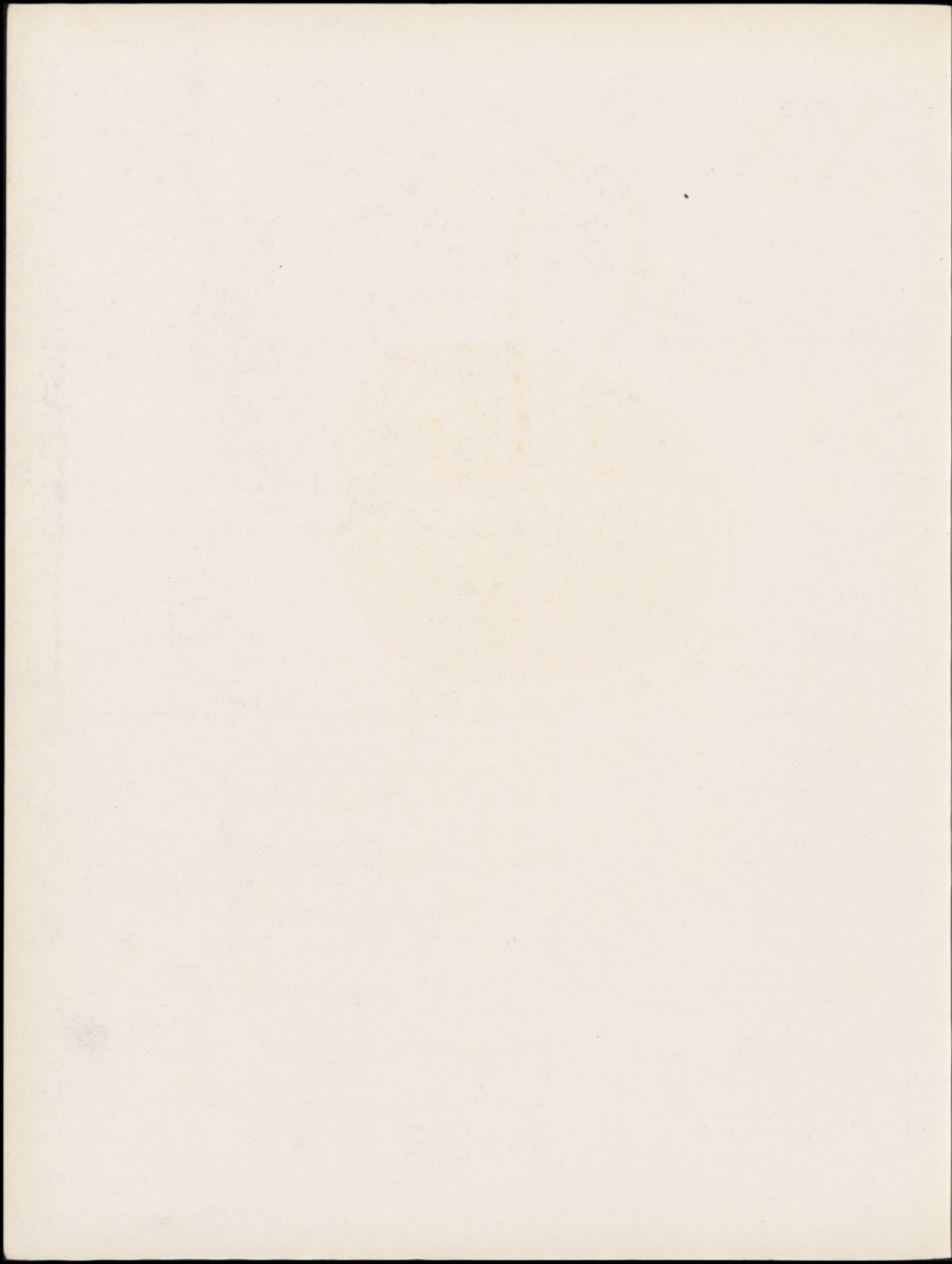




XXX^e • SIÈCLE N^o 15 • LA RÉVOLUTION DE LA COULEUR • NOËL 1960





XX^e siècle

Nouvelle série - XXII^e Année - N° 15 (Noël 1960)

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

LA RÉVOLUTION DE LA COULEUR

	LA RÉVOLUTION DE LA COULEUR par JEAN GRENIER	3
	<i>36 reproductions en couleurs de</i>	
	MONET, VAN GOGH, GAUGUIN, DERAÏN, VLAMINCK, BRAQUE, MATISSE, ROUAULT, DEGAS, BONNARD, PICASSO, LÉGER, KANDINSKY, FRANZ MARC, BOCCIONI, BALLA, SEVERINI, MAGNELLI, CHAGALL, JUAN GRIS, SOUTINE, MAX ERNST, MIRÓ, WOLS, POLLOCK, SAM FRANCIS, ROTHKO, BIROLI, APPEL, BACON, BAZAÏNE, POLIAKOFF, LANSKOY, SOULAGES.	
	PHÉNIX DU MASQUE par ANDRÉ BRETON	57
	<i>2 illustrations en couleurs</i>	
DIRECTION : 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6 ^e	LES DELAUNAY par PIERRE FRANCASTEL	64
Deux numéros doubles par an :	<i>2 reproductions en couleurs</i>	
Abonnement pour 1960 : 58 NF. Étranger : 64 NF.	MANESSIER, PEINTRE MYSTIQUE par CAMILLE BOURNIQUEL	74
PRIX DE CE N° DOUBLE : 3.000 F. 30 NF.	<i>2 reproductions en couleurs</i>	
EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE :	LA SCULPTURE AMÉRICAÏNE par DORE ASHTON	85
F. HAZAN, 35, RUE DE SEÏNE, PARIS.	SORTIR DE L'INFORMEL par SAN LAZZARO	92
ALLEMAGNE	<i>2 reproductions en couleurs</i>	
DOKUMENTE-VERLAG GMBH	PLEINES VACANCES DE HARTUNG par A. VERDET	97
OFFENBURG/BADEN, POSTSTRASSE 14.	GRAVURES RÉCENTES DE MIRÓ par J. DUPIN	102
Abonnement 1960 : 58 D.M.	<i>2 reproductions en couleurs</i>	
PREIS DER DOPPELNUMMER : 30 D.M.	LES POUPÉES DE JACOBSEN par EUGÈNE IONESCO	111
ANGLETERRE	PICASSO A LA TATE GALLERY par JOYCE REEVES	116
A. ZWEMMER, 78 CHARING CROSS ROAD,	<i>1 reproduction en couleurs</i>	
LONDON W. C. 2.	NEW YORK DÉCOUVRE TORRES GARCIA par DORE ASHTON	122
BELGIQUE	<i>1 reproduction en couleurs</i>	
J. HENRIQUEZ	L'AUTRE FACE DE LA LUNE par RENÉ DE SOLIER	125
25, RUE DE LA MADELEÏNE, BRUXELLES.	<i>3 reproductions en couleurs</i>	
PAYS-BAS		
L. J. C. BOUCHER, NOORDEÏNDE 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.		

ART ET POLITIQUE

Il y a deux ans le jury de la Biennale de Venise refusait de reconnaître la grandeur de deux des plus estimés et célèbres artistes de notre temps: le sculpteur Pevsner et le peintre américain Tobey (qui obtint un prix tout à fait secondaire). Grâce aux intrigues d'un illustrissime professeur, deux artistes italiens furent couronnés. Mais ces couronnes étaient en papier mâché et les premiers vents d'automne les dispersèrent facilement.

Cette année, les deux premiers prix ont été attribués à deux peintres français: d'abord Hartung, à la majorité des voix. Ensuite Fautrier, à la place d'un sculpteur (le prix national de sculpture étant justement attribué à Consagra). Épris d'Informel — comme jadis ils l'avaient été de l'infini léopardien et de l'immensité ungarettienne — les Italiens avaient réservé à Fautrier la place d'honneur de leur pavillon où une très médiocre exposition des futuristes et de leurs amis (mais pourquoi avoir oublié Sonia Delaunay et accueilli l'un de ses imitateurs allemands?) n'ajoutait rien au prestige de la Biennale. Hôte d'honneur, Fautrier ne pouvait pas ne pas être couronné. Il surveillait d'ailleurs de près les opérations, assisté par son homme d'affaires, un grand marchand de tapis du Faubourg Saint-Honoré. Le poète Ungaretti représentait, à ses côtés, la poésie éprise elle aussi d'informel.

Nous avons à plusieurs reprises, dans cette revue, rendu hommage au talent de M. Fautrier, malgré le peu de confiance que nous inspirait sa technique (on a pu voir à Venise combien grave était déjà l'outrage du temps; que restera-t-il sur ces papiers rentoilés, dans dix, dans cinq ans même?) Mais un jury n'a pas à s'embarrasser de ces considérations et le deuxième prix attribué au peintre des « Otages » n'a pu susciter l'indignation que des personnes scandalisées par son attitude provocante pendant les délibérations du jury et la proclamation des lauréats. Le Président de la République, pour éviter d'être atteint par le scandale, avait préféré rester à Rome.

La question n'est pourtant pas là. On peut comprendre les grands panoramas d'art contemporain ordonnés par la Biennale dans son pavillon, qui est le plus beau et le plus grand. Mais ces invitations individuelles d'artistes vivants ont quelque chose de choquant. Pourquoi Fautrier? Pourquoi pas Manessier ou Soulages? Bazaine ou Sam Francis? Pourquoi pas l'œuvre de Poliakoff à laquelle celle de Fautrier, tout informelle qu'elle soit, ne saurait être comparée?

Dans les salles consacrées à Fautrier nous aurions préféré voir, venant de Turin, les grandes rétrospectives de Robert et Sonia Delaunay ou de Nicolas de Staël ou l'exposition d'art concret présentée à Zurich par Max Bill. Il est temps que chaque pays prenne la responsabilité de son art, comme il assume celle de sa politique. Il nous semble que la Biennale n'a pas à intervenir dans les affaires intérieures de l'art, même des pays voisins et amis.



MIRÓ. Lithographie pour XX^e Siècle. Variante II.

La révolution de la couleur

par Jean Grenier

« L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève ».

Cette phrase est très amusante à lire dans un ouvrage qui faisait autorité en 1880. La perspective a changé au point qu'on pourrait dire

aujourd'hui le contraire : il s'est agi non d'une évolution mais d'une révolution ! Dans l'espace d'une génération, à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci, on a renversé une tradition millénaire, celle qui donnait au dessin la suprématie sur la couleur.

C'était la plus ancienne des conventions picturales — elle passait pour une règle éternelle et absolue, comme il arrive toujours. Les Grecs qui peignaient pourtant leurs statues étaient très rigoureux pour l'ordre à suivre dans les arts plastiques : le contour d'abord, la couleur ensuite.



La première peinture, d'après la légende, fut celle de la fille de Dibutades, potier de Sicyone, marquant d'un trait de charbon le contour de l'ombre projetée sur le mur par la silhouette de son fiancé. Cela se comprend dans un art qui voulait être celui de l'Imitation plus que celui



MONET. Jeunes Filles en barque. 1887. Cm 132 × 143.

Coll. Matsugata, Japon (Ektachrome Held)



VAN GOGH. Vue à Arles avec iris au premier plan. 1888.

(Stedelijk Museum, Amsterdam)





DERAIN. Bateaux dans le Port. 1905.
Coll. particulière, Berne
(Ektachrome Luc Joubert)

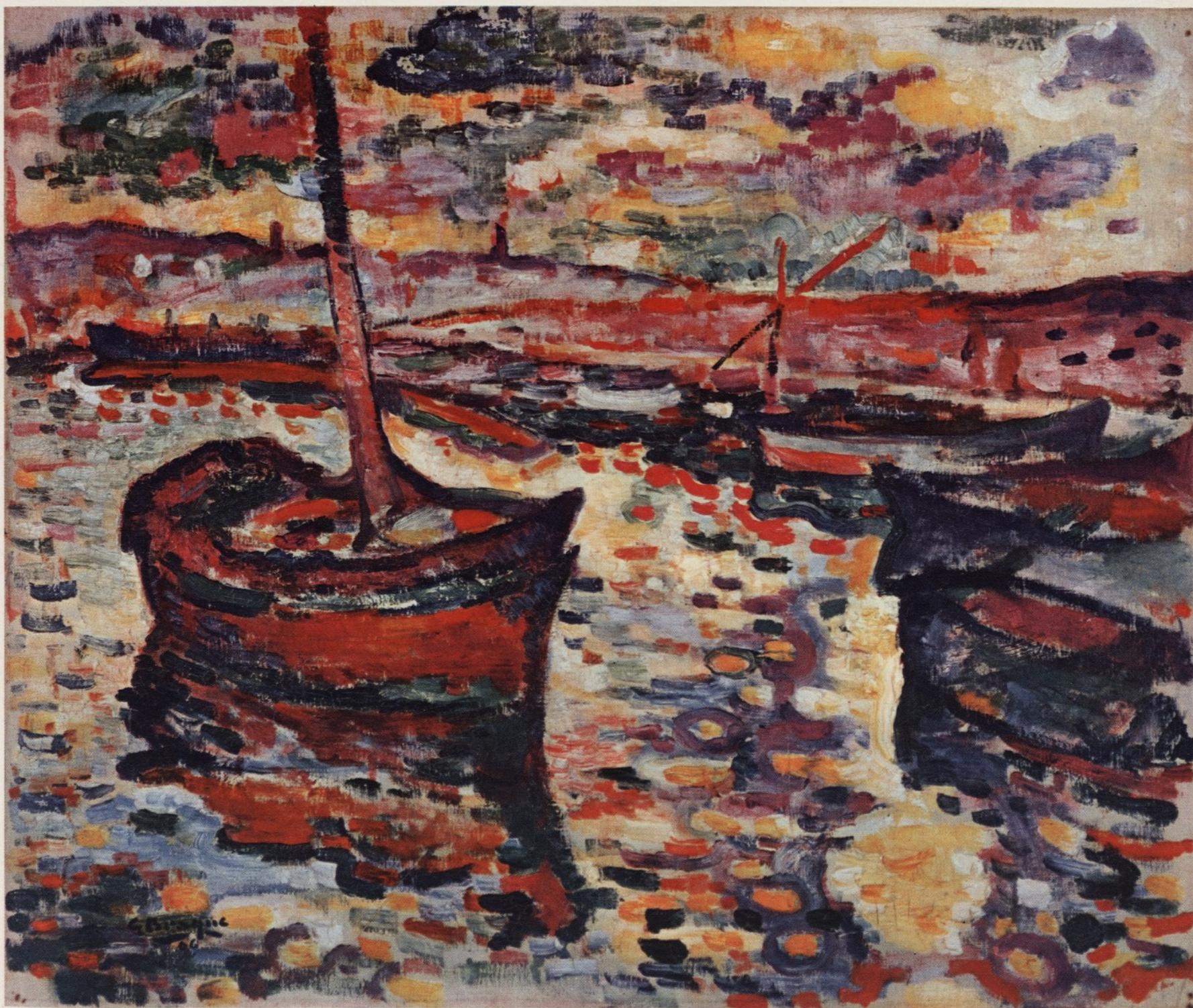


VLAMINCK. Bords de Seine à Nanterre : Quai Sganzin. 1902.
Cm 73 × 92.

(Coll. particulière, Genève)

BRAQUE. Les barques à Collioure. 1906. Cm 55 x 40.

(Coll. Le Guillou, Nantes)





MATISSE. Souvenir de Biskra. Nu bleu. 1907. Cm 92 × 140.

Musée de Baltimore (*Ektachrome Held*)



ROUAULT. Deux Paysans.
Vers 1909. Cm 88,5 x 63.
(Coll. Niarchos)



DEGAS. Après le bain, Femme s'essuyant. 1896. Cm 89 × 116.

(Coll. Mme H. Lutjens, Zurich)

BONNARD. Le boulevard des Batignolles. 1910. Cm 63 × 65.

(Coll. particulière, Suisse)





PICASSO. Violon au café. 1913.
Cm 101 x 81.
(Coll. particulière, Suisse)

LÉGER. Femme devant une table. —
Contraste de formes. 1913.
Coll. Berggruen, Paris
(Ektachrome Delagenière)





KANDINSKY. Aquarelle. 1916.

Coll. particulière, Milan (*Ektachrome Delagenière*)

FRANZ MARC. Gazelles. 1913. Cm 18 × 24.

Coll. Marie Lange, Krefeld (*Ektachrome Dumont-Schauberg*)





BOCCIONI. Le Buteur. 1914. Cm 87 x 86.

(Coll. Jucker, Milan)

de l'illusion. Les couleurs qui doivent être choisies ensuite ne sont là que pour donner une idée plus fidèle de la réalité. Ce sont des couleurs simples, dont les principales sont le blanc, le jaune, le rouge et le noir. Il ne faut pas utiliser les plus séduisantes ni celles qui font le plus d'effet mais celles qui correspondent à l'objet imité : les yeux seraient plus beaux s'ils étaient enduits de pourpre, mais il vaut mieux les peindre en noir parce qu'ils sont ainsi plus ressemblants. De toute façon la couleur passe après le dessin. Aristote, comparant la tragédie et la peinture, écrit que la tragédie repose avant tout sur une action et la peinture sur le dessin ; dans la tragédie il peut y avoir des caractères représentés, dans la peinture, il y a des couleurs, mais caractères et couleurs ne sont pas l'essentiel de ces arts. Zeuxis qui s'attache au dessin uniquement vaut largement Polygnote qui aime les couleurs. Et « si l'artiste étendait les couleurs même les plus séduisantes, comme au hasard, il ne nous

causerait pas un plaisir aussi vif que s'il nous présentait une image aux contours bien tracés. »



Ce principe est tellement admis que dans son livre : *L'idée du peintre parfait*, Félibien ne donne au coloris que la troisième place après la composition et le dessin, tout en déclarant que c'est une partie de l'art « enchanteresse ». Et, à la même époque le maître de Vélasquez, auteur d'un *Arte de la Pintura*, écrit que « le dessin est la forme substantielle de la peinture, son âme et sa vie, sans laquelle elle serait morte, sans grâce, sans beauté et sans mouvement. » Et dans le coloris, qui vient bien loin derrière le dessin, ce n'est pas sa beauté ni son harmonie qui importent, mais le relief qui lui permet de jouer au trompe-l'œil. Bien entendu Ingres ne considère la couleur que comme « la dame d'atour » de la peinture, destinée à la rendre

encore plus aimable. Il suffit d'après lui d'être un grand dessinateur pour être un bon coloriste : Raphaël a les couleurs qu'il faut. Rubens se trompe et nous trompe en voulant plaire au regard. Titien, lui, ne flatte pas parce qu'il n'a pas de ton forcé. Et Delacroix lui-même pense que la première et la plus importante chose en peinture, ce sont les contours.



Prétendre qu'il n'y ait pas eu de réaction contre la théorie classique avant notre époque serait exagéré. Au XVII^e siècle les Flamands s'opposent aux Italiens, les partisans de Rubens à ceux de Poussin, et De Piles critique Félibien. L'austérité de Philippe de Champaigne paraît être de la pauvreté aux novateurs. Mais la doctrine académique est maintenue dans toute sa rigueur de l'autre côté de la barricade. Cathérinot écrit que les couleurs se trouvent plus

aisément que le dessin, certes, mais c'est parce qu'elles se trouvent dans les boutiques des marchands et que le dessin ne se trouve que dans la tête des excellents peintres. (Réflexion stupide et caractéristique.) Chez Le Brun, qui est le pontife de l'art sous Louis XIV, s'ajoute une considération sociale : « Les broyeurs seraient au même rang que les peintres si le dessin n'en faisait la différence ; car ils emploient des couleurs comme eux et savent presque aussi bien comment il faut les étendre ». La fondation par Colbert de l'Académie des Beaux-Arts a en effet coupé les artistes des artisans et accentué l'opposition entre la ligne et la couleur, l'une étant réputée noble, l'autre plébéienne. Il ne faut pas exagérer cette considération mais il ne faut pas non plus la négliger.



Il conviendrait aussi de penser à une sorte d'opposition : celle qui sépare les peuples de



BALLA. Mercure qui passe devant le soleil. 1914.

(Coll. Gianni Mattioli, Milan)



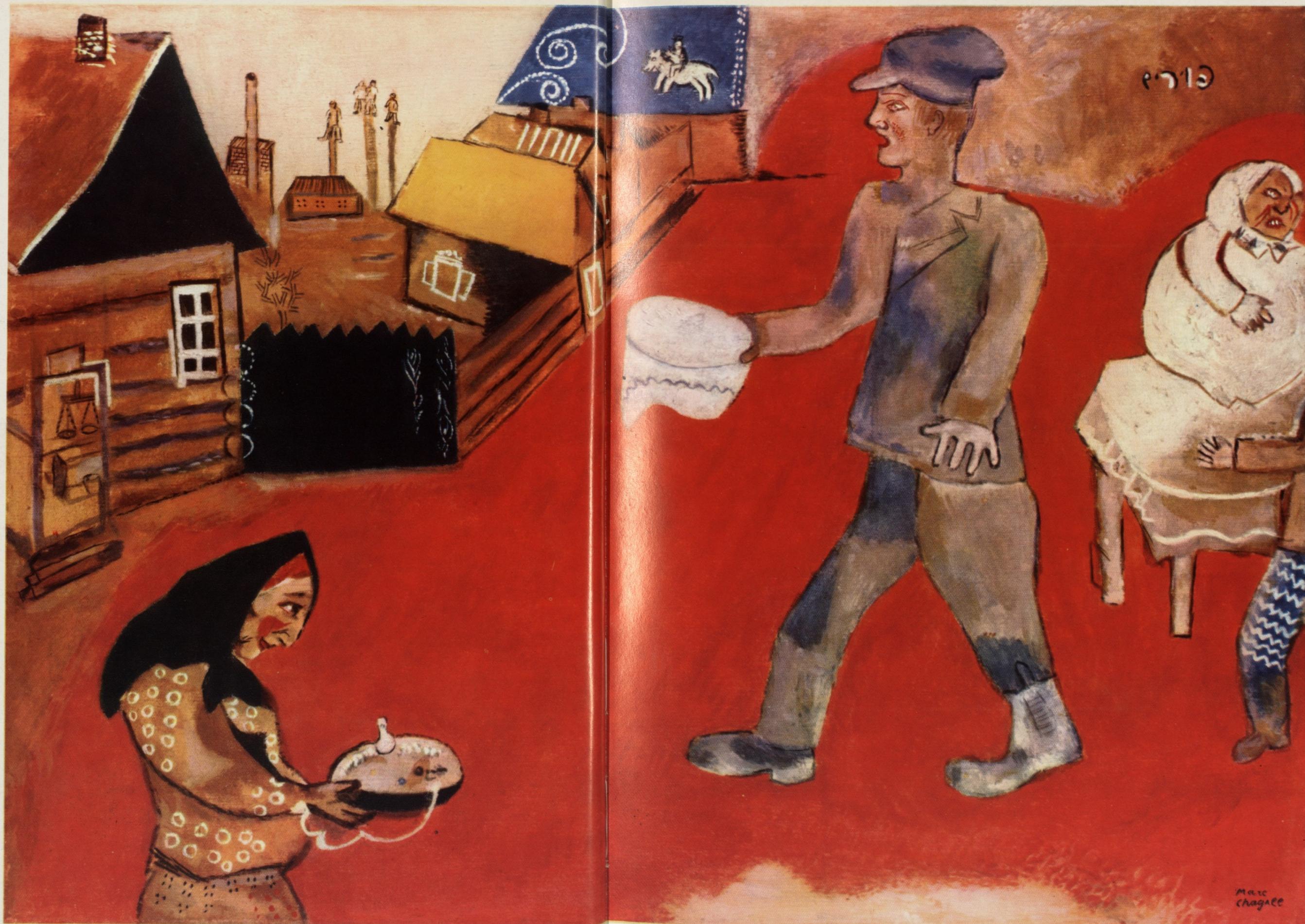
SEVERINI. Arlequin à la mandoline. 1918.

(Coll. Cardazzo, Venice)



MAGNELLI. La charrette. Florence. 1914.

(Ektachrome Luc Joubert)



CHAGALL Purim, 1917.
(Coll. Louis Stern, New York)



MATISSE. La Jeune Fille au piano. 1922. Cm 46×38.

(Coll. particulière)



BRAQUE. La Cheminée. 1913.
(Musée de Zurich)



JUAN GRIS. Nature-morte au verre. 1916. Cm 46×38.

Coll. Berggruen, Paris (*Ektachrome Delagenière*)

culture classique des autres. Les Grecs avaient le vif sentiment que les Barbares préféraient ce qui est riche à ce qui est beau, et qu'ils étaient attirés par la pacotille et la verroterie comme on dira plus tard des sauvages. Le coloriage, pensaient-ils, c'est bon pour les peuples incultes. « Rien qu'avec quatre couleurs, disait Pline, Apelle et d'autres ont exécuté des œuvres immortelles. Aujourd'hui que l'Inde nous envoie le limon de ses fleuves, le corps de ses dragons et de ses éléphants, on ne crée plus de chefs-d'œuvre. »

La décadence se marque donc à l'emploi immodéré de la couleur et à son caractère prédominant. On retrouve la même idée chez Berenson dans son livre *Esthetics, ethics and history*. D'abord l'amour de la couleur ne se développe, selon lui, que dans les sociétés où le muscle fait la loi, tandis que l'amour de la forme caractérise les civilisations gouvernées par le cerveau. Et puis la couleur doit être subordonnée à la

forme parce que la Nature le veut ainsi : les cheveux ne sont-ils pas, chez l'homme, subordonnés au crâne? Pourtant les cheveux sont un bel ornement et ils peuvent continuer à pousser après la mort. De même, la couleur a du charme et peut survivre à d'autres éléments. Cela n'empêche pas qu'elle soit impuissante à donner une ressemblance satisfaisante des objets naturels; la forme lui est très supérieure à cet égard.



Berenson est bien obligé de tenir compte de la couleur quand il juge les grands artistes du passé. Mais il distingue fortement la couleur de la teinte : la couleur a beau être riche comme chez Le Greco, Rubens ou Renoir, elle ne suffit pas à prouver que le peintre est un bon coloriste. On juge d'un « coloriste » à l'usage qu'il fait des pigments, quand il les emploie comme une « matière » pareille au marbre avec



SOUTINE. L'arbre de Vence.

(Coll. Katia Granoff)



MAX ERNST. Le chaste Joseph. 1928. Cm 160 × 130.

(Coll. A. D. Mouradian)



MIRÓ. Fond Bleu. 1927.

(Coll. particulière, Paris)

WOLS. Peinture. Hauteur : 19 cm.

(Coll. John Lefèvre, New York)





POLLOCK. Peinture. 1949.

Coll. Marinotti, Milan (Photo Gal. Faccetti)



ROTHKO. Rouge, blanc, brun.

(Ektachrome Hinz, Bâle)

SAM FRANCIS. Vers la disparition II. 1958. Cm 277 × 230.

(Martha Jackson, New York)





BIROLLI. Phénomène blanc. 1958. Cm 97 × 130.

(Coll. Cavellini, Brescia)

laquelle il faut lutter. La tonalité générale doit compter beaucoup plus que la couleur locale. Sinon c'est de la mosaïque ou de l'imagerie — où il y a des poussées de chaud et de froid, mais pas de dominante ni de continuité. Du reste, d'après lui les grands peintres, Titien, Hals, Rembrandt, etc. tendent en vieillissant vers une certaine monochromie de tons.

Berenson peut donc passer pour le contre-révolutionnaire par excellence. Il pardonne à Uccello des chevaux en vert et en rose parce qu'il le considère comme un « incurable de la peinture » ; mais il frémit à la vue des portraits des impressionnistes où les visages reflètent le vert des feuillages ou le rouge des ombrelles.

Si encore c'étaient des reflets, il pourrait leur pardonner. Mais Berenson comprend fort bien qu'il s'agit d'autre chose... C'est cette autre chose qui caractérise ce qu'on peut appeler la révolution de la couleur.



De Rembrandt à Van Gogh il s'est opéré sans doute un renversement complet. Le degré de luminosité des tons a perdu son importance ; et parallèlement à cet écrasement des valeurs a eu lieu une apothéose des couleurs. Mais ce n'est rien encore à côté du rôle nouveau qui a été dévolu à la couleur. Celle-ci n'a même plus été utilisée pour exprimer des reflets mais comme partie intégrante de la composition ; dès lors la couleur avait conquis sa complète indépendance. Cela est bien illustré par l'anecdote que racontait Sérusier (et qui a été rapportée par Charles Chassé dans son livre : *Gauguin et son temps*) : « Quand Seguin posait les unes près des autres les couleurs complémentaires, Gauguin, qui condamnait le procédé, sortait tranquillement son revolver de sa poche, l'armait et le posait sur la table... et Seguin ne rapprochait plus les couleurs complémentaires. » Voilà ce qui s'appelle parler !



APPEL. Nu rouge. 1960.
Cm 195 x 130.
(Coll. Galerie Fairweather
Harding, Chicago)

BACON, Étude pour le portrait de Van Gogh. No. 4. 1959.





Désormais la couleur n'aura plus à choisir sa compagne dans une série très limitée; les contrastes les plus violents seront non seulement autorisés mais imposés. Après tout, n'est-ce pas une façon de revenir au vitrail comme modèle à la place de la statuaire? Il faudrait approfondir cette idée si l'on pensait qu'elle en valût la peine. Mais il est certain que les accords réalisés dans certaines cathédrales avec la grâce de la lumière font penser aux harmonies les plus modernes. Je pense par exemple à ce vitrail de l'Ascension dans la cathédrale du Mans, qui date du XII^e siècle; il y a là une intensité de tons, une crudité de couleur, une juxtaposition des éléments qui est aussi hardie que celles dont nous sommes témoins aujourd'hui.

On dirait d'ailleurs que la peinture du XX^e siècle a suivi le chemin inverse du vitrail médiéval. Elle est plus proche de celui du XII^e siècle que de celui du XIII^e, qui semble

ambitionner de réaliser la « synthèse » recherchée par les premiers impressionnistes, c'est-à-dire la reconstitution globale sur la rétine des excitations visuelles, fragmentaires et éparses — et cela grâce au mélange optique des tons, des teintes, c'est-à-dire des lumières et des ombres suivant la loi du contraste, de la dégradation et de l'irradiation. Telle était l'ambition de Seurat. Bien qu'il fût un grand initiateur, il ne prévoyait pas le développement qu'allait prendre la Couleur complètement émancipée¹.

Quant à Cézanne il avait pour but — et il y a réussi — de remplacer le modelé par l'étude des tons (les objets, disait-il, s'enlèvent (à la lumière du soleil) en silhouettes non pas seulement en blanc ou noir, mais en bleu, en rouge, en brun, en violet). Mais la chose est assez connue pour qu'on n'ait besoin d'y insister.

1. *Sur la nouvelle répartition des couleurs dans l'espace, et particulièrement sur l'emploi du rouge, du bleu, les travaux de Charles Lippincott sont importants.*



BAZAINE. Saint-Guénolé. 1960. Cm 24,5 × 19,5.

(Galerie Maeght, Paris)



POLIAKOFF. *Composition rouge*. 1954. Cm 81×65.

Coll. Shapiro, New York (*Ektachrome B. Stein*)



LANSKOY. Interdiction du sommeil. 1959.
Cm 195 × 97.
(Coll. A. Loeb, New York)



SOULAGES. 14 mars 1960. Cm 200 x 162.

(Coll. particulière)



Depuis les fondateurs de la peinture contemporaine la couleur a pris un empire despotique. Il y a là-dessus des paroles prophétiques de Van Gogh qu'il est nécessaire de rappeler et qui montrent que, déjà, il avait deviné que la couleur en arriverait à elle seule à édifier un nouvel espace — de nouveaux espaces suivant les peintres — et à s'incorporer la lumière :

« La peinture, comme elle est maintenant, promet de devenir plus subtile — plus musique et moins sculpture — enfin elle promet la couleur. Pourvu qu'elle tienne sa promesse! »

On peut dire qu'elle l'a tenue. Et encore ceci :

« La couleur par elle-même exprime quelque chose, on ne peut s'en passer, il faut en tirer profit; ce qui fait beau, vraiment beau, est vrai également. »

Il n'y a donc pas à se soucier de la vérité de
« la nature » : l'artiste peut créer sa vérité. Et
même le sujet du tableau peut tenir dans la seule
couleur.

C'est pourquoi « le peintre de l'avenir, pré-
disait Van Gogh, c'est un coloriste comme il
n'y en a pas encore eu. »

JEAN GRENIER.





