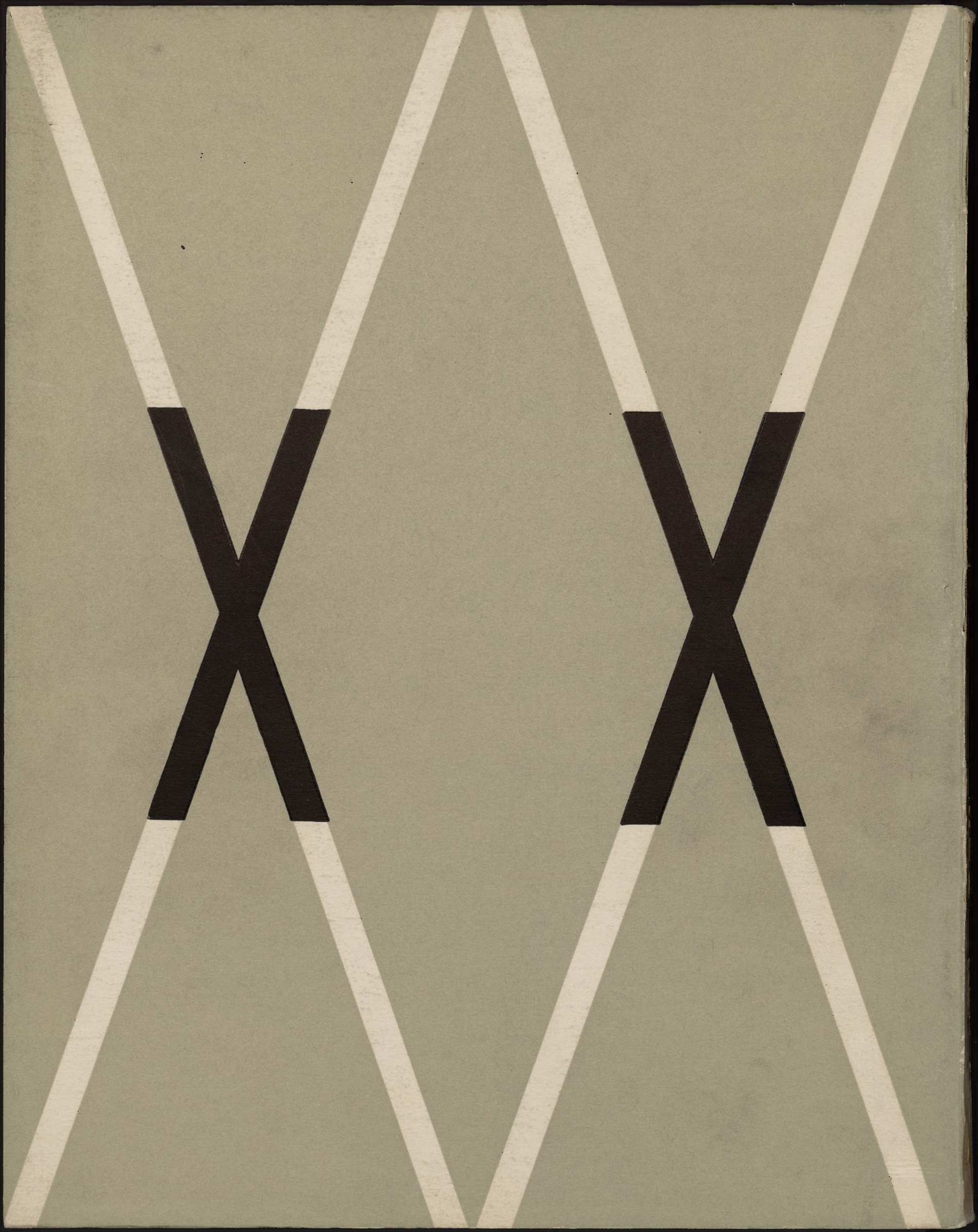


XX^e siècle Nouvelle série - XXI^e Année - N° 12 Mai-Juin 1959

Cahiers d'Art bi-annuels publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

PSYCHOLOGIE DE LA TECHNIQUE

ART DE LA TECHNIQUE OU TECHNIQUE DE L'ART par Pierre Volboudt 3

LA SCIENCE TUE LA POÉSIE par A. Pevsner 13

JACQUES VILLON : DE LA PYRAMIDE AU CARRÉ par Yvon Taillandier 17

PEINTURE ET FILM par Hans Richter 25

HARTUNG ET L'URGENCE DE PEINDRE par Dominique Aubier 29

L'AVENTURE DRAMATIQUE DE DE STAËL par Marcel Brion 35

LA TECHNIQUE DE POLIAKOFF par F. Meyer 41

LES TAPISSERIES GRAVÉES DE ADAM par Pierre Volboudt 47

BURRI, LA FERRAILLE ET LA FLEUR par André Pieyre de Mandiargues 51

CÉSAR : IL NE FAUT PAS SE PLIER A LA TECHNIQUE par Yvon Taillandier 57

LA VASE DES MARES par B. Dufour 62

TOBEY ET LA RONDEUR PARFAITE par Dore Ashton 66

LES MODULATIONS PLASTIQUES D'ÉTIENNE HAJDU par C. Giedion-Welcker 70

FONTANA L'INNOVATEUR par Pierre Guéguen 75

VITRAUX D'ESTÈVE par Jean Grenier 78

CHRONIQUES DU JOUR. *La peinture américaine* (San Lazzaro). *Reliefs de De Giorgi* (G. Carandente). *Bertholle* (Denys Chevalier). *Dessins de Germain* (Jean Grenier). *Gillet trait pour trait* (par ses camarades). *Dorothea Tanning : de l'obsession au ravissement* (Alain Bosquet). *Bona* (A. Miguel). *Sonia Delaunay en Allemagne* (Guy Weelen).

CE NUMÉRO COMPORTE 120 REPRODUCTIONS EN NOIR NEUF QUADRICHROMIES (Pollock, Villon, Hartung, de Staël, Poliakoff, Burri, Dufour, Sonia Delaunay)

DEUX LITHOGRAPHIES ORIGINALES EN COULEURS par Jacques Villon et Hans Hartung

TROIS POCHOIRS : Tobey, de Staël, Fontana

UN DESSIN EN FAC-SIMILÉ : Pevsner

DIRECTION : 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6^e.

Paraît deux fois par an :
Abonnement pour 1959 : 5.800 fr. Étranger : 13 dollars
PRIX DE CE N° DOUBLE : 3.000 FR.

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE :
F. HAZAN, 35, RUE DE SEINE, PARIS.

ALLEMAGNE
DOCUMENTE VERLAG WEINGARTENSTRASSE 8
OFFENBURG
Abonnement 1959 : 58 D.M.
PREIS DER DOPPELNUMMER 30 D.M.

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

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

PAYS-BAS
L. J. C. BOUCHER, NOORDEINDE 39A
LA HAYE

SUÈDE
CHARLES PORTIN, BASTUGATAN 40
STOCKHOLM SÖ

SUISSE
FOMA S. A. 7 AVENUE J. J. MERCIER
LAUSANNE

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

Le prochain numéro de « XX^e Siècle » paraîtra en Décembre 1959

La Technique est comme la langue d'Esope, capable du pire et du meilleur. Elle est la condition de l'art ; elle peut aussi en être la perte. Par elle, l'œuvre se fait, devient la forme achevée ou bien se réduit à son simulacre, à une sorte de mécanique de parties plus ou moins habilement montées, mais à qui manque l'esprit.

L'art est, avant tout, une volonté d'expression qui s'est trouvée, imposée, fortifiée, à travers toutes sortes d'intentions, de rencontres fortuites, de calculs, d'impulsions, de choix et de refus. C'est de la somme de ces difficultés qui l'ont peu à peu constituée que l'œuvre se dégage et naît. Elle en dépend autant qu'elle leur commande. Une Psychologie de la Technique suppose l'approche possible de ce qui est le plus caché dans l'acte créateur. Au moyen de ce qui en subsiste dans l'œuvre faite, on devine quelque chose de l'œuvre se faisant. On touche, on croit toucher aux secrets de l'auteur, à son secret le plus essentiel. Mais peut-on se flatter de connaître ce que lui-même n'entrevoit qu'à la faveur d'un regard récapitulatif mesurant les déviations de la ligne qu'il s'est tracée, qu'il a suivie peut-être sans le savoir, démêlée de tous les fils avec lesquels elle se confondait et dont ce qui est sorti de ses mains marque les écarts, les efforts faits pour la ressaisir et la rattacher à son commencement ?

En consacrant un numéro aux aspects différents de la Technique, XX^e Siècle *n'a l'intention que de poser certains problèmes, non de les résoudre. Il ne s'agit que de montrer quelles solutions leur ont été données dans les domaines de plus en plus variés, de plus en plus solidaires de l'art d'aujourd'hui. Peintres, sculpteurs, graveurs, chacun selon son orientation particulière, le sens de ses recherches, ses audaces, témoignent de la diversité, de la relativité des rapports qui peuvent exister entre l'idée et la matière, la réflexion active et la matière passive, entre le calcul et l'accident. La malléabilité du donné libère l'artiste. Elle étend ses pouvoirs. Non sans danger. Car elle les restreint aussi.*

Source d'inspiration, la technique tend à prendre le pas sur l'invention. D'invention de moyens et de ressources, elle devient moyen d'invention. La création lui doit des réussites surprenantes, de périlleux tours de force, tous les abus de la facilité. Réduite à cette version appauvrie d'aspects imprévus de la matière, l'œuvre n'a plus rien de commun avec cette image du monde que l'artiste, parce qu'il la portait en soi, imposait au monde. Aujourd'hui, il la reçoit, non de ce qui l'entoure, mais de ce qu'il touche ; il la trouve par hasard, il la ramasse n'importe où et en fait son butin. Il y voit, il veut y faire voir, au nom d'on ne sait quel ésotérisme, une révélation. Jusque dans les formes les plus raffinées de ces produits de l'art élaborés grâce à l'emploi des procédés les plus modernes, ou les plus primitifs, c'est toujours la matière qui domine. Elle s'étale, elle parle, elle rugit ou bégaie ; elle est froide, insensible ou tordue comme une scorie arrachée au feu. L'artiste n'est plus que le manœuvre de l'élémentaire, le metteur en scène de l'improvisé, le scribe des injonctions du hasard, le mime de l'inopiné ou son provocateur. Ce n'est plus le magicien qui, par l'effort combiné de sa volonté et des puissances qu'il se soumettait, projetait hors de soi ses édifices de visions ; c'est une manière de faux sorcier, victime de ce qu'il a déchaîné et qui se pare de son impuissance. A l'art succède l'artifice. Mais l'artifice ne dure que le temps de servir les desseins de l'art et tourne, par ses excès même, à son profit.

XX^e SIÈCLE.

TOBEY. Couverture pour le n° 12 de XX^e Siècle.

PRINTED IN FRANCE
IMPRIMERIE UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS
POCHOIRS DE DANIEL JACOMET
LITHOGRAPHIES DE FERNAND MOURLOT

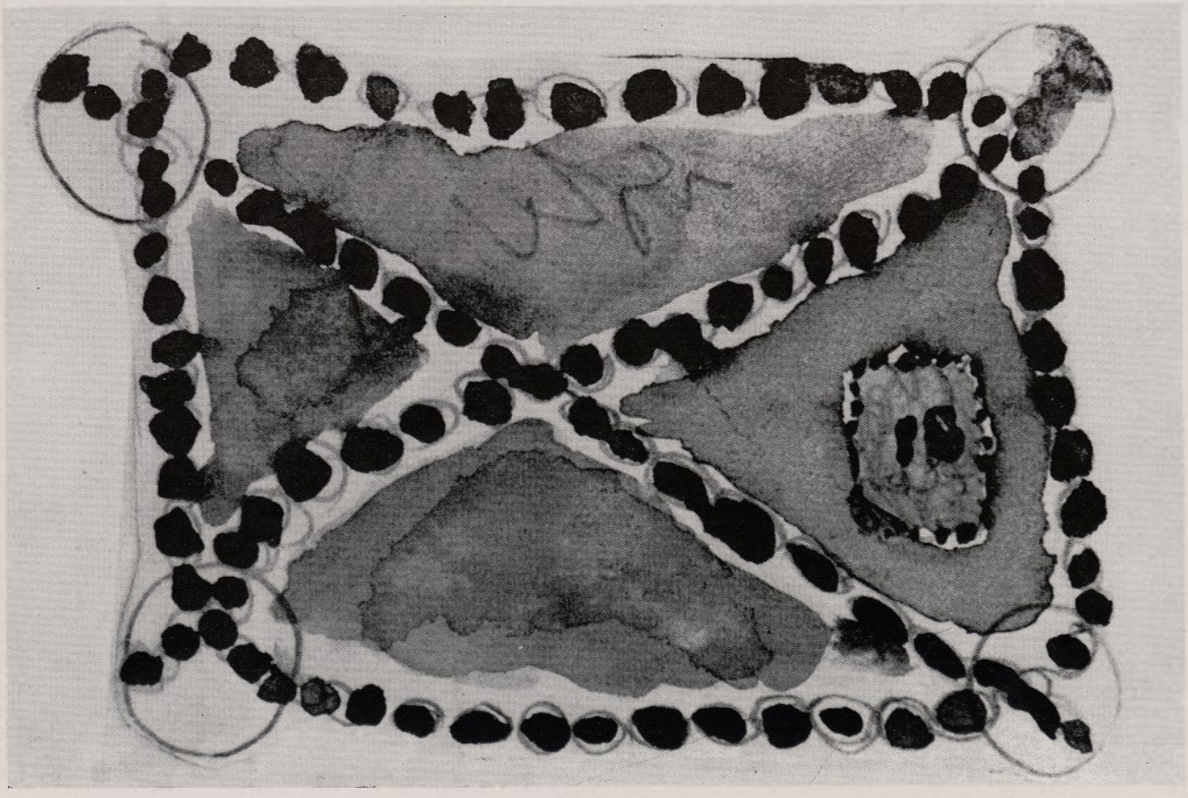
Art de la technique ou technique de l'Art

par Pierre Volboudt

Il n'y a pas de terme d'un usage plus fréquent dans les arts ni doté de sens plus précis et plus vagues, de plus étendu par sa portée, de plus limité par l'emploi qu'on en fait, de plus commode par ce qu'il sous-entend, que celui de *technique*. Il sert à tout, il résume tout. Parler d'un artiste sans faire à son propos quelque allusion à sa technique, n'est pas sérieux. Le vocable fait impression; il confère un air d'autorité par on ne sait quel relent d'atelier, un parfum de peinture et de glaise. Muni de cette clé, de ce passe-partout, on accède au cœur de l'arcane de la création. Mais ce ne sont souvent que de fausses portes qui n'ouvrent que sur le vide. Tout ce qu'on invoque sans le préciser n'est que jonglerie. Les recettes, les secrets de fabrication de l'artiste ne regardent que lui. Lui seul les pratique et peut en parler. Il manie, apprivoise ses matières; il les mène à sa manière. Mais de quelle manière ? Ici interviennent le rythme de l'œuvre, sa croissance, l'agencement de ses parties entre elles, de ses thèmes entre eux, tout le système caché qui commande à son développement. Si elle consent à ne pas se payer de mots, la « littérature » peut en rendre quelque chose par des équivalences, une approche verbale prudente, parce qu'elle s'en tient modestement à ce qui est du ressort exclusif de l'esprit. Il faut donc partir du mot et de sa définition. Ce n'est que commencer par le commencement.

Pour les uns, la technique n'est qu'une fonction subalterne, quoique nécessaire et inséparable de toute création de quelque ordre qu'elle soit. Pour d'autres, elle en est l'essence même. Soit qu'on la confonde avec le métier qui est la possession, quelquefois l'abus des ressources, des procédés, des automatismes appris, des réflexes, de tout l'inné, de tout l'acquis de celui qui fait, soit qu'on l'identifie à une sorte d'inspiration de la main, on lui attribue toutes sortes de valeurs, les mérites, les vertus les

PAUL KLEE. La lettre. 6 × 8,5 cm. C'est la première aquarelle de Klee à l'âge de 10 ans.



TOBEY. Couverture pour le n° 12 de XX^e Siècle.

La Technique est comme la langue d'Esope, capable du pire et du meilleur. Elle est la condition de l'art ; elle peut aussi en être la perte. Par elle, l'œuvre se fait, devient la forme achevée ou bien se réduit à son simulacre, à une sorte de mécanique de parties plus ou moins habilement montées, mais à qui manque l'esprit.

L'art est, avant tout, une volonté d'expression qui s'est trouvée, imposée, fortifiée, à travers toutes sortes d'intentions, de rencontres fortuites, de calculs, d'impulsions, de choix et de refus. C'est de la somme de ces difficultés qui l'ont peu à peu constituée que l'œuvre se dégage et naît. Elle en dépend autant qu'elle leur commande. Une Psychologie de la Technique suppose l'approche possible de ce qui est le plus caché dans l'acte créateur. Au moyen de ce qui en subsiste dans l'œuvre faite, on devine quelque chose de l'œuvre se faisant. On touche, on croit toucher aux secrets de l'auteur, à son secret le plus essentiel. Mais peut-on se flatter de connaître ce que lui-même n'entrevoit qu'à la faveur d'un regard récapitulatif mesurant les déviations de la ligne qu'il s'est tracée, qu'il a suivie peut-être sans le savoir, démêlée de tous les fils avec lesquels elle se confondait et dont ce qui est sorti de ses mains marque les écarts, les efforts faits pour la ressaisir et la rattacher à son commencement ?

En consacrant un numéro aux aspects différents de la Technique, XX^e Siècle *n'a l'intention que de poser certains problèmes, non de les résoudre. Il ne s'agit que de montrer quelles solutions leur ont été données dans les domaines de plus en plus variés, de plus en plus solidaires de l'art d'aujourd'hui. Peintres, sculpteurs, graveurs, chacun selon son orientation particulière, le sens de ses recherches, ses audaces, témoignent de la diversité, de la relativité des rapports qui peuvent exister entre l'idée et la matière, la réflexion active et la matière passive, entre le calcul et l'accident. La malléabilité du donné libère l'artiste. Elle étend ses pouvoirs. Non sans danger. Car elle les restreint aussi.*

Source d'inspiration, la technique tend à prendre le pas sur l'invention. D'invention de moyens et de ressources, elle devient moyen d'invention. La création lui doit des réussites surprenantes, de périlleux tours de force, tous les abus de la facilité. Réduite à cette version appauvrie d'aspects imprévus de la matière, l'œuvre n'a plus rien de commun avec cette image du monde que l'artiste, parce qu'il la portait en soi, imposait au monde. Aujourd'hui, il la reçoit, non de ce qui l'entoure, mais de ce qu'il touche ; il la trouve par hasard, il la ramasse n'importe où et en fait son butin. Il y voit, il veut y faire voir, au nom d'on ne sait quel ésotérisme, une révélation. Jusque dans les formes les plus raffinées de ces produits de l'art élaborés grâce à l'emploi des procédés les plus modernes, ou les plus primitifs, c'est toujours la matière qui domine. Elle s'étale, elle parle, elle rugit ou bégaie ; elle est froide, insensible ou tordue comme une scorie arrachée au feu. L'artiste n'est plus que le manœuvre de l'élémentaire, le metteur en scène de l'improvisé, le scribe des injonctions du hasard, le mime de l'inopiné ou son provocateur. Ce n'est plus le magicien qui, par l'effort combiné de sa volonté et des puissances qu'il se soumettait, projetait hors de soi ses édifices de visions ; c'est une manière de faux sorcier, victime de ce qu'il a déchaîné et qui se pare de son impuissance. A l'art succède l'artifice. Mais l'artifice ne dure que le temps de servir les desseins de l'art et tourne, par ses excès même, à son profit.

XX^e SIÈCLE.

PRINTED IN FRANCE
IMPRIMERIE UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS
POCHOIRS DE DANIEL JACOMET
LITHOGRAPHIES DE FERNAND MOURLOT

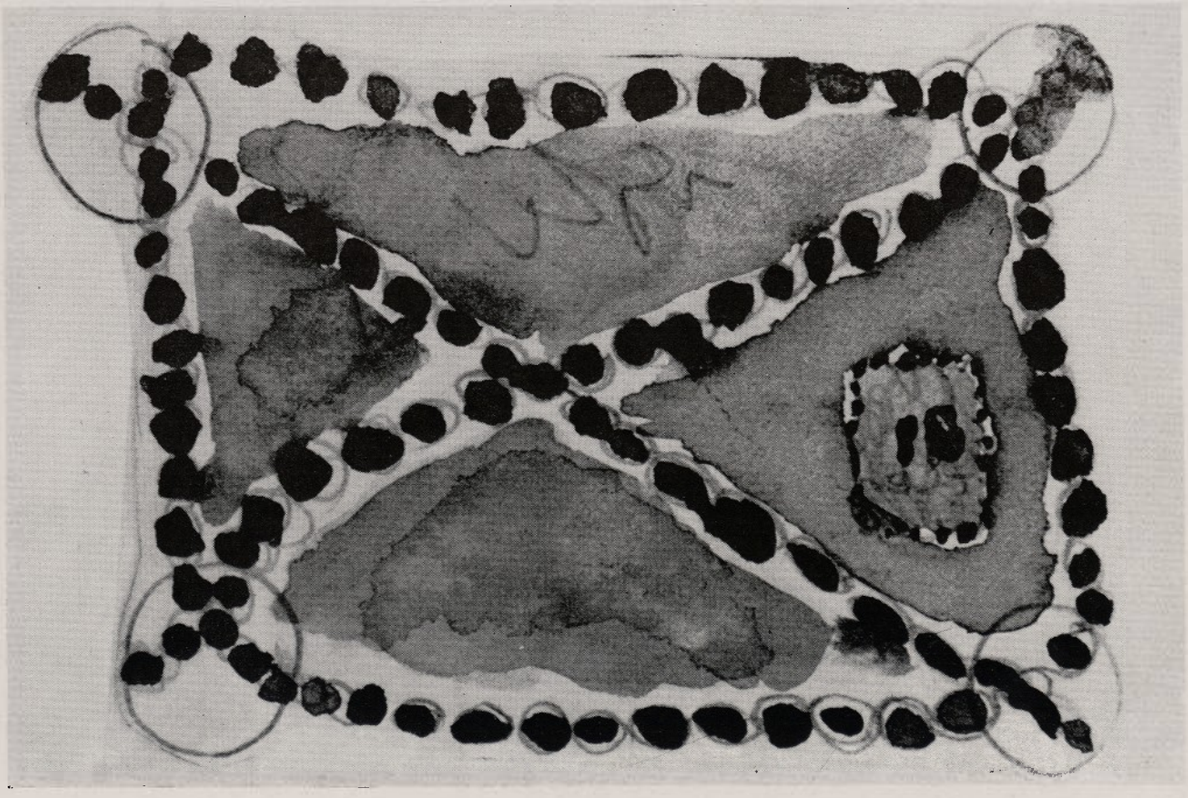
Art de la technique ou technique de l'Art

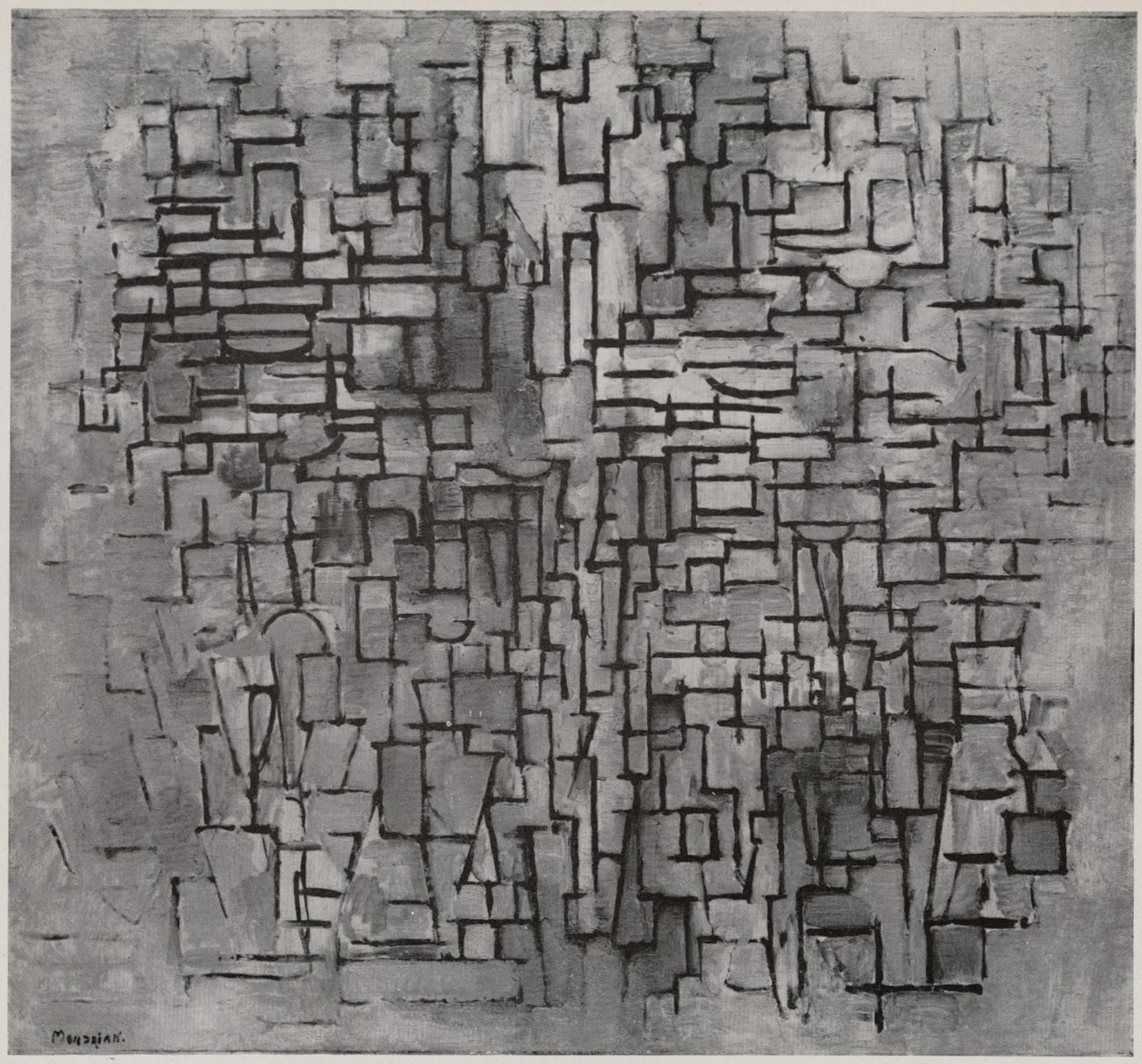
par Pierre Volboudt

Il n'y a pas de terme d'un usage plus fréquent dans les arts ni doté de sens plus précis et plus vagues, de plus étendu par sa portée, de plus limité par l'emploi qu'on en fait, de plus commode par ce qu'il sous-entend, que celui de *technique*. Il sert à tout, il résume tout. Parler d'un artiste sans faire à son propos quelque allusion à sa technique, n'est pas sérieux. Le vocable fait impression; il confère un air d'autorité par on ne sait quel relent d'atelier, un parfum de peinture et de glaise. Muni de cette clé, de ce passe-partout, on accède au cœur de l'arcane de la création. Mais ce ne sont souvent que de fausses portes qui n'ouvrent que sur le vide. Tout ce qu'on invoque sans le préciser n'est que jonglerie. Les recettes, les secrets de fabrication de l'artiste ne regardent que lui. Lui seul les pratique et peut en parler. Il manie, apprivoise ses matières; il les mène à sa manière. Mais de quelle manière ? Ici interviennent le rythme de l'œuvre, sa croissance, l'agencement de ses parties entre elles, de ses thèmes entre eux, tout le système caché qui commande à son développement. Si elle consent à ne pas se payer de mots, la « littérature » peut en rendre quelque chose par des équivalences, une approche verbale prudente, parce qu'elle s'en tient modestement à ce qui est du ressort exclusif de l'esprit. Il faut donc partir du mot et de sa définition. Ce n'est que commencer par le commencement.

Pour les uns, la technique n'est qu'une fonction subalterne, quoique nécessaire et inséparable de toute création de quelque ordre qu'elle soit. Pour d'autres, elle en est l'essence même. Soit qu'on la confonde avec le métier qui est la possession, quelquefois l'abus des ressources, des procédés, des automatismes appris, des réflexes, de tout l'inné, de tout l'acquis de celui qui fait, soit qu'on l'identifie à une sorte d'inspiration de la main, on lui attribue toutes sortes de valeurs, les mérites, les vertus les

PAUL KLEE. La lettre. 6 × 8,5 cm. C'est la première aquarelle de Klee à l'âge de 10 ans.





PIET MONDRIAN. Composition 7. 1913. Huile (The Salomon R. Guggenheim Museum, N.Y.)

plus rares, des réussites et des dangers, par excès ou par défaut.

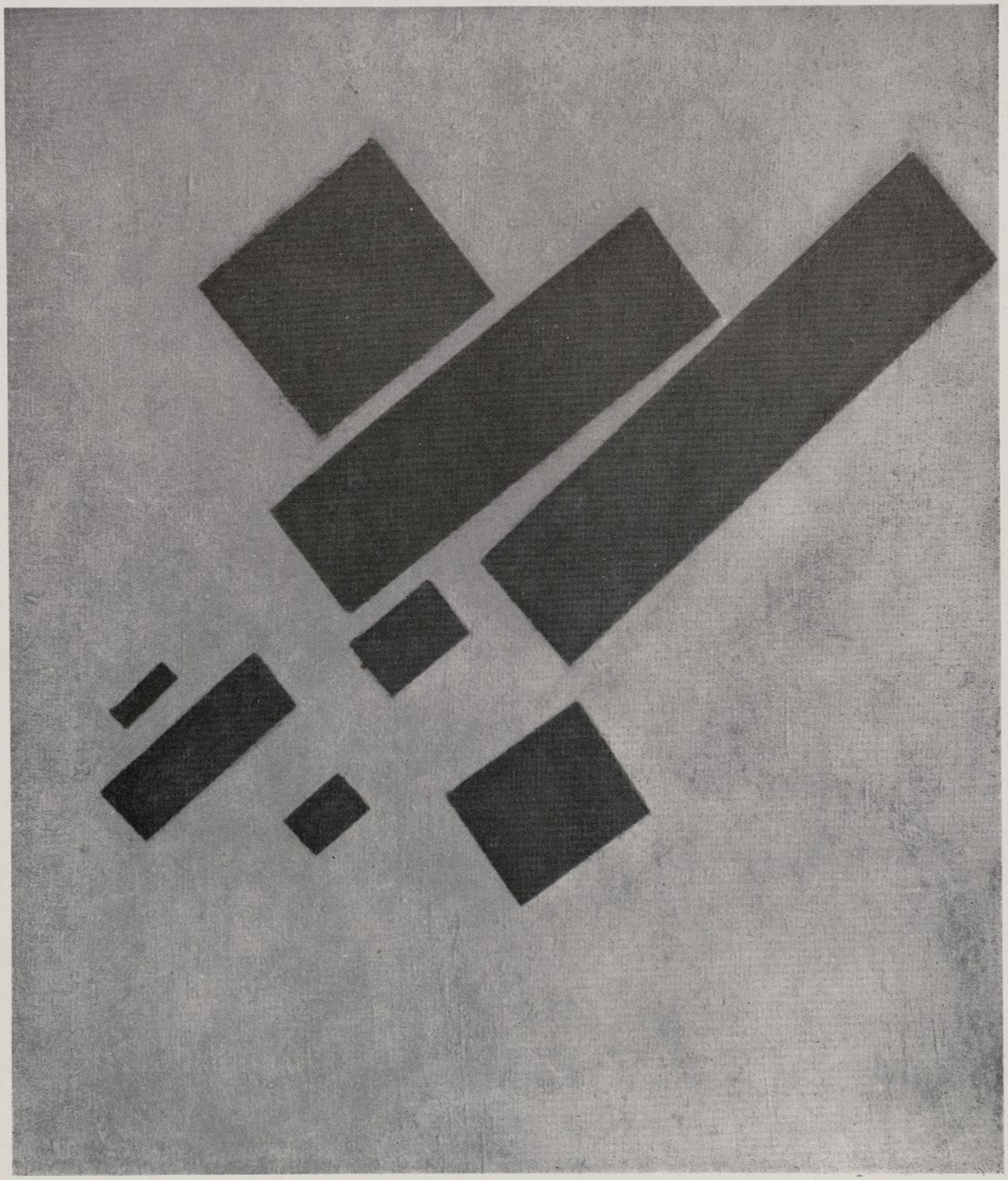
Dans un monde profondément transformé par ses inventions et ses interventions, l'emprise de l'homme a accru ses pouvoirs de tous ceux de la matière qu'il s'est soumise. De nouveaux modes d'agir, de sentir et de penser l'ont amené à créer des formes conçues en fonction de ce qu'il peut. Un certain parallélisme était inévitable entre l'évolution mécanique et l'évolution esthétique. Sans aller jusqu'à prétendre, avec ceux qui soutiennent « le caractère fonctionnel de la fonction plastique », que la *logique de la machine* détermine les formes actuelles de l'art, il faut admettre que la création doit d'être ce qu'elle est devenue au progrès de la science et de ses applications pratiques. La technique, cette entité toute-puissante, et d'ailleurs vague comme toutes les divinités, règne. Elle impose son empreinte, sa marque de fabrique, à tous les objets d'une civilisation qui se targue volontiers d'être technicienne. Mais à côté des œuvres de la machine, les produits de l'esprit, tous ceux dans lesquels la raison n'entre qu'à titre de correctif ou de puissance d'altération du donné n'en relèveront jamais directement ou indirectement. Ils sont d'une autre essence. Ils appartiennent à un autre ordre. Matière, soit, mais infusée d'immatériel.

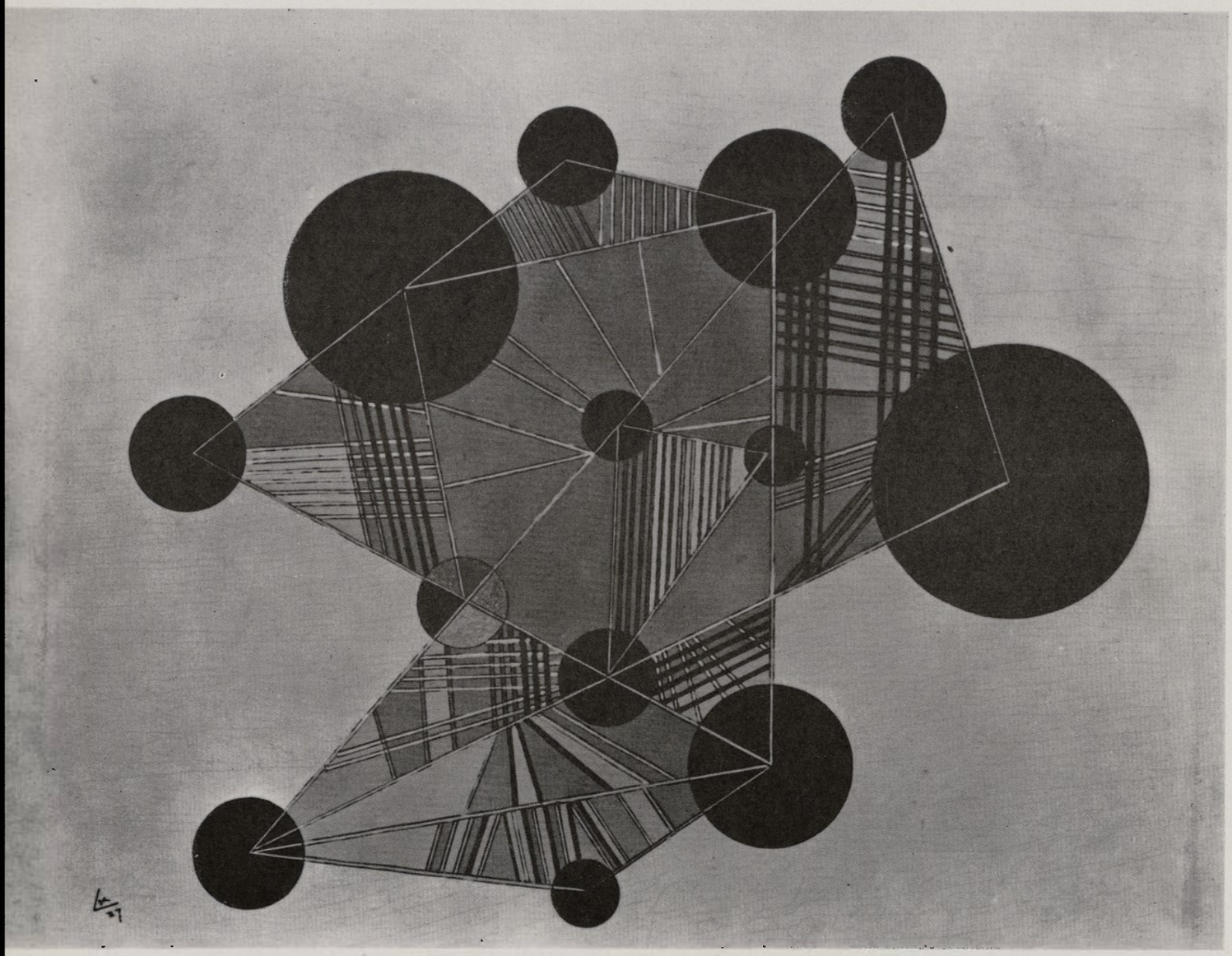
A mesure que les moyens de production se multiplie et mettent à la disposition des arts des ressources nouvelles, la notion d'œuvre s'étend. Ce n'est plus nécessairement le bloc que l'on creuse, que l'on taille, que l'on construit par l'adjonction de ses éléments qui est l'œuvre; non plus que l'image émanée des profondeurs d'un glacis et qui vient se réfléchir à la surface. Elle tend à se confondre avec la matière dont elle est faite; elle s'identifie avec

n'importe lequel des états du matériau brut, depuis la pâte ou la barre, le ruban indéfini de métal, le mélange industriel des couleurs. Quoique les exemples n'en soient pas rares, l'œuvre ne saurait se limiter à un stade aussi sommaire. Peu à peu, elle prend corps, devient acte, figure de l'image ou de l'idée entrevues et qui se fraie son chemin d'essai en essai, sceau enfin du créateur sur sa chose.

La série des opérations qui y conduisent relève également de la technique. Mais le terme ici revêt une signification tout autre, à la fois plus restreinte

CASIMIR MALEWICZ. Composition suprématiste. 1915 ? (Photo Orto)





KANDINSKY. Composition. 1927 (The Salomon R. Guggenheim Museum, N.Y.)

et plus étendue, chargée d'une foule d'intentions, de décisions, d'effets immédiats, d'expériences, de retouches qui concourent à faire de l'œuvre le nœud de forces adverses dirigées, les unes par la main et les résistances qu'elle rencontre, déviées par le contact; les autres, par une volonté lucide, et toujours quelque exigence obscure.

Cette technique relative à chacun des arts en particulier s'approche, au point de se confondre parfois avec lui, du secret de l'artiste aux prises avec la matière qu'il a choisie, qu'il sollicite de mille manières et n'abandonne que réduite à sa merci.

On pourrait la définir comme un combinatoire d'actes, de réflexes et de choix, de procédés et d'impulsions qui se rencontrent et se condensent sur une matière et se fondent, en lui faisant subir leurs conditions, dans l'acte complexe et singulier de créer.

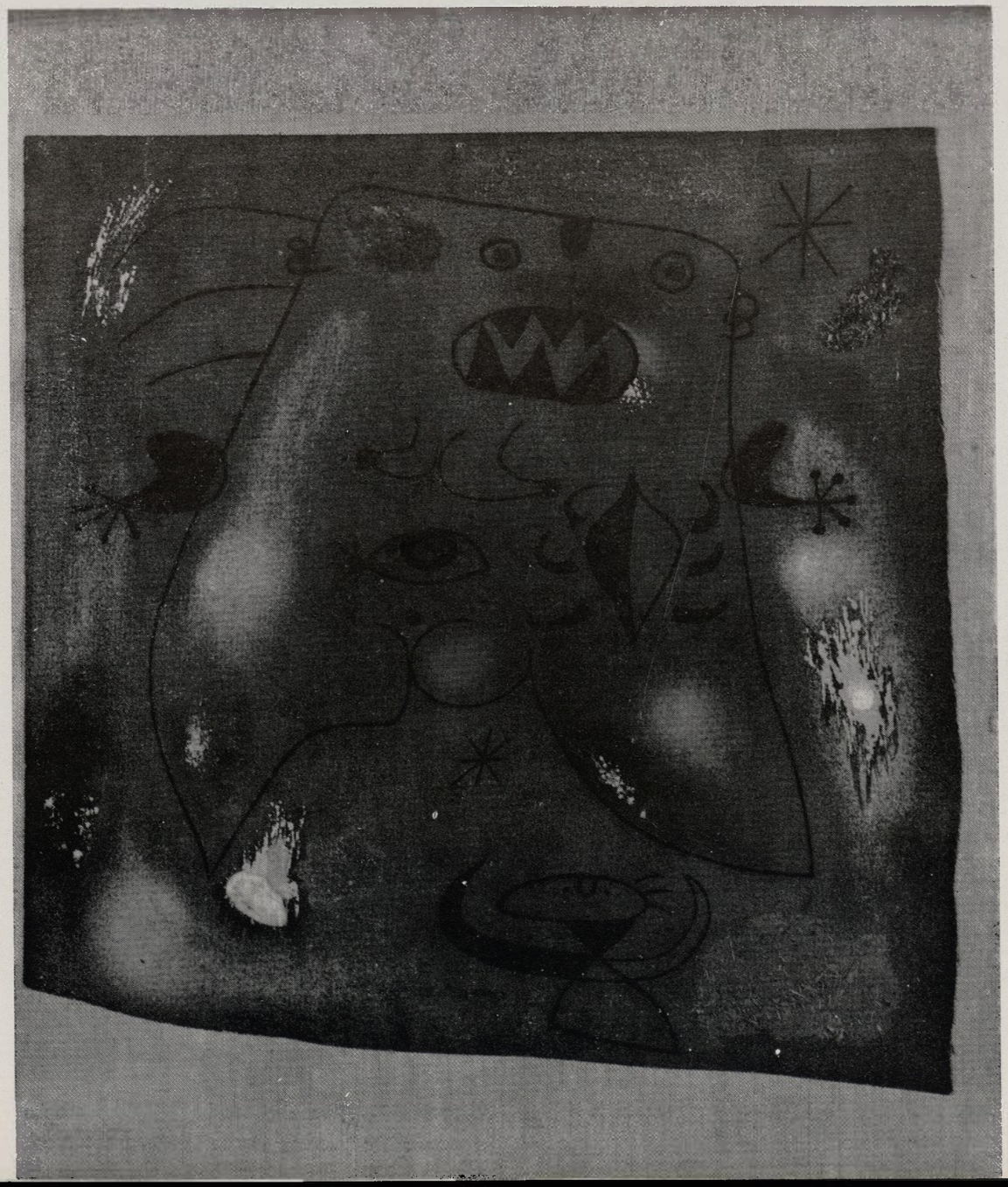
Depuis que d'une pointe de silex ou de la paume appliquée à une paroi, l'homme a tenté de saisir une image de ce qu'il voyait et de la fixer, de donner à ce qui n'avait d'existence qu'imaginaire une apparence de réalité, la technique, aussi rudimentaire qu'on la puisse concevoir, a été la base, l'instrument de l'art. Il faut convenir que leurs frontières sont indécises. Le moyen et l'intention se pénètrent et s'échangent au point d'alterner, d'agir parfois simultanément.

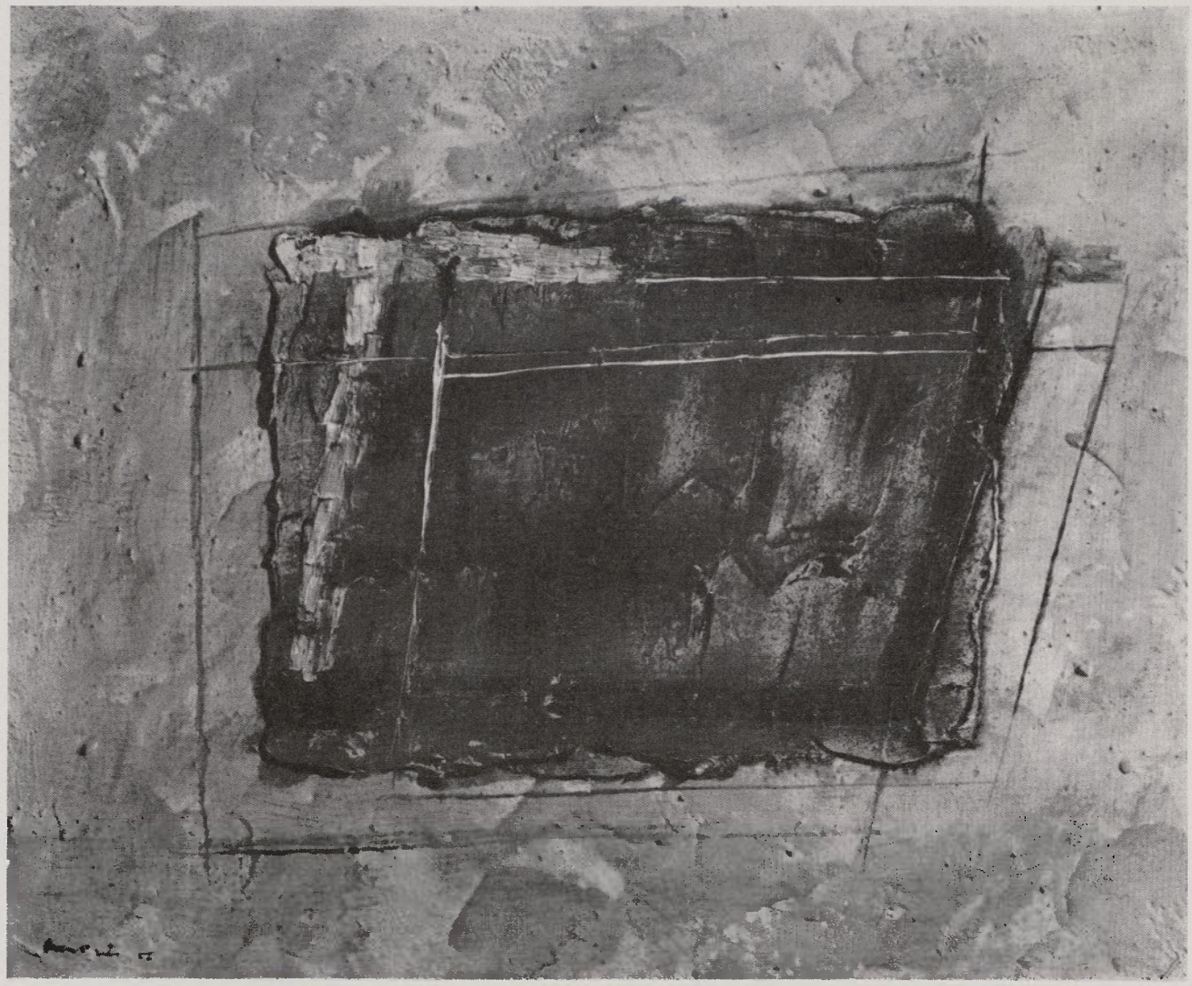
Essentiellement relative et muable, perfectible, provisoire, la technique a changé selon les époques, les progrès matériels, les méthodes et les matériaux, les inventions et les modes, les individus, leurs intentions, presque avec chaque œuvre et chaque moment de l'œuvre. Elle s'est renouvelée et perfectionnée, étendant sans cesse le champ de l'action créatrice, en ouvrant de nouveaux, donnant à l'artiste les moyens dont il rêve, plus souples, plus précis, plus intenses, plus raffinés. Il faudrait, pour en parler comme il convient, passer en revue non

seulement toutes les formes d'art mais les caractères de chaque discipline artistique, les manières de chaque artiste, ses procédés, ses errements, ses erreurs. Le détail en serait infini. Technique, ici, peut se dire de la manière de traiter ce qui sera, au terme de longues approches, l'œuvre. Elle se perfectionne en fonction de la matière et de ses propriétés, de leur liaison avec cette création à l'état naissant. Rien n'est fait pour être objet de l'art. Tout peut le devenir. C'est l'artiste seul qui en décide. Mais son acte est, jusqu'à son accomplissement, traversé de forces passives qui le contrarient, l'orientent dans un sens oblique et imprévisible. Il lui faut changer de difficulté, changer d'outil, changer d'heure. Il innove pour se retrouver autre, revient pour aller au-delà. Il multiplie les tentatives, modifie les conditions qu'il s'était prescrites ou qu'il avait été conduit à faire siennes. Une certaine façon de peindre pose certains problèmes, impose des solutions, suggère des équivalences. De ces développements de l'inattendu, des formes hybrides peuvent naître. Des croisements se produisent par l'effet d'actions secondaires et comme latérales qui s'exercent en retour sur ce qui les a provoquées. Il y aurait un curieux chapitre à écrire sur les techniques parallèles.

« Dans les ténèbres de la matière, écrit Boehme, le coup d'œil se contemple dans l'aigu de sa volonté ». Il peut aussi bien n'y découvrir que le reflet d'une autre volonté, opposée à la sienne, et qui la force à se faire autre pour vaincre et tourner à son avantage cette espèce d'indifférence hostile, ce vouloir passif, cette pesanteur acharnée, et délivrer ce qui est en puissance dans la matière, voir et prévoir ce qui ne s'y trouve que parce qu'il a décidé de l'y trouver De cette alliance inégale et variable d'opérations destinées à faire exister l'inexistant, à attendre l'imprévisible, résulte un conflit d'intensités. Arbitraire contre arbitraire : là où ils se touchent, l'œuvre. Celle-ci est donc le résultat d'une multitude d'actions et de réactions dont

MIRÓ. Femme, oiseau et étoile. 1942 (Coll. Urvater, Bruxelles)





FAUTRIER. La boîte violette. Peinture. 1956 (Coll. Mme Grammont)

chacune est une forme de la technique, qu'il s'agisse du mode d'attaque de la main, de son rythme, de la cadence intérieure qu'ils transmettent et transmuent en touches, en taches, en traits, en traces du pouce ou de l'outil. Il y a une technique de la patience et une de l'impatience, une de la retenue, une de la véhémence, de la fougue que chaque impulsion jette à son but, mais qui se reprend à plusieurs fois pour l'atteindre. Une du staccato, une de l'approche insidieuse et enveloppante qui circonvient ce qui s'offre. Tel laisse l'œuvre se faire par une lente maturation, des reprises, des attentes, une attention passionnée. Tel autre saisit l'instant, sa proie, et la ravit. Si la technique est méthode, elle est aussi refus de toute méthode. Elle se réduit alors à une soumission aux réticences, aux résistances, aux caprices, aux hasards et aux suggestions de l'inertie.

Traditionnellement, l'artiste a soumis une inspiration d'origine tout extérieure à la nécessité interne qui commandait aux moyens de son art. C'est de l'intérieur, aujourd'hui, qu'il tire cette inspiration. Ces états de la sensibilité, d'autant plus imprécis qu'ils se prétendent plus accordés à quelque force indéfinissable, dérivés d'on ne sait quel flux universel dont ils seraient une espèce de dérivation inconsciente, sont devenus les sujets de prédilection de ceux qui, à travers les matières qu'ils emploient, se sentent reliés à l'élémentaire. La matière alors s'élève au rang d'inspiratrice. L'ordre de la création est renversé. L'artiste met toute sa dignité à se démettre, à se soumettre à ce qu'il a provoqué. Il conduit autant qu'il est conduit. A la limite, il risque de n'être plus qu'un démiurge passif qui suscite des réactions dont il n'est pas toujours le maître, un arrangeur de hasards, le metteur en scène de l'imprévu, en une sorte de commedia dell'arte des couleurs et des formes, spectateur enfin de sa propre création.

La technique tend ainsi à prendre le pas sur la puissance inventive dont elle n'est, par nature, que l'auxiliaire. Servante maîtresse, elle dirige, oriente, entraîne, propose, commande.

Hier encore, niée, tue, masquée, marquée de l'empreinte de l'artiste, transfigurée en ce qu'elle pouvait devenir en cessant d'être ce qu'elle était, la matière mimait une fausse réalité. Elle est devenue cette réalité. De plus en plus diverse, elle s'engendre une foule d'états et d'effets qui valent par eux-mêmes et, à beaucoup, paraissent balancer la valeur esthétique des calculs de l'art, leur dispensant des satisfactions moins accordées à l'humain qu'à la nature

JACKSON POLLOCK. Peinture N° 12, 1952

(Coll. Nelson A. Rockefeller. New-York)

DUBUFFET. Le paysage blond. Peinture. 1952 (Musée de Lyon)

toute brute. Elle s'est faite étrangement surprenante. Comme prise d'une fièvre d'agitation, elle s'approfondit en échanges et en rayonnements. La texture de l'élémentaire n'offre plus qu'un assemblage de transformations. Elle est le siège de mutations et de métamorphoses implicites, de suggestions expressives.

A cette primauté grandissante, et peut-être momentanée, du matériau, la technique perd autant que l'idée même faite matière et rendue visible par elle. L'artiste suit de plus en plus un dessin d'énergie plutôt que son propre dessein. Il prend le parti des choses au lieu de les prendre à partie. A peine est-il question de faire des matériaux fournis par la nature et retouchés par la main et l'industrie de l'homme, une sorte de nature au second degré, de règne supplémentaire, mixte de pensée active, de volonté formelle et de prestiges de l'informe soustrait à son indifférence essentielle. La substance interchangeable des choses se borne à être, non à devenir. La technique, ce savoir faire, veut se passer du savoir; faire suffit. Mais il s'agit, si l'on peut dire, d'un faire tout réceptif. Quant au vouloir, ce troisième terme de la trilogie de la création, il se contente d'être un vouloir négatif. Ne pas excessivement vouloir,

premier commandement de l'artiste en face de son ouvrage.

Par une coïncidence paradoxale, l'époque a vu et voit naître presque autant de techniques qu'elle compte d'artistes. Tant de moyens nouveaux tirés de la matière, des matières créées tout exprès, appropriées à un instinct créateur en quête d'excitants, chasseur d'occasions, porté à conjoindre ce qu'il trouve à ce qu'il ne cherche pas toujours, donnent en même temps à l'artiste des pouvoirs accrus, non plus appliqués à une fin déterminée et conçus en vue de son exécution, mais dérivés de cette exécution même. Celui qui en dispose y trouve des ressources

DE KOONING. Peinture. (Musée d'Art Moderne, New-York)

CONSAGRA. Colloque avec le temps. Sculpture frontale. 77 × 79 cm. 1957. (Gal. de France)

inépuisables, de plus en plus étrangères aux prescriptions d'un « métier » traditionnel. Ce qui procédait de l'inspiration se détermine par la réalisation. La matière choisie ne l'est plus seulement en considération d'un dessein préalable, mais en tant que virtualité, source et ressource, à la fois déterminée et indéterminée. Elle incite l'auteur, peintre ou sculpteur, à jouer de la résistance ou de la ductilité, de la transparence ou du poli, de l'espace devenu élément malléable, incorporé à la substance matérielle de l'œuvre. Cet accroissement presque sans limites du répertoire de leur inspiration, du catalogue de leurs moyens a renouvelé le visage des arts. Par la recherche exaspérée de possibilités inédites, des tentatives expérimentales ont fait de l'œuvre l'instrument de nouveaux rapports entre les différents domaines de la création.

Épaisse ou fluide, impalpable, soufflée en poussière, diluée en nappes, agglomérée en caillots, découpée et superposée en couches géologiques, mélangée de morceaux de réalité crue, la matière peinte tend à perdre ses qualités d'allusion pour en acquérir d'autres qu'elle ne doit qu'à elle seule, toutes spontanées et sans apprêts. Le sable, la chaux, les substances les plus disparates transforment son apparence, sollicitent de l'artiste des effets imprévus. Le jet de la couleur hors des tubes s'étale en graphismes et en paraphes, coagulent en accidents grâce auxquels l'homme rivalise avec la nature. Le retournement du couteau disloque la surface peinte, la hérisse de crêtes de lumière tout autrement que l'étalement de la couche.

De même, la torsion du métal, son effilement, l'éclatement de ses fibres divisent le vide où il s'étire,

y inscrivant la figure de volumes qu'il ne définit et ne délimite que par leur image d'absence. Au lieu de la fonte du bloc d'une seule coulée dans l'âme de la forme creuse, la soudure, le brasage juxtaposent et ajustent des fragments articulés au gré de leurs combinaisons, et disposés en arrangements dont le terme incertain varie à mesure que leur somme s'accroît. Le décor de parois lisses de verre et de carcasses d'acier appelle la présence de ces êtres abstraits, dépouillés, — arborescences de rythmes simples, fûts flexibles évidés par la lumière qu'ils divisent, à la façon de fuseaux chargés de vides autant que de pleins, tissant leurs trames invisibles de lignes de force entre leurs arêtes intérieures et les lignes de fuite de la perspective qui est au delà.

Déchiquetées, poreuses, amincies en plaques échancrées ou bien transparentes, percées à jour, ces dures entités formelles captent l'espace sous tous ses angles, selon le rayon qui les frappe, prolongent hors de leurs limites apparentes, à travers leurs plans réverbérés, des réseaux entrecroisés de directions et de contacts.

