XX^e siècle

Nouvelle série - N° 9 (double) Juin 1957

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

VRAI ET FAUX RÉALISME DANS L'ART CONTEMPORAIN

A LA RECHERCHE D'UN NOUVEAU RÉALISME :

RÉALITÉ DU CUBISME par Pierre Courthion 3
PIET MONDRIAN ET LE NOUVEAU RÉALISME par Michel Seuphor 8
LA RÉALITÉ DÉVELOPPABLE D'ANTOINE PEVSNER par Charles Delloye 11
JEAN ARP DÉCOUPEUR DE L'IRRÉEL par Pierre Guéguen 17

A CHACUN SA RÉALITÉ :

Enquête par Pierre Volboudt. Réponses de Jacques Villon, Marc Chagall, Joan Miró, Jean Dubuffet, Jean Bazaine, Manessier Hans Hartung, Gilioli, Poliakoff, Raoul Ubac, Fautrier, Hadju, César, Atlan, Soulages, Giacometti, Marino Marini 21

RÉALITÉS D'AUJOURD'HUI :

SCULPTURES-ARCHITECTURES D'ADAM par Frank Elgar 37
CAPOGROSSI par G. C. Argan 41
DAY SCHNABEL par Pierre Guéguen 44
FRITZ GLARNER par Dore Ashton 47
SIGNORI par Camille Bourniquel 50
KELDER par Frank Elgar 53
BEN NICHOLSON par R. V. Gindertael 55
AFRO par Carlo Efrati 58
MORTENSEN ET DEYROLLE par Jacques Dopagne 61

LE RÉALISME IMPOSSIBLE par M. L. 64

REPRODUCTIONS EN COULEURS (QUADRICHROMIES)

Picasso : Bouteille, guitare, pipe. Peinture, 1912. face page 4
Hartung : T. 56-13. » » 26
Poliakoff : Composition en rouge. Peinture, 1953 » » 28
Fritz Glarner : Relational Painting. New York, 1954 » » 48
Afro : Composition rouge. Peinture, 1956 » » 60
Chagall : La Nuit. Peinture, 1953. » » 70
Kurt Seligmann : Jardin Exotique. Peinture, 1956. » » 78
Lucio Fontana : Concept Spatial. Peinture, 1957. » » 84

POCHOIRS ET GRAVURES ORIGINALES

Delaunay : La fenêtre n° 2. Pochoir » » 6
Mondrian : Composition. Pochoir. » » 8
Chagall : Lithographie originale en 15 couleurs » » 22
Fautrier : Lithographie originale en couleurs et en relief (Encartée). » » 30
Capogrossi : Surface rouge et noire. Pochoir. » » 40
Magnelli : Papier collé sur fond bleu. Pochoir. » » 74

CHRONIQUES DU JOUR. *L'œuvre de Robert Delaunay au Musée National d'Art Moderne. L'œuvre récente de Marc Chagall* par Jacques Lassaigne. *L'Atelier de Picasso* par Pierre Volboudt. *Collages de Magnelli* par Michel Seuphor. *Seligmann ou l'esprit d'invention* par Pierre Courthion. *Peintures récentes de Prassinos* par Pierre Restany. *Gravures de Villon* par Pierre Volboudt. *Bacon* par Robert Melville. *Dix ans d'édition* par P. V. *Lucio Fontana explore le monde* par Maria Luz. *Brancusi* par San Lazzaro. *Moore. Gonzalez* par Pierre Volboudt.

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 6e
C. C. P. PARIS 5235.17

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

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

ITALIE
EDIZIONI DEL CAVALLINO
SAN MARCO 1820, VENEZIA

CENTRO INTERNAZIONALE DEL LIBRO
VIA BARTOLOMEO SCALA, 47, FIRENZE
Prix de ce numéro : Lires 5.000

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 60

SUÈDE
CHARLES PORTIN, BASTUGATAN 40
STOCKHOLM SÖ

U. S. A.
WITTENBORN, INC.
1018 MADISON AVENUE Nr. 79 STR.
NEW YORK, 21, N.Y.

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.*

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

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

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

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

Prix de ce numéro : 3.000 francs

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

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

Prix de ce numéro : 3.000 francs

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

Prix de ce numéro : 3.000 francs

Deux lithographies en couleurs de Marino Marini, une 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.*

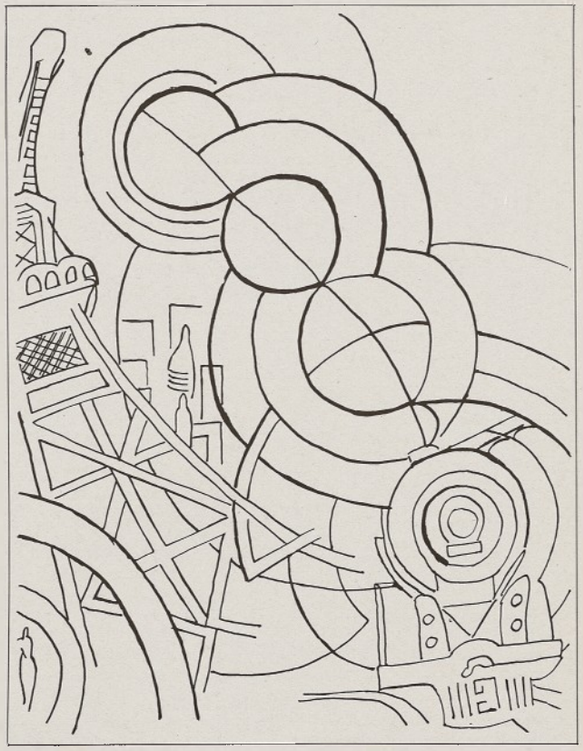
Prix de ce numéro : 3.000 francs

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. (Six pochoirs, huit quadrichromies, 150 reproductions en noir).*

Prix de ce numéro : 3.000 francs

Le numéro 9 *(double) paru en janvier* 1957 *est entièrement consacré à* Art et Humour au XX^e siècle. *Ce numéro comporte une lithographie originale en 5 couleurs de Miró et* 150 *illustrations, dont* 12 *en couleurs (pochoirs et quadrichromies).*

Prix de ce numéro : 3.000 francs



ROBERT DELAUNAY. Dessin pour « Air, Fer, Eau », 1937 (détail).

PRINTED IN FRANCE
IMPRIMERIE UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS
POCHOIRS DE JACOMET
LITHOGRAPHIE DE MOURLOT
CLICHÉS MANSAT

Réalité du cubisme

par Pierre Courthion

De tous côtés, un tableau cubiste se trouve toucher au réel. Né de la pression opérée par l'élan de création sur la jeunesse d'une époque, et du besoin d'approfondir, d'intellectualiser l'expression qu'il provoque (mais dans le vague qu'est la formation d'une esthétique sans programme précis, sans manifeste), le cubisme n'en est pas moins l'art constructif par excellence. Or qui dit construction dit réunion de membres épars. Il s'agit donc d'une réalité supérieure.

Par cette apparence solide et méditée, le cubisme a quelque chose de cartésien. D'où les noms de cubisme analytique, synthétique, hermétique qu'il a pris tour à tour et successivement. Après les excès d'une peinture toute de nuance, de fugacité, d'effusion spontanée, cet art construit, médité, d'aspect solide, résistant à un examen soutenu est l'aboutissement d'une recherche sérieuse.

La quatrième dimension qui figure « l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé, elle est l'espace même, dit Guillaume Apollinaire, la dimension de l'infini. » Elle s'ouvre à nous, pour nous donner, en une vue synoptique, la possibilité de saisir par le sens de la vue un ensemble organisé. La poursuite de cette réalité intérieure, le besoin de lui sacrifier impitoyablement tout ce qui n'est pas plastique persuadait les puristes de *L'Esprit Nouveau,* suiveurs de l'époque héroïque, que la peinture de Monet — ces nymphéas glissant sans ordre à la surface d'un miroir d'eau — était mauvaise. Elle n'était pas mauvaise, mais elle était sans bord, sans fixité, et passait, nuage enchanté, devant nos yeux surpris.

A ce propos, dans son atelier de la rue Tourlaque, Pierre Bonnard me confiait, après que nous eussions vu ensemble un grand nombre de ses peintures nuancées et sensibles : « Les cubistes, vous savez, je me rends très bien compte de leur importance! Il y a dans ce qu'ils font une rigueur, une solidité, une réflexion qui nous manque à nous autres. Mais, que voulez-vous? je ne pourrais pas me mettre à leur école sans mentir à ma nature et à ma formation. »

Bonnard était de formation libre. Il n'avait pas, à l'exemple de Matisse, bénéficié du fructueux enseignement de Gustave Moreau. Il avait fallu qu'il apprît tout par lui-même, sans apprentissage.

Or le cubisme remettait en honneur, chez l'artiste, le travail de l'ouvrier, l'ornementation, la part artisanale momentanément délaissée. Par son souci de suggérer honnêtement la réalité des matières (le papier du journal, les veines du bois, le blanc poreux des pipes en terre, le sablé du mortier, le zébré du faux marbre, l'ornemental de la guitare,

BRAQUE. La Musicienne, 1917-18 (Musée de Bâle)

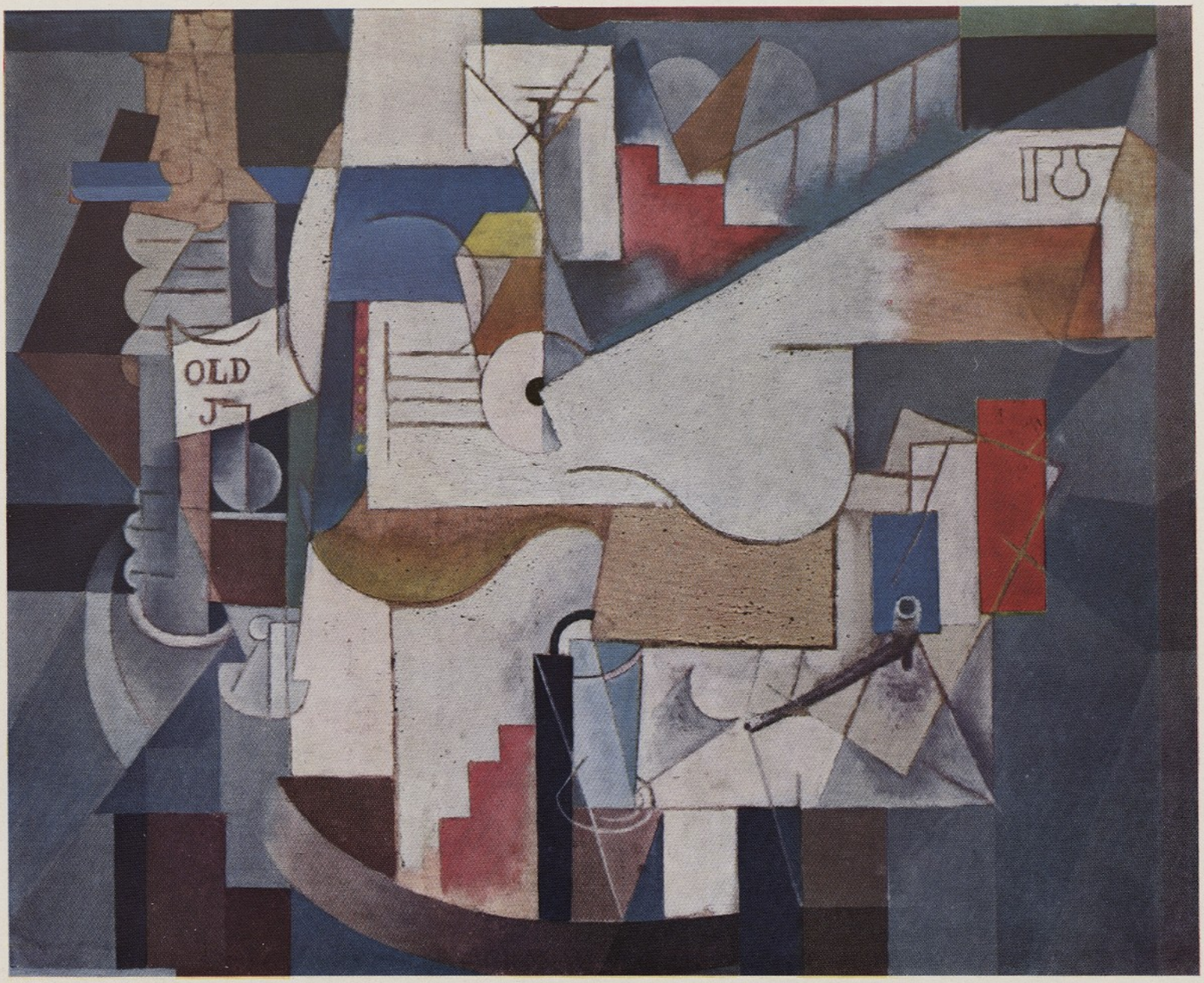
PICASSO. Nature morte aux fruits et au pain, 1908 (Musée de Bâle)

des cartes à jouer, des lettres d'imprimerie, d'un papier de décoration) le cubisme, nouvelle école de trompe-l'œil, se remettait à l'étude du rendu des substances, de leur différenciation, de leur opposition, reprenant quelques uns des principes que l'on trouvait dans les vieilles méthodes, et dont Baudelaire, dans son Salon de 1846 *(Des écoles et des ouvriers)*, déplorait déjà la « décrépitude ».

Vers 1908, l'œuvre de Picasso est tout en oscillation entre l'objet, tel que l'œil l'aperçoit dans la réalité, et la réalité de sa composition et de sa décomposition dans l'espace. A ce point de vue, la grande nature morte du Musée de Bâle, (1908), a quelque chose d'exceptionnel. On ne saurait aller plus loin, d'une part, dans l'évocation d'une table, d'un compotier, d'un pain; d'autre part, dans la spatialité des plans et des volumes (on met littéralement la main derrière le compotier, on va saisir le pain sur la table au devant replié).

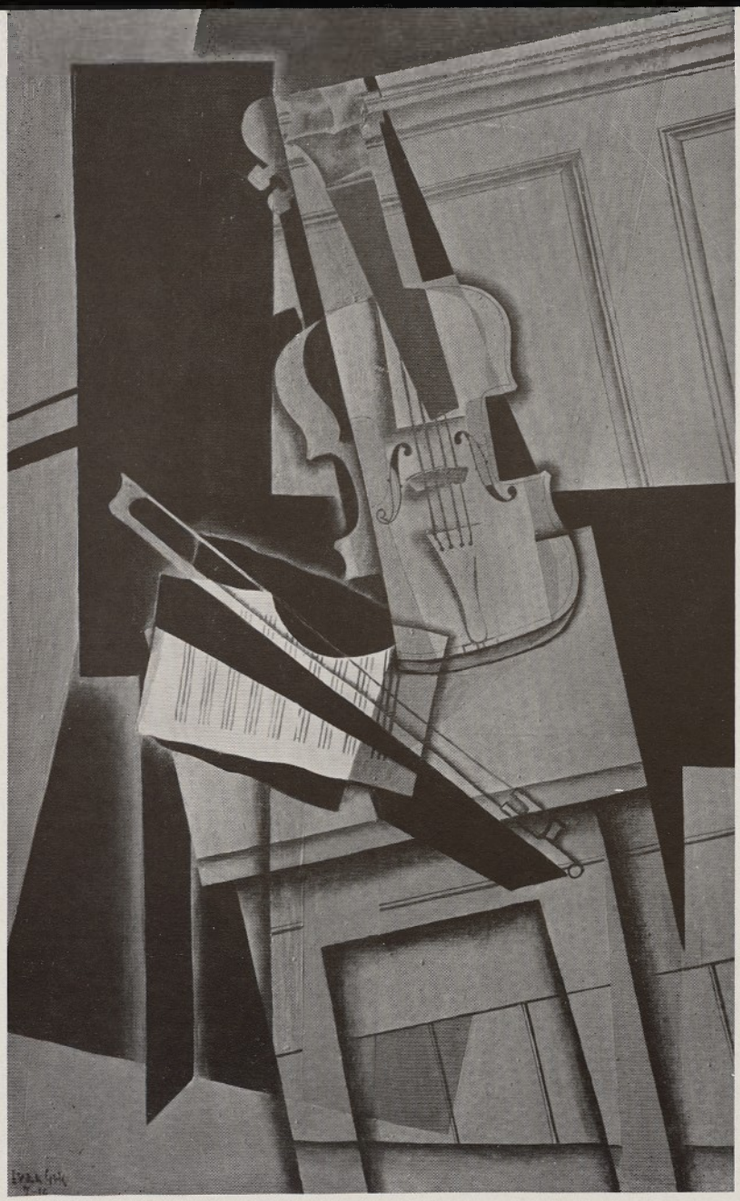
Revenant à la forme pure et soulignée de Giotto, le cubisme apportait un élément stable, construit dans la fixité, et cela en plein post-impressionnisme, au milieu des tons qui gazouillent, des fumées qui floconnent, des eaux qui coulent en faisant trembler leurs reflets. Avec lui, ce n'est plus, comme chez ses devanciers le tableau qui passe, fuite de temps, devant nous, mais nous qui passons devant le tableau.

Puis, tout se resserre. Le peintre s'éloigne de plus en plus de la tentation de représenter ce qui peut l'être avec facilité. C'est ainsi que, vers 1914, Picasso



PICASSO. Bouteille, guitare, pipe. Peinture, 1912 (Coll. Philippe Dotremont, Bruxelles)

FERNAND LÉGER. Le soldat à la pipe. 130×97 cm. Col. Philippe Dotremont, Bruxelles (Photo Bijtebier)



JUAN GRIS. Le violon, 1916 (Musée de Bâle)

dans *Le Fumeur* et, trois ans plus tard, Braque dans *Le Guitariste* ne nous donnent plus guère qu'une lointaine suggestion de la réalité de première vue, les éléments plastiques ayant submergé tout le reste (et dans ce *tout le reste,* il y a surtout la vieille anecdote qui, en son temps, avait usurpé bien souvent ses pouvoirs au point d'étouffer l'essentiel de la peinture).

Brûlante de cire d'Espagne, mais surveillée et contenue au point de se cacher sous la rigueur d'un art presque métallique, un art de dominicain allant du noir au blanc en passant par les gris argentés auxquels José Victoriano Gonzalès dut son surnom de Juan Gris, je ne sais rien aussi de plus réel que l'œuvre du Madrilène qui, de 1911 à 1918, a évoqué les objets posés dans l'espace sur des plans à plusieurs hauteurs. La réalité de Juan Gris, c'est la vue synoptique d'une chaise, des tasses d'un petit déjeuner, d'une quantité d'éléments de matières différentes que le peintre assemble, juxtapose, oppose ou associe.

Cubiste aussi, constructiviste plutôt était Fernand Léger que le malicieux Louis Vauxcelles, en poussant un peu de la langue appelait un *tubiste*. Synthèse de la guerre 14-18 (Léger avait servi dans le génie où il était sapeur), *Le soldat et la pipe* inaugure un art puissant de robots. Ces derniers essais précèdent l'orphisme de Delaunay aux formes déployées dans l'espace, et qui remet en vue la suggestion du mouvement et de rythmes. A l'opposé, par une recherche rigoriste, parallèle à celle encore prismatique de Jacques Villon, Mondrian amène l'art à la réalité absolue, limitée, d'une austérité nue — immobile et extrême expérience au delà de laquelle la peinture ne pourra continuer que dans la reprise des rythmes d'une autre réalité où l'art et la forme retrouveront une nécessité interne de développement.

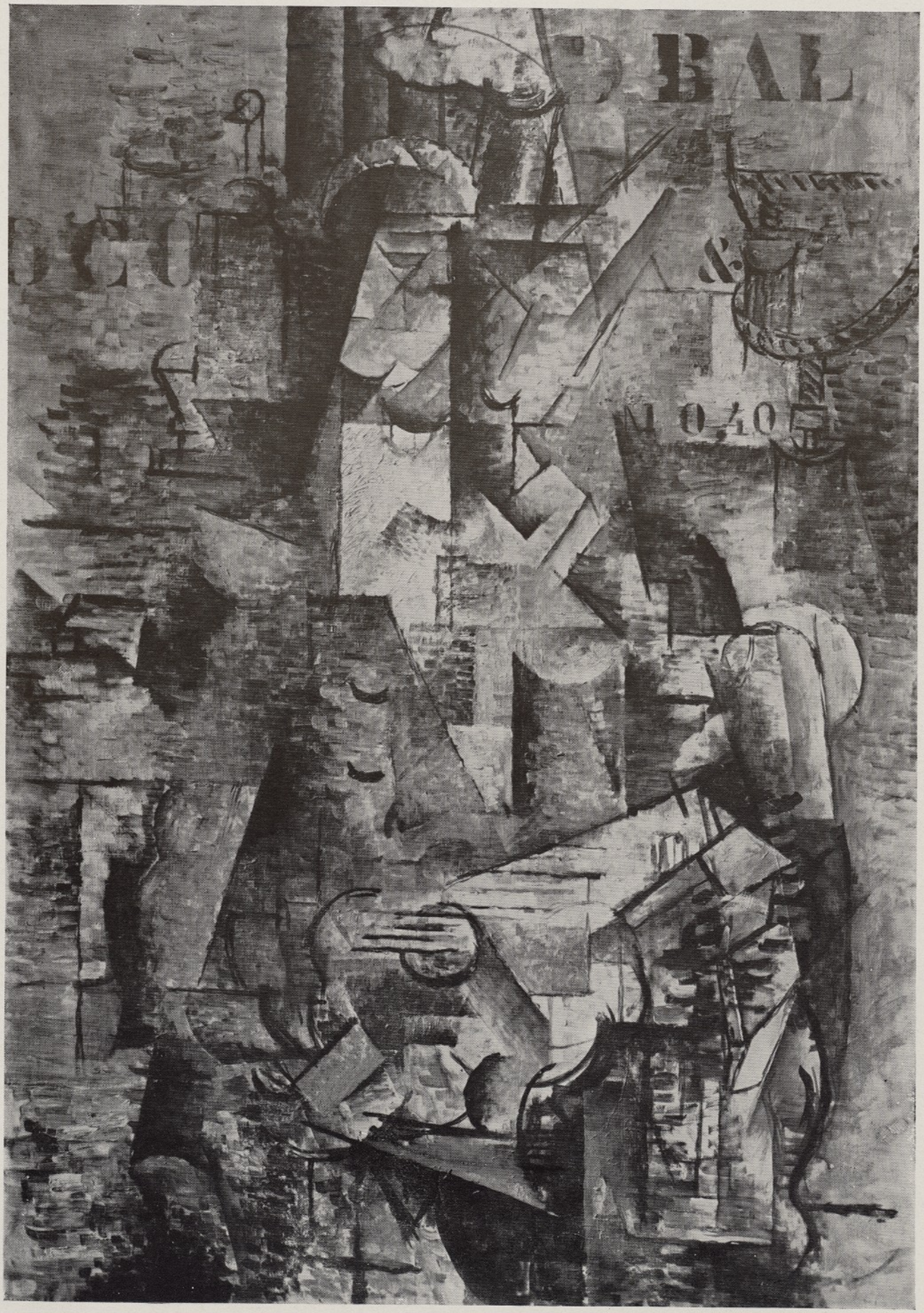
On le voit : le réel est de tous les temps, et la réalité de tous les arts. Il y a une réalité de l'art égyptien, celle des pharaons survivant dans leur tombeau; il y en a une de l'art romain, une de l'art grec; une du sujet populaire à l'odeur d'ail et à la couleur fraîche de fruit ou de fleur (elle va du Caravage à la grosse réalité paysanne de Courbet et à l'ingénuité du douanier Rousseau). Il y en a une autre, urbaine, du geste de l'ouvrier et de la *Laveuse* de Daumier; une encore des boulevards, des rues et des gares de l'impressionnisme. Enfin, à ces réalités en succède encore une autre, non plus visuelles, mais conceptuelle, celle du cubisme. Si bien que tout, pour finir, est réalité, tout ce qui est vivant dans les hommes, la nature et les formes. Réel, tout ce qui vient de la vie et donne de la vie. Apollinaire, qui fut le seul à faire l'essai de codifier la nouvelle esthétique, écrit dans *Les Peintres cubistes :* « On ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle. »

La vision de la poussée du vivant, nous la retrouvons de nos jours dans la peinture qui a cessé d'être un art d'imitation pour être un art de conception. Aussi la réalité-vue s'est-elle éloignée de nous. Réalité? Ce mot, répétons-le, a un sens très général.. Il englobe tout ce qui peut prêter à une analyse serrée. Car nous nous refusons obstinément à nous limiter à ce réel qui est synonyme d'absence d'idéal et de poésie, et qui fut la poétique des réalistes de 1848. Nous prenons ce mot dans la désignation de ce qui est effectivement, non pas le réel du visible où tout est relatif, mais l'autre qui, loin des fausses apparences s'attache, au contraire, à la source intérieure et cachée de l'existence.

A ce point de vue, tout art hardi, puissant, nouveau est réel, et l'art d'aujourd'hui n'est pas autre chose, que la recherche d'une approche plus intime de la réalité intérieure dans ce qu'elle a de particulier et d'adéquat aux préoccupations du siècle où nous vivons. Nous y sommes placés dans la position de l'homme qui, tout en bénéficiant d'un champ d'information beaucoup plus vaste que ses prédécesseurs, risque de laisser échapper l'essentiel : la poétique du monde, le sens d'une création profonde et durable. Ce que saisit notre connaissance va beaucoup plus loin que nos possibilités d'en tirer profit. L'ordre traditionnel, lentement élaboré et pensé, est menacé par la recherche rapide, étourdissante, effleurée qui s'empare aujourd'hui de l'activité humaine en général et, en particulier, de la réalité de l'art, toujours ouverte aux investigations.

Mais l'action contraire viendra inévitablement, comme elle est venue, depuis un certain temps, contre-balancer les excès de rythmes rapides dans l'écriture littéraire. Le temps où l'idéal de l'artiste sera de pouvoir peindre quelque chose qui demande une très longue patience pourrait bien être en vue.

PIERRE COURTHION.



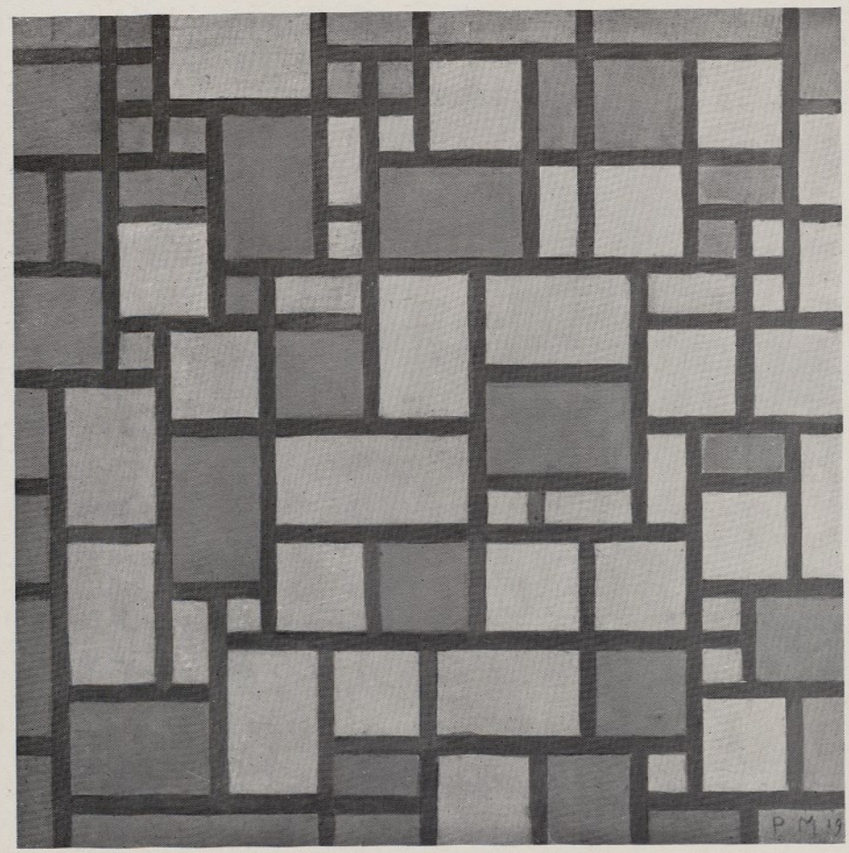
GEORGES BRAQUE. Le Portugais, 1911 (Musée de Bâle)

Piet Mondrian et le nouveau réalisme

par Michel Seuphor

La réalité a beaucoup préoccupé Mondrian durant toute sa vie. Le principal essai — sous forme de dialogue, à l'instar de Platon — qu'il publie dans *De Stijl*, en 1919-1920, s'intitule *Réalité naturelle et réalité abstraite*. Le dernier texte qu'il écrira, moins d'un an avant sa mort, porte comme titre *Un nouveau réalisme*. Pourtant il ne me semble pas que le terme « réaliste » lui aille à merveille, il n'est que trop évident que l'œuvre de Mondrian n'a rien de commun avec celle des peintres qui s'appellent ainsi. Même son œuvre figurative est, en grande partie, plus idéaliste et visionnaire que réaliste. C'est que la réalité, pour lui, ne se limite pas à l'aspect extérieur des choses. Il veut qu'elles aient un sens, il leur suppose un contenu que l'aspect extérieur révélera à l'esprit contemplateur du peintre et que le peintre, à son tour, révélera au spectateur.

PIET MONDRIAN. Composition, 1919 (Coll. Marg. Hagenbach, Bâle)



Dans ses carnets de notes de 1914 il écrit : « L'artiste, par intuition, voit les choses beaucoup plus spirituellement que l'homme du commun. C'est pourquoi il voit la réalité plus belle et que son art est un bienfait pour l'homme du commun ». Cependant il oppose mainte fois, dans ces mêmes notes, l'art et la réalité. « L'art doit être au-dessus de la réalité sans quoi il n'aurait pas de valeur pour l'homme », écrit-il. Et il ajoute aussitôt : « Cette situation (de l'art) au-dessus de l'homme apparaît à l'homme matériel vague et nuageuse; pour l'homme spirituel c'est, au contraire, quelque chose de positif et de clair ». A un autre endroit du même carnet il déclare : « Lorsque l'on représente quelque chose de percevable par les sens on exprime quelque chose d'humain, parce que l'on connaît ces choses par soi-même. Lorsque l'on ne représente pas les choses, il reste de la place pour le divin ». Et il a cette formule lapidaire : « La surface des choses fait jouir, leur intériorité fait vivre[1] ».

La conception de l'art de Mondrian ne changera jamais, mais le terme *réalité* apparaîtra dans ses écrits, quelques années plus tard, chargé d'une signification plus riche. Loin de lui opposer ce que les sens ne perçoivent pas, ou pas directement, il y comprend maintenant tout le spirituel, lequel s'extrait de la matière précisément par le système de l'abstraction. Du moins, c'est là la thèse qu'il expose longuement, tendant à démontrer la supériorité du domaine spirituel au domaine matériel, dans l'essai dialogué mentionné plus haut.

Même système dans *l'Art réaliste et l'art surréaliste,* essai qui fut publié, par mes soins, dans *Cercle et Carré* en 1930 : « La culture de la peinture a mené cette dernière, tout doucement pendant des siècles, à l'abolition totale de la forme limitée et de la représentation particulière. De sorte que, de nos jours, l'art est délivré de tout ce qui l'empêchait d'être vraiment plastique. — La voie vers la création de la nouvelle plastique, celle du rythme libre, universel, a été préparée par différents mouvements d'art, surtout par le futurisme et le cubisme, aussi bien en littérature qu'en sculpture et peinture. L'art a dû se débarrasser de la forme limitée, parce que dans celle-ci le rythme libre ne peut s'exprimer exactement. Loin de négliger avec ceci notre sens

1. Voir *Mondrian, sa vie, son œuvre* par Michel Seuphor. Cet ouvrage contient également la traduction intégrale de *Réalité naturelle et réalité abstraite* (Flammarion, Paris, 1957).

PM

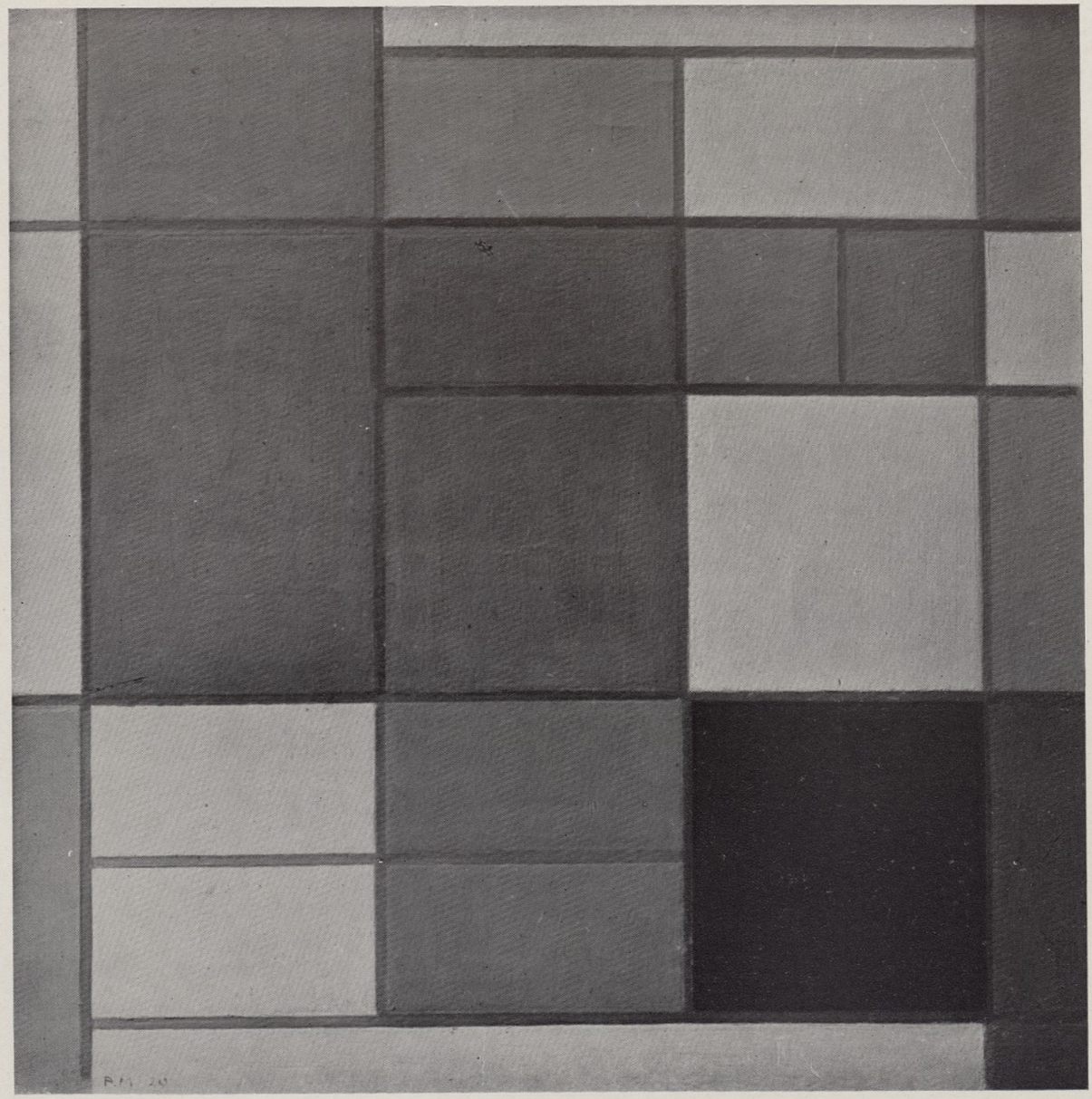
individuel, loin de perdre dans l'œuvre d'art *la note humaine,* la néo-plastique est au contraire l'union de l'expression individuelle et universelle ».

Mais c'est dans *Un nouveau réalisme* (*a new realism,* publié en anglais dans *Plastic art and pure plastic art* en 1945, un an après la mort du peintre) que nous trouverons le plus clair résumé de la pensée de Mondrian. Là encore, il voit dans les divers mouvements modernes — futurisme, dadaïsme, surréalisme — une action qui délivre l'art, progressivement, des limitations de la forme. C'est le cubisme qui a porté le coup décisif à la forme, suivi « des différentes manifestations d'un nouveau réalisme ». Ce nouveau réalisme montre « une plus grande conscience des exigences plastiques de l'art. Étant plus objectif, il essaie d'être une expression plus claire de la réalité intrinsèque ». Le choix des moyens devient alors très important, ces moyens servant à la transformation de l'aspect naturel des choses. « Car la nature ne peut être copiée, et la prédominance de notre impression subjective doit être vaincue. Ce sont ces exigences plastiques qui produisent l'art abstrait ».

Pour Mondrian, l'art abstrait est une construction qui fait suite à la décomposition des formes. « En évitant la formation de formes limitées, l'art abstrait approche d'une expression objective de la réalité ». Il admet cependant que l'émotion esthétique est un facteur important en matière d'art et nous trouvons alors cette phrase inattendue : « C'est à la fois l'expression plastique et la manière dont une œuvre est exécutée qui constituent ce *quelque chose* qui provoque notre émotion et fait que c'est *de l'art* ».

Mais toujours il insiste à nouveau sur la destruction des formes particulières et « l'union de l'homme avec l'univers ». Sa conception de cet univers est parfois surprenante. Ainsi les étendues trop vastes de la mer ou du désert l'effraient par leur solitude

PIET MONDRIAN. Composition, 1920, avec rouge, bleu et jaune (Musée d'Art Moderne, New-York)



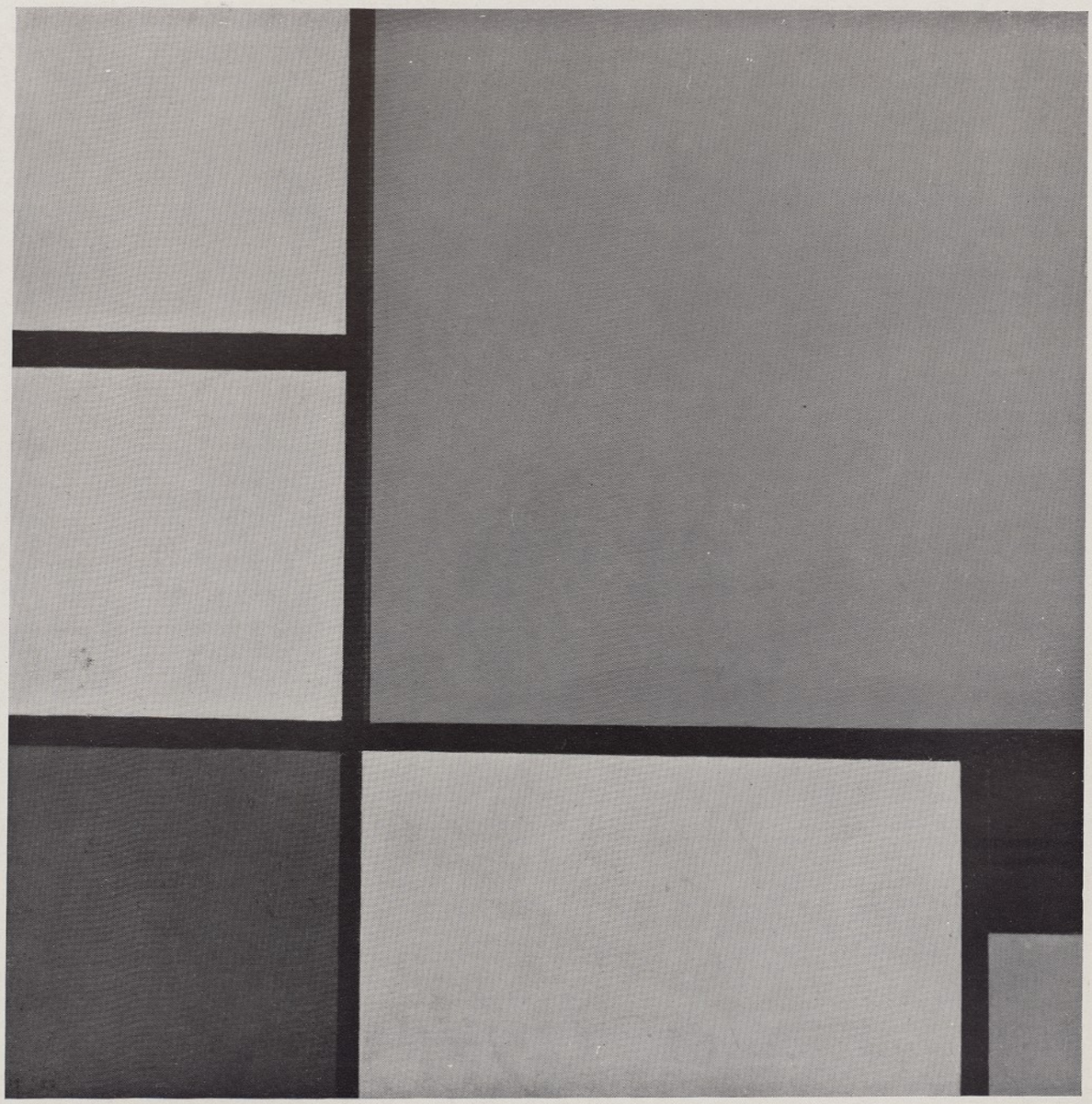
« évocatrice de toutes sortes de sensations subjectives et d'images fantastiques » et rompant le contact avec « l'expression plastique de la réalité ». Il désire que la détermination de l'espace soit toujours faite par des oppositions de formes se composant entre elles et rejette toute démesure. On trouve alors chez lui une conception presque intimiste de la réalité. « C'est l'expression de la vie dans la réalité environnante qui nous fait nous sentir vivre et c'est de ce sentiment que l'art naît ». La vitalité de cette vie environnante et la manifestation de son mouvement dynamique doit être, pense Mondrian, le réel contenu de l'art. « Mais une œuvre d'art n'est art que dans la mesure où elle exprime la vie dans son aspect inchangeable de vitalité pure. »

Encore et toujours, l'écho revient du grand dialogue de 1919 : « Les formes limitées sont l'expression plastique de l'aspect particulier de la réalité, mais leur caractère individuel obscurcit l'expression universelle que la réalité révèle à travers elles. L'art abstrait s'efforce de détruire l'expression corporelle de volume et d'être une réflexion de l'aspect universel de la réalité. »

Tel est le dernier message écrit par Mondrian à New-York, en avril 1943. Quant à la réalité elle-même, sommes-nous très avancés dans sa connaissance? Est-elle un bouquet de feu d'artifice? une formule algébrique? un miroir entre deux infinis? une toile néo-plastique? ou simplement ma personnelle fiction *(die Welt ist meine Vorstellung?)* J'incline à croire que tout ce que j'en peux penser ou enregistrer est vrai — et bien plus encore. Sans doute rien de définitif n'a-t-il été dit sur elle depuis qu'il y a des hommes qui vivent, qui sentent et qui pensent. Mais ce que nous savons bien c'est qu'il y a « beaucoup plus de choses entre le ciel et la terre que dans notre philosophie ».

MICHEL SEUPHOR.

PIET MONDRIAN. Composition II. 1929, avec rouge, bleu et jaune (Musée de Belgrade)



La réalité développable d'Antoine Pevsner

par Charles Delloye

Peu d'expériences artistiques se conditionnent aussi étroitement que les deux révolutions qui ont marqué le premier quart du XX^e siècle : la rupture avec l'image dans la peinture abstraite, et l'abandon par la sculpture de la masse compacte et du volume — abandon qui fut l'œuvre d'Antoine Pevsner et de son frère Gabo.

Auparavant c'était toujours le surgissement, l'élaboration des formes constituées, images définies et particulières, qui rendaient sensible la poussée de cette force créatrice sans laquelle il n'y a pas d'œuvres d'art, tout système spatial autonome faisant défaut. La vertu poétique de l'espace, alors, se manifestait uniquement dans les tensions qui opposaient les images les unes aux autres comme à elles-mêmes. Ces tensions en effet, source de la constitution propre des images comme de leurs oppositions mutuelles, n'assuraient leur vie et la cohérence de leur organisation qu'en amorçant aussi leur dissociation, établissant de la sorte entre ces dernières une étroite corrélation. Elles faisaient ainsi apparaître dans leur nature irréductible les éléments constitutifs — lignes, surfaces, couleurs, valeurs, touches, vide, etc. — dont l'organisation réciproque était à l'origine des images. Dévoilant cette irréductibilité elles révélaient l'insuffisance intrinsèque des

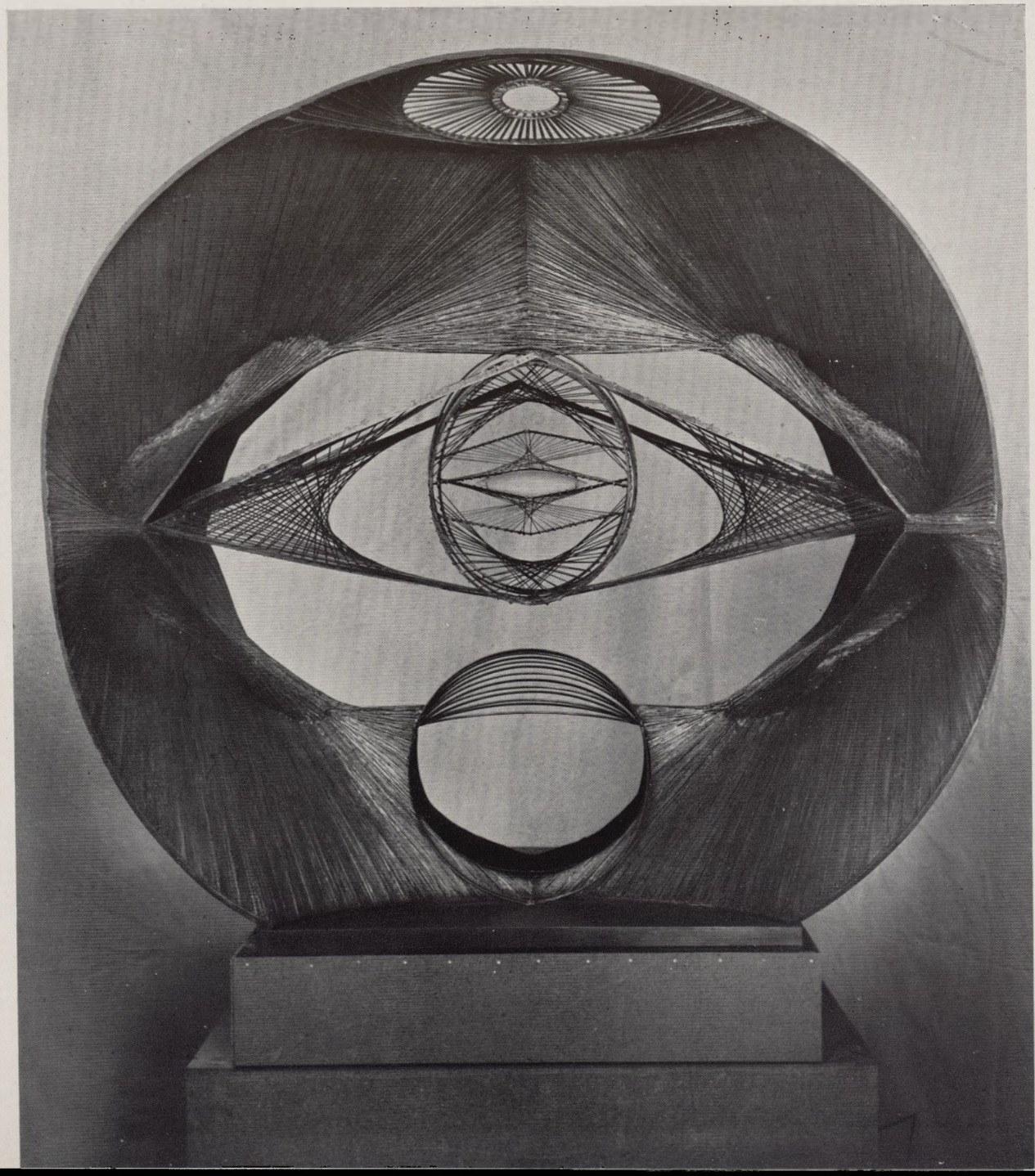
A. PEVSNER. L'envol de l'oiseau. Hauteur : 5 mètres (Parc de la General Motor, Détroit. Architecte : Eero Saarinen)

ANTOINE PEVSNER. La Colonne développable de la Victoire. Construction, 1946 (Bronze et laiton oxydés)

formes constituées et leur nécessaire référence à quelque chose qui n'était plus une forme ou une partie de forme, mais une activité formatrice.