Phénix du Masque

par André Breton

L'exposition « le Masque », qui s'est tenue, de décembre 1959 à fin septembre 1960, a suscité un intérêt exceptionnel. Son grand succès tient, avant tout, au souci des organisateurs de donner la prééminence à des pièces du type le moins répandu en Europe, à commencer par les masques esquimau, ceux de la côte Nord-Ouest du Pacifique, et les masques pueblo (Indiens Hopi, Zuni du Sud-Ouest des États-Unis). Que leur fût ici assurée, pour la première fois, une présentation digne d'eux, était enfin de nature à infirmer le critère (instillé par les marchands aux amateurs de troisième ordre) selon lequel, plus encore que la qualité d'exécution, ce seraient l'ancienneté, les brumes et « patines » qui

s'y attachent et la noblesse du matériau mis en œuvre qui décideraient de la beauté et de la valeur d'un objet d'art « primitif ». On avait affaire, avec ces masques, à des créations humaines comptant moins de cent ans d'âge, traitées le plus souvent en bois léger et entre lesquelles celles qui utilisaient le feutre de vieux chapeaux, rehaussé d'attributs périssables tels que plumes, crin, paille, etc., n'étaient pas les moins saisissantes. Ainsi tout reprenait sa juste place et se rétablissait la seule hiérarchie admissible selon la plus ou moins grande *force de suggestion*, celle-ci tributaire, en dernier ressort, du pouvoir d'*invention poétique*.

André Breton et Paul Eluard en posture de gisants, séparés par l'ancre d'un bateau échoué. (Ile de Sein, 1927).





Masque Esquimo (Sud-Ouest Alaska). Cygne conduisant au chasseur la baleine blanche au printemps.
Coll. André Breton. (Photo Elisa)

Pour que la leçon fût encore plus convaincante, il eût fallu qu'un choix moins parcimonieux permît d'embrasser l'étendue de l'art océanien, ce qui sans doute eût eu pour effet de mettre hors pair le bouillonnement imaginaire qui ne cesse de couvrir à travers les îles des mers du Sud. Ce n'étaient pas les deux masques Asmat, prêtés par l'Institut Royal d'Amsterdam et le masque en écaille du détroit de Torrès — si admirables fussent-ils — qui pouvaient à eux seuls rendre compte du protéisme néo-guinéen, tel qu'il s'exprime dans des fêtes d'une

somptuosité sans pareille. Pas davantage les deux masques de Nouvelle-Irlande, du Musée de l'Homme, ne pouvaient prétendre à nous faire pénétrer fort avant dans cette brousse de sentiments comme originels où l'homme — là comme nulle part ailleurs — en est encore à se chercher dans les entrailles de la nature et se démêle incomplètement du serpent et de l'oiseau. Moins de place dévolue à l'antiquité hellénique et romaine que l'exposition de Guimet supportait comme poids mort, la prospection en domaine mélanésien eût, sans doute,

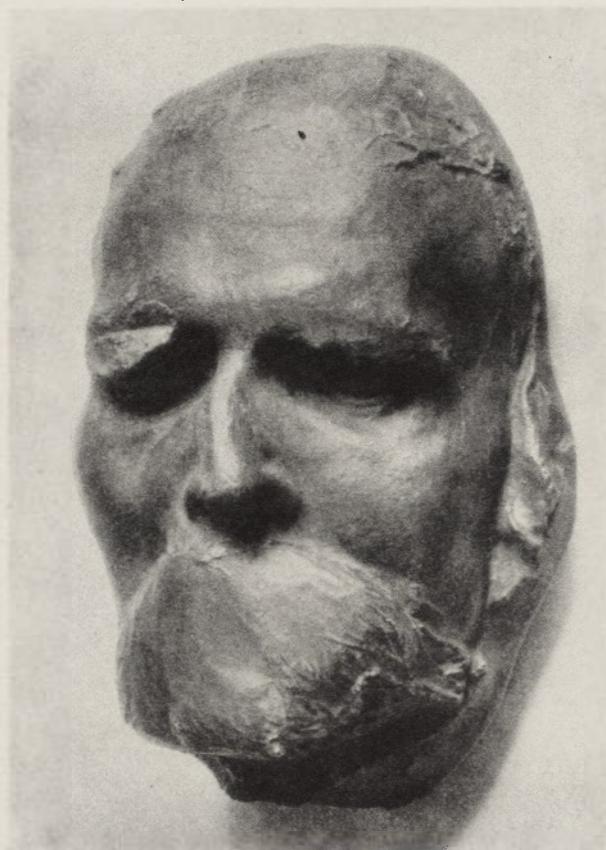
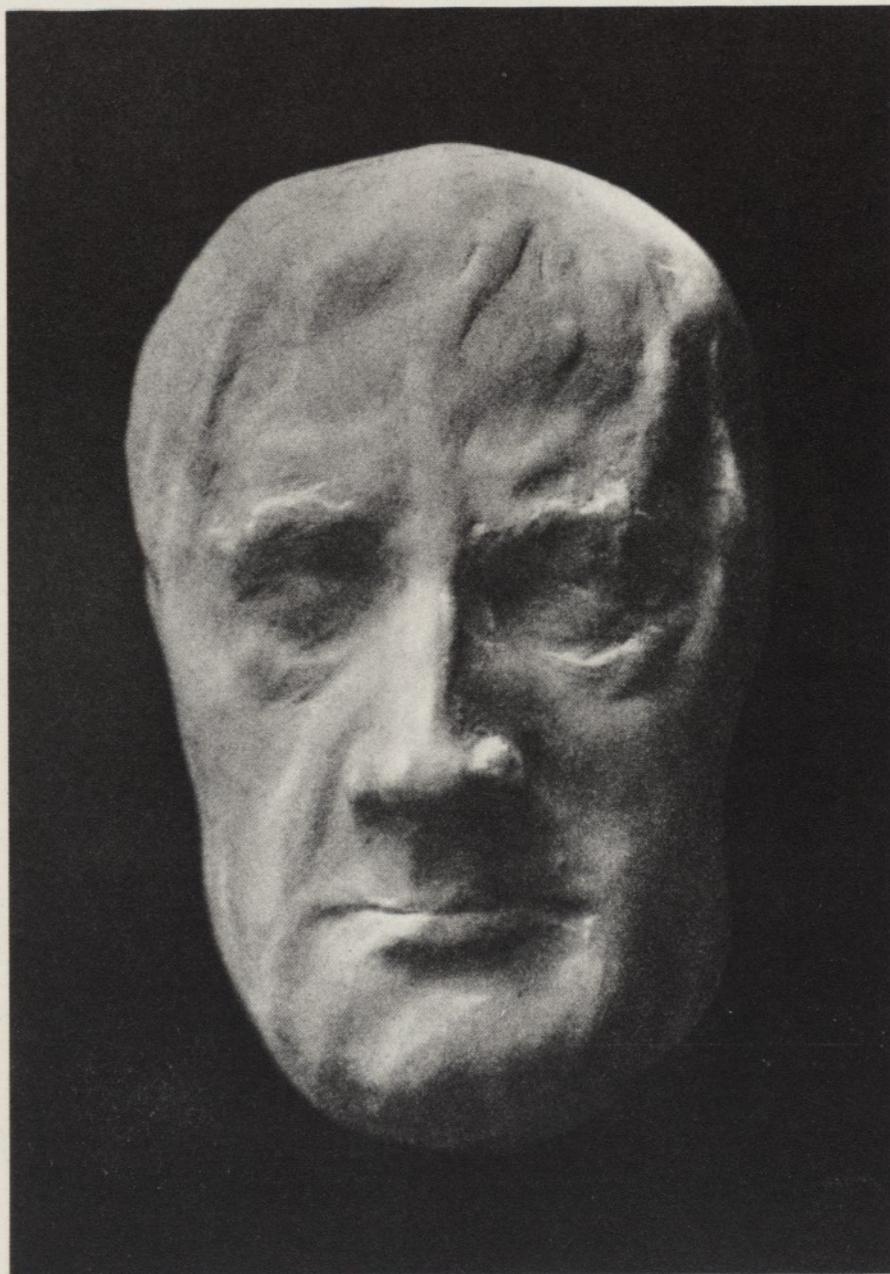
Masque Eskimo (Sud-Ouest Alaska). Inua du Saumon. Coll. André Breton. (*Photo Elisa*).



tourné moins court. On n'eût pas eu à déplorer, en particulier, l'omission de masques Sulka et Baining de Nouvelle-Bretagne, qui, par rapport aux normes d'appréciation ci-dessus contestées, marquent un écart décisif et m'ont toujours paru consacrer, par comparaison avec tels types de masques africains par exemple, le triomphe du volatil ou, comme on dit encore, du *subtil* sur l'*épais*.

Les savantes gloses dont, au catalogue de l'exposition, on est redevable aux spécialistes des divers groupes ethniques représentés, si région par région elles nous renseignent quelque peu sur le sens allégorique de tels ou tels masques pour ceux qui s'en parent et sur les pouvoirs qui leur sont prêtés, se dispensent d'aborder le problème du masque dans son ampleur et, d'un commun accord, se dérobent à toute approche *sensible* de l'objet considéré. Peut-on douter que ce mode d'appréhension,

Masque funèbre de Georg Wilhelm Friedrich Hegel.



Masque funèbre de Friedrich Nietzsche.

qui présuppose le détachement et la froideur, constitue *a priori* un obstacle insurmontable à la connaissance? Il est bien évident que le masque, en tant qu'« instrument de l'hypnose », « condensateur du subconscient organique », tire toute sa vertu du trouble qu'il a été fait pour engendrer.

Même soustrait à l'ambiance culturelle dont il émane et dépaycé au possible parmi nous, la prise qu'il a sur notre être ne saurait dépendre que pour une faible part des qualités « plastiques » que nous lui prêtons. M'ont paru doués d'un pouvoir d'incantation sans égal tels masques frégiens de la « Heye Foundation » de New York, faits d'un simple cône ou cornet de fourrure retournée et sommairement peinte, à trois perforations circulaires pour les yeux et la bouche, par lesquelles le long pelage intérieur est ramené par touffes en avant.

Briser la chaîne émotionnelle qui nous rattache aux pulsations profondes dont le masque est issu, c'est se condamner à rester en deçà du vrai problème ou à n'en fournir que des solutions dérisoires.

M. Georges Buraud, auteur de l'ouvrage appelé à faire autorité en la matière¹, écrit excellemment : « Le premier des masques, c'est le visage du Sphinx. Un masque, c'est l'apparence d'une figure posée sur un corps auquel elle ne semble pas appartenir naturellement, et qui, pourtant, est née de lui et exprime de façon détournée le mystère. Le Sphinx est un masque; certains animaux, dont la face ressemble à un travestissement, sont masqués. La femme que j'aime semble porter un masque certains jours. »

1. *Les Masques*, éd. du Seuil, 1948.



Les Surréalistes au désert de Retz. Avril 1950.

Quoi qu'ait fait le monde civilisé pour conjurer les *sonneries d'alarme* si promptes à se déclencher dans le masque, on peut encore juger de la vivacité des réactions qu'il provoque en présence des masques mortuaires. De tels masques appellent une confrontation passionnée, presque jalouse avec l'image que nous gardons ou que nous nous sommes faite d'un être disparu. D'une telle épreuve sortent comme confirmés et grandis les Pascal, Swift, Hegel, Nietzsche. La rêverie qui, spécifiquement, se donne cours à Paris n'hésite pas une seconde à se reconnaître dans le fameux masque de l'Inconnue de la Seine. En revanche, tant qu'il fut suspendu à

mon mur, je gardai un doute quant à l'authenticité du masque de Robespierre et rien ne mettait Paul Eluard hors de lui comme d'entendre soutenir que le masque donné pour celui de Baudelaire pût véritablement être le sien.

Le masque, pour le primitif « instrument de participation aux forces occultes du monde », est loin d'être au bout de sa carrière. Du heaume empanaché du chevalier qui s'efforce de subjuguier l'ennemi jusqu'au loup de velours et à la *bauti* vénitienne spéculant sur l'anonymat au profit du désir, nous pouvons, à une échelle plus proche de la nôtre, mesurer l'étendue des prestiges qui



Masque du Marquis du Sade par Jean Benoit.

s'attachent à la transfiguration, aussi bien qu'à l'éclipse, de ce que présente d'individuel l'aspect du visage humain. Rien, ici, de révolu. A l'oreille de Lautréamont tinte encore, comme nostalgiquement, « l'heure des dominos roses et des bals masqués ». Nul ne semble avoir été plus hanté par l'idée du masque qu'Alfred Jarry qu'on nous dépeint le visage à toute heure du jour embaumé de plâtre et de cosmétiques. Quoi de plus significatif que le mouvement qui le porte à découper pour le brûler, sous prétexte qu'« on change », l'ovale de la tête du portrait qu'a peint de lui Henri Rousseau ? Le masque de l'héroïne du *Surmâle* et la spéculation qu'il entraîne portent cette idée du masque à l'incandescence. Jarry y revient dans *l'Amour absolu* pour énoncer

que « le sexe de Varia est l'ocillère d'un masque ».

Je me souviens que, pour obvier à la dégénérescence du théâtre, Pierre Reverdy, vers 1920, voulait que l'auteur ne fit deviser sur le papier ses personnages qu'en revêtant tour à tour leurs masques devant un miroir. L'expérience, à laquelle il attribuait la valeur d'un retour aux principes, vaudrait encore d'être tentée.

Il entre fermement dans le dessein surréaliste de soustraire le masque au vent de dérision et aux souillures du carnaval. Le pas décisif en ce sens a été fait par Jean Benoît, tel qu'il s'est montré le 2 décembre 1959 dans l'Exécution du Testament du Marquis de Sade.

ANDRÉ BRETON.

Haute coiffure : masques de la Mi-Carême par Jean-Claude Silbermann, Mimi et Jean Benoît. Aube Elleouët. Paris, 1960.



Les Delaunay

par Pierre Francastel

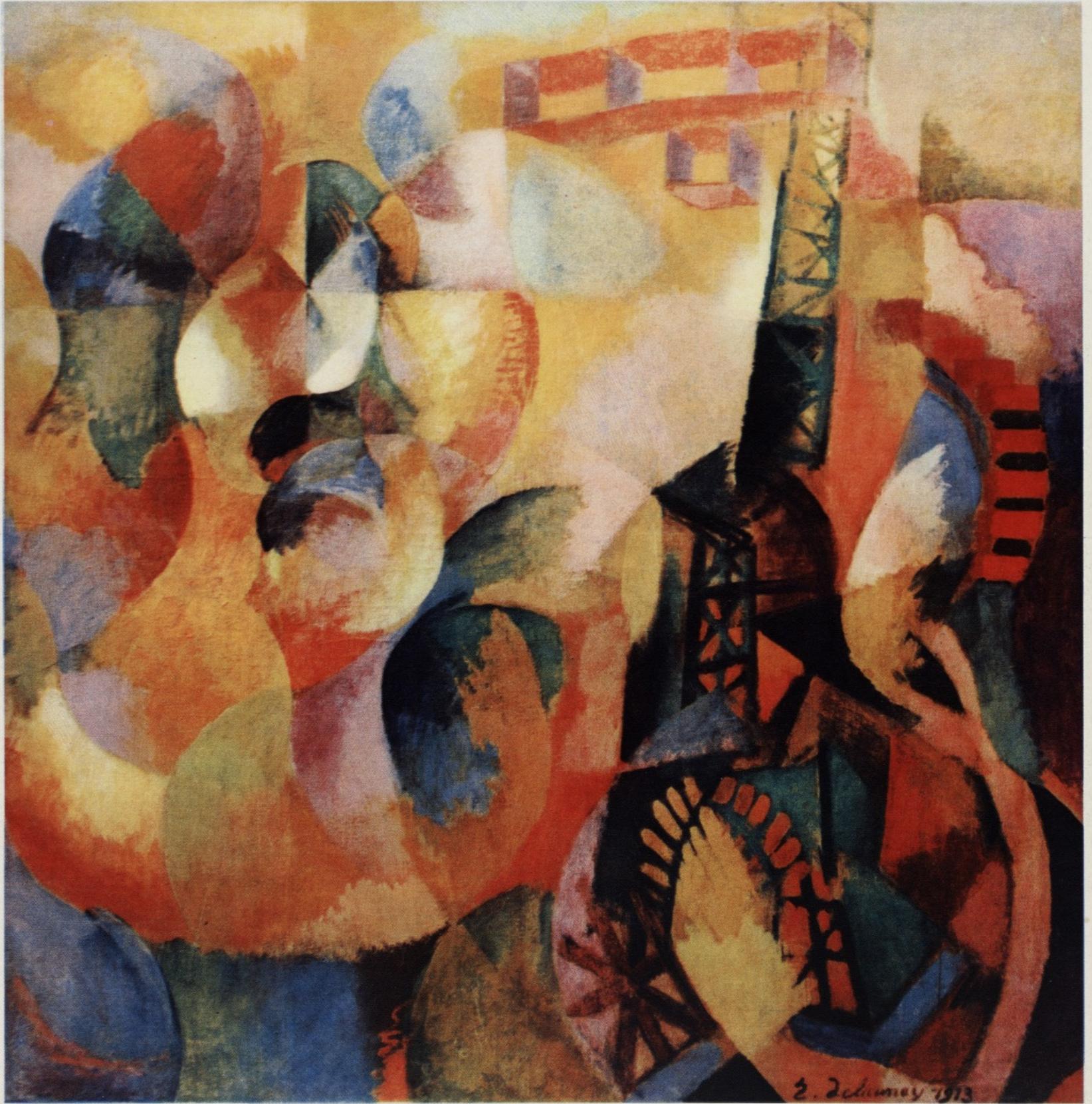
Robert et Sonia Delaunay en 1923



Peu à peu, depuis une dizaine d'années, le rôle joué par les Delaunay se révèle aux plus aveugles. Le grand succès des expositions qui viennent de réunir, à Lyon et à Turin, un choix exceptionnel d'œuvres des deux artistes, l'a confirmé. Mais il ne suffit pas que certains jouissent de trouver dans l'attitude du public la confirmation d'un jugement de valeur. L'art des Delaunay n'a, semble-t-il, pas encore été réellement compris et ce n'est pas en fonction d'un goût plus ou moins personnel qu'il s'impose; c'est parce qu'il apporte une réponse à quelques-uns des problèmes fondamentaux de l'art actuel, parce qu'il suggère ce qui n'est encore perçu que d'une manière confuse, un point de vue sur la peinture moderne à partir duquel une révision générale des valeurs du dernier demi-siècle s'impose.

Ayant publié assez récemment un ouvrage où se trouvent rassemblés et commentés les papiers inédits de Robert Delaunay, il m'est arrivé de retrouver encore quelques documents — sans parler d'une correspondance qui sera elle aussi un jour extrêmement révélatrice. Parmi ces documents figure, en particulier, non pas malheureusement un nouveau texte original de Robert Delaunay, mais la transcription de quelques propos tenus par lui au cours de ces séances du jeudi qui m'ont déjà fourni la matière de quelques pages précieuses du volume, mais qui, cette fois, ne nous ont été conservés que sous une forme très imparfaite. La publication de ce texte tel qu'il m'est parvenu serait impossible, il me paraît, en revanche, qu'il est du plus haut intérêt d'en extraire la matière d'une note sur les principes qui guidèrent Delaunay dans le maniement de la couleur. On y trouve, en effet, la clef de l'art des Delaunay et sans doute certains y verront-ils, en outre, à juste titre, une sorte de révélation sur la manière dont il peut être permis à l'art moderne de se replonger, bien mieux qu'il ne l'a fait jusqu'ici dans son ensemble, aux sources vives et éternelles de la vision.

Le jeudi 12 janvier 1939, se trouvait donc rassemblé dans l'atelier des Delaunay, le groupe d'amis dont la liste a été publiée dans mon ouvrage. Delaunay était au tableau noir et il dessinait avec des crayons de couleur un croquis schématique. Tout en parlant, il forme donc, d'abord, une courbe, puis une autre courbe. « Cette première courbe, dit-il, va représenter la terre et cette courbe-ci le froid. La terre, ajoute-t-il, n'est pas tout à fait ronde, il y a des ondulations. » Il pose, ensuite, entre les deux courbes un petit point. « Il représente, dit-il, une graine d'arbre. La graine, que nous avons tous



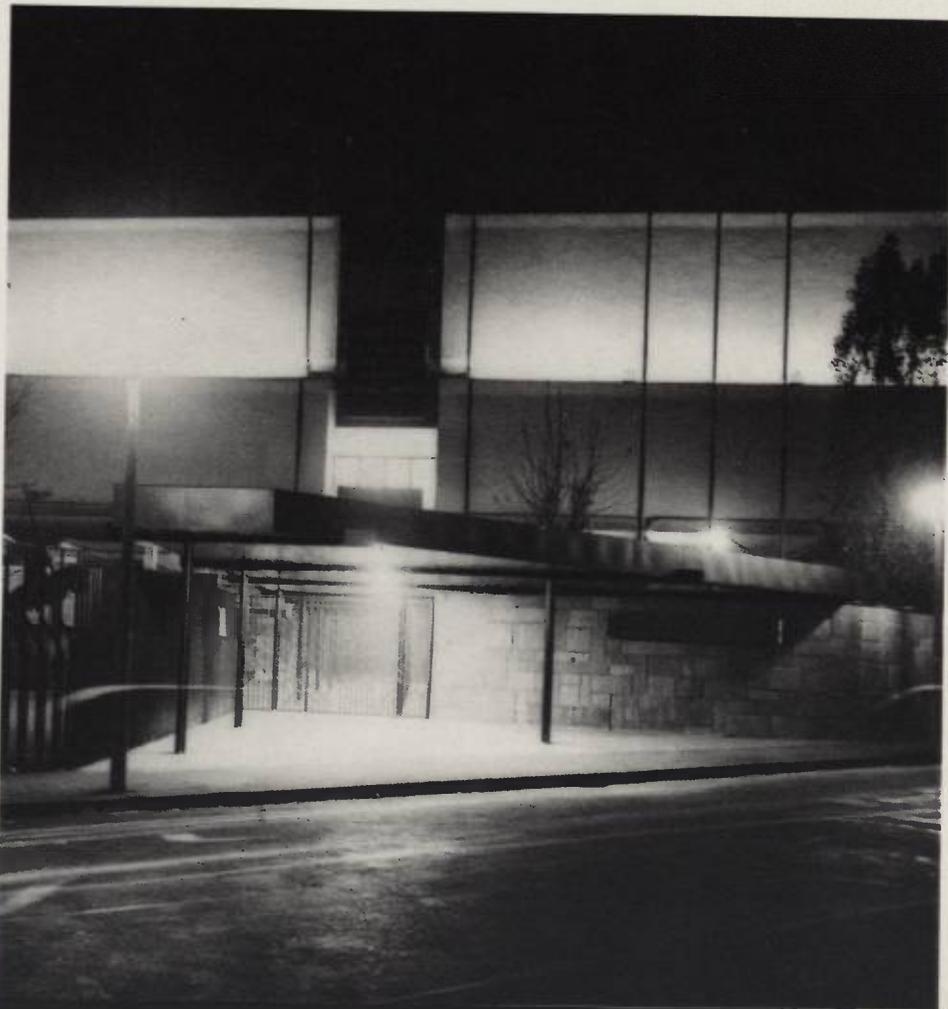
ROBERT DELAUNAY. Le Soleil et la Tour. Forme circulaire. 1913. Coll. Delhumeau, Paris.



SONIA DELAUNAY. Peinture. 1960.

vue à l'école, des haricots. Mais, ici, la graine est plus forte. Sous l'action de ceci et de cela (Delaunay désigne la courbe froide et la courbe chaude), vous avez une germination dont voici le détail. » Et Delaunay dessine alors à côté, schématiquement, un arbre. Il continue : « Sous l'action du chaud et du froid, un mouvement se produit. Vous distinguez un petit oiseau (il dessine un petit oiseau). Je voulais mettre un merle, mais il est noir et impossible à indiquer sur le tableau. Ce sera donc un merle gris. Il vaudrait mieux qu'il soit noir, car vous savez qu'un merle noir a toujours autour de lui des espèces d'arc-en-ciel. En outre, le merle est heureux, il chante. Il s'exprime à sa manière, musicalement. Il voit le soleil d'un côté et il se tourne du côté du soleil; il voit aussi la terre et il a conscience de son existence. Il ne se tient pas toujours sur la même branche, car il est libre. Vous le voyez ici, sur un autre arbre, plus loin, ou il est en train de ramasser des vers sur le sol. »

Delaunay annonce qu'il reviendra au merle tout à l'heure et il explique, en attendant, que les anciens déjà, surtout à Venise, parlaient du contraste fondamental des couleurs chaudes et froides, ce qui signifie qu'ils étaient intuitivement conscients de la relation qui existe entre la perception et les phénomènes physiques que laisse pressentir l'observation de la couleur. « Les réactions chaudes impliquent des contrastes et des complémentaires. Il y a donc deux choses représentées dans le schéma qui se trouve sur le tableau : la musique, le petit oiseau qui chante, et la compénétration des éléments de chaud et de froid. Les rayons s'entrecroisent, ils passent les uns dans les autres, les rayons et aussi les ombres. Vous les voyez sur l'écran (il les dessine) en relation mobile les unes avec les autres. Et vous avez, en même temps, les ondulations de la terre et même la disposition des branches et des feuilles



Le Musée de Turin, le plus moderne d'Europe, a présenté, après le Musée de Lyon, un choix exceptionnel d'œuvres des deux artistes.



Une salle de Robert Delaunay à l'exposition du Musée de Turin

qui alternent, car si elles poussaient toutes au même endroit, elles n'auraient pas de place pour s'étendre. »

Delaunay observe alors que, d'après les paysans, il existe une relation entre le nombre de branches que forme un arbre et le nombre de cercles qui forment son tronc, grâce à quoi ils peuvent reconnaître immédiatement son âge. Il ajoute qu'il existe aussi, à sa connaissance, des périodes géologiques que les spécialistes découvrent lorsqu'ils observent les couches de la terre. « Il y a, dit-il, une relation dans ma tête entre ces périodes, ces coupes et la structure du monde sensible. Le chant du merle n'est pas non plus toujours le même, il ne chante pas au hasard, il a quelque chose à dire. Aussi bien il n'y a pas de hasard dans la nature. » Et il arrive alors à cette remarquable pensée : « les ondes émises par le merle sont musicales, elles sont dans le temps. Elles pourraient être transmises et enregistrées par des appareils. C'est une chose mystérieuse que de contempler le problème de la vie et cet oiseau représente pour nous, dans cette figure, la Mobilité.

J'ai cherché à expliquer ainsi qu'il y a une compénétration de tous les éléments dans la couleur. »

Une question ayant été ensuite posée à Delaunay, il poursuit au bout d'un instant : « Vous m'avez demandé l'autre jour : comment faire du moment qu'on ne met plus de compotier et de bananes pour composer un tableau ? Il me semble qu'en dessinant cette espèce d'image je vais me faire comprendre. Par ce merle, je vous montre l'élément vie, mobilité. Mobilité plus rapide que l'œil et au sens humain que celle du soleil, mobilité autre également que celle de la terre et que celle du froid — qui est, lui aussi, également, un élément cosmique. Il faut donc que vous vous représentiez cette image comme mobile elle-même. Car elle n'est pas simplement une image. Ce sont des indications qui dans votre esprit étaient peut-être incluses, que vous sentiez, mais dont vous n'aviez pas pris conscience. Devant un spectacle comme celui-ci, l'individu se met dans une position spéciale, devant un spectacle non de promeneur ou de touriste tout simplement,



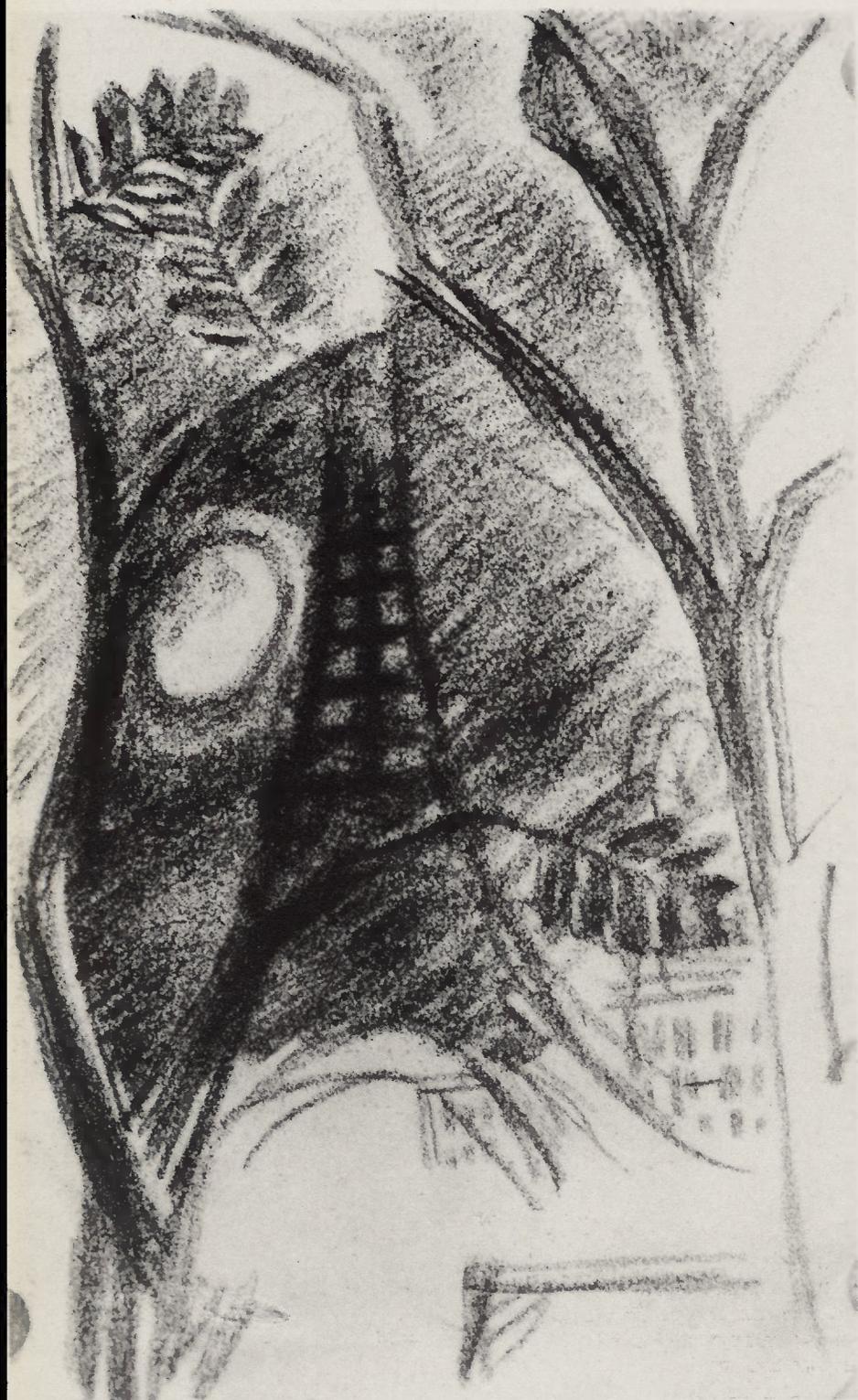
Une salle de Sonia Delaunay à l'exposition de Turin

mais devant un spectacle intérieur dont il cherche en tâtonnant, par référence, la traduction en termes de son expérience. Je ne veux pas passer pour un pédagogue en vous montrant un truc comme cela; je suis absolument incapable de vous dire combien ces rayons ont de secondes; je resterai sur le plan du peintre devant ce phénomène de tous les jours. Mais je voulais faire une image pour faire voir les possibilités du mobile. D'autre part, je n'ai pu utiliser ici les couleurs et il aurait beaucoup mieux valu pouvoir le faire. Vous recommanderez vous-même l'expérience, cela n'a aucune importance que vous mettiez le rouge en haut ou en bas. Vous composerez d'après votre sensibilité et c'est cela qui fait l'œuvre. Je vous ai déjà montré un autre jour par quel moyen je suis revenu au plan par la Couleur. »

Comme toujours, après avoir déduit dans le cours de sa réflexion une méthode de l'observation directe du réel, Delaunay se retourne ensuite vers les expériences d'autrui et il ajoute : « Je ne cherche pas à faire une philosophie. Mais il est assez inté-

ressant de dire que du moment que tous les éléments sont mobiles, doués de vitesses différentes, le point de vue change imperceptiblement mais continuellement. Le merle s'envole et va se poser à un autre endroit. Il y a déplacement et mouvement, déplacement dans la couleur. Les peintres qui auraient fait cela par le côté extérieur auraient fait de l'impressionnisme et comme Van Gogh, à la limite, ils se tueraient. Van Gogh a essayé de concilier des choses qu'il sentait mais dont il n'avait pas la technique. C'est là le vrai drame de Van Gogh. Tout est changé maintenant. Une chose extérieure est une chose dont nous n'avons pas la mesure. La mesure est en nous, dans notre sensibilité. »

A ce moment Delaunay revient au tableau : « Le soleil splendide, je le mets à gauche. Il est rouge. Et il est bleu quelquefois. Il est de toutes les couleurs. Les hommes sont de toutes les couleurs. Tout dans la nature est de toutes les couleurs. Tout est couleur dans la nature. Vous voyez aussi que tout va par rond. Une ligne droite, je n'en ai jamais vu. Quand j'étais jeune je me faisais assez eng...



