hommage à
MARINO MARINI

XX[e] siècle
NUMÉRO SPÉCIAL

HOMMAGE A MARINO MARINI numéro spécial de XX[e] siècle

Numéro spécial hors abonnement

HOMMAGE A MARINO MARINI

Avec une lithographie originale en couleurs spécialement exécutée par l'artiste pour ce numéro.

28 planches en couleurs
120 reproductions en noir et blanc

Pour moi il n'existe aucune différence entre l'art abstrait et l'art dit figuratif, à la condition que dans l'un et l'autre il soit véritablement question d'art.

L'œuvre d'art n'existe pas, si elle ne participe de ces deux formes d'expression: figuration et abstraction.

Ces deux éléments se fondent pour prendre vie. L'art, c'est ça!

Peut-être est-ce le sentiment du tragique de notre époque qui a fait que mon style s'est développé sur un mode tragique.

Même en pleine sérénité, j'ai toujours senti que cette sérénité ne pourrait durer.

Presque tous les matériaux me plaisent. Au fond, il suffit de comprendre la matière pour savoir de quelle façon il faut la travailler. Même le plâtre qui n'est que provisoire. Même le sable.

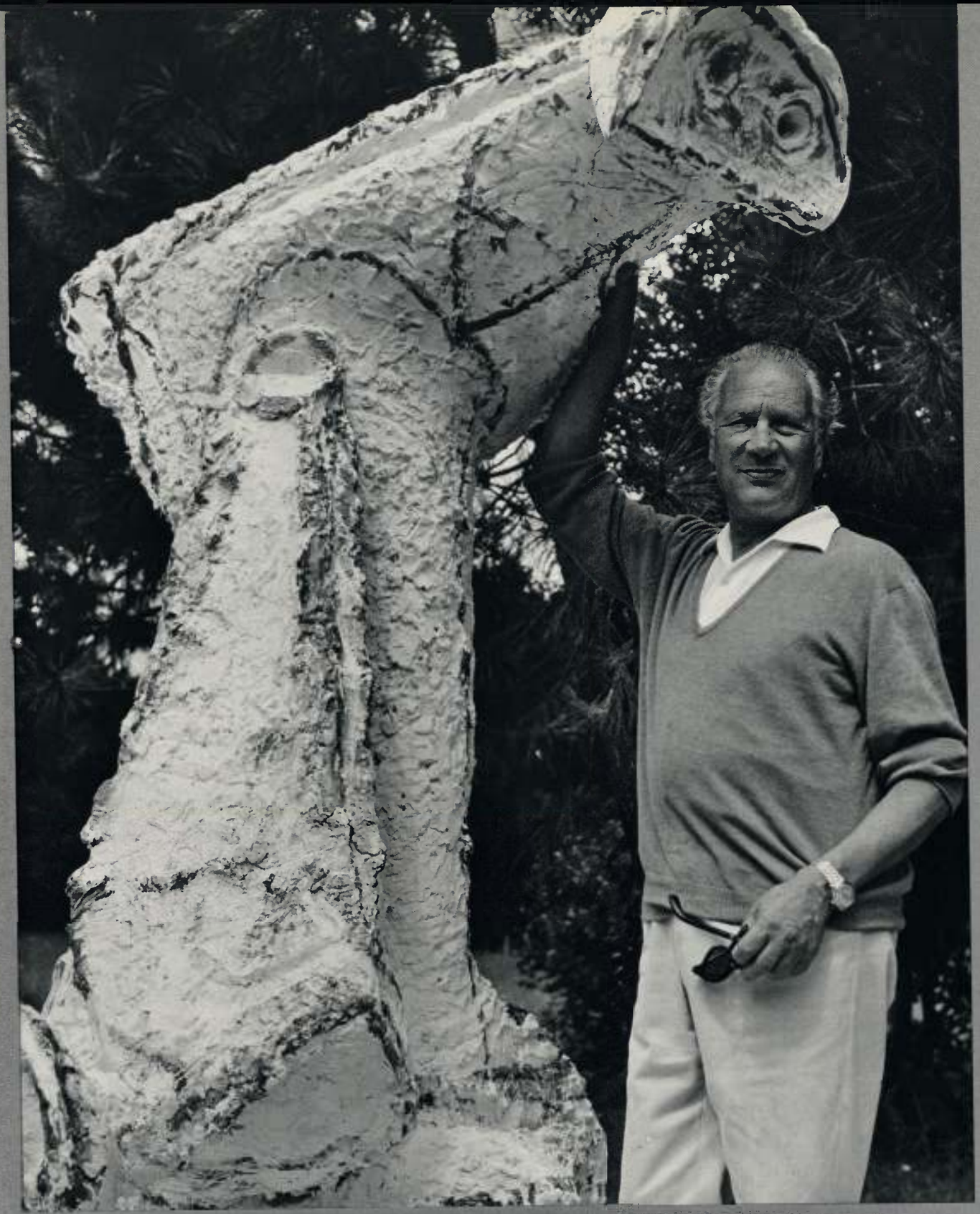
Quand je travaille le bronze, plus je le brutalise, plus je le violente, plus il en sort une mystérieuse patine. Belle et naturelle.

MARINO MARINI

Collaboration et Témoignages:

UMBRO APOLLONIO
ARTURO BASSI
ALBERTO BUSIGNANI
GIOVANNI CARANDENTE
ENZO CARLI
RAFFAELE CARRIERI
GIANFRANCO CONTINI
DOUGLAS COOPER
MARIO DE MICHELI
FILIPPO DE PISIS
ELDA FEZZI
PAUL FIERENS
WERNER HAFTMANN
A. M. HAMMACHER
J. P. HODIN
WERNER HOFMANN
JACQUES LASSAIGNE
EGLE MARINI
KURT MARTIN
LARA-VINCA MASINI
ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES
CARLO PIROVANO
FRANCO RUSSOLI
ALBERICO SALA
G. DI SAN LAZZARO
EDUARD TRIER
LAMBERTO VITALI
PIERRE VOLBOUDT
PATRICK WALDBERG

◁ *(Photo Amendola)*



(Photo Bo Boustedt)

Hommage à

MARINO MARINI

XX^e siècle

NUMÉRO SPÉCIAL HORS ABONNEMENT

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

HOMMAGE A MARINO MARINI

SOCIÉTÉ
INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE
13, rue de Nesle, Paris-6^e
Tél. : 326.18.23

Prix de ce numéro spécial:
F.F. 120 T.T.C.

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE
A L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH
Offenbourg/Baden, Postfach 420

ANGLETERRE

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

ITALIE

DIELLE
Via Pastrengo 14, 20159 Milan

SUISSE

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

U.S.A.

TUDOR PUBLISHING COMPANY
221 Park Avenue South,
New York 10003

© 1974 by XX^e siècle, Paris
ISBN 2 - 85175 - 040 - 2

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

PROLOGUE À UNE PRÉMONITION *par G. di San Lazzaro* 3
HOMMAGE À MARINO MARINI *par Jacques Lassaigne* 4
PENSÉES DE MARINO SUR L'ART ET SUR LES ARTISTES 5
À MILAN, VERS 1930 *par André Pieyre de Mandiargues* 12
AU SEIN DE L'OMBRE *par Egle Marini* 17
L'ATTRAIT DU NORD *par J. P. Hodin* 29
L'EXPOSITION DE ROME *par Giovanni Carandente* 37

MARINO MARINI À LA VILLA REALE DE MILAN
Une donation exemplaire *par Lara-Vinca Masini* 42
Plus vrai que la vérité *par Raffaele Carrieri* 49
Petites et grandes sculptures *par A. M. Hammacher* 53

SCULPTURES DANS LA VILLE *par Pierre Volboudt* 56
LA POMONE AUX OFFICES *par Arturo Bassi*

LA FIN D'UN MYTHE
Les « Miracles » *par Kurt Martin* 65
Tragédie de la forme *par Werner Haftmann* 73

L'ÉTÉ EN TOSCANE *par Mario De Micheli* 81
MARINO À LA SCALA *par Carlo Pirovano* 86
AUX ENVIRONS DE BRERA *par Alberico Sala* 90
UNE VIE EN IMAGES *par Elda Fezzi* 92
MARINO MARINI, PEINTRE *par Patrick Waldberg* 96
L'ŒUVRE GRAPHIQUE DE MARINO MARINI *par G. di San Lazzaro* 106

Témoignages:

La romanité de Marino (*Paul Fierens*). Marini et Boccioni (*Eduard Trier*). L'amour de la forme (*Filippo De Pisis*). Premier séjour en Suisse (*Gianfranco Contini*). Espace et forme (*Raffaele Carrieri*). Une civilisation menaçée (*Lamberto Vitali*). Les thèmes de Marini (*Enzo Carli*). Faire un portrait (*A. M. Hammacher*). Une dramatisation plastique (*Werner Hofmann*). Un témoin de son temps (*Alberto Busignani*). L'élan des « Guerriers » (*Franco Russoli*). Le peintre et le sculpteur (*Franco Russoli*). Actualité de Marini (*Umbro Apollonio*). Les lithographies (*Douglas Cooper, Giovanni Carandente*). Les gravures (*Franco Russoli*). La signification d'une œuvre (*Carlo Pirovano*).

Une lithographie originale de Marino Marini

Mise en page: Christine Gintz

(*Photo Marina Marini*)

Prologue à une prémonition

Paul Valéry, au moment où la sinistre vague hitlérienne déferlait sur l'Europe, nous rappelait que les civilisations sont mortelles. En réalité, elles ne sont pas seulement mortelles, elles sont aussi inévitables. Que serait l'Europe aujourd'hui, de quelle civilisation se réclamerait-elle sans les Thermopyles, la Naraggara carthaginoise, ou, plus près de nous, Poitiers? Mais il y a souvent de longs interrègnes, pour ainsi dire, entre une civilisation et la suivante, une espèce de no man's land *spirituel où tout paraît s'effondrer dans les ténèbres et qui peut se cristalliser pendant des siècles. L'angoisse qu'exprime l'œuvre de Marino Marini me paraît liée, non pas à la fin du monde, mais à celle d'une civilisation, à tout ce que le passé nous a légué et que nous avons aimé dès notre enfance, et à l'inévitable* no man's land *qui va lui succéder. Victime de la science, de la technique, de la fiscalité policière, de la lutte des classes, notre vieux monde s'effrite. Il ne file pas un mauvais coton, ainsi qu'aurait dit Jean Giraudoux, il s'effrite, il se décompose de l'intérieur autant que de l'extérieur. Marino Marini, aussi bien dans sa sculpture que dans sa peinture, ne s'est jamais occupé d'événements historiques, il n'a jamais peint de « Guernica » ni de « Massacres de Corée ». Il ne faut lui demander que des symboles. Or le cheval a été de tous temps et sous tous les cieux le symbole de l'énergie, de l'élan vital. Voici donc une œuvre qui s'était toujours défendu de s'inspirer de l'événement, mais qui, par des signes prémonitoires, nous a quand même annoncé l'actualité la plus amère. Et cela par son évolution même des premiers marbres presque académiques au tragique des dernières pierres, à travers la glorieuse série des bronzes et des bois sculptés. L'œuvre de Marino Marini ne comporte pas de cassures ni de brisures, elle ne se renie jamais. Son comportement est celui de la plante, de l'homme. On y découvre le sourire de l'adolescence, l'épanouissement et la beauté des formes jeunes, le drame de l'âge mûr, le tragique de la vieillesse. Evidemment, ce qui compte pour nous, c'est surtout la parfaite connaissance du métier — aussi bien du sculpteur que du peintre — sa vigueur, son génie. Ce que je viens de dire concerne surtout l'inconscient ou la philosophie particulière de l'artiste.*

« XX^e siècle », qui s'honore d'avoir suivi l'œuvre de Marino Marini depuis sa création (1938), se devait de lui rendre cet « Hommage » au moment où le monde officiel commence à se rendre compte de sa grandeur.

G. di San Lazzaro

Je remercie Madame Marino Marini, Monsieur Arturo Bassi, et tous ceux qui m'ont aidé à réaliser ce numéro, de leur efficace collaboration.

Hommage à Marino Marini

par Jacques Lassaigne

En consacrant six salles à l'œuvre de Marino Marini, le nouveau Musée d'Art Moderne de Milan (Galleria d'Arte Moderna) met l'artiste à sa vraie place, à la tête de la sculpture d'aujourd'hui. Marini a contribué à l'hommage qui lui était rendu en faisant don au Musée, notamment, d'une importante série de « Portraits » qui avait été exposée, quelques mois auparavant à Milan, sous le titre de « Personnages du XX^{ème} siècle ». Si son œuvre est très bien représentée dans les collections particulières à l'étranger et assez bien dans de nombreux Musées, notamment à la Tate Gallery de Londres, à la Nationalgalerie de Berlin, au Kunstmuseum de Bâle, au Kunsthaus de Zurich, au Museum of Modern Art de New York et à la National Gallery of Canada à Ottawa, elle l'est très médiocrement à Paris avec une terre cuite de 1929 (« Portrait de Gaby ») au Musée National d'Art Moderne. Les Musées italiens, à l'exception de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna à Rome, paraissaient l'ignorer. En dehors des œuvres exposées au Palazzo Venezia de Rome en 1966, l'œuvre la plus marquante de Marini était, jusqu'à présent, le « Grand cavalier » érigé sur le Grand Canal à Venise, devant la résidence devenue musée de Peggy Guggenheim. Il n'a pas eu les grandes rétrospectives internationales qu'il mérite, et à cet égard, la présentation du Musée de Milan est particulièrement utile.

Comme cela se passe généralement pour les grands sculpteurs, Marino Marini a eu quelques thèmes essentiels familiers dont il n'a jamais épuisé, malgré son travail acharné, les ressources. Ces thèmes sont assez variés et ne doivent rien à aucune mode. Ils sont dans l'époque de l'artiste qui a dressé une extraordinaire galerie des hommes et des femmes qui l'entouraient, en particulier des grands peintres ou sculpteurs de son temps italiens ou étrangers (par exemple Henry Moore ou Germaine Richier) à qui il adresse la même interrogation fraternelle. Collectionneurs, amis, femmes aimées, Marini est entouré de figures personnalisées mais aussi de types humains anonymes dont les caractères ne sont pas moins accentués et qu'il évoque sous le titre général de « Popolo ».

Ainsi que Rodin et Maillol, Marini trouve dans le corps féminin une inépuisable inspiration. Sans doute préfère-t-il la plénitude arrondie des « Pomones » mais il aime aussi le jaillissement des membres distendus par la danse et, ses importants dessins le prouvent, les formes incurvées projetées dans l'espace.

A l'opposé, les figures qui appartiennent à la troisième série de son œuvre, peut-être la plus originale, les « Guerriers », soldats isolés ou cavaliers faisant corps avec leur cheval comme des centaures, se présentent toujours comme attachés au sol ou faisant avec lui un angle particulier qui correspond à leur structure interne, à leur tension.

En dépit de ce que l'on pourrait croire, il n'y a dans ces dernières figures aucun archaïsme. On a évoqué à son propos l'art étrusque, riche aussi en cavaliers et montures, ou Donatello. Mais ce n'est là que l'anecdote. Ce qui me paraît important c'est que la sculpture de Marini développe une sorte d'unité multiple, comme par exemple les « Moines » de Sluter développent leurs vêtements en prolongement de leurs propres corps.

Sans doute Marini s'est-il nourri de beaucoup de traditions et il s'inscrit naturellement à leur suite. Mais il n'a eu besoin d'en renier aucune pour affirmer son originalité et sa puissance. De même il est monumental par sa structure et non par ses dimensions, ses plus petites œuvres, ses esquisses, ont quelque chose de gigantesque. Mais en même temps, son économie de moyens le garde de tout excès, de toute grandiloquence. Dans l'univers de Marini chaque chose est à sa place. La créature s'affirme par la verticalité. Les sabots arqués sur le sol, le cheval peut prendre tous les élans.

La sculpture de Marino Marini développe une étrange sagesse. Elle s'est épanouie, affirmée; elle a grandi. On peut penser qu'elle s'endormira un jour pour révéler aux générations futures lorsqu'elles la découvriront le secret de notre meilleure vérité.

JACQUES LASSAIGNE

Pensées de Marino sur l'art et sur les artistes

De la condition de l'artiste et de la qualité de l'œuvre

Qu'est-ce qui donne à l'œuvre d'art son modelé et son articulation si ce n'est le déclenchement de l'élan vital?

Ma réaction au pathos impérialiste des consignes artistiques du fascisme tient en ce que j'ai allié ma conscience d'artiste et ma vie privée. Ainsi ai-je évité tout ce qui pouvait être trop représentatif. Dans ce but, je me suis entraîné à faire des bustes anonymes, semblables à ces portraits funéraires de morts inconnus, dégagés précisément de tout pathos historique, et qui, depuis deux mille ans, nous émeuvent encore grâce à leur seul témoignage humain.

Je ne crois pas à la nécessité pour l'artiste de se préoccuper de théories plus ou moins éphémères, en perpétuel changement ... Si l'artiste parvient à créer une œuvre, c'est parce que l'alliance de son inspiration et de son habileté manuelle conduit nécessairement à la solution du problème. D'ailleurs, s'il y a un problème, il est différent chaque fois ... La seule chose qui importe c'est la qualité de l'œuvre ...

Quant à moi, étant méditerranéen, je ne peux m'exprimer librement qu'à travers l'humain. Mais j'accepte et admire chaque autre forme d'expression, pourvu qu'elle traduise exactement le message de l'artiste.

Une allumette peut être beaucoup plus émouvante qu'une colonne dorique, mais il serait absurde de prétendre « a priori » qu'une boîte d'allumettes puisse constituer un message de la même importance que celui du Parthénon.

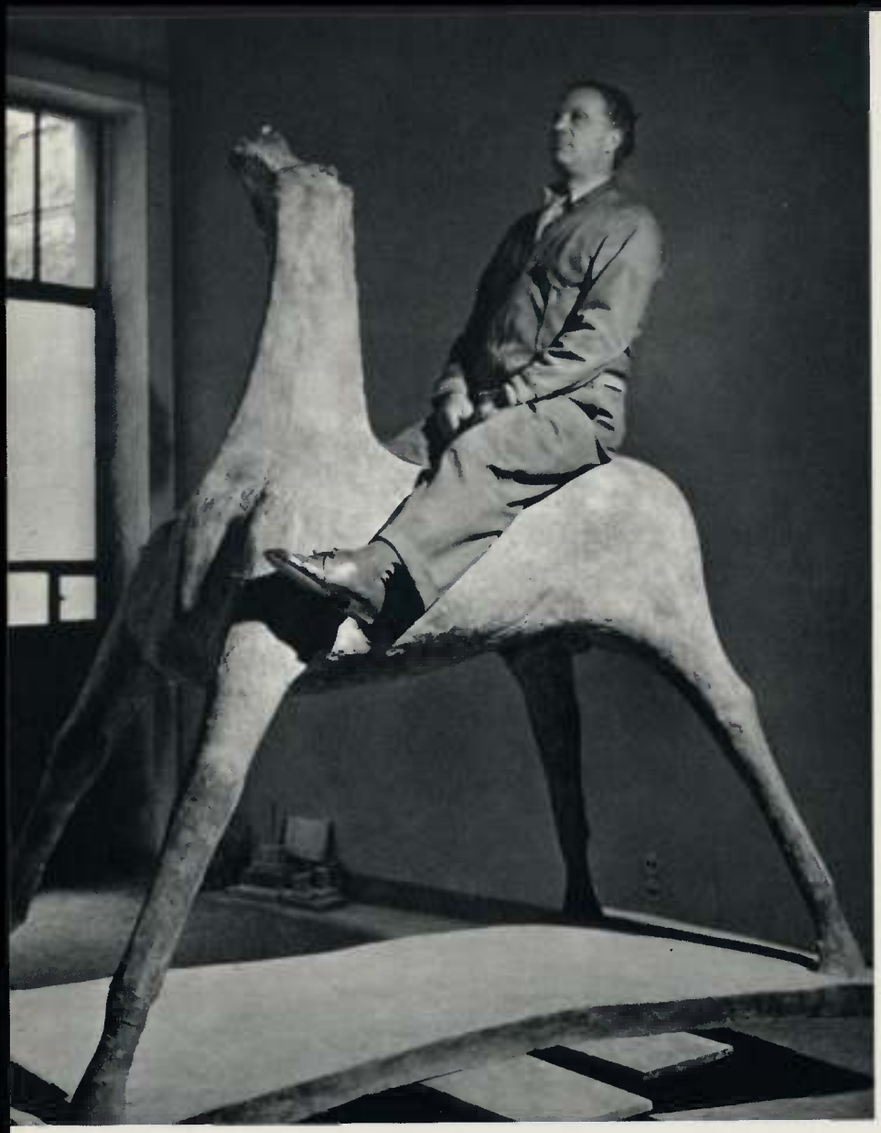
Pour moi il n'existe aucune différence entre l'art abstrait et l'art dit figuratif, à la condition que dans l'un et l'autre il soit véritablement question d'art.

L'œuvre d'art n'existe pas, si elle ne participe de ces deux formes d'expression: figuration et abstraction.

Ces deux éléments se fondent pour prendre vie. L'art, c'est ça!

Peut-être est-ce le sentiment du tragique de notre époque qui a fait que mon style s'est développé sur un mode tragique.

Nu féminin. 1932. Dessin à l'encre de Chine. Civica Raccolta Stampe Bertarelli, Milan.



(*Photo Herbert List*)

Même en pleine sérénité, j'ai toujours senti que cette sérénité ne pourrait durer.

Dans ce merveilleux espace que Dieu a créé, l'homme se choisit de petites routes. Après quoi, toute l'humanité alentour le nourrit d'une infinité de choses.

La simplification n'éloigne de la nature qu'en apparence seulement: en réalité elle y ramène. Car elle ne l'ampute pas de l'essentiel. Les formes libres, défaites, les corps, les chevaux abattus, les débris jonchant le sol, les lambeaux de chair redeviennent matière. L'informe est reformé. Mais ces masses écroulées réclament leur réintégration; la décomposition de la forme aspire à la reviviscence des masses fermes et compactes. La réalité, c'est la forme qui soutient la chair comme un squelette. Elle échappe alors au hasard. Ne serait-ce pas là la voie qui mène à l'abstraction?

Peinture et couleur

Pour moi, concevoir une forme veut dire percevoir une couleur: vision de la couleur, ardeur de la vie, ardeur de la forme. C'est bien dans la couleur que j'ai toujours cherché le point de départ de l'idée, de toute idée capable de devenir réalité. Peindre, c'est entrer dans la poésie de l'action, et l'action en s'accomplissant devient « vraie ».

J'ai toujours éprouvé le besoin de peindre. D'ailleurs, je ne commence jamais une sculpture sans m'être livré auparavant à des recherches picturales pour éprouver sa nécessité ontologique.

La peinture naît comme un besoin spontané et vit de l'appétit de la couleur. Pas de sculpture si l'on ne passe pas par cet état d'âme.

La peinture est pour moi une affaire de couleur qui m'emporte sans cesse plus loin de la forme réelle. L'émotion qu'éveillent en moi les couleurs, c'est-à-dire le contraste d'une couleur avec une autre, provoque mon imagination plus qu'elle ne m'incite à la réalisation de la forme humaine si je devais m'en tenir au seul mode d'expression picturale.

Les matériaux

Je n'ai aucune préférence pour un « matériau » plutôt que pour un autre; pour moi le « matériau » ne compte pour rien dans l'absolu. C'est l'artiste qui à chaque « matériau » donne la vie. Je suis tout à fait contre cette sorte de critique idéaliste et « historiciste » à laquelle, par exemple, il semble impossible qu'un Michel-Ange ait pu utiliser

Idée du cavalier. 1955. Dessin à l'encre de Chine. Coll. Geert van der Veen, Otterlo.

des fragments de marbres romains avec des veines doubles ou triples au lieu d'un marbre surfin et parfait. Comme si un artiste devait nécessairement avoir une prédilection pour un « matériau ». N'est-ce pas l'artiste qui crée la valeur du « matériau », et non l'inverse?

Presque tous les matériaux me plaisent. Au fond, il suffit de comprendre la matière pour savoir de quelle façon il faut la travailler. Même le plâtre qui n'est que provisoire. Même le sable.

Quand je travaille le bronze, plus je le brutalise, plus je le violente, plus il en sort une mystérieuse patine. Belle et naturelle.

On dit que Donatello attaquait le bronze directement. C'est précisément une joie de travailler une surface si dure, si dense, de la ciseler, de lui donner vie à partir d'une forme qui est pratiquement morte quand elle sort de la fonte.

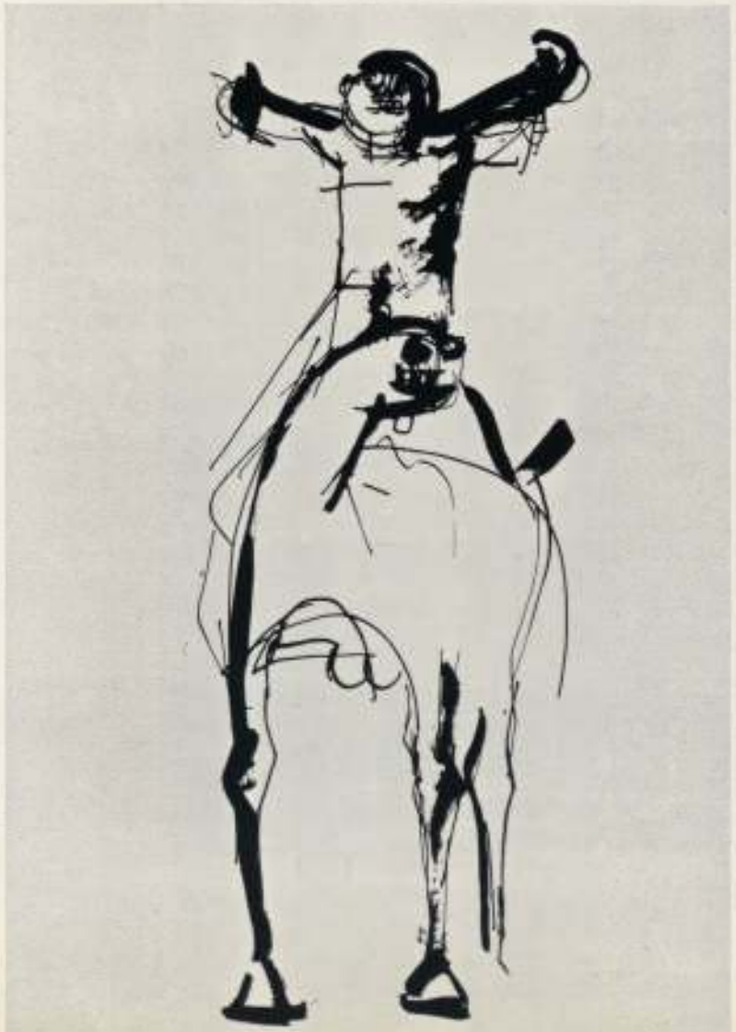
Tu t'aperçois qu'il y a quelque chose qui ne t'appartient plus. Alors, ton bronze, tu le réempoignes, tu le re-maltraites, tu prends un marteau et tu cognes. Et ton bronze devient vivant. Et plus tu frappes, plus il devient vivant.

L'histoire et l'art

Etant donné que je viens des Etrusques, j'ai voulu me dégager de cette ascendance et aller loin.

(*Photo Herbert List*)

Cheval et cavalier. 1941. Dessin à l'encre de Chine. Philadelphia Museum of Art.



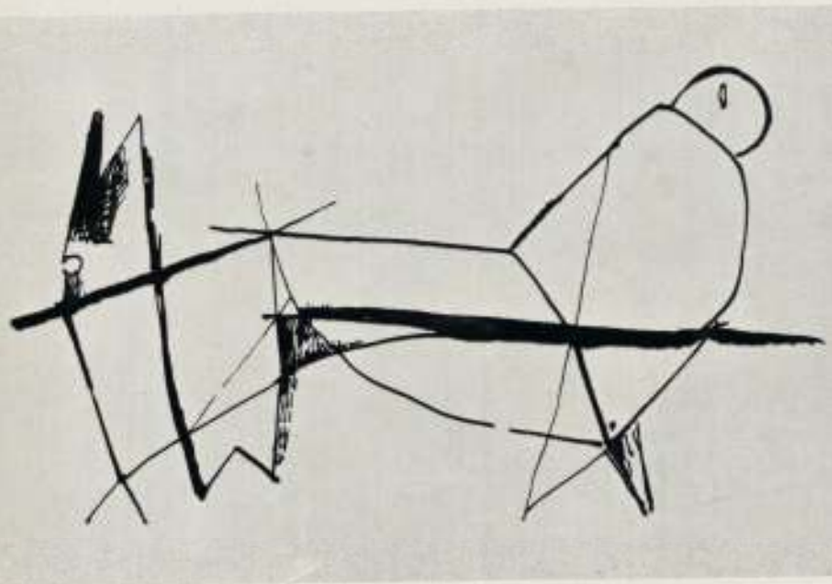
Les éléments les plus stimulants pour mon œuvre viennent de l'art égyptien.

Et les « Gothiques »? En somme, on en revient toujours là. On est tellement attaché à ce nœud vital. C'est une civilisation idéale, qui vient de Byzance. Donatello enfin entre dans le fait humain. Quant à Giovanni Pisano, il s'y épanouit comme une auréole de soleil. Il y a en lui à la fois précision et imprécision. En art, une grande imprécision est parfois beaucoup plus importante qu'une précision trop précise.

Une civilisation nouvelle, cela veut dire qu'elle porte en elle assez de chaleur pour vivre et se survivre pendant des siècles. Du fait précisément qu'il est toujours parti des racines, Donatello m'a toujours intéressé, non, bien sûr, pour le principe, mais pour ses réalisations. Cependant, j'ai voulu savoir par quel processus il était passé. Donatello a « vu » les Romains. A preuve les proportions de ses têtes, le mouvement de ses mains. Il a réussi à créer une physionomie-type au travers des Romains. Quant à moi, je me suis replongé dans le monde étrusque pour trouver la mienne.

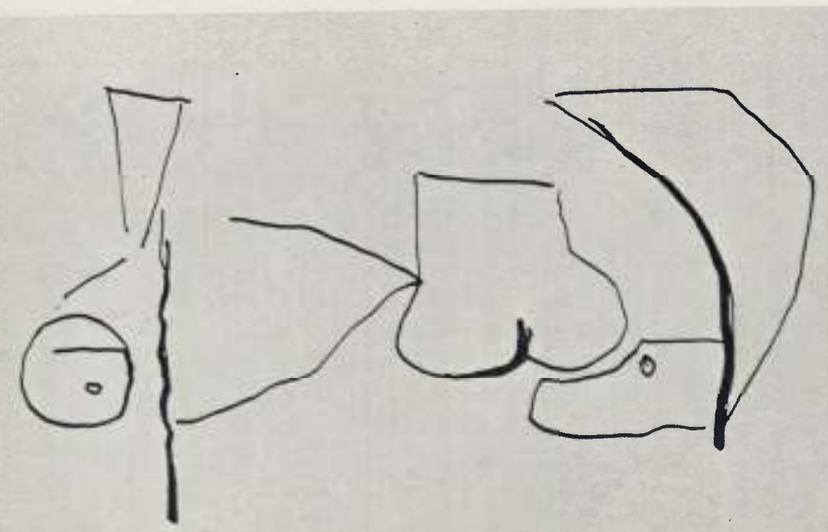
L'art antique vaut par sa virilité, par son sens de la composition. La forme quasi cylindrique,

Miracle. 1969. Dessin à la plume.



Guerrier. 1969. Dessin à la plume.

Cri. 1969. Dessin à la plume.



c'est le soleil sur la terre, non? C'est là ce qui m'a le plus intéressé, grâce à quoi je suis de plain-pied dans le problème.

Le cavalier de Bamberg

J'ai toujours eu envie d'aller vers le Nord. Le Nord est pour moi un point positif, du fait qu'étant moi-même du Sud et imprégné des valeurs italiques, j'éprouve le besoin d'un contraste.

Au cours de mes pérégrinations en Italie, que ce soit à Rome, à Venise ou à Padoue, je n'ai jamais été touché par les monuments équestres. Mais à Bamberg, en Allemagne, le cavalier m'a fait grande impression. Sans doute parce qu'il est le fruit d'un monde fabuleux, très loin, dans un pays perdu.

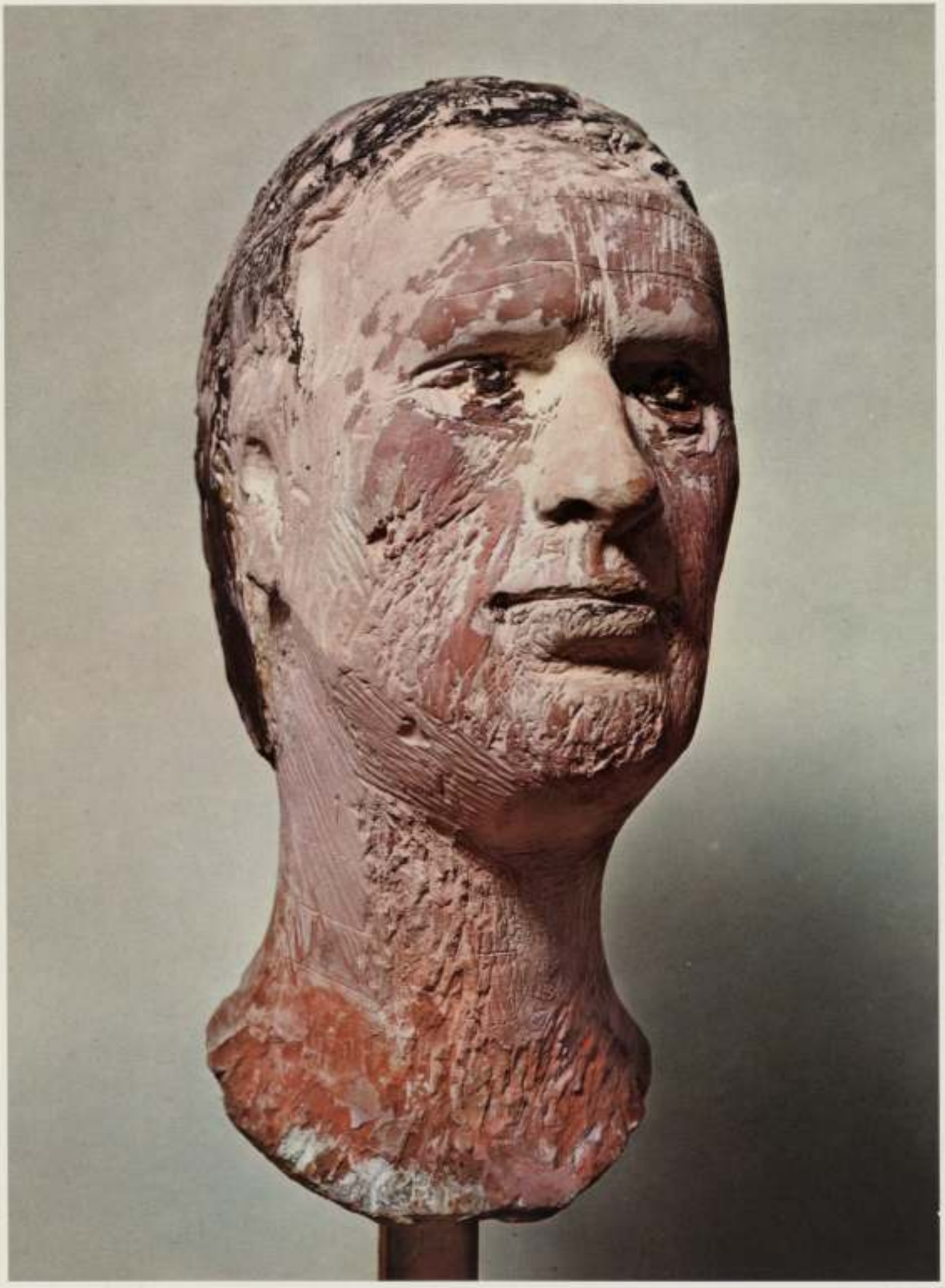
Les « portraits »

Il se présente d'abord à mes yeux une forme, un profil. C'est rond, ou c'est long. Ce sont là des données essentielles qu'il faut bien se mettre dans la tête. Il est ensuite nécessaire de se pénétrer de l'esprit du personnage. Là est toute la difficulté: imaginer ce visage dans le contexte humain, c'est-à-dire selon un critère commun aux autres hommes. Cela dit, tout est fait. Cette vérité doit persister en moi de manière à ce que mon travail soit pleinement un portrait. Le résultat ne peut être satisfaisant à mes yeux que dans la mesure où il exprime tout à la fois l'archétype et la singularité du personnage. Cette tâche accomplie, le sujet prend alors sa place dans le monde des morts qui ont repris vie, et je livre enfin mon œuvre.

Entre le moment où je commence un portrait et le moment où je le reprends pour le mener à son terme il peut se passer un certain temps. Je ne suis pas un « méthodique », un « pré-ordonné », bien que rien ne soit laissé au hasard.

Il existe certainement des personnages plus intéressants et vivants que les autres. Il y a eu, par exemple Stravinski, Chagall, Germaine Richier. Chacun d'eux m'a intéressé pour des caractéristiques propres, déterminées. Par exemple, Stravinski, personnage vivant, nerveux, appréhensif, m'intéressait justement par la force vive qui émanait de lui, par sa force toute sensitive qui me donnait de grandes difficultés mais me procurait aussi une grande joie. Et puis, il y a eu Chagall, une espèce de fou amoureux, amoureux de la couleur; il reflétait dans sa forme physique elle-même la vivacité de son expression artistique; c'est quelque chose de très difficile à saisir: voici un autre champ intéressant pour l'imagination. Miller est un personnage qui, lorsque je cherchais à le saisir, fuyait de tous côtés; on ne pouvait l'arrêter. Je devais l'imaginer, l'enserrer, l'enfermer de quelque manière: j'ai dû le réaliser, on peut dire, en dix minutes et je ne sais pas encore comment j'ai fait.

Je sais que toute femme se présente à l'artiste d'une certaine manière, si bien que celui-ci, en l'étudiant, arrive à définir, à en tirer une réalité



Autoportrait. 1942. Plâtre polychrome. H. 41 cm. Propriété de l'artiste.

◁ Portrait de Marina Marini, 1946. Plâtre polychrome. H. 35 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

que la femme elle-même n'imagine pas, ou bien qu'elle connaît et qu'elle cherche à cacher. L'homme est plus naturel et se présente comme il est; la femme se découvre moins.

Les « Pomones »

Dans toutes ces images (les « Pomones »), la féminité s'enrichit des valeurs les plus anciennes, les plus immanentes, les plus mystérieuses. Il y a là une sorte de nécessité inéluctable, de fixité inamovible, de fécondité primitive et inconsciente.

« Chevaux et cavaliers »

Si l'on considère l'une après l'autre mes statues équestres de ces douze dernières années, on peut voir que chaque fois le cavalier est incapable de dompter son cheval et que la bête dans son angoisse, devenue encore plus sauvage, devient aussi plus rigide, au lieu de se cabrer. Je crois sérieusement quant à moi que nous allons vers la fin d'un monde.

L'état d'esprit dans lequel je suis en disant cela est proche de celui des Romains qui, à la fin de l'Empire, voyaient l'écroulement d'un ordre séculaire sous la poussée des barbares qui déferlaient de toutes parts. Mes statues équestres expriment le tourment causé par les événements de ce siècle. L'inquiétude de mon cheval augmente à chaque nouvelle œuvre; le cavalier, lui, est toujours plus las. Il a perdu son autorité sur la bête et les catastrophes auxquelles il succombe ressemblent à celles qui ont détruit Sodome et Pompeï. Mon désir, c'est de rendre évident l'ultime moment de la dissolution d'un mythe, du mythe de l'individu héroïque et victorieux, de l'« homme de bravoure » des humanistes. Mes œuvres, depuis une quinzaine d'années, ne veulent pas être héroïques, mais tragiques.

