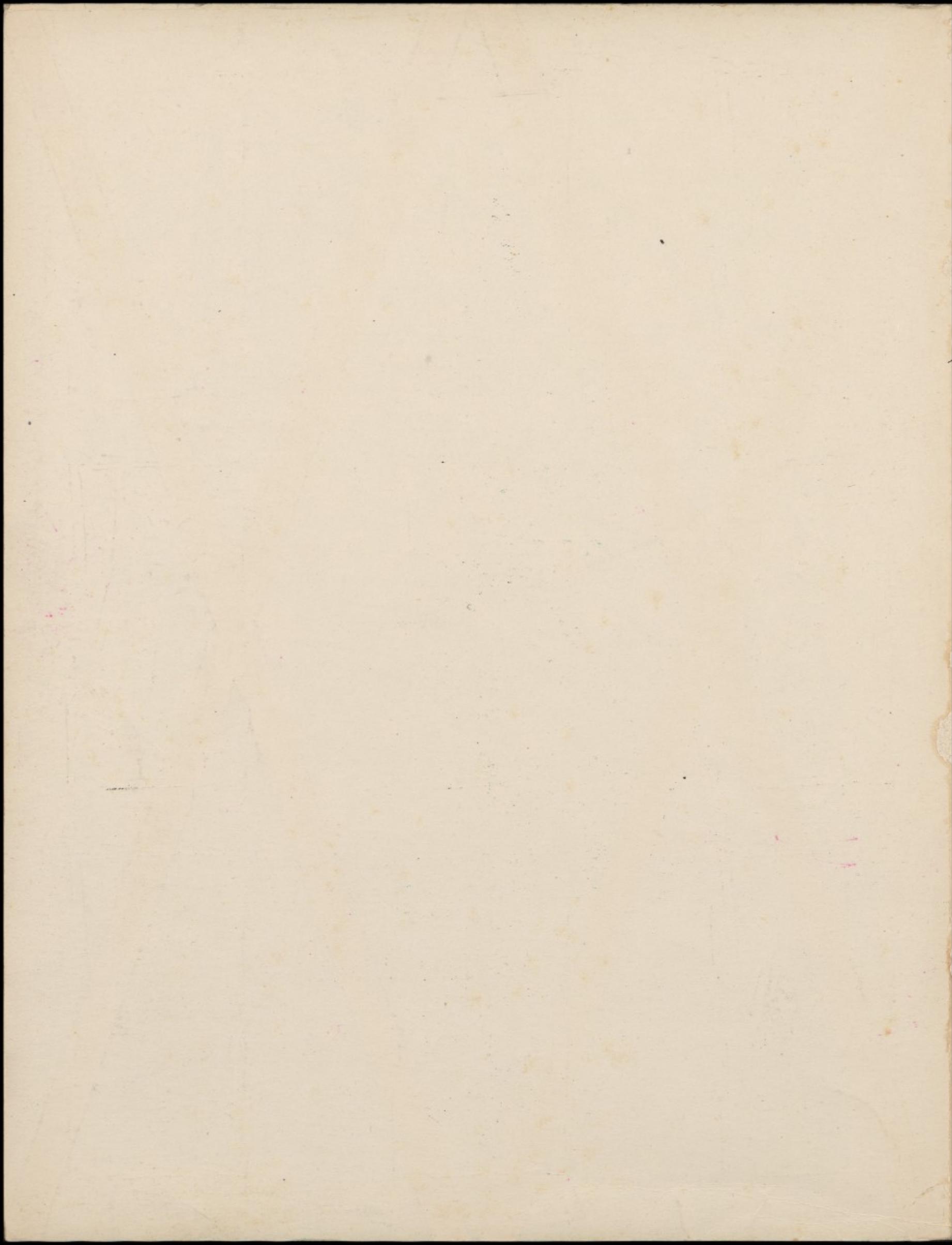




XX^B SIECLE · DIX · ART · CONTE (1945-1955) · 7-I956

2.576





Cahiers d'Art publiés sous la direction de Gualtieri di San Lazzaro

DIX ANNÉES D'ART CONTEMPORAIN (1945-1955)

Paraît quatre fois par an - Prix du numéro simple : fr. 1.250
Abonnement à 4 numéros
simples ou 2 numéros doubles : fr. 4.500 - Étranger : 12 dollars
PRIX DE CE N° DOUBLE : 2.500 FR.

VENTE ET ABONNEMENTS :

FERNAND HAZAN, ÉDITEUR
35, 37 RUE DE SEINE, PARIS 6^e
C. C. P. PARIS 5235.17

ANGLETERRE

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

BELGIQUE

J. HENRIQUEZ
25, RUE DE LA MADELEINE, BRUXELLES.

ITALIE

EDIZIONI DI COMUNITÀ, VIA MANZONI, 12
MILANO

Prix de l'abonnement : Lires 8.000
Prix de ce numéro : Lires 4.300

PAYS-BAS

L. J. C. BOUCHER, NOORDEINDE 39A
LA HAYE

Numéro double : florins 31,50 - Souscr. à 2 numéros
doubles ou 4 numéros simples : florins 50,40

SUÈDE

CHARLES PORTIN, BASTUGATAN 40
STOCKHOLM SÖ

U. S. A.

WITTENBORN, INC.
38 EAST 57 TH STREET, NEW YORK, 22, N.Y.

CONSTANCE DE L'ART FRANÇAIS, par PIERRE VOLBOUDT	3
RÉVÉLATION DE DELAUNAY, par PIERRE FRANCASTEL	11
UN NOUVEAU MIRÓ, par GEORGES LIMBOUR	17
POINTS DE REPÈRE (KANDINSKY, VILLON, DUBUFFET, MAGNELLI, NICOLAS DE STAËL, BISSIÈRE, PEVSNER, LAURENS, GONSALÈS, ADAM, GERMAINE RICHIER)	21
PEINTRES DE LA NOUVELLE GÉNÉRATION :	
JEAN BAZAINE, par GEORGES LIMBOUR	29
HANS HARTUNG, par R. V. GINDERTAEL	34
CARRIÈRE DE MANESSIER, par BERNARD DORIVAL	38
ÉDOUARD PIGNON, par FRANK ELGAR	43
SERGE POLIAKOFF, par JULIEN ALVARD	45
L'AVENTURE POÉTIQUE DE SINGIER, par GUY WEELEN	48
RÉALISME DE SOULAGES, par JACQUES LASSAIGNE	51
VIEIRA DA SILVA, par PIERRE GUÉGUEN	54
TAL COAT, par HENRI MALDINEY	57
LA PEINTURE TRAGIQUE DE RAOUL UBAC, par A. FRÉNAUD	59
QUAND LES EXTRÊMES SE TOUCHENT, par P. VOLBOUDT	63
QUELQUES SCULPTEURS D'AUJOURD'HUI (Lardera, Gilioli, Signori, Hajdu), par PIERRE COURTHION	65
ART ET POÉSIE : La vision Noire, par HENRI MICHAUX	67
REPRODUCTIONS EN COULEURS (QUADRICHROMIES)	
PICASSO : L'Atelier. Peinture, 1955	face page 8
BRAQUE : Nature Morte. Peinture, 1955	» » 10
DELAUNAY : Relief, 1930	» » 14
BAZAINE : L'Arbre et la vague. Peinture, 1953	» » 32
HARTUNG : Peinture, 1954	» » 36
MANESSIER : Le Moulin Hollandais, Peinture, 1955	» » 40
PIGNON : Paysage de Vallauris. Aquarelle, 1955	» » 44
SINGIER : Le ciel et la mer. Peinture, 1956	» » 48
POCHOIRS ET GRAVURES ORIGINALES HORS-TEXTE :	
PICASSO : Femme se coiffant. Peinture, 1955	face page 4
GIACOMETTI. Dessin, 1954	» » 6
POLIAKOFF : Gouache, 1955	» » 46
SOULAGES : Peinture, 1955	» » 52
VIEIRA DA SILVA : Peinture, 1955	» » 54
HENRI MICHAUX : Dessin, 1955	» » 68
SOPHIE TAUEBER-ARP : Composition. Aquarelle	» » 76
SONIA DELAUNAY : Gouache, 1955	» » 80
CHRONIQUES DU JOURS. <i>L'apport artistique des États-Unis</i> par Dore Ashton. <i>De Pisis</i> par S. L. <i>Une rétrospective de Miró</i> par Léon Degand. <i>Rencontre avec Sophie Taueber-Arp</i> par Maria Bonomi. <i>Monsu Desiderio et ses troubles mentaux</i> par F. Sluys. <i>Sonia Delaunay et l'exal- tation chromatique</i> par Léon Degand. <i>Œuvres futuristes et cubistes de Severini</i> par R. V. Gindertael. <i>Les tapisseries de Prassinis</i> par Jean Lescure. <i>Capogrossi</i> par Carlo Cardazzo. <i>Présence de l'art italien</i> par Franco Russoli.	

Créée en 1938 par Gualtieri di San Lazzaro, la revue XX^e Siècle avait cessé de paraître au moment de la guerre. Sa publication se poursuit aujourd'hui sous la même direction. XX^e Siècle conserve son format initial (24,5 x 32) et comporte de nombreuses eaux-fortes et lithographies originales en noir et en couleurs, spécialement exécutées par les meilleurs artistes contemporains Français et Étrangers.

Le premier numéro double de cette nouvelle série Nouveaux Destins de l'Art a paru en Juin 1951, avec cent reproductions dont cinq en couleurs et quatre lithographies originales en deux couleurs de Jean Arp, Henri Laurens, Marino Marini et Henry Moore.

Ce numéro est épuisé. Il reste quelques exemplaires pour séries complètes.

Dans le deuxième numéro double, Nouvelles Conceptions de l'Espace, paru en Décembre 1951, André Chamson, P.-H. Michel, Jean Cassou, Paul Haesaerts, Pierre Courthion, Gaston Bachelard, Pierre Guéguen, Max Bill, Jean Dewasne, Charles Estienne et Michel Seuphor examinent le problème dans toute sa complexité. Henri Matisse, Georges Braque, Jacques Villon, Fernand Léger, Gino Severini, Jean Arp, Henri Laurens, Alberto Giacometti, Marino Marini, Antoine Pevsner veulent bien nous apporter le témoignage de leur expérience personnelle.

Trois lithographies originales de Lapicque, Léger, Magnelli et une eau-forte de Jacques Villon enrichissent une importante illustration comprenant plusieurs reproductions en couleurs.

Prix de ce numéro: 3.000 francs

Le troisième numéro double traite des rapports des Arts plastiques avec la Poésie, depuis Apollinaire.

A ce numéro, qui comporte cent reproductions, six hors-texte en couleurs et quatre lithographies en noir et en couleurs par Miró, Calder, Giacometti, Michaux, ont collaboré Herbert Read, Pierre Courthion, Gino Severini, André Breton, Jean Arp, Jean Cassou, C. Giedon-Welcker, Pierre Guéguen, André Salmon, Michel Seuphor, Michel Tapié. A partir de ce numéro, XX^e Siècle reprend en supplément la publication des Chroniques du Jour où sont examinées les principales manifestations artistiques françaises et étrangères.

Prix de ce numéro: 3.000 francs

Pierre Courthion, Gaston Bachelard, Jean Cassou, W. Grohmann, Michel Seuphor, Jacques Villon, Jean Arp, Georges Braque, J. R. Brest, Henry Moore, Henri Michaux, Charles Lapicque, R. V. Gindertael ont collaboré au quatrième numéro double: Rapport sur l'Art Figuratif. Ce numéro comporte huit hors-texte en couleurs dont deux lithographies d'Henri Matisse, deux bois gravés par Jean Arp et deux lithographies originales en couleurs par Manessier et Vasarely.

Prix de ce numéro: 3.000 francs

Deux lithographies en couleurs de Marino Marini, une litbo originale en couleurs de Marc Tobey et une autre de Singier, six quadrichromies, 100 reproductions en noir, donnent au cinquième numéro double, La matière et le temps dans les Arts plastiques, un intérêt tout particulier.

Prix de ce numéro: 3.000 francs

Le sixième numéro double est entièrement consacré au Papier collé depuis le cubisme. Ce numéro qui comporte 150 reproductions en noir, seize planches en couleurs, dont six pochoirs par Jacomet, est presque épuisé.

Prix de ce numéro: 3.000 francs



DESSIN DE GIACOMETTI
pour la couverture du numéro 7

Il reste quelques exemplaires de l'édition de luxe de l'année 1955 (n° 4 et 5). Ces exemplaires comportent un tirage à part des lithographies originales de Manessier, Singier, Mark Tobey, Vasarely et des deux bois en couleurs de Arp signés et numérotés par les artistes. Le prix de vente de ces deux numéros présentés sous emboîtement en toile est de 20.000 francs.

PRINTED IN FRANCE
IMPRIMERIE UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS
POCHOIRS DE JACOMET

Constance de l'art français

par Pierre Volboudt

Par la diversité de ses tendances qui relèvent d'attitudes antagonistes quant à ce qu'il est et quant au sens, à la portée de l'acte par lequel il s'exprime, l'art d'aujourd'hui est profondément divisé contre lui-même. Art *bifrons* dont une face est tournée vers le monde des choses et les tentations de l'apparence, tandis que l'autre regarde vers les espaces imaginaires, vers les domaines du possible où les formes s'engendrent en dehors de toute référence et de toute allusion, s'ordonnent en constructions qui ne ressemblent à rien et cependant complètes et suffisantes en soi.

Quelque parti qu'il prenne, l'artiste ne peut faire que sa réalité, qui n'est jamais qu'une conception de la réalité, ne soit secrètement affectée par les manières de voir et de sentir du moment et n'en reçoive un reflet. De nos jours, à toute représentation du réel est attaché quelque coefficient d'incertitude qui transforme la nature en un système d'arrangements fortuits d'ensembles composites et instables. On voit autrement, mais surtout, on voit autre chose. L'art est une perpétuelle remise en question de ce réel qui n'est que le support des métamorphoses de la forme.

Affranchi de la servitude de la « figure juste », l'artiste, devant ce qui le provoque et le sollicite, répond de toutes ses réponses, épuise tous ses moyens, en invente de nouveaux, redécouvre des formes oubliées, les plie selon ses besoins, emprunte et expérimente des techniques, s'aventure, s'essaie à tous risques. Parfois, au contraire, il reprend dans une série d'œuvres qui dérivent l'une de l'autre

indéfiniment les mêmes formes, multiplie en variations sans nombre tous leurs possibles sans les épuiser jamais. De telles recherches supposent un infini de reprises et d'approximations, d'éliminations, de déviations, d'adaptations en vue d'une fin obscurément pressentie et passionnément approchée.

De là, ces ruptures de style, ces mutations, ces diversités et ces convergences, ces affinités et ces disparates dont les dix dernières années ont donné l'étonnant spectacle.

Cette brève période est l'un de ces moments décisifs où les traditions se transforment, où les constantes insensiblement cèdent au contact d'un nouvel ordre qui naît. Les époques où ne domine qu'un seul idéal, un seul style, un seul credo esthétique ne peuvent en offrir l'équivalent.

De grandes œuvres — celle d'un Kandinsky, celle d'un Delaunay, celle d'un Klee, celle d'un Gonsalès — étaient achevées. Depuis, leur rayonnement n'a cessé de grandir et de s'étendre. Elles se sont révélées avec toute leur ampleur et leur diversité, découvrant successivement, dans la totalité de ses aspects, la figure singulière, à la fois une et multiple, que chacune est en puissance.

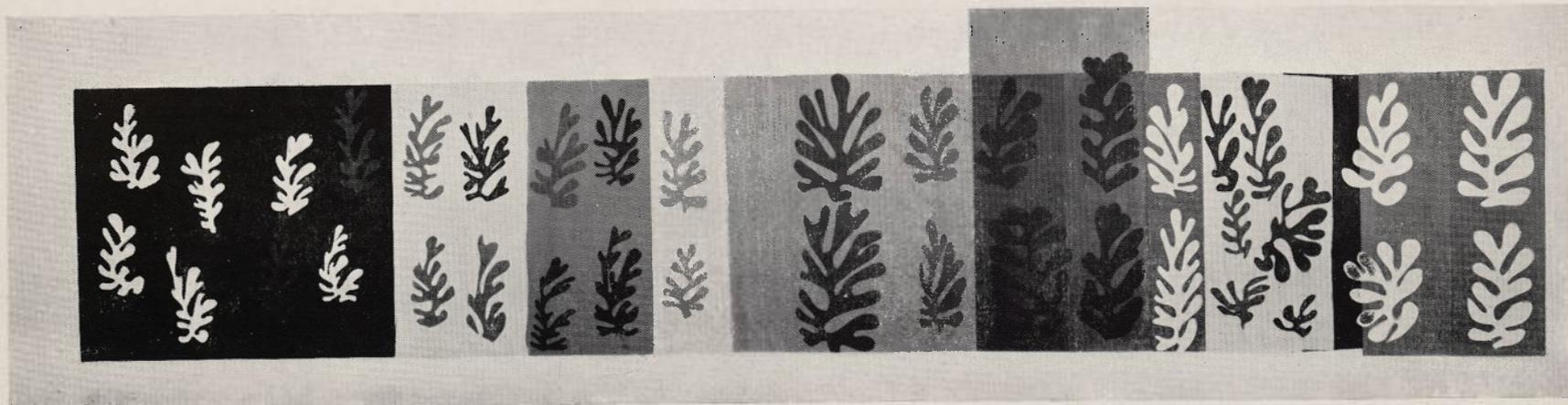
La génération actuelle poursuit l'aventure qu'elles lui ont ouverte et va à l'extrême.

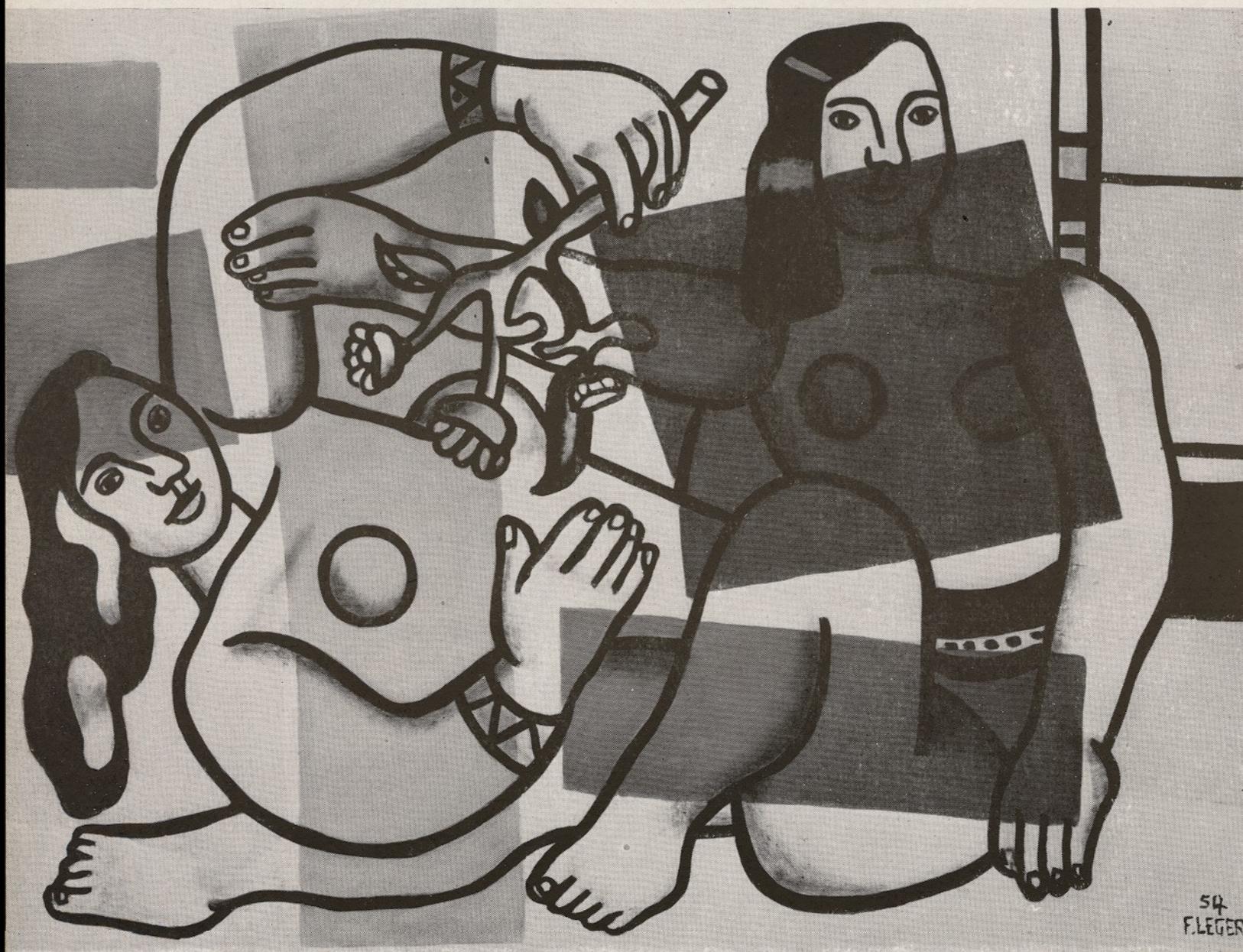
Déjà, de cette effervescence, de cette prolifération de tendances et de tentatives, de cette poussée de formes, se dégagent les articulations d'un ordre qui répond à un état nouveau de la sensibilité et, l'on peut dire, d'un style.

Cet ordre, d'ailleurs, n'est pas sans liens avec celui

HENRI MATISSE. Le grand découpage

(Kunstmuseum, Bâle)





FERNAND LÉGER. Deux femmes tenant des fleurs. 1954 (97 × 130 cm)

(Galerie Maeght)

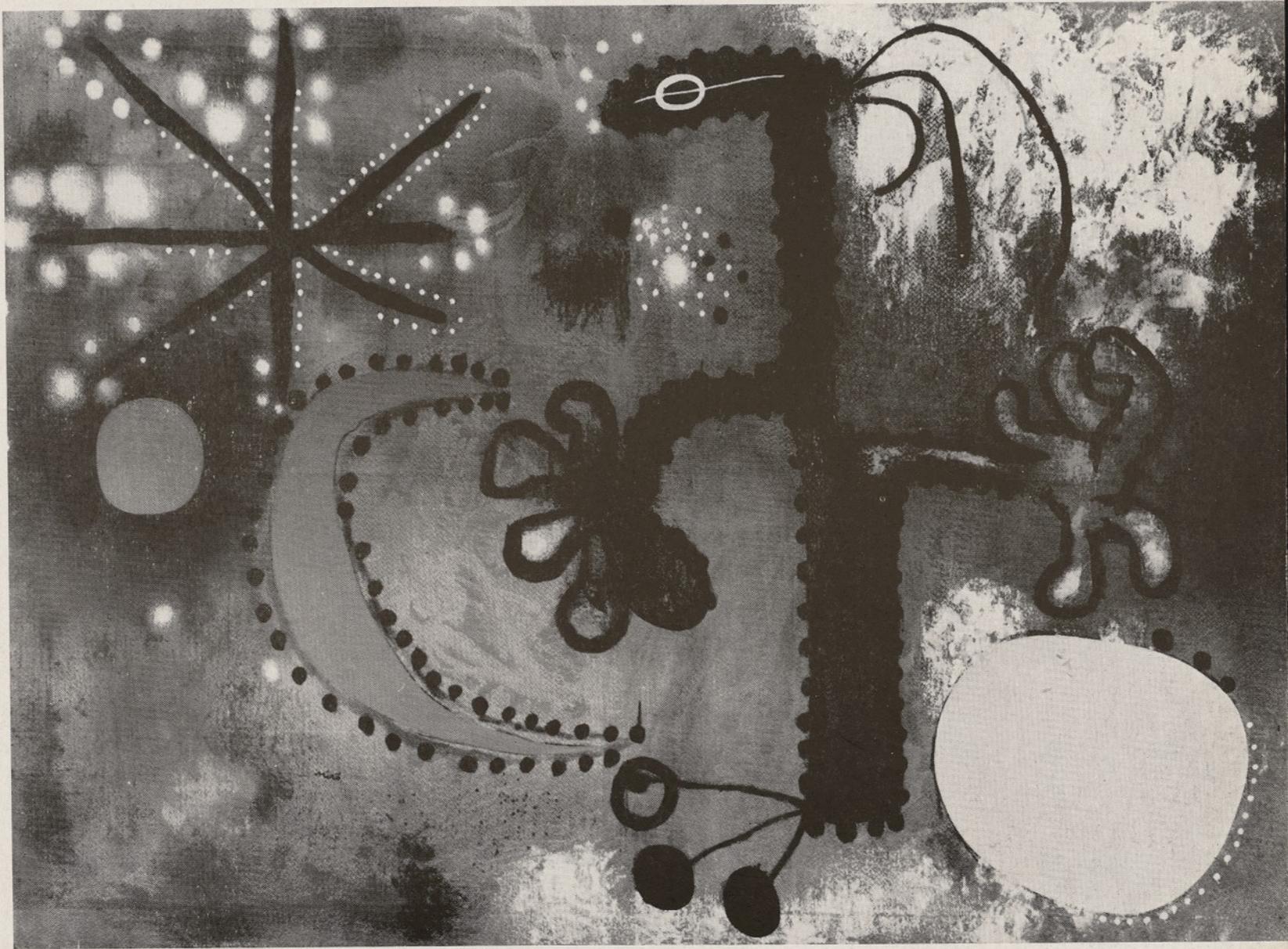
qui l'a précédé et qu'illustrent toujours ceux qui ont contribué à orienter depuis un demi-siècle les courants de l'art. Sans rien renier de ce qu'ils furent, ils se renouvellent et osent changer sans changer leur ligne profonde ni rompre la continuité de leur dessin. Ils inventent sans fin et, à travers leur création, se réinventent inépuisablement eux-mêmes.



On voit Villon suivre, sans en dévier, sa « ligne d'intention », aussi définie et calculée que le « tracé régulateur » qui ordonne ses œuvres, et appliquer une lucidité toute classique à l'analyse des formes. Il les décompose et les reconstruit autour des axes entrecroisés de son espace prismatique. Les séries récentes des *Faucheuses*, des *Bétonnières*, des *Ateliers de mécanique* le montrent attiré par les thèmes de la machine en action, toute en glissements obliques de plans, en miroitements de surfaces où la vitesse change l'objet en figure de mouvement.

Le cinéma, art du mouvement, amena Léger à traiter la machine — mais la machine au repos — par gros plans. Ses personnages, d'abord simples accessoires de la machine, sont devenus dans ses dernières œuvres, composées depuis son retour des États-Unis en 1947, l'élément essentiel de la composition. Dans *Les Loisirs*, *Les Constructeurs*, *La Grande Parade*, musiciens, cyclistes, manœuvres, acrobates, n'ont rien perdu de leur raideur d'éléments mécaniques ou de pièces ajustées. Fortement charpentés, ces « ensembles absolus de formes et de couleurs », comme les définit Léger lui-même, d'un dynamisme robuste, sont chargés d'une sorte de vie musculeuse et placide.

La Grande Parade est l'aboutissement d'un art et une synthèse de toutes les recherches du peintre sur les contrastes de la forme et de la couleur. L'emploi particulier qu'il fait de celle-ci donne à l'œuvre un relief heurté. De larges bandes colorées indépendantes des formes auxquelles elles se superposent, isolent tel ou tel fragment de l'ensemble



JOAN MIRÓ. La chevelure défaits à la suite des constellations. 1954 (129 × 178 cm)

(Galerie Maeght)

comme le rayon d'un projecteur balayant une foule en détache un détail ou un individu. Elles font penser à des circuits conducteurs qui rythment et morcellent à la fois la composition, happent les personnages, font mouvoir la machine picturale et fonctionner les engrenages humains.

La céramique polychrome, qu'il pratiqua pendant les années qui précèdent *La Grande Parade*, fut à l'origine de cette tentative qu'il renouvela, à la même époque, dans plusieurs toiles et dans quelques gouaches. C'était, d'ailleurs, par la couleur qu'il était venu à la sculpture. Les dix médaillons destinés à Courfaivre, les vitraux d'Audincourt figurant les Instrument de la Passion (toujours le thème de l'outil) témoignent du goût de Léger pour les problèmes du mur, c'est-à-dire du monumental, auquel répondaient l'ampleur massive de ses formes et ses grands contrastes colorés.

Matisse ne conçut jamais la couleur comme indépendante de la forme. Chez lui, l'une et l'autre ne font qu'un. On retrouve dans ses dernières productions — portraits, intérieurs — la concision

éclatante, la netteté d'épure de son art où la vibration de la couleur s'allie à la sévère pureté du trait.

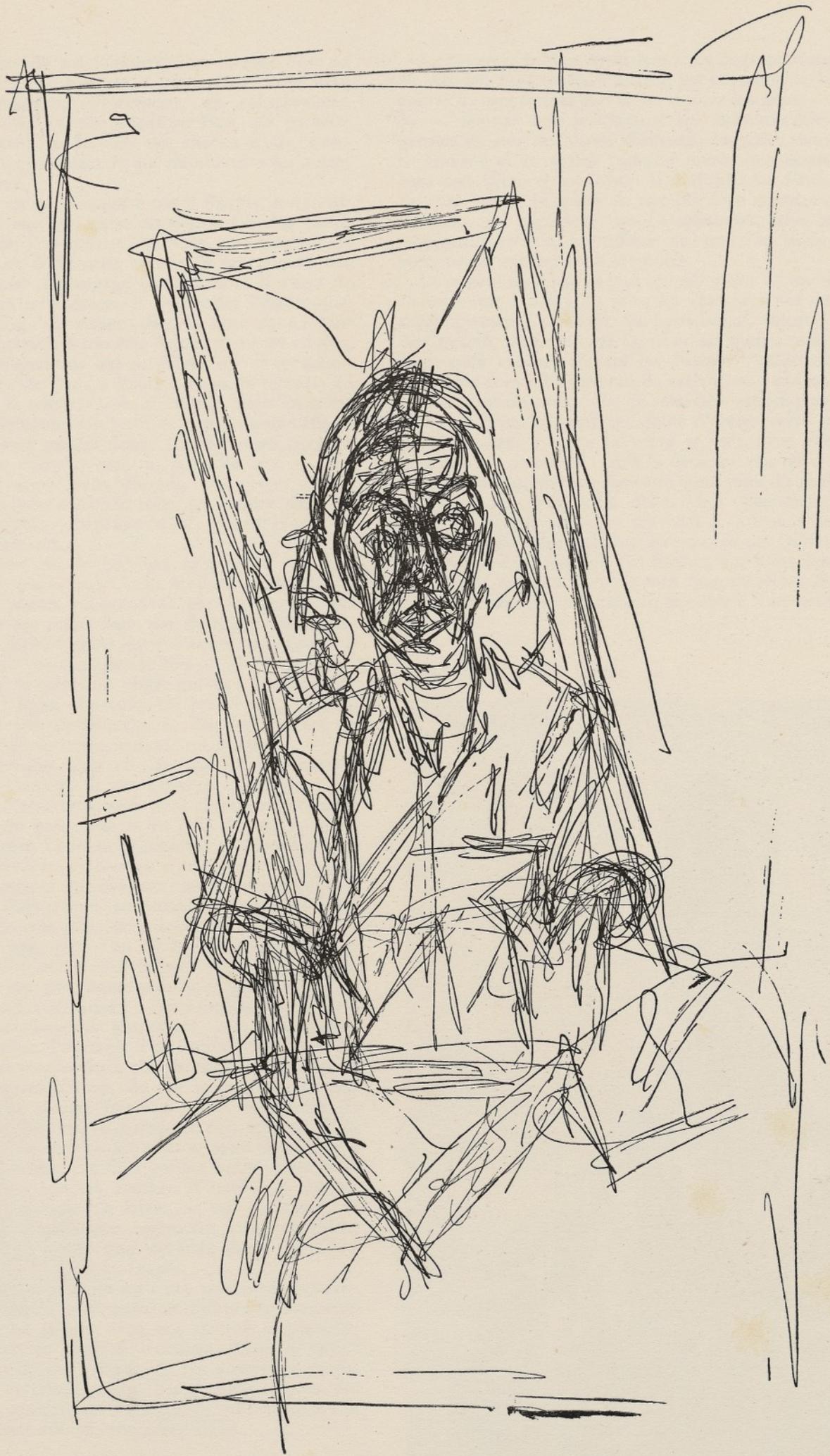
Dans ses décorations pour la chapelle du Rosaire de Vence, seul le tracé de Parabesque en blanc et ocre foncé subsiste. Et son contour fluide et précis retient, sans le secours de la couleur, l'essence de la forme. Mais la nécessité, en contraignant Matisse à abandonner ses pinceaux, devait l'amener une dernière fois, et par le moyen le plus imprévu, comme par jeu, à associer la couleur et le dessin, le contour et la matière. Dans ses nombreuses compositions en papier découpé, « dessinées avec des ciseaux » — telles que *La Danseuse*, *Les Mille et une Nuits* — des signes sommaires et multiformes, algues et palmes, ailes, ondes, « découpés à vif dans la couleur », s'assemblent, fixés au vol sur le fond monochrome qui les porte et fleurissent avec une fantaisie pleine de grâce.

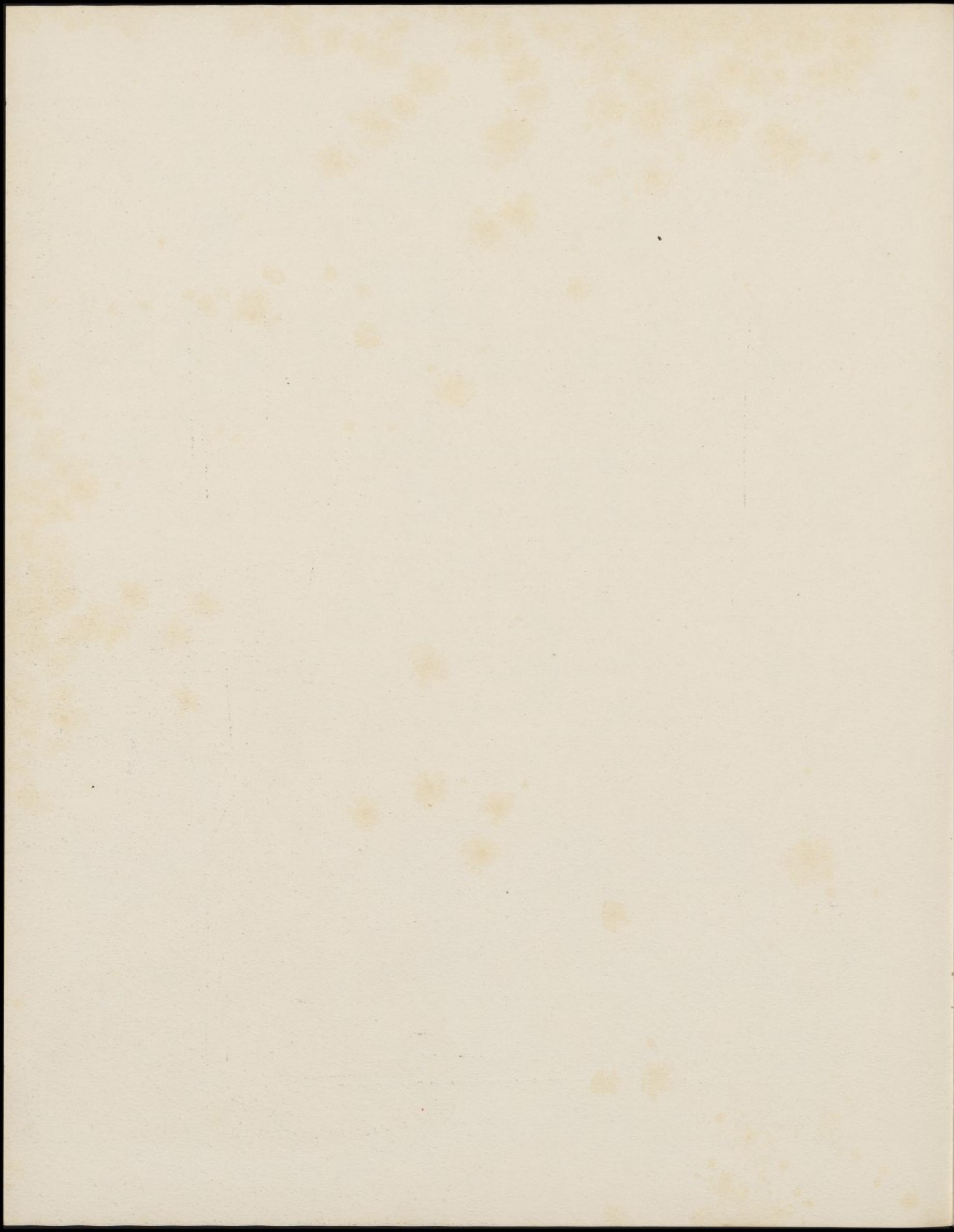
Les arrangements des choses paraissent toujours, au contraire, chez Braque, prêts à se défaire, à glisser par une osmose des formes et à rompre leur équilibre provisoire. Dans cette partie qui se joue entre



ALBERTO GIACOMETTI. Portrait. Bronze, 1955. Photo Facchetti

(Galerie P. Matisse, New-York)





les éléments de ses tableaux, tour à tour l'un ou l'autre l'emporte, jusqu'à ce qu'au terme d'une suite d'approximations, d'inflexions, de substitutions, d'oscillations presque imperceptibles qui projette successivement la lumière sur chacun d'eux, s'établisse le rapport définitif qui résume tous les autres et les achève.

L'objet en soi n'importe pas à Braque, mais seulement les rapports entre les objets. Le plus banal, une théière, une toilette, un vase, une grappe, les traits qui les définissent, ne sont là que comme des *lieux-communs* du langage pictural dont il s'agit de dégager les sens divers et de révéler l'équivoque. C'est ainsi qu'on assiste, dans la série de ses huit *Ateliers* auxquels il travaille depuis plusieurs années, à des combinaisons qui se détruisent et se refont sans cesse. De l'une à l'autre, les deux formes, au centre de la composition, s'écartent insensiblement ou se rapprochent. Un profil se dessine, puis s'efface. Des éléments géométriques surgissent au premier plan et se compliquent; un pointillé rose et vert s'intercale entre deux formes. Un oiseau blanc, souvenir d'une ancienne toile, se montre dans les premiers *Ateliers*, disparaît du IV, reparaît et grandit dans les suivants.

« Ce n'est pas le but qui m'intéresse, mais le moyen d'y parvenir. » Aveu révélateur que confirment les phases progressives par où passent ses œuvres et ses essais dans des domaines différents. Braque cherche à provoquer d'autres résistances, à approfondir ses moyens : le bronze, la pierre lithographique, la plaque de plâtre gravée à la surface de laquelle la ligne s'enroule, file ses volutes, semble s'inventer inépuisablement et, liant et déliant la forme qu'elle enferme, enfante un mythe.

Pour Braque, c'est ce *faire* qui est le véritable sujet de l'œuvre. Il est l'œuvre elle-même : cet ensemble d'états successifs dont chacun est complémentaire du précédent et au delà duquel on peut toujours aller. La lente élaboration s'achève lorsque, enfin, à travers les formes « malléables », transparaît en termes satisfaisants mais nécessairement ambigus, l'allusion mystérieuse que l'artiste a tenté de saisir dans le piège de la toile.

S'il est vrai que « l'art est fait pour troubler », il est peu d'artistes, sans doute, qui ont porté ce trouble à une plus haute puissance que Picasso.

Tout en lui déconcerte : l'imprévu de ses audaces, ses renouvellements perpétuels, ses revirements, ses volte-face. Pourtant, il se défend d'évoluer. En effet, il est tout entier à chaque instant, en chacune de ses contradictions, de ses impulsions, de ses fluctuations, de ses frénésies. Avec une sorte de furie il se jette sur la forme et s'en empare. Il la violente; il la déchire. Et, sous sa prise brutale mais savante, comme une fibre tordue qui se brise, il la force à jeter son cri. Parfois, il semble la guetter avec une patience de faune, se fait insinuant, se glisse par d'insidieuses approches pour en saisir, — que l'on pense aux dix-huit états des *Deux femmes nues* — la ligne fragile.

Pour lui, un tableau est « une somme de destructions ». Il décrit les plus atroces difformités, s'acharne sur elles, les dépèce avec une minutie implacable, une espèce de sadisme truculent. Mais le temps n'est plus de ces visages, de ces anatomies monstrueuses et désarticulées. Ses *Femmes Assises* des dernières années, ses portraits de jeunes filles ont un tranchant adouci, une grâce aigue.

La Guerre et la Paix appartient à ces deux versants de son art, l'un reflétant encore les horreurs de la guerre, l'autre incliné vers la *Joie de vivre* réapprise — ou — apprise que proclament ses monumentales natures mortes du Musée Grimaldi, baignées dans la lumière et le grand tumulte marin qui éclate dans son *Ulysse et les Sirènes*. Il multiplie les *Pastorales*, les *Idylles* peuplées de nymphes, de centaures et de satyres musiciens, les *Enfantines* où, sous la négligence voulue, la rudesse du trait, le bariolage, perce une émotion attendrie.

Le peintre n'est jamais plus lui-même que lorsqu'il s'abandonne à son goût pour les variations sur un thème pictural d'emprunt. Ses pastiches d'Altdorfer, de Cranach, de Greco, de Courbet, les quinze peintures qu'il exécuta d'après les *Femmes d'Alger* de Delacroix dont il bouleverse, de variante en variante, la composition, sont des re-créations parodiques, exercices d'un humour qui feint d'entrer dans le jeu de l'autre, y excite sa verve et finit, avec une désinvolture poussée jusqu'à la dérision, par traiter l'œuvre qui lui sert de prétexte sans plus d'égard que n'importe quel autre objet. Mais une œuvre d'art, un tableau sont-ils à ses yeux si différents de ces choses sans nom, de ces déchets, de ces épaves de la vie quotidienne, de ces formes, sur lesquelles son regard ne peut s'arrêter sans que, de réel et de défini, cet objet ne retourne au possible ? Il ne peut



ALBERTO GIACOMETTI
(Photo Denise Colomb)

GIACOMETTI. Portrait. Bronze, 1955

(Galerie Maeght, Paris)





JEAN ARP. Relief, 1951. Harvard University. Cambridge (U.S.A.)

(Photo Fred Stone)



ARP. (Photo Denise Colomb)

s'empêcher de voir, et de faire voir, « tous les tableaux qu'il y a dans le tableau », toutes les formes qui se cachent sous la forme. On retrouve cette tentation de substituer un aspect à un autre et, dans une œuvre, toute la variété des *possibles* à la détermination unique qui choisit entre eux, dans les séries de ses lithographies où l'on suit de variation en variation, le développement et les métamorphoses d'un thème traité dans plusieurs styles.

Non seulement les altérations de la forme, jusqu'aux plus burlesques, dans ces accouplements de débris qui donnent naissance à une faune étonnante, mais tous les moyens, toutes les techniques le

tentent. Il est revenu, ces dernières années, à la lithographie; il s'est improvisé céramiste, s'inspirant, librement, des poteries égéennes ou péruviennes pour créer ces vases et ces figurines dont sa fantaisie lui dicte la forme et le décor.

« Chasseur foudroyant », Picasso est sans cesse à l'affût des hasards de l'inspiration et de la rencontre, toujours prompt à saisir ce qui s'offre, à prendre le parti des choses.

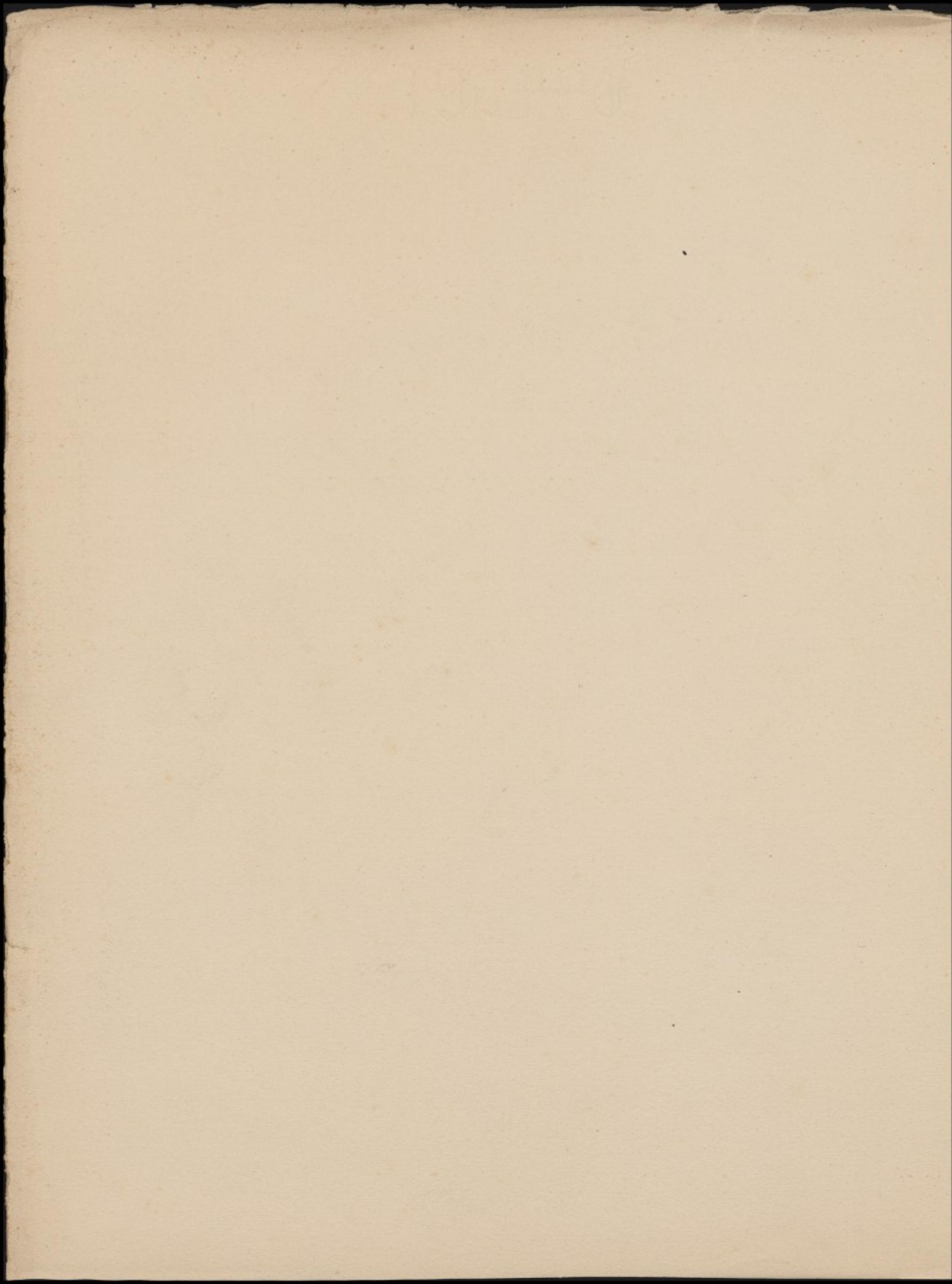
Il est d'autres artistes pour demander leur inspiration aux hasards de la matière, de cette matière qui pour Dubuffet, semble « douée d'une volonté propre ». De ces empâtements, de ces reliefs mou-

JEAN ARP. Relief mural, 1951. Harvard University, Cambridge (U.S.A.)

(Photo Fred Stone)



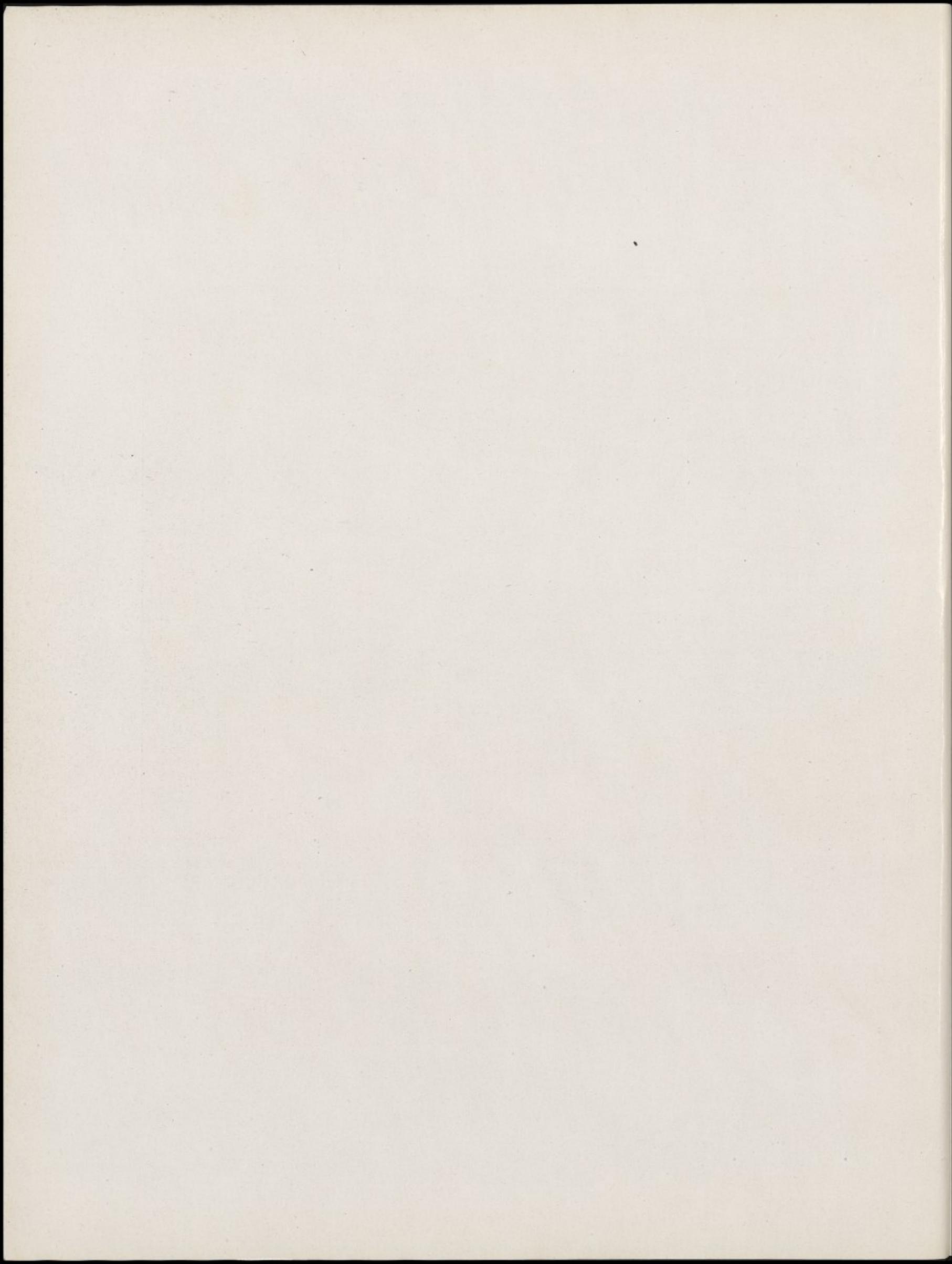






PICASSO. L'Atelier, Peinture, 1955

(Galerie Berggruen, Paris)



vementés, de ces crevasses, de ces viscosités, de ces géologies de l'informe, ils extraient des *Corps de Dames* ou des évocations de *la Vie des sous-sols*. Tandis que, pour eux, la sensation de la matière semble avoir plus d'importance que la forme et que la couleur, pour d'autres, la couleur telle qu'elle jaillit des tubes, sans relation avec une figure quelconque, se suffit à elle-même et développe toutes ses puissances, qu'elle s'inscrive en graphies fulgurantes, ou se brise en agrégats de signes.

Miró, lui, n'a besoin que de quelques couleurs sommaires reliées par un dessin d'une négligence raffinée pour composer ses cosmogonies fantaisistes, ses fables poétiques toutes foisonnantes d'oiseaux, d'étoiles, d'êtres à tentacules, de vibrions et d'hiéroglyphes, de larves et de follets.

Au lyrisme pictural s'opposent les sévères arrangements de formes pures, les architectures rigoureuses de Magnelli, les plus achevées qui soient. Une sorte de rythme monumental naît du jeu de leurs équilibres et de leurs antagonismes, de leurs alternances et de leurs oppositions.

Mais la forme abstraite peut aussi revêtir une fluidité plastique qui l'enfle en courbes presque charnelles, s'épanouir, comme on le voit chez Arp, en reliefs découpés que l'ombre borde d'une ligne vivante ou se gonfler en « Bourgeons », se dresser en « Pistils », mûrir en fruits de pierre et moduler voluptueusement une harmonie de l'élémentaire.

Enclose, chez Brancusi, dans le bloc lisse et compact qui semble couvrir un dynamisme caché, elle s'ouvre chez Laurens, à l'espace, l'incorpore à son volume, l'enferme dans ses replis.

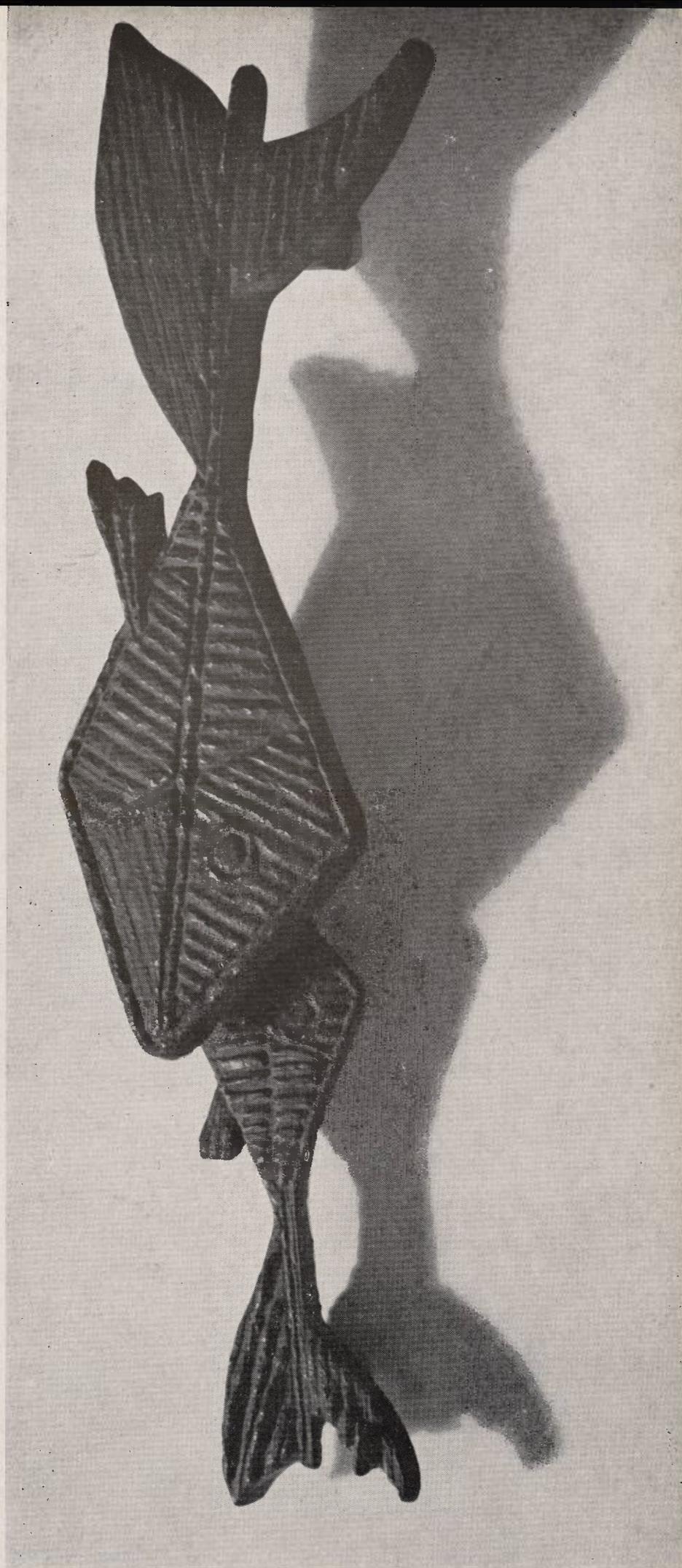
Les grèles créatures à l'apparence d'écorce de Germaine Richier semblent s'annexer leur espace en l'enfermant dans l'aire immatérielle délimitée par les fils qui relient en un champ de force les extrémités de leurs membres rugueux.

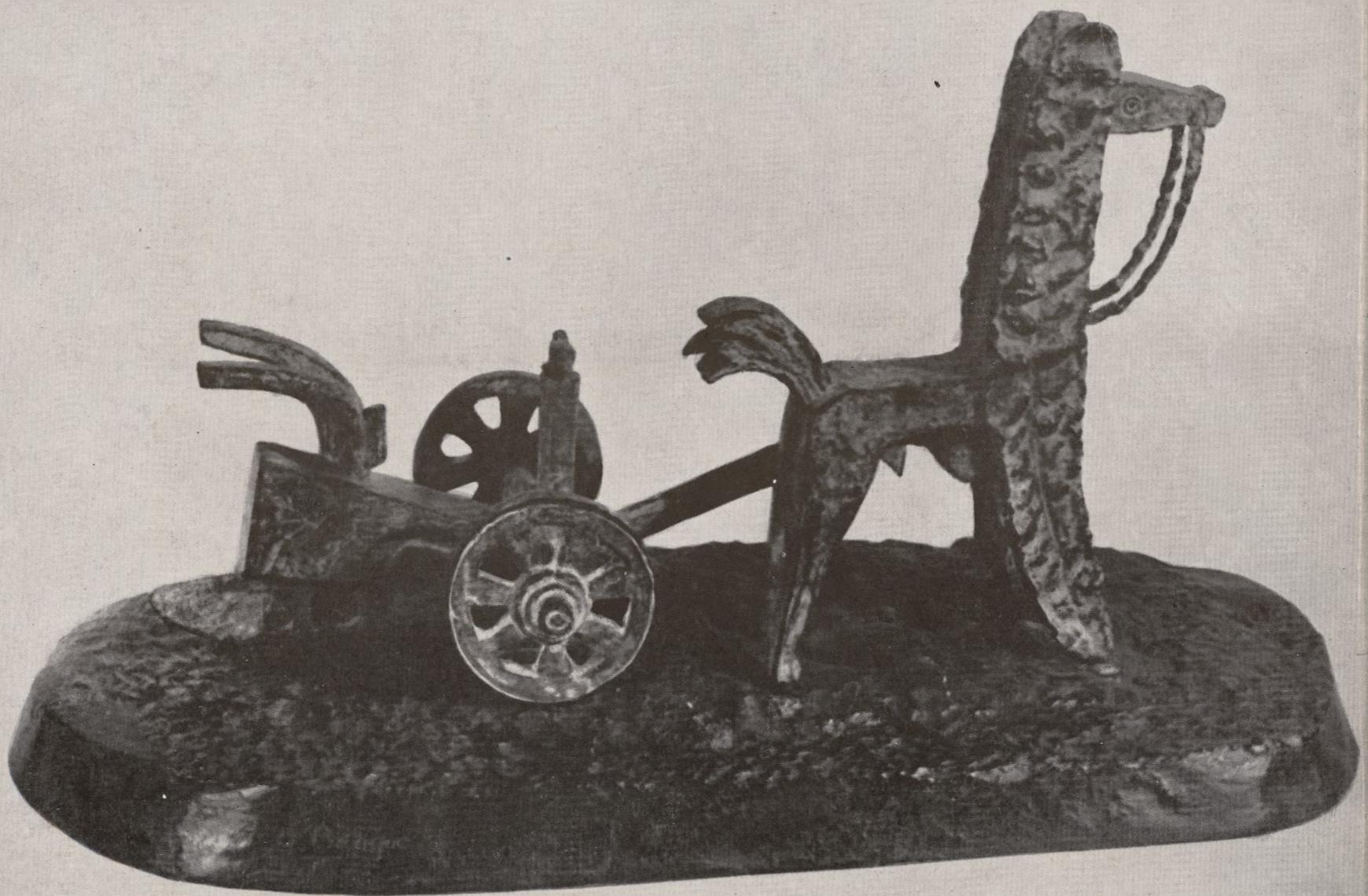
Par leur stature effilée, l'exigüité de leur visage, leur inclinaison insolite, les figures de Giacometti sont tout environnées d'espace. Elles le rendent sensible autour d'elles à la façon d'une tige vibrante dont le réseau d'entrelacs qui les enveloppe et tisse leur contour dans les dessins et dans les peintures, suggère le frémissement dans l'espace gris de la toile.

Avec Pevsner, le vide a acquis une valeur essentielle. La rupture de la forme close est consommée. Par l'ouverture de la forme, s'établit à travers la masse de la matière la communication avec l'espace et, au delà, avec la structure énergétique de l'univers.

L'espace a cessé d'être une abstraction. Il n'est plus le lieu où les formes reposent dans l'apparence illusoire d'un mouvement pétrifié. Il pénètre la forme de toutes parts, poreuse à la lumière qui tourne à travers les trouées et la perce. Il devient forme lui-même et partie intégrante de la forme qui naît des rapports des pleins et des vides. Il est une figure composée de faisceaux de lignes et d'axes. Et les rencontres, les développements des plans qui en résultent engendrent un organisme développable, tel que cette *Colonne de la Victoire* où la masse émane du vide comme une projection d'elle-même dans un espace devenu matière.

De cette fusion du volume des formes et du volume de l'espace le graphisme plastique de Gon-





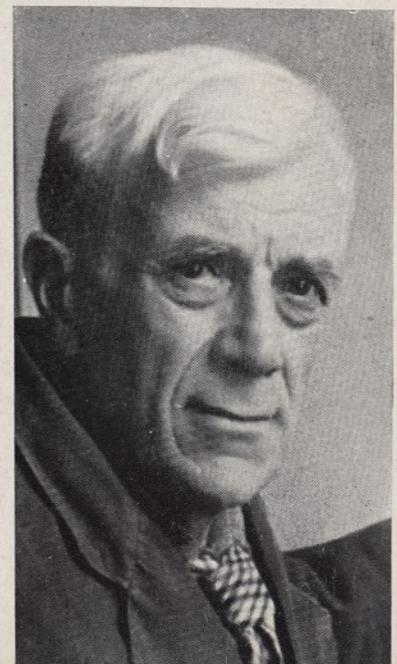
GEORGES BRAQUE. Les travaux et les jours : La charrue. Plâtre, 1937. (Bronze, 1955)

Photo Denise Colomb (Galerie Maeght)

salès peut être considéré comme l'expression la plus singulière. Des schémas d'espace — arborescences de lignes de force, hampes chargées d'antennes et d'épines, cambrées ou brisées à angle aigu, auréolées de courbes et de peignes de fer — figurent la chair absente par le jeu d'un squelette rigide dans un volume imaginaire. Ce baroque sec et abstrait, aux « formes qui volent », cet art de l'ellipse et de l'élimination inscrit dans le vide non la forme mais le caractère de la forme et donne ainsi l'image la plus dépouillée d'une Réalité dont la substance se dérobe et se révèle dans son mouvement même.

PIERRE VOLBOUDT.

