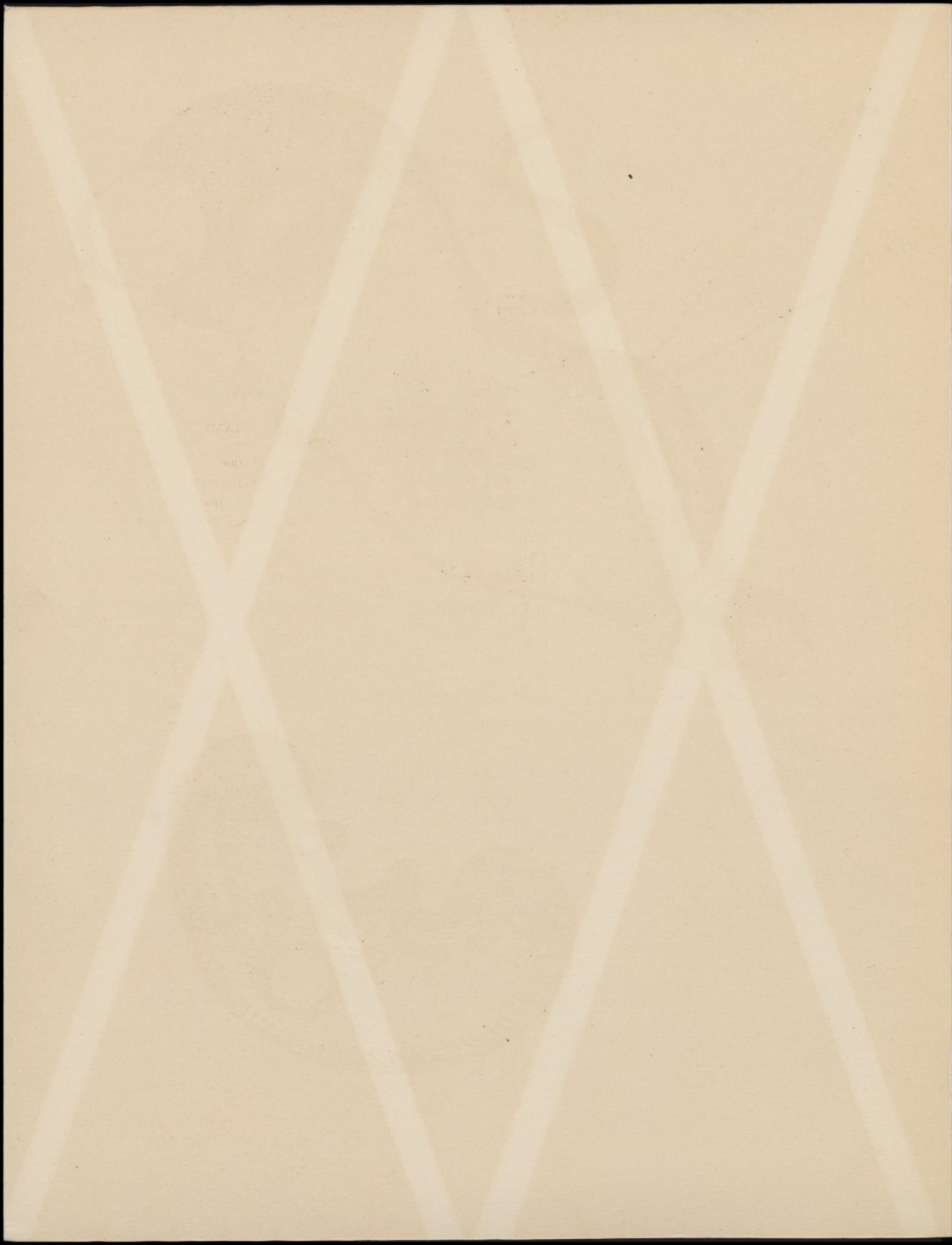




SK
33

ART. ET HUCMOR. SIX. AUCX. SIÈCLE. 8-1956/57





XX^e siècle

Nouvelle série - N° 8 (double)

Janvier 1957

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

ART ET HUMOUR AU XX^e SIÈCLE

Paraît quatre fois par an - Prix du numéro simple : fr. 1.250
Abonnement à 4 numéros
simples ou 2 numéros doubles : fr. 5.000 - Étranger : 16 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 LE LA MADELEINE, BRUXELLES.

ITALIE

EDIZIONI DEL CAVALLINO
SAN MARCO 1820, VENEZIA
Prix de l'abonnement : Lires 8.500
Prix de ce numéro : Lires 4.500

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.
1018 MADISON AVENUE N^o. 79 STR.
NEW YORK, 21, N.Y.

CARACTÈRES ET TECHNIQUE DE L'HUMOUR, par MARIA LUZ	3
L'HUMOUR ABSURDE DE MARCEL DUCHAMP, par ROBERT LEBEL	9
ENCYCLOPÉDIE ARPADIENNE, par JEAN ARP	13
LE RIRE DE MAX ERNST, par PIERRE WALDBERG	17
CAPRICES ET HUMOUR CHEZ PICASSO, par JEAN CASSOU	21
L'HUMOUR FORMEL DE KANDINSKY, par PIERRE VOLBOUDT	27
L'HUMOUR GÛETHÉEN DE PAUL KLEE, par W. GROHMANN	33
L'HUMOUR FÉERIQUE DE JOAN MIRÓ, par P. GUÉGUEN	39
L'HUMOUR CRUEL DE GERMAINE RICHIER, par A. PIEYRE DE MANDIARGUES	45
JEAN DUBUFFET A LA LIMITE DE L'HUMOUR, par G. RIBEMONT-DESSAIGNES	49
GILIOLI OU L'HUMOUR A PLEINES MAINS, par J. DOPAGNE	55
LE TRAGIQUE DE L'HUMOUR CHEZ FAUTRIER, par A. VERDET	60
L'HUMOUR ET LE SIÈCLE, par PIERRE VOLBOUDT	65
REPRODUCTIONS EN COULEURS (QUADRICHROMIES)	
VICTOR BRAUNER : Tâtonnement de la Conscience. Peinture	face page 8
KANDINSKY : Parties diverses. Peinture	» » 28
PAUL KLEE : Le brutal timide. Peinture	» » 34
JEAN DUBUFFET : Giclot les pieds nus. Peinture	» » 50
JEAN FAUTRIER : Sweet-Baby, 1956. Peinture	» » 60
POCHOIRS ET GRAVURES ORIGINALES HORS TEXTE :	
ARP : Moustaches et squelette. Pochoir	face page 16
ARP : Homme. Pochoir	» » 28
MIRÓ : Personnages. Pochoir (<i>Coll. Pierre Matisse</i>)	» » 40
MIRÓ : Personnage. Lithographie originale en couleur	» » 44
DUBUFFET : Jardin de quite-vite. Peinture	» » 52
CHRONIQUES DU JOUR. <i>La jeune sculpture à la Biennale : Chadwick</i> par G. Marchiori, <i>César</i> par Alain Bosquet, <i>Consagra</i> par U. Apollo- nio, <i>Signori</i> par Pierre Volboudt, <i>Müller</i> par Georg Schmidt. <i>Capogrossi ; Deux grandes rétrospectives à Paris : Fernand Léger et</i> <i>Henri Matisse</i> par Maria Luz. <i>Manessier et les émaux de Ligngé</i> par Dom Jacques Dupeux (<i>avec une quadrichromie</i>). <i>Les palimpsestes</i> <i>de Gentilini</i> par Leonardo Sinisgalli. <i>Burri</i> par A. Pieyre de Man- diargues. <i>Poésie de Music</i> par F. Elgar (<i>avec une quadrichromie</i>). <i>Papiers collés et collages aux États-Unis</i> par Robert Goldwater. <i>Hartung</i> par Camille Bourniquel. <i>Poliakoff, Chillida, Mastroianni</i> par Pierre Volboudt. <i>Atlas retrouvé</i> par Michel Ragon (<i>avec une</i> <i>quadrichromie</i>). <i>Pollock</i> par G. Marchiori. <i>Archives : Futurisme.</i>	

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 Lopicque, 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 Lopicque, 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 litho 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.

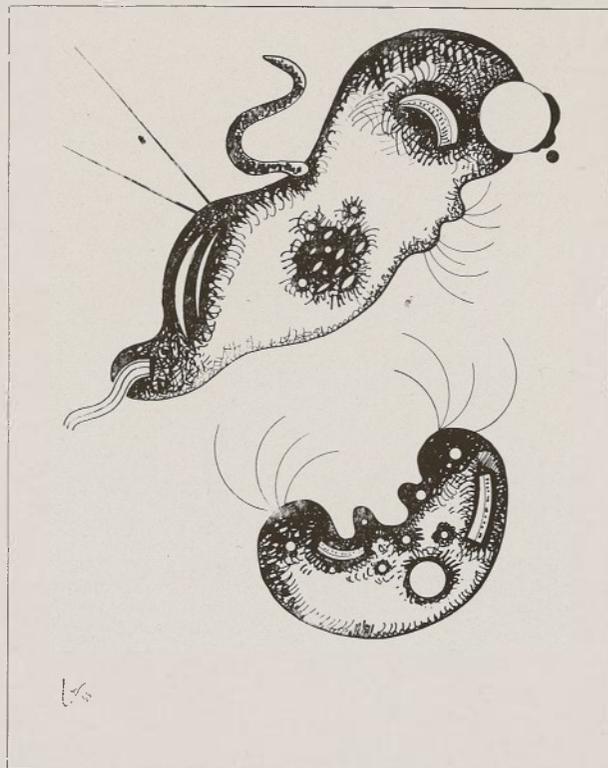
Prix de ce numéro : 3.000 francs

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

Le septième numéro double paru en juin 1956 sous le titre Dix Années d'Art Contemporain (1945-1955) comporte une étude générale de Pierre Volboudt et des essais sur dix peintres de la nouvelle génération, Bazaine, Hartung, Manessier, Pignon, Poliakoff, Singier, Soulages, Vieira da Silva, Tal Coat, Ubac, par Georges Limbour, R. V. Gindertael, Bernard Dorival, Frank Elgar, Julien Alvard, Guy Weelen, Jacques Lassaigue, Pierre Guéguen, Henri Moldiney, A. Frénaud, Pierre Courthion, Henri Michaux, Dore Ashton, Léon Degand, Carlo Cardazzo, Franco Russoli, ont également collaboré à ce numéro. (Six pochoirs, huit quadrichromies, 150 reproductions en noir).

Prix de ce numéro : 3.000 francs



Kandinsky. Dessin à la plume. Paris 1933.

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
LITHOGRAPHIE DE MOURLOT

Caractères et technique de l'humour

par Maria Luz

C'est manquer d'humour que de chercher la définition de l'humour. Voilà ce que nous apprend l'*Encyclopaedia Britannica* à l'article « humour ».

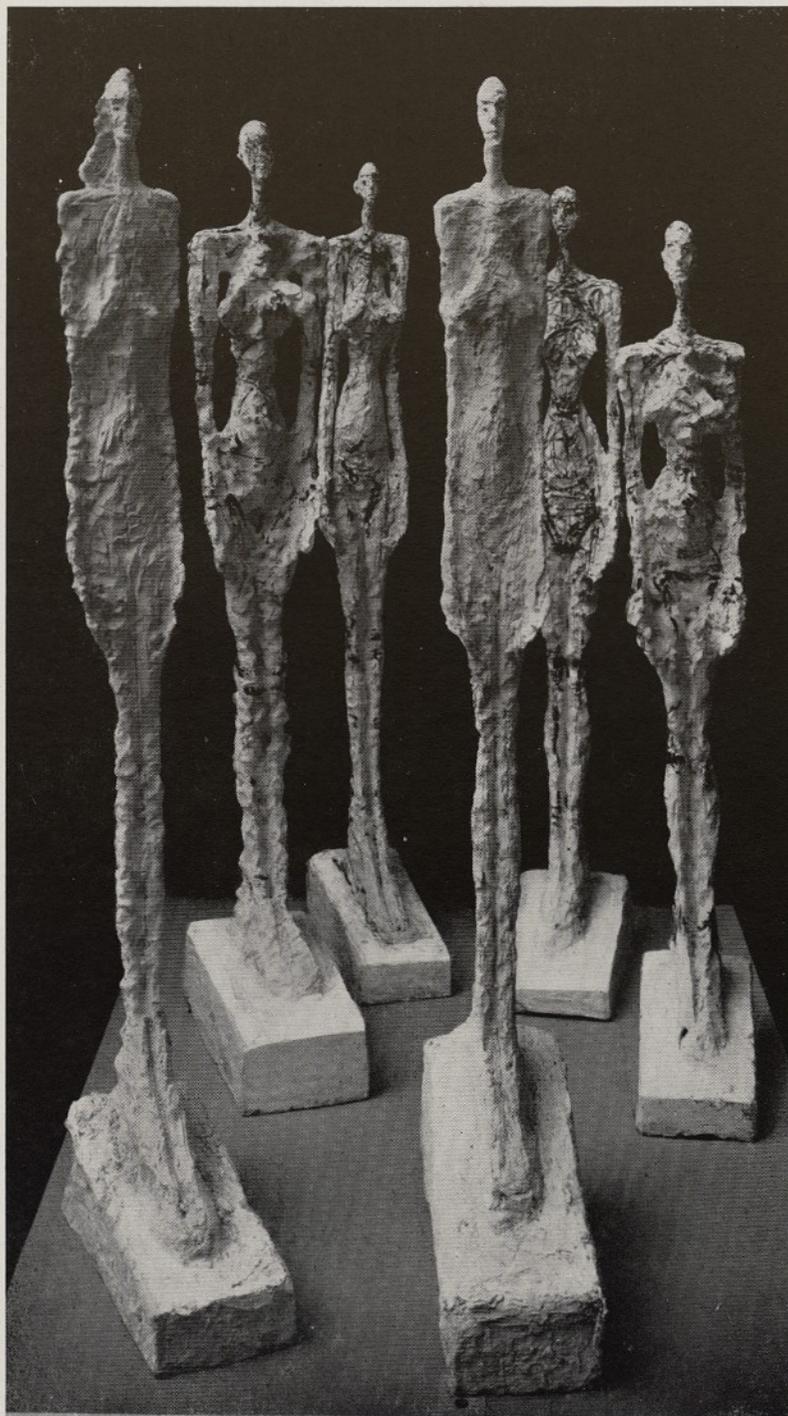
Cependant, l'humour présente certains caractères permanents. Il peut être bienveillant, caustique ou cruel, timide ou impertinent, il peut traduire l'optimisme ou le désespoir, avoir des sujets spéciaux à chaque nation (l'avarice en Écosse, la prononciation des « H » en Angleterre...) mais, partout et toujours, l'humour est une disposition générale, une règle de conduite, la faculté de sortir de sa peau pour regarder et pour juger, bref une morale qui engendre sa métaphysique. Morale de l'ambiguïté, très héraclitéenne, antérieure à la distinction du bien et du mal, du vrai et du faux :

« ...elle ne savait pas au juste s'il avait pleuré et... lui-même ne le savait d'ailleurs pas non plus ». Voilà, en deux lignes, un exemple parfait de l'incertitude fondamentale de l'humour.

Donc, l'humour est conciliant; on peut ajouter qu'il se traduit souvent par la perception du côté drôle d'un geste, d'une parole, ou de la simple présence d'une chose dans le moment où l'esprit devrait incliner naturellement à la frayeur, à la tristesse ou au respect. L'humour, qui est une morale, est aussi un anticonformisme, mais il n'est pas, ne saurait être une manifestation de la gaité ou une provocation à la gaité.

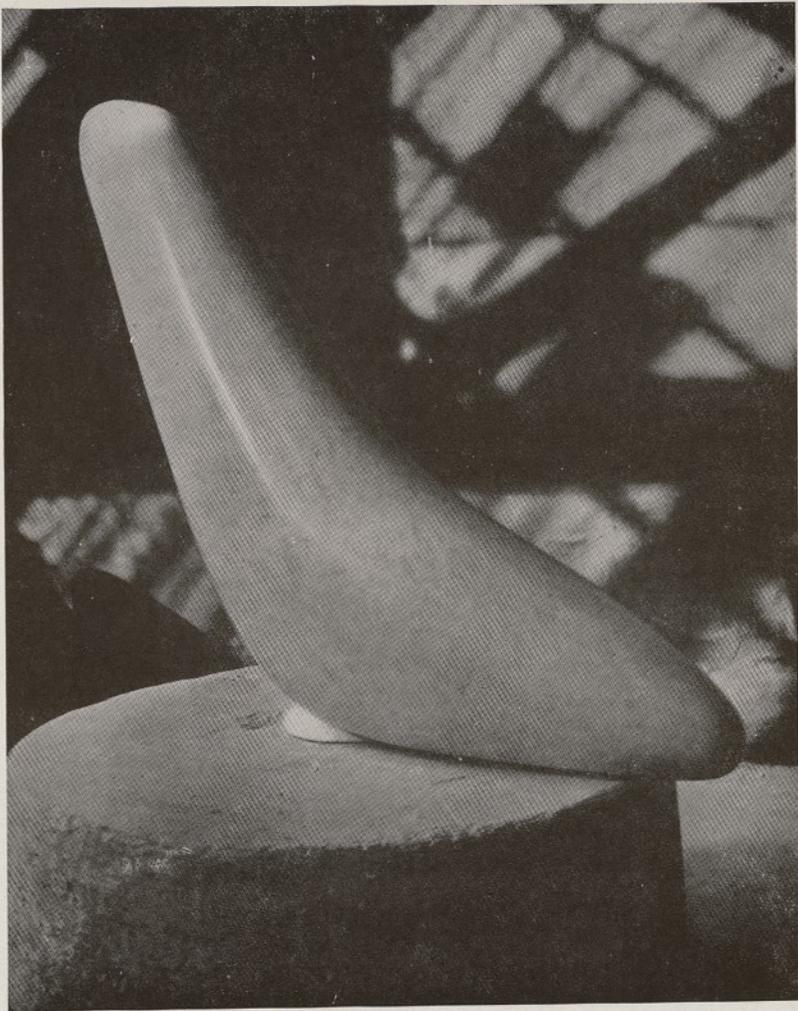
L'humour n'est ni voyant ni bruyant, il est discret, il ne ricane pas, il ne rit pas aux éclats, il sourit à peine ou même ne sourit pas du tout. « Le naturel est à lui seul la moitié de l'humour », a-t-on pu écrire et c'est pourquoi les propos les plus simples, les œuvres les moins concertées — une cafetière du Douanier Rousseau, par exemple, ou la phrase célèbre du paysan écossais : « Parfois je suis assis et je pense et parfois je suis seulement assis » — peuvent offrir le modèle d'humour le plus accompli.

Nous ne devons pas nous abuser sur le « naturel » de l'humour : ce naturel n'exclut ni conscience, ni science. L'humour a son mécanisme, ses procédés; parallèlement, les moyens techniques de la peinture — ou de la sculpture — peuvent s'allier à une spontanéité réelle. Ensuite, ni l'humoriste, ni l'artiste ne peuvent se contenter de moyens, il



GIACOMETTI. Personnages.

(Biennale de Venise)



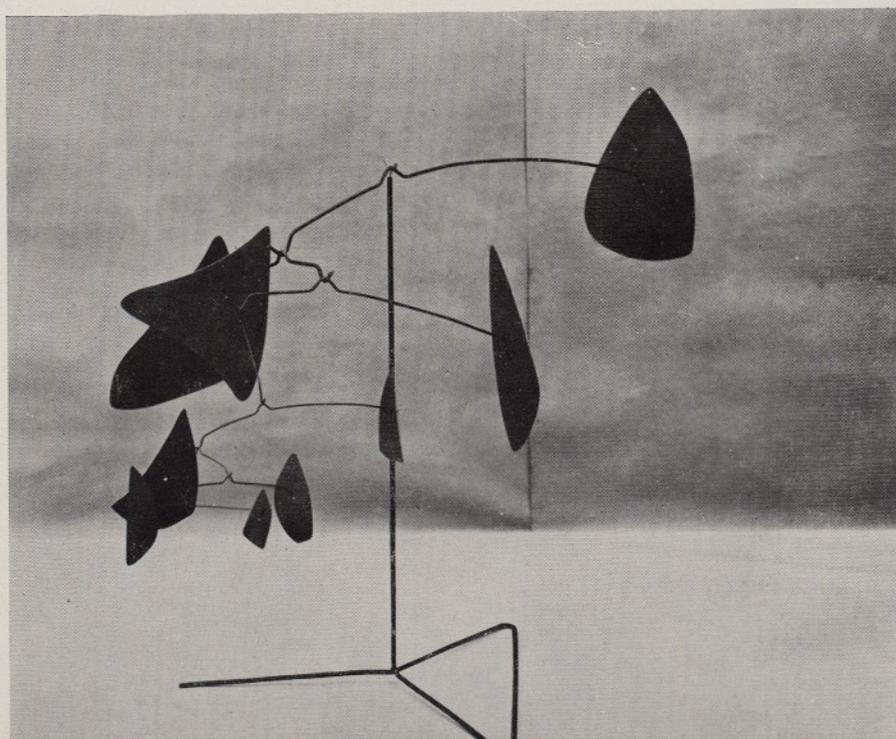
BRANCUSI. Le miracle. Marbre, 1936.

leur faut un don : sans ce don ils ne tireraient rien des procédés les plus ingénieux, mais il n'y a pas de clé pour le don tandis qu'on peut toujours analyser les méthodes.

Voyons donc ces méthodes. On peut d'abord reconnaître dans l'humour un renversement du rapport habituel des choses, un grandissement qui transforme les propos fondés en raison à leur départ et les met soudain en porte-à-faux, une dispartate entre le fond et la forme des raisonnements, bref une transposition ce qui est bien l'essentiel de la création artistique. L'humour est un paradoxe formel qui se suffit à lui-même, en même temps il est détente. En cela, il intéresse le psychologue et le psychanalyste et, à cause de

CALDER. Objet explosif. Mobile.

(Photo Louis Carré, Paris)



cela, il a été la voie qui a conduit maint artiste à toucher des fonds comme l'a dit André Breton à propos de Victor Brauner. La « Rencontre avec moi-même » de celui-ci est un exemple remarquable de l'utilisation des méthodes de l'humour. La multiplication, la répétition, le raidissement des principes. Le tableau obéit à la loi de l'humour sur le déplacement volontaire des plans mêmes de la vision : Victor ne regarde pas son portrait du dehors, il est entré dans la toile et il y a dans sa décision une hardiesse qui ne doit plus rien aux jeux de cartes où un observateur superficiel se contenterait de trouver la source d'inspiration du peintre.

La raideur n'est qu'apparente, elle n'est là que pour donner le change sur l'extrême liberté qui exige de voir l'objet de points de vue différents, recoupe entre eux les faits donnés et les fait varier.

La part du jeu est parfois si largement ménagée que le monde peut sembler ailleurs et nous retrouvons alors cet autre procédé de l'humour qui consiste à remplacer le fait par une hypothèse. C'est le procédé d'Henri Michaux, explorateur de pays inconnus auxquels nous croyons maintenant.

Michaux a peint « ses visages sacrifiés » et nous avons reconnu les nôtres. Nous avons erré la nuit avec les Emanglons qui « se répandent dans les bois, silencieux », avec sur leurs faces le reflet rouge et jaune de leurs lanternes qui rappelle les éclairages à la torche ou à la bougie de Gérard Honthorst dit « Gérard de la nuit ». Nous avons assisté aux combats où les manteaux et les cuirasses ont coulé et formé des concrétions rouges, vertes, brunes que tache le bleu lapis comme une oxydation précieuse, et nous ne pourrions plus oublier ce « pays de la magie » où on arrache le visage des malfaiteurs pour exposer leurs têtes roses aux yeux de turquoise.

Ainsi, dans les gouaches et les aquarelles de Michaux s'affrontent le réel et l'idéal; le réel c'est ce que dit le poète, l'idéal, le peintre le montre et le décalage savant entre horreur et beauté, sauvagerie et raffinement fait revivre la formule même des « humeurs » dans le théâtre élisabéthain.

Marino Marini est aussi un voyageur des pays interdits. Il semble qu'après Swift, il ait fait un tour au pays des Houynhms mais, plus heureux que son prédécesseur, il en a ramené des captifs qu'il confie pour les dresser à un peuple d'acrobates. Je ne suis pas très sûre que ces chevaux-là ne mangeraient pas de chair fraîche à l'imitation des chevaux abyssins : il y a une tension étrange entre cavaliers et montures, et, là-dessus, flotte le sourire mécanique des artistes à la fin d'un numéro périlleux.

L'humour de Calder, en revanche, est tout simple, tout direct. Lorsque Calder construit ses mobiles, il est hors de doute qu'il savait que l'homme moyen attend d'abord d'une sculpture qu'elle soit immobile. Et Calder fit bouger les siennes parce qu'il n'était pas d'humeur à respecter la loi, parce qu'il avait décidé de suivre son humeur et à faire, de cette humeur, de l'humour.

Il ne faut pas être surpris si Dali s'en est étonné : Dali a une toute autre forme d'humour.

L'humour chez Dali — et c'est le cas de l'humour surréaliste tout entier — est une technique du mystère. Dali rêve sur des croûtons de pain et des cornes de rhinocéros et fixe sur ces objets les thèmes compliqués des méditations de Narcisse.



PICASSO. Le verre d'absinthe. Sculpture, 1914. (Gal. Leiris, Paris)

les deux premiers ont traduite à la manière soignée, presque léchée, que commandait l'humour de leur temps et Matta renouvelle la vision surréaliste par des chatoulements, des phosphorescences et des jeux de lignes qui suscitent des êtres dont on ne saurait dire au juste qu'ils sont les démons du fond de la mer ou de simples insectes.

Cependant, le maître de la technique du mystère, c'est le premier Chirico.

« Quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre ». Cette phrase, chère aux surréalistes, on a toujours envie de la réciter devant ces tableaux incomparables, pleins de vides, pleins d'absences.

Pendant sept ans, Chirico a bâti ces cathédrales où circulait un souffle sans mesure, puis il est retombé en poussière comme s'il y avait eu un pacte et que ce pacte, au bout du temps convenu, avait pris fin. Et Chirico est mal tombé.

Tandis que le passage de Chagall, le peintre de « n'importe où hors du monde », continue à faire danser les planètes avec les mariés, les vaches, les ânes, dans une nuit bleue où, seuls, les oiseaux semblent être privés de la faculté de voler. Les violoneux de Chagall font entendre de l'Apollinaire ou de l'Essenine mais, c'est dans leur univers aux couleurs du prisme que l'on a trouvé ces petites silhouettes qu'on rencontre partout maintenant : sur la porte des pâtisseries (« j'aime mieux un gâteau »), sur celle des modistes (« j'aime mieux un chapeau »), sur la lisière des rideaux et qui enfin se sont changées en poupées avec des robes, des souliers et une étiquette : « Je suis dessinée par... ». Non, il n'y a pas « par Chagall » et c'est vrai qu'elles ressemblent aux personnages de Chagall comme la romance sirupeuse d'un chanteur de charme ressemble à l'étude de Chopin qu'elle travestit.

L'œuvre la plus hantée est celle de Giacometti. Ces passants qui traversent des places immenses, ces animaux furtifs, ces bustes affalés, ces peintures aussi grises que « Le vieux manoir » empêtré dans ses toiles d'araignée, cette mélancolie diffuse sont

Tous les objets sont rapportés au moi comme des symboles et Dali les décrit avec la minutie, la précision impayables des humoristes. Rien ne ressemble à un tableau de Dali comme certaines pages du « Livre des Snobs » de Thackeray.

Les thèmes de Coutaud, très proches des thèmes de Dali, sont traités au moyen d'une technique originale, avec un humour plus vrai que celui du peintre catalan trop amateur de scandale. Coutaud montre à la fois la musculature écorchée de ses personnages et leurs rêves.

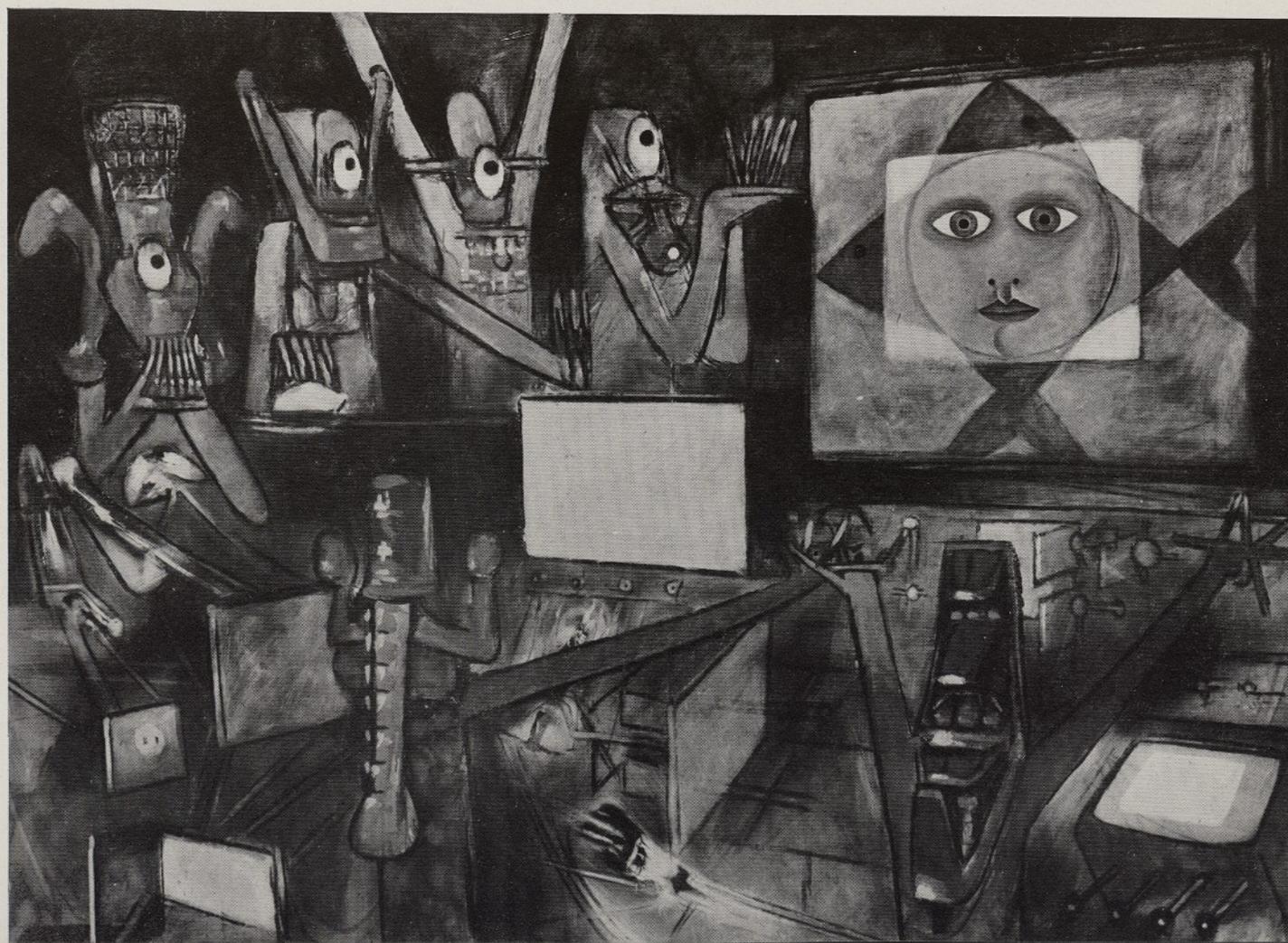
Tanguy, Magritte et, maintenant, Matta ont été, eux aussi, nourris à la mythologie freudienne que

CHAGALL.
La Révolution.
Peinture, 1937.





HENRY MOORE. Personnages debout. 1948. Craie et aquarelle



MATTA
et VICTOR BRAUNER.
L'intervision. 200 x 145. 1956.
Photo Luc Joubert.
(Galerie du Dragon)

uniques dans la peinture contemporaine. Ici, le surréalisme est dépassé; il n'y a plus trace d'école, l'artiste n'obéit qu'à son tempérament, ses modèles n'appartiennent qu'à lui, et son dessin, et sa couleur, alors que les mêmes thèmes et les mêmes gags étaient repris à satiété par les peintres surréalistes. Giacometti est seul dans son œuvre, avec sa sensibilité et son humour grave, presque triste, comme celui des histoires de fantômes anglais.

De Picasso, de Kandinsky, de Klee, de Miró, de Jean Dubuffet, de Germaine Richier, de Arp, de Max Ernst, de Duchamp, de Fautrier, de Gilioli, il ne sera pas question ici puisqu'un article de cette revue est consacré à chacun d'eux.

Chez beaucoup de peintres abstraits, l'humour reste à l'état de disposition générale, c'est-à-dire de renversement des rapports normaux, d'un échange de points de vue: par exemple, le tableau bouge à la place du spectateur, engloutit celui-ci et on ne sait plus qui, de l'homme ou du tableau, est celui qui regarde l'autre. L'amateur de peinture et son état d'âme ajoutent une dimension au tableau. Évidemment, on peut soutenir que cette addition a été en usage depuis la première œuvre d'art, mais cela faisait partie des aphorismes dans le genre de celui sur l'amour et les auberges espagnoles. L'artiste n'en tenait pas compte; cela se passait après la création artistique, tandis que, maintenant, on a là un élément de cette création elle-même.

D'autres abstraits — ou demi-abstraites — les plus sensibles, Bazaïne, Manessier ou Singier sont trop vraiment peintres pour se mettre dans ce cas: ils n'ont que faire de l'intrusion du spectateur dans leur univers. S'ils ont de l'humour, c'est à la manière du Douanier, par une attention très soutenue à se livrer de toute leur âme en ayant l'air de faire tout leur possible pour se dérober aux investigations des curieux.

Il faut écarter Rouault d'une telle étude parce que le timide Rouault, dissimulé derrière sa vitre, doit avoir horreur de l'humour, cette dissimulation dont le but est de faire pressentir les secrets. Il reste encore Matisse, Braque, Léger.

Si Matisse avait eu de l'humour, on l'aurait su parce que son graphisme si souple se prêtait aisément à tous les jeux. Matisse n'avait pas l'humour joueuse: il était spirituel, ce n'est pas la même chose. Ceci est vrai jusqu'à la dernière période seulement, car les découpages trahissent une réflexion de l'artiste sur lui-même. C'était nouveau: jusque-là Matisse avait médité sur son art parce qu'il était art et non parce qu'il était sien. Avec les découpages, il adoptait un autre ton: le contraste du jeu d'enfant et de la célébrité du vieillard qui s'y abandonnait, la sensualité renouvelée, sous-exprimée, — dans les découpages elle ne s'exprime plus que par la couleur, — la bienveillance apparente et le plaisir personnel à peine avoué... Comment ne pas reconnaître là l'humour enfin découvert, consommé, apprécié?

Matisse était un peintre à l'abord facile. Braque est plus dur à comprendre. Si fervent, si sincère, hanté par les mythes, fasciné par la Grèce présocratique. Lorsqu'il a fait le geste extraordinaire de planter un jour ses tableaux dans un champ de blé, il a dit qu'il voulait voir les tableaux « tenaient », à quoi André Breton a beau jeu de répondre en demandant si le champ de blé tenait à côté du tableau. Je crois qu'on peut reconnaître



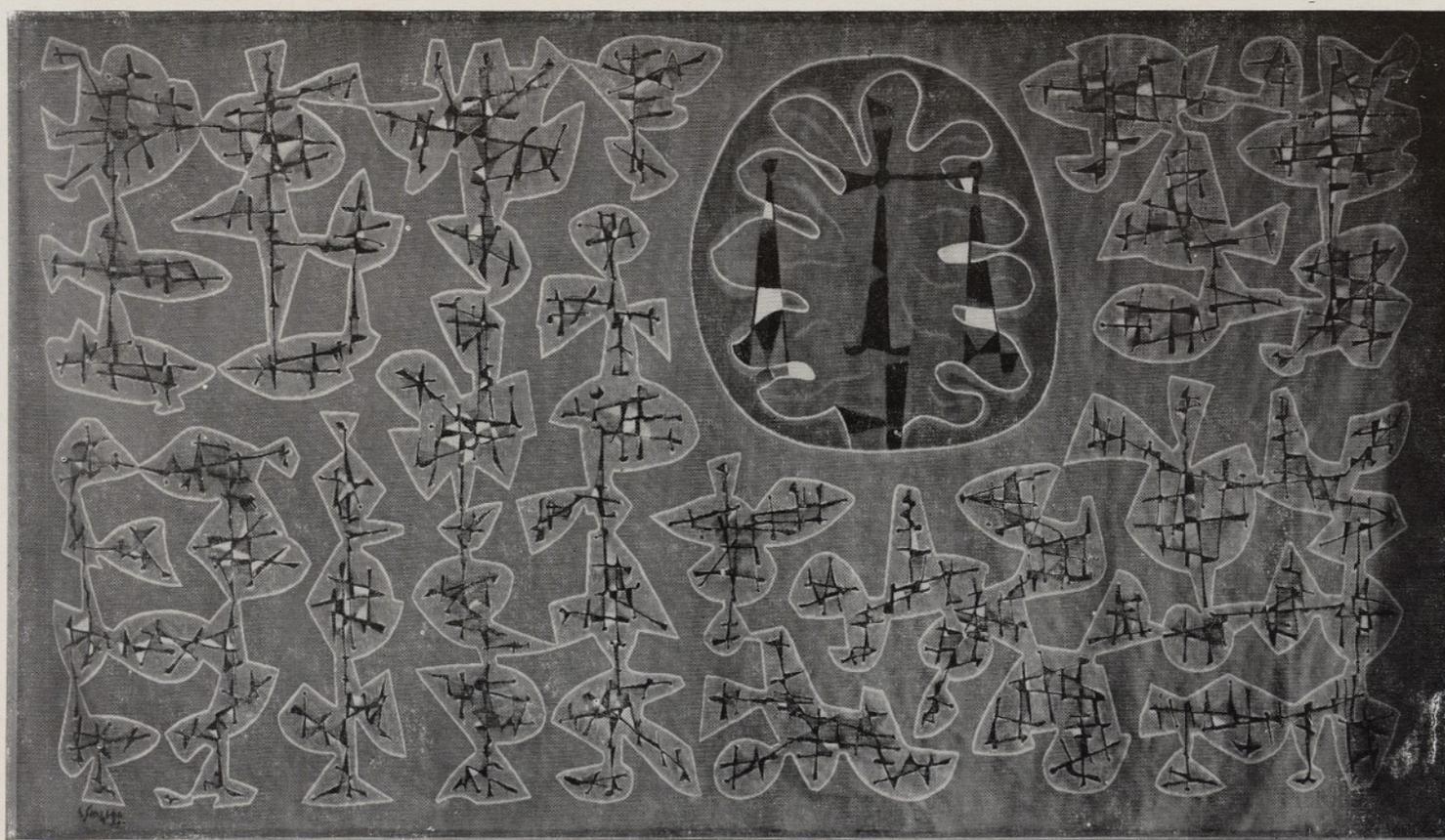


LUCIO FONTANA. Conception de l'espace.

(Galerie Naviglio, Milan)

SINGIER. Tapisserie de la Cour de Cassation. 1954.

(Palais de Justice à Paris)



chez Braque au moins un des principaux caractères de l'humour : le sérieux ; mais si tout humour est sérieux, tout ce qui est sérieux n'est pas humour.

Les « Cahiers » de Braque où l'humoriste se trahirait sûrement, paraissent ne rien devoir à l'humour.

Pour Léger, la réponse est facile. Léger était un primitif, il peignait avec son seul amour de la peinture, de la forme, de la couleur, il peignait comme on respire et cet homme qui savait fort bien goûter l'humour des autres manquait magnifiquement d'humour. L'humour est fait de demi-mesures. C'est un habit de toiles d'araignées et la carrure de Léger ne s'en serait pas accommodée.

Il avait trop à faire avec son travail de créateur pour aller à la fenêtre et se regarder passer. Oui, il a peint l'« Hommage à David » et « La Joconde aux clefs », mais c'étaient des manifestations d'humour. D'humeur et non d'humour. Depuis Ben Jonson, l'humeur et l'humour se sont séparés et ils ne se confondront plus de si tôt.



« Il faut dire les choses d'une manière irritante », a prétendu un diable d'Irlandais.

L'humour, cette disposition plaisante avec arrière-goût de vinaigre, est la « manière irritante » de parler de ce qu'on aime, par pudeur, par souci de justice, par finesse, et par respect de la morale.

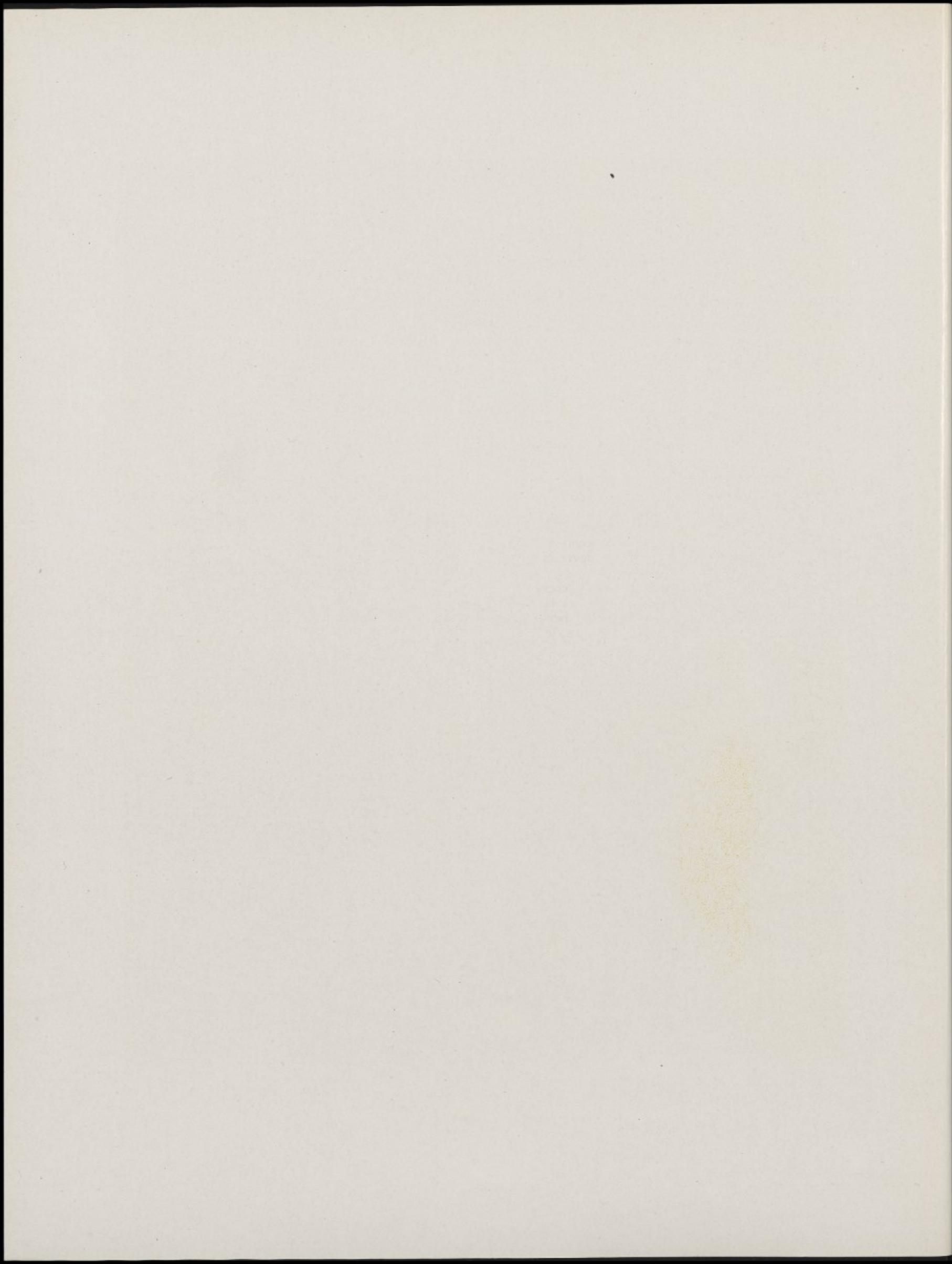
C'est dans ce mélange de complaisance et de sévérité que l'art de notre demi-siècle a su trouver le plus puissant levain.

MARIA LUZ.



VICTOR BRAUNER. Tâtonnement de la Conscience. Peinture. 92 × 73 cm.

(Galerie Rive Gauche, Paris)



L'humour absurde de Marcel Duchamp

par Robert Lebel

« Pas d'astres? le hasard annulé? »
(Igitur)

Lorsque bien imprudemment et sans en soupçonner encore toutes les chausse-trapes, j'ai entrepris une enquête sur le cas Duchamp, j'imaginai y faire une large place à l'humour. Or à présent que, tant bien que mal, le livre a pris forme, je constate que ce problème y est à peine effleuré.

L'omission serait grave si la signification même de l'humour ne s'était pas déplacée diamétralement. Peu de mots auront, autant que celui-ci, viré avec la conjoncture, au point d'être devenus aujourd'hui presque méconnaissables.

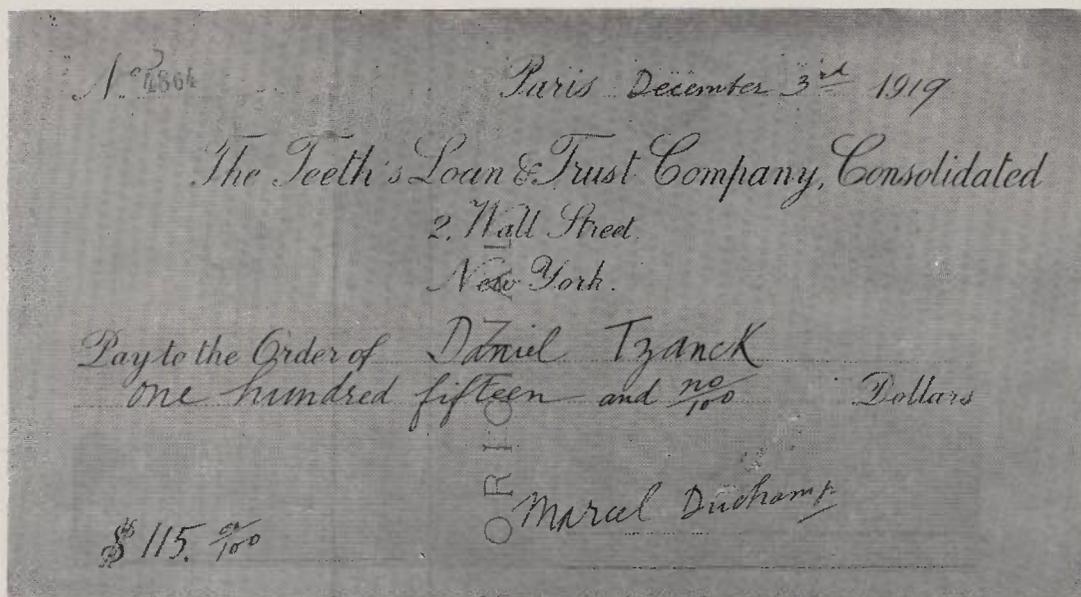
Nous avons assisté depuis dix ans — et ceci bien que, peut-être, l'aveu nous en coûte — à la chute verticale du sarcasme. Tout ce qui, dans l'humour, en participait, s'est effondré dans le cimetière des langues mortes.

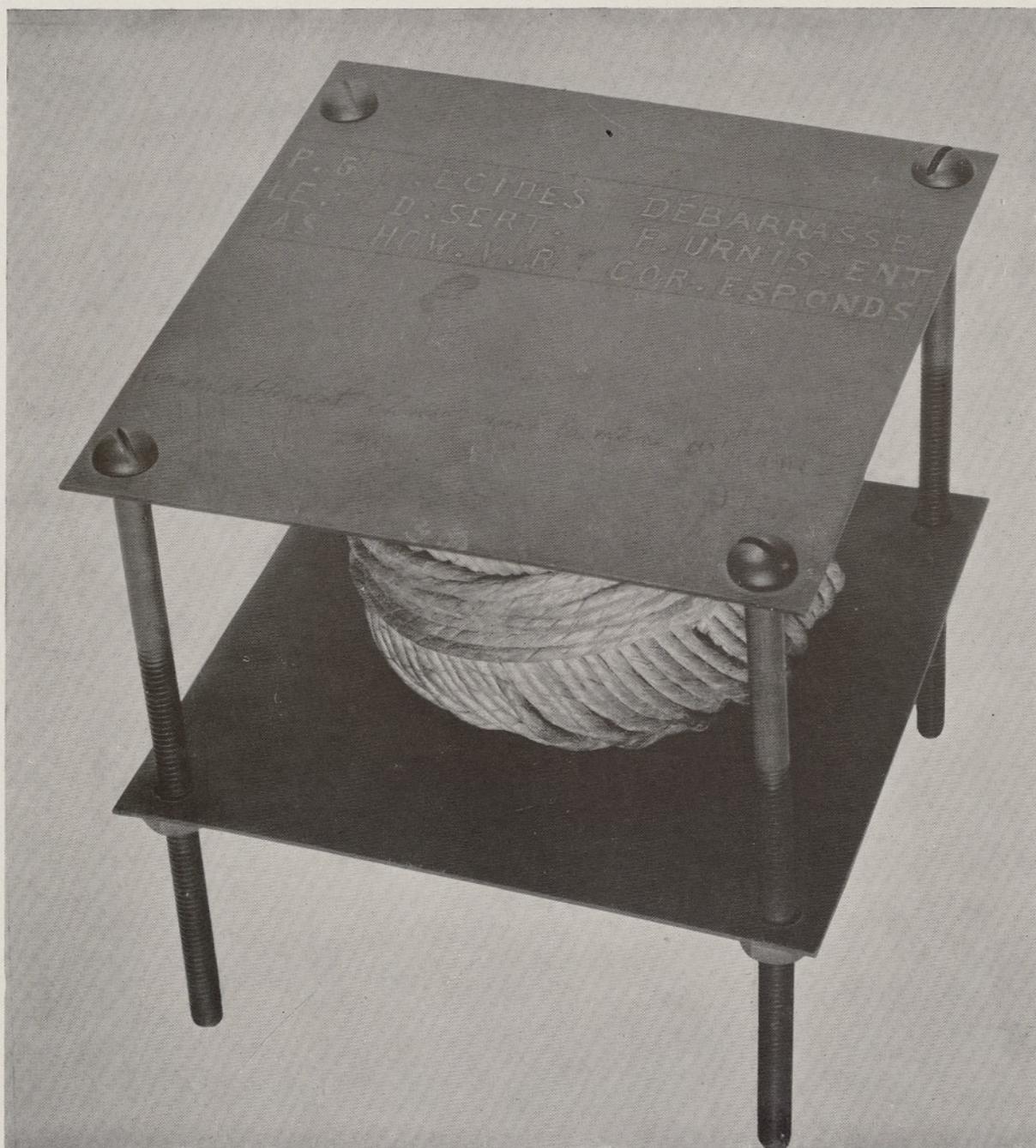
En revanche, ce qui demeure plus actuel que jamais, ce à quoi notre existence chaque jour davantage est suspendue, c'est le privilège que s'arrogue l'humour de se substituer au réel. Il ne s'agit plus tellement de le déprécier que de lui faire concurrence en projetant dans l'espace mental des constructions artificielles qui, sur le mode des satellites téléguidés dont l'ère approche, devront



M. DUCHAMP. Wanted. Ready-Made Rectifié. 1923.

M. DUCHAMP. Chèque Tzanck. 1919.





M. DUCHAMP. A Bruit secret. Ready-made aidé. 1916.

(Philadelphia Museum of Art)

s'intégrer au monde pour en modifier éventuellement l'économie.

Résolument interventionniste, cet humour ne s'avère pas nécessairement drôle et déjà Freud, dans son appendice de 1928, reconnaissait la supériorité sur ce plan du comique d'ambition moindre. Encore cette fois-ci, l'auto-répression dont se colore l'humour noir, le céderait-elle à une articulation plus catégorique du refus.

A cet égard, on notera d'emblée que la science moderne — celle des machines — est indéniablement de discipline humoristique dans la mesure où elle s'exténue à mécaniser ce qui fonctionne déjà. Tout au plus pourrait-on dire d'elle ce qu'écrivait Stendhal des oraisons funèbres de Bossuet : « C'est de la blague, mais de la blague sérieuse ».

Pour rester intégralement humoristique, une science doit friser l'exactitude en se gardant bien

d'y tomber. C'est ici que veille Duchamp lorsqu'il suggère de distendre *un peu* les lois physiques et chimiques. Le résultat se justifie dialectiquement avec ce rien de hasardeux que semblait alors apporter la géométrie non-euclidienne et qu'ont fait espérer depuis, ne fût-ce que verbalement, la théorie de la relativité ou les relations d'incertitude.

Car on se situe délibérément, ne l'oublions pas, dans le domaine souverain des mots et cette science est entièrement tributaire du langage. Elle regagne donc en fidélité sémantique ce qu'elle perd en positivisme pondérable. Ce qu'elle dévoile n'en est que plus inouï de se révéler irrémédiablement inutile puisque l'humour réside dans la structure fabuleuse de la réalité de rechange.

Regrettons que, dans son recensement des « machines célibataires », Michel Carrouges ait négligé le texte qui les surdétermine elliptiquement toutes :



M. DUCHAMP. L.H.O.O.Q. Ready made rectifié. 1919.

« Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard ». Qu'on relise le schème du Coup de Dés dans « Igitur » : « Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde — l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être » (1).

Ainsi se fonde cet humour suprême et célibataire que véhiculera le dernier vers du poème final de Mallarmé : « Toute Pensée émet un Coup de Dés » ou l'apostrophe triomphale à Valéry : « Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démesure ? ».

C'est le même défi jusque dans le non-sens que, dès qu'il eut épuisé pendant l'été de 1912 les sortilèges de sa peinture, Duchamp devait lancer aux monstres sacrés de l'art. Les « Trois stoppages-étalon » vinrent d'abord étayer théoriquement l'entreprise du Grand Verre par une codification du Coup de Dés qui permet véritablement à l'Infini d'être.

Alors se déploiera cette suite d'objets percutants comme les mots dont ils ont jailli. Les uns iront prendre leur place directement sur la trame du Verre, d'autres jalonneront les détours du dédale.

S'ils offrent vers l'extérieur peu de prise à l'élucidation cohérente, ils sont pourtant reliés entre

1. On se souvient que, sous le nom de *yuga*, le Coup de Dés régit le temps cyclique de l'Inde.

eux par les lois les plus strictes du lieu et du nombre. L'œuvre de Duchamp pourrait se lire dans son ensemble comme un échiquier où chaque pion vient occuper un emplacement stratégique. C'est ce qui explique la rareté des coups et l'impossibilité du double-emploi.

Cependant une mince marge de parodie est ménagée aux oscillations du hasard et de l'humour. Par la vertu de ce léger « écart », l'édifice tout entier passe sur le plan de la parabole. Le « ready-made » subit une modification presque imperceptible, mais dont on peut être certain qu'elle n'est jamais immotivée. Elle reflète une étape, une rencontre, un Coup de Dés. Elle marque, ainsi que l'écrit Duchamp lui-même, un « rendez-vous ».

Ces objets-mots et ces mots-objets se font écho jusqu'à composer, peut-être, un échiquier sonore à la façon de la « sculpture de gouttes », car chaque geste de Duchamp se veut multidimensionnel : le Verre transparent est aussi le miroir aux alouettes, le vivier de Narcisse, une harpe éolienne, le vase philosophal et un carreau cassé.

La pesanteur change en marbre le sucre de « Why not sneeze ? », un tintement sonorise la ficelle « A bruit secret », les poils réactivent l'évolution sexuelle de la « Joconde », les coups de pied (contrepartie ou contrepèterie du Coup de Dés) accélèrent la mise en marche des appareils d'oculisme de précision.

Les objets de Duchamp et ses calembours sont pétris dans la même substance. Le « robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas » s'était imposé parmi les articles de quincaillerie paresseuse bien avant qu'il ne fût greffé sur un mannequin

M. DUCHAMP. Pharmacie. Ready-Made. 1914.
(Coll. William Copley)





M. DUCHAMP. Obligation pour la roulette de Monte-Carlo. 1924.

pour la vitrine d'« Arcane 17 » en hommage à André Breton. La « Sculpture de voyage » et le « Ready-made malheureux » qui ont été détruits sont aussi présents, grâce à leur titre, que les objets de réalisation récente : « Feuille de vigne femelle », « Objet-Dard » ou « Coin de chasteté ». L'acte hautement humoristique de nommer constitue pour Duchamp la création par excellence.

On dispose, pour saisir sur le vif son système, d'un document très peu connu : c'est une lettre écrite de New-York en 1922 à Tristan Tzara (1). Elle expose un « grand projet possible qui rapporterait vraisemblablement de l'argent. Ce serait de faire frapper quatre lettres DADA en métal, séparées et réunies par une petite chaîne... »

Ayant proposé de vendre cet insigne un dollar ou plus, selon la préciosité du métal, Duchamp, pour le lancer, envisage « un prospectus pas très long (3 pages environ dans toutes les langues)... »

1. Je lui sais gré de l'avoir extraite pour moi de ses archives.

il y aurait un agent dans chaque ville importante et, si vous pouviez diviser le travail en Europe, je pourrais m'occuper des États-Unis... »

Le fait d'acheter cet insigne sacrerait l'acheteur Dada... l'insigne protégerait contre certaines maladies, contre les ennuis multiples de la vie, quelque chose comme les Pilules Pink pour tout... rien de « littéraire », « artistique », pure médecine, panacée universelle, fétiche dans ce sens : si vous avez mal aux dents, allez chez votre dentiste et demandez-lui s'il est Dada... »

Cette allusion nous éclaire, car elle nous remet en mémoire l'expérience qu'en 1919 déjà Duchamp avait tentée de sa méthode en s'acquittant des soins dentaires du Dr Tzanck avec un faux chèque, accepté et conservé par son bénéficiaire à titre d'œuvre d'art. Le dentiste en l'occurrence était bien Dada.

On voit que l'humour de Duchamp, malgré son allure de mythomanie dirigée, n'est jamais dépourvu d'effet pratique. Il n'est pas jusqu'à son souci maintes fois exprimé de « gagner de l'argent » qui ne s'imprègne d'humour puisque nul n'a mis plus de soin à ne subsister que de justesse, en réduisant ses besoins à l'extrême, y compris son alimentation toujours étonnamment frugale. Sa répugnance pour tout ce qui pourrait donner prise à des interprétations mystagogiques l'incite toutefois à passer plutôt son ascèse sous silence et l'on sait qu'il a volontiers pris le masque du « businessman » de style américain, par exemple en participant à la gestion d'une teinturerie à New-York, ce qui lui permit surtout de se targuer un moment de la qualité de « teintre ».

De ses incursions dans le secteur lucratif comme de son exploitation de la Roulette de Monte-Carlo, rien n'autorise malgré tout à inférer qu'il ait cherché fortune ou risqué la ruine, car c'est de la modicité même de ses profits qu'il a tiré la plus ostensible satisfaction. Cela l'enchantait qu'un projet prometteur, comme celui de l'insigne Dada, suscitât si peu l'enthousiasme des commanditaires ou que la présentation des Roto-reliefs au Concours Lépine se soldât par une remarquable mévente. Sous cet aspect, il se sépare encore plus nettement de Rimbaud qui ne fut pas un homme d'affaires pour rire, tandis que Duchamp, dont le but est indirectement didactique, se plaît à démontrer, de préférence à ses dépens, que la montagne accouche fréquemment d'une souris.

En outre, un bénéfice ou une perte considérables eussent rompu l'équilibre intentionnellement précaire qu'il observe rigoureusement et qui n'est pas sans analogie avec l'état de non-obtention du Bouddhisme Zen, conception positive et non pas seulement privative, ainsi que le souligne Suzuki. Nous avons quelques raisons de croire que ni cette rencontre, ni d'autres, n'ont échappé aux usagers du Troisième Œil.

Si l'on tient à déceler à tout prix dans l'humour de Duchamp une règle, on pressent qu'elle l'engage obligatoirement à produire un résultat concret — en quoi par conséquent son humour n'est jamais gratuit — mais, par sa disproportion flagrante avec ce qui était mis en œuvre pour l'obtenir, ce résultat proclame — à bruit secret — la carence, ou mieux encore le ridicule, d'une technocratie que l'excès même de son efficacité paralyse.

ROBERT LEBEL.

Encyclopédie Arpadienne

par Jean Arp

Dans les années 1920 à 1929 je m'intéressais surtout aux objets parmi lesquels je compte aussi l'homme, ce bonbon-obélisque. L'interprétation et la réalisation de ces objets étaient variables comme l'est le temps. Parfois le soleil, le nombril indiquaient pendant des semaines minuit. C'est pourquoi j'ai réalisé en reliefs et en collages des horloges.