ROBERT DELAUNAY. La Tour Eiffel, la nuit. 1909

parce que je mettais les maisons de travers comme je les vois. On me disait : elles tombent ! A l'école, on met un fil à plomb et elles sont droites. Moi, je n'ai jamais vu de maisons droites. Le soleil ne se couche pas tous les jours au même endroit. Tout ensemble est un ensemble de problèmes colorés. Parce qu'à droite et à gauche vous avez toujours le côté froid et le côté chaud et parce qu'en outre, dans le côté chaud, il y a des éléments froids. Vous n'avez qu'à l'observer comme moi. Un homme ne peut pas vivre seul sans contradictoires. Il faut un peu par rapport au soleil le côté froid pour mettre le côté chaud en valeur. Il faut que le soleil fiche le camp pour qu'on l'apprécie le lendemain. La nature au fond est très bien faite. »

Le soleil et le merle ont été effacés sur le tableau noir et Delaunay a cessé d'exister. Mais l'admirable leçon reste vivante et elle peut être illustrée, revivifiée pour chacun de nous par la confrontation de ses termes avec les ouvrages sortis de sa main ou de celle de Sonia Delaunay. J'ai choisi parmi leur œuvre commune quelques exemples qui illustrent très précisément les thèmes de cet extraordinaire exposé qui formule tous les problèmes non seulement de l'art des Delaunay mais de l'art du xx^e siècle.

Remplacez le merle et le soleil par le ballon ou par un objet; puis, ensuite, détachez-vous totalement de l'anecdote, regardez comment les Delaunay représentent sans intermédiaire l'espace sensible, peuplé de visions et de rêves, par lesquels l'homme plonge dans les perceptions les plus élémentaires d'où jaillissent, éternellement, toute émotion et toute compréhension.

Je voudrais seulement noter ici quelques observations qui mettent en lumière la place des Delaunay dans leur époque et qui concernent la problématique la plus actuelle de la peinture.

En confrontant le texte de Delaunay et les œuvres reproduites, on constate qu'une disposition insolite à l'époque correspondait, en fait, à un dessein délibéré et profondément rationnel. Pour tous ceux qui croient encore que l'art moderne n'est que gratuité, caprice, arbitraire, désir de provoquer, il y a là une occasion d'entrer dans un des systèmes figuratifs qui ont eu le plus d'action sur les développements de la peinture contemporaine. La lecture de l'œuvre des Delaunay est d'autant plus intéressante qu'on ne se trouve pas en présence d'un procédé, d'une formule, mais d'un principe. Le style des Delaunay s'est développé tout en restant attaché strictement à la méthode que définit notre texte. Cette méthode est double : elle implique une certaine manière d'observer l'univers et une certaine manière de fixer sur la toile les sensations reçues. La technique est inséparable de l'émotion. On saisit vraiment ici comment on peut parler de langage plastique.

En approfondissant la réflexion et l'étude de ce texte, on saisira également bien d'autres choses qui intéressent aussi bien la signification profonde de la peinture moderne — ses problèmes —, que l'interprétation correcte des ouvrages des Delaunay. On a souvent formulé des réserves sur la portée esthétique des théories sur les complémentaires, si souvent invoquées par Robert Delaunay dans ses propos. Il va de soi que ce n'est pas en appliquant les formules de Chevreul que Delaunay a progressé. Le texte qu'on a sous les yeux montre exactement

dans quel sens Delaunay a entendu plastiquement le problème des complémentaires et il aide à comprendre la relation qui existe entre une théorie et la forme matérielle donnée à tant de compositions novatrices. Comment le passage et l'alternance du chaud et du froid s'expriment dans des formes semi-circulaires, comment le cercle est, pour Delaunay, la figure la plus propre à distribuer sur le champ figuratif des éléments qui se répètent sans être identiques et qui suggèrent le mouvement, comment progressivement ces demi-cercles cessent de répéter en divers points de la toile un motif issu d'une

impression sensible — naturaliste — et deviennent en eux-mêmes des signes détachés de tout réalisme mais expressifs d'une des réalités fondamentales de la vie. Il y a là une explication saisissante de la manière dont Delaunay passe du style à l'abstraction. Et une illustration de la thèse que j'ai soutenue de la double origine de l'abstrait qui, tantôt, est un système figuratif tiré — comme chez Delaunay — d'une problématique des lois de la vision et, tantôt — comme chez Kandinsky —, d'une volonté de substituer une interprétation mentale et personnelle à une problématique de la perception.



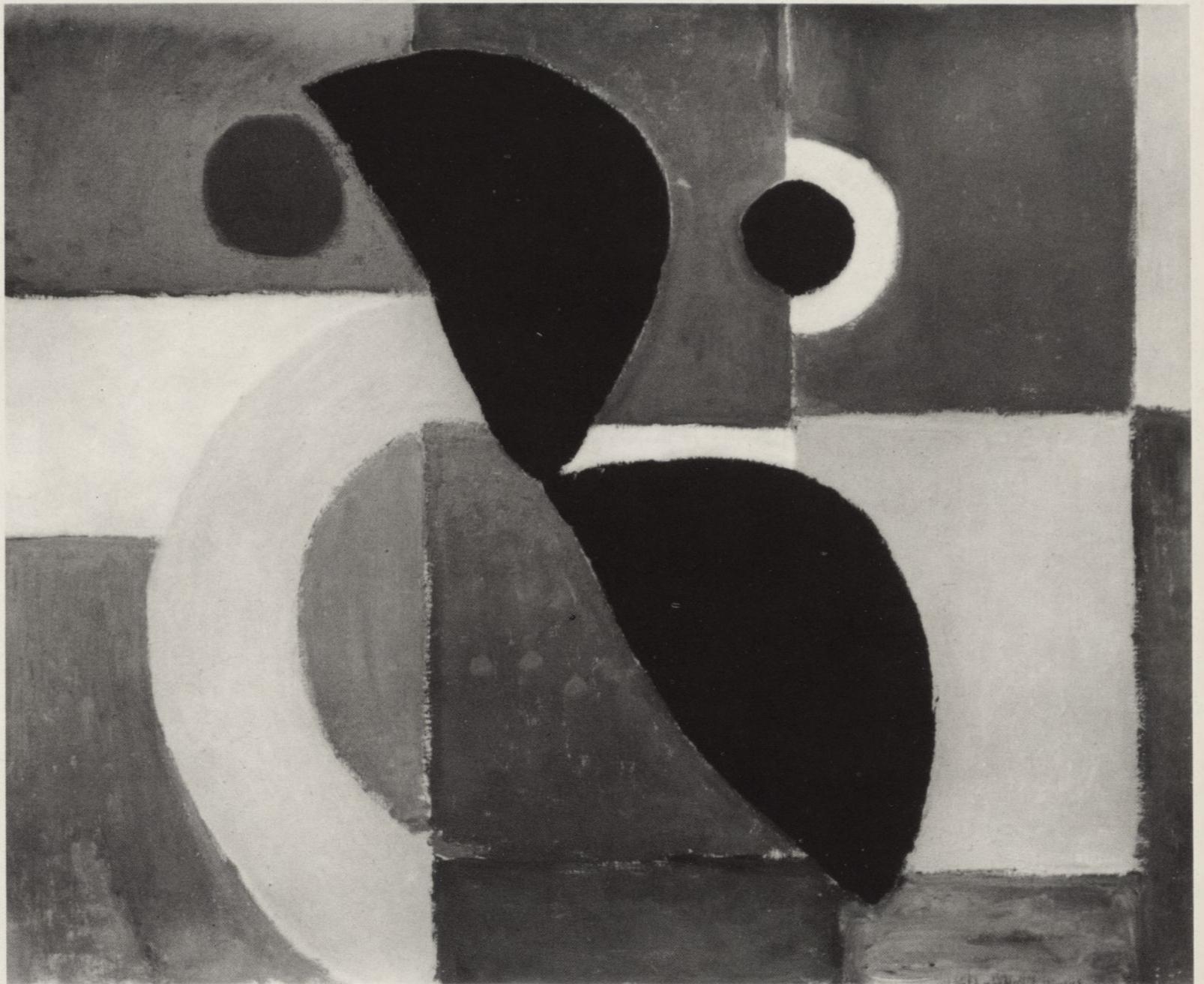
ROBERT DELAUNAY. Football. L'équipe de Cardiff. 1913. 196 × 130 cm. Musée de Eindhoven



ROBERT DELAUNAY. Forme Circulaire. Soleil-Lune. Paris 1912- . 200 X 200 cm.

Poursuivre dans le détail l'élucidation de notre texte reviendrait à écrire un livre sur les Delaunay. Je voudrais seulement ajouter encore une observation. Notre texte est particulièrement important parce qu'il insiste sur le rôle dévolu par les Delaunay à la couleur. On a beaucoup dit que la peinture contemporaine avait libéré la couleur. Il s'en faut, cependant, que tous les artistes du xx^e siècle aient attribué vraiment à la couleur la valeur d'un instrument d'expression autonome et complet. Seul peut-être Matisse, et dans une autre direction que les Delaunay, a-t-il à un certain moment utilisé la couleur comme le procédé de fixation unique de sa vision, sans référence à un espace plastiquement organisé par rapport à d'autres éléments : profondeur objets, symboles. De ce point de vue l'art des Delaunay constitue, avec certaines recherches, toutes récentes mais qui se situent à cheval sur l'abstrait mental — personneliste et au fond finalement littéraire — de Kandinsky, la seule tentative du

siècle pour utiliser, d'une part, la couleur comme le véhicule direct de la vision et pour, d'autre part, lui attribuer objectivement la valeur de source complète d'observation et de figuration. Pour Delaunay, la vision du peintre est proprement colorée, elle refuse la distinction entre la forme associée à la ligne et à l'objet utilitaire et la couleur embellissant l'objet, mais résolument maintenue dans un rôle secondaire du fait qu'on la considère comme susceptible de varier ou même de disparaître sans modification substantielle du perçu. Pour Delaunay, l'intuition optique est colorée, l'œil du peintre n'oppose pas la couleur à la forme, il a la compréhension globale d'un univers qui ne devient abstrait, au sens électif et limitateur du terme, que lorsque, précisément, on dissocie forme et couleur. La couleur à elle seule donne et la profondeur et la signification et le mouvement de toutes choses. L'espace sensible qui est le domaine du peintre est pas essence coloré. La couleur permet de mesurer



SONIA DELAUNAY. Rythme profondeur. Paris. 1960. 130 × 162 cm.

la sensibilité de chaque homme et d'élaborer des systèmes de signes unitaires qui traduisent la totalité de la vision. On remarquera que, déjà, Delaunay parle non seulement de périodes, et de complémentaires, mais de structures. Sa pensée plastique refuse la position purement analytique; elle se présente comme appréhensive de la totalité du monde sensible. Par là Delaunay est le successeur authentique de Cézanne. Cézanne avait vu que l'objet de la fonction picturale consistait dans l'enregistrement et dans l'organisation du champ total de la vision — et pas seulement des éléments perçus en fonction du découpage utilitaire de l'action —, Delaunay a vu que cette même fonction se trouvait en mesure de traduire directement les forces qui animent tous les phénomènes sensibles. Il a saisi très tôt l'unité vibrante et contrastée de la nature. Il s'en faut assurément que sa leçon soit épuisée.

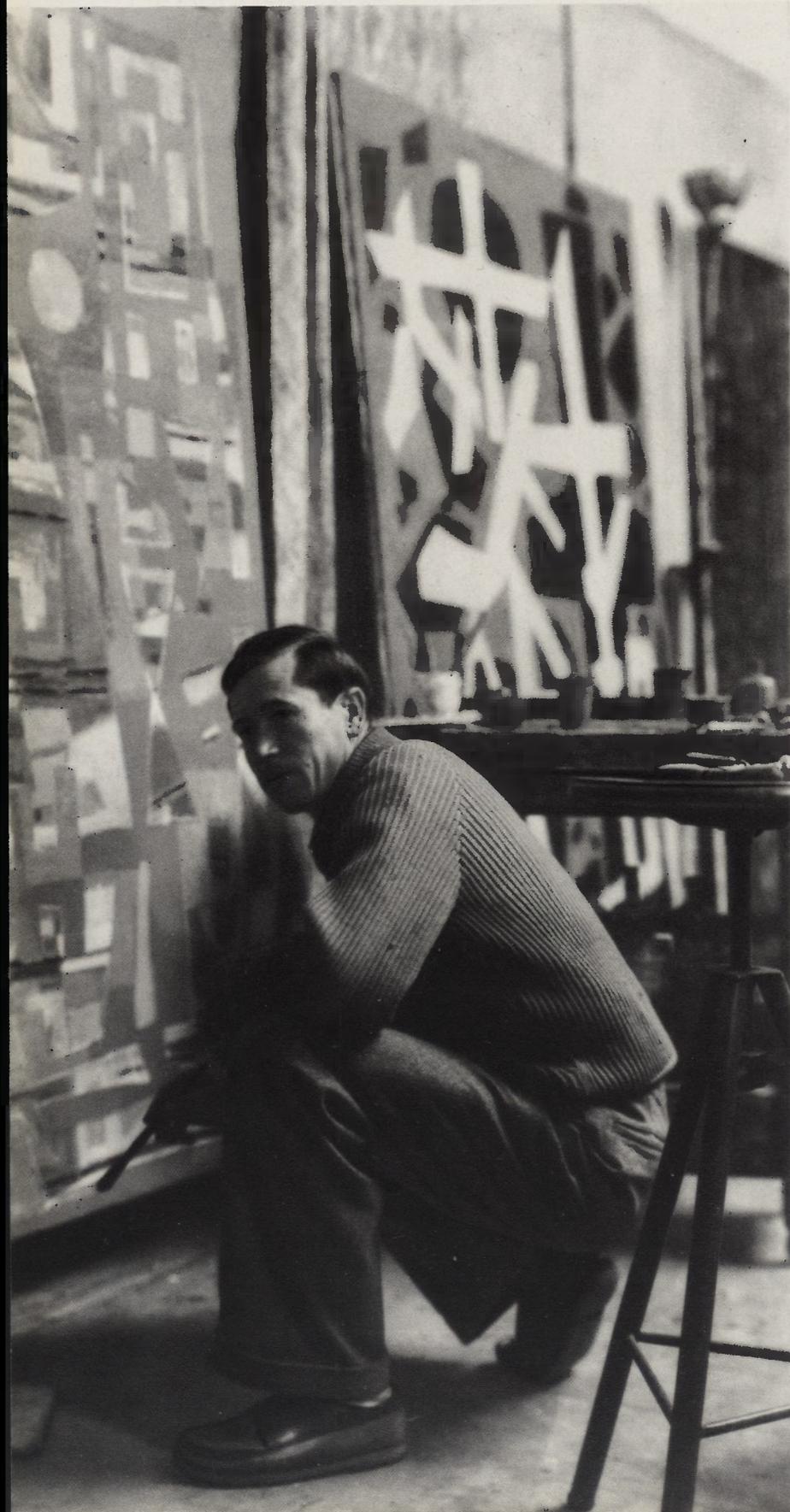
PIERRE FRANCASTEL.

Sonia Delaunay chez elle



Alfred Manessier peintre mystique

par Camille Bourniquel



Dès 1946, Bernard Dorival, actuel conservateur du Musée des Arts Modernes, saluait en Alfred Manessier « un des seuls peintres religieux de notre jeune peinture et le tempérament le plus mystique qu'elle compte. » Né en 1911, Manessier avait donc à ce moment trente-cinq ans : ainsi peut-on estimer qu'il a occupé très tôt une place de premier plan dans sa génération, et que l'exégèse de son œuvre a retenu en premier lieu cette vertu à la fois intérieure et apologétique qui provoque toujours chez le spectateur le sentiment du sacré.

Si je me reporte au même ouvrage (*Les Étapes de la Peinture Française contemporaine*, tome III) je vois que les peintres dans la lignée desquels on a cherché dès lors à le situer sont Rembrandt, les Espagnols du Siècle d'Or, Georges de La Tour, Picasso, et évidemment — la comparaison s'impose quand ce ne serait que par la richesse de la matière et de la palette ainsi que par une sorte de violence dans le sentiment intérieur — Georges Rouault.

Cette place qui lui a été reconnue dès le lendemain de la guerre, s'est trouvée confirmée depuis par de nombreuses expositions particulières en France et dans le monde. Ses toiles sont allées rejoindre dans les collections privées et les grands musées les œuvres des maîtres de l'art du XX^e siècle. Enfin, de grands prix internationaux (Sao Paulo, Art Sacré à Vienne, Valencia au Venezuela, Prix Carnegie à Pittsburg, Biennale de Venise...) sont venus consacrer une des plus complètes réussites picturales des quinze dernières années. Dans une vente aux enchères de toiles modernes au profit des sinistrés de Fréjus, la toile offerte par Manessier est celle qui a remporté la plus grosse cote après les grands aînés (Picasso, Villon, Chagall, etc.), en tête de toute une génération que, faute d'une meilleure désignation, il faut bien se résigner à nommer : la génération des peintres non-figuratifs.

Ajoutons d'importants ensembles décoratifs (tapisseries, émaux, vêtements liturgiques), mais surtout de grandes séries de vitraux (les Bréseux,

← Alfred Manessier dans son atelier.





← MANESSIER, Costumes pour le Décaméron. Ballet de Léonide Massine (Festival International du Ballet à Nervi (Gênes).



MANESSIER. La passion de N.S.J.C. 1952. 200 × 150 cm. (Musée de la Chaux de Fonds)

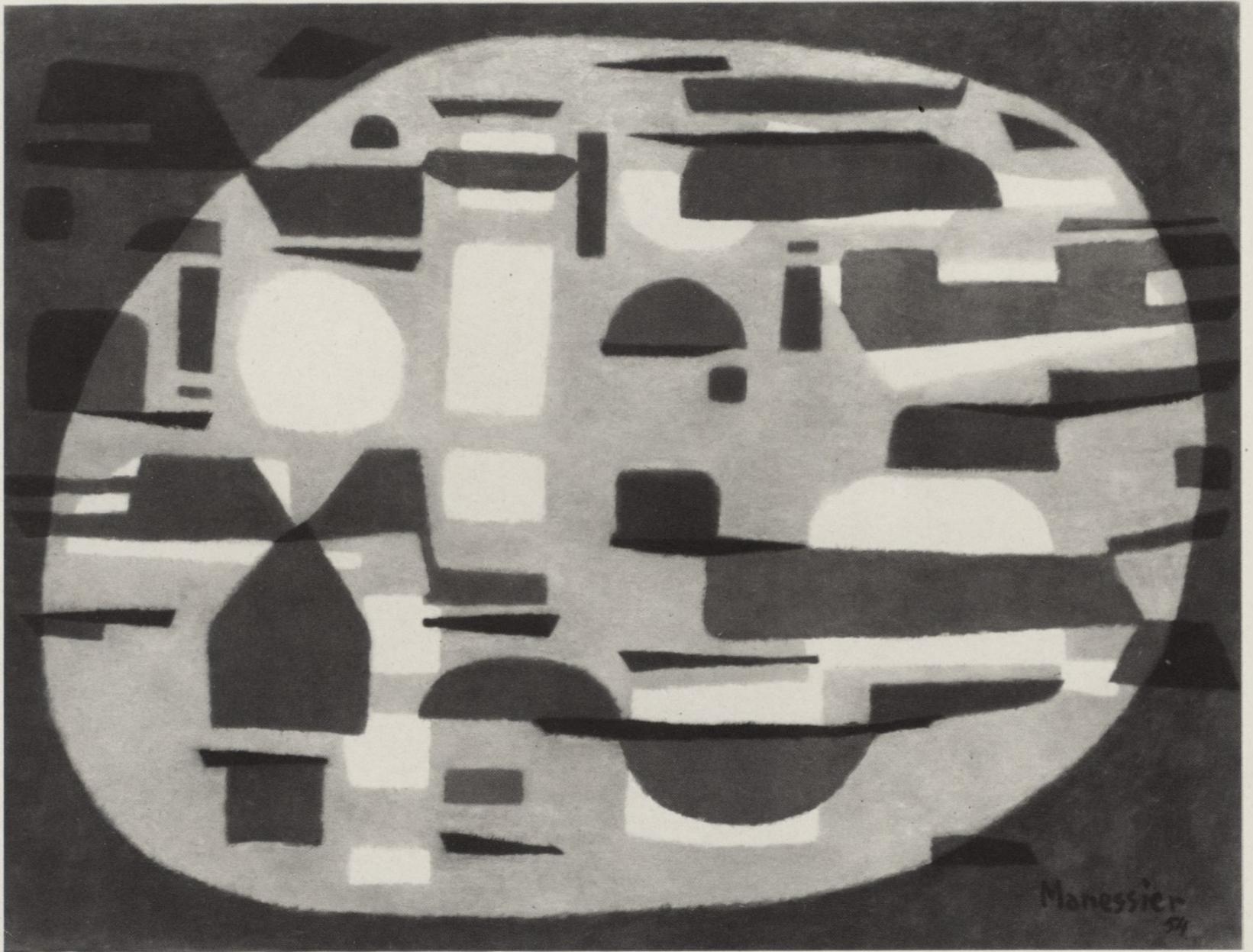
Bâle, Arles, la chapelle de Hem près de Lille, etc.) pour donner une idée de l'ampleur de cette œuvre et de la place qu'elle occupe dans l'art contemporain



Du fait que presque tout l'art moderne, depuis le Cubisme, a puisé aux sources des grands arts sacrés de l'histoire, est-il possible d'inférer que cet art est ouvert nécessairement au sentiment religieux? Il

serait certainement très prématuré de l'affirmer. En réalité le souci du sacré, la volonté d'œuvrer dans le sens du message spirituel viennent se superposer à l'exigence du créateur qui ne conçoit son œuvre qu'en tant que création plastique et dont les recherches en ce domaine sont le plus souvent limitées à la découverte d'un style.

(Est-il besoin de rappeler que quand il est possible de parler du *style* d'une œuvre c'est que l'équilibre entre la forme et fond se trouve réalisé dans celle-ci?) Mais un artiste chez qui l'on reconnaît dès le début le pouvoir d'imposer à la fois une certaine vision plastique et en même temps de transmettre sa



MANESSIER. *Per amica silentia Lunae*. 1954. 200 × 150 cm. Huile sur toile.

(Musée d'Essen)

conviction la plus profonde assortie d'une certaine puissance émotionnelle, c'est cet artiste-là pour lequel l'expression employée par Bernard Dorival : « tempérament le plus mystique » peut avoir un sens. Nous dirons qu'un tel créateur témoigne alors doublement : d'une part pour l'univers des formes visibles, d'autre part pour cet autre univers, celui du sentiment intérieur et de la foi.



C'est cette dernière définition que nous retiendrons pour Alfred Manessier. L'homme à la fois tourné vers le monde et vers cette réalité spirituelle qui peut en apparaître comme le complément.

Or, le fait est certain, c'est d'abord ce côté « mys-

tique » qui a retenu l'attention du public et des critiques chez Manessier. On peut même dire que chez lui cette illumination intérieure a précédé le court séjour qu'il a pu faire, pendant l'été de 1943, dans la Grande Trappe de Soligny. Son *Homme à la branche* daté de 1942, ses *Atres éclairés par le feu de bois*, ses *Femmes à la lampe*, dépassent la modestie du sujet et du cadre choisis pour amener devant nos yeux une vision entièrement transcendante. Passionné de Rembrandt (dont il a passé plusieurs mois, quand il était aux Beaux-Arts, à copier au Louvre certaines toiles), il s'écarte dès lors du Cubisme par l'emploi du clair-obscur et des transparences tonales. Ses premiers *Voiles de Véronique*, ses *Crucifixions* semblent baignés dans une lumière glauque, crépusculaire. Un lyrisme souvent agressif le porte à utiliser des contrastes comme seuls ont pu en oser les grands peintres baroques. Si l'on examine ses grandes compositions liturgiques, par



MANESSIER. Barabbas, 1952. 200 × 150 cm. Huile sur toile.

(Musée d'Eindhoven)

exemple sur le thème de Pâques ou de la Nativité, on est frappé d'un accent presque claudélien et de l'étonnante expression pathétique de ces toiles. Pourtant, une simple couronne d'épines ou bien une croix, c'est peut-être tout ce que l'œil sera capable de reconnaître dès l'abord. Qu'importe ? C'est le pouvoir de la poésie de nous transporter au-delà des mots. Même le spectateur peu attentif sera retenu par cette sensation de recueillement, de

silence. Il sentira se prolonger en lui cette vaste et mystérieuse litanie visuelle. Chez Alfred Manessier l'allégresse équilibre sans cesse le drame : d'une part le mystère sacré, de l'autre cette Joie envolée vers le ciel avec les cloches de Pâques.

Ce qui a frappé également le public dès le début chez Manessier, c'est l'exceptionnelle richesse de la couleur, ce jeu profond des rouges, des bleus et des verts qui tant de fois a fait comparer ses toiles à des



MANESSIER. Requiem pour novembre 1956. 1956-57. 113 x 200 cm. env. Huile sur toile.

(Coll. Moltzau. Oslo)

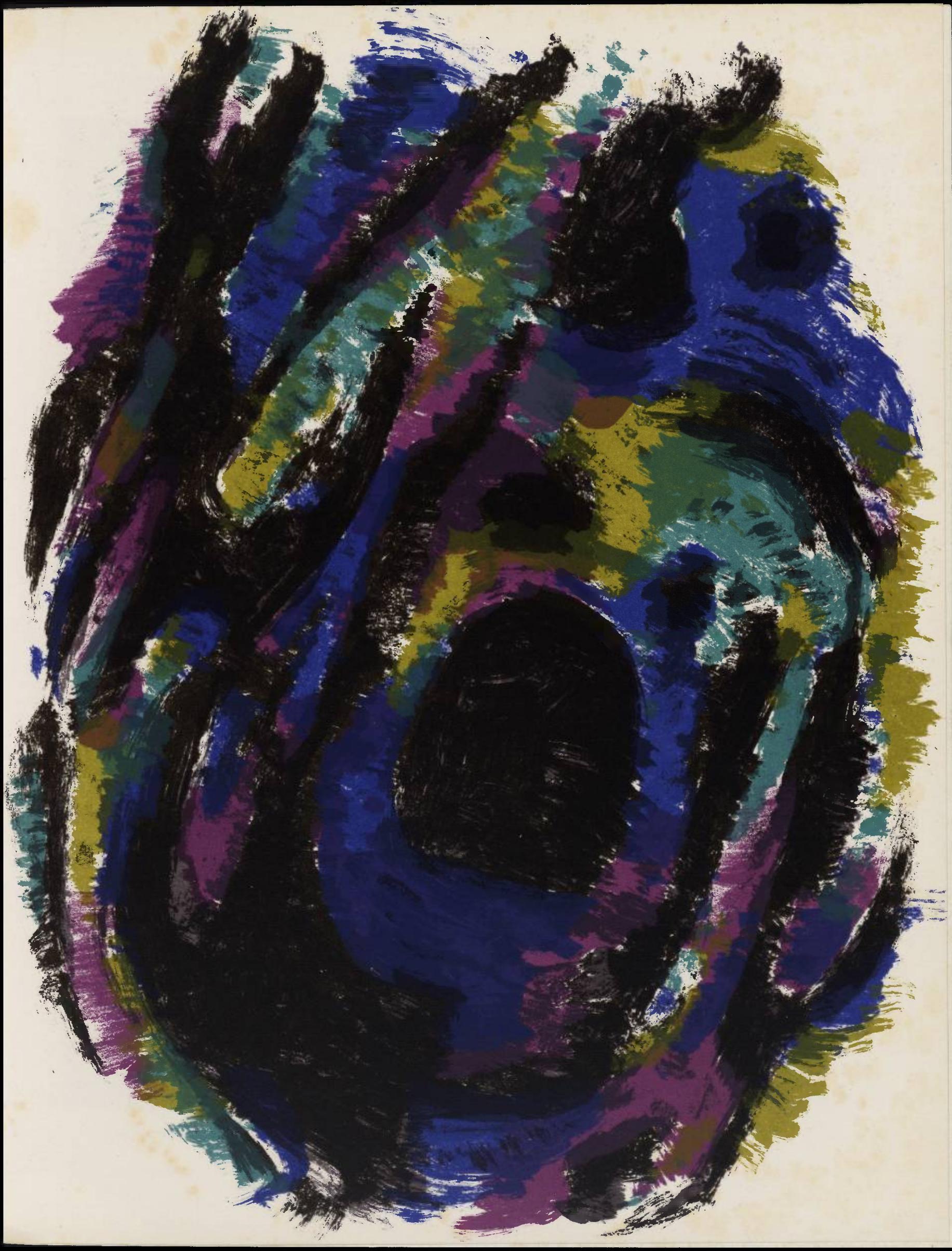
vitraux. Et il est très exact que les verrières de Chartres occupent dans son inspiration une place déterminante. Pour lui le vitrail français du XII^e et du XIII^e siècle, c'est déjà de l'art non-figuratif avant la lettre — le plus riche affleurement de l'invisible dans le visible par la couleur et par le dessin. Les nombreuses occasions qui lui ont été offertes par la suite de travailler à son tour à des vitraux lui ont permis de pénétrer encore plus profondément les problèmes qui sont à la base de cet art.

Ces mêmes qualités, accompagnées d'un sens artisanal qu'il conviendrait également de souligner, nous les retrouvons dans ses lithographies et tout récemment dans celles qu'il a composées pour accompagner une monumentale édition de Saint Jean de la Croix.

Ne retenir que cet aspect de l'œuvre conduirait à ignorer une part non moins essentielle de celle-ci. Né dans la Somme, Picard par ses origines, il y a chez Alfred Manessier un puissant atavisme terrien. Et d'abord il est un homme du Nord. Longtemps les vastes étendues de ciel et d'eau de la baie de Somme — également chères à Seurat — ont représenté pour lui une sorte de paysage idéal où le moindre détail devient signe et symbole, qu'il s'agisse d'ajoncs, de balises, de barques tirées sur le

sable. *Le flot en baie de Somme, Dimanche sur l'estacade* (1948), combien d'autres toiles encore, répondent à ce besoin, de plus en plus manifeste chez lui avec les années, de fuir l'agglomération urbaine (qui ne lui offre d'ailleurs aucun thème d'inspiration) afin de retrouver la plaine, les dunes, l'espace marin.

Il est très certain qu'au-delà du Cubisme la peinture française a retrouvé depuis la guerre un contact direct, je dirais même impérieux, avec la nature. Une nature, non pas décrite ni même suggérée, mais exprimée plus totalement dans ses grands rythmes et son élan. En fait, l'étonnante vieillesse de Bonnard et aujourd'hui encore celle, non moins admirable, de Villon assuraient le lien avec l'Impressionnisme. Refuser d'opposer stérilement Bonnard et Picasso (lesquels ont pu dans sa jeunesse lui paraître inconciliables) ce fut pour Manessier, comme il l'a reconnu lui-même, l'expérience décisive de sa maturité. Retrouvant la nature, celui-ci équilibrait par cette communion avec la vie, avec la lumière, avec les choses, tout un côté plus secret, parfois même un peu fermé, de son tempérament. Avec quelle joie revoit-il chaque fois les paysages qu'il a aimés : le Perche, la Beauce, le Crotoy, la Bretagne ! Avec quelle curiosité amusée a-t-il découvert la Hollande, ses moulins, ses canaux !





MANESSIER. Hommage au Saint Poète Jean de La Croix, 1958. 200 x 150 cm.

(Coll. Charles Laughton)



MANESSIER. Aube sur la garrigue, 1959, 130 × 97 cm.

(Musée de Lyon)



MANESSIER. Étude pour « La Côte », 1959. 35 x 33 cm.

(Galerie de France)

Pourtant Manessier refusait de céder à l'attraction que la lumière du midi a toujours exercée sur les peintres, et principalement sur ceux qui sont nés dans des régions moins favorisées par le soleil. Malgré son admiration — j'allais dire son culte — pour Cézanne il se défiait de la Provence, mais tout autant de l'Italie : il aura fallu un été vraiment par trop pluvieux pour qu'il se décide enfin à descendre dans ce midi, et, pour être tout à fait exact, dans la région du Haut-Var et du Verdon (1958-59). Il y est revenu par deux fois à quelques mois de dis-

tance. Étapes sans doute décisives dans son évolution si l'on en juge par le résultat.

