



DIRECTION 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6° PRIX DE CE N° DOUBLE: 30 F.

AUX 2 NUMÉROS ANNUELS: F. 58

(Ajouter 5,40 F. pour les frais de port et recommandation).

DOKUMENTE-VERLAG GMBH

ALLEMAGNE

**ANGLETERRE** 

J. HENRIQUEZ

LA HAYE

HAPARANDA

LAUSANNE

WITTENBORN, INC.

BELGIQUE

SUÈDE

SUISSE

U.S.A.

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

OFFENBOURG/BADEN, POSTFACH 420. PREIS DER DOPPELNUMMER: 32 D.M.

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

39, AVENUE DE L'ÉMERAUDE, BRUXELLES.

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

CHARLES PORTIN, STORGATAN 90 D,

FOMA S. A. 7 AVENUE J. J. MERCIER,

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

Nouvelle série - XXV° Année - N° 22 - Noël 1963

Deux numéros par an publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

# ÉQUIVALENCES ET CONFRONTATIONS

	SIKINDDEKG PRECUKSEUK PAR PIERRE VOLBOUDT	)
	RENÉ MAGRITTE: L'INSPIRATION ET LE MYSTÈRE par Patrick Waldberg	10
	LES GRANDS MOMENTS D'ALBERTO MAGNELLI par Jacques Lassaigne	19
	PETITE INTRODUCTION À LA PEINTURE DE BRAUNER par Dora Vallier	29
	LE « LOINTAIN INTÉRIEUR » D'HENRI MICHAUX par Geneviève Bonnefoi	39
	SAURA: « J'AIME PASSIONNÉMENT LES SPECTACLES DE LA VIE » Propos recueillis par Yvon Taillandier	49
	SZENES LE CONTEMPLATIF par Jean Grenier	60
	PEINTURES INSTRUMENTALES DE YAACOV AGAM par Alain Jouffroy	67
	SCULPTURES MONUMENTALES DE STAHLY par GIUSEPPE MARCHIORI	74
	CÉSAR: L'ŒUVRE RÉCENTE par Pierre Volboudt	79
CHRONIQUES DU JOUR. Galeries-pilotes à Lausanne (Jacques Monnier). Peter Lanyon (J. P. Hodin). Livres d'art. Jacques Villon. Nouvelles céramiques de Picasso (D. Vallier). Anita de Caro (J. Tardieu). Jean Villeri (A. Verdet). Castel ou une nouvelle sémantique (C. Rivière). Robert Van Eyck (R. Penrose). Le couple d'Ipousteguy. Les «Paradisiers » de Peverelli (Luce Hoctin). Max Ernst à tire d'aile (P. Waldberg). Les lacérations de Pierluca (G. Marchiori). Peinture électronique. Arman. Les papiers collés de Braque (San Lazzaro). Conversation avec Archipenko (Y. Taillandier). Italie: Trois jeunes sculpteurs (G. Marchiori). L'exposition Poliakoff au Musée de Whitechapel (J. Russel). Jeune sculpture: de l'informel au baroque (D. Chevalier). Sept Brésiliens de l'école de Paris (G. Boudaille).		
	SEIZE QUADRICHROMIES  Strindberg, Magritte, Magnelli, Brauner, Michaux, Saura, Sze Agam, César, Picasso, Poliakoff.	nes,

TROIS LITHOGRAPHIES ORIGINALES EN COULEURS

Magritte, Brauner, César.

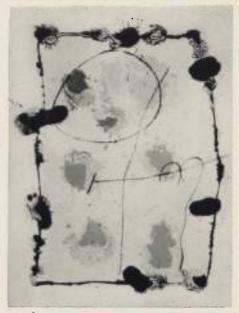
#### KANDINSKY ET BRAQUE

Ce n'est pas seulement « le Spirituel dans l'Art » qui nous fournit la meilleure justification de Kandinsky, mais surtout le Journal de Delacroix, dont Baudelaire pouvait dire qu'il peignait l'âme dans ses plus belles heures. Delacroix pensait qu'un tableau doit nous émouvoir par les jeux des lignes et la beauté des couleurs, avant même qu'on s'aperçoive de ce qu'il représente. Quel autre exemple que le Kandinsky des années 1911-1917 illustre mieux cette vérité? A condition bien entendu de s'arrêter à 1917; car lorsque la ligne de Kandinsky se plie aux nécessités de la construction géométrique, on ne peut plus se réclamer de Delacroix. La géométrie ne saurait être en art un aboutissement: elle constitue plutôt un passage obligé entre l'épilepto-sensoriel et le schizo-rationnel, pour employer deux expressions à la mode; elle se tient au juste milieu, à égale distance de la Nature et de l'Abstraction. D'abord lié à la Nature, Kandinsky, après l'époque géométrique du Bauhaus, parvient à l'absolu détachement, à la création pure et abstraite de l'époque parisienne. La « géométrie » qui sépare les deux grandes périodes apparaît comme un prisme, dont le rôle ne serait pas seulement de recevoir et de réfléchir les images, mais de transformer les impressions sensorielles en créations abstraites. Mondrian luimême n'est pas allé aussi loin dans l'abstraction: plus méthodique, il avançait prudemment.

Si Kandinsky nous est en quelque sorte revenu, Georges Braque par contre nous a quittés. L'année dernière encore, à cette époque, il témoignait sa sympathie à XX° siècle en gravant notre couverture de Noël. Les deux artistes avaient exposé ensemble au Salon d'Automne de 1906. Puis ce fut le cubisme pour l'un, l'abstraction pour l'autre: le fauvisme, qui les avait un instant rapprochés, n'ayant su lier pour longtemps leurs destinées. Elles ne devaient jamais plus se rencontrer.

Le nom de Braque restera toujours lié au cubisme, bien que le cubisme n'ait été pour lui, comme pour Picasso, qu'un moment de son évolution. Cela le contrariait un peu, mais jusqu'à ses derniers jours il s'est défendu de jouer le rôle d'un pathmos seller. Un pathmos seller ou vendeur d'Apocalypse est, selon l'expression de M. Milo Temesvar, l'intellectuel (ou l'artiste) qui essaye de garder son prestige en niant toute valeur aux découvertes qui risquent de le dépasser. Mais, au delà du cubisme, dont on ne saurait nier l'importance dans l'œuvre de Braque, qu'il nous soit permis de penser, avec le grand critique italien Emilio Cecchi, que « si la France a eu à notre époque un peintre qui, avec une force tranquille, une respiration régulière, une élégance qui ne devient jamais extravagante ni trop recherchée, mais garde au contraire quelque chose de familier et d'artisanal, un peintre qui a exprimé dans son œuvre, sous les aspects les plus nouveaux, les raisons les plus fortes d'une tradition faite de logique, d'ordre et de lumière — la tradition française — ce peintre est certainement Georges Braque ».

XX° siècle



MIRO. Lithographie pour « Je travaille comme un jardinier ». (Frontispice)

Des lithographies originales publiées dans ce numéro, il a été tiré à part 75 exemplaires numérotés et signés par les Artistes.

© 1963 by XX° siècle PRINTEDINITALY IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S. p. A. - MILAN

### Strindberg précurseur

par Pierre Volboudt

Tout art est la tentation d'un autre. A travers une multitude d'approximations et d'approches, l'expression se cherche. Elle a parfois recours à des moyens qui lui sont étrangers mais qui la stimulent, l'aident à se préciser et à se définir. L'idée en quête de sa forme, la forme interférant sans cesse avec l'idée, s'appellent et se complètent, se suscitent mutuellement. L'une peut s'attacher à une réalité, à quelque détail concret qui ne la détourne qu'en apparence de sa fin; il arrive que l'autre tente de se définir dans l'abstrait. Toutes deux retirent de ces expériences, de ces contacts avec ce qu'elles ne peuvent ni cerner ni exclure tout à fait de leur démarche ordinaire, une sorte d'exactitude qui les confirme dans leurs pro-

pres ressources.

Le peintre, le sculpteur s'expliquent à eux-mêmes l'idée de leur œuvre. Le poète éprouve, à certains moments, le besoin de saisir, comme par une perception latérale, la figure visible de ses abstractions. Il rêve de substituer au mot tout ce que le langage ne fait que suggérer par équivalence et dont il ne retient dans la trame verbale que des reflets. Le trait, la touche, dans la fièvre de l'inspiration incontrôlée, sont des données immédiates, essence de réalité réduite à la sensation élémentaire d'où procède le jeu de l'esprit entre les sens et l'idée. L'excitation produite par cette confrontation avec le visible engendre par le relais d'une expression plastique une impulsion créatrice. L'écrivain s'y donne l'illusion d'un pouvoir sans restrictions, d'une liberté, d'une spontanéité sans résistances et sans contraintes, du droit à l'improvisation. La peinture, le dessin surtout, le lavis deviennent le divertissement de l'esprit. La ligne, selon le mot de Valéry qui en a donné d'innombrables exemples, est, dans sa soudaineté presque irréfléchie, « plus près des actes de l'écriture ». La main passe du mot à la figure, les associe et les prolonge l'un par l'autre d'un même élan. On connaît les lavis de Goethe, les gouaches de Carmontelle, les aquarelles que lavait Mérimée, les croquis incisifs de Baudelaire, les caricaturales effigies de Jarry, les peintures de D. H. Lawrence, les nettes et hiératiques arabesques de Tagore, sans parler des silhouettes hâtivement crayonnées dans les marges de tant de manuscrits illustres.