L'art va à des constructions plus adaptées aux moyens dont il dispose qu'à l'idée qui préexiste à leur invention. Il suit les progrès de la Technique, il s'en inspire, s'enrichit de ses découvertes. Peut-être risque-t-il de s'en rapprocher au point de devenir une fonction dérivée, annexe, d'une activité mécanique. Mais tout excès porte avec soi l'excès contraire qui en préserve. La trop grande servitude de la matière a déjà son antidote : la négation de toute technique. L'art oscille entre l'extrême de moyens presque abstraits et les états les plus sommaires d'une réalité prise dans sa substance, et qui n'exprime que soi jusque dans ses débris, dans ses déchets, sous-produits de l'industrie de la nature, matière première de l'accidentel. De ces virtualités confuses, l'artiste s'empare pour en tirer de nouvelles figures. Il n'a plus besoin de les répandre dans les nettes matrices de la forme; il les laisse se disposer d'elles-mêmes en coulées irrégulières, en précipités de hasards. Devant lui, se montrent des visions irréelles, des paysages illogiques tels qu'on en voit dans les veines de la pierre et qui semblent le produit d'une espèce de technique aveugle.

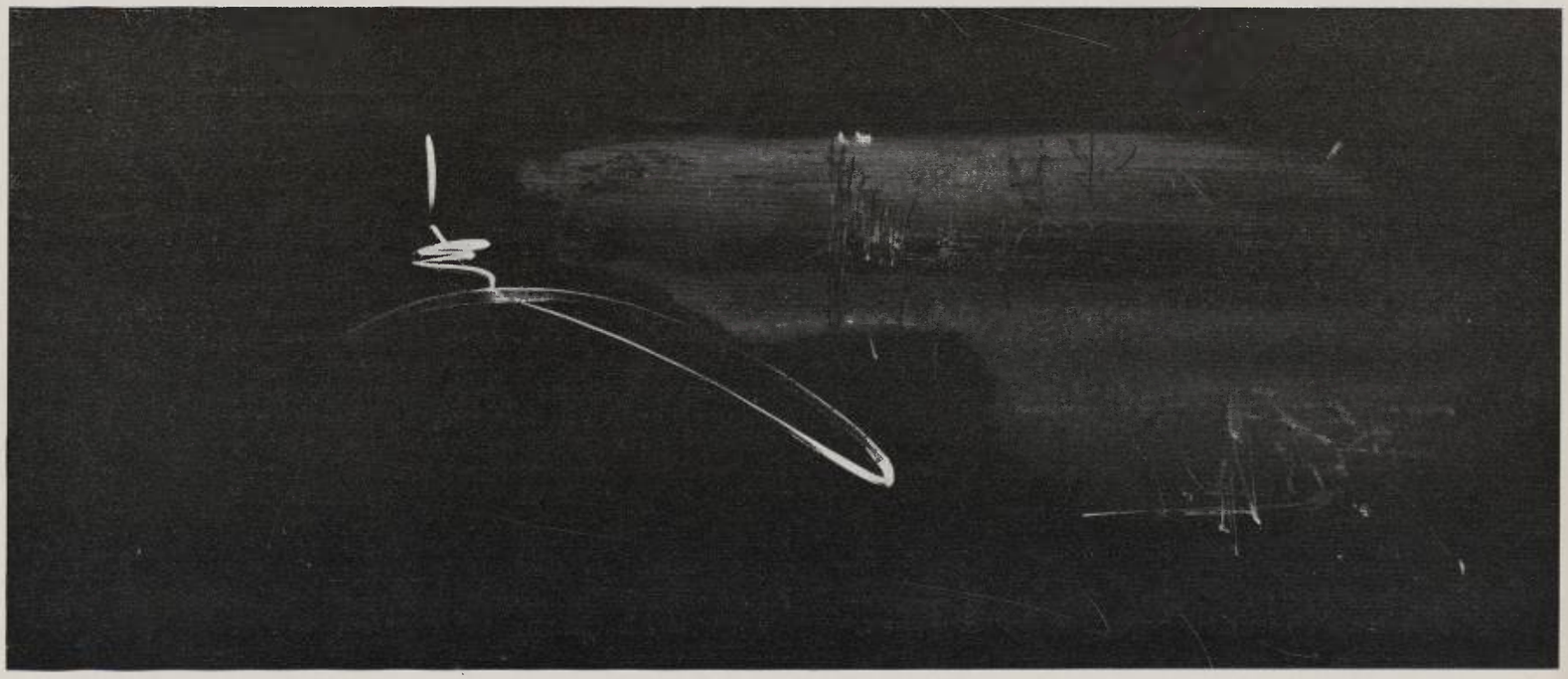
Mais le dérèglement systématique, le donné érigé en impératif ne seraient-ils pas, à leur manière, dans leur aversion pour tout calcul et tout dessein prémédité, une technique ? Technique du spasme et de la transe, de l'inarticulé, de l'éclaboussure, art de la seringue et du chalumeau. On pense, malgré soi, au vieux procédé de l'« encre éclaboussée » des peintres chinois du *tch'an*. Mais, pour eux, la démission de l'intellect constituait une technique spirituelle. Celle de l'*impetus* n'est que le relâchement d'une volonté qui, au lieu de faire, laisse se faire, ou se défaire, ce qu'elle n'a plus, après coup, qu'à constater, à interpréter en œuvres, en simulacres d'œuvres.

Au delà de ces délires de la matière excitée, l'art, en touchant le limon primitif, hanté de vieux rêves de formes qui ne sont plus ou qui ne sont pas encore, en dégagera peut-être d'autres qui restent à inventer.

Œuvre de la main, technique de techniques, chaque art a les siennes qui changent avec le temps, le but, l'inspiration. Elles s'inventent, se conjuguent selon ce qu'on pourrait nommer d'un terme qui définit l'acte même de l'artiste, une tactique de création. L'absurde, l'impur, l'insolite, l'inavoué sont la source d'étranges réussites. L'esprit tire sa pâture de tout. La main le façonne, le forme et le déforme. L'imagination la conduit. L'habileté fait le reste. En art, la fin toujours justifie les moyens.

PIERRE VOLBOUDT.

MATHIEU. Peinture. 1957 (Coll. Wittmann, Bruxelles)



PEVSNER. Dessin 1915. →

La science tue la poésie

par Antoine Pevsner

« *L'espace n'est point une chose donnée parmi d'autres, n'est pas une représentation empirique.* » (Kant)

L'espace est représenté, donné comme une grandeur infinie.

Je ne regarde pas comme légitimes certains modes de raisonnement de ceux qui ont cru que je me suis servi de la géométrie et des mathématiques en construisant mes œuvres.

Je ne me prononcerai pas ici sur la question de savoir si une de mes constructions spatiales porte des éléments géométriques et mathématiques. La discussion s'éterniserait et on tournerait toujours dans le même cercle.

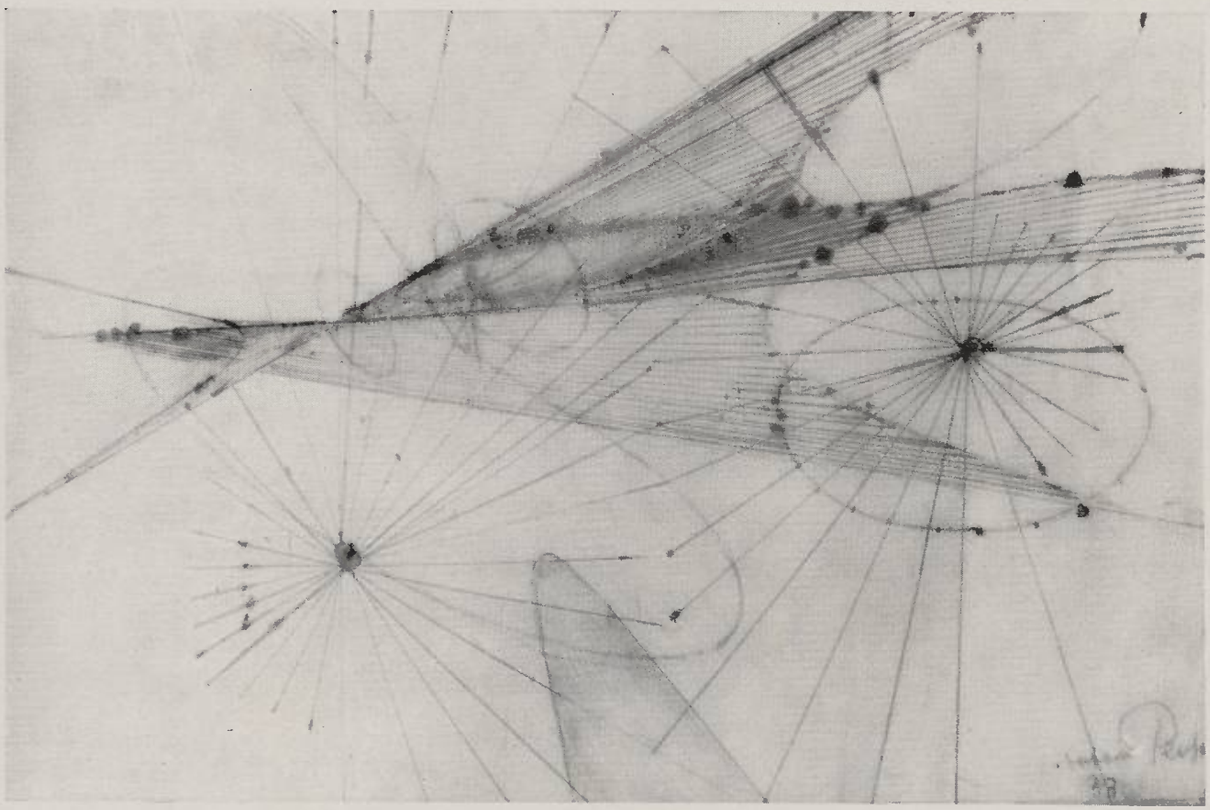
Dans ces discussions, convient-il de répéter une fois de plus mes arguments auxquels je ne pourrai rien changer ? Il me semble préférable de chercher quelle peut être l'origine de cette différence de mentalité qui fait diverger les points de vue. Il serait inadmissible d'éliminer la géométrie pure en tant qu'élément essentiel d'une construction spatiale. La géométrie plane d'Euclide a été utilisée par la Grèce et l'Égypte dans leurs mosaïques ornementales. La sculpture égyptienne a démontré qu'il existe entre l'art plastique le plus pur, l'abstraction et l'esprit géométrique qui se confondent, un rapport avec les tendances parallèles.

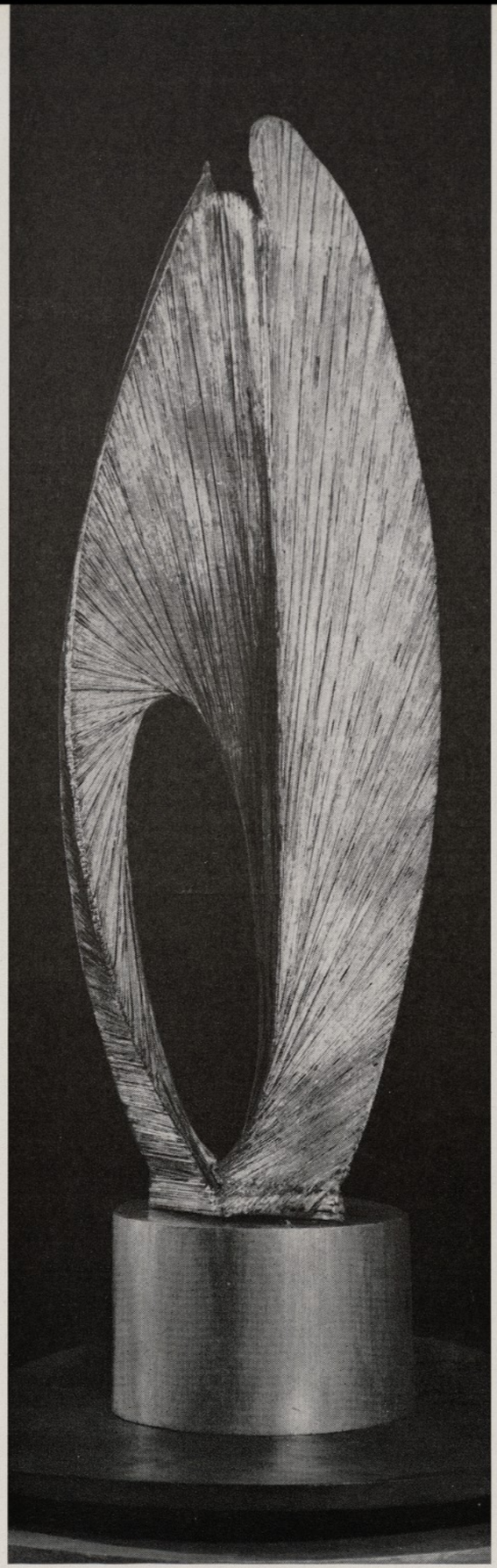
On sait qu'Uccello, Brunelleschi, Verrocchio, Piero Della Francesca dans un amour passionné se lançaient à résoudre des problèmes de géométrie en utilisant la perspective dans leurs tableaux.

La construction spatiale spiritualisée approche de la géométrie humanisée et prend une forme charnelle aboutissant à l'absolu qui émeut, à condition de ne pas observer une rigueur stricte des nombres, car la géométrie est en soi une science plutôt qu'un art. Ce sont les formules géométriques et mathématiques rigoureusement appliquées qui ont conduit certaines tendances picturales et sculpturales à la mort; toutefois, la géométrie pure pourrait être vraiment poésie pure.

La tentative de placer la recherche d'une construc-

PEVSNER. La naissance de l'univers. Dessin. 1933 (Photo Giraudon)





PEVSNER. Le Phénix. (Coll. Claude Bernard)

tion plastique basée sur l'espace et le temps par l'esprit de géométrie plane pourrait être tenue en elle-même pour absurde.

Un théorème doit être vérifié, mais il faut que dans la vérification il ne soit plus question de l'art, sans quoi cette vérification serait impossible.

Un théorème qui ne comporte aucune conclusion véritable a-t-il un sens ? Et quand on apporte à un mathématicien ou à un géomètre une œuvre d'art basée sur un théorème sans leur donner un moyen de le vérifier, ils n'y voient que de la bouillie pour les chats.

J'aurais voulu voir quelqu'un qui aurait assez de temps et de patience et qui serait capable de transformer une de mes œuvres d'art en un théorème. Une recherche d'une telle envergure demeurera à jamais pénible.

Les artistes ne s'entendent pas parce qu'ils ne parlent pas la même langue et les œuvres d'art ne s'apprennent pas.

Les artistes qui cherchent des lois géométriques dans leurs œuvres sans cesse renouvelées par leur origine mathématique ne sont-ils pas condamnés, leurs recherches et leur origine mathématique ne sont-elles pas « une vaine curiosité » et n'ont-ils pas condamné leurs recherches et leurs œuvres au « desséchement » ?

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, on a bien souvent rêvé de créer un art qui ne soit plus l'art du chevalet; au temps du cubisme et du futurisme, les artistes qui se sont inspirés de la géométrie ont choisi des éléments, des objets à représenter par une analyse de la connaissance de la géométrie descriptive et analytique et des phénomènes physiques dans un ensemble de formes plates géométriques dans une poursuite scientifique et mécanique; ils pensaient que c'est à la raison qu'il faut s'adresser et non pas à l'intuition. Leurs tableaux construits ont été parfois brillants, mais éphémères, comme les bulles de savon dont on s'amuse un instant et qui crèvent, car ils ont imposé, par tous les moyens, dans les domaines plastiques, l'uniformité; cela a été la fin, c'est la porte close à tout progrès.

Et d'un autre côté, il y avait des artistes qui pensaient à la géométrie et aux mathématiques. Toute recherche dans l'art dogmatique, tout art de la raison est donc voué d'avance à un échec certain. Les mathématiques et la géométrie ne peuvent donc, à elles seules, être directement employées dans l'art pur.

La science nous met en rapport constant avec la connaissance objective et la raison; mais dans l'art il n'y a pas trace de cette connaissance, d'autant plus que c'est la passion qui inspire l'artiste, c'est l'amour, c'est la poésie pure.

La science nous attache à la matière, elle tue la poésie, car la science est déterministe.

Dans la totalité, les artistes croient aux idées nouvelles qui apparaissent, mais déjà certains commencent à s'échapper du sens commun.

La vie des artistes est une lutte et une dispute continuelles, et parmi eux il y a des rebelles contre la nouvelle aspiration desquels, dans les domaines de recherches plastiques, se dressent des forces aveugles.

Si les artistes jouissent parfois d'une stabilité relative, c'est parce que leurs ancêtres ont beaucoup lutté, et grâce à leur énergie et au fruit de leurs luttes; les rebelles savaient qu'ils étaient les pré-

PEVSNER. Le Phénix. (Galerie Claude Bernard)

curseurs de leur époque et évitaient, de ce fait, de tomber dans une stabilité relative.

Les mathématiciens ne se disputent jamais quand il s'agit de savoir comment on doit démontrer un théorème, mais quand il s'agit de savoir l'authenticité d'une œuvre d'art, l'intuition, l'âme humaine, la force d'entendement sont les seules sources fécondes de compréhension.

Dans mes constructions spatiales qui sont bâties sur le temps et l'espace, dans ces constructions, aucune logique, aucune science ne peut nous fournir l'œuvre. C'est comme dans un espace de Maurice Fréchet : « dont les points ont une nature non définie, dont nous ne savons pas si ce sont des nombres, des courbes, des surfaces, des fonctions, des séries, des ensembles » où la ligne ne se place jamais exactement où la partie précédente pouvait le laisser prévoir; c'est là justement la racine de toutes mes œuvres.

Il n'y a pas de formules dans mes constructions spatiales; la racine d'une équation algébrique ne forme pas la racine de mes constructions. Quand on trouve dans mes œuvres des surfaces développables et des surfaces gauches (qui ne se trouvent jamais dans un même plan), ces surfaces sont utilisées comme moyen plastique et non pas comme la représentation d'une formule algébrique.

Si, dans mes œuvres, il y a des sensations cinétiques c'est parce qu'elles ont des formes, des éléments qui circulent dans tous les sens avec des trajectoires qui pourraient être rectilignes.

Mes œuvres ne sont pas statiques, elles sont susceptibles de déformations; elles ont plusieurs degrés de liberté dans l'espace.

Revenons à mes problèmes de rayonnement de la lumière et de l'ombre, dans mes constructions spatiales.

La lumière arrivant sur un élément déterminé de ma construction est absorbée de façon continue et abritée à l'accumulation de l'énergie spectrale dans une sorte d'enceinte.

Il faut que la construction spatiale capte, pour ainsi dire, les forces lumineuses du spectre et les dirige, dompte dans le bon sens les énergies naturelles de la lumière en les pliant aux besoins de la construction spatiale.

On peut capter la lumière et les ombres, à condition qu'un support métallique le permette, comme les ondes hertziennes qui traversent l'espace atteignent les récepteurs par l'intermédiaire d'antennes.

Je ne vois pas comment on pourrait renoncer aux principes de l'espace et du temps dans mes constructions qui contiennent l'ombre et la lumière, pour les rendre dynamiques.

Il faut que je cherche à éclaircir ce que c'est que les domaines élémentaires d'une construction spatiale.

L'ensemble des vides, des trous et des pleins qui composent une construction n'est pas l'espace tout entier; ce n'est qu'un très grand nombre de parties isolées parsemant l'espace (ils pourraient se composer même d'un nombre de petites courbes séparées les unes des autres), mais ils ne sont capables d'accumuler ni l'ombre ni la lumière.

La surface plane d'Euclide est impénétrable pour la lumière et pour l'ombre; l'espace multiple ne s'obtient qu'en découpant l'espace unique; il faut que la construction même soit profondément enveloppée par l'espace unique.

Je ne dis pas que de petites surfaces planes ou courbes soient une mauvaise chose, je dis qu'elles ne sont pas tout, car elles sont dépendantes de nos instruments de mesure.

La construction avec des surfaces planes simplifiées à deux dimensions n'est pas une construction spatiale.

Certains sculpteurs définissent les volumes parsemés de trous d'un bout à l'autre comme des portions de l'espace, les surfaces planes à deux dimensions comme les frontières des volumes, les lignes comme celles de surface, les points comme celles des lignes; après quoi, ils affirment que les volumes ne sont autre chose que des chaînes continues analogues à celles de l'espace. Or, ce processus est-il capable de nous révéler des changements dans une construction avec les surfaces planes à deux dimensions, courbée ou pliée, ou avec des volumes troués pour aboutir à l'espace infini ? Évidemment non.

Nous ne pouvons précisément l'appliquer qu'en construisant l'architecture appliquée à deux dimensions et ce ne serait plus une construction spatiale, ce serait une construction appliquée à deux dimensions. Quelques architectes s'imaginent qu'ils construisent l'architecture avec une troisième et une quatrième dimensions en imitant des formes du genre sculpture et construction spatiale. D'autres introduisent dans leurs architectures des courbes géométriques copiées telles quelles dans la géométrie analytique.

Les troisième et quatrième dimensions intervenant dans une architecture sont une création poétique : on éprouve devant une architecture gothique ou dorique, ou devant une construction spatiale créant une troisième et une quatrième dimensions, une émotion qui nous plonge dans un ravissement intuitivement senti, au point que l'on ne peut se lasser de la contempler.

La construction parsemée de lignes courbes à claire-voie pour donner l'image d'une sculpture massive cubique n'est qu'une autre tentative aboutissant à un mannequin d'osier bon seulement à accrocher une robe ou une chemise de nuit.

Dans une époque telle que la nôtre, l'art plastique devrait être contemplé avec émerveillement, comme une aspiration poétique, un synonyme de sensibilité.

D'après Élie Faure, « comment un homme sans culture concevrait-il des formes naissantes même quand des formes séculaires échappent si souvent à la compréhension de l'homme le plus cultivé ».

A mesure que la science et l'art progressent, il devient de plus en plus difficile d'établir un parallélisme qui n'existe pas naturellement.

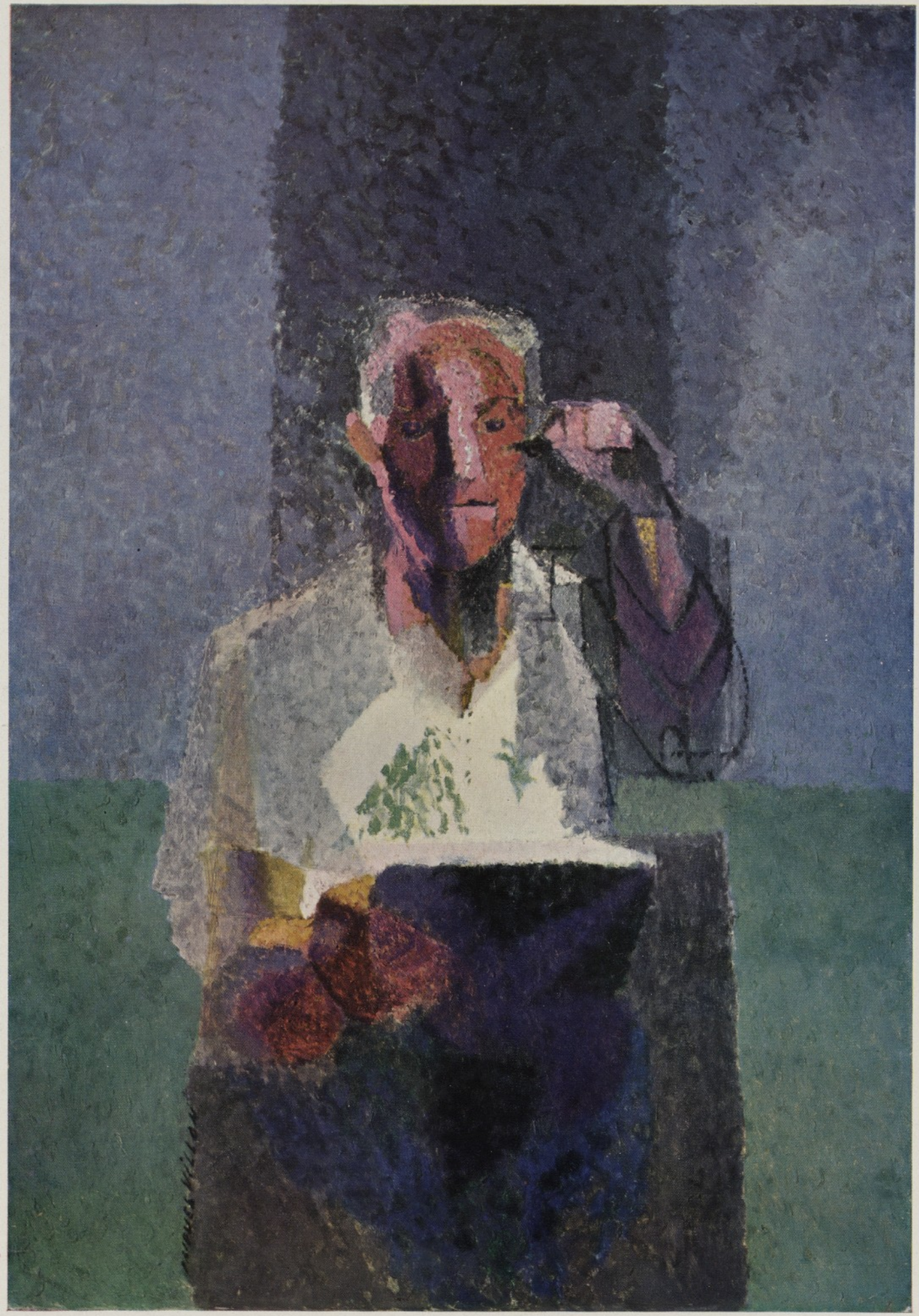
L'homme d'aujourd'hui redoute et craint que la science destructive n'engendre un cataclysme.

Je ne veux et n'ai pas l'intention de faire des généralités sur la science, étant donné que la science dans le bon sens nous aidera à connaître la pureté et l'efficacité d'une œuvre d'art. Elle peut être utile et indispensable à l'harmonie.

A part cela, l'instinct et l'intuition sont plus forts que toute morale scientifique et la science comprise au sens le plus large ne peut que nous servir : « *La science nous met en rapport constant avec quelque chose de plus grand que nous ; elle nous offre un spectacle toujours renouvelé et toujours plus vaste.* » (Henri Poincaré)

ANTOINE PEVSNER

EAU-FORTE DE VILLON



JACQUES VILLON. Homme dessinant. Peinture. 1935. 116×81 cm (Coll. Louis Carré, Paris)

De la pyramide au carré

Causerie avec Jacques Villon, par Yvon Taillandier

Si j'avais devant moi, dit Jacques Villon, une éternité pour travailler, je crois que je consacrerais bien des années à ne faire que du dessin.

Tous mes tableaux sont faits d'après des dessins. Ces dessins sont exécutés par moi d'après nature.

Je ne travaille guère de mémoire. Je n'ai pas une grande mémoire. Je griffonne quelquefois pour occuper ma main. Ça donne parfois des résultats assez drôles. Mais, pour l'instant, j'ai mis ça de côté.

D'ailleurs, avec la mémoire, on ne trouve jamais ce qui fait qu'une œuvre apporte quelque chose.

La mémoire et l'imagination ne font jamais apparaître que le côté conventionnel.

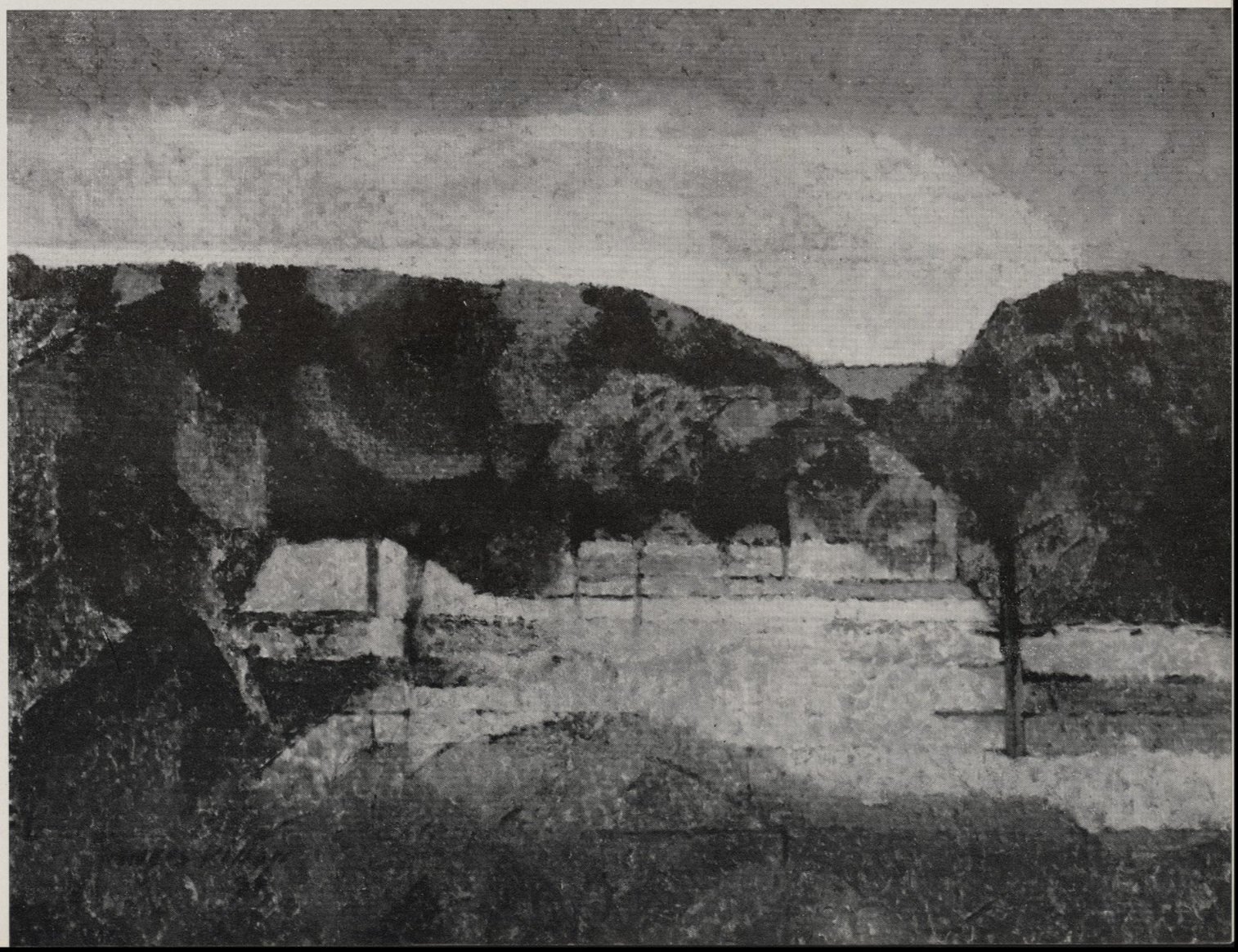
Dans mes dessins, la ligne ne représente pas le contour des objets qui sont pris par l'intérieur.

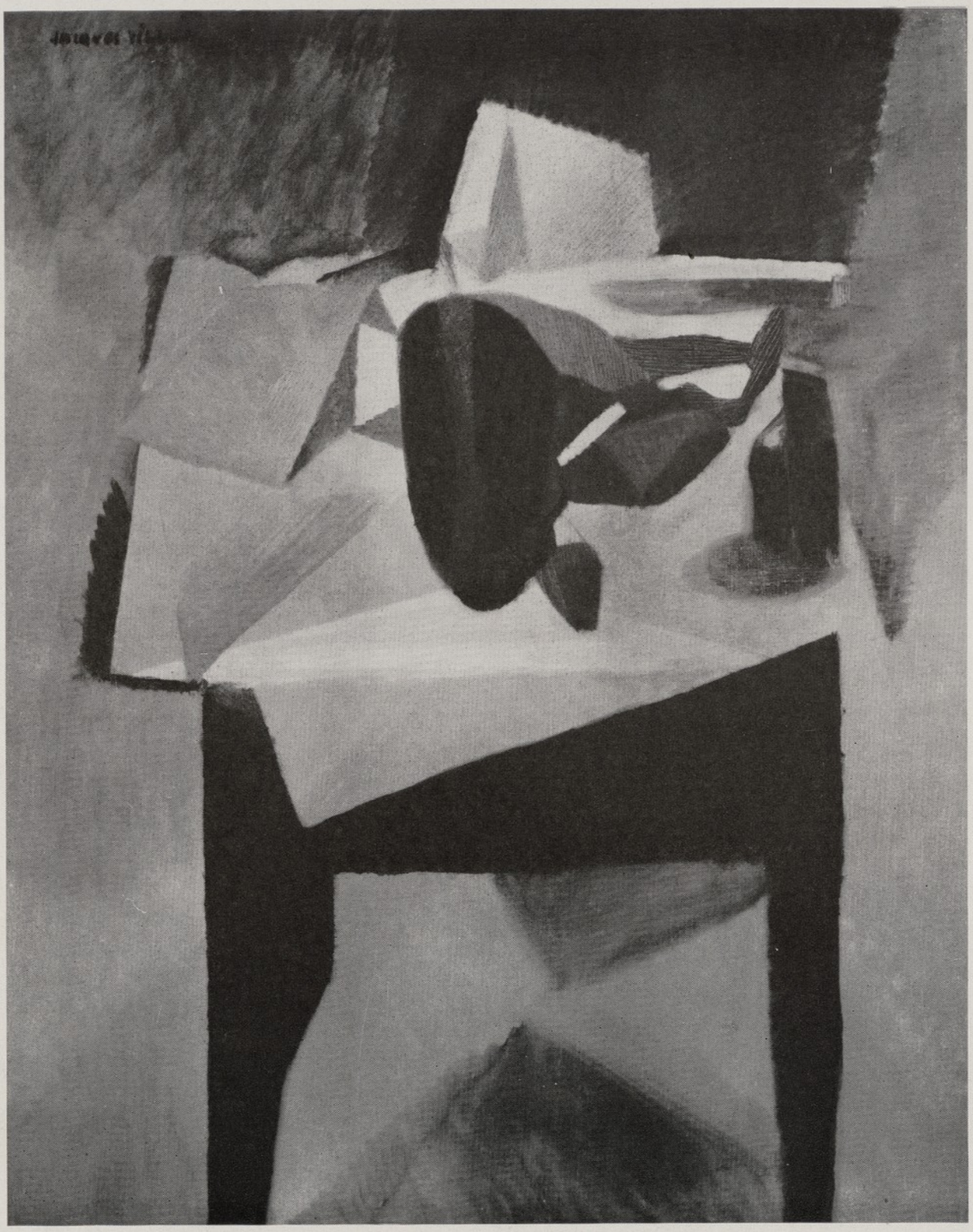
Il y a toute une armée de grues près de Rouen, sur les bords de la Seine. Je les ai dessinées l'an dernier. Certainement, du point de vue métier, les ouvriers qui les font manœuvrer n'y reconnaîtraient rien. Une grue qui monte, on tend à la réduire à une ligne. Cette ligne dit que la grue s'élance dans l'air. Ce n'est pas un contour. C'est une direction.

Pour trouver cette direction dans l'embrouillamini des lignes possibles, on fait un choix rapide. La rapidité de ce choix a son importance.

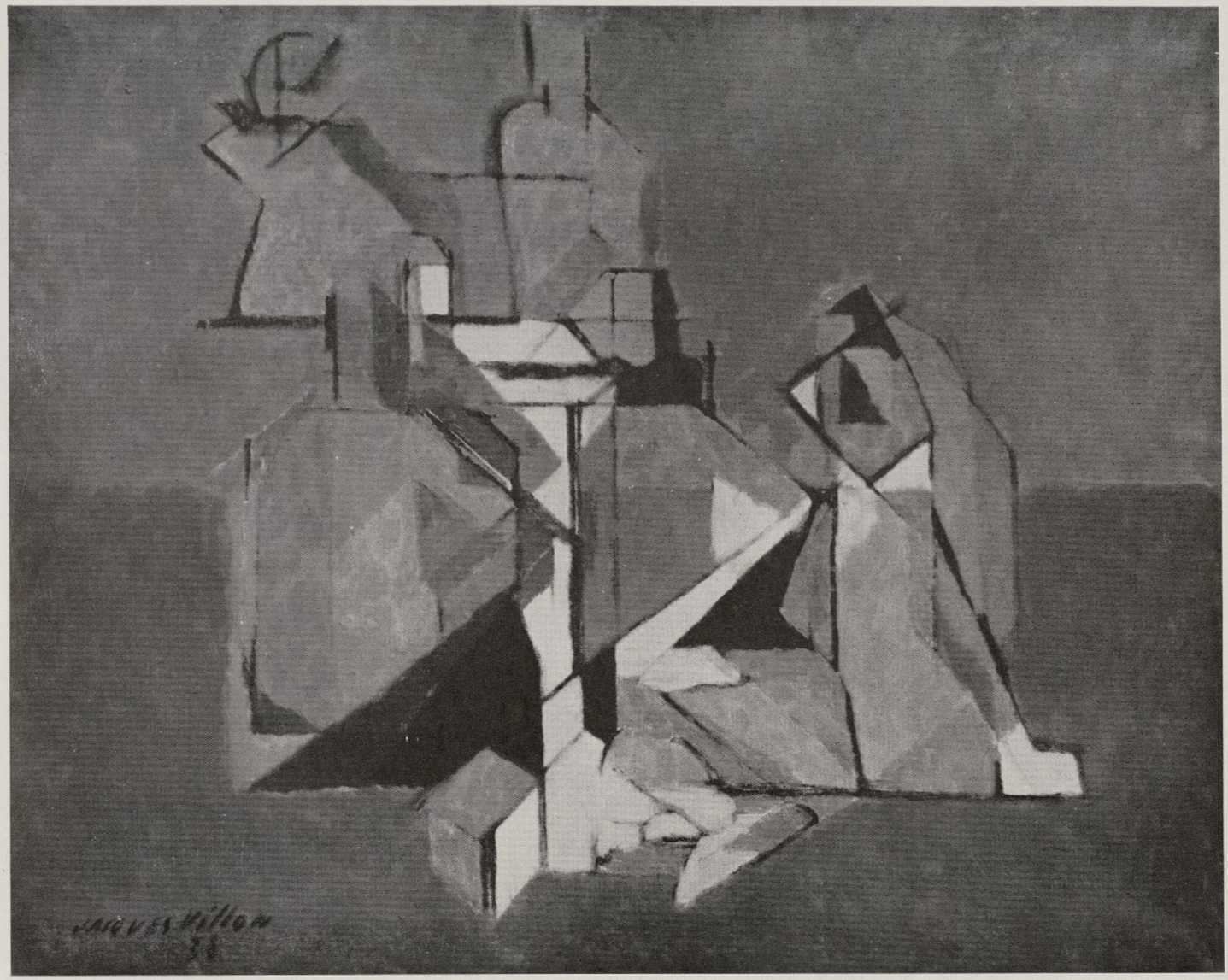
Delacroix disait qu'il faut pouvoir dessiner un couvreur qui tombe d'un toit pendant la seconde où il tombe. Quand on dessine ainsi, c'est un peu comme si l'on était soi-même l'homme qui se casse la figure.

VILLON. Pommiers à Canny. Peinture. 1937. 70×92 cm. (Photo Galerie Louis Carré)





VILLON. Le tampon noir. Peinture. 1926. 92×73 cm.
(Photo Galerie Louis Carré)



VILLON. D'où l'on découvre l'épaule de la vie. Peinture. 1938. 73×92 cm. (Photo Galerie Louis Carré)

Par des ondes extrêmement rapides, l'artiste s'identifie alors à ce qu'il représente. Il dessine par l'intérieur. Il traduit ce que Bergson nommait la ligne d'intention de la vie à travers les choses.

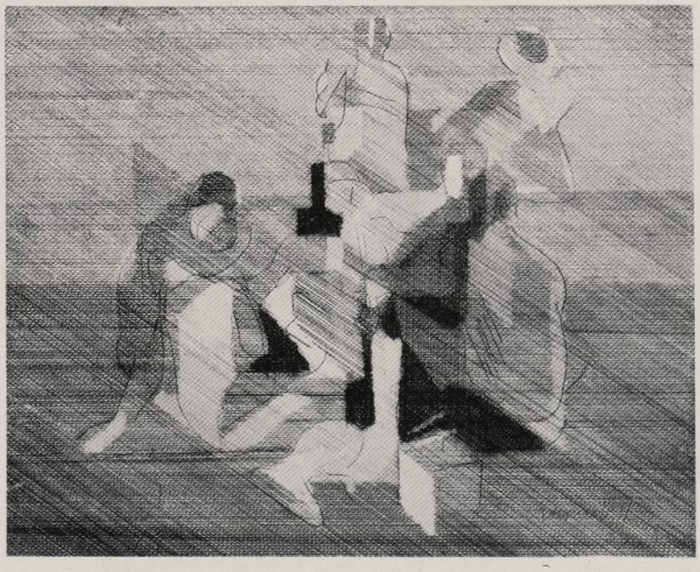
Cette ligne d'intention de la vie à travers les choses, le dessin, plus que la couleur, est capable de l'exprimer.

Le dessin, c'est comme la main droite qui, au piano, explique le thème. La couleur, c'est comme la main gauche qui fait l'accompagnement. Bien sûr, cet accompagnement a, lui aussi, une grosse importance. La couleur ajoute sa signification propre aux propositions de la ligne.

Aux environs de 1910, 1911, je me suis mis à utiliser la pyramide chère à Vinci.

Jusque-là, j'avais surtout fait des gravures et des dessins pour les journaux. J'avais bien fait un peu de peinture, mais pas énormément. Il me semble, maintenant, que si j'étais si peu porté alors vers la peinture, c'était peut-être que j'avais un intérêt plus grand pour le dessin.

VILLON. D'où l'on découvre l'épaule de la vie. Gravure. 1928.



VILLON. La lutte. Gravure. 1939.

Quand mes camarades partaient sur le motif, je les regardais avec un peu d'ironie. Peindre pour peindre, ça ne me disait rien. L'avouer, c'est peut-être, de ma part, manquer de modestie, mais tout se passait comme si j'attendais quelque chose.

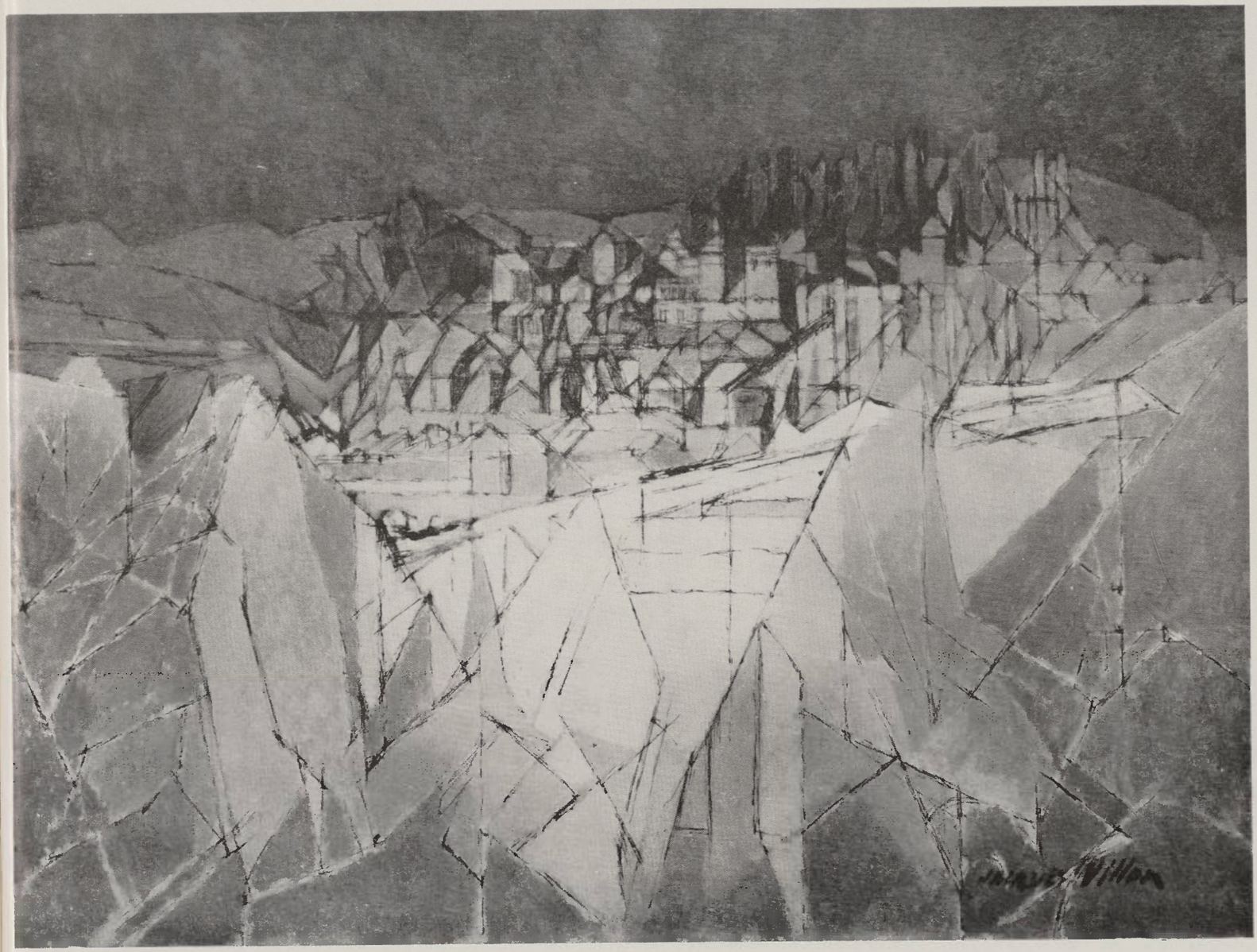
Ce quelque chose est arrivé quand le cubisme a pris son essor, le cubisme de la seconde vague, celui de Léger, de Gleize, de Metzinger, de Delaunay.

Il m'a semblé à ce moment-là que la peinture devenait une création. Ce côté création m'a toujours préoccupé. La part de réflexion n'était plus accordée à un sujet biblique ou militaire. Elle concernait la toile, le métier. Le métier devenait, en somme, le sujet.

C'est alors que, tout en restant très proche de l'expression classique, je me suis mis à utiliser la pyramide.

Supposons un portrait.

VILLON. La lutte. Peinture. 1944. 33 × 27 cm. (Photo Galerie Louis Carré)



VILLON. Notre-Dame de vie. Mongin. Peinture. 1944. 73 × 100 cm. (Photo Galerie Carré)

Je faisais d'abord un dessin rapide, un dessin de mouvement, un dessin de lignes, qui était déformé pour exprimer plus.

Dans ce dessin déformé, la ligne d'intention de la vie à travers les choses se sentait bien.

Mais je ne m'arrêtais pas là. J'étudiais, d'autre part, mon personnage par petites pyramides colorées.

Prenons, par exemple, ma main. Il y a ici une ombre, là une lumière et, là, une demi-teinte. Cela fait une pyramide à trois faces. La face ombrée peut être (cela dépend de l'éclairage) un peu violacée. La face lumineuse est jaune. La face qui correspond à la demi-teinte peut être verte. A l'époque, je voyais beaucoup plus de vert que maintenant.

Quand j'avais fait cette étude par petites pyramides, je la combinais avec mon désir.

Comme tracé, je me servais de la ligne d'intention que mon dessin avait fait apparaître et j'incorporais à ce tracé la couleur que j'avais étudiée par petites pyramides.

Telles furent mes premières recherches. Elles ont duré jusqu'à la guerre de 1914.

Alors je suis parti, et je suis resté mobilisé pendant cinq ans.

Quand j'ai été démobilisé, en janvier 1919, j'avais assez souvent pensé à un moyen d'exprimer les plans inspiré par les méthodes cartographiques.

Vous connaissez ces cartes géographiques en relief où le relief est obtenu par des couches de carton superposées. Plus il y a de couches, plus il y a de relief. C'est ainsi que l'on peut indiquer les moindres dénivellations.

Ces cartes m'ont donné l'idée de décomposer les objets par plans de la même façon que les volumes sont décomposés dans ces cartes. Chaque plan étant l'équivalent d'une couche de carton.

Je m'étais un peu exercé avant ma démobilisation. Quand j'ai été démobilisé, j'ai fait « La table d'échec » qui est typique de cette méthode.

Cette méthode de décomposition par plans, je l'ai reprise d'une autre manière, en 1936.

Dans ce cas, je commence par construire deux carrés, l'un à droite, l'autre à gauche. La longueur de leurs côtés est celle des petits côtés de la toile et, sauf pour un de leurs côtés, leur contour coïncide avec le contour du tableau.

Dans les formats normaux, ces deux carrés se superposent partiellement. La zône où ils se superposent est indiquée par deux verticales aux environs du milieu de la toile.

Une fois ces deux carrés établis, j'attribue à chacun d'eux une couleur. Le carré de gauche sera rouge, par exemple, et le carré de droite sera bleu.

J'attribue également une couleur à l'ensemble de la toile. Disons que ce sera le jaune.

Ce choix de couleur constitue l'accord de base, et représente, pour moi, trois plans.

Le rouge du carré de gauche sera le premier plan. Le jaune de l'ensemble de la surface sera le plan intermédiaire et le bleu, le lointain.

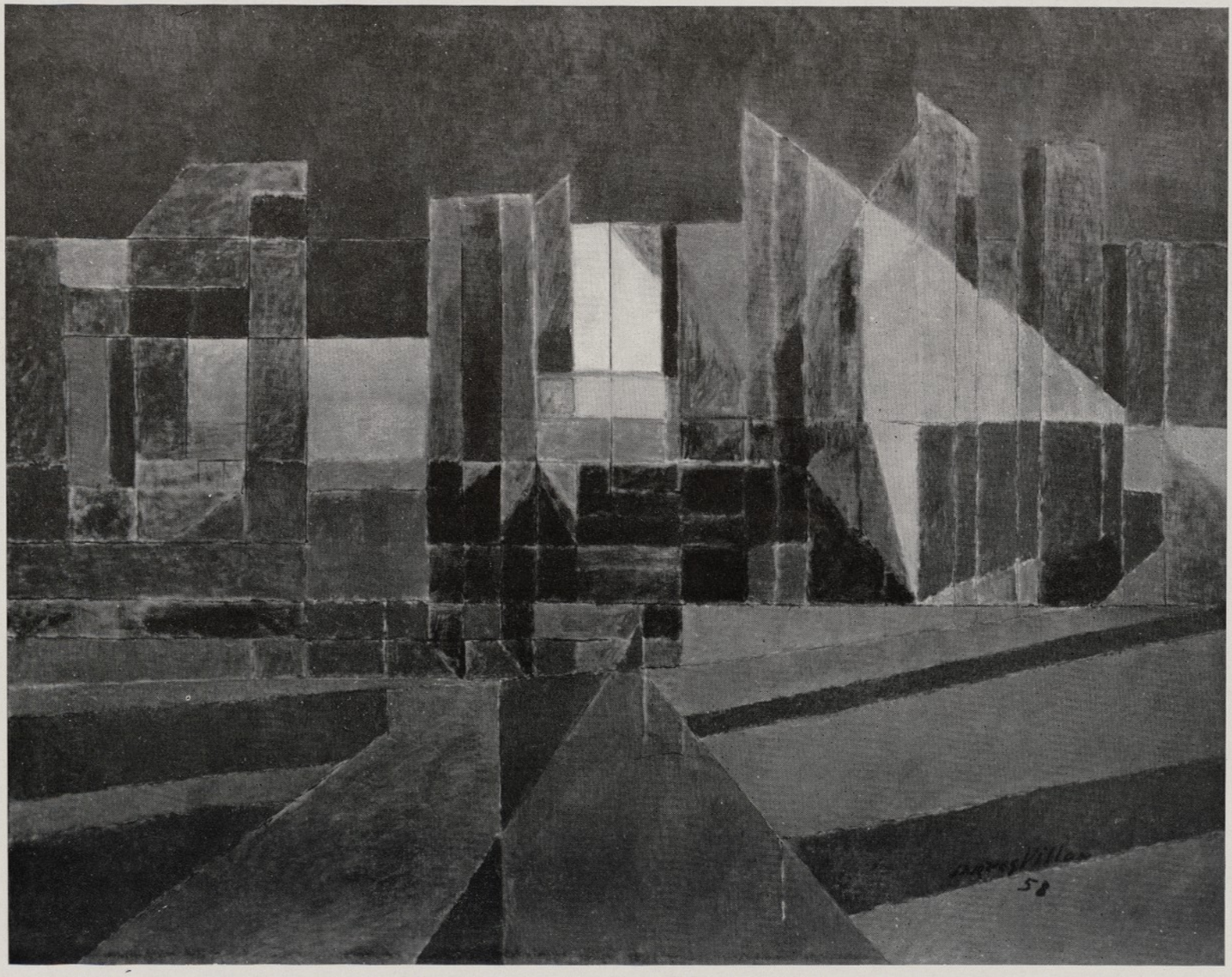
Toutes ces couleurs s'influencent les unes les autres, en raison de leur place sur la toile et de la situation que je leur attribue en tant que plan. C'est ainsi que le rouge du premier plan influencera le jaune du plan intermédiaire, sur la gauche de la toile. Le résultat sera un orangé.

Au milieu, c'est-à-dire à l'endroit où le carré rouge et le carré bleu se recouvrent, trois couleurs se mélangeront : le rouge du premier plan, le jaune du plan intermédiaire et le bleu du lointain, car, à cet endroit là, les trois plans en question sont censés se superposer.

Enfin le jaune du plan intermédiaire se mélangera au bleu du lointain sur la droite du tableau.

Tous ces mélanges, je ne les fais pas sur la toile.

VILLON. A l'orée du parc. Peinture. 1958. 114 × 146 cm. (Photo Galerie Louis Carré)



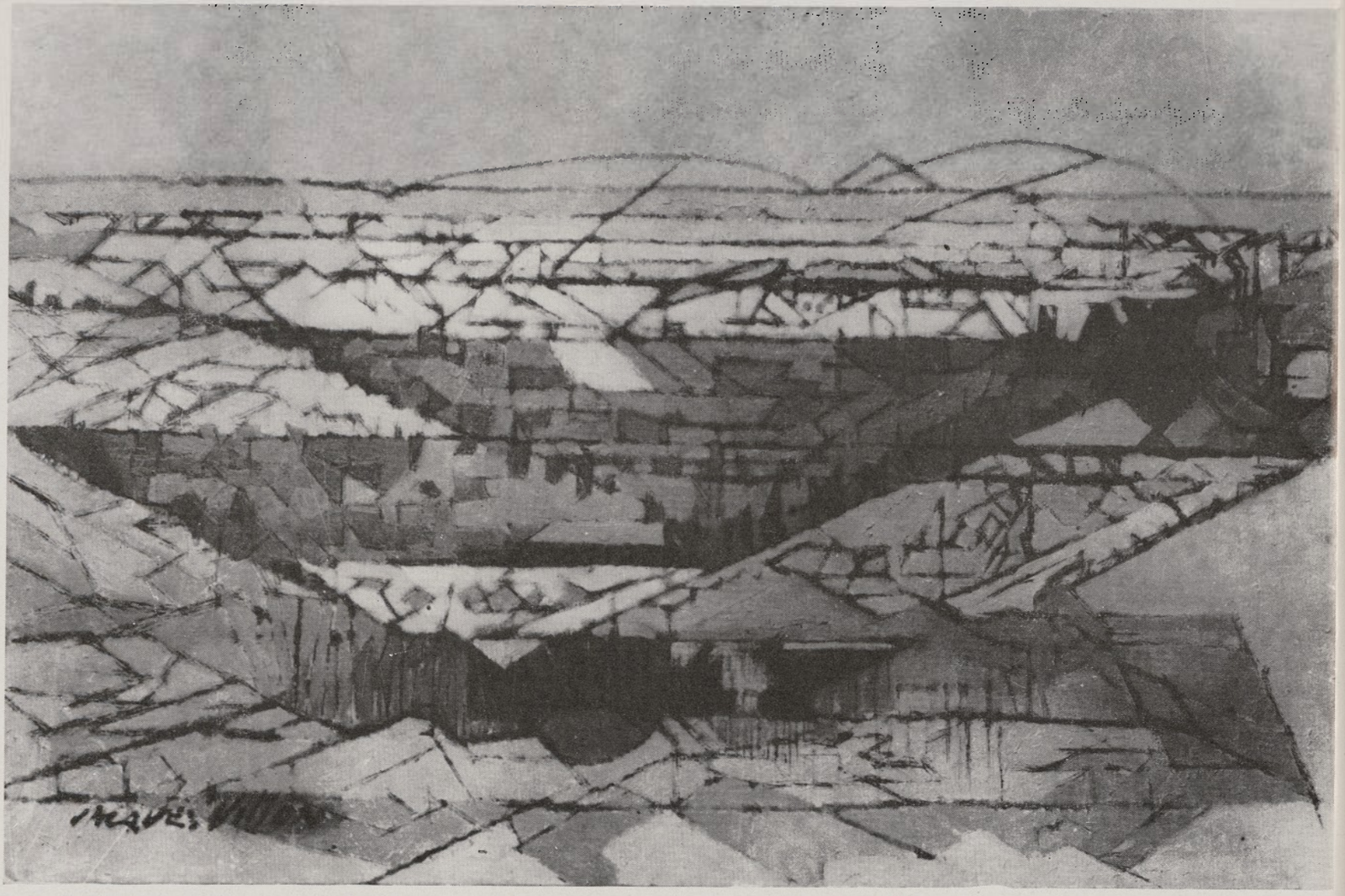
VILLON. Le petit atelier de mécanique. Peinture. 1946. 81 × 116 cm.