Les « miracles »

Les cavaliers abattus sont devenus les « miracles ». Ils se détruisent. Ils deviennent de cendre. De cendre néanmoins structurée.

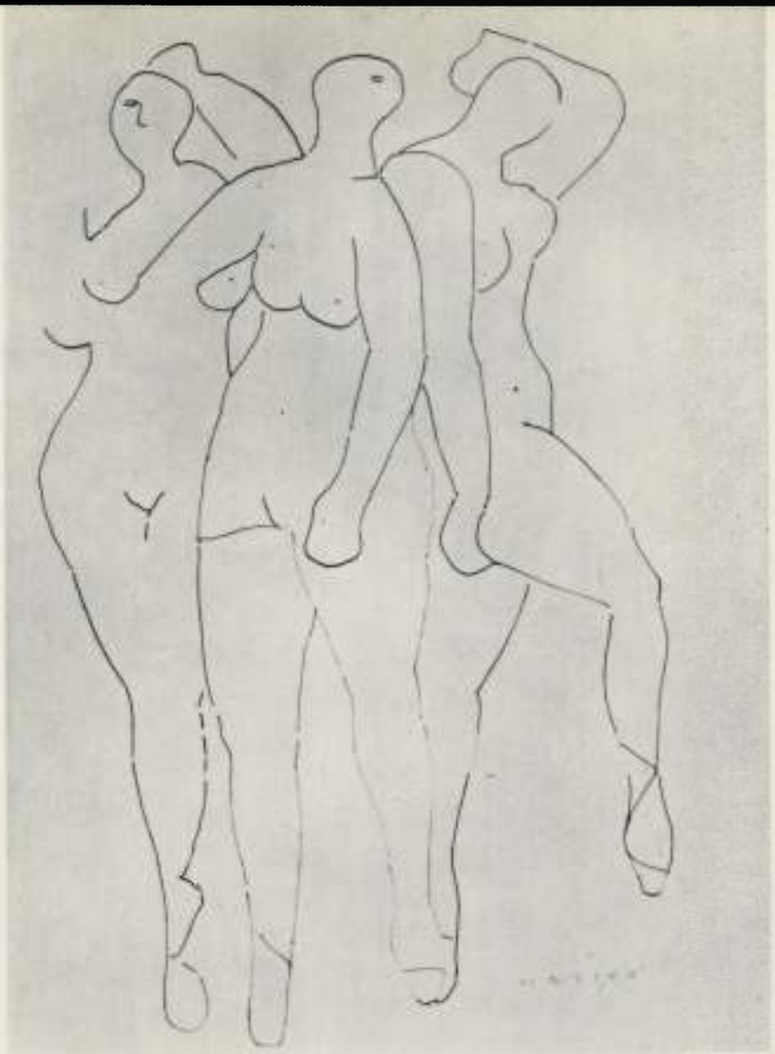
Le ciel m'attire. Je ne suis plus bien sur la terre. Je voudrais foncer dans le cosmos ou faire un trou dans la croûte terrestre. Je ne parviens plus à être paisible parmi les hommes qui, eux-mêmes d'ailleurs ne sont pas paisibles. Le cheval fléchit et le cavalier se perd comme dans les « miracles ».

Les « guerriers »

Les « guerriers » n'existent que dans une seule réalité, dans une seule vision, tragique et passionnelle, sans aucune possibilité de joie.

MARINO MARINI

Les « Pensées » ont été recueillies dans des interviews, et notamment dans celle qui a servi de préface au catalogue de l'exposition « Personnages du XX^e siècle » au Centro Studi Piero della Francesca à Milan en 1972.



Trois nus féminins. 1950. Dessin à la plume. 33×24 cm. Coll. Riccardo Jucker, Milan.

Jean Arp. 1963. Dessin au crayon et aquarelle. 31,9×23,9 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

A Milan, vers 1930

par André Pieyre de Mandiargues

Ce printemps de 1932, c'était dix jours avant Pâques, précisément, je m'en souviens, et je me souviens d'avoir sous un ciel sombre chargé ma voiture à Brigue pour traverser le tunnel du Simplon, puis de l'avoir déchargée, décapotée tout de suite, sur le quai ensoleillé de la gare de Domodossola, avant de prendre la route qui, passant devant une chétive auberge où habita Musset, descend vers le lac Majeur et vers Milan néo-classique alors et imprégné de romantisme. Dans les rues peu encombrées, le bruit des moteurs était dominé par des musiques d'orgues limonaires, et l'on vendait, un peu partout, des violettes. Ainsi les plaisirs de l'ouïe s'alliaient-ils à ceux de l'odorat, tandis que l'on marchait vers de bonnes tables en des restaurants frais. Bientôt j'eus fait connaissance avec la plupart des artistes du groupe du *novecento*, où œuvraient ceux à qui l'on doit l'essentiel de la peinture et de la sculpture italiennes en ce temps-là. Pour embarrassant que soit le mot de découverte, c'est celui que j'emploierai, sans hésiter, pour évoquer ma rencontre avec Marino Marini et ma visite à son atelier.

J'avais connu, je connaissais, des peintres à l'époque dont je parle, mais point de sculpteurs; la sculpture était pour moi plutôt chose de musée, à cet âge où je m'occupais paresseusement d'archéologie et où j'avais les Etrusques en tête. Ces Etrusques de jadis, je les vis prendre corps brusquement, s'animer, faire irruption dans mon actualité, quand je me trouvai face à face avec le jeune sculpteur toscan sur le visage duquel s'affichait un beau sourire arqué qui n'a pas cessé d'être son expression naturelle et qui serait aussi naturellement à sa place sur l'effigie d'un dieu d'il y a deux millénaires et demi. Ajouterai-je que le sourire étrusque, comme celui des têtes précolombiennes de la région de Vera-Cruz, ne marque pas nécessairement la gaieté, mais une sorte de sérénité supérieure devant les problèmes de la vie, de la mort, du plaisir, de la souffrance et de l'art qui est un peu nietzschéenne et qui n'est pas dénuée de quelque incisive cruauté? Oui ... Et cette incisive cruauté n'est-elle pas justement celle du sculpteur selon l'idée de Weininger? Oui de nouveau ... Et là-dessus il faut bien que j'ajoute que je venais en ces jours-là de lire Weininger dans la traduction italienne qui avait eu tant d'influence sur les gens du *nove-*

Icare. 1933. Bois. H. 180 cm.
Coll. Battiato, Milan.

cento, et que j'en suis encore à me demander quand il sera possible de lire *Sexe et Caractère* en français. Mais je reviens à Marino, dont je me suis à peine écarté.

Marino Marini ... A-t-on remarqué combien ce nom, qui suivant le vieil et plaisant usage italien (Castruccio Castracane) fait un éclatant doublé, comme pour mieux abattre, tel un faisan, le critique d'art ou le simple amateur, est rapide à se replier dans le seul prénom? Le jour où, avec des amis qui me guidaient, je pénétrai dans l'atelier de Marino Marini, déjà je ne disais plus que Marino. Et Marino, quand il exhiba pour nous ses travaux avec des gestes bien mesurés, dont la douceur n'excluait pas une certaine dureté aussi toscane que le sourire étrusque, me fit comprendre la substance de son art et le genre d'artiste qui était le sien aussi aisément qu'il me devait être montré, quinze ans plus tard, par la grande Germaine Richier. Richier aimait beaucoup Marino. Elle fut contente, me sembla-t-il, d'apprendre que je l'admirais et que je devais à cet homme-là mon initiation à leur commun labeur: le plus intimidant, sinon le plus difficile, des arts, le plus clos (le moins accessible) peut-être: la sculpture.

Que sais-je, parmi les hauts ou bas faits de l'homme, qui soit aussi peu putain que la sculpture? A peu près rien ...

De ce que Marino nous montra, ce jour-là, je n'ai pas perdu la mémoire, et je me rappelle quelques têtes, portraits pour la plupart, qui me frappèrent au premier coup d'œil par la simplicité juste avec laquelle elles posaient la face de l'homme dans l'espace et définissaient l'espace autour de la face de l'homme. Des têtes, non pas des bustes, quoiqu'il dût y avoir un peu de poitrine ou d'échine plus ou moins ravagée en dessous. Le *busto*, en italien, est aussi un corsage et un corset. Marino sait cela fort bien. Sa leçon est que la sculpture n'a rien à voir avec la passementerie, et qu'elle est, au contraire, un dépouillement à fin d'inspection et de description rigoureuses dans les trois dimensions qui lui appartiennent. En cela, je n'ignore pas que Marino se situe volontairement à l'antipode d'un sculpteur italien pour lequel mon admiration est sans bornes: Le Bernin. Les bustes du Bernin sont des bustes au pire sens du mot, ce qui ne les empêche pas d'être assez prodigieux, à cause du secret que l'artiste possède de vouer son modèle à la mort en le vêtant de rubans et de dentelles taillés dans le plus blanc Carrare. Le secret de Marino est tout à l'opposé de celui du maître du baroque. Tant mieux pour l'un et pour l'autre, qui ont su pousser des courants de signes contraires jusqu'à des intensités absolues. Ce qui est positif est comme ce qui est négatif, simple question de nomenclature. Quand nous jugeons de la tension qui habite une œuvre, comme si nous la touchions du doigt, c'est la violence de la secousse ressentie qui est notre moyen de mesure.

Plus encore que des têtes de bronze, de terre ou de plâtre, pourtant, c'est d'une grande statue de

Nageur. 1932. Bois. 116×50 cm.
Coll. Emilio Jesi, Milan.

◁ Ersilia. 1931. Bois polychrome.
147×44×68 cm. Kunsthaus, Zurich.
(Retravaillé en 1949).

Portrait d'Alberto Magnelli. 1929. Bronze. H. 32 cm. env.
Propriété de l'artiste.

La bourgeoise. 1929. Terre cuite polychrome. H. 37 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

bois en cours de travail que je me souviens et toujours m'émerveille. Un *Icare*, assez affranchi de la figuration mythologique pour n'évoquer aux yeux d'un observateur non prévenu que la chute et que la nudité. Marino est l'un des premiers, parmi les sculpteurs de l'époque moderne, à avoir compris tout le parti qui se pouvait tirer de la sculpture sur bois et à avoir rendu à cet art ou à ce matériau la dignité que seuls des primitifs lui avaient conservée. Parce que le bois est la plus vivante des matières utilisées par le sculpteur, son travail est une sorte de longue lutte du créateur avec une créature (ou une création) insoumise, dont l'achèvement, comme s'il s'agissait de quelque chose de rétif au stable idéal dans lequel on veut le fixer, est une torturante mise à mort. *Icare* semblait vif encore tandis que devant nous Marino enfonçait en des crevasses de son corps projeté de petits coins ligneux, qu'il taillait, rabotait, polissait magistralement. Je n'ai pas besoin d'en dire davantage; il s'entend en quel sens je parle ici de maître.

Portrait de Gaby. 1932. Terre cuite. H. 50 cm.
Musée National d'Art Moderne, Paris.

Autoportrait. 1935. Bronze. H. 26 cm. Coll. Emilio Jesi, Milan.

Mais le plus étonnant, peut-être, reste à dire. C'est qu'il me semble aujourd'hui qu'en jouant au meurtre, ou en caressant la mort, comme j'ai essayé de le raconter, Marino, pendant ce matin d'avril en Lombardie, m'avait donné la plus belle leçon d'amour et même, tout simplement, de vie, que j'eusse jamais reçue.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Au sein de l'ombre

par Egle Marini

Marino est né, méditerranéen, dans la conque tyrrhénienne, terre antique où rôdent encore, parmi les ombres de ceux qui la cultivèrent avec amour, la présence sereine de Giotto, l'humanité émaciée de Masaccio, l'inquiétude de Pisano. Marino est né en ce paisible début du siècle à Pistoia, médiévale ville de pierre tout près de l'Apennin, agrippée au roc, aux architectures où s'encastrent, noires et blanches, des géométries de marbre surplombées par le rictus des gargouilles. Alentour, c'est la colline et la plaine; au fond, Florence; au-dessus, la grande parabole du soleil, les nuits absolues où l'on entend le souffle du loir tapi dans l'ombre des édifices. Et le temps, la lenteur du temps.

De l'enfance, des bribes d'images sans suite sont restées imprimées sur la rétine, chacune avec sa propre couleur, son clair-obscur particulier:

« Murs de la maison refermés sur nous comme des bras. Le poêle rouge, deux petites chaises jumelles, quatre mains dans la tiédeur d'un giron: quelque chose de très fort, comme un abri, une grotte. L'odeur de la lampe à pétrole, la flamme bleue qui étire dans le tube de verre une petite langue balbutiante. Blottis à deux dans le fauteuil, le tablier du frère sent l'école. Le bougeoir qui se promène à travers les pièces emplies d'ombre; le sommeil à poings fermés. Des matins blancs qui s'abattent brutalement sur les paupières closes, la douche comme un coup de fouet et puis l'école et le temps qui s'écoule au pas de la pendule. Que les pupitres sont tristes et grises les fenêtres! Les devoirs. Les dimanches et leur cortège de rites. Les longues prières du soir des Morts ... Les jouets clairs. Le médicament rouge. La roue rouge de la voiture. »

Comme un fruit gonflant sous la poussée de la sève, Marino grandit au sein de cet ordre, de cette ambiance de zone d'ordre: croissance lente, riche, coupée d'ardentes explosions. Marino est un enfant taciturne, prompt au rire, serein sous les réprimandes, déprimé par les livres de classe: il ne s'applique guère et rumine mécaniquement des lambeaux d'histoire romaine ou un poème dont les mots lui sont restés dans l'oreille, rien que dans l'oreille.

Son enfance est entourée par une sollicitude familiale dont les interdits et les consentements n'obéissent qu'à des raisons de pure sensibilité, au risque de privilégier la gratuité. Mais la sérénité de Marino est totale: il suit ou ne suit pas les indications. Rebelle à toute connaissance programmée, il va, instinctivement, vers les images.

Vers douze ou quatorze ans, il aime à dessiner. Son cahier de géographie est très bien tenu: couleurs nettes, bien séparées, mince écriture serrée. Dessiner le comble. Son indocilité physique naturelle disparaît lorsqu'il trace le contour d'un continent. Et déjà s'amorce un comportement qui divise l'enfant: dans une cachette, à l'intérieur de lui-même, il commence à enfouir quelque chose, soigneusement, jalousement.

Années 1914, 1915: la guerre mondiale vient d'éclater. Climat de rigueur et de restrictions sur fond gris-vert. De cette époque date une brève rencon-

Judith. 1945. Bronze. 135×51×65 cm. Middelheim Park Museum, Anvers.

tre avec Rodin; Marino l'a écouté, et l'impression est durable.

En 1917, Marino entre à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Il n'a rien perdu de sa sérénité; moins silencieux, plus absorbé encore, il dessine avec amour. Et toujours ses rires brusques dont la trace semble rester sur son visage. Nées d'un intime dialogue avec sa terre natale, les premières notes de couleur jaillissent, claires comme le cristal, comme les premiers bruits du petit matin, rythmées par le lent écoulement de la sève qui le travaille, simple et mystérieuse.

Il y aura toujours, chez Marino, une réserve inconsciente, un refus instinctif du contact, une répugnance à traduire en mots le courant qui le traverse et ne s'échappe, ardent, inquiet, impétueux, que par d'étroites brèches.

Dans ses premières œuvres inspirées par la nature, Marino joue de la couleur comme d'une mosaïque: jaunes juxtaposés d'une tête d'oiseau, méandres vermillon et or d'une corolle, émeraude et jade d'insectes scrutés comme des joyaux; transparence, légèreté, transcription d'un mythe intérieur.

La guerre est toujours présente. Dans des salles de fortune, derrière de sombres colonnades s'entassent les vestiges d'un *Ottocento* crépusculaire, les plâtres froids et leurs drapés, un modèle vivant, debout, tenant un bâton en guise de hallebarde, et les fantômes de maîtres irrémédiablement morts. Entre Pistoia et Florence s'étale la plaine, riche de dons vivants, dominée par le verbe grave de l'Apennin. On entend parler de « cubisme », de « futurisme », au milieu de cette guerre qui continue. Vieillards et adolescents se traînent dans une misère diffuse, rapprochés par le vide des morts et des mobilisés.

En 1918, Marino, selon ses propres termes, est un « caillou fermé »; va-t-il être appelé sous les drapeaux? Il essaie ses instruments de travail. Etranger aux mots d'ordre, il poursuit sa quête d'images hors des chemins tracés et désormais abandonnés. Il ignore les entraves techniques et se fait route dans la vérité qui est la sienne, vif, serein, libre. Chemin faisant, son expérience s'enrichit. Les moyens dont il dispose pour faire face à l'ardente poussée qui l'habite sont minces. Il se sert de tout et de rien. A son oreille aux aguets parviennent peut-être les échos de lointaines civilisations, avant même qu'il en connaisse l'existence.

En lui passent sans doute, ombres aux pieds nus, d'antiques Méditerranéens dont la vie palpite encore dans les tombeaux, la symphonie des rivières et des forêts écimées par le temps, la cadence des attelages sous de grands ciels sereins, au long de l'Apennin, le pas des bergers, le chant qui gronde dans la gueule d'un loup, des lambeaux d'histoire — le poids de l'histoire — à travers des architectures semblables à des joyaux posés sur du velours ou sertis dans le roc, les voix montant d'une vaste étendue de beauté, dont une oreille sensible perçoit les modulations.

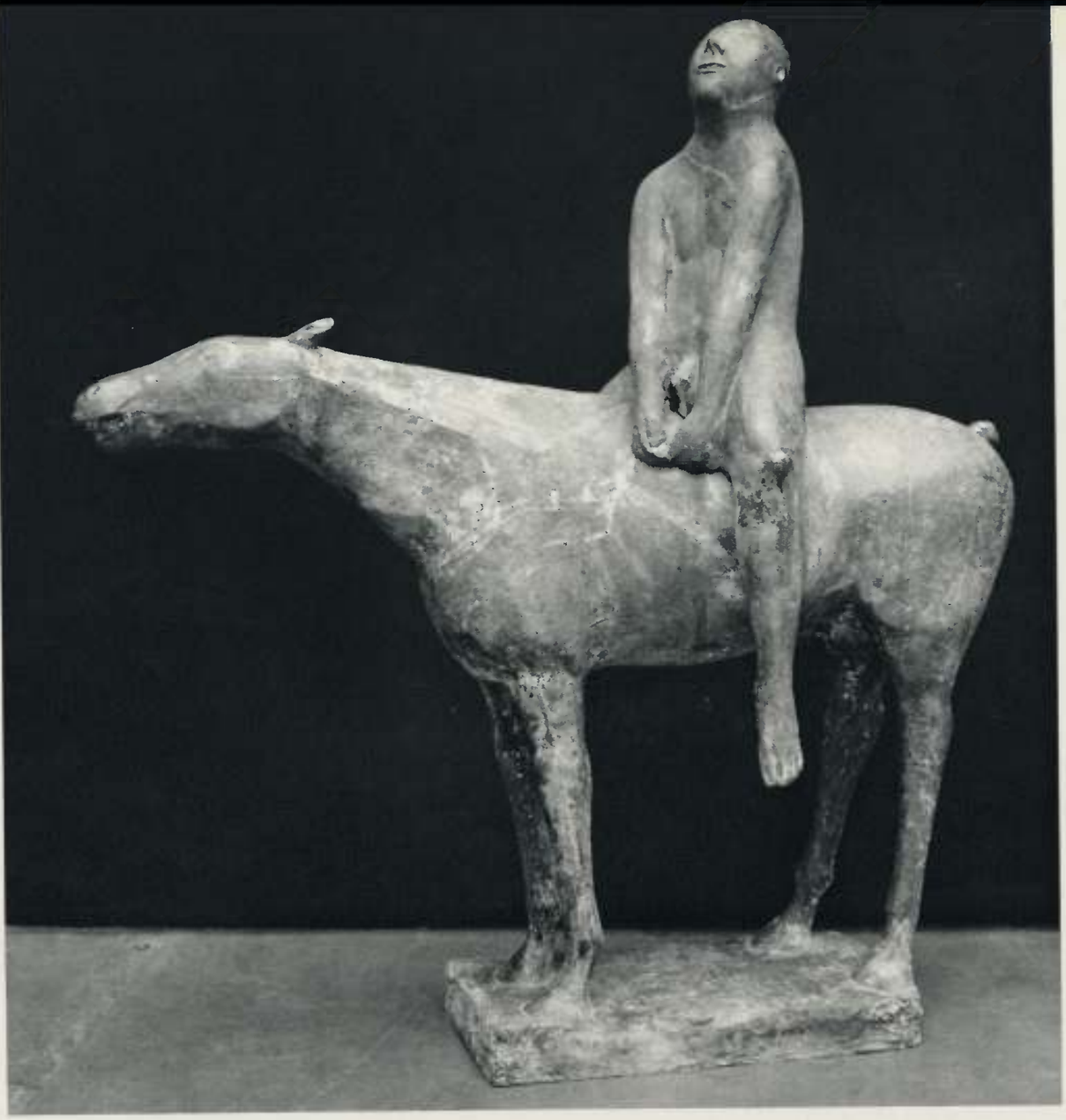
Vénus. 1945. Terre cuite. H. 110 cm.
Coll. Gianni Mattioli, Milan.

Popolo. 1929. Terre cuite. 66×109×47 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

Arcangelo. 1943. Plâtre polychrome. H. 131,5 cm. Coll. Christoph Bernouilli, Bâle.

Jongleur. 1944. Bronze polychrome. ▷
H. 92 cm. Propriété de l'artiste.

Cavalier. 1949/51. Bois polychrome. 110×180 cm. Kunstverein, Düsseldorf.



Cavalier. 1947. Bronze. H. 162 cm. Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.

1919. Les salles de classe de l'après-guerre se rouvrent largement à la lumière. Marino exécute ses premières grandes toiles. Il suit les cours de nu et de gravure. Ses dessins traduisent la course de la pensée agile, transcrivent sa fougue inventive et s'ordonnent au long d'un vaste parcours dont ils fixent chaque émotion.

Marino scrute Florence. Grandi au sein de l'harmonie, il en a conservé, inconsciemment, le sentiment d'un grand privilège. Vient le jour où, stimulé par les Etrusques, il s'interroge.

En 1922, à la stupeur générale, il s'inscrit au cours de sculpture. Sans doute est-ce la conclusion d'une évolution naturelle liée à quelque avertissement lointain, ou bien instinct immédiat. Par leurs arabesques, les dessins qu'il accumule semblent la transcription de son rêve intérieur. Dans les hiéroglyphes serrés, il trouve son thème, qui semble venir d'un passé lointain. Marino jette un signe comme on jette une semence et ce signe, aussitôt, germe dans sa main. Il abandonne, reprend, rapproche, écarte, il efface, il gratte, il repense et vivifie: pourtant, chaque détail a la fraîcheur d'une naissance.

Cette première période est pareille à l'arrivée de la lumière sur une terre lisse, heureuse. Par la suite, le sentiment de l'angoisse de l'homme y creusera une ombre et il en surgira un monde différent, bouleversé, que très vite Marino voudra approfondir: le monde des hommes, ce monde que Marino a besoin de toucher parce qu'il l'aime, parce qu'il en est curieux, parce qu'il lui fait du mal, parce qu'il lui fait du bien. Il le sculpte à lui-même.

Au cours de cette période, Marino se rendra plusieurs fois à Paris et c'est au retour d'un de ces voyages, en 1929, que prendra fin la période florentine.

De Milan, Martini l'invite en effet à venir prendre sa place à la chaire de sculpture de l'Ecole

Cheval. 1947. Bronze. H. 100 cm. env. Coll. Mr. et Mrs. Ralph F. Colin, New York.

d'Art de la Villa Reale, à Monza. Au début, l'idée d'avoir à quitter Florence ne lui sourit guère, mais Milan est une forge à la pulsation puissante et généreuse et sa plaine rêveuse, son tendre ciel délavé ont pour lui un charme particulier. Là, il se sent en Europe, de là il pourra facilement visiter les pays du Nord, qui le fascinent et ces voyages le combleront de joie.

« J'ai traversé ce passage sans heurts ... Je l'ai bu tout doucement. Les villes italiennes du centre et du Sud sont magnifiques, mais elles sont comme isolées et vivent d'une valeur qui n'existe plus. » Et encore: « Chaque artiste a ses propres intuitions, sa propre hypersensibilité. J'ai toujours senti qu'il fallait que j'aille vers le Nord, pour moi, il est le pôle positif. Imprégné de Sud et des valeurs italiques qui sont les nôtres, j'ai besoin d'un contraste et ce contraste, pour moi, c'est le Nord. C'est lui qui vous donne votre valeur, votre couleur. Puis il y a eu la véritable expérience nordique, où l'on sent l'artiste qui commence à vivre dans le Nord, à goûter le climat du Nord. Par exemple, le visage désolé du « Miracle » de Bâle est né sous l'impression d'un pays dont les montagnes sont comme des tuyaux d'orgue: leur musique est très différente de celle que je pouvais entendre en Italie. »

Mouvement au sein du statique, vibration du silence, chaleur pareille à une brûlante haleine humaine, traversée de palpitations contenues, telles sont les caractéristiques de l'œuvre de Marino et sans doute de Marino lui-même, dont les ferments intérieurs se dissimulent derrière une nature ouverte: un fleuve lisse et silencieux dont les soudains remous révèlent la secrète et profonde puissance avec une force toujours plus grande.

Dans le bois, dans la pierre, dans la sèche friabilité du plâtre, le fer creuse, laisse son empreinte, vivifie. Derrière il y a Marino, sobre, dynamique, ardent. Sur sa joue se dessine une tension dure, comme sur le pariétal de ses chevaux.

La période florentine s'est déroulée sous le signe de la concentration et de la recherche, et Marino a conservé dans sa mémoire le bouillonnement confus d'élans et de doutes qui l'ont caractérisée: « ... C'est une période un peu obscure, vague, qui

correspond à la complexité d'une phase de fermentation, avec des questions mal définies ..., une foule de choses en devenir et une nature qui, peut-être, n'arrive pas à les assimiler; des idées qui se pressent, se superposent, des sentiments, des limitations; valeur des choses réelles, valeur des choses pensées, imaginées: tout cela se chevauchant, imprécis. Les choses s'éclairciront lorsque je serai à Milan qui est, encore aujourd'hui, la seule ville italienne qui fasse partie de l'Europe. On y vit dans le climat de l'Europe, on y éprouve les mêmes sensations qu'en Allemagne, en Angleterre ou en France. Les hommes y sont régis par une loi moderne, chacun y a la responsabilité de son travail; on y perçoit le monde véritable, celui de la vérité, le seul qui vaille. »

Les œuvres de la première décennie milanaise, d'ample conception formelle, sont un approfondissement humain progressif, mesuré, plein d'une vitalité contrôlée. Parfois un arrêt brutal, un frémissement trahissent la richesse du contenu sous-jacent, à la manière d'une porte s'entrouvant prudemment sur des richesses insoupçonnées.

Les dessins annoncent les acrobates, les chevaux, les cavaliers, les danseuses et les jongleurs; une ligne aiguë, fluide, déliée en trace les contours, parfois interrompue, comme sous l'emprise d'une sensation intimement perçue.

Après la splendeur des jeunes Vénus, claires colonnes de quelque temple dorique, et la silencieuse résonance des Pomones, l'œuvre de Marino évoluera de façon essentiellement tragique; pas tout de suite, pas ouvertement toutefois. La sensibilité de l'artiste suit un chemin rectiligne, et le but se rapproche. Soudain, comme une semence lancée à la volée, un geste sec, brutal apparaît, semblable à une brûlure, dans la cadence large, dans l'ondoyante amplitude des formes, brève allusion à une évolution intérieure riche encore de réticences et qui, vécue à nouveau, intégrée à la gracilité extasiée du « Gentilhomme à cheval » (1937) semble venir se poser sur lui et en souligner la fragilité, la vacillante instabilité et l'inconscience séraphique.

Cette fêlure, cette déchirure, ne cessera de s'élargir au cours des années à venir, s'étendant aux danseuses, aux jongleurs et aux cavaliers; elle attaquera même le noyau, nourri de sève étrusque, des représentations féminines successives.

En 1940, Marino est nommé titulaire de la chaire de sculpture de l'Académie Brera, au moment où éclate un second conflit mondial. Marino en subit le contrecoup, il se replie en lui-même, devient silencieux. Enfant, l'obscur piétinement des troupes en partance avait voilé de la même ombre la claire lumière de son monde neuf.

Lorsque les chevaux trahiront son angoisse, lorsque l'allure du cavalier rythmera l'illusion d'un rêve-non rêve présumé, le thème de la femme continuera de s'affirmer, simultanément, exprimant des valeurs de revanche ou comme nécessaire remise en question, à moins qu'il ne témoigne, simplement, du besoin éprouvé par Marino d'une large

Pomone. 1949. Bronze. H. 168 cm.
Statens Museum for Kunst, Copenhague.

Jongleur. 1940. Bronze. 67×41×80 cm. Propriété de l'artiste.

parenthèse. Pourtant, une résonance claire-obscure se dégage déjà des danseuses vers 1949 — celle dont le brûlant discours ne fait pas oublier la hanche fléchissante ou celle dont le trop riche frémissement ne saurait se plier au rythme de la danse. Ces femmes ne sont pas que lumière; elles avancent, viriles, modelées par l'ombre, nées peut-être des plaies douloureuses inscrites sur les œuvres de 1943 (« Miracle », « Arcangelo », « Arcangela »); de même les cavaliers errants qui avancent sous les risées, stupéfiés, aveuglés par leur ombre géante, tels des héros privés de raison, des héros de personne, ou les cavaliers aux membres tronqués, défiant farouchement le vide, dressés sur leurs montures au cou aplati par la peur et dont les naseaux rongés soufflent un air de cendre.

Dans les variantes forcenées que Marino consacrera à ce thème, tantôt insistant sur l'hébétude de l'être condamné à lutter sans répit, tantôt sur le sursaut, le réveil vengeur, la charge émotive en arrive à se mordre elle-même, sans emphase, sans que la ligne soit brisée. Sur les larges plans du groupe cheval-cavalier, Marino délimite parfois une contraction, un tressaillement. Meurtrissure inscrite au sein d'une calme certitude, longuement méditée, endiguée par la réserve et la mesure de l'artiste, dont l'émotivité dialogue avec elle-même et constitue son propre refuge.

Cette charge émotive se libérera dans les cavaliers verticalisés et les « Miracles » où se lit la quête désespérée d'une issue, quitte à sauter pardessus le monde, comme dans les rêves, et explosera dans les « Guerriers » désarçonnés et dérisoires, écrasés, ensevelis sous leur propre masse; dans le « Cri » ravagé, recroquevillé sous le choc de la destruction; dans la dispersion; dans une interrogation angoissée: une reconstruction est-elle possible?

Désormais, la forme ne triomphe plus en tant que lumière sur l'ombre, sur la blessure: la blessure a pris forme, elle est devenue la forme.

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

Parfois, un frémissement de son regard s'étend à son visage, en aiguise la sensibilité et va se perdre, imperceptiblement, au bout des doigts. L'idée se développe en lui souterrainement, intacte, selon un processus insondable. « ... On ne doit pas décrire un projet; le décrire, c'est le perdre. »

L'émotion retenue des Pomones à la démarche fascinante a jailli tout entière lors du rassemblement des œuvres de Marino au Palazzo Venezia, à Rome. Immenses, surprenantes, ces puissantes créatures s'y imposaient avec leur vibration sourde, l'une près de l'autre, l'une en face de l'autre, mêlant leurs haleines chaudes en un dialogue tissé d'élans et de réticences. Si jadis, pendant la période sereine, elles étaient marquées déjà du signe de l'ombre, maintenant elles apparaissent comme le sourire au sein de l'ombre qui a envahi l'œuvre tout entière.

Nue et tragique, la forme s'écartèle dans les cavaliers foudroyés et dans les chevaux des « Miracles », anges raidis par la terreur en un tremblement figé et sur qui le feu se déchaîne encore, les marquant de ses coulures et de ses scories.

Le rôle qui incombait autrefois aux Vénus et aux terrestres Pomones est le même que joueront les danseuses nerveuses, vibrantes, après 1950, ainsi que les acrobates qui succèderont au « Jongleur assis » (1944), dont l'ambiguïté frémissante et inquiète se dresse tout en haut des cordes les plus hautes. Eux aussi nous montrent la face claire de l'œuvre de Marino au moment même où, dans les autres sculptures, l'architecture s'effondre, la matière se désintègre.

L'œuvre parviendra-t-elle à renaître de ses cendres?

Au cours de la longue marche vers une harmonie constructive, l'émotion fera réapparaître la douleur.

A ce qui fut convulsion ultime, l'amour peut imposer d'anachroniques enseignes.

La paix émanant des vestiges d'un anéantissement absolu, leur linéarité même, peuvent culminer en un apogée intact, épargné, d'une pureté originelle.

L'expérience d'une humanité meurtrie a séparé

Jongleur. 1946. Bronze. H. 183 cm. Kunsthaus, Zurich. (Don de W. et N. Bär).

Cavalier. 1951. Bronze. H. 115 cm. env. Union des employés de l'Industrie, Stockholm. (*Photo Bo Boustedt*).

ou dépassé les extrêmes d'une conclusion évoquant l'acte qui l'a déterminée. Mais dans la calme discipline de rapprochements singuliers, l'apogée douloureux de la tragédie accepte l'apparence d'un visage chaviré pour mieux ressembler au profil que l'artiste imprime sur les vestiges d'une catastrophe et dont les traits vont jusqu'à prendre l'aspect même de la nature.

Le caractère temporel que Marino a attribué à son œuvre de jeunesse résulte de sa perception très nette du rapport qui, sous un visage nouveau — celui de notre temps —, allait se maintenir entre lui et l'évolution de nos visages.

C'est à la couleur qu'il appartient maintenant de nous montrer, sur le thème d'un théâtre peint, la face claire de son œuvre par la magie des teintes et la vibration de son contenu.

Aujourd'hui, pour Marino, la nouvelle réalité c'est l'ombre étroitement enclose dans l'inquiétante clairvoyance de la représentation féminine de 1972. Une réalité nourrie d'une expérience suprême, qui est naissance et acceptation d'un *après*, représentation à la ressemblance du temps et pourtant intemporelle ..., toute pleine de la lumière durement accumulée dans l'ombre et prête à la verser à flots.

Une réalité imperméable à la réalité qui l'entoure, une réalité qu'aucun feu ne saurait attaquer, arracher à la vérité et au silence.

EGLE MARINI

L'attrait du Nord

par J. P. Hodin

Marini et les Etrusques

Il y a quelque chose d'unique dans la personnalité de Marino Marini. Qu'on l'observe, en effet, en plein travail, ou au cours d'un loisir, ou bien se promenant avec des amis et discutant de quelque question de philosophie ou d'art, ou bien encore, conversant en compagnie de femmes, ce qui est frappant, c'est, pour le dépeindre d'un mot, son « brio ». Il a la souplesse d'un acrobate, son esprit réagit instantanément à chaque provocation nouvelle. Sûr de sa force intérieure, toujours animé d'une conviction qui lui vient du cœur, il rassemble dans la bonté tous les éléments d'une nature complexe. Le visage ouvert, les lèvres pleines, son regard est large, avec des yeux qui peuvent cependant se rétrécir à la taille d'un grain de poivre s'il doit par hasard affronter une soudaine intrusion dans les valeurs qui pour lui sont intouchables. Une chevelure rebelle et bouclée lui couronne la tête, et il y a une égale chaleur dans sa poignée de main et dans son sourire. C'est un homme, dans la plus rigoureuse acception du terme, tout autant qu'un artiste. Aussi représente-t-il une sorte de symbole, — le symbole de la condition de l'homme, aussi bien contemporain que sans âge. L'homme, dans son angoisse et dans sa joie, l'homme dans ses aspirations et dans ses manques, l'homme dans son ascension, dans son déclin et dans sa mort.

Marini se plaît à se considérer lui-même comme un descendant des Etrusques. Il ressent certainement une affinité avec eux jusque dans les obscurs combats et les racines de son être. Il est né, en effet, à Pistoia, l'antique pays des Etrusques, et cette filiation est aussi vraie dans le sens spirituel que dans le sens purement physique. « Je suis un Etrusque », dit-il avec enthousiasme. « Les Etrusques étaient un peuple plus fort que les Grecs, un peuple très intelligent. Ils ne cédaient en rien, ni à personne. Leur tournure d'esprit, ironique, leur vitalité, tenaient à la fois des races du Nord et des races du Sud. C'étaient des Sémites, ils venaient du Sud, pays des Juifs et des Arabes. Regardez-les. Ils sont typiques. Certains ont de petits yeux, pleins du sens de l'ironie des choses, leur allure est souvent négligée, leur chevelure est toute bouclée. »

C'est ainsi qu'un jour j'ai compris et soudain réalisé qu'il avait existé une race florissante avant

Jongleur. 1946. Bronze. H. 168 cm.
Pierre Matisse Gallery, New York.

les Romains et que sa civilisation avait finalement été absorbée par ceux-ci. Race qui, tant sur le plan artistique que sur le plan religieux fut imprégnée de la culture grecque, et qui connut son propre destin, durant une courte période peut-être, mais avec une vitalité véritablement puisée aux sources du sang.

Pour en revenir à Marino Marini, il y a vraiment deux aspects dans sa nature et ses comportements. Il peut, en effet, être tout humour, ne serait-ce que dans sa joyeuse acceptation de la vie telle qu'elle est, autrement dit dans sa manière de la considérer comme un don sans prix, plein d'heureuses surprises, comme une sorte de terrain où il fait bon laisser paître sa sensualité et son goût de la félicité. Mais Marini peut aussi être en proie à la mélancolie et à la dépression, s'il vient à prendre conscience de l'incoercible bestialité de l'homme et des abîmes où peut l'entraîner son besoin de jouer à l'« apprenti-sorcier ». Ainsi les problèmes les plus angoissants de l'actualité: péril atomique, surpopulation, peuvent-ils saisir Marino Marini au point de le rendre incapable, des semaines durant, de poursuivre son œuvre, ce qui pourtant est son seul but. Le but de l'artiste n'est-il pas de rendre vivable l'existence par la création, sans cesse renouvelée, de formes esthétiquement capables de susciter en nous plus d'amour, plus de foi dans le miracle, plus de confiance dans la condition humaine.

A ce sujet, l'exemple des Etrusques est d'ailleurs éloquent. Ce peuple qui savait sourire et voir toutes choses avec des yeux malicieux, — tel il apparaît dans ses sculptures et ses peintures funéraires, — était en même temps un peuple vigoureux et serein, amateur de musique et de danse, et pétri d'esprit religieux. Leur religion, en effet, fit que chaque jour pour eux était « saint »: la divinité pénétrait toute réalité, vie divine et vie humaine n'étaient qu'une seule et même chose. Mais soudain se produisit la cassure, l'inévitable cassure.

Chez nous maintenant, en tout et partout règnent le signe de la mort, la peur, la négation de la vie. Toutes les ruses, toutes les astuces se donnent libre cours: musique, arts, code de vie, tout est contaminé. Il ne reste plus rien de la « discipline » qui réglait les relations entre les hommes et les dieux: les hommes ne sont plus les purs serviteurs et les interprètes des dieux, de ces dieux dont naguère s'exerçait sur eux la puissance.