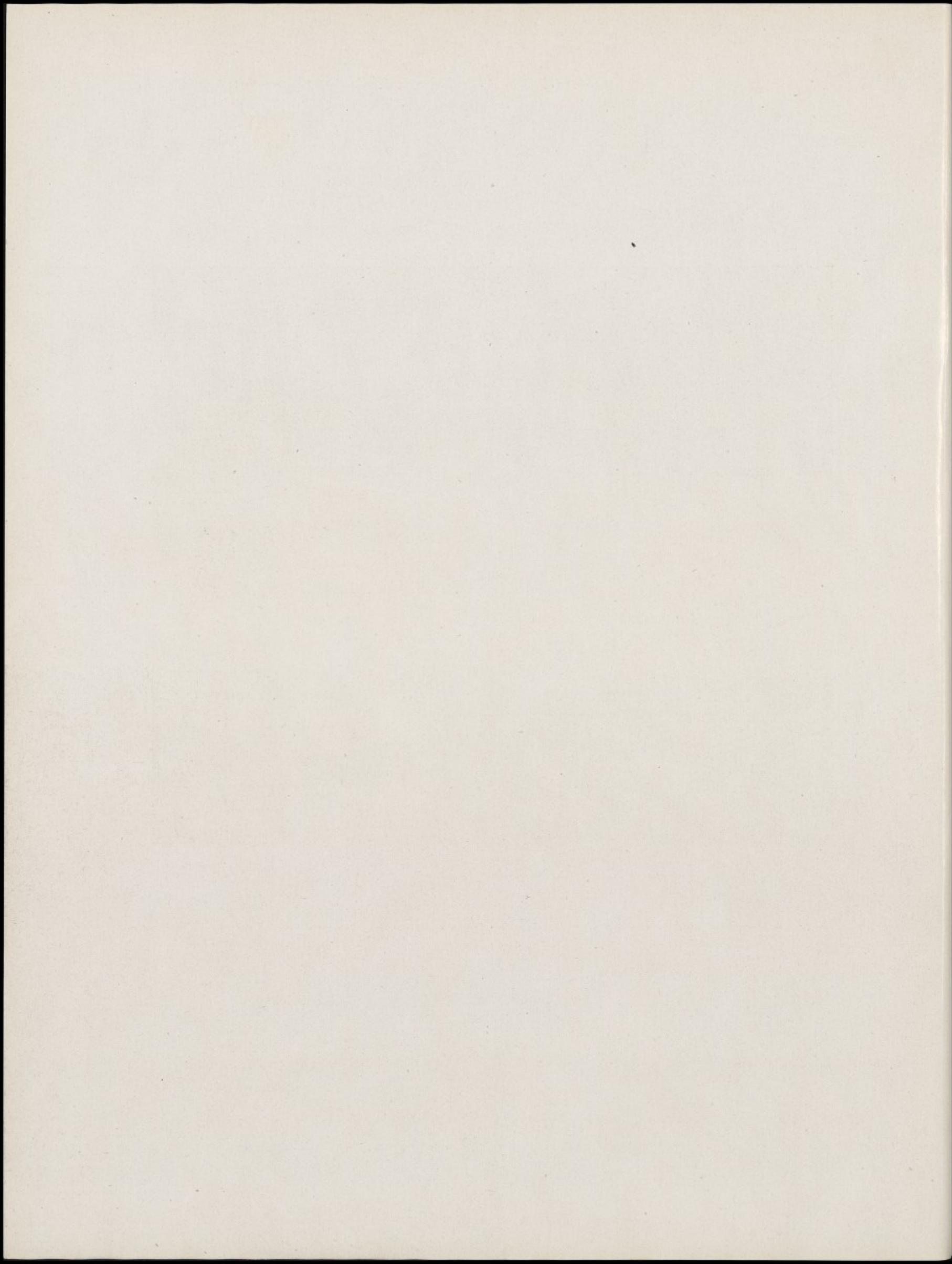
BRAQUE
(Photo Denise Colomb)





BRAQUE. Nature Morte, Peinture, 1955

(Coll. Ragnar Moltzau, Oslo)



Révélation de Delaunay

par Pierre Francastel

La rapidité avec laquelle nos jugements historiques et critiques en matière d'art évoluent est surprenante. Il y a seulement une dizaine d'années, le cubisme apparaissait encore comme le point de convergence des principaux mouvements d'avant-garde. Dénonçant l'erreur de ceux qui s'efforçaient de multiplier le nombre des courants pour atteindre à une vision « objective » de la vie artistique contemporaine, je revendiquais alors moi-même pour le cubisme cette fonction de catalyseur des innombrables tendances indépendantes de l'art contemporain. Je me trouve aujourd'hui convaincu plus que jamais qu'il existe dans une époque créatrice, comme la nôtre, une activité instauratrice à travers laquelle on trouvera un jour préfigurées des formules promises au plus grand avenir. Mais je pense aussi que le développement soudain de formes d'activité sans précédent a amené dernièrement, dans tous les domaines, une coupure aussi importante que celle qui, au début du siècle, avait déterminé le point de départ d'une civilisation mécanique et dont le cubisme a constitué pendant longtemps la principale manifestation plastique.

La première partie du XX^e siècle a été dominée par un processus général de désintégration des formes traditionnelles de l'expérience. Tout ce qui auparavant avait semblé, depuis des siècles, constituer des réalités objectives a été démembré, qu'il s'agisse de la cohérence matérielle de l'objet usuel ou de la cohérence corrélative de l'objet figuratif à deux dimensions, qu'il s'agisse des schèmes de la pensée discursive ou abstraite, ou des états d'équilibre politiques et sociaux. Instituant un procès d'analyse qui a abouti au démontage de l'objet, le cubisme a bien été l'art du demi siècle critique qui vient de s'écouler. Aucun autre mouvement artistique ne se présente avec la même généralité — le cubisme commande aussi bien l'évolution de l'architecture que celle de la peinture et de la sculpture — aucun autre ne possède comme lui un caractère également plastique, informateur et discursif. L'expressionnisme ou le surréalisme sont plutôt des courants littéraires ayant leur répercussion sur les arts et ils incarnent au surplus des attitudes conservatrices moins liées au développement de la civilisation moderne qu'à la protestation fort légitime des traditionnelles valeurs sentimentales et sensibles d'une civilisation qui décline. Il va de soi, au surplus, qu'aucune civilisation ne peut être totalement neuve et que la sélection d'éléments de valeur durable parmi les formes déclinantes de la vie constitue une activité positive, nécessaire au même titre que l'élaboration des formules possibles de l'avenir.

Or il se trouve que, dans tous les domaines, l'espèce d'équilibre qui s'était établi entre les forces



ROBERT DELAUNAY en 1935

ROBERT DELAUNAY. La Tour. Première étude, Paris, 1909. (46 x 38 cm)





ROBERT DELAUNAY. Les trois fenêtres, la Tour à la grande Roue. Premier contraste simultané, 1912 (30 × 195 cm)

novatrices et les forces stabilisatrices du XX^e siècle, s'est trouvé brusquement rompu depuis quelques années. Pour se développer valablement une activité critique doit s'exercer sur un ensemble encore cohérent, et qui offre une résistance. Tout prouve que, dans la plupart des domaines, ce point d'équilibre est désormais dépassé. Pour la peinture, en tout cas, la chose est tout à fait claire : le cubisme est désormais entièrement lisible et il commence à servir de référence à ceux qui dénoncent l'anarchie esthétique d'à présent. Le cubisme brisait, morcelait l'objet, la figure humaine entendue au sens ancien du terme ; les nouvelles formes de l'art suppriment et la figure et l'objet, du moins aux yeux des formes traditionnelles du jugement. On ne peut entrer ici dans le détail de cette transformation dont l'ampleur dérouté même les participants. Mais on peut enregistrer comme une certitude, dans le domaine esthétique, la substitution comme centre d'intérêt de l'art abstrait au cubisme.

Il n'est pas question, bien entendu, d'adhérer aux naïves théories des inventeurs d'un art abstrait du XX^e siècle constituant une manière de révélation qui bouleverse les données millénaires de l'expérience esthétique. Il y a toujours eu une tendance vers l'abstrait dans l'art et il a déjà existé, d'autre

part, des écoles entières uniquement attachées à une figuration abstraite de l'expérience visuelle. Le problème de l'art abstrait touche à celui de l'anicanisme comme à celui de l'écriture ; c'est un immense problème d'élaboration humaine de systèmes mixtes de représentation et de conduite collective. On en sous-estime certainement la complexité, aussi bien parmi des laudateurs enthousiastes que parmi des adversaires qui le rejettent *a priori* pour sa nouveauté, avant même de l'avoir étudié. On apportera simplement ici quelques précisions d'ordre historique sur les origines d'un mouvement qui paraît devoir dominer durant les prochaines décades les formes foisonnantes de l'art moderne.

Il convient de fixer deux points essentiels. Chronologiquement le mouvement auquel on donne communément le nom d'art abstrait est contemporain du cubisme. Esthétiquement, il englobe plusieurs types de spéculation entièrement distincts. La mise au point de ces deux questions ne peut d'ailleurs se faire que conjointement.

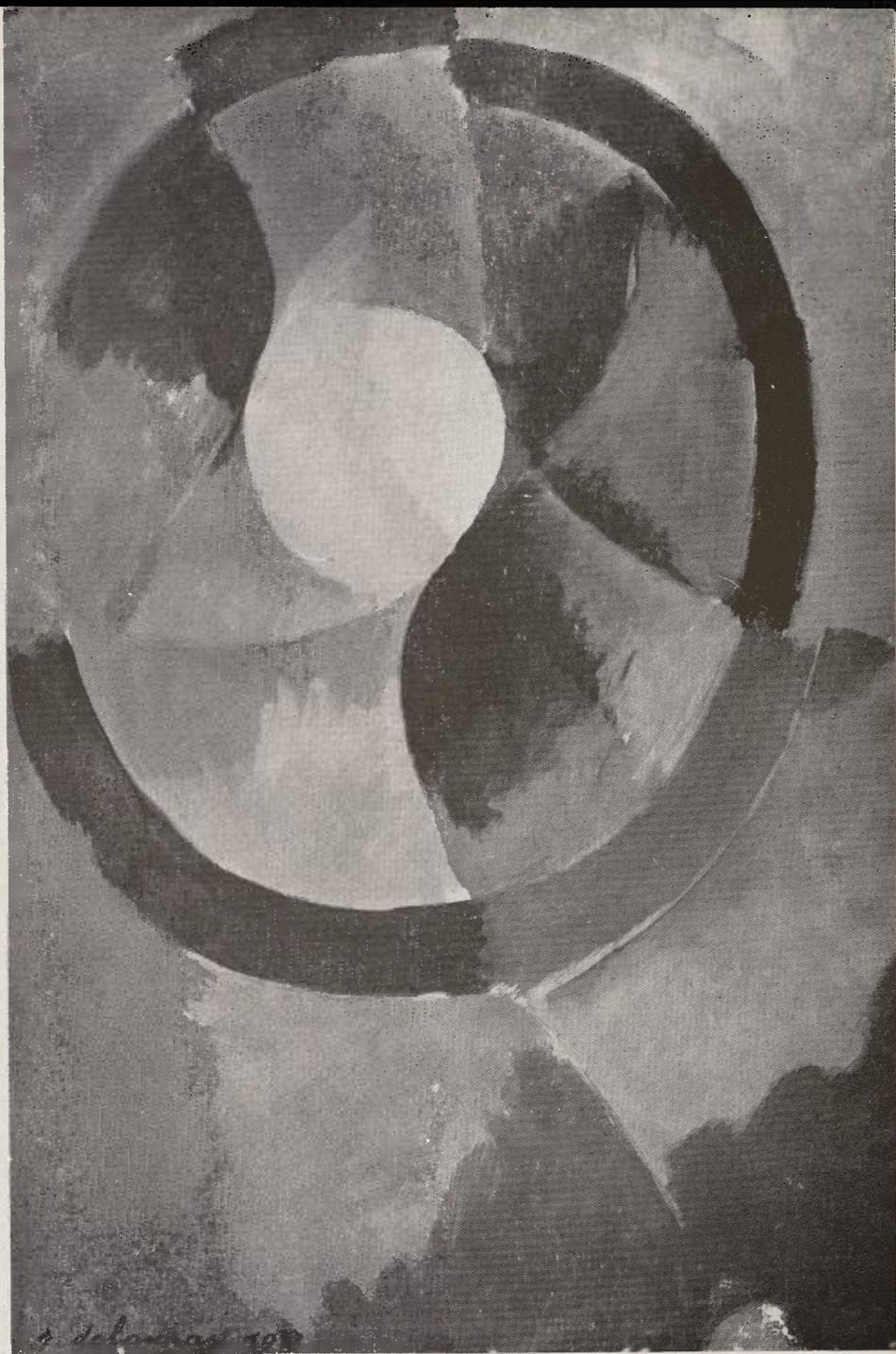
La priorité absolue revient, incontestablement, au cubisme puisque, dès 1907, celui-ci se manifestait, consciemment et doctrinalement, chez Braque et Picasso. Il est juste de dire, au surplus, que, cependant, l'expérience cubiste s'est développée en se

modifiant durant les années suivantes et que ce n'est guère qu'en 1911-1912 que la double attitude analytique et synthétique du cubisme s'est trouvée pleinement dégagée par les initiateurs du mouvement. 1912, c'est aussi l'année des deux ouvrages qui ont constitué le manifeste de la nouvelle école et qui lui ont donné en quelque sorte son état civil de courant artistique important : le livre de Gleizes et Metzinger, *Du Cubisme et des moyens de le comprendre*, et celui d'Apollinaire, *Du Cubisme*.

L'art abstrait, lui, a un acte de naissance encore plus précis. Il remonte à l'hiver de 1911-1912. Durant cet hiver, Delaunay, à Paris, peint une toile qui contient en puissance tout l'art actuel : la *Fenêtre* et que suit aussitôt le *Disque simultané* (1912). A Munich, Kandinsky rédige *Über das Geistige in der Kunst*. Dès lors, l'art abstrait, au sens que ce terme possèdera dans le monde actuel, est né et il présente, dès lors, un double visage — ce qui n'est pas fait pour en diminuer l'intérêt ni la portée.

La position de Kandinsky est définie sans ambiguïté dans le titre même de son livre. L'art est un fait mental; il possède une puissance qui touche à la magie; le but final de l'artiste, c'est de manifester son âme, de la communiquer aux autres, d'exercer ainsi une sorte d'apostolat de l'esprit. Et, puisque l'art a pour but principal de faire communiquer ainsi entre elles les âmes, il se détachera nécessairement le plus possible des liens de la matière et se fera dans ses procédés mêmes, spirituel. Il rejettera donc aussi bien le concret anecdotique que le concret figuratif de l'art traditionnel pour instituer un nouveau système de signes, dont le caractère inspiré sera attesté par un détachement absolu du réel. La position de Kandinsky soulève deux objections de base. L'affirmation qu'il est possible aux esprits de communiquer entre eux, en s'affranchissant des lois de la matière et du concret, est métaphysique; elle ne se justifie que par une adhésion à la gnose. D'autre part, les signes figuratifs qu'utilise Kandinsky sont strictement géométriques et même euclidiens. La définition de l'espace demeure ainsi traditionnelle au moment même où l'artiste fait un saut dans la rêverie mystique. Le renouvellement de l'apparence des œuvres est total. On est moins sûr que le renouvellement de l'expérience esthétique le soit. L'art de Kandinsky marque, sans doute, le dernier terme du romantisme germanique et slave de Novalis et de Dostoïewsky; il est peut-être, après le wagnérisme musical et le symbolisme poétique, l'aboutissement plastique d'un des grands courants de la pensée du XX^e siècle, mais il refuse par hypothèse la recherche d'un nouveau mode d'équilibre entre l'appréhension sensible — et optique — du monde extérieur et la capacité instauratrice de l'artiste, découvreur de signes communicables. Il refuse en un mot toute dialectique du réel et de l'imaginaire. C'est à juste titre qu'on désigne ce style du terme d'abstrait.

La tentative parallèle de Delaunay est toute différente. On a rassemblé ici quelques documents qui établissent la lucidité et le progrès d'une spéculation figurative qui semble aujourd'hui très proche des formes vivantes de l'art contemporain. Pour Delaunay, le point de départ de l'invention ne se trouve pas dans la rêverie métaphysique, mais dans l'observa-



ROBERT DELAUNAY. Formes circulaires (Soleil), 1913

(Coll. particulière)

ROBERT DELAUNAY. Soleil et Tour Paris 1913.





ROBERT DELAUNAY. Hommage à Blériot. Esquisse, 1914 (45 × 45 cm) (Musée de Grenoble)

tion du réel perçu. Le but de l'art n'est pas la méditation, mais l'action : il implique création d'une œuvre et cette œuvre est essentiellement forme. Le but de l'art n'est pas, avec des signes aussi dépourvus de valeur autonome que possible, la communication d'un état d'âme ; il est la fabrication, aussi méthodique que possible, d'objets figuratifs constituant un système de signes-relais entre le réel et l'imaginaire. Il ne s'agit pas pour lui d'analyser les modalités du sentiment, mais d'exploiter les moyens techniques de l'art — les formes et les couleurs — en vue de fonder une peinture nouvelle. Celle-ci ne sera pas représentative des objets utilitaires ou de la figuration symbolique traditionnelle, mais ordonnatrice cependant d'éléments formels, inventés certes, mais soumis aux lois de cohésion interne du réel perçu par les sens. Dans quelle mesure le terme d'art abstrait s'applique-t-il à cette forme d'art ? On peut en discuter. Il est sûr, en tout cas, qu'une distinction très nette doit être établie entre deux formes d'art dont la première met en avant la notion de sélection, d'épuration, de simplification et dont l'autre s'appuie sur la notion de construction. L'opposition est complète entre ces deux formules dont la première est, en dernière analyse, une stylisation et dont la seconde est, au contraire, une tentative pour créer des objets figuratifs. Dans le premier cas le monde des formes s'appauvrit et il n'est plus considéré que comme un pur reflet des valeurs de l'esprit ; dans le second il s'enrichit. Le but de l'artiste n'est plus de traduire l'émotion individuelle, nécessairement limitée, d'un artiste ; il est de créer un univers médiat de formes neuves, conformes à l'ordre humain, et qui pourront servir de point de départ à un libre jeu d'interprétation par le spectateur. Comme celle de tous les objets, la signification des nouvelles

formes est plus extensive que l'intention directe du créateur.

Art de création et non de stylisation, l'art de Delaunay implique donc, nécessairement, l'existence d'un nouveau répertoire de signes — ou plus exactement d'objets figuratifs — suffisamment stables et cohérents pour soutenir l'attention du spectateur et pour provoquer en lui un jeu de réflexion qui entraîne une activité fabulatrice dirigée. La lecture des nouvelles formes n'est pas libre, bien qu'elle ne soit pas contraignante. Elle n'appelle pas une intuition immédiate, mais une activité de lecture, une compréhension active au même titre que tous les arts réellement constitués. Ne pouvant analyser ici dans sa complexité la démarche qui a conduit Delaunay d'un style d'abord voisin du fauvisme à un vaste système figuratif des qualités plastiques de la couleur, on s'est contenté de réunir quelques documents qui jalonnent une évolution et qui justifient l'importance donnée à son œuvre.

Dès 1909, traduisant par la couleur la sensation que lui donne la vue de la Tour Eiffel, témoin alors si discuté des capacités nouvelles de l'homme à construire l'univers, il a recours à la couleur. Et il note que la sensation dominante consiste dans le contraste entre la matérialité de l'objet construit par l'homme et les qualités les plus générales de la perception : profondeur, espace, mouvement. Dès lors se trouvent posés les termes d'une spéculation qui engendre logiquement la reconnaissance des couples complémentaires : espace-objet ; lumière-couleur ; figure-mouvement sur lesquels se fondera toute la suite de l'expérience.

On peut l'étudier dans les documents que nous publions. Durant les années 1909-1913, Delaunay fait le tour des expériences à partir desquelles il va construire un système. *La Fenêtre et la roue* (fin 1912) montre la conjonction entre les deux séries majeures de cette période : celle des *Fenêtres* et un cycle — peu connu — des vues du Paris moderne. Dans les *Fenêtres*, l'artiste s'est efforcé de substituer à l'inven-

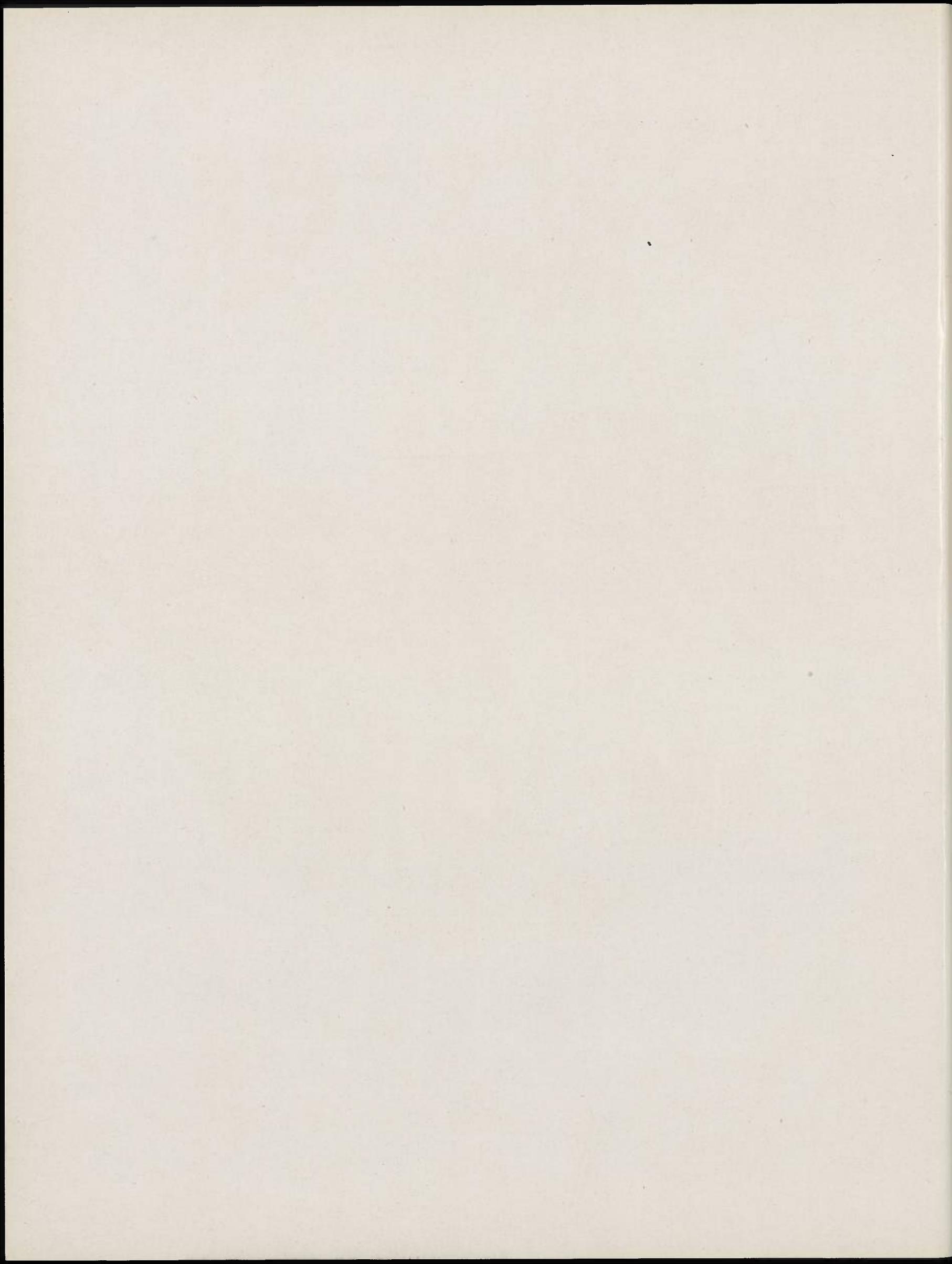
ROBERT DELAUNAY. Hélice, Paris, 1923 (204 × 150 cm)





DELAUNAY. Relief, Peinture à l'huile et reliefs, 1930

(Galleria del Naviglio, Milan)



taire traditionnel des objets proches de l'observation, l'étude analytique du spectacle mobile du ciel, lieu de rencontre des lumières et des formes en mouvement. Cette observation d'ensembles, qui, perpétuellement, se font et se défont sous les yeux attentifs de l'artiste, lui a permis d'isoler certaines formes suivant lesquelles se définissent le surgissement perpétuel des apparences fugitives. *Le Soleil et la tour* (1913) nous montre, à côté des formes-surfaces nées de la décomposition des rayons solaires à travers un espace infini (les *Fenêtres*), des formes-volumes destinées à engendrer toute une série d'œuvres capitales. C'est avec les *Soleils* et les *Hélices*, les *Disques* et les *Formes circulaires* que se constitue, en effet, tout un vocabulaire d'objets figuratifs susceptibles d'entrer en combinaison et constitutifs d'un nouveau matériel de signes. La *Fenêtre et la roue* a été achevée en décembre 1912, le *Soleil et la tour* est de 1913; le *Soleil* de la collection Viard est du début de 1913. On n'a pas reproduit ici le *Disque simultané* qui est aussi de 1912 et qui indique l'influence sur Delaunay de certaines spéculations doctrinales comme celles de Chevreul plutôt qu'une appréhension directe du monde extérieur. Il constitue cependant un des chaînons essentiels de cette spéculation, non à proprement parler abstraite, mais instauratrice d'un ordre construit de l'imaginaire. Strictement fondé sur une analyse active de la sensation, abstrait donc dans la mesure où il élimine toute référence soit aux figurations classiques soit même aux objets usuels; éminemment concret pourtant, enraciné dans le réel sensible, cet art marque un approfondissement du pouvoir de l'homme à serrer au plus près les faits de conscience optiques. Il ne s'agit plus de stylisation d'éléments déjà classés en vertu d'une expérience pratique, mais d'une véritable expérience dialectique. Les objets figuratifs sont bien abstraits, puisqu'ils sont directement extraits du réel perçu par une opération intellectuelle qui sacrifie le jeu des reconnaissances limitées aux attributs utilitaires, mais le contact n'est jamais perdu pour autant avec le monde des phénomènes. La communication n'est pas cherchée dans un intuitionnisme métaphysique qui, en réalité, fait plus de part au maintien en vigueur de certains attributs classiques de la forme ou de l'espace; elle repose sur le développement des facultés d'analyse de l'œil et de l'esprit humain.

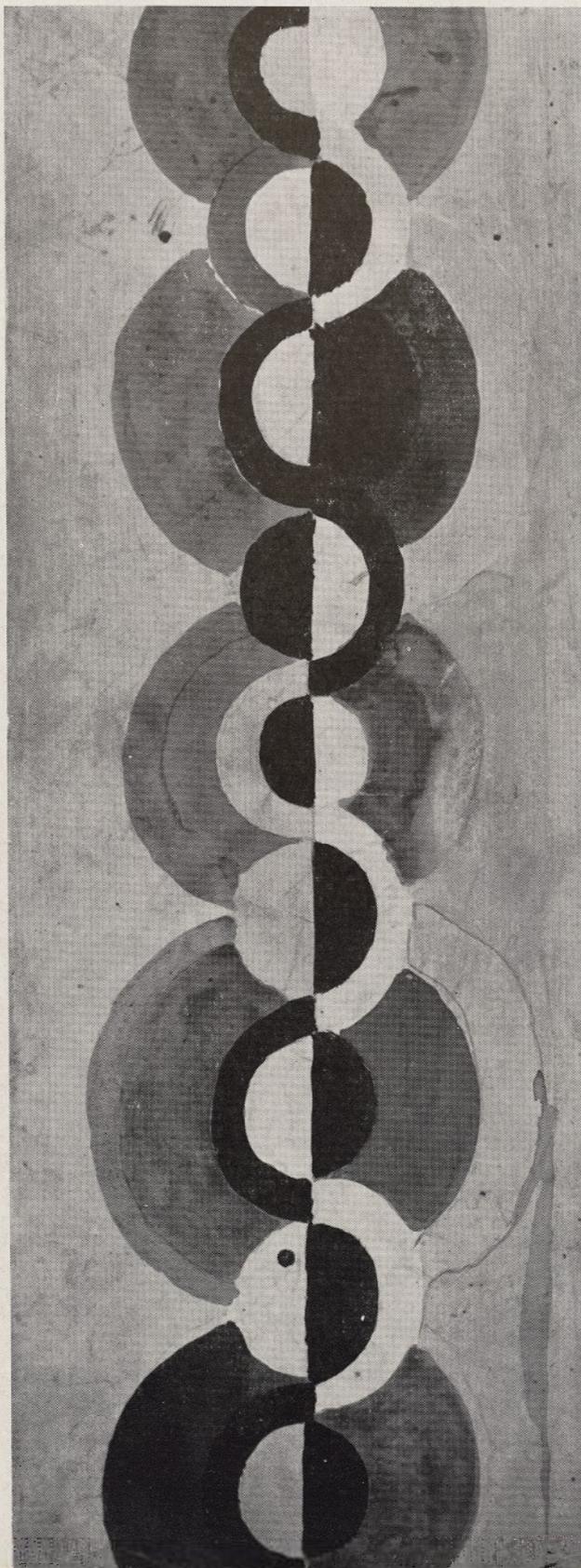
Pour attester la validité de cette interprétation, on a présenté encore simultanément ici quelques œuvres des périodes suivantes: l'*Hommage à Blériot* (1914) souligne que, dans l'esprit de Delaunay, l'élaboration d'un nouveau système figuratif n'exclut pas la possibilité ultérieure d'une représentation des choses et des sujets. Ses expériences appelaient dans son esprit un nouveau langage intégral de la forme colorée. Une *Hélice* (1923) et un *Relief* (vers 1930) montrent comment s'est développée une sorte de grammaire de ces nouvelles figures de la réalité mouvante. Enfin, un *Rythme sans fin* de 1933 prouve que le nouveau style n'est pas seulement capable d'enregistrer le déroulement des phénomènes mais encore de manifester des valeurs spirituelles — l'infini — comme il est capable de décrire l'événement.

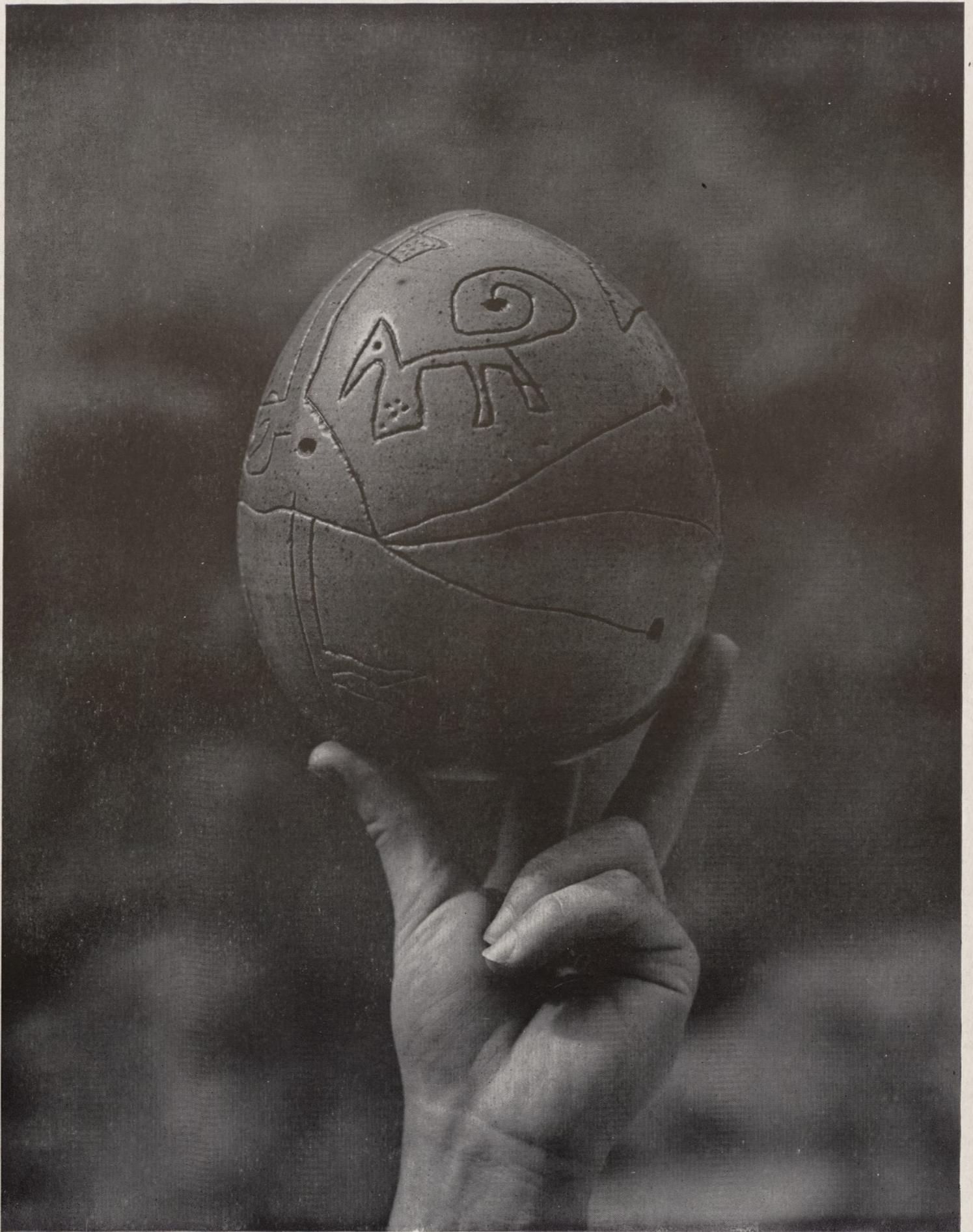
Il ne fait pas de doute que la peinture de Robert Delaunay ne constitue avec la sculpture de Brancusi, qui en est si proche à bien des égards, une des

tentatives majeures de l'art de notre temps. Négligée et quasi ignorée depuis trente ans, elle sera apparemment la révélation des prochaines années. Les institutions officielles qui n'auront pas su la consacrer et qui ont laissé tout récemment partir au loin des œuvres-clefs comme le *Disque simultané* de 1912, découvriront peut-être tout de même encore à temps que, quinze ans après sa mort, Delaunay est plus jeune et plus actuel que Derain.

PIERRE FRANCASTEL.

ROBERT DELAUNAY. Rythme sans fin. Aquarelle, 1933





MIRÓ. Sculpture gravée en céramique, 1956.

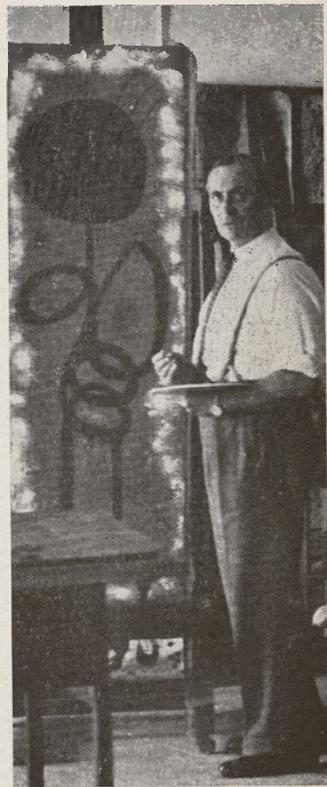
Photo F. Català Roca, Barcelone. (Galerie Maeght)

Un nouveau Miró

par Georges Limbour

Depuis un peu plus de deux ans Miró travaille, à Barcelone, à la réalisation de sculptures et céramiques dont le projet est plus ancien encore. Ces œuvres sont entreprises avec la collaboration d'Artigas qui a toujours été, en céramique, son compagnon fidèle. Leur collaboration consiste en ceci que le céramiste met au service du peintre et sculpteur les ressources des différents procédés techniques. Celui-ci crée avec les matériaux qu'Artigas met à sa disposition

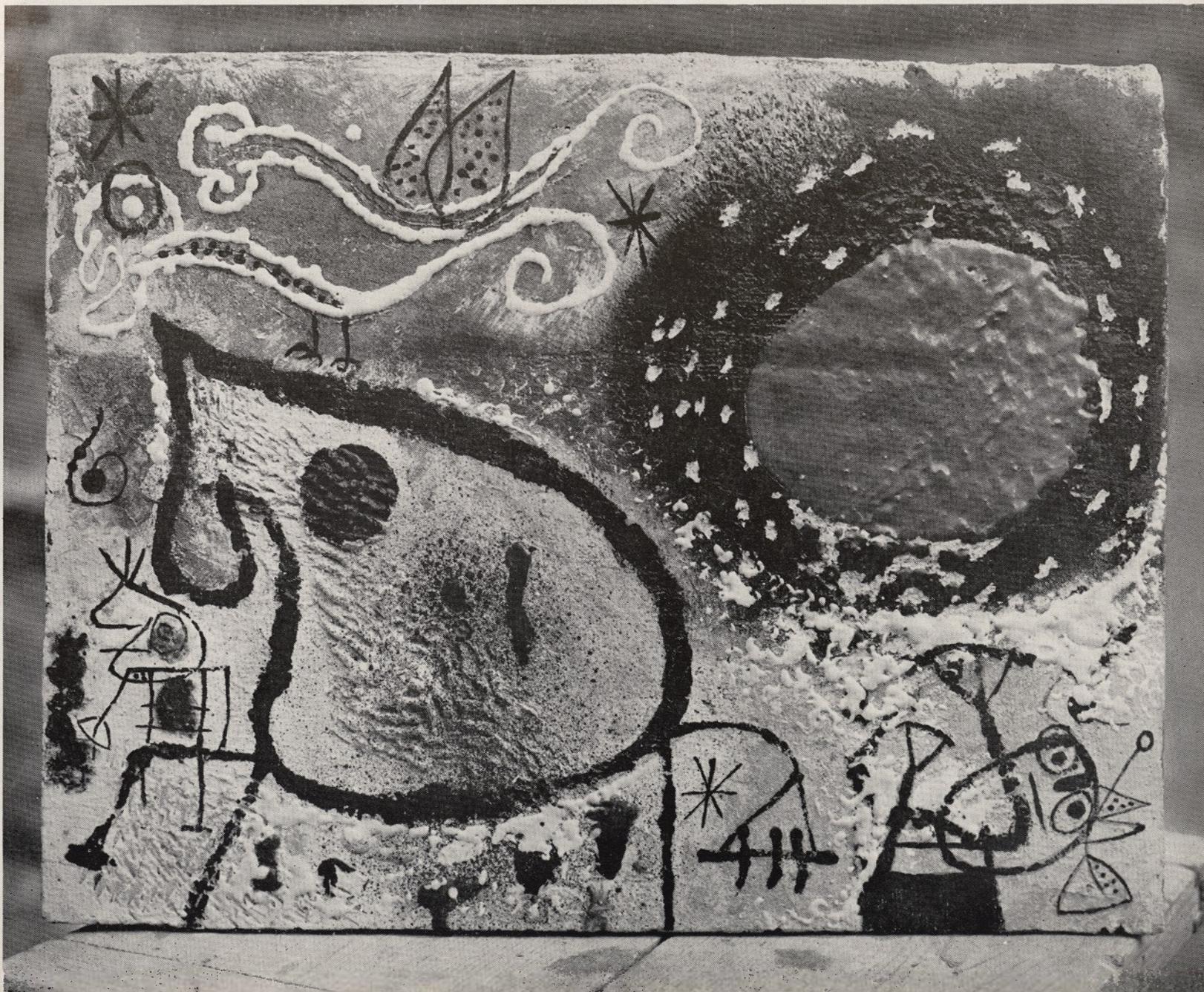
et qu'il invente, au besoin, selon les besoins d'expression de Miró. Dans ces dernières œuvres, ils ont employé de préférence des matériaux grossiers et forts comme la terre réfractaire; le grès fin, la faïence (à des températures variées) leur ont aussi servi. Nous verrons plus tard à quel moment ces matières interviennent. Il va sans dire que c'est là un travail de longue durée, soigneusement médité et d'où l'improvisation est absente. Artigas doit sans cesse



MIRÓ dans son atelier à Barcelone

MIRÓ ET ARTIGAS. Céramique.

Photo Català Roca, Barcelone



forcer le matériau à répondre à la fantaisie de Miró, lequel, défiant les nécessités de la céramique, exige des tours de force et des inventions. Il ne s'agit donc pas de mettre au service de la peinture et de la sculpture les traditions et les recettes éprouvées d'un autre art, décoratif. Il convient que le céramiste lui-même soit au niveau imaginaire du peintre et rénove en même temps que lui son métier.

Jetons maintenant un regard sur la nature et l'aspect des œuvres entreprises : nous verrons que, s'il y a bien des vases et assiettes populaires dans le genre des céramiques que Miró avait déjà exposées, apparaît quelque chose de magnifiquement nouveau dans l'œuvre de Miró et dont nous attendons — vues les matières, l'éclat, les couleurs — le plus captivant effet, un charme poétique égal à celui de ses tableaux. Les êtres ensorcelants, les personnages étranges du peintre, à la fois humoristiques et inquiétants, mais jamais maléfiques, messagers de grâce plutôt que de terreur, vont, à trois dimensions, se dresser dans l'espace ! Pour cela il est clair qu'ils doivent quelque peu, sans changer d'esprit, changer de forme, ne serait-ce que pour leur stabilité. D'un autre côté, n'oublions pas que leurs couleurs, et le milieu coloré où ils se mouvaient, faisaient partie de leur pouvoir. Mais la couleur ils vont la porter non sur eux, comme ce serait le cas s'il s'agissait de sculpture polychromée, plutôt véritablement en eux, tout au fond d'eux, cuits qu'ils auront été à haute température, et prêts à irradier dans tout le monde alentour.

Ces sculptures sont donc de tailles très diverses et certaines peuvent s'élever à plusieurs mètres de hauteur. On voit aisément ces dernières dresser leur charmante stature dans un pré de pommiers ou d'oliviers, et l'animer de leurs couleurs et de leurs gestes singuliers. Elles sont faites pour hanter un paysage, auquel elles empruntent d'ailleurs certains de leurs éléments. Notons qu'en général elles montent allègrement vers le ciel, sveltes, avec la légèreté aérienne des êtres de Miró. Et le promeneur, en découvrant d'une manière imprévue ces personnages, s'avouerait qu'il a fait là la plus aimable des rencontres et lierait naturellement conversation avec eux, qui sont loin d'être renseignés sur les secrets cosmiques, et restent très silencieux sur le problème des origines ou des grands rythmes universels. Il y a bien un de ces personnages qui porte dans une cavité de son bassin un sexe en forme de tête d'animal à long nez, ou un autre dont la partie inférieure rappelle un phallus (à crochets) dont le gland est gravé d'un soleil ; un jet mince jaillit de ce gland et s'évase enfin en forme de tête ; mais il serait bien déplacé de commenter philosophiquement de telles imaginations.

De quoi ces personnages sont-ils faits ? Ce que j'ai dit précédemment laisserait croire qu'ils sont entièrement fabriqués en céramique, cuits et recuits par tous leurs membres. En réalité, il n'en est rien, ils sont composés des matières les plus diverses, depuis le plâtre vulgaire et blanc, jusqu'à la faïence ou l'émail coloré. Le bois, grosses souches ou branches, intervient, soit à l'état brut soit métamorphosé ; le liège et le fer participent également à cette création. Ces éléments avaient été ramassés par Miró au cours de ses promenades et attendaient dans son atelier de s'unir et de prendre vie. La céra-







ARTIGAS

mique intervient de diverses manières, en composant par exemple la tête ou quelque autre partie organique d'un individu fait de bois, de fer, ou de plâtre, ou de tous ces matériaux réunis. La matière la plus grossière voisine avec la plus précieuse, et elles échangent leurs qualités. La création consiste à éviter le disparate. On ne sera pas étonné de l'emploi que fait Miró de ces matières diverses, si l'on se rappelle que plusieurs de ses tableaux, au temps du surréalisme, incorporaient des objets ou matériaux, et même assez gros et lourds, difficiles à faire tenir sur une toile, tels que d'énormes cordes et des objets en fer. En peinture, cela présentait un paradoxe, une fantaisie agressive, et resta en somme momentané. Miró peut se resservir aujourd'hui de ces éléments dont l'action est plus efficace dans le plein espace que dans un cadre. Quant à la métamorphose de la matière par le feu, elle l'avait déjà intrigué, sans doute autant pour la suggestion poé-

tique que pour le côté plastique, puisque plusieurs de ses tableaux sont marqués par le fer rouge, lequel produit un noir infernal.

Il conviendrait encore de remarquer que Miró n'emploie pas — ainsi que le font certains artistes contemporains — les différents morceaux de bois, de liège etc... dans l'état même où il les a ramassés. Il les transforme, soit en leur imposant par un découpage une forme nouvelle, soit en y gravant des empreintes et des signes, soit en y ajoutant des excroissances en plâtre ou autres matières, et qui les transfigurent.

Ces œuvres présentent donc, dans la peinture de Miró aussi bien que dans l'art contemporain, une nouveauté originale puisqu'elles sont la synthèse de la peinture, de la sculpture, et de la céramique.

GEORGES LIMBOUR.

MIRÓ et ARTIGAS. Plat en céramique (1956)

Photo Català Roca, Barcelone. (Galerie Maeght)



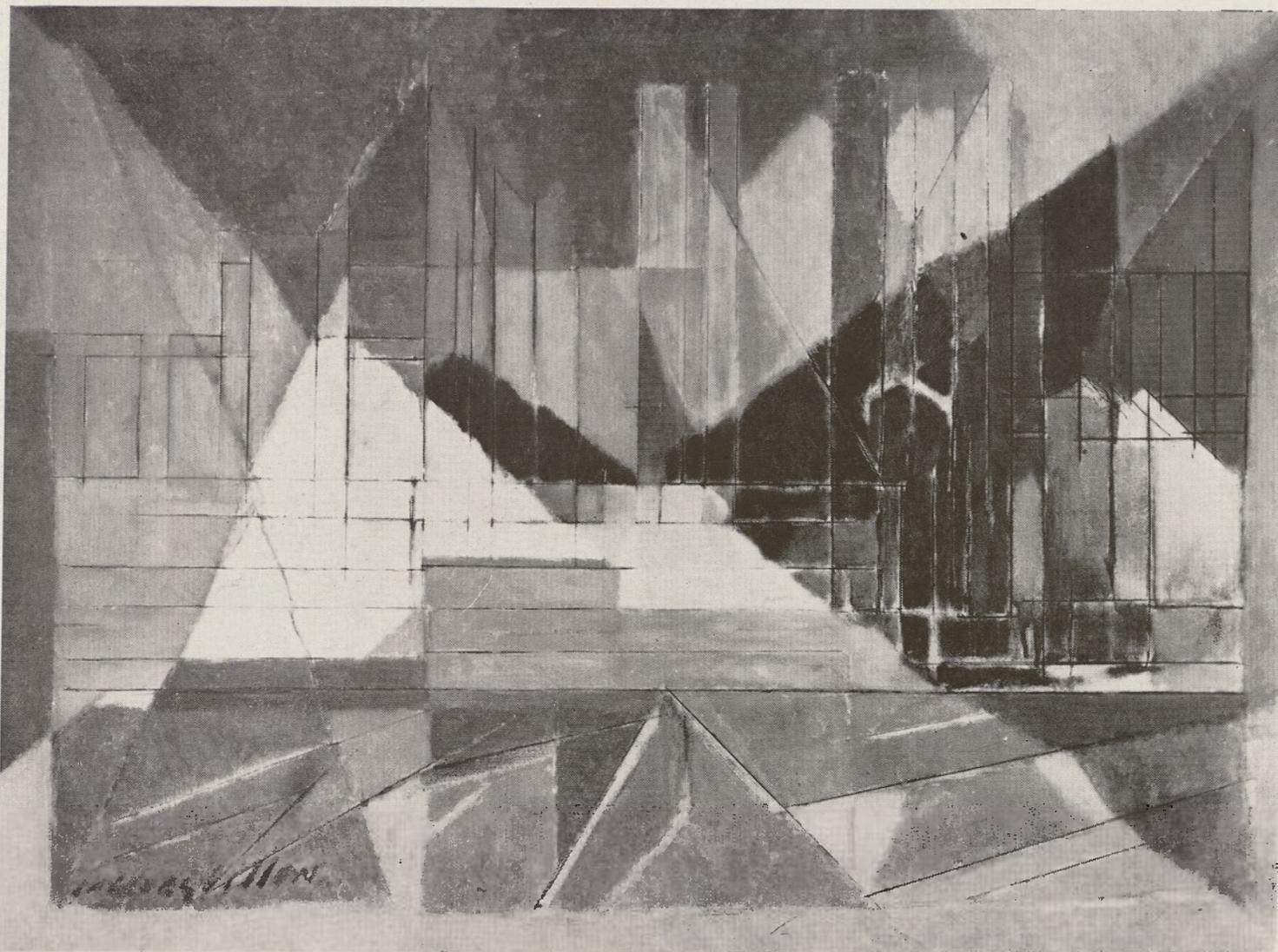
Points de repère



KANDINSKY. Dans le cercle noir, 1923.
Première grande exposition à Paris
à la Galerie Drouin (1946). Memorial
Exhibition à la Guggenheim Foundation
à New York (1946)

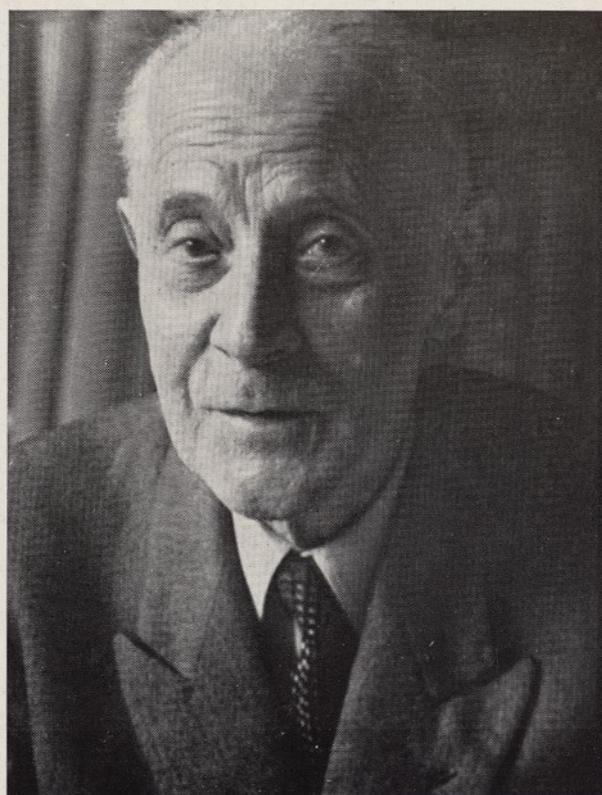


KANDINSKY en 1939 (Photo Lipnitzki)



JACQUES VILLON. Mon âme est une infante. Peinture, 1948 (81 x 60 cm)

(Galerie Carré, Paris)



JACQUES VILLON

(Photo Denise Colomb)

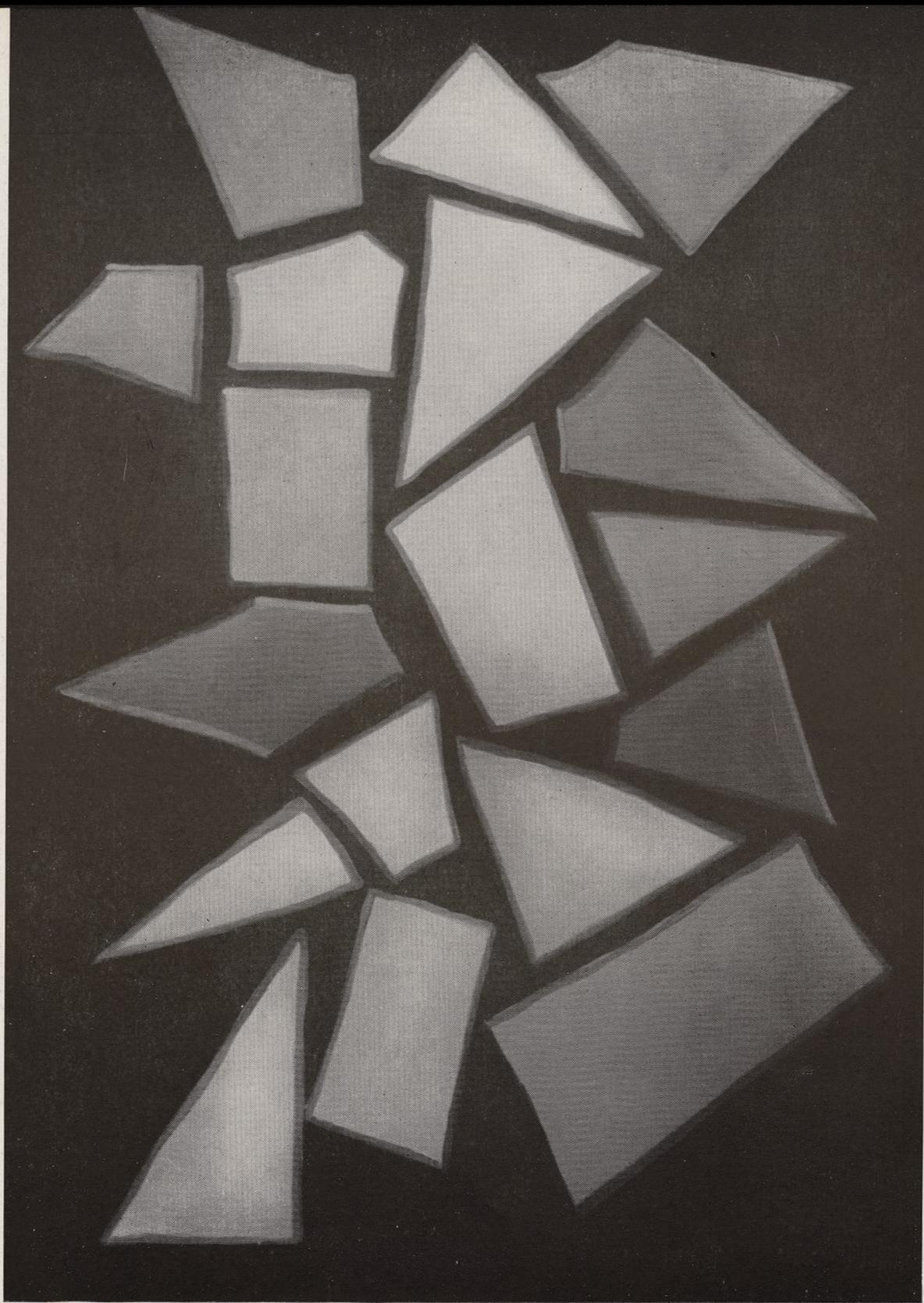
JEAN DUBUFFET

(Photo Denise Colomb)



JEAN DUBUFFET. Rocs et vestiges. Septembre 1951 (92 x 73 cm). Premières expositions à la Galerie Drouin (Octobre 1944 - Avril 1946 - Octobre 1947)





MAGNELLI. Comme un univers, 1947 (116 × 81 cm).

Exposition à la Galerie Drouin (1947)



ALBERTO MAGNELLI

(Photo Denise Colomb)



NICOLAS DE STAEL (Photo Denise Colomb)

NICOLAS DE STAEL. Peinture, 1956. Exposition au Musée National d'Art Moderne de Paris

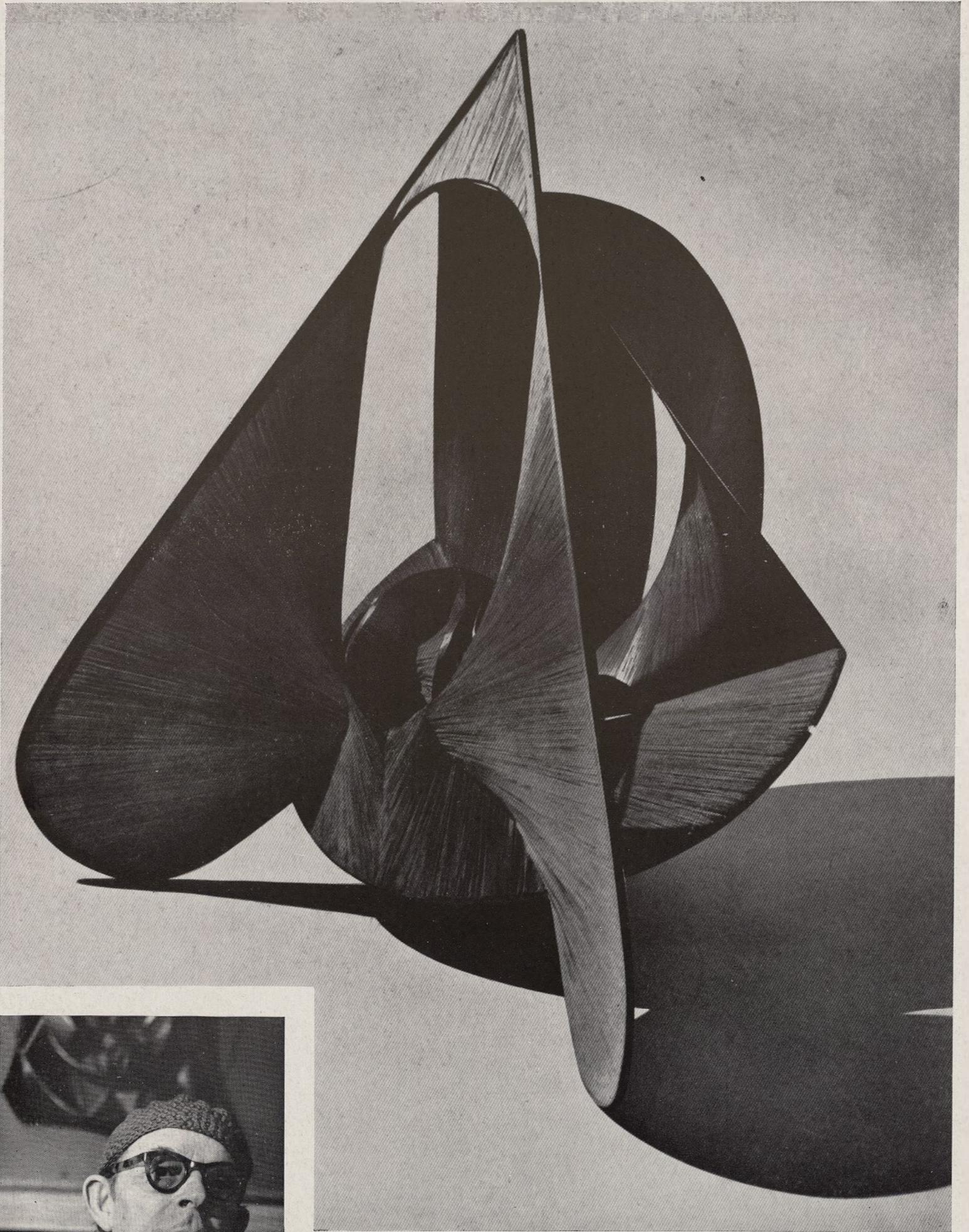


BISSIÈRE (Photo Joubert)



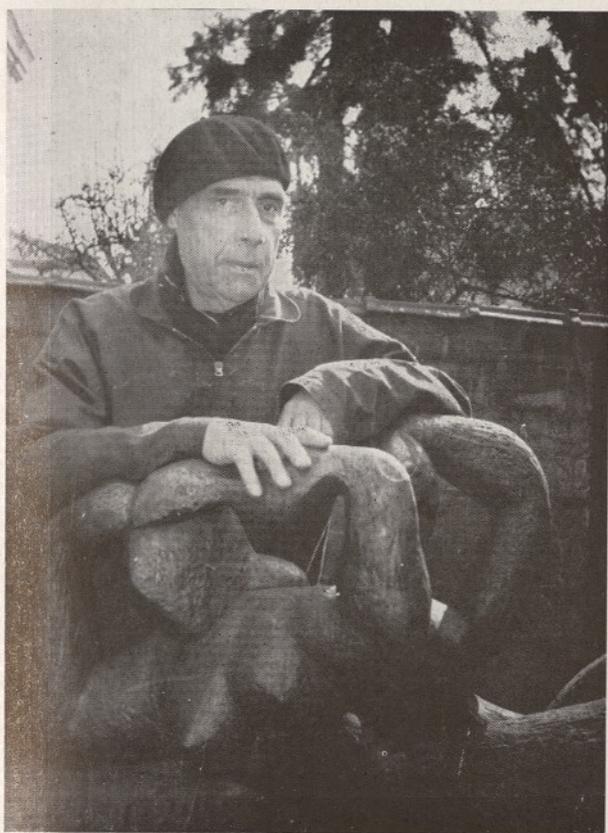
BISSIÈRE. Tenture. Exposition à la Galerie Drouin (Décembre 1947)





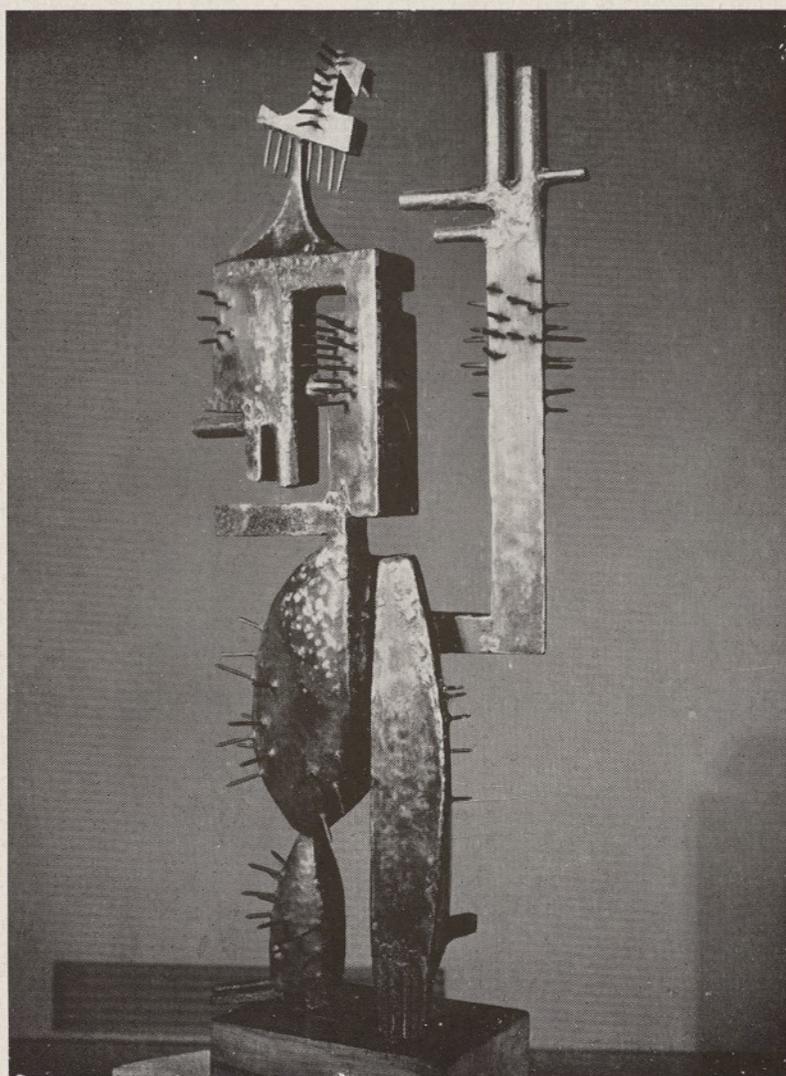
PEVSNER. Bronze et laiton oxydés, 1947. Exposition à la galerie Drouin (Juin 1947)

Portrait de l'Artiste (Photo Sabine Weiss)