Blake et Hugo sont les plus célèbres de ces « peintres-poètes ». L'expression picturale est chez eux, en quelque manière, le double de la vision qu'elle illustre. Décor de la pensée, elle recrée le domaine imaginaire ou réel qui fut pour l'écrivain le thème de ses rêveries ou le germe de son inspiration. Pour Blake, enlumineur de minutieuses al-

STRINDBERG. La Ville. 1900-1907. 94,5 x 53 cm.





STRINDBERG. Marine. Paris. Passy. 1894. Coll. Mona Roth, Göteborg.

légories, calquées d'un ferme contour sur les scènes et les personnages de son épopée mystique, la peinture est une création parallèle. Pour Hugo, elle est l'image à l'état pur. Ses dessins sont la « légende » de l'inanimé. On ne sait quel esprit, quel mystère s'y interprète en taches rongées de lueurs, en ténèbres diluées, en fantômes du demijour. La ruine, la ville, l'océan, l'ombre et le nuage sont les incarnations d'une puissance vague, les simulacres d'obscures passions pétrifiées.

Hugo, le « Voyant », s'abandonne aux analogies fulgurantes que son imagination lui fait voir. Strindberg, rêveur conscient et lucide, projette sur ce qu'il voit les fantasmes issus des excès et des écarts de sa sensibilité. Et il ne voit que ce qui change. Dans sa peinture, les choses sont moins vues qu'entrevues, altérées par les anamorphoses que leur fait subir la conscience onirique. Une illumination soudaine, une excitation profonde pervertissent, ébranlent l'apparence. Le monde exté-

rieur vacille dans une perpétuelle oscillation entre tous ses états possibles, tous également probables, également erronés ou absurdes. L'illusion optique est acceptée, maintenue, entretenue, et se résout enfin dans le réel le plus banal. Mais l'image en laquelle elle se fixe n'exclut aucune des valeurs aberrantes que des équivoques successives lui avaient attribuées. Elle en garde une inquiétante ambivalence. Peindre, pour Strindberg, c'est, comme le disait Rimbaud de la poésie, « fixer des vertiges ». C'est, mieux encore, les provoquer. On ne peut, devant ces toiles étranges, s'empêcher de penser au mot de Wilhelm Meister: « il n'est guère de véritable jouissance qu'au point où commence le vertige ».

Tout est vertige pour lui et en lui. Son œuvre peinte ne saurait être considérée à part, comme une création secondaire et distincte de l'autre. Elle se relie, au contraire, de très près à ses conceptions dramatiques, à sa philosophie fortement teintée d'occultisme, de magie, d'« Hyperchimie ». Si ses premières pièces appartiennent au théâtre naturaliste, déjà, cependant, la psychologie y apparaît pénétrée, déviée et dirigée tout à la fois, par les réactions d'une logique implacable et par les puissances du rêve et de la suggestion, enfouies dans les « chambres interdites » d'où émanent ces forces indéfinissables dont Strindberg, disciple des Illuministes, se croyait la victime, et l'était en effet dans la mesure où la dislocation mentale met l'individu à la merci de son anarchie intérieure. « Mes âmes, déclare Strindberg dans la préface de "Melle Julie", ne sont que des conglomérats d'éléments de civilisation anciens et modernes, de fragments de livres et de journaux, de parcelles d'êtres humains, de lambeaux de belles toilettes devenus chiffons, tout comme l'âme n'est qu'un assemblage de loques diverses. » Cette singulière mécanique de pièces hétéroclites, ce moi inconsistant, désordonné, fictif, morcelé de lacunes et d'inconnues, répond à une notion de la réalité fondée sur l'incohérence et la contradiction. A partir de la crise d'" Inferno", Strindberg renonce à la réalité du monde. « Nous ne vivons guère dans la réalité, écrit-il dans "Le Livre bleu", mais dans nos représentations de la réalité. » Et, dans la préface du "Songe": « Tout peut arriver, tout est possible et peut-être vrai. En s'appuyant sur une base réelle insignifiante, l'auteur donne libre cours à son imagination, multiplie les lieux et les actions en un mélange de souvenirs, d'expériences vécues, de libre fantaisie, d'absurdités et d'improvisations. Les personnages se dédoublent et se multiplient, s'évanouissent, se condensent, se dissolvent et se reconstituent. Mais une conscience supérieure les domine tous: celle du rêveur. » Elle est le lieu indéfini où surgissent, s'échangent, s'effacent sans cesser de coexister, les péripéties d'une féerie mouvante et immobile, où chaque certitude réfute et implique la précédente, coïncide avec elle, la détruit et la recompose. L'Inconnu du "Songe" est confronté avec les ombres de son

propre moi, qui peuplent comme des larves l'enfer intérieur où il se débat. Il dialogue avec elles usurpant son personnage, elles parlent en son nom, dévoilent ses pensées secrètes, préfigurent ce qu'il sera. De même, devant son tableau encore inachevé, le peintre le voit peu à peu se modifier. Il ne reconnaît plus le paysage qu'il avait cru représenter. L'amas des couleurs ne ressemble plus à rien, se fait énigme, protée insaisissable.

Correspondances, altérations, équivalences se déclarent qui ne s'interprètent plus, à la façon des signes de Swedenborg, comme les métaphores d'un monde supérieur, mais comme les symboles d'autres arcanes dont les effets s'étendent aussi bien aux opérations de l'esprit qu'aux manifestations de la matière. « Omne omne est ». Cette épigraphe que Strindberg inscrit en tête de son « Introduction à une chimie unitaire », résume toute son attitude. Il la précise dans le " Sylva Sylvarum ". Dès les premières lignes, il énonce avec assurance sa conviction: « Ce livre est celui du grand désordre et de la cohérence infinie. Voilà mon univers, tel que je l'ai créé, tel qu'il s'est révélé à moi. Le désordre y régne, et c'est la li-

STRINDBERG. Double-portrait. 1890. Collection Catharina Torell (Photo National Museum, Stockholm).





STRINDBERG. Tempête. 1893-1895. 96 x 68 cm.

berté. » Dans cet univers aux frontières indécises, livré à l'imprévu, à l'arbitraire du hasard, tout se compénètre, se substitue, s'absorbe, se compose dans l'unité implicite de ses variantes contradictoires. Strindberg n'en récuse aucune a priori. Le regard qu'il s'est fait sur les choses opère pourtant un certain choix parmi toutes les solutions que le hasard lui propose. L'image kaléidoscopique s'ordonne invinciblement autour de quelques pôles d'attraction, symboles usuels d'une sensibilité toujours prête à répondre aux sollicitations les plus ambiguës des sens, à les amplifier, à les retoucher selon ses préférences secrètes.

L'illusion est la loi de ce monde de métamorphoses et, pour le peintre, le principe même de son art. Aux yeux de Strindberg, la nature est un inépuisable panopticon de vues déconcertantes, d'erreurs poétiques, d'hallucinations vraies. Il note avec complaisance tous les détails de ces bizarres spectacles. A Ville-d'Avray, un matin, il entrevoit « au travers du feuillage plus clairsemé des jeunes charmes, une immense clarté; la lisière du bois atteinte, je ne vois plus, écrit-il, qu'une étendue sans bornes, gris-bleutée et je m'arrête devant

le néant! Est-ce la mer, le bout du monde, le chaos? Une plaine sans fin, sans forme, sans couleur... un camp peut-être?... Un désert où des pèlerins héliolâtres allument des feux... Ce n'est pas une ville... ». C'est Paris. Un autre jour, il visite Versailles. Mais le château recule, les lignes de la perspective se déplacent et fuient à mesure qu'il avance. « Et ce jeu infernal de lignes invisibles détraque mon cerveau où se dessinent les raies irradiantes du château enchanté. » Ensuite, ce sont « les forces emprisonnées aux voûtes de l'Orangerie » qui se projettent au-dessus des arcades comme une aurore boréale.

Ce paysage incertain, aux confins de la réalité et de la fiction, c'est le décor même de plusieurs de ses pièces, qu'il veut capable d'évoquer aussi bien « un intérieur qu'un ensemble architectural ou un paysage ». Dans le "Songe", une grille fermant un passage devient table de communion; les tuyaux de l'orgue, cannelures d'une falaise de basalte. Par leur simplicité, leur plasticité, les thèmes ordinaires du peintre se prêtent à toutes les falsifications de l'imaginaire, aux travestissements de l'irréel, aux prestiges de l'inexistant. Ces délires brefs et intermittents sont pour Strindberg les excitants de ces « sensations détraquées » que sa peinture lui fournissait l'occasion de faire naître, d'observer, de varier à son gré. Un ciel de tempête, des vagues démontées, un phare sur une falaise, un amer semblable à un squelette blanchi, une grotte ou une clairière, ces sujets, sans cesse repris, le poursuivent comme une obsession.