Mais revenons encore à Marini. C'est un vrai plaisir que de le voir vivre, plein d'une vitalité quasi animale, au rythme de ses « tensions » et de ses nonchalances, sans complexes, prompt à vivre et à entendre l'obscur langage de la nature, prompt aussi à en transmettre le message, que ce soit de façon subtile, raffinée ou bien tragique.

Modernité et tradition

Marini a le don de retrouver sans cesse son équilibre. C'est là, en effet, une vertu en laquelle il croit. Quels que soient les mauvais présages que les jours accumulent, signe après signe, il ne tombe pas dans la trappe des existentialistes nihilistes, comme le font encore de nombreux jeunes artistes, ces derniers ouvrant ainsi la voie au désespoir, à la seule acceptation de la brutalité, de la violence ou de la peur. Lui, il empoigne plutôt la totalité de la nature humaine et parvient à demeurer humaniste. En cela, il est fils de la tradition méditerranéenne qui créa l'Europe et sans laquelle celle-ci perdrait son âme. C'est là toute la leçon de son art, l'art n'étant chez lui que l'expression de sa pensée et de ses sentiments.

Se voulant avant tout humaniste, et pas seulement simple vulgarisateur de notions scientifiques abstraites, il ne peut jamais se déprendre tout à fait de la forme humaine. De même que l'âme est un tout fait de diversité, ainsi est son image. La manière précisément dont Marini peint les attitudes spirituelles et les émotions des hommes justifie qu'on le considère comme un « expressionniste ». Il m'a dit d'ailleurs: « L'expressionnisme, pour moi, c'est une affaire de moment, de désir, pour forcer les choses à être plus qu'elles ne semblent, pour tirer de la multiplicité des choses une unité de forme et de couleur. » En véritable « expressionniste », Marini évite le principal danger inhérent à ce style, qui consiste à distordre la réalité, comme si c'était là le meilleur moyen pour dépeindre les fluctuations de l'âme. Bien au contraire, à l'instar de tous les créateurs fidèles à la tradition, et croyant, parce que Latin, aux vertus de l'ordre et de la discipline, il impose à son art des bases cubistes, afin d'atteindre à une plus grande intensité dans la forme. « Toute sculpture doit être constructive », a-t-il écrit, « et, par constructive, j'entends qu'elle doit se déployer dans un ordre architectural, c'est-à-dire qu'elle doit se libérer de l'asservissement à la forme humaine, en sorte qu'elle atteigne à la pureté d'une construction statique. »

Après avoir débuté comme dessinateur et peintre, Marini, sculpteur, revient souvent à ces deux premiers modes d'expression, l'un et l'autre étant organiquement liés à sa nature artistique. « Il y a une part de moi qui vit dans l'expression graphique; mon observation tâche d'être exacte dans la ligne, le goût pour le dessin étant de toute manière plutôt nordique. J'ai commencé à dessiner très tôt et mon œuvre graphique se poursuit avec persévérance. La peinture est née en moi comme un besoin à la fois spontané et impérieux de découvrir les multiples possibilités de la couleur. Pas de sculpture, d'ailleurs, sans passer par cet état d'esprit. Les objets peints sont très souvent l'amorce du processus qui mène à la sculpture. »

Quant aux sources stylistiques de Marini, voici ce qu'il en dit lui-même: « J'admire toute la peinture et toute la sculpture des Primitifs, et je suis également très sensible à leur actualité. Pour ce qui est de l'art moderne, j'ai besoin de prendre le temps de réfléchir. » Bref, ces sources ont donné

L'Idée du cavalier. 1956. Bois polychrome. 200×92×142 cm. Weintraub Gallery, New York.

Danseuse. 1953. Plâtre polychrome. 155×32×35 cm. Propriété de l'artiste.

naissance à un Marini d'une très grande intégrité. Dans chacune de ses œuvres bat le cœur d'un être humain. Il crée vraiment le monde dans lequel il peut vivre. C'est là le secret de sa personnalité. « La personnalité, » dit-il lui-même, « s'acquiert inconsciemment dans la continuité des expériences poétiques reflétées en nous-mêmes. »

L'homme et le cheval

C'est à Rome, au Capitole, que se dresse le monument de Marcus Aurelius Antonius. Cette sculpture est sans aucun doute le premier spécimen de l'art équestre occidental. Dans cette œuvre, le meilleur de la tradition grecque se combine avec le sens de l'observation romaine grâce à une superbe maîtrise technique. Le « Gattamelata » de Donatello et le « Colleoni » de Verrochio, chefs-d'œuvre de la Renaissance, sont proches, certes, de la beauté de cette sculpture, mais ne parviennent cependant pas à en atteindre la suprême harmonie. Marcus Aurelius était un grand empereur et un grand philosophe dont les *Pensées* constituent l'un des travaux majeurs de l'école stoïcienne. Les deux figures de l'homme et du cheval dans ce monument antique expriment précisément, à la perfection, sérénité et dignité. Ce sont sans aucun doute les Chinois qui, dans leurs figurines de l'époque T'ang, parvinrent à traduire, avec une égale perfection, l'infinie variété des sentiments humains. L'étincelle première chez Marini est certainement née de ces deux influences. Il réalisa que la sculpture équestre pouvait être utilisée comme un symbole des joies et des luttes de l'homme moderne, comme un symbole du monde contemporain. L'idée directrice, dans une telle entreprise, n'était-elle pas d'unir l'homme et l'animal, afin de parvenir à une même expression globale, grâce à l'ambiguïté de leurs différences morphologiques et de leur communauté d'émotions?

« Pour nous, Italiens, qui sommes une nation politique », me disait Marini, « une figure équestre a quelque chose d'héroïque, de romantique. Cette sensation est fluctuante, mais elle n'en demeure pas moins toujours présente. Parfois, les cavaliers sont affligés, parfois, euphoriques, parfois même, tragiques. Tragiques, notamment, quand l'homme se retrouve désarçonné. C'est là toute la poétique de l'homme et du cheval. Tout est calme, paisible. Puis, soudain, tout s'agite, tout s'assombrit, tout est saturé d'angoisse. C'est véritablement la tragédie. Ces variations sont particulièrement tributaires de l'époque à laquelle appartient le cavalier. Quand celui-ci vit dans un contexte paisible, le cheval est paisible; quand il vit dans une période troublée, le cheval, lui aussi, se trouble. » Aussi Marini se borne-t-il à donner à ses figures équestres des dénominations simples: « Cavalier », ou bien « Cheval et cavalier ». A nous de deviner les implications profondes que recouvrent ces dénominations.

Danseuse. 1952/53. Bronze. H. 155 cm.
Coll. Baron Lambert, Bruxelles.

Un scandale en Angleterre

Un jour qu'il se trouvait à Londres, son amour pour les chevaux et les femmes du Nord valut à Marini une altercation avec la police. Cette fois-là, il eut vite fait de comprendre que, d'une part, l'événement avait bien eu lieu à Londres dans Hyde Park, et, d'autre part, que la police était bien anglaise. Mais nous en reparlerons plus tard. Disons, avant tout, que les principaux thèmes de l'œuvre de Marini, ce sont: l'homme et le cheval, le jongleur — autre symbole de performance humaine, — les portraits, d'hommes et de femmes, et, bien sûr, les « nus ». Le corps féminin, par excellence, est un grand thème d'inspiration pour Marini, égalé seulement par l'intérêt qu'il porte au visage humain, dont les traits lui permettent chaque fois de déceler et de fixer une individualité

Petit cavalier. 1950. Bronze. 28×42 cm. Coll. Baronne Lambert, Bruxelles.

propre, laquelle pour lui est primordiale. « J'étudie la typologie, en quelque sorte; devant chaque visage, je m'interroge sur ce qui peut bien se passer à l'intérieur d'une tête. La forme féminine, elle, s'épanouit selon une architecture très serrée, très sensuelle. Les problèmes qui lui sont liés sont toujours les mêmes. C'est comme si l'on jouait aux cartes. Les cartes sont bien toujours les mêmes, mais le jeu est différent. Toute chose commence et finit avec la femme. Je suis plus souvent enclin à dessiner une femme que toute autre chose. »

Une fois encore où il parlait de la cérébralité nordique, il se plut à faire cette rapide analyse: « Ce à quoi il nous faut aboutir, c'est à un parfait équilibre de la tête et du cœur, de l'intelligence et de la sensibilité. Ce qui compte, c'est le potentiel de vitalité et de sensibilité, qui, seul, peut soutenir le monde. Car notre époque est ainsi faite que ce potentiel doit être pour nous plus important encore. Quant à nous, Latins, nous sommes des sensuels. Nous touchons les choses, nous les goûtons. Certains parlent d'art moderne et de tradition comme s'il s'agissait de deux concepts différents. En fait, il n'y a rien de nouveau sous le soleil, seule peut se renouveler l'approche des êtres et des choses. Tout est affaire d'imagination. »

C'est bien l'imagination, en effet, qui est la clé du monde dans le credo artistique de Marini: « Un nu, par exemple, quand bien même il ne serait pas de Donatello, de Michel-Ange ou de della Francesca, il existe, et s'il existe, c'est grâce à l'imagination. C'est pourquoi, de nos jours, en pleine mécanisation, je m'efforce, au contraire, de sauvegarder la présence d'une certaine poésie. La poésie d'aujourd'hui est " notre " poésie. Tout dépend, évidemment, de l'origine de l'artiste. Ainsi Henry Moore est Nordique. Les créateurs du " gothique " étaient également des Nordiques. Le Méditerranéen, lui, est toujours sensuel. Le " Nordique " est plus typiquement " abstrait ". De là, pour l'un et l'autre, la nécessité d'un équilibre. Piero della Francesca est méditerranéen, mais son art n'est pas que réalisme, il comporte sa part d'abstraction, abstraction à laquelle l'humain n'est pas étranger. Le soleil, pour nous, est une chose capitale. Nous ne pouvons nous en passer. Sous sa lumière, les fleurs croissent, plus riches, plus colorées. Nos artistes aussi sont épris de soleil. Alors, dites-moi pourquoi aujourd'hui un certain nombre d'artistes italiens se laissent séduire par l'abstrait. Moi, je réponds: les artistes d'aujourd'hui ne sont pas suffisamment armés pour affronter les sollicitations esthétiques qui leur viennent en masse de l'étranger. Il en résulte une pernicieuse subversion. Grand est le risque. Chaque artiste, au contraire, se doit de rester fidèle à la nature de son propre sol, de sa propre physionomie. Une fleur née sur un terrain volcanique ne peut vivre sur un autre terrain. Il faudrait se garder cependant de prendre ces considérations à la lettre. Certains échanges peuvent, à n'en pas douter, être salutaires. Si Moore descend en Italie, et si, moi, je monte vers le Nord, il peut en résulter un choc et ce choc peut à chacun nous être bénéfique. Ainsi, moi, par exemple, je ne peux travailler dans le Sud. Je suis né près de Florence, mais c'est le Nord qui me met en transe. Par contre, les gens du Nord, eux, sont toujours attirés par le soleil. Je recherche constamment l'antithèse de ma nature, et c'est le Nord. »

Cavalier. 1951. Bronze. H. 55 cm. Coll. Joseph Hirshhorn, Greenwich, USA.

C'est en 1929/30 que Marini se rendit à Londres pour la première fois, et particulièrement à Hyde Park pour y rencontrer un ami. Il n'était pas très à l'aise, car il ne parlait pas l'anglais, et à l'hôtel St-James où il était descendu, personne ne comprenait le français « Je me sentais dans la peau d'un Nègre. Je faisais des gestes sans arrêt. On devient fou, ici, je me suis dit. On ne peut parler à personne. Je montais, je descendais dans l'ascen-

Cheval. 1951. Bronze. 230×210 cm. Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo.

seur, muet. Pour les gens, je ne comptais pas, j'étais hors jeu, alors que, naturellement, je désirais être le centre. Je me mis à penser que j'aurais plus de chance en ville. En effet, à Hyde Park, je rencontrai mon ami, qui faisait sa promenade matinale à cheval, en compagnie de deux ladies, à cheval, elles aussi. Une troupe les suivait, de plusieurs jeunes femmes, très raffinées, vraiment toute une société de femmes. Elles se rassemblèrent et mirent pied à terre. Je leur présentai mes hommages. L'alliance du cheval et de la femme, la vue de tant de jolies femmes, de ce type nordique et aristocratique qu'ont certaines blondes, tout cela me fit tourner la tête. Elles ressemblaient aux femmes telles que Dante les a peintes. Je me sentais, moi, comme un sauvage, au milieu de ces filles sophistiquées et diaphanes. J'aime ce genre de peau, aux légères veines bien dessinées. En Italie, les femmes sont généralement brunes. Celles-là, je les regardais comme fasciné par des Méduses, et je ne pus m'empêcher de m'avancer et d'embrasser l'une d'entre elles. Je m'étais approché le plus près possible, comme un somnambule, et, oui, je l'embrassai. J'eus l'impression, ne riez pas, d'embrasser la lune. Cela fit scandale, on appela la police. Mon ami tenta de m'excuser, et moi j'essayai de justifier mon geste. Eh bien, vous voyez, c'est tout moi, ça: le Nord, l'attirance, le contraste. »

J. P. Hodin

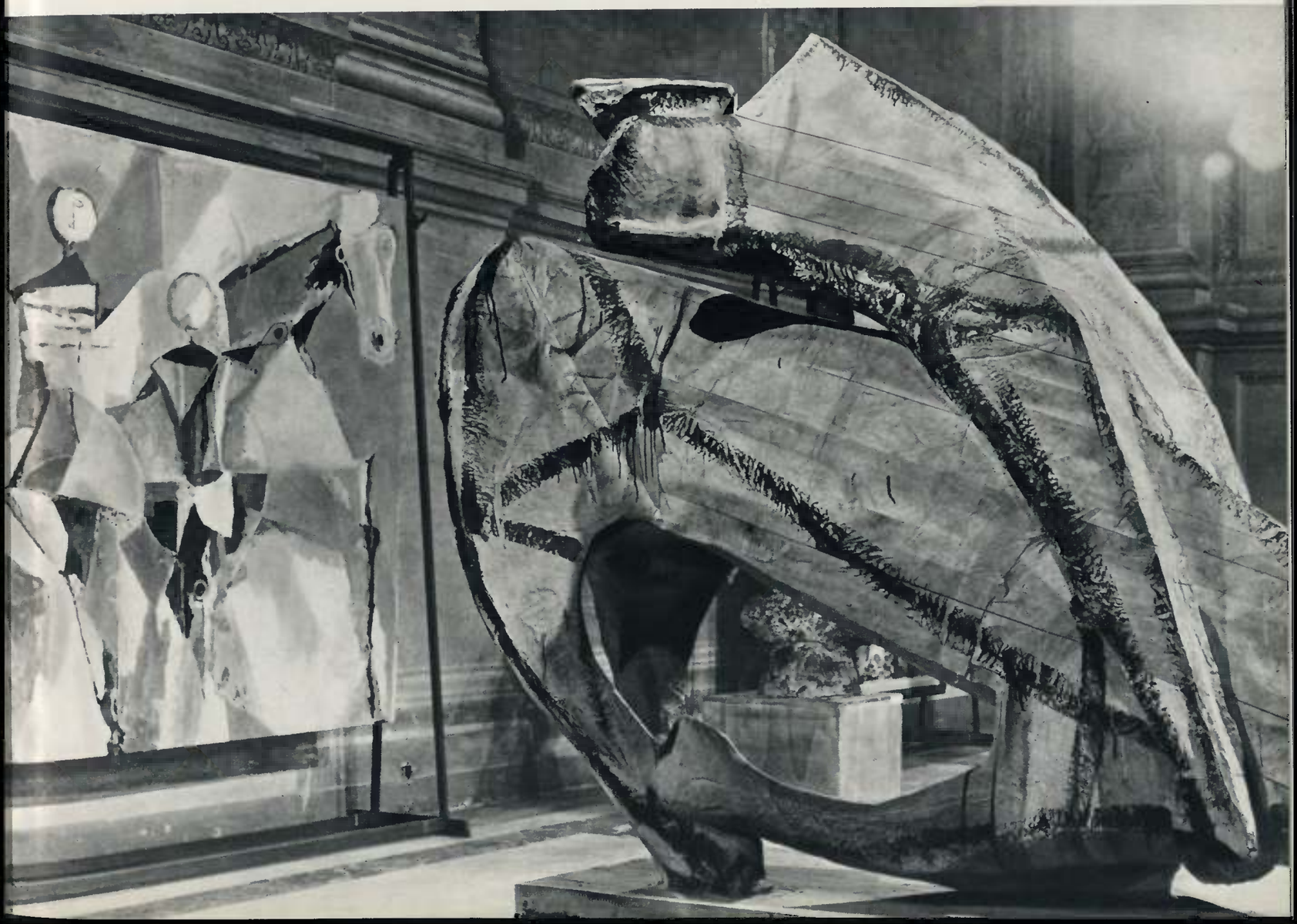
L'exposition de Rome

par Giovanni Carandente

Marino Marini ne faisait pas non plus exception à la règle: nul n'est prophète en son pays, du moins jusqu'à cette année 1966 qui l'a vu officiellement couronner au Capitole, ou, plus exactement, à une portée de fusil de là, en ce Palazzo Venezia qu'un cardinal de la Sérénissime République édifia à Rome au XV^e^ siècle pour en faire sa demeure et celle des Muses. L'exposition, qui s'est tenue dans les trois grandes salles du Palais ainsi que dans l'ancienne salle capitulaire, au rez-de-chaussée, et qui comprenait des dessins, des peintures et des sculptures de 1923 à 1965, était la première manifestation officielle consacrée à l'artiste dans son propre pays. Marini, ainsi que l'a écrit dans l'introduction au catalogue le Président du Comité, Ercole Marazza, n'est pas suffisamment représenté dans les collections publiques italiennes; en revanche, il est un des très rares artistes qui figurent dignement dans les principales collections publiques et privées d'Europe et d'Amérique.

Marino Marini, né à Pistoia, a respiré dans l'air natal le sens de la plastique hérité de fra' Guglielmo et de Giovanni Pisano; en outre, tout jeune encore, il a regardé intensément les Etrusques et

Miracle. 1959/60. Bois polychrome. 180×130×290 cm. env. Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin. *Exposition au Palazzo Venezia de Rome en 1966.*



il est toujours resté fondamentalement toscan, comme l'avaient été dans les temps anciens Ghiberti et Donatello, mais en ayant assimilé toutes les cadences et les accents du langage moderne de l'art. Il avait quatorze ans lorsqu'il connut Rodin à Florence: l'auteur des *Bourgeois de Calais* et le jeune Toscan à l'aspect timide et doux, celui des jeunes gens des reliefs de Desiderio da Settignano ou de Rossellino, n'eurent guère le temps de causer longuement. Marini avait été présenté à Rodin par un camarade d'études qui jouissait de la bienveillance du Maître; on a raconté que le vieux sculpteur et le jeune apprenti s'assirent l'un près de l'autre sur la balustrade de pierre qui s'étend devant le mur d'enceinte du couvent de Saint-Marc, tout près de l'endroit où étaient situés les jardins de Laurent le Magnifique et où Michel-Ange apprit à modeler, et qu'ils restèrent là un moment sans parler.

Marini suivit les cours de l'« Accademia » — les Beaux-Arts — de Florence, dans la classe d'un sculpteur académique dont le nom est cité plus souvent aujourd'hui à propos de cet enseignement que pour la célébrité de son œuvre. C'est en peinture que Marini fit ses premiers essais, et à cet apprentissage il joignit une pratique intense du dessin. La plus ancienne de ses œuvres, présente à l'exposition, une étude de deux figures de femmes vues de dos, de 1926, donnait déjà l'idée de la manière dont Marini avait posé le problème formel: une reconquête désespérée de la forme, une affirmation péremptoire de la substance plastique, un intérêt vif et charnel pour la figure féminine, — des caractères qui devaient bouleverser le climat provincial d'un pays où, si l'on fait exception des rares tentatives archaïques de Modigliani, des quelques essais dynamiques de Boccioni, de la figure prééminente, mais limitée, d'Arturo Martini, la sculpture ne produisait que des ornements de cheminées ou des monuments pompiers.

Marini commença donc à dessiner et à peindre les formes en expansion de la femme, matrice éternelle de vie; puis il les traduisit en sculpture afin que la forme fût mieux possédée, soulignée et réalisée. De grands aînés l'avaient fait avant lui: Renoir, Maillol, et aussi Bourdelle, Despiau, et Laurens. Mais le problème, tel que se le posait Marini, réclamait d'autres solutions que celles, si différentes entre elles et également vitales, des grands sculpteurs français. En outre, l'expérience de Picasso ouvrait à Marini une voie: celle de la déformation de la forme même qu'il reconstruisait, et lui permettait une rigueur différente de celle défendue par les sculpteurs nés à la nouvelle réalité plastique sous le signe d'un archaïsme originel.

Marini n'avait pas encore trente ans lorsqu'il commença à ébaucher dans le bois dur du poirier l'*Ersilia*, aujourd'hui au Kunsthaus de Zurich. Et dans cette idole terrestre, faite de chair pétrifiée et d'une énergie sensuelle magique, il imprima plus qu'une cadence nouvelle d'un style de sculpteur: une vérité hallucinante.

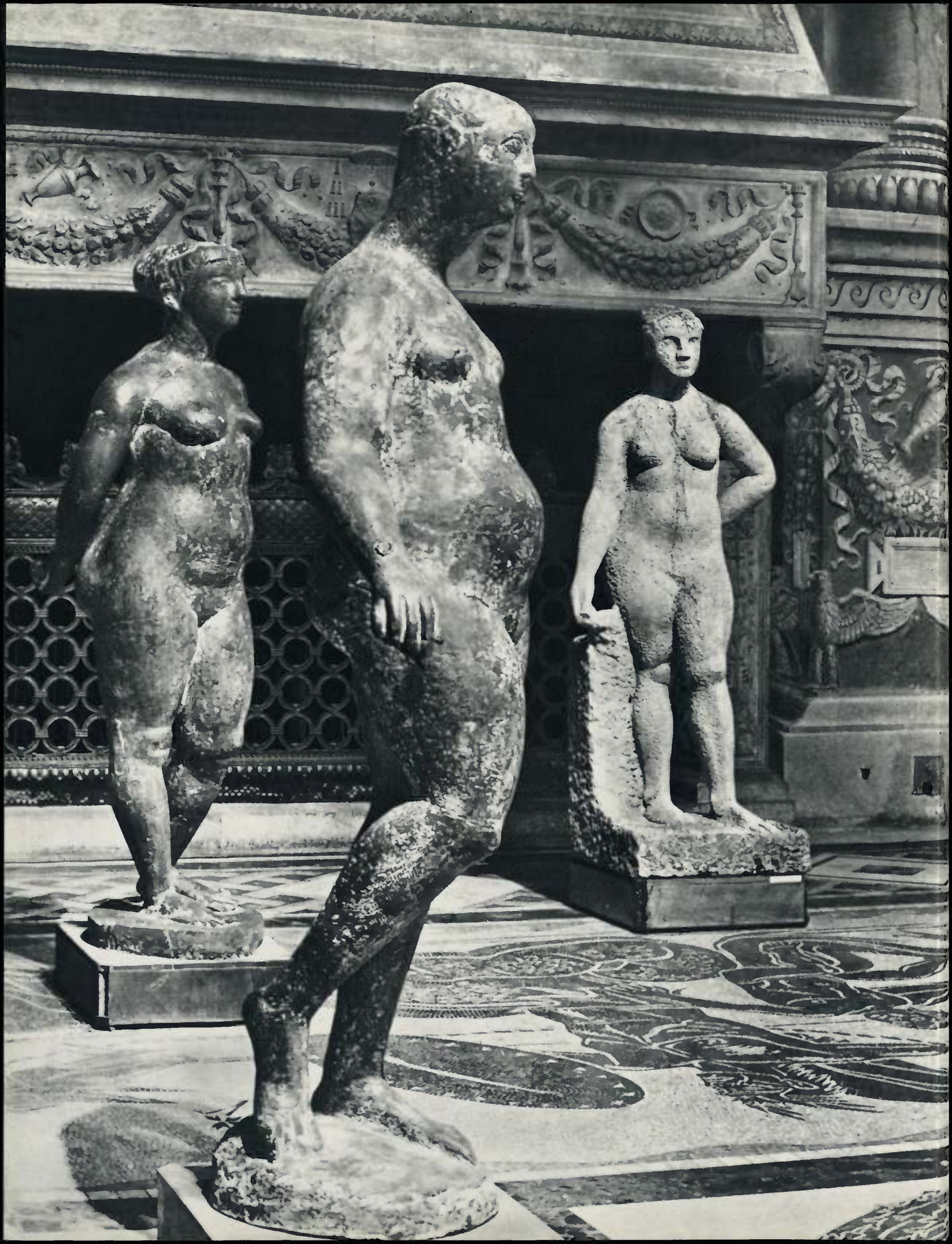
Marini vint pour la première fois à Paris en 1928, et il ne demeura pas sourd aux paroles des artisans de l'avant-garde: il rencontre Gonzalez et Kandinsky, Braque et Picasso, tout en conservant en lui, comme un diaphragme de l'autre côté duquel il fallait se plonger, la mémoire de la situation d'épuisement qui était celle de l'art italien en ces années-là.

Il n'est pas douteux que Marini n'a pu commencer à partir de rien; mais il n'est parti ni de l'hellénicisme de Maillol ni du mystérieux monde des figurines en céramique T'ang. Ces deux composantes culturelles firent partie d'un répertoire de sources d'images dont il se servit ensuite pour affirmer une forme nouvelle, ni historicisante ni réaliste, ni figurative ni symbolique, mais plutôt évocatrice de l'image la plus intacte que la figure pût conserver dans la sculpture moderne après le passage, tellement imprégnant, du Cubisme. En 1929 il mit son sceau sur une singulière sculpture en terre cuite, *Popolo*, d'un humour franc et populaire qui remontait jusqu'aux urnes étrusques de Volterra, avec un sens à la fois naturel et symbolique, une façon d'associer ensemble la forme de leurs présences et leur caractère, la donnée réaliste et la sensibilité des surfaces plastiques à la lumière.

Marini continuait à enregistrer les fiches de son répertoire comme autant de sondages dans une thématique inconnue: portraits, nageurs, lutteurs, adolescentes. C'étaient les premières anticipations d'un vocabulaire de figures qui a ensuite assumé la plus rigoureuse cohérence. Avoir pu regarder toutes ensemble, à l'exposition de Rome, les merveilleuses *Pomones* des années quarante, depuis la première (1941), de la collection Jesi, à Milan, jusqu'à la dernière (1949), opulente et précieuse dans le chromatisme, du Wilhelm Lehmbruck Museum, de Duisburg, a constitué une expérience exceptionnelle, — comme le serait le rassemblement de toutes les *Femmes* de De Kooning. Les grandes, les imposantes figures de ces déesses de la terre, de ces symboles non symboliques de la véracité et de la fécondité, de ces créatures de mythe devenues plantigrades, liées à la terre comme les arbres aux racines, dominaient le tristement fameux Salon de la Mappemonde, rachetant enfin la rhétorique mussolinienne qui y avait élu domicile pendant vingt ans. A l'époque, lorsque Marini avait exposé son premier essai sur le thème équestre, ses groupes décharnés de l'animal et de l'homme *non héroïque* n'avaient excité que la moquerie des critiques officiels.

Ce thème équestre, cela paraîtra singulier, Marini ne l'a pas puisé dans le souvenir des mythes plastiques de la Renaissance, des statues de chevaliers et de condottieri. Il a curieusement uni au fond de sa conscience le mythe du groupe romain de Marc Aurèle et les chevaliers nordiques, tel l'*Henri II* de la Cathédrale de Bamberg, donnant plus d'importance au second élément qu'au premier, plus au gothique qu'à l'élégance mesurée de la Renaissance. Et cette préférence sauva Marini de

Danseuse. 1949
Bronze. H. 117 cm
Coll. W. et N. Bär, Zurich
Exposition au Palazzo Venezia de Rome en 1966



Au premier plan: Cavalier. 1936. Bronze. 160×205 cm. Coll. Emilio Jesi, Milan. Au centre: Gentilhomme à cheval. 1937. Bronze. H. 156 cm. Camera dei Deputati, Rome. A gauche: Le pèlerin. 1939. Bronze. 173×42×124 cm. Coll. Emilio Jesi, Milan. *Exposition au Palazzo Venezia de Rome en 1966.* (*Photos Bo Boustedt*).

l'archéologie, fût-ce celle de l'Extrême-Orient, de l'extrême Occident ou de la Renaissance toscane.

Marini aime à répéter qu'il est passé, comme par un besoin de renouvellement, de la rigueur formelle de son terroir aux froides visions du Nord, et qu'il s'est ainsi retrouvé sculpteur européen. Il y a dans cette affirmation une bonne part de vérité, car le groupe équestre de 1946 révèle bien une nouvelle thématique du volume et de l'espace ainsi que du rapport entre monture et cavalier. Entre les deux forces s'établit une tension qui ira toujours en croissant, soit que le cheval se dresse, vigoureux, dominant l'espace, parfois aussi allongé dans un effort, une énergie pleine de sensualité, soit que le cavalier tombe renversé sur la croupe, se fondant en une seule masse avec la bête.

Sa fidélité au motif équestre a fourni à Marini cette gamme de variations incessantes que la *Figure couchée* procurait à Henry Moore. Le sculpteur en a tiré toutes les ressources de la matière, il en a agité les formes jusqu'à les brandir dans l'espace comme les lambeaux désespérés d'une humanité en déclin sauf dans son intelligence; il a intensifié le rapport de force, allant jusqu'à le détruire, pour en faire un seul *cri* dans l'espace. Et jamais il n'a montré de complaisance littéraire dans cette déréliction du mythe de l'homme, si ce n'est, peut-être, dans les titres des compositions. A la dernière, qu'il a définie abstraitement, pour accentuer le pur jeu des formes: *composition d'éléments*, il a même enlevé cette composante littéraire qui avait son point de départ dans l'orgasme auquel était parvenue la figuration.

Rassemblés dans les deux grandes salles du Palazzo Venezia, les grands groupes équestres de la seconde période de l'artiste, d'environ 1946 à 1965, graduaient d'œuvre en œuvre cette tension créatrice, ils donnaient pleinement le sentiment de la cohérence et de l'authenticité d'un Maître.

GIOVANNI CARANDENTE

Extrait de XX^e siècle *n° 28, juin 1967, Paris.*

◁ Au centre: Pomone. 1949. Bronze. H. 168 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhague. A droite: Pomone. 1945. Pierre. H. 175 cm. Coll. W. et N. Bär, Zurich. *Exposition au Palazzo Venezia de Rome en 1966.*

Marino Marini à la Villa Reale de Milan

UNE DONATION EXEMPLAIRE

par Lara-Vinca Masini

Les *Portraits* (il s'agit en général de personnages exceptionnels de notre temps) occupent une place particulière dans l'œuvre de Marino Marini, et constituent en quelque sorte la synthèse de ses recherches de moyens d'expression formelle, où les manifestations plastiques de toutes les époques ont été réexaminées par un œil attentif et subtil. Ils s'étendent sur une assez longue période de l'activité de l'artiste, parallèlement aux œuvres où Marino se présente à nous d'une façon univoque, fortement marquée de son sigle (*Pomones*, *Guerriers*, *Chevaux*). C'est, en somme, une analyse très particulière, quasi psycho-somatique, qui permet à l'artiste de vérifier son univers formel et culturel à la lumière de nécessités expressives autonomes et tout à fait évidentes. D'où l'extrême importance de ce secteur de l'œuvre de l'artiste.

De l'ensemble des *Portraits* qui lui appartiennent — trente pièces en terre cuite, plâtre polychrome et bronze s'échelonnant de 1929 à 1967 —, Marino Marini vient de faire don, avec les dessins préparatoires qui les accompagnent, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Milan.

A ce noyau principal sont venu s'ajouter, à titre de prêt, quelques œuvres majeures appartenant à la femme de l'artiste, Marina Marini: une *Pomone* en bronze de 1941, un *Cheval et cavalier* de 1955, également en bronze, une série de petits *Jongleurs* et *Acrobates*, une vingtaine de petits bronzes et terres cuites, quelques-uns des tableaux les plus connus (*Giselle*, 1923; *L'Algérienne*, 1927; *Les filles du carrossier*, 1957, etc.), et un important ensemble de lithographies, dessins, aquarelles et aquatintes de diverses époques (signalons que le

Une salle de la donation Marino Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Milan. De gauche à droite: Henry Moore (1962), Jongleur (1932), Giuditta Campigli (1943), Stravinski (1951), Nelson Rockefeller (1950), Jean Arp (1963) et De Pisis (1941).

Au premier plan: Pomone. 1941. Bronze. H. 160 cm. Au fond: Les filles du carrossier. 1957. Huile sur toile. 150×150 cm. Ces deux œuvres ont été prêtées par Marina Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Milan. (*Photos Ancillotti*).

Musée possédait déjà une partie de l'œuvre graphique de l'artiste).

Cette donation est, à plus d'un titre, exemplaire. C'est tout d'abord le geste de l'artiste qui cède à un organisme public une partie — et non des moindres — de sa production, la retirant ainsi des circuits commerciaux. A ce don, le Musée a répondu de la manière qui convenait, montrant qu'il avait conscience de la valeur du geste de Marino Marini: six salles de la Villa Reale, via Palestro, ont été offertes à la donation (que l'on compare avec le sort réservé à d'autres collections et donations — Della Ragione et tant d'autres —, encore dispersées dans différentes réserves à Florence en attendant d'être rassemblées dans un musée d'art contemporain encore hypothétique. Et à ce propos, qu'en est-il de ce musée « Marino Marini » de Florence, dont il a souvent été question? Nous notons avec satisfaction que l'événement milanais a remis ce projet au premier plan de l'actualité).

Exemplaire est aussi l'aménagement des six salles de la Villa Reale. A la demande de Marino lui-même, il a été confié à un spécialiste des problèmes optico-perceptifs, qui est également un peintre, un sculpteur et l'auteur de dessins d'architecture fantastique, Arturo Bassi. Fondateur du Centro Studi Piero della Francesca, il consacre sa vie à la sauvegarde et à la restauration de notre patrimoine sculptural, qu'il s'agisse de préserver les œuvres exposées aux agressions atmosphériques ou de situer sur un juste plan critique celles qui sont laissées à l'arbitraire du marché et des collectionneurs privés et n'appartiennent donc pas encore au patrimoine culturel collectif. On se rappellera les grandes expositions de sculpture ancienne organisées par Arturo Bassi à Milan (Abbaye de Chiaravalle), à Venise (San Salvatore), à Bergame, etc.

En 1972, le Centro Studi Piero della Francesca a organisé, en son siège milanais de via Montenapoleone, une exposition des *Portraits* de Marino Marini, dont la présentation soigneusement étudiée en fonction de la sculpture a déterminé Marino à faire appel à son organisateur pour l'agencement des salles de la Villa Reale.

Six salles ont donc été mises à la disposition de la donation. La première abrite l'œuvre graphique; la seconde le petit « théâtre » des *Jongleurs* et des

Au premier plan: Cheval et cavalier. 1955. Bronze. 225×90×142 cm. A gauche: Le décor. 1960. Huile sur toile. 198×168 cm. A droite: Cavalier, étude. 1951. Bronze. 26,4×29,5×19 cm. Prêt Marina Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Milan. (*Photo Ancillotti*).

Acrobates; les *Portraits* sont rassemblés dans la troisième salle; les dessins préparatoires dans la quatrième, où des visionneuses automatiques permettent de visualiser le corpus complet des *Portraits*; la grande *Pomone* et le *Cheval* occupent respectivement les deux dernières salles. Il n'était évidemment pas question de modifier en quoi que ce soit la disposition intérieure de la Villa Reale, édifiée au XVIII[e] siècle, et dont la monumentalité se prête assez mal à des installations muséographiques modernes. Aussi a-t-on tenté d'isoler, dans toute la mesure du possible, le « contenu » du « contenant » au moyen de panneaux accrochés à des poutres et à des chéneaux entrecroisés en contrebas des plafonds peints en gris sombre (sauf celui de la salle des *Portraits*, dont on a respecté les fresques d'origine), mais où quelques bandes peintes en blanc reçoivent et renvoient la lumière.

La nouveauté la plus intéressante est précisément l'éclairage indirect obtenu au moyen de sources lumineuses dissimulées à l'intérieur de la partie supérieure des poutres, et qui projettent la lumière sur les bandes blanches du plafond, d'où elle est renvoyée, selon des angles de réflexion variant avec la distance, à l'intérieur des salles, créant ainsi des angles de vision particuliers. Ainsi, tandis que les sculptures sont baignées par une alternance d'ombre et de lumière, un éclairage uniforme a été donné aux peintures et aux œuvres graphiques dont certaines (les lithographies en couleurs) bénéficient en outre d'un éclairage venant de l'intérieur de leur encadrement, ce qui crée une vision inhabituelle et très stimulante. Dans les salles réservées à la *Pomone* et au *Cheval*, joue un éclairage mouvant obtenu au moyen de miroirs orientables sur lesquels se projettent alternativement des rayons lumineux.

Mais l'effet le plus spectaculaire est celui qui a été réalisé dans la salle du petit « théâtre » autour de la série des dix *Jongleurs* et *Acrobates*. Un véritable ballet de lumière, soigneusement réglé, rendu plus dynamique encore par les mouvements particuliers des sources lumineuses et l'alternance d'ombre et de lumière, leur confère une présence tout à fait surprenante.

Souhaitons que des initiatives de ce genre ne demeurent pas isolées, uniques mais suscitent au contraire, de la part des institutions publiques et des musées, une mise en valeur meilleure et plus responsable de l'art de notre temps.

LARA-VINCA MASINI

Traduit de l'italien par Angela Delmont.

L'idée d'une image. 1969/70. Bronze H. 500 cm. env. *Cours de la Villa Reale à Milan*

Donation Marino Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Milan. De gauche à droite: Portrait de Marc Chagall, 1962, plâtre polychrome, h. 29 cm. Jongleur, 1932, plâtre polychrome, h. 171 cm. Portrait de Giuditta Campigli, 1943, plâtre polychrome, h. 32 cm.

Prêt Marina Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Milan. De gauche à droite: Personnages de cirque II, 1949?, technique mixte, 92×72 cm. Jongleurs, 1955, huile sur toile, 80×65 cm. Jaune et bleu, 1951, tempera, papier marouflé sur toile, 95×68 cm.

Une vitrine de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna avec les dix petits jongleurs en bronze prêtés par Marina Marini.

Détail de la vitrine.

Portrait d'Henry Moore. Détail. 1962. Plâtre polychrome. ▷
H. 36 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

PLUS VRAI QUE LA VÉRITÉ

par Raffaele Carrieri

C'est au « Centro Studi Piero della Francesca » que, sous le titre de « Personnages du XX^e siècle », furent présentés, de janvier à avril 1972, les « Portraits » que Marini vient de léguer à la Ville de Milan. A vrai dire, le titre donné à cette exposition était quelque peu générique: de personnages, je n'en ai vu aucun. Pour moi ce sont des portraits. Je ne crois pas que l'art du portrait ait pu, de nos jours, atteindre un nombre d'or aussi superbe que dans les trente sculptures exposées à la Villa Reale. Certains de ces portraits n'ont-ils pas fait plus de fois le tour du monde qu'ils n'ont été exposés? Ceux en particulier de Stravinski, Nelson Rockefeller, Curt Valentin, Emma Jeker, Arcangelo, Henry Moore, Marina, Emilio Jesi, Germaine Richier, Campigli, Carlo Carrà, De Pisis. Je ne crois pas qu'en Italie Marino ait jamais réuni en une seule exposition une aussi grande série de portraits. De la terre cuite de la « Bourgeoise » qui date déjà de 1928, au bronze de « Mies Van der Rohe », achevé en 1967, c'est toute une merveilleuse anthologie d'hommes et de femmes qui se manifestent sous l'effet d'une extraordinaire puissance créatrice.

