégories établies par plusieurs vagues de modes successives? Elle ne saurait se réduire ni au pop, ni au conceptuel, ni à l'hyperréalisme, auxquels, cependant, on pourrait superficiellement la lier. Elle est née du pop, puisque l'une de ses premières manifestations, au Musée d'art moderne de Paris, en 1969, présentait, sous le sigle de « grande bananeraie culturelle », un ensemble de soixante bananes, dont une seule était « vraie »: cet objet de consommation, Titus-Carmel voulut ensuite en préciser la « marque »: *Chiquita*. Mais c'est sa fausseté qui était l'objet de son ironie. Je vous demande donc de constater l'écart qu'il proposait: celui du jeu et de l'humour, qui font défaut à la plupart des œuvres pop, trop dramatiquement démonstratives de cet état de crise du néo-capitalisme nommé — à tort — « société de consommation ». Titus-Carmel a donc commencé par se moquer en sourdine de son propre vocabulaire, de ses propres fétiches — autant que des clichés de notre société: la « Campbell's Soup » de Warhol trônait comme une reine acéphale et glaciale, tandis que la banane « Chiquita » est ridicule et... ridiculisante.



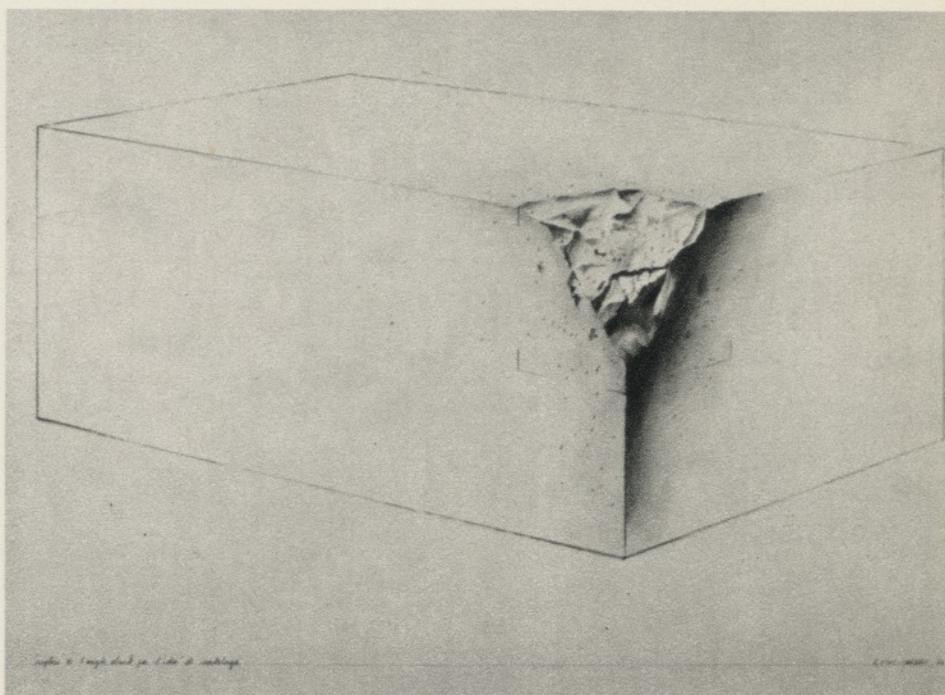
C'est la pseudo-culture qui fait l'objet de l'ironie de Titus-Carmel: c'est elle qui va lui inspirer ses premières séries de dessins, dont le mythe de la *consommation culturelle* constitue le sujet dominant. Ses « Sandwiches culturels » de 1969, en ef-

TITUS-CARMEL. Strange Forest. 1970. Dessin au crayon. 50 x 65 cm. Galerie du Dragon, Paris (Photo J. Hyde).

fet, sont rigoureusement présentés comme in-mangeables: le gruyère y est « contre-plaqué », et la peinture s'y transforme en « mayonnaise culturelle ». Gérard Titus-Carmel précise l'arbitraire de toutes nos connaissances, de toutes nos informations, mais au lieu de dénoncer répressivement cet arbitraire comme un juge, il lui dresse des « monuments » — celui de la « Conquête du Graal », par exemple —, dont le caractère arbitraire dépasse encore celui de la « culture » qu'ils mettent en question. Il place le nom des écrivains et des peintres dans des cases, comme les couleurs le sont dans les petites boîtes des paysagistes amateurs, ou il identifie des phénomènes culturels à des « présentoirs » de vitrines, où les tableaux, les livres se juxtaposent comme des fromages sur les étalages des super-marchés. C'est donc de cette super-production faussement culturelle qu'il s'agit, où le romantisme allemand « se vend » comme les recettes de cuisine ou de tennis, et où la peinture, devenue marchandise, rivalise avec l'exportation des vins et des parfums (Cf. *Nécessaire romantique*, 1970).

N'oublions pas que, français, Gérard Titus-Carmel est particulièrement conscient de la dégradation de toutes les valeurs qui ont fondé ladite civilisation « occidentale », et ne fait pas partie de ces provinciaux qui pensent que cette dégradation se produit à l'intérieur des frontières d'un seul des pays où elle se perpétue. Il ne joue pas « la France » contre « les Etats-Unis », ou l'inverse: il ne croit certainement pas à la survie des traditions nationales, ou à la nécessité de leur développement. Ayant beaucoup voyagé, notamment au Japon, il considère le monde comme un tout, comme un objet dans sa phase de détérioration. Et c'est précisément de la forme même que nous prêtons à notre monde, à notre société: sphère, parallélépipède ou boîte à tiroirs, qu'il nous parle avec de plus en plus de précision. Au lieu d'ironiser sur les valeurs nominales de la culture, sur leur réduction en marchandise, c'est-à-dire en *produit étiqueté*, il tente de faire apparaître l'usure dont sont frappées toutes les structures visuelles qui nous servent encore à « penser » le monde et la société où nous vivons: l'altération du compartimentage, l'altération de tous les systèmes de séparation. Toutes les valeurs d'échange tendant aujourd'hui à se confondre avec des valeurs d'usage, c'est en effet de la crise interne, structurelle et mentale, que nous parlent les plus récents dessins de Titus-Carmel et nous devons les saisir dans cette lumière pour comprendre en quoi ils nous touchent. Nous approchons, avec lui, de ce que Deleuze appelle les « fantasmes de groupe »: la limite de notre désir.

Jouant sur le « réalisme », il en est très vite venu à dénoncer *toutes les illusions* du réalisme, a fortiori de l'« hyperréalisme »: ses « expositions d'odeurs » n'avaient pas d'autre sens que celui-là, puisque l'odeur de la mer du « Giant's Causeway » — sur la côte d'Irlande — diffusée dans une galerie où il ne montrait que la photo du lieu évoqué, ou



TITUS-CARMEL. 20 Variations sur l'idée de Détérioration. Dessin XII. 1971. 52,2 x 74,3 cm. Galleria La Salita, Rome (Photo A. Morain).

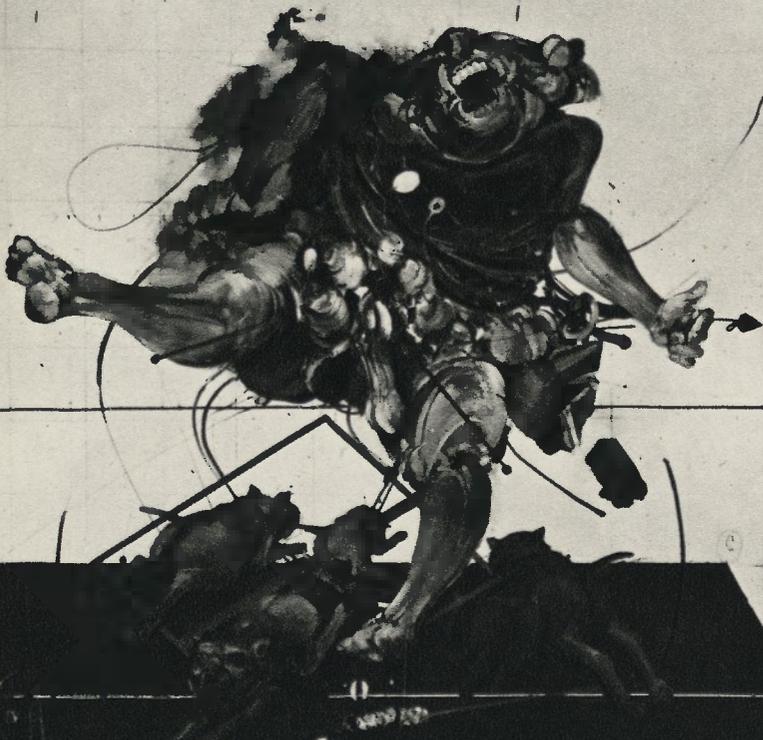
l'odeur de la forêt vierge de l'Amazonie à l'exposition de l'A.R.C. de 1971, en aucun cas (même dans celui où l'on fait appel aux plus grands techniciens des odeurs artificielles — ceux qui dispensent une odeur de cuir dans des boutiques où l'on vend des valises en skaï, par exemple —) ne sont, ne peuvent être des odeurs réelles de mer, ou de jungle. Titus-Carmel insiste de la même manière, dans un de ses dessins, sur la différence existant entre une *sphère réelle* et sa représentation graphique la plus parfaite. L'un ne se substitue en aucun cas à l'autre, la marge que fait exister le dessin lui-même continue de couper le monde en deux, mais pour l'éclairer: celui du *moi* qui pense, celui du *moi* qui est *pensé*, celui de l'argent qu'on gagne, et celui du *capitalisme d'Etat*, celui de la *douleur* qu'on souffre, et celui de l'*ordre hérité* qu'il faut commencer par vaincre en soi — libérer de ses propres cadennages historiques et familiaux — avant de se déclarer volontaire pour la transformation du monde. Par cette mise en évidence entre réel, non-réel et « réalisme », Gérard Titus-Carmel contribue au procès général qu'il faudra bien instituer un jour à toutes les formes d'art ayant survécu aux crises qui le conduisent aujourd'hui à se mettre lui-même en question sur son propre champ. Il n'est pas indifférent, je crois, que ce *procès* soit d'autant plus apparent qu'il se formule en termes esthétiques irréprochables, c'est-à-dire: lisibles et artificiels, logiques et délirants, libidineux et politiques, dans le langage même du désir, qui est celui, invisible, de la machine que nous portons en nous, celle qu'on appelait autrefois: *la voix de la déraison*.

ALAIN JOUFFROY

3. Velickovic: course contre l'impossible

Comment, aujourd'hui, continuer à peindre des tableaux? La question ne cesse de se poser tous les jours, chaque fois plus pressante, plus inquiétante pour les peintres. Cent fois, mille fois condamnée par les critiques, les esthètes, les spécialistes de la culture d'avant-garde, elle résiste étrangement à la prophétie macabre qui pèse partout sur elle. En admettant même que la peinture soit morte, et que ce qu'il en reste soit une survivance, comme les peintres de Montmartre, les fabricants de croûtes des lieux touristiques et les décorateurs de bordels, il faudrait tenir compte du fait qu'un Francis Bacon, par exemple, sait atteindre, par les seuls moyens de sa peinture, un degré d'intensité dans la

VELICKOVIC. Morsures. 1971. Peinture. 119 x 119 cm. (Photo A. Morain).



communication dont il y a peu d'exemples. On ne peut oublier malgré tout que, contrairement à ce que l'on dit, la peinture a toujours été l'occasion, pour toutes sortes d'imbéciles, d'ignorants et de petits commerçants, de se livrer à une activité dérisoire, dont les produits ont toujours encombré, par milliers, un espace qui devrait être réservé, en fait, à la révélation et à la transformation de l'intelligence, si ce n'est à la propagande pour le génie d'invention.

L'une des raisons qui font de la peinture une sorte de gigantesque miroir aux alouettes, c'est qu'elle se confond avec l'idée du *mur*, c'est-à-dire de la limite absolue, infranchissable, que tout homme a tendance à se créer pour s'empêcher lui-même d'avancer, de bouger. La plupart des tableaux *empêchent de voir le monde*, bouchent littéralement la vue, plutôt qu'ils ne la prolongent: la véritable histoire des hommes, qui est celle d'une révolution, d'une révolte cachées, toujours en sursis, toujours réprimées, les peintres font comme si elle n'existait pas, comme si elle ne les mettait pas eux-mêmes en question. Aujourd'hui, les grands peintres sont ceux qui doutent de la peinture, et qui surmontent ce doute par une volonté plus ou moins obscure d'éclairer l'histoire, et de communiquer le plus simplement possible — comme on ouvre une porte, comme une femme enlève sa robe — des exigences et des besoins profondément occultés, ou déformés, par l'idéologie de l'Etat, et celle des classes dominantes. Comme ces exigences et ces besoins se font aujourd'hui partout ressentir, *par dessous* ou dans la marge de nos sociétés, il est possible que la peinture, en contradiction avec ce que l'on attend d'elle, joue dès demain un rôle historique comparable à celui qu'elle a joué en Europe depuis David et pendant tout le XIX^e siècle. C'est avec ces yeux-là qu'aujourd'hui, en tout cas, je la regarde, et c'est ce qui détermine mes choix, mes préférences personnelles.

Si j'ai tenu à faire précéder mon introduction à la peinture de Velickovic par ces considérations générales, c'est aussi que je vois en elle l'un des signes les plus clairs de ce renversement complet de perspectives: le pessimisme de Velickovic, le drame noir qu'il nous présente est la condition première d'une véritable prise de conscience de peintre sur la fonction historique de ses œuvres.

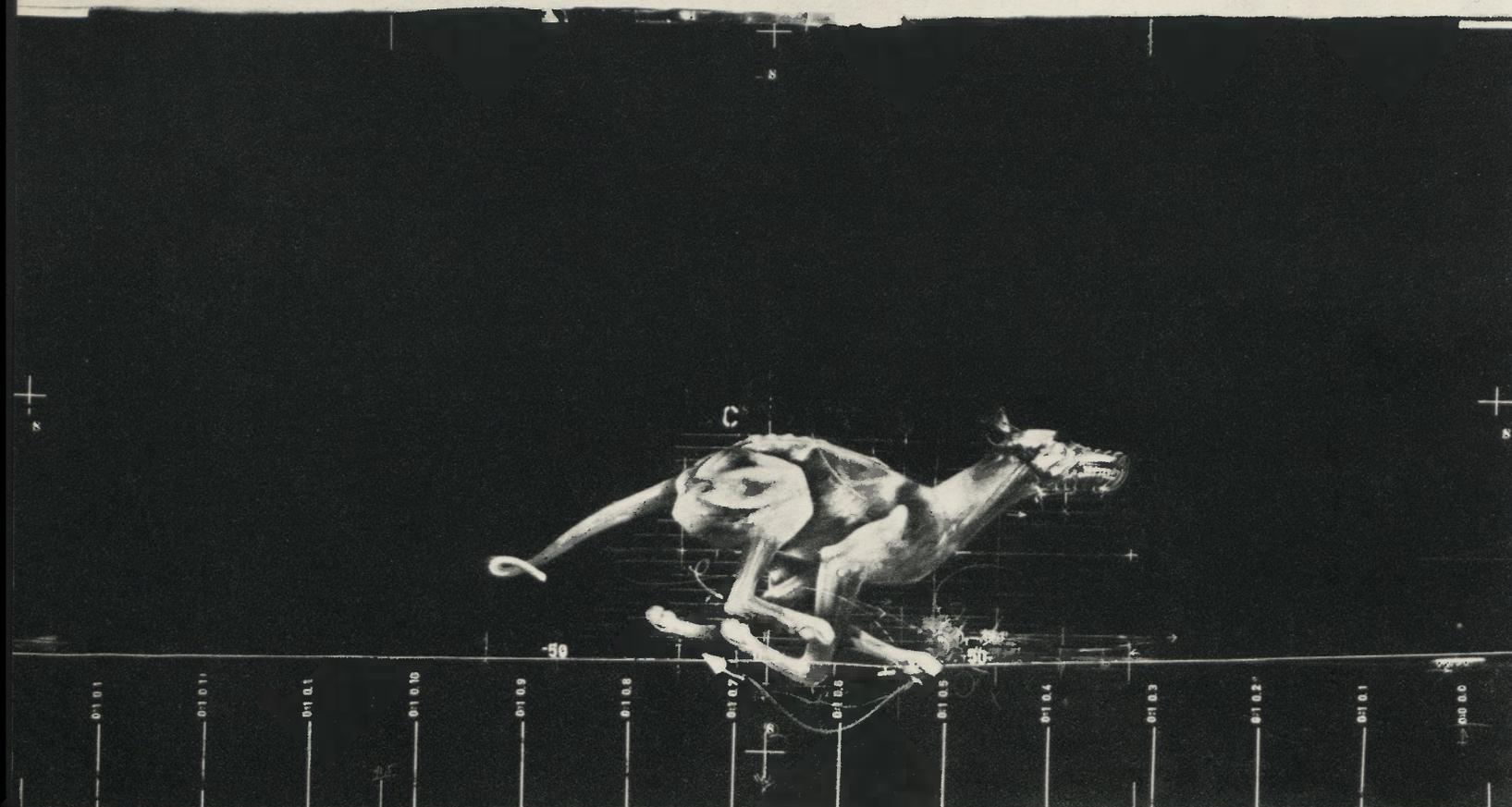


VELICKOVIC. Naissance n° II. 1972. Dessin. 75 x 108 cm.

Que peint-il, en effet? Des situations-limites, au paroxysme de leur intensité: le saut en hauteur au sommet de sa courbe, l'arrivée du lévrier en fin de course, l'éclatement d'un enfant entre les jambes d'une femme qui accouche. Mais comment les présente-t-il? Dans les coordonnées de la surveillance, du contrôle et des mesures mécaniques de temps, d'espace, ou de puissance, c'est-à-dire dans le collimateur technologique à l'intérieur duquel chaque homme, chaque femme se savent aujourd'hui prisonniers. Cette contradiction *montrée*, exaspérée, entre le don, le mouvement éperdu de la dépense d'énergie, et les froids calculs dans lesquels ils s'inscrivent (ceux de la compétition, mais aussi ceux du contrôle des naissances, c'est-à-dire, de l'organisation « rationnelle » de la production), Velickovic sait la communiquer avec le plus d'évidence: sur ce plan, personne ne l'égale aujourd'hui, et il n'est comparable à personne. Voir ses tableaux, c'est découvrir que nous sommes surveillés jusque dans les moments où nous nous *oublions* le plus, jusque dans le délire du désir d'impossible.

Toute peinture a aujourd'hui tendance à se ré-

férer clairement aux documents photographiques qui servent à la communication de masse, par la presse, le cinéma et la télévision. Mais l'attitude de fidélité absolue qu'elle tend trop généralement à adopter par rapport à ces documents réduit extraordinairement son rôle: elle ne fait le plus souvent qu'agrandir, mettre en vedette culturelle, des informations déjà transmises. Plusieurs solutions ont été adoptées par les peintres pour surmonter cet excès d'effacement par rapport au motif, au modèle nouveau que constitue la photographie: le collage peint, qui consiste à « monter », comme on le dit au cinéma, plusieurs images différentes sur la même surface (Rosenquist, Erro, Monory, par exemple, adoptent cette solution), ou bien l'exagération plastique du flou, de l'instantané photographique, sa reconstitution lyrique, et telle est la solution adoptée par Velickovic. On sait que Degas se servait déjà, pour la mise en page de ses tableaux, du « cadrage » particulier aux photographies qui le frappaient, notamment dans les tableaux qu'il a consacrés aux écoles de danse. Mais c'était là un point de vue purement esthétique, de



VELICKOVIC. Chien n° 22. Variation sur le thème d'un autoportrait. 1972. Peinture. 195 x 365 cm. (Photo A. Morain).

la part d'un homme qui voulait affirmer sa personnalité sur ce plan. De toute évidence, Velickovic a choisi le point de vue contraire: des photographies de presse, ou des images cinématographiques qui ont pu, directement ou non, servir à la composition de ses tableaux, il tire le maximum possible d'effets sur le plan de la signification, et il y ajoute les éléments spécifiques de la technologie: chiffres, barres, mesures de temps et d'espace, diagrammes de couleurs. C'est-à-dire qu'il fait apparaître, dans ses tableaux, la plus grande émotion qui résulte du document, en même temps que le maximum d'allusions aux règles techniques qui ont présidé à la compétition, ou à l'accouchement en clinique: il juxtapose ainsi la *folie* et la « raison » qui circonscrivent l'ensemble des activités résultant du désir humain de « franchir une limite », de « toucher l'impossible ».

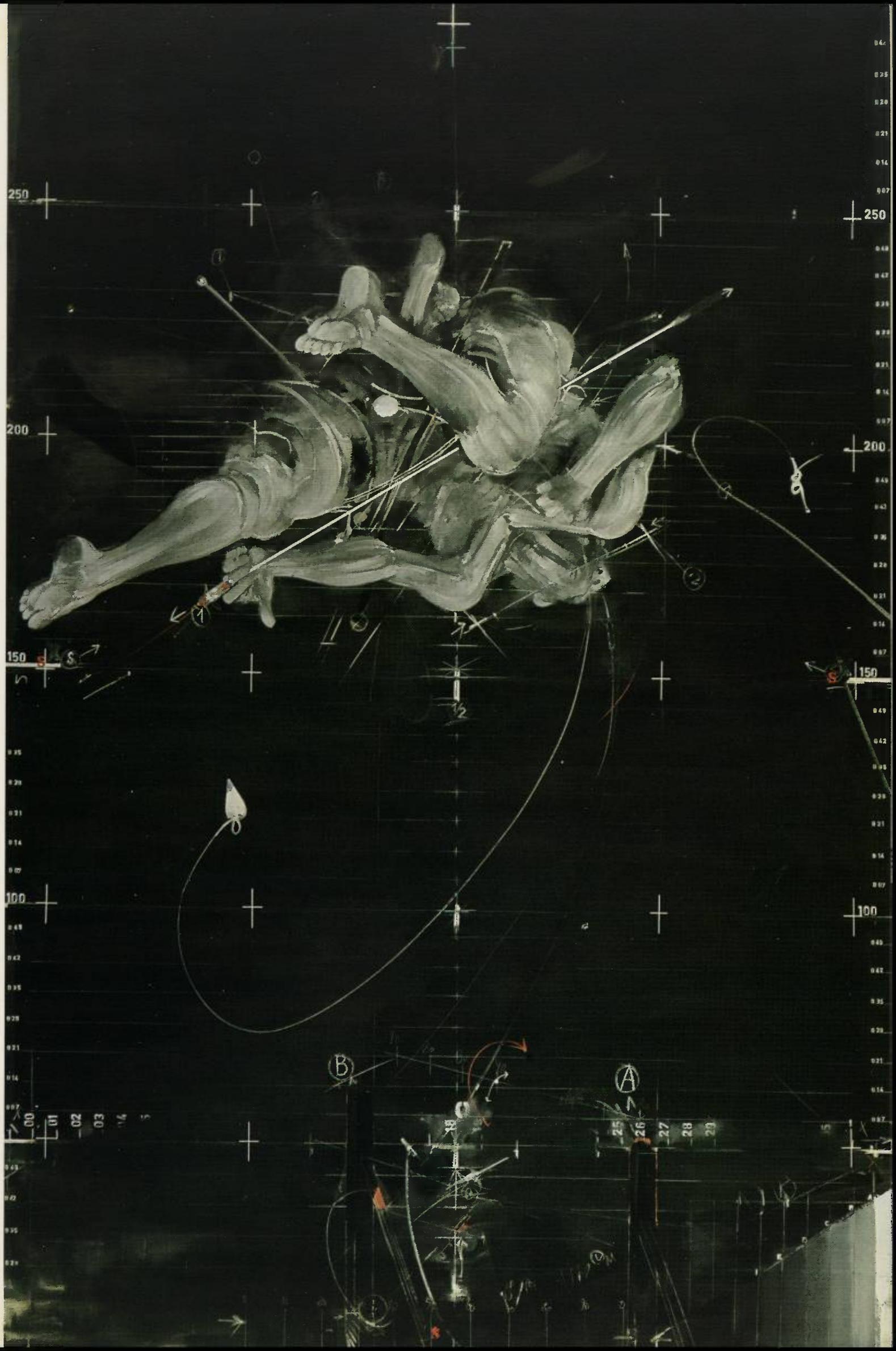
La nouveauté et l'actualité des plus récents tableaux de Velickovic, c'est qu'ils définissent pour la première fois l'espace de l'enfermement technologique dans lequel la société industrielle nous prend au piège: le cadre du tableau, le long duquel courent les mesures, les chiffres, les diagrammes, définit la limite même que l'élan, la volonté de subversion humaine démontrent de tous côtés. L'enfant, ou la folie de faire un enfant, qui déterminent le premier risque à partir duquel se définit aujourd'hui la responsabilité sociale d'un individu, ne sont, de toutes manières, plus séparables de

l'ignorance dans laquelle il se trouve des conditions objectives de sa vie future. Velickovic peint cette contradiction individu-liberté/société-répression selon les règles mêmes de la mise en évidence la plus directe.

On peut s'étonner que l'accouchement puisse se comparer au principe de la compétition: donner naissance à un être humain, dans les conditions actuelles de toutes les sociétés développées, au moment où nous approchons, je crois, du chiffre de quatre milliards d'individus sur la planète-terre, se présente comme un défi. C'est là — dans cette contradiction mise à nu — où réside, à mes yeux, la pertinence historique des tableaux de Velickovic, leur portée mondiale. Dans la mesure où il saura systématiquement organiser ses thèmes ultérieurs, et les faire résonner les uns par rapport aux autres avec la même clarté que depuis quelque temps, je n'ai aucun doute sur la communicabilité finale de son message. L'histoire des hommes n'est pas réglée d'avance, la quantité d'énergie dépensée partout à changer leur situation ne peut pas être estimée d'avance. Les « champions » sportifs ne sont après tout que les clowns de cette volonté générale de dépasser les limites et de surmonter les obstacles. Nous en sommes là. Quand nous regardons les tableaux de Velickovic, nous pouvons réfléchir en toute lucidité à ce qui nous attend et à la puissance native, irrécupérable, du désir.

ALAIN JOUFFROY

VELICKOVIC.
Obstacle. 1972.
Peinture.
300 x 195 cm.
Galerie du Dragon,
Paris.





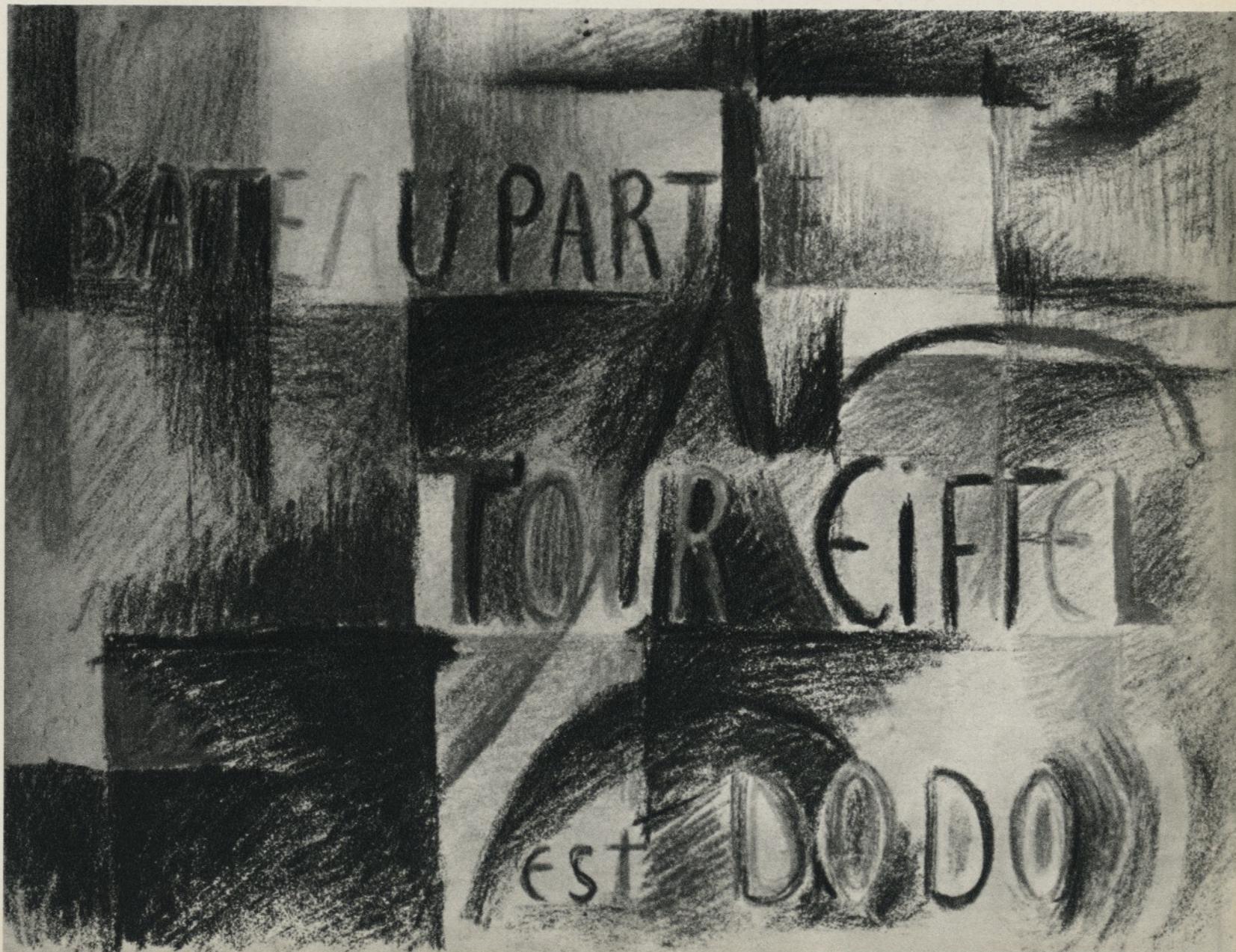
L'hommage de Lisbonne à Robert et à Sonia Delaunay

par Barbara Ornellas

Témoins du passage de Sonia Delaunay au Portugal, ses tableaux, nombreux et importants, la correspondance qu'elle a échangée à l'époque avec les artistes portugais qu'elle a connus là-bas, et le souvenir agréable que Sonia garde de son séjour et qu'elle a exprimé depuis à maintes reprises.

Sonia Delaunay est arrivée à Lisbonne, en compagnie de Robert Delaunay et de leur fils Charles (né en 1911), au cours de l'été 1915. Le couple français y fait la connaissance d'Eduardo Viana, peintre, qui deviendra par la suite un grand ami de Sonia et de Robert, et de José de Almada-Ne-

SONIA DELAUNAY. Contrastes simultanés « Bateau partie ». 1913. Crayons de couleurs sur papier. 19,8 x 25,2 cm.



greiros, jeune poète et peintre qui vouera à Sonia une admiration passionnée; les Delaunay retrouvent au Portugal Amadeu de Souza-Cardoso, qu'ils avaient connu à Paris vers 1912, et qui avait exposé en leur compagnie à la galerie de Berlin « Der Sturm ».

Conseillée par ses amis, la famille Delaunay s'installe dans le nord du Portugal, à Vila do Conde. Sonia et Robert y louent une maison, entourée d'un jardin, qu'ils baptiseront « La Simultanée ». Le séjour au Portugal, qui allait durer près de deux ans, inaugure une période heureuse de la vie de Sonia Delaunay; du point de vue de la création artistique, ce sera une époque très fertile.

Aimant à s'entourer d'amis, Sonia et Robert Delaunay partagent pendant plusieurs mois leur

vie à la villa « La Simultanée » avec E. Viana et Sam Halpert, peintre américain, vieil ami de Robert. Souza-Cardoso, qui habite à une centaine de kilomètres (par le train) de Vila do Conde, leur rend parfois visite, ainsi qu'à Charles, qu'il surnomme « le petit peintre ». Almada-Negreiros, resté à Lisbonne, se plaint de son isolement; mais, malgré l'annonce, faite à plusieurs reprises, de son arrivée, il ne se décidera jamais à entreprendre le voyage qui l'aurait conduit auprès de ses « amis du Nord ». Conscients de mener une même bataille pour la promotion de l'art moderne, les artistes français et portugais vont réunir leurs efforts en créant une association, la « Corporation Nouvelle », à laquelle viennent bientôt se joindre Apollinaire, Cendrars et D. Rossine. Leur action gagne ainsi

SONIA DELAUNAY. Chanteurs flamenco. 1916. Huile, colle et cire sur toile. 174 x 144 cm. Propriété de l'artiste.





ROBERT DELAUNAY. Femme de dos lisant (Nu à la coiffeuse). 1915. Cire sur toile. 140 x 142 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

une portée internationale, qu'ils vont rechercher continuellement dans leurs projets futurs.

La région était très belle; l'atmosphère était limpide et lumineuse: sous l'ardeur du soleil les choses semblaient se déplacer avec plus de lenteur; toute la richesse du prisme solaire se manifestait au contact des accidents du paysage, et distribuait, au milieu du vert mousseux des collines, en contraste avec la blancheur éclatante des maisons, des taches colorées des habits des paysans, qu'on aurait comparés à des oiseaux exotiques. Matière et rêve coïncidaient en présence de ce monde riche-

ment coloré. Pendant la belle saison, Sonia et Robert travaillent dans le jardin de leur villa; ils peignent du matin jusqu'au soir, et, la nuit venue, ils font des promenades au clair de lune. A Vila do Conde les Delaunay doivent s'accommoder du matériel qu'ils trouvent sur place. Les surfaces des toiles tissées par les paysannes ne sont pas assez grandes, et on doit en coudre plusieurs ensemble pour un même tableau; ainsi, comme les grandes compositions peintes à partir de la Renaissance, celles de Sonia Delaunay sont faites d'un assemblage de morceaux de toile,

dont l'habileté des l'artiste masque, en les intégrant dans la composition du tableau, les lignes de séparation. Sonia et Robert fabriquent les couleurs eux-mêmes; leur préparation, très délicate, et si importante pour ce qui est de la conservation des peintures, est entourée des plus grands soins. Même à Porto (la plus grande ville du nord du Portugal), il était très difficile de trouver des matériaux convenables et Souza-Cardoso, écrivant à Robert au sujet de son arrivée prochaine à Vila do Conde, ajoute: « J'irai coucher chez vous et resterai pour le broyage des couleurs. »

Sonia Delaunay se souvient aujourd'hui encore de l'incident qui troubla à un moment donné son séjour. Au mois de mars 1916, Robert Delaunay, convoqué devant un conseil de révision (il avait été réformé en 1908), doit se rendre à Vigo, en Espagne. Sonia, revenue à Vila do Conde chercher une malle, doit se rendre à Porto pour faire renou-

veler son passeport. A sa grande surprise on refuse de lui délivrer ses papiers et on lui fait savoir qu'elle est soupçonnée d'espionnage. Beatriz, la servante qui l'accompagnait, est arrêtée, de même que Viana, rendu suspect par l'amitié qui le liait au couple français. Les accusations — émanant d'un élément du Consulat de France à Porto — avaient trait aux grands cercles colorés que l'on pouvait voir dans les tableaux que Sonia et Robert peignaient dans le jardin de leur villa: ceux-ci seraient en fait des signaux destinés aux sous-marins ennemis navigant près de la côte, toute proche de la maison. On fouille, on lit: les lettres adressées au couple français par ses amis allemands Klee, Marc et Macke. Finalement, quelques semaines après, les autorités n'ayant rien trouvé de compromettant, on relâche Beatriz et Viana, et Sonia peut repartir à Vigo rejoindre son mari et son fils.

Quelques mois plus tard la famille Delaunay

SONIA DELAUNAY. Marché au Minho (esquisse). 1915. Cire sur papier maroufflé sur toile. 93 x 127,5 cm. Coll. Victor Najar, Paris.





ROBERT DELAUNAY. L'arc-en-ciel. 1913. Aquarelle. Coll. L. Hutton, New York.



SONIA DELAUNAY. « Portugal ». Projet de décoration pour le Grand Palais des Chemins de fer. Exposition 1937. Paris 1936-37. Gouache sur papier. 34 (28) x 92 cm. Musée de Lund.



SONIA DELAUNAY. *Marché d'après nature*. 1916. Cire sur toile. 113 x 140 cm. Propriété de l'artiste. (Photo Etienne Hubert).

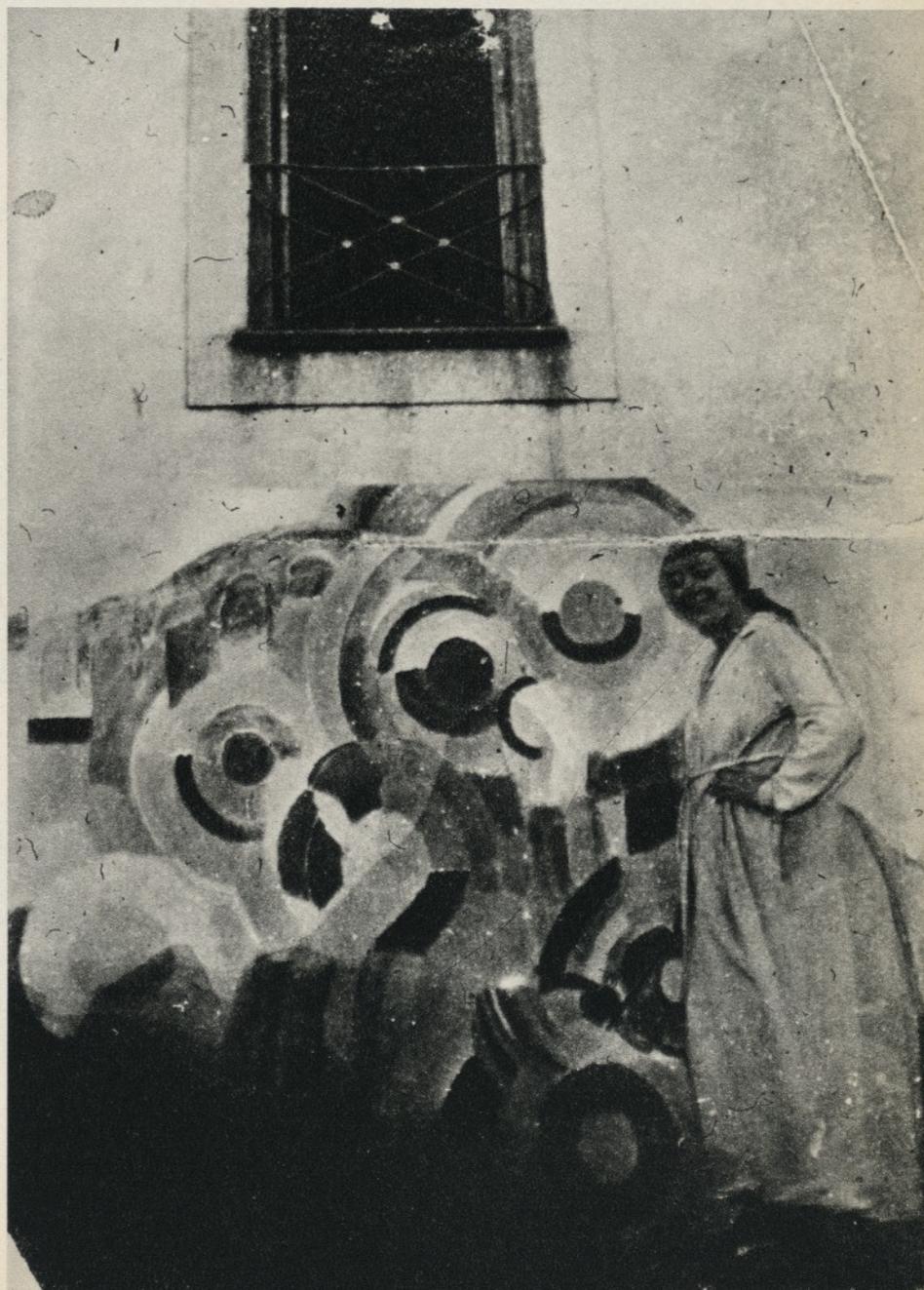


SONIA DELAUNAY. Hommage au Donateur. 1916. Cire sur toile. 130 x 326 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

est pourtant de retour au Portugal. Elle séjournera d'abord à Monção puis à Valença do Minho, située à la frontière de l'Espagne. Le travail reprend. Les Jésuites mettent à la disposition de Sonia et de Robert une salle désaffectée d'un couvent qui leur servira d'atelier, et Sonia commence à peindre une grande composition, le projet pour l'« Hommage au Donateur ». Cette peinture, qui aurait dû être réalisée plus tard en céramique et posée sur la façade d'une chapelle des Jésuites (en réalité elle ne le fut jamais), réunit tous les thèmes « portugais » éparpillés dans les tableaux que Sonia avait peints jusque là. On raconte que, de temps à autre, les paysans, curieux, venaient regarder Sonia en train de travailler.

L'arrivée au Portugal de Sonia et de Robert Delaunay allait avoir une grande importance pour le milieu de l'avant-garde artistique portugaise qui, décriée par la plus grande partie du public et des autres artistes, allait se grouper autour du couple français, trouvant dans sa présence un stimulant pour la poursuite de ses recherches.

Il y a dans les recherches menées en commun par Sonia et Robert Delaunay, une sorte de credo initial : le pouvoir expressif « de la couleur pour la couleur ». Dans une lettre datée de 1926 Sonia Delaunay écrit : « La peinture, la décoration sont uniquement des rapports de couleurs... ». La peinture de Sonia Delaunay est une explosion de couleurs, explosion qui fait éclater les contours, la ligne, qui les tenaient enfermées, en les répandant sur toute la surface picturale. C'est l'affirmation du pouvoir expressif de la couleur, en tant que reflet de la réalité intérieure de l'artiste, mais aussi de son pouvoir constructif, les contrastes chroma-



Sonia Delaunay en train de peindre le « Marché au Minho » à Vila do Conde au Portugal.



De gauche à droite: Robert Delaunay, Boris Kochno, Igor Stravinsky, Sonia Delaunay, Serge de Diaghilew, Manuel de Falla et M. Barrochi à Madrid en 1918.

Télégramme de Serge de Diaghilew à Sonia Delaunay en 1918.

INDICACIONES DE SERVICIO		INDICACIONES EVENTUALES		Número
Recibido de <i>[Signature]</i>	Correo pagado..... P. P.	Acuse de recibo..... C. R.		
Hilo núm. <i>[Signature]</i>	Respuesta pagada..... R. P.	Telegrama recomendado.... T. R.		
El Oficial, <i>[Signature]</i>	Telegrama relacionado..... T. C.	Telegrama à hacer seguir... F. S.		
<p>En los telegramas impresos en caracteres romanos por los agentes telegráficos, el primer número que figura, después del punto de origen, es el número de orden; el segundo indica el de palabras, frases, y los siguientes, la fecha, mes y hora del despacho.</p> <p>El Estado no acepta responsabilidad alguna respecto del servicio de la Telegrafía.</p>				
DE LONDON 328 35 6 22/10 VBL				
<p>AVONS DEBUTE HIER AVEC UNDESCRIPITBLE SUCCES VOTRE DECOR PEENT PAR RUSSE WOLMARC ETAIT APPLAUDI</p> <p>AU LEVEE DU RIDEAU COSTUME CLEOPATRE ADMIRABLE AMITIES ET SOUVENIRS = SERGE DIAGHILEW SAVOY HOTEL</p>				
<p>Constaten y Otr</p>				



SONIA DELAUNAY. Projet de catalogue pour l'exposition de Stockholm. 1916. Cire sur papier. 32 x 46 cm.

tiques donnant naissance à un espace pictural qui est une réalité en soi, indépendante de toute référence naturaliste.

L'artiste, s'appropriant tout ce qui l'entoure, le refond dans une vision personnelle : paysages, gens, objets, deviennent les habitants d'un monde imaginaire. C'est ainsi que les collines et montagnes du Nord du Portugal, les paysans vêtus de couleurs si gaies, et les éléments de leur vie quotidienne, vinrent s'intégrer et se fixer dans les tableaux de Sonia Delaunay : visions du marché; une vendeuse enveloppée dans ses châles multicolores; pêle-mêle des fruits et légumes déversés sur les étalages.

La luminosité particulière des pays du Sud, si différente de celle de Paris, donne aux couleurs des nuances plus délicates, plus variées. Bien que la « découverte » de la couleur se soit passée pour Sonia bien avant son arrivée au Portugal, elle

trouve dans ce pays de nouvelles ressources chromatiques; elle y observe notamment, « en plus d'accords basés sur les contrastes » (étudiés par Chevreul au XIX^e siècle), « des dissonances, c'est-à-dire des vibrations rapides, provoquant une exaltation de la couleur plus grande par le voisinage de certaines couleur chaudes et froides ».

Il ne faut pas cependant séparer la théorie de la propre évolution de l'artiste, de son progrès dans le contrôle du langage plastique. Entre 1915 et 1917 une évolution se dessine dans l'œuvre de Sonia Delaunay. Les tableaux peints par Sonia avant 1915, ou encore au début de son séjour dans la péninsule, se caractérisent par une juxtaposition des couleurs sur la toile, préparée ou non; la surface picturale est fragmentée en surfaces à peu près triangulaires et il s'établit entre les couleurs des contrastes que l'on pourrait qualifier de primaires : dans « Contrastes Simultanés », de



L'atelier des Delaunay à Vila do Conde, en 1915: à gauche, au mur, tableau de « Jouets portugais »; sur la table, au premier plan, exemplaire des œuvres complètes de Jules Laforgue relié par Sonia Delaunay en 1912-13; au centre, poteries portugaises et tissus décorés par Sonia Delaunay; à droite, au mur, première composition pour « Zénith », poème de Blaise Cendrars.

1912, un blanc coupe un vert, et un rouge tranche sur un jaune. Dans la deuxième version définitive du « Marché au Minho », de 1916, les contrastes chromatiques se diversifient et le passage d'un ton à un autre se nuance. Une impression de continuité se dégage de la composition des œuvres peintes au Portugal; cette impression est renforcée par l'emploi systématique du cercle dans la composition, qui prend toutes les choses dans une sorte de tournoiement cosmique. Les éléments circulaires du tableau sont composés de bandes colorées tantôt larges, tantôt étroites et de couleurs assez claires, étalées en couches épaisses et rehaussées par des touches lumineuses posées en dernier lieu, d'orange, de jaune de cadmium, de rose par-dessus un blanc.