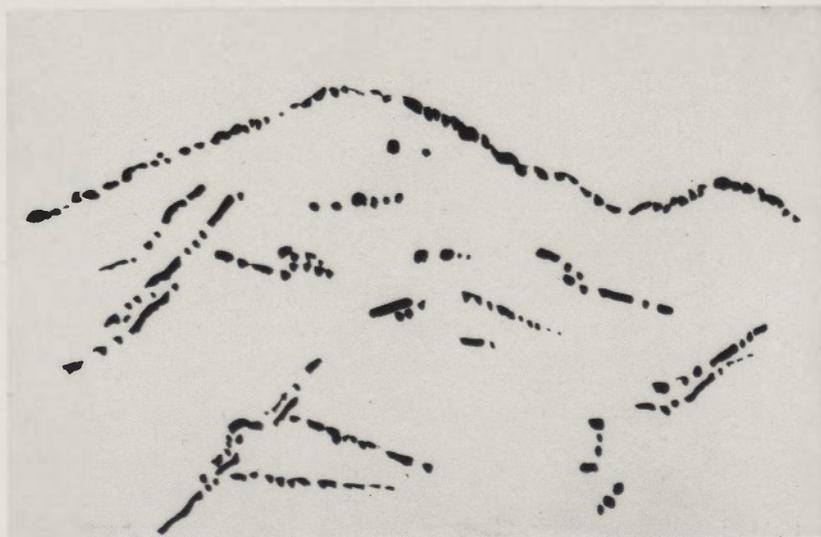
Mais il y a bien des façons depuis Van Gogh d'aborder le midi, et plus d'un peintre y a égaré ses couleurs. « Pour la première fois, nous dit Manessier, j'ai dessiné pour le plaisir de dessiner. » Toute une série de grands lavis, de nombreuses aquarelles, plus de vingt toiles sont nés à la suite de ces deux séjours. « Plus encore qu'aux couleurs, à la lumière, j'ai été sensible aux cadences, aux rythmes, au jeu des divers niveaux du paysage. Comme à l'audition d'une



MANESSIER. Lumière crépusculaire,
1959. 114 × 114 cm.
(Coll. Kiam, New York)

MANESSIER. Lavis, 1959.

(Musée d'Oslo).



œuvre musicale j'ai eu l'impression de me trouver devant une combinaison rythmique de traits, un contrepoint. Architecture d'une sécheresse tragique dans laquelle l'eau elle-même joue un rôle actif : elle marque les reliefs, les courbes de niveau, elle creuse la pierre et limite les plans. »

Ainsi chez Manessier ni le sentiment religieux ni l'amour de la nature ne correspondent à un besoin de fuite devant le réel. C'est au contraire la réalité même qu'il redécouvre à l'intérieur des choses comme au plus profond de sa méditation. Chez lui ces deux mouvements se conjuguent. Extériorisation et intériorisation. Il n'est ni l'homme du refus ni l'homme du divertissement, mais peut-être l'homme d'une certaine rencontre avec la vérité qui est à la fois dans le monde et hors du monde.

CAMILLE BOURNIQUEL.

La sculpture américaine

par Dore Ashton

Dans sa critique de la sculpture américaine, Michel Seuphor insiste à juste titre sur les origines européennes de celle-ci. Non contente de se nourrir au contact des innombrables émigrés européens et visiteurs de passage, la sculpture américaine s'est inspirée de l'histoire de la sculpture en Europe. Plusieurs de nos sculpteurs les plus remarquables, tels David Smith et Alexandre Calder trouvèrent leur impulsion originelle en Europe où ils s'étaient initiés aux expériences d'avant-garde du xx^e siècle, encore à ses débuts.

Ceci dit, reconnaissons qu'aucune critique d'ensemble de la sculpture américaine contemporaine n'est possible si l'on n'admet à priori que partout aujourd'hui le sculpteur puise aux mêmes sources. Chaque langage actif existant en Europe se retrouve ici.

Peut-être, aux États-Unis, relève-t-on un intérêt plus marqué pour la sculpture de plein air et particulièrement pour la sculpture coulée, linéaire. Les expériences des premiers constructivistes ainsi que

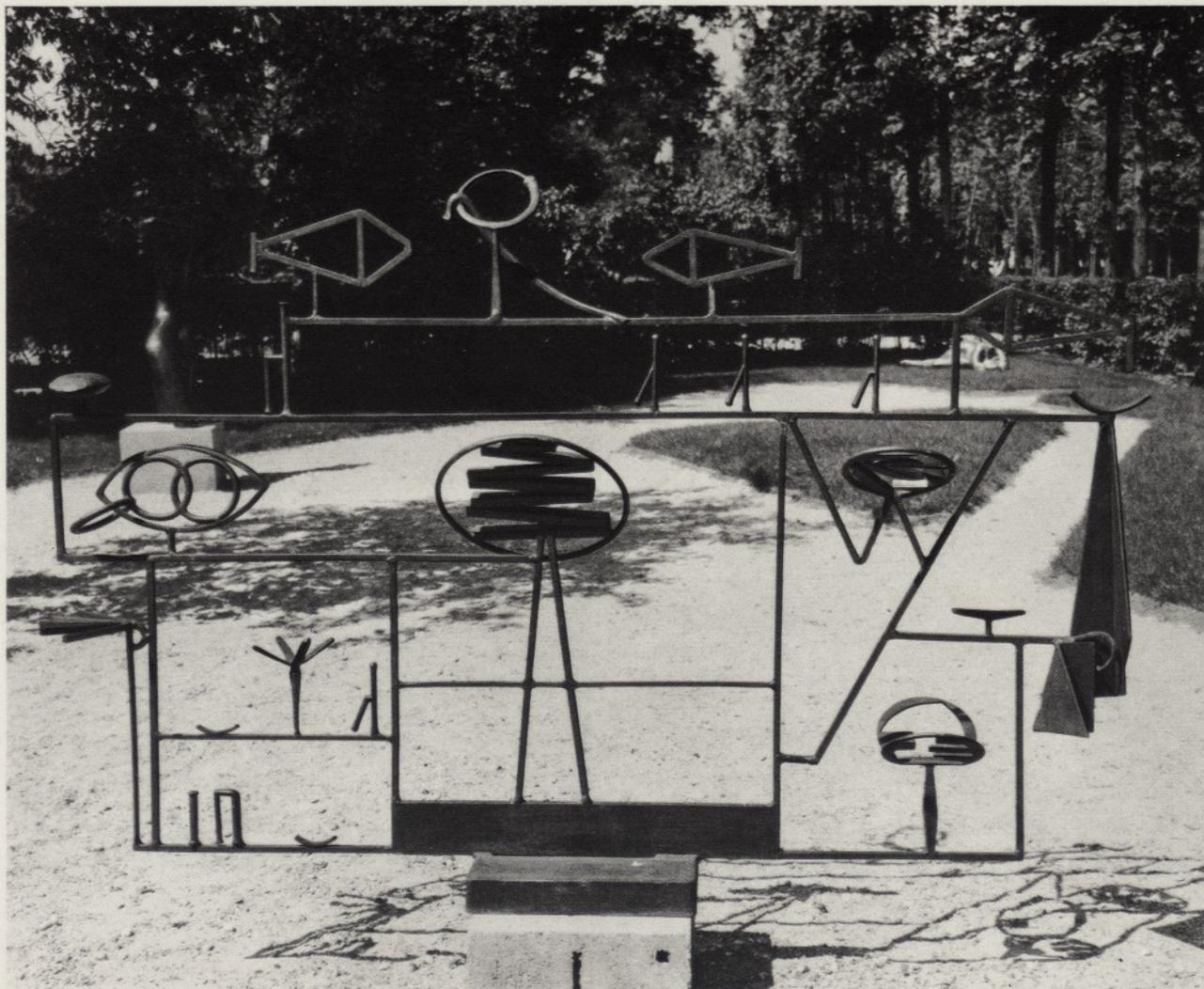
celles des cubistes engendrèrent celles de nos pionniers, plus soucieux d'assembler des pièces métalliques que de déplacer l'espace.

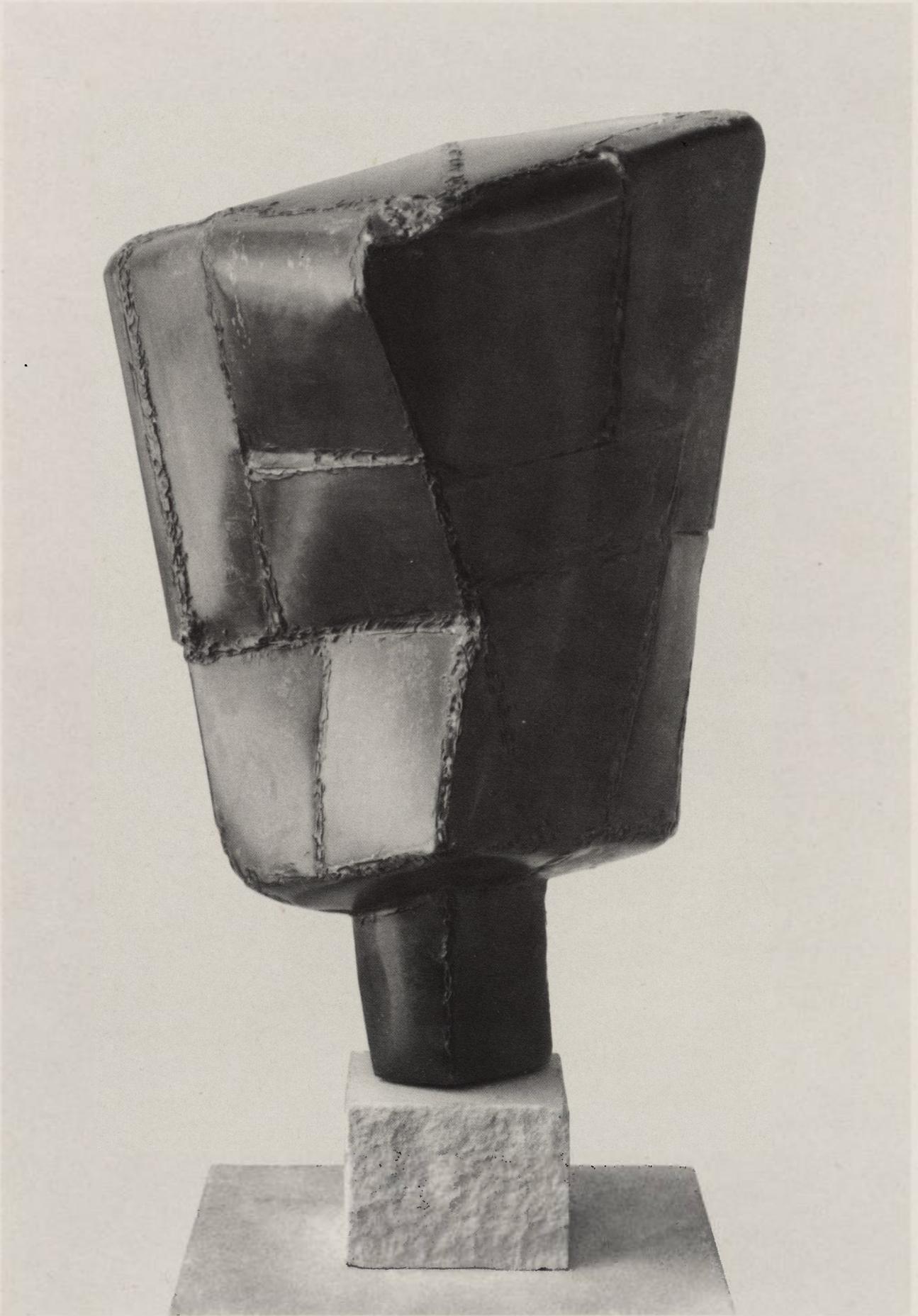
Mais j'hésite à généraliser davantage. L'expérience me dit qu'en matière de sculpture, les lignes de combat ne sont pas aussi nettement définies qu'en peinture. Le sculpteur a tendance à travailler plus lentement; développant d'année en année son impulsion initiale, il évolue le plus souvent à l'intérieur d'un certain mode d'expression. Les sculpteurs qui m'intéressent se réclament des traditions les plus diverses — Matisse, Brancusi, Vantongerloo, Gonzalez — et aucun d'eux ne peut se dire typiquement américain.

David Smith, dont les sculptures en fonte jaillirent des racines du cubisme, nous en donne un exemple frappant. Toutefois, doué d'une extrême vitalité personnelle ainsi que d'une vive imagination, David Smith a poussé son imagerie personnelle bien au-delà de ses sources originelles.

Comme plusieurs de nos sculpteurs les plus

DAVID SMITH. Banquet. Sculpture en fer exposée au Musée Rodin en juin 1956.





JAMES ROSATI. Interior Castle-II. Métal, 1959 (Photo R. Burckhardt)

remarquables, il est, avant tout, un constructeur. Il conçoit tout d'abord la sculpture réduite à ses éléments et ne la perçoit qu'ensuite comme un ensemble construit. Son œuvre révèle les intérêts les plus divers : des signes à deux dimensions, pareils à des sémaphores, aux immenses tours monumentales, polies comme des fuselages d'avions, étincelant au soleil dans le paysage. Si quelque chose dans son œuvre est typiquement américain, c'est son échelle monumentale qui répond à l'échelle du paysage américain.

Dans son choix des matériaux les plus rudes et dans sa recherche d'éléments relevant du domaine industriel, Smith révèle à la fois sa force et sa faiblesse. Dans ses meilleures œuvres, il dispose d'un ample vocabulaire de formes. Lorsqu'il hésite, comme il le fait dans certains mélanges de surréalisme et de constructivisme, la multiplicité des éléments industriels ne forme plus qu'une surcharge de détails insignifiants.

Plusieurs sculpteurs américains partagent la prédilection de Smith pour le travail à l'échelle monumentale. Le plus original d'entre eux est peut-être Louise Nevelson qui, tout comme Smith, est un constructeur né. Mais la ressemblance s'arrête là.

Nevelson rêve de vastes espaces clos, enserrés par ses constructions en bois. Comme Schwitters, elle ne peut concevoir autre chose qu'un ensemble, jamais de pièce unique, se dressant librement.

En assemblant ses boîtes noires avec leur charge compliquée de formes plus petites, perdues dans la pénombre intérieure, Nevelson multiplie les espaces clos. Du plus petit élément, — une boîte dans une autre, — au plus grand, une chambre, elle généralise en multipliant. Non pas qu'elle manque d'imagination ! Au contraire, chacun des éléments de l'ensemble a son caractère propre. Chacun a ses formes délicatement travaillées, qui s'insèrent avec cohésion dans des compositions d'une variété infinie.

LOUISE NEVELSON. Construction noire.

(Photo Oliver Baker)





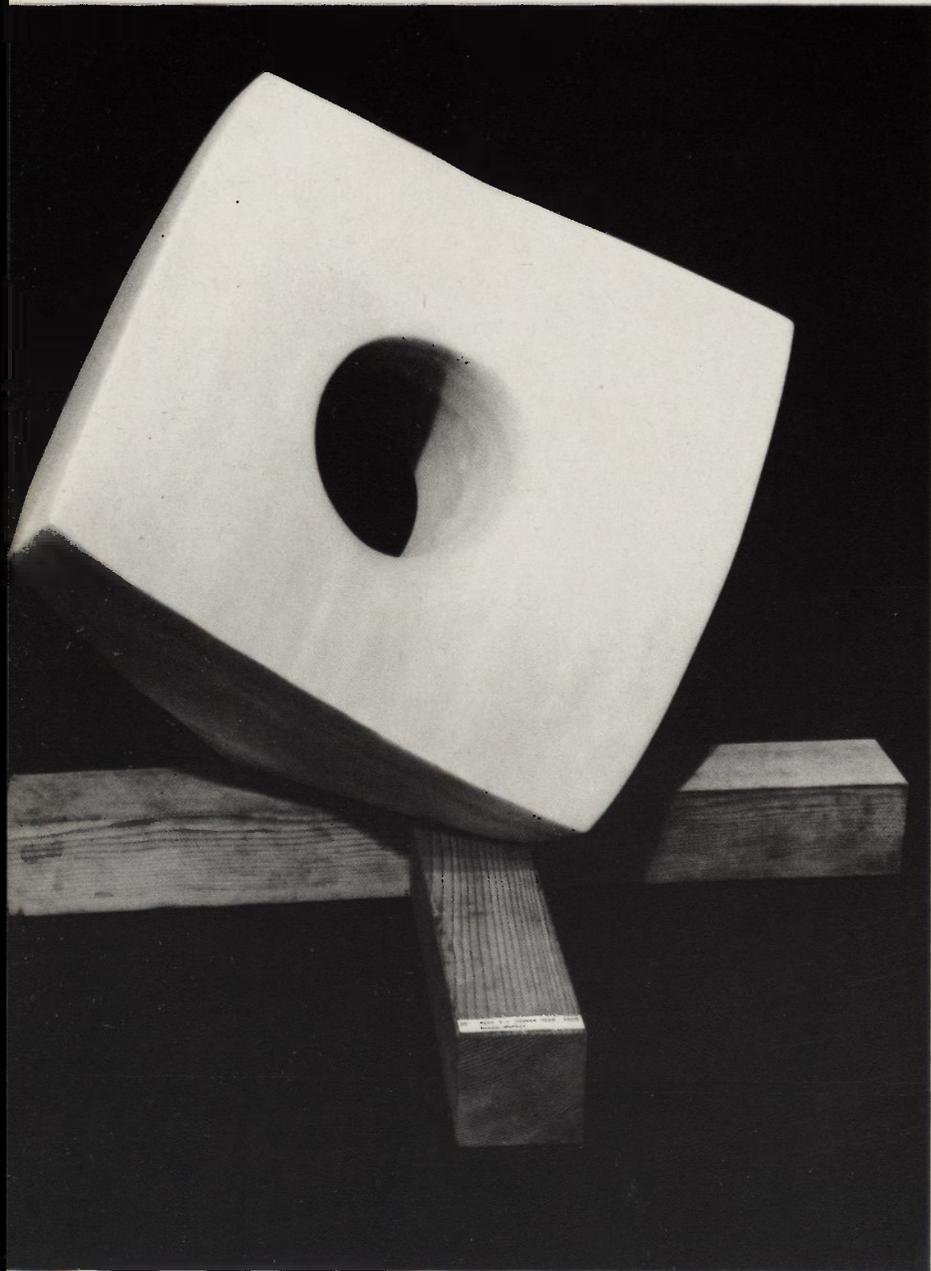
← RICHARD HUNT. Icare. Bronze. (The Alan Gallery)

ISAMU NOGUCHI. Sculpture en marbre. (Photo Burckhardt)



RICHARD STANKIEWICZ. Sculpture en fer.

JOHN CHAMBERLAIN. Métal. 1959.
Martha Jackson Gallery



Le besoin de créer un tout entièrement hermétique et personnel a poussé Nevelson vers une aventure qui eut, pour les États-Unis, des conséquences importantes. Nombreux sont les jeunes sculpteurs qui s'essayèrent à débiter là où Nevelson aboutit après quarante ans de travail. Ai-je besoin de vous dire que, jusqu'à présent, cela ne leur a guère valu de succès ?

Nos meilleurs sculpteurs ne sont pas tous monumentaux. Je pense à James Rosati, par exemple, dont le travail prend lentement mais sûrement ses dimensions et qui, pourtant, d'instinct, reste essentiellement classique et réservé. La lumière que Rosati dégage du marbre blanc, — «d'air épaissi», disait Joubert — n'appartient qu'à lui; en sourdine, elle glisse presque imperceptiblement de surface courbe en surface courbe.

Récemment, Rosati s'est mis à faire des sculptures d'une extraordinaire sensibilité, pour lesquelles il se sert à la fois des modelages et de la fonte. Tantôt

ses œuvres sont tout d'abord moulées dans la cire puis coulées; tantôt elles sont d'emblée fondues ensemble. Rosati, toutefois, n'est pas inspiré par l'espace transparent, qu'il soit percé ou circonscrit. Ses formes dessinent nettement leurs volumes conçus pour être vus de toutes parts et sous des éclairages divers. La tête et le corps humain demeurent sa principale source d'inspiration et, par leur entremise, il est arrivé à définir un vaste vocabulaire plastique.

Isamu Noguchi trouve sa place ici en tant que le plus habile de nos tailleurs de pierre. Son travail, plein de retenue et de rigueur, évite les extrêmes, qu'ils soient baroques ou géométriques. Noguchi rend un perpétuel hommage à Brancusi avec qui il a travaillé jadis mais, partant de cette base, il a su développer des formes qui permettent de l'identifier instantanément. Artisan dans l'âme, Noguchi travaille avec un succès toujours égal les matériaux les plus divers. Il occupe, à mon avis,

JOSÉ DE RIVERA. Construction, N° 48. 1957. (Grace Borgenicht Gallery)





GABRIEL KOHN. Sculpture en bois.

(Photo Adrienne Fussiner)

dans la sculpture américaine une place plus importante que ne semblent le reconnaître la plupart des critiques.

Parmi les sculpteurs dont l'art s'exerce dans la tradition du purisme abstrait, José de Rivera me paraît le plus marquant. Ayant fait son apprentissage dans l'industrie, de Rivera est un artisan de première force qui, lentement, péniblement, travaille l'acier inoxydable et l'aluminium pour en tirer des sculptures sinueuses, jusqu'à ce qu'il obtienne une gradation parfaite des pleins et des déliés. Suivre la lumière qui court sur ses lignes délicatement incurvées, c'est suivre un œil et un toucher d'une exquisite sensibilité. De Rivera suit de très près les principes établis par Vantongerloo, qu'il admire, et ses structures de base reposent entièrement sur la circonscription gracieuse de plans fluides et transparents. Certaines de ses œuvres en cuivre et en fer forgé atteignent une perfection lyrique jamais égalée par aucun autre sculpteur puriste vivant.

Les sculptures baroques de Seymour Lipton forment avec l'œuvre de Rivera un contraste parfait. Son imagerie, basée sur des formes organiques du domaine animal et végétal, tend toujours à se développer en séquences rayonnant à partir d'un axe central. Suivant une technique qui lui est chère, Lipton accentue l'effet baroque en martelant le métal fondu afin d'obtenir des surfaces variées. Technicien habile, il a pourtant tendance à suivre de trop près le sujet particulier qu'il présente.

Peter Voulkos, autre artiste baroque plus jeune que le précédent, est l'auteur de sculptures en céramique dont les formes généreuses sont uniques en leur genre. Depuis ses débuts de potier et les pots géants qui lui valurent une célébrité mondiale, Voulkos a eu l'occasion d'appliquer à la sculpture sa sûreté de touche et son amour des formes abstraites. Les lignes ondoyantes de ses immenses sculptures en céramique évoquent le paysage si typique du Sud-Ouest avec l'articulation prodigieuse de ses «mesas» et ses immenses formations rocheuses.

Gabriel Kohn débuta comme sculpteur de céramique, c'est-à-dire qu'il débuta sous les ordres de Zadkine, chez qui il travailla principalement la terre cuite et cela dans un style assez baroque. Mais, depuis environ sept ans, Kohn a définitivement abandonné le modelage et s'est mis à formuler un style de constructions en bois assez rudes, qui s'est, depuis lors, beaucoup affiné.

Plusieurs artistes de la jeune génération ont adopté l'idée dadaïste de l'objet trouvé, basant là-dessus leur méthode de travail. L'un des plus remarquables est Richard Stankiewicz, qui, prenant des chaudières, un équipement de plombier et d'autres matériaux industriels, s'en sert effectivement dans son œuvre. C'est-à-dire que la chaudière même se trouve intégrée à sa composition, exactement telle qu'il l'a trouvée.

D'autre part, John Chamberlain, qui se sert de



S. LIPTON. Chrisalis. Bronze.

pare-chocs tordus et d'autres accessoires de voiture, arrive à les réduire à un rôle secondaire dans ses compositions sculpturales. Son sens de la forme domine toujours.

Edward Higgins, lui aussi, a recours à la tôle ainsi qu'aux tuyaux de plomb mais il les coupe, les patine et les soude jusqu'à les rendre méconnaissables. Higgins est très jeune encore mais déjà il s'est défini comme un classiciste expérimental.

Un autre jeune sculpteur dont le travail est d'une originalité profonde est William King. Cet artiste figuratif taille, modèle et coule tout ce qui frappe son imagination et cela, toujours dans un même style, qui lui est propre. Ses portraits expriment toujours leur sujet d'une façon spirituelle : ses figures en pied, baigneur, escrimeur, boxeur, saisissent invariablement le trait caractéristique de chacun et ses « collages » de plâtre, à tendance surréaliste, sont parmi les meilleurs des États-Unis.

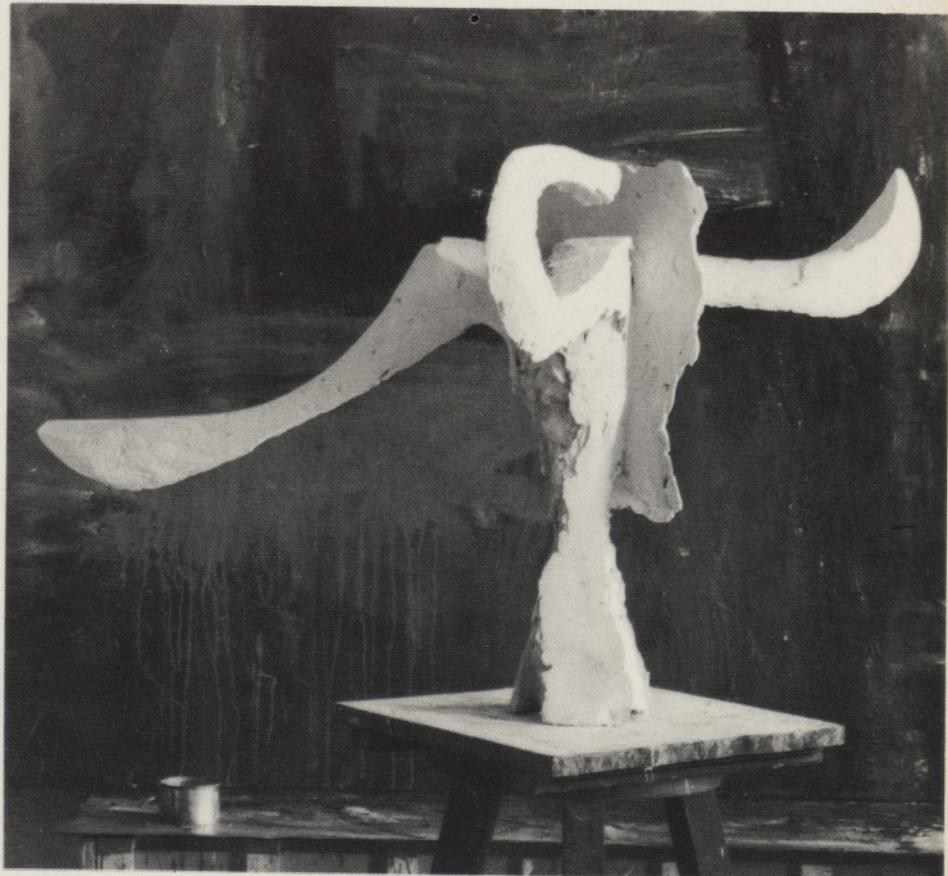
Il me reste à mentionner deux artistes qui viennent à peine d'exposer mais qui, l'un et l'autre, sont pleins de promesses. L'un, Fritz Bultman, est un peintre très connu qui vient d'exposer ses sculptures. Dans une fusion du surréalisme avec l'abstrait, Bultman trouve le moyen d'exprimer sa culture qui évolue avec aisance du primitif au moderne.

L'autre, Richard Hunt, est un sculpteur sur métal qui, tout en ayant sans aucun doute adopté la méthode d'artistes plus âgés tels que David Smith, a su l'affiner et la marquer de son propre sceau.

DORE ASHTON.

Traduit de l'Américain par Maddy Buysse.

FRITZ BULTMAN. Sculpture. (Photo Walter J. Russel)



Sortir de l'Informel

par San Lazzaro

« Voyez ces sculptures », écrivait notre éminent collaborateur René Berger dans le numéro XIV de *XX^e Siècle*, « elles ne sont pas des pierres, malgré leur aspect pétrifié, ni des fragments de tronc, malgré leur aspect ligneux; pas plus que ses reliefs ne sont des plaques d'humus ni des empreintes antédiluviennes. Qu'ils rappellent tout cela, je veux bien, et encore beaucoup de choses, des coulées de lave, des bouquets de fougères arborescentes, des débris de coquillages, des feuilles de schiste affouillées par l'eau... Ces œuvres tendent pourtant à une « ressemblance » qui n'est ni de l'ordre du simulacre, ni même de celui de l'allusion. »

En effet, dans les premiers reliefs de Giorgio de Giorgi, ainsi que dans ses sculptures, la référence à la nature est évidente. Mais il s'agit, quant aux intentions tout au moins, d'un point de départ, moyen nécessaire et non fin en soi. D'une alliance avec la nature en même temps que de l'espoir d'une revanche.

« Pour le vrai informel, l'itinéraire est donc une

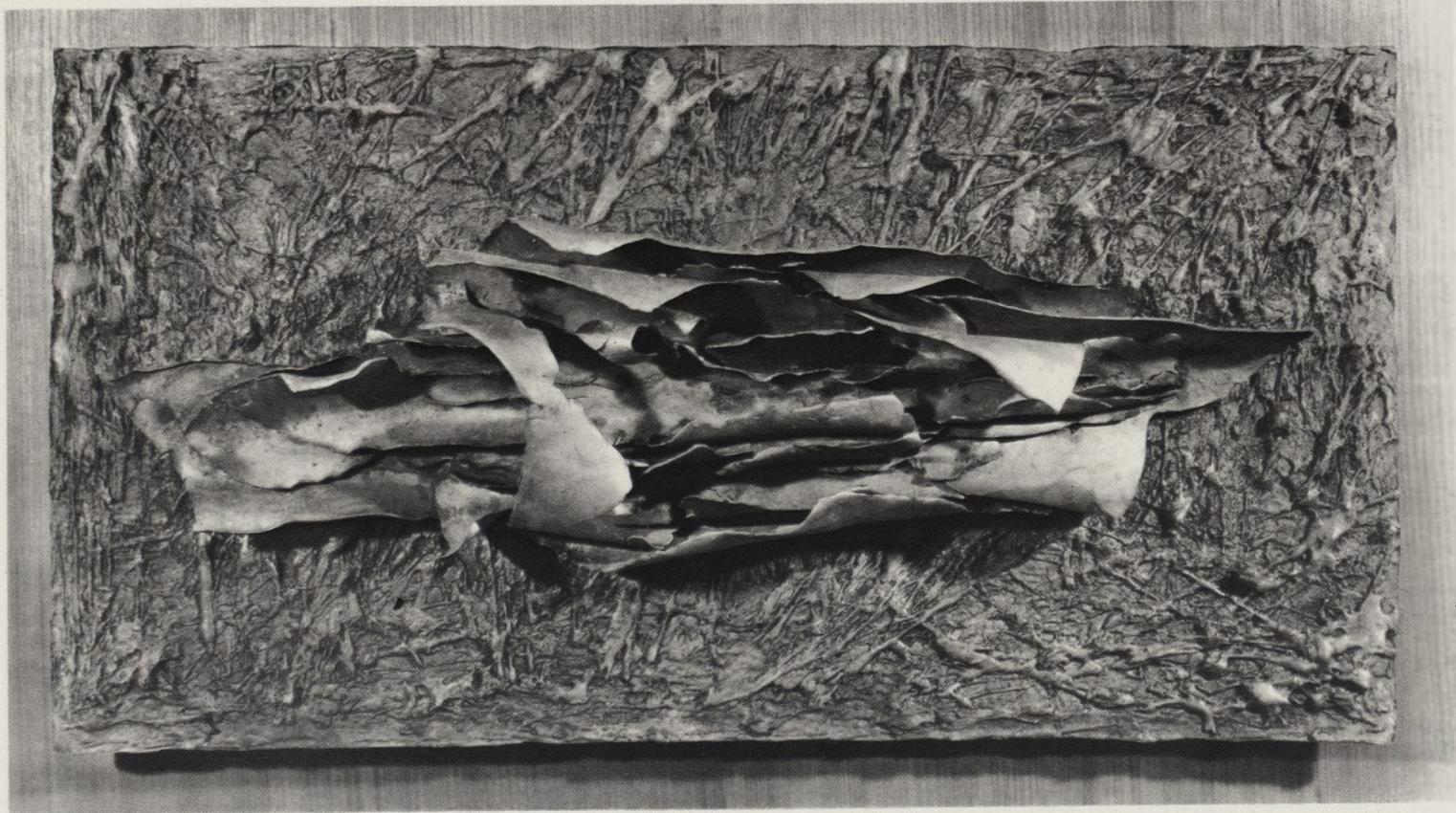
aventure à travers des mondes souterrains et lointains, au cœur des structures primordiales et informes, tout au long de parcours creusés dans les cellules les plus vivantes de la matière », me disait Giorgio de Giorgi. Mais une telle exploration est un trajet de la conscience; d'une conscience qui veut plonger ses propres racines dans le terreau le plus intime de la matière pour en ressurgir enrichie de valeurs autonomes. L'esprit exerce ainsi son activité sur la nature, dans sa quête de vérités essentielles englouties dans la substance brute, de réalités formelles arrachées au monde de l'intuition, par delà le domaine de l'apparence.