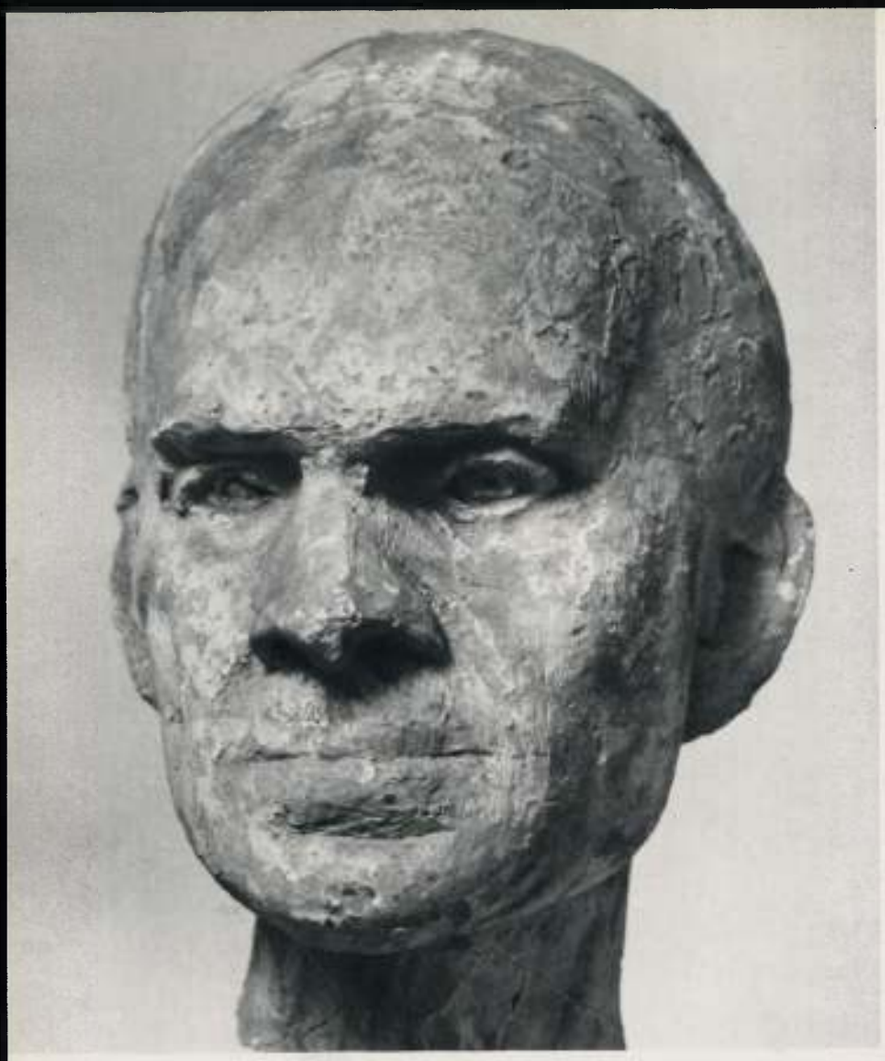
Il y a longtemps que je n'avais pas revu les bustes du couple « Popolo » réalisés en 1929. Comment ne pas penser aux Etrusques tout en se rappelant le mot de Baudelaire: « la sculpture est brutale et positive comme la nature »? « Popolo » porte en lui une part de cette brutalité, mais cette brutalité tient plutôt à la vision, à la pression des caractères sous la forme, à l'âpreté avec laquelle ces caractères ont été marqués. A bien y regarder, cette âpreté est plus affaire de « grammaire » que de réel contenu. Elle traduit le désir d'associer formes et caractères au travers des masses. Tentative qui se renouvelle avec la « Bourgeoise » mais à échelle réduite, et dans une forme qui tend nettement à l'incurvation. Il y a là comme un passage de l'âpre à l'affable, comme une volonté de réaction. Les masses, quant à elles, ne sont pas inertes, elles sont à l'origine même du rythme, elles le déterminent grâce à l'assemblage des plans dans une plastique ferme et concise. Les caractères assurent la cadence. La forme s'assume par valeurs constructives. Après 1933, la plastique de Marino se schématise, elle s'innerve à nouveau, elle acquiert plénitude, concentration, subtilité. Disparaissent alors les épaisseurs, les contours trop lourds, et ce clair-obscur un peu statique de certaines anciennes allégories. Cette plastique se purifie, se fluidifie, tout en portant la charge d'une extrême tension. Les lignes suffisent par elles-mêmes à exprimer tout le contenu. Aucun esprit d'archaïsme.

Les portraits, bien qu'exécutés à des dates si di-

Arcangelo. 1943. Plâtre polychrome. H. 70 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

Portrait de Massimo Campigli. 1942. Bronze. H. 38 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

◁ Portrait d'Emma Jeker. 1947. Plâtre polychrome.
H. 35 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.



Portrait de Riccardo Jucker. 1950. Plâtre polychrome.
H. 36 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

Portrait de Filippo De Pisis. 1941. Bronze. H. 35 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

◁ Portrait d'Henry Miller. Détail. 1961. Plâtre. H. 27,5 cm.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

verses, attestent tous une même unité de style. Le plâtre d'« Angelo Lanza » (1928) est réalisé avec la même fraîcheur, la même puissance que le plâtre polychrome de Carl Georg Heise exécuté trente-quatre ans plus tard. On peut d'ailleurs dire la même chose de ce superbe plâtre polychrome qu'est le portrait très aigu de « Marc Chagall » (1962). Le bronze de « Campigli » (1942) et celui de « Filippo De Pisis » (1941) sont des chefs-d'œuvre achevés. De même que, les années suivantes, les portraits d'« Igor Stravinski » (1951) et « Henry Miller » (1961).

Marino vit à l'intérieur de ses formes. Marino entre dans l'argile, et l'argile cesse d'être une matière de simple virtualité. C'est comme le secret d'une double naissance. Cela ne signifie pas progresser, aller plus avant, mettre au jour une conscience, une connaissance. Cela ne signifie pas faire mieux. Ni comprendre. Ni faire comprendre. Cela signifie plutôt transformer chaque chose en une seule substance, à la fois universelle et personnelle. C'est retrouver le centre et le rythme: la continuité. C'est se libérer du corps et des servitudes de la répétition. C'est recommencer, de forme en forme, comme Dieu aux premiers jours de la Création.

RAFFAELE CARRIERI

Portrait de Curt Valentin. 1954. Bronze.
H. 23,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

PETITES ET GRANDES SCULPTURES

par A.M. Hammacher

En revoyant les neuf « Petits jongleurs » des années 1951/53 à la Galleria d'Arte Moderna de Milan (Musée d'Art Moderne), où ils sont présentés avec beaucoup de goût et de sensibilité dans un petit musée groupant un choix d'œuvres de Marino Marini, je me suis retrouvé, plus qu'auparavant, aux sources de la créativité de l'artiste. Pendant des années, le groupe des « Petits jongleurs » paradait sur la cheminée dans le salon des Marini de Piazza Mirabello à Milan. Dans l'intimité de cette demeure, on pouvait trouver une certaine identité entre leurs expressions, leurs mouvements et ceux de l'artiste. Le tout était tellement direct, puissant et définitif, qu'on oubliait qu'il s'agissait de sculptures de petites dimensions. A présent, au musée, on retrouve dans leur voisinage d'autres petites sculptures comme les torses en plâtre ou terre cuite polychromes de 1929, la séduisante et voluptueuse « Vénus assise » en terre cuite polychrome de 1929/30 dont la hauteur ne dépasse pas 18 cm., le « Jongleur » en bronze de 1932 et le « Petit jongleur » de 1956, rongé comme par une maladie ou une corrosion ineffaçable. Il y a aussi de très petits bronzes de 7 à 11 cm. de haut, appelés « études », et qui sont les idées premières pour des sculptures exécutées plus tard ou peut-être même abandonnées. Il y a donc des petites sculptures qui sont des ébauches, et d'autres qui, étant achevées dans leur petite taille, ne demandent pas à être agrandies.

Le sens de l'espace, qu'on admire dans la salle de la grande « Pomone » ainsi que dans celle du

De gauche à droite: Petit pugiliste, 1935, bronze, 19,5×8×13 cm. Petit miracle, 1955, bronze, 23,3×17 cm. Petite Vénus assise, 1929/30, terre cuite polychrome, h. 18 cm. Danseuse, 1929, terre cuite polychrome, h. 28 cm. Petit nu, 1929, plâtre polychrome, h. 19 cm. Jongleur, 1932, bronze, 27,2×8×8 cm. Prêt Marina Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. (*Photo Ancillotti*).

De gauche à droite: Petite Pomone, 1943, bronze, h. 43,2 cm. Petite Pomone, 1943, bronze, h. 41,5 cm. Petite Pomone, 1943, bronze, h. 42,2 cm. Prêt Marina Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Milan. (*Photo Ancillotti*).

« Cheval et cavalier » au verticalisme véhément, est tout autre que celui qui est évoqué par les petites sculptures, sans qu'on puisse dire que la différence des dimensions en soit la cause. Les grandes sculptures sont conditionnées par leur environnement: l'intérieur ou l'extérieur d'une architecture, le rythme d'un paysage; et les petites sculptures, contrairement aux grands volumes silencieux, continuent à vivre même quand on les prend dans la main. On connait le sens de la mesure et la sensibilité de Marini. Dans les « Portraits » il n'agrandit jamais le visage de son modèle et on peut même constater une diminution imperceptible des volumes par rapport à la réalité. Ces « Portraits », très souvent ne dépassent pas 30 cm. de haut, par exemple celui de Carlo Carrà (24 cm.), de Fausto Melotti (la tête 30 cm., le buste 37 cm.), d'Emilio Jesi (24 cm.), de la baronne Trèves (20 cm.). C'est sans doute l'extraordinaire concentration de l'artiste, lisant et interprétant le visage de ses modèles, qui entraîne cette légère diminution des volumes.

Ce qui se passe avec l'exécution des « Jongleurs » dans les années 1951/53 est encore plus significatif. L'artiste commença très tôt à travailler sur ce thème. Si l'on regarde le « Jongleur » de 1932, on

s'aperçoit qu'il est plus proche de la série des « Jongleurs » de 1951/53 que de celui de 1939. Ce dernier est le plus naturaliste, il a les formes rondes, lourdes et pleines de sève qu'aime Marini et que l'on retrouve dans la préhistoire avec ces femmes aux seins, aux ventres et aux cuisses accentués, symboles de la Fécondité. D'ailleurs les trois petites « Pomones » de 1943 sont les sœurs modernes de la Vénus de Willendorf. Mais après 1940, les éléments érotico-plastiques dans l'œuvre de l'artiste se manifestent d'une manière plus réservée. Les « Danseuses » des années 50 ont des formes moins pleines et plus stylisées, bien que gardant un corps fortement structuré et mélodieux dans l'espace environnant. A cette époque, Marini sculpte avec une plus grande économie de moyens et ses œuvres deviennent plus minces et plus sveltes. Mais il ne faut pas penser que, si cette tendance s'approfondit à partir des années 50 et domine parfois sa production, cela provienne d'un mépris du corps ou de la sensualité. Par une heureuse identification psychique de l'artiste avec le thème des acrobates et des jongleurs, se forme l'image mentale d'un équilibre dangereux mais soumis à une extrême maîtrise du corps et de l'esprit.

Marini a toujours aimé le cirque et les gens qui le peuplent. Dans un film où on le voyait en compagnie de saltimbanques, de clowns et de jongleurs, on sentait dans leur comportement réciproque une émotion profonde et un respect touchant. Il ne s'agissait pas seulement du dernier écho d'un romantisme un peu dépassé dans les mœurs du XX^{e} siècle. On se souvient sans doute de Watteau, de Seurat, de Picasso et de Rouault; tous ont aimé évoquer ce thème éternel que l'on retrouve même dans certaines sculptures des cathédrales du Moyen-Age et dans la peinture murale de Pompéi, pleine de musique avec ses instruments, ses voix et ses jeux. Plus tard, cette ambiance légère et musicale devient celle des trouvères, des troubadours et des jongleurs. Devant les « Jongleurs », les « Acrobates », les « Chevaux » de Marini, que l'on peut admirer à la Galleria d'Arte Moderna, l'étonnante simplicité des formes me frappe, car elle cache une perception complexe et très particulière de l'espace.

A côté de toutes ces petites « études », travaux préliminaires pour les grandes sculptures, il y a, comme je l'ai déjà dit, de nombreuses petites sculptures qui se réclament plus particulièrement de l'intime conception spatiale de l'artiste. Cependant, tous ces « Petits jongleurs », toutes ces « Pomones », pour celui qui les regarde attentivement, ont leur propre réalité et leur propre espace, qu'ils soient dans une vitrine, dans une salle de musée, dans la ville ou dans un paysage. Ces œuvres de petites dimensions ne prétendent à rien d'autre qu'à être elles-mêmes, qu'à s'inscrire dans un monde fait pour être vu et donc lu. Petites ou grandes, leur taille n'a et ne doit avoir aucune importance. Toute cette lecture de l'espace, pas encore prête

Petit jongleur. 1953. Bronze polychrome. H. 48 cm. Prêt Marina Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Milan.

pour être mesurée, n'est pas encore tout à fait subordonnée à l'ordre de la raison stable. Et c'est avec un plaisir intellectuel et sensuel que l'on découvre que plusieurs d'entre elles ne sont rien d'autre qu'un prolongement des mains et des doigts de Marini. Elles sont un témoignage, elles nous font participer à la création d'un monde dans l'espace, elles sont la vie que l'artiste donne à la matière. Leur point de départ, ce sont des images nées dans la vie intérieure des rêves, dans toutes les impressions, les sensations et les pensées du sculpteur, et, pour être sûres de pouvoir survivre, elles doivent vaincre les hésitations, les aversions et la peur de quitter un abri pour rencontrer l'hostilité du monde extérieur. Nous comprenons enfin le processus de création de l'artiste, les efforts qu'il doit faire pour cristalliser ces images allant du rêve au monde extérieur ou parfois provenant de celui-ci. Devant les petites sculptures, j'ai toujours eu la sensation d'être plus proche des sources créatives d'un sculpteur que devant des grandes.

Avec les « Jongleurs » des années 50, c'est l'apparition définitive dans l'œuvre de Marino Marini, d'une sculpture filiforme, mince et svelte, non pas abstraite ni meurtrie dans sa chair, mais modelée par un esprit précis aux schémas géométriques, qui donne toujours libre cours aux vibrations et à la vie. Malgré le manque de relief, les figurines gardent un minimum d'épaisseur que l'on découvre en admirant leur profil, surtout quand elles peuvent tourner sur elles-mêmes, comme elles le font à la Galleria d'Arte Moderna. Le mince et le svelte ont leur histoire dans la sculpture et pas seulement chez les Etrusques. N'oublions pas Donatello, Giacometti, Picasso, Gonzalez (sans parler des abstraits), et pensons surtout à Germaine Richier avec sa matière rongée, inquiétante, effrayante même et sombre, principalement dans sa production des années 50. Marini l'a connue pendant la guerre en Suisse. Malgré ce qui peut les rapprocher, on constate que Marini est loin du goût de Germaine pour le macabre, l'halluciné, l'hybride, et pour son singulier dynamisme.

Je n'ai pas encore parlé de la couleur peinte sur les « Petits jongleurs ». Elle a un rôle important dans la sculpture de Marini: paraissant avoir sa vie propre, elle ne tient pas toujours et pas partout compte de la rationalité des proportions et de l'anatomie des figures, et pourtant ces taches rouge-lie-de-vin, ces bleus foncés de la nuit, ces égratignures d'or sur la surface du bronze sont exactement à leur place. A fleur de peau de la sculpture, lignes de couleurs et formes s'épanouissent, coulent et fusionnent; rien ne peut être considéré comme un ajout.

Avec son graphisme coloré et nerveux, avec ses formes équilibrées, Marini a renforcé et intensifié son contact avec ce monde mystérieux, entre le dedans et le dehors, ce monde du dépassement, de cette vivante transformation qui n'est que métamorphose.

A. M. HAMMACHER

Sculptures dans la ville

par Pierre Volboudt

Théâtre abstrait bâti pour une action anonyme et dispersée, la ville n'admet des formes de la nature que ce qu'elle en peut asservir à ses plans, soumettre à l'ordonnance où elle les enferme. L'homme s'y défend contre l'intrusion de ces forces qui l'assiègent et les tient à distance. Sur cette scène au décor innombrable d'édifices et de perspectives, aménagée à son usage, en vue de ses commodités ou de son agrément, les effigies qu'il y dresse deviennent les acteurs immobiles d'une perpétuelle improvisation, les accessoires obligés des places trop vides, des palais trop austères, les répliques monumentales du passant à leur pied qui les côtoie, les évite et, distrait, les regarde sans les voir. Les représentations naturelles stylisées ne sont elles-mêmes admises qu'à titre d'objets dont la seule fonction est de combler quelque lacune dans le site urbain. Quinconces de colonnes, rochers tournés en piédestals, cavalerie de bronze, figurants héroïques pétrifiés, faune légendaire convenaient aux équilibres purs dont l'homme faisait sa demeure, partagés entre les fastes de la géométrie, les convenances et les servitudes du quotidien. A mesure qu'elle empiète sur l'espace nécessaire à son développement, la ville accumule ses compacts massifs, aligne ses falaises de béton, les perce d'amples estuaires, s'ouvre de toutes parts aux courants du trafic. Autour de ces vastes entre-

De gauche à droite: Statuette féminine, étude, 1954, bronze, 7,8×4×3,5 cm. Femme étendue, étude, 1954, bronze, 4,1×10×4 cm. Petit miracle, 1970, bronze, 13,8×4×3,5 cm. Statuette féminine, étude, 1954, bronze, h. 11 cm. Statuette féminine, étude, 1954, bronze, 7,5×4×4 cm. Petite composition, 1956, bronze, 13,6×11,5×11 cm. Petite Pomone, 1950, bronze, h. 13,1 cm. Composition, étude, 1956, bronze, 17,7×12×8,5 cm. Prêt Marina Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. (*Photo Ancillotti*).

pôts d'humanité, une inlassable migration n'a besoin que de repères, de flèches, de panneaux. Que lui sont de vains témoins de ses flux alternés? Des images aussi anachroniques qu'un coursier piaffant sur son socle, une allégorie dans sa niche.

L'homme est absent de ces métropolis. Il s'y est fondu dans la multitude. Ce n'est plus lui qui passe et repasse, flâne, s'arrête et s'en va. C'est le *on* morcelé à l'infini. Il n'a d'attention que pour les distances, les trajets, les feux qui les jalonnent, les circuits où il se fourvoie et s'impatiente. Les stylites posthumes qui ornaient ses haltes ne seraient que les inutiles vigies d'un flot indifférent. Ce *on* sans visage ne peut être confronté à soi non plus qu'à une nature dont il ne se soucie pas. Il l'est seulement à ses propres agitations, à l'écoulement parcellaire de ses tumultes réglés.

L'âge de la statuaire associée à l'architecture semble bien révolu. A l'énormité des volumes entassés dans toutes les dimensions d'une étendue vouée aux masses et au nombre, conviennent mieux les simulacres de l'élémentaire, les figures latentes de l'informe et sous les traits de l'inerte, ses ossatures conjecturales d'énergie en puissance. L'artiste peut être le médiateur entre ces deux ordres de réalité: celui des violences sommaires à l'œuvre dans le secret de la matière, celui délibéré que le constructeur provoque à l'aide de ces machineries dans les détours desquelles circulent, pareillement canalisés, l'atome ou l'homme. A la place de la ville éclatée, coupée de tranchées qui en aspirent et y injectent les trajectoires de la vitesse, le bâtisseur juxtapose les théorèmes de la démesure et n'ajoute à son ouvrage que la morosité des aîtres d'une pullulante promiscuité. C'est à l'artiste, pourtant, qu'il revient de faire reparaître dans sa rudesse originelle, parmi les épures du génie civil, quelque chose du génie sauvage et désordonné de la tectonique universelle et de lui donner droit de cité.

L'ange de la ville. 1949. Bronze. H. 180 cm. Coll. Peggy Guggenheim, Venise.

Par son réalisme forcené que semblent buriner tous les stigmates d'une ascèse millénaire, l'art de Marino Marini s'accorde aux données frustes de la substance du monde, telles que les empreintes d'un patient devenir les ont faites et façonnées à la ressemblance du hasard. En procède la vision de ces corps simplifiés jusqu'à l'inéluctable charpente de la création minérale, qui obsèdent le sculpteur. Par contraste, les strictes formules de l'ingénieur, projetées en écran dans l'espace, quand une rencontre fortuite met en présence l'œuvre et son arrière-plan, la ville, soulignent la paradoxale affinité des formes de Marini avec la rugueuse plastique des créations spontanées de la nature comme avec la nudité arbitraire du chiffre et des équations de la symétrie. Elles s'apparentent aux unes. Elles portent aux autres une espèce de défi, bien qu'elles y introduisent, dissonance calculée ou complicité instinctive, les structures complémentaires de leur nette et vigoureuse essence.

A son dernier degré d'achèvement, la sculpture pour Marini devient un exercice de la rigueur, une architecture du tragique. Il s'agit, pour lui, selon lui, d'atteindre à une forme d'autant plus éloignée de la figure humaine qu'elle s'approche davantage d'une ligne « constructive et statique ». Le thème se décompose en irréalité concrète et organique. Toute fondée sur le réel, elle le recrée à partir du germe initial en combinaisons de volumes articulés entre eux sans que rien de l'allusion première en soit fondamentalement altéré. Sous le ciseau, ces variantes virtuelles sont équidistantes de toutes les apparences qu'un fragment brut et intouché peut suggérer, depuis l'ébauche de la forme absolue émergeant de chances et d'accidents incalculables jusqu'à la perfection élaborée dont la main a raffiné les contours et modelé la rêche enveloppe en réplique de l'idée qui l'a reconnue et inventée.

Grand guerrier. 1960. Bronze. 440×360 cm. Coll. part., Milan. (Spolète, 1962: Exposition Internationale de Sculpture). (*Photo Ugo Mulas*).

Lithographie originale en couleurs ▷
de Marino Marini. (*Mourlot impr., Paris 1974*).

Marino Marini semble poursuivre le rêve immémorial qui, à travers le jeu aveugle des métamorphoses, engendre ses inépuisables phantasmes. Il leur donne corps. Extrait de la gangue de l'informe, ils en gardent, par lambeaux, l'écorce et le grain. L'humain, en eux, se réduit à quelque accident d'une création qui se fourvoie sans cesse et ne récuse aucun de ses essais. L'être surgit, s'affirme, chancelant entre la lourde statue apparentée à la terre, membres de glaise, torse et flancs enflés d'un souffle obscur. Peu à peu, la forme triomphante se défait, retourne à la masse qu'elle a reniée et, ressaisie par une inaliénable allégeance, s'y résorbe, s'y exalte et s'y confond.

Ces puissantes reviviscences des formes issues du creuset primordial n'ont rien de commun avec la monotonie fonctionnelle qui est leur cadre d'occasion. Etrangères d'un autre monde, elles y accusent cependant leurs sourdes origines; elles y prennent un grave et farouche accent. Mais Pomone, dira-t-on, qu'a-t-elle à voir avec ces parterres de ciment, ces vertigineuses serres aux vitres miroitantes de reflets et de feux, ces espaliers d'acier porteurs de fruits électriques, ces fûts de fonte plantés aux carrefours? Rien, sans doute. Elle ne préside plus à la montée des sèves ni aux éclosions. Elle évoque plutôt la maturité plantureuse de ces déités chthoniennes toutes mêlées au limon. La nymphe flexible et vagabonde, dans son exubérance charnelle, s'enracine au tréfonds d'un arrière-monde où sont enfouies les matrices de la forme et les troubles figures du possible, appesanties par un sommeil minéral. Face obtuse, béate, lutée de torpeur méridienne, ces créatures placides, filles de la Terre-Mère, peuplent les aires arides où sa présence n'a plus lieu. La référence qu'y fit, qu'y fait encore Marini, atteste de sa part un retour à ces modèles que demeurent pour l'artiste les aveugles miracles fomentés par l'infaillible incohérence des règnes, des analogies, des coïncidences insolites dont il reste dans sa démarche: essentielle et inavouée, tributaire. Plus aurignaciennes qu'étrusques, les nudités de Marini, pétries en façon de mottes vivantes, enlisées dans la glèbe, relèvent des plus lointaines fascinations qu'exercèrent sur l'imagination les jeux de la nature, trouvailles ambiguës et prémonitoires en qui l'homo artifex prenait conscience de ce qu'il lui fallait inventer. Monstres, peut-être, dans une cité palladienne, elles apparaissent en concurrence avec le roide appareil des constructeurs d'aujourd'hui, contrepèsent leurs aplombs écrasants par l'architecture d'une chair parée de sa seule plénitude. Toute sobre qu'elle fût et hiératique dans sa luxuriance même, la sève païenne allait pourtant tarir. L'exigeante restriction de sa force va la resserrer autour du mince fuseau de ses élans conjugués. Tiges sveltes et lisses, parcourues d'insensibles tensions, ces sereines cariatides veinées des brefs rubans de la couleur, font des pas et ne les achèvent point. Seules, une légère saillie du corps, la pointe sur laquelle il pivotera annoncent l'imminence du mouvement. Acrobates, jongleurs, danseuses donnent un spectacle de la lenteur cérémonielle. Chacun y a son rôle et semble l'officiant d'on ne sait quel rite de l'implicite et de l'instable. On les dirait détachés de ces étroits profils peints aux murs des nécropoles toscanes et dont la nuit terreuse n'aurait ni altéré le poli ni flétri la vivacité des sucs qui les fardaient. La concision aiguë, le bariolage barbare de ces fluides anatomies les banniraient sans doute des lieux trop imprégnés des subtils accords de la pierre et de la grise patine du temps. Mais de quelle discrète audace ne relèveraient-elles pas les mornes parois où elles feraient danser leurs ombres.

Le couple équestre, bête et homme accolés, a été de tout temps, au cœur des villes, le symbole du croisement de la volonté virile et de la force domptée. En selle, dans une assiette inébranlable, le cavalier se hausse à l'échelle des monuments, des arches, des esplanades. Il affirme son empire par l'impassible loi qu'il impose autour de lui, commande aux ressorts de l'impatience nerveuse, la réfrène et la ploie, réprime la sauvagerie du bond. L'épopée tumultueuse des chevaux divins, la cavalcade des centaures dans l'éboulis des ravins, le galop furieux d'un Mazeppa qui ne finit que quand bronche la bête et qu'avec un dernier spasme elle glisse de ses quatre fers et s'abat, tous les thèmes de la force désordonnée qui s'effondre n'étaient pour l'art que l'insupportable conclusion d'un grand mythe. C'est à la destruction de ce mythe que Marino Marini s'est attaché. Il n'en veut voir que l'aboutissement tragique, la démission d'une longue et souveraine maîtrise. Il les tient pour les signes grandioses d'une conquête dont le sens s'est perdu. D'œuvre en œuvre, la dégradation du mythe se fait plus précise, plus dramatique. L'homme, d'assuré qu'il était, étreint, pour se retenir, sa monture. Le thème s'inverse. Né de l'alliance d'une rétive et frémissante musculature avec la ferme emprise qui, sans peser ni meurtrir, la dirige et ne rend jamais la main, l'être double n'est plus, au terme de sa mutation, qu'une carcasse disloquée, un équilibre de discordances soudées entre elles par une intime nécessité.

A califourchon, jambes pendantes, torse droit, bras en croix, la face hilare, l'homme est en posture de triomphateur, Colleone naïf, tout étonné d'être là. L'animal porte son fardeau avec indifférence. Il a le poitrail large, bombée la croupe et semblable à celle qu'un très ancien poète comparait aux « nuées roulant sur la cime des monts, fouettée de rayons et chevauchée par la face ronde d'un astre ». La tête petite, le garrot courbe sont du type même qu'on voit défiler dans les rassemblements et les batailles des siècles passés. L'étalon pansu qui tire l'araire, trace sans dévier son sillon, a encore une soumission sans résistance. Mais le voici qui s'affine. Le cou s'allonge; les jambes grêles aux boulets arrondis se raidissent obliquement. L'ensemble devient une manière de composition pyramidale que termine la tête de

Composition équestre. 1957/58. Bronze. ▷
H. 6 m. Erigé à La Haye en 1959.
(*page 61*)

MARINO

Cavalier. 1951. Bronze. H. 115 cm. env. Manufacturers Hanover, New York.

l'homme rigide et près de basculer, tandis que, à l'opposé, l'encolure et le chanfrein se tendent à l'horizontale. Du cheval, ne reste plus que cette bête à demi fabuleuse, écartelée.

Un déséquilibre violemment compensé s'établit entre les tensions adverses des deux partenaires. A la diagonale de plus en plus infléchie et abaissée de l'un, répond la ligne étirée et roide de l'autre, l'interminable mâchoire à peine fendue de la bouche et de l'ourlet plat des naseaux. L'écuyer n'est pas encore désarçonné, mais il n'est plus que l'inutile contrepoids de l'élongation démesurée de la bête qui flaire quelque menace mystérieuse, l'un de ces cataclysmes à l'approche desquels, crispée par l'effroi, elle en appelle au ciel avant que la terre ne manque où ses sabots, du plus loin, cherchent à s'ancrer.

Longtemps, par une prédilection dont aucun de ses commentaires ne donne l'explication, l'artiste s'en est tenu à l'attitude du cheval en arrêt, rétracté sur ses jarrets, renâclant devant un invisible obstacle. La créature triangulaire qu'il forme avec son cavalier est, pour l'artiste, l'image de l'enracinement désespéré et de la fuite impossible, de la chair à l'extrême de son effort qui lance son cri, est, elle-même, son cri.

L'outrance de la déformation qu'il fait subir à ce que modèlent ses mains a entraîné Marini à schématiser sans complaisance la silhouette anguleuse. Elle s'évase en trapèzes, brise par saccades sa cohésion, arc-boutée pour une escalade interdite et saisie par la dure géométrie de la violence qui la fige en frénésie, en sursauts entravés. L'homme verse, s'accroche à sa monture comme un mannequin dérisoire. Mais l'animalité l'emporte. Elle atteste cette démonie universelle, montée du fond des âges sous la figure de la harde et de la horde. A la place de l'homme déchu et qu'on ne reconnaît qu'à peine à son râle d'agonie, elle clame sa haute plainte silencieuse. Affaissé sur son arrière-train, l'œil dilaté, le cheval darde sa fougue d'un seul jet, luttant pour s'arracher au chaos originel où il s'enlise et se débat. Un art qui cherche le « miracle » — si l'on peut oser une exégèse satisfaisante d'un titre sur lequel le sculpteur est resté évasif — atteint ici à son évidence la plus dépouillée. Toute l'œuvre de Marini n'est-elle pas d'unir les abruptes figures de l'élémentaire à la rigueur plastique qui les moule dans la forme de l'idée?

Après cet excès et ce paroxysme, la passion de la matière s'apaise. La grande fièvre panique retombe. Le pacte sur lequel l'homme avait fondé sa suprématie, perpétuellement déjouée et rétablie, est de nouveau en vigueur. Mais, cette fois, c'est associé à son adverse partie qu'il entend surmonter sa défaite, composer avec ce qui l'a jeté bas. « Guerrier », si l'on veut, victime consentante plutôt, protagoniste d'un combat aux péripéties sans nombre contre les puissances inhumaines, tantôt alliées, tantôt ennemies, à qui, sans cesse, il lui faut disputer la prééminence. Le despotique cavalier d'antan se mue en cette délirante machine dont il doit prévoir et faire siens les allures, les soubresauts, les écarts, presque adopter les modes de se conduire et d'exister. Que reste-t-il de celui qui n'accepta de la servir qu'au prix de sa propre dégradation? La métamorphose accomplie, tout se conclut par cet amas de membres défaits, de pièces et d'organes bizarrement agglomérés les uns aux autres et qui se recomposent en une architec-

Guerrier. 1959/60. Bronze. 135×170×114 cm. Coll. part., Milan.

Au premier plan: Petit miracle (vu de dos). 1972. A droite: Idée du miracle. 1971. Au fond: Composition idéale. 1971. *Exposition Internationale de Sculpture en plein air, Rimini 1973.* (*Photo Moretti film*).

ture de débris, en amalgame quasi abstrait des restes de ce qui fut le conflit de deux antagonismes affrontés.

Ici, le sculpteur s'engage dans une voie mitoyenne de la rêverie dyonisiaque et de la fabulation anticipatrice. Des volumes disjoints qui s'entremêlent, des parties d'homme et de bestialité se fondent en une énigmatique créature, gardienne accroupie du trésor de ses forces. Marino Marini s'est flatté d'avoir détruit un mythe. N'a-t-il pas, au contraire, contribué à en illustrer un autre, plus inquiétant que celui qu'avaient inventé les errements de la transcendance et de la poésie? L'homme s'imaginait avoir assis, une fois pour toutes, sa primauté sur toutes choses au monde. Mais leur violence qu'il croyait matée et docile à son service, se rebelle et le ressaisit. En face du sphinx équivoque que l'artiste a taillé dans la pierre sombre, nul ne peut dire où la bête finit, où l'homme commence, et si, dans le monstre né de l'accouplement du désarroi de l'un, de la fureur de l'autre, la proie humiliée n'est pas celui-là qui prétendait avoir renversé à son profit le rapport des forces.

S'interroger devant une telle sculpture, c'est, peut-être, prendre conscience de ce qui, à l'improviste, peut, à chaque moment, venir déranger l'ordre établi et bouleverser ses fragiles assises. Ce à quoi les Grecs donnaient le nom d'*ubris* est porteur de dévastation et générateur de mythes. Le sculpteur, qu'il y consente ou non, prête la main à cette œuvre. Marino Marini y participe. Sur la table rase où l'architecte, le terrain enfin déblayé, jette ses cubes, ses dés, et engage la partie contre l'espace, il fait paraître, en de singuliers contrastes, la forme protée, la réalité multiforme qui survit à toutes les destructions et sous le neuf affleure toujours.

PIERRE VOLBOUDT

La fin d'un mythe

LES «MIRACLES»

par Kurt Martin

Comme frappé par une force supérieure, le puissant cheval s'est soudain affaissé en avant. Le cavalier rejeté en arrière jusqu'à la croupe de l'animal, semble se dresser comme s'il s'offrait délibérement à un événement épouvantable. Son visage — en tout état de cause est-ce encore un visage? — est tourné vers le ciel.

Tout cela est rendu nettement, quoique sans traits caractéristiques particuliers, physiquement ramassé dans une unité formelle générale, poussé à un degré dramatique élevé et cependant dompté par la précision serrée d'une composition monumentale. Malgré l'action portée à une haute intensité, ce n'est pas l'instantané d'une situation qui est ainsi décrit.

Que signifie ce grand bronze?

Le travail de Marino tourne exclusivement autour de quelques thèmes, dont celui du cavalier et de

Petit miracle. 1951. Bronze. 54×68,5 cm. Chrysler Art Museum of Provincetown, USA.

son cheval, sans cesse repris. Les statues équestres du passé lui sont familières: l'antique Marc Aurèle du Capitole à Rome; le gothique Bernabò de Visconti du Castello Sforzesco à Milan, qu'il prise particulièrement, la statue de Gattamelata de Donatello à Padoue, le Condottiere Colleone de Verrocchio à Venise, ainsi que les monuments des siècles suivants élevés à la gloire des princes et des grands capitaines. Semblables statues ne pouvaient être érigées à l'époque que pour celui auquel telle gloire était due: souverain ou héros victorieux.

En ce qui concerne les cavaliers de Marino Marini, il ne s'agit nullement de personnalités marquantes, de faits exceptionnels dont on devrait perpétuer le souvenir. Ses figures sont anonymes et en cela, précisément, elles sont tout simplement représentatives de l'homme qui est exposé au drame bouleversant de notre époque.

Marini débute par des groupes paisibles, par le jeu opposé de l'homme et l'animal; ceux-ci sont

Petit miracle. 1953. Bronze. H. 45 cm. Coll. Pr. Sanders, Schiedam-Rotterdam.

conçus comme deux corps séparés qui cependant s'apparentent, se complètent. Le cheval qui, pour nous, depuis la création, semble marqué d'une noblesse particulière, guette (attentif et confiant) un signe de son maître qui, tranquille, regarde autour de lui et tient en mains les rênes (non représentées). La réalisation la plus significative de ce genre s'intitule « Le Pèlerin ». Dans une œuvre postérieure on voit le cheval tirer en avant son cou raidi, comme s'il aspirait un fumet inconnu; l'homme lève la tête comme s'il pressentait une apparition surnaturelle. Le thème semble se développer ainsi de lui-même: le cheval effrayé lève la tête à laquelle le cavalier s'accroche des deux mains. Puis l'homme écarte les bras dans un geste extatique, comme s'il rencontrait l'insaisissable et s'abandonnait à l'influence d'une telle apparition, pour l'accepter avec humilité. Mais ce geste, en forme de croix, demeure encore ferme et assuré, lié à ce monde, par l'accentuation des lignes horizontales. Marino Marini donna d'abord à ce cavalier le nom de « Résurrection », comme un symbole de l'espérance et de la reconnaissance qui l'ont inondé peu de temps après la guerre. Il changea plus tard ce titre en « L'ange de la ville », qui donne le sens d'une invocation.

Mais l'inconnu, l'insaisissable s'approchent de plus en plus, avec toute l'épouvante de leur anonymat, surgis de partout et de nulle part. La tête, haut dressée, la bête se fige sur le sol comme si elle voulait s'y ancrer solidement, y trouver son salut. Effrayé, l'animal se cabre; le cavalier, impuissant et rejeté en arrière, perd son équilibre, comme s'il allait tomber sur le côté. Ainsi s'expriment l'insécurité, la précarité d'une existence qui ne peut plus se gouverner. Le développement interne du thème est achevé en 1951. L'animal et l'homme sont réunis par la composition, mais en tant que corps demeurent séparés. Le cheval effondré a posé la tête à plat sur le sol, son arrière-train est haut levé, les jambes menacent de s'affaisser. Le cavalier se rejette en arrière mais ses pieds reposent encore solidement sur le sol. Il s'agit de la première représentation du « Miracle », qui prend naissance simultanément en deux attitudes différentes (l'homme qui s'écroule et le cheval qui se dresse).

Le travail suivant, de 1953/54, réunit plus étroitement bête et cavalier, lequel gît cependant de tout son long, impuissant et privé de bras, incapable de se déterminer lui-même, victime sans volonté de la puissance insaisissable. Immédiatement après cette « étude », (ainsi est-elle expressément désignée), une grande œuvre a été exécutée en bronze (1953/54) et, en rapport avec celle-ci, une variante en bois (1954). Le cavalier, ayant pivoté sur lui-même, appuie ses bras courts sur la croupe du cheval, dans le dessein d'éviter l'événement, de se sauver de la catastrophe. On y voit une recherche de fermeté dans le maintien; et toujours d'une affirmation, d'une révolte contre la puissance agissante. C'est pourquoi l'arc que forme l'arrière-

train du cheval est tiré et bandé vers le haut. Son œil lance un regard terrifié vers le vide qui lui fait face, comme seul peut le faire un animal.