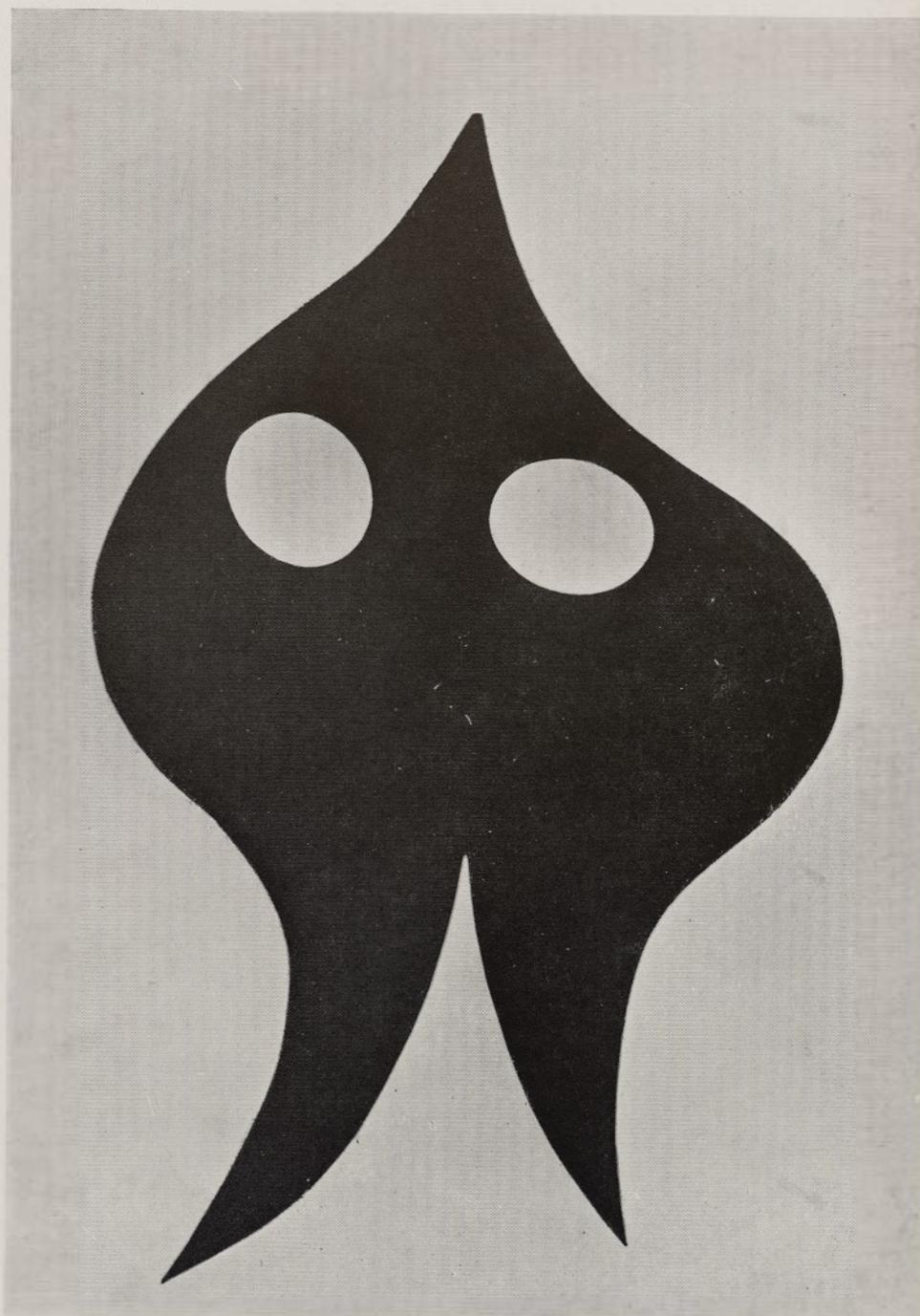
L'HORLOGE

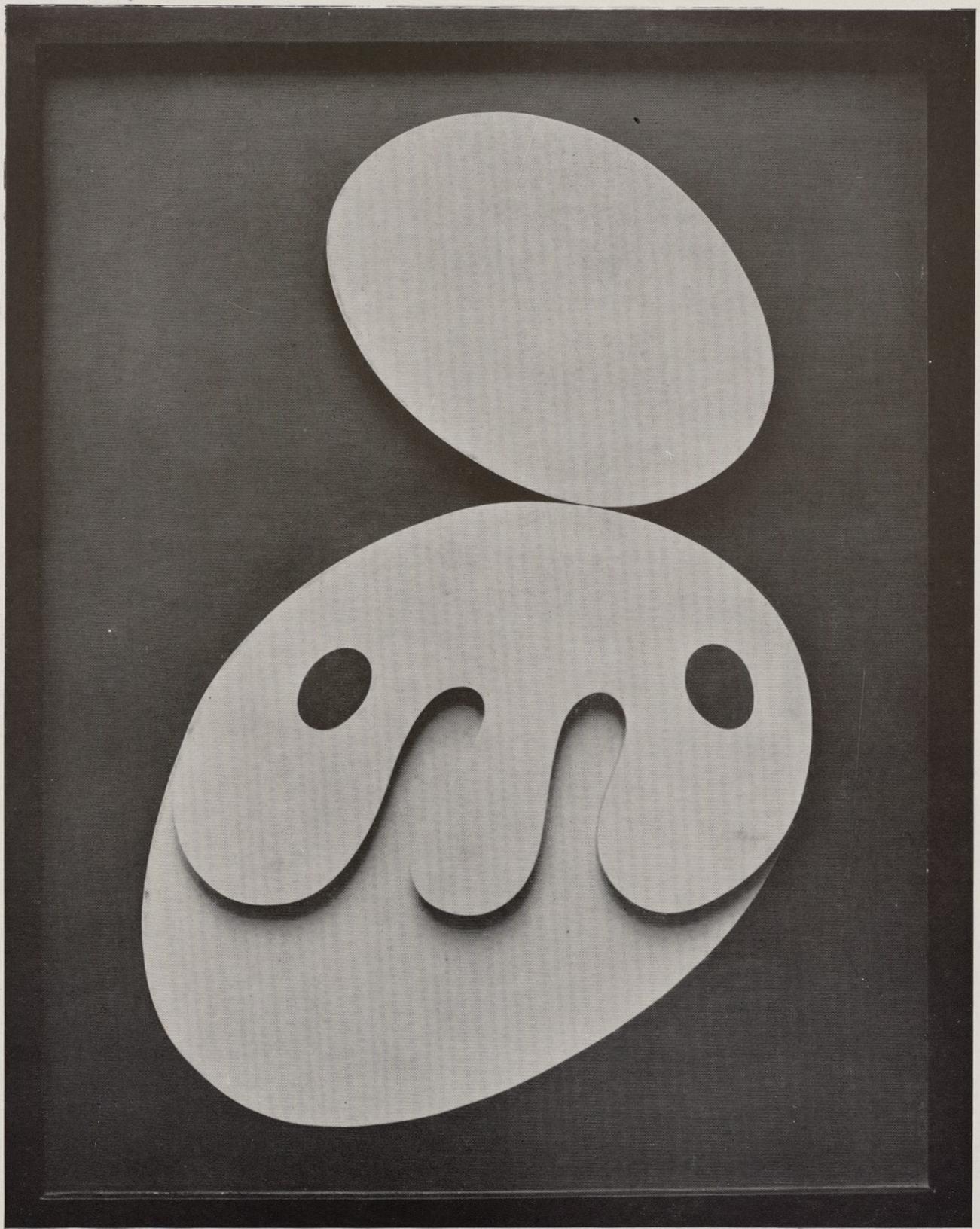
La montre a parfois un seul, parfois plusieurs bras qui ne ressemblent que rarement à des bras, plus souvent au parler bredi-bredà, à un éclair matérialisé en flèche, à une longue langue lapicide, à l'asperge au son lugubre de l'airain et à son frère, le poignard qui cherche sa nourriture jusque dans la gueule des crocodiles. Les bras de l'horloge montrent ordinairement de simples et beaux objets : une moustache, une bouteille, une cravate et d'autres parties de l'homme : des lèvres, la feuille qui évente la bouche. De préférence les bras de l'horloge indiquent le nombril. Il y a des horloges où des nombrils, rien que des nombrils, mais ceux-ci en quantité innombrable, sont fixés sur le cadran. Les heures ne jouent qu'un rôle secondaire. Qui se laisserait déranger quand il « nombrille » par le son de la cloche qui annonce les heures. La pendule est impondérable car elle pond comme elle veut. Il est difficile de constater même à l'aide d'un compas ou d'un mètre l'arrivée du tropique du capricorne accompagné de ses chèvres et chevrotons. La pendule distribue les heures en général par douzaines. Elle nous indiquera par exemple pendant des semaines une bosse autonome, inanimée qui s'est fait amputer de la tête, du torse, des bras et des jambes. Les parties coupées de la bosse sont sommairement protégées par des couvercles de boîtes à cigares. La bosse semble ainsi rajeunie et même défigurée. Elle respire profondément soulagée bien qu'elle n'ait pas de nez.

NOMBRILS-COLONNES ET MONTRE A NOMBRIL

De jeunes nombrils-colonnes barbus sautent fleuris et bruyants à la corde. Cornets à nombrils béotiens. Lorsque leurs noyaux se dessèchent, leurs cheveux grisonnent et des corsages les serrent, ils rient tellement qu'il leur pousse des branches savoureuses. Ils n'ont qu'à régler leur montre à nombril sur le lever du nombril pour redevenir nus et jeunes comme au premier jour.

JEAN ARP. Homme, bonbon-obélisque. Collage.





JEAN ARP. Composition mystique. 1954. Variante d'un relief de 1929.

(Coll. Muller-Widmann, Bâle)

JEAN ARP. Tête, moustaches,
moustaches et masques. 1930. Bois-huile 85 x 100 cm.



JEAN ARP. Le père du nombril. Collage.

UN BOUQUET DE NOMBRILS

Un bouquet de nombrils d'une nuit d'été nombrillée.

FENÊTRES ET PORTES A NOMBRILS

Si les fenêtres et portes à nombrils s'envolent, l'être humain végète dans un trou. Il ne rêve et ne joue plus et ses pyramides rapetissent et deviennent des points gris fouettés avec des orties d'orgue.

NOMBRIL

Le nombril est une boule de terre entourée d'une couronne de feu, de virgules, de cédilles et de rimes épilatoires.

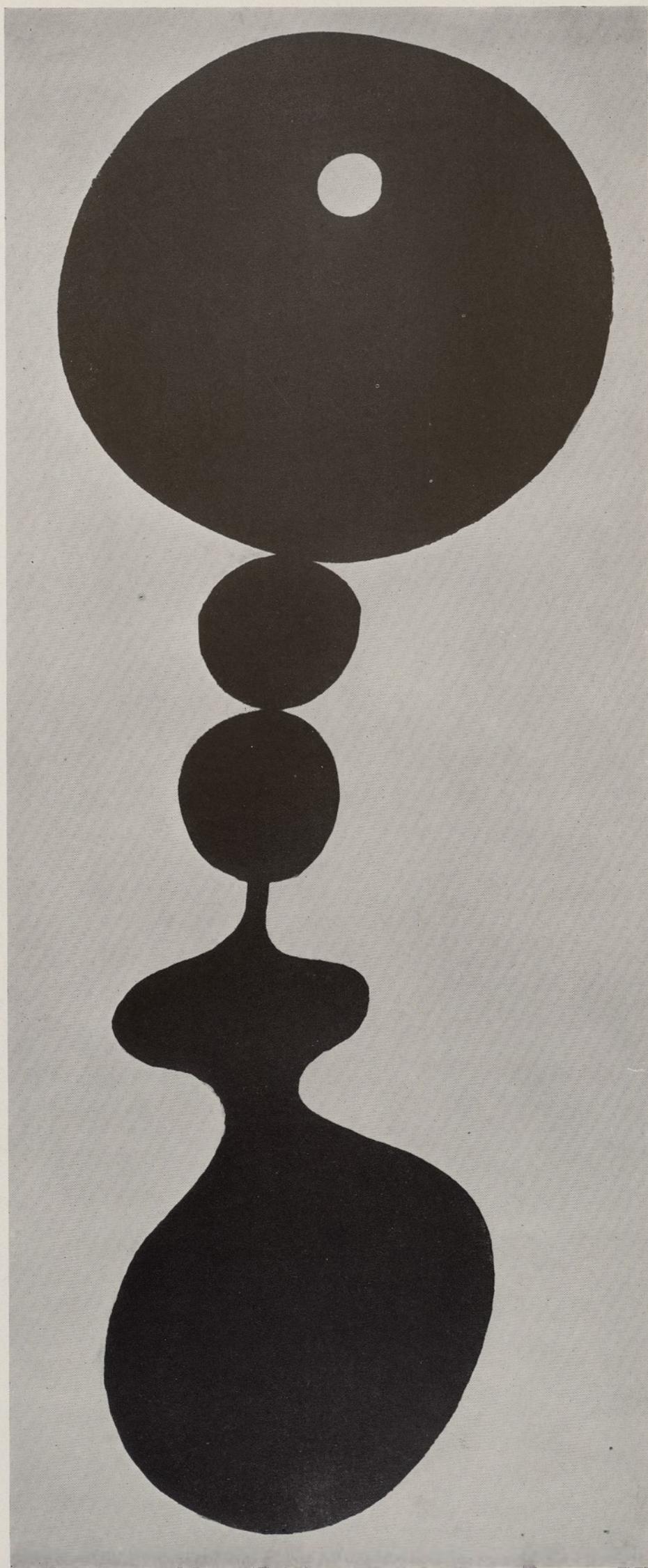
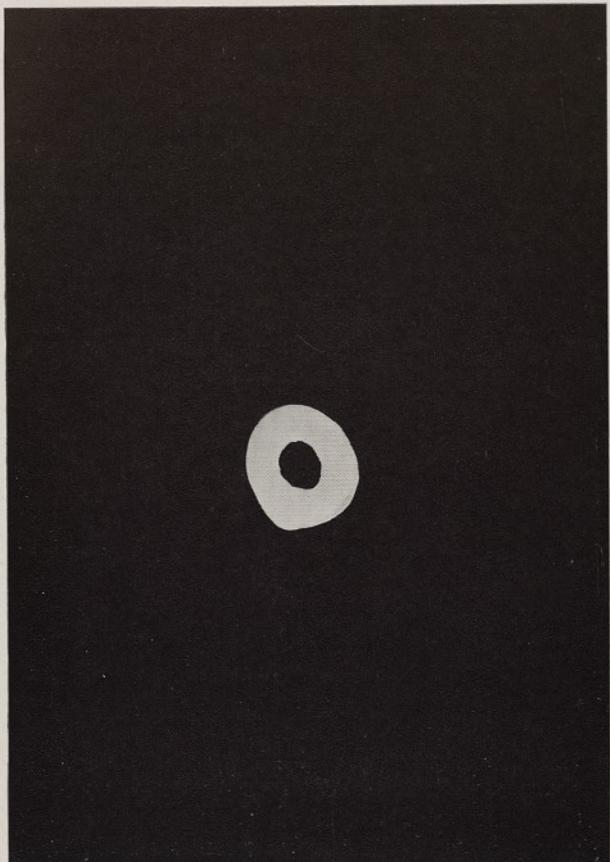
LA PLANTE SISMIQUE ET LES NOMBRILS

Dans son trou millénaire et fardé en fœtus la plante sismique tourbillonne d'avidité comme le jus blanc de la fin avec le jus noir du début et ses coups d'œil chassent par leurs férocités les nombrils autour de la terre.

GANT ET NOMBRIL

Trois fleurs offrent un diamant nubile au céleste gant. Riez riez riez comme les diamants. Les fleurs portent des gants de lumière. Le nombril se promène en pantoufles de soufre. Fashionable douceur. Frisure de duvet. Pétrification de frisson. Végétation d'haleine exhumée. Feu géométrique. Riez riez riez comme la vanille. Les trois fleurs offrent leurs gants aux nombrils.

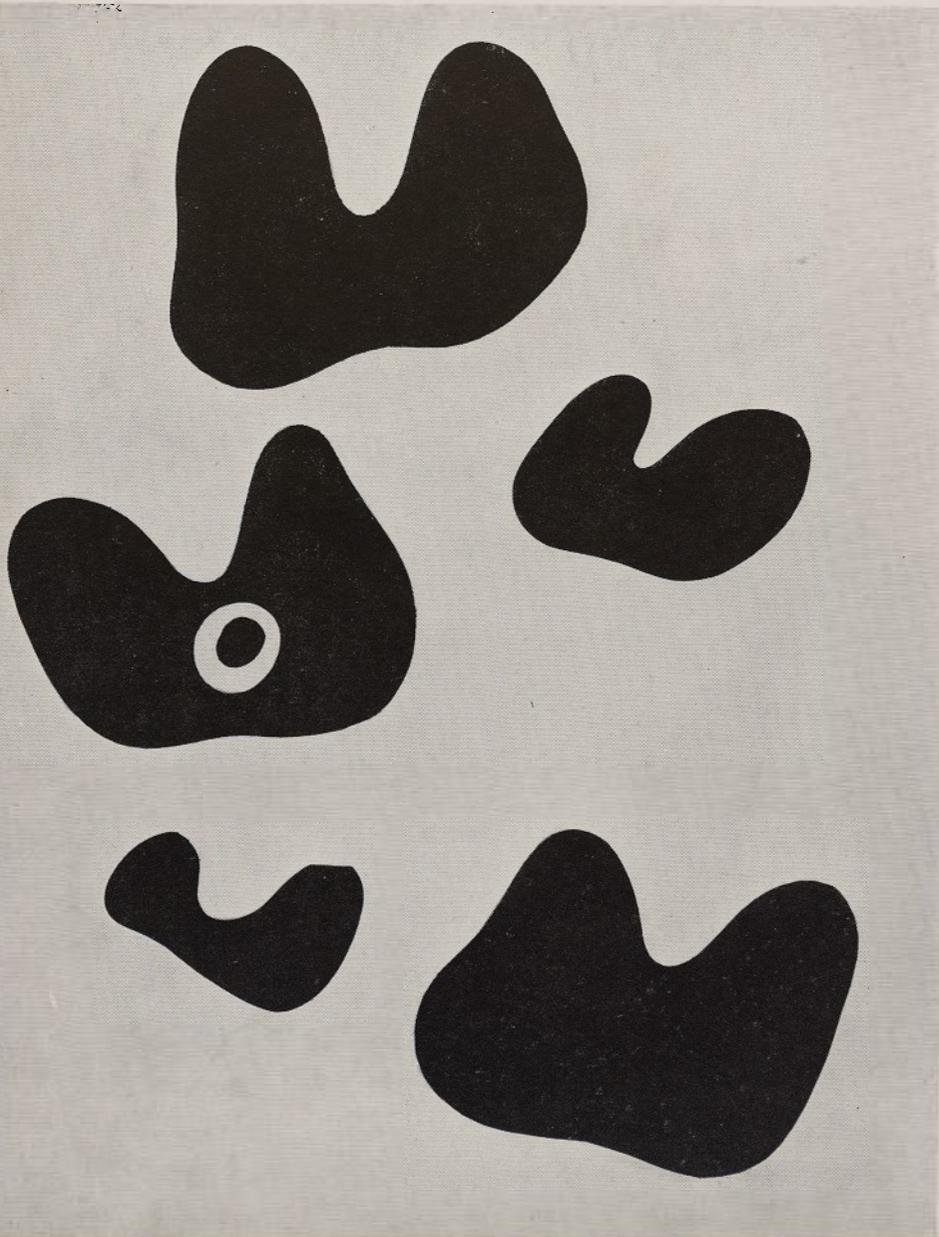
JEAN ARP. Le nombril. Collage.





JEAN ARP. La montre. Collage, 1955.

(Coll. particulière, Paris)



BUSTE ET CHAPEAU

Le buste de ton chapeau salue tendrement la noix des portes closes.

FEUILLE

Les feuilles ne poussent jamais sur les arbres. Comme une montagne vue à vol d'oiseau elles n'ont pas de perspective de savon de plastron hybride de joues écossaises de crypte. Le spectateur se trouve toujours dans une position fausse devant une feuille. Il a l'impression de porter la tête dans le nombril les pieds dans la bouche les yeux mal lavés dans les mains. Quant aux branches troncs et racines je déclare que ce sont des fantasmagories que ce sont des mensonges chauves. Les branches troncs et racines n'existent pas.

L'AIGLE

L'aigle a des gestes de vide présumé. Son pis est gonflé d'éclairs.

LA LANGOUSTE

La langouste a la voix bestiale de la framboise, le savoir-vivre de la pomme, la compassion de la prune, la lascivité du potiron.

LE PAPILLON

Le papillon empaillé devient un papapillon empapaillé. Le papapillon empapaillé devient un grandpapapillon granempapaillé.

LES CHAISES ET LES TABLES

Les chaises et les tables portent des souliers et des gants de mousse. Les chaises et les tables sont des nudités divines. Elles n'ont cure des chemises qui s'ouvrent et se ferment avec fracas.

LE CHAPEAU

Le chapeau est un nombril carré.

LA PLANCHE A ŒUF LA BOUTEILLE A NOMBRIL ET LE GANT

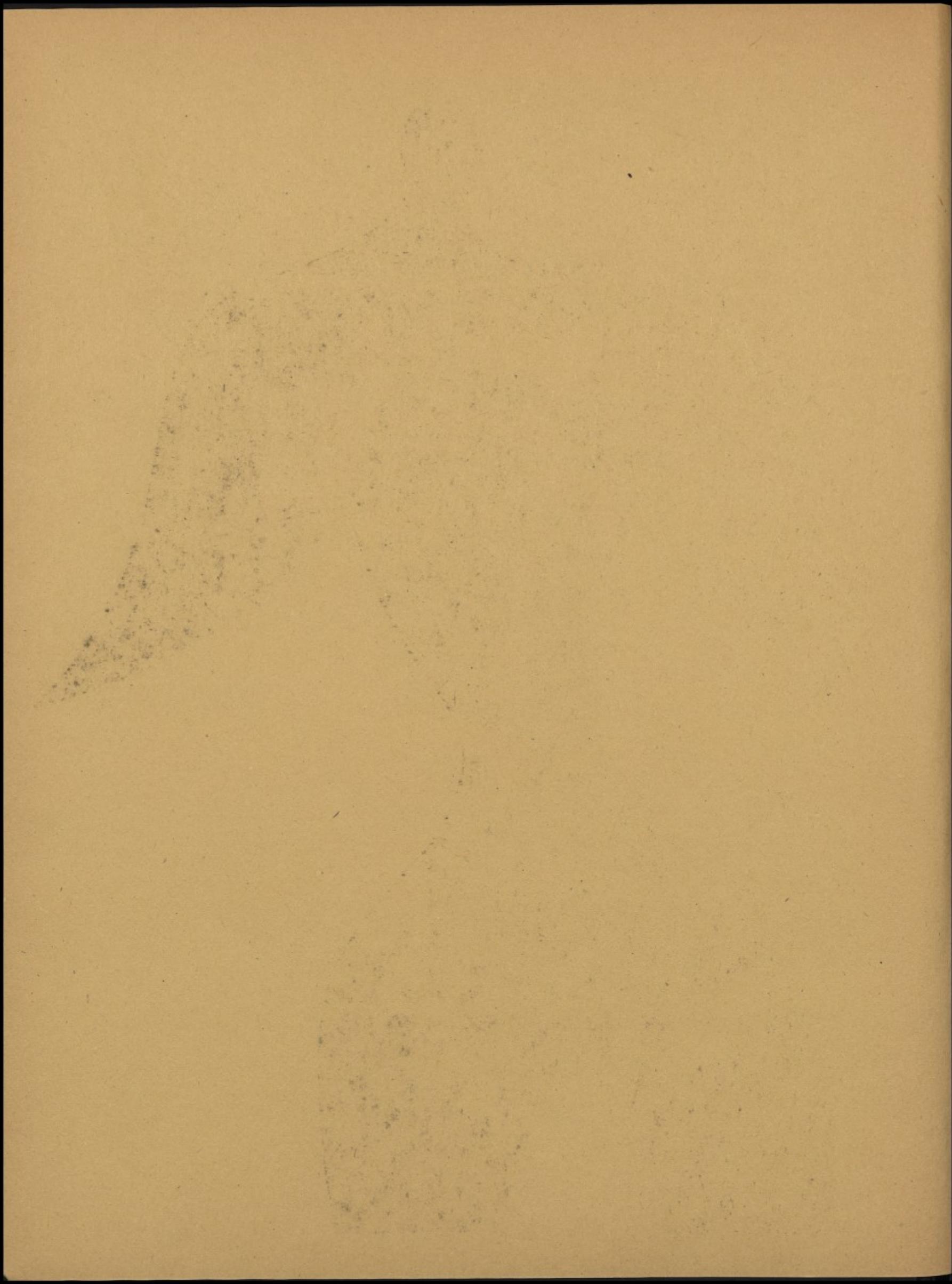
La planche à œuf, un jeu de plein air et de salon pour les deux cents familles, dans lequel les participants, barbouillés des pieds à la tête de jaune d'œuf, quittaient la lice : la bouteille à nombril, un monstrueux ustensile de ménage, dans lequel s'accouplaient bicyclette, serpent de mer, soutien-gorge, cuiller à Pernod, le gant qui peut être porté à la place de la tête, devenue périmée, devaient faire sentir au bourgeois l'irréalité de son monde.

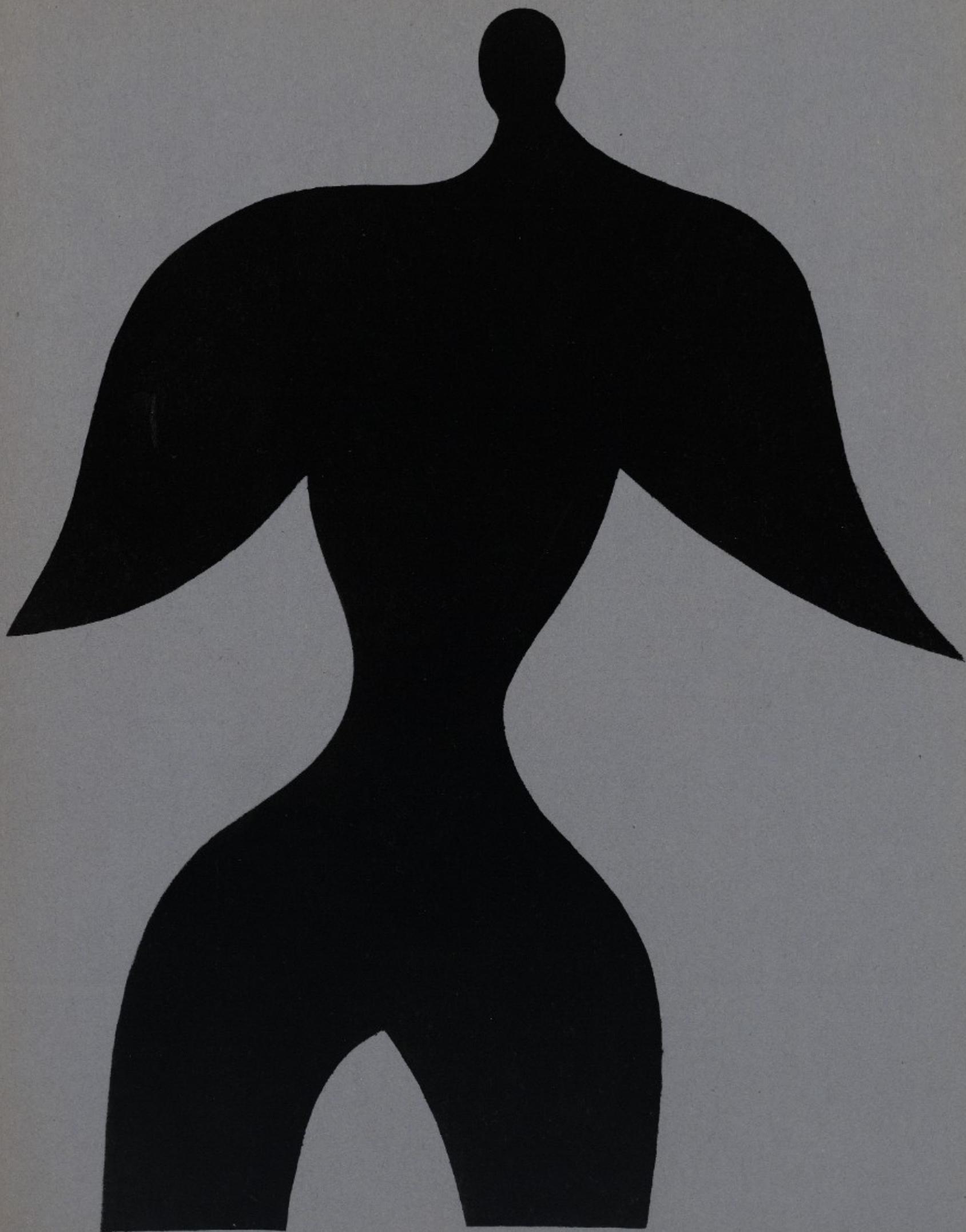
LE SQUELETTE

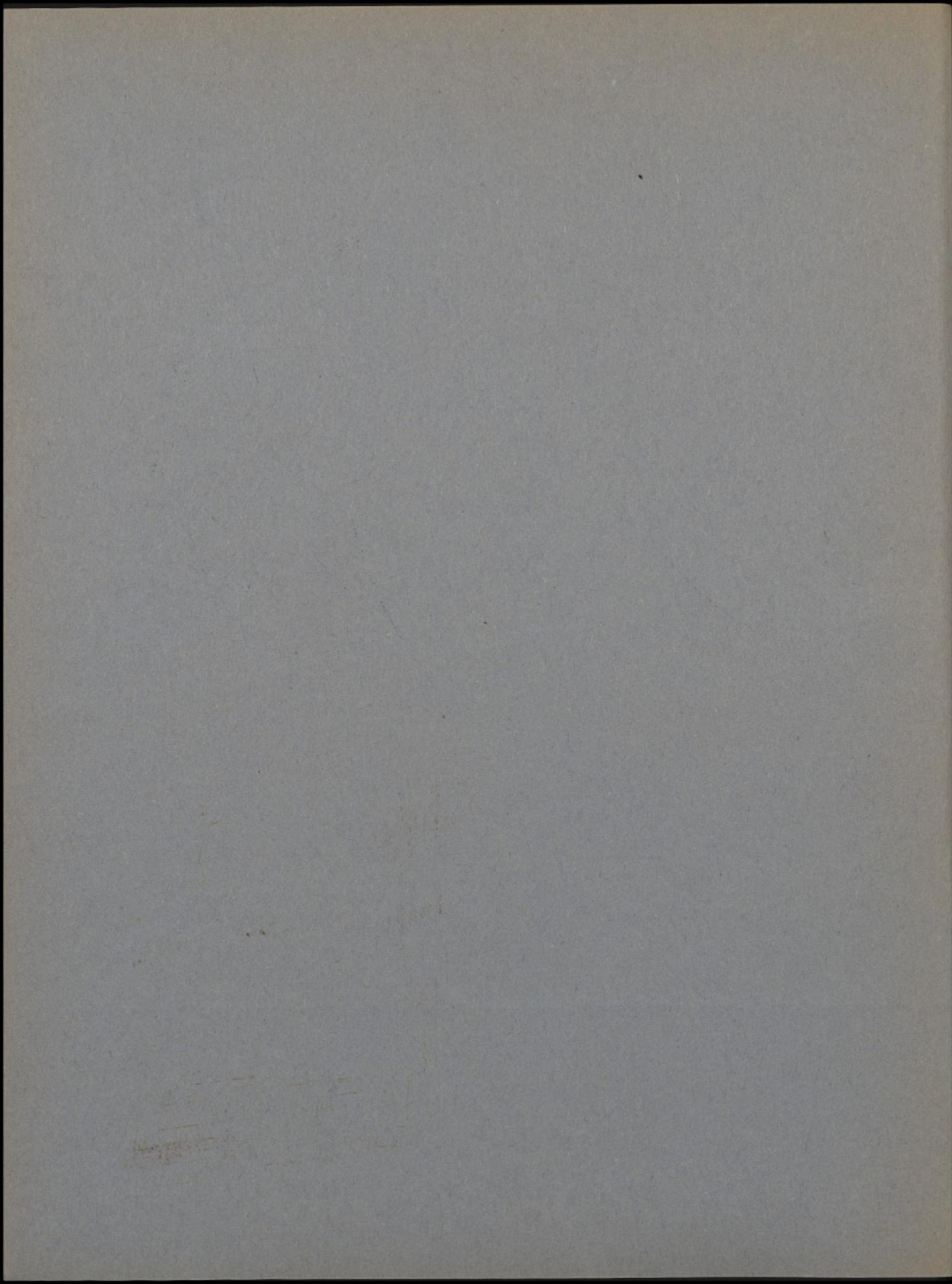
Le squelette était joyeux comme un fou à qui on enlève sa camisole de force. C'était pour lui une délivrance de pouvoir se promener sans le fardeau de la chair. Les moustiques ne le piquaient plus. Il n'avait plus besoin de se faire couper les cheveux. Il n'avait ni faim, ni soif, ni froid, ni chaud. Il était loin du lézard de l'amour et de ses bourgeois, loin du lait des concubines, loin de la morve de lune. Les champignons-ténors qui poussaient sur les méridiens ne le préoccupaient plus.

JEAN ARP.









Le rire de Max Ernst

par Patrick Waldberg

On se souvient du roman de Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, et des malheurs de Gwynplaine, enfant volé, que ses ravisseurs ont cruellement mutilé, lui fendant les joues, de façon que sa face demeure à jamais figée dans le rire. Une nuit, un homme de bien, Ursus, rencontre l'enfant et l'adopte, mais à la lueur du jour, il découvre l'affreux rictus :

« Son regard, en se relevant, rencontra le visage du garçon réveillé qui l'écoutait. Ursus l'interpella brusquement :

— Qu'as-tu à rire ?

Le garçon répondit :

— Je ne ris pas.

Ursus eut une sorte de secousse, l'examina froidement et en silence pendant quelques instants, et dit :

— Alors tu es terrible. »

Par cette allégorie saisissante, le poète résume le double aspect du rire : son essence tragique et son effet déconcertant. L'étroite relation du tragique et du rire ressort encore du fait que le clown, dont la fonction est précisément de le déchaîner, était autrefois destiné à être mis à mort comme substitut du roi. Le malheureux émissaire, choisi parmi les plus indignes, les plus tarés, se voyait pour un jour affublé des attributs de la souveraineté, dont on le paraît d'une manière grotesque, et c'est cette dérision, cet « ersatz » de roi qu'on immolait, après l'avoir chargé des péchés et des crimes de la cité. Ainsi l'humour est le produit d'une substitution : ce qui met en jeu la vie, ou les intérêts vitaux, ce qui effectivement menace l'homme, est remplacé par un leurre. La peur colore le soulagement qui lui succède, et de cette détente naît le rire. Plus le danger ainsi trompé est sérieux, plus le comique est fort.

L'ironie romantique, avant tout lucidité et détachement, telle que la concevait Frédéric Schlegel, semble s'écarter de cette vue de l'humour, mais la différence est superficielle. Novalis, dans un de ses *Fragments*, écrit : « ...Il riait d'une manière infiniment sérieuse ». La contradiction impliquée par ces termes nous ramène aux sources dramatiques de l'humour, parfaitement comprises par la sagesse populaire lorsqu'elle formule que « le rire est tout près des larmes ». Entre les aspirations



MAX ERNST. Femme assise à l'ombrelle. 1918?
(Coll. Sybil Mesens, Londres)



MAX ERNST.
Mère et enfant dans la
forêt nocturne. 1953.

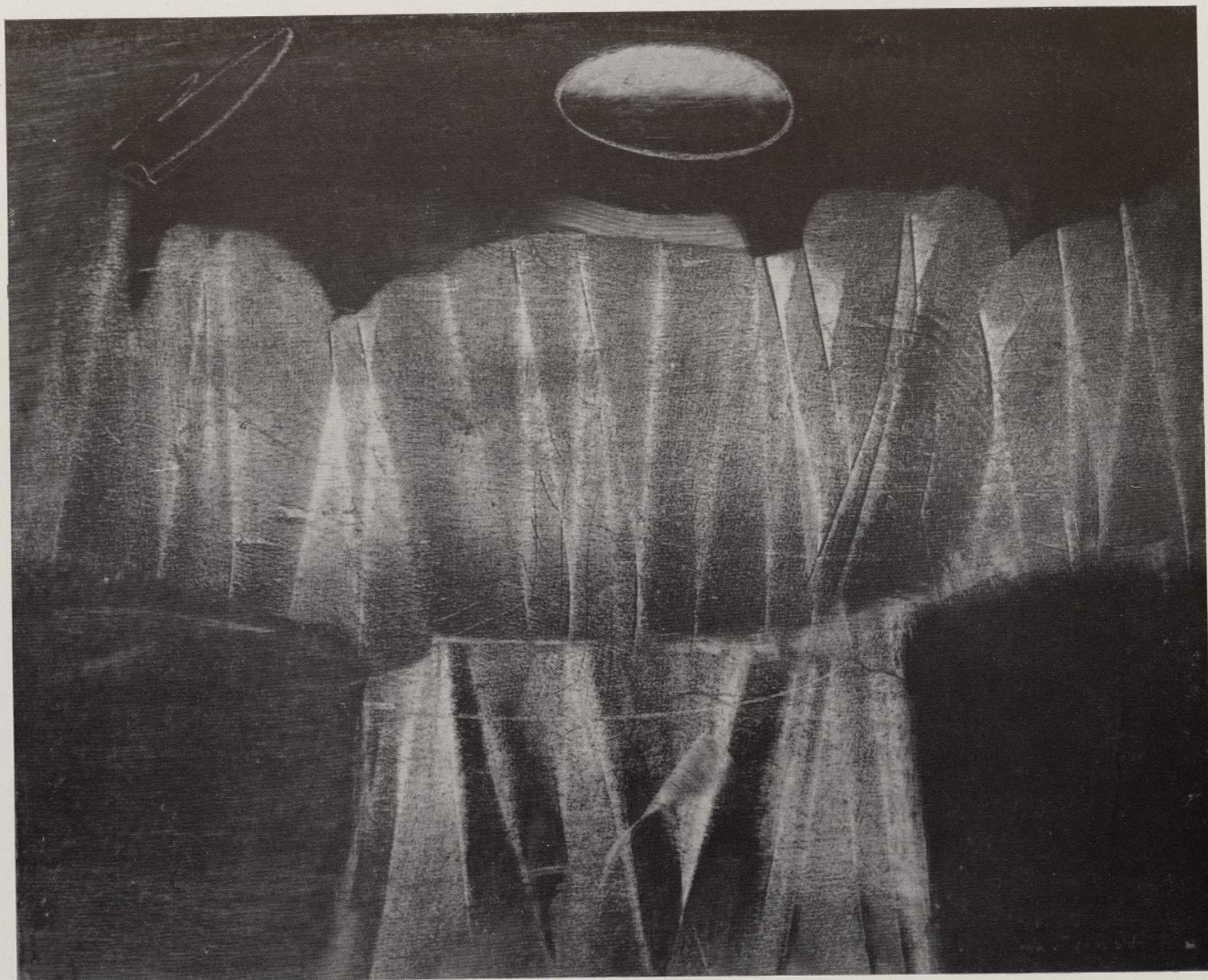
infinies du créateur et l'extrême modicité de ses moyens, il y a une faille, telle par son importance qu'en jaillit l'humour. Max Ernst, à la fois peintre, poète et philosophe, est l'un de ceux chez qui cette contradiction apparaît dans sa lumière la plus crue. Son art s'est fondé sur une série de réactions, dirigées au prime abord contre ce qui provenait de sa famille, et par extension, contre l'art lui-même, et tout ce qui s'établissait en son nom. Dada, qui ne fut qu'un jeu pour certains, fut pour d'autres un tremplin par quoi, la révolte assumée et consommée, il leur était loisible de pousser plus loin et plus efficacement leur désir d'être. Max Ernst fut Dada, intégralement, mais il lui fallait exprimer quelque chose qui ne fût pas absurde. Notons en passant que l'absurde n'a de rapports avec l'humour qu'accidentellement.

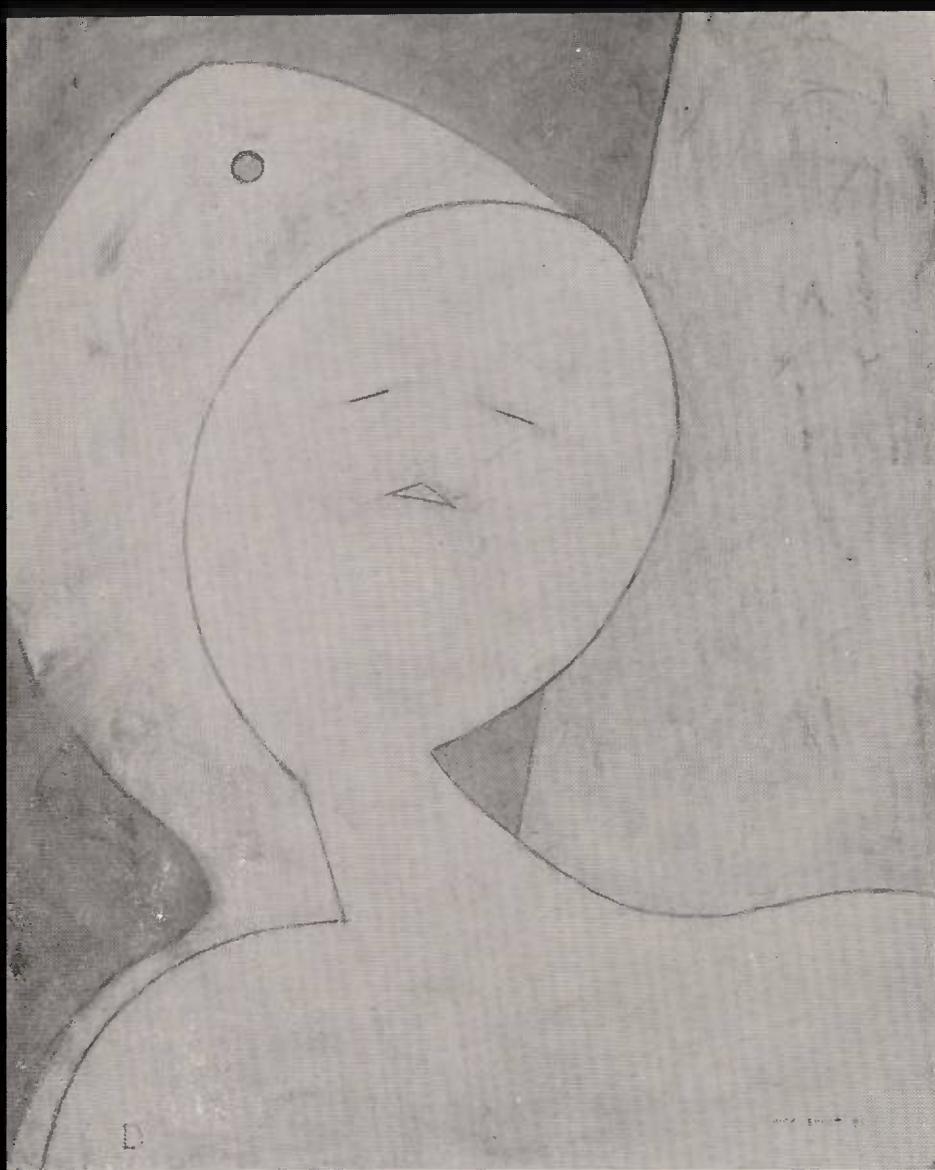
L'humour obéit à des lois internes qui ne sont pas moins rigoureuses que celles qui régissent la raison. Il se fonde, en fait, sur les ressources profondes de l'être que la raison n'a su réduire. L'inconscient est sa principale source motrice. Il est le produit d'un jeu réciproque entre le conscient et l'inconscient, où le premier doit l'emporter, sinon l'on se trouve en présence d'un humour qu'il est convenu d'appeler involontaire. Le Facteur Cheval, lorsqu'il construisit son Palais Idéal, visait sans doute très haut, et ne s'attendait pas à ce qu'on rie d'une œuvre à laquelle, naïvement, il consacra sa vie. On s'amuse cependant de cette splendide inutilité, même si on la respecte et si le rire qu'elle provoque se teinte parfois d'angoisse. Chez Max Ernst, l'humour est autre. Rien dans son œuvre qui ne soit voulu, malgré l'utilisation de procédés

dits automatiques. Collages, frottages, décalcomanies, coulages, ne jouent dans son œuvre, en fin de compte, qu'un rôle de défi. Max Ernst atteint le comble de l'humour par le défi de ce défi, c'est-à-dire en peignant, avec une virtuosité qu'envieraient les plus habiles, les formes issues de ces collages, frottages, etc. L'homme qui fixe le soleil ne peut y tenir et détourne les yeux. De la même manière, l'humour est l'issue par quoi l'homme esquive ses rendez-vous inéluctables : avec la mort, avec la réalisation du désir. La peinture, pour Max Ernst, équivalent de la poésie, ne pouvait se résumer en la solution de quelques problèmes de caractère formel. Comme Friedrich, Runge, Carus, il voulait y voir une possibilité d'exprimer l'être en sa totalité. Une telle ambition se heurte à des difficultés telles — si tant est qu'elle soit réalisable — qu'il n'y a d'autre voie de sortie que la folie ou le renoncement, à moins que la peinture n'élise comme sujet cette contradiction et cette impossibilité mêmes. C'est précisément ce que fait Max Ernst tout au long de son œuvre. Théma-

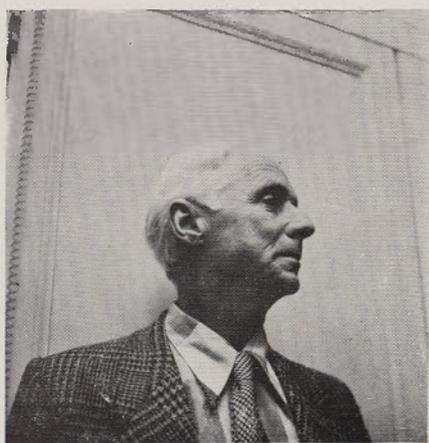
tisant sur la peinture, il se dégage de l'impasse par l'humour. Schlegel, ayant défini le romantisme comme poésie de la poésie, on pourrait, dans le même sens, dire de l'art de Max Ernst qu'il est peinture de la peinture. Certains de ses titres sont révélateurs de ses intentions d'aller « au-delà » : *Le Surréalisme et la Peinture* (1942) ou *Le Dessin dans la Nature* (1947) en sont des exemples. Le seul texte théorique important qu'il ait écrit, *Au-delà de la Peinture* (1936), est plus manifeste encore. L'histoire même de l'art n'échappe pas à son investigation critique et amusée : *Dada Gauguin* (1920), *Les Hivernants de la Grande Jatte* (dans *La Femme 100 Têtes*, 1929), *Le Déjeuner sur l'Herbe*, *La Joie de Vivre* (1936), *Coloradeau de la Méduse* (1952), *Le Cavalier Polonais* (1954), *Léonard de Vinci* (1956). Dans un détail de *La Joie de Vivre*, on peut voir une créature monstrueuse, affligée du même rictus que Gwynplaine, tenant en l'air une main dont les doigts simulent par leur position la tête du lapin classique des ombres chinoises. Le peintre a désigné ce fragment par une apostrophe paro-

MAX ERNST. Savonarola. 1955.





MAX ERNST. Madame D. Huile sur toile. 46×55 cm. 1955.



MAX ERNST.

dique : « Bonjour, monsieur Max Ernst ! » La pomme de Cézanne, elle-même, n'a pas échappé aux commentaires de l'artiste : elle est représentée dans le tableau intitulé *Pomme visible* (1924), placée à côté de son spectre, qui est une poire !

Max Ernst s'est introduit lui-même dans son œuvre, sous les aspects les plus divers, et souvent les plus inattendus. Longtemps, il lui plut d'identifier son corps à un fouillis d'arbres et sa tête à un disque solaire : ce furent les célèbres *Forêts et Soleils* dont la naissance se situe au début de 1947. Tête et corps, nettement séparés, l'une planant dans l'espace et l'autre retenu au sol par ses racines, tendent à se rejoindre, ou tout au moins à correspondre. Parfois, la tête se perd dans les fourrés du corps, de l'anneau solaire n'apparaît plus qu'un fragment, privé de ses rayons. L'envol de la tête, sorte de satellite du corps, qui s'efforce en vain d'en briser l'attraction, est un des thèmes favoris de Max Ernst, et n'a jamais été mieux figuré peut-être que dans *La Religieuse portugaise* (1950). Autre incarnation de Max Ernst : le personnage menaçant, souvent invisible, de Loplop, Supérieur des Oiseaux, qu'on voit « montrant à une jeune fille la tête de son père », ou bien régner, la nuit, sur la ville affolée. Cet être mythique puise son pouvoir de séduction aux confins de l'angoisse et du rire. Les oiseaux, dans l'œuvre de Max Ernst, volent rarement. On les voit, repliés dans leurs ailes, prisonniers des barreaux d'une vraie cage, collée à même le tableau, dotés d'un corps humain, suspendus à mi-ciel, dans une posture tombante, ou bien agglomérés les uns aux autres, s'empêchant mutuellement de battre des ailes. *Monuments aux Oiseaux, 100.000 Colombes, Jeunes Chimères ailées, Rossignols menaçants*, autant de démonstrations de la volonté du peintre de « prendre son vol », et de prises de conscience de sa propre lourdeur. L'humour, miroir où l'on se surprend tel qu'on ne s'attendait pas à être, est présent dans chaque œuvre de Max Ernst. Il s'est fort bien décrit lui-même, dans ce paragraphe d'*Au-delà de la Peinture* : « Il est difficile aux femmes de réconcilier la douceur et la modération de ses expressions avec la violence calme qui est l'essence de sa pensée. Elles le comparent volontiers à un tremblement de terre fort doux qui ne déplacerait que légèrement les meubles sans être pressé dans l'intention de mettre de l'ordre partout. Ce qui leur est particulièrement désagréable, insupportable, c'est qu'elles ne réussissent que mal à retrouver son IDENTITÉ dans les contradictions flagrantes (apparentes) qui existent entre son comportement spontané et celui qui lui est dicté par la pensée consciente... « Ce monstre ne se plaît qu'aux *antipodes du paysage* », disent-elles encore. Et une petite plaisantine d'ajouter : « Il est à la fois un cérébral et un végétal ». Si l'on retient la division des peintres en deux catégories, telle que Marcel Duchamp l'a formulée : les « rétiniens », qui cherchent uniquement à flatter l'œil, et les « matière grise » qui s'adressent à l'esprit, c'est parmi les seconds qu'on trouvera Max Ernst. L'humour joue dans sa peinture ce rôle de « goutte de citron sur le cerveau » dont parlait un jour le poète Schéhadé, sans quoi l'œuvre plastiquement la plus belle risque fort de manquer de saveur.

PATRICK WALDBERG.

Caprices et humour chez Picasso

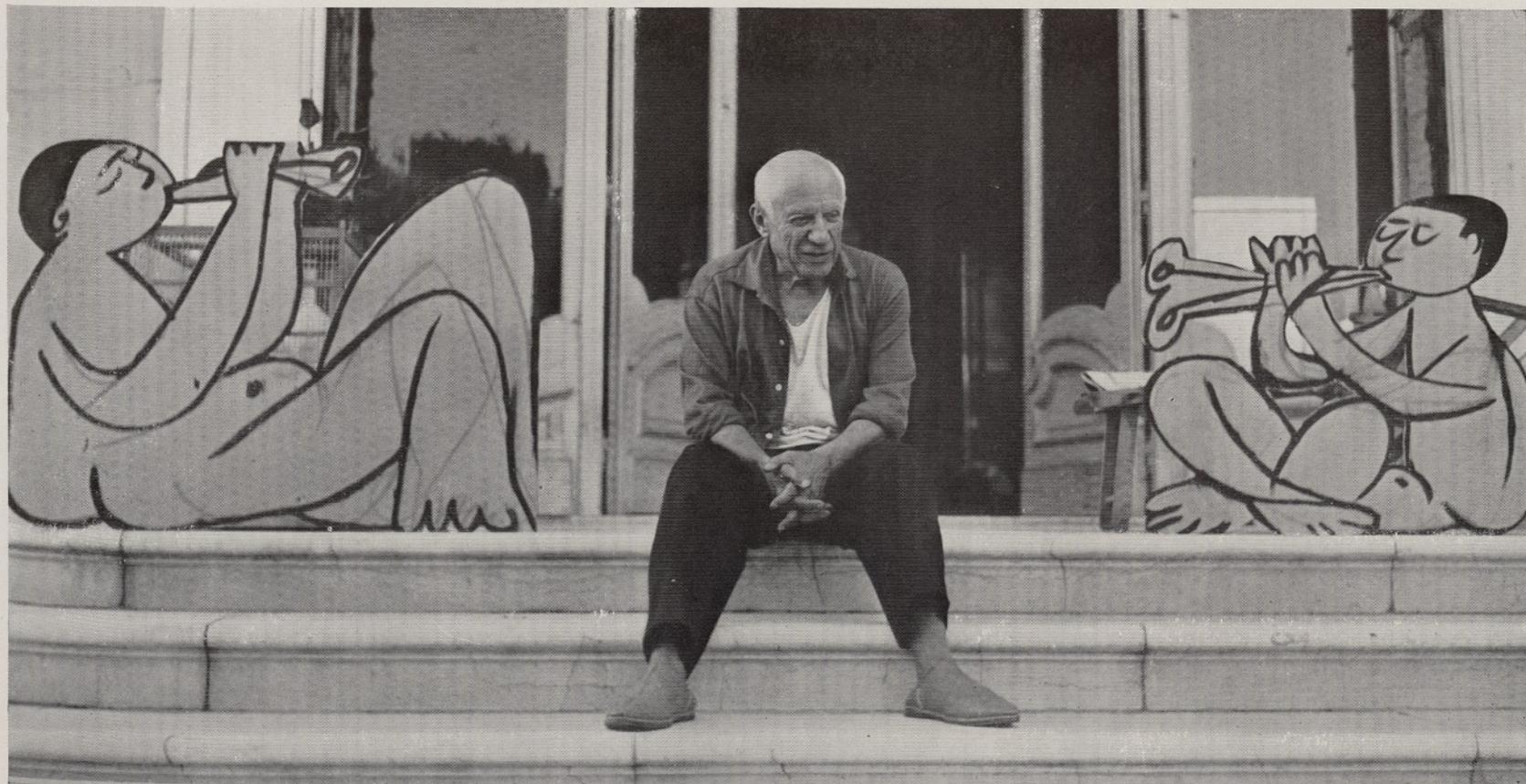
par Jean Cassou

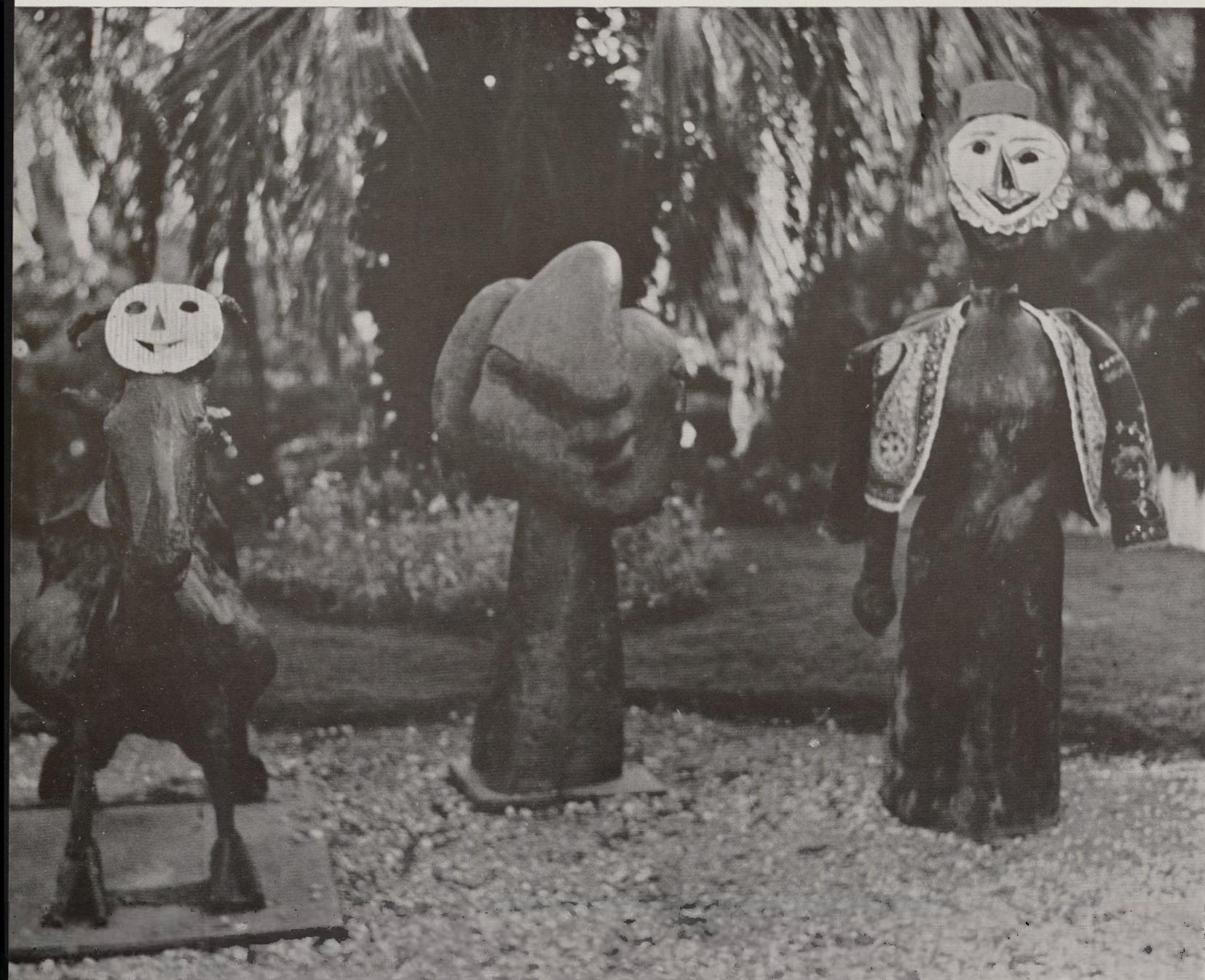
Le terme britannique d'*humour* détonne si l'on parle du génie espagnol de Picasso; je n'en trouve pas, néanmoins, de plus approprié au comique de Picasso et, en général, au comique espagnol. Car il y a un comique spécifiquement espagnol, tout à fait distinct de l'ironie des Français, de leurs traits d'esprit, de leur satire, distinct aussi du burlesque italien, et peut-être, finalement et en gros, assez voisin de l'humour britannique. Mais j'y songe, c'est le sens que nous donnons à notre vieux mot d'*humeur* qui m'entraîne à le choisir : j'entends une sorte de tour personnel, insolent et capricieux. Capricieux ! Nous y voici, car nous venons de rejoindre Goya et ses *Caprichos*. Un autre terme surgit, une notion non moins essentiellement espagnole et dont tous les analystes du caractère espagnol, Unamuno aussi bien que Keyserling, ont abondamment traité : la *gana*. Qu'est-ce que la *gana* ? Les dictionnaires traduisent : l'envie,

entendez : l'envie de faire ce qu'on a envie de faire, et nul n'en empêchera un Espagnol; la *gana* est le moteur fondamental de tous ses actes. Un autre commentateur de l'Espagne, Angel Ganivet, dans son *Idearium Español*, a écrit que l'idéal de tout Espagnol était de posséder dans sa poche une carte d'identité avec ce seul article : *l'Espagnol susnommé est autorisé à faire tout ce qui lui passera par la tête*. Ganivet aussi emploie ici le mot : *lo que le dé la gana*.

L'humeur, le caprice, la *gana*, il y a de tout cela chez Picasso, c'est même tout cela qui constitue son génie créateur, l'âme, le stimule, le justifie. Pourquoi ferait-il de la peinture et pourquoi ferait-il cette peinture-là si ce n'est à cause de ce démon qui l'habite et qui a figure d'un démon fantasque, imprévisible, impertinent, impérieux ? Et par conséquent profondément comique. Comique pour les autres ? Non pas, mais pour lui-même, et il lui suffit de rire sous cape. Les autres ne sont pas

(Photos Jacqueline Roque, Cannes)





sensibles aux manières de ce démon-là et se demandent anxieusement s'ils en doivent rire, car au fond ils ne les trouvent pas drôles et craignent qu'on ne se moque d'eux. Ils savent en effet que dans toute expression comique il y a une victime : si l'on rit, c'est de quelqu'un, et avant que de se résoudre à rire il faut y regarder à deux fois de peur d'être pris à rire de soi-même. « Croyez-vous que Picasso se moque de nous ? » C'est l'interrogation la plus courante. Hum ! Vous vous demandez, chère madame, si Picasso se moque de vous ? Mais certainement ! Il se moque de vous, et de moi, et de tout le monde. En quoi il agit comme n'importe quel peintre, quel créateur, qu'il soit Shakespeare ou Léonard de Vinci, qui ne s'est jamais préoccupé de personne, ni de rien, sinon de sa création, de son art, de ce qu'il avait envie de faire. Et particulièrement un Espagnol, Goya ou Picasso, qui, à cette exclusive envie de faire ce qu'il a envie de

faire, joint *a touch of humour*, à plus proprement parler un peu de ce piment espagnol de *gana* et de *capricho* qui donne à son geste créateur un air si délibéré, avec je ne sais quelle pointe d'ostentation et d'insolence. Vous souvient-il du geste de Velasquez peignant les Ménines ? Il s'agit pourtant du modèle le plus sérieux du monde, l'Infante et sa compagnie, le couple royal, un chien, et l'auteur lui-même, peintre officiel de Sa Majesté. Mais il y a comme la lueur d'un sarcasme sur la noble et grave physionomie du maître et, dans la main qui tient le pinceau et va poser le ton, un peu de la spectaculaire fierté du *torero* qui pose les banderilles et défie la mort. Ce geste est celui d'un homme libre, en dépit de sa charge, et qui tient à souligner sa liberté. N'en doutons pas, tout artiste espagnol se moque. Comme tout artiste de tout pays, bien sûr, mais, lui, en y pensant, en le marquant, en le donnant à entendre avec insistance. C'est là le





point, c'est là la différence, c'est là qu'apparaît l'humour espagnol. En sorte qu'au bout du compte, les gens ont raison de se demander si Picasso se moque d'eux et de pressentir, dans le simple et nu exercice de son art, ils ne savent quelle malice. En fait, il y a de la malice. Picasso est un génie riche des dons les plus exceptionnels, on en est d'accord, et cela étonne et cela éblouit. Mais cet étonnement, cet éblouissement, il s'y mêle une gêne et comme un sentiment d'offense personnelle. C'est que lui aussi, il le sait, qu'il possède des dons exceptionnels, et il s'en sert pour affirmer sa personnalité, son indépendance, sa liberté d'homme libre, d'homme qui a le droit de faire tout ce qui lui passe par la tête. Ses dons, il en joue. Il est un virtuose et un improvisateur. Le film que l'on vient de produire à sa gloire met admirablement en lumière ce procédé de virtuosité et d'improvisation. Il nous montre Picasso éminemment capricieux et seul maître de sa fantaisie, il nous le montre seul connaisseur du trait imprévu qui va déterminer une image, puis détruire celle-ci, en extraire une autre image et, sans jamais se fixer, à son seul gré et au gré de personne, sans jamais s'accorder à personne, sans jamais aucun de ces repos où les autres vont enfin le tenir et s'entendre avec lui sur un objet communément défini, non, mais de caprice en caprice, de métamorphose en métamorphose, toujours jouant et toujours se jouant (de qui ? des autres, de vous, de moi, de personne ?) et enfin proclamant l'absolue et solitaire toute-puissance du génie.