(Photo Galerie Carré)

Je ne peins que le résultat. Et ce résultat, je ne l'obtiens pas en mélangeant les couleurs du tube. Je fais ces mélanges mentalement, à partir des données de l'optique. Ce que je peins, c'est le résultat qu'ils donneraient, s'ils étaient faits avec des rayons colorés, en laboratoire. Dans certains cas, j'obtiens du blanc, c'est ce qui résulte notamment, selon les expériences de Rood, du mélange du jaune et du bleu.

Mais cette construction n'est pas le seul élément du tableau. Ce n'en est qu'une partie. L'autre partie m'est fournie par l'esquisse préalable. Ce peut-être un paysage, comme le paysage des environs de Rouen, avec les grues, dont je vous parlais tout à l'heure. Ce paysage comporte plusieurs plans : au premier plan, il y a des butoirs; au second, des grues; au troisième, des collines. Chacun de ces plans a une couleur: les butoirs sont gris; les grues, verdâtres; les collines, bleutées. Or chacune de ces couleurs est influencée par la couleur du plan

Le petit atelier de mécanique (Gravure. 1914)



VILLON. Les fonds de Saint-Paul. Peinture. 1945. 60×92 cm. (Photo Galerie Louis Carré)

qui lui correspond dans ma construction. Ainsi le gris des butoirs du premier plan sera influencé par le rouge qui représente le premier plan dans ma construction. Et cette influence se fera sentir non seulement à l'endroit du carré rouge, mais sur toute la largeur du tableau.

C'est assez compliqué. Je ne prévois pas tout à l'avance. Je monte l'échafaudage petit à petit. Mais c'est comme une logique.

J'ai, d'ailleurs, trouvé d'autres méthodes. Il y a celle de la pyramide établie à partir des diagonales de la toile et qui influence tout le tableau. Il y a aussi une méthode qui me permet d'identifier complètement le sujet de la toile.

Je prends une tête, par exemple, une tête vue de profil. La ligne sinueuse de ce profil, je décide qu'elle est représentée par le rectangle du tableau. Mais l'œil ou la pommette, qui ne sont pas sur le profil, qui sont à l'intérieur, je ne les reproduirai pas tels quels. Tout sera bouleversé. A l'aide de mises aux carreaux, je leur trouve la place et la forme qu'ils auraient, si le profil était réellement devenu un rectangle. Évidemment, tout devient méconnaissable. On ne peut plus savoir ce que c'est. Mais ça donne une chose beaucoup plus pleine.

En somme, dans l'évolution qui me mène de la nature à la peinture, je compte trois stades. Le premier est celui du croquis. Au cours du second stade, je tends à donner au dessin une sorte de solennité qui le rapproche de la peinture en soi, qui l'adapte au système de composition adopté, c'est-à-dire à la construction. Cette construction constitue le troisième stade. Toutefois, comme le dessin, c'est une appréciation de la nature. Mais, alors que le dessin représente, pour moi, ce qu'il y a d'accidentel dans le monde, la construction correspond aux lois permanentes qui le régissent, que nous pressentons sans les voir.

« L'homme est un dieu déchu qui se souvient des cieux », disait Lamartine ou Vigny. Tout se passe, pour moi, comme si j'avais le devoir, d'abord, de ramasser ce qui se trouve à ma portée, sur la terre, pour, ensuite, le remonter aux cieux.

YVON TAILLANDIER.

Peinture et film

par Hans Richter

J'ai vu un film pour la première fois de ma vie en 1905, à Berlin, sous une tente, à une kermesse de la marine. J'en ai gardé un souvenir inoubliable. Il ne durait en tout qu'une minute : une femme dormait sur un lit, un esprit tentait, pour des raisons non précisées, de retirer la couverture de son lit. Le même jeu se répétait sept ou huit fois, après quoi la femme restait couverte et le fantôme abandonnait la partie !

Dans quelle mesure cette première expérience du cinéma a pu influencer mon développement, — me détourner de la voie qui m'était assignée en tant que peintre et me diriger vers le film, — il m'est impossible de le dire. On pourrait voir dans ce premier film une sorte d'avertissement du destin.

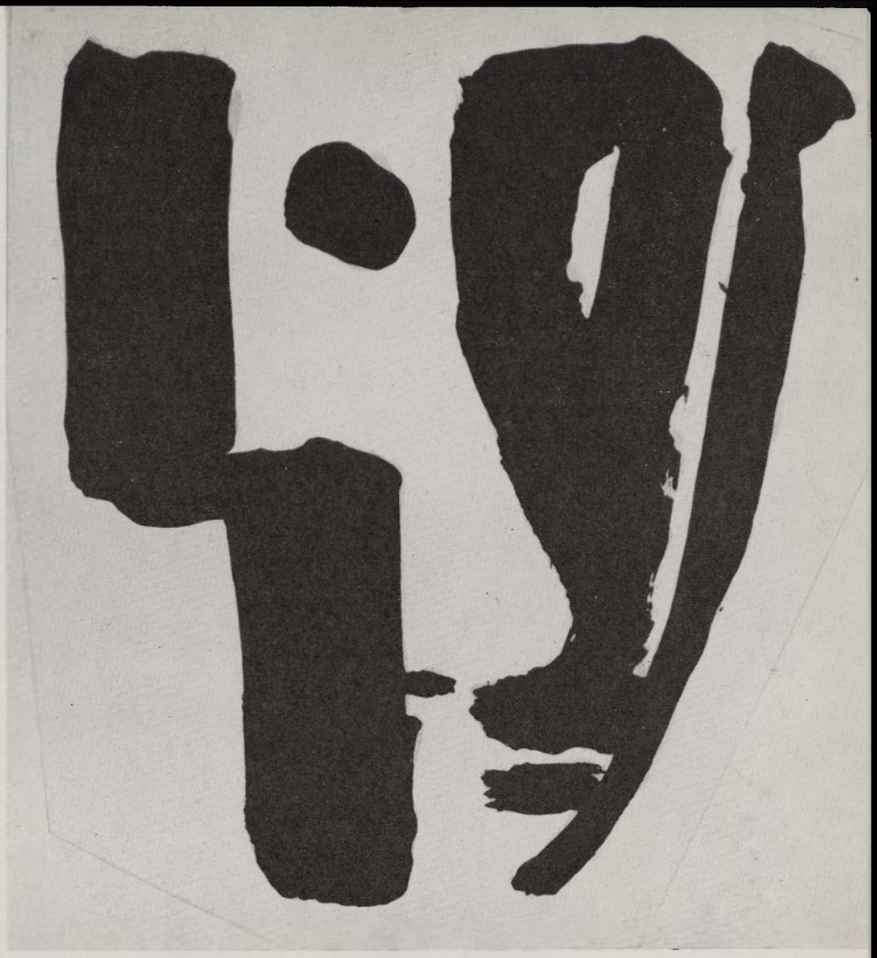
Toutefois, ma rencontre directe avec le cinéma n'est venue ni de ma fantaisie, ni même de mon inclination. Rien n'était plus loin de moi. J'étais, je suis resté peintre, et les problèmes que me posait la peinture suffisaient à m'occuper.

Mon expérience zurichoise à l'époque Dada (1916-1918) m'avait naturellement rendu très réceptif aux possibilités d'une technique d'expression aussi parfaitement exempte de toute limitation, qui intègre le hasard, qui donne libre champ à la couleur, qui valorise le frémissement de la main dans la conduite des lignes, qui se refuse à rien corriger des accidents du papier, etc. J'acceptai tout cela, mais sans y trouver de quiétude. Ce n'était pas là mon interprétation de la liberté, cela ne me paraissait pas apporter la solution du problème qui nous était posé. En moi s'élevait un conflit.

Dans ce conflit, l'image d'un *ordre* m'apparut spécialement digne d'effort, l'image d'une *totalité* dans laquelle serait conservée la relation avec le spontané aussi bien qu'avec l'intentionnel. Je découvrais un tel ordre, par comparaison, dans la musique.

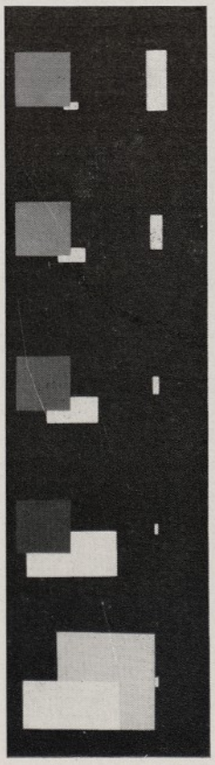
Dans mes têtes Dada et leurs décompositions abstraites de 1918, j'expérimentais d'abord les rapports positif-négatif de la toile, uniquement grâce à la pure organisation des noirs et des blancs.

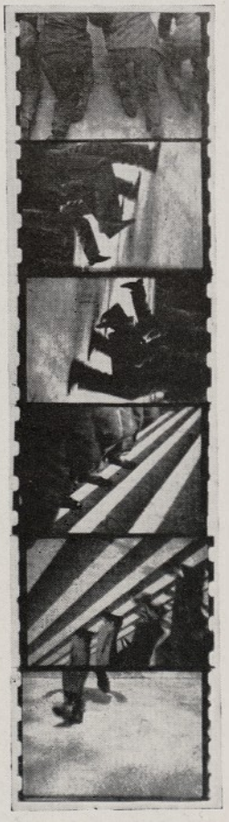
A cette époque le hasard me fit rencontrer le peintre suédois Viking Eggeling que l'on m'avait dit travailler dans la même direction que moi. Il m'apparut que celui-ci avait déjà élaboré un système complet de relations dans le domaine de la ligne. Mon adhésion enthousiaste et ma compréhension de son travail firent naître une amitié spontanée, une sorte d'identification. Il était aussi exact et méthodique que j'étais impulsif et spontané, il avait autant besoin de ma spontanéité que moi de son esprit de méthode.



HANS RICHTER. Tête Dada. 1918

HANS RICHTER. La marche du matin. Abstraction. 1926 →





←

HANS RICHTER. Rythm 21
(Documents communiqués par l'artiste)

A la fin de la guerre, nous nous rendîmes ensemble en Allemagne : ce fut une période de recherche commune à travers des milliers d'« exercices » pour explorer tous les rapports élémentaires pensables des lignes et des surfaces et les possibilités de conjugaison des éléments les plus simples.

Ce qui avant tout nous rapprochait était l'intuition de cette totalité qui, dans nos recherches analytiques, nous apparaissait être davantage qu'une entreprise purement expérimentale. Et tout comme moi, Eggeling était guidé sur cette voie par un contact intime avec la musique. (L'« Eggelingsche Musikladen », magasin de musique fondé par son père, existe encore aujourd'hui à Lund, en Suède.)

Contrairement à nos amis Dada, nous étions persuadés que, précisément, la primauté accordée à la recherche d'un ordre aboutirait à donner une chance à l'imprévisible, à réaliser ainsi le paradoxe de l'ultime nécessité conforme à la règle engendrant des hasards jamais encore vus. (Le compositeur Krenek le démontre aujourd'hui, en ce qui concerne la musique.)

En ramenant les lignes et les surfaces à leurs rapports les plus élémentaires, le secret des possibilités d'articulation de l'image allait-il se révéler à nous dans tous ses détails ? Mais alors que nous procédions de la sorte (comme Mondrian, Malévitch, Delaunay, etc. l'ont fait de leur côté), la continuité et le rythme des éléments formels mis en œuvre allaient se révéler dans la *succession* aussi bien que dans la *contiguité*.

Après des mois d'innombrables expériences, nous conclûmes que, pour donner une chance à cette « nécessité conforme à la règle », il nous fallait engendrer ses « hasards imprévus ». Chaque soir, nous étalions sur le sol les feuillets d'esquisse réalisés dans la journée; la série engendrait une sorte de continuité, qui tendait vers l'expression du dernier feuillet de cette suite. De sorte que, à la fin de 1918, chacun de nous réalisa de son côté, sur de longs rouleaux de papier, une suite de ce genre, Eggeling la *Messe horizontale-verticale* et moi *Prélude 1919*. Avec ces rouleaux, nous revenions, d'une manière tout à fait imprévisible, à la grande tradition ininterrompue de l'Occident. Nous avions la sensation de « suspendre le temps », de saisir dans l'instant le passé et le futur. L'œil était amené à une participation singulièrement active par la nécessité de méditer en comparant : « *chaque forme n'occupe pas seulement de l'espace, mais aussi de la durée. Être et devenir sont une seule et même chose. Ce qu'on devrait comprendre et représenter, ce sont les choses dans leur métamorphose et leur croissance.* » (Eggeling)

Avec ces rouleaux, nous paraissions avoir enfin atteint l'expression à laquelle nous nous efforcions d'atteindre. Erreur ! Plus nous contemplions nos rouleaux, plus la continuité qu'ils contenaient, ou, plus exactement, promettaient, réclamait, nous le sentions, une traduction en mouvements réels. Pour répondre à cette exigence, nous nous mîmes à dessiner des figures (que nous appelions « instruments » par analogie avec la musique) sur des disques de caoutchouc très minces que l'on faisait mouvoir horizontalement et verticalement. De cette manière, nos figures se mouvaient vraiment, mais... elles ne nous émouvaient pas ! Nous fûmes donc obligés de franchir le dernier pas, du rouleau de dessin au film.

Nous ignorions tout de la technique de la caméra et du film, nous en savions tout juste ce qu'avaient pu nous en apprendre les vitrines des marchands d'appareils et les séances de projections auxquelles nous avions assisté.

Cependant, il nous fallait franchir le pas.

Dans mon for intérieur, je me hérissais à l'idée de transposer le tableau sur ce terrain, c'est-à-dire de briser son unité, ma résistance n'allait pas seulement à la technicisation à laquelle il me faudrait plier mes moyens d'expression : caméra, objectifs, technique photographique. Elle venait aussi d'un préjugé traditionnel envers le « sale mouvement » considéré comme l'antithèse de la peinture.

Même le coup d'éclat du futurisme n'avait pu entièrement libérer le mouvement de cet anathème, bien que les futuristes se fussent jetés à corps perdu dans le « sale mouvement »; et cela, avec une neuve décision, de nouveaux points de vue et une ambition avouée d'ouvrir la voie de l'*avenir*.

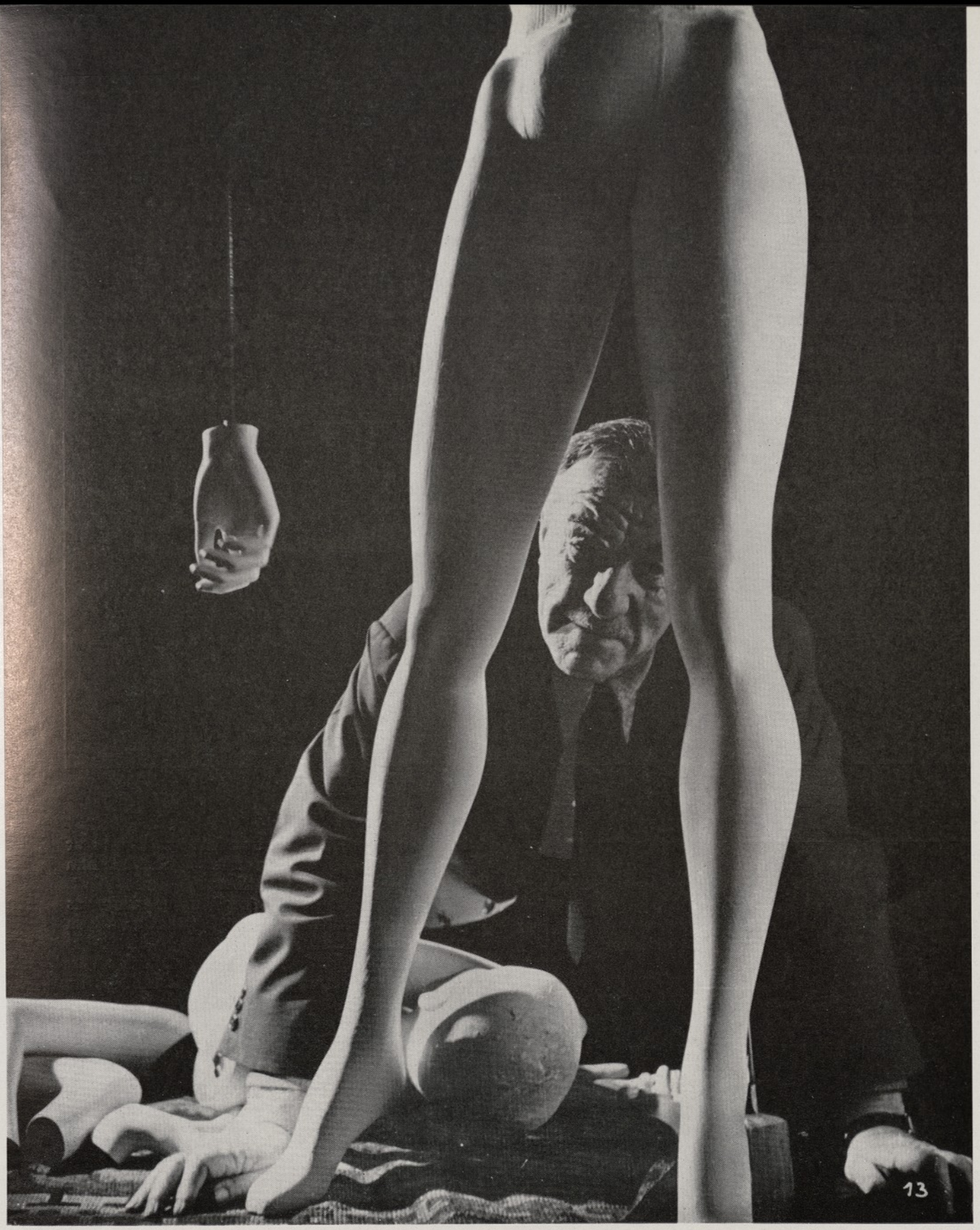
Toutefois, cette première percée de l'avant-garde ne considérait pas encore le mouvement en soi, mais — conformément aux perspectives du moment historique — comme lié à l'objet. Le problème de l'annexion au tableau d'une dynamique en mouvement avait dès lors été posé (dans un essai de film futuriste de Bragaglia) mais plutôt sur le plan de la littérature que de la peinture abstraite, et les audaces des futuristes sur ce point connurent une période de reflux.

Mondrian, par exemple, se mit en colère quand je lui laissai entendre que je ressentais dynamiquement ses toiles : il voyait là comme une puissance menaçante qui cherchait à faire exploser le tableau. Le mouvement, sous quelque forme que ce soit, était tabou à ses yeux, et par la suite il m'expliqua qu'il le considérait comme une illusion.

En ce qui me concerne, l'idée du « sale mouvement » à proscrire se maintint ainsi de longues années encore à l'« arrière-plan » de ma pensée.

Lorsque je proposai à Max Ernst de travailler avec moi un épisode de *Dreams that money can buy*, je trouvai dans sa suite : *La semaine de bonté* une inépuisable matière anecdotique. Il semblait que le contenu latent de chaque feuille séparée s'insurgeât comme de lui-même contre les limites que lui imposait le cadre de l'image. Le domaine des événements intérieurs et du rêve, dont le Surréalisme avait forcé les défenses vingt années durant, avec les résultats que l'on sait, — cette dimension dans laquelle l'invisible peut être rendu visible devenait « *une source d'inspiration inépuisable* » (Max Ernst).

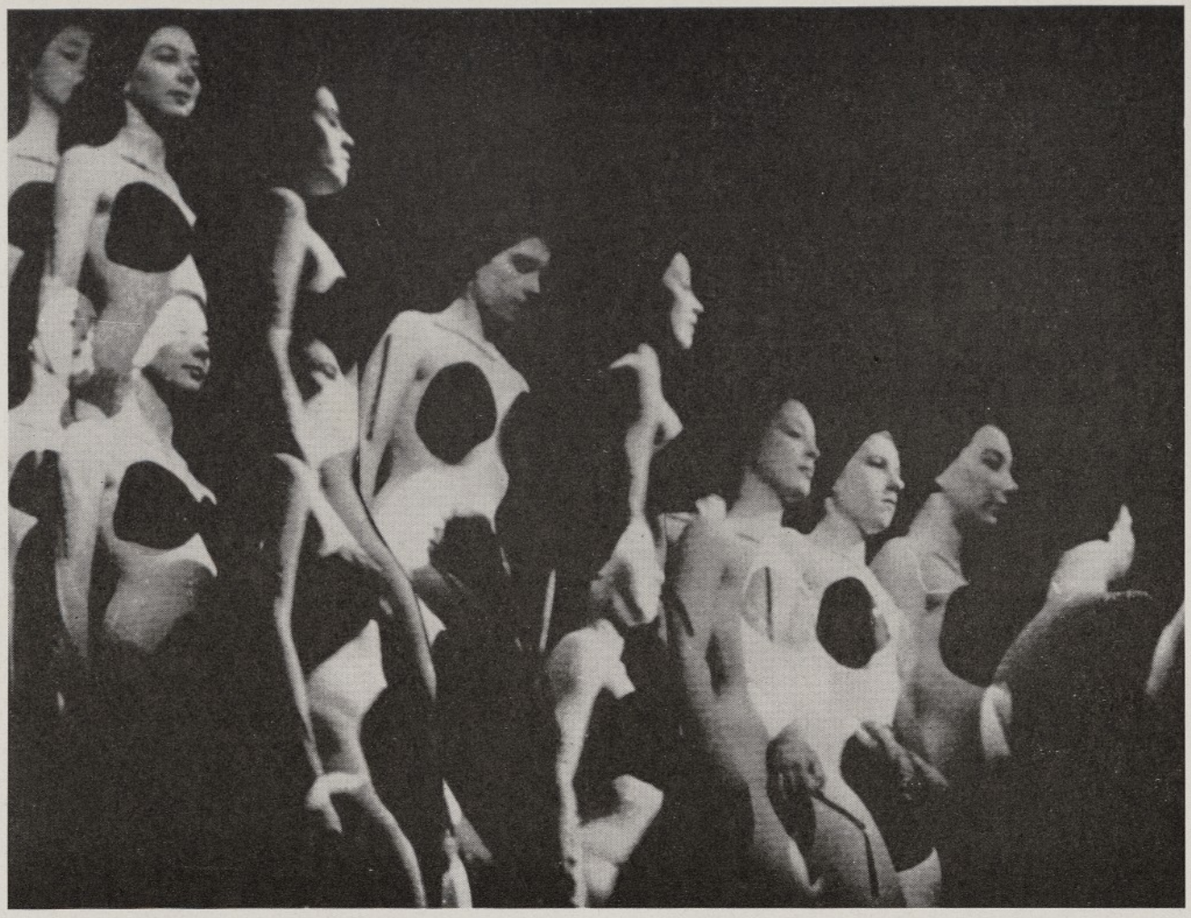
La possibilité de fragmenter à volonté la bande filmée devait conduire au montage, processus de recréation rythmique dans l'espace et le temps par quoi chaque phase de l'image est déterminée par ce qui la précède et ce qui la suit; ce montage correspond si totalement aux collages de la peinture moderne que l'on se demande si ces derniers n'ont pas été suggérés par l'enseignement du cinéma, ou à l'inverse, si l'élaboration d'une syntaxe cinématographique n'a pas été stimulée par la technique des papiers collés. Coupures de journaux et billets de tramway de Schwitters, rouages et fils métalliques, portraits à l'huile et emballages à fromages, mais avant tout l'intermonde onirico-démoniaque évoqué



HANS RICHTER. Dreams that money can buy.

par Max Ernst : «*l'objet visible est arraché à son entourage habituel. Ces éléments se sont libérés de l'objet lui-même, de manière que d'autres éléments puissent s'intégrer dans les rapports entièrement nouveaux ainsi créés* » (André Breton).

Le futurisme et la peinture transparente de Marcel Duchamp ne se contentent pas de saisir le mouvement, ils le réduisent à un indice fonctionnel de la lumière, à ces ombres qui sont le matériau de l'art cinématographique; comme s'ils avaient voulu créer



HANS RICHTER.
Dreams. Les nus descendant l'escalier de Marcel Duchamp.

Max Ernst, Joe Maison et Julien Lévy dans le même film.

des modèles virtuels qui trouveraient seulement leur pleine et définitive réalisation expressive avec le film et sa magie d'ombre et de lumière !

Entre 1920 et 1930, on prophétisait volontiers « la fin de la peinture ». Dans l'exaltation de la découverte du cinéma, en tant que nouvel art visuel, on eût volontiers confondu tous les arts dans le shaker d'un cocktail « Art-Total ». Je ne puis voir là qu'un rêve, et un mauvais rêve. Une collaboration dans la complémentarité, certes, comme Le Corbusier l'a cherchée récemment à Bruxelles entre architecture, musique, image et film. Mais cette prétention totalitaire rappelle décidément trop les juridictions totalitaires, la personnalité et la société totalitaires : on ne peut la considérer sans méfiance.

Les artistes de la génération actuelle, au contraire, font montre d'une conscience accrue de leurs propres problèmes. Ils pourraient avec avantage se permettre plus de curiosité à l'égard de l'image « atomisée », comme ils se permettent une orgie d'applications de matières — sable, étoffe, argile, métal, verre ou cendre — sur l'épaisse couche d'huile de leurs tableaux.

Il serait regrettable que leurs yeux et leur pensée se refusent à accueillir un moyen qui, pour être d'un maniement difficile, n'en offre pas moins des possibilités d'expression infiniment neuves, qui ne devraient, ni ne peuvent nous échapper.

HANS RICHTER.

(Traduit de l'allemand par Brian de Martinoir.)

H 58

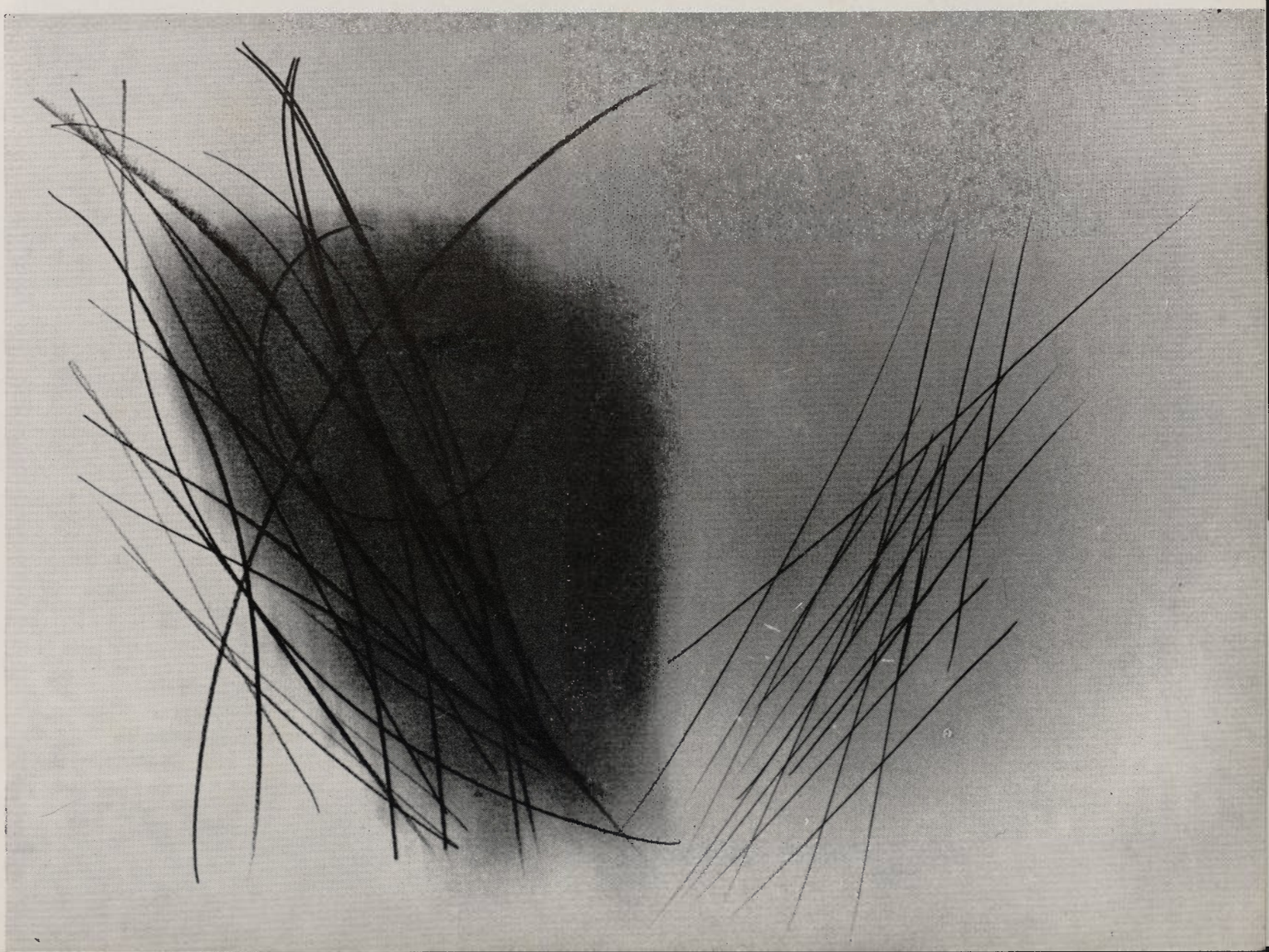
Hans Hartung et l'urgence de peindre

par Dominique Aubier

Ce que j'aime dans l'aventure de Hans Hartung est qu'elle agisse comme une civilisation, quoique à l'échelle d'un seul. Elle conduit au plus ténu de la question. Elle y répond avec tant de finesse que traduire semble interdit. La réponse d'un artiste vient à nous par les formes et les formes neuves disent que le progrès existe puisqu'il se fait. L'illusion réside peut-être dans la nature même de l'apparence. L'apparence marque un progrès. Mais le fond ? Mais l'esprit ? Où est ce point qui nous inquiète ? Quelle accommodation l'ouvre ou le ferme comme un œil ?

Hans Hartung voudrait d'abord que l'on estime l'extrême urgence de peindre. C'est qu'il est le peintre même de cette urgence. C'est là son centre, son point de fixation, sa rencontre avec le point éternel. Car toute aventure spirituelle se produit en un lieu clos. Le point existe mais il a fallu cerner le champ d'action. Ce premier geste circulaire que l'homme doit faire avant d'agir et qu'il accomplit souvent dans l'inconscience mais avec la sûreté de main que la nature lui a mise dans la chair inscrit chacun dans les limites mêmes de son horizon. Le cercle où Hans Hartung s'est enfermé pour peindre a le rayon même de la perfection. A la limite court comme une ligne de haute tension. Ici s'arrête ce qui n'est que peinture. Là-bas commence ce qu'elle n'est plus. Cette électricité foudroie d'un côté, brûle de l'autre. Elle n'est douce qu'aux mains d'artiste, aux mains qui l'effleurent par maladresse et de

HARTUNG. Pastel. 57-31. (Galerie de France)



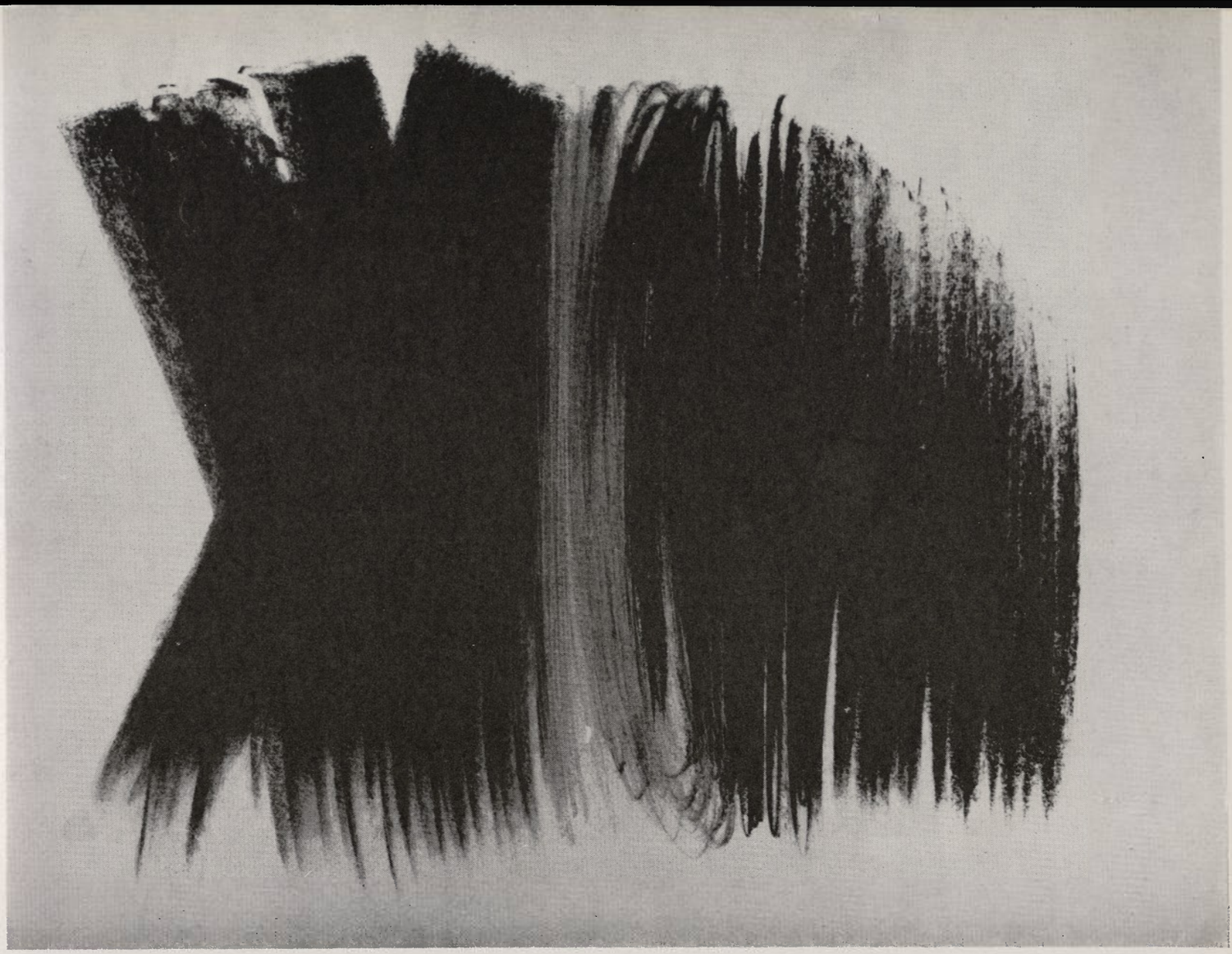
HARTUNG. Pastel. P. 57-60 (Galerie de France)

l'intérieur. Hans Hartung m'a toujours donné l'impression de dominer avec aisance le camp de la liberté où il s'est enfermé, où il gouverne en peintre. Il y circule dans le mutisme. Il ne s'explique pas. Il ne le sait pas. Mais il ne se trompe jamais. Il dit « Non. Ce n'est pas exactement cela » et dans la rectification proposée l'intelligence se retrouve. Nous voilà replacés dans le pur terrain sans conteste de la peinture et de l'art. Hans Hartung ne pense pas. L'extrême qualité de sa nature de peintre pense pour lui. Même sa vie d'homme obéit aux injonctions silencieuses de cette qualité infaillible. Voilà bien d'ailleurs l'infaillibilité pontificale. Elle réside dans la nature de l'homme. Hans Hartung est un peintre né, si bien né peintre qu'il s'en est normalement formé un homme de belle venue, de belle tenue.

Hans Hartung aime à se souvenir de sa première fascination. Enfant, il voulait attraper les éclairs et les jeter sur la page. Il n'oublie pas de dire qu'éclairs et tonnerres lui faisaient peur. Il tentait de saisir ce qui l'effrayait le plus. Fixer ce qui terrifie, arrêter ce qui disparaît. L'éclair n'était-il pas comme l'image cosmique de l'esprit même ? La vocation profonde se fait jour. Elle file comme une maille d'un point invisible, ignoré. Hans Hartung trouve l'essentiel de son énergie artiste dans une disposition naturelle de son esprit, arrêter ce qui le terrifie. Peut-être dans cet instinct toute activité sacrée a-t-elle sa source. Terreur abolie dans la forme. Éternelle dualité, éternelle réconciliation. Terreur et forme dans leur dualité première, dans leur réconciliation primordiale, pressenties à l'endroit où tout art se précise et commence.

Cet instinct esthétique, Hans Hartung le reconnaît lui-même dans une image de l'enfance. L'éclair suivi de son tonnerre ne tombait pas sur la feuille mais la volonté entendait bien parvenir à le soumettre. La page un jour retiendrait les éclairs, abolirait les tonnerres, réduirait les terreurs dans le sourire apollinien des formes. Hans Hartung poursuit toujours les illuminations, les fulgurances intérieures mais il les discipline dans la liberté ordonnée de ses toiles. Il peint.

Tout artiste reçoit d'un maître une ordination première. Elle se produit en général dans le tumulte de l'admiration. A quinze ans, Hans Hartung découvre Rembrandt au musée de sa ville. Il dessine déjà pendant les cours, sur ses cahiers d'écolier. Sa vocation rencontre l'extrême vigueur d'expression des œuvres de Rembrandt et s'y laisse prendre comme à une glu. Mais quel artiste ne se laisse pas à un



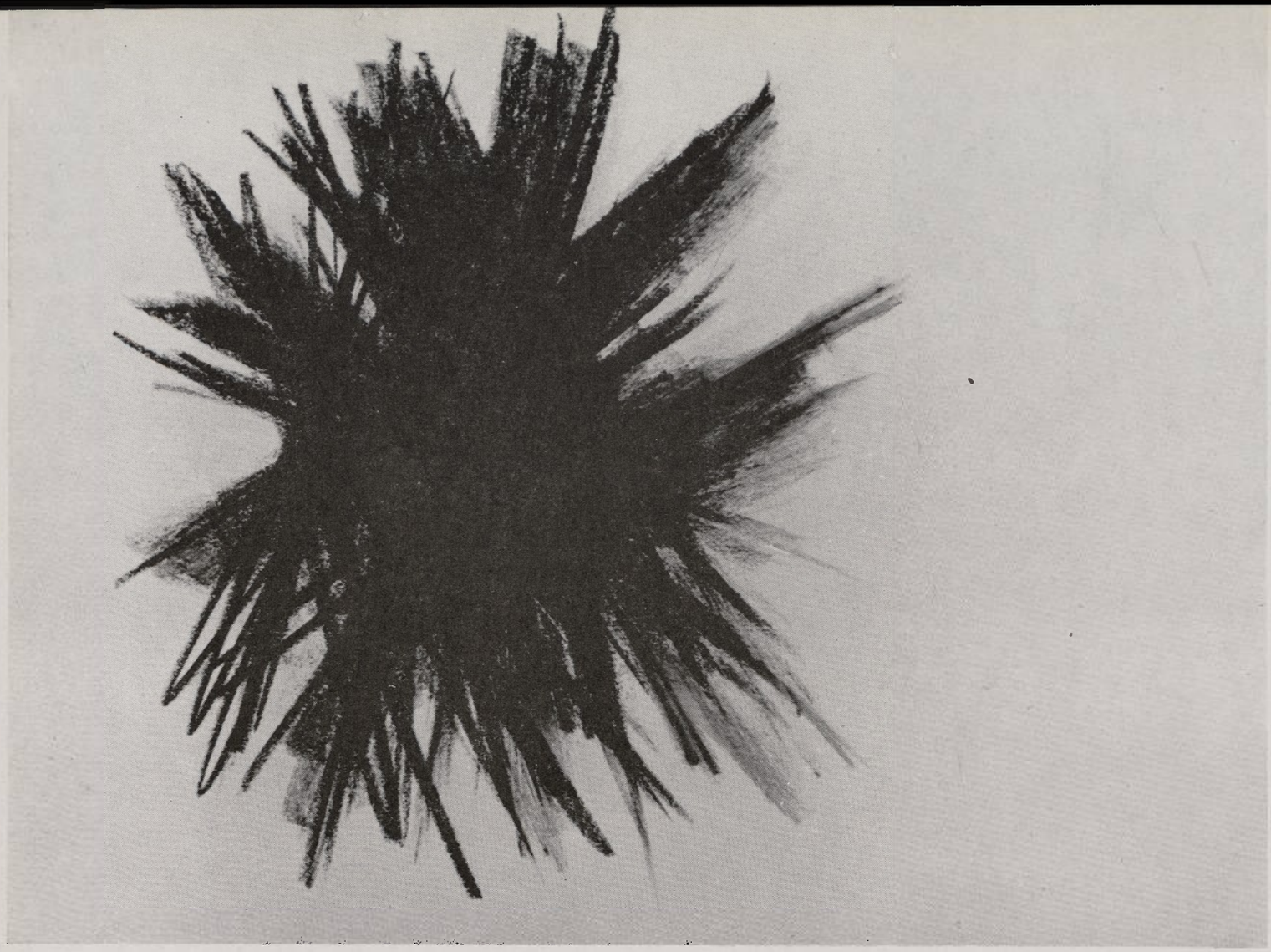
HARTUNG. Pastel. P. 58-213

moment posséder par un maître ? Hans Hartung imite Rembrandt. Il dessine d'abord de vrais faux Rembrandt. Et notez que cette imitation, Hans Hartung l'affirme avec la sécurité qu'on lui voit toujours dès qu'il s'agit de caractériser le comportement en lui de l'artiste. Il s'enracine dans l'expressivité des dessins de Rembrandt, tente d'attraper ces vitesses qui tournent autour d'un visage, d'un personnage, ces éclats de geste qui font l'humanité passionnée de ces figures. Et c'est bien le caractère psychologique du moindre trait de Rembrandt qui le fascine. Encore ne s'agit-il que de fascination. La main trace dans le trait du maître, cherche. La main s'enfonce dans l'ornière d'un trait jusqu'à y trouver son chemin. La main fait mais le jeune homme ne sait encore pas. Ce mur que le génie de Rembrandt dresse devant lui il va le traverser à la pure manière des perce-muraille. Il se retrouvera de l'autre côté, sans même s'en apercevoir. Il faudra des années à ce révélateur singulier du langage pour que l'opération mentale éclaire son propre secret.

Hans Hartung contemple une gravure de Rembrandt, lion ou femme assise. Le lion plus lion dans chaque trait griffant rageusement sa crinière que dans sa figure.

Ce qui frappe le jeune homme, c'est que la force ou la violence du lion soit visible en dehors presque de la figure, dans le trait seul, séparé de son but qui est de représenter une bête, d'en fixer les contours repérables pour l'identification de l'animal dans sa superbe. Quelque subtile valeur du trait vu dans la crinière le sépare soudain de la crinière. Il contient autant de violence que si la violence était son but, au lieu de la crinière, partie elle-même du lion. Ainsi, ce n'est plus une force de lion, c'est une force du trait. Et le lion absent laisse dans le trait sa superbe, sa vertu royale et vigoureuse. Ce détachement du sujet, ce rattachement à la signification du trait, cette perte du lion, cette trouvaille du trait ne signifient pas que Hartung, d'un coup de coude, repousse aussitôt la nature, chasse le lion pour le remettre en sa forêt, ne gardant de la leçon de Rembrandt que l'expression rageuse des vertus que nous sommes accoutumés à reconnaître volontiers au roi de la jungle. Il va sans dire ou répéter que le temps seul opère dans l'esprit du jeune homme le mûrissement qui conduira Hans Hartung au refus concerté de la nature et à la préférence de l'expression directe. Pour l'instant, une intuition naïve de l'art se frotte à Rembrandt comme pour s'aiguiser.

Qui peut reconstituer ces longues stations devant

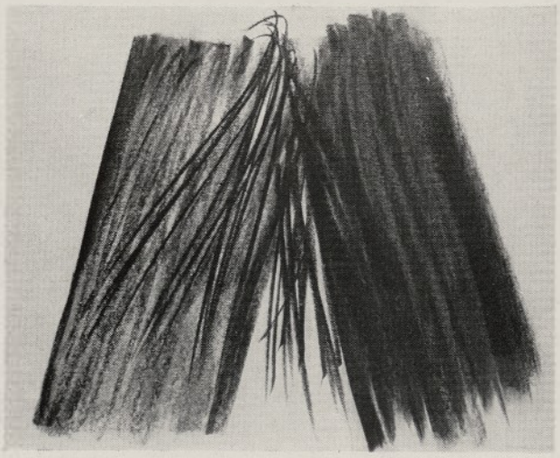


HARTUNG. Pastel. P. 58-16 (Galerie de France

une gravure ou un dessin, ces lents investissements de l'esprit qui précèdent la mise en œuvre d'un artiste ? Hans Hartung contemple des centaines de gravures de Rembrandt. Il les collectionne. Il les accumule. Il les inspecte une à une, avec la minutie de détective que les créateurs montrent volontiers à l'endroit des œuvres qui les assistent.

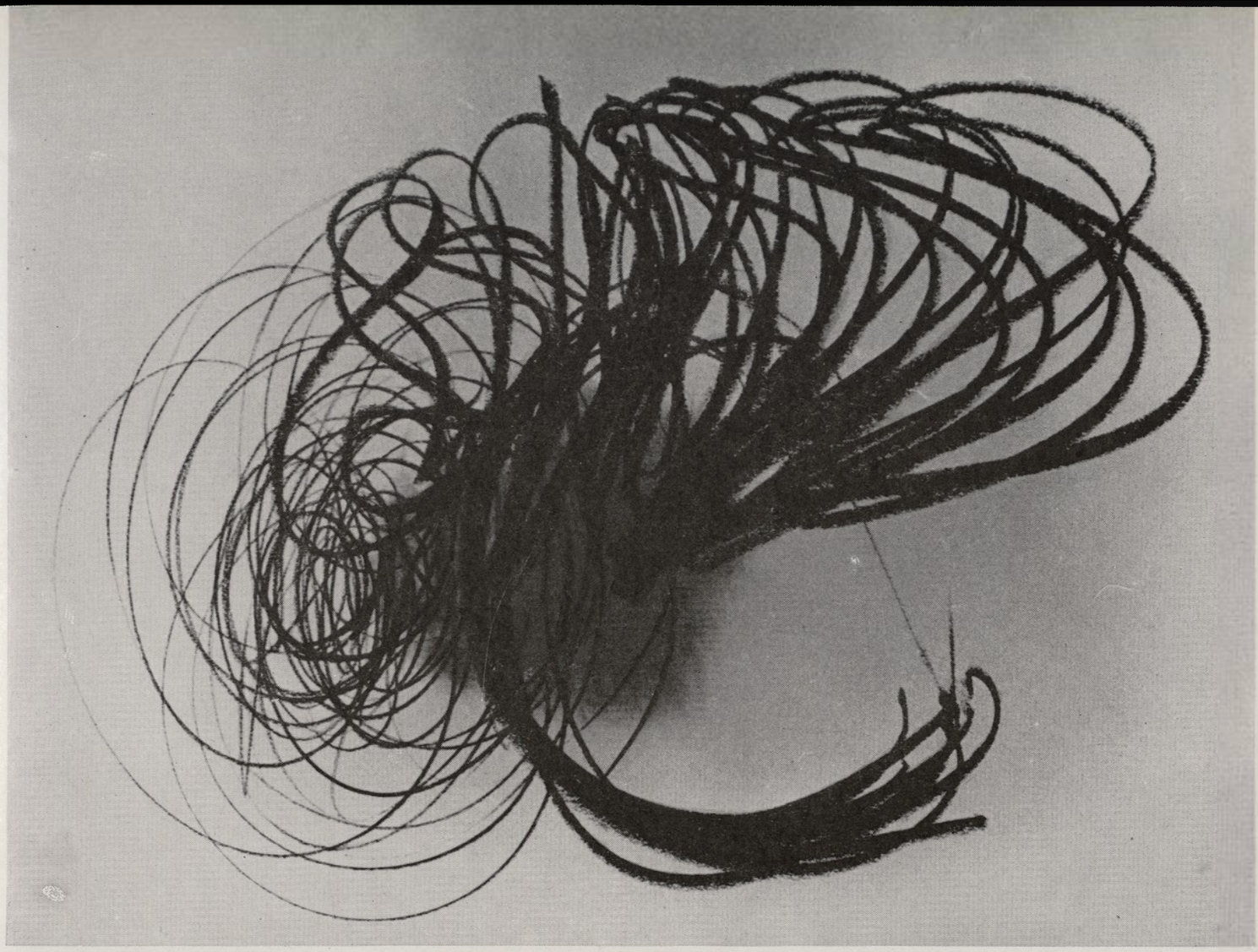
Il regarde la femme assise. Dans la jupe, de grandes ondes semblent jubiler derrière le personnage. Elles installent le personnage dans son assurance plus encore que l'attitude penchée vers ses compagnes, dans la salle. Ces rythmes qui exultent précisent le caractère de la femme plus que son visage, plus que l'humanité immédiatement sensible de ce visage, encore que cette humanité ne soit nullement repoussée par la jeune attention qui s'instruit d'elle-même dans le miroir de Rembrandt. Elle y découvre d'ailleurs sa propre distinction. Mais la distinction de l'esprit ne se reconnaît jamais au miroir. Elle se montre plutôt dans l'attaque, dans l'action. C'est à la façon de charger son public, comme on le dit des bêtes qui foncent sur l'adversaire sans l'attendre, que la distinction d'esprit d'un artiste se révèle. Et je veux en venir précisément à cette future sévérité qui fera Hans Hartung ne pas chercher à plaire mais à persévérer dans le sens de ce qu'il avait surpris de plus rare dans Rembrandt. Il ne s'agit pas, entendons-nous, de comparer. Je ne dis pas que Hans Hartung repousse la rareté de Rembrandt dans son pur domaine. Je dis que Hans Hartung respecte si fort la leçon de Rembrandt qu'il la continue, dans son esprit. Car c'est une leçon de distinction qu'il reçoit et accepte. Une leçon que certainement Rembrandt eut plusieurs fois conscience de donner.

Dans la femme sur sa chaisse basse, les écritures vigoureuses et saines de la jupe assoient la femme dans sa vérité. Mais Rembrandt les place à la périphérie, presque dans la zone blanche où la scène se dissout. Il semble que ces exaltations lui aient échappé tandis qu'il terminait. Alors le fin travail de dessin cède. La ressemblance se raréfie tandis que l'artiste achève, mais l'exaltation croît et lache ces expressions surchargées que le jeune Hartung repère. Surchargées de lyrisme, porteuses de significations, tant pour le compte de la dame que pour le compte de l'artiste. Rembrandt alors ne dessine plus seulement un lion, une femme dans sa maison, mais sa propre joie d'agir, sa propre force à peindre. Cette jupe de femme assise, penchée vers les soucis de sa maison, cette jupe qui fait partie de l'attitude, laisse néanmoins tomber ce pan où l'artiste paraît, non sans malice, ainsi qu'apparaît Goya à demi effacé dans les ombres d'une toile qui montre le



PASTEL DE HARTUNG

HANS HARTUNG. T. 1956-18. Peinture. 162 × 114 cm (Coll. Pietro Campilli, Rome)



HARTUNG. Pastel. P. 58-89 (Galerie de France)

peintre à son chevalet. Signe de Rembrandt plus que jupe, cette jupe enseigne au jeune Hartung ce qu'est la joie d'exprimer.

Cette joie d'exprimer, le jeune peintre désormais la recherche partout : Goya, Greco, Grünewald, Hals, Matisse, Manet, Cézanne. Il ne recherche qu'elle depuis toujours. Il la contrôle chez l'un et l'autre de ces maîtres et forme la sienne à ces vérifications. Car dans ces obéissances provisoires sa future joie personnelle d'exprimer puise son droit de vie. Un jour viendra où cette disposition vers le dehors que Hans Hartung porte en lui trouvera sa sortie. Il l'aura trouvée aussi dans le labyrinthe des admirations qui l'ont mené de Rembrandt au douanier Rousseau en passant par ces quatre peintres allemands qui lui apprennent l'impressionisme et l'expressionnisme : Slevogt et Corinth, d'une part, Kokoxhka et Emil Nolde, d'autre part.

Ainsi, à dix huit ans, trois événements spécifiques de l'évolution d'un artiste se sont judicieusement produits qui vont mener au premier éclatement : Hans Hartung, enfant, a l'intuition de ce qui fait l'originalité de sa nature spirituelle ; à quinze ans, il reçoit de Rembrandt la leçon difficile ; dans les années qui suivent il apprend des autres la situation dans laquelle se trouve l'art pour lequel il se juge voué. Il a dix-huit ans. L'art abstrait est venu au monde depuis 8 ans. La ville de Dresde certes a ses traditions artistiques. Mais il n'existe encore pas un seul livre, pas une seule reproduction pour proposer à l'intelligence de la peinture si vivement éveillée les expériences de Kandinsky ou Klee. La métamorphose que le jeune étudiant va faire subir aux formes s'opère dans une sorte d'isolement et de sincérité incontestable. L'année 1922 la voit se réaliser sans que Hans Hartung en mesure exactement la portée.

Mais suivons du regard les traces directrices de cette métamorphose. Essayons de la voir en quelques dessins logiquement remis dans leur ordre. L'œil assiste à la dissolution de la figure. Elle disparaît lentement, ne laissant plus sur la page que l'exaltation picturale qui l'accompagnerait si soudain la représentation ne s'absentait comme par pudeur. Elle disparaît par respect pour ce qui choisit d'apparaître. Elle s'efface comme le suzerain devant son roi.

Ainsi Hans Hartung crée sa propre abstraction et sans avoir respiré un autre milieu intelligible que celui de la grande peinture classique d'Occident. C'est par la contemplation fascinée des œuvres traditionnelles qu'il arrive à cette pure puissance

de peindre dont il se fera un principe. Mais Hans Hartung est un artiste conséquent. Il appartient à la race des créateurs dont les œuvres jettent devant elles de larges ombres. Et si l'on ne retient de cette métamorphose que le résultat, si l'on ne prend au bout de l'année 1922 que le vin pur, on voit aussitôt Hans Hartung repartir à l'ombre de son œuvre. Il emporte cette liberté promise, ce pur pouvoir d'exprimer, ce droit au pur pouvoir d'exprimer.

Il extrait les premiers éléments, les moyens fondamentaux qui feront le principe des thèmes qu'utilisera tour à tour cette œuvre variable qui montre, comme dit Montaigne, l'homme ondoyant et divers, dans son incessant ondoiement plastique, dans son perpétuel vibrato rétinien. Il découvre les structures, les formes, les taches, le graphisme. Les quatre possibilités de la peinture non figurative s'offrent à lui dans l'innocence de leur surgissement, non comme nous les montrent aujourd'hui, dans leurs points d'orgue, les écoles établies sur le choix solitaire. Il possède les quatre signes fondamentaux, comparables si l'on veut aux quatre lettres imprononçables du nom de Jéhovah, dans l'alphabet sacré, ces quatre lettres d'où naît l'alphabet sonore et lisible. Structure, forme, tache, graphisme constituent les quatre signes « imprononçables » de la peinture toute humanisée qui veut se passer de Dieu. A partir de là, tout commence.

Notez que le mot de tachisme, par exemple, c'est Hans Hartung lui-même qui le premier le dit. Ce silencieux a toujours le mot juste quand il s'agit de peinture. C'est que sans doute il est une région de l'esprit où l'intelligence d'un art quelconque touche à la puissance la plus naturelle de la parole. Il invente le tachisme bien avant que l'utilisation exaltée de la tache suscite un mouvement. D'ailleurs, Hans Hartung n'aime pas le déploiement solitaire et exalté d'un seul élément pictural. Il ne s'agit pas de consolider un de ces éléments en l'embastillant dans sa limite. Il n'est jamais question pour Hartung de constituer sur place. Il avance toujours. Il enchaîne sans cesse. Il ajoute et ne prive pas.

Ces éléments neufs, Hans Hartung les contemple dans l'effarement même de l'inventeur. Il ne les connaissait pas. Il les a positivement arrachés au néant. Et voici qu'il doit, comme à des fils, les conduire maintenant vers leur maturité. Une troisième période commence. Si l'on veut bien regarder dans la perspective du passé, la première phase découvrait le don fait à Hartung de vouloir peindre les éclairs. La seconde phase correspond à la contemplation des maîtres classiques. Il résulte de cette fascination une synthèse créatrice d'où se dégagent les quatre éléments fondamentaux de la peinture.

Un dessin, une lithographie, une gravure, un tableau de Hans Hartung restent toujours comme les traces étonnées de la vitesse disparue. Le miracle est en surface comme un vernis, comme un embu spécial. Il est positivement miraculeux de tracer sur la toile, le papier, la craie, le cuivre, ces musiques arrêtées de l'esprit. Aucune peinture actuelle ne me donne l'impression de subordonner ainsi le geste à l'esprit, l'œil à l'invisible, la sensibilité à la main.

Hans Hartung se tient sur la ligne droite de notre évolution esthétique. Il n'est pas l'héritier baroque d'une expérience chinoise ou japonaise, comme certains l'insinuent, en supposant, non sans candeur, que l'appartenance à l'Asie constitue en soi une valeur, tant l'ingénuité intellectuelle a de ruses ! La ressemblance fortuite entre certaines conceptions du graphisme appartient au hasard des civilisations qui, par moment, entrechoquent leurs particularismes. On ne devrait alors que surprendre, à l'échelle de l'humanité et non plus de l'artiste, l'identité éternelle que les apparences gardent entre elles par le dessous et qui surgit de ce que toutes décalquent ce qui nous échappe, qui est unique, constant et commun. De la culture d'Occident, Hans Hartung n'a gardé même que la mathématique des traits, dans leur ordre, comme s'il demandait à la peinture d'apparaître dans son innocence un peu au-delà du savoir qui la supporte. L'héritage plastique ne se repère plus qu'à cette savante ordonnance de traits pourtant jaillis. Une intelligence lumineuse de l'ordre pictural gouverne le désordre que tout instant propose. Toute composition de Hans Hartung contient désormais cette soumission du désordre à l'ordre, cette introduction du vivant dans les règles. L'art réside aussi dans cette contradiction puissante. Et une émotion tragique demeure dans chaque toile ou dessin, de ce que cette dualité se voit, se déclare.