Dans la version munichoise en bronze et en bois réalisée en 1960/61, Marini revient au projet de 1953/54, dont l'énoncé est pour ainsi dire emprunté à l'action, qui se concentre sur elle-même et se modifie en ce sens. Plus du tout de défense travestissant la vue, mais au contraire une disposition à accepter l'incompréhensible. L'animal a succombé; sur sa tête déformée on déchiffre l'anéantissement de la mort. Le cavalier reste muet, sans visage ni expression, sans bras, sans mouvement ni force; il ne reste plus que l'être rejeté en arrière dont la posture s'accorde à celle de l'animal. Il n'y a plus de résistance contre le sort, on ne peut plus poser de question; formes et mouvement se confrontent au néant.

Une comparaison avec l'œuvre de 1954 confirme l'impression plus monumentale due à l'échelle plus grande. Le sujet conduit à une solution définitive, un achèvement concluant.

Si, dans la première version du « Miracle », domine la diagonale brutale, en tant qu'idée touchant à la composition et au fond, dans la seconde, la verticale abrupte du cheval arraché vers le haut est déterminante. A l'effondrement passif s'oppose l'action la plus énergique. De violentes verticales fusionnent en pyramides escarpées; se substituant à l'équilibre, le mouvement est soudain entré en jeu. L'animal a grandi, il se dresse comme dans un dernier cri au-dessus de la nature tout entière. Plus proche des origines que l'homme, il est appelé, par un puissant mouvement immémorial, à une réponse qui dépasse la peur et l'angoisse.

Déraciné, son propre courage aliéné, l'homme est exposé à une revendication semblable et n'est plus de taille à tenir tête. Doué de la force accumulée des êtres vivants, il n'est plus, en dépit de son savoir, qu'un être abandonné, nul et misérable. Les rapports relatifs à l'ordre naturel des grandeurs sont négligés: le cavalier devient petit, insignifiant; sans défense ni secours il ne domine plus son destin. Il commence à culbuter, se maintient encore par les cuisses, glisse sans finalement tomber. Accroché verticalement, comme une pendeloque, à la stature écrasante de la bête, il se dresse au-dessus du vide. La posture dramatique de cette deuxième version du « Miracle » s'impose sous une forme plastique d'une force extraordinaire et d'une présence persistante.

Marini, qui a débuté comme peintre et dessinateur, a préparé ses thèmes, dont celui du « Miracle », par de nombreux tableaux et dessins, d'une façon surprenante si l'on songe aussi à ses travaux de tendance abstraite. Cependant il ne s'agit ni de projets ou d'ébauches, ni d'études visant à un but déterminé. Il joue librement autour des thèmes, souvent enrichis de nombreuses figures comme sur une scène. C'est une peinture authentique, ayant sa propre valeur avec toutes les hypothèses et les évaluations des couleurs et de leur rapport;

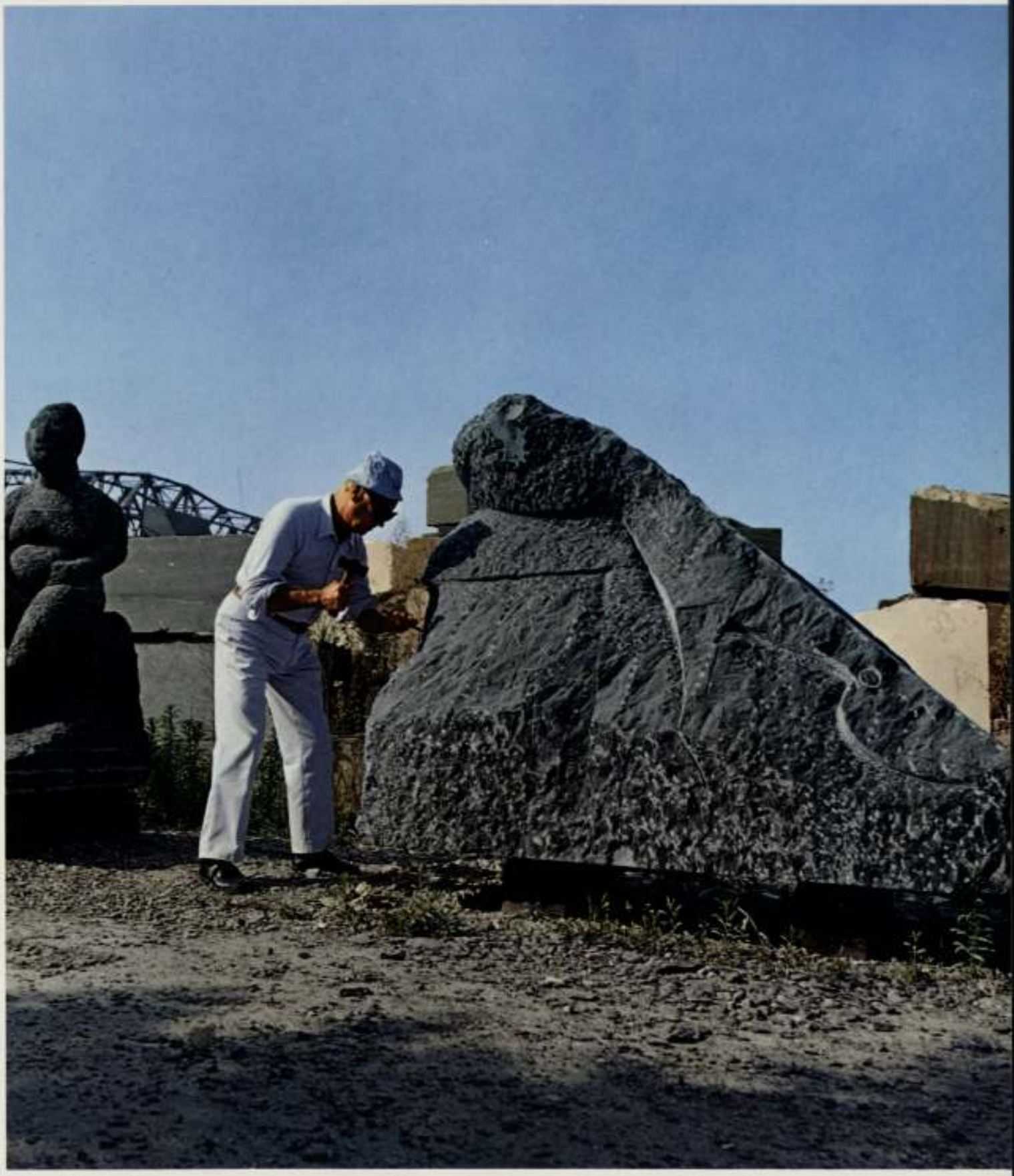
Miracle. 1953. Bronze. 255×80×80 cm. Museum of Modern Art, New York.

Miracle, étude. 1953/54. Bronze. 102×65 cm. Kunstmuseum, Winterthur.

elle n'a que la « limitation » pure et simple de la tendance des représentations, soit vers le figuratif, soit vers l'abstrait. Sans la moindre réminiscence, loin de toutes ses représentations picturales, il donne vie ensuite à la réalisation plastique.

Le thème poursuit son œuvre en Marini qui trouve de nouvelles représentations, de nouvelles solutions. Déjà en 1956, puis en 1957/58 et en 1964/65, des formulations abstraites plus profondes sont nées. Cavalier et animal ne sont plus qu'ébauchés, leurs corps fusionnent d'une façon massive. Le caractère animal et humain subsiste dans une expression morne.

Dans les années 50, apparaissent des désignations comme « Compositions », suivies, au cours des années 60, pour apporter plus de clarté, de « Une forme dans une idée » où la validité générale, et la valeur propre de la représentation formelle sont manifestes. Depuis 1968, Marini n'œuvre presque plus que dans la pierre. Une fois encore sont reprises les deux versions du « Miracle ». Cependant, ce n'est pas seulement le nouveau matériau qui transforme maintenant les expressions artistiques qui l'occupent sans cesse depuis 1951. Non seulement la forme est prise dans un bloc compact, mais en ce sens les thèmes aussi sont condensés. Pour la deuxième version en pierre, « Idée du miracle », Marini a recours à une hauteur de plus de 2 m 28 et le bronze culmine à 4 m 50. Dans les deux œuvres, l'arrière-train n'est encore conçu que comme un socle, d'où surgit en hauteur la forme abrupte. Les jambes antérieures du cheval sont devenues des moignons. L'homme n'est plus qu'une forme horizontale séparée et inarticulée, un compromis visuel d'équilibre de la composition, une « Idée d'une image », un signe d'avertissement des temps, réduit à la substance de la reproduction et de la prophétie. De la pre-



Marino Marini à Querceta (Lucca), dans les ateliers Henraux, travaillant à l'une de ses dernières sculptures: Intuition, 1972, pierre grise, 207×160×100 cm. (*Photo Amendola*).

Miracle. 1954. Bronze. 118×164×73 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne.

mière version du cheval effondré, Marini a encore une fois tiré en 1972 deux sculptures en pierre. La première, un « Petit miracle », bloc massif, sans séparation des corps, qui ne sont reconnaissables que comme des souvenirs; la seconde, une « Idée du miracle », grande pierre dont la surface est grossièrement travaillée, laissée comme brute par endroits; les signes inscrits, allusions, indices, accents, « spectres fossiles » (Marini), sont d'une grande force de persuasion.

Les cavaliers de Marini n'ont aucun passé dont ils puissent se réclamer et, de ce fait, ils n'ont ni le réconfort que donne la chose éprouvée, ni la pitié et la miséricorde qu'apporte la foi. « Mes statues équestres », déclare-t-il lui-même, « expriment le tourment causé par les événements de ce siècle. L'état d'esprit dans lequel je suis en disant cela est proche de celui des Romains qui, à la fin de l'Empire, voyaient l'écroulement d'un ordre séculaire sous la poussée des barbares qui déferlaient de toutes parts. Je crois très sérieusement quant à moi que nous allons vers la fin d'un monde. » Et, dans un autre passage: « Les catastrophes auxquelles il (le cavalier) succombe, ressemblent à celles qui ont détruit Sodome et Pompéi. Mon désir, c'est de rendre évident l'ultime moment de la dissolution d'un mythe, du mythe de l'individu héroïque et victorieux, de l'" homme de bravoure " des humanistes. Mes œuvres, depuis une quinzaine d'années, ne veulent pas être héroïques, mais tragiques. Je voudrais exprimer quelque chose de tragique, une espèce de crépuscule de l'humanité, plutôt une défaite qu'une victoire. » Et à la question: que pourrait-il encore arriver aujourd'hui? Marini répond: « Je ne sais pas, peut-être me faut-il reprendre par le commencement. »

Ce tragique n'est pas seulement établi par le thème, il n'est pas seulement rendu plus intense par son changement et son développement permanents, il imprègne la représentation jusque dans les détails de l'exécution. Plus la bête est frappée, plus l'homme est impuissant devant la force fatale du hasard, et plus résolument s'affirme la vigueur plastique face à l'espace contraignant. Pas de forme désagrégée ou en décomposition, mais bien de solides et palpables volumes, des rythmes clairs et de grand style. Des contours tendus sertissent les figures et l'imprécis de cet espace, s'affirment vis-à-vis des creux, des fissures et des lézardes que Marino Marini semble revêtir et emplir de souf-

◁ Une forme dans une idée. 1964/65. Bronze. H. 202 cm. Propriété de l'artiste.

Miracle. 1959/60. Bronze. 169×128×280 cm. Kunsthaus, Zurich.

france comme des blessures. Il en est de même de la surface obtenue par la fonte, où les aspérités et les accidents sont dûs au hasard. Marini la crève, la torture; comme il l'a dit lui-même, il l'anime jusqu'à ce que le bronze commence « en quelque sorte à respirer ». La vie de la forme s'oppose ainsi à la chute.

Marini a donné à ces œuvres le nom de « Miracle ». En quoi consiste ce miracle? Qu'on se remémore l'événement grâce auquel Saül est devenu saint Paul. Il a été représenté dans les célèbres tableaux de Raphaël, de Michel-Ange, de Brueghel le Vieux, de Rubens, du Caravage, mais souvent aussi sous les aspects de la chute d'un cheval. Jésus apparaît à l'impie. Sa parole est claire: « Pourquoi Me persécutes-tu? Il t'est dur de regimber contre l'aiguillon. » Et Saül, par la puissance inattendue et soudaine de l'aveuglante apparition, fut terrassé et frappé de cécité « afin de recevoir la lumière interne », ainsi le rapportent les « Actes des Apôtres ». Le « Miracle » de Marini ne prétend pas être un miracle de la Conversion et du Salut, qui libère des chimères, qui élève du fond de l'abîme et transforme l'homme. En lui, nulle Terre Promise, nulle visée rédemptrice, telle qu'elle resplendit derrière les épouvantables images de l'Apocalypse. L'endroit où se produit ce miracle est ce lieu indescriptible, situé dans le moi de l'homme, où commence la peur, et d'où elle afflue, se répand, peur sans origine et que l'on ne comprend ni ne connaît, peur à laquelle chacun est inévitablement exposé, sans espoir. « C'est pourquoi mes cavaliers tombent de cheval », dit Marini, « comme nous tous, ils ne peuvent maîtriser leur destin. »

Et pourtant il y va du salut! Car l'artiste saisit cette peur invisible, la domine par sa vision et malgré tous les obstacles. Il la délivre de l'inconnu en prêtant corps à son action, en la soumettant à la force ordonnatrice de la forme. Ainsi peut-il la conjurer et la dompter. En lui donnant forme, la peur peut se dissiper, et une seule chose en décide: le miracle de l'art. Marini déclare: « On peut détruire un monde, mais dans cet anéantissement il y a déjà l'acte de la reconstruction. »

KURT MARTIN

Traduit de l'allemand par Robert Valançay.

TRAGÉDIE DE LA FORME

par Werner Haftmann

En 1962, Marino Marini sculpte le « Grand cri ». Dès 1960, il avait esquissé sur une toile cette image qui l'obsédait. Au début de 1962, il transposa ce thème dans les trois dimensions de la sculpture en une petite esquisse (21 × 28 × 15 cm.) qui se trouve maintenant à Montréal. La même année, il développa ce motif pour une sculpture plus grande (75 × 114 × 68 cm.). A ces travaux préliminaires succéda finalement l'œuvre monumentale définitive qui fait maintenant partie des collections de la Nationalgalerie à Berlin.

Le motif se compose de deux puissantes formes-signes: à droite, l'avant-corps d'un cheval dans sa chute, le cou douloureusement brisé; à gauche, le corps d'un cavalier désarçonné dont le visage est comme un masque criant et le bras levé comme un étendard. Dans la structure organique des formes, ces deux parties se fondent en un emblème unique, d'une grande force d'expression. La monumentalité de l'œuvre ne résulte pas de la dimension mais de la concentration de la structure dans les lourds volumes du cheval et du cavalier, et

Petit cri. 1962. Bronze. 21×15×28 cm. Dominion Gallery, Montréal.

Le grand cri. 1962. Bronze. 170×290 cm. ▷
Nationalgalerie, Berlin.

Guerrier. 1956/57. Bronze. 21×37×23 cm. Coll. Bo Boustedt, Kungälv, Suède.

Guerrier, étude. 1958/59. Bronze. 71×124× 74 cm. Galerie Rosengart, Lucerne.

dans les axes du bras levé et du cheval écroulé qui traversent le bloc de la structure.

A cet instant dramatique de l'élévation dans la chute, cavalier et cheval forment une unité narrative. Les surfaces juxtaposées, s'entre-choquant violemment et étrangement brisées, démontrent clairement le drame contenu dans la forme. La peau de ce corps cavalier-cheval, réuni par le destin, a perdu sa consistance respirante, sa souplesse. Elle est devenue écorce ridée, écorchée. L'espace fragmenté où se déroule cette agonie participe au drame par les membres tendus. Et par le raccourci des signes d'expression emblématiques, par la force expressive indépendante de la forme et de l'espace, l'image du cavalier désarçonné devient « l'image-réponse » d'une expérience existentielle générale. Elle reflète la situation de l'homme en une image qui prend une résonance étrangement mythique.

L'image du cavalier apparaît dans l'œuvre de Marini dès 1936/37. Elle représente pour lui l'image de l'homme qu'il avait, du fait de sa naissance en Toscane, héritée de l'humanisme de la Renaissance à cause duquel il gardait en mémoire les images de cavaliers de Donatello ou de Verrocchio. Le cavalier devint la parabole de son expérience de la vie. En 1945, quand la guerre tirait à sa fin, Marini les voyait réellement — les cavaliers! C'étaient les paysans italiens qui fuyaient les brasiers de la guerre sur leur chevaux misérables et se dressaient avec des gestes de désespoir, et aussi d'espoir naissant, sur leurs montures. La force de cette expérience vécue transforma le thème humaniste en une image du destin d'une grande force symbolique — une image mythique, archaïque de l'homme qui fuit devant la misère ou qui s'affirme glorieusement. C'est ainsi qu'est née depuis 1945 la longue série d'images de cavaliers. Elle atteint son apogée avec le grand cavalier de la collection Guggenheim à Venise, qui par le geste de ses bras tendus se tient comme une croix puissante sur le cube de son cheval.

En 1955, cette série se transforme en images de chute de chevaux gigantesques, avec leurs minuscules cavaliers désarçonnés. Depuis 1960, dans la série des « Guerriers », l'image du cavalier s'estompe: le cavalier désarçonné se laisse seulement deviner par des détails évocateurs et des gestes pathétiques isolés dans les fragments de l'écroulement. C'est dans ce contexte intellectuel que se situe le « Grand cri » de 1962, mais cette œuvre pleine de signification est la réponse à une expérience immédiate de la réalité.

Les cavaliers de Marini correspondent en images au drame vécu par l'artiste lui-même. A travers eux, on voit ce qui lui est arrivé et comment sa

Le cri. 1962. Bronze. H. 75 cm. Coll. Mr. Gustave Ring, Washington.

Thème du guerrier. 1968. Pierre grise. 200×100 cm. Coll. Mr. et Mrs. Alex Kasser, Montclair, N.Y.

perception de la vie répond aux événements. Ce récit halluciné se tient étrangement à mi-chemin entre le désespoir et l'espoir, entre la résignation et la résistance. Marini a dit une fois: « Mes images de cavaliers expriment l'angoisse que provoquent en moi les événements de mon époque. » Il veut ainsi parler de sa préoccupation humaine, et tente de rendre visible dans ses images mythiques la menace qui pèse sur l'homme libre d'aujourd'hui, et contre laquelle il doit mobiliser sa résistance. Cette préoccupation devient de plus en plus aiguë dans l'expérience de l'artiste. On peut en voir la progression graduelle dans son œuvre. Si les cavaliers du début donnent une image forte et active de l'homme, et si ces cavaliers se tiennent jeunes et souriants, par la suite cette force et cet éclat diminuent de plus en plus et les cavaliers tombent des chevaux qui s'écroulent. La fragmentation de la surface devient le signe graphique qui reflète la sensation de la fragilité de l'homme, la dissolution de la forme devient le symbole de la dissolution de l'homme. Ce qui reste visible est l'angoisse et la plainte devant la disparition de la grande image de la personnalité qui, depuis la Renaissance, fit la gloire des siècles. Personne n'a mieux exprimé ce sentiment que Marini lui-même: « Je cherche à symboliser le dernier stade de la dissolution d'un mythe de la grande personnalité héroïque et victorieuse, de l'" uomo di virtù " des humanistes. »

WERNER HAFTMANN

La Pomone aux Offices

par Arturo Bassi

La salle du Buontalenti au Musée des Offices où vient d'être placée la sculpture de Marino Marini.

Depuis le 29 avril 1974, un des trois exemplaires de la célèbre Pomone *sans tête de Marino Marini — la plus personnelle, peut-être, de cette singulière série de nus féminins —, se dresse dans la salle dite du Buontalenti au Musée des Offices de Florence. C'est la première fois qu'une œuvre moderne pénètre en ce sanctuaire où rivalisent tant de chefs-d'œuvre de Cimabue, de Giotto, de Piero della Francesca, de Léonard, de Michel-Ange et de Raphaël. Un nouveau chef-d'œuvre vient donc s'ajouter aux sculptures rassemblées par Laurent le Magnifique (y compris la célèbre* Venus Médicis*); comme, en son temps, le classique* David *de Michel-Ange s'est intégré au cadre moyenâgeux de la Piazza della Signoria.*

A propos de ces Pomones*, auxquelles aucun autre artiste n'a encore rendu un aussi grand hommage, Patrick Waldberg observe très justement, dans son ouvrage sur Marino Marini, que « la série des nus féminins que Marino a intitulés les* Pomones *correspond à un rêve de jeunesse. Plus tard,* Cavaliers, Guerriers, Miracles *et* Cris *porteront la marque de la maturité et de l'irruption de la conscience malheureuse ... Voyez donc ces* Pomones *de Marino, tantôt s'élargissant aux hanches comme des amphores, tantôt souples et légères, à peine posées: ne les imaginerait-on pas dressées, à la limite de quelque verger, faisant rêver les pâtres sous le ciel étoilé du Latium? Elles portent la plénitude des arbres fruitiers qu'elles protègent et peuvent être massives, comme le sommeil, ou bien en alerte, à la limite du tressaillement, exhaussées par l'extase du cœur. C'est la femme dans sa jeunesse éternelle qu'incarne Marino dans ces images successives ... »*

L'événement extraordinaire que constitue l'entrée de la Pomone *au Musée des Offices a été rendu possible grâce aux efforts de l'architecte Bemporad, surintendant aux monuments, du professeur Luciano Berti, directeur du Musée des Offices, et du maire de Florence, M. Luciano Bausi.*

Qu'il me soit permis de tirer quelque fierté de ma modeste collaboration (depuis le début des discussions jusqu'à la mise en place), collaboration généreusement approuvée par le maître.

ARTURO BASSI

L'été en Toscane

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

Composition idéale (vue de dos). 1971. Pierre grise. 220×114×100 cm. Propriété de l'artiste. (*Photo Lorenzo Capellini*).

L'idée d'une image. 1969/70. Bronze. H. 500 cm. env.
Coll. Alex Kasser, Montclair, N.Y. (*Photo Moretti film*).

respondance 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 voile 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 sur le point d'être désarçonné; et puis, dans un bloc massif et allongé, voici un *Guerrier*: nœud d'énergies

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 exemples datent, en fait, de 1934/35: 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 cor-

Miracle, 1970/71. Pierre grise. 228×137×90 cm.
Musée du Vatican. (*Photo Lorenzo Capellini*).

Idée du Miracle. 1971. Pierre grise. 240×145×100 cm. Propriété de l'artiste. (*Photo Lorenzo Capellini*).

gies 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 « 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

Pomone. 1972.
Pierre grise.
175×94×75 cm.
(*Photo Marina Marini*).

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. »

Petit miracle. 1972. Pierre grise. 74×74×51 cm. Propriété de l'artiste. (*Photo Moretti film*).

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.
Extrait de *XX^e siècle* n° 39, décembre 1972, Paris.

Marino à la Scala

par Carlo Pirovano

« La peinture, pour moi, c'est le fait de la couleur, et celle-ci m'éloigne de plus en plus de la forme réelle. L'émotion de la couleur — sa juxtaposition à une autre couleur, leur rapport —, excite beaucoup plus mon imagination que la matérialisation de la forme humaine au moyen de la seule couleur picturale. » Dans les propos de Marino, on trouve toujours un noyau essentiel autour duquel viennent s'amasser souvenirs et regrets, satisfactions et doutes, mais jamais des prises de position à caractère de programme; cela forme une sorte de cocon fermé sur lequel la soie s'enroule avec une apparente symétrie, selon une règle inéluctable ... Pourtant, le cocon n'est pas une sphère parfaite, pas plus que l'œuf cher aux sages de l'antiquité ... L'impassibilité apparente, lapidaire, de Marino réside uniquement dans sa volonté; le reste n'est que mythe fragile, désir pathétique.

C'est dans cette direction qu'il faut rechercher le point de rencontre idéal entre Stravinski et Marino; si l'on s'écarte du domaine de l'émotion pour essayer de trouver quelque concordance culturelle en établissant des parallélismes et des points de contact linguistiques ou sémantiques, on ne pourra que s'égarer dans un maquis d'hypothèses sans autre issue possible que les élucubrations approximatives et abstraites que certains exégètes de l'art ont pris l'habitude d'élaborer à leur usage exclusif et à celui de quelques rares et fanatiques adeptes.

Ce préambule n'est pas tout à fait inutile si l'on songe qu'un critique d'art, de formation alleman-

« Le Sacre du Printemps » à la Scala de Milan, saison 1972/73. (*Photo Giacomo Pozzi-Bellini et Luigi Ciminaghi*).

« Le Sacre du Printemps », dont Marino a réalisé les décors et les costumes, a été représenté à la Scala sous la direction de Bruno Maderna, avec une chorégraphie de John Taras. La première représentation a eu lieu à Milan le 9 déc. 1972. Cette photo représente la première scène. (*Photo Erio Piccagliani - Teatro alla Scala*).

de, a prétendu avoir trouvé une explication au moindre détail des inventions de Marino (ce qui est bien mal connaître ce faune chantant qu'est l'artiste) et a établi une équivalence axiomatique entre Marino et Stravinski. Certes, la familiarité de Marino avec le grand compositeur russe remonte à fort longtemps; tout le monde connaît le magnifique portrait qu'il a fait de lui, cette tête diaphane et pourtant agressive qui m'a toujours fait penser au fantôme d'un de ces ascètes du temps jadis, macérant dans le désert, à la façon du saint Jérôme de Léonard. Marino le modela à New York en 1950 et en fit, en 1951, une seconde version encore plus épurée, réduite à l'essentiel. Mais pour le sculpteur toscan, Stravinski représentait bien davantage qu'une personnalité à figer dans l'éternel par la brève scansion d'un profil, d'un méplat, d'une géométrie idéale présente dans tous les portraits exécutés par Marino; c'était avant tout une dialectique subtile avec un monde partiellement étranger, lointain en tout cas, la personnification mythique d'une aventure où Marino s'était engagé aussitôt après avoir quitté le nid provincial: c'était l'avant-garde, c'était Paris, avec tout ce que cette ville avait su condenser et ré-élaborer dans les premières décades du siècle, c'était la non-règle et aussi, disons-le, le déracinement ethnique, l'angoisse mystique venant se juxtaposer aux sédimentations d'une nature paganisante. L'extrême prudence avec laquelle le Toscan avait, durant sa jeunesse, passé au crible les expériences et les contradictions de trente ans d'avant-garde, le rendait moins défiant, moins soupçonneux envers un langage — celui de la musique — qui, en apparence, ne touchait pas au vif de ses problèmes personnels. Peut-être se rendait-il très bien compte aussi qu'à travers la peinture, cette sève aurait fini par irriguer la place-forte même de la sculpture.

Ce « Sacre du Printemps » à la Scala représente également pour Marino, après tant d'années, l'af-

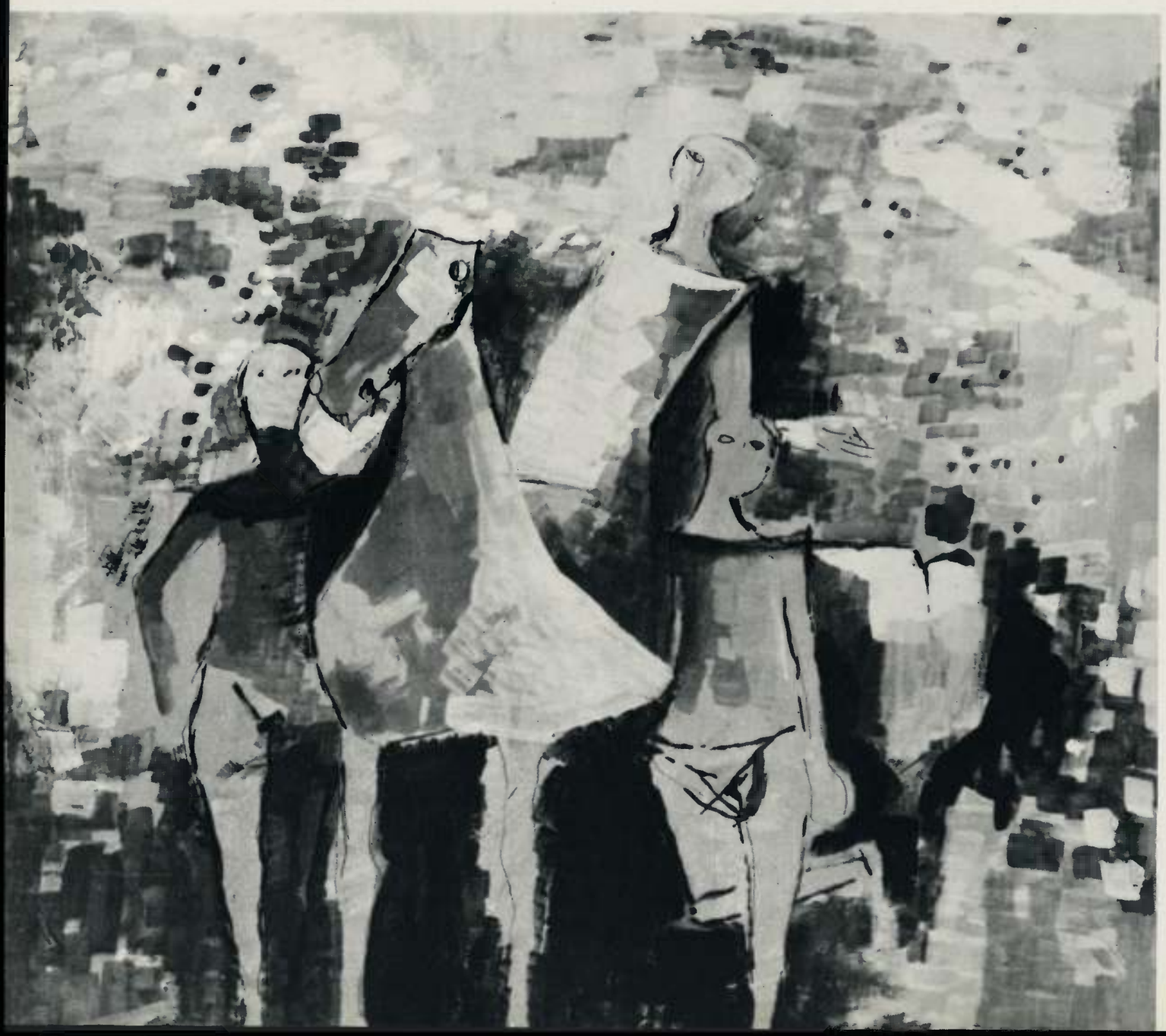
firmation émue et très directe d'un lien ténu mais complexe, ainsi qu'une révision autobiographique d'une liberté extrême, comme toutes les inventions poétiques.

Cet hommage rendu à Stravinski et surtout à ce que représente Stravinski pour la culture artistique de ce demi-siècle, s'est déjà exprimé, de façon privée cette fois, dans un album d'eaux-fortes (exécutées depuis 1968, éditées en 1972), dans lesquelles les thèmes les plus chers à l'imagination de l'artiste sont ramenés à une commune exaltation lyrique d'un registre très élevé et comme rugueux avec une grande simplicité de moyens.

Dans les décors qu'il a réalisés pour le spectacle de la Scala, Marino a introduit, avec le plus grand naturel, bien des thèmes caractéristiques de son œuvre picturale et graphique récente: ainsi les triangles au timbre sonore du premier rideau, qui sont également l'élément de base des costumes des danseurs, se retrouvent, rouges, jaunes, bleus dans nombre de lithographies ou eaux-fortes récentes éditées à Paris ou en Italie. Par l'insertion de ces découpures strictement géométriques, Marino semble avoir voulu faire opposition à la fougue excessive, tempétueuse de la matière picturale qui afflue et déborde des espaces idéaux que les différentes plages de couleurs voudraient se réserver et qu'elles finissent par se disputer en des superpositions et délimitations ininterrompues.

Cette alternance de fougue irrationnelle et de mesure intellectuelle, du tempérament et de la raison, se retrouve très nettement aux deux moments essentiels du « Sacre » tels que les a soulignés Marino: dans la première partie, la poussée, à la fois subtile et violente, des forces naturelles se matérialise en une succession de volutes et de spirales qui se recomposent en un équilibre dynamique mais tout à fait net et affirmé. Dans la se-

Maquette pour la toile de fond de la seconde scène du « Sacre du Printemps ».



La seconde scène du « Sacre du Printemps » à la Scala. (*Photos Erio Piccagliani - Teatro alla Scala*).

conde partie, au contraire, alors que doit se profiler la « civilisation » (et Marino l'évoque par le thème très célèbre du cheval et de l'homme), voici que l'équilibre semble se défaire, se désarticuler, voici que les rapports semblent se faire moins fluides, moins naturels; la symphonie chaude formée par les rideaux et la toile de fond de la première partie semble se glacer en une tonalité verdâtre aux lividités quasi spectrales. Contrepoint presque grotesque, sans doute, mais qui justement permet à Marino d'atteindre des assonances précises avec la signification la plus profonde du « Sacre », ce mélange de stupeur et de désacralisation des mouvements primitifs de l'humanité. Le rappel sarcastique des trompes et des flûtes des antiques forêts est un son tout à fait familier à qui a entrevu, à travers les frondaisons, des Pomones épanouies. Disons que pour Marino, le passage du mythe à la réalité et de la réalité au mythe est une opération tout à fait naturelle, une équivalence spontanée.

Pour ce qui est de la représentation proprement dite, il importe de souligner combien (dans la première partie surtout), les images de Marino se fondaient sans aucun hiatus dans la nouvelle chorégraphie, fort éloignée de la chorégraphie classique des fameux Ballets Russes d'avant la première guerre. Chorégraphie où l'on retrouve la pratique, un peu trop soumise, d'un certain style américain indéniablement marqué par la frénésie et l'intemporanéité des danses nègres. Cela ne va pas sans quelques stridences, quelques inélégances, mais elles ont le mérite de mettre à nu certains éléments sous-jacents de la partition conçue par Stravinski.

Aux éclairages, évidemment centrés sur les danseurs, on pourrait sans doute reprocher de n'avoir pas su tirer le meilleur effet des tourbillons incandescents ou des aplats livides des toiles de fond de Marino.

CARLO PIROVANO

Traduit de l'italien par Angela Delmont.
Extrait de XX[e] siècle *n° 40, juin 1973, Paris.*

Aux environs de Brera

par Alberico Sala

L'artiste et sa femme.

Milanais, Marino Marini l'a été dans le sens stendhalien du mot: il a fait la conquête de cette ville, lentement, malgré une incompréhension capricieuse, exactement comme avec une femme. La première rencontre de Marini avec Milan date, approximativement, de 1929. Cela se passait sur la route de Monza dans cette école où le jeune artiste de Pistoia venait remplacer Arturo Martini, autre artiste lui aussi venu de sa province, Vénitien exactement, qui à Milan aurait trouvé le climat artistique qui lui convenait, la stimulation et tous les contrastes susceptibles d'allumer en lui le feu de la création.

Marino Marini vient de parachever sa conquête de Milan par un geste extrêmement généreux: le présent d'un amoureux à sa belle capricieuse, sous la forme d'une importante collection de ses œuvres, qui offre un panorama complet, à la fois stylistique et humain de son art. Cette manifestation culturelle fut possible, il faut le dire, grâce à la gentillesse de Marina Marini, l'inséparable compagne de la vie et du travail de Marino. C'est d'ailleurs à force de partager l'existence de l'artiste que Marina est parvenue à cette acuité du regard qu'on lui connaît, pour saisir, au cours de ses méditations et de ses créations, les moment les plus secrets de son mari. C'est également à la faveur des festivités qui entourèrent la donation de Marino Marini que j'ai pu réellement me rendre compte de ce que peut être l'harmonie d'un couple, comprise dans le sens même de l'Evangile: deux ne faisant qu'un. Milan y aura ainsi gagné d'avoir son musée Marino Marini.

Combien de fois avons-nous pu prendre le chemin du restaurant toscan de la place Mirabello! Marino et sa femme occupaient toujours la même table, dans une salle un peu à part où leurs amis venaient les saluer. Le bonheur de Marino se reflétait dans celui de Marina, en une sorte d'identification spontanée, mais qui était en réalité le fruit de longues années d'épreuves et de certitudes partagées.

Leur maison se trouve à deux pas, aux confins du quartier de Brera, c'est-à-dire celui des *scapigliati*, de Manzoni, de Porta, le quartier de tout ce qui est hautement milanais et dont l'esprit s'est peu à peu glissé dans les nombreux petits restaurants qui animent les rues et les places, et affiné au contact des étrangers par d'incessants échan-

ges culturels. Les fenêtres de leur appartement s'ouvrent sur la verdure d'une petite place qui porte le nom d'un amiral, né à Tortona, qui bourlingua tant et si bien qu'il débarqua sénateur!

C'est une chose très sympathique que de voir combien un authentique citoyen du monde, qui l'est aussi bien par ses nombreux voyages que par la présence de ses œuvres dans toutes les capitales, combien cet homme peut se trouver à son aise dans ce village qu'est Brera. Bien plus, il en est même un de ses fleurons les plus célèbres, et les badauds ont plaisir à reconnaître le couple lorsqu'ils se promènent aux alentours de leur maison. A proximité, se trouve un espace, quelque peu aride, avec cependant une fontaine qui rappelle un curieux poème de Palazzeschi, et qui, précisément, a l'air malade. Sur cet espace devait être érigé un monument à la mémoire de je ne sais plus trop qui. Heureusement, on ne fera rien en ce sens, soit pour préserver le caractère recueilli du lieu, en vérité plus français ou même britannique qu'italien, comme si une quelconque intrusion devait le rompre, soit peut-être qu'on ait voulu réserver cet espace, qui sait, pour dresser sous les yeux d'un des plus grands sculpteurs de notre temps, l'œuvre d'un sculpteur. Auquel cas, s'il devait y avoir là une sculpture, à l'ombre des arbres, ce ne pourrait être, il va de soi, qu'une sculpture de Marino Marini.

Et alors, cette sculpture, beaucoup de gens, des artistes, des photographes, des journalistes, des écrivains, les uns assis sur des bancs, les autres attablés dans les cafés, d'autres encore flânant dans les boutiques, tous pourraient la voir à loisir et en apprécier à leur gré la sensibilité et l'équilibre. Ce serait tout autre chose que de voir traîner ces formes inquiétantes de matériaux hétéroclites abandonnés parfois pendant des mois dans l'herbe des terre-pleins de Milan.

Quoique Milan soit cette ville, on en conviendra, tour à tour prise dans les brouillards ou battue de soleil, c'est tout de même bien à elle que Marino Marini a fait don de ces magnifiques « portraits » de contemporains. Mais ce geste généreux ne devrait-il pas aller au-delà de son objet? Ne devrait-il pas être un aiguillon pour les autorités, afin que soient réunies en un même lieu toutes les donations ou acquisitions portant témoignage sur les artistes qui ont fait l'art italien. Je veux parler, en la circonstance, de ceux qui ont vécu et vivent encore à Milan. Mais la municipalité n'en finit pas de prendre les décisions nécessaires. Milan est cependant aujourd'hui un carrefour important pour l'art mondial contemporain. Grâce à Marino Marini, voilà que le problème se pose de manière brûlante. Il est temps de mettre un terme à toutes les tergiversations administratives et politiques. Il semblerait qu'un immeuble ait déjà été acheté par l'Etat, mais les travaux tardent à prendre tournure. Ainsi se perdent de précieuses occasions. Il est de plus en plus difficile, par exemple, de trouver à Milan des œuvres d'artistes ayant précisément travaillé dans ce coin de village dont nous parlons: Lucio Fontana et Umberto Milani, disparus prématurément.

L'atelier de Marino Marini à Milan.