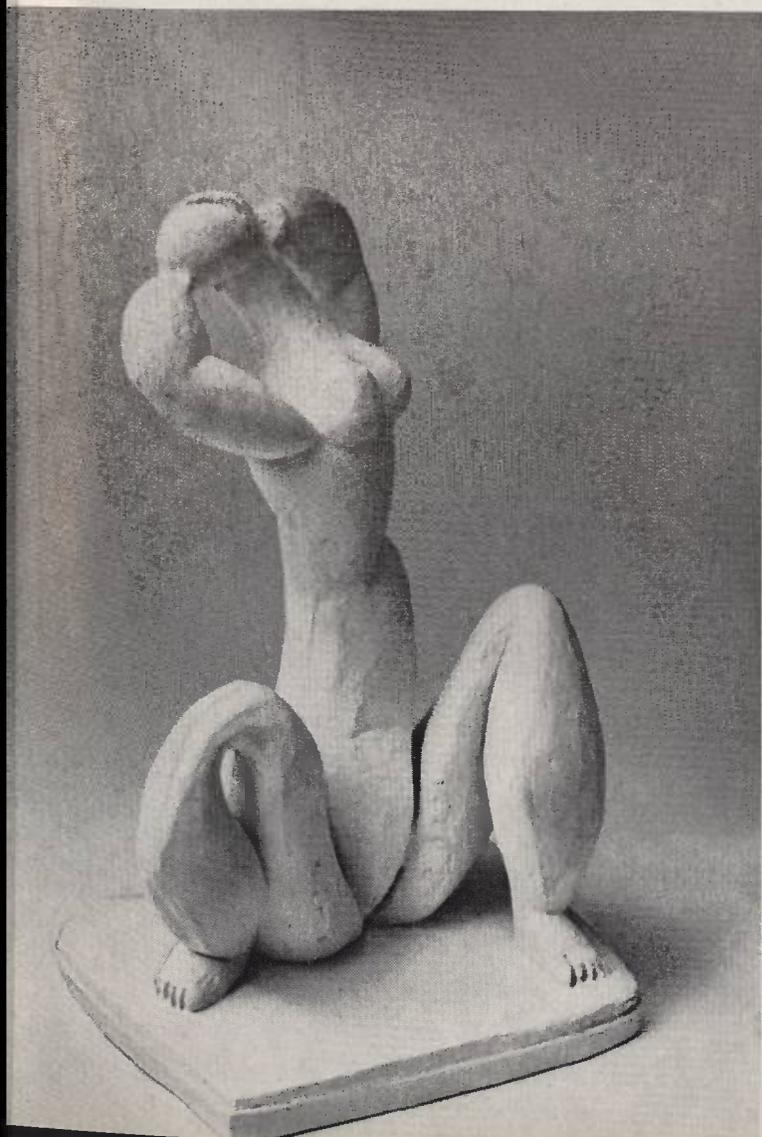
HENRI LAURENS

(Photo Denise Colomb)



GONSALES. L'homme-cactus n° 1, 1939-40 (Musée d'Art Moderne, Paris)
Exposition au Musée d'Art Moderne de Paris (Février-Mars 1952)

LAURENS. Nu, 1950. Exposition au Musée National d'Art Moderne (1951)



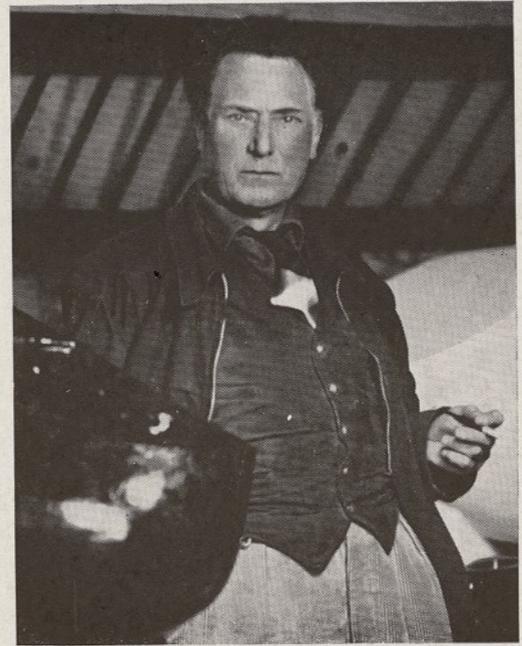
JULIO GONSALES et sa fille en 1937





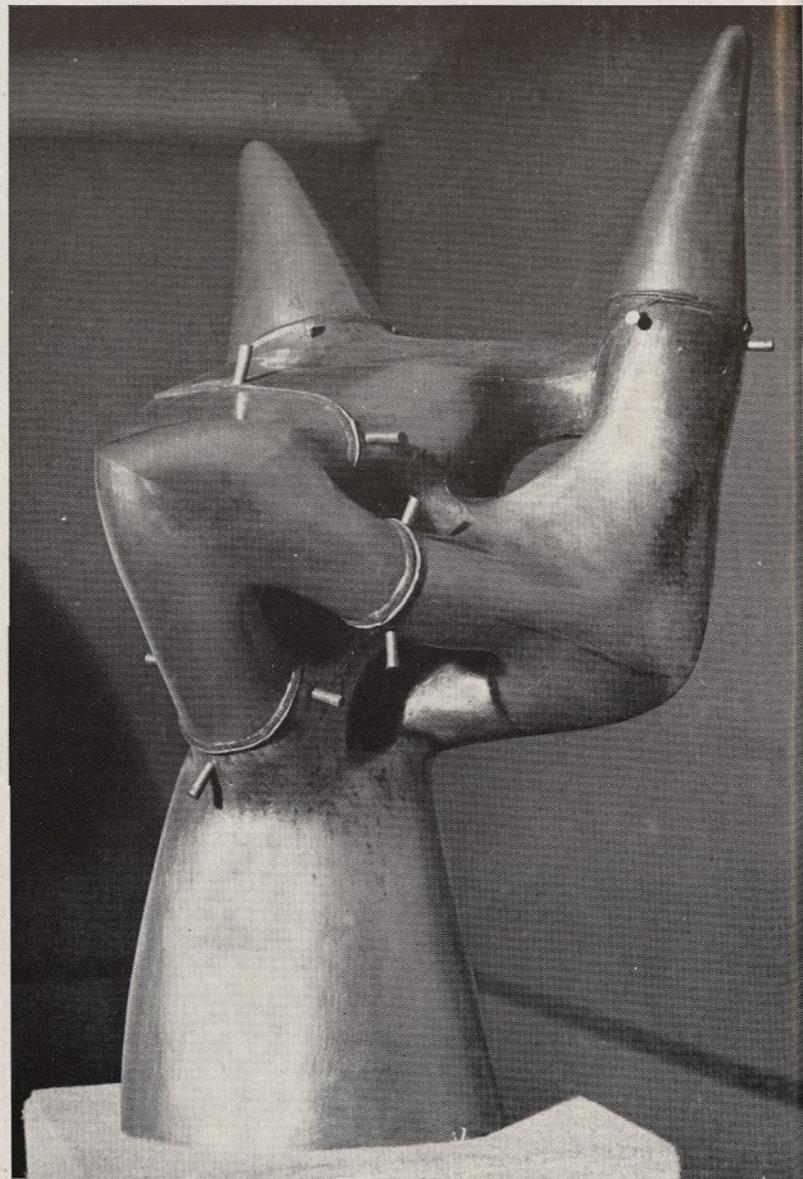
GERMAINE RICHIER. Trois des œuvres exposées chez Maeght en 1948

GERMAINE RICHIER (Photo Joubert)



ADAM dans son atelier (Photo Denise Colomb)

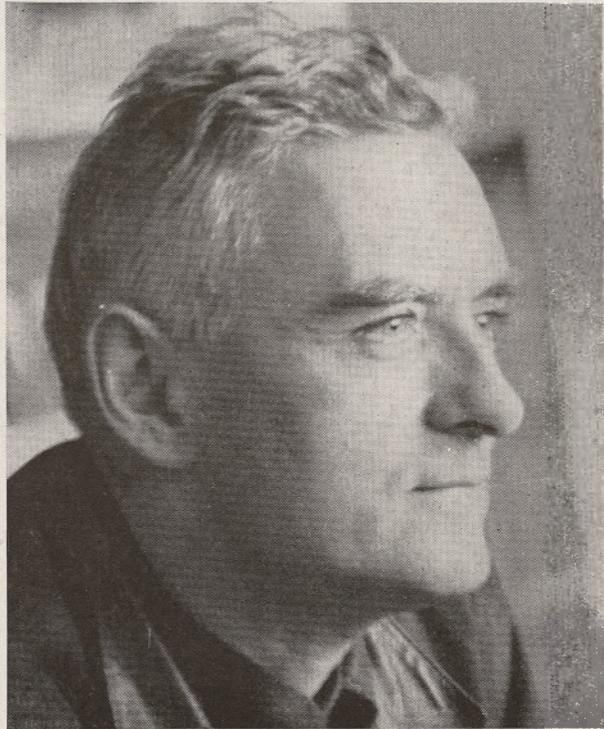
ADAM, Bronze. Exposition à la Galerie Maeght (Décembre 1949)



Jean Bazaine

par Georges Limbour

Il est naturel, si l'on écrit sur Bazaine, que l'on se réfère tant soit peu à ses *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Sans rien emprunter au vocabulaire philosophique propre à jeter, quand il est mal manié — et il l'est presque toujours et transformé en un redoutable jargon — une irritante obscurité dans les problèmes de la peinture, Bazaine nous confie, sur le ton simple et ardent de la conviction, le rôle qu'il assigne à son art. S'il parle du surréalisme, du cubisme, avec une remarquable lucidité et d'heureuses trouvailles d'expression, sans jamais rien répéter de ce qui a pu être formulé de tous côtés sur ces conceptions, c'est pour mieux nous acheminer à la connaissance précise et au sentiment de ce que *l'objet* devient pour lui. Mais ce qu'il dit n'est pas une théorie *a priori*, mais la conclusion (et tout aussi bien, certainement, le début!) d'une

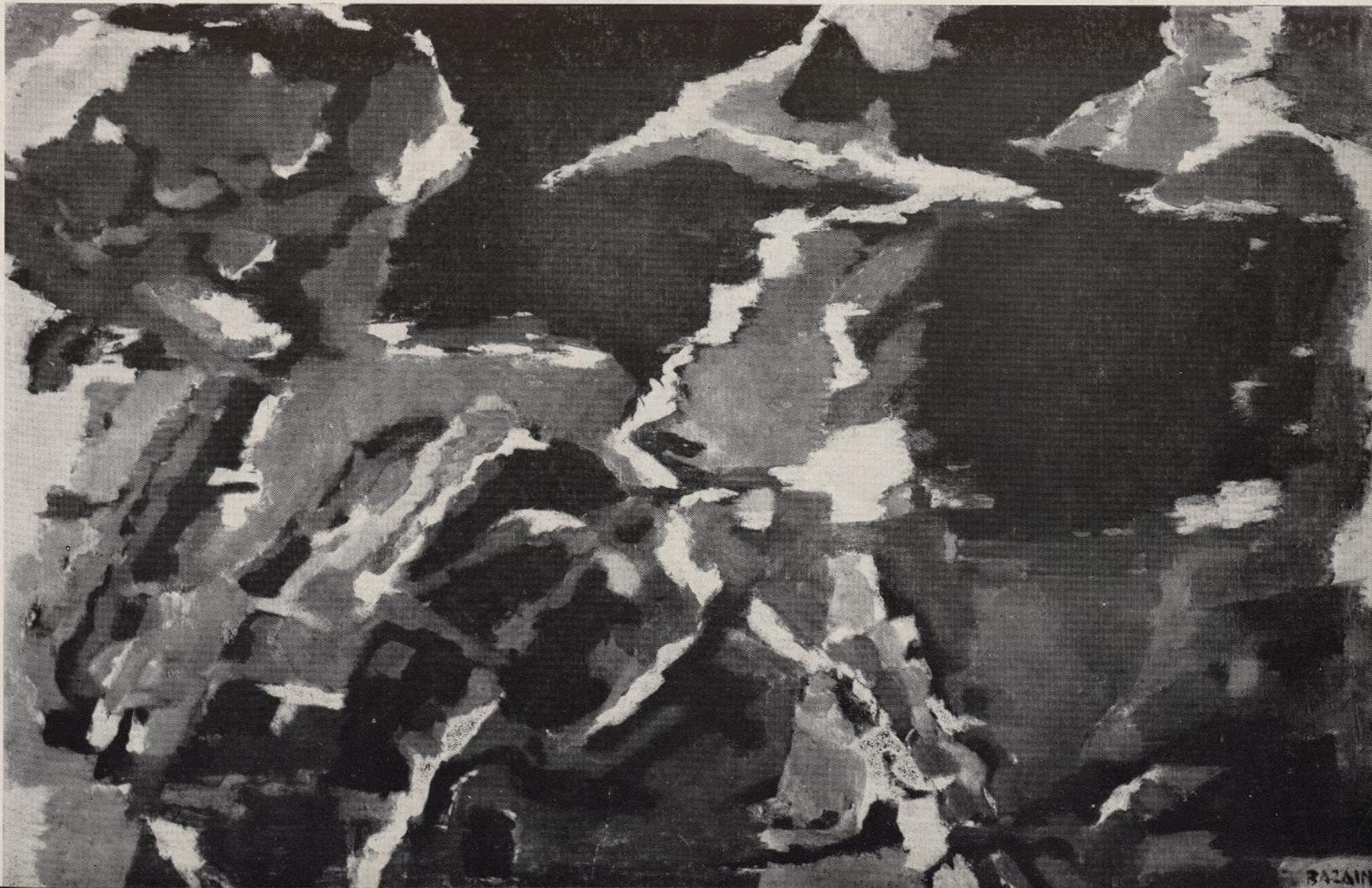


BAZAINE.

(Photo Galerie Maeght)

JEAN BAZAINE. Orage au printemps. Peinture, 1953 (65 × 100 cm)

(Galerie Maeght, Paris)





JEAN BAZAINE. Banlieue Printanière, 1953 (116 × 81 cm)

(Galerie Maeght)

longue méditation menée, le pinceau à la main, devant les tableaux et devant l'univers. Si j'insiste sur ce petit livre, qui n'est pas récent, et pourtant de la plus grande actualité, c'est que, s'il avait été davantage lu et sérieusement médité, journaux et revues nous dispenseraient aujourd'hui de certains débats pesants et périmés, qui se raniment pourtant régulièrement.

L'art qui est, pour Bazaine, *la conscience aiguë d'une misère*, est un moyen de communication avec les choses et permet de retrouver la participation — perdue — à l'universel. Il n'est donc pas question de renier comme certains l'ont fait, le monde extérieur. C'est de lui que nous tirons notre existence et notre réalité. Le condamner, c'est nous condamner à n'être plus rien du tout. Mais il peut être aussi bien notre prison que le domaine immense et toujours nouveau de notre liberté. Il est notre prison et le signe évident de notre impuissance si nous ne

voyons dans les objets que la forme stricte qui les enferme, toute harmonieuse qu'elle puisse être, et si plaisantes que soient leurs couleurs. L'objet indépendant, isolé du monde, soustrait aux forces multiples qui nous animent, replié sur sa propre beauté, n'a plus de sens ni de pouvoir, il se dessèche comme un grain de café..., il est devenu si bête qu'il dévore ses propres pattes, c'est l'objet catoblépas.

Nous savons bien que la nature morte ne vise pas à assurer une vaine survivance aux caractères particulièrement aimables de certains objets, mais les tirant de leur assoupissement, à les éveiller à une vie universelle, à les faire servir d'intermédiaires entre nous et la totalité confuse du monde. L'objet peint, quel qu'il soit, prend aussi la valeur et la puissance de la boule de verre dans laquelle le voyant aperçoit des choses surprenantes, le passé, le futur et le monde entier. Il nous fait communiquer avec l'invisible et l'ineffable. L'art est donc un au-delà de la prison des choses claires... *la présence foisonnante du monde sous chacun de ses objets particuliers.*

Bien sûr, si nous en restions là, nous en serions encore à Cézanne, mais il est utile de rappeler cela, pour bien montrer les rapports sensibles et passionnés que Bazaine entretient indéfectiblement avec le monde extérieur, même quand il en paraît assez loin au premier abord, et qu'il en est au plus proche. Aussi, faut-il dire dès maintenant, ce qui impressionnera certaines personnes, et fera peut-être baisser beaucoup chez certaines autres l'estime qu'elles ont pour Bazaine — mais alors tant mieux! — que la plupart de ses dessins sont faits d'après nature. Bazaine est sûrement, ses tableaux nous le disent, un homme du matin, un promeneur qui a l'aube pour servante et qui s'en va dans les bois un carton sous le bras. J'ai vu ainsi, comme tout un chacun pourrait le voir (Galerie Maeght) de nombreuses petites aquarelles de Bazaine, prises sur le vif, dans le paysage — où il y a parfois un lointain souvenir de Cézanne, mais c'est alors qu'elles sont de Provence. On surprend là un des secrets de sa peinture, sa peinture en train de naître. Car il y a des moments où les objets, par leur forme individuelle, séduisent Bazaine, arbre ou rocher, morceau d'écorce, et il le faut bien. Le peintre essaye tour à tour la voix de chacun, leur fait répéter leur rôle, avant de les faire chanter en chœur, avant de les fondre à l'unisson dans un paysage unanime où le contour de chacun n'est plus nettement distinct. Il apparaît que par ses dessins Bazaine séduit un à un, arbre et rocher, mais plus tard, c'est la forêt, c'est la montagne, c'est le matin universel qu'il va peindre — et ce ne sera plus *d'après nature*, quoique tout à fait *après nature*.

Dans ses tableaux Bazaine ne retient pas la forme personnelle des objets, mais cherche les correspondances et rapports qui les associent, enfin les rythmes qui les unissent, ce qu'il appelle les *lignes de force* qui les traversent les uns et les autres, les font entrer dans une même réalité continue et vivante — mais où cependant il arrive qu'ils poussent tumultueusement leur cri personnel. Dans le sentiment que Bazaine a du monde, une fusion s'opère entre les divers éléments, et il perd individuellement chacun des composants — certes ils doivent perdre jusqu'à leur nom — pour mieux retrouver le tout.

Étant donnés cette attirance pour tout ce par quoi

l'objet se dépasse et s'intègre aux autres, ce sens de l'aspect et du pouvoir cosmique, cette avidité à capter le mouvement — cette peinture est très dynamique — et tout autant à entrer, à se jeter dedans et à nous y jeter nous-mêmes, on comprend que, s'il faut assigner à Bazaine une place dans les catégories de la peinture, c'est celle de paysagiste. Cette dénomination pourrait avoir un sens étroit et un peu humiliant, elle serait même très inconvenante, si Bazaine n'avait doté le « paysage » de vertus toutes nouvelles. Il est probable d'ailleurs, que le paysage (avec personnages) est ce que la peinture a toujours tenté de plus grand, et par paysage il ne faut pas entendre seulement la campagne et les collines, mais les rives de la Seine ou Chicago.

J'ai dit que Bazaine répudiait les formes particulières de l'objet vaniteux, sa prétention à chanter en solo, son arrogance séparatiste de ténor. Cela veut dire qu'il se moque bien de son contour, ou encore qu'il anéantit sa forme. Il va signifier plutôt que représenter la présence des objets. Quels seront ces signes, est-il possible de les définir?

Les dessins de Bazaine pourraient-ils là-dessus nous renseigner? Ces dessins sont généralement pris sur le vif, et ils sont parfois tout le contraire, bien qu'ils soient l'origine de sa peinture. Par exemple, des troncs d'arbres, avec leurs taches, leurs rides particulières travaillées comme celles d'un portrait, des rochers avec leur pelage d'animaux fantastiques et sauvages. On peut trouver, ailleurs, dans les branches de ses arbres les grandes lignes dynamiques de ses tableaux. Ses dessins de danse ne figurent pas des formes ou des volumes, mais projettent violemment des mouvements purs. Certains nous mettent sur la voie et nous pensons : voilà Bazaine, voilà la structure de ses tableaux et leur esprit : par exemple, deux danseurs dont les mouvements sont si intimement liés qu'on ne distingue pas l'un de l'autre; leurs membres sont indiqués par les mêmes traits que ceux par lesquels Bazaine anime les écorces des arbres : ils sont noués comme une racine, ils sont à la fois hommes et branches puissantes, nœud mystérieux de forces divergentes.

Je ne sais pas, malgré cela, si Bazaine est vraiment un dessinateur, ce qui est secondaire. Les signes qu'il emploie ne me paraissent prendre leur signification que par la couleur dont ils sont chargés. Sont-ils même vraiment autre chose que de la couleur? Les tableaux reproduits en noir ne disent pas grand chose, leur magie est éteinte; sans doute y discernerait-on fort bien des directions, des structures : sans doute peut-on en goûter l'organisation, le subtil équilibre des lumières et jusqu'au jeu des différents plans. Néanmoins, ils apparaissent comme les grilles obscures d'une cage d'où s'est évadé l'animal enchanté. C'est par la couleur que les formes de Bazaine trouvent vie et justification, et en effet ce n'est pas la forme qui appelle chez lui la couleur, tout au contraire, celle-ci entraîne et impose la forme sans laquelle elle ne peut pas exister, cet enchaînement, ces fusées, ces tourbillons de signes colorés indéfinissables qui finissent pas composer en tableau une réalité très définissable. Ces couleurs, loin d'être arbitraires, ont été si sensiblement arrachées aux phénomènes de la nature, prises à l'orage, à la forêt, à l'océan, dans une si étroite communication, une si intense contemplation, que c'est seu-

lement à elles et à leurs orientations différentes (car elles sont sensibles comme l'aiguille d'une boussole, toutes aimantées, toutes circulantes) que l'on reconnaît aussitôt l'heure de la journée, la forêt, les sources, les rochers ou les bords de la mer. C'est une essence que Bazaine nous propose, le matin des matins, l'orage entre tous sur le jardin en lequel sont venus se fleurir tous les jardins du monde et de tous les temps, le Grand Rocher après lequel il ne sera plus besoin de peindre les autres. Puisque Bazaine ne nous montre pas des individus définis, il est amené, pour susciter de vastes et puissantes présences, à créer des espaces et profondeurs imaginaires, par des transparences où il excelle, des jeux de plans, et toutes sortes d'avancées et de reculs en profondeur aussi efficaces que ses grands mouvements en hauteur et en largeur. C'est même dans cette création d'un espace intérieur — dans les deux sens du mot — d'une très attirante profondeur, que réside une partie de son sortilège. Et comment, en effet, un peintre qui veut faire sentir par exemple, une forêt, ne pourrait-il pas insister avant tout sur

JEAN BAZAINE. I. L'Automne en Virginie, 1953 (120 x 80 cm)

(Galerie Maeght)





JEAN BAZAINE. Espagne II, 1954 (130 × 89 cm)

(Galerie Maeght)

le mystère de sa profondeur? Donc Bazaine déploie une grande science, disons une grande imagination de la lumière et nous voyons bien, en effet, que celle-ci le captive, puisqu'il peint des heures différentes comme *l'Aube*, le *Matin*, *l'Éclaircie*, *Midi*, la *voilette du Soir*, le printemps ou l'hiver. En somme, il compose beaucoup de ses tableaux, avec des fragments de lumières réelles. Il paraît frapper avec un puissant marteau les plus exaltants spectacles du monde, les casser en morceaux, pour en figurer sur un petit espace, à la manière d'une mosaïque, l'idée la plus générale, la plus riche et la plus émouvante. Ces lumières ne sont pas seulement celles que le soleil produit, mais aussi celles qui proviennent de l'artifice, ou encore celles qu'à partir de ces deux sources combine l'imagination symbolique: *Chicago* ou *l'Enfant et la Nuit*. Les personnages, quand il y en a, n'interviennent jamais parmi les objets comme des êtres plus ou moins pittoresques et nettement individualisés. Dans plusieurs tableaux de 1949, *le Plongeur*, *l'Arbre au plongeur*, etc. (sur les intentions desquels l'auteur nous renseigne dans *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*) les personnages sont intimement unis aux choses, sont pris dans le même rythme qui confond les mouvements de l'arbre et les remous et reflets de la rivière. Le plongeur est d'ailleurs, par définition, non une statue, mais un être qui disparaît sous l'agitation de l'eau et ne laisse au-dessus d'elle qu'un arbre vibrant. Et pareillement, un *chemineau* ne saurait être qu'un être fait de lambeaux de paysage, et les *promeneurs dans la ville* que la ville elle-même qui marche.

JEAN BAZAINE. Marée basse, 1954 (130 × 195 cm)

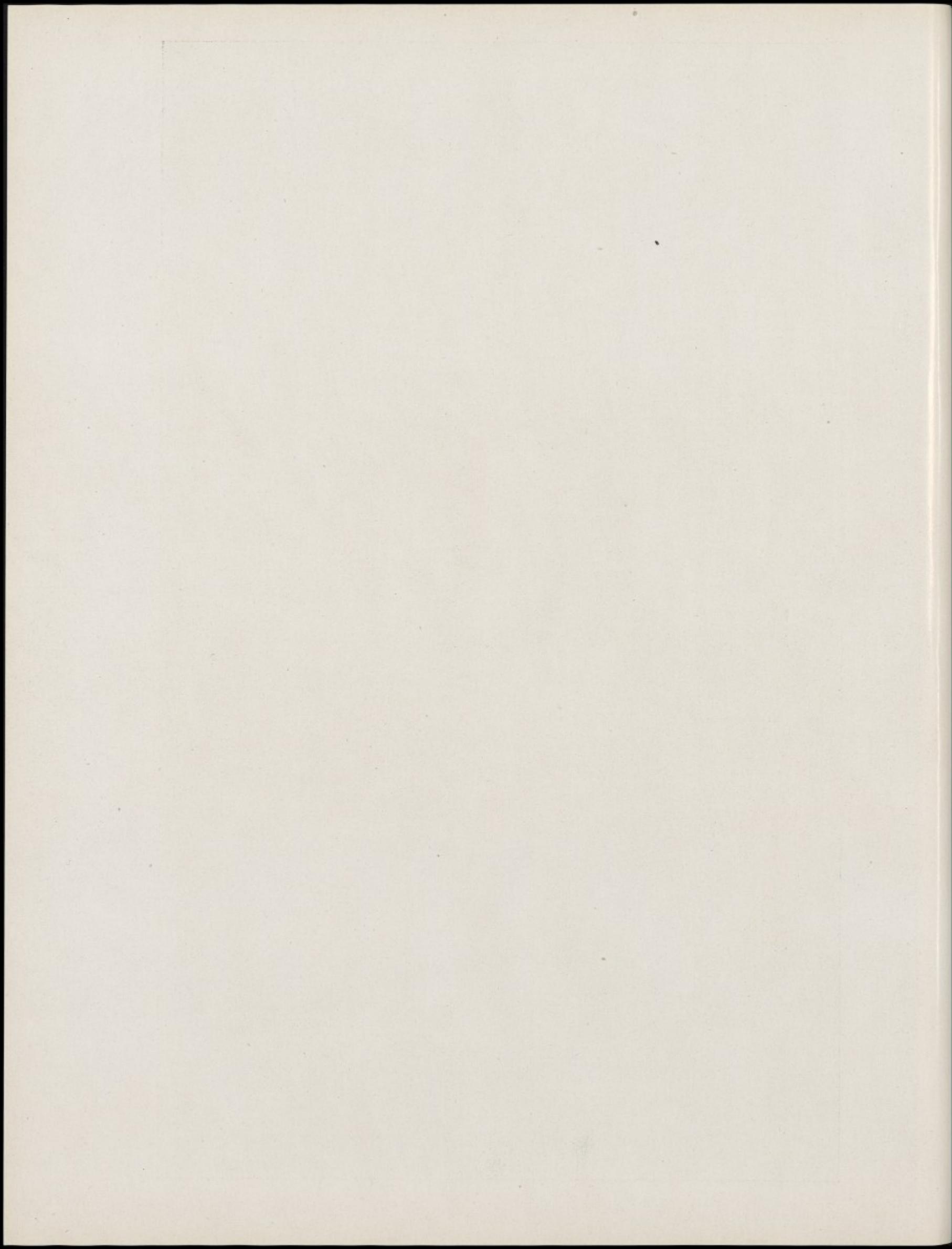
(Galerie Maeght)





BAZAINE. L'Arbre et la vague, Peinture, 1953

(Coll. Ragnar Moltzau, Oslo)





BAZAINE. Roche taillée. Peinture, 1955 (146 × 89 cm)

(Galerie Maeght)

Il existe un paysage de Bazaine, datant peut-être d'une année, peint pendant ou après un séjour à La Rochelle. C'est, de toute évidence, car le spectateur éprouve aussitôt, par divers sens, le sentiment d'une réalité, un agencement des divers éléments lumineux qui composent une plage à marée basse, gris mats ou brillants du sable et de la vase, miroitements de soleil sur des flaques d'eau, mousses étincelantes aux arêtes des rochers, filaments figés des algues, éclats dorés des ruisselets, morceaux de ciel. Une personne peu sensible pourrait prendre ce

tableau pour une « composition » arbitraire de couleurs agréables.

Tel est bien l'art de Bazaine, toujours issu d'une émotion d'un peintre dans le monde, et tout chargé du poids de sa réalité. Mais aucun de ses tableaux ne nous enferme dans une vision particulière et momentanée, dans les étroites limites d'une scène définie, et ils offrent assez de complexité pour que l'esprit en tire toujours une nouvelle résonance.

GEORGES LIMBOUR.

Hans Hartung

par R. V. Gindertael

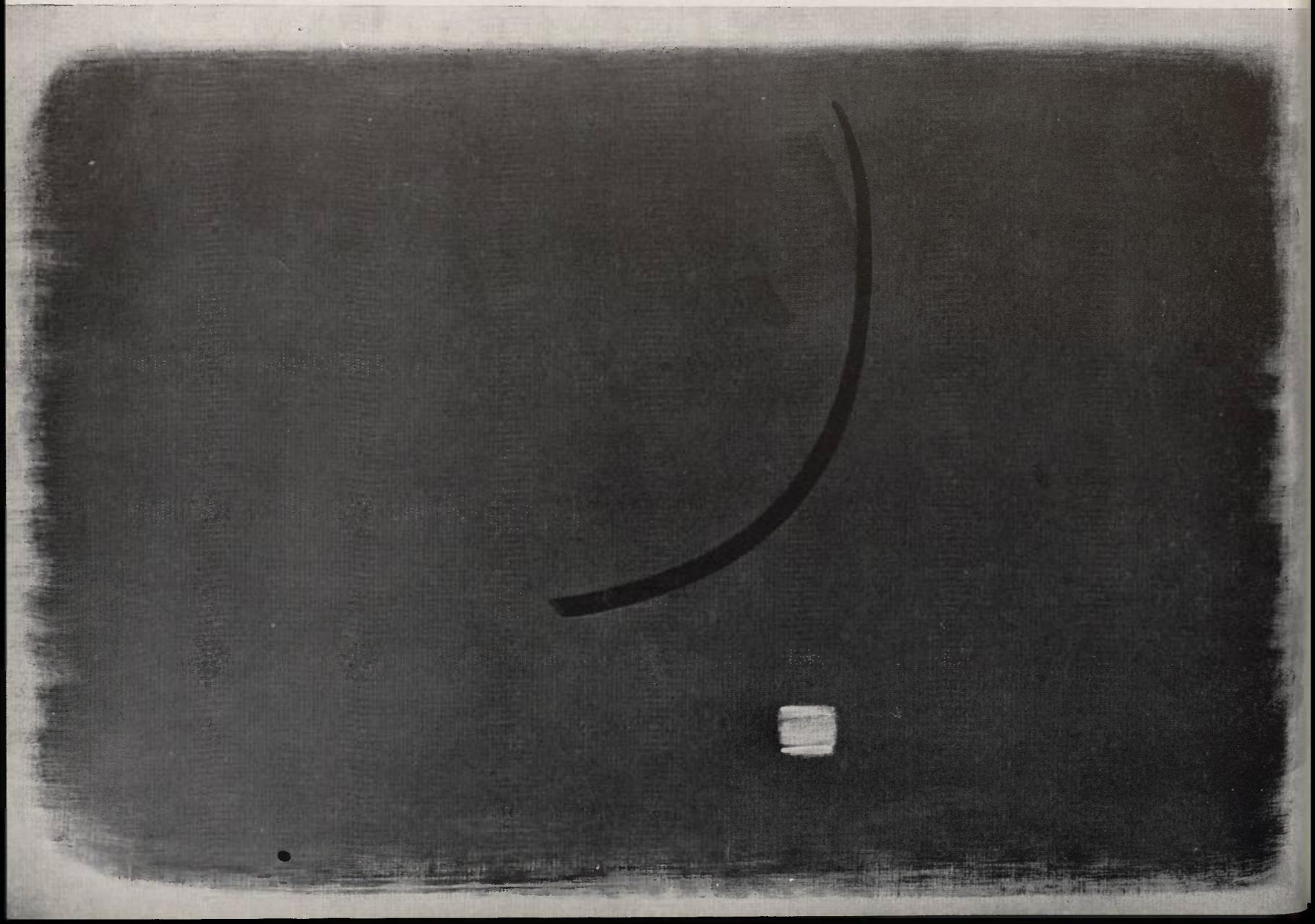


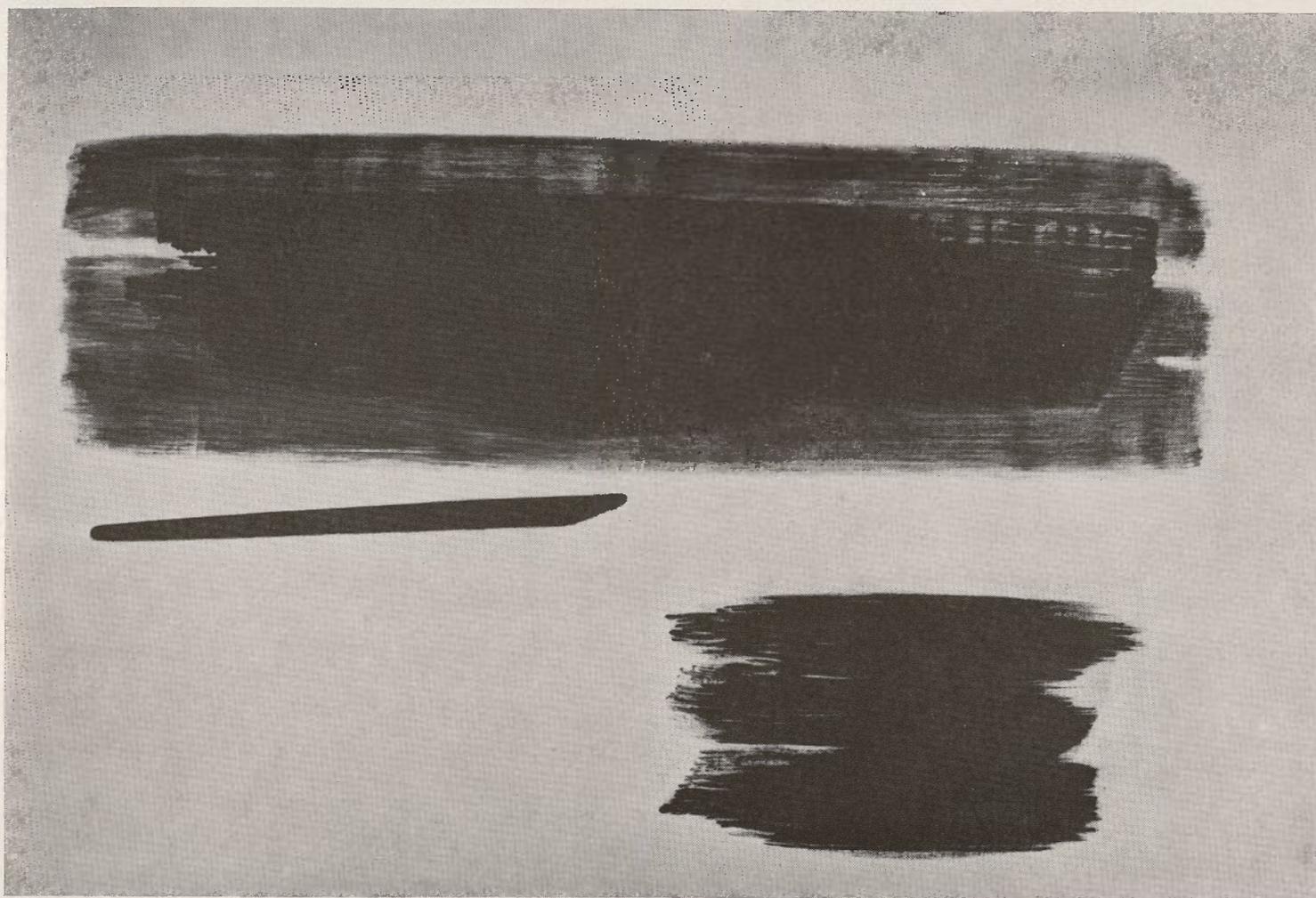
HARTUNG.
(Photo Denise Colomb)

Sans doute, les dix dernières années ont été celles de la reconnaissance publique de Hans Hartung, après l'occultation du temps de guerre, et l'on peut juger que cette période fut aussi pour lui la plus féconde, jusqu'ici, en œuvres faites, c'est-à-dire parfaites, qui ont amené presque simultanément cette reconnaissance à la consécration d'une maîtrise exemplaire et d'une renommée universelle. Toutefois, cette occurrence et les limites de l'information générale, d'autant plus incomplète que les

occasions d'approcher les œuvres de Hartung ont été rares et toujours très fragmentaires, ne devraient pas dissimuler que sa peinture s'est fondée bien antérieurement sur les données nouvelles dont il fut le premier à manifester les pouvoirs avant qu'elles ne participent à préciser une signification de l'acte de peindre valable pour notre époque, dans laquelle Hartung reste activement présent. Cette présence efficace et l'influence considérable qu'elle exerce sur les plus jeunes générations à ses côtés mêmes, venant

HARTUNG. T. 54-4, 1954. (146 × 97 cm)





HARTUNG. T. 55-12. Huile sur toile, 1955. (146 × 97 cm)

à la suite d'une longue période de plus de vingt ans d'un travail presque secret dans un milieu indifférent, risquent de fausser dans la plupart des esprits non seulement la situation historique de Hartung, mais encore l'interprétation du mouvement originel de sa démarche créatrice, et partant le sens profond de celle-ci.

D'autre part, si Hartung, bien qu'il ait à peine atteint la cinquantaine, appartient, du fait des circonstances qui le mirent dans la proximité étroite des « inventeurs » de l'art abstrait, à la génération qui les suivit immédiatement et qui s'est trouvée la première devant le fait accompli d'une émancipation de l'art « affranchi de la dépendance étroite de la nature » selon l'intention initiale de Kandinsky, il serait erroné de le situer rigoureusement dans la filiation des premiers « abstraits », car leur exemple, lorsqu'il lui fut révélé, n'a pu que confirmer à ses yeux et à son esprit le bien-fondé d'une expression picturale pure dont il avait spontanément élaboré les éléments de base et le processus. Cette élaboration est sensible dès les premiers dessins en taches d'encre ou d'aquarelle qu'il avait tracés en 1921 et 1922, souvent sur les pages de ses cahiers d'écolier. Pour la plupart déjà complètement désintéressées de la représentation ou de l'interprétation des formes de la nature, ces œuvres de jeunesse — presque d'enfance — antérieures à toute connaissance des œuvres

abstraites de ses aînés, le montre non seulement situé de son propre mouvement dans le nouveau champ d'exploration du langage plastique, mais encore expérimentant certains épanchements de la matière ou certaines véhémences sensorielles dont les récents « signifiants de l'informel » ou « tachistes » ont systématisé beaucoup plus tard la pratique, tandis que lui-même s'est constamment préoccupé d'imposer à la non-conscience de l'affectivité ou de la motricité dont ces licences picturales sont la manifestation, le contrôle de l'esprit ou du moins les impulsions directrices d'intentions volontaires, comme il a soumis toujours l'automatisme des mouvements psychiques à l'épreuve de la réflexion consécutive et au réajustement raisonné.

Cette stricte exigence conforme à sa logique interne, toute puissante, dont il semble bien que ses premiers essais lui révélèrent la nécessité, lui a permis tout au long de son développement et à chaque phase de son évolution de se diriger avec certitude et de préserver de toutes les sollicitations extérieures ses dispositions authentiques.

C'est, en effet, la conscience de soi et la réflexion accompagnant la spontanéité de l'acte de peindre ou de dessiner qui a caractérisé depuis ses débuts le travail de Hartung. Peu d'artistes de notre époque ont pu développer leurs moyens dans la ligne de leur personnalité foncière, sans déviation, avec une

telle constance. L'unité et la continuité de l'œuvre qui en témoigne, sont exceptionnelles. Depuis l'entrée de Hartung en peinture, les phases évolutives se suivent naturellement; les passages, même lorsqu'il y eut interruption plus ou moins longue, sont presque imperceptibles, car le contrôle que l'artiste s'impose et les manifestations de sa volonté ne contrarient jamais le naturel des impulsions et leur nécessité. A travers son œuvre, on remarque d'abord que Hartung développe l'expressivité de la tache et accentue rapidement la décision discursive du tracé linéaire, resserrant l'intimité de leurs relations et précisant peu à peu leur situation dans un espace tonal. Cet espace, il arrive bientôt à le diversifier et à l'animer par des accentuations de nuances ou de couleurs plus tranchées, à mesure que son écriture expressive gagne en assurance et en force. Il enrichit ainsi progressivement les données fondamentales de son langage pictural, tendant toujours à leur plus

grande maîtrise, mais il ne les épuise jamais et les nourrit sans cesse, impulsivement, de l'expérience humaine qu'il poursuit sans répit et sans déroba. Telles sont sa force vitale et sa domination de soi, que l'on est tenté, à chaque moment et surtout devant ses œuvres des dernières années, les plus sereines, de conclure à une perfection et à une plénitude de style qui ne peuvent être dépassées. Mais cette richesse même nous fait connaître que les ressources d'une nature aussi puissante sont inépuisables.

L'étude, qui s'imposerait pourtant, des modalités détaillées de l'évolution de Hartung, depuis ses origines, pour éclairer les degrés successifs de la prise de conscience de sa personnalité et de la manifestation de celle-ci, prendrait ici un trop long développement. Je me contenterai donc de reconnaître que, du fait de son engagement précoce, mais surtout en conséquence de l'inclination singulière qui le portait à identifier son dynamisme individuel

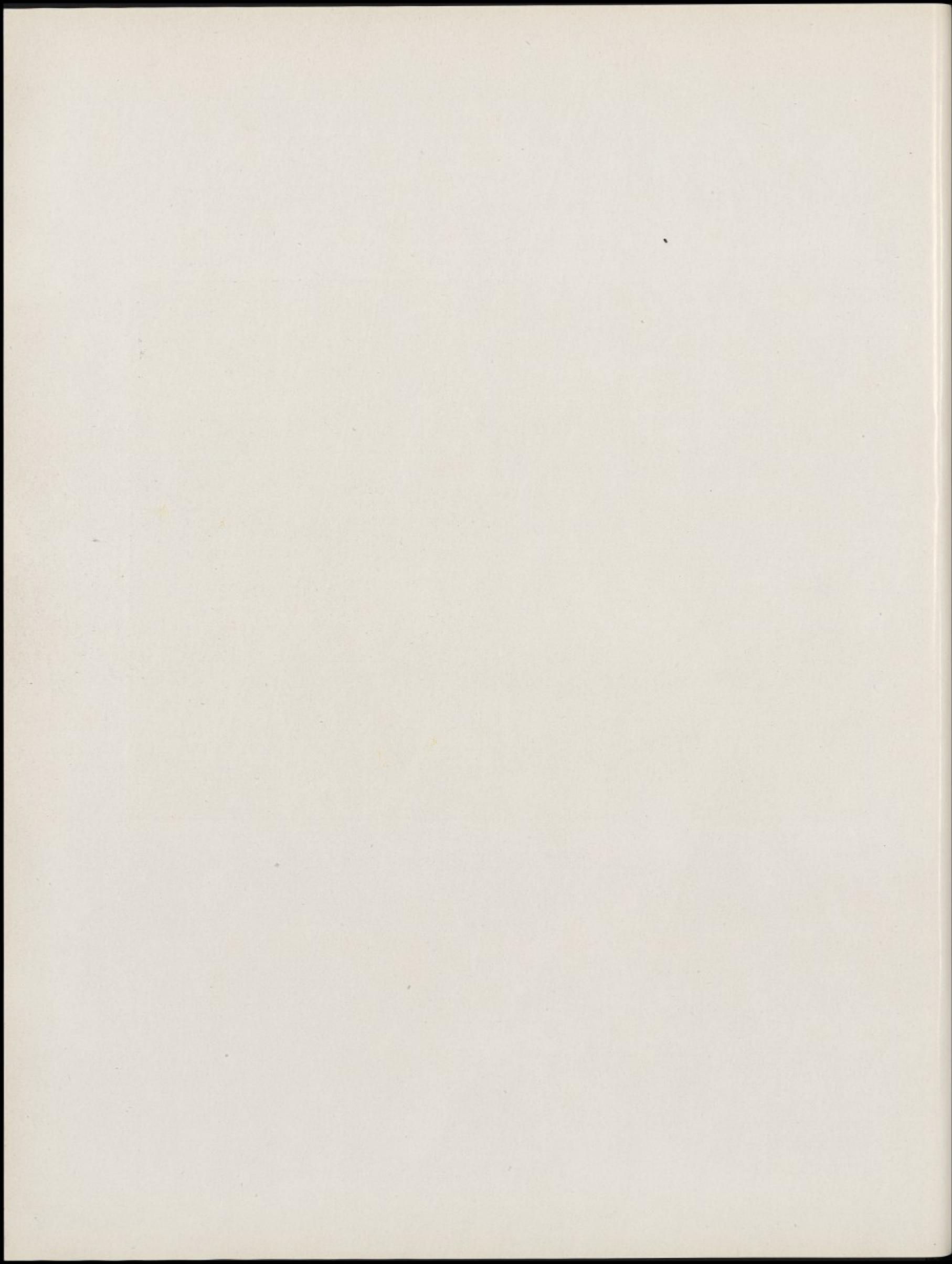
HARTUNG. T. 50-47. Huile sur toile, 1950 (130 x 97 cm)





HARTUNG. Peinture, 1954

(Coll. Jucker, Milan)



avec les forces du monde, Hartung, le tout premier, dès qu'il eut reconnu le caractère caduque des principes théoriques et des méthodes syntaxiques, a pressenti la nouvelle disponibilité de l'artiste et revendiqué, en les prenant, les libertés plénières dont dépendait l'accomplissement du destin de l'art de notre temps. Ainsi, il fut le premier également à exprimer dans son œuvre l'empire des forces qui s'est substitué au monde des formes pour fournir à notre connaissance une nouvelle définition et une nouvelle représentation de notre univers, en même temps qu'une autre possibilité d'identification de l'être et du monde.

Le choix de ses moyens et les mutations qu'il fit subir aux normes de la technique picturale sont au premier chef tributaires de la substitution des forces aux formes (traditionnellement comprises) dont je viens de faire état, ou plus exactement de la mise en forme des forces dont Hartung a donné l'exemple le plus décidé. Si, en conséquence de la transformation des aspects dérivée de cette conquête d'un nouveau domaine, les définitions jusqu'ici admises d'une peinture ne conviennent plus exactement pour décrire une toile de Hartung, il ne faut pas penser cependant que celle-ci est simplement le champ clos où restent visibles les traces d'une « actualisation » d'énergies motrices de nature physique ou psychique, c'est-à-dire de mouvements ou de gestes, comme on voudra les nommer. Chaque peinture de Hartung est, bien plus, le résultat d'un acte complet, d'un ensemble de mouvements fabricateurs concertés en unité d'œuvre. Par ailleurs, sa technique de mise en œuvre, ses matériaux et ses outils ne regardent que lui et leur examen n'éclairerait ni le propos ni l'accomplissement. Le clou de Rembrandt n'a jamais expliqué le miracle du moindre de ses traits gravés, ni la finesse du pinceau la pureté et l'exactitude du trait d'Hokusai, mais Henri Focillon a écrit un « éloge de la main ». Peut-être faudrait-il écrire un éloge de la main pensante de Hartung ?

Quant à saisir dans sa continuité la plus évidente la peinture de Hartung, du moins à tenter de dégager les caractéristiques formelles permanentes qui la distinguent, à défaut d'en pouvoir suivre ici par l'image le déroulement complet de sa première à sa plus récente œuvre, faut-il proposer de voir à l'origine de cet art la volonté d'une expression purement subjective et insister ensuite sur la dominance insolite d'une articulation graphique qui lie motricité et sensation psychique ? Ne serait-ce pas, quant à son expression totale, séparer et limiter systématiquement à une intention et à une donnée immédiate du « faire » la signification d'une œuvre que l'identité du fond et de la forme fait indécomposable ? Ne négligerait-on pas l'expérience du monde dont le peintre agissant reçoit constamment les perceptions de tous ordres, et n'ignorerait-on pas encore la tendance certaine à une ordonnance équilibrée, rythmique ou harmonique qui donne à l'œuvre sa densité et sa perfection délectable ?

Est-ce une de ces interférences entre les suggestions physiques et les mobiles mentaux qui, dans ses œuvres les plus récentes, a mené Hartung à insister sur une certaine irradiation lumineuse génératrice de sensation spatiale et qui lui a fait en même temps apaiser, voire isoler ses éléments dans cet espace uniment élaboré, ou bien encore dénouer en un épanouissement palmé les mouvements exprimants dont les « figures » étaient restées souvent jusque-là



HARTUNG. T. 54-4. Huile sur toile (146 × 97 cm)

inextricables ou violemment contrastées ? Sans doute nous interrogerons-nous en vain. Hartung l'a reconnu lui-même : « Il est bien difficile de faire leur part à la critique objective et aux effets de l'inconscient dans un travail direct où l'inspiration, « l'accident » (humainement inévitable) et les raisonnements se mêlent à chaque instant ». Aucune analyse, aussi approfondie soit-elle, ne pourrait épuiser l'œuvre de Hartung, en tous points originale, c'est-à-dire qui *est* ce qui n'avait jamais existé avant elle.

C'est bien dans ce sens que s'affirme l'intégrité absolue de cette création sans référence identifiable qui fut inlassablement le prodigieux accomplissement solitaire d'un homme dans l'acte de peindre, cet acte essentiel et primordial de la préhension de toute réalité et de tout espace, auquel Hartung a voulu certainement ramener toutes nos interrogations à propos de sa *poétique*, en se résumant ainsi : « Ce que j'aime, c'est *agir* sur la toile ».

R. V. GINDERTAEEL.

Carrière de Manessier

par Bernard Dorival



MANESSIER.

(Photo M. Friters-Druker)

Parmi les peintres de sa génération, nul doute que Manessier ne soit un de ceux qui se sont imposés le plus décidément à l'admiration du public international : d'ores et déjà, le voici entré dans l'histoire de l'art. Aussi peut-il n'être pas inutile de retracer, dès maintenant, avec l'objectivité de l'historien, sa carrière — une carrière qui n'est, nous l'espérons bien, qu'à son commencement, à laquelle nous souhaitons de longues années fécondes et glorieuses, et dont le passé, aussi bien, nous permet d'augurer favorablement de l'avenir.

Alfred Manessier est né le 5 décembre 1911 à Saint-Ouen, dans les environs d'Abbeville où son père était employé à l'usine à gaz. En 1922 il en partit pour Amiens où ses parents s'installèrent afin d'y tenir un commerce de vins. Ses études secondaires achevées, il entra à l'École des Beaux-Arts de cette ville. Il voudrait être peintre; son père entend qu'il soit architecte. Avec la complicité d'une mère qui le comprend et l'approuve, il s'essaye néanmoins un peu à la peinture et retire à cet égard moins de bénéfice de l'enseignement de son professeur d'Amiens — un ancien élève de Rochegrosse — que

du commerce d'un artiste, Matignon, qu'il rencontre au Crotoy, durant ses vacances, et à qui il montre ses premières aquarelles : « *C'était, dit Manessier, un homme cultivé, fin, un vieux peintre comme on n'en voit plus. Quand je pense à Corot, je l'imagine comme lui, bon, désintéressé, ne vivant que pour son art.* » L'homme — vrai — le touche, du reste, plus que l'artiste conventionnel et timoré...

Arrivé à Paris en 1928, il passe avec succès le concours de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, section d'architecture. Mais rebuté par les camarades, par les professeurs, par les habitudes des ateliers et par l'enseignement de l'école — « *Ce monde des Beaux-Arts m'épouvantait* » m'avouera-t-il — il préfère partir, seul, pour les salles du Louvre et y interroger longuement les maîtres du passé. Un d'entre eux surtout le fascine, Rembrandt. Un livre le lui avait déjà fait connaître, donné jadis par son parrain, et qui, me disait-il, « *m'avait plongé dans une espèce de délire* ». Combien plus le spectacle des originaux l'enivre-t-il ! Il en copie la *Bethsabée*, après quoi ce sera le tour de la *Suzanne au Bain* de Tintoret et — choix plus surprenant — celui des *Nymphes couchées* de Renoir. Le Louvre, voilà sa véritable école.

MANESSIER. Près d'Harlem, 1956. (195 × 114 cm)

(Galerie de France, Paris)



Et, avec le Louvre, ou, plus exactement, après le Louvre, le Luxembourg (« *J'allais voir le Buffet de Matisse, les Bonnard. Je regardais à la rigueur la Rousse de Derain* », me confiera-t-il également) et, plus que le Luxembourg, les galeries où s'accroche la peinture moderne. Cette peinture, longtemps, il ne l'avait connue que par des reproductions. Le provincial ingénu qu'il était ne s'imaginait pas que l'on pût franchir le seuil d'un marchand de tableaux, si l'on n'avait pas l'intention d'en acheter. Des amis le lui apprennent, un camarade des Beaux-Arts, Perroncel, et surtout Le Moal que Perroncel avait connu à Lyon et qu'il lui présente un jour — en 1929 — au Louvre, devant la *Pourvoyeuse* de Chardin : rencontre d'où devait naître une amitié fraternelle que vingt-cinq années n'ont fait que cimenter. Avec Le Moal il se rend souvent dans les académies de Montparnasse. Un jour voulant apprendre la technique de la fresque, ils font à l'Académie Ranson la connaissance de Bissière, qui y enseignait et qui exerce sur lui un ascendant profond, justifié par la qualité du talent, la profondeur de l'intelligence, la noblesse de caractère enfin. Grâce à cette rencontre il découvre le Cubisme, Braque surtout qui le touche plus que Picasso. L'enseignement de l'art moderne, de l'art vivant, complète ainsi pour lui celui de l'art ancien.

Mais c'est, en 1935, le service militaire qu'il accomplit à Metz, dans les chars, et c'est, l'année suivante, la mort de son père, qui l'oblige — pour aider sa mère — à prendre la suite, à Amiens, du commerce paternel et à quitter Paris, ses amis, la peinture. « *J'ai fait le marchand de vin, raconte-t-il. J'ai fait ce que j'ai pu. Mais c'était un cauchemar. Au milieu de ce cauchemar, il y eut un événement, pourtant, extraordinaire : l'exposition de 37. Aublet et Delaunay m'ont fait participer à des travaux aux Pavillons des Chemins de Fer et de l'Air. Tous les copains étaient dans le coup.* » Tous les copains, c'est-à-dire — outre le

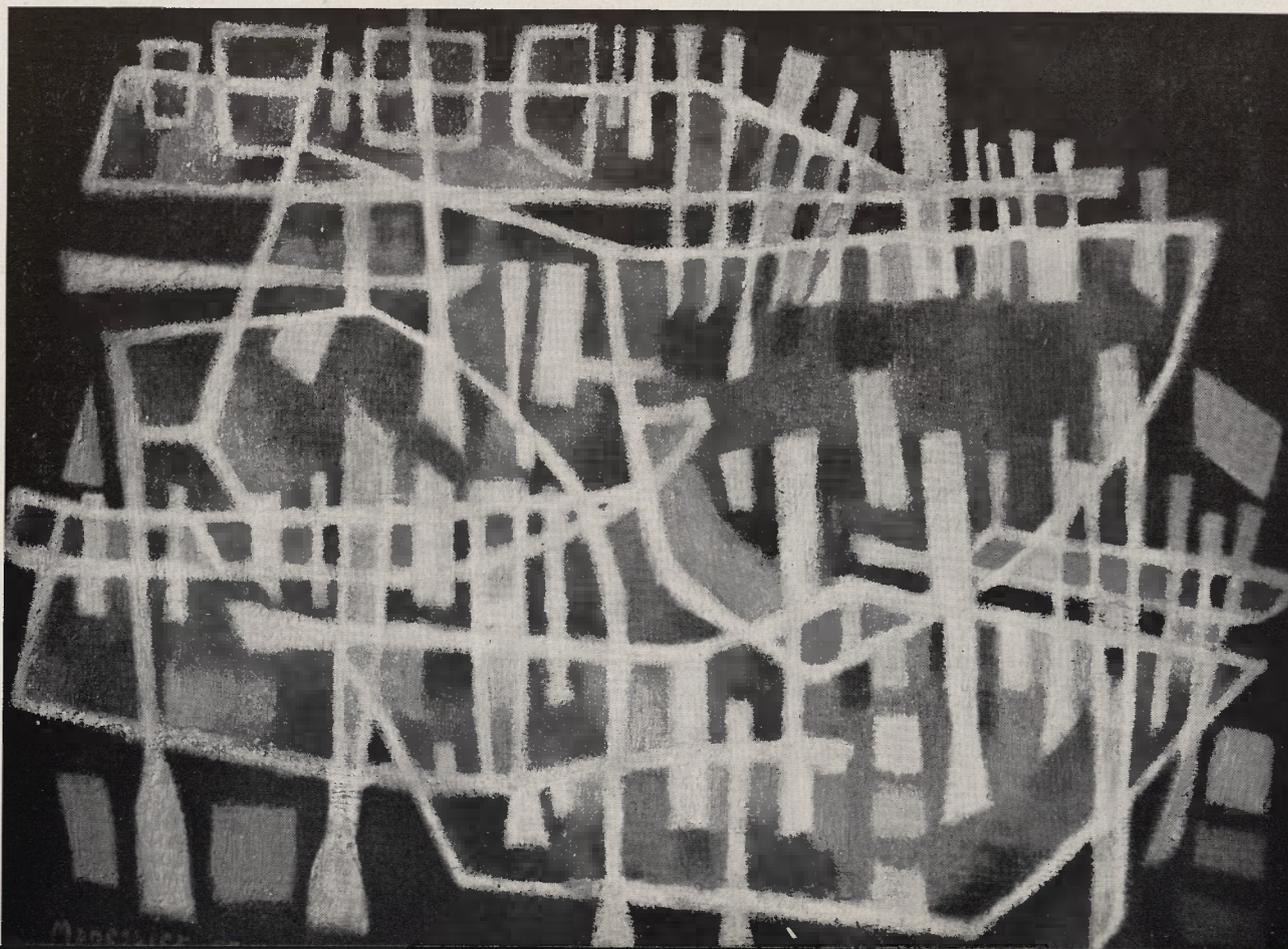
fidèle Le Moal, Bissière, Bertholle, Vacker, Étienne Martin, Vera Pagava — ceux du groupe « Témoignages » avec qui il expose, en 1937¹, à la galerie Breteau. L'exposition a du succès : Jacques Villon la visite et aussi Picasso sans oublier Gaston Diehl, le premier critique à s'être intéressé à lui, ni, surtout, une jeune fille, amie d'Elvire Jan et de Bazaine, qui lui est présentée — et qui deviendra, l'année suivante, sa femme.

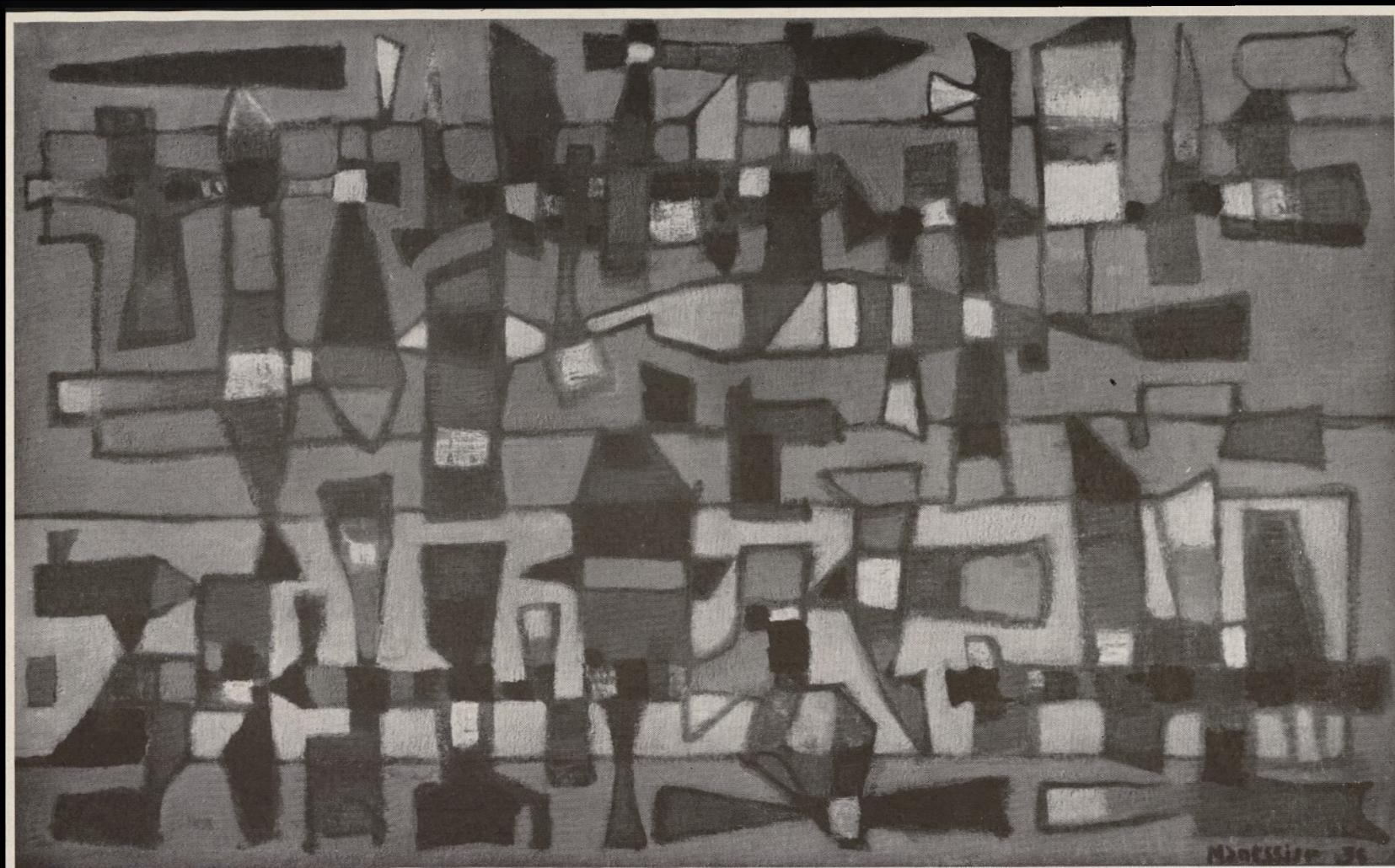
Le jeune ménage s'installe alors dans un pavillon de la rue de Vaugirard que Walch avait signalé à Bazaine et dont Bazaine avait parlé à Manessier. Cette installation lui vaut de faire la connaissance du bon, de l'excellent Walch, qui ne cessera de l'encourager, ainsi que celle de Singier, qui habite dans la maison voisine et va devenir un de ses meilleurs amis. Mais sa tranquillité est de courte durée : la guerre de 1939 éclate, le conduisant tour à tour à Metz, dans un régiment de chars, à Paris, au Ministère de la Guerre où il travaille comme dessinateur, puis enfin dans les environs d'Agen où il est démobilisé. C'est pour retrouver non loin de là, réfugiées chez Bissière, sa mère et sa femme qui mettra peu après au monde leur premier enfant, Jean-Baptiste, né le 3 août 1940. Alors il demeurera là un an environ, à faire le bûcheron, l'éleveur, le laboureur d'occasion, jusqu'à ce qu'il puisse enfin revenir à Paris. Le retour a lieu en juin 1941 — la veille du jour où s'ouvrait, à la galerie Braun, rue Louis-le-Grand, cette exposition des Jeunes Peintres de Tradition Française dans laquelle l'avenir, j'en suis sûr, verra un des grands événements de la peinture française contemporaine. Il y participait d'autorité. Le Moal y avait accroché deux de ses toiles. Il y retrouve ses camarades — Étienne Martin, Bartholle, Lopicque, Estève, Pignon, Bazaine, qui lui fait obtenir un

1. Il avait déjà exposé en 1934 (nos 2.891 et 2.892) et 1933 (nos 2.303 et 2.304) au Salon des Indépendants.

MANESSIER. Soirée au petit port, 1956 (130×97 cm)

(Galerie de France, Paris)





MANESSIER. Canaux argentés, 1956 (146 × 89 cm)

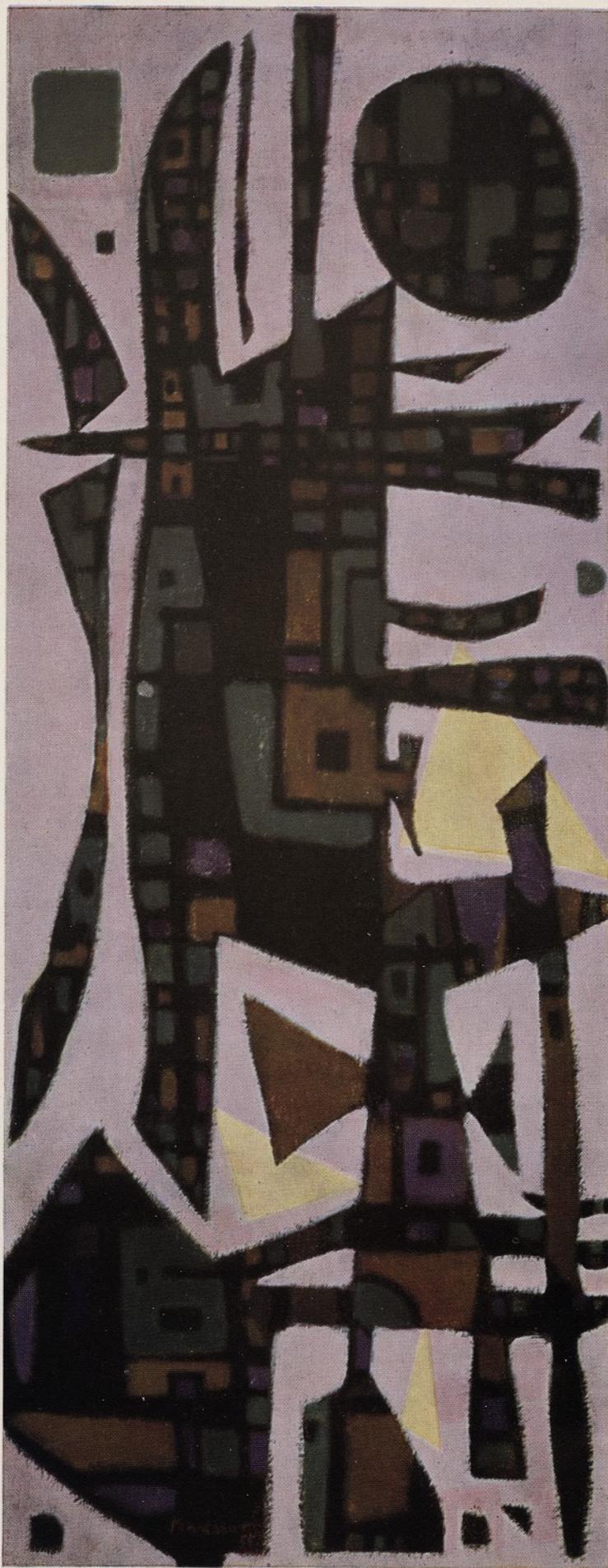
(Galerie de France, Paris)

poste de moniteur dans ce sympathique mouvement de « Jeune France », envers qui la peinture, le théâtre, la littérature d'aujourd'hui ont une telle dette. Le pain quotidien assuré, il travaille. L'amitié active de Walch lui ouvre le Salon d'Automne; celle de Gaston Diehl, l'exposition des Étapes du nouvel art contemporain. Il participe en 1943 avec Singier et Le Moal à une exposition de la Galerie de France, où figuraient aussi, si ma mémoire est bonne, des œuvres de Pignon, de Gischia, d'Estève. Le Musée National d'Art Moderne lui achète une toile en 1944, *Le Combat de coqs*, qu'y rejoindront par la suite, quatre autres. Les premiers amateurs arrivent. L'attention des critiques se tourne vers lui, celle des historiens de l'art aussi. C'est le début du succès.