Il les décrit dans ses premières œuvres; il y fait allusion dans ses drames. Une indication scénique du "Chemin de Damas" est la réplique de plusieurs de ses tableaux: « la mer, étendue bleuâtre; à l'horizon, se dresse une tête encapuchonnée; au loin, trois mâts blancs d'un navire échoué, plantés comme trois croix ». Une lettre à Littmansson de 1894 développe le sens ésotérique de l'image: « A y regarder de plus près, on s'aperçoit que l'homme sur la falaise a un chapeau à larges bords rabattus comme Wotan, que les crêtes des vagues font penser à des monstres, les nuages à des démons, et qu'au milieu du ciel, il y a un magnifique Rembrandt. Les trois mâts, avec leurs hunes de travers, ont l'air d'un Golgotha ou de croix sépulcrales, à moins qu'elles ne soient la représentation d'un Trimurti, selon ce que chacun peut être disposé à y voir. »

La Grotte est l'un des motifs préférés de Strindberg peintre. Mais s'agit-il d'une grotte véritable? La première fois qu'en face de son chevalet, il commença d'ébaucher ce qui allait devenir la grotte magique ("Sagogrottan"), il ne voulait faire qu' « un sous-bois ombragé à travers lequel on voyait la mer et le soleil couchant ». La toile presque terminée, tout change. La mer a disparu. « Le bois est devenu une caverne obscure, souterraine, barrée de broussailles... Une touche encore,



STRINDBERG. La vague. 1900. 57 x 36 cm. Nordiska Museet, Stockholm.

çà et là, avec le doigt, qui réunit des couleurs récalcitrantes, fond et chasse les tons crus, subtilise, évapore, et le tableau est là. » Un peu plus tard, c'est le Venusberg, puis l'antre des fées, la matrice où se concentrent les forces souterraines. Enfin, ce sont les Enfers qui s'ouvrent à l'écrivain « fouetté par les Érinnyes », repaire de ses propres démons. Cette évolution du thème sous l'effet d'une impression fugitive ou d'une inadvertance, offre un curieux parallélisme avec celle des valeurs symboliques de la caverne et de la clairière, des rapports qui les unissent dans les mythes primitifs, des relations qu'ont entre eux l'arbre dénudé, le mât, le calvaire et les cavités de la Terra Genitrix, assimilées elles-mêmes au four, à l'enceinte close où le processus alchimique des tortures et de la renaissance de la Matière répond à la gestation minéralogique et équivaut à la passion et à la régénération de l'Initié.

Strindberg qualifiait ses tableaux de « paysages symbolistes ». Mais c'est au cours de son travail, tandis que « la main manie la spatule à l'aventure », que l'artiste est tenté de les interpréter ainsi. Il en fait alors des « symboles sans figure », annonciateurs de l'« entrée de l'occultisme dans l'art ». Cette signification seconde, cette double lecture qu'il s'applique à introduire dans les images de la réalité concrète n'ont d'importance que dans la mesure où, dans cette peinture, le symbole est le signe obsessionnel d'une inspiration commune à l'œuvre picturale et à celle du drama-

turge.

L'art, pour Strindberg, est une opération quasi magique. C'est un exercice de transmutation de l'apparence, de dérèglement conscient de la sensibilité qui, en déplaçant continuellement le point de vue qu'il a des choses, affecte la perception des sens. Les alternatives par lesquelles passe l'impression, prennent puissance d'événement, déterminent l'instabilité de la vision première, appellent autour d'elle toutes sortes d'états analogues et complémentaires. L'erreur fait l'œuvre. Non provoquée, elle crée la surprise. Devant ce « charmant pêle-mêle » de conscient et d'inconscient, l'auteur est saisi d'étrangeté. Il assiste en quelque manière à la « procréation de son tableau ». Art du fortuit, art automatique, selon les termes mêmes dont se sert Strindberg. A l'origine, il y a une intention vague, déja soumise au hasard, aux imprévisibles solutions qu'il propose, et cet aléa permanent que chaque regard jeté sur la toile, chaque touche qui s'y ajoute font peser sur ce qui se fait et se défait sans trêve. Un perpétuel ad libitum interrompt, renverse le dessein initial. Comme en présence de la nature et des trompel'œil qu'elle lui prodigue, Strindberg en face de sa toile, retarde à plaisir le moment où « le rideau du conscient va se lever ». Il jouit de ces multiples options, de la variété des choix qui s'offrent. A regret, enfin, il se décide. Le charme se dissipe. L'arbitraire du peintre l'emporte. Il assume le hasard et l'intègre à l'intention qui le fait, à chaque

instant, rentrer dans le jeu.

Cette partie menée contre le hasard, et avec lui, est un drame de la matière livrée à elle-même et qui, sous la main de l'artiste, retourne à l'indétermination de l'élémentaire, recompose, de tous les aspects du réel, le chaos. Strindberg étale la couleur au couteau, en larges touches heurtées, fiévreuses, désordonnées. La pâte se hérisse d'arêtes et d'écailles, se couvre de crêtes de lumière dure, se creuse de failles, se convulse et se fige en tourbillons. Un tumulte de houles solides, escarpées, se soulève vers le nuage qui l'écrase et ne laisse entre leurs deux masses suspendues qu'une mince fente de clarté, pareille à un soupirail d'enfer. La falaise est un bloc d'écume opaque et pétrifiée. Les plages blondes, lisses, luisent comme une eau morte. De mornes étendues miroitantes et glacées se perdent dans le vide en déserts de vapeurs. Seuls, un tronc déchiqueté, une fleur décolorée, un chardon, un champignon vénéneux y surgissent parfois comme des fantaisies dérisoires. L'épaisseur même des feuillages a le relief aigu et coupant de la roche. Tout est équivoque, trouble, menaçant, dans cette nature hallucinée. Brassée, furieusement pétrie dans le « creuset individuel », la couleur porte l'empreinte des pressions et des passions, des tensions latentes, des secousses nerveuses dont l'écrivain sentait fermenter en lui les violences confuses et les rythmes exaspérés. Il y projette son propre démonisme, ses sourdes terreurs, ses déchirements et ses conflits. Il en a fait l'aveu dans son roman " Dans la Chambre rouge ". « C'est son âme, écrit-il de son héros, qu'il lui fallait peindre, au lieu de reproduire des morceaux de bois ou de pierre, par eux-mêmes sans la moindre importance, et qui ne pouvaient prendre forme qu'au travers de celui qui les percevait. Aussi ne peignait-il que chez lui, de mémoire et à force d'imagination. »

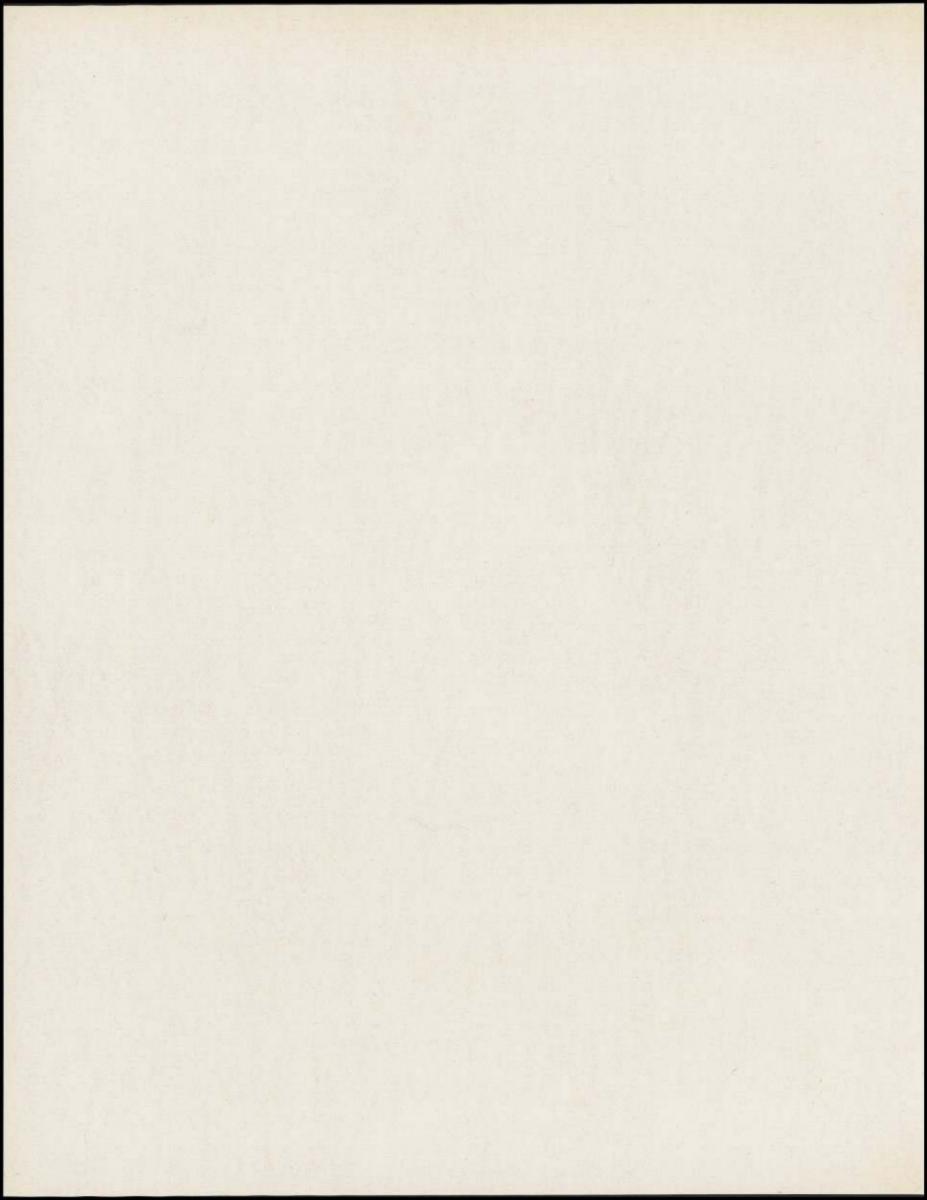
« Naturaliste », la peinture de Strindberg transcende la nature. « Imiter la nature à peu près, écrit-il dans un article publié en 1894 dans la " Revue des Revues " sous le titre ironique " Des Arts nouveaux! ou le Hasard dans la production artistique ", et surtout imiter la manière de créer de la nature. » Cet « art à venir (et à s'en aller comme tout le reste!) » dont Strindberg se déclarait l'ardent et sceptique précurseur, l'opposait à celui de son temps. Il anticipait les découvertes du nôtre. Peut-être ne faisait-il que renouer avec de