Toute autre est la démarche des peintres abstraits qui, tournant le dos aux formes constituées et particulières, ne s'attachèrent plus qu'à la pureté et à l'universalité des éléments plastiques fondamentaux. La dislocation de plus en plus complète des images, en libérant de plus en plus entièrement ces derniers, le leur permettait effectivement. Cette dislocation, amorcée par la peinture baroque s'était, nous le savons, infiniment accélérée à partir de l'impressionnisme, pour aboutir avec le futurisme et le cubisme à une désintégration presque totale. Il devenait ainsi possible aux artistes de faire abstraction des formes constituées et particulières, des images déjà données, pour n'exprimer de l'espace que la force créatrice dans sa pureté originelle en disposant les éléments plastiques purs selon un équilibre parfait, ne troublant en aucune façon le calme et l'harmonie plane de la surface peinte. Le déséquilibre et la troisième dimension qui en résulte n'ont, semble-t-il, rien à voir avec une peinture à la recherche exclusive du pouvoir poétique de l'espace appréhendé dans sa pureté originelle. Ils restent en effet toujours liés aux tensions qui manifestent l'essentielle inadéquation de ce dernier et des formes déterminées et constituées au travers desquelles on cherche à l'exprimer. Il semble donc que le fondement dont l'action seule a érigé en œuvres d'art, en systèmes autonomes parce qu'auto-constituées, les styles et ensembles picturaux du passé, n'a pu être exprimé dans sa pureté essentielle et sa possibilité intrinsèque que par une peinture ne faisant appel qu'à ses moyens les plus spécifiques — la ligne, la surface plane, la couleur pure, bref tout ce

ANTOINE PEVSNER. Monument au Prisonnier politique inconnu (Propriété de l'auteur Paris)



que permettent les deux dimensions de la toile — tout autre recours étant éliminé. Aussi, dépassant la tradition plastique du passé pour la ramener à sa possibilité originelle, la peinture abstraite nous paraît-elle développer et accomplir l'essence première et fondamentale de toute peinture.

Analogue est la révolution par laquelle Pevsner ouvrit au vide afin qu'il les pénètre de toutes parts, ses constructions à claire-voie, libérant ainsi la sculpture de l'opacité du bloc massif et du volume plein.

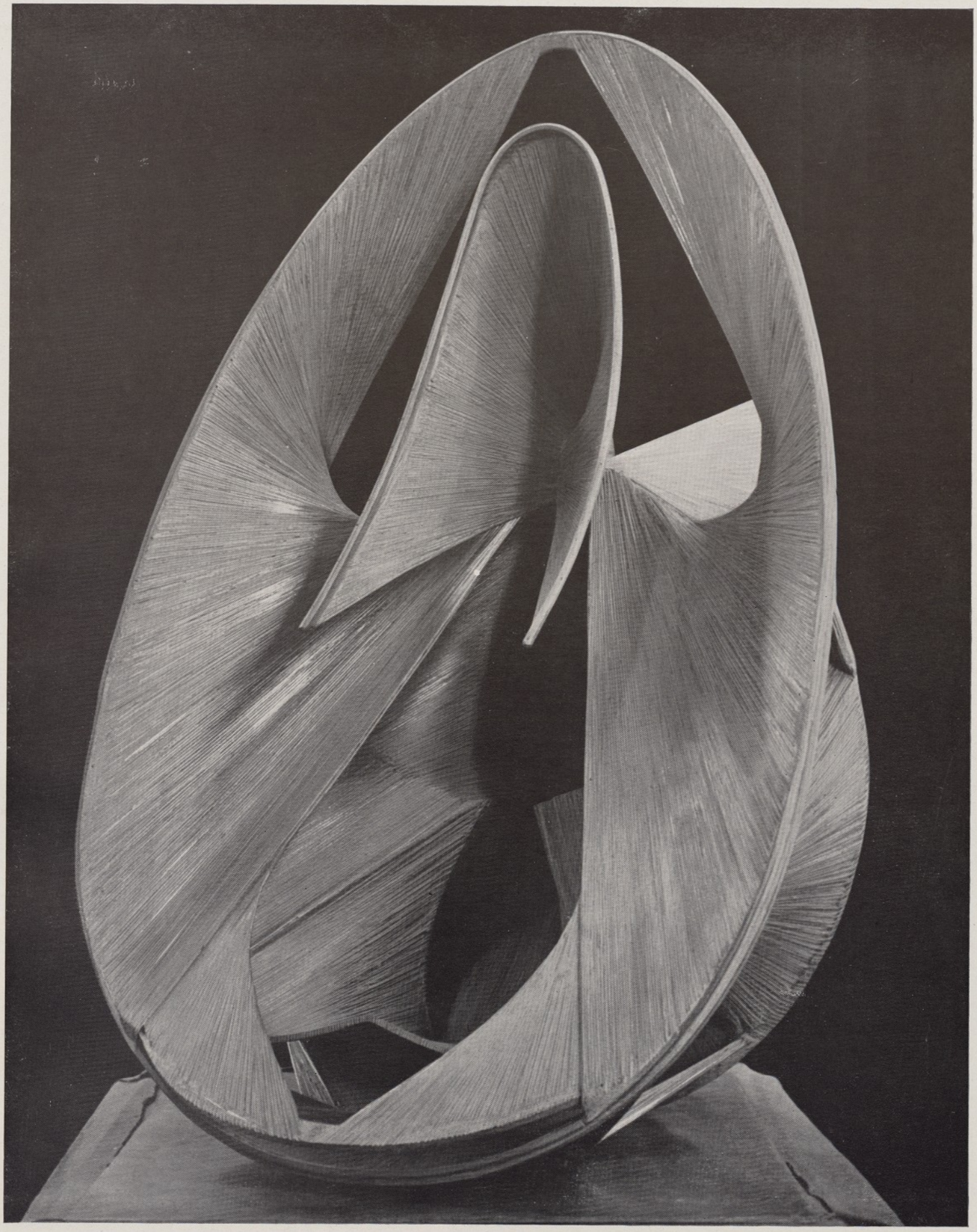
La nature indéfinie du vide laisse en effet aux éléments plastiques constitutifs de toute forme, la possibilité de se déployer en lui d'une infinité de manières et d'y développer ainsi selon l'orientation, l'inclinaison, l'angle considéré, la position absolue, la disposition relative, un nombre illimité de combinaisons spatiales. Le vide interdit donc aux éléments déployés en lui, de donner naissance à des formes cohérentes et fermées, et ce faisant, d'asservir à un noyau cohésif leur individualité irréductible. Car il ne leur permet pas de resserrer sur soi le jeu de leurs corrélations en le privilégiant aux dépens de la gamme plus largement diversifiée des relations qui les insèrent en lui. Il rattache par une si étroite connexion les dispositions mutuelles des éléments plastiques les uns à l'égard des autres au faisceau des liens qui les inscrivent en lui, qu'il les fait s'engendrer réciproquement les uns les autres. La mutuelle intégration de ces deux ordres de rapports, fait du vide non point un milieu inerte enveloppant les diverses formes définies et constituées, mais le principe constituant de toute forme et multiplie de ce fait à l'infini les corrélations des éléments. Elle suscite ainsi un espace aux possibilités illimitées.

D'une nature tout à fait opposée est l'espace axé sur la prépondérance des relations ordonnant entre eux les éléments plastiques. En distendant le lien qui assujettit l'un à l'autre les deux ordres de rapports spatiaux un tel espace ramène inévitablement à un simple jeu de concordances les relations rattachant les unes aux autres ces éléments. La mise en veilleuse du système plus ample des possibilités spatiales discordantes donne nécessairement naissance à l'uniformité monolithique de la forme fermée et particularisée.

Au vide indéfini s'oppose par conséquent la forme massive qui se subordonne, sans cependant pouvoir jamais la réduire, l'individualité des éléments constituants. Ceux-ci se limitent alors au plan et à la ligne qui, s'ils n'utilisent que les possibilités spatiales les plus simples, défendent cependant mieux que les autres leur personnalité contre l'opacité enveloppante de la masse. Par leur intersection les plans définissent la masse comme volume et, restant de ce fait engagés en elle, n'offrent plus au vide qu'un seul de leurs visages. Aussi, au lieu de s'épanouir en lui, ne l'appréhendent-ils plus que sous forme d'intervalles toujours limités et mesurés. Cette réduction des possibilités infinies du vide au jeu restreint du volume et des intervalles qui scandent le rythme de ses parties, caractérise toute la sculpture occidentale jusqu'au début du XVI^e siècle. Elle correspond toujours à une organisation de l'espace capable, avec ses combinaisons nécessairement limitées, de suggérer la poussée de la force créatrice qui en anime et en dissocie les formes, mais impuissante à exprimer et développer cette dernière d'une façon vraiment explicite. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'une telle sculpture ait été incapable de maintenir son accord avec la peinture quand celle-ci tenta à partir du XVI^e siècle d'exprimer explicitement l'infinité de l'espace — qu'elle le fit par la représentation d'une profondeur indéfinie, axée sur l'illimitation de l'étendue et de la lumière comme pendant la plus grande partie du XVI^e siècle, ou au contraire par les jeux dissociés de la lumière, de la touche, de la couleur et du relief à partir de l'âge baroque. Mais on pouvait bien moins encore espérer rétablir cet accord en dépouillant la sculpture de ses moyens d'expression anciens devenus inadéquats certes, mais n'en restant pas moins authentiquement sculpturaux, pour la réduire comme on le fit dès la mort de Michel-Ange à l'uniformité et à l'inertie de la seule masse. Il fallait donc trouver pour la sculpture des moyens d'expression nouveaux, lui ouvrant une gamme infinie de possibilités spatiales différentes, et par conséquent la faire sortir non seulement d'un silence de trois siècles mais aussi du jeu aux combinaisons restreintes où s'équilibrent et se répondent les volumes et les intervalles — jeu auquel revenaient toujours, pour le rajeunir, mais non pour le transformer radicalement, les artistes qui, sans rompre avec la masse, s'efforçaient cependant de rendre sa voix à la sculpture. Aussi devait-on, abandonnant le domaine des formes fermées et particulières, se tourner vers le pouvoir constituant de l'espace appréhendé dans sa réelle infinité et sa pureté la plus grande.

Mais cela n'était possible que si l'on faisait appel aux relations qui liant le vide à lui-même ancraient en lui les éléments plastiques constituants — lignes et surfaces de tous genres — déployés dans leur pureté et leur individualité irréductible. Il fallait ainsi rompre avec la particularité et l'opacité des figures massives comme les peintres abstraits l'avaient fait avec l'image.

Ce fut là justement l'œuvre d'Antoine Pevsner. Rompant dès ses premières sculptures avec le monolithisme de la masse, il sut en effet déployer dans le vide et rendre ainsi indépendants les uns à l'égard des autres les éléments plastiques libérés du nœud étroit des relations convergentes, qui en les asservissant réciproquement les uns aux autres les subordonnaient tous à l'opacité uniforme de la figure fermée. Les surfaces planes ou recourbées, les tiges rectilignes ou incurvées qu'il assemblait dans ses premières constructions étaient si profondément diversifiées dans leurs rapports mutuels par leur différence de situation, d'orientation, d'angle d'inclinaison, de formes et de dimensions, qu'elles ne pouvaient en aucune façon trouver dans leurs rencontres ou leurs intersections la concordance nécessaire pour s'organiser en forme fermée et définie. Les constructions restaient alors à claire-voie et pénétrées en tous sens par le vide, se dissociaient par suite de la multiplication des relations existant entre leurs éléments constituants en une pluralité de points de vue discordants— la réduction de la diversité des points de vue étant inséparable en effet de l'uniformité de la masse compacte. En abandonnant ce jeu de surfaces et de tiges planes ou incurvées, rectilignes ou courbes, mais toujours en elles-mêmes définies et déterminées, pour les surfaces développables plus souples et plus ambivalentes, Pevsner assura plus librement encore le déploiement dans le vide des éléments et parvint ainsi à leur en faire épouser d'une manière plus complète les possibilités



ANTOINE PEVSNER. Construction dans l'œuf. Bronze. 1948. (Coll. P. Peissi, Paris)

infinies. Les surfaces développables sont, nous le savons bien, des formes courbes irrégulières obtenues par lui en joignant avec des tiges rectilignes, déployées en faisceau divergent, des armatures curvilignes différant les unes des autres par la forme, la position et l'orientation. Il est donc évident qu'elles ont plus de souplesse et offrent plus de ressources que les tiges et les surfaces homogènes. Elles permettent au sculpteur une maîtrise véritable et complète du vide. La concordance restrictive accordant entre eux les éléments plastiques n'est plus alors simplement ébranlée, mais définitivement brisée par le déploiement infini des rapports les insérant dans l'infinité même du vide.

Aussi, est-on tenté d'identifier l'aventure sculpturale de Pevsner à la démarche qui amena les peintres abstraits à tourner le dos aux formes constituées, aux images déjà données, pour ne plus s'occuper que des éléments purs du pouvoir créateur de l'espace dans sa pureté absolue. Une semblable assimilation risque cependant d'être superficielle et arbitraire. En prenant comme repère la problématique élaborée par la peinture abstraite on négligerait le caractère spécifiquement sculptural de l'entreprise pevsnérienne. Étroitement lié à la question du vide, le problème essentiel de la sculpture de Pevsner diffère inévitablement de celui d'une peinture qui veut ramener l'espace aux deux dimensions de la surface peinte. Il se manifeste en effet dans la décision d'établir entre le faisceau des corrélations ordonnant les uns aux autres les éléments plastiques et l'ensemble des rapports qui les attachent à l'infinité du vide, une connexion si étroite, que ces deux systèmes s'engendrent nécessairement l'un l'autre. La multiplication infinie des relations ordonnant entre eux ces éléments et l'instauration du vide comme principe constituant de toute forme sont les deux conséquences de cette union consubstantielle. La connexion ainsi établie entre le jeu mobile des relations associant de diverses manières les éléments fondamentaux et l'ensemble également fluide des rapports qui les lient au vide, cette connexion, en effectuant l'identification réciproque des deux systèmes réalise également l'identification du premier d'entre eux au système, infini lui aussi, des relations opposant et unissant à lui-même le vide dans son indétermination et son infinité. C'est grâce en effet aux éléments déployés en lui que les relations qui l'expriment parviennent à prendre corps. C'est parce qu'ils sont ainsi la limite des relations multiples et contradictoires du vide avec lui-même que les éléments plastiques deviennent, par l'infini diversité de leurs corrélations, la limite des formes définies et particulières qu'ils suscitent par leurs concordances. Cette puissance illimitée de susciter en soi-même des relations qui, malgré leur différence absolue, se provoquent et se laissent jaillir les unes des autres, cette puissance dont dépend la nature indéfinie de l'espace vide se manifeste dans l'action infiniment diversifiante des liens qui, en rattachant à lui les éléments constituants, les laissent surgir et s'instituer comme tels. Cette action à son tour se manifeste dans la genèse mutuelle, l'élaboration réciproque de ces éléments les uns à partir des autres, les uns en fonction des autres. En effet, dès les premières constructions de Pevsner c'est toujours le déploiement dans le vide des éléments, qui assure leur dissociation et leur genèse réciproque. Cela est vrai, aussi bien pour l'ambivalence d'un contour, simple limite d'une surface, mais également ligne indépendante susceptible de suggérer avec d'autres lignes, réelles ou fictives comme elle, un plan imaginaire, que pour la dislocation de chaque construction en une pluralité de points de vue irréductibles. Mais les éléments utilisés dans les premières constructions sont encore trop homogènes et déterminés pour ne pas s'opposer au vide et pour savoir en s'y déployant complètement en utiliser toutes les possibilités. C'est seulement en mettant à jour dans les surfaces développables l'ensemble des liens rattachant au vide les éléments fondamentaux que Pevsner parvient véritablement à les engendrer les uns en fonction des autres. Aucune armature curviligne, aucune tige rectiligne, n'ayant, en effet, dans le vide la même place, la même inclinaison, direction et orientation, toutes restent distinctes les unes des autres et de la surface qu'elles engendrent par leur conjonction, et en même temps font corps avec elle et se perdent en elle. Celle-ci de son côté oscille entre sa souplesse de courbe et la rigidité du système complexe de plans tangents auquel voudrait la réduire sa genèse à partir de droites. Essentiellement irrégulière elle ne peut non plus prendre une forme définie et passe continuellement d'une forme à l'autre.

Aussi, la sculpture de Pevsner n'est-elle jamais une analyse ramenant les formes constituées à leurs éléments constituants comme le fut la peinture des trois derniers siècles. Elle n'est pas davantage un retour aux éléments purs comme voulut l'être la peinture abstraite, mais la réduction réciproque de ces derniers, ainsi que de la multiplicité des formes suscitées par l'infinie diversité de leurs combinaisons, au système des relations fondamentales du vide avec lui-même. La peinture abstraite admettait encore la possibilité intrinsèque du pouvoir créateur de l'espace qui seul, semblait-il, pouvait constituer en systèmes autonomes les styles du passé. La sculpture de Pevsner au contraire, en engendrant toujours les différents éléments les uns à partir des autres, ne se contente pas de les mettre en question comme entités formatrices autonomes, mais conteste aussi à la forme, à l'image, sa constitution définie et déterminée. Aussi semble-t-elle suggérer par cette double impossibilité, l'impossibilité et l'insuffisance intrinsèque d'un pouvoir constituant, incapable de s'accomplir comme principe de possibilisation. En tant que processus constituant celui-ci devrait alors s'insérer dans un processus plus vaste qui peut-être reste lui aussi brisé et ouvert. En poussant jusqu'à leur dernière limite les moyens nouveaux de la sculpture, Pevsner ouvre donc sur l'ensemble des arts plastiques une perspective nouvelle et en un certain sens métaphysique. Pour cette raison sa sculpture ne peut en aucune façon s'interpréter dans les limites de la problématique élaborée par la peinture abstraite. C'est au contraire en fonction des bouleversements qu'elle suscite que l'on doit interpréter la peinture abstraite dans sa réalité vivante, irréductible aux deux dimensions de la surface plate. Mais alors on ne peut s'empêcher de se demander si la sculpture n'est pas en train de reprendre à la peinture la place d'art dominant que cette dernière occupe depuis trois siècles.

CHARLES DELLOYE.

Jean Arp découpeur de l'irréel

par Pierre Guéguen

Arp éolien, Harpe éolienne! prédestination à la musique plastique, telle est l'évidence; et si quelqu'un, manquant d'oreille, la nie, on avancera les preuves. L'aïeul de Jean commençait sa signature par l'H instrumental, dont les deux verticales parallèles sont déjà fils de harpe.

De la harpe à la lyre, il n'y a qu'un pas, un arpège. Jean Arp est poète au sens strict d'oiseleur du verbe, de l'aigle de mots à d'autres dos d'oiseaux. Mais il est éminemment poète aussi dans son œuvre sculpté, car une unité spirituelle règle sa vie.

Dès vingt et un ans, cette vie se trouve orientée. Strasbourgeois averti, connaissant Paris, ses pompes académiques, et ses œuvres pré-cubistes, il se décide à tout quitter, à se retirer loin du siècle, pour méditer sa voie dans les déserts. Les déserts se trouvaient en Suisse, où la neige simplifie l'étendue et prête aux choses sa fourrure d'irréel; où le rôle spectaculaire est dévolu aux nuages, qui essaient inlassablement leurs formes.

Les espaces immaculés vont l'impressionner moralement d'abord, tant son âme est avide d'absolu, passionnée de perfection. Ils sont comme de nobles tapis déroulés pour la venue de celle qui sera la compagne de son âme précisément, Sophie, celle qui est sagesse, science et sourire.

Tous deux s'adonnent alors à des « constructions rigoureuses et impersonnelles, faites de surfaces et de couleurs d'où tout hasard était éliminé. Nous tentions humblement, écrit le jeune artiste, de nous approcher du pur rayonnement de la réalité. J'aimerais, continue-t-il, appeler ces travaux *l'Art du Silence*. Nous érigions à la souffrance la plus profonde, comme à la joie la plus haute des monuments rayonnants issus de rectangles et de carrés. »

Ces paroles ardentes, qui font comme une éthique de la géométrie, rejoignent celles des fondateurs de l'Art Abstrait: Malévitch, Kandinsky, Piet Mondrian. Spirituellement comme historiquement, Arp est un des premiers champions de l'Art Abstrait.

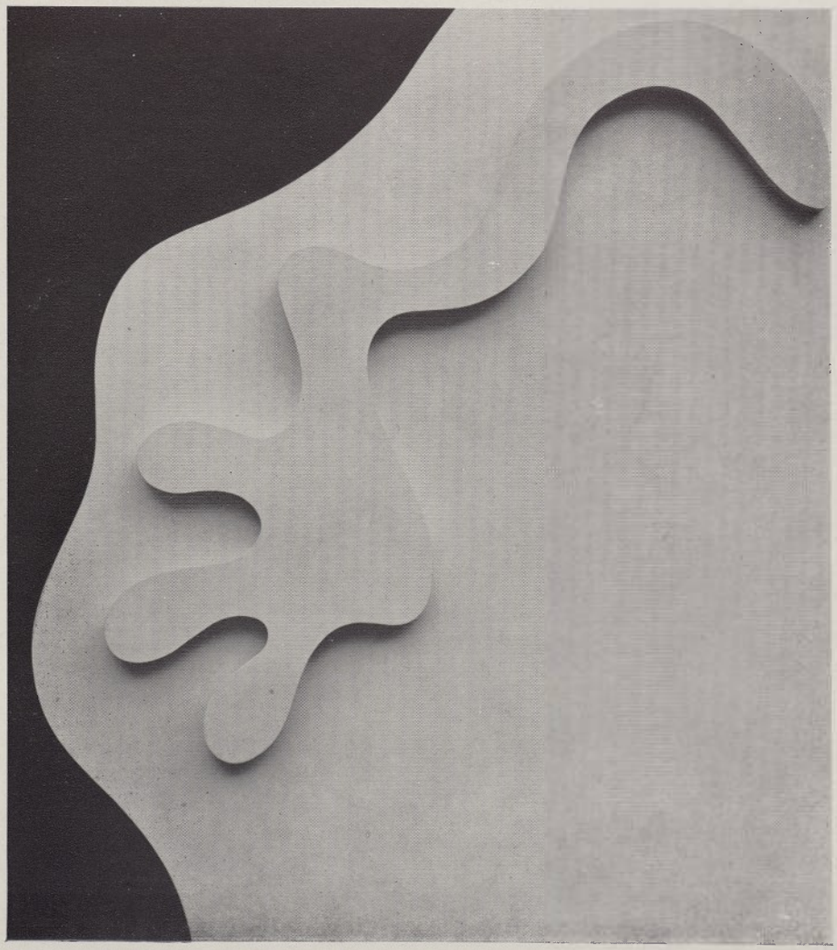
Le fait d'avoir fondé DADA avec Tzara n'infirme nullement ceci, car pour Arp, DADA avait une valeur critique de déblaiement. Il faisait table rase — l'art repartait à zéro — au plan pur des neiges.

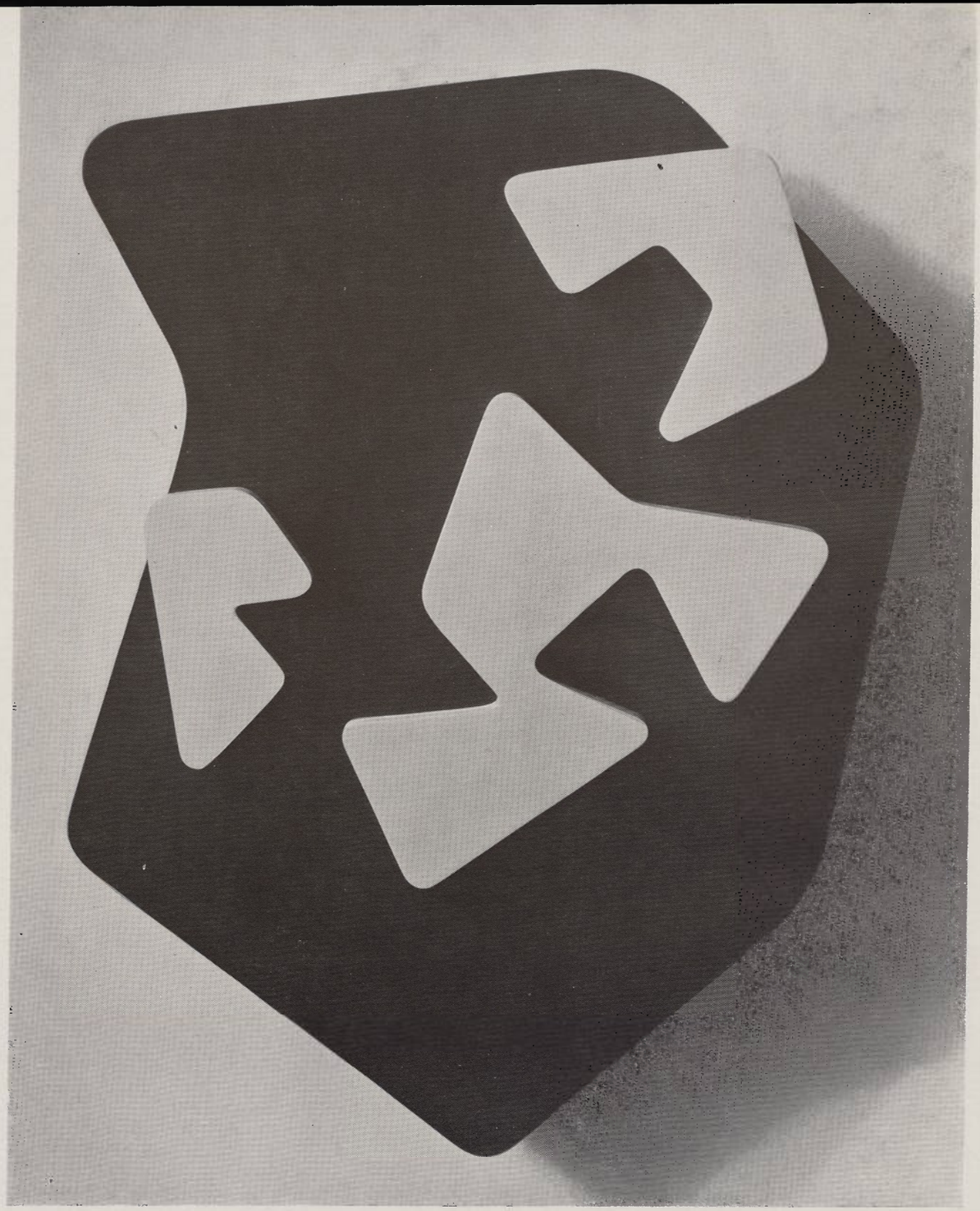
L'absolu reste donc plus que jamais le but, qui demande à la fois l'offertoire et le renoncement. Jean Arp veut renoncer au narcissisme subjectif de l'art figuratif. Les papiers collés viennent à peine de naître; il se passionne pour eux, mais en faisant « un Art du Silence », de la pureté, de l'impersonnalité. Il se refuse au trompe-l'œil des collages cubistes et à la couleur. Il entend ne bâtir que des compositions objectives, des réalités plastiques, avec du papier ou des étoffes, à mi-chemin de la nature et du naturé-naturant : l'homme.

En fait, il ne travaille pas en peintre, plutôt en mosaïste. Surtout, il ne se permet qu'une intervention froide et parfaite. Un papier mal coupé lui coupe le cœur; alors pour éviter les incertitudes de la main, qui a ses « vapeurs » tout comme la tête, il use du massicot. La technique dans ces conditions devient une profession de foi : *Pas une tache, un accroc, une effilochure !*

Le collage, cependant, parfois se décolle, se boursouffle, se salit. Arp ne s'indigne pas de voir l'œuvre se refuser à la pureté souhaitée. Il observe, il comprend, il joue le jeu. Il a des crises de salissure. Il se met à salir à son tour avec de l'encre, des cou-

JEAN ARP. Fleur Filante. 1937 (Coll. particulière)





JEAN ARP. Configuration architectonique. Bois 1953.

leurs, de la colle, les petits plans de neige immaculés. Il plie les feuilles dont s'embrassent les moitiés, comme chez les médiums à taches d'encre. Mais il médite aussi le choix d'une matière plus dure. Il choisit le bois, qu'il découpe à la machine, inventant ainsi *les Reliefs Découpés*.

Les Reliefs Découpés sont des Collages qui transposent dans le domaine de l'épaisseur, la surface, qui demeure leur qualification plastique principale. Mais bien que partant, eux aussi, du plan des neiges et participant de sa pureté spirituelle, ils constituent une démarche capitale vers la forme informelle des nuages, c'est-à-dire vers la sculpture.

Les Reliefs semblent même, par une harmonie pré-établie, proposer des socles à cette sculpture future, aux beaux cirrus de marbre vivant que seront les statues de Jean Arp. Nul artiste n'a mieux préparé les noces du plan et de l'informel, et ces noces auront pour fruit les formes abstraites d'une matière-esprit, qui définit sa statuaire.

La surface des Reliefs étant double, ce double plan, planche portante et planche surplombante, parfois toutes deux découpées, a pour effet d'offrir, d'imposer même, une heureuse impression de paix optique, qui différencie justement les Reliefs découpés des Reliefs sculptés et caractérise leur originalité.

Assez exceptionnels sont les Reliefs Découpés géométriques, surtout ceux où les formes angulaires, triangulaires ou quadrangulaires dominent : *Avant*

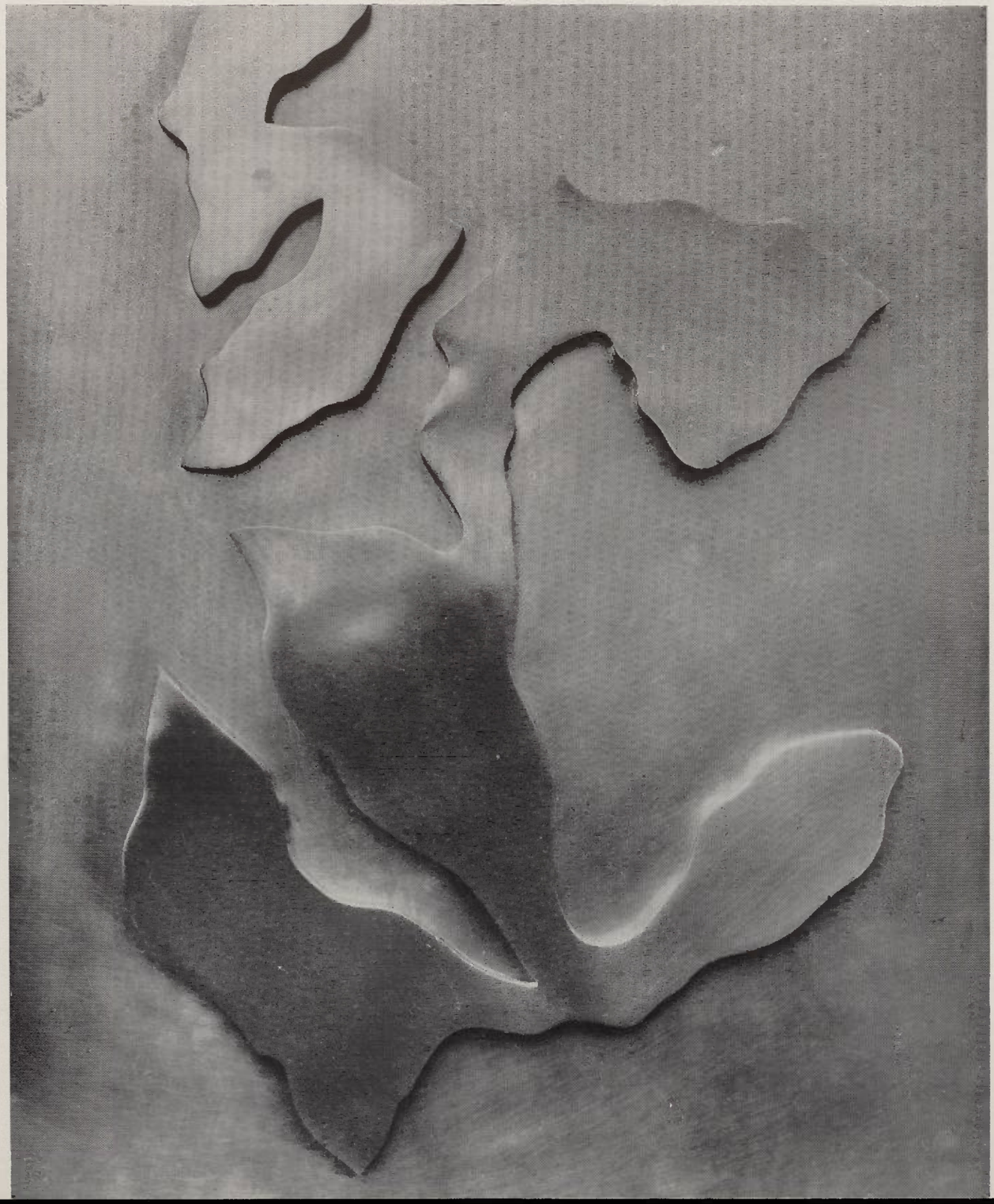
d'être musique (1951), *Amphore* et *Plastron à Cravate* (1955). Ils offrent de la robustesse, mais dans *Constellation de Personnages* (1954), où la prédominance est aux arrondis, Arp peut visiblement s'exprimer plus richement et mieux s'épanouir. Aussi tous ses autres Reliefs sont-ils le triomphe de la courbe, les rendez-vous de la Belle Arabesque et du Bel Araban.

Les plus nombreux sont les *Reliefs Constellation. Constellation* de Feuilles (1937) *selon les lois du hasard,* nous montre sept feuilles inégales, inégalement disposées, peut être comme l'artiste les a vues à terre.

Le plus souvent, les formes, moins régulières, dessinent des larmes écrasées ou allongées, des arcades déformées dans l'eau, des semelles de fées, des tortillons de pâtissier ou de petits pâtés purs! Leur variété se trouve doublée par l'inégalité de leur taille et l'irrégularité, comment dire, hasardée, de leur emplacement. Parfois toutes ces sporades s'organisent en archipels et les archipels en triptyques. *Le grand Triptyque* (1938) porte sur son panneau central des motifs grands et petits, répétés verticalement en double, dédoublés au contraire sur les panneaux latéraux. C'est exactement un dispositif statique, montrant dans trois arrangements différents les vertus de sa plasticité. On y voit déjà, dans l'œuf, les éléments des tableaux transformables d'Agam.

Certains Reliefs sont ajourés, ainsi *Coquille Étoile* (1953). Le découpage intérieur, s'il ne devient pas le plus important, joue cependant un rôle plastique

JEAN ARP. Configuration. (Souvenir d'Athènes) 1955. Bronze 74 × 50 cm (Musée de Rio de Janeiro)



MARC CHAGALL. Le poisson volant. Peinture. 1956. Photo Blum, Berne. (Galerie Maeght, Paris)

chose qu'un cas particulier de l'univers mental, une image changeante, inépuisable, perpétuellement recommencée? L'objet, sous le regard du peintre, retourne au possible. Tous les possibles sont équivalents. Ils se substituent. Et l'impossible même n'est jamais que l'un d'entre eux.

*Selon le parti qu'il a pris, ou subi, l'artiste traite le réel non plus pour en reproduire l'image conventionnelle, mais pour en dégager le « spectre » qui est, au sens originel du terme, l'*abstraction *de la réalité. On en est venu, enfin, à créer de toutes pièces une réalité composée exclusivement d'éléments qui ne sont pas dans la nature et grâce à des pouvoirs qu'elle ignore. L'art est devenu — ce qu'il est dans son essence — l'application de certaines propriétés des couleurs et des formes. Toute création se réduit à combiner les termes d'un vocabulaire de formes qui est à la fois substance et moyen. L'élément plastique le plus simple — le point, la ligne, la couleur — devient la donnée initiale à partir de laquelle l'œuvre se construit. Il entre dans un système de valeurs qui se développe, croît, engendre sa propre structure selon une logique interne toute « formelle ». Une sorte d'exigence confuse l'aimante. Sa forme se cherche à travers une série d'états successifs, d'instants distincts, suivis et repris, raccordés entre eux, reliés par une relation indivisible dont la figure générale est l'expression rigoureuse.*

Mais le choix, la détermination première appartiennent à l'artiste. C'est lui qui prononce le « fiat » qui fait l'œuvre, décide de son existence future. Il part d'un thème de vision qu'il porte en soi, parfois à son insu, parfois net et conscient, toujours impérieux, — virtualité vague qui préexiste à toute création, la suppose et la supporte et commande son développement. Ce germe initial attire à soi, indistincts et encore indéterminés, les formes, les groupes de formes qui se dégagent peu à peu, prennent corps, se changent et s'échangent, se substituent. Même réduite à sa plus simple expression, une forme quelconque n'est qu'une relation d'une partie de l'œuvre avec l'ensemble ou elle est engagée. Elle est le diapason de toutes les formes qui viendront s'y agréger.

Ce que l'artiste veut, ce qu'il voit, ce qu'il sent est constamment attaqué, pénétré par une autre réalité, émanée de l'œuvre elle-même, qui naît ainsi au croisement de l'arbitraire de son auteur et de la nécessité des moyens appliqués à la valeur fondamentale qui sous-tend ses combinaisons de formes et qui est la loi de leurs convenances réciproques. On la voit développer à partir d'une certaine figure, les réalités contradictoires et complémentaires, les valeurs variables qu'elle est susceptible de prendre.

Cette machine à faire de la réalité n'est jamais fixée dans une passive et immuable perfection. Elle est le lieu d'une transmutation incessante, presque insensible, longtemps cachée jusqu'à ce qu'une tendance nouvelle se déclarant, s'illumine en elle quelque face inconnue. Ce qui était tenu pour étrangeté ou maladresse, prend soudain la valeur d'un signe prophétique.

Une œuvre n'est pas seulement ce qu'elle paraît, telle que son auteur l'a faite, ou a cru la faire. Elle est ce qu'elle a le pouvoir de devenir — autre chose qu'elle-même. Mais elle ne devient que ce qu'elle est : réalité virtuelle, diversité vivante, une et multiple.

Ce produit d'attentes et d'attentions convergentes, de volontés et de soumissions nécessaires, a commencé par un accident heureux, une chance inexplicable. Elle s'est fortifiée de tous les possibles que celui qui l'a faite ne savait pas qu'elle contenait. Et, à la fin, elle lui échappe ; elle ne réfléchit plus rien que soi. Ce recommencement perpétuel constitue sa réalité. Elle ne cesse de devenir cette créature improvisée qui n'appartient à aucun règne, *un Mythe qui est la réalité de l'Imaginaire.* PIERRE VOLBOUDT.

Les textes qui suivent illustrent, par la diversité des tendances, les aspects multiples et contradictoires de la Réalité à laquelle chacun des artistes qui ont bien voulu répondre à notre enquête confronte la sienne.

VILLON

La Réalité, les Peintres de la Réalité... laissez moi réfléchir? Il semblerait qu'on veuille parler de frères inférieurs.

La Réalité, Le Nain, Georges de Latour, etc.! Pas question d'aspirer au Ciel. Toujours rivés à la terre, les Peintres de la Réalité ne donnent pas le coup de talon qui fait rebondir Antée.

Ainsi jugerions nous maintenant. Mais en ce temps passé, est-ce que tout n'était pas Réalité. Réalité de la Terre, réalité du Ciel, car le Ciel existait alors réellement.

Première inquiétude : l'appareil photographique. La Réalité devient suspecte, se divise en réalité-document et réalité-expression, puis le peintre donne son avis sur la Réalité, égale personnalité. L'homme se superpose au sujet; la réalité n'est plus simplement copiée.

A chacun sa Réalité. Le sujet est vraiment prétexte.

Vient alors la tentation de créer : le prétexte est inutile.

Création, abstraction. Dix, vingt, trente ans d'abstraction semblent avoir fatigué et le public et les artistes. Ces années cependant, obligeant l'artiste à considérer, de plus près, sa toile, à ne pas la diviser au hasard, à se préoccuper de certaines lois d'équilibre, de masses, de couleur (ce que les Fauves avaient voulu ignorer) ont créé une sorte de grammaire, mais une grammaire sans exemples, difficile.

La Réalité a changé de visage. Elle ne peut plus se contenter de transcrire l'expression du visible, elle doit surtout traduire le rythme de la vie à travers les choses, saisir le réel plus par l'intérieur.

La Réalité devient poétique.

JACQUES VILLON.

MARC CHAGALL

Verlaine a dit : de la musique avant tout.

Nous pourrions dire de la couleur avant tout.

Mais cette couleur n'est pas obligatoirement criarde ou décorative, sortie comme déchaînée du tube. Sa noblesse peut se sentir aussi à travers même des dizaines de couches de vernis comme chez Rembrandt, Goya, Daumier, dans la retenue ascétique de Paolo Ucello ou, de notre temps, dans la liberté de couleurs d'un Claude Monet.

Mon rêve sur la couleur ou sur un certain coloris général reste en moi. Ce rêve est indépendant de la

J. MIRÓ. Céramique (En collaboration avec Artigas). (Photo F. Català'Roca, Barcelone).

figuration ou de l'abstraction de la toile; indépendant de tel ou tel isme, dans telle ou telle époque de l'histoire : ces ismes sont, peut-être, d'une certaine manière, caractéristiques pour leur époque, mais ne sont-ils pas passagers?

Ce n'est pas ma faute si mes yeux sont « empoisonnés chimiquement » et si je vois avant tout, dès le seuil, une couleur, un coloris, qui m'attirent ou me repoussent. Plus je suis âgé, plus je sens cela.

Ainsi j'ai été attiré par les couleurs de Cimabue, de Giotto, de Mozaccia, de Goya, de Chardin, de Watteau, de Le Nain, de Monet...

MARC CHAGALL.

MIRÓ

Pourquoi parler? Que dire qui ne soit superflu, imprécis à force de chercher une impossible précision? Quel commentaire viendrait à bout d'expliquer ces signes, ces sigles, ces énigmes et la mue de ces chrysalides de formes en état de perpétuelle métamorphose? Trop d'intentions et d'allusions tissent cette réalité si fluide et si ambiguë que seules ces « formes quelconques dont parle Spinoza, qui se changent en d'autres formes quelconques » peuvent évoquer et traduire en une sorte de langage chiffré. Il n'y a qu'à regarder, sur ces toiles, se dérouler avec une grâce fantasque ou cruelle les figures, les caprices de cette Fable universelle. L'artiste semble s'y divertir sous le masque. En vérité, il s'évade, se dérobe au monde où il vit et, parmi ces mythes qui sont pour lui le reflet et l'envers des choses, devient Mythe.

« Ce n'est pas la vie réelle d'un homme, celle que les autres connaissent qui est la vraie, dit Miró. C'est l'image qu'ils s'en font. Le vrai Miró, c'est autant celui que je suis, tel que je me connais, que celui que je suis devenu pour les autres, et peut-être aussi pour moi. L'essentiel, n'est-ce pas ce rayonnement mystérieux émané du foyer occulte où l'œuvre s'élabore et qui finit par devenir tout l'homme? La vraie réalité est là.

Réalité plus profonde, ironique, qui se moque de celle qui est sous nos yeux; et, pourtant, c'est la même. Il faut seulement l'éclairer par en dessous, d'un rayon d'étoile.

Alors tout devient insolite, instable, net et embrouillé à la fois. Les formes s'engendrent en se transformant. Elles s'échangent et créent ainsi la réalité d'un univers de signes et de symboles où les figures passent d'un règne à l'autre, touchent d'un pied aux racines, sont racines et vont se perdre dans la chevelure des constellations.

C'est comme une espèce de langage secret, composé de formules d'enchantement, et qui est d'avant les mots, du temps où ce que les hommes imaginaient, pressentaient, était plus vrai, plus réel que ce qu'ils voyaient, était la seule réalité. »

JOAN MIRÓ.