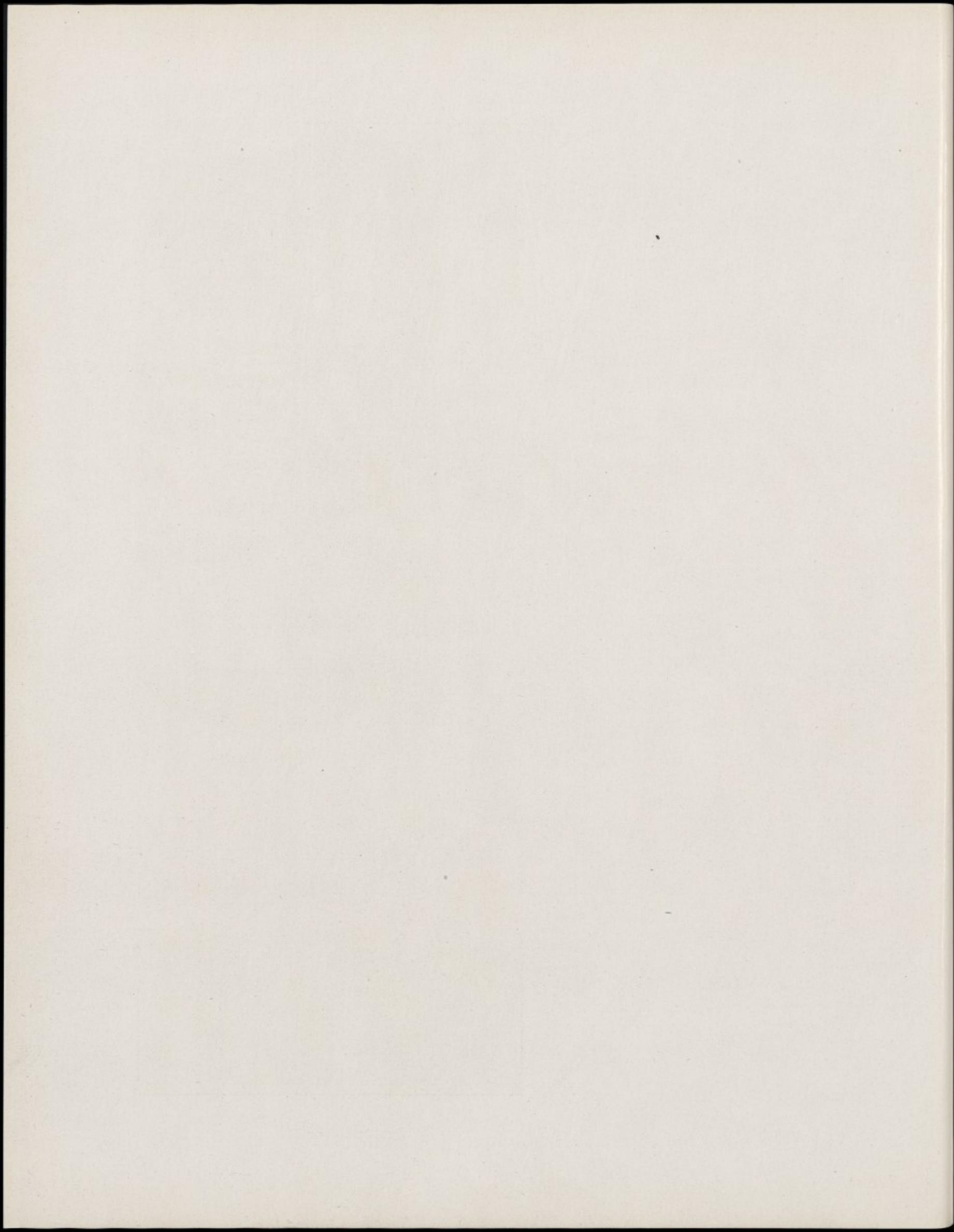
Il ne fera, par la suite, que s'affirmer et que s'étendre. A Paris, chaque toile qu'il expose — parfois au Salon d'Automne, et, chaque année, au Salon de Mai, dont il est un des fondateurs et des fidèles les plus constants — recueille des applaudissements (et, bien entendu aussi, heureusement! des critiques). On remarque beaucoup l'important ensemble de ses œuvres religieuses que présente, en 1950, le Musée National d'Art Moderne dans le cadre de l'exposition d'Art Sacré qui s'y tient. Ses expositions particulières soulèvent le plus grand, le plus chaleureux intérêt: ainsi celle de 1946 à la Galerie Drouin, place Vendôme, celles de 1949 à la Galerie Jeanne Bucher en avril et à la Galerie Billiet en novembre, celle de 1952 à la Galerie de France enfin. L'État s'intéresse à son activité et l'aide. Outre les acquisitions faites pour le Musée National d'Art Moderne, il lui achète une toile pour l'Ambassade de France à Helsinki et lui commande des

cartons de tapisserie: *l'Arche de Noé*, *l'Hiver*, *Litanies du Soir*. En même temps, son renom a gagné la province. Son *Salve Regina* entre au Musée de Nantes, sa *Pieta* à celui d'Amiens. En 1948 le curé des Brézeux lui commande des vitraux pour sa petite église, perdue sur les plateaux les plus hauts du Jura. En 1949, Lyon, Nantes, Strasbourg exposent ses lithographies sur le thème de Pâques. Le couvent des Carmes de Lille lui demande le dessin d'ornements religieux. Une église d'Arles, l'église Saint-Pierre de Trinquetaille, se pare de verrières qu'il a exécutées, et le lycée d'Argelès dans les Hautes-Pyrénées d'une décoration qu'il achève pendant le printemps de 1954, après qu'il eût achevé le vitrail de l'Église de la Toussaint à Bâle. Tourcoing enfin lui consacre en 1955 une grande exposition.

L'étranger cependant a découvert son art. Il participe aux expositions que le gouvernement français envoie officiellement au Brésil (1945), en Suisse (1946), en Suède (1949), en Amérique du Sud (1949), à Venise (1950), à Rome (1950), en Afrique australe (1951), en Yougoslavie (1952), en Australie (1953), en Espagne (1954). Il figure dans celle qu'organisent à Bruxelles le Palais des Beaux-Arts en 1945, à Londres en 1950 la Royal Academy, à Copenhague, la même année, le Musée Ny Karlsberg, le Musée de Bâle en 1951, celui de Zurich en 1952, la Kunsthaus de Berne en 1953, en 1955 les musées de New-York, Minneapolis, Los Angeles, San Francisco et, la même année au Japon, le journal « Mainichi ». La première manifestation étrangère qui ait été consacrée uniquement à son art a lieu à la galerie Apollo de Bruxelles en décembre 1951, puis à l'A.P.I.A.W. de Liège en janvier de l'année suivante. Bâle en



MANESSIER. Le Moulin Hollonais,
Peinture, 1955 (Galerie de France, Paris)



1952, Turin en 1953 et, la même année, New-York découvrent sa peinture et l'apprécient. Et c'est à Bruxelles, puis à Eindhoven, que se déploie en 1954 et 1955 la plus grande exposition faite, jusqu'à ce jour, de ses œuvres.

Les galeries publiques étrangères achètent à l'envi ses tableaux, qui entrent ainsi dans les Musées de Bâle, d'Eindhoven, de New-York, de Rio-de-Janeiro, etc... Les jurys internationaux lui décernent des récompenses : ainsi celui de la neuvième Triennale de Milan en 1952, celui de la deuxième Biennale de São Paulo qui lui accorde en 1953 le prix de peinture, celui, enfin, de la Fondation Carnegie qui lui donne, en 1955, ce prix glorieux entre tous.

Lui, cependant, travaille. Le travail fait toute sa vie, sa vie retirée et calme, qui ne compte pour événements que ceux de l'existence familiale (une fille lui est née, Christine, le 13 avril 1945), les déplacements de vacances — dans le Jura, en Bretagne, au Crotoy surtout où il aime à revenir. Aucune aventure dans cette destinée studieuse, sauf une, mais capitale : sa conversion. Amené en 1943 par Camille Bourniquel à la Trappe de Soligny, il découvre là un visage de la vie religieuse qu'il n'avait pas soupçonné. Venu « en curieux », il en repart bouleversé pour y retourner deux fois encore : « J'avais beau dire que cette religion était en contradiction avec tout ce que j'attendais de l'art, tout ce que j'y cherchais ; je ne pouvais plus refuser la révélation, confiera-t-il le 18 février 1954 à Raymond Cogniat. Les contradictions ont duré pendant des mois, j'en suis sorti tout pantelant après un an ou deux... La paix est revenue, je me suis laissé faire ». Et depuis lors, gravement joyeux, Manessier vit dans une paix qu'il rayonne dans ses œuvres, et qui est sans doute une des causes de leur invincible rayonnement : en un temps où la peinture n'est trop souvent, pour les uns, qu'un jeu gratuit, et, pour les autres, qu'un commerce, elle est pour lui engagement de son âme et message dans lequel il nous confie toute son expérience, son expérience humaine et spirituelle, aussi bien que son expérience plastique.

Celle-ci me paraît fondée sur la vanité de l'oppo-

sition si commode et si extérieure entre la peinture abstraite et celle qui reproduit la réalité. Aussi éloignée de l'art si formel qui découle de Mondrian, de Kandinsky, d'Herbin et qui confond pureté avec antiseptie, rigueur avec nettoyage par le vide, plastique avec mort, que de l'expressionnisme de pacotille si fort apprécié aujourd'hui, l'œuvre de Manessier n'est, me semble-t-il, ni abstraite, ni concrète, ou, ce qui vaut mieux, est les deux à la fois. En refusant la figuration, elle n'en est pas moins remplie de la sève fécondante de la réalité. C'est tout l'or des blés mûrs qui flamboie dans sa toile, *Magnificat des moissons*, et pour ne pas décrire, étoile par étoile, la limpidité de la *Nuit de Gethsémani*, Manessier ne nous fait que mieux éprouver les angoisses multiples des ténèbres. Plus vraies et plus réelles d'être transportées du plan du compte-rendu au plan de la suggestion, les toiles de Manessier, concrètes et abstraites, concrètes parce qu'abstraites, abstraites pour être mieux et davantage concrètes, sont avant tout de la peinture — et de la peinture magnifique.

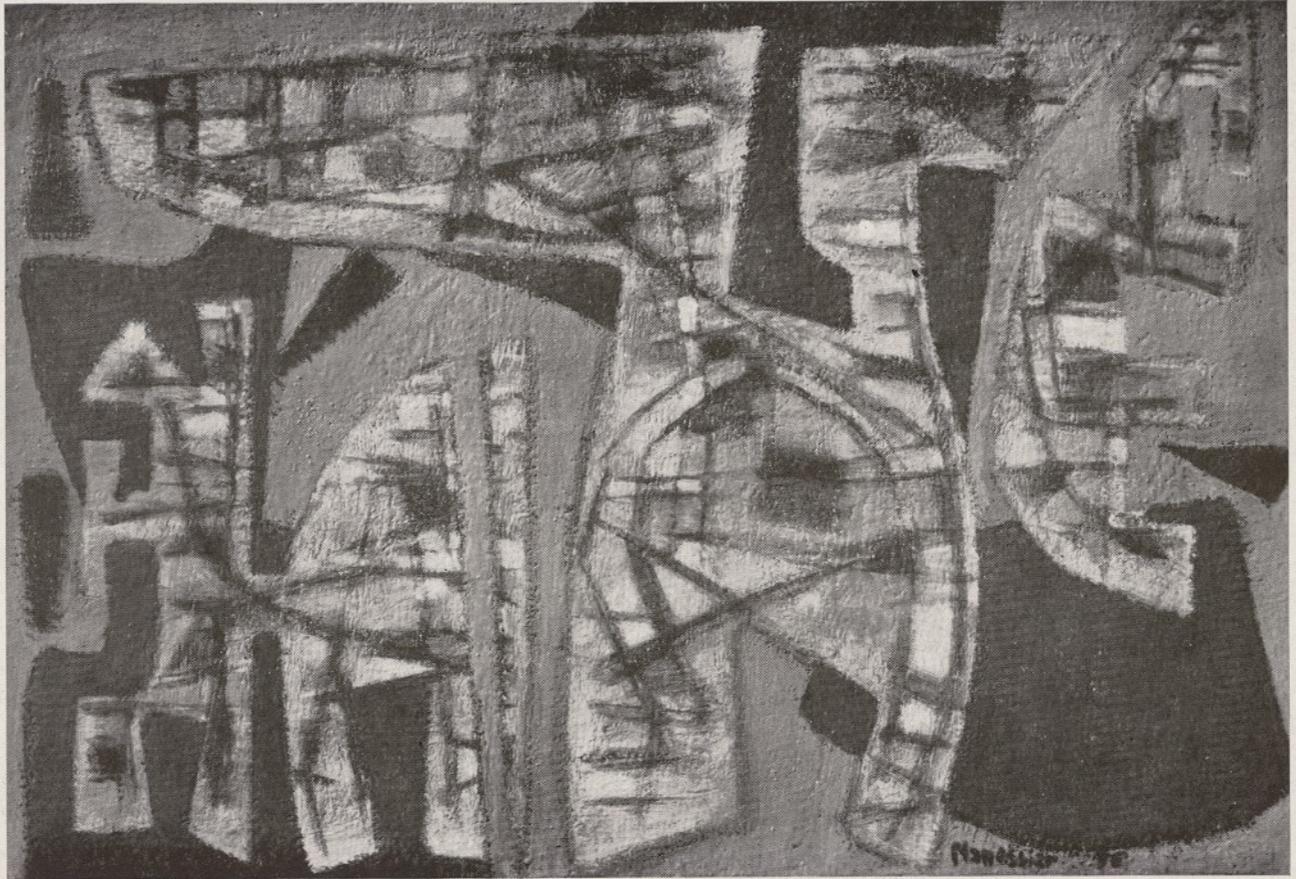
Qu'il couvre son support de rouges vermillons d'un éclat de feu ou qu'il y fasse ruisseler des ondes azurées ; que des verts glauques en constituent l'harmonie fondamentale ou que des jaunes y fassent retentir leur fanfare ; que le chromatisme se fonde sur les variations d'une dominante unique ou que des violets se glissent parmi les émeraudes, toujours ses tons unissent profondeur et transparence, qui semblent ne posséder une telle limpidité que pour nous mieux laisser scruter leur infini abyssal. Mallarmé s'étonnait que Gauguin pût faire tenir « tant de mystère dans tant d'éclat » et, à propos de Claude Lorrain, Barrès parlait de « mystère en pleine lumière ». Le mystère de Manessier, il naît, lui, de l'éclat et de la transparence liquide de ses couleurs. Peut-être, à avoir beaucoup pratiqué, ces dernières années, le vitrail, l'artiste en a-t-il acquis le besoin et appris le secret de donner à sa peinture la somptuosité sobre et le rayonnement de nos verrières médiévales.

Peut-être est-ce également à cette même école qu'il est passé maître dans l'art d'atteindre à la

MANESSIER. Printanier, 1956 (81 x 45 cm)

(Galerie de France, Paris)





MANESSIER. Appel du printemps, 1956 (81 × 53 cm)

(Galerie de France, Paris)

grandeur et à la monumentalité — une grandeur et une monumentalité qui ne sont pas sans rapports avec celles de nos vitraux : un commun verticalisme suffit à établir leur essentielle parenté. Ses compositions sont soumises, presque toutes, à un mouvement ascensionnel d'une sublime majesté. Aucun tourbillonnement, point de spirales qui s'agitent. Les formes montent, lentes, dont la pesanteur ne rend que plus évidente l'énergie de la puissance qui les pousse toujours plus haut. Le parallélisme de leurs lignes de force concourt (comme dans les nefs de nos cathédrales celui des nervures des piliers) à augmenter cette impression ascendante, d'autant que Manessier évite la sécheresse en les infléchissant discrètement ça et là, et en introduisant quelques éléments circulaires parmi leur verticales drues. Ainsi dans les façades de nos églises gothiques les roses jouent ce rôle lénifiant, et dans les verrières médiévales les nimbes qui couronnent les longs saints étirés ont aussi cette utilité. C'est dire, du même coup, l'évidence architecturale des peintures de Manessier.

Génie de la couleur, sens péremptoire du rythme, à ces qualités il ajoute encore le sentiment de la belle matière. Point de morceaux de bravoure chez lui. Aucune prouesse apparente dans l'exécution, aucune fougue même. Mais, à travers tout le tableau, la pâte est si nourrie, l'exécution trahit une probité si tendre, tout est si achevé, si bien conduit à son point de perfection, que cette peinture, merveille d'honnêteté et d'intelligence artisanales, nous procure un sentiment de plénitude et de

sérénité qui en augmente encore le raisonnement religieux.

C'est que ce bon ouvrier est, en effet, un bon chrétien. Ses émotions, ses sentiments, ses expériences fondamentales, il ne peut les exprimer qu'en les faisant passer à travers ces zones de silence et de création où réside celui que saint Augustin déclarait *interior intimo meo*. Voir toutes choses dans la lumière de Dieu, et voir en tout cette lumière ; associer à ses sentiments ceux de la communauté chrétienne ; ne pouvoir exprimer sa joie que sous la forme d'un *Alleluia* et dire son émerveillement en face de l'été dans un *Magnificat*, fut-il des moissons ; ne rien couler de tout cela dans le moule imposé d'une tradition, mais sentir, au contraire, que l'on n'est vraiment soi qu'en s'insérant dans cette communauté, en s'enrichissant de son trésor et en profitant de la dimension nouvelle que le Christ a donnée à toutes les choses d'ici-bas ; décanter, au surplus, sa création dans une méditation essentiellement religieuse, c'est par là que Manessier me paraît le peintre sacré le plus authentique de sa génération et, avec Rouault, mais pour d'autres raisons, le meilleur artiste chrétien d'aujourd'hui. Et, de la sorte, une résonance humaine s'ajoute à la richesse plastique de son art pour le placer au rang de ces œuvres denses et précieuses dont Pascal disait déjà que la richesse et le pouvoir viennent de ce qu'au lieu d'y trouver un auteur, l'on y découvre davantage : un homme.

BERNARD DORIVAL.

Edouard Pignon

par Frank Elgar

Parmi ces jeunes peintres français qui se rencontrèrent, le 10 mai 1941, à la Galerie Braun et se retrouvèrent au Salon d'Automne de 1944, il y avait Édouard Pignon. S'il se différenciait nettement de ses compagnons, il n'en partageait pas moins leur volonté commune de procéder à une révision totale des valeurs. Avec eux, il récusait la tradition humaniste et les altérations infligées à leur art par la littérature et la métaphysique. Ces peintres acceptaient l'héritage que leur avaient transmis les grands précurseurs du début du siècle, mais ils étaient décidés à aller de l'avant, à franchir les limites où s'étaient arrêtés leurs aînés et à élaborer un nouveau langage plastique, celui de notre époque, et de nulle autre.

À cet idéal, nul n'est resté plus fidèle que Pignon. Alors que ses camarades quittaient la route pour

s'égarer dans des chemins divergents, il continuait d'assumer les découvertes de ses prédécesseurs, de poursuivre leur aventure avec ses propres ressources et tous les risques que cela comporte. Il n'est pas contestable que, vers 1943-1944, ses vigoureuses *Maternités* et ses somptueuses natures mortes étaient déjà fort prisées des amateurs. S'il n'avait écouté que les désirs de la clientèle et les conseils de l'intérêt, Pignon serait aujourd'hui courtisé par la renommée, peut-être même un « artiste à la mode ». Sentant le péril d'un succès immédiat, il renonce brusquement aux longues arabesques de ses mères berçant un enfant, aux couleurs sensuellement orchestrées autour d'un pichet, d'une coupe de fruits sur une nappe, de quelques poissons épars sur la table. Il se met à peindre la série des *Catalanes*.



PIGNON.

(Photo M. Friters-Drucker)

PIGNON. Le greffage du jasmin, 1955 (195 x 130 cm)

(Galerie de France, Paris)



Qu'un séjour à Collioure, ce petit port méditerranéen où semble s'être attardée la Grèce antique, où la terre, la mer, la lumière invitent l'homme à la mesure, à l'harmonie, à la sérénité, ait pu inspirer à Pignon ces femmes d'une expression si tendue, si tragique, pourrait paraître bien paradoxal, si l'on ne connaissait le lyrisme généreux de l'artiste. Ces paysannes dont les traits offensent l'anatomie, dont les mains difformes disent l'asservissement aux durs labours, ces travailleuses engoncées dans leur voile funèbre ne sont pas des portraits. C'est lui-même qu'elles reflètent, ce sont ses ardeurs, ses impulsions, ses penchants, ses aversions qu'elles traduisent et qu'il a confiés au dessin plutôt qu'au coloris, dont il redoute les séductions. Depuis les *Femmes assises* de Picasso, on n'avait jamais vu de telles distorsions, de pareilles ruptures de lignes, cette bousculade de volumes, cette véhémence d'écriture, ce parti pris baroque, dépourvu il est vrai d'horreur et de toute confiance morbide.

Pignon passe quelques mois à Ostende, en 1947. Rentré à Paris, il exécute l'ensemble de tableaux et d'aquarelles uniformément intitulés *Ostende*. De ce qu'il a vu dans ce port septentrional, il ne retient que les lignes incurvées des barques, les verticales des mâts, les surfaces trapézoïdales des voiles, les obliques infléchies des haubans et des étais, les couleurs assourdies par les brouillards de la Mer du Nord, relevées de quelques touches vives de vermillon, de cadmium, de cobalt et traversées de bandes noires frémissantes. Avec tout cela, il suscite de nouveaux rythmes, de nouveaux accords, de nouvelles émotions. Et puis, comme s'il avait peur de céder aux tentations du charme ou de je ne sais quelle douceur, il commence une suite de toiles sur le thème des *Mineurs*, d'un réalisme plus accentué. Lors même qu'il s'intéressera à des motifs plus riant, tout au moins dénués de tout sentiment humanitaire, Pignon n'abandonnera pas durant quelques années un sujet si exactement approprié à ses convictions : *Le Mineur*, *L'Ouvrier mort*.

En 1950, il s'installe à Sanary. Dès lors, de nouveaux thèmes apparaissent dans son œuvre : *L'Olivier*, *Les Vendanges*, *Les Travailleurs aux champs*. L'olivier ! Pignon en a peint des images inoubliables : tronc tordu par les vicissitudes des siècles, écorce calleuse et creusée de rides, branches jetant dans toutes les directions leurs tentacules comme une chevelure de Gorgone ; cent arbres réunis en un, fiers de leur vieillesse et de leur décrépitude, montrant leurs blessures, leurs nodosités, leurs adénomes, leurs plaies, l'architecture compliquée de leurs rameaux, leurs racines cordelées et desséchées. Sous sa main est né ainsi un ensemble de lignes et de couleurs qui, loin de s'affirmer par rapport à l'olivier, vaut en lui-même et par lui-même.

C'est dans le même esprit que Pignon a peint ensuite, à Paris ou à Vallauris, des *Vendanges*, des *Paysans accroupis*, des *Greffages et Repiquages du jasmin*, des *Nus*, des *Électriciens* et que, stimulé par l'exemple de Picasso, il a produit en 1953 des céramiques et des poteries. Quel que soit cependant le thème autour duquel il brode ses variations graphiques et dispose ses tons, on reconnaît dans toutes ses œuvres son tempérament exceptionnel et, dans les récentes,

quelque chose de plus rare encore : la maîtrise. Qu'il exécute le *Grand Nu sur fond rouge* ou *L'Olivier gris*, le sujet n'est pour lui que prétexte à développer sur la toile de fougueuses arabesques, à faire éclater la pulpe des couleurs les plus capiteuses, à ordonner dans un espace imaginaire des formes tourmentées. Aussi bien, ses recherches spatiales sont-elles à présent son premier souci. De là vient sans doute sa prédilection pour le paysage, particulièrement le paysage animé, car les personnages y sont presque toujours figurés, ou mieux : suggérés. Ce sont des cultivateurs courbés sur la glèbe, des vendangeurs, des cueilleuses de jasmin. Élargissant son champ de vision, il compose à partir du réel de vastes panoramas où des ondulations rappellent les collines, des taches d'ocre et de vert la terre et la végétation, les tons soutenus la lumière dure du Midi. Et ils s'offrent à notre œil selon une perspective aérienne ou cavalière, avec un horizon fortement relevé, des lointains rabattus sur les premiers plans, de hardis décalages de proportions, en sorte que le paysage tout entier semble s'avancer vers nous et vouloir nous ravir à notre solitude, nous intégrer à lui, à sa construction, à ses bleus transparents, à ses bruns rustiques, à ses jaunes claironnants, à ses verts bordés d'un gris neutre, à ses noirs adoucis par le voisinage d'un rose désinvolte. Tout cela remue, vibre, halète, crépite, nous impose son alacrité et sa chaleur.

Mieux gouvernée, l'énergie du peintre n'est pas atténuée pour autant, bien au contraire. En se faisant plus simples, les moyens n'ont rien perdu de leur richesse. L'expérience et la maturité n'ont nullement amoindri cette inspiration abondante, cette fougue d'exécution dont il a le privilège. Si son lyrisme est moins tumultueux, le fait qu'il est plus docile à la volonté ne l'empêche pas de s'épanouir aujourd'hui avec autant de vigueur, mais avec moins de complaisance qu'autrefois. Qu'on ait dès lors considéré Pignon comme un expressionniste ne saurait étonner. Après tout, l'expressionnisme a de glorieuses références. Celui de Pignon, en tout cas, ne ressemble à aucun autre. Il ne lui sert pas à clamer, comme Soutine, le désespoir ou à proférer, comme Picasso, des blasphèmes et des sarcasmes, mais à dire la joie de vivre et de créer, le bonheur de sentir couler dans ses veines un sang jeune et ardent. Santé, virilité, félicité, loyauté. A-t-on jamais rencontré des qualités pareilles dans l'art d'un autre expressionniste ? C'est pourquoi, je me refuse à classer Pignon dans la douloureuse famille des paroxystes de la sensibilité et du langage, même à le regarder comme un disciple ou un épigone du maître de *Guernica*, quelque admiration qu'il nourrisse pour son illustre ami.

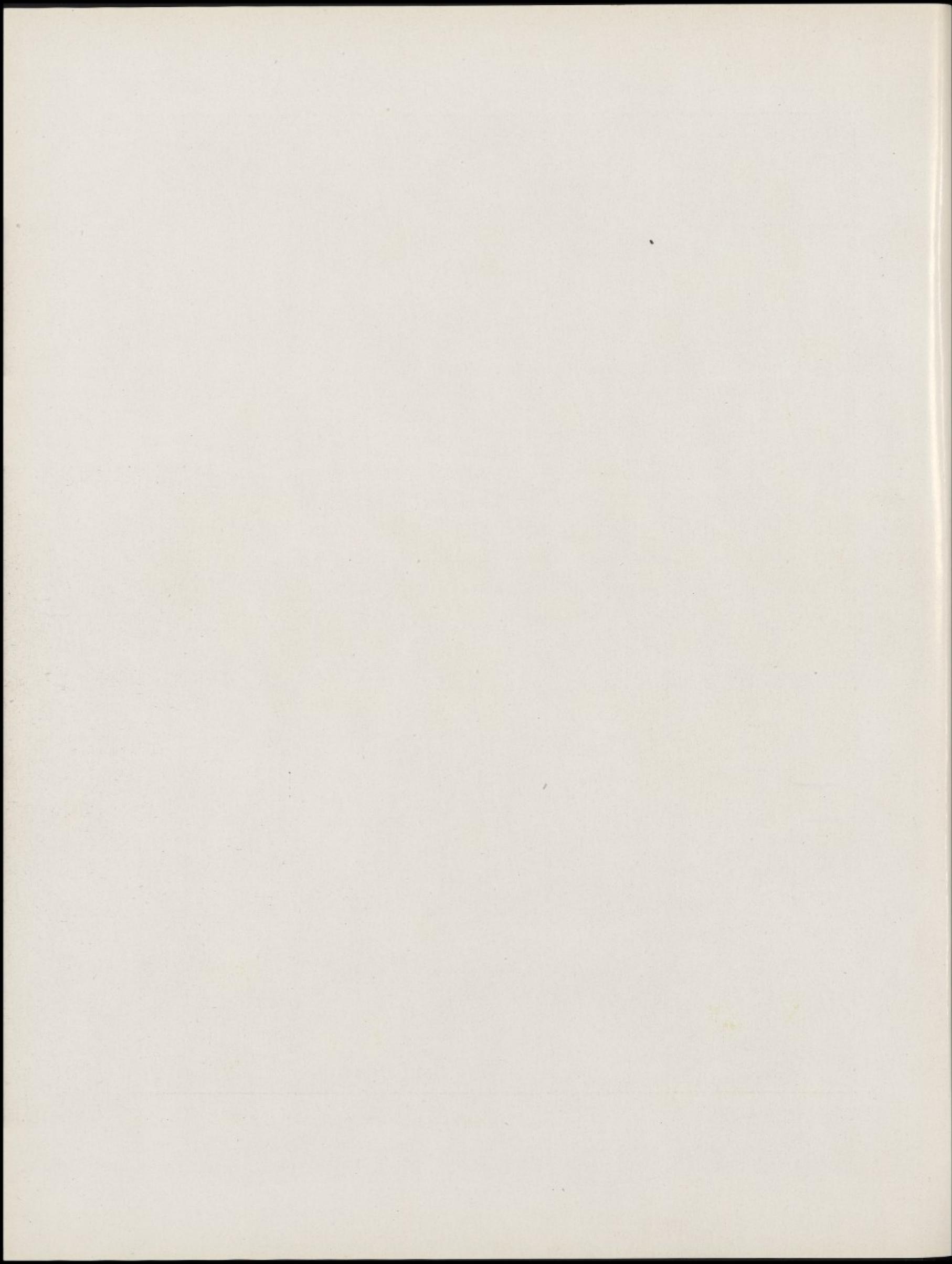
Véhément, mais dénué de fureur ; un révolutionnaire, non pas un révolté ; impétueux et fier, mais sans haine et sans colère ; passionné ignorant les affres de la passion ; sentimental méprisant la sentimentalité : tel est l'homme — et si humain ! — tel est le peintre, peintre de toutes les fibres de sa chair et de toutes ses facultés. Si, par malheur, la peinture venait à déchoir dans le formalisme ou dans la prétentieuse facilité, c'est à des artistes comme lui qu'il faudrait avoir recours pour la rétablir dans sa prime vertu.

FRANK ELGAR.



PIGNON. Paysage de Vallauris, Aquarelle. 1955

(Coll. particulière, Paris)



Serge Poliakov

par Julien Alvard

Un peintre est toujours même inconsciemment à la recherche d'un ordre naturel. Ainsi le jeu des formes si logique soit-il dans sa perspective historique, n'implique pas moins nécessairement une imagination, des goûts, des failles de la pensée qui sont les seuils de toute création et par où l'artiste échappe à l'esprit de son temps pour s'identifier avec son être.

Il n'est pas douteux que les rapports que l'art de

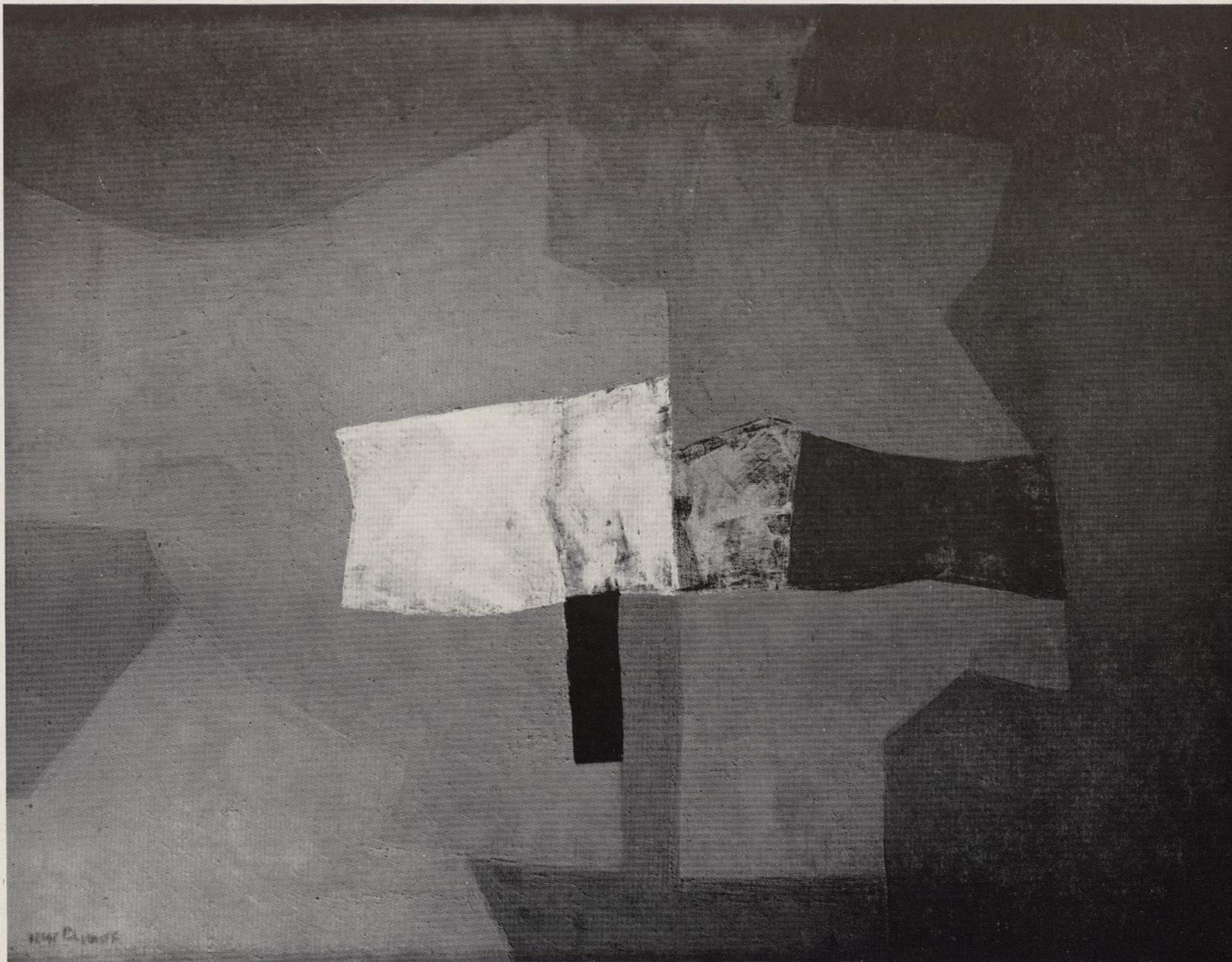
Poliakov peut présenter avec le cubisme sont d'ordre plus visionnaire que logique. Encore convient-il de préciser ces rapports. Car il ne s'agit ni de décomposition prismatique cézannienne ni de sensation polyédrique du monde extérieur. C'est dans son aspect le plus imaginaire et le plus délibérément créateur que peut se situer cette parenté, je veux parler des collages.



POLIAKOFF.

POLIAKOFF. Peinture, 1954 (130 × 97 cm)

(Collection particulière)





POLIAKOFF. Peinture, 1949

(Guggenheim Foundation, New York)

Au surplus c'est sur la seule mise en place de l'œuvre que peut s'effectuer le rapprochement.

Ce qui est né d'une fantaisie insolente et rebelle chez les artistes de 1910 change de sens et de potentiel chez Poliakoff. Ce qui était de l'ordre de l'anticipation, ce qui était de nature expérimentale devient chez cet artiste l'avènement d'une monumentalité.

Cet univers construit avec les débris de l'actualité la plus concrète et la plus dérisoire comme le papier journal, cet univers qui était celui de la peau du monde moderne n'est justement pas celui auquel pense Poliakoff.

A travers le jeu empirique de cette mise en place d'éléments hétéroclites mais découpé dans le plus concret de l'actualité Poliakoff retrouve l'art de la pierre éclatée.

Aussi n'est-ce pas tant l'Orient que son œuvre peut suggérer qu'un art « lithique » sans âge, embaumé avec des soins jaloux dans des mouchetures de couleurs en symbiose avec le cœur minéral.

Ainsi la fantaisie cède la place à la monumentalité, l'actualité à l'indétermination temporelle, le caractère éphémère du véhicule à une prise de possession organique des accidents de la forme;

car la forme est puissamment donnée par les accidents de la forme. Elle s'installe dans ces accidents comme une victoire de l'ordre naturel parachevant l'ordre humain toujours précaire et mal adapté. D'où ce caractère souvent archéologique de la sensation. Ces fragments orgueilleusement assemblés ont recouvré leur autonomie pour constituer de nouvelles aggrégations.

Il y a chez Poliakoff un effort pour retrouver une synthèse naturelle de cet ordre, et il s'est expliqué sur ce point avec beaucoup de clarté.

« Pour répondre à ce que l'on attend d'une façon instinctive de l'œuvre d'art, celle-ci doit tenir à tout ce qui touche à la vie sur le plan des formes. Elle doit participer aussi bien de la forme organique celle que nous trouvons dans la biologie par exemple le foie, le cœur, que :

— de la forme plastique telle que l'œuf; elle n'est déjà plus vivante comme peut l'être la forme organique mais il y a quelque chose dessous.

— de la forme géométrique;

— de la forme mathématique;

— de la forme préhistorique, celle qui a quelque chose de cassé comme la pierre préhistorique, le silex.

Il faut que ces cinq éléments soient satisfaits pour que l'œuvre soit à sa plénitude. »

On pourra s'étonner de voir chez Poliakoff voisiner la forme mathématique et la forme préhistorique: surprise banale de l'esprit d'analyse, le principe des classifications égare le plus souvent la pensée qui se fie à ses simplifications. Sans qu'il soit possible de soupçonner par quelle mystérieuse opération l'organique peut se lier à la mathématique ou à la préhistoire, il y a tout lieu de croire que c'est en effet la vérité. On voit très bien du reste comment une telle opération peut s'effectuer dans l'art de Poliakoff, il suffit de se rapporter à son évolution.

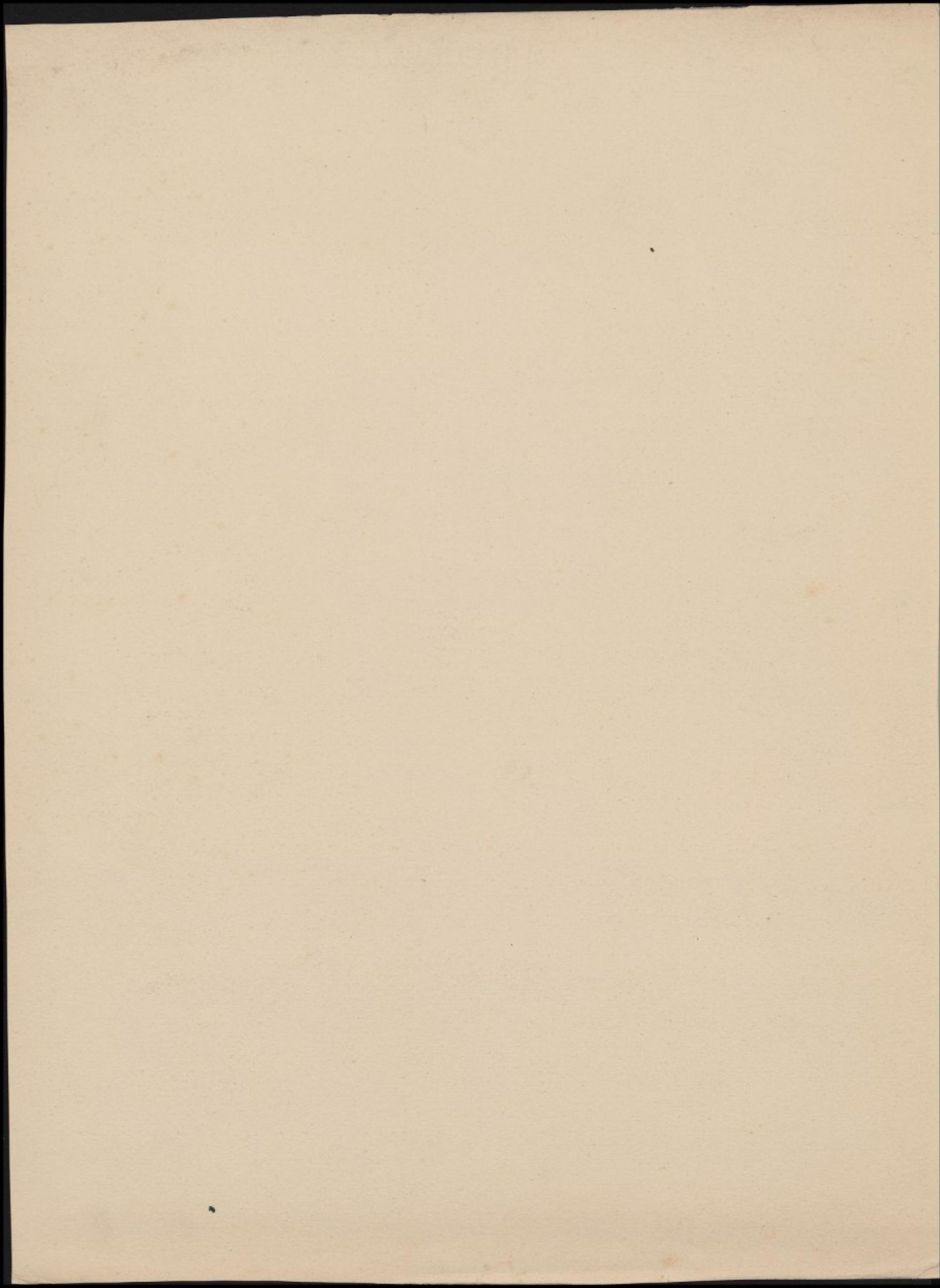
Sa peinture d'avant 1940 montre ostensiblement la prédominance du graphisme. Mais en y regardant d'un peu plus près, on s'aperçoit qu'il joue sur une matière très particulière et que c'est en définitive cette matière qui est en quelque sorte la charpente et l'ossature de l'œuvre. Peu à peu, dans les années d'après guerre et jusqu'en 1948 ces éléments graphiques vont devenir de plus en plus discrets. Ils semblent se fondre dans la toile; il y a comme une occultation de leur présence qui révèle alors par de simples failles de la matière.

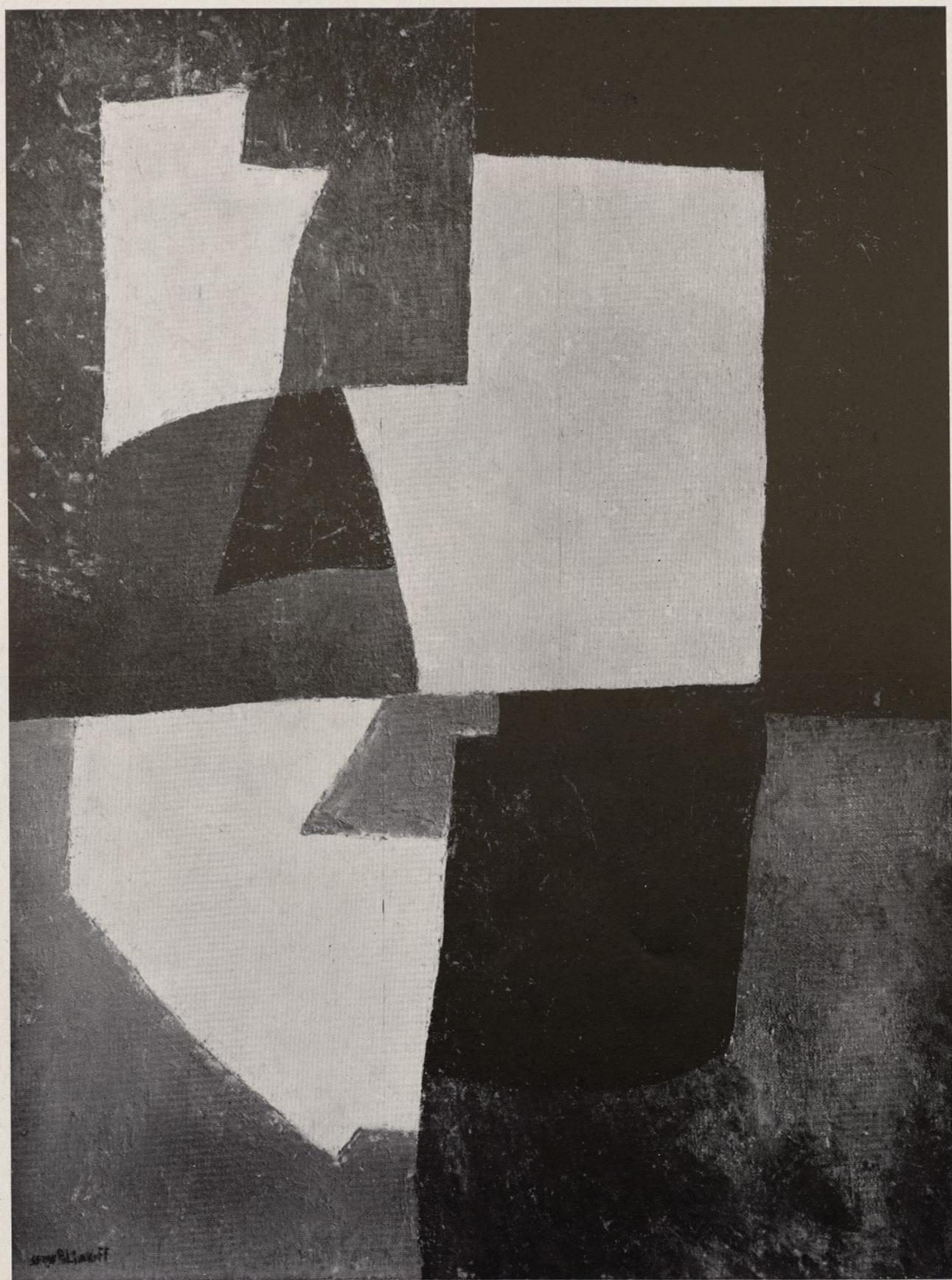
C'est de ces failles que, vers 1950, vont naître les formes: il n'y a désormais non seulement plus de graphisme mais plus de fond. L'indétermination de l'architecture de la toile fait place à un assemblage serré d'éléments mal équarris et frustes. Son art prend l'aspect d'une somptueuse archéologie, d'une thébaïde où l'esprit vient revivre des « temps forts » destinés à être perpétués. C'est à ce moment que la matière révèle son importance. Cette façon de procéder par interiorisation successive des différentes couches de couleur, traces de bosses, accidents de toutes sortes, apparaît comme la constante de l'œuvre et son processus vital.

C'est d'elle que dépend le climat de cette « thébaïde » où les frontières de l'esprit humain et des lois de la nature s'effacent, où comme l'a dit Poliakoff, « tout vient davantage de l'intérieur et va plus à l'intérieur ».

JULIEN ALVARD.







SERGE POLIAKOFF. Huile sur toile. (130 × 97 cm)

(Coll. particulière, Paris)

L'aventure poétique de Singier

par Guy Weelen



SINGIER.

(Photo M. Friters-Duncker)

A la fin de la guerre, Singier venait d'avoir 36 ans. Dès l'âge de 14 ans, il touchait la couleur. Stage de trois ans à l'École Boulle et tout en exerçant un métier, il s'acharnait à peindre. Il avait participé à diverses expositions de groupe dont la fameuse manifestation organisée à la Galerie Braun en 1941, *Vingt peintres de tradition française* réunissant la plupart des artistes qui devaient s'affirmer au cours de ces dix dernières années. Singier devait attendre 1949 pour faire une première exposition particulière à la Galerie Billet-Caputo. Il avait alors 40 ans, 25 ans de métier.

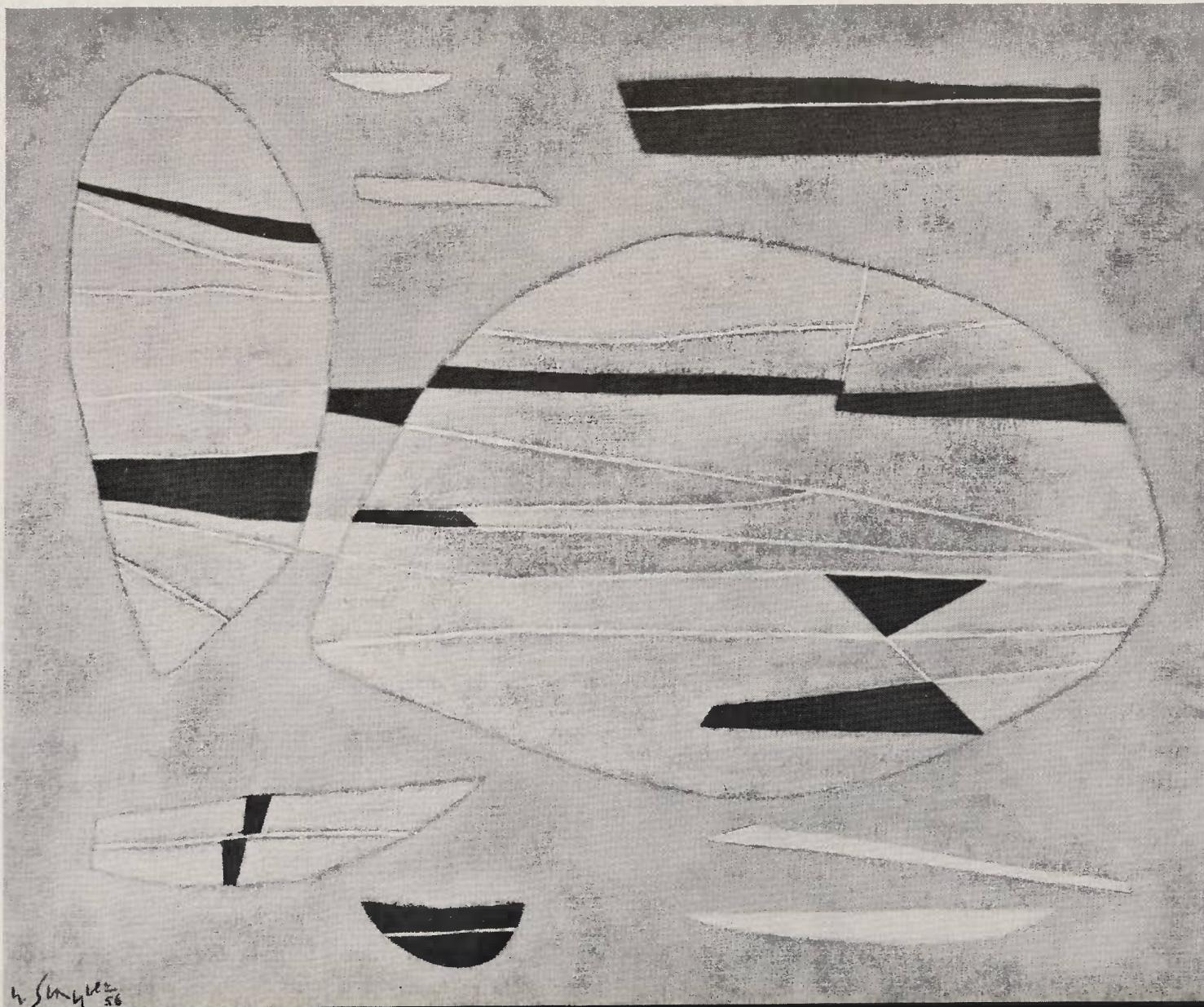
Impossible de retracer ici toute l'évolution de Singier. Toutefois, nouvellement arrivé à Paris, je me souviens fort bien de l'exposition où il figurait

avec Le Moal et Manessier à la Galerie R. Drouin, en 1946.

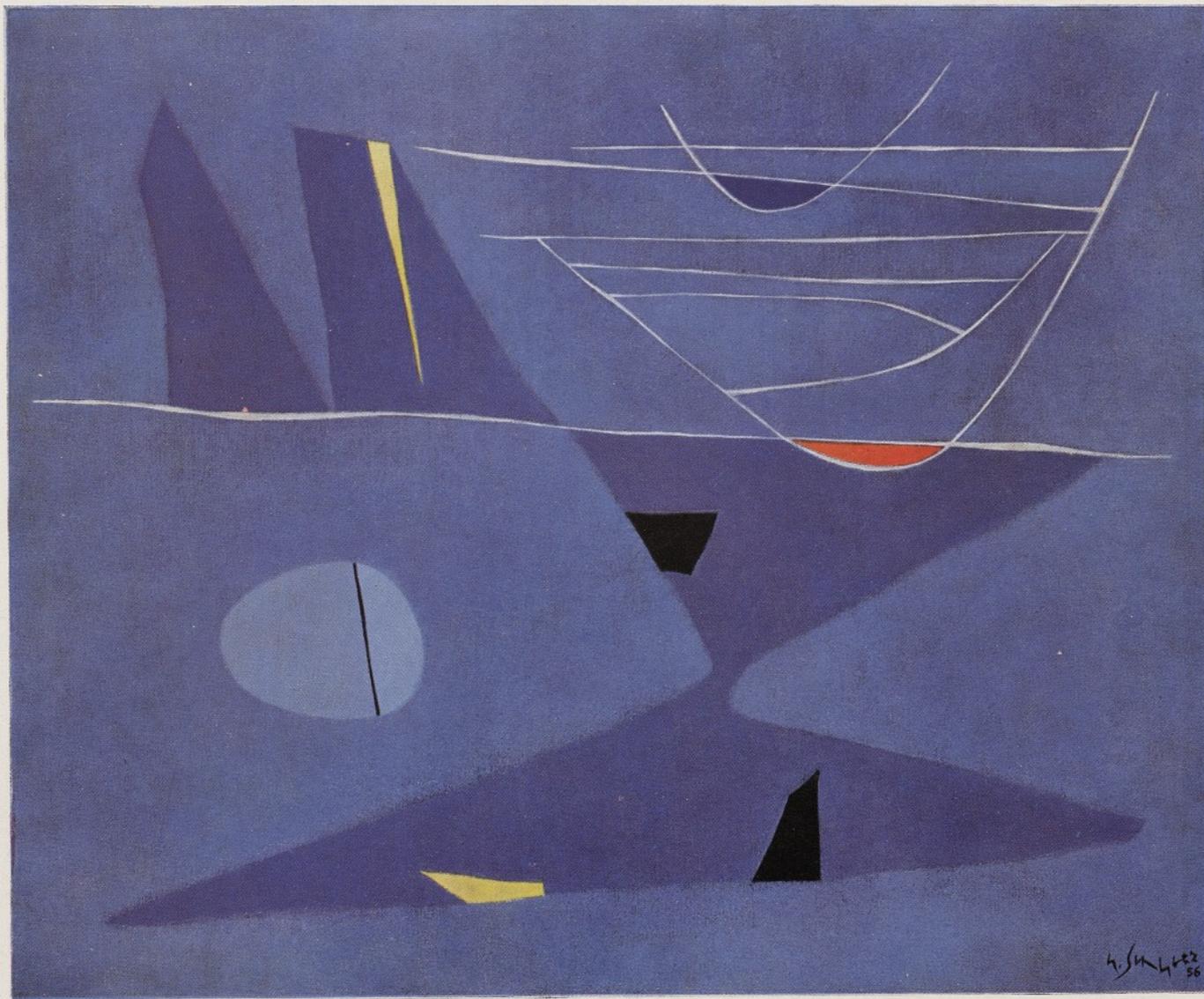
Tout le monde a des ancêtres. Mondrian (Série des Arbres et de la Mer 1911-1912) et Klee, semblent être les siens. Klee le multiple, l'admirable poète surprenant par son insatiable curiosité, son imagination toujours en alerte. Singier, l'un des premiers, a su assimiler cette leçon pourtant complexe et commune dont le dénominateur reste le sens aigu de l'allusif et du visuel. Singier fut ainsi amené, outre ses dispositions naturelles, à prospecter le royaume de la métaphore. Par son effort plastique-poétique, il a contribué à débayer la peinture contemporaine du rationalisme, des moyens démonstratifs et descriptifs, de l'allégorie enfin. Ce nettoyage

SINGIER. Estuaire II. Peinture, 1956 (73 x 60 cm)

(Galerie de France)

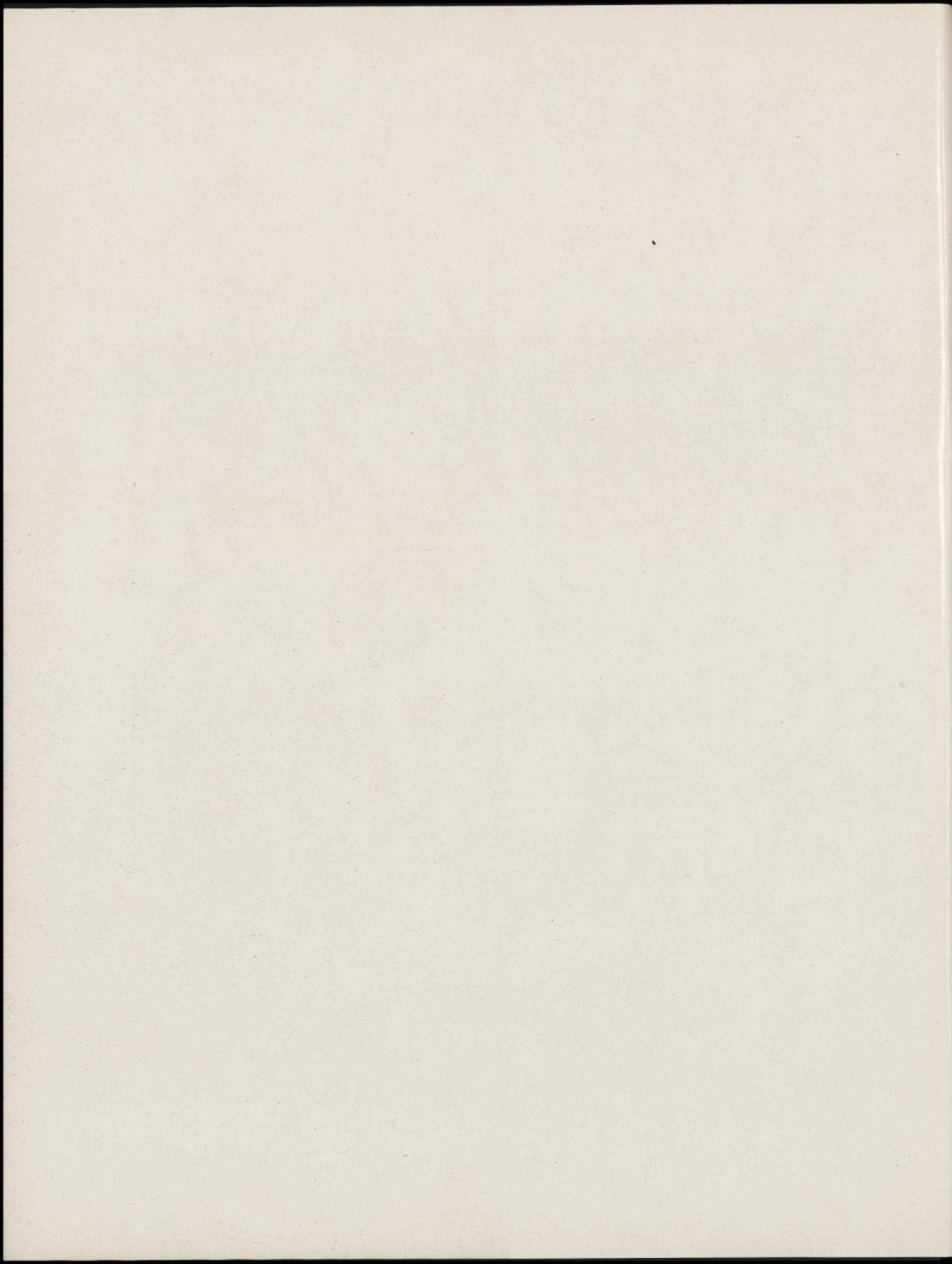


Singier 56



SINGIER. Le ciel et la mer, Peinture, 1956

(Coll. Cardazzo, Venice)



réalisé, la peinture pouvait devenir idéogramme. Pour y parvenir, l'artiste devait apprendre à se traduire avec naturel comme le cardiogramme est l'exacte reproduction des pulsations du cœur. Cette voie du cœur l'entraînait vers les arts primitifs, remontée aux sources que les Fauves et les Cubistes avaient entreprise déjà et que les peintres de sa génération se devaient de poursuivre. Pourtant : Sioux sur le sentier de la guerre, peaux de bêtes nous sont aujourd'hui interdits. Portant et vivant les problèmes de notre temps, c'est à coup de dépouillement et par les voies de la culture qu'il appartient à l'artiste d'aujourd'hui de retrouver ce qu'il y a de primordial, dans le fond humain.