C'est pourquoi, tant la présence de Marino Marini à Milan que la signification de son geste s'imposent à la gratitude de tous, de tous les vrais amateurs d'art, en particulier ceux qui considèrent que l'art ne saurait être vivant hors de son contexte social, mais qu'il doit au contraire contribuer à améliorer la vie, à la rendre vivable.

ALBERICO SALA

Traduit de l'italien par Marie-Aimée Dopagne.

Une vie en images

par Elda Fezzi

« Biografia per immagini »: l'ouvrage paru sous ce titre chez Albra Editrice à Turin, se présente comme entièrement inspiré et composé des photographies réalisées au rythme d'une longue vie commune avec le sculpteur Marino Marini par sa femme Marina. Il s'agit là d'un « journal » exceptionnellement « visualisé », riche d'une curiosité qui se veut témoignage affectif et qui n'en devient pas moins historique et critique. Critique: pour peu précisément que la critique autorise une certaine complicité, une certaine pénétration des moments privilégiés où l'expérience humaine a son incidence sur l'œuvre. Historique: toute cette histoire racontée par l'image donne la mesure concrète d'une existence liée à l'œuvre, l'existence d'un homme qui lutte contre la matière, les instruments, les modèles, le milieu, les gens, les formes, les personnages, c'est-à-dire l'objet même de sa recherche, jusqu'à ce qu'enfin cet objet naisse à la lumière.

L'expression ne semble pas hors de propos. Car, si nous pouvons encore maintenir certains des critères spécifiques de l'Antiquité à l'égard de la sculpture, celle-ci représente bien plutôt de nos jours une sorte d'idée-force capable de faire jaillir de la pierre de nouveaux êtres, de nouveaux objets, de nouveaux personnages. C'est en fait une réelle sensation de dialogue, du dialogue que Marino engage avec ses ombres et ses personnages, que nous fait éprouver Marina avec la photo qui évoque ce thème. On a l'impression d'un contact comme si l'on vivait vraiment les convulsions métapsychiques de l'auteur luttant avec ses propres « émanations ». L'aspect peut-être le plus extraordinaire, à la fois humain et plein d'humour, de tout ce que nous offre Marina — et qui se trouve mis en pages à la manière d'extraits de films, par Alberto Scarabosio —, est particulièrement frappant dans ces séquences qui semblent vous faire un clin d'œil, dans cette série de petites photos subtilement fantomatiques. C'est ainsi que se révèle l'étonnante qualité d'un œil attentif et aigu qui épie la vie intime qui s'établit entre le sculpteur et ses créations. Marina n'éprouve cependant pas la tentation de « mythifier », mais elle sait saisir l'aspect du quotidien, du « mystérieux » que l'homme conserve avec cette part de lui-même, née de lui, de ses propres arcanes, en sorte que ses œuvres sont bien celles de l'« homo faber » et de l'« homo ludens », du constructeur et du jongleur, du sorcier et du médium. On dirait que Marina n'a pas voulu explorer les valeurs internes des différentes sculptures ni s'attacher à en extraire les thèmes, pas plus qu'elle n'a voulu déifier le sculpteur. C'est pourquoi les éléments qu'elle nous offre constituent une sorte de lexique familier par le seul fait d'avoir été vécus auprès de l'artiste au travail dans le temps même de son élaboration créatrice, dans l'instant même, fait de distance et d'étonnement, où il évolue entre les plâtres et les couleurs, entre les différentes matières qui sont en train de prendre corps: que le résultat en soit les « Pomones », le visage des personnages en visite, ou bien les « Chevaux et Cavaliers » emballés et cependant à jamais fixés, telle une écharde, dans un miraculeux et précaire équilibre.

« Parfois », écrit pertinemment Alberico Sala, « c'est avec beaucoup d'élégance, de patience, de courage, que Marina parvient à s'insérer dans le processus créatif, en saisissant les moments déterminants. Ce qui ne l'empêche pas de porter sa curiosité dans les replis du quotidien, de rencontrer l'artiste hors de l'atelier, sur la plage, parmi les arbres de la Côte, ou bien en compagnie d'enfants. Ainsi, à une époque d'emphatisme et d'images obsessionnelles, (de l'audio-visuel aux « posters ») Marina a réussi à montrer en Marino Marini et l'artiste et l'homme, chacun ayant su trouver, l'un avec l'autre, un équilibre sous l'effet de multiples influences. Influences des Etrusques, entre autres, auxquels Marino avec toute l'ardeur de la jeunesse demandait précisément: « Faites-moi vivre jeune, faites-moi vivre artiste. »

C'est ainsi que tout au long de ce « film-livre », on se trouve tout à fait pénétré des « pensées » de Marino Marini, comme aussi des remarques écrits de sa sœur Egle, l'ouvrage étant préfacé avec une grande maîtrise par Ernesto Caballo. L'ensemble nous vaut ce récit « poético-visuel » qui s'ouvre sur des photos délicatement fanées de la petite enfance — Marino et ses parents, Marino et sa sœur —, de sa jeunesse, et qui se poursuit avec celles des œuvres anciennes et nouvelles, des « nus » aux rythmes intenses, tout chargés de cette « force contenue », comme le dit Egle Marini.

Mais revenons à notre première idée. C'est-à-dire à cette atmosphère métapsychique qui se répand, grâce au regard et à la sensibilité de Marina, au fil de la vie et des œuvres. Une grande photo sombre notamment se détache en pleine page au début du livre: corps d'apparence spectrale, grâces épanchées et cependant concises des « Pomones » apparaissent doucement sur un fond obscur

Une page du livre de Marina Marini ▷
« Biografia per immagini ».
Albra Editrice, Turin 1972.

« Questa preparazione pittorica
vien sempre prima del fatto della scultura:
c'è un'idea e ci sono già tante idee.
Dipingendo, le elabori e crei una composizione,
arrivi all'essenza.
Quando hai l'idea sicura, passi a scolpire ».

Une page de « Biografia per immagini ».

comme en proie au désir d'un nouveau cycle de vie. Cette « impétuosité de la vie », cette « impétuosité de la force », dont Marino a parlé, s'affirment en particulier dans la vérité si aiguë des « portraits » (« le portrait consiste moins dans l'expression directe que dans le lent mélange du conscient et de l'inconscient »). Telle série de photos nous montre des œuvres pleines de réminiscences étrusco-romaines — preuve de vitalité et de pérennité de l'esthétique passée. Telle autre traduit toute l'angoissante présence de l'« inconscient », singulièrement dans les admirables portraits de Lucosius, 1935, Germaine Richier, 1945, Riccardo Jucker, 1950, Henry Moore, 1962, Jean Arp, 1963, et de tant d'autres, dont les plâtres ou les terres cuites ont d'ores et déjà été légués par l'artiste à la Galleria d'Arte Moderna de Milan.

Dans les ateliers où il travaille habituellement, que ce soit à Milan, Locarno, Forte dei Marmi, ou bien dans les fonderies, Marino Marini est toujours en contact avec un matériau qui est le sien, avec des objets et des présences bien à lui. C'est comme s'il posait ses mains sur les leurs: il parle ou il se repose avec eux. Ce sont là ses plus authentiques compagnons. C'est alors que Marina reprend sa lente et vigilante investigation, y incluant tour à tour les témoins du travail de Marino, les historiens d'art, les amateurs, (Venturi, Pallucchini, Hammacher, Waldberg, Haftmann), les artistes contemporains (Moore, Arp, Lipchitz, Azuma). Le rythme de la photo se fait parfois serré, dynamique, lorsqu'il s'agit, par exemple, d'une conversation avec Moore. Conversation que Marina illustre à l'aide d'éclairages violemment contrastés, afin d'en traduire le caractère agité: on y voit, d'une part, l'ampleur tout italienne du Méditerranéen qui modèle tous ses gestes, avec, d'autre part, la lente et grave attitude du sculpteur anglais. Simple conversation mais dont le caractère volontairement contrasté témoigne, de manière typique, de ce qu'est la sculpture italienne ces dernières années par rapport aux productions d'autres pays. Dans les séquences finales nous découvrons alors toute la signification des plus récentes créations que Marino Marini a réalisées dans la pierre. Celle qui lui vient de ce « grand monde imprécis des forces », de l'énigmatique énergie de la Terre-Mère dont son illustre confrère anglais a si abondamment pénétré les formes. Marini comme Moore se rejoignent là au sein de la même angoisse originelle.

ELDA FEZZI

Traduit de l'italien par Marie-Aimée Dopagne.

◁ Photo de Marina et Marino Marini, à Tenero en 1943, publiée dans « Biografia per immagini ». (*Photo Bettina Dubini*).

Marino Marini, peintre

par Patrick Waldberg

La peinture tient dans l'œuvre de Marino une place assez considérable pour qu'elle mérite un examen particulier. S'il est vrai que, dans la plupart des cas, chez lui peinture et sculpture se répondent, il semble bien aussi que presque toujours, c'est la peinture qui, chronologiquement, vient d'abord. D'autre part, si l'on regarde l'ensemble de l'œuvre peint, l'on y retrouve la même cohabitation de l'âme antique et du frémissement moderne que dans l'œuvre sculpté, mais avec plus de liberté encore dans l'exploration. Cette différence tient à des causes très naturelles. La sculpture, que l'on érige dans un espace à trois dimensions, obéit à des lois d'équilibre qui maintiennent les formes à l'intérieur de certaines limites. Sur une surface peinte, en revanche, rien n'interdit aux formes de se déchaîner, et de défier toute loi. L'attachement profond et l'intérêt primordial que Marino accorde à la peinture sont attestés par ses propres paroles.

« Pour moi, a-t-il dit, concevoir une forme c'est percevoir une couleur — vision de la couleur, ardeur de la vie, ardeur de la forme. C'est en couleurs que j'ai cherché le point de départ de chaque idée qui allait devenir réalité. Peindre, c'est se placer dans la poésie de l'action: et l'action, s'accomplissant, devient vraie. »

D'une façon générale, ce qui a été dit de la sculpture de Marino, de ses rapports avec l'âme étrusque, de la fusion qui s'opère en elle de rythmes très anciens avec un sentiment immédiat du monde visible, tous ces éléments caractéristiques de l'art marinien se retrouvent dans la peinture, à ceci près que l'imagination plastique s'y manifeste en avant-coureur, et d'une façon plus accusée. Encore une fois, cette accélération du drame, qui est perceptible dans la peinture, vient peut-être de la liberté qui privilégie cet art bidimensionnel. Mais je croirais plutôt que Marino s'est systématiquement servi de la peinture comme d'un moyen d'exploration — un sondage —, de nouvelles voies sculpturales.

Ainsi, lorsque l'on considère ses sculptures les plus formellement audacieuses, — je pense au cavalier en train de tomber, le corps penchant dangereusement vers la gauche, tandis que la jambe droite bat l'air; ou bien encore au cheval filiforme, qui ne tient plus que par ses lignes-forces —, celles-ci sont toujours précédées par une ou plusieurs peintures où il semble que l'artiste ait tenté d'évaluer les risques éventuels d'une transcription sculpturale.

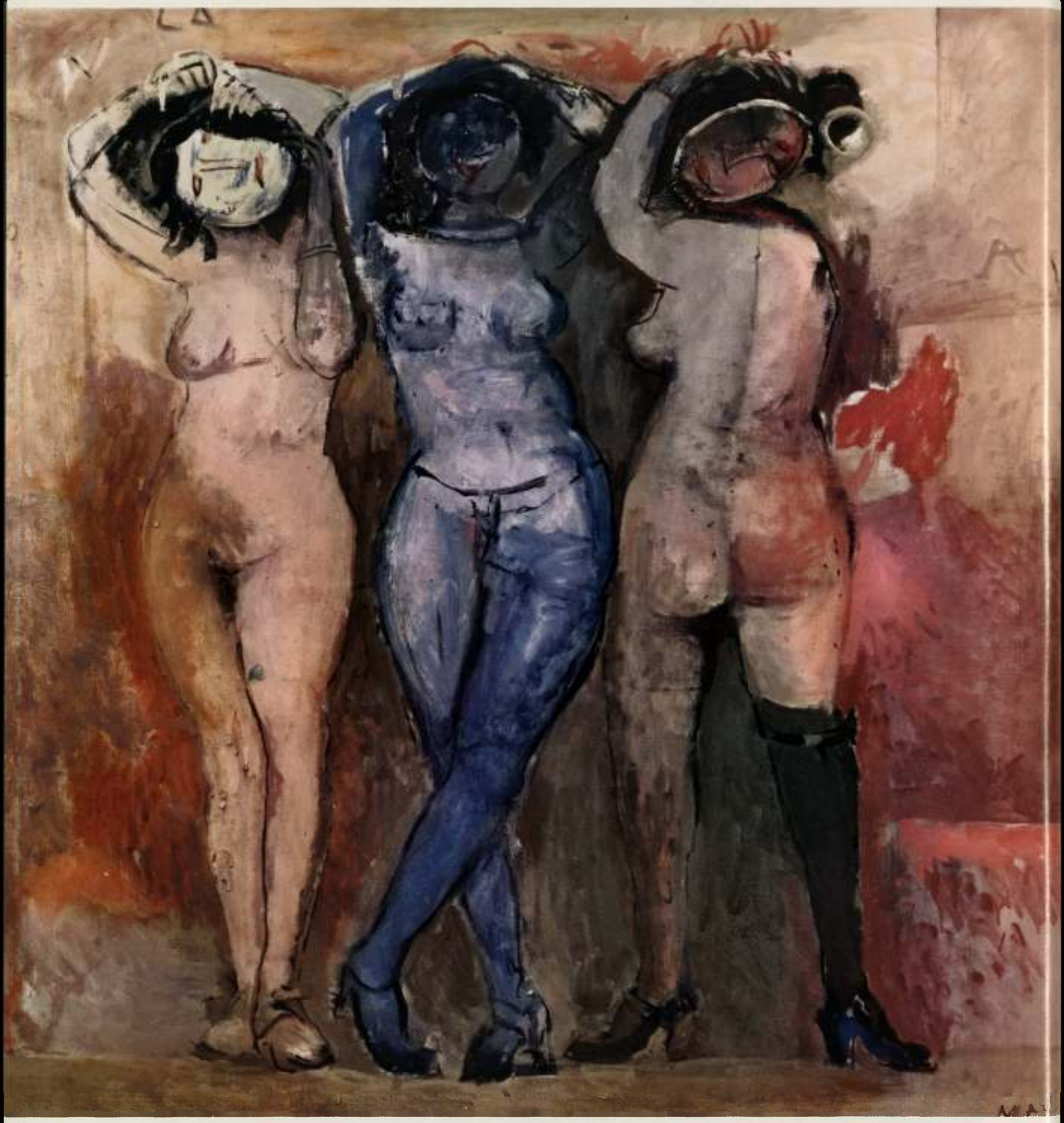
Il est important de rappeler que les premières années d'Académie furent consacrées exclusivement par Marino à la peinture et au dessin. Par conséquent, les premières œuvres peintes qu'il présente au public sont déjà le fruit d'une expérience considérable et d'une maturation fort poussée. Les peintures des années 1920-1930, d'un classicisme sensible et vibrant, rayonnent d'une grâce naturelle que l'on serait tenté de dire inconsciente, tant il est vrai qu'elles portent en elles une évidence de beauté excluant tout effort et, apparemment, toute recherche. C'est ainsi que m'apparaissent, notamment, la *Giselle* de 1923 ou *L'Algérien-*

Giselle. 1923. Huile sur bois. 63×50 cm. Prêt Marina Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Milan.

Orphée. 1956. Huile sur toile. 245×300 cm. Propriété de l'artiste.

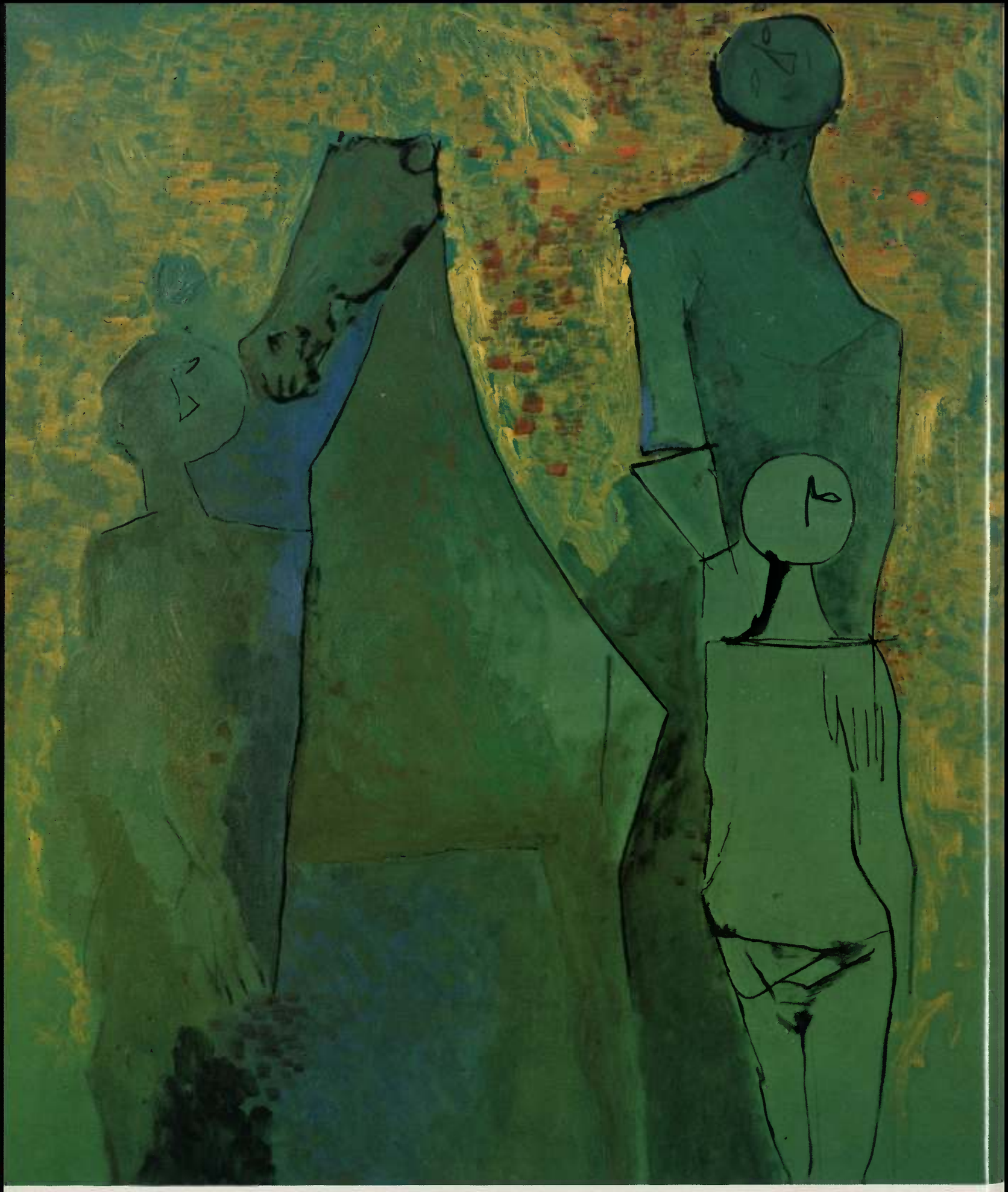
Cavalier bleu. 195
Huile sur toile.
140×86 cm.
Coll. Emilio Jesi,
Milan.

Miracle noir. 1954. Technique mixte. Papier marouflé sur toile. 128×86 cm. Coll. part., Milan.



Les filles du carrossier. 1957. Huile sur toile. 150×150 cm. Prêt Marina Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Milan.

Danseur. 1959. Huile sur toile. ▷
150×120 cm. Propriété de l'artiste.



Représentation en vert. 1958. Huile sur toile. 120×100 cm. Coll. Emilio Jesi, Milan.

Le décor. 1960. Huile sur toile. 198×168 cm. Prêt Marina Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Milan.

Emotion du jeu. 1967. Huile sur bois. 200×200 cm. Propriété de l'artiste.

ne de 1927, ainsi que les premiers *Jongleurs* et les premières *Danseuses*.

La dramatisation des formes, cependant, se manifeste avec les duos et les trios, avec les couples de Pomones, postérieurs à 1940, par exemple, ou bien dans telles compositions hantées, violentes, passionnées, comme le *Rêve et Réalité* de 1950. On a parlé, à propos des dernières périodes de l'œuvre de Marino, de discordance, et même de décomposition des formes, en soulignant le passage progressif d'une figuration réaliste à une conception plus abstraite. Je ne crois pas, pour ma part, qu'il y ait disparité entre tel ou tel aspect de son œuvre, laquelle, au contraire, frappe par son homogénéité. Et plutôt que l'abstraction, c'est la stylisation des formes qui s'y fait jour, celle-ci servant de véhicule à une animation nouvelle, par quoi Marino introduit, dans cette œuvre jusqu'alors calmement méditative, l'agitation intérieure et le tourment. Il est à noter, d'ailleurs, que dans cette expression d'un certain déchirement, la peinture précède largement la sculpture: c'est sur toile et en couleurs que les cavaliers foudroyés ont fait leur galop d'essai.

Comme tous les grands sculpteurs, Marino, avant même d'être peintre, est un dessinateur, mais ce qui est remarquable dans son cas c'est l'autonomie du dessin et de la peinture par rapport à la sculpture. Rodin, lorsqu'il dessine, s'exprime en volumes et l'on peut dire que presque tous ses dessins sont des avant-projets de sculptures. Il en est ainsi avec la plupart des sculpteurs. La spontanéité de Marino, le caractère instinctuel de son art lui ont permis, au contraire, d'imprimer son style propre, indépendant, à chacun de ses moyens d'expression. Ainsi, les portraits dessinés, dont on peut admirer l'exceptionnelle légèreté de main, affirment leur existence hors de toute relation avec les têtes sculptées qui leur font pendant. Ces portraits d'amis, de confrères, de collectionneurs, saisissent à la fois par la dimension intérieure de la ressemblance, et par l'extrême acuité du trait, aussi sûr que le tracé d'un vol d'oiseau dans le ciel. Ils ont cette propriété rare de faire oublier le métier, la technique, au point qu'on ne saurait leur comparer que les dessins de poètes, comme, par exemple, Baudelaire par lui-même, ou bien Rimbaud dans les rues de Londres dessiné par Verlaine.

Le don d'appréhension du réel n'est certes pas dans l'art d'aujourd'hui la chose du monde la mieux partagée. C'est certainement par vocation profonde — j'oserai dire, même, par foi —, que Marino s'est attaché aux formes figuratives de la représentation. Il serait absurde, et d'une grande injustice, de vouloir considérer une telle démarche comme un combat d'arrière-garde, ou d'en conclure au refus de Marino de comprendre et d'admettre d'autres modes d'expression en art. Il y a, au contraire, chez cet artiste, une ouverture d'esprit qui est devenue rare, et dont témoigne un propos tel que celui-ci: « Je ne fais aucune différence, déclare Marino, entre les plastiques abstraite et figurative, à condition qu'il s'agisse bien de plastique dans les deux cas. L'important, c'est la qualité d'une œuvre. Moi-même, homme de l'espace méditerranéen, je ne peux m'expliquer librement que par des figures. Mais je reconnais et admire toute autre façon de s'exprimer. » Il y a dans ces paroles beaucoup de modestie et de noblesse et elles révèlent en même temps la conscience aiguë que Marino possède de sa propre situation et de son art par rapport aux expériences actuelles.

L'Algérienne. 1927. Huile sur bois. 125×75 cm. Prêt Marina Marini à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Milan.

PATRICK WALDBERG

Extrait de L'œuvre complet de Marino Marini. *Edition XX^e siècle, Paris 1970.*

L'œuvre graphique de Marino Marini

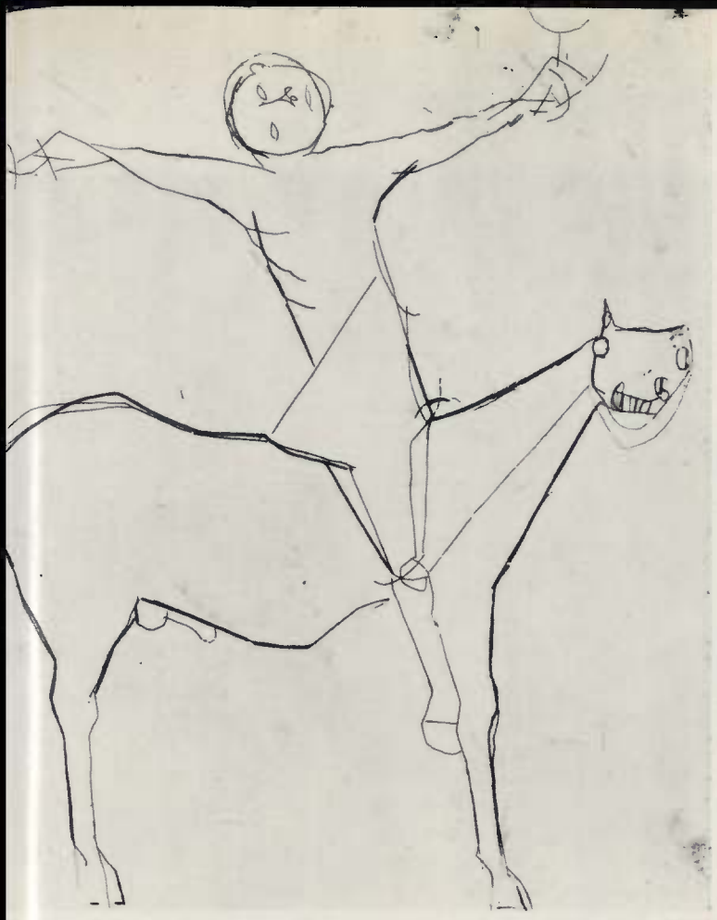
par G. di San Lazzaro

Les gravures

Dès l'adolescence, Marino Marini a été attiré par la gravure. Alors que nous ne connaissons pas ses premiers dessins d'étudiant, les eaux-fortes de cette même période, au contraire, nous ont été conservées. Les maîtres dont il subit d'abord l'influence sont ses professeurs à l'Académie des Beaux-Arts de Florence et quelques artistes au prestige purement local — car la ville ignore singulièrement les grands maîtres européens de l'heure. Oscillant du symbolisme au réalisme, éphémères souverains du moment, ces premiers travaux se distinguent déjà par la sûreté de la composition, la vigueur du trait. L'Italie d'alors, en dépit des bruyantes manifestations du futurisme naissant, demeure dans la dépendance artistique de l'Europe centrale; la lumière ne vient pas de Paris mais de Munich, et non point le Munich de Kandinsky et de Klee mais celui des professeurs dont ces deux grands novateurs, en leur temps, avaient reçu l'enseignement. Les gravures traduisent, à l'égal de l'œuvre plastique, picturale ou lithographique, l'effort de Marino Marini pour se libérer de ces influences périmées, et se révéler à lui-même. Pendant de longues années, les gravures étaient restées inédites dans leur presque totalité, car l'artiste, qui les exécuta pour son seul plaisir, s'était toujours farouchement refusé à les mettre dans le commerce. Ce n'est qu'avec la publication d'*Idea e Spazio* (1963), et surtout avec celle de l'*Album n° 1* (1968) qu'il nous a été donné de constater à quel point son trait, sur la plaque de zinc, peut demeurer personnel, et combien même il est plus incisif dans les gravures que dans les lithographies, imposé qu'il est, en quelque sorte, par la matière.

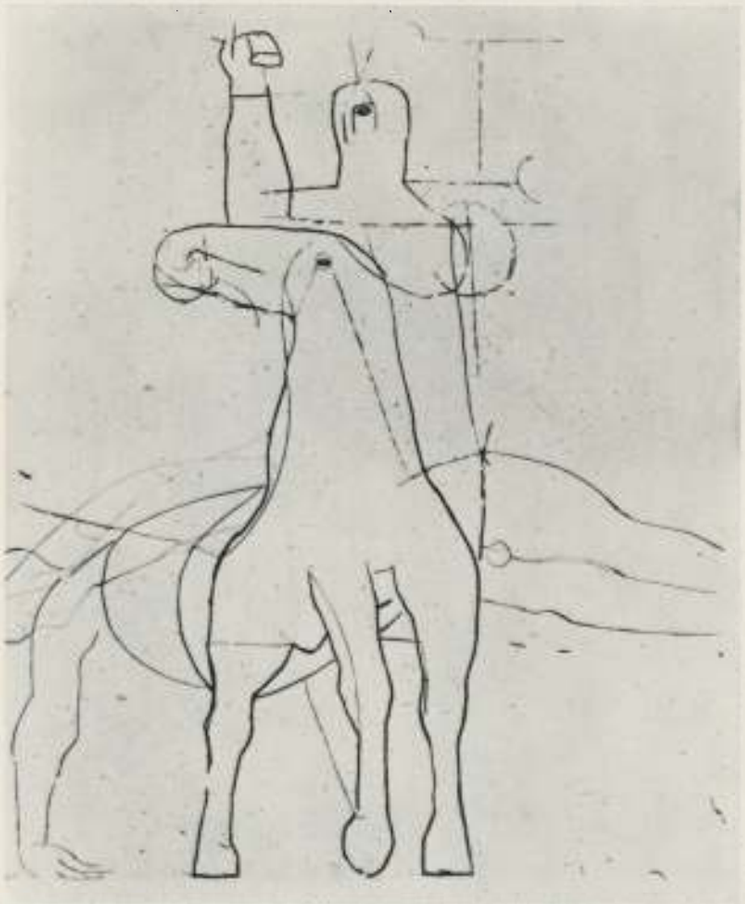
Œuvres parallèles donc, et reprenant ses thèmes de prédilection, les gravures (contrairement aux lithographies pour lesquelles l'artiste dut travailler chez certains imprimeurs, tant à Paris qu'en Suisse) offrent cette originalité d'avoir été exécutées dans son propre atelier; les épreuves d'essai en furent tirées tant sur les petites presses de l'Académie de Monza que sur celles de l'Académie de Brera à Milan — dont il fut l'un des éminents

Deux eaux-fortes de l'album « Idea e Spazio ». Les cent Bibliophiles de France et d'Amérique Editeur. Paris 1963. A gauche: Jongleurs. A droite: Matin.

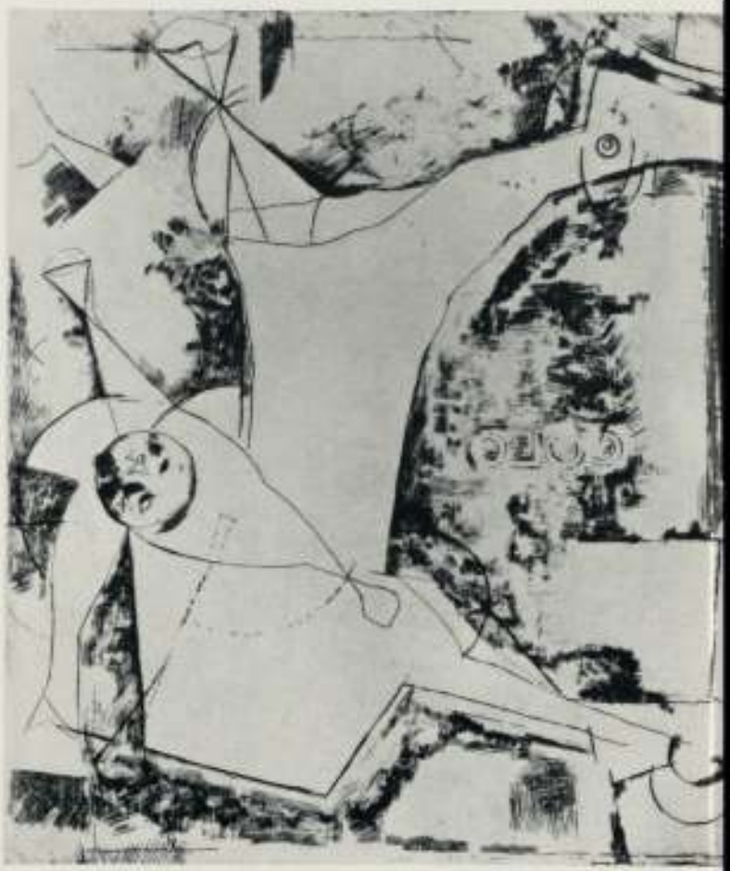


Deux eaux-fortes de « L'Album n° 1 ». Editions XX^{e} siècle, Paris 1968. A gauche: Invocation. A droite: Théâtre des Masques.

Deux eaux-fortes de l'album Crommelynck, Paris 1970. A gauche: Pomone. A droite: Jongleur.



Miracle. Eau-forte de l'album « Tout près de Marino ». Ed. XX^{e} siècle, Paris 1971.



Miracle. Eau-forte de l'album « Imagines ». Propyläen Verlag, Berlin 1970.

Pomones. Eau-forte de l'album « Tout près de Marino ». Ed. XX^{e} siècle, Paris 1971.

professeurs jusqu'à sa démission, en octobre 1968 — par les soins de l'appariteur de l'Académie.

Il a fallu attendre 1963, et l'édition de *Idea e Spazio* qui illustre des poèmes de sa sœur Egle, puis 1968 et l'*Album n° 1* pour que ces plaques de zinc aient le bonheur d'être confiées, les premières aux presses des frères Crommelynck, et les secondes à celles de Jacques Frélaut (Imprimerie Lacourière).

Depuis, il faut signaler les 23 eaux-fortes de l'Album des frères Crommelynck (Paris 1970), les 10 eaux-fortes de *Imagines* (Propyläen Verlag, Berlin 1970), les premières eaux-fortes en couleurs illustrant le livre d'Egle Marini *Tout près de Marino* (Ed. XX^{e} siècle, Paris 1971), les 20 eaux-fortes et pointes sèches de *Marino Marini. Opera Grafica* (Luigi De Tullio Ed., Milan 1972), et enfin les 10 gravures de *Marino to Strawinsky* (Albra Editrice, Turin 1972). D'autre part, de très belles gravures ont été tirées séparément pour le compte de divers éditeurs.

A la fin de l'introduction à l'*Album n° 1* j'écrivais: « Peut-être pourrait-on remarquer que le trait expressif de Marini ne se dissout pas en s'adoucissant dans cet expressionnisme décoratif — abstrait ou figuratif — où trop d'artistes, et même des plus grands, ont sombré. La sensualité de Marino ne s'est pas épaissie, alourdie, sexualisée si

Deux eaux-fortes de l'album « Marino Marini. Opera grafica ». Luigi De Tullio Editore, Milan 1972.

l'on peut dire, pour garder sa vitalité fulgurante comme chez Picasso: elle s'est tout au contraire transfigurée, allégée, en acquérant une transcendance aérienne: les jeux de l'amour ne sont plus, dans les gravures qui datent des années 1950-1962, que jeux d'ombre et de lumière. »

Les lithographies

C'est pour le livre que son ami, le peintre-poète Filippo De Pisis, consacrait en 1941 à son œuvre de sculpteur (Ed. della Conchiglia, Milan), que Marino Marini exécuta ses deux premières lithographies. Dès l'année suivante, réfugié en Suisse, il dessine sur les pierres lithographiques de l'Imprimeur Salvioni, à Bellinzona, des nus, des Pomones, des chevaux et des cavaliers, les baignant dans un délicat clair-obscur qui, loin de les anéantir, affirme au contraire la vigueur et la pureté des formes. C'est toutefois seulement après 1951 que son graphisme acquiert ce caractère personnel qui le place au premier rang parmi les grands maîtres de la lithographie contemporaine. Pour le numéro 1 de la nouvelle série de la revue *XX^e siècle*, il grave son dessin sur la pierre enduite d'une couche d'encre, et recourt dans cette même œuvre, à vrai dire fort discrètement, à la couleur. Mais il abandonne aussitôt ce procédé qu'il ne reprendra qu'occasionnellement par la suite pour dessiner librement sur la pierre, soit sur un fond gris uni, soit sur un fond blanc. Son marchand, Curt Valentin, lui commande alors une série de sept lithographies qu'il exécute chez F. Mourlot. A l'exception d'un « jongleur », il reprend le thème des chevaux et des cavaliers, déjà traité en 1942, mais cette fois le trait nerveux s'élance dans un dynamisme irrésistible. Nous voyons également apparaître dans cette suite ce besoin de synthèse expressive, tout d'abord purement géométrique, auquel il va céder plus tard, et qui est surtout, en 1952, un reflet de ses recherches antérieures dans le domaine de la peinture abstraite (1937).

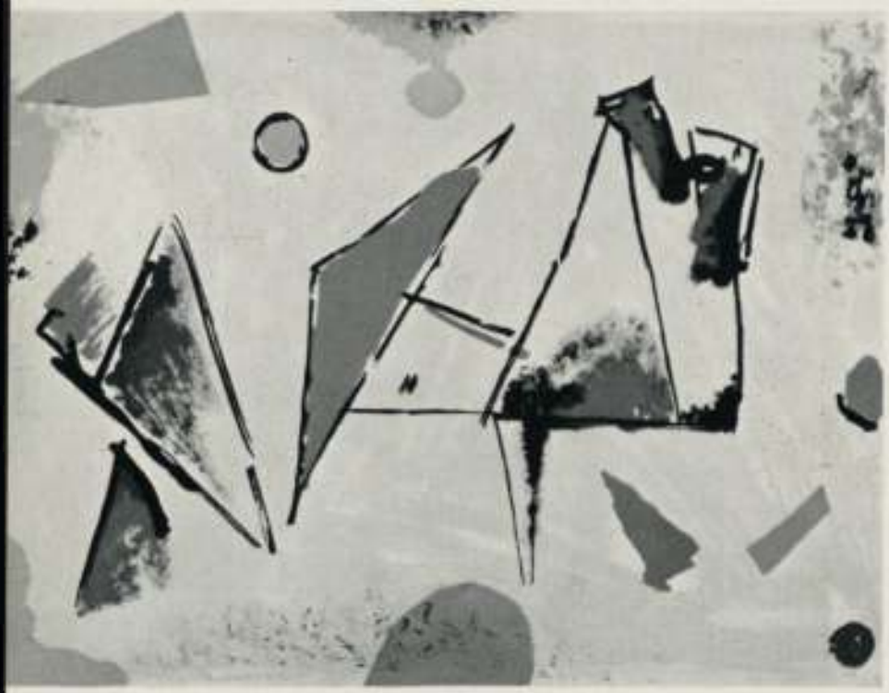
Marino Marini lithographe s'affirme donc à Paris en 1952. L'année suivante il travaille en Suisse chez l'Imprimeur Kratz (aujourd'hui Matthieu) pour le compte de Klipstein & Kornfeld, pour la « Guilde de la Gravure » (dirigée alors par Nesto Jacometti) ainsi que pour Gérald Cramer. 1954 le trouve de nouveau à Paris où il exécute chez Mourlot une litho en noir, jaune et bleu pour l'Art Institute de Chicago; mais il retourne fréquemment en Suisse où il grave entre autres, chez Wolfensberger, à l'intention de la Galerie d'Art Moderne de Bâle, le portrait de Thomas Mann d'après un dessin original que lui avait commandé l'éditeur Fischer pour l'édition des œuvres complètes de l'auteur de *La Montagne magique.*

L'année suivante, la Galerie Berggruen de Paris rend hommage à cette activité de Marino Marini en exposant quinze planches imprimées à Paris et à Zurich, et en éditant une plaquette. L'artiste

Idée de la virginité.

Rupture.