L'élément naturel apparaît donc comme un moment nécessaire au terme duquel la genèse et la destruction de la matière se manifestent en une seule activité créatrice qui exprime en fait ce qu'il y a dans l'être de plus inquiet et de plus dynamique.

Le langage ou, si l'on veut, l'expression plastique matérialise cette poussée intérieure, ce mouvement d'oscillation par lequel, de la masse informe naît,

GIORGIO DE GIORGI. Relief en bronze. 1959

(Coll. Louis J. Robbins, New York)



GIORGIO DE GIORGI. Relief. 1960. →







GIORGIO DE GIORGI. Relief en bronze. 1960.

affleure et disparaît à nouveau la suggestion formelle. D'où l'irréductible refus de la forme figée, cadavérique, qui est celle de la sculpture traditionnelle, qu'elle soit ou non figurative. Irréductible refus, également, de tout compromis qui limiterait la liberté de l'œuvre et la réalité absolue à laquelle elle tend, réalité qui ne peut résider dans la cristallisation de la forme, mais doit s'identifier à la suggestion formelle pure.

L'œuvre ne peut donc être qu'un reflet de ces données formelles qui trouvent leur réalisation dans la transcription de visions allant de la réalité préformelle au processus d'organisation de la forme, entre le devenir et la fin de cette dynamique où tout apparaît, finalement, commencement et fin.

Dans la nature, me disait encore l'artiste, le mouvement de la vague, par exemple, possède bien ce sens de dramatique instabilité; la forme se détruit alors même qu'elle s'accomplit, et se renouvelle, renaissant de sa propre destruction : dans le parallélisme avec cette énergie, créatrice et destructive, multiple et unitaire, on peut expliquer, en partie, le dessein de l'artiste et l'exigence de l'œuvre d'art.

Le succès de l'exposition que j'ai eu l'honneur de présenter à Paris, au siège de *XX^e Siècle*, au mois de décembre 1959, a été également dû à la surprise, presque inespérée, de voir enfin un sculpteur, à une époque obsédée par l'esthétique du fer, découvrir les mille possibilités du bronze. Jamais, avant Giorgio de Giorgi, même aux époques les plus reculées, le bronze n'avait été considéré et traité

comme un matériau aussi vivant. J'ai vu des sculpteurs atterrés par cette révélation. En revanche, quelques grands artistes, tel César, dont l'œuvre est sans doute l'une des plus remarquables de l'époque, n'ont pas hésité à reconnaître l'importance de l'apport de Giorgio de Giorgi dans les tentatives pour sortir de l'impasse actuelle.

Dans ses reliefs plus récents, Giorgio de Giorgi, tout en partant encore de l'informel, parvient à une abstraction totale de la matière, dont il ne conserve que le dynamisme spatial. Il s'éloigne ainsi, à nouveau, de la nature dont il nous avait pourtant rendu la magie éphémère. Mais ces reliefs gardent, même dans leur abstraction absolue, la sève, le frémissement des œuvres précédentes dont ils sont nés et que, dans leur pure beauté, sans doute ils dépassent. Ici encore le bronze, avec ses sévères patines, se révèle plus souple et plus noble que le fer, auquel il semble vouloir s'identifier. Mais il est fer, comme il a été pierre ou écorce d'arbre dans les reliefs précédents.

Car c'est dans le bronze que l'informel a trouvé, grâce à Giorgio de Giorgi, le matériau qui lui permet de sortir des compromis plâtreux — et combien fragiles — de la peinture. C'est par le moyen du bronze qu'une œuvre « attachante » parvient à se dégager de l'informel, comme une fleur naît du fumier. L'Informel, comme jadis l'Impressionnisme, n'est valable qu'à condition d'en sortir. Giorgio de Giorgi, lui, en est sorti.

SAN LAZZARO.

GIORGIO DE GIORGI. Relief en bronze 1959.

(Coll. particulière).



Pleines vacances de Hans Hartung

par André Verdet

L'été culminait à sa cime. La stridence des insectes faisait de la fournaise diurne un enfer implacable où le moindre frisson de roseau n'était plus toléré avant, peut-être, que la prime étoile ne cillât. Dans les vallons des Maures et de l'Estérel, œil halluciné, serpents et lézards jetaient une ultime foudre rageuse... Leur peau, tannée au soleil, tatouerait bientôt les rocs, se balancerait bientôt, objet de maroquinerie, aux branches des broussailles.

Par les garrigues et les bois craquants, le vieux

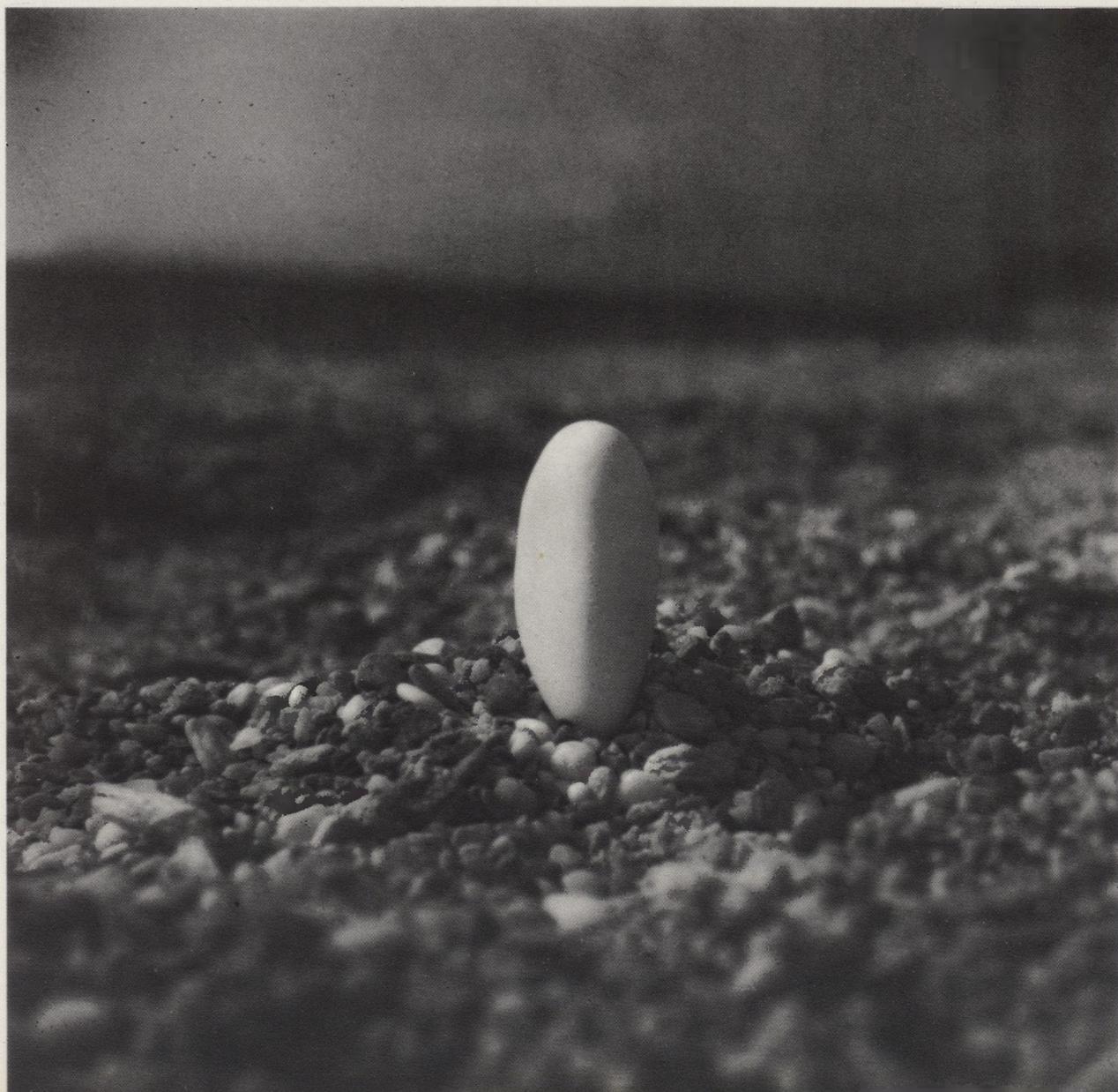
faune incendiaire humait sur ses poils sa propre odeur de poudre. Derrière les persiennes fermées à la lumière méridienne à pic, l'ombre s'endormait déjà sur les carreaux nus avec dans la mémoire un furtif souvenir de fontaine doux-coulant.

... Mais le long des plages méditerranéennes, des peuplades de baigneurs recueillaient sur leurs lèvres, au creux des sables et des vagues, le beau sel marin de leurs joies vacancières.

Quelque part entre Cavalaire et Ramatuelle, je

La Plage.

(Photo Hans Hartung)





Le déjeuner à la Croix Valmer.

(Photo Hans Hartung)

savais où retrouver mes amis Hans Hartung et Eva Bergman à l'heure du plus grand flamboiement, quand les cigales montent par groupes vers la cime des pins, comme à l'assaut du soleil.

Pour le couple, le déroulement harmonieux des travaux et des jours continuait à s'enrichir, comme à l'accoutumée, au cours de ces vacances azuréennes... Même ici, parfois, sur ce rivage constellé. En effet, entre deux nages, Hans, armé de son appareil photo aimait à saisir, à la naissance ou à l'apogée d'un sourire ou d'un rire, à l'orée d'une fugitive inquiétude, le visage de ses amis alentour... Faire de ce visage un véritable paysage de chair et d'esprit, le saisir dans sa fête ou dans son drame intérieur et, souvent, au travers d'une transparence, où la tendresse et l'humour se joignent, — car Hans, c'est le type même du tendre bourru ! Non pas un passe-temps d'amateur mais une recherche plastique dans le travail de l'image photographique... J'attends qu'on publie ici dans la revue *XX^e siècle* l'extraordinaire portrait de San Lazzaro signé Hans Hartung photographe !

... Puis vint l'époque des galets. Éva lui en suggéra la cueillette quotidienne. Cette cueillette éveilla à tel point la curiosité imaginative de Hans, l'envoûta, l'absorba si bien qu'elle déclencha en lui, d'une part, le geste créateur de son profond moi artiste à partir de certains de ces galets, d'autre part, le besoin révérencieux de trouver dans la nature, en ces lieux, par le moyen d'autres galets, la justification même de cette création humaine.

Donc, sur toute une suite de pierres marines, d'allure plate, le peintre a fait fuser les trajectoires spatiales, si caractéristiques, de sa ligne, éclater en gerbes épanouies le feu d'artifice de sa vision à l'échelle de l'ère cosmique. Son dessin, fait ici de fulgurantes, oscillantes arabesques, a réussi à conjurer l'univers étroit du galet en le portant dans l'immense, dans le grand espace, à la fois selon et en dépit de la forme même du galet découvert.

Les autres galets choisis par Hans Hartung l'ont été en fonction de leur propre plastique que l'état brut, naturel qui les fait atteindre aux cimes mêmes de l'art... Oui, ce sont de vrais objets d'art, de pures



Hartung peignant des galets.

(Photo Jean Michalon)



statuettes trouvées parmi ces millions de pierres que les vagues artisanes ont modelé avec une constance impensable, qui est celle même de la durée en mouvement, la pulsation éternelle de la vie qui nous habite... Le bruit de la mer ne gît-il pas au fond de notre mémoire, son flux et son reflux? ... La sphéricité des mondes astraux, la mer, par le travail de ses vagues, nous la rend toujours plus ou moins modelée parmi sa fabuleuse cargaison de cailloux. Ces mondes gardent parfois une forme ovoïde très pure, intacte et lisse, parfois ils se creusent ou s'enflent d'expressions. Dans les deux cas cela tient du miracle et notre regard découvre ainsi un grandiose Musée imaginaire de la Nature, des plus hautes antiquités à nos jours, de la protohistoire à la civilisation interplanétaire. Les arts les plus divers y sont recensés: l'abstrait le plus total avoisine

l'expressionnisme virulent et le grotesque; le classicisme rigoureux, le baroque jaillissant... Voici le roman, le gothique, le pharaonique... Voilà la Grèce et l'Inde archaïque, l'Île de Pâques, les Aztèques et les Incas. Je m'exclame encore quand je vois surgir tout à la fois les Barbares, Gonzalès, Brancusi et Picasso dans une unité exemplaire, sans équivoque ni défaillance. Une admirable leçon de continuité plastique dans la diversité profuse, la complexité stylique des formes pluri-dimensionnelles et d'où tout académisme est exclu!

Hans Hartung, avec Eva Bergman à ses côtés, a su voir et choisir l'archétype de chaque série de galets. Puis il a su dresser, composer le décor en bordure des flots, susciter tel espace autour de tel objet. Puis encore, à l'aide de son appareil photographique saisir l'objet, draper les lumières et les

ombres, suggérer des infinis. Chaque statuette, disons le mot, baigne ainsi dans la magie et devient une sorte de totem. Certaines apparitions sont saisissantes, image-sortilège que notre imagination fera accompagner du ressac incantatoire des vagues :

Démons et merveilles

Vents et marées

Au loin la mer déjà s'est retirée¹

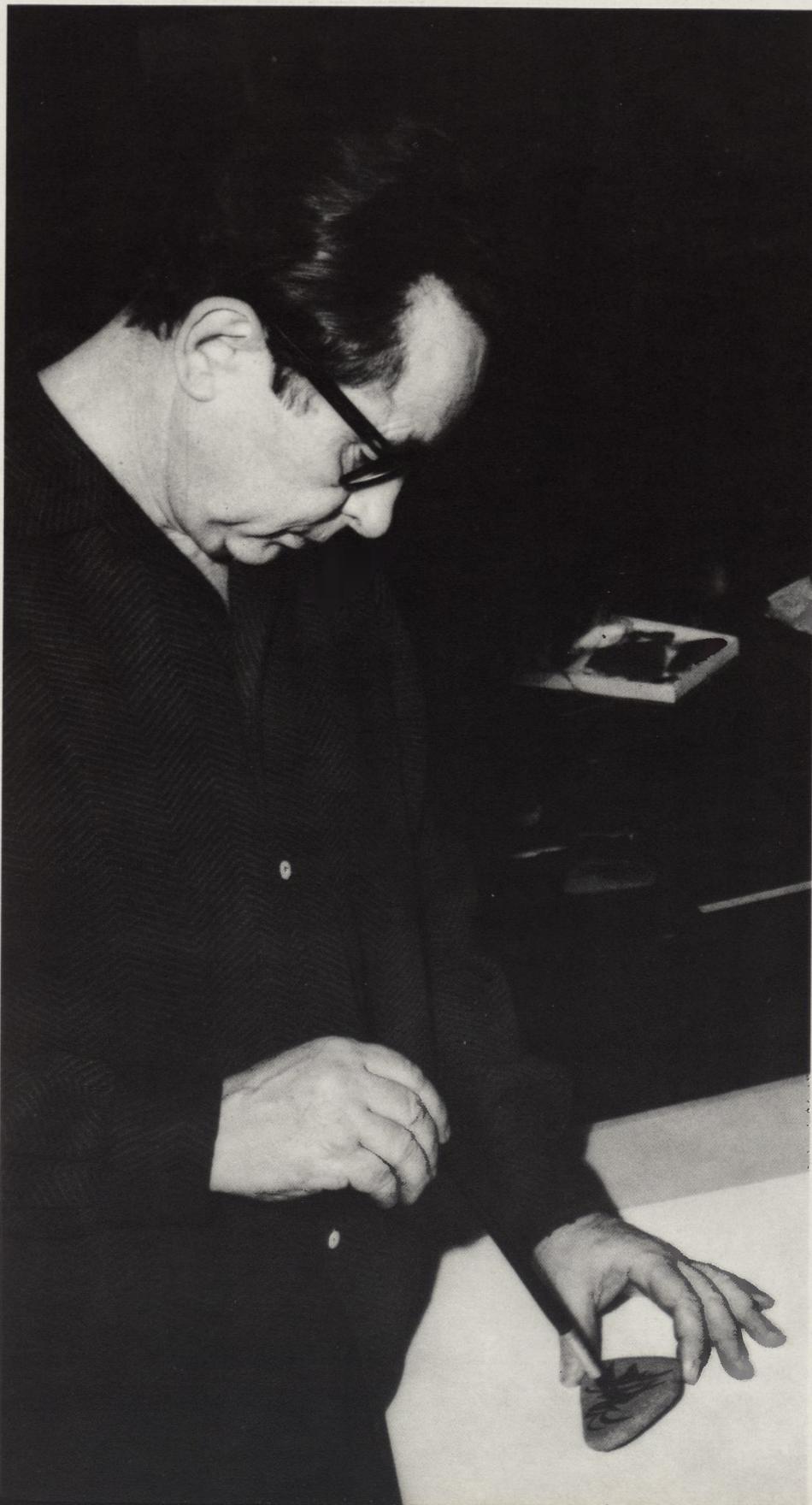
... Mais alors pourquoi les arts de la sculpture puisque la Nature peut nous les offrir si généreusement, si bellement ? Pourquoi l'acte créateur humain ? Hans Hartung nous répond : C'est parce

(1) Jacques Prévert, *Paroles*.

qu'il y a eu des artistes et des créations, qu'aujourd'hui nous pensons « identifier » ces galets, les rattacher, si on le désire, à telle ou telle époque, à tel maître, à telle situation dans l'évolution de l'histoire de l'art. Obscurément ils attendaient peut-être une personnalité, nous leur offrons cette personnalité ... Ils s'empressent de l'acquérir. Ils entrent, grâce à l'artiste, dans le Musée vivant des œuvres humaines, prennent place auprès de ces dernières, n'est-ce pas magnifique ?

La Nature et l'homme ne viennent-ils pas ici de se dire un superbe merci réciproque ?

ANDRÉ VERDET.



(Photo Jean Michalon)

Miró : l'œuvre graphique

par Jacques Dupin

L'accord profond de l'homme et de la terre, au niveau de son instinct créateur, mais également dans son comportement quotidien, se manifeste à tout instant chez Miró. Le rythme même de sa création, le développement organique de ses formes, l'alternance de ses impulsions sont strictement assujettis à des lois naturelles qui, loin de le restreindre, ouvrent à toutes les audaces et les fécondent. *Il faut peindre en foulant la terre*, dit Miró, *parce que la force entre par les pieds*. De la terre il tire son imagination et son lyrisme mais aussi la mesure et la précision de son délire. La terre inspire mais corrige, donne l'énergie et l'élan, mais imprime aussi la direction et impose la cohérence aux mouvements qu'elle commande. La surabondance naturelle, dont témoigne avec vigueur le pays montroigien, n'est pas un gaspillage mais une profusion ordonnée, gouvernée par le rythme. Mais le peintre n'a pas à transposer ses leçons car la nature est pour lui un phénomène total dans lequel il se trouve engagé lui-même au même titre qu'un arbre ou qu'un oiseau. Il ne se situe pas devant la nature, c'est-à-dire

hors d'elle, mais s'y trouve intégré, si bien qu'il lui faut faire effort et obtenir ce qu'il appelle « la tension d'esprit » pour émerger du réel et le dominer, et trouver ainsi la distance nécessaire à l'acte créateur. Il ne va pas vers la nature, il en sort, il en émane... Ainsi ne peut-il prendre qu'une vue immédiate des choses, comme s'il les abordait pour la première fois, à l'instant même de leur naissance. C'est pourquoi toutes choses lui communiquent le même émerveillement, l'émerveillement de la première rencontre, ce qu'il appelle « un choc ». Il peut parler de choc, car sa relation avec l'objet n'est ni intellectuelle, ni même particulière à un ou plusieurs ordres de perception, c'est une relation primordiale qui engage tout son être et qu'il ne peut évoquer qu'en parlant du caractère « vivant » de l'objet. En conséquence il lui est impossible d'admettre ou d'établir une quelconque hiérarchie entre les êtres et les choses qui l'entourent, à l'encontre de la vision commune et de toute la tradition humaniste occidentale. Si l'arbre a quelque chose d'humain, l'homme, aux yeux de la création, ne peut se pré-

MIRÓ. Eau-forte. 1960. 30 x 80 cm. sur Rives 55 x 90 cm.

(Maeght éditeur)

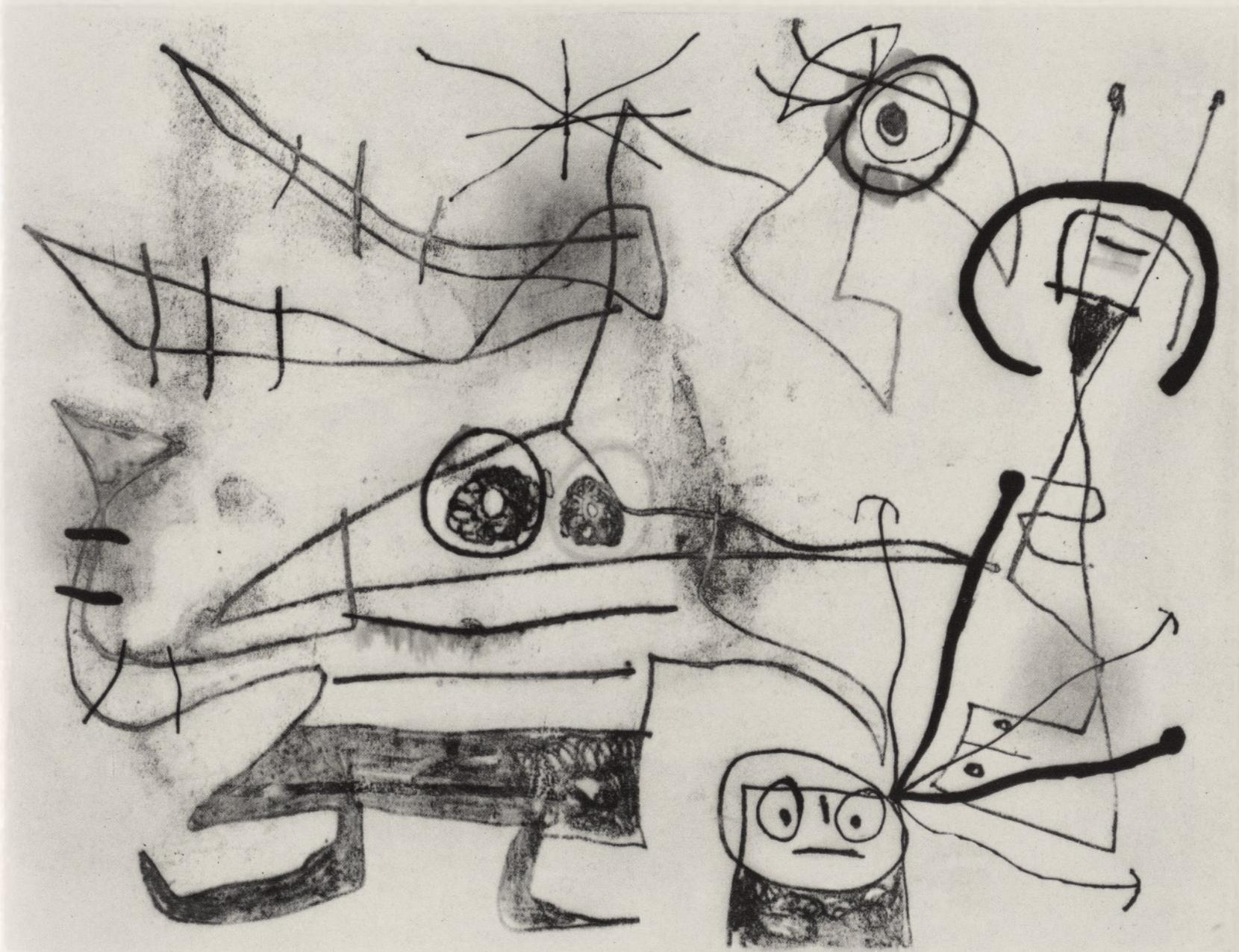


MIRÓ. Eau-forte pour des poèmes de Jacques Prévert Ouvrage en préparation. (Maeght Editeur). →





MIRÓ. Eau-forte. 1960.



MIRÓ. Eau-forte. 1960. 35 x 47 cm. sur Rives 50 x 65 cm.

valoir de sa supériorité sur l'arbre. La mer ne pèse pas plus que la goutte de rosée, la montagne n'est pas plus haute que le brin d'herbe, la parole du sage ne couvre pas le cri d'un oiseau. Toutes les valeurs reconnues sont des artifices inventés par l'homme pour conjurer sa peur. Dans la réalité de la nature, toutes les créatures sont équivalentes, donc toutes sont infiniment précieuses, mais aucune n'est irremplaçable.

Cette absence de hiérarchie entre les choses est un des principes du merveilleux et du fantastique dans l'œuvre de Miró. Dans cette optique le monde apparaît comme une totalité vivante à l'intérieur de laquelle règne une égalité absolue et sont proscrits toute stabilité et tout cloisonnement. Ce tout est mouvement, gravitation et incessante métamorphose mais les lois de la vie organique et du nombre le régissent implacablement. L'extrême liberté que

paraît s'octroyer le peintre est en réalité compensée par de nouvelles et non moins rigoureuses contraintes. Organisme vivant, le tableau doit révéler l'unité d'un monde et le mouvement de la vie. Dans l'espace ouvert à l'interchangeabilité des figures, à l'ambivalence des signes, à la permutabilité de tous les éléments, l'approximation ou l'erreur sont immédiatement sanctionnées.

Le monde étant un organisme vivant, ses manifestations obéissent au principe d'un développement cyclique continu que Miró reconnaît partout, dans la nature et dans sa vie. Il lui est donc possible de surprendre le monde et de l'éveiller sur la toile, à des stades différents de son incessante transformation, depuis le chaos initial, l'effervescence de la matière informe et inorganisée, jusqu'à la structuration précise et l'horlogerie minutieuse des constellations, suspens idéal à partir duquel s'amorce



MIRÓ. Eau-forte. 1960. 20 x 30cm. (cuivre). Sur Rives 47 x 56 cm, (Maeght éditeur)

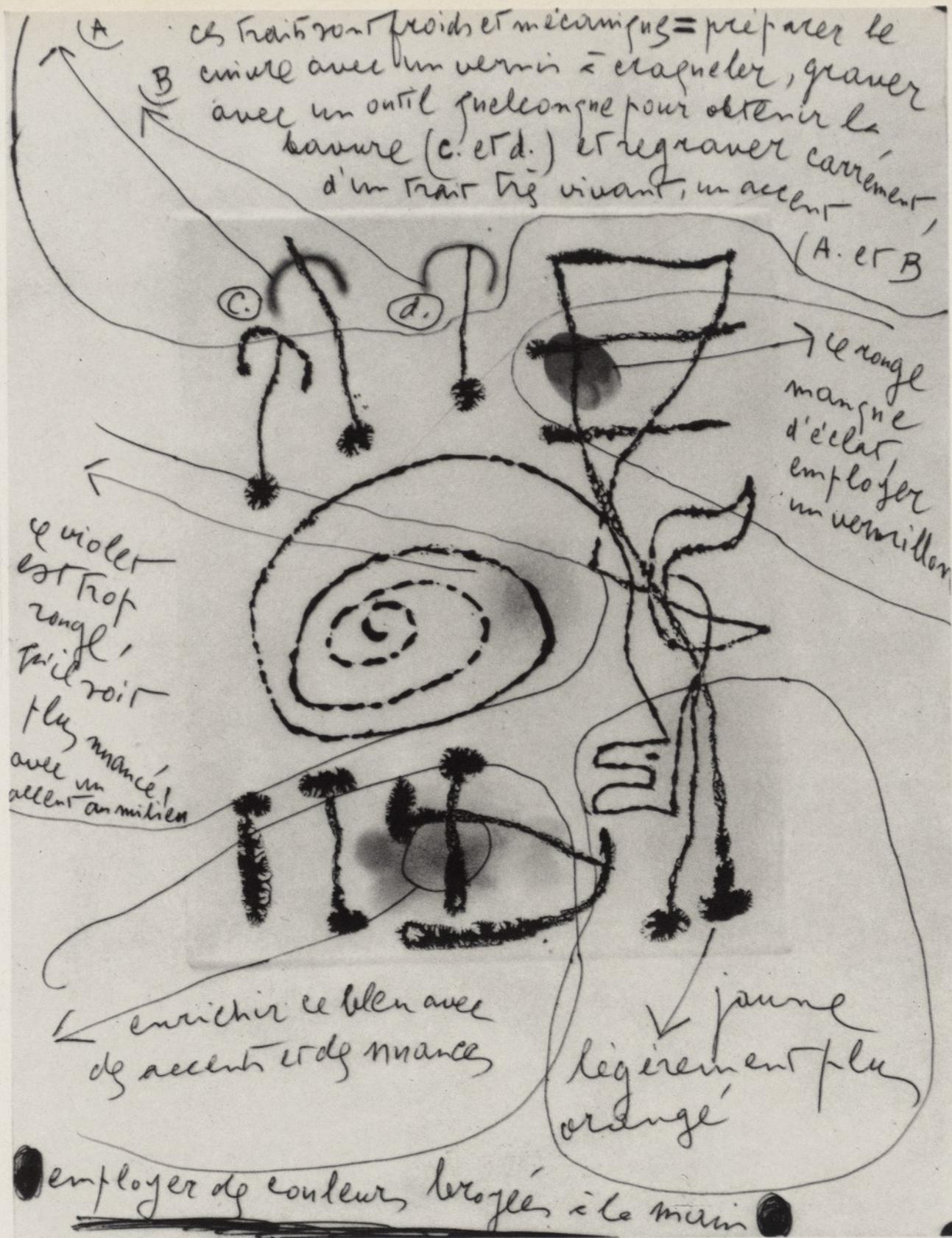
le retour. En termes de distance ces deux états-limites correspondent à l'extrême proximité ou à l'extrême éloignement du sujet et de l'objet.

Miró se situe parfois à la source de l'énergie naturelle, il la capte, dirait-on dans la gueule même du volcan, et sa peinture est alors un déferlement sauvage où la « tension d'esprit » du créateur s'applique à maîtriser, sans l'interrompre ni l'altérer, le jaillissement lyrique de sa couleur, de ses matières, de sa ligne. Il appartient alors à la justesse, à l'accord parfait de son geste et de son émotion, que le libre déchaînement des forces élémentaires devienne organisation vivante, et que le geste soit aussi un acte créateur.

A l'opposé le peintre peut appréhender le monde dans sa phase de structuration ultime où les formes s'agrègent et se cristallisent en une pure et complexe

harmonie. Le forgeron se retire et l'orfèvre s'approche, avec ses outils de patience, d'une précision diabolique, et son désir de perfectionnement infini. L'élaboration de l'œuvre est alors semblable à une lente fructification, à laquelle est associée la durée, comme une partenaire exigeante. *Les choses viennent lentement*, peut alors dire Miró. *Les choses suivent leur cours naturel. Elles poussent, elles mûrissent...* et le travail n'a plus de fin.

La durée créatrice de Miró semble donc tantôt s'étirer en opérations infinies, tantôt se ramasser, se condenser dans la soudaineté d'une explosion. En réalité, dans l'un et l'autre cas, le peintre rencontre, et refuse, la même tentation, celle d'annuler le temps, soit que celui-ci s'abolisse par le pouvoir instantané du geste, soit qu'il s'éternise dans la cristallisation d'une écriture absolue. Ces deux états



extrêmes ne sont jamais atteints mais seulement entrevus, ou posés, comme des pôles de fascination qui gouvernent l'orientation de son œuvre et l'organisent autour de la tension qu'ils établissent. La brutalité du geste sera tempérée, répercutée en d'autres explosions mineures qui amortiront son excès; l'ouvrage infini sera écourté, sa transparence troublée par des précipités imprévus; les deux modes interfèrent, se combattent et se contaminent. Car l'art de Miró reste un art de la durée, mais de la durée menacée. Ses œuvres sont les jalons d'un mouvement réversible et insatisfait, c'est-à-dire vivant, entre l'ordre pur, inaccessible, des constellations, et, d'autre part, le creuset de la matière en

fusion, des désirs à l'état sauvage. Entre l'attraction cosmique et l'impulsion tellurique, et commandé par elles, se déploie l'espace habitable où les êtres et les choses sont susceptibles de rencontres, d'échanges, et de métamorphoses, ce lieu transitoire et mouvant: la terre. Cette terre n'est pas à l'abri des menaces d'en bas ni des sollicitations d'en haut, cet espace est constamment traversé de signes par lesquels il ne cesse pas d'être « ouvert » et ses habitants exposés. La fréquence des rythmes ascensionnels, la figure précise de l'« échelle », et le pouvoir métamorphique de la couleur et de la ligne dans la peinture de Miró nous rappellent avec insistance cette précarité merveilleuse de la condition



MIRÓ. Lithographie pour l'album 19, 1960. 65 x 50 cm.