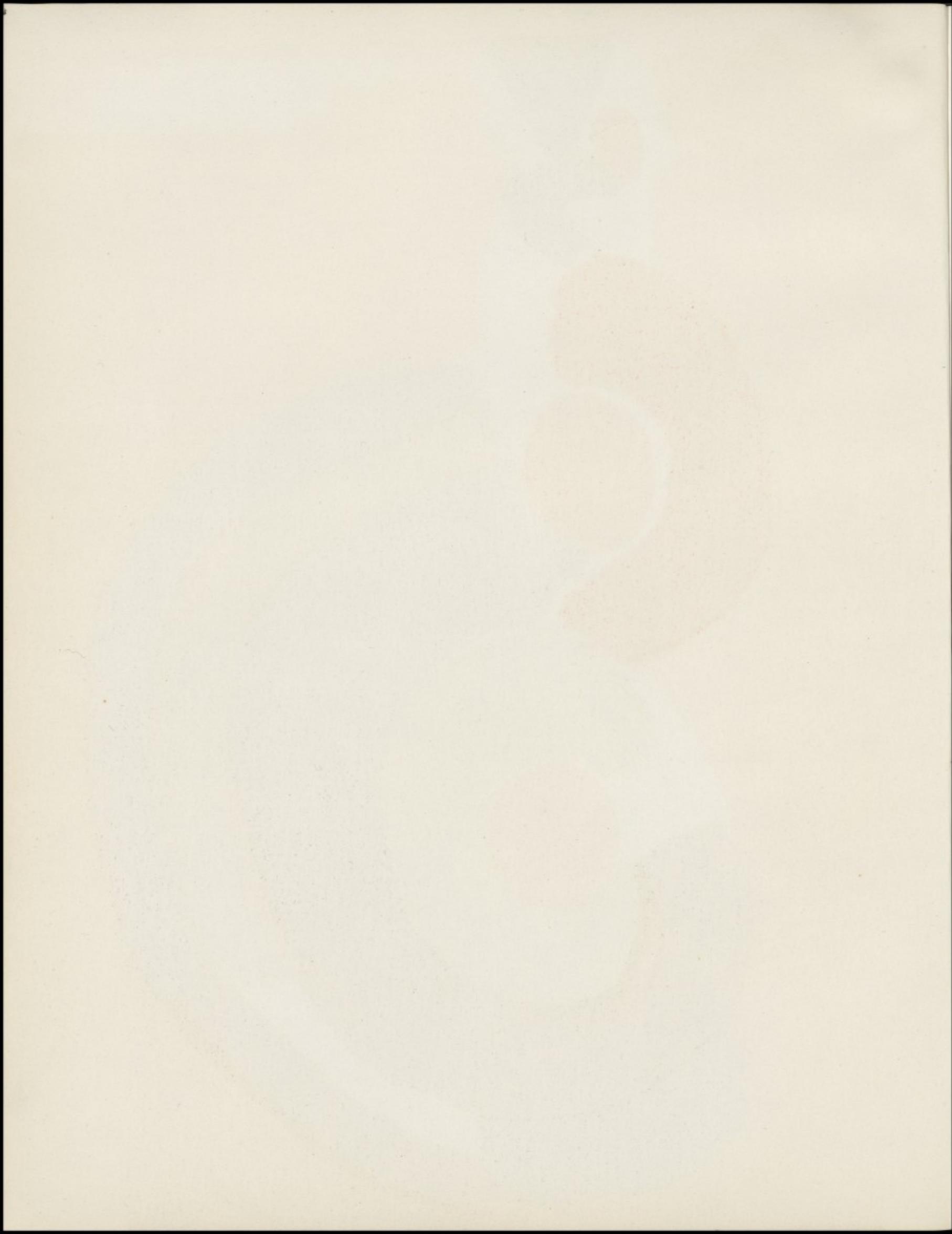
Lors de son séjour au Portugal, Sonia Delaunay va essayer de nouvelles techniques picturales, et principalement celle de la peinture à la cire, que lui avait apprise le peintre mexicain Zagara. Sonia pratique également des techniques mixtes, particulièrement difficiles à dominer; elle fera à cette

époque un grand nombre de compositions, de petites dimensions, se groupant autour de deux thèmes principaux, les « Danseurs » et les « Jouets portugais », où seront employées concurremment la cire, la colle, et la gouache; les tableaux de grand format seront souvent peints à la cire et à l'huile. Chacune de ces techniques requiert une longue familiarisation et tous ne sont pas également habiles dans leur emploi respectif: on se souvient à ce propos des déboires de Souza-Cardoso, dont les couleurs à la cire pourrissaient, en dégageant une odeur nauséabonde.

Pourquoi avoir donné tant d'importance au séjour portugais de Sonia Delaunay, sinon parce que ce moment correspond dans l'œuvre de celle-ci à un contrôle parfait de son langage plastique, à une maturité. La qualité de cette artiste s'affirmait dans toute sa puissance dans la création de cette époque et les œuvres d'alors demeurent pour cette raison toujours d'actualité.

BARBARA ORNELLAS





Chroniques du jour

• XLVI^E ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N^O 39 DE XX^E SIÈCLE • DÉCEMBRE 1972 •

LES MAINS DE FONTANA

par Milena Milani

Quelquefois, très nettement, je me souviens de ses mains : à Albisola, l'été, quand nous étions tous à la mer, et que Fontana allait à la poterie faire de la céramique, ou bien pendant qu'il peignait, perçait et fendait des toiles dans son atelier de Pozzo Garitta, ou à Milan, corso Monforte, ou à Comabbio. C'étaient des mains pas très grandes, délicates, avec des ongles courts, mal coupés, des veines en relief, la peau sèche, mais il en émanait quelque chose de magique. Des mains qui devenaient comme des ailes; tout ce qu'il touchait, la terre, la toile, les couleurs, le papier, le bronze, le plâtre, et même la chose

la plus petite, la plus humble : une pierre colorée, un éclat de verre, cette poudre très fine qu'il mettait sur certains de ses tableaux, tout se transformait, vibrat, vivait.

Cher Fontana, « grand maître » comme nous l'appelions, nous les jeunes groupés autour de lui, dans les années d'après-guerre, à la Galleria del Naviglio et que naissait le spatialisme. C'était une époque débordante d'émotions, de choses à faire, à penser et les idées de Fontana, sa passion, son enthousiasme toujours à l'avant-garde nous contaminaient, nous entraînaient. Les premières soirées spatiales furent

mémorables; les discussions sur l'énergie atomique, les conquêtes de la science et de la technique, qui devaient être déterminantes pour l'art et pour les artistes, nous conduisirent à des expériences nouvelles : chacun de nous voulait se libérer de toute trace d'artifice, d'académisme et de toutes les tendances dépassées. Qu'était-ce, au fond, ce spatialisme désormais devenu historique?

Notre devise, c'était une phrase écrite par Boccioni en 1914 : « D'autres viendront, qui seront peut-être meilleurs que nous, plus courageux et ils découvriront d'autres mondes, que nous n'avons pas

Lucio Fontana à la Triennale de Milan, en 1951.



pu atteindre. Qu'ils viennent : nous, nous partirons avec la joie de leur avoir montré le chemin et donné les moyens d'avancer ». Le Premier Manifeste Italien de 1947, que nous fûmes quatre à signer: Fontana, Kaiserlian, Joppolo et moi, expliquait que les artistes devaient toujours les gestes scientifiques et que les gestes scientifiques provoquent toujours des gestes artistiques. Cela ne signifiait pas que nous voulions détruire le passé, car nous étions convaincus que des artistes continueraient de peindre et de sculpter avec les matériaux traditionnels, mais nous étions convaincus aussi que ces matériaux seraient affrontés avec d'autres mains, regardés avec d'autres yeux.

Ce n'est pas pour rien que, dans les manifestes suivants, nous parlions de faire apparaître dans le ciel, grâce aux ressources de la technique moderne, des formes artificielles, des arcs-en-ciel de merveille, des écritures lumineuses. Nous disions que les tableaux devaient sortir du cadre, les sculptures de leurs globes, la page écrite abandonner sa forme typographique.

Je me souviens que, le 18 mars 1948, nous écrivîmes: « Nous voulons récupérer notre vrai visage, notre image véritable. » Et quand nous souscrivîmes au Manifeste pour la Télévision, nous dîmes: « Nous voulons que l'art soit libéré de la matière, et que, même transmis en une minute, il puisse durer un millénaire à travers l'espace. »

Années tumultueuses, où nous pensions avoir fait éclater l'enveloppe qui nous tient attachés à la terre, lorsque la science permit de photographier la terre d'une fusée! Le spatialisme était ouvert à tous: tout contenu était possible, aucune expérience n'était à rejeter. Notre mouvement fut une garantie de liberté et chaque artiste — écrivain, critique, philosophe, architecte, peintre, sculpteur ou poète — pouvait s'exprimer de la façon la plus large; celui qui avait quelque chose à dire le disait, avec son intelligence, avec sa sensibilité.

C'est à ce moment que Lucio Fontana créa au Naviglio, pour la première fois au monde, une ambiance spatiale, avec des formes spatiales et une illumination à la lumière noire, invention très audacieuse et qui fit grand bruit; cette même ambiance, on la retrouve aujourd'hui à la magnifique exposition du Palazzo Reale, organisée par Paolo Pillitteri, assesseur au département des initiatives culturelles de Milan.

J'ai été très émue de me retrouver dans cette ambiance, qui me replongeait au cœur de l'hiver 1949, de ce mois de février, et je revoyais la petite salle du Naviglio, toute noire, avec ces formes révolutionnaires qui bouleversaient le visiteur et l'obligeaient à une contemplation mobile. Maintenant encore, elle m'assaille avec violence, mais aussi avec une poésie intense. C'était une époque ardente, celle où nous nous

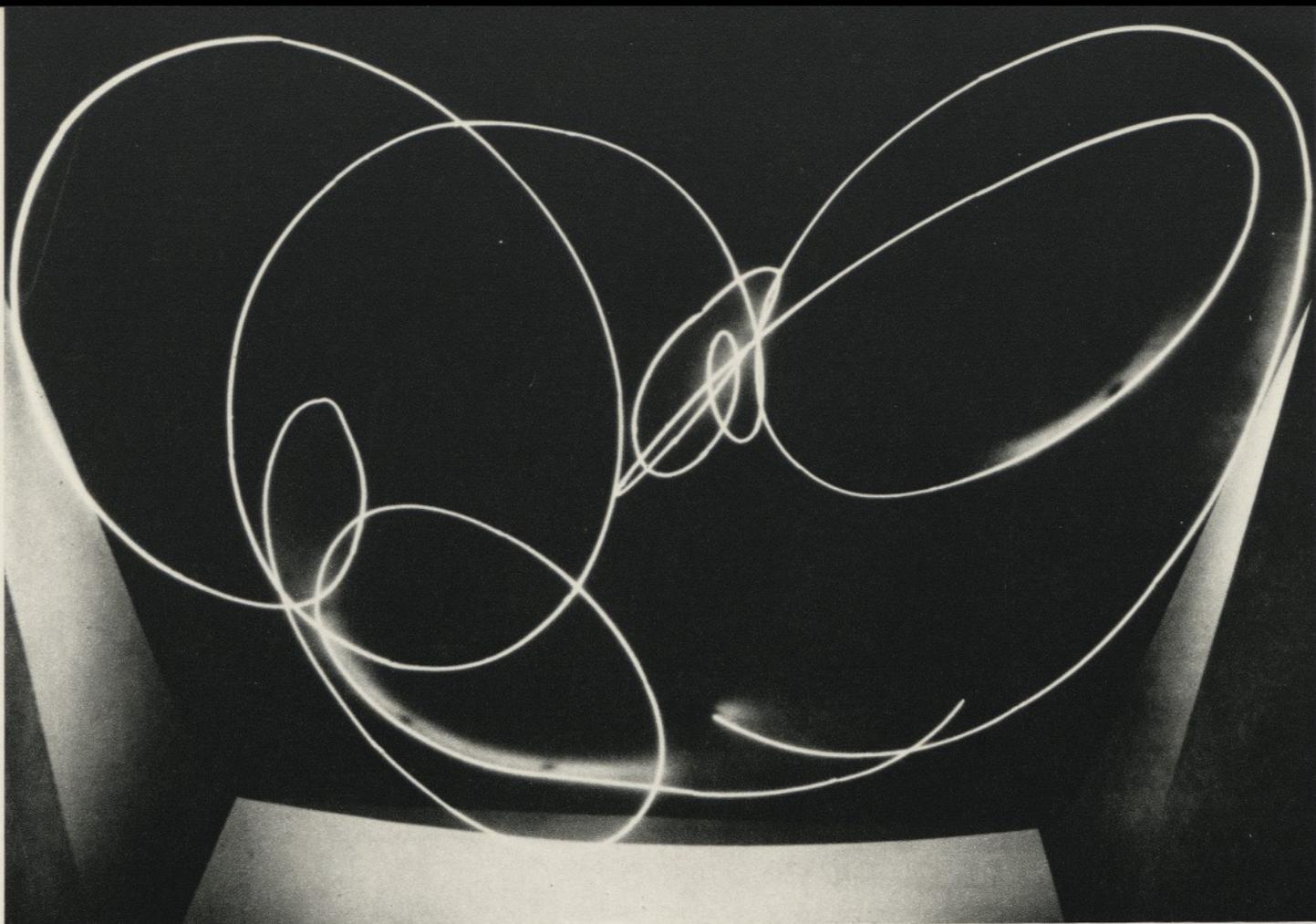
jetions, avec Fontana et Carlo Cardazzo, le marchand prématurément disparu lui aussi, dans cette aventure sauvage, merveilleuse, qui porta le nom de Fontana au premier plan, partout, après avoir conditionné toute sa vie. Je repensais à ses mains tout en parcourant les salles de la rétrospective milanaise, où sont réunies ses œuvres les plus importantes et les plus significatives. Et je m'apercevais que ces mains, que j'ai vues si souvent au travail entre la terre et les couleurs, continuent de nous donner une émotion hautement poétique, comme si Fontana était encore là, avec son rire si jeune, ses élans, sa générosité, son humilité, sa simplicité. Il a toujours été débordant de vie, tendu tout entier vers cet instant d'intensité extrême, qui pourrait durer éternellement, et qui, en fait, dure et durera dans le temps.

Quand il réalisa, en 1951, avec Joppolo et moi, le premier livre spatial, intitulé « Homme et femme », d'après une de mes nouvelles, il écrivit ces lignes: « Je crois à Van Gogh, couleur-lumière. Je crois à Boccioni, dynamisme plastique. Je crois à Kandinsky, abstraction concrète. Je crois aux spatialistes, temps-espace. » Je me rappelle que peu de gens comprirent la véritable signification de ces affirmations; Fontana leur semblait trop dispersé, certains le trouvaient exalté, confusionnel, parce qu'il mélangeait Boccioni à Van Gogh, Kandinsky aux spatialistes. D'ailleurs,

LUCIO FONTANA. Salle de la Nature, à la rétrospective du Palazzo Reale, à Milan; mise en place de Luigi Baldessari et Zita Mosca (Photo Ugo Mulas).







LUCIO FONTANA. Illumination au néon pour la Triennale de Milan, en 1951.

à l'époque, toutes nos réunions ou expositions se terminaient sous les insultes, le public se moquait de nous, tout en se demandant ce que Fontana allait bien pouvoir inventer pour l'exposition suivante.

Quand il exposa les célèbres trous, ce fut la fin du monde : les surfaces parcourues par ces perforations, légères ou profondes, régulières ou non, mais sur lesquelles la lumière créait une ouverture infinie (quelque chose qui semblait évoqué mais qui était là bel et bien, très pur, impalpable, fait de rien), expliquaient le pourquoi de son credo à Van Gogh. C'était la même lumière, bouleversante; et le même accent visionnaire, projeté dans le futur, que chez Boccioni; et la rigueur de Kandinsky, et son lyrisme extraordinaire.

Ensuite ce furent les fentes, universellement célèbres désormais. Un jour (bien plus tard, en 1966, à la XXXIIIème Biennale de Venise, quand Fontana reçut le prix de peinture pour sa salle faite de reflets, blanc sur blanc), je lui demandai la raison de son insistance obsédante, obsessive sur cette fente brutale qui écartèle la toile : « Mais qu'est-ce que c'est donc, cette fente étroite, incroyable? La représentation splendide, innocente, parfaite, du sexe d'une fille, d'une vierge ou d'un ange sans sexe? »

Fontana, amusé par ma question, eut un de ses rires enfantins : Ma chère, me dit-il, le sexe est cruauté, il est révolte, mais aussi humilité, douceur, poésie; je veux exprimer tout cela, je veux me rebeller contre l'hypocrisie, les bien-pensants, la stupidité des hommes; ce cri que je leur jette au visage, je veux qu'ils s'y reconnaissent, qu'ils s'y découvrent. Depuis le spatialisme, depuis 1946, quand je suis revenu d'Argentine, je ne cesse de dire ce que j'ai en moi; ils ne comprendront tôt ou tard; d'ailleurs les jeunes m'ont déjà ouvert les bras, je suis un des leurs, j'ai la même inquiétude de recherche, la même volonté de rupture, et dans tout ce que je fais maintenant, il y a le même enthousiasme que dans ma jeunesse, dans mes premières années de sculpteur, de peintre, d'artiste spatial. »

Les critiques sérieux et sévères ont trouvé dans les fentes de Fontana une tension et un mystère métaphysiques. J'y retrouve, moi, la voix de Fontana, ses mots, je revois ses mains qui s'animaient tandis qu'il expliquait, ses yeux brillants, jeunes, les yeux d'un enfant qui joue, qui s'enflamme, qui éclate en une exaltation sans limite.

Et maintenant, la grande rétrospective est là, devant moi, devant tous ces visiteurs italiens et étrangers. De nombreux musées ont demandé à la pré-

senter également, et en ce moment même, on peut voir à la XXXVIème Biennale de Venise les premières sculptures de Fontana, celles des années trente, et la Fondation Cini, toujours dans le cadre de la Biennale et de l'Institut italo-latino américain, présente une magnifique exposition de plus de 250 dessins et œuvres graphiques, avec un catalogue réunissant des écrits d'Enrico Crispolti, Palma Bucarelli, Murilo Mendès, Romero Brest.

En visitant cette dernière exposition, j'ai compris que le dessin, chez Fontana, exprime l'histoire la plus secrète, la plus émouvante de sa personnalité d'artiste; l'imagination s'y déchaîne pour atteindre vraiment le « concept spatial », elle le projette, elle le cloue, elle le déchiffre, elle le soumet à son vouloir.

Encore une fois, les mains de Fontana suivent les mouvements irrépressibles voulus par son cœur, son cerveau; lignes claires et nerveuses, heureuses, matérialisées et abstraites, cosmiques, infinies, et surtout libres, qui signifient des idées, des pensées, des mots, des présences du « grand maître » de notre jeunesse, celui qui ne niait pas le passé, mais voulait lui apporter la réalité d'aujourd'hui, son devenir dans le temps et dans l'espace.

MILENA MILANI

Traduit de l'italien par Angela Delmont

BALLA: LA RECONSTRUCTION FUTURISTE DE LA PEINTURE

par Andréi B. Nakov

Le futurisme, était-ce un style plastique, une idéologie artistique ou une innovation totale de la « vie moderne » comme le voulait Marinetti? La modeste exposition des peintures de Giacomo Balla (1) pose toutes ces questions, difficiles à résoudre pour un public tenu depuis de longues années dans l'ignorance du futurisme italien. Pourtant, n'est-ce pas à Paris — dans « Le Figaro » du 20 février 1909 — que sera publié le premier manifeste du Futurisme? C'est également dans cette ville qu'en 1912 — à la galerie Bernheim Jeune — eut lieu la première importante exposition futuriste. A cette époque, Paris était généreusement ouvert à toutes les innovations artistiques : aux conférences de Marinetti, au surréalisme naissant de De Chirico ainsi qu'aux innovations russes et allemandes. Une véritable élite intellectuelle venue de tous les pays d'Europe et d'Amérique l'avait choisi comme carrefour bouillonnant de ce qu'Apollinaire

allait nommer « l'esprit moderne ». Depuis un demi-siècle bien des choses ont changé, au point que le passé se trouve enseveli sous l'édifice de « traditions » caduques et « écoles » de récupération, plus fausses les unes que les autres. Alors, une exposition Balla peut vraiment révéler une peinture, un mouvement dans l'art qui, loin de se confiner dans l'agitation provincialiste de l'Italie, a été le ferment de la *modernité* de notre siècle. Car, si Cézanne et sa descendance cubiste ont effectué la première et décisive brèche dans le mur de la tradition illusionniste et naturaliste, le futurisme a été le portedrapeau et le phare idéologique de la vraie révolution artistique du siècle. Tributaire d'une certaine vision impressionniste de la peinture, conçue comme reflet et synthèse de l'expérience contemplative, il essaya de la dépasser à l'aide d'une nouvelle exigence thématique qui, d'après ses théoriciens, devait conduire au dépassement de la stati-

que de l'image et de la représentation. Si, à la confrontation des œuvres, il est facile de mesurer l'importance formelle de cette attitude, nous sommes encore loin d'avoir estimé l'importance virtuelle de la démarche théorique des futuristes, de leur impact sur la conception du contenu et du rôle des arts à l'époque. Aussi l'influence du futurisme sur certains parmi les plus intéressants développements de l'art français de la période 1911-1914 est encore à découvrir dans la pensée d'Apollinaire et celle de Blaise Cendrars, dans la sculpture de Duchamp-Villon, dans l'œuvre picturale de Delaunay, Marcel Duchamp, Survage, Valensi et surtout de Fernand Léger, que l'on persiste à noyer dans des généralités « cubistes »... En attendant une vraie exposition Léger ou ne serait-ce qu'une publication française des manifestes futuristes, l'œuvre de Balla montre un des aspects les plus remarquablement picturaux de cette idéologie véritablement subversive

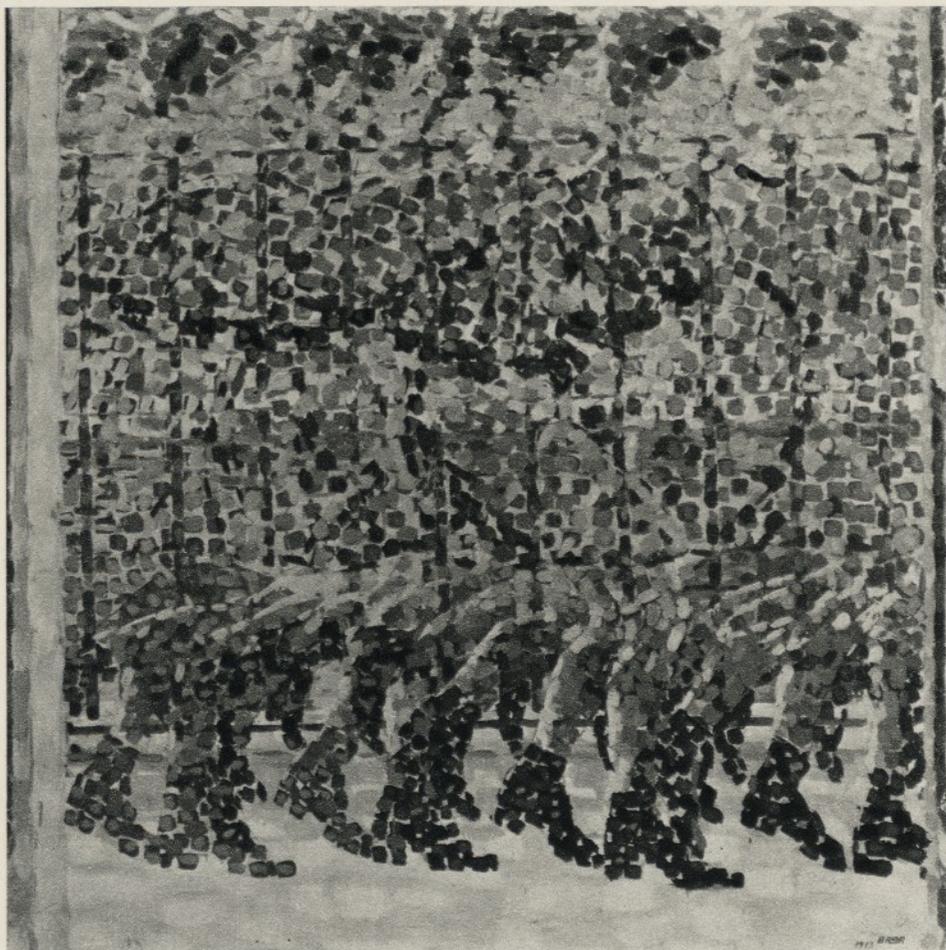
BALLA. Profondeurs dynamiques. 1912. Dessin et tempera. 35 x 50 cm. Coll. Mattioli, Milan (Photo M. Perotti).





BALLA. Arabesques + successions dynamiques. 1913. Tempera sur papier. 49 x 68 cm. Coll. Mattioli, Milan (Photo Sinigaglia).

BALLA. Fillette courant sur un balcon. 1912. Peinture. Musée d'Art Moderne, Milan (Photo Giraudon).



que fut la rage futuriste de Marinetti et ses amis.

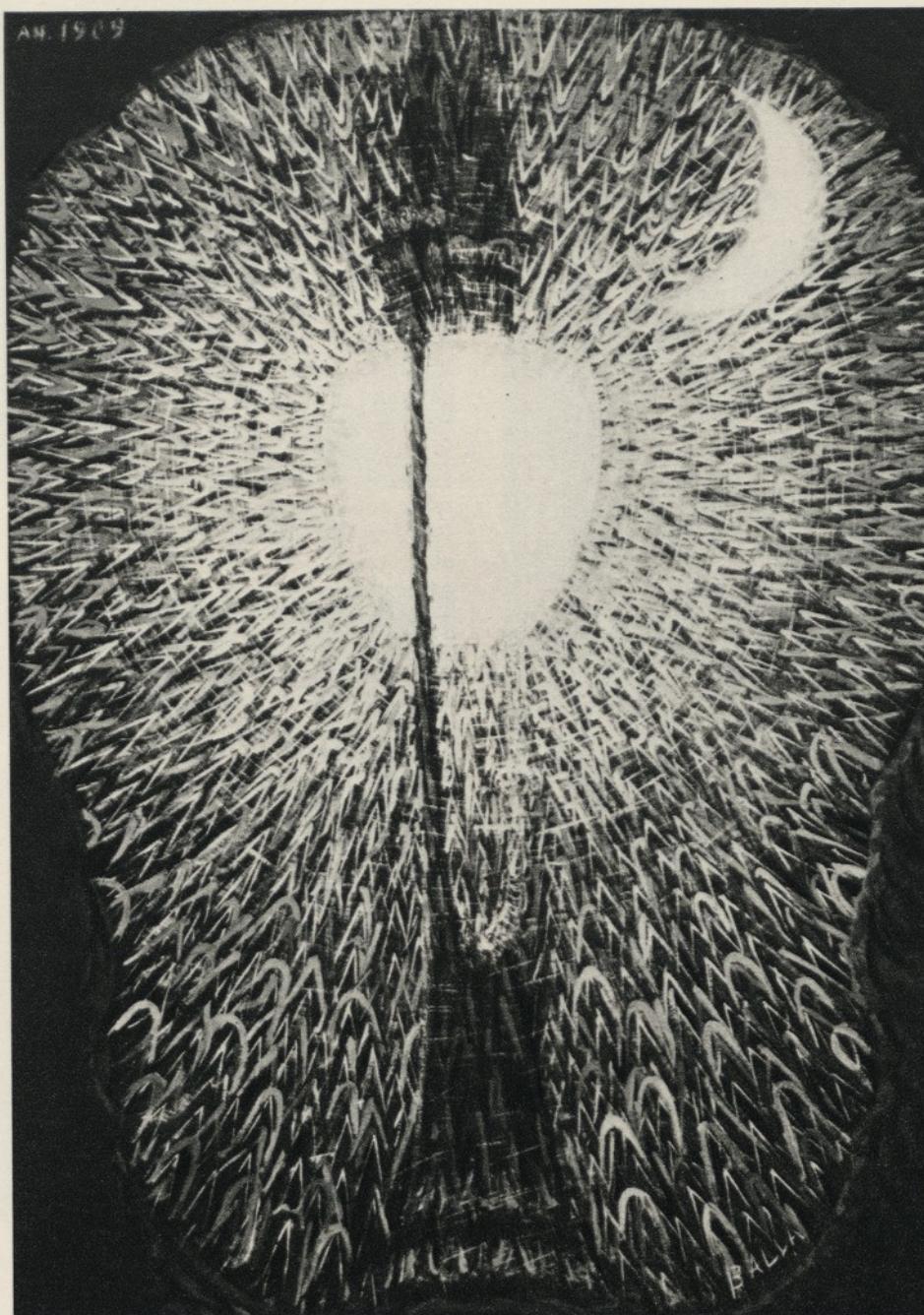
Adeptes plutôt tardifs du mouvement futuriste, Balla est pourtant bien avant 1909 un précurseur de la problématique formelle du futurisme. Son intérêt pour le mouvement et une nouvelle considération de la *relativité matérielle de l'image* qu'il acquiert par la pratique de la photographie (2) le conduisent aux considérations dynamiques et cinétiques dès 1905. En même temps que l'expérience du mouvement de l'image et du mouvement dans l'image, il s'attachera à explorer la *signification de visible* avec ses étonnants tableaux symbolistes et divisionnistes où l'enseignement de Segantini est doté d'une nouvelle signification, témoin de l'acuité d'une nouvelle conception de la peinture, consciente de son artifice. L'étude scientifique (la dynamique mécaniste) de la représentation graphique de la lumière ne pourra pas, pour autant, dépasser chez lui le stade d'un symbolisme idéaliste qui marquera toute son œuvre. Parti de « nocturnes » où la lumière doit échapper aux prémisses de la vision naturaliste, Balla aboutira à la « Lampe électrique » (1909?), certainement inspirée du fameux texte anti-romantique de Marinetti (« Uccidiamo il Chiaro di Luna », 1969).

Le même seuil perceptuel caractérise ses études analytiques de décomposition du mouvement (d'une automobile, du vol d'un oiseau) qui demeurent uniquement en tant qu'expériences (même fort habiles et intéressantes) d'un *style futuriste*. L'apport principal de Balla peintre concerne la problématique de la couleur à laquelle il consacra un manifeste tardif (1918), résumant plusieurs années de recherches. Ses études des « compénétrations irradiantes », réalisées à partir de 1912, montrent l'originalité du système des relations rythmiques que Balla expérimentait en pur matérialiste visuel. Au même moment, Surville, Delaunay, Klee ou Itten ne pouvaient toujours pas sortir du cercle d'une symbolique idéaliste de la couleur « sublimée » et allusive, d'une certaine conception de la couleur en tant que représentation métaphorique (abstraction idéaliste). En dehors de quelques manifestes futuristes (sur le vêtement, sur le théâtre et le cinéma), les recherches sur les rythmes de couleurs restent l'apport le plus important de Balla, ouvrant les portes de la *peinture concrète* du XX^e siècle. La fraîcheur de ces rythmes dynamiques (premières images sérielles?) devance de neuf ans les recherches des peintres constructivistes en Russie (Stepanova, Popova). Pourtant, attaché à une conception glo-

bale de la couleur en tant que vision symbolique, Balla ne pourra pas dépasser le stade de la justification analytique, nécessitant toujours un alibi référentiel : astronomie, vortex, symbolique mécaniste du mouvement d'une voiture ou des rayons lumineux. Entre 1915 et 1918, il se consacre à des recherches qui, sur le plan formel, se trouvent au point le plus avancé des arts plastiques du moment. A cette époque, son atelier est le centre de la vie artistique romaine et le seul centre du futurisme en Italie. Prenant la relève de Boccioni (mort en 1916), Balla publie avec Depero un « Manifeste pour la reconstruction futuriste de l'Univers ». Son expression plastique — sculptures-assemblages de matériaux nommées « complexes plastiques » — marque un des sommets de la création plastique du futurisme. Au même moment et en toute indépendance de l'Italie, avec laquelle les contacts étaient coupés à cause de la guerre, les artistes russes s'avanceront dans des recherches du même type. Il est étonnant de constater les similitudes formelles entre « La planète Mercure passant devant le Soleil » et certaines études dynamiques de Popova, de même que la seule comparaison avec les « complexes plastiques » être fournie par les « contre-reliefs » de Tatlin et par les constructions d'Ivan Kljun (3).

Malheureusement, dès avant la fin de la guerre, le retour à un certain prétexte narratif-littéraire conduira Balla sur le chemin de l'éclectisme décoratif, qu'il redoute si anxieusement dans ses textes, publiés au même moment. Déjà le décor pour le « Feu d'artifice » de Stravinsky (créé par Diaghilev à Rome en 1917) montre la régression formelle vers un style décoratif. Elle continuera à s'accroître jusqu'en 1928, quand Balla reniera ouvertement sa création abstraite et futuriste.

Réduite à un choix modeste de tableaux, l'exposition parisienne de Balla est loin de montrer tous les intéressants problèmes que pose la peinture futuriste et en particulier la sienne. Malheureusement, des questions de première importance restent dans l'ombre, la principale étant celle de l'impossibilité d'accorder parallèlement la réforme formelle avec celle de la signification des images, ceci étant renforcé par l'ambiguïté de la relation qu'entretient une doctrine poétique avec la peinture. Leur désaccord, illustré aussi par l'exemple du surréalisme parisien, pouvait servir de point de départ à une discussion véritable sur le futurisme, sur la faillite plastique de ses recherches, qui restent prison-



BALLA. Lampe à arc. 1909. (Photo Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome).

nières d'une conception *représentative-illustrative* de la peinture, devant *servir et refléter* la poésie. Il semble que le chemin vers la *peinture pure* (« reine Malerei », Kandinsky, 1913) était barré par une idéologie idéaliste qui a empêché Balla de dépasser le stade expérimental, ce que les constructivistes russes effectueront grâce à une conception matérialiste des arts plastiques. Dans cette perspective et restant en deça du seuil formel-matérialiste, il est compréhensible que Balla ait été acculé à se confiner dans le décoratif, et sa négation de l'art abstrait en 1928 ne peut apparaître que comme une conséquence des plus logiques et sincères.

ANDRÉI B. NAKOV

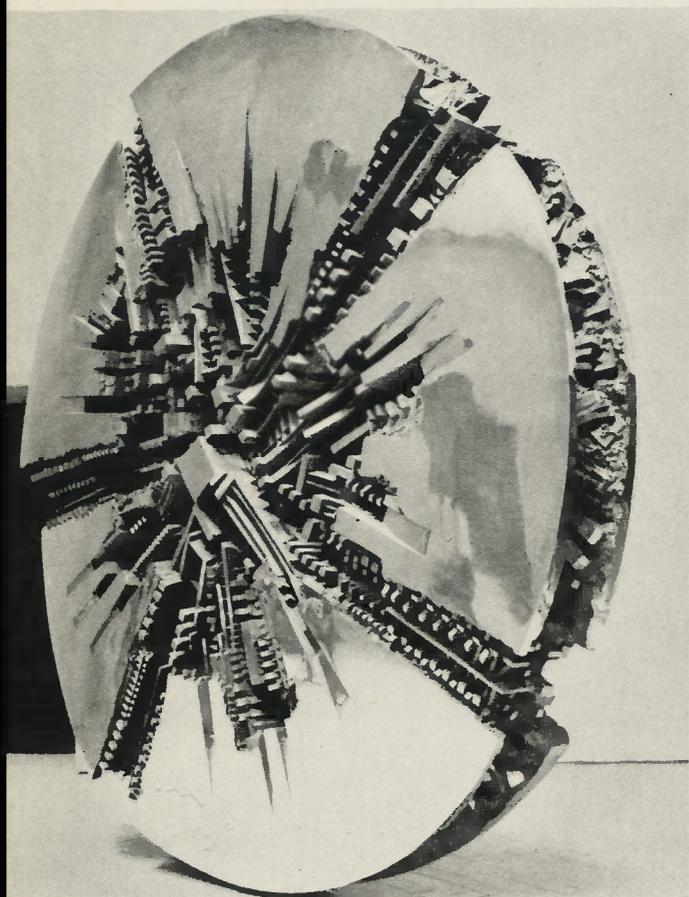
(1) Balla: exposition organisée par la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome et présentée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en juin 1972. Catalogue établi par Giorgio de Marchis. Il faut déplorer que cette publication — parfaitement bien documentée — n'ait pas fait l'objet d'une bonne traduction française et laisse également beaucoup à désirer quant à la qualité du texte d'introduction.

(2) Balla travailla dans un atelier photographique en 1900 à Turin. Plus tard, il devint ami de Bragaglia, auteur du « Fotodinamismo futurista » (1911). Les expériences photographiques marqueront surtout la période pré-futuriste de Balla.

(3) En Russie on ne connaissait que la création futuriste-orthodoxe dans l'œuvre de Balla — les études de mouvement de l'année 1913 qui sont parmi les œuvres les moins originales, encore que toutes ces œuvres ne fussent connues qu'en reproductions noires et blanches. Ses « compénétrations irradiantes » restaient dans le domaine de recherches personnelles et ne furent exposées que pendant la guerre. Les œuvres manifestement futuristes de Balla (« Chien en laisse », 1912) prêtèrent à de violentes critiques de la part des cubo-futuristes russes et de Malevitch en particulier.

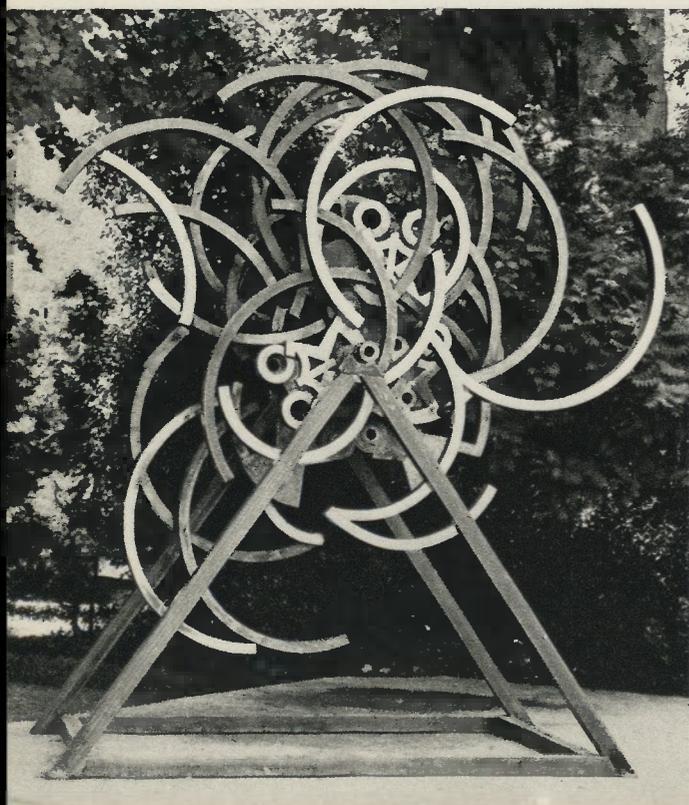
LA XXXVI^E BIENNALE DE VENISE

par Jacques Lassaigne



ARNALDO POMODORO. Disco largo. 1965-1968. (Aspects de la sculpture italienne contemporaine).

UMBERTO MASTROIANNI. La parabole humaine. 1970. (Aspects de la sculpture italienne contemporaine).



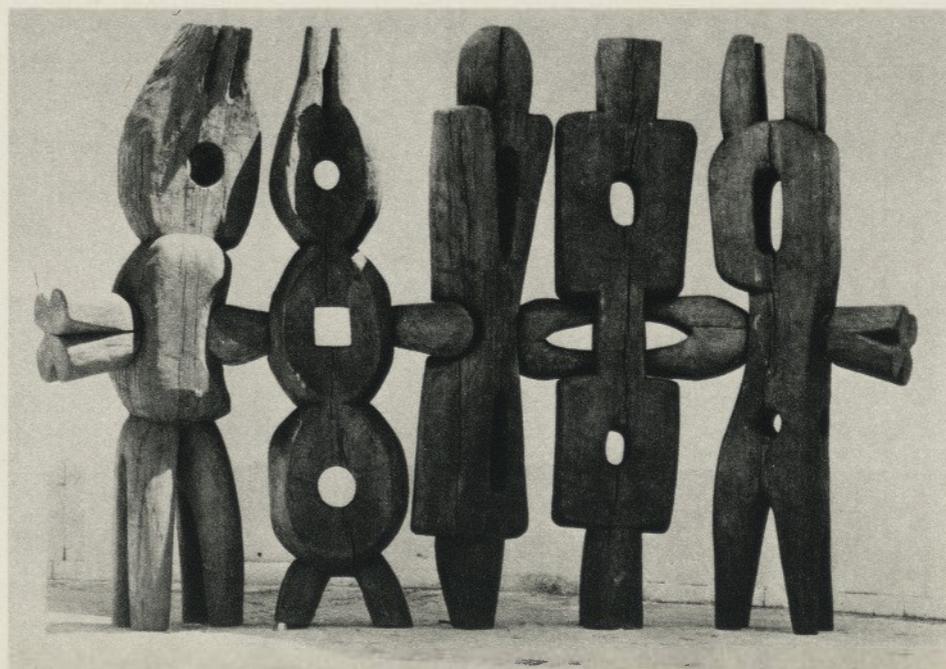
Quand cet article paraîtra, la Biennale de Venise aura fermé ses portes et dressé le bilan du nombre de ses visiteurs et des œuvres vendues. Déjà, quelques semaines après le vernissage, ce bilan s'annonce brillant. La Biennale a retrouvé un public sans doute assez différent de celui qu'elle avait autrefois et c'est bien ainsi. Une véritable foule se pressait dans les expositions de Venise même, au palais Correr et à la Ca' Pesaro. Les touristes se bousculaient autour des sculptures placées dans le palais ducal et sur divers *campi* de la ville. Et un assez grand nombre d'entre eux se risquaient ensuite jusqu'aux *Giardini* pour voir la Biennale elle-même. Pourquoi en effet penser que l'art moderne est réservé à une catégorie particulière? Il est excellent que le public populaire se sente associé à ces manifestations et qu'il y prenne sa part.

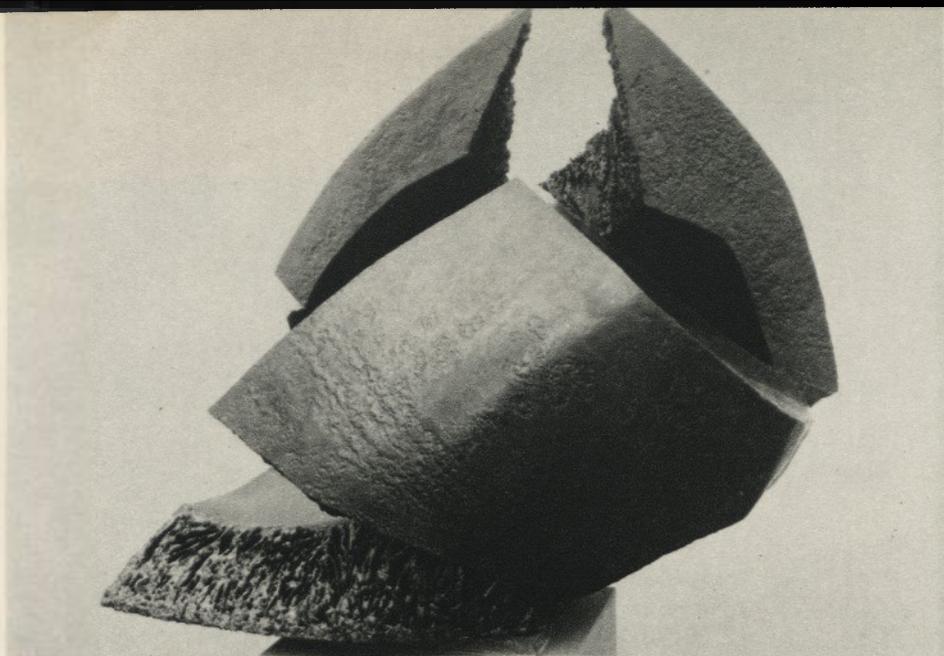
A ce nombre multiplié de visiteurs a correspondu aussitôt un courant d'achats auquel on n'était pas habitué. Dans certains pavillons toutes les œuvres se sont trouvées vendues en quelques jours (même celles qu'on avait gardées en réserve). Il en a été ainsi pour les Belges Alechinsky et Dotremont pour l'Uruguayen Soldati, pour l'Argentin Maza, dont personne n'avait entendu parler. Les ventes à la Biennale de la gravure ont été aussi considérables. La nouvelle équipe qui dirige la Biennale et qu'anime Mario Penelope, assisté d'une commission composée des artistes Cascella, Ghermandi et Reggiani et des critiques Valsecchi, Archangeli et Marchiori a donc gagné

son pari de rendre vie à une exposition dont on avait un peu prématurément cru qu'elle était dépassée et désertée.

La Biennale n'a pourtant rien sacrifié de ce qu'elle était fondamentalement, c'est-à-dire un système d'expositions nationales organisées dans des pavillons séparés sous la responsabilité des autorités du pays considéré. Les critiques qui ont été portées à ce système, la crainte qu'il favorise un art officiel ou soit un moyen de récupérer les artistes n'ont jamais reposé sur rien de sérieux. Ce sont là des querelles d'Allemands. Les inconvénients, s'il y en avait, seraient bien inférieurs à l'avantage incontestable d'offrir à tous les pays, même les plus éloignés, les plus démunis (puisque ceux qui n'avaient pas les moyens de construire un pavillon recevaient l'hospitalité du pavillon italien) une chance égale de présenter leurs artistes au public international. En fait, on l'a vu pour certains pays de l'Est dans des moments difficiles, la couverture officielle a souvent permis à l'ingéniosité de commissaires courageux de montrer des œuvres profondément révolutionnaires ou bouleversantes. Cette année encore, on fait dans les pavillons nationaux beaucoup de découvertes intéressantes, et il y a peut-être un esprit nouveau qui se manifeste. Les pavillons sont beaucoup moins des îlots nationaux que des centres d'attraction et de regroupement. C'est comme si chaque pays s'était fait un point d'honneur d'accueillir très librement des artistes de toutes origines, désireux de s'associer à un

ILIESCU CALINESTI (Roumanie). Famille. 1970. Bois. (Photos Giacomelli).



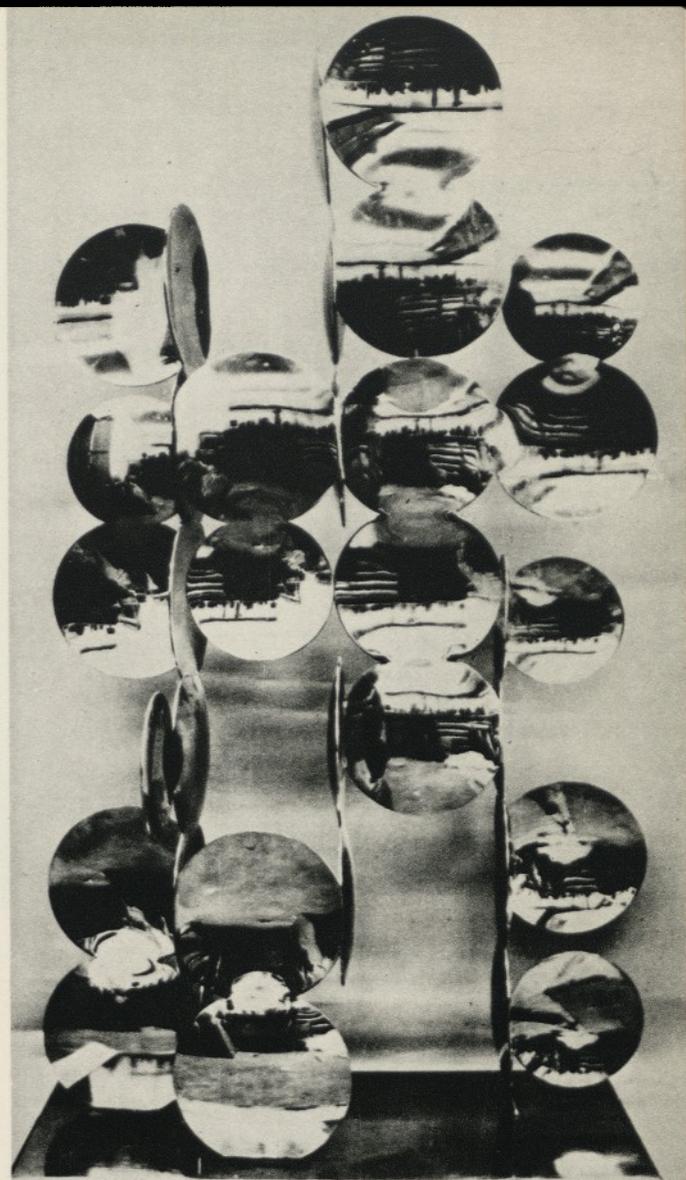
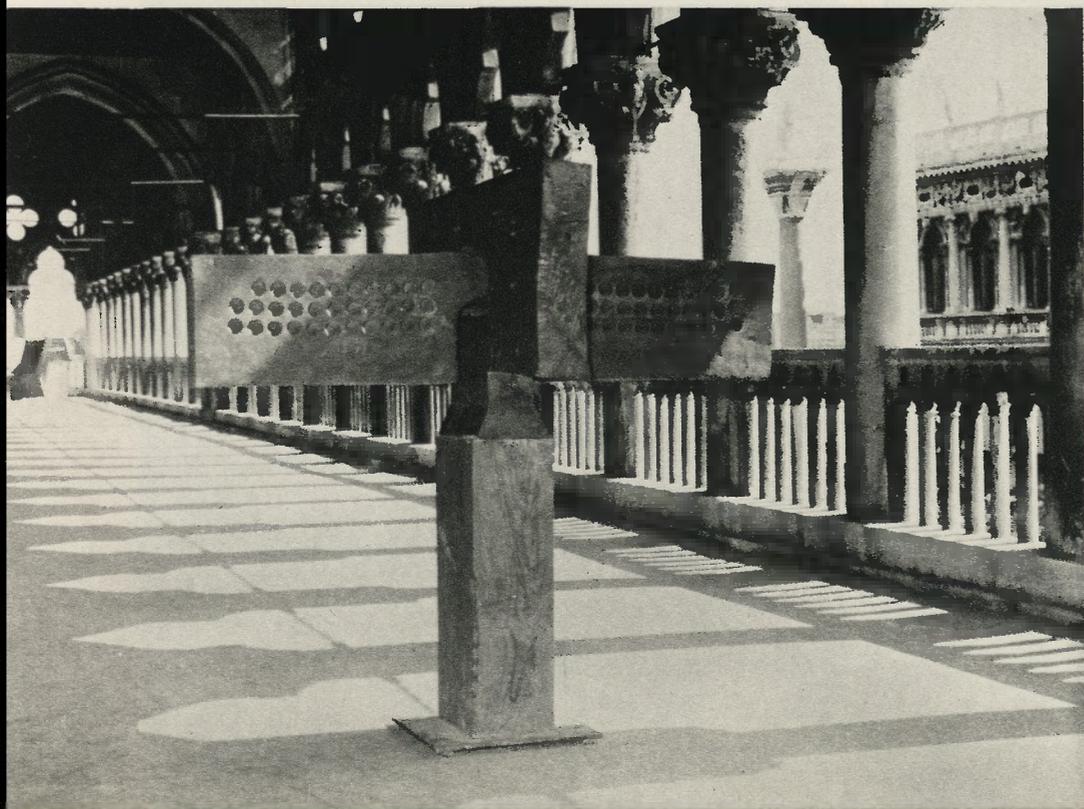


PIERLUCA. Crime collectif. 1965. (Aspects de la sculpture italienne contemporaine). (Photo Giacomelli).