Le cri. Pointe sèche et eau-forte de l'album « Marino to Strawinsky ». Albra Editrice, Turin 1972.



exécute chez Mourlot deux lithos, l'une pour Berggruen, l'autre étant destinée à un album de l'atelier même de l'Imprimeur — celui-ci ne sera mis en vente qu'en 1968. Toujours chez Mourlot, il exécute aussi des lithos pour Cramer, sans renoncer pour autant à la Suisse, qui partage avec la France l'honneur d'avoir imprimé les plus belles œuvres de cet âge d'or du maître. En 1957 et 1958, il donne quatre planches pour « L'Œuvre Gravée » de Nesto Jacometti; puis, après deux années d'interruption, il revient à l'Imprimerie Kratz — dont la direction a été prise entre-temps par Matthieu — et y travaille pour Jacometti et Kornfeld. En 1962 il accepte, pour l'Association des « Cent Bibliophiles » dirigée par Madame Madeleine de Harting, d'illustrer de quelques lithos un volume de poèmes de sa sœur Egle. Toutefois il n'en exécute qu'une seule, chez Mourlot, préférant tout à coup la gravure à la litho. Nouvelle interruption de trois ans consacrée exclusivement à la sculpture et à la peinture qui commence à l'absorber de plus en plus. En 1965, le thème du « Miracle » lui inspire une première lithographie, qu'il donne au Museum of Art de Philadelphie, à l'occasion d'une grande exposition de son œuvre graphique, et c'est « L'Œuvre Gravée » qui l'édite avec une nouvelle litho sur le thème du « Miracle ». Il s'agit là, principalement, de compositions en blanc et noir, qui lui sont en quelque sorte imposées par ses préoccupations plastiques du moment. Mais si le noir exprime parfaitement la puissance dramatique du thème, la couleur ne va pas, pour autant, demeurer longtemps bannie. Après plusieurs lithos pour la Galerie Toninelli, ainsi qu'une nouvelle planche pour la revue *XX^e siècle*, il entreprend l'album *De la couleur à la forme*, dont il a dicté la préface et qui comprend dix grandes lithographies imprimées chez Mourlot (pour le compte de *XX^e siècle* et de Leon Amiel, qui ont déjà édité l'*Album n° 1* de gravures imprimées sur les presses de Lacourière par Frélaut). Signalons enfin les derniers albums pour les Editions XX^e siècle: *Chevaux et cavaliers* (1972), et *Personnages du Sacre du Printemps* (1974).

Nous pourrons dire avec M. Carandente, auteur de l'introduction au catalogue des lithographies de Marino Marini (Toninelli éditeur, Milan), que « rarement des thèmes aussi limités de figuration synthétique ont trouvé dans l'art de plus vastes possibilités d'expression formelle. » Des premières œuvres aux dernières, des « Cavaliers » et des « Pomones » au « Guerrier », au « Cri », aux jeux abstraits des « Compositions d'éléments », ces thèmes expriment « une expérience réelle de la conscience visuelle moderne. Leur force passe d'une œuvre à l'autre, par une démarche dramatique et tragique, irrésistible, et, au-delà de la nouveauté de l'invention figurative, nous est restituée la notion de quelque chose qui existait dans un univers visuel absolument libre et éternel. »

G. DI SAN LAZZARO

Trois lithographies de l'album « De la couleur à la forme ». Ed. XX^e siècle, Paris 1969.

GRAVURES

... Chez Marino Marini, l'emploi des différentes techniques, de la fine incision de la pointe sèche au trait tour à tour épais ou mordant de l'eau-forte, n'est jamais un exercice de virtuosité. Un contrôle constant dans la recherche de l'expression essentielle exclut les tentations de l'« effet ». Le résultat ne peut être qu'une œuvre vigoureuse, de la plus prégnante simplicité. Les gravures de Marini, de même que ses sculptures, ne se contentent pas d'exprimer le « naturel » selon les caprices de l'apparence mais elles parviennent à en rendre perceptible la substance poétique et le message. « Le don de capter la réalité n'est certes pas la qualité la plus répandue dans l'art d'aujourd'hui », a écrit Waldberg. Avec quelle maîtrise cependant, que ce soit dans le « flou » ou dans le « tranchant » du trait, que ce soit dans la luminosité rayonnante d'une surface blanche ou bien dans le « toccato » des griffures et des réseaux, que ce soit dans la multiple intensité des « ombres » ou des « morsures », avec quelle maîtrise Marino Marini utilise toutes les possibilités de l'« invention sur le vif ».

... Dans les gravures, il transcrit et développe des idées plastiques antérieures, dont il expérimente ainsi, sous un angle de vision différent, la valeur et la constante actualité humaine ...

... De même, chacune de ces gravures nous permet de constater quel parti l'artiste a su tirer des différentes possibilités d'expression inhérentes à chaque technique: les lignes nettement gravées alternent avec un tracé morcelé, redoublé, ce qui crée des zones de clair-obscur « froid », des ombres denses, lourdes, et les personnages se dessinent sur une trame graphique veloutée, presque duveteuse. Parfois au contraire, on dirait qu'ils se cristallisent dans une lumière métallique surgie d'un réseau de traits ...

... De nombreux exemples pourraient illustrer ce que nous venons de dire et il serait évidemment très intéressant de comparer chaque tirage de Marino Marini avec ses sculptures ou ses peintures. Comme il serait également intéressant de souligner la grande originalité avec laquelle il a su interpréter la science graphique, du classicisme méditerranéen jusqu'aux bouleversements apportés par Picasso.

... Marino Marini m'a dit un jour « Il y a une part de moi qui vit dans l'art graphique. » Ses gravures, en effet, nous font percevoir toute l'intensité avec laquelle s'effectue chez lui l'action de créer, elles témoignent, de surcroît, de ce qu'il y a en elles de fondamentalement humain.

FRANCO RUSSOLI

Extrait de *Marino Marini. Œuvre graphique*, album de vingt estampes originales, éditées par Luigi De Tullio, Milan 1972.

Trois lithographies de l'album « Chevaux et cavaliers ». Ed. XX[e] siècle, Paris 1972.

Lithographie du livre « L'œuvre complet de Marino Marini ». Ed. XX[e] siècle, Paris 1970.

Lithographie pour l'affiche des Jeux Olympiques de Munich. 1972.

LITHOGRAPHIES

... Quand Marini veut exprimer son univers personnel par le moyen de la lithographie, il ne fait rien d'autre que de revenir à son ancien goût pour une technique dont il a une parfaite maîtrise et dont il sait avec brio tirer de très beaux effets. Ce qui lui permet également d'aller plus avant et plus clairement dans l'expression de certaines idées qui, d'ordinaire, apparaissent moins nettement dans les esquisses d'une sculpture. Il va de soi que les lithographies de Marini ne sont pas comparables en importance avec ses sculptures. Marini n'aimerait d'ailleurs pas qu'on pût les considérer comme telles. Mais, par ailleurs, il serait injuste de ne voir en elles que des œuvres occasionnelles. Ces lithographies, au contraire, témoignent bien d'une profonde motivation artistique; elles existent en elles-mêmes, comme des œuvres d'art aussi indépendantes qu'achevées. Nombreux sont parmi les grands peintres modernes — Degas, Renoir, Gauguin, Matisse, Picasso, Modigliani par exemple —, ceux qui ont estimé nécessaire, pour tirer parti de toutes leurs facultés de création, de convertir leurs représentations figuratives bi-dimensionnelles en volumes. Ce faisant, ils ont apporté une contribution importante et inattendue au monde de la sculpture. Dans le cas de Marini, au contraire, nous avons affaire à un sculpteur — comparable en cela à Maillol, Laurens, Giacometti —, qui, pour échapper au conditionnement que lui impose l'impératif des formes à trois dimensions, s'adonne à ces réalisations bi-dimensionnelles qui sont le propre de la peinture. Il prouve ainsi son habileté à traduire la réalité de sa vision, tout en exécutant une authentique composition picturale. C'est pourquoi j'aimerais mettre en évidence ce qui est le plus spécifique, à mon sens, dans les lithographies de Marini: l'audace de la couleur, la sensibilité vibrante des lignes, tout cela servi par une très vigoureuse technique. Il ne s'agit assurément pas de prétendre que les lithographies de Marini doivent être classées au rang des œuvres majeures de l'art moderne, bien que ce soit là des œuvres révolutionnaires dans leur conception graphique, et quelle que soit la soudaine évidence de leur signification. Mais, quant à moi, je ne peux m'empêcher d'être fasciné par cet étourdissant brio de Marini. De ces lithographies, en effet, émanent à la fois du pathétique et de la joie, de la spiritualité et de la sensualité, le tout, parfois, avec un véritable humour, ou, au contraire, avec, soudain, le pressentiment d'une catastrophe latente.

Telle est la corde raide sur laquelle évolue Marino Marini, avec une élégance toute italienne ...

DOUGLAS COOPER

Extrait de *Marino Marini*, Silvana Editoriale d'Arte, Milan 1959.

Projet pour une des huit lithographies de l'album « Personnages du Sacre du Printemps ». Ed. XX[e] siècle, Paris 1974. (*Photo Jacqueline Hyde*).

Témoignages

Paul Fierens:
LA ROMANITÉ DE MARINO

... L'Italie du *Novecento* — dont le réveil constitue à nos yeux l'un des faits marquants, significatifs, de l'histoire de l'art vivant — possède une excellente équipe de sculpteurs. Marino Marini y joue, de la façon la plus originale, le rôle d'un centurion, d'un chef de file. Il reste d'accord avec la « tendance » qui sera vraisemblablement considérée comme expressive de l'époque et de l'esprit d'une génération; mais il nous apparaît de plus en plus d'accord avec sa propre personnalité.

. . . . . .

Formé à Florence, Marini, provisoirement se romanise. Il met l'accent sur l'individualité de ses modèles mais il élève celle-ci jusqu'à la puissance du type. Il amplifie les volumes, alourdit les membres, les mains, généralise les expressions, fuit le symbole et nous propose un équivalent plastique du vrai qui n'a rien de photographique. Il cède à l'attrait de la terre cuite, où la sculpture italienne, ayant fait vœu de pauvreté, se corrige des virtuosités, des excès de matérialisme dont l'héritage lui était pesant. Il tord son cou à l'éloquence et il s'efforce de parler en prose avec calme et avec clarté ...

PAUL FIERENS

Extrait de Marino Marini, *Ed. des Chroniques du Jour, Paris 1936.*

Marino Marini à l'âge de 3 ans. Pistoia, 1904.

Eduard Trier:
MARINI ET BOCCIONI

... Si nous désirons savoir quelles sont les théories de Marino Marini, par rapport à celles des sculpteurs qui l'ont précédé à une époque relativement récente, nous ne pouvons négliger de nous souvenir des normes futuristes telles qu'elles ont été formulées par Boccioni. Ce dernier, en effet, affirme, au paragraphe 8 de son Manifeste: « Il n'y a pas de renouveau possible en dehors de la "sculpture d'ambiance". C'est grâce à une telle sculpture que la plastique pourra se développer, se prolonger dans l'espace, comme pour le modeler. » (Manifeste technique de la Sculpture futuriste, Milan, 11 avril 1912).

C'est avec un zèle et une application toute scientifique, que Boccioni fit la démonstration de ses théories, d'après des exemples qui se voulaient didactiques et intuitifs à la fois, tel le « Développement d'une bouteille dans l'espace ». Même si, de par son purisme et son fougueux parti pris d'objectivité, Boccioni était imperméable à la nature de Marini, qui, elle, était ennemie de toutes ces complexités, la formule artistique de l'expansion dans l'espace, — expansion qui consiste à étaler les différents plans d'un « solide » pour les regrouper ensuite autour du volume qui les a déterminés —, cette formule, nous en voyons précisément l'application dans les œuvres de Marini. Par exemple, dans les membres « expansés » des « Cavaliers ». Donc, nous trouvons là une communauté d'expression chez les deux artistes. Mais, en fait, Marini s'éloigne fort de la théorie de Boccioni, au moins sur deux points essentiels. Tout d'abord, Marini ne se laisse pas prendre au jeu des futuristes, qui voulaient donner à leur sculpture une apparence de cinétisme. Ensuite, il n'adhère pas davantage à leur autre théorie qui condamnait à priori toutes les « figures ». C'est également pour cette même raison, et certainement aussi à cause de la dévotion qu'il entretenait à l'égard du passé étrusque de la Toscane, qu'il ne se laisse pas émouvoir par le culte futuriste de la machine. Le thème central de Marini, l'Homme et le Cheval, traduit un refus catégorique d'exalter, comme le firent les futuristes, une humanité obsédée par la machine. Le « Cavalier » et le « Cheval » de Raymond Duchamp-Villon —, deux sculptures réalisées selon le dogme du Cubisme et du Futurisme, — montrent le choix délibéré d'un constructivisme à caractère cinétique, auquel Marini oppose sa propre foi en la forme architectonique.

. . . . . .

Cependant, ni l'investigation historique, ni l'investigation biographique ne sauraient suffisamment éclaircir les choses, pour ce qui est de Marini. Il convient alors, plutôt que de s'en tenir à un examen extérieur, de s'instruire vraiment des intentions de l'artiste: en d'autres termes, il convient, en premier lieu, de rechercher ce qui, dans le thème du « Cavalier », a pu intéresser Marini en tant que sculpteur. Je pense que c'est précisément cette tension entre les formes statiques et les formes dynamiques, si évidente dans le thème du « Cavalier », qui stimule, chez Marini, le désir de résoudre le problème plastique. Ces deux solutions possibles, — l'architecture et le mouvement —, Marini les a expérimentées, en donnant tour à tour, à l'une ou à l'autre, la prédominance, comme en musique les variations sur un même thème. Mais, le plus souvent, il s'est surtout appliqué à équilibrer les forces, d'où cette particulière tension ...

EDUARD TRIER

Extrait de Marino Marini, *Ed. Garzanti, Milan 1961.*

◁ Portrait de Madame Etienne Grandjean. 1945.
Plâtre polychrome. H. 35 cm.
Coll. Grandjean, Zurich.

Marini au régiment (1924).

Filippo De Pisis:
L'AMOUR DE LA FORME

... Si j'étais un philosophe du genre sérieux, et non un barbouilleur de toiles, je soutiendrais la théorie suivante, et je l'exploiterais: l'artiste et son œuvre ne font qu'un, constituent une véritable entité. Je veux dire, quand l'artiste est un homme, au sens profond et immanent du terme. Dans un sens plus large, si l'on considère la matière comme indifférenciée, — la chose est quasiment prouvée —, on pourrait soutenir que l'œuvre d'art n'en est qu'une émanation. Il en va de même de l'artiste. Voici de cette théorie une illustration éclatante: le sculpteur Marino Marini, personnage chaleureux qui, ayant déjà atteint une certaine maturité, me semble toujours aussi jeune, et tel qu'il m'apparut, il y a pas mal de temps déjà, dans mon atelier de la rue Servandoni à Paris. J'ai plaisir ainsi à m'imaginer que le secret de l'indiscutable harmonie existant entre son talent, sa personne physique, sa voix, son geste, tient à sa terre natale, la douce campagne de Pistoia. De même que sa joie de vivre, sa légère mélancolie, ennemie de l'emphase romantique et des artifices littéraires.

. . . . . .

Mais parlons un peu de ses « portraits » par exemple, qui pour moi sont pleins de vie et comme immergés dans la réalité.

Parmi tant d'autres œuvres, je m'attacherai d'abord à l'un des « portraits » qui m'ont, j'ose le dire, enchanté: le « Bacchus dormant » (1934). Sans doute la tentation est-elle inévitable à son propos d'évoquer les grands classiques, grecs et toscans: le « sujet » s'y prête, ainsi qu'une certaine analogie de facture. Mais, heureusement, l'originalité éclate. Car le personnage vit, d'une vie tout intérieure. Les yeux clos, le corps, élégant, délicatement abandonné au repos, le voile léger qui le couvre en partie, chaque détail amène à la perfection cette image matérialisée du sommeil et de la pureté. C'est comme si nous percevions le souffle du bel endormi.

Donatello, en pareil cas, aurait sans doute insisté davantage sur le modelé, avec un sens plus appuyé des proportions, Rodin aurait sans doute donné une touche trop « littéraire », et le doux visage serait resté de pierre. Il y aurait encore fort à dire sur ce portrait, mais il y a des réussites qui imposent le silence.

On a beaucoup parlé déjà des œuvres de jeunesse de Marini, de leur parenté avec l'art étrusque. Mais ce qu'elles ont, en effet, de stylistiquement voulu en ce sens, ne gâche pas l'inspiration, n'empêche pas la palpitation de la vie. Certains portraits d'hommes ont quelque chose, dirait-on, de caricatural, mais l'artiste a su néanmoins leur insuffler un frémissement spirituel, une sorte d'âpreté qui demeure aimable, car elle est le propre de certains esprits cultivés et tourmentés. Par contre, certains « nus » de femmes se chargent d'une sensualité ardente mais contenue, à la manière de créatures de rêve, pourrais-je dire. D'autres, comme l'« Ersilia », vêtue, tranquillement assise avec les mains croisées sur les genoux, le sein abondant et d'une plastique admirable, constitue une tentative heureuse de poétisation de certains aspects de la vie bourgeoise. Car, pour ce qui est de certaines statuettes de Tanagra, on ne sait jamais exactement si elles n'étaient que des poupées pour petites filles ou, au contraire, des pièces de collection destinées à de riches palais. « Le voyageur » (1939) de la collection della Lanterna nous livre, en fait, une double figure harmonieuse: celle d'un groupe équestre, thème qui, de tout temps, a préoccupé les artistes. Une grâce toute hellénique anime ce cheval à la fois nerveux et pathétique, ainsi que ce jeune héros comme revêtu de pureté. Sensation qui s'accentue dans le « Gentilhomme à cheval » (1940) où le style lui-même s'affirme plus nettement.

Pour en revenir aux « nus », Marini n'a jamais cessé de créer de belles femmes, de ces femmes qu'il a lui-même appelées « solaires ». On pourrait presque penser aux « femmes fortes » de d'Annunzio, mais, Dieu merci, les femmes de Marini n'ont jamais rien de littéraire, ni d'artificiel. Les plus beaux « nus », à mon goût, sont celui de la collection Feroldi de Brescia (1940) et celui de la collection Pallini de Milan (1938). Les dessins de Marini, quant à eux, sont excellents. La couleur en est admirable; la couleur, d'ailleurs, étant, pour Marini, une véritable passion.

Quelques-uns sont d'un graphisme très simple, et sont d'autant plus synthétiques et vivants; d'autres sont couverts de traits touffus et nerveux, mais l'esprit en est toujours le même.

L'amour de la forme n'a donc jamais nui à la poésie. Pour moi, ses cavaliers sont descendus par un clair matin du Parthénon, pour se faire plus humains, et pour venir chevaucher sur les chemins des hommes. S'ils ont encore un peu de raideur, c'est que Marini n'a pas voulu réaliser quoi que ce soit de facile ou de banal. D'ailleurs, ils ne tardent pas à s'animer, et c'est comme si, déjà, nous entendions hennir au loin leurs chevaux ...

FILIPPO DE PISIS

Extrait de Marino Marini, *Ed. della Conchiglia, Milan 1941.*

Marini, Morandi et Ragghianti, ▷
Biennale de Venise, 1948.

Gianfranco Contini:
PREMIER LONG SÉJOUR EN SUISSE

... Le sentiment qui anime Marini est donc certainement non pas un sentiment humain général (le sentiment ordinaire d'un poète), mais un sentiment très spécialisé, que seule la pratique d'un art saurait développer. On comprend que le pur homme de lettres puisse se sentir mal à l'aise dans un milieu où la clef des compétences spécifiques gouverne toutes les serrures. Mais cela n'équivaut point à dire que Marini puisse se passer de mythes. Ce présent recueil n'est en somme que le catalogue des principaux mythes dont Marini a peuplé sa retraite tessinoise depuis 1942. Car pour n'importe quel homme du nord, cet air étincelant et presque manzonien des lacs préalpins, ces montagnes à la fois à pic et cordiales, cette végétation confiante — tout le paysage où baigne le regard de Marini depuis son atelier de Tenero — seraient déjà l'annonce du midi, les premières notes de clairon de la fanfare méditerranéenne ...

GIANFRANCO CONTINI

Extrait de Vingt sculptures de Marino Marini, *Ed. della Collana, Lugano 1944.*

L'artiste et sa femme avec Curt Valentin. (1954).

Raffaele Carrieri:
ESPACE ET FORME

... Le dessin de Marini contient toujours l'origine et le principe de la forme qui va sortir de ses mains. C'est la forme dans son premier mouvement, la forme-informe à l'état à la fois éthéré et animal. Une nécessité et une probabilité. Un nombre indécis. Une semence, une germination, une érection. L'espace qui se limite soudain pour recevoir la décharge du premier contact, de la première ligne. L'espace, condition et dimension. Tout est possible en cet espace: la silhouette, la réalité, le reflet. Le météore y applique son empreinte, telle une vertigineuse corolle. La sphère, son ombre. La trajectoire plus aérienne de la claire colombe le parcourt, sans hésiter, guidée par sa folie. L'ébauche se découpe et devient image. Une divinité abstraite en train de se réaliser. Une divinité ou un végétal, la lune, une plante, une chevelure, un cheval, l'homme et la femme. Une foule de choses, aussi semblables que dissemblables dans l'ordre géométrique: des lignes et des cercles qui apparaissent, comme autant de formes organiques, aussi bien femmes que chevaux. Femmes et chevaux, en une course hésitante, dans un enchevêtrement de fils très fins, tendus ou distendus, mais tous vivants et se ramifiant comme les nerfs dans le globe de l'œil. Pas une forme qui ne soit elle-même, dans le parcours rapide de ce trait. Dans sa fuite aérienne, il capte toutes les valeurs positives. Il en fait des lignes et des volumes. C'est en pleine lumière que, sans interrompre le jeu, il continue de calculer et de peser. C'est comme un ballet de fantômes bien réglé: jongleurs, acrobates, chevaux. Chevaux et cavaliers, de profil, dans toutes les évolutions et combinaisons possibles: immobiles, encastrés les uns dans les autres par un tissu d'arêtes et d'éclats d'un oppressant relief, ou bien, en perspective, comme de simples charpentes, des chevaux-requins, des chevaux-sphères, légers cependant comme de jeunes garçons qui sortent de la mer. Ses chevaux, ses cavaliers, avec leurs visages lunaires, et leur regard illisible dans leur pathétique cécité. Deux corps emmêlés dont l'un est le prolongement de l'autre; deux corps soudés qui s'équilibrent tour à tour l'un l'autre dans un même hiératisme. Le dessin de Marini n'est pas seulement linéaire et curviligne, pas plus qu'il ne s'épuise à profiler des silhouettes. Libéré de toute règle et de toute directive d'école, il peut, à son gré, s'épaissir ou se délier selon le caprice des masses, des enchevêtrements, des reliefs. C'est un dessin dont le genre n'est pas limité. Il naît instantanément de la nécessité de communiquer; il peut être brisé ou continu, sinueux, complexe ou massif. Un épais réseau de signes enveloppe les figures. A l'intérieur de ce réseau, les corps se délient, se modèlent, absorbent l'exacte quantité de lumière et d'ombre qui leur est nécessaire pour engendrer un rythme plastique. Les nus se superposent et deviennent compacts. C'est comme après un massacre ...

RAFFAELE CARRIERI

Extrait de Marino Marini, *Ed. del Milione, Milan 1948.*

(Photo Marina Marini, 1963).

Lamberto Vitali:

UNE CIVILISATION MENAÇÉE

... La destinée de Marino Marini ressemble, par de nombreux traits, à celle de beaucoup d'artistes. C'est particulièrement vrai de nos jours, époque agitée et inquiète. N'est-ce pas le lot des artistes que de prévoir les convulsions sociales, les crises politiques, les désastres des guerres? On peut même dire qu'à cet égard leur curiosité est insatiable, presque démoniaque. Ils veulent tout explorer, tout connaître, depuis les arts populaires primitifs jusqu'à ceux de l'Orient, marquant une évidente prédilection pour les civilisations anciennes. Ils ont besoin de tout absorber, de tout transformer, parfois même de tout dénaturer. Une telle boulimie, il faut bien l'avouer, est caractéristique d'une civilisation parvenue à sa pleine maturité, peut-être même à sa phase finale. C'est-à-dire que ce qui, parfois, peut faire croire à l'avènement d'un art nouveau, comme si c'était le premier fruit d'un arbre, n'est, sans doute, au contraire, — et je ne crois pas, en affirmant cela, céder à un parti pris de pessimisme —, que la manifestation d'une fin, telle une fleur très rare, raffinée, très raffinée: en fait, le produit d'un nouvel alexandrinisme. Ainsi, artiste parmi les artistes, homme parmi les hommes, Marino Marini vit, doit vivre dans l'atmosphère de son époque. Il est même tout à fait naturel qu'il n'échappe pas à la tendance générale, et qu'il se laisse emporter par un irrésistible courant.

Une rapide étude de son œuvre permettrait de déceler, sans trop de mal, les sources auxquelles il puise, parfois de façon délibérée, parfois, — c'est probable —, de manière inconsciente: les arts plastiques de l'ancienne Chine, de l'Egypte, de la Grèce, de Rome, constituent pour lui, de toute évidence, une sorte d'anthologie. On pourrait même, si l'on voulait, repérer chacune des sources d'inspiration. Mais à quoi bon se livrer à un tel examen? Ce qui compte, c'est d'établir que les idées qui l'ont inspiré ne nous sont pas restituées inertes, mais, au contraire, revivifiées. Ce qui compte, c'est de discerner dans quelle mesure Marini détient une puissance de création personnelle assez forte pour pouvoir se permettre de telles « liaisons dangereuses »: en d'autres termes, comment il sait se dégager du « charme » de ses modèles et atteindre à sa propre expression.

Quel est le but de Marini? J'ai déjà répondu autrefois, et je réponds encore de même aujourd'hui: selon moi, l'art de Marini, c'est l'évidence architectonique de formes pures, c'est la recherche d'une plastique, pour la seule joie de son total épanouissement. En somme, chez Marini, les affinités culturelles, l'inspiration et les buts poursuivis vont de pair. Son œuvre se limite d'ailleurs à trois ou quatre sujets, mieux, à trois ou quatre « motifs », mais ce sont, précisément, ces « motifs » qui lui permettent d'éviter les pièges de l'anecdote ou du décoratif. Malgré l'apparente pauvreté des thèmes, il fait en effet preuve d'une très grande imagination, imagination qui l'entraîne, de préférence au « sujet », à la recherche des rythmes, des volumes, des lignes. Quant à sa spontanéité, elle est parfois le fruit d'une culture bien assimilée, parfois le fruit d'un long travail. En d'autres termes, le thème que Marini choisit d'exploiter ne sert que de prétexte à une série d'œuvres, dont chacune doit marquer un progrès sur la précédente, et cela, dans les formes d'expression les plus diverses. Le point de départ peut n'être qu'une simple esquisse, très élémentaire, mais destinée toutefois à un continuel enrichissement. C'est pourquoi certaines œuvres peuvent avoir une saveur un peu âpre, un peu acide, qui heurte le goût de l'observateur superficiel ...

LAMBERTO VITALI

Extrait de Marino Marini, *Ed. U., Florence 1946.*

Enzo Carli:

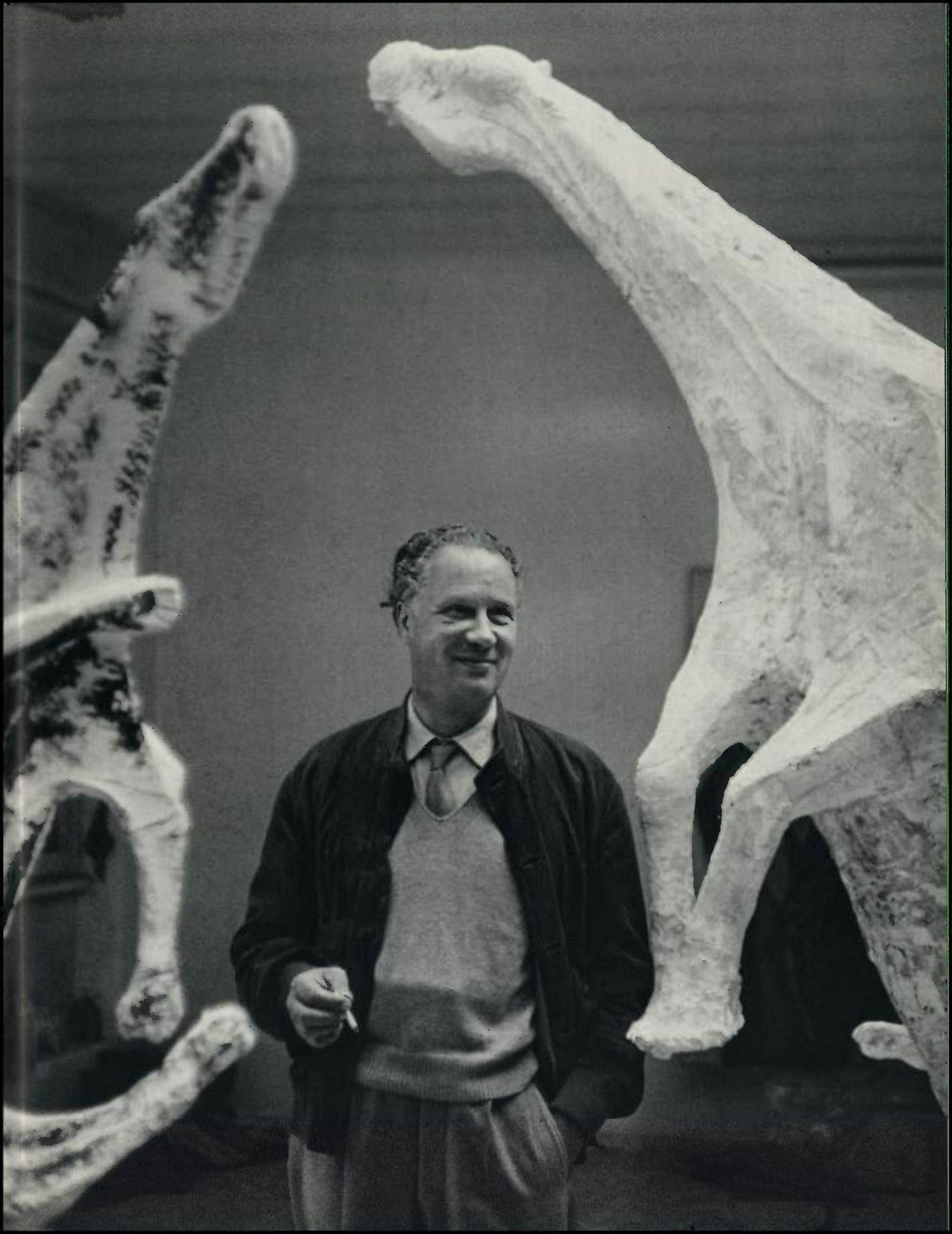
LES THÈMES DE MARINI

... Certains ont pu reprocher à Marino Marini la pauvreté thématique de son iconographie. En fait, cette prétendue pauvreté n'est que la conséquence directe et la preuve la plus évidente de sa recherche de l'absolu. Disons donc, c'est bien connu, que presque toute l'œuvre de ce sculpteur peut se cataloguer sous trois titres très généraux: le « nu » féminin, en pied surtout, le « cheval » avec ou sans « cavalier », et le « portrait », le plus souvent une tête seule, et parfois même rien qu'un masque. Rares sont les sujets étrangers à ces recherches. Quant à moi, je l'avoue, les rares fois où Marini s'est laissé aller à mettre un titre, plus ou moins suggestif, chaque fois cela m'a frappé défavorablement, chaque fois cela m'a semblé être une discordance, ou mieux, un certain affaiblissement de l'œuvre quant à sa véritable portée. Ainsi, il m'importe peu de savoir par exemple que le maigre personnage du Kunstmuseum de Bâle soit un Archange, ou que telle autre magnifique effigie de la collection Jesi ait, plus mystérieusement encore, une signification liée au miracle. Pour moi, il existe un critère bien plus radical: c'est lorsque un portrait, même s'il est d'une ressemblance très aiguë avec le modèle, parvient à s'imposer surtout par sa puissance d'abstraction, comme c'est le cas justement chez Marini avec certains de ses « Cavaliers » les plus hallucinés ...

ENZO CARLI

Extrait de Marino Marini, *Ed. Hoepli, Milan 1950.*

(Photo Maria Netter, Bâle) ▷



A.M. Hammacher: FAIRE UN PORTRAIT

... Faire un portrait, pour Marino Marini, a toujours été, finalement, faire une sculpture. A mesure, en effet, que la main de l'artiste est aux prises avec plans et volumes, s'affirment peu à peu les qualités d'une forme proprement sculpturale. Les « têtes » évoquent parfois des montagnes, parfois un Vulcain, ou bien une beauté pompéienne, ou encore un sujet maniériste, ou bien encore une vie dévorée par la passion. Toutes sortes d'expressions animent ces visages: étonnement, lassitude, tristesse, tendresse, ou bien attention, ironie, drôlerie, expressions qui trouvent leurs sources dans la vie même.

Si l'on peut dire de Despiau qu'il sait voir dans les traits d'un homme ce qui fait de lui un être raffiné, cultivé, pondéré, on peut dire de Marino Marini, évoluant autour de ses sculptures à la façon d'un mime, qu'il montre de ses modèles ce qu'ils ont de plus singulier, de plus violemment accusé au physique et au moral. C'est pourquoi ses portraits ne cherchent jamais à plaire, ce sont davantage des visages démasqués que flattés. Ce ne sont cependant pas des caricatures. Il a trop le respect de la personne humaine. Il ne peut figer ses modèles, les embaumer pour l'éternité. Il les façonne plutôt tels qu'ils sont sortis des entrailles maternelles, tels aussi que la vie elle-même les a façonnés. Nul autre, parmi les artistes de ce temps, n'a su autant que lui percer à jour ses contemporains. Il ne faudrait cependant pas croire que ces portraits ne sont que de simples représentations objectives dépourvues d'art.

Le secret de l'œuvre de Marini tient au fait que l'artiste se « projette » dans ses modèles, mais d'une manière qui n'a rien de narcissique. Une séance de pose chez Marini ne se réduit certes pas à une simple formalité professionnelle, sans âme, mais elle devient, au contraire, une sorte de connivence, tout le regard de Marini forçant l'altérité du modèle à se fondre dans son propre regard à lui, alors que lui-même garde, intangible, sa propre personnalité ...

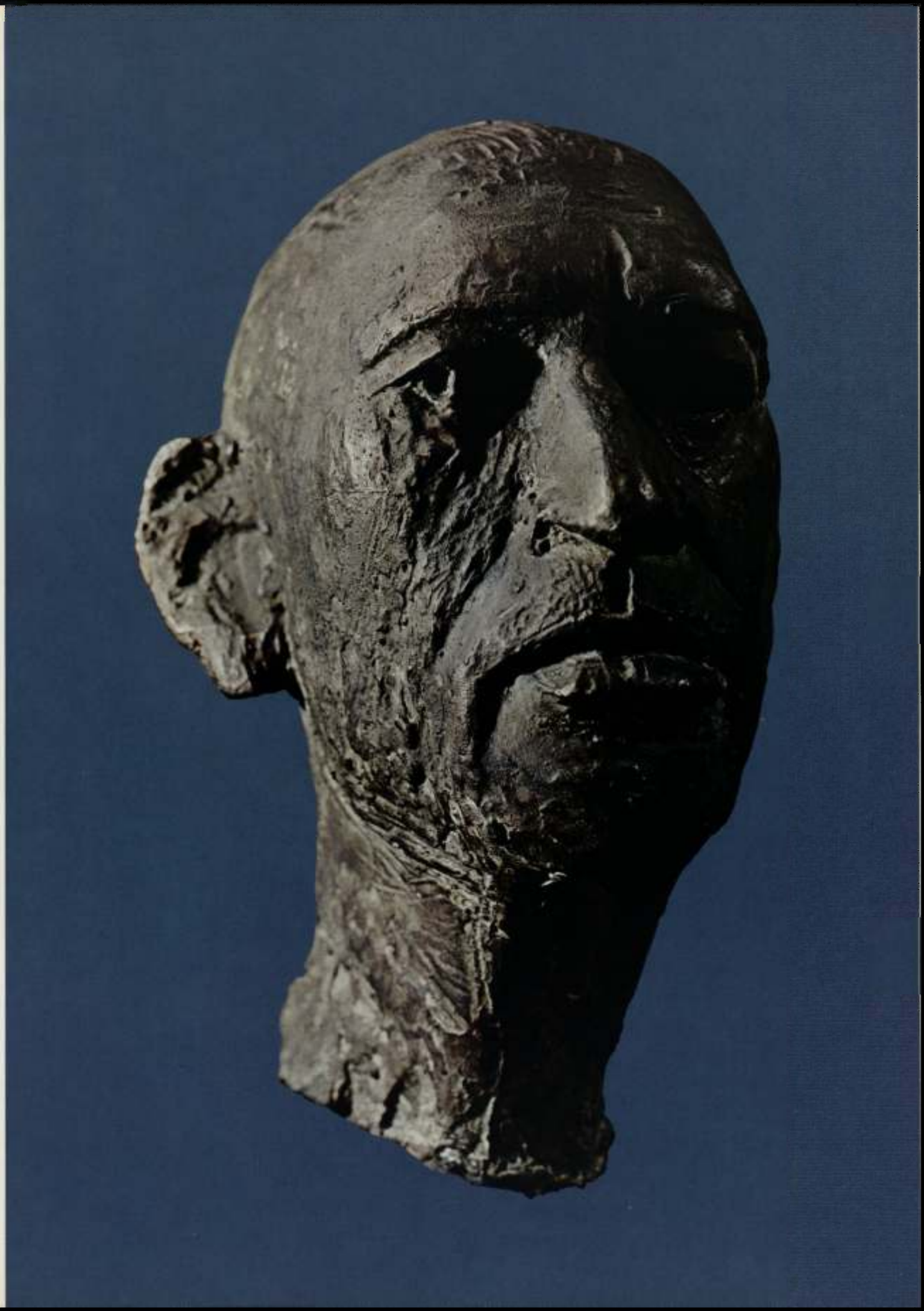
A. M. HAMMACHER

Extrait de Marino Marini, Sculpture, Painting, Drawing, *Thames and Hudson Publishers, Londres 1961.*

Avec l'éditeur Gottfried B. Fischer (1967).

Avec Mies Van Der Rohe (1957). (*Photos Marina Marini*).

Portrait d'Igor Stravinski (2ème version). ▷
1951. Bronze. H. 32 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.



Portrait de Germaine Richier. 1945. Plâtre. H. 33 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Milan.

Werner Hofmann:

UNE DRAMATISATION PLASTIQUE

... La guerre a, finalement, été un stimulant pour Marino Marini: son langage expressif s'est libéré de toute médiocrité idyllique et s'est engagé avec passion dans la dissonance. C'est alors seulement que ses femmes ont atteint leur totale féminité, alors seulement que ses hommes ont été en possession de toute leur virilité.