très anciennes hardiesses.

Le lyrisme de cette orageuse création emporte l'artiste au delà des apparences, hors de ce monde vers lequel, pour se fuir, il se tourne et qui ne lui renvoie que l'image de ses tourments. Il le fait pénétrer dans l'univers neuro-psychique où tout prend la figure torturée de ses rêves, de ses cauchemars, de ses chimères. Univers de l'instabilité et de la transe, solitudes tragiques, arides, sans aurores, sans vie autre que celle, aveugle, de la ma-



STRINDBERG. Inferno. 1901-1902. Peinture. 100 x 70 cm. Coll. H. Dahlstadt, Stockholm. (Photo Delagéniere).





STRINDBERG. Le pays des merveilles. Dornach. 1894. National Museum, Stockholm.

tière, et vouées à la véhémence et au paroxysme. Les seuls vestiges de l'homme n'y sont que des présages de ruine et d'égarement. La peinture de Strindberg, comme son théâtre,

La peinture de Strindberg, comme son théâtre, est une dramaturgie de forces obscures et sans nom. On les devine, derrière la scène, prêtes à

paraître lorsque, les personnages, leurs ombres, leurs doubles rendus à leur néant, le poète reste seul dans sa nuit intérieure, seul avec soi, seul avec ses visions, et poursuit ses « drömspel », jeux du rêve et du hasard, spectacle sans fin.

PIERRE VOLBOUDT.

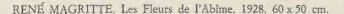
### René Magritte: l'inspiration et le mystère

par Patrick Waldberg

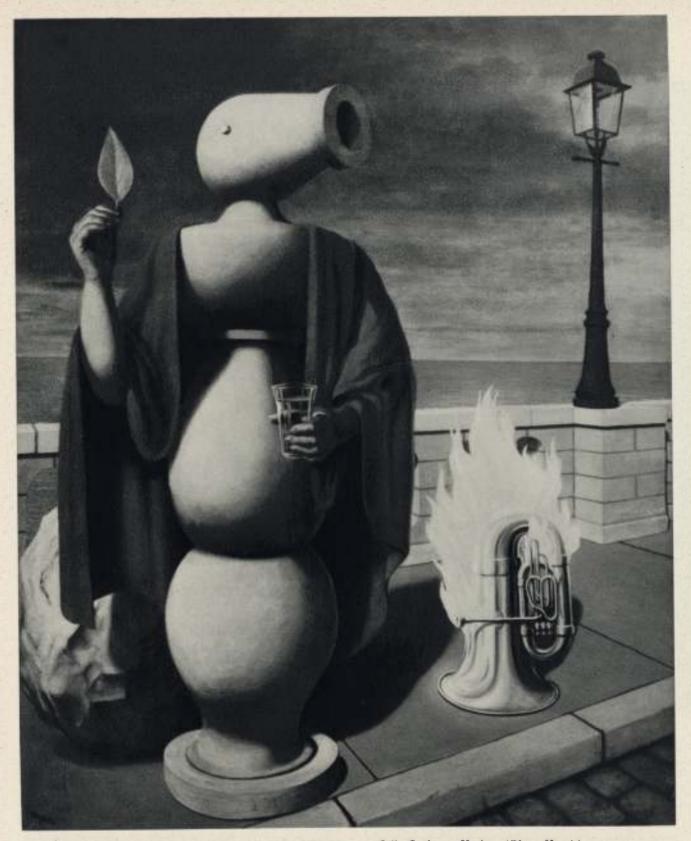
L'impression que je ressentais à dix-sept ans — de malaise, de trouble mêlé d'intense plaisir, de dérangement délicieux — lorsqu'il me fut donné de voir pour la première fois des œuvres de Magritte, je la retrouve aujourd'hui dans le souvenir, tout aussi vive. En ce temps-là, vers 1930 et 1931, au sortir de l'école, Chirico, Max Ernst et Magritte suscitaient en moi une émotion profonde, immédiate, irraisonnée, à quoi répondait sur un autre plan celle éprouvée à la lecture de Nadja, d'André Breton, ou du Paysan de Paris, d'Aragon.

Mais, plus encore que les écrits, dont la connaissance est inséparable de la durée, et dont la forme logicienne appelle la discussion, les œuvres peintes, instantanément saisies par le coup d'œil, me paraissaient chargées d'un pouvoir de choc. Ces tableaux, si dissemblables de ce qu'il m'avait été loisible de connaître de l'art, déroutaient mon esprit en même temps qu'ils l'enchantaient. Après les avoir vus, la réalité n'était plus la même et, tant il est vrai que l'œil du peintre donne au monde sa structure, la nuit, la rue, le monde familier, voire la nature, m'apparaissaient autres, chargés d'incertitudes, d'ambivalences, de présages, de signes, transfigurés qu'ils étaient à mon regard par Chirico et ses énigmes, Max Ernst et ses visions, Magritte et son mystère.

Si Magritte est associé dans mon esprit à ces deux autres peintres, du fait que leur découverte fut pour moi simultanée et au même degré perturbante, il l'est aussi en raison de leur parenté





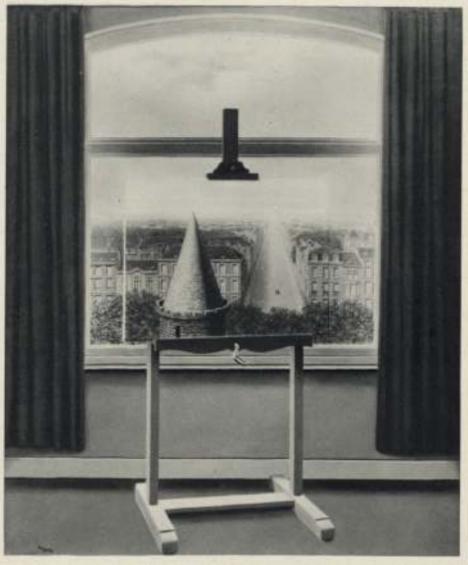


RENÉ MAGRITTE. Les Droits de l'Homme, 1948. 162 x 130 cm. Coll. Cardazzo, Venise. (Photo Hayois).

réelle. Il est indéniable que l'influence fut décisive, de Chirico sur Max Ernst dès 1919, puis de ceux-ci sur Magritte. C'est sans ambiguïté, d'ailleurs, qu'il s'est exprimé sur leur compte. Voici ce qu'il a dit de l'un: « Je tiens Chirico pour le premier peintre qui a tenté de peindre l'impossible. » De l'autre: « Max Ernst a cette "réalité" qui sait réveiller, si elle s'endort, notre confiance dans le merveilleux et qui ne saurait être isolée de la vie *présente*, où elle apparaît. » Tous trois furent, dans le premier demi-siècle, de prestigieux

découvreurs et, mieux que des peintres, de puissants agitateurs d'âmes.

Il était clair à l'époque, même aux yeux de mon inexpérience, que l'on ne pouvait appliquer à ces artistes les critères qui servaient à juger l'art traditionnel. Pas plus ne pouvait-on les confondre avec ceux dont les recherches portaient essentiellement sur la forme: fauves ou cubistes, futuristes ou abstraits. « Ce n'est pas de la peinture » disait-on, non sans quelque raison. Car, en effet, il s'agissait d'un « au-delà de la peinture » — l'ex-



RENÉ MAGRITTE. Les Promenades d'Euclide. 1954. 162 x 130 cm.

pression est de Max Ernst — obtenu par des moyens non-orthodoxes, sans rapport avec les préoccupations qui animèrent au cours des siècles un Poussin ou un Chardin, un Manet ou un Cézanne.