W. Souvent, Singier, on a mis l'accent sur ce que l'on a nommé l'humour dans votre peinture. Je vois, vos yeux interrogent, vous ouvrez les mains..., cela veut dire : je sais, oui, peut-être, mais cela appartient aux autres ! D'accord, je chercherai donc seul, à préciser mon idée. Le sens de l'humour me semble une disposition si heureuse de l'esprit qu'il ne me viendrait pas à l'idée de m'en plaindre, si je ne voyais point ici un mauvais mot utilisé pour résoudre trop brièvement un problème plus caché.

Ce que l'on appelle chez vous, humour, est, à mon avis, une ambiguïté pudique ; et, l'ambiguïté est une poussée poétique d'un tout autre ordre. Vos formes sont si élaborées qu'elles donnent à voir et à penser différents « possibles ». Des comparaisons, des juxtapositions que l'œil et l'esprit du spectateur ne peuvent s'empêcher de faire, naissent quelquefois la sensation et le sentiment d'un monde mis de travers. Cela est accentué encore par le soin méticuleux, le besoin de fini même que vous apportez dans votre métier. Entre ce gauchissement et cette attention soigneuse, s'exerce une sorte de tiraillement, de tension, qui provoque un déplacement de la conscience et la projette, active, dans un monde dévié, tant et si bien, qu'à soi-même, on finit par se faire des croche-pieds ! Il s'agit donc, à mon sens, comme dans un jeu de glaces, bien plus de reflets, de renvois, d'une opération menée par le spectateur que d'un fait recherché et écrit. Enfin, j'ai employé le mot pudique.

Pourquoi, me direz-vous ? Parce que ce n'est point tant le cache-cache qui vous attire qu'une certaine disposition naturelle à la suggestion, une volonté de communiquer à demi mot avec autrui. Voulez-vous me dire, Singier, ce que représente pour vous la peinture ?

S. Pour moi, c'est une aventure poétique. Par aventure, je veux dire que je m'embarque sans savoir où j'aborderai. Je pars dans le noir, à la découverte. La peinture est pour moi un témoignage. C'est la profonde expression de moi-même : au lieu de généraliser, le particularise. Si dans l'avenir ma peinture reste valable, elle prendra tout naturellement la signification d'un témoignage.

W. Pour employer votre propre terme, comment vous embarquez-vous ?

S. En général, lorsque je commence une toile, j'obéis à une nécessité : j'ai envie de faire une toile à l'instant présent et très spécialement une toile bien définie.

W. Donc, tout d'abord, une disposition irréductible, mais encore ?

S. Cette disposition de l'esprit est déclenchée par un souvenir ou une émotion. Choisissons, pour

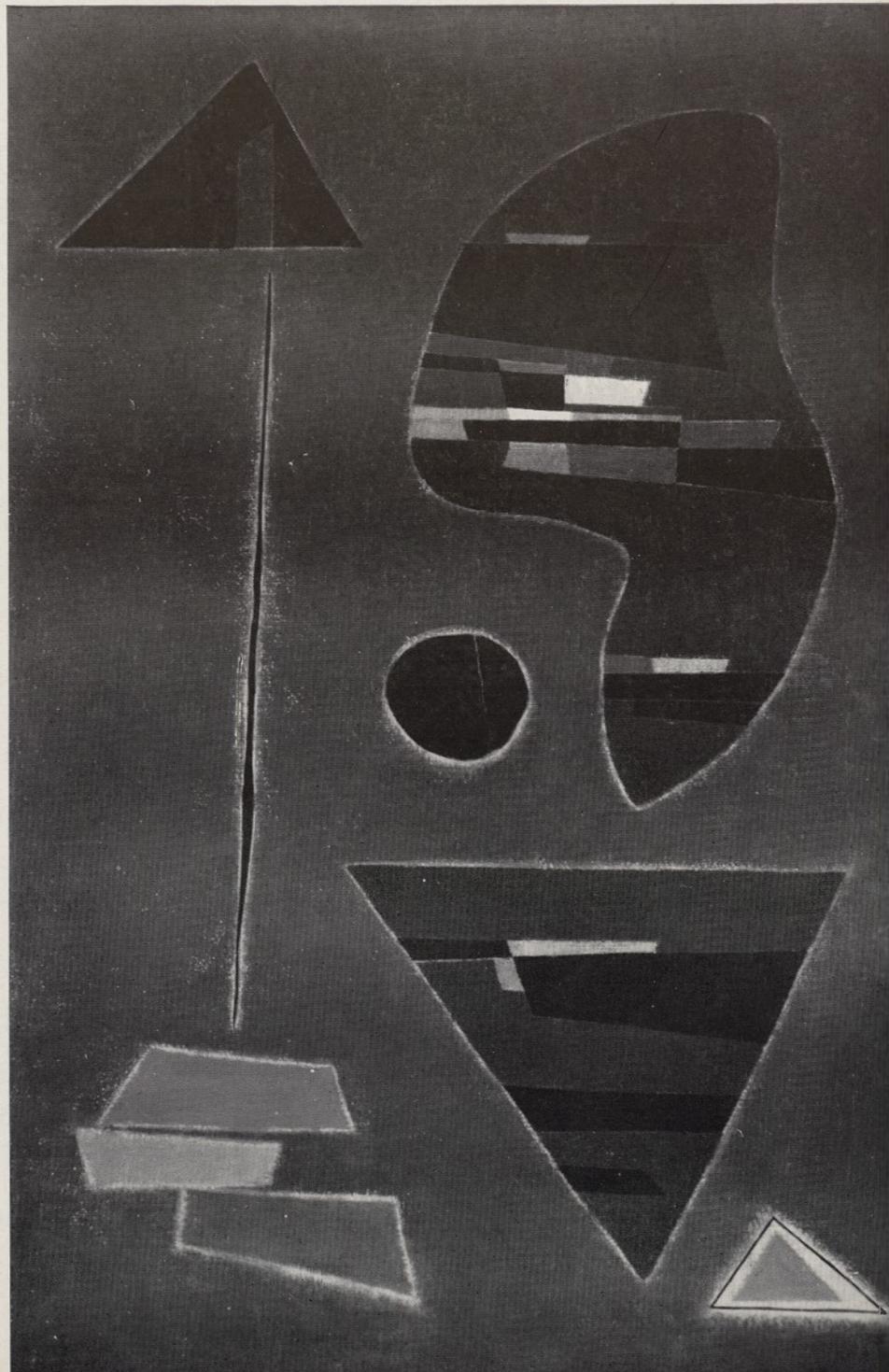
simplifier, un souvenir : un spectacle quelconque, paysage, nature morte, intérieur, provoque en moi spontanément une forme ou une couleur qui s'y attache affectivement et qui lui est spécifique. Pour bien des raisons, il me serait impossible de savoir pourquoi telle forme ou telle couleur s'impose à moi. Je ne cherche pas à analyser, cela ne m'intéresse pas ! Mais vous l'imaginez bien — et telle est la liberté du peintre — cette forme ou cette couleur n'a qu'un lointain rapport avec le spectacle, disons objectif.

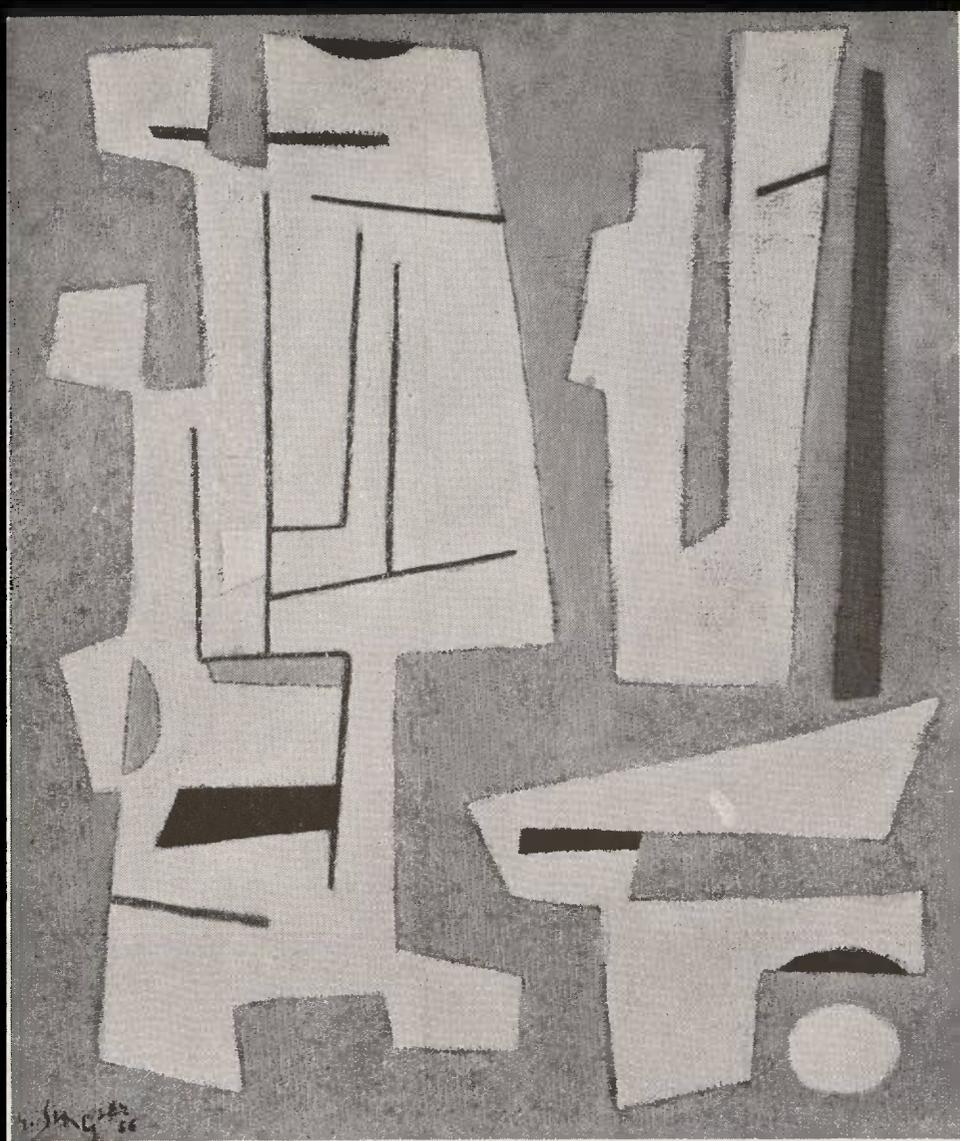
W. Vous serait-il possible de m'expliquer ce cheminement à propos d'une toile ?

S. Voici : j'ai fait, il y a quelques mois, une toile que j'ai intitulée *L'Enchanteur*. Ce terme traduit pour moi tous les charmes du magicien. Il s'agissait là, il me semble, tout au moins, de la contraction de plusieurs souvenirs : le jongleur, l'illusionniste, le prestidigitateur, le tout plongé dans une certaine lumière, qui est pour moi la lumière du cirque, marquée aussi par une nervosité toute spéciale

SINGIER. Nocturne Egyptien, 1955 (100 x 65 cm)

(Galerie de France)





SINGIER. Le quartier neuf, 1956 (61 x 50 cm)

(Galerie de France)

déclenchée par le spectacle de la piste et que la promiscuité des spectateurs communique. Bien plus que des personnages, ce qui restait dans ma mémoire, c'était, dans l'espace, l'écriture, l'arabesque des gestes, ponctuée par les accessoires utilisés, électrisée par cette tension à laquelle je viens de faire allusion.

Voilà ce que j'ai cherché à traduire. La toile exprime surtout ces gestes éphémères par essence, une fois achevés rien n'en reste. Le souvenir, l'émotion, tout s'est évanoui. Peut-être a-t-on été l'objet d'une illusion!

Voilà donc ce cheminement, *grossomodo*, établi.

W. Si vous voulez bien, j'insisterai sur un point : vous avez donc besoin du monde pour provoquer votre activité picturale, et par ailleurs, si je comprends bien, vous posez le problème capital de la métaphore?

S. La métaphore?... C'était inclus dans la première réponse puisque je vous ai dit : la peinture est pour moi une aventure poétique. C'est par la métaphore que je trouve les formes nouvelles que je cherche — par rapport à l'enregistrement objectif. Sans vouloir m'amuser à jouer les augures, il me semble que c'est cette tendance à la métaphore qui, dans l'avenir, caractérisera la peinture actuelle, ne croyez-vous pas?

W. Je partage votre opinion, mais c'est peut-être plus encore d'ambiguïté qu'il conviendrait de parler.

Vous m'avez dit tout à l'heure dans la conversation que, quelquefois, votre souvenir fixait une sensation colorée...

S. Oui, par exemple, un rouge, un vert peuvent être spécifiques d'un certain souvenir. Mais ma toile ne sera pas obligatoirement composée sur l'une ou l'autre de ces dominantes; car, à cet ordre de sensation, viennent s'ajouter aussi, celles du froid ou du chaud, du calme ou du mouvement, etc... Donc pour traduire totalement mon souvenir, je peux employer une autre couleur qui, alors, tiendra compte du tout et traduira, à mon sens, plus complètement le souvenir dont il s'agit.

W. Les couleurs auraient donc pour vous un pouvoir psychologique?

S. Mais oui! Instinctivement, la violence me pousse à utiliser le rouge, le calme, la chaleur de midi me semblent bleu. Si je cherche à savoir pourquoi le bleu a pour moi cette signification, ce n'est pas dans une référence à la mer que je trouve la réponse, mais bien plus dans l'ombre virant au bleu dans la grande intensité de la chaleur. Le bleu c'est pour moi la quiétude, le calme, la béatitude de la sieste dans le climat méditerranéen — mais c'est aussi la douceur émue d'une nuit de Noël.

Par ailleurs, sensible à la lumière de la Manche ou de la Mer du Nord, je cherche toujours, dans ce cas, à traduire le côté perlé, irisé, de l'atmosphère propre à cette région où, en opposition, les noirs paraissent plus intenses, plus profonds.

W. Pour vous, c'est la lumière qui crée la couleur des objets?

S. Sans hésitation, je répondrai : oui.

W. Venons-en à une dernière question : le problème de l'espace. Comment le concevez-vous?

S. Imaginez-vous que c'est une question que je me pose à moi-même sans pouvoir me donner une réponse précise et satisfaisante! Expliquer et peindre sont deux activités si différentes... enfin essayons! D'abord, c'est un problème nouveau pour chaque toile. Telle solution trouvée dans telle situation n'est bonne que dans ce cas. Il me faut chaque fois en inventer une autre. Quelquefois, il m'arrive de traduire l'espace par les rapports que j'instaure entre chaque forme qui ont l'air de flotter; quelquefois, au contraire, c'est par une architecture serrée que je sens l'espace se dégager. Quelquefois, c'est un rapport de couleurs : un gris et un jaune restent longtemps inertes et à force de soins, tout à coup, probablement quand ils sont exacts, alors naît l'espace!

W. Donc, ce serait chez vous, comme chez bien des peintres, une question de rapport, le mot rapport étant pris dans son sens le plus large?

S. Oui et non, car il y a plus. C'est quelquefois par la tension que je trouve l'espace. C'est aussi en cherchant l'acuité des formes ou bien encore entre une forme et un vide, tout cela est très complexe. Je me souviens d'un temps où, pour prendre possession de l'espace, j'utilisais la suggestion du mouvement.

W. Pour conclure, permettez-moi d'ajouter que l'analyse est un mouvement nécessaire de la création artistique.

S. Certainement, et j'ajouterai que la synthèse fulgurante, malgré son pouvoir et, peut-être, en raison de sa séduction, risque de faire ignorer trop de richesses.

GUY WEELLEN.

Réalisme de Soulages

par Jacques Lassaigue

Voici une œuvre qui s'est manifestée pour la première fois — à l'excellente et éphémère galerie Lydia Conti en 1949 — ayant atteint un degré de développement, une sûreté remarquables. Comme si, les étapes initiales de sa formation ayant été franchies d'un seul coup, elle débouchait naturellement sur un monde de formes créées, d'une évidence tranquille et ferme. Depuis lors, elle ne cesse de se développer, explorant tranquillement cet univers donné, en révélant l'un après l'autre les aspects,

gardant un certain détachement vis-à-vis du spectateur, mais incontestablement, par son existence concrète, offrant prise.

Qui est l'homme, d'où vient l'œuvre? Soulages est né à Rodez en 1919 et il y a vécu jusqu'aux approches de la guerre. Dans ces lointaines provinces, la mauvaise peinture même est absente. Au lycée on dessine d'après des plâtres antiques et Soulages pense que cela lui a été fort utile. Les livres d'histoire parlent de la maladresse de l'art roman, mais

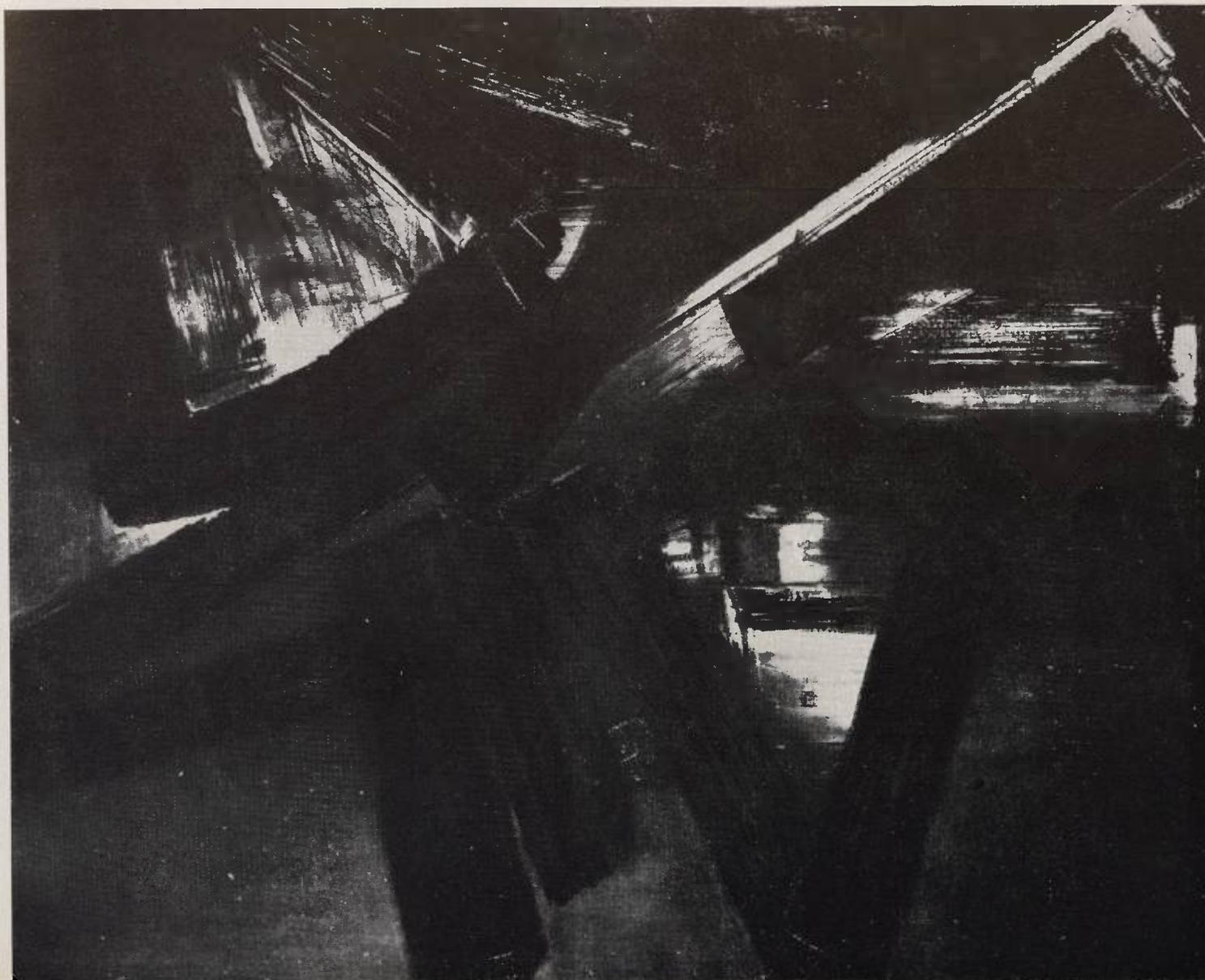


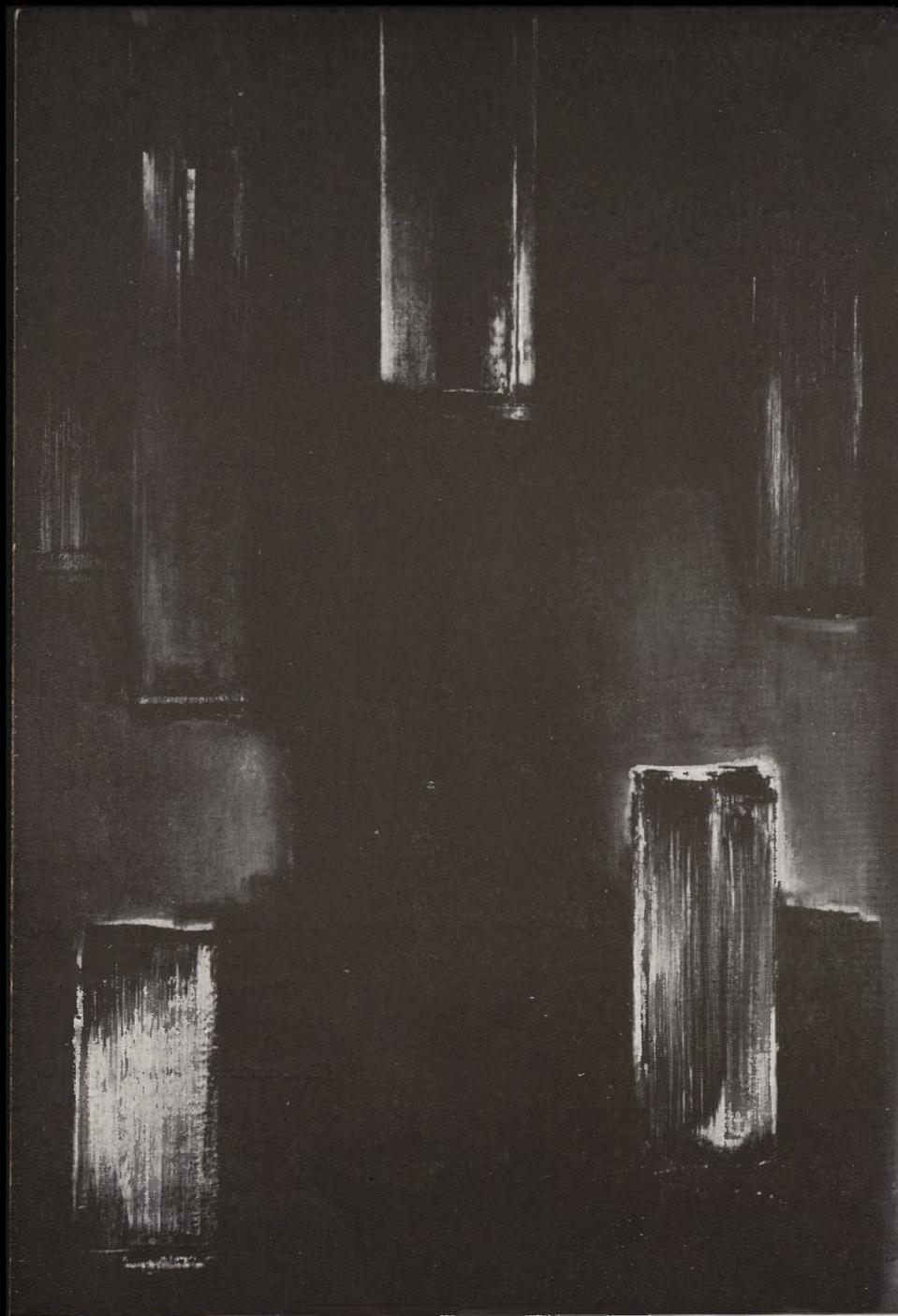
SOULAGES

(Photo M. Friters-Drucker)

SOULAGES. Huile sur toile, 1955 (162 x 130 cm)

(Coll. particulière)





SOULAGES. Peinture, 1955

(Coll. particulière)

tout ce qu'on voit de celui-ci prouve le contraire. Autant dire que rien d'artificiel ne peut influencer ou égarer un jeune esprit sensible à l'atmosphère de la ville elle-même, de la région, de ses monuments. Car Rodez est une ville marquante : sur un plateau dénudé, aux horizontales grises, à peine colorées d'ocre ou de vert pâle, se détache à des dizaines de kilomètres la haute tour de grès rose de la cathédrale; de plus près on découvre que les maisons s'étagent sur une faille qu'enjambe un pont baigné l'hiver de brume et de fumées et paraissent ainsi suspendues entre terre et ciel. Au nord, dans les gorges de la montagne, Conques offre son merveilleux trésor aux statues barbares en métal martelé, constellé de gemmes. Soulages s'est passionné aussi pour les fouilles sous les dolmens où l'on recueille des perles de colliers et des instruments d'os. Il a interrogé les mystérieuses pierres gravées du musée Fenaille.

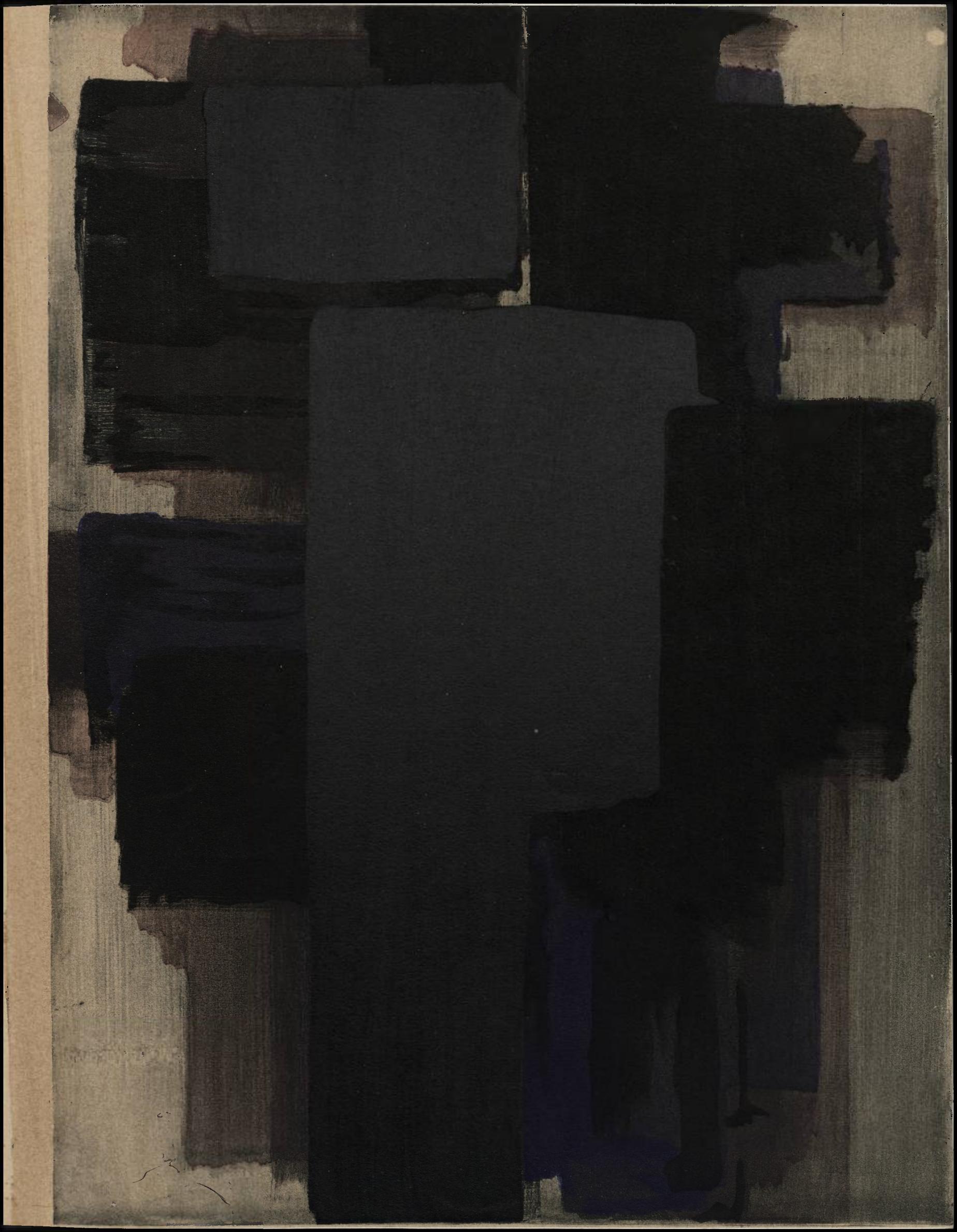
Il s'est trouvé ainsi au contact des puissantes réalités des arts originels de la Gaule celtique et de la France médiévale, sur lesquelles se sont penchés utilement les chercheurs et les érudits de province bien avant la vogue actuelle de ces recherches, mais qui révèlent mieux sans doute l'actualité de leur message à l'innocente interrogation d'un jeune garçon. Soulages a conservé quelques toiles, peintes vers 1934, paysages aux arbres filiformes et tourmentés disposés en noir sur un fond rose ou gris. Franchement rien n'y annonce ce que sera l'art du peintre. Et c'est se contenter d'apparences faciles que de voir dans les grandes verticales noires de ses œuvres récentes une évocation d'arbres et de forêts. Je suis convaincu que la formation de Soulages s'est faite à un stade beaucoup plus intérieur et plus profond.

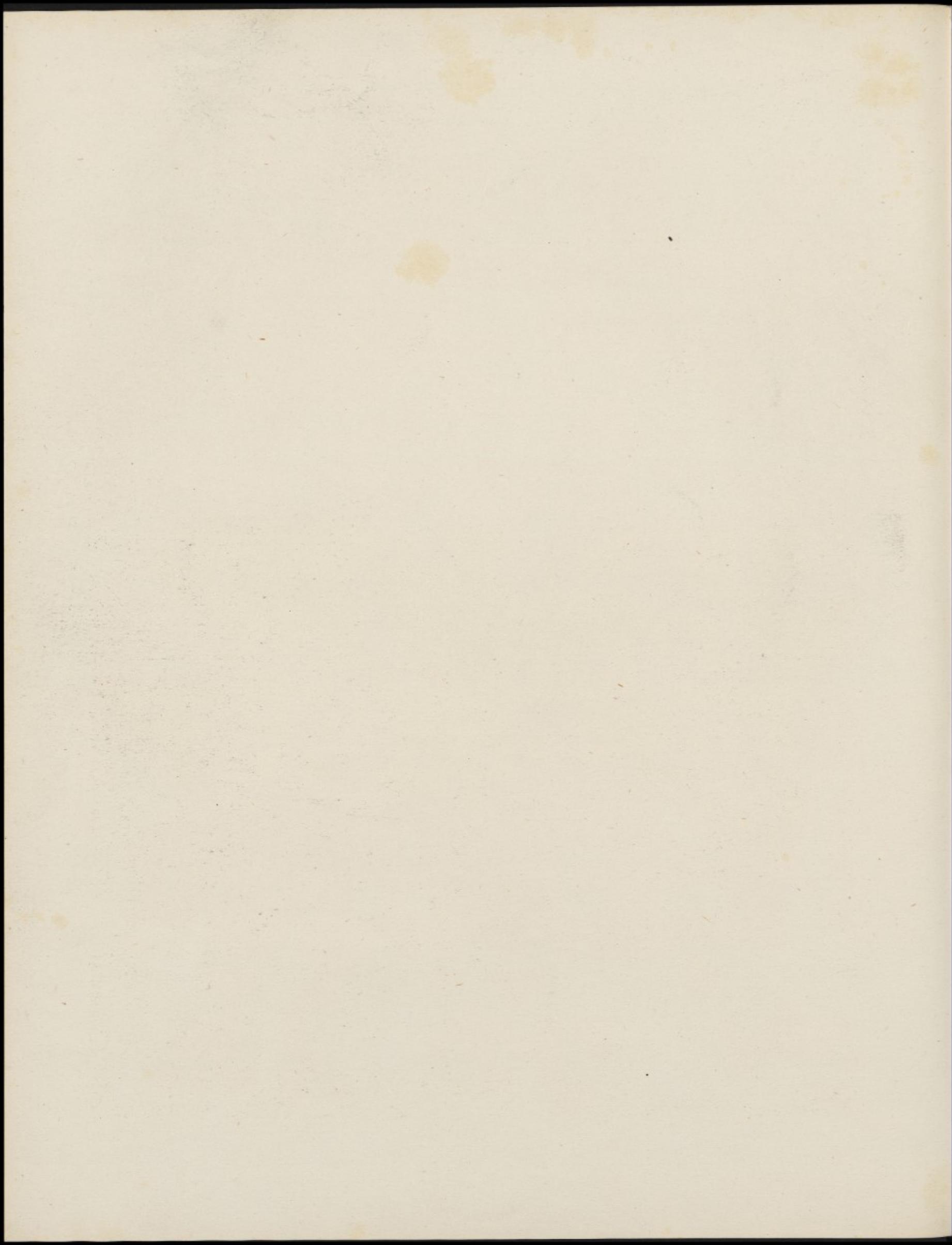
Venu à Paris en 1938, il reçoit le choc d'un art vivant devant les natures mortes de Cézanne, à la galerie Rosenberg. Cette exposition a laissé dans le souvenir de tous ceux qui l'ont visitée une impression de perfection et de plénitude inégalées. Comme si toutes les inquiétudes, les incessantes recherches de Cézanne s'étaient résolues dans cet accomplissement des fruits les plus beaux qui aient été peints. Cela décide de la vocation du jeune peintre.

La guerre survient, interrompant pour lui toute tentative d'études traditionnelles. Réfugié dans la région de Montpellier, transformé en paysan, Soulages ne cesse de penser sa peinture, sans pouvoir la faire. Sa formation demeure toute mentale. Il se développe, se fortifie dans les épreuves, devient ce colosse placide qui cache sa fragilité et ses impatiences; son art encore virtuel grandit avec lui et s'éprouve dans le dialogue qui s'instaure avec la jeune femme devenue la compagne de cette méditation secrète. Soulages peint parfois des natures mortes, où il tente d'associer les différentes faces de l'objet nettement tranchées. Un jour, il voit un dessin de Pascin fait du déroulement d'une seule ligne qui passe d'un personnage à un autre. De la même façon, il relie les éléments de son tableau en dégageant une arabesque qui prend en elle-même une signification. Mais il s'aperçoit bientôt que ce graphisme continu devient une convention, une figuration comme une autre. Même si elle permet de dégager un mouvement, un rythme, elle attache le spectateur à la démarche du peintre, elle fait suivre de trop près le cheminement de la main sur la toile, au détriment de l'œuvre créée elle-même.

Or l'ambition de Soulages, celle dont il a pris conscience dès 1948 et qui, dès lors, l'a guidé à travers toutes les difficultés et l'a gardé de toute hésitation, c'est de dévoiler un monde transformé, c'est-à-dire d'une évidence qui dépasse l'homme tout en s'imposant à lui. Ce monde ne saurait par conséquent être fait d'éléments du réel, ni d'une simple transposition ou déformation de ceux-ci. Il ne peut davantage surgir d'un jeu de l'esprit ou d'une froide spéculation scientifique. Il s'agit d'atteindre une sorte de réalité supérieure, incompréhensible et inconnue jusque-là, mais qui ait le halètement des choses vivantes et la force du concret.

Ce monde, Soulages l'a d'abord entrevu comme à travers la découpe de formes profilées encore sans épaisseur et sans substance. Très vite la perspective se creuse; la toile est traversée par de grands axes pareils à des étais ou à des poutres dont la sombre





densité se détache sur la froide clarté sidérale de fonds jaunes, roses ou bleus. Bientôt l'épaisseur de ces obscurs matériels se nuance et s'accroît. Des stries se gravent sur les noirs profonds, sur les bruns épais et la lumière s'y accroche. Une sorte de matière nouvelle naît, intermédiaire entre la peinture, le pierre ou le bois. Déjà, dans d'anciens dessins au brou de noix, Soulages avait obtenu une matière dense qui s'écaillait et travaillait comme le bois. Il tire un parti plus grand encore de l'opposition entre ces matières fibreuses et ligneuses des premiers plans de sa peinture et les fonds clairs et lisses de l'espace sous-jacent.

Parfois les formes s'étagent en hauteur, comme des blocs hiératiques et statiques mais échappant à la pesanteur et marquant la domination de forces d'en haut. Ou bien elles se chevauchent et se croisent, prenant une signification cruelle, inquié-

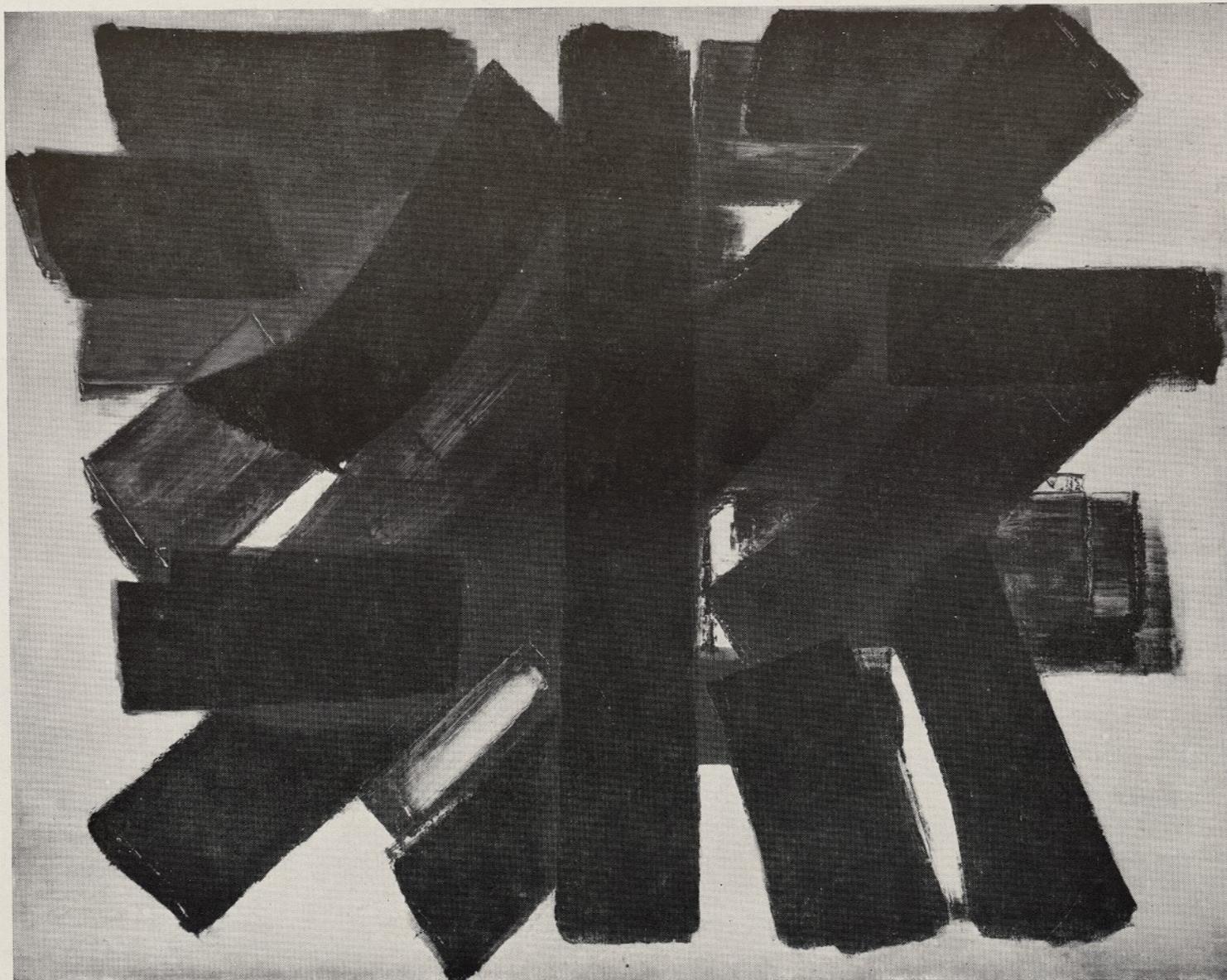
tante, comme si elles subissaient l'attraction latérale de dynamiques puissances. Toujours cet art est monumental, avec des accents graves et majestueux qui font penser à l'orgue.

La technique de Soulages est d'une grande maîtrise. S'il a la volonté de s'effacer derrière l'œuvre surgie, il marque celle-ci d'une manière ineffaçable : la couleur est étalée en larges bandes posées au couteau ou à la brosse et violemment malaxée. Il peint directement sans aucun travail d'approche, sans préparation. Il peut passer indifféremment d'une peinture à une autre ou à une gouache ou à un dessin, dans n'importe quel ordre, jusqu'à épuiser son élan. Mais combien de fois le peintre a-t-il attendu que cesse une longue nuit pour qu'apparaisse le monde qu'il a pressenti dans la lueur froide du matin.

JACQUES LASSAIGNE.

SOULAGES. Peinture, 1954 (146 × 114 cm)

(Coll. particulière)



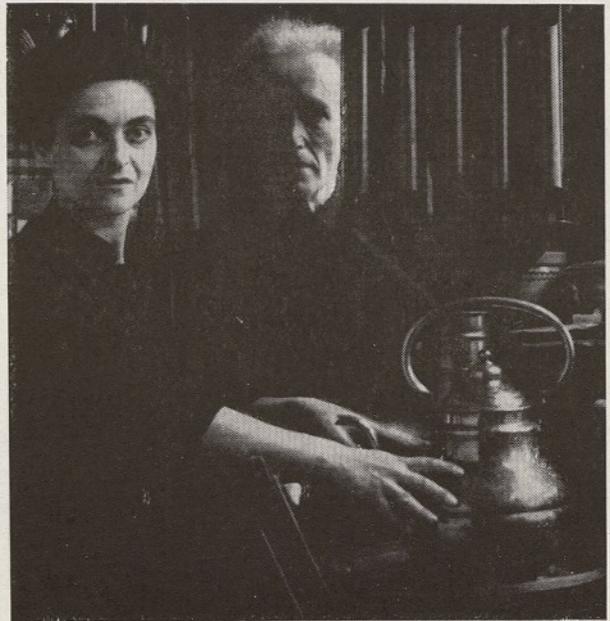
Vieira da Silva

par Pierre Guéguen

Avant qu'elle n'ouvrît pour nous avec une clef à secret, ses chambres de toute part carrelées, ses réservoirs losangés, ses frêles cages à ludes, Vieira da Silva fut une fillette appliquée, tout étant pour elle découverte de merveilles. Elle se révéla un ange du dessin, une fée des couleurs. Cette artiste qui trace des traits titubants de vie, car le cœur les fait trembler, comme sous la libellule lourde oscille la tige d'ombelle, est avant tout une technicienne. Elle a même appris la sculpture chez Bourdelle. Elle sait tout faire, sauf faire le rond de la finitude. Récemment encore, renouvelant sa tonalité, elle a affronté le Blanc, ce minotaure des couleurs. Une exposition de Blanc ! L'Everest est à peine aussi dangereux.

Vieira débuta à dix-neuf ans dans l'art abstrait sans le savoir. On lui commanda des modèles de soieries. En se jouant, elle exécuta une série de gouaches non figuratives, où les taches se suffisaient, si bien qu'elles n'effarouchèrent pas les Lyonnais, canuts concrets.

Vers ce même âge, Vieira, Dame brune, débarquée à Paris de Lisbonne, épouse le peintre hongrois



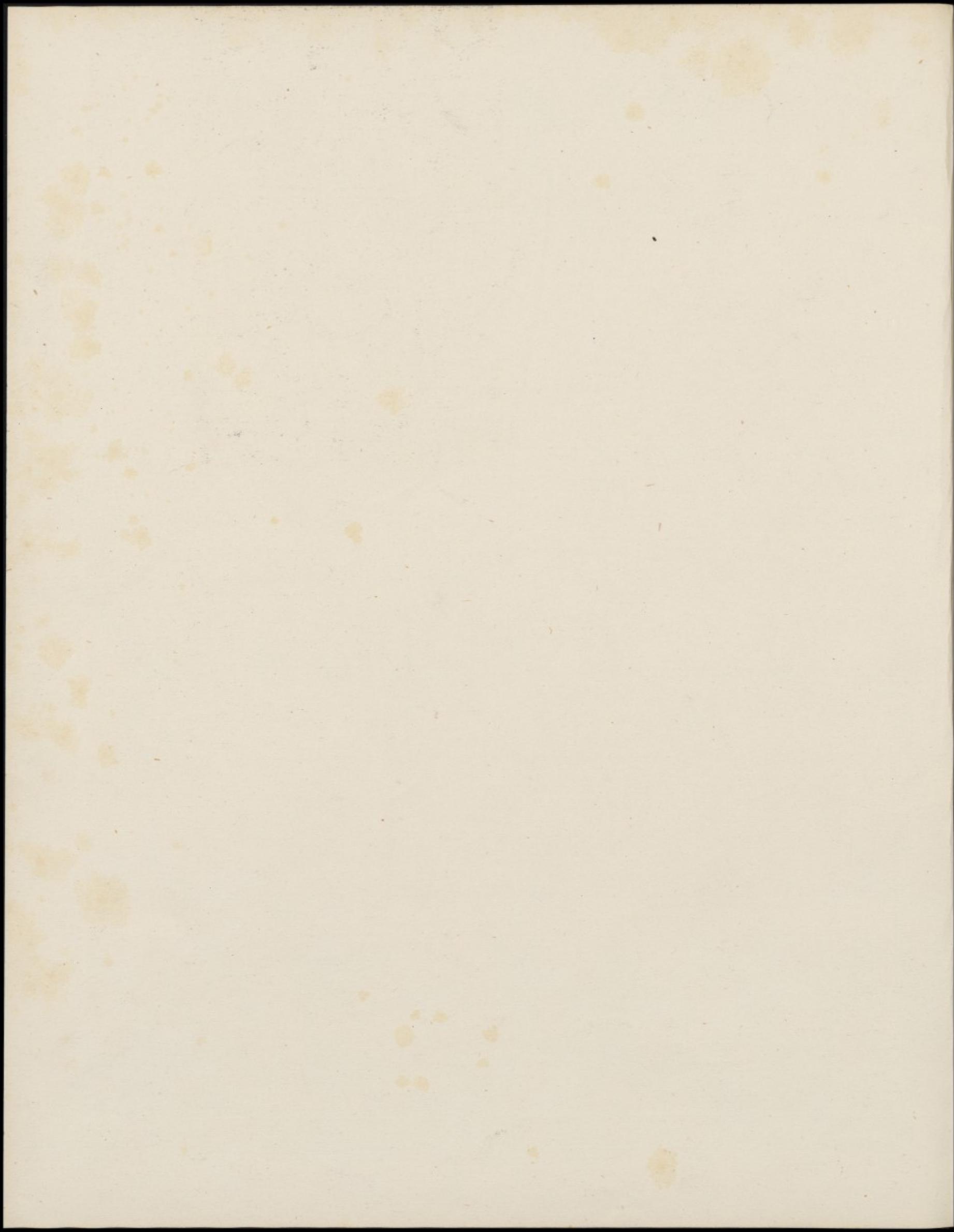
VIEIRA DA SILVA et son mari, le peintre Arpad Székely

VIEIRA DA SILVA. Peinture, 1953

(Kunstmuseum, Bâle)







Arpad Szènès, blond Valet-de-Cœur. Il ne sait pas le portugais, ni elle le hongre, ce qui leur permet d'inventer un français clochi-clocha qu'on appelle la langue Bichou. Comme les êtres vraiment poétiques, ils remplaçaient la solennité des médiocres par un lyrique humour; mais plus encore que la langue Bichou, ils parlaient peinture!

Les Bichou possédaient, très loin de Paris, une campagne. C'était une maisonnette d'éclusier ou de pêcheur à la ligne, ennuagée d'acacias, qui se penchait sur la fosse verte d'un canal. A y regarder de près ce n'était pas si loin! pas plus loin que la Porte de Vanves sur la ligne de Petite Ceinture, au bout d'un sentier. Le dimanche, tous les porte-pinceaux de l'environ y venaient pique-niquer.

On y rencontrait Jeanne Bucher, suisse forte au cœur tendre, animatrice-née, exégète subtile de l'art moderne. Elle ne manquait pas un dimanche et c'est dans sa galerie que Vieira exposa ses premières toiles. Quelles joyeuses réunions parmi les santons lusitaniens, où Prinner, Bryen, Kokoschka, Estève, Campigli, Hayter, dix autres encore, se pressaient autour de l'hôtesse, dont le beau visage à la Léonard, mais plus naïvement étonné qu'infégalement mystérieux, rayonnait, âme de ce petit monde pauvre et pur.

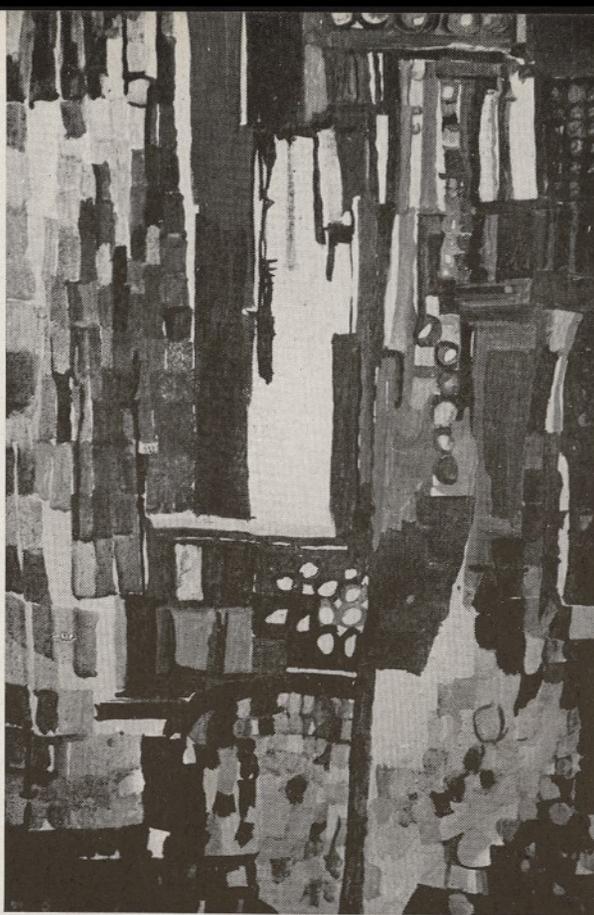
De fréquents voyages au Portugal replongeaient Vieira da Silva dans les profondeurs d'enfance. Le Portugal est un des pays les plus prenants de la terre. A la veille d'un voyage, le critique espagnol Eugénio d'Ors, baron du baroque, me mit en appétit en me le présentant ainsi: « Le Portugal et Venise sont les deux jambes du pantalon de dentelles de l'Europe ». (Jean Grenier a cité le mot, que je lui rapportai naguère, dans le numéro de février de *L'Œil*).

Vieira retrouvait donc la dentelle sculptée du baroque natal; mais surtout elle retrouvait le *Pays Bleu*. Depuis toujours, elle savait que sa patrie était bleue, de par la grande mer de Vasco, de par le ruban pervenche du Tage et surtout, à cause d'innombrables lacs, ruisseaux, ruisselets en faïence émaillée: les *azulejos*.

« Il y a plus d'*azulejos* au Portugal, dit Vieira, que de terre en Hollande ». Ils ne sont d'ailleurs pas faïence de Hollande, mais trace azurée des Arabes.

A présent, la jeune artiste comprend pleinement leur beauté picturale, d'autant mieux que fêtée, elle a l'occasion de dénombrer la qualité de leurs merveilles, de Sintra à Sétubal, de Nazaré marin à Viseu montagnard. L'*azulejo* lui apparaît comme la cellule indéfiniment multipliée du grand décor. Enregistrés depuis l'enfance, ces petits carrés se gorgent maintenant pour elle de couleur inoubliable: un bleu ancien, richement assombri, si bien qu'exalté magnifié, l'*azulejo* n'est plus objet du dehors, mais devient objet intérieur, *cosa mentale*! De la mémoire aux froides archives, il passe au premier plan, au gros plan de l'imagination. Là, choisi entre des milliers de formes, il s'imposera, forme-mère.

Rien de plus passionnant que d'essayer de surprendre, non le secret impossible mais les mouvements, les mues de la création artistique; de voir comment, d'une forme-couleur, une autre va naître. Il semble (assez paradoxalement) que, du motif inspirateur, au moment surtout où ce motif assimilé, est devenu seconde nature, l'artiste *ne veut plus s'inspirer*. Soit qu'il en change la forme, soit qu'il en



VIEIRA DA SILVA. Le Balcon, 1956

(Galerie Pierre)

change la couleur, ou bien toutes deux, l'important pour lui est d'en *garder la fonction mais de démissionner le titulaire*! Ne s'agit-il pas en effet, de créer. Que signifierait dès lors copier? Le peintre doit donc, à tout prix, substituer à ce qui lui est cher, ce qui lui est plus cher, plus nécessaire encore: *l'actualité, non sans mystère de lui-même*. Le souvenir n'est que le tremplin de nos désirs. A chaque amour, l'amant consacre le trésor d'expériences heureuses des amours passées, mais précisément parce que la nouveauté de sa passion lui permet d'en refondre la substance, de l'abriter dans un foyer nouveau.

Il en est de même en art, où le plus souvent pourtant le présent ne vaut pas le passé, habillé de prestiges et d'histoire. Jamais le petit carreau de faïence des murs du Métro de Paris ne vaudra le bel *azulejo* lusitanien. C'est pourtant lui qui va en prendre la place, transitoirement, pour Vieira. Il lui est donné par la vie et avidement happé par sa jeune fougue, quand elle entre quotidiennement dans ce mythe monumental moderne: la station voûtée souterraine, les couloirs brillants, les grilles, les redoutables portes automatiques du Métropolitain, aubaine sensationnelle pour les aubains, parmi lesquels compte la Portugaise nouvelle-venue.

Plastiquement, puisque c'est le seul point qui importe, qu'en retient-elle? Pas le blanc, remplaçant mal le bleu adorable; pas même le carré, équivalent équitable; mais cet important *assemblage de carrés* que, nouvel usager, Vieira doit apercevoir un peu à la manière kaléidoscopée du Futurisme, soit en segments découpés, mêlés (allez vous y retrouver! mais nous approchons justement du mystère) aux insaisissables découpages de ses états d'âme.

Ainsi, tandis que la couleur a disparu, la forme-mère inlassablement multipliée, s'impose au peintre au moment crucial où, pour s'exprimer, il cherche entre les millions de formes, ses formes privilégiées.

Ainsi le Carré, famille innombrable, sortant des coulisses mentales avec des grâces de danseuse, se trouve à point nommé, danser sur la table rase, où l'artiste doit susciter son œuvre. Pour Vieira, après une période préparatoire qui va de 1931 à 1937 environ, pendant laquelle, promise déjà à la géométrie, elle fait des gammes linéaires, les lignes se construisent en Carrés et pour un long temps, tout lui devient Carré.

On s'étonnera peut-être qu'une figure aussi simple, aussi carrée, aussi abstraite, puisse devenir le lieu d'une concentration créatrice, l'écran d'une projection spirituelle. Mais il faut se rappeler l'Abstraction justement. Malevitch demandait « un refuge à la forme du carré » qu'il définissait : « la sensibilité d'une absence d'objet ». Pour Vieira da Silva, la définition joue pleinement, puisque cette absence va lui permettre la présence du plus mystérieusement expressif d'elle-même.

Quelle représentation singulière et belle, elle se met dès lors en devoir de nous donner ! Dans un quadrillage mal quadrillé, des personnages apparaissent corps et têtes encastés, carrelés (non sans peine) dans le quadrillage. N'est-on pas toujours mal à l'aise dans sa prison psychique et n'en sort-on pas quelque peu cabossé ? Puis, plus de personnages ; la figure géométrique saura tenir tous les rôles, et ces rôles varieront à l'infini. Le Carré se met, avec d'autres Carrés, à jouer au damier. Ou bien, il s'allonge, rectangle. Ou encore, et c'est la forme gracieuse entre toutes, comme d'un oiseau étendu, il se fait Losange.

Le lien de cette géométrie vécue, ce sont des salles, le plus souvent vides, des chambres à jouer, à penser, à rêver. La géométrie en folie les tapisse, les parquette, les plafonne. Comme les feuilles-fleurs et les fleurs-coquillages de Séraphine de Senlis, les réseaux de figures, les damiers colorés de Vieira da Silva atteignent à une originalité saisissante et à une grande puissance d'hallucination.

Celle-ci culmine lorsque d'étranges perspec-

tives, des déchirures, des protestations, les poussent jusqu'au bout de leur secret vertigineux. Les personnages parfois réapparaissent, insolites, qui ne se placent pas normalement les pieds au sol. Ils s'incorporent aux damiers : *ils sont damiers*. Tantôt au contraire, ils dansent, costumés tout naturellement en arlequins. L'arlequin n'est-il pas le héros losangé par excellence ? Tantôt un cycliste monte en damier beaucoup plus qu'à bicyclette ; ailleurs des humains aplatis, démesurément allongés, sortent de la moquette carrelée. Et dans une forêt déchaînée, tandis que les carrés à terre perpétrent un sombre drame, des damiers devenus arbres conspirent dans le vent.

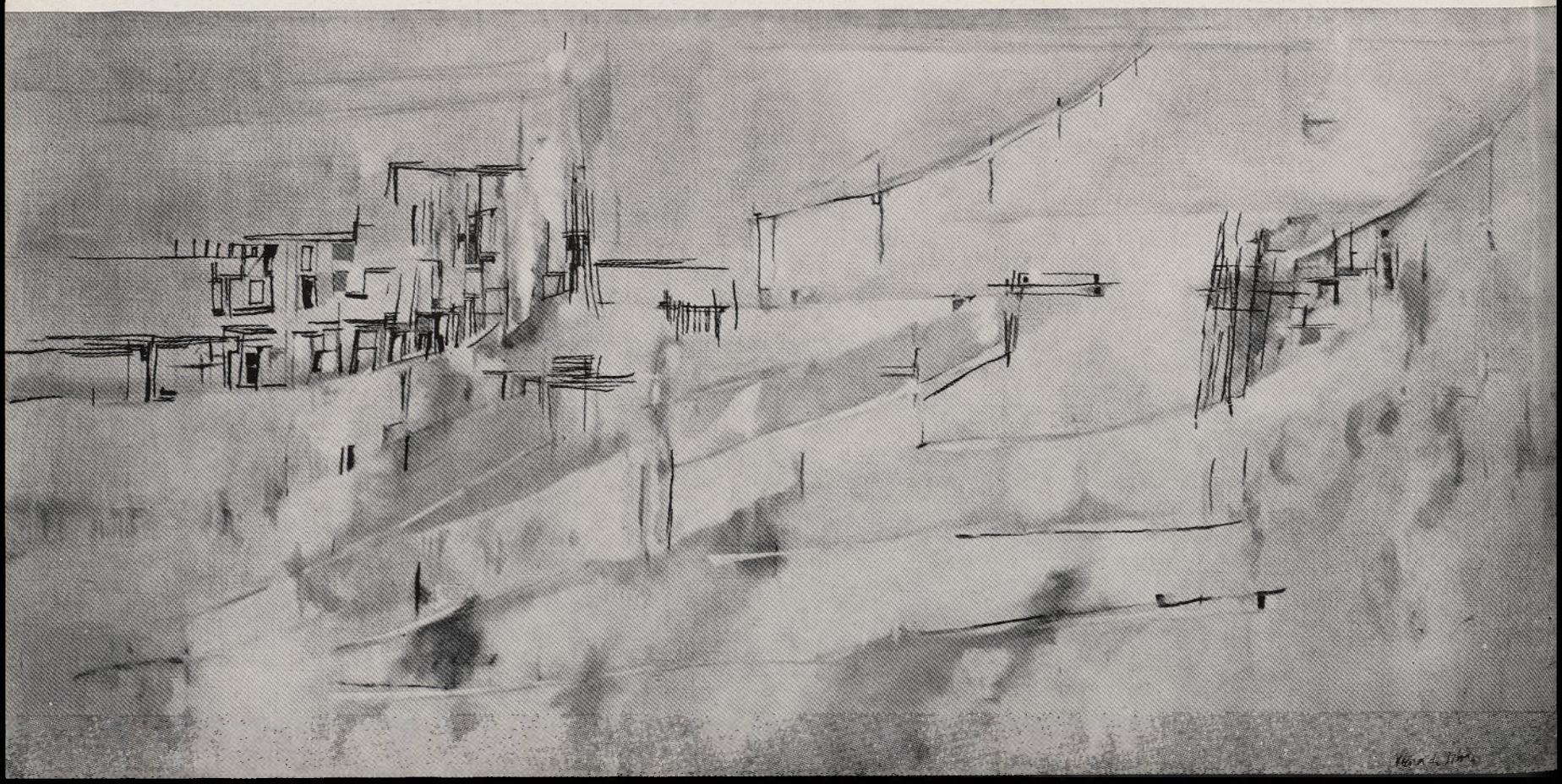
Un monde est né, où le Carré n'a plus le cœur de garder toujours droites ses lignes, ni de se faire rigoureusement les angles, où l'Oiseau-Losange sans ailes s'envole : le monde de Vieira, la Dame aux Damiers, qui transcende et sublime l'exaspérant ouvrage de dames.

Libérant ses rêves, l'artiste ne veut cependant pas être la prisonnière des formes où ils se laissent capter et toujours elle renouvelle celles-ci. Elle a, par exemple, des retours purement linéaires. L'alignement serré des maisons dans les villes, les tranchées des rues, les vues plongeantes que l'on a des ponts ; les ponts eux-mêmes, ces enjambeurs ; l'ordre désordonné des chantiers, des industries ; la géométrie télescopée des grues, des ponts tournants, lui fournissent d'autres motifs d'étonnement plastique qui nous étonnent et nous ravissent.

L'École de la Matière actuelle ne l'a pas menée au tachisme ; mais elle a frangé et épaissi ses lignes d'une manière heureuse qui accentue à la fois son dépouillement et son drame. Son dépouillement, parce que tout devient plus abstrait dans le détail plastique ; son drame parce que les longues balafres, les giclures, les enchevêtrements cristallisent bien celui-ci. Vieira da Silva n'a pas fini de nous surprendre avec les trouvailles de son inquiétude poétique.

Longchamp, décembre 55

PIERRE GUÉGUEN.



Tal Coat

par Henri Maldiney

Ce monde sans pareil si ce n'est le monde même... que vous pressentez à travers les toiles de Tal Coat, pour en sortir il est trop tard; trop tôt pour entrer. Témoins aveugles d'un très grand art, nous tâtonnerons encore longtemps dans sa clarté. Mais n'est-ce pas ainsi que nous avançons dans le clair-visible nous qui sommes l'entre deux et qui arrivons « trop tard pour les dieux, trop tôt pour l'Être »¹ quand « notre cœur battant nous pousse vers les profondeurs, nous enfonce plus avant vers l'origine »²? A travers cette peinture nous sommes au monde, esquissant en elle les premiers gestes

de l'existence qui en dévoilent les sens enfouis.