PIETRO CASCELLA. Dialogue de la Mariella. 1972. Travertin. (Aspects de la sculpture italienne contemporaine). (Photo L. Capellini).

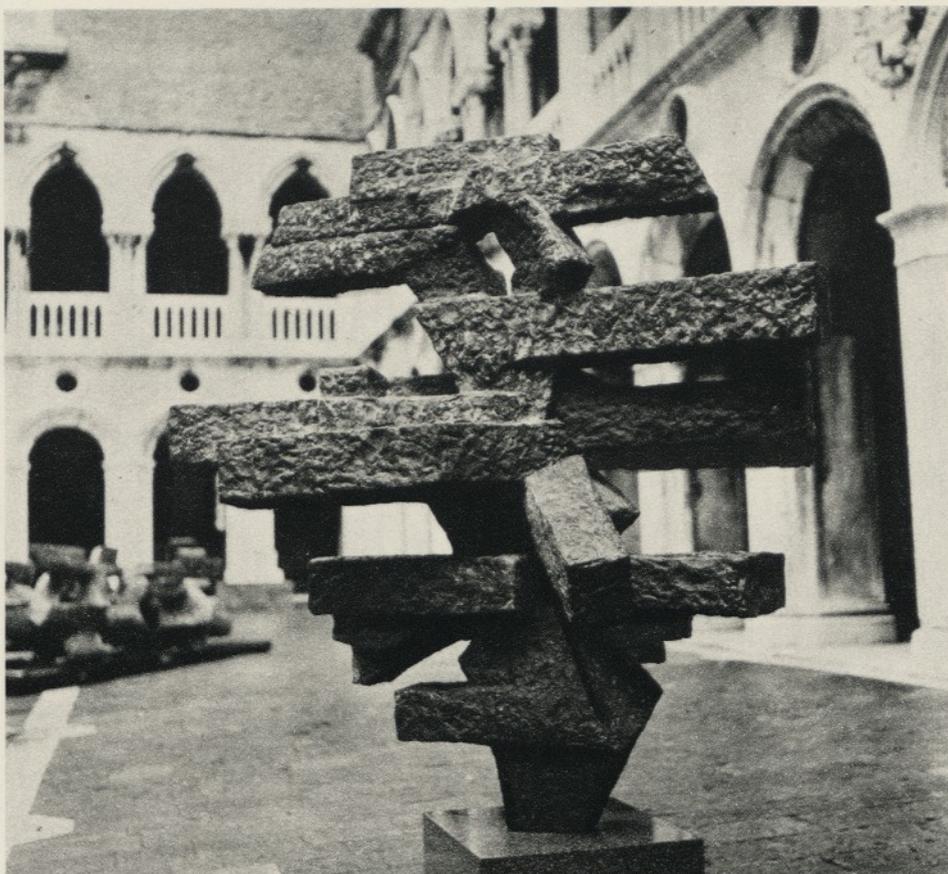
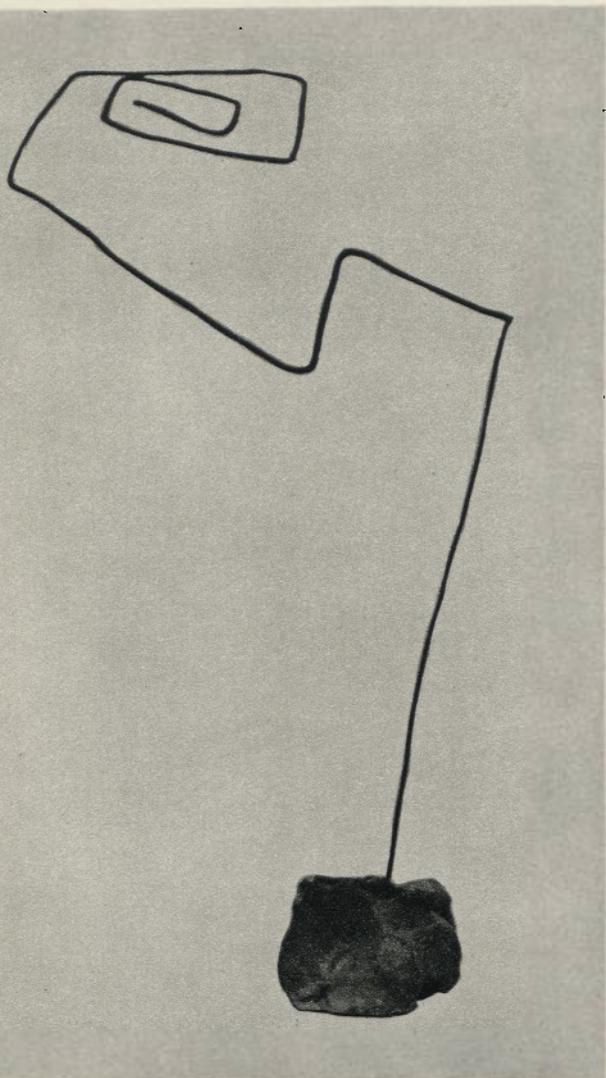
MAITEE (Roumanie). Sculpture. (Palais des Doges). (Photo Giacomelli).



VOJIN BAKIC (Yougoslavie). Formes lumineuses XXVIII. 1968. Acier inoxydable. (Photo Giacomelli).

VALERIO TRUBBIANI. Quo vadis 2. 1972. (Aspects de la sculpture italienne contemporaine). (Photo Giacomelli).

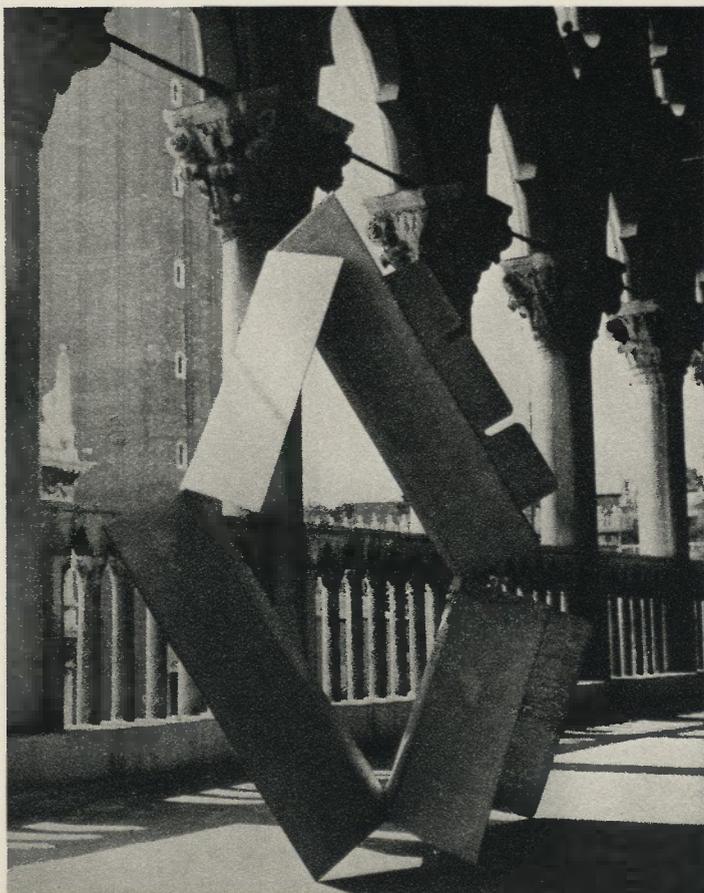




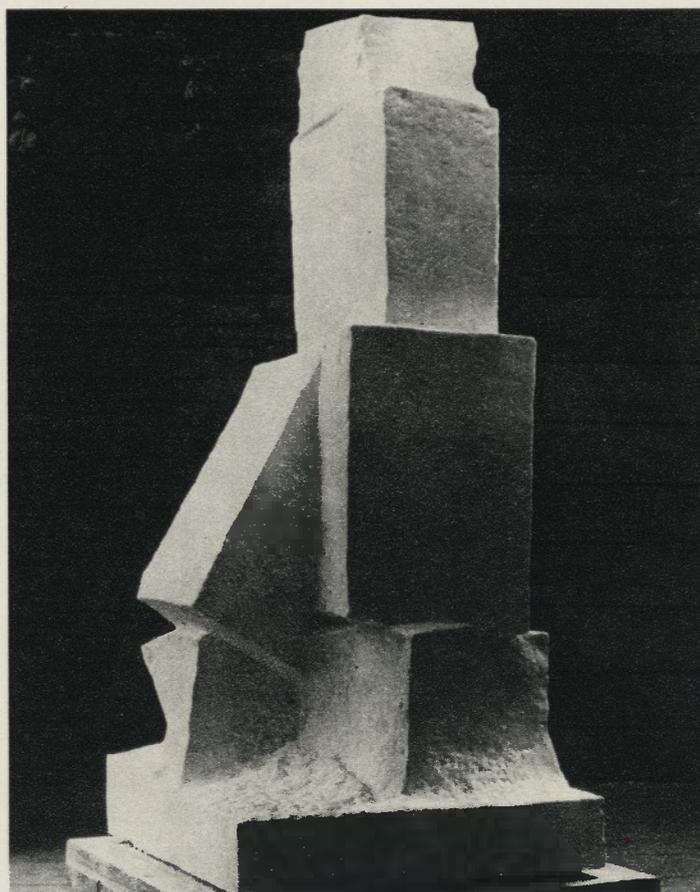
MARTA COLVIN. Signe solaire. Bronze. 250 x 150 cm (Palais des Doges). (Photo Galerie de France).

FONTANA. Sculpture. 1934. (Aspects de la sculpture italienne contemporaine). (Photo Giacomelli).

MARIA SIMON (Argentine). Sculpture (Palais des Doges). (Photo Giacomelli).



WOTRUBA (Autriche). Grande sculpture. 1972. Marbre. (Photo Giacomelli).



effort commun. Cela s'est toujours fait mais s'est plus marqué cette année. Le pavillon français est animé par un Espagnol venu d'Argentine, le pavillon belge honore deux artistes vivant à Paris. Ces questions de frontières ou de nationalité sont évidemment complètement dépassées aujourd'hui. Les inconnus ont leur place à côté des artistes les plus renommés. Les individualités s'effacent volontiers dans le groupe. La Roumanie présente par exemple une sorte de décor collectif créé par une vingtaine de graveurs, qui sert de toile de fond à la présentation des œuvres significatives du sculpteur sur bois Iliescu Calinesti, fidèle aux traditions de son pays. Les présentations de chacun sont généralement assez développées pour que l'on puisse avoir une idée vraiment complète de l'œuvre. Dans certains cas, le pavillon entier est réservé à un seul artiste, comme l'a fait la Hollande pour Jean Dibbetz, qui nous fait assister à un passage de moments successifs, et le Venezuela avec Michel Carreno, qui présente des œuvres réalisées dans tous les éléments possibles et créant une ambiance de lumière, de couleurs et de mouvements. Cette recherche d'une atmosphère d'ensemble est poussée à un point extrême avec l'évocation impalpable sur le mur de différents sujets par l'Autrichien Oberhuber.

La sculpture joue un rôle primordial dans l'exposition de Venise. Elle est souvent comme l'axe de chaque présentation. Dans le pavillon français, les grands rouages d'acier de Viseux, dans le pavillon yougoslave les reliefs d'aluminium de Richter dont les structures avaient déjà frappé à Sao Paulo, sont des œuvres de base. Mais la sculpture peut aussi participer aux recherches d'environnement, la tentative la plus frappante étant celle du Polonais Bro-



MUNCH. La danse au bord de la mer. 1900-1902. Peinture. Musée de Prague. (Chefs-d'œuvre de la peinture du XX^e siècle).

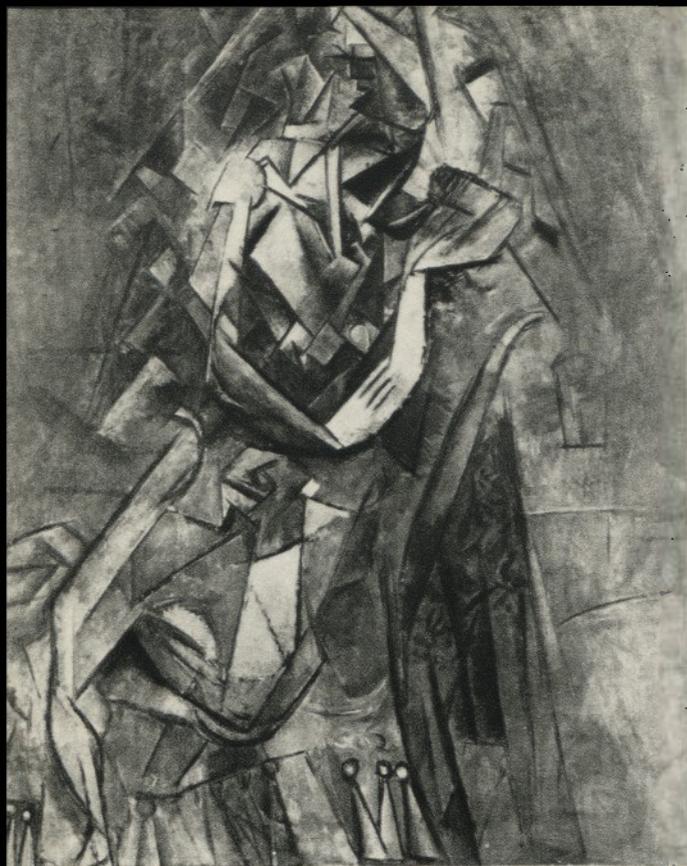
niatowski dont les personnages — *les gens* — exécutés en matériau léger volent dans l'espace au-dessus du spectateur. Le pavillon italien voit la prééminence des sculpteurs avec la présentation d'œuvres majeures de Pomodoro, de Mastroianni et Pierluca. Les blocs de pierre de Cascella, les fers de Franchina suscitent moins la curiosité que les colombes poignardées ou étouffées de Trubbiani, mais finalement tout l'intérêt se porte sur les brèves et incisives évocations abstraites de Fontana à qui est consacrée une merveilleuse petite salle commémorative.

MARCH CHAGALL. Double portrait au verre de vin. 1917-1918. Huile sur toile. Musée d'art moderne, Paris. (Chefs-d'œuvre de la peinture du XX^e siècle). (Photos Giacomelli).



DERAIN. Grandes baigneuses. Musée de Prague. (Chefs-d'œuvre de la peinture du XX^e siècle).





PICASSO. Femme dans un fauteuil. 1910. Peinture. Musée de Prague. (Chefs-d'œuvre de la peinture du XX^e siècle).

La sculpture, les animateurs de la Biennale ont voulu qu'elle prenne place dans la cité et c'est l'objet d'une exposition dont on n'a peut-être pas saisi tout de suite l'importance. Les commissaires étrangers avaient souhaité qu'une exposition de sculpture internationale soit faite parallèlement à la sculpture italienne, chaque pays désignant un représentant. Devant la possibilité beaucoup plus intéressante de disperser cette exposition dans les sites même de la ville, les principaux sculpteurs des différents pays furent invités à y participer et l'on peut ainsi côtoyer tout au long d'une visite à Venise des œuvres majeures d'Etienne-Martin,



HARTUNG. T. 1935. 1. Peinture. 142 x 186 cm. Coll. Roberte Gonzalez. (Chefs-d'œuvre de la peinture du XX^e siècle).

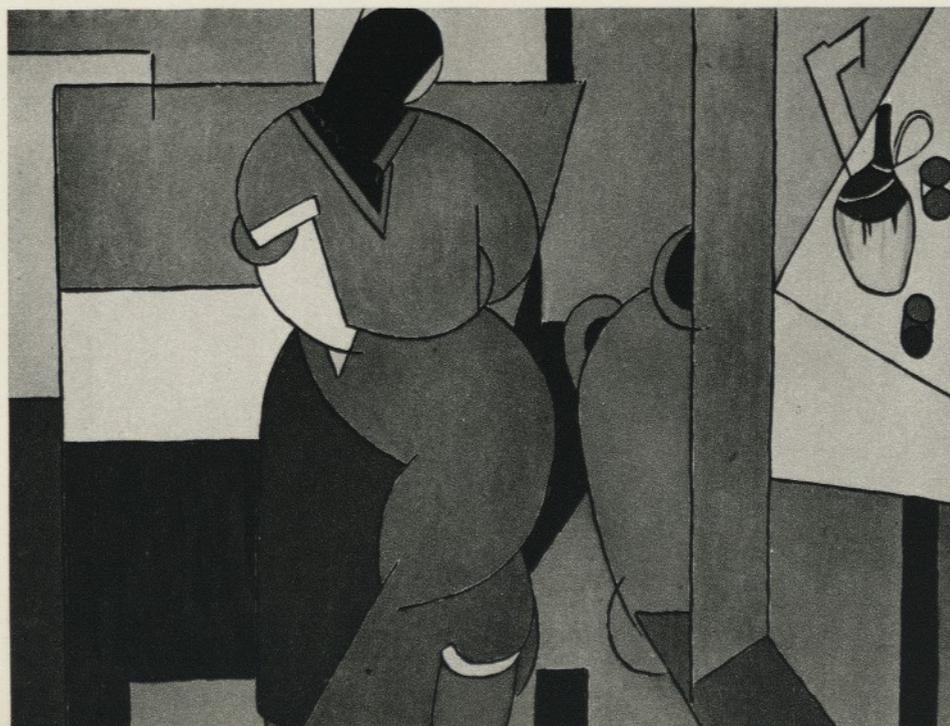
Wotruba, Stahly, Penalba, Marta Colvin (dans la cour du palais des Doges), Bakic (à la Fenice). Des pièces plus délicates sont exposées sous les arcatures gothiques de la Loggia des Doges. Mais l'exposition qui attire évidemment la foule est celle qui est consacrée aux chefs-d'œuvre de la peinture de la première moitié du XX^e siècle et qui se tient dans la grande salle napoléonique et au premier étage du musée Correr. Fallait-il ou non employer le mot de chef-d'œuvre? On en a beaucoup discuté, mais il s'imposait lorsqu'au point de départ de l'exposition avaient pris place la première version de *la Danse* de Matisse pour la Fondation

Barnes, les grandes *Baigneuses* de Derain du Musée de Prague, le *Double portrait au Verre de Vin* de Chagall du Musée d'Art Moderne de Paris, le plus grand paysage de Bonnard, la *Joie de Vivre* de Robert Delaunay et les *Prismes électriques* de Sonia, *l'Amphitrite* de Dufy, la *Tache Rose* de Kandinsky. Bien sûr on pouvait souhaiter d'autres œuvres, dont le prêt ne put être obtenu. Il était peut-être paradoxal d'aller chercher un Mondrian à Belgrade, mais, après tout, pourquoi pas. Le Munch de Prague vaut tous ceux de Norvège. Peut-être la partie surréaliste n'était pas aussi riche qu'on l'eut souhaité. Mais il ne s'agissait pas de retracer l'histoire de la peinture durant une période qui fut sans doute à l'égal de la Renaissance ou de l'époque impressionniste une des plus foisonnantes d'idées et de recherches. Cette exposition voulait seulement réunir des œuvres exemplaires, choisies une par artiste, représentative d'un moment essentiel de sa création. Le bilan est déjà assez riche et le public ne s'y est pas trompé qui est venu en foule pour découvrir des œuvres qui lui étaient inconnues.

Cette attente des œuvres par le public est révélatrice. Une exposition doit apporter un bilan positif. L'expérience a prouvé qu'il ne suffit pas qu'on parle beaucoup d'une manifestation pour qu'on la visite. On a dit un peu facilement de la Biennale de Venise qu'elle était morte. Il semble que la voici repartie du bon pied.

JACQUES LASSAIGNE

MAGNELLI. Virginia. 1914. Peinture. 175 x 200 cm. (Chefs-d'œuvre de la peinture du XX^e siècle). (Photos Giacomelli).



DOCUMENTA V: UNE IMPOSTURE SUR L'IMAGE?

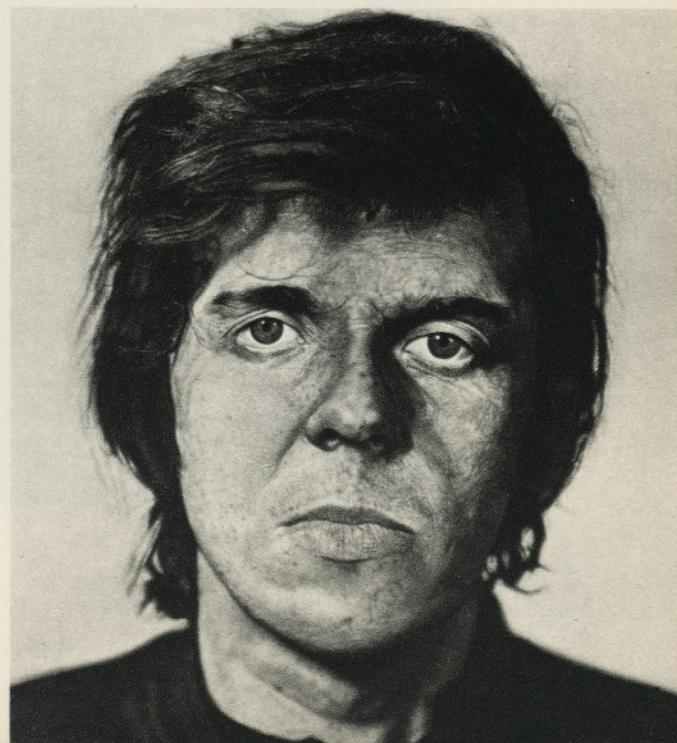
par Gérald Gassiot-Talabot

Tous les quatre ans, Documenta fait de Kassel pendant quelques semaines une métropole de l'art contemporain. Un art certes dirigé, orienté, et manipulé mais qui est présenté sous l'alibi d'un bilan de demi-décennie et revêt, de ce fait, les apparences d'une certaine objectivité. Pratiquement les deux dernières sessions de Documenta ont constitué une puissante et efficace base de pénétration de l'art américain en Europe dont toutes les options et toutes les recherches ont été soutenues, détaillées et illustrées. Cette année la prise de conscience des valeurs « nationales » par les animateurs du marché allemand et le malaise qui en est résulté chez certains artistes d'outre-Rhin (le cas de Beuys est caractéristique de cette situation) ont été recoupés par la volonté du commissaire de l'exposition, Harald Szeemann. Celui-ci est parvenu à imposer des analyses, des obsessions et ses partis pris à une énorme machine à exposer, qui a englouti les 3,5 millions de DM fournis par la ville de Kassel, l'état de Hesse, et la République fédérale. Derrière une approche désenchantée et quasi paradoxale, Harald Szeemann cache, en effet, des convictions qui ne souffrent aucune contradiction, et, de fait, Documenta V constitue une manière de régression par rapport aux précédentes : la collégialité a été réduite au niveau des décisions, le rôle modificateur de l'art dans le contexte social et urbain, ainsi que le principe de la participation du public ont été relégués au profit des manifestations subjectives (Body art et « mythologies personnelles ») et de la projection autoritaire des rêves et des conceptions de l'organisateur. Ces dernières sont apparues, dès longtemps, lorsque Szeemann a annoncé la division de son projet en trois catégories : « Réalité de l'image », considérée comme autonome et déconnectée du réel; « réalité de l'image » où l'on voit comment certaines représentations visuelles aident à pénétrer ou à changer le réel; enfin « Identité/Non identité de l'Image et de l'imagé », c'est-à-dire tous les cas où il y a coïncidence involontaire ou volontaire entre les deux domaines (dessins de malades mentaux ou d'enfants, d'une part, expériences de théâtre à temps réel et d'art-action d'autre part). Tous les cas également où cette coïncidence est refusée (art à idées).

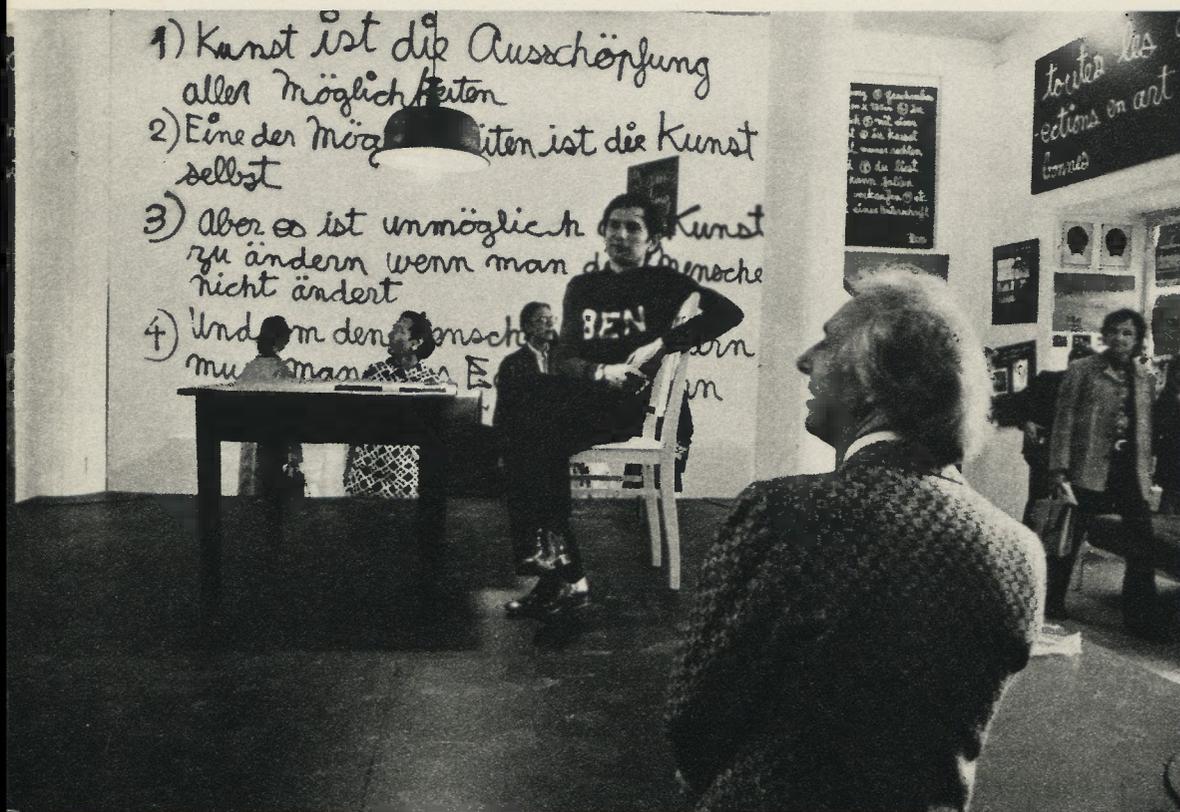


COTTINGHAM. Art. 1971. Peinture. 213,5 x 213,5 cm. O.K. Harris Gallery, New York.

Les catégories posées arbitrairement ne valent que par ce que l'on y met, et celles qu'a choisies Harald Szeemann constituaient des hypothèses de travail un peu tarabiscotées mais somme toute excitantes. Le malheur c'est que les *a priori* politico-philosophiques ont pris souvent le pas sur l'examen approfondi des intentions et sur l'approche objective des systèmes. Par exemple, on a classé pêle-mêle dans la première partie (réalité de l'image) la science-fiction, les bandes dessinées, le Kitsch, la photographie d'art, mais aussi la publicité considérée comme « réalisme capitaliste » et opposée au réalisme socialiste, ainsi que la propagande politique par affiche. On peut penser ce



CHUCK CLOSE. Peinture. 254 x 228,5 cm. (Photos A. Morain).



BEN devant « Idées, écritures, etc... ». (Photo Kossakowski).

PANAMARENKO. Airshift/Luftschiff. 1970-1971. Long. 27 m. (Photos Kossakowski).



que l'on voudra du réalisme socialiste, mais le ravalé au niveau d'une simple création d'images ne renvoyant qu'à elles-mêmes est une pure provocation. Les autorités russes et chinoises ne s'y sont pas trompées qui ont refusé leur participation. Critiquable comme méthode normative et coercitive de création, le réalisme socialiste ne peut sérieusement être attaqué sur son programme, et nier qu'il est le reflet d'une réalité très précise est tout simplement ridicule. Sans doute gêné par cette insolence, posée comme prémisse à Documenta V, Szeemann en a purement et simplement exclu l'imagerie politique active (à part Kienholz), prétendant que celle-ci comprenait certes de bons tableaux mais ne modifiait en rien la réalité ni ne la révélait. Il a par contre réintégré *in extremis* toutes les nuances de la mode contemporaine — du minimal au conceptuel — en les variations de l'art à idées par le biais de la « non identité de l'image et de l'imagé ». C'est évidemment faire dire n'importe quoi à n'importe quoi et, en poussant le concept de l'image jusqu'à sa disparition, mettre tout ce que l'on veut dans le cadre en apparence sélectif et précis que l'on a choisi.

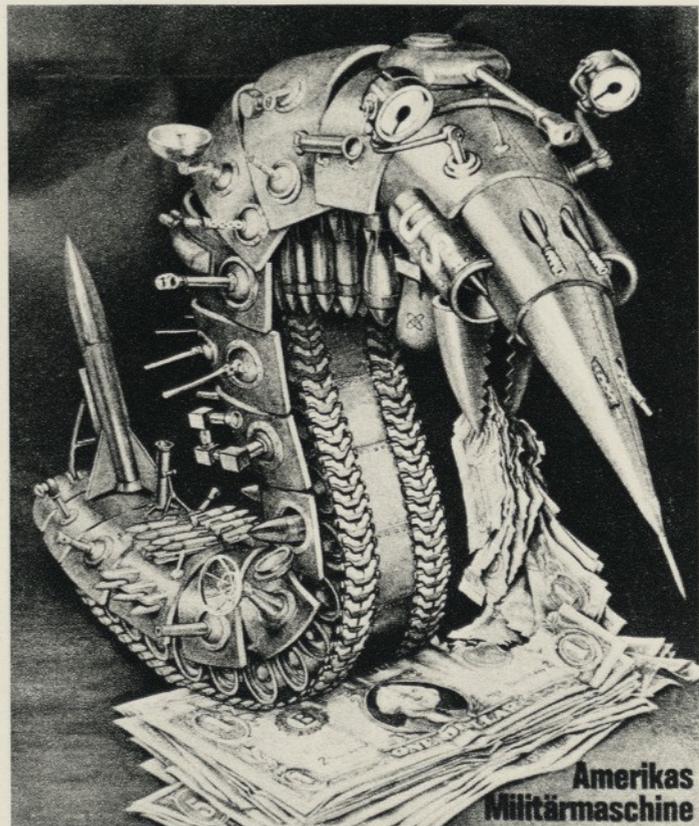
Le plus choquant, dans ce Documenta V, c'est que l'on passe constamment à côté de ce qui aurait pu être réellement une large et féconde réflexion sur l'image. Il suffisait pour cela de développer certaines recherches à peine ébauchées à la Neue Galerie, qui abritait les première et deuxième catégories. On s'en avisait particulièrement en visitant le sous-sol où une section anémique sur l'Utopie (quel sujet pourtant!) faisait pendant à une excellente série de salles sur la bande dessinée et la science fiction, sujets dans lesquels Szeemann est particulièrement à l'aise. Une analyse très fouillée de la manipulation de l'image au niveau de la couverture d'un hebdomadaire à grand tirage (*Der Spiegel*) recélérait plus d'information sur les mythes collectifs et le pouvoir des symboles que tout le reste de l'exposition (sauf sans doute l'étonnant travail de Marcel Broodthaers sur le musée des aigles). L'utilisation de la peur dans l'affiche politique, la projection de toutes les affiches de propagande du parti socialiste allemand, une approche de quelques exemples de publicité particulièrement attractive ne constituaient que l'ébauche d'un grand sujet curieusement négligé. En revanche, l'énorme section sur l'hyperréalisme s'était peut-être trompé de catégorie: est-il certain que cette nouvelle école — fondée sur de très anciens et constants précédents (Ne serait-ce que les « peintres de la réalité du XX^e siècle ») — dépasse réelle-

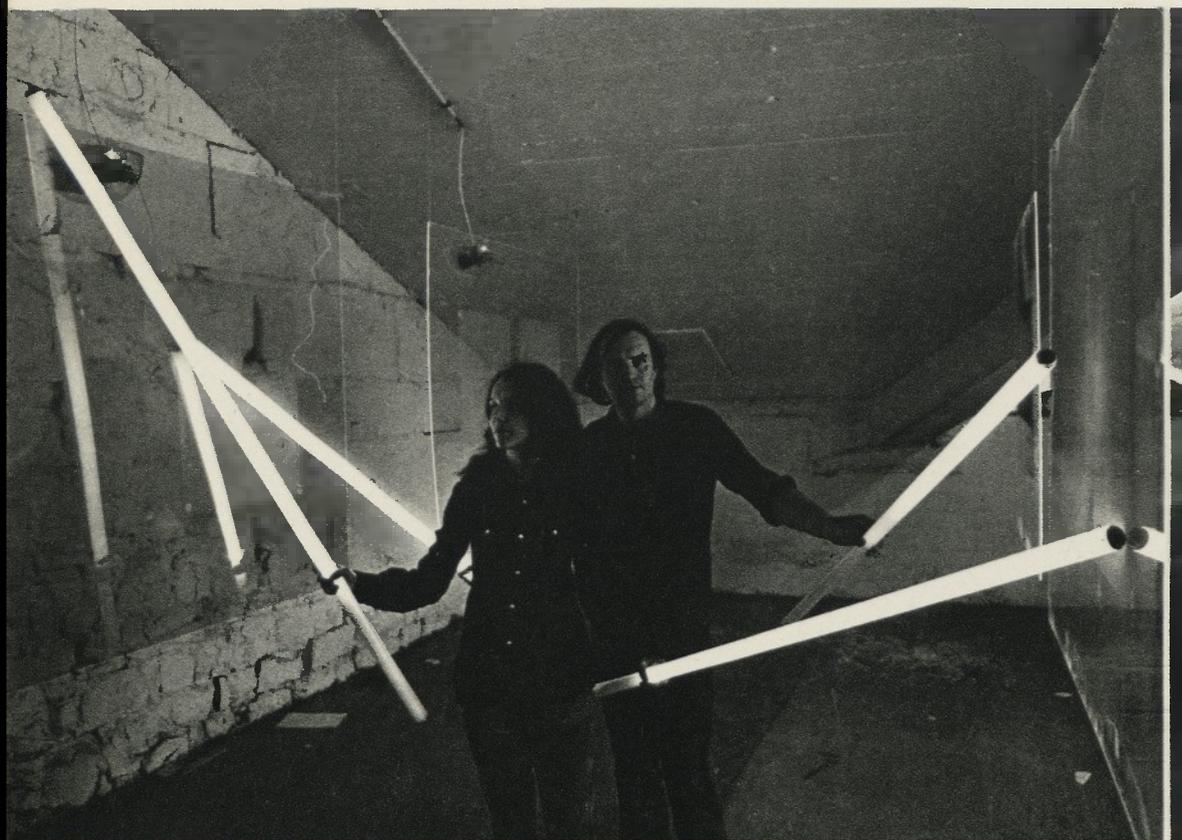
ment la simple tautologie et se réfère à la réalité de l'imagé? Les portraits géants de Chuck Close, les reliefs, im- pitoyables de vérisme, de John de An- drea et de Duane Hanson, les chromos impeccables de Bechtle, de Mac Lean, de Cottingham, de Staiger, de Richard Estes, de Ralph Goings et *tutti quanti* ne ramènent-ils pas exclusivement à ce qu'ils sont? Le procédé se limite d'ail- leurs au trompe-l'œil de l'objet dans l'espace avec Kanovitz, mais joue chez Franc Gertsch avec des irisations sus- pectes, provoquées sans doute par le gigantisme, chez Thiebaud sur un ex- pressionnisme consciencieux, chez John Wisley sur un schématisme malicieux mais qui «sort complètement du sujet». L'hyperréalisme donne évidemment le change, avec Hanson, en mettant en scène des clochards de Bowery, en fixant l'angoisse, l'ennui, le conformis- me et la bêtise d'un monde dont le spectacle nous donne la nausée. Mais le propos rejoint l'académisme forma- liste de tous les temps: le contenu s'efface devant l'exercice de virtuosité qui devient enivrant en lui-même. Les raisons que les peintres du XX^e siècle ont eues pour détruire cette citadelle héritée du XIX^e sont toujours valables car l'hyperréalisme n'est que la peau morte ou le masque du véritable réa- lisme. On peut mesurer cette diffé-



KIENHOLZ. Five car stud. 1969-1972

Deux des quarante couvertures de «Der Spiegel» (Photos A. Morain).





KOWALSKI. Mesures à prendre. 1969. Générateur électronique, antennes de plexiglas et néon. 120 x 160 x 0,5 cm. (Photo Burkhard).

PAUL THEK. Arc, Pyramide. (Photo A. Morain).



rence dans le montagne de Kienholz qui met en scène la castration d'un nègre dans une scène de lynchage. On entre physiquement dans cette scène, dont on devient un protagoniste : les symboles et les masques touchent à des antagonismes fondamentaux, au rituel de la haine et de la peur. Avec « L'hommage à Sontag » de Paul Thek, le « Five car Stud » de Kienholz est l'un des points forts de la Neue Galerie.

Venons-en à Paul Thek : il fallait s'arrêter dans son reposoir (parodiant la nature, accumulant les objets usés, recréant un silence doux et triste) après l'épuisante course aux horreurs. Les lourdes insinuation du Kitsch, les niaiseries sucrées de l'art sulpicien, le décervelage des dessins d'aliénés, le choc réellement éprouvant des scènes de castration, d'éviscération, de défiguration, de scatologie, proposées par Hermann Nitsch, Günter Brus, Schwarzkogler et consorts, les méandres des opérations autobiographiques du type Boltanski-Le Gac, les défroques mystiques, les grands ancêtres dans le Hall, et surtout des vitrines, des vitrines à en perdre la vue : de la mallette de Duchamp, au musée des souris d'Oldenburg, où ce dernier miniaturise son univers de factices; des vitrines d'objets impossibles de Aeschlimann (pourquoi pas Carelman?) à l'armoire à idées de Ben, aux reconstitutions maniaques de Boltanski, aux inventaires d'ustensiles fabriqués par les fous, au micro-musée de Herbert Distel recelant dans des tiroirs tout l'art contemporain. Cette manie du classement, de la fragmentation, de la pluralisation des données est l'envers exact de la simplification conceptuelle de l'art à idées. Ainsi la Neue Galerie s'opposait-elle violemment au Fridericianum, comme la coulées épaisse de la vie à la désincarnation des alternatives de l'esprit.

Il resterait, au terme de cet article, à en écrire un autre, précisément sur ce Fridericianum qui abritait le ban et l'arrière-ban de l'avant-garde conceptualo-minimaliste. Ce serait tomber dans le piège tendu par Szeemann, qui nous conduit d'image en image vers le garde-manger des « idées » qui signent l'agonie de l'art occidental. La non identification entre la motivation et le support sensible n'est-elle pas l'échec suprême : elle nous fait penser à ces opérations expérimentales où on ne laisse d'un singe vivant qu'un cerveau conscient, mais dépouillé du corps, des sens, des organes de communication.

Une autre raison à notre laconisme c'est que le Fridericianum était le musée-palmarès de tout ce qui traîne depuis quatre ans dans les expositions

internationales. Citer Panamarenko et ses structures gonflables et enveloppantes, les duettistes Gilbert and George, les quatre Italiens de service (la tache de lumière d'Anselmo, les néons sur matelas de Calzolari, etc.), Art et Language et La Monte Young, et continuer sur cette lancée, c'est faire un inventaire dont toutes les pièces sont répertoriées. La critique du musée d'art moderne faite à l'intérieur même du musée, à la Neue Galerie, comme dans le catalogue (1), est un jeu de miroir, une façon de se faire plaisir en montrant qu'on n'est pas piégé. Mais le bilan reste proprement et typiquement muséographique au Fridericianum.

L'imagination était donc à la Neue Galerie, dans une imagerie qui sortait, malgré ses lacunes, des cadres convenus, et le conformisme au Fridericianum où tout finalement se remettait en place. Que Ben ait essayé de nous dire en dormant qu'il avait tout trouvé avant les autres, qu'il était à la fois génial et faussaire, cela était réconfortant car il nous prouvait ainsi que la persévérance paie, et qu'il avait fini par se faire entendre dans les instances internationales, avec tous ses droits... Dans une telle léthargie ce sont les « contenants » capteurs d'énergie qui représentent toujours les forces vives: Panamarenko, certes, avec le souffle, mais aussi la circulation hydraulique imaginée par Klaus Rinke et surtout Kowalski, qui maîtrise le mieux ces problèmes, Kowalski l'homme du feu, de l'explosion, des énergies révélées, des radiations. Secret, invisible, méthodique, Buren n'exposait pas, cette fois-ci, dans la rue. A Berne, il y a quelques années, le même Szeemann lui avait refusé l'accès du musée et n'avait pu empêcher que la police ne l'arrête. Il n'est pas sûr qu'il se soit inscrit en décalage d'une exposition qu'il trouve absurde, « la dernière du genre sans doute », et où tout le monde, pense-t-il, a été piégé par un seul. En accrochant, sur ses bandes blanc sur blanc, le drapeau américain de Jasper Johns, placé là comme repère, on l'a curieusement dévié vers une fonction esthétisante. On ne peut recommencer chaque fois le coup du Guggenheim, mais la finesse et l'intelligence étaient peut-être insuffisantes pour enrayer une énorme machine boulimique comme Documenta. De toute façon, la contestation de Buren précède et dépasse ces épisodes de la « vie culturelle », elle se comprendra mieux *a posteriori* qu'au cours d'un événement tellement énorme qu'il en a masqué les effets.

GÉRALD GASSIOT-TALABOT

(1) Presque intégralement en allemand. Vendu 30 DM à la presse.

BOLTANSKI devant les « 150 photos de la famille D, prises entre 1939 et 1964 » (Photo Kossakowski).



CLAES OLDENBURG. Maus Museum (Photo Morain).



SCHWARZKOGLER. Textes, esquisses et photos pour des actions. 1965-1969 (Photo A. Morain).



ÉTIENNE-MARTIN

par Pierre Volboudt

Arbre d'actes et de références, d'emblèmes et de visions, la sculpture s'enracine dans la nuit des réminiscences originelles. Elle s'érige dans l'espace, l'étreint, y étage et déploie ses ramures d'énergie, s'écartèle, s'épanouit dans l'inachevé. Nourrie d'impérieuses affinités, l'œuvre d'Etienne-Martin pourrait se définir comme une dramaturgie de la matière. Il lui emprunte ses modes de faire, et de défaire, son arbitraire, ses nécessités de hasard. Dans le terreau où l'art, secrètement, prend le parti des germinations obscures, produit, prodigue ses formes, le sculpteur voit se révéler à lui les thèmes majeurs de son inspiration. Il se reconnaît de l'espèce de ceux qui inventent à partir des figures approximatives qui les provoquent, sollicitent la nature autant qu'ils en sont eux-mêmes sollicités. La sculpture devient une manière d'annexion des données rudimentaires qu'elle exploite, trie, développe en pro-

positions formelles, en croisements, en variétés imprévisibles, et identifie à ses intentions profondes. Retouché sans subir d'altérations qui le défigureraient, le produit spontané des forces de l'élémentaire accède à l'état de création au second degré. L'artiste, par ses choix, l'assume et le fait sien. Il le signe de son nom. Il contresigne ce qu'un vouloir aveugle lui livre. Les tensions de la croissance, les tentations des métamorphoses deviennent l'objet même de sa recherche. La trouvaille, à l'instant qu'elle se montre, se confond avec l'improvisé. Comme d'autres trouvent leur ressource dans les amas hétéroclites des décharges publiques, aux pièces toutes neuves sorties du laminoir, pourquoi ne pas demander aux chantiers des formes qui furent vivantes celles dont seront faites les créations de l'imaginaire? Le sculpteur les prend telles quelles. Il se les approprie, émonde ici, creuse là, perce, redresse, achève. L'i-

mage, dans l'exacte correspondance du dessin qui s'y incarne et de la figure qui lui est proposée, prend corps. On ne devine ici aucune de ces approches à travers l'informe, de ces contraintes infligées à la matière pour mettre à nu ce qui n'existait pas, cette réalité virtuelle qui, au terme d'une longue patience, circonscrit ce qui préexiste et comble l'attente. A peine le regard l'a-t-il séparée du lot des choses anonymes et forcée à ressembler à ce qu'il a décidé d'y voir, l'œuvre est. Point de fiat qui, du néant, fait surgir le don fortuit. Elire, déjà, c'est créer.

Le tronc fendu, éventré sur toute sa hauteur, entrouvrant sa chape ligneuse sur le vide qui l'habite, la racine dardant ses reptations rayonnantes, tête noueuse de Méduse végétale, la souche scarifiée de rugosités et de cicatrices Etienne-Martin les accepte tels qu'ils s'offrent. Tout au plus élague-t-il quelque superflu, accentue une torsion, élargit une faille, façonne ce qui n'est qu'ébauché, donne un sens, des traits à l'équivoque, se substitute, afin de les contraindre à subir la loi de l'esprit, aux forces indisciplinées qui se confondent avec celles de sa création. De là, ses préférences pour les aspects les plus frustes, les plus ardues de la matière, bois rebelles au ciseau, fibres ravinées, rongées d'usure, incorruptibles. Mais le matériau le plus friable, le plus fragile, la pierre qui se désagrège, le plâtre qui garde l'empreinte, le grain rêche de ce que la nature laisse en perpétuel devenir, ne lui convient pas moins. La fonte même garde cette apparence abrupte qui souvent apparente une œuvre d'Etienne-Martin à celles que les puissances conjuguées de la durée et des éléments remodelent et des lésions qu'ils leur infligent refont autres et invariables dans leur substance.

De ces articulations massives de volumes, de ces arborescences exhaussant la gerbe crispée d'un élan confondu, de ces quartiers empilés à la diable, de ces rocs organiques, de ces conglomerats d'équilibres et de disjonctions, se compose la forme complexe de ces madrépores abstraits. Elle n'est, pour l'artiste que le revêtement d'une épaisseur excavée, la face externe et globale d'une multitude, une architecture charnelle aux détours imprévus, aux chambres occultes, habitacles du vide hantés

ÉTIENNE-MARTIN. Nuit. 1948. Bronze. Galerie Michel Couturier, Paris (Photo Descharnes).



ÉTIENNE-MARTIN et le « Manteau », 1962. ▷
(Photo prise en 1972 au Musée Rodin).