Pareille proclamation est comique. Mais comique pour son auteur. On ne rit pas de lui, c'est lui qui rit des autres, là, dans son dédain de tout assentiment, dans sa certitude de performance et de démonstration, dans son quant à soi. D'aucuns, pourtant, croient rire de l'excentrique, mais c'est lui qui, plus fort qu'eux, rit de l'infini espace où

s'épanouit son excentricité. Il n'a de connivence, de complicité qu'avec lui-même et c'est à lui-même qu'il cligne de l'œil.

Tout Picasso est à Picasso. Tout est à lui, dans ce rire muet où il se confine, ce rire sans écho, cette goguenardise intérieure, cet énorme jeu clos d'enfant imperturbable. Même les réalités communes, où l'émotion des autres hommes pourrait le rejoindre, — la misère des vagabonds, des forains et des prostituées, ou les horreurs de la guerre, — il les prend à part lui, en fait prétexte à ses violentes surenchères d'artiste. Et ces surenchères sont exactement du même ordre que celles par quoi, en d'autres périodes de son œuvre, il injurie la face humaine et l'aspect des choses, répudiant ainsi les émotions communes et soulignant son inappartenance et son impropriété et que, décidément, il est bien seul à s'amuser. Vrai, en cet excès de *séipsisme* je ne trouve à comparer Picasso qu'à d'autres Espagnols, et en particulier à cet autre extraordinaire humoriste, une des cinq ou six grandes figures de la littérature de notre temps, Ramon Gomez de la Serna. Même comportement créateur chez celui-ci, même jeu pour soi et même sorte d'hilarité, toute explosive et insoucieuse de son effet. Cet écrivain, dont quelques livres ont été traduits en français, montre, lui aussi, une joyeuse possession de ses pouvoirs et qui, chez lui, s'est traduite par une monstrueuse fécondité : je n'ose dire à quel chiffre incroyable s'élève le nombre des livres qu'il a publiés à ce jour. Qui peut tout faire peut faire beaucoup : il s'est d'emblée situé au delà du niveau de la mesure et même de la démesure. A cette hauteur un génie comme celui de Ramon Gomez de la Serna peut se divertir de tous les éléments de l'univers qui sont dans notre familiarité, les rues et les cafés de Madrid, les exercices du cirque ou de la course de taureaux, les épitaphes des cimetières, les seins des femmes, les hasards de

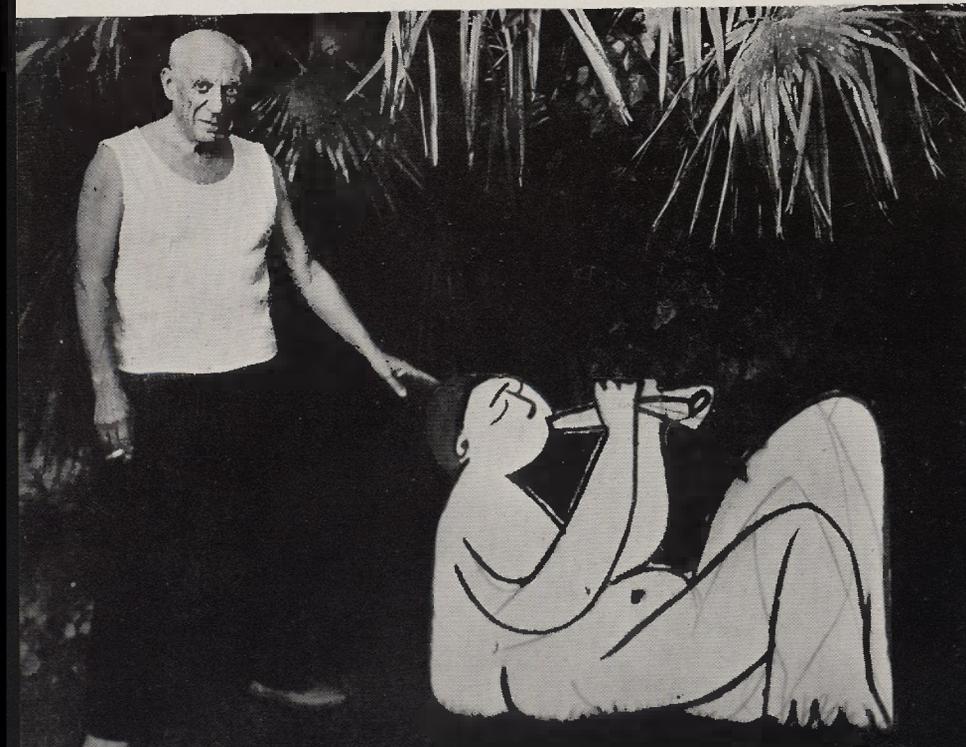




Les photos qui illustrent cet article ont été réalisées par Mme Jacqueline Roque sous la direction de Picasso, spécialement pour ce numéro.

la vie, combiner tout cela en reconstructions fantastiques, en embrouiller la mécanique, le porter au degré d'une imaginaire surréalité. Il est le seul homme au monde ayant obtenu de la Compagnie du Gaz l'autorisation de posséder chez lui un réverbère afin de pouvoir lire son journal à la lumière de la rue qui est la lumière à laquelle tout honnête homme lit son journal du soir. Mais à cette lumière il lit son journal chez lui, dans son fauteuil, jouissant ainsi d'une réalité dans toute sa puissance poétique, et cela pour lui-même, avec une allègre et vorace passion. Cette très particulière espèce de passion, c'est celle-là même de Picasso. Il y a là un combat spirituel avec l'univers, où le génie personnel est seul. Il est seul à affronter l'univers, à en extraire la substantifique moelle magique, à le déformer, déguiser, masquer pour, dans un rire sarcastique, le mieux révéler, à le contraindre à une truculente comédie dont il est l'unique impresario. Il doit bien penser qu'il en est aussi l'unique spectateur. Comment ne le penserait-il pas ? Toutes ses pensées ne sont qu'à lui et pour lui. Il règne dans les purs royaumes de la liberté. Son comique est assez analogue à ce que Baudelaire, dans son essai sur *l'Essence du Rire et généralement du Comique dans les Arts Plastiques*, appelle le « comique absolu ».

JEAN CASSOU.



L'humour formel de Kandinsky

par Pierre Volboudt

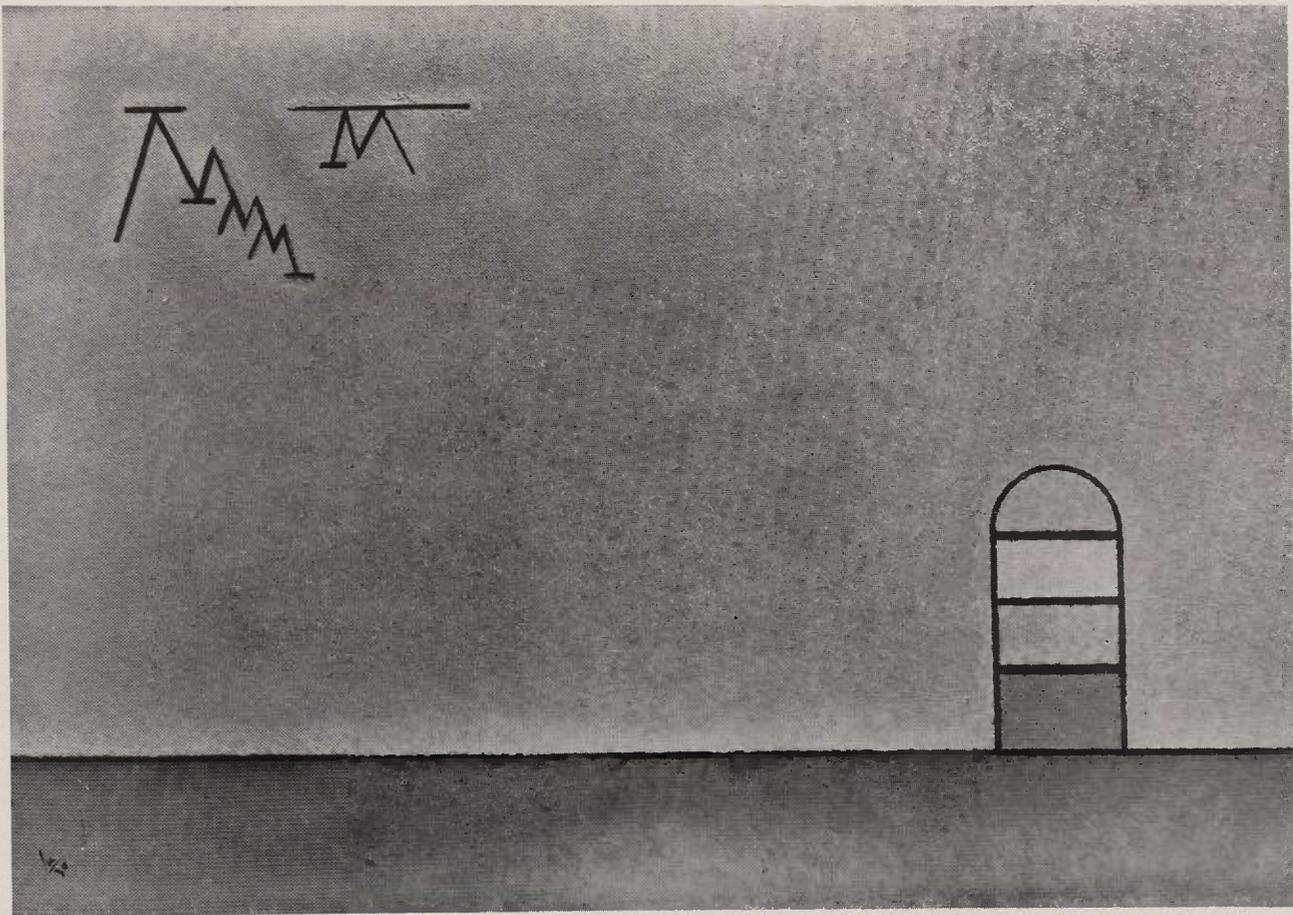
L'humour naît d'une disparate. Il est l'expression d'un déséquilibre, d'une rupture. Que la raison et l'apparence ne coïncident plus, et l'humour, dans l'interstice, périt et révèle la dissonance fondamentale. Il s'en empare, l'exagère à plaisir, lui fait rendre, par une espèce de provocation, l'insolite qu'elle contient. Une sorte de court-circuit instantané fait jaillir entre les deux termes qui s'excluent une affirmation dont l'absurdité n'est qu'apparente et qui se résout en une vérité paradoxale, en contre-vérité. Vérité non-conformiste qui éclaire, comme de biais, l'apparence et la rend méconnaissable, choqué et confond l'esprit.

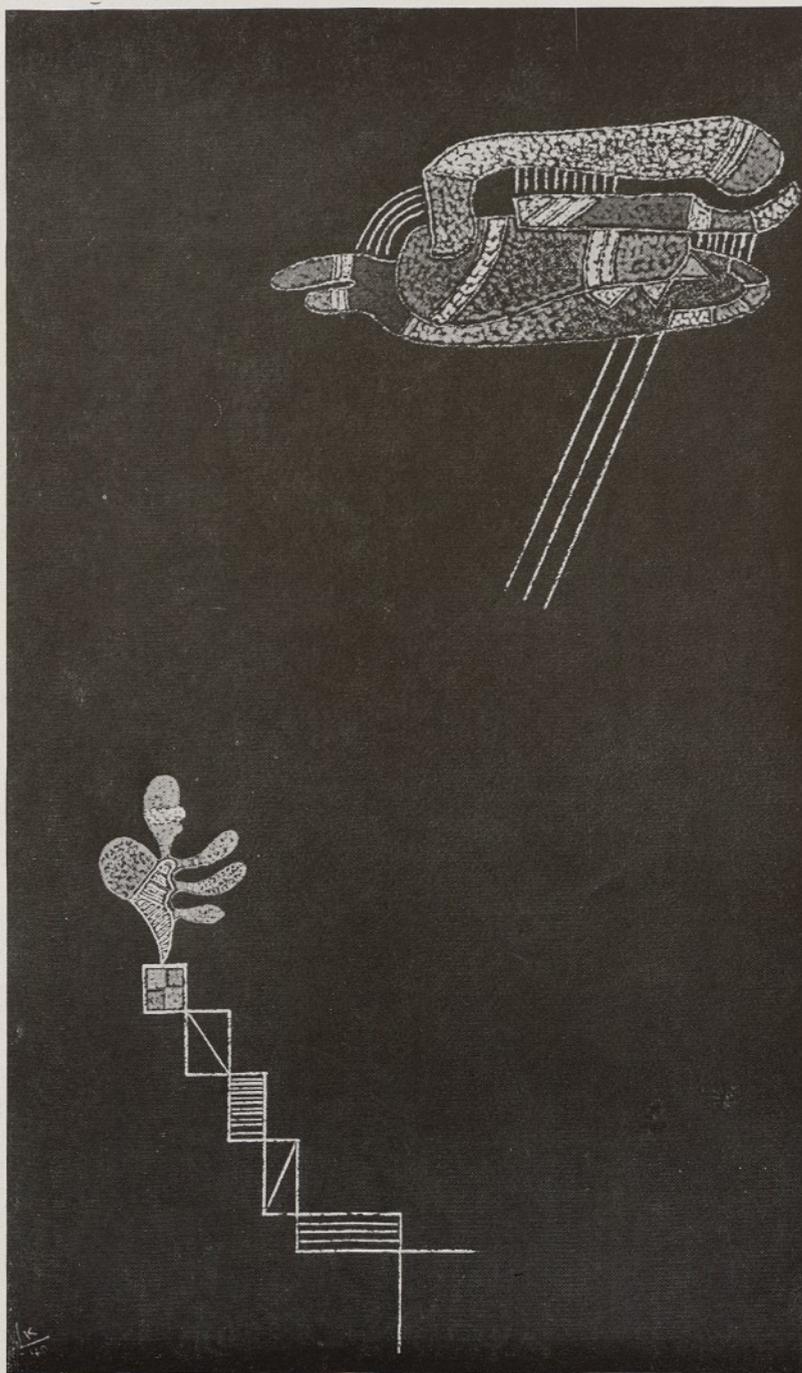
Dans le miroir déformant de l'humour, le monde se reflète, brouillé d'incohérence. L'ironie, elle aussi,

désaxe les repères habituels de la raison. Elle tente de dissocier par des rapprochements insidieux, des déformations, des distorsions les aspects contradictoires de la réalité. L'humour les accepte. Il est de connivence avec eux. Il entre dans le jeu de l'Adversaire. Il se fait l'adversaire. Mais jamais il ne prend parti. Il prend son parti de ce qui est, tel qu'il est. Et il goûte une sorte d'amer et délicieux plaisir à admettre en soi le désordre et les disparates dont il fait son spectacle, de les concilier avec son ordre, tout arbitraire, et sans cesse remis en question par l'ambivalence où il se tient. Credo de l'absurde, l'humour affirme sa foi en tous les possibles, dont les enchaînements innombrables constituent l'« alchimie logique » dont parlait Novalis. Cette

KANDINSKY. Le vert vide. Peinture sur carton. 49 × 35 cm. 1930.

(Photo Galerie Maeght, Paris)





KANDINSKY. Gouache sur fond noir. 30 x 50 cm. 1940.

oscillation perpétuelle qui le porte aux extrêmes engendre une tension qui serait insoutenable sans la dose de poétique « nonsense » qui s'y mêle. Tragique par son sens profond des discordances et des déséquilibres qui minent l'apparence; l'humour échappe à l'angoisse parce qu'il est jeu. « *Magische Farbenspiele in höheren Sphären* », comme dit encore Novalis, il joue sur tous les claviers à la fois, vole d'un registre à l'autre et réalise la coïncidence des incompatibles, assemblant à sa guise les pièces éparses du Grand Jeu de l'univers, et les dispose en combinaisons inépuisables, comme en un passe-temps supérieur. Il est ainsi récréation et, par là, touche au secret de toute création. On pourrait même dire, en un sens, que toute œuvre, et singulièrement l'œuvre plastique, relève de lui par l'écart

qu'elle offre entre ce qui est et l'image qu'elle substitue à l'apparence habituelle des choses.

Kandinsky avait entrevu cet « élément a-logique qui sous-tend la création, brise l'apparence de la raison et se manifeste par sa seule nécessité. » Cette « nécessité intérieure » dont il faisait le principe caché de l'œuvre porte un autre nom : qui est humour.

L'humour, chez lui, est un jeu de formes. Il est le produit de leurs contrastes, de leurs oppositions, de leurs accords. A l'inverse de Klee chez qui l'humour naît d'un thème emprunté à la réalité et de la déformation parodique qu'il lui fait subir par la schématisation du réel, Kandinsky n'a d'autre thème que la convenance entre elles des couleurs et des formes. Il ne demande rien à l'apparence ; il a rompu une fois pour toutes avec ce que les yeux étaient accoutumés de voir. L'armature rationnelle de la forme, l'ordonnance logique de la perspective sont abolies. L'association des formes à la place de leur enchaînement, le rythme substitué à l'ordre de la composition introduisent une autre logique, non-euclidienne, non moins rigoureuse que l'autre.

Dans cet univers de valeurs abstraites, fait de signes et non plus de significations, la forme existe par elle-même, en dehors de toute référence, réduite à la force interne qu'elle représente. Son ambiguïté lui ôte tout sens. Mais ce *non-sens* n'est pas absence de sens. Elle suggère au lieu de définir. Objet de pensée, formation sans support réel, libre de toute entrave, elle engendre d'étranges hybrides, néologismes formels, figures équivoques qui se prêtent à toutes les métamorphoses et à toutes les combinaisons, procède par relations insolites, allusions, analogies, altérations et allitérations, déviations, contaminations réciproques.

On assiste, à partir du point et de la ligne, à la re-création d'un monde, à la transmutation de l'apparence et à son absorption par le langage formel. Celui de Kandinsky est le plus riche, le plus souple, le plus nuancé et, en même temps, le plus précis qui soit, usant de toutes les ressources de l'invention et de la fantaisie. Toutes les variétés de la ligne s'y rencontrent : la ligne mince et déliée, sinieuse, fluide, échevelée en effilochures d'encre ; la ligne inflexible, tranchante ou épaisse et renflée en nœuds, empâtée, s'élargissant parfois en bandes ornées de motifs, surchargées de traits, brisées en segments qui sont des éclats de formes.

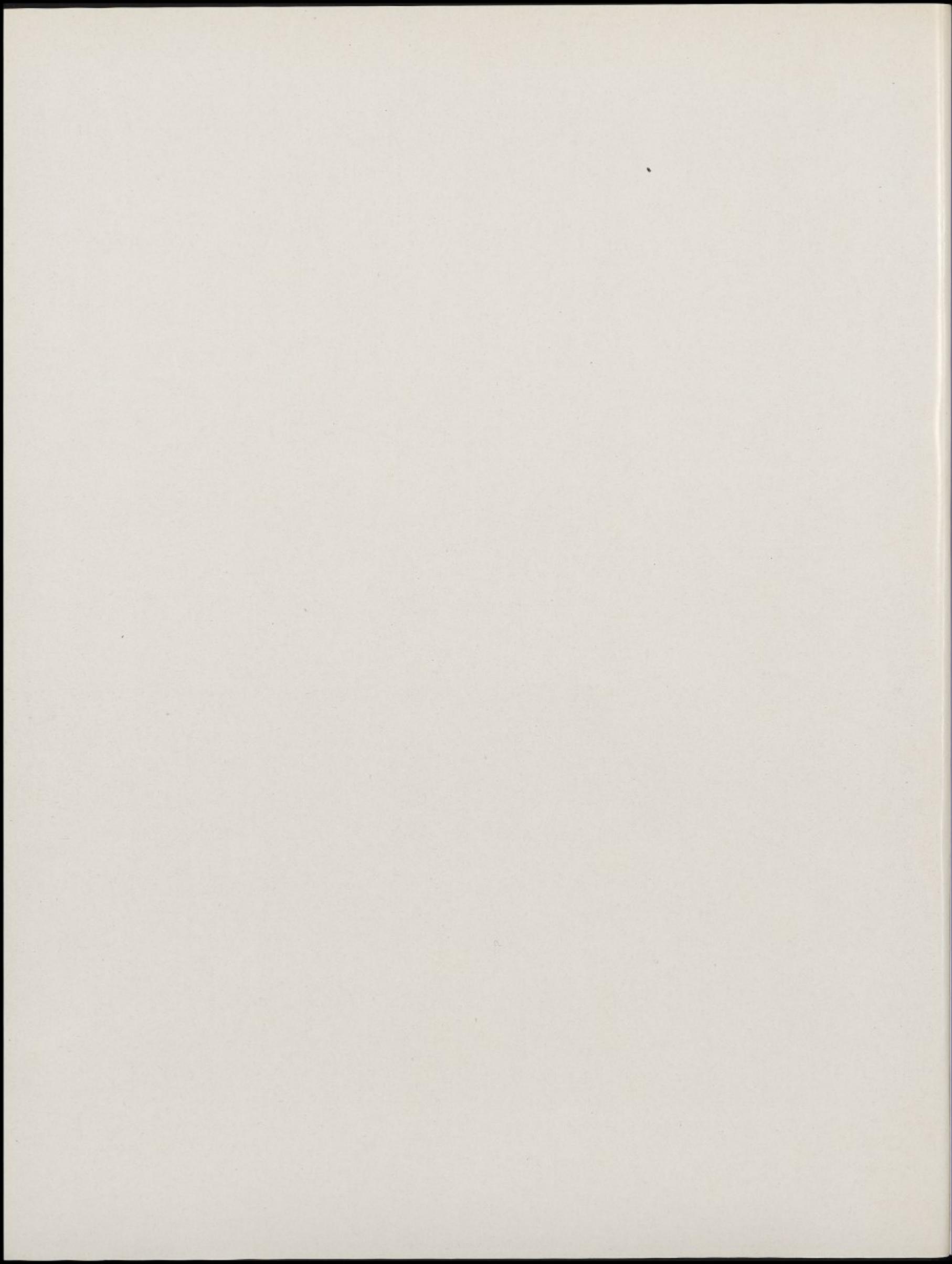
Kandinsky traite les formes par variations successives et équivalentes. Il en épuise tous les possibles, il les développe, les agrandit par gradations, les répète, inverse leurs éléments, leur impose toutes les substitutions que sa fantaisie lui suggère. De chaque forme, il fait un moment de cette forme. Autour de la corde raide d'une ligne tendue ou relâchée, elles exécutent mille variantes, mille contorsions, mille figures. Elles rampent, volent, se balancent, ondulent, se muent en signes, en caractères, composent le texte d'un univers abstrait, étoilé d'astérismes, sillonné de lignes, de trajectoires, d'axes entrecroisés, tissé de tensions et d'équilibres de déséquilibres. Univers en expansion. Univers baroque où tout est mouvement et fuite, illimité et, cependant, fini et achevé en soi, autour de quelque point infinitésimal, cercle ou carré, dont la présence ordonne et balance ses éléments épars.

Dans les œuvres de la période dite dramatique, les mêlées confuses de couleurs et de formes, les



KANDINSKY. Parties diverses 1940. Peinture, 1940. 74 × 101 cm.

(Collection Nina Kandinsky)



élans contrastés dominaient. Un monde incandescent et convulsé s'y faisait et s'y défaisait. Mais ce tumulte s'apaisa. Les formes, au lieu de se heurter et de se dissoudre ou de se pénétrer s'édifièrent en structures définies et rigoureuses. Les tensions qu'elles émanaient s'engagèrent dans des mécanismes formels, articulés et de dessin net, dans des engins de droites et de courbes, de cercles, d'hexagones, s'échangeant en décharges immobiles.

Ces créatures géométriques, ces « Imaginaires », miracles d'invention, de grâce et d'équilibre ou bien de puissance assurée et massive, prennent souvent les positions les plus insolites, supportées par la boucle d'une spirale ou par l'angle d'un polyèdre. Elles se dressent sur une tige aiguë avec une audace et une élégance incomparables. Équilibrisme qui est un perpétuel défi à la raison, une raillerie à l'adresse de la gravité qui étaié ses démarches et calcule ses écarts. Cette invraisemblance et cette rigueur, cette fantaisie implacable qui ne fait grâce d'aucun détail, cette minutie dans l'absurde, ces envolées du lyrisme le plus précis et toujours le plus concis, cette voltige désinvolte, ce paradoxe perpétuel, ce sont les traits de l'humour de Kandinsky.

Dans ses « Humoresques » l'équilibre l'emporte parce qu'il est le produit de deux déséquilibres — ou d'une multitude de déséquilibres soigneusement calculés — qui s'affrontent et, par leur écart même, se compensent et s'annulent. Les figures s'articulent en sens inverse et se répondent, comme pour signifier que tout est réversible, que tout est égal et, finalement, indifférent. Dans un grand nombre de peintures, de gouaches et de dessins, deux formes sont en présence : deux présences, on dirait presque, deux adversaires. L'une, compacte,

parfois bizarrement échancrée, cernée d'un contour qui la limite et la définit; l'autre, légère, élancée ou bien comme une réplique réduite de l'autre. Il arrive que chacune soit enfermée dans une sorte de carapace de couleur qui l'isole.

Un dessin de 1939 montre cette opposition et ce déséquilibre, cet équilibre sans cesse menacé, sans cesse préservé et qu'on tremble de voir se rompre et qui est l'image du défi de l'humour à un univers dont il concilie en soi les contradictions et les contrastes. Deux étranges protagonistes, créés et empanachés à la manière de créatures héraldiques, se dressent face à face sur un pédoncule effilé. Entre eux, une croix, un mince croissant comme une sorte d'accent de dérision, une invitation à baisser le ton, un rappel peut-être que tout est à la merci d'un fait minuscule.

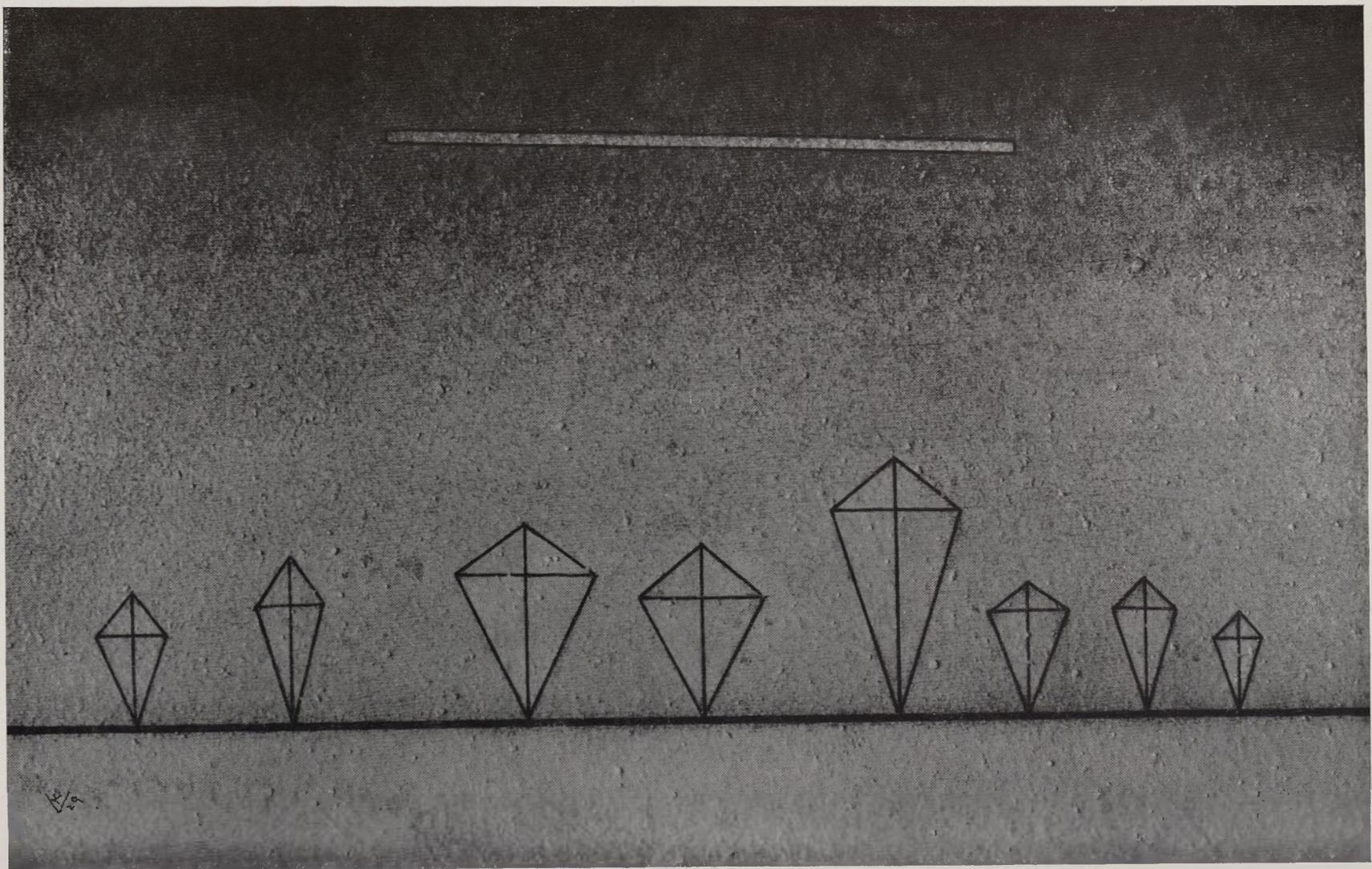
Le plus souvent, rien ne tempère le tragique de ces antagonismes. Telle forme, faite d'arcs tranchants, est campée sous une masse vague et verte et dont une flèche oblique, en tombant, semble la préserver. Telle autre, rouge et anguleuse, équilibre une forme circulaire dans un « milieu jaune. »

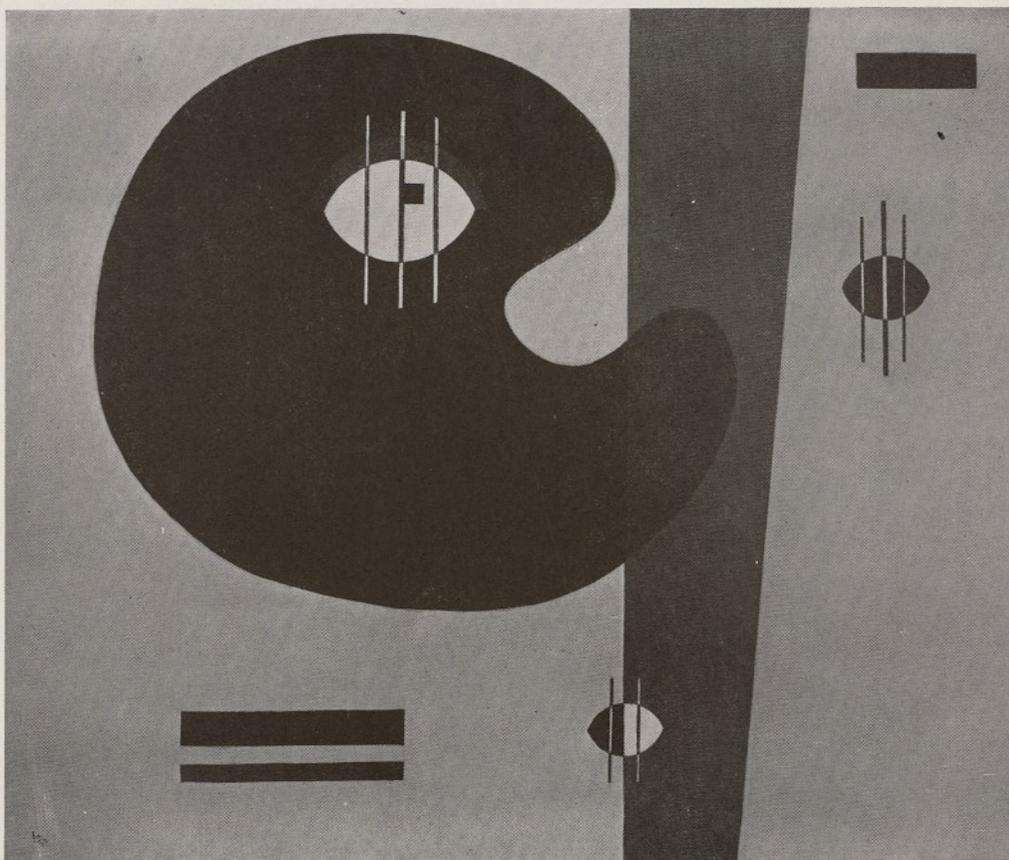
L'aventure peut tourner au conte de fées. Au sommet de degrés tracés par une ligne blanche légère, fleurit, sous les traits d'une figure verte et rose, le Fantasque, l'Inattendu affrontant l'Informe qui, comme une nuée bariolée et barbare, lance vers lui un triple rayon blanc.

Le plus saisissant de ces drames de la forme contre la forme, thème majeur de l'œuvre de Kandinsky, c'est un dessin de 1933 qui en donne l'image. Deux puissances obscures et orageuses, ramassées sur elles-mêmes, ganglions d'encre contractés, qui font penser à ces monstres fabuleux où les

KANDINSKY. Huit fois. Huile sur carton. 40 x 24,5 cm.

(Photo Galerie Maeght, Paris)

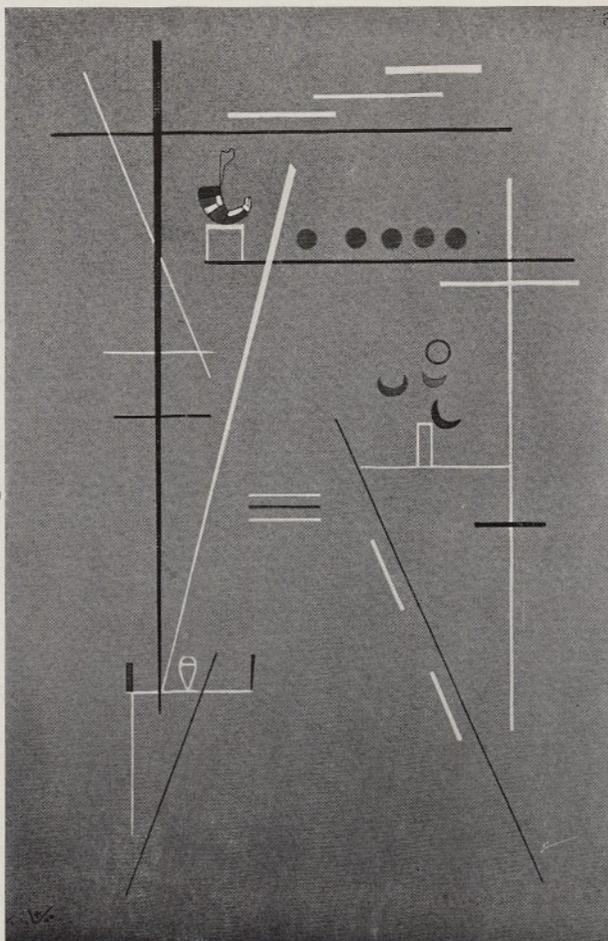




KANDINSKY. Situation assurée. Peinture. 70 x 60 cm.

(Photo Galerie Maeght, Paris)

KANDINSKY. Gouache sur fond gris. 33 x 51. 1940.



peintres chinois enfermaient toutes les violences, tous les remous de l'élémentaire, sont aux prises. On les dirait prêts à fondre l'un sur l'autre, à se fondre en un seul amas d'ombres et de blancheurs, mais on ne sait quelle grâce joueuse retient l'assaut. L'hostilité qui les gonfle n'est plus que bond retenu, vibration d'antennes, battement d'aigrettes, attente, palpitation de la forme voluptueusement enroulée sur soi, et qui guette.

On serait tenté de parler de Dualisme à propos de ces conflits de deux Principes adverses dont chacun porte sa couleur et s'incarne dans une forme combattante et concertante : le massif et le délié, le grave et l'aérien, le concentré et le dispersé, le rigide et le souple, l'anguleux et le sinueux, le fougueux et le calme, le précis et le fantasque.

Le jeu de ces tensions, de ces liaisons réciproques et contrastées crée entre les formes des échanges silencieux, absurdes, inquiétants. Mais la discordance fondamentale, cette Discorde dont Héraclite faisait la mère de toutes choses, se résout en accords et en harmonie. « Tensions calmes », « Élans tempérés » pourraient être le titre de bien des œuvres de Kandinsky.

Pourtant, l'imminence de quelque événement semble toujours peser sur ces formes, prêtes à devenir autre chose, à se substituer à elles-mêmes, à glisser insensiblement.

Dans le décor vide du théâtre mental, quelques signes inachevés s'esquissent qui sont peut-être les signes du futur (« Vide vert »). Tout est en suspens. Quelques bandes colorées scellent le silence. Rien n'arrive, rien ne peut arriver. Ailleurs, la scène



KANDINSKY. Vert. Huile sur carton. 1931. 70×60 cm.

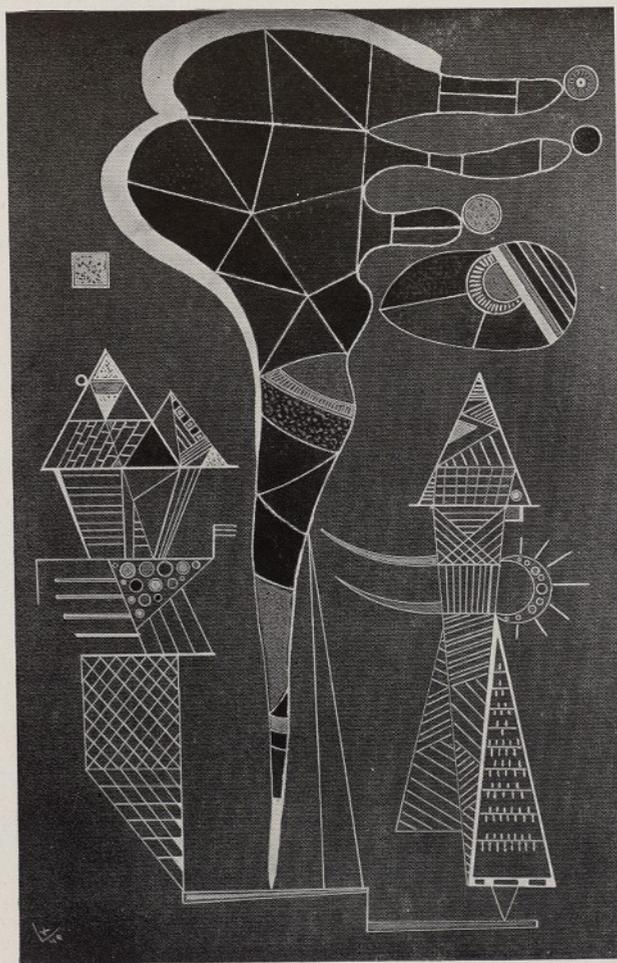
KANDINSKY. Gouache sur rouge-brun. 31,5×48 cm. 1940.

change. Dans une éclaircie de bruns dégradés, frottés de rose, huit losanges inégaux ont surgi en procession immobile. Figure de l'oblique qui se répète « Huit fois ». Cibles ou masques ?

L'œuvre de Kandinsky représente l'extrême de la précision volontaire. Chaque élément y est calculé en vue de produire un effet, de révéler quelque intention cachée, indéfinissable. Une action sourde et comme latérale s'y exerce insidieusement, introduit une perspective irrationnelle dans l'ordre de ce qui est explicitement dit et montré. Un continué sous-entendu, une allusion ambiguë affleurent partout en veine fantasque et font de ce qui pourrait n'être qu'un conflit de violences inhumaines et glacées, de forces sans visages, éprises, comme les *Archontes* torturés dans le ciel de Mani, de la figure qui se montre à elles, un jeu.

Tout est jeu dans cette création. Jeu sérieux, jeu savant d'un Ariel appliqué, qui sait plier ses bonds à la patience et à la rigueur, et coloré de la plus ravissante poésie. Les couleurs que, dans sa jeunesse, Kandinsky regardait comme des « êtres mystérieux, doués d'une vie et d'une humeur propres », les formes qui « vievnt, agissent et font sentir leur influence », il les dispose en arrangements qui n'ont de fortuit que l'apparent arbitraire de leurs combinaisons et toujours soumis, quoique, comme il le voulait, « issues directement de l'esprit », à quelque ambivalence qui donne à chaque figure cette valeur d'écart dont joue précisément l'humour.

Il suffit d'une nuance imperceptible, d'un détail en apparence insignifiant, d'une espièglerie de la ligne qui semble se moquer d'elle-même, d'un





KANDINSKY. Contrastes réduits. 100 × 81 cm. Huile et ripolin. 1941.

(Photo Galerie Maeght)

trait minuscule soulignant une intention narquoise dissimulée, d'un grain microscopique de couleur posé comme par mégarde et au hasard, ovale, carré ou cercle, d'un point, d'une poussière de points jetés à la manière d'un paraphe malicieux et saugrenu; d'un rien. Mais ce rien est tout. Il peut annuler le tragique, transformer l'œuvre, en changer le sens en en changeant le signe.

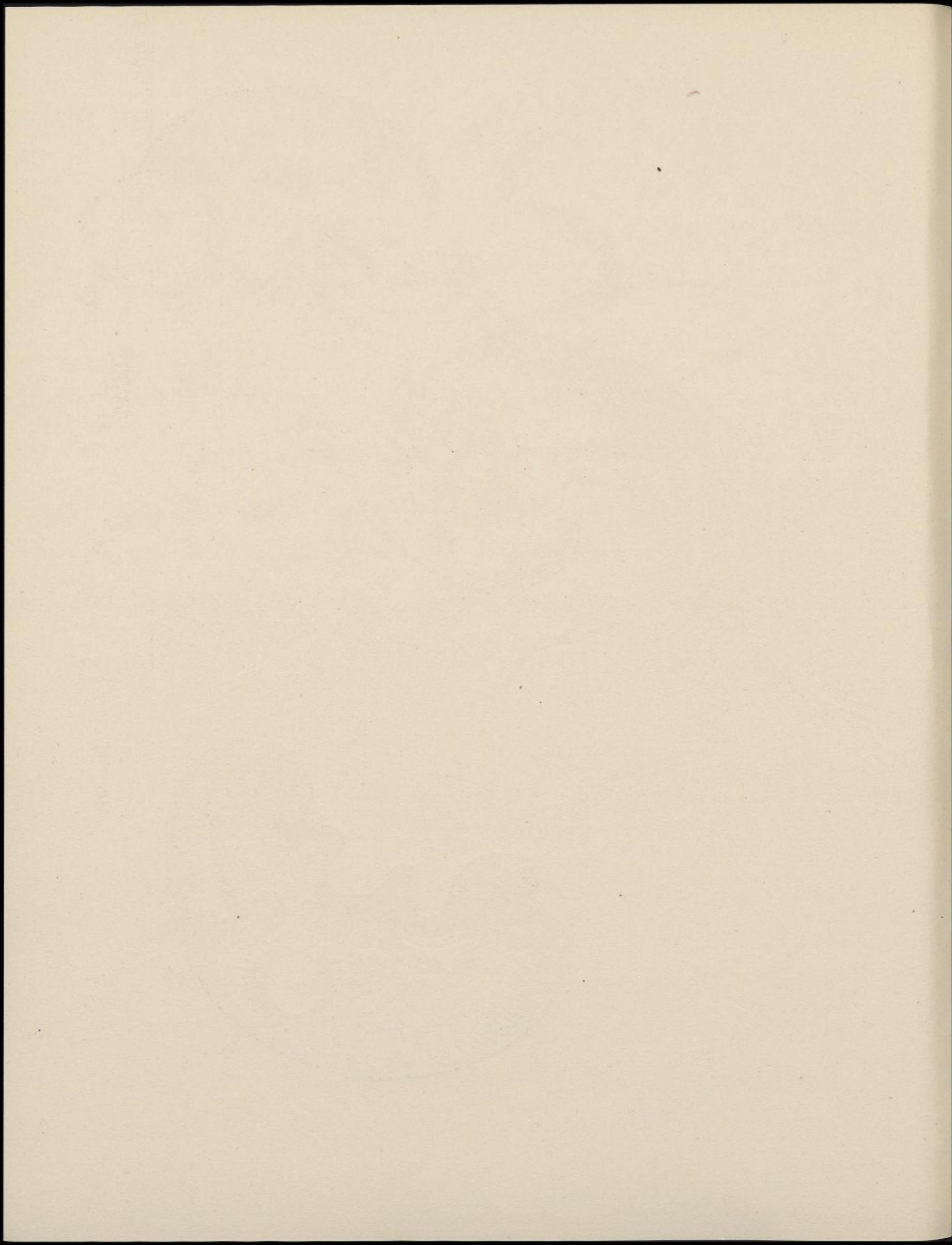
Par l'effet de cette variable, la rigueur et la précision se nuancent. La forme se dérègle, oscille entre les possibles qui la sollicitent. Elle se métamorphose en ce qu'elle pourrait être. Le tableau devient le lieu de l'un de ces « mondes possibles » dont parlait Leibniz. Des constructions de rectangles et de triangles accolés s'y élèvent parmi des hampes et des croissants. Toutes sortes de formes s'y meuvent, depuis les plus élémentaires, réduites à quelques traits, embryons fuselés et filiformes, dardant parfois une pointe triangulaire, jusqu'aux plus complexes, ces grands polypes tentaculaires qui s'étalent et se resserrent, prolifèrent, se déploient, déliés de toute pesanteur, à travers des étendues diaphanes, resurgis des nappes souterraines du plus lointain passé. Elles s'ébattent, tournoient dans les espaces

de l'imaginaire, se suspendent aux agrès et aux barres de portiques blancs et noirs, s'immobilisent parmi des faisceaux de lignes, des arcs et des quadrillages, des roues et des rais, des transparences jetées sur des opacités, mille minces rubans déroulés en mouvements d'algues et de spires et des disques chargés d'une intense et sourde lumière.

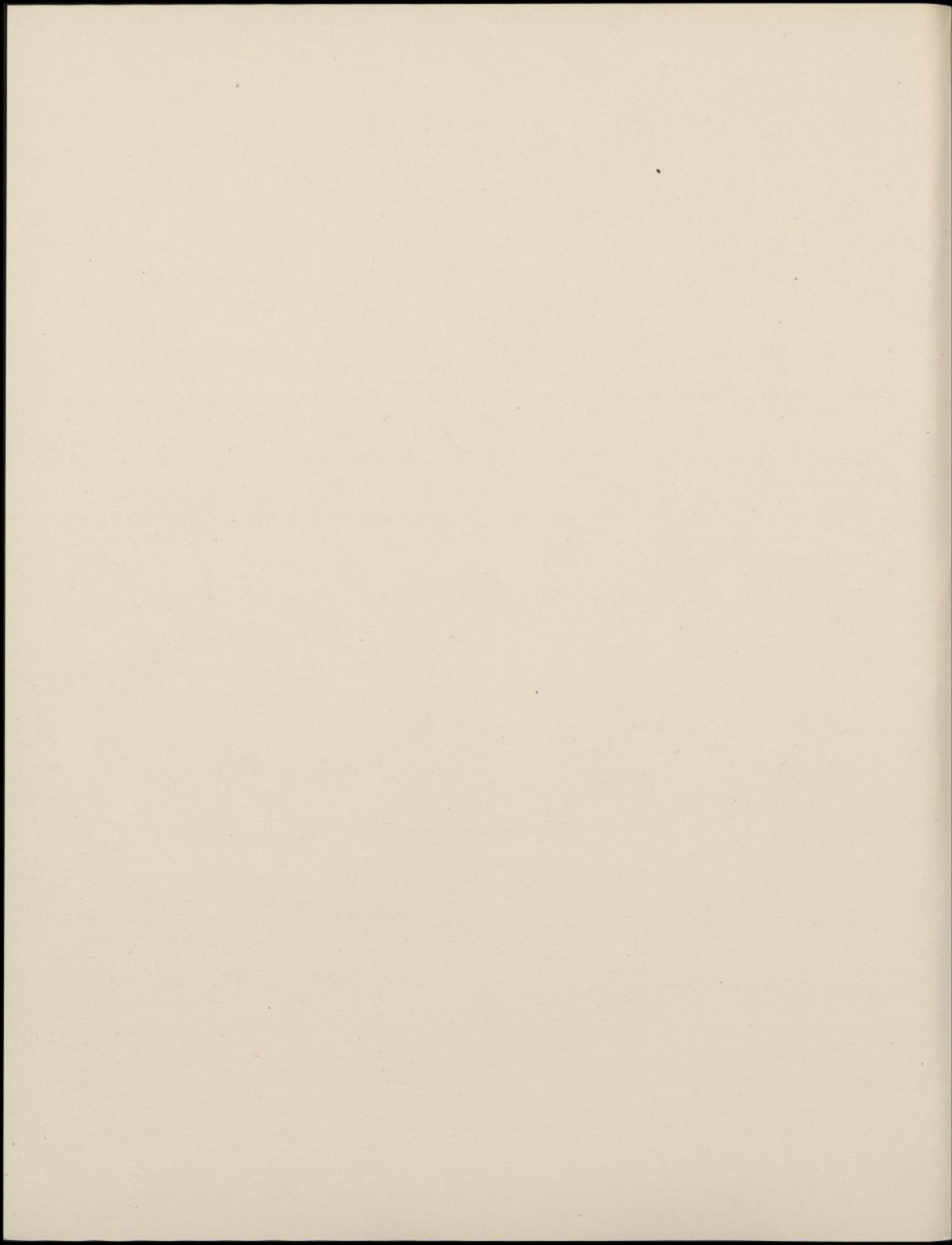
Devant ce spectacle d'un monde absolu de l'expression, capable de tous les sens ou d'aucun, on ne peut que s'abandonner à ses difficiles enchantements. Comment parler de cette œuvre autrement que par images ? Ces reflets qu'elle engendre, si incertains et contradictoires qu'ils soient, n'entraient-ils point dans l'intention de l'auteur dont le dessein est l'allusion de tous les possibles ? Il faut deviner ces énigmes ou se laisser glacer par elles. Le vain travail de les épeler trait à trait n'expliquerait pas l'indéchiffrable dont le chiffre est secret. Mais à travers la grille déformante et hasardeuse de l'humour, le sens caché s'éclaire. L'œuvre devient ce quelle est, ce qu'elle feint de ne pas être : illusion, arcane ou miroir — ou magie.

PIERRE VOLBOUDT.









L'humour goethien de Paul Klee

par Will Grohmann

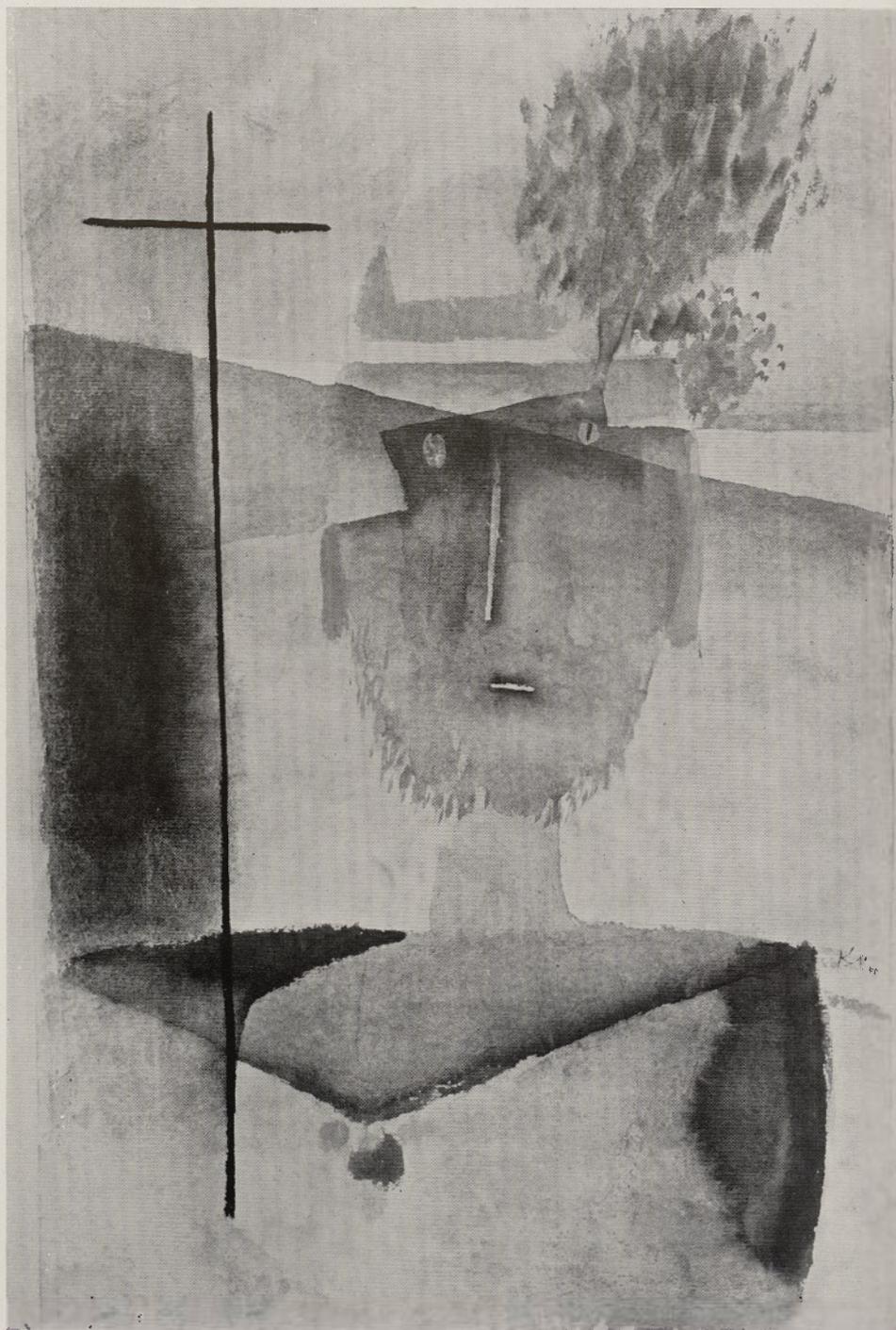
Klee était lié à la vie par des nœuds beaucoup trop compliqués pour qu'on puisse lui affecter, en tant qu'homme ou en tant qu'artiste, un seul dénominateur. Il ne manifestait à l'égard de la vie ni approbation, ni prise au tragique : on n'aurait pas même pu dire s'il était, au fond, gai ou triste, chaud ou froid. Il aimait surtout à se maintenir dans les limites d'une certaine neutralité qui lui permettait de garder l'esprit ouvert de tous les côtés. Il était capable de pétulance, faisait rire tout le monde au beau milieu d'une discussion mortellement sérieuse par une digression sans aucun rapport avec le sujet; il pouvait émettre des remarques non seulement très pertinentes, mais hautement spirituelles. Il ne prenait quand même pas parti et il pouvait arriver qu'il réagît à une situation impossible ou à un spécimen humain désagréable comme à un événement dans l'ordre de la nature.

Klee passa deux fois dans sa vie pour « humoriste » : la première fois, quand il fit à Berne la série des quinze eaux-fortes bizarres (1903-1905), puis à Weimar (1921-1926), lorsque, tout joyeux d'appartenir au « Bauhaus », la maison où il trouve enfin une communauté de travail et de vie accordée à son génie propre, il exprima son bonheur en tableaux aimables et gais.

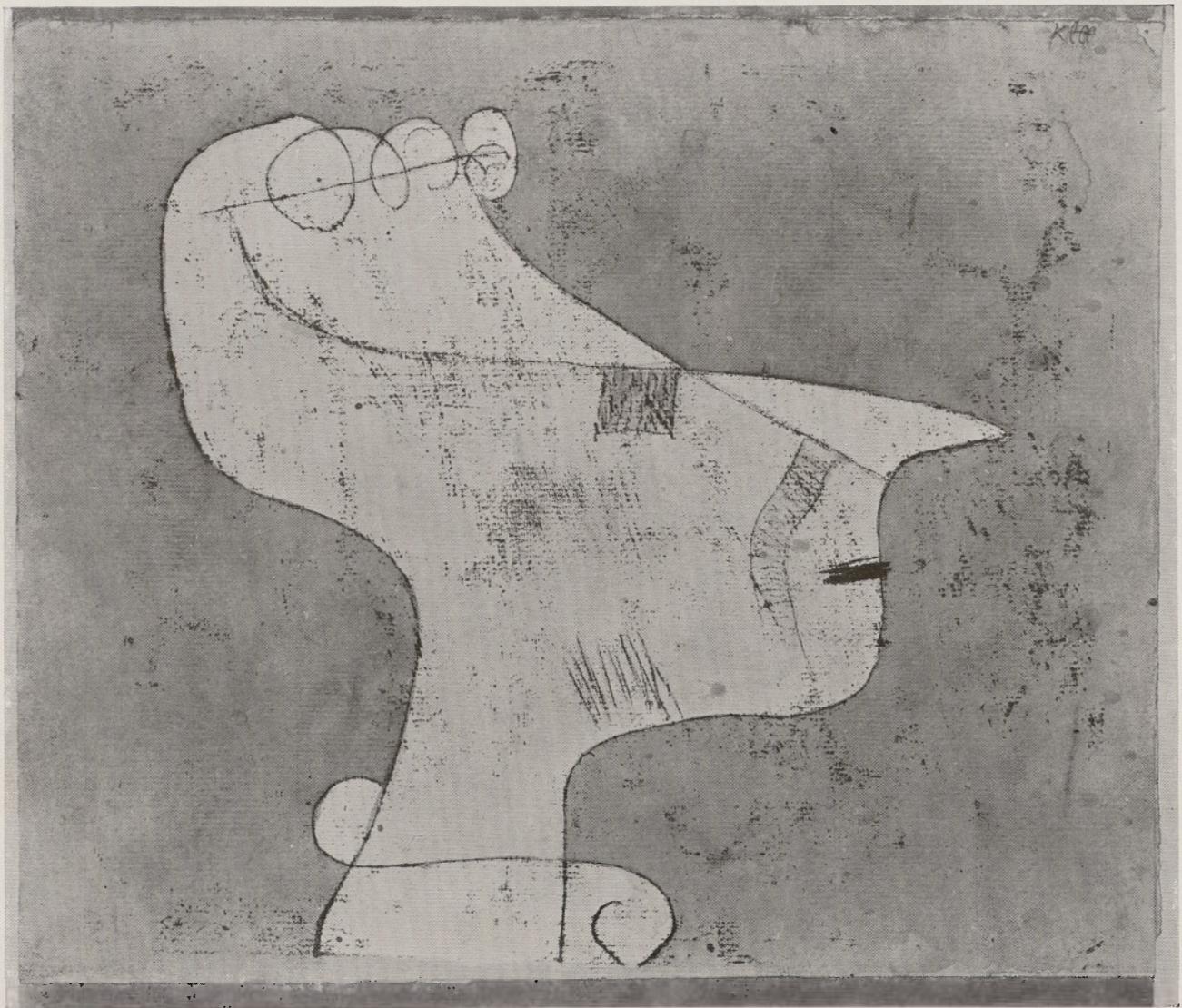
À Berne, l'humour de ses gravures était encore fortement mêlé de pessimisme. Klee se réclamait alors de la phrase de Gogol dans « Les âmes mortes » : « Il est un rire qui se place à bon droit au même rang que de plus hautes émotions lyriques, et qui est infiniment éloigné des spasmes d'un quelconque amuseur. » Il rappelait de Gogol « le monde du rire visible et des larmes invisibles », et, de fait, ces eaux-fortes sont assombries de tristes vérités. C'était un humour de la douleur du monde et qui, occasionnellement, atteignait à l'allégorie.

Les dessins pour le « *Candide* » de Voltaire (1911-1912) gardent beaucoup du rire et du pessimisme des eaux-fortes, mais ils leur sont opposés par la fluidité du style d'illustration. Le « *Meilleur des mondes* » est vu dans la perspective du ridicule. Humour amer, voltairien.

À Weimar, le sentiment de la vie évolue chez Klee, il voit le monde comme un tout. Désormais,



PAUL KLEE. Un croisé, 1929. Aquarelle (Coll. F. C. Schang)



PAUL KLEE. Profil pointu, 1924. Aquarelle.