C'était cependant de la peinture, quoi qu'on ait pu en dire, mais qui se souciait moins de pinceaux et de pâte, que de susciter, par les procédés les plus directs, voire les plus rudimentaires, la « magie suggestive » souhaitée par Baudelaire. Chirico, grand affichiste de l'imaginaire, laissait parler son second moi et dressait des décors fabuleux, où le monde inanimé et l'autre conversaient enfin: lorsqu'un jour il voulut véritablement « peindre », il cessa d'être. Max Ernst, réduisant l'intervention manuelle par l'introduction des procédés mécaniques, collages, frottages, déclarait: « L'expression plastique... doit se trouver d'elle-même si, dans une impulsion assez puissante, on se laisse aller à l'aventure. Si elle sert l'idée, elle est suffisante. » Enfin Magritte, qui a toujours peint des objets reconnaissables, mais placés les uns visà-vis des autres dans des rapports hors les lois, a

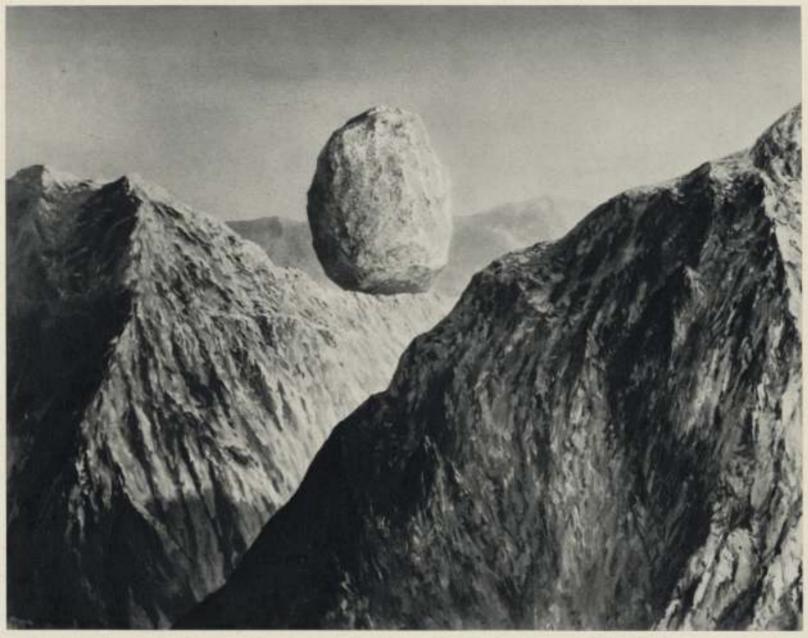
pu déclarer: « L'art de peindre — qui mérite vraiment de s'appeler l'art de la ressemblance — permet de décrire, par la peinture, une pensée susceptible de devenir visible. Cette pensée comprend exclusivement les figures que le monde nous offre: personnes, rideaux, armes, solides, inscriptions, astres, etc. La ressemblance réunit spontanément ces figures dans un ordre qui évoque directement le mystère. »

Chirico, Max Ernst, Magritte: si quelque chose, dans l'œuvre de ces trois peintres, doit échapper à tout jamais aux investigations de la critique d'art, cela est dû, pour chacun d'eux, à l'élément psychique, à l'« énergie ajoutée », comme l'a bien vu Pierre Demarne. Chez Chirico, c'est la rêverie poussée à la limite, le vacillement jusqu'à l'état second; chez Max Ernst, c'est l'« irritation des facultés visionnaires »; chez Magritte, selon ses propres mots, c'est la « pensée inspirée », par quoi l'on accède à la contemplation du « mystère ».

En apparence plus simple — tant par le caractère uniformément élémentaire de la technique, que la constance des thèmes et l'ingénuité des sujets mis en cause — l'œuvre de Magritte n'en est que plus déconcertante, et il n'est point aisé de concevoir bien, d'énoncer clairement en quoi consiste sa séduction. Le dessin et la peinture de Magritte tiennent de la « leçon de choses » où sont indiqués, de chaque élément, le contour. le relief, la perspective, au besoin la couleur, sans souci d'approfondissement pictural. La « ressemblance », qui permet l'identification, est à la fois nécessaire et suffisante. Quant aux sujets traités, ils sont pris à la réalité quotidienne la plus banale: ciel, nuages, arbres, maison, rochers, pluie, vêtements, meubles - croirait-on énumérer les images de quelque abécédaire?

Cependant, ces éléments quelconques, prosaïques, rassurants, ont subi une transmutation par quoi se trouve agressivement contrariée notre habitude de voir et de penser. Disons que Magritte préserve l'apparence des choses tout en altérant leurs propriétés. Ainsi verrons-nous, dans le ciel, un rocher voisiner avec un nuage: ici, c'est la pesanteur qui a été supprimée, et le voisinage de ces deux corps dans l'espace met en évidence leur analogie — au sens poétique —, déjà saisie par Victor Hugo: « Rien ne change de forme comme les nuages, si ce n'est les rochers. »

Dans telle autre composition, l'on voit un chevalet planté devant une fenêtre, qui ouvre sur un ciel semé de nuages blancs. Mais la toile qui y est posée, dont ne sont visibles que les bords, est comme une vitre où vient s'inscrire la continuité du paysage. Ici encore, l'effet de saisissement est donné par l'inversion d'une propriété physique: à l'opacité naturelle de la toile se substitue la transparence. Ailleurs, ce sont les proportions, la densité, l'intégrité des choses dont les modifications absolues ou partielles métamorphosent la nature, ouvrant à la pensée les vannes du possi-



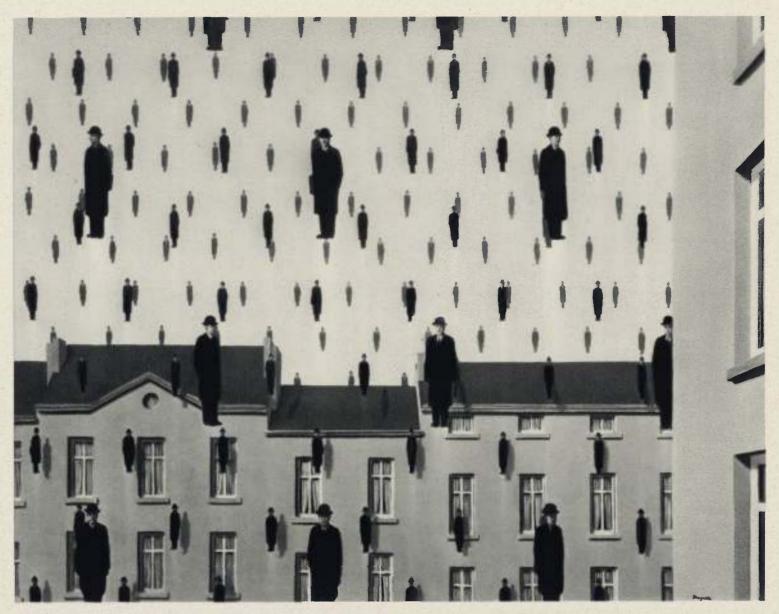
RENÉ MAGRITTE. La clé de verre. 1957. 162 x 130 cm. Coll. A. Iolas.

ble. Ici, la tour de Pise s'appuie sur une mince plume géante, qui arrête sa chute; là, deux robes vides moulent les formes assises de corps absents; là encore, des cohortes d'hommes en redingote et chapeau melon sont suspendues entre ciel et terre, comme des gouttes d'eau arrêtées en chemin, en une générale et grandiose lévitation.

Qualités et quantités surajoutées ou soustraites, analogies, contrastes, mutations, renversements de signes, dépaysements dans le temps et l'espace, telles sont quelques-unes des opérations les plus simples de cette étrange alchimie par quoi le réel, sous la main de Magritte, prend un sens nouveau. Le résultat, d'une certaine manière, relève de la féerie, de ce désir enfantin, qui heureusement survit parfois chez les grandes personnes, d'outrepasser les lois du monde: de braver le feu, de traverser un mur, de s'élever dans les airs. C'est un

jeu de « Pigeon vole! » où les réponses ne seraient pas dictées par la raison mais par l'impulsion du désir: pigeon rampe, maison vole, étoile fond, arbre marche, grelot pense, homme brûle.

Le magicien de cet univers enchanté passe curieusement inaperçu parmi les hommes, un peu à la manière des phasmes et des phyllies, invisibles au milieu des feuilles et des branchages. Bruxellois, de taille et de classe moyennes, complet sombre, chapeau melon et col blanc, parapluie au bras, pareil, somme toute, au personnage qui, dans ses tableaux, concrétise l'homme, rien ne le distingue de la foule anonyme, sinon, peut-être, une lenteur, une gravité de la parole et du geste. L'intérieur où il vit, confortable et d'une netteté toute nordique, est à ce point dépourvu d'apprêt que seuls me restent en mémoire le piano à queue au milieu du salon et, à côté, le chevalet sans souillu-



RENÉ MAGRITTE. Golconde. 1953. 100 x 80 cm. Coll. De Ménil, Paris.

re, tous deux prêts à entrer dans la toile. Le visage du peintre, où quelques plis amers disent les conflits, les heurts, s'anime soudain en une expression enfantine et le regard lourd s'éveille dès que les mots abordent les rives essentielles.