ÉTIENNE-MARTIN. Le cri. 1963. Bois. H: 330 cm. Coll. Claude Givaudan.

par un présent aboli, lové, incrusté dans tous les replis de ce rêve fossile reconstruit à l'image d'anciennes obsessions. Comme la coque est faite à la mesure de la bête qu'elle abrite et, quand elle n'est plus, en est encore la creuse effigie, maintes sculptures d'Étienne-Martin sont en quelque façon les vestiges reconstitués, transposés en termes plastiques, des maisons de ses souvenirs. Sculpter, n'est, dirait-on, pour lui, qu'une recherche d'un espace perdu et retrouvé. Chaque fissure, chaque orifice de la masse qu'il explore et qu'il pénètre lui est une entrée vers ce domaine dont il se fait à son usage, des répliques où loger, en raccourci, des attitudes à demi oubliées, les songes qu'il poursuit à travers les dédales de la forme, les cryptes désertées où l'homme qu'il fut cherche à tâtons ses traces effacées.

La Nuit règne sur ces limbes tortueux où l'artiste est ressaisi par la fascination de son passé. Elle est l'idole caerveuse, l'« infernale demeure » ou-

verte à tous les désirs inavoués, les phantasmes et les doubles d'un moi qui ne renie pas ses anciens jeux. Elle est le lieu des germinations de l'informe; il s'y accouple aux plus ténébreuses entités, engendre les analogies insolites, les équivoques, toutes les orgies de la confusion. Cet élément typhonien qui est l'apanage de la nuit pourrait assez bien définir l'art du sculpteur, sa prédilection pour le côté nocturne des choses qui lui révèle sa parenté secrète avec la nature. Il se sent le frère souterrain des puissances telluriques dont il trouve, ou retrouve, les traces dans la racine fraîchement déterrée, dans le fût ébréché qui écarte ses plaies comme un piège ou une invite à se glisser dans l'étroit fourreau, à s'y mettre à l'écoute des silences et des rumeurs de la terre. « J'ai pensé, a dit un jour Etienne-Martin, que j'étais un arbre. » Toute son œuvre ne tend-elle pas, en effet, à rendre ce rêve concret, à le vivre par le truchement des formes en qui se projette un furieux appétit de communion panique? Ses « Demeures » lui en sont le moyen. Du « ksar » troglodytique qu'est l'« Hommage à Lovecraft » aux derniers alignements de monolithes escarpés qui simulent on ne sait quel labyrinthe embryonnaire, chaque sculpture est une variante, une répétition obstinée de ce thème fondamental. L'arbre plongeant dans l'épaisseur de la nuit nourricière, embrasse l'espace de l'effort tronqué de ses membres, de ses rejets, de ses surgeons. Sous les écailles de sa carapace, les torsions internes éclatent, travaillent à faire de la grande mâture décharnée, la ruine, l'ancre des ombres, laissent debout la ruine où l'artiste logera les fantômes de passions, d'actes virtuels, trompera une nostalgie d'être entre les règnes, de se livrer, en en recréant les instruments, aux envoûtements de l'élémentaire.

Arbre, donjon végétal, demeures en tronçons plantés dans le sol enveloppent le visionnaire qui trouve le moyen de s'y introduire par l'artifice de sa création. Manteaux d'écorce ou armures de plâtre et de bronze, l'artiste a voulu les endosser, les rendre portatifs. Il eut alors l'idée de cette *cappa magna* qui ressemble à une tente tapissée de toile rude et de velours nocturnes, surchargée d'accessoires, ample et roide, effrangée, qui s'étend comme un mur se replie autour du corps pour faire de celui la porte un nouveau Milon. Des cordages l'amarrent de tous côtés, traînent à chaque pan, fils de terre qui assurent le contact avec le réservoir de l'imaginaire, la grande réserve d'énergies enfouie sous ses pieds.

Des paquets de câbles s'enroulent sur le vaste tissu disparate du peplus cou-

turé de bourrelets, soutaché de cordons et de rapiécures. Ce treillis de lianes de chanvre rappelle les reliefs de la grotte de plâtre, les rayons superposés de ses alvéoles et en recréent l'illusion. Ici, l'artiste étale le squelette déplié de la cage dont son inspiration est captive. Une attirance irrésistible l'attache à ce repaire familier, réceptacle d'images proliférantes qui, dans la frénésie tyrannique de la mémoire, démembre en mythes toute réalité. Un délire abstrait ébranle ses assises, la pervertit par ses aberrants écarts, nourrit les visions de l'anachorète qui n'en finit pas d'explorer, d'inventer les méandres de sa retraite, allant sans cesse à la rencontre de ses tentations.

De là, ces architectures sans ordonnance ni symétrie. La motte initiale, lézardée, lacunaire, percée de crevasses et de galeries, s'agrandit par morcellements; elle se scinde pour se multiplier; elle croît par fragmentations juxtaposées, organiquement. C'est le procédé même des œuvres de la nature dont les plans semblent se contredire en se compliquant. Pleins et vides s'échafaudent pour enclorre, au cœur d'un inextricable désordre, l'amande brisée d'où le reste a puisé ses énergies. L'artiste fait siennes ces accumulations, ces fusées de forces étroitement enlacées, ces trouées qui forent et distendent la cohésion pesante, le nœud de leur puissance compacte. Il y insère ses lames aiguisées, dégage la place nécessaire pour que s'y tienne l'être supposé qu'il se sent redevenir, mêlé de tous ses sens à ce magique ex-voto dédié à l'aboli. Il se met sous la tutelle de la Déméter noire qui préside aux descentes vers ces lieux vagues où végètent on ne sait quelles énigmes entrevues, perdues, oubliées, traquées toujours et dont le pouvoir aimante toute création.

Celle d'Étienne-Martin est toute entière sous l'ascendant de ces présences anonymes. Afin de les mieux saisir peut-être, et parce qu'il ressent, en dehors de toute médiation intellectuelle, leurs pressantes injonctions, il a recours pour son approche au matériau même dans lequel elles s'exercent, rendent visibles leurs violences dirigées, leurs impulsions, leurs tumultes. Il débroussaille les ronces, les rocailles, démêle les touffes engluées de glaise comme il ferait de la forme à demi dégrossie, encore prisonnière du plâtre ou du madrier mal équarri. Par cette alliance de la donnée brute et de l'image anticipée qui la féconde mûrissent sous les verrières de l'atelier, ainsi qu'en pleine terre, promis au même sort, à la même fin, les fruits étranges du hasard et de l'inspiration.

PIERRE VOLBOUDT

IPOUSTÉGUY: LA RÉALISATION DU DÉSESPOIR

par Alain Jouffroy

L'ensemble présenté cette année par Ipoustéguy fait certainement le poids (et le point) pour une compréhension globale de son œuvre. On ne saurait nier, sans une évidente mauvaise foi, qu'il s'agit, de toutes manières, je veux dire quel que soit le point de vue esthétique, intellectuel... ou politique où l'on pourrait se placer, qu'il s'agit de l'un des plus grands sculpteurs d'aujourd'hui. Son œuvre a des proportions littéralement écrasantes, et le rôle exceptionnel qui est le sien dans le contexte des différentes « avant-gardes », ne fait que se renforcer aux yeux d'un nombre de gens de plus en plus grand. L'étudier, comme l'a fait André Glucksmann, d'un point de vue comparable à la « psychanalyse existentielle », reste sans doute l'une des meilleures approches possibles du contenu, ou du « signifié » de ces sculptures, où l'intimité des problèmes les plus intérieurs à l'individu prend les proportions démonstratives de l'art monumental.

La « monstruosité » (ou l'art de montrer l'in-montrable) constitue le point le plus fort de cette expression violemment naïve, violemment provocante. Glucksmann, à propos de la « mort du père », l'une des mises en scène sculpturales d'Ipoustéguy qui jettèrent le plus grand froid (sinon la consternation) auprès de quelques amateurs distingués, citait *Igitur*, de Mallarmé: « Il ferme le livre — souffle la bougie — de son souffle qui contenait le hasard; et, croisant les bras, se couche sur les cendres de ses ancêtres. Croisant les bras — l'Absolu a disparu, en pureté de sa race (car il le faut bien puisque le bruit cesse). » On pourrait faire appel à d'autres poèmes, qui toucheraient de la même manière oblique le signifié en question, sans rendre compte pour autant de la sensation d'extrême *malaise* dans lequel nous plonge la vision « à bout portant, le dos au mur » — c'est Ipoustéguy qui parle — de ses œuvres les plus récentes.

D'où vient ce malaise, et pourquoi nous poser de telles questions, puisque nous sommes confrontés à l'irréductible, à l'intolérable, dont on peut ressentir le poids dans toute expérience vécue? Il y a rappel de souvenirs ancestraux, familiaux (« Je suis la cellule sociale la plus solide que je connaisse », dit Ipou-

stéguy), mais aussi décryptement « à l'aveuglette » d'un inconnu enfoui — ou de réalités inconscientes si fortes que la sculpture tend désespérément à les exorciser, ou plutôt à les extirper de l'espace interne du corps pour les projeter dans le temps anonyme — le futur auquel il semble s'adresser.

Le cadavre — celui du père, hier, celui de la mère aujourd'hui — ne représente, dans sa fixité, que l'aboutissement sculptural (et destructible) d'une vie crispée au-dessus du vide, en équilibre instable sur elle-même. *L'agonie de la mère* nous oblige à accepter la vision de l'acceptable, où l'expérience de la douleur n'est pas seule en cause. Nous sommes introduits par Ipoustéguy dans une morgue exemplaire, ou, si l'on préfère, dans un *mausolée*. Lé-

nine est là pour nous le rappeler, pour le centenaire de sa naissance, puisqu'Ipoustéguy l'enferme dans une « maison », où il semble s'arracher lui-même du corps maternel. Ipoustéguy célèbre donc cette première division inconsciente, la sortie du ventre, comme s'il s'agissait de la *mort* — et de la claustration sociale — autant que de la naissance. Vision expressionniste, berninienne, ou canovienne? Non: le baroque ici fait place à la *réalisation architecturale du désespoir*, non à sa seule réduction en « style » ou en « décor ». Le théâtre d'Ipoustéguy se situe au niveau même du regardeur: il s'agit donc d'un théâtre d'intérieur dont « la rue » devient la coulisse. Nous sommes de plein-pied avec ses œuvres, parce qu'il les conçoit à notre échelle, alors



IPOUSTÉGUY. Alvéole D. 1970. Marbre. 50 x 50 x 45 cm. (Photo Galerie Claude Bernard).



IPOUSTÉGUY. Maison de Lénine. 1970. Marbre. 165 x 80 x 150 cm. (Photo Galerie Claude Bernard).

même qu'il cherche à susciter l'illusion de la monumentalité.

Très vite, nous percevons l'ambiguïté provocante d'Ipoustéguy: « Ce qu'il y a d'anachronique dans le marbre, écrit-il à propos de son matériau, c'est qu'il est naturel. » Il cherche donc à le rendre, par la taille directe, aussi peu « naturel » que possible: l'artifice visible, *rendu visible* semble donc faire partie de son propos. Le pourrissement du matériau (métaphore du pourrisse-

ment cadavérique), il le devance par l'introduction de pierres de couleur qui marquent ici et là la blancheur marmoreenne de quelques taches suspectes. De surcroît, dans certaines sculptures comme les « amants » ou l'« agonie de la mère », dont il nous dit qu'il les a taillées « sans l'intervention des marbriers, sans référence à un modèle », le paroxysme de l'expressivité s'annule par son excès même, bouleverse par une sorte d'indifférence consternée, un

peu hagarde, devant la chose la moins « facile à voir ». Ainsi le grand « art » d'Ipoustéguy consiste à nous poser les questions les plus graves, et les plus gênantes, sur la fonction psycho-sociale de l'art, tout en nous enveloppant d'un univers qui n'est peut-être, à la limite, que la dramatique conjugaison du vécu et de l'invivable.

ALAIN JOUFFROY

Galerie Claude Bernard, Paris.



IPOUSTÉGUY. L'agonie de la mère. 1971. Marbre. 225 x 165 x 117 cm. (Photo Galerie Claude Bernard).

LE MYSTÈRE SEGAL

par Daniel Abadie

De son ancienne activité de peintre, George Segal a gardé, semble-t-il, une certaine hantise de l'espace; un espace qui a cessé d'être bi-dimensionnel mais qui n'est pas, pour autant, assimilable à celui de la sculpture; différent de l'environnement: spécifique. Les constructions dans lesquelles évoluent les personnages de Segal gardent les caractéristiques du cadre du tableau. Ces œuvres se regardent de l'extérieur, elles n'assimilent pas le spectateur à leur espace propre, elles se présentent plutôt comme des propositions de situa-

tions dans lesquelles l'anonymat des personnages facilite la projection mentale du regardeur. Toute l'œuvre de Segal est ainsi un vaste psychodrame de la vie quotidienne.

Rien ne semblerait devoir être plus réaliste que le procédé du moulage utilisé par Segal. Les bandes préplâtrées dans lesquelles il enveloppe son modèle devraient permettre une saisie particulièrement précise de la réalité — ne dit-on pas du plâtre durcissant qu'il « prend » —. Tout l'être humain, son attitude, ses vêtements et les déforma-

tions qui s'y créent à l'usage, l'expression simplifiée — et par là même plus forte — du visage ou des mains devraient venir s'inscrire dans le moule appliqué sur le corps du modèle et nous le rendre aussi familier que tout autre être humain. Pourtant, dans les sculptures de Segal, ce sont les personnages qui semblent incongrus. Loin d'être, ainsi que l'affirme la plupart des critiques, un témoignage de la réalité quotidienne, un reportage original et saisissant mais qui se contente de juxtaposer des faits évidents, cette œuvre est une interrogation du réel parmi les plus anxieuses, une tentative de déchiffrer les niveaux de réalité de l'image. L'ambiguïté née du rapport établi entre un lieu soigneusement reconstitué à partir d'un mélange d'objets réels et d'éléments en trompe-l'œil et des personnages ectoplasmiques est à la base du mystère qui entoure les œuvres de Segal.

Une montée d'escalier, un bloc sanitaire, un mur de briques dans une rue, autant de lieux du monde quotidien que l'habitude nous a dispensé de voir. Leur crédibilité absolue est garante de la réalité de ces personnages immobiles qui les peuplent. Ceux-ci d'ailleurs ne nous sont pas étrangers: rien ne nous surprend dans leurs gestes, dans leur activité soudain figée. Seule leur blancheur uniforme qui supprime tout ce que les détails risqueraient d'avoir d'anecdotique pourrait sembler les séparer du monde, mais en même temps elle accentue la profonde vérité physique de chaque personnage, le rend reconnaissable. Le sculpteur même fait partie du jeu. Il est dans son atelier, dessinant ses modèles; ses œuvres sont sur le mur. Le piège est tendu, l'identification est totale. Ces personnages de Segal nous les reconnaissons: ils sont nous. Ainsi semble démontrée l'affirmation de Hegel: « loin d'être, par rapport à la réalité courante, de simples apparences et illusions, les manifestations de l'art possèdent une réalité plus haute et une existence plus vraie. »

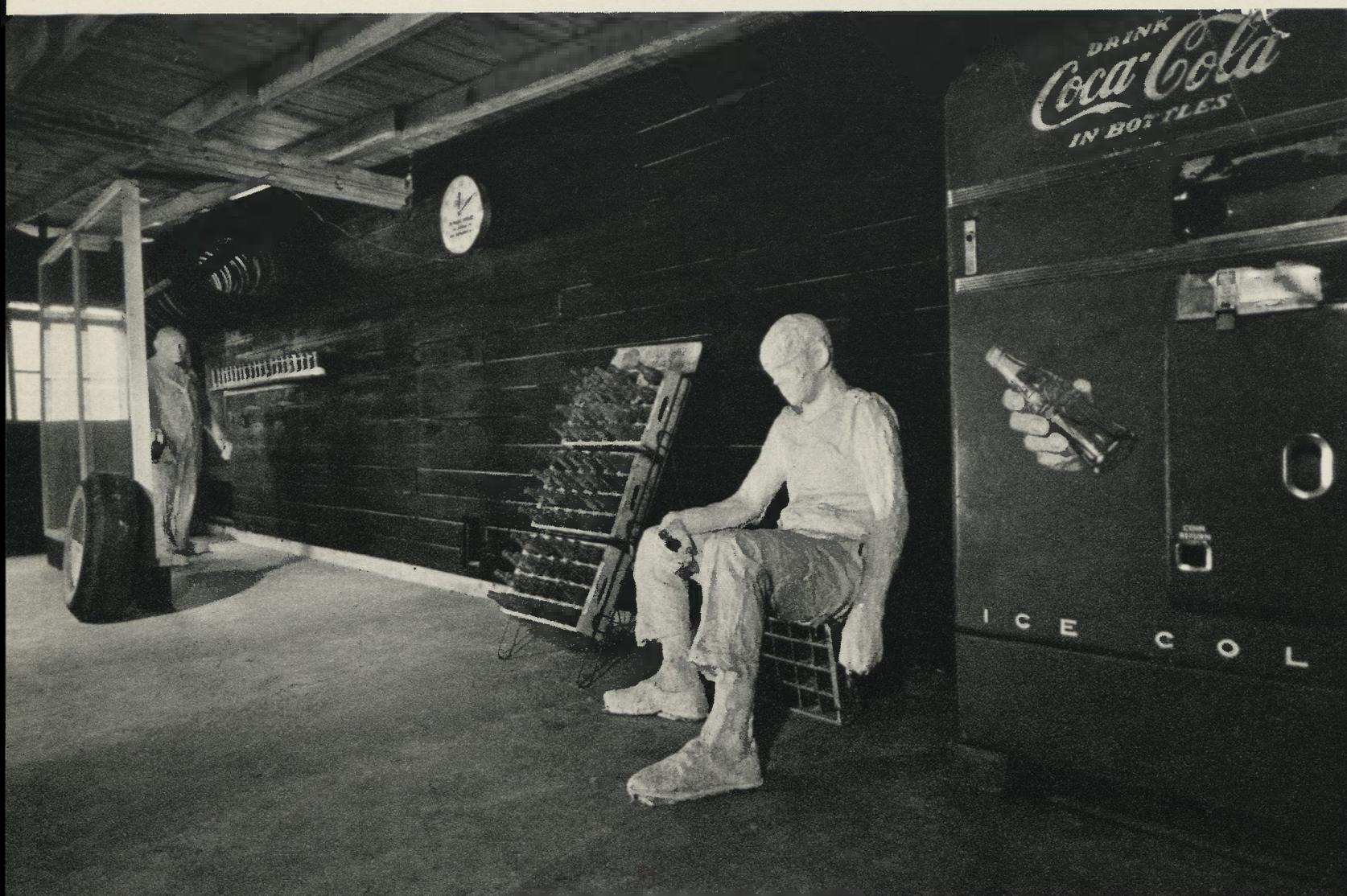
Insidieusement, l'*Autoportrait avec figure assise* nous ramène au cœur de l'interrogation sur le réel qui sous-tend tout le travail de Segal. L'artiste est là, tenant entre ses mains une tête moulée qu'il s'appête à fixer au corps d'une sculpture. Cette tête détachée détruit le principe d'identité. L'autoportrait n'est qu'une sculpture au même titre que le corps en cours d'assemblage. Dans *L'artiste dans son atelier* les pastels accrochés au mur ne sont pas ses œuvres, ils sont l'œuvre. Les personnages accusent soudain le caractère de sculpture de l'environnement: si le personnage est assemblage, le lieu devient décor, l'escalier ne monte plus nulle

GEORGE SEGAL. Couple sous l'escalier. 1964. Plâtre, bois et métal. 305 x 264 x 244 cm. Galerie Darthea Speyer, Paris (Photo G. Clements).



GEORGE SEGAL. Vue aérienne. 1970. ▷
(Photo Morain).





GEORGE SEGAL. The Gas Station. 1963. Plâtre, bois, métal. (Photo Nancy Astor, N.Y.).

part, l'eau ne coulera jamais dans l'évier et la porte dans la rue donne sur un mur de carton-pâte. Ces scènes où nous nous projetons comme dans l'image même de la réalité deviennent fictives. L'art est une illusion, qu'en est-il du réel?

Cette illusion, George Segal la cultive, en multiplie les ambiguïtés. Il y a chez lui un sens rarement égalé du rapport et des oppositions. Dans ce monde immobile, blanc et silencieux, il introduit les éléments de la vie comme un autre mode de questionnement. *Alice écoute poésie et musique* mêle soudain la réalité du son à la sculpture. Cette musique que son auditrice n'entendra jamais rend tristement vain le cadre qui l'entoure. *Le Bar*, en introduisant l'image télévisée, c'est-à-dire le mouvement, accentue l'étrangeté de l'œuvre. Le programme enregistré de bandes dessinées et de films de violence, diffusé avec un son presque imperceptible relativise la réalité de l'image filmée comme celle-ci le fait de la sculpture.

Mais c'est avec l'espace que Segal crée les ambiguïtés les plus troublantes. Alors que ses personnages évoluent, le plus souvent, dans des lieux reconstruits à l'échelle humaine, Segal utilise pour recréer la vision nocturne d'une ville uniquement une série de points lumineux qui suscitent non seulement l'illusion de la perspective mais encore la dispersion des lumières dans le lointain. Naissant de la rencontre entre l'espace réel, où se meut le personnage, et l'espace fictif, une tension se crée qui contredit notre expérience quotidienne, spatiale et temporelle.

L'assimilation généralement faite de l'œuvre de George Segal au pop'art tient moins à des raisons techniques ou stylistiques qu'au fait que son univers est celui de l'Amérique de tous les jours. Si Segal manifeste une prédilection pour le conducteur de bus ou le manœuvre au travail sur un échafaudage, c'est qu'il s'agit là d'anti-héros. Ces visages de la rue, par leur banalité même, semblent les plus aptes à tra-

duire n'importe quel sentiment humain, et en particulier celui de la solitude fondamentale de l'homme. Face à un réel qui se révèle être un ensemble de conventions à ne pas remettre en question sous peine de voir s'écrouler le monde qui nous entoure, les personnages de Segal éprouvent, à son point d'intensité maximum, le problème de la non-communication. Chaque être reste définitivement isolé de l'autre; même le rapport amoureux ne réussit qu'à rapprocher temporairement deux personnes. Au bas de l'escalier, le couple se séparera.

Le paradoxe de Segal est qu'au fond de cette non-communication généralisée: celle des personnes avec le monde qui les entoure, celle des êtres entre eux..., il réussit à communiquer avec le spectateur de la manière la plus transparente possible. Qui ne voit qu'au fond de ces sculptures s'élève un grand chant d'amour?

DANIEL ABADIE

C.N.A.C., Paris (juin-juillet).

MARIA PAPA: FLEURS DE MARBRE

par San Lazzaro

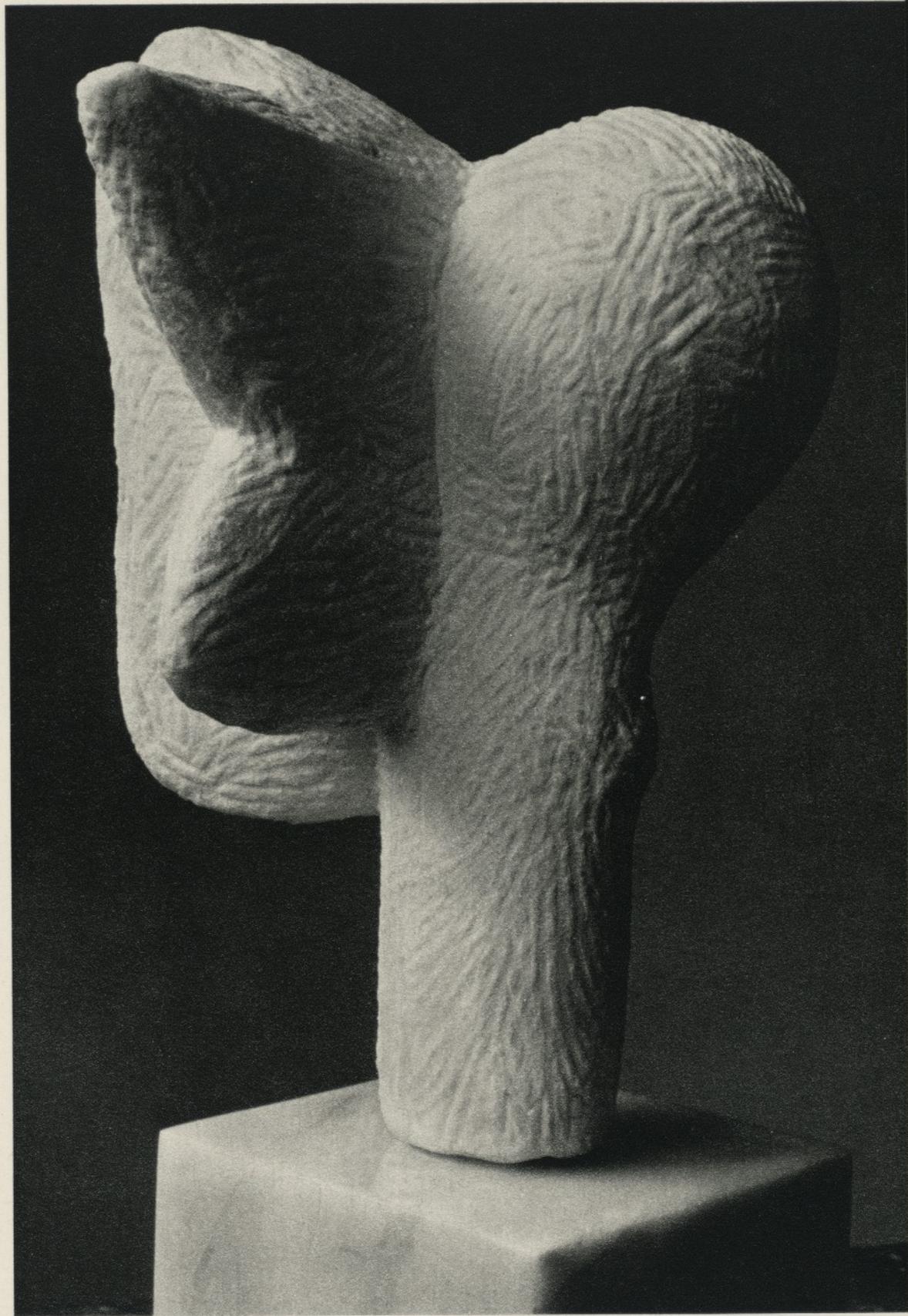
Maria Papa a découvert le marbre dans les années mêmes où les artistes de sa génération, à l'exemple des Américains, soutenaient qu'il fallait exclusivement utiliser les nouveaux matériaux plastiques, seuls dignes du génie et du dynamisme des temps modernes.

Encouragée par Carlo Cardazzo et par Arp, qui lui avait fait obtenir un prix de la Fondation Copley, c'est à Querceta, en Versilie, que Maria Papa découvrit les marbres antiques dans lesquels dorment les sculptures, mais aussi les outillages les plus modernes et une ferveur créatrice qui n'avait rien à envier à celle des défenseurs fanatiques des nouveaux produits chimiques, ceux-là mêmes qui ont tant contribué aux pollutions si justement déplorées aujourd'hui.

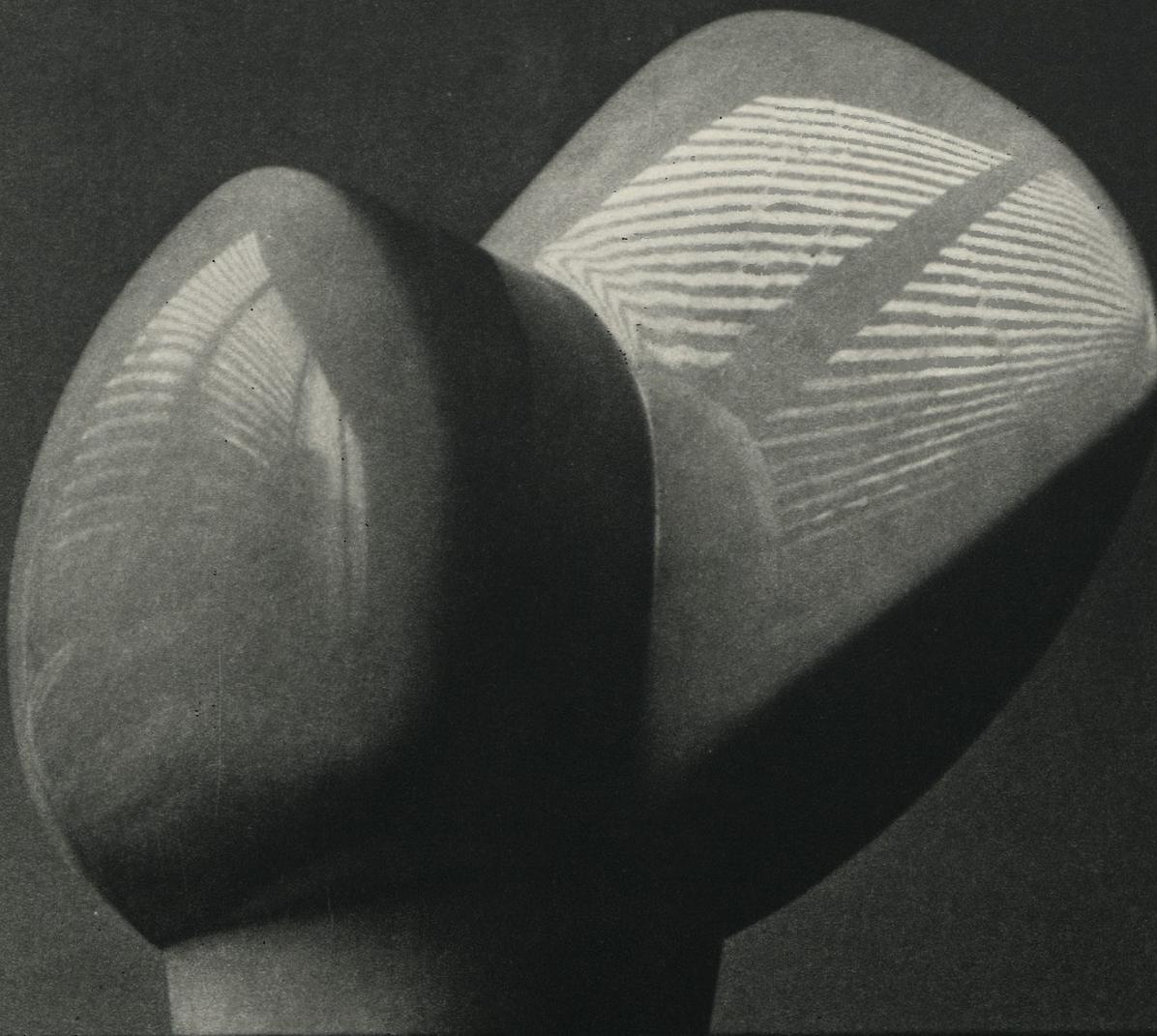
Signori, qui avait déjà préparé en Italie ses deux grandes expositions parisiennes, était demeuré à Carrare, où devait le rejoindre, quelques années plus tard, avec d'étonnantes maquettes, le déjà célèbre Ipoustéguy et où travaillaient déjà Pietro Cascella et Guadagnucci.

A Querceta, où le critique Giuseppe Marchiori et M. Citti, directeur de la Société Henraux s'efforçaient d'attirer les sculpteurs parisiens, mettant à la disposition de Cardenas, César, Penalba, Poncet et Gilioli leur superbes installations et les carrières de *l'altissimo*, d'ou Michel-Ange avait tiré tant de chefs-d'œuvre, Maria Papa n'avait pas seulement rencontré des artistes fameux comme Henry Moore, Marino Marini et Jacques Lipchitz, mais également des groupes de jeunes venus de toute l'Europe et surtout de ces Etats-Unis qui défendaient avec tant d'acharnement la cause des résines synthétiques.

Il n'est pas dans notre propos de prendre parti pour les matériaux classiques — marbre, bronze, plomb, bois, fer et ses dérivés — ou pour les matériaux modernes. Qu'il nous soit simplement permis de constater l'existence de deux mondes parallèles ou, plutôt, l'existence parallèle de deux mondes différents et souvent ouvertement inconciliables. Chacun est libre de choisir le sien, selon sa formation personnelle, ses goûts et le but qu'il se propose. Mais il ne nous déplaît pas de penser que si, de nos jours, le marbre jouit d'un prestige renouvelé après sa



MARIA PAPA. Fleur. 1970. Marbre blanc.



MARIA PAPA. L'année bissextile. 1970. Marbre blanc.

décadence au XIX^e siècle, il le doit sans doute à la réaction provoquée par l'invention et le succès des nouveaux matériaux synthétiques.

Maria Papa a donc choisi le marbre de l'aimable Versilie — après les bronzes parisiens et les céramiques cuites dans les fours d'Albisola Marina, qu'elle exposa à Milan à la *Galleria del Naviglio* et à Paris à *XX^e siècle*.

Certains sculpteurs se contentent de confier une ébauche en plâtre aux marbriers, dont ils contrôlent plus ou moins hâtivement le travail, se gardant d'y mettre la main de peur de tout abîmer; Maria Papa, elle, fait œuvre personnelle. Et si elle n'est pas insensible à la considération que lui témoignent les artistes, elle est fière, surtout, de se voir estimée par les ouvriers séduits par sa ténacité, son extraordinaire énergie et son don total au travail, cette

merveilleuse invention humaine à laquelle Dieu lui-même dut imposer des limites.

C'est de ses mains que sont nées ces « têtes » et ces « fleurs » dans lesquelles se concrétisent les deux grandes forces créatrices, la concentration et l'explosion: concentration de l'espace dans la matière, explosion de la matière dans l'espace.

De nos jours, le mot « sculpture » fait un peu peur et on préfère lui substituer celui d'« objet ». Calder a certes raison d'appeler « objets » ses *mobiles* ailés et ses impressionnants *stables*, et c'est un exemple que devraient suivre ceux qui, abusivement, qualifient de « sculptures » des élucubrations, intelligentes sans doute, mais qui n'ont rien à voir avec la sculpture.

Les marbres de Maria Papa ne prêtent pas à équivoque: tout en conservant la

chaleur humaine de l'objet — cher aux mains de l'homme, comme aurait dit Fernand Léger —, ce sont des sculptures, au sens classique du mot. La poésie de l'artiste n'exclut pas — bien au contraire elle s'en valorise — l'expérience et la sensibilité tactile de l'artisan, encore qu'elle se refuse à être totémique et, de ce fait, essentiellement artisanale.

Maria Papa n'a pas l'ambition, fort répandue aujourd'hui, de dépasser la sculpture. Un certain optimisme se dégage de ses œuvres, dont la rigueur n'exclut pas l'humour ni la fantaisie. Calatchi (qui a l'œil, disait Poliakoff) a bien su choisir pour sa première exposition de sculpture.

SAN LAZZARO

Galerie Momy Calatchi, Paris.



MARTIAL RAYSSE: LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE DU PIG

par Alain Jouffroy



MARTIAL RAYSSE. Le Grand départ (« Que se passerait-il si le Président Mao vivait avec la Joconde? »). Long métrage.

Je ne sais qui l'a dit, qui l'a tu: Martial Raysse *n'est* pas le Matisse de la seconde moitié du XX^e siècle, mais le joker de l'histoire de la peinture contemporaine. Hors jeu, et pourtant le plus pertinent par son « absence » du jeu, il plane au-dessus de toutes sortes de considérations vulgaires, ou tactiques, concernant la destination réelle des œuvres d'« avant-garde ». Son entreprise n'est, pour le moment, pas mesurable: on ne peut la réduire ni au pop, ni au « nouveau réalisme », ni au conceptuel, ni à l'art technologique: il est intervenu, chaque fois, par des initiatives déviantes, à l'intérieur des règles du jeu de chacune de ces modes. On peut donc l'accuser de contribuer à la faire: peu importe, puisque son cheminement ne coïncide avec aucun *chemin*, et son orientation future demeure, pour lui, imprévisible. Pourtant, on s'est acharné de tous côtés à le ranger dans des tiroirs: « Matisse », « Pop français » ou « nouveau réaliste », il échappe, par une espèce de grâce qui lui est propre, à toutes ces définitions: aujourd'hui, il se consacre à l'aventure des images filmées, et *Le Grand Départ*, son premier long-métrage, est sorti cet automne à Paris. Il a déjà travaillé, en vue du second, au Maroc. De surcroît, au moment même où il prenait les distances les plus élégantes, et par la seule intuition, devant certaines manifestations dont on a pu vérifier l'inopportunité, *l'inopérance*, il a constitué autour de lui une sorte de « collectif » qu'il désigne, avec un sourire, sous le nom de « République populaire du pig ». Plusieurs hommes, plusieurs femmes contribuent donc, par leur participation volontaire semi-clandestine, au développement du travail très particulier d'un individu connu sous le nom de Martial Raysse.

Cela semble rejoindre, de loin, l'aventure étatsunienne de Warhol: les contaminations du type publicité/peinture, dandysme/cinéma incitent évidemment à pratiquer l'amalgame. On oublie, ce faisant, de distinguer les qualités et les intentions propres de Martial Raysse, qui les a d'ailleurs plusieurs fois définies par écrit, au fur et à mesure de l'essaimage international de ses œuvres sous forme d'« expositions ». Martial Raysse s'oppose à Warhol comme il se

distingue de Matisse: loin de fonder son hygiène de la vision » sur ce qu'on appelle, aux Etats-Unis, le *campy* (la célébration systématique, ironique ou non, de la médiocrité et de la bêtise), je pense qu'on pourrait le définir par ce seul mot: le *désenchaînement*.

Conscient, d'abord, de la réalité urbaine et technologique, où se sont produits des phénomènes de stéréotypie du langage visuel, comme du langage écrit, il a mis au point un langage de communication poétique par les moyens inhérents aux nouveaux média. Le visage d'une femme est devenu l'archétype unitaire et minimal de son langage. Une certaine quantité de romantisme subsistait donc, malgré les apparences, sous les dehors d'un modernisme fracassant, impératif. Puis il en est venu à analyser les données de la perception de l'image, et à en tirer des conséquences pratiques. Ses stéréotypes — et ses prototypes — se sont transformés peu à peu en éléments de vocabulaire. La volonté, évidente chez lui, de briser le cadre traditionnel de la perception des œuvres d'art, l'a conduit à concevoir chacune de ses « expositions » comme une œuvre ouverte, où l'« environnement » et sa mise en scène ne servaient qu'à répandre dans l'espace l'idée qui lui tenait, chaque fois, le plus à cœur. L'espace de la galerie, raréfié au maximum, devenait ainsi le lien d'une articulation de signes se répondant de loin les uns aux autres par tous les moyens techniques utilisés: projection de « slides » sur le plafond ou sur le sol, musique et « bruitage » (chants d'oiseaux de Scandinavie, par exemple,



MARTIAL RAYSSE. La Forme. Elément de « Six Images Calmes », album de 6 sérigraphies, 80 ex. 60 x 75 cm. 1972. Galerie Alexandre Iolas, Paris (Photo J. Hyde).

dans la dernière exposition de sérigraphies chez Iolas), sculptures en papier posées à terre, cadre de néon entourant une absence de tableau, rappels du sujet principal dans toutes les directions, au-dessus du niveau normal de perception des regardeurs, tel est le désenchaînement des éléments constitutifs de son message. L'œuvre d'art,

pour Martial Raysse, ne peut plus prétendre à la communication que par son éclatement grandissant dans le temps et dans l'espace.

En fait, on peut se demander si cette démarche, que l'on aurait pu croire « néo-dada », ou même « contestataire » depuis 68, n'est pas celle d'un homme épris tout simplement de joie, d'air, de volupté et de liberté. L'histoire de l'art, à laquelle Martial Raysse ne peut manquer de s'adosser, lui dicte des initiatives singulières, où la conception qu'il a du cinéma joue le rôle de révélateur. *Le Grand Départ* n'est rien d'autre, à nos yeux, qu'un rêve filigrané dans l'espace de notre pressentiment du futur: au lieu de se borner au constat, ou même à l'analyse de l'objet, il fait confiance absolue à l'imagination. Le traitement de la couleur, dans ce film, s'il renforce certaines de ses découvertes de peintre, incite à renouveler de fond en comble notre idéologie de la vision. Avec Martial Raysse, l'horizon ne se bouche pas, tout est possible, et certaines des étiquettes qu'on a collées sur le produit de son travail vieilliront beaucoup plus vite que lui. Il nous devance probablement de quelques sensations, collectivement ressenties dans le cercle d'une communauté indépendante. La « République populaire du Pig », inconnue de nous, fait partie des enjeux de demain.

MARTIAL RAYSSE et ses amis de la République Populaire du Pig. (Photo F. Pichardo).



ALAIN JOUFFROY

LJUBA, LE ROSE ET LE VERT

par André Pieyre de Mandiargues

Sans donner trop d'importance à la nationalité des artistes, il n'est pas inutile de remarquer, à propos de Ljuba, que nous n'avons pas cessé, depuis près de vingt ans, d'être étonnés, voire émerveillés, par des peintres issus de l'un des peuples qui forment la vaste république des Serbes, Croates et Slovènes. De ces peintres-là, le plus grand nombre ou tout au moins les plus attachants se rangent dans l'espèce qu'à tort ou à raison l'on nomme « primitifs » ou « naïfs », si bien que les mots de peinture yougoslave sont devenus inséparables d'un certain esprit de simplicité, d'innocence, de fraîcheur et de fantaisie un peu enfantine. Or les premières choses ici qu'il faut noter sont que le Serbe Popovic Alekse Ljubomir, dit Ljuba, petit-fils d'un pope de Bosnie, est tout le contraire d'un « naïf », et puis que pour la simplicité il ne semble pas avoir beaucoup plus de goût que le peintre auquel parmi les contemporains il fait penser davantage: Salvador Dali.

Afin de mieux distinguer (tout en sachant combien pareille distinction est précaire!), je nommerai les uns: peintres d'esprit, les autres: peintres de main, et tout de suite j'ajouterai que les artistes que nous trouvons vraiment passionnants sont ceux-là seuls chez qui l'esprit est en relatif équilibre avec l'habileté des doigts, le premier primant d'un quasi-rien la seconde, ou réciproquement, tandis que nous nous ennuyons ou que nous nous attristons un peu devant des œuvres où l'une des forces du couple essentiel est nulle ou négligée. En France, dans un passé assez récent, les peintres se méfiaient de la sensibilité profonde comme de la poésie; farouchement, ils craignaient d'être traités d'« intellectuels »; la plupart des Italiens, beaucoup d'Espagnols, avaient un comportement similaire. Dans plusieurs pays du Nord, au contraire, vers la fin du dix-neuvième siècle ou au début du vingtième, des artistes nombreux ont tenté de donner forme sur leurs toiles au sublime et à l'ineffable, avec tant de gaucherie, souvent, que l'héroïsme les a conduits bien près du ridicule... Citer Böcklin est suffisant. Aujourd'hui, le grand succès du surréalisme, mouvement parfaitement cosmopolite sur le plan artistique, d'ailleurs, a incité les peintres à fuir la double banalité de la représentation réaliste et de la non-représentation par tous les chemins qu'avaient frayés leurs de-

vanciers en usant du théâtral, du fantastique, de l'ésotérique, de l'onirique, de l'érotique, et c'est ainsi que l'on se trouve justifié à parler d'un renouveau du vieux maniérisme dans l'époque contemporaine. De cette tendance-là, qui se peut dire aussi néo-surréaliste, Ljuba est l'un des modèles les plus purs et les plus accomplis. Sa peinture enchante l'œil par un métier incomparable, tout de même que son invention poétique rejoint celle des plus grands visionnaires que l'on ait connus.

L'école surréaliste (pour autant qu'il est permis d'employer une telle expression) s'est constituée autour de quatre à cinq grands artistes, totalement différents de pensée et de manière et qui n'étaient « groupés » que par l'influence d'André Breton et la fréquentation du cercle de ses amis. Si Ljuba se rattache au surréalisme, ce qui, me semble-t-il, ne fait aucun doute, c'est surtout par l'intermédiaire de Dali. Sans être particulièrement informé là-dessus, je crois que la découverte de l'œuvre du Catalan fut pour le Serbe un événement primordial. En effet, les premiers tableaux que nous connaissons de Ljuba, ses travaux d'apprentissage, très intéressants déjà, ont une étrange raideur, qui les apparente plutôt à la peinture primitive de l'Allemagne méridionale. La libération, l'explosion (et le superbe incendie), le fourmillement animal et le foisonnement végétal, coïncident à peu près avec l'union du modern style (typiquement dalién) aux formes de la Renaissance, avec l'apparition des bustes féminins au premier plan, des chevelures ou des crinières en flammes, des « petites boîtes », des œufs et d'autres éléments qui sont du domaine de Dali un peu comme les mannequins sont de celui de Chirico. Plusieurs titres de Ljuba (*La question d'éternité*, *Le temps cassé*, *L'hibernation*, *Sodomie*) rappellent également des préoccupations chères au peintre à fines moustaches; le premier rejoint le second dans la tentative de bâtir sur la toile peinte un monument à Lautréamont. Cela noté, selon qu'il était juste de faire, je me hâte d'écrire que je ne vois nullement en Ljuba une sorte de disciple de Dali, et qu'entre eux deux les différences sont aussi vives au moins et aussi manifestes que les ressemblances.

René Crevel, qui a parlé de Salvador Dali mieux que personne et qui était de formation marxiste, voyait (en

1931...) dans la célèbre méthode paranoïaque critique de son artiste favori, une certaine dialectique de l'irrationnel, placée, comme la psychanalyse de Freud, sous le signe de l'athéisme militant. Rien de pareil, naturellement, chez Ljuba, dont l'irrationalisme est cosmique, mystique même en quelque sorte. Alors que le vœu essentiel de Dali, en toutes les époques de son activité, ne fut jamais et n'est que de souligner la personnalité de l'auteur, Ljuba se signale à nos yeux par une démarche curieusement impersonnelle, qui tend à la disparition du créateur dans l'aurore de sa création, comme à l'intérieur de sa genèse monstrueuse s'effaçait Jérôme Bosch et comme dans un vertigineux langage se sont perdus volontairement des poètes qui n'œuvraient que pour brouiller leurs traces. « Le propos de Ljuba est d'égarer », a dit René de Solier. En ajoutant que Ljuba est un peintre d'énigmes, c'est du côté de Jérôme Bosch, une fois de plus, que va ma comparaison, car, dans tout ce qu'évoque et ce que dissimule l'art du moderne Serbe, l'ésotérisme est présent avec plus de luxuriance que chez aucun autre contemporain que je sache. Pareille luxuriance témoigne indiscutablement que la main qui tient le pinceau est ardente, chaleureuse, nourrie de sang par les battements d'un cœur brûlant. Artistes de tête ou artistes de main, les peintres se divisent aussi en hommes de main chaude et en hommes de main froide, ce qui met en franche opposition, cette fois, Ljuba et Dali, dont la glaciale habileté n'a rien de commun avec la manière fervente qui sur les toiles du premier se donne libre cours.