(Coll. Nelson Rockefeller)

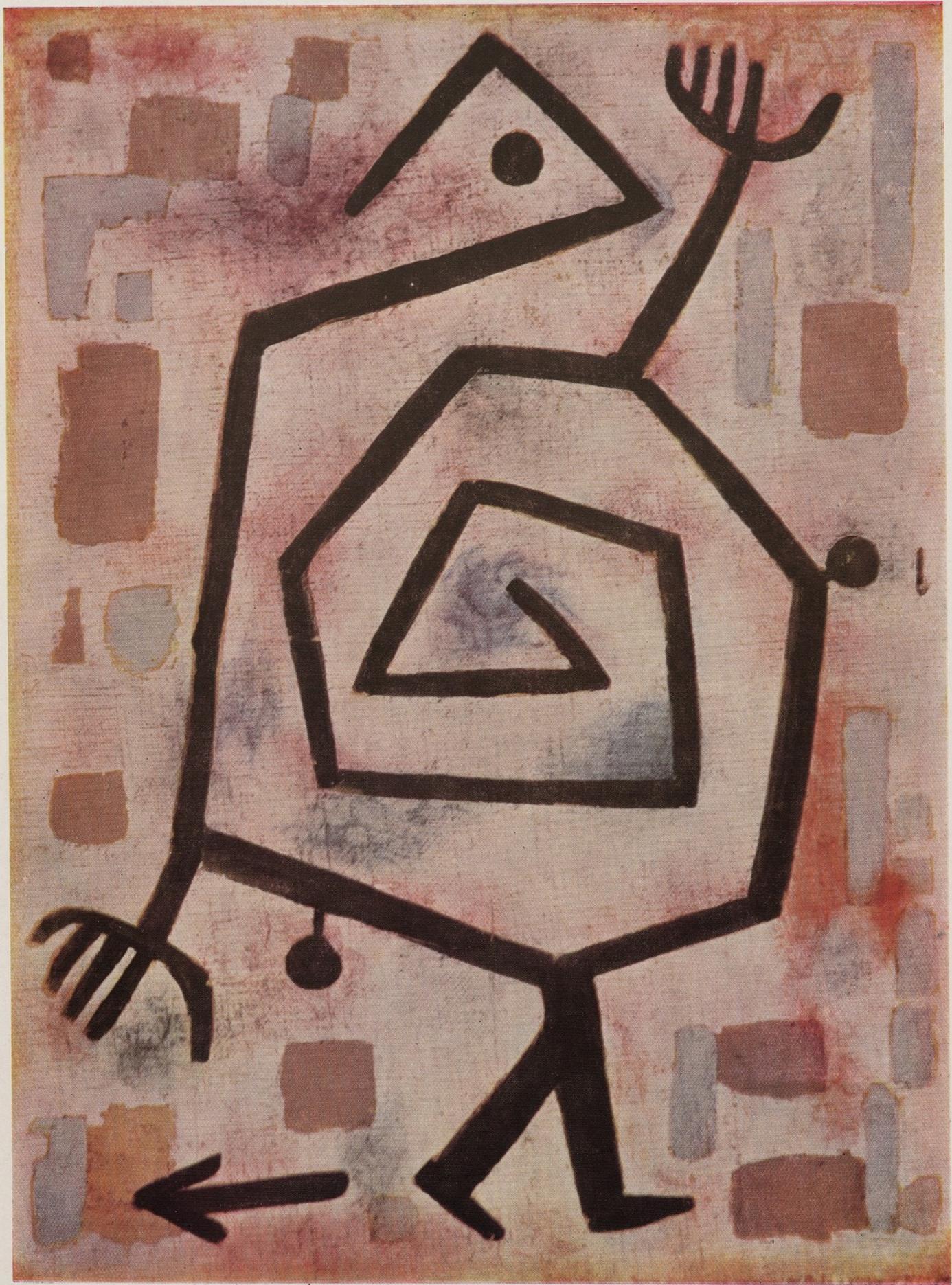
il y a place pour la dissonance de la raison et de l'absurde. Ce n'est pas tant pour donner expression à une opinion donnée, à une certaine valorisation, que pour le faire avec des moyens particuliers et adaptés aux circonstances. Et c'est là que Klee est absolument unique : en sa manière de donner à son humour un support formel. Il ne déforme pas situations et personnages à la façon révolutionnaire d'un Daumier, ni avec le sens de l'hallucination de son ami Alfred Kubin : il construit lui-même des situations ou des personnages.



Klee ne veut pas, à l'instar de Kubin, rester collé « à la boue épaisse du monde visible », thème et contenu doivent être résultat et non pas point de départ. Il construit avec les éléments mettant une pierre sur l'autre et fait naître des créations que nous sentons expressives de son humour. Ce qu'il y a en elles d'humour, c'est en premier lieu la dissonance résultant du timbre simultané des divers éléments. C'est cette dissonance qui force l'hilarité et la méditation.

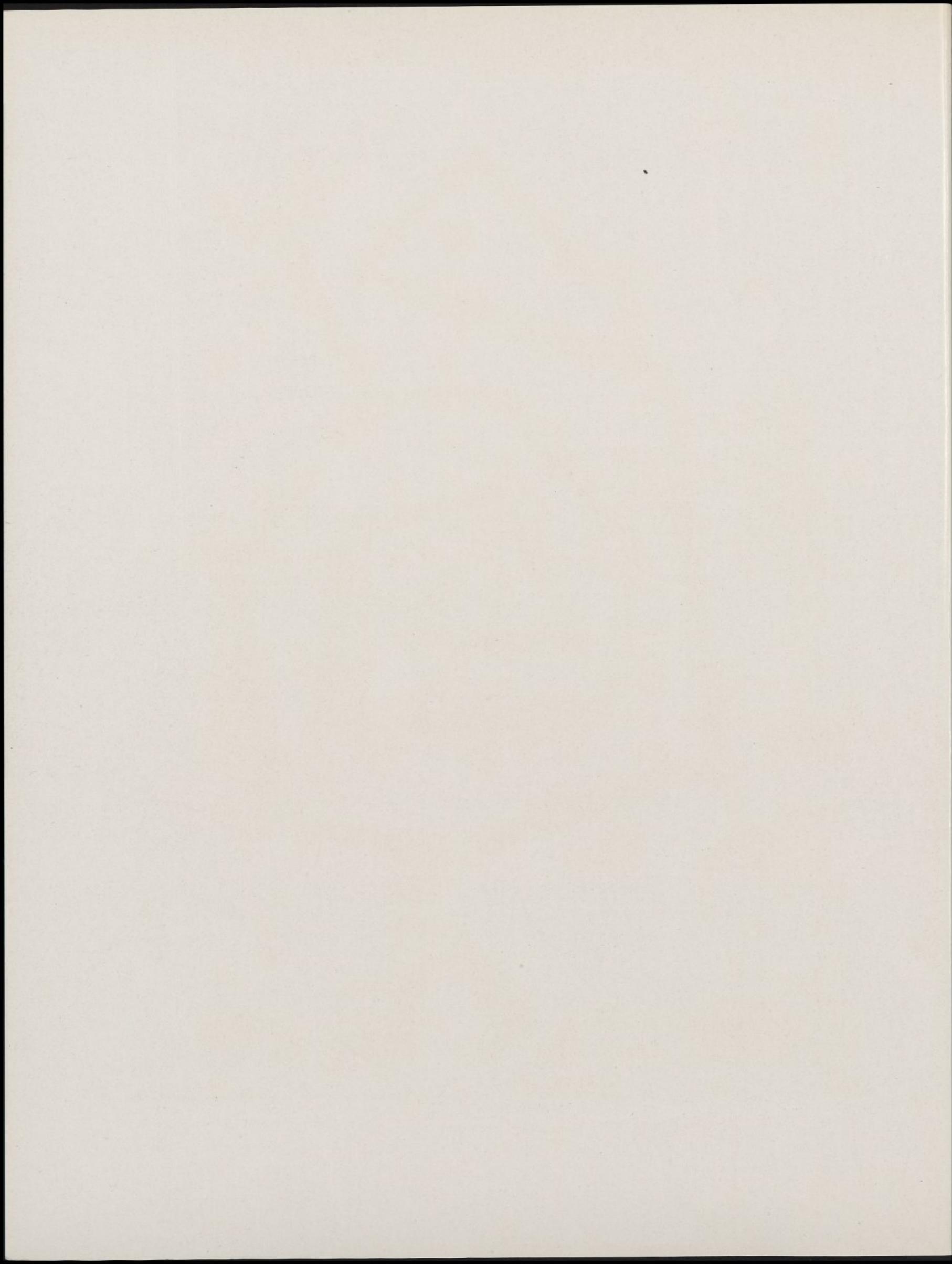
Klee recourt à cette méthode dès avant Weimar.

« *Les policiers fuyards* » (1913) sont d'autant plus comiques que leurs uniformes sont des juxtapositions de formes libres — éperons, casques et boutons ont un effet ornemental — et l'impression de fuite est obtenue par gauchissement des surfaces. Les tableaux sur l'empereur Guillaume ridiculisent une figure dont les traits étaient connus du monde entier, non point en exagérant ses caractères, mais par des trouvailles formelles adéquates : une anatomie de marionnettes; des parallèles fades exprimant le laisser-aller ou, dans le cas de l'empereur à cheval, la soumission à un réseau de sottises. Le personnage est, à la fin, précisé par l'initiale W, un casque à pointe, une décoration, la bouche déformée par le hurlement. Klee va plus loin sur cette voie : le « *Ménage idéal Lily* » (1920) est composé d'appareils géométriques faciles à manier, et destinés à faire un jeu des travaux de la cuisine; la « *Machine à gazouiller* » (1922) est faite d'une manivelle avec vilebrequin servant de perchoir à des oisillons qui piaillent. Le chant des oiseaux est produit par un orgue de Barbarie. Le « *Contact entre deux musiciens* » (1921) est établi par Klee au moyen d'une arabesque enveloppante; le « *Ténor dramatique chantant au concert* » (1922) est décrit



PAUL KLEE. Le brutal timide. Peinture.

(Collection Hans Arnhold, New York)



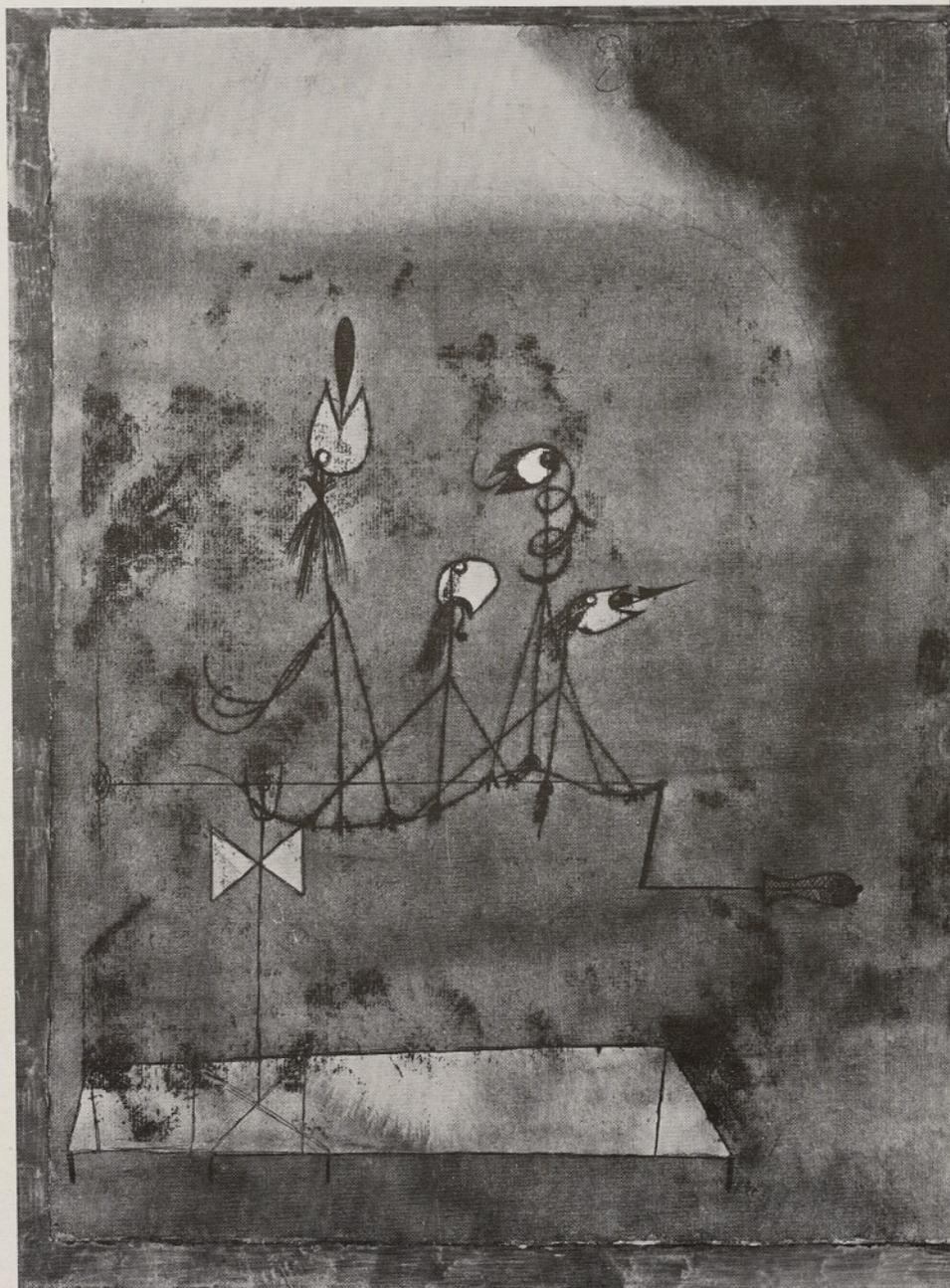
par une bouche déchirée, plus grande que le piano, et dont le chant écrase tout autre son. Klee est ici dans son élément, il découvre des images métamorphiques au moyen de fantaisies formelles et thématiques.



Souvent se présente un motif extérieur. Pour une petite fille de sa connaissance, Florina, Klee peint « *Les animaux savants* » (1921), une scène évoquant la chevauchée et le balancement, avec une guêpe sur un chien et un singe sur un âne. Il peint alors comme peignent les enfants, et il n'a rien contre la comparaison que l'on fait de cette œuvre avec l'art enfantin. « Les enfants peuvent très bien faire cela, et il y a une profonde sagesse dans ce fait ». Mais naturellement, pense Klee, il y a enfantin et enfantin. Dans un cas, on part de la nature; dans l'autre, on a l'intention de travailler avec des moyens « purs ». La différence est particulièrement évidente dans une page comme le « *Train spécial sur rail* ». Elle date de l'époque de la grande fête du Bauhaus » en 1923, alors que maîtres et élèves préparaient toutes sortes de spectacles, un ballet mécanique par exemple. Comme le Bauhaus, aussi longtemps qu'il exista, ne disposa que d'un budget réduit au minimum, on employait en de telles occasions des matériaux les plus simples, papier, bois, tôle, etc. et il en résultait une réduction à l'essentiel, aux moyens « purs », que Klee aimait tant pour ses œuvres. La toile montre plusieurs Don Quichotte sur de petits chevaux de bois qui semblent découpés dans du carton et collés les uns aux autres. A droite, un maître de manège avec des rênes, le tout sur rails, car la cavalcade pourrait être bien facilement dérangée. La technique utilise du papier calque qui fait relief par pose à la main sur un fond de peinture et produit des taches au hasard, avec dessin à l'huile délayée. Il reste de tout cela un exemple techniquement curieux et significatif à bien des égards.

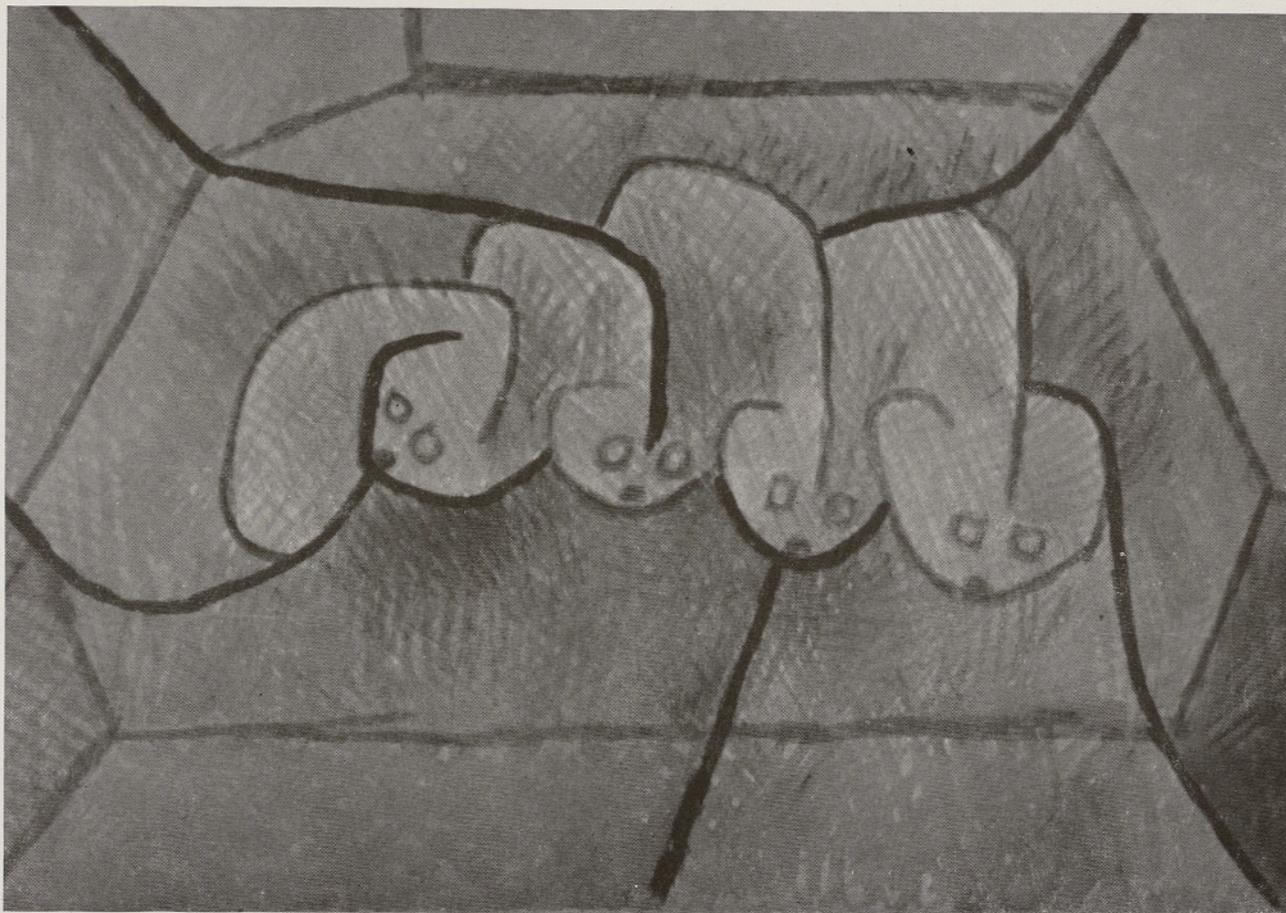


En général, les ouvrages de Klee qui sont teintés d'humour s'ordonnent selon le déroulement de ses « schémas » successifs. Par schéma, n'entendons rien de technique, mais seulement la manière de composer avec des moyens plastiques changeants et susceptibles de développement. Le « *Ventriloque* » (1923), par exemple, utilise des bandes colorées s'entre-croisant, de même que la scène d'opéra « *Le navigateur* » (1923). Ce parallélisme n'indique pas nécessairement une parenté intérieure entre les pages; Klee échafaude à cette époque des intentions plastiques avec de tels procédés en guise de supports pour ses idées thématiques particulières, comme sur un système de notes. Dans le cas du « *Ventriloque* », qui imite les cris d'animaux, Klee remplit un corps distendu d'oiseaux étranges et d'autres bêtes, reliés par un tuyau à un haut-parleur. Dans la scène d'opéra « *Le navigateur* », il oppose, en contraste à l'univers de Lohengrin, des démons infernaux sous forme de requins, qui rendent burlesque le théâtre romantique. Le bleu marine du fond et les rouges et violets des monstres correspondent aux deux empires du bien et du mal.



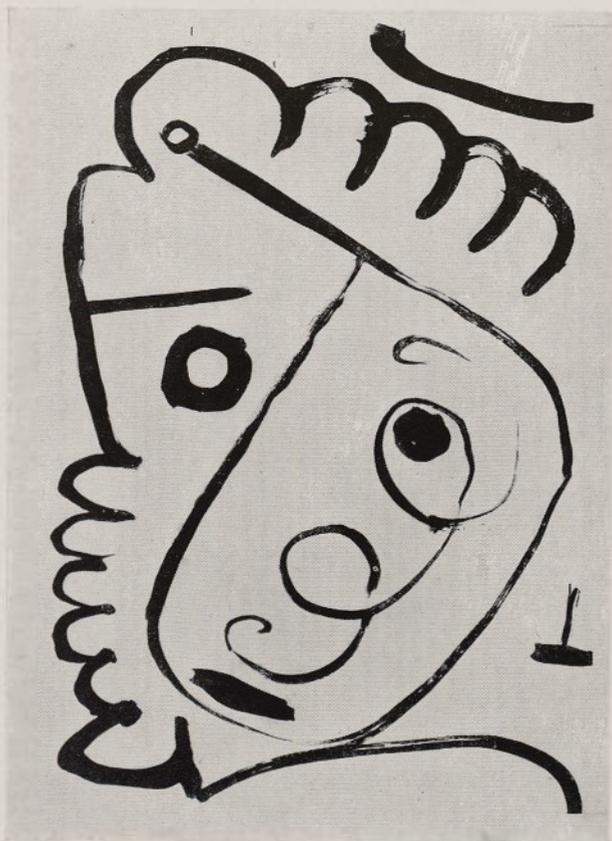
PAUL KLEE. La machine à gazouiller. Aquarelle, 1922 (Museum of Modern Art, New York)

Klee aime à suivre en dessinant les sentiers de l'humour. Le « *Profil aigu* » (1924), dessin à la plume traité en lavis, repose sur deux courbes sécantes au point d'intersection desquelles un carré tient lieu d'œil. La rondeur de l'occiput et du menton est exagérée pour faire paraître plus absurde l'acuité du profil. Le « *Beau parleur* » (1930) va encore un peu plus loin : une seule courbe ininterrompue se recoupe elle-même jusqu'à ce qu'un « fantôme de loquacité » sorte de l'embrouillamini des lignes bondissantes. Un tel comique peut aussi provenir de tout autres méthodes, par exemple de moyens purement géométriques. L'« *Excursion* » (1929), promenade familiale avec parents, enfants et chiens, est constituée de triangles et de rectangles superposés et s'entrecoupant dont les sommets sont en partie réunis et suggèrent des volumes. Sans les points que Klee a placés parmi tout cela en manière



PAUL KLEE. Animaux dormants. 1939.

(Berggruen, Paris)



d'yeux, il serait difficile de reconnaître quoi que ce soit de figuratif, mais l'article veut une identification et se sert, tout à la fin, avec un plaisir particulier, d'accessoires qui fixent le fait représenté. Une telle association n'existe pas toujours, mais là où Klee l'utilise, elle donne la solution. « Maintenant, le tableau me regarde », disait alors le peintre. De même, le « *Chemin en zig-zag* » (1931) appartient aux images fantastiques construites géométriquement à pointe humoristique. Les deux figures qui se reflètent dans le miroir sont l'homme et son chemin.



L'humour de Klee ne se limite jamais à être seulement contenu dans l'œuvre, intrinsèque : là même où il invente une histoire, chaque détail se révèle formel. Le dessin intitulé « *Difficile de passer inaperçus avec des têtes pareilles* » comporte des réminiscences de caricatures du dix-neuvième siècle, aux têtes énormes et aux corps nains, mais d'autre part, comme Klee s'y montre peu naturaliste ! Les têtes deviennent des ballons où il inscrit des arabesques, et le reste, d'ailleurs, n'est qu'ara-

PAUL KLEE. Un marin sent sa dernière heure venue. Dessin, 1938 (Coll. Félix Klee).

besque. La « *Sortie de la ménagerie* » est moins un défilé de différentes figures qu'une succession de formes animales, formes de serpents, formes d'oiseaux, etc... C'est une ménagerie Klee, et seul le chameau portant la jeune fille au drapeau garantit l'association du contexte à l'histoire naturelle.



Une feuille comme « *Histoire* » (1930) est monumentale. D'un seul trait, Klee dessine trois héros shakespeariens à table, roi, reine et prince héritier. Devant eux, sur la table, comme des figurines découpées dans un journal de mode, leurs sujets, et, en face, un chien de bonne garde, qui visiblement écrit l'histoire et surveille de près la reine intrigante. Tout cela dans une écriture si apodictique que le spectateur ne peut que découvrir la mascarade qu'est l'Histoire et la considérer avec les yeux de la raison. L'histoire inspira Klee plus d'une fois. Toujours, le peintre transpose dans le ridicule les accents officiels. Un « *Croisé* » devient un pasteur affamé aux yeux verts et à la barbe en frange, le chef couronné de fleurs, portant un médaillon multicolore. La croix se dresse à ses côtés comme

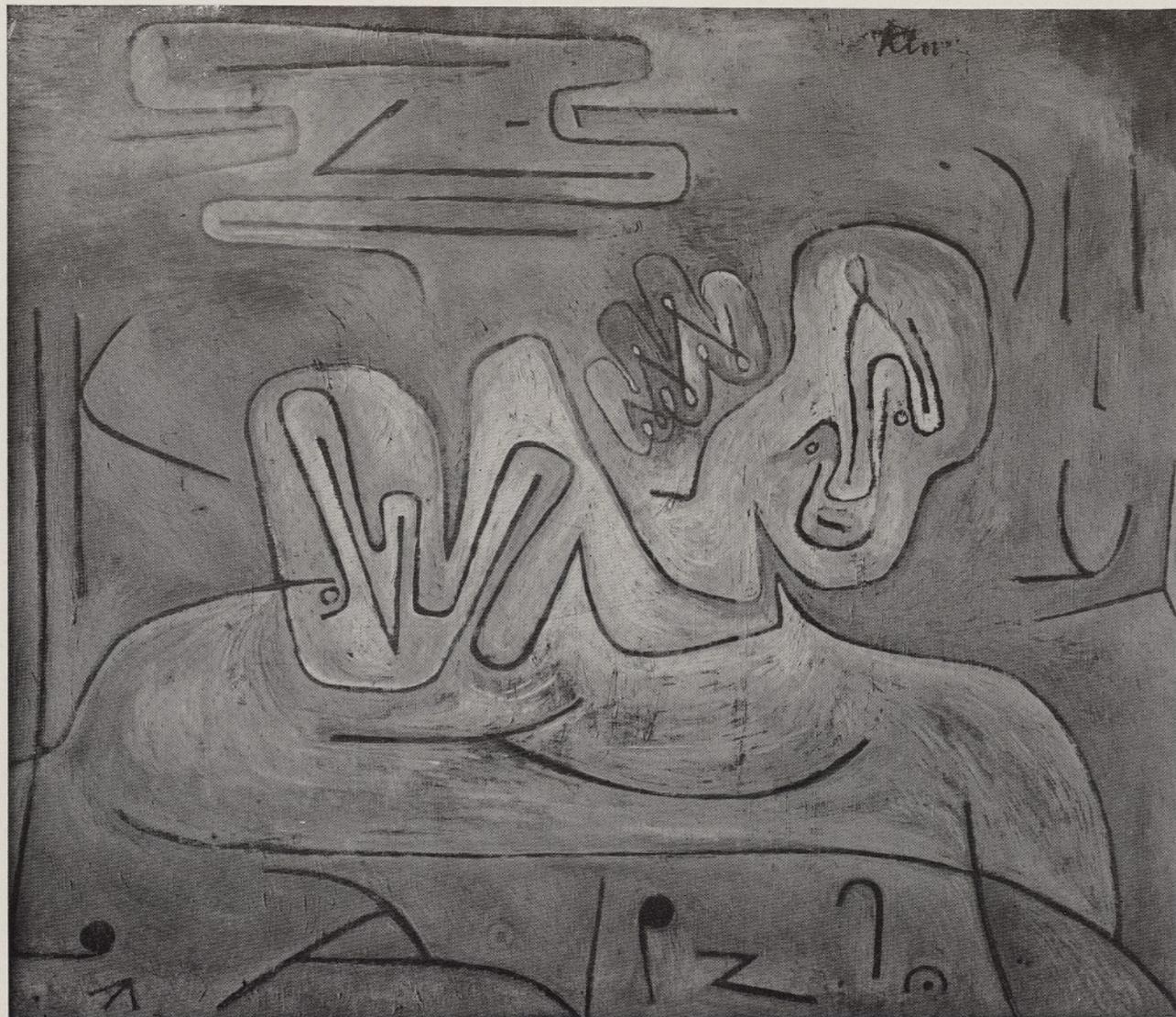
un bâton auquel, dans sa frayeur, il peut se cramponner.

On trouve dans une lettre de Klee, à l'époque où il lit le « César » de Mommsen : « Il me faut un peu voir à marcher en compagnie d'un génie de cette sorte. Je me réjouis qu'il existe encore, à part Hitler et ses deux dompteurs, des êtres d'envergure. » Mais Klee ne peignit jamais le César de Mommsen : ce n'était pas un sujet pour lui; par contre, il prit Fabius Cunctator. De 1938 date un « *Cunctator* », dessin en couleurs à la colle, ainsi qu'un tableau sur le même sujet intitulé « *Le brutal timide* ». Le dessin fait penser à un sergent de comédie, mais le « brutal » rappelle un grand capitaine ou un politicien, qui plonge les autres dans l'épouvante et qui est lui-même terrorisé (ligne brisée revenant sur elle-même, flèche vers l'arrière) : une figure ridicule, pour laquelle Klee pourrait avoir pensé à quelque pontife du régime national-socialiste. Ce n'est d'ailleurs que dans ses dernières années que Klee est capable d'une telle précision.

L'humour conteur se fait plus rare dans les années 30, mais on en trouve des exemples jusqu'à la fin. « *Ane mangeant dans la main* » (1937) est un retour vers les années heureuses, dominées par la fantaisie

PAUL KLEE. La catastrophe du Sphinx. 1937

(Galerie Leiris, Paris)





PAUL KLEE. Affiche des comédiens. Gouache, 1938.

(Berggruen, Paris)

et le jeu. « *Animaux jouant la comédie* » (1937) utilise un vieux mouchoir étoilé. Un « *Cirque ambulante* » de 1937 défend sa réputation avec un âne fatigué et une ballerine qui se rengorge. Mais dans « *La catastrophe du sphinx* », de la même année, Klee ridiculise la vénération que l'on porte aux merveilles du monde. Quelle idée que de laisser fondre au soleil l'éternité de pierre du Sphinx !

◆ Jusque dans les derniers mois de sa vie, l'humour ne quitte pas tout à fait le peintre. Au temps de la maladie et de l'approche de la mort, les images de Requiem s'imposent, mais il peint une « *Affiche pour acteurs comiques* » (1938) représentant de folles figurines qui, d'ailleurs, pour la plupart, ne sont faites que de fragments; mais ceux-ci sont plus

éloquents que des figurines complètes. Puis il donne « *Animaux dormants* », un faisceau de lignes tombantes auxquelles sont accrochées des têtes aux yeux fatigués, une « *Mademoiselle du Sport* » (1938), qui provoque le rire par sa pose puissamment avantageuse.

Les moyens se font toujours plus stricts. Le « *Monologue du petit chat* » (Klee a bien souvent célébré le chat, son animal familier) est de tenue résolument professorale; « *Le petit fils de Rossinante* » (1939) est un cas extrême de dégénérescence aristocratique; « *L'excursion manquée* » (célibataires sous des arbres par forte pluie) est le *nec plus ultra* de la formulation narquoise et serrée. Puis, Klee dessine « *Un marin sent venir sa fin* » (1939): le visage est fait d'une ligne qui forme en même temps la division de la face par le nez; deux traits courbes, et un vrai loup de mer surgit avec un col barbe marin et des yeux tristes, mais la vigueur de la réalisation efface toute affliction et range le matelot dans la galerie des héros qui nous font sourire. L'humour de Klee ne s'arrête pas même aux anges, ses compagnons présomptifs dans l'au-delà : qui ne sourirait de l'« *Ange étourdi* » ou de l'« *Angelus militants* » ?



Klee est très malade, mais le véritable artiste n'est ni sérieux dans les moments tragiques, ni joyeux dans les instants de bonheur. Ainsi, Mozart écrivait la plus légère des musiques en des jours sombres, et inversement. Dans ses Messes, et jusque dans son Requiem, on relève des passages pleins de gaieté.

L'humour imprègne en tant qu'élément spirituel l'œuvre de Klee comme celle de Mozart, son musicien préféré, mais dans les deux cas l'humour n'est pas dominateur. Il est, chez Klee, une part de l'être, un élément de sa sagesse vitale. Il ne fait défaut que tout au début de sa carrière, aussitôt après ses études, au temps des gravures, lorsqu'il est en proie à une sorte de pessimisme de jeunesse qui cède, lorsque Klee mûrit et trouve sa place dans la société d'êtres animés des mêmes sentiments, à un réalisme au sens goethéen du mot. Comme Goethe, Klee croit beaucoup plus à l'inépuisable des faits qu'aux idées.



C'est de la totalité de la vie, de la totalité de l'art, du quatuor moi et toi, ciel et terre, que procède après 1920, le privilège de tourner en dérision le cosmos, et non seulement ses erreurs, mais aussi ses vérités. La distance que Klee ménage entre lui-même et les autres humains, il la met aussi entre lui et le monde, et sa neutralité lui permet de rire, même quand il s'agit d'étoiles et de destin. Au fond, son humour est une supériorité intellectuelle et rien d'autre, surtout pas un thème spécial. L'humour prend chez lui exactement la place que lui reconnaît Goethe, dans « *Maximes et Réflexions* » : « L'humour est un des éléments du génie, mais, dès qu'il prévaut, il n'est plus, par là même, qu'un succédané ». Chaque fois que l'humour prévaut, il se crée un domaine réservé qui rétrécit le génie et finit par le tuer.

WILL GROHMANN.

L'humour féerique de Joan Miró

par Pierre Guéguen

« Le jeu des lignes et des couleurs, s'il ne met pas à nu le drame du créateur, n'est rien d'autre qu'un divertissement bourgeois, les formes... doivent déceler le mouvement d'une âme qui veut s'évader de la réalité présente, d'un caractère particulièrement ignoble aujourd'hui, puis s'approcher de réalités neuves, offrir enfin aux autres hommes

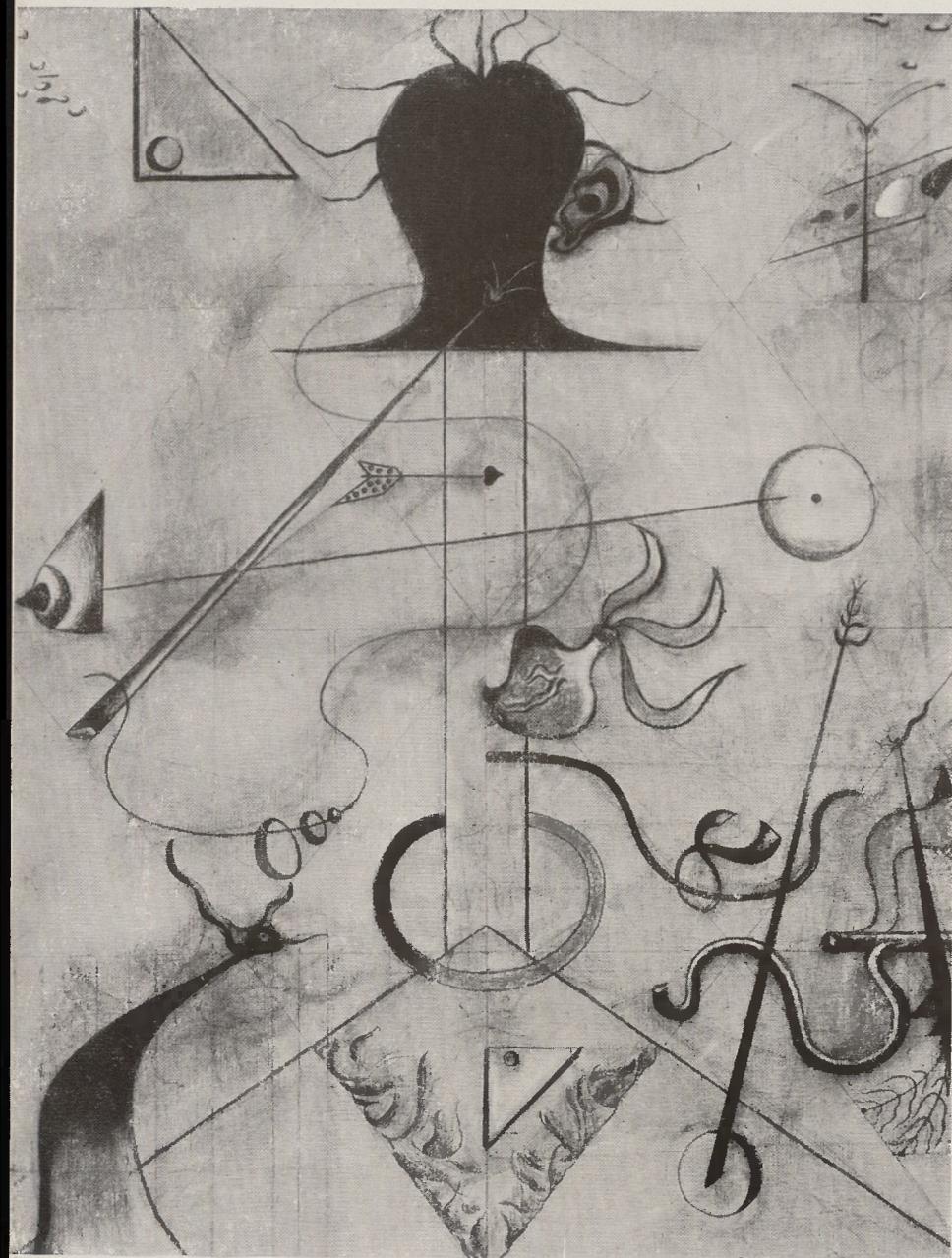
une possibilité d'élévation. Pour découvrir un monde habitable, que de pourriture à balayer ! »

Telle était la réponse de Miró à une enquête ouverte par *Cahiers d'Art*, en 1939, sur les rapports de l'artiste et de la société.

MIRÓ. Personnage n° 6. 1955. Lithographie.

(Éditions Maeght, Paris)





MIRÓ. Portrait de Mme K. 1924. 115 x 89 cm.

C'était alors la guerre; mais la guerre aurait-elle cessé? Près de vingt ans ont passé et le regard d'ensemble que nous pouvons jeter aujourd'hui sur l'œuvre de l'artiste, nous permet de la juger en fonction de la profession de foi de 1939, qui est aussi un programme de créateur :

« DÉCOUVRIR UN MONDE HABITABLE. »

Dès ses débuts le jeune Miró s'était attaché à cette découverte, une fois passée comme il se doit la période d'école, enthousiaste et spontanée, auprès des maîtres modernes : Cézanne, Van Gogh, Picasso, Kandinsky, sans compter Dürer, à qui son lapin sur la table m'a toujours fait rêver, à cause de je ne sais quelle gravité linéaire cachée dans cette admirable composition baroque.

Mais le lapin sur une table, un cheval de bois sur une autre, un pigeon sur une chèvre, la chèvre sur le piédestal d'un garde-manger en plein air (dans « La Ferme » démontable, digne d'un jeu de construction) nous montraient déjà, aux alentours de 1920, comment l'artiste entendait garder, pour bâtir sa cité des mirages, les acteurs et le décor de son enfance.

L'enfance est poésie et humour indissolublement liés. L'enfant qui, par ses jeux et ses jouets, métaphorise la vie adulte, a beau piloter sérieusement un avion, assis dans une caisse vide, il sait très bien que la caisse n'est pas une carlingue ! Si une grande personne vient par hasard couper le jeu, il explique en souriant, voire en rougissant un peu, qu'il joue à l'aviation de bombardement et qu'on est au-dessus d'une ville ennemie.

De même un acteur, répétant chez lui en robe de chambre, explique au visiteur qui l'a entendu déclamer à travers la cloison, qu'il joue le rôle de Néron dans Britannicus. Et il sourit aussi comme en s'excusant !

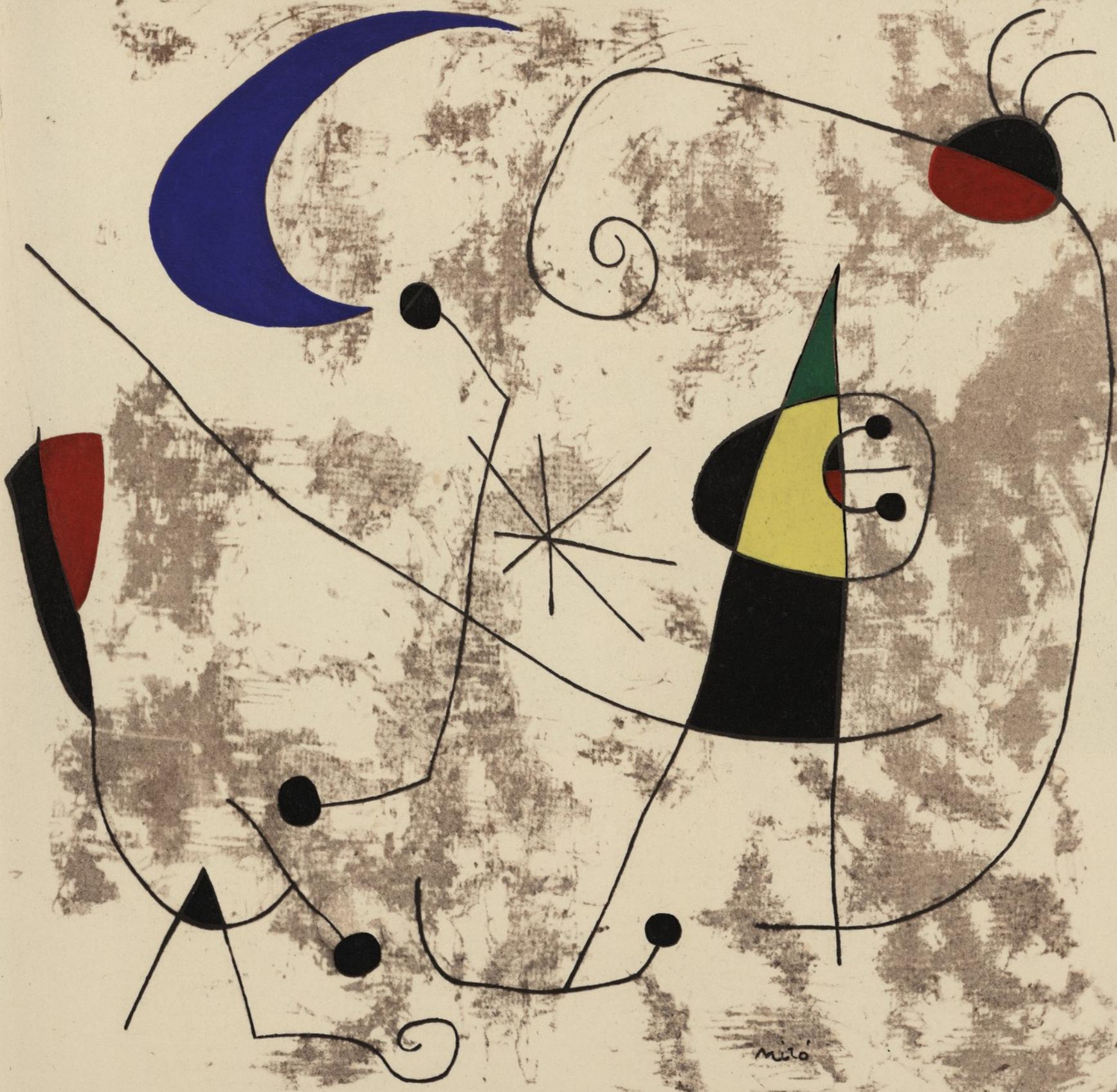
L'humour naît en effet de l'insolite. On ne rit pas d'un aviateur, on tremble quand on est sous ses bombes ! On ne rit pas d'un bon acteur jouant Néron au « Français » ; mais on sourit des cocktails : avions-caisse à savon, Néron-robe de chambre.

L'enfant cependant est un humoriste involontaire. C'est aux yeux de l'adulte que la poésie et l'humour de ses jeux éclatent, du moins si l'adulte possède assez d'imagination et rengaine la raison raisonnable et l'utilitarisme d'un monde inhabitable.

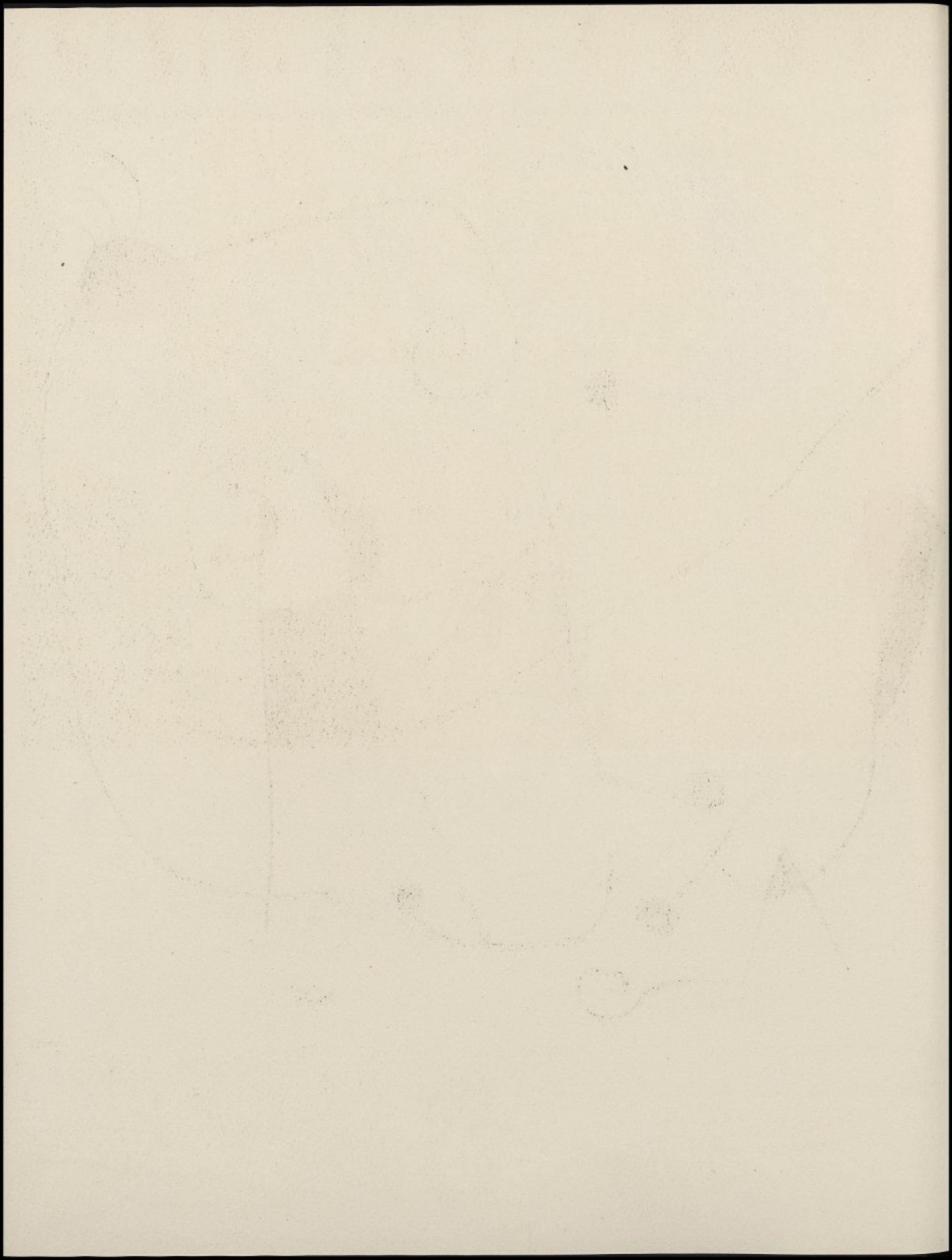
Or il est des hommes dont la mentalité, affreux mot, est fixée à l'enfance. Les analystes qui n'aiment rien tant que de psychanalyser artistes et poètes, mais qui enragent de rater, à chaque coup, l'analyse de la beauté, appellent même cette fixation : *régression infantile*, l'homme normal pour eux étant l'homme moyen, l'homme banal, le casse-pied (quel thème vengeur pour Miró !)

Des artistes magnifiques : Rousseau, Klee, Vivin et tous les naïfs, Dubuffet, Miró, connaissent, non la régression infantile, mais la *promotion infantine*, le retour à la Terre Promise de l'enfance, poésie et humour étant pour eux la seule formule viable du bonheur.

Certes le pessimisme social de Miró n'est pas sans lui inspirer parfois des formes dramatiques, « L'Arbre », dessin de 1929, de ses quatre branches-fouets rebroussées du même bord, dit le désespoir



Miró





MIRÓ. La ferme. Peinture, 1935.

(Galerie Pierre Matisse, New York)

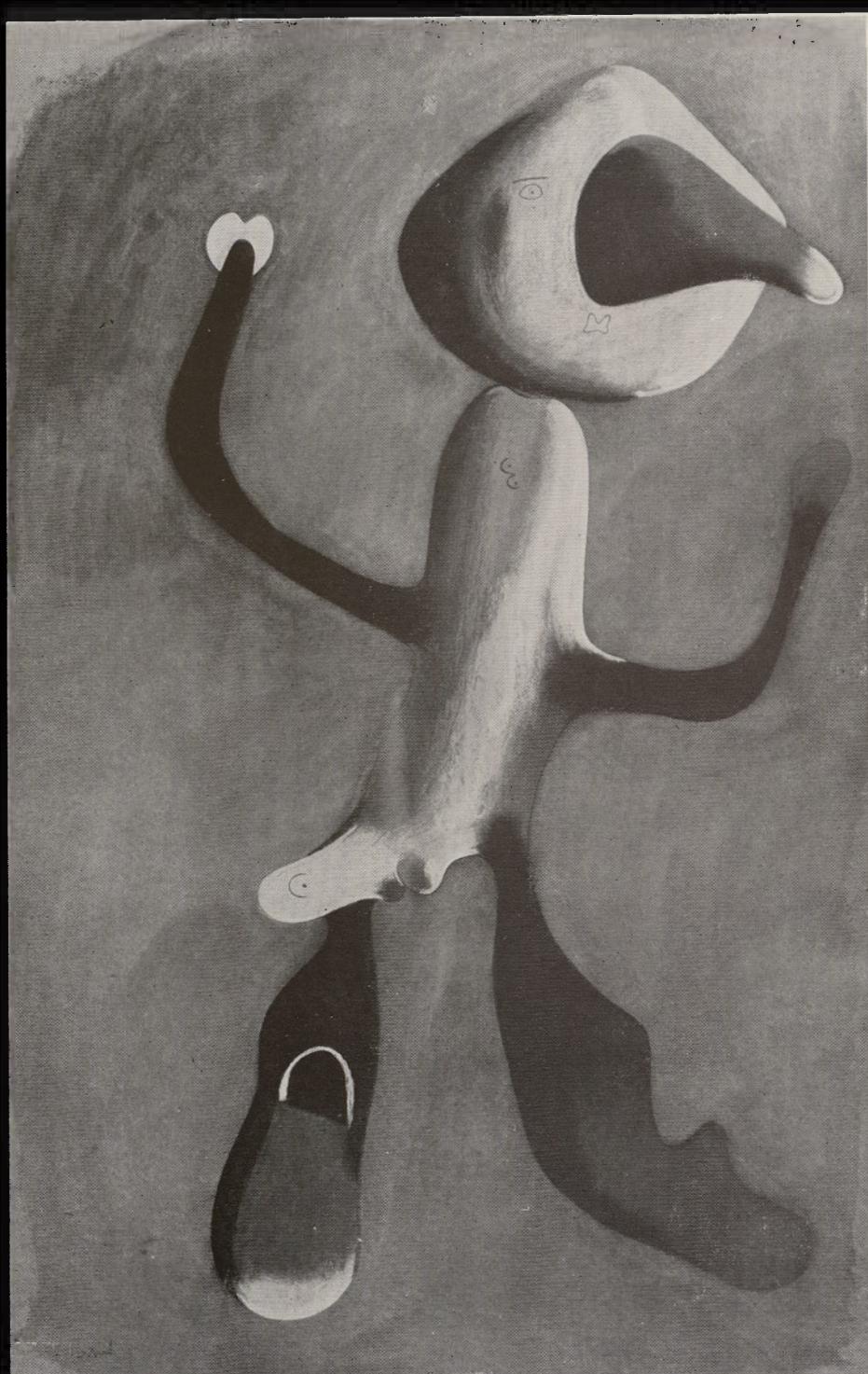
de la solitude dans un paysage d'une nudité absolue; mais quatre petits objets cylindriques, y dispersant leurs bobines à secrets, lui tiennent compagnie et donnent à penser que cet Arbre esseulé sous le vent triste verra peut-être sortir de ces quatre bobinettes, d'étonnantes miroettes qui le consoleront.

Aux environs de 1930, cependant, se situe une parenthèse de sévérité, voire d'agressivité dans l'œuvre de l'artiste : instruments de torture, formes estrapadées crucifères, gladiolées. Des titres comme « *Personnages dans la forêt incendiée* », le dessin pour le ballet « *Jeux d'enfants* », présenté par les Ballets Russes de Monte-Carlo, sont d'un surréalisme presque macabre.

Mais l'essentiel de l'œuvre de Miró reste une recherche du bonheur, sous le signe de l'enfance. Le sens pathétique de la destinée, qu'en Espagnol classique il porte en lui, fait de lui par contraste un créateur de poésie heureuse.

Un Picasso, si primesautier dans la vie courante, qui pour dérider un ami modeste qu'il admire, fait le contorsionniste, marche à quatre pattes comme le bon roi Henri, Picasso en qui l'esprit d'atelier, de canular, subsiste toujours, comme au temps du Douanier Rousseau et de Guillaume Apollinaire, ne montre pas d'humour dans ses anatomies surréalistes les plus bousculées, ni dans ses sculptures les plus tessonnières. Il est drame et poésie. Si l'idée de la fameuse selle de vélo, soudée au guidon, est comique, sa réalisation stricte et sobre ne rit pas.

Au contraire Miró, avec ses yeux étonnés dans la planète d'une tête bien ronde, est peut-être plus foncièrement triste que l'auteur des « *Saltimbanques* » et de « *Guernica* ». Aussi éprouve-t-il le besoin de se fuir et de fuir le drame, pour enfanter un climat de poésie directe, originelle, comme au temps de cette enfance, seule respirable, d'où lui



MIRÓ. Personnage, 1934. Pastel 106 x 70 cm.

(Coll. M. et Mme Hersent, Meudon)

viennent encore les bénéfiques bouffées aromatiques d'un paradis perdu.

S'il n'est pas perdu, croyez bien que c'est parce que le subtil grand enfant Miró ne dévoile pas son jeu aux dieux butés, aux forces destructrices, aux apprentis sorciers, aux pères Uburlesques. Pour faire croire à ces fatalités dont le monde est plein que sa poésie n'est pas si poétique; que rien de ce bonheur n'est vrai; que les trop jolis oiseaux chantent faux, bref que c'est pour rire, Miró camoufle ses formes avec amour, avec humour.

Nous avons relevé, dans sa première période, un humour naturaliste qui culmine avec la synthèse si gaie de « *La Ferme* ». Les animaux chéris des enfants, leurs jouets, supports magiques, en constituaient les éléments. Mais bientôt Miró ne se contente plus de faire appel à sa propre enfance.

Avec l'intuition réceptrice de l'artiste, il puise maintenant dans le climat d'enfance contemporain, celui qui naît des escamotages de Robert Houdin et des films de Méliès, pour s'épanouir avec cette veine originale du comique, le dessin animé.

Une bonne partie de l'œuvre de Miró est du Walt Disney sublimé, notamment certains tableaux des collections Gaffé et Dudensing. Un « *Intérieur hollandais* » comporte une grande mandoline, qui dessine Félix-le-Chat et un chien du même style, rongeur d'un os pour rire. Une toile de la Galerie Pierre Matisse est une véritable ménagerie de cirque en folie.

Ce qui intéresse en de telles œuvres, ce ne sont pas de faciles reconnaissances et identifications. Pierre Lœb dit que si l'on demande à Miró :

- C'est un cheval, n'est-ce pas ?
- Oui, oui.
- Mais non, c'est un oiseau.
- Oui, oui.

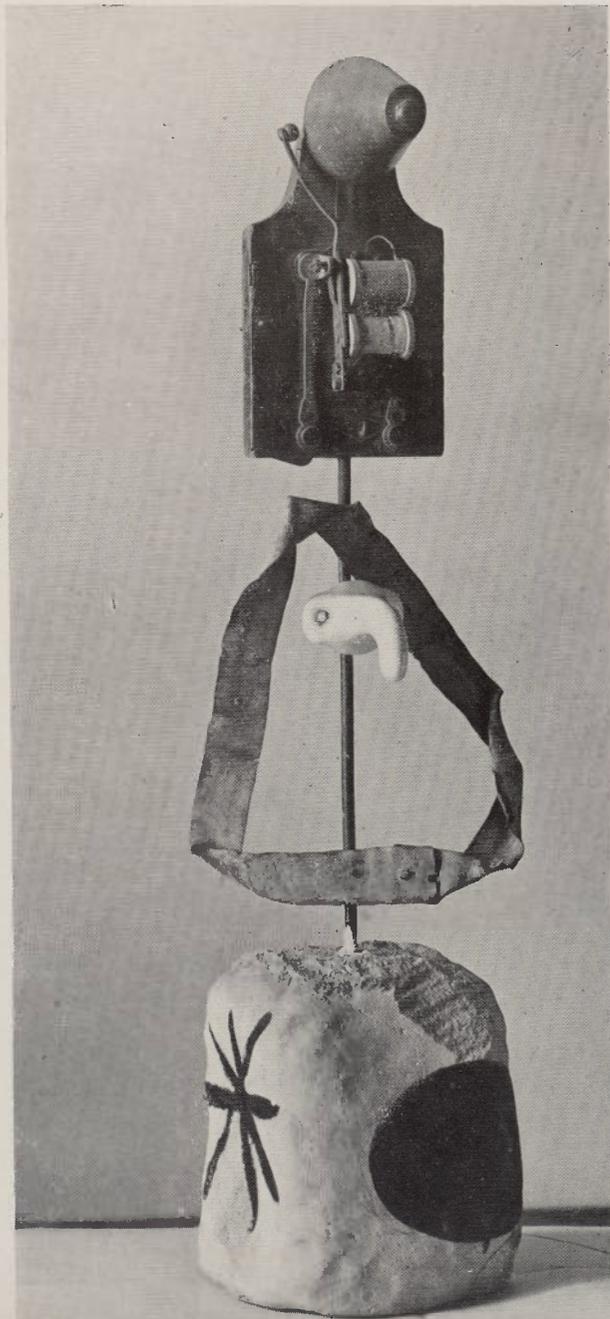
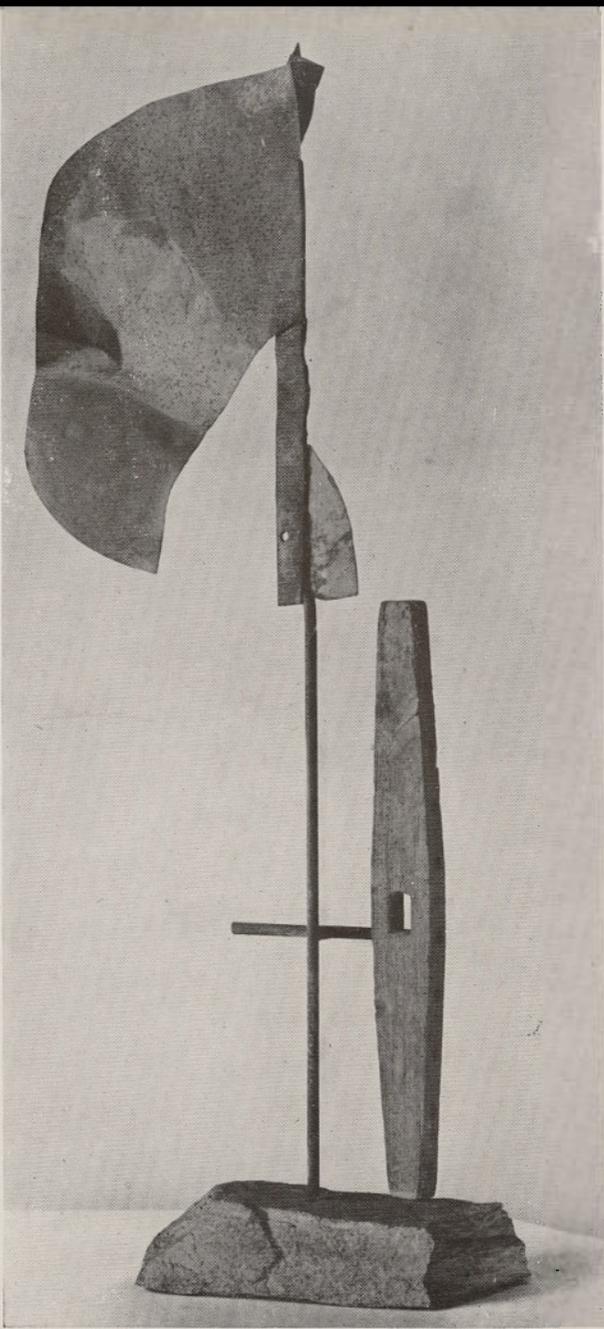
Ce qui importe, ce sont les inventions plastiques propres à Miró, formes souvent abstraites de fait, ou bien combinaisons figuratives combien imprévues.

Un critique particulièrement philosophique et sérieux a parlé autrefois, à leur sujet, de Vermeer de Delft et de réalité serrée du plus près, ce qui est une glose involontairement humoristique à l'épanouissement de l'humour chez Miró.

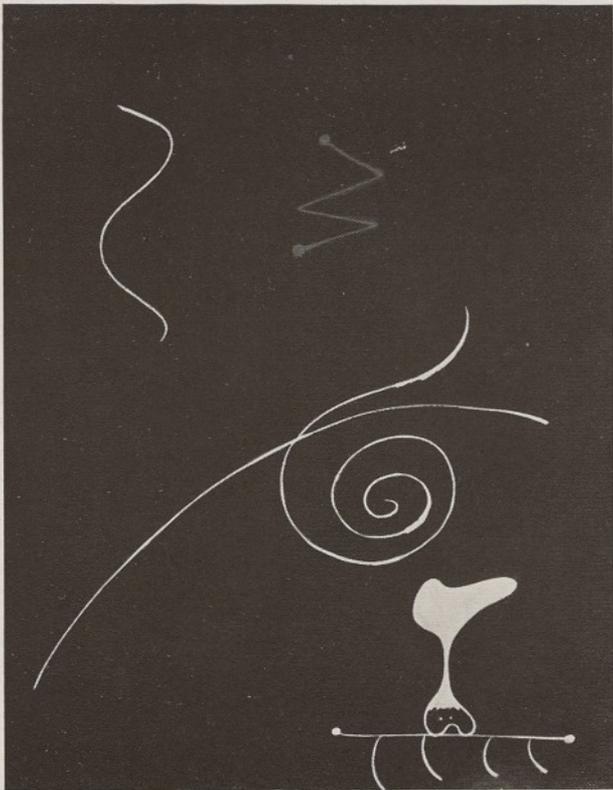
Vers 1940, l'artiste a de bonnes raisons pour détester la terre et désertier par la pensée un globe et une époque « *particulièrement ignobles* ».