A cette différenciation des sexes, correspond une dramatisation plastique plus précise. Une stricte ascèse linéaire alterne alors avec un intense chromatisme. L'édifice formel entre en mouvement polyphonique et se comble de passion. Ce n'est pas à tort que l'on a appelé cette phase de sa création son «néo-expressionnisme». Cela a commencé vers 1946 et coïncide à peu près avec le retour de Marini en Italie. L'évolution devient évidente dans l'étude pour le « Cavalier » aux bras ouverts. Un cheval qui pourrait être dessiné par Paolo Ucello, un animal trapu et robuste, debout sur trois pattes, imprimé en relief. Et, au-dessus, un personnage comme encapuchonné dans un sac, qui enfonce son propre corps dans celui de la bête et qui, d'un geste interrogateur, lance ses bras massifs, dépourvus d'articulations, et lève très haut la tête. L'ancienne fluidité a disparu, les membres deviennent durs et compacts. Une émotion soudaine les fige. On parvient cependant à distinguer, çà et là, le contour d'un ancien style de graphisme, dans la souplesse duquel viennent mordre des hachures extrêmement denses, qui obscurcissent l'empâtement laissé par le pinceau, jusqu'à ce que surgisse justement cette structure compacte et massive. De ce « Cavalier » émane une sorte de magie. C'est, en fait, l'archaïsme de son apparent manque de vie qui sauve l'expression de ce groupe équestre de tout « expressionnisme » emphatique. C'est le moment incantatoire du chemin de Damas, pendant lequel on entend la voix: « Tu dois changer de vie ». C'est bien cette nouvelle obligation que traduit la main de Marini. Elle devient brusque et spasmodique, elle lacère le clair-obscur en rudes contrastes. La plume, corrosive, mord le papier, le violente. Un brutal coup de pinceau horizontal, tel une longue lance, oppose aux formes convulsives et obliques sur la droite l'unique résistance visible. Mais le véritable motif de ce sursaut au travers de l'animal et de l'homme n'est ni quelque chose d'artificiel, ni un abîme, ni une barrière, mais un obstacle intérieur. Les cavaliers précédents avaient le regard paisible et témoignaient d'un véritable pouvoir sur la bête. Ils se tenaient fermes comme des accents aigus sur la courbe sûre de la croupe du cheval, mais, désormais, les deux corps sont fondus en un seul et même mouvement vertico/oblique. Cheval et cavalier, sous le poids de la menace commune, sont alliés de force ...

WERNER HOFMANN

Extrait de L'opera grafica di Marino Marini, *Ed. Il Saggiatore, Milan 1960.*

Avec Nogushi (1964).

Avec Henry Miller (1961). (*Photos Marina Marini*).

Avec Henry Moore (1961).

Avec Lipchitz (1962). (*Photos Marina Marini*).

Alberto Busignani:
UN TÉMOIN DE SON TEMPS

... Depuis le second « Miracle », c'est avec beaucoup d'audace que Marini s'évertue à sonder les mystères de l'existence humaine, mettant sans cesse aux prises le « quotidien » et les « mythes » éternels. De là cette œuvre multiple qui, au fil des événements, s'enrichit de nouvelles facettes, surtout si l'on se reporte à l'époque lointaine où il sculptait « Popolo » (1929). A ce propos, il n'est peut-être pas inutile de rappeler la seconde « Ersilia » de 1949 où nous retrouvons, précisément, le thème des années 30, entretenu avec une telle persévérance qu'il semble faire partie du personnage, alors qu'il est le double résultat, d'une part, des événements dramatiques de 1943, et, d'autre part, des fécondes années qui ont suivi 1946. Qu'il s'agisse d'une pauvre fille ou des « Demoiselles d'Avignon », qu'il s'agisse du mythe de la « dame » ou d'une femme repue d'épreuves, c'est toujours à l'archétype de la femme en majesté qu'il aboutit (comme le ferait un Giotto de nos jours). Il y a là tout un réseau de significations, une très belle symbolique de notre époque.

Quant à parler des œuvres plus récentes de Marini, nous sommes peut-être tous trop impliqués dans leur histoire. Nous risquerions, avec un long discours, de nous livrer à une sorte d'autobiographie involontaire, ou bien de nous engager dans une description par trop extérieure, qui nous ferait juger inconsidérément d'« abstraction » ou d'« expressionnisme ». Retenons donc quelques-uns des points saillants de l'œuvre de Marini, ce qui revient à rappeler quelques-uns des jugements déjà formulés en d'autres temps. Il convient alors, et avant tout, de souligner le grand principe de structuration qui régit l'ensemble de l'œuvre de Marini, depuis le thème du « Cavalier », en passant par le second « Miracle », jusqu'au grand thème du « Guerrier » tel qu'il se manifeste dans le groupe de 59-60, tel qu'il reparaît dans l'extraordinaire « taille » de 67 (la première ébauche est de 56: « Idée pour le Guerrier ») et qu'il se renouvelle en une série de créations.

. . . . . .

Le grand « Guerrier » en pierre de 67 nous donne pleine confirmation, en effet, de la constante évolution de Marini, mais d'une évolution qui ne manque pas, cependant, de nous apparaître comme toujours intuitivement et volontairement liée à la substantielle notion de l'« humain ». Qu'elle se manifeste dans la savante simplicité des « Cavaliers », qu'elle s'incarne avec tragique dans les « Miracles », qu'elle s'approfondisse à l'extrême dans les « Guerriers », qu'elle se convulse dans la psychologie quasi universelle des « portraits », l'inspiration de Marini a toujours été et demeure encore l'« humain », divin ou monstrueux, olympien ou brûlé des flammes du purgatoire quotidien, dans le bonheur comme dans l'adversité.

Est-il besoin, d'ailleurs, de préciser que le terme de « mythe », si souvent employé à propos de Marini, ne doit pas être entendu dans la simple acception d'une affabulation anecdotique, mais dans le sens d'un symbole, nourri d'événements contemporains et de réminiscences vécues? Par-delà, en effet, les références, plus ou moins extérieures ou occasionnelles, à ce qu'on appelle la « culture », Marini, tout au long de son propre cheminement, n'a cherché qu'à valoriser l'intégralité tout autant que l'immédiateté des valeurs humaines —, valeurs qui, par le truchement de l'artiste, ont eu leur chance d'atteindre à l'évidence poétique, grâce à de subtiles coïncidences avec la glaise des Etrusques, avec la pierre gothique, avec la lave préhistorique, ou avec le marbre grec. L'histoire, répétons-le, n'est pas coupée du monde contemporain. Mais quel est le véritable impact de l'artiste sur ses contemporains? C'est là une question à laquelle il n'est pas facile de répondre avec certitude. La réponse, d'ailleurs, risque d'être fort troublante. Un fait est cependant certain: les monuments de La Haye ou de Rotterdam, par exemple, existent bien, et leur seule présence prouve bien également que l'artiste et le peuple finissent par avoir un inévitable rapport. Il y a donc là un fait très positif, qui confirme amplement que les intentions profondes de Marini trouvent un écho très au-delà des frontières. Aucun doute: Marini est bien un témoin de son temps; qui sait même si, parfois, son œuvre ne contient pas quelque élément prophétique ...

ALBERTO BUSIGNANI

Extrait de Marino Marini, *Ed. Sansoni, Florence 1968.*

Franco Russoli:

L'ÉLAN DES «GUERRIERS»

... Dans le courant des années 1959 et 1960, Marino Marini a conçu plusieurs esquisses et sculptures de différentes dimensions, appelées « Guerrier ». Nous avons l'impression que l'artiste a atteint là sa plus haute intensité poétique. Le cheval, foudroyé, ploie ses jambes antérieures, mais tourne encore une fois ses naseaux lacérés et décharnés en arrière et vers le haut; tandis que l'homme se couche pantelant sur cette carcasse, s'accroche à la bête et hurle encore; et de sa tête écrasée et couverte de plaies il regarde l'ennemi inconnu et ses compagnons de misère. Cependant le cheval et l'homme ne sont plus que des blocs de matière consumée, des structures primordiales, des os pétrifiés. Une force terrible, un extrême élan de convulsions, donnent à cette architecture croulante le souffle organique des êtres vivants et bannissent tout soupçon de composition abstraite d'allure cubiste. L'invention des formes naît directement de la signification de l'image qui est une signification morale et non pas esthétique: c'est un chapitre de l'histoire humaine. De ce fait, une compréhension totale et une parfaite appréciation de cette sculpture sont impossibles si l'on fait abstraction de ce que celle-ci représente, si l'on suit une lecture pure et aride d'après les principes respectueux de la forme. Par exemple la disposition des corps tendus en diagonale et la divergence des têtes et des membres par rapport à la ligne directionnelle fondamentale constituent une transcription géniale, en termes plastiques, d'un geste *vrai*; et de l'observation pénétrante du *vrai* dérive aussi la qualité de transfiguration fantastique et expressive ...

FRANCO RUSSOLI

Extrait de Le guerrier de Marino Marini, *XX^e siècle n° 21, Paris 1963.*

Avec sa sœur Egle Marini (1950). (*Photo Marina Marini*).

Avec Jean Arp (1963).

Franco Russoli:
LE PEINTRE ET LE SCULPTEUR

... Pour Marino Marini, la peinture est un art qui transforme la substance physique de l'objet en purs symboles, et qui en traduit les éléments sensoriels en valeurs chromatiques, plastiques et linéaires. Toute œuvre chez lui, n'importe laquelle, a toujours une signification spécifique, c'est-à-dire toujours appropriée à la technique choisie.

. . . . . .

Quant au dessin de Marini, à l'époque où celui-ci fit un retour à une sorte de néo-classicisme, le trait, stylisé, s'épanouit toujours dans la note délicate d'une lumière romantique. Un peu comme Carrà par rapport à Ranzoni. Mais il y a quelque chose de plus frais, de plus sensuel, par exemple dans le potelé des mains, dans le pulpeux de la bouche. Par la suite, s'accentue l'élément structural du XX[e] siècle toscan, qui, dans l'œuvre de Soffici, ne perd rien de sa saveur bourgeoise, tout en conservant sa rigueur formelle. C'est ainsi qu'apparaît, timide, et presque languide, la « Jeune fille à la fleur » de 1926. Mais Marini ne tarde pas à affirmer son besoin de restituer toute leur densité aux êtres et aux choses, sans aucune sophistication, sans aucune référence aux normes académiques. C'est alors « L'Algérienne » (1927), qui semble annoncer certaines œuvres ironiques et sensuelles de l'école romaine. Ce réalisme, cette intuition du caractère typique des personnages, à la fois spontanée et libre, pleine d'humour et de pathétique, Marini en a retrouvé la source chez les Etrusques, dont il se reconnaît l'héritier.

Il en est ainsi de la terre cuite « Popolo » et du tableau « Violetta », de 1928, qu'il affronte avec une violence concertée: il ordonne les masses en une composition simple, sans affectation, et modèle avec ampleur ces figures robustes, populaires, d'une fierté à l'antique.

. . . . . .

A partir de 1948, Marini entreprend de nombreuses toiles. Cette activité, cependant, ne nuit pas pour autant à son activité de sculpteur. Nous pouvons, d'ailleurs, déceler, au fur et à mesure, les affinités qui existent entre ses tableaux et ses sculptures. Mais, actuellement, son travail témoigne d'une exigence nouvelle. Il procède à partir de données immédiates: tantôt ce sont des volumes, tantôt ce sont des images planes. Pour ce qui est de sa symbolique personnelle, — dans les nus, les jongleurs, les cavaliers —, on sait que Marini en a joué, mais non à la manière de quelque séduisant artifice de style. Cette symbolique, au contraire, s'attache à mettre en évidence des « types » humains particulièrement représentatifs d'une époque troublée. Mais si ces « modèles » ont, parfois, donné lieu à des interprétations très différentes, celles-ci n'obéissent pas à des impératifs exclusivement abstraits. Marini, au contraire, ne perd pas de vue la nécessité d'une cohérence thématique liée à une certaine fidélité au mode d'expression choisi. Qu'il soit attiré, tour à tour, par le réalisme, l'archaïsme, ou même le cubisme, que sa fougue l'entraîne vers le « magma » primitif, cela signifie qu'il a constamment l'œil ouvert sur l'aventure humaine ...

FRANCO RUSSOLI

Extrait de Marino Marini, Peinture et Dessin, *Toninelli Ed., Milan 1963.*

Umbro Apollonio:

ACTUALITÉ DE MARINI

... Marini est-il un sculpteur traditionnaliste, ou bien son œuvre est-elle sans âge, en ce sens qu'elle se rattache aussi bien à un art du passé qu'à celui du présent? Art de musée, pourra-t-on dire? Possible, mais quelle forme d'art n'a pas, un jour ou l'autre, prétendu faire son entrée au musée, même déjà avant l'époque de Cézanne? Il n'empêche que l'actualité de Marini ne saurait être mise en doute, qui serre de si près tout ce qui est fondamentalement humain. Chacune de ses œuvres, en effet, éveille d'immémoriales sensations, chacune comporte une vérité existentielle, en laquelle, cependant, éclate, chaque fois, la brusque incarnation de l'« individu ».

De l'éphémère de nos jours, Marini n'a-t-il pas su tirer tout ce qu'un être humain recèle, en son tréfonds, de pathétique et de lyrique? La preuve: ses « portraits ». Personne ne peut le nier: quelle que soit la réussite formelle à laquelle ils parviennent, — ce dont on peut toujours juger subjectivement —, ils constituent un véritable mode de communication, et suscitent tous les lyrismes. C'est pourquoi plastique pure et chromatisme nous paraissent se conjuguer si bien qu'ils atteignent à une abstraction qui, en soi, est déjà une nouvelle forme d'histoire.

En définitive, ce qui caractérise l'apport de Marini, c'est une sorte de constante résurrection de la tradition, de plus en plus étroitement confrontée avec la réalité contemporaine, afin de mieux explorer le labyrinthe de la complexité humaine. Ainsi chaque instant du présent devient-il à la fois « mémoire » et inlassable appel au « devenir » humain ...

UMBRO APOLLONIO

Extrait de Marino Marini, *Ed. del Milione, Milan 1953 (1958: 3ème édition mise à jour).*

De gauche à droite: G. di San Lazzaro, Marini et Arturo Bassi, lors de l'inauguration des six salles Marino Marini à la Galleria d'Arte Moderna de Milan (1973). (*Photo Marina Marini*).

A l'atelier Mourlot (1969).

Giovanni Carandente:
LES LITHOGRAPHIES

... La connexion entre l'œuvre graphique et l'œuvre sculpturale s'est effectuée chez Marini de diverses façons, et cela est vrai, depuis les premières œuvres de simple inspiration picturale, jusqu'aux études les plus plastiquement symboliques, rapidement tracées sur la feuille et ensuite reportées sur la pierre. Dans l'un et l'autre cas, toutefois, c'est la plastique qui s'affirme, péremptoire, riche de toutes les humeurs et de la particulière vitalité qui font de Marini l'un des plus grands créateurs de formes de notre temps.
Certes, la production lithographique de Marini, qui s'échelonne sur une vingtaine d'années, n'a pas l'importance numérique de celle de Picasso ou de Braque, mais elle est tout entière d'une très haute qualité, jamais démentie. Les deux composantes primordiales de l'expression ont toujours été pour Marini, le volume et le mouvement. Tout d'abord, ses œuvres s'imposent par une immobilité toute sculpturale, une présence humaine immanente; puis, peu à peu, par la tension des corps qui s'articulent dans l'espace, avec un mouvement et une agressivité qui vont croissant ...

GIOVANNI CARANDENTE

Extrait de Les lithographies de Marino Marini, *Toninelli Ed., Milan 1966.*

A Querceta dans les ateliers Henraux (1971). ▷
(*Photo Luigi Beggi*).

L'artiste et sa femme à Forte dei Marmi.

Carlo Pirovano:
LA SIGNIFICATION D'UNE ŒUVRE

... Une fois de plus on peut se demander quelles sont les interprétations que l'on peut donner de l'œuvre de Marino Marini. Sans doute la recherche de l'archaïsme, primitivement manifestée dans les premières années de sa carrière, n'était-elle, chez l'artiste, qu'une sorte d'attitude défensive. Mais, conséquence: on a mal compris la symbolique véritable de chacune de ses œuvres, en raison du préjugé intellectuel courant, qui consiste à attribuer aux œuvres plastiques des significations par trop philosophiques, ou par trop métaphysiques.

Marini n'a rien à voir avec une pseudo-métaphysique, et encore bien moins avec les exercices freudiens en usage chez les surréalistes. Son œuvre est, avant tout, chair, sang et nerfs. Le reste vient après.

C'est à partir de la troisième période de son œuvre que Marini s'est engagé dans toute la symphonie épique de l'homme et du cheval. C'est, en effet, à cette époque, que commence à apparaître dans son œuvre une lente modification de son classicisme, ainsi qu'une progressive accentuation des raccourcis plastiques qui s'inscrivent dans une organisation de l'espace plus complexe. En d'autres termes, si nous devions faire abstraction de la figuration et de la symbolique de l'œuvre, et transcrire seulement, comme des idéogrammes d'ordinateurs, les tensions spatiales, nous aurions, dans les « Cavaliers », avant 1950, une ligne verticale sur une horizontale, dans les « Miracles » deux diagonales, en contraste, mais avec une nette tendance à se résoudre en une seule diagonale ...

CARLO PIROVANO

Extrait de Marino Marini Sculptore, *Electa Editrice, Milan 1972.*

Biographie

1901 Le 27 février naissance de Marino Marini et de sa sœur jumelle Egle, à Pistoia en Toscane. Les parents, (le père est directeur de banque) ont une maison près de l'église San Pietro.

1915 Marini rencontre Rodin qui, voyageant en Italie, s'était arrêté à Florence pour revoir les Donatello et les Michel-Ange.

1917 Marini s'inscrit, avec sa sœur Egle, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence pour y suivre des cours de peinture et de sculpture.

1919 Suit les cours de peinture de Galileo Chini.

1922 Marini, sans renoncer à peindre, choisit la sculpture et suit les cours de Domenico Trentacoste.

1923 Participe à la II[e] Biennale de Rome.

1926 1[er] atelier. 1[ers] *Portraits*.

1927 Participe à la III[eme] Exposition Internationale des Arts Décoratifs à Monza.

1928 1[er] voyage à Paris. 1[ere] exposition de groupe: Galerie Milano, Milan.

1929 Le sculpteur Arturo Martini propose à Marini, qui accepte, de lui succéder à sa chaire de sculpture à l'Ecole des Beaux-Arts de la Villa Royale de Monza. Expositions du Novecento Italien à Nice et Milan. L'artiste exécute *Popolo*.

1930 Séjour à Paris. Il y retrouve Campigli, Chirico, Magnelli et De Pisis, et rencontre également Gonzalez, Kandinsky et Maillol. Expositions de groupe à la Kunsthalle de Berne et au Kunstmuseum de Bâle.

1931 Séjour à Paris. Exposition du Novecento Italien à Stockholm. L'artiste exécute *Ersilia* (Kunsthaus, Zurich).

1932 1[eres] expositions personnelles: Galerie Milano, Milan; Galerie Sabatello, Rome. Participe pour la 1[ere] fois à la Biennale de Venise. Devient Membre honoraire de l'Accademia Fiorentina delle Arti. Début de la série des *Jongleurs*.

1933 Expose avec Campigli à la Galerie Milano et participe à la V[e] Triennale de Milan où il reçoit un diplôme avec Médaille d'Argent.

1934 Voyages à Francfort, Nuremberg et Bamberg; il visite Rome, Venise, Padoue. XIX[e] Biennale de Venise.

1935 Voyage en Grèce. Obtient le Grand Prix de Sculpture à la II[e] Quadriennale de Rome. Début de la série des *Pomones*.

1936 Séjour à Paris. Fréquente Picasso, Braque, Laurens. 1[ere] monographie publiée dans les « Chroniques du Jour » (G. di San Lazzaro Ed., Paris, Hoepli Ed., Milan).

1937 Obtient le Grand Prix de l'Exposition Internationale de Paris. Exposition personnelle: Galerie Barbaroux, Milan.

1938 Marini épouse une jeune fille suisse du Tessin, Mercédès Pedrazzini qu'il rebaptisa par la suite Marina.

1939 Début de la série des *Danseuses*.

1940 Marini arrête ses cours à Monza pour enseigner à l'Académie Brera de Milan. Expose des sculptures avec des artistes italiens au Kunsthaus de Zurich.

1941 Les bombardements détruisent atelier et œuvres, Marini et sa femme partent en Suisse et s'installent dans le Tessin à Tenero-Locarno. Expositions personnelles à Gênes, Rome et Venise. Séjourne fréquemment à Bâle et Zurich où il rencontre Germaine Richier, Otto Bänninger, Fritz Wotruba, Giacometti, Habacher et Herman Haller.

1943 L'artiste exécute *Arcangelo*. Début de la série des *Miracles*.

1944 Participe à l'exposition « Quatre sculpteurs étrangers en Suisse » au Kunstmuseum de Bâle.

1945 Expose avec Germaine Richier et Fritz Wotruba à la Kunsthalle de Berne. Expositions personnelles à Bâle et Zurich.

1946 Marini rentre en Italie et s'installe à Milan.

1947 Devient Membre correspondant de l'Accademia Clementina, Bologne.

1948 Rencontre avec le célèbre marchand de tableaux américain Curt Valentin. Participe à la XXIV[e] Biennale de Venise (salle personnelle) où il fait la connaissance d'Henry Moore.

1949 Exposition personnelle à Rome. L'artiste exécute *L'ange de la Ville* (Collection Peggy Guggenheim, Venise).

1950 1[ere] exposition personnelle aux U.S.A. à la Buchholz Gallery (Curt Valentin) de New York, et 1[er] voyage aux U.S.A. où Marini fait la connaissance de Lipchitz, Arp, Calder, Beckmann, Tanguy, Feininger et Stravinski dont il fait le portrait. Devient Membre honoraire de l'Académie Royale Flamande, Bruxelles.

1951 Avant de rentrer à Milan, Marini s'arrête à Londres où la Hanover Gallery organise une exposition de ses sculptures et dessins. Exposition personnelle au Kestner Gesellschaft de Hanovre. Devient Membre honoraire de l'Akademisches Kollegium, Munich.

1952 Obtient le Grand Prix de Sculpture à la XXVI[e] Biennale de Venise (salle personnelle). Exposition personnelle au Kunstverein de Hambourg et au Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich. Expose avec Moore et Wotruba à la Galerie Welz de Salzbourg. Membre du Kungliga Akademien för de Fria Konsterna, Stockholm.

1953 Exposition itinérante dans les musées suédois, danois et norvégiens: Göteborg, Stockholm, Copenhague et Oslo. Exposition personnelle à l'Art Museum de Cincinnati et à la Buchholz Gallery de New York. Participe à la II[e] Biennale Internationale de Sculptures en plein air, Middelheim Park, Anvers, et à la II[e] Biennale de São Paulo.

1954 Marini achète une maison à Forte dei Marmi, près de Carrare. C'est là que meurt, la même année, Curt Valentin. Exposition personnelle à Helsinki, Genève, Berne, Cologne, Bâle et Zurich. Participe à l'Exposition Internationale de Sculptures en plein air à Londres. Obtient le Grand Prix International de l'Accademia dei Lincei de la Ville de Rome et la Médaille d'Or du Président de la République. Devient Membre honoraire de l'International Mark Twain Society, Kirkwood, Missouri.

1955 Exposition personnelle dans les musées de Rotterdam, Düsseldorf et Mannheim. Participe à la III[e] Biennale de Middelheim Park à Anvers, à l'Exposition Internationale Documenta I à Kassel et à l'Exposition Internationale du Carnegie Institute à Pittsburgh. Exposition personnelle à la Martha Jackson Gallery et à la Pierre Matisse Gallery de New York.

1956 Participe à l'Exposition Internationale de Recklinghausen et à l'Exposition Internationale de Sculpture du Musée Rodin à Paris. Début de la série des *Guerriers*.

1957 Exposition personnelle à New York: The Contemporaries Gallery, et à Düsseldorf: Galerie Vömel. Membre de l'Accademia Nazionale de San Lucca, Rome.

1958 Exposition personnelle à la Pierre Matisse Gallery de New York et à Lausanne. Membre correspondant, Bayerische Akademie der Schönen Künste, Munich.

1959 On érige à La Haye la plus grande sculpture en bronze de l'artiste: *Composition équestre*. Participe à la V[e] Biennale de Sculptures en plein air de Middelheim Park à Anvers, à la III[e] Exposition Internationale de Gravure de Ljubljana et à Documenta II à Kassel. Membre actif, Accademia Latinitati, Excolendae, Rome. Membre correspondant, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

1961 Participe à la VI[e] Biennale de Middelheim Park à Anvers, à la VI[e] Biennale de Tokyo et à l'Exposition Internationale du Carnegie Institute à Pittsburgh. Prix Donatello de la Ville de Florence. Membre de la Pontificia Insigne Accademia Artistica dei Virtuosi, Rome.

1962 1[ere] grande rétrospective au Kunsthaus de Zurich. Participe à l'Exposition Internationale de Sculpture à Spolète et à la XXXI[e] Biennale de Venise. Obtient la Médaille d'Or du Mérite de la Commune de Milan. Devient Membre honoraire de l'Accademia 500, à Rome, et Membre honoraire de l'Akademie der Bildenden Künste à Nuremberg. Début de la série des *Cris*. L'artiste exécute le *Grand Cri* (Nationalgalerie, Berlin).

1963 Exposition personnelle de peintures à la Galerie Toninelli de Milan. Prix « Ville de Milan ».

1964 Exposition personnelle de peintures à la Galerie Günther Franke de Munich. Rétrospective au Museum Boymans-Van Beuningen de Rotterdam. Participe à la VIII[e] Exposition Internationale du Blanc et Noir à Lugano, à la XXXII[e] Biennale de Venise, à Documenta III à Kassel et à l'Exposition Internationale du Carnegie Institute à Pittsburgh. Prix « Europa Arte » de la Ville d'Ancône.

1965 Exposition de peintures au Musée Royal des Beaux-Arts à Anvers et d'œuvres graphiques au Philadelphia Museum of Art. Associé honoraire, Associazione Incisori d'Italia, Turin-Milan-Rome.

1966 Grande rétrospective au Palazzo Venezia de Rome. Exposition itinérante de peintures et de dessins à Darmstadt, Nuremberg et Kaiserslautern. Reggio Calabria lui attribue le Prix « Ibico Reggino ». Devient Membre de l'Istituto Accademico, Rome.

1967 Exposition de peintures à la Galerie Toninelli de Milan. Participe à l'Exposition Internationale de Sculpture contemporaine à Montréal, à l'Exposition Internationale de Gravure à Vancouver, à l'Exposition Internationale de Sculpture au Guggenheim Museum de New York et à l'Exposition Internationale du Carnegie Institute à Pittsburgh. Obtient la Médaille d'Or de la Reconnaissance de la Ville de Florence, le Prix Biancamano de la Ville de Milan, la Médaille d'Or du Haut Mérite Civique de la Chambre de Commerce de Pistoia. Devient Membre honoraire de l'Accademia Clementina, Bologne.

1968 Exposition personnelle à la Galerie Weintraub de New York. Participe à l'Exposition Internationale d'Art Graphique au Palazzo Strozzi à Florence. 1[er] Prix de la Commune

de Venise pour la VIII[e] Biennale des Graveurs Italiens Contemporains. Devient Membre honoraire de l'American Academy of Arts and Letters, New York; Membre honoraire du National Institute of Arts and Letters, New York; Membre honoraire de l'Accademia Pistoiese del Ceppo, Pistoia; Membre de l'Ordre für Wissenschaft und Künste « Pour le Mérite », Göttingen.

1969 Exposition de l'album de lithographies édité par *XX[e] siècle* « De la couleur à la forme » à la Bibliothèque Nationale de Paris. Exposition d'œuvres graphiques à Hambourg et Londres. Médaille de la Présidence de la Chambre Italienne des Députés. Devient Chevalier de l'International Mark Twain Society, Kirkwood, Missouri, et Membre honoraire de la Brigata del Leoncino, Association culturelle de Pistoia.

1970 Exposition personnelle à la Galerie Toninelli de Rome de peintures et de dessins, puis de 33 eaux-fortes. Participe à la II[e] Biennale Internationale de l'Art Graphique au Palazzo Strozzi à Florence et à la Foire Internationale de l'Art à Bâle. Devient Membre d'honneur de l'Union Internationale de la Paix, Siège Présidentiel, Turin.

1971 Exposition d'œuvres graphiques à Rome, Milan, Francfort, Livourne, Düsseldorf et à la Galerie XX[e] siècle de Paris. Participe à la Biennale de Venise. Reçoit le Prix « Perseo d'Oro » de la Ville de Florence. Devient Membre de l'Académie Universelle « Guglielmo Marconi », Rome.

1972 Exposition de *Portraits* « Personnages du XX[e] siècle » au Centre d'Etudes Piero della Francesca à Milan. Marini fera don de toutes ces sculptures l'année suivante au Musée d'Art Moderne à Milan. Devient Citoyen Honoraire de la Ville de Milan le 27 Mars. Reçoit le Prix « Il Cino » de la Ville de Pistoia.

1973 Gianni Agnelli achète le *Miracle* en pierre de 1970-1971 et le donne au Vatican, qui inaugure son Musée d'Art Moderne en juin. Marini participe à l'Exposition Internationale de Sculpture en plein air « Città - Spazio - Scultura » de Rimini. Le 13 décembre, inauguration au Musée d'Art Moderne de Milan (anciennement Villa Royale) de 6 salles où sont groupés les *Portraits* (« Personnages du XX[e] siècle ») donnés par Marini, et les œuvres de la collection Marina Marini — sculptures, peintures, gravures, lithographies et dessins — mis en dépôt au Musée. Obtient la Médaille d'Or de la Ville de Rimini et la Médaille d'Or pour « La Versilia » avec Lipchitz et Moore.

Monographies

1936 - Paul Fierens
Marino Marini (*Art Italien Moderne*), Chroniques du Jour, Paris, Hoepli, Milan.

1937 - Lamberto Vitali
Marino Marini (*Arte Moderna Italiana*), Hoepli, Milan.

1939 - G. Cesetti
Marino Marini (*Quaderni del Disegno*), Ed. del Cavallino, Venise.

1941 - Filippo De Pisis
Marino Marini, Ed. della Conchiglia, Milan.

1942 - L. Anceschi
Marino Marini (*Quaderni del Disegno Contemporaneo*), Ed. della « Galleria della Spiga e Corrente », Milan.

1944 - G. Contini
20 sculture di Marino Marini, Ed. della Collana, Lugano.

1946 - Lamberto Vitali
Marini (*Quaderni d'Arte a cura di G. Raimondi e di C. L. Ragghianti*), Ed. U., Florence.

1948 - Raffaele Carrieri
Marino Marini, Ed. del Milione, Milan.

1950 - Enzo Carli
Marino Marini (*Arte Moderna Italiana*), Hoepli, Milan.

1951 - Mario Ramous
Marino Marini, Cappelli, Bologne.

1951 - Mario Ramous
Marino Marini, Due litografie e sei disegni, Cappelli, Bologne.

1953 - Umbro Apollonio
Marino Marini, Ed. del Milione, Milan. 2[eme] et 3[eme] éditions mises à jour.

1954 - Eduard Trier
Marino Marini, Galerie Der Spiegel, Cologne.

1954 - Sinagra (E. Marini)
Marino, sei tavole a colori, Ed. del Milione, Milan.

1954 - Emile Langui
Marini, Albert de Lange, Amsterdam.

1959 - Douglas Cooper
Marino Marini, Silvana editoriale d'Arte, Milan.

1959 - Egle Marini
Marino Marini, Verlag Der Arche, Zurich.

1960 - P. M. Bardi
Marini, Graphic Work and Paintings, Harry N. Abrams, New York.

1960 - Werner Hofmann
Marini, Malerei und Graphik, Gerd Hatje, Stuttgart.

1960 - Werner Hofmann
L'opera grafica di Marino Marini, Il Saggiatore, Milan.

1961 - Egle Marini
Marino Marini, Ein Lebensbild, ein Gesprach mit seiner Schwester Egle, Fischer Bücherei, Francfort.

1961 - Eduard Trier
Marino Marini, Gerd Hatje, Stuttgart.

1961 - Eduard Trier
Marino Marini, Garzanti, Milan.

1961 - Eduard Trier
Marino Marini, Editions du Griffon, Neuchâtel.

1961 - Eduard Trier
Marino Marini, Praeger, New York.

1961 - Heinz Fuchs
Il Miracolo, Marino Marini, Philipp Reclam Jr., Stuttgart.

1961 - Eduard Trier
The Sculpture of Marino Marini, Thames and Hudson, Londres.

1963 - Hartmut Biermann
Marino Marini, Deutsche Buch Gemeinschaft, Berlin - Darmstadt - Vienne.

1963 - Hartmut Biermann
Marino Marini, Emil Vollmer, Wiesbaden - Berlin.

1963 - Franco Russoli
Il Guerriero di Marino Marini, Aldo Martello, Milan.

1963 - Franco Russoli
Marino Marini, Paintings and Drawings, Harry N. Abrams, New York.

1964 - Franco Russoli
Marino Marini - Bilder und Zeichnungen, Gerd Hatje, Stuttgart.

1964 - Franco Russoli
Marino Marini - Paintings and Drawings, Thames and Hudson, Londres.

1966 - Giovanni Carandente
Le Litografie di Marino Marini, Toninelli, Milan.

1966 - Jiri Setlik
Marini, Odeon, Prague.

1966 - Giovanni Carandente
Marino Marini (*I Maestri della Scultura*), Fratelli Fabbri, Milan.

1968 - Alberto Busignani
Marino Marini, Sadea, Sansoni, Florence.

1968 - Giovanni Carandente
Marino Marini - Lithographs 1942-1965, Harry N. Abrams, New York.

1968 - Werner Haftmann
Marino Marini: Werk Ausgabe, Carl Schünemann, Brême.

1969 - Werner Haftmann
Marino Marini - A suite of sixty-three re-creations of drawings and sketches, Harry N. Abrams, New York.

1970 - Patrick Waldberg, Herbert Read, G. di San Lazzaro, *L'Œuvre complet de Marino Marini*, Ed. XX[e] siècle, Paris.

1970 - Patrick Waldberg, Herbert Read, G. di San Lazzaro, *L'Opera completa di Marino Marini*, Silvana Editoriale d'Arte, Milan.

1970 - Patrick Waldberg, Herbert Read, G. di San Lazzaro, *Complete Works of Marino Marini*, Tudor Publishing Co., New York.

1971 - Patrick Waldberg, Herbert Read, G. di San Lazzaro, *Marino Marini, Leben und Werk, Gesamtkatalog*, Propyläen Verlag, Berlin.

1971 - Oskar Bätschmann
Marino Marini, Kunstkreis, Lucerne.

1971 - A. M. Hammacher
Marino Marini, Sculpture, Painting, Drawing, Harry N. Abrams, New York.

1971 - A. M. Hammacher
Marino Marini, Sculpture, Painting, Drawing, Thames and Hudson, Londres.

1972 - A. M. Hammacher
Marino Marini, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Carl Schünemann Verlag, Brême.

1972 - Alberto Busignani
Marino Marini, Hamlyn, Londres.

1972 - Ernesto Caballo
Marino Marini. Diario fotografico raccontato da Marina con pensieri di Marino e liriche di Egle Marini. Albra Editrice, Turin.

1972 - Azuma
Marino Marini, Heibonska Ltd, Tokyo.

1972 - Marina Marini
Marino Marini. Biografia per immagini, Albra Ed., Turin.

1972 - Carlo Pirovano
Marino Marini Sculptore, Electa Editrice, Milan.

Œuvre graphique et livres illustrés

1942 - Ugo Foscolo
Ultime lettere di Jacopo Ortis, Ed. della Conchiglia, Milan. (Dessins).

1942 - Salvatore Quasimodo
Il fiore delle Georgiche, Ed. della Conchiglia, Milan. (Dessins).

1951 - Mario Ramous
La memoria, il messaggio, Cappelli, Bologne. (Dessins).

1957 - Egle Marini
Poesie, Ed. del Milione, Milan. (Dessins).

1958 - Egle Marini
Gedichte, Fischer, Francfort. (Dessins).

1963 - Egle Marini
Idea e Spazio, Eaux-fortes originales de Marino Marini, « Les Cent Bibliophiles de France et d'Amérique », Paris.

1968 - G. di San Lazzaro
L'Album n° 1. 12 eaux-fortes originales. XX[e] siècle, Paris. Leon Amiel, New York.

1969 - Marino Marini
De la couleur à la forme. 10 lithographies originales en couleurs. XX[e] siècle, Paris. Leon Amiel, New York.

1970 - Douglas Cooper
23 gravures de Marino Marini. Crommelynck, Paris.

1970
Imagines, 10 eaux-fortes originales, Propyläen Verlag, Berlin.

1971 - Egle Marini
Tout près de Marino, 10 eaux-fortes originales dont 8 en couleurs, XX[e] siècle, Paris.

1972 - Franco Russoli
Marino Marini - Opera Grafica, 20 eaux-fortes et pointes sèches originales, Luigi De Tullio Editore Stampatore, Milan.

1972 - G. di San Lazzaro
Chevaux et Cavaliers, 8 lithographies originales en couleurs, XX[e] siècle, Paris; Leon Amiel, New York.

1972 - Egle Marini
Marino to Strawinsky, 10 gravures originales en couleurs « eau-forte, aquatinte, pointe sèche », Albra Editrice, Turin.

1973 - Ada Negri
Mein Thema, 6 eaux-fortes originales, Propyläen Verlag, Berlin.

1973 - Bernd Krimmel
Selezione II, 6 eaux-fortes originales, Toninelli Arte Moderna Editore, Milan.

1974 - G. di San Lazzaro
Personnages du « Sacre du Printemps », 8 lithographies originales en couleurs, XX[e] siècle, Paris. Leon Amiel, New York.

(*Photo Bo Boustedt*) ▷

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE
13, rue de Nesle - 75006 Paris - Tél. 326.18.23

EN PRÉPARATION :

MARINO MARINI

PERSONNAGES du SACRE DU PRINTEMPS

Introduction de G. di San Lazzaro

8 lithographies originales en couleurs, au format 65 x 50 cm.,
présentées dans un luxueux emboîtage

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

Sur Japon : 10 exemplaires numérotés de I à X
3 exemplaires nominatifs
Sur Arches : 75 exemplaires numérotés de 1 à 75
25 exemplaires H.C. numérotés de H.C. I à H.C. XXV

Toutes les planches sont numérotées et signées par l'artiste

RAPPEL :

MARINO MARINI

L'œuvre complet

par Patrick Waldberg

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

Préface de Sir Herbert Read

1969 : première édition
1974 : deuxième édition mise à jour

Ouvrage de 500 pages, relié toile sous jaquette spécialement dessinée par l'artiste.
1.000 reproductions dont 80 en couleurs.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

XX^{e} siècle

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

2 numéros par an

reliés sous couverture pelliculée
184 pages 31 x 24 cm

16 à 20 illustrations en couleurs

150 à 200 illustrations en noir et blanc

1 ou 2 lithographies originales
exécutées spécialement pour XX^{e} siècle.

Prix du numéro : F 140
Prix de l'abonnement 1974
(N^{os} 42 et 43) : F 250

Frais de port pour les deux numéros : F 12

NUMÉROS SPÉCIAUX

hors abonnement

Dans le même format
et avec la même présentation que la revue
mais reliés en toile sous jaquette plastifiée.
Prix du numéro : F 120

HOMMAGE A MARC CHAGALL
avec une lithographie originale en couleurs: Epuisé

HOMMAGE A HENRI MATISSE
avec un linoléum exécuté pour XX^{e} siècle en 1938

HOMMAGE A MAX ERNST
avec une lithographie originale en couleurs

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

HOMMAGE A FERNAND LÉGER
avec une lithographie originale en couleurs (2^{e} tirage)

HOMMAGE A PABLO PICASSO
avec une lithographie originale en couleurs (2^{e} tirage)

HOMMAGE A JOAN MIRÓ
avec une lithographie originale en couleurs

HOMMAGE A ALEXANDER CALDER
avec une lithographie originale en couleurs

HOMMAGE A HENRY MOORE
avec une lithographie originale en couleurs

CHAGALL MONUMENTAL
avec une lithographie originale en couleurs

En préparation:

HOMMAGE A MAURICE ESTÈVE
avec quatre lithographies originales en couleurs

HOMMAGE A WASSILY KANDINSKY