Si j'ai nommé l'aurore, plus haut, à propos de Ljuba, c'est probablement en écho du vers fameux qui a lié définitivement la chose et le mot aux catégories du rose et du vert. Ces deux couleurs, en effet, semblent exercer sur Ljuba une véritable fascination, car on ne cesse de les retrouver dans ses œuvres, surtout aux plus récentes époques, et la plupart des grands tableaux qu'il a produits dans ces dernières années mettent en gloire avec un éclat souverain l'accord dont il a faim et soif. A tel point que l'observateur cède au charme qui a ravi le peintre et que dans l'orangé qui rapproche les jaunes et les rouges de Ljuba il sent une variété de rose, tandis que les bleus lui présentent des fonds ou des



LJUBA. Un jardin pour Vénus. 1970-1972. Huile sur toile. 210 x 280 cm. Galerie de Seine, Paris. (Photo Marion-Valentine).

glacis d'émeraude. Illusion peut-être, fantasmagorie due à la splendide polychromie d'un peintre qui a l'art d'en mettre plein la vue à ses contemplateurs, cependant l'impression ressentie demeure. Et c'est sans doute à la mémoire de l'usage magistral fait ici des deux couleurs les plus fraîches du spectre ou de la palette que nous devons de reconnaître en Ljuba un peintre du monde en naissance, un animateur de genèses. Coloriste par don et par métier bien appris, tel est Ljuba, avec ivresse en outre. Ceux d'entre nous qui en regardant un tableau vont à la recherche du plaisir rare de voir des touches de peinture neuves, pures, vives, juxtaposées de manière à parler une sorte de langue ou à faire entendre une sorte de musique inouïe, ont de quoi se rincer l'œil sur toute la surface et dans tous les coins des tableaux de Ljuba. Que le bonnes et belles surprises, jusque dans les endroits les moins importants du décor ou des accessoires! Que de stupéfaction à se rappeler un nom parmi les moins attendus en la circonstance, Fautrier, par exemple, devant une petite zone zébrée de marron, de mauve et de céladon! A cause de telle polychromie flamboyante, poussée parfois jusqu'à l'ex-

tase, parfois jusqu'à la frénésie, l'on s'est interrogé, naturellement, si le peintre ne tirait pas tout ou partie de son inspiration du souvenir de visions colorées dues à l'ingestion de substances hallucinogènes, et si son œuvre ne rentrait pas dans ce que l'on nomme aujourd'hui l'art psychédélique. Eh bien, non! Certains se réjouiront, d'autres seront peinés, de savoir que Ljuba n'a jamais rien demandé aux produits de la flore ou des laboratoires, et que le monde phénoménal dont il nous offre le spectacle a surgi directement de la rêverie et de la contemplation intérieure. En cela, Ljuba ne se distingue pas de la plupart des artistes réunis naguère autour d'André Breton.

Un dernier point à prendre en examen est celui de la tendresse et de l'admiration avec lesquelles Ljuba regarde l'art ancien, particulièrement celui des maîtres du seizième siècle, et des influences qui se sont exercées sur lui de ce côté-là. Loin de dissimuler, le Serbe met ses amours en évidence. Cependant il me plaît de constater qu'avec l'éloignement de la jeunesse (il n'a pas encore quarante ans!) et du pays natal, Ljuba s'éloigne aussi de la nostalgie de l'art de musée. Ainsi ont fait, font encore, les meilleurs artistes d'hier et d'au-

jourd'hui. S'il s'agissait, en la personne de Ljuba, d'un cas d'académisme ou de virtuosité réactionnaire, semblable à ce que nous pouvons observer chez Fuchs et dans la nouvelle école de Vienne, il va sans dire que nous n'aurions pour lui aucune sorte d'intérêt. Or Ljuba, qui est servi par une culture tellement exceptionnelle qu'elle l'eût fait distinguer par Rodolphe II, le souverain alchimiste, possède une force brutale et barbare qui est slave avec une magnificence outrageuse. Et je sens et je sais, devant une toile sortie de son atelier, que je suis ému par quelque chose d'aussi moderne que la poésie d'Ezra Pound (qui ne se prive pas d'écouter le chant des anciens Toscans), par exemple.

Ce qui est salubre, encore, chez Ljuba, c'est l'audace, la violence, l'indiscipline, vertus d'avant-garde essentiellement. Point d'œuvre de lui qui ne soit explosive, détonante. Le feu de ses grands tableaux déchire la nuit des temps comme ne font que les flammes des révolutions.

Il démasque le monde intérieur et le monde extérieur à tous les hommes.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Galerie de Seine, Paris

LES STRATIFICATIONS LACUNAIRES DE MICHEL SEUPHOR

par Alberto Sartoris

S'il peut paraître, à l'observateur non averti, qu'une sorte de doute métaphysique plane sur les configurations fléchées de Michel Seuphor dont les trames restent invisibles, il n'en faut pas moins reconnaître que nous sommes ici en présence d'une des plus belles et des plus authentiques expressions de l'art abstrait contemporain. Elles nous suggèrent, notamment, de considérer la différence qui existe entre la rigueur et l'inutile sévérité. En reprenant sans cesse les thèmes qu'il a développés et en conservant jalousement les schémas primitifs, il lui est loisible de les amplifier continuellement, de les accroître de tant de perspectives péné-

trantes, et d'en réunir les éblouissantes stratifications lacunaires selon un ordre ponctuel et linéaire précis. C'est ainsi qu'il affirme la profondeur des causes premières de son imagination et les premiers principes constructifs de ses structurations, causes et principes auxquels il ne déroge jamais.

Pour s'en convaincre, il n'est que de parcourir l'itinéraire plastique suivi par Seuphor. Nous remarquons alors que ses dessins à lacunes, d'une clarté toute classique, ont largement contribué à la restitution d'une forme soulignant une emprise réformatrice de la grandeur et un style composé d'après une géométrie ductile; grandeur et style

se résumant en un art qui n'a rien de puritain, mais qui nous enveloppe dans sa sereine plénitude.

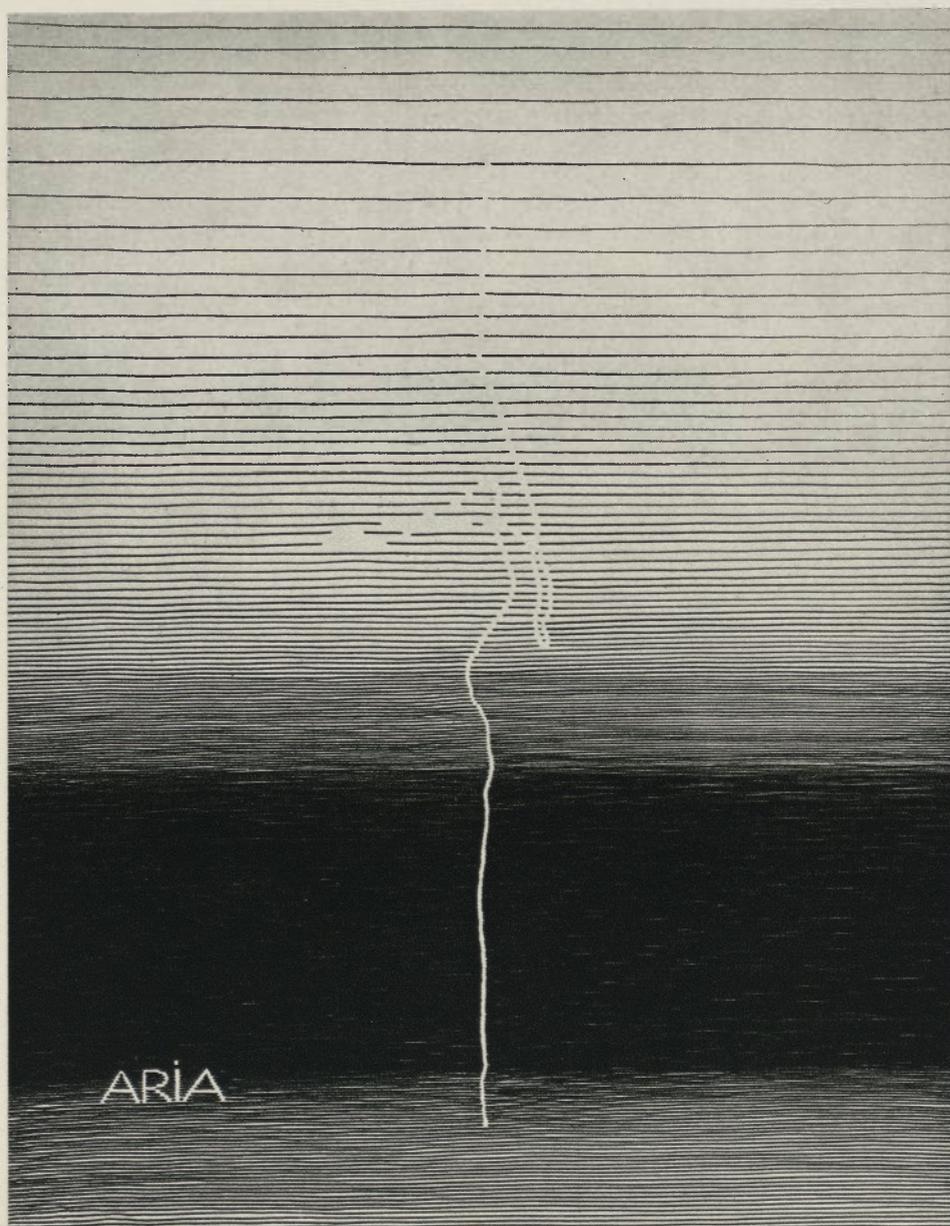
D'autre part, pour découvrir la signification cachée d'une œuvre comme celle-ci, si proche de la poésie architecturée par l'importance qui s'y trouve accordée aux vibrations de l'ossature et aux transparences rapides de la lumière, comme à cette loi qui s'y magnifie sous le terme inquiétant d'absence et où se regroupent les espaces interrompus, il faut bien admettre qu'elle est fondée sur la permanence réelle et vitalisante de l'effacement. Une harmonie en sourdine, qui localise et lie les singuliers accords découpés, crée cette sensibilisation atmosphérique constituant la thématique centrale de la stratification lacunaire dont elle est le reflet.

Les frappantes apparitions alternatives et les réductions spatiales de Michel Seuphor ont révélé une conception et une magie qui renouvellent distinctement les représentations fusiformes de l'*infiguration*. Tandis qu'elles indiquent l'orientation toujours en éveil d'une méthode qui ne s'est jamais soustraite aux bénéfiques et aux mystères de la métamorphose, elles explicitent nettement sa pensée et le sens miraculeux de sa fantaisie.

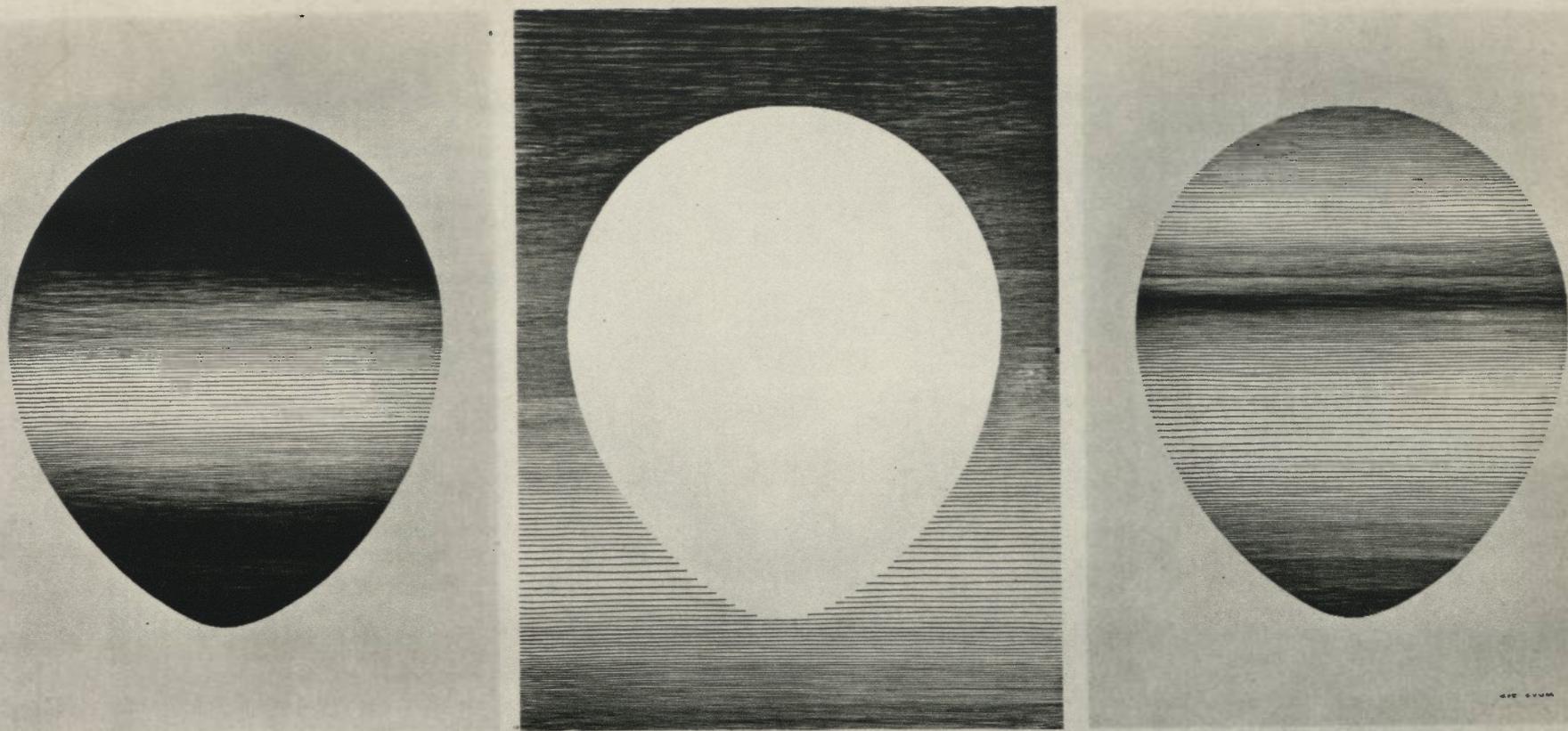
Ces dessins complexes et rayonnants, parfois rehaussés de couleurs essentielles, ces projections d'un esprit provoquant de constantes surprises, ne cherchent pas à transformer ce qui est intransposable, mais à animer ce qui nous est resté jusqu'ici inconnu, ce qui ne peut être avéré d'avance. Ce n'est pas en s'accompagnant des variétés d'un répertoire préétabli que Seuphor parvient à déterminer la technique créatrice de ses inventions, mais en synthétisant les propres composantes d'un registre inépuisable qu'il gradue à l'infini.

Les stratifications lacunaires de Seuphor ne sont pas des parenthèses de la peinture abstraite dont elles subiraient le flux et le reflux réguliers des saisons. Elles ne sont pas non plus des phénomènes détachés des contextes naturels de l'art construit. Elles réalisent, comme de grandes fresques monochromes, un véritable environnement visuel refusant tout automatisme même in-

MICHEL SEUPHOR. Aria. 1968. Encre. 67 x 51 cm. Coll. de l'artiste. (Photo Lauros-Giraudon).



ARIA



MICHEL SEUPHOR. Ave ovum. 1965. Triptyque. (Photo Giraudon).

conscient; elles surgissent d'une manière pondérée des moyens concrets d'une mélodie plastique n'ayant pas d'autre terme que celui de la recherche insaturable jointe à un équilibre périodique savant.

Dans le domaine esthétique et formel, en partie tributaire du néo-plasticisme auquel il a appartenu et dont il a élargi les limites, Michel Seuphor ne s'attache cependant pas à l'orthodoxie d'une tendance qu'il a enrichie en lui ouvrant de vastes horizons. On sait en effet à quel point il aime à montrer son autonomie et les multiples faces des choses et des idées, à quel point il s'évertue à démontrer combien nous nous parons tour à tour de vérités irrécusables, de propos contestables et d'affabulations non mesurables.

Par mutation régulatrice, les réseaux ordonnateurs de ses stratifications et dessins à lacunes transforment toutefois subtilement et substantiellement, dans une sorte de processus interne qui nous échappe optiquement, sa notion irréaliste d'une expression plastique associée sans contredit aux fastes modulaires de la géométrie.

Passer par les intentions sous-jacentes de ses compositions, c'est prendre un chemin qui nous conduira directement dans le cadre attirant d'une intégration sans fanatisme tendant à fusionner les éléments divers d'une prodigieuse en-

treprise que l'abstraction a offerte en héritage aux instruments et corps constitutifs de l'infiguré.

Présent dans l'art nouveau, ce courant l'est surtout dans les esprits qui accordent à l'atmosphère exaltante de la construction plastique toutes les vertus incantatoires de la création abstraite. La vision de Seuphor s'éloigne donc considérablement des conventions artificielles et artificieuses de ces statuts esthétiques convergeant exclusivement vers un métabolisme dépourvu de structures irradiantes.

Dans le saisissant raccourci de l'infiguration que représentent les dessins de Michel Seuphor, est nettement formulé et résolu le dilemme comprenant les prémisses parfois contradictoires de l'art abstrait. S'ils mènent à une même conclusion, ils aboutissent cependant à une tendance qui se fait une obligation de ne pas confondre constructivisme et néo-constructivisme, simplicité et indigence, qui se fait un devoir de ne pas fausser les réalités de l'histoire, qui se fait une nécessité de se rallier à une articulation organique dont les fins ultimes sont dictées par l'invention et le rejet global de l'assimilation appauvrissante. Il se dégage de cette prise de position catégorique un style de libération spirituelle, culturelle et structurelle qui va à l'encontre des instincts et des tournants grégaires de trop mo-

destes suiveurs d'un art absorbé comme un médicament, d'un art de compilation sans originalité, d'un art dont les emprunts illégitimes dévoilent de congénitales médiocrités.

En s'incarnant dans un infiguré revêtant l'image d'un mode et d'un système résistants, les idées de Michel Seuphor révèlent une étonnante actualité. Il est intéressant, à ce propos, de noter que son art surgit du tumulte présidant aux infernales manifestations d'un univers dégradé.

Par contre, ce qui doit le moins nous surprendre (car, dès le début, il a montré ses extraordinaires connaissances et ses dons exceptionnels de prospecteur), c'est que, dans sa recherche d'une nouvelle équation poétique de l'art, dans ses différentes tentatives de découvrir un nouvel art de construire la peinture, l'écriture, le dessin et le graphisme, il soit toujours parvenu à la résolution des problèmes de l'inexploré et de l'inexploité qu'il s'était posés audacieusement.

Aujourd'hui, comme auparavant, on ne peut donc qu'approuver l'engagement pris par Michel Seuphor et se complaire du solide contenu de ses interprétations. Sachons goûter, dans toute sa beauté, sa résonance et sa force, ce grand chant lyrique jamais brisé dans son élan.

ALBERTO SARTORIS

KARSKAYA OU LE JEU NÉCESSAIRE

par Geneviève Bonnefoi



L'atelier de Karskaya (janvier 1972).

Karskaya pour beaucoup, dans le monde un peu clos des arts, c'est d'abord un « personnage ». Une sorte de dandy qui porte avec autant d'élégance la cape romantique et le jabot de dentelle que les tenues les plus insolites inventées par elle-même bien avant que les hippies ne fussent conçus. Une de ces femmes dites « redoutables » — et redoutées — par la gent, le plus souvent masculine, en place. Parce qu'elle a l'esprit vif, l'humour caustique et parfois la dent dure (c'est ainsi qu'on cache une trop grande sensibilité), parce que sa forte personnalité s'accommode mal des concessions et des multiples arrangements par où il faut trop souvent en passer si l'on veut « réussir » aujourd'hui...

...Si le « personnage » Karskaya reste fascinant, sa création ne l'est pas moins. Car c'est avant tout d'une œuvre qu'il s'agit. Une œuvre qui a poussé un peu au hasard d'abord, anarchiquement, comme une plante trop riche aux multiples rameaux, dans toutes sortes de directions différentes, et qui maintenant, avec le recul, apparaît solide et bien implantée, chargée de sens et de sève. Ne s'étant jamais, comme elle dit, « prise au sérieux », elle pouvait ainsi tout se permettre — et s'est tout permis, échafaudant ainsi, tantôt classique, tantôt baroque, une des œuvres les plus originales qui aient vu le jour depuis la Libération... Au lendemain de celle-ci, dans l'extraordinaire climat de liberté créatrice qui régnait alors, Karskaya se lança dans toutes sortes d'expériences picturales, devant nombre de réalisations que l'on tient aujourd'hui pour novatrices...

...Sorcière un peu, magicienne beaucoup, Karskaya l'a toujours été. « Ne me demandez pas comment je fais, dit-elle en riant à qui tente de percer ses secrets, j'avais déjà cela dans le ventre de ma mère. » Avec la complicité de ce demiurge qu'est le hasard, elle jouait alors, comme une enfant passionnée, avec toutes les matières: cendre ou charbon, pastel ou cirage, peinture argentée pour cuisinières, blanc d'Espagne, etc...

...Que la création soit pour elle une activité ludique, il n'est que de voir ses derniers-nés, les grands *Billi* pour s'en convaincre. Que ce jeu engage l'être tout entier et relève de ce défi à notre condition que Dubuffet appelait « le jeu majeur de l'homme », qui pourrait en douter devant ce mélange d'humour et d'angoisse qui se dégage de la plupart de ses œuvres? Plus grand est le risque, plus extrême le plaisir et elle ne manque jamais d'introduire dans le jeu cette « ombre de corne de taureau », chère à Michel Leiris, sans la-

quelle il ne demeure qu'un vain divertissement...

...Selon l'amplitude des oscillations qui l'entraînent vers l'un ou l'autre pôle de sa nature multiple, Karskaya peut passer d'un registre à l'autre, du cérébral au sensitif, de l'« abstrait » à l'« expressionnisme », de l'« informel » à l'« impressionnisme » et du comique au pathétique. Déconcertante, certes, pour les esprits étiqueteurs, amateurs de « mouvements », de groupes bien constitués avec tambour et porte-drapeau, d'« ismes » bien définis, une aussi insaisissable personnalité...

... Karskaya ne copie jamais la vie. Elle prend à la vie ce que celle-ci lui offre et nous le restitue, transformé en un autre fragment de vie, par son inépuisable imagination. Elle ne reproduit pas la nature en créant ses merveilleux collages; elle fait avec elle un bout de chemin — un pas de deux — un pas de danse — et, la promenade finie, quelque chose est né que la nature n'aurait su faire, mais dont elle a fourni souvent les plus beaux éléments. Grâce à une certaine magie ils vont continuer à vivre, non pas momifiés et fossilisés mais dans le jeu sans fin de leurs accords, comme il en est dans cette autre forme d'art qui meurt et renaît à volonté, la musique.

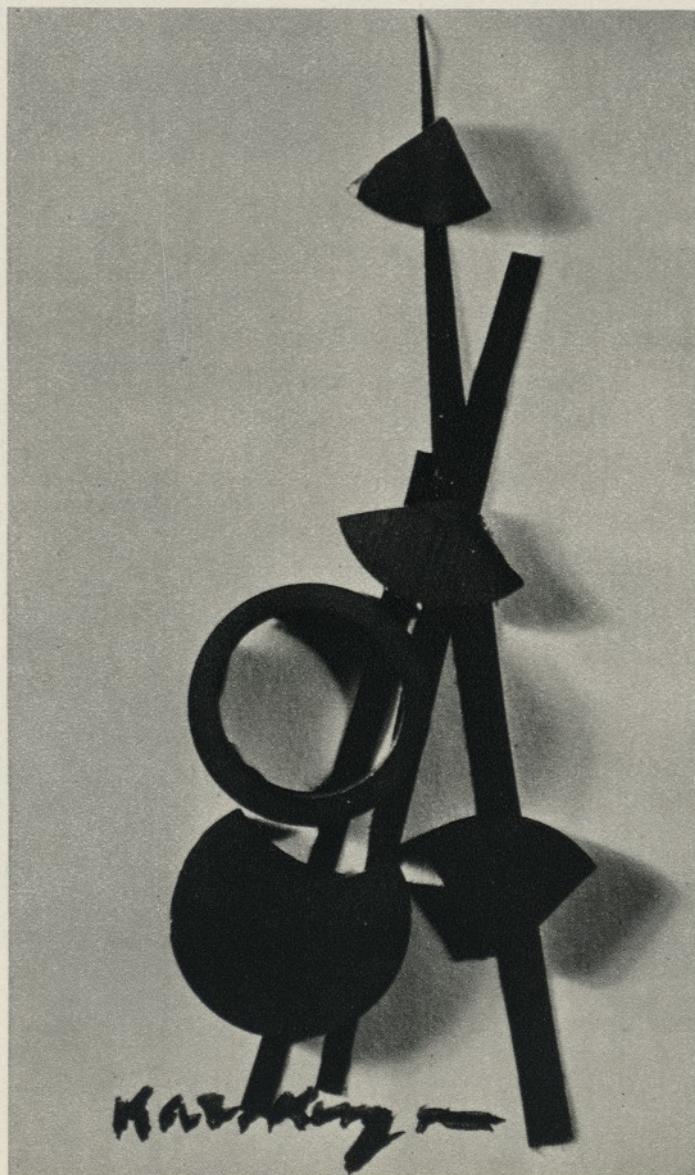
C'est parfois l'alliance étrange du plus grand raffinement et d'une certaine « brutalité »: les clous, les gonds, les chaînes, mêlés au papier fragile, à toutes les nuances du gris ou du sable. Raffinement des matières naturelles, des écorces lisses, des feuilles, des cuirs, subtil jeu des nuances dont notre œil, agressif sans cesse, a perdu l'habitude. Œuvres de sensibilité pure, où la « sensibilité de l'absence d'objet », chère à Malévitch, se mue en son contraire. Cantates à mi-voix qui dispensent la joie comme certaines pièces de Bach où le motif toujours repris n'est pourtant jamais tout à fait le même. Cette musique-là n'est pas faite pour les gens pressés. Excepté quelques pièces pleines d'humour et bien fortes, la part la plus importante de l'œuvre de Karskaya est faite de petites œuvres longuement mûries — autour desquelles elle a tourné longtemps, ajoutant ici, retranchant là — qui demandent à être de même longuement contemplées. Dans un monde saturé d'images violentes, assourdi par les grosses timbales de la publicité, il est bon que l'on puisse encore entendre la merveilleuse « petite musique » de quelques êtres rares qui s'adressent à l'esprit et au cœur.

GENEVIÈVE BONNEFOI

(Extrait de « Karskaya ou le jeu nécessaire », par Geneviève Bonnefoi, Ed. Collection de Beaulieu, 1972).



KARSKAYA. Le guerrier I. 1954. Huile sur toile.



KARSKAYA. Poète mécanique. 1957. Collage (Photos Hervochon).

BARROS

par Alain Jouffroy

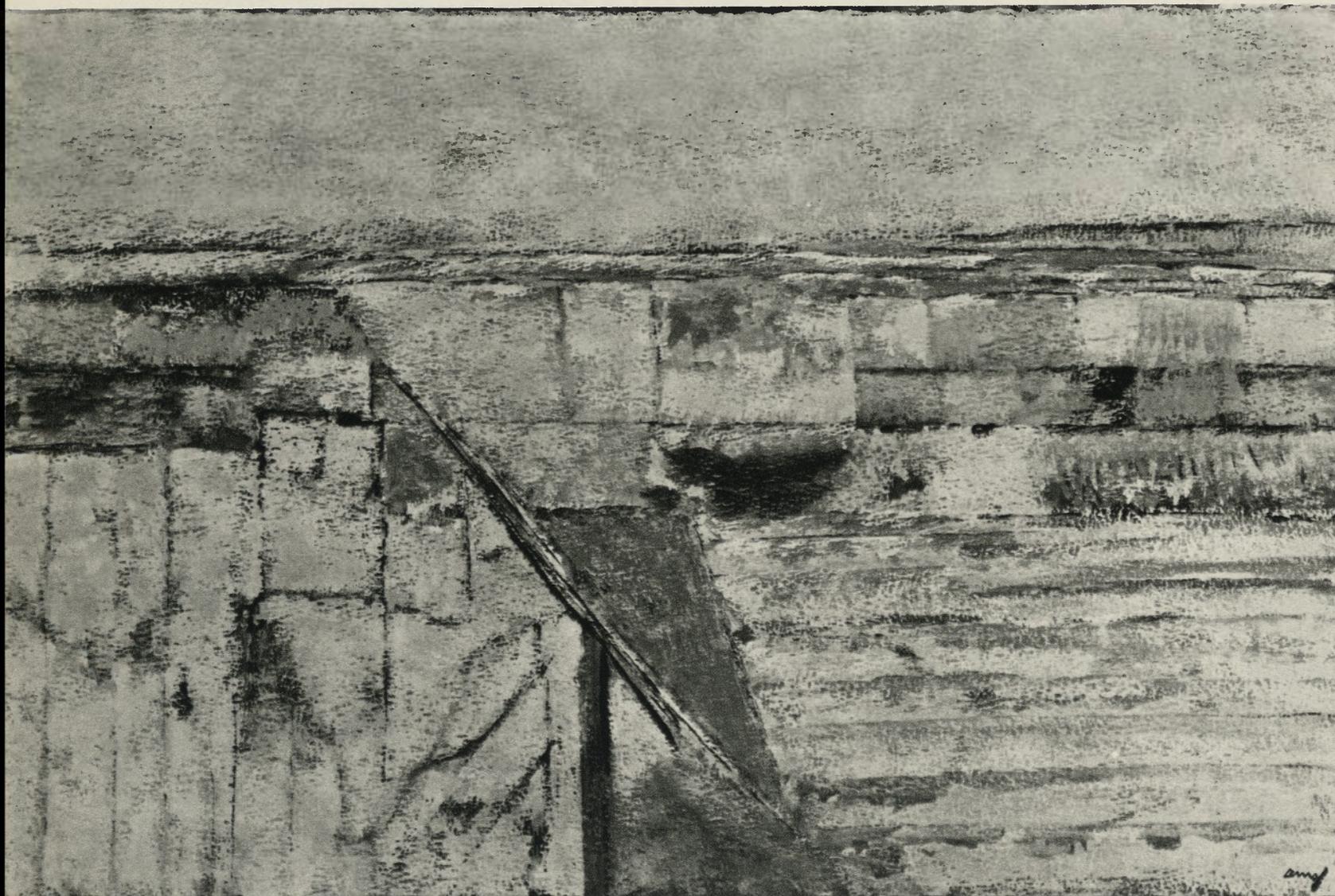
... à l'horizon interne des villes, la destruction de la *vieille cité*, en leur centre, et le remplacement progressif des maisons d'habitation par des blocs bureaucratiques et commerciaux, engendrent de nouvelles « trouées », — terrains vagues provisoires, renouvelés chaque mois, chaque semaine, où la *trace* des maisons abattues subsiste un certain temps au flanc des autres: cartes labyrinthiques, où le passage coudé des cheminées, des escaliers, les papiers lacérés, la pierre mise à nu sous le crépi, le faux-bois et le faux-marbre indiquent des *absences* ou plutôt des

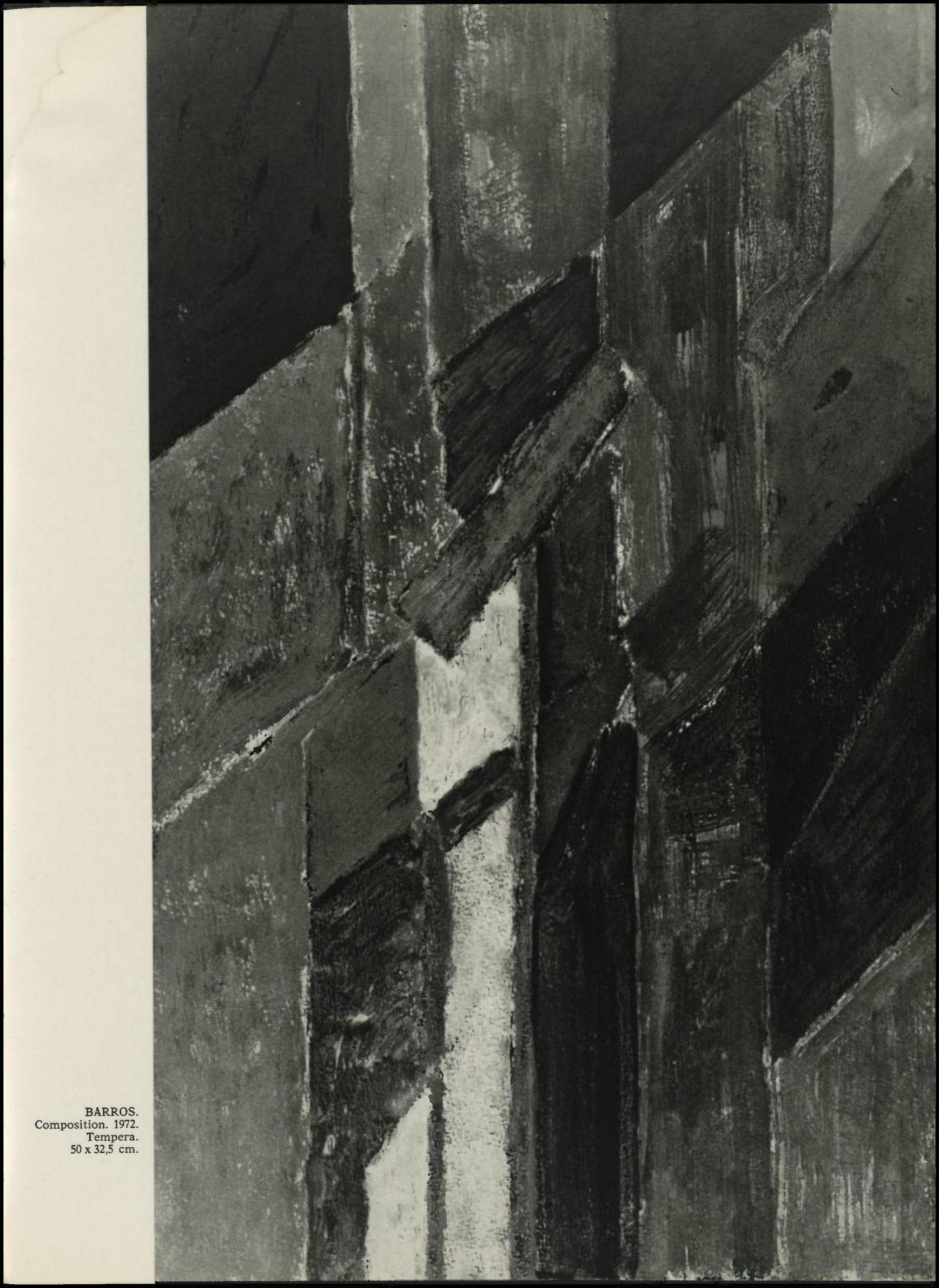
figures anéanties, flottant, fantomatiques, dans le vide ou l'imaginaire. L'homme qui arrive à Paris (du Portugal, par exemple, où ce processus de transmutation économique de la cité demeure très lent) découvre ces trous comme les supports de ce qu'il n'a pu voir, connaître, les strates spécifiques du passé. Barros, venu pour la première fois à Paris en 1963, ne s'y est fixé qu'en 1966, où — entre autres —, Michel Seuphor l'a encouragé. Sa rêverie n'a pas obéi à la seule contemplation des vieux murs, mais, j'imagine que c'est cela, et rien d'autre sinon la peinture même, celle de Nicolas de Staël ou de Poliakoff, qui a servi de stimulant à Barros, joué le rôle de déclenchement onirique devant le papier blanc. Ses œuvres frappent par une sorte de discrétion extrêmement tendue: gris, beiges, blancs, jaunes feutrés, cartons finement déchirés, « matières » et grains de papier suscitent ici, par leur sourdine, une

sorte d'écoute secrète des grandes orgues de la peinture. La composition souvent décalée par des lignes obliques (rappel presque illisible des maisons détruites) ordonne l'ensemble de ces *payages intérieurs* selon un ensemble de repères structurels cohérents. Il n'est pas indifférent, je pense, de constater que Barros nous fasse réentendre aujourd'hui, où on l'entend si peu, la voix de l'« espace du dedans ». En typographie, on appelle « cheminées » les colonnes irrégulières de « blancs » qui parfois se fauillent entre les mots, de ligne en ligne, de haut en bas de la page: sorte de circulation d'air à l'intérieur du texte imprimé, et les *cheminées* de couleur établissent, dans l'œuvre de Barros, la présence-absence de quelque chose que ne dit pas, et que ne peut dire la peinture: la raison même de son silence.

ALAIN JOUFFROY

BARROS. Composition. 1952. Tempera. 32,5 x 50 cm.





BARROS.
Composition. 1972.
Tempera.
50 x 32,5 cm.

PIERRE COURTIN, GRAVEUR

par Françoise Woimant

Pierre Courtin, un nom que beaucoup d'amateurs s'étonnent de ne pas connaître lorsqu'en 1971, l'artiste reçoit le Grand Prix National des Arts; une œuvre enfin révélée au grand public lorsqu'en 1972 les organisateurs de l'exposition « Douze ans d'art contemporain en France » choisissent de présenter au Grand Palais des toiles et des gouaches du fameux buriniste tandis que Bernard Gheerbrant affiche à la Hune, l'une des galeries les plus fréquentées de Paris, « Pierre Courtin, vingt-cinq ans de gravure ».

Inconnu, méconnu, non point: l'homme est, à cinquante ans et depuis longtemps déjà dans le monde restreint des arts, ce qu'il convient d'appeler une figure, car il est de ceux qui ont intensément vécu l'aventure artistique de ces trente dernières années, construisant une œuvre singulière, ayant pour les œuvres des autres une curiosité fervente, un œil et un esprit sans cesse aux aguets.

Né en 1921 à Rebréchien près d'Orléans, il a jusqu'à sa majorité rongé son frein et mené de front, trois ans durant, travaux de labourage et de bûcheronnage dans son village et exercices de gravure dans l'atelier que dirigeait en 1939 le

buriniste Soulas. Mais à peine est-il entré à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1942, qu'il la quitte, n'ayant, dit-il, pas de temps à perdre, fréquente alors diverses académies dont celle de Lhote où il se liera d'amitié avec Dewasne, travaille pour Villon, fait la connaissance d'Herbin et d'autres peintres abstraits, exposant comme eux dans des galeries d'avant-garde, chez Jeanne Bucher, Lydia Conti ou Colette Allendy. Dès 1950, il joue un rôle actif au sein du Comité directeur du Salon de Mai dont il démissionnera résolument en 1969, participe en 1949 à la création du groupe Graphies et en 1952 à celle du Salon d'Octobre, connaît l'époque euphorique des Biennales de Venise, Sao Paulo et Cassel, figure aux côtés de Klee, Kandinsky et Dubuffet, dans la remarquable collection de catalogues que Heinz Berggruen consacre aux artistes de sa galerie, présente enfin des expositions personnelles à Bruxelles et Genève, à New York, Boston et Chicago, au Stedelijk Museum d'Amsterdam et au Musée d'Ulm.

Est-elle donc inexplicable l'ignorance que manifeste le grand public à l'égard de l'artiste? Mais non, car cet homme secret qu'habitent une passion exigeant

te et une méfiance paysanne a choisi d'être graveur, « cette éternelle victime de la société » comme il se plaît à l'écrire dans son journal en 1951, et, qui plus est, a de son métier, le burin, une conception bien particulière: son travail est lent — « un buriniste digne de ce nom dit-il, ne devrait jamais graver plus d'un centimètre carré de métal par jour » — son œuvre est donc peu abondant (deux cent cinquante burins depuis 1939); profondément gravés, ses burins ne supportent qu'un tirage très limité, de quatre à dix exemplaires; le petit format est sa norme — « la gravure doit rester à l'échelle de la main... elle demande à être appréciée à plat, libre, nue, jamais collée à un passe-partout ou recouverte d'une vitre et, telle un objet quelconque, suspendue à un clou le long d'un mur où elle s'abîme... elle n'a aucun rôle à jouer dans la décoration des appartements », écrit-il rageusement. Serrées dans les cartons des amateurs et de quelques collections publiques, les œuvres de Courtin ont ainsi pendant longtemps échappé aux regards des visiteurs non avertis jusqu'au jour où, à quarante cinq ans, en 1965, sur le terrain de plus en plus déserté de la peinture, notre graveur s'est furtivement glissé, présentant en 1970 à la Galerie l'Œil une étrange peinture aux formes et aux couleurs énigmatiques qui a vite attiré l'attention des collectionneurs.

Mais Courtin n'en continue pas moins de tenir la peinture pour un « art second » même s'il ajoute après coup, avec son ironie coutumière « de seconde vue », car la gloire de ce créateur est bien d'avoir considéré la gravure comme un « art majeur », à l'encontre de beaucoup d'autres qui l'utilisent comme un simple procédé de multiplication de dessins ou de peintures. Faisant réflexion sur l'essence même de cette technique, il parvient à des innovations qui ont alors fait scandale: dès 1944, le relief de son trait de burin s'est exagérément accentué; en 1945, la traditionnelle « cuvette » rectangulaire n'est même plus respectée et le cuivre est découpé; en 1949, la plaque n'est plus encrée et la première estampe blanche est née; enfin, en 1951, ses burins prennent définitivement l'aspect de petits bas-reliefs. Longuement élaborés et taillés dans l'épaisseur d'une plaque de zinc cinq à six mois durant, ou plus longtemps encore, ils sont tirés avec des encres liquides à peine teintées sur un épais papier de fabrication artisanale. Ils feront sa célébrité. « La gravure, affirme alors Courtin, est un art tactile autant et peut-être plus que visuel. » Jamais ce qu'avait pressenti certains maîtres du passé n'avait été si clairement exprimé.

COURTIN. Régime circulaire. 1970. Burin. 26 x 27,5 cm.

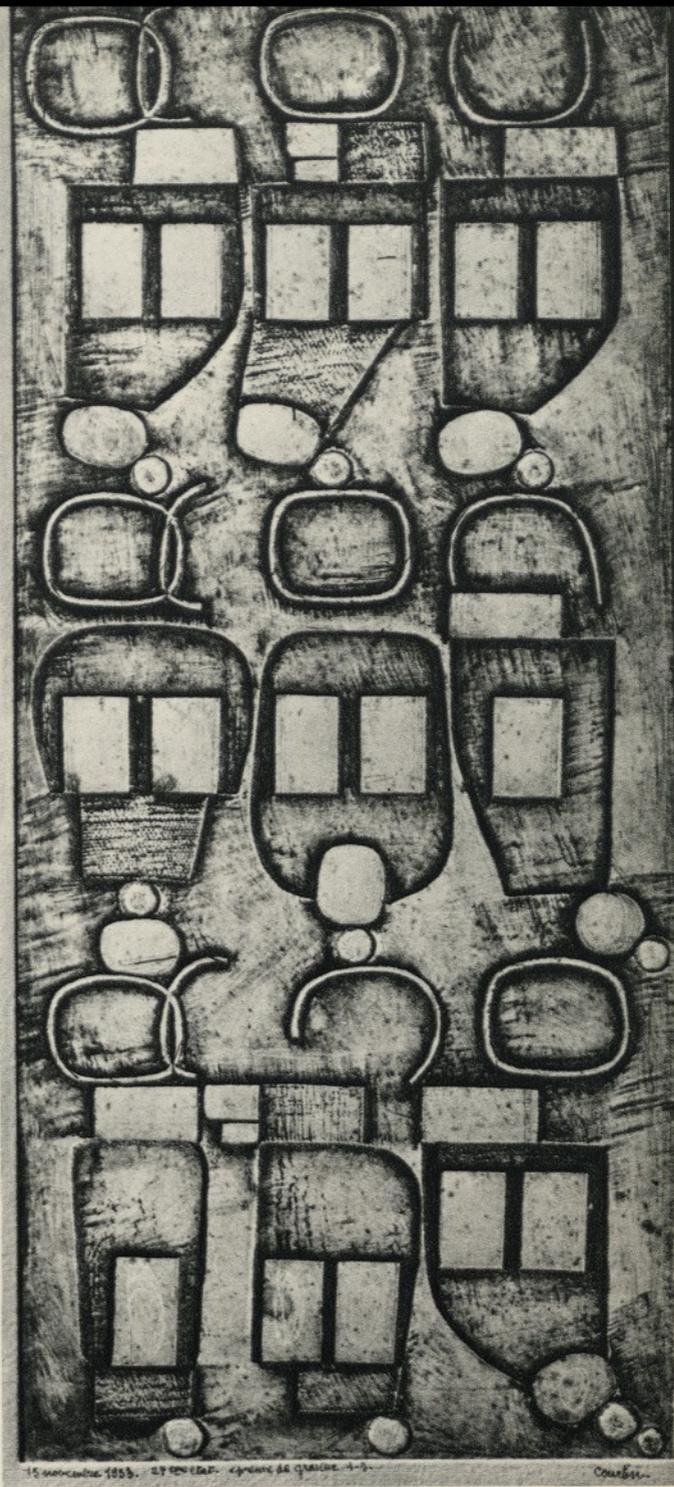


Mais au fait, de quoi l'artiste nous entretient-il, que perçoit notre regard, que caressent et décryptent nos doigts? Tout d'abord, quelques « personnages pointus », d'un tracé rigoureux et d'un style cubisto-surréaliste, reflets du climat de désespérance de la guerre et dont une illustration de Faulkner en 1946 nous apporte comme un dernier écho; en 1948, ils disparaissent, cédant la place à des constructions purement abstraites qui le conduisent, un an plus tard, d'un espace suggéré par des tracés géométriques aux formes en relief; 1949 est en effet l'année décisive, celle du renoncement définitif au réalisme, à la peinture d'atmosphère, une manière « d'entrée à la Trappe ». Mais déjà cette première période révèle les constantes de son art : la rigueur des formes, née de la nécessité de préciser une pensée, qui confère à l'œuvre sa beauté, son caractère volontaire; une démarche proche du surréalisme qui l'entraîne plus récemment à la culture d'automatismes psychiques et qui en fondera la richesse; à quoi vient s'ajouter l'humour, ce contrôle de l'intelligence qui ne serait, selon l'artiste que les grands mots effraient, qu'un goût prononcé pour la dérision.

Proche de la trentaine, Courtin est entré en pleine possession de son langage : par la gravure en relief, c'est le pouvoir d'incantation même de l'art qu'il nous fait redécouvrir, ses sources primitives et instinctives. Ainsi, les burins des années cinquante s'apparentent-ils aux bas-reliefs des grottes préhistoriques, des tombeaux égyptiens ou

encore aux graffiti des amoureux sur les monuments publics. Puis, en 1952, le graveur conçoit son illustration pour un poème d'Eluard, chef-d'œuvre resté inédit, qu'il est contraint d'abandonner pour reprendre momentanément la charrue de ses ancêtres. Des rapports de l'écriture, de l'art et de la poésie, tel était le problème qui l'occupait tout entier et dès lors son œuvre portera la marque de cette fascination. On citera à son propos les écritures cunéiformes et les hiéroglyphes. Mais ce sont des parcours pleins de mystères, à quoi nous invitent désormais les burins, les toiles, les gouaches ou les plus récentes lithographies de l'artiste et qui éveillent en nous d'autres souvenirs, façades plateresques d'Estrémadure ou jardins de Le Nôtre avec leurs belles ordonnances et leurs figures allégoriques, leurs labyrinthes et leurs bosquets. On retrouve le même goût pour la symétrie, les effets de surprise, les symboles. Plus proche cependant des arts bruts, naïfs ou populaires, des primitifs ou des fous, que de l'antiquité classique, l'art symbolique de Courtin, de signification métaphysique, dépiste l'être instinctif, explore le temps — sa hantise —, en démonte ironiquement les mécanismes, découvrant incidemment de curieuses analogies entre les règnes végétal, animal et minéral et les civilisations successives, monuments, machines, humbles objets. Des frontières du « Nouvel Empire » à « Colombo-les-deux Eglises », Courtin poursuit ainsi une « navigation heureuse », toujours solitaire, au-delà des nouveaux courants de l'art

COURTIN. Porte de l'été. 1957. Burin.



COURTIN. Burin. 1953 (Photo A. Morain).

que, d'un regard pénétrant, il continue d'observer. Souhaitons qu'une grande exposition lui soit consacrée et qu'un catalogue complet révèle cette œuvre mystérieuse, en dévoile les multiples facettes et la logique interne. Car c'est bien d'une éthique et non d'une esthétique que relève l'œuvre gravé de celui qui s'est intitulé graveur-peintre. C'est aussi ce que manifestent, inséparables des burins, les peintures, objets, collages, photographies et écrits non moins singuliers de ce créateur qu'il faut tenir pour un des esprits les plus originaux de notre temps.

FRANÇOISE WOIMANT

"L'œuvre lyrique"
de Jean Cassou

par Bernard Noël

« Le poète, dit Jean Cassou, n'expose pas sa pensée, il la rejoint ». A travers quoi? La pratique de la poésie. Chez Cassou, cette pratique se confond, comme le voulait Tzara, avec l'activité de l'esprit. Et sa poésie est ainsi une pensée en train de s'imaginer. Signe particulier, elle s'y emploie en jouant de l'analogie et de l'ambiguïté, afin que le Je y fasse toujours référence à l'Autre.