Monde sans pareil? Pourtant n'avons-nous pas écrit un jour que nous n'en connaissions pas où la présence de l'artiste fût moins écrasante? C'est que la vérité de cet art commence là où finit tout théâtre privé. « Ceux qui dorment ont chacun leur monde particulier. Mais ceux qui sont éveillés ont un monde commun »³. Et l'artiste, comme tous ceux

1. Heidegger.
2. Paul Klee.
3. Héraclite.



TAL COAT

TAL COAT. Peinture, 1956 (115 x 146 cm)

(Galerie Maeght, Paris)



qui veillent, a la vérité de ce monde en garde et en souci. Plutôt que de se montrer lui-même, qu'il forme le regard qui la gardera.

Si la critique est si longue à s'éveiller à l'art de Tal Coat, la raison en est que, même en ce siècle où le génie est devenu la chose du monde la mieux partagée, cet art est une exception. Il représente à lui seul tout un versant de la peinture où se trouve remis en question le geste inaugural de Cézanne joignant « les mains errantes de la nature ». Qu'il y ait en Cézanne le désir et parfois l'esquisse d'un autre geste, c'est un fait. Mais nous attendons encore celui qui recourra à Cézanne (comme Heidegger à Hölderlin) pour saisir dans l'acte de fondation de la peinture le sens d'une compréhension « poétique » du monde — en dehors de laquelle la critique est déracinée du sol même de l'art.

Pendant longtemps la critique a parlé de Tal Coat comme d'un Impressionniste. Et il est vrai que l'Impressionnisme exprime le monde qui hante l'œuvre de Tal Coat... mais en tant que la réalité de ce monde repose dans l'oubli. Un seul regard les sépare; mais c'est le premier, celui qui s'étonne d'être et qui dans cet étonnement tient à l'Être — celui justement que l'Impressionnisme a oublié.

Le peintre impressionniste est en face d'un monde-spectacle et dans son tableau apparaissent en filigrane — comme la grille qui permet de déchiffrer son message, même s'il est écrit sur l'eau — les coordonnées de l'espace objectif qui est l'espace de notre représentation mais de notre présence non pas. Œil du monde, conscience, philosophies du miroir... La peinture de Tal Coat n'est pas conscience du monde, elle est présence *au* monde et le *à* de cette présence, milieu du dévoilement, est fondé par le geste du peintre effectuant les rythmes de l'espace où il est immergé. La présence de l'homme n'y date pas de l'apparition de la forme humaine qui constitue le thème central de sa dernière exposition. L'homme était là bien avant de s'être reconnu dans sa forme; et sa verticalité avant d'être son signe était la condition de tous ses signes.

N'est-il pas le seul être qui soit debout dans le monde, le seul qui dans l'écoulement du temps puisse se constituer en « maintenant »! Il est aussi le seul qui puisse s'y tenir les mains ouvertes, c'est-à-dire être présent au monde sans être en prise sur rien. Jusqu'ici, et c'est là sans doute le sens authentique de l'art qu'on s'entête à appeler figuratif, la *chose* était le foyer de notre présence à tout. C'est en elle que nous hantions l'espace. Si la nature morte est d'apparition relativement tardive en Occident, elle n'en donne pas moins le ton à notre intimisme, même à celui de nos portraits, même à celui de nos paysages. Des Hollandais du xvii^e à l'impressionnisme, la peinture de paysage est un intimisme de l'Univers. Or l'espace habité de Tal Coat n'est pas plus centré sur la chose que le paysage des Song. Toutefois le ton n'en est pas le même. Le rapport de l'homme au monde n'y est pas fondé sur l'an-

nihilation des choses jusqu'à ce que le tableau lui-même disparaisse dans le Tao de la peinture; il est antérieur aux choses. Il est contemporain de notre complicité la plus primitive qui se noue au niveau du *phénomène*, de la grande rumeur du visible où le regard est à l'écoute, c'est-à-dire dès que commence — avant l'objet — la RÉALITÉ. L'espace de Tal Coat naît au sens strict du mot de l'espace du Paysage, plénitude environnante où nous sommes perdus et perdus dans le monde entier, où par conséquent nous avons à nous reconnaître dans l'immédiateté de notre présence.

Pour peu que nous l'abordions désarmés, il est impossible de voir un tableau de Tal Coat sans que notre corps en ratifie l'espace et que, plus vigilant que nos idées, il en assure la garde dans un Regard irradiant. Dans sa respiration même, il acquiesce à cette expansion rythmique et il s'ouvre à l'expérience la plus primitive de l'espace que, dans un sonnet à Orpheus, Rilke nomme à lui-même en proférant à même lui : « Atmen ».

La technique de cette peinture ne se distingue pas de sa vérité. La texture du tableau exprime, dès les premières couches, le moment de la Réalité. Le Réel c'est d'abord cette déchirure d'espace où l'événement-avènement de la lumière est un ébranlement de notre être qui nous arrache à notre condition d'êtres perdus. Les signes qui suivront, pourront bien spécifier ce Réel, jamais ils ne l'objectiveront. Avec l'objectivation commence la distance et finit la communication. Ici, nulle distance. Aucune localisation, chaque point rayonne l'espace entier. L'énergie visible de l'espace manifeste l'invisible temporalité du geste qui communique aux signes et à la texture du matériau l'acuité d'un rythme où la décision coïncide avec l'imprévisibilité. Les signes de Tal Coat n'indiquent rien qui puisse être donné en dehors du Rythme qui les appelle à être et qui est leur seule coordonnée. L'homme lui-même... Mais ceci n'est pas une autre histoire. Car l'histoire de la peinture de Tal Coat depuis dix ans est identique à la genèse de chacune de ses toiles. Avant que paraisse dans ses dernières œuvres le thème de l'homme, il a préparé les conditions non thématiques de sa présence. Et il ne fut jamais question, même en ses tableaux les plus nus, que d'un espace habité.

Hier déjà nous étions au monde, quand ses rythmes s'esquissaient à même notre geste que le peintre nous apprenait à reconnaître. Aujourd'hui, nous sommes cet homme qui passe... Quand nous marchons, tout le paysage s'écroule en chacun de nos pas mais nos pas sont eux aussi des événements du paysage. Et le temps que nous ouvrons devant nous est le même qui se ferme par derrière. Dans l'Instant de Tal Coat « le chemin qui monte et le chemin qui descend est un seul et même chemin. » Nous en serons les contemporains lorsque nous le deviendrons de nos origines.

H. MALDINEY.

La peinture tragique de Raoul Ubac

par André Frénaud

Né en 1910 aux confins de la forêt des Ardennes, à la frontière de sentiments de la France et de l'Allemagne, dans une Lotharingie qui fut et qui persiste, Raoul Ubac ne nie pas ce qu'il doit à une patrie ambiguë. Si c'est du côté français qu'il s'est tourné (avec la Wallonie) l'Allemagne lui est maternelle aussi, non pas du tout celle qui réagit à son malheur par une affirmation démesurée, mais la vieille Allemagne qui s'étouffe et fermente, celle des grandes douleurs parce que l'action n'est pas la sœur du rêve, celle du désespoir, si le rêve ne sort pas.

Comme beaucoup de sa génération, c'est d'abord en s'opposant aux valeurs de son milieu social qu'Ubac a reconnu ce monde-ci inacceptable et très tôt sa révolte s'est approfondie jusqu'à devenir si

totale qu'il ne lui est plus resté de salut qu'à trouver un moyen de changer tout! C'est dans ces dispositions qu'arrivé à Paris en 1930 il a rencontré le mouvement surréaliste.

Sans doute plus encore que les prophéties grandioses sur l'avenir de l'homme, c'est l'exigence éthique qui l'a touché: la tentative de réaliser en commun, dans la discipline turbulente du groupe, une vie quotidienne exigeante. Mais il prenait aussi toute sa part de l'agressivité nécessaire, et il participait à une remise en question de l'art et à des recherches sur de nouvelles techniques de délirance. Pour sa part il se contentait de s'avouer photographe, étudiait la gravure, parfois il montrait d'extraordinaires dessins.



RAOUL UBAC
(Photo A. Maeght)

UBAC. Minéral Ocré. Peinture, 1956 (97 × 130 cm)

(Galerie Maeght, Paris)



Arriva la guerre qui ébranle tout. Dès les premiers mois de l'occupation, Ubac examina de plus près le surréalisme. De celui-ci, les moyens de transformer le monde lui apparurent assez dérisoires, la table des valeurs un peu rapidement édifiée, les leçons esthétiques peu valables. Si les cubistes avaient laissé de côté une possible portée tragique de la peinture, ils avaient mené une révolution autrement féconde; la leçon de construction qu'ils avaient donnée rejoignait celle que lui avaient transmise les vieux maîtres allemands de la gravure.

Mais pour pouvoir tirer une leçon de ces exemples, encore fallait-il être capable d'une certaine confiance, pour le moins d'une volonté d'espérer... Quand, vers la fin de l'occupation, Ubac se remit au travail, ce fut pour organiser en des tableaux à la plume, d'humbles objets quotidiens.

Après tant de fantômes, au milieu de tels désastres, il s'agissait, en posant certains objets, en les situant et en les contrôlant les uns par les autres, d'éprouver la solidité du monde et peut-être même, jusqu'à sa réalité. Et d'être sûrs que nous pouvons y vivre. Ce n'était pas un problème d'esthétique.

Certains objets l'avaient toujours étonné; par exemple, des rochers et des cailloux et de très simples ustensiles d'un emploi courant, produits d'un art populaire, comme on n'en fabrique presque plus.

Par leur force expressive et par leur forme étrange, ils rejoignaient certains tableaux et plus directement l'attiraient. Ils faisaient allusion à plusieurs choses, comportaient différentes directions et l'on a l'impression, qu'entre tant, la bonne direction y est incluse, qui permettrait de sortir d'ici... ou, peut-être, d'y vivre en harmonie. En prenant appui sur ces objets Ubac cherchait à constituer des produits de son invention qui auraient un pouvoir analogue.

Éprouver la réalité du monde c'était donc pour lui le reconstruire d'une certaine façon de manière à réaliser une communication avec lui, de manière à retrouver ce monde perdu et ainsi à se reconnaître soi-même en s'exprimant.

Dans un des tableaux à la plume qu'il dessinait alors, je me souviens, de certaine lampe si débonnaire, rayonnant d'un tel désir d'intégrité, en même temps en proie à la peur; dans d'autres dessins, de puissantes formes blanches (des bouteilles, des pommes de terre), sont rongées par le noir comme par un pelage pernicieux; altérées, dirait-on, par un double qui serait leur ennemi. Dès cette époque, Ubac, qu'un doute sur son pouvoir retient en deçà de l'épanouissement de son œuvre, en révèle la portée tragique; elle s'y maintiendra avec une autre ampleur.

L'Art, bien sûr, nous délivre! On peut trouver surprenant qu'Ubac soit resté si longtemps hésitant



avant d'aborder la peinture proprement dite. Mais l'on aura compris qu'il ne se débarrassait pas aisément d'une certaine dérision, à cause de cette *insuffisance de l'Art*.

Passé encore que des photographies, ou des dessins, ou des gouaches puissent être destinés à faire voir que « l'art est à réinventer » mais des tableaux à l'huile? Pour qui n'a jamais méconnu l'intérêt des vieux maîtres, construire un tableau, avec l'espérance de s'y réaliser que l'entreprise suppose, c'est indéniablement accepter de se considérer comme un artiste et Ubac était trop incertain et entravé par les débris de sa révolte pour tenter la chance d'être reconnu comme tel parmi ses pairs...

Il s'en est donc tenu longtemps au dessin et à la gouache; ainsi pouvait-il faire preuve d'une certaine maîtrise tout en restant à côté de la peinture. Telle qu'il la réalisait d'abord la gouache était assez vite faite; les dons s'y révélaient, une profondeur troublante était obtenue sans tellement d'efforts. Maintenant qu'il peint il continue. Mais à l'école de la peinture la gouache est devenue une aventure aussi angoissante et problématique qu'un tableau. Et il en a été de même pour l'ardoise qu'il gravait d'abord « pour se reposer » disait-il; l'outil bien en main, la matière résiste, les copeaux s'en vont, les exigences de la main sont moins présomptueuses et plus sûres que celles de l'esprit. Si les premières ardoises, de petite dimension, valaient surtout de contracter dans leur étrangeté quelque chose d'essentiel et d'informulable les plus récentes témoignent des mêmes recherches et découvertes plastiques que son œuvre principale.

En fait dès ses premières toiles, Ubac s'est mieux exprimé par la peinture qu'il n'avait jamais fait.

Du noir et du blanc qui lui suffisaient d'abord pour rendre compte des jeux profonds d'un conflit, Ubac a tiré les éléments d'une construction originale. Une architecture de lignes noires ou sombres s'oppose à un déploiement de lignes claires qui en donnent le contrepoint graphique. Vues d'une hauteur, les lignes boisées des Ardennes dessinent également des formes vastes que parcourent et découpent, en suivant un autre dessin, les lignes des rayons; quand on entre dans la forêt, celles-ci semblent comme le mouvement tournant de la lumière... Peut-être des impressions anciennes ont-elles aidé Ubac à organiser les formes pour faire apparaître l'unité dans l'hostilité des forces.

Mais c'est toute la toile qui chante un chant tragique. Le corps du tableau est un champ de lutte où, dans le jeu des plans, la couleur en compétition avec elle-même, avec une tendresse très grave, avec austérité, à chacun de ses moments, mime et rayonne le conflit; ce sont couleurs sourdes et sombres; il n'y a pas de chatouillements, ni de grands espaces clairs, ni beaucoup de séductions s'il existe parfois un extrême raffinement.

Que représentent ces tableaux? A la différence des peintres qui se disent abstraits, Ubac aime à reconnaître les choses qu'il voit dans les objets qu'il construit. Son vrai sujet, c'est la totalité du monde dramatisé, aussi peut-il user de formes assez proches pour des « sujets » très différents; sa volonté de « réalisme » révèle plutôt un souci de se défendre contre les fantômes en restant en contact avec la terre.

Même si c'est le désespoir qu'elle exprime, l'angoisse d'être, toute œuvre d'art porte en elle une force de libération pour autant que sa valeur plastique en impose l'existence. Les premiers tableaux d'Ubac étaient bien tels, mais leur évidence n'en rendait pas la signification tragique moins ambiguë. Si grave la menace que l'on pouvait se demander si, dans le combat spirituel transparaissant à travers les formes, n'étaient pas vaincus les derniers sursauts et si l'homme ne pactisait pas avec l'Ennemi.

Aujourd'hui, à travers la négation qu'elle inclut, l'affirmation l'emporte et va, dans les dernières toiles jusqu'à prendre l'allure d'un chant de liesse. Cette expression de la grande détresse de l'homme a définitivement gagné un accent héroïque.

Et depuis que cette œuvre respire et affronte le jour, elle se connaît plus diverse. Déjà on aperçoit une jeune fille d'une élégance fabuleuse, l'on se souvient que la forêt est remplie de charmes, que la vie après tout est aussi tissée de jour...

RAOUL UBAC. Le couple. Ardoise gravée

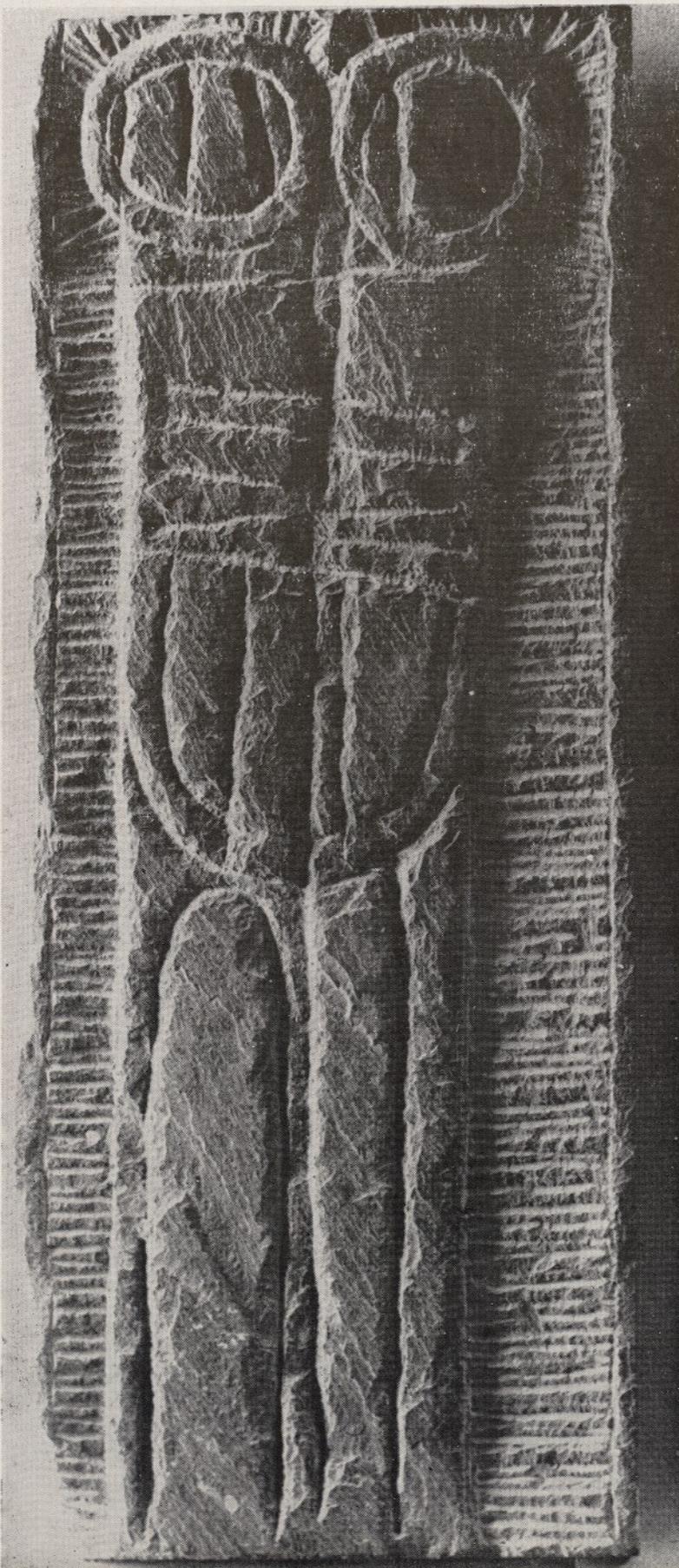
(Coll. Jeanne Laurent, Paris)



Ainsi, lorsqu'il a osé reconnaître que la réponse de l'homme par l'art était valable et qu'il a pris la responsabilité de parler son langage, la figure de l'auteur a changé. Voilà la vraie magie de l'art : la transformation du créateur par son œuvre.

Et voici une vieille leçon justifiée : l'art est délivrance. Que le sentiment de notre « inhabileté fatale » puisse retenir ou empêcher, nous le savons

RAOUL UBAC. Le couple. Ardoise gravée, 1955



bien. Mais il importe que l'artiste fasse ce qu'il doit faire. Son œuvre c'est son devoir. Et accomplir son devoir, c'est s'accomplir. La chance de l'artiste c'est de pouvoir transférer une partie de sa nuit sur un terrain de combat qui lui est accordé; s'il est vainqueur, et il peut l'être dans un sens s'il donne et ajoute au monde, il peut vivre.

Cette espèce de complicité clandestine que nous avons pour Ubac, à quelques-uns, comme à un homme qui opère aux confins de l'art, il nous faut décidément l'abandonner. Nous admirons un peintre parmi les grands, de ceux qui s'affirment dans un effort tragique en face de notre destinée.

Depuis que j'écrivais les lignes précédentes sur sa peinture à la fin de l'année 1950 l'art d'Ubac a évolué. Encore qu'il ait maintenu sa préférence pour des harmonies sourdes et sombres il a étendu son champ sonore; il lui arrive de faire vibrer des couleurs éclatantes jusqu'à un triomphal bleu-blanc-rouge! De même il a abandonné progressivement le linéament graphique noir et blanc qui servait à relier les formes. Les lignes blanches ont disparu. Les lignes noires sont devenues plus épaisses, plus musclées dirait-on; elles se sont transformées en des plans d'abord allongés (verticaux et horizontaux) puis en des surfaces. Le rythme s'affirme par le jeu de ces surfaces de formes et de dimensions diverses. Elles ne sont plus délimitées par des traits; elles se juxtaposent et par l'effet du contraste des valeurs paraissent se superposer. Dans les dernières œuvres le tableau se présente comme une articulation de formes polygonales où il est de plus en plus difficile de reconnaître un « sujet » (Minéral ocré).

Quelle est la signification de cette évolution du langage? Sans doute révèle-t-elle — avec le souci de se priver des effets de matière et des séductions de la touche — le mouvement qui porte l'auteur vers un dépassement de l'affectivité. Plus indépendant des apparences du monde, témoignant d'une plus grande maîtrise des élans du cœur l'objet qu'il construit apparaît plus solide, plus prémédité et peut-être plus vraiment inventé!

D'être moins reconnaissables les formes ne sont pas plus gratuites. Et l'éclat tragique d'être plus celé n'est pas absent; l'œuvre reste gonflée d'un violent rayonnement lyrique. Comment évoluera-t-elle dans les années à venir? Le peintre reviendra-t-il, comme il lui arrive de le penser, à des toiles plus réalistes? Comment savoir? Attentif et lucide, Ubac n'entend pas contrarier par des parti-pris esthétiques les poussées imprévisibles qui permettront à son langage d'accomplir sa juste métamorphose. On peut en être assuré! Son œuvre sera ce qu'elle doit être.

ANDRÉ FRÉNAUD.

Quand les extrêmes se touchent

par Pierre Volboudt

Dans sa conquête du « monde sans objet », d'espaces illimités et complexes, l'Abstraction — terme dont la valeur d'emploi demanderait à être éclaircie et qu'il faut bien adopter par commodité — dispose essentiellement de deux moyens qui, à première vue, paraissent s'exclure : la forme, unité homogène se développant selon une nécessité interne, forme pure ou forme-couleur dans laquelle les deux composantes sont étroitement associées, et la tache, qui se veut dégagée de tout support formel.

L'Abstraction à ses débuts, dans son intransigeance et sa volonté d'ascétisme sans concession, fit de la peinture une démarche de l'esprit, une représentation mentale disposant comme les pièces d'un jeu rigoureux formes et couleurs. Elle n'admit, elle n'admet encore, dans son principe que les formes logiques déduites et développées non seulement selon leur exigence propre qui est leur loi innée, mais aussi selon ce qu'on peut nommer une dialectique de la sensibilité. Figures pures, « automorphes », possédant leur valeur en soi et dont la couleur n'était que l'attribut.

Par la dissection des surfaces, le clivage raffiné des lames colorées, les disjonctions infinitésimales, les glissements de plans, le découpage de duretés anguleuses ou adoucies par l'insertion de segments infléchis, les formes s'agencent et s'ajustent en une sorte de mécanisme de structures, de tensions et de rythmes qui libère ou retient les intensités croissantes et décroissantes de contrastes et d'accords.

Mais l'espace imaginaire qui enveloppe de toutes parts la forme et la pénètre devient le lieu de toutes ses métamorphoses. Il est appel à une dilatation, à une fluidité qui les altère profondément. Peu à peu la rigueur fléchit et se nuance. Le jeu des formes s'assouplit et se complique. Le « calice glacé » des figures nettes et précises laisse s'échapper la pâte brûlante dont un Kandinsky l'emplit. La couleur ronge la forme et s'extravase. Elle s'étale et s'étend. Elle se répand en traînées, s'agglomère en taches et en nébulosités, se déploie en paraphes véhéments, en balafres, en entrelacs, calligraphiques fulgurantes de l'élan et de la fougue. Elle s'embrouille en écheveaux, en divagations tourbillonnantes, se noue et se dénoue, cingle, s'effile, s'étire en strates et en stries, ruisselle en nappes, se condense en masses, coagule, explose. Tantôt on la voit pulluler en molécules, gravitant comme aimantées autour de noyaux plus denses, se former en constellations éparses ou couvrir la toile d'une trame serrée de

filaments et de pointillés, maçonner d'alvéoles juxtaposées un espace touffu et sans fissure, bourré d'éclats et surchargé de signes. Tantôt elle se hérissé en herbes sombres devant des transparences qui luisent vaguement au delà. Des éclaboussures d'encre d'un Picabia se souvenant peut-être des pratiques d'un Wang Mo, on en est venu enfin par une trituration de la pâte, un grossissement démesuré du grain de la matière pétrie et repétrie, à des magmas somptueux, évocateurs d'épidermes et de continents.

Le carré, le cercle, le triangle, toutes les variétés

WOLS. L'explosion rose

(Coll. Hersent, Paris)





DEWASNE. *Analysis situs*, 1946 (100 × 73 cm)

qu'ils peuvent présenter sont encore des figures. Ils sont signes, thèmes et théorèmes posés en termes euclidiens. Mais l'abandon de la statique d'Euclide, les nouvelles conceptions de la matière qui la réduisent à un système d'énergies et de vibrations ont désagrégé l'apparence. Avec elle, les conditions de la sensibilité — le temps et l'espace — se transforment. L'artiste qui n'a pas à pénétrer les théories ni à les illustrer, mais qui les pressent et s'en sert pour étendre et renouveler le champ du visible, part de cette improbabilité et de cette impermanence fondamentales. Il est celui pour qui les choses pourraient être autrement.

Dans cet espace en rupture délibérée avec l'ancien, il découvre les « possibles latéraux » — un univers multiforme susceptible d'engendrer des séries indéfinies de combinaisons dont chaque partie s'associe suivant les lois d'une logique conjecturale, domaines incertains où tout est analogue et métaphore.

Il lui faut donc aller au delà de la forme et de la couleur simple et, sous la forme, faire voir la force qui fait la forme. D'où le besoin d'un mode d'expression moins élaboré, plus élémentaire, d'une sorte de dénominateur commun des valeurs de la sensibilité aux prises avec les énergies à l'œuvre dans la nature et capable de les traduire en des termes qui ne soient ni des figures, ni des formules, ni des symboles, ni des signes, mais des virtualités : la tache.

L'artiste, aujourd'hui, s'efforce d'exprimer ce qu'il pressent au delà de l'apparence dans les espaces démesurés et imperceptibles, où il s'aventure — lieux de substitutions et d'échanges continuels. La tache, le trait qui la prolonge sont les moyens de capter ce réel insaisissable. La tache n'est pas une forme, ou c'est une forme imparfaite qui n'est pas arrivée à maturité — un rudiment. La forme est définie et se définit et son caractère fondamental est d'être un contenu formel. C'est une expression-limite qui vaut

par elle-même et se signifie. La tache n'est qu'une pure virtualité de la matière, une parcelle d'énergie colorée, imprégnée de sensibilité. Elle vibre et, par là, elle vit. Mais ne lui est-il pas nécessaire pour exister et exercer sa fonction, d'être unie à ce support formel qu'elle répudie et auquel il lui faut bien s'accrocher et se retenir sous peine de n'être rien?

L'informe tend d'ailleurs sans cesse à s'organiser, ne fût-ce que par la simple juxtaposition de ses éléments, à édifier un espace par la prolifération de ses cellules colorées, à la façon des organismes madréporiques. L'artiste ne saurait l'accepter tel qu'il s'offre à lui; il doit le mener jusqu'au degré où peuvent se développer les motifs formels qui sont infus en lui, où des structures s'esquissent et l'encadrent.

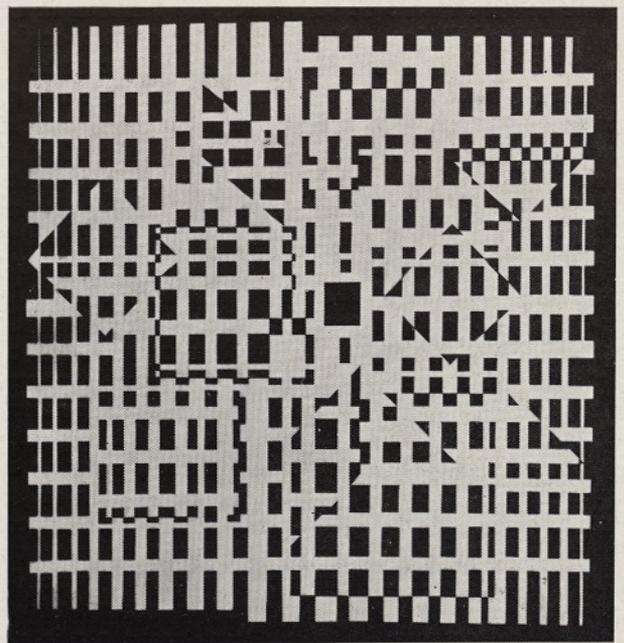
Le point, qui, par répétition ou épaissement, est l'élément premier de toute forme nous fait voir le passage de l'informe à la forme. Et la tache, la touche, même réduite à sa plus simple expression d'agrégat, d'accumulation ou d'allongement de points, est l'embryon d'une forme. Ainsi, la forme, détruite, désagrégée, renaît spontanément et se déclare au sein même de l'informe.

En tentant de faire de la matière une fin en soi, l'Informel se trouve assez paradoxalement réaliser, par une régression à l'informe, cet art « concret » qui, pour Kandinsky, était la véritable Abstraction.

Sans doute, le « Tachisme » se présente-t-il comme une réaction contre la rigueur de l'Abstraction géométrique, comme la révolte d'un lyrisme élémentaire. S'il est un séparatisme d'intention, il ne l'est pas autant qu'il le croit. C'est un extrémisme. Exagération, mais non contradiction, car il contient en lui toutes les aspirations d'une esthétique commune, à dominante unique, fondée sur le refus des « choses toutes faites » et sur la « dénaturalisation de l'art ». Ici, les extrêmes se rejoignent; ils se concilient et s'ajoutent et, presque se confondent.

PIERRE VOLBOUDT.

VASARELY. *Bug*. Peinture, 1955



Quelques sculpteurs d'aujourd'hui

par Pierre Courthion

Influencée par les transformations qui ont modifié notre vie, il était inévitable que la peinture prît une expression nouvelle; il n'est pas étonnant non plus que la sculpture nous apparaisse aujourd'hui transformée. Nous étions si bien habitués à la voir sous forme de Janus, en proie à je ne sais quel jeu de clair-obscur, que nous avons peine à concevoir qu'elle ne soit pas toujours le bas-relief d'une Vénus aux mille plis ou le genou avancé, lisse et poli, superluisant d'un michelangelesque Moïse.

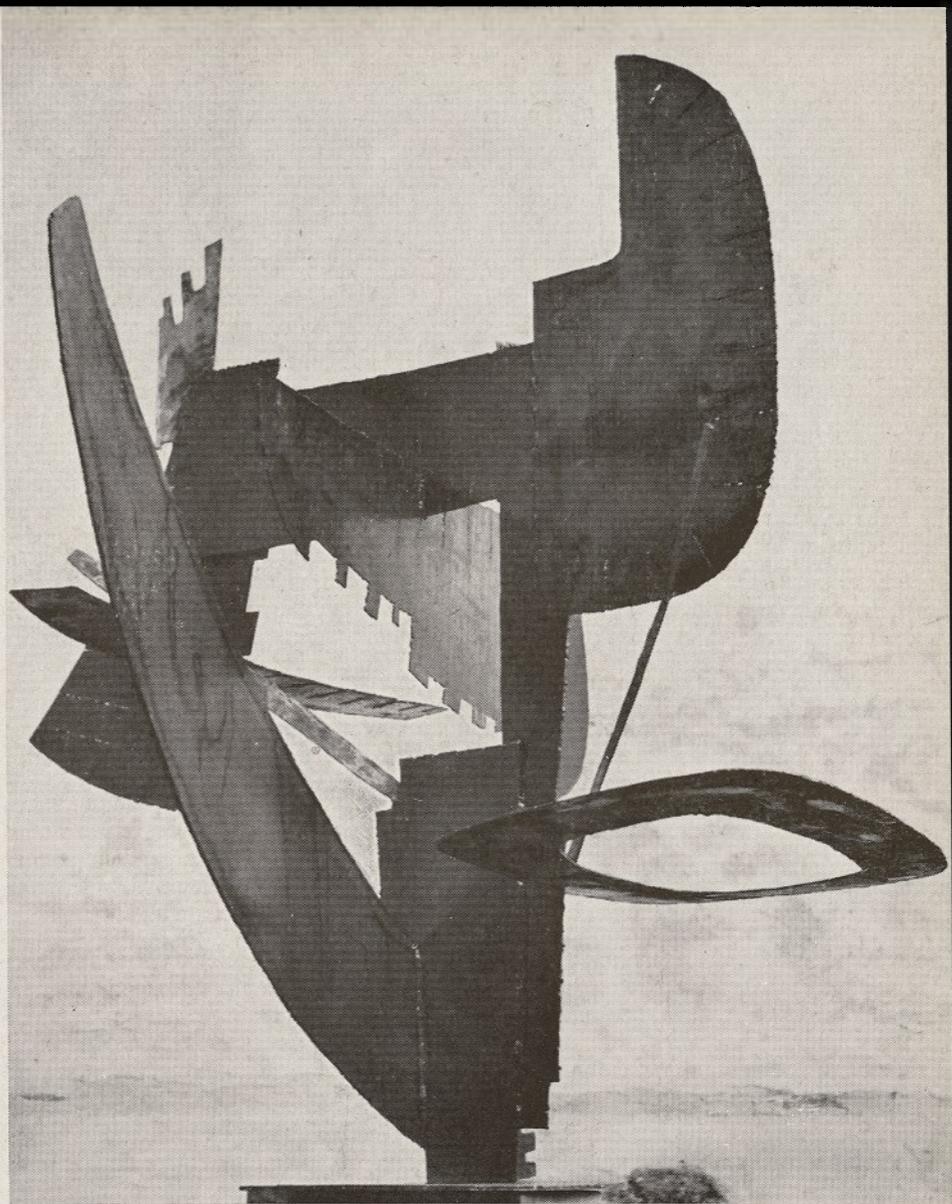
Il est donc compréhensible qu'en une époque d'art plutôt non-imitatif, abstrait comme on dit faussement, la sculpture ait cherché à se renouveler dans les nobles figures de Gonsalès, les recherches filiformes de Giacometti, les bruissants mobiles de Calder, les grandes formes de Brancusi, dispensatrices de lumière. A leur suite, parmi ceux qui ont aujourd'hui dépassé la quarantaine, je vois plusieurs chefs de file.

C'est à des recherches par plans que s'intéresse Berto Lardera. Reprenant l'art du découpage des mains de ses aînés, mais en donnant à celui-ci la force totale de l'expression artistique, Lardera trace dans le fer des figures qu'il assemble en les tordant, en les juxtaposant, en les faisant se joindre ou s'opposer.

Passé le premier étonnement de voir dans l'espace ces larges plans découpés, nous ne tardons pas à nous apercevoir que leur assemblage répond aux exigences d'une organisation intérieure qui en fait des cellules, des concentrés de matière animée.

Pourquoi, diront certains, pourquoi donner le nom de sculpture à ces prismes ajourés, faits de plans aux lignes pointues ou arrondies, incurvées ou méchantes dans quoi notre regard se prend comme à des sortilèges. Pourquoi? Mais parce que nous sommes ici dans le domaine de la pure sculpture, de l'art situé dans l'espace, lequel, à son tour se qualifie autour de la matière pesante, et différemment, suivant qu'il forme un élément d'attaque ou d'accompagnement. Voici que l'air lui-même prend une apparence de figure, griffée, animée, multipliée par ce centre durci qui fait office de catalyseur.

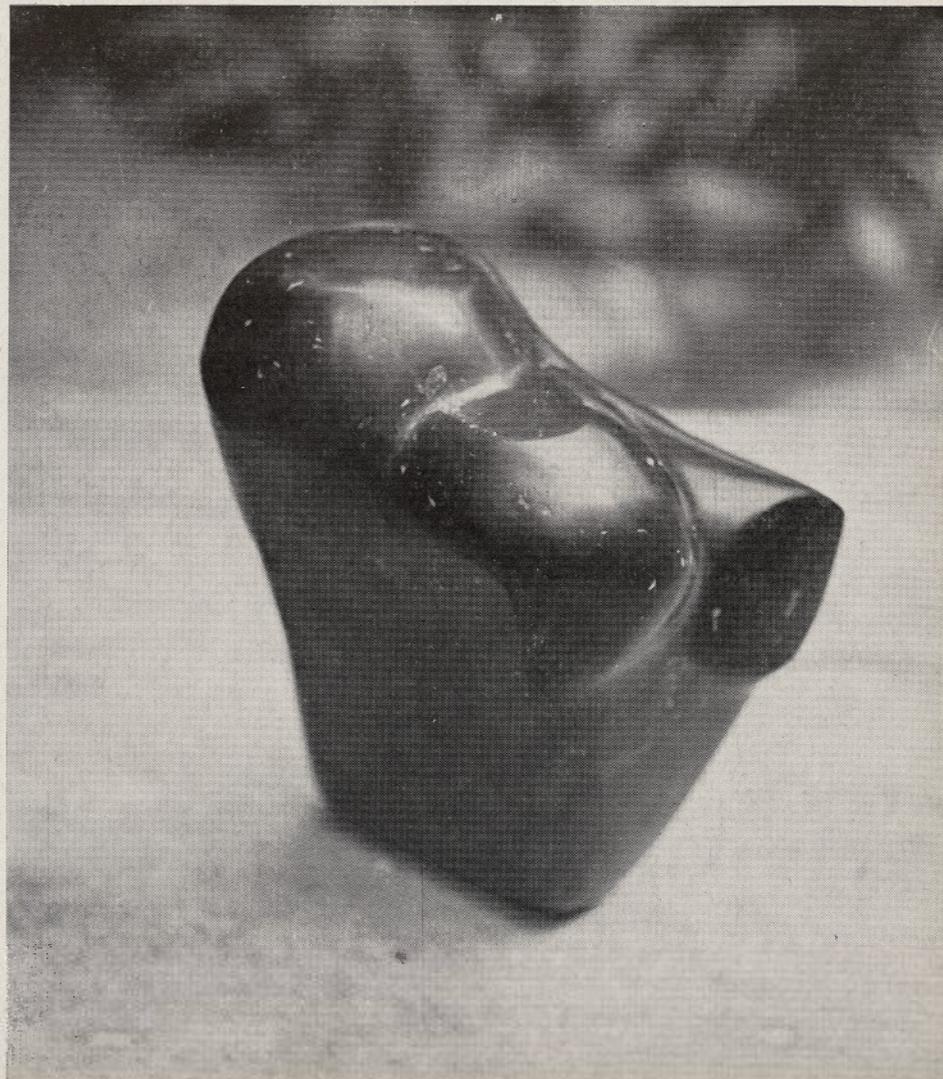
Dans l'atelier de Lardera, en plein quartier de Falguière, je vois une forêt de ces aimants métalliques, porteurs de charmes et de pensée. Ils se présentent à moi sous l'apparence première de monstres avec lesquels, finalement, je me familiarise au point de ne plus pouvoir me passer d'eux, d'avoir besoin même de leur présence, là, devant moi, à

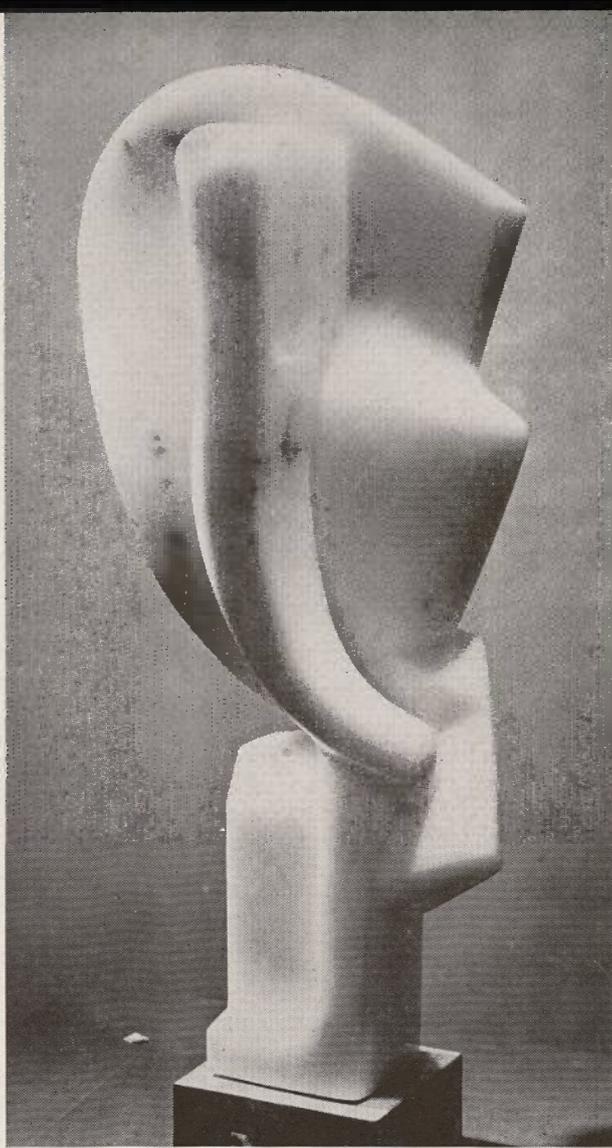


LARDERA. Cathédrale de la douleur n° 1, 1954

(Musée de Rio)

GILIOLI. La Sulamite. Granit n° 2, 1949





SIGNORI. Tête. Marbre, 1955

portée du regard : bêtes héraldiques, sirènes d'un combat à mesure humaine, desquelles je suis l'heureux amant, pour autant qu'il reste assez de jour pour que je les voie (et contre le mur de plâtre blanc, un bas-relief surgit d'un plan bicolore). Dans ce style non-imitatif qui ne connaît pas la froideur, Lardera s'affirme, maître de l'anguleux, du frémissant dans le dur.

Autre sculpteur : Gilioli, né sur les bords du Canal Saint-Martin, Gilioli dont on a parlé à propos du Vercors où il a dressé, solide cri de protestation, le monument des fusillés de La Chapelle.

Géant débonnaire aux traits comme vus à la loupe, Gilioli travaille dans son atelier, près de l'arrière-gare de Montparnasse. Venu d'un art quasi imitatif (j'ai vu chez lui un petit bronze noir, très ramassé et puissant de la période ancienne), il voudrait maintenant approcher une forme qui se marie avec l'architecture. Ses œuvres : bronze poli, onyx, marbre, granit ont des formes très géométriques qu'anime, dans les sculptures en cours d'exécution, une douce chaleur d'humanité. Dans tout ce que fait Gilioli, il y a comme un hommage à la compagnie qui vit près de lui. L'artiste n'est pas un m'as-tu vu ? « Un sculpteur se distingue, me dit-il, parce qu'il y en a cinquante qui ont préparé l'humus favorable à sa levée. » Ce mot me fait penser aux autres chercheurs de formes qui travaillent aujourd'hui, aux Siciliens Consagra et Franchina, aux descendants de Lipchitz et de Arp, à Signori, primé à Cortina, et qui vit depuis longtemps à Paris où il

était l'ami des Rosselli dont il fit le monument. Je pense à Pevsner, à Louis Leygue et à son cuivre martelé, à l'extraordinaire Kemeny aux particules groupées et rythmées, à Fontana.

Puis, je me reporte à Étienne Hajdu, autre sculpteur fou de l'espace et dont l'œuvre, moins acérée que celle de Lardera, est à l'autre pôle de la sculpture. Hajdu tente de donner à ses volumes fixes un fond évocateur de mobilité, un fond qui soit comparable aux vagues de la mer sur lesquelles vogue, intrépide, l'esquif de la pensée et de la sensibilité. Où va Hajdu ? Il n'est pas question de le savoir avec trop d'exactitude. Il cherche, il tâtonne. Il est comme un aveugle inspiré dans la nuit. Mais c'est dans le plein jour que le soleil du sculpteur commande à cette main qui taille et qui modèle ; c'est en plein jour que Hajdu conçoit l'impossible danseuse qu'il suscite là, devant lui, dans la lave ou la stalactite et à laquelle il donne le geste de la plasticité.

Si Lardera s'en tient au plan, Hajdu, lui, est préoccupé par la continuité du volume et son passage de la clarté lumineuse du convexe aux ombres les plus mobiles.

Lardera et Hajdu, tous deux ont le sens du monumental replacé dans la vie et dans la nature. Aussi, de même que je verrais très bien, à l'angle d'une maison, se dresser l'énigmatique chimère d'un grand fer découpé de l'un, emblème de notre existence agitée et traversée, je ne serais pas étonné d'apercevoir de l'autre, au mur circulaire d'un barrage alpestre (et ceci, avant qu'il ne soit trop tard et qu'on en vienne à capter autrement l'énergie), le chant des courbes et contrecourbes de quelque psaume massif, composé à la gloire du travail et de la fraternité.

PIERRE COURTHION.

HAJDU. Tête. Marbre, 1955



Un chapitre inédit de « Misérable Miracle »

La vision noire

par Henri Michaux

Dans mes visions, j'eus peur. Je venais de voir du noir. Et si j'allais ne plus rencontrer que le noir. Si j'allais, dehors comme dedans, me trouver à tout jamais dans le noir.

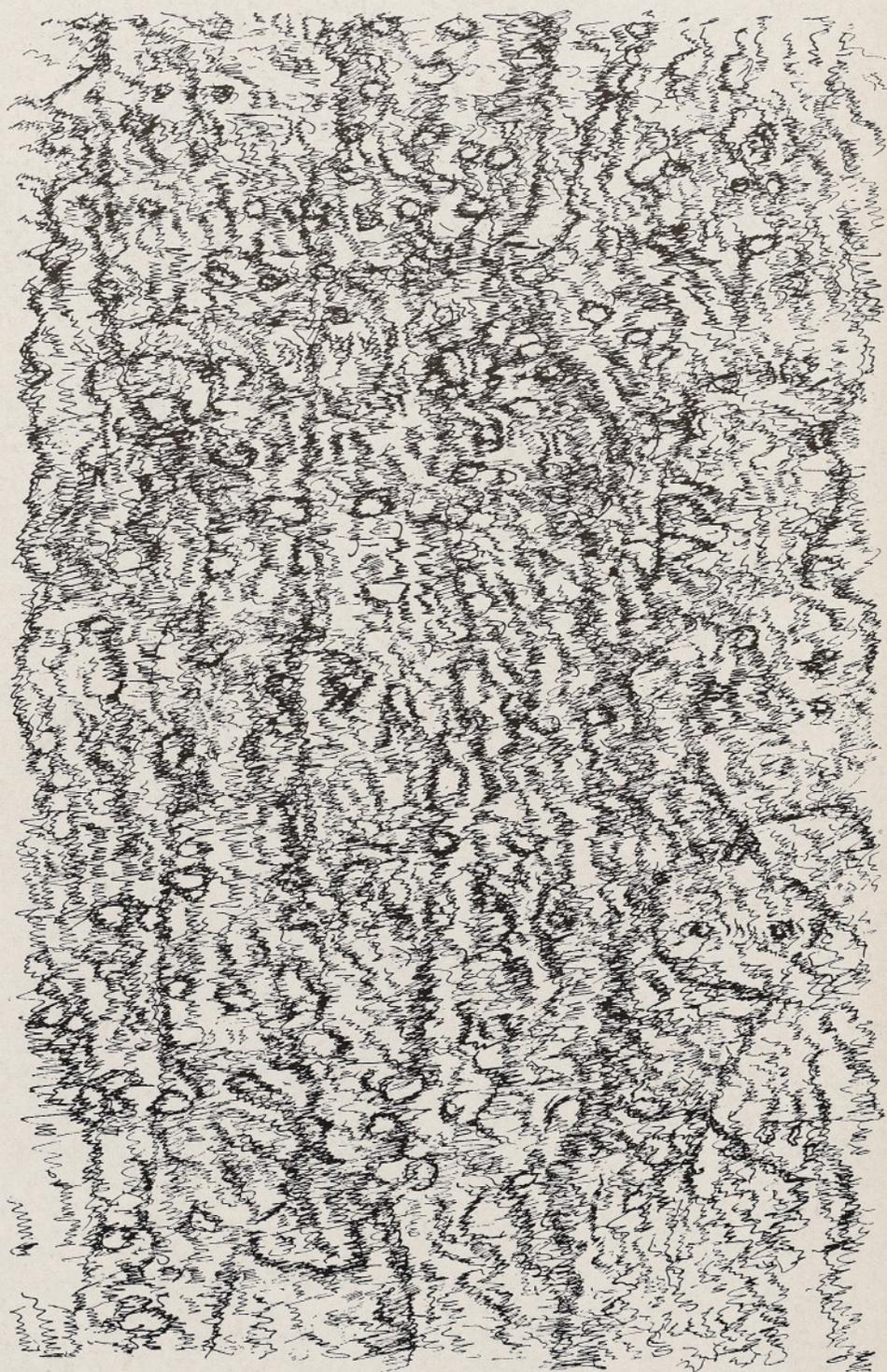
Moi qui avais cru jusque là, en vertu de je ne sais plus quelles considérations sur l'optique, qu'on ne pouvait avoir de visions intérieures vraiment noires, j'y étais maintenant et destiné peut-être à payer catastrophiquement ma damnée curiosité. Par taches, j'étais envahi, couvrantes, grouillantes, obnubilantes. Les habituelles roches fissurées étaient noires, les monuments qui tremblent ici sans tomber étaient noirs. Les têtes qui surgissent de partout étaient noires, anthracitement noires. L'envahissement augmentait. Les vagues porteuses d'images se faisaient abondantes, se faisaient rapides et fourmillantes.

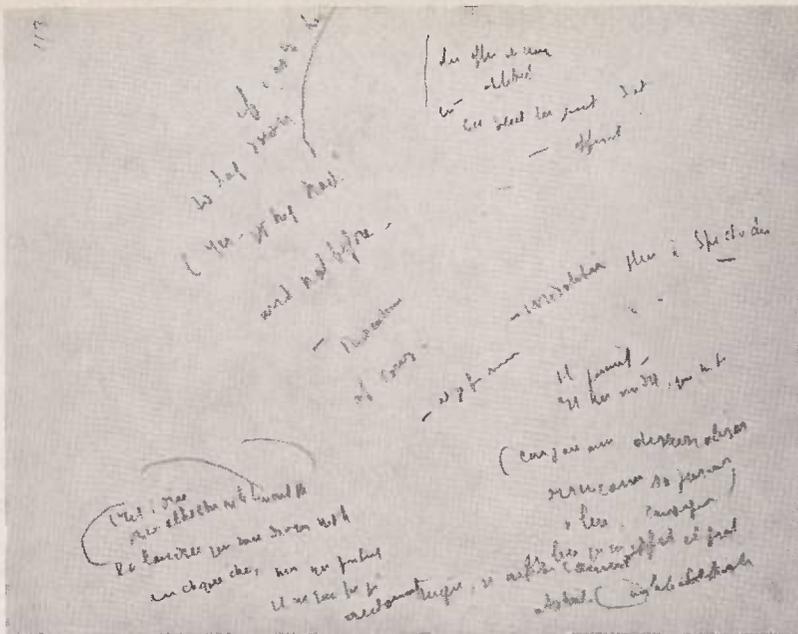
Des puits tourbillonnants, des parois vibrantes, des avancements en dents de scie (plus mouvements que surfaces ou couleurs) n'empêchaient pas l'invasion noire de se poursuivre implacablement, aussitôt après, pas diminuée d'une poussière.

Si loin que je pouvais observer, des points noirs s'y formaient, se rapprochaient (plus je regardais dans une direction plus j'y mettais du noir), se rapprochaient, pour se souder, pour se mettre à former une immense gangue presque ininterrompue, qui allait devenir totalement ininterrompue, quand à ce moment précis, l'espace lui-même disparaissait et un autre surgissait, où pareillement des points noirs, cette fois des sortes de carabes, mais qui eussent été follement nerveux, se mettaient en marche venant de toutes les directions comme pour se pénétrer, s'agglutiner, et déjà s'agglutinaient en une masse unique, quand l'espace une fois de plus disparaissait d'un coup, tandis qu'un nouveau prenait sa place, soit petit soit grand mais qu'infailliblement de cette façon ou d'une autre, les noirs allaient menacer, assaillir, et en un rien de temps, envahir, filant comme des fusées, menus au départ, immenses toujours à l'arrivée.

Parfois, suspendus en l'air, pareils au précipité d'une fantastique floculation, par millions de grains noirs serrés les uns contre les autres, ils tombaient sans arrêt, faisant à toute clarté une effarante et méthodique interception.

Du fond d'un je ne sais quoi toujours renouvelé, des corps noirs avançaient vers moi, ne laissant du champ de la vision (intérieure) qu'une petite fente de libre, qui me sauvait de l'obscurité totale. Cependant, sur le noir déjà répandu se posait un nouveau





Notes originales prises par Henri Michaux sous l'influence de la mescaline.

noir, un noir-noir, un noir de record, un noir de nécrose, qui non content de couvrir impérativement le champ se mettait à toute vitesse à gagner la fente, qui allait fatalement être bouchée, quand, nouvel aspect du drame (et qui revenait bien au même), ce n'était plus des extrémités vers le centre de la vision que venaient les noirs menaçants, mais c'était du centre et du fond de l'œil même que des millions de gouttelettes noires se mettaient à sourdre sombrement, à jaillir, à fuser et à faire geysers.

Comment était-ce possible? Mauvais signe, plus que mauvais signe et je n'osais vérifier la cécité, préférant garder un espoir. L'inquiétude toutefois grandissant, je tournai les yeux vers la fenêtre et les ouvris. Il devait être assez tard, mais un pâle reste de la lumière d'un après-midi d'hiver, un reste misérable, mais suffisant témoignait « Non; non, tu vois, tu n'es pas encore aveugle, tu vois au moins encore un peu ».

Étrange, cette lueur légère aurait dû me soulager et même carrément me reconforter, mais non je ne la « considérais » pas, et ne pouvais demeurer à la regarder, une puissance de fascination m'en faisait détourner les yeux et me contraignait à les fermer et à regarder en moi, où je savais que des vues étranges circulaient que je ne pouvais laisser passer sans en prendre connaissance. La bataille qui pouvait me perdre, la bataille d'obscurcissement, il fallait que j'y assiste. Les yeux fermés, aussitôt je rentrais dans l'engouffrement sombre... D'ailleurs, la cécité dont je me croyais indemne n'était pas tout, je pouvais n'être plus capable que de représentations noires, autre infirmité. Il ne fallait pas non plus (en réfléchissant) permettre à une image de se former, car aussitôt, de noir elle se couvrait, s'encollait, se complétait. Le noir l'occupait sans tarder comme un lotissement qui lui était dû.

Double toujours était le mouvement, du bout du monde vers le centre de ma vision, et, du centre de ma vision vers les bords. Ce dernier mouvement devenait plus fréquent et à y réfléchir plus extraordinaire.

Le noir parti du centre de mon écran, se dirigeait vers les bords. Il aurait dû les atteindre et bientôt sans doute et complètement, et cela il n'y arrivait pas. Il partait pourtant follement en largeur,

en hauteur, en prolongements fantastiques, en colonnes effrénées, mais jamais il n'arrivait à remplir complètement l'aire de ma vision. Voilà qui était singulier, voilà qui était mon problème: faire toujours plus d'espace. Arriverais-je à l'étendre autant qu'il faudra, ou allais-je à un moment être à court d'espace, à court d'imagination d'espace? J'en consommait tellement, il ne faut pas l'oublier, et si vite et il le fallait, la cadence des noirs étant formidable mais mes cadences d'espace, je peux le dire, étaient elles aussi formidables. Les noirs étaient un monde. Mes espaces étaient un monde. Grandiose était le combat. Il me venait toutefois par moments le soupçon que tel de mes espaces était, en fait, petit, mais dès qu'il était utilisé, il était comme la Voie lactée, on n'en pouvait trouver la fin. Son centre quand on le visait, quand on voulait l'atteindre, il fallait toujours aller plus loin, et s'y perdre sans même en approcher.

La très vague clarté à la fenêtre s'était à présent encore réduite sans toutefois avoir disparu tout à fait. Même ainsi elle me gênait si je lui ouvrais mes yeux. Pour l'apprécier, il eût fallu intérieurement me dénoircir, et, sans m'attarder je revenais à ma nuit, nuit de houille, sans faille, sauf une, sans zones, condensé de nuit, nuit pensée c'est-à-dire absolue. J'essayais de me tranquilliser. La nuit des aveugles, me disais-je, n'est pas pareille. Qu'est-ce que j'en savais? Et qui me dit que ma cécité à moi ne sera pas intégralement noire? Celle-ci en plus l'était activement, par renforts continuels d'obscur, et par sa puissance négriférante.

J'étais frappé de stupeur par ce mécanisme d'obnubilation, qui me tenait privé non seulement des couleurs, mais de tout acquiescement à la couleur. Je ne pouvais dans ma mémoire trouver le moindre souvenir où il y aurait eu une trace de couleur. Que faire? Il devait bien exister un mécanisme contre ce mécanisme. Mais j'étais fatigué. Toujours des affluences de noir, (un peu répétées peut-être, en quelque sorte sans création nouvelle) et cette fatigue, la fatigue n'est-elle pas la fin de la peur... le repos peut-être?

Les flots qui avaient sur moi jeté le noir ne me causaient plus de nouvelles surprises. La mer des noirs était devenue étale. Les minutes n'apportaient pas de nouveau noir. Il n'y avait que peu de remplacement. C'était plus lent, moins allant, plus du tout assaillant.

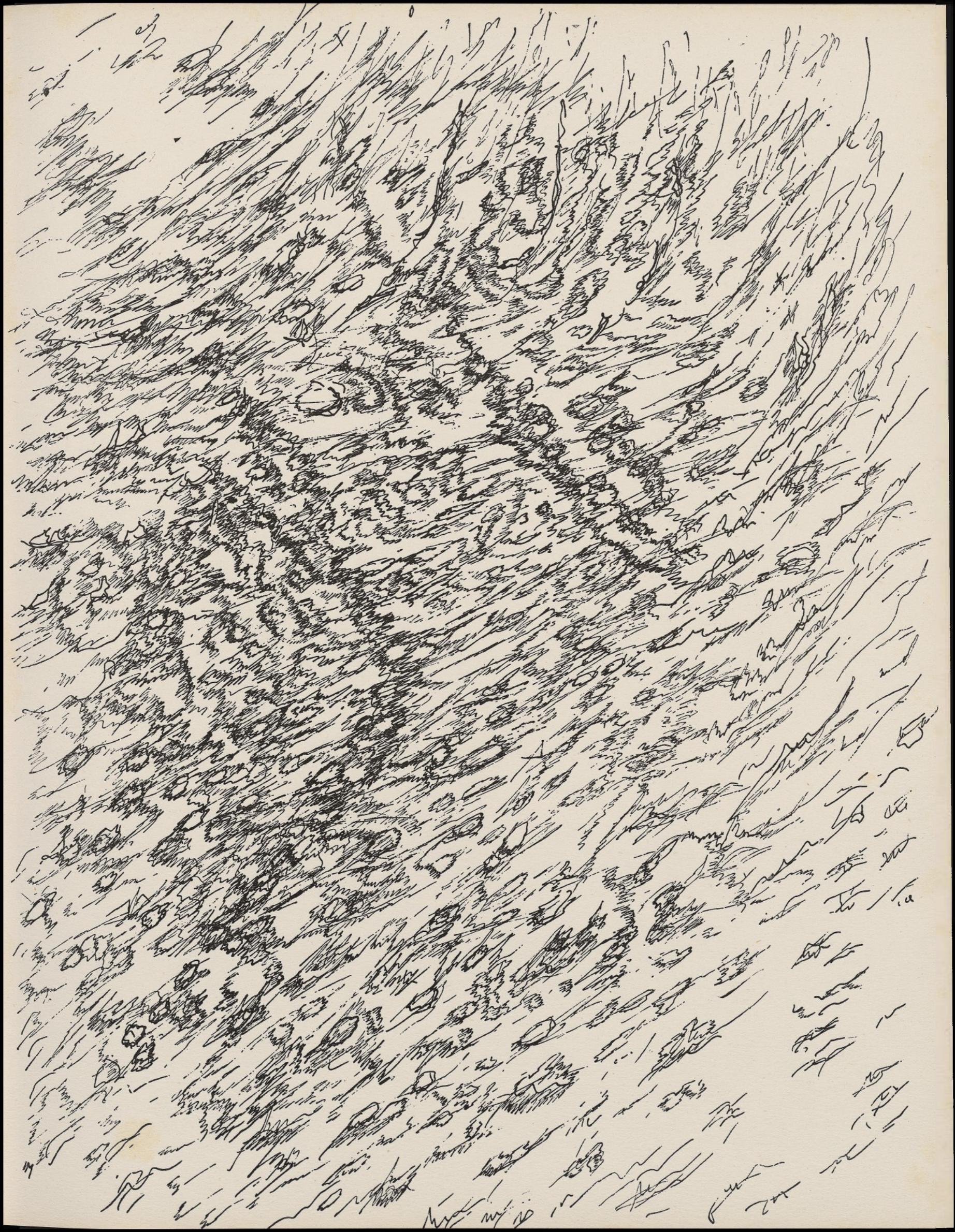
Il se passait du temps sans que j'y fisse grande attention (Bon signe.)

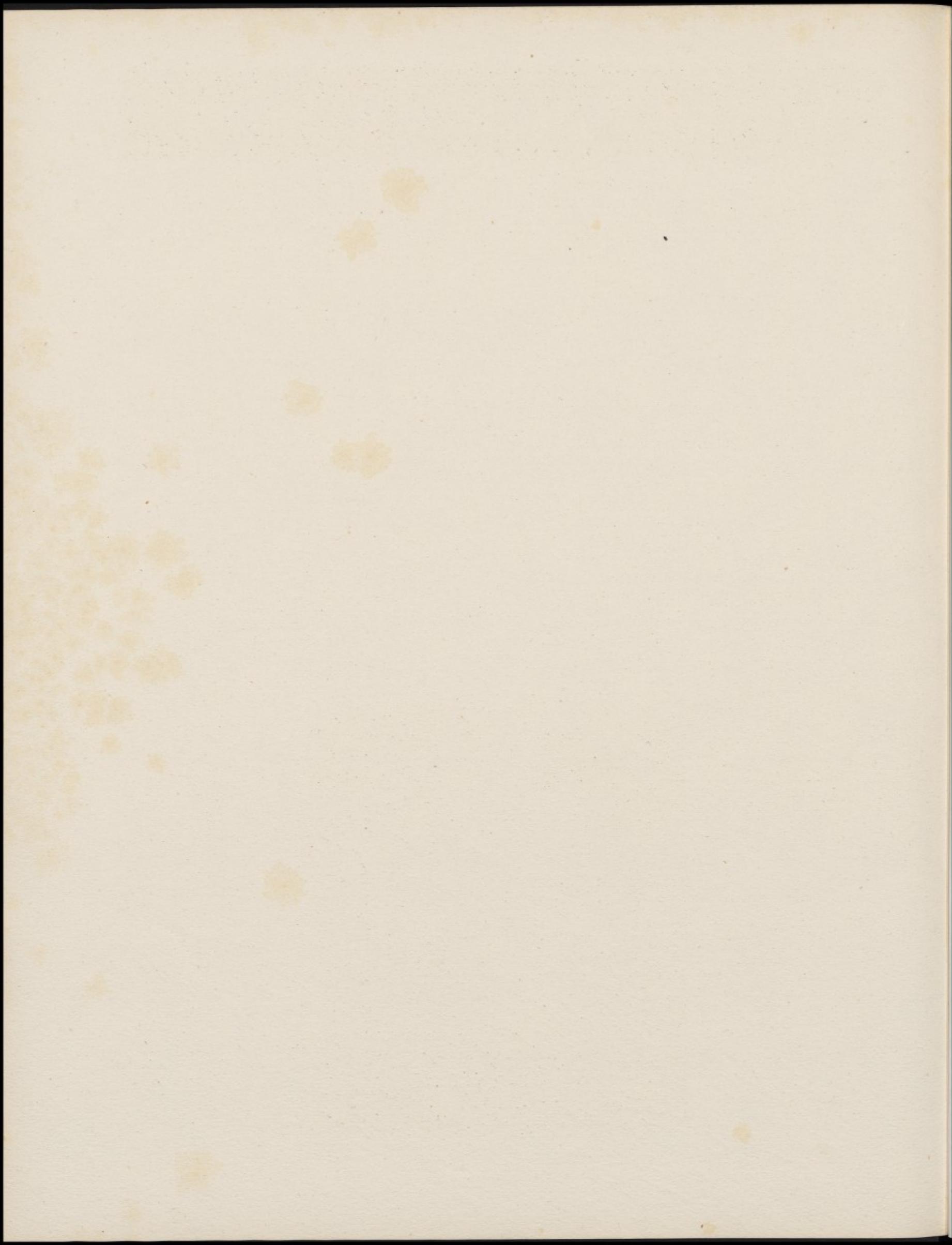
Par moments, un très, très, très long attelage, menue ligne horizontale, traversait lentement la steppe immense de ma vision.