(Maeght éditeur)



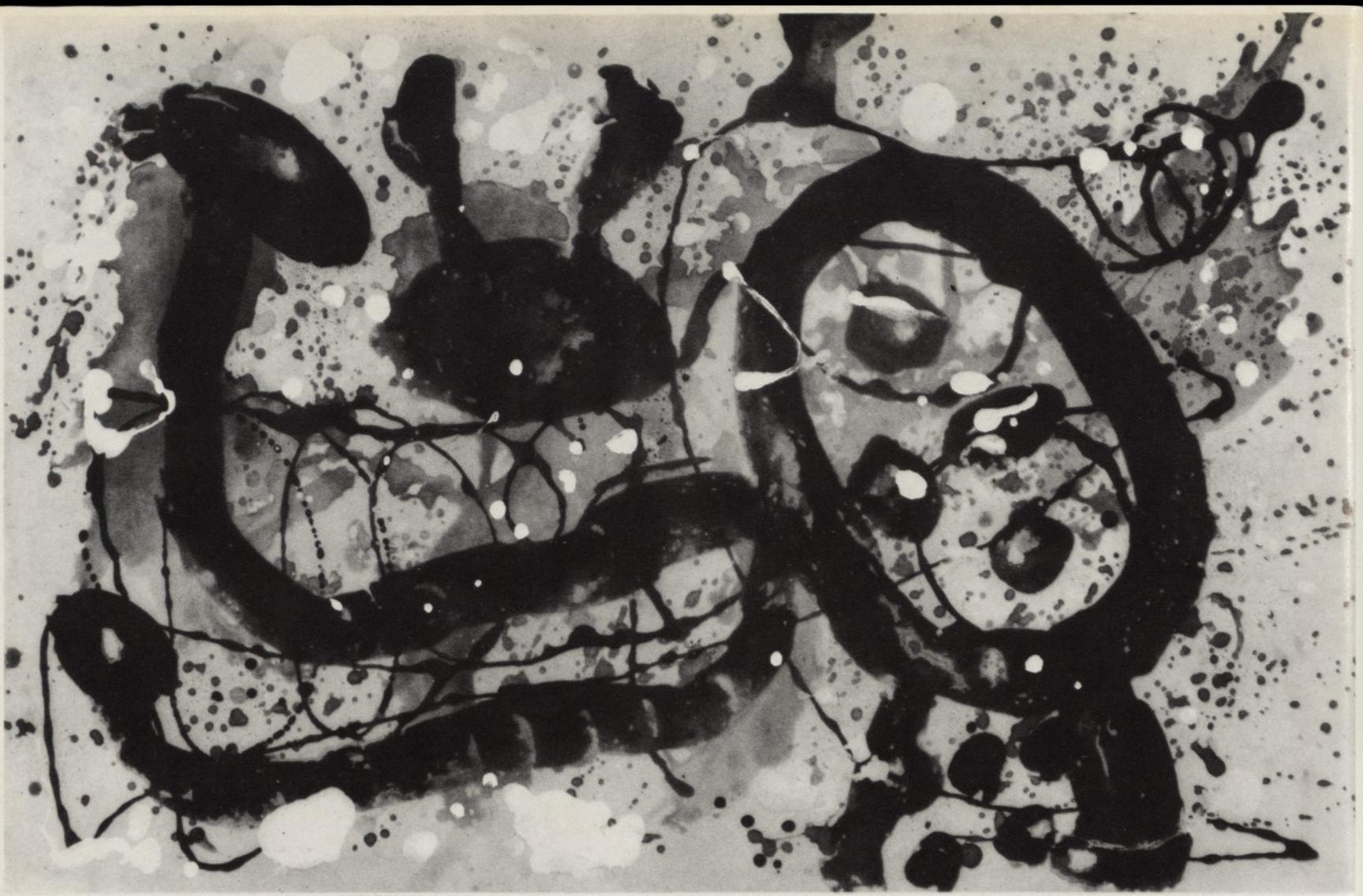
MIRÓ. Eau-forte. 1960. 17,5 x 21 cm. (cuivre). Sur Rives 50 x 65 cm.

(Maeght éditeur)

terrestre (et non pas humaine) aux prises avec les forces qui la menacent, la fascinent et l'excèdent. Dans cet espace balayé par les faisceaux de lumière de la peur, le fantastique règne comme une simple amplification de l'ordre naturel. Ce qui condamne les créatures à l'égalité (ou les délivre d'une inégalité rassurante) les incline aussi à une sorte de solidarité organique qui ouvre à tous les échanges, aux combinaisons, aux permutations d'éléments, aux pariades les plus insolites, aux transmutations d'une alchimie dont la « matière première » serait partout. La présence de l'abîme inférieur que je sens gronder

sous le sol, sous ma peau, derrière l'apparence des choses, et l'aspiration des abîmes supérieurs et de leur mécanique exacte, justifient la vie dans ses manifestations les plus simples ou les plus mystérieuses, rafraîchissent l'éclat des couleurs, rendent à la ligne son tremblement de certitude, autorisent le geste qui délivre le feu intérieur. La peur, le rire, l'exaltation qu'elles nous restituent nous reportent irrésistiblement, par une pente naturelle, aux origines de l'humanité et au cœur primitif de tout homme.

JACQUES DUPIN.



MIRÓ. Eaux-fortes. 1960. *En haut* : 93 × 50 cm. (cuivre) *En bas* : 93 × 59 cm. (cuivre) Maeght, éditeur



Les poupées de Jacobsen

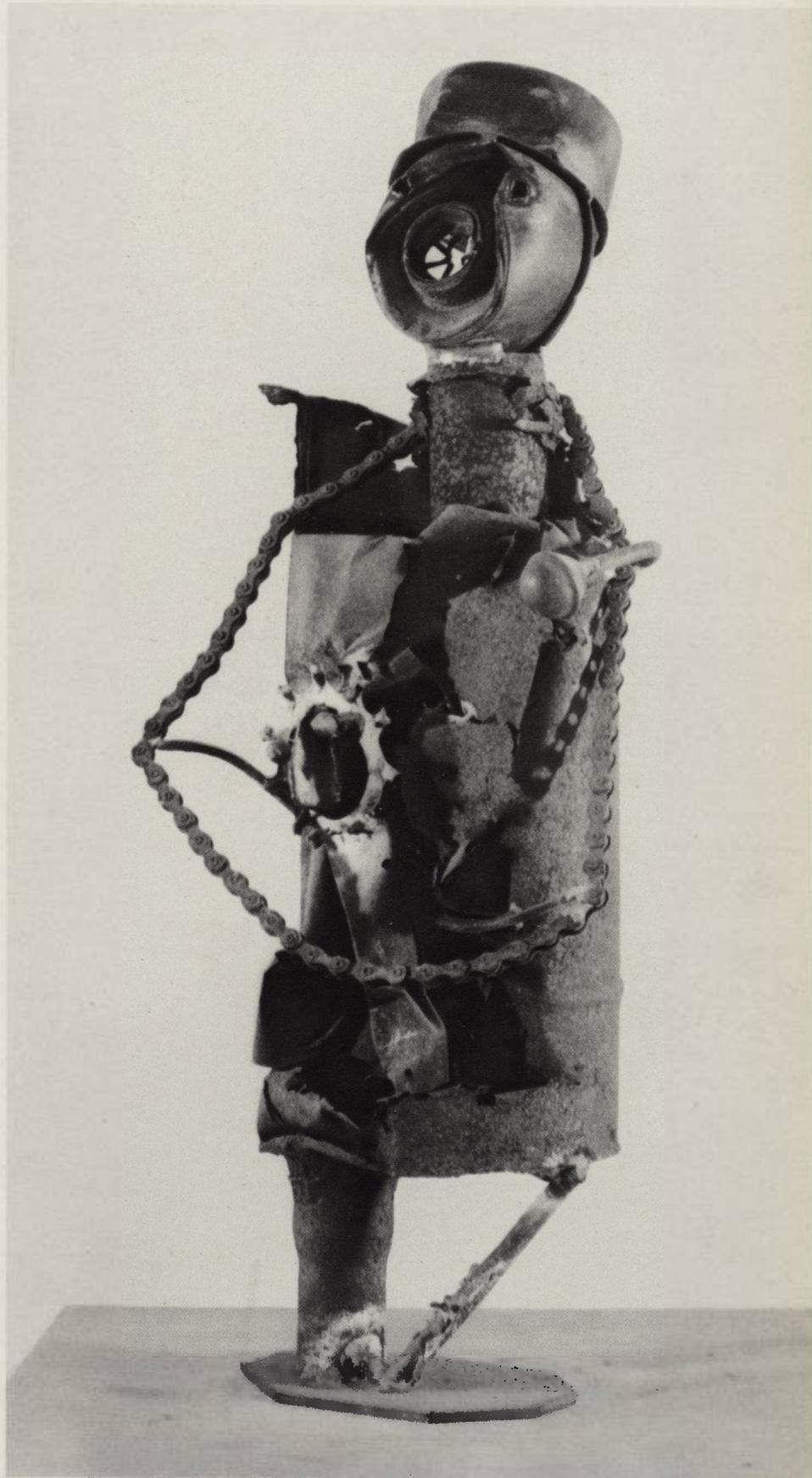
par Eugène Ionesco

Quand on aime quelque chose, on a souvent un certain mal à expliquer pourquoi on aime cette chose. Au risque de dire des sottises, je vais tout de même essayer d'écrire pourquoi j'aime les statuettes de Jacobsen.

Je les aime parce qu'elles ne ressemblent à rien dans la sculpture moderne et cependant elles me sont extrêmement familières, ou, plutôt, c'est justement parce qu'elles ne ressemblent à rien qu'elles me sont familières. On pourrait dire que Jacobsen est un artiste authentiquement primitif. Il y a eu, il n'y a pas très longtemps, tout un maniérisme primitif, soi disant primitif. On a imité les œuvres archaïques de l'ancienne Égypte, de l'Asie mineure, de la préhistoire, de la Chine, pourtant, la plupart du temps, ces modèles étaient l'aboutissement d'une civilisation infiniment raffinée, « alexandrine » pourrais-je dire si on me permettait cette expression. Il y a eu aussi la découverte de ce qu'on appelle l'art africain. C'est celui-là que Jacobsen semble rejoindre, mais d'une façon tout à fait naturelle, spontanée, sans l'avoir connu probablement. En fait, ce primitivisme n'est que la redécouverte de certaines données fondamentales; de certains modèles intérieurs, qui ne sont pas l'aboutissement d'une histoire de la culture, mais qui sont permanents et se placent dans un monde historique, un monde des sources qui alimentent l'histoire culturelle et sans lesquelles toute culture vivante dépérit. Il y a en nous une fraîcheur, une enfance que Jacobsen a su découvrir et restituer, que nous reconnaissons nous aussi, en nous, à travers lui. La simplification que certains peintres ou sculpteurs avaient pu réaliser ne procédait que d'une volonté technique lucide, d'un formalisme superficiel.



Je disais que le monde de Jacobsen est extra-historique. Tout n'est donc pas histoire? Vraisemblablement, non. Les poupées de Jacobsen sont la projection, l'expression, les visages, l'obsession des



JACOBSEN. La guerre, 1952. Fer.

(Galerie de France)



JACOBSEN. Le roi de la faim, 1949. Fer.

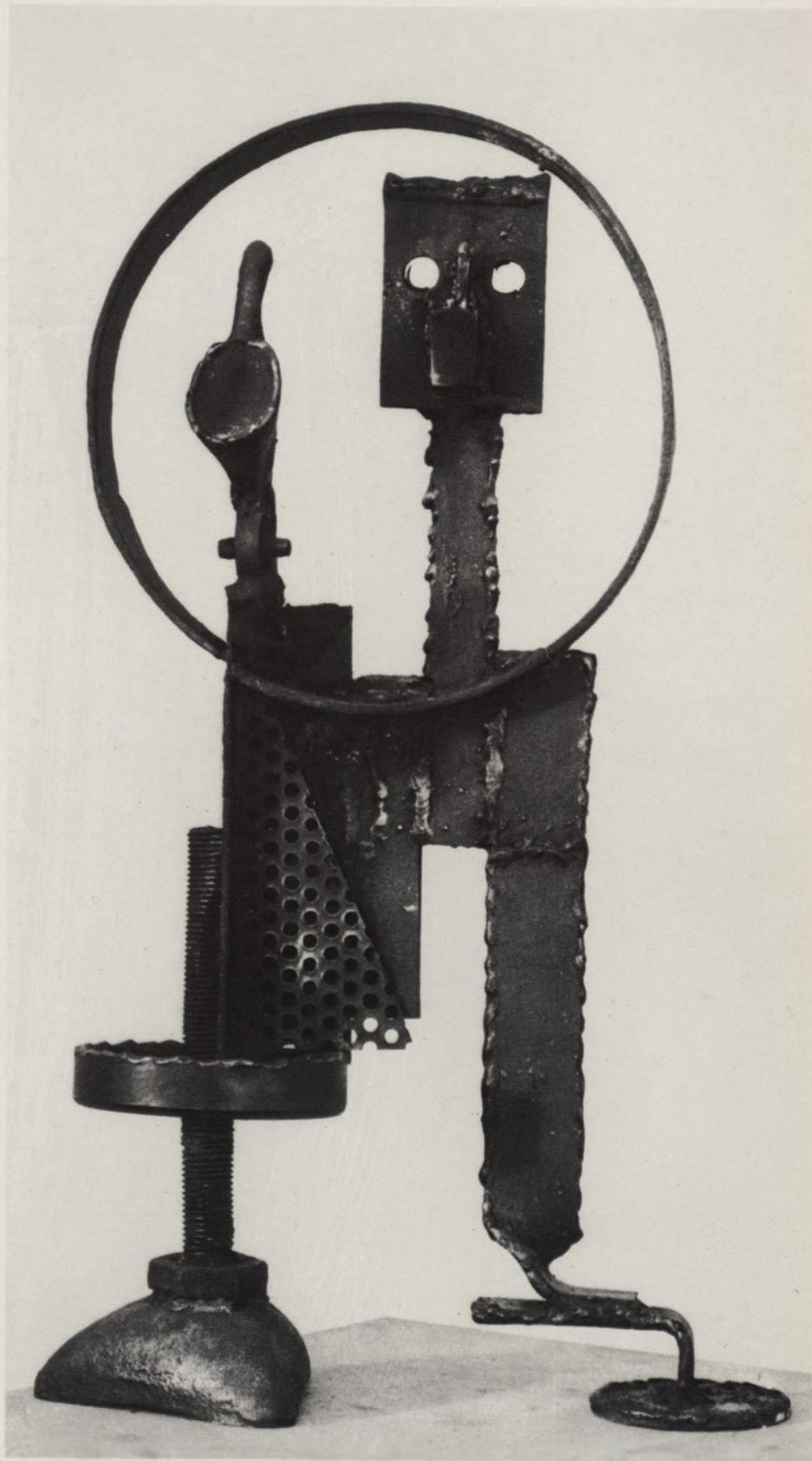
(Galerie de France)

rêves, de fraveurs, de façons d'être et de voir qui sont de tous les temps et qui percent à travers le temps.

Ces réalités mentales, ces structures ne bougent pas. Elles peuvent être aussi, heureusement retrouvées. C'est grâce à Jacobsen que je peux m'apercevoir que nous aimons, que nous trouvons de la valeur chez certains artistes parce que ceux-ci ont réussi, tout comme Jacobsen, à exprimer une certaine intuition élémentaire et fondamentale que l'art a justement pour but de nous révéler. Ainsi, j'aime Rouault parce que je me rends compte que dans telle figure émaciée, de Jacobsen, aux tons à la fois riches et décomposés, il y a une rencontre involontaire mais réelle entre Rouault et Jacobsen. Telle autre sculpture de l'artiste danois, corps sans épaisseur, sculpturalement asculptural, rongé par le vide aussi bien que par la rouille des matériaux, m'éclaire sur la pensée sculpturale métaphysique d'un Giacometti et la justifie. Dans d'autres figurines, d'un cruel humour, grotesque et féroce, puéril et profond à la fois, je reconnais les personnages burlesques d'Alfred Jarry. Souvent, aussi, c'est à la stylisation byzantine que Jacobsen me fait penser. Tel est l'art de Jacobsen qui a l'acuité, la pureté du primitif mêlées au raffinement suprême du civilisé supérieur. Il a pu échapper au pompérisme des mécaniciens ou des automates du non figuratisme sans tomber dans les procédés de l'art figuratif vulgaire, du réalisme simpliste. Le simplisme est le contraire de la simplicité, le réalisme est le contraire du sens réel, le primitif s'oppose au primaire. L'intellectualité est le contraire du livresque, l'intelligence est audace, libération des écoles, capacité de voir les choses comme pour la première fois, originellement. L'originalité se confond avec l'authenticité, lorsqu'elle n'est pas excentricité. Il n'y a de valeur que dans une sincérité absolue, hors de toutes influences, l'influence n'étant que mensonge, idée reçue, impuissance intellectuelle et créatrice. Mais, je ne vais pas continuer sur ce plan. J'aime Jacobsen pour son humour, c'est-à-dire pour la pudeur de sa tendresse. Je l'aime pour son sens du cérémonial, pour sa noblesse. Je l'aime pour son humilité qui s'allie, avec une telle subtilité, à cette noblesse même. Rien de plus humble, rien de plus pauvre que les matériaux qu'il utilise, de la ferraille, des outils rouillés, hors d'emploi, des bouts d'outils, objets informes d'un ensemble décomposé auquel il donne, comme pour le racheter, un emploi supérieur, nouveau, et qu'il réintègre dans une composition nouvelle. Nous avons là une respiration de la matière, un anoblissement de ce qui était déchu, une utilité suprême, reconquise au delà de l'utilité immédiate : angoisse et féerie du monde.



Dans de rares moments de grâce, l'univers, c'est-à-dire toutes les choses qui m'entourent me semblent rayonner d'une lumière neuve, première. Les casseroles, les chapeaux, les chaises, les vieux torchons, une paire de ciseaux, une boîte d'allumettes se désolidarisent d'un ensemble utilitaire, créant un autre ensemble. A ce moment, tout ce qui avait été amoindri retrouve une beauté indicible apparemment inexplicable. Tout ce qui était mort revit. N'importe quel objet, ou n'importe quel



JACOBSEN. Marché aux puces, 1955. Fer.



JACOBSEN. Grisbi, 1959. Fer.

morceau d'objet retrouve une âme, une existence, une expression. Cette beauté peut être angoisse, révolte ou tendresse. Mais ce qu'il y a d'important c'est que non seulement plus rien n'est banal, mais plus rien n'est triste, ni mort. Tous les objets participent alors à une sorte de fête; ou à une sorte de drame élémentaire, d'autant plus vrai qu'il échappe à la rationalité immédiate, c'est-à-dire aux limites que nous nous étions imposées, à l'uniformité, au profit d'une pluralité de formes infinies. L'art de Jacobsen est l'expression de cet état de grâce permanent, de cette richesse intérieure. Il est un animisme supérieur, d'une abondance que la routine de l'imagination habituelle usée ne permettait plus.



Lorsqu'on a vu les figures de Jacobsen, lorsqu'on les a ressenties, on a bien du mal, ensuite, à être ému par les sculptures en marbre ou en bronze, ou en or. Ce qui était riche et noble, nous paraît être, à présent, d'une richesse facile, d'une noblesse fausse. Le marbre ou le bronze semblent inexpressifs. Puisque Jacobsen a donné de la grandeur au dérisoire, tout ne peut plus être grand qu'à partir du dérisoire et le dérisoire est dans la grandeur.

Je regarde les figures de Jacobsen, je sais que ce sont des figures de légende. Je sais que sous une maladresse apparente, une précision extrême, une habileté déconcertante se manifeste, qui vient de sa technique, bien entendu, mais qui vient surtout de son âme. Ces personnages nous obsèdent, nous parlent, nous reflètent, nous expriment magnifiquement, nous justifient, comiques, dramatiques, réalistes, symboliques, caricaturaux et, par dessus tout, vivants, ils ne tiennent aucun compte des canons et des dogmes. Ce sont des fables, ces personnages, ils sont des histoires, sans avoir peur d'être des histoires, sachant allier l'humour et la farce à la tragédie, nous prouvant que la vérité n'existe que dans l'imaginaire, dans le fantastique. Rien n'est vrai s'il n'est imaginaire. Les sculptures de Jacobsen, expressives, typées, sont donc théâtrales par excellence. Elles sont prêtes à se mettre en mouvement. Une collection des œuvres de Jacobsen constitue ainsi un ensemble spectaculaire, un monde de personnages surprenants et divers, atrocement tendres, une mise en scène de théâtre, le monde devenant spectacle, vivant en nous et cependant séparé de nous, acteurs que l'on regarde en spectateurs, bien que nous soyons nous-mêmes ces acteurs, voilà la cérémonie du spectacle, réalité sous-tendue par le symbole. C'est bien cela, théâtre à l'état pur, sans idéologie ni démonstration, personnages qui ne font pas de discours abstraits mais qui sont des évidences concrètes, les figures mêmes de l'évidence.

Jacobsen m'apprend donc que le théâtre mérite d'être, car il est le grand art par excellence. L'œuvre de Jacobsen est théâtrale parce qu'elle rend au monde la dignité et la féerie spectaculaires.

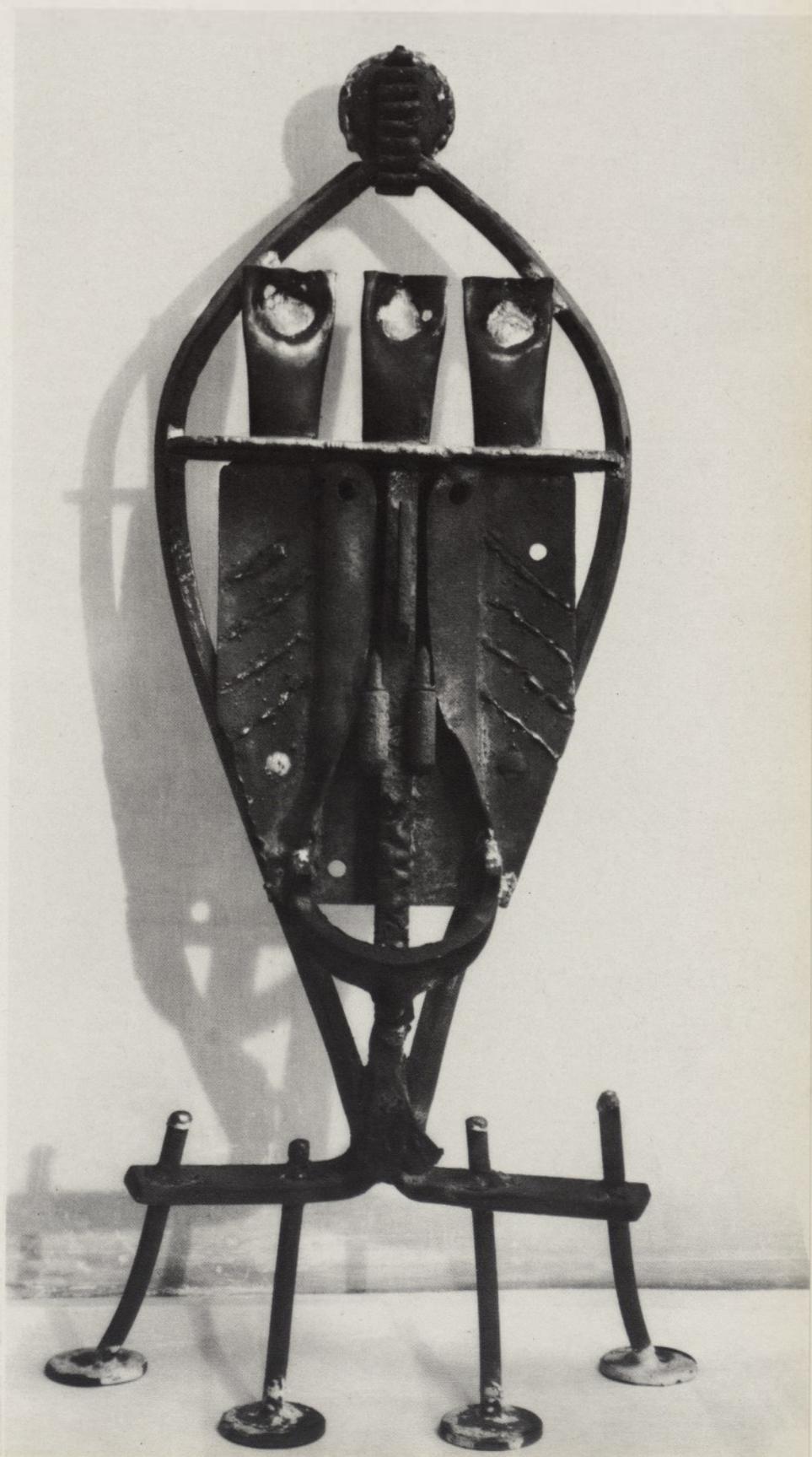
Peut-être va-t-on me reprocher d'avoir parlé de Jacobsen ou de l'avoir compris en auteur de pièces de théâtre, ce n'est qu'un des bouts par lesquels on peut le prendre. C'est peut-être le plus direct.

EUGÈNE IONESCO

← JACOBSEN. Tueur sans gages. 1959. Fer.



JACOBSEN. Portrait de Gildo Caputo. 1959. Fer. →



Pablo Picasso

à la Tate Gallery

par Joyce Reeves

RÉTROSPECTIVE DE PICASSO PRÉSENTÉE A LA
TATE GALLERY PAR L'ARTS COUNCIL DE
GRANDE-BRETAGNE. JUILLET-SEPTEMBRE 1960

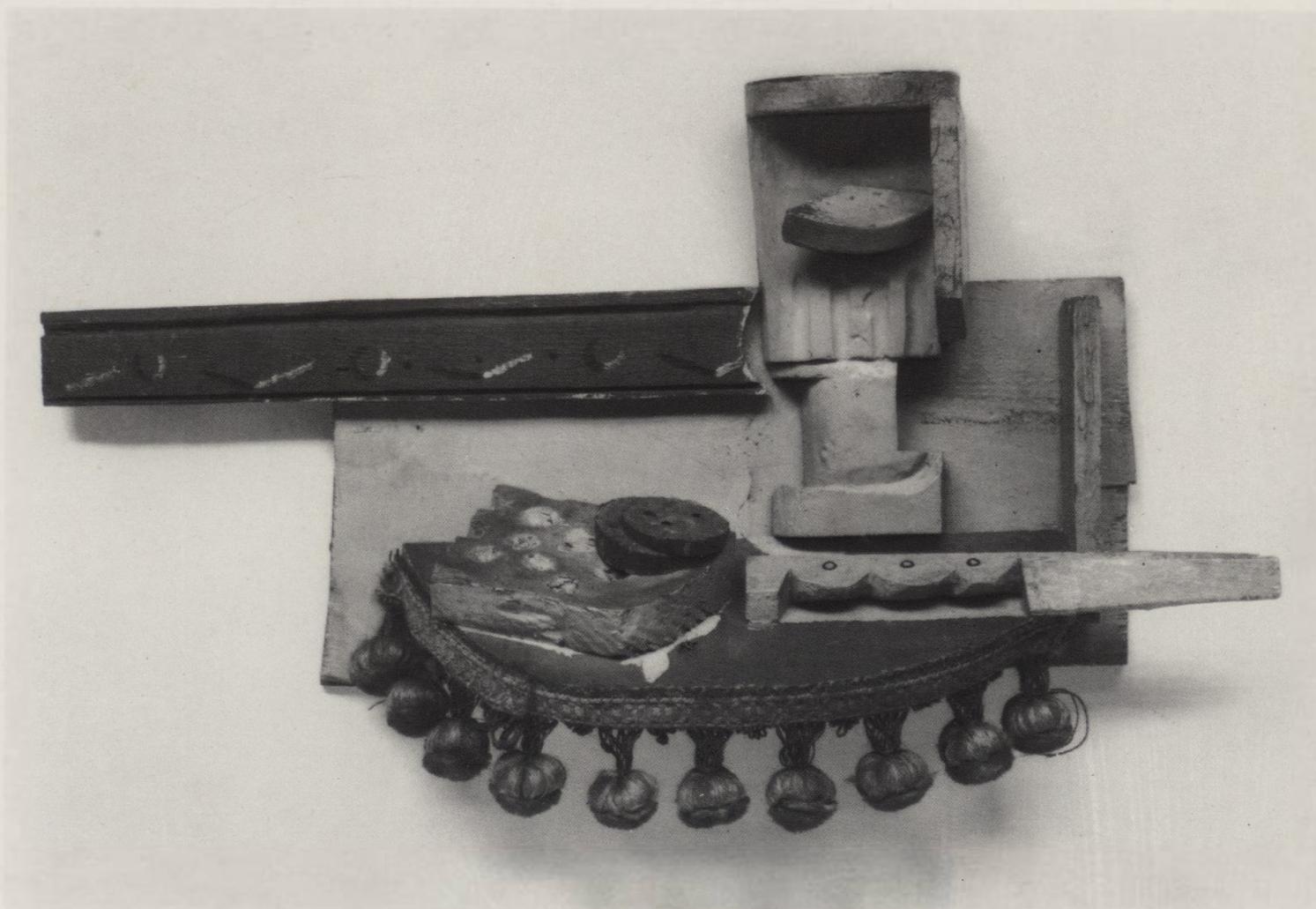
Comment le Londonien du XVII^e siècle à ses débuts n'aurait-il pas pris pour argent comptant son incroyable chance : une saison après l'autre lui apportait, pour le prix d'un billet de théâtre, une œuvre nouvelle du plus grand dramaturge de tous les temps et pourtant, il semble que le public ne fût pas blasé. L'effet de choc que Shakespeare produisit sur ses contemporains était énorme. Peu après la mort du poète, Ben Jonson parlait de lui en ces termes :

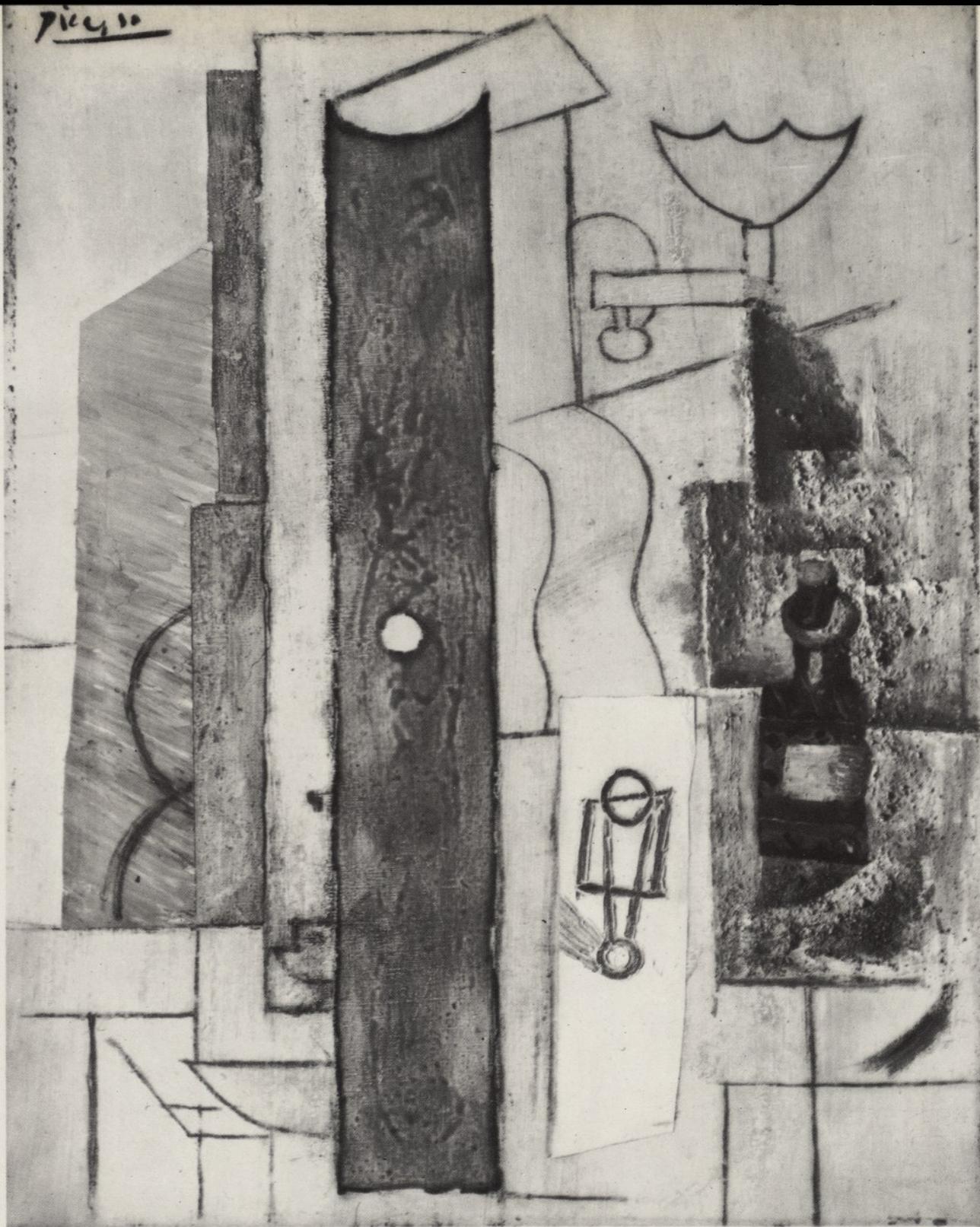
*Ame de notre époque,
Gloire, ravissement, miracle de notre scène*

et, un peu plus loin, suit ce commentaire célèbre :
Il n'était d'aucune époque mais de tous les temps.