Autre signe particulier, cette pratique est demeurée secrète, Jean Cassou ayant attendu sa soixante-quinzième année pour la donner à lire. Sans doute ses 33 Sonnets composés au secret étaient-ils célèbres, mais ils avaient le tort d'apparaître isolés au milieu d'une œuvre de romancier, de conteur, d'essayiste. Soudain, avec la publication des deux volumes de l'Œuvre lyrique, c'est l'ensemble de cette œuvre qui s'éclaire différemment, car voici que se manifeste son centre, et donc sa véritable unité — unité qui n'est pas facilement définissable à partir du moment où l'on s'aperçoit qu'elle substitue au classement, aux genres, la vie même de l'auteur, sa Figure... L'importance de l'Œuvre lyrique est de préciser ce que veut dire, et voudra dire Cassou, ce nom d'une sonorité douce, où se conjoignent pudeur et modestie, force et volonté, mais aussi chant et humour. Et c'est peut-être un des traits essentiels de Cassou que son humour ajoute la discrétion à la modestie quand il n'est pas comme une pudeur supplémentaire. Le chant lui-même, très ample dans les versets de l'admirable premier poème de 1930, « Les Animaux en décembre », comme dans la « Grande Suite » finale, s'humorise souvent à travers des rythmes légers, qui ont l'air d'abord bien petitement sautillants, mais dès qu'on y est plus attentif, se révèlent étrangement discordants parce que cassés par de continues ruptures, les mettant au diapason de ce qui, en poésie, est le point le plus vif de la modernité. Des poèmes d'une apparence traditionnelle donnent ainsi l'exemple d'un change qui n'affecte la forme qu'en profondeur, à moins que, ce faisant, ils ne répondent, toujours secrètement, à l'un des désirs de Breton, qui disait dans une lettre: « Nous tentons peut-être de restituer le fond à la forme, et pour cela nous efforçons d'abord de dépasser l'utilité pratique... Le sens n'a pas à être inclus dans une œuvre, c'est à l'œuvre de prendre un sens par rapport à ce qui l'entoure »...

JEAN-CLAUDE FARHI, L'ORPHÉE DU MÉTACRYLATE

par André Verdet

S'adressant à Farhi lors d'un entretien à trois avec Hervé Fischer (entretien paru dans la revue *Pétrole et Progrès*, printemps 1972), Arman s'écriait: « Salut, ô Napoléon ou plutôt Michel-Ange du métacrylate! »

Puisque salut « héroïque » il y a, mon exclamation serait plutôt « Salut, ô Leonardo da Vinci du métacrylate! » Cela, comparativement, signifierait pour moi que le travail de Farhi, dans le domaine des matières plastiques, inclinerait vers un plus grand mystère, une plus grande recherche du secret des choses et de leur dévoilement intérieur.

Au titanisme, Jean-Claude Farhi préfère l'orphisme. Il est le poète et le musicien d'un matériau apparemment inerte, et que les cordes de sa lyre font peu à peu chanter au fur et à mesure de l'élaboration de l'œuvre et de sa pétrification en objet d'art lumineux.

Jean-Claude tire du métacrylate, j'ose dire l'« âme » de sa substance, c'est-à-dire le substrat chromatique et constellé. La lumière sourd de l'intérieur de ses compositions toujours admirablement architecturées. Elle se répand, elle se diffuse dans le corps de l'objet. Elle est comme un lait de clarté et de couleurs (je dis à dessein lait, comme d'un voile impalpable). Elle prend à son piège la lumière extérieure, l'amalgame, la fond en elle.

Si Jean-Claude Farhi (dont je suis la constante progression depuis ses jeunes débuts artistiques à Nice voici plus de douze ans et qui s'imposa rapidement par la personnalité baroque de ses reliefs, travail où ses recherches sur les matériaux plastiques prirent racine), utilise la matière pour elle-même, cette matière est pourtant littéralement sublimée, transportée par la ferveur, la passion de l'artiste pour son métier, pour la technique qu'il impose. La technique devient transparence, poésie éparse.

Tout volume, tout espace délimité de Farhi, selon l'objet choisi, est tout d'abord une géométrisation en plans colorés. Les lignes volumétriques sont établies avec science, rigueur: le hasard, l'accidentel en sont bannis.

Rythme, noblesse, radieuse et calme beauté caractérisent les dernières créations de Jean-Claude Farhi. On peut dire sans crainte que ses fûts de colon-

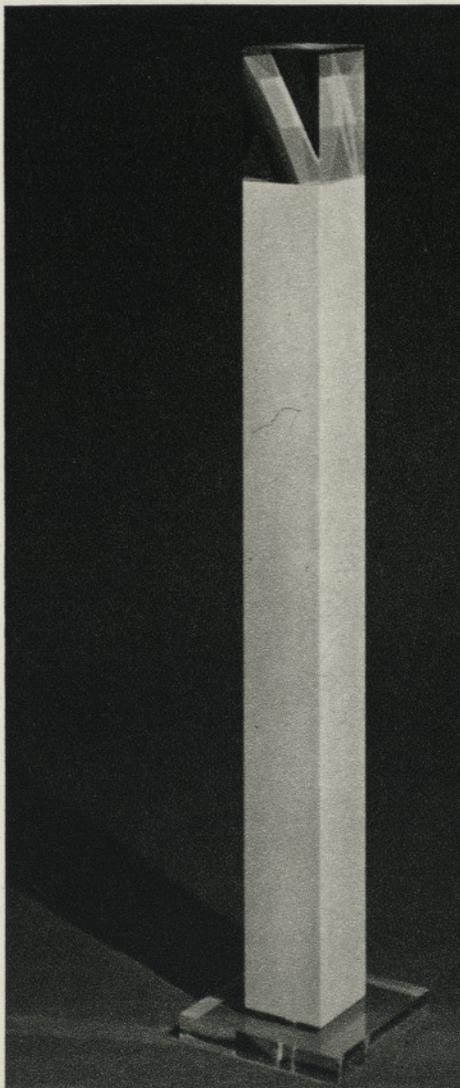
nes se classent parmi les plus inventifs et les plus harmonieux objets d'art en matière plastique de ces dernières années. Ils rejoignent le grand classicisme, l'art sculptural du XX^e siècle, qu'il soit traditionnel ou d'avant-garde.

Jean-Claude Farhi se veut avant tout *environnementeur*. Il a créé des meubles, des objets magico-utilitaires, des jeux d'échecs, il a architecturé et décoré des pièces entières pour des appartements modernes.

L'artiste travaille dans une usine de plastique en Italie, près de Rome. Il y a trouvé, auprès des dirigeants et des ouvriers, un accueil plein de chaleur. Il donne des directives précises, il intervient dans l'organisation du travail, il fait appel aux transformateurs. Il aime dire: « Mes idées m'appartiennent et une part de mon travail appartient à la technique. Mes sculptures seraient impossibles sans la chimie, sans les usines. »

ANDRÉ VERDET

FARHI. Borne volumétrique. 1972. H: 144 cm. Métacrylate. C.N.A.C., Paris.



JAKOB BILL: PREMIÈRE EXPOSITION À PARIS

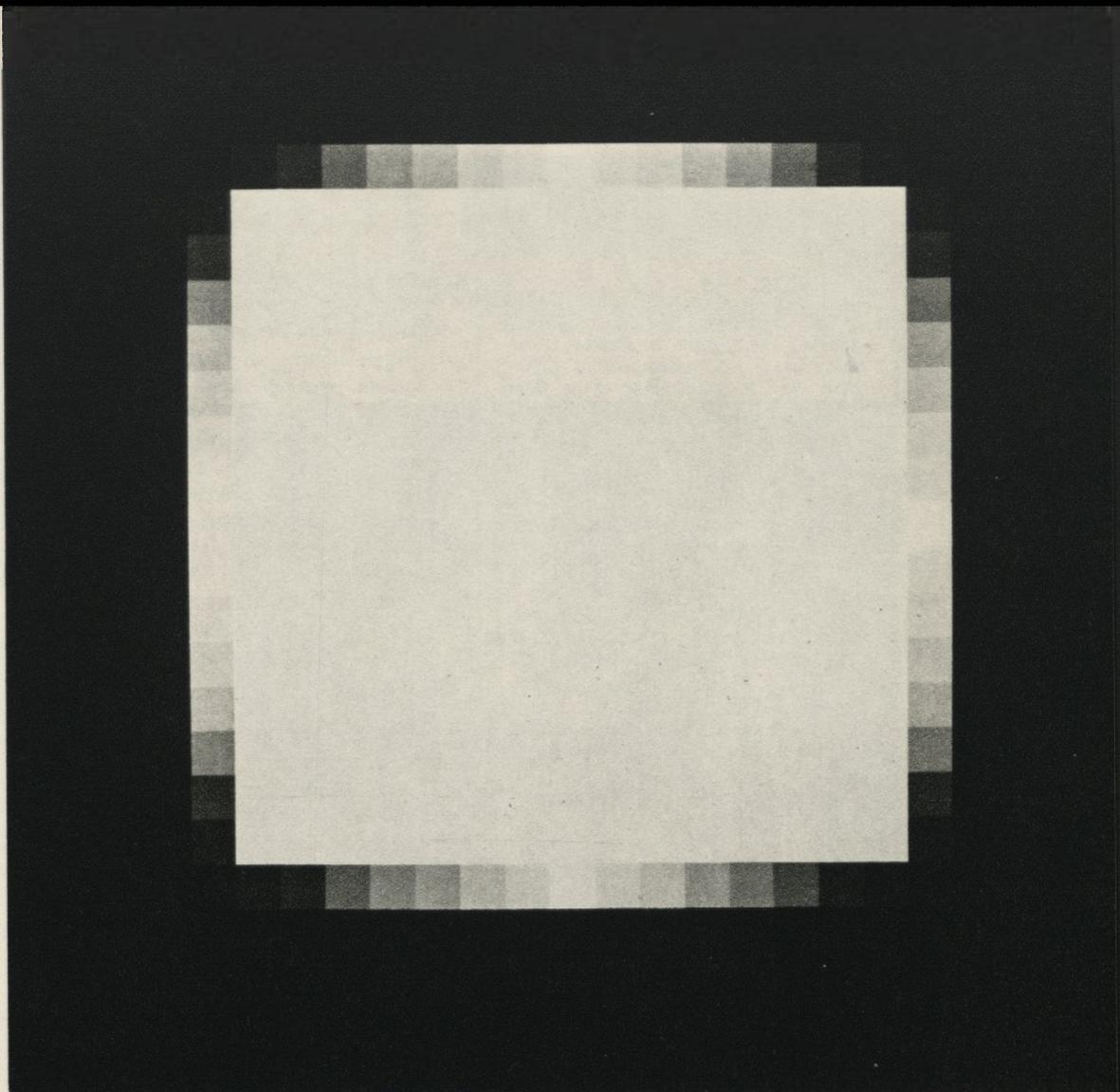
par Valentina Anker

Jakob Bill se fait un prénom. Il est devenu peintre comme le fils d'un jardinier peut devenir jardinier et peut-être aussi comme le fils d'un roi devient lui-même roi. Du jardin de l'art concret, dans lequel il a grandi, Jakob Bill a gardé le goût des strictes ordonnances géométriques. Mais plus que l'intérêt structural de leurs rapports mathématiques, c'est la forme définie, neutre et exactement renouvelable des cercles et des carrés qui l'attire. Les symétries qu'il adopte lui permettent d'étudier sans interférence son domaine préféré : la couleur.

Depuis trois ou quatre ans il a surtout peint deux types de tableaux : l'un est composé de bandes horizontales partagées verticalement en trois volets formant un triptyque; l'autre est un carré placé au centre d'un autre carré plus grand et séparé de celui-ci par un mince cadre composé lui-même d'une suite de petits carrés aux couleurs dégradées.

La répartition en bandes de la surface peinte forme la structure opératoire la plus simple et la plus neutre, à la limite de l'abandon de la composition, et permet d'étudier les multiples activités de la couleur. Chacun de ces tableaux (1970 : n° 8 et 26; 1971 : n° 23) est construit selon deux systèmes de gradations de couleurs qui vont en s'éclaircissant vers le centre. La trame de fond est constituée par une série de bandes qui traversent la toile d'un bord à l'autre.

Une deuxième séquence composée de bandes divisées en trois sections égales alterne avec ce réseau unifiant. La couleur du panneau central, différente de celle des volets latéraux, bouleverse la régularité de la structure totale. Le passage du foncé au clair se fait plus ou moins rapidement, parfois selon une progression linéaire, parfois plus vite selon une courbe exponentielle. Le contraste de ces vitesses d'accélération met ainsi en évidence le centre lumineux, noyau d'énergie qui se révèle au maximum de son intensité. Dans d'autres cas le centre se voile et les cou-



JAKOB BILL. N° 19. 1970. Acrylique sur toile. 120 x 120 cm. Galerie Denise René, Paris.

leurs vers les bords apparaissent dans toute leur transparence. Dans ces tableaux, où se croisent des gammes chromatiques, se combinent plusieurs systèmes aux informations contradictoires. Ainsi l'harmonie des contraires (le clair et le sombre; le statique et le dynamique) régit ces toiles. Cette dualité confère aux surfaces leur tension vitale, souvenir épuré des œuvres optiques de ses débuts.

L'autre système, les carrés communicants, est absolument propre à Jakob Bill. Il serait faux de vouloir à tout prix apparenter cette structure à Albers. En effet, l'asymétrie verticale soigneusement calculée des fameux « hommages au carré » dénote un souci de composition que ne partage pas la nouvelle génération. D'autre part, les carrés du maître du Bauhaus sont clos et mettent l'accent sur la « respiration » des surfaces par l'interaction des couleurs, tandis que ceux de Jakob Bill sont totalement symétriques et ouverts, permettant ainsi un passage continu d'une surface à l'autre, dans un mouvement infini entre l'intérieur et l'extérieur, à travers des frontières incertaines. Au gré de leurs gradations,

les modules qui forment le cadre du carré tantôt se confondent, tantôt contrastent avec le fond (1969 : n° 47; 1970 : n° 28; 1972 : n° 13). Le dynamisme du tableau naît aux points de contact. Si, par exemple, les modules placés aux coins du cadre ont la même couleur que le fond, notre attention se concentre sur les bandes frontières que la forte intensité lumineuse du centre fait plier en arc. On les perçoit comme un son qui émerge du silence, s'amplifie, revient au silence. Ainsi ce périmètre lumineux et changeant introduit la notion de temps dans le tableau ou, mieux, dans la perception du spectateur. Ce surgissement d'énergies modifie la couleur du contenu et du contenant. En même temps, l'activité du périmètre déborde de ses limites en lisières irradiantes, et les bandes du cadre flottent sur les surfaces mouvantes du tableau.

C'est sur ces structures élémentaires que Jakob Bill conjugue les couleurs. Il les emploie et les associe toutes, il s'intéresse même aux tons qu'emploient certains peintres surréalistes, notamment Magritte. Une exception : il a aboli de sa palette le noir et le brun, trop

Capogrossi

Le jour même où, après une longue maladie, Giuseppe Capogrossi s'éteignait à Rome, j'aurais dû, à l'occasion de la diffusion par la télévision d'un film en couleurs tourné par le peintre Clemente sur son œuvre, présenter à XX^e siècle un choix de tableaux de cet artiste étonnant. J'avais moi-même préfacé le catalogue de sa première exposition à Rome, lors de sa conversion au « signe », après sa longue crise spirituelle. Mais le film n'avait pu être tourné à cause de la maladie de l'artiste et mon projet d'exposition, par conséquent, avait été abandonné.

Sa dernière exposition à Paris, organisée par le regretté Carlo Cardazzo, avait eu lieu dans ces salles de la rue des Canettes que j'espérais une fois de plus pouvoir lui offrir.

Capogrossi n'est pas seulement à l'origine du signe, de la répétition, de la structuration, de même que son ami Alberto Burri, avec lequel il avait fondé à Rome le groupe « Origine » (dissous en 1951), n'est pas uniquement responsable de l'apparition de morceaux de chiffons sur une cimaise. Burri et Capogrossi sont les initiateurs — bientôt rejoints par Fontana — d'une nouvelle poétique de la peinture moderne; ils ont réoccupé les places laissées vacantes par les grands de la génération précédente : Boccioni, Balla, De Chirico (dont le génie s'était éteint vingt ans auparavant).

Si Burri, quelque peu sauvage, vivait à l'écart de la société italienne, si Fontana avait surtout réussi à grouper autour de lui une grande partie de la jeunesse, Capogrossi, par son charme personnel autant que par son talent, était devenu en quelque sorte le peintre national de l'Italie nouvelle. Cette Italie intellectuelle, à qui, pendant une dizaine d'années, le « signe » n'avait inspiré qu'une grande hilarité (comme les chevaux à trois pattes de Marino Marini, aujourd'hui citoyen d'Honneur de la ville de Milan), s'était, depuis 1960, rangée derrière ce « signe » et reconnaissait enfin en Capogrossi un grand maître. Pour moi, pour Henri Michaux, pour Roland Penrose, pour Michel Tapié et pour beaucoup d'autres, il l'avait été dès ses nouveaux débuts, vers 1950.

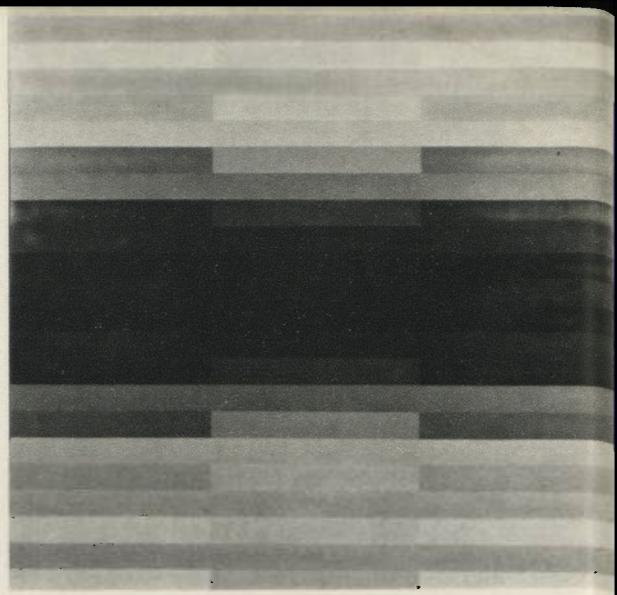
Bien que Capogrossi parût avoir tout donné à son « signe », une grande chaleur humaine émanait de lui et c'est la perte de cette chaleur humaine, que rien ne saurait remplacer, que je regrette le plus aujourd'hui.

SAN LAZZARO

tristes à son goût. A part cela, ses harmonies ne suivent aucune règle définie, car Jakob Bill ne croit à aucune théorie de la couleur. Il ne travaille pourtant pas au hasard, mais plutôt par empirisme, au sens noble du terme, systématiquement, comme le ferait un scientifique devant un champ de recherches encore peu défriché. On discerne une méthode intuitive dans sa tendance à répéter certains accords. Jakob Bill associe volontiers les opposés : les complémentaires ou, ce qui est encore plus irritant, les tons presque complémentaires. D'autres fois (1971 : n° 20), il oppose des surfaces dont la longueur d'onde est presque semblable, des turquoises dont la différence se situe aux limites de la perception, des jaunes presque blancs. Aux tons vifs, orange lumineux ou bleu froid, Jakob Bill oppose souvent le gris, mais il ne s'agit jamais d'un gris tout à fait neutre, plutôt d'un gris-rose ou encore bleu (1971 : n° 6).

La métamorphose, donc la vie, l'intéresse : un vert en une succession de nuances vire au jaune alors que venant à sa rencontre un rouge devient orange puis jaunit (1971 : n° 22; 1972 : n° 13). Ces gradations donnent à la structure qui les limite une dimension et même une forme nouvelle. Il y a désormais deux structures : celle qui est conçue et dessinée et celle qui est vue et que les couleurs imposent. Ainsi deux droites parallèles divergent, ainsi naissent des perspectives ambiguës.

Cette étroite interrelation entre la couleur et la forme, cette espèce de contradiction sur laquelle le peintre joue, montre assez clairement son appartenance européenne et le différencie des « minimalistes » américains, auxquels on aurait peut-être tendance à l'apparenter de prime abord. Quoi de plus simple et de plus « minimal », en effet, que les structures de Jakob Bill, quoi de moins ambigu ? Mais quoi de plus ambigu aussi, lorsque le carré contenu dans le carré débordé son contenant et se laisse envahir à son tour par celui-ci : ces carrés sont un peu un exercice de logique formelle, dont les syllogismes seraient rendus pervers par la magie des couleurs. Donnons un nom au carré intérieur : Epiménide. Epiménide disait : « tous les Crétois sont menteurs... » or nous savons qu'Epiménide était crétois... cette incertitude est due à la contradiction fondamentale dégagee par Jakob Bill dans ses tableaux : celle qui surgit entre le perceptuel et le conceptuel. Lors d'un premier pas ses œuvres sont ordonnées, les structures sont nettes et définies. Puis la perfection du message est brouillée par nos sens, changée par la réalité qui est désordre. Comme nous l'avons dit, la



JAKOB BILL. N° 40. 1970. Huile sur toile. 120 x 120 cm. Galerie Denise René, Paris.

droite devient courbe, le limité s'échappe de son cadre et le peintre, face à cette opposition, devient dialecticien. Il ne suffit pas de réduire les moyens formels pour faire une peinture intéressante : l'abandon de certaines possibilités doit amener de nouvelles relations, à un autre niveau. Jakob Bill y parvient en soulignant l'opposition entre la forme couleur et la forme idéale, opposition qui anime ces structures évidentes.

Jakob Bill n'est pas seulement peintre, il est aussi préhistorien. Docteur de l'université de Zürich, il travaille toute la semaine au musée national quand il n'est pas sur un terrain de fouilles. « Je ne pourrais pas être artiste à cent pour cent, dit-il, car il faudrait alors que je peigne à des moments où je ne suis pas disposé à le faire. Ma peinture exprime ma joie de vivre, je ne peux pas peindre quand je suis déprimé ». En effet, de ses tableaux se dégage réellement une impression de gaieté et de vie, qui n'est pas sans nous rappeler la clarté et la fraîcheur de Sophie Taeuber. C'est donc par choix que Jakob Bill est un « peintre du dimanche », afin de nous communiquer, par ses couleurs joyeuses, le meilleur de lui-même : il peint ses dimanches.

VALENTINA ANKER

Galerie Denise René, Paris.

ERRATUM

A la page 22 de notre précédent numéro, nous avons omis de préciser — et nous nous en excusons vivement — que « La Ballade du Soldat » de Georges Ribemont-Dessaignes, illustré par Max Ernst, a été éditée en 1972 à Vence par M. Pierre Chave. Cet ouvrage a été exposé à la Galerie Alphonse Chave, Vence (août-septembre) et à la Galerie Berggruen à Paris (20 sept. - 21 oct.).

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL (FRANCE ET ÉTRANGER) DES EXPOSITIONS EN 1972

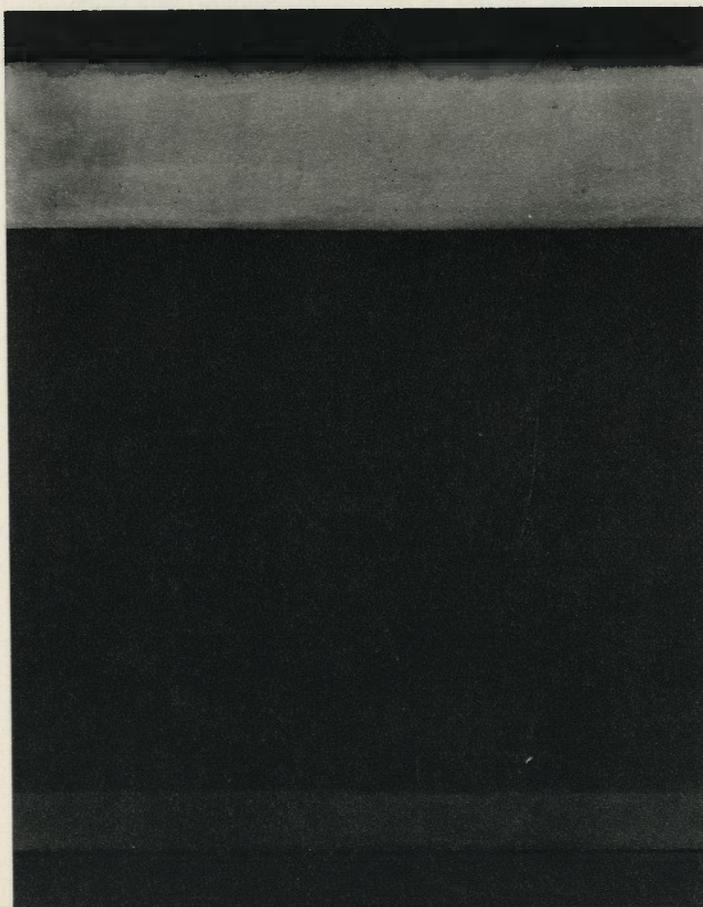
ADAM. Le Havre, Musée des Beaux-Arts (juillet-août-septembre).
 V. ADAMI. Milan, Studio Marconi (octobre).
 L'AFFICHE ANGLAISE. Paris, Musée des Arts Décoratifs (juin-septembre).
 AGAM. Paris, Musée National d'Art Moderne (20 octobre-18 décembre).
 THE AGE OF NEO-CLASSICISM. Londres, Victoria and Albert Museum (9 septembre-19 novembre).
 ALECHINSKY. Genève, Galerie D. Benador (février-mars), Bruxelles, Auditorium (mai-juin).
 D. D'ACHER. Vence, Galerie Alphonse Chave (mai-juin).
 ATLAN. Paris, Galerie Momy Calatchi (mars).
 BALLA. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (juin-juillet).
 BAZAINE. Metz, Musée des Beaux-Arts (juillet-septembre).
 M. BECKMANN. Munich, Galerie Günther Franke (31 juillet-16 septembre).
 M. BILL. Zurich, Marlborough Galerie (14 juin-19 août).
 BONNARD. Paris, Galerie Claude Bernard (mai), Albi, Musée Toulouse-Lautrec (juillet-septembre).

L. BONTECOU. Chicago, Museum of Contemporary Art (25 mars-7 mai).
 BORDERIE. Paris, La Demeure (février-mars).
 E. BORGHI. Turin, l'Approdo (juin).
 BOTERO. Paris, Galerie Claude Bernard (nov.).
 BRASSAÏ. Paris, Gal. Verrière (22 mars-24 avril).
 VICTOR BRAUNER. Paris, Musée National d'Art Moderne (juin-fin sept.).
 M. BROODTHAERS. Düsseldorf, Kunsthalle (16 mai-9 juillet).
 BRYEN. Le Havre, Musée des Beaux-Arts (janvier-février), Saint-Etienne (février-mars).
 BURRI. Paris, Musée National d'Art Moderne (mai-juin).
 P. BURY. Düsseldorf, Kunsthalle (juillet-août), Charleroi, Palais des Beaux-Arts (23 septembre-22 octobre), Paris, C.N.A.C. (novembre-décembre).
 BYZANTIOS. Paris, Musée Galliera (avril-mai).
 CALDER. Paris, Galerie Verrière (février-mars). Palma, Sala Pelaires (sept-oct.).
 TITUS-CARMEL. Lodz, Musée Sztuki (23 mai-30 juin).
 H. CARTIER-BRESSON. La Rochelle, Musée (juillet-août-septembre).



CÉSAR. Compression plastique. 1971. 51 x 29 x 24 cm.

FRANCESCA CHANDON. Peinture. 1971.



CÉSAR. Paris, Galerie Lucien Durand (mai-juin).

Il y a deux manières d'imposer le plastique: d'une manière totale ou bien en essayant d'en tirer une certaine esthétique, une certaine beauté — densité, propreté. Le plexiglas, en masse, cela peut être beau comme du verre! (César).

M. CHAGALL. New York, Pierre Matisse Gallery (avr-mai), Paris, Galerie Maeght (mai-juin).

F. CHANDON. Paris, Galerie Henri Benezit (juin).

La peinture de Francesca Chandon s'accomplit dans la plus fragile clarté, dans la plus pathétique soif de dresser l'univers comme une voie triomphale. Ici ce n'est plus l'aube. Le jour s'est avancé dans ses craintes, ses fanfaronnades. Il a distribué ses stèles, ses pierres d'angle, ses pièges et ses victoires. Triomphant il sait déjà qu'une chute l'attend. Attente et savoir. Qu'une femme s'identifie à cette exigence d'être, et à cette crainte de disparaître émeut davantage. (J.-J. Lévêque).

CHILLIDA. Lund, Musée (mai).

A. CLAVÉ. Barcelone, Sala Gaspar (juin-juillet).

CORPORA. Paris, Galerie Villand et Galanis (mai-juin).

En portant à leur extrême puissance expressive les discours autonomes et parallèles de la couleur et du trait, Corpora atteint à un paradoxe apparent, à une efficace rigueur dans la somptuosité, à la signification la plus sobre dans le contexte sensoriel le plus riche. C'est le grand Corpora de la fête de l'œil, le parfait humaniste de l'exaltation de nos sens. (P. Restany).

CORTOT. Versailles, Saint-Germain-en-Laye, Galerie Alice Julliard (fév.-mars).

CREMONINI. Paris, Galerie du Dragon (février).

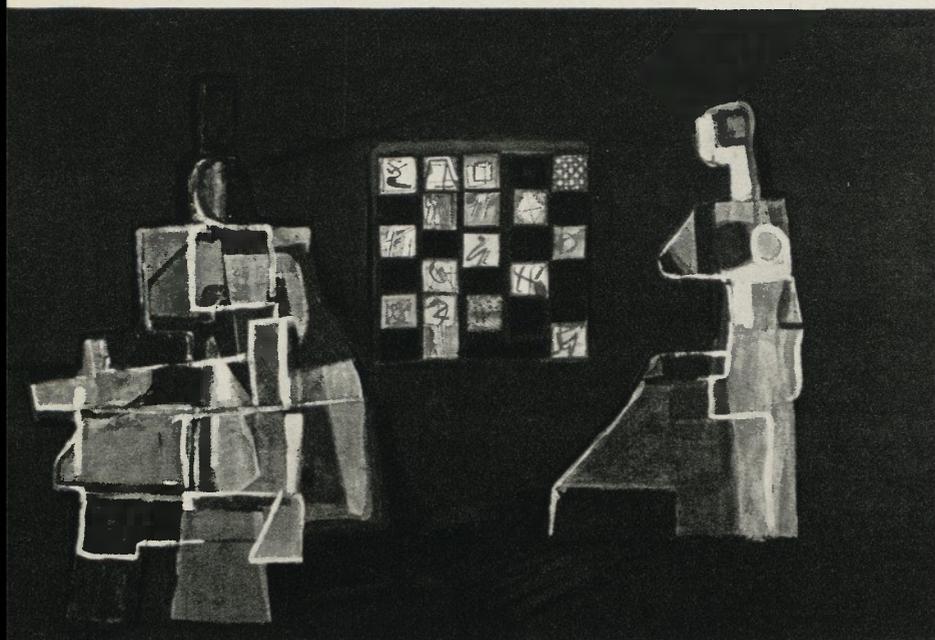
R. CIESLEWICZ. Paris, Musée des Arts Décoratifs (18 février-17 avril), Grenoble, Musée des Beaux-Arts (juillet-août).

J. DAY. Paris, Galerie Darthea Speyer (21 mars-5 mai).

DELACROIX et le FANTASTIQUE. Paris, Musée Eugène Delacroix (mai-juin).



GILIOLI. La barque du pêcheur. 1949 (sculpture offerte par le Président de la République à la Reine Juliana de Hollande).



ANITA DE CARO. Le jeu. Peinture. Coll. Mme Gruner-Schlumberger. Exposition itinérante aux U.S.A. 1972-1973.

ROBERT et SONIA DELAUNAY. Lisbonne, Fondation Gulbenkian (mai-juin), Nancy, Musée des Beaux-Arts (juin-juillet).
 DELFINO. Paris, Galerie Darthea Speyer (février-mars).
 W. DEXEL. Paris, Centre Culturel Allemand (février-mars).
 JIM DINE. Paris, Galerie Sonnabend (avril), Zurich, Gimpel et Hanover Galerie (22 septembre-25 octobre).
 DOUZE ANS D'ART CONTEMPORAIN, Paris, Grand Palais (mai-septembre).
 M. DUCHAMP. Turin (20 mars - 20 avril).
 DUFY. Paris, Galerie Dina Vierny (juin-juillet).

ÉCOLE DE NICE. Nice, Studio Ferrero (oct.-nov.).
 ÉTIENNE-MARTIN. Paris, Musée Rodin (mars-avril).
 MAX ERNST. Maisons des Jeunes et de la Culture de la Région parisienne (février-juin).
 ESTÈVE. Paris, Galerie Claude Bernard (mars).
 A. EXTER. Paris, Galerie Jean Chauvelin (mai-juin).
 L. FEININGER. Milan, Galleria del Milione (janvier-février).
 L. FERNANDEZ. Paris, C.N.A.C. (18 avril - 15 mai).
 FOLON. Bruxelles, Musée d'Art Moderne (23 mars - 23 avril).

GILI. Paris, Galerie Stadler (avril-mai).
 Donation GONZALEZ. Saint-Paul, Fondation Maeght (9 juin - 4 juillet).
 A. GOTTLIEB. Zurich, Marlborough Gallery (février-mars).
 R. HAMILTON. Milan, Studio Marconi (novembre).
 HARTUNG. Mannheim, Kunstverein (16 avril - 14 mai).
 B. HEPWORTH. Londres, Marlborough Gallery (avril-mai).
 J. HÉROLD. Paris, Galerie de Seine (8 fév. - 4 mars).
 IPOUSTÉGUY. Paris, Galerie Claude Bernard (juin).
 ITTEN. Nürember, Kunsthalle (mars-avril).
 J. JOHNS. Stockholm, Galerie Buren (mars).
 ALLEN JONES. Londres, Marlborough Gallery (septembre).
 ARNE JONES. Stockholm, Galerie Buren (nov.-déc.).
 A. JORN. Milan, Galleria Arte Borgogna (avril), Paris, Galerie Jeanne Bucher (mai).
 JOZEFOWICZ. Paris, Galerie Y. Lambert (mars-avril).
 KANDINSKY. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (mai), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (juillet-août-sept.), Gal. Berggruen (oct.-nov.), Gal. Karl Flinker (oct.-nov.).
 KARSKAYA. Abbaye de Beaulieu (juillet-août).
 THÉO KERG. Aix-en-Provence, Palais des Congrès (août).
 H. KIRCHNER. Munich, Galerie Günther Franke (juin-juillet).
 KRAJCBERG. Paris, Galerie de l'Espace Pierre Cardin (avril-mai).

JOHN FRANKLIN KOENIG. Paris, Galerie Arnaud (février-mars).
 F. KUPKA. Turin, Galleria Martano Due (janv.-fév.).
 LAPICQUE. Neue Galerie, Zurich (avril-juillet).
 M. LARIONOV. Nevers, Maison de la Culture (juin-juillet).
 LA TOUR D'AUVERGNE. Paris, Galerie Rive Gauche (juin-juillet).
 H. LAURENS. Bielefeld, Kunsthalle (12 mars - 30 avril).
 J. LEPIEN. Milan, Galleria Vismara (février-mars), Turin, Galleria d'Arte Contemporanea Remo Pastori (avril).
 J. LEVIN. Düsseldorf, Kunsthalle (août).
 LJUBA. Paris, Galerie de Seine (31 mai - 30 juin).
 MAGNELLI. Lille, Palais des Beaux-Arts (10 février - 10 mars), Dijon, Musée des Beaux-Arts (12 mars - 12 avril), Nice, Galerie Saponne (mai).
 MAN RAY. Paris, Musée National d'Art Moderne (janvier-février), Paris, Galerie des 4 Mouvements (février-mars), Turin, Galleria Il Fauno (mars-avril).
 MARCOUSSIS. Paris, Bibliothèque Nationale (janvier-février).
 B. MARTINAZZI. Turin, Galleria La Parisina (mars).
 ANDRÉ MASSON. Paris, Gal. Verrière (19 oct. - 20 nov.).
 MATISSE. New York, Museum of Modern Art (avril-mai).
 H. MICHAUX. Paris, Le Point Cardinal (fév.-avr.).
 MILENA MILANI. Milan, Galleria del Naviglio et D. Palazzi (mars), Milan, Galleria d'Arte Cavour (juin).

CORPORA. Une lumière du Nord. 1972. Peinture. 100 x 81 cm.





RIOPELLE. Avion sur ski. 1972. Acrylique sur toile. Galerie Maeght, Paris.

- J. MIRÓ. Chicago, Art Institute (12 avril - 12 mai), Barcelone, Sala Gaspar (mai), Zurich, Kunsthaus et Gal. Maeght (juin), New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (oct.-déc.).
- P. MONDRIAN. La Haye, Gemeentemuseum (juillet-septembre).
- B. MONINOT. Amiens, Maison de la Culture (février-mars).
Il n'y a pas plus de « qui » que de « je » ou plutôt tous les « qui » et les « je » se valent. Il n'y a donc pas non plus de hiérarchie du sujet et de l'objet: il n'y a qu'un grand silence blanc — blanc comme une feuille — où tout est égal (B. Noël).
- MONORY. Villeparisis, Centre culturel municipal (mars-avril).
- MORELLET. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (mars), Grenoble (juillet et août).
- HENRY MOORE. Florence, Forte di Belvedere (20 mai - 30 septembre).
- B. NEWMAN. Amsterdam, Stedelijk Museum (mai), Paris, Galeries Nationales du Grand Palais (octobre-novembre-décembre).
- S. NOLAN. Londres, Marlborough (décembre).
- C. OLDENBURG. Fort Worth Art Center Museum (août), Stockholm, Galerie Buren (septembre-octobre).
- L'OUTILLAGE. Paris, Musée des Arts Décoratifs (juin-septembre).
- MARIA PAPA. Milan, Galleria del Naviglio (mars-avril), Paris, Galerie Calachi (octobre).

- V. PASMORE. Londres, Marlborough Gallery (février-mars).
- PAVLOS. Hambourg, Kunstverein (août-septembre).
- L. PEIRE. Paris, Galerie Jacques Damase (mars-avril).
- F. PICABIA. Milan, Galleria Schwarz (6 juil. - 16 sept.).
- A. PONCET. Lausanne, Galerie Alice Pauli (20 janv. - 4 mars), Paris, Gal. Boulakia (5 oct. - 7 nov.).
- M. PRASSINOS. Paris, Galerie de France (avril-mai).
- RAUSCHENBERG. Paris, Galerie Sonnabend (mai-juin), Cologne, Walraf Richartz (août).
- J. P. RAYNAUD. Paris, Musée des Arts Décoratifs (26 avril - 3 juin).
- REBEYROLLE. Milan, Studio Marconi (janv.-fév.).
- REUTERSWARD. Stockholm, Moderna Museet (août-septembre).
- H. RICHTER. Turin, Galleria Il Fauno (janvier-février).
- RIOPELLE. Paris, Centre Culturel Canadien et Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (15 juin - 12 octobre).
Riopelle conçoit toujours son tableau comme un élément d'un vaste univers. Chacun est pourtant un tout dans son existence même, ses accumulations de matière, ses accords complexes, ses détours et ses retours qui ne laissent place à aucun vide, à aucune incertitude. Les uns et les autres se répondent, s'appellent et se rejoignent par des fils visibles ou invisibles. Les différents morceaux se relient et, par-delà le temps et la distance, un circuit sans fin s'établit. (J. Lassaingne).

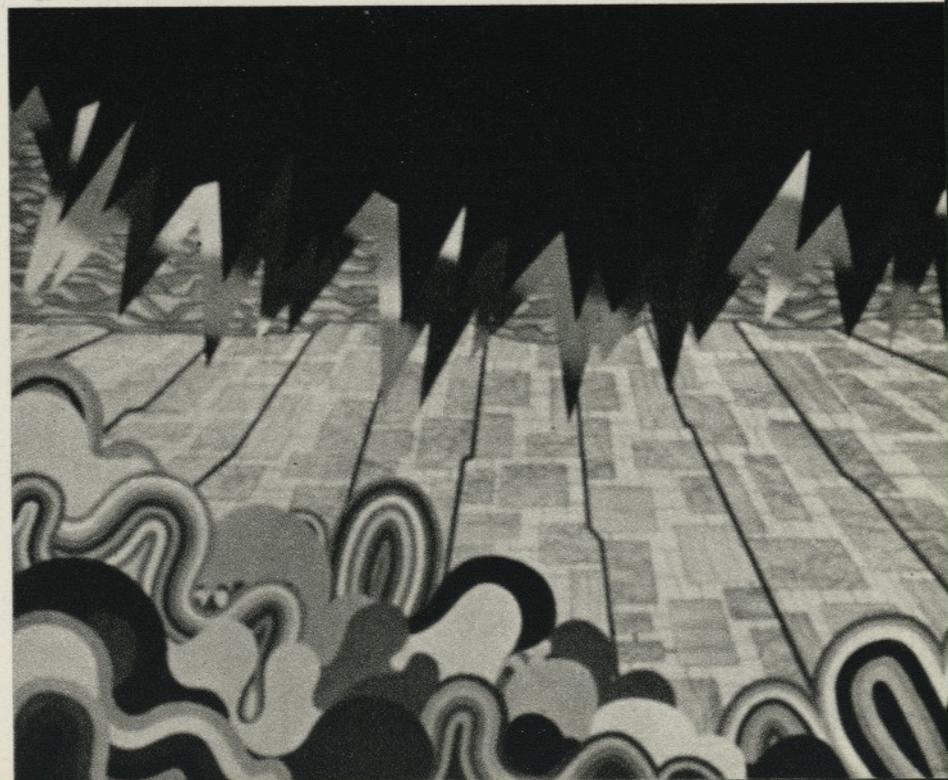


MILENA MILANI. Love. 1970. Technique mixte. 40 x 50 cm. Galleria del Naviglio. Milan.

- ROSSELLO. Milan, Galleria del Naviglio (mai).
- ROTELLA. Milan, Studio Bellini (mai-juin).
- M. ROTHKO. Paris, Musée National d'Art Moderne (23 mars - 8 mai).
Je vois mes tableaux comme des drames; les formes en sont les protagonistes. Les tableaux sont nés de la nécessité de trouver un groupe d'acteurs capables d'évoluer avec aisance et de se mouvoir sans contrainte. On ne peut prévoir ou décrire à l'avance ni l'action ni les acteurs. Tout commence comme une aventure inconnue dans un lieu inconnu. Ce n'est qu'au moment de l'achèvement, dans un éclair de conscience, qu'on leur reconnaît le nombre et la fonction prévues. Les idées et les plans qu'on avait à l'esprit au départ n'étaient qu'un passage à travers lequel on a quitté le monde où ils affleurent. (M. Rothko).
- R. RYMAN. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (mars-avril).

- W. SCOTT. Londres, Tate Gallery (avril-mai).
- K. SCHWITTERS. Londres, Marlborough Gallery (octobre).
- SEGAL. Paris, C.N.A.C. (juin-juillet).
- VIEIRA DA SILVA. Paris, Galerie Jeanne Bucher (janvier), Colmar, Musée Unterlinden (juil.-oct.).
- G. SINGER. Paris, Galerie Jeanne Bucher (mars-avr.).
- G. SINGIER. Paris, Galerie de France (8 mars - 15 avr.).
- SOULAGES. Paris, Galerie de France (31 mai-16 septembre).
- SPOERRI. Paris, C.N.A.C. (20 janvier - 6 mars).
- N. de STAËL. Saint-Paul, Fondation Maeght (11 juillet - 24 septembre).

ROSSELLO. Peinture. 1971. Galleria del Naviglio, Milan.

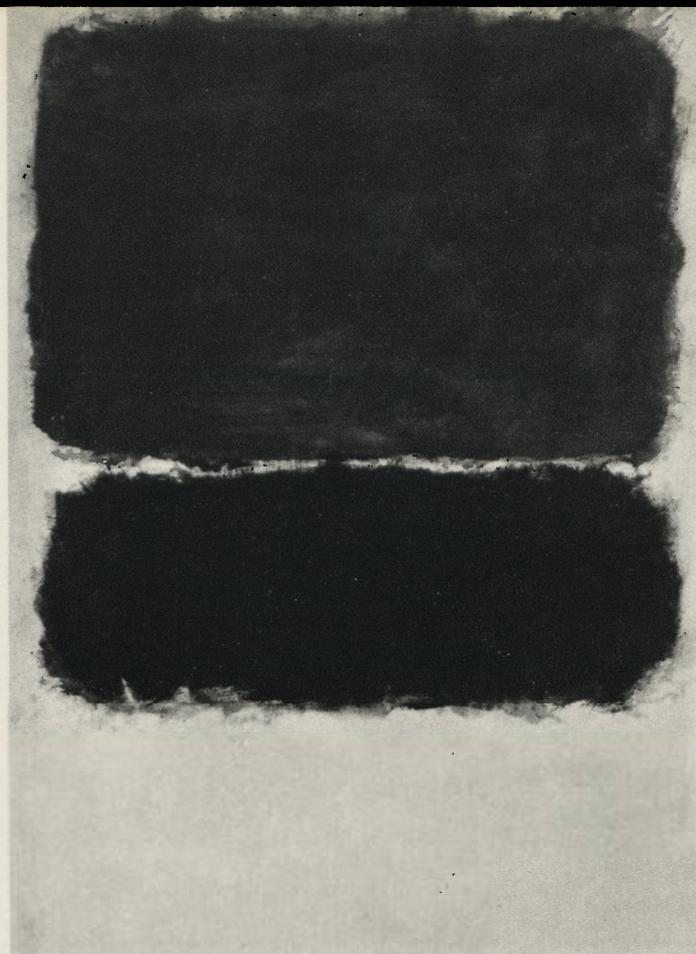




BERNARD MONINOT. Vitrine blanche. 1972. Encre de Chine sur papier, bois et verre. 75,5 x 105,5 cm. (Photo J. Hyde).

F. STAHLY. Paris, C.N.A.C. (17 mai au 2 juillet).
 P. STAMPFLI. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (mai-juin).
 ARY STILLMAN. Houston, The Museum of Fine Arts (23 février - 26 mars).
 31 ARTISTES SUISSES CONTEMPORAINS. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais (fév.-mars).
 LE SURREALISME. Paris, Musée des Arts Décoratifs (juillet-septembre).
 G. SUTHERLAND. Turin, Il Fauno (8 février - 5 mars), Zurich, Gal. Marlborough (31 oct. - 11 nov.).
 SYMBOLISTES ET SURREALISTES BELGES. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais (fév.-mars).
 SZAFRAN. Paris, Galerie Claude Bernard (octobre).

TAKIS. Milan, Galleria Iolas (février), Paris, C.N.A.C. (22 sept. - 6 nov.).
 TAPIÉS. Paris, Galerie Maeght (novembre).
 UBAC. Paris, Galerie Maeght (mars).
Devant ces stèles, à vrai dire, ne nous accueillent ni l'égalité d'une reconnaissance, ni l'orgueil partagé de l'ascension, de l'avènement humain. Nous sommes devant les Mères. Nous sommes devant les divinités qu'emplit le mutisme du sacré — ou du moins sa parole ambiguë que nous n'entendrons jamais qu'à demi. Car nous ne pouvons désigner d'un seul mot ni reconnaître d'un seul geste ce « mélange de familiarité et de terreur » dont parle Conrad, cette force qui à la fois écrase et soutient, cette menace tutélaire, cette angoissante promesse. La plénitude de la pierre renvoie chacune de nos paroles en un écho brisé. (G. Picon).
 VAN THIENEN, Reims, Maison de la Culture (12 mai - 2 juillet).



ROTHKO. Rouge, bleu et rose sur jaune. 1953. Tempera sur papier. 101 x 67,5 cm (Photo Marlborough Gallery, New York).

G. VAN VELDE. Château de Ratilly (24 juin - 17 sept.).
 VASARÉLY. Montreuil, Galerie Municipale Marie-Thérèse Douet (février-mars).
 ANDRÉ VERDET. Paris, Centre d'Art International et Galerie Beno d'Incelli (10 oct. - 8 nov.).
 R. VIEILLARD. Paris, Bibliothèque Nationale (février-mars).