René Magritte est né à Lessines, dans le Hainaut, en 1898. De son enfance, quelques traits survivent. « Souvenir, écrit-il, d'une caisse auprès de mon berceau. J'en avais le même sentiment de mystère qu'il m'est donné d'avoir spontanément encore dans n'importe quelle occasion. Ce qui mérite d'être regardé (un tableau, un arbre, etc.), d'être entendu ou pensé, doit selon moi manifester le mystère. » Autre souvenir: « Un ballon est tombé sur le toit paternel. J'ai vu de mon berceau des aéronautes casqués descendre par l'escalier l'enveloppe de leur ballon. » Vers cinq ou six ans, alors qu'il était en vacances à Soignies, il jouait avec une petite fille dans un cimetière désaffecté, et il s'intéressait vivement à

l'activité d'un artiste qui peignait les allées et les vieilles tombes. « Il m'arrive si je suis inspiré, écrit-il, de penser que ces jeux d'enfant étaient une manifestation du monde, dont alors je ne ressentais pas le mystère. »

Lorsqu'il a quatorze ans, sa mère, née Régina Bertinchamp, lasse de la vie, se jette dans la Sambre et se noie. Peut-être a-t-il hérité d'elle les lueurs sombres qui passent dans ses yeux, et sa méfiance envers le monde « réel », trop constamment régi par la sottise, la mesquinerie et le manque de cœur. Deux années à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, entre 1916 et 1918, ne lui apportent guère que des incertitudes. Il arrive à l'âge d'homme au moment où, la guerre terminée, l'Europe se secoue du terrible cauchemar. Climat de désarroi, d'hébétude, d'inespoir où, devant la démission intellectuelle des aînés, les jeunes — ceux qui vivent — sentent monter en eux la colère. Mais la révolte de Magritte n'est pas

circonstancielle. Elle ressort de l'être et peu d'hommes auront aussi fortement fait écho à la parole du poète: la « vraie vie » est ailleurs.

En ces années délabrées, assailli par l'inquiétude et le doute, harassé par les difficultés matérielles, Magritte, en compagnie de Victor Servranckx, poursuit en peinture des recherches cubistes, « non-figuratives », abstraites. Tous deux gagnent leur vie comme dessinateurs dans une usine de papiers peints. Les jours sont moroses, mais déjà quelques rais filtrent dans tout ce noir. En 1922, il épouse Georgette Berger qu'il avait connue, adolescent, à Charleroi, dans un carrouselsalon. La même année, c'est la rencontre de Marcel Lecomte, essayiste et poète, qui est resté l'ami fidèle et le commentateur subtil. Un jour de désemparement, Lecomte montre à Magritte la photographie d'un Chirico, Le Chant d'Amour,

et l'émotion leur fait venir des larmes. Ils lisent Paul Éluard: « Dans les plus sombres yeux se ferment les plus clairs. » La poésie, peu à peu, surmonte le désespoir.

Il y eut alors les premiers compagnons d'idéal et l'effervescence des entreprises communes. E.L.T. Mesens fait paraître en 1925 Œsophage, revue d'esprit Dada qui n'eut qu'un numéro, où sont reproduits Picabia, Max Ernst et Magritte. Simultanément, Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte publient Correspondance, série de tracts inaugurant une critique sibylline. Tous se retrouvent dans l'éphémère publication, Marie, qui marque, en Belgique, le début d'une activité parallèle à celle des surréalistes en France. C'est autour de la forte personnalité de Magritte que se cristallise ce mouvement. P. G. van Hecke, animateur avisé et actif, ouvre à Bruxelles la gale-

RENÉ MAGRITTE. La Boîte de Pandore. 1953. 73 x 54 cm. Coll. Iolas.





RENÉ MAGRITTE. L'Art de la Conversation, 1962. 80,5 x 64 cm.

rie Le Centaure, où l'exposition Magritte, en 1927, est accueillie par des rires et des insultes.

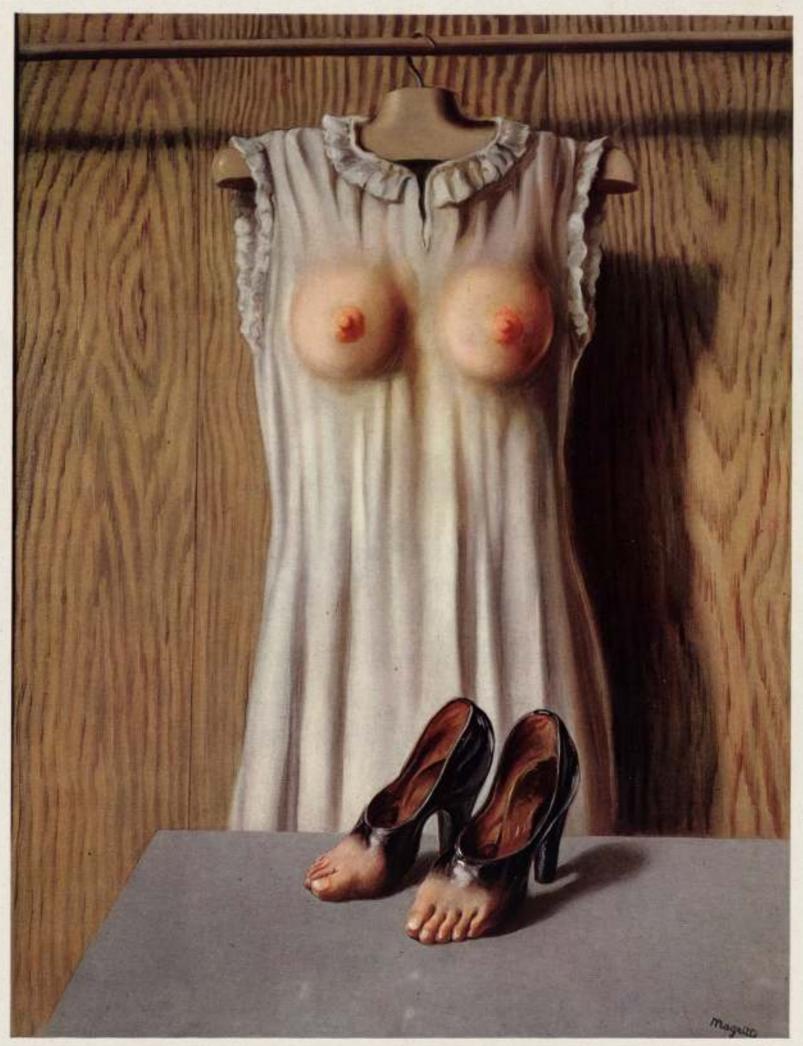
C'est durant l'été de 1927 que Magritte vient s'installer au Perreux-sur-Marne, dans la banlieue parisienne, et qu'il rencontre les surréalistes. Il y demeurera trois ans, avant de regagner définitivement Bruxelles, en 1930. Entre Magritte et ses amis et le groupe surréaliste de Paris l'affinité était profonde, évidente et André Breton reconnut d'emblée l'exceptionnelle qualité de ce renfort. A partir du dernier numéro de La Révolution surréaliste, en 1929, Magritte s'imposera d'une manière incontestée comme l'un des pôles de ce mouvement et il est l'un des rares qui lui soient fidèles, en esprit. En 1945, André Breton définit en ces termes son apport: « La démarche non automatique mais au contraire pleinement délibérée de Magritte étaye... dès ce moment le surréalisme. Seul de cette tendance, il a abordé la peinture dans l'esprit des « leçons de choses » et, sous cet angle, a instruit le procès systématique de l'image visuelle dont il s'est plu à souligner les défaillances et à marquer le caractère dépendant des figures de langage et de pensée. Entreprise unique, de toute rigueur, aux confins du physique et du mental, mettant en jeu toutes les ressources d'un esprit assez exigeant pour concevoir chaque tableau comme le lieu de résolution d'un nouveau problème. »

Je n'irai pas plus loin dans la relation d'une existence qui, d'ailleurs, échappe le plus souvent au pittoresque et se concentre exclusivement sur l'œuvre. Tout au plus évoquerai-je notre conversation d'il y a quelque dix ans, dans sa cuisine, devant une chope de bière, où Magritte me fit cette confidence qu'il dormait beaucoup. Tôt couché, tard levé, une longue sieste après midi, son rythme de vie, comme sa démarche et ses mouvements me font penser à l'aï, aussi nommé paresseux, dont on ne se lasse pas de contempler la motion lente et harmonieuse. Il est vrai que la vie, pour Magritte, ne se manifeste, au sens fort du mot, qu'aux instants privilégés où naît l'inspiration. Le reste du temps, livré aux occupations que la nécessité impose, il serait plutôt la proie de la mélancolie, à peine distraite par quelques plaisirs simples: une partie d'échecs, une réunion d'amis. Car l'attitude de Magritte devant la vie, devant la réalité quotidienne, est pessimiste ou, pour employer son propre terme, défaitiste. « Mon défaitisme, écrit-il, n'est pas longtemps compromis, ni entièrement supprimé par ces moments privilégiés où le monde se manifeste par de belles idées, de beaux sentiments ou des sensations de grand plaisir. » Ou encore: « Mon défaitisme correspond à l'existence décevante — et à l'interdiction absolue de croire que le mystère (sans lequel rien n'existerait), puisse être un refuge, un secours quelconque. »