Sa patrie d'enfance devient alors le ciel, et ses personnages se font lunaires, solaires, stellaires. Il atteint à son plus grand lyrisme, un lyrisme cosmique, que les titres brandissent, que les titres chantent :

FEMMES AUX CHEVELURES DÉFAITES SALUANT LE CROISSANT. FEMMES ET CERF-VOLANT PARMIL LES CONSTELLATIONS. PERSONNAGE MAGNÉTISÉ PAR LES ÉTOILES. GOUTTE DE ROSÉE TOMBÉE D'UNE AILE, RÉVEILLANT ROSALIE. LA TIGE DE LA FLEUR ROUGE SE HAUSSE VERS LA LUNE. RYTHME DU PASSAGE DU SERPENT QU'ENTRAÎNE LE SOUFFLE DES CHEVELURES DÉFAITES... L'ÉTOILE SE LEVE, LES OISEAUX S'ÉVOLENT, LES PERSONNAGES DANSENT...



MIRÓ. Projets pour un monument (Photo Galerie Maeght, Paris)



MIRÓ. Gouache, 1925

(Coll. particulière, Paris)

Miró intitule quelques-unes de ses toiles tableaux-poèmes; mais toutes, sans doute, mériteraient d'être ainsi qualifiées, qu'il s'agisse d'« *Hirondelle-Amour* » ou de « *La Petite Blonde au parc d'attraction* ».

J'ai déjà décrit « *Hirondelle-Amour* » dans cette revue, comme un adorable cocktail de formes-mains, de formes-pieds, de formes debout..., une étoile ensanglantée près d'un bouquet de radicelles, des queues d'aronde et des rondes de printemps, de l'agitation et des émulsions, l'écriture, la peinture...

Mais on ne peut rien ajouter à la poésie de Miró, ce verre catalan au cylindre pur, rempli par lui d'une eau enchantée, sinon de légers pétales d'images, flottant sur des images de songe, celles d'un enfant devenu homme, qui a su garder en lui la qualité de l'enfance, décuplée par une maîtrise attendrie.

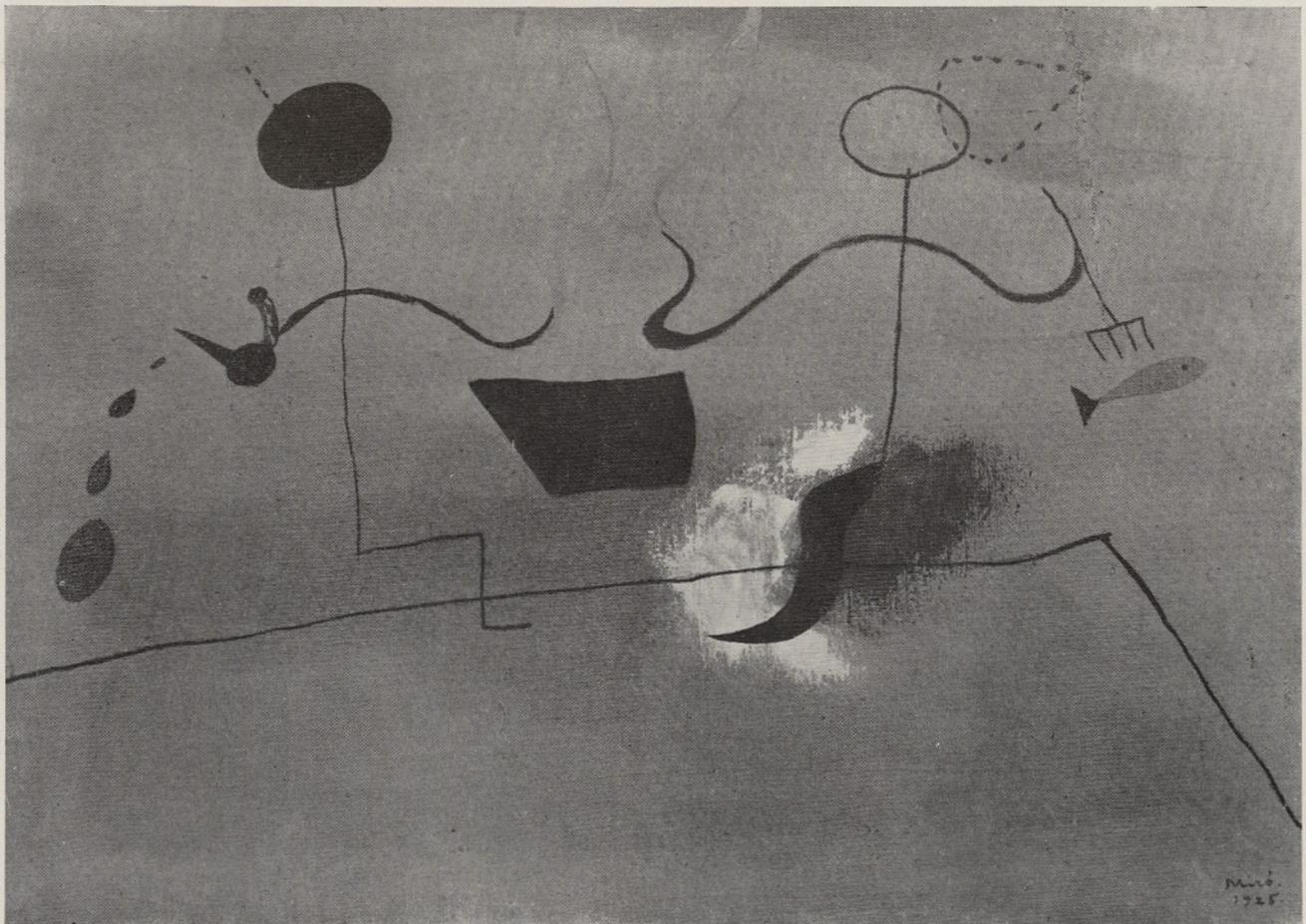
Graffiti, dessins d'enfants, ne sont que les témoignages presque littéraires du génie d'enfance incarné en Miró et dont non seulement son œuvre peinte fait foi, mais encore la délicieuse gaucherie de ses céramiques et des objets aux multiples matières avec lesquels l'artiste sait bien qu'il a le droit de jouer.

Et comme tout art est don, libéralité, nous pouvons jouer et rêver avec ce meneur de jeu infaillible.

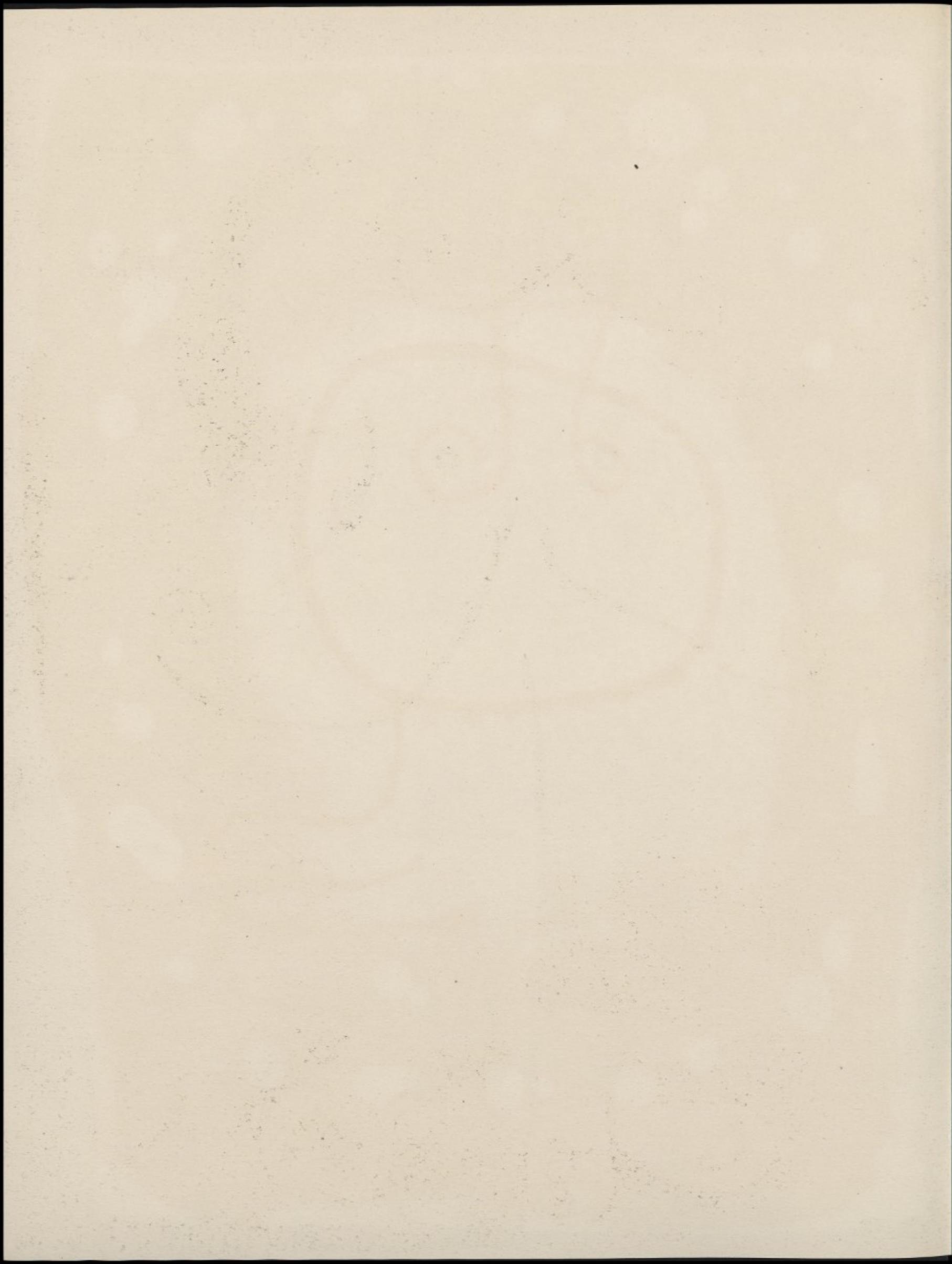
PIERRE GUÉGUEN.

MIRÓ. Le repas des fermiers. 1925. 46 x 38 cm.

(Coll. particulière, Paris)







L'humour cruel de Germaine Richier

par A. Pieyre de Mandiargues

Le « féminin », le « grand » et le « cruel », voilà de vieilles boules (rouge étant la troisième), dont se peuvent tirer maints bons tours et maintes cabrioles. A condition qu'elles soient placées sur ce drap qui leur est propre, et dont le vert excessif m'est toujours apparu comme la couleur de l'humour, indiscutablement. Lesdites boules ne roulant bien que sur ce drap-là. Et maintenant, vous êtes prévenus. A vous les queues. Jouons.

D'une femme qui soit un grand sculpteur (ou l'inverse), le fait, à ma connaissance, ne s'était jamais produit avant l'entrée en scène de Germaine Richier, et l'idée me fait penser, je sais pourquoi, aux phrases les plus magnifiquement tendues qui se chantent à la fin du second acte de *Don Giovanni*. C'est qu'il y a la même opposition entre ces mots-là, par ce qu'ils expriment et par ce qui flotte vaguement autour d'eux, qu'entre les coups de tonnerre qui appuient la démarche écrasante du convié de marbre, et les accents rapides (suggérant danse, étreinte, rire ou assaut de lames fines) du héros un peu féminin dans son habit de soie blanche. S'ensuit, je crois, que pour telle femme, la première qui depuis des siècles et des millénaires que l'on tourmente le bois, la glaise, le bronze et les pierres soit vraiment ce grand sculpteur qui nous émeut, l'exercice de son art a quelque chose de tragique, et, dans la réussite, de cruellement (joyeusement aussi) triomphal. Peintre ou écrivain, la femme travaille bien selon sa nature, et parce qu'elle n'a pas eu tant de difficultés spécifiques à vaincre, sa victoire n'est pas un si furieux déchaînement. Musicien, nous l'attendons encore. Mais de Richier avec un aspect singulier de Mozart la comparaison n'est pas outrée, comme certains jugeraient, peut-être, s'ils n'ont pas vu l'œuvre sculptée.

La première fois que je vis ladite œuvre (c'était dans l'atelier de l'artiste, au bord d'un petit chemin de sol noir et de buissons verts qui débouche en l'avenue de Châtillon), je fus frappé, surtout, par son aspect cruel. Il me semblait que j'avais découvert ce que l'on pourrait bien appeler un trésor de cruauté, et que ce trésor fût d'une richesse inouïe. Et il me semblait que résonnât au dedans un énorme éclat de rire.

Entendons-nous. La cruauté est presque insé-





GERMAINE
RICHIER.
Le berger.
Bronze, 1956
(Photo Brassai)

parable de la sculpture, et les époques les plus reculées en portent déjà témoignage. Certaines civilisations, comme l'assyrienne et la plupart de celles qui se sont développées en pays mexicain, n'ont rien produit, ou quasiment, qui ne soit redevable à cette vertu-là. Depuis la Renaissance, qui accuse le début de la sculpture moderne parce que l'empreinte imposée par l'homme à la matière cesse d'être collectivement la marque d'un temps ou celle d'un peuple pour devenir la marque d'un seul, tout sculpteur digne de ce nom est cruel; l'innovation, si l'on veut, étant qu'il fait souffrir la substance brute pour la transformer en une sorte de héraut apte à proclamer la singularité de son art, et, généralement, tout ce qui distingue sa personne d'avec les contemporains. Quant à Richier, bien plus que cela, il faudrait dire qu'elle fait crier ce qui a passé dans ses mains.

Plâtre ou terre, avant de parvenir à cet état définitif qui, pour le créateur, équivaut à une sorte d'orgasme partagé avec sa créature (et l'œuvre réussie ne bouge plus, comme si on lui avait percé le cœur; c'est un cadavre qui, pour être fixé dans le temps à son point de mort, veut la coulée du métal, l'appui somptueux du bronze; car le caractère de la « statue » est d'être immobile, et le « mobile » n'est pas une statue, mais un jouet), avant cela, dis-je, la matière en voit de belles sous les doigts et par les petits outils pointus de Germaine Richier. Tenaillée de cent façons, pétrie, tordue, rompue, déchiquetée, crevée à jour, il lui faut encore subir une greffe que l'on croirait de ces trouvailles prêtées par l'homme aux êtres intelligents dont il a peuplé son enfer, car les fragments entés sont innombrables, bois, clous, vieux fer, débris animaux, végétaux et minéraux de tout genre, que l'artiste introduit dans les fissures ou qu'il plante en pleine masse. Le plâtre, pour parler comme à Clichy, dérouille. Veut-on penser que ce plâtre est chair, dans l'esprit du sculpteur qui conçoit une statue, laquelle, en partie tout au moins, est représentation humaine? Alors le travail de l'artiste est situé sur un plan que l'on a parfois nommé démoniaque. Sa besogne, telle confusion voulue des ordres de la nature, c'est lynch, chirurgie perverse (ainsi qu'à l'île du docteur Moreau), et l'on est vraiment de plain-pied avec tout ce qui est raconté dans le livre des *120 journées*.

Weininger (auquel il faudrait plus souvent revenir) écrit que le sadique aime les statues, et que sa *galanterie* consiste surtout à *orner des statues*, puis à les dépouiller de leurs ornements, jusqu'au moment de les détruire lorsqu'elles ne lui offrent plus assez de réalité. Richier, qui par-dessus toute autre chose est un artiste, s'arrête à temps pour laisser la statue dans son plus bel et plus tragique état de délabrement charnel. L'autre Richier (Ligier), quatre siècles avant le nôtre, est allé beaucoup plus loin dans la voie à laquelle, citant Weininger, je fais allusion. Si loin, même, que je crois qu'il a passé le but, puisque son œuvre la plus célèbre est moins émouvante que ne sont telles créatures de Germaine Richier : l'*Orage*, par exemple, ou l'*Ouvragane*, ces grandes figures de bronze qui tiennent du roc ou de la souche autant que de l'homme écorché, de la femme idem ou du corps d'un supplicié par le feu, et qui marchent sur l'observateur avec une présence si forte et si arrogante qu'elle fait impression sur tous les sens à la fois. A la manière de ces



GERMAINE RICHIER. Adam. Bronze, 1956
(Photo Robert Descharnes)



cauchemars (horribles ou voluptueux) que l'on nomme *incubes* pour les distinguer de la fantasmagorie ordinaire du songe, laquelle se présente plutôt comme un spectacle n'affectant que la vue et l'ouïe. Michel-Ange, Bernin, Puget (pour ne pas quitter les maîtres du passé) se sont arrêtés beaucoup plus promptement que Ligier et Germaine Richier, mais il saute aux yeux qu'ils ne s'avançaient pas moins sur la voie signalée par la phrase de Weininger. Quant aux sculpteurs (nombreux) qui n'ont pas voulu (ou pas su) retirer les premières guirlandes, ils ont bien mérité que leur œuvre soit vouée (comme elle est) aux dessus de cheminée.

Je m'empresse, ayant usé d'un terme qui s'est pris en mauvaise part, de dire ou de répéter que le sadisme (si sadisme il y a) participe ici de l'humour, qu'il est d'ordre purement créateur, et qu'à en chercher la moindre trace dans aucun des mots ou des actes de Germaine Richier, le plus subtil espion perdrait son temps. Qu'il me soit permis de dire encore, puisque je la connais depuis plusieurs années, que chez nulle autre femme je n'ai aperçu tant de bonté véritable et discrète, tant d'équilibre, tant de santé spirituelle. Comme de certains êtres très rares (généralement masculins, d'ailleurs), on peut, sans forcer la louange, avancer de Germaine Richier qu'elle est une « force de la nature ». Et cette force est manifestement positive, elle fait constamment naître le bien et elle le maintient vigoureusement dans son entourage. Ajoutons, quoique ce ne soit pas une explication de son caractère, que Richier est issue d'un sol ancien, voisin de la Méditerranée, et qu'il y a très spontanément chez elle, comme chez ceux de sa race, accord avec la terre qui depuis si longtemps porte l'être humain. Il n'est pas possible d'ignorer, quand on la regarde vivre (ou travailler) et que l'on voit sa démarche sereine, qu'elle possède au plus haut point les vertus héritées d'aliments comme l'olive et le vin équitables, que sa main et son pied ont posé sur le marbre, le sable et la pierre à chaud, que le goût du sel de la mer, le bruit des vagues et l'odeur des pins lui sont familiers depuis la première enfance.

Par-dessus tout cela, qui serait déjà fort admirable sans être rien de mieux qu'un bel ensemble de qualités humaines, il y a le fait dont j'ai parlé d'abord et qui m'émerveille : à savoir (je ne me lasse pas de le redire) que Germaine Richier est un très grand sculpteur. Or l'artiste, comme l'écrivain, peut réagir au monde suivant deux façons principales : passivement (et en faisant un usage souvent abusif de la souffrance à lui infligée par ce monde), ou bien avec humour, en créant un autre monde, déformé ainsi que pour narguer celui dont il ne peut sortir, et en prenant, comme Jérôme Bosch, la place de sosie moqueur à l'égard du Dieu supposé. Quand le geste créateur est aussi aigu, lacérant même, que celui de Germaine Richier, il est difficile de ne point parler d'art cruel, et j'espère qu'elle me pardonnera de l'avoir ainsi fait.

Je crois la voir sourire, comme souvent on la voit, quand elle contemple son œuvre durement *achevée*, et qu'elle est satisfaite du travail accompli. Elle rit rarement hors d'elle-même; intérieurement, oui, et je ne saurais trouver un meilleur exemple d'humour chez une femme.

Jean Dubuffet à la limite de l'humour

par G. Ribemont-Dessaignes

Si l'on tient à déterminer ce qui caractérise l'art moderne, ou plutôt à connaître de quoi il se nourrit depuis un demi-siècle (dis-moi ce que tu manges, je te dirai qui tu es), on s'aperçoit vite que cette nourriture est l'humour.

Le Larousse, qui définit l'humour, fait intervenir avec juste raison l'ironie. Mais la raison gît plutôt dans l'étymologie du mot que dans son sens courant. Je lis : « *Ironie (du grec eironeia, interrogation). Raillerie, sorte de sarcasme qui consiste à dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre.* » Eh bien laissons là, si vous le voulez bien, la raillerie et le sarcasme. Ce n'est pas cela du tout. *Eiro*, j'interroge. Est-ce que la chose répond ? A sa manière,

et les relations entre la chose et moi ne sont pas faciles, puisque c'est moi qui en fin de compte réponds à ma propre question. C'est un écho. D'abord l'écho n'a-t-il pas toujours un petit air de se moquer du passant ? Ce serait peu cependant de cet écho-là. Nous ne sommes jamais contents de la réponse et nous recommençons, nous recommençons sans cesse, dans une sorte de danse autour de l'objet questionné, c'est-à-dire jamais exactement du même point de vue. Une fois devant, une fois derrière, parbleu, pour découvrir la source cachée de l'écho. Il y a une réponse de devant, une réponse de derrière. Voilà où se trouve l'affaire de *contraire* dans la définition de l'ironie, et presque

JEAN DUBUFFET. Bain de soleil. 1956. 81 x 165 cm. Photo Poplin.

(Galerie Rive Gauche, Paris)





JEAN DUBUFFET. Botanique du petit spectacle. 1956. 103×72 cm (Galerie Rive Gauche)

la raillerie. Mais la vraie ironie, celle qui s'incorpore à l'humour, est plus fine que cela. L'interrogation est multiple. C'est de dix mille points de vue différents qu'elle opère avec dix mille petites réponses changeantes et subtiles, une somme d'équivoques. Un joli myriaèdre que cela fait, le cristal de la véritable ironie, dont la lumière réfractée est celle de l'Humour. Cela me paraît fort bien convenir en tout cas à l'art de Jean Dubuffet, dont les aspects inextricablement mêlés rendent la définition à peu près impossible si l'on s'en tient à une auscultation directe des peintures, des assemblages d'empreintes à l'encre de Chine, des tableaux d'assemblages actuels (véritable peinture, quelle qu'en soit la technique), et des collages d'ailes de papillons qui sont pour ainsi dire le point de départ de la période présente. Des collages d'ailes de papillons ! Ne découvre-t-on pas là une évidente mais merveilleuse manœuvre de fixation des choses, de la réalité, avec le plus mouvant, le plus imprévu, le plus instable, le plus virevoltant, le plus irisé,

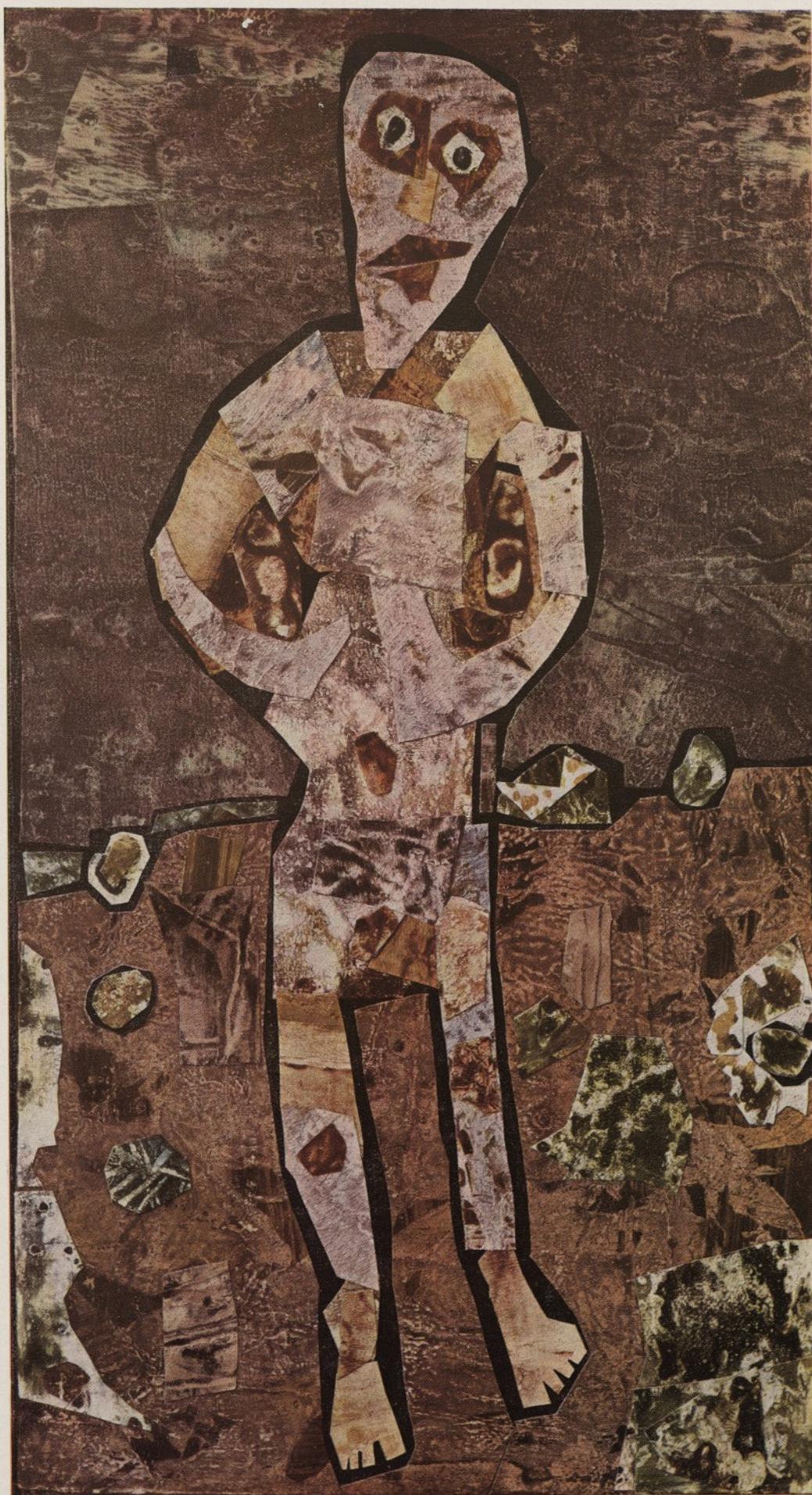
le plus irréel ? De l'assemblage d'ailes de papillons naissent des silhouettes humaines, des paysages avec personnages. Ainsi, dans l'été de 1953, un peu avant son exposition du Cercle Volney, Dubuffet composa environ vingt-cinq petits tableaux de cette sorte, alors qu'au Volney il allait exposer, sous le titre global *Sols et Terrains*, toute une série de solides paysages de terre et de pierre.



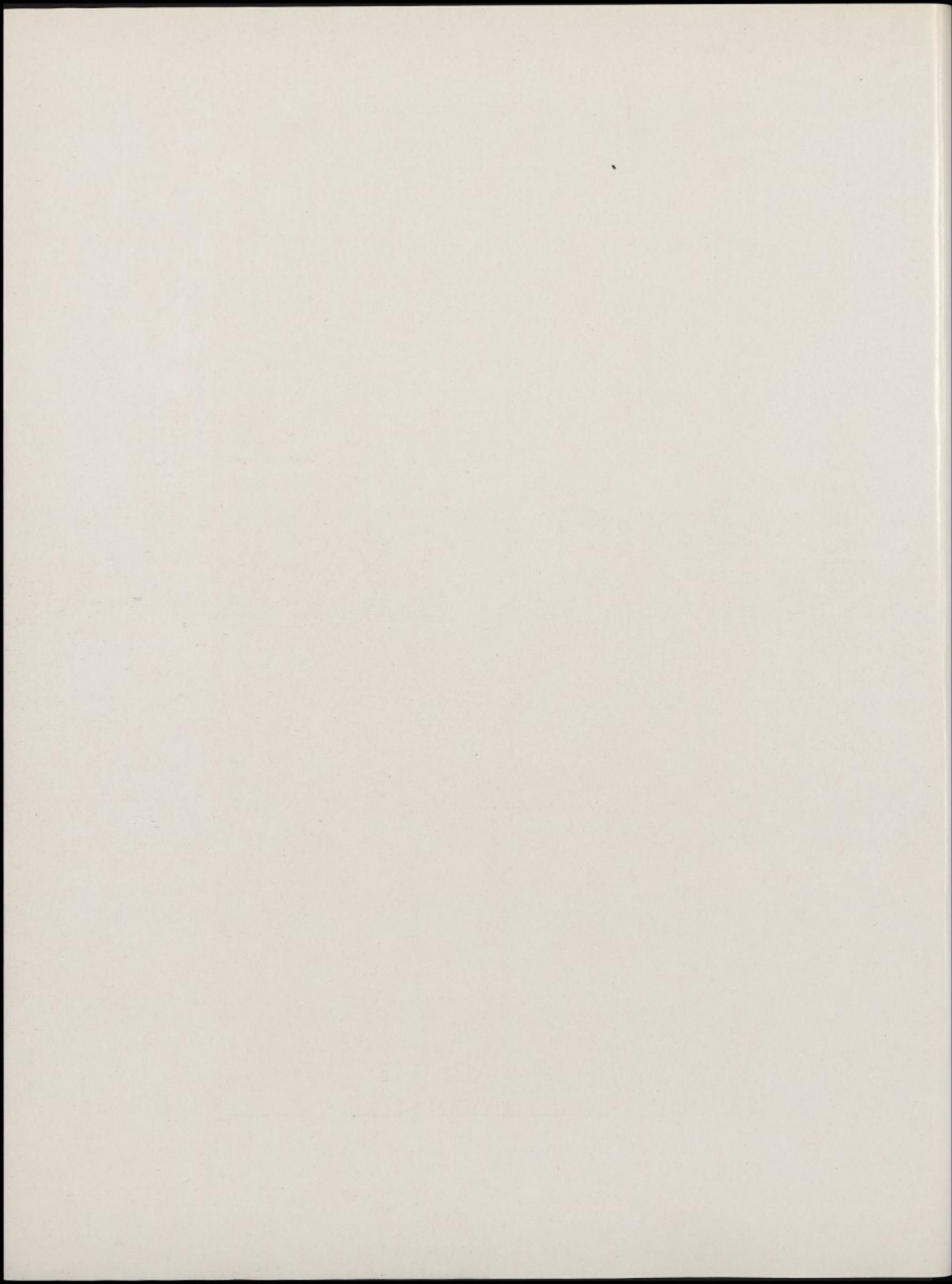
Pour le spectateur, le tableau en ailes de papillons est une des formes enchanteresses de l'humour, où le rire n'est que sourire avec sa face inverse de férocité. Le personnage en ailes de papillons peut être un subtil rustre, il n'en est pas moins ailes. Alors on pénètre plus profondément dans ce domaine étrange et l'on conçoit que l'humour puisse se passer entièrement, comme s'il hivernait, de la notion du comique, dont la pensée commune s' imagine à tort qu'il est inséparable.



En tout cas certaine dialectique inexprimée conduisit alors Jean Dubuffet à user de papier chargé d'encre par des empreintes diverses, assemblées à sa manière. C'est ainsi qu'en 1954 il a exécuté une cinquantaine d'œuvres où les empreintes se mêlent à des morceaux de papier de journaux déchiré et plus ou moins maculé d'encre. Ceci demande-t-il explication ? Que vient faire là ce papier de journal, matière décriée s'il en fut ? Mais ne voit-on pas qu'elle joue, dans sa trivialité, le même rôle que l'aile de papillon, matière sur laquelle personne n'osera sans doute se prononcer, car elle est une merveille de la nature, une invention exquise de cette somme fabuleuse de nécessités mystérieuses qu'est la vie ! Donc papier de journal avec ses lignes illisibles de vieux articles, et ailes nacrées qui ont papilloté dans le soleil, c'est tout un, moralement et esthétiquement. Et là nous commençons à entrevoir cette forme de l'humour absolument dénuée d'appréciation raisonnable qui est le propre de certaine peinture contemporaine. Cependant ceci serait, comme le reste, mortel, c'est-à-dire déjà presque mort, si le mouvement secret qui l'anime était capable de s'arrêter. Dubuffet est-il capable de s'arrêter ? On sait déjà que non. Il s'était intéressé, en 1951-52, à des grands paysages désolés, aux apparences de pays désertiques, où jouait déjà cette équivoque (matériau rudimentaire mais certain de l'humour) de la dimension spatiale, c'est-à-dire misant sur une interrogation de l'espace telle que celui-ci est à la fois survolé, redressé, immensifié, microscopisé avec une égale désinvolture. S'agit-il de l'analyse minutieuse d'un centimètre carré de terre et d'humus, ou d'un continent entier, tiré du chaos ? Peu importe. Cette éruption géographique et géologique s'était apaisée. Des raisons personnelles ont amené le peintre à séjourner à Vence, petite ville située au flanc des collines papillonnantes. Que d'ailes encore, nacrées, dont les couleurs sont un peu celles de fleurs qui se seraient usées dans les courants d'air et mélangées les unes aux autres dans le fourmillement de la chaleur ou à la tombée de la nuit ! Donc arrivé au début de 1955 au pied des baous pleins de pierres et de garrigues, Dubuffet entreprenant



DUBUFFET. Giclôt les pieds nus. Peinture, 1956. 51 × 93 cm. (Collection Pierre Matisse, New York)



toute une série de tableaux de papillons fit une belle consommation d'ailes, mais aussitôt consacra le principal de son activité à des assemblages d'empreintes à l'encre de Chine dont il exécuta une quarantaine environ. Plus de papier de journal, tout un monde naît, suivant une technique qui permet à l'esprit sensible de se mouvoir parmi les intuitions fulgurantes pour un choix décisif. Comme toujours il s'agit de l'alliance affective du hasard et de la volonté. La main exécute aussitôt, dispose, colle, retouche. Grâce à elle la métaphysique n'est pas dans le circuit. Un artisan n'est pas un métaphysicien. Mais le plus habile a dans les mains, et dans l'attention, cette part d'irrésolution qui sauvegarde ce qui paraît impondérable et qui pourtant vient du sang, des nerfs, de la vie. Le résultat est qu'avec ces assemblages d'empreintes nous sommes plongés dans un univers nouveau et ambigu que l'évolution a fait passer du géologique au botanique, du minéral au végétal. Cet univers, on a pu le voir s'installer à la galerie d'Augustinci, en mai 1956. Une telle exposition d'ensemble lui a donné toute son importance : de même on ne connaît bien l'empire des arbres que si on va l'attendre au coin d'un bois et à tous les croisements de chemins forestiers. Mais ce n'est ici que figure, car avec Dubuffet le tableau peut être mer d'herbes autant que forêt, ou petites feuilles très humbles, touffe de pissenlit, brindille exacerbée ou simulacre de grandes frondaisons. Toujours l'équivoque propre à l'humour. Celui-ci prend encore de l'ampleur quand dans cet amas de formes feuillues ou herbacées se reconnaît une vache, ou une silhouette humaine. Après tout il s'agit peut-être aussi d'une vache végétale, d'un homme d'écorces et de folioles.



On sait bien qu'un peintre, dont l'esprit est occupé durant un laps de temps par un sujet collectif, jusqu'à ce qu'il l'ait épuisé, n'est pas sans avoir un troisième œil qui demeure disponible et dont le regard se tourne alternativement vers l'extérieur et vers l'intérieur, comme un phare un peu fantomatique, pour surprendre ce qui va venir, ce qui constituera la série prochaine après la série présente. Un règne après l'autre, le roi est mort, vive le roi !

La dynastie continue. Mais il n'est plus question d'empreintes à l'encre de Chine. Le noir et blanc préparait la couleur, et encore qu'il y eût entre temps, par-ci par-là, naissance de curieux personnages peints, ce qui submerge tout maintenant, c'est une nouvelle série de tableaux d'assemblages, dont la technique, difficile à décrire, demande beaucoup de patience et d'application, et offre beaucoup d'obstacles à aplanir.

Pendant que Dubuffet se livrait à ses assemblages à l'encre de Chine, son troisième œil, dont je parlais, s'était intéressé particulièrement à tout un univers méprisé que personne ne voit jamais parce qu'il ne participe pas des rêves esthétiques et pathétiques des péripatéticiens patentés du sublime préétabli. Sur un vieux chemin que la triste civilisation du progrès alourdit de son goudron mal étalé par des cantonniers hâtifs, la loi de la dégradation universelle étend heureusement son affection plaintive sur toute chose, et ses larmes

finissent par unir fraternellement le goudron séché, les petits graviers, et dans leurs interstices, des velléités d'herbe, jusqu'aux touffes du bord du chemin, au pied du vieux mur aux pierres dorées et décrépites, avec son lichen, ses parasites végétaux, ses mousses, et les plâtras ou les débris qui ont roulé sur le sol, si minables que le chien qui passe ne s'y arrête pas. Petite vie sordide au sein du sordide universel, vrai spectacle de dégradation en fleur, car il semble que la ruine elle-même est prétexte à verdure et à fleurs. Le troisième œil a vu tout cela. De même il a vu au delà du mur un jardin... Ça, un jardin ? Un terrain abandonné, en proie à une pauvre jungle de campanulettes,

JEAN DUBUFFET. Georges Dubuffet au jardin. 1955. 155 x 92 cm.

(Photo Hervochon. Galerie Pierre Matisse, N. Y.)



paquerettes, carottes sauvages, orties, envahissement de renoncules. Et quelquefois une fleur de riches, enchantée de quitter la civilisation, et pourtant timide en ce milieu. Eh, oui, c'est un jardin, le troisième œil l'a vu, de près, de loin, il a encore mêlé l'ordre des grandeurs, à son habitude, il a bouleversé la botanique et la topographie et le temps et y a inclus quelque chose de grave et d'embarrassant qui interroge, sans attendre de réponse : il est lui-même la réponse.

Tout cela est impliqué dans les tableaux d'assemblages dont Dubuffet vient de constituer l'ensemble à Vence, triomphe de l'équivoque, plus complexe encore qu'auparavant, chaque morceau de terrain devenant un grand jardin, chacun débordant ses propres limites et composant une cosmogonie propre à l'auteur, chacun avec ses systèmes propres et ses météores. Des météores botaniques, dit Dubuffet.

Tout cela est présenté avec des titres. Comment sont-ils choisis ? Comme on donne un nom de baptême, ou un surnom, à quelqu'un, pour le

distinguer d'un autre : *Jardin de Fouille Roucoule*, *Jardin de Pousse Mousse*, *Noël au sol*, *La Bouture*, *Jardin de Casse Repique*, *Botanique au petit spectacle*, *Jardin de Vite Quitte*, *Végétation au Sol*, *Le Gazon*, *Promeneur à la butte herbue*, *Implantation*, *J'habite un riant pays*, *Jardin de Souffle Cor*, etc. On pense bien que là l'humour montre son nez. Mais c'est simple invitation à entrer dans le jeu, qui est autrement profond, du côté proprement plastique : il n'y a rien de littéraire en tout cela.

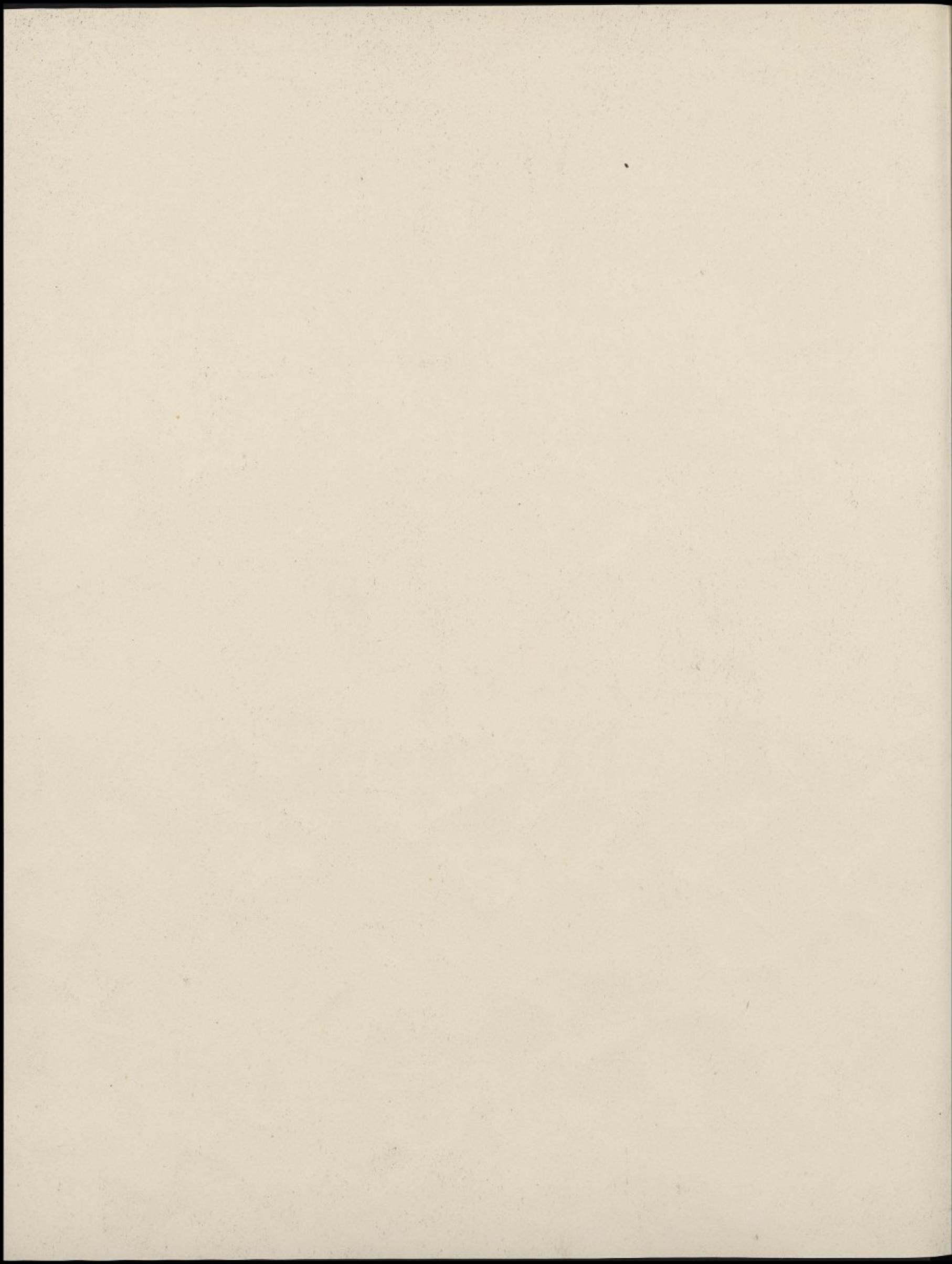
On découvre en effet que bon nombre de ces assemblages ont des accointances avec les tableaux de papillons, par une espèce de transmutation formelle autant que colorée : des fragments de l'assemblage pourraient être des ailes de papillons, comme autrefois, alors qu'ici ils figurent une fleur ou une feuille ou encore un caillou. Les couleurs aussi ont leur part d'équivoque. Les papillons ont fini par imposer au peintre un registre de couleurs nacrées, scintillantes, qui libèrent l'œil du registre Matisse, Picasso et autres. Chaque assemblage devient ainsi le témoignage d'une vie spéciale,

JEAN DUBUFFET. Jardin de vite vite. 1956. 53 x 47 cm.

(Coll. particulière). Voir détail en face →









JEAN DUBUFFET. Promeneur à la butte herbue. 1956. 119 × 93 cm.

(Galerie Rive Gauche)

papillonnante, c'est le mot, où les lois de la composition chère à la tradition ne jouent plus : on pourrait couper le tableau en trois, quatre ou sept morceaux, chacun serait aussi bien « composé » que le tout. En ce cas, dira-t-on, s'agit-il bien de tableaux ? Il est vrai que Dubuffet considère ces assemblages comme une phase de ce qui plus tard pourra fournir des tableaux. Mais, peut-être est-ce aussi là matière à humour ? Le seul fait d'agiter la question me paraît aussi dépendre de l'humour !

Pour en finir avec la complexité des équivoques

chères à cette peinture (dès que l'attention se porte de plus près sur un point, celui-ci change de plan), il faut encore tenir compte de cet aspect de chaud-froid qui s'insinue dans le goût apparent du peintre pour ce qui dans le monde n'a pas encore été stérilisé par la beauté. Il ne peint jamais une « chose » ou un « fait » picturaux parce qu'ils sont « beaux » plastiquement ou moralement, c'est-à-dire tenus pour nobles, parfaits, distingués, ordonnés, harmonieux, réconfortants, exemplaires. Que pourrait-on ajouter à ces qualités ? Au contraire il prend ce

DUBUFFET.
 J'habite un riant pays.
 1956. 146×96 cm
 (Galerie Pierre Matisse)



qui est désordre, dégradation, ce qui est humble, trivial, pauvre. Il déteste ce qui est « pittoresque » (c'est un comble !), pour accorder son affection à ce qui est privé d'attrait. N'est-ce pas une des formes les plus hautes de l'humour ? Une des plus efficaces en ce sens qu'elle ne nomme pas ce qu'elle met en cause, le langage étant devenu une cause de stérilisation. Elle ne dit pas : ceci est beau, ceci est riche, ou ceci est laid, pauvre. Elle prend ce que vous nommez laid et vous le présente comme beau. Comme beau ? Elle en fait une féerie, ce qui est mieux. Ce *Pied du mur herbeux*, par exemple, n'est-il pas une féerie ? Tout y est transfiguré. Le pauvre est devenu riche, et c'est vous qui êtes enrichi. Admirable jeu qui reconstitue la matière de l'art et doit donner à celui-ci un départ nouveau

en balayant l'attirail pourrissant de l'esthétique et en le désacralisant.

On atteint ainsi la limite de l'humour où l'absurdité de l'univers et l'Eden originel sont les deux faces opposées d'un même état humain auquel il ne faut pas lier l'humanisme, car Jean Dubuffet n'a aucun goût pour l'humanisme, de quelque nom qu'il se déguise. Peu lui importe l'homme, ses morales, sa culture. Il relève simplement ce que l'humaniste a abaissé. Il préfère un caillou, un morceau de basalte ou de feldspath, à l'homme humain. Le Mont Blanc, cette aspiration symbolique, l'agace. Mais d'une croute de fromage, peut-être fera-t-il mieux que le Mont Blanc. Il en fera une féerie.

G. RIBEMONT-DESSAIGNES.

Gilioli ou l'humour à pleines mains

par Jacques Dopagne

Les mains de Gilioli sont des mains de sculpteur. Si elles ont le délié des mains de l'artiste, elles ont la virilité de celles de l'homme de peine. Ce sont des mains de patience. Gilioli prend son temps et se recueille avant d'affronter la matière. Il prend encore son temps pour la vaincre et l'amener à ses fins. En fait de technique, Gilioli ne veut connaître que celle de la sueur. C'est une technique qui a fait ses preuves et hors de laquelle, selon lui, la sculpture n'est qu'une vue de l'esprit, c'est-à-dire tout ce qu'on veut. Sauf de la sculpture.

C'est pourquoi une sculpture de Gilioli est le contraire d'un dessin dans l'espace. Pourquoi le moindre volume est gorgé à plein de son poids, architecturé, aussi frémissant de chaleur humaine qu'un fruit de soleil.

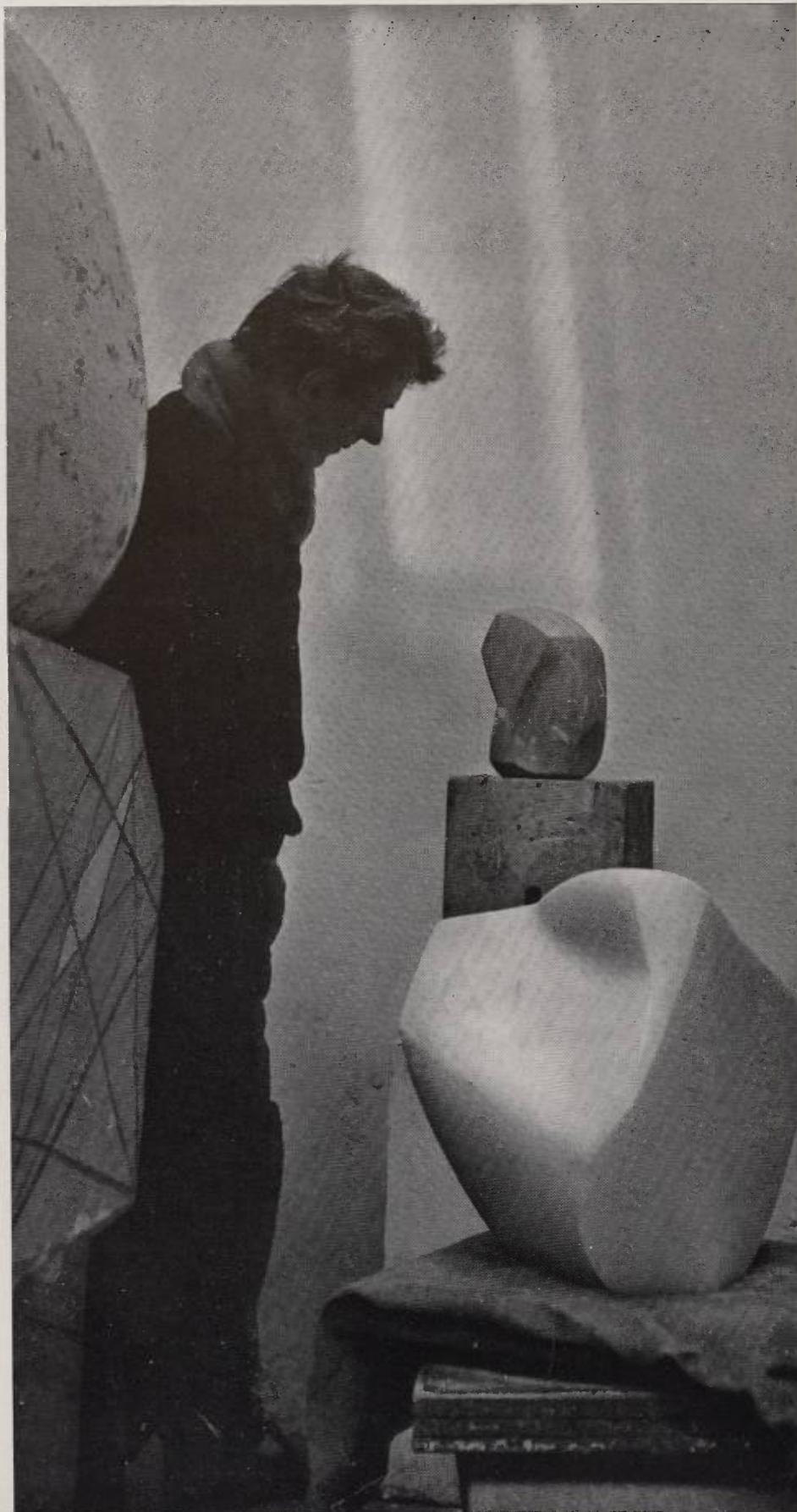
Je ne sais pas s'il importe de savoir que Gilioli est beau. Qu'il est grand. D'une grandeur lente, sans hauteur, comme retenue. Qu'il est taillé à la paysanne, à la Giono et que, sous une chevelure bouclée et déjà grisonnante, il porte un visage serein, à peine troublé par le regard. Ce qui donnerait à penser que Gilioli est un instinctif.

Instinctif, il l'est, mais pas précisément d'une manière spontanée, d'une manière qui sentirait le terroir. Non, Gilioli est instinctif comme un artisan. C'est un réfléchi.

Quant à sa façon de vivre, elle est ascétique. Ses besoins, il les réduit au strict minimum. Sa vraie vie semble être ailleurs. Et celle-là, elle est somptuaire. C'est une vie vouée au marbre, au bronze, à l'onyx.



Mais je reviens à ce que je disais plus haut. Pour que le marbre soit marbre, c'est au ciseau de parler et non à la langue. Gilioli sait que c'est à la main, à la main qui vient du cœur, de tenir ce ciseau, comme c'est également à cette main qu'il est dévolu de palper l'œuvre en gésine. Il sait que le reste, l'esprit, viendra de surcroît, comme la grâce, naturellement. Quant au bronze, après l'ingrat labeur du plâtre et du moulage, Gilioli n'a de trêve qu'il ne soit miroir, poli et repoli car telle est, à ses yeux, la vraie nature du bronze.





GILIOLI. Danseuse accroupie. 1943. Bronze, 25 cm.

(Coll. Bordas, Paris)

J'ai osé parler de grâce, sachant très bien que les esprits forts n'entendent pas ce langage et qu'ils lui préfèrent, de beaucoup, le hasard. De toute façon, ce n'est qu'une affaire de mot. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que *La Sphère*, par exemple, n'est pas le fruit du hasard. On ne travaille pas sur la même œuvre, pendant plus d'un an, par hasard.



Bien sûr, il y a *La Fille du Drac*. C'est une exception dans l'œuvre de Gilioli. Certes, cette pierre oblongue, qui flambe comme une flamme, se dressa un jour, *par hasard*, devant Gilioli, alors qu'il se promenait sur les bords du Drac presque tari par la sécheresse. Ce jour-là, Gilioli eut le souffle coupé. Il crut comprendre que toute son œuvre était dérisoire et que, du dialogue qu'il engageait avec cette pierre, dépendait sa raison d'être. Mais la pierre ne fut pas cruelle. Elle lui parla de l'immuable patience de l'eau. Gilioli était mieux placé que quiconque pour entendre ce propos. Il emporta la pierre. La petite flamme se figea sur un socle, au milieu de l'atelier. Depuis, Gilioli n'a jamais fait mystère de cette *Fille du Drac*.

Pour d'aucuns, c'est certainement là de l'humour. Pour moi, et je ne suis sans doute pas le seul à penser ainsi, c'est la preuve de la probité de Gilioli. La preuve de son sérieux.

Quant à son humour...

LE SOURIRE DE LA DANSEUSE.

De nos jours, il est très peu de valeurs sûres. Aussi, les gens sérieux sont-ils très circonspects. Et en particulier, les artistes. Les artistes sérieux, bien entendu, qui, précisément, ne se prennent pas trop au sérieux ou qui, tout au moins, s'en défendent par l'humour. Un humour de tout poil, cela va de soi, et aussi divers que l'Art lui-même. (Je ne parle pas de l'Art « pompier » qui, lui, fait rire parce que, justement, il ignore l'humour).

Évidemment, il y a eu Klee. Il y a Miró. Leur cause est entendue. Ce sont les maîtres du feu d'artifice. Il y a Kandinsky, le pince-sans-rire. Il y en a beaucoup d'autres, chez qui l'humour, plastique ou même poétique, est, en soi, une raison d'être. Il y a les accessoires de vélo de Picasso et tous leurs dérivés. Il y a même Dali et, dans un genre très historico-épique, Mathieu qui se déguise en homme d'armes, pour aller peindre sur place une atomique *Bataille de Bowines*.

Bref, toute une race d'artistes dont l'humour est à fleur de toile et qui trouvent dans l'appellation non contrôlée, un légitime moyen de donner le change à la critique mauvaise coucheuse. Et, sur ce point, Gilioli n'échappe pas à la règle en appelant *Victorine* une très belle et très puissante Victoire de bronze.

J'ai dit que Gilioli était un instinctif. Son humour, car il en a, l'est aussi. Mais ce n'est généralement pas

GILIOLI. Le voyage imaginaire, 1956. Marbre, 0 m 70 (Coll. particulière)





GILIOLI. La Boisseloune. Bronze. 35 cm.

un humour de défense, pas plus qu'il n'est forcé-ment d'ordre plastique.

A ce propos, je me souviens d'une certaine *Danseuse accroupie*. Cette danseuse, comme son nom l'indique, est accroupie. Elle semble même résolue à ne plus jamais vouloir danser. Et ce n'est pas son bras relevé autour de la tête qui me fera changer d'avis. Si Gilioli l'a voulue ainsi, c'est pour pouvoir affirmer la noblesse d'une certaine sensualité, la sensualité de la chair dans ce qu'elle a de plus naturel. Plastiquement, Gilioli a atteint son but. Mais il y a ce sourire, — un sourire à la Breughel. Il en dit long, ce sourire. Long comme tout l'humour de Gilioli.

Un humour méchant ? Oh, non pas. L'humour de Gilioli va bien au-delà de la méchanceté, il va jusqu'à la tendresse. Cette tendresse, c'est celle d'un homme qui, *d'instinct*, pressent que tout ce qui est humain est vaguement ridicule, hors de toute proportion avec le grand mystère.

QU'EST-CE DONC
QUE CETTE « HISTOIRE CRÉTOISE » ?

Un jour, Gilioli eut, lui aussi, envie de « tordre son cou à l'éloquence ». Il se souvint de tout ce que sa patience lui avait appris, et il décida, pour y

voir clair, de faire avec des vessies des lanternes. Architecture, plastique, volumes, perspectives, polychromie, Nombre d'Or, Ile de Pâques et Pyramides, tout y passa. Ce fut un feu de joie. Ce fut *Histoire Crétoise*.

Cette œuvre, Gilioli la tient pour un défi. Et je ne crois pas qu'il se décide un jour à la vendre. Elle lui parle un langage qui le ferait certainement rire aux éclats, s'il ne craignait que son rire ne la disloque et ne la réduise en poussière. Car elle est de plâtre, et ce n'est pas là son moindre intérêt.

Il y a loin, bien sûr, de cette « Histoire », qui n'a de « Crétois » que le nom, au sourire de la *Danseuse*. Entre les deux, il y a Gilioli. Gilioli, grand bonhomme pittoresque et candide. Gilioli, ouvrier consciencieux, têtu et, par là-même, émouvant. Gilioli, ancien forgeron qui préfère le ciseau à l'enclume, et le marbre au fer. Gilioli, dessinateur (ses dessins et ses tapisseries sont de véritables explosions de joie). Bref, un homme dont les sens sont perpétuellement en éveil, et dont l'esprit fait semblant de dormir, certain que ses sens, précisément, ne le tromperont pas.

« BABET »

Le moins que je puisse dire, c'est que « Babet » existe. Elle existe au point que dans l'œuvre de Gilioli, nombreuses sont les sculptures qui eussent pu porter ce nom.

Babet, c'est la *Boisselonne*. C'est aussi l'*Ange*. C'est *Victorine*, ou même *Pâquier*. Babet, c'est enfin un bronze, un seul, qui s'avoue. Vraiment, ces deux syllabes, Gilioli les a ciselées de sculpture en sculpture, sans jamais se lasser. Et il n'a, certes, pas fini. Réalisme et humour, chair et spiritualité se joignent sous ce nom, avec une étonnante audace. Anecdotes et abstraction s'y côtoient dans une ambiguïté qui, véritablement, se fait sculpture.

Or, il se trouve que les pièces qui, précisément, ont Babet pour origine, sont celles qui donnent, de l'humour de Gilioli, la mesure la plus immédiatement perceptible. Gilioli se trouve au niveau du quotidien, au niveau du tangible. (Je n'ai pas dit du terre-à-terre). Tout ce qu'il voit, tout ce qu'il entend, lui paraît propre à devenir volume. D'où, dans ce cas, l'extrême liberté de sa plastique. D'où le cocasse. Il faut même que Gilioli ait une rude santé de sculpteur pour oser certaines pendeloques de bronze, apparemment prêtes à tinter, dans des œuvres qui sont d'une abstraction certaine, tant par la rigueur de leur géométrie que par l'énigme qu'elles posent.

MAIS VOICI « LA PETITE FLEUR »

Ce qui revient à dire qu'il me faut parler de la poétique de Gilioli. Truisme peut-être, cette poétique est bien souvent la condition de sa plastique.

Le ciel, entre autres, est une chose qui émeut beaucoup Gilioli. Qui l'émeut comme un enfant, non pas pénétré de la notion d'effroi, mais de celle, plus sereine, plus humble aussi, d'inaccessible. Et l'œuvre qu'il a intitulée *La Petite Fleur* témoigne assez de cette notion. Ces trois volumes qui se démultiplient, comme engendrés les uns par les autres, et dont l'essor, finalement, s'épuise, sont d'une monumentalité très vigoureuse. Les exégètes avisés ne manqueraient sûrement pas, à ce propos,

de parler d'une symbolique de la cime. N'empêche que cette œuvre a son humour. Un humour que Gilioli a voulu traduire, obscurément peut-être, mais qu'il a traduit en tout cas. L'humour d'une fleur, frémissante et solitaire, qui pousse là où personne jamais, pas même lui, n'ira la chercher, pour tout dire, l'humour de Dieu.

Toujours est-il que *La Petite Fleur* diffuse autour d'elle une sorte de métaphysique goguenarde qui me plaît beaucoup. Qui me plaît d'autant plus qu'elle est de marbre, pierre sérieuse entre toutes.

HEUREUSEMENT POUR LUI...

Heureusement pour lui, Gilioli a ses mains. Elles le gardent du snobisme, de la pédanterie... et des nébuleuses. Quand il taille des météores, c'est avec beaucoup de prudence. On dirait qu'il se méfie. Et il a raison de se méfier.

Ses météores à lui n'ont rien à voir avec le vide. Ils gisent dans l'herbe, tout naturellement, une herbe mouillée de rosée terrestre.