WOGENSKI. Amiens, Maison de la Culture (novembre).
 YVARAL. Paris, Galerie Denise René (mars-avril).
 LÉON ZACK. Auvernier, Galerie Numaga (7 oct. - 19 nov.).
 ZADKINE. Paris, Musée National d'Art Moderne (automne).

PONCET. Fraismiscemence. Bronze poli.



UBAC. Grande stèle noire. Résines amalgamées sur bois sculpté. 228 x 30 x 13 cm. (Photo Galerie Maeght, Paris).



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

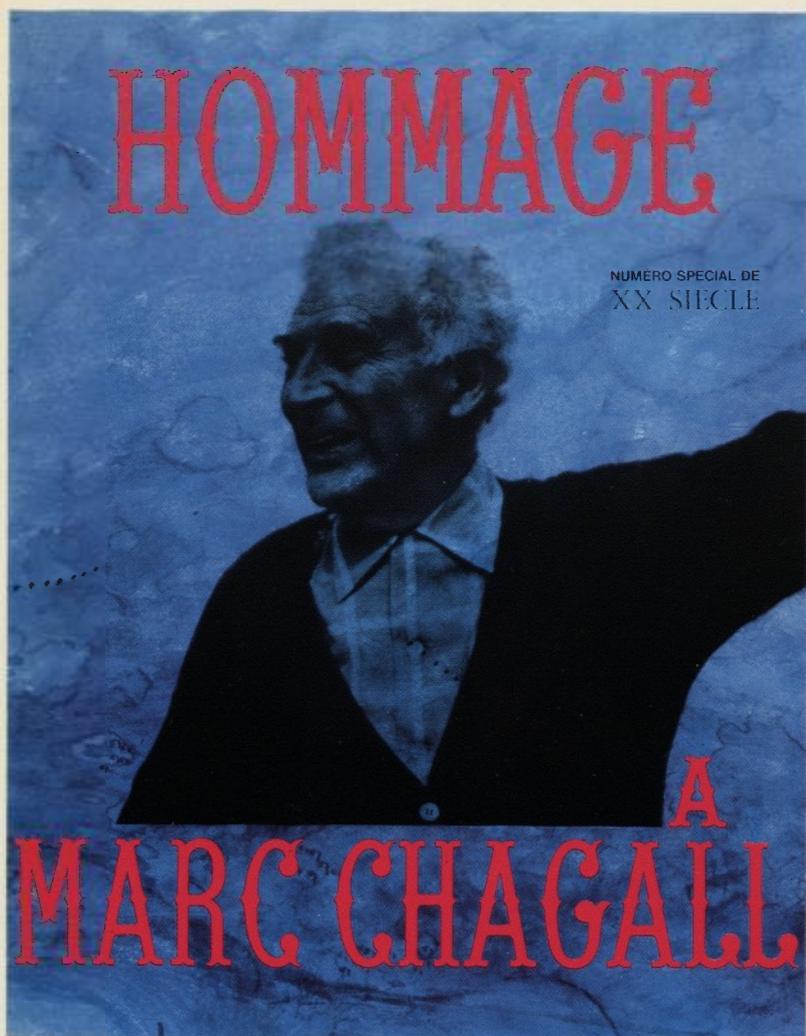
14 rue des Canettes, 75 Paris 6^e - Tél. 326.49.40



GARGALLO. Girouette. 1930. Cuivre. H. 70 cm.

Extrait du catalogue

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE



HOMMAGE A MARC CHAGALL
(épuisé)

25 planches en couleurs

140 reproductions en noir

Avec une lithographie originale en couleurs

« Ane ou vache coq ou cheval
Jusqu'à la peau d'un violon
Homme chanteur un seul oiseau
Danseur agile avec sa femme »

PAUL ELUARD

Ont collaboré à ce numéro :

MIRCÉA ELIADE, CAMILLE BOURNIQUEL, SAN LAZZARO, DORA VALLIER, MANUEL GASSER, CHARLES MARQ, MAURICE CAUCHY, JEAN-JACQUES LÉVÊQUE, ROBERT MARTEAU, DARIUS MILHAUD, GILBERT LASCAULT, ANDRÉ VERDET, JACQUES THIRION.

HOMMAGE A HENRI MATISSE

29 planches en couleurs

130 reproductions en noir

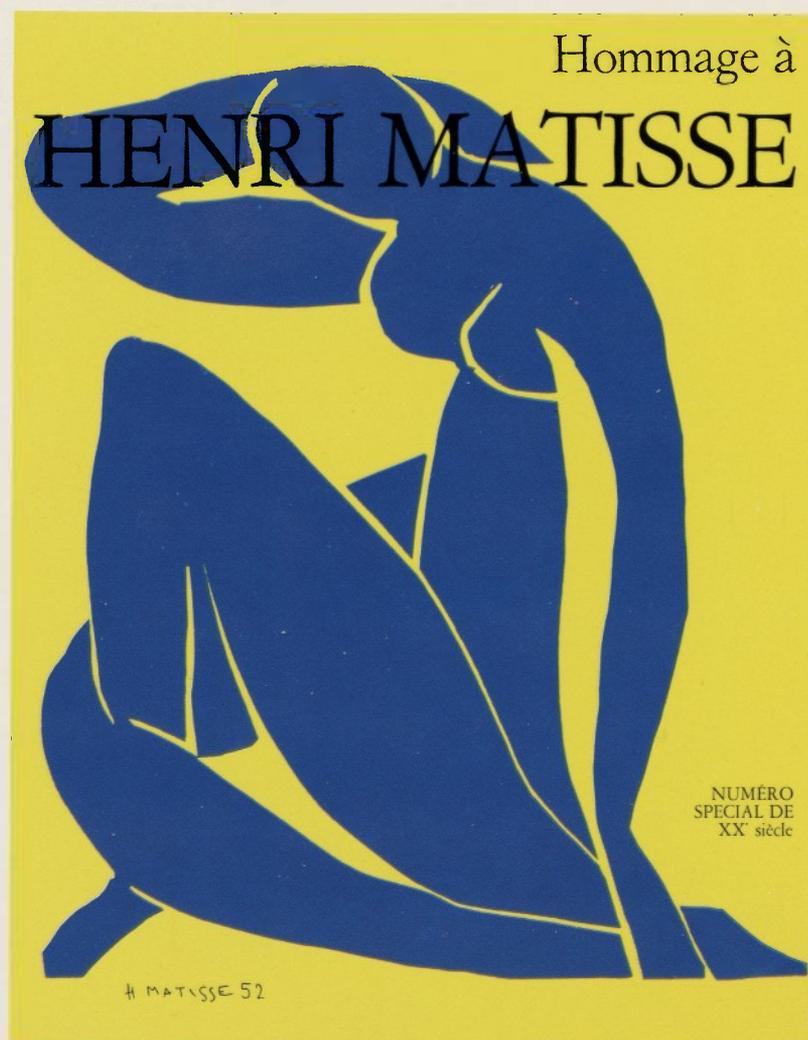
Avec une gravure sur linoléum exécutée pour
XX^e siècle par Matisse en 1938.

« Il a peint la justesse. »

JEAN CASSOU

Ont collaboré à ce numéro :

JEAN CASSOU, ROGER FRY, JEAN LEYMARIE, GOTTHARD JEDLICKA, JEAN-LOUIS FERRIER, PIERRE COURTHION, JEAN GUICHARD-MEILL, ANDRÉ VERDET, GEORGES DUTHUIT, YVON TAILLANDIER, PIERRE VOLBOUDT, SAN LAZZARO.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

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

MIRÓ

A L'ENCRE

par

Yvon Taillandier

DESSINS, GRAVURES SUR CUIVRE, LITHOGRAPHIES,
LIVRES ILLUSTRÉS, AFFICHES

Un ouvrage au format 35 x 26 cm sous couverture spécialement conçue par Miró,
comportant 76 planches en couleurs
et de nombreuses reproductions en noir et blanc.

AVEC DEUX LITHOGRAPHIES ORIGINALES EN COULEURS DE MIRÓ:
280,00 F

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE



HOMMAGE A MAX ERNST

29 planches en couleurs

130 reproductions en noir

Avec une lithographie originale en couleurs

« Le génie de Max Ernst, identifié au génie même du surréalisme... »

JEAN CASSOU

Ont collaboré à ce numéro :

LONI ET LOTHAR PRETZELL, WERNER HOFMANN, WERNER SPIES, UWE M. SCHNEEDE, PATRICK WALDBERG, EDUARD TRIER, HELMUT R. LEPPHEN, ROBERT LEBEL, JEAN CASSOU, WILLIAM N. COPLEY, JULIEN LEVY, JOHN RUSSELL, BERTIE URVATER, GIULIO CARLO ARGAN, MARCEL BRION, ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, LUCY R. LIPPARD, GIUSEPPE MARCHIORI, GILBERT LASCAULT, YVON TAILLANDIER, RENÉ DE SOLIER.

HOMMAGE A GEORGES ROUAULT

22 planches en couleurs

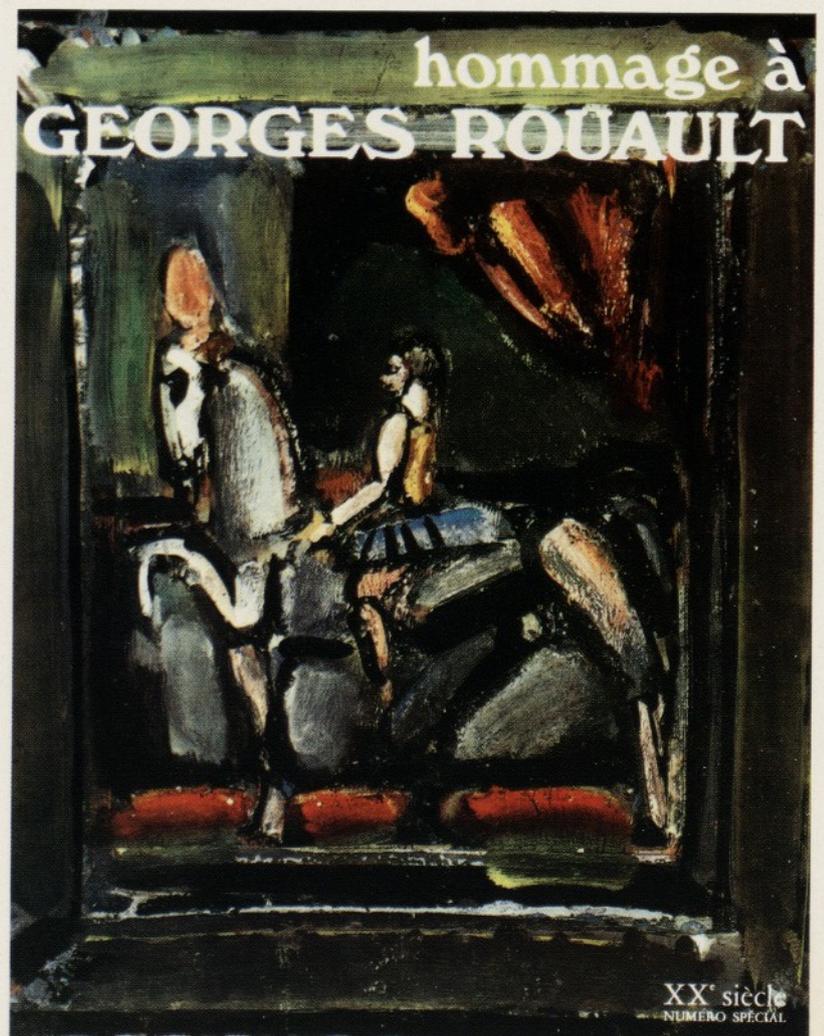
110 reproductions en noir

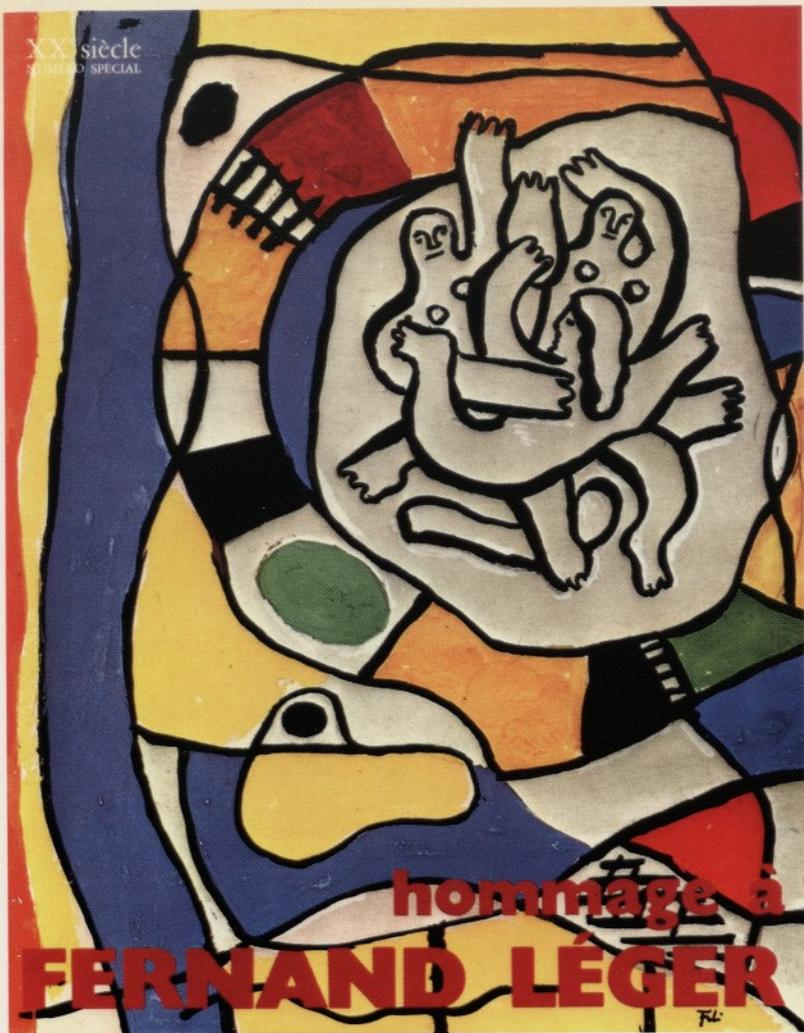
Avec une lithographie en couleurs exécutée d'après une gouache de Georges Rouault.

« Depuis Daumier, peu de peintres avaient atteint aussi haut dans le sublime comique qui se confond ici avec le sublime tragique. »

GUILLAUME APOLLINAIRE

On trouvera dans ce numéro, avec des études très importantes et inédites de Jean Cassou, Raymond Cogniat, Pierre Courthion, Bernard Dorival et Gaëtan Picon, les principaux écrits qu'avait suscités l'œuvre de Georges Rouault à ses débuts, ainsi que les témoignages de ses amis les plus fidèles.





HOMMAGE A FERNAND LÉGER

26 planches en couleurs

110 reproductions en noir

Avec une lithographie en couleurs exécutée pour
XX^e siècle par Fernand Léger en 1952.

« Léger était en avance d'une révolution. »
JEAN-LOUIS FERRIER

Ont collaboré à ce numéro :

D.-H. KAHNWEILER, GUY HABASQUE, JEAN CASSOU, FRANK ELGAR, NADIA LÉGER, GILBERT LASCAULT, JEAN-JACQUES LÉVÊQUE, ANDRÉ B. NAKOV, PATRICK WALDBERG, JACQUES LASSAIGNE, RAYMOND COGNIAT, DARIUS MILHAUD, JEAN-LOUIS FERRIER, PIERRE DESCARGUES, YVON TAILLANDIER, ANDRÉ VERDET, HENRY GALY-CARLES, MAURICE JARDOT.

HOMMAGE A PABLO PICASSO

28 planches en couleurs

130 reproductions en noir

Avec une lithographie en couleurs exécutée
pour XX^e siècle par Picasso en 1958.

« La peinture est plus forte que moi,
elle me fait faire ce qu'elle veut. »

PICASSO

Ont collaboré à ce numéro :

RAFAEL ALBERTI, JOSEP PALAU I FABRE, D.-H. KAHNWEILER, HENRI MATARASSO, MAN RAY, RAYMOND COGNIAT, JEAN-LOUIS FERRIER, R. DE LA SOUCHÈRE, KLAUS GALLWITZ, HENRY GALY-CARLES, GEORGES RAMIÉ, RAFFAELE CARRIERI, YVON TAILLANDIER, ANDRÉ VERDET, GEORGES BLOCH, DORE ASHTON, GAËTAN PICON, ROLAND PENROSE, SAN LAZZARO, BRASSAÏ.



L'ŒUVRE COMPLET

Collection dirigée par G. di San Lazzaro

VIENT DE PARAÎTRE:

PABLO GARGALLO

par Pierre Courthion

Catalogue raisonné des sculptures par Pierrette Anguera-Gargallo

Un ouvrage de 200 pages au format 36 x 27 cm,
relié toile sous jaquette, comportant 300 reproductions
dont 120 en pleine page et 8 en couleurs.

Prix: 195,00 F

DANS LA MÊME COLLECTION:

MARINO MARINI

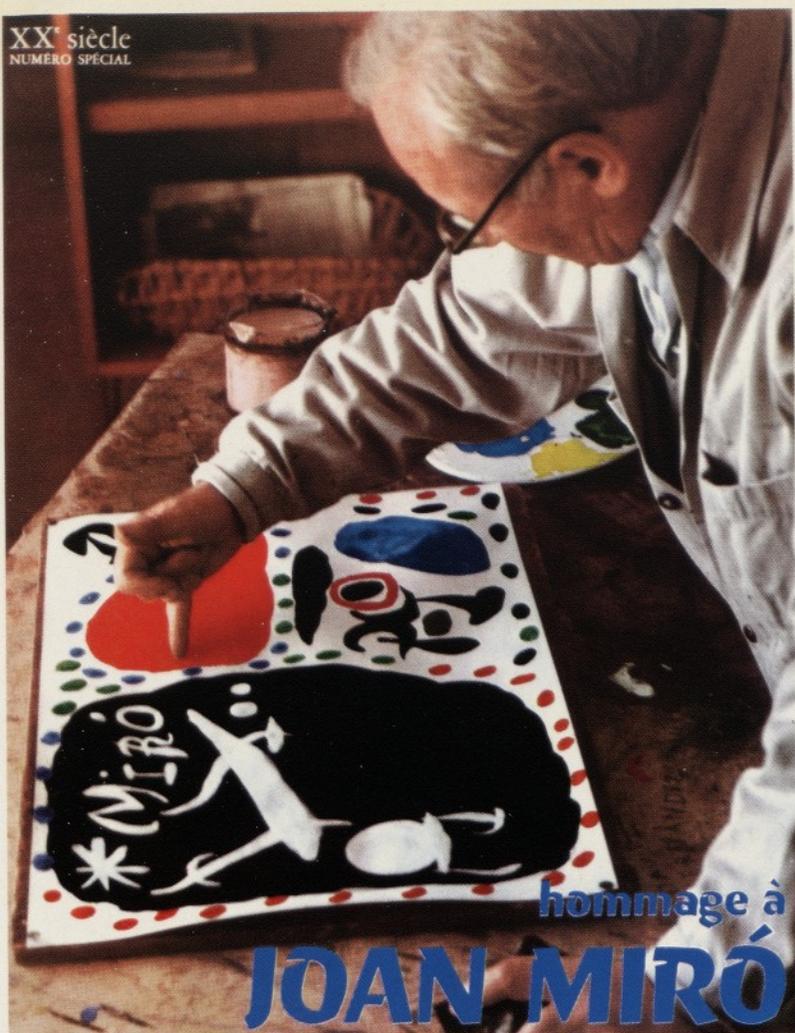
par Patrick Waldberg

Catalogue complet des sculptures, peintures, gravures et lithographies
par G. di San Lazzaro

Un ouvrage de 500 pages au format 36 x 27 cm,
relié toile sous jaquette, comportant plus de 1.000 reproductions
dont 300 en pleine page et 80 en couleurs.

Prix: 275,00 F

XX^e siècle
NUMÉRO SPÉCIAL



HOMMAGE A JOAN MIRÓ

28 planches en couleurs

110 reproductions en noir

Avec une lithographie originale en couleurs

« Entre tous les peintres d'à présent, Miró, par excellence, est celui qui éblouit. »

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Ont collaboré à ce numéro :

ANTONI TAPIÈS, SEBASTIA GASCH, GIUSEPPE MARCHIORI, ROLAND PENROSE, JOAN TEIXIDOR, DANIEL FRASNAY, JACQUES DUPIN, ALEXANDRE CIRICI, JULIEN CLAY, MAÏTEN BOUISSET, YVON TAILLANDIER, HENRI MATA-RASSO, PATRICK WALDBERG, ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, ALAIN JOUFFROY, MARIA LLUISA BORRAS, EUGÈNE IONESCO, JOAQUIN GOMIS, JEAN HUGUES, SAN LAZZARO.

HOMMAGE A ALEXANDER CALDER

16 planches en couleurs

100 reproductions en noir

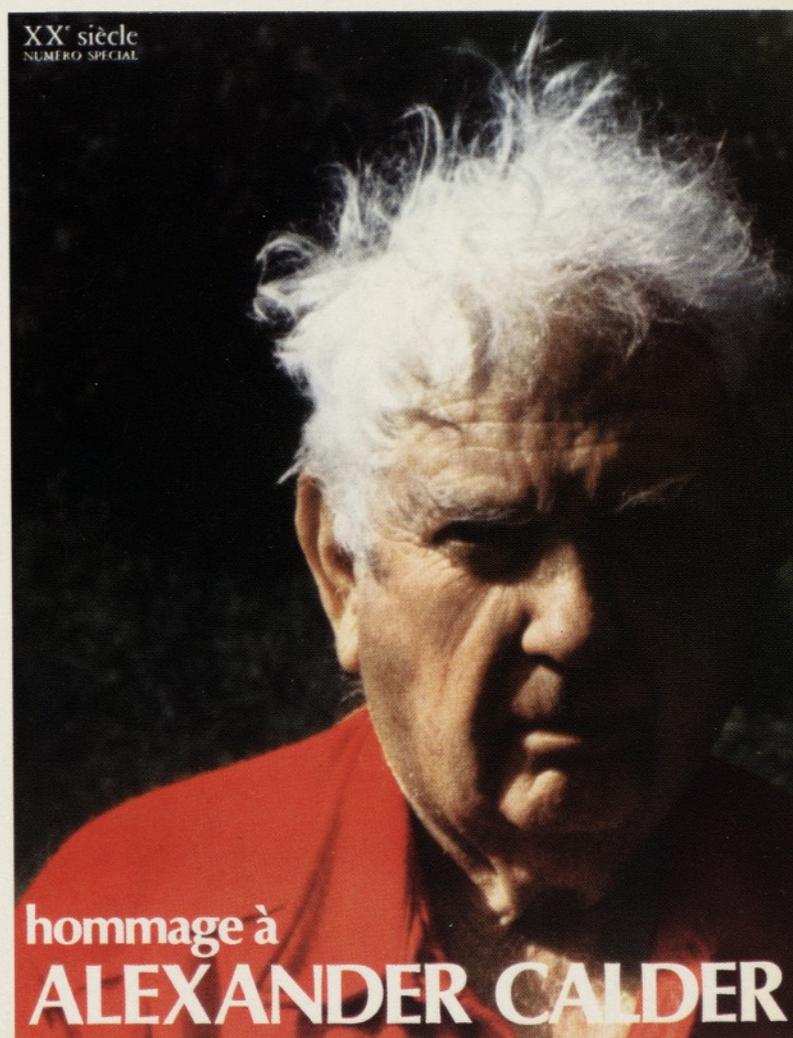
Avec une lithographie originale en couleurs

« De la mer, Valéry disait qu'elle est toujours recommencée. Un objet de Calder est pareil à la mer et envoûtant comme elle. »

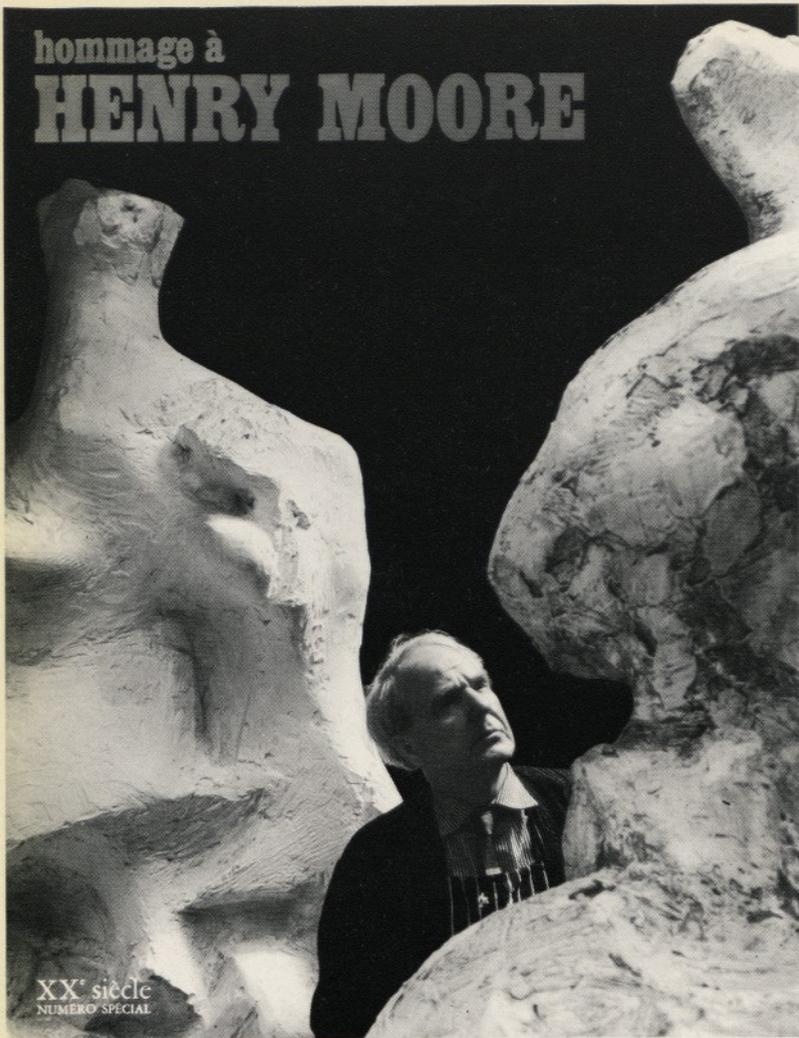
JEAN-PAUL SARTRE

Ont collaboré à ce numéro :

STANLEY WILLIAM HAYTER, SAN LAZZARO, PATRICK WALDBERG, ALAIN JOUFFROY, JEAN DAVIDSON, GILBERT LASCAULT, JACQUES DUPIN, PIERRE DESCARGUES, GIOVANNI CARANDENTE, CHARLES CHABOUD, DANIEL LELONG, YVON TAILLANDIER, JEAN-PAUL SARTRE.



hommage à
HENRY MOORE



HOMMAGE A HENRY MOORE

24 planches en couleurs

150 reproductions en noir

Avec une lithographie originale en couleurs

*« J'aime à croire qu'un peu de cette énergie
a été capté dans mon œuvre, assez pour que
les autres le sentent. »*

HENRY MOORE

Ont collaboré à ce numéro :

JACQUES LASSAIGNE, ROLAND PENROSE,
PIERRE VOLBOUDT, HERBERT READ, PIERRE
COURTHION, YVON TAILLANDIER, GIUSEPPE
MARCHIORI, GIOVANNI CARANDENTE, ROBERT
MELVILLE, RAYMOND COGNAT, PHILIP JAMES,
WILLIAM J. WITHROW, GEOFFREY GRIGSON,
JAMES JOHNSON SWEENEY, DAVID SYLVES-
TER, ANDRÉI B. NAKOV, GIULIO CARLO ARGAN,
JOHN RUSSELL, ELDA FEZZI, SAN LAZZARO.

Rappel

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

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

The "Stones" of Marini

by Mario de Micheli

(p. 1-13)

Each summer brings Marino Marini back to Versilia, in his beautiful house at Forte dei Marmi.

Each summer as well, on the vast work-yards of Henraux, near Seravezza, he takes up work again on four great sculptures that he has patiently been elaborating for years. They are four dark, enormous stones that arrived from Tunisian shores some time ago. At eight in the morning Marini arrives at the work-yard and begins. The four stones are lined up there, silhouetted against a landscape of gigantic marble blocks. Stone is an elementary, primitive matter, and Marini is aware of all its suggestive power and its close correspondence with his own poetics.

Unlike modelling plaster—a more docile matter that Marini has used more frequently—the relation with stone is one of a direct confrontation. The plastic imagination must play within the limits of something that is already there; it must "invent" inside this thing and impose its own laws. Every true sculptor knows he must harmonize his own creative freedom with the ineluctable necessity of the material facing him. It is thus natural that Marini takes into consideration the particular properties of each block—the grain, color, veins, dimensions and special physiognomy. Although he works in agreement, inevitably he violates the geological integrity. In the big vertical block one of the *Miracles* appears: a rearing horse

whose rider is about to be thrown; and then, in another massive block, another form, more compact, of a horse and rider. Finally, in a smaller block, an image of woman, the nude of *Pomone*.

If we look at two nearly finished blocks, the *Pomone* and the *Miracle*, we see that these images have a sort of fatal gravity to them, in which their ancient earth origin can be felt. Stone is in itself primordial, and Marini has not only conserved this value, but found a way to identify past and present. The geological nature of stone is incorporated into a metaphor of rare intensity; the matter thus becomes its own metaphor in the definition of the plastic image. In this resides the particular quality of these sculptures.

These problems, less familiar than those of plaster and bronze, delight and stimulate Marini. It is hard, slow work, carried out on the very bone structure of nature. To understand his fascination, you should hear Marini talk about the Apennine mountains, how he "reads" their morphological framework, their damaged profiles, their ridges and creases.

Marini said to me one day, "We are born and live a childish poetry, and then life goes by under the sign of tragedy and anxiety... That is why my last sculptures have broken forms: they are the architectures of an enormous tragedy."

MARIO DE MICHELI

augurated one of the new rooms of the Museum of Modern Art; along with lesser known works, a certain number of masterpieces were presented, first of all, the *Avec l'Arc Noir* of 1912: the beauty of the colors contrasts with the aggressivity of the graphism; the bold lines seem directed toward a violent shock, the imminence of which gives an unstable quality to the picture's equilibrium. The *Composition No. 9* of 1936 represents probably one of the high points of the artist's Parisian period. It is not without relation to the *Milieu Accompagné* but especially it is bathed in a blond light in which plastic conflicts seem to be appeased to converge toward the expression of a supraterrrestrial felicity.

In Paris the artist seems to have reached a sort of peace. What he painted then is no longer a world of combats, in which opposing entities are only reconciled in the unity of the picture. The lines lose their harsh dynamism. Often the forms, more charged with life than ever, evoke beings half-way between the insect, the bird and the fish; they are involved in a mysterious activity and yet strange relationships can be glimpsed between them. The serenity with which Kandinsky considers them is also accompanied with a certain humor. In his last works Kandinsky more than ever paid attention to the reciprocal reactions of form and color, on which he had so much insisted in "Of the Spiritual in Art". He was thus led to use an increasingly audacious palette. According to him, the artist could use any methods necessary in order to respond to "the voice of inner necessity". During this last period he employed colors that were, if not prohibited, at least unknown up un-

til then in painting. The revolution he introduced into the plastic domain is equal to the one Arnold Schoenberg made in the universe of sounds. The two men were friends; undoubtedly they had recognized each other as being of the same race.

The Gallery Beyeler in Basel presented in June and July some pictures loaned by Madame Nina Kandinsky, a hundred and twenty watercolors, gouaches, drawings and engravings. The Master's inspiration appeared there in its full spontaneity. Nothing could be freer or fresher than the colored bands traversed by small joyous figures of *Horizontal 1939*.

The Breggrien Gallery exhibit in October only consisted of forty watercolors and gouaches, but all of exceptional quality. *Bonne Humeur* of 1923 in which forms and colors are swollen with joy, or *Tâches* of 1931, of an exquisite poetry and color, so many masterpieces that have nothing to envy the oil paintings.

Finally the Flinker Gallery was inaugurated in October with an exhibit of little known or completely unknown works of Kandinsky, such as *l'Événement doux* of 1923, *Signes* of 1925 and *Ovale 2* of the same year.

Each of these exhibitions showed a different angle of Kandinsky's work. One was able to approach the work directly and personally and feel its exceptional importance and absolute originality. Kandinsky is at the origin of abstract painting. But none of the artists he influenced have produced a work resembling his. His exploration was pushed into such distant territories that no one was able to follow him.

JULIEN CLAY

The Kandinsky Year

by Julien Clay

(p. 14-26)

The number of homages given to him since March make 1972 a true Kandinsky year.

In March and April of this year the Gallery Maeght in Zurich exhibited 73 pictures, emphasizing Kandinsky's Parisian period, which was one of freedom, total fantasy, and an abundance of baroque forms and tender or bursting colors that led critics to see an echo of his distant Mongolian ancestry. Some of Kandinsky's masterpieces, such as *Milieu accompagné* of 1931, were painted then. The actors of this joyous and bizarre festival are complex forms and elementary beings, likewise endowed with life and movement. The viewer is confronted with mystery. Here, to use Kandinsky's expression, "man talks to man of what is more than human." There is life also in more severe canvases such as *Cercles serrés* of 1933, in which the circles seem to attract and repulse each other. In the austere, rectilinear world that surrounds them, they are animated by their own will-power. Thus Kandinsky enriched strictly geometrical forms with what he appreciated so much in Cézanne's teacups. "Out of a cup of tea," he wrote, "he made a being with a soul or, more exactly, perceived a being in the cup... He treated objects as man, for he had the gift of discovering inner life everywhere." This last phrase fits Kandinsky himself very well.

The exhibit at the Guggenheim Museum opened on May 12th. On May 11th there was a premiere of "Sonorité Jaune", written by Kandinsky in 1909. Scenic composition, a part of Monumental Art, was at that time

one of the artist's chief concerns. It was made up of three elements: the musical movement, the pictorial movement, and the danced movement. This was intended to produce a new language, capable of "creating more subtle psychic vibrations". The Guggenheim performance added films, colored slides, sound and electronic light. These innovations can be questioned, but the spectacle still represents a homage to the genius who conceived it sixty-three years ago.

The Guggenheim pictures are a well-balanced sampling of different periods of Kandinsky's work. There are two that Kandinsky considered particularly important, *Small Joys* and *Composition No. 8*. The former was painted in 1913, at the moment when Kandinsky moved from figurative to abstract art. This transition was slow; the first entirely abstract watercolor dates from 1910. Kandinsky thought of a work that would entirely use abstract means and be submitted to plastic imperatives but that would draw its elements out of reality. In *Small Joys* we see mountain silhouettes, a boat and oars on the sea, and two horsemen climbing the slopes toward the dome of an orthodox church, but these forms are extremely simplified, almost unrecognizable.

In *Composition No. 8*, painted at the Bauhaus in Weimar in 1923, organic elements yield to pure geometry: circles, half-circles, curves, straight lines, angles, checkerboards. It is full of inner tensions, another form of that "collision of different worlds" Kandinsky talked about.

In Paris the Kandinsky exhibit in-

A Free Man: Nicolas de Staël

by Bernard Dorival

(p. 27-40)

Few painters have been freer than Nicolas de Staël, to such an extent that his work is a model of freedom and an example of what, in art, freedom can be. The reasons for this freedom can be found first of all in his atavism. Through his father he was connected with the aristocracy, through his mother with those Russian intellectuals who ardently defended individualism despite their small number. Exile was undoubtedly favorable to his development, and the effects of it were multiplied by the premature loss of his mother and father. If he so much loved Chardin, Corot, Cézanne, Bonnard and Braque, it was because he had chosen France as the family to which he wished to belong. To this must be added a thorough education which made of him a humanist, that is to say an individualist. The result is that in 1937 Staël was a free man who had no obligations but toward his own truth.

His truth was, in 1943, very different from that of the milieu he frequented; there was nothing in common between what he was beginning to paint then and what Sonia Delaunay and Magnelli were painting. His dark palette was opposed to their clear or bursting ones. To the fanfares of their reds and greens, blues and yellows, he preferred blacks, the base of his chromatism at that time, and out of which he drew the muffled accents of blue, smothered reds, obscure yellows. The same opposition in the drawing. No circles and squares or supple rhythms for him, but short, broken lines, slashed

forms bristling with blacks that impose a tam-tam rhythm on the surface of the canvas.

Abstraction was for him, as it was for Robert Delaunay of 1912-13, a means, and the only means, of seizing the totality of the universe. But, as Staël himself confessed, "One does not start with nothing. Without nature, the picture is bad." Or: "I need to feel life before me, and to grasp it completely, so that it enters into my eyes and my skin." Is it possible then to talk of abstraction in the sense that Mondrian understood it, and a few years later Soulages, Appel or Vasarely?

From 1945 to 1948, new characteristics defined Nicolas de Staël's art. If the chromatism remained dull—at a date when Paris was satiated with sumptuous colors—the blacks yielded their hegemony now to browns, now to greys. Sometimes Staël gave the principal role to tanned leather tones or pearly harmonies in which sand colors agree with extinguished blues. If the contour was still broken, the rupture took place over longer intervals, and the constantly fractured lines were succeeded by an entangling of stiff, flexible rods that conferred an aggressive aspect on the works; certain pictures resemble prisoners flexing their muscles as they try to find a way out of the labyrinth of this grill.

But by far the most important change occurred in the texture of the paint, which became thick and rich, and which the hand armed with brush, knife or scraper spread out, crushed, kneaded and ground.

The smooth and rugged, soft and hard, dry and rich entered into a harmony recalling Courbet. After 1948 his painting became more and more luminous and was organized into vast, simplified planes. The tumultuous dance of the preceding years was now nobler, larger, better cadenced. Soon Staël proved his independence by returning to figuration. Some say the cause of this was a certain match of hockey or football he saw one night of 1952 at the Parc des Princes, but his *Footballers* and *Parcs des Princes* were anticipated and prepared by other pictures, such as *Roofs*, the heroic series of *Bottles in a Studio*, and many landscapes. In that year the large planes of color became more and more colored, violent reds began to be juxtaposed against ultramarine blues,

with yellows, oranges and violets; these vehement tones were arranged in immense beaches united by their highest note. This was not his last manner. In 1954 light blues, creamy whites, greys and pinks were embodied in a fluid matter applied with a supple brush and a dandy-like assurance. In these works the influence of Velazquez, whom Staël rediscovered in Madrid, can be felt. The lesson of his painting is very simple and very grand and can be resumed in three phrases: there is no painting but painting, because painting that is not painting is nothing; there is no truth but that which is lived individually; and finally, in art as elsewhere, he alone counts who is free.

BERNARD DORIVAL

Miró: Art for Everyman

by Alain Jouffroy

(p. 41-52)

At the Louvre with Pierre Schneider, before very small objects that date from four thousand years ago, Miró said something that seems to me of capital importance for the understanding of his work and his own viewpoint:

"Is this considered as great art, or what? These little things fill up an enormous room. How is it possible to appreciate painting after having seen things like that? (A silence) Art? *They probably didn't even know the word.*" (I underline). People say, and they are wrong, that Miró is a child, that he behaves in life like a child. In fact, he understands better than anyone else that art is used more and more as a pretext for ideological mystifications, and that the myth of the "great creative artist" only reinforces all sorts of idealistic illusions. The whole effort of his work proves, by the simplest means, that art is nothing in itself; its only function is to be played with in the greatest possible freedom. All the seriousness surrounding it, that comes from universities and museums, is only a vast social comedy destined to camouflage this elementary truth. The freedom of the individual is based upon the transgression of moral, aesthetic and economic taboos. Audacity, aggressivity, joy, gratuitousness, pure and simple extravagance are the only means that allow one to accomplish this transgression. Self-satisfaction, superior pretensions, and the seriousness I have just talked about, are the obstacles, not only for today but tomorrow as well.

Miró has thus refused all the seals and certificates of guarantee they have tried to pin on his work. Pierre Schneider said that Miró "has never stopped leaping into emptiness". I would say that he has shown the emptiness upon which all ideologies are built, and has helped us to discover that we are only truly powerful when defiant.

There is perhaps no painter more surrealist, in the abrupt sense of the word, than Miró today. Whether it is in the pure automatism of the drawing, of the stain, of the found object and its unexpected montage, Miró has done nothing but push to its most extreme consequences the discoveries of plastic writing he was one of the first to make around 1924. Not that Miró is bound to any dogma, but he can only be situated historically in relation to a movement that destroyed once and for all a system of values and criteria that pretend to outlive themselves in all the sections of the

dominant ideology. That his works have become objects of speculation in a society such as ours does not change anything. If a sudden economic crisis devalued these masterpieces of 20th century avant-garde art, their fundamentally subversive character would only reappear.

Torn stamped envelopes, old newspapers tied with string, pieces of wood, crumpled paper, all the bric-a-brac of objects the eye never notices, at least not joyfully, these are what Miró uses today as props for his painting, in the same way as he uses cases, stools, faucets, telephone bells and shards for his sculptures. In this way Miró makes violently clear the poverty and vulgarity of the materials upon which he builds his work. By casting this old rubbish in bronze, he gives it the solidity, the lastingness that is precisely refused to these subaltern, utilitarian objects that help most men and women accomplish their daily tasks. Thus Miró introduces into art everything that, everywhere, remains outside of art; through a reverse shock familiar to surrealists, these works then force us to look at the world in a different way. Art is demythologized. Aesthetes pretend to see "creative genius" in Miró's work, whereas what they should recognize is the evocation of a painting and sculpture made by everyone, and which would topple the idol of creative genius. A wall, a pebble, a Chaldean statue, a Corot landscape or an obscene graffiti, all exist on the same level for Miró, as sign. "For me," he said, "history makes no difference. And time doesn't exist." There are not many others who have so liberated themselves from cultural values.

Freed of the authority man wields repressively over himself, Miró affirms the unlimited rights to innocence and discovery. The "cow skin" entitled "The Birds of Prey Plunge on our Shadows" has no other meaning but to invite us to meet the thought of the North American Indians, and to reinvent starting from zero our understanding of the world. Like the characters of Miró, we are in a difficult situation in which "we call on the birds of dawn for help". Like sleepwalkers we are moving toward a world we know nothing about, in which the idea of success or failure will be derisory, because we will find ourselves different from our history, from our own desires, torn apart and ravished by everything.

ALAIN JOUFFROY

Georges de La Tour at the Orangerie

by Pierre Volboudt

(p. 53-59)

Georges de la Tour has escaped from time, has been freed from three centuries of oblivion. The flame which in many of his pictures turns each figure in its night into an apparition now illumines his name. But if the artist has found his identity and place, the man remains masked. Jealous of his rights, quick to take offense, using his without pity, trampling the grounds of his neighbors, what we know about him is resumed in contracts and archives, and those thirty pictures that today have been restored to him. The rest is only suppositions, hypotheses, and the guesses of experts.

The uniqueness of his art lies in the elliptical concentration of the pictorial theme, the grandiose amplitude of the colored masses, simplified into large geometrical areas, the dry rigor of the form in which a sumptuous and austere hieratic quality is wedded to the opulence and refinements of matter, the solemn gravity of the attitudes, the tightening of the action into a mute dialogue made up of nuances, of anxious serenity, reticence and uneasiness.

The ambiguity of the subject matter is a pretext for bold combinations of forms and volumes that govern the staging of disguised passions. Pensively in the heart of darkness a few personages contemplate some reflection of the invisible, yield to ecstasy before a humble, dazzling reality. Others, on the watch, try to seize with a casual hand what chance has brought near them. Gold on the table, the

immaterial clarity of a fire consuming itself and radiating shadows, the book whose page will be definitively turned, are at the center of this theater of silence and suspense. Behind the calm oval of these faces might exist the most troubling thoughts, sly defiance, happy certainty, and the doubt of a soul split between desire and the absolute.

Everything takes place outside of time and contingency, in a stripped, ascetic space. Nature is banished, except for a few rare allusions, almost symbolic—two leaves on top of a bare trunk, a withered branch, pebbles scattered on the rough ground. Things are treated with the same mineral rigor. In La Tour's art reality seems petrified, traversed by the shimmerings of light, shaken by the phantoms of the obscure. The flame that creates them struggles against the shadows of this intimate drama. Distance is abolished; the near and the far, movement and repose are fixed in an intemporal present. The table is a chessboard on which hands, dice, cards play and act. The supple, bare, transparent hands above the thrown dice resemble a delicate dance of automatons. Glances spy on each other, flee each other, conspire. The fairy-show of Georges de La Tour finishes in a nocturnal conflagration. The closed lips seal an enigmatic transcendence. Only the silence of their exchanged looks betrays them.

PIERRE VOLBOUDT

Soulages '72

by Pierre Volboudt

(p. 60-69)

It would be tempting to see in Soulages's recent pictures signs made in the same way as his earlier space structures, black scaffoldings barring the vague depths out of which abrupt flashes surge. They are only signs by the extreme simplification of their elements, by a certain repetition juxtaposing brusque sequences. The initial stroke engenders the episodes of form, and time becomes an important element in the work, a crystallized time that fixes the colored mass in its opaque and icy density. An imperious dynamic governs the equilibrium and welds the fragments of the suspended edifice together. A materialized force accumulates in blocks, in a massive lava-like flow. The weight of pure blue and heavy browns smothered with half-diluted blacks alternates with the blackest of blacks. Hardly stated, the theme is resolved laconically in its latent amplitude.

What happens to form when it is submitted to this strict geometry? It fragments without dividing; inexorably it spreads across the canvas to its final resolution. On its trajectory it annexes, seizes and colors whatever transpires around it. This occlusion of space becomes even clearer in the great dismembered frameworks of Soulages's preceding formal architectures. Through the interstices there is only filtered the

immensity of a confused clarity, a cold flaming. The space from beyond comes to beat against the masonry of color; against this invasion, form erects its defenses, reinforces its dikes. Through its intransigent rectangularity, Soulages's form repels the depth of the imaginary, walls up the places where it might be penetrated. Although it is porous to some immaterial effervescence that enkindles it from the other side, it does not let its substance be affected.

The monumental coherence of these dark silhouettes is faintly broken now and then by tiny loop-holes. Fluid filaments innervate it, steely beams tear it. Muffled blacks, pale cloudy blues, washed greens, bistres and ochres melt in a profound unity. A painted form is, for Soulages, an undivided whole. Each brushstroke takes possession of space, enlarging it beyond its apparent proportions. The illusion is born of a future time that the fixity of form denies and annihilates in its seed. As if it only depended on the will-power of the painter to transgress the limits he has himself irrevocably assigned.

It would be tempting to find some relation between Soulages's "line" and the "yi hua", the "single brushstroke" which the painters of ancient China used. Out of the traced contour arose the spatial form and

the concretized essence. But Soulagès's line, even when extended to the limits of the canvas, is not a mark of the indeterminate, does not "open onto chaos", but closes and bars it. Such a work imposes the implacable monograms of a

Alberto Burri

by Gilbert Lascault

(p. 70-77)

Rude and complex. Brutal and seductive. Refined but violent. The work of Alberto Burri will deceive aesthetes worried about elegance and philosophers concerned with pure savagery. It does not simplify our relationships with the brutal and the subtle, the poor and the refined, with rape and charm. It does not permit us to condemn one for the other, or to subordinate one to the other. It imposes successively and forcefully the absolute presence, then the radical absence of each. We cannot avoid the issue by talking about the violence of seduction, the charm of brutality; we must face the split in us between the taste of destruction and the pleasure of construction, between love of the refined and choice of the convulsive. This split (which recalls the ambivalence of each of Burri's pictures) is represented and can be recognized in the works themselves: the cracked, the cut, the burned, the fissured.

Such a painting arranges, repairs and puts together. It gives value to an act generally scorned: mending. It gives the wound its place, and then operates the suture. Disorder occurs without spreading. Each picture records a moment as remote from peace as from catastrophe.

Burri's painting insists on the function of clothing, of covering one's

single substantial reality that defend it from its factitious prestige and, through a premeditated opening, make an escape toward an illusory infinite.

PIERRE VOLBOUDT

self. Burlap sacks, plastic materials, crumpled and burned, pieces of clothes constitute the canvases and veil their background. To cover, to protect, to hide and at the same time allow to be seen: such will be the most simple goals of the "envelopes". The perforated sack, the diaphanous and folded plastic play the same role: to conceal and show simultaneously what they dress; to make themselves forgotten while imposing their existence. Tissues and textures are so important that soon we think of houses as gigantic clothes.