Dans sa richesse et son universalité, son génie du tragique comme du comique, doué pour l'amère satire comme pour l'enchantement pastoral, Picasso appelle la comparaison avec Shakespeare et, en tant qu'artiste, nous retrouvons chez lui un identique mépris des règles académiques, une identique maîtrise d'un art, qui crée sa propre forme organique. On dirait vraiment qu'en dépit de notre lenteur et de notre universelle stupidité, la race humaine est

PICASSO. Nature morte. 1914. Bois peint. Coll. part. Londres (Photo R. B. Fleming et Cie)





PICASSO. Hiver. Huile et sable sur toile. 1912-1913. 68,5 x 53 cm. Coll. part. Londres.

(Photo Eileen Tweedy)

capable de reconnaître la grandeur, même chez un contemporain et les torrents d'adulation excessive auxquels Picasso fut soumis ces dernières années n'enlèvent rien à cette grandeur qui lui est propre.

L'exposition de la Tate Gallery, comprenant les œuvres de Picasso de 1895 à 1959, nous permet à nous, ses contemporains, d'en éprouver le choc dans sa plénitude, de comprendre qu'il est, lui aussi, l'âme de son époque et que, comme le poète, il n'est pas d'une époque mais de tous les temps. La réunion d'une collection de toiles aussi sensationnelles, dont plusieurs très peu connues, est un spectacle bouleversant même pour ceux qui, de longue date, suivent et aiment l'œuvre de l'artiste; quant à la jeune génération, que l'Angleterre a vu grandir depuis la guerre, cette exposition est, pour

elle, l'occasion d'une expérience unique, de nature à ouvrir l'âme. La France et aussi les États-Unis ont connu, depuis la guerre, des expositions comparables bien que très différentes mais, pour la Grande-Bretagne, c'est la première de ce genre et sans doute la dernière pour de nombreuses années à venir.

L'anthologie des toiles composée par Roland Penrose donne une image assez juste de l'œuvre du peintre à travers la richesse fabuleuse et l'infinie variété de son évolution. Dans l'ensemble, les œuvres exposées sont remarquables et cette rétrospective est illuminée par des chefs-d'œuvre dont la beauté nous coupe le souffle ou qui, par leur importance historique, résument et transcendent tout un mouvement artistique. Il est impossible de passer en revue l'exposition tout entière ou de citer plus



PICASSO. Portrait de femme. 1944. 35 x 22 cm. (Coll. Wishart)

de quelques toiles particulières, choisies dans cette collection qui en compte deux cent soixante-dix.

Toutefois, cette rétrospective étant destinée au grand public plutôt qu'à un cercle d'initiés, peut-être est-il préférable, pour cette fois, d'ignorer la perfection artistique et de nous en tenir à cette ligne ferme et vitale qui, pareille à une épine dorsale, unifie l'œuvre de Picasso comme elle unifie sa vie. Cette ligne, c'est son sentiment profond de l'humain. Dès la première toile, il donne le ton : cette *Fille aux pieds nus* de 1895 que, gamin de quatorze ans, il peignit avec une sensibilité, une fraîcheur exempte de toute sentimentalité, Picasso l'a généreusement prêtée bien qu'il s'en sépare rarement.

Parmi les toiles de la *Période bleue*, cette époque où sa pitié juvénile pour l'humanité souffrante l'entraîne à une certaine sentimentalité — erreur tellement plus sympathique que celle du cynisme parce qu'elle naît d'une émotion positive plutôt que négative —, nous voyons *La Vie*, *Le Repas de l'Aveugle* ainsi que l'obsédante, nostalgique *Femme et Enfant au bord de la mer*. *La Jeune Hollandaise* de 1905 est une œuvre admirable, tout entière sentie et réalisée à travers le regard d'un jeune homme conscient du mystère insondable de la chair chez une femme quelconque, mystère perçu directement, sans romantisme aucun, tel quel mais avec une conscience tout aussi profonde de l'innocence et de la candeur de l'âme, qui se révèle dans la douceur du visage. Cette toile, dans son mélange d'innocence et de sensualité, me rappelle certains portraits de Saskia par Rembrandt.

Les *Demoiselles d'Avignon* comme tant de toiles elles naquirent de cet amour de la forme qui portait Picasso à l'analyser pour la recréer ensuite, avec ce regard neuf qui lui vient des masques africains ; et c'est ainsi que s'ouvrit à lui la voie du cubisme avec ses découvertes qui devaient, par la suite, révéler



PICASSO. Trois baigneuses jouant à la balle. 1928. 16 x 22 cm.



PICASSO. Le Minotaure. Gouache, pastel et encre de chine. 14 Nov. XXXIII. (Coll. Pierre Granville, Paris)

à chaque peintre un univers nouveau et donner enfin au monde entier des yeux neufs. Parmi les multiples œuvres cubistes remarquables, citons cette admirable *Fille à la mandoline*, dans laquelle le corps féminin se trouve reconstitué sous une forme d'une beauté classique et durable. En passant par les magnifiques *Arlequins cubistes* et les grandes *Natures Mortes* ainsi que *Les Trois Musiciens* et les nus monumentaux, nous arrivons aux premières déformations de la forme humaine dans cette œuvre superbe, presque horrifiante mais étrangement fascinante : *Les Trois Danseurs* de 1925.

Voici l'époque où Picasso toucha le fond de son angoisse personnelle, connu ses plus amères déceptions, dont l'histoire intime restera à jamais ignorée mais dont nous saisissons le reflet dans ces œuvres d'horreur et de désespoir que sont la *Tête de Femme* (1929), monstre à langue de vipère, aux dents aiguës d'où le poison dégouline en une ligne verte le long du cou, contre le profil impassible du peintre par lui-même. Dans la *Crucifixion* de 1930, le caractère satirique marquant l'image et l'esprit forme un contraste cruel avec l'opulence des couleurs, alors que l'éponge saturée de vinaigre domine l'œuvre par son importance et son réalisme. Dans *La Femme dans un Fauteuil* de 1929, la personnalité humaine se désintègre, le corps féminin n'est plus qu'un monstre, larve informe et qui se tord, en qui les formes féminines : le visage, les seins, les membres ne sont plus qu'une caricature navrante. Plonger jusqu'au fond de cet enfer, en ressortir,

faire face à l'horreur, lui tenir tête et la réduire, par la peinture, à l'objectivité, c'est en soi un triomphe qui révèle une personnalité d'une profondeur, d'une force et d'une envolée bien au-dessus de la moyenne. Dans son angoisse personnelle et dans sa façon de la surmonter, Picasso a trouvé l'expérience spirituelle nécessaire, qui lui permettra de protester contre la guerre au nom de l'humanité tout entière avec *Guernica* (qui ne figure pas ici) ainsi que dans les œuvres de la même époque, telle cette superbe *Femme en pleurs* (1937) comprise dans cette rétrospective. Dans cette toile, l'intensité de la souffrance communique au visage de la femme une espèce d'universalité, l'angoisse se transforme en beauté par la profondeur de la compassion que l'artiste éprouve ainsi que par la perfection de son art. Dans l'*Ossuaire*, exposé ici pour la première fois en Europe dans son état actuel, Picasso élève la voix au nom des millions d'hommes assassinés dans les camps de concentration.

La place me manque pour vous parler de tant d'œuvres où il n'est question que de joie, de bonheur, d'amours heureuses : amours de femmes, d'enfants, d'animaux, enchantement que l'artiste éprouve à peindre son entourage, les paysages, les objets de tout espèce et, à travers eux, le maître atteint la joie absolue de peindre et d'exercer cet art qu'il possède si parfaitement. J'insiste sur son caractère si profondément humain et sa compréhension de la forme humaine qui, seule, lui donne le droit de plier cette forme aux exigences de son



PICASSO. Composition au chien dalmate. 195 × 140 cm. 8/3/1919. (Galerie Louise Leiris)

émotion, droit qui lui vient de sa foi dans l'homme et de son acceptation de la vie humaine, avec ses peines et ses joies. Je sens que ceci est de la plus haute importance, en cette phase de l'univers où l'homme est menacé d'une annihilation cosmique, à l'heure où tant de peintres semblent vouloir fuir leur angoisse et se réfugier dans un art non figuratif vidé de toute substance comme de toute signification, pareil à l'abri chaleureux qu'offrirait une matrice tissée de couleurs et de sensations purement visuelles, n'entraînant aucun sens de responsabilité ni même aucun avenir dans l'existence humaine.

La sélection magnifique et tout à fait nouvelle que Roland Penrose nous offre couronne vingt-cinq ans d'amitié personnelle et de dévouement à Picasso. A part les toiles citées plus haut, nous y trouvons une quantité d'autres d'égale importance

à peu de chose près, parmi lesquelles le vaste rideau de scène de *Parade*¹ (1917) ainsi que le grand collage-projet de tapisserie, *Femmes à leur toilette* (1937-38). Y figurent également plusieurs toiles des dernières années, parmi lesquelles la série complète des cinquante-huit variations sur le thème de *Las Meninas* de Velasquez, exposées une seule fois à Paris l'an dernier. Le catalogue de l'Arts Council, comprenant l'importante introduction de Penrose ainsi que ses notes explicatives sur les différentes toiles, est de la plus haute utilité, surtout pour ceux qui ont rarement eu l'occasion de voir l'œuvre originale de Picasso. Sans aucun doute, ce catalogue restera une œuvre de référence classique à l'heure où cette magnifique exposition ne sera plus qu'un souvenir.

JOYCE REEVES.

Traduit de l'anglais par Maddy Buysse.

(1) Sauvé de la destruction par San Lazzaro, qui l'a retrouvé, en 1954, à Milan.



New York découvre Torres Garcia

par Dore Ashton

Les nombreux admirateurs du peintre Joaquin Torrès Garcia, mort en 1949 à l'âge de soixante-quinze ans, se souviennent de lui comme d'un véritable solitaire. Incontestablement, il faisait figure de prophète dans son propre pays car, de toute cette génération d'artistes en Amérique latine, il fut le seul à marquer d'une trace durable l'art contemporain.

Pour Torrès Garcia, l'art était un voyage spirituel. Ce n'était pas seulement ce voyage personnel, qui le mena de Montevideo en Espagne, en Italie, à Paris, à New York pour aboutir enfin à Montevideo. C'était aussi un voyage dans le temps, remontant aux sources de l'expression humaine.

« Un caractère, un signe gravé dans un caillou, — voilà quelque chose qui se détache de la nature », écrivait-il. « C'est le signe de l'homme, l'empreinte de la raison. » Convaincu qu'il était nécessaire pour l'art de « revenir à cette grande ligne qui trouve son origine dans la préhistoire », Torrès Garcia médita les arts anciens et son œuvre présente certaines similitudes avec les tablettes égyptiennes cunéiformes, les alphabets idéographiques d'autres peuples de l'antiquité ainsi qu'avec les reliefs de pierre, illustrant les calendriers de l'Amérique pré-colombienne.

Les critiques, pour la plupart, négligèrent d'examiner l'influence probable de l'art pré-colombien sur l'œuvre de Torrès Garcia. Tout jeune, celui-ci a certainement connu les grands symboles austères des monuments indiens et leur souvenir s'inscrit profondément dans sa mémoire. A la fin de sa vie, lorsqu'il construisait un mur dans un jardin de Montevideo, Torrès Garcia rejoignit son passé, le passé de son pays natal, dans un style qui ne laissait place à aucune équivoque.

Torrès Garcia consacra une partie de son temps à écrire, chose assez naturelle chez un homme qui concevait l'art comme un langage de symboles. Dans son autobiographie, il raconte ses vagabondages et révèle sans le vouloir les influences profondes de ses premières années. Sans aucun doute, à Barcelone vers 1890, il fut inspiré par sa rencontre avec Antonio Gaudí, qui travaillait alors, nuit et jour, à sa gigantesque folie, la cathédrale de la Sagrada Família.

A l'époque où, comme ses camarades des Beaux-Arts, parmi lesquels Picasso, il fut certainement fasciné par le Paris de Toulouse-Lautrec et de Steinlen, aucune influence spirituelle ne semble avoir marqué Torrès Garcia autant que celle de Gaudí.

Dans son autobiographie, il parle avec vénération de ce vieil architecte-sculpteur, dont la vie pieuse s'identifie avec son art.

Cette surhumaine pureté d'intention devint l'idéal de Torrès Garcia. Il se méfiait des innovations extrêmes et cherchait, au contraire, « des lignes plus sereines, des rythmes plus sobres ». Sa résistance primitive aux idées d'avant-garde fut renforcée par un sentiment profond de cet « ordre général » qu'il trouva chez les classiques grecs et, peut-être, dans les fresques catalanes d'une symétrie hiératique.

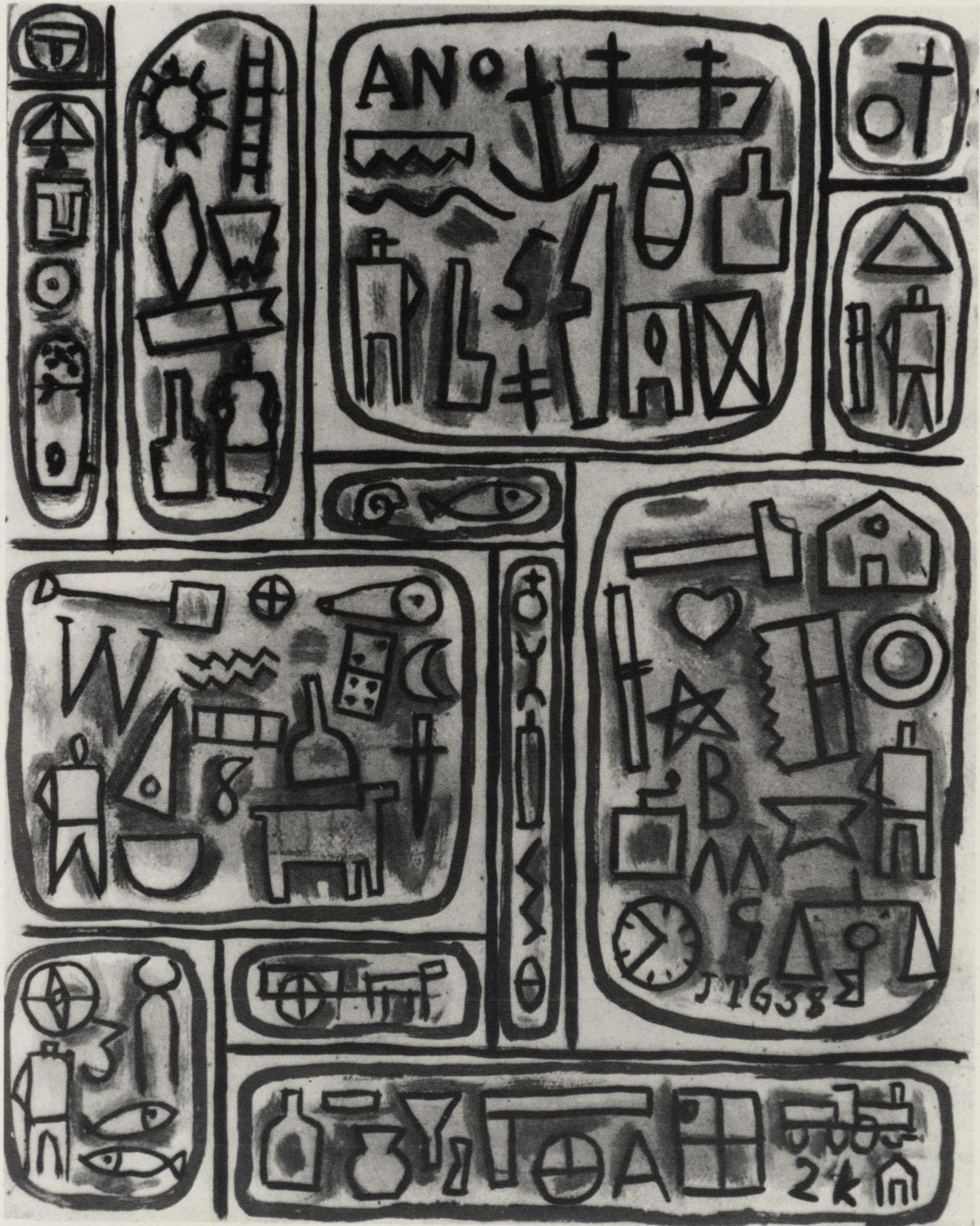
Les problèmes philosophiques, éthiques et moraux qui occupaient Torrès Garcia se confondaient avec sa vie esthétique. Lorsqu'il vint à New York en 1920, pour y vivre son Calvaire, comme il le dit plus tard, il avait déjà choisi son ordre de composition horizontal et vertical. Pourtant il ne parvint à cristalliser l'enseignement retiré de ses vagabondages physiques et spirituels qu'à partir de 1930. C'est à Paris qu'il se mit à peindre ces abrégés de symboles qui le rendirent célèbre. Encadrées d'accrochages et nichées dans des placards, comme le marbre du typographe, ses peintures nouvelles signifiaient pour lui, non seulement son histoire à lui, mais celle de la race humaine.

Deux idées formaient la base de son nouveau style : d'abord « l'universalisme », attitude humaniste selon laquelle il généralise, sa propre expérience, lui donnant une valeur universelle. Ensuite, « le constructivisme », théorie d'après laquelle les symboles abstraits, arrangés dans un ordre conçu par l'homme, peuvent communiquer un sens concret.

Dans ses toiles presque monochromes, le souci qu'avait Torrès Garcia de la fonction humaine, l'a préservé des schémas sévères et plans de ses collègues néo-plastiques appartenant au groupe *Cercle et Carré*. Toujours la courbe modelée, rappel de l'être vivant, s'affirme dans ses œuvres.

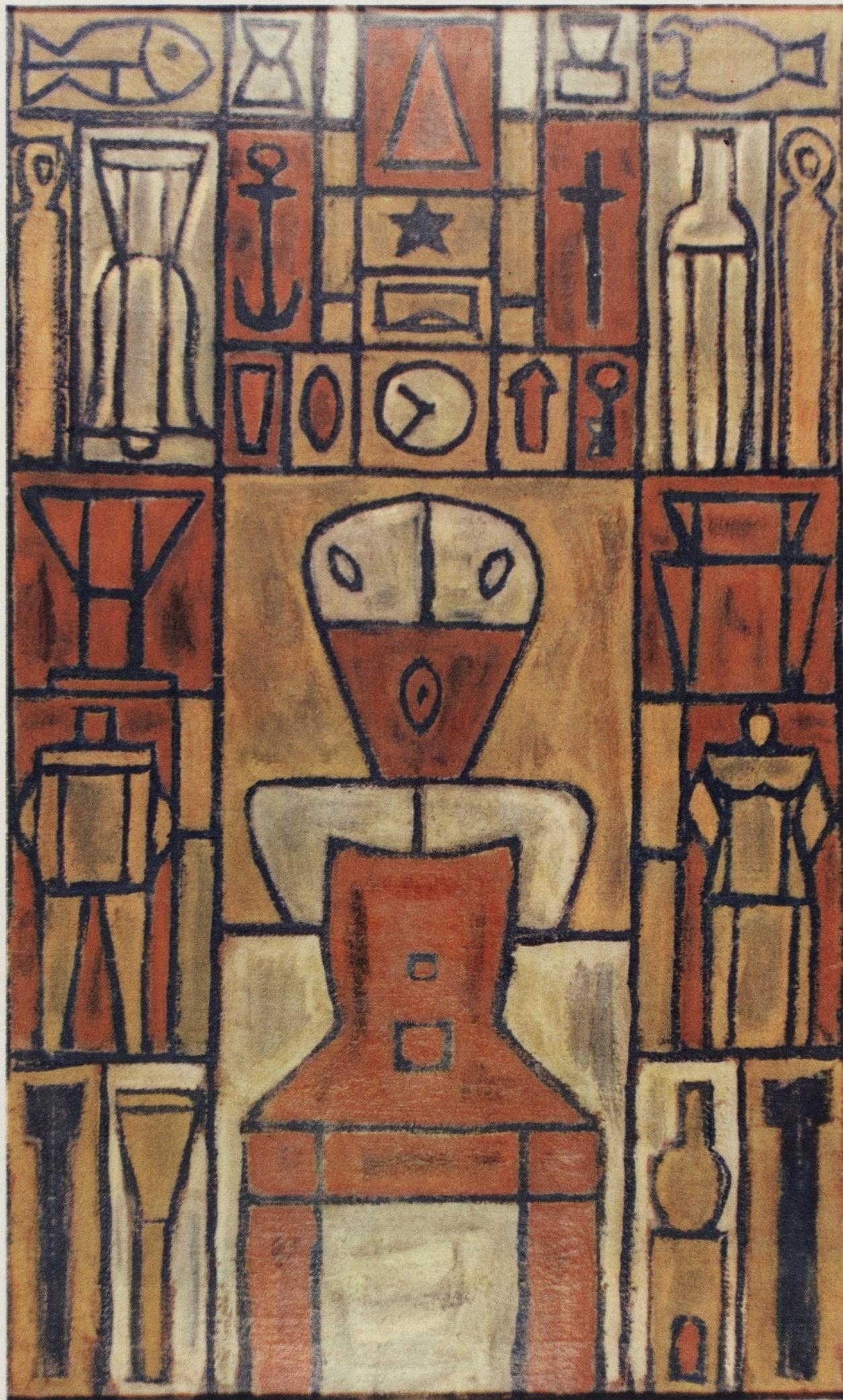
L'aspect itinérant de sa vie spirituelle se lit dans ses peintures où nous retrouvons, non seulement des symboles transparents, tels que le galion ou le bateau à vapeur, mais des maisons, des ustensiles, des échelles, des horloges et des chiens. Nous y reconnaissons encore des signes plus abstraits inventés par l'homme : symboles biologiques mâle et femelle, signes du Zodiaque, signes solaires. Lorsque les signes ne suffisaient pas, Torrès Garcia se servait de mots : sacrifice, générosité, immortalité, équilibre.

DORE ASHTON.



TORRES GARCIA. Composition. 1938.

(Rose Fried Gallery)



TORRES GARCIA. Composition. 1938. (Rose Fried Gallery)

L'autre face de la lune

UN FILM DE
A. GHEERBRANT

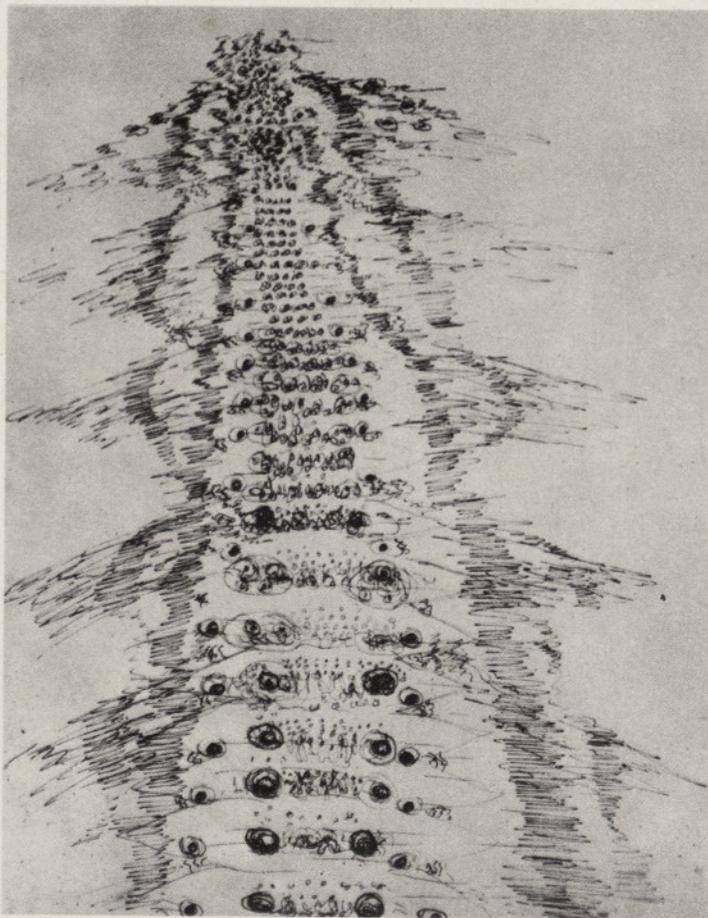
par René de Solier

Le film d'art déplairait-il aux artistes, aux contemporains? On se méfie de la couleur, photo ou cinéma, à juste titre : si l'on est artiste, aucune équivalence n'est possible. Rarement le créateur admet ou reconnaît dans la reproduction l'équivalent. Mais on atteint certaine perfection maintenant, et il faut louer Alain Gheerbrant d'avoir entrepris ce film, « l'autre face de la lune », non sur des peintres, mais sur et depuis l'œuvre. L'auteur « Des Hommes qu'on appelle sauvages » aborde ici, avec la logique poétique qui lui est propre, une nouvelle terre inconnue, celle de la non-figuration, sans exclure toutefois des formes connues ou identifiables.

Péril, l'anecdote, ou tentation? Écartée, non subie, l'anecdote n'est que trame ou chemin conducteur : chemins de la lune, de ses montagnes de ses lacs; expérience du vide noir, — que facilite l'écran, — du vide blanc.

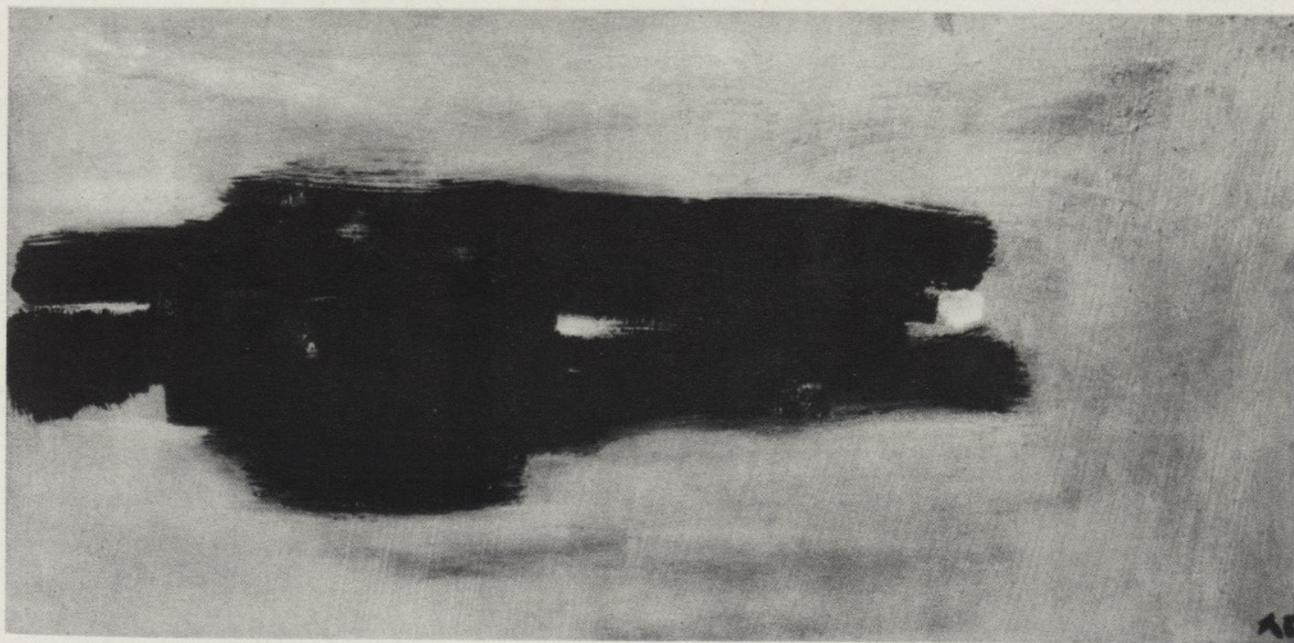
On regrette que, pour certaines raisons tout à fait indépendantes de la volonté d'Alain Gheerbrant, *l'école blanche* (Tobey, Charchoune, Arpad Szenes), soit absente, ainsi que Jean Dubuffet, maître des matières. Aucune facilité, cependant, dans ce choix, qui est cohérent, malgré les réserves que nous pourrions faire sur Bryen, parfois trop tenté par les « grandes » toiles.

Ce qui préoccupe Alain Gheerbrant, dans cet itinéraire, vaut d'être signalé : les dimensions et l'orientation de l'écran (qui révèle au spectateur les images du film) imposent une loi, celle du rectangle allongé. Lieu d'images, qui détermine les cadrages, et comme l'orientation (ou la désorientation) des sujets, œuvres et parties.



HENRY MICHAUX. Dessin mescalinien. 1958. (Galerie Cordier).

TAL COAT. Troupeaux. 1959. 50 x 110 cm.





FAHR EL NISSA. Composition 1956. 250 × 250 cm

SCHNEIDER. Composition. 1959



Telle peinture, vue d'en haut, ayant pour orientation disons celle d'une vignette, d'un timbre-poste, doit être retournée ou inversée, vue latéralement. Et le cadrage doit se faire depuis la toile ainsi présentée, ou, si l'on veut, « renversée ».

Le peintre ne sera pas toujours d'accord (Sa Majesté échappe à toute critique). Même dans la non-figuration on tient beaucoup au « sens » d'une toile, et si peu, parfois, au sens de l'œuvre. Qui peut être vue dans tous les sens, ou examinée en tournant, ce regard circulaire aidant l'analyse, ou permettant l'accès, mieux que par des vues droites, dans l'hypothèse du tableau-mannequin à ne pas retourner, ou renverser. Est-il fragile à ce point? (De curieuses expériences de tableau-plafond ont été entreprises par Bernard Saby à certain moment. Le tableau « au plafond », fixé là, peut donc être vu dans tous les sens par le spectateur lilliputien non écrasé. Perfection, qui n'est pas celle de la peinture uni-sens?)

Autres données, après cette loi technique de cadrage : les modifications d'éclairage, les surimpressions (et le tourbillon-vertige qui en résulte).

Chaque toile ayant été photographiée en couleurs, la diapositive obtenue est placée pour la vision et l'étude des découpages, sur une table lumineuse (plaque de verre éclairée par en dessous par un socle de lampes).

Entre les lampes et la reproduction, ainsi éclairée, Alain Gheerbrant a eu l'idée d'introduire certains filtres (bleuté, ocre, orange non vif), qui modifient l'éclairage. Une nouvelle lecture de l'œuvre s'ensuit. Déchiffrement, dans l'ordre visuel, et depuis la photo qui souvent accuse détails et relief, gouverne

la nervation. Une nouvelle irrigation de l'œuvre montrée, ainsi soumise à d'autres afflux. En quelque sorte régénérée (pour le déchiffrement, l'étude, le décryptement, la vision) par la soumission momentanée à des éclairages insolites. Par la modification de l'éclairage qui tamise et crible, révèle comme une radiographie ce qui était déjà « lisible » et montré.

Ce procédé de lecture, d'étude à la visionneuse, sommairement construite, mais encore devait-on l'inventer, facilite l'étude des œuvres, et fait entrer « dans leur univers » sans trop modifier les couleurs originelles. Trop souvent le peintre compte sur la texture matérielle de l'œuvre pour la faire passer, sans sens, à la peinture. Par ce procédé, l'impitoyable *mise en transparence*, toute grossièreté, toute faute, toute faille dans l'ossature est impitoyablement révélée. Comme on le sait le vite tracé, sans âme ou sans zen, par du jeté tourbillonnant, ne peut faire illusion, sinon dans cette race d'apprentis-artisans qui se veut artiste, depuis ou dès le maniement de pinceaux chargés de couleurs, d'amorces, vite flétries.

Le choix est donc déterminant, par les « classiques », désormais, de l'art moderne ou contemporain : Kandinsky, Klee, Max Ernst, Arp, Hartung, Schneider, Tal Coat, Michaux, Helman... Par les *révélation*s : Trokes, Bellegarde, Castex, Solano. Ici l'homme de cinéma est critique; et la science technique, acquise depuis le maniement de la caméra en divers lieux, donne, en fonction de l'écran, un groupe d'œuvres que le critique ne conteste pas. Au contraire, nous célébrons l'alliance.

Cadrage, éclairage, surimpression (deux œuvres fortement éclairées l'une sur l'autre), travelling, « flash » (explosions de lumière, ou d'un personnage, d'un petit Miró) : le voyage se poursuit. Et l'« extraordinaire » — d'où l'intérêt du film —, le voici ! Par sa science des cadrés Alain Gheerbrant substitue et restitue. Au tableau dont les nuages sont parfois « vides » (par rapport à l'écran qui ne tolère guère les marges vides ou neutres, loi d'économie ou plutôt d'inscription), l'homme-caméra substitue, non infidèlement, telle partie. Qui devient tableau à son tour, pour la première fois. Belle leçon pour les peintres, qui ne savent pas se tenir dans leurs formats.

Le film opère en nous un dédoublement, ainsi que le remarquait Henri Wallon, entre ce qui est vu et vue (en ce moment sur l'écran et en moi) et telle série visuelle, les dernières images restant en mémoire; d'autres encore, groupées ou non. D'où une curieuse progression et conduction : enchaînés, fondus et surimpressions voulus par l'homme de cinéma.

La progression, ici, de Wols à Michaux, de Kandinsky à Hartung, utilise au départ quelques éléments formels identifiables : ville de Wols, pleine lune de Klee, fantôme flairant un nombril (1924) de Jean Arp. Très vite on est dépaysé, dès l'hésitation du « dormeur », par une sorte de figuration parcellaire, de manière abstraite vivante. Par une série d'éclatements. Ainsi dans les *Oiseaux d'Hydres* de Bellegarde, une peinture récente.

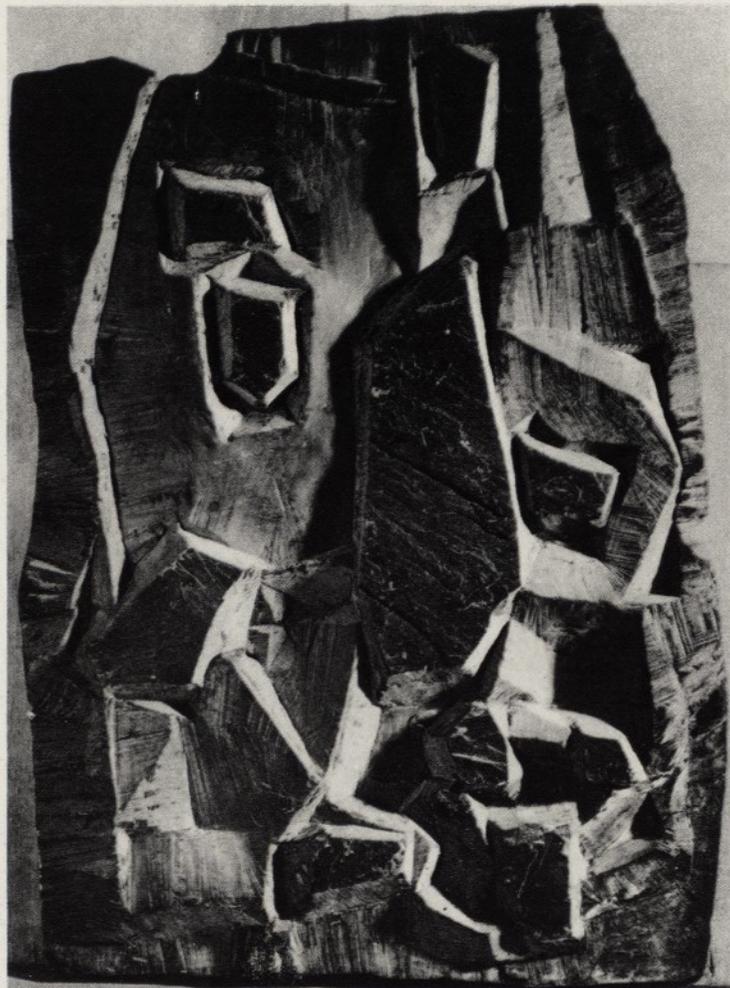
Dans ce ballet (on peut songer à Méliès et à Léger, surtout à Mac Laren), les fulgurances, les zones de contact lumineux et d'émergences, petites sphères étoilées, boules de pollen, sur fond de matière), les déplacements rapides de l'œil-caméra confèrent au spectateur inerte le pouvoir de suivre. On « mange



ARP. Fantôme se regardant le nombril. 1924. Coll. A. G.

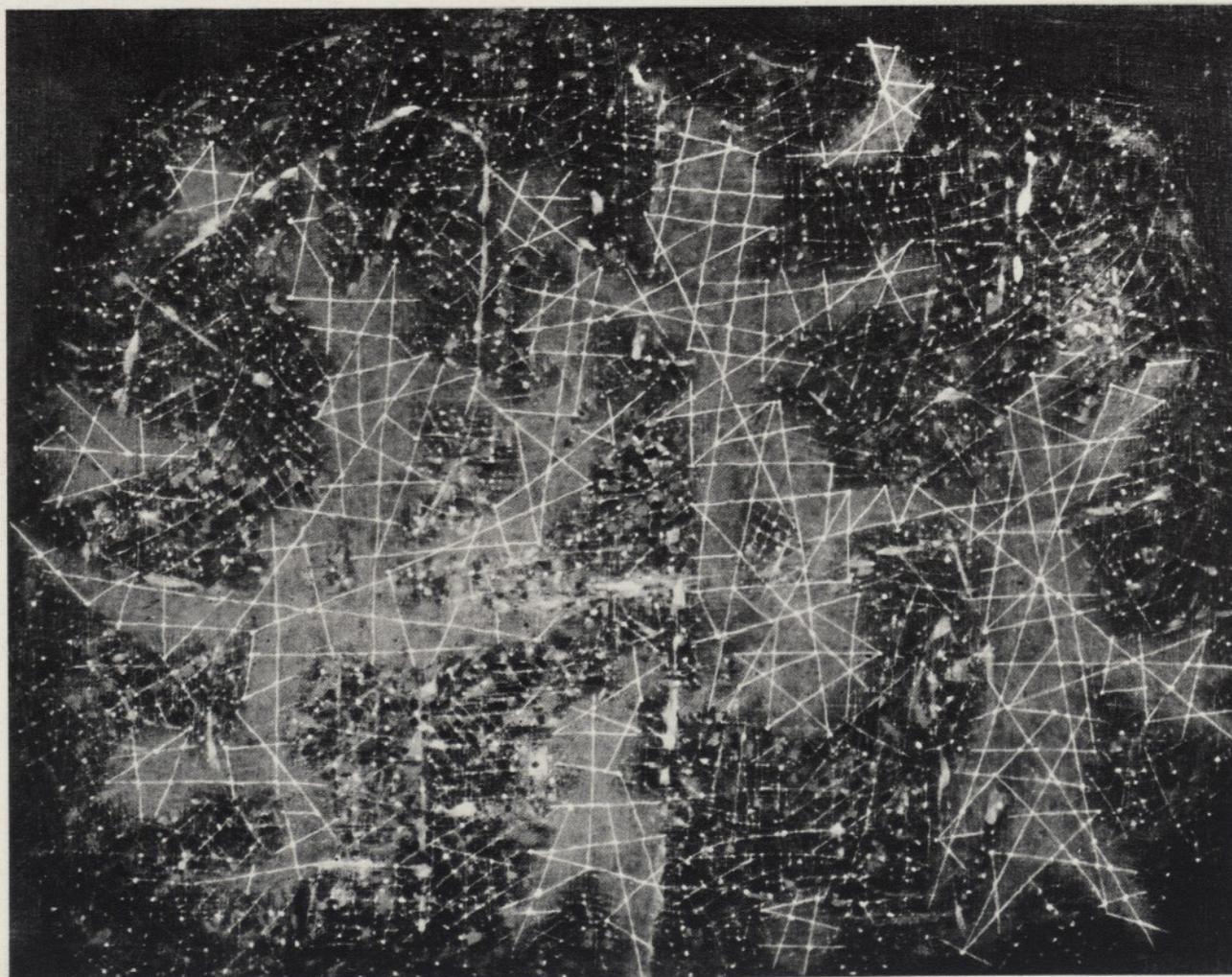
CASTEX. Gouache. 1960.





UBAC Relief sur ardoise. (Galerie Maeght)

TROKES Chorégraphie. 66 × 84 cm. (Coll. particulière)



des yeux » certaines images. L'enchantement est dangereux : on est pris de vertige plus d'une fois. A tel point que le titre de ce film pourrait être « tourbillon », vertige (vertigo, vortex). D'où l'idée du labyrinthe, de l'entrée comme malgré soi dans l'aire labyrinthique la plus indescriptée jusqu'alors. Celle des expériences des œuvres du siècle.

Il faut louer Alain Gheerbrant et le producteur Jean Bauchet d'avoir entrepris ce travail, première anthologie, première somme, première situation *cinématique* d'une peinture aventureuse.

A ce confluent entre modernes et contemporains, on devine l'intention d'Alain Gheerbrant : particulariser le détail d'un tableau (« constructions ») par le vide noir, nouvel entour momentané. L'œuvre. Tel fragment émerge par « les fantômes du vide noir » (l'expression emprunte à la poétique de Jean Arp). — On finira par le vide blanc, dit Alain Gheerbrant.

Cette triade, jusqu'alors peu familière : noir, couleur, blanc, a le mérite d'attirer l'attention sur tel fait et le film d'Alain Gheerbrant insiste : « Il y aurait comme deux époques d'imagination de la peinture, le Kandinsky d'alors (« Mouvements », 1935), le vide blanc, plus désespérant, de Wols à Michaux » nous dit Alain Gheerbrant.

Mais le film, selon nous, est beaucoup plus centré sur une autre notion de la réalité, celle de l'effet labyrinthique dans l'« imagerie » visuelle. Nouveaux matériaux, que nous avons maintenant « en tête » (Lois de la subjectivité des délires hypnagogiques), depuis ce film, qui révèle, à sa façon.

Les dernières découvertes : peinture ou école







SOLANO. Encre.



BELLEGARDE. Les oiseaux d'Hydres. 1959.

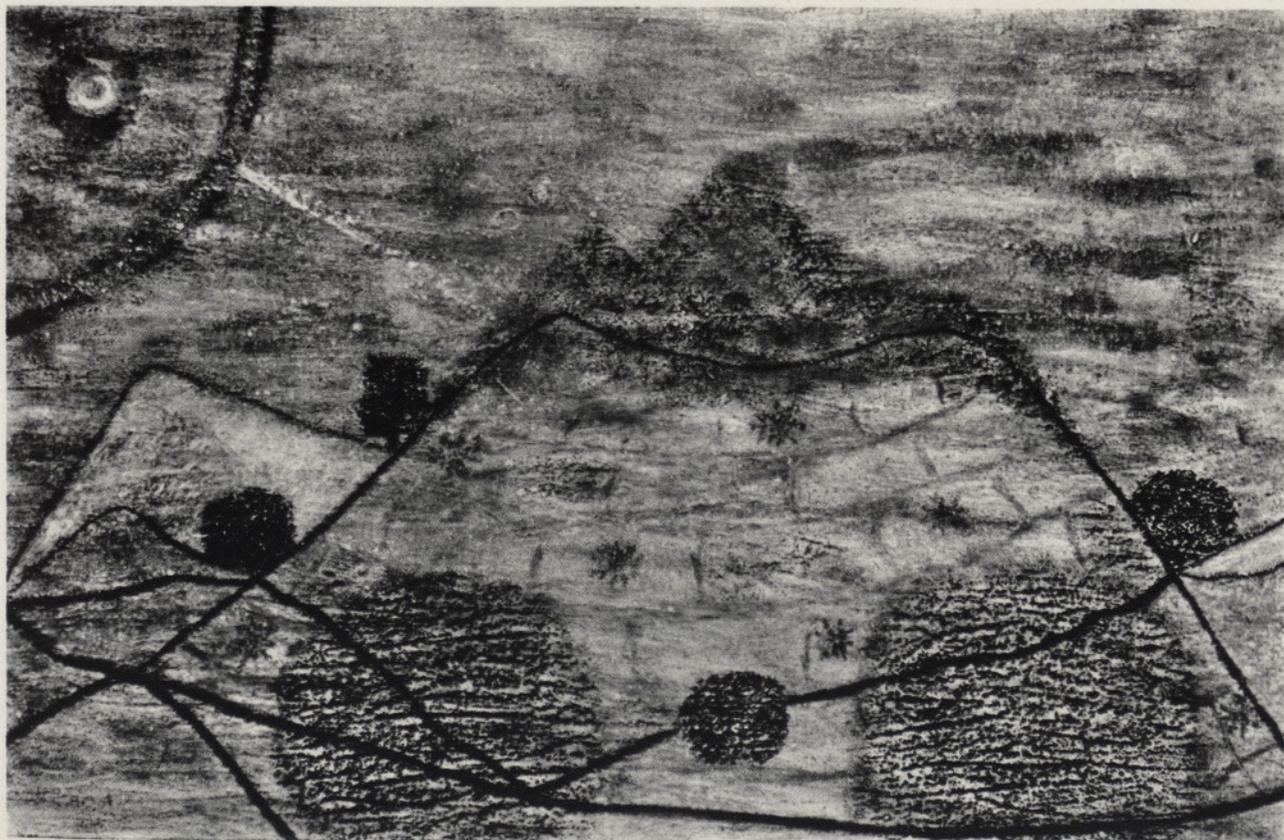
blanche, calligraphie, mescaline, et tel autre mode de formation chez Henri Michaux, retiennent l'attention comme on sait. Mais, par ce film, nous sommes soumis à d'autres *chocs visuels*. Par eux s'effectue l'entrée dans le labyrinthe (de l'animation, intermittente, spasmodique, vouée au vortex, au vertige).

Pour la première fois la peinture qui ne représente et ne nomme pas (son silence est-il schoenbergien?), devient matériau, traité avec respect et une sorte de légèreté (il n'y a aucune raison de considérer la peinture comme intouchable et de se prosterner devant l'icône), l'homme-caméra, critique à sa

façon, ou, si l'on veut, cinéaste, critique, « esthéticien », ont obtenu le droit de construire, de s'exprimer par des œuvres, des tracés discontinus, des équivalents volontairement situés et cadrés, qui expriment mieux que la vue de toute une toile, qui expriment autre chose. Au spectateur d'en prendre conscience, au peintre de l'accepter, comme il accepte l'anthologie didactique. Peu à peu et par cette collaboration peinture-cinéma, l'artiste et les spectateurs seront amenés à modifier ou à préciser leurs exigences, à en venir aux spectres de fréquences visibles. Au nouvel Atlas.

RENÉ DE SOLIER.

VERDET. Terre étrusque. 1959. 67 x 102 cm. (Coll. particulière)





BRYEN. Peinture. Janvier 1960.

HELMAN. Peinture. 1959. (Ektachrome Luc Joubert) →



XX^e siècle

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

Sommaire du n° 14 (15 juin 1960)

NOUVELLES SITUATIONS DE L'ART CONTEMPORAIN

DÉGAGER UN SENS (PIERRE VOLBOUDT)

L'ŒUVRE RÉCENTE DE DUBUFFET:

DES BARBES ET DES FEUILLES (A. PIEYRE DE MANDIARGUES)

LES LITHOGRAPHIES (GEORGES LIMBOUR)

NOUVELLES SITUATIONS:

PIERRE ALECHINSKY (JEAN GRENIER)

MARTIN BARRÉ (MICHEL RAGON)

FRANCIS BOTT (MARCEL BRION)

OLIVIER DEBRÉ (R. V. GINDERTAEL)

FRANÇOIS FIEDLER (CLAUDE RIVIÈRE)

ROBERT HELMAN (DENYS CHEVALIER)

ALEXANDRE ISTRATI (PIERRE GUÉGUEN)

PAUL KALLOS (PIERRE DESCARGUES)

ANDRÉ MARFAING (PIERRE RESTANY)

HARTUNG: L'ŒUVRE PREMIÈRE (G. MARCHIORI)

ANTAGONISMES PLASTIQUES:

ZOLTAN KEMENY (RENÉ BERGER)

ROBERT MULLER (RENÉ DE SOLIER)

MORICE LIPSI (R. V. GINDERTAEL)

FRANÇOIS STAHLY (Y. TAILLANDIER)

CHAGALL EN ARCADIE (JACQUES LASSAIGNE)

CHRONIQUES DU JOUR

150 reproductions dont 20 en couleurs

(DUBUFFET, ALECHINSKY, MARTIN BARRÉ, FRANCIS BOTT, OLIVIER DEBRÉ, FIEDLER, HELMAN, ISTRATI, KALLOS, MARFAING, HARTUNG, DUFOUR, OSBORNE, SCANAVINO, FEITO, SANTOMASO)

Trois lithographies originales en couleurs (ALECHINSKY, FIEDLER, CHAGALL)

Deux reproductions en fac-similé (DUBUFFET)

Sommaire du n° 13 (novembre 1959)

VINGT ANS AVANT

VINGT ANS AVANT (PIERRE GUÉGUEN)

L'ART CONCRET (KANDINSKY)

MES GRAVURES SUR BOIS (KANDINSKY)

BONNARD L'ENCHANTEUR (PIERRE GUÉGUEN)

MATIÈRES NOUVELLES (G. BUFFET-PICABIA)

TIBIIS CANERE (JEAN ARP)

LA FORME HUMAINE A L'INFINI (GEORGES HUGNET)

JE RÊVE D'UN GRAND ATELIER (JOAN MIRÓ)

PRENEZ GARDE A LA SCULPTURE (P. COURTHION)

TROIS SCULPTEURS ANGLAIS (SIR HERBERT READ)

GABO, PEVSNER ET LE RÉALISME CONSTRUCTEUR

PICASSO ET LA FIGURE HUMAINE (P. FIERENS)

Ces articles sont extraits de la première série de *XX^e siècle*, publiée avant 1940.

CHRONIQUES DU JOUR

150 reproductions dont 8 en couleurs

(KANDINSKY, BONNARD, MIRO, PICASSO, CHAGALL, SOULAGES, TORRÈS-GARCIA, ASSETTO)

Dix gravures (bois et linoléums) en noir et en couleurs

(HENRI MATISSE, KANDINSKY, MAGNELLI, ARP, MIRÓ, LAURENS)

Un pochoir (MUSIC)

Une lithographie originale (SOULAGES)

Le numéro 16, qui paraîtra au mois de mai 1961, comportera une lithographie originale en couleurs par

JOAN MIRÓ

XX^e siècle est imprimé par l'Imprimerie Union à Paris. Les pochoirs par Daniel Jacomet, les lithographies par Mourlot.

★

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE: F. HAZAN, ÉDITEUR

35 rue de Seine, PARIS

AGENTS A L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH
OFFENBURG/BADEN, POSTSTRASSE 14.
Abonnement 1961: 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.

GALERIE
MAEGHT

BRAQUÉ - CHAGALL - KANDINSKY - LÉGER

DERAIN - MIRÓ - GIACOMETTI - CALDER

BAZAINÉ - TAL-COAT - UBAC - PALAZUELO

CHILLIDA - FIEDLER

FERNAND HAZAN ÉDITEUR

35 ET 37, RUE DE SEINE - PARIS VI - ODÉ. 68-72

Peintres d'aujourd'hui

Cette nouvelle Collection s'adresse à tous ceux qui n'entendent pas limiter l'art à ses formes passées. C'est en effet des peintres d'aujourd'hui, de leurs recherches et de leurs réussites, qu'elle se recommande. Par sa luxueuse présentation comme par le choix des œuvres qui y sont reproduites, elle s'adresse à tous les collectionneurs et amateurs de peinture. Chaque porte-folio comprend un texte de présentation dû aux meilleurs noms de la critique et 12 planches en couleurs format 27 x 35 cm. Chaque porte-folio : 48 NF.

VIEIRA DA SILVA

par Guy Weelen

STAËL

par Gindertael

LANSKOY

par Jean Grenier

ALEXANDER IOLAS GALLERY

123 EAST 55 TH STREET, NEW YORK 22

PHONE PLAZA 5-6778



EXHIBITION OF PAINTINGS AND SCULPTURES BY

C R I P P A

24 october - 23 november

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

COLLECTION "XX^e SIÈCLE"

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

LES ASSEMBLAGES DE JEAN DUBUFFET SIGNES · SOLS · SORTS

par PIERRE VOLBOUDT

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.

700 EXEMPLAIRES SUR
GRAND VÉLIN 12.000 FR.

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

galerie de france

3, faubourg saint-honoré - paris - anj. 69-37

alechinsky

bergman

consagra

coulentianos

deyrolle

gillet

gonzalez

hartung

jacobsen

le moal

levee

magnelli

manessier

maryan

robert muller

music

nicholson

pignon

prassinos

reinhoud

singier

soulages

tamayo

zao wou-ki

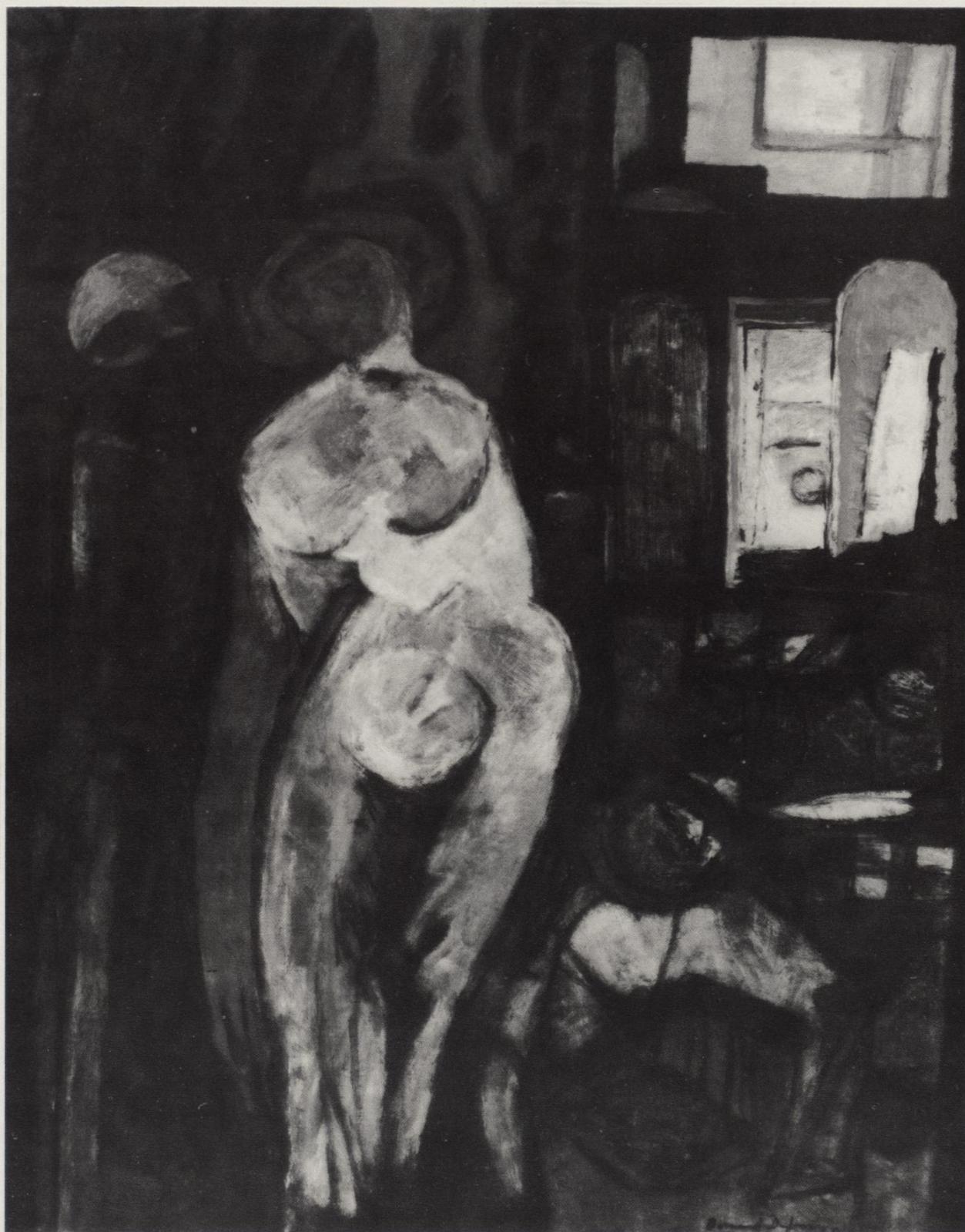
toiles anciennes
de hartung

novembre

décembre

GALERIE PIERRE

2 Rue des Beaux-Arts - Paris 6



BERNARD DUFOUR. *La jeune femme et la mort* (d'après Hans Baldung Grien) 146 x 114 cm. Coll. Solente - Paris

**BERNARD DUFOUR - KALLOS - ROMATHIER
GARBELL - MACRIS - PONCET - CABUS**

BERGGRUEN & C°

BRAQUE
CHAGALL
DE STAËL
DUBUFFET
KANDINSKY
KLEE
LÉGER
MATISSE
MIRÓ
PICASSO
POLIAKOFF

70 RUE DE L'UNIVERSITÉ PARIS

GALERIE JACQUES MASSOL

en permanence :

ANDERSEN
BUSSE
CLERTÉ
CORTOT
DMITRIENKO
FOUJINO
GASTAUD
GERMAIN
GRENIER
LACASSE
LAGAGE
MANNONI
RAVEL
KEY SATO
LÉON ZACK

★

12, RUE LA BOÉTIE PARIS-8°

ANJ. 93-65

HOWARD WISE GALLERY

50 WEST 57 ST NY 19 NY

Ernest Briggs
Edward Dugmore
John Grillo
Lee Krasner
George McNeil
Fred Mitchell
Stephen Pace
Milton Resnick
Abram Schlemowitz
David Weinrib

Wittenborn

Art Publications

(order from your favorite bookseller or ask us where to find them)

JOSEF ALBERS
POEMS AND DRAWINGS, ill. \$ 7.50
Bauhaus-painter, designer and poet, now living in the USA

MARCEL DUCHAMP
THE BRIDE STRIPPED BARE BY HER BACHELORS,
EVEN (THE GREEN BOX) \$ 6.00
His notes from 1912 to 1923, translated into English with
all documents, illustrations, etc.

(Continental ed. by Lund Humphries, London)

CAROLA GIEDION-WELCHER
CONTEMPORARY SCULPTURE. AN EVOLUTION IN
VOLUME AND SPACE. Revised ed. \$ 15.00

An acknowledged expert's brilliant concept of the emergence
of 20th century plastic art. Over 350 ill., plus biographies.

BRUNO MUNARI
THE DISCOVERY OF THE SQUARE \$ 3.60
The ingenuity of this Milanese artist is, again, sheer delight.

PAUL RAND
HIS TRADEMARKS \$ 7.50
A unique American artist and designer adds to his already
distinguished reputation.

Wittenborn

1018 Madison Avenue, New York 21, N. Y. American
headquarters for such art magazines as *XXe Siècle*,
Art International, *Panderma*, *Plus*, *Quadrum*, *Structure*, *Struc-*
turist, *Zodiac*.

ROSE FRIED GALLERY

40 EAST 68 STREET

NEW YORK 21, N. Y.

October: extended exhibition of

LEWITIN

November-December

MODERN MASTERS

ROBERT DELAUNAY JUAN GRIS FERNAND LEGER PICASSO MIRO
KUPKA SCHWITTERS TORRES GARCIA ARP GONZALEZ LAURENS ERNST
MATTA HEPWORTH LIPSI GILIOLI SIGNORI GIORGIO DE GIORGI

January-February

GALLERY GROOP

March

GIORGIO DE GIORGI

RELIEFS AND SCULPTURES

ALBERT LOEB GALLERY

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

Paintings by

MAX ERNST

BRAM VAN VELDE

LANSKOY

LAPICQUE

BERNARD DUFOUR

BORES

ALECHINSKY

KALLOS

MACRIS

ROMATHIER

Sculptures by

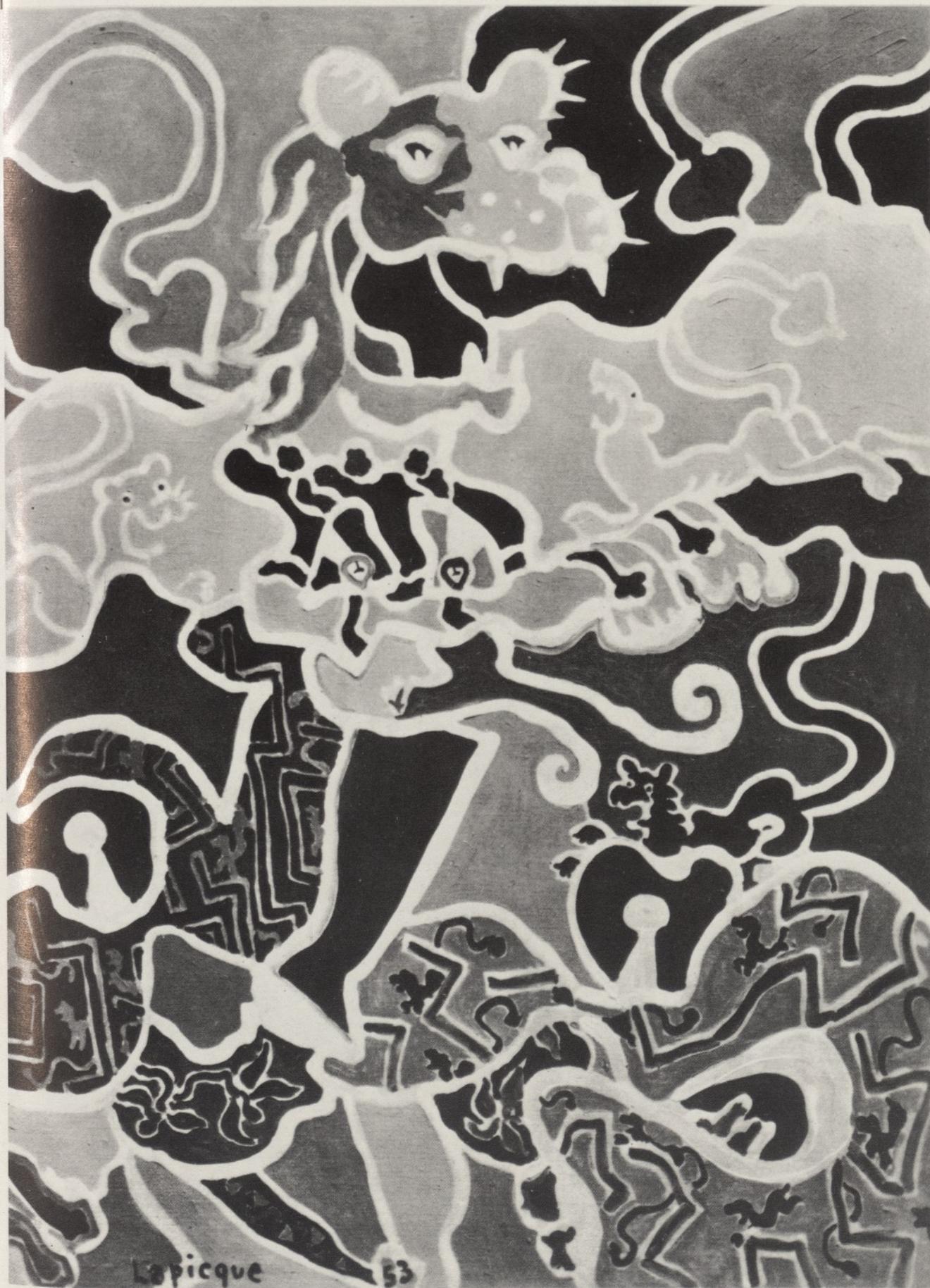
ARP

GILIOLI

ROBERT MULLER

REINHOLD

LAPICQUE.
Charles d'Aquitaine. 1953



Mc Roberts & Tunnard Ltd.

34 Curzon Street - London W 1



October 1960

F O N T A N A

HANOVER GALLERY

ARP	MARINI
BUTLER	MATHIEU
CESAR	MATISSE
DUBUFFET	PICASSO
FAUTRIER	POLIAKOFF
GIACOMETTI	SCOTT
HEATH	VASARELY
MANZU	WOLS

32A ST GEORGE STREET LONDON W 1

GALERIE D'ART MODERNE

Marie-Suzanne Feigel

Du 1^{er} Octobre au 15 Novembre

OSBORNE

B A L E

1, Aeschengraben - Tél: 34 01 46

GALLERIA DEL NAVIGLIO

VIA MANZONI 45, MILAN



Du 26 Novembre au 6 Décembre

Reliefs en terre cuite de

MARIA PAPA ROSTKOWSKA

STÉ D'ART SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS 53 RUE DE RENNES PARIS

EDOUARD LOEB gérant

MAX ERNST

MOYANO
MUCHA
TADÉ
GONTCHAROVA

ARP

GALERIE D'ART DE LA REVUE

XX^e siècle

14 Rue des Canettes - Paris (6^e) - Dan. 49 40

Du 4 au 26 Novembre 1960

NATALIA
DUMITRESCO

Peintures, Gouaches, Dessins

GALERIA BONINO

RIO DE JANEIRO

Novembre

KRAJCBERG

Peintures et Gouaches