La tranquillisation intérieure commençait, était venue. J'allumai, mais je n'aimai pas le résultat. Les objets, les meubles, les surfaces d'une variété de tons, si exagérée, si injustifiable et sotté et indigne, ne pouvaient que gêner l'ascète du noir que j'étais devenu. J'y préférerais revenir quoiqu'il fût bien réduit et se réduisant de plus en plus.

Seul, de loin en loin, un fil noir traversait encore, par instants, posément et par le milieu, le champ de ma vision, dernier rappel ou inutile avertissement. Je n'étais pas aveugle. J'étais sauf. Le drame noir avait cessé.

HENRI MICHAUX.





Chroniques du jour

◆ SUPPLÉMENT AU N° 7 DE XX^E SIÈCLE ◆

◆ JUIN 1956 ◆

L'APPORT ARTISTIQUE DES ÉTATS-UNIS

Si l'esprit romantique ne fut jamais étranger à l'artiste américain, peut-être le devons-nous à ce vigoureux préjugé anti-artistique qui fut, de tout temps, l'une des caractéristiques de la culture puritaine aux États-Unis. Dans ce pays fondé sur un principe d'égalité, où « l'homme moyen » est un objet d'idolâtrie, les excentricités de l'artiste sont considérées avec un certain mépris. Une tendance à la ferveur romantique, qui s'accroît depuis la dernière guerre, trouve sans aucun doute sa source dans un nivellement toujours plus effectif des institutions sociales. Quoiqu'il en soit, nous voyons s'affirmer, au cours de cette dernière décennie, un romantisme authentique. Les artistes repoussent les limites du tangible et s'efforcent de les dépasser. Leur but est de créer quelque chose de neuf en partant de ce qui n'a jamais encore existé. La plupart des meilleurs artistes américains évitent, aujourd'hui, toute référence aux traditions établies; ils cherchent à trouver dans l'action ce que les artistes d'autres époques cherchaient dans la réflexion. La course éperdue à qui créera le premier ce qui n'obéit à aucune règle, à qui effacera les valeurs reconnues s'est intensifiée depuis la guerre et elle a produit une révolution romantique qui atteint probablement aujourd'hui son apogée.

Toute l'énergie sublimée au cours des années de guerre éclate en 1945 sous forme de multiples expositions d'artistes, presque tous nés entre 1900 et 1915, dans un milieu qui a déjà tenté quelques expériences dans le domaine du cubisme, du surréalisme et du réalisme. En 1945, la situation se trouve influencée par des facteurs que nous résumerons sans peine: plusieurs peintres ont subi les restrictions de ce réalisme aride qui sévissait aux environs de 1930 et ont déjà évolué vers un cubisme synthétique ou analytique et un expressionnisme local. De nombreux abstraits surgissent après 1940 parmi lesquels Bradley Walker Tomlin qui se sert, pour ses abstractions, de

signes qui rappellent les graffiti, Mark Tobey dont la calligraphie à « ligne blanche » fait sensation et Arshile Gorky dont les fantaisies à main levée, dans le genre de Miró et de Arp, apportent, à cette époque, une note surréaliste. A part les influences du milieu, il faut noter un intérêt nouveau pour l'art européen et l'importance croissante que prennent les arts visuels, avec l'expansion rapide des musées et galeries de tableaux.

Moins d'un an après la guerre, l'ensemble des artistes américains se rendait compte de l'inquiétude profonde qu'il éprouvait. Des groupes se réunissaient pour d'interminables discussions contradictoires et, à

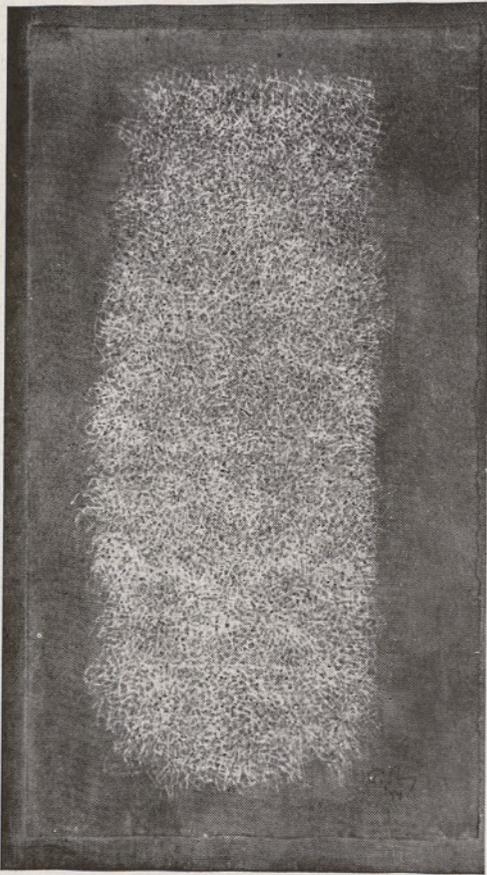
New-York surtout, une activité intense ne devait pas tarder à produire ce style qui allait dominer son époque: « l'expressionnisme abstrait. » Comme il fallait s'y attendre, un esprit souvent violemment agressif inspira les artistes en ces premières années d'après-guerre et les deux figures qui dominèrent cette époque et dominent encore la nôtre ne pouvaient être que des artistes abstraits et expressionnistes. Ce sont Jackson Pollock (né en 1912) et Willem de Kooning (né en 1904). Ils furent à la pointe du mouvement dit « non-formel » en peinture et ils exercent, encore aujourd'hui, plus d'influence qu'aucun autre artiste, ils continuent à inspirer les jeunes peintres par leur

évolution, par leur style sans cesse remis en question et toujours modifié. Les premières toiles de Pollock révèlent l'influence de Picasso (c'était le cas de presque tous les peintres à cette époque), le Picasso de la *Jeune fille au miroir* qui appartient actuellement au Musée d'Art Moderne à New-York. Mais Pollock marque un progrès américain sur l'expressionnisme de Picasso en se servant de coloris dissonnants en couches épaisses et rugueuses ainsi que d'espaces ambigus. Avec Rothko et Tomlin, il utilise l'imagerie des « totems » pour des expériences qui, bien qu'inspirées par le surréalisme, relèvent plus spécifiquement d'un domaine qui n'est ni verbal, ni littéraire mais psychique plutôt que symbolique.

Lorsque Pollock rompt finalement avec la peinture orthodoxe, vers 1948, c'est le signal d'une rébellion totale pour tous les peintres d'avant-garde aux États-Unis. J'insiste sur ce point parce que le style de Pollock à cette époque, avec lequel nous sommes à présent familiarisés, est encore en vigueur aujourd'hui. Lorsqu'il se mit à déverser sur la toile sa peinture en écheveaux compliqués dans ses libres compositions, il bannit toute distinction entre la forme et le contenu. L'automatisme de Pollock diffère de l'automatisme surréaliste qui s'efforce encore d'extraire de l'art visuel un sujet de polémique. Pollock libère la couleur elle-même en tant qu'agent d'expression. L'accent est mis sur l'acte de peindre, sur le réflexe psychique et moteur de l'art. La personnalité expressionniste la plus vigoureuse est naturellement De Kooning, dont l'influence sur la jeune peinture américaine est exceptionnelle. Les changements rapides de De Kooning et l'habileté avec laquelle il se laisse mener par son pinceau ont attiré l'attention des critiques. Voici un homme qui ne succombe pas facilement à la pression qu'exerce sur l'artiste une ambiance comme celle de New-York. Né en Hollande, De Kooning arrive aux États-Unis en 1926. Il se peut qu'il

KOONING. Composition, 1955 (Salomon R. Guggenheim Museum, N. Y.)





TOBEY. Peinture, 1954 (Galerie Rive Droite)

y ait apporté le souvenir inconscient de l'expressionnisme nordique. Son tempérament obéit à des intuitions rapides alliées à une technique éblouissante. Contrairement à Pollock, De Kooning travaille souvent d'après un modèle défini et il donne à sa peinture un cachet plus ou moins abstrait selon l'image qui l'inspire. Et pourtant, son art résume le mouvement anti-traditionnaliste car, tout en se servant des moyens les plus traditionnels, il a su créer un langage qui ne l'est absolument pas. Sa première grande exposition d'après-guerre présente un groupe de toiles qui se rapportent toutes, de près ou de loin, au thème des *Excavations*. Il y écrase l'espace et le repousse jusqu'aux bords de ses toiles, rejetant la perspective cubique pour adopter la perspective multiple. Il revint, par la suite, à l'image humaine sur laquelle il devait reporter la ligne vitale et les formes énergiques de ses *excavations*. Son trait violent et ses coloris voluptueux devaient, en fait, submerger ce qui pouvait y subsister encore de littéraire. Ses célèbres séries de *La Femme*, d'une technique puissamment suggestive, sont souvent interprétées d'après les canons historiques d'un art démodé qui met l'accent sur l'iconographie, ce qui est, ici, une erreur manifeste. L'aspect le plus passionnant des peintures figuratives de De Kooning, c'est l'ambiguïté de l'espace où les formes se heurtent et se poussent dans un sujet et un arrière-plan qui semblent vouloir éclater hors de la toile. Alors qu'avec ses *Femmes*, il souffre toutes les douleurs de l'accouchement, De Kooning exerce son influence sur toute une génération de jeunes peintres. Mais cette influence s'explique surtout par les moyens techniques nouveaux qu'il leur apporte. Il se sert d'un pinceau très épais pour étaler largement ses couleurs en tournant son pinceau avec

un effet dynamique extraordinaire, car il est le créateur de ce fameux « coup de cuiller » que nous retrouvons aujourd'hui chez tant de jeunes peintres. La surface *énergétique* due au coup de pinceau expressionniste est typique d'une grande partie de la peinture américaine contemporaine.

Dans ses œuvres les plus récentes, De Kooning étend son thème de la femme en incorporant dans les paysages, les figures et dans les relations de l'un avec l'autre, des éléments abstraits. La grande composition abstraite achetée par le Musée Guggenheim est significative car elle marque le point culminant de ses dernières pièces figuratives. De Kooning y reporte la ligne fouettée, expressive des premières « excavations » ainsi que la lourde matière et le modelé expressif de *La Femme*. La couleur est utilisée à fond pour créer espace et vie. De Kooning a su inspirer à la peinture américaine une vision neuve et sans préjugés au service de laquelle il met une technique de virtuose et une indifférence totale aux critères établis.

Les cinq premières années d'après-guerre furent fiévreusement iconoclastes. L'extrémisme est un mal nécessaire. C'est alors que Mark Rothko montre ses toiles d'une nouveauté radicale, d'immenses peintures sereines, souvent composées de deux rectangles. En purifiant ses formes jusqu'à les réduire à des plans de couleur pure, Rothko contribue à libérer l'art américain de ses entraves traditionnelles. L'œuvre réactionnaire de Rothko et de Clifford Still est l'égal de celle de Pollock car elle démontre que le travail, c'est le sens même de l'œuvre.

Après 1950, pourtant, la lutte entreprise par cette école dans le but de s'affirmer s'apaise peu à peu. L'extrémisme n'est plus nécessaire. Peintres et sculpteurs prennent le



GUSTON. For M., 1955 (Sidney Janis, N.Y.)

temps de réfléchir. L'expressionnisme violent touche à son déclin et un esprit nouveau se révèle. Les peintres songent à consolider leurs conquêtes, à construire une œuvre plus logique; ils se préoccupent davantage de sa signification propre, même si cette signification est subjective ou psychologique et surtout, ils dépassent la phase agressive et recherchent à nouveau les possibilités lyriques de la peinture à l'huile. Jack Tworckov, Theodoros Stamos, James Brooks, Esteban Vicente et beaucoup d'autres s'affirment comme des peintres lyriques abstraits.

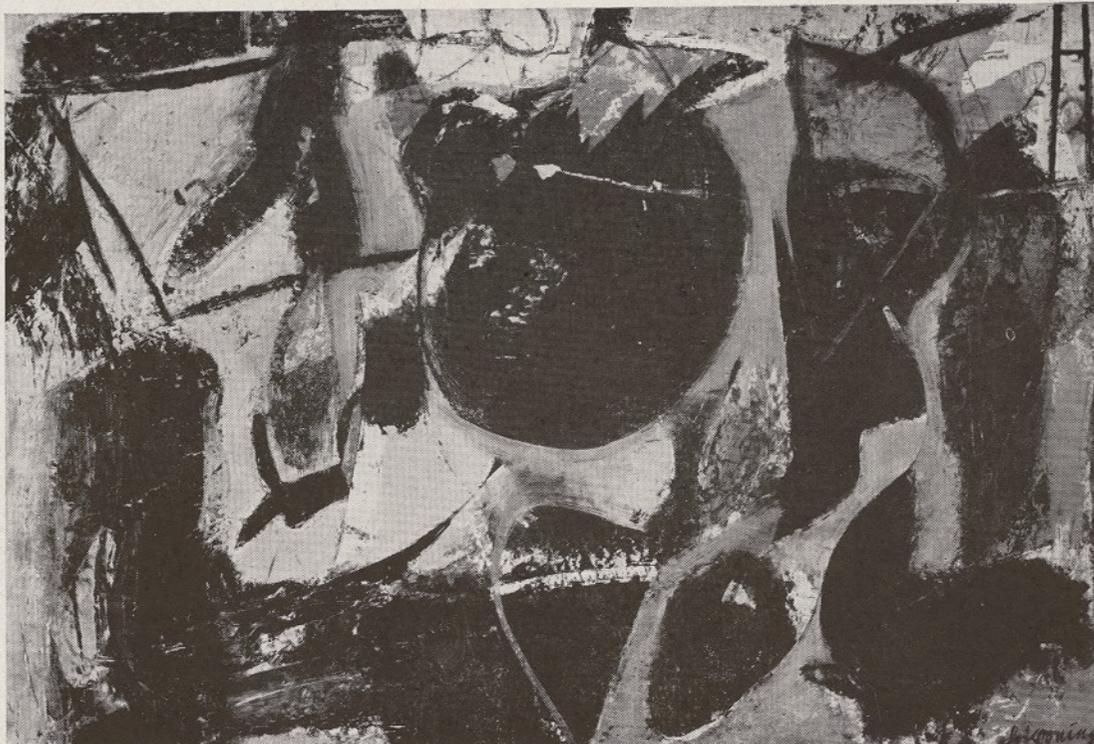
Le plus important de ceux-ci est Philippe Guston (né en 1912) qui vient d'exposer récemment les résultats de longues années de recherche éperdue pour atteindre une synthèse; son œuvre a pris ces derniers temps une place de tout premier plan à New-York. Dès avant la guerre, Guston avait acquis la réputation d'un réaliste poétique exceptionnellement doué. Dans la ligne traditionnelle, il fut admirable. Son évolution vers l'art abstrait fut tourmentée et il lui fallut plusieurs années d'expériences pour faire ressortir ce don qui éclate aujourd'hui dans son œuvre: un lyrisme inquiet, absolu, profondément émouvant. Lorsque Guston se tourna vers l'abstraction, il renonça à l'élégant modelé de son style primitif et abandonna préparation classique et couches de fond pour s'essayer aux expériences spontanées. Puis, il alterna les couches épaisses et minces sur ses toiles, brossant à tour de rôle des étendues rudes et lisses. Son tempérament sensitif l'incline vers une technique que l'on compare souvent à celle des Impressionnistes. A mesure que son travail évolue, on s'aperçoit qu'il s'inspire principalement d'une poésie sensorielle. Il ne lui suffit plus de traduire la sensation mais encore toutes les associations qu'elle entraîne. Les dernières œuvres de Guston sont d'une technique remarquable. Couche après couche, elles se construisent avec, par endroits, ces frottis qui donnent une surface aussi lisse que le marbre. Avec des superpositions habiles de couleurs,

POLLOCK. Rythme d'automne, 1950

(Sidney Janis Gallery, New York)



il crée une luminosité qui semble rayonner de l'intérieur. La beauté de ses toiles résulte en partie de leur surface si subtilement étudiée, et, en partie, de ces espaces flottants où l'air semble vibrer derrière quelques figures abstraites généralement brossées d'un trait épais et vigoureux. A part un courant souterrain mal défini, l'arrière-plan qui soutient les figures est absolument ambigu et offre peu de points de référence. L'œil est pris par la surface et la mémoire sensorielle fait le reste. Les toiles de Guston évoquent une sensation particulière qu'on pourrait qualifier de « houleuse ». Derrière le plan visible, déferle toute la force de la nature difficile à contenir. Voilà le sujet de son œuvre : c'est la vague qui s'enfle au sein de l'océan, de l'amour, du paysage. Et le geste impérieux de l'homme, qui s'affirme en traits lourds, est porté par cette vague. C'est son affirmation en face de la nature dont il exprime les contrastes de violence et de beauté. L'évolution vers ce que nous appellerons la phase classique de l'art abstrait se remarque également dans les arts graphiques. Un grand nombre

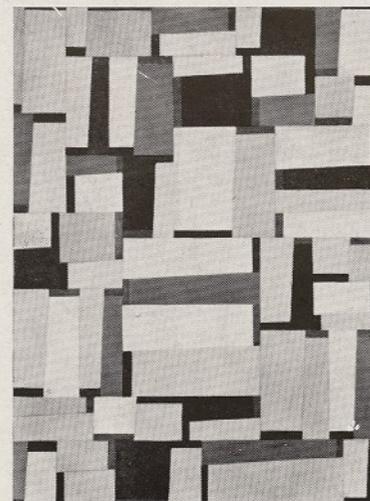


DE KOONING. Abstraction, 1948

(Sidney Janis Gallery, New York)

POLLOCK. Huile sur toile, 1953

(Salomon R. Guggenheim Museum N. Y.)

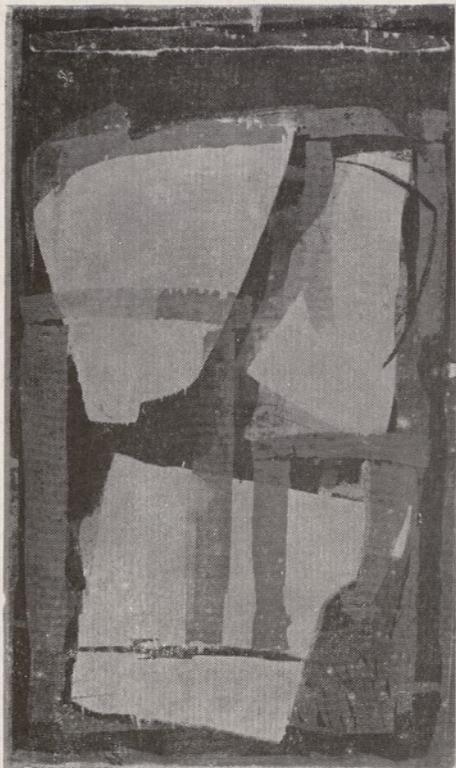


GLARNER, 1953
(Galerie Louis Carré, Paris)

d'artistes, parmi lesquels Schanker, Hayter, Lasansky, Peterdi, Schrag, contribuèrent à libérer les arts graphiques de leurs entraves afin de les rendre plus expressifs. Adja Yunkers (né en 1900), qui est l'égal de Guston dans le domaine de la gravure, a su exprimer avec beaucoup d'éloquence l'abstraction lyrique. Yunkers, qui fut peintre pendant des années, commença pendant la guerre à faire des gravures sur bois en couleur qui révélèrent un mode d'expression entièrement nouveau. Vers 1950, il commença à se défaire d'une imagerie périmée pour se servir de formes expressionnistes parallèles à celles des peintres. Ses gravures sur bois et ses monotypes prennent une importance et des dimensions accrues, entièrement soumises à la forme et à

→ POLLOCK. Les gardiens du secret, 1943.





YUNKERS. Paysage, 1955. (Gravure sur bois)

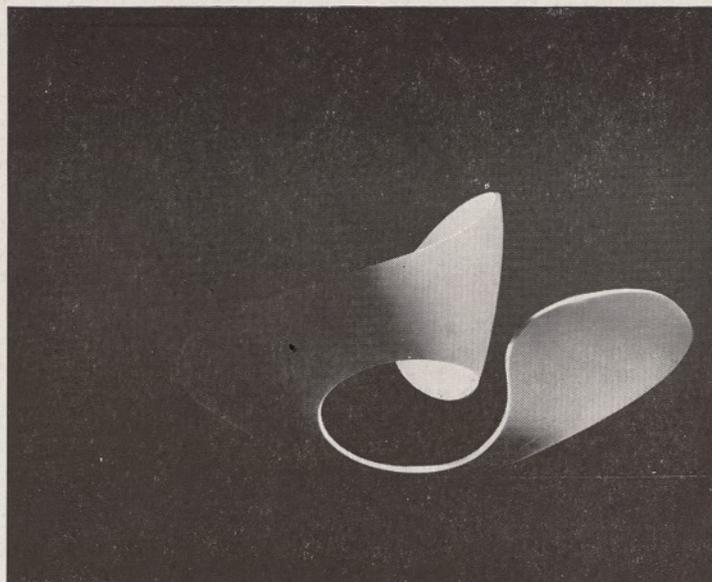
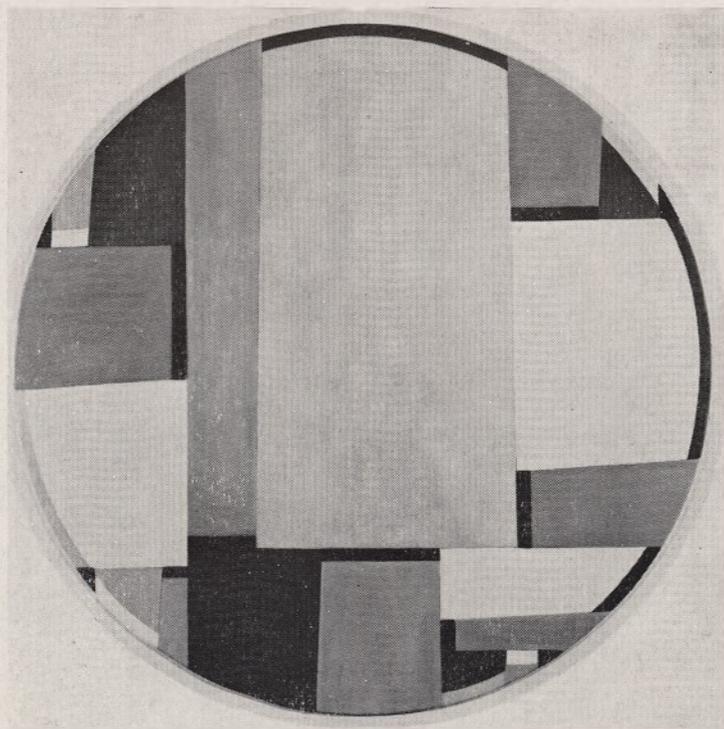
la couleur. Des couches de couleur superposées produisent un effet de vibration lumineuse, ponctuée de formes larges et plates. L'espace s'étend à l'infini dans ses dernières œuvres, surtout dans ses monotypes. En s'écartant de la conception linéaire dans ses gravures sur bois, Yunkers produit une forme neuve que beaucoup de jeunes artistes ont trouvée flexible et infiniment adaptée à l'expression individuelle. Après avoir employé jusqu'à cinquante-six coloris différents dans une seule gravure sur bois, Yunkers, sentant qu'il avait poussé cet art jusqu'à ses limites, est revenu à la peinture.

Je disais, en commençant, que le style expressionniste domine les arts visuels, mais il y a toujours des exceptions et quelques-unes ont pris, depuis la guerre, une place de premier plan. Parmi les peintres, je citerai Fritz Glarner (né en 1899) qui perpétue la tradition néo-plastique. Ses coloris n'ont plus rien de simplifié, ils sont, au contraire, généreusement mélangés. Sa forme s'écarte de la conception rectangulaire et introduit même une conception abstraite des ombres. Il se sert d'une ligne penchée et d'une image réversible. Dans ce qu'il appelle ses « toiles relationnelles », Glarner affirme une équivalence profonde de la vie et reflète les tensions du subconscient. Ses espaces ambigus suggèrent que tout aspect positif a son envers négatif, que tout objet ou émotion ici-bas est réversible.

DORA ASHTON.

GLARNER. Tondo n° 34, 1955

(Galerie Carré, Paris)



JOSE DE RIVERA. Noir et rouge, 1952. (Sculpture)

DE PISIS

La mort a mis fin à la longue agonie de Filippo De Pisis, le plus populaire des peintres italiens de la « seconde génération ». Cet homme vraiment libre, incapable de supporter aucune contrainte, était depuis plusieurs années prisonnier de son corps malade. Enfermé depuis sept ans dans une maison de santé, il avait cessé peu à peu de peindre, ne pouvant pas juger, disait-il, la valeur de son travail. Filippo De Pisis avait vécu à Paris de 1925 à 1939, mais sans susciter alors beaucoup d'intérêt, car ses préoccupations n'avaient rien de commun avec celles des artistes de son âge. C'est à Londres qu'il obtint son premier succès, lors d'une exposition de paysages parisiens et anglais chez Zwemmer, auquel je l'avais moi-même présenté. Au début de la guerre les collectionneurs italiens qui, jusqu'alors, avaient refusé de recevoir ses toiles même en cadeau, découvrirent que son art était un pont jeté entre Paris et Venise, et qui dissimulait la pauvreté de la peinture italienne au siècle passé. A une époque de recherches graves et laborieuses, son apparente facilité déconcerte, et pourtant, de même que certaines peintures de Picasso n'auraient pas été reniées par Ingres ou Raphaël, tel « paysage » tel « intérieur » de De Pisis n'aurait pas déplu à Pissarro, à Marquet et surtout à Vuillard, le Nabis dont le Musée d'Art Moderne nous a montré récemment des toiles d'une rare subtilité. Comme le voulait Delacroix, De Pisis peint vraiment un homme qui tombe par la fenêtre avant que le corps ne s'écrase sur le pavé, aussi l'exécution peut-elle paraître hative, presque sténographique. Ce n'est évidemment pas un créateur de formes, mais un peintre de sensations, de rencontres inattendues. La réminiscence stimule son imagination et ses paysages les plus beaux, comme *Notre-Dame*, *Trafalgar-Square* ou *Saint-Marc* sont ceux qui ont depuis des siècles inspiré les plus médiocres mais aussi les plus grands artistes. Était-il vraiment un peintre? Lui-même se croyait plus grand poète que peintre. Et il est assez curieux de penser que la peinture italienne a trouvé son meilleur paysagiste chez un artiste dont les dons poétiques sont certes plus authentiques que les dons purement plastiques. Le hasard joue un rôle capital dans son œuvre, qui comprend des milliers de toiles de valeur inégale : chaque tableau de De Pisis est une aventure, et toutes les aventures ne sauraient être heureuses. On y trouve cependant de nombreux chefs-d'œuvre qui justifient la faveur dont cet artiste jouit auprès des amateurs et de la bourgeoisie d'Italie. Verrons-nous bientôt une grande rétrospective de De Pisis à Paris? En attendant la réouverture du Musée National d'Art Moderne, le Petit Palais, qu'il aimait tant, pourrait lui rendre l'hommage dont peu d'artistes nous paraissent plus dignes.

S. L.

UNE RÉTROSPECTIVE JOAN MIRÓ

La rétrospective Miró que l'on aura pu voir au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, puis au Musée Municipal d'Amsterdam, enfin à la Kunsthalle de Bâle, aura permis, malgré d'évidentes lacunes, de très précieuses reprises de contact avec une œuvre parmi les plus originales de notre siècle, et Dieu sait pourtant si ce siècle en a produit d'exceptionnelles. Qu'on le déplore ou que l'on s'en félicite, le grand problème actuel de toute la peinture d'aujourd'hui réside dans le partage de cet art entre la figuration et l'abstraction. Il est présent à toutes les délibérations d'un spectateur scrupuleux et cultivé devant une peinture qui va de l'avant. Il hante, d'ailleurs, toute la peinture moderne depuis plus de cinquante ans. Comment l'œuvre de Miró se situe-t-elle à cet égard? On entend souvent qualifier Miró d'abstrait. Mais ce n'est là qu'une preuve supplémentaire du peu de perspicacité picturale d'un très grand nombre d'aveugles ou du désir d'embrouiller d'un certain nombre de borgnes. Miró n'a jamais été abstrait, ne l'est pas encore et, si je

ne me trompe, n'est certainement pas enclin à le devenir un jour.

Miró ne se trouve même pas en marge de la figuration. Il est en plein dedans. C'est de la figuration la plus caractérisée que sa peinture a pris naissance et dans la figuration la moins tentée par l'abstraction qu'elle s'est réalisée de bout en bout. Miró a toujours pratiqué un art de transposition des données du monde extérieur, une transposition qu'il sut parfois pousser fort loin, sans doute, mais qui n'en est pas moins figurative. Faute de comprendre cela, le langage et le monde de Miró demeurent des énigmes.

Autant que Klee, Miró est aujourd'hui le peintre le plus pillé par toute une série de ses plus ou moins jeunes confrères, avec lesquels il ne faut le confondre d'aucune façon. Klee fut un prospecteur génial du domaine figuratif. Miró a ouvert sur les possibilités inconnues de la peinture figurative des perspectives sensibles et personnelles. Klee, Miró ne sont pas figuratifs par crainte et prudence. Les confrères en question sont des suiveurs que leur ombre fait



MIRÓ. Le gendarme, 1925 (248 × 195)

(Coll. R. Gaffé, Bruxelles)

MIRÓ. Personnage orangeux, 1949



(Coll. particulière)

trembler mais que celle de Klee, de Miró rassure.

Il est bon de se rappeler que Miró, né en 1893, fit ses débuts les plus importants dans la peinture, entre 1917 et 1923, sous l'influence directe du cubisme. Pendant ces années, son art fut très nettement « construit ». Ce cubisme n'était pas celui, synthétique et abstractisant, qui tentait de ramener toute représentation aux deux seules dimensions de la surface plane, mais un cubisme plutôt cézannien, soucieux de géométriser quelque peu les données du monde extérieur et ravi d'organiser systématiquement tous les éléments de la composition.

De ce premier Miró digne d'être retenu, dont toutes les œuvres sont savoureuses et quelques-unes parmi les plus admirables de leur auteur, il ne restera presque rien dans les peintures de la suite, sinon, et toujours se développant, une étonnante faculté de placer toute forme et toute couleur de la manière la plus expressive. Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Miró exclusivement sous l'angle de la justesse expressive de l'emplacement des termes picturaux, on ne tarde pas à découvrir l'un des plus beaux sujets d'émerveillement. La peinture de Miró évolua vers une sorte d'imagerie finement expressionniste, d'une plasticité fraîche et comme spontanée. Enfin, elle gagna ces régions, très personnelles à Miró,



MIRÓ. Personnage orageux, 1955

(Galerie Maeght, Paris)



MIRÓ. La nuit se lève au rythme, 1954

MIRÓ. Sur le fleuve Amour, 1927 (128×195)

(Coll. René Gaffé, Bruxelles)

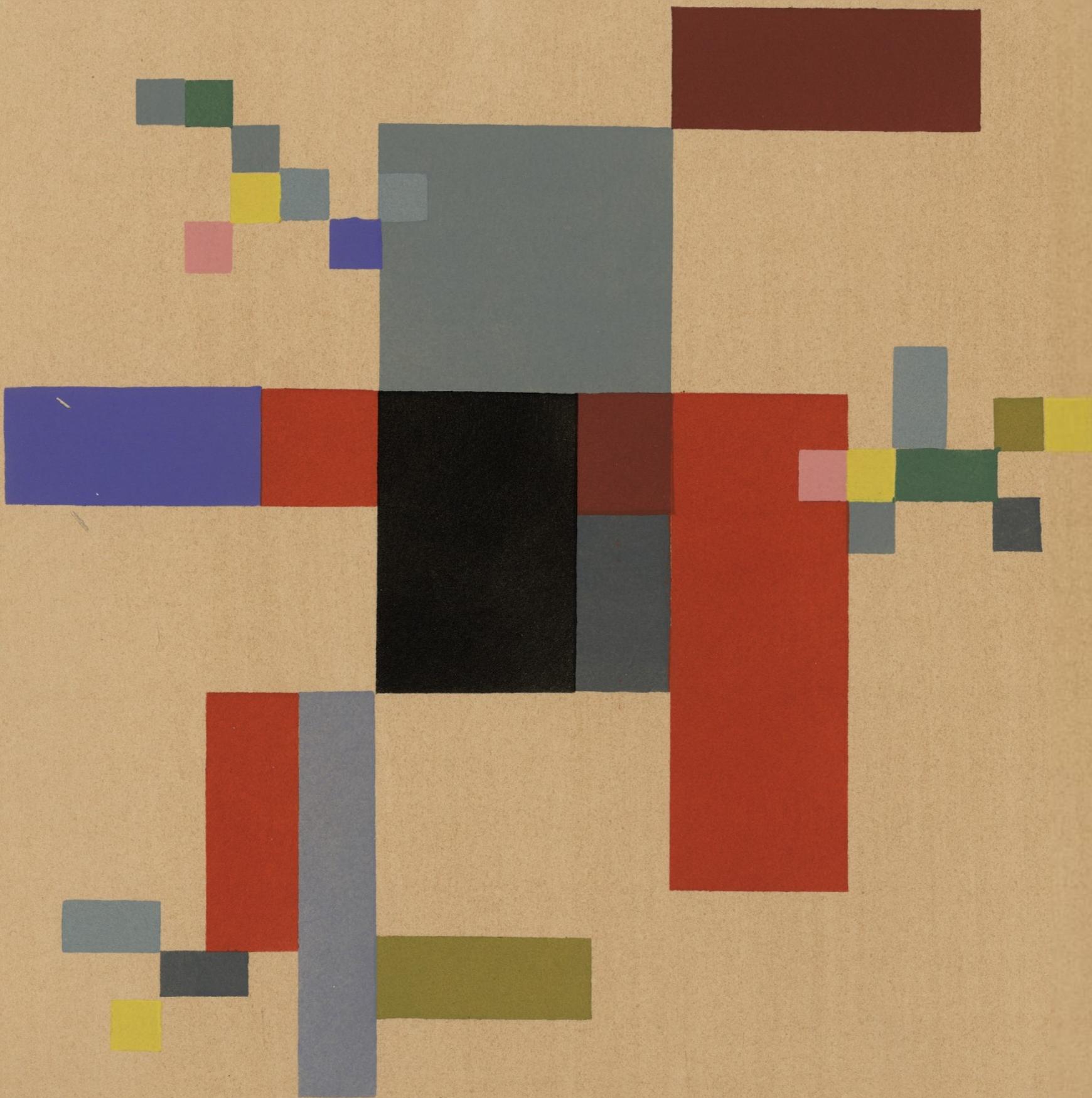


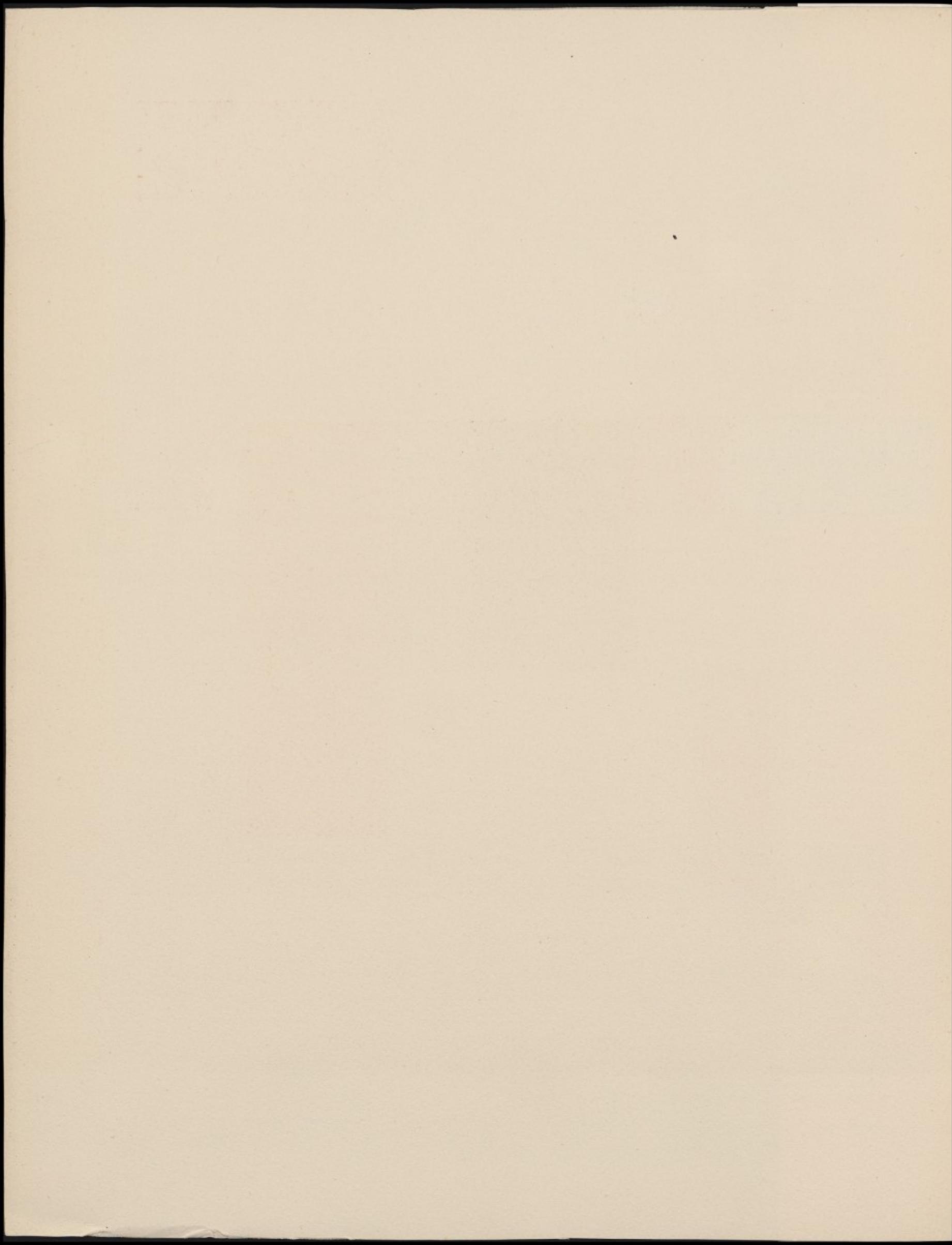
où les objets et les fragments d'objets, les représentations fidèles et les figurations les plus transposées s'allient en des compositions touffues et pleines d'esprit. C'est alors que Miró parvint à cette figuration très elliptique, confondue avec de l'abstraction par les borgnes et les aveugles, et où il ne devait jamais cesser de progresser avec un humour qui n'est qu'à lui.

Vraisemblablement, c'est grâce à Dada que Miró fit la complète découverte de sa nature. Son humour narquois reçut de Dada l'autorisation définitive de se donner toute licence. La barrière des convenances picturales en usage, Miró l'anéantit en quelques toiles dont les joyeuses outrances ont vieilli, mais aussi dans de nombreuses autres qui n'ont rien perdu de leur pouvoir déconcertant. Parmi les peintres annexés, après Dada, par le Surréalisme, mouvement demeuré essentiellement littéraire, Miró brilla d'un éclat essentiellement pictural.

La peinture de Miró a pris figure à présent d'une véritable écriture, lyrique et souvent monumentale. Miró en joue, dans l'art expressif comme dans l'art décoratif, avec une maîtrise parfaite, ne s'attardant plus à signoler le détail, il emplit ses surfaces de quelques grandes rumeurs élémentaires, qui semblent les résultats d'une décantation de l'âge mûr.

LÉON DEGAND.





RENCONTRE AVEC SOPHIE TAEUBER-ARP

La brillante rétrospective de Sophie Taeuber-Arp à la III^e Biennale de São Paulo nous a permis de connaître toutes les phases de l'évolution de cette grande artiste à travers ses œuvres les plus significatives. C'est dans le cadre de cette exposition très complète que je l'ai « rencontrée » d'une façon violente, bouleversante, bien que je connusse déjà son œuvre. La compréhension d'une vie ou d'une œuvre a lieu en nous-même, et il suffit d'un instant pour cette découverte, sans laquelle tout ce que nous avons appris dans les livres resterait plus stérile et plus confus que jamais dans notre esprit. Seul l'être intime de chacun de nous renferme la possibilité de « connaître » réellement et de façon authentique l'autre, le prochain. Nous trouverons les autres en nous, pour peu qu'ils aient su nous donner quelque chose d'eux-mêmes qui restera présent dans notre être. Chercher en moi-même l'écho de l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp, tel est le problème que je me propose.

La compréhension du message de Sophie T.-A. survient un jour, soudainement, dans notre vie. Que ses préoccupations et ses recherches nous soient connues depuis des années, ou que nous venions seulement d'être mis en face de son œuvre, peu importe... Car, cette œuvre, il ne faut pas seulement la voir, mais la vivre. Mis en face d'elle, une force mystérieuse nous contraint à la mieux connaître et de cet instant commence une série de réponses surprenantes à tant de questions posées et laissées en nous par l'existence et par l'art, qui, jusqu'alors, nous paraissaient insolubles et inconciliables. Malheureusement, nous sommes incapables de déterminer quel aspect ou quelle période de ses longues, de ses conscientes recherches est à l'origine d'une rupture, la plus immédiate, avec ce passé individuel de foi et d'espérance en telle ou telle vérité plastique que chacun porte en soi. La rupture avec des vérités connues suscite la découverte d'un univers immense et complet d'univers, faussement, nous croyions nôtres, parce que comprises et exploitées au maximum, — en apparence. Aussi cette compréhension a la saveur d'une révélation, la signification énigmatique d'une prophétie.

Quand je vis pour la première fois quelques toiles de Sophie T.-A., j'étais à l'âge des jugements faciles, où réfléchir et comprendre est la plus simple des tâches quotidiennes. Définir avant de nommer, et expli-

quer avant de connaître. Rien ne pouvait intimider et inquiéter l'enfance qui possède en soi-même la sagesse, comme un souvenir d'un paradis encore proche... Plus tard, l'adulte cherche à s'expliquer son enfance, ses souvenirs, et tente de justifier la raison de leur plus ou moins forte intensité. Je peux donc affirmer que dès le premier contact avec certains artistes (très rares à la vérité) j'ai éprouvé une inquiétude, un changement violent en moi, un « ne plus-être-moi-même »... jusqu'au jour, où, enfin, j'ai compris le sens de ces émotions.

Au plus intime de nous, si nous savons réellement en distinguer et entendre le message, l'œuvre de Sophie T. A. représente quelque chose de définitif, un tournant décisif de notre histoire personnelle. Pourquoi? Des esprits éminents ont tenté de répondre à cette question, — des gens qui ont connu personnellement l'artiste et lui ont consacré de vrais chefs-d'œuvre d'analyse critique illuminés par l'amitié. De nombreuses réponses ont élucidé les métamorphoses de notre sentiment en face de la plénitude à laquelle est parvenue

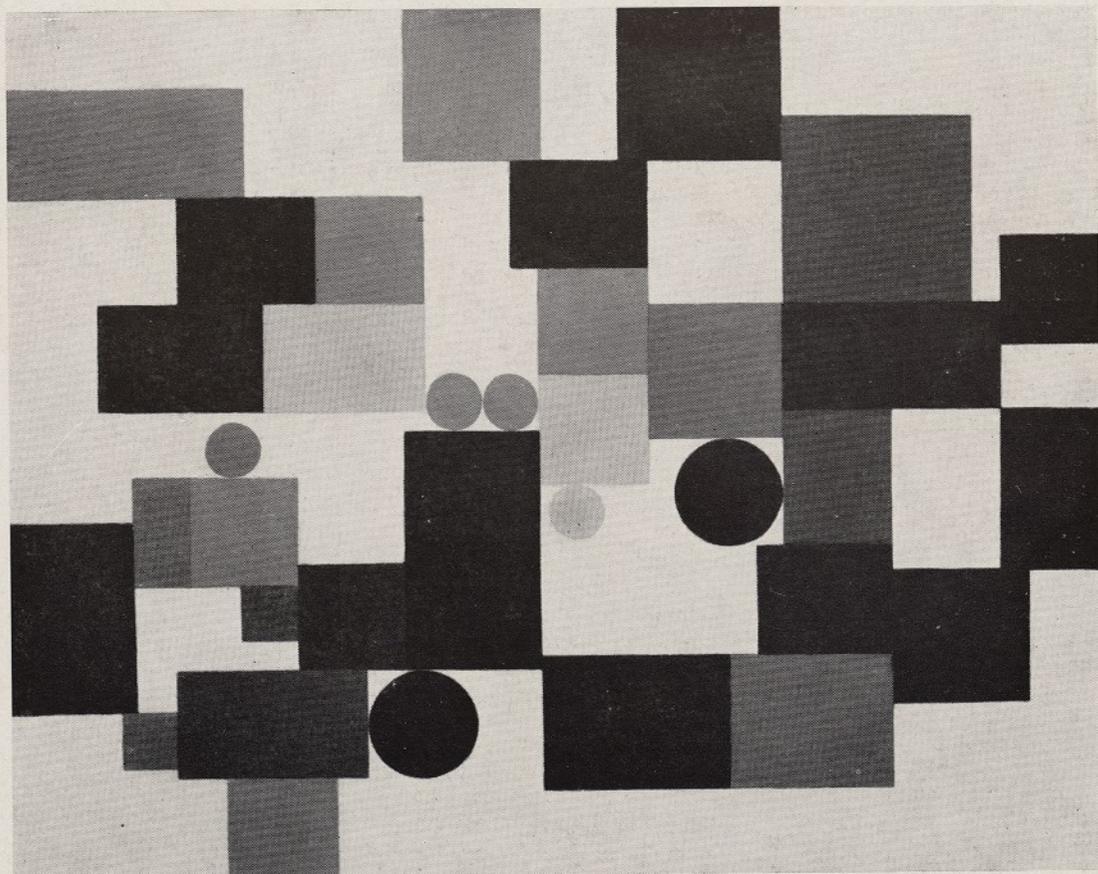
S. T.-A. en chacune de ses lignes, et il serait ridicule de répéter avec d'autres mots ce qui a déjà été si bien dit. Je risquerai donc un commentaire en marge, partant du fait vécu, éprouvé, que l'œuvre de Sophie Taeuber provoque en nous une inquiétude, une perplexité profondes. Pourquoi, lorsque nous avons pris contact avec ses expériences les plus différentes, cette inquiétude s'impose-t-elle à nous avec une telle force, comme une nécessité à laquelle il est impossible de se soustraire? La question ne fait que traduire une sensation, et la réponse ne sera guère plus qu'une sensation puisque nous partons à la recherche des causes, armés seulement de nos impressions les plus intimes.

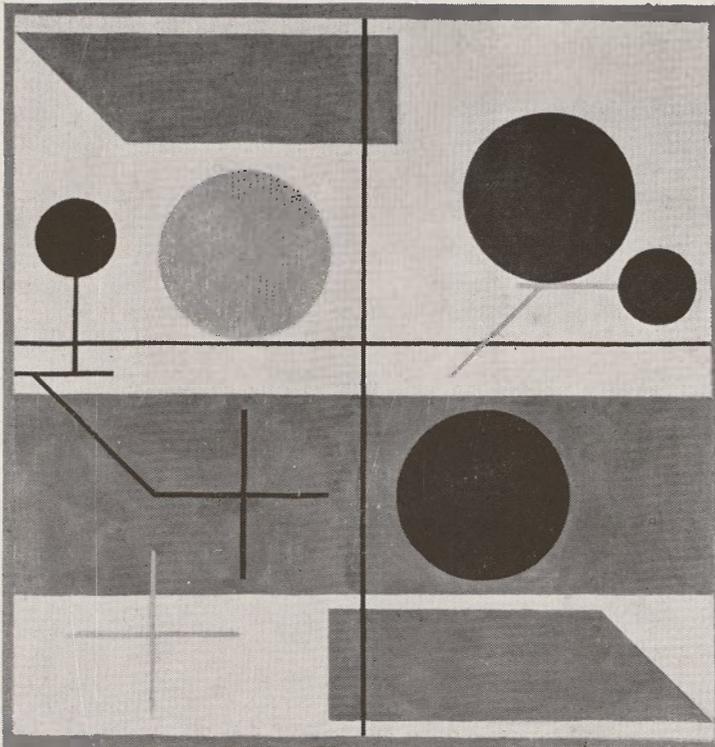
Sophie Taeuber-Arp emploie des « formes usées » : géométriques, organiques (coquillages) ou artificielles (profils d'objets et amphores). Elle ne cherche ni ne veut du nouveau pour le nouveau, à la différence de tant d'autres artistes. Qu'il s'agisse des « compositions verticales et horizontales » de 1916, des « compositions à espaces multiples » de 1932, des reliefs de 1937 ou des lignes sur

fond chaotique (pour moi les plus belles) des dernières années, tout cela pourrait sembler d'une extrême monotonic. On pourrait penser que cette recherche, tellement répétée, insistante, témoigne d'une faillite de l'imagination ou d'une incapacité à découvrir des voies nouvelles, conduisant ailleurs. Qui sentirait ainsi serait tenté de caractériser l'œuvre de S. T. A. comme une suite féérique aux formes répétées à plaisir, ou de la comparer à une gymnastique mentale à six ou sept éléments choisis *a priori* et proposés presqu'à hasard ou pour l'infinité de ressources qu'ils possèdent dans leur morphologie même de cercle, de ligne, de courbe, etc...

Peut-être ces formes ne sont-elles pas « usées » pour les contemporains qui les aimaient au point d'en faire des objets d'étude. Mais pour nous, aujourd'hui, après un bon quart de siècle passé à disséquer l'objet, elles le sont. Dans ce sens qu'elles ont été usées, exploitées après elle et, pour ainsi dire, jusqu'à épuisement. Non seulement « usées » mais — ce qui est plus grave encore — diffamées, après elle. Et pourtant,

SOPHIE TAEUBER-ARP. Composition à carrés, rectangles et cercles coïncidents, 1939 (Coll. Hagenbach, Bâle)





SOPHIE TAEUBER-ARP. Détrempe sur papier, 1932



SOPHIE TAEUBER-ARP. Détrempe sur papier, 1936

ces « formes usées », Sophie T. A. nous les restitue toujours renouvelées et pleines d'autres lumières. Elles ne sont pas nouvelles en soi, mais l'artiste a fait ce miracle et le répète à travers les temps. À chacune de nos rencontres avec son œuvre, l'émotion renaît, toujours différente. Ces formes qui ne devraient plus avoir de mystère, pourquoi nous fascinent-elles toujours de nouveau, contraignent-elles à l'inquiétude et à la perplexité?

Elle nous est bien connue l'audace de ces pionniers qui, à partir de 1920, ont révélé le monde au monde, le sauvant de dieu sait quelles hérésies mentales et plastiques. Nous savons,

bien qu'imparfaitement, déchiffrer leurs signes et leurs songes, et pour les meilleurs d'entre eux il existe même un froid catalogue des idéals auxquels ont abouti leurs expériences abstraites-concrètes. Arp, Doesburg, Taeuber, Magnelli, Mondrian et tant d'autres encore sont nôtres, expliqués intimement, nous participons à leurs plus neuves recherches, — mais, je le répète, il reste toujours autour d'eux un halo de mystère.

Maintenant, je sais que Sophie T. A. a toujours et par dessus tout aimé les objets, l'essence interne et externe de leurs formes accordées ou dissonantes. Avec un enthousiasme qui, selon de nombreux té-

moins, se manifestait à chaque acte de son existence et qui la mena jusqu'à la fusion totale avec l'objet. Ce don de vie, elle sut le transférer sur un plan plus réel encore, celui de la pérennité de l'art. Et pour bien le comprendre, il suffirait de considérer comment S. T. A. a contribué à la rédemption de cet objet ruiné et fatigué, mais surtout oublié dans ses valeurs réelles.

En ce moment — celui de la transposition —, l'homme devient artiste. Lorsqu'il réussit à faire participer les autres à ses concepts, mêmes les plus intuitifs, en transmettant ses expériences les plus intimes et véridiques, en transmettant l'inexprimable. Après le passage de l'idéal au palpable, Sophie Arp est plus que jamais artiste, elle se métamorphose dans un *crescendo* fantastique, son œuvre ne cesse de fermenter en nous, — elle est l'exemple le plus fidèle du génie artistique selon la définition de Leibnitz: « la faculté de voir le réel dans l'idéal et l'idéal dans le réel. »

L'objet trop aimé et trop compris est libéré de ses liens conventionnels, détaché de lui-même pour exister selon un mode plus parfait comme forme pure, plus complet comme forme associée à une autre forme. Cette transposition conduit à une connaissance tellement profonde du sujet que, nécessairement, il en résulte des répétitions et des reprises — presque obsédantes — dans l'espoir



SOPHIE TAEUBER en 1920

de découvertes et de créations toujours plus grandes. Ainsi telle ligne ou tel fond dévalorisé sont restitués à la vie, non plus uniques (ainsi qu'ils étaient avant elle), mais multipliés par les nouvelles associations. Soudainement, l'artiste est « consciente »: pour se défier de la nature même qui lui a donné l'objet ainsi que l'amour pour le comprendre. Alors entrent en scène la mathématique et la logique.

Cette inquiétude que son œuvre suscitait impérieusement en nous est maintenant complètement explicable. C'est une réponse à l'authenticité

SOPHIE TAEUBER-ARP. Lignes perdues sur fond chaotique. Peinture, 1939



de Sophie T. A., depuis les premiers croquis impulsifs jusqu'aux reliefs qui vinrent ensuite. Authenticité et équilibre entre création et « action » artistique. La courbe de cette tige de fleur appartient à une surface X dans laquelle elle exerce une fonction active en exigeant (au nom de sa vitalité dynamique) des couleurs ou des rapprochements formels déterminés. Ici, nous rencontrons en Sophie T. A. l'artiste « consciente » qui établit des relations spirituelles, plastiques et fonctionnelles en maintenant l'association et l'équivalence de ces trois impulsions. Le meilleur exemple nous en est fourni par la décoration murale et sur verre de *l'Aubette* où l'élément décoratif-rationnel et formel ne prévaut pas sur l'élément artistique créé, mais où les deux se complètent merveilleusement dans une parfaite modulation.

Mais récapitulons un peu : dans cette mystérieuse force qui fut à l'origine de notre interrogation, nous avons trouvé deux éléments non antagonistes : en Sophie T. A., il y a l'artiste et l'esprit d'équilibre. La première, dans un don d'amour, est toute recherche généreuse, forme et couleur. La seconde enferme son sentiment en des lignes nécessaires, par conséquent très simples, riches de la vérité des rapports : position et mesure. La vibration à laquelle son œuvre est parvenue consiste exactement dans l'union de ces deux forces. L'œuvre existe. Pour nous, hélas, elle seule existe. Cette œuvre qui est encore une présence de Sophie Taeuber, pour elle, assurément, sa part la meilleure... Lui, le poète, nous a permis de comprendre beaucoup plus, et jusqu'à la signification de cette « peinture conjugale » et collective, comme la promesse d'une absolue fraternité universelle. — Qui sait ? L'œuvre de Sophie T. suscite en nous inquiétude et perplexité. Nous avons désigné deux causes à cette inquiétude : « formes usées » et « conscience ». Mais la sensation même, le produit de ces causes, quelle est donc sa nature ? Regardant en nous, là où nous avons été touchés, peut-être trouverons-nous quelque explication ou, au moins, une analogie applicable à cette expérience intime.

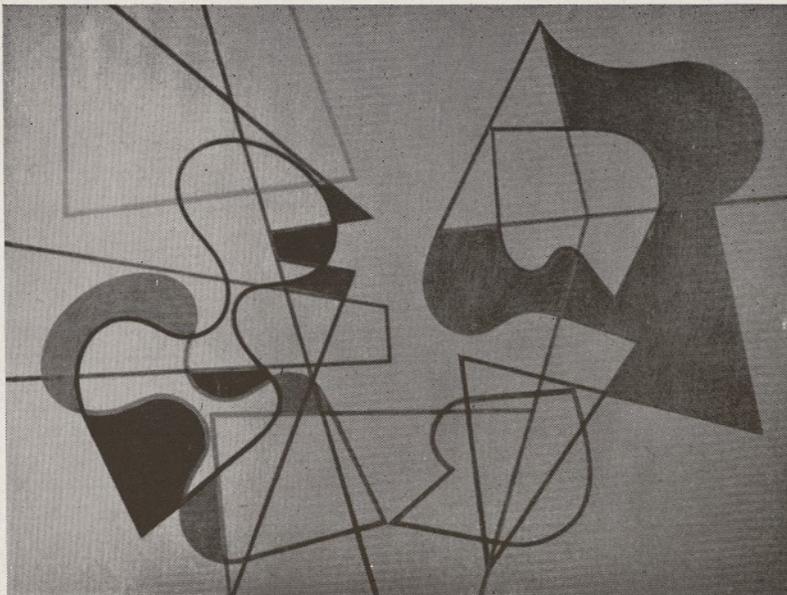
Nouvelle quête, nouvelle inquiétude... Depuis que j'ai rencontré Sophie Taeuber je vis dans une recherche anxieuse.

J'ai trouvé, enfin, une analogie, et, qui sait pourquoi, il me faut répéter le mot « enfance », si étrangement lié à la mémoire de Sophie Arp. Nous sommes pareils à des enfants chaque fois que nous aimons, nous sommes des enfants chaque fois que nous nous souvenons. Cette sensation de liberté absolue, de respiration infinie, que me donne la rencontre avec Sophie Taeuber Arp, est identique à celle que j'ai éprouvée quand, pour la première fois, je vis la mer. De ce jour, je ne suis plus la même, je ne suis plus moi.

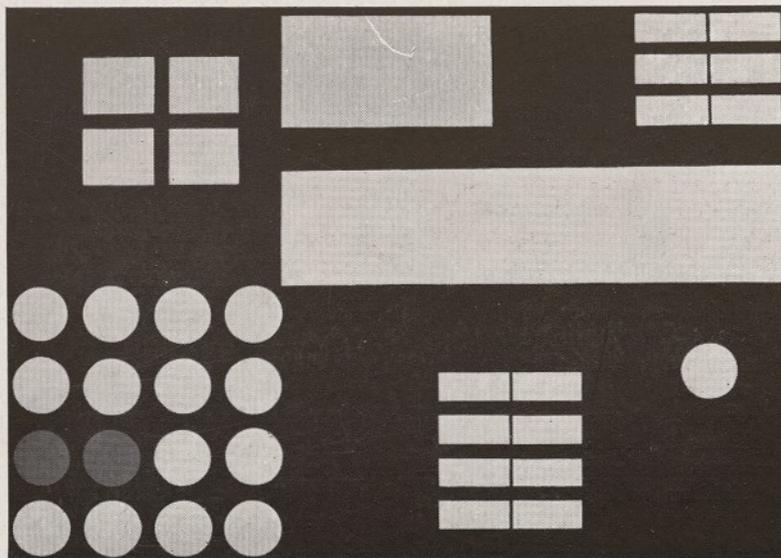
MARIA BONOMI.

Sao Paulo, mars 1956.

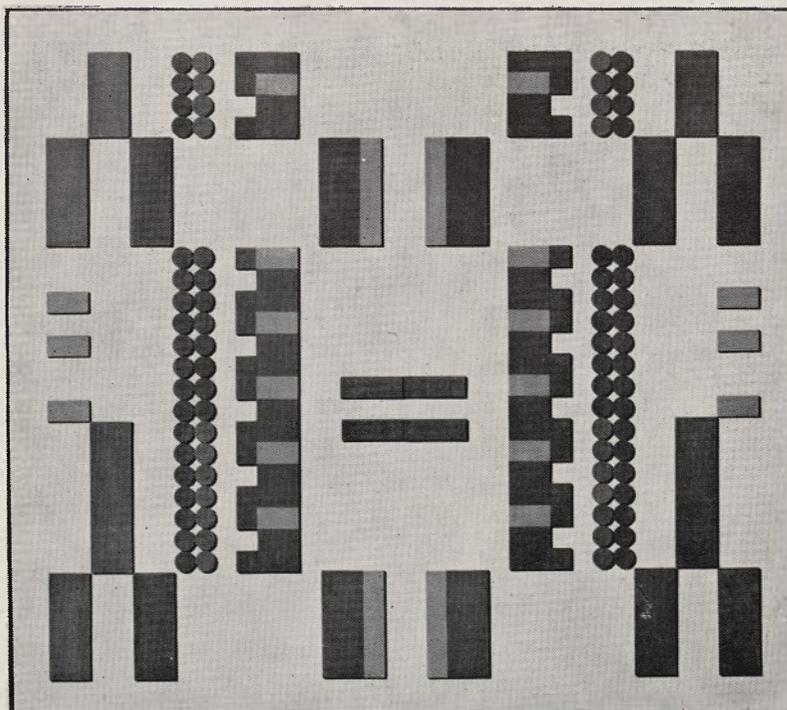
SOPHIE TAEUBER-ARP.
Géométrique et ondoyant.
Crayons de couleurs sur papier, 1941 (Musée de Saint Gall, Suisse)



SOPHIE TAEUBER-ARP.
Composition à rectangles,
cercles et long rectangle blanc,
1931-10. Détrempe sur papier



SOPHIE TAEUBER-ARP.
Composition verticale-horizontale.
Relief, huile, bois, 1922



MONSU DESIDERIO ET SES TROUBLES MENTAUX

Nous apprenons à la dernière minute que le Conservateur du Musée San Martino de Naples aurait fait une découverte importante, confirmant la thèse exposée ici par le Docteur Shtys de Bruxelles. Il y aurait en réalité deux « Monsu Desiderio », dont l'un spécialisé dans les tableaux de ruines et de destructions serait devenu fou.

Qui ne connaît pas le peintre Monsu Desiderio aujourd'hui? En 1913, il était tellement tombé dans l'oubli que Sobotka dans Thieme et Becker (*Kunstlexikon*) doute de son existence: « problematische Persönlichkeit » dira-t-il et il ne voit que 6 tableaux à lui attribuer. Il cite le premier historien de l'art qui parle de lui: De Dominici, auteur du traité intitulé *Vite dei pittori scultori e architetti napoletani*, daté de 1742. De Dominici parle de Monsu Desiderio incidemment et le qualifie de « fameux peintre de vues et de perspectives ». Il n'a vu que deux tableaux représentant des places célèbres de Naples. D'autre part, on savait que le Comte Aloys Thomas Harrach, rentré à Vienne en 1733, de Naples, après avoir été Gouverneur de la ville, avait rapporté une quantité considérable de tableaux de l'école napolitaine, et parmi ceux-ci cinq peintures de Monsu Desiderio.

Une tradition d'antiquaires, de marchands de tableaux et de collectionneurs fit le reste. En 1936, L. Réau, dans un magistral article a groupé treize tableaux épars dans les Musées de France, d'Europe et d'Amérique, formant un tout esthétiquement défendable. L. Réau, partant des ta-

bleaux de la Collection Harrach, a défini les points qui unissaient ces tableaux. Son analyse scrupuleuse a permis d'écarter des attributions trop hâtives, d'éloigner des toiles suspectes; il a localisé Monsu Desiderio dans son siècle. Cet artiste absolument isolé et quasi inconnu a été ainsi présenté aux artistes et à l'élite française. Toutefois Monsu Desiderio restait toujours aussi mystérieux, distant, énigmatique. On ne sait rien sur sa vie, ses maîtres. Il n'a pas de prédécesseur, il n'a pas d'élève, il ne formera pas d'école.