At the same time, the canvas evokes the body. There is an aesthetic of the scar. Every viewer uneasily feels the wound and the knife. Clothes can also be read as skin. The sutured holes recall the body's openings. Natural references also exist. Burned clothes and plastics refer to flames; the modulated black of certain canvases affirms the night and analyzes it.

Thus Burri's painting does not oppose nature and culture. Earth, night, fire, flesh and clothes are signified by the same unity. Savagery, attrition, cuts and cracks exist, but also civilization, the act of mending, of suturing.

GILBERT LASCAULT

Estève and Charcoal

by Pierre Courthion

(p. 78-87)

There are two reasons for a drawing: to prepare a painting, or to create on a white sheet of paper a work considered as an end in itself. It is to this last category that the charcoal colored drawings of Maurice Estève belong. The exhibit of sixty drawings dated from 1960 to 1971 at the Claude Bernard Gallery incited us to go his studio and look at works in which are concentrated those qualities most lacking to our noisy, brusque, technological time: poetry, calm and patience.

After figurative beginnings, Maurice Estève launched himself in 1929 into a coupling of geometrical forms that anticipate the imbrication of his drawings today. Lines of a tender fantasy revealed his humor very early. What is behind him? Corot? Seurat? He is baroque in his own way. Refusing too literary references to nature, Estève only accepts the lines, forms, elements that he invents. Each form is worked by him without a direct relation to memory; he gives line, silhouette and color to his immediate sensations. His signs have another language than apparent reality; horn or trompet, circle or lock, they have eyes, they regard us. With Estève, everything is resolved

in black on white, with little strands of bright yellow, of pale blue or bursting orange. Sometimes it is malignity itself that Estève shows us, with its asperities, its masks and stratagems. He is unique in being able to introduce complexity into the composition of drawn forms.

His favorite material is charcoal. At the start his drawing stands between the luminous white of the paper and the richest black; between these two extremes the artist will diffuse the scale of his modulations. Everything, even the wire-marks of the Ingres paper, participates in the optical feast. His nuances, his mysterious spacings, create the same enchantment as looking at the sky on a September night. All this is suggested by the velvet quality of the charcoal and those little areas of color that come in fortissimo to illumine the page or, quietly, to play their accompanying melody. In his drawings, Estève succeeds in making readable the entanglement of everything we do not understand and that he shows us in equilibrium, clear statement of a thought not satisfied with itself, ax-blow into the heat of life.

PIERRE COURTHION

Three painters at the Venice Biennale

1. Alechinsky: Revery of a solitary reader

by Alain Jouffroy

(p. 88-92)

Am I in the city, in the country? Before my eyes I have a catalogue of Alechinsky, with a 1971 Aztec volcano on the cover, edited for some exhibition I haven't been to because painting, you see, I imagine it more and more and I see it less and less. Does painting still exist? Yes, if you count the invitations I receive every day, and the painters that keep insisting their pictures be seen. As I leaf through his catalogue I think of Alechinsky and his corduroy pants with pockets on the knees, and the way he always seems to be carrying an invisible bag on his shoulders. I think that Pierre makes me dream of a great deal more than painting, and not just of Aztec volcanoes and Central Park. For me Alechinsky is a writer: his pictures are illuminated manuscripts, codices, and that is why, strangely, I associate him more with Octavio Paz than Cortázar. Anyway the most important thing is that he makes me dream, and painters that make you dream, I can assure you there are not many. I remember one night when André Breton showed me a small picture on the ground. What did it represent? I don't know anymore. He pointed it out to me with his foot, like that, as if it were nothing. And that small picture suddenly assumed an extraordinary importance: rare the paintings that have an intimate contact with the foot of a poet. If I remember correctly, there was something like a dragon with six heads on the canvas, in a washed-out red, with splashes of rain and moisture. It was beautiful and sad, like the end of the general strike that evening in Paris. We were discouraged, but that picture fixed our attention above and below the disaster. Pierre knew nothing of that. But Breton insisted with his regard, and I saw the picture with his eyes, shining like the Esclarmonde carbuncle in the growing obscurity of 42, rue Fontaine. I suddenly realized I was a part of that legend, that saga; you know, page 3725, the character who unsheathes an incised dagger in the

concert hall, it was I... The pictures of Alechinsky served as the stage-set for this.

Alechinsky is Belgian (which is why his catalogue probably makes me so nervous). He has an elegant, pertinent way of keeping himself at a distance, and I find this in each of his drawings, the calligraphy of which resembles the traces a good skier leaves behind him in the snow of the high mountains. The masterful fingerwork, the scrupulousness, the attention to minuscule details, the little dots and strokes and stains, the full and loose spaces, the reflections also, those of the beetle for example, with which Alechinsky seems to have an intimacy as great as with the feet of André Breton.

Which brings us to another picture of Alechinsky, the most beautiful of all perhaps, which he painted at Saint-Cirq la Popie in a room of the house of Elisa and André Breton in 1971, five years after the death of André: *So Many Windows*. Because the painting of Alechinsky is related to untellable memories, which he tries to tell however: the smell of walls and waxed floors, of hay in the lofts, of dried flowers in a book found in a bag forgotten for fifty years in Constantinople. Alechinsky paints the coexistence of the individual and the social field, the absence of any solution of continuity between these two fields. He paints what expands and contracts in things, sap, blood, tears, sperm, he distinguishes the ramifications, like those of the capillary tissues that hold the universe in osmosis. He paints that which goes in and comes out at the same time, comings and goings in fractions of micro-seconds that allow thought to remember its wildest accelerations as well as its abysses. Alechinsky un-paints what he paints, he removes everything that does not resemble this cervical accumulation I talk about, and which forms the very stuff of life. He is a poet, I warned you.

ALAIN JOUFFROY

2. Gérard Titus-Carmel: Trajectory of a small ball

by Alain Jouffroy

(p. 93-95)

We have reached today such a degree of cultural confusion—one of the consequences of what Adorno was the first to call the *culture industry*—that no one knows anymore how to distinguish a true painter from a likeable imitator, or a mediocre artisan. What makes the task even more difficult is that all the *tricks*—ironic or not—are used today by great painters as well as by the others. What separates, for example, Gérard Titus-Carmel, born in 1942, from a throng of servile followers, internationally linked by the mode? We can compare him to other painters who have begun working after the Pop explosion; we can look at his black

lead drawings closely and realize the clear superiority of his hand and eye, as well as the constant *internal logic* that governs each one of them. But that is not enough to determine the great "mastery", the freedom that is already his.

Before I affirm that Gérard Titus-Carmel is a man who has invented a personal plastic language, it is necessary to place him in his true context; it is by his relation to this recuperative context that he stands out. We do not regard his work from the *outside*, as part of the filthy media spectacle of all the developed countries; rather we read it as a response to this spectacle, that is to say, as an anti-

spectacle, in which delirious individual thought is opposed to fake, "rational", and collective (manipulated) thought.

This work cannot be reduced either to Pop, Conceptual, or Hyperrealism, to which it could be superficially related. It was born out of Pop, since one of its first manifestations at the Museum of Modern Art in Paris in 1969 consisted of a group of sixty bananas, of which only one was "real"; Titus-Carmel insisted on specifying the label: *Chiquita*. In this work there was a sense of play and humor missing from most of Pop, which demonstrates too dramatically that state of neo-capitalistic crisis called—wrongly—"the consumer society". Titus-Carmel thus began by quietly mocking his own vocabulary, his own fetishes. Warhol's "Campbell's Soup" is enthroned like a headless, icy queen, whereas the "Chiquita" banana is ridiculous, and ridiculizes.

Titus-Carmel's irony is focused on pseudo-culture; the myth of *cultural consuming* is the dominating subject of his first series of drawings. His "Cultural Sandwiches" of 1969 are rigorously presented as uneatable; even the paint is transformed into "cultural mayonnaise". Gérard Titus-Carmel points out the arbitrariness of all our knowledge, our information, but instead of denouncing this arbitrariness as a judge, he erects "monuments" to it—that of the "Conquest of the Grail", for example—the arbitrary quality of which outdoes even that of the "culture" they question. He puts the names of writers and painters in boxes, or identifies cultural phenomena with window displays, with books and pictures juxtaposed like cheese on supermarket shelves. His concern is therefore the super-production of fake culture, in which German Romanticism sells like kitchen recipes or tennis equipment, and in which painting as merchandise is the equivalent of wine or perfume exportation.

Conscious of the degradation of all

the values that have founded "Western civilization", Titus-Carmel does not think this degradation takes place inside the frontiers of a single country. He does not play "France" against the "United States", or inversely. He sees the world as a whole, as an object in a phase of deterioration. And it is precisely of the form we give to our world, our society: sphere, parallelepiped, or box of drawers, that he talks to us about with more and more precision. Rather than ironizing on cultural values reduced to *labelled products*, he tries to make evident the attrition that has struck all visual structures that still help us to "think" the world and the society in which we live. His recent drawings concern the internal crisis, structural and mental; we approach, with him, what Deleuze calls "group hallucinations": the limit of our desire.

Playing on "realism", he quickly condemned *all the illusions of realism*, a fortiori of "Hyperrealism": his "exhibitions of smells" had no other purpose but that, since the smells diffused in a gallery, whether of the "Giant's Causeway" on the Irish coast, or of the Amazonian forest, could not be the real smells of sea and jungle. Likewise in his drawings Titus-Carmel insists on the difference between what exists and its most perfect graphic representation. For this clarification between the real, the non-real, and "realism", Gérard Titus-Carmel has contributed to the general action that one day will have to brought against all the forms of art having survived the crisis that has brought it today to doubt the reason of its own existence. Titus-Carmel is careful that this trial is formulated in irreproachable aesthetic terms, that is to say, readable and artificial, logical and delirious, libidinous and political, in the very language of desire which is that, invisible, of the machine we carry inside us, which was called in the past: *the voice of madness*.

ALAIN JOUFFROY

3. Velickovic: A race against the impossible

by Alain Jouffroy

(p. 96-99)

How is it possible today to continue to paint pictures? Although it has been condemned a hundred times by critics, aestheticians, specialists of avant-garde culture, it strangely resists its death sentence. It must not be forgotten that a Francis Bacon, for instance, is able to attain through his painting alone a degree of communicative intensity for which there are few other examples.

One of the reasons why painting is such a gigantic lark-mirror is that it is confused with the idea of the *wall*; that is to say, with the absolute, impassable limit every man tends to create in order to keep himself from advancing, from moving. Most paintings prevent you from seeing the world, literally plug the view rather than extending it. Today the great painters are those who doubt painting, and who overcome this doubt by a more or less obscure desire to illumine history and to communicate in the simplest way possible—as you open a door, as a woman takes off her dress—those needs hidden or deformed by the ideology of the State or the dominating class. As these needs and exigencies are felt underneath and on the margins of

our societies, it is possible that painting can play tomorrow an historical role comparable to that it has played in Europe since David and during the entire 19th century. This is at any rate how I look at painting today, and what determines my choices and my personal preferences.

In the painting of Velickovic I see one of the clearest signs of this complete reversal of perspectives: his pessimism, the dark drama he presents is the first condition of the painter's awareness of the historical function of his works. What does Velickovic paint? Limit-situations, at a paroxysm of intensity: a pole-vaulter at the height of his arc, a greyhound arriving at the end of the race, the explosion of a child between the legs of a woman who gives birth. But how does he present them? In coordinates of surveillance, control, and mechanical measures of time, space or power; that is to say, within the optics of technology inside which every man and woman today know they are a prisoner. This *demonstrated* and exasperated contradiction between the gift, the wild movement of energy loss, and the cold calculations that circumscribe

them (that of competition, but also of birth-control, in other words the rational organization of production), Velickovic communicates very trenchantly: on that level, no one can equal him today and he can be compared to no one. To see his pictures is to discover that we are observed even in the moments when we forget ourselves the most. Every painter today tends to refer clearly to the photographic documents utilized by the mass-media. But absolute fidelity to these documents only reduces their role by repeating already transmitted information. To avert this painters have adopted different solutions: painted collage, which consists in making a montage of different images on the same surfaces (Rosengquist, Erro, Monory have adopted this solution), or else the plastic exaggeration of the indeterminate, of the photographic snapshot, its lyrical reconstitution, such is the solution of Velickovic. We know that Degas already used photographic techniques but in an aesthetic way in order to affirm his personality. Velickovic has chosen the opposite viewpoint: from press photos, film images, which indirectly or not have assisted in the composition of his pictures, he draws the maximum of effects on

the plane of signification, and he adds the specific elements of technology: numbers, measures of time and space, colored diagrams. That is to say that in his pictures there is a maximum of emotion that comes from the document, at the same time as a maximum of allusions to the technical rules that governed the competition, or the birth in the clinic: he juxtaposes in this way *madness* and "rationality" which circumscribe the totality of activities resulting from the human desire to "go beyond the limit", "to touch the impossible". Perhaps it seems strange that giving birth can be compared to the competitive spirit; but in the present conditions of our over-populated society, to give birth to a human being could be thought of as an act of defiance. Here for me lies the historical relevance of Velickovic's pictures, their worldwide meaning. The champions of sport are after all only the clowns of man's general desire to transcend limits and surpass obstacles. Looking at Velickovic's pictures, we can clearly reflect on what is waiting for us and on the subversive power of desire.

ALAIN JOUFFROY
march 1972

Lisbon's Homage to the Delaunays

by Barbara Ornellas

(p. 101-112)

Sonia Delaunay, together with Robert Delaunay and their son Charles (born in 1911), arrived in Lisbon in the summer of 1915. They rented a house in the north of Portugal, at Vila do Conde, that they baptized "The Simultaneous". Their stay in Portugal lasted two years; it was a happy time for Sonia Delaunay and very rich for her work.

The region was very beautiful, the atmosphere clear and luminous; the coloring of the peasants' clothes, which could be compared to exotic birds, contrasted with the bursting whiteness of the houses and the foamy green of the hills. Matter and dream coincided in this amply colored world.

The Delaunays had to use the materials they found at Vila do Conde. The convases woven by the peasant women were not large enough, and many had to be sewn together for the same picture. Hence the compositions of Sonia Delaunay were made of pieces of canvas, whose dividing lines the artist disguised by skillfully integrating them into the composition. Sonia and Robert made their own colors; their delicate preparation, so important for the conservation of the paintings, was done with the greatest care. Sonia Delaunay still remembers an incident that troubled their stay. In March, 1916, the military appeal court summoned Robert to Vigo, Spain; Sonia had to go to Porto to renew her passport. To her great surprise the officials refused to give her her papers and told her she was suspected of espionage. The maid who accompanied her was arrested as well as a Portuguese friend. These accusations were based on the great colored circles visible in the pictures Sonia and Robert were painting in the garden of their villa: these were presumed to be signals destined for enemy submarines navigating near the shore, close to the house. The letters addressed to the French couple by their German friends, Klee, Marc and Macke were also read. But the authorities were not able to find

any substance to their charges, and a few weeks later Sonia was able to leave for Vigo to meet her husband and son.

A few months later the Delaunay family returned to Portugal, staying first at Monçao then at Valença do Minho, on the Spanish border. The Jesuits gave them an unused room in a convent, which became their studio. Their presence in Portugal was to act as a great stimulus for the Portuguese vanguard.

Sonia and Robert both believed in the expressive power of color; her painting is an explosion of colors that breaks up the line and the contours that held them prisoners. The artist recasts everything around him into his own personal vision; so the hills and mountains of northern Portugal, the peasants in their gayly colored dress, and the elements of their daily life, were integrated into Sonia Delaunay's pictures. Also, the special luminosity of the South gave more delicate and varied nuances to the colors. In Portugal she discovered new chromatic resources.

Her evolution in Portugal can be summed up as follows: in 1915 or before the pictorial surface is fragmented into almost triangular surfaces and there are primary contrasts between the colors. Then comes the systematic use of circles in the composition, which catches everything in a cosmic whirl. The colors are clear and accentuated by luminous strokes of orange cadmium yellow, and rose on white. In Portugal Sonia also tried new techniques, mainly that of wax painting. She did many small compositions around the themes of "Dancers" and "Portuguese Toys" in which wax, glue and gouache are used.

Sonia Delaunay's stay in Portugal corresponds in her work to a perfect control of her plastic language. That is why it is important, and why the works of that period strike us as still so contemporary.

BARBARA ORNELLAS

CHRONIQUES DU JOUR

Fontana's hands

by Milena Milani

(p. 113-116)

Sometimes I remember his hands very clearly: Albisola, the summer, when we were at the sea; his hands were not very large, delicate, with short nails, badly cut, the veins standing out, the skin dry, but they had something magic about them, like wings, and everything he touched, earth, canvas, colors, paper, bronze, even more simple and humble things like colored stones or a fragment of glass, were transformed under them, vibrated and lived.

Dear Fontana, "grand master" as we called him, we the young grouped around him in those exuberant years of after the war when spatialism was born, there were so many things to be done, and the enthusiasm and passion of Fontana infected us and led us forward. We all wanted to free ourselves of any trace of artifice, academicism, of all the outmoded tendencies. Our motto was a phrase from Boccioni, and the First Italian Manifesto of 1917, signed by Fontana, Kaiserlian, Joppolo and myself, explained that artists are always ahead of science but that scientific discoveries always provoke artistic acts. We were convinced that the traditional materials of art would be treated and looked at in different ways. We thought about using modern techniques to make artificial forms appear in the sky; we wanted art to be freed of matter so that, transmitted in a minute, it might last a thousand years through space.

It was at that moment that Lucio Fontana created at Naviglio, for the first time in the world a spatial environment, with spatial forms and black light; this same atmosphere can be found again today at the magnificent exhibition of the

Palazzo Reale. As I went through the rooms of the Milanese retrospective, I thought of his hands. It was as if Fontana were there again, with his youth, his generosity, his humility, simplicity. In 1951 he wrote: "I believe in Van Gogh, color-light. I believe in Boccioni, plastic dynamism. I believe in Kandinsky, concrete abstraction. I believe in the spatialists, time-space." Then came the famous holes, surfaces traversed by perforations, light or deep, regular or not, but on which the light created an infinite opening, impalpable, pure, made of nothing, and it was easy to understand why he believed in Van Gogh, because it was the same light, overwhelming, the same visionary accent projected toward the future as with Boccioni, and the rigor of Kandinsky, his extraordinary lyricism.

One day I asked Fontana the reason for the brutal slits in his canvases: "Is it the splendid, innocent, perfect representation of the sex of a girl, of a virgin or a sexless angel?" Amused, Fontana laughed like a child. "My dear," he said to me, "sex is cruelty, it is revolt, but also humility, softness, poetry; I want to explain all that... The young will understand me; I am one of them..." Serious critics have found in Fontana's slits a metaphysical tension and mystery; me, I see his hands that grow lively as he talks. In the great retrospective we can see the hands of Fontana following the irrepressible movements of his heart: clear, nervous lines, happy, cosmic, infinite, free; he did not deny the past but wanted to participate in the evolution of reality in time and space today.

MILENA MILANI

Balla: the Futurist reconstruction of painting

by Andréi Boris Nakov

(p. 117-119)

Was Futurism a plastic style, an artistic ideology or a total innovation of modern life as Marinetti hoped? The modest exhibit of Giacomo Balla's paintings asks all these questions and reveals a movement that acted as a ferment on the modernity of our century. If Cézanne and his Cubist descendants made the first breach in the wall of the illusionistic and naturalistic tradition, Futurism was the ideological flag-bearer of the true artistic revolution of the century. It attempted to transcend the static quality of the image and of representation. The impact of Futurism on the developments of French art from 1911-1914 is still to be measured in the thought of Apollinaire and Blaise Cendrars, in the sculpture of Duchamp-Villon, in the pictorial work of Delaunay, Marcel

Duchamp and especially Fernand Léger.

Balla's interest in movement and a new consideration for the material relativity of the image that he acquired through photography led him to dynamic and kinetic conceptions as early as 1905. While studying the movement of the image and movement in the image, he explored the meaning of the visible in his astonishing symbolist pictures. The scientific study of the graphic representation of light never for him went beyond the stage of an idealistic symbolism that marked all his work. The same perceptual threshold characterizes his analytical studies of movement (a bird's flight or an automobile) which remain clever and interesting examples of a Futurist style. Balla's main contribution as a paint-

er concerns the problem of color, to which he devoted a late manifesto (1918) summing up many years of researches. The freshness of these dynamic rhythms (first serial images?) anticipates by nine years the works of the Constructivist painters in Russia (Stepanova, Popova).

Yet, attached to a global conception of color as a symbolic vision, Balla always needed a referential alibi: astronomy, vortex, the symbolic mechanism of the movement of a car or of luminous beams. Taking up where Boccioni (who died in 1916) left off, Balla published with Depero a "Manifesto for the Futurist Reconstruction of the Universe". His plastic expression—sculpture-assemblages of materials called "plastic complexes"—is one of the summits of Futurism's plastic creation. On account of the war contacts between Italy and Russia were cut, and it is therefore interesting to note the formal similarities between Balla's *The Planet*

Mercury Passing Before the Sun and certain dynamic studies of Popova, in the same way as the "plastic-complexes" can be compared with the "counter-reliefs" of Tatlin. Unfortunately Balla regressed toward a decorative style (this can be seen in his set for Stravinsky's *Fireworks* Diaghilev put on in Rome in 1917) and in 1928 he openly rejected his abstract and Futurist creation.

The Paris exhibit of Balla shows a few of the interesting problems posed by Futurism, chiefly the relation between a poetic doctrine and painting, which becomes even more evident in the example of Parisian Surrealism. It seems that the road toward pure painting was barred by an idealistic ideology that prevented Balla from going beyond the experimental stage and led him logically to the decorative and the denial of abstract art in 1928.

ANDRÉI B. NAKOV

The 36th Venice Biennale

by Jacques Lassaigne

(p. 120-124)

The Venice Biennale was a brilliant success. There was a new public and in certain pavilions all the works were sold in a few days. It was thus for the Belgians Alechinsky and Dotremont, for the Uruguayan Aldoti, for the Argentinian Maza, of whom no one had heard before. In one sense the Biennale was what it always was, that is to say a system of national exhibitions organized in separate pavilions under the responsibility of the authorities of the country in question. This year many interesting discoveries were made in the national pavilions, and there even was a new spirit. The pavilions were much less national islets than centers of attraction and regrouping. It was as if each country made a special point of welcoming freely artists of any origin desirous of associating themselves with a common effort. This has always been done but was much more marked this year.

Sculpture plays a basic role in the Venice exhibit. In the French pavilion were the great steel wheelworks of Claude Viseux, in the Yugoslavian pavilion Richter's aluminum reliefs. But sculpture can also participate in environmental research,

the most striking example being that of the Pole Broniatowski whose personages, made of light material, flew in space above the spectator. The Italian pavilion also saw the preeminence of sculpture, with major works by Pomodoro, Mastroianni and Pierluca. But finally most of the interest went to the brief and incisive abstract evocations of Fontana, to whom a marvellous small memorial room is consecrated.

But the big crowd-drawing exhibit was of course the one devoted to the masterpieces of the first half of the 20th century, which took place on the great Napoleonic first floor of the Correr Museum. There could be seen the first version of Matisse's *The Dance* from the Barnes Foundation, Derain's *Bathers* from the Museum of Prague, the greatest landscape of Bonnard, the *Joie de Vivre* of Robert Delaunay and the *Electric Prisms* of Sonia, among other works of equal value. The eagerness of the public was revelatory. It has been said a little too easily that the Venice Biennale was dead. Now it seems to have started off again on the right foot.

JACQUES LASSAIGNE

Documenta V: An imposture of the image?

by Gérald Gassiot-Talabot

(p. 125-129)

Every four years Documenta turns Kassel into the headquarters of contemporary art. The last two helped American art invade Europe. This year Harald Szeemann, the director, has succeeded in imposing his analyses, obsessions and prejudices; in this sense Documenta V is a regression. Szeemann has divided the exhibition into three categories: "Reality of the image", considered as autonomous and disconnected from the real; "Reality of the image" in which certain visual representations help to change

the real; finally "Identity/Non-identity of the image and what the image represents", where there is a coincidence, voluntary or not, between the two domains.

These arbitrary categories are only worth what is inside them; those chosen by Harald Szeemann are a little jazzed up but nevertheless exciting. Unfortunately political and philosophical a priori prevent a deeper examination; for instance, in the first part (reality of the image) are grouped pellmell together science-fiction, comic strips, Kitsch, art

photography, as well as advertising considered as "capitalist realism" and opposed to social realism. You can think what you want of social realism, but to reduce it to a simple creation of images only referring to themselves is a pure provocation; to deny that it is the reflection of a very precise reality is quite simply ridiculous.

With the exception of Kienholz, Szeemann has excluded all activist political imagery, pretending that this may encompass good pictures but does nothing to modify or reveal reality. On the other hand he has brought in all the fashionable contemporary nuances—from Minimal to Conceptual—through the angle of the "non-identity of the image and the image". Which is the equivalent of putting whatever one wants into the apparently precise, selective framework one has chosen. The most shocking thing then about Documenta 5 is that what could have been a large and rich reflection on the image was always missed. This became particularly apparent if one visited the anemic section on Utopia (yet what a subject!); the best were the rooms devoted to science-fiction and comic strips. A detailed analysis of an image drawn from the cover of a large-circulation magazine (*Der Spie-*

gel) revealed more about collective myths and the power of symbols than the rest of the exhibit (save for the astonishing work of Marcel Broodthaers on the eagle museum). In return, the enormous section on Hyperrealism was perhaps in the wrong category: is it certain that this new school goes beyond simple tautology and refers to the reality of what it represents? The giant portraits of Chuck Close, the implacably realistic reliefs of John de Andrea and Duane Hanson and *tutti quanti*, do they not refer exclusively to what they are? Of course Hanson's *Bowery Bums* illustrates the anguish, boredom, conformism and stupidity of a world whose spectacle nauseates us. But doesn't what they do meet up with academic formalism of all time: the content is effaced before the exercise of a virtuosity that becomes intoxicating in itself. Hyperrealism is only the dead skin or the mask or true realism.

In short, the Documenta was an enormous art-eating machine, so big that even some refinement and intelligence were insufficient to interfere with it.

GÉRALD GASSIOT-TALABOT

Etienne-Martin

by Pierre Volboudt

(p. 130-132)

Sculpture takes root in the night of its original reminiscences; it rises, embraces space, unfolding there its boughs of energy, blossoming in the unfinished. The work of Etienne-Martin could be defined as a dramaturgy of matter, from which it borrows its ways of doing and undoing, its arbitrariness, its necessities of chance.

Etienne Martin accepts things as they are: the split trunk, eviscerated on all its length, opening its woody shawl onto the emptiness that inhabits it, the serpentine roots darting downward, knotty head of a vegetable Medusa, the scarred, rugged stump. At the most he prunes away some superfluous detail, accentuates a tension, enlarges a crack, fashions what is only sketched, gives lines and a meaning to what is equivocal, and substitutes himself, in order to force them to undergo the laws of the spirit, for the undisciplined forces mixed up with those of his creation. Out of this grows his preference for the rude, hard aspects of matter, wood that rebels against the scissors, eaten-up, incorruptible fibres. But fragile things, friable, like crumbly stone, or plaster that keeps the imprint, also suit him. Often what he does resembles the works remodelled by the conjugated powers of time and the elements; out of the damages they inflict, they remake others, invariable in their substance. As the shell fits the animal it shelters and becomes a hollow effigy

once the animal is no longer there, many sculptures of Etienne-Martin are in a way the reconstituted vestiges, transposed into plastic terms, of the houses of his memories. One would say that sculpting is only for him a quest for the lost and rediscovered space. Each fissure, each orifice of the mass he explores and penetrates, is an entrance to that domain he creates, where he can lodge half-forgotten attitudes, the dreams he pursued through the intricacies of form, the deserted crypts where the man that he was gropingly searches for his obliterated traces. Night reigns over this tortured limbo where the artist is seized by the fascination of his past. And here we see the sculptor's predilection for the nocturnal side of things, which reveals to him their secret relationship with nature. He feels like the subterranean brother of telluric powers, whose presence he detects in freshly plucked roots and split tree trunks inviting one to slip inside and listen to the silences of the earth.

"I thought," Etienne-Martin said one day, "that I was a tree." Doesn't all his work tend to make this dream concrete? From the troglodytic "ksar" that is a "Homage to Lovecraft" to the last alignments of steep monoliths simulating some embryonic labyrinth, each sculpture is a variant, an obstinate repetition of this fundamental theme.

PIERRE VOLBOUDT

Ipoustéguy: executing despair

by Alain Jouffroy

(p. 133-135)

Whether one's point of view is aesthetic, intellectual... or political, it is difficult to deny that Ipoustéguy is one of the great sculptors of today. The overwhelming proportions of his work monumentally

reveal the intimacy of man's most inner problems. There is a violently naive, violently provocative side to this "monstrousness" (or the art of demonstrating the un-demonstrable). An-

dré Glucksmann has used "existential psychoanalysis" to approach the meaning of his work. But in fact, how can an account be given of the sensation of extreme *malaise* into which this "point-blank, back-to-the-wall" vision plunges us, to use Ipoustéguy's own description? What is the source of this almost intolerable uneasiness? There are ancestral, family memories, but also the presence of something buried, unknown—unconscious realities so strong that the sculpture desperately tries to exorcize them or rather to rip them out of the internal space of the body to project them into the anonymous time of the future.

The Agony of the Mother obliges us to accept a vision of the unacceptable; Ipoustéguy introduces us into an exemplary morgue or, if one

prefers, into a *mauseoleum*. Lenin is there to remind us of it, for the centenary of his birth, since Ipoustéguy encloses him in a "house", in which he seems to tear himself out of the maternal body. Ipoustéguy thus celebrates the emergency from the belly as if it were a question of death—and of social confinement—as much as of birth.

Thus the great "art" of Ipoustéguy consists of asking us the most serious and troubling questions about the psycho-social function of art, while it envelops us with a universe which is perhaps, at the limit, only the dramatic conjugation of the lived and the unliveable.

ALAIN JOUFFROY

Galerie Claude Bernard, Paris.

The Segal mystery

by Daniel Abadie

(p. 136-138)

Nothing would seem to be more realistic than the moulding process Segal uses. The plastered wraps he envelops the model with should permit a particularly precise "take" of reality. And yet, in Segal's sculptures, it is his characters that seem incongruous. Far from being, as most critics say, a document on daily life, his work is an anxious questioning of the real, an attempt to decipher the levels of the reality of the image. The ambiguity created between a carefully reconstituted real place and the ectoplasmic characters is at the roots of the mystery surrounding Segal's works.

A staircase, a sanitary unit, a brick wall in a street, all these things are elements of the daily world that habit dispenses us from seeing; their absolute credibility is a guarantee of the reality of the immobile characters who populate them. These are not strangers to us, only their uniform whiteness might seem to separate them from the world, while at the same time accentuating their profound psychic truth. *The Self-portrait with Seated Figure* brings us back to the questioning of the real that subtends Segal's entire work. The artist is there, holding in his hands a moulded head he is about to fix on the body of a sculpture; this detached head destroys the principle of identity. The self-portrait is only a sculpture like the body in the process of being assembled. These scenes into which we project ourselves as into the very image of

reality become fictive. If art is an illusion, what about the real? George Segal cultivates this illusion, multiplies its ambiguities. In this white, silent and immobile world, he introduces elements of life as another way of questioning. But it is with space that Segal creates the most troubling ambiguities. Most frequently his characters evolve in places built on a human scale, but to recreate the city at night Segal uses a series of luminous points that arouse not only the illusion of perspective but the dispersion of lights in the distance. Between the real space of his characters and the fictive space, a tension develops that contradicts our daily spatial and temporal experience.

Segal's work is assimilated to Pop Art only because his universe is that of a quotidian America. If Segal prefers bus drivers or workers on scaffolding, it is because they are anti-heroes; the very banality of the faces in the street seems more apt to translate human emotion, especially that of man's basic solitude. Segal's characters are involved with the problem of non-communication at its highest point of intensity. The paradox is that, if each of his personages is separated from the world and from others, Segal nevertheless manages to communicate to the spectator in the most transparent way possible a great feeling of love.

DANIEL ABADIE

Maria Papa: marble flowers

by San Lazzaro

(p. 139-141)

Maria Papa discovered marble in the very years when the artists of her generation insisted it was necessary to use exclusively the new plastic materials symbolizing the dynamism and genius of modernity. Encouraged by Carlo Cardazzo and Arp, Maria Papa found at Querceta, in Versilia, the antique marbles in which sculptures sleep, as well as modern tools and a creative fervor equal to if not better than that of the fanatical defenders of new chemical products, exactly those that have contributed so much to the pollution everyone condemns today.

It is not our concern here to take

a position either for classical (marble, bronze, lead, wood, iron, etc.) or modern materials; we would simply like to recognize the existence of two parallel and often opposed worlds. Depending on what he wants and what he likes, each is free to choose the one he prefers. But it is not unpleasant to think that if today marble enjoys a renewed prestige after its decadence in the 19th century, it is due to the reaction provoked by the invention and success of new synthetic materials.

Today people are a little afraid of the word "sculpture" and prefer that of "object". Those who call

their elucubrations "sculptures" would undoubtedly do well to follow this example. But there is nothing doubtful about the works of Maria Papa; although they conserve the human warmth of the object, they are sculptures in the classical sense of the word. The poetry of the artist does not exclude the tactile sensibility of the artisan, although it does refuse the totemic, and therefore essentially

artisanal, side. Maria Papa has none of today's fashionable ambition to transcend sculpture. There is a certain optimism in her works, as well as a sense of humor and fantasy. Calatchi (who has an eye, as Poliakoff used to say) has chosen very well for her first exhibition of sculpture.

SAN LAZZARO

Martial Raysse: the Popular Republic of the Pig

by Alain Jouffroy

(p. 142-143)

Martial Raysse is not the Matisse of the second half of the 20th century, but the joker of contemporary painting. His work, for the moment, is not measurable, and cannot be reduced to Pop, "New Realism", Conceptual or technological art. He has escaped, by a kind of natural grace, from all these definitions: today he has devoted himself to the adventure of filmed images, and his first long film, *The Great Departure*, came out this autumn in Paris. Not only has he elegantly removed himself from certain inopportune and ineffective manifestations, but he has grouped around himself a sort of "collective" he calls, with a smile, "The Popular Republic of the Pig". Many men and women thus voluntarily collaborate on the development of the very special work of an individual known under the name of Martial Raysse. From a distance, Raysse would seem to relate to Warhol. But Raysse is opposed to Warhol in the sense that he does not base his "hygiene of vision" on *camp* (the systematic celebration, ironic or not, of mediocrity and stupidity); I think he could be defined by a single word: disenchantment. Conscious at first of urban and technological reality, Raysse perfected a poetic communication through the means inherent to the new media. The face of a woman became the unitary and minimal archetype of his language. A certain romanticism thus subsisted under the external aspects of a

striking and imperious modernism. Then he analyzed the facts of visual perception and little by little his stereotypes—and prototypes—were transformed into elements of vocabulary. His obvious desire to break down the traditional framework in which works of art are perceived brought him to think of each of his "exhibitions" as an open work. A gallery thus became an environment projecting his ideas into space; in his last exhibition at Iolas there were slides flashed on the ceiling, music and noises (the songs of Scandinavian birds, for example), paper sculptures on the ground, neon surrounding the absence of the picture; such is the disenchantment of elements that make up his message.

In fact, we could ask ourselves if this style, which could have been thought of as "Neo-Dada" or even as a protest since 1968, is not that of a man who is simply in love with joy and freedom. His film, *The Great Departure*, is revelatory: rather than limiting itself to observing or analyzing objects, it puts its trust absolutely in the imagination. The use of color in this film totally renews our ideology of vision. With Martial Raysse the horizon is not blocked, everything is possible, and certain labels they have stuck on his work will grow old much more quickly than he. The "Popular Republic of the Pig", unknown to us, is part of the stakes of tomorrow.

ALAIN JOUFFROY

Ljuba

by André Pieyre de Mandiargues (p. 144-145)

Some painters use their head, others their hands; those painters that are truly interesting are the ones that have an equilibrium between both. In France, in the recent past painters distrusted deep sensibility: they were afraid of being called "intellectual." In Nordic countries, toward the end of the 19th and the beginning of this century, artists tried, on the contrary, to give a form to the sublime, the ineffable; their awkward, heroic attempts are nearly ridiculous. Think of Böcklin. Today, the cosmopolitan success of Surrealism has incited artists to flee the double banality of realistic representation and non-representation, using the techniques of theater, the fantastic, the esoteric, the erotic and the dream; thus we can

talk about a renewal of old mannerism. Ljuba is one of the purest and most accomplished artists of this tendency, which can be called Neo-Surrealist. But if Ljuba can be connected with Surrealism, it is especially through the intermediary of Dali. The discovery of the Catalan was an event of primordial importance for the Serb. His first works have a strange stiffness that makes us think rather of the primitive painting of southern Germany. The liberation, the explosion (the superb bonfire), the animal and vegetal profusion, coincide more or less with the union (typically Dalien) of a modern style with Renaissance forms. Many titles of Ljuba ("The Eternal Question", "Broken Time", "Hibernation", "Sodomy") also recall

Dali's preoccupations. But Ljuba is in no way a disciple of Dali, and the differences between them are as evident as their affinities. René Crevel, the poet, saw in Dali's work a certain dialectic of the irrational placed under the sign of a militant atheism. Nothing of the sort with Ljuba, whose irrationality is cosmic, almost mystical. Dali has always sought to exhibit his own personality, whereas there is something curiously impersonal in

Ljuba's method, as if the creator were to disappear in the creation. There is also an enigmatic and luxuriant side to Ljuba's work which makes me think of Jerome Bosch. Ljuba has a warm and ardent, burning touch that cannot be compared with Dali's icy mastery.

ANDRÉ PIEYRE
DE MANDIARGUES

Galerie de Seine, Paris.

The lacunary stratifications of Michel Seuphor

by Alberto Sartoris

(p. 146-147)

Michel Seuphor has never veered from the constructive principles of his structures. His plastic itinerary confirms this. His lacunary drawings, of a classical clarity, have largely contributed to the restitution of a form in which grandeur and style are shaped after a supple geometry. Grandeur and style come together in an art that has nothing puritanical about it but that envelops us in its serene plenitude.

His work is close to an architectural poetry on account of the importance given to the framework and the swift transparencies of light; it is founded on what is left out, on the vital presence of what is effaced.

The alternative appearances and spatial reductions of Michel Seuphor have distinctly renewed the fusiform representations of the non-figurative. Without being withdrawn from the mysteries of metamorphosis, they clearly express his thought and miraculous sense of fantasy.

Aesthetically Michel Seuphor is an heir of Neo-Plasticism, the limits of which he enlarged and enriched. We know how he likes to show his

autonomy and the multiple sides of things and ideas, and the pleasure he takes in demonstrating how we are all a mixture of truth, falsehood and fable.

In his work plastic expression is associated without contradiction with the modulative forces of geometry. Different elements are fused together in the incantatory atmosphere of abstract creation. Seuphor's vision is therefore quite removed from those artificial conventions that converge exclusively toward a metabolism deprived of radiant structures.

His lacunary drawings represent a brilliant summing up of non-figuration. Careful not to confuse Constructivism and Neo-Constructivism, his work has an organic purpose that rejects the poverty of assimilation. Out of this categorical engagement comes a spiritual, cultural and structural liberation opposed to the gregarious instincts of the modest followers of an art swallowed like a pill, an art that accumulates without originality and borrows without being able to pay back.

ALBERTO SARTORIS

Karskaya or the necessary game

by Geneviève Bonnefoi

(p. 148-149)

In the slightly closed society of artists, Karskaya is for many first of all a "character". A sort of dandy who wears with as much elegance a romantic cape, a lace shirt, or the most unexpected costumes invented by herself. She is also one of those ladies that men fear, fear precisely because she has a lively wit, a caustic humor, and often a certain toughness. Her strong personality has no use for the concessions and multiple arrangements that all too frequently must be made if one wants to "succeed" today.

If she herself is fascinating, her work is no less so. Because it is above all an *œuvre*, a work that at first grew up anarchically in every direction, like a plant rich with too many branches and that now, seen from a distance, seems solid and well-rooted, full of sap and meaning. Since, as she says, she never "took herself seriously" she can allow herself everything—and she has allowed herself everything, building up, now classic, now baroque, one of the most original works since the war.

According to the different sides of her personality, Karskaya is capable of being mental or instinctive, "abstract" or "expressionistic", "informal" or "impressionistic", comic or tragic. Certainly this is upsetting for those who like to group things in well-defined "isms". Karskaya does not copy life. She takes of life what life gives her and gives it back to us, transformed by her imagination into another fragment of life. Nature furnishes her with the fine elements of her marvelous collages, but she does something with them that nature could not do. Sometimes it is the marriage of a great sophistication with a certain "brutality": nails, hinges, chains mingled with fragile paper, with all the nuances of grey or sand. Works of pure sensibility, similar to certain pieces of Bach in which the motif is repeated without ever being the same.

GENEVIÈVE BONNEFOI

(Extract from "Karskaya or the Necessary Game" by Geneviève Bonnefoi, Ed. Collection de Beaulieu, 1972).

Barros

by Alain Jouffroy

(p. 150-151)

Since 1966 Barros, encouraged by Michel Seuphor, among others, has been living in Paris. His works have an extremely taut, discreet quality to them: greys, beiges, whites, quiet yellows, finely torn cardboard, textures and paper grains create through their muteness a sort of secret attentiveness to the great organs of painting. Oblique lines structure these *interior landscapes*, and I think it is worth observing that Barros makes us hear today, when we hear it so little, the voice of the "inner

space". In typography, the irregular columns of "blanks" that sometimes slip between words, from line to line, from the top to the bottom of the page, are called "chimneys": a sort of circulation of air inside the printed text. The *chimneys* of color create, in the work of Barros, the presence-absence of something that painting does not, and cannot, say: the very reason for its silence.

ALAIN JOUFFROY

Pierre Courtin, engraver

by Françoise Woimant

(p. 152-153)

Many amateurs were surprised not to know his name when in 1971 Pierre Courtin received the Grand Prix National des Arts; his work was finally revealed to the public when in 1972 the organizers of "Twelve Years of Contemporary Art in France" chose to present it at the Grand Palais, and at the Gallery La Hune Bernard Gheerbrant offered, "Pierre Courtin, twenty-five years of engraving".

Born in 1921 at Rebréchien near Orléans, he worked at cutting wood in his village and at the engraving studio directed in 1939 by Solas. But he had hardly entered the Beaux-Arts in Paris in 1942 before he left it, feeling he had no time to lose; then he worked in different academies such as Lhoté's where he became friendly with Dewasne, worked with Villon, met Herbin and other abstract painters, exhibiting like them in vanguard galleries. He resigned being a director of the Salon de Mai in 1969, and figured next to Klee, Kandinsky and Dubuffet in the remarkable collection of catalogues that Heinz Berggruen devoted to the artists of his gallery. This secret man with an exigent passion and a peasant-like mistrust chose to be an engraver, "that eternal victim of society" as he wrote in 1951. He works slowly—

according to him an engraver worthy of the name should never do more than a square centimeter of metal a day; deeply engraved, his prints can only be drawn to four or ten copies; and he works in a small format, believing that "engraving must remain on the scale of the hand... it has no role to play in the decoration of apartments".

For Courtin, engraving is a "major art", unlike many others who use it as a simple method for multiplying drawings and paintings. Reflecting on the very essence of the technique, he made several innovations: in 1944 the relief of the burin line was exaggeratedly accentuated; in 1949 the plate was no longer inked and the first white print was born; in 1951 his work took on definitively the aspect of small bas-reliefs. Patiently elaborated and cut into the thickness of a zinc plate during five or six months, they are pulled with hardly tinted liquid ink on a thick artisanally made paper. "Engraving," Courtin affirms, "is as much if not maybe more of a tactile art than a visual one." The intuition of certain masters of the past has never been more clearly expressed.

FRANÇOISE WOIMANT

The "Œuvre Lyrique" of Jean Cassou

by Bernard Noël

(p. 154)

"The poet," says Jean Cassou, "does not expose his thought, he meets up with it." Through what? The practice of poetry. And his poetry is thus a thought in the process of imagining itself. It plays upon analogy and ambiguity, and the "I" always refers to the Other. This practice has remained secret, for Jean Cassou has waited till his sixty-fifth year to give it to us to read. Suddenly, with the publication of the two volumes of the "Œuvre Lyrique", the totality of his work—novels, stories and essays—is illumined differently. The importance of this work is precisely that it refers to Cassou,

to his life, to what he wants to say. Song and humor, discretion and modesty are his essential traits. The 1930 poem, "The Animals in December", humorizes itself through its light rhythms which, if one pays attention to them, become strangely discordant, because broken by continual ruptures. The traditional appearance of the poems perhaps only affects the form in depth. These two volumes, accompanied by a German translation, are beautifully put together, and are edited by Erker, at Saint-Gall, in Switzerland.

BERNARD NOËL

Jean-Claude Farhi, the Orpheus of metacrylate

by André Verdet

(p. 154)

To titanism, Jean-Claude Farhi prefers orphism. He is the poet and musician of an apparently inert matter; he makes it sing luminously. I would almost say that he draws the soul out of metacrylate, that is to say the chromatic substratum. Light rises up out of the interior of his architecturally structured compositions; it is like a milk of clarity and colors, capturing and amalgamating the outer light in its trap, melting it into itself. If he uses matter for its own sake, this matter is literally sublimated, transported by the fervor and passion of the artist for his work, for the technique it imposes, and the tech-

nique becomes transparence, poetry. Rhythm, nobility, a radiant and calm beauty characterize the most recent creations of Jean-Claude Farhi. His columnar shafts are among the most inventive and harmonious plastic art objects of these last years. He has also created furniture, magical, useful objects, and decorated modern apartments. The artist works in a plastic factory near Rome. He likes to say, "My ideas belong to me and a part of my work belongs to technique. My sculptures would be impossible without chemistry and factories."

ANDRÉ VERDET

Jakob Bill: First show in Paris

by Valentina Anker

(p. 155-156)

Jakob Bill became a painter as the gardener's son becomes a gardener or the king's son a king. Having grown up in the garden of concrete art, he has kept his taste for strict geometrical structures. What interests him the most is the renewable form of the circles and squares that attract him, the symmetries that allow him to study his favorite subject: color.

For three or four years he has been painting essentially two kinds of pictures. One is composed of horizontal bands split vertically into three panels; the other is a square centered in a larger square, separated from it by a thin frame itself made up of small squares of degraded colors.

In the former, intercrossed with chromatic scales, many systems carrying contradictory information permutate. These pictures are governed by a harmony of opposites

(bright/dark, static/dynamic), and this duality gives to the surface their vital tension, a purified remembrance of his earlier optical works.

In the latter, the communicating squares, the emphasis is on their being open and symmetrical (unlike Albers, where they are closed and "breathe"), thus permitting the continuous passage from one surface to another, in an infinite movement between the inner and the outer, following their gradations, the modules that form the frame of the square, now blending, now contrasting with the background.

Jakob Bill conjugates color on these elementary structures, empirically and systematically, a little as a scientist would in a hardly explored research field.

VALENTINA ANKER

Galerie Denise René, Paris.

Capogrossi

by San Lazzaro

(p. 156)

After a long sickness, Giuseppe Capogrossi died in Rome, and I would have liked, on the occasion of a film in color for television being made on his work, to have exposed at *XX^e siècle* a selection of his remarkable pictures. I wrote the preface to his first show in Rome, at the time of his conversion to the "sign", and his last exhibit in Paris took place in the rooms on the rue des Canettes that I was hoping to offer him again.

Capogrossi, together with his friend Alberto Burri and soon Fontana, was the initiator of a new phase in

modern painting, filling the places left vacant by Boccioni, Balla, De Chirico (whose genius had died twenty years before). Burri, a little savage, lived isolated; Fontana was the leader of youth; and Capogrossi, through his personal charm as much as by his talent, had become the national painter of the new Italy. Although he appears to have given everything to his "sign", he radiated a great human warmth, and today we miss both it and Capogrossi.

SAN LAZZARO