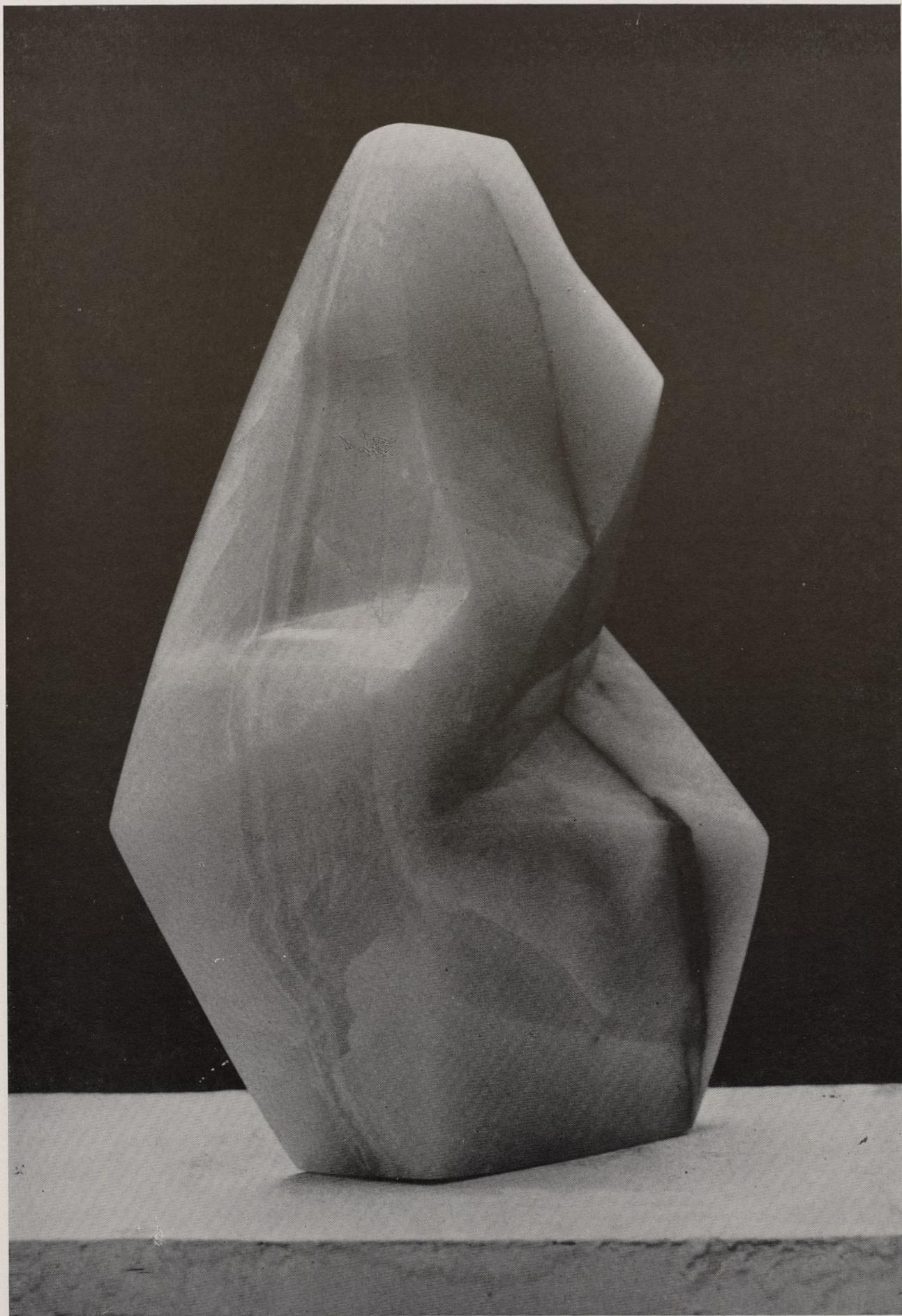
Personne ne peut dire le contraire, l'œuvre de Gilioli force le respect, ne serait-ce que par la somme de travail qu'elle représente. Mais ce n'est pas tout, chez un homme comme lui, le travail est autre chose qu'un moyen. C'est une discipline, c'est une manière d'être. Et si *La Chimère* rejoint *La Sphère*, à dix ans d'écart, c'est parce que l'une et l'autre sont soumises à la même exigence. L'exigence d'une matière qui a ses lois et qui n'entend pas se laisser conduire à un destin qui ne serait pas le sien. C'est de ce colletage entre la matière et l'homme que naît la véritable émotion. Le *Voyage Imaginaire*, une des dernières œuvres de Gilioli, est très révélateur. Deux marbres sont en présence, deux marbres dont la nature s'oppose. Gilioli a travaillé chacun de ces deux blocs dans le sens qui leur est propre. Ses mains ont parfaitement accepté le jeu du marbre. Le résultat, c'est que *Le Voyage Imaginaire* atteint à une dualité qui n'est qu'apparente, dualité qui est à peine formelle. Le *Voyage Imaginaire* est bel et bien UN. Son unité étant celle de la suggestion abstraite.

Eh bien, cette œuvre qui, au départ, était une gageure, Gilioli n'a pas manqué de la signer par un trait d'humour. Bien sûr, le grand bloc vertical est décalé et c'est ici la conséquence d'un humour plastique de fait. Mais il y a surtout cette incision biseauté au cœur même du marbre, cette incision dont l'insolite frise l'irrespect, j'oserais presque dire la gouaille. Par ce trait, Gilioli a certainement voulu remettre les choses à leur place. C'est là tout son humour, un humour à pleines mains, qui montre bien qu'il n'est pas dupe. Ni du marbre, ni de lui-même.



Autrement dit, l'humour de Gilioli, c'est sa modestie. Mais ce grand diable d'homme n'est pas un complexé. Il n'est pas modeste par déguisement. Il n'a pas à camoufler un quelconque sentiment d'infériorité. Il sait ce que vaut son œuvre. Et la place qu'elle occupe dans la sculpture contemporaine ne le trouble, ni ne l'émeut. C'est dans l'ordre des choses.

JACQUES DOPAGNE.



GILIOLI. La Chimère. 1956. 4 × 35 cm.

(Coll. Winston, Birmingham, U.S.A.)

Le tragique de l'humour chez Fautrier

par André Verdet

Fautrier... Un homme difficile, un artiste difficile. Complexe. Bourré de substances nourricières, comme sa pâte. Et secret en diable, caché au cœur de soi, au sein de sa création — mais voilà, le tendre émerge, s'équilibre avec le bourru, le distant. Un homme à l'image de son œuvre. Peu d'œuvres s'identifient à leurs créateurs : celle de Fautrier se marie à celui dont elle a jailli des profondeurs. La matière qu'il malaxe est sa chair, le dessin, la pigmentation florale de ses couleurs, son esprit — et tout cela s'interpénètre, fait corps terrestre. Un terrestre, oui, Fautrier, qui boit du ciel, qui s'intègre dans l'élément sphérique, qui participe à la marche du cosmos... Une peinture en mouvement,

pétrée de gestations, une peinture qui endigue, tout près de la submersion parfois, et canalise la poussée, les éruptions des masses, les érige en objet de l'art, comme on bâtit une sculpture ou un temple.

Un tableau de Fautrier, c'est du mural, du monumental, ceci pourrait s'appeler aussi bien fresque que bas-relief. Je voudrais adosser ce tableau au bas d'une caverne rupestre, contre une bâtisse solaire maya, le plaquer au flanc d'une pyramide... Figure de proue levante au visage sacrifié... Et je verrais d'un œil heureux un vaste panneau du même artiste orner le hall d'un moderne Ministère de la Recherche Scientifique ou d'un Institut de Biologie. Une toile

JEAN FAUTRIER. Arbus la nuit. 1956.

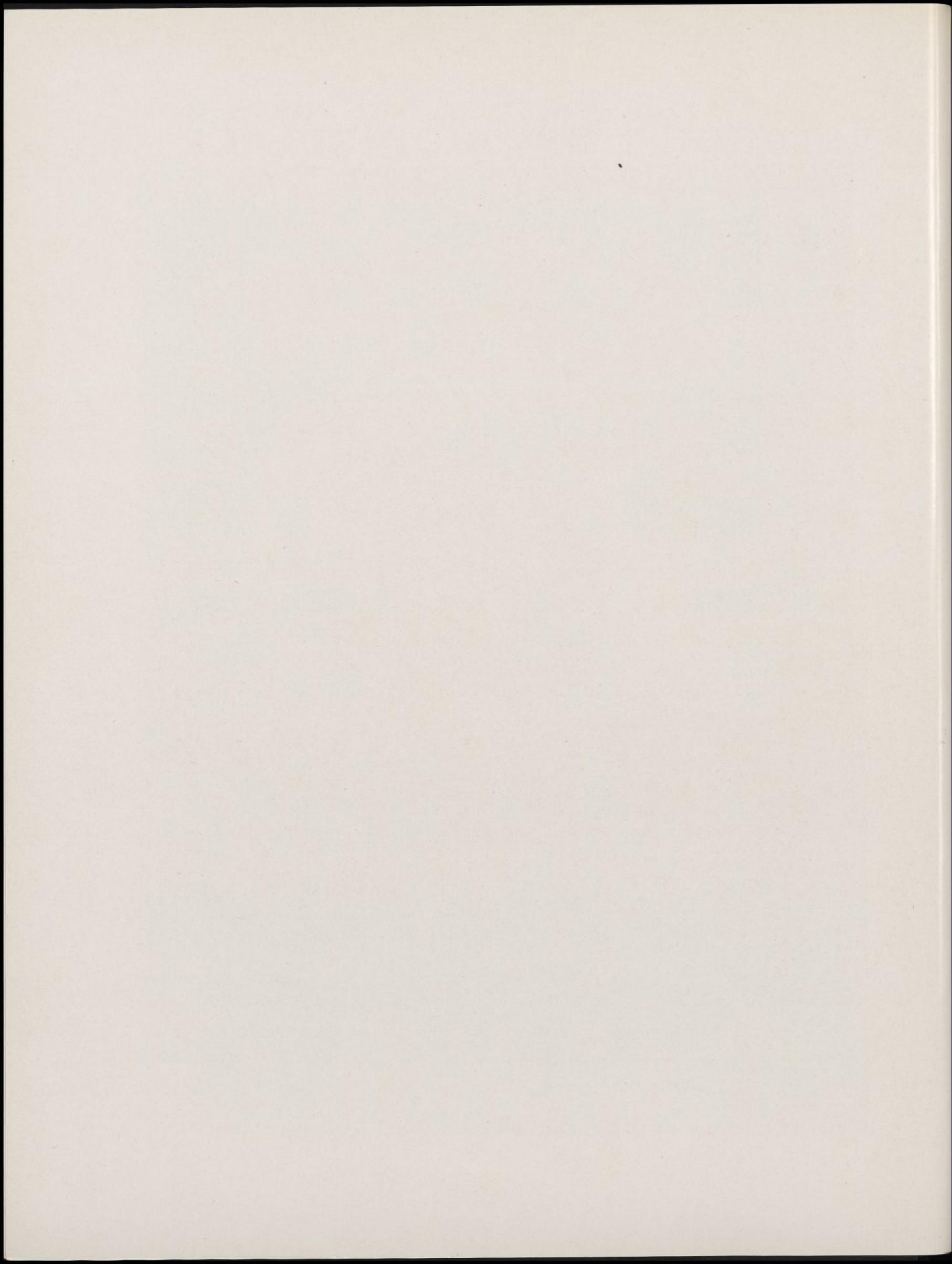
(Photo Descharnes. Coll. Jaffé, New York)

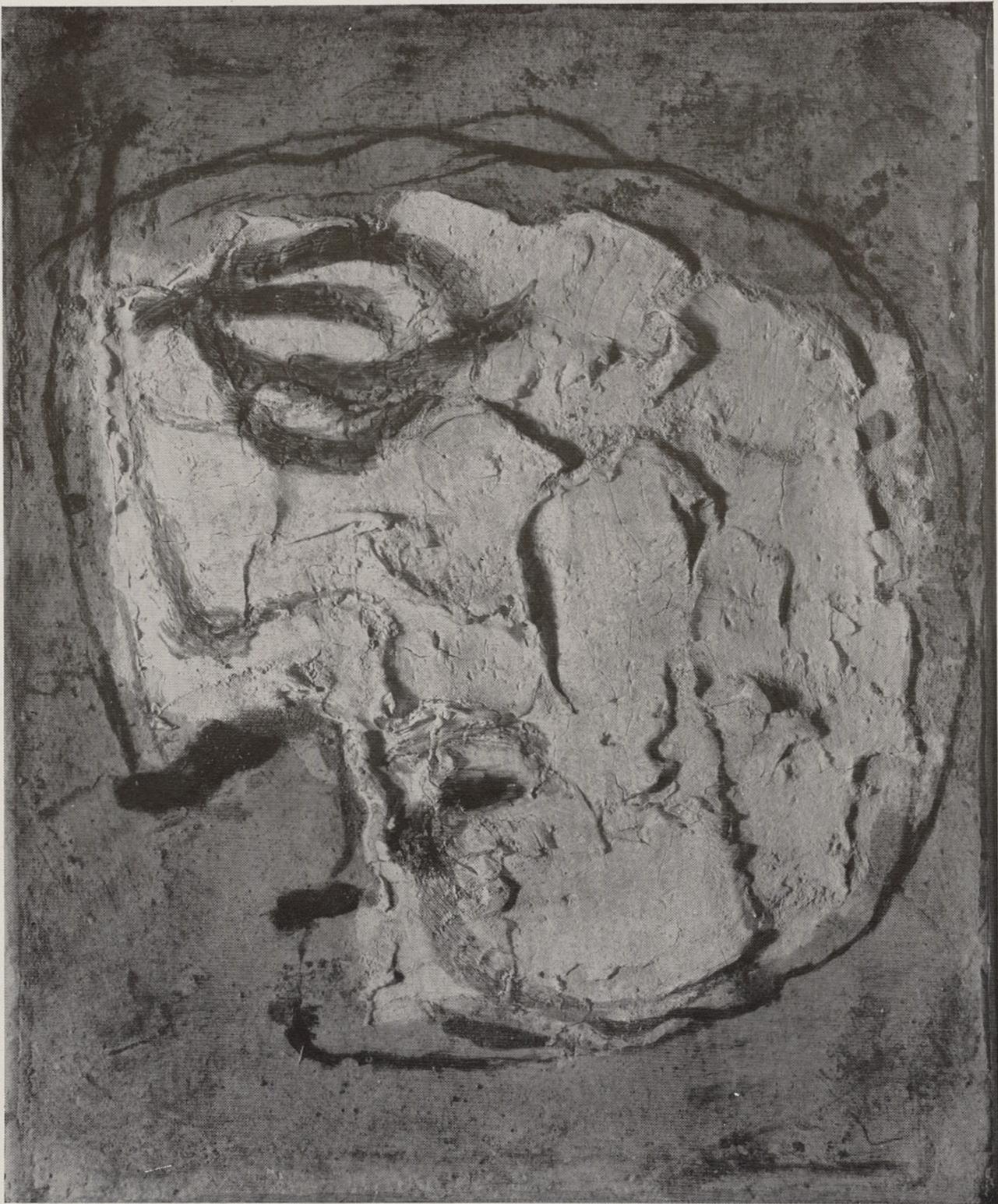




JEAN FAUTRIER. Sweet-Baby. Peinture, 1956. 26,5 × 21,5 cm.

(Collection Galerie Rive Droite, Paris)





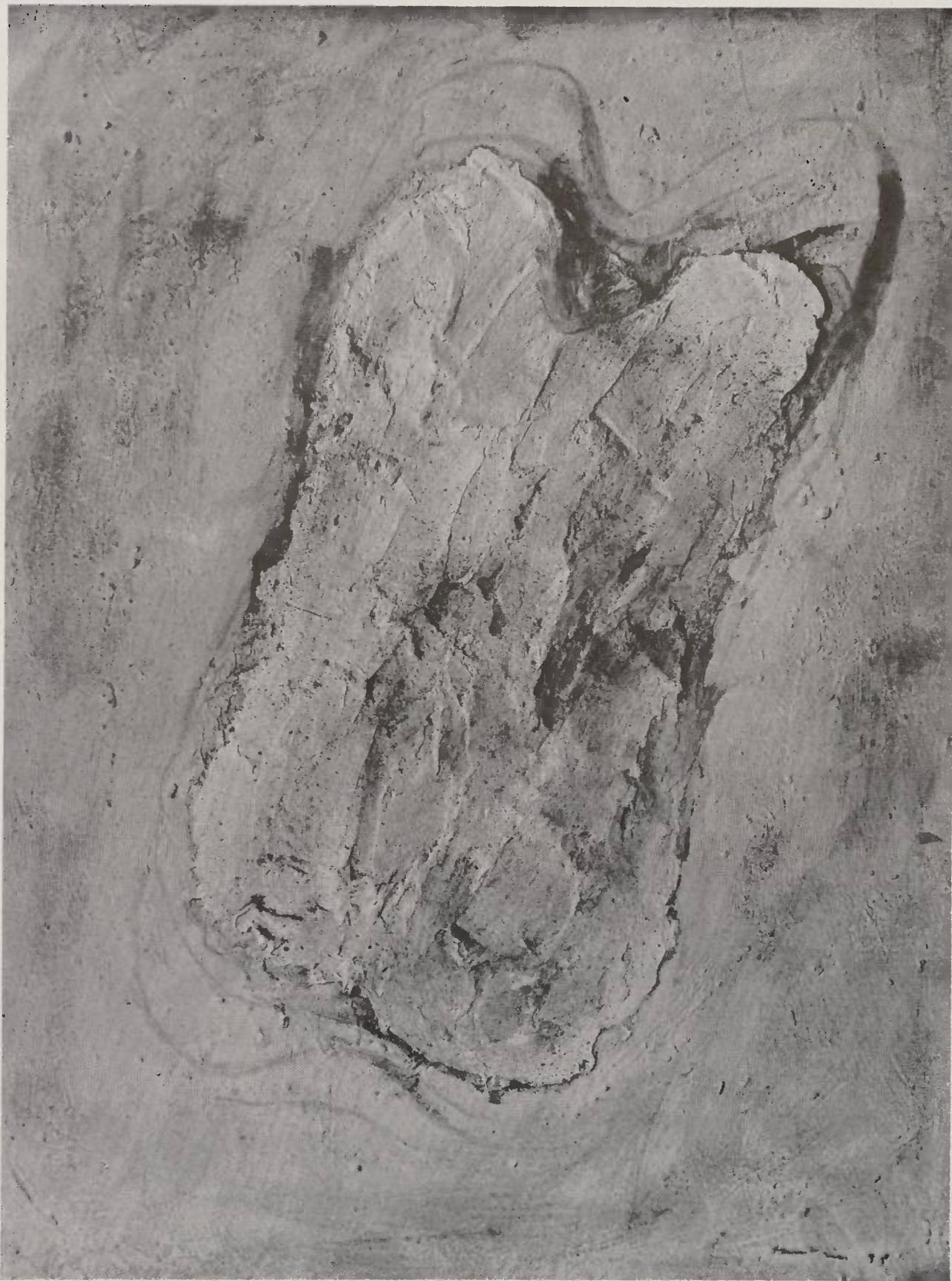
JEAN FAUTRIER. Monsieur Tarabuste.

(Photo Facchetti. Coll. Tarica, Paris)

de Fautrier, ça part de l'humus et ça poursuit son évolution, ça germe, ça mûrit, ça se projette avec sa force des trois règnes, sa structure aboutit dans le magma du futur. La chimie rejoint l'alchimie.

Puisqu'il est dans l'évolution, le peintre s'insurge contre les routines, les académismes aberrants, qui aliènent. Son enfance porte déjà l'empreinte de la rébellion, rébellion contre un système bourgeois d'éducation, contre un dogme d'immuabilité familiale, où viennent s'échouer durement les barques

des songes et des souhaits enfantins. Le jeune transplanté qu'il était en pays d'Angleterre s'insurge encore contre les préjugés d'enseignement scolaire, les Universités le déroutent, l'ahurissent, et il décide d'apprendre tout seul sur les bords de la Tamise. Quand il revient en France à 19 ans, pour « aider à terminer cette guerre » dit-il, on le met, parlant et écrivant admirablement l'anglais, à dérouiller du fil de fer dans le désordre et la saleté des camps. La guerre, en hommage, lui envoie ses gaz sur la



JEAN FAUTRIER. Ses beaux yeux. 1955.

(Photo Vizzavona. Coll. particulière, Paris)

ligne de front. On le réforme à 342 fr par trimestre, on le rend à la peinture : le monde de l'absurde, à pleins poumons oppressés, ce monde est découvert. L'isolé, en porte-à-faux sur une société sacrilège, encore prisonnier d'entraves inhibitoires, se crispe

autour de sa volonté de franchir les écueils, se crispe intensément et se déchire à l'intérieur. Cette blessure deviendra sa force, la cicatrice qu'il portera toujours quasi à vif aimantera le ciment de l'œuvre future. La souffrance se terre, tout en commençant



JEAN FAUTRIER. Fêtes. (Nu).

(Coll. particulière, Paris)

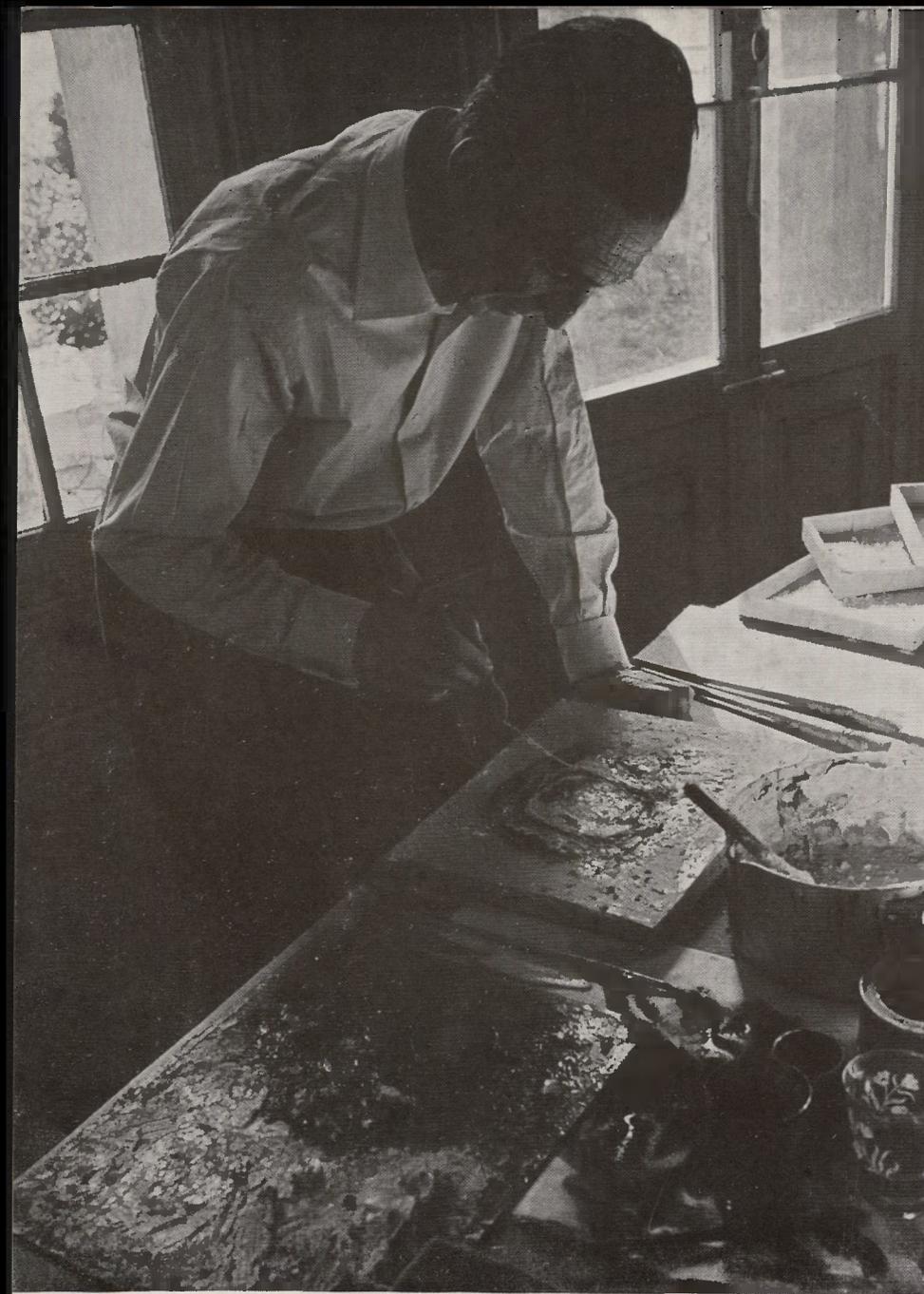
à se parer d'un certain humour; noir sans doute mais aussi flegmatique, insulaire, legs des Iles Britanniques — or le tumulte interne de Fautrier rejaillira dans les soubresauts, les gonflements souterrains de sa matière.

Il fait de bien mauvais tableaux, avoue-t-il, mais leur nécessité s'impose en réaction contre le cubisme dont il pressent la proche conclusion.

« Je désire me composer une palette bien à moi, un système où le dessin devait avoir sa place et une place importante sans que la couleur ou la pâte vienne déranger son sens, et puis il y avait autre chose (toujours dans le domaine technique), la peinture à l'huile me dégoûtait. C'est un procédé qui semblait employé depuis 400 ans et où à peu près tout avait été expérimenté. »

La personnalité est plus malaisée à atteindre que l'originalité... Depuis les *Otages*, peu après la Libération, Fautrier possède sa propre palette en ayant créé un univers entièrement neuf et vrai, bien à lui, tout comme Klee, Kandinsky, Mondrian, Picasso, Braque, Matisse, Léger, Magnelli, Chagall,

Miró et, de nos jours, de Staël, Atlan, Poliakoff, Hartung ont su créer le leur. C'est vers 1937 qu'il s'était attaqué à la peinture sur papier avec mélanges d'enduits, d'encres, de pastels et d'huile. Il lui a fallu pousser dans la nuit de gros blocs entraveurs, déblayer au matin de lourdes carcasses accumulées par l'habitude, un pesant passé. Il a failli périr dans l'aventure. L'entreprise de fabrication de ski en même temps que de dérivatif lui servait de métier de fond, de sécurité. Le sérieux qu'il y apporta étouffait un fou-rire. Or un bon sens terrien le guidait, le faisait réagir d'une façon quasi-physique contre le désespoir intellectuel, contre l'intellectualisme. Cet élégant, « assez Oxford », fils d'une mère irlandaise et d'un père du Béarn, avait retrouvé les forces primitives, retrempé dans le terreau génésique, il se doublait finalement d'un bon paysan. Beaucoup plus armé pour affronter de nouveau ce qu'il considérait comme l'absurde et qu'en tant qu'artiste il vivait avec passion, spectateur et acteur, l'absurde grandiose et terrifiant d'une nouvelle guerre — beaucoup plus armé pour affronter cet absurde en



JEAN FAUTRIER dans son atelier

(Photo Descharnes)

fonction de la société ambiante et de son œuvre, sur laquelle il fera peser le poids total de sa réflexion, de ses lumières entrevues ou captées, comme un boulanger fait peser le poids de ses mains sur la pâte à pétrir ou un maçon sa truelle dans le plâtre.

Il se cache des Allemands qui le recherchent. Une maison de santé à Chatenay lui sert de refuge, où, paradoxalement, dans la paix la plus absolue, pendant deux ans, il met au point sa technique sur papier et fourbit l'arme qui lui servira à libérer l'art de ses attaches routinières, notamment du cubisme. Les circonstances de sa clandestinité solitaire et les lieux où elle prend racine et rameau aiguissent peu à peu en lui son sens d'un certain humour au cœur du tragique, un humour synonyme d'absurde, nous l'avons dit — qu'il enfoncera, tassera au plus épais de sa création, dans le cheminement touffu de sa gravité plastique.

On a traité la nouvelle voie ouverte par Fautrier d'« informelle ». Je veux bien de ce sacre, à condition que l'on reconnaisse aussitôt chez lui un ordre dans l'informel, l'agencement du chaos, la cons-

truction dans une des plus savantes négations de la peinture de ce siècle, — l'esprit inventif et toujours en révolte contre la paresse.

Les *Otages*, qu'ils soient une éclatante réussite ou un splendide échec, se situent parmi les toiles les plus significatives de l'art contemporain. Malgré leur auteur peut-être, à son insu plutôt, ils portent, gravée, l'empreinte, l'effigie durable de la destinée historique, toute anecdote dépassée. Comme une chose à peine croyable, leur grandeur tragique confine au grand rire silencieux, leur lyrisme kafkien, violemment anti-mélodieux, frise la farce et la laideur d'un poil de pinceau : c'est le génie de Fautrier.

Rien de moins symbolique et de moins littéraire pourtant que cette peinture ! Elle s'avère directe, brute, dès qu'on en a saisi les clefs, les signes essentiels, anti-mythique dans ses métamorphoses successives, où les relations entre l'œuvre et les objets ou sujets existants se développent jusqu'à l'incantation réciproque. Une sensualité de source, un érotisme panique gonfle son levain, la parcourt, un érotisme intégré à la forme, à la couleur, au plâtre de la matière. Et puisqu'il est secret, plein de discrétion, qu'il se cache derrière sa création, Fautrier peut nous apparaître parfois hermétique. La lumière d'énigme, qu'il interpose entre son œuvre et le spectateur, entre sa vision directe et son tableau, nous place dans l'étrange climat de dépaysement. Mais il faut vivre avec une toile de Fautrier, la regarder, l'observer comme la géographie d'un paysage soudain révélé à nos yeux dans son inhabituelle beauté, pour la sentir bientôt très proche.

Quand il lui prend des accès de brutalité, quand son remous intérieur, son déchirement remontent à la surface et font se bousculer, se heurter sa matière comme un orage ou un cratère en fusion, il lance alors pour endiguer la coulée énergétique qui risque de le déborder, la maestria de son dessin, dessin au pinceau souvent, qui délimite la palette centrale de ses toiles. Dessin extrême, souple ou tendu, qui a sa vie indépendante tout en concourant à l'existence de l'ensemble, dessin « tiré de l'essentiel », donc abstrait dans le sens du nectar de la ligne architecturale. De prime abord, on ne le voit pas, puis il *transparaît*. La pulvérisation séraphique des poudres colorées sur la pâte encore humide, qui formera une délicate, sereine pigmentation en contraste avec la rudesse des fonds et des masses au couteau ou à la spatule, cette pulvérisation apporte les notes poétiques, fraîcheur et sensibilité de l'artiste, les nuages du rouge, la couleur d'un ciel pardessus des terres lourdes de toutes les gestations, riches de drame original, où l'humain a gravé son « ahurissante » empreinte, comme pour l'éternité.

Dans la projection de sa propre palette au mitan élargi du tableau, dans ce placenta fermenté l'univers que Fautrier bâtit depuis tant d'années, en un silence monacal. Sur la toile apaisée mais où sont contenues les grandes tourmentes intérieures, et qui se signalent par de lyriques poussées éruptives de fièvre, le barbare et le civilisé se sont enfin rencontrés et reconnus, unissant leurs ferveurs mutuelles pour que soit retrouvé un accord perdu — la participation à un monde plus vaste qu'eux-mêmes, par delà l'absurde accidentel.

ANDRÉ VERDET.

L'humour et le siècle

par Pierre Volboudt

Le XX^e siècle serait-il le siècle de l'humour ? On serait tenté de se poser la question en regardant les exemples, à la vérité assez dissemblables, — mais il sait prendre tous les visages, — que cette Anthologie de l'humour dans les arts a rassemblés, si formuler la question n'était déjà y répondre. Car l'humour ne se montre jamais qu'à demi, voilé d'artifices et de ruses qui le font assez communément prendre pour ce qu'il n'est pas.

Constante de l'art actuel, révélateur de certaines de ses tendances les plus profondes, il est à l'origine de quelques grandes œuvres; il les marque, il les imprègne. Il paraît en plusieurs autres, plus discrètement, étant une sorte de grâce qu'il arrive que l'on porte en soi à son insu. Cette constante frappe presque toujours par l'audace, l'espèce

d'arrogance avec laquelle elle s'affirme. C'est que sa puissance de transformation, de transmutation, trouve un terrain d'élection dans l'état actuel des arts, dans les rapports qui les unissent à une certaine image du monde ou à l'idée qu'on s'en fait.

Pendant des siècles, l'homme ne vit dans le monde sensible qu'un reflet d'une vérité, d'un ordre, une certitude, mieux encore : une évidence. L'humour chez un Bosch par exemple ne pouvait être qu'une déformation de ce reflet, une inversion, une perversion de cet ordre qui lui permettait de s'affirmer contre lui, en lui empruntant ses moyens. L'humour était l'impossible, le monstrueux. Assez récemment, il est devenu non seulement le possible, mais tous les possibles. Le monde réel n'est que le point de départ, le point d'appui. C'est en le refusant, en s'y opposant, que l'artiste crée.

Tout créateur est celui pour qui toutes choses se substituent. Il ne peut en considérer aucune, même inventée et issue de son esprit, qu'il ne soit tenté de la retoucher, de la violenter, d'y mettre en quelque manière son sceau. Il faut convenir que jamais l'image du réel ne lui a fourni autant d'occasions, ni si tentantes, d'exercer ce pouvoir.

L'instabilité généralisée est devenue un état constant et probablement définitif. La matière n'est plus qu'énergie excitée; la nature, un foyer de dissociations et de destructions, de combinaisons. Elle est — du moins est-ce la supposition la plus récente — le lieu d'un conflit de forces opposées dont l'une, par son effet destructeur, rétablit perpétuellement l'autre dans sa durée et dans son équilibre. Il n'est pas jusqu'aux rapports logiques qui tenaient les données du réel si fermement

DUBUFFET. Le Pèlerin. Peinture. 1953. 116 × 89 cm.

(Coll. particulière)



liées aux notions et aux concepts, qu'ils ne pouvaient permettre le plus mince écart, qui ne se soient relâchés. Les logiques polyvalentes à *n* valeurs pullulent.

Le monde se fond et se déforme. Ce qu'on en voit tend à se réduire à des lambeaux d'étendue, tissus de trajectoires, de traînées et de sillons, de taches étirées, à un amalgame de perspectives. Tout se transforme en une sorte d'universelle anamorphose. Le regard ne capte plus que des rapports et des coordonnées. Tout peut se ramener à un jeu de substitutions indéfinies.

Comment l'artiste se sentirait-il encore près des choses ? Elles se sont détachées de lui. Il les traitera donc de haut et de loin. Il n'en voit plus que les *grandes lignes*, leur ligne d'univers. C'est ce qu'on appelle, d'un terme qui traîne un peu partout, le

MASSON. Égarés. Peinture, 1956

(Galerie Leiris, Paris)



PICASSO. La Grue. Bronze peint, 1952 (Galerie Leiris, Paris)

« sens du cosmique ». Mais ce flux d'univers que l'artiste croit sentir trembler au bout de son pinceau n'est après tout qu'une goutte de couleur, une émulsion qui ne doit qu'assez peu, sans doute, subir les pulsations de la matière sidérale.

Kandinsky conseillait d'arracher « la peau des choses ». Cette taie qui couvre le visible, qui est le visible, arrachée, les structures cachées, le squelette abstrait des formes paraissent.

C'est alors que l'humour entre en jeu. Il rapproche les morceaux de l'apparence, il les assemble à sa guise, prenant soin de laisser entre eux quelque lacune, il réunit le disjoint, retouche, fait varier tout ce qui peut, sous ses mains, devenir accident.

D'ailleurs, ce n'est pas d'hier qu'il est à l'œuvre. L'objet délivré de la cage de la perspective, l'artiste le lui a livré. On l'a vu se voiler, s'éclabousser d'ombres et de reflets. On l'a étranglé de raccourcis. On a soufflé sur lui une buée et tout a manqué de s'évanouir dans les irisations. Ensuite on l'a durci en volumes compacts et en arêtes, on l'a réduit à l'état de cubes et de cônes, de sphères, on a étalé autour de lui ses surfaces éclatées. Alors on l'a supprimé. Sur la *tabula rasa* de la toile, débarrassée de ses accessoires traditionnels, l'humour a étalé ses *valeurs* abstraites et a réalisé d'étonnantes *réussites*. N'est-ce pas lui encore qui, dans le même temps, a extrait des plus troubles profondeurs de nouveaux monstres et des espèces hybrides en grand nombre ? Enfin, il s'est tourné vers un mur et l'a flagellé des molles lanières jaillies de ses tubes. Des matériaux les plus insolites, il tire des effets qui font invinci-

blement penser à ces jeux du hasard et de la matière soumise aux forces aveugles, mais avec des choix souvent exquis. Il pétrit l'élémentaire et détourne l'objet, qu'il prend tel quel, de sa fonction, et par sa décision, sa promptitude à saisir les plus faibles rapports entre deux formes qui n'ont rien de commun et dont chacune est susceptible de figurer n'importe quoi, il fait une œuvre.

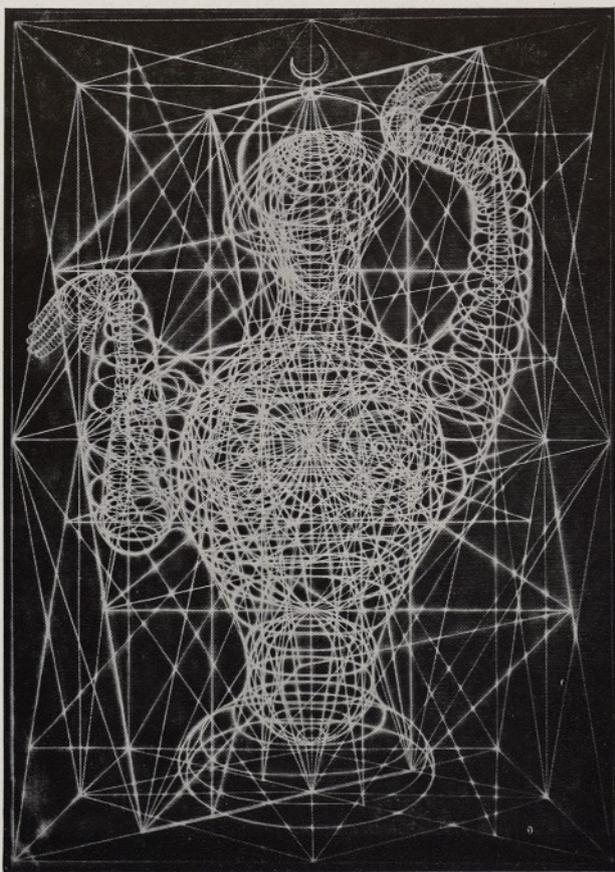
On pourrait écrire un singulier chapitre sur « L'éminente dignité du rebut ».

Proclamant l'incohérence aussi fortement qu'elle la nie en l'organisant selon ce qu'elle y a perçu, l'imagination négatrice dérègle l'apparence, rompt avec tout sens et lui substitue un *contre sens* qui de la réalité sensible fait l'ombre de quelque autre réalité. Chaque forme est prise ainsi dans le réseau de ses contradictions, et rayonne ses possibles.

Ce refus d'accepter le réel tel qu'il est, ou tel qu'il paraît être, place l'homme au centre du monde. Mais c'est un monde de rapports imprévisibles, une sphère de relations qui relèvent de son arbitraire seul et échappe aux cadres de toute logique. Univers des « possibles latéraux » où tout engendre son contraire et où s'opère à chaque instant la *coïncidence des opposés*.

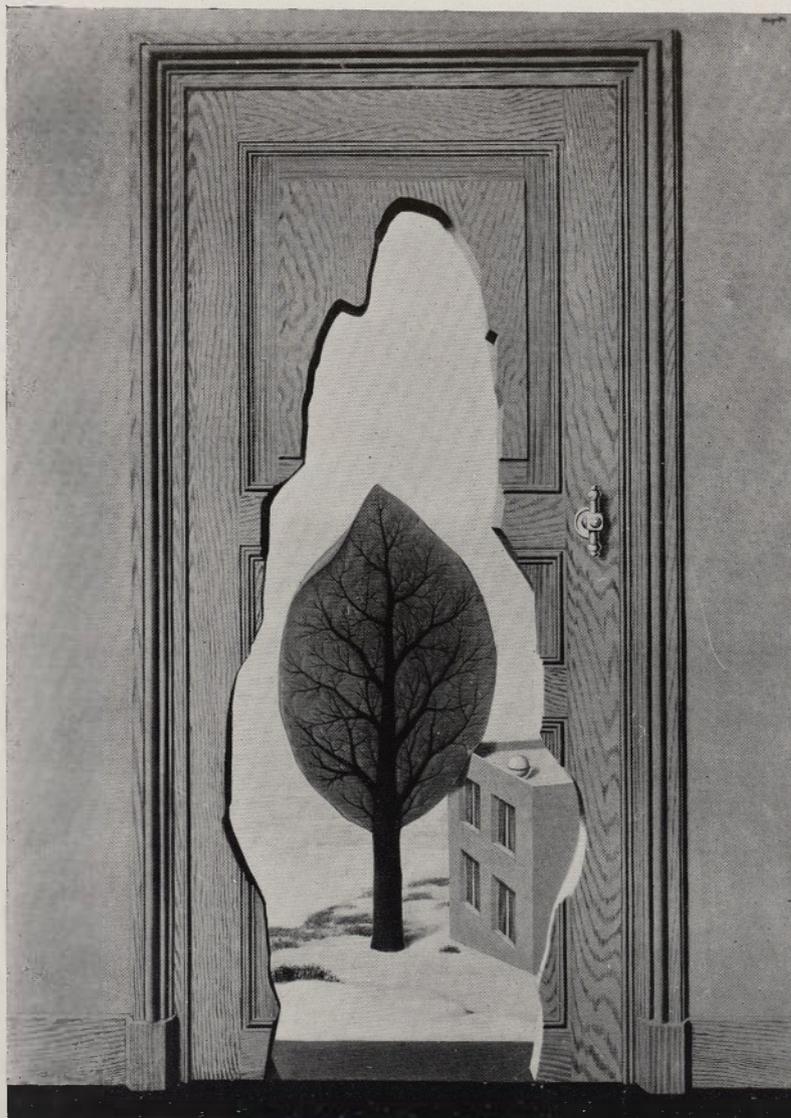
En un temps où les certitudes les mieux assurées, les notions, les mythes mêmes sont attaqués et se désagrègent de l'intérieur, où tout change prodigieusement et instantanément, où rien ne garde sa figure, l'humour exploite avec une vive et ardente verve, la fécondité abstraite de ses combinaisons. Il multiplie les essais imaginaires, institue des liaisons aberrantes, opère des substitutions sans fin et entraîne le regard non moins que l'esprit à on ne sait quels vertiges logiques qui font de l'œuvre

TCHELITCHEW. Fatma. Peinture, 1956. (Coll. Rive Gauche)



PICABIA. Le beau charcutier. 1920.

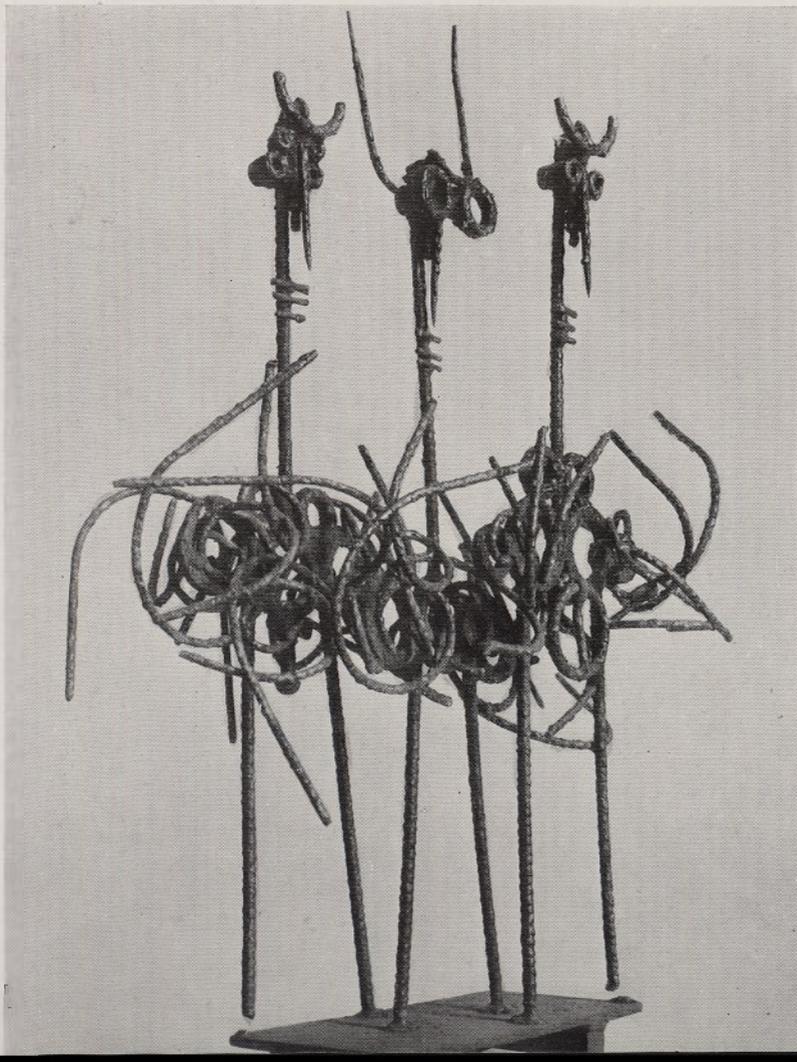
RENÉ MAGRITTE. La perspective amoureuse. 1935. (Coll. Giron, Bruxelles)





JACOBSEN. Poupée, 1956. (Galerie de France, Paris)

CRIPPA. Totem, 1954. (Galerie Naviglio, Milan)

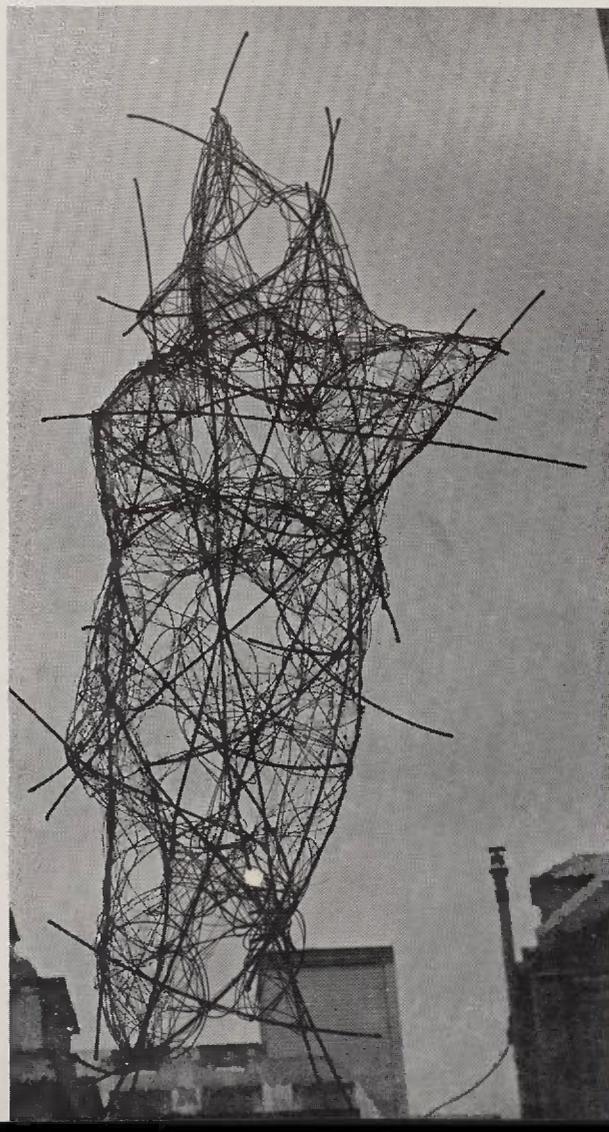


KARSKAYA. Collage, 1956. (Coll. particulière, New York)

d'art une figure parmi d'autres d'une réalité instable, mouvante, — fictive, et qui n'est jamais qu'un état précaire et instantané de la position et des pouvoirs de l'homme en présence de ce qui le sollicite et le presse de répondre par un acte, par un défi.

PIERRE VOLBOUDT.

CLAIRE FALKENSTEIN. Continuité, 1956 (Galerie Rive Droite)



Chroniques du jour

◆ SUPPLÉMENT AU N° 8 DE XX^E SIÈCLE ◆ JANVIER 1957 ◆

LA JEUNE SCULPTURE A LA BIENNALE

CHADWICK (Angleterre)

Il y a trop de littérature autour de Chadwick et des sculpteurs de l'école anglaise formée après la guerre sous l'influence de Moore. Les prétextes ne manquent pas de traduire en langage kafkaïen des œuvres qui, en réalité, concernent la sculpture, sa substance plastique et sa signification spatiale.

★

Il faut oublier les tentatives de la magie, les suggestions des contenus parce que les commentaires étranges et sophistiqués ne donnent pas la solution des problèmes que soulèvent les formes neuves inventées par la sculpture moderne.

★

Les « mobiles » de Calder furent la première réaction contre l'idée traditionnelle de la sculpture statique, indépendante du temps. L'œuvre de Moore qui repose pourtant sur les volumes et les profils a un développement rythmique qui peut passer pour le mouvement imaginaire et elle y ajoute un nouveau moyen d'introduire la lumière : l'ouverture, qui brise la continuité de la masse sculptée.

Les mobiles de Calder et la lumière de Moore sont les antécédents immédiats de l'œuvre de Chadwick qui, d'autre part, s'inspire de la sculpture dite primitive, telle qu'elle a été typiquement mise en formules au long des antiques civilisations méditerranéennes. Dans *Œil intérieur* (New-York, Musée d'Art moderne) le contraste entre le verre et le fer rappelle, par le dépassement du fait



LYNN CHADWICK. Teddy boy et jeune fille. Bronze, 1955



LYNN CHADWICK. Tourterelle agressive. Bronze, 1954

décoratif, une démarche caractéristique des créateurs d'objets de style « liberty » qui furent les vrais précurseurs du surréalisme. Dans *Œil intérieur*, le verre coloré, cerné par l'armature de fer peut vraiment figurer un mystérieux œil intérieur; de même, dans *Auditeurs* (1953) les plans concaves en fer suggèrent la vision d'un pavillon d'oreille mécanique ou d'un radar.

Ce sont là les premiers exemples dans l'œuvre de Chadwick de la transformation du donné réel en symbole. Il y a plus; le rapport entre les formes imaginaires et les formes utiles est suggéré, par Chadwick comme par Pevsner, sans conduire toutefois à une dangereuse confusion entre art et science.

Les formes utiles correspondent-elles aux formes artistiques? Sont-elles, jusqu'à un certain point, identiques? L'homme leur attribue-t-il une valeur esthétique?

Une sculpture de Chadwick prend, chaque fois qu'on la regarde une signification différente qui relève des problèmes et du sens du temps. Profils et lignes se rapprochent dans l'articulation des figures incorporelles. L'agencement de la sculpture la délivre du poids; l'objet est pénétré par la lumière, ouvert à l'espace mais sans qu'il soit anéanti en tant que forme.

Dans les *Saisons* (1955-56) il est allusion, dans *Bête* (1955) et dans *Rencontre* (1955) il est figure, mais, parce que le signe est un profil, il acquiert

une sorte de cruauté, d'agressivité. Les petits insectes maléficients de Butler et, aujourd'hui, les formes planes sont vants dans la mémoire de Chadwick.

Partant d'une conception de la sculpture qui en fait une aile soutenue par un réseau compliqué de filigrane, Chadwick a créé des images composées de plans ouverts qui épuisent les possibilités graphiques de l'armature de fer et, en même temps, celle de la matière rugueuse et opaque que forme le mélange du ciment et de la limaille.

L'imagination du sculpteur anglais trouve ses limites dans le schéma d'une architecture formelle très apparente comme dans *Vacca Shortborn*, c'est-à-dire dans une simplification stylistique du donné d'un monde zoomorphe particulier.

★

Humour et cruauté sont mêlés dans une ambiance de sécheresse et de perversion, que les sculpteurs anglais après avoir payé tribut à Calder et à Moore, créent en cédant à leurs secrètes inclinations surréalistes. On attribue des significations mystérieuses aux figures contournées de Chadwick qui ont parfois l'aspect de ramures intriquées, de broussailles hérissées d'épines ou de racines enchevêtrées, figures inquiétantes inspirées de la forêt primitive, figures qui semblent sorties d'étranges mythes sylvestres.

Par ses allusions à l'ésotérisme, Chadwick nous ramène à une époque où les formes de la civilisation avaient une signification plus dense, époque en partie historique et en partie imaginaire que, dans leurs aventures désespérément intellectuelles, les artistes d'aujourd'hui recomposent alors qu'ils souhaiteraient revenir à une nature vierge, capable de donner naissance à de nouveaux mythes poétiques.

★

La culture et l'intelligence ne suffisent pas à dissiper l'équivoque d'une difficile coexistence entre les éléments de la poésie nue et ceux d'un maniérisme stylistique raffiné que cherche constamment à obtenir l'homme moderne. Souvent le résultat est un chef-d'œuvre mais, trop souvent, ce chef-d'œuvre relève de la virtuosité technique. Les sculpteurs d'aujourd'hui ont « le goût de la matière » et Chadwick ne fait pas exception.

★

En définitive, on peut accorder qu'il a en propre une dimension autre, plus libre, distincte des réminiscences et même du prétexte — qui semble une loi catégorique pour trop d'artistes — d'un symbolisme existentialiste ingénu. Le recours au mystère et à la science moderne peut, chez un sculpteur doué comme Chadwick, permettre d'atteindre un contenu plus dramatique qui écarte la suspicion d'un jeu intellectuel dont la qualité et l'authenticité de l'inspiration poétique se trouveraient altérées.

GIUSEPPE MARCHIORI.

Venise, novembre 1956.

CÉSAR (France)

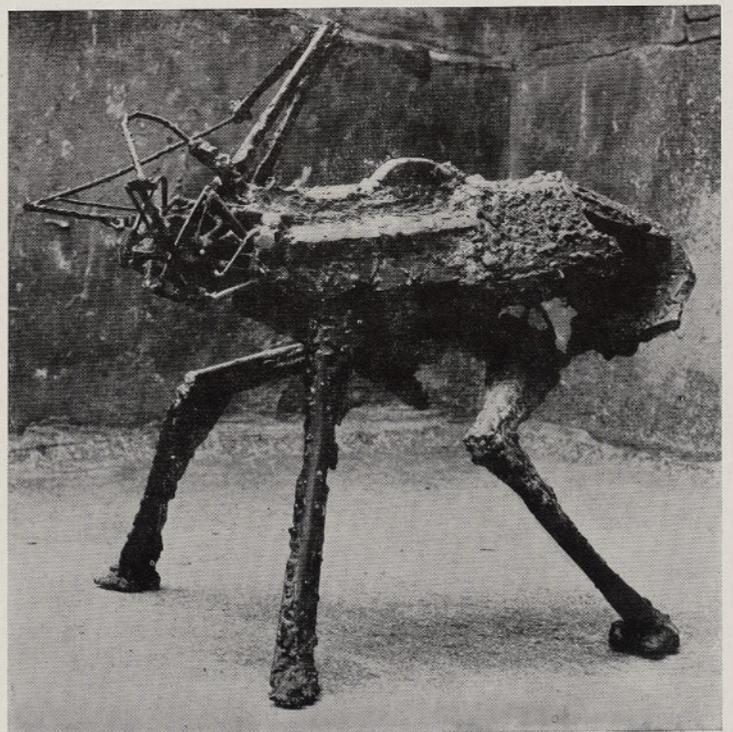
Nous vivons une époque de grand doute et d'angoisse où l'art — du moins l'art occidental — se préoccupe avant tout de redéfinir les définitions: les siennes propres, et celles de la matière. C'est dire que l'art d'aujourd'hui abandonne la notion d'œuvre pour celle de la recherche à tout prix, comme si une vue de l'univers ne valait plus une vue des métamorphoses internes, si petites soient-elles, de ses moindres composants. L'élan créateur est mal coté, le souffle suspect, le besoin de traduire le cosmos presque hué. Mais on applaudit telle formule mathématique, telle invention de second ordre, telle originalité voisine du canular.

En sculpture — mot aujourd'hui assez impropre; on devrait dire: création d'objets à signification extratilitaire — la constitution de la matière, les lois arithmétiques et l'emploi de formules inédites attirent plus l'attention que la personnalité ou la spiritualité de l'objet créé. C'est à deux extrêmes que se situent les curiosités: l'objet inidentifié à quoi le spectateur peut prêter toutes les significations qu'il veut, et qui n'est par conséquent qu'une manière de *réceptif à rêves*, et l'objet photographique: celui qui se contente de copier une vérité extérieure à sa propre essence.

L'heureuse apparition de César, voici à peine deux ans, suffirait à prouver combien ces pôles d'attraction sont

CÉSAR. Le homard, 1956

(Galerie Rive Droite)





CÉSAR. Le monstre ailé, 1956

(Galerie Rive Droite)

affaire de mode. César est-il le sculpteur *moderne*, qui cherche à imposer une nouvelle définition de la matière? Il n'esquive pas le problème, même s'il lui donne une réponse imprévue, car il ne s'agit nullement, pour César, de se limiter à une enquête de laboratoire. Il est trop *sain*, trop direct, trop vivant dans ses réactions d'homme — et d'homme qui a connu le besoin — pour ramener l'art à des considérations d'esthète. Il refuse de se battre avec des chimères, ou des idées sans corps. C'est pourquoi sa matière première — ou, pour employer un vocabulaire à la mode, la réduction atomique de sa matière — est déjà un objet : c'est à partir de clous, de rivets, de vis, de tringles, d'écrous, de rayons de bicyclette, de lamelles, qu'il compose un objet nouveau, un objet à lui. C'est comme s'il affirmait : « Je ne puis accepter que l'objet que j'invente soit la somme d'autant de molécules, d'autant d'atomes, d'autant de neutrons. Ce sont là des termes scientifiques abstraits dont il n'est pas certain qu'ils ne soient un jour remplacés par d'autres termes abstraits. L'infiniment petit, pour moi, est déjà un objet palpable, un objet connu, un objet commun, et c'est lui qui sert de cellule organique à l'objet final que je compose. » Il en résulte que César est plus proche que la plupart des artistes de notre temps non seulement de la réalité, mais encore d'une réalité reconnaissable dans ses moindres éléments constitutifs. C'est, dans la structure même de ses objets une manière de réalisme au carré.

Mais quelle est la nature de l'objet final ainsi obtenu par la soudure de plusieurs objets pré-existants? Il semble que César réponde à plusieurs préoccupations, et qu'il satisfasse à peu près toutes les tendances psychiques de l'époque. Il faut ajouter qu'il le fait instinctivement, et non par éclectisme calculé. S'il sculpte (ou forge, ou compose, comme on voudra) une chauve-souris, elle est à la fois une chauve-souris réaliste, une chauve-souris fantaisiste et humoristique qui admet un certain degré de métamorphose à peine amorcée, où l'on devine déjà le parapluie et la langouste, par exemple; elle est un monstre en pleine explosion intérieure; elle est une *machine à rêves*, en dernière analyse, mais sans jamais cesser d'être une véritable chauve-souris. Et c'est, en fin de compte, la chauve-souris qui l'emporte. Tel est le pouvoir singulier de César : il permet à l'objet un rayonnement dont l'imagination ne peut que se louer, mais il lui confère une pertinence qui ramène l'imagination à son point de départ.

On est, devant un objet de César, comme devant un objet redéfini, après l'avoir vu passer par toutes les phases du doute et du merveilleux. Il en garde, avec une force peu commune, des qualités de surprise, d'ironie, de fraîcheur, qui n'entament à aucun moment ses qualités purement plastiques. Ce retour à la réalité n'en est que plus sûrement une garantie de poésie.

ALAIN BOSQUET.

On ne saurait ne pas partager l'opinion que Mme Herta Wescher expose sur la Biennale de Venise, dans un remarquable article publié par la petite et vivante Cimaise : « La parade monstre qu'est cette exposition, à laquelle cette fois participaient 34 nations, ne prétend pas être un salon d'avant-garde. Le choix des exposants confié à des commissions officielles de goûts très différents, donne presque inévitablement lieu à un mélange désespérant. La critique alors n'a pour seul plaisir que celui de la découverte fructueuse ici comme partout. »

Nous sommes également de l'avis de Mme Herta Wescher sur les rares exceptions qui méritent d'être signalées : le pavillon Suisse où l'on pouvait admirer une rétrospective des œuvres de Sophie Taeuber-Arp et les très vivantes sculptures de Robert Müller et de Bodmer, ainsi que le pavillon américain qui nous offrait de beaux tableaux de Tobey, Kline, Kooning et surtout un remarquable Pollock. Evidemment nous ne pensons pas avec Mme Wescher que la salle consacrée à Juan Gris fut ennuyeuse. Il y avait peut-être trop de beaux tableaux, rivalisant les uns avec les autres, tandis que la salle Mondrian plus « fascinante » avait été conçue pour donner une image immédiate du chemin parcouru par l'artiste à partir d'une « nature morte » de 1911, jusqu'au célèbre « New York City », peint en 1942, deux ans avant sa mort.

Avec tous ses défauts, la Biennale offre cependant un panorama plus exact et plus animé de l'art contemporain que ne le fait l'exposition presque clandestine du prix Guggenheim au Musée d'Art Moderne.

Signalons enfin les quelques récompenses qui nous paraissent avoir été attribuées à des artistes qui les méritaient — tout en regrettant que « l'Entente Cordiale » ait sacrifié Giacometti à Chadwick (beaucoup mieux présenté, il est vrai) — Prix international de peinture : Villon; Prix international de sculpture : Chadwick; Prix national de la gravure : Music; Prix national de peinture : Afro; Prix du Musée de Sao-Paulo : Robert Müller; Prix Einaudi : Consagra.

S. L.

CONSAGRA

(Italie)

CONSAGRA. Colloque (175 × 100).
Bronze 1956

L'activité artistique de Consagra a commencé après la guerre et son talent a mûri bien vite à Rome où il s'était arrêté après avoir suivi les troupes américaines depuis sa Sicile natale. La vocation précise qui l'animait l'orienta aussitôt vers de nouvelles formes plastiques et de nouveaux contenus. Il a écrit récemment : « Pour l'artiste, il s'agit de se trouver déjà prêt en lui-même à appréhender la réalité et non de rapporter des faits extérieurs, déjà réalisés et particuliers où le sujet, seul, indique le contenu de la réalité (à moins que le contenu se trouve dans les éléments formels empruntés). Il faut conquérir le contenu : il faut le construire ».

★

C'est pourquoi Consagra croit à « la nécessité de la sculpture » — c'est le titre de l'un de ses manifestes — il prend ainsi position contre Martini qui y voyait « une langue morte ».