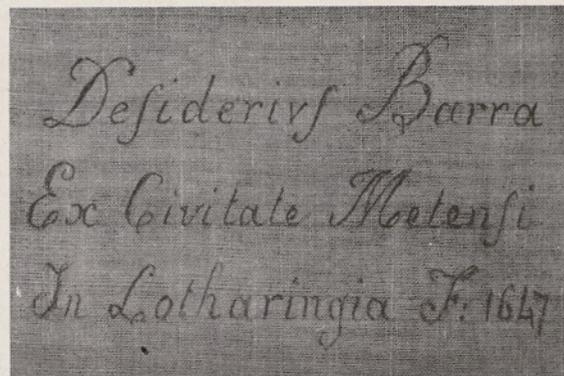
Le travail de L. Réau, l'attention étant attirée par le côté fantastique et étrange de son art, suscita une vive curiosité; on se mit à rechercher, tapis sous des attributions diverses, des Monsu Desiderio dans les Musées, les réserves, les collections: la moisson a été bonne puisqu'aujourd'hui on en compte non plus treize mais plus de quatre-vingts. C'est ainsi qu'on découvre dans une seule exposition organisée par John et Mable Ringling au Museum de Sarasota (Floride, U.S.A.), vingt-deux Monsu Desiderio inconnus; quelques travaux et articles mirent au point des problèmes d'esthétique des plus intéressants; on vit des attaches et des influences venant de l'école tardive de Fontainebleau; L. Réau et Desmont avaient déjà subodoré ses origines lorraines;

on constata même que sa palette avait été influencée à travers son ami Belisario Corenzio qui avait fréquenté l'atelier du Tintoret, par les Vénitiens; on lui supposa des contacts avec Jacques Callot, présent à Naples vers cette époque. Sans aucun doute, il fut influencé également par les nombreux peintres napolitains de son entourage; Romdahl avança l'hypothèse qu'il était grec; on le confondit avec un médiocre graveur Francesco Desiderio de Pistoia. (L'Abbé Zani, Nagel et récemment encore A. Scharf). Le hasard nous a servi. Nous avons eu la chance de trouver au dos du Panorama de Naples, au Musée de San Martino, l'indication suivante: *Desiderius Barra, ex civitate Metensi in Lotharingia 1647*. M. Raffaele Causa, Conservateur du Musée, qui avait déjà vu cette inscription me conseilla de fouiller dans les archives de Metz. Ces recherches aboutirent à Didier Barra, fils de Clément Barra, restaurateur hôtelier à l'enseigne de Saint-Nicolas à Metz. Ce même Didier Barra âgé de 18 ans, en 1608, disparaît de sa patrie et nous le retrouvons en 1616 à Naples, affublé de l'étrange nom de Monsu Desiderio. Les dates concordent, mais nos recherches entre Metz et Naples furent vaines, pas la moindre trace de Didier Barra; a-t-il voyagé avec

d'autres Lorrains comme Claude Gelée, avec des cuisiniers et des boulangers? Un hasard, un jour, espérons-le, nous l'apprendra. Ce qui est certain c'est que la famille Barra à Metz (il a six frères et sœurs) n'entend plus jamais parler de lui; on retrouve des actes officiels, des réalisations de biens en indivision, passant par notaires, mais sur aucune des pièces ne figure le nom de Didier; il ignore sa famille, se détourne d'elle, fait son métier de peintre, là-bas, dans la lointaine Campanie; aucune trace, ni à Rome, ni à Naples, dans les « Confrarie » françaises et lorraines, pas plus à Saint-Louis des Français qu'à Saint-Nicolas des Lorrains. Il s'appelle là-bas Monsu Desiderio comme il y aura un Monsu Nicola (Nicolas Poussin), comme il y aura un Monsu Claudio (Claude Gelée, dit le Lorrain) et cent autres français: Monsu Legros, Monsu Sciampagna (Champagne) et même Monsu Breughel (A. Bruegel, mort à Naples). On a oublié son nom de famille. En tout cas, la révélation de Didier Barra, Messin fait table rase de toutes sortes d'hypothèses. Le jeune Lorrain arrive à Rome, puis à Naples. Il semble déjà être un artiste formé. Monsu Desiderio Barra acquiert dans son métier une certaine réputation: « famoso pittore ». Mais il n'est pas heureux, il est triste, mélancolique; ses tableaux baignent dans une lumière crépusculaire, ses ciels sont noirs, un éternel orage semble menacer les hommes et les choses.

L'artiste prend le monde en grippe. Bientôt, il tournera le dos à la réalité.

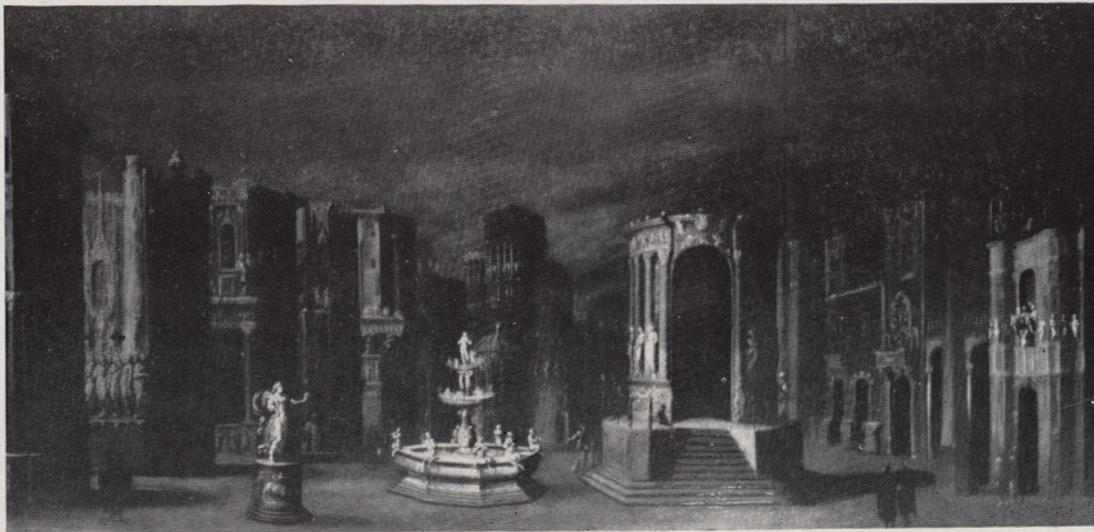
Il vivra désormais dans un univers à lui, irréel. Il se met à peindre cet univers: des villes à lui seul connues, fantastiques et imaginaires; au pied des temples, des palais, des églises, dans l'ombre de cette lumière étrange des personnages minuscules se groupent et s'organisent en des rites païens, des scènes bibliques et chrétiennes; tout se passe à l'ombre d'immenses architectures de styles les plus variés et juxtaposés du plus curieux effet: donjons romans, tours gothiques, autels et fontaines renaissance, portiques soutenus par des colonnes corinthiennes, encadrements



Inscription au dos du Panorama de Naples
(Musée San Martino, Naples)

MONSU DESIDERIO. Paysage fantastique. Détail

(Coll. Renato Angiolillo, Rome)



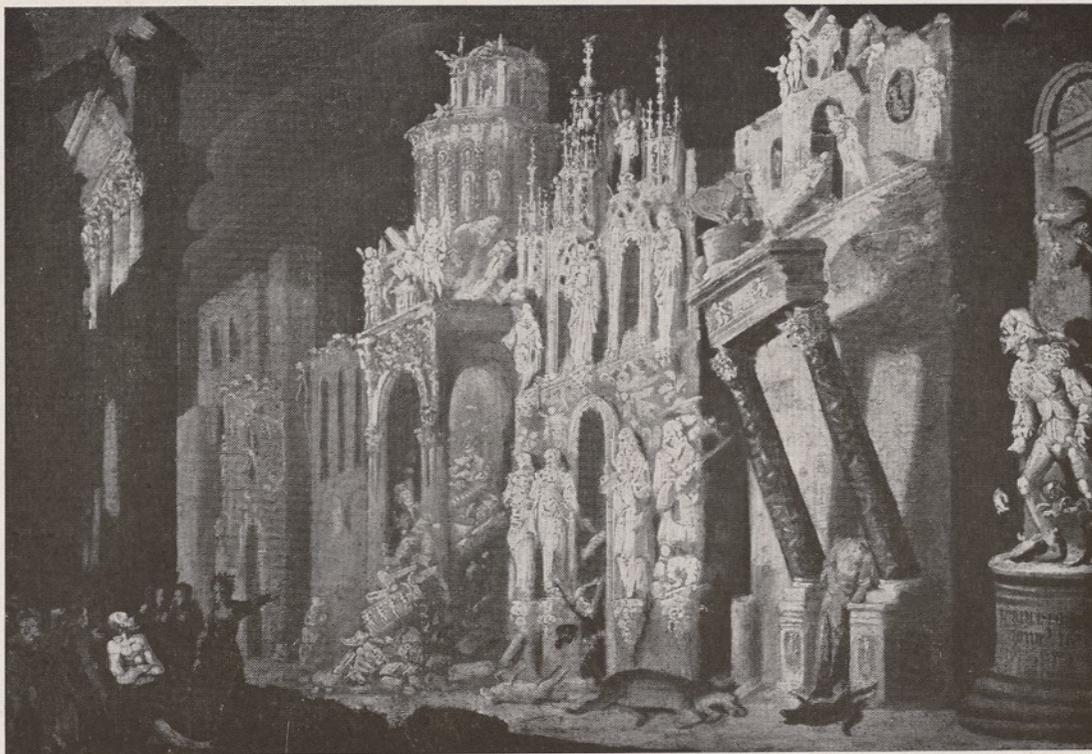
de portes tarabiscotés, détails baroques, surchargés incroyables et d'un affreux mauvais goût et surtout une abondance de statues blanchâtres; Monsu Desiderio en met dans toutes les niches, sur toutes les rampes, surplombant les toits et les terrasses, le long des gouttières, certaines apparaissent entre les colonnes. Citons aussi la répétition des thèmes tels qu'une stèle ou une colonne qui apparaît presque toujours à la même place et aussi un petit temple rond entouré de colonnes et surmonté d'une coupole qui revient parfois au centre parfois latéralement dans presque toutes les peintures de Monsu Desiderio.

Ce sont des motifs stéréotypés. L'espace est véritablement « bourré ». Certes, cela correspond à une symbolique compliquée dont nous n'avons pas la clé.

Ce n'est plus de l'architecture, ce n'est même pas un décor; ses palais ont l'air transparent, illuminés de l'intérieur, ils n'ont pas de poids, ce sont des objets irréels, des apparitions immatérielles.

Dans une série de toiles, tout se passe comme si Monsu Desiderio était pris d'une véritable rage agressive; il prend en haine ce qu'il a construit, ce qu'il a peint autrefois. *Son cheval est planté au milieu de ce monde irréel* dont lui-même fait partie intégrante. Monsu Desiderio attaque ses propres constructions, il les fait éclater et les détruit; certains de ses tableaux sont de vrais instantanés comme ceux que l'on faisait au cours des deux grandes guerres: la colonne frappée par un explosif se brise et les morceaux n'ont pas encore touché terre, les statues sont de guingois, et vont être précipitées sur le sol. Un autre tableau montre une sorte d'accalmie entre deux tempêtes; au pied des façades de tous styles où les colonnes torsées avoisinent les façades renaissance, les palais flamands gothiques, surchargés de détails baroques, gisent les statues mutilées parmi les tronçons de colonnes et les gravats; rien n'est plus angoissant, on pense à certaines toiles de Chirico. Mais Monsu Desiderio n'est pas satisfait encore. Dans quelques-uns de ses tableaux, il déclenche un véritable séisme. Il ne restera de ces villes imaginaires que de grands fantômes mutilés; des façades blessées se dressent parmi les décombres; des stèles droites perçent le crépuscule sur les places désertes; la terre est vide, on a l'impression qu'elle va s'entreouvrir; un crépuscule couleur de souffrir; un crépuscule nuit du monde, elle va descendre doucement sur la planète déserte: c'est la fin du monde.

Monsu Desiderio est satisfait, son orgueil est au comble, il est le purificateur; il peint même des incendies qu'il intitule la fin de Sodome et Gomorre. Il est tout puissant, il se sent Dieu. Il a réalisé son rêve, il l'a fixé sur la toile. Depuis toujours,



MONSU DESIDERIO. Destruction de Sodome

(Coll. Bagnoli San Felice, Naples)

il a été obsédé par le « phantasme » de la fin du monde (Freud), ce monde qu'il exècre et contre lequel il s'est acharné dans sa démence.

Didier Barra, dont nous ne savons rien, nous contraint à lire dans ses œuvres les étapes et les crises de son état mental; il est évident qu'il est atteint d'une psychose paranoïde, c'est un schizophrène ou tout au moins un schizoïde. Tout conduit à ce diagnostic: l'orgueilleuse représentation du monde irréel, l'agressivité, le « phantasme », de la fin du monde, la psychiatrie, etc. Les psychiatres nous enseignent que les œuvres des schizophrènes « sont caractéristiques par leur immobilité, par le non-vécu et aussi par la tendance à la construction ». Les malades mentaux de cette catégorie dessinent et peignent beaucoup; on s'accorde à dire qu'ils sont souvent doués et infatigables; ils peignent sans se lasser, répétant les mêmes thèmes, les mêmes scènes, et parfois leurs paysages ont un aspect lunaire « montrant la fuite du malade hors des catégories de l'espace et du temps ». S'ils cessent de peindre, il leur arrive de détruire les œuvres récemment dessinées en période de crises; si la guérison survient, ils retournent raisonnablement à leur métier d'autrefois où ils excellaient très souvent.

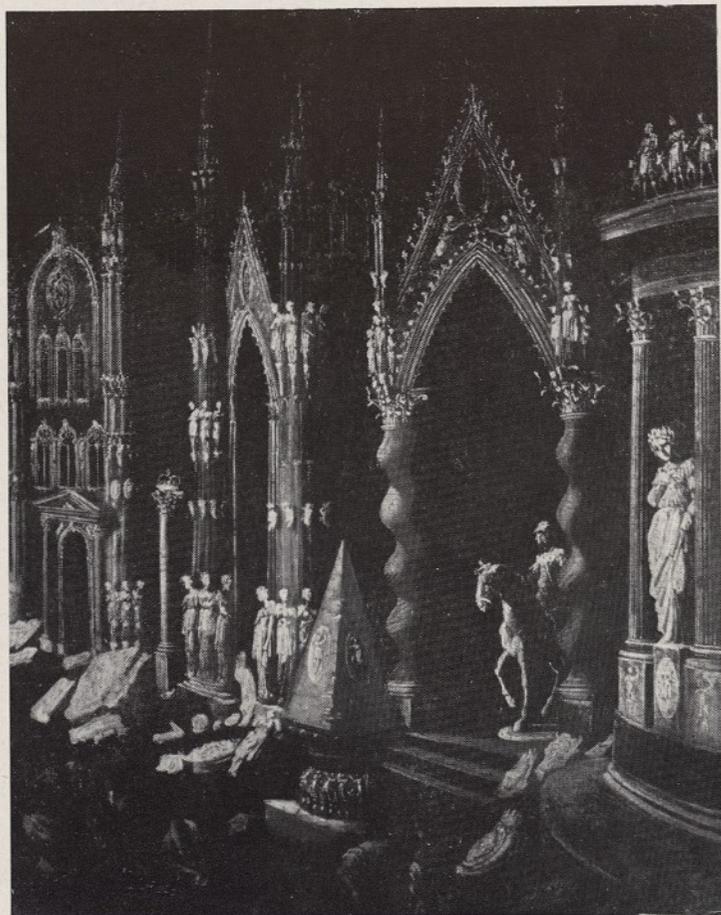
Monsu Desiderio semble avoir caché ses tableaux étranges peints pendant ses crises: les tableaux de destruction de villes; c'est un fait tout à fait courant, on a même souvent de la peine à s'emparer des productions artistiques des aliénés dans les asiles; les médecins spécialisés doivent user de subterfuges et même parfois les infrastruire; nous avons vu que les

compatriotes de Didier Barra ne semblaient pas les connaître et en tout cas n'en disent pas un mot; Le Comte Harrach n'a acheté que des tableaux d'architecture fantastique, pas un seul tableau de destruction. Les tableaux représentant des cataclysmes et des ruines tragiques représentant la fin du monde sem-

blent n'avoir été dispersés que beaucoup plus tard, peut-être au XIX^e siècle. Un jour peut-être en fouillant les archives d'un vieux asile d'aliénés des Naples trouvera-t-on une fiche relatant qu'un *Lorenese, detto Monsu Desiderio*, y est décédé dans le marasme mental.

DR F. SLUYS.

MONSU DESIDERIO. Paysage fantastique. Détail (Coll. Obelisco, Rome)



L'œuvre de Sonia Delaunay, telle qu'elle apparaît au cours de ces dix dernières années, est la suite logique et combien harmonieuse d'une carrière entièrement consacrée aux toutes-puissances de la couleur. D'où lui vint une si impérieuse orientation? Il serait vain de chercher la réponse dans le stock des schémas tout faits que l'on requiert d'habitude.

★

L'opinion publique, paresseuse comme il se doit et confiante dans les affirmations sans cesse répétées de quelques historiens superficiels, s' imagine que tout peintre abstrait, à quelque génération qu'il appartienne, est nécessairement tributaire de Cézanne, sinon des Cubistes. Cela devient lassant.

★

Au début de ce siècle, le monde de la peinture d'avant-garde était encore sous le coup du profond bouleversement provoqué par l'Impressionnisme : la passion d'une couleur sans entraves venait d'être révélée aux peintres. Révélation incomplète, certes, puisqu'elle s'embarrassait encore de toutes sortes de justifications vaguement scientifiques et certainement figuratives, mais révélation pleine de promesses tout de même.

★

Cézanne n'était qu'un aspect de l'évolution normale de l'Impressionnisme; il encouragea, de son exemple, seulement, bien entendu, les réactions formelles des Cubistes. Gauguin et Van Gogh constituaient deux autres aspects de cette évolution. D'eux naquirent les Fauves. Mais il convient de dire les choses comme elles sont : tout le Fauvisme se trouvait déjà, nanti de toutes ses conquêtes, dans Gauguin et dans

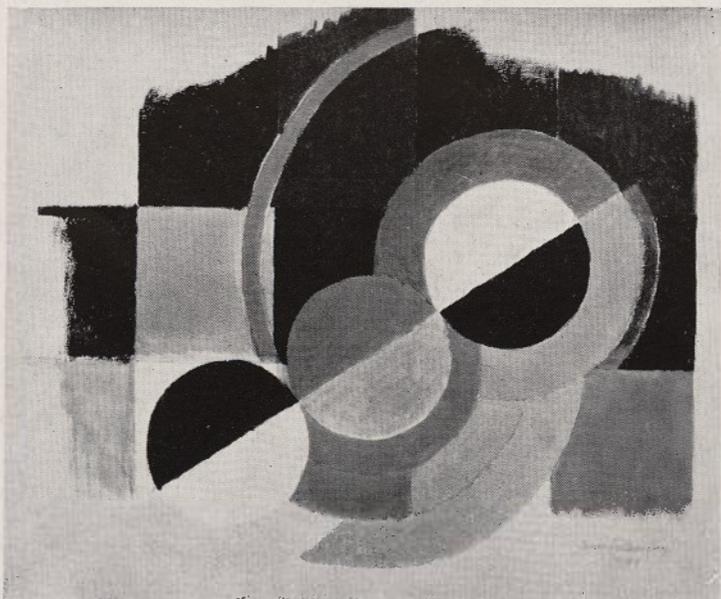
SONIA DELAUNAY ET L'EXALTATION CHROMATIQUE



SONIA DELAUNAY



SONIA DELAUNAY. Composition. Peinture, 1952



SONIA DELAUNAY. Composition. Gouache sur papier, Paris, 1948

Van Gogh. Et ce sont ces deux grands peintres, et non leurs successeurs figuratifs, qui découvrirent, encore bridées par la figuration, les premières possibilités d'une autonomie de la couleur.

★

Or, ce sont aussi ces deux peintres que Sonia Delaunay, à vingt ans, au sortir de ses études picturales classiques, choisit pour maîtres.

★

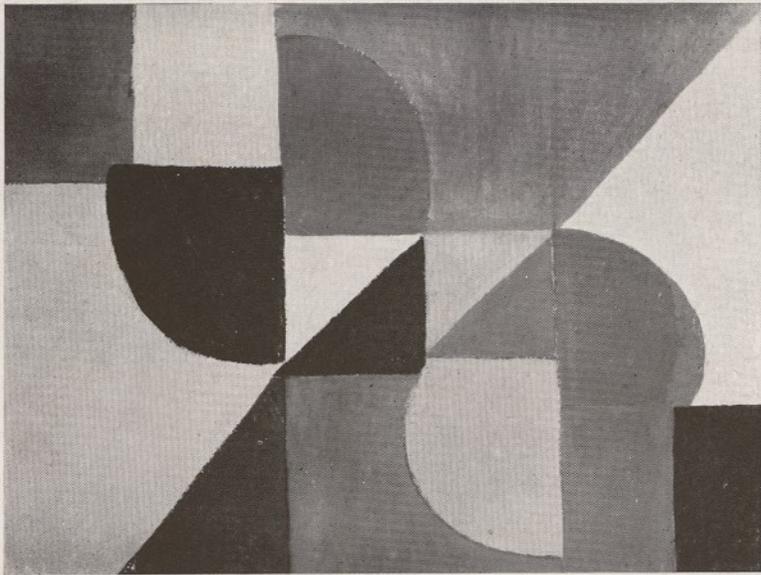
On comprend ainsi pourquoi Sonia Delaunay n'attendit ni Matisse, ni Derain, ni Vlaminck pour connaître les prestiges souverains de la couleur. Elle dénonçait même chez ces Fauves, sous les apparences de leurs éclats chromatiques, de vieux attachements aux servitudes impressionnistes et au dessin figuratif traditionnel, incompatibles avec les exigences de peintres décidés à aller de l'avant. Elle voyait juste. Et il est vrai que ce n'est que peu d'années avant sa mort que Matisse, dans ses papiers collés, eut enfin l'idée, mais non plus le courage, de songer à cette autonomie de la couleur que ses peintures, cinquante ans plus tôt, se contentaient timidement de promettre. Quant à Derain et Vlaminck, ils passèrent leur vie à renier les audaces de leur jeunesse.

★

La rencontre de Sonia Delaunay avec Robert Delaunay, en 1908, confirma bientôt l'orientation de son art. Les recherches de ces deux novateurs devinrent très profondément solidaires. Après Robert Delaunay Sonia découvre le principe des contrastes simultanés. Les formes circulaires la mettent sur la voie de la solution de ce problème qui la hante : construire par la couleur, déterminer la forme et la composition en fonction du chromatisme. L'entrée dans l'abstraction ne pouvait plus tarder. Ainsi se concluait une première étape, aussi décisive qu'un peintre d'avant-garde pouvait la souhaiter, aussi éloignée que possible des prudenances du Fauvisme.

★

Forte de cette solide acquisition, aussi spirituelle que techniquement picturale, Sonia Delaunay entreprit d'en prospecter les applications aux domaines les plus divers où peut se



SONIA DELAUNAY. Composition. Gouache, Paris, 1954



manifester la plastique. Elle introduisit dans la reliure, l'ameublement, la haute couture, dans maints petits univers que l'on dit réservés à l'art *décoratif*, des joies picturales expressives. Elle procédait donc à de véritables réhabilitations. Et ses décorations de tissus, qu'il lui arrive aujourd'hui de qualifier de *gammes*, faites en marge de son œuvre de peintre proprement dite, sont comme ces *études* musicales où le compositeur fut incapable d'imposer le silence à ses aspirations expressives et qui sont finalement des œuvres au sens plein du terme.

★

Le déroulement dans le temps, si particulier à la musique, Sonia Delaunay en donne l'équivalent dans une œuvre singulière, l'illustration continue de la *Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars (1913), dont la partition rythmique et colorée accompagne littéralement le texte dans toute sa longueur.

★

Je tiens à souligner que ces généreuses interventions de la couleur ne répondirent jamais, chez Sonia Delaunay, au dessein de plier la peinture, pour quelque raison saugrenue d'hygiène sociale ou de modernisme, à quelque chose qui prétendument la dépassât. Sonia Delaunay a toujours placé la peinture bien trop haut, dans l'ordre des valeurs spirituelles, pour croire qu'un tel art ne puisse se suffire à lui-même. Son but était seulement d'étendre le champ d'action des exaltations chromatiques.

★

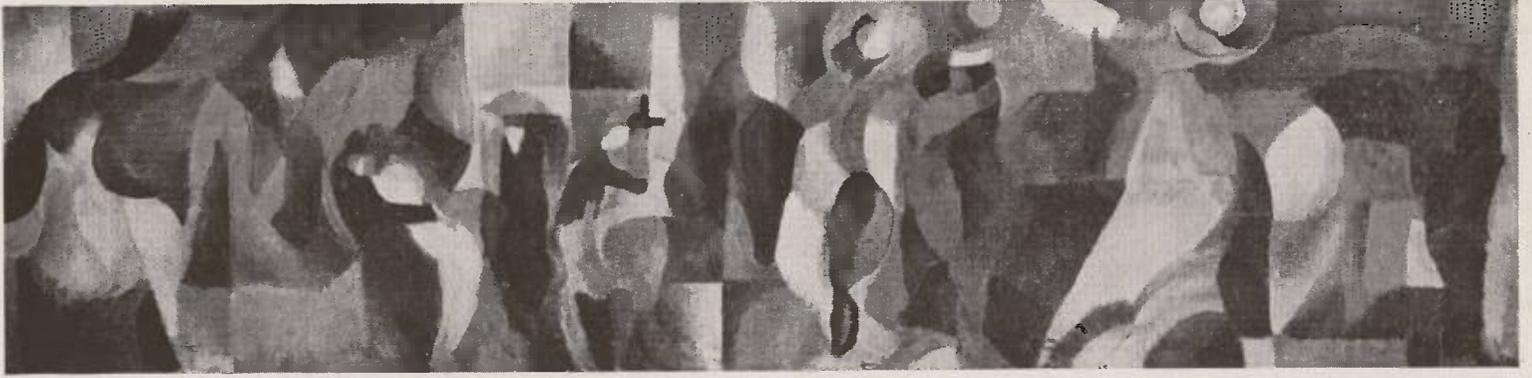
Ces pouvoirs, Sonia Delaunay les cultive aujourd'hui avec une foi très fière de ne s'être jamais démentie. Et si elle se limite à présent à la seule peinture, son exemple n'en demeure pas moins tonique. Ses robustes compositions, dans les dimensions modestes des gouaches comme dans les grands formats monumentaux, sonnent haut et juste. Leurs formes et leurs couleurs, en nombre toujours restreint, s'assemblent en des expressions dont la mesure embellit la richesse d'accent. On vérifie ici à quel point l'économie des moyens est une heureuse discipline.

★

Et cette œuvre n'a pas encore cessé d'être actuelle. Les dernières générations s'y rafraîchissent comme à la meilleure des sources.

LÉON DEGAND.

SONIA DELAUNAY. Tango. Cire sur papier, Paris, 1918



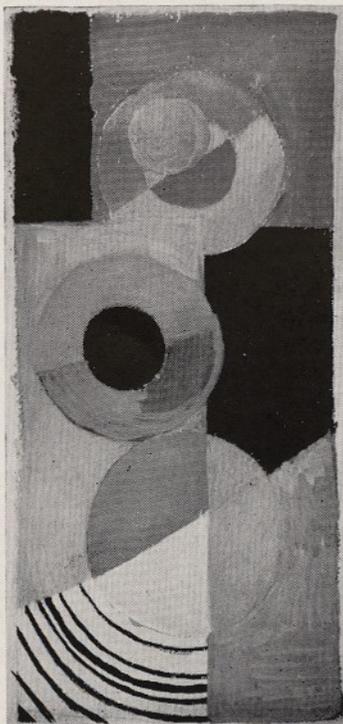
SONIA DELAUNAY. Le bal Bullier. Huile sur toile, Paris, 1913 (98 x 338)

(Musée National d'Art Moderne, Paris)



Une exposition de gouaches de Sonia Delaunay aura lieu à Venise, à la Galerie du Cavallino du 18 au 27 août 1956.

SONIA DELAUNAY. Composition 6^e étude. Gouache et crayon, Paris, 1955



SONIA DELAUNAY. Composition, Paris, 1950

SONIA DELAUNAY. Marché au Minho (Portugal) Cire sur toile, 1915



ŒUVRES FUTURISTES ET CUBISTES DE SEVERINI

La connaissance que nous pouvons avoir à Paris du Futurisme est beaucoup plus théorique que pratique; j'entends que nous en avons approché l'esprit plus que les œuvres. Je ne pense pas me tromper, cependant, si je distingue dans les œuvres de la première époque de Severini, un futuriste que sa présence à Paris a fait sensiblement différent de ses compatriotes et bientôt après un cubiste quelque peu distinct de ses confrères parisiens. Severini était d'ailleurs prédisposé à s'affirmer singulièrement par le dualisme de sa personnalité profonde et sa volonté d'accorder cette dualité; la première de ses aspirations fut satisfaite par « les recherches de mouvement et la perception dynamique du monde, bases des théories futuristes » auxquelles il donna son adhésion en signant le manifeste du 11 février 1910, tandis que, d'autre part, « la notion de mesure inspirée par les

Classiques » et l'aspiration à l'éterne reconnus par lui dans les intentions des cubistes, avant même qu'il les accomplisse pour son propre compte, avaient coïncidé parfaitement avec son autre ambition. La découverte préalable de l'art de Seurat l'avait beaucoup aidé à mettre à l'unisson « les deux aspirations simultanées et souvent opposées », dont la synthèse paraît bien avoir fixé le caractère permanent de son art. Tout ceci nous est du reste confié par Severini lui-même dans la préface de la plaquette éditée à l'occasion de l'exposition de ses œuvres futuristes et cubistes à la Galerie Berggruen.

Non seulement le *Printemps à Montmartre* pointilliste, daté de 1909, montre le choix initial fait par Severini de la technique du Divisionnisme que les futuristes déclarèrent « essentiel et nécessaire » et propose, en même temps, la première indication du thème majeur de *l'Expansion de*

la lumière pleinement réalisé dans la peinture de 1912, développé souvent ensuite et retrouvé au terme de 1955 dans la gouache *Danseuse classique*, mais la succession des œuvres futuristes et cubistes rend sensible à notre esprit les échanges de l'une à l'autre discipline qui devaient aboutir à la synthèse définitive. Il ne peut échapper en effet, que les peintures futuristes de Severini sont souvent déjà soumises à un ordre plastique constructif et qu'en revanche ses œuvres cubistes sont marquées d'accents dynamiques soit par le mouvement ascendant des formes, soit par le contraste violent des couleurs. Il apparaît encore, dans les deux époques, que Severini se préoc-

cupait souvent aussi d'atteindre à une pure construction d'éléments plastiques et de généraliser son expression picturale par l'usage d'abstractions.

Telles sont, excellemment mises en lumière par cette petite rétrospective en laquelle nous voudrions voir le prélude d'une rétrospective de l'œuvre entier, les constantes tôt reconnues par l'artiste, qui affirment, à travers les modalités éprouvées par lui au cours de sa longue carrière, la continuité de sa personnalité et l'évidence de celle-ci, si claire que nous ne pouvons douter de la rigoureuse fidélité de Severini à lui-même.

R. V. GINDERTAEI.



SEVERINI. L'As de Pique. Aquarelle, 1917 (Galerie Berggruen)



SEVERINI. Motocyclistes traversant la campagne. Peinture, 1955 (Galerie Berggruen)

LES TAPISSERIES DE MARIO PRASSINOS

Une exposition des dernières tapisseries de Mario Prassinos, exécutées à Aubusson, a eu lieu à Paris. Nous sommes heureux, à cette occasion, d'extraire d'une longue étude de Jean Lescuré les passages suivants.

Dans l'atelier, les trois tapisseries ne parvenaient pas à trouver sur les murs une place qui fût évidemment la leur. Le peintre et l'amateur les examinaient avec suspicion. C'était commencer à les interroger, à s'interroger.

« Ce qui est clair, c'est qu'elles se refusent à occuper les murs à la manière des tableaux. Au lieu d'y demeurer accrochées, elles font comme si elles souhaitaient s'y substituer.

« Au lieu d'y isoler un objet qui n'a rien à voir avec la pièce, chambre ou salon, qui l'accueille, chacune a tendance à remplacer l'un des murs de cette pièce. Et par conséquent à modifier les dimensions sensibles et, en quelque sorte, la nature de ce volume habitable.

« Le tableau fait que j'oublie la pièce où je me trouve. Il me jette à lui-même. Il requiert mon attention, la détourne de toute autre présence au bénéfice d'une contemplation singulière. Ces tapisseries créent chacune une pièce nouvelle, proposent des manières d'être chez soi, offrent quelques états divers d'une même intimité.

« C'est pourquoi elles sont mal à leur aise dans cet atelier qui est un lieu de travail déterminé. Elles l'ornent d'une manière trop impérieuse. Mais peut-on parler de décoration à leur propos ?

« A condition de ne pas l'entendre comme pure apparence. Si je m'approche de cette tapisserie où des ibis mêlent des ailes diverses, je trouve tout autre chose que si je m'approche d'un tableau. A petite distance, au lieu du travail de la pâte, du corps à corps du peintre et de sa matière, elle me révèle un matériau uniformément léger et feutré. Il faut alors que je rêve à des tiédeurs animales. Et si lourde ou opulente ou pompeuse qu'elle puisse jamais être, si magnifique qu'elle soit dans sa plus grande simplicité, elle garde, pour peu que j'approche, la familiarité du lainage.

« Il s'y ajoute des sentiments vagues d'abri, de couverture, de vêtement.

« Mais une tapisserie n'est pas seulement de la laine tissée. Elle présente quelque figure, quelques couleurs en un certain ordre assemblées comme on dit, par où elle rappelle le tableau, et appelle le peintre.

« Je remarque d'abord qu'on ne peut pas l'étendre sur le sol. Elle se refuse à tous les tapis.

« Elle veut en effet demeurer verticale. Et n'est pas faite pour les pieds



PRASSINOS. Sillage du Cygne. Tapisserie

(Goubely, éd. Aubusson)

mais pour les yeux, ou plutôt, comme nous le disions tout à l'heure, pour envelopper le corps d'un peu plus loin qu'une robe de chambre. La voici donc au mur comme un tableau et cependant autrement qu'un tableau, ne couvrant de ce mur qu'une partie comme un tableau et offrant à la vue

les figures de quelque mythologie, de quelque événement historique, ou, plus simplement, de quelques fleurs ou de quelques oiseaux.

« C'est ici qu'il faut bien admettre que les oiseaux qui paraissent sur cette tapisserie, si semblables qu'ils soient ou aient été à ceux qui en

peinture leur furent contemporains, ne sont en aucune façon les mêmes. Quand on trouverait dans le ciel d'une tapisserie du XVIII^e siècle, un oiseau copié sur celui d'un tableau, il faudrait convenir qu'il s'agit de deux oiseaux de deux mondes étrangers l'un à l'autre. Bien que dans l'un comme dans l'autre les apparences soient identiques.

« Il faut, dit le peintre, quitter ces formes qui procèdent comme celles de la peinture de quelques préoccupations contemporaines. Elles ne diffèrent pas, en somme, essentiellement de celles qui s'inscrivent sur une de mes toiles, ou dans l'un de mes dessins. Et pour cause. Quand je dessine un carton de tapisserie, je ne dispose pour décider de sa qualité que des critères que j'applique communément à mes dessins. Je pense, certes, à faire un dessin pour la tapisserie et cela infléchit sans doute le thème de mon dessin; mais à partir de là, il ne s'agit toujours que de dessin. A cela près, toutefois, que je sais que le trait que je trace ici d'une seule coulée, se verra, sur le métier et selon sa plus ou moins grande obliquité, plus ou moins brisé et comme saccadé.

« Ce qui donne en effet à ces contours là une douceur, ici une animation toutes particulières.

« Mais ce n'est rien que l'on ne puisse prévoir et, sinon esquisser dans le dessin, du moins réserver secrètement comme un pouvoir dont on est sûr.

« Si bien qu'il faudrait convenir de ceci qui est, peut-être bien, un paradoxe: c'est que, dans le cas présent où la distance entre le projet et la réalisation est la plus grande que l'on puisse trouver, elle est en même temps la plus courte... »

JEAN LESCURÉ.

PRASSINOS. Les Cyprès. Tapisserie (197 × 150)



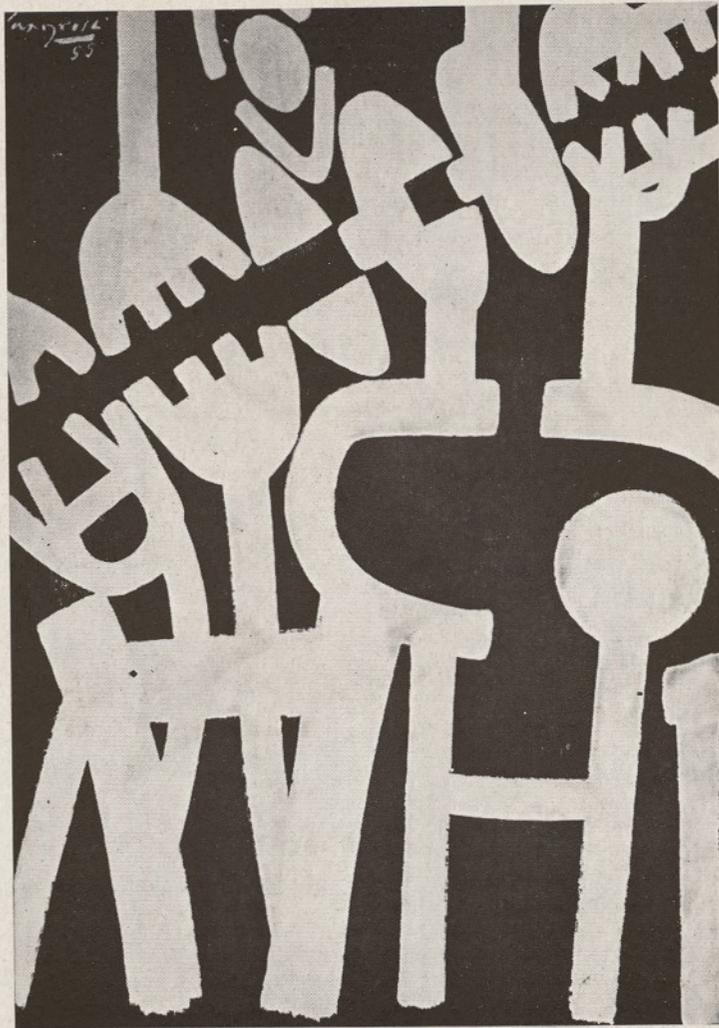
CAPOGROSSI

A PARIS

La fin de la guerre — 1945 — est une date importante dans la vie de Capogrossi. Rompant avec le passé l'artiste a maintenant devant lui un monde nouveau à découvrir, à explorer : il s'agit pour lui de chercher, de créer de nouvelles images. Capogrossi était à un tournant de son évolution artistique, et, bien qu'il ne connût pas l'œuvre de Mondrian qu'il devait voir pour la première fois à l'exposition « De Stijl », à la Biennale de 1950, il commençait à sentir la fascination d'une toile blanche dont le pur espace pouvait vraiment éliminer « le tragique de la vie quotidienne ». Pour Capogrossi commence alors une profonde crise de conscience qui devait se prolonger pendant plusieurs années : le modèle renvoyé, l'atelier débarrassé, une toile blanche sur le chevalet, du noir pour toute palette. Les clients étaient tous disparus, les amis s'éloignaient, les artistes le fuyaient. Il fallait recommencer par le commencement, reprendre le problème de l'art à son origine, c'est-à-dire formuler une nouvelle esthétique. Dans cette courageuse rébellion il y avait surtout le refus de se soumettre plus longtemps à la société conformiste qui l'entourait. La première exposition montrant sa nouvelle peinture eut lieu à Rome, à la Galerie du Secolo, et le catalogue s'ouvrait sur une intelligente présentation du peintre Corrado Cagli. C'était en janvier 1950, et, bien que Cagli affirmât que Capogrossi était parvenu à l'intuition d'« un élément qui exerce la fascination de la première image écrite », le milieu artistique romain, sceptique, classait Capogrossi parmi les abstraits. La critique de cette époque, sauf de rares exceptions, alla jusqu'à tenter de le ridiculiser. Leonardo Borgese, le critique du *Corriere della Sera*, fit de même lorsque l'exposition fut transportée à Milan. Mais à la Biennale de 1950, où Capogrossi exposait trois tableaux mal placés qui échappaient à la critique italienne, deux Français surent discerner l'intelligence et l'authenticité de cette peinture. Ignorant tout l'un de l'autre, le poète Édouard Jaeger et le critique Clarac-Serou écrivirent à Capogrossi; Jaeger disait : « Ces signes, qui ont la beauté élémentaire des empreintes rupestres, deviennent émouvants par la variété de leurs modes d'association ».

Dès ce moment j'avais commencé à m'intéresser à Capogrossi, à cet artiste dont le langage m'apparaissait des plus personnels, dont le message lucide et courageux renfermait d'infinies possibilités et qui, surtout, se

situait hors de toutes les positions habituelles. J'avais organisé une exposition de ses œuvres à la galerie du Cavallino à Venise et, ensuite, je lui proposai de faire partie des artistes du « Naviglio ». A la Biennale de 1952 Capogrossi eut cinq toiles exposées, dont une fut achetée par la Galerie d'Art Moderne de Rome. Aussitôt après il fut invité, seul parmi les artistes italiens, à l'exposition « Véhémences confrontées », conçue par Michel Tapié à la Galerie Nina Dausset de Paris. A côté de lui on trouvait des artistes tels que Hartung, Pollock, Mathieu, De Kooning, Wols. La même année, en Allemagne, la Zimmergalerie de Francfort présentait une exposition personnelle qui connut un succès notable. En janvier 1953 Capogrossi exposait à la Galerie du Naviglio et, cette fois, les grands collectionneurs milanais eurent garde d'ignorer un artiste aussi original. De son côté la critique consacrait à cette œuvre nouvelle des analyses très pénétrantes. Dans sa préface au catalogue Michel Seuphor écrivait : « Depuis Mondrian je n'ai jamais vu une union aussi intime et tenace d'un style personnel et d'un thème ». Raffaele Carrieri, dans *Epoca*, décrivait cette peinture comme « un code chiffré au moyen duquel nous parcourons des espaces infinis ». Au mois de mars suivant Capogrossi se rendait en Suède pour une exposition de son œuvre à la Galerie d'Art Latin de Stockholm et, aussitôt après, il participait à la grande exposition « Nutida Italiensk », organisée par la Biennale de Venise au Liljevalchs Konsthall de Stockholm, où son succès précédent se confirmait. Oyvind Farstrom, le critique d'art suédois le plus écouté écrivait à cette occasion : « Capogrossi, le plus original et le plus obstiné des peintres nouveaux, a découvert cet univers de possibilités qu'est le *rythme* : sa peinture est devenue une musique pour instruments à percussion ». Non seulement les plus grands critiques internationaux prenaient position devant cette peinture, mais les poètes aussi se faisaient entendre — et parmi eux Henri Michaux, une des voix les plus pures de la poésie française, qui, en janvier 1954, écrivait dans *XX^e Siècle*, parlant des signes de Capogrossi : « Signes qui ne sont que de légères variantes d'un seul, mais admirable, signe de base ». De son côté San Lazzaro, reconnaissant la valeur et l'originalité de l'artiste, écrivait : « Je n'ignore pas qu'il existe à Rome un « cas Capogrossi... Capogrossi est le seul qui se soit débarrassé de tout ce qu'il avait appris, qui soit sorti



CAPOGROSSI. Superficie 153

(Galerie Rive Gauche)

entièrement de l'équivoque où se trouvait la peinture en Italie, conservant seulement le sentiment initial, celui qui l'avait conduit à préférer la peinture à tous les autres moyens d'expression.»

En 1954 James Johnson Sweeney, directeur du musée Solomon R. Guggenheim, invita Capogrossi à participer à l'exposition « Younger European Painters ». A la XXVII^e Biennale de Venise, la même année, Capogrossi eut une salle pour une exposition cyclique de ses œuvres, présentée par le critique français Michel Tapié dans un texte d'une remarquable acuité. Cette salle connut un succès considérable, et les œuvres exposées furent toutes acquises par des collections et des musées italiens ou étrangers, dont le Musée de Sao Paulo et la collection Winston de Detroit. En outre, Capogrossi recevait le « Prix Einaudi » et, quelques mois plus tard il se voyait conférer deux médailles d'or à la Triennale de Milan. L'année suivante, en mai 1955, une nouvelle exposition de Capogrossi au Naviglio suscitait un vif intérêt qui ne se trouvait pas déçu car Capogrossi montrait avec ses œuvres nouvelles qu'il s'engageait toujours plus loin dans la voie choisie. Je publiai dans le catalogue une lettre adressée à l'artiste par Giulio

Carlo Argan qui s'exprimait en ces termes : « Parmi les peintres d'aujourd'hui tu es un des rares qui se préoccupent beaucoup plus de la *forme* que du *tableau*, et qui se rendent compte que, pour sauver la première il peut être nécessaire et même inévitable de sacrifier le second. Je pense que ta position, même si certains peuvent la juger obstinément isolée et contemplative est généreuse et humaine ». Dans la même période on inaugurait au Musée d'Art Moderne de New-York la grande exposition « The New Decade », pour laquelle on avait choisi vingt-deux artistes européens, peintres et sculpteurs, au nombre desquels figurait Capogrossi. Cette sélection, par son extrême rigueur, revêtit une importance considérable. Les articles qui furent consacrés à Capogrossi au cours de cette longue exposition itinérante manifestèrent de la part de la critique un intérêt exceptionnel, que vint confirmer l'acquisition de ses toiles par le musée de New-York. L'Italie possède véritablement en Capogrossi un artiste original, un artiste qui, comme l'écrivait Michel Tapié, « a eu le courage de rompre, dans une immense solitude, avec les habitudes et avec une carrière normale ».

CARLO CARDAZZO.

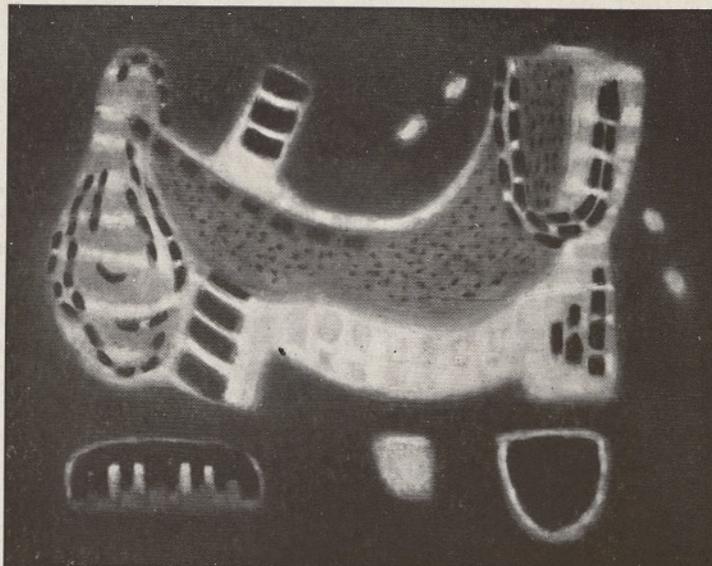
PRÉSENCE DE L'ART ITALIEN

De retrouver, en 1945 et après tant d'années, la possibilité de participer librement à la vie artistique et intellectuelle internationale fut pour les artistes italiens un choc dangereux et salutaire à la fois, qui les amena à prendre des positions extrémistes : internationalisme ou « européenisme » pour les uns, tandis que les autres manifestaient un attachement tenace, non exempt de méfiance, à des formes spécifiquement italiennes de la culture artistique. L'histoire — ou la chronique — récente de nos arts plastiques ne diffère pas, pour une bonne part, de celle de l'art européen, gravitant autour du centre français, avec les mêmes exigences, les mêmes intérêts pour des formes qui pouvaient être en polémique avec les formes françaises, mais qui, en dernière analyse, étaient dialectiquement déterminées par celles-ci. Il en est ainsi des nombreuses expériences qui ont visé à fondre dans une synthèse tendant à l'abstrait l'enseignement des Fauves et du cubisme, ainsi de l'abandon progressif des positions d'un constructivisme non-figuratif absolu et puriste, ainsi des exigences lyriques et sentimentales faisant irruption dans un post-surréalisme toujours plus émotif, toujours moins mental. On ne peut non plus reconnaître un caractère purement italien à l'équivoque passionnée du néo-réalisme socialiste. Ce qu'il faut souligner, en revanche, c'est la formulation particulière de ces expériences, toutes nées d'une opposition absolue à la culture et au langage artistique qui avaient dominé en Italie durant l'entre deux guerres.

A la condamnation hâtive et logique à l'accueil passionné de toutes les voix étrangères a suivi un temps de réflexion, d'examen de conscience. La période de crise est terminée et, maintenant, chaque pas en avant se fait à partir d'une ligne qui est celle de tout l'art occidental contemporain. Les voies de la transfiguration abstraite des apparences du vrai, ou de l'abandon aux révélations figuratives de l'inconscient, les tentatives pour retrouver un réalisme traditionnel et descriptif, qui rende témoignage de la société contemporaine, pour donner forme à l'imagination formaliste ou surréaliste, ou pour créer les éléments premiers d'un nouveau langage adéquat à la conscience de la révolution culturelle en cours : les problèmes les plus différents de la poétique et de la stylistique ont été vécus par les nou-

veaux artistes italiens. Si nous faisons des réserves à l'égard de certaines « découvertes » récentes, qu'il nous soit consenti, en revanche, de reconnaître la vitalité dont l'art italien a fait preuve durant ces dix dernières années. Par l'originalité des tendances et des évolutions, par leurs sûres qualités poétiques les sculpteurs italiens ont montré, dans les directions les plus diverses, qu'ils se tenaient à l'avant-garde du mouvement artistique international. Cette nécessité de nouvelles recherches, de nouveaux éléments de langage, que le grand Arturo Martini indiquait dans des termes presque testamentaires (« et que la vraie vie de la culture ne se confonde plus avec la vie apparente d'une statue ») a été bien comprise de beaucoup de ses cadets. Même chez ceux qui ont gardé une confiance dans les canons traditionnels de la plastique, dans l'accord entre mimèse et rythme de volumes dans l'espace, chez Giacomo Manzù, Pericle Fazzini, Agenore Fabbri, Emilio Greco, on perçoit une inquiétude, la recherche d'un temps intérieur à l'espace. C'est plus évident encore chez Marino Marini qui a su de façon géniale transposer en images très actuelles le drame existentiel de l'homme contemporain et la leçon d'une culture millénaire. Luciano Minguzzi, de son côté, met l'accent sur la valeur décisive de la figure humaine dans son rapport avec le milieu.

Tandis que le noyau poétique de l'œuvre d'Alberto Viani réside justement dans la fusion de la vie naturaliste et de la définition formelle abstraite, Lucio Fontana (voir : *XX^e Siècle*, n° 5), bien différemment, avec une acuité audacieuse, a traité le problème en termes généraux de lumière et d'espace. La vie



MUSIC. Filet de pêcheurs à Chioggia

(Galerie de France)



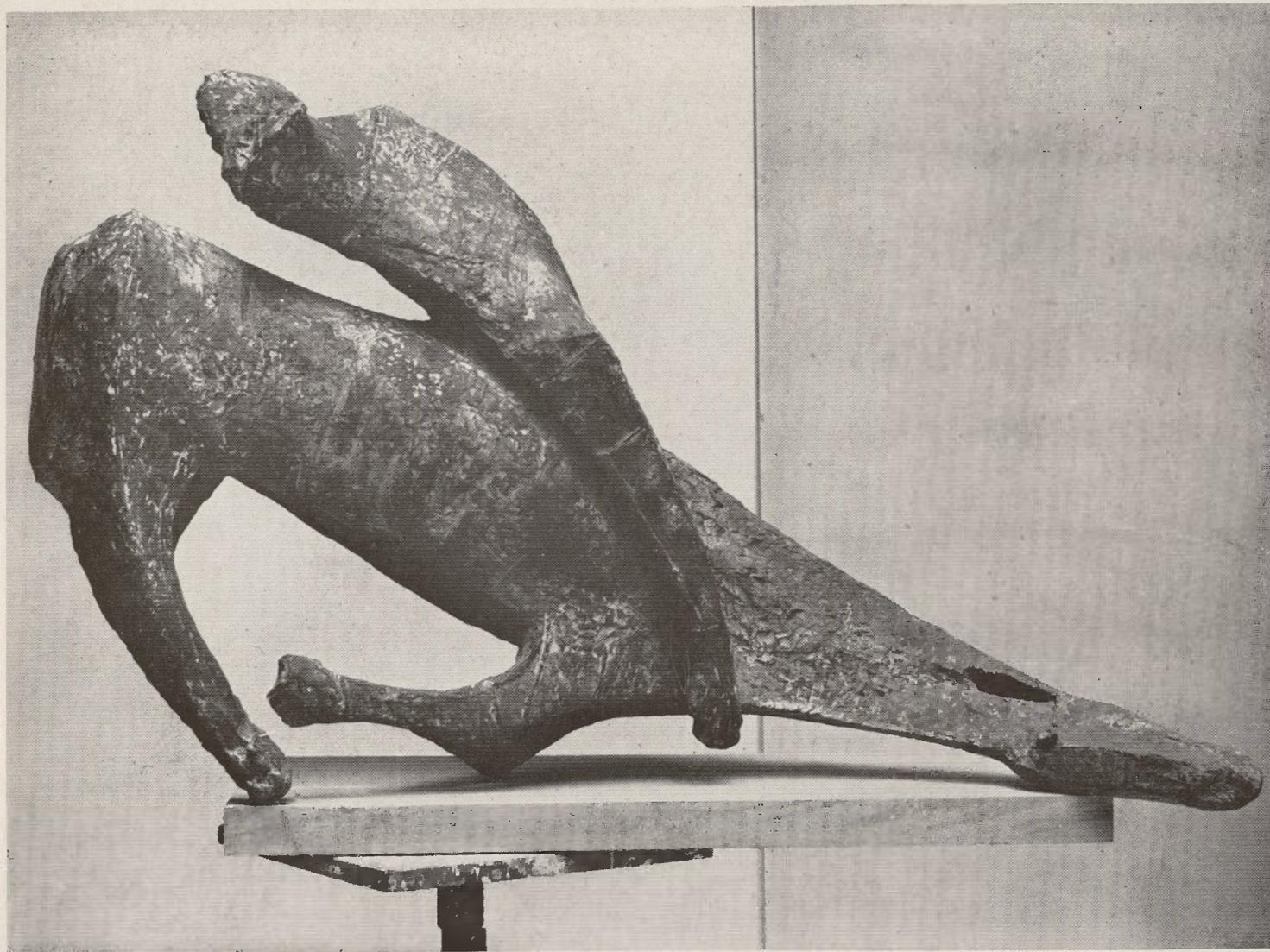
SANTOMASO. Peinture, 1955

(Coll. Rottenburg, Paris)

RENATO BIROLLI. Section de mer. Peinture, 1955

(Coll. Cavellini, Brescia)





MARINO MARINI. Le Miracle, 1954

(Coll. Jesi, Milan)

spirituelle comprise comme volumes en mouvement, comme co-présence d'image et de vide, et la signification allusive de la matière en soi, ou bien de la couleur comme objet, tous les nouveaux aspects du langage plastique ont été affrontés par les sculpteurs italiens d'aujourd'hui. Bornons-nous à rappeler ici l'œuvre de Mirko, où un goût exigeant s'exerce sur un bagage culturel raffiné, la pureté abstraite de Carlo Sergio Signori, les sigles élégants de Nino Franchina, les bornes incisives, réduites à l'essentiel de Pietro Consagra, les découpages de Berto Lardera qui scandent l'espace, les céramiques, chargées de couleur, de Leoncillo Leonardi. Et la liste serait encore longue : contentons-nous d'affirmer que les sculpteurs italiens n'ont pas dissipé l'héritage d'Umberto Boccioni et d'Arturo Martini.

Il est plus difficile encore de définir, à travers des expériences si diverses, le caractère de la peinture italienne de ces temps derniers, qui présente évidemment une moindre autonomie stylistique. Il est trop tôt pour dresser un bilan, et nous ne voulons pas ici donner acte de tous les mérites, qu'ils soient du talent, de la sensibilité, ou de la sincérité. Nous retien-

dronts seulement les personnalités qui cherchent un accord nouveau entre le monde et elles, qui veulent exprimer un jugement moral dans un langage actuel. Les noms alors se font rares, et notre choix ne peut qu'être tendencieux. Nous reconnaissons volontiers le goût, la sensibilité vive de Santomaso, ou, à l'opposé, le talent chaleureux, et nous rendons volontiers hommage à l'imagination et à la verve de Music ou de Corpora (voir *XX^e Siècle*, n° 6), pour citer quelques exemples notoires. Mais il nous semblera juste d'attribuer une plus grande portée à l'œuvre si authentique, toujours ouverte de Renato Biondi précisément pour tout ce qu'elle garde de « non résolu » du point de vue du formalisme, pour la sincérité de son effort, son romantisme indéniable, dans un contexte culturel qui rappelle de près les recherches de quelques peintres français de l'après guerre. Afro (voir *XX^e Siècle*, n° 5) nous a donné l'image d'un univers de sentiments inquiets, nerveux, avec des entrecroisements et des envols de plans transparents, traversés à l'improviste de timbres acides. Dans les œuvres de Mattia

Moreni, à la couleur âpre, à la composition incisive, et en celles d'Emilio Vedova, qui a mené à une synthèse brutale un dynamisme d'origine futuriste, une violence avouée révèle, dans la recherche d'une émotion souvent emphatique, un fond de culture expressionniste. Chez Bruno Cassinari (voir *XX^e Siècle*, n° 6), plus directement lié à la tradition italienne, par cette présence évidente d'un naturalisme sensuel enclos en des formes plastiquement évidentes, une imagination sereine figure des objets aimés, des pays rêvés dans des compositions plongées dans une chaude lumière d'enchantement. Chez Ennio Morlotti s'exprime plus immédiatement encore le sentiment d'une nature en germination, féconde, chantée au moyen de couleurs épaisses, imprégnées de lumières humides. A cette confiance dans la poésie d'une nature inépuisable s'ajoute la liberté mentale, l'imagination de feu qui traduit les images du monde visible en nouveaux accords formels, et sur cette voie nous trouverons Arturo Carmassi, chez qui se fondent l'impétuosité du sentiment et l'élaboration stylistique; Alfredo Ghighine, qui évoque en de secrètes structures au chromatisme assourdi,

à la lumière tendre, des souvenirs d'instant et de paysages, de vrais états d'âme; et Giuseppe Ajmone, qui exprime un intimisme subtil en frémissantes vibrations lumineuses, ordonnées en trames musicales. Sergio Romiti, évoquant d'humbles objets, chargés d'émotions secrètes, met comme un frisson d'inquiétude existentielle dans des intérieurs à la Morandi, tandis que Brunori tisse des fragments vivaces de paysages et de jardins, et que Sergio Vacchi nous donne des images très personnelles de bois et des ciels, traversés de violents cris de couleurs. Maria Petrucci, en quête, elle aussi, d'une vérité lumineuse, faite de tons qui tirent leur évidence d'un fond naturaliste, raconte, sans rhétorique, sans complaisance descriptive, la vie de l'homme d'aujourd'hui dans les villes.

A côté de cette tendance, qui vise à donner une nouvelle valeur aux termes apparemment les plus traditionnels de la « peinture pure », nous pourrions en citer d'autres, qui relèvent, bien diversement, de l'automatisme, du tachisme, de l'art brut, de l'impressionnisme abstrait.

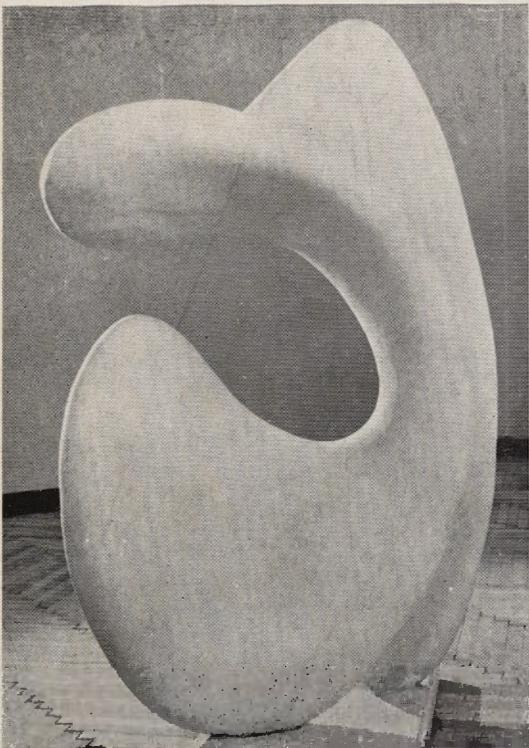
De toutes les expériences récentes, il faut détacher l'œuvre de quelques



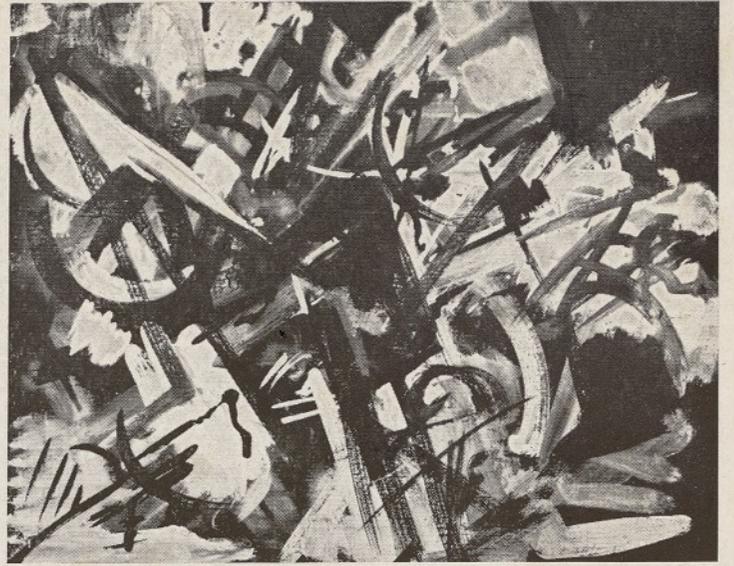
MARIA PETRUCCI. Broadway
1955



En haut à gauche :
FABBRI. La Lutte. Terre cuite, 1950



VIANI. Nu. Sculpture, 1955



VEDOVA. Peinture à la détrempe, 1953

(Coll. Cavellini)

artistes. Giuseppe Capogrossi a ramené l'image picturale à la formulation pure d'éléments figuratifs simples, dans ses sigles rythmiquement répétitifs il a découvert un point de départ absolu, un primordial et suggestif alphabet. D'autres ont mené plus avant l'expérience post-surréaliste, le refus de tout recours au *pittoricismo*, la confiance dans la valeur évocative de la figure. Il nous suffira de citer Gianni Dova (voir *XX^e Siècle*,

n° 5), qui a décrit des visions de magie hallucinée, Cagli, Burri, Crippa, Peverelli, Tancredi, Scanavino. Dans ce dialogue, cette querelle passionnée entre peinture de « valeurs » et peinture de « symboles », toutes deux tendues vers la révélation d'une image actuelle, nous voyons le signe de la vitalité, de la présence de l'art italien d'aujourd'hui.

FRANCO RUSSOLI.

AJMONE. L'Arbre, 1955

(Coll. Lowenthal, Pittsburg)