Rien, en ce sens, ne trahit mieux la vérité de Hartung que le voir travailler. On ne sait quel ordre impérieux son regard jette à la page blanche quand sa main s'élance pour un tourbillon libre et commandé, qui ne se reproduira jamais ni à cette vitesse ni à cette vigueur, ni dans cette insouciance, ni dans cette solennité, ni pour cette invention, ni pour cette liberté. La main musclée, puissante, libre, vole et s'arrête, s'envole et retombe, pèse ou s'écarte, à la vitesse d'une intelligence des formes polarisée dans le crayon, la cire ou le pastel, soumise en même temps à ce qui dans l'esprit cherche la sortie, et profite pour passer des labyrinthes spontanés et raisonnables que la main comme furieuse ouvre, là où rien n'existait. Tout vient de cette main qui d'ordinaire dessine pour rire sur l'air et l'or des conversations. Main pesante ou volatile à l'œuvre surprise ou entraînée, si rapide en ses variations qu'il faut ensuite parcourir le dessin pour imaginer les virevoltes du regard mental qui a commandé, virevoltes qui ont laissé dans la matière leur preuve et plus encore, comme une courbe, comme un graphique fluorescent seulement pour l'attention pertinente.

Le geste de Hans Hartung, dans son impérieuse liberté, n'appartient qu'à lui seul. Le mystère même de sa musculature demeure pris dans le créé. Et jamais peinture ne fut plus signée. Sa chair dit son mystère au trait, c'est l'avènement même du plus secret de la nature humaine. Un être unique s'exprime avec jubilation et insolence, dans un monde que l'on nous dit voué au collectif, soumis à l'indifférenciation humaine, en marche vers cette apocalyptique terreur qu'engendrerait pour l'homme l'ennui de ne pas se distinguer l'un de l'autre. Si l'art de Hans Hartung est si résolument, si fièrement moderne, c'est aussi qu'il annule, comme par un tour de passe-passe, cette terreur d'une apocalypse de l'ennui. Il prouve qu'à l'instant où l'humanité trouve son uniforme, elle trouve aussi sa différence. La mission de l'art est de maintenir l'équilibre. A plus de monotonie, plus de style. A plus de science, plus d'art. A plus d'ennui, plus de peinture !

DOMINIQUE AUBIER.

L'aventure dramatique de Nicolas de Staël

par Marcel Brion

Nicolas de Staël était trop profondément « peintre » pour ne pas éprouver, jusqu'à l'obsession même quelquefois, combien est solide le lien qui rattache le problème de la forme au problème de la technique, et réciproquement. D'une scrupuleuse exigence, d'une stricte et presque farouche authenticité, son art avait délibérément écarté, une fois pour toutes, les facilités qui sont des subterfuges, et ces manières de survoler les problèmes, qui ne font en somme que les esquiver et s'épargner la peine de les résoudre. Il savait aussi à quel point ces problèmes sont graves et harcelants, et il fit l'expérience, au prix de sa vie, qu'ils peuvent être mortels. Refusant les commodités d'un métier aisé et des confortables connivences de la brosse et de la couleur, il avait affronté dès ses premiers tableaux, et sans même qu'on puisse discerner, dans le développement de sa carrière, une période d'apprentissage, cette intransigeance de l'œuvre d'art avec laquelle on ne triche pas. Il savait qu'il engageait sa destinée en s'aventurant dans la voie la plus difficile et en acceptant des impératifs de plus en plus tyranniques; il s'y est aventuré avec ce sentiment très russe de l'absolu qui méprise les accommodements. Il avait, en même temps, élu pour maître la solitude, et travaillé seul, de plus en plus seul, pourrait-on dire, quoique les sympathies et les admirations qui allaient à lui aient augmenté sans cesse, à l'élaboration d'une esthétique et d'une technique qui fussent parfaitement et totalement siennes.

Non qu'il cultivât le préjugé d'une originalité systématique, mais parce qu'il se savait véritablement unique, ne *suivant* personne, et si rare, si grand, si

DE STAËL. Peinture. 365 × 220 cm. (Coll. particulière, Paris)

DE STAËL. Fable. Peinture. 1946. 73 × 54 cm.
(Photo Galerie Louis Carré)

DE STAËL. Aquarelle. (Coll. Planque)

personnel, que cela décourageait les *suiveurs*. A notre époque où fleurissent si volontiers les contrefaçons des peintres célèbres, il est le seul, peut-être, à ne pas avoir été imité. Le plus habile plagiaire ne retrouverait jamais l'inexprimable *secret,* issu de cet accord de la grandeur et de la pureté, d'une exceptionnelle excellence, qui, de l'objet à l'image, établissait un ordre de rapports dont l'harmonie sévère et l'étonnante « grâce » formaient les puissantes bases. On exagère souvent les conséquences qu'ont pu avoir, pour lui, les inquiétudes au sujet du problème de la figure; il ne séparait pas, en effet, ce que perçoit l'œil extérieur et ce que contemple le regard intérieur, et il serait artificiel de distinguer des périodes où il était « plus ou moins abstrait » car il ne le fut jamais, en ce sens que la figure n'a jamais été pour lui ni un obstacle, ni un support. « On ne peint jamais ce que l'on voit ou croit voir », disait-il; cette personnelle vision de l'objet intérieur commandait la formulation plastique qui en découlait, ainsi que sa conception de la consistance de l'espace, du poids des choses, de la *distance* (matérielle et morale) du tableau au spectateur.

✦

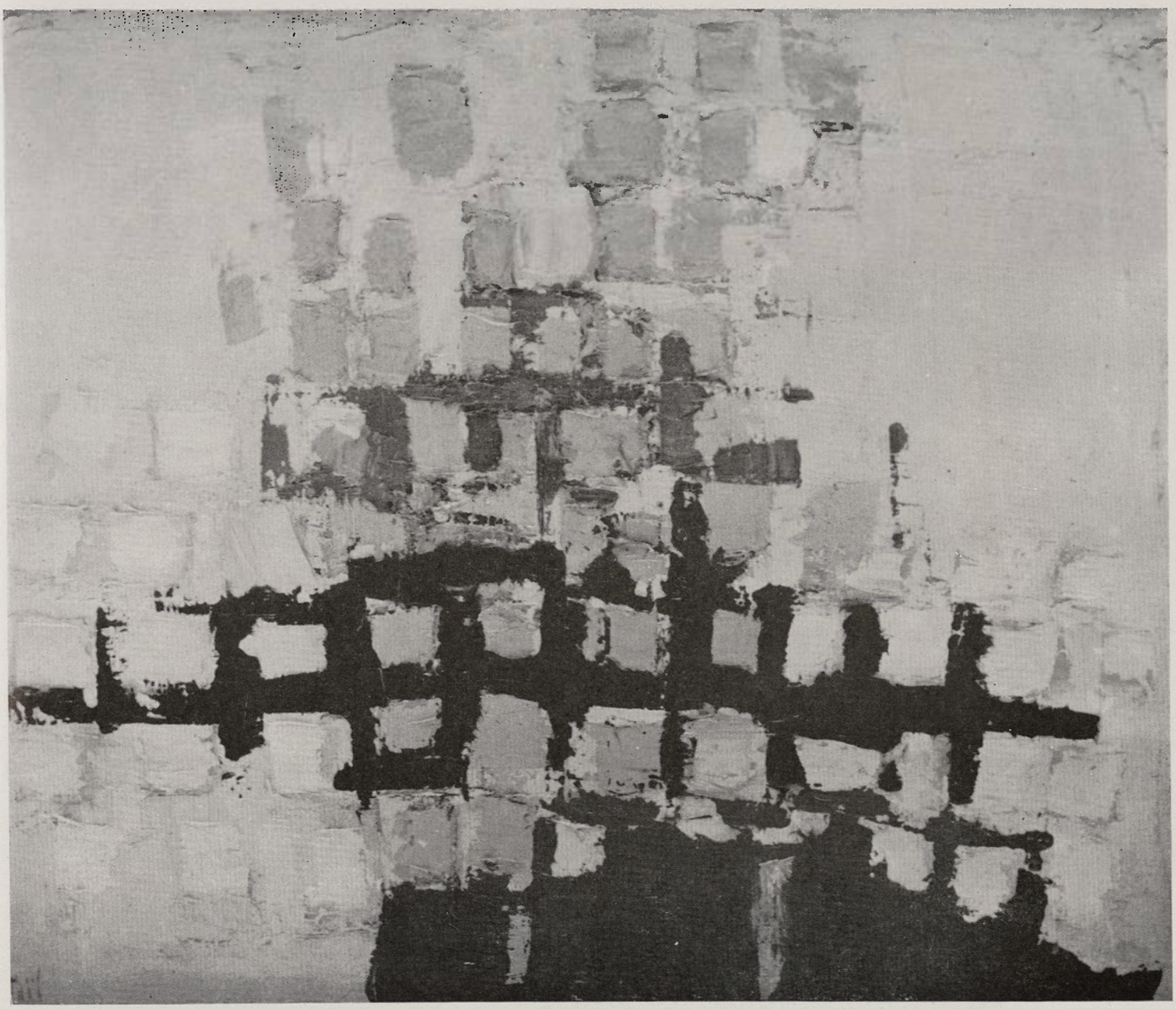
Sa connaissance des éléments de la nature a commencé par être dramatique, et elle a continué de l'être, même après que l'articulation du drame ait cessé d'être évidente. La place qu'occupait le noir, dans une certaine période, plaquant de larges surfaces sombres et s'isolant dans un contexte généralement grave et pathétique, évoque un monde *bouché,* clos, sans échappées vers les lointains. Dans l'œuvre de Nicolas de Staël tout se passe au premier plan, en ce sens qu'il n'a jamais recours à la perspective (à une perspective quelconque) pour occuper pleinement une dimension. Ses formes sont placées dans cette dimension, avec leur intensité et leurs limites; compactes, autonomes et détachées, reliées les unes aux autres par le jeu de formes intermédiaires, d'intensité moindre, subordonnées. Elles ne s'interpénètrent pas : aucune osmose de l'une à l'autre, et leur isolement a quelque chose de tragique, car il fait penser à un monde où chacun est seul. Et la solitude des choses dans ce que l'on pourrait appeler les « natures-mortes » de la dernière période suggère un désespoir sans remède; on pense quelquefois à des fantômes d'objets, dont l'existence est provisoire, et la présence d'un court instant. Non par défaut de matérialité, car elles sont peintes avec une substance compacte, solide, tout en étant très fluide; toujours nettement définies dans leurs contours, de tons francs, chauds et chantants, de telle sorte que leur *existant* n'a rien d'équivoque. La pâte est lisse, le dessin ferme, et chaque objet se définit comme un en-soi; exagérément même, puisque sans la constellation que forment les objets de ces surprenantes natures-mortes, ils apparaissent en suspens dans une atmosphère peut-être plus dense, plus stable qu'eux-mêmes.

Franchement authentique, brossée largement, vigoureusement réelle, cette atmosphère établit la cohésion des choses entre elles, et, si précaire que cette cohésion puisse être, on ne la discute pas à ce moment-là, elle s'impose. Le modelé de l'objet

DE STAËL. Ciel à Honfleur. Peinture. 1952. (Coll. Le Guillou, Nantes)

rassemble vers le centre les rythmes du mouvant et lui confère ainsi une solidité formelle, et fixe les rapports des choses entre elles dans un espace plein; si le tableau donne parfois une sensation de *vide,* ce serait plutôt un vide intérieur à l'objet, qui pousserait l'impression de la solitude jusqu'à mettre en doute sa propre existence. Au contraire de tant de formes qui, fantômatiques, se croient vivantes, les choses des natures-mortes de 1955 n'ont pas confiance dans leur capacité d'être, elles sont d'avant ou d'après la vie, mais non pas de la vie, tant l'éloignement qu'elles gardent les unes à l'égard des autres est aussi un éloignement à l'égard d'elle-même : telle est, probablement, la nature du drame personnel de Nicolas de Staël que sa peinture n'a pas surmontée, et la paix qui semblait être, dans ses dernières toiles, le privilège refusé aux œuvres des années précé-

DE STAËL. Ressentiment. Huile sur toile. 1947. 100 × 81 cm.
(Coll. Louis Carré)

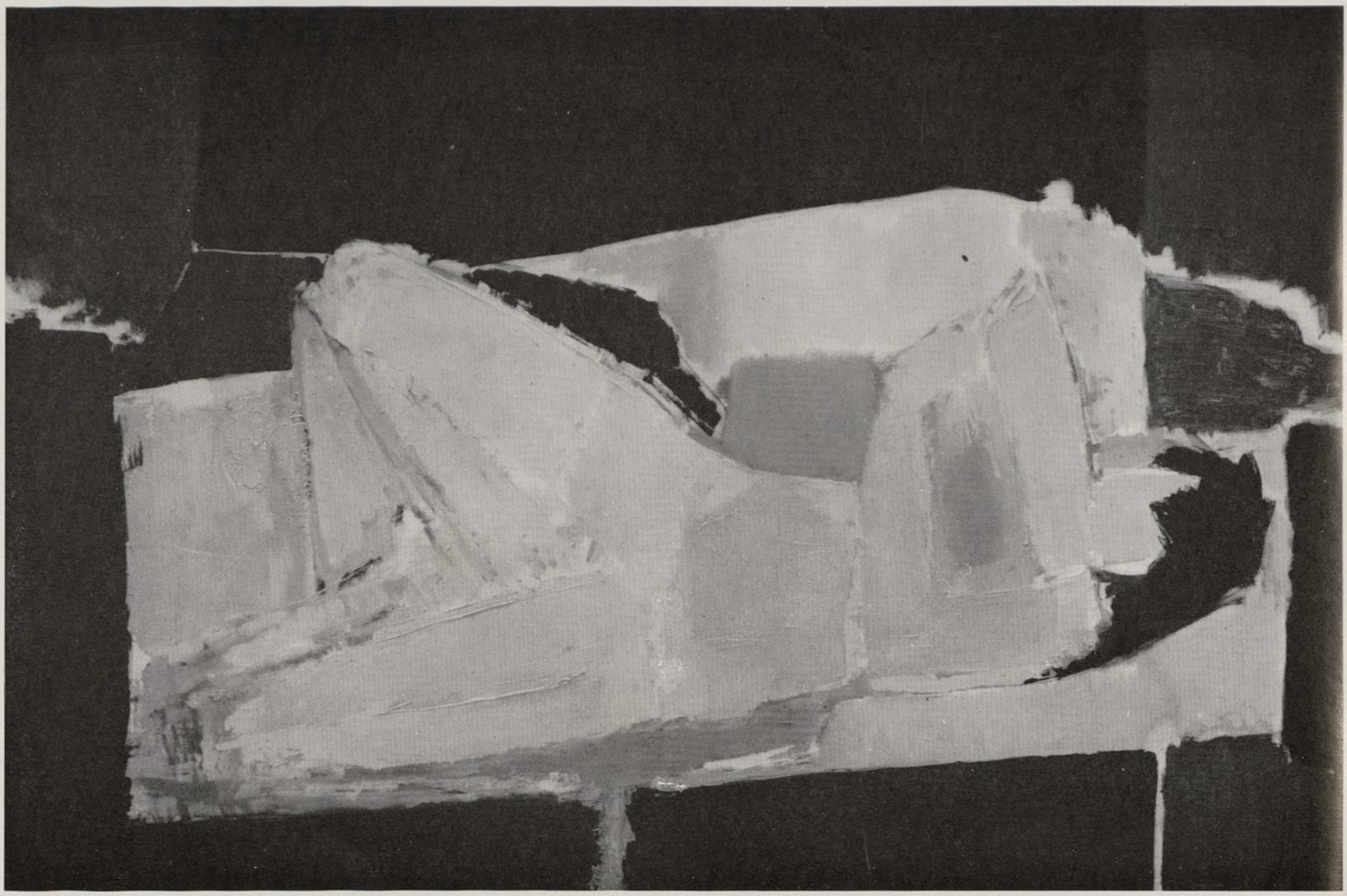


DE STAËL. Composition. Peinture. 1951. 73 × 60 cm. (Coll. Le Guillou, Nantes)

dentes, était probablement plus fragile, plus illusoire que nous ne le pensions.

Lorsque nous comparons ces formes « figuratives » largement espacées de 1955 aux œuvres « abstraites » des années précédentes, elles affirment alors leur volonté de purification, de simplification, de limpidité aérienne; l'économie de leur chromatisme, le raffinement précis et suprême, à la chinoise, de la couleur et du dessin, montrent l'importance du cheminement qui s'était fait dans la technique et dans l'esthétique de l'artiste, depuis les structures convulsives et encombrées de 1948 où les formes s'entrechoquent et se heurtent (dynamiquement, et par la véhémence même de leurs efforts), car il n'y a rien de heurté dans les couleurs qui sont toujours d'une discrétion exquise et raffinée; le volcanisme de ces toiles réside dans le jaillissement dramatique et l'articulation presque douloureuse des éléments qui semblent avoir autant de peine à s'organiser dans leur individualité qu'à s'intégrer dans une constellation harmonique.

Lorsque la construction paraît se rapprocher de la nature, jusqu'à suggérer, dans le titre même, une anecdote — les musiciens, les footballeurs — aucune ambiguïté n'est possible cependant : il s'agit d'une architecture de rythmes purs, dont l'origine a pu être une perception initiale, et dont le résultat est vaguement « figuratif », mais c'est pour articuler ces rythmes avec l'humain. Telle était la puissante et patiente *humanité* de Nicolas de Staël, qu'aucun élément arbitrairement intellectuel, encore moins systématique, ne pouvait intervenir dans la façon dont il posait le problème plastique, et dont il tentait de le résoudre. Ce peintre éprouvait pour la



DE STAËL. Nu couché. Peinture. 1953. 98 × 146 cm. (Coll. Le Guillou, Nantes)

forme une tendresse qui ne tenait pas à ce que cette forme représentait des objets associés à la vie de l'homme, mais, bien davantage, à ce qu'elle était une chose en elle-même, que sa solitude même, son impuissance à communiquer rendaient plus émouvante. La vibration de la couleur portée à son plus intense éclat, dans un subtil mélange de tons, toujours rare et délicat, fait penser à la richesse du langage russe dans l'expression des sensations colorées, avec parfois même un élan sauvage hautement cultivé. Le contraste des formes, leur opposition, et leur manière de réagir l'une contre l'autre, se dépensent avec une impérieuse autorité, qui peut être aussi pudique, hautaine, ombrageuse, combattive. Il lui faut, pour trouver la paix (une relative paix), les vastes horizons marins de 1954-55, leur consistance cristalline de mirages solides, et l'aplanissement d'une bénéfique étendue, l'amicale entente des choses et de leurs reflets. Une séraphique clarté interrompt, pour quelque temps, l'agonique corps-à-corps de la volonté créatrice et des formes *en opposition,* du fait même de la vigoureuse individualité dont l'artiste lui-même les a *chargées.*

Cette *charge* magique, en effet, qui déguise sa virulence à mesure que devient plus savante et plus efficace l'économie de la forme et de la couleur, elle est plus grande encore dans les clairs à-plats limpides des dernières années que dans les figures antérieures plus ou moins géométriques, massivement peintes, alourdies de matière, d'un *travail* plus visible et plus violent. La technique de Nicolas de Staël évoluait non pas à affranchir la matière des propriétés qui sont le fait même de sa matérialité, mais plutôt vers une spectralisation de l'objectivité, vers une surnaturalisation de la chose (chose originelle, pensée ou vue, et surtout *pensée-vue,* et chose peinte), dans un lyrisme dont les éléments orchestraux se ramènent à quelques instruments essentiels. La pâte plus fluide, l'objet plus *détaché,* — dans toutes les acceptions du mot, — cette distance spectrale des formes entre elles et d'elles à nous, font penser à un progrès mystique auquel l'œuvre aurait participé, qu'elle aurait entraîné et étayé. Rarement le fait plastique et le fait pictural ont été, comme ici, le témoignage intégral de ce qu'un homme fut, de ce qu'il devint, et le pressentiment de ce qu'il aurait été, plus tard.

MARCEL BRION.

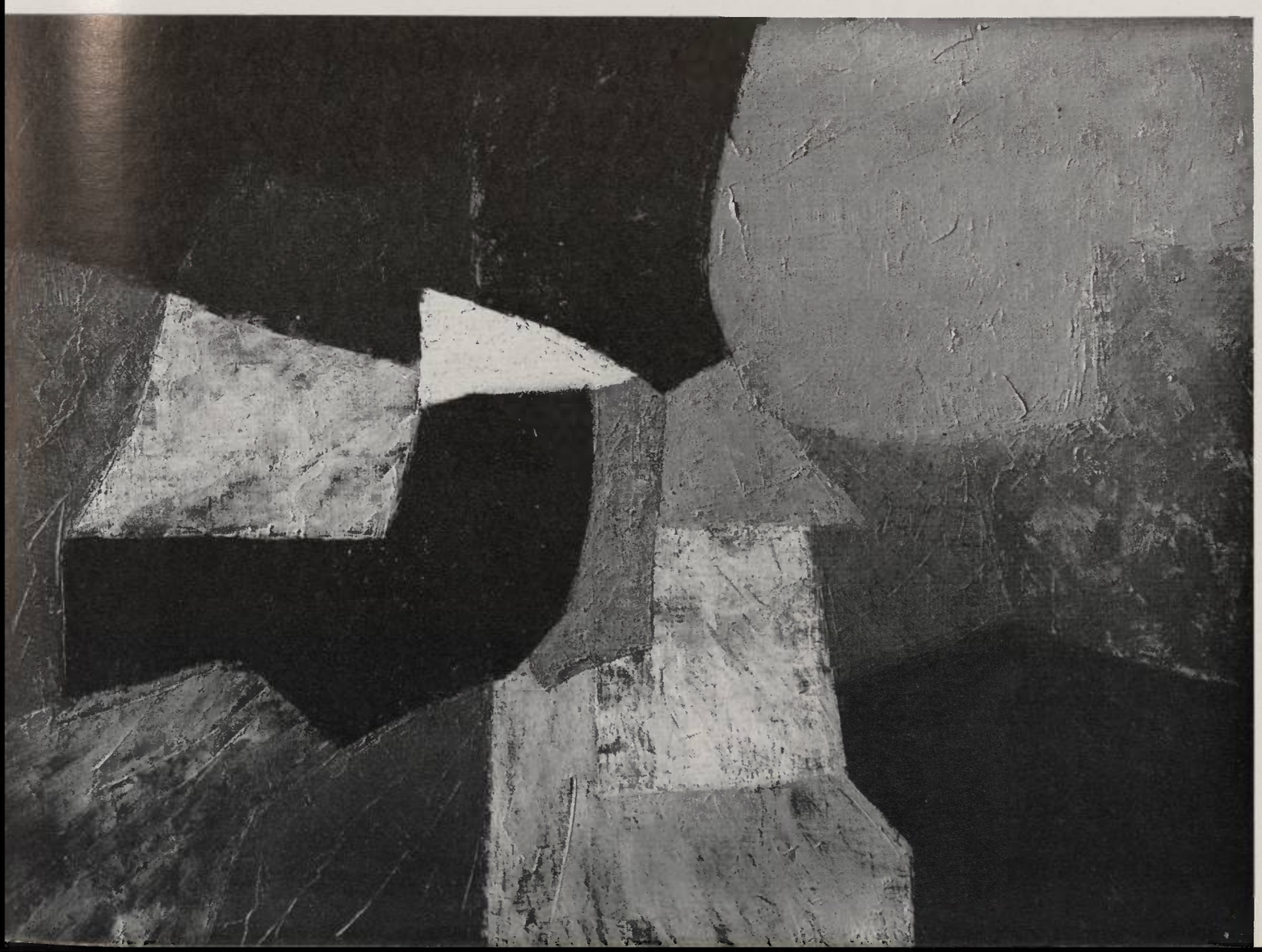
NICOLAS DE STAEL. Figure au bord de la mer. Peinture. 1952. 162 × 130 cm (Coll. Beyeler, Bâle)

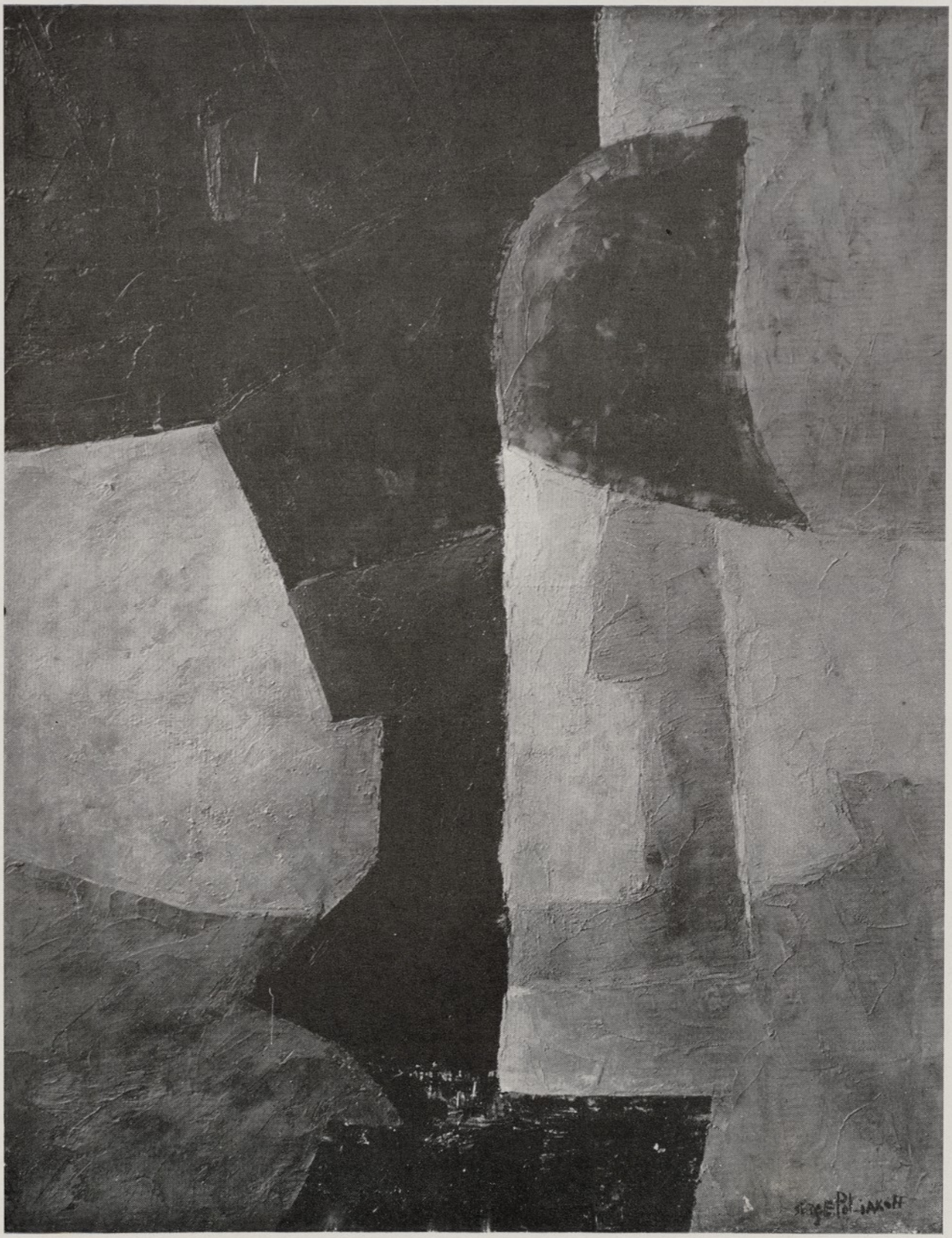
La technique de Serge Poliakoff

par Franz Meyer

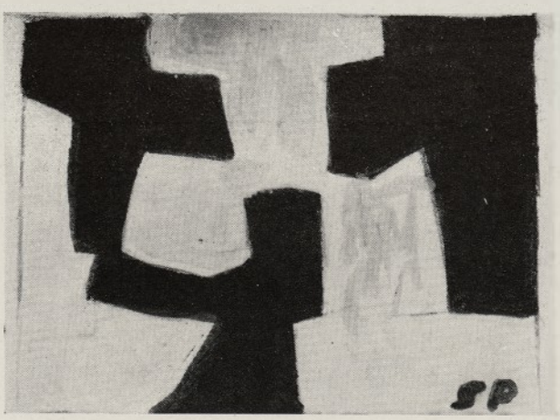
Une des qualités les plus frappantes des tableaux de Poliakoff est leur force silencieuse. Point de ces expériences surprenantes qui proclament la nouveauté de l'invention. Même devant la toile fraîchement peinte tout paraît naturel, évident : une nouvelle vague que le même océan sans âge jette au rivage. Mais la continuité dans l'art de Poliakoff ne signifie pas l'uniformité; au contraire : plus intensément on entre en contact avec un tableau et plus il montre son caractère spécifique, unique — pas seulement dans le sens anecdotique — et l'œuvre entière

POLIAKOFF. Composition. 1956 (Coll. particulière)





POLIAKOFF. Composition. 1957.
(Coll. particulière) Photo Marc Vaux



DESSIN DE POLIAKOFF

SERGE POLIAKOFF. Peinture. 1957 (Coll. Pietro Campilli, Rome)

embrasse une diversité véritable que l'on rencontre chez bien peu de peintres de la même génération.

Chaque fois que l'on voudrait parler de ces tableaux on se heurte à ce silence, à cette objectivité intacte de leur existence qui donne peu de prise aux paroles. Cet art est non-figuratif sans compromis. Pas de transposition d'impressions visuelles chez Poliakoff ni de thème essentiellement géométrique. Les formes dont se compose le tableau n'ont jamais le caractère d'objets mathématiques ou symboliques. Chaque forme particulière semble se détacher de la totalité pour y retourner. Aussi est-ce de cette totalité de l'œuvre que l'interprétation doit partir. Mais pour pouvoir parler de ce tout, il faut suivre sa genèse.

✦

L'organisation de chaque tableau repose sur une première division linéaire de la surface. Sur un fond de couleur sombre, rouge ou noir, l'artiste dessine à la craie — au fusain sur un fond blanc — un réseau de formes. Ce qui guide alors sa main c'est une représentation plastique, la continuation des thèmes d'œuvres précédentes, peut-être les dernières qu'il a peintes ou, au contraire, quelque chose d'entièrement nouveau, qui naît spontanément. Mais, là même où il part consciemment d'une œuvre antérieure, dès ce premier stade de la création, il modifie fondamentalement les conditions préliminaires; ou bien il choisit un tout autre format : beaucoup plus grand ou beaucoup plus petit, en hauteur au lieu d'être en largeur, ou, comme il l'a fait quelquefois les derniers temps, il travaille à plusieurs toiles qui s'assembleront en diptyque ou triptyque. Mais, en tout cas, le dessin n'est qu'un tout premier pas. Dans ce qui suit, dans le travail avec la couleur, réside — long ou bref — le véritable processus créateur du tableau. Précédemment, dans le dessin, au fusain ou à la craie, Poliakoff fixait les valeurs de certains champs, et du même coup la structure fondamentale en clair-obscur de la toile. Depuis quelques années, le peintre a renoncé à cela et comprend aussi le dosage des valeurs dans la composition chromatique. Ce faisant, il laisse encore plus de jeu à tous les éléments au cours de l'œuvre.

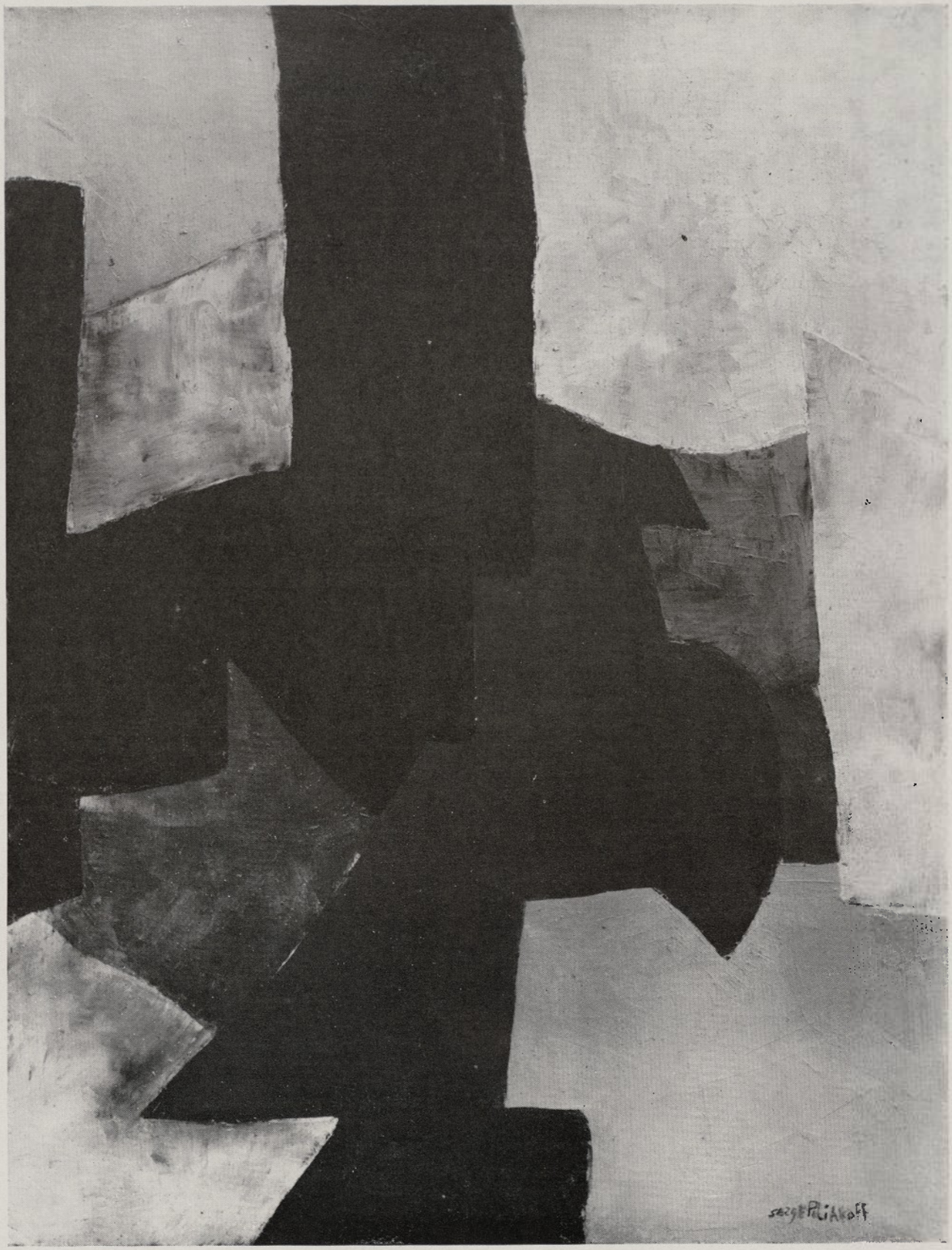
✦

Dans le travail avec la couleur il ne s'agit naturellement pas d'une simple coloration des surfaces. Sur chaque morceau de la toile se superposent des couches de couleur différente et la couleur visible est déterminée par tout ce qu'elle recouvre. C'est la superposition des couches de pigments qui produit cette luminosité intense, pleine, saturée que nous rencontrons toujours dans ces tableaux. « Il faut que la lumière soit dedans », dit Poliakoff. Cette construction « stratigraphique » joue un rôle essentiel, nullement fortuit : d'abord la nature du support (toile fine, souple, absorbant beaucoup, ou bien toile à sac, contreplaqué) avec sa dureté et sa profondeur très diverses, puis le dessous clair ou sombre et enfin la succession des couches de couleur proprement dites. Presque toujours sous la couche supérieure on distingue celle qu'elle recouvre, qui transparaît par de petites irrégularités de la matière et dans des parties plus considérables, où la couleur est étendue en glacis. Quant à la couleur qui est sous-jacente à la couche supérieure, et la conditionne directement, elle est le plus souvent en opposition avec elle : couleur complémentaire, couleur sombre associée à une claire, chaude à une froide, ou inversement. Souvent apparaît encore la trace d'une troisième couleur, empruntée à d'autres régions du tableau. A ce caractère complexe du chromatisme du plan s'ajoute la diversité de la pâte. Il y a des parties recouvertes par larges surfaces, d'autres légèrement fardées, nuageuses, grasses, friables, poreuses, granuleuses, d'une pâte onctueuse, des parties brillantes et mates, ici la couleur semble posée comme un souffle, là elle paraît comme maçonnée.

Ainsi les tableaux de Poliakoff agissent-ils sur notre sensibilité comme des fragments de la nature, comme des espèces de roches ou de bois avec leurs écorces différentes, comme un sol sec ou glaiseux. A côté de l'indéfinissable, de l'immatériel effet de la couleur en soi qui a une résonance dans les plus profondes régions psychiques, cette matière merveilleusement vivante crée un contact physique direct, immédiat, avec celui qui regarde. L'union de ces deux éléments donne la tension singulière qui est à la base de l'impression produite par les tableaux de Poliakoff.

✦

Mais tout ce qui a été dit jusqu'ici ne concerne que la couleur appliquée localement et sa « profondeur ». Or, dans le travail avec la couleur, la construction plastique fixée dans le dessin est en même temps explicitée, intensifiée, concrétisée; de la simple ébauche se dégage un organisme vivant. Le rapport des formes colorées entre elles est déduit de la conception de la forme en soi qu'a Poliakoff. « Toutes les formes naissent par l'espace », dit-il, elles sont donc déterminées dans leur caractère et leur énergie par ce qui les entoure. Le sculpteur organise plastiquement le rapport de son œuvre à l'espace, tire la forme de ce qui l'entoure. Mais il ne peut donner forme à l'espace même, dans sa totalité ; celui-ci est toujours là, multiforme et infini. Il en va autrement du peintre. Tout ce qui, dans le tableau, environne une forme limitée est également forme limitée. Ainsi les formes se déterminent et se limitent mutuellement; chacune d'elles est toujours forme pour elle-même et espace pour les autres. Pour Poliakoff la tâche de composition plastique est en premier lieu la définition de chaque forme par les formes environnantes dans la totalité du tableau. Ce qu'il appelle « chercher l'espace » est pour lui la tâche à la fois essentielle et la plus difficile de son travail. Une forme ainsi déterminée de l'extérieur, par l'espace, est aussi une forme essentielle, réelle. En elle rien d'anecdotique et de fortuit, rien d'artificiel, rien de décoratif. Il y a d'après Poliakoff un nombre limité de catégories de telles formes, énumérées il y a quelques années déjà pour Julien Alvard et qu'il retrouve toutes dans sa peinture : les « formes organiques », qui apparaissent dans la nature, dans les plantes, dans le corps des hommes et des bêtes; les « formes plastiques », images en à-plat de corps simples, tel l'œuf; les « formes géométriques »,



POLIAKOFF. Peinture, 1957

c'est-à-dire, plus exactement, les formes de la géométrie plane et les « formes mathématiques ». A côté, sous une dénomination d'un sens plutôt métaphorique, les « formes préhistoriques », formes d'outils de l'âge de la pierre, avec leurs éclats et leurs brisures fantastiques, produits d'un métier qui ne s'était pas encore épanoui dans le savoir-faire universel. Il paraît juste au peintre que dans chaque tableau apparaissent des formes de toutes les catégories. N'y trouve-t-on que des formes organiques ou géométriques — on risque d'avoir affaire à une œuvre formellement réussie, certes, mais sans nécessité. Il n'est d'ailleurs pas toujours facile d'indiquer à quelle catégorie une forme appartient, exception faite des fréquents carrés, triangles et rectangles, toujours un peu de guingois, ou des formes arrondies de certaines œuvres de 1954. La plupart des formes sont limitées par des obliques et des courbes, par des déchirures en escalier ou des échancrures qui dessinent comme le profil d'une tête d'animal ou d'un morceau de roche. Mais, plus important que ces associations figuratives est le caractère commun à toutes ces formes. Sans qu'elles proviennent de la nature, elles sont éprouvées comme naturelles. Il faut en chercher l'explication dans la nature de leur genèse. En effet, puisqu'elles sont toutes créées du dehors, au moyen des autres, elles n'apparaissent pas comme les produits directs de la volonté humaine, donc comme des formes arbitraires. Le processus tient plutôt de la découverte, c'est comme mettre au jour une forme déjà existante, une forme naturelle. C'est aussi la raison de leur noblesse très particulière, de leur présence si royalement sûre d'elle-même. Et, au-delà, c'est la raison de leur « grandeur ». La forme semble toujours plus ample qu'elle ne le devrait selon la surface qu'elle occupe, et parfois elle se déploie comme un oiseau qui va prendre son vol. C'est pourquoi le tableau, dans sa totalité, s'agrandit aussi toujours au delà de ses limites. C'est le secret de l'effet grandiose, *monumental* des œuvres de Poliakoff.

✦

En bordure de la toile les formes sont nécessairement déterminées — en partie — par le rectangle du cadre. C'est bien la seule « donnée » du tableau. Aussi est-ce de là que doit toujours partir la construction plastique. Venant de tous les côtés les formes s'assemblent les unes aux autres, tendant vers le centre. Mais, plus que les mouvements vers le bas et vers le haut les poussées latérales constituent les directions de croissance décisives. Le « milieu », point de rencontre idéal, qui n'est pas nécessairement situé au centre géométrique du tableau, est déjà indiqué dans le dessin par une ligne verticale. Des deux côtés, les formes se pressent vers cette couture, se chevauchent et se bousculent. Souvent, en cet endroit, surgit, comme la démonstration particulièrement frappante de la dialectique forme-espace, une forme double, verticalement partagée, qui, dans sa couleur intensive, se détache de l'entourage. C'est ici, au point de rencontre des formes venues de la bordure qu'est situé le noyau organique du tableau, et c'est d'ici que part, répondant au premier mouvement, un second, qui se communique à toute la toile. Cela se produit de manières très différentes. Dans les œuvres, peintes vers 1952, où les plans, partis des quatre angles se poussent en avant et se heurtent le long des branches d'une croix des coordonnées, le second mouvement est une poussée organique forte et continue, une édification de formes dans toutes les directions. Comme une puissante étoile barbare le tableau s'ouvre, éclate en son milieu. A partir de 1953, le mouvement devient plus complexe et se fraye de nouvelles voies. Le tableau semble plein de cachettes — un édifice percé de passages secrets — et les formes se démènent comme des lutins. Ailleurs, l'assemblage des plans colorés produit un enchaînement magnétique d'une irrésistible majesté. Dans d'autres toiles le mouvement dessine comme l'avancée et le recul d'un rivage battu par la vague, l'ondulation d'une chaîne de collines couronnées de forêts. On voit, en 1955, des œuvres où s'affrontent deux agglomérations de formes, ainsi que les diptyques : deux toiles commencées séparément, qui se rapprochent au cours du travail et, finalement, s'associent pour former un tableau double. Maintenant le mouvement est plus diffus, plus tournoyant, comme une eau qui coule, tantôt plus rapide, tantôt plus paisible. Les formes semblent avoir reçu des ailes et nous sommes loin de la statique fulgurante des premières toiles. L'opposition entre la forme centrale divisée et le reste du tableau cesse, elle qui s'était poussée quelque temps au premier plan, et dans les œuvres de la dernière période les parcours du mouvement sont plus libres et plus complexes, mais en même temps, et de manière mystérieuse, leur unité est plus grande que jamais, plus que jamais ils semblent nés d'un seul souffle profond.

En même temps se poursuit l'évolution de la couleur. La couleur comme telle est bien l'élément que Poliakoff manie le moins consciemment. C'est un coloriste né et l'organisation chromatique, qui ne se pose jamais à lui comme un problème, demeure un élément dont il est toujours tenté de négliger l'importance : « C'est la valeur qui est essentielle et non pas la couleur », disait-il, il y a quelques années, à Michel Ragon. La première couleur lui fut peut-être dictée par le hasard, la seconde se déduit de la première avec la logique indiscutable de l'instinct. Mais cette logique n'est jamais simpliste, ce n'est pas un compte qu'on fait sur ses doigts. Souvent les contrastes sont accentués : ainsi un rouge sombre ou un orange se détachent sur un bleu froid ou un vert de mousse. Mais, ailleurs, des couleurs voisines sur le prisme se touchent et cinq, dix nuances d'une même couleur fondamentale se trouvent dans le tableau. Mais, que les passages soient délicats ou heurtés, toutes les couleurs d'un tableau semblent intimement apparentées, semblent comme les irradiations d'une même couleur fondamentale. Cela dépend peut-être en partie du fait que les nuances sont très souvent trouvées sur la palette, tirées du mélange d'autres couleurs déjà présentes sur la toile. En tout cas, le contact élémentaire avec la matière chromatique constitue la base de tout le travail plastique.

✦

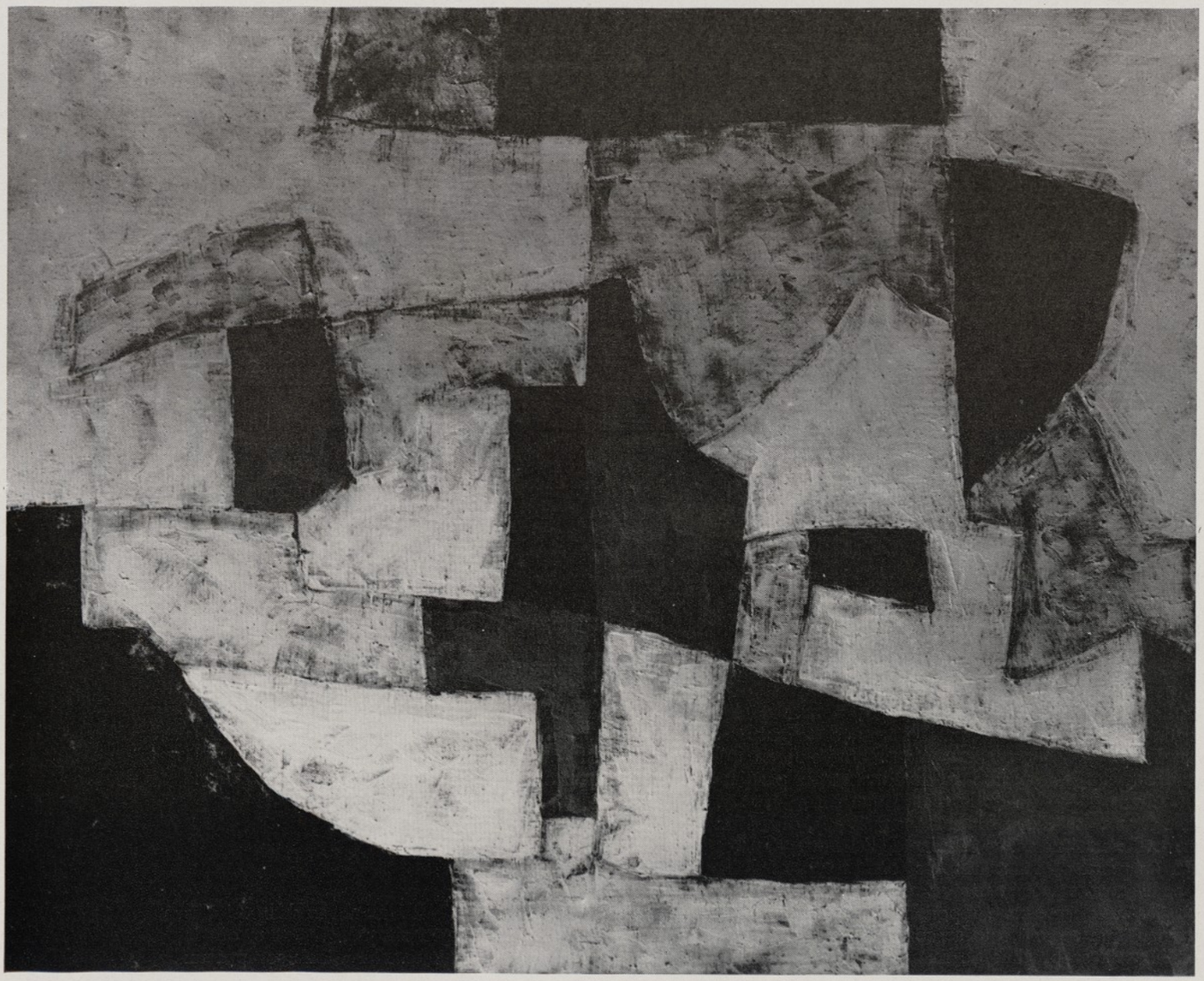
Dans les œuvres de Poliakoff il y a des périodes de grande richesse chromatique, d'autres où la coloration est très contenue. Au coloris somptueux

comme celui des tapis d'Orient des premières années de l'après-guerre ont suivi les toiles presque monochromes de 1947-49. Le chromatisme très intense et lapidaire de 1950-51 fait place à un autre, encore bien plus nuancé et riche dans des tableaux d'une magnificence princière et dans d'autres toiles emplies d'un mystère silencieux. La dernière période de l'œuvre est caractérisée par le retour à la monochromie, mais d'une manière infiniment plus vivante et dense que ce n'était le cas dix années plus tôt. L'exubérance spontanée des couleurs est refoulée, — mais la couleur n'en est que plus présente. Forme, structure du clair-obscur, mouvement de l'ensemble, texture matérielle du pigment dans le détail, tout semble n'être que l'articulation de sa puissance. Elle est le sang, la substance en toute forme, tel un flot qui s'enfle et décroît, endigué et jaillissant, qui se précipite en cascade puis coule, apaisé, mais toujours la même et mystérieuse matière originelle.

Les derniers tableaux de Poliakoff atteignent, à un niveau différent, au but éternel de sa peinture. Il s'agit d'un art où chaque élément est fondamentalement lui-même, un individu au caractère propre, impossible à confondre avec les autres. Mais en même temps, il semble coulé dans le continu de toutes les formes, comme une partie nécessaire, déterminé par les autres et déterminant les autres. Le thème éternel de la peinture de Poliakoff semble être ce paradoxe de la réalité même : la pleine valeur du détail dans la continuité parfaite de l'univers. Cet art dépasse ainsi toute contingence et illumine de la force de ses couleurs la nature profonde de ce qui nous entoure.

FRANZ MEYER.

POLIAKOFF. Composition. Peinture. 1958 (Coll. particulière)



SERGE POLIAKOFF. Peinture. 1956 (Coll. Nino Pagani, Milan)

Les tapisseries gravées de Adam

par Pierre Volboudt

« J'ai plusieurs pinceaux ». Ce mot d'Ingres pourrait être la devise de tous ceux qui n'entendent pas se limiter à une seule forme d'expression, et n'ont de cesse qu'ils ne l'aient rendue plus docile à leurs désirs, plus chargée d'intentions, et capable de satisfaire à des conditions tout opposées à la réalité de leur œuvre. Au plus intime de son être, le créateur porte en soi des états de relation et d'équivalence qui rayonnent en tous sens, provoquent, attendent des réponses. L'œuvre n'est que l'une d'elles. Mais pour son auteur, elle est l'unique en qui toutes les autres sont contenues, réduites à une pure virtualité. A chaque instant de son ouvrage, il lui faut donc être susceptible de passer indifféremment d'un registre à un autre, d'une allure à une autre, d'un dessein à un dessein improvisé qui contredit et complète le premier, l'enrichit sans l'altérer. Sans rien renier de ce qu'il est, de ce qu'il peut, il doit être prêt à changer de matière sinon de manière, d'instrument mais non de style, de nécessité non d'arbitraire. En s'essayant de la sorte à tous risques, il reste lui-même et se confirme, s'affermit dans l'attitude centrale à partir de laquelle se raccorde tout ce qui sort de ses mains. Les problèmes qui se posent à lui ne sont jamais que des modalités particulières d'une difficulté supérieure, multiple et une, qui se retrouve entière à chacune de ses tentatives.

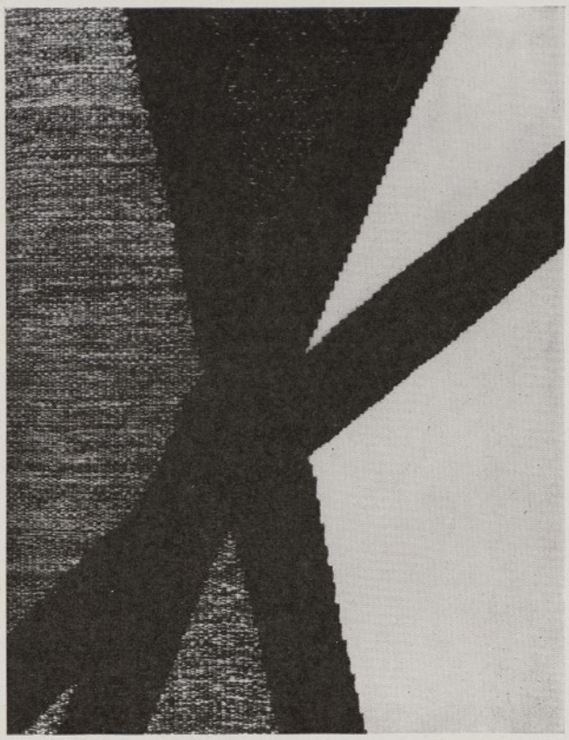
Ces problèmes, Georges-H. Adam les a résolus avec une extraordinaire maîtrise dans le triple domaine qui est le sien. Il a su rester le maître de la forme de sa vision, le maître de ses matières, le maître des techniques qu'il a pliées aux exigences de l'image essentielle qui sous-entend toute son œuvre. Nul plus que lui ne donne l'idée d'un seul artiste en trois personnes — distinctes, associées, indivisibles.

Le sculpteur de masses pures, de volumes d'ombre et de lumière dressés dans l'espace à grands pans de rigueur abstraite et dont les strictes arêtes, les lignes de faîte se fondent insensiblement en versants de clarté glissante, de netteté nue alternant avec des surfaces striées d'incisions, d'accents et d'accidents, est aussi le découpeur de formes hiératiques en ferme relief sur la planche de cuivre, précises, mystérieuses, faites de trames inflexibles, de transparences superposées, effigies monumentales percées du champ vide qui les illumine à revers.

Cet art de l'espacement et de la profondeur, de la taille et de l'encre, se trouve s'accorder singulièrement avec celui du lissier qui simplifie, oppose, divise en sections de valeurs contrastées les nappes de ses fils entretissés comme les traits du burin. La hachure est son expression. On la trouve dans les premières tapisseries qui évoquent les gravures sur bois du temps. Des pointes, tantôt longues et épaisses, tantôt ramassées et minces, accusent le relief, la somptuosité presque tactile du tissu, tandis que l'échiquetage adoucit de moirures l'intransigeante sévérité des valeurs sombres, colore de gris les blancs. Par une coïncidence unique sans doute, les planches du graveur, avec leurs sillons rigoureusement parallèles, les barbes moelleuses et rudes de leurs tailles, se prêtaient sans la moindre retouche à cette transcription. Il n'était que de les agrandir à la dimension du carton, de transposer la rugosité du cuivre frotté d'émeri dans le rèche grain de la laine, le brillant assourdi de la trame des filets de l'encre dans la matité chatoyante de la matière bourrue. Un nouveau mode de tissage, le fil à fil, permet de jouer de toutes les gammes d'un coloris presque monochrome, de leurs valeurs approchées, de moduler leurs nuances, du noir le plus profond et le plus grave au blanc le plus absolu, en passant par tous les degrés des gris, des granulations imperceptibles, des poudroiements irisés ombrant de larges plages unies au milieu desquelles la double face de la figure s'inverse et se compose d'opaque sans faille, d'éclat sans tache.