Nous l'avons vu, jeune homme, tâtonnant entre diverses expériences picturales. En 1925, eut lieu l'événement souhaité: il naquit un jour un tableau différent de toutes ses œuvres antérieures, Le Tockey perdu, son « premier tableau » dit-il, et il le déclare « conçu sans préoccupation esthétique, dans l'unique but de répondre à un sentiment mystérieux, à une angoisse « sans raison », une sorte de « rappel à l'ordre », qui apparaît à des moments non-historiques de ma conscience et qui, depuis ma naissance, oriente ma vie ». Nous touchons là l'un des traits essentiels de l'œuvre magrittienne. Le sentiment de « suspens » que provoquent ses toiles, ce qui fait que devant elles la pensée quelque peu chavire en faveur d'un nouvel équilibre — un équilibre « de sympathie », dirais-je - cela provient de ce que chacune d'elles répond à une attente. Nul, plus obstinément que Magritte, n'a cherché à atteindre le point suprême défini par André Breton, ce « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et l'avenir, le haut et le bas, le communicable et l'incommunicable cesseront d'être perçus contradictoirement ». La quête de Magritte, point différente de nature de celle de Max Ernst lorsque celui-ci prétendait assister « comme en spectateur » à l'élaboration de presque tou-

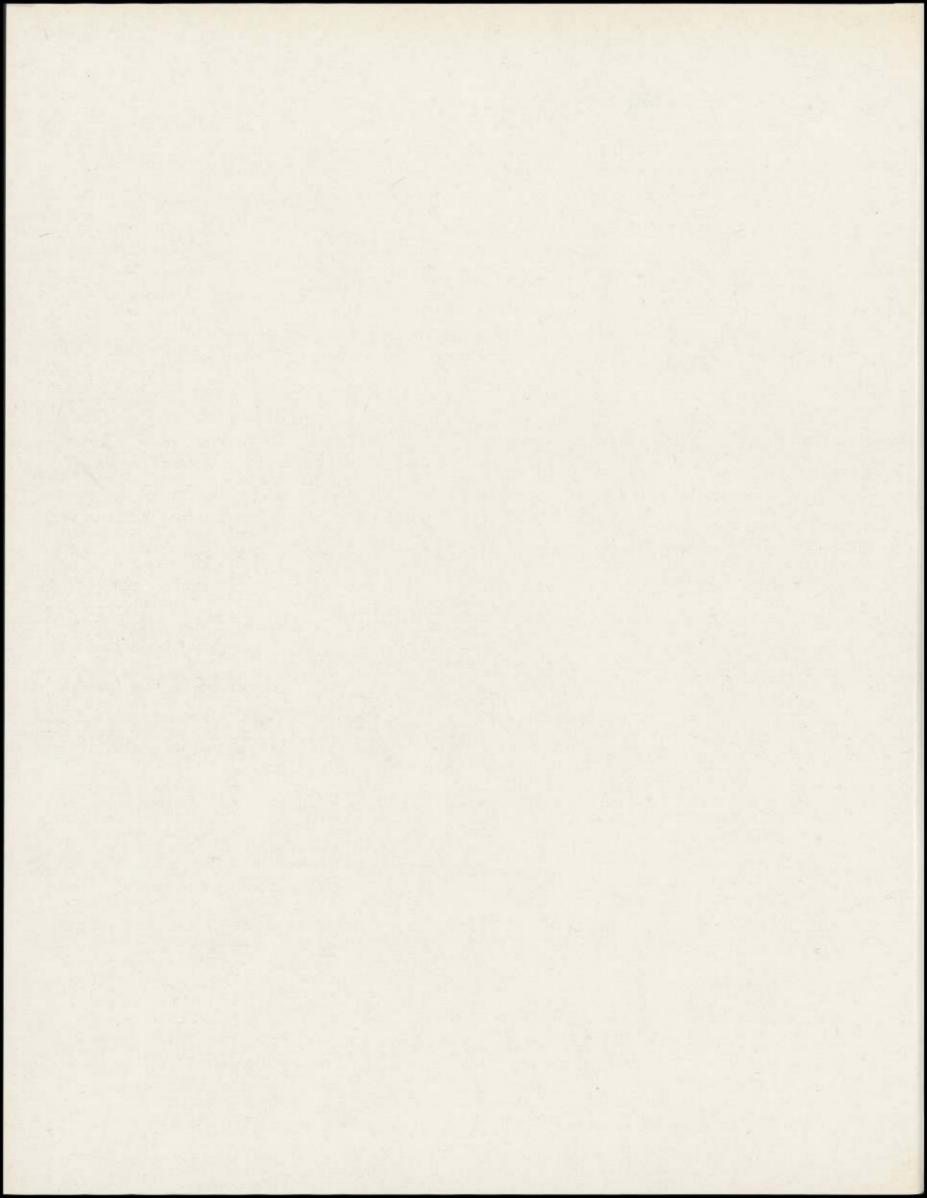


René Magritte. (Photo J. Hayois).



MAGRITTE. La Philosophie dans le boudoir. Peinture. 1948. 80 x 60 cm. Coll. A. Iolas.







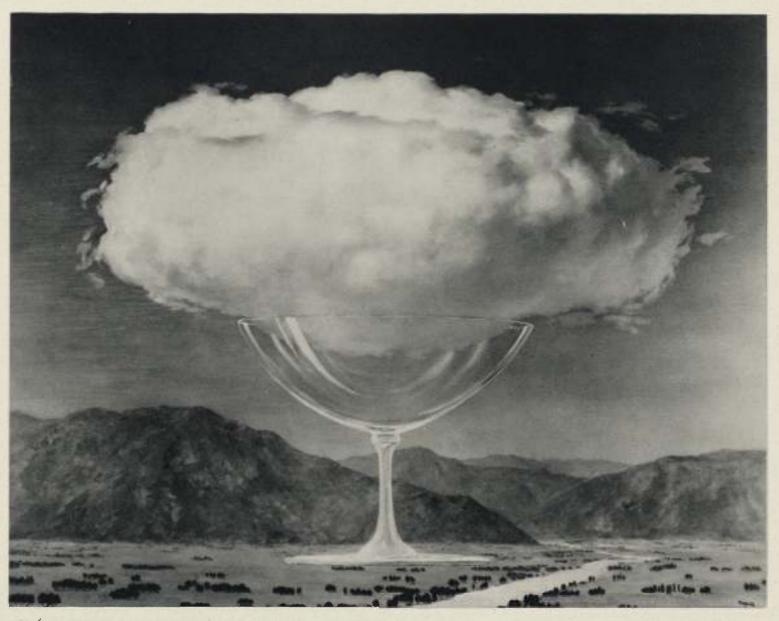
RENÉ MAGRITTE. La Valse Hésitation. 1955. 60 x 50 cm.

tes ses œuvres, implique l'accession à un certain état de grâce, où l'œuvre se trouve spontanément donnée, sans autre intervention que celle de ce qu'il nomme la pensée inspirée. « La pensée inspirée, a-t-il écrit, ressemble au monde, mais pas comme le faux "ressemble" au vrai, ni comme les gouttes d'eau se "ressemblent". La pensée ressemble en évoquant le mystère du monde. Sans cette inspiration, la ressemblance est incomplète. »

André Breton, qui a noté avec pertinence combien la peinture de Magritte témoigne au « procès de l'image visuelle », aurait pu ajouter — car il connaît bien cette question — que l'image magrittienne a toutes les caractéristiques de l'image éidétique, telle que l'ont décrite Kretschmer et Quercy. Les éidétiques, selon ces auteurs, sont

ceux qui ont la faculté, sans le secours de la perception, de former des images optiques concrètes. « Une bonne image éidétique, écrit Quercy, a des couleurs vives, des contours nets, des détails minutieux. » Je ne serais nullement surpris que Magritte, à l'égal de ceux qui sont ainsi doués, éprouvât aussi les sensations qui sont usuellement associées à l'objet représenté.

Ces images, que l'esprit suscite hors de toute contingence, sont, en fin de compte, des idées visibles — en se rapportant à l'étymologie, des essences. Si la vision de Magritte me paraît concorder avec ce phénomène psychologique, le sens de son œuvre s'éclaire aussi lorsqu'on la confronte à la notion d'intuition éidétique. Définissant ce mode de connaissance, Husserl a dit: « L'essence



RENÉ MAGRITTE. La Corde Sensible. 1959. 162 x 130 cm. (Photo Hayois).

(Eidos) est un objet d'un nouveau type. De même que dans l'intuition de l'individu, ou intuition empirique, le donné est un objet individuel, de même le donné de l'intuition éidétique est une essence pure. » Or, que fait Magritte dans sa peinture, sinon restituer les choses à leur essence? S'il peint un arbre, ou une forêt, ce n'est pas comme l'eût fait Jacob van Ruysdael - je cite à dessein un peintre du passé qui particulièrement m'émeut — c'est l'Arbre, c'est la Forêt. Aussi bien, le personnage au chapeau melon n'est pas tel homme faisant telle chose, mais l'Homme. En arrachant les objets, les êtres à leur fonction habituelle, en effaçant toute trace de leur utilité, en altérant les propriétés que nous leur connaissons et qui nous distraient de leur sens réel, Magritte retrouve une présence, que nous voilait notre savoir.