★

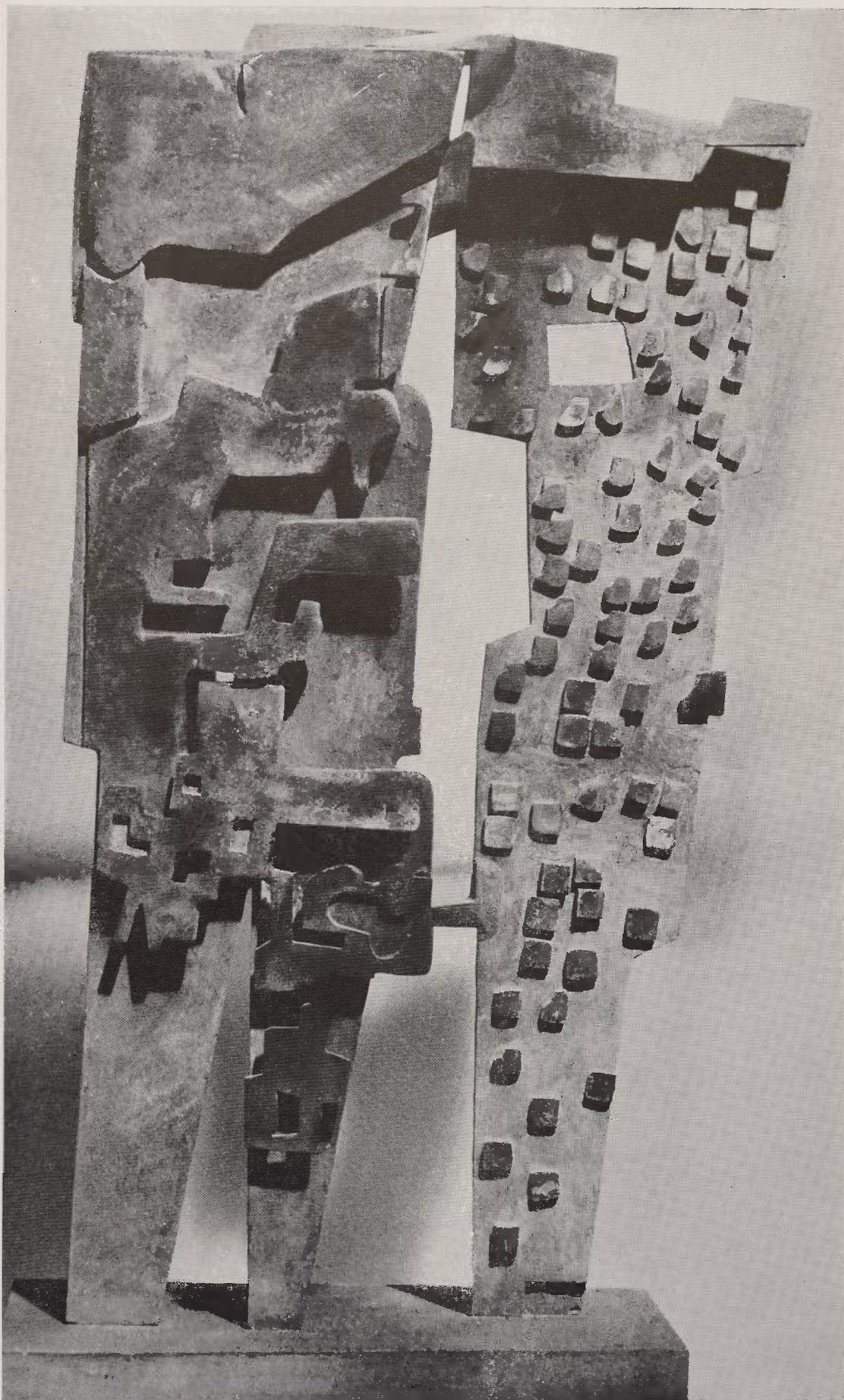
Consagra est convaincu qu'il « nous faut avoir notre propre sculpture, née de notre pensée, découverte au terme de notre propre aventure » d'autant plus que « l'homme est dans l'espace et la sculpture est dans l'espace ».

★

Consagra se propose de réagir contre la beauté des formes pures mise à la mode par l'école abstraite (pour lui, l'art non-figuratif est la révélation d'un monde inhumain) et de combattre toute déformation issue d'éléments naturels ou mécaniques où cette école trouve ses motifs. C'est un peu le programme du groupe *Forma* que quelques amis ont constitué à Rome en 1947.

★

Tout de suite après la guerre, en 1945, Consagra se proposa de rendre quelques aspects des événements survenus dans ses petits bronzes où la figure reproduisait une réalité expressionniste, écho des tendances manifestées à Rome plus de dix ans auparavant par Scipione et par Mafai et qui, bien qu'en sommeil, fermentaient tout doucement. Puis en 1947, quand il se fut convaincu du peu d'efficacité de ces figurines, qu'il ne jugeait pas adéquates au rôle qu'il



leur avait assigné dans l'histoire qui se faisait, il voulut approfondir le processus de la création et introduisit dans l'image un autre moyen de connaissance. C'est alors qu'il créa une série de constructions verticales, aux sveltes lignes droites, aux profils modulés qui semblent battre la mesure tandis qu'oscille un espace clos, la voûte grandiose du ciel. Ces schémas rythmiques étaient toutefois encore en équilibre entre un sursaut capable de hausser leur sacome comme un trophée et une retenue où l'image n'était que préfigurée.

★

Transpercé l'écran de l'espace qu'il remplaçait par un plan de lignes scintillantes, il n'arrivait plus à l'emplir et se contentait de tracer sur la surface restante un raccourci

d'arabesque. Après ces tentatives qui révèlent une idée neuve de la construction, Consagra s'est aperçu que ces formes présentaient une idée mais ne la développaient pas; l'idée ressemblait à une phrase inachevée dans une période; pour cette raison la sculpture était vidée de cette substance humaine que lui-même voulait y introduire.

★

À partir de ce moment — vers 1950 — Consagra commence un discours plastique plus efficace et ses segments de lignes sont liés comme des phrases dans l'ensemble de la période, tant il est vrai que, sur une surface dont on broie la dureté polie on finit toujours par emprisonner la lumière du modelé. D'une certaine façon, les figures de Consagra reposent sur la

terre et supposent un contact assez étroit entre extérieur et intérieur pour que l'un envahisse l'autre. Pour cette raison, elles ne sont pas les symboles de réminiscences éloignées dont la signification est de montrer la distance qui nous en sépare, et figurent non une aspiration mais une réalité tangible.

★

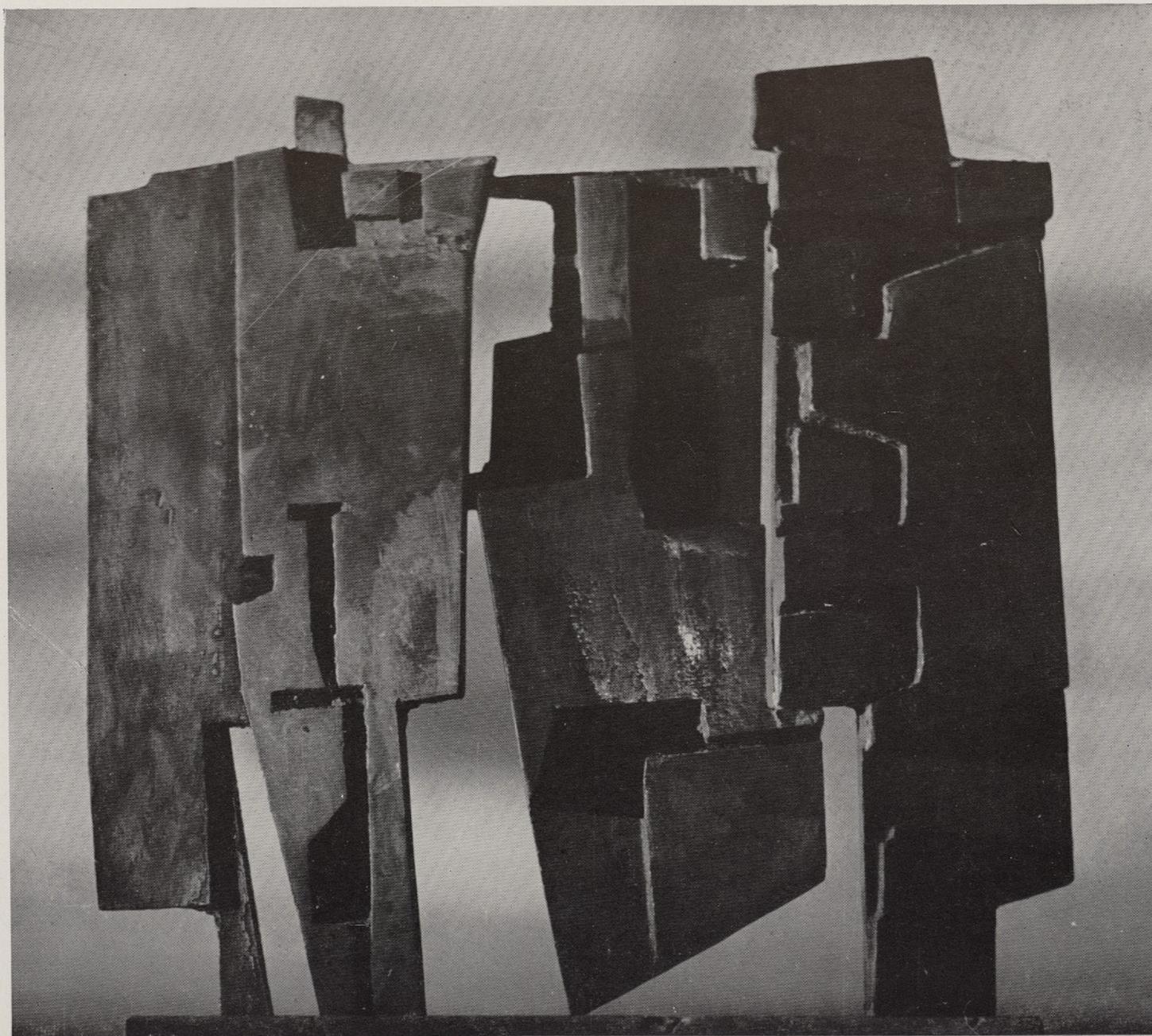
Consagra recherche cette simplicité, ce caractère immédiat de l'acte créatif et, c'est pourquoi sa sculpture n'est pas en ronde-bosse, elle se contente de se présenter de face, présentation qui n'est pas fragmentaire car certaines indications de profondeur sont des éléments plastiques qui caractérisent ce qui devrait se trouver à la surface, présentation qui est ainsi capable de se suffire comme le fait un bas-relief. Ce qui est neuf chez Consa-

gra c'est précisément d'éviter tout procédé de trompe-l'œil, de soustraire la forme plastique à l'emprise du pathétique sensuel, sentimental ou métaphysique et d'avoir réussi à déterminer une image plastique au moyen de combinaisons de plans non déformés, par une prise de conscience de la réalité détachée du temps. Que le cubisme et certaines recherches de Picasso puissent transparaître au premier abord dans l'ensemble du développement n'empêche pas que l'œuvre s'affirme par sa qualité propre, par le rythme parfait de la composition, son articulation raisonnée — des quantités de dessins précèdent la mise en train de l'œuvre — et la marque impossible à confondre d'une beauté nouvelle: beauté qui n'est pas celle de Phidias, bien entendu, mais qui repose sur un idéalisme préconçu soumis à une intense réflexion.

UMBRO APOLLONIO.

CONSAGRA. Colloque public (198×198). Bronze, 1956

(Coll. Samuel Marx. Musée d'Art Moderne de Chicago)



SIGNORI

(Italie)

SIGNORI. L'Ange-Violon. Marbre noir de Carrare, 1953
(Collection particulière, Paris)

La forme dans l'espace, lorsqu'elle est soustraite à toute allusion à la réalité, tend vers quelque absolu, s'approche d'aussi près que l'on voudra de la forme en soi. Mais il se peut que l'artiste n'accepte pas de rompre cet attachement au réel et se refuse à l'éliminer tout à fait. L'œuvre cesse d'être l'image d'un cas particulier de la forme, entaché de rappels trop précis; elle devient une manière d'effigie abstraite où se consomme en un petit nombre de traits et de relations impersonnelles, l'élément unique, le *moi* pur qui habite notre sens et survit à son effacement.

Les œuvres de Signori, de son aveu même, ne sont jamais anonymes. Elles gardent pour lui, et pour lui seul, le reflet d'un visage, d'une attitude, d'une émotion, d'un instant privilégié, d'un contact.

Dégagée ainsi de toute individualité et cependant pénétrée de la présence d'un être, l'expression plastique s'apparente aux images élémentaires, à ces archétypes primitifs, polis par le temps, hors du temps, semblable à ces figures sans figure qui brillent dans l'imagination géométrique des Anciens.

Ceci explique peut-être que les thèmes principaux de la forme soient chez Signori, la stèle et le torse, — stèles tronquées, cambrées, torsos d'Eros et de Vénus dressés en façon de fuseaux; et ces « portraits, ces faces larges et plates, vagues miroirs offerts à la ressemblance essentielle, qui concentrent les traits inexistantes et leur substituent l'absence sereine de toute pensée.

C'est à Carrare où les carriers découpent le marbre en tranches égales que l'artiste a pris l'idée de ces feuillets d'espace, minces, doucement creusés et comme usés par l'effet de lentes et patientes pressions qui les réduisent à n'être plus que des modulations de surfaces en lesquelles le volume s'est fondu. Leur rigueur les empêche d'empiéter jamais sur l'épure du sensible que la courbure du contour cerne et comprime en volumes plats. Mais la sensibilité qui les innerve y laisse de transparents sillages; une nuance changeant avec la lumière qui s'y pose, un pli d'ombre presque invisible. L'œuvre semble animée seulement par une espèce de rotation sur elle-même qui fait onduler ses bords et la fonde dans une ligne souple qui s'incurve et se cambre, serpente autour d'elle-même. Aucune tension, aucun excès n'altère cet art qui se pare de réserve et trouve dans le sens le plus juste de la mesure et dans le raffinement de la forme, la beauté secrète qui est la grâce.

PIERRE VOLBOUDT.



ROBERT MÜLLER

(Suisse)

Cette année, à la Biennale, le pavillon suisse était sans doute l'une des plus réjouissantes surprises. La Confédération ne s'était encore jamais si brillamment présentée dans le concert des nations. Depuis des années, on pouvait penser que l'art contemporain avait traversé nos vallées sans y laisser de traces. Eh bien, les organisateurs du pavillon helvétique auront cette fois fait trop bonne mesure : car il n'y a tout de même pas encore, entre Jura et Grisons, dix-sept sculpteurs non-figuratifs de quelque intérêt international. En exposer moins eut produit meilleur effet.

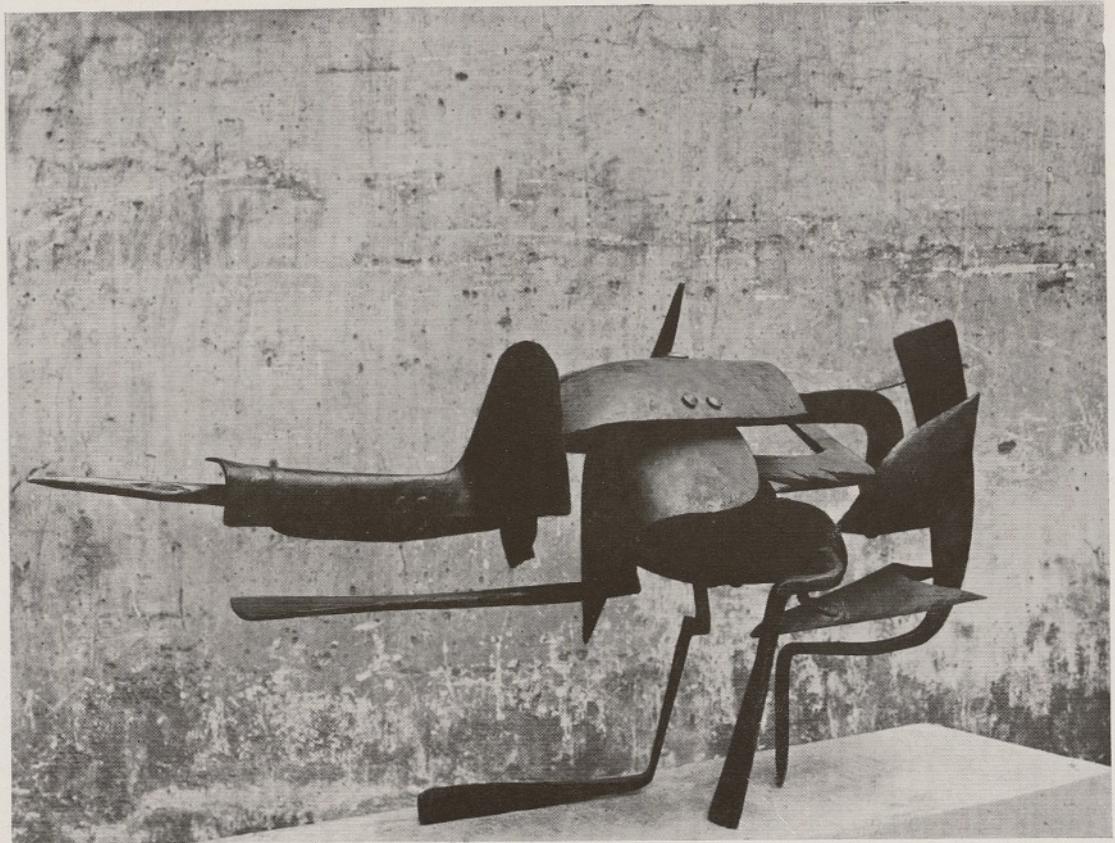
★

A côté d'artistes plus connus et plus âgés — Sophie Tauber-Arp (1889-1943) et Walter Bodmer (53 ans) — le jeune Zürichois Robert Müller (né en 1920) fut une vraie découverte, même pour nous autres Suisses !

★

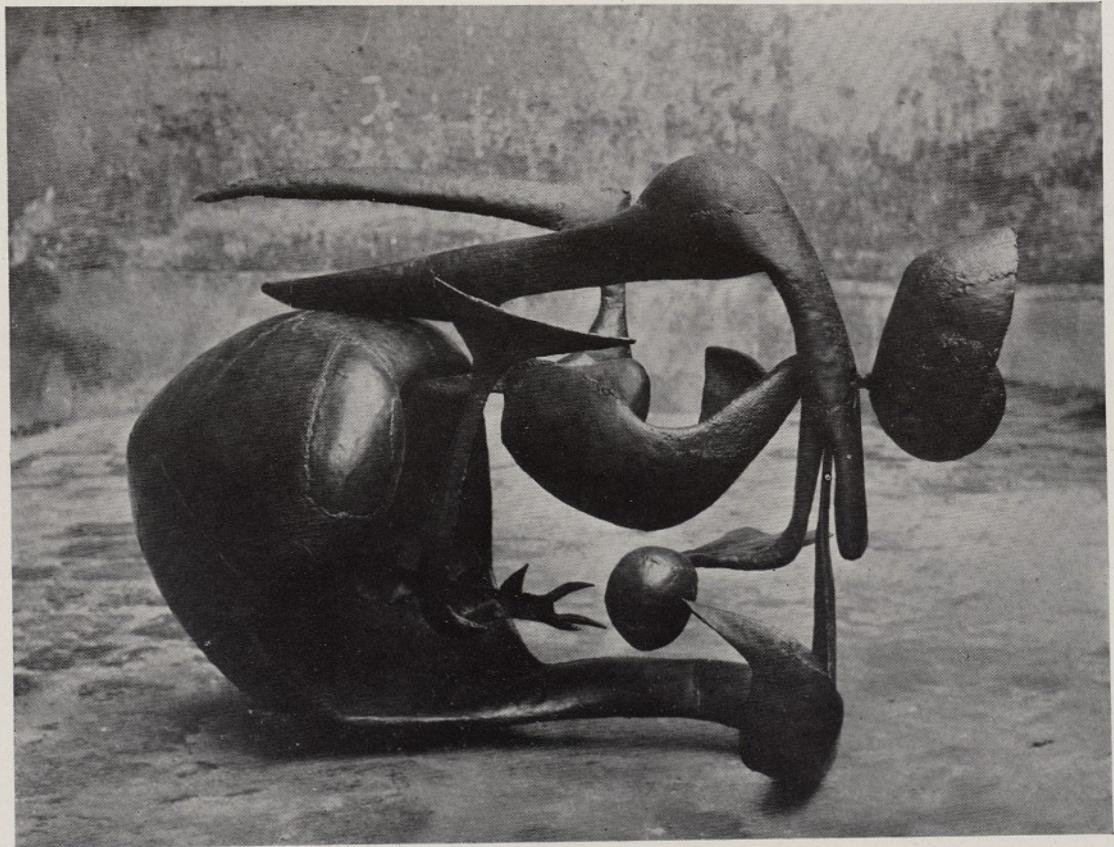
Notre pavillon devait sa force d'attraction juvénile à ses cinq figures de fer forgé. C'est avec une intensité plastique et une vigueur de représentation spatiale peu coutumières qu'il modèle ses créatures, insectiformes ou crustacées. Les deux possibilités fondamentales de la sculpture — remplir l'espace ou l'attaquer, l'enfermer — s'allient dans ses œuvres en un équilibre puissant. Et des trois natures potentielles de la forme — la forme de croissance organique (animaux et plantes), la forme d'édification inorganique (montagne, caillou) et la forme d'élaboration humaine (maison et outil) — Müller a la passion la plus profonde pour la première. La manière est aussi étonnante que l'originalité inventive de ses thèmes plastiques. Müller dispose d'une technique de forge d'une rare puissance. Dans leur exécution, ses plastiques sont aussi éloignées de la virtuosité que de la grossièreté. C'est comme si l'on voyait, devant son enclume, un solide forgeron de village. Et cela donne à sa fantaisie formelle une base d'une fermeté, d'une santé, inhabituelles.

GEORG SCHMIDT.



ROBERT MÜLLER. La langouste, 1955

(Musée de Sao Paulo)



ROBERT MÜLLER. La Broche, 1955

(Musée de Sao Paulo)

FUTURISME

Le premier manifeste des peintres futuristes a été publié le 11 février 1910. Il a été lancé au Théâtre Chiarella de Turin le 8 mars 1910.

Cette même année, Marinetti est allé à Moscou et à Saint-Petersbourg, où ses conférences sur le Futurisme ont eu un énorme succès. Les journaux de Moscou et de Saint-Petersbourg lui ont consacré des colonnes entières. En 1914, quelques mois avant la Grande Guerre, Marinetti fit un deuxième voyage en Russie. Mais



Couverture du livre de Larionov *Rayonnisme*, édité à Moscou, en 1913.

cette fois-ci, il ne fut pas reçu avec le même enthousiasme.

Les numéros de janvier-février 1914, du journal *Nov*, publièrent une polémique invitée Marinetti au nom de l'Association *Les grandes Conférences* et le peintre Larionov, chef du groupe des peintres *Queue d'âne*. Ce groupe était en réalité un groupe de peintres futuristes.

LARIONOV accusait Marinetti d'être « un traître au futurisme » et voulait qu'on le reçût avec des œufs pourris. TASTEVÉN défendait Marinetti et voulait qu'on le reçût avec des bouquets de fleurs.

À la suite de cette polémique, un groupe d'écrivains futuristes, appelé *Guilée*, décida de ne pas assister aux conférences projetées, en signe de protestation, et fit différentes déclarations dans le *Nov* du 5 février (n° 19). Voilà donc de jeunes écrivains russes, qui, après le voyage de Marinetti en Russie, 1910, se déclarent *futuristes russes*, mais des futuristes qui n'ont rien de commun avec les futuristes italiens.

Mais il y a mieux. Ils continuent leur déclaration en disant qu'il ne saurait être question d'imiter les Italiens, vu que leurs œuvres sont antérieures à celles des Italiens, puisqu'elles ont été publiées en 1907 dans le *Vivier des Juges I*. Or dans le livre où j'ai puisé ces renseignements¹, il y a cette note : « La date de 1907 est

substituée à celle de 1910, afin de prouver la priorité des Russes sur les Italiens ».

Maïakovski voulut mettre un terme à ces polémiques. Il rédigea une déclaration conciliante, dont voici la teneur : « Laisant de côté les plaisanteries sur « les œufs pourris » et les « bouquets de fleurs », nous exprimons notre opinion sur la rencontre avec F. T. Marinetti et sur notre attitude à l'égard de son activité littéraire : tout en niant d'avoir emprunté quoi que ce soit aux italo-futuristes, nous indiquerons cependant un parallélisme littéraire : Le Futurisme est un courant général né dans la grande ville, qui anéantit toute différence nationale. La poésie de l'avenir est cosmopolite. »

Cette déclaration dut mettre fin à la polémique, et Marinetti retourna à Milan où l'appelaient d'autres manifestations; il reste toujours que, en 1910, lorsqu'il alla pour la première fois en Russie, il n'avait jamais été question ni de Futurisme, ni de Rayonnisme, ni de Constructivisme, etc. C'est en 1912 que Maïakovski fonda la première *École futuriste russe*, avec Khelebnikov, Bourliouk, Severianna, Jgatiev, Guedov, Cherchenievitch, Kamenski, Kroutihonikh, Liwchitz. En 1913, il publia un *Manifeste futuriste* sous le titre : *Gifle au goût du public*. (Ce titre est typiquement futuriste.)

Quant aux assertions de Larionov, selon lesquelles le Rayonnisme serait, lui aussi, antérieur au Futurisme, Mme Kandinsky possède le texte d'une conférence prononcée à Saint-Petersbourg le 10 décembre 1912, dans laquelle David Bourliouk a parlé de l'évolution du concept du Beau dans la peinture, et à cette occasion il a nommé les cubistes, les futuristes, les « valets de carreau », mais il n'a pas dit un mot du Rayonnisme qui n'existait pas.

Au premier Salon d'Automne de Berlin en 1913, tous les mouvements artistiques étaient représentés excepté le Rayonnisme dont personne n'avait entendu parler.

Dans un numéro de *Der Bleue Reiter* de 1912, était reproduite une œuvre de Gontcharova dans un esprit : peinture populaire russe.

En revanche, en 1913, Larionov a publié un *Manifeste du Rayonnisme*, édité à Moscou. Dans ce manifeste, il était question du Futurisme.

Il ne faut donc qu'une préséance relative à ces questions de préséances. Mais devant l'insistance avec laquelle certains critiques affirment cette inexistante préséance russe à l'égard du Futurisme, il fallait rétablir les faits d'un point de vue historique et objectif.

G. S. L.

1. Ces notes viennent du livre *De Marinetti à Maïakovski* de G. Lehmann. Édité de la Gare, Fribourg, Suisse, 1942.

CAPOGROSSI

Giuseppe Capogrossi n'utilise qu'un signe; c'est un débris de ferronnerie qu'il aligne ou qu'il accole, qu'il masse comme les épis de la moisson le long d'allées lumineuses et curvilignes, qu'il suspend aux barreaux brisés d'une grille à moitié imaginaire. Il le transforme aussi en créations surnaturelles ou en plantes graduellement issues de terre et dont les sommités gonflées laissent parfois échapper leur pollen et le grain de pollen est encore une variante du même signe.

Parfois le tableau est noir, vraiment blanc et noir, luisant comme du ripolin, ou touché trois fois de terre de Sienne, ou cinq fois de couleurs qui vont du jaune au rouge en passant par l'orange et le rose. Le plus souvent, le signe est noir, mais il peut être orange ou lilas, ou blanc lorsque le fond est noir. Parfois, les signes envahissent la toile dans tous les sens comme le feraient des graffiti d'enfant et, d'autres fois, des registres, des compartiments, une ligne ondulée les partagent, les canalisent. Parfois le signe est minuscule et, d'autres fois, il paraît grossi par le microscope. En certaines occasions les grands et les petits signes coexistent dans le même tableau.

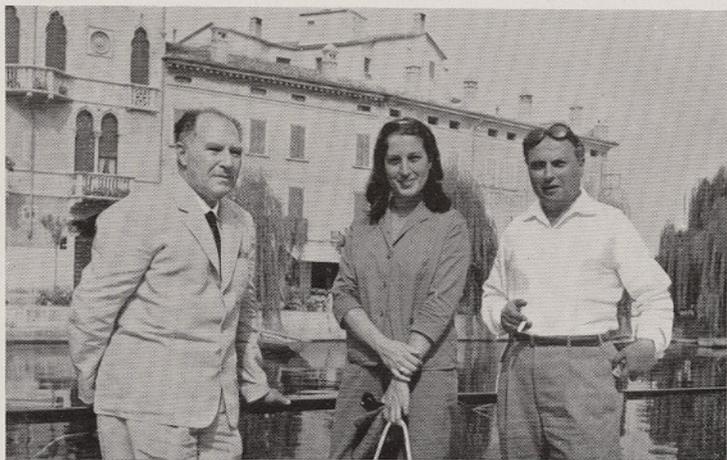
Le peintre use surtout du blanc, du noir, du rouge, de l'orange, du jaune, plus rarement du bleu et du vert; ces couleurs et leur distribution sont d'une justesse miraculeuse.

Pour la première fois, nous voyons

à Paris une exposition personnelle de Capogrossi. Les vingt-deux toiles que montre la Galerie Rive Gauche exercent une irrésistible séduction. Comme dans une assemblée de jolies femmes, la beauté de chacune ajoute à l'éclat des autres, chaque tableau fait valoir l'ensemble. La répétition du signe unique offre ici plusieurs sens et qui tous intéressent. Il y a là l'obsession des rêves mais aussi, paradoxalement, la lucidité d'un esprit exceptionnellement doué pour l'analyse. Il y a surtout un humour qui, pour être exprimé par des moyens plastiques, n'évoque pas moins une musique extrêmement subtile et sûre dans ses effets qui vont de la broderie malicieuse au grand coup frappé brusquement pour couper court aux billevesées de l'imagination.

On écrit généralement que Capogrossi est un peintre abstrait depuis 1949. Il y a peu de peintres abstraits semblables à Capogrossi. Chez lui, tout est mouvement et tout est ordonné, la fleur de fer de son signe se serre et s'épanouit, elle semble devenir tour à tour la glace et le gâteau d'*Alice au Pays des Merveilles* pour forcer un passage mystérieux ou retrouver une clé perdue. Elle danse, seule, tout un ballet et ne se ferme que pour mieux se rouvrir et communiquer à la toile le profond frémissement de la vie.

MARIA LUZ.



Suivant l'exemple des grandes universités des États-Unis, l'Université de Milan a organisé une exposition de Capogrossi à Gargnano sur le lac de Garde dans une villa où pendant l'été les étudiants étrangers peuvent suivre des cours. Voici l'artiste en compagnie de l'écrivain Milena Milani et d'un ami.

A propos de la belle exposition itinérante de Sonia Delaunay en Italie (Venise, Milan, Rome) organisée par M. Cardazzo, on me reproche d'avoir écrit dans la préface au catalogue : « Robert Delaunay qui donna le disque à la peinture pure en 1912 »...

Les italiens ignorent en effet que Robert Delaunay peignait des disques depuis 1906 (*Manège des Cochons* refusé au Salon d'Automne). Évidemment ce n'était pas encore les contrastes simultanés inspirés par les théories de Chevreul, mais c'était déjà de la peinture pure (néo-impressionnisme). J'aurais donc dû écrire en 1906 et non en 1912. Mais j'ai choisi cette dernière date parce qu'elle marque le moment où le disque devient un élément caractéristique de l'œuvre de Delaunay.

S. L.

DEUX GRANDES RÉTROSPECTIVES A PARIS : FERNAND LÉGER ET HENRI MATISSE

Cet été, le Musée des Arts décoratifs a présenté une rétrospective de l'œuvre de Fernand Léger : plus de deux cents tableaux et dessins dont aucun n'est inutile. Toute la vie d'un grand peintre est là dans son harmonieuse unité. On part du *Jardin de ma mère* (1905) et on termine, cinquante ans plus tard, dans un autre jardin où deux oiseaux volètent devant un tronc d'arbre (1955).

Léger peignait comme s'il n'avait jamais rien appris avant d'« inventer » sa peinture. Il peignait ce qui lui semblait beau : les tons francs de la gamme fondamentale : le bleu, le rouge, le vert, le jaune surtout qui multiplie l'espace, des objets : clefs, ressorts, charpentes, fleurs et pots, parce que l'objet est plus parfait que l'être humain, certaines figures de femmes qui ressemblent à de beaux vases... On a dit qu'il peignait sans ferveur, c'est faux : ce qui est absent de son œuvre c'est la passion avec son aridité, ses paroxysmes. La hardiesse de Léger est juste, sûre, naturelle et il faut voir là ce qui empêcha de devenir populaire un artiste qui exerça pourtant une influence considérable en de nombreux secteurs de l'activité artistique contemporaine : décors, affiches, cinéma. En d'autres circonstances, ses projets de logements polychromes eussent éveillé un intérêt général mais le temps de Léger était trop vieux pour lui.

Il n'y a rien que ce peintre ne doive à lui-même : formes, rythmes, couleur, composition. Je veux dire rien qui ne doive à son style personnel car il est évident que les formes de la feuille, de la coquille, de l'échiquier, de la tige, de la femme, celle des clefs et des bois chantournés ont servi auparavant aux peintres, seulement Léger les a transformés. Cette rose et ses épines, cette feuille qui abandonne l'essence de sa couleur, cette moire d'une chevelure qui s'écroule ce sont ses formes, ce ne sont pas des signes bien qu'elles apparaissent en différents tableaux.

Les emprunts chez Léger sont rares : le disque de Delaunay, les lignes droites de Mondrian, une petite Joconde de collage surréaliste ont le caractère de citations dans un discours, le discours généreux et fort des figures-objets du nouvel espace, des tons purs. Jeunes femmes à la longue coulée de cheveux, roues bleues des tombereaux campagnards, vases aux beaux flancs sur une table invisible et présente, voici un bel univers tout neuf et même les hommes à casquette des *Constructeurs* une fois juchés sur des échafaudages légers ne gâtent plus les structures métalliques et le ciel nuageux. Enfin les organisateurs ont réussi à montrer certaines œuvres que beaucoup n'ont jamais pu voir jusqu'ici, la série des *Remorqueurs*, par exemple, ou la *Ville*,

cette toile magnifique dont l'immense échappée dans l'espace contraste si vivement avec la cage d'escalier hantée par des ombres humaines. A elle seule *La Ville* méritait la visite d'une exposition en tout admirable.

La rétrospective de l'œuvre d'Henri Matisse au Musée d'Art Moderne est une exaltation du bonheur. Cela tient sans doute à ce que la salle qu'on trouve à l'entrée, qu'on retrouve à la sortie, est ornée de quelques grands collages dont le dessin et la couleur sont étourdissants. Nus bleus, vitraux, panneau où tourbillonnent des feuilles multicolores, une grande céramique où s'épanouissent des feuilles d'acanthé, en font un palais des fées. Cet ensemble unique et merveilleux date des dix dernières années de la vie du peintre; on ne peut en rapprocher pour la perfection que les œuvres d'une autre décennie, celle de 1910 à 1920 environ, l'époque de *L'Atelier rouge*, de *La Fenêtre bleue*, de *La Leçon de piano* où mûrit ce génie heureux.

Pourtant Matisse avait commencé par peindre des natures mortes qui semblaient copier la patine fumeuse de certains tableaux de musée, des nus aux reflets métallisés de mouches à viande où une paire de souliers roses paraissait un accessoire inquiétant de récit pour l'Enfer des bibliothèques. Vite la palette s'éclaircit et voici le Matisse fauve — assez sage à côté du Vlaminck de la même époque. Matisse pointilliste, et des nus encore, nus plus clairs que ceux du début mais d'un ton assez terne. Après, c'est la grande décennie et vient à sa suite le succès : on se dispute les odalisques les demoiselles aux robes brillantes, les fleurs... Le peintre se repose, s'amuse à ces toiles éclatantes, un peu simples, à ces jeux de virtuose de la ligne et de la couleur. Ce ne sera que presque au bout des avenues de la vieillesse que le génie le plus profond de Matisse reflorira : lui faisant créer ces découpages, formes jaillies directement de la couleur et qui lorsqu'elles tenaient encore aux ciseaux devaient contenter chez le peintre une ambition de sculpteur. Là est l'aboutissement de cette œuvre dans la vibration de la couleur et la grâce de l'arabesque vigoureuse et suave qui se confond avec elle.

Quelques très bonnes sculptures et des livres illustrés de qualité inégale complètent cette exposition qu'on aurait souhaité plus importante — beaucoup de grandes collections n'y sont pas représentées — mais que sa disposition parfaite transforme en un lieu d'enchantement.

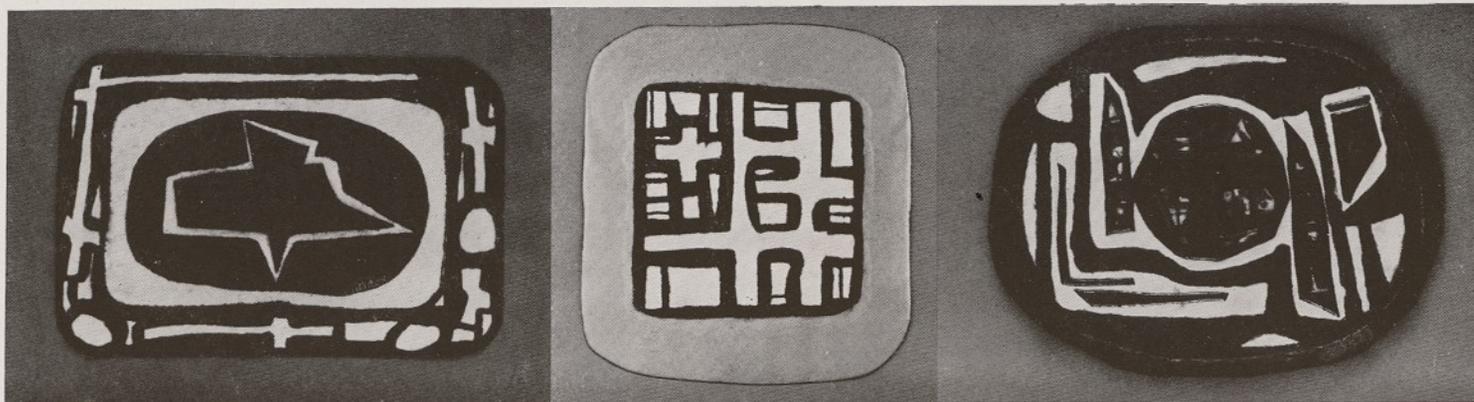
MARIA LUZ.



LÉGER. La Joconde aux clés. Peinture, 1930

MATISSE. La leçon de piano. Peinture, 1917





MANESSIER ET LES ÉMAUX DE LIGUGÉ

Lorsque, en 1951, la Galerie de France abrite la première exposition parisienne des émaux de Ligugé, tous exécutés d'après des œuvres ou des maquettes des plus grands peintres contemporains, Manessier n'est pas représenté.

Or, nous connaissons déjà Manessier. Et même, une première tentative de transposition d'une toile a été tentée; mais elle a abouti à un échec. Échec de notre part, c'est bien évident! Manessier, néanmoins, s'en estimera responsable...

Les années passent. Rouault continue de nous confier des œuvres récentes, qui toutes seront traduites avec ferveur. Puis, d'autres peintres acceptent l'épreuve, car c'en est une.

Et Manessier? Nous ne perdons pas le contact. Son œuvre, dont nous suivons les développements, nous attire toujours davantage par la spiritualité de son message et ce quelque chose qui, en elle aussi, semble appeler l'émail. Toutefois ce que nous appellerons sa musicalité, l'accord subtil des tons, les variations autour d'un même de ces tons, sans le secours de la figuration: tout cela, qui nous charme, nous est aussi un obstacle.

Un jour nous avons avec lui un long entretien qui porte surtout sur des contingences techniques, et semble ne pas conclure.

Une année passe donc encore et nous nous retrouvons dans son atelier, tout jonché de papiers découpés aux contours variés. De cet étonnant ensemble se dégage une impression de vitalité créatrice à la Picasso. Ce sont évidemment des maquettes d'émaux. Comment est-ce possible? « Elles vous attendent depuis un an », dit simplement Manessier.

C'est sans doute le moment le plus heureux de l'histoire de l'atelier de Ligugé, depuis celui, où, il y a sept ans, Rouault s'est exclamé à la vue de notre première transcription: « Vous avez de l'audace ».

D'abord il ne s'agit pas de maquettes, mais de projets, précise Manessier. Non qu'il fasse le modeste. Il s'est volontairement limité, renonçant à s'exprimer, se bornant à suggérer. Il dit comment ses « projets », qu'il qualifie de « primaires » ont été

conçus afin de laisser à l'artisan, au technicien, le maximum de liberté. Aussi nous engage-t-il à user de cette liberté en modifiant ce qui ne convient pas, en élaguant, en enrichissant, en combinant des éléments. Et il se résume: « Je voudrais ne plus m'y reconnaître ».

Ainsi commença l'aventure. Car c'en fut une. En quoi? Peut-être s'agit-il d'une libération de l'« art appliqué », considéré d'un point de vue plus spirituel, dégagé de ce possible des servitudes de la lettre. La liberté dévolue à l'artisan était inhabituelle. Pourtant c'étaient bien les intentions de l'artiste que nous avions prolonger et à développer. Il s'agissait donc toujours de fidélité, d'une fidélité plus intérieure, — d'autant plus exigeante — compatible avec des innovations techniques encore imprévisibles, comportant des risques accrus. Oui, c'était bien l'aventure.

Au demeurant, disons que parmi les « projets » de Manessier, plusieurs furent utilisés en véritables maquettes et que l'artiste approuva cette forme de travail (même dans ce cas, il fut heureusement surpris de l'apport de l'émail).

D'autre part, le travail d'émaillage se répartissant en de nombreux états dont chacun est fixé par une cuisson, il reste toujours la possibilité de réserver à la dernière les retouches demandées par l'artiste.

Ainsi, dans des objets comme le grand plateau ovale portant en son centre un médaillon flanqué de formes verticales, et le plat ivoire aux formes très allongées — qu'il semble bien avoir « pensés en émail » — Manessier juge que notre apport a été significatif: apport qui, pour lui, consiste non pas seulement dans l'appoint d'une matière précieuse, mais dans une présence de l'objet dans l'espace, ce qu'il n'escomptait pas. L'apparition fortuite de volumes faibles mais suffisamment sensibles, ou leur création motivée par des exigences techniques bien naturelles, introduit dans la composition un élément plastique qui apparente ces objets, nous dit encore Manessier, à la sculpture en couler qu'à la peinture. Le dessin, la couleur sont de lui. Mais ses maquettes, où les seuls élé-

ments colorés sont faits de papiers collés, nous ont automatiquement suggéré la technique des incrustations: de petits émaux transparents, chatoyants, incorporés lors d'une cuisson à l'objet principal. De la sorte, les formes essentielles se trouvent mises en évidence avec la rigueur du champlévé ou du cloisonné, mais en outre le galbe de ces pièces rapportées apparente leur rôle décoratif à celui des cabochons. A mesure que Manessier élaborait ses projets, il allait, suivant une loi générale de la création artistique, se dépouillant et s'élargissant. En fin de compte il ne travaillait plus qu'à la couleur, sans le secours de la couleur, proposant des motifs largement traités. Cette même loi de libération allait nous guider dans nos réalisations.

Un autre plat ovale porte deux formes jumelées évoquant deux poissons. Une matière rocailleuse et mouvementée surgit d'un fond rouge vif, fluide et sensible.

Les deux disques noirs porteurs de glaives représentent le terme de l'évolution vers la manière très largement traitée. L'apport de la cou-

leur s'est limité aux gros cabochons rouges. Ces pièces, les plus vigoureuses de l'ensemble, sont gardées de la sécheresse par les passages que l'oxydation due au feu a ménagés sur le pourtour des incrustations. Des reflets animent suffisamment le relief pour procurer l'aspect précieux considéré à juste titre comme caractéristique de l'émail.

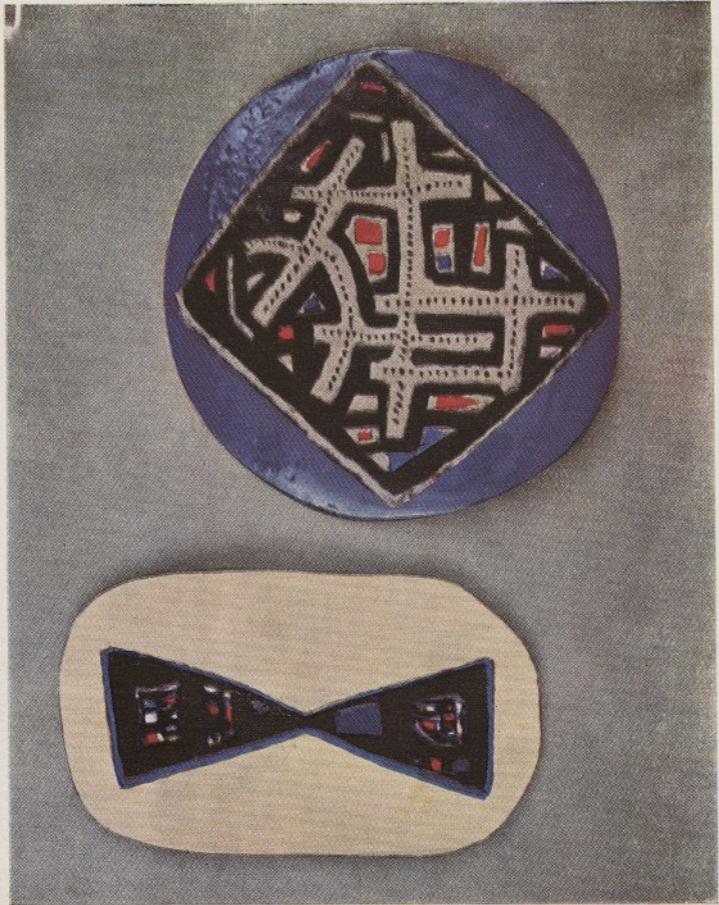
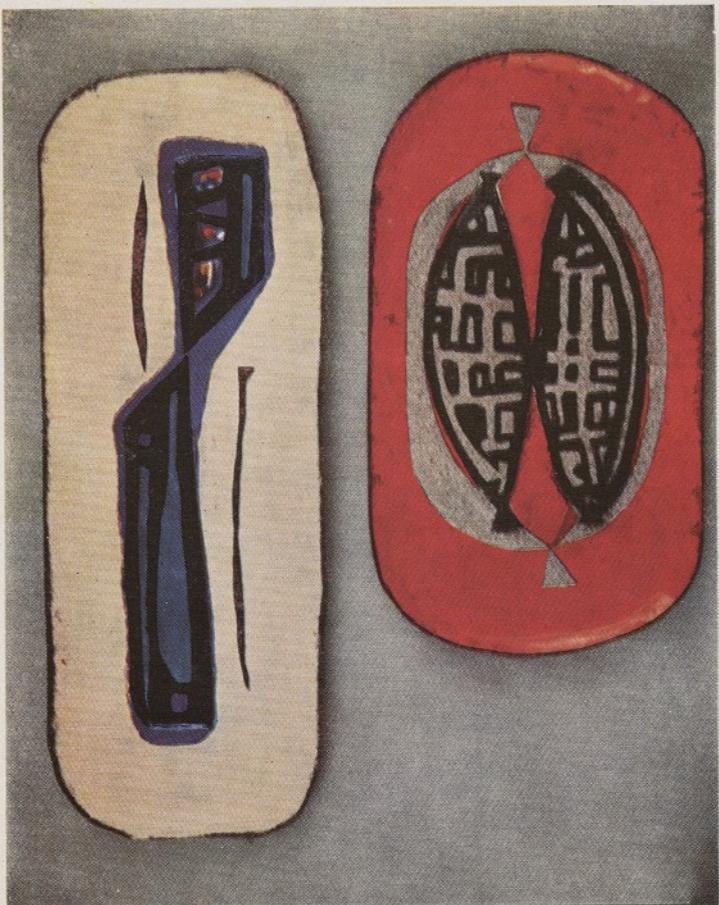
★

Nous espérons que ces lignes aideront à situer nos travaux par rapport à la technique de l'émaillerie en général et par rapport à la vision artistique de Manessier. Avons-nous réellement mis la première au service de la seconde? Le peintre nous l'a assuré, qui reconnaît pour son œuvre ces émaux bien qu'ils ne sortent pas de ses mains. Nous reconnaissons la dépendance mutuelle de nos deux œuvres, et nous aimons cette dépendance. N'est-elle pas plus que l'image, la substance même de notre idéal, qui est quête de Dieu dans l'humilité — par l'humilité?

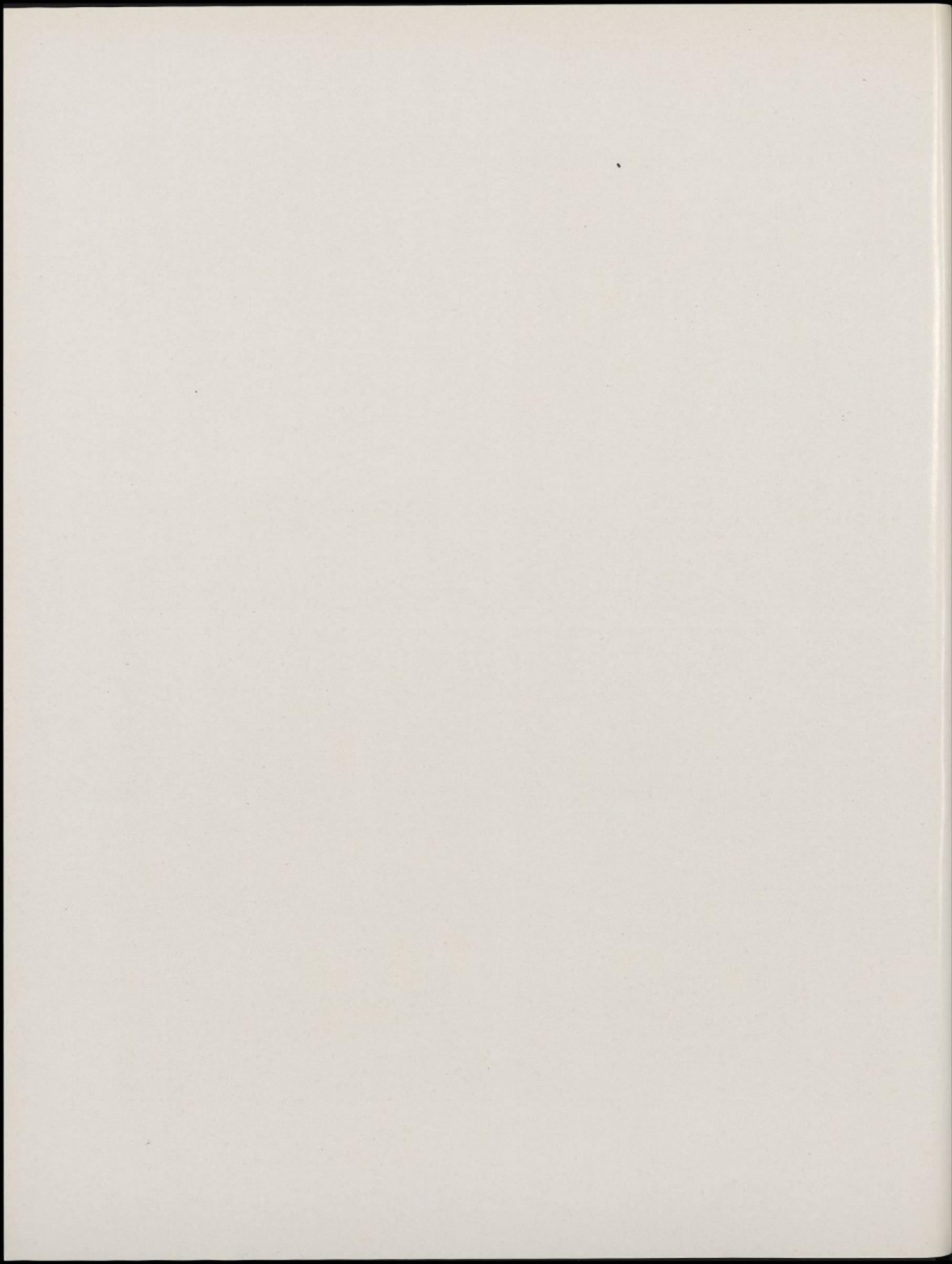
DOM JACQUES DUPEUX.



MANESSIER et sa femme à la campagne



MANESSIER. Émaux exécutés par les moines bénédictins de l'Abbaye Saint-Martin à Ligugé



LES PSALIMPSESTES DE GENTILINI

En avril 1950, à Paris, la Galerie Rive Gauche présentait avec succès la première série des « cartes italiennes » de Franco Gentilini.

Aux Français qui avaient connaissance de l'Italie grandiose de Chirico et quelque idée de l'œuvre de De Pisis — images sévères et images frivoles de nos pierres et de notre lumière — l'interprétation humoristique que Gentilini donnait de la cité et de la vie italiennes devait paraître particulièrement caustique et malicieuse. Gentilini avait compris que notre grande architecture : Panthéons, cathédrales, palais, ne sont plus que des symboles usés, des objets brisés, des catafalques vides. Dans une venelle de Rome, il avait assisté devant un portail majestueux, au déchargement d'un camion de fromages de chèvres qu'on allait entreposer dans de somptueux salons abandonnés. Il avait bien compris que, seul, le grouillement du menu peuple, l'agglomérat des marchands et des colporteurs, des charlatans et des mendiants, des bouffons et des amoureux pouvait ramener un reflet de lumière sur les mausolées assombrés. Ainsi est chargée de lumière

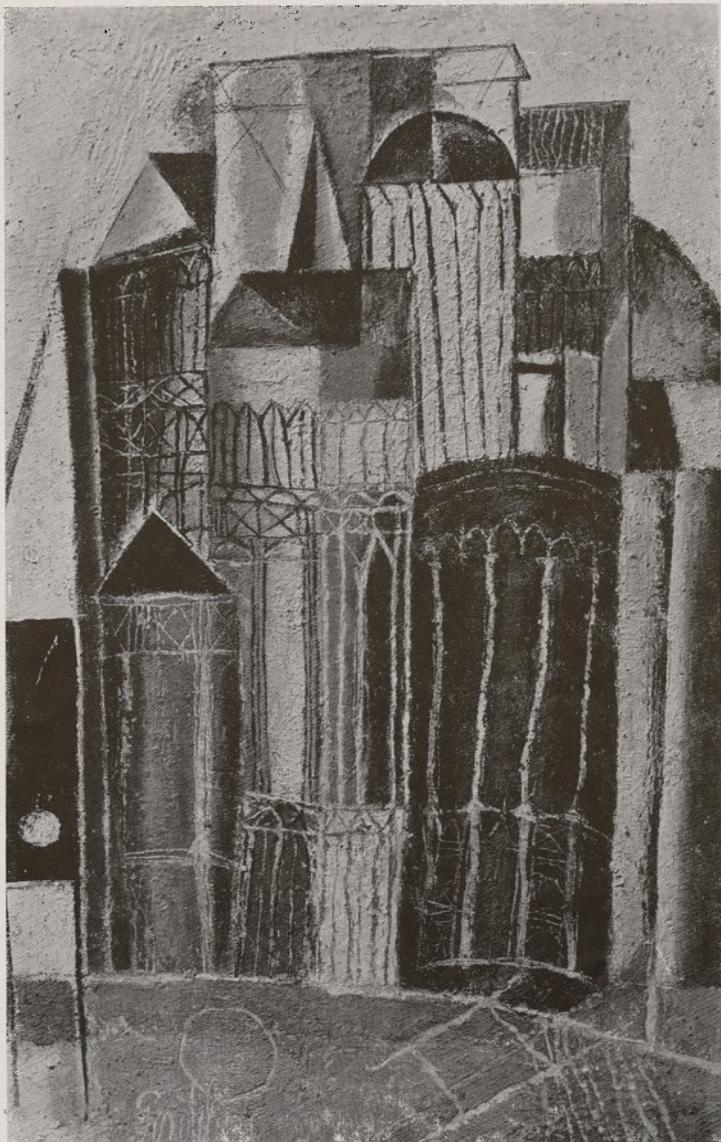
la vieille qui porte du mout aux chats du Forum de Trajan.

En écrivant ces épigrammes, ces anecdotes, Gentilini a donné un très subtil commentaire à l'antithèse éternelle de la grandeur et de la misère. Contre les murs croulants d'une abside millénaire il appuie une bicyclette, il peint un soleil explosif — de tir à la cible — au ciel de la cathédrale de Modène. Ses tableaux doivent être examinés en profondeur, couche par couche, comme les psalimpsestes : il y faut une bonne vue et beaucoup d'amour.

Il n'est pas surprenant que cette lecture hérétique de textes officiels et la version qu'il en donne dans notre langage puissent nous convaincre et nous plaire avec ses contrastes de préciosité et de désinvolture, comme un compromis entre le style du journaliste et celui de Racine.

Il nous faut accepter cette syntaxe, cette écriture oblique et désarticulée qui veut être spontanée à force de recherche, qui, à son point de perfection veut aboutir au griffonnage et, les calques déchirés, veut oublier ses modèles.

LEONARDO SINISGALLI.



GENTILINI. Paysage Sicilien, 1954

(Collection particulière)

Nous avons vu à la Galerie « Rive Droite » quelques portraits grandeur écran, de Appel. C'est le portrait du sculpteur Martin qui a surtout retenu notre attention pour ses indéniables qualités plastiques. De même, le « tachisme » de Bryen paraît vouloir se situer maintenant non pas au delà, mais au cœur de la peinture (Galerie Stadler.)



APPEL. Portrait d'Étienne Martin (Galerie Rive Droite)

→

←
BRYEN.
Peinture, 1956
(Musée de Lyon)

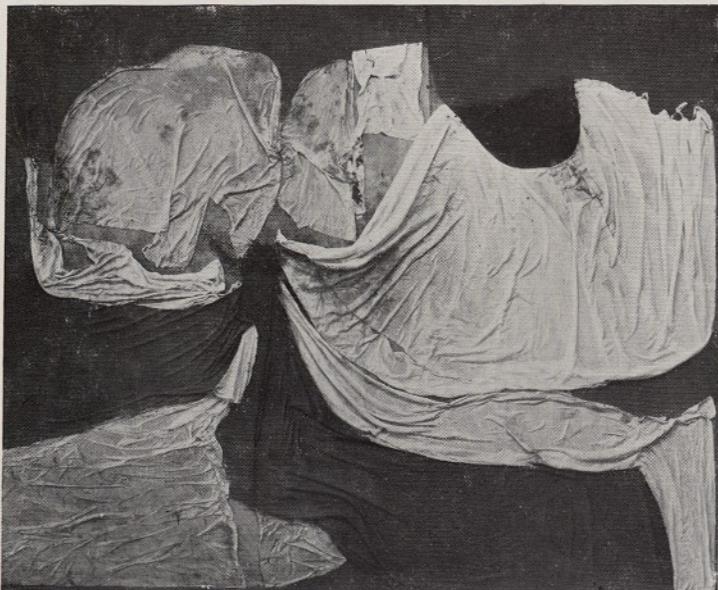


BURRI

Les peintres de ce temps, quoique on dise et quoique eux-mêmes, souvent, ils veuillent faire croire, n'ont guère cessé de prendre dans la nature la source de leur inspiration, ou tout au moins d'interpréter des formes et des tons qui sont dans le monde extérieur. Simplement, ils ont aperçu, et ils sont en train de nous montrer, un nouveau visage de la beauté universelle : celui des taches et des fissures dans le plâtre ou le bois, des têtes des tôles rouillées, des tissus souillés et rompus, des coulées de pétrole sur le trottoir, du sable ridé à basse mer, des coupes biologiques sur le plateau du microscope et des coupes géologiques dans les montagnes ouvertes à la mine. Ainsi Burri nous offre une représentation du monde que je trouve, très particulièrement grandiose parmi toutes celles qui nous sont aujourd'hui proposées. Avec lui, sans doute, la « peinture » (au sens étroit du terme : travail au pinceau) est largement dépassée, puisque ses matériaux favoris sont les agglomérés de liège, les vieux sacs, toutes les espèces de loques, la ficelle et le gros fil, les goudrons, la colle, les laques et vernis industriels. Volontairement limité à ce bizarre arsenal, il en retire une œuvre qui est surprenante également du point de vue plastique et du point de vue poétique (ou spirituel).

Sur le plan plastique, qui est essentiel car c'est la réussite ou l'échec en ce domaine qui fait la différence entre l'artiste et le faiseur de curiosités, Burri depuis longtemps a gagné la partie; son allure est inimitable, et ses imitateurs (il y en a) ont perdu le souffle à vouloir le suivre. En s'amusant, mine de rien, il arrive, par le simple jeu des toiles de sac, des étoffes brûlées et des coutures, à créer des profondeurs, des reliefs, des rapports aussi purs que les caractéristiques effets d'ombre et de lu-

BURRI. Tout rouge, 1956



MUSIC. Paysage siennois, 1955

(Collection particulière)

mière que les oppositions tonales de Rembrandt ou que les noirs et bruns accords de la meilleure peinture espagnole.

Littéralement, Burri est un homme *acbarné*. Son œuvre, en renouvelant complètement l'idéal romantique, nous présente une infinie débarrasée de tout le fatras qui depuis des siècles l'appesantissait, si brutale et si nue, moderne aussi, que les timides l'ont jugée scandaleuse.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.

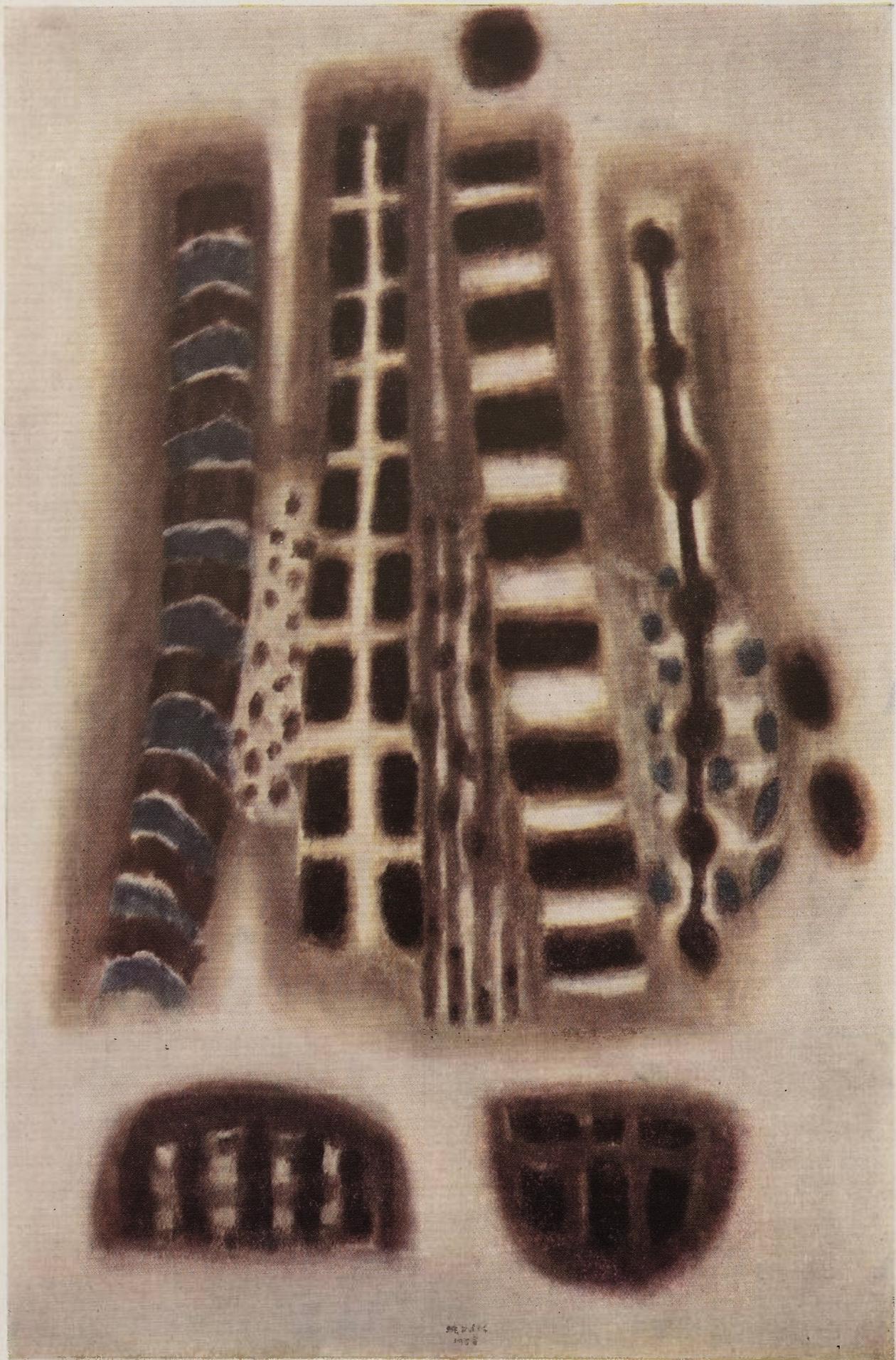
POÉSIE DE MUSIC

Qu'un artiste s'impose tout d'un coup à l'attention la plus circonspecte que son œuvre apparaisse soudain avec toute l'évidence de sa vérité humaine, avec toute son originalité d'expression, c'est un phénomène qui n'est plus très courant à notre époque. Il arrive, certes, que grâce à une impudente publicité ou par l'effet de spéculations, une nouvelle étoile s'allume au firmament de l'actualité. Mais cette étoile s'éteindra aussi vite qu'elle a brillé. Ce n'est pas ce succès de mauvais aloi et sans lendemain qu'Antonio Music a obtenu, encore moins cherché, lorsque son exposition de mai 1956 à la Galerie de France, à Paris, et le Prix de la Gravure que lui attribua bientôt après le jury international de la Biennale de Venise le révélèrent au public. Music n'était pas cependant un inconnu, à tout le moins des amateurs qui suivent tant soit peu l'activité artistique. On savait qu'il était né en 1909 à Gorizia, dans l'ancienne Illyrie, qu'il avait successivement étudié à Zagreb, à Madrid, en Italie, qu'il avait séjourné plusieurs années en Dalmatie avant de s'établir à Venise, en 1940. On savait qu'en 1951 il avait partagé avec Corpora le Prix de Paris, décerné à Cortina d'Ampezzo par un jury de critiques français, auquel j'eus l'honneur de participer. C'est d'ailleurs ainsi que je fis connaissance avec l'œuvre et

avec l'homme. En 1952, Music expose pour la première fois à Paris, à la Galerie de France, où dès lors il exposera régulièrement chaque année, car c'est à Paris qu'il a décidé de travailler. Bien lui en a pris, puisque ce milieu, où maints artistes étrangers avaient déjà pris conscience de leur vocation, lui a été particulièrement propice.

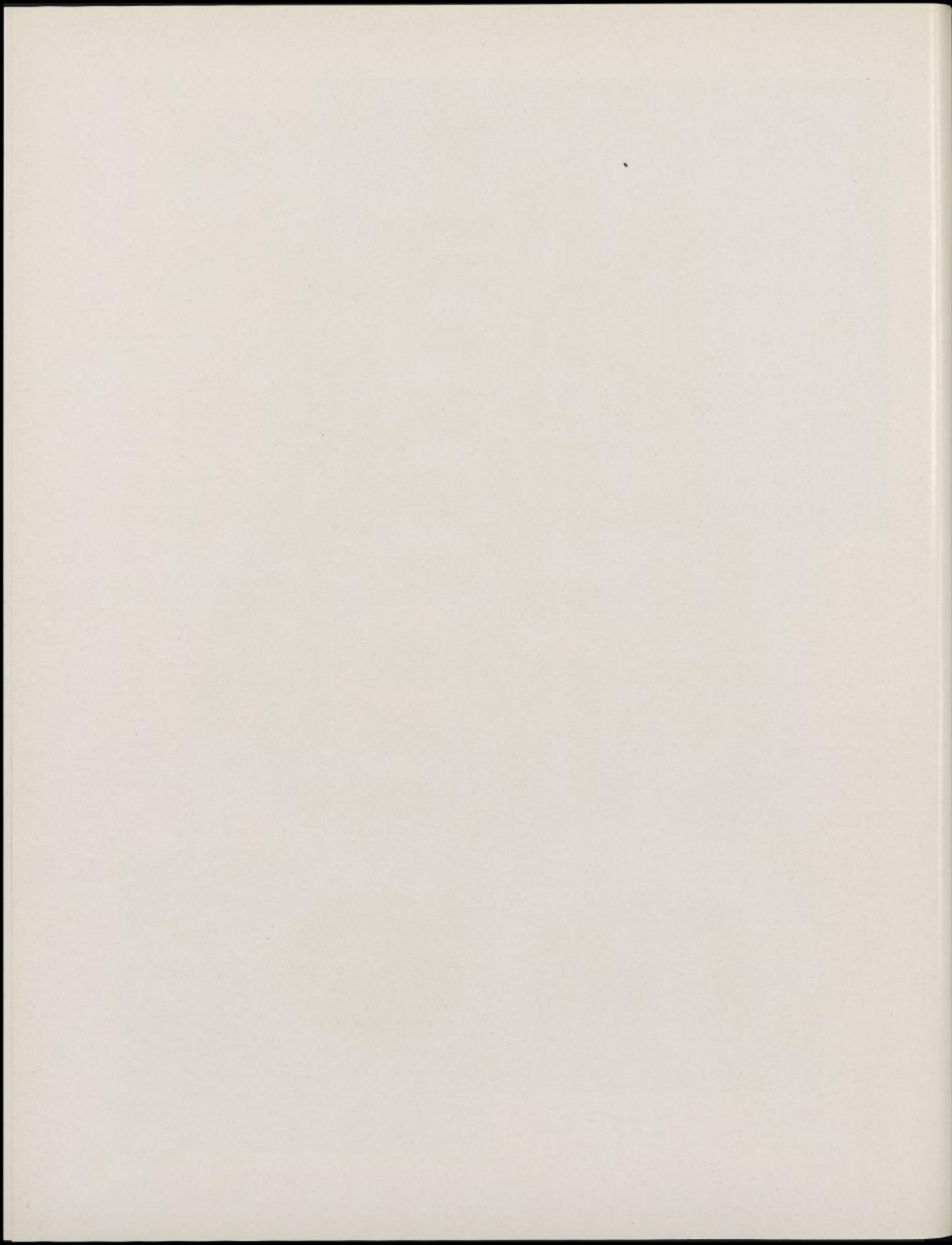
J'avoue que ses toiles n'accusaient pas à mes yeux un progrès surprenant, que de 1952 à 1956 rien n'y faisait prévoir l'heureux épanouissement qui allait réveiller pour elles mon intérêt. C'était toujours des paysages aux formes arrondies, des silhouettes sommaires et furtives, des chevaux simplifiés un peu à la manière des figurations rupestres, des portraits rappelant ceux du Fayoum, les mêmes tonalités grises et sourdes, la même atmosphère orientale, la même saveur paysanne, le même style enfin, indifférent aux tentatives et aux recherches de l'art contemporain.

Il faut croire que derrière cette fidélité à ses origines et à ses goûts cheminait obscurément la sève qui devait stimuler ses facultés et enrichir ses moyens, de façon aussi remarquable qu'imprévue. Cette exposition de mai 1956 indiquait non seulement un regain de l'inspiration, un recours à de nouveaux thèmes, mais encore une vision nouvelle, une écri-



MUSIC. Barques de Palestrina. 1956. 146×97 cm.

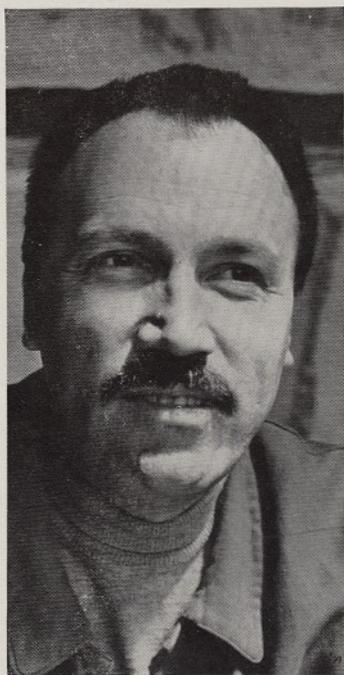
(Galerie de France)



ture nouvelle, comme si une révolution intime eût soulevé sa sensibilité et libéré des forces d'autant plus pressées de jaillir qu'elles avaient été longtemps insoupçonnées. Il semblait que ses yeux se fussent brusquement ouverts sur des enchantements jusqu'alors inaperçus, sur un monde plus vaste, plus clair, plus accueillant. Les récents tableaux de Music offrent encore des réminiscences dalmates et frémissent de sensations produites par Venise, où il retourne du reste chaque année. Toujours l'Adriatique est présente dans son œuvre. Elle y déploie sa grande queue de lumière vaporeuse et d'eau bleue, ocellée d'îles plates et de sables blonds. Mais si elle continue de nourrir son imagination, le peintre n'est plus l'esclave de ses sortilèges. Bien qu'il ne soit plus contraint par les impératifs de la représentation, il n'a jamais cessé de recevoir les messages de ce qui a été, est et sera irrémédiablement pour lui la plus belle partie du monde. Tout au contraire, il la possède d'autant mieux qu'il se sent plus libre. Ses formes seraient certes moins chargées de réel si elles étaient moins dépouillées des apparences naturelles.

Ces filets de pêcheurs à Chioggia, ces barques de Pellestrina, qui ont suscité en lui des ondes d'émotions, rien ne les définit avec exactitude sur ses toiles, et cependant rien ne les exprime mieux que ces ondulations, ces réseaux de lignes, ces pointillés, ces mouchetures, ces stries par quoi Music en suggère les structures et les contours, que ces couleurs qui reflètent la variété infinie des jeux de lumière dans le ciel et à la surface des flots. Si les bruns, les bistres et les gris dominent encore sur sa palette, ils ne sont plus comme étouffés dans une brume ouatée, ou absorbés par le fond neutre du tableau. Ils se dégagent, s'éclairent les uns par les autres, se mettent à chanter au milieu d'un halo d'ambre ou d'argent.

Antoine MUSIC



MUSIC. Paysannes des îles, 1955

(Musée National d'Art Moderne, Paris)

Le profit que Music a tiré de ses quatre années de travail à Paris est aisément discernable. Le coloris aussi vif que discret, le dessin souple et élégant, la composition concentrée, la salubre fraîcheur, enfin l'honnêteté de facture : cette absence de cuisine, cette légèreté de touche, cette minceur de la pâte, cette franchise de modulations, voilà son acquis. Mais ses attaches à son pays, à sa race, à son passé n'ont pas été pour autant rompues. Si profondément renouvelé que paraisse son style, il porte les marques indélébiles de Byzance et de Venise; ces collines en forme de dômes, ces barques largement incurvées, ces petits damiers juxtaposés comme dans une mosaïque, ces mailles de filet traversées d'une lumière fluide et naquée, mais où collines, barques, mosaïque, filet se dérobent à notre regard pour mieux se présenter à notre esprit. C'est ainsi que par un processus convaincant de déréalisation, l'objet n'existe plus qu'à l'état de métaphore; seule l'imagination peut désormais l'identifier.

Je m'aperçois ici combien l'analyse est un instrument trop intellectuel, trop rigide, pour déceler tout ce qu'un homme peut mettre de ferveur dans un trait, de passion dans une couleur, de poésie dans le mouvement agile du pinceau. Les ouvrages de Music ont tous quelque chose qui échappe aux méthodes ordinaires de l'investigation : c'est un souffle venu de terre lointaine, une cadence agreste, l'écho d'une aventure légendaire, un je ne sais quoi d'étrange et néanmoins familier que masquent

les prestiges d'un langage moderne, une sorte d'incantation dont quelque nomade primitif accompagnerait en sourdine la dialectique d'un art résolument actuel.

★

Tel est l'indéfinissable sentiment qu'on éprouve devant les peintures de Music. Aussi, devant ses dessins et ses gravures. Qu'il utilise, en effet, la brosse, le crayon ou la pointe, il reste égal à lui-même. Les eaux-fortes et les aquarelles qu'il exposait cet été à la Biennale de Venise témoignaient pour sa jeune maîtrise, fruit d'un long effort personnel et d'initiations patientes dans les ateliers

parisiens. En tout cas, la notoriété qui vient de lui échoir, il ne la doit qu'à ses dons, à son labeur, à son humilité. Il n'a montré pour la conquérir aucune complaisance servile, il ne s'est pas abaissé à la moindre concession. Dans ce monde où la réussite, prétend-on, va d'abord à ceux qui la courtisent, où les plus astucieux et les plus cyniques se parent des lauriers du triomphe, il est réconfortant de voir pour une fois récompensées les vertus les moins bruyantes et les plus cachées, mais aussi les plus sûres.

FRANK ELGAR.

MUSIC. Barque de Pellestrina, 1956

(Collection particulière)

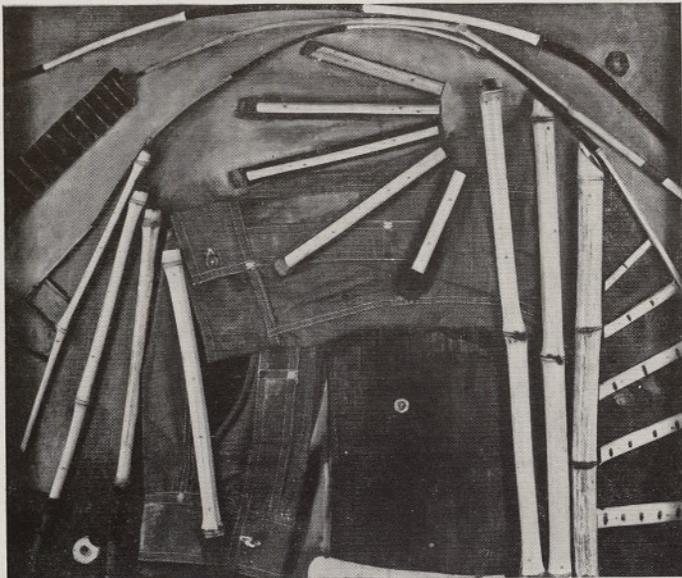


PAPIERS COLLÉS ET COLLAGES AUX ÉTATS-UNIS



LOUISE BOURGEOIS. Aluminium, 1953

A. DOVE. Goin's Fishin' 1925 (The Phillip Coll. Washington)



JOHN COVERT. Ex Act, 1919
(Museum of Modern Art, New York)



Le collage débuta aux États-Unis à peu près dès ses origines. L'*Armory Show*, cette fameuse exposition ouverte aux artistes de tous genres qui importa, en 1913, les styles européens les plus récents et considérés à l'époque comme les plus scandaleux, comprenait déjà quelques collages cubistes. Et le collage à l'envers, qu'on pourrait appeler le collage en esprit, car cet inversement même est partie intégrante de l'esprit, qui préside à un art de ce genre, était très répandu un demi-siècle auparavant dans les natures-mortes en trompe-l'œil de William Harnett et John Peto. Dans leurs toiles, en effet, des lettres émergent des classeurs, mais toujours bien d'aplomb sur une surface plane, des clous surgissent de la surface rude ou du relief des portes, la texture des murs est fendillée ou craquelée; bref nous y reconnaissons cette accentuation de la réalité de la matière, transposée dans un autre univers par son entourage esthétique, qui est le propre du collage. Si celui-ci devait être, par la suite, employé pour réagir contre les abus du trompe-l'œil, cela nous prouve une fois de plus l'affinité paradoxale qui relie ces deux formes d'art.

Aux États-Unis, le collage devait évoluer ensuite vers le dadaïsme. Il s'annonce, avec Duchamp et Picabia, sous forme d'une moustache pour

la Joconde et de l'urinoir signé R. Mutt, que les Indépendants New-Yorkais refusèrent d'accepter, ainsi que d'autres œuvres qui constituent des collages presque monolithiques. Mais l'artiste américain, trop sérieux, trop sentimental peut-être, ne peut se résigner à accepter le collage sous cet angle. Morton Schamberg, ce peintre trop peu connu, saisit quelque chose de cet esprit dans ses évocations de machines, qui sont à la fois ironiques et dépouillées. Malheureusement sa technique est encore celle du peintre. La conception exacte du collage, nous la trouvons dans *Goin's Fishin'* (Allons à la pêche) de Arthur Dove. Ici, la juxtaposition de matières inattendues est justifiée, non par des relations structurelles soudainement entrevues et qui révèlent une harmonie nouvelle tout aussi surprenante, mais par la ressemblance d'un sujet thématique. C'est l'élément fragmentaire de cette nostalgie évidente qui, au bon moment, transforme la confiance sentimentale en humour. C'est, en somme, un peu ce que faisait Mark Twain dans un autre domaine.

Les années 1930 laissèrent peu de chances au collage. La tradition moderne, qu'elle fût semi-figurative, stylisée ou abstraite, était un mouvement presque sous-terrain. Il ne faut donc pas s'étonner que beau-



JOHN FERREN.
Collage, 1953
(Stalder Gallery)

coup d'artistes à l'époque, trop préoccupés par la difficulté de soutenir une attitude, qui semblait sur le point d'être emportée par le raz de marée du réalisme social ou anecdotique, pour pouvoir se permettre l'indépendance ou la confiance en soi, n'aient pu prendre à l'égard de leur œuvre ce recul psychologique qu'exige le collage. Cette attitude persistante est représentée ici par Balcombe Greene. Comparez son travail avec celui, antérieur d'une vingtaine d'années, de John Covert. Dans le sillage immédiat du dadaïsme, celui-ci s'en donne à cœur joie, quelle que soit la rigueur de ses constructions. Greene, au contraire, est aussi sérieux que pur. Il était bien forcé de l'être à l'époque; il lui est permis de se détendre aujourd'hui.

★

Le collage ne devait reprendre son essor que vers les années 1950. Joseph Cornell représente le trait d'union actuel avec le passé. C'est un artiste de la lignée de Duchamp mais l'ironie qu'il pratique est plus douce qu'amère et son sens constructif est dans la tradition cubiste. On dirait presque Mondrian avec le dadaïsme en plus. C'est ainsi que Cornell nous apporte ce goût de libre association, cette exploitation de l'accidentel grâce à l'intuition du genre d'accidentel qui nous révèle soudain l'intention encore à peine ébauchée de l'œuvre et son sens profond, élément si important dans les formes diverses d'expressionnisme abstrait de ces dernières années. Ce processus est évidemment très différent de l'exploitation du hasard pur ou de l'abus du pragmatisme qui supposerait qu'on « apprend en travaillant », cette soi-disant concentration sur l'acte de peindre en lui-

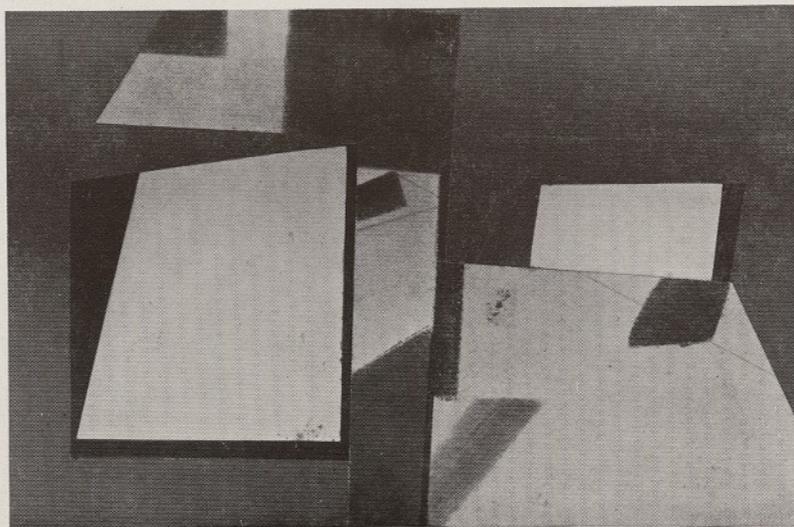
même dont les propagateurs du mouvement autant que ses détracteurs ont beaucoup exagéré l'importance. Réaliser la conception de son esprit est une chose difficile et Cézanne le savait bien, aussi, depuis Delacroix, les artistes ont-ils tous été prompts à saisir le secours de l'accidentel. Ceci n'est pas du tout la même chose que l'absence totale d'intention au départ. Le collage convient admirablement à cette fusion. Par l'apport de ses matières pré-fabriquées, il limite l'artiste et l'écarte du rôle prétentieux de créateur conscient et tout-puissant. Le peintre n'a plus le champ libre, mais se sert du monde tel qu'il est. De ces éléments, qui sont à la fois l'effet de la détermination et du hasard, et à l'intérieur de ses limites, il forge quelque chose de nouveau avec ce qui était, et est encore, et pourtant n'est plus tout à fait familier.



ROBERT GOLDWATER.

ESTEBAN VICENTE. Collage, 1950

(Coll. Casteller, New York)

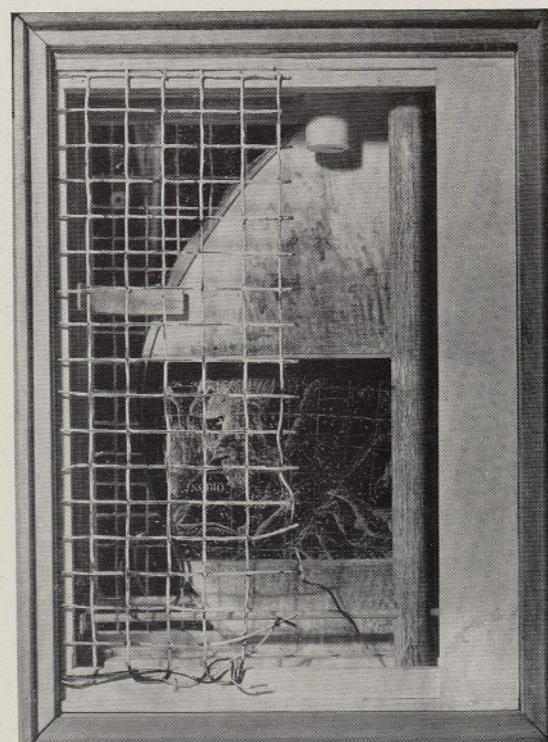
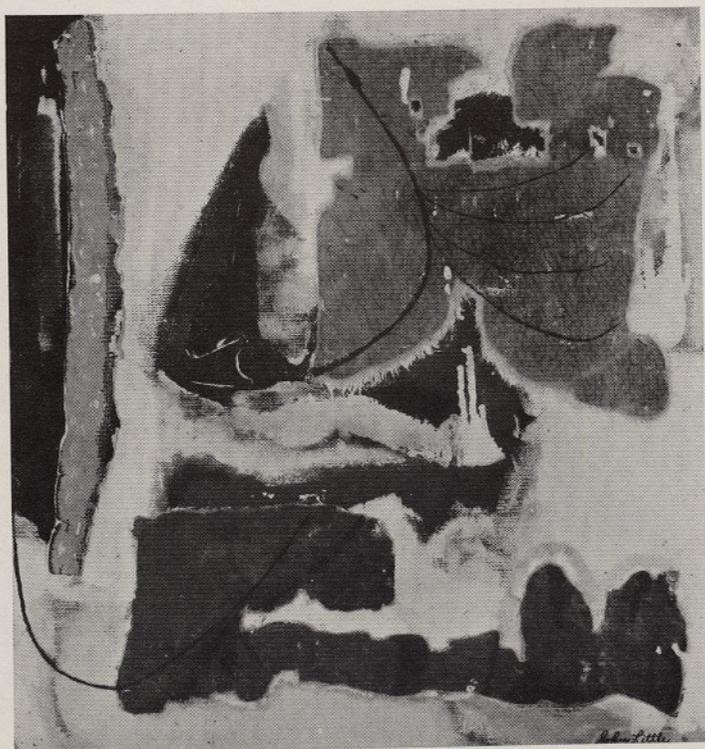


BALCOMB
GREENE.
Collage n° 1. 1938

JOHN LITTLE. Collage, 1953

(Schaefer Gallery)

JOSEPH CORNELL. Central Park Carousel, 1950
(Museum of Modern Art, New York)





HARTUNG. Peinture

(Galerie de France)

HARTUNG

Un univers silencieux, secret comme les hautes civilisations inscrites sur les parois des temples, sur le parchemin ou sur la soie. Tel nous apparaît Hans Hartung. Comment hésiterions-nous à reconnaître ici la plus parfaite, la plus totale projection d'un style? Entreprise poussée si loin, qu'elle décourage presque le langage et les mots. Mais, n'est-ce pas là l'arme secrète, la fin probable, de tout art porté à sa maturité et à son achèvement?

Le panorama de l'actuelle exposition de la Galerie de France ne fait que mieux souligner la maîtrise de cette main infaillible. Hartung n'a cessé de nous rappeler que si un art ne peut être qu'à la limite, il ne saurait produire que de bouleversantes évidences.

Voudra-t-on surprendre, à travers ces dernières toiles, une évolution, quelque épanouissement à l'intérieur d'une œuvre désormais universellement admirée? Le très grand artiste s'impose moins par des innovations et des sortilèges que par une fidélité naturelle à soi-même, qui installe dans l'œuvre le règne même de la durée. Si je refais, aux côtés d'Hartung, l'itinéraire qui va de ses premiers dessins de 1922, de sa découverte du « tachisme » avant la lettre, aux grandes toiles d'aujourd'hui, ce qui s'impose à moi, c'est la rigueur, l'unité, l'animation en profondeur,

la merveilleuse subtilité de la technique. Qualités royales, ajoutées à l'intelligence, au caractère, au courage très noble d'une existence. Volonté rebelle à tout système, à tout dogmatisme. L'écriture *abstraite* garde chez lui une spontanéité, une fraîcheur, aux antipodes de cette géométrie préalable où s'emprisonne chez tant d'autres l'invention. Hartung reste fidèle à cette passion de l'enfant qui voulait dessiner des éclairs. Nous retrouvons ici ce frémissement de la découverte, cette impatience, ce trouble secret en face de la vie, ces traits hâtifs — en vérité, chargés d'expérience séculaire — et tranchant sur la modulation sereine des fonds où parfois un halo de clarté éveille un détail dans la profondeur.

Climat moins dramatique peut-être qu'à certaines heures, plus ouvert à la sérénité et à la confiance. Mais cette exposition permet-elle de parler d'un changement? D'une éclosion plutôt — de quelque chose qui fait songer au mouvement des sphères, au passage des saisons. Cette phase sereine reste inscrite dans ce cadre cosmique où l'esprit comme l'univers se renouvelle indéfiniment à partir de ses contrastes. La grandeur d'Hartung, comme celle de tous les maîtres, est de se ressembler.

CAMILLE BOURNIQUEL.

POLIAKOFF

Dans ces toiles récentes, dans ses gouaches, Poliakoff fait preuve d'une continuité assez rare dans le développement d'une œuvre qui se refuse tous les moyens de séduction habi-

tuels et se contente de la simplicité, de la nuance et de l'éclat.

Elle échappe par là à la monotonie qui pourrait être la rançon de la répétition dans l'agencement des pièces colorées, affrontées, juxtaposées, associées en harmonies parfois violemment contrastées, presque toujours subtiles, et accordées à quelque grave diapason qui ne vibre que

selon une échelle limitée de valeurs. Mais le vocabulaire plastique le plus restreint est susceptible, comme l'autre, d'effets indéfinis. La langue des classiques ne dispose que de peu de termes. On ne se lasse pas, pourtant, d'entendre ses cadences abstraites — et justes.

Il semble néanmoins qu'une tendance assez nouvelle se précise chez Polia-

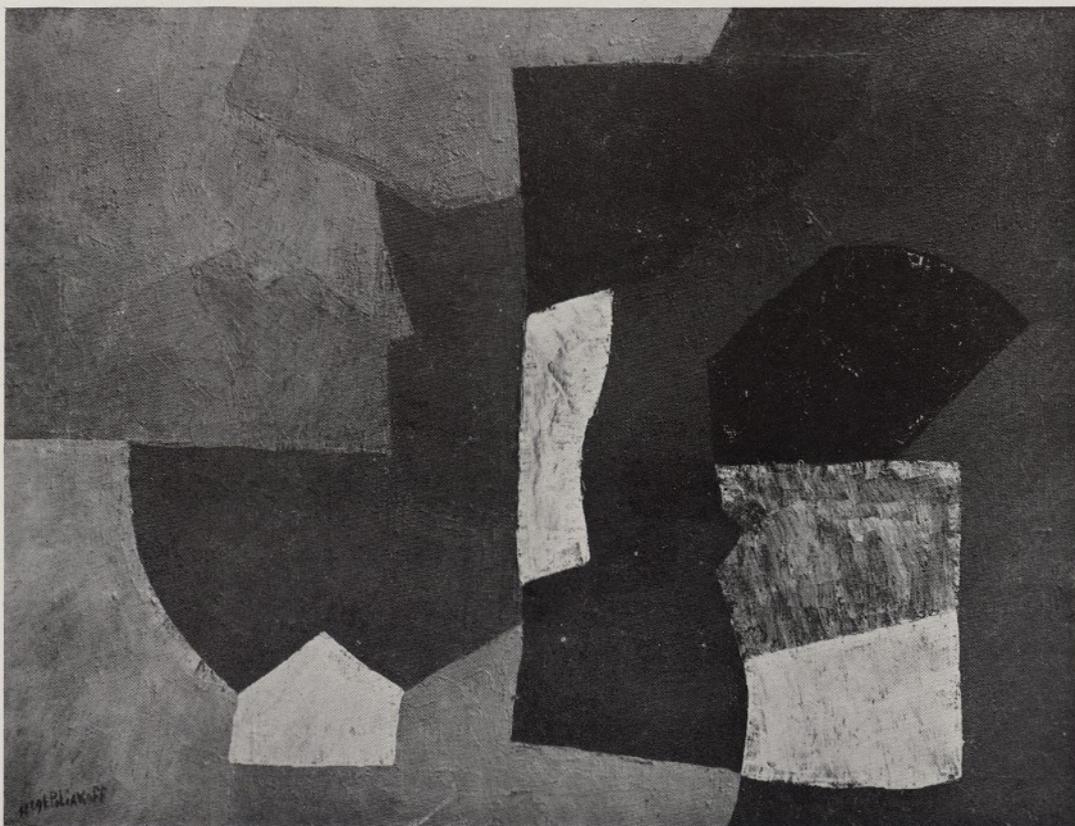
koff. La composition n'est plus exclusivement centrée sur le pivot géométrique d'une ou de deux couleurs, à la croisée des axes qui divisaient la toile en quartiers étroitement encastés. Sans rien perdre de sa cohésion, elle s'est desserrée. L'engrenage des éléments minutieusement ajustés s'est relâché et joue plus librement. Les formes enchevêtrées, en s'écartant, créent ainsi des nuances d'espace, une véritable perspective de valeurs. Les plans entrent dans les plans et en ressortent altérés de transparences. Leurs articulations s'échangent en golfes plus vastes, laissant entre elles des lais de couleurs, marqué de sillons de pâte. Sur cette mosaïque de formes colorées, d'étendues morcelées, la forme centrale accentue son importance. Elle s'articule en plans tronqués, parfois se scinde en deux figures isolées qui s'équilibrent et dont l'éloignement accroît et rend plus complexe, le champ divisé auquel elles ne cessent d'appartenir.

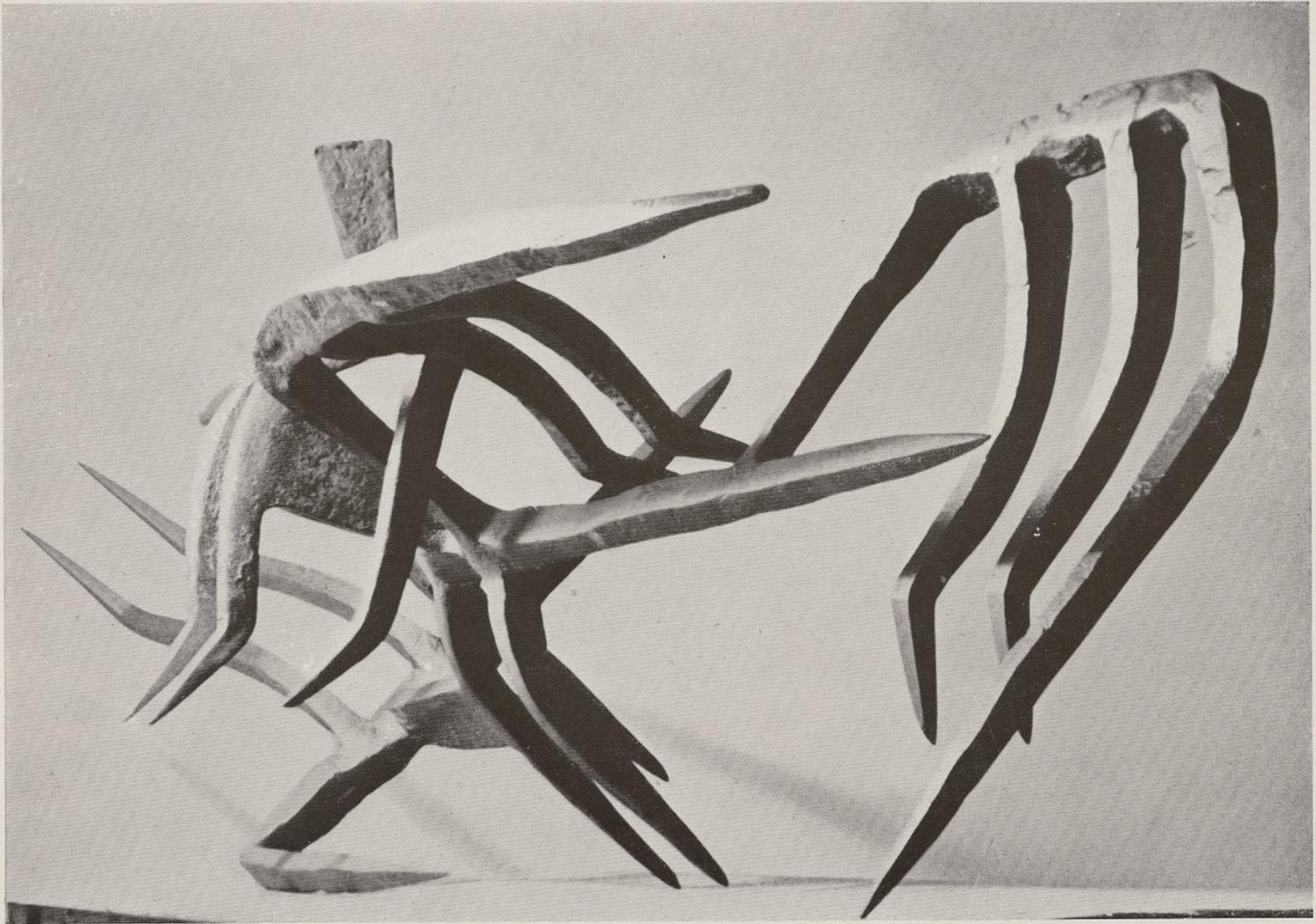
Dans quelques toiles, les valeurs sombres, les noirs qui ne sont jamais tout à fait des noirs et où affleurent des reflets du fond qui le traversent répondent à la virulence dominante des rouges. Sans les assourdir, ils les accompagnent d'une espèce de gravité profonde agitée de remous et de moires, tandis que, dans plusieurs toiles en gris et en vert, le grain cendré semble tamiser une lumière qu'aucune couleur n'anime.

P. V.

POLIAKOFF. Peinture, 1955

(Coll. Jacqueline Delubac, Paris)





CHILLIDA. Musique muette. Longueur, 150 cm. Fer. 1955

(Galerie Maeght, Paris)

CHILLIDA chez Maeght

Ces hampes, ces harpes, ces herses de fer, ces traits et ces dards, ces lames, ces tiges rugueuses, ces barres déchiquetées et rompues en tronçons articulés, est-ce de la sculpture? N'est-ce pas plutôt le travail de l'un de ces forgerons, de ces « maîtres du feu » qui, aux temps mythiques, associés au musicien, « chantaient » l'objet qu'ils façonnaient?

Sculpter, c'est faire jaillir de la masse qui l'enferme la forme que l'œil de l'artiste y a vue. L'œuvre préexiste dans la matière; chaque coup frappé en approche et la dégage. Le forgeron reforme au feu la substance même de l'idée, l'idée nette et nue qui est le ferme de la forme.

Ces idéogrammes forgés au feu sont l'écriture de l'idée qui n'a besoin d'aucun intermédiaire entre elle et l'œuvre qui s'invente à mesure. Ni plâtre, ni glaise. Aucun moule que le feu où, par une espèce de transmutation, le métal « torturé » renaît à un autre mode d'être. La matière en fusion est déjà la forme à l'état naissant; elle qui ne fait qu'un avec cette chair incandescente, mêlée de scories et de cendres, impure, taché d'oxydes, d'abord rouge, puis rose, enfin blanche et marquée des stigmates du feu.

Aériennes, allégées de toute pesanteur, ces compositions ne reposent que sur leurs pointes, instables, égales à elles-mêmes dans toutes les positions, faites pour être suspendues et tourner librement. Même divergents ou rompus, leurs éléments s'enlacent l'un à l'autre sans solution de continuité. Le courant de force qui circule le long de ces portées de fer rèche se divise en figures, qui se répondent souvent trois par trois, et se répètent en s'inversant, interchangeable, orientées vers toutes les directions de l'espace.

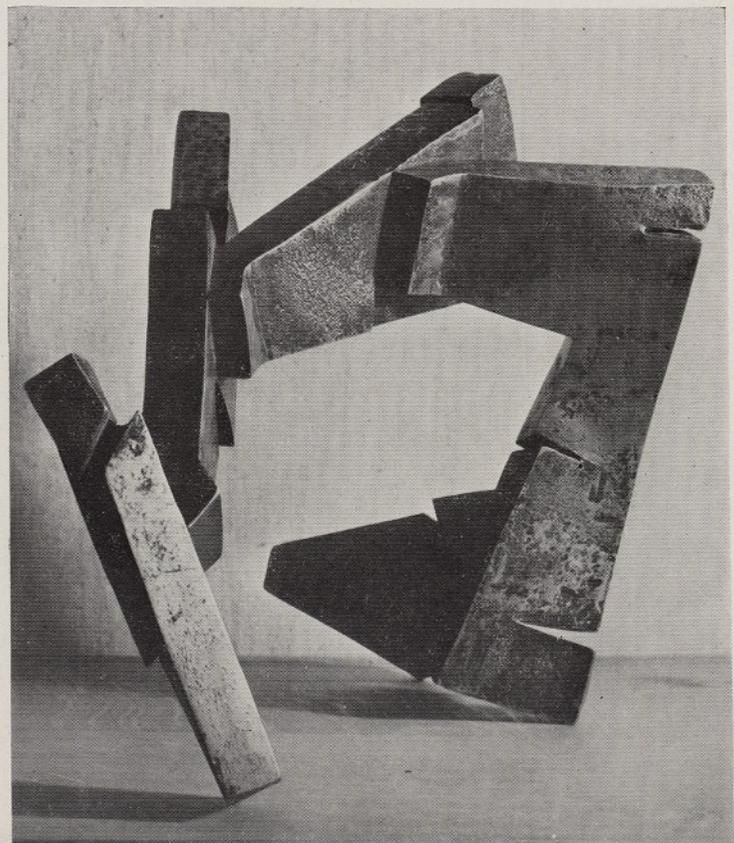
Mais ces armatures ne découpent pas cet espace en plans, en volumes composés de pleins et de vides. Ces squelettes d'espace, soudés l'un à l'autre, le suggèrent par le tracé visible des axes de force et de fuite qu'y inscrivent les fusées immobiles dans leur trajectoire, les ellipses, les flèches dont le faisceau serré dans l'anneau qui les lie se hérisse en épis. La forme n'est jamais recherchée pour elle-même. Elle n'est donnée que comme un système de vibrations muettes qui se propagent et se condensent, s'amenuisent comme des sons filés jusqu'à l'extrême de l'aigu, jusqu'au silence. Ces stylets acérés percent le silence. Ils le font entendre

et, avec lui, le *chant profond* de la matière, la musique des inflexions, des ruptures, des torsions qui déchirent les fibres de la substance minérale, l'incisent d'entailles.

Cette sécheresse ascétique et décharnée, ces élancements de la forme traduisent les harmoniques

d'une sensibilité accordée à l'aridité vibrante des hautes terres de Castille, terres mystiques où l'esprit porté à une sorte d'incandescence lyrique forge, dans le vide et le silence, des cantiques de fer et de feu.

P. V.



CHILLIDA. Fer de Tremblement, 1956. Hauteur 30 cm. (Galerie Maeght)

POLLOCK

La vie anxieuse, inquiétante de Pollock s'est terminée de façon tragique. Le peintre n'avait que 44 ans.

Jusque dans sa mort, causée par un accident d'auto, Pollock a été fidèle à son temps, au dynamisme effréné de son temps.

Quel était l'élément neuf de son message? L'évolution de Pollock peut se définir au long des phases diverses et caractéristiques de la recherche d'un moyen d'expression libre, mais son succès est lié à la phase de sa maturité qui précède immédiatement ses dernières expériences dans lesquelles s'est manifestée une curieuse involution.

Dans cette phase dont une œuvre, exposée à la Biennale, *Convergence* (1952) marque le sommet, Pollock révèle les possibilités et les limites d'une méthode qui se rapproche de l'écriture automatique par le caractère immédiat et vital du signe.

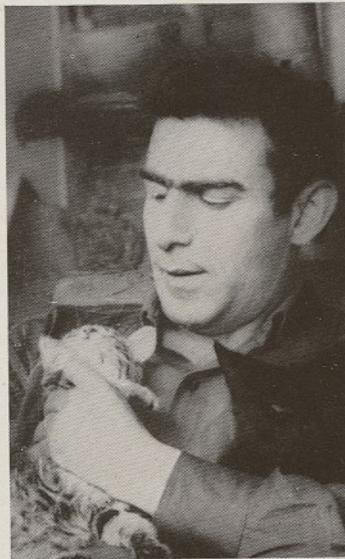
On serait tenté d'y voir un signe de l'anéantissement des formes conventionnelles (y compris celles qui appartiennent à la tradition de l'art moderne), anéantissement provoqué par l'impossibilité d'accepter un ordre.

La révolte de Pollock, en admettant que ce soit une révolte, s'exprime surtout au plan de la technique qu'il élève au rang d'art. Aujourd'hui, il est aisé de parler de « découverte » mais il serait plus juste de rapprocher le processus pictural de Pollock de l'aventure surréaliste mais avec des buts et des résultats différents.

La violence destructive de Pollock finit curieusement par s'organiser en un tissu de formes qui rappelle les tissus et cuirs imprimés et peints de la Nouvelle Guinée et de l'Indonésie. Il ne s'agit pas d'une architecture, ni d'une structure spatiale réglée par des lois précises mais d'un agrégat de cellules qui se propagent indéfiniment dans l'espace suivant un ordre organique plutôt insolite en art décoratif.

L'audace du novateur ne consiste pas tant à affirmer la validité artistique d'une technique que de démontrer, grâce à l'image, la validité poétique de sa conception. Il semble que le peintre se débat dans le labyrinthe de son imagination, dans un monde en voie de formation. C'est là le côté le plus marquant d'une personnalité orgueilleuse de son propre individualisme jusqu'à l'obsession, trait, qu'en raison de complexes et de conflits, on est tenté de relier à l'esprit américain. Le passage de Tobey à Pollock se comprend dans le contexte de la peinture américaine, si sensible aux influences de l'art industriel et de ses recherches techniques. L'influence de Pollock en Europe s'explique comme tant d'autres faits caractéristiques de la culture contemporaine c'est un fait de l'ordre de la *mimesis* collective.

G. M.



ATLAN.

ATLAN RETROUVÉ

Il y a dix ans, Atlan, au lendemain de son exposition à la Galerie Maeght, connaissait un grand succès qui fut suivi par un curieux silence. Et voici que tout à coup on le « redécouvre ».

★

L'année dernière, la Galerie Charpentier lui donnait la vedette en lui faisant réaliser l'affiche de l'exposition *École de Paris*. Il entre dans les collections privées les plus importantes. La Galerie Bing lui consacre une grande exposition. M. Dor de la Souchère, Conservateur du Musée d'Antibes, lui offre les cimaises du Château Grimaldi qui n'expose que des valeurs consacrées. Et André Verdet, qui écrit un *Atlan* pour la collection *Le Musée de Poche*, présentera cette exposition l'été prochain.

★

C'est que, malgré des silences étudiés, des antipathies féroces, une anticipation aussi sur une peinture actuel-

lement en vogue, l'œuvre d'Atlan était d'une telle originalité, d'une telle force, qu'elle ne pouvait qu'un jour ou l'autre rompre les barrières, faire éclater le cercle avec lequel on voulait l'emprisonner.

★

Pour comprendre cela, il faut d'abord souligner que dès 1945, Atlan était en possession de son style. Bien sûr, sa peinture n'avait pas sa maturité technique actuelle, mais elle montrait néanmoins une telle personnalité que son atelier était le pôle d'attraction de tous les peintres qui essayaient alors de passer du figuratif au non-figuratif. Certains, qui sont devenus des vedettes de l'art abstrait actuel, ne lui ont pas pardonné cette première influence. Ensuite, la mode vint, dans les milieux de l'art abstrait, au géométrisme, au purisme. Et Atlan continuait à approfondir un monde qu'il inventait à mesure, seul artiste alors, soulignons-le, à être ni abstrait ni figuratif et à revendiquer l'esprit dans lequel la plupart des

ATLAN. Peinture, 1956 (100x100)

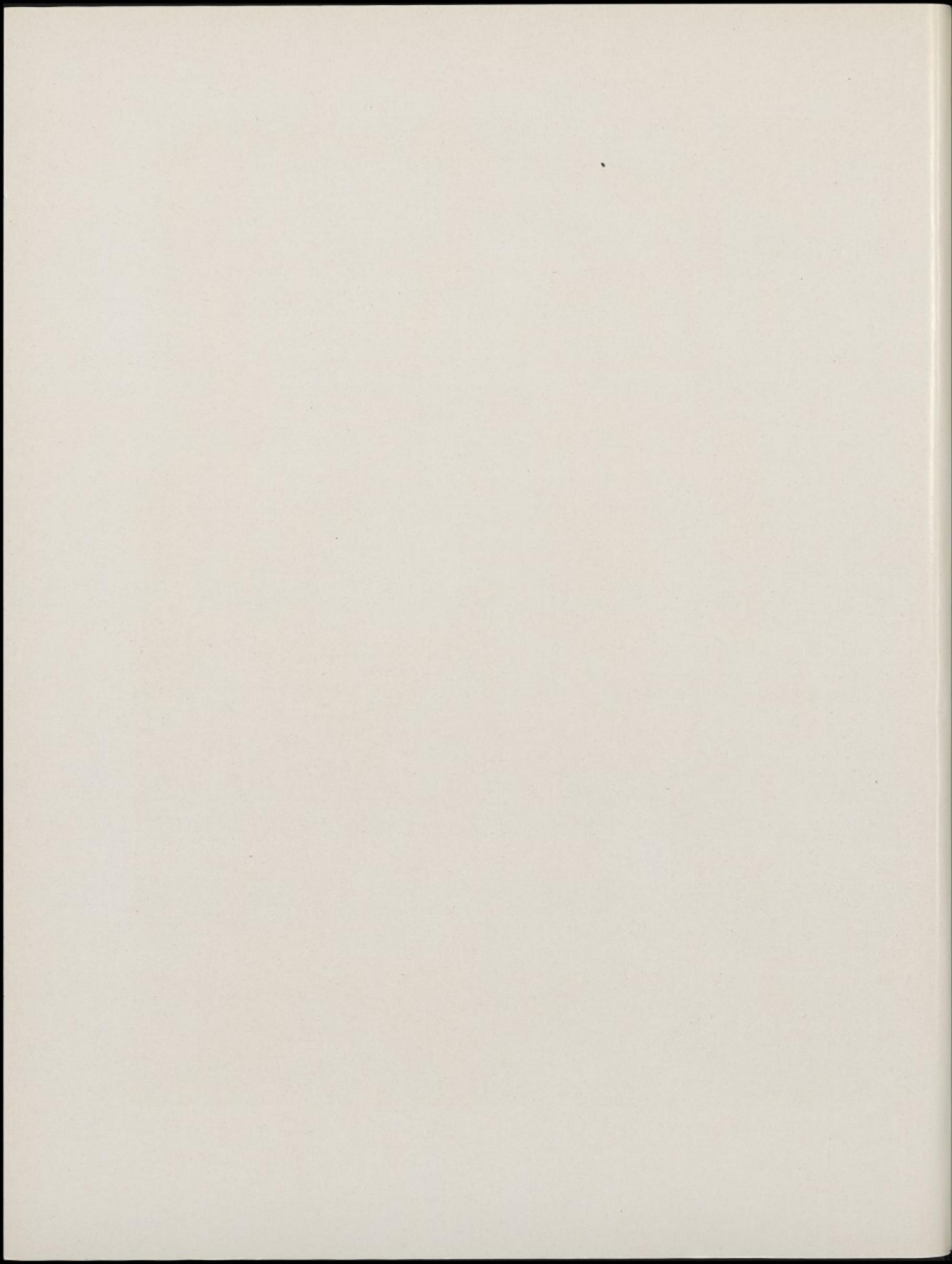
Photo Marc Vaux (Coll. Landau)





ATLAN. Peinture, 1956. 100×81 cm.

(Collection Cavellini, Brescia)





ATLAN. Peinture, 1956 (146 × 89) (Coll. Ira Haupt, New York)

peintres d'aujourd'hui prétendent travailler.

★

On s'est en effet interrogé pour savoir si l'on se trouvait en présence d'une peinture abstraite, expressionniste ou surréaliste. Quand une personnalité telle que celle d'Atlan apparaît dans un moment donné de l'histoire de l'art, les classifications d'école s'effondrent à son sujet. Un artiste aussi original et puissant prend en effet son bien où il lui plaît. En fait, il a été marqué par ces trois grands mouvements contemporains et n'a retenu de chacun que ce qui convenait à sa propre personnalité : irréalisme, expressivité et un certain automatisme onirique.

★

L'irréalisme d'Atlan, ce n'est pas de l'art abstrait, au sens usuel du mot, mais une autre réalité. Ses formes font songer à ces interrègnes de la création, issus de la terre en gésine, fusion des éléments minéraux, végétaux et animaux. Sa matière épaisse est comme liée à celle de la terre en évolution des premiers temps du

monde où, dans l'humus originel, les formes vivantes cherchaient leurs lois canoniques.

Atlan précise à ce sujet :

— Je ne suis abstrait ni au point de vue du climat de mes œuvres, ni au point de vue de leur « exécution ». Une forme m'intéresse seulement quand elle vit (ou quand j'ai réussi à la faire vivre) et alors elle n'est plus « abstraite ». Elle est vivante. Je ne suis pas peintre figuratif, du moins jusqu'à présent, parce que les formes qui m'ont pris aux entrailles (et hors de ça point de peinture) sont celles qui dépayseraient le spectateur, qui lui font tout à coup percevoir qu'il est environné « du dehors », et en dehors, de forces terribles (et parfois hostiles), mystérieuses et familières à la fois.

★

« Je dis que je ne suis pas figuratif jusqu'à présent, parce que je ne suis pas non plus abstrait par principe. Demain, une autre démarche pourrait aussi me passionner : donner aux formes familières usuelles, ou qu'on croit telles, leur vrai rythme, puisqu'elles sont elles-mêmes terribles et magiques... donner à l'arbre le

rythme, la pulsation du danseur ou du guerrier — mais peut être aussi donner tout à coup à une forme abstraite des yeux, des fenêtres, des branches, etc... Mais je m'exprime mal, parce que j'anticipe. Ma peinture, en tous cas, est ouverte. »

★

Ouverte, certes, cette peinture l'est. Nous l'avons connue, à ses débuts, totemique et « grotesque ». Puis elle est passée au graphisme presque pur, d'un baroque floral. Elle s'est crispée, vers 1947, pour éclater l'année suivante dans une faune aux crêtes d'un rouge somptueux, aux dents de sauriens, aux piquants de cactus. Mais on pourrait aussi bien dire de ces « cactus » que ce sont des « guerriers ». Les couleurs dominantes ont également varié suivant les années. Périodes rouges, bleues, vertes... Parfois, les formes s'organisent sur une surface d'un blanc gris rugueux. Parfois elles sont cernées et comme encadrées d'une bande noire, au tracé indécis. La matière est toujours très riche, bien qu'Atlan se refuse aux empâtements et au « truquage à la truelle ». Il a utilisé les matériaux les plus divers, depuis la grossière toile à sacs, jusqu'aux papiers veloutés, en passant par les isorels. Il n'a pas eu peur non plus de rompre avec les tech-

niques conventionnelles et d'inventer au moyen d'un mélange de pastels, de poudres et d'huiles, une matière proche à la fois de celle de la fresque et de l'huile, qui fasse le mieux vivre ses formes. Aujourd'hui, sa technique qui s'affirme de plus en plus, est aussi personnelle que ses formes et ses couleurs.

★

Aussi a-t-on pu remarquer à la Galerie Bing, que si son travail récent montrait une grande unité, chaque toile avait cependant sa personnalité. La diversité de ces œuvres, le sens mural de ses grands formats, n'a pu laisser personne indifférent. Et même ses détracteurs sont obligés de dire : « Atlan, ça ne ressemble à personne ».

★

Nous connaissons en effet un certain nombre de bons peintres, mais il en est peu qui arrivent au style. Atlan est de ces derniers. Obsédante, envoûtante, son œuvre exprime un monde bien particulier, insolite, inoubliable, qui compte parmi les grandes créations de notre temps.

MICHEL RAGON.

ATLAN. Végétation. Peinture, 1955 (81 × 54)

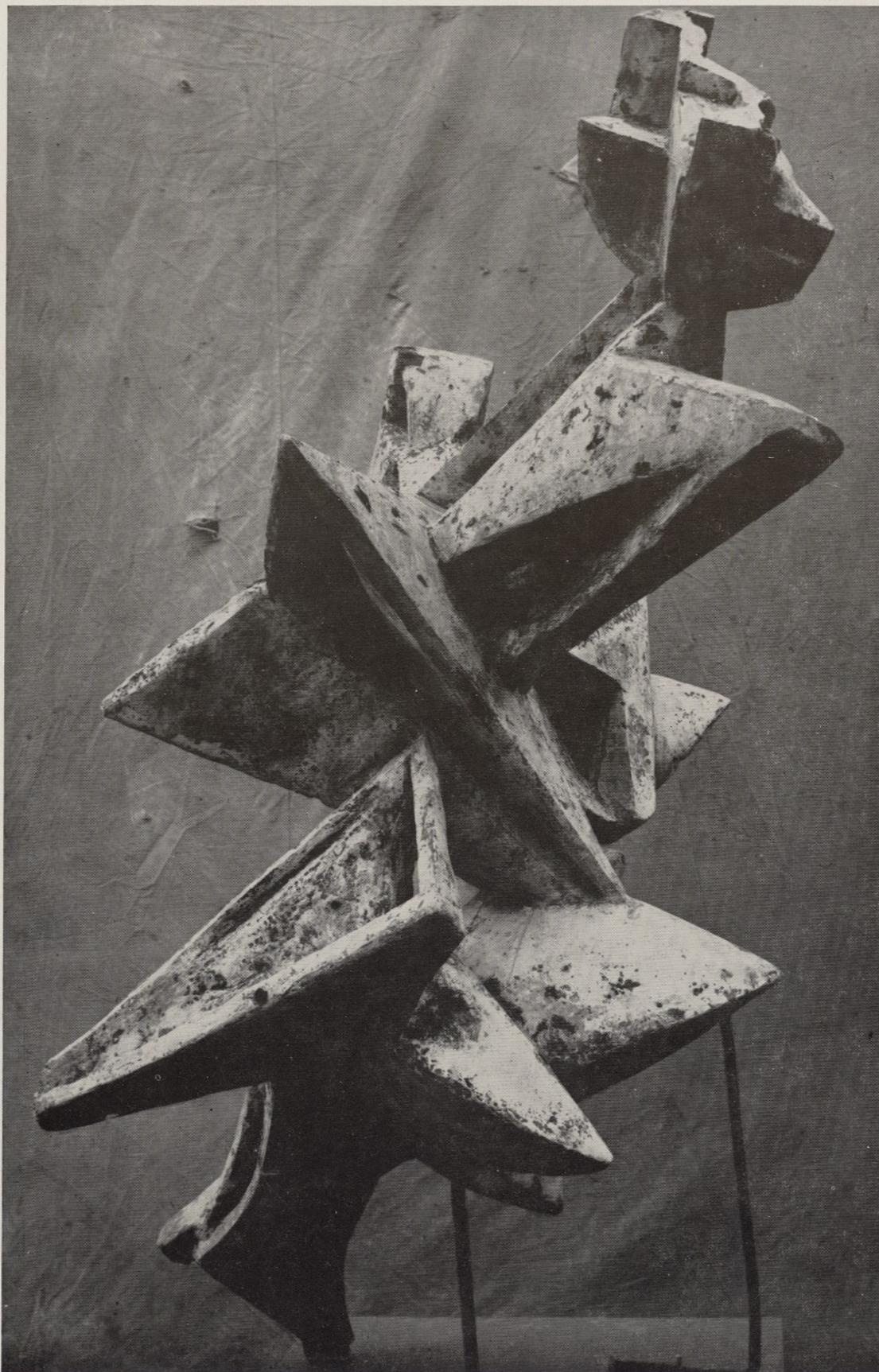
(Coll. Landau)



MASTROIANNI

MASTROIANNI. Rythme. Bronze, 1956

(Coll. particulière, Paris)



A l'origine d'une œuvre il y a, généralement, un drame. Mais les péripéties de ce drame sont obscures; elles se résorbent dans la forme achevée et maîtrisée. Si quelque trace en subsiste, elle atteste seulement les antagonismes qui l'ont faite telle, et l'auraient pu, aussi bien, faire tout autre.

Ce drame chez Mastroianni est l'œuvre elle-même. Une violence heurtée et rugueuse, proche de l'élémentaire et qui ne se refuse pas aux tentations de l'outrance, une force qui ne se cache point, qui se veut délibérément livrée à l'impulsion brute témoignent d'une lutte, presque d'une rivalité, avec la matière où celle-ci n'a pas toujours le dessous. L'artiste paraît aux prises avec des puissances qu'il déchaîne et s'efforce de contenir. Mais la forme déborde sans cesse la forme. On dirait qu'elle ne peut retenir ce qui fermente en elle. Elle éclate, multiplie et divise les mouvements qui la travaillent, se répand en volumes, en excroissances de la masse, en proliférations. L'œuvre devient une somme de rythmes qui se fondent l'un dans l'autre, un amalgame de formes convulsées. La poussée impétueuse qui les fait surgir sur le tronc initial et le surchargent de développements, le contraint à une torsion qui est moins l'effet d'une force dominante que d'une mêlée d'élans, d'un soulèvement, d'un raidissement parfois héroïque. L'œuvre semble obéir à une volonté de conquête. Elle ne s'édifie que pour se dilater à la mesure de l'espace, pour être l'espace, se substituer à lui, le repousser et, vague par vague, l'envahir. Elle ne tend donc ni à constituer un système clos de tensions composées ni un jeu d'échanges et de rapports entre les pleins et les vides qui la constituent.

Même s'il arrive que la forme se fractionne et se fasse anguleuse, c'est pour mieux briser, semble-t-il, en y insérant une sorte de coin, les courbes qui, en se refermant sur elles-mêmes, limiteraient son expansion. Elle est ainsi à l'opposé de ces pures figures cristallines tout en pointes aiguës et en arêtes et dont la glaciale rigueur est le caprice hautain et intransigeant d'une idée qui rayonne ses traits, finie et définie en chacun d'eux, et ne va jamais au delà.

L'artiste a le goût, et le sens, du grand. Son art monumental est fait pour de vastes espaces où son exubérance peut se déployer à l'aise. Ces métamorphoses de la forme, continuellement refondue à soi; dans ses enlacements la conduiront un jour, on peut le penser, à trouver dans sa propre exigence, la limite de son foisonnement, au delà d'elle-même.

P. V.