Réduite à ces antagonismes élémentaires qui s'affrontent, reliés, soudés l'un à l'autre ou laissant entre eux des zones d'intensités décroissantes, des étendues incolores, tamisées par le resserrement des traits, des noirs éclairés par l'insertion d'un fil, un

ADAM. Tapisserie pour l'U.N.E.S.C.O. Salle française. Longueur totale : 8 mètres. Hauteur : 1 m. 50. Tissage fil à fil. (Atelier Goubely, Aubusson)



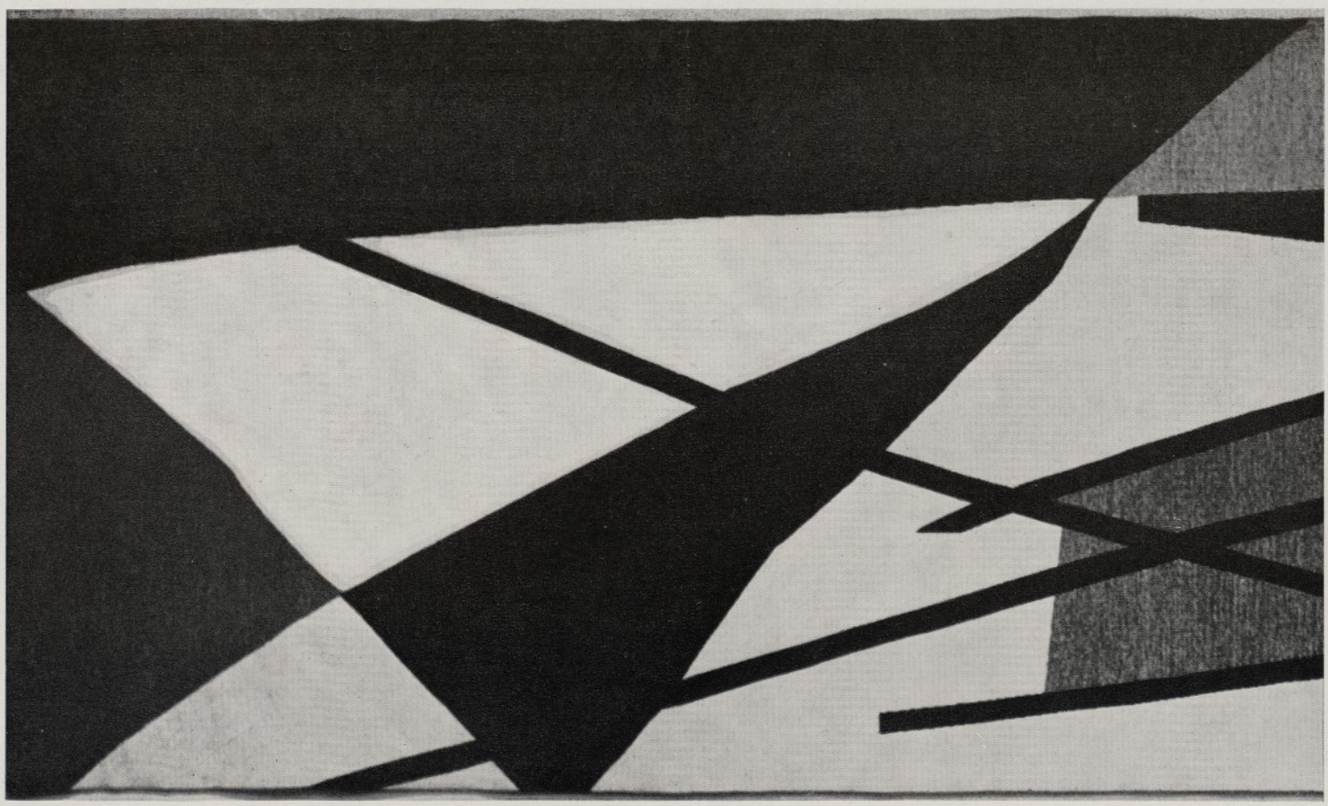
ADAM. Détail de la tapisserie de l'U.N.E.S.C.O.

pointillé, une moucheture, la tapisserie s'égale à la puissance correspondante des réseaux verticaux de la gravure.

La relation étroite du burin et du tissage dérive chez Adam de sa technique du cuivre, de sa conception de la forme dans l'espace, de son style. Déjà, dans ses burins à « forme découpée », la figure libérée du cadre de la cuvette s'impose avec une ampleur architecturale. Elle vit dans l'espace de la planche ou de la feuille. Elle s'assemble par la juxtaposition de plusieurs cuivres, se construit par éléments complémentaires, emboîtés les uns dans les autres en plaques superposées de textures et d'intensités. Le jeu de diagonales et d'obliques qui en articulent les mobiles charpentes et les rigidités perpendiculaires la cloisonne et l'enclôt dans le développement de ses rythmes et de ses immobilités intérieures. Quel que soit son format, la gravure est œuvre plastique autant que graphique. Faite pour être vue non plus à plat, mais debout, projetée contre un mur comme l'ombre d'une figure à demi lumineuse, à demi obscure, nette et confuse, transparente, et dont les plans cachés, les organes secrets reçoivent l'éclat sombre, rayé du feu blanc qui luit au travers de leurs fibres, l'estampe devient une planche d'anatomie d'espaces, une structure d'étendues composées et fragmentaires, réduites à leurs linéaments, à leur dessin de masse.

Chaque tapisserie d'Adam semble avoir été conçue, pensée comme une gravure, selon les mêmes lois, les mêmes exigences, à partir d'une même image verticale. Un burin, la *Femme endormie,* servit de thème à la sculpture qui porte ce nom. De même, la première tapisserie qu'Adam fit exécuter en 1947, *Danae,* reproduit le burin auquel il avait donné ce titre. Les planches de *La Dame de Cœur* (1949), des

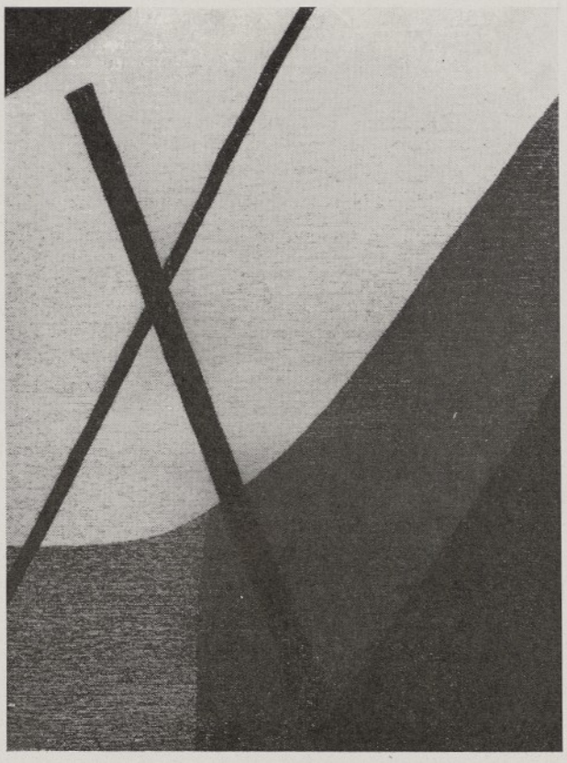
ADAM. Détail de la tapisserie de l'U.N.E.S.C.O.



Ombres Noires (1950), de *La Nuit et le Jour* (1951) furent utilisées comme cartons, sans qu'aucune modification leur ait été apportée. *Dalles, Sable et Eau* (1952-1957), burins à forme découpée, sont très proches, par leur esprit et dans leur détail, des tapisseries pour l'ambassade de France à Washington. On y retrouve les mêmes losanges irréguliers, tranchant deux à deux, sur un fond de douceur soyeuse, de toute la force du noir héraldique qui, en gravure, se marque par les traits croisés.

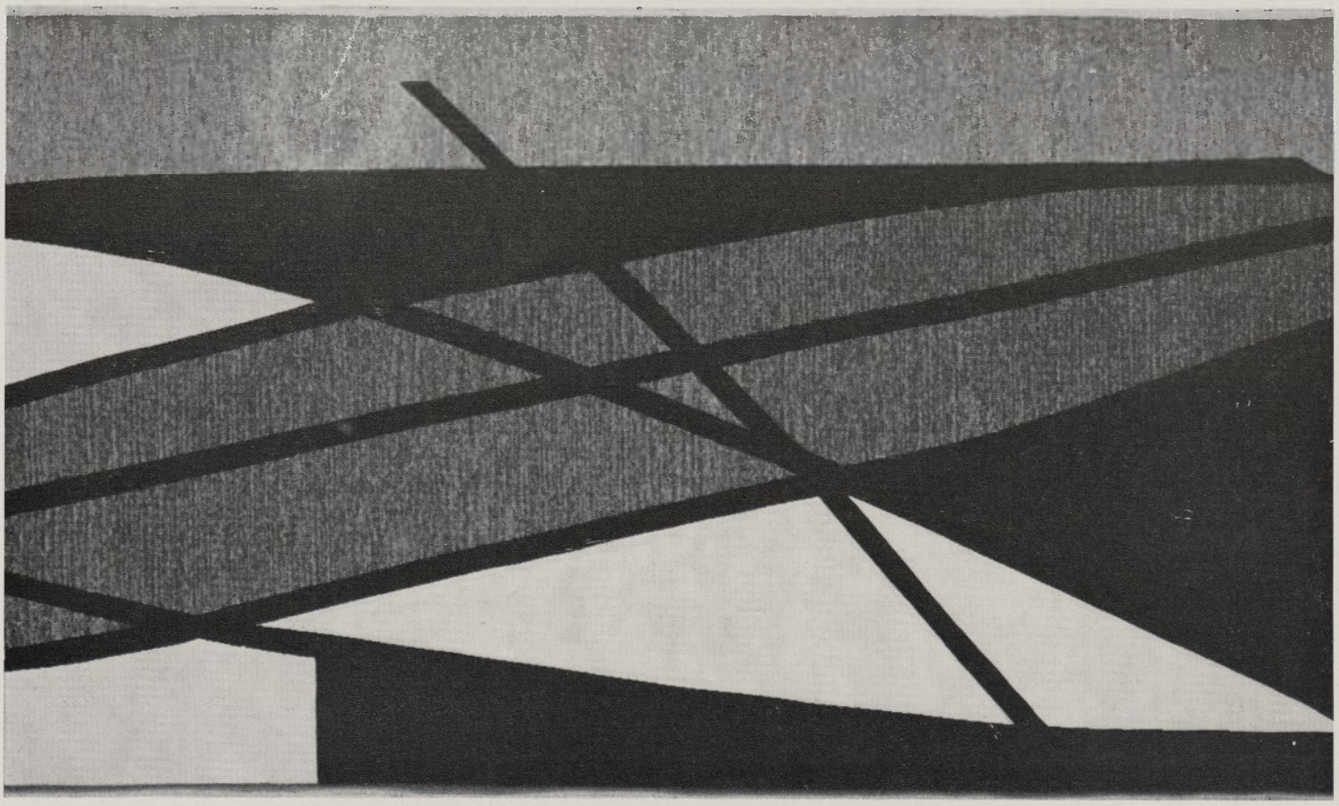
Ces antithèses brutales de deux absolus de signe contraire accolés — le noir, le blanc — se balancent et s'exaltent par leur contact. Mais chacun possède également le signe inverse du sien. A la fois positif par sa violence, son intransigeance exaspérée, et négatif par la pureté de cette absence de couleur d'où tout atome de dissonance est éliminé, toute trace, toute amorce de nuance, même la plus ténue, la plus insidieuse, et jusqu'à l'ombre de l'impalpable.

Simplifiée à l'extrême, la structure de l'espace se ramène à quelques contrastes, à quelques constantes, à des intervalles de dégradés, à des interférences si déliées qu'elles ne sont plus, en sourdine, qu'une sorte de basse-continue dans cette fugue à deux voix alternées, qui se touchent dans l'aigu, affrontées et fondues en un seul bloc que les affleurements fluides qui les entourent viennent battre et n'entament pas. Comme dans la plastique des volumes pleins, elle s'ordonne au moyen de passages qui relient les temps forts entre eux. Mais ici, plus accentuée, le contour la souligne et la resserre sur elle-même. Elle est comme scandée, emportée le long d'axes imaginaires, par l'élan de grandes orbes dont l'ellipse, sans s'achever, suggère la translation irrésistible, le lent glissement de fuite continue des formes dans leur oblique lancée.



ADAM. Détail de la tapisserie de l'U.N.E.S.C.O.

ADAM. Détail de la tapisserie de l'U.N.E.S.C.O.



Pour la première fois dans son histoire, depuis ses origines, la tapisserie revient ainsi à la sobriété qui lui donna son caractère, avant que la complication des teintes, le désir de rivaliser avec la peinture l'en aient éloignée peu à peu. Cinq couleurs fondamentales lui suffisaient lorsque, d'emblée, au XIVe siècle elle avait atteint à cette vivacité heurtée, à cette savante indigence dont elle tirait jadis tant d'effets. Chez Adam, elle ne joue, en fait, que sur deux valeurs abstraites associées ou opposées, que complète une gamme restreinte de gris. Ces teintes intermédiaires, dérivées des deux autres, ne sont, d'ailleurs, que le produit de leurs alliances et de leurs conflits. Exclusive, irréductible, chacune des deux puissances antagonistes est attaquée, envahie par sa rivale; elle résiste, se condense en blocs de dureté anguleuse. Tout cède à la domination du noir; tout s'évanouit dans l'incandescence péremptoire du blanc.

De la réserve et de la force qui limite volontairement ses effets, les aiguise, les porte à l'extrême de la concision, le burin est l'expression la plus saisissante. Art classique par le choix réduit de ses moyens, c'est à la nudité de la forme qu'il tend avant toute chose. Il amplifie sa résonance des seules vibrations du trait. L'incomparable mérite d'Adam est d'avoir décidé, l'ayant porté à son plus haut degré de pureté et d'éclat, de l'appliquer à un domaine où nul, avant lui, n'avait osé l'employer. Par là, il a rénové, il a fait renaître dans sa grandeur première un mode d'expression depuis longtemps perverti par de fausses subtilités, une ambition déplacée, contraire à sa fonction traditionnelle et par le goût de la teinte rouant en jeux de couleurs divisées jusqu'à l'éparpillement, jusqu'à l'exténuation de leur vigueur. Il a imposé à l'art de la laine une discipline, des restrictions, des exigences, une austérité que la technique du lissier n'avait jamais connues. Il lui a fait rendre la plénitude de ses effets; il les a renforcés, agrandis démesurément, en l'appauvrissant.

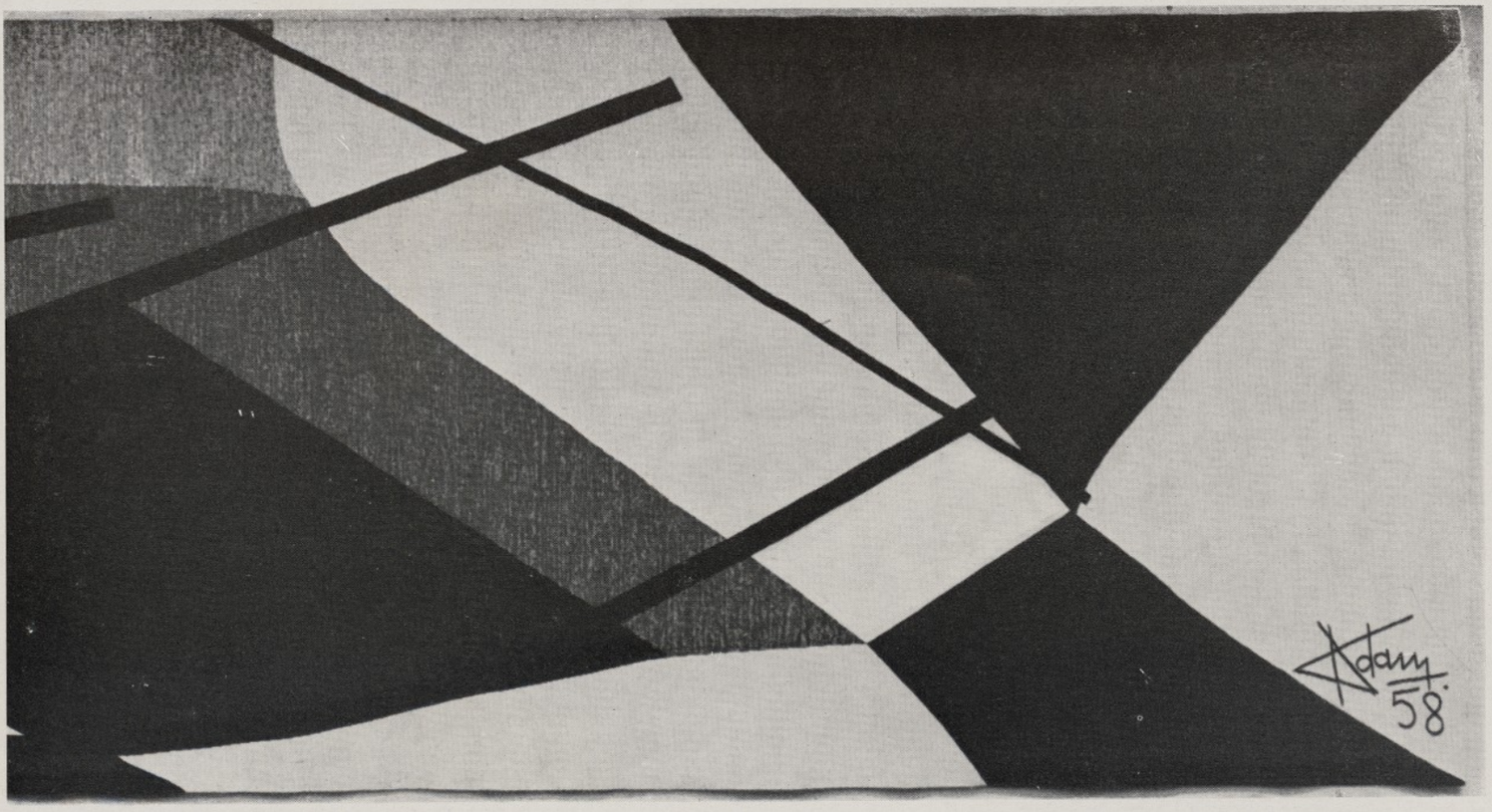
Une telle initiative ne pouvait se concevoir que fondée sur un parti pris de sobriété élevée à la hauteur d'un impératif qui, résolument, substituait aux raffinements superflus le raffinement plus difficile d'un ascétisme de grand style. Pour le tenter, Adam est parti du burin, de ces épures construites par recouvrements patients de plans entretissés de tranchées régulières. Dans son va-et-vient entre les fils de chaîne, la broche suit les exacts tracés qui raient le cuivre; elle trame, comme eux, la torsion droite, la torsion hérissée de la laine nouées l'une à l'autre en réserves pressées de surfaces unies.

A cette école, le tissage a retrouvé, acquis une force neuve accordée à sa véritable tradition, celle des primitifs qui, sur les parois de leurs demeures de toile ou de terre battue, n'étalaient pas des images à l'imitation de la réalité mais des symboles d'élans, des rythmes simples comme les impulsions de la nature. Donc, plus de verdures ni d'eaux jaillissantes, plus de concerts champêtres, plus d'architectures peuplées de héros empanachés ou de personnages dansants, plus de décors d'opéra, mais des topographies à grande échelle de lieux abstraits, des aires de conflits, tout une géométrie lyrique, une mythologie de l'élémentaire, les claires figures de l'ombre, les incarnations voilées de la lumière, les masques de la nuit et du jour et, suspendues aux voussures du vide, les sévères dépouilles de la rigueur.

PIERRE VOLBOUDT.

ADAM. Détail de la tapisserie de l'U.N.E.S.C.O.

(Photos Jean Biaugeaud).

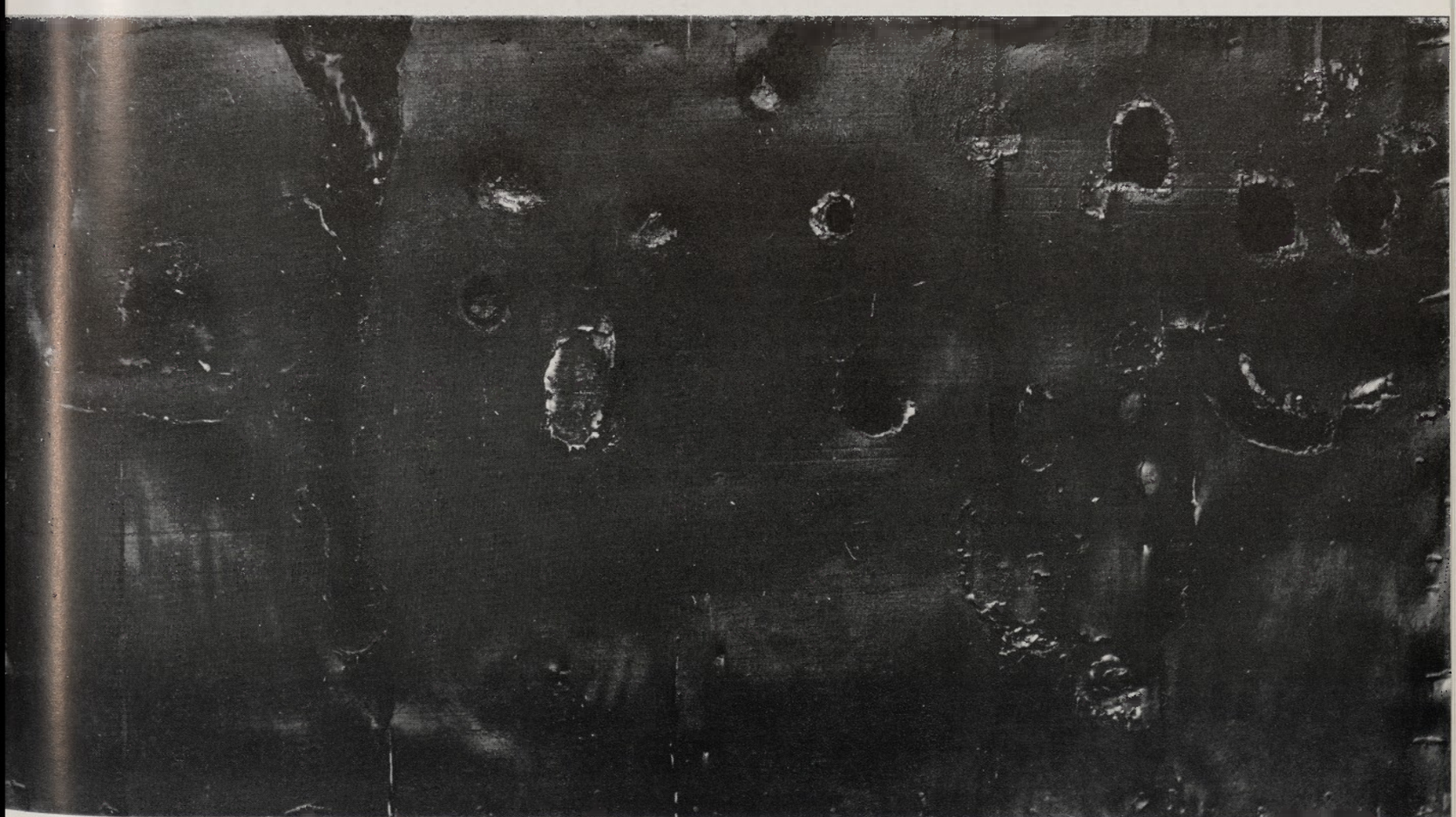


Burri : la ferraille et la fleur

par André Pieyre de Mandiargues

Burri, ce peintre qui met au défi la peinture, l'on sait qu'il fut médecin auparavant. C'est ce premier métier qui lui valut d'être enrégimenté dans les services médicaux de l'armée italienne, pendant la guerre ultime, d'être envoyé en Afrique et d'y tomber aux mains des vainqueurs. Dans la défaite, il faut choisir bien ses vainqueurs. Par hasard, par chance, ou par l'effet peut-être d'un savant calcul, ce furent des Américains que ceux-là, qui l'embarquèrent à destination d'un camp de prisonniers au Texas. Avec des Anglais, il eut risqué de se retrouver au Kenya ou aux Indes, de souffrir mille maux, et probablement il fut resté privé des moyens et des occasions qui allaient permettre à son art de naître et de se développer. Mais n'avançons pas trop vite. Au Texas, dans ce camp que je disais, la guerre n'étant pas terminée encore, les Américains, comme d'entendu, s'efforçaient de transformer leurs prisonniers en collaborateurs, offraient la (une certaine) liberté, des femmes, de la bonne viande, de la bière, du vin même, à tous les Italiens qui acceptaient de passer au service de leur cause. Il était grand besoin de médecins, en ce temps-là, et le docteur Burri fut sollicité très énergiquement, à plusieurs reprises. Sans aucun succès. « Non, répondait-il à ceux qui essayaient de le persuader à reprendre du service. Je ne veux plus faire le médecin. C'est de votre faute : vous m'avez fait prisonnier; je veux faire le

BURRI. Combustion. Bois. 55. 1955. 158×86 cm. (Coll. particulière)

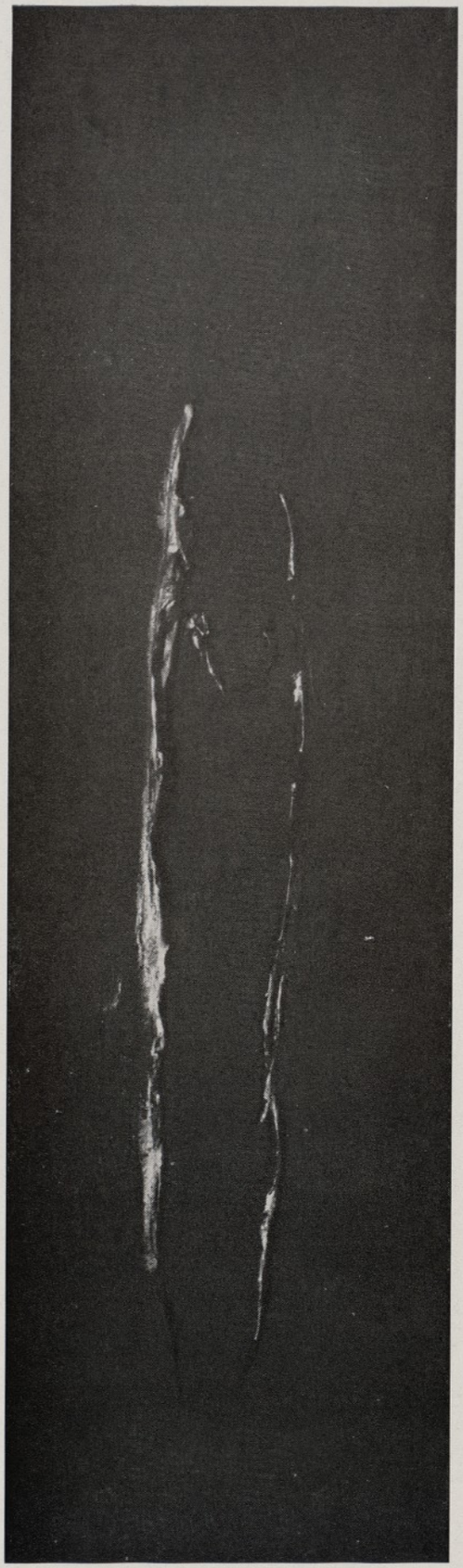


BURRI. Sac 58. 150×130 cm. 1958. (Galleria Blu)

prisonnier. » Avec cette sorte de bonne grâce entêtée ou de fermeté souriante qui n'est pas la moins aimable vertu de son caractère, et que l'on n'oublie pas après l'avoir une seule fois observée. Les Américains se lassèrent de prier, à la longue, et, puisque les autres captifs avaient écouté favorablement leurs propositions, ils laissèrent le docteur Burri faire le prisonnier tout seul à sa guise, dans un camp très vaste et absolument dépeuplé (que j'imagine entouré de barbelés couverts de rouille, de miradors à l'abandon). L'ennui, pour le docteur Burri, fut qu'ils se lassèrent aussi de porter de la nourriture à ce récalcitrant, à cet ermite d'un nouveau genre, qui narguait les lois de la guerre pour prétendre à vivre confortablement dans la solitude aux frais de la nation victorieuse. L'ermite vécut de boîtes de conserves oubliées, comme il y en a partout, dit-on, sur les traces des armées américaines, et puis de serpents à sonnettes qui par bonheur n'étaient pas rares et qu'il chassait pour les mettre à cuire sur un gril en fils de fer, les poutres des baraques ayant fourni le charbon de bois. Il possède encore divers objets confectionnés avec la peau de ces dangereux reptiles. Leur chair, affirme-t-il, n'était pas moins savoureuse que celle du lièvre (seul point qui me paraisse un peu invraisemblable).

Si j'ai tant de plaisir à rappeler cette histoire, c'est parce qu'elle met en lumière avec un beau relief des qualités de dandysme et d'humour qui sont aussi peu communes aujourd'hui chez les peintres que chez les caporaux d'ordinaire, et qui ont disparu, à quelques exceptions près, de l'Italie contemporaine. Un dandy, dira-t-on, comme fut superbement Constantin Guys, ce Burri dont le métier se borne à coudre, coller ou souder ensemble des vieux fers, des chiffons, des morceaux de sacs, des bois brûlés ? Et bien oui, et, veut-on relire l'*Art romantique,* on n'y trouvera rien, dans le chapitre auquel je fais allusion, qui ne se puisse appliquer à l'artiste ombrien. J'eus la révélation de son œuvre il y a une dizaine d'années, dans une galerie romaine où, parmi des peinturlures assez pauvrement illustratives, mon attention se fixa sur un petit mais très étonnant assemblage de lambeaux

BURRI. Bois brûlé. 1956. 150×100 cm. (Galleria Blu, Milan)



BURRI. Noir. 190×54 cm. 1956

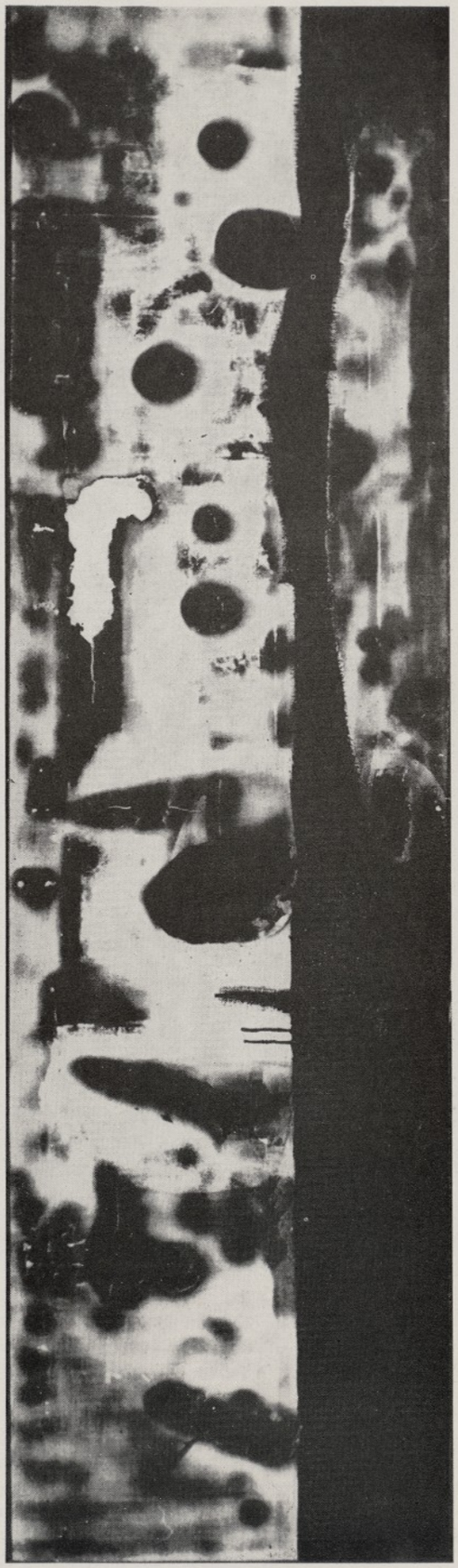
d'étoffes diverses, aux couleurs magistralement accordées sous des coutures de gros fil et des souillures de je ne sais quelle glu un peu répugnante au premier coup d'œil. Tel objet, qui réunissait la beauté ravissante d'une fleur de serre et la mystérieuse impureté d'une plaie en cours de cicatrisation, me sembla fascinant. Le regard s'en détachait avec peine. Quand je m'informai, il me fut répondu que l'auteur était un médecin, et qu'il vivait à Rome. Je devais le rencontrer plus tard, à une époque où son singulier génie était déjà reconnu, sinon dans son pays d'origine, au moins parmi les marchands, les collectionneurs et les critiques qui d'un continent à l'autre échangent leurs dernières trouvailles en fait d'art nouveau. La sympathique secte des témoins de l'avant-garde (à laquelle appartiennent la plupart des lecteurs de cette revue).

Retournant à Burri, réfléchissant, je suis persuadé que c'est dans le recueillement solitaire de sa captivité au Texas qu'il fut frappé par la splendeur de la décrépitude moderne (en Europe, la ruine est presque toujours plus âgée, ce qui la met sur un autre plan par rapport à l'observateur), laquelle le fit souvenir assez probablement de ses expériences de médecin. En effet, les plaies d'un récent ouvrage de l'homme, celles de la matière industrielle, ressemblent aux plaies du corps humain, tout de même que l'on a pu comparer la grande ville à un corps immense habité, ou infesté, par des millions de micro-organismes. Allons plus loin : les métaux, la tôle, le plâtre et le ciment, les bois de toute espèce, la toile, les enduits, ne sont jamais aussi vivants que lorsqu'ils ont perdu toute utilité pour l'homme, et qu'ils sont rompus, rouillés, déchirés, consumés, rétrécis, pourris, semés de taches, rongés de plus de maux que n'auraient soupçonné les bâtisseurs dans leurs plus pessimistes prévisions. C'est en échappant, par l'usure ou l'accident, à l'ordre domestique, que le matériau arrive à cesser d'être matière inerte, et qu'il parvient à ce vibrant éclat qui le remet dans les règnes de la nature, d'où l'ouvrier l'avait tiré. C'est quand il est *désordonné* qu'il se rapproche de la pierre brute, de la plante et de la bête sauvage. Pareillement, il est bien connu qu'une certaine élévation morale ne s'obtient qu'à partir de l'insoumission, et qu'une certaine noblesse de la figure ne paraît jamais aussi fortement que dans la misère ou dans la maladie. Si l'espace ne m'était mesuré, ce serait ici l'endroit de placer un éloge de l'anarchie universelle... La chose de rebut (l'espagnol, pour cela, a un mot magnifique, la *bassura,* et nous n'oublierons pas le bel et bon usage que fait de la chose et du mot le peintre mexicain Carillo Gil) peut être considérée comme un microcosme, un miroir du monde naturel où se reflète aussi la vie de l'homme. Outre le cadavre et la mort, elle est capable de représenter la naissance et l'enfant, d'exprimer la violence de l'amour et le crime, l'action, le triomphe et le désespoir, le spectacle du jour et celui de la nuit, celui des éléments déchaînés, toutes les catégories romantiques, enfin, avec autant de gloire et d'intensité passionnelle qu'il y en eut dans la grande peinture espagnole ou chez le Caravage et sa descendance. Burri eut le mérite et la bonne fortune de découvrir ce trésor et de se servir immédiatement, sans aucune réserve, des pouvoirs illimités que lui assurait la trouvaille.

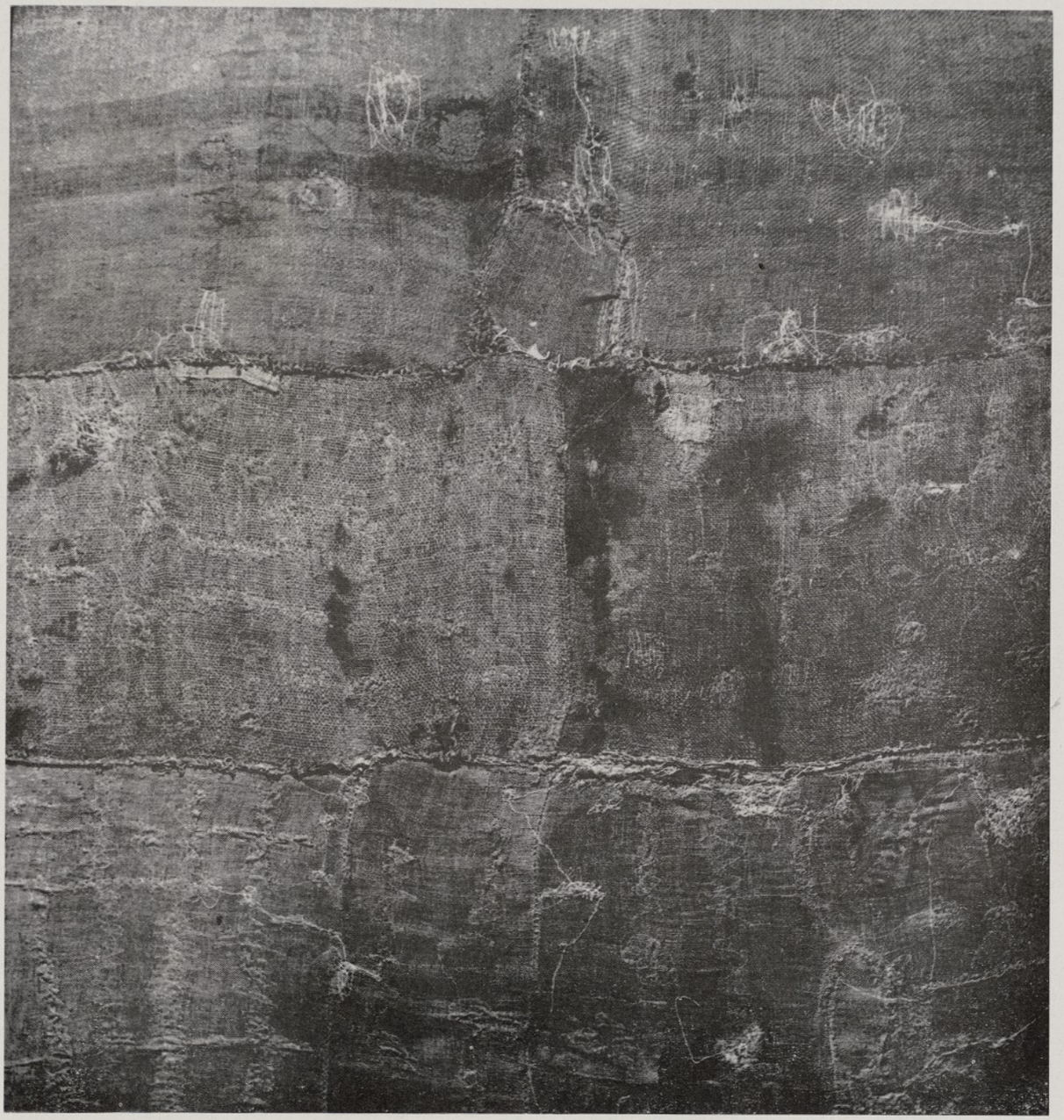
Ainsi nous voyons en Alberto Burri un grand artiste romantique, le seul de la nouvelle génération.

Sans trop me contredire, j'ajouterai qu'il se dégage de son œuvre une sorte de réalisme transcendant (une transcendance caravagesque, oui), qui se peut ramener au surréalisme si l'on veut. C'est par là que Burri se distingue de certains (Schwitters, par exemple) qui avaient aperçu longtemps avant lui le trésor que j'ai mentionné, mais qui en firent un emploi surtout décoratif, ou humoristique, tellement discret qu'ils l'ont laissé presque intact à la disposition de leurs successeurs. Après lui, le trésor (le contenu de la poubelle, le tas d'ordures, le terrain de voirie aux portes de la ville) est mis au pillage. Innombrables sont les peintres modernes qui à l'exemple de Burri ont abandonné les tubes de couleurs, l'huile de lin, la térébenthine, les fins pinceaux, et qui n'entrent plus jamais dans un magasin de « fournitures pour artistes ». Le quincaillier, le forgeron, l'armurier même, sont devenus leurs fournisseurs, outre l'usure et la voirie. Ceux de la jeune école espagnole, pour n'en pas citer d'autres, se sont jetés sur le ciseau à froid, le couteau-scie, la lime et la lampe à souder avec un enthousiasme et une allégresse de la destruction qui font songer à la gaieté terrible des mineurs des Asturies quand ils couraient à l'assaut des églises, une cartouche de dynamite entre les dents. Je voudrais parler une autre fois de leurs travaux, qui sont remarquables, quoique un peu simplement limités à une inscription supplémentaire de la mort dans le plan des formes, et à une exaltation nouvelle de ce vieux thème du « nada », inséparable de l'art ou de la pensée ibérique.

Quelle triste et sinistre chose que cette *limitation,* volontaire ou inéluctable, à laquelle échappent si peu de peintres du dernier convoi ! A peine trouvent-ils un procédé, une manière à peu près originale de créer ou de lier les formes, ils en deviennent les prisonniers à vie, exploitant le filon jusqu'à la fin de leur carrière. Des bagnards tenant boutique... Tandis que Burri (comme Ernst, Dubuffet, comme tous les hommes libres) ne craint pas d'être riche et de le montrer, ni d'abandonner une mine avant l'épuisement de la veine, car son affaire principale est de découvrir, et il sait qu'il ne sera jamais dans le besoin. Ses moyens techniques ne sont pas moins largement variés que ses formes ou que l'esprit de celles-là. Les premiers vont de l'usage des peintures et revêtements industriels, goudrons, laques, ciments, enduits cellulosiques (il a toujours un œil ouvert sur les progrès de la chimie internationale), aux toiles de sacs encollées et cousues, aux combinaisons de loques, débris souvent de la parure intime des femmes (ainsi fit scandale un reste calciné de « fermeture éclair »), aux *combustions* (qui sont des assemblages de bois brûlés à la lampe et de chiffons enfumés et durcis), aux panneaux de liège ou d'isolant rougis comme par les dents d'une souris joueuse, aux étalages de vernis sciemment soumis aux rides et aux écailles, et encore, plus récemment, à des constructions métalliques qui évoquent, par le moyen de vieux fers soudés sur une surface plane, des tissus déchirés que l'on regarderait à la loupe ou au microscope. Tout cela prenant valeur et vie par des accords de tons qui ne sont pas moins subtils ni moins parfaits que chez les grands peintres de jadis. Tout cela détaché absolument de la production mécanique (défaut de la plupart des imitateurs) par la grâce d'une émotion chaque fois renouvelée, que l'œuvre communique au témoin. Nous voilà de



BURRI. Tout noir. 190×54 cm. 1956.

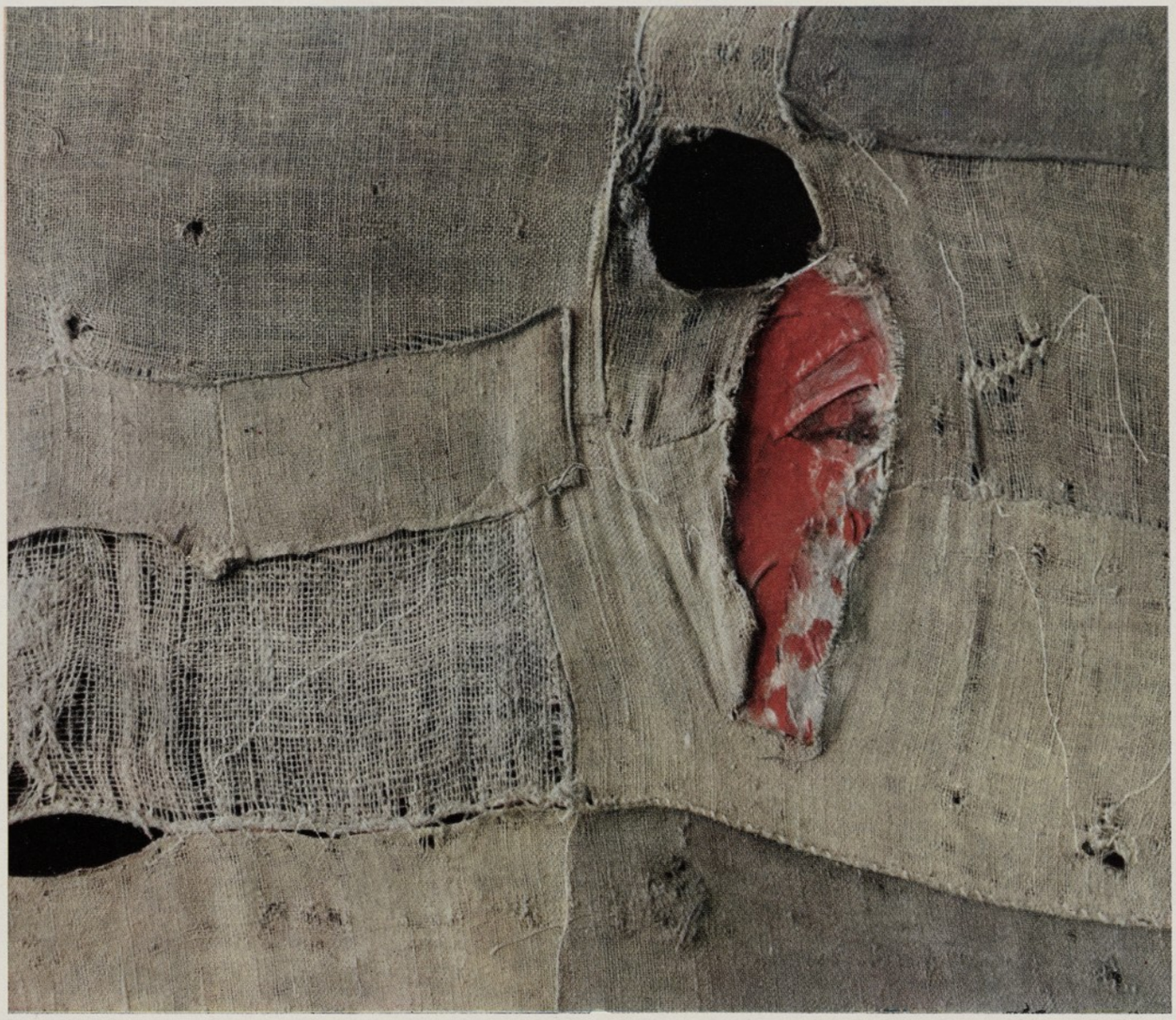


BURRI. Grand sac B. 58. 1958. 200×188 cm. (Galleria Blu, Milan)

nouveau parvenus à ce qui me paraît le point capital de cet art, et qui est que sans tomber le moins du monde dans l'illustration, sans accepter la moindre dose de figuration, il soit capable d'exprimer si vigoureusement l'univers, l'homme par rapport à la nature et la nature sous l'angle du regard humain. Dans la tempête qui se prépare, et dont on a senti passer, en mainte exposition, le souffle avant-coureur, sombreront, je l'espère et le crois, la plupart des tentatives actuelles qui ne visent qu'à la forme pure ou à l'écriture privée de signification. Demeureront les œuvres qui, sans rien emprunter pourtant aux leçons du passé (du musée), sans aucun respect pour l'école, la technique ou le métier au goût du jour, n'auront pas perdu le contact avec les grands (ou petits) courants spirituels qui traversent l'art de tous les peuples à toutes les époques.

Que la plaie puisse être une fleur aussi, rose ou pivoine ouverte, comme j'ai dit, ce n'est qu'un argument de l'œuvre de Burri, entre tant d'autres; mais nul ne l'avait fait paraître avec tant de clarté auparavant. Veut-on consentir que c'est au fond la conclusion du drame élizabethain, que ce n'est pas la moindre part du message de Rembrandt, et que c'est peut-être la *morale* de l'œuvre et de la vie du Caravage, alors notre homme est placé sous un jour bien particulier, qui serait mortel à la plupart de ses contemporains, les peintres à la mode. C'est sous ce jour-là que je prie qu'on le regarde, et qu'on choisisse de l'admirer ou de l'ignorer. Je me suis décidé (l'on s'en doutait un peu) pour l'admiration.

André Pieyre de Mandiargues.



BURRI. Sac et rouge. 100 × 85 cm (Galleria Blu, Milan)

Il ne faut pas se plier à la technique

Causerie avec César par Yvon Taillandier

En 1943, quand je suis arrivé à Paris, j'ai été fortement impressionné par une grande photographie d'une sculpture en fer de Gargallo.

Je la voyais tous les jours et je me demandais comment, moi aussi, je pourrais travailler le fer.

J'avais fini par détester les matériaux que j'avais employés pendant des années, les matériaux classiques, la pierre, la terre, le plâtre. J'avais fait aussi des sculptures avec du papier et de la colle. Mais dans aucun de ces matériaux les choses dont je rêvais n'étaient réalisables. Le moyen de les réaliser, je pressentais le trouver dans le fer.

Tout d'abord, il me permettrait plus de variété dans les formes.

En fer, les formes peuvent être extrêmement fines, réduites à un fil ou à la minceur d'une feuille de papier. On peut les opposer à d'autres très épaisses et créer ainsi des contrastes que les matériaux classiques ne permettent pas.

D'autre part, le fer offre de très grandes possibilités de coloration.

On le chauffe et l'on passe dessus une couche d'huile. L'huile pénètre dans les pores du métal et change sa teinte. Cette teinte varie selon le degré de chaleur et le nombre des couches d'huile.

Toutes les huiles sont bonnes pour colorer le fer : depuis l'huile Shell et l'huile Esso, jusqu'à l'huile d'olive et l'huile d'arachide, en passant par l'huile de lin.

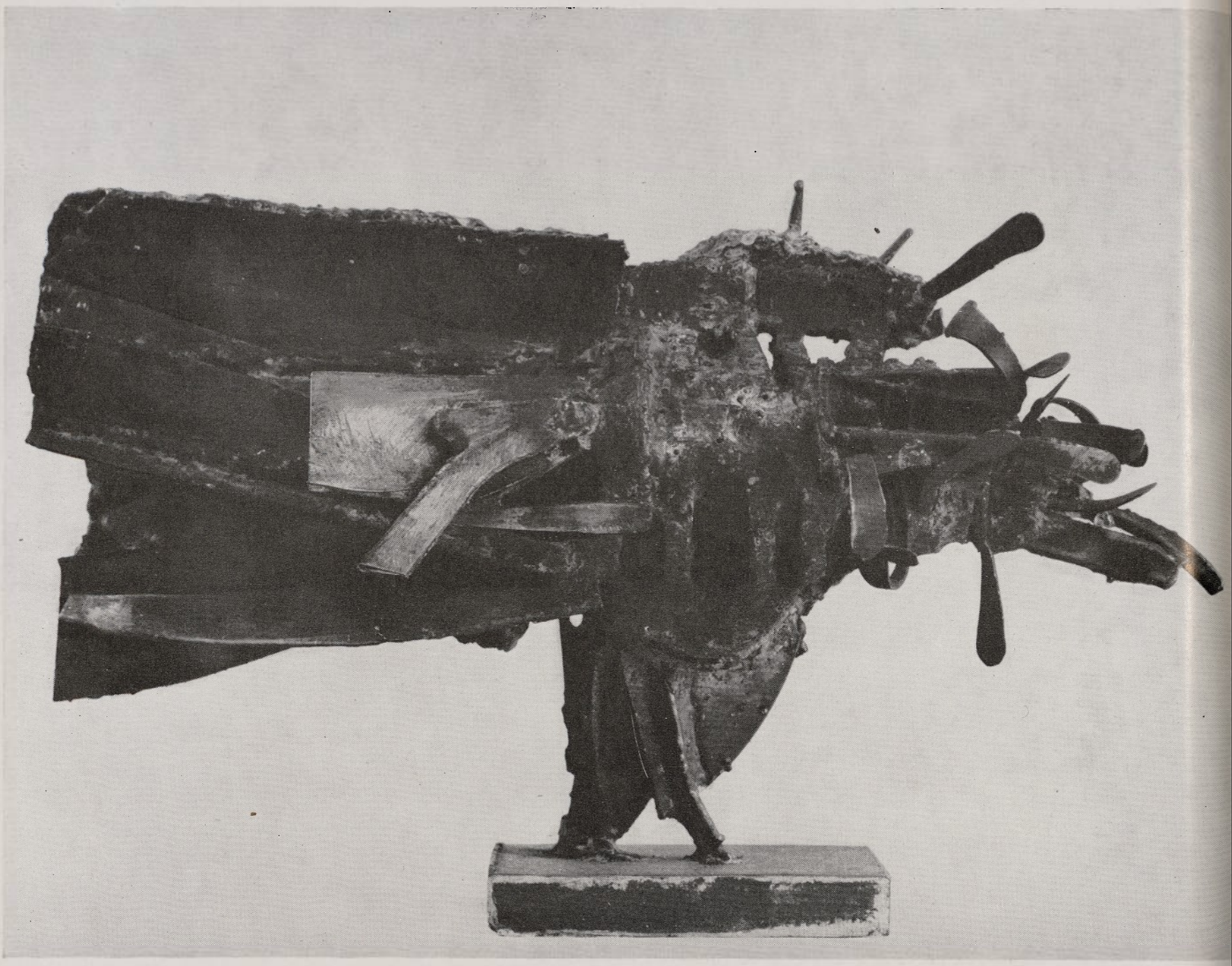
Enfin, la technique classique des fondeurs, à base d'oxydes, augmente à l'infini les possibilités de coloration.

Mais les possibilités de coloration et la variété des formes ne sont pas les seuls avantages du fer. Il a aussi un avantage d'ordre pécuniaire.

Quand j'ai commencé, je vivais au jour le jour. Acheter des pierres, de l'outillage, un local, il n'en était pas question. Comment travailler la pierre, quand on ne peut pas en acheter ? Il n'était pas question, non plus, d'aller chez le fondeur. Même acheter un sac de plâtre, c'était, pour moi, tout un problème.

Au contraire, le fer, on peut en trouver partout, à l'état de déchet, et presque pour rien.

CÉSAR. Sculpture. 1955.



CÉSAR. Sculpture en fer. 1958 (Galerie Claude Bernard)

Mes premières statues de fer étaient en fil de fer. Je travaillais dans ma chambre, assis sur mon lit, avec un pied de cordonnier qui me servait d'enclume, une pince et un marteau.

Je nouais des fils de fer et je tapais dessus avec mon marteau. Sous les coups, les fils s'écrasaient, rougissaient et pénétraient les uns dans les autres. C'était une soudure rudimentaire.

Ensuite, j'ai été chez des amis qui ont une petite usine à Trans en Provence.

Je cherchais dans l'usine des fragments de pièces de machines et je les réunissais pour en faire des personnages. Ces sculptures, sortes de poupées, avaient un caractère négroïde et un peu humoristique.

A ce moment-là, j'ai commencé de pratiquer la soudure à l'autogène et à l'arc.

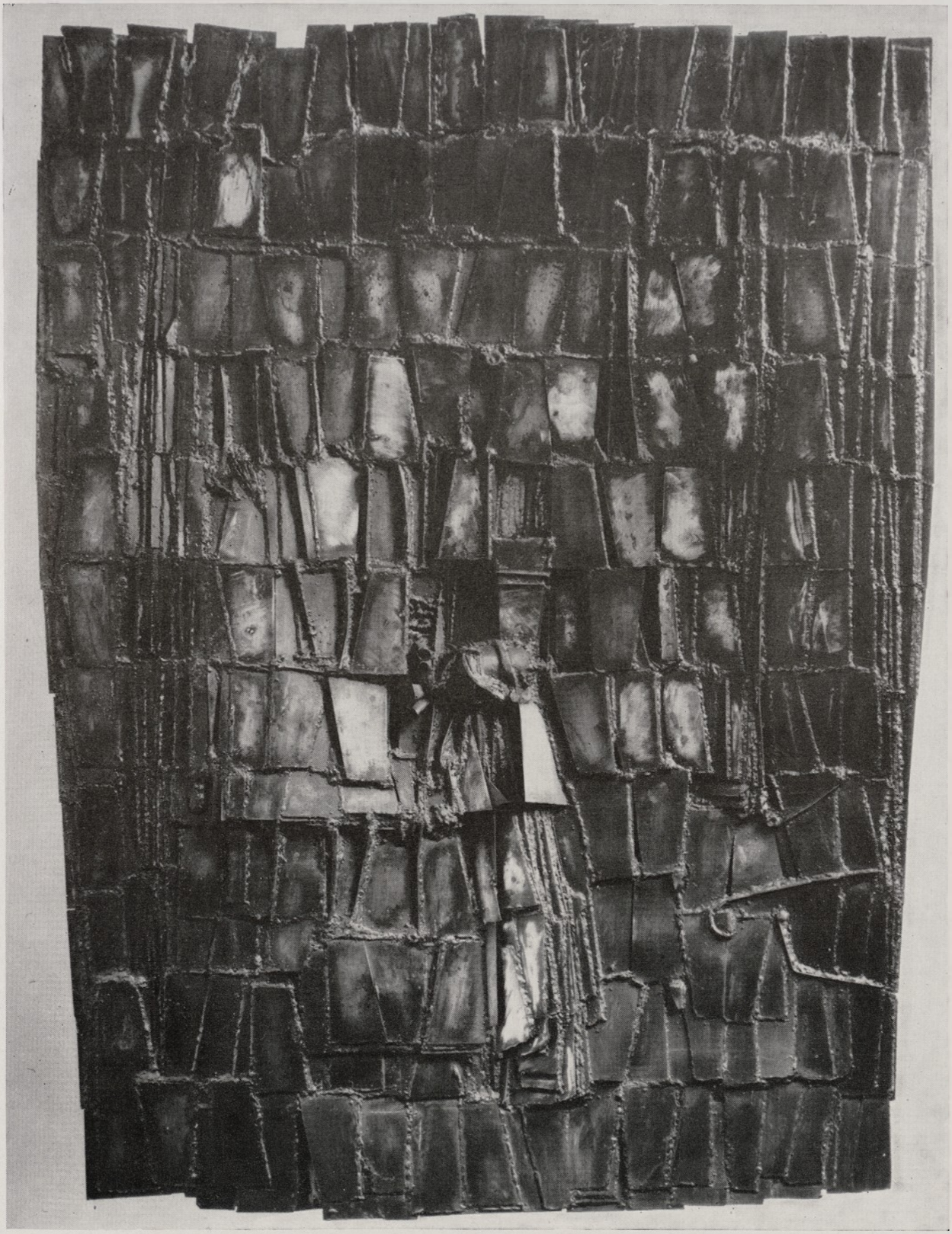
J'apprenais à connaître le « matériau ».

A Paris, il me fallait trouver un endroit où travailler. A la fin, un ami architecte m'a mis en rapport avec un plombier.