Ces considérations n'épuisent pas, il s'en faut, le commentaire qu'appellerait une exploration exhaustive de l'œuvre magrittienne, dont les implications confinent à la morale. Elle oppose le « peu de réalité » — s'agissant du monde de tous les jours — à une « surréalité » qui seule est exaltante, mais ne se manifeste qu'en des instants subtils. Je connais peu d'œuvres qui remplissent aussi efficacement la mission que Georges Bataille assignait à l'art: celle de créer « une réalité sensible, modifiant le monde dans le sens d'une réponse au désir de prodige, impliqué dans l'essence de l'être humain ».

Magritte, par le jeu de la pensée inspirée, source de *poésie visible*, nous laisse entrevoir le prodige, qu'il nomme le mystère. Longtemps encore, nous souhaiterions nous désaltérer à la coupe de cristal, qu'il fait jaillir au milieu d'un champ et dont la mousse est un nuage. Et nous ne saurions nous lasser de suivre, en sa compagnie, l'ascension des solides lourds, la multiplication des grelots, la naissance de l'instant délectable où se confondent midi et minuit.

PATRICK WALDBERG.

## Les grands moments d'Alberto Magnelli

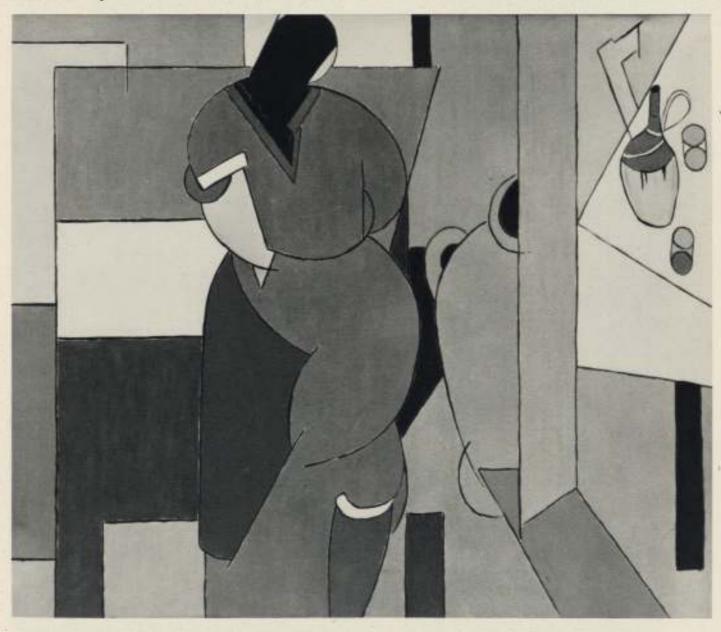
par Jacques Lassaigne

Alberto Magnelli vient de recevoir pour sa soixante-quinzième année l'hommage de sa ville natale, Florence. Sa grande rétrospective a eu lieu également à Zurich dont une suite d'expositions retentissantes consacrées pour la plupart à des artistes français vient de marquer le rôle prépondérant dans la diffusion de l'art moderne en Europe. Précédemment, Magnelli avait été honoré au Pa-

lais des Beaux-Arts à Bruxelles. Paris reste donc une fois de plus en retard et cela est d'autant plus injuste que, si Magnelli prouve qu'il est un des plus grands peintres italiens de ce siècle, nous ne devons pas oublier que la plus grande partie de son œuvre a été réalisée en France, à Paris, où il s'est fixé il y a plus de trente-cinq ans.

A Florence le Palais Strozzi, transformé très ha-

MAGNELLI. Virginie. 1914. 200 x 175 cm.





MAGNELLI. Peinture n. 0525. 1915.  $100 \times 75$  cm. Coll. Anna Blankart, Zurich.

bilement par un groupe de jeunes architectes qui, en respectant les plafonds et le décor, ont su créer les surfaces nécessaires, s'affirmait un cadre souple et subtil convenant à cette œuvre qui s'est toujours caractérisée par sa rigueur. Il en résultait une présentation très claire des différentes époques, permettant également de rapprocher et d'isoler certaines démarches se prolongeant dans le temps. On avait ainsi, pour la première fois peut-être, une vue tout à fait complète des grands moments créateurs de Magnelli: l'année 1914, « les pierres », l'abstraction capitale de 1937; mais aussi, dans sa création abstraite, on dégageait des thèmes très divers. Ici ce sont, le long de grandes verticales, des plans étagés selon des attirances latérales, comme des voiles gonflées par le vent. Là, la construction se répartit comme une vraie colonne vertébrale du tableau. Certaines œuvres sont plus statiques, plus majestueuses; d'autres sont toutes vibrantes de légères variations musicales. Il y a des moments d'éblouissement, d'harmonies claires. Parfois les plans sont nus, d'autres fois, ils sont modulés de hachures. Aux œuvres d'une intimité rare succèdent de grandes formes monumentales.



MAGNELLI. Explosion lyrique n. 5. 1918. 120 x 120 cm. Collection particulière.



MAGNELLI. Pierres n. 30. 1933. 120 x 115 cm.





Cette exposition objective et sensible, je crois qu'elle montre d'une façon irréfutable l'autorité et l'ampleur de la démarche de Magnelli. Construction cohérente qui s'élève dans le dépouillement, pensée vigoureuse qui sait discipliner les élans d'une sensibilité profonde objectivée en un jeu de formes et en rapports de couleurs, tels sont ses traits marquants. Ils se sont imposés lors de l'exposition du peintre en 1947 à la Galerie Drouin à Paris, une des manifestations mémorables de l'après-guerre, et ont été admirablement mis en lumière par les écrits théoriques de Léon Dégand et François le Lionnais; mais la démonstration d'une rétrospective méthodique n'est pas inutile. En effet, la discrétion, la réserve que Magnelli impose à sa vie se sont trop souvent étendues à sa création. Reconnu depuis longtemps par les meilleurs, Picasso, Robert et Sonia Delaunay, Jean Arp, Sophie Taueber, il est demeuré en un certain sens méconnu. Lorsqu'il est présent — il n'y consent pas volontiers — il s'impose, mais il n'entre pas dans les classifications habituelles et ne se prête à aucune équivoque commode. Une œuvre aussi longuement mûrie et pensée a besoin d'être vue dans son ensemble pour que toutes ses proportions apparaissent. Elle appelle une certaine méditation pour révéler ses richesses.

Peut-être aussi le comprenait-on encore mieux dans l'architecture et la lumière de Florence. Car c'est à Florence que cet art s'est forgé et, s'il s'est développé en France, à Paris et à Grasse, il reste marqué de l'esprit et du climat qui l'inspirèrent et il s'inscrit dans la lignée des grands maîtres toscans. Magnelli est né en 1888 en face du campanile de Giotto. Sa formation il l'a puisée,



MAGNELLI. Collage n. 20. 1938. 55 x 55 cm.

hors de tout enseignement, dans une longue fréquentation de Masaccio, Uccello, Andrea del Castagno, surtout Piero della Francesca dont il dit: « Il m'a révélé la composition dans une surface, il m'a fait comprendre le jeu des vides et des pleins. A partir de lui j'ai senti que mon art, le tableau devaient toujours tendre vers l'architectural »

Avant la première guerre mondiale, Magnelli a vécu à Florence et un peu à Paris, dans l'amitié d'écrivains et de peintres comme Soffici, Papini, les futuristes, Apollinaire, Max Jacob, les Cubistes, Picasso, Archipenko. Son art doit peu aux uns et aux autres, sinon sans doute un certain degré de conscience et d'exaltation qui lui permet de connaître d'emblée, en 1913-1914, un premier épanouissement. Les natures mortes et figures d'alors, qu'elles soient de grandes ou petites di-

mensions, ont un aspect monumental extraordinaire dû à leur répartition dans l'espace. Une façon très particulière de découper les silhouettes, d'une netteté sans sécheresse, avec déjà un large trait nourri de substance et de couleurs (qu'on retrouvera dans toute l'œuvre du peintre), permet de donner une densité remarquable aux formes isolées et de qualifier des personnages très variés, avec tous leurs attributs, parfois humoristiques, par de grands plans de couleur, d'abord nuancés de modulations légères puis devenant aplats de couleur pure.

Ce système de construction aboutit, au-delà de la représentation du modèle, à définir des rythmes qui ont une valeur en eux-mêmes d'assemblages de plans colorés et qui créent une abstraction significative (1915), une sorte d'orphisme raisonné. Mais Magnelli ne veut pas se passer encore du sup-



MAGNELLI. Collage. Grasse, 1942. 60 x 75 cm.

port de la figure et celle-ci reparaît, s'accordant aux rythmes extérieurs ainsi définis et qui l'emportent dans les étonnantes « explosions lyriques » de 1918, où les couleurs, rompant leurs imbrications savantes, deviennent des métaphores et s'organisent en contrastes en lutte ardente.

Entre les années 1920 et 1930, Magnelli, comme la plupart des meilleurs peintres d'alors, cherche un second souffle. Il reprend pied dans le