DUBUFFET

Une chose est sûre, c'est qu'un tableau m'intéresse dans la mesure où je suis parvenu à y allumer certaine flamme qu'on peut appeler (c'est affaire de s'entendre sur le contenu des mots) de la *vie,* de la *présence,* de l'*existence,* de la *réalité.* Bien entendu il advient très souvent dans le cours de mes travaux que mon tableau est privé de cela. J'y ai figuré des éléments, peu importe lesquels — objets, personnages, lieux — on les y reconnaît, ils n'émeuvent pas, ils ne sont pas doués de vie (ou, pour employer votre mot, de *réalité*). Tant qu'il en est ainsi je poursuis mon travail, j'ajoute et je retire, je change, refais autrement (observez que je procède d'une manière empirique et comme à l'aveugle, essayant de toutes sortes de moyens) jusqu'à ce que se produise dans mon tableau certain extraordinaire déclanchement à partir duquel il me paraît doué de cette sorte de *vie* — pardon, de *réalité.* A quoi est-ce dû? Je n'en sais rien du tout. Je ne sais jamais bien ensuite comment j'ai procédé et comment je puis obtenir ailleurs le même effet. C'est comme un fait mystérieux et qui, probablement pour ce mystère même, me porte à toujours renouveler l'expérience en refaisant de nouveaux tableaux. Est-ce que je me leurre, est-ce cette impression que me donne mon tableau de renfermer en lui de la *réalité* (une espèce de chaud et palpitant souffle qu'on dirait obtenu par des voies magiques, qui impressionne très fort au point de faire peur, comme si on avait touché, sans qu'on sache à quel instant ni par quel moyen, à la commande d'un dangereux mécanisme de fabrication de vie) fonctionne seulement pour moi-même ou bien joue-t-elle aussi pareillement pour d'autres que moi qui regardent le tableau? C'est une question que je me pose souvent. Je crois quelquefois constater que le même effet est produit pour certains autres et j'en suis plutôt étonné. J'éprouve d'ailleurs tant de contentement à voir dans un tableau s'allumer cette lumière que je continuerais tout de même à les faire avec le même plaisir si personne autre que moi n'éprouvait l'impression qu'ils me font à moi-même. Observez que cette espèce d'effarant principe de vie que j'aime tant — leurre ou pas — à voir apparaître dans un tableau (je sens bien que c'est cette présence renforcée, cette vie survoltée que vous avez en vue quand vous parlez de *réalité*) n'a rien à voir avec les objets représentés, il est comme un principe distinct d'eux, préexistant à eux, qui, à un moment ou l'autre du travail, surgit brusquement dans le tableau comme une électricité, sans que jamais vous ayez pu saisir à quoi au juste il est dû. Quand il y est (j'ai souvent remarqué, et toujours à mon étonnement, qu'il est très solide, contrairement à ce qu'on attendrait, si bien qu'une fois qu'il est là vous pouvez changer et bousculer tous les éléments du tableau sans qu'il s'affaiblisse) il y demeure même si vous transformez gravement les objets que vous aviez primitivement entrepris de représenter, si par exemple la cafetière devient un personnage et la table une plage de sable ou une prairie, et même encore si vous faites disparaître — c'est vite fait, d'un coup de grattoir ou de chiffon — tous les objets initiaux, au point que le tableau ne représente plus alors rien qu'un lieu indéterminé et vide mais qui demeure cependant mystérieusement doué de vie,

de *réalité*. C'est même à ce moment que l'opération du peintre devient pour lui fort passionnante, je veux dire au moment où le principe vivifiant fonctionne à plein dans le tableau et doue d'une intense *réalité* n'importe quels tracés — voire les plus sommaires — qu'il s'avise d'y introduire; il ressent fortement l'impression — bon, bon, mettons que c'est un leurre, ce peut bien être, mais le fait, c'est indéniable, fonctionne au moins pour lui — que sa main est enchantée, qu'un secours d'une vertu considérable lui est prêté, à la faveur duquel une *réalité* miraculeuse anime tout ce qu'il inscrit sur son tableau, même — et c'est où le jeu se corse — là où ces inscriptions sont très imprécises et très équivoques. Le peintre, à ce moment, éprouve le sentiment qu'il n'est plus responsable de son tableau, que celui-ci est doué d'une vie propre, s'élabore indépendamment de lui comme un merveilleux spectacle qui lui est donné. Cela ira au point qu'il se demandera quelquefois longuement (voilà de quoi faire bien rire les personnes qui n'usent pas beaucoup de l'art et n'ont pas l'expérience de ses mécanismes) ce qu'est tel ou tel tracé apparaissant dans le tableau : un objet? quel objet? un être vivant? ou bien seulement un accident du terrain? un phénomène appartenant à des règnes jusqu'à présent ignorés? Tant mieux si le tableau tout entier baigne dans ce suspens, du moment que par ailleurs une intense *réalité* l'anime, car c'est alors qu'il deviendra une très puissante machine à évoquer, machine à rapprocher brusquement les uns des autres toutes sortes de faits, machine à prendre conscience des voisinages, des ressemblances, des identités, machine à penser.

JEAN DUBUFFET.

22 février 1957.

JEAN DUBUFFET. Mon char mon jardin. Peinture, 1955. 116×89 cm (Coll. Pierre Matisse, New York)

BAZAINE. Hollande. Peinture 130×81. (Coll. particulière, Paris)

BAZAINE

Il n'y a pas deux réalités, l'une extérieure à l'homme, l'autre purement intérieure, séparées, closes, impénétrables. La réalité c'est un amalgame, un jeu compliqué de forces et d'élans, de remous et de rythmes qui s'échangent, s'enlacent, se répondent.

Les données du réel, de tout le réel, sont complémentaires. Elles se renouvellent sans cesse et deviennent ce que nous les faisons. Le monde n'existe que dans la mesure où je participe à sa substance, où j'essaie de l'approfondir et de l'exprimer à travers moi-même. Il faut toujours revenir à s'imprégner de réel.

Je travaille constamment d'après nature. Mais ce ne sont même pas des préparations au tableau, — plutôt des sortes d'exercices destinés à me garder ouvert, disponible, à m'empêcher de m'enfermer dans un système. Le tableau c'est autre chose, j'essaie de couler à fond, d'oublier la surface, l'instant; c'est tout le contraire de l'impressionnisme dont certains critiques un peu pressés me rapprochent parfois.

Pour les abstraits purs, comme pour les expressionnistes, le monde existe en dehors de l'homme, il préexiste à toute création et celle-ci le laisse inaltéré, tel que l'artiste l'a trouvé. Les uns le refusent, les autres le déforment selon son apparence. Mais qu'ils le déforment ou qu'ils le nient et s'en détournent, ils se heurtent à lui sans le pénétrer. Il existait avant eux; il existe après eux, inchangé. Cézanne s'introduit au cœur du monde, l'invente, le renouvelle.

Il n'y a pas de création préfabriquée. Pour qui regarde la réalité, y entre, la fait sienne par la sensibilité et l'achève en s'y retrouvant, elle engendre une autre réalité plus vaste. L'Apparence craque de toutes parts, les choses perdent leurs limites d'objets pour se retrouver plus profondément dans un réseau d'équivalences et de signes universels.

JEAN BAZAINE.

MANESSIER

Vous me demandez si pour moi la « réalité » est différente de la réalité extérieure? s'il y a plusieurs réalités? etc... et vous m'embarrassez beaucoup!... ce sont là propos de philosophe et non de peintre.

Pour le peintre la vraie « réalité » est de peindre... ce dialogue mystérieux qui se passe entre sa toile et lui... et qui est du mystère, de l'ineffable.

C'est parce que Rembrandt avait un besoin profond de ce dialogue, qu'au travers d'un portrait, d'un nu, il nous murmure (encore) son amour si chaudement humain.

C'est parce que Cézanne avait ce même besoin, qu'au travers d'une pomme ou d'un paysage, il nous révèle (encore) la transcendance de son amour de la lumière.

C'est parce que Mondrian éprouvait la nécessité de ce dialogue, qu'au travers d'une géométrie de plus en plus épurée, il nous transmet (encore) son rigoureux amour de l'ordre.

Les œuvres témoignent de la qualité de l'amour du peintre, de sa puissance d'amour. Il n'y a du reste qu'une réalité qui donne le poids à la balance de la vie ou de la mort d'une œuvre : c'est l'Amour, — et si elle résiste au temps, si elle est transmissible et solide... c'est qu'elle a été fruit de l'Amour.

Tout le reste n'est qu'esthétisme... modes ou vanités... — ce sont les « petites réalités fugitives... »

MANESSIER.

HARTUNG

Les rapports de la « réalité » de l'œuvre avec la réalité extérieure sont complexes.

Il entre dans ce que nous faisons une foule de choses, d'éléments très différents. D'abord, notre

HARTUNG. T. 56-13. Peinture (Galerie de France, Paris)

MANESSIER. Pan. La couronne d'épines. Peinture. 1956. (Galerie de France, Paris)

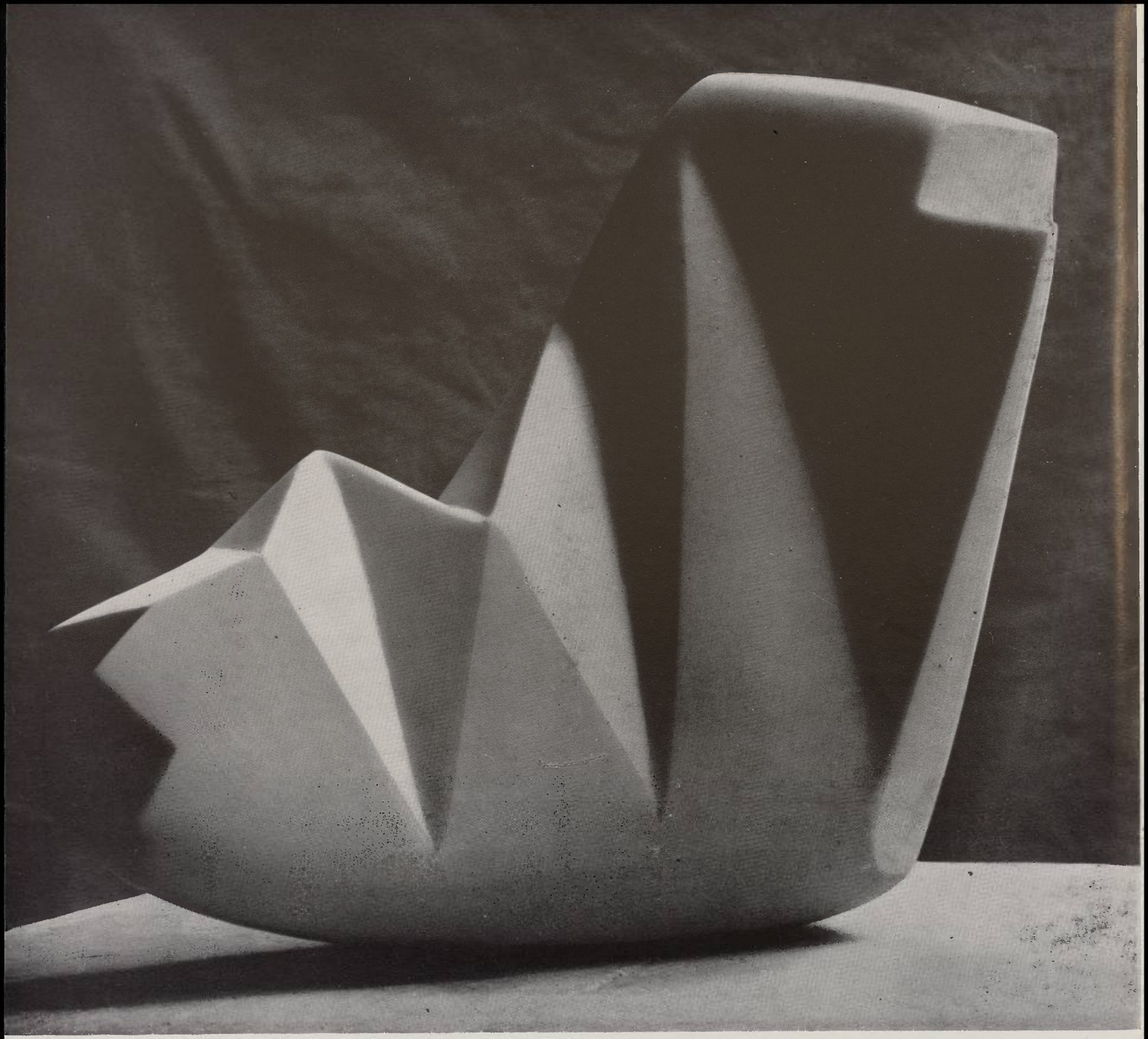
sens de la gravité. Le fait d'être debout, l'effort d'équilibre devenu inconscient pour vaincre la pesanteur est un facteur essentiel. Il a des rapports certains avec l'élan intérieur, le psychisme. Une simple ligne, violente, emportée, hérissée, brisée ou bien calme, régulière, uniforme traduit ce que nous sentons. Elle correspond à ce que nous vivons.

La réalité de l'œuvre serait ainsi une manifestation parallèle de la vie de l'artiste, l'extériorisation des forces qui sont en lui, de tout ce qui entre en jeu pour le pousser à l'action, de tout ce qui met en jeu ses impulsions, ses tendances, ses expériences.

Il subsiste souvent dans la chose peinte une trace des choses même si plus rien ne peut plus s'en reconnaître. Cela se manifeste par la puissance, la soudaineté, la rigidité ou la souplesse du trait. Une ligne raide et mince fait penser à quelque pointe piquante et qui peut être cassée. Nous le savons par l'expérience que nous avons de ce qui nous entoure. Un trait courbe, nous le sentons flexible et souple. Pour celui qui n'aurait pas le sens de ce qui pousse, de ce qui croît, ce ne serait qu'une courbe abstraite, une courbe mathématique.

Notre savoir organique, que ce soit la pulsation du sang ou la force qui est dans une tige qui pousse, trouve son parallélisme, son équivalent dans ce que nous créons. Notre psychisme est imbibé de souvenirs de sensations, d'expériences. Les résistances que nous opposent les choses font du moindre geste une poussée, un élan, un rythme.

Enfant, je remplissais des cahiers entiers de dessins d'éclairs. Il me fallait les saisir, les fixer avant que le tonnerre n'éclate. Ces tracés foudroyants, ces lignes



GILIOLI. La chenille. Marbre. 1957. (Galerie Carré, Paris)

rageuses, anguleuses reviennent encore parfois zébrer ma peinture.

Il ne s'agit jamais, naturellement, d'une sensation traduite ou transposée, mais d'une espèce de dynamisme qui s'est accumulé en moi et dont le graphisme restitue l'énergie. L'énergie est une force qui peut s'incorporer en n'importe quelle forme, prendre tous les aspects.

L'œuvre réagit ainsi à ces ébranlements venus de l'extérieur, détermine des combinaisons avec lesquelles il faut compter, crée des courants de force. Il m'arrive de garder dans une toile ou dans un dessin, de l'utiliser peut-être ailleurs, un trait violent qui les a biffés, une croix tracée sans raison apparente et qui semble défendre l'entrée de leur espace. C'est comme une négation qui affirme, une volonté d'être, une décision qui donne à la peinture le droit d'exister.

HANS HARTUNG

POLIAKOFF. Composition en rouge. Peinture, 1953 (Coll. Philippe Dotremont, Bruxelles)

GILIOLI

Lorsque je trouve un galet dans un fleuve, je suis touché comme lorsque je vois une belle femme, un bel arbre des montagnes, une fleur.

Dans ce choix de formes que la nature me donne, il y a une mesure du temps : le temps est venu pour que je les voie. Du moment que je les vois et que je les aime, elles m'appartiennent.

D'autres fois, je pars d'un simple noyau de plâtre, je le développe par la vie intérieure vers une résonance plastique qui rejoint l'état où je suis pour retrouver des formes que je ne connais pas.

L'autre jour, je passais par là à bicyclette, j'ai vu deux êtres. Il s'est passé quelque chose. Entré dans mon atelier, j'ai fait un dessin, quelque temps après je retrouve ce dessin, c'était la promenade.

GILIOLI.

POLIAKOFF

« Le tableau sur le mur, c'est bien; mais attention que le mur ne soit pas plus beau. »

Cette boutade ébauche une certaine idée de la réalité dans l'art. Si elle n'y est pas explicitement dite, on peut l'en déduire sans beaucoup la solliciter.

Que serait le tableau sans le mur où il s'appuie, qui l'entoure et en quelque sorte lui répond? Le mur le plus nu contient en puissance tout ce que l'œil y découvre et qui n'y est pas. Condition première de toute œuvre. La lacune inspire, le vide crée.

Ce « monde sans objets », cette texture vague et comme indifférente de taches et de grains, de nappes de lumière et d'ombre est à la limite de deux mondes, à l'intersection de deux réalités. L'une, l'imaginaire, empiète sur celle où nous vivons, où nous nous mouvons ; elle la prolonge, y annexe des plages colorées, des sites illusoires, des champs abstraits et inaccessibles.

Ce feuillet d'espace solidifié, debout devant nous, ferme et enclôt nos vies, tourne avec le regard et fuit. Mais il ouvre un infini de perspectives irréelles, les enrichit de toutes les visions que l'artiste voit se peindre sur ce fond de vide sans lequel elles ne seraient rien.

SERGE POLIAKOFF.

RAOUL UBAC

Cè tableau est la réalité même d'une époque; mais c'est une réalité transcendée. Il n'est pas, à mes yeux, la projection d'une Idée ou l'illustration d'un thème mais le produit d'une élaboration lente et complexe comparable à la croissance d'un germe surgissant du Fonds obscur de l'artiste.

L'artiste se rattache par de multiples liens aux couches profondes et permanentes du Pays d'où lui parvient l'essentiel de sa vision morphologique.

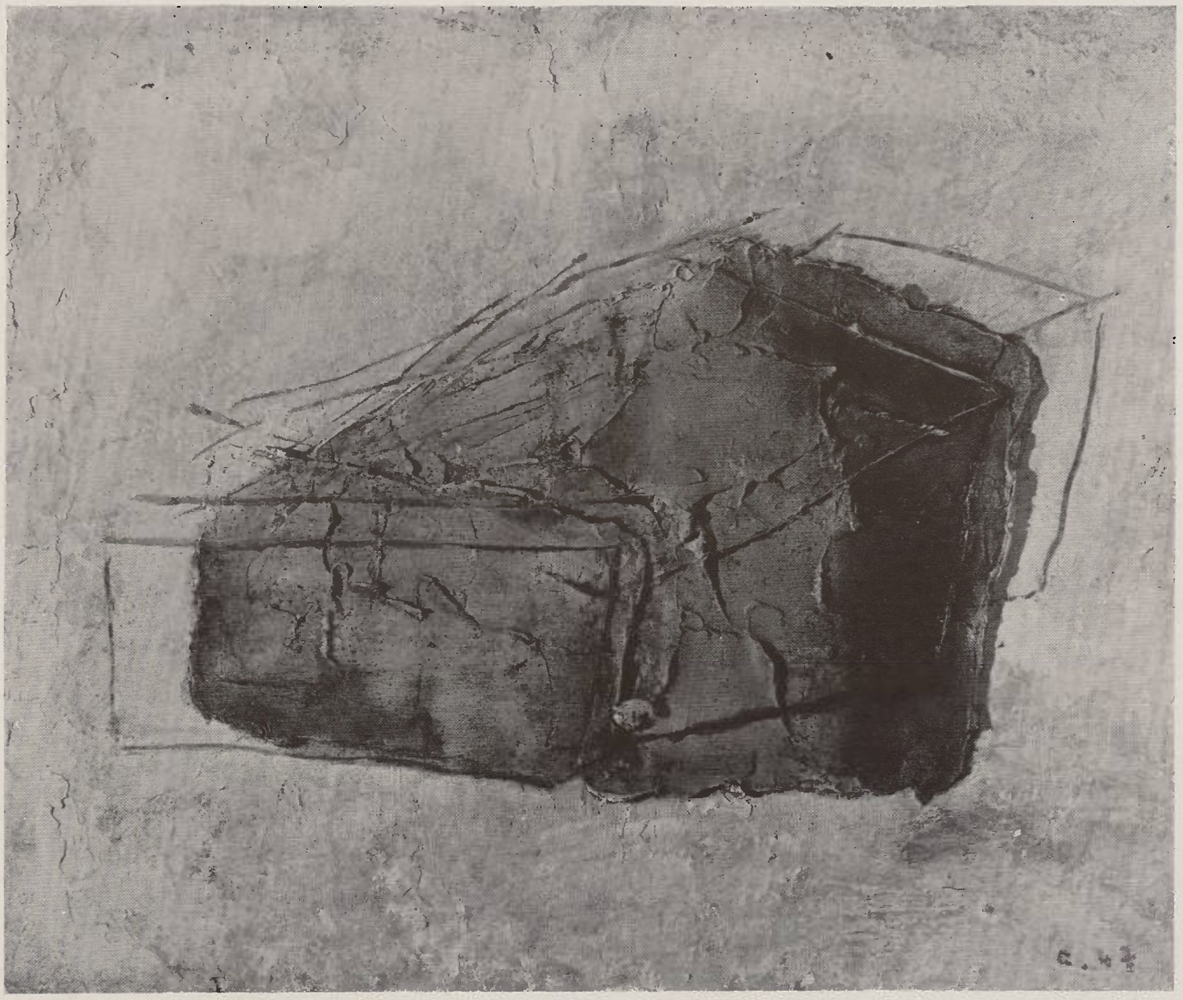
Cette vision nourrie subjectivement par la mémoire sensibilisée se projette sur la toile en rythmes premiers.

Mais l'œuvre est au delà. A mesure que le tableau « se fait » il y a un passage dangereux et décisif. C'est le moment où l'artiste rencontre la Loi qu'il Faut dominer et intégrer. La toile se met alors à vivre de sa vie propre et se détache peu à peu de son créateur.

Le peintre atteint une réalité qui n'est plus sa propre réalité mais celle de l'œuvre où la première s'absorbe.

R. UBAC.

UBAC. Ardoise gravée. Thème de l'arbre. 1953. (Coll. Raymond Hillairet, Paris)



FAUTRIER. La boîte d'allumettes (Coll. Tarica, Paris)

FAUTRIER

Non seulement la réalité existe mais en aucun cas elle ne doit être purement et simplement rejetée.

Le geste de peindre n'est pas simplement le besoin d'étendre de la peinture sur une toile et il faut bien admettre que le désir de s'exprimer, à l'origine, nous vient de la chose vue. Que cette réalité soit transformée, modelée à l'image du tempérament de l'artiste, que cette image finisse par devenir plus vraie que la réalité elle-même — soit — mais l'apparence subsiste toujours, même à un moindre degré.

On a beau dire : il y a le verre de Cézanne, il y a le verre de Chardin, le verre lui-même n'existe pas. C'est là une petite gymnastique intelligente mais en fait le verre existe autant chez l'un que chez l'autre, et sans verre du tout il n'y aurait pas eu ces visions du verre.

Du reste à quoi servirait-il de rejeter cette réalité? En matière d'art tout ce qui vient d'elle (à condition qu'elle ne serve que de poussée initiale) paraît bien plus imaginatif, plus magique que tout ce qui la refuse systématiquement.

S'il y a eu une ou deux trouvailles heureuses et authentiques, ces divertissements prétentieux, supportés par toute une littérature aussi obscure qu'inutile, qui se veulent « informels » et qui de force rejettent absolument toute trace de réel finissent par ne nous donner que des variations de matières, de papiers marbrés, de stucs, d'ailleurs plates et dénuées de toute imagination, et finalement ne font que s'imiter mutuellement en recopiant assez fidèlement ces deux mêmes réussites. La réalité doit subsister dans l'œuvre, elle est la matière première, « l'œuvre vive » qui est sous la forme, qui la soutient et la fait aller.

Deux attitudes sont possibles en face de cette réalité. Opposées, et même s'excluant en apparence, elles se rejoignent finalement et atteignent par des démarches inverses la même fin. L'une suit la réalité, la côtoie sans cesse; l'autre la rejette et veut à tout prix l'ignorer.

On peut, en effet, s'abandonner, non sans quelque arrière-pensée cependant, à l'impulsion de la chose vue et ressentie. Le réel est la poussée initiale; il donne le branle à tout ce qui va s'ensuivre. Il n'y a plus qu'à se laisser aller. Ce qui compte est le besoin

"ANNABELLE NUE" Lithographie de Fautrier, 1957.

ÉTIENNE HAJDU. Ombre et lumière. Cuivre. 1954. (Photo Denise Colomb, Paris)

de peindre, c'est-à-dire d'éprouver une émotion et de l'exprimer.

Mais on peut aussi n'accepter que ce qui n'a aucune réalité, aucune attache avec un réel abhorré et, toutes les combinaisons épuisées, se retrouver tout près de ce que les premiers ont atteint par les voies les plus naturelles.

L'irréalité d'un « informel » absolu n'apporte rien. Jeu gratuit. Aucune forme d'art ne peut donner d'émotion s'il ne s'y mêle une part de réel. Si infime qu'elle soit, si impalpable, cette allusion, cette parcelle irréductible est comme la clef de l'œuvre. Elle la rend lisible; elle en éclaire le sens, elle ouvre sa réalité profonde, essentielle, à la sensibilité qui est l'intelligence véritable.

On ne fait jamais que réinventer ce qui est, restituer en nuances d'émotion la réalité qui s'est incorporée à la matière, à la forme, à la couleur — produits de l'instant, changé en ce qui ne change plus.

FAUTRIER.

HAJDU

Je ne suis qu'une parcelle de la réalité, partie intégrante de l'univers, constitué des mêmes éléments, formé de la même substance. Je ne peux sentir qu'à travers cette nature, toutes mes pensées y sont enfermées. Je ne peux rien concevoir qui soit en dehors ou au delà.

Ce serait merveilleux de pouvoir donner vie à un autre univers plastique qui ne doive rien au nôtre. Je suis sur la terre et c'est dans la mesure où je suis sur cette terre, où je suis un fragment de la nature qui m'impose sa loi et mes formes de pensée que je suis moi-même.

Il n'y a pas pour moi une réalité intérieure, une réalité extérieure, — ce sont deux aspects d'une réalité unique.

ÉTIENNE HAJDU.

CÉSAR. Le Couple de Saint-Denis. Sculpture en fer. Photo Doisneau (Coll. S. L., Paris)

CÉSAR

Devant une œuvre (la mienne) je dis que c'est une réalité — ma réalité. Pourquoi? Parce que je pars d'une idée qui est en moi, de rien, et je vais à l'aventure jusqu'au moment où je me trouve en face d'une chose qui m'est étrangère. C'est pour cela que c'est une réalité. Elle est détachée de moi, elle existe dans son matériau, dans son contenu, dans son espace. Car une sculpture doit finir par prendre son espace. Elle l'accapare. Une sorte de pression intérieure est en elle qui est sur le point d'éclater. Je l'écrase le plus que je peux; je la plie, je la tords, je la brise. Elle résiste; je me débats. Je la sens, je la vis, je cherche à entrer dans cette forme à laquelle je participe. Elle pousse avec moi; elle me fait pousser avec elle. J'ai l'impression que c'est quelqu'un d'autre qui demande à exister, à être ce qu'il veut être. Un poisson, par exemple peut devenir un personnage s'il lui vient subitement des jambes. Tant que je la tiens, c'est moi qui commande. Aussitôt que je la lâche, c'est elle qui prend le dessus. En même temps, elle me permet d'avancer, d'aller toujours plus loin. Cela peut devenir n'importe quoi. Ce qui compte c'est que ce soit un César — c'est-à-dire que je voudrais que ce soit un César. Toutes ces formes qui sont en moi se déforment au gré de leur nécessité. Tout vient s'organiser par rapport à chaque mor-

ceau de l'œuvre, en fonction de la chose. C'est peut-être cela une esthétique. Une œuvre peut toujours devenir autre chose. On pourrait recommencer indéfiniment. La réalité c'est ce qui ne peut plus être changé. La chose faite, en dehors de moi qui la regarde, je finis par sentir une espèce de trouble : la sculpture achevée ébranle mes certitudes; elle me fait prendre conscience de moi qui l'ai faite et qui ne la reconnais pas, de moi et de mes incertitudes. Une fois qu'elle s'est arrachée de moi elle devient une certitude. Une présence. Quand j'ai conscience de cette présence, je m'arrête. Je l'abandonne toute chaude. Mais c'est à froid que je me libère de moi et c'est grâce à elle que je peux le faire. C'est vrai que cette bête existe. Je n'y peux rien. C'est une réalité. La réalité d'aujourd'hui. Demain, il y en aura une autre. Ce sera la même et, en même temps, ce ne sera pas la même. Mais il existe toujours un rapport entre ces réalités différentes. Chaque réalité découle de la précédente et l'ensemble ne fait qu'une réalité, une grosse réalité — la Mère des Réalités. Elle les contient toutes. Il y en a pour tout le monde. On n'a qu'à chercher. La sienne est là. On finit bien par mettre la main dessus.

CÉSAR.

ATLAN

J'ai devant les yeux les tableaux militaires de Detaille. Il y a un soldat tué, un officier blessé, les plis du pantalon et les boutons dorés, toute la réalité. Une émotion du genre « inspection de l'armée ».

Et tout à coup je pense à « Guernica ». Où est la réalité? où est la vraie guerre, la violence, la fureur de vivre et celle de tuer, et la peur, non moins « réelle? »

*

Guernica c'est l'Espagne, et bien autre chose. Et l'Espagne c'est aussi la danse et le flamenco. Je me retrouve sur une petite place pauvre où nous nous écrasions pour taper dans les mains pendant que dansait une petite gitane qui ne portait pas de tutu. Tout y était : le sacré, le mouvement d'un bras qui s'élançait et nous mettait « en rapport » avec les forces les plus élémentaires, etc... etc...

A l'opéra, même si cela s'appelle « Cantique Mystique » ou « Hymne païen au Soleil », moi je ne vois qu'un petit derrière rose avec des fanfreluches et des tutus. La gitane n'était pas que « figurative » : elle ne joignait pas les mains, elle ne faisait pas le signe de la croix, elle ne s'agenouillait pas en regardant le ciel; elle dansait.

ATLAN. Peinture. 1956. (Coll. particulière)

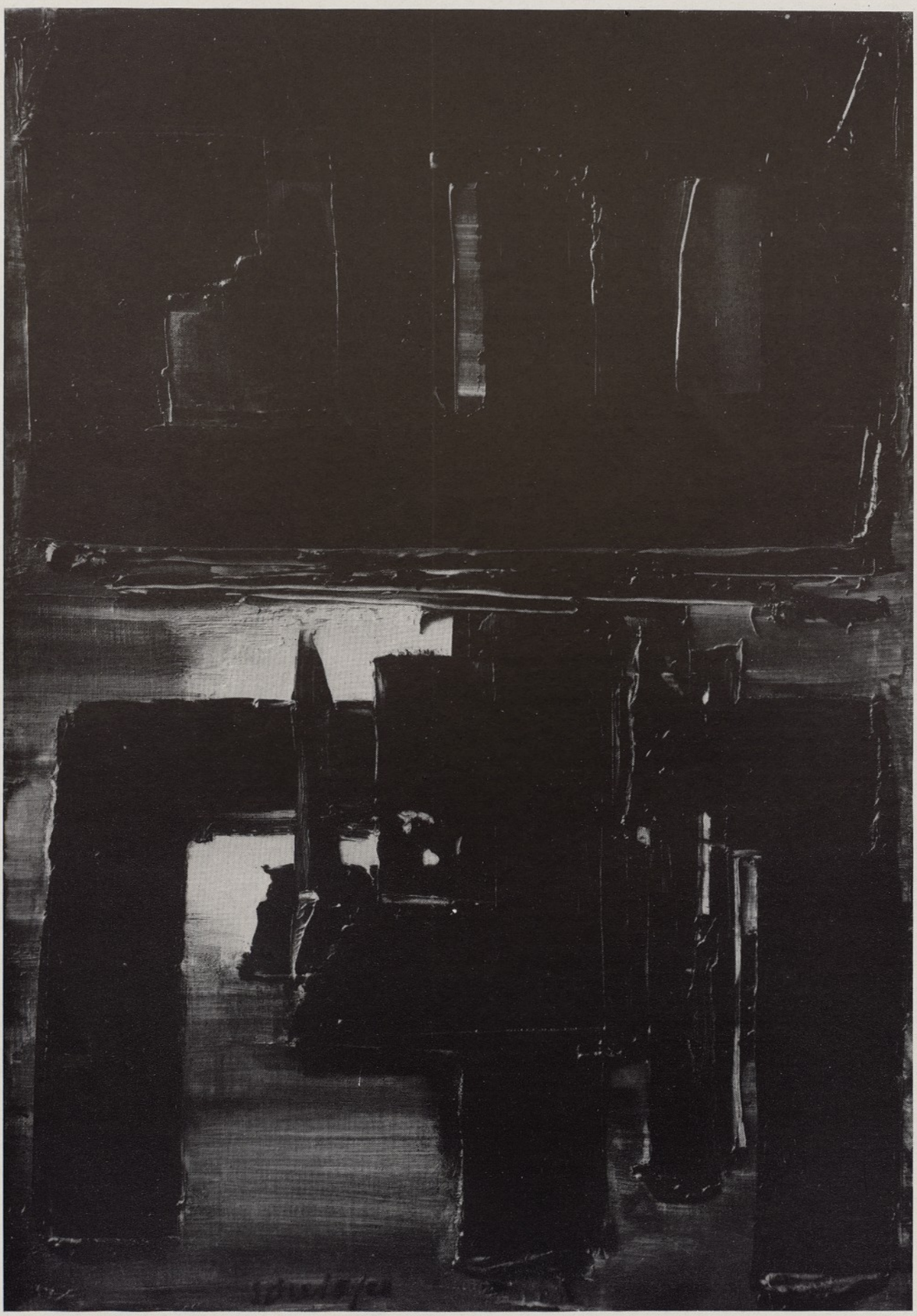
J'ai écrit autrefois et je répète :

« Les formes qui me paraissent les plus valables, tant par leur organisation plastique que par leur intensité expressive ne sont à proprement parler ni abstraites ni figuratives. Elles participent précisément de ces puissances cosmiques de la métamorphose où se situe la véritable aventure. Un homme aux prises avec les forces du monde et de la nature.

Lorsqu'une forme si abstraite soit-elle se met tout à coup à vivre sur la toile elle cesse d'être « abstraite » : elle vit, elle prend aux entrailles, elle est « réelle » autant que les passions violentes qui sont au cœur de l'homme. »

Dans « Juliette », après la mort (et le viol) de Justine, le Marquis de Sade écrit qu'un orage effroyable s'annonçait dans le ciel : « on eut dit que la nature voulait tout détruire pour recréer des formes nouvelles ».

ATLAN.



SOULAGES. Peinture. 1956. (Galerie de France, Paris)

GIACOMETTI. Étude pour un portrait de Yanaihara. Peinture. 1956. (Photo Facchetti)

MARINO MARINI. Cavalier. Bronze. (Coll particulière)

SOULAGES

Les divers aspects des objets et les objets eux-mêmes ne sont pas la réalité.

Les rapports de l'homme avec le monde objectif, sa sensibilité, ses mythes, ses idées, les structures sociales auxquels ils s'achoppent constituent la réalité.

En éprouvant, en vivant les rapports de couleurs, de formes, l'espace, les structures, les rythmes qui sont propres à un artiste, on est introduit à une nouvelle manière de réagir, d'éprouver et de comprendre le monde, ainsi naissent entre les hommes et le monde de nouveaux rapports, une nouvelle réalité.

L'expérience que le peintre a du monde pénètre l'œuvre. La peinture étant une expérience poétique, le monde y est transfiguré : le tableau est une métaphore.

Cette peinture qui a l'air coupée du monde est cernée par le monde et lui doit son sens.

SOULAGES.

MARINO MARINI

Aux Étrusques, peut-être, je dois mon attachement à la réalité, à une réalité façonnée en formes prises à même l'épaisseur de l'élémentaire, réduites à des masses où coule, sur des plans lisses, la lumière.

La simplification peut sembler éloigner de la nature : elle y conduit parce qu'elle va à l'essentiel.

Les formes défaites et écrasées, les corps, les chevaux abattus, tronçons qui se traînent sur la terre, restes de carnage, redeviennent matière, pétris dans l'informe. Mais ces volumes écroulés appellent un redressement; cette putréfaction de la forme, une résurrection des volumes fermes et pleins.

Lorsqu'il n'y a plus rien d'inutile à effacer, la réalité se résorbe, en s'achevant, dans la forme et la soutient comme le squelette, la chair. Elle s'abstrait de l'accident. Est-ce là le chemin de l'Abstraction?

MARINO MARINI.

GIACOMETTI

Je fais certainement de la peinture et de la sculpture et cela depuis toujours, depuis la première fois que j'ai dessiné ou peint, pour mordre sur la réalité, pour me défendre, pour me nourrir, pour grossir; grossir pour mieux me défendre, pour mieux attaquer, pour accrocher, pour avancer le plus possible sur tous les plans, dans toutes les directions, pour me défendre contre la faim, contre le froid, contre la mort, pour être le plus libre possible; le plus libre possible pour tâcher — avec les moyens qui me sont aujourd'hui les plus propres — de mieux voir, de mieux comprendre ce qui m'entoure, de mieux comprendre pour être le plus libre, le plus gros possible, pour dépenser, pour me dépenser le plus possible dans ce que je fais, pour courir mon aventure, pour découvrir de nouveaux mondes, pour faire ma guerre, pour le plaisir? pour la joie? de la guerre, pour le plaisir de gagner et de perdre.

GIACOMETTI.

ÉCOLE DE PARIS

Sculptures-architectures de Adam

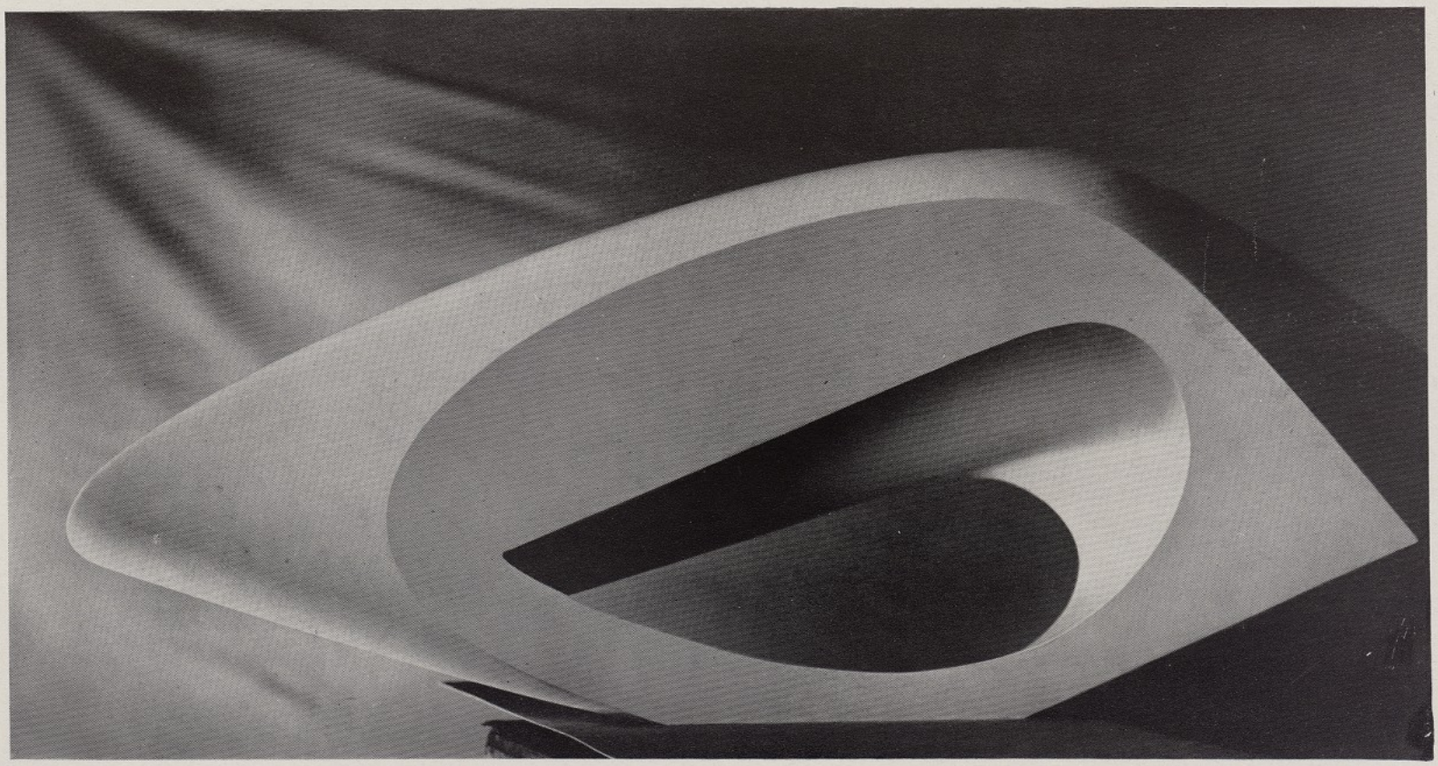
par Frank Elgar

Depuis quelques années, des signes multiples et difficilement contestables nous indiquent que l'art tend au monumental, que notamment la peinture évolue dans le sens annoncé et préconisé par Fernand Léger. Ce précurseur n'hésitait pas, en effet, à condamner le tableau de chevalet. Par l'exemple même de toute son œuvre, il a défini ce que sera, à tout le moins ce que devrait être la peinture de demain. Maintes raisons conspirent pour que la peinture brise son cadre séculaire et s'élance sur les murs des habitations, des usines, des monuments publics. La disparition du mécénat; celle de l'amateur, remplacé par le spéculateur; la puissance toujours plus autoritaire de l'État et les besoins accrus de la vie collective ne laissent pas de pousser à un nouveau mariage de la peinture et de l'architecture, dont la Renaissance semblait pourtant avoir consommé le divorce.

Or, au fur et à mesure que le peintre désirait collaborer avec l'architecte et qu'il regardait le mur à recouvrir plutôt que son dérisoire carré de toile, le sculpteur au contraire semblait réduire son ambition à l'objet ornemental, à l'objet d'appartement qu'on place sur une console ou sur une cheminée, à côté de la pendule ou du pot de fleurs. Ce qui est paradoxal, car la sculpture est par nature et par destination plus proche de l'architecture que la peinture. En tout cas, s'il y a toujours des sculpteurs, il y a fort peu de statuaires. Et ces rares statuaires nous montrent en général des œuvres qui ont l'air d'agrandissements mécaniques d'originaux de petit format et sans grandeur d'inspiration.

On serait bien en peine, en tous cas, de citer quelques sculptures conçues et exécutées comme des monuments, hormis peut-être la *Porte des Héros* et le *Temple de la Délivrance* de Brancusi. Toutefois le

ADAM. Sculpture à l'entrée du Musée du Havre. 1957.

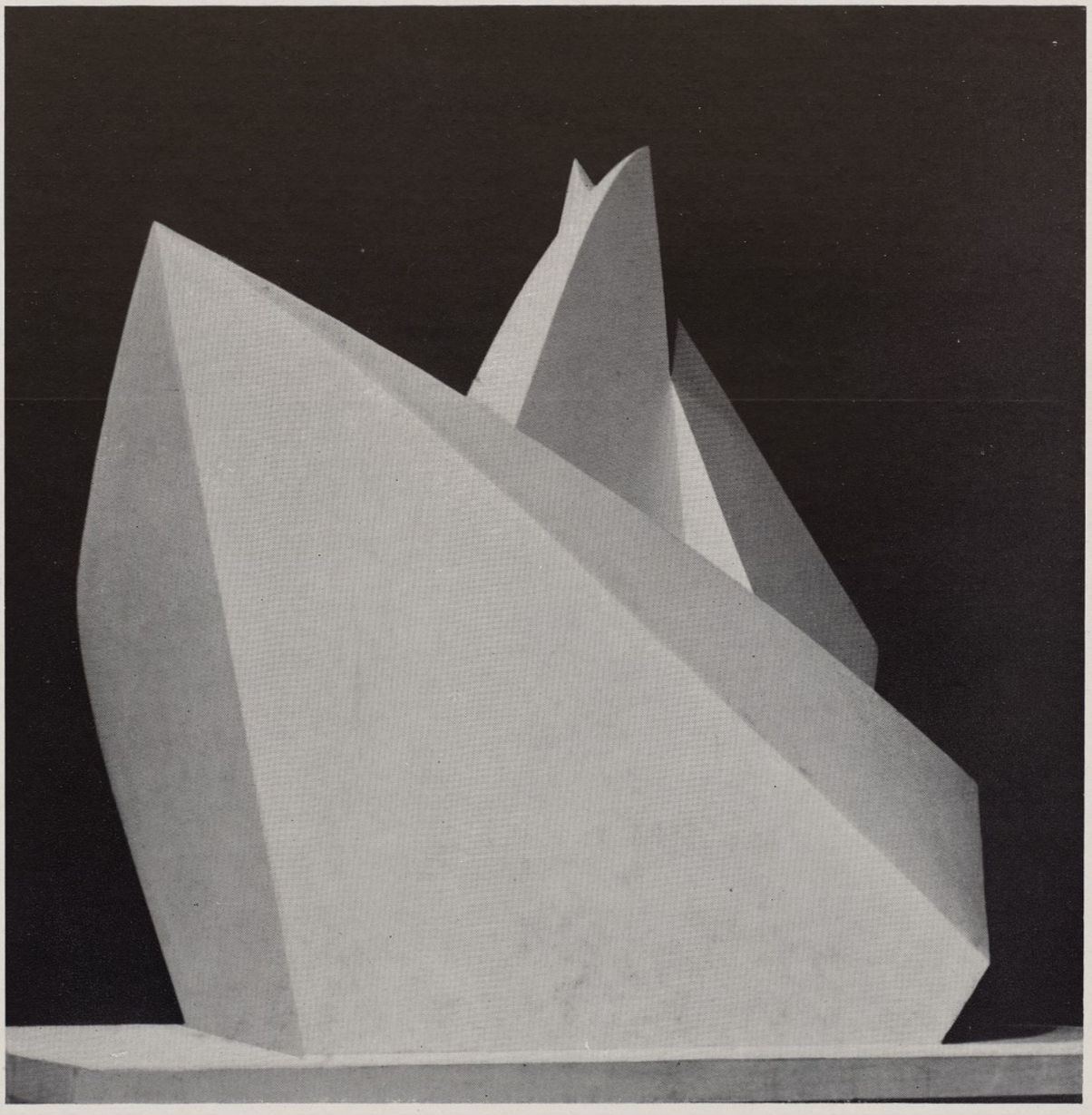


seul qui ait vraiment intégré la sculpture à l'architecture, qui ait lié si inextricablement ces deux formes d'art que nous ne puissions les distinguer l'une de l'autre, c'est aujourd'hui H. G. Adam. Tous ses travaux, tous ses efforts de 1942 à 1957 ont été dirigés vers le même but : faire servir les moyens de la sculpture à une conception architecturale, réveiller une tradition qui fut si vivace à toutes les grandes époques de culture et que la nôtre a incompréhensiblement négligée. Son initiative paraîtra sans doute étrangement nouvelle, voire insolite, tant il est vrai que plusieurs siècles d'humanisme prétentieux et d'individualisme exaspéré ont étriqué l'imagination et figé la technique.

Mais comment se représenter une sculpture monumentale logique et convaincante ? Ou bien elle s'incorporera pour la compléter à l'architecture, comme les colosses du temple de Ramsès à Abou Sembel, comme les statues-colonnes qui garnissent les ébrasements du portail royal de Chartres ; ou bien, à l'exemple des mégalithes de l'âge néolithique et des cariatides toltèques de l'ancienne Tula, la sculpture sera elle-même architecture. Déjà le *Couple*, qu'Adam a exécuté en 1946, était plus architectural que sculptural. Ses ouvrages ultérieurs accusent encore cette tendance. Néanmoins c'est en 1952, avec le *Monument au Prisonnier politique*, que l'artiste français réussit sa première sculpture-architecture, l'œuvre qui marque de toute évidence un tournant dans la plastique moderne.

Le monument devait mesurer 23 mètres de hauteur. De par ses dimensions il aurait permis la circulation intérieure, les visiteurs entrant par une porte étroite située sur la surface antérieure et sortant à l'arrière par une porte plus grande. Au dedans auraient été commémorés tous ces hommes et ces femmes inconnus qui ont sacrifié leur liberté ou leur vie pour la cause de l'humanité. Des mosaïques au sol, des gravures aux parois, des statues, des tapisseries y auraient célébré le souvenir de leurs

ADAM. Projet de monument au Prisonnier politique inconnu.

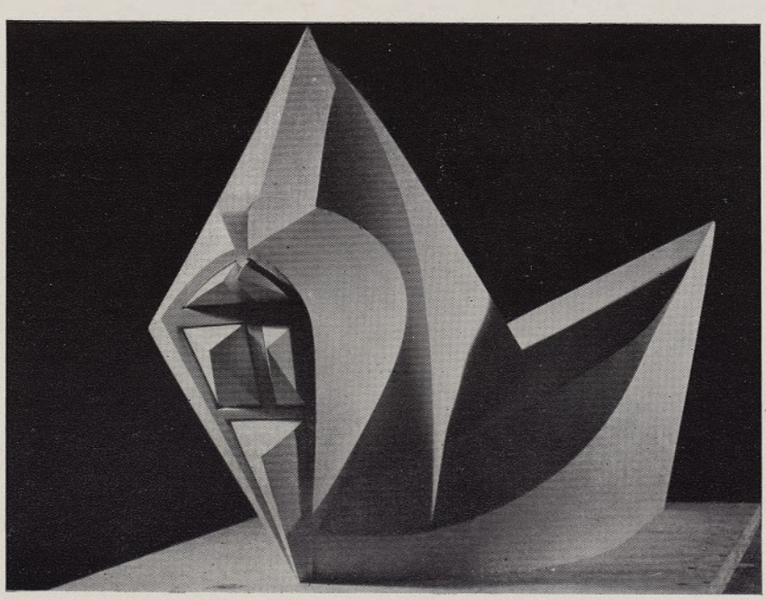


ADAM. Projet de monument au Prisonnier politique inconnu.

pensées et de leurs actes. La lumière pénétrant d'en haut par une fente obstruée de dalles de verre et suivant l'arête supérieure de la forme, aurait éclairé obliquement (c'est la manière la plus convenable) les reliefs et les traits gravés sur les murs dans une ambiance propre au recueillement.

Devant la maquette, nous ne pouvons que nous faire une idée approximative de cette œuvre grandiose, dont j'admire quant à moi la pureté des lignes, la noblesse des formes, les rapports strictement calculés des proportions, la hardiesse des angles tempérée par les délicates inflexions des courbes. Si notre intelligence se complaît à la rigueur de l'ensemble, nous ne sommes pas insensibles à la virile émotion qui y est retenue.

Poursuivant son expérience jusqu'au bout, par delà les risques, les angoisses, les espoirs qu'elle implique, H.-G. Adam termine en 1956 la sculpture monumentale que lui a commandée le jeune conservateur du Musée du Havre : Reynold Arnoult. Le musée, — il sera le plus moderne de France, — va être construit d'après les plans des architectes Audigier et Lagneau et avec le concours de l'ingénieur



Sagar. L'œuvre d'Adam se dressera, blanche vigie battue par les vents, fouettée par les embruns ou incandescente sous le soleil, à quelque vingt mètres de la mer et à dix de la façade ouest du musée. Sa pointe effilée sera orientée vers l'entrée du port. Longue de 28 mètres, la pointe à 8 mètres du sol, son énorme masse reposera sur une base de sustentation très étroite afin qu'elle apparaisse au regard bien dégagée, dépourvue de lourdeur, fièrement dressée au bord du continent, impression qui sera accentuée par l'évidement creusé dans sa partie inférieure.

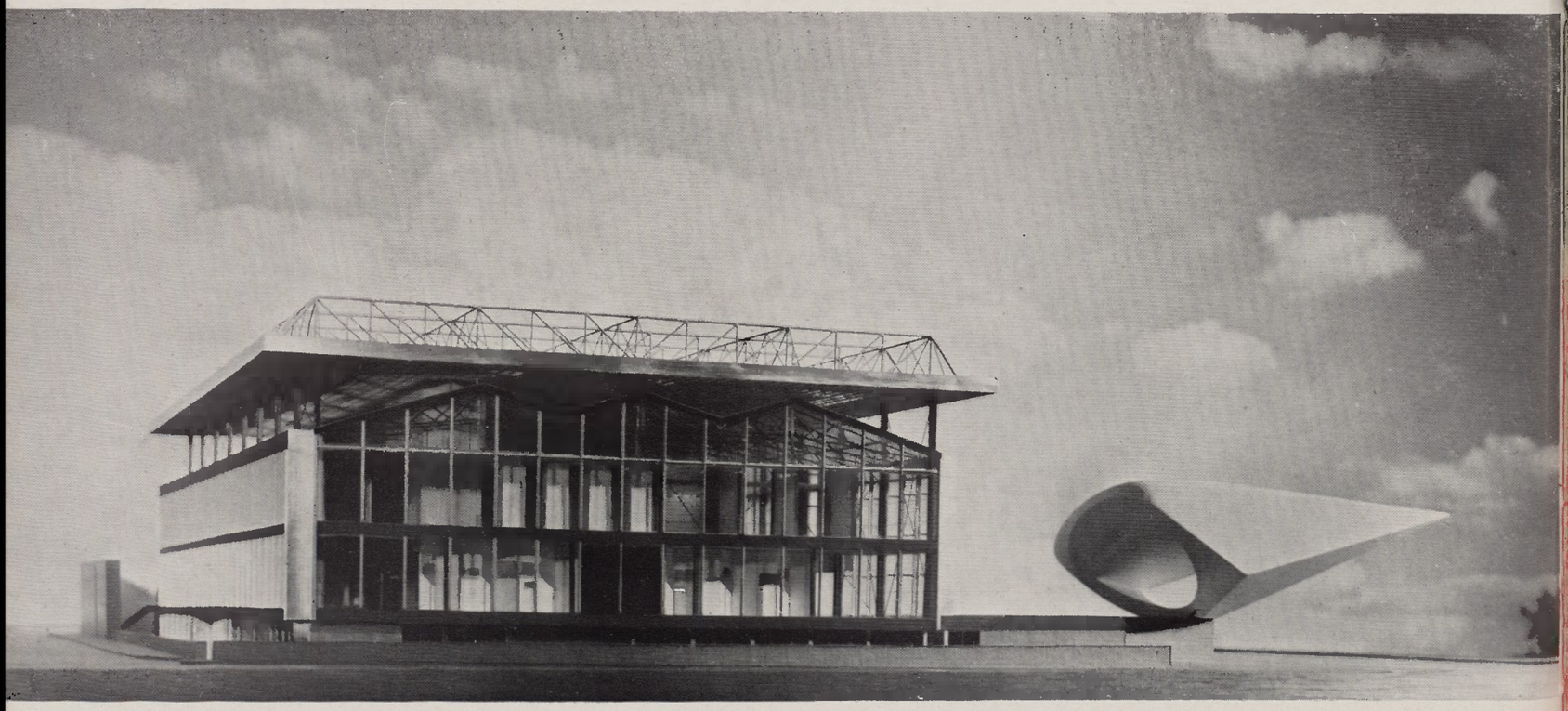
Nombreux, on s'en doute, sont les problèmes que l'artiste, les architectes et les ingénieurs ont à résoudre. Il importe que, malgré l'exiguité de sa surface portante, l'œuvre résiste aux vents du large, qui atteignent parfois une vitesse de 180 kilomètres à l'heure. Et en quelle matière l'édifier? On a d'abord pensé au bois, puis au duralumin. Ses dimensions, son caractère architectural semblent plutôt imposer le béton, dont la neutralité refusera tout accent particulier à une forme anonyme qui doit être liée au tout. Car cette forme devra s'adapter au paysage d'alentour, aux éléments maritimes du lieu et, bien entendu, à l'architecture du musée. Un ciment blanc poli conviendrait à la lumière de la contrée. Prévoyant les opérations du coffrage, l'artiste a délibérément éliminé les volumes modelés, multiplié les plans droits qui se coupent en arêtes vives, aisément contrôlables. Enfin Adam a voulu que la forme fût belle par elle-même et en elle-même, que sans trahir les lois propres à l'architecture et aux techniques de construction, elle obéît à celles, non moins impérieuses, de l'esthétique; bref, qu'elle fût rationnelle, fonctionnelle, sans cesser un instant d'appartenir à l'empire irréductible de la sensibilité.

Alors, il a conçu cette sorte de gigantesque navette que quelque Démiurge, las de tisser les destinées du monde, aurait laissé tomber là, au bord de la France. Ce peut être encore, si vous voulez, un aérolithe projeté par je ne sais quel frondeur céleste, ensuite recueilli par les habitants de cette ville courageusement relevée de ses ruines. Quoi qu'il plaise à notre imagination de supposer, notre esprit est comblé par cette forme fuselée, aux lignes tendues avec autant de force que d'élégance, dirigeant sa pointe vers la haute mer et son arrière renflé vers les terres. La photographie ne saurait rendre la puissante harmonie, la majesté souveraine, ni l'extrême sobriété de cette œuvre volontairement dépareillée de lyrisme, très savante, très calculée, pleine de subtilités techniques et où circule néanmoins le sang qui fait battre le cœur d'un homme. Elles ne saurait mettre en valeur la fine cambrure des plans, le délié de leurs articulations, l'infaillible justesse des proportions qui se révèleront en toute certitude une fois le monument construit. Impassibilité, rigueur, stabilité. Et néanmoins rien d'inerte, tout vit. On ne voit rien d'équivalent dans la sculpture moderne.

On songe seulement aux obélisques de Karnak, aux pyramides de l'Égypte ou du Mexique, aux observatoires érigés sur les sommets des Andes par les Proto-Incas pour leurs astronomes, plus encore aux menhirs et aux dolmens de nos lointains ancêtres, auxquels un artiste d'aujourd'hui peut se sentir lié par de fortes affinités. C'est l'aboutissement d'années de réflexion et de recherche. C'est la solution imposée par les besoins d'un individualisme excédé de lui-même et par la nécessité d'un art collectif, au point où la sculpture, n'ayant plus de question à poser, se met en question elle-même. C'est une chose très nouvelle dite au moyen du vieil alphabet de l'univers.

FRANK ELGAR.

ADAM. Monument à l'entrée du Musée du Havre (Conservateur Reynold Arnoult. Raymond Audigier, Guy Lagneau, architectes. Jean Dimitrjevic, Jean Perrottet, Ljubisa, Jancokiv, collaborateurs. Laffaille, Sarger, Salomon, Occr, ingénieurs-conseil).



Capogrossi

par G. C. Argan

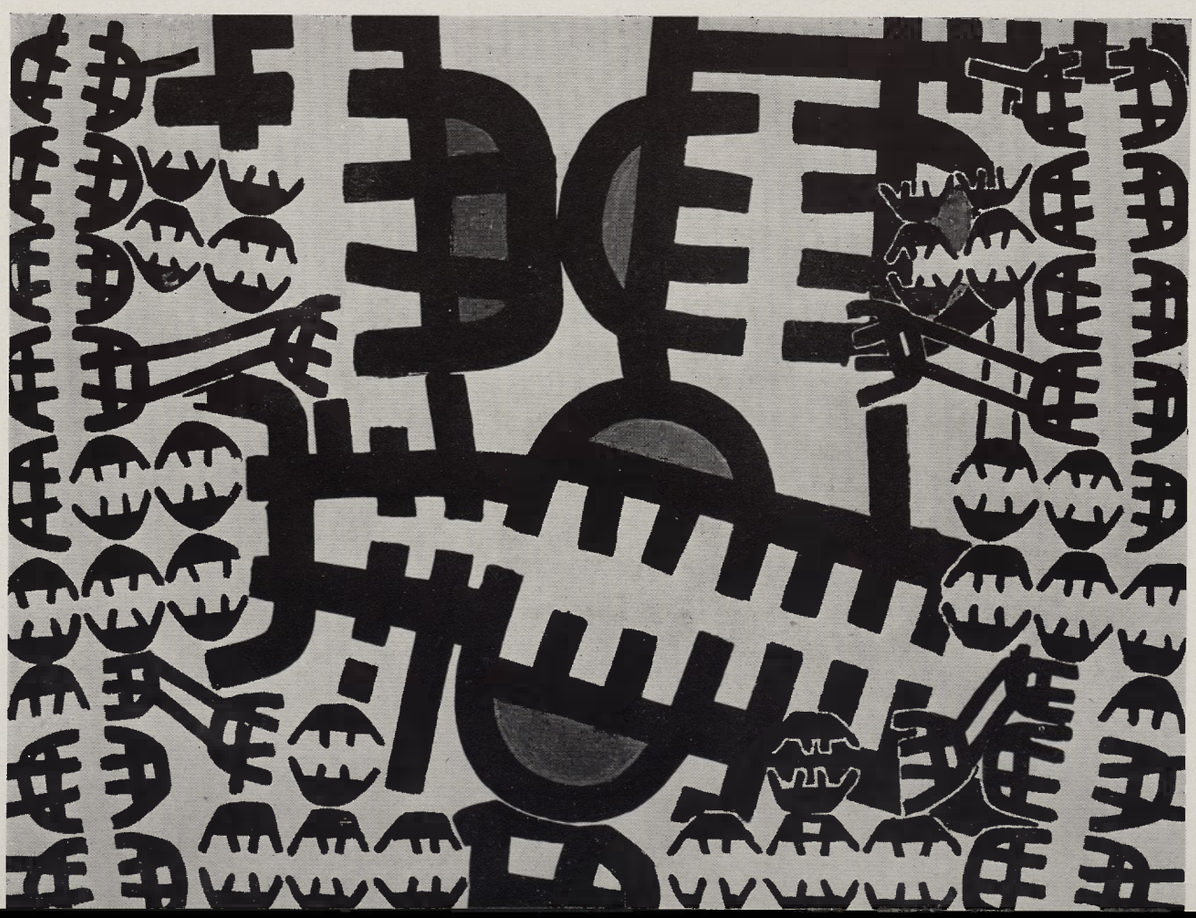
On reconnaît à première vue les tableaux de Capogrossi grâce à la présence constante d'un signe. Ce signe peut changer, et en fait, il change fréquemment, de forme et de couleur mais sa structure est toujours la même.

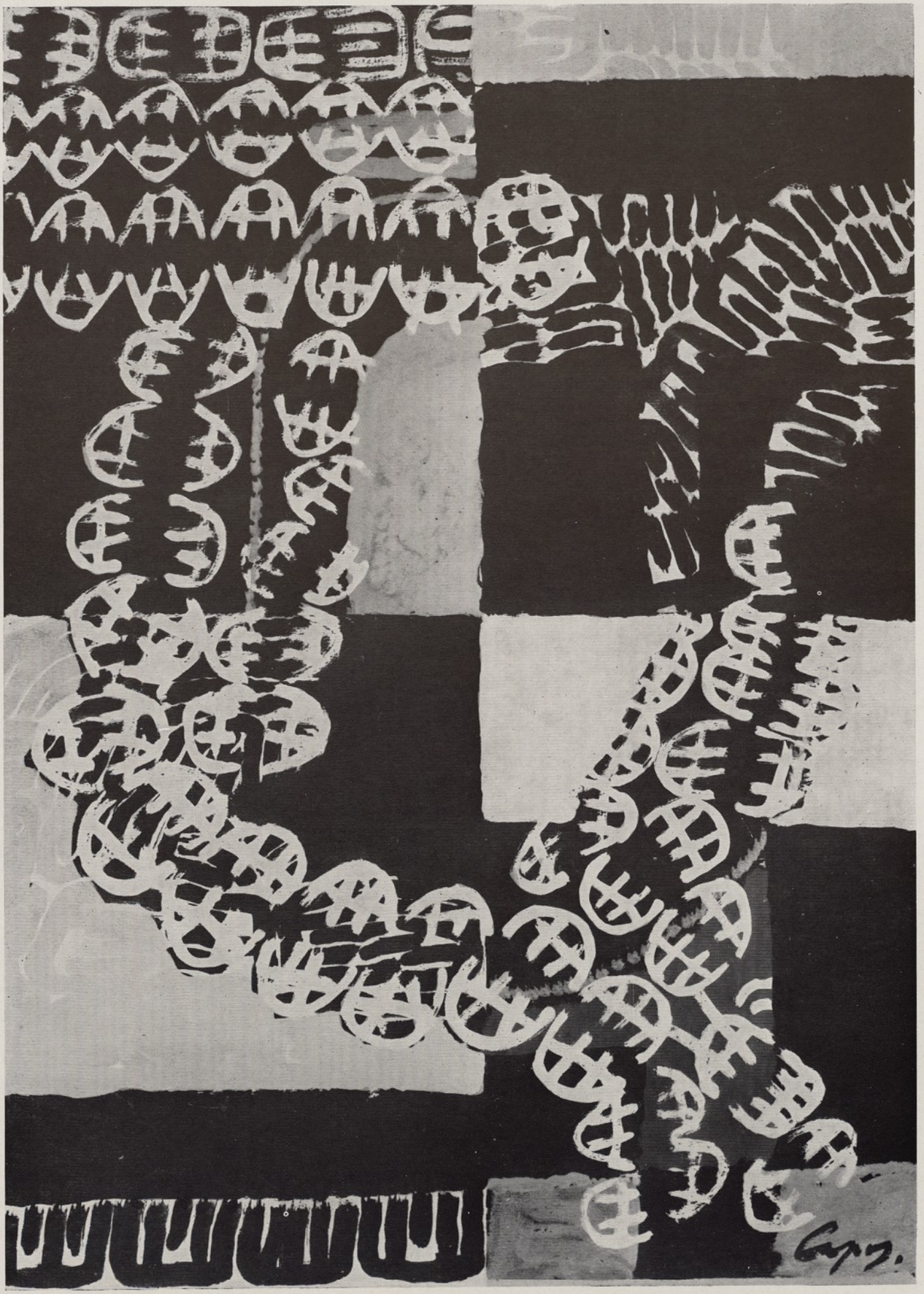
Ce signe a, probablement, une signification profonde mais Cagli a raison, au terme d'une analyse subtile, d'affirmer que ce signe est l'indice d'une libération et non d'un complexe, le mot-clef qui symbolise « le cycle symbolique » qui succède au « cycle symptomatique » de la peinture figurative et tonale que Capogrossi a pratiquée jusqu'en 1948.

Bien que symbolique, ce signe n'a pas un contenu idéologique défini : il reste un phénomène pur, il est ce qu'il est et ne doit être ni interprété ni transposé. Cependant il n'est pas non plus un sigle, il *arrive* immanquablement mais imprévisiblement dans le tableau, à un moment qu'on peut déterminer mais qui n'est jamais le même; son apparition coïncide avec la fixation de l'image, son épais profil denté encastre, comme une mécanique, toutes les valeurs de la surface. Ce signe a donc une réalité certaine, une existence physique incontestable : en fait, il est toujours formé de simples barres de couleur. L'analyse de son graphisme montre qu'il est le résultat d'une combinaison de lignes courbes, horizontales, verticales, diagonales et que ses bords dentés prennent la surface dans leur engrenage et la définissent comme une simple zone colorée sans aucune suggestion de profondeur. Le graphisme du signe en montre clairement l'origine spatiale : il résume dans le symbole le plus concis les lignes de perspective qui, à l'époque figurative et tonale, se prolongeaient à l'infini. Il condense un espace auquel les stratifications colorées donnent la profondeur indéfinie du temps; il fait renaître le phénomène que l'arrière-plan métaphysique de cette peinture dissolvait dans le rêve. Autrefois, le temps, transposé, prenait figure d'allégorie dans une continuité imaginaire de l'espace; maintenant, c'est l'espace qui se réduit au temps.

Parce que ce signe nie implicitement le caractère spatial de la forme, il ne peut être identifié à l'image du tableau; sa situation reste périphérique, errante; il tend à se répéter, à se fractionner, à donner naissance à mille cellules, toutes vitales. La divisibilité de l'espace, encore pensée en termes de proportions s'oppose à la divisibilité du temps, rythme profond, discontinu, fait de moments reliés les uns aux autres, en apparence semblables mais, en eux-mêmes, différents. Les choses s'enchaînent, mais aucun phénomène n'est parfaitement semblable aux autres. Plus la répétition est insistante, le mouvement rythmique évident, plus les phénomènes se différencient quali-

CAPOGROSSI. Surface nº 160. 146 × 114 cm (Coll. Augustinci, Paris)





CAPOGROSSI. Peinture (Galerie Naviglio, Milan)

CAPOGROSSI. Superficie nº 131. Peinture. (Galerie Naviglio, Milan)

tativement. Chaque signe porte en lui l'attente, l'interrogation du signe suivant qui, peut-être, se montrera au bout opposé du tableau, à une distance que personne ne pourrait logiquement calculer. Le phénomène n'est pas *dans* le temps, il *est* le temps et le temps est justement fait de phénomènes, d'images qui s'échelonnent dans une perspective presque inexplorée.

Cette perspective est plus fréquence que distance : le morcellement et la multiplication infinis du signe sont la transcription de ce changement continuel de fréquence, à quoi s'articule la perspective sinueuse, imprévisible du temps.

Mais les images ne s'entretissent pas de façon continue; il y a des oscillations, des déchirures, des zones où le signe est massé, d'autres où il est clairsemé, des zones si pleines qu'elles forment des plages de couleur, d'autres vides où ni le signe ni la couleur n'ont accès. L'image n'est pas un schéma, c'est un schéma rompu, une mosaïque brouillée par une main invisible. Parce que, justement, tout phénomène, toute sensation brisent les schémas de notre logique. Ils altèrent le rythme uniforme que nous prêtons à notre conscience, accélèrent le temps interne, ou le ralentissent, l'interrompent, et le font repartir. Les instants de notre expérience passée, réduits à de simples signes, reprennent vie, chacun avec son intonation particulière : dans cet étrange « carnaval », ils gardent même le masque du schéma que nous leur avions imposé.

Et maintenant, voici le thème, la morale allai-je dire, de la nouvelle peinture de Capogrossi. Y a-t-il un rythme uniforme et normal de notre temps intérieur, rythme que les phénomènes et les sensations altèrent ou brisent? La réalité ne serait-elle pas peut-être, cette rupture continuelle d'un rythme hypothétique, mouvement normal de notre temps intérieur? C'est cela qui est certain; toutefois, le schéma abstrait n'est pas gratuit, il est nécessaire; s'il n'existait pas dans notre conscience, nous ne chercherions pas, à chaque instant, à vérifier les contradictions entre ce schéma et la réalité; les phénomènes se perdraient dans leur flux même, nous n'en aurions pas conscience. Et Capogrossi croit à la conscience, à ses liens avec la réalité bien qu'elle soit distincte d'elle.

A mon tour de tenter une interprétation symbolique de cette peinture : la chaîne d'anneaux rompus, c'est la logique contredite par l'expérience, mais qui reste assez puissante pour la saisir dans son engrenage, la contraindre à prendre forme dans la conscience.

On a souvent comparé Capogrossi à Mondrian. Seuphor a précisé : « Capogrossi est infiniment plus varié que Mondrian lequel est infiniment plus profond». Je serai encore plus précis: le thème de Capogrossi est le temps, infiniment plus varié que l'espace, celui de Mondrian est l'espace, infiniment plus profond que le temps. Les recherches des deux artistes, en apparence parallèles et complémentaires rendent compte de situations bien différentes. Mondrian voulait « éliminer le tragique » de la vie sociale pour qu'il ne pût se transmettre à la vie de l'individu; Capogrossi veut éliminer le tragique de la vie individuelle pour qu'il ne puisse se transmettre à la vie sociale. Mieux encore, il veut montrer qu'il n'y a ni tragédie, ni désordre, mais une dialectique, une rupture continuelle des schémas qui nous fait participer plus intensément à la réalité des phénomènes, trouble providentiel que toute nouvelle connaissance infuse aux expériences qui l'ont précédée.

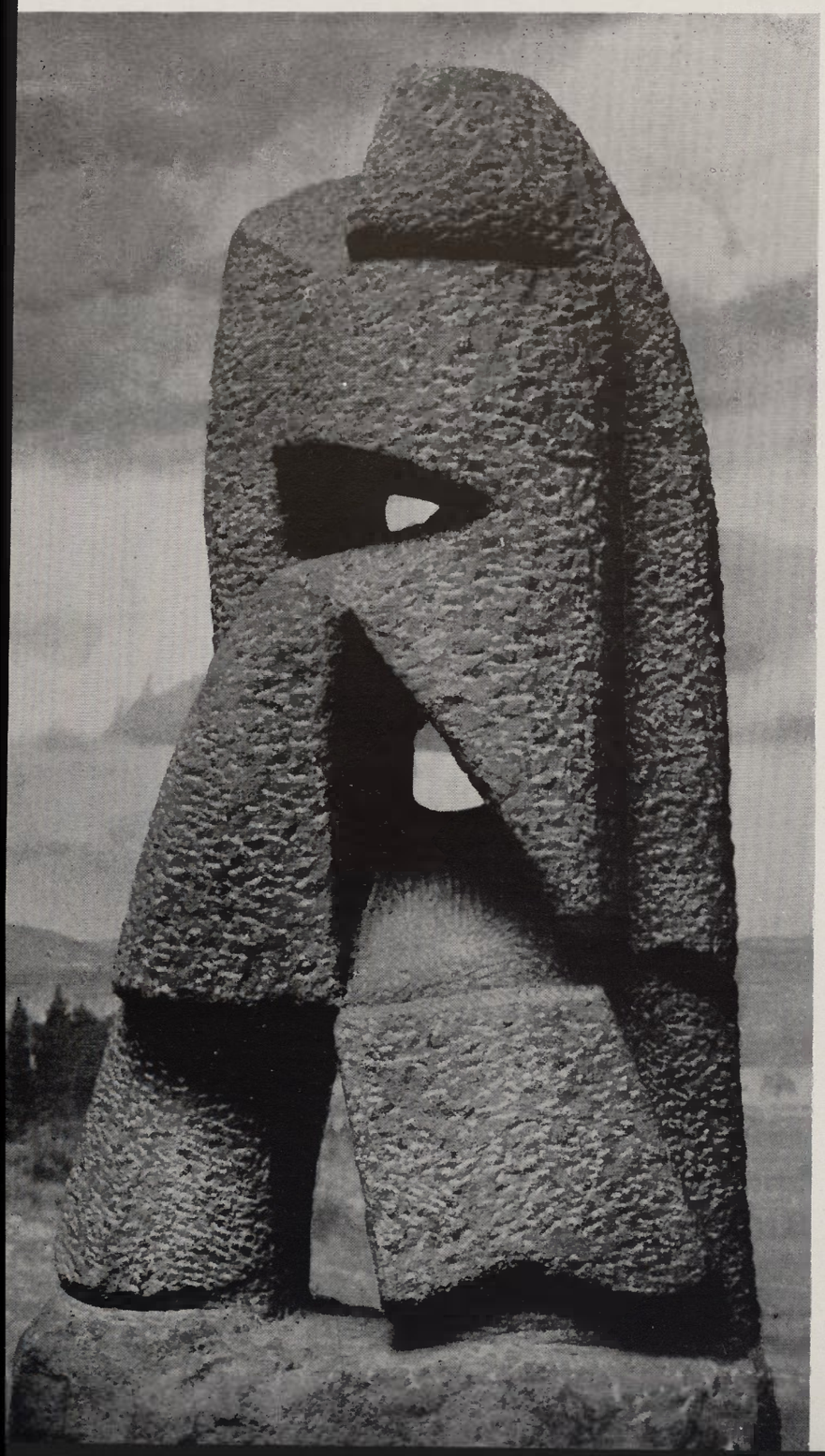
GIULIO CARLO ARGAN.

ÉTATS-UNIS

Day Schnabel

par Pierre Guéguen

DAY SCHNABEL. Tour Volvic. Pierre. (Coll. particulière, Ostende)



Day Schnabel, Américaine originaire d'Autriche, qui étudia à l'Académie des Beaux-Arts, à Vienne, vit tour à tour en France et en U.S.A. Elle appartient ainsi à la fois à l'école de Paris et à l'avant-garde de l'École étoilée.

Elle fut l'élève de Zadkine, maître éminent, mais dont l'œuvre, trop souvent théâtrale, est anti-architecturale. Schnabel n'a gardé que le meilleur de cet enseignement trop lyrique. Un voyage d'études intelligemment choisi, non en Italie ou en Grèce, mais en Hollande, au pays de Mondrian et des plasticiens du Stijl, l'orienta délibérément vers la sobriété moderne et la conquit à l'Abstraction.

Elle comprit que la sculpture vivante de l'époque était, comme celle des grandes époques, tournée non plus vers la danse, mais vers l'architecture. Ces trois arts forment une même famille et constituent *trois plastiques de la pesanteur*. Si l'architecture est née la dernière, l'architectonique des grottes et du relief terrestre lui suppléait dans un style grandiose. Aussi la première sculpture fut monolithique et massive; mais la vraie figuration sculpturale, des siècles et des siècles plus tard, se mit à tout représenter de même que la danse sait tout mimer.

Avec l'Art abstrait, au contraire, la sculpture revient, depuis cinquante ans, à la géométrie et par elle à l'architecture. Day Schnabel, après des essais spontanés de figuration de plus en plus simplifiée, passa vite à des essais réfléchis de formes plus conceptuelles que naturelles. La puissance du tempérament conféra à ces formes abstraites un côté indéniablement monumental.

Schnabel a si bien l'esprit architecturai que souvent, au lieu d'un seul bloc statuaire elle en groupe deux ou trois dans une seule œuvre. Ces parties détachées, placées côte à côte, ou séparées par des espaces optima, forment des ensembles harmonieux.

Devant la sculpture abstraite de Schnabel, appelée avec neutralité : *Sculpture en trois parties,* que l'on peut voir dans le jardin de Colette Allendy à Passy, l'imagination n'est soutenue par aucun élément hors sculpture, historique, moral ou scénique. Le public non accoutumé à l'Abstraction, sera déçu devant l'énigme de formes pures qui ne disent rien de plus que : masse, jours, rythme, matière, harmonie. Mais pour l'œil averti, ces formes pures chantent.

In Memoriam (1950) en deux pièces, n'est cependant pas de la statuaire amovible comme la précédente. Destinée à un tombeau, elle est fixée sur deux socles qui sont comme les plateaux d'une balance marmoréenne, plateaux inégaux mais équilibrant

juste les deux volumes, l'un plein, l'autre à jour, tous deux silencieux et méditatifs.

Envol (1951) est un bronze destiné à un champ d'aviation. D'épaisses formes angulaires, évoquant les V lourds d'un vol horizontal, se superposent tantôt comme des ailes, tantôt conjuguées comme des S, soudées les unes aux autres par des masses trapues. L'envol est tout en sourdes latences dans ce plus lourd que l'air.

Mais c'est surtout à partir de 1952 que l'intention architecturale se manifeste pleinement, dans des productions caractéristiques : un Plafond, une Tour, une Ville — l'urbanisme en gros et en détail.

La *Tour Volvic* rappelle la plus belle époque de la sculpture cubiste, celle où avec Lipchitz, Picasso, Csaky, Laurens, elle traitait les sujets anatomiques, comme on eût traité une cathédrale. La *Tour Volvic,* inversement, au lieu de faire d'un nu un contrefort roman, fait d'une tour un guerrier en cottes de mailles, que son armure abstrait de toute figuration.

La *Ville* (deux pierres bout à bout) se compose d'une tour et d'un système de fortification, sur une rocade oblique. Avec la *Tour Volvic,* elle sonne grand.

Le *Modèle pour un plafond,* plâtre et aluminium (1953) est une tentative heureuse qui rappelle les rares essais tentés dans cette voie, sous l'influence du néo-plasticisme. La vicomtesse Marie-Laure de Noailles a dans sa maison de Saint-Bernard à Hyères un plafond vitré néo-plastique; celui de Day Schnabel semble un kaléidoscope, dont les larges verres cassés monochromes, se seraient immobilisés dans un beau fracas plastique.

Quittant par périodes cet aspect naturellement architectural qui forme chez elle une véritable archi-sculpture, Day Schnabel évolue vers une statuaire plus intrinsèque pourrait-on dire, où elle garde le bénéfice de ses ouvrages précédents. *Complexité, Angulaire,* sont davantage statues et, avec *Transformation* (1956) qui s'appelle encore *Ouvert et Fermé,* elle aboutit à une forme magnifique, toute axiale et ajourée, où l'espace plastique de l'Ouvert et le bronze plastique du Fermé, se combinent dans la sveltesse et l'allégresse.

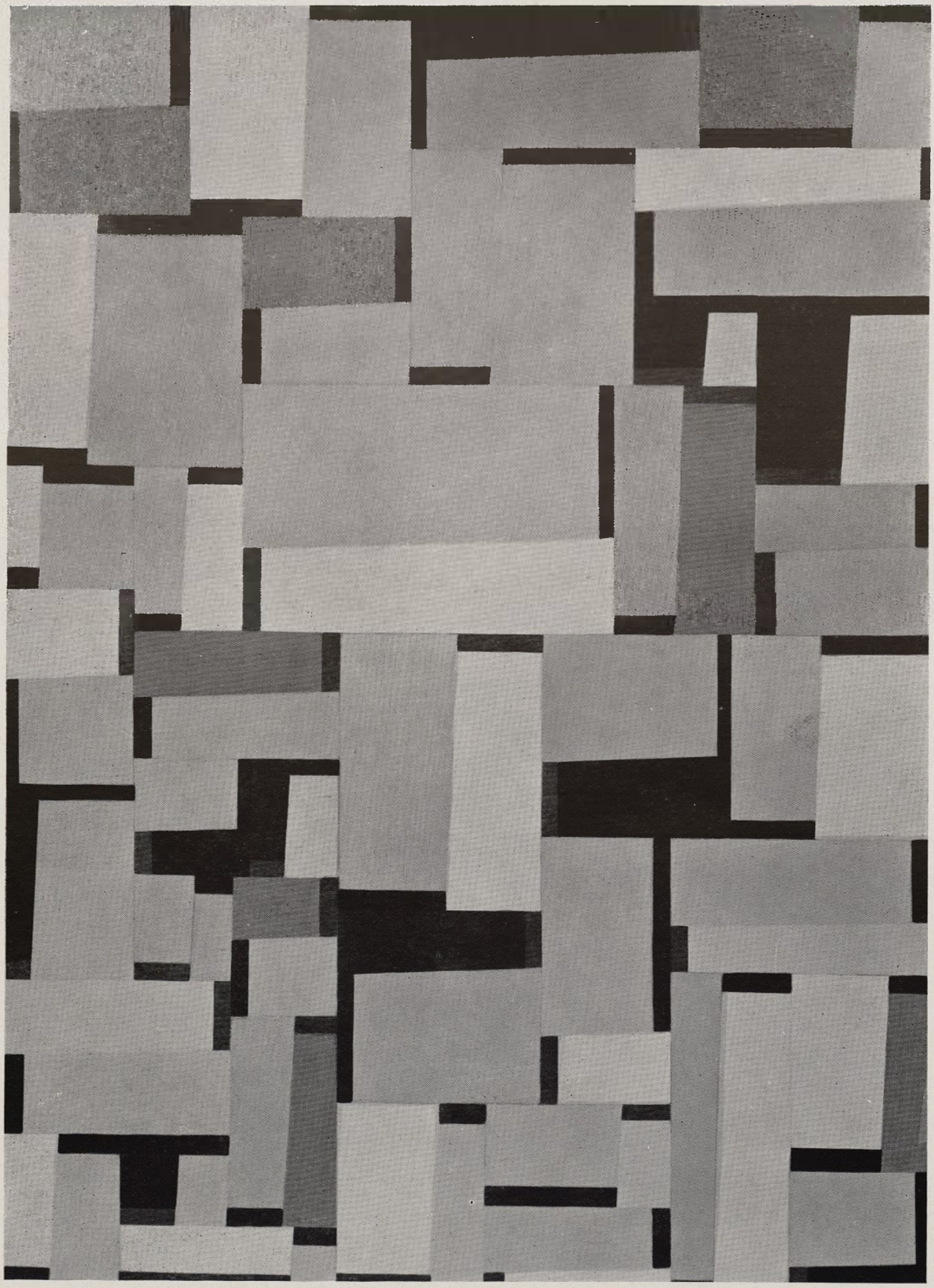
Dans l'œuvre suivante cette forme, analogue aux intérieurs hélicoïdes des coquillages, se métamorphose en *Sphère*, en fait en une énorme fleur d'hortensia abstraite, trouée sur toute sa surface de beaux alvéoles irréguliers. Or, dans une seconde version, celle de New-York, la *Sphère* s'ouvre de plus en plus. Des alvéoles angulaires de plus en plus creusés, parfois même de grandes ouvertures percent la masse. De plus une seconde sculpture, qui rappellera la précédente sculpture axiale, sera incluse en son intérieur, de telle sorte que le thème : *Ouvert et Fermé* voit son programme plastique de plus en plus complexement réalisé. L'équilibre entre les éléments intérieurs et extérieurs aboutit à une unité magistrale, où le détail, enlacé, continu, boucle sa boucle et engendre la boule. De plus, la sphère tournera, tandis que la sculpture interne restera immobile. Schnabel classe par là son œuvre maîtresse, dans la voie la plus récente de la sculpture, qui est celle de la mobilité, non pas la mobilité de Calder mais celle de Brancusi, faisant tourner sur pivôt ses oves splendides, celle de Peyrissac aussi, si intéressante et celle de Vasarély, de Tinguely, de Schöffer, voire d'Agam.

Il est enfin un dernier aspect de Schnabel que son exposition à New-York (Janvier 1957) a mis en valeur : son œuvre non d'orfèvre, mais de fèvre, de forgeur et de soudeur. Avec une extraordinaire bravoure elle s'attelle à la besogne d'artisan, en même temps qu'à son œuvre d'artiste. Dès 1954, *Galion,* fer soudé, assemblait des formes brutales, voire déchirées, d'où était bannie la grâce non la puissance. En 1956, *La Marche,* bronze, évoque en effet, la célèbre sculpture de Boccioni, mais dont ici il ne reste que les bottes abstraites! De la même année date une *Composition,* bronze soudé qui montre le travail intense de création chez Schnabel, puisque dans le même temps où elle modelait en plâtre sa première sphère, elle en saccageait une deuxième, qui garde dans ses morceaux cassés et tordus, la noblesse de sa géométrie originelle.

Telle est Day Schnabel une des figures montantes de l'Abstraction, section sculpture. Malgré tant de promesses déjà tenues, nous attendons encore beaucoup de sa maturité.

PIERRE GUÉGUEN.

DAY SCHNABEL. Transformation. Bronze poli.



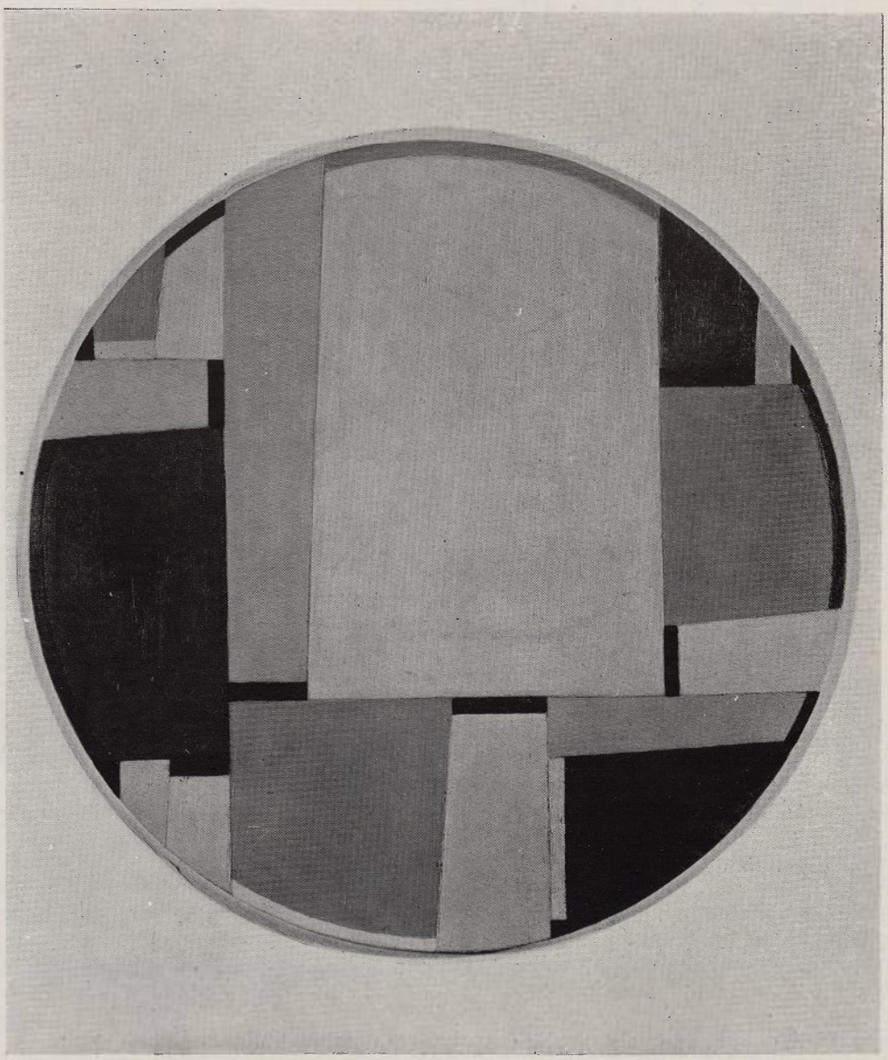
FRITZ GLARNER. Relational Painting. N° 60. Peinture. 1952. (Galerie Carré, Paris)

Fritz Glarner

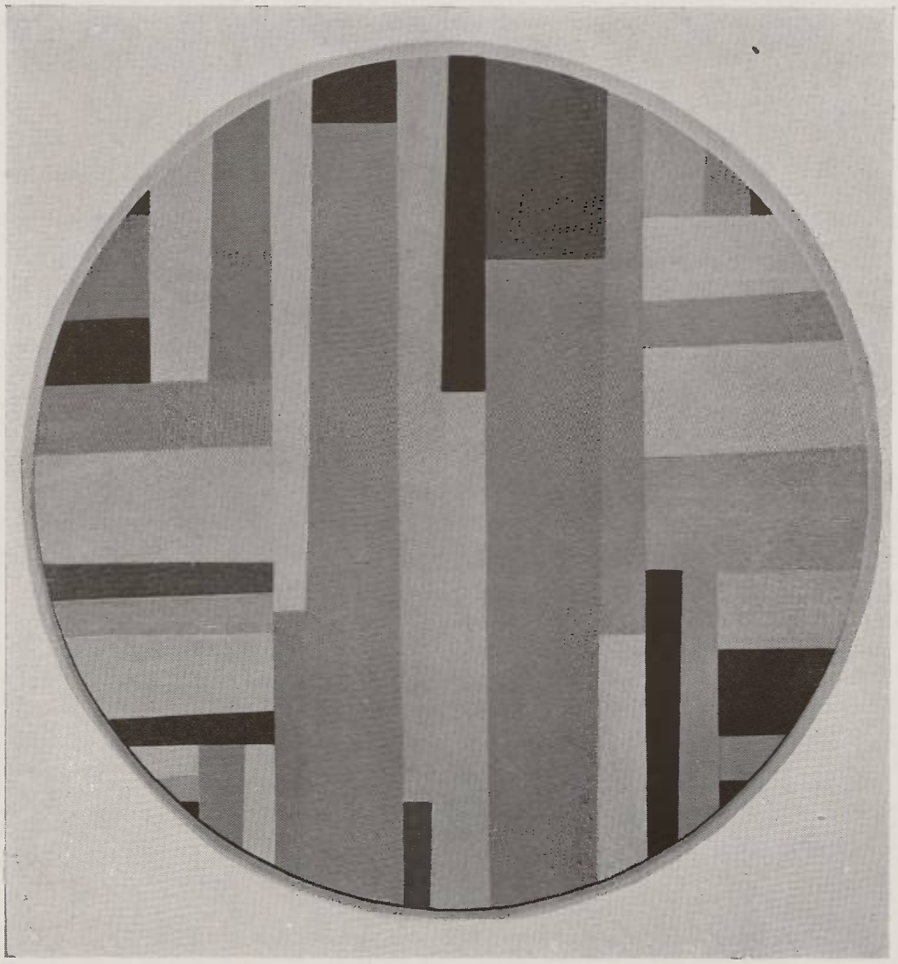
par Dore Ashton

Pour un homme comme Mondrian, le pas entre l'analyse cubiste de la structure interne des choses et l'analyse abstraite de la structure essentielle de l'univers, fut vite franchi. L'esprit austère, puritain de Mondrian tenta toujours de réduire la multiplicité des expériences à des termes schématiques, absolus. Dans l'esthétique de Mondrian il n'y avait pas de place pour l'ambiguïté. Il appelait « l'âge du lyrisme » celui qui remplaçait la « quête de la beauté universelle » par la recherche de la beauté dans l'art, il écrivait : « Seul le néo-plasticisme a remplacé le lyrisme par des moyens plastiques purs. »

Ce fut Mondrian qui découvrit ces moyens plastiques purs, mais c'est Fritz Glarner qui leur a donné leur développement. Cet Américain, né en Suisse, qui était un ami intime de Mondrian, et qui avouait



FRITZ GLARNER. Tondo.
N° 32. Peinture. 1954.
(Galerie Carré, Paris)



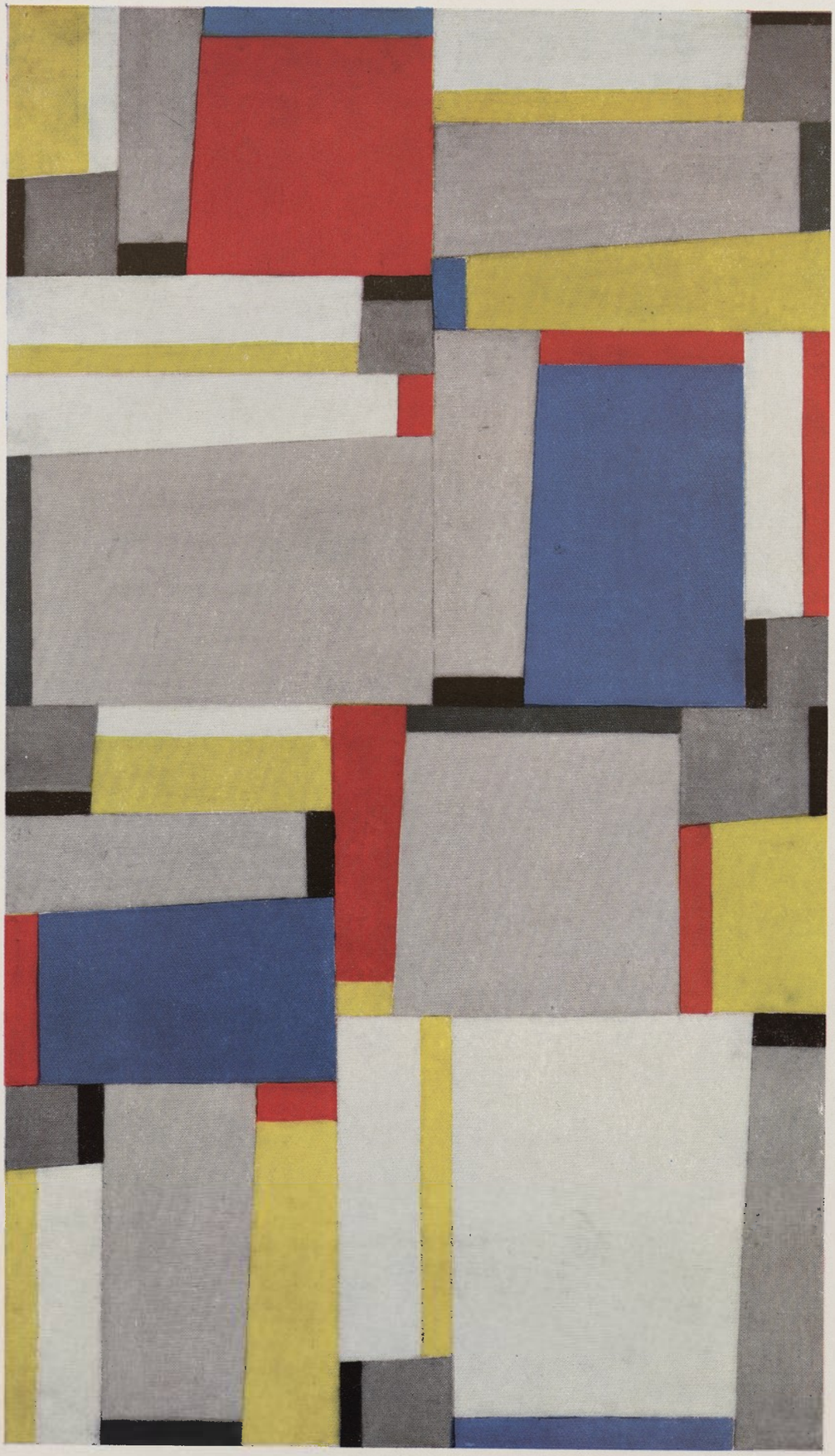
FRITZ GLARNER. Tondo.
N° 24. Peinture, 1952

avec simplicité qu'il était son élève, est allé si loin au-delà du programme formel de de Stijl que, dans un sens, il fait figure de rebelle. Car, si Glarner se sert des couleurs plates, fondamentales, des formes à angle droit et des surfaces planes chères aux peintres néo-plastiques, il en use pour des fins qui s'écartent de celles assignées par de Stijl. Là où Mondrian cherchait délibérément à éviter toute émotion caractéristique, Glarner n'a pas peur de suggérer des effets lyriques, souvent limités à leur valeur temporelle. En résumé, Glarner a ranimé le monde des différentes réactions ou émotions de l'homme et l'a ajouté aux symboles essentiels de Mondrian.

Il y a trois ou quatre ans, Glarner a fait une exposition de ses « peintures relationnelles » où apparaissent ses premières innovations importantes. Au lieu de peindre des formes aux angles droits sur un fond blanc éblouissant, Glarner fait naître les formes blanches sur un fond d'un gris chaud. De plus, Glarner introduit la diagonale et le plan incliné. Par le moyen de ces plans inclinés, Glarner atteint une ambiguïté spatiale étrange qui implique l'ombre. Peints dans toute la gamme des gris, ces biais ont souvent une signification réversible, apparaissant tantôt comme des ombres fugitives et tantôt comme des formes positives qui s'avancent. Il est inutile de souligner que l'introduction de tout ce qui, même de loin, pouvait évoquer l'ombre était absolument contraire aux plans ultra-purs de Mondrian. On peut dire que là où Mondrian essayait de traduire la nature absolue de l'univers, Glarner exprime la profondeur de la vie. Par son ambiguïté spatiale complexe, il suggère que chaque objet, chaque émotion a un aspect réversible, un rythme particulier de vie.

La subtilité croissante de l'œuvre de Glarner se marque dans les tableaux de ces deux dernières années. Ces tableaux expriment des humeurs diverses, des mouvements, des conceptions même. Dans une structure simple et très élaborée, composée de rectangles, certains, présentés en biais, paraissent contenus par le bord circulaire (brisé par endroits pour laisser surgir un plan) mais, en même temps, la sensation du mouvement, à la fois dans la peinture et autour d'elle, est donnée par une habile disposition de gris dégradés. Glarner, en décrivant l'usage qu'il fait de la diagonale, a mis en relief l'intention des peintures relationnelles.

« Ceci peut être aperçu clairement dans le symbole le plus puissant de l'unité, le cercle. Une multitude de quadrilatères semblables suivant un côté de chaque segment de la circonférence, forment la structure et ne font plus qu'un avec l'espace. La différenciation est obtenue par l'opposition des zones de couleur et d'espace et la propriété qu'ont certaines couleurs de donner l'illusion de l'avance ou du recul donne une nouvelle sorte de profondeur à l'espace. »



FRITZ GLARNER. Relational Painting. Peinture. New York, 1954 (Galerie Carré, Paris)

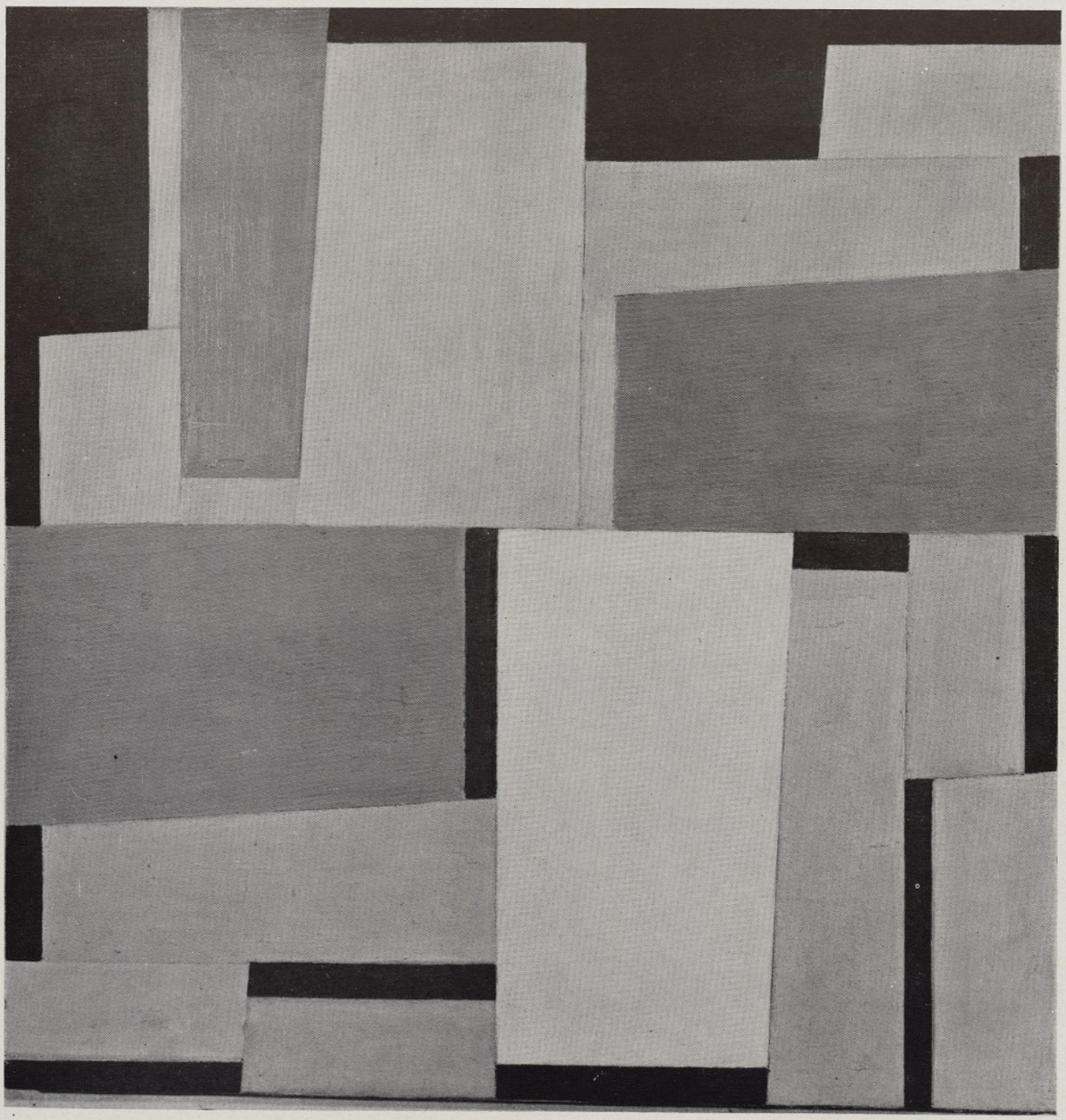
L'espace, qui est vraiment le matériau d'où part Glarner, devient bien plus complexe dans ses dernières toiles. Dans une peinture récente, par exemple, le noir en barres verticales se présente comme forme et non comme contour. Les lignes qui découpent des zones jaunes, rouges, blanches, bleues ou de plusieurs nuances exquises de gris ont maintenant un bord étroit qui pousse les plans contigus en avant ou en arrière à des profondeurs différentes. L'impression de découpage qui parfois est très nette et, d'autres fois, disparaît, ajoute de la profondeur et de l'émotion à l'œuvre.

Avec des éléments moins nombreux et des volumes plus denses, Glarner donne le sentiment de la force, de l'équilibre, du calme.

Il n'est pas exagéré de dire que Glarner présente une variante originale du style de de Stijl. Comme ses prédécesseurs, c'est un idéaliste; il croit que la peinture pure s'achèvera dans une « intégration de tout l'art plastique ». Il ne croit pas au « progrès » en art mais seulement à des différences de points de vue. Il parle de sa peinture comme d'une combinaison de sentiments plastiques, liés aussi bien à l'architecture qu'à la peinture. Cependant, c'est en peintre, et en peintre très savant, que Glarner parle et c'est à travers ses recherches que les autres peintres pourront découvrir une voie qui leur permette d'utiliser les principes de Mondrian.

DORE ASHTON.

FRITZ GLARNER. Relational Painting nº 69. Peinture, 1954. (Galerie Carré)



ÉCOLE DE PARIS

Signori

par Camille Bourniquel

Comme tant d'artistes de sa génération, Carlo Signori est entré à l'Académie Ranson en 1935, après un passage assez bref à l'École des Beaux-Arts et plusieurs années dans l'atelier d'André Lhote. Amené à l'Académie Ranson par son ami Staly, il s'y trouve en même temps que Le Moal, Manessier, Vera Pagava et Étienne Martin. Deux maîtres, Bissière et Malfray, guidaient alors les deux équipes, peintres et sculpteurs. Signori se souvient volontiers de cette époque et des visites faites en groupe à l'atelier de Maillol. Cependant, bien que travaillant avec Malfray, il continue encore à ce moment à peindre chez André Lhote. Ayant fait partie, dès 1924, de l'émigration antifasciste, il mène une vie difficile, tantôt à Paris, tantôt en Suisse. L'occupation l'oblige à se cacher dans le midi. La libération le ramène à Paris, où son atelier, à la suite d'une dénonciation, a été pillé. Il ne lui reste rien des quinze années de travail d'avant-guerre. « Un instant, en apprenant la chute de Mussolini, j'eus la sensation de me trouver en chômage ». Signori sera un des fondateurs du Comité France-Italie en 1945 ; mais l'artiste garde les mains libres, et il s'agit en fait pour lui d'un nouveau départ.

SIGNORI. L'attente. Bronze. 1956. (Coll. Chauvet, Genève)

Il reçoit, deux ans plus tard, la commande d'un monument aux frères Rosselli — exécutés par les cagoulards sous l'instigation de Mussolini — monument qui devait être élevé dans les environs de Bagnoles-de-l'Orne. Tour à tour, Severini, Adam, Lionello Venturi approuvent le projet dont l'exécution oblige Signori à passer près d'un an à Carrare. Ce séjour dans les fameuses carrières des Alpes Apuanes lui révèle cette fois de façon définitive sa vocation de sculpteur, mais aussi la beauté de ce matériau méprisé en général par l'art moderne : le marbre.

Le monument aux frères Rosselli est inauguré en 1949. Pour la première fois, Signori expose en 1950 à la Biennale de Venise *(Vénus 1950)*. Il reçoit l'année suivante le prix de Paris, décerné à Cortina, par un jury où siègent, entre autres, Villon, Arland et Zadkine. S'impose à lui à ce moment la nécessité d'une longue période de travail. L'expérience de Carrare doit être poursuivie : Signori obtient une place de professeur à l'Académie de Massa Carrara, et pendant quatre années — de 1952 à 1956 — dans ce refuge perdu, au nom illustre, vivant au milieu des carriers, il travaille sans relâche et atteint d'emblée à cette plénitude formelle toute chargée de références sensibles qui gonflent la forme abstraite d'une sorte de nécessité subjective.

Dans une civilisation comme la nôtre, marquée par l'analyse et la fragmentation microscopique des éléments, la sculpture oppose aux ruptures de l'atome ce regroupement cosmique qui, à partir du galet, rend à ce monde son unité et son mystère. Tous les gestes du sculpteur appartiennent à une tradition immémoriale, et sans doute l'émerveillement de l'artiste devant le donné de la pierre brute rejoint-il les plus vieilles fascinations. Signori connaît cet appel : telle pierre abandonnée par les carriers porte déjà en elle les évidences futures d'une forme. Le sculpteur-né se reconnaît à cette lecture prophétique, à cette soumission libé-

SIGNORI. Portrait pour une amie. (Coll. Chauvet, Genève)

ratrice qui éveille à ses significations formelles tel bloc, tel éclat d'onyx ou de marbre, rencontrés par hasard. « En travaillant, dit Signori, j'essaye de me plier à la loi de la pierre, et non à celles du modelage. » Mais seul l'art peut révéler ces puissances secrètes qui sans lui resteraient privées d'expression. Signori possède ce pouvoir et cette divination; il ne s'agit pas pour lui d'imiter la nature mais de la rendre à elle-même, avec ses galbes, ses rythmes, ses analogies soudain révélées.

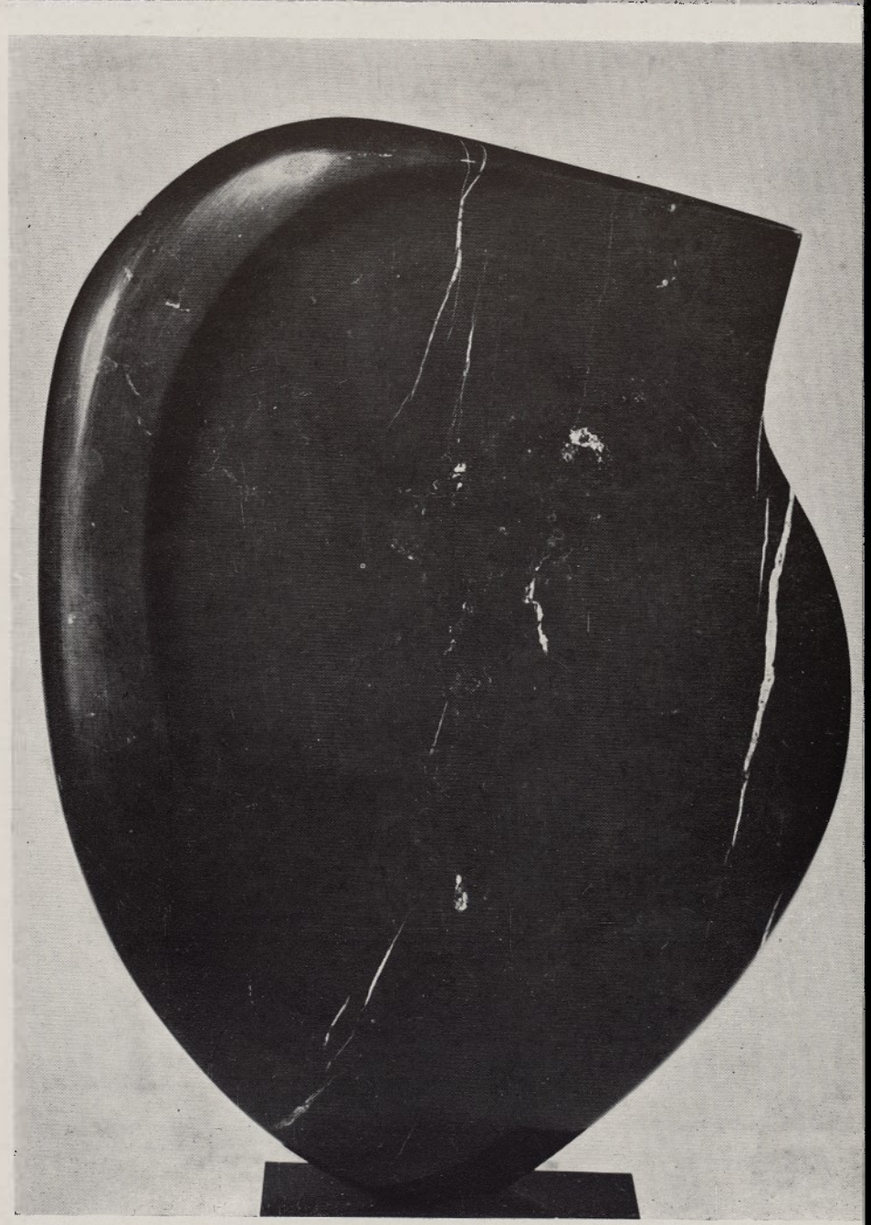
On parlerait volontiers d'une symbolique naturelle. Originaire de Vérone — la vieille cité étrusque et gauloise avant d'être romaine — Signori sait par instinct que l'homme de toutes les époques et de toutes les civilisations cherche dans la forme maîtrisée son symbole éternel. Il est bien de cette race qui refuse de désincarner ses émotions au profit de l'abstraction intellectuelle. La forme pure trouve dans son instinct d'homme des racines vivantes. Un corps, un visage parlent à son émotion. Un art plus exaspéré inventerait quelque formule nouvelle de conjuration à opposer au destin : Signori refuse la démesure. Et parce qu'il accepte la vie comme il accepte la nature, il ne se croit pas tenu d'enfler le geste de la création jusqu'aux puissances pathétiques d'un baroque rénové par le découpage d'une forme en charpie.

Il a traversé un moment une phase expressionniste — figurines de plâtre de 1945 — encore reconnaissable dans sa *Deposizione* et sa *Venus 1950*. Dans celle-ci le symbole féminin restait parfaitement transparent, gonflé de sève charnelle. La puissance monolithique du monument aux Rosselli (1947) jumelait deux formes sobrement accolées, l'une verticale et statique, l'autre projetée et dynamique; et Signori entendait dans cette œuvre réunir, tout en les identifiant de façon séparée, les deux destins de ces frères assassinés : le savant et le politique. Sa *Vierge Noire* — taillée dans cette admirable matière : le noir de Carrare — résorbe cette expressivité au profit du galbe et de l'harmonie générale.

Ainsi prendra-t-on le sens de son évolution au cours de ces quatre années laborieuses. *L'Ange-violon,* la *Vierge blanche,* le *Portrait pour Raymonde* (noter la permanence du thème *Ritratto per una amica*), etc... en signalent les directions principales.

Les feuilles de marbre découpées par les carriers finissaient par créer chez lui une obsession : il convient de souligner le parti très personnel qu'il a su tirer de ces sculptures profilées directement dans la tranche et non pas prises dans le bloc. Absence d'épaisseur compensée par une sorte de plénitude formelle, qui permet à Signori d'utiliser à plein les hasards de la matière : sens des nervures, taches et reflets, transparences des bords amincis. Signori-sculpteur semble retrouver ici son expérience picturale, dans une tentative paradoxale qui prétend renoncer à la troisième dimension. Illusion d'une forme qui par les jeux de la matière — on dirait volontiers de la couleur — tend à s'épanouir dans le contraste des ombres et de la lumière avec une sorte de puissance végétale.

Ce n'est d'ailleurs que l'autre terme d'une dialectique : avec le *Torse,* Signori retrouve l'épaisseur de la matière. Malgré l'extrême dépouillement, la ligne



SIGNORI. L'espoir. (Coll. Landeau, Paris)

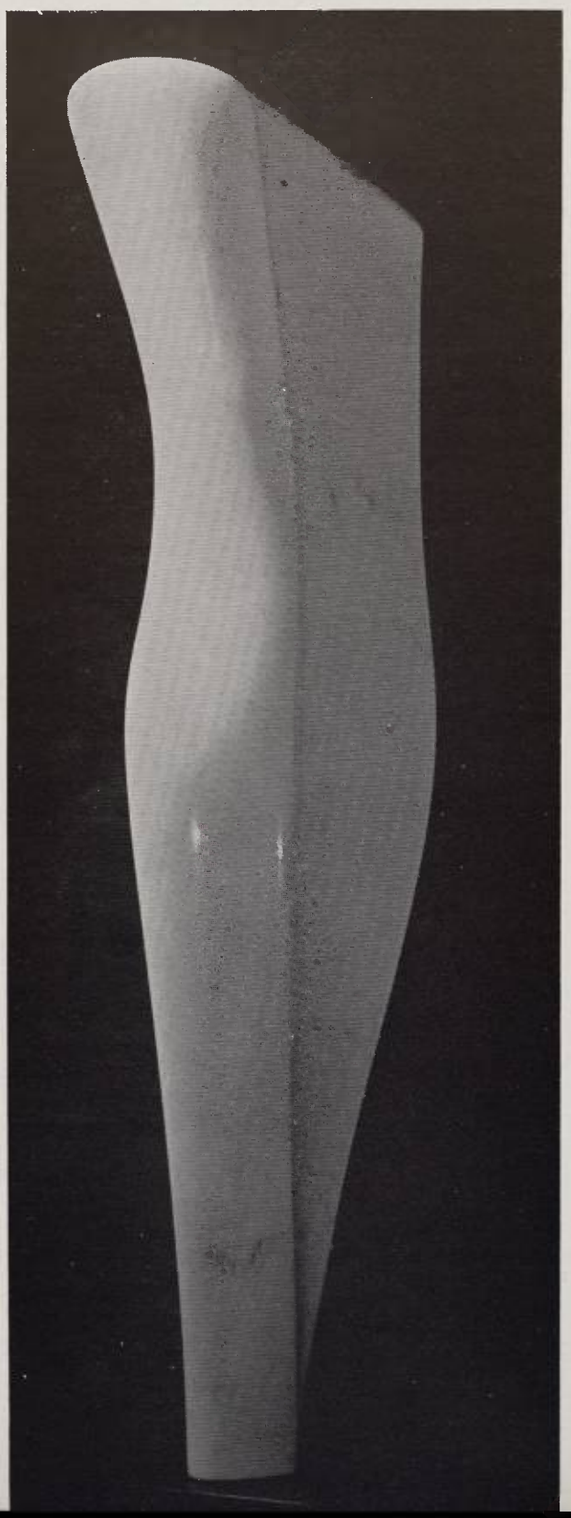
SIGNORI. Vénus noire. Marbre de Carrare. (Coll. Jaffé, New York)

savoureuse du corps de l'androgyne vit sous nos yeux : ce mouvement de l'épaule ou de la hanche rend aux formes visibles leur éloquence naturelle...

Il suffirait sans doute pour marquer la forte santé de cette œuvre déjà nombreuse. Il est de tradition de signaler à propos d'un sculpteur la forte carrure physique de l'homme et ce génie artisanal revivant dans chacun de ses gestes. Mais Signori hérite également d'un passé et d'une race, et l'on parlerait volontiers, en considérant l'ensemble de sa production jusqu'à ce jour, d'une sorte de réalisme abstrait renouant avec les vertus les plus méconnues du classicisme. Le monde qu'il nous propose n'est pas un univers d'épaves inventées par le hasard sur une plage déserte; la beauté de cette matière polie n'est pas le miroir d'une inquiétude déformante : chez Signori, l'abstraction rejoint dans l'intemporel cet équilibre de volontés et de mirages, de réalités et de chimères, à partir duquel l'humanité éternellement s'arrache au chaos et à l'informe, et opte pour son signe privilégié : l'homme.

CAMILLE BOURNIQUEL.

SIGNORI · Torse d'Éphèbe. Marbre blanc (Hanover Gal., Londres)



Kelder

par Frank Elgar

KELDER. Sculpture. Pierre calcaire galvanisée. (Musée d'Amsterdam)

Comment de la peinture il est venu à la sculpture, comment du dessin sur la surface plane il est passé au dessin dans l'espace, de ce dessin dans l'espace à la forme pleine et à la ronde bosse; comment le simple fil de fer déplié et replié, enroulé et déroulé, tantôt rigide et tendu, tantôt courbé, infléchi en gracieuses arabesques est devenu moyen autonome d'expression, puis comment la mince tige de métal s'est doublée, accouplée à une autre, ensuite agglutinée à plusieurs autres pour engendrer des plans, et ces plans à leur tour se sont intégrés, articulés, pour acquérir volume, poids, densité, dialoguer avec la lumière, définir enfin une plastique soumise à ses lois internes, à la logique du matériau et à la volonté du créateur : c'est là l'histoire et le secret de Kelder et c'est une des plus passionnantes expériences de l'art contemporain.

Par un processus inverse de l'évolution accomplie par son compatriote Mondrian, qui est allé du général au particulier, Kelder a acquis un style original, découvert une technique, exploitée aujourd'hui par d'innombrables suiveurs. Il a utilisé un des premiers le fil de fer, pour en faire un langage, dans le même temps où son presque homonyme Calder inventait ses « mobiles ». Le fil de fer n'a jamais été pour l'artiste hollandais un jeu pittoresque et arbitraire, une sorte de grillage tricoté par des mains frivoles et malhabiles, mais un véritable dessin, un dessin concret, tangible, chargé de réalité, s'exerçant dans la troisième dimension. Un certain nombre de ces « graphismes aériens » ont été exposés à la Galerie Billiet-Caputo en mai 1950, en un moment où leur nouveauté pouvait surprendre les Parisiens.

Pour donner à ses créations une incontestable valeur plastique, voire un caractère monumental, Kelder emploie maintenant de préférence des plaques de cuivre ou de tôle qu'il découpe, emboutit, martèle, scie, rive, soude sur une âme de bois. Le *Buste* (1954) du Musée Municipal d'Amsterdam et *La Femme* (1956) du Musée de Groningue sont faits de cette manière. Également la grande, l'imposante statue qui se dresse dans le hall du Laboratoire central des Postes, des Télégrammes et des Téléphones de Leidschendam, inauguré le 17 mai 1955. Il travaille fréquemment la pierre. Parfois il la re-

KELDER. Buste. Sculpture. (Musée Kröller-Müller, Otterlo, Hollande)

couvre de cuivre ou de bronze électro-galvanique : c'est ainsi que furent exécutées l'œuvre qui est entrée au Musée d'Amsterdam en 1953 et celle que le Musée Kröller-Müller a acquise en 1955.

A une époque comme la nôtre où la sculpture refuse trop souvent les moyens d'expression propres à la sculpture, où, en quelque sorte, la sculpture se réfute elle-même, Kelder est un de ces rares artistes qui se gardent de trahir l'esprit et le langage de leur art. L'œuvre qui sort de ses mains est toujours une combinaison évidente et convaincante de formes, de volumes, de rythme et d'espace. Elle est toujours *réelle* et *imaginée*, entendez qu'elle est une réalité inventée que l'artiste a l'ambition légitime de substituer au réel existant. Une pareille attitude, la seule qui soit, au demeurant, juste et logique, ne lui est pas commandée par quelque parti pris intellectuel, comme c'est si fréquemment le cas chez les peintres et les sculpteurs de l'Europe septentrionale, elle est issue d'une injonction instinctive et d'une certitude intérieure, profonde où tout l'être s'est engagé pour atteindre à la vérité. Si son pays lui avait consenti le centième de la sollicitude témoignée, par exemple, à un Moore, un Roszak, un Marini, un Max Bill par la Grande-Bretagne, les États-Unis, l'Italie, la Suisse, notre sculpteur hollandais jouirait aujourd'hui partout d'une enviable notoriété.

Le problème « abstrait-figuratif » ne se pose pas pour un homme comme Kelder, beaucoup plus attentif aux hardies schématisations des peuples archaïques ou primitifs qu'aux tentatives confuses et plus ou moins velléitaires de l'art actuel. Si son système d'expression est résolument moderne, il n'en est pas moins nourri par une inspiration puisée, renouvelée, rafraîchie aux sources de la sensibilité humaine. Je ne connais pas d'artiste qui réagisse plus vivement aux bouleversantes créations des races anciennes et des peuplades que notre civilisation n'a pas encore corrompues, qui n'abhorre autant que lui les artifices, les faux semblants et les séductions préméditées de l'art, qui ne décèle plus promptement les marques du génie et les déguisements qui en donnent l'illusion. Je ne connais pas, enfin, d'artiste hollandais plus personnel, plus lucide, plus agile d'esprit. Il est l'héritier direct des vieux artisans qui, d'une main rude et naïve, creusaient dans le bois ces moules à gaufres que se disputent aujourd'hui les collectionneurs.

Les quelques peintures, les gouaches, les dessins qu'il produit suffiraient à honorer le pays qui l'a vu naître. En tant que sculpteur, il occupe une place isolée et éminente en Hollande, où il vit, où il travaille, ayant plaisir à recevoir dans son atelier de La Haye les nombreux amis qu'il s'est faits à l'étranger, particulièrement en France. Ses affinités avec les Français sont évidentes. Il est depuis toujours le plus ardent défenseur de l'art français au delà de l'Escaut. Aussi, est-ce au premier chef à un Français qu'il appartenait de lui rendre l'hommage qui lui est dû.

FRANK ELGAR.

ANGLETERRE

Ben Nicholson

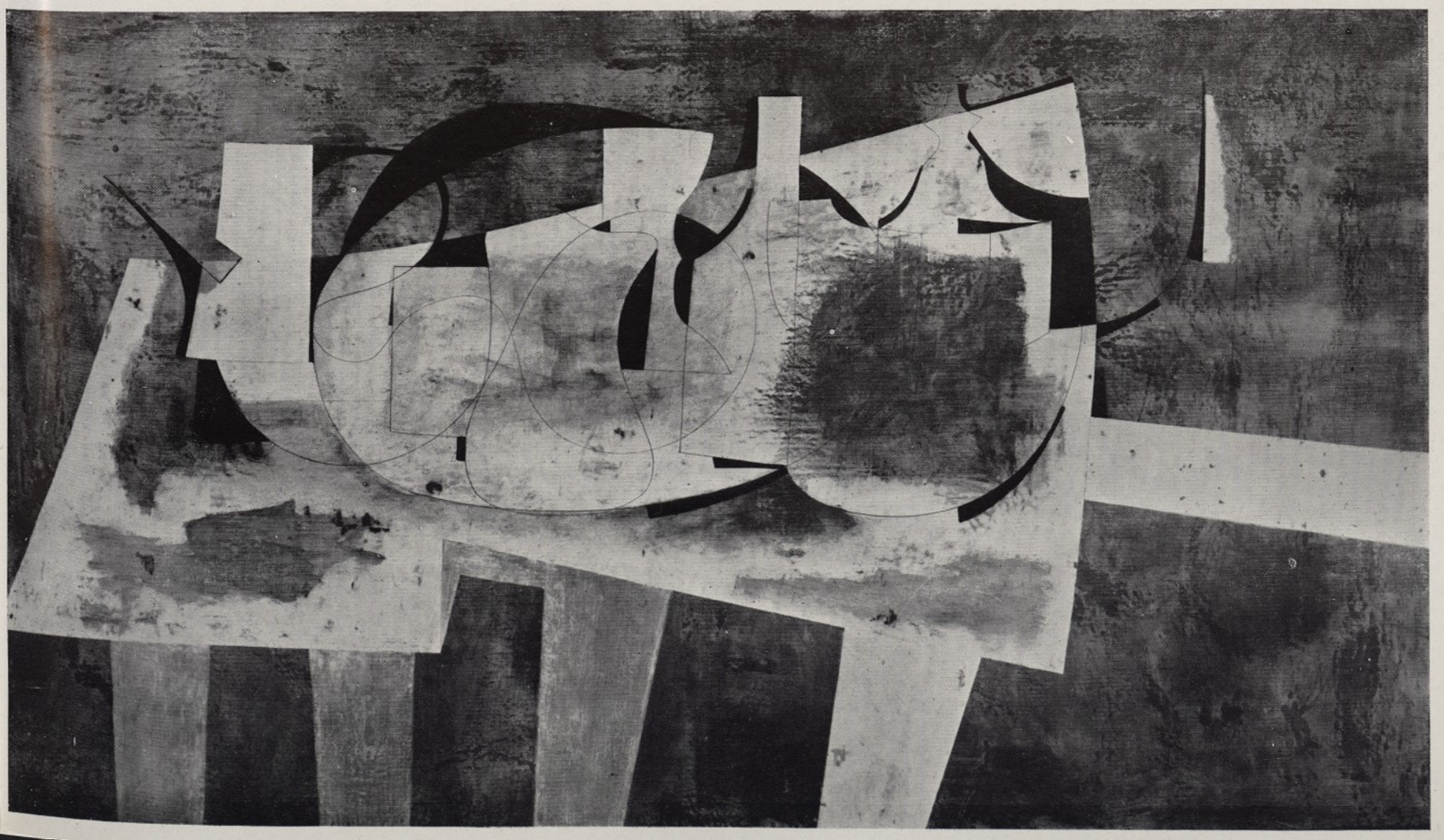
par R. V. Gindertael

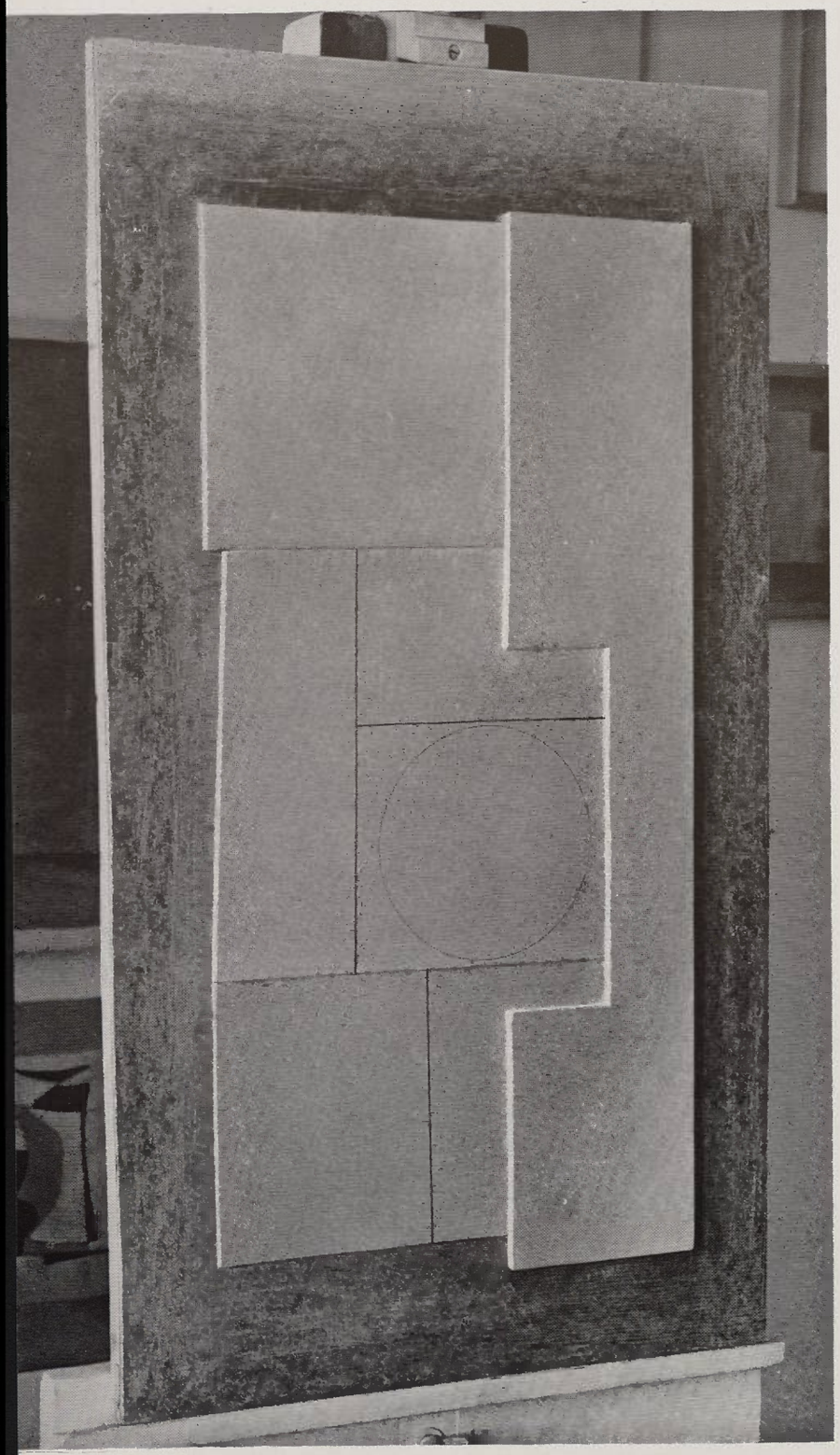
Il paraît impossible de considérer l'œuvre accomplie par Ben Nicholson sans être amené à remarquer la division catégorique qui la partage en deux sections déterminées par la nature des formes que l'artiste a organisées dans ses compositions. D'une part, la pureté absolue de l'abstraction plastique est basée sur le choix exclusif des éléments fondamentaux de la géométrie, figures rectilignes et cercle, et de l'autre une solution de compromis intervient avec la combinaison de formes dont l'origine objective est reconnaissable. C'est du moins ce que l'on est tenté de conclure en raison de la dualité apparente de cette œuvre. Et l'on a rattaché la première catégorie à la parfaite assimilation des principes directeurs du néo-plasticisme, tandis que la seconde est reconnue comme dérivation du cubisme constructif. Ces filiations ne sont pas seulement de vraisemblables suppositions, Nicholson lui-même les a reconnues en toute franchise. Au reste, il n'a jamais rusé pour dissimuler le caractère de l'une ou l'autre forme et leurs sources. Il en a pris toujours nettement son parti et, toute réflexion faite, il s'en est même expliqué très clairement à plusieurs reprises.

Sachons nous demander avec la même sincérité, si l'insistance que l'on a pu mettre à souligner principalement dans l'œuvre de Nicholson la ligne de démarcation écartant de part et d'autre l'art abstrait et l'art de représentation, ne résulte pas d'une manière de voir déjà conventionnelle et surtout d'une définition étroite ou de quelque concept arbitraire de la « plasticité pure » au détriment de « l'idée poétique » essentielle. C'est en ces termes que Sir Herbert Read a dénoncé une restriction abusive de la liberté de l'artiste, à propos justement de l'évolution de Ben Nicholson.

Déjà le fait que dans l'œuvre de Nicholson, les deux « expressions », le figuratif et le non-figuratif, se manifestent presque simultanément ou du moins

BEN NICHOLSON. August 1956 (Val d'Orcia). Prix Guggenheim, 1956. (Photo Studio St. Yves, Londres)





BEN NICHOLSON. Campanile. Relief, 1945. (Gimpel, Londres)

se répondent comme en contrepoint à intervalles plus ou moins rapprochés et sans jamais s'exclure, doit attirer notre attention. Quant à reconnaître la « réalité » de Nicholson — ce qui, en définitive, doit être notre seule préoccupation au mépris des propositions incidentes — elle est telle, dans son évidence continue, que la contradiction formelle s'y abolit.

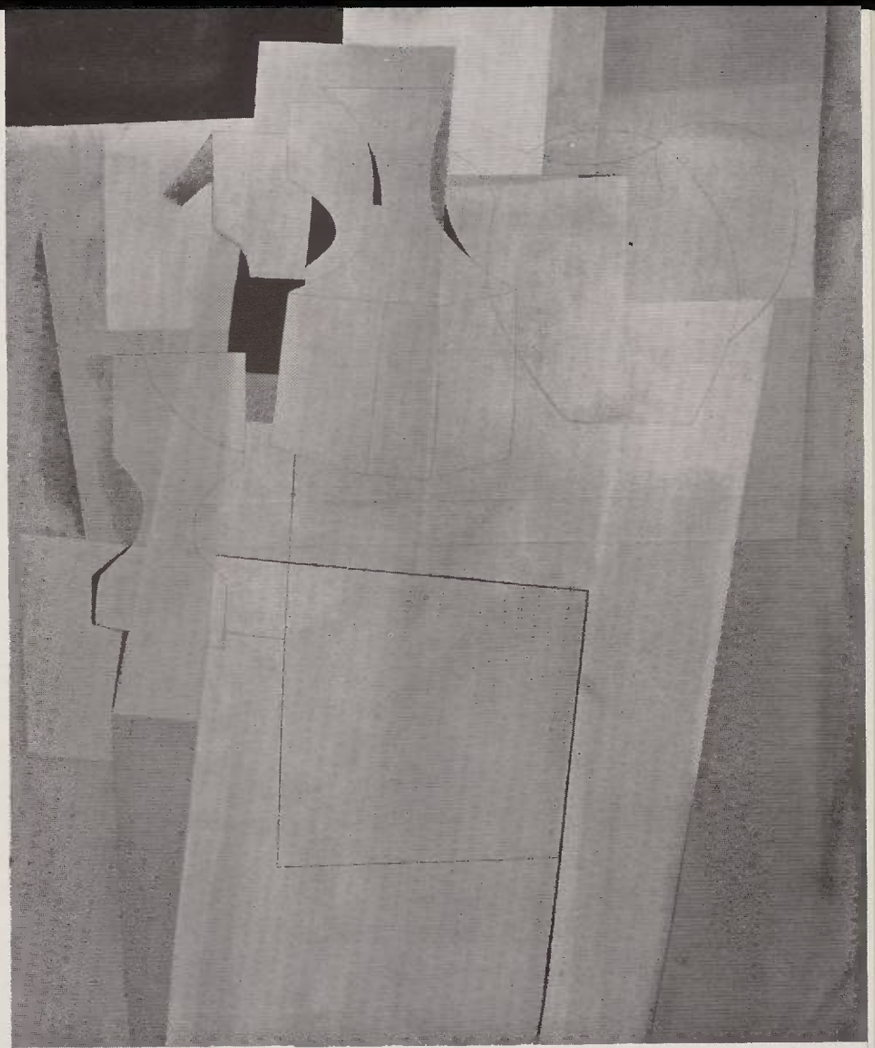
Qu'il emprunte ses éléments à la géométrie exacte ou à un répertoire de tracés schématiques d'objets les plus quotidiens, en nombre très limité, pot, cruche, pichet, bouteille, verre, assiette, bol, tasse, table, Nicholson atteint toujours à la même réalité. « Ben Nicholson, écrivait dès 1935 le clairvoyant Herbert Read, croit qu'une réalité certaine existe sous les apparences et qu'il est chargé, en concrétisant son intuition de cette chose, d'exprimer la nature essentielle de cette réalité ». De cette nature essentielle participent également toutes les formes spécifiques de l'univers qu'il est erroné d'opposer en géométriques et figuratives dès qu'elles cessent d'être de pur concept ou d'accidentelle perception pour se concrétiser en nouvelles réalités par l'intercession de l'acte esthétique. Les unes et les autres ne sont-elles pas, avant de se constituer en système ou en contingence, des « expériences » et au même titre? Mais il n'est même pas nécessaire devant les œuvres de Nicholson de pousser le raisonnement aussi loin. S'ils ne sont pas immédiatement réductibles aux formules primaires qui définissent, *à priori* comme *à posteriori*, le cercle et le carré, les tracés d'objets qui entrent en combinaison dans les ordonnances picturales de Nicholson ont la même rigueur, la même précision et la même pureté. Devant ces tableaux, Nicolette Gray pouvait écrire avec pertinence : « Nicholson se sert maintenant de la pureté acquise grâce à l'application d'un art complètement abstrait, à la contemplation de la vie et de la nature ». Nicholson n'introduit d'ailleurs ses références à la nature qu'au terme d'une méditation contemplative qui décante l'objet, n'en laisse subsister que les sublimes proportions et l'idée visuelle qui trouve alors un intime accord avec l'expression figurée des principes géométriques, pour « toucher le cœur de ce qui est réel ».

« Je ne vois pas de raison, a dit un jour Nicholson, pour que les formes les plus diverses ne se développent pas de concert », et c'est bien dans un harmonieux développement que se manifeste « l'équilibre de l'esprit capable de distinguer et de se réjouir à nouveau de l'ordre », suivant la formule de J. P. Hodin. La réalité de Nicholson témoigne visiblement pour ce rappel à l'ordre et la définition que Jean Leymarie a donnée du cubisme synthétique parait bien convenir encore à l'art de Nicholson observé sous cet angle : « une ordonnance objective du monde, rendu dans son essence et non dans son apparence » et aussi : « un nouveau langage plastique dont la stricte rigueur soutient sans l'entraver l'élan individuel ». La réalité de Nicholson se réclame en outre d'une liberté sans condition et multiple, en laquelle il a vu justement le bénéfice de l'art abstrait : « je ne me suis pas encore aperçu que l'on ait remarqué que cette libération de la forme et de la couleur est étroitement liée aux autres libérations dont on entend parler... Après tout, chaque mouvement de la vie humaine est affecté par la forme et la couleur; tout ce que nous voyons, touchons ou sentons y est lié, de sorte que l'usage qu'un artiste peut faire librement et de façon créatrice de ces éléments peut avoir sur nos vies une influence d'une puissance formidable. Par exemple la capacité de créer l'espace (non pas l'espace littéraire mais l'es-

pace réel) est d'une valeur inestimable. Loin d'être pour l'artiste une « tour d'ivoire » où il peut se réfugier contre la réalité, l'art « abstrait » a une fois de plus ramené l'art dans le domaine de la vie quotidienne ».

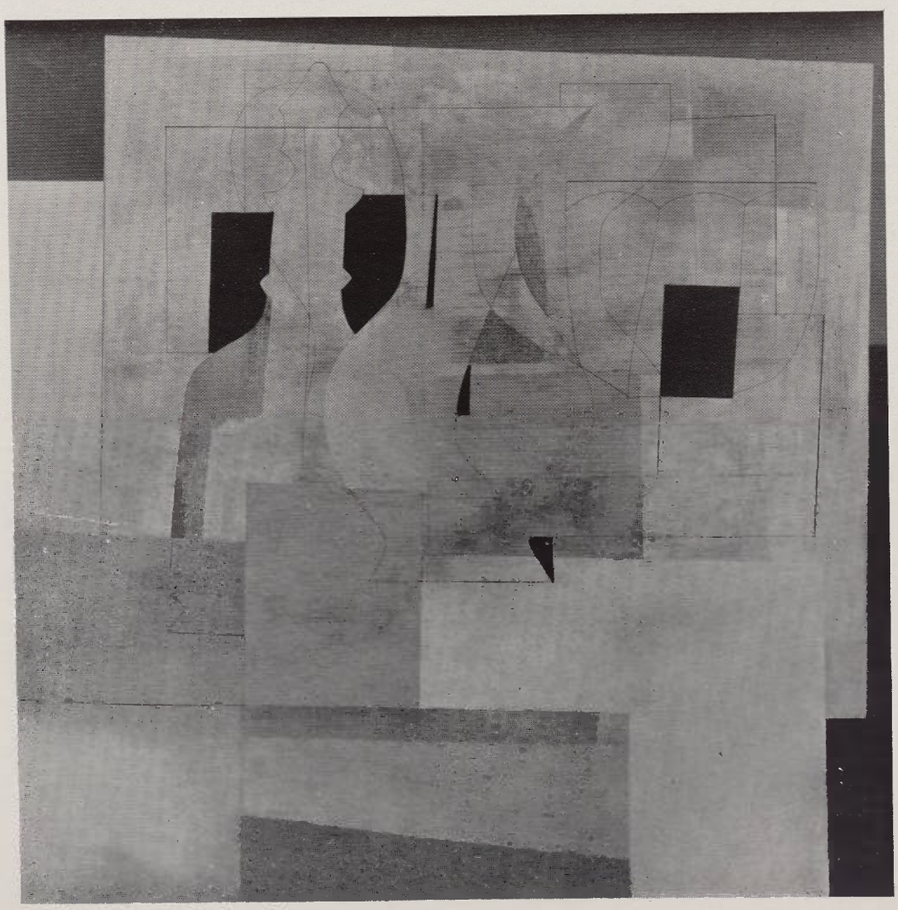
Par l'intention de créer l'espace, « un espace en soi, un monde de l'imagination où l'on pouvait vivre », Nicholson a souligné l'étendue de l'expérience du monde dont son art est la matérialisation. Si je n'ai pas cru devoir insister sur l'exquisité de cette matérialisation, c'est que les attributs sensibles, voire sensuels, de la forme et de la couleur sont les caractères les plus directements perceptibles des compositions plastiques de Nicholson et que la description de leur animation et de leur nuancement aussi raffinés que puissants ne pourrait que les dénaturer. Ils se définissent assez clairement par la délectation qu'ils procurent. Mais cette délectation n'est pas séparable de l'impression de sérénité à laquelle nous élève le parfait équilibre architectural qui porte la substance délicate. Et l'une et l'autre se confondent dans cette œuvre idéale avec la certitude éblouissante qu'au plus profond de l'abstrait nous touchons à l'évidence d'une réalité totale.

R. V. GINDERTAEL.



BEN NICHOLSON. Aegeau. Peinture 1955. (Gimpel, Londres)

BEN NICHOLSON. Arezzo. N° 1. Peinture, 1956.



ITALIE

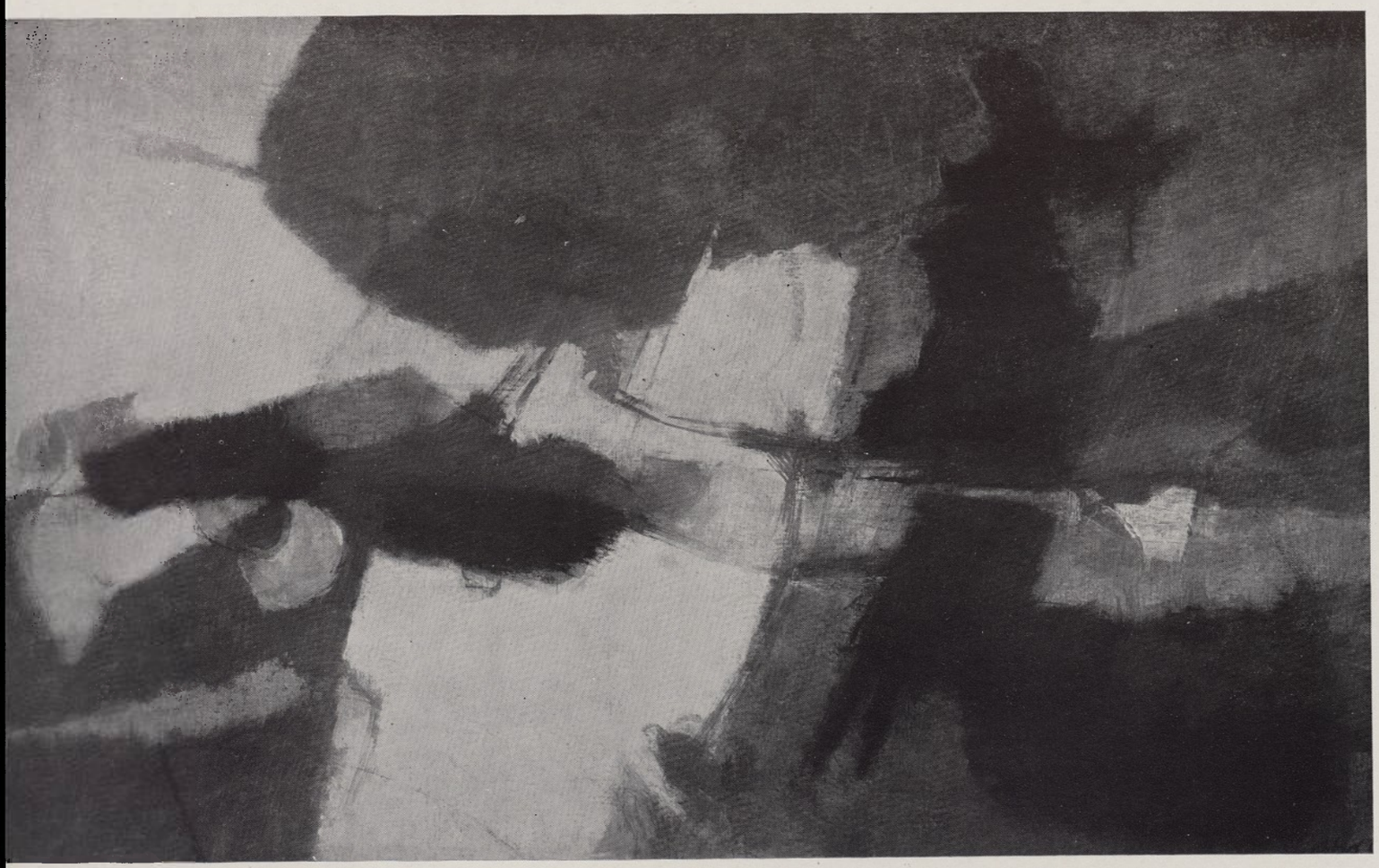
Afro

par Carlo Efrati

La peinture d'Afro se distingue surtout par son détachement de la conception courante de « l'en-plein » chromatique, de l'espace-couleur et par sa soumission aux dimensions, aux équilibres et à l'envahissement de l'*ombre*. L'ombre et ses gouffres, ses lointains, sa désagrégation chromatique, sa dislocation de l'espace. Même là où la couleur s'étale, on sent la présence de l'ombre et c'est toujours celle-ci qui conditionne celle-là. Pour Afro, l'ombre est un manteau invisible dont il s'enveloppe et se dégage dans un mouvement qui rythme l'espace.

L'articulation plastique se présente d'abord comme une scansion des plans successivement offerts et soustraits à la vue. Gestes esquissés, embrassements d'épouvantails, corps qui se penchent en se vidant, sacs titubants, à moitié emplis par des voleurs nocturnes. Se développer jusqu'au gigantisme est le propre de l'ombre qui, ce faisant, aplatit

AFRO. L'éclat. Peinture. 1956 100×150 cm. (Coll. Herbert Mayer, New-York)



l'enveloppe des formes que le moindre souffle fait tourner comme des pales de moulin. Dans cette tension des plans limités à deux dimensions et confinés dans leur isolement, il est facile d'entrevoir une pensée parente du *cubisme synthétique* mais le caractère, mieux, le « timbre » de cet isolement relève du fantastique *surréaliste*. Ce morcellement étendu même à la profondeur, cet ordre discontinu qui délie les formes comme dans un arpège.

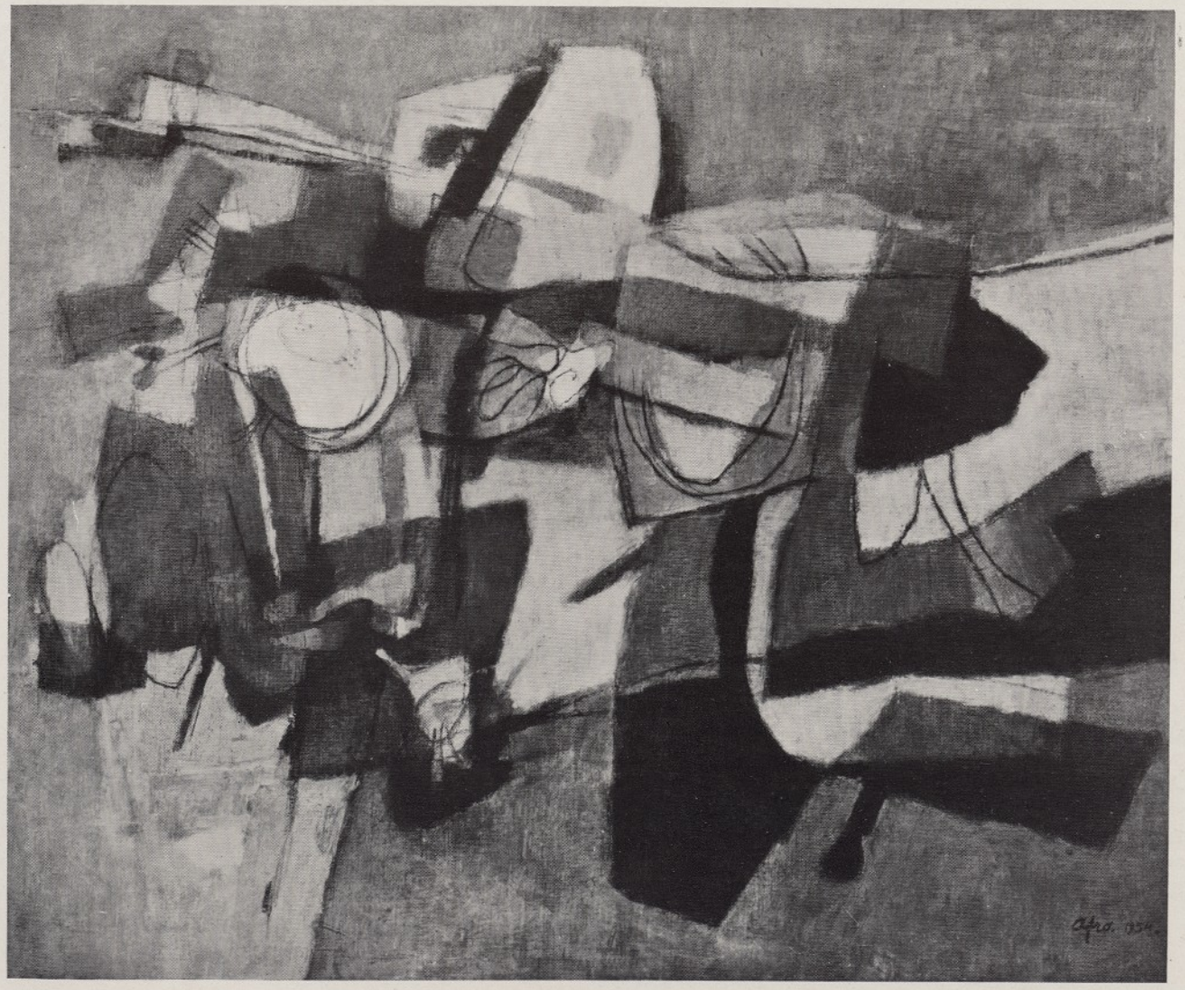
Cette préexistence imaginaire de l'organisation plastique sert à déterminer le rythme d'attente de la couleur comme une main en pavillon derrière l'oreille aide à capter les sons. Cette architecture dont on ne nous livre que « le négatif » a la légèreté d'un cerf-volant carbonisé et ses rythmes forment la trame d'ombre que la couleur doit ourdir. Ce graphisme plein d'abandon a sa raison d'être dans la conscience de sa mobilité : il n'est pas signe, mais lacs, ombre de cordages fantastiques que la lumière du fanal projette alternativement sur l'une ou l'autre voile.

Les variations de la couleur dégradée et toujours rompue des images d'Afro semblent les harmoniques d'un son dans le lointain et ont fait prononcer les mots de *poésie*, de *mémoire*. La mémoire, pour Afro, est constituée par l'intensification et la dilution des couleurs qui font leur apparition à la manière de drapeaux amenés en retard sur le lieu de l'hécatombe.

En somme, les images d'Afro se réalisent dans la division de l'espace, au moyen d'un dosage de tons rompus à un certain degré d'intensité, sans qu'intervienne aucune solution définitive parce que rien d'extrême, ou de précis ne pourrait exister, mais la couleur pourrait s'exalter jusqu'à devenir flamme ou s'abolir en poussière grise. Le choix de ce degré peut dépendre d'un moment de tristesse ou d'un soubresaut de joie, il est déterminé par une impulsion irrationnelle, une décision sentimentale, la trajectoire d'une phrase dans le cerveau.

L'absence d'un centre précis donne le sens de ce qu'on a nommé le « caractère fantomatique » des images d'Afro. C'est cela qui permet d'interpréter l'étonnante *atmosphère* d'Afro, inspirée des jeux interrompus et scandés du postcubisme. L'authenticité de cette atmosphère est saisissable aux sources mêmes, par exemple dans le surréalisme vitaliste de Miró. Faire corps avec les fluctuations de la réalité, assumer l'instabilité de l'homme, l'absence de poids, se perdre avec les aérolithes de Miró, tout cela chez

AFRO. Le jardin de l'espoir. 1954. (Col. Mr. Mrs. Richard Weil, Saint Louis, U.S.A.)



AFRO. Paysage. Peinture. 1955. (C. Viviano Gallery, New-York)

Afro n'est que mouvement suspendu, lumière de crépuscule. Ainsi que le flottement de la ligne surréaliste est le symbole d'une disponibilité totale, parce que la valeur du signe ne correspond pas à ce qu'il cherche mais à ce qu'il entraîne avec lui, l'illumination d'Afro relève de la conscience secrète d'un élément poignant, ambigu et faussement consolant : l'*atmosphère* de l'homme.

La substance des images d'Afro réside non dans la masse compacte de la zone colorée, c'est-à-dire dans la *quantité des timbres* qu'on y perçoit, mais dans l'épaississement et la dilution alternés de cette « réalité-irréalité ». « Ouvrez la parenthèse, la vie, fermez la parenthèse » de la peinture de Miró se transpose chez Afro en « La vie de la parenthèse ne se ferme jamais ».

Les images d'Afro sont les mémoriaux tendres et douloureux de ces secrets, sentiers effacés que nous parcourons sans cesse. Tandis que dans le symbolisme d'Arshile Gorky (la rose dans le verre du moribond), dans sa couleur dont le délire est l'écriture secrète, les plages colorées du monde s'isolent, se font pierres précieuses, amulettes métamorphosées en sang, dans l'œuvre d'Afro les rencontres et les signalisations restent incompréhensibles et nous épargnent ainsi toute altération. La mémoire, chez Afro, est un moyen pour définir la légèreté de la réalité invisible que déverse notre secret, c'est la pièce interdite de notre demeure.

La stagnation des formes témoigne d'une obsession délibérée et la ferveur désordonnée des couleurs, le tintement puéril des tons, portent jusqu'à nous le pressentiment de pays et de demeures détruits, d'étranges floraisons dispersées par le vent sans que nul ne l'ait su. Bonheurs venus trop tard, « nourritures terrestres » aigries qui donnent aux couleurs leur nature lymphatique d'esquisses sans vie ou leurs étonnantes pourpres de sacres.

Maintenant, nous comprenons mieux la signification de l'ombre chez Afro et la raison qui lui fait ranger ses couleurs selon cette présence invisible. Ombre ne veut pas dire pesanteur, corporéité, mais légèreté, désincarnation, blancheur, éblouissement tout de même. L'ombre n'est que l'éloignement d'une lumière plus éclatante à mesure qu'elle se consume, symbole d'une conscience obscurcie où toute chose qui brille est allusion à la solitude.

CARLO EFRATI.

AFRO. Composition rouge. Peinture. Rome, 1956 (Coll. Landeau, Paris)

Mortensen et Deyrolle

par Jacques Dopagne

DEYROLLE. Béranger. Peinture. 1956.

Rien de moins réel que la réalité. Que celle, du moins, qui se veut telle selon le sens commun ou, mieux, selon les sens humains. L'autre, celle qui sommeille en toutes choses, au delà de toute perception et même de tout concept mais qui parle pourtant, à pleine bouche d'ombre, qu'en sait donc l'homme? Qu'en pourra-t-il jamais savoir? N'empêche qu'il cherche. Et ce qu'il trouve, quand il trouve, n'est autre que le moyen de faire tenir en équilibre — un équilibre purement théorique — la plus abstraite des équations. Cette équation, Einstein et la science la posent à leur manière. L'art et les artistes, à la leur. Mais l'inconnue, elle, est toujours la même.

A défaut de rien prouver, cela prouve, en tout cas, que l'homme ne peut plus se suffire. Quant à se résoudre, c'est une autre histoire. En attendant, il n'est pour lui qu'une issue : l'abstraction. Faute de quoi, il est encore prisonnier du temps et de l'espace. Or, il sait bien maintenant que ces deux notions sont précaires.

Bref, l'homme ne peut plus croire en son anthropocentrisme. Et pour être à même de faire face à cette dramatique évidence, il ne lui reste plus qu'à se fier à son imagination seule.

De sorte qu'il faut bien en arriver à ce paradoxe : en science comme en art, la réalité, c'est ce qui est possible, c'est-à-dire imaginable. Mais la pensée va vite, trop vite parfois. De possible en possible, elle n'a de fin qu'en l'impossible. C'est sa réalité. La réalité de toute science comme de tout art.

Évidemment, chacun se fait, plus ou moins, son impossible. Et c'est, précisément, ce qui individualise, et par conséquent, authentifie et même légitime l'art véritablement abstrait.

Cet art, qu'on le veuille ou non, est à la mesure de l'homme actuel. Bien plus, il lui ressemble. Jamais, en effet, l'homme n'a vécu dans une telle abstraction : le bien, le mal, le courage, l'amour et jusqu'à la valeur de l'argent, la plus abstraite des notions. Comment s'étonner dès lors que l'homme cherche à dire son angoisse. Et comment pourrait-il mieux la dire que par le truchement de cet art?

Reste, évidemment, à en avoir la clef.

Snobisme, spéculation, surenchère marchande ont hélas leur mot à dire dans cette aventure. N'empêche que l'ésotérisme de l'art dit « abstrait » existe et que

ses véritables initiés, créateurs ou simplement amateurs, lui doivent des joies voisines du vertige.

Tel est certainement le cas de Deyrolle et de Mortensen. Pourquoi ces deux noms? Parce qu'ils me semblent être chacun à un des bouts de la corde raide. Certes, ce ne sont pas les seuls, mais chez ces deux peintres — expérience et métier une fois pour toutes acquis, — c'est l'exploration seule qui importe. Exploration exaspérée qui les pousse, l'un, c'est-à-dire Deyrolle, vers la subdivision à l'infini, vers une sorte de microcosme, l'autre, au contraire, Mortensen vers un monde sans cesse multiplié, immense et froid comme le vide.

A ce propos, je tiens à préciser que je ne fais intervenir dans ce distinguo aucune nuance de qualité. Simplement, les deux tentatives de Deyrolle et de Mortensen m'intéressent. Elles éveillent en moi des échos auxquels bon gré, mal gré, je ne peux rester ndifférent.

Tous deux se reconnaissent évidemment un dénominateur commun : l'abstraction. Mais c'est là un fait qui les engage à peine, si même il les engage. Non, ce qui les engage, et bien au delà de leur œuvre, c'est leur commune inquiétude, leur commune angoisse. Je ne parle pas de cette angoisse, toute relative, quoique certainement intense, dite de « la toile vierge ». Cette angoisse-là n'est, au fond, qu'une conséquence. Il n'y aurait du reste pas de peinture sans elle. Et toute œuvre d'art en est, plus ou moins, l'aveu. L'angoisse dont je veux parler, c'est celle qui se diffuse dans l'œuvre achevée, celle qui en est, en somme, la matière. L'angoisse de l'homme mal à l'aise dans sa peau et qui cherche à en sortir par tous les moyens.

Deyrolle est d'origine bretonne. Cependant, il ne bretonne pas. Du haut de sa grande taille, il assume ce qu'il doit à la terre armoricaine avec une grande nonchalance. Une nonchalance qu'il ne faut pourtant pas prendre à la lettre. A vrai dire, Deyrolle n'attend que l'occasion pour ruer dans les brancards. Et quand cela lui arrive, c'est en bleu, en rouge, ou les deux à la fois, frénétiquement. A preuve, cette toile qu'il intitule *Béranger opus 476*. C'est là une toile majeure dans l'œuvre de Deyrolle, une toile qui, tellement elle est évidente, ne pouvait pas ne pas être. D'une composition incisive, acide, mouvementée, cette œuvre a ceci de remarquable qu'on est forcé de la remarquer, tant elle attire et irrite à la fois. A mon sens, c'est une belle toile et si je ne craignais de jouer les devins après coup, je dirais qu'elle est certainement l'ultime seconde d'une minute dangereuse.

Or, Deyrolle est à ce point maître de sa technique qu'il ne peut pratiquement plus compter sur le hasard. Il sait d'avance ce que sera sa toile. Mais cette certitude n'en est pas moins lourde d'insécurité. Deyrolle est pris à son jeu. Il ne peut plus signer une toile que si elle se place, d'emblée, un cran au dessus de la précédente. C'est, entre l'œuvre et lui, une lutte d'influence sans merci, une lutte à flancs nus, une lutte où la défaite de l'un entraînerait fatalement la défaite de l'autre.

Voilà pourquoi l'œuvre de Deyrolle est vouée à l'honnêteté. C'est d'ailleurs là une ascèse qui en vaut une autre, mais à laquelle le peintre, tout mystique qu'il puisse être, ne se soumet pas d'un cœur égal. Deyrolle se livre parfois à la sombre joie de l'iconoclaste et son humour, alors, entre en scène. Un humour acéré, immédiat, instinctif, qui n'a rien à voir avec la patience ou la technique et qui jaillit dans l'intrépidité de la couleur, de la forme, comme un point d'orgue dissonnant au faîte d'une gamme savamment modulée.

Je l'ai déjà dit, Deyrolle est un homme qui a le culte de l'intérieur. Son œuvre en témoigne. Accrochée à un mur, une toile de lui se moque éperdument de faire vivre ce mur. On dirait qu'elle n'est pas née pour cela et que son ambition est d'un autre ordre. Toujours est-il qu'une toile signée de Deyrolle se suffit tout à fait à elle-même. Plastiquement, elle se limite à ce qu'elle est, mais non pas dans une sérénité statique. A y regarder de près, il est visible qu'elle se dévore, qu'elle s'attend, inlassablement, pour soudain se disloquer et, du même coup, dire son unité.

Tout le monde sait que l'abstraction est mitoyenne du désert. Deyrolle le sait, en tout cas, mieux que tout autre. Il le sait tellement qu'il en fuit jusqu'à l'approche. Le néant n'a sans doute à ses yeux aucun charme. Avant tout, il est peintre, la couleur, la vraie couleur, est sa loi. Elle s'exprime naturellement, sans outrance, sans empâtement. La lumière frisante ne l'altère ni ne l'exalte. C'est une couleur qui supporte le jour de plein fouet, je devrais dire de plein feu.

Quant au graphisme de Deyrolle, dans la mesure où graphisme et couleur se peuvent dissocier, il a la vertu de l'intimité. C'est lui qui donne à cette peinture sa vibrante présence. Qui lui insuffle, en d'autres termes, son lyrisme.

S'il me fallait dire jusqu'où va l'audace de Deyrolle, je dirais qu'elle va jusqu'au scrupule, d'où l'infini dédoublement de sa peinture. Mais s'il me fallait dire, par contre, jusqu'où va celle de Mortensen je dirais qu'elle s'efforce à atteindre les limites du respirable. Deyrolle s'exprime. Mortensen s'affirme. Il tranche à vif dans sa sensibilité. Il peint tendu. Sa peinture a le mat et le soyeux de la peau de tambour. Et la résonnance qui en sourd est implacable, nue, comme sans écho. C'est une peinture qui impose son monde, de gré ou de force.

Deyrolle est pudique et avoue sa pudeur. Mortensen l'est tout autant mais comme il a le sens du confort moral, intellectuel, en vrai Nordique qu'il est, sa pudeur, il en fait fi. De son angoisse, il ne fait pas un miroir comme Deyrolle qui, Narcisse moderne, se considère et s'interroge sans cesse, mais un moteur. Un moteur à faire le vide. C'est bien cela, la peinture de Mortensen a l'éclat des corps sous vide. En outre, elle n'est pas le fruit d'une continuité, d'une évolution raisonnée, logique, elle est au contraire le résultat d'une succession de crises, sans aucun doute violentes. Sa biographie, en tant que peintre, le révèle assez d'ailleurs. N'a-t-il pas tout essayé : figures, pâte, formes, anecdote, tragique. Tant et si bien qu'il cherche maintenant à se concilier les forces du froid. Mais la chaleur vient du Nord, disait déjà Michelet. Mortensen a fait sienne cette alchimie. C'est un homme qui joue avec le feu.

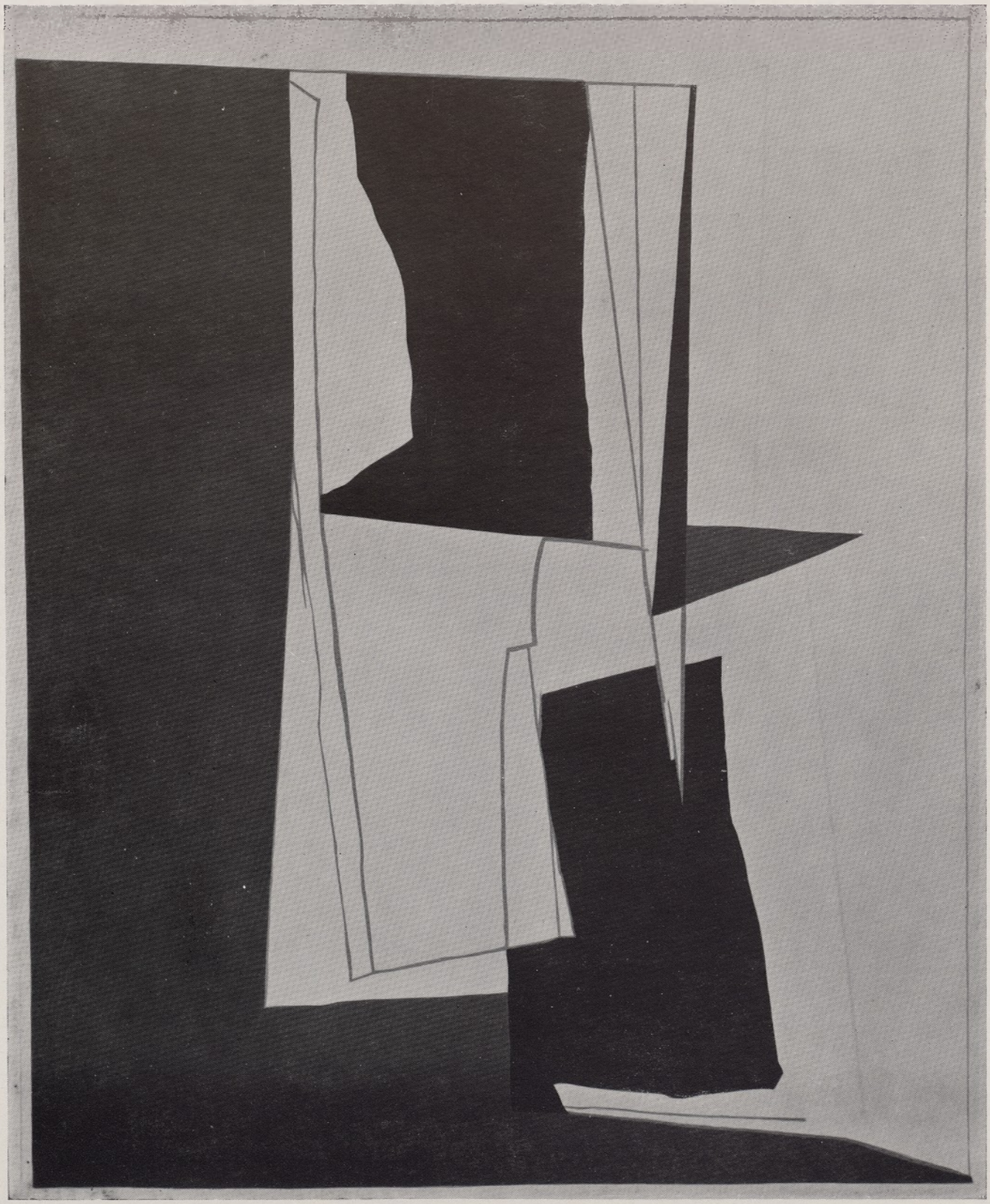
A condition qu'elle soit récente, une toile de Mortensen impose d'emblée à l'œil une rigueur toute géométrique. Pourtant, à y regarder de plus près, il devient évident que tout n'est pas géométrique. Il s'agit, au contraire, d'une fausse rectitude, d'une

buée qui ferait vibrer certaines lignes et qui les rend, en tout cas, très troublantes. Évidemment, Mortensen voit les choses de très haut, de très loin. Et si, chez lui, l'idée plastique atteint bien souvent à la fixité de l'aplat, ce n'est qu'un effet d'épure. En vérité, la couleur de Mortensen frémit du désir d'être autre que ce qu'elle est. Elle anime une peinture qui, pour un peu, ne demanderait qu'à se fuir, une peinture nietzschéenne. En d'autres termes, la peinture de Mortensen peut plus qu'elle ne sait. En esprit, elle est habitée des mêmes prémonitions que la science. Elle est exactement de son temps.

Est-ce à dire, avec Mortensen, que l'homme soit très loin de sa peinture? Je ne le crois pas. Une toile comme *Houlgate* par exemple, est humaine, fiévreusement humaine. Elle atteste l'homme conscient certes, mais homme tout de même. Bien sûr, *Houlgate* n'est pas que cela. C'est, avant tout une œuvre à vouloir plastique. Et, en ce sens, elle est typique du monde de Mortensen. Et je gage que ce n'est pas un monde facile à apprivoiser.

JACQUES DOPAGNE.

MORTENSEN. Houlgate. 1955. (Galerie Denise Renée)



Le réalisme impossible

par M. L.

Les artistes se sont abstenus pendant longtemps de discuter la métaphysique de leur métier. Ils pensaient que celui-ci était surtout affaire d'œil et de main. Telle devait être sans doute la défense de Véronèse au procès des *Noces de Cana,* lorsque le peintre fut interrompu par un inquisiteur : « non vi è cosa se non de spirito ». Que l'inquisiteur ne fût pas un réaliste ne nous permet pas de penser que Véronèse en fût un et dûment convaincu de l'indépendance de l'être à l'égard de « la connaissance actuelle que peuvent en prendre les sujets conscients », comme dit le dictionnaire qui poursuit en bilingue : « *esse* n'est pas l'équivalent de *percipi.* » Je crois que, le sachant ou sans le savoir, les peintres — ou les sculpteurs — ont souvent cru le contraire. Ils se moquaient bien de l'objet mais non des sensations et des émotions que leur procuraient l'objet, la représentation que leur pensée leur donnait de l'objet et, peut-être, cette pensée seule, s'il leur arrivait d'y réfléchir. Le réalisme dans l'art ne va pas jusqu'à se poser la question de l'irréductibilité de l'être; son problème, dont les données ne sont pas rigoureusement établies, est simple : l'œuvre est-elle fille de l'œil et de la main, ou fille de l'esprit? Notre époque, apparemment, semble pencher en faveur de l'esprit.

Matisse, le sensuel, parlait volontiers des idées : « ...on n'a qu'une idée, disait-il un jour à André Marchand, on naît avec, toute une vie durant, on développe son idée fixe, on la fait respirer... » et il ajoutait, en désignant le haut de son crâne : « L'œil unique se trouve ici. » Il est au moins curieux qu'à une époque où, dans tous les domaines, la primauté du spirituel est battue en brèche, l'art vienne relever le flambeau. A beaucoup de signes, nous pourrions nous croire à l'ère des peintres philosophes. Et pourtant...

La science et ses étranges découvertes ont fait voler le monde en éclats. On nous dit qu'il y a trois sortes d'espaces possibles : un espace en forme d'orange, un en forme de disque, un autre en forme de selle; que la lumière y suit des chemins différents, courbes sur le premier, droits sur le deuxième et, sur le troisième, de courbure variée. La situation de l'homme dans l'univers est à la fois amoindrie et rehaussée. Amoindrie, parce que l'extension de l'univers rapetisse la stature de celui qui le contemple; rehaussée, parce qu'on est bien heureux de se croire plus savant que des millions d'ancêtres. Il faut dire que l'homme a le droit d'être un peu abruti par cette vision grandiose et la conscience de s'y trouver si pitoyablement inégal. Dans les mains, il n'a que l'arme de ses calculs auxquels il n'ose trop croire puisqu'il sait que les erreurs y engloutissent une somme effarante d'espace et de temps. On peut trouver bien des arguments en faveur de l'éminente dignité de l'homme qui disait, sûr de lui comme de l'univers : « le soleil, large comme un pied d'homme. » Les peintres, les sculpteurs, les architectes pour qui l'espace est le lieu, la matière aussi, de l'œuvre, sont touchés au vif.

Paradoxalement, ce sont eux qui, parmi des contemporains qui doutent de l'univers, des opérations de leur esprit, de leurs sens, inventent une nouvelle foi. Dans le scepticisme et l'abandon qui règnent autour d'eux, ils éprouvent le prurit ratiocineur des missions spirituelles dont nul ne veut plus. Tandis, que, depuis quelques années, les habitants de ce globe terraqué vivent en un continuel, douloureux mais parfois commode suspens, les artistes, secondés par les critiques et les amateurs d'art, recréent bravement l'absolu. Il y a des docteurs de la Loi, des exégètes... Il y a même des blasphémateurs dont l'*ubris,* parfois plaisante, ne paraît pas être effleurée par la pensée du véritable problème.

Croient-ils? L'espace devient une mosaïque dont les éléments gisent en tas ou tombent en pluie d'une main invisible tandis que le temps multiplie les syncopes et que le continuum espace-temps est un immense *couac.* Les peintres croient. Les critiques l'affirment. Ils croient à la nouvelle physique et à la relativité, ce qui est beau à penser, et aussi consolant. Il y a un nouveau réalisme, celui de la nouvelle réalité, et qui est plus volontaire que celui de l'ancienne réalité, où l'audace du peintre n'allait pas plus loin que l'épiderme d'un fruit ou d'une femme, la recherche de ce qu'il croyait être l'exactitude d'un mouvement comme on le voit lorsque Rembrandt copie, en le corrigeant, un dessin italien. Ceux qui mêlent imprudemment les chiffres à leurs jeux se privent souvent de *jouer,* c'est-à-dire d'exercer une des plus hautes facultés de l'homme. Tout « réalisme » en art, toute référence à une réalité dont on ne saura jamais grand chose, n'a pas de sens. On peut s'y amuser quelques temps mais la vraie joie est au bout d'autres chemins.

Je ne crois pas qu'il y ait des artistes avant Einstein et après Einstein. Seulement, les artistes parlent un peu plus qu'autrefois et leur vocabulaire est celui de leur époque. Leurs méthodes, au fond n'ont pas changé. Ils regardent, ils enregistrent leurs sensations avec les émotions qu'elles suscitent; l'esprit forme des images quand il lui plaît et avec la douce conviction qu'elles dépendent seulement de lui. L'enchaînement de ces images, que l'écho des émotions correspondantes accompagne, donne à la conscience un passé que la répétition des phénomènes approfondit. Enfin, après celui des yeux et de l'esprit, vient le tour de la main. C'est elle qui tirera le contour, la forme, du flux dense, presque impénétrable, que charrie la pensée. Parfois, les ressemblances et le mécanisme de nos cervelles analogiques enlèvent aux images leur caractère particulier, suggèrent l'existence d'un original qui a dans la pensée un lieu commun avec le sujet pensant, et qui pourrait donc être supposé par d'autres sujets en des circonstances semblables. Les artistes véritables n'acceptent cette idée qu'avec tristesse : l'artiste plus que n'importe quel autre individu a besoin de se sentir unique : il n'y a, pour lui, pas d'autre réalité que la sienne.

M. L.

Chroniques du jour

◆ SUPPLÉMENT AU N° 9 DE XXE SIÈCLE ◆ JUIN 1957 ◆

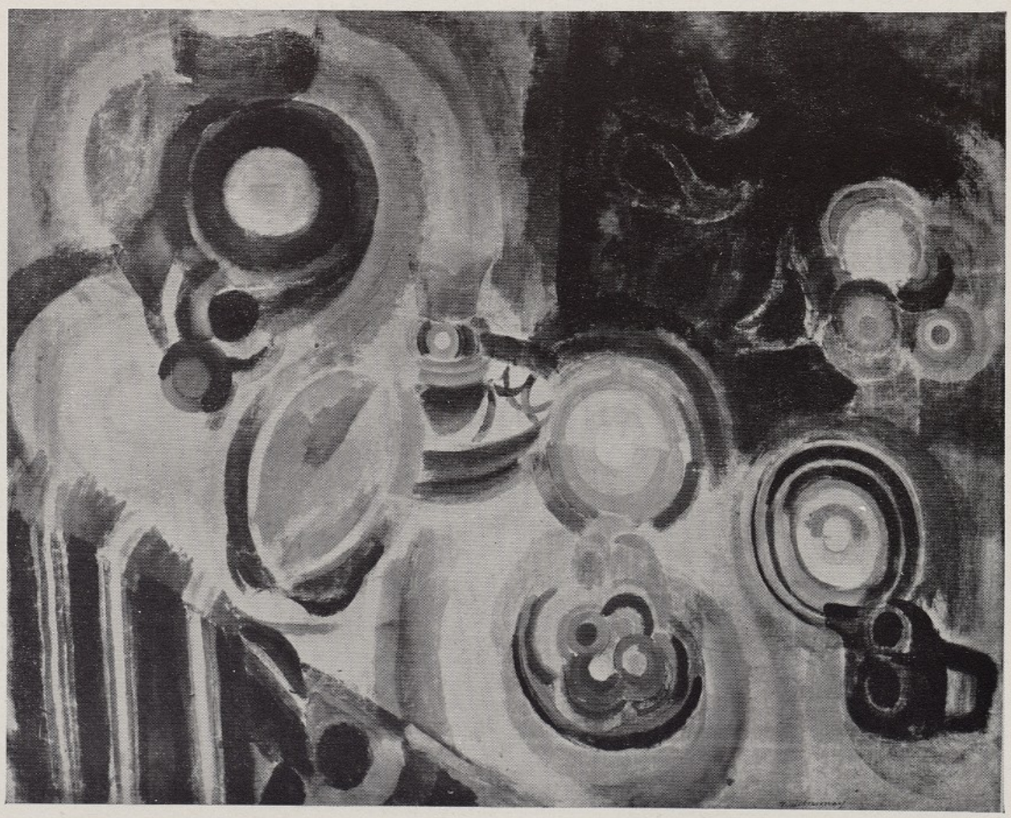
L'ŒUVRE DE ROBERT DELAUNAY AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

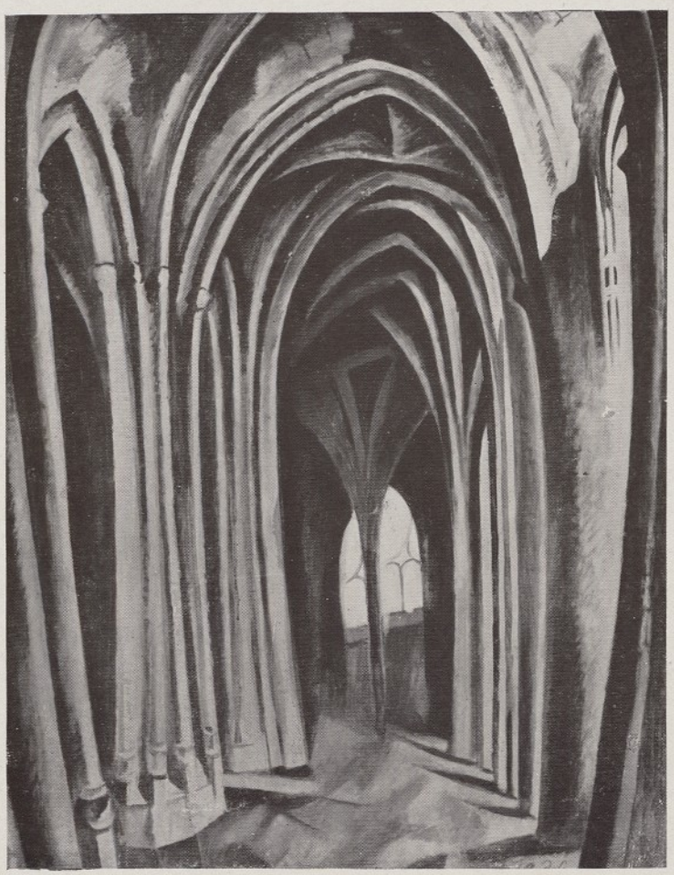
Vers 1909, Delaunay commence à s'éloigner de la vision directe de la nature. Au monde extérieur, il emprunte encore les titres de ses tableaux et des thèmes, mais déjà il songe à une autres réalité, une réalité créée qui serait celle de l'œuvre. Saint-Séverin, ce n'est pas seulement la voûte tournante derrière le chœur, c'est une succession de plans lumineux allongés gravitant autour d'un pivot éloigné, même si ce mouvement n'est encore qu'esquissé. Les premières Tours sont des pyramides qui s'élèvent toutes seules par un étagement de formes non pas géométriques et préconçues, mais s'engendrant elles-mêmes, se déduisant l'une de l'autre comme par un phénomène d'enchaînement vital. Les Fenêtres s'ouvrent sur un espace dont l'air est fait de densité, de variations palpables.

Sans doute, dans ces œuvres, l'artiste est-il encore sensible aux souvenirs de sa vision et aux suggestions de la nature, mais il s'est dégagé de toute volonté de description ou d'analyse. L'œuvre obéit à une évolution qui est celle des éléments la composant, éléments non pas morts, abstraits ou froids, mais vivifiés et animés par l'impulsion du peintre. Car je ne crois pas que chez Delaunay les éléments soient jamais abandonnés à eux-mêmes, aux explosions hasardeuses de l'instinct et de la matière. Ils gardent toujours une sorte de lien vital avec celui qui les a créés. Mais cela ne les empêche pas d'avoir leur vie propre et même de connaître une remarquable évolution, de se développer par enchaînement logique ou par rupture de contraste. Autrement dit, dans l'œuvre de Delaunay, il n'y a pas de Rythmes, si autonomes, si vastes, si panthéistes qu'ils paraissent, qui n'aient la couleur personnelle particulière de cette œuvre.

A l'origine, Delaunay constate que la continuité des formes et des lignes est brisée par la lumière, dont les rayons frappant latéralement les objets font surgir de nouvelles surfaces qui ne doivent rien au réel et remplissent les vides. Ainsi s'introduisent dans le tableau les éléments d'une autre structure qui n'est pas basée, comme à la même époque l'analyse cubiste, sur la décomposition du sujet et sur la recherche de ses différents aspects. Cette structure l'emporte peu à peu, pouvant aller jusqu'à faire disparaître complètement les formes qui ont servi seulement de prétexte à sa naissance (mais cette disparition n'est pas nécessaire et il peut subsister dans le tableau des références au réel). Désormais seul compte cet univers créé par des plans colorés qu'entraînent leurs propres rythmes qui s'ordonnent par contrastes simultanés et se déroulent comme des phrases en couleurs faisant entendre un nouveau langage. A propos de

ROBERT DELAUNAY. Nature morte portugaise. 1916. (Musée de Baltimore)





DELAUNAY. Saint-Sévérin, 1919. (Musée Guggenheim, New-York)

DELAUNAY. Rythme. « Joie de vivre », 1930.

DELAUNAY. Tour aux arbres, 1919. (Musée Guggenheim, New-York)

L'idée de simultanéité préoccupe depuis longtemps les artistes; en 1907, déjà, elle préoccupait un Picasso, un Braque, qui s'efforçait de représenter des figures et des objets sous plusieurs faces à la fois. Elle a préoccupé ensuite tous les cubistes et vous pouvez demander à Léger quelle volupté il éprouvait à fixer un visage à la fois de face et de profil. Cependant, les futuristes étendirent le domaine de la simultanéité et en parlèrent nettement mettant le mot lui-même dans la préface de leur catalogue.
Duchamp, Picabia explorèrent un moment les abords de la simultanéité; ce fut alors Delaunay qui s'en déclara le champion, qui en fit la base de son esthétique. Il opposé le simultané au successif et y vit le nouvel élément de tous les arts modernes ' plastique, littérature, musique, etc. C'est chez lui un terme de métier, car si ce n'avait été pour faire allusion à un métier nouveau on aurait aussi bien choisi un des nombreux mots en isme qui, jusqu'au dynamisme de Guileaux expriment la volonté d'être moderne chez les générations actuelles.

GUILLAUME APOLLINAIRE.

« *Les Soirées de Paris* », 15 juin 1914.

Delaunay, lui, était un primaire extrêmement sympathique, grand, fort, bien campé dans la vie, un tempérament, un jouisseur. Tous ces aphorismes brillants, toutes ces théories superbes, lui donnaient le vertige. Il réagit selon son tempérament, et comme il était peintre-né, il réagit par la couleur, et Apollinaire l'a si bien senti, que dans ses fameuses *Méditations Esthétiques*, le livre qu'il consacrait en 1913 aux peintres cubistes, il ne parle pas de Delaunay, n'arrivant pas à le situer dans cet ensemble d'œuvres et de théories, se réservant de lui trouver des disciples et de parler de lui dans un deuxième volume pour lequel il avait trouvé le titre charmant de *Peintres Orphiques ;* malheureusement, la guerre et la mort vinrent le surprendre.

BLAISE CENDRARS.

« *Le Contraste simultané* », page 11-14.

Paris 24-7-1919.

telles œuvres, Apollinaire peut parler en 1912 de peinture pure et bientôt, sensible à la force jaillissante de cet art et à son dynamisme, d'Orphisme. Dès lors, la voie est ouverte et la véritable révolution picturale commencée par Delaunay ira jusqu'à son terme. Les contours s'arrondissent, des mouvements cycliques s'amorcent et avec les Formes circulaires on peut dire que triomphe pour la première fois en France un art purement subjectif c'est-à-dire complètement détaché d'un sujet extérieur et n'obéissant plus qu'à sa nécessité intime. C'est la couleur elle même qui par ses jeux, sa sensibilité, ses rythmes, ses contrastes, forme « l'ossature de développement rythmique ». Elle devient à elle seule « la forme et le sujet, le thème qui se développe, se transforme en dehors de toute analyse psychologique ou autre. La couleur est fonction d'elle même, toute son action est agissante à chaque moment, dans chaque mouvement ».

Un art jeune, à ses débuts, qui ne doive rien au passé et qui devine, invente les formes d'une nouvelle civilisation, telle est la haute ambition de Delaunay. C'est pourquoi il se réfère volontiers à la tour Eiffel, ce gigantesque objet qui est la première incarnation d'une plastique industrielle moderne. Mais cette forme extérieure exceptionnellement acceptée, il la soumet aux distorsions et rythmes qu'il a fait surgir de la matière. Il la considère au même titre que la roue, le disque, comme l'élément possible d'une architecture colorée des temps nouveaux. Ces formes simples, élémentaires mais qui peuvent se combiner en accords complexes et se développer en rythmes sans fin, sont destinées, dans son esprit, à se marier à une architecture vraiment moderne. C'est pourquoi Delaunay n'hésite pas à recourir à des moyens techniques nouveaux répondant à cette architecture. La couleur est posée directement sur le ciment, le métal, le liège ou d'autres supports industriels; elle se mêle au plâtre ou même, dans certaines œuvres expérimentales qui atteignent une rare puissance d'évocation, elle cède la place au plâtre lui-même dont les reliefs différents traduisent les variations des nuances.

Inutile de dire que Delaunay qui a voulu si intensément marier son art à l'architecture et intégrer la couleur à la surface du mur, non pas en y ouvrant une fenêtre ou une parenthèse mais en respectant la proportion même du monument, n'a été compris que par une petite élite d'architectes de son temps. Il a pu, entouré d'une équipe de peintres amis, Villon, Herbin, Metzinger, Lhote, Beaudin appliquer ses idées d'une façon saisissante dans les grandes entreprises malheureusement éphémères de l'exposition de 1937 (Palais de l'Air, Palais des Chemins de Fer, Air, Fer et Eau). Mais il ne subsiste de ces travaux que le grand panneau (155 mètres carrés) exécuté personnellement par Delaunay pour le palais des Chemins de fer (aujourd'hui propriété du Musée de Grenoble mais non exposé) et une version réduite de la décoration du palais de l'Air (Fondation Gugenheim à New-York).

La caractéristique majeure de l'art de Delaunay demeure l'intégration du mouvement à la couleur. Des accords s'établissent entre les couleurs par leurs rapports de contraste ou de dissonnances. L'harmonisation de ces diverses modulations crée le rythme et permet ainsi d'introduire le temps dans la structure du tableau. Les formes ainsi animées accèdent à une vie autonome et permettent d'exprimer les mobiles d'un monde futur. Le miracle est que ces harmonies cycliques coïncident avec la dynamique du peintre et participent ainsi de son humanité.

JACQUES LASSAIGNE.

DELAUNAY. Femme nue lisant, Madrid, 1915. (Photo Marc Vaux)

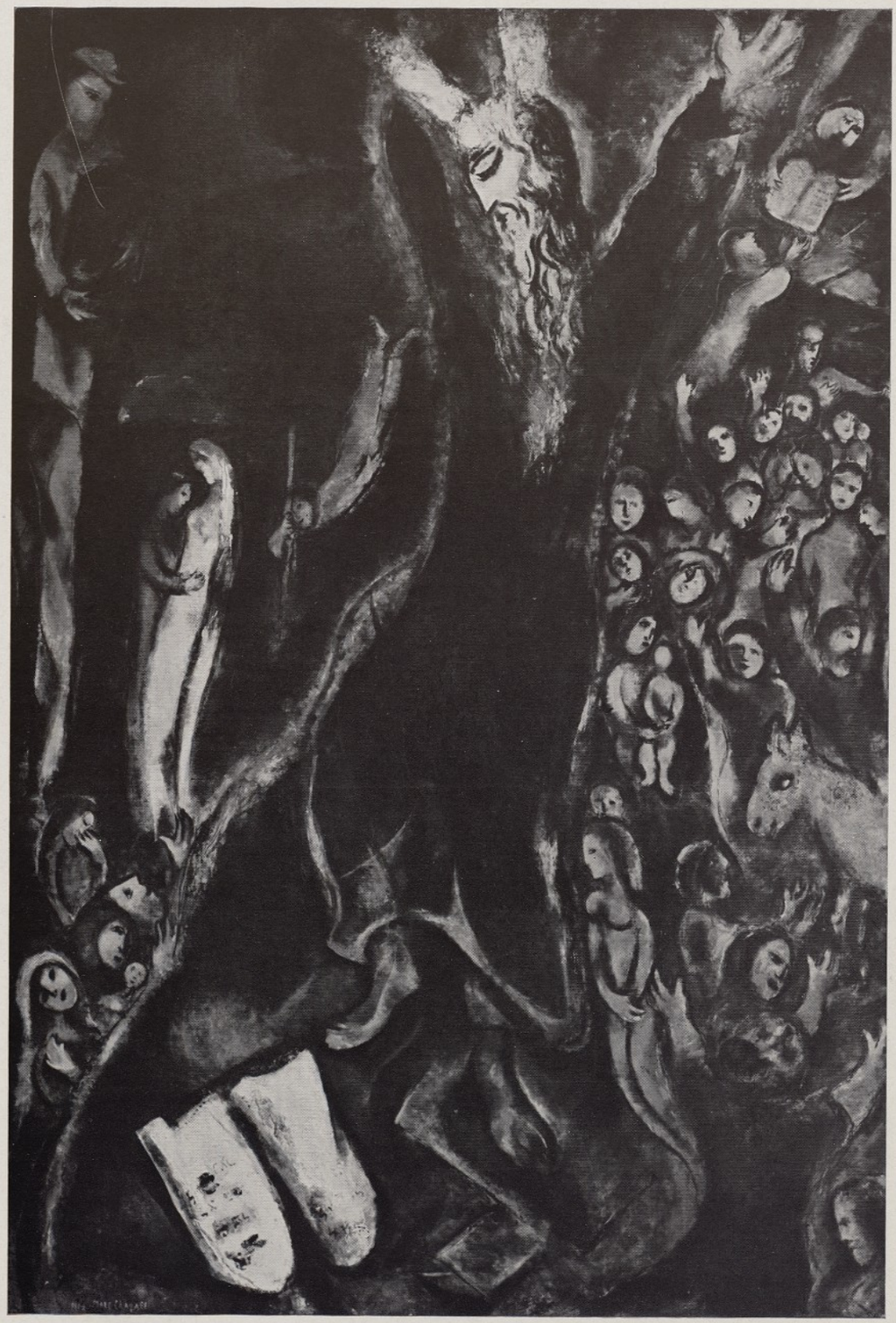
DELAUNAY. Relief blanc.

DELAUNAY. Air, fer et eau, 1937. (Musée de Grenoble)

L'ŒUVRE RÉCENTE DE MARC CHAGALL

La première grande rétrospective de Chagall avait été organisée en 1933 par la Kunsthalle de Bâle. Aussi l'artiste a-t-il voulu réserver à cette institution une nouvelle exposition qui résume son œuvre de 1933 à nos jours. Les tableaux les plus récents ont fait ensuite l'objet d'une exposition très développée à la Kunsthalle de Berne. Puis, la plupart des éléments réunis pour ces deux manifestations ont été transportés au Musée Municipal d'Amsterdam et au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles où ils étaient accompagnés d'une importante collection de dessins de toute la carrière de l'artiste.

CHAGALL, Moïse brisant les tables de la loi. Peinture, 1955-1956. 226 × 150 cm. (Photo Baur, Bâle)

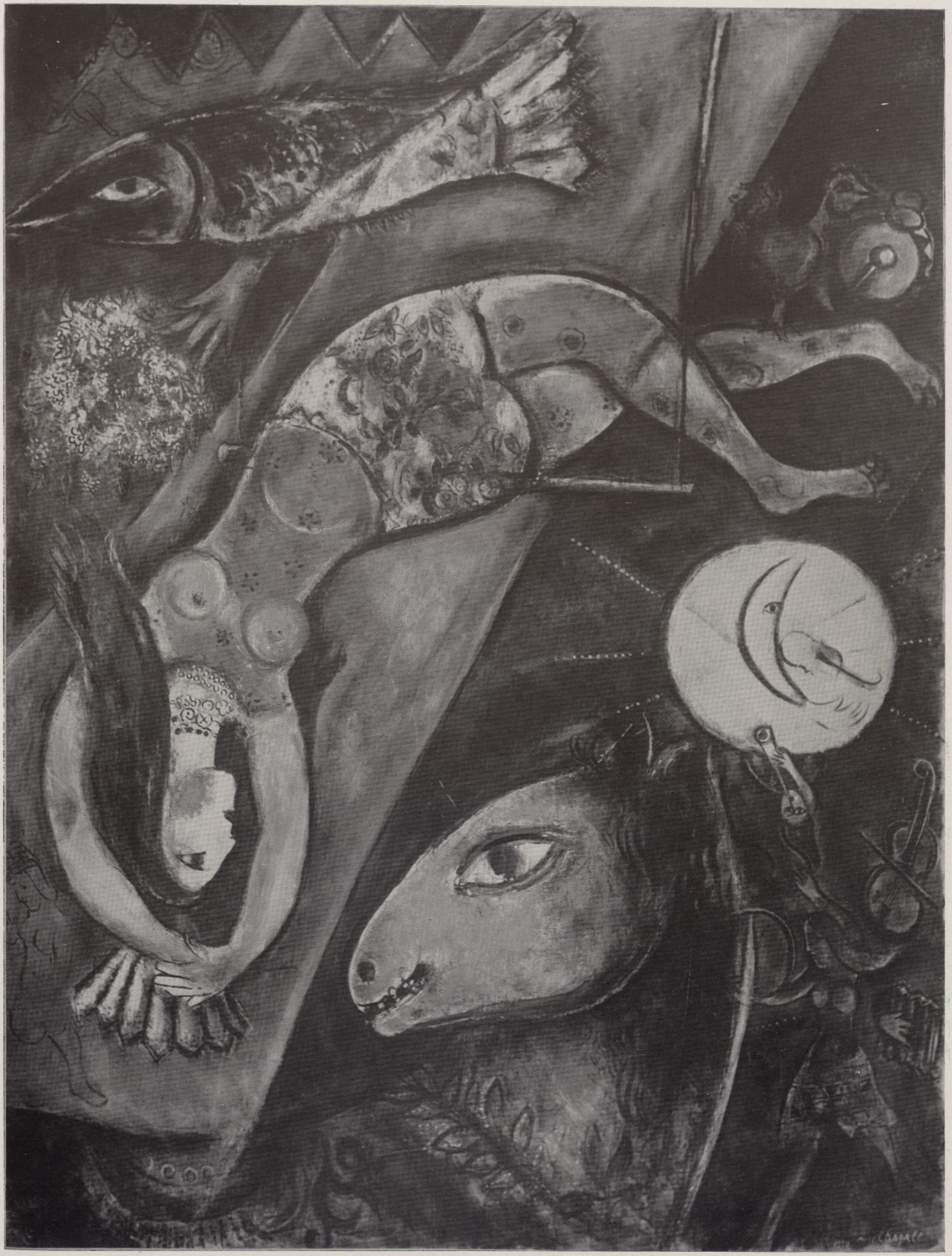


On peut regretter que ce périple des œuvres récentes de Chagall soit resté périphérique à notre pays. Mais on sait que nous n'avons pas à Paris de grandes salles d'exposition temporaire et qu'il faut recourir à celles des musées déjà largement encombrées. Notre malheureux musée d'Art Moderne tombe en ruines et il faut des trésors d'ingéniosité pour y maintenir en activité quelques salles. Personne ne semble s'en émouvoir. Paris est en train de devenir la capitale européenne où l'on voit le plus mal l'art moderne.

Ceci dit, Chagall ne peut que se féliciter de l'hommage qui lui a été rendu hors de France. Les différentes institutions qui viennent de l'accueillir sont sans doute celles où l'on peut voir actuellement en Europe les expositions les mieux présentées. Il était passionnant de voir quels partis différents on avait su tirer d'un même noyau de peinture. Examinons maintenant les aspects nouveaux qui nous ont été ainsi révélés de l'œuvre de Chagall.

Il était intéressant de revoir quelques-uns des tableaux de la série des *Paris fantastiques* que Chagall avait exposés à la Galerie Maeght en 1952. Ces visions dont chacune est baignée dans une ou deux couleurs dominantes, semblent s'être éclairées avec le temps et révèlent mieux, lorsqu'on les revoit, les sentiments que l'artiste a voulu associer aux monuments pris comme prétextes. Un même mouvement poétique emporte ces compositions où le vaste ciel est peuplé de figures et de volutes; le détail se fond dans l'impression d'ensemble qui se dégage.

Les œuvres de Grèce exposées pour la première fois sont d'un esprit très différent. Chagall s'est rendu dans ce pays en 1952 et à nouveau en 1954 pour préparer une illustration de *Daphnis et Chloé* que lui a commandée Tériade. Ce n'est pas sans inquiétude qu'il prit contact avec ce monde qu'il ne connaissait pas et qu'il supposait très éloigné de lui. Il fut bouleversé dès la première rencontre. La Grèce lui parut aussi incroyable que la Palestine c'est-à-dire offrant une fusion parfaite d'éléments vivants et vrais, en même temps conformes à tout ce qu'on peut savoir ou imaginer du passé et du mythe grecs. Chagall trouvait dans la coloration quelque chose de phosphorescent, une légéreté qui renouvelait ses émotions de Galilée. Peut-être n'a-t-il jamais ressenti un choc aussi direct, où le mental eût moins de part. Ses œuvres nous permettent de suivre son périple autour d'îles dont chacune est comme une plénitude édénique enserrée entre ciel et mer. Les dessins retiennent d'abord des notations précises, de temples émergeant au milieu des éboulis de pierres brisées, des villes



CHAGALL. Le Cirque. Peinture. 1950. 233 × 176 cm. (Galerie Maeght)

CHAGALL. Le cheval d'Aleko. Peinture. 1954-56. 95 × 98 cm.

étagées au-dessus de la mer. D'autres plus appuyés, d'un trait d'une couleur dominante, dépouillent le paysage de ses accidents et le montrent dans sa pureté originelle, prêt à devenir le cadre d'une nouvelle mythologie. Les contours sont plus fermes, plus absolus que ceux du réel et de souples corps démesurés prolongent les rythmes de la nature. Après le second voyage, le décor s'enrichit, les thèmes deviennent plus lyriques, traités avec des couleurs fluides ou par un mélange de gouache et de pastel.

Il n'est pas douteux que la découverte de la Grèce a marqué beaucoup d'œuvres ultérieures de Chagall parce-qu'elle a établi une familiarité entre lui et le monde sur des bases de franchise et de liberté inconnues jusque-là. Il semble qu'elle ait apaisé et bercé comme jamais l'inquiétude douloureuse et incertaine qui a si souvent assailli le peintre. Dans les grands paysages récents de Vence, fenêtres ouvertes sur de merveilleux jardins, amandiers en fleurs sur les collines, une nature simple et fraîche se révèle. On s'aperçoit que Chagall possède une perception physique s'étendant à des nuances insoupçonnées, à des détails encore informulés, à des radiations qui échappent

CHAGALL. L'Écuyer. Gouache, 1954. *A droite :* Le berger. Gouache. 1955. (Galerie Maeght)

CHAGALL. La Nuit. Peinture, 1953 (Coll. Philippe Dotremont, Bruxelles)

CHAGALL. Les toits. Peinture, 1953-54. 240×210 cm. (Photo Baur, Bâle)

à tous. Et que dire des grandes gouaches toutes récentes, d'une étonnante liberté, où des fleurs et des feuillages, des silhouettes heureuses et gaies sont traitées sur des feuilles de papier de Japon dont le grain joue à travers les couleurs leur donnant un relief et une profondeur nouvelles.

La réceptivité de Chagall est profondément émouvante. Qu'il garde cette spontanéité, cette fraîcheur d'accueil, alors qu'il a devant lui une œuvre aussi complexe déjà faite ou à accomplir, c'est là sans doute le secret de son art. Sur cette impression si vive, il entreprend aussitôt une série d'ébauches qui s'accompliront ou non, mais qui ont déjà leur mouvement essentiel. Il en a ainsi partout, cachées dans les réserves de son atelier, qui attendent le moment où elles s'éclaireront soudain et où elles pourront utilement être reprises et achevées. Le message reçu peut entre temps se transformer, devenir tragique ou gai, obéissant moins sans doute au hasard de la vie qu'au sens profond qu'il porte en lui, dès l'origine, mais que le peintre lui-même met longtemps à pénétrer. Quand le tableau est en train, souvent sa technique change; il évolue tant qu'il garde quelque chose de vibrant, il vit de sa propre vie. Certains semblent s'achever d'eux-mêmes, s'éclairent soudain; d'autres ne sont jamais finis. Jamais pourtant l'œuvre n'a le caractère d'une esquisse; loin d'obéir à un processus de simplification ou de géométrisation, elle semble appeler toujours de nouvelles perceptions, prétextes à l'âme pour se livrer. C'est pourquoi la facture garde quelque chose d'un mouvement continu, chargé de possibles prolongements. A l'opposé d'un Picasso qui domine toujours son sujet, lui trace une architecture définitive et irréfutable et peut dater d'un jour, d'une heure l'accomplissement de sa volonté, Chagall se ménage toujours une frange de possibilités, d'où la fragilité de ses lignes, qui peuvent encore enserrer tant de chose.

JACQUES LASSAIGNE.

L'ATELIER DE PICASSO

Une exposition de cinquante toiles récentes de Picasso a inauguré la nouvelle galerie Louise Leiris. Coïncidant avec le soixante-quinzième anniversaire du peintre, elle commémore en même temps que celui des débuts de l'activité artistique de M. Kahnweiler, un demi-siècle de peinture et d'amitié.

Parmi ces toiles, quelques-unes font souvenir d'œuvres antérieures : odalisques échappées du harem des « Femmes d'Alger », femmes assises qui prennent, dans leur simplification monumentale, une grandeur d'idoles abstraites.

Mais un thème cher à l'artiste domine l'ensemble, — celui de l'Atelier. Ce n'est plus, cette fois, « le peintre et son modèle ». C'est l'atelier, ou, plutôt, tous les ateliers que le peintre découvre, selon l'heure, le jour, l'humeur du moment, dans celui dont il compose l'image multiple et changeante.

Plus libre, plus désinvolte que jamais, l'art de Picasso semble un défi à la peinture. Il veut lui faire rendre plus qu'elle ne peut donner et il y réussit par la technique la plus savante et même la plus classique. Il ne recule devant aucune audace, il n'esquive aucun risque. Ses improvisations, ses négligences, ses emprunts même qu'il avoue, qu'il étale, sont sa ressource. Tout lui sert et devient sa pâture. Le ressort de son trait ne s'est pas détendu. Il n'a rien perdu de sa virulence rageuse, de la brusquerie, de la brutalité avec laquelle le peintre s'empare de la forme et la force. De grandes arabesques bondissantes s'inscrivent sur la toile nue; le manche du pinceau trace avec emportement des lignes que parent les glacis les plus raffinés.

Les toiles de ces deux suites d'Ateliers se présentent comme des arrangements de formes continuellement en train de se défaire et de se refaire. On peut les regarder comme des scènes successives dont la couleur, les perspectives mouvantes, la distribution de la lumière et des ombres seraient l'action.

Une tête sur une sellette, dans le premier groupe de toiles, une femme assise, dans le second, sont les acteurs immobiles de la partie qui se joue autour d'eux. Le jour croît et décroît, les plans s'échelonnent en profondeur, les objets se déplacent d'une composition à l'autre. Ils s'éloignent, disparaissent, reviennent pour se rassembler dans le final de ce ballet d'accessoires qui se déroule dans un décor d'une sorte de caverne d'enchanteur, de laboratoire d'alchimiste de la forme. Au second acte, la scène change. Un chevalet a remplacé le buste ; il porte une toile. Vide,

PICASSO. L'Atelier. Cannes, 1er avril 1956. 89 × 116 cm. (Galerie Leiris)

Une vue de la galerie Leiris.

éclatante, elle est le foyer où se concentre la lumière et d'où la lumière émane. Tout s'ordonne par rapport à elle et prend un sens en fonction de sa présence. Mais voici qu'une figure vient s'y peindre. Couleur d'écorce, nœud de membres entrelacés, elle annonce la femme qui va maintenant tenir le rôle principal en face du chevalet où un tableau, déjà, est posé. L'atelier n'est encore que cette image; il s'y projette pour, aussitôt, s'effacer et, avec des alternances de resserrement et de dilatation, se compose peu à peu, crée son espace par ce va-et-vient qui ouvre et déplie, à la façon d'écrans, ses perspectives. La femme elle-même participe à ces métamorphoses. On la voit, de toile en toile, se simplifier, se transformer en une figure presque géométrique faite de deux losanges accolés par leur pointe, puis d'un seul triangle, puis d'une juxtaposition de triangles et de trapèzes et se confondre enfin avec un réseau d'obliques convergentes et de plans qui l'enserrent, à travers lequel, comme dans un prisme, se reconstituent les éléments épars de la composition.

Picasso exploite avec une virtuosité implacable toutes les possibilités de la forme, toutes les modulations de la ligne et de la couleur, spécule sur leurs plus infimes altérations. La forme est souvent rudimentaire, approximative. Mais c'est par là qu'elle devient capable de se charger d'intentions, de suggestions, de sens superposés. Il lui suffit de s'infléchir, de recevoir la plus légère déviation pour qu'entre les parties d'une toile ou entre une toile et telle autre de la même série, des rappels, des rapports subtils et insolites se propagent et se répondent.

Par cette invention perpétuelle qui reprend inlassablement le même thème sans l'épuiser jamais, l'œuvre multiple et multiforme se complique, se renouvelle, se déploie en variations. C'est là l'originalité de ces œuvres fragmentées mais secrètement raccordées en chacun de leurs éléments. Ce sont des variations.

La variation est, par excellence, le mode d'expression du Baroque, principe de mutation et de passage, qui brise la forme et la fond dans celle qui lui succède nécessairement. Démembrée, désarticulée, dissociée, la forme s'engendre elle-même par une prolifération incessante. Elle bifurque à chaque instant, s'ouvre une voie imprévue, amorce un développement, élargit son aire et s'annexe l'espace.

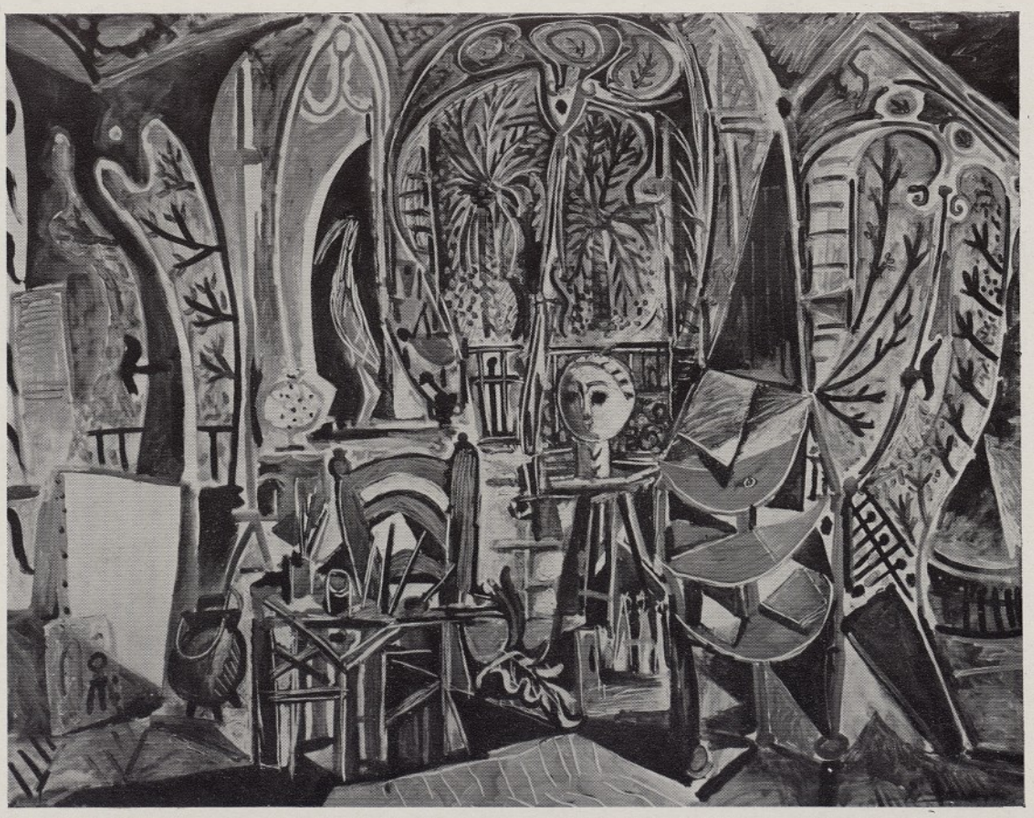
La démarche de Picasso est foncièrement différente de celle d'un Braque qui dans ses « Ateliers » s'efforce d'aboutir à un équilibre immuable, à un arrangement définitif de chaque partie d'un tableau. Elle n'est pas moins éloignée de l'attitude de Matisse dont l'effort tend, par approches patientes et par approximations successives, de variante en variante, vers une expression-limite qui rejette les autres au néant.

PICASSO. L'Atelier. Cannes, 2 avril 1956. 73×92 cm. (Galerie Leiris)

Le Baroque procède par additions plutôt que par fusion. C'est en cela qu'on peut dire que l'art de Picasso est baroque. Art d'expansion et non de concentration, tout en éclats, en ruptures qui brisent la continuité de la forme, la jettent sans cesse vers d'autres directions, l'empêchent de se figer dans une imparfaite perfection. Son œuvre n'est que la somme de ces métamorphoses. Elle ne s'achève qu'en se recommençant.

PIERRE VOLBOUDT.

PICASSO. L'Atelier. Cannes, 12 novembre 1955. 89×116 cm. (Galerie Leiris)



COLLAGES DE MAGNELLI

Parmi beaucoup d'initiatives heureuses Berggruen a pris celle de montrer une sélection des collages de Magnelli accompagnée d'un de ces petits albums-bijoux que maintenant le monde entier connaît.

Le collage jouit, dans l'art contemporain, d'une faveur toujours grandissante. Il n'est presque pas un peintre moderne qui, depuis la trouvaille de Braque et Picasso, n'en ait fait usage. Les premiers collages de Magnelli sont de 1936. Il y emploie les formes que l'on trouve dans ses peintures mais avec une pointe de désinvolture en plus. Le collage, chez lui comme chez d'autres peintres, est un moyen d'improvisation. Pourtant il utilisera quelquefois des matérieux qu'on a peu coutume de voir dans ce domaine, par exemple la très belle série de collages sur tôle, tantôt lisse, tantôt rouillée, de 1938.

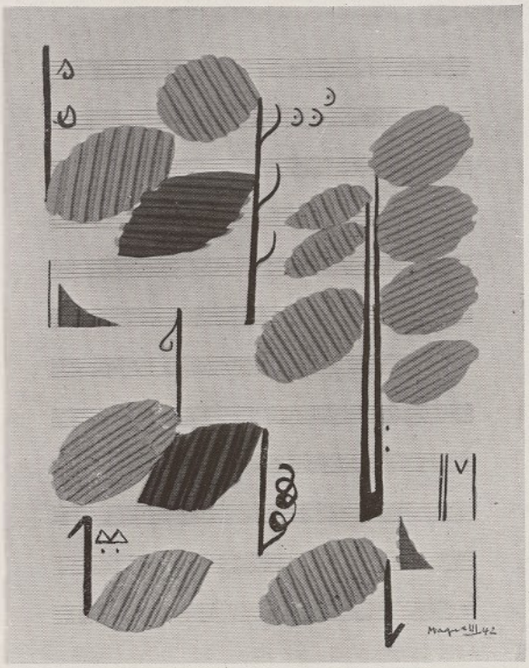
Une autre série de collages curieux sont ceux qu'il exécute sur du papier à musique pendant la guerre. Réfugié à Grasse où il se trouve en compagnie d'Arp, de Sophie Taeuber et de Sonia Delaunay, il répond au bruit des canons par un air léger, un tantinet moqueur. D'autres œuvres de la même époque (1942) montrent une peinture de taches blanches, giclantes ou assemblées en nuages duveteux, sur laquelle il colle des bouts de papier de toutes formes et de toutes couleurs. On trouve alors des sujets traités en dyptiques, un côté paisible et un côté agité, et aussi des sortes d'éclatements tumultueux.

La guerre finie, Magnelli devait poursuivre sa carrière de peintre avec la calme assurance que nous lui connaissons, développant ses thèmes, approfondissant sans cesse ses moyens d'expression. Parallèlement à son œuvre peinte, les collages vont le même chemin et le même pas. Il n'a jamais fait usage, que je sache, du papier journal, si cher aux cubistes, ni d'autres objets imprimés, comme le paquet de bleues ou la boîte d'allumettes. Sa grande faveur va au papier goudronné et au carton ondulé. Il les découpe selon ses formes familières très nettes, dont la complexité réside dans un mouvement en dents de scie aussitôt calmé par quelque grande ligne sereine.

Les derniers collages de Magnelli sont d'assez grand format. Ils tendent nettement à la simplicité des formes. Il semble donner sa préférence aux couleurs douces. On ne peut s'empêcher, connaissant les origines florentines de Magnelli, de penser à la massive austérité du Baptistère dialogant avec le Campanile de Giotto, élancé, tendrement coloré. Car il y a toujours un duel dans les œuvres de Magnelli, et je ne sais quel parfum de *dolce stil nuovo*.

MICHEL SEUPHOR.

MAGNELLI. Collage, 1947. (Galerie Berggruen, Paris)

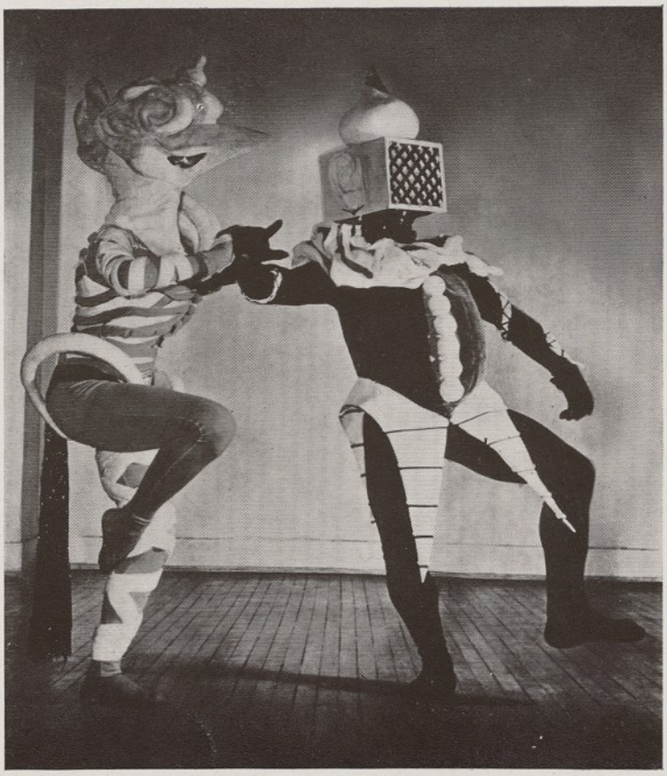


MAGNELLI. Le papier à musique. Collage. 1942.

MAGNELLI. Collage. 1942. (Galerie Berggruen, Paris)

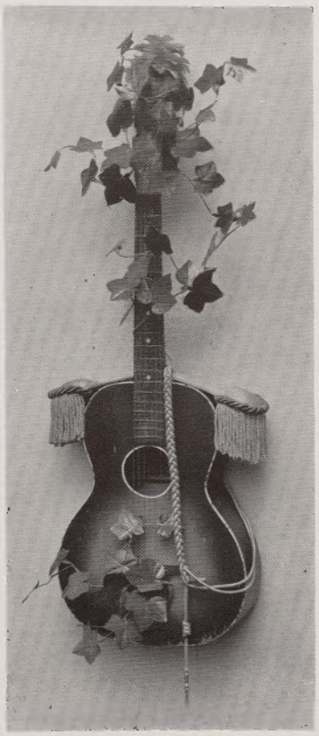
MAGNELLI. Collage. 1938. (Galerie Berggruen, Paris)

SELIGMANN OU L'ESPRIT D'INVENTION



KURT SELIGMANN. Costumes pour « La toison d'or »
(Hanya Holm Dance Group) New-York. 1948.

Dernièrement, j'ai revu Kurt Seligmann après ses années d'Amérique. Il est venu à Paris faire et fondre une sculpture destinée à figurer dans le jardin d'un amateur new-yorkais. En bavardant avec ce vieux compagnon, dans sa maison de la Villa Seurat, où nous avons passé autrefois tant d'heures charmantes, j'ai senti chez lui le bonheur de retrouver sa boulangère et sa fleuriste, au même endroit, la commissure des lèvres à peine un peu plus marquée. A regarder mon ami — son fin profil d'homme pour qui la tolérance est la vertu première — je me remémorais le Kurt Seligmann qui suivait, avec Alberto Giacometti et moi, à l'École des Beaux-Arts de Genève, les cours du père Estoppey, lequel avait peint de Félix Fénéon un émouvant portrait. Je revivais aussi nos bonnes discussions sur le surréalisme dont Seligmann était un partisan déclaré.
Depuis lors, mon ami a porté ailleurs ses recherches. Pour marquer son retour, rappelons ce qu'il a fait, passons en revue les métamorphoses de cet esprit orné, formé aux sources de l'humanisme helvétique.



K. SELIGMANN. La guitare.

Pris entre les textes des alchimistes et le *Traité de peinture* de Léonard, un

KURT SELIGMANN. Rideau du ballet « Les Quatre Tempéraments » (Balashine-Hindemith) New-York, 1948.

pied dans la Renaissance, l'autre dans le Moyen-âge, emporté dans le tourbillon des plaisirs de la vie, sollicité par le fantastique, alléché par les signes et les symboles, passionné plus encore, peut-être, par le signifié que par le signifiant, Kurt Seligmann connaît une foule de choses. Ethnologue, je l'ai vu ramenant au Musée de l'Homme le totem de la *Loutre magique* dont la colonne flanque l'entrée du Palais de Chaillot. Gnostique, il a écrit sur la magie un livre qui vient de paraître dans sa version française[1]. Mais il serait temps de parler de son œuvre plastique qui s'est manifestée dans plusieurs directions : peinture, sculpture, gravure, décors de ballets, réalisation de spectacles.

Habitué à la diversité des langues et des religions, Kurt Seligmann a derrière lui des journées d'enfant passées à regarder les fers forgés et les armoiries de la ruelle des Chevaliers, à travers les grilles d'une ville fermée et pharmacologique.

KURT SELIGMANN. Carnivora. Peinture, 1944. (Coll. Smith, College Museum)

KURT SELIGMANN. L'Ultrameuble (Exposition surréaliste, Paris, 1937).

Bâle et ses maisons de corporation, sa cathédrale en pierre rouge du Rhin, avec son grotesque bizarrement casqué, son héraldisme héritier de celui qui hantait autrefois l'Ucello; les formes évidées, squelettiques des danses macabres et des cuisines de sorcières de la Forêt-Noire, celles des danses anonymes, celles aussi qu'a peintes Hans Baldung Grien; l'art cocasse des vitraux, les peintures sur verre de l'art populaire, tels sont les thèmes qui ont toujours eu la prédilection de Kurt Seligmann.

L'œuvre de ce chercheur d'expressions doué d'un anthropomorphisme bizarre se caractérise par une fermeté presque métallique, au bord de laquelle une extrême retenue freine la confidence. La peinture de Kurt Seligmann a d'abord eu les tons descendus qu'on voit aux maisons peintes de sa ville natale. Dans sa première recherche plastique, les matières sont commandées par le jeu d'expression de l'ensemble. Seligmann éprouve le besoin de trouver des reliefs, de modifier la surface plane et de varier son écriture. Il fait un autoportrait enveloppé de mystère.

Vers 1931, après la mort de Léonce Rosenberg qui défendait les artistes non figuratifs dans *L'Effort Moderne*, Seligmann fut parmi les fondateurs d'*Abstraction-Création* où l'on se proposait de défendre et de maintenir dans les arts les principes de ce qu'on a nommé l'art abstrait. Dans ce groupe, Seligmann était très actif. Je l'y ai connu en étroite camaraderie avec Mondrian, Arp, Delaunay et Vantongerloo, l'animateur du mouvement.

Ce fut alors, pour Kurt Seligmann, une époque de simplification extrême, celle d'une peinture fine, de gammes plutôt mineures. Parmi ses collègues, notre peintre était, avec Arp, un peu le *mouton noir*, celui qui ne faisait pas comme les autres. C'est ainsi que, parmi ces rigoristes de la ligne droite et de la clarté, il aimait les rondeurs, le clair-obscur, et peignait sur des fonds sombres. Toujours, Seligmann a fait une peinture de nuit, une œuvre de nocturne.

Nous avons signé ensemble, vers 1934, les *Vagabondages héraldiques*, ouvrage aujourd'hui rarissime pour lequel Seligmann a illustré le texte du soussigné de gravures à l'eau-forte sur le thème des métiers : l'homme du gaz, le pâtre, le parachutiste. Peu après, ce fut *La Sortie du Dimanche*, reproduite dans un numéro de *Minotaure*, la revue de Skira, panneau d'un savoureux coloris, avec ses trois personnages debout, spectraux, obsédants, résultant d'une longue série d'évocations fantastiques.

Puis, vient l'influence du surréalisme. Ce sont alors les objets qu'on a vus à l'exposition de 1938 : le lierre poussant sur les cordes de la guitare à épaulettes, et surtout l'*Ultrameuble*

KURT SELIGMANN. Little Initiation. Peinture. 1940. (Coll. particulière)

KURT SELIGMANN. Portrait de l'Artiste. Peinture. 1930.

(1937), né de l'accouplement de deux paires de jambes de femme sur lesquelles est posé un siège à capiton. Dans les scènes des peintures et des gravures de cette époque, presque toutes imitatives, Seligmann semble s'être obstiné à braver les préférences habituelles du marché artistique. Avec un malin plaisir (et conformément à l'esprit des peintres du Haut-Rhin et de la région qui est aujourd'hui la Suisse alémanique) l'artiste semble s'être alors obstiné à choisir les sujets les plus aptes à mécontenter les marchands de tableaux et à effrayer les collectionneurs : la mort, le squelette, les danses macabres, les scènes de cruauté, bref : tout ce qui, de nos jours, pourrait heurter le goût de l'amateur.

Enfin durant son séjour aux États-Unis où il a peint, exposé, donné des cours d'esthétique, Kurt Seligmann a fait notamment un ballet, *La Toison d'or,* allégorie alchimique de sa composition, chorégraphiée et dansée par Hanya Holm. Puis, il a dessiné les costumes et brossé les décors des *Quatre tempéraments* (1948), le ballet d'Hindemith où un grand décor horizontal — des nuées de bandages disloqués par un vent fou, évoquant l'espace et l'altitude au fond d'une très large scène — formait une gigantesque grisaille devant laquelle évoluaient les danseurs, vêtus de costumes aux tons éclatants.

Plus récemment enfin, renouvelant son art dans une sorte de verdure de la nuit, avec des fraîcheurs de coloration, des éclatements de pétales, des enroulements de corolles, Kurt Seligmann a trouvé un genre plus reposé et d'une jeune évidence. Ses dernières peintures ont je ne sais quel aspect de chrysalide ou de bourgeon, au moment de l'éclatement de la fleur et de la feuille, une apparence végétale prolifère.

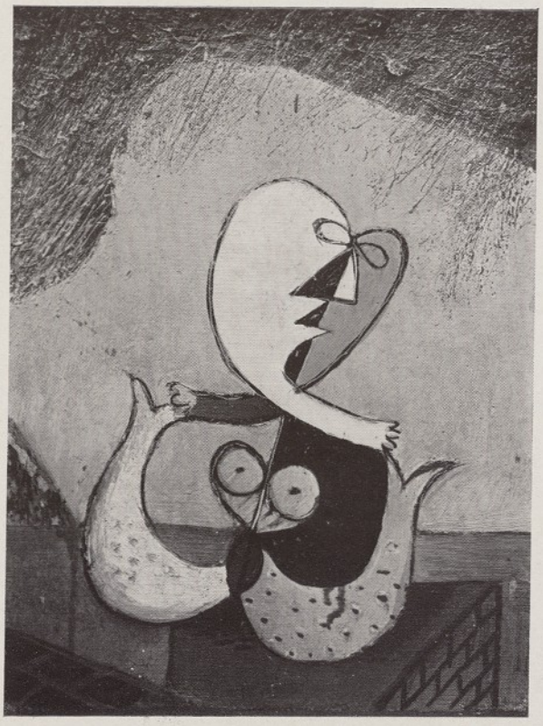
C'est en vivant à la campagne, dans la ferme-atelier qu'il possède à Sugar Loaf, près de New-York, que Seligmann est parvenu à cette dernière conception. Dans la lumière des prés et des bois, le peintre de la nuit a transformé peu à peu sa vérité onirique en une vérité de croissance et de lumière : il a essayé d'exprimer le mystère du jour et de la clarté.

Aujourd'hui, Kurt Seligmann voudrait accorder plus d'importance qu'il n'a fait jusqu'ici à la matière même, cette substance tripatouillée et modifiée par le toucher de l'homme qui y laisse l'empreinte de sa propre sensibilité. La couche, la pulpe même du tableau, peut être aussi significative que le dessiné du contour ou la couleur des plans. Kurt Seligmann s'oriente vers un art aux surfaces élargies, où le récit pictural s'intégrerait intimement à la substance même. « Une fois de plus, m'a-t-il dit, Paris m'a ouvert les yeux : *la peinture n'est pas un quelconque représenté, elle est la chose même.* »

Je crois que Seligmann voit juste. Le voici prêt à délaisser les vagabondages de son imagination pour faire un tableau qui ne soit plus un objet, mais un fait plastique indépendant et discipliné, rétif à tout ce qui n'est pas pureté picturale.

PIERRE COURTHION.

1. *Le Miroir de la magie,* par Kurt Seligmann, Paris, Fasquelle, 1957.



K. SELIGMANN. Les amours maritimes.
(Coll. P. Courthion, Paris)

K. SELIGMANN. Boy with Fan. Peinture, 1952. (Art Institute, Chicago)

KURT SELIGMANN. Jardin Exotique. Peinture. New York, 1956 (Coll. Mary Ludgin, Chicago)

PRASSINOS. Paysage des Alpilles. Peinture, 1956. (Galerie de France)

PEINTURES RÉCENTES DE PRASSINOS

Les peintures récentes de Prassinos — celles qu'il a exécutées pendant l'été 1956 notamment — remettent en cause tout un possible devenir du SIGNE, bouleversant ainsi les conditions mêmes de la communicabilité; le principe du signe abstrait, tel qu'il avait été exposé il y a quelques années, consistait en un détournement de pouvoir pur et simple, exercé aux dépens de la calligraphie japonaise que l'on évoquait à point nommé.

Le péché originel de cette démarche réside précisément dans son aspect fonctionnel : le graphisme, domestiqué par le geste, devient un « caractère », un instrument de transmission réductible à un alphabet et une syntaxe personnels, et de ce fait sujet à de fatales redites.

Nous avons assisté ces temps der-

PRASSINOS. Les Cyprès. 1956. (Galerie de France)

niers, à cette inexorable fatigue du signe, véritable systématisation d'un vocabulaire impulsif d'où le moi profond s'épuise en vain à recréer un geste autre. Les plus doués de nos néo-calligraphes lyriques n'y échappent guère; Mathieu s'achemine, avec beaucoup d'élégance, vers une impasse et Serpan, pour s'en sortir, doit faire appel à toute sa lucide clairvoyance.

Les signes de Prassinos sont totalement dénués de ce charme délétère, propre à la calligraphie extrême-orientale et qui naît de la présence résiduelle d'un arrière-sens, cancer logique et reflet impitoyable du concept idéo-graphique unitaire auquel correspondait étroitement l'ensemble caractériel avant sa désintégration.

Si on les compare à ceux des deux grands maîtres de la signification graphique, situés aux deux pôles opposés en ce domaine, on peut justement considérer Prassinos à mi-chemin entre Hartung et Franz Kline. Là comme ici, c'est une même rigueur renouvelée, une vie sans cesse jaillisante, l'extraordinaire acuité de l'inscription. Mais l'originalité réelle de Prassinos est plus cachée. Elle se laisse percevoir à l'aide de rares indices dont la coordination est parfois difficile. C'est un profond réalisme de base, un contact intime et jamais rompu avec la nature essentielle des choses, qui nourrit le trait, le dirige et le vivifie.

Ce Grec, ce Phénicien a jeté l'ancre en Provence et y a plongé ses racines, avide de recueillir la sève âpre de ces montagnes sèches, brûlées de soleil.

La série des Alpilles, exécutée en 1952, est riche d'enseignement. Le schématisme de ces paysages extérieurs projetés en dedans, illustre cette émouvante harmonie de l'homme et de son milieu: telle ligne suit à la vitesse du vent la courbe dénudée d'une colline et ce trait vif et prompt restitue, sauve en son essence, l'acide acuité d'un printemps trop chaud.

C'est ce même réalisme dans la transcription que l'on retrouve dans les peintures sur papier de 1956, dans un contexte lyrique beaucoup plus vaste, à l'échelle d'une volition universelle et synthétique échappant de ce fait à tout essai d'analyse ou de localisation. Le graphisme large et dense, s'apparente morphologiquement à celui de l'américain Kline. Mais là finit la ressemblance: et les toiles issues de l'œuvre en blanc et noir témoignent — s'il en était besoin — d'un esprit tout différent. Une autre vie anime ces pulsations nerveuses soudain étalées en gras sillons charbonneux. Et si la trace terminale de certaines lignes évoque le dramatique tranchant d'Hartung, on ne peut vraiment parler là que de vitesse égale dans l'inscription du geste.

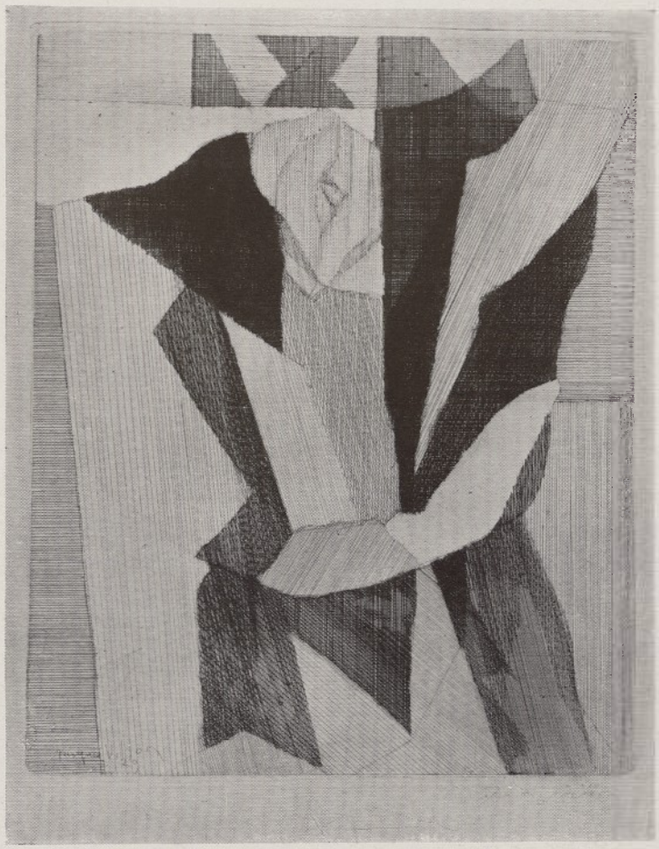
Si je suis, pour ma part, particulièrement sensible à ce renouveau du signe chez Prassinos, c'est que j'y vois, par rapport au magistral « tout est dit » d'Hartung, une humble et tenace remise en question, sous-tendue par d'obscurs et vibrants cheminements géologiques, aussi pleins de sens que le geste quotidien du « cafone » du Mezzogiorno italien arrachant à la dure terre des Pouilles l'amorce d'un sillon de labour.

L'espace chez Prassinos est un humus gras et fertile, dense de tous les possibles, où la sève en formation vient inscrire son médiat devenir.

Cette élémentaire et organique nutrition du graphisme que l'on commence à entrevoir aussi, sous des approches différentes, dans les toiles de quelques jeunes peintres d'aujourd'hui tels que Bellegarde ou Brüning, constitue, à n'en pas douter, la réelle originalité de cette démarche. Prassinos aura ainsi contribué puissamment à la génèse d'une communicabilité nouvelle de l'œuvre d'art.

PIERRE RESTANY.

GRAVURES DE VILLON



JACQUES VILLON. Homme lisant. Eau-forte, 1929. (Photo Carré)

Un choix de 43 planches parmi les 600 que l'artiste a gravées en un demi-siècle a permis récemment de goûter de nouveau l'art volontaire et raffiné, d'une précision, d'une lucidité toutes classiques de Villon. On y suivait, à travers les jeux du blanc et du noir, cette « ligne d'intention » qui l'a conduit des études de têtes inspirées sans doute des recherches sculpturales de Duchamp-Villon, au portrait de 1953 d'un dépouillement linéaire.

Dès «le petit atelier de mécanique » (1914) Villon avait trouvé son style. La technique du graveur obéit chez lui aux mêmes préoccupations, elle est soumise aux mêmes exigences que celle du peintre. L'une et l'autre ont abouti à ces œuvres « ascétiques et anguleuses » à cette triangulation poétique d'un espace double dont le charme mystérieux est savamment calculé.

Devant ce qu'il fait voir, Villon tend un réseau de rais, tantôt serré, tantôt lâche et distendu, empâté aux points où les mailles se nouent, s'enchevêtrent en masses d'encre d'où rayonnent de noirs filets raccordés en un système d'ombres et de clartés qui reçoivent leur valeur d'une tache, ou de l'épaisseur d'un trait. Là où la trame s'écarte, sous de fines hachures espacées, voilée de stries soyeuses, la forme, qui n'est jamais cernée, se dégage des nuances de l'ombre.

Au moyen de cette *grille* appliquée sur le quadrillé des lignes entrecroisées, la figure de la forme se déchiffre. Elle s'éloigne et se rapproche en même temps dans un espace composé par le double courant inverse des grandes diagonales qui s'établit du fond de la composition vers sa surface. Les objets n'y sont pas enfermés comme par les barreaux d'une cage. Ils ne sont pas à l'intérieur d'un espace limité, hermétiquement clos. L'espace est ici tout autre chose qu'une simple perspective adroitement ménagée pour contenir, plan après plan, chaque motif à sa place exacte, jusqu'à la ligne infranchissable qui le barre. C'est une projection sur le champ de la planche de l'ombre de la forme faite de lumière. Le cuivre devient ainsi le lieu géométrique de déplacements et d'échanges continuels, de circuits immobiles et de reflets cristallisés. *(Galerie Carré)*

PIERRE VOLBOUDT.

QUELQUES EXPOSITIONS A PARIS ET A L'ÉTRANGER

MIRO à New York *(Pierre Matisse)*
FAUTRIER à New York *(Sidney Janis)*
POLIAKOFF à Milan *(Naviglio)*
ATLAN à Bruxelles *(Palais des B. A.)*
BAZAINE à Paris *(Gal. Maeght)*
LANSKOY à Paris *(Gal. Carré)*
ZAO WOU-KI à Paris *(Gal. de France)*
GIACOMETTI à Paris *(Gal. Maeght)*
CAMPIGLI à Paris *(Gal. de France)*
ARP à Milan *(Naviglio)*
PAUL KLEE à Bruxelles *(Palais B. A.)*
KANDINSKY à Bruxelles *(Palais B. A.)*
MASSON à Paris *(Gal. Leiris)*
DUBUFFET à Paris *(Gal. Rive Droite)*
SIGNORI à Paris *(Gal. Rive Droite)*
LARDERA à New York *(Knoedler)*
CAPOGROSSI à Londres *(I. C. A.)*

BACON

Francis Bacon est fasciné par la résistance de l'image qui, sous une grêle de coups de pinceau, s'efforce de survivre. Le pinceau, laissé à lui-même, aurait vite fait de dévorer l'image et, content d'avoir prouvé sa vitalité, il n'en demanderait pas davantage. C'est là que Bacon intervient, non pour conclure un accord mais pour arrêter le processus à cet instant précis, si difficile à saisir, où l'image, stimulée par un danger mortel, cherche, en un dernier sursaut, à intensifier sa présence.

Si Bacon ne pratiquait cette technique depuis une vingtaine d'années, on serait tenté de le ranger parmi les post-tachistes, ceux qui, pour reprendre l'expression récente d'un critique d'art, « cherchent des images assez puissantes pour survivre au traitement le plus vigoureux. »

Épris de la peinture la plus picturale, Bacon est un admirateur fervent des Turner et des Monet de la grande époque et longtemps il vit dans ces œuvres, où le coup de pinceau rejoint les limites d'une liberté souveraine, le point de départ de la peinture du XX^e siècle. Il estime d'ailleurs que l'utilisation abstraite, non centrée, de la surface peinte en est l'aboutissement si logique qu'il n'est même pas tenté de s'y arrêter. Les développements de ce genre rencontrent vraiment trop peu de résistance pour retenir l'intérêt de l'artiste.

Et pourtant celui-ci doit reconnaître que, parmi les grands peintres, Bonnard est le dernier qui s'affirme et triomphe par l'image perçue. Bonnard reste en deça de cette barrière de l'image conçue, caractérisée par une présence obsessionnelle, qui rompt toute communication avec l'Impressionnisme.

Bacon fit ses débuts à l'époque du personnage cubo-surréaliste. La présence obsessionnelle lui est familière et son enthousiasme pour la peinture en tant que force destructrice est inséparable de sa foi en un contenu psychique indestructible, propre à certaines images.

L'incroyable désordre de photos, d'extraits de presse, de fragments de films et de reproductions de tableaux qui s'entassent dans son atelier parmi les monticules grisâtres de tubes vides s'explique par son besoin profond de trouver des images qui « demeurent ». De ces bribes poussiéreuses, déchiquetées, éclaboussées de peinture, remuées par la curiosité des visiteurs et les allées et venues de l'atelier, surgit brusquement une image qui surprend et fascine le peintre. Une reproduction en noir et blanc du portrait que Velasquez fit d'Innocent X, avec son museau de renard, et une petite image en couleur de la *Route de Tarascon* par van Gogh furent ainsi le point de départ de plusieurs séries de grandes toiles. Celle des van Gogh est si récente que peut-être elle n'est même pas terminée. La première de ces toiles, peinte l'an dernier, fut suivie de quatre autres à un rythme rapide.

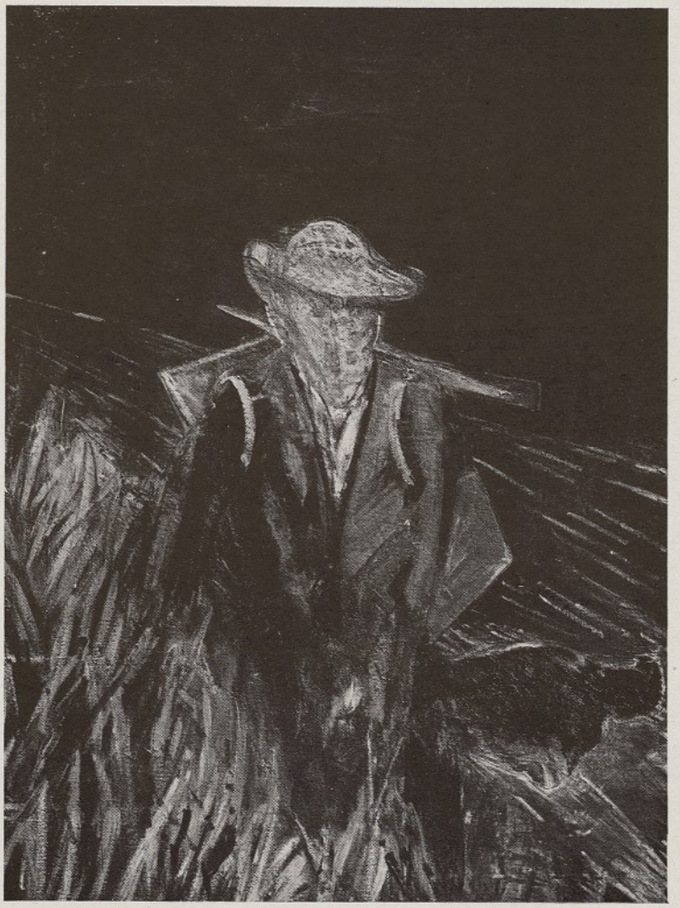
Francis Bacon peignit entre-temps l'un de ses plus beaux nus d'homme. La façon dont il saisit la signification de la chair humaine a quelque chose d'effrayant; il réduit à sa plus simple expression l'identité de ses modèles nus et, sous son pinceau, la chair elle-même n'est plus qu'une présence anonyme. Il nous donne une image de la substance commune à laquelle nous participons tous, de cette matière magique et dangereuse, proie légitime d'extases et de tourments, d'une immortalité obscène en son renouveau.

Ses « paraphrases » de van Gogh témoignent sans doute de son effort d'identité le plus soutenu et jamais, pourtant, sa peinture ne fut plus fluide, plus active, plus décidée à se tailler à coups de hache le chemin de la liberté totale. Le van Gogh de Bacon est le frère spirituel d'Artaud, avec son « suicide provoqué par la société ». Le paysage incliné défile à une allure plus rapide que la silhouette du peintre marchant sur la route. Ce personnage est presque arrêté dans son effort pour parcourir la route qui file et brûle sous ses pas. Il est lent, déconcerté, timide, puissant et singulièrement effrayant. Les coups de pinceau le tournent de-ci, de-là. On ne le distingue pas nettement; il se dresse à l'avant-plan, plus formidable que l'un de ses propres cyprès noirs, mais encombré d'un bâton, d'une besace, englué dans le noir qui suinte de son ombre. On ne sait s'il s'en retourne ou s'il s'avance. Cette silhouette à peine humaine, c'est van Gogh, il n'y a pas de doute, chacun le sent instinctivement, nul autre que lui ne saurait parcourir cette route brûlante sans être totalement consumé.

A mon avis, dans cette série de toiles, Francis Bacon a prouvé qu'en exerçant une vigilance éperdue et tout en laissant chaque porte ouverte à la chance ainsi qu'à l'impulsion destructrice, il nous révèle parfois une collusion mystérieuse autant qu'imprévue de la substance qu'il manie avec le contenu psychique de l'image qu'il mutile.

ROBERT MELVILLE.

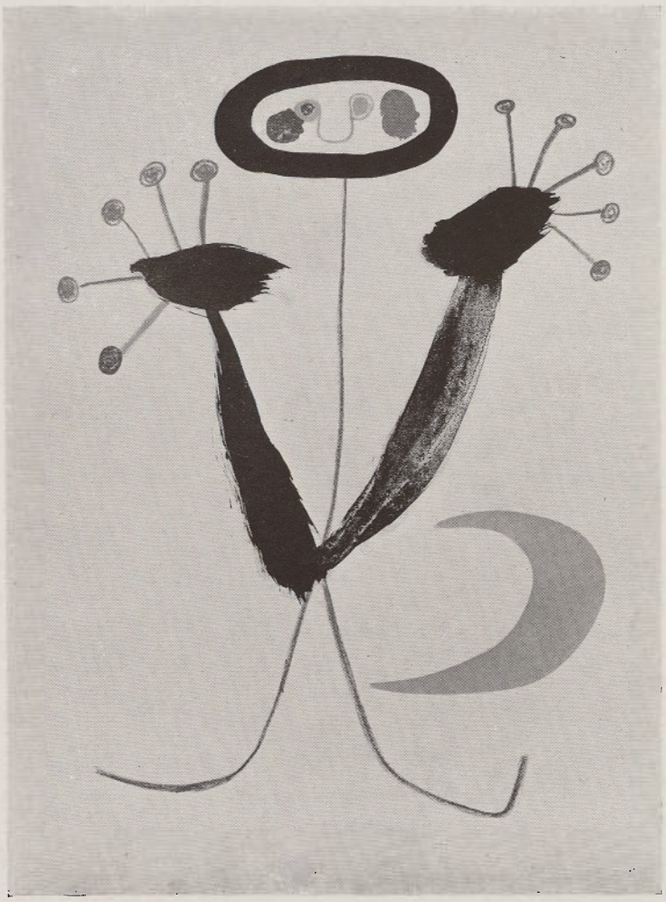
(Galeries « Rive Droite » à Paris et « Hanover » à Londres).



BACON. Étude pour Van Gogh (Coll. R. Sainsbury)

BACON. Étude pour un portrait. (Coll. particulière)

DIX ANS D'ÉDITION



MIRÓ. Lithographie originale en couleur pour *Parler Seul*. (Éditions Maeght)

Dix ans d'édition a marqué l'anniversaire des premières publications de la Galerie Maeght. L'album qui porte ce titre présente le panorama d'une activité qui ne se limite pas aux *Quatre Murs* sur lesquels se succèdent les œuvres de grands artistes contemporains mais s'étend à tout le domaine des arts graphiques et de la typographie.

Qu'une Galerie s'occupe d'édition d'art, le fait n'est pas isolé quoique rare. Le nom de Vollard, le souvenir de ses « livres de peintre » s'impose de lui-même. Mais il s'agit ici de tout autre chose. L'entreprise est plus vaste et d'une portée différente. Les lithos, les eaux-fortes de Braque ou de Miró, les planches que l'éditeur demande à des graveurs ou à des peintres en renom ne sont pas de simples versions parallèles du texte qu'il leur propose comme prétexte de leurs compositions. Elles constituent des variations graphiques libres sur le thème de l'œuvre écrite. Elles la transposent, elles l'accompagnent d'une glose colorée. En même temps elles doivent se soumettre aux exigences très délicates et très précises de la typographie. Elles s'y associent, elles en renforcent les effets et souvent elles les commandent.

Cette collaboration étroite de l'artiste et de l'éditeur a produit quelques œuvres fort belles qui comptent parmi les plus réussies de l'Édition d'aujourd'hui et de toujours. Ce sont les grandes pages du *Cahier* de Braque reproduisant en 95 lithographies le manuscrit original; c'est son *Milarepa*, sa *Théogonie* d'Hésiode où les capitales du texte grec répondent subtilement au lacis du trait et le labyrinthe de la forme enlacée à elle-même à celui des mythes et des métamorphoses. Miró a ponctué d'astérismes les brefs éclats d'un poème dont les ellipses, sans doute, appelaient cette pictographie lyrique.

Chastel, pour évoquer la faune du *Bestaire* d'Eluard a retrouvé le tracé ample et simplifié de l'art pariétal.

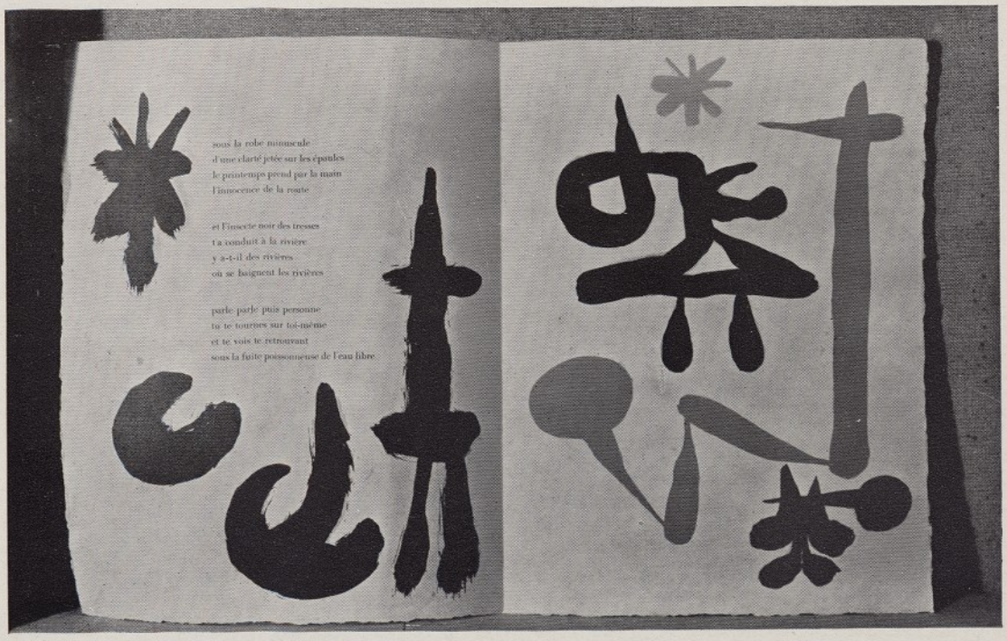
Qui écrira, à la façon des poètes chinois sur l'œuvre qu'ils aimaient, le commentaire de cette longue frise de soie où, sur une longueur de onze mètres, Miró encore déroule une procession fantasque et féerique d'êtres mystérieux, d'hiéroglyphes dont le sens ne se peut déchiffrer qu'en s'imprégnant de cette poésie ailée, peinte en caractères d'étoiles?

Mais ce n'était pas assez que de donner à des artistes l'occasion de rivaliser avec les prestiges de la poésie. Il convenait de montrer leur œuvre dans le mouvement de l'art d'aujourd'hui, de la situer, de la saisir dans ses états successifs, de la suivre dans son évolution d'année en année, d'exposition en exposition, telle qu'elle s'offre dans ces miroirs où le peintre confond avec la sienne l'image des choses. Il fallait faire entrevoir un peut de ce qui est *Derrière le Miroir*. C'est le but des monographies exemplaires, des ouvrages généraux sur le Surréalisme ou l'Art abstrait et, surtout, de la publication qui paraît lors de chaque exposition de la Galerie.

Le Musée consacre et conserve. Une Galerie est un Musée de l'art qui se fait. Musée intermittent où les œuvres, à peine sorties des mains de l'artiste, ne se montrent que pour se disperser.

Que reste-t-il le plus souvent d'une exposition? Des souvenirs qui s'effacent ou s'altèrent, une brochure, peut-être, avec des titres, des dates, parfois une déclaration liminaire appuyée d'opinions et d'éloges généralement vagues. Et comment, d'ailleurs, retenir d'une exposition à l'autre, relier, rapprocher les aspects

MIRÓ. Lithographies originales en couleurs pour *Parler Seul* de Tristan Tzara. (Éditions Maeght)



changeants d'une Œuvre qui est composée d'œuvres et les rapports de chacun de ces fragments entre eux?

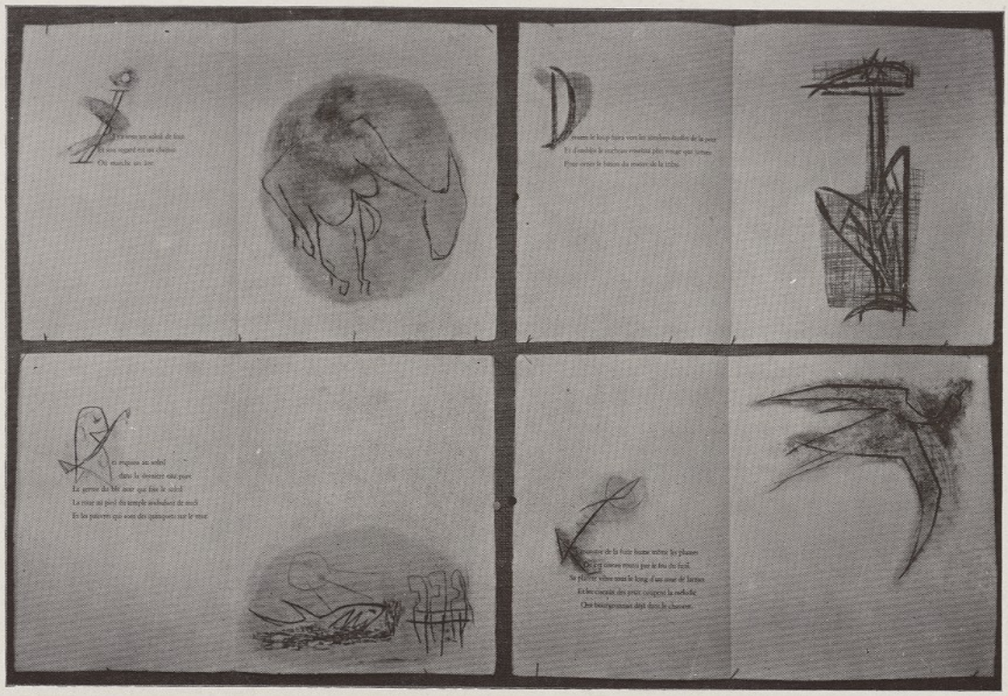
L'idée de faire d'un catalogue un document durable et, par surcroît, un album de qualité pour lequel l'artiste a lui-même gravé des planches originales ou des ornements, répond à la nécessité de fixer dans leur continuité, dans leur développement, des œuvres qu'on ne reverra plus réunies.

Il convient, dans ce bilan de dix ans d'activité, de signaler la collection d'eaux-fortes et de lithographies originales des peintres qui exposent à la galerie. Il faut y ajouter l'édition de ces estampes en couleur, retouchées, corrigées par l'artiste lui-même et qui reproduisent, avec la participation de celui qui les créa, des œuvres originales dont elles offrent une image vivante et non une froide et impersonnelle reproduction.

Ainsi l'activité d'une grande Galerie se double en quelque manière d'une action permanente et prolonge au delà du temps où il s'établit le contact de l'amateur avec l'artiste, pour l'instruction et le plaisir de ceux qui ne se contentent pas de voir et de passer.

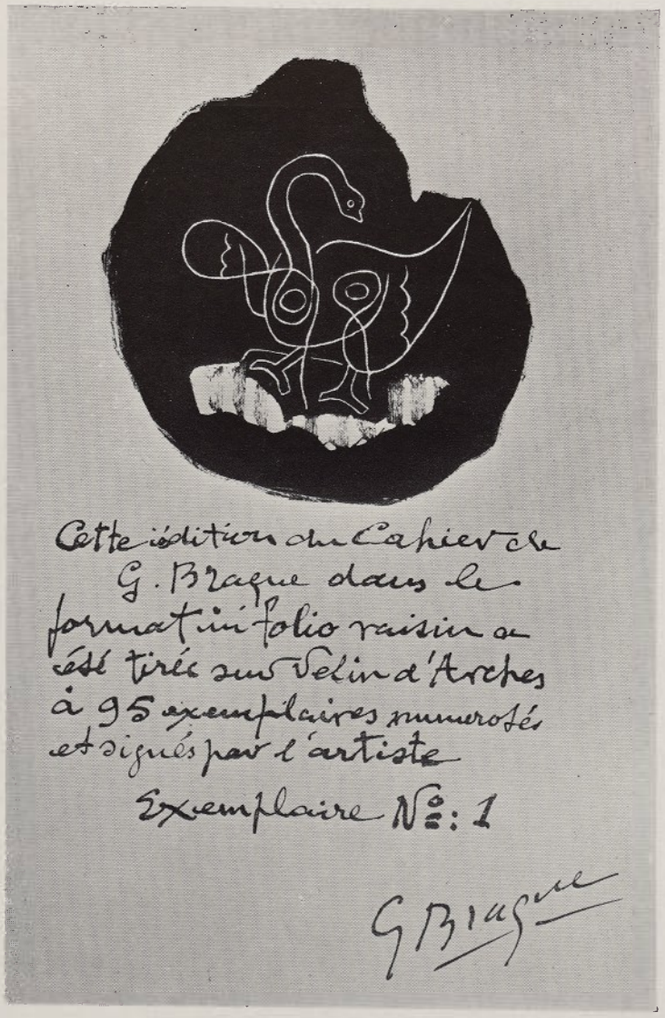
Chaque manifestation d'art ne finit pas tout à fait puisqu'elle laisse après elle ces précieux « tableaux d'une exposition ».

PIERRE VOLBOUDT.



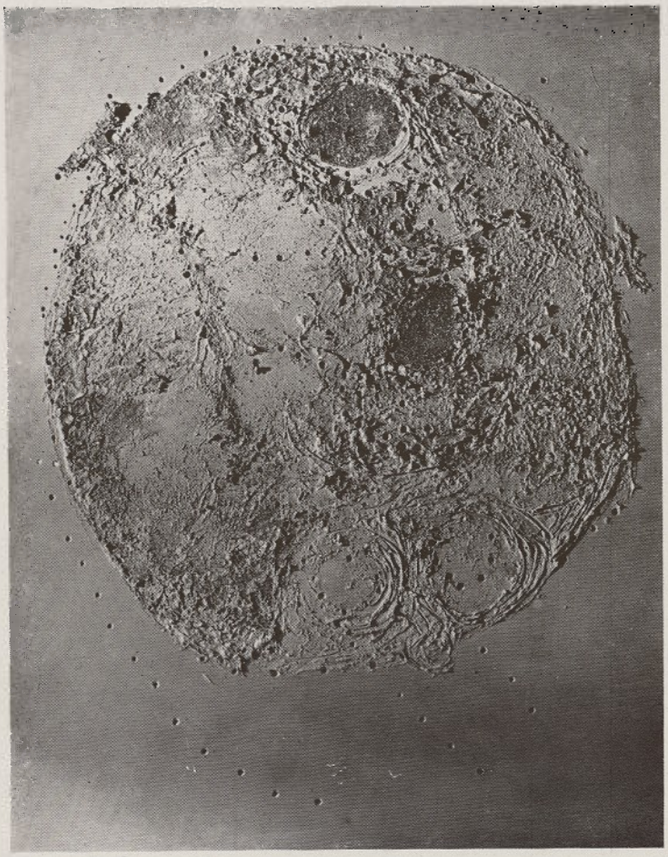
CHASTEL. Eaux-fortes pour *Le Bestiaire* de Paul Eluard. (Éditions Maeght)

BRAQUE. Justification du tirage des *Cahiers*. (Éditions Maeght)



ATLAN. Lithographie en noir pour *Description d'un combat* de Kafka

LUCIO FONTANA EXPLORE LE MONDE



FONTANA. Concept Spatial, (Coll. Toninelli, Milan)

Même si les catastrophes que nous promet la deuxième moitié de ce siècle venaient à détruire l'œuvre de Lucio Fontana, l'apparition de cet artiste resterait comme une date de l'histoire de l'art : celle de la tentative de renouvellement la plus originale, la plus audacieuse qu'il y ait eu depuis longtemps.

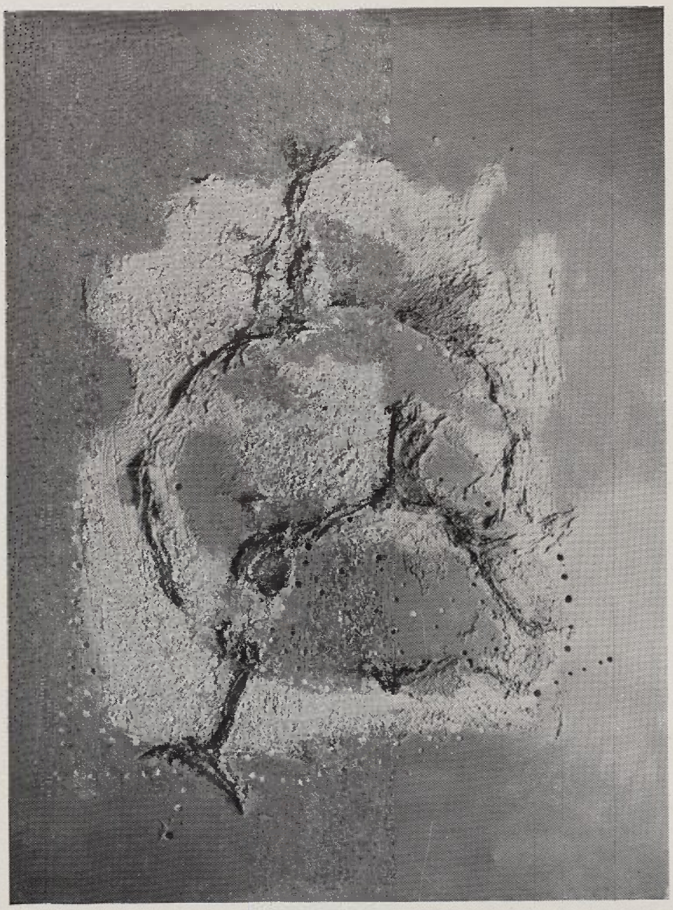
Certes, les premiers jalons avaient été posés jadis par Umberto Boccioni mais, après la disparition prématurée de celui-ci, l'oubli s'était fait. Boccioni en avait eu le pressentiment mais l'espérance ne l'avait pas abandonné. A la veille de la première guerre mondiale dont il n'allait pas revenir, il écrivait :

« D'autres viendront, qui vaudront mieux que nous, peut-être, qui seront plus courageux et découvriront d'autres mondes que notre esprit n'avait pu atteindre. Bienvenue à eux, nous nous en irons heureux d'avoir indiqué la voie et d'avoir créé les moyens de la suivre. »

Trente-deux ans plus tard, Lucio Fontana lançait à Buenos Ayres le *Manifeste blanc*. Il y écrivait : « ...l'essence et la forme doivent changer. Il faut dépasser la peinture, la sculpture, la poésie, la musique. Il nous faut un art mieux accordé aux exigences de l'esprit nouveau. »

Le manifeste découvrait les éléments d'une théorie « spatialiste » dès le XIII^e^ siècle, saluait les baroques au passage, établissait un parallèle entre l'évolution de la musique et celle de la peinture, montrait l'influence réciproque qu'elles exerçaient l'une sur l'autre depuis l'impressionnisme. Surtout, le manifeste se fondait sur le rôle essentiel de l'énergie dans

FONTANA. Concept Spatial. (Galerie Naviglio, Milan)



FONTANA. Concept Spatial. (Coll. particulière)

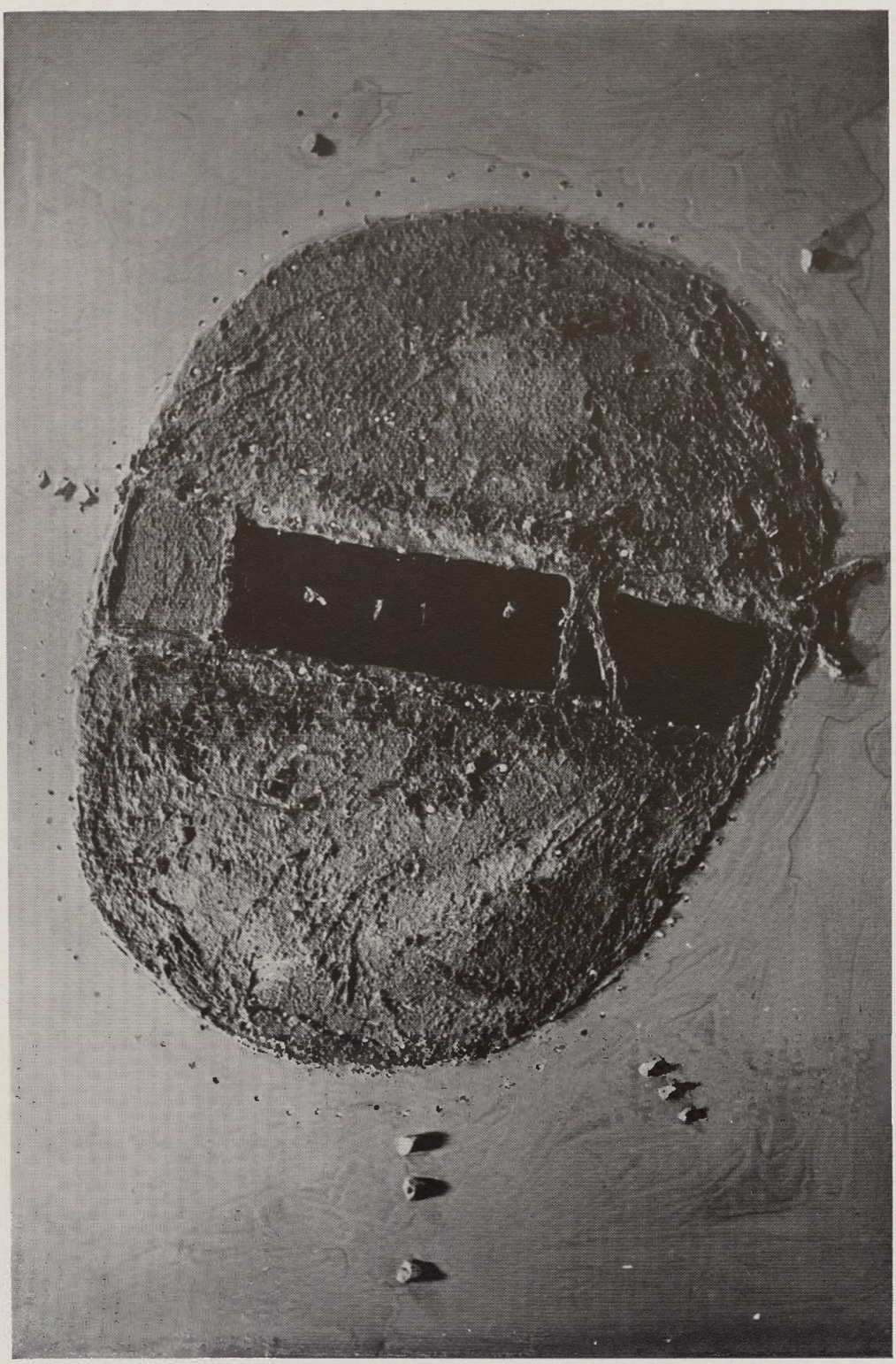
LUCIO FONTANA. Concept Spatial. Peinture. Milan, 1957 (Coll. particulière)

l'univers : « ...depuis lors (l'impressionnisme) l'évolution de l'homme est une marche vers le mouvement tel qu'il se déroule dans le temps et l'espace, on supprime dans la peinture les éléments qui gênent son dynamisme. »

La dernière phrase, faisant état du continuum espace-temps, annonçait l'abandon des formes d'art connues et l'avènement d'un art qui serait inspiré de l'unité du temps et de l'espace.

Les manifestes suivants parurent pour la plupart à Milan d'où on peut dire que le « spatialisme », sous l'impulsion de Fontana et de Cardazzo, prit son essor. Dans le *Manifeste technique* publié à l'occasion de la IX[e] Triennale de Milan, Fontana reprenait les termes du *Manifeste blanc,* les développait, et donnait à son époque le nom qui, du point de vue de l'art (car il en est d'autres), lui convient : *l'ère de l'espace.* La vraie conquête de l'espace, écrivait-il, c'est de « *se détacher de la terre, de la ligne d'horizon* qui, pendant des millénaires, fut au cœur de l'esthétique... une nouvelle esthétique apparaît; celle des formes lumineuses à travers les espaces Nous concevons l'art nouveau comme mouvement, couleur, temps espace... L'art n'est pas éternel, dans le temps il y a l'homme et sa création, l'homme peut disparaître, l'infini continue. » Ce qui, à quelques deux mille cinq cents ans de distance semble jeter à bas *l'homme mesure du monde* des sophistes. Je dis « semble » car, si l'on tient compte du ton résolu que ne peut manquer de prendre un manifeste révolutionnaire, on peut penser que Fontana n'attache pas à ses affirmations une valeur absolue ...ce qui devait être aussi le cas de Protagoras. « Je ne veux pas, dit Fontana, faire de la peinture moderne, de la sculpture moderne » mais il revendique l'invention des premiers signes de l'espace : ces perforations de la toile; ces bouts de pâte de verre en *vrai* relief dont le rôle n'est pas de situer l'œuvre d'art dans l'univers en expansion, mais de signifier cet univers. C'est pourquoi, sans doute, Lucio Fontana construit des plafonds : le geste qu'il faut faire — lever la tête — rend immédiatement accessible la pensée de l'artiste. L'homme est contraint à sortir de l'homme dont l'étude — le propre de l'homme a-t-on dit — est ressassé jusqu'au dégoût. Il y a d'autres mondes à explorer, des mondes qui, en tout cas, ont la vertu de détourner l'attention de l'absurdité et de la laideur où patauge l'humaine condition. Et, bien sûr, comme il ne sert de rien de chercher ou de fuir la beauté, que celle-ci vient se poser d'elle-même sur l'œuvre de l'artiste véritable; les « concepts spatiaux » de Fontana avec leurs couleurs belles et rares, leurs lignes idéales, leur lumière de galaxies, auraient même pu emporter l'adhésion des théoriciens de l'esthétique périmée.

MARIA LUZ.



FONTANA. Concept Spatial. (Coll. Giampiero Giani, Milan)

Un angle de l'atelier de Brancusi, impasse Ronsin, qui sera reconstitué au Musée National d'Art Moderne.

BRANCUSI

La mort du grand Brancusi, qu'on savait malade depuis longtemps, et pire encore, désabusé, n'a certes pas soulevé dans le monde l'émotion provoquée depuis par l'accident de Françoise Sagan. A grand'peine quelques journaux ont consacré dix lignes à la disparition d'un artiste dont le nom et l'œuvre survivront sans doute au nom et à l'œuvre de l'auteur de *Bonjour Tristesse* qui n'est évidemment pas responsable de la bétise qu'elle soulève autour d'elle, et qui n'a pas épargné même les médecins qui l'ont soignée à l'hôpital. Mais ce n'est pas à cela qu'est dûe la tristesse avec laquelle nous écrivons aujourd'hui, quelques semaines après sa mort, le nom de Brancusi. Depuis de longues années il était comme une arbre qui n'a plus rien à donner; son existence physique n'ajoutait rien à la grandeur de plus en plus réelle de son œuvre. Ce qui nous chagrinait, et nous chagrine encore, c'est le désenchantement dans lequel il avait peu à peu sombré et contre lequel les amis qui l'ont assisté jusqu'à la fin n'ont pu lutter.

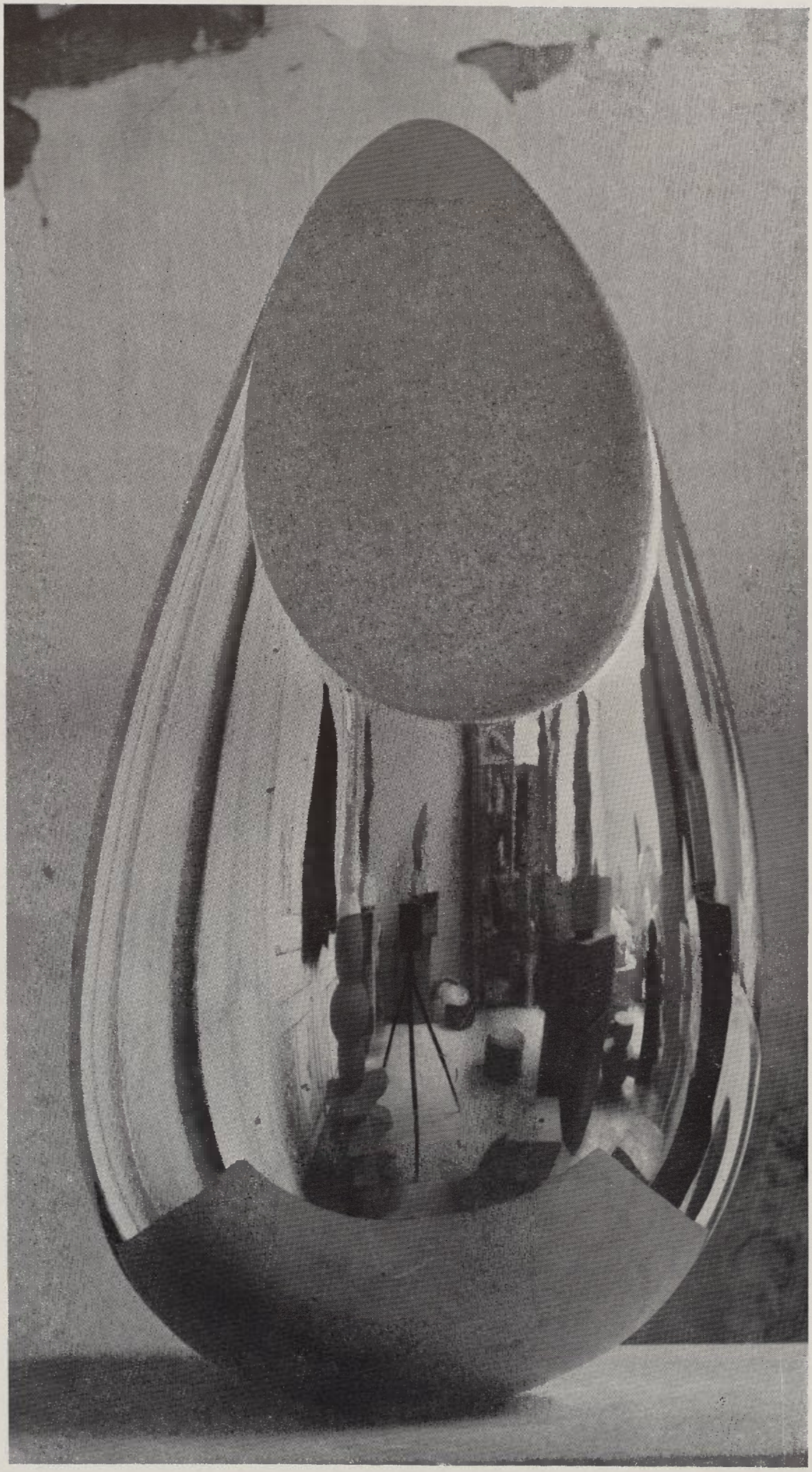
Pendant qu'autour de son cercueil on chantait ses louanges, nous pensions à l'incrédulité de ce croyant qui jusqu'à l'âge de cinquante ans, à l'insu de tous, avait été le sacristain et le chantre de l'église même où l'on célébrait ses funérailles. Nous pensions surtout au sarcasme d'un artiste qui n'avait pas eu à lutter pourtant pour imposer son œuvre dont on avait tout de suite reconnu la valeur immense. Son pays lui-même ne l'avait jamais oublié : autour de son cercueil il y avait, aussi bien à l'église qu'au cimetière, des roumains de droite et de gauche, des « fascistes » et des communistes, qui ont failli d'ailleurs provoquer un pénible scandale.

Sans doute tout cela est sans rapport avec son génie, dont Carola Giedion-Welcker nous parlera dans le prochain numéro de cette revue qui a toujours été la première à lui rendre hommage. Aujourd'hui nous pensons à l'homme que nous avons aimé et dont le sarcasme résonne péniblement à nos oreilles. Un être aussi simple et aussi droit aurait dû mourir comme un Patriarche, nous bénissant tous de ses belles mains de marbre. Il est mort tout autrement.

Était-ce la faute à son sarcasme qui rendait amer, bien avant sa maladie, même le charme qui rayonnait de sa personne? Est-ce notre faute à nous? Avons-nous failli à notre devoir?

Quoi qu'il en soit, l'écho de ce sarcasme qui aurait fait le bonheur d'un Vollard, troublera toujours le souvenir ému que nous garderons d'un artiste qui avait su retrouver la grandeur et la beauté de l'œuvre d'art dans son expression la plus élémentaire, certes, mais aussi la plus hardiment méditée du XX^e^ siècle.

SAN LAZZARO.



BRANCUSI. L'oiselet. Bronze doré.

MOORE

A la forme *fermée,* close sur elle-même, *construite* et déduite de ses proportions, Henry Moore oppose la forme *ouverte,* creuse, *organique,* dont les cavités sont, au même titre que la masse, les éléments d'une structure pénétrée, percée d'espace et qui se développe par une croissance aussi assurée et infaillible que celle des productions de la nature.
Le choix de bronzes de petit format que Moore vient d'exposer à Paris chez Berggruen offrait un raccourci de son art des quinze dernières années, illustré de quelques très beaux dessins. En même temps, à Londres, paraissaient les deux volumes du « Henry Moore » édité par David Sylvester (Percy Lund, Humphries & Cie). Cet ouvrage capital montre le panorama complet et le catalogue de l'œuvre plastique et graphique du sculpteur jusqu'en 1954.
La figure humaine, ou d'apparence vaguement humaine, hybride, est le principal objet de l'intérêt de Moore. Mais elle semble toujours, chez lui, devoir quelque chose aux formes élémentaires pour lesquelles tout artiste découvre en soi quelque préférence secrète. Il ne s'agit pas, pour Moore, de chercher la Beauté, concept purement humain et que la nature ignore, mais de traduire plastiquement le rythme de la puissance vitale dont chaque forme naturelle, même inventée, pourvu qu'elle le soit en accord avec le procédé et la matière employés, est l'expression et l'image.
Ces figures s'enroulent ou s'évasent à la façon des coquilles. Elles s'évident en gorges concaves, se doublent parfois d'une figure intérieure tordue en spire. Elles ont les tiges et les nœuds de la plante, les arêtes, les bosselures, le poli du minéral. Elles peuvent être compactes comme des blocs, ou dressées, hiératiques, indifférentes — mystérieuses Parques qui élèvent comme un masque ou comme un miroir l'énigme de leur visage absent.

HENRI MOORE. Femme assise. Bronze. 1956. (Galerie Berggruen)

GONZALEZ. Personnage. Encre de Chine et aquarelle.

GONZALEZ

Gonzalez est avant tout un homme qui fait avec du fer des figures. Les siennes ne se détachent pas d'un bloc, elles forment un bloc aérien composé de pièces visibles et de parties sous-entendues. Le fer ne se modèle ni ne se pétrit; il se soude. Par là, il impose un art décharné, sec, linéaire, où tout est rythmes, tensions, torsions, angles et courbes, découpes et dont la matière est moins le fer que le vide qu'il suggère et à qui il sert de support et d'ossature. L'œuvre n'est plus une forme enfermant un espace clos. C'est un espace, un système d'espaces innervés de formes qui les fractionnent et qui sont eux-mêmes formes.
Gonzalez utilise le vide comme d'autres les volumes compacts et les masses patiemment évidées. Il y plante ses barres rigides qu'il assouplit en arborescences hérissées de crêtes et d'épines. La forme autour d'elles se condense et prend corps. Mais c'est une forme sans matière. Les vides s'articulent avec une rigueur fantasque. La figure réduite à des linéaments, à des axes, à des arcs, à de minces lames déchiquetées se dresse sur sa tige, se cambre, se cabre, se brise.
Ces écorchés de métal, ces idoles abstraites couvertes d'une patine austère se retrouvent dans les dessins rehaussés d'aquarelle qui sont encore des projets de sculptures. Lorsque le fer et les moyens de souder lui manquèrent, Gonzalez ne pouvant plus forger, dessina.
Ce sont les mêmes créatures ambiguës et inquiétantes mais parées ici de toutes les nuances de gris, d'ocre ou de rose et d'on ne sait quelle grâce féroce — hommes-cactus, personnages virulents, hoplites arc-boutés sur des serres, femmes à la chevelure de comète, dont la main ouverte en étoile élève le miroir qui leur tient lieu de visage. Tous ces êtres miment le geste et l'attitude de l'homme. Pourtant ils n'ont rien d'humain. Ils semblent les masques de quelque diabolique incarnation d'une force aveugle, des instruments mécaniques montés avec un humour acéré. On ne peut devant eux s'empêcher de penser à des visions d'un autre monde, à demi rêvé, à demi pressenti peut-être.

(Galerie Berggruen)

PIERRE VOLBOUDT.