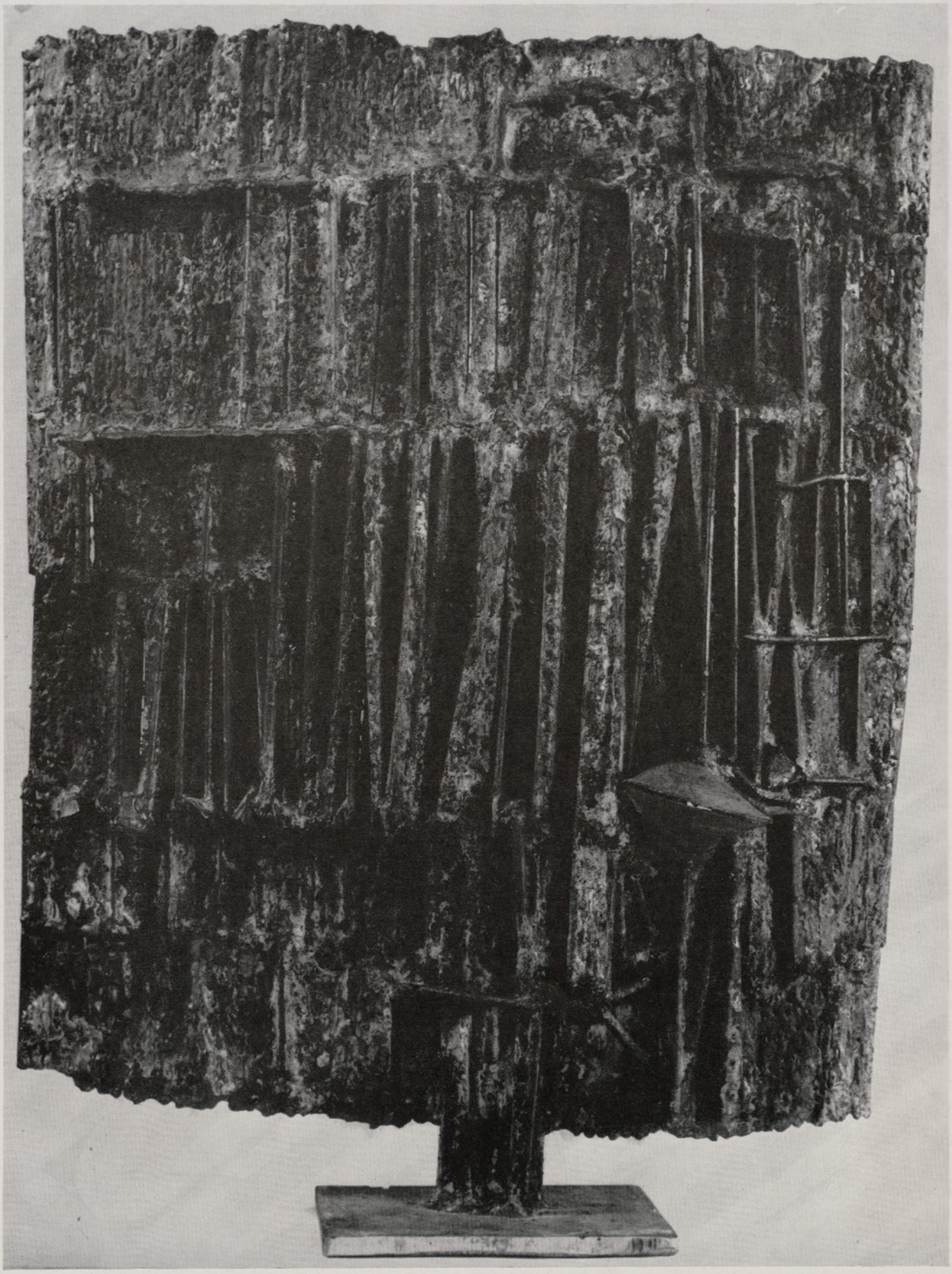
Ce plombier me laissa travailler dans sa cave, au milieu des blocs sanitaires. Il avait mis à ma disposition une table et un poste à souder, c'est-à-dire un chalumeau et des bouteilles d'acétylène. Il me donnait des déchets de tuyaux de plomb et du cuivre.

A la même époque, j'ai essayé de faire un tout petit peu de sculpture en fer forgé. Mais je me suis aperçu très vite que ce travail ne correspondait pas du tout à l'expérience que je voulais tenter.

Forger, c'est prendre un morceau de fer et taper



CÉSAR. Sculpture. 1958-59. (Galerie Claude Bernard)



CÉSAR. Sculpture en fer. 1958. (Galerie Claude Bernard)

dessus. On peut rester toute une journée à forger une pièce. Mais, moi, pendant cette journée, des milliers de choses me passent par la tête. Si je suis occupé pendant ce temps à taper toujours sur le même morceau de fer, autant dire que ces milliers de choses m'échappent : je me sens victime de la technique. Il y a des gens qui pensent que la technique, ce n'est pas important. Pour moi, je pense, au contraire, que c'est très important. Mais il ne faut pas en être victime. Il faut en être maître.

Un jour, pour gagner ma vie, j'ai accepté la commande d'un objet publicitaire. C'était un petit « présentoire » de matelas. Comme il fallait le reproduire en deux mille exemplaires, j'ai été amené par des amis à rencontrer un industriel qui a bien voulu réaliser ces deux mille exemplaires.

Quand j'ai visité son usine, j'ai tout de suite pensé que si je pouvais être autorisé à y travailler dans un coin pour mon propre compte, en utilisant les seaux de déchets ferreux destinés à la refonte, je pourrais commencer à réaliser les sculptures dont je rêvais.

A partir du moment où j'ai travaillé dans cette usine, ma sculpture s'est développée en fonction des possibilités offertes par les matériaux et les instruments.

Parmi ces possibilités, il y en a une qui, pour moi, compte beaucoup : pouvoir détruire. C'est aussi important que pouvoir construire.

Tandis qu'une pierre a quelque chose d'immuable, le fer est presque aussi malléable que la terre.

Quand je travaillais la terre, j'avais de la terre dans un bac. Je prenais une poignée de terre humide. C'était comme de la pâte. J'en faisais un noyau. Et ce noyau, comme mes sculptures en fer à mesure que j'ajoute des pièces, grossissait à mesure que j'ajoutais de la terre.

Il me suffisait de lui donner un coup de couteau pour le tailler et, si je n'en étais pas content, je n'avais qu'à le laisser tomber pour le détruire.

Je peux détruire presque aussi facilement une sculpture en fer. Pour la tailler, au lieu de me servir d'un couteau, je me sers d'un chalumeau. En somme, les opérations sont les mêmes.

Au lieu de polir ma forme avec un chiffon et de l'eau, je la polis avec une meule, comme une sculpture en pierre. En outre, comme sur la pierre, je peux limer et frotter à la toile émeri.

Enfin, un avantage que le fer, comme la pierre, présente sur la terre, c'est d'être un « matériau » définitif. Quand une sculpture en fer est finie, elle se suffit à elle-même.

Au contraire, quand une sculpture en terre est terminée, il reste encore à la mouler et à la tirer en bronze.

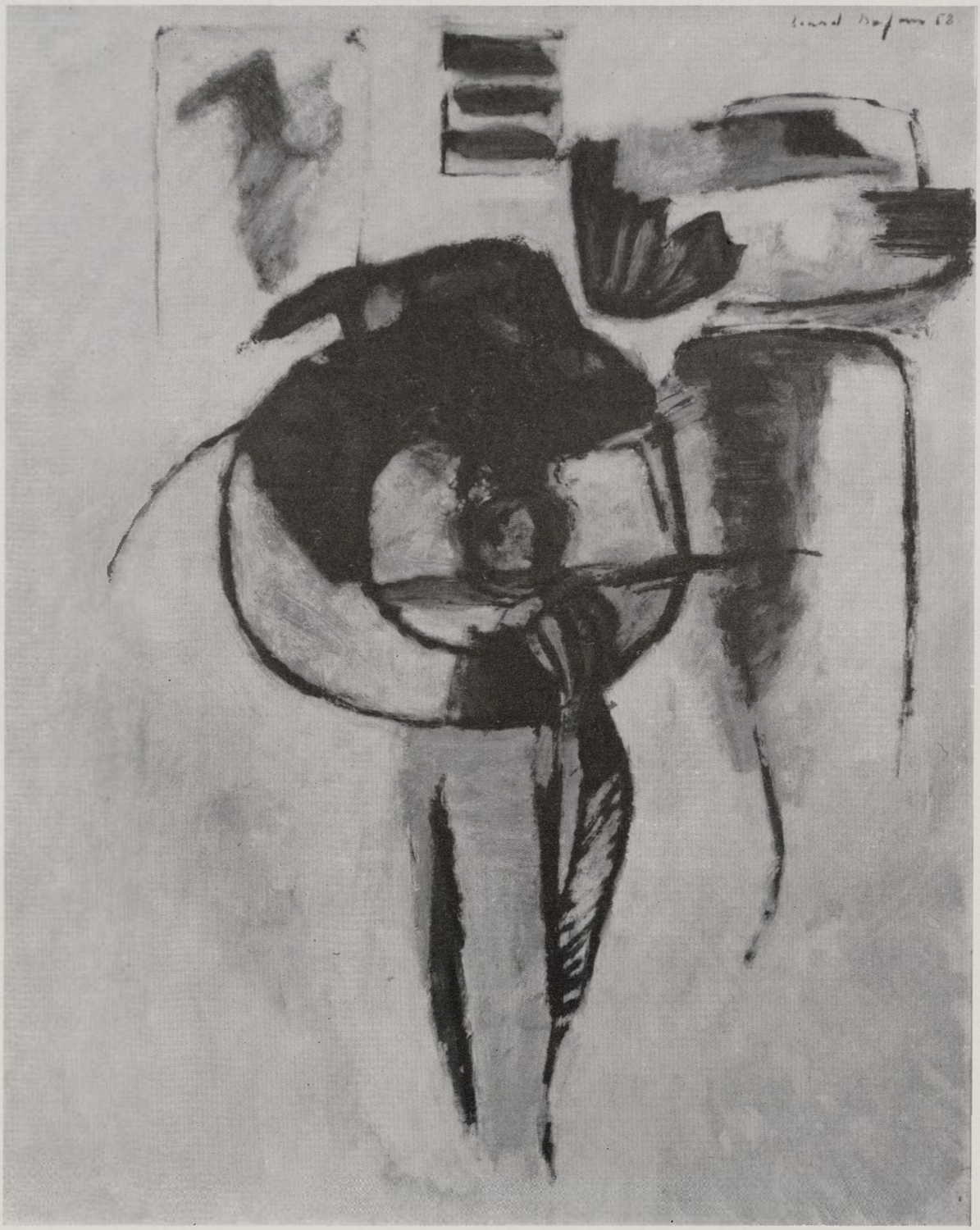
Malheureusement, le fer a un inconvénient : il est menacé par les intempéries. Il s'oxyde, si l'on place la sculpture à l'extérieur. Mais, comme mes sculptures sont conçues pour être exposées dans un intérieur, cet inconvénient n'est pas sensible.

Si je fais des sculptures qui, par leur dimension, exigent le plein air, j'accepte qu'on en fasse un tirage en bronze, à condition de pouvoir y travailler pour lui redonner sa « fraîcheur » par des polissages, des ciselures et autres remaniements qui lui rendent son caractère de pièce unique.

YVON TAILLANDIER.

Photos Luc Joubert

CÉSAR. Sculpture en fer. 1958 (Galerie Claude Bernard)



BERNARD DUFOUR. Peinture. 1958
(Galerie Pierre)

La vase des mares

par Bernard Dufour

Une technique d'exploration.

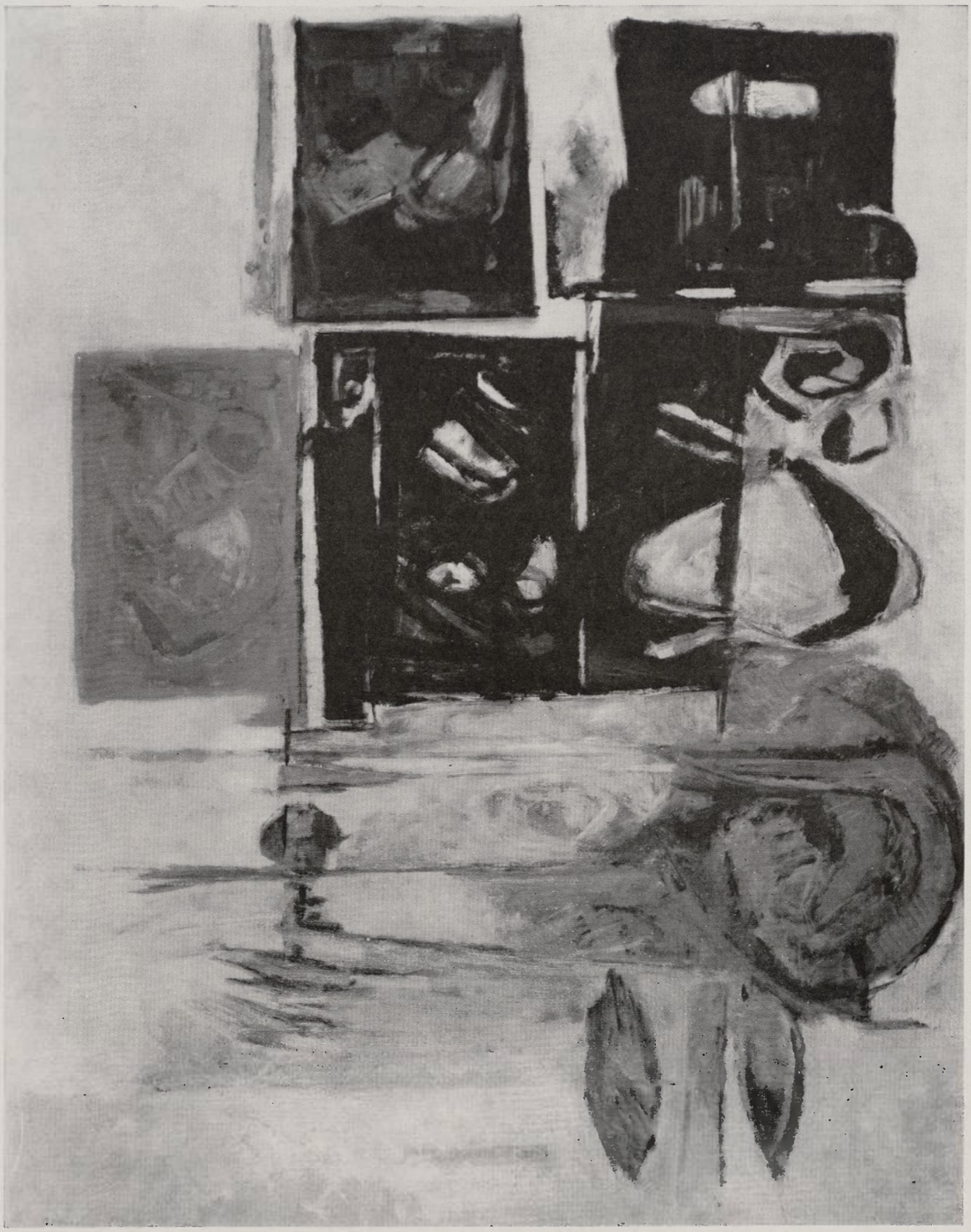
Le peintre explore une surface précisément définie et comportant en puissance toutes les profondeurs et toutes les projections — une surface, mais tous les possibles espaces, et, simultanément, explore nos mémoires, les stratifications de nos connaissances, de nos expériences, de nos vies — et les stratifications de ses rêves, de ses désirs, etc.; l'exploration de ce grouillis utilisant toutes méthodes et possibilités de l'analogie, le pouvoir de l'ambiguïté, de la confusion, de la complexité des règnes mêlés, de l'ambivalence des éléments confondus.

Exploration descriptive, mais non nominative d'une vase.

Exploration menant à la surface, comme les bulles de méthane qui crevaient l'eau noire des mares, lorsque, enfant, j'en draguais le fond incertain et flou, avec une épuisette, d'où j'extrayais quelque nèpe ou quelque autre insecte aquatique, long en pattes, pris aussitôt comme dans une gangue de vase suintante, et si maladroit alors, dans cet élément devenu étrange du fait de son brusque épaississement, encore que cette boue me parût à moi, homme de terre, si vase encore.

Et quelques instants avant cette pêche au chalut, la surface noire était — et cela, d'autant plus qu'elle était plus noire, le miroir cristallin et impavide qui reflétait du monde la plus précise image d'arbres, de ciel, éventuellement de visage. Il n'en restait plus soudain, à travers le dégagement désordonné du gaz malodorant, au milieu des ondes innombrables et indéchiffrables du fait de l'incessant croisement de leurs systèmes concentriques, ondes de la crevaison des bulles, soulevées dans le brassage de la vase, — il ne restait du reflet qu'une petite poche

BERNARD DUFOUR. Peinture. 1954 (Albert Loeb Gallery, New-York)



BERNARD DUFOUR. Peinture. 1958. 146 × 114 cm.
(Photo Galerie Pierre)

DESSIN DE DUFOUR

BERNARD DUFOUR. Peinture. 1958 (Galerie Albert Loeb, New-York)

BERNARD DUFOUR. Peinture. 1958. 245 × 203 cm. (Photo Galerie Pierre)

pleine de débris, où se dépêtraient en vain quelques agités méconnaissables, auxquels seul le plus soigneux lavage à l'eau claire eut pu rendre nom. L'image était devenue un monde ramassé, cueilli au creux glauque de la main.

L'arbre clair, les nuages du ciel, le visage, si précis dans leurs reflets exacts, ne sont soudain même plus un insecte, même plus une eau ni davantage une certaine boue (laquelle ? elle s'essore à chaque instant et la replonger la dilue comme elle n'a jamais été, peut-être seulement aux débuts lointains de son infiniment lent et toujours inachevé dépôt), ni davantage la précision figée d'un cercle éclaté là où crèverait quelque chose, rien qu'un grouillement indéfinissable de formes précises si mêlées que plus aucune dénomination ne peut leur être appliquée.

Singulière exploration, qui d'un monde défini ne donne pas une image, mais en fait naître un autre, tout de mélanges, et dont on pourrait imaginer une nouvelle exploration, puis une autre, une autre, selon que l'on remue ici ou là, à telle ou telle profondeur.

Et tout de même cette vase, au creux de la main ou de l'étamine du filet à papillons promu pour cette quasi-chasse à de quasi-souterraines besognes, cette vase recèle tant de formes; mais ce n'est déjà plus une feuille, ni un insecte, ni une minuscule mais grandissante sphère, jusqu'à l'éclatement; c'est tout, à la fois, à travers un langage de formes où l'on pourrait reconnaître pourtant... rien en vérité.

Il y a d'autres vases, les vieux plans de palais, de cathédrales, les femmes nues dans des architectures, d'autres peut-être encore, et non des moindres enfin, les labyrinthes. Labyrinthes des constructions de l'esprit, des jardins de rocailles, du jeu de l'oie, labyrinthes des manuscrits irlandais, labyrinthes des oiseaux-serpents des Nouvelles-Hébrides. Labyrinthes sans chambre, où mille cheminements de l'œil, de la pensée, de proche en proche sont possibles, d'écho en écho, d'onde en onde. Sauter d'un point d'éclatement à un autre, par-dessus les concentrations diverses et toujours mobiles.

Exploration de vase, où les formes sont tellement dégradées, usées, corrompues, dans leur croupissement que les nommer serait la plus vaine et la plus fallacieuse des occupations. Et pourtant quelle n'est pas leur précision dans l'apparence, dans le semblant.

BERNARD DUFOUR.
Mars 1959.

Mark Tobey et la rondeur parfaite

par Dore Ashton

MARK TOBEY. « Candide ». Peinture. 1954

Reconnaître le miracle de l'univers exige que l'on prenne un certain recul contemplatif. La vie de Tobey a été ponctuée de reculs. En véritable solitaire, il ne prit part à aucun mouvement artistique et profita rarement des avantages offerts aux artistes qui se rattachent à l'un ou à l'autre groupe. Le style pictural de Tobey s'est développé dans la solitude, même au cours de ses voyages.

Ces voyages l'amenèrent très loin : de Centerville, Wisconsin, où il naquit en 1890, et d'Indiana où, pendant sa seconde année de lycée, il quitta le collège pour gagner sa vie. Il débuta à Chicago en dessinant des gravures de modes pour catalogues. En 1911, il partit pour New-York où il vécut à Greenwich Village, se fit une réputation de portraitiste et, pendant quelque temps, fréquenta les salons de la haute société new-yorkaise jusqu'au moment où il en eut par-dessus la tête.

En 1922, Tobey partit sans regrets pour l'Ouest et accepta une situation à la Cornish School de Seattle. Là, où « il humait l'Orient qu'apportaient les marées », Tobey se sentit d'humeur vagabonde. Il commença par explorer, en imagination, l'histoire de la philosophie, de l'art, de la cosmogonie, de la religion. Il rencontra un étudiant chinois et apprit la calligraphie chinoise. Enfin, il partit pour l'Europe et, après avoir parcouru la France, la Grèce, la Turquie, il revint au bout de deux ans et poursuivit sa vie errante aux États-Unis.

De 1931 à 1938, Tobey se fixa à Dartington Hall, dans le Devonshire, en Angleterre, sans cesser pour autant de bouger continuellement et d'entreprendre des voyages qui l'amenèrent du Mexique à l'Extrême-Orient.

Il avait toujours su qu'il connaîtrait un jour la Chine et le Japon. Inévitablement, un homme comme Tobey devait se tourner vers l'Est. Où qu'il ait dirigé sa pensée, il revenait toujours à la conception d'une vie perpétuellement renouvelée et du cosmos considéré en tant qu'unité majeure. « Si nous voyons la vie comme une série de terminaisons, c'est une grande illusion... » dit-il quelque part.

Dans cette attitude philosophique, si souvent adoptée au cours de l'Histoire, Tobey se sent soutenu, non seulement par la pensée de l'Orient, où Tao voit les forces vitales animées d'une régénération constante, mais aussi par les anciennes philosophies grecques : Héraclite, comme Anaximandre, qui voyait le monde sous forme de mouvement et d'évolution éternels. La convergence d'Héraclite avec la pensée orientale est, parmi tant d'autres, l'une de celles auxquelles Tobey est particulièrement sensible.

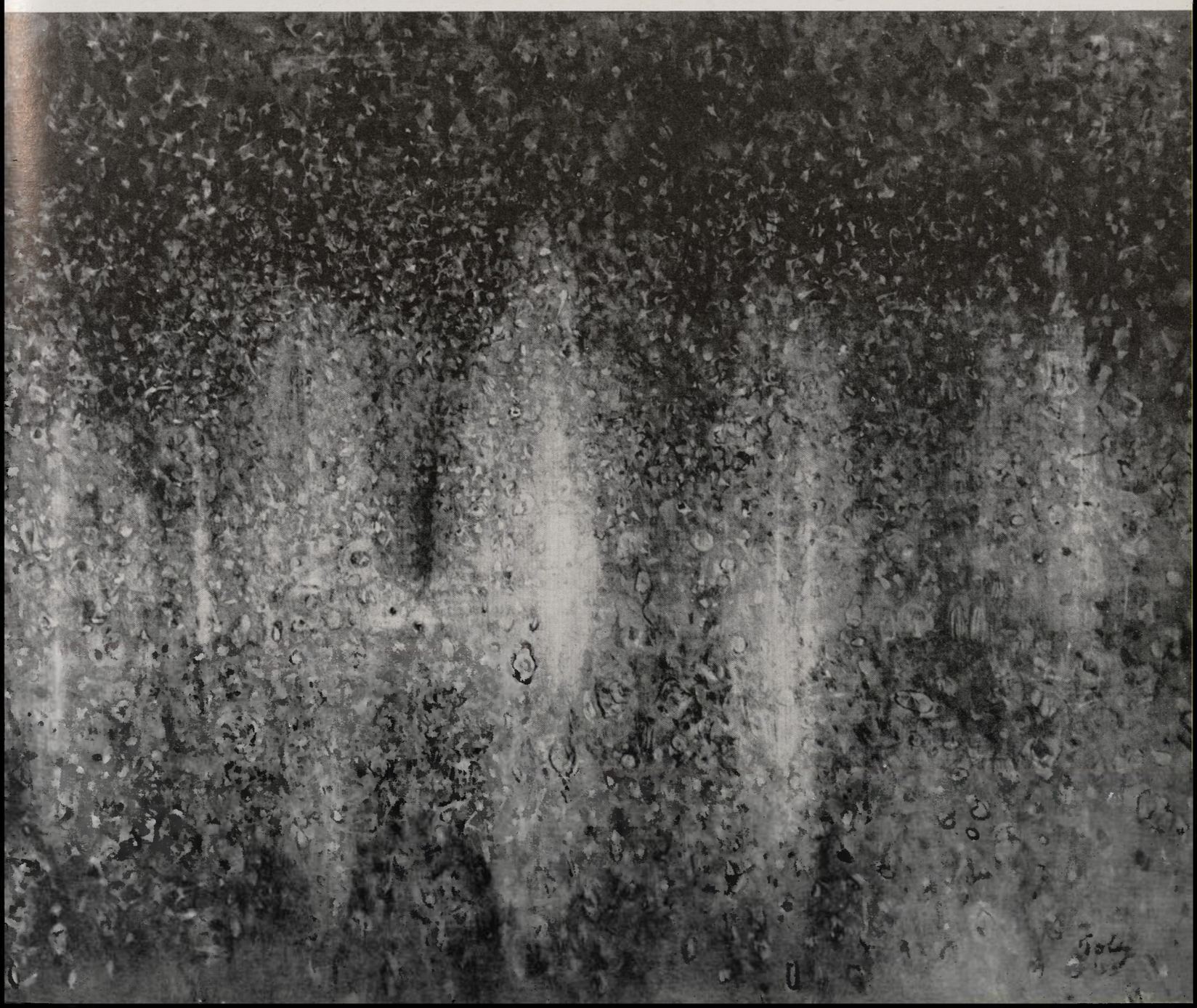
Lorsque, en 1935, Tobey quitta l'Orient pour retourner en Angleterre, il était prêt à traduire dans sa peinture ses lumières philosophiques. Ayant découvert au Japon « ce qui distingue le volume de la ligne vivante », il s'efforça d'exprimer au moyen de lignes sa vision de la continuité. En brossant, d'un rythme fluide, des lignes, une couche après l'autre, — de ce qui s'appelle aujourd'hui « l'écriture blanche » — Tobey parvint à suggérer ce « perpetuum mobile » et cette plus ample harmonie qu'il avait pressentie au sein de l'univers.

Et, chose encore plus significative, il parvint à se peindre lui-même dans ses œuvres, à y réunir toutes ses impulsions de telle façon qu'avec chaque mouvement de son pinceau il entrait entièrement dans l'univers qu'il articulait en peinture. Car il savait de longue date que « la profondeur est chose sensible plus que visible » et que « l'espace est partout et n'importe où ». Il se sentait enfin capable d'en faire la preuve dans ses gouaches, qui n'offrent plus aucun foyer central, aucun système de perspective, aucune forme solide, rien d'autre que le rythme et la lumière.

En laissant évoluer librement sa main, revenant sans cesse sur la même surface, créant des milliers de petits traits harmonieusement fondus, il trouva le moyen d'exprimer non seulement ses propres rythmes intérieurs mais aussi sa propre intuition du rythme profond qui régit l'univers. Il établit un système de composition couvrant toute la toile, avec une diffusion de la lumière également répartie sur toute la surface. Dans ce pressentiment des rythmes libres dans l'espace, Tobey, selon ses propres termes, créa une direction esthétique nouvelle qui a pris, depuis lors, une énorme importance dans l'art du XX^e siècle.

La tendance à la peinture « partout » répond à un besoin psychologique que, peut-être, Tobey comprit avant les autres. Son expérience orientale lui avait enseigné qu'une profonde absorption dans

ARK TOBEY. Fontaine d'Europe. Tempera. 1955. (Museum of Fine Arts, Boston)



MARK TOBEY. Symboles sur l'Occident. Peinture. 1955 (Willard Gallery)

la nature permet à l'artiste de se « dégager ». C'est-à-dire que, sous l'effet d'une concentration soutenue, le « moi » est tellement imprégné par la nature que « la nature prend la relève ». Il ne s'agit donc pas ici d'une technique essentiellement subjective, mais plutôt d'une aspiration à une zone plus élevée : celle où l'identité de l'artiste se mêle à la vitalité même de ce qu'il est en train d'exprimer.

Intimement lié chez Tobey à la conception totalitaire de ses œuvres est son désir de suggérer un univers désincarné, un univers où l'élément solide objectif se transforme en atomes, comme il le fait dans le domaine de la science et de la philosophie contemporaines. Ainsi que le remarquèrent Lionel et Julia Feininger, il a trouvé le moyen d'ajouter à sa peinture l'élément du temps, tel qu'il figure dans la musique et dans la poésie.

Bien que l'art de Tobey soit nourri de cultures diverses, il se rattache à l'art contemporain américain par la hardiesse de ses qualités introspectives. Aux États-Unis, la tradition romane — une tradition dont la trame se retrouve dans toutes les formes d'art — repose aujourd'hui en grande partie sur nos peintres. Ils s'intéressent à ce que Melville, le plus sensible des écrivains américains, appelle les « forces innommables », à ces « choses invisibles »,

TOBEY. Peinture. (Col. J. Larcade) →

à ces « insinuations mystérieuses » qui, d'après Melville, dirigent le comportement des humains.

Mais Tobey se distingue de ses contemporains américains par le recueillement profond dont son œuvre est imprégnée. En admirant « la concentration et la consécration » qui caractérisent l'art oriental, Tobey a su condenser ses propres émotions avec un calme bien rare chez l'artiste occidental. Il n'a jamais eu recours aux grands formats pour suggérer ses visions et, le plus souvent, il travaille sur papier, à la détrempe. Il n'aime pas la croûte que forme la surface de la peinture à l'huile, — réaction assez normale chez un artiste qui cherche avant tout à donner une impression de fluidité. Ses couleurs amorties sont destinées à être lues à travers plusieurs zones de lignes fluctuantes; elles évoquent un climat plus qu'elles n'appellent une réponse spécifiquement émotionnelle. Son impulsion ne s'exprime en traits rapides que dans ses peintures à l'encre de chine.

Parmi les peintres disparus, l'un de ceux dont il se sent le plus proche est le maître belge, James Ensor. Tobey parle avec admiration de l'*Entrée du Christ à Bruxelles*. Ce sont, sans aucun doute, les foules d'Ensor, les masses inquiétantes qui retiennent son attention car, comme Ensor, la foule le remplit à la fois d'une terreur muette et d'un vertige singulier. Pour fuir la violence silencieuse de la multitude, Tobey, par moments, se sent obligé de la « transcrire » afin de se convaincre lui-même des unités individuelles et de leur ultime asservissement à une plus vaste unité (comme il le fit dans *Et pluribus Unum,* qu'il peignit des années après sa première œuvre abstraite).

Dans un contexte absolument différent, Tobey éprouve certaines affinités avec le peintre anglais Turner, dont les dernières toiles touchent à l'abstrait, dans leur diffusion amorphe de la lumière.

La persistance d'une force spirituelle dans les œuvres de Tobey est telle qu'il serait inexact de le considérer uniquement en termes de peinture. A l'inverse de beaucoup d'artistes, Tobey est un homme capable d'éprouver un sentiment religieux et l'art a, pour lui, une signification morale.

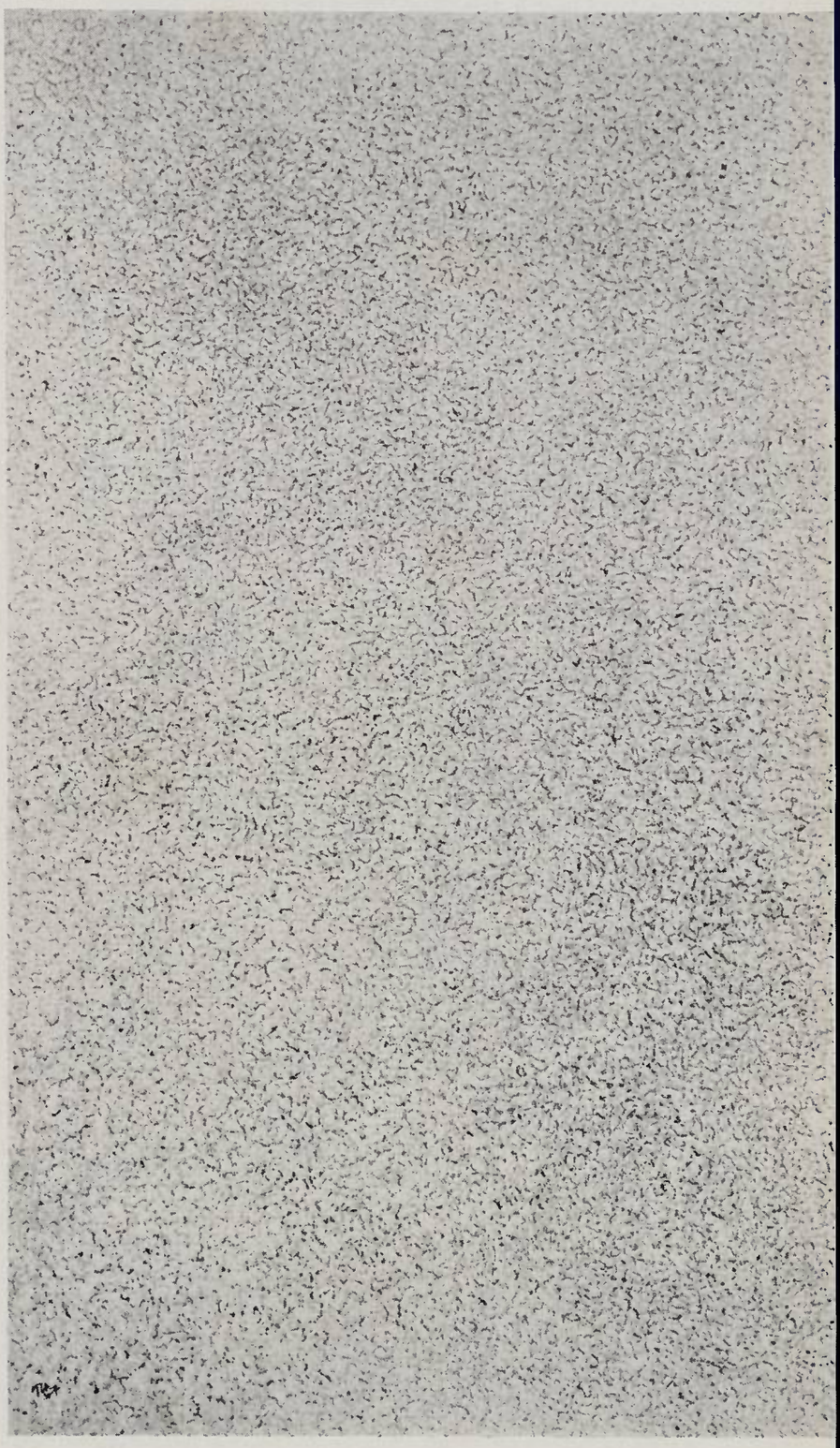
« Notre domaine aujourd'hui », écrivait-il récemment, « n'est pas tant celui de la nation ou de la région que la compréhension de cette seule terre. Voilà pas mal de temps qu'elle tourne... Comme toujours, nous nous sommes préoccupés exagérément de l'extérieur, de l'objectif, aux dépens du *monde intérieur ou repose la rondeur parfaite.* » (C'est moi qui souligne.)

Cette intuition qu'a Tobey de la « rondeur » peut s'aligner avec celles des plus grands esprits. Dans sa *poétique de l'espace,* le philosophe Gaston Bachelard indique que l'intuition de la rondeur est d'une essence irréductible et pure qui « révèle une vérité de l'homme intérieur. » Il cite Jaspers : « Chaque existence semble ronde en elle-même »; van Gogh : « La vie est *probablement* ronde »; Bocquet : « Ils lui dirent que la vie était belle. Non ! Elle est ronde » et La Fontaine : « Une noix me rendra toute ronde ».

C'est cette compréhension d'un monde intérieur (qu'une fois il appelle « l'âme ») et ce génie grâce auquel il découvre les relations du monde intérieur avec l'existence — cette « rondeur » de l'existence — qui font de Tobey un peintre d'une originalité singulière.

DORE ASHTON.

MARK TOBEY. Lumière prophétique. Tempera. 1958.
(Coll. particulière. Photos Oliver Baker, New-York)



Les modulations plastiques chez Etienne Hajdu

par C. Giedion-Welcker

Le puissant intérêt que les sculpteurs de la jeune génération vouent au relief ne serait-il pas un signe qu'ils sont de plus en plus disposés — consciemment ou par instinct — à faire route avec l'architecture ? Fernand Léger avait pressenti cette évolution depuis longtemps. Il voyait en effet surgir à l'horizon, avec toujours plus de force, une « renaissance de l'art mural » et il enjoignait aux jeunes architectes d'en tenir compte (« ils devraient regarder de ce côté »). Il s'agissait d'animer la rigidité des murs et d'assouplir les angles droits.

Étienne Hajdu s'est d'abord consacré aux statues isolées : figures de femmes, têtes, plantes, oiseaux, formes qui contenaient simultanément tous ces éléments. Plus tard seulement il s'est adonné principalement aux reliefs. Ce ne sont pourtant pas des formes saillantes et rebondies, mais, pour la plupart, des surfaces arrondies qui se coulent doucement dans l'espace selon la verticale ou l'horizontale. On sent ici le climat de l'art Brancusi. La belle simplicité de ce dernier et sa façon judicieuse de traiter la matière n'avaient pas manqué d'influencer son cadet qui, d'origine roumaine lui aussi, était venu s'installer à Paris. Le choix attentif et le traitement patient de la plus noble des matières se manifestent, ici également, dans le grain délicatement veiné et soigneusement poli de la forme de marbre qui dresse dans l'espace sa sereine silhouette chargée de rayonnement intérieur.

Mais Hajdu est de plus en plus tenté d'entre-

ÉTIENNE HAJDU. Ouranos II. 1955

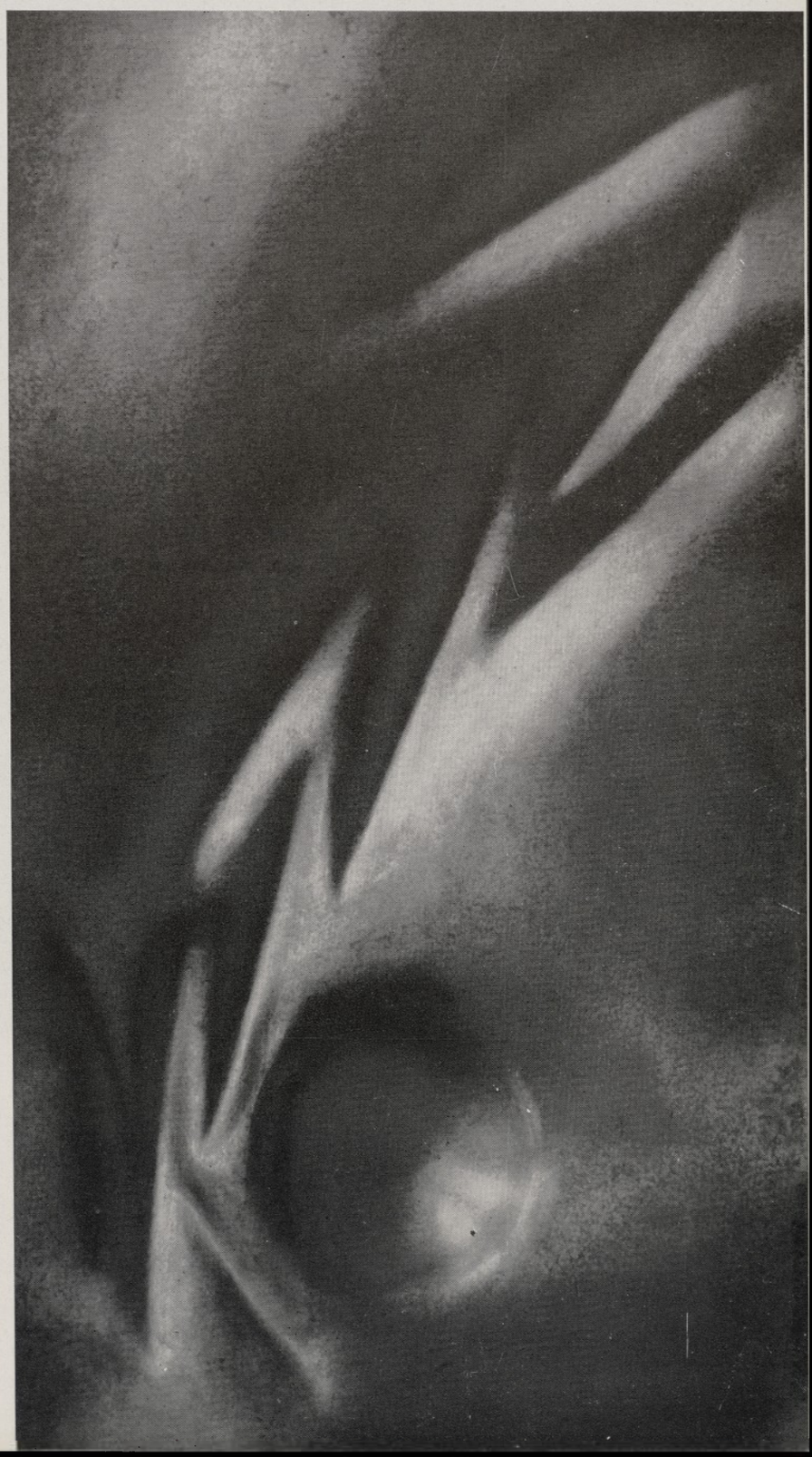
prendre *l'orchestration de grandes surfaces* et, de ce fait, de leur donner une riche structuration. Au-delà de la « sculpture-objet », dont il voyait le parfait accomplissement déjà dans l'œuvre de Brancusi, il veut avant tout se consacrer au dialogue des formes *multiples,* afin d'atteindre à une harmonie et une polyphonie toujours renouvelées, grâce à la multiplicité et à l'opposition d'éléments antinomiques, et de réaliser une interpénétration qui fasse un tout du premier plan et de l'arrière-plan.

Le développement de l'art du relief contemporain s'est accompli lentement sur une large base, comme sa méthode. La voie qu'a prise le relief, depuis la figuration de Maillol inspirée par l'antique (*Le Désir,* 1904) qui se dessine dans un espace découpé, passe par le rythme accentué des corps de Duchamp-Villon (*Les Amants,* 1912) et le dynamisme libre des sculpto-peintures d'Archipenko (*Femme à l'Éventail,* 1913), pour aboutir aux *formes neutres sur fond neutre* d'Arp (depuis 1916), dans le sens d'un détachement de plus en plus marqué de la forme isolée statique. On abandonne de plus en plus le détail pour arriver à la simplification et à un nouveau langage des signes.

Mais il était réservé à une génération plus récente d'abolir le dualisme entre le premier et l'arrière-plan et de créer une *unité spatiale.* Dans les limites de ce problème, Mirko, dans ses grilles des *Fosse Ardeatine* près de Rome (1950), où l'espace joue avec le bronze, a apporté une contribution de base, dans le sens d'une sculpture mouvante ajourée grâce à la dissolution du fond, si bien que les formes peuvent flamboyer dans toutes les directions. Dans le cas des fenêtres sculptées à l'église de Baccarat de *Stahly,* c'est grâce à de profondes entailles dans le mur que les formes proéminentes deviennent agissantes et dynamiques dans un espace qui les baigne de toutes parts.

De temps en temps, Hajdu lui aussi ménage des ouvertures dans les surfaces bombées de ses reliefs à double face, créant ainsi un subtil jeu d'alternance. Mais ce n'est que dans ses grands reliefs en métal que naît une vie spatiale multiple, par le mouvement ondulant, créant l'impression que la forme ne cesse de surgir du fond, dans une espèce de *statu nascendi,* qu'elle se renouvelle perpétuellement. De cette façon il parvient à créer un dynamisme qui s'empare de l'ensemble, en même temps qu'une fusion de la forme et du fond. « L'ondulation du fond peut lier le fond et les formes — elle donne aussi la sensation spatiale sans perspective à la surface où la vibration de la lumière s'achemine degré par degré... », écrit Hajdu en 1955. Cette spatialité qui s'étend dans de nombreuses directions est imaginaire (au-delà de toute illusion de la perspective), comme dans les tableaux de Kandinsky ou ceux de Léger. Ce que les peintres réalisent surtout par le moyen de la couleur, le sculpteur le fait grâce à la lumière. Par le traitement du relief et sa composition préliminaire, il dirige et permet à la lumière un jeu spatial étendu dans le temps. Sa devise artistique est : « Donner du temps au mouvement. » Cela signifie un déploiement temporel du clair-obscur que Hajdu admirait depuis sa jeunesse dans la peinture de Rembrandt; quant à Kandinsky, il y avait ressenti un élément temporel dans le sens d'un déroulement musical. Dans le cas du cuivre, que Hajdu emploie le plus volontiers à côté de l'aluminium, c'est surtout l'échauffement que permet d'obtenir un mouvement d'avance et de recul, par une diversité de nuances dans la matière, qui va du brun estompé et du rouge-rouille jusqu'au rouge-sang agressif.

Hajdu ne cherche pas le monde violent des contrastes, contrairement à Léger qui lui donna par sa composition, au cours de ses premières années parisiennes, la notion d'une « liberté moderne ». Hajdu est plutôt enclin à écouter la parole de Stravinsky qui dit que les variations entrela-

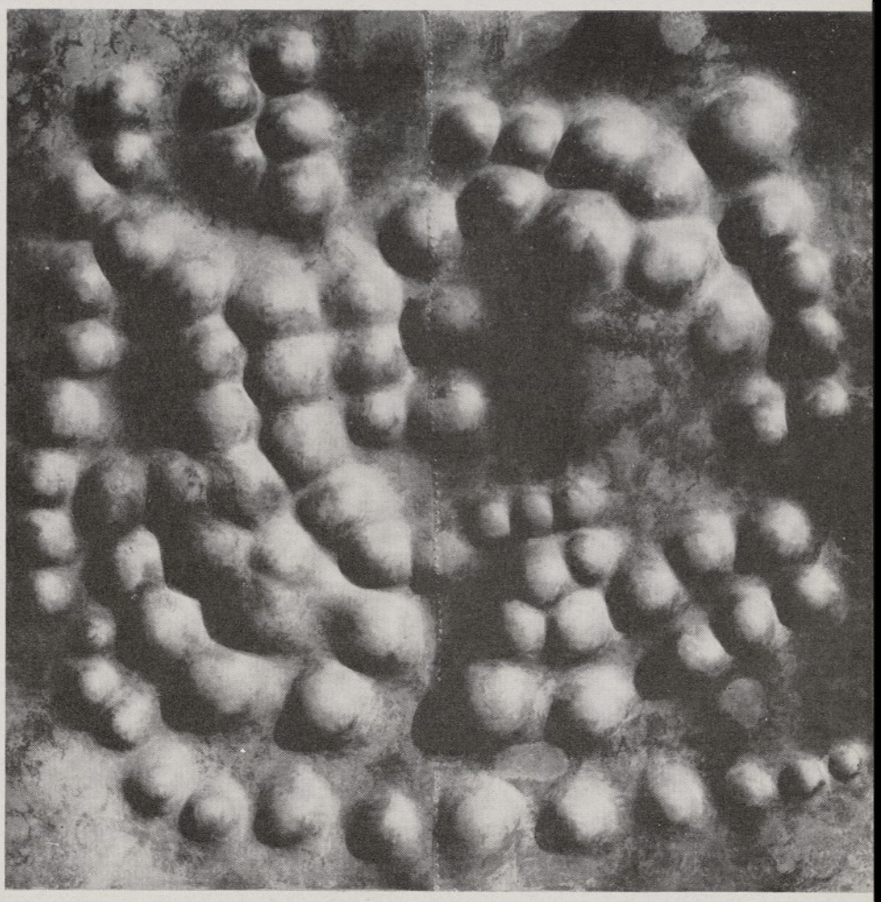


HAJDU. Bas relief en aluminium martelé. 180×97 cm.
(Photo Vaudor)

HAJDU. Reine de mai. Marbre de Paros. 1958. 75 × 50 cm.
(Coll. Galerie Knoedler, New-York)

cées d'un thème sont plus intéressantes que les contrastes tranchés. C'est ainsi que, dans les reliefs de Hajdu, il apparaît des systèmes de groupes qui s'entremêlent, tendent l'un vers l'autre dans un dynamisme plutôt biologique et s'apprêtent en même temps à de nouvelles liaisons. L'« épiderme », qui dans le cas de Brancusi se resserre et chez Arp fait déjà sentir la vie insinuante et mouvante de la nature, doit — selon Hajdu — révéler la multiplicité de la vie par une structure consciente. Il est censé en résulter une vie de la forme par groupes, qui transforme aussi le détail, selon la loi : « Une partie dans un tout est autre chose que cette partie isolée »[1]. Mais Hajdu ne pénètre les lois des processus naturels que plus tard, au moment où il analyse les rapports des formes afin de confirmer et d'enrichir son intuition artistique à partir d'autres aspects. Car il tend partout à une unité multiple. De même qu'il refuse de séparer le sentiment et la pensée ou le fond et la forme, il veut tout naturellement incorporer le passé au présent. Il trouve dans la sculpture médiévale française le principe de mouvement de cette émotion qui vient de l'intérieur, qu'il tend à exprimer dans son art par des moyens élémentaires. Il découvre dans la vie épidermique de cette sculpture une délicatesse dont il recherche les origines jusqu'à l'ère néolithique. Dans les tympans sculptés d'Autun, de Chartres, de Vézelay et de la région de Toulouse, il poursuit l'événement sculptural essentiel de l'art roman, afin de poser ses propres problèmes actuels dans d'autres rapports temporels et afin d'être confirmé et inspiré également par le passé. Il sait, bien entendu, qu'il ne fera vivre l'épiderme de sa matière, qu'il ne lui donnera respiration et pulsation, qu'à la condition de s'exprimer dans un langage contemporain. Mais par delà tout problème formel ou technique, il lui importe avant tout de saisir artistiquement *l'élément humain* spécifique de son temps, c'est-à-dire d'une époque où l'homme se sent de plus en plus une particule dans l'univers, dans le temps et dans l'espace. Mais il se dresse contre la menace d'une mécanisation et il porte un intérêt considérable aux domaines de la biologie. Il y cherche surtout des éclaircissements scientifiques sur la division et la multiplication des cellules par rapport à ses propres problèmes artistiques qui portent sur l'expression d'un monde de formes pluraliste dans le relief. C'est dans la division des éléments originels de la vie qu'il voit se manifester le plus clairement le processus naturel qu'il essaie de refléter sans cesse dans son art sous une forme nouvelle. Ce qu'il nomme la « multiplicité de la vie » lui parvient, grâce à ses aperçus scientifiques, sous une forme parallèle et affirmative, qui concorde avec son intuition et ses aspirations d'artiste.

Malgré l'intérêt intellectuel qu'il porte à l'histoire et aux sciences naturelles, Hajdu appartient avant tout à l'espèce des artistes qui prennent extrêmement au sérieux le côté artisanal de leur art. « L'ouvrier passionné » est une définition classique qui lui convient. C'était peut-être une véritable chance que les années de guerre, après la démobilisation, aient exilé le jeune artiste dans une marbrerie isolée près de Bagnères, dans les Pyrénées. C'est là que, de 1941 à 1944, il a profité d'un apprentissage sans égal. En outre, les formes montagneuses de cette nature sauvage lui ont prodigué — comme il le rapporte — des inspirations quotidiennes; et il semble que son sens sculptural a été directement modelé par ce



HAJDU. Champs de force. Cuivre martelé. 189×187 cm. (Musée Guggenheim, New-York)

paysage. En effet, ce qu'il s'efforçait de réaliser de mieux en mieux dans ses reliefs, c'était la fusion des formes saillantes, qu'il faisait surgir de la surface, et de l'arrière-plan du fond d'où elles naissaient. C'est précisément la nature qui lui a révélé, à cette époque, cet entrelacement des formes et des mouvements qui affluent de toutes parts, créant une nouvelle vie spatiale polyphonique.

Peut-être n'est-ce pas un hasard non plus si Hajdu aime avant tout les *concerti grossi* de Vivaldi avec leur différentes voix instrumentales intimement fondues dans l'orchestre. Cette musique est remplie de mélodie contenue mais chargée d'émotion, que sa sculpture irradie également.

Il est bien typique que cet « ouvrier passionné » fasse aussi preuve d'esprit inventif dans son travail technique quotidien. Le procédé compliqué du travail de grandes plaques métalliques, d'après des modèles de terre glaise et des moulages de plâtre, il l'applique avec de nouvelles nuances et de nouvelles subtilités qui correspondent étroitement à ses propres aspirations artistiques. Dans la composition et la réalisation de la forme, il lui importe toujours d'ouvrir la voie à une lumière vivifiante.

Paul Klee a souvent désigné ses formes complexes personnelles par les termes « végétalo-architectu-

(1) *La Psychologie de la Forme*, Paul Guillaume, 1937. Éd. Flammarion.

rales » ou « végétalo-abstraites ». Ce double sens du développement organique et du façonnement artistique rigoureux, on ne cesse de le ressentir aussi dans les formes et les compositions d'Hajdu. Ses figures et ses têtes montrent la silhouette féminine dans toute sa spontanéité, mais en même temps la dérobent à la pure impression d'actualité, par le moyen d'une ferme structure architecturale à laquelle elle est inexorablement soumise comme à une loi supérieure, qui semble aussi peser sur les divinités sculptées du Mexique.

C'est toujours sur une large base que Hajdu élabore ses méthodes de travail et de pensée. Dans sa collaboration avec l'architecture, il ne cherche jamais à incorporer après coup des éléments sculpturaux isolés dans une construction donnée, mais bien à tenir d'emblée sa partie dès l'abord dans le grand orchestre architectural. Les problèmes plastiques qui tiennent à l'architecture même l'intéressent. Lorsqu'il pose son regard sur une façade, il réagit d'abord à elle en sculpteur et il la jauge selon sa possibilité d'arriver à des modulations très sensibles et selon qu'elle permet ou non le déploiement de la lumière. C'est pourquoi il ne souhaite pas voir ses reliefs ajoutés à l'architecture comme des accessoires décoratifs, mais incorporés organiquement dans le corps du mur. Il les veut éléments immanents et poétiques, chargés d'atténuer la rigueur du mur, de l'ouvrir et de lui donner un élément libre et fantaisiste en dehors des tâches fonctionnelles de l'architecture. Il veut surtout que ce monde de structures, qu'il fait ressortir si fortement, soit capable, avec l'accentuation et le mouvement de ses propres rythmes, de vibrer dans un ensemble architectural en l'animant par des forces émotives.

Dans sa dernière exposition chez Jeanne Bucher, où il exposait ses « estampillons » on a vu que Hajdu, avec une matière insolite (du papier d'Auvergne), parvenait à des effets tout nouveaux de creux et de bosses, de poli et de grain, obtenus par l'impression sur une couche (qui portera le papier) humide et préparée à l'avance. Ses reliefs de papier blanc mettaient en évidence sa rigoureuse maîtrise graphique et l'équilibre harmonieux d'une composition apte à créer de nouveaux rapports entre des éléments hétérogènes.

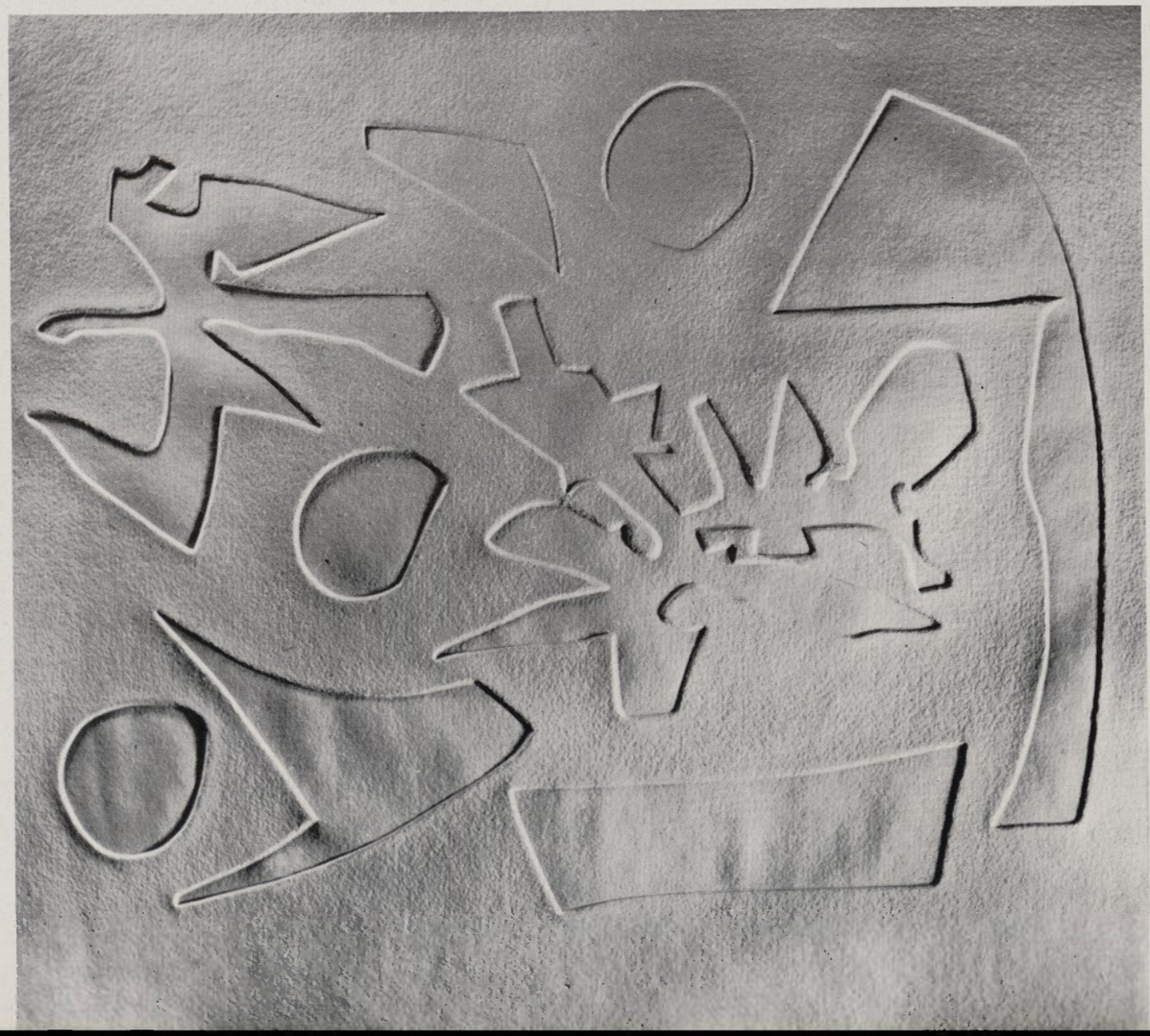
Ce sens de l'esprit d'architecture qui se manifeste partout et qui rend Hajdu capable de déployer, à l'intérieur de l'unité complexe de l'architecture, une activité sculpturale qui rehausse l'ensemble, Fernand Léger l'avait signalé il y a dix ans, lorsqu'il écrivait : « En regardant le travail d'Hajdu, je pense que le problème de la sculpture murale est en puissance dans ses œuvres. Le volume contenu et le sentiment de bas-relief sont éventuellement la technique de l'accompagnement du mur... Hajdu tient le problème entre ses mains ; si un jour le moment s'offre à lui, il est prêt à une collaboration effective, car il a en lui l'esprit et le sens architectural ».[1]

CAROLA GIEDION-WELCKER

Traduit de l'allemand par A. S. Lerog.

(1) Tiré de *Melpo*, Fernand Léger, Beaux-Arts, 1949.

HAJDU. Estampillon. 1958 (Galerie Jeanne Bucher)



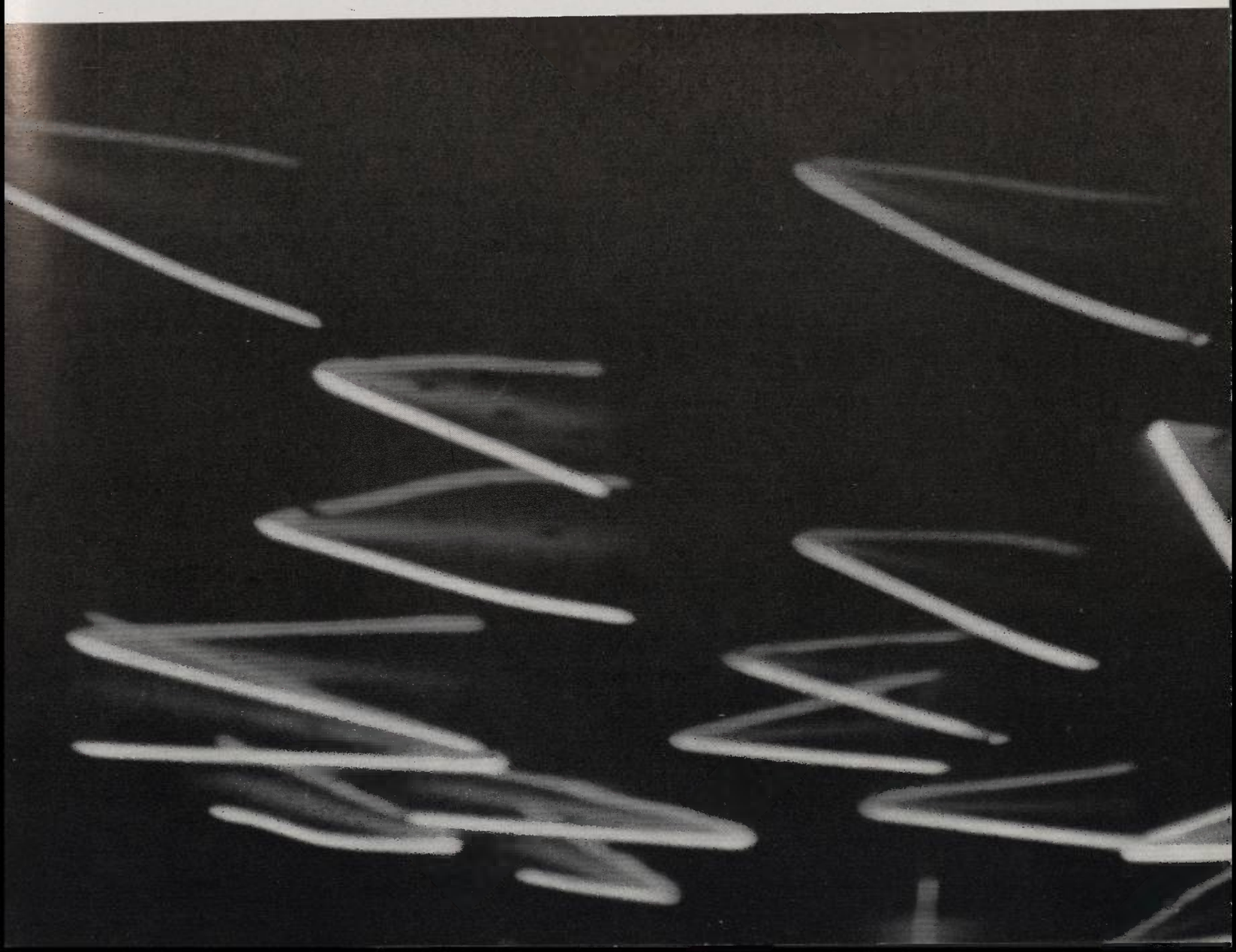
Lucio Fontana l'innovateur

par Pierre Guéguen

Lucio Fontana, la soixantaine, le front en coupole, le regard rêveur, tenant par deux doigts pince à sucre la cigarette enfoncée dans une sobre moustache, ressemble à Paul Valéry, poète français un peu génois, beaucoup latin. Fontana, né à Rosario, rosaire ou rose de l'Argentine, d'une famille italienne, est doublement latin : d'Amérique du Sud et d'Europe; il a donc des raisons profondes d'aimer doublement la lumière, qui suggérera à son ingéniosité plusieurs manières originales de la mettre en valeur.

Ayant fait ses études de sculpteur à l'académie de Brera, à Milan, il eut sa première exposition de

FONTANA. Concept spatial. Décoration lumineuse pour cinéma. Milan. 1952



FONTANA. Vase fantastique. Céramique à grand feu. Albisola. 1936. Photo Bardini (Coll. Tullio Mazzotti)

FONTANA. Concept spatial. Col. Maria P. S. L.) →

sculpture abstraite en 1930 et adhéra au mouvement Abstraction-Création en 1934. En 1936, il exécuta pour la manufacture de Sèvres une série de céramiques, dont *Fantaisie Marine* et *Vase fantastique*. Ce sont des céramiques rocheuses qui relèveraient du baroquisme si elles n'étaient surtout déjà des manifestations de cette école de la matière qu'illustreront, dix ans plus tard, les *Otages* de Fautrier et les *Hautes Pâtes* de Dubuffet.

✦

Pendant la guerre Fontana retourne en Argentine. Quand il revient à Milan, en 1947, il fonde le mouvement « Espace » et y contribue pour sa part en créant de nombreuses peintures et quelques sculptures perforées. Les sculptures sont posées sur une ou plusieurs tiges, un peu comme sur un pupitre des partitions musicales, où les notes seraient des trous. Les tableaux à trous, eux, ont en général un fond d'une seule teinte avec semis de trous, le plus souvent irrégulièrement disposés et inégaux. Parfois les trous sont entourés d'un petit relief, qui fait cheminée. Parfois les perforations sont géométriques : triangulaires, carrées, losangées, rondes. En plusieurs expositions, de 1949 à 1957, à la galerie milanaise Naviglio, Fontana multiplie avec succès ses constellations de trous.

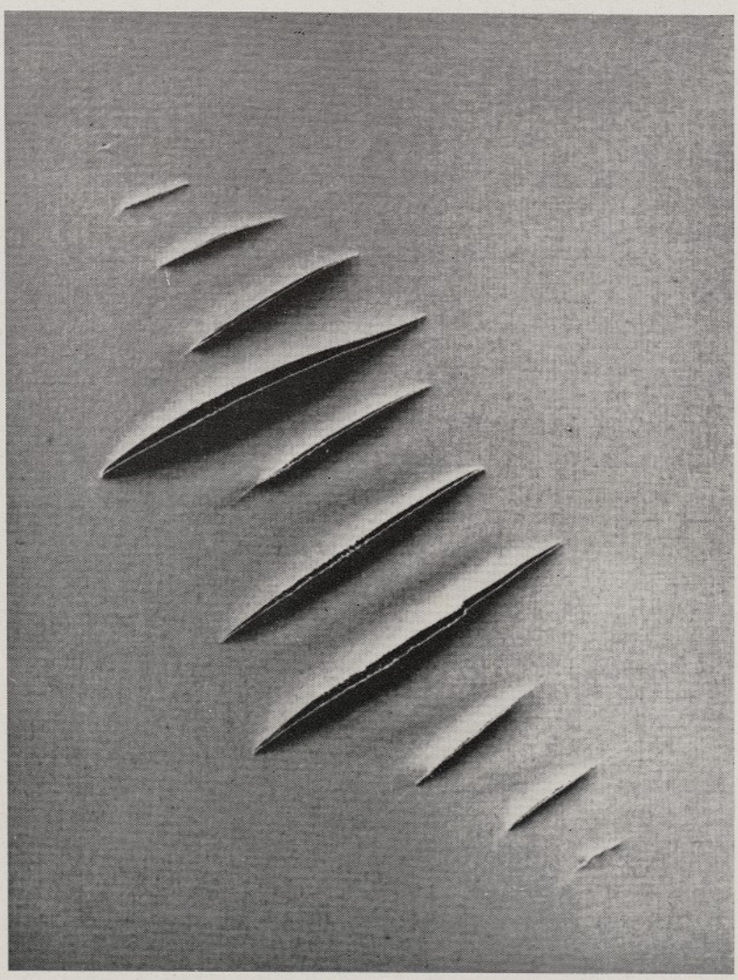
A la neuvième triennale de Milan, 1951, il avait innové dans une autre voie que ses voies lactées perforées. Se révélant luminariste, il avait éclairé le plafond d'entrée de l'exposition par des lampes aux volumes variés, ce qui était faire œuvre pie, car le ridicule des luminaires à cette époque ne connaissait pas de bornes, de l'œuf d'autruche et des ballons aux raviers des services à hors-d'œuvre. Surtout, il avait conçu un luminaire spatial pour le plafond du premier étage. Des arabesques sobres, au néon, diversement colorées, signaient de leur graphisme cette page d'espace.

Ces dernières années, la peinture trouée de Fontana a évolué et est devenue littéralement une peinture au couteau, celui-ci n'étant plus destiné à maçonner la couleur, mais à percer de blessures parallèles (avec les lèvres des vraies blessures) un tableau de couleur à peu près unie. Du couteau au sabre, il n'y a qu'un pas et les entailles deviennent plus larges. On pense, devant certaines d'entre elles, un peu à des ripples-marks, ces pas du va-et-vient de la marée sur les plages. Tout de même, de la peinture au sabre, n'est-ce pas un peu anti-pacifique ? Nullement. Ne lisait-on pas dans la presse parisienne que Mme de Gaulle, au bal de l'École Normale Supérieure, avait une robe de grand soir en magnifique satin « coupé au sabre » ? Ces nouveautés sont dans l'air du temps. Et Fontana peut s'énorgueillir d'être d'accord avec le plus grand architecte de l'époque, Le Corbusier. On sait, en effet, que l'une des plus grandes originalités et trouvailles de la Chapelle de Ronchamps a consisté à percer, de trous inégaux, certaines façades, ces « jours » permettant à la lumière d'éclairer avec retenue l'atmosphère volontairement obscure de l'intérieur. Rencontre de luministes en des arts différents.

PIERRE GUÉGUEN.

FONTANA. Concept spatial. 1959. (Galleria Naviglio, Milan)

FONTANA. Concept spacial. 1959. (Galleria Naviglio, Milan)



Vitraux d'Estève

par Jean Grenier

La France commence à se couvrir d'églises dont les vitraux sont dus à de grands peintres. Il y a eu les vitraux de Léger, pour commencer, puis ceux de Manessier, de Rouault, etc. Si l'on consulte la carte de France dressée par François Mathey, l'un des principaux auteurs de *L'art du vitrail en France,* on s'aperçoit de l'importance du travail de rénovation, surtout dans les provinces de l'Est, celles où il y avait le plus à reconstruire; celles qui sont les plus proches aussi de la Belgique et de la Suisse, pays novateurs.

Il est étonnant que l'on puisse encore avoir à plaider en faveur de l'art abstrait pour décorer les églises. Pierre Guéguen écrivait avec raison : « L'art abstrait montre des qualités spécifiques de par son accord foncier avec l'esprit architectural. Géométrie plane faite de variations mythologiques indéfinies sur les figures euclidiennes, il est en parfaite harmonie avec l'édifice, géométrie dans l'espace. »

L'on peut ajouter que pendant des siècles l'Église n'a pas cru avoir besoin de recourir aux figures pour orner ses temples — ou alors ce n'étaient que des symboles.

Un petit village du Jura suisse, Berlincourt, se plaignait d'être obligé d'aller à la messe au village voisin assez éloigné. Les habitants de ce dernier décidèrent de donner satisfaction à leurs coreligionnaires en leur faisant construire une église. C'est ce qui fut fait dans le creux d'un vallon où l'église s'éleva aussi menue que possible mais de belles proportions, avec un toit aux pentes abruptes comme il convient à un pays montagneux. L'architecte, Jeanne Bueche, se demandait à quel artiste elle allait faire appel pour composer les vitraux lorsque, dans une librairie de Lausanne, elle vit un jour le livre de Francastel sur Estève, dont les excellentes photos la frappèrent : la peinture à l'huile et à l'eau d'Estève lui parut *déjà* un art du vitrail. Elle écrivit à Estève : « Vous êtes l'artiste que je cherchais, celui qu'il faut. » Son intuition était juste, et ce qui surprend maintenant c'est qu'elle eut été la première à l'avoir, en tous cas à la formuler. La couleur et la lumière ne font qu'un chez Estève : la lumière est chez lui à l'intérieur de la couleur et les degrés qui la font descendre jusqu'à l'ombre sont contenus dans chaque couleur de sorte qu'elle se présente à l'œil avec toutes ses virtualités. Le ciel, la mer également n'ont ce bleu qui nous enchante — ou ce vert — ou ce rose — que par la superposition des couches de l'atmosphère et l'inégale diffusion des molécules dont le nombre incalculable finit par produire un effet massif.

Estève commença par refuser. Il ne connaissait pas la technique, disait-il. Il aurait voulu au moins que les vitraux fussent composés en France, près de chez lui, pour pouvoir en contrôler l'exécution et ne pas être trahi par elle. Mais il fallait que le travail fût exécuté dans un atelier suisse; celui-ci donnant satisfaction à l'artiste les obstacles furent levés. Le travail commença à Pâques 1957 et fut achevé à Pâques 1958.

L'œuvre d'Estève consiste dans un bandeau de 77 cm. de hauteur qui court comme une frise d'un bout à l'autre de la nef — nef constituée par une grange ancienne — et surplombe le chœur. Le vitrail est fait de dalles de verre fabriquées près de Chartres, et qui ont la densité des fonds de pots dont elles tirent leur origine. Ces dalles sont translucides, je veux dire qu'elles ne renferment aucun accident dû à leur nature propre ni au mode de cuisson et qui infléchisse la lumière dans une direction quelconque.

Estève est loin de penser qu'il faille « travailler » le vitrail pour lui faire donner de nouvelles ressources, qu'il soit besoin de faire varier les températures, de faire éclater le verre, de superposer des couleurs pour arriver à des irisations imprévues, à des effets de chatoiement. Il trouve tellement beau le verre coloré, avec son épaisseur et dans son uniformité, qu'il s'en voudrait, dit-il, de ne pas respecter cette matière.

D'ailleurs, Estève a une très grande admiration pour la nature. Il prétend la voir et la rendre aussi bien que les figuratifs. Il l'approche autrement, comme le chasseur, qui « tourne » le gibier. Il ne cherche pas à la « reproduire » — ce serait tomber dans le poncif qui nous présente une nature toujours la même depuis des siècles; il en crée une qui s'organise d'elle-même sur sa toile ou sur sa maquette. « Le travail commence à partir du moment où ma toile est couverte, c'est sur elle, en elle que les formes entrent en conversation ».

Quand on regarde les vitraux l'on est frappé par l'intensité de la couleur devenue lumière, et il semble que l'art d'Estève ait trouvé en eux une nouvelle consécration. Mais on ne se rend pas bien compte tout d'abord, tellement la chose paraît naturelle, du point auquel les formes sont *lisibles*. Elles n'ont pas

ESTÈVE. Vitrail nº 8 pour Berlincourt (Jura suisse). 77 × 289 cm. 1957-1958 (Photo Cauvin)

ESTÈVE. Vitrail nº 6 pour Berlincourt. 77×289 cm. (Photo Cauvin)

besoin pour cela de cette baguette de plomb qui cerne les contours; au contraire le plomb est dissimulé, il est rongé par la lumière qui lui vient de tous côtés. Bien loin d'être limitées arbitrairement, les formes décrivent une ligne harmonieuse qui leur est propre.

Il faut insister là-dessus parce que l'idée qu'on peut s'être faite de l'art d'Estève s'en trouve modifiée. L'artiste a le génie de la couleur chaude, lumineuse, irradiante. C'est ce qui donne à ses toiles cette beauté implacable, cet éclat presque insoutenable — et ce don le prédestinait à renouveler le vitrail. Mais ce dont on ne se doute pas c'est de l'importance primordiale des formes dont Estève parle avec un enthousiasme contenu : « Contrairement à ce qu'on pourrait croire, je commence par le dessin, imitant la nature, qui a des formes, des lignes auxquelles je suis sensible... Au départ, je vois les formes... je me laisse guider par elles. Chaque forme a besoin d'une autre forme pour vivre, comme un organisme qui dans sa croissance se développe en prenant sa nourriture autour d'elle. Parfois une forme naturelle est arrêtée dans sa course, et son horizon est bouché, elle manque de cette éloquence qui témoigne de la liberté qu'a la vie authentique... »[1].

Dans ce dernier cas il faut revenir en arrière. L'œuvre d'Estève représente un travail ininterrompu : les repentirs, les reprises y abondent, nécessités non pas par l'effet à produire, mais par la volonté d'émanciper des formes naturelles qui gémissent de ne pouvoir prendre leur essor : tel le jardinier qui émonde, taille et greffe pour donner à l'arbre ses meilleures chances de porter des fruits. Cette barre rouge doit être interrompue, elle fera place à une autre qui prendra sa suite, avec des tons verts modulés, sans cependant disparaître tout à fait : le grattage en gardera le souvenir. Et de cette manière l'œuvre se construira dans le temps comme fait l'être vivant, pour lequel le temps compte, chaque événement se changeant en structure, mais pas avant qu'il n'arrive et au moment qu'il faut — c'est le rythme des saisons qui commande. Il y a donc à la fois surprise et nécessité, aventure et loi. Mais ce n'est pas l'artiste qui ordonne, il use son temps à attendre — c'est une attente active, une provocation.

On comprend alors combien Estève peut être éloigné des « informels », combien il peut leur être opposé ! Il ne peut se satisfaire ni de quelque chose qui soit venu rapidement ni de quelque chose qui soit tout de suite accompli. Autrement dit il ne croit ni à la valeur du *précoce* ni à la possibilité de la *communion*. Il n'est ni pour l'instantané ni pour l'effusion.

Son idéal serait : le souci de l'observation, l'amour de la discipline, l'espoir dans le progrès humain. Il ne faut pas aller trop vite sans quoi on ne peut pas aller loin : le partisan de l'effusion obtient tout de suite son bâton de maréchal. Estève est délibérément, lui aussi, anti-romantique; il dit, ce qui aurait plu à Gide comme à Gœthe dans la dernière partie de leur vie : « la plus grande ivresse devrait être celle de la lucidité ». Il sait bien que la manière floue et tremblée fait plaisir parce qu'elle permet toutes les interprétations et qu'elle flatte cette incertitude que l'on prend pour du sentiment. A cause de cela, dit-il, Léger n'a pas assez d'audience. On comprend qu'Estève le regrette. Ses plus hautes qualités ne sont pas sans affinités avec celles du peintre disparu. Les vitraux de Berlincourt ne sont éloignés ni par la distance ni par l'esprit de ceux d'Audincourt. Il y a rencontre dans un idéal de perfection objective. Estève, quand même, est plus proche de la sensibilité contemporaine. Je n'en veux pour témoin que cette déclaration qui prend toute sa valeur quand on sait de quel côté on serait tenté de le tirer : « Quand la technique prend le dessus je m'arrête... l'artisan prend trop de place... »

JEAN GRENIER.

(1) On pense malgré soi au titre significatif du livre de Focillon : *La Vie des Formes.*

ESTÈVE. Vitrail nº 9 pour Berlincourt. 77×289 cm. (Photo Cauvin)

FERNAND HAZAN, ÉDITEUR
35, RUE DE SEINE, PARIS-VI - TÉLÉPHONE ODÉON 68-72

COLLECTION "XX^e SIÈCLE"

Vient de paraître

GEORGES BRAQUE LE SOLITAIRE

par ANDRÉ VERDET

TIRAGE LIMITÉ A 930 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS
30 EXEMPLAIRES SUR ARCHES AVEC UNE GRAVURE ORIGINALE DE BRAQUE *(souscrits)*
900 EXEMPLAIRES SUR PAPIER D'ARCHES.

« Braque c'est un silencieux, un solitaire... Quoique nous cherchions tous deux le fait plastique en dehors de toute préoccupation sentimentale ou expressionniste, mes recherches sont à l'opposé des siennes. Il est loin de moi, bien loin, mais quel peintre immense, immense et secret. »

F. LÉGER.

8 PLANCHES EN COULEURS PAR LE PROCÉDÉ JACOMET
FORMAT DE L'OUVRAGE A L'ITALIENNE : 19×24 CM.
COUVERTURE SUR TOILE DESSINÉE PAR GEORGES BRAQUE

Rappel

LES ASSEMBLAGES DE JEAN DUBUFFET SIGNES · SOLS · SORTS

par PIERRE VOLBOUDT

TIRAGE LIMITÉ A 750 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS
50 EXEMPLAIRES SUR ARCHES AVEC UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE JEAN DUBUFFET
24.000 FR.
700 EXEMPLAIRES SUR GRAND VÉLIN 12.000 FR.

En partant des ailes de papillons, Jean Dubuffet a créé, dans ses Tableaux d'assemblages *(huile) et dans ses* Assemblages d'empreintes *(encre de Chine), une peinture d'une inspiration toute nouvelle, d'une originalité qui est bien dans la ligne du « pétrisseur » de* Hautes Pâtes *et du prospecteur des* Paysages philosophiques.

En marge de cette œuvre, l'essai de Pierre Volboudt condense et développe en variations dont la rigueur s'éclaire de poésie quelques thèmes de pensée essentiels à l'art du peintre et à l'Art tout court.

FORMAT DE L'OUVRAGE : 23×32,5 CM. PAGES : 140
17 PLANCHES EN NOIR ET EN COULEURS PAR LE PROCÉDÉ JACOMET

Chroniques du jour

◆ SUPPLÉMENT AU N° 12 DE XX^E SIÈCLE ◆ MAI-JUIN 1959 ◆

LA PEINTURE AMÉRICAINE AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

par San Lazzaro

Si les artistes qui participent à cette exposition se défendent de vouloir faire une peinture « américaine », les fonctionnaires qui l'ont organisée ont tenu par contre à nous assurer de l'existence d'une École sinon américaine tout au moins de New-York. Il a fallu en effet sacrifier Tobey : Tobey ne peint pas à l'échelle des gratte-ciel.

Tout récemment, notre amie Dore Ashton, dans une correspondance au *XX^e Siècle mensuel,* nous disait l'indifférence de la jeunesse américaine à l'égard des peintres européens trop loin des tendances actuelles des artistes d'outre Atlantique.

Cette école de New-York n'est pas une invention du conservateur de la Kunsthalle de Bâle, qui lui a déjà donné une salle de son Musée. Elle existe et nous pouvons presque comprendre pourquoi les peintres les plus estimés par les artistes de cette École sont Soulages et Hosiasson, bien que, si nous admirons sans réserve le premier, le second à notre avis ne s'est pas encore dégagé de cette fermentation qui semble éblouir nos amis américains. D'un tout autre point de vue, il nous paraît absurde de limiter à ces deux artistes l'apport de l'École de Paris à la peinture contemporaine. Heureusement pour nous, les Musées et les grands collectionneurs américains ignorent cet exclusivisme où il est difficile de ne pas reconnaître la menace d'un nationalisme aux aguets, encouragé, nous dit-on, par la critique la plus avancée, qui, contrairement à ce qui se passe en Europe et particulièrement en France et en Italie, a conquis la grande presse quotidienne.

Nous devons être reconnaissants à l'Amérique d'avoir rectifié les erreurs de jugement de nos grands hommes pour le plus grand bien, d'ailleurs, de notre civilisation. M. Berenson a fait davantage pour l'Europe, sur le plan artistique, que Goethe ou Stendhal. Aujourd'hui c'est tout le contraire. En réduisant à deux ou trois peintres l'apport de toute une génération européenne, il en résultera fatalement un appauvrissement dont le moins que l'on puisse dire est qu'il est immérité. Puisque le capital artistique est universel, de cet appauvrissement l'Amérique souffrira autant que l'Europe. Faut-il lutter de toutes nos forces contre cette mentalité bêtement progressiste qui voudrait nous faire croire à une tendance artistique plus évoluée qu'une autre ? Il n'y a plus une galerie — et il en existe des milliers dans le monde — qui n'ait ses génies, ignorés de la galerie voisine. Il est devenu presque de mauvais goût d'accepter Wols sans renier Kandinsky, et Kandinsky sans jeter Cézanne au ruisseau. De déchéance en déchéance on voudrait aujourd'hui nous forcer à renier Dupont, qui n'est ni un Kandinsky ni un Wols, au plus grand profit de Durand qui ne vaut guère mieux.

M. Clément Greenbey est trop averti pour ne pas rougir d'avoir écrit, sans doute sous d'étranges influences, que Gottlieb est un de ceux « qui ont réussi à arracher les rênes que tenaient les peintres de l'Ecole de Paris » et que maintenant « l'Ecole de New-York influence l'Ecole de Paris ».

GORKY. Le calendrier. 1946-1947
(Coll. Nelson A. Rockfeller)

SAM FRANCIS. Arcueil. Peinture. 1956 (Martha Jackson Gallery, N. Y.)

Mais il est temps de rendre hommage à cette nouvelle venue, la peinture américaine, aux ambitions un peu grandioses. Il serait absurde de nier l'existence de cette peinture, de lui dénier son titre d'École. Cette peinture n'est pas seulement « américaine » par ses dimensions, elle est américaine surtout par sa violence et sa cruauté. Elle exclut le colloque avec le spectateur, elle s'adresse, comme dirait Miró, qui a été un des premiers à la défendre, à ce qu'il y a d'anonyme dans l'homme. Elle est, en ce sens, la vraie peinture collectiviste de notre temps. Quel contraste avec la fade peinture soviétique et même avec la mesure de la peinture française, qui ne saurait renoncer, sous peine de mort, au colloque ! Mais lorsqu'on exalte les « tonnerres » de Kline nous ne pouvons pas nous empêcher de penser que certains « signes » de Capogrossi, dans leur hallucination plastique, certains « traits » de Hartung ont bien une autre portée.

Nous ne comprenons pas qu'on compare l'œuvre, intéressante certes, de Kline à celle de Soulages. Il y a une dizaine d'années, Kline, qui avait vu une affiche de Soulages, en avait été très frappé, mais, depuis, son œuvre a évolué dans un sens opposé à celui de l'évolution du jeune peintre de Paris.

Notre art le plus avancé est-ce une fin et celui de New-York un commencement ? Malgré ses origines européennes, grâce à l'influence des artistes mexicains, dont le succès pendant la guerre a été considérable aux États-Unis, la peinture américaine a retrouvé et nous paraît exprimer avec une puissante intensité toute la cruauté d'un continent

GRACE HARTIGAN. Intérieur. Peinture. 1957

conquis dans le sang. Elle adore les Dieux des peuples anéantis par le fer. Comme, jadis, Rome.

Ce n'est pas par hasard qu'un des artistes européens les plus estimés par la jeunesse américaine soit Dubuffet; que parmi nos sculpteurs, si on parle beaucoup de Giacometti, c'est quand même Marino Marini qui a barré la route à Laurens.

On ne saurait nier non plus le mysticisme authentique de cette peinture. Il s'impose à nous, comme les cathédrales — lorsqu'elles faisaient peur, aussi peur que l'Enfer — devaient s'imposer aux pauvres chrétiens du Moyen-Age. Nous avons déjà dit que cette peinture ne tolère pas le colloque (contrairement à l'œuvre si discrète de Mark Tobey qui, dans ce pays immense, est le seul à peindre petit, au microscope). Mais son mysticisme ne s'exprime pas par des images littéraires, comme au Moyen-Age. Il est tout entier dans l'expression plastique, dans cette recherche forcenée de l'intensité. Peut-être est-ce là aussi sa faiblesse. Seraient-ils américains ces peintres s'ils pouvaient échapper à l'obsession de la puissance ?

A notre époque de certitudes éphémères il nous faut une autre peinture, un art autre, comme dit Michel Tapié, pour mieux connaître nos qualités et nos défauts, nos faiblesses surtout, qui sont grandes. Il nous faut des antagonistes valables. Soyons reconnaissants à l'Amérique de jouer un rôle qui peut nous rendre un immense service.

SAN LAZZARO.

FRANZ KLINE. L'îlot Wanamaker. 1955. (Coll. R. Brown Baker, N.Y.)

JAMES BROOKS. Karrig. 1956 (Stable Gallery, New York)

Les deux expositions — une rétrospective de Pollock et la Nouvelle Peinture Américaine — *ont été organisées par le* Museum of Modern Art de New York. *L'œuvre étonnante de Pollock était représentée par 29 peintures, depuis les premiers travaux de 1937 influencés par Picasso et Matisse. A l'exposition de la* Nouvelle Peinture Américaine *participaient William Baziotes, James Brooks, Sam Francis, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Wilhelm De Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newmann, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clifford Still, Tomlin, Jack Tworkov. L'exposition avait déjà été présentée à Bâle et à Milan.*

RELIEFS DE GIORGIO DE GIORGI

Un acte de création autonome, où l'image, loin de précéder la recherche surgisse de l'accomplissement créateur, tel est le degré d'évolution auquel est parvenu le sculpteur De Giorgi. Cette démarche a les mêmes sources et les mêmes refus que chez les peintres expressionnistes abstraits depuis Pollock. Si elle semble, à première vue, partir du néant, elle est en fait portée par une immanente et perpétuelle alternance : de l'aspiration aux formes à leur négation, du graphisme concis et strident à la dynamique de l'automatisme, pour autant que le permettent les rigoureuses exigences qu'implique l'acte de modeler.

En effet, outre des sculptures à trois dimensions, la production récente de De Giorgi se caractérise par des « reliefs » en bronze, bidimensionnels, tableaux en quelque sorte, avec tous les problèmes liés au choix de cette matière et d'un tel format.

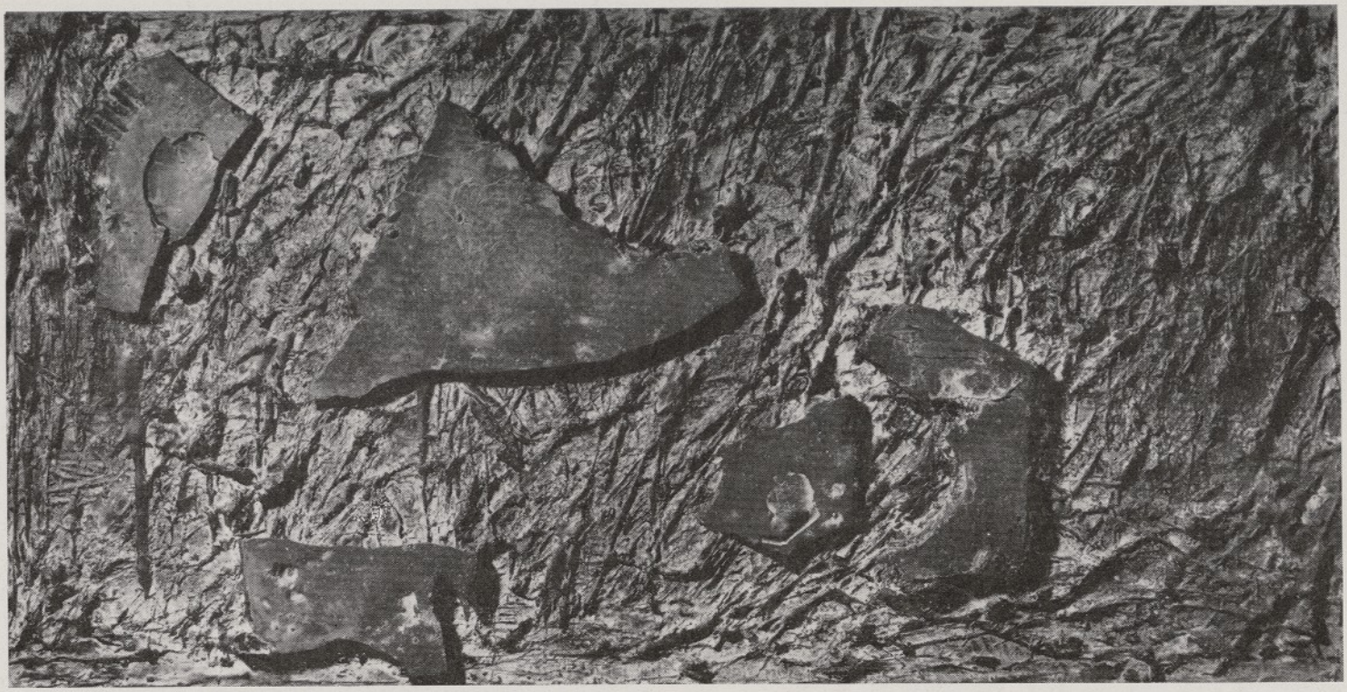
De Giorgi n'entend rien renier pour autant des problèmes de l'espace et du volume, ou du jeu perspectif des formes; mais c'est à juste titre qu'il persévère dans une voie que l'on pourrait croire, sinon fermée à toute vivante richesse d'émotions, du moins d'un assez faible rendement : car il compte toucher ainsi au centre même de son exigence plastique, pour laquelle signe et couleur, unitaire continuité d'émotion, doivent pouvoir le mieux se configurer en un seul instant. En d'autres termes, et sur le plan « technique », on peut dire que De Giorgi récupère cette double émotion dans la simultanéité de la matière : la coulée de bronze qui se prend, et la réaction obtenue à sa surface, de façon à en obtenir la valeur picturale.

Il y a dans ces reliefs comme un effort désespéré pour analyser l'émotion, la traduire en geste, en architecture, lui créer enfin une condition de rigoureuse authenticité dans l'urgence désordonnée de son flux. Le sens de cette émotion est évidemment en antithèse avec l'ultime moment de sa transcription en image, lorsqu'elle discrédite la proposition qui l'a engendrée et détruit les dernières consistances du phénomène sensible. Phénomène qui persiste cependant dans ces reliefs, comme une grondante menace de matières éruptives, comme la flore mystérieuse des cavernes; mais son assimilation est si achevée que ces rapprochements ne surviennent tous qu'après coup, la suite des actes d'immémoriale notion une fois épuisée.

Tout en se manifestant d'une façon aussi éloignée de la tradition plastique, ce qui se passe chez De Giorgi demeure néanmoins consciemment dans cette tradition : les conditions spatiale une fois déterminées, comme il le faisait pour d'anciens reliefs figuratifs, il procède à l'insertion d'une image, résultat de multiples sensations dynamiques qui constituent la présence naturelle de ces conditions. Même lorsque la « trame » de fond semble offrir comme un espace surréel — concrétion grumeleuse propre aux minéraux — l'apparition de fantastiques nébuleuses, de formes qui, si elles ne sont pas absolues, n'en vivent pas moins dans des contours précis, crée l'ordonnance figurative, ou objective, de l'image abstraite. Ailleurs, cette concrétion s'allume de profils pour énucléer sa propre validité structurelle *de l'intérieur d'elle-même,* de façon qu'en résulte l'image, elle aussi objective dans une condition abstraite. Aussi y a-t-il dans ces reliefs un problème de stratifications aisément décelable : de la strate *matrice,* qui est la plus éloignée de l'observateur, à la dernière strate (en passant par les multiples couches intermédiaires), celle des affleurants contours, définitive constitution de l'image. En cela également il faut voir cette symbiose de forme et de couleur, d'interprétation chromatique de la surface plastique, qui est la première exigence du sculpteur dans cette série d'œuvres singulières. L'analogie établie entre ce sculpteur « d'action » et les peintres généralement ainsi qualifiés, trouve dès lors une nouvelle confirmation.

En peinture comme en sculpture, de telles solutions au problème de la vision « moderne » courent un risque majeur. C'est celui de l'em-

GIORGIO DE GIORGI. Relief. 1957



GIORGIO DE GIORGI. Relief. 1958

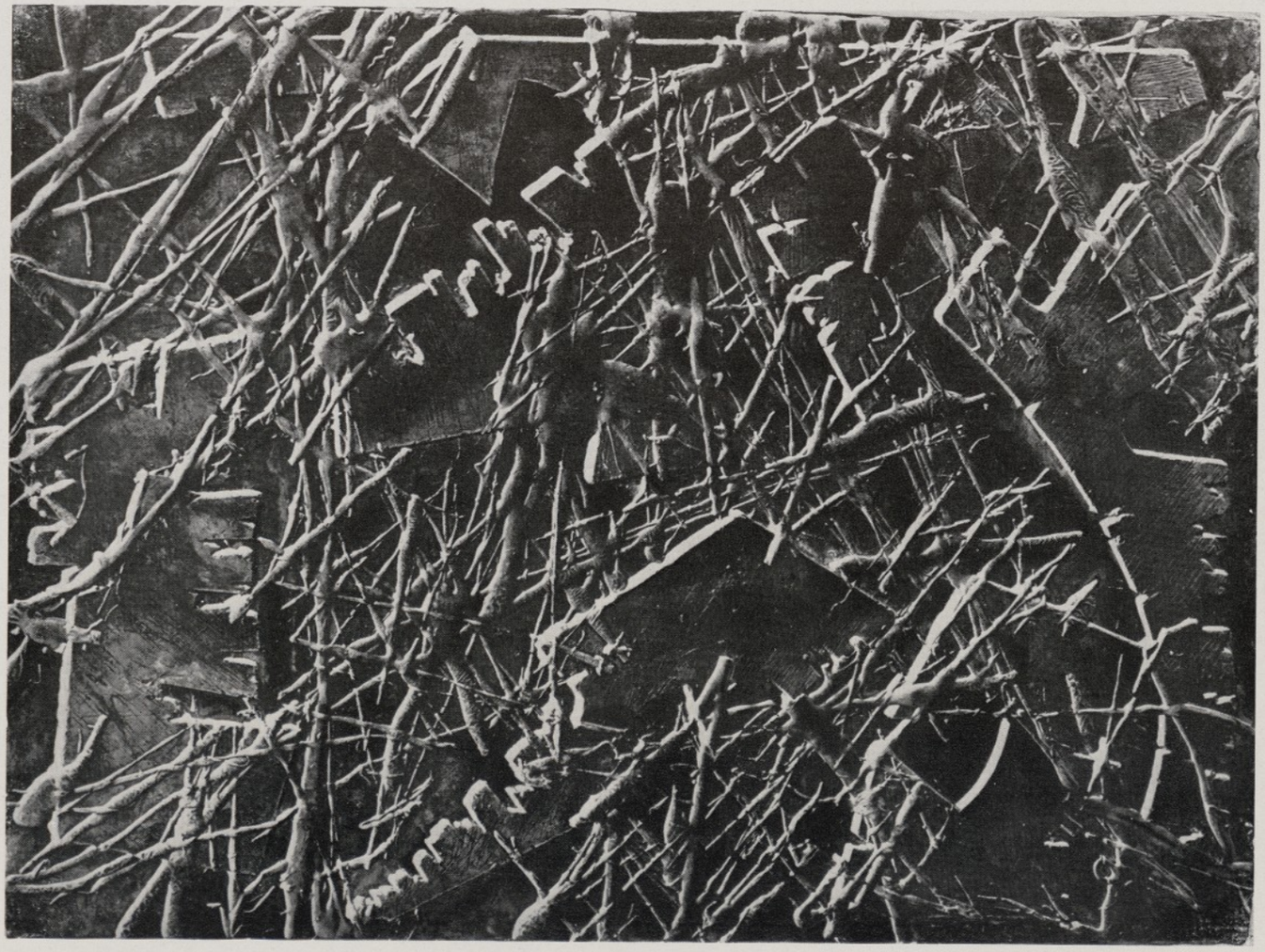
GIORGIO DE GIORGI. Relief. 1958.

GIORGIO DE GIORGI. Relief. 1958.

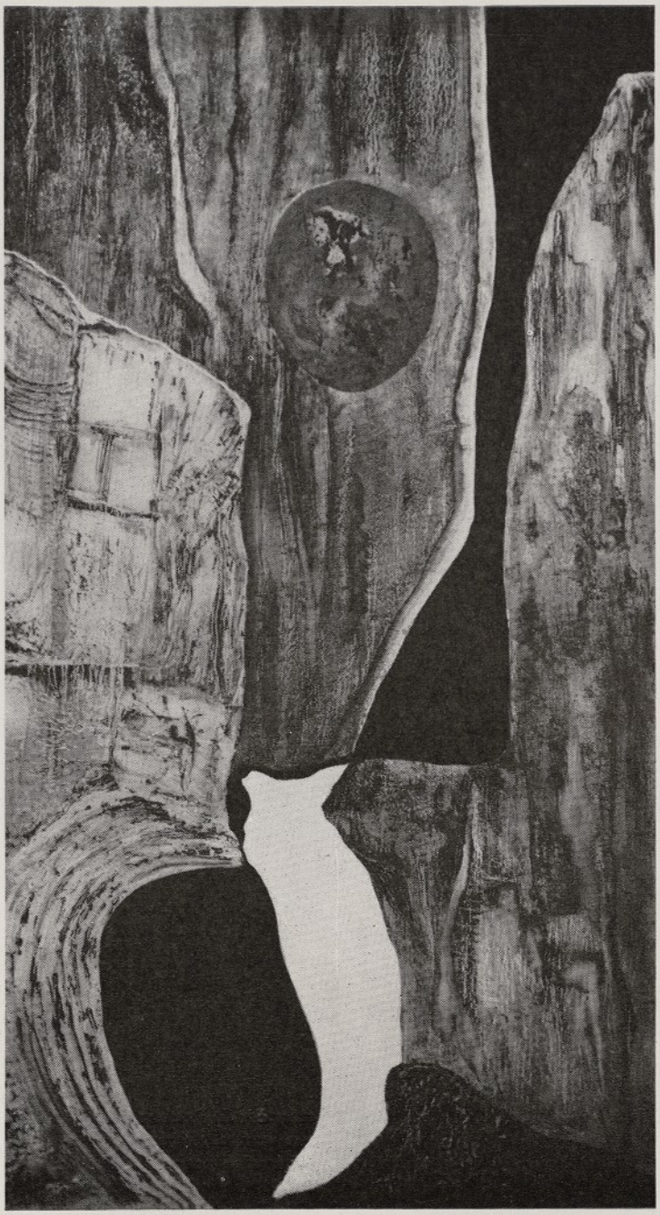
phase, de l'urgence de motifs dont la répétition excessive engendre l'uniformité, et, aussi, celui de ressurgences décoratives dans un domaine d'où l'on entend, au contraire, bannir toute futilité d'expression. Mais un tel risque a toujours été jusqu'ici évité par De Giorgi, qui sait d'expérience la juste quantité de forme et de rythme qu'il convient de conjuguer dans les limites précises d'une structuration rigoureuse. Je dirai même qu'il est naturellement porté, non à cet esprit de révolte qui mène à d'emphatiques vibrations de matière et de couleur, mais à une sereine et paisible liberté de l'acte créateur. Toute exaltation du problème formel, qu'il soit posé dans son absolue vérité, ou qu'il trouve son renouvellement dans la destruction des limitations réelles, aboutit à des maniérismes; et jamais ceux-ci ne seront à l'origine d'un processus novateur. C'est en revanche, et par bonheur, un tel processus qui s'affirme dans les reliefs de Giorgio de Giorgi, œuvres où une imagination vigoureuse alliée au caractère obscur et originel de l'inspiration engendre une synthèse spécifique.

GIOVANNI CARANDENTE.

GIORGIO DE GIORGI. Relief. 1958.



BONA



BONA. Hermine des arènes. Peinture. 1958

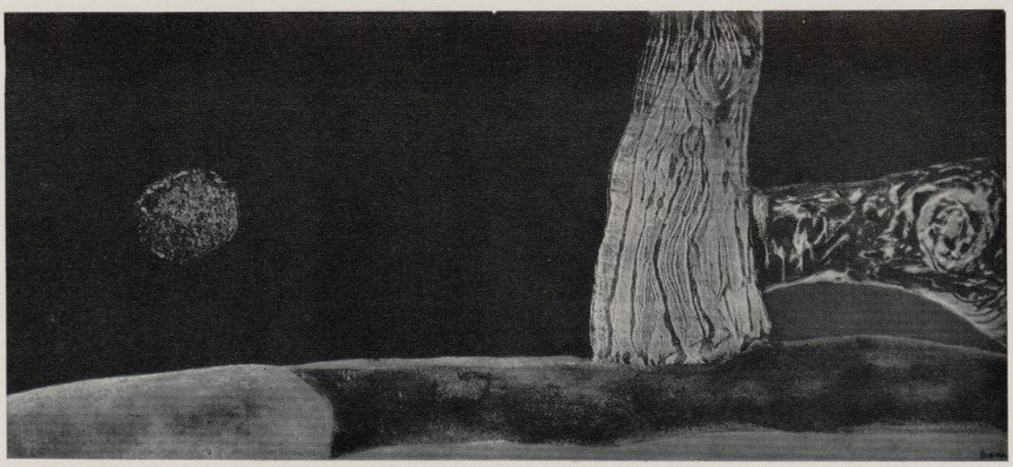
Pour Bona, ce fut et c'est toujours l'insolite au-delà, le frémissement de l'obscure profondeur, qui compte.

Les objets et les figures de sa manière surréaliste excitaient des images mythiques d'une étrange et inquiète mélancolie. Puis vinrent des tableaux en glacis, peints dans des tons de terres et de sables, qui exaltaient les mystères de la montagne sacrée. Ses récentes compositions non-figuratives font vivre secrètement, avec délicatesse, des astres de roche, des blocs de sel gemme, des bancs d'écailles et d'écorce, des rectangles de feu sourd, sous lesquels transparaît la texture finement modelée dans le plâtre. S'il y a une continuité dans cette peinture, elle apparaît dans le goût des allusions poétiques, élaborées par les rapports très affinés des formes, des signes et des matières. Assez mince, la matière des toiles nouvelles, toute en significations enfouies, n'a pas l'arrogance des goudrons et des ciments épais, des amas fendillés de la caséine et du machefer qui boursouflent les œuvres du nouvel expressionnisme. Ce que veut dire Bona est voilé d'une pellicule, qui lui sert à créer l'impression d'un espace intérieur, isolé, réservé, mais assez transparent pour que ses mouvements affleurent. La surface s'organise avec un sûr équilibre et des oppositions décidées de rythmes et de proportions. Est-ce la relation particulière de l'espace intérieur, secret, voilé, aux signes souples, aigus, inquiets, et de la surface fermement orchestrée qui fait l'essentiel de cet art ? Le rêve et l'émotion s'efforcent de convaincre les formes nettes et simples, de s'emplir du frémissement venu de la profondeur crépusculaire. A l'intérieur des contours précis, des formes contrastées, l'écriture d'un au-delà s'insinue. Il lui arrive rarement de se montrer dans la lumière d'une couleur pure comme dans *La Neige des neuf Enceintes :* une bande montante, rouge, zébrée de signes d'un style oriental. Mais à part ce graphisme « extérieur », tous les autres mouvements du tableau sont enfouis. C'est d'ailleurs l'éclat de cette flambée au milieu des mouvances ocrées, cuivrées, brunies qui fournit à *La Neige des neuf Enceintes* une force d'impression si vive.

Dans *La Grande Déesse,* un globe de feu, pétri de signes étranges, relié par mille veines, par cent racines, à l'interne abîme, s'élève majestueusement dans la hauteur. *L'Arbre aux Sorcières* a les tons de terres, de sables, de vieux bois que Bona affectionne. Elle allie, dans ses nouveaux tableaux, à la gamme ancienne des blancs grisés, sel gemme mêlé de poussier, des rouges chinois et japonais, des bleus cristallins.

La pureté, l'équilibre ne tiennent que l'épiderme; les dessous sont agités par l'inquiétude, par le tourment, qui se tord en lacis serpentins de même que sur certains instruments du rituel de la Nouvelle Guinée; l'espace crépusculaire, aux résonances cuivrées, est habité par l'attente grisante de la mort.

ANDRÉ MIGUEL.



BONA. L'arbre aux sorcières. Peinture. 1958

DESSINS DE GERMAIN

Tous les peintres ont une réserve de dessins qui double leur création picturale. D'habitude elle prépare celle-ci; ce sont des études ou des esquisses faites en vue d'une toile. Il arrive que les dessins aient leur fin en eux-mêmes et leur dignité propre. Dans ce cas ils coexistent avec les huiles sans être conçus pour elles. Ce dernier cas est celui de Germain.

J'ai commencé, dit Germain, par l'esprit graphique avant l'esprit pictural. J'ai travaillé au fameux *Bauhaus* où jadis Klee avait été professeur. Aussi ai-je commencé par être trop dur. Les dessins que j'ai dû faire pour la publicité et pour les tissus m'ont fait perdre du temps. Il faut une certaine liberté d'interprétation à l'art pur, que ne connaît pas l'art appliqué.

Depuis ce temps, Germain a pu réunir un grand nombre de dessins. Les uns, dit-il, sont plus construits, les autres, plus poétiques. Mais la plupart unissent ces deux qualités qui donnent à son art un charme particulier.

Les voici donc devant nos yeux : certains sont géométriques d'apparence, d'autres sont filiformes ou faits de hachures ou encore présentent comme des pans de murs noirs et épais. Ce qui les caractérise tous, ce n'est pas leur aspect premier : car l'épaisseur du trait n'a pas cette importance qu'elle peut avoir pour d'autres artistes, plus ou moins grande selon chacun. Ce qui compte dans les dessins de Germain c'est une sensibilité qui n'exclut pas la force mais s'exprime toujours avec élégance; aussi son art se tient-il loin des extrêmes, du blanc trop cru comme du noir trop gris; aussi la lumière joue-t-elle toujours sur les masses les plus compactes et se fait-elle jour à travers les buissons les plus épais. Le crayon, le lavis, l'encre constituent autant de plans différents qui lui servent d'écrans translucides.

Une autre caractéristique des dessins de Germain : ils suivent un plan de clivage qui est celui d'une écriture partant de la gauche, comme les écritures européennes, et cherchant à monter. « J'ai remarqué que la gauche de mes toiles peintes dans le sens de la largeur pouvait devenir le haut si l'on mettait mes toiles verticalement, mais non l'inverse... » Cette remarque faite par l'artiste lui-même a une signification que les psychologues diraient caractérielle. Pour nous, il ne s'agit pas tant du caractère de l'auteur que de celui de son œuvre. Chaque œuvre a son orientation propre, son signe particulier. Et cela vaudrait la peine d'étudier chacune de ce point de vue : qu'est-ce que le geste de l'artiste nous apprend ?

Cette instruction ne porte en rien tort à l'impression. L'œuvre de Germain réalise un mariage de la rigueur et du charme. L'artiste se défend de cette dernière vertu. C'est sans doute qu'elle est trop inhérente à tout ce qu'il fait. « Cela plaît », dit-il de certains dessins en les écartant, « donc ce n'est pas bon ». Il a tort de le dire, mais il n'a pas tort de protéger son art contre une tentation à laquelle il aurait peut-être cédé s'il n'avait débuté par cet apprentissage technique qui lui a donné pour toujours le sens d'une discipline. Les arts plastiques ont l'avantage, plus que d'autres, de tendre à la création ou à la représentation des choses; ils forcent la personne à sortir d'elle-même et à exprimer contre son gré, ce qu'elle a de plus personnel. C'est bien ce qui arrive à un de nos plus grands artistes.

JEAN GRENIER.

GERMAIN. Dessin. 1957. (Galerie Massol)

GERMAIN. Dessin. 1957. (Galerie Massol)

GILLET TRAIT POUR TRAIT

GILLET BAVARD

Eclabet notri burubuc
Lolic lolirec lantaluze
Ambélibet fomefanfluc
Lourli lourci birebaluze

Glointer liliec zilactue
Enrex naxet exemflour
ocicrite vegrillactue
Lexilatere exilivlour

BRYEN.

✦

Peintre qui mit à l'honneur le pain de Dieppe, sorte de miche grossièrement imitée par les Flamands. Sa collection de croûtons fut célèbre en son temps. D'un voyage en Hainaut il rapporta un mémoire sur la décomposition de la lumière à travers un prisme de pain bis. Tout laisse supposer que vers 1830 un faux-belge lui proposa une place de grand boulanger à l'Académie de Montbliart, — berceau de la Pensée Bûl, cette « couque de l'esprit ». Aura-t-il décliné l'offre parce qu'il préférait à la sécurité la poursuite solitaire et parisienne de ses peintures d'épice et de munition? Ses voisins de quartier, rue de Bruxelles, lui élevèrent une fort belle statue en mie de pain laquée qui fait aujourd'hui encore l'admiration des peuples. Selon P. Bury, il est également l'auteur d'une phrase qu'on attribua longtemps à Bernardin de Saint-Pierre : « Nous venions de temps en temps, dans la belle saison, ma femme et moi, manger le soir une côtelette ». Figure emblématique : sur terre d'ombre, « Ne va pas sans mie, qui peut s'en peindre ». *Caresser le gillet :* se dit de la lecture d'une œuvre peinte à l'usage des aveugles, qui a trait à la compréhension d'une texture picturale. *Avoir du gillet :* posséder une belle pâte, exemple : cette peinture a du gillet; populaire : ce pain a du gillet, est réussi.

ALECHINSKY.

✦

Les terres fraîchement ouvertes attendaient le geste de l'homme. Elles s'allongeaient en de multiples carrés ou rectangles jusqu'à la bande très claire du ciel, formant cette ligne impitoyablement rectiligne, qui nous est si connue — barre familière allant d'un œil à l'autre et que nous appelons l'horizon.
Alors que tout semblait réglé, la tranquillité s'étant installée pour de bon, un disque rouge parut dans la grande tache claire du ciel, (il jaillit, je crois, dans un bruit de tissus qu'on déchire), mettant une teinte de feu partout.
Les terres flambaient et se consumaient lentement, le ciel brûlait comme un immense bûcher.
(Je vis des lacs de plomb qui se ridaient, se mouvaient ave l'air dec vieux crocodiles en marche.)
Les terres ouvertes avaient maintenant cette saveur retrouvée — cette saveur ancienne de terres vierges.
L'horizon basculait dangereusement pris de vertige, et une roue tourna, tourna...
Les hommes avaient des visages découpés dans du papier rose. Pourtant quand la roue eut finit d'exister, tout rentra dans l'ordre. La nuit bleue balaya l'incendie (une nuit bleue qui se souvenait du rouge et de tout l'orange déversé).
Les terres ouvertes attendaient l'homme.

CORNEILLE.

A propos de l'exposition Gillet à la Galerie de France, notre éminent collaborateur Jean Grenier écrivait dans le nº 2 du XXe siècle *mensuel :*

L'agrément des arts est que chacun de ceux qui s'y livrent nous propose — et s'il a du talent, nous impose, une vision déterminée qui lui est personnelle et qui exclut tout les autres, de sorte que l'on comprend certains amateurs : une fois découverte chez un artiste la vision qui se rapproche de la leur ils s'en tiennent à celui-ci. On les comprend, on ne peut pas toujours les imiter : parler des peintres, c'est juxtaposer des univers incompatibles et passer d'un langage à un autre sans possibilité de les traduire. Le plus triste est que dans un demi-siècle on aura de la peine à les distinguer. Mais nous n'en sommes pas là.

Le domaine de Gillet est celui des rouges et des bruns. Son monde est opaque; il n'est pas oppressant. L'œil goûte même un repos à contempler ces surfaces qui, chose exceptionnelle, à notre époque, ont une direction et une convergence. Gillet ne cherche pas à brouiller les pistes il n'est pas hanté par l'idée qu'à voir ses toiles on pourrait y reconnaître quelque chose. De fait, il est impossible de rien faire qui ne ressemble à rien. Si l'on voulait à toute force trouver des analogies il conviendrait de remonter dans le passé, jusqu'au XVIIe siècle, et l'on retrouverait la gamme des ocres et des bruns de Mignard et de Lebrun quant à l'organisation même elle s'apparente à celle des vignettes culs-de-lampe, frontispices et colophone qui ornent les livres de cette époque et qui sont surtout des faisceaux à la romaine, des lampes de drapeaux, des blasons et des armoiries parfois; la décoration est principalement militaire alors, tandis qu'au siècle suivant elle est galante. La noblesse et la majesté dominent; Gillet a appris à l'École Boulle la gravure et l'art de la médaille. Une fois de plus on constate combien une technique peut servir à l'art qui, en apparence, lui est le plus étranger, à l'insu même parfois de celui qui la possède.

A cette sorte de motifs s'ajoute chez Gillet celui que peut inspirer l'insecte, inspiration moderne cette fois. On peut distinguer si l'on veut dans ses compositions, des coléoptères ou des crabes avec leurs armures et leurs pinces. Les deux catégories se ressemblent par leur caractère offensif, caractère atténué par la sérénité des tons qui sont assourdis et qui donnent une impression de soulagement à celui qui, sans oser le confesser, est fatigué par les stridences des contemporains. Du bruit des armes, il ne reste plus dans la peinture classique que la résonance triomphale, celle que les vainqueurs goûtent enfin dans la paix. Gillet peut maintenant se permettre des tons plus clairs qui d'un blanc laiteux, d'un bleu pâle, ajoutent à la joie de cet adieu aux armes.

Quant aux peintres amis de Gillet, ils ont tenu eux aussi à exprimer leur plaisir par les écrits et le dessin ci-contre dû à la collaboration de Maryam, Messagier et Marfaing.

JEAN GRENIER.

MARYAM

MESSAGIER

MARFAING

DOROTHEA TANNING : DE L'OBSESSION AU RAVISSEMENT

A l'époque où Dorothea Tanning exposait ses premières toiles, aux États-Unis, en 1942, quelques-uns des plus grands peintres et écrivains surréalistes marquaient de leur présence l'art et la littérature des États-Unis, brusquement jetés dans la tourmente et plongés dans les ténèbres. Ce n'est point que la guerre eût donné à ce moment-là une sorte de nouvelle conscience aux élans les plus originaux; l'inquiétude — et cela est bien plus heureux — avait pris une forme plus profonde et s'était vite assimilé les richesses oniriques jusqu'ici assez rares dans l'expression artistique d'un peuple plus capable de puissance sociale, de revendication tapageuse, de prosélytisme moral que de fantaisie ou d'imagination réelle. Car les raffinements douloureux d'un Hawthorne et d'un Poe n'avaient pas su longtemps exercer leurs adorables ravages. Que Max Ernst, Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Salvador Dali, André Breton vécussent à quelques mètres de distance, voilà qui ne manqua pas d'orienter les jeunes chercheurs vers ce domaine que le surréalisme même n'avait su définir avec exactitude et qu'il est possible aujourd'hui de mieux dégager d'un enchevêtrement d'idées, de formules, de mots d'ordre, d'excès parfois trop appuyés: le mariage du subconscient et du merveilleux.

DOROTHEA TANNING. A mi-voix. 1958 (Photo Michel Waldberg)

Dorothea Tanning est justement l'un des peintres dont l'évolution, depuis quinze ans, traduit les étapes essentielles dans ce « flirt » du subconscient et d'un besoin que le surréalisme proprement dit n'a jamais voulu exploiter de manière précise : le merveilleux, c'est-à-dire, face à l'exploitation systématique du subconscient, une disposition de l'esprit et de l'instinct qui se tournât plus délibérément vers l'imagination ravie, qui mène vers l'inconnu, sans que cet inconnu fût nécessairement le produit d'une investigation scientifique, ni ne tende à prouver que seul l'automatisme doive remplacer la raison et la logique de jadis. Les premières toiles de Dorothea Tanning admettent un cadre, un décor, un format qui pourraient être ceux de toute anecdote onirique racontée avec les moyens réalistes qui furent ceux de Chirico, dans sa période métaphysique. Il y a là une traduction fidèle (fidèle à la projection de l'insolite sur le réel) d'états d'âme poétiques et inquiets, qui acceptent le monde visible et les intègrent à lui. On y distingue des rues, des paysages, des édifices, des objets. Ce sont des prétextes, et rien que des prétextes : ils suggèrent, non point comme dans la plupart des tableaux surréalistes de cette époque, une *présence* mystérieuse et vite devinée; ils ont un pouvoir beaucoup plus singulier : ils suggèrent une *absence,* un *passage,* un *drame* qui s'est produit, qui va se produire, qui doit se produire. Nous ne sommes pas dans un monde imaginaire qui nous est livré; nous sommes dans un monde imaginaire qui refuse de se livrer à nous, et pour qui nous sommes des intrus. On dirait que l'approche même de la raison est, aux yeux de Dorothea Tanning, à ce moment-là, une manière d'intolérable indiscrétion : il faut laisser les facultés créatrices à leurs fantasmagories, c'est-à-dire à leurs besoins de révélation soudaine, de suicide manqué, de dérision admise. Elle est alors le peintre étrangement équilibré des déséquilibres enivrants, ces déséquilibres d'autant plus enivrants qu'ils ne nous autorisent point à venir les importuner. Images vécues de l'invivable ! Aux environs de 1946, avec une sûreté technique que pourraient lui envier certains des peintres qui passent pour les meilleurs, et à qui elle pourrait donner des leçons de composition, Dorothea Tanning abandonne ses humeurs dérangeantes et inquiètes pour des thèmes qui puissent devenir comme les symboles des mêmes humeurs. Si l'on préfère, elle se fixe une série de représentations précises de ses obsessions, et peint le portrait de ses hantises. Les exégètes et psychanalystes peuvent ainsi déterminer ses élans secrets; pathologiquement, elle se livre de façon plus radicale que jadis, et elle

ne dédaigne pas de laisser au *sujet* le soin d'expliquer en quelles régions troubles et à la fois richement exaltantes tout son être trouve ses palpitations profondes.

Une virtuosité extrême, un savoir-faire jamais en défaut, un soin constant, une détermination à marier les couleurs les plus hostiles font place, dès 1950, à une technique plus allusive et, si l'on veut, de manière générale, d'un caractère expressionniste. Le trait se veut plus robuste et, quelquefois, pour mieux établir la solidité de la couleur, plus flou. Dorothea Tanning s'éloigne d'une conception surréaliste (donc réaliste dans l'exécution) de son art de peindre, même si elle ne renonce pas à ce qui lui appartient en propre : le monde moite, le monde mouillé, le monde essuyé et parfumé de ses obsessions. A technique expressionniste, formes et figures brutales. Des toiles aussi importantes que *Portrait de famille* et *La mort de la jeune fille,* la première en 1951, la seconde en 1954, acceptent le poids de la société bourgeoise et de la laideur : satire du quotidien qui se transforme vite en accusation contre lui. Les objets et les personnages prennent la dimension correspondant à leur importance dans l'esprit de l'être, artiste, spectateur ou participant à l'action interne de la toile, qui en subit l'attrait comme la répulsion. Cette phase de la peinture de Dorothea Tanning, qui peut paraître trop courte et en tout cas exploitée seulement avec circonspection, est l'une des plus puissantes que l'on ait connue au XX^e siècle dans ce domaine ingrat : la satire poussée jusqu'à l'horreur et jusqu'au sens de la persécution. Elle vaut mieux que des réussites comme celle de Georg Gross au lendemain de la première guerre mondiale, car elle ne se contente pas de monstruosités truculentes; elle vaut mieux que les scènes sociales d'un Ben Shan, réduites à un pittoresque qui admet, comme à regret, une certaine recherche de la matière abstraite; elle vaut mieux que les toiles psychanalytiques de Balthus, capable à n'en pas douter de traduire les affolements de l'éveil sexuel mais soucieux de donner à ses formes une théâtralité grandiloquante bien fâcheuse, et surtout cantonné dans une grisaille de couleurs où l'on ressent une espèce de honte de peindre, autant qu'une honte de peindre le sujet de la toile. Chez Dorothea Tanning, au contraire, il y a une incomparable franchise de l'obsession, et une franchise encore plus grisante à ne pas vouloir expliciter les mystères de l'horreur bourgeoise qui la traquent : la signification demeure dans le symbole qui se suffit à soi-même, et que l'on peut interpréter viscéralement sans jamais tomber dans ce travers, vouloir l'interpréter rationnellement.

A partir de 1956 — et c'est la cime, jusqu'ici, de la carrière de Dorothea Tanning — les sens prennent la place des organes de ces mêmes sens. Les objets, les sujets, les personnages, les attitudes subissent un assaut général des formes, des couleurs, des parfums, des températures qui avaient l'air d'émaner d'eux. L'ensemble des choses distinctes se couvre d'une ébullition de lignes, de courbes, de nuages, de tentatives d'approximations qui nous plongent dans un état absolument unique : celui où tout est naissance, métamorphose et transfiguration. Il y a beaucoup d'air, de bonheur gazeux, d'interpénétrations savantes et subtiles dans ces toiles où les couleurs tendres dominent, sans pour autant refuser les stridences. L'ébullition est un état transitoire, et Dorothea Tanning en a fait son domaine indiscutable: le monde qu'elle nous y fait entrevoir, furtivement et comme pour nous convaincre que tout est changé avant même d'être entr'aperçu, correspond à l'un des problèmes les plus absorbants de notre siècle; le balancement entre la fusion des éléments et leur fission. Non point que Dorothea Tanning se veuille trop ostentatoirement cosmique ! Elle préfère nous séduire et nous inquiéter sans jouer au prophète. Où est le passage entre une tête et une fleur ? Où la tête devient-elle une multitude de têtes ? Où la tête, au contraire, s'éparpille-t-elle en mille fragments indiscernables ? La matière se coule dans l'objet. Parfois, c'est l'objet qui redevient matière pure. Les formes habillent les objets, ou bien les objets se déshabillent de leurs formes. Ailleurs, les formes s'habillent de formes, sans le besoin d'un objet quelconque. Ou encore, les objets s'habillent les uns les autres, sans le besoin d'une forme précise. Univers de métamorphoses métamorphosées avant même d'avoir métamorphosé quoi que ce soit d'extérieur à elles ! Si on voulait parler plus professionnellement, on constaterait que Dorothea Tanning a abandonné l'illustration concrète au profit de l'abstrait, qui garde encore quelques références aux sujets de naguère, à peine apparus entre deux haltes de la matière en pleine évolution et en plein mouvement. Cette conjugaison de l'anecdote essentielle et de l'abstraction (on peut dire du tachisme, si l'on y tient) témoigne de l'originalité de cette démarche, qui a su *donner à voir,* mais qui évolue rapidement et préfère, à l'heure actuelle, *donner à sentir et à toucher, à entrevoir* tout au plus, et avec une curiosité d'autant plus aiguë. Notre condition est faite de vérités obscures, d'élans lumineux et honteux; elle est faite aussi de notions, c'est-à-dire de lignes, de formes, de couleurs, de masses. Il est inutile de séparer tant de richesses, fussent-elles contradictoires. Il est plus exaltant de les animer dans un système sans cesse renouvelé de mutations organiques et intellectuelles. Cette opération, Dorothea Tanning la conduit avec ravissement, le sien et le nôtre.

ALAIN BOSQUET.

DOROTHEA TANNING. L'enfant prodige. 1957

DOROTHEA TANNING. Couveuse d'idées. 1957

Une salle de l'exposition Sonia Delaunay au Musée de Bielefeld.

SONIA DELAUNAY EN ALLEMAGNE

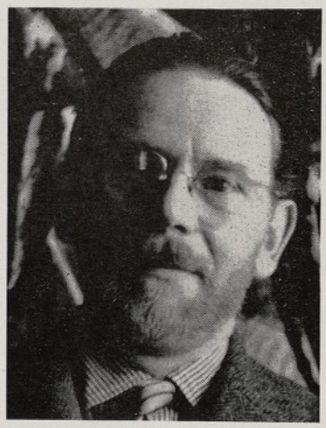
Du 14 septembre au 26 octobre 1958, le Dr Vriesen a organisé au Musée de Bielefeld, dont il est le conservateur, la première rétrospective de l'œuvre de Sonia Delaunay.
L'exposition comprenait près de 250 numéros et retraçait toute l'évolution de l'œuvre. Elle était très complète puisque les tapisseries (1909 et 1911), le *Coffret* (1912), les reliures en papiers collés (1912-1913), le *Transsibérien* (1913) y étaient présentés. Toute une partie de l'exposition était consacrée aux tissus, vêtements brodés, dessins de mode, depuis les premières robes simultanées (1913) jusqu'aux parures : sac, ombrelle, souliers de 1927, accompagnées de maquettes et d'échantillons des tissus édités par Sonia Delaunay. On pouvait se rendre compte combien les dessins pour textiles restent, dans l'esprit de l'artiste, comme un exercice préparatoire pour sa peinture.
Les œuvres étaient groupées par période et l'accrochage avait été réalisé avec soin et intelligence par le Dr Vriesen.

Cette exposition a été accueillie avec le plus grand intérêt et l'on s'est aperçu combien les œuvres de Sonia Delaunay, *le Bal Bullier*, entre autres, exposées au Herbst Salon de Berlin en 1913, avaient exercé une influence sur le développement de la jeune peinture allemande de l'époque.
Le succès de cette manifestation a été très grand. Le Musée a enregistré à cette occasion un chiffre record d'entrées.
Le Dr Vriesen avait organisé, dans le cadre même de l'exposition, une série de conférences. Le public fut très divers et les élèves des écoles de la région y vinrent nombreux.
De cet ensemble une fois groupé, il reste aujourd'hui un admirable catalogue, dont la mise en page a été réalisée par le Conservateur adjoint, le Dr Pinder, riche en reproductions, noirs et couleurs, contenant également toute une série de renseignements biographiques qui lui donne le caractère d'un véritable instrument de travail.

GUY WEELEN.

UN CHEF-D'ŒUVRE DE BERTHOLLE

Les touristes qui voyagent entre Gex et Genève s'arrêtent, chaque année plus nombreux, dans la petite cité de Ségny, attirés par son église, Notre-Dame de la Route Blanche, création parfaitement réussie de l'architecture moderne, et dont les vitraux, dus à la collaboration du peintre Bertholle avec l'architecte Pinsard et le maître-verrier Barillet, sont une preuve éclatante d'un nouvel enrichissement de l'architecture par une association étroite avec les arts majeurs.
La religiosité de Bertholle, et sa connaissance des grandes significations symboliques sur lesquelles les églises d'autrefois étaient construites, lui ont permis d'atteindre, selon l'expression de Marcel Arland, « cette dimension fondamentale de l'esprit qui s'est fait chair ». La Route Blanche — ce traditionnel chemin du pélerinage qui, de Paris, se dirigeait vers Rome, en passant par Sens, Auxerre, Dijon, Bourg-en-Bresse, etc. — est évoquée à travers les dix petites fenêtres de l'église de Ségny, dont la suite des vitraux emprunte l'itinéraire. Rien de « paysagiste » pourtant dans ces œuvres. Par un jeu subtil d'équivalences plastiques et chromatiques, Bertholle a su traduire l'évocation de son inspiration et de sa source émotive, et créer un climat de haute spiritualité et de recueillement, qu'accentue encore, d'un vitrail à l'autre, le déroulement d'une longue bande de couleurs claires qui symbolise cette route de prière.
Bertholle a apporté à la réalisation de ces vitraux, qui constituent une des plus heureuses réussites dans ce domaine, cette claire intelligence, cette probité et ce talent qui caractérisent chacune de ses œuvres.
Avec sa barbe rousse et son air sévère, il peut sembler quelque peu froid et doctoral à qui le rencontre pour la première fois. Mais, sous cet aspect rude, se cachent une grande gentillesse, une sensibilité très fine et un réel sens de l'humour. Ce Bourguignon de pure souche (il est né à Dijon en 1909) arriva à Paris avec l'intention de suivre les cours de l'École des Beaux-Arts; mais son horreur de la vulgarité, du laisser-aller et des coups de force gratuits le firent fuir au bout de trois semaines.
Il travailla quelque temps seul, fortement influencé par le milieu surréaliste. Au Louvre, où il se rendait assidûment, il découvrit les Primitifs. Cette découverte, et celle de l'Apocalypse de Saint-Sever, lui donnèrent un choc décisif. Vers 1935, il fréquenta l'Académie Ranson. Bissière, pour qui il n'a cessé d'éprouver une vive admiration, y enseignait alors la fresque. Là, il rencontra des peintres de son âge, et se lia d'amitié avec Manessier et Le Moal. Il prit une part active au « Salon des Jeunes » organisé par la *Gazette des Beaux-Arts* et aux expositions du groupe « Témoignage », à Lyon et à Paris.
Dès la fin de la guerre, il commença à s'appuyer de moins en moins sur la réalité. Hanté par le mystère et les rapports cachés des choses, et gardant une certaine fidélité à un symbolisme ésotérique, Bertholle a longtemps maintenu dans ses œuvres des allusions à un monde secret. Malgré une volonté de signification des formes certains éléments picturaux font songer à des symboles tirés de quelque étrange imagerie. On retrouve dans certaines œuvres comme des architectures rêvées, moins décelables pourtant dans les dernières, où les formes, assouplies, arrondies, Bertholle est le peintre du clair-obscur. Il admire particulièrement Georges de La Tour et ses belles lumières rougeâtres. Le mystère, qui l'attire toujours, ne subsiste plus dans ses peintures que par cette chaude lumière.



Bertholle.

DENYS CHEVALIER.

SONIA DELAUNAY. Mouvement de Foule, (Prismes Électriques). 1914. (Coll. Musée de Bielefeld, Allemagne)

TRANSLATIONS AND SYNOPSES OF ARTICLES

by Joyce Reeves

THE ART OF TECHNIQUE OR THE TECHNIQUES OF ART

by Pierre Volboudt

In the arts, there is no term more often used, endowed with more precise or vaguer meanings, of broader compass or of stricter limitation, more convenient in its implications, than that of *technique*. It is of universal application. To speak of an artist without making some allusion to his technique is hardly serious. The word makes an impression; it gives an air of authority with its tang of the studio, its odour of paint and clay. It is a universal key yielding approach to the heart of the mystery of creation. But often they are nothing but false doors opening on to the void. All that is invoked without being defined is jugglery. The artist's recipes and trade secrets concern no-one but himself. He alone practises them and can speak of them. He manipulates and tames his materials, he shapes them in his own manner. But in what manner? Here the rhythm of the work takes charge, its growth, the interplay of its parts, the relation of its themes, the whole hidden system which controls its development.

For some, technique is a subordinate function, however necessary to and inseparable from all creative art of whatever kind. For others, it is the essence of creation.

Traditionally the artist submitted his inspiration which was of entirely exterior origin to the internal necessity which ordered the practice of his art. In our days his inspiration is drawn from within. States of feeling, which are the less readily described as they seem to be related to some indefinable force, issuing from some universal flux of which they are a sort of unconscious derivation, have become the chosen subjects of those who feel themselves to be linked to the elemental through the materials they use. Matter in this case is raised to the rank of inspiring muse. The order of creation is reversed. The artist bends all his dignity to submit himself to the thing he has himself provoked. He leads as much as he is led. In the end, he risks being no more than a passive creator who arouses reactions of which he is not always master, an arranger of chance, a director of the unforeseen, in a sort of commedia dell'arte of colours and forms, where he becomes at last the spectator of his own creation.

Technique tends in this way to become more important than the nventive power of which by nature it is only the auxiliary. Handmaid becomes mistress, it directs, orients, trains, proposes, commands.

Yesterday matter was denied, murdered, masked, marked with the artist's imprint, changed out of all recognition, made to mimic a false reality. Now it has become that reality. More and more diverse, it gives rise to a multiplicity of states and effects which are valid in themselves and seem to many to take the place of aesthetic value in art, giving satisfaction less suitable to human than to animal nature. It has become strangely surprising. The texture of the elemental offers no more than a collection of transformations. It is the field of mutations and implicit metamorphoses, of expressive suggestions.

SCIENCE CAN SERVE US

by Antoine Pevsner

Space is not a given thing among others, it is not an empirical representation.
(Kant)

Space is represented, given as infinitely great size.

I do not regard as legitimate certain modes of reasoning of those who believed that I used geometry and mathematics in constructing my works.

I will give no opinion here on the question as to whether one of my spatial constructions has geometrical and mathematical elements. The discussion would be endless and would indeed be a vicious circle.

In these discussions it might be suitable to repeat my arguments once more, since I can change nothing in them. It seems preferable to seek the origin of this difference in mentality which causes divergent points of view. It would be inadmissible to eliminate pure geometry as an essential element of a spatial construction. Euclid's plane geometry was utilised in Greece and Egypt in their ornamental mosaics. Egyptian sculpture has demonstrated that there exists between the purest plastic art where abstraction and the geometric spirit are fused, a relationship with parallel tendencies.

It is known that Ucello, Brunelleschi, Verocchio, Piero della Francesca, flung themselves with impassioned love into solving the problems of geometry by making use of perspective in their pictures.

The man of to-day fears and dreads that destructive science may bring about a cataclysm.

I have no desire or intention of making generalisations about science, since science in the good sense can help us to know the purity and the efficacity of a work of art. Science can be useful and indispensable to harmony.

Apart from that, instinct and intuition are stronger than any scientific morality and science understood in its broadest terms can only be of service to us: *Science brings us into a constant relationship with something greater than ourselves; it offers us a spectacle which is continually renewed and continually more vast.* (Henri Poincaré).

FROM THE PYRAMID TO THE SQUARE: CONVERSATION WITH JACQUES VILLON

by Yvon Taillandier

If I had before me an eternity in which to work, said Jacques Villon, I think that I would give at least two hundred years to drawing alone.

All my pictures were painted from drawings. These drawings were made from nature.

I hardly ever work from memory. I haven't a very good memory. Sometimes I doodle to occupy my hand. That sometimes gives quite amusing results. But for the present I have given it up.

Besides, the memory never gives me the philosopher's stone, it never gives me whatever it is which gives a picture meaning.

Memory and imagination conjure up nothing but the conventional side.

In my drawings, the line does not always represent the contour of objects.

There is a whole army of cranes near Rouen, on the banks of the Seine. I drew them last year. Certainly, looking at them as machines, the men who work them would not recognise them. A crane going up tends to be reduced to a line. This line shows that the crane thrusts upwards into the air. It is not a contour, it is a direction.

To find this direction in the tangle of possible lines, I make a rapid choice. The rapidity of the choice has its importance.

Delacroix said that you ought to be able to draw a tiler falling from a roof during the second of his fall. When you draw like that, it is almost as if you were yourself the man who breaks his head.

By means of very fast waves of movement, the artist identifies himself at that moment with what he is representing. He draws from the inside. He translates what Bergson called the line of intention of life through objects.

This line of intention of life through objects is expressed more esaily by the drawing than by the colour.

FILM AND PAINTING

by Hans Richter

My experience in Zurich during the Dada period (1916-1918) made me naturally very receptive to the possibilities of a technique of expression so perfectly exempt from all limitation, which integrates chance, gives colour a free rein, exploits the trembling of the hand in the drawing of lines, and refuses to correct any faults in the paper, etc. I accepted all that, but without finding any solace in it. It was not my interpretation of liberty, it did not seem to me to provide the solution to the problem in front of us. I was in a state of internal conflict.

In this state of conflict, the image of an *order* seemed to me specially worthy of effort, the image of a totality in which the bond with the spontaneous would be preserved as well as that with the intentional. I found an order of this kind in music.

In my Dada heads and their abstract decompositions of 1918, I experimented first of all in the positive-negative relationships of the canvas, entirely through the pure organisation of blacks and whites.

At this period, chance threw me into contact with the Swedish painter Viking Eggeling, who I had heard was working in the same direction as myself. It seemed to me that he had already elaborated a complete system of relationships in the domain of the line. My enthusaistic support and my understanding of his work brought about a spontaneous friendship, a sort of identification. He was as exact and methodical as I was impulsive and spontaneous, he had as much need of my spontaneity as I of his method.

HANS HARTUNG AND THE URGENCY OF PAINTING

by Dominique Aubier

Hans Hartung likes to remember his first fascination. As a child, he wanted to catch the lightning and throw it on his page. He does not forget that lightning and thunder terrified him. He tried to seize what

frightened him most. To fix the frightening thing, to arrest the vanishing. Is not lightning the cosmic image of the spirit ? Profound vocation becomes evident. It runs like a thread from an invisible, unknown point. Hans Hartung finds the essence of his artistic energy in a natural disposition of his spirit—to arrest what terrifies him. Perhaps in that instinct, all sacred activity has its source. Terror annihilated in form. Eternal duality, eternal reconciliation. Terror and form in their first duality, in their primeval reconciliation, felt in that place where all art springs and has its beginning.

Every artist receives his first initiation from a master. It usually comes about in a frenzy of admiration. At fifteen, Hans Hartung discovers Rembrandt in the museum of his town. He has already begun drawing at school, on his exercise books. He is irresistibly drawn towards Rembrandt's extreme vigour of expression, he is caught up as in a snare. Like every other artist at some time, he is possessed by a master. Hans Hartung imitates Rembrandt. First he draws real copies of Rembrandt. And it should be noticed that Hans Hartung affirms his imitation with that sureness which he always reveals when he is concerned to characterise the behaviour of the artist in himself. He becomes involved in the expressivity of Rembrandt's drawing, trying to catch the lightnings which play round a face, a figure, the brilliant gestures which make up the impassioned humanity of these forms.

NICOLAS DE STAEL

by Marcel Brion

Nicolas de Stael, a painter to the depths of his being, could not but be aware almost to the point of obsession of the strength of the bond which links the problem of form to the problem of technique, and vice versa. With scrupulous exigence, with strict and almost ferocious authenticity, his art had deliberately laid aside, once for all, that kind of facility which is a subterfuge, and that way of skating over problems which is nothing but an avoidance of them to save oneself the trouble of solving them. He knew also how serious and harassing these problems are; that they may even be mortal, he discovered at the cost of his life. Refusing the convenience of easy craftsmanship and the comfortable connivance of brush and paint, in his very first pictures he came to grips with that intransigence of the work of art which admits of no trickery —and this without showing any signs of a period of apprenticeship in the development of his career. He knew that he was risking his fate by venturing into the most difficult path and by accepting more and more tyrannical compulsions: he made the venture in this very Russian striving after the absolute, despising compromise. At the same time, he elected solitude as his master, and worked alone, more and more alone—although sympathy and admiration flowed increasingly in his direction—towards the elaboration of an aesthetic and a technique which should be perfectly and entirely his own.

It was not that he cultivated the prejudice of a systematic originality, but because he knew himself really unique, following no one, and because he was so rare, so great, so personal, that followers were discouraged. In our time when plagiarists of famous painters flourish so readily, he is perhaps the only one not to have been imitated.

THE TECHNIQUE OF SERGE POLIAKOFF

by Franz Meyer

One of the most striking qualities of the pictures of Poliakoff is their silent force. None of those surprising experiments which proclaim novelty of invention. Even in the freshly painted canvas everything appears natural, evident: a new wave which the same ageless ocean casts up on the shore. But in the art of Poliakoff continuity does not mean uniformity; on the contrary: the more intensely the spectator enters into contact with a picture the more it shows its specific, unique character —not only in the anecdotal sense— and the whole work shows a true diversity which is found in very few of the painters of the same generation.

The silence, the intact objectivity in which these pictures have their being make it almost impossible to speak about them, there seems no place for words. This art is uncompromisingly non-figurative. Poliakoff's work contains no transposition of visual impressions and no essentially geometric themes. The forms composing the picture never have the character of mathematical or symbolic objects. Each particular form seems to detach itself from the whole work in order to return to it. Interpretation should therefore begin with the whole of the work. But in order to speak of this whole, we must look at its origins.

The organisation of each picture is based on a preliminary division of the surface by lines. On a dark background—red or black—the artist draws a network of forms in chalk, or in charcoal on a white ground. After that, his hand is guided by a plastic representation, the continua-

HANOVER GALLERY

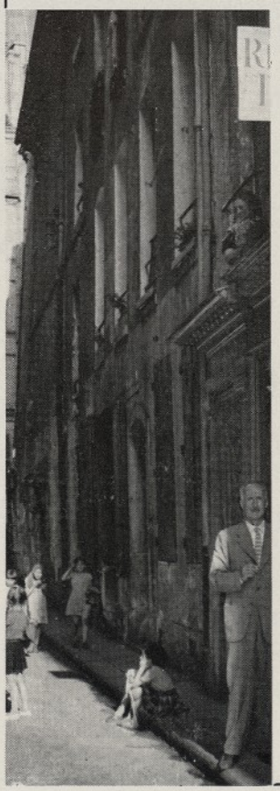
32A ST GEORGE STREET LONDON W I

Fautrier
Wols
Bacon
César
Butler
Scott
Poliakoff

braque picasso laurens klee matisse giacometti marini moore paolozzi miró schwitters

GALERIE RENÉ DROUIN

5 RUE VISCONTI, PARIS-VI - TÉLÉPHONE DANTON 20-99



œuvres récentes de

FAUTRIER

et de

CUIXART

GEORGES

SONDERBORG

VISEUX

BETTENCOURT

KALLOS. Peinture. 1958.

GALERIE PIERRE

2 RUE DES BEAUX-ARTS, PARIS

LA BOURDONNAYE
VIEIRA DA SILVA
ROMATHIER
LOUTTRE
PONCET
MACRIS

BERNARD DUFOUR
ARPAD SZENES
LOMBARD
GARBELL
KALLOS
CABUS

galleria BLU

MILANO, VIA ANDEGARI, 12

GALLERIA BLU

Exposition H. Hartung. 1958

BURRI
VEDOVA

œuvres de:

AFRO
APPEL
BERTINI
BIROLLI
CASSINARI
CORPORA
JORN
MUSIC
PRAMPOLINI
SEVERINI
SOLDATI

GALERIE BEYELER

BALE, BÄUMLEINGASSE 9 · TÉLÉPHONE 24 58 95

45 TABLEAUX FAUVES DE

BRAQUE
CHABAUD
DERAIN
VAN DONGEN
DUFY
JAWLENSKY
KANDINSKY
MARQUET
MATISSE
ROUAULT
VLAMINCK

■

EXPOSITION JUIN - AOUT 1959

tion of the theme of preceding works, perhaps the last he has painted, or on the contrary, something entirely new, which springs spontaneously to life.

THE ENGRAVED TAPESTRIES OF ADAM

by Pierre Volboudt

Georges-H. Adam has solved these problems with extraordinary mastery in the triple domain which is his. He has been able to control the form of his vision, his materials, and the techniques which he has bent to the exigencies of the essential image which lies under all his work. No-one else gives so strongly the impression of a single artist in three persons —distinct, associated, indivisible.
The sculptor of pure masses, of volumes of shadow and darkness mounted in space in great panels of abstract rigour, whose hard edges and zig-zags melt gradually into slopes of slippery clarity, of naked simplicity alternating with surfaces streaked with incisions, accents and accidents, is also the engraver of hieratic forms in firm relief on the copper plate, forms which are precise, mysterious, made of inflexible wefts, of superimposed transparence, monumental effigies pierced by the empty background which illuminates them from the back.

BURRI : OLD IRON AND FLOWERS

by A. Pieyre de Mandiargues

Burri, the painter who throws a challenge to painting, was formerly a doctor. On account of his first profession he was conscripted into the medical service of the Italian army during the last war, and sent to Africa where he fell into the hands of conquerors. It is important to choose one's conquerors carefully in defeat. By chance, by good luck, or perhaps by means of a clever calculation, he was taken prisoner by the Americans, and shipped to a camp in Texas. The English would probably have sent him to Kenya or India, where he would have suffered a good deal of hardship and probably would have been without the means and opportunity to begin and develop his painting. In the Texas camp, as the war was not yet over, the Americans tried to transform their prisoners into collaborators, offering a certain amount of liberty, women, good food, beer, even wine, to all Italians who undertook to help their war effort. There was a great need of doctors at that time, and Dr. Burri was energetically solicited on many occasions, but with no success. "No", he replied, smiling but firm, "I don't want to be a doctor any more. It's your fault, you've taken me prisoner, I shall be a prisoner." In the end the Americans grew tired of begging him, and since the others had agreed to their proposals, they left Dr. Burri to be a prisoner all alone in his own way, in a vast, entirely depopulated camp (which I imagine surrounded with rusty barbed wire and abandoned pill-boxes). It was annoying for Dr. Burri that they also grew tired of providing food for this recalcitrant, new-style hermit, who flouted the laws of war in order to live comfortably in solitude at the expense of the victorious nation. The hermit lived on forgotten supplies of canned food and on rattlesnakes which he hunted and cooked over a fire made of timber from the old huts; he said they tasted as good as jugged hare.

BEWARE OF TECHNIQUE : CONVERSATION WITH CÉSAR

by Yvon Taillandier

In 1943, when I arrived in Paris, I was powerfully impressed by a large photograph of an iron sculpture by Gargallo. I saw it every day and I began to wonder how I too could work in iron.
I had come to hate the materials I had been using for years, the classical materials, stone, clay, plaster. I had also made sculptures with paper and glue. But the things I was dreaming about could not be realised in any of these materials. I had a presentiment that iron would give me the means I wanted.
First, it would allow me more variety of form. With iron, forms can be extremely fine, reduced to a thread or the thinness of a sheet of paper. They can be set in opposition to other very thick forms and so create contrasts which the classical materials do not allow.
Again, iron offers great possibilities for colouring. It can be heated and coated with oil. The oil penetrates the pores of the metal and changes its tint. This tint varies according to the degree of heat and the number of coats of oil.
Again, the classical technique of founders, based on the use of oxides, infinitely increases the possibilities of colouring.

I tried to make a very small amount of sculpture in wrought iron. But I realised very quickly that this method was not suited to the experience I wished to express. Iron-working consists in taking a piece of iron and beating it. You can take a whole day to make one piece. But I have a thousand things running through my head during a day. If I spend the whole time beating the same piece of iron, that means that thousands of things are lost: I am the victim of technique. There are people who think that technique is not important. I think on the contrary that it is very important. But the artist must not be its victim, he must be its master.

Galerie Louis Carré

Exposition Picasso (1945)

Louis Carré & Co., Paris VIII

10, avenue de Messine

Delaunay	Duchamp-Villon	Dufy	Klee	
Kupka	Laurens	Léger	Maillol	Pougny
Rouault	Staël	Bazaine	Borès	Calder
Estève	Gilioli	Glarner	Gromaire	Hartung
Lanskoy	Picasso	Soulages	Villon	

Louis Carré & Co., Inc. New York

ALBERT LOEB GALLERY

Exposition Lanskoy. 1959

MACRIS · BERNARD DUFOUR · BORES
MAX ERNST · GARBELL · GILIOLI
RAYMONDE GODIN · KALLOS · LANSKOY
ROBERT MULLER · VIEIRA DA SILVA
SZENES · BRAM VAN VELDE · ROMATHIER

ALBERT LOEB GALLERY

12 EAST 57TH STREET - NEW YORK 22, N. Y.

POND MUD

by Bernard Dufour

A technique of exploration.
The painter explores a surface which is precisely defined and potentially includes all depths and all projections —one surface, but all possible spaces, and at the same time, explores our memories, the stratifications of our knowledge, of our experience, of our lives—and also the stratifications of his dreams, of his desires. The exploration of this tangle utilises all methods and possibilities of analogy, the power of ambiguity, of confusion, of the complexity of mingled sources, the ambivalence of confused elements.
A descriptive, but not nominative exploration of mud.
An exploration drawing up to the surface, like the bubbles of methane which broke the black water of ponds, when as a child I dragged their uncertain, shifting depths with a net, from which I picked out some caddis or other long-legged aquatic insect.

MARK TOBEY

by Dore Ashton

To acknowledge the wonder of the universe requires a certain amount of contemplative withdrawal. Tobey's life has been punctuated by with drawals. He is a solitary. He took part in no artistic movements and rarely drew on the resources available for those artists who maintain themselves within the group. Tobey's painting style was developed in solitude, even as he travelled.
His journies took him far: from Centerville, Wisconsin, where he was born in 1890, to Indiana where, during his second year in high school, he left school to seek a living. His first job, in Chicago, was to sketch fashion figures for a mail-order house. He moved on to New York in 1911. There ,he lived in Greenwich Village, worked up a reputation doing portraits, and, for a time, travelled a world of high society—until he could stand it no longer.
In 1922, Tobey gratefully moved westward, taking a job in Seattle's Cornish School. In Seattle, where he could "feel the Orient rolling in with the tides" Tobey became a serious wanderer. He ranged in his imagination through the history of thought, of art, of the physical universe, of religion. He met a Chinese student and studied Chinese calligraphy with him. He took off for Europe and saw France, Greece, Constantinople, returning two years later. And he roved, then, in the United States.
From 1931 to 1938, Tobey was resident artist at Dartington Hall, in Devonshire, England. Even from there he moved ceaselessly, making intermittent trips which took him from Mexico to the Orient.
He had always known he would go to China and Japan. It is natural for a man of Tobey's disposition to look to the East. Wherever he has moved in his thought, he has always returned to a conception of life as ever-renewing, and of the cosmos as a greater unity. "If we see life as a series of terminations, that is a big illusion..." he says.
In this—a philosophical position taken again and again in history—Tobey has his spiritual allies not only in the East, where Tau suggests the vital forces of constant regeneration, but also in ancient Greek philosophies. Heraclitus, who said it is not possible to stop twice in the same river, is a spiritual relative, as is Anaximander who postulated a world of eternal motion and evolution. The convergence of Heraclitus with Oriental thought is just one of many convergences to which Tobey is sensitive. (Heraclitus is said to have written: "All things come out of the one and the one out of all things." He is also the philosopher who characterized his life's thought in two Greek words meaning "I have sought for myself.")
When Tobey returned to England from the Orient in 1935 he was prepared to express his philosophical insights in his painting. Having found "the difference between volume and living line" in Japan, he sought to make line the carrier of his vision of continuum. By brushing layer upon layer of line in flowing rhythms—the "white writing" as it has come to be known—Tobey was able to suggest the perpetual movement and the greater harmony he sensed in the world.
More important, he was able to paint himself into his painting; to bring all his impulses together so that as he moved his brush, he entered wholly into the world he was articulating in paint. He had long understood that "depth is something felt rather than seen" and that "space is everywhere and anywhere". Now he was able to demonstrate it in his tempera paintings where there was no fixed point of focus, no system of perspective, no solid forms, only light and rhythm.
When his hand moved freely over and over the surface, creating thousands of small units in harmony, he found not only a means of expressing his own inner rhythms, but also, intuited rhythms of the universe. He established an "all-over" system of composition with an all-over diffusion of light. In this premonition of free rhythms in space, Tobey, in his own term, evolved in an esthetic direction which has since assumed paramount importance in twentieth-century art.
The tendency to "all-over" painting answers a psychological need which Tobey understood perhaps earlier

Les Éditions d'art

AU VENT D'ARLES

39, boulevard Port-Royal, PARIS (13e) - GOBelins 21-76

A L'OCCASION DE L'OUVERTURE DU MUSÉE FERNAND LÉGER (BIOT, A.M.)

CONTRASTES

13 œuvres inédites dont 11 gouaches en couleurs de

FERNAND LÉGER

Préface d'ARAGON

Édition de grand luxe. Feuilles indépendantes au format 40 × 50, présentées dans un carton à dessin, orné d'une gouache de Léger. Papier à la cuve du Moulin Richard de Bas, filigrané spécialement pour cette édition. Reproductions Daniel Jacomet.

Tirage limité et numéroté à 300 exemplaires

L'exemplaire : 75.000 F.

GALERIE CLAUDE BERNARD

5 - 7 RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS-VI - TÉLÉPHONE DANTON 97-07

SCULPTURE

ARMITAGE
ARP
BRAQUE
CALDER
CÉSAR
CHADWICK
CHAGALL
COUSINS
R. D'HAESE
DODEIGNE
MAX ERNST
GONZALEZ
GIACOMETTI
GILIOLI
HAJDU
LAURENS
LIPCHITZ
MIRO
H. MOORE
NOGUCHI
PENALBA
PICASSO
SIGNORI
etc.

DE JUIN A OCTOBRE

than others. From his experience in the Orient, he learned that a deep absorption in nature enabled the artist to "get out of the way". That is, by sustained concentration, the self becomes permeated with nature and "nature takes over". This is not essentionally a subjective technique but rather suggests aspiration to a higher goal: cne in which the identity of the artist becomes mingled with the vitality of that which he is expressing.

Related to the all-over plotting of his pictures is Tobey's desire to suggest a disembodied world, a world in which the objective solid becomes atomized as it is in contemporary science and philosophy. He added to painting, as Julia and Lionel Feininger have remarked, the element of time as it is found in poetry and music.

Though Tobey's art is nourished by many cultures, it relates to other contemporary American art in its audacious introspective quality. The romanic tradition in America—a tradition which threads through all the arts—is today borne largely by our painters. They are concerned with what Melville, one of the most introspective of American writers, called "unnameable forces"; with the "things invisible" and the "mysterious hints" which Melville felt guiding men's behaviour. For this distinctly metaphysical esthetic drive, Tobey and a few American contemporaries have won esteem abroad and have helped to activate a whole new way of approaching painting.

But Tobey is set apart from his American contemporaries by a unique quietness pervading his work. Admiring the "concentration and consecration" characterizing Oriental art, Tobey has condensed his own emotions with a calmness rare to the Western artist. To suggest his visions he has never used large formats and has usually worked in tempera on paper. He doesn't like the crust of surface in oil painting —a natural reaction for an artist who above all wishes to reach an expression of fluidity. His color is subdued, intended to be read through many planes of meandering line as suggestions of climate rather than as signals for specific emotional responses. Only in his sumi ink paintings does his impulse write itself in quickly apparent rushes of feeling.

Among past painters he feels close to, is the Belgian master of the phantasmogoric, James Ensor. Tobey speaks with admiration of Ensor's compelling "Christ's Entry into Brussels". It is the crowd Ensor paints, the disquieting mass, which undoubtedly holds Tobey's attention since he shares with Ensor an unspoken fear of an attraction to the mob. To get away from the dumb violence of the crowd, Tobey is sometimes obliged to "write it out"; to convince himself again of the individual units and their ultimate subservience to a larger unity (as he does in "E Pluribus Unum" painted years after his first abstraction).

In an entirely different context, Tobey feels affinities with the English painter Turner whose late paintings were nearly abstract in their amorphous effusions of light.

Because of the persistently spiritual force of Tobey's painting it would be inaccurate to consider him merely in terms of his painting style. Unlike many artists, Tobey is a man capable of religious sentiment to whom art has a moral significance.

"Cur ground today", he wrote not long ago, "is not so much the national or regional ground as it is the understanding of this single earth. The earth has been round for some time now . . . As usual, we have occupied ourselves too much with the outer, the objective, at the expense of the *inner world wherein true roundness lies*". (Ital. mine.)

Tobey's intuition of "roundness" can be aligned with intuitions of many a great spirit. Philosopher Gaston Bachelard in "The Poetics of Space" points out that the intuition of roundness is a pure and irreducible essence that "reveals a truth of the interior man". He cites Jaspers "Each existence seems round in itself"; Van Gogh's "Life is probably *round*"; Bosquet's "They told him life was beautiful. No ! It is round": and La Fontaine's "A nut renders me all round". (Une noix me rendre toute ronde.)

It is, then, in Tobey's understanding of an inner world (once referred to as "soul" and his genius for finding the relationships of inner to outer world—the "roundness" of existence—that his singularity emerges.

HADJU : PLASTIC MODULATIONS

by Carola Giedion-Welcker

The strong interest which sculptors of the younger generation show in relief is surely a sign that they are more and more disposed, consciously or by instinct, to go along with architecture. Fernand Léger foresaw this evolution a long time ago. He saw on the horizon a strong "renaissance of mural art" and he advised young architects to take it into account ("they ought to look in that direction"). It was a question of animating the rigidity of walls and rounding off angles.

Étienne Hadju devoted himself first to isolated statues (ill. 1-3): figures of women, heads, plants, birds, forms which contained all these elements at once. Later on he became chiefly concerned with reliefs. These are not jutting and swollen forms but for the most part rounded surfaces flowing gently in space with a vertical or horizontal tendency. They suggest the atmosphere of Brancusi's art. The beautiful simplicity of Brancusi and his judicious treatment of matter had their influence on

MIRÓ. 1956. "Personage" Céramic.

modern painting and sculpture

pierre matisse gallery

41 east 57 th street · new york 22

THE CONTEMPORARIES

992 Madison Avenue New York 21

Representative works by :

HENRI-GEORGES ADAM
JOSEF ALBERS
MARCELLO BOCCACCI
JOSÉ DE CREEFT
AGENORE FABBRI
MAURICIO LASANSKY
RICARDO MARTINEZ
ROY MOYER
ENRICO PONTREMOLI
SERGIO ROMITI
MARIO SIRONI
PETER TAKAL
SERGIO VACCHI

catherine viviano

Americans and Europeans

AFRO
BECKMANN
BIROLLI
BROWN (CARLYLE)
CREMONINI
DAVIE
FRANCESCONI
LANYON
MINGUZZI
MIRKO
MORLOTTI
PERLIN
PIRANDELLO
SAGE (KAY)
SMITH (JACK)

42 EAST 57 ST. NEW YORK

the younger sculptor, also of Roumanian origin, when he came to live in Paris. With him also the attentive choice and the patient treatment of the noblest of materials are made manifest in the delicately veined and carefully polished grain of the marble form standing in space, its serene outline charged with internal light. But Hadju is more strongly tempted to undertake the *orchestration of large surfaces* and therefore to give them a rich structuration. This goes beyond the "sculpture-object" whose perfect accomplishment he saw already in the work of Brancusi.

FONTANA

by Pierre Guéguen

Lucio Fontana, in his sixties, with dome-shaped forehead and dreaming look, holding in two sugar-tong fingers a cigarette buried in a sober moustache, looks like Paul Valéry, that French poet who was a little Genoese, very Latin. Fontana, born at Rosario, rosary or rose of the Argentine, of an Italian family, is doubly Latin: of South America and of Europe; he has therefore profound reasons for loving light, which will suggest to his ingenuity several original manners of making the most of it.

After studying sculpture at the Brera Academy in Milan, he held his first exhibition of abstract sculpture in 1930 and joined the Abstraction-Creation movement in 1934. In 1936, he made a series of ceramics for the Sèvres factory, including *Marine Fantasy* and *Fantastic Vase*. These are rocky ceramics which could be traced back to baroque art if they were not already manifestations of that school of matter to be illustrated ten years later by the *Hostages* of Fautrier and the *Hautes Pâtes* of Dubuffet.

STAINED GLASS BY ESTEVE

by Jean Grenier

France is beginning to be covered with churches whose stained glass windows are the work of great painters: Léger first, then Manessier Rouault, etc.

A little village in the Swiss Jura, Berlincourt, had a grievance because it was necessary to go to the rather distant neighbouring village to attend Mass. The inhabitants of that village decided to satisfy their coreligionists by having a church built for them. And so, in the hollow of a little valley, a church was built, as small as possible but of fine proportions, with a steeply sloping roof as is fitting in a mountainous country. The architect, Jeanne Bueche, was wondering which artist she should invite to design the windows when one day in Lausanne she saw the book on Estève by Francastel. She was struck by the excellent photographs: Estève's painting in oil and water-colour appeared to her to be already an art of the stained-glass window. She wrote to Estève: "You are the artist I was looking for, it must be you." Her intuition was right, it is only surprising that she was the first to have it, at least the first to formulate it.

DOROTHEA TANNING

by Alain Bosquet

At the time when Dorothea Tanning exhibited her first pictures in the United States in 1942, some of the greatest surrealist painters and writers were marking with their presence the art and the literature of the United States, then thrown suddenly into torment and plunged into darkness. It was not that war had given at that moment a sort of new conscience to the most original impulses; but that anxiety—and this a is much happier result—had taken a deeper form and had quickly assimilated the treasures of dream-interpretation, till then rare in the artistic expression of a people more capable of social power, of uproarious championship, of moral proselytism than of poetic fancy or real imagination. For the mournful refinements of Hawthorne and Poe had not exercised an influence of long duration. But when Max Ernst, Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Salvador Dali, and André Breton were living a few yards from each other, it was enough to orientate young seekers towards that realm which even surrealism had not been able exactly to define and which it is possible to-day to isolate more easily from a tangle of ideas, formulas, slogans, carried sometimes to excess: the marriage of the subconscious and the marvellous.

The first pictures of Dorothea Tanning make use of a framework, a setting, a format which could be those of any dream-interpretation related in the realistic terms which were those of Chirico in his metaphysical period. There is a faithful translation—faithful to the projection of the unusual on the real—of poetic, anxious states of mind, which accept the visible world and integrate themselves to it.

AMERICAN PAINTING

by San Lazzaro

If the artists participating in this exhibition defend themselves against the charge of wishing to make an 'American' painting, the organising officials have on the contrary made it their business to assure us of the existence of a School of New York, at least, if not of an American school. It was however necessary to sacrifice Tobey, since Tobey, whose painting is not on the sky-scraper scale, upset their thesis.

Quite recently our friend Dore

Ashton, in correspondence with the *XX^e Siècle Monthly,* reported the indifference of American youth about European painters too far removed from the present tendencies of transatlantic artists.

This New York school is not an invention of the curator of the Kunsthalle of Basle, who has already given it a room in his museum. It exists, and we can almost understand why the painters most esteemed by the artists of this school are Soulages and Hosiasson, although if we admire the first, we have not yet managed to grasp the importance of the second. From a quite different point of view, it seems absurd to limit the contribution of the School of Paris to contemporary painting to these two artists. Luckily for us, the American museums and important collectors do not share this narrow view, in which it is difficult not to recognise the threat of a watchful nationalism, encouraged, we understand, by the most advanced criticism, which unlike that of Europe and particularly of France and Italy, has conquered the great daily press. We ought to be grateful to America for having rectified the errors of judgement of our great men and so enriched our civilisation. Mr. Berenson did more for Europe in the artistic field than Goethe or Stendhal. Today it is quite the contrary. The reduction to two or three painters of the contribution of an entire European generation will of necessity result in an impoverishment of which the least that can be said is that it is undeserved. Since artistic capital is universal, America will suffer as much as Europe from this impoverishment. Should we struggle with all our strength against this stupidly progressionist mentality which would like to make us believe that one artistic tendency is more highly evolved than another? There is no gallery—and there are thousands in the world—which has not its geniuses unknown to the gallery next door. It has become almost bad taste to accept Wols without denying Kandinsky, and Kandinsky without pushing Cézanne into the gutter. We are indeed sunk low if we are forced to deny Dupont, who is neither a Kandinsky nor a Wols, in favour of Durand, who is hardly more worth while.

Mr. Clement Greenberg is too well-informed a critic not to blush for having written, no doubt under strange influences, that Gottlieb is one of the ten painters "who have succeeded in seizing the reins from the hands of the painters of the School of Paris" and that "now the School of New York influences the School of Paris".

But it is time to pay homage to this newcomer, American painting, in spite of its grandiose ambitions. It would be absurd to deny the exis-

An unique photoscope by J. PRATS-VALLES

Introduction by James Johnson Sweeney

105 pages, 35 photographs by J. Gomis, 5 in color. $ 7.50

GEORGE WITTENBORN, INC.

1018 MADISON AVENUE NEW YORK 21, N.Y.

SPANISH EDITION BY EDITORIAL RM, BARCELONA

ARP BALLA BRAUNER CAMPIGLI
CAPOGROSSI CRIPPA DUBUFFET FONTANA
FAUTRIER GENTILINI KLINE MATHIEU
MATTA MUSIC POLIAKOFF SCANAVINO

GALLERIA DEL NAVIGLIO
45, VIA MANZONI, MILAN

GALLERIA DEL CAVALLINO
1820, SAN MARCO, VENISE

GALLERIA SELECTA
2, VIA DI PROPAGANDA, ROME

EDIZIONI DEL CAVALLINO
6359, CANNAREGIO, VENISE

DIRECTEUR : CARLO CARDAZZO

GALERIE DE FRANCE

3, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ - PARIS

PEINTURES
DE

ALECHINSKY
BERGMAN
DEYROLLE
GILLET
HARTUNG
LE MOAL
LEVEE
MAGNELLI
MANESSIER
MARYAN
MUSIC
NICHOLSON
PIGNON
PRASSINOS
SINGIER
SOULAGES
TAMAYO
ZAO WOU KI

SCULPTURES
DE

CONSAGRA
COULENTIANOS
J. GONZALEZ
JACOBSEN
MASTROIANNI
MULLER

tence of this painting, to deny it the title of School. This painting is not only American in its dimensions, it is American above all in its violence and its cruelty. It excludes conversation with the spectator: as Miró, who was one of the first to defend it, would say, it is aimed at the anonymous in man. In this sense it is the true 'admass' painting of our time. What a contrast with the insipid Soviet painting and even with the mildness of French painting, which could not renounce conversation under pain of death ! But when we hear the 'thunders' of Kline exalted we cannot help thinking that certain 'signs' of Capogrossi, in their plastic hallucination, certain 'strokes' of Hartung have a very different appeal. We do not understand how the work of Kline, though certainly interesting, can be compared to that of Soulages. About ten years ago, Kline saw a poster of Soulages and was very much struck by it, but since that time his work has been developing in an opposite sense to that of the young Parisian painter.

Is our most advanced art an end and is that of New York a beginning ? In spite of its European origins, thanks to the influence of Mexican artists whose success during the war was considerable in the United States, American painting has rediscovered, and seems to us to express with a powerful intensity, all the cruelty of a continent conquered in blood. It worships the Gods of the peoples wiped out by the sword. Like Rome of old.

It is not by chance that one of the European artists most esteemed by American youth should be Dubuffet; that if Giacometti is much discussed among our sculptors, it is after all Marino Marini who has closed the road to Laurens.

Nor can the authentic mysticism of this painting be denied. It imposes itself on us, as the Cathedrals—when they were terrifying, as terrifying as Hell—must have imposed themselves on the poor Christians of the Middle Ages. We have already said that this painting does not tolerate conversation (unlike the most un-American work of Tobey who, in that immense country, is the only one to paint small, with a microscope). But its mysticism is not expressed in literary images, as in the Middle Ages. It is entirely in plastic expression, in a demented quest for intensity. Perhaps their weakness lies there too. Would these painters be American if they could escape the obsession of force ? In these days of ephemeral certainties we need another painting, an 'other art', as Michel Tapié says, in order to learn to know our qualities and our defects, especially our weaknesses, which are great. We need worthy antagonists. We should be grateful to America for playing this rôle which can be of immense service to us.

Galerie Jeanne Bucher

BISSIERE
VIEIRA DA SILVA
TOBEY
HAJDU
BERTHOLLE
REICHEL
BIALA
BAUMEISTER
DE STAËL

AGUAYO - BATTA - CHELIMSKY
FIORINI - LOUTTRE - MOSER
NALLARD - OMCIKOUS

9 ter Boulevard du Montparnasse, Paris-6e

ALEXANDER IOLAS GALLERY

123 EAST 55 TH STREET, NEW YORK 22
PHONE PLAZA 5-6778

EXHIBITIONS OF PAINTING BY

MAX ERNST RENÉ MAGRITTE OSBORNE
MATTA WIFREDO LAM DOROTHEA TANNING
YIANNIS TSAROUKIS WOLS VICTOR BRAUNER
LOUIS FERNANDEZ ROBERTO CRIPPA GHIKA

SCULPTURES BY

POLYGNOTOS VAGIS PERICLE FAZZINI TAKIS

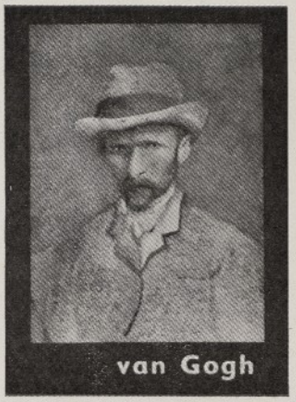
WORKS BY

PICASSO BRAQUE MATISSE ROUAULT

VAN GOGH

PAR FRANK ELGAR

C'EST MOINS AU DRAME HUMAIN QU'AU DRAME DU CRÉATEUR QUE FRANK ELGAR A ACCORDÉ SA SYMPATHIE. LE HÉROS DU ROMAN Y PERDRA PEUT-ÊTRE QUELQUE PRESTIGE, LA GRANDE ET NOBLE FIGURE DE L'ARTISTE Y GAGNERA EN VRAISEMBLANCE. QUI SAIT MÊME SI, DANS SA VÉRITÉ, ELLE NE SERA PAS PLUS POIGNANTE ?

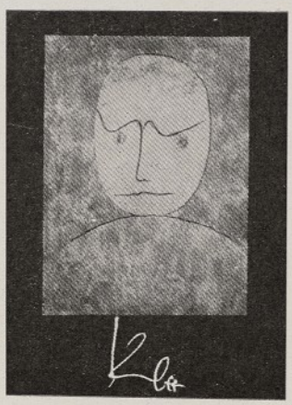


65 illustrations en couleurs ▪ 95 dessins en noir ▪ Catalogue reproduisant 219 tableaux. 3.000 Frs

PAUL KLEE

PAR G. DI SAN LAZZARO

L'ouvrage à la fois le plus vivant et le plus complet consacré au grand peintre bernois (Paris-Presse). *Un merveilleux petit atlas de l'Univers Klee* (l'Information). *San Lazzaro a interrogé ceux qui vécurent dans l'intimité du peintre et il a recueilli ainsi d'émouvants témoignages et des faits inédits dont les historiens devront tenir compte* (Carrefour). *Dans ces pages pleines d'amitié, l'homme apparaît étroitement lié à son œuvre* (Tribune des Nations).



80 illustrations en couleurs ▪ 100 dessins en noir ▪ Catalogue reproduisant 175 tableaux. 3.000 Frs

FERNAND HAZAN ÉDITEUR, 35 ET 37 RUE DE SEINE - PARIS-VI - TÉL. ODÉON 68-72

XX

signe et matière

première exposition de la revue XX^{e} siècle
dans son nouveau siège 14 rue des canettes
vernissage le mardi 23 juin de 16 à 20 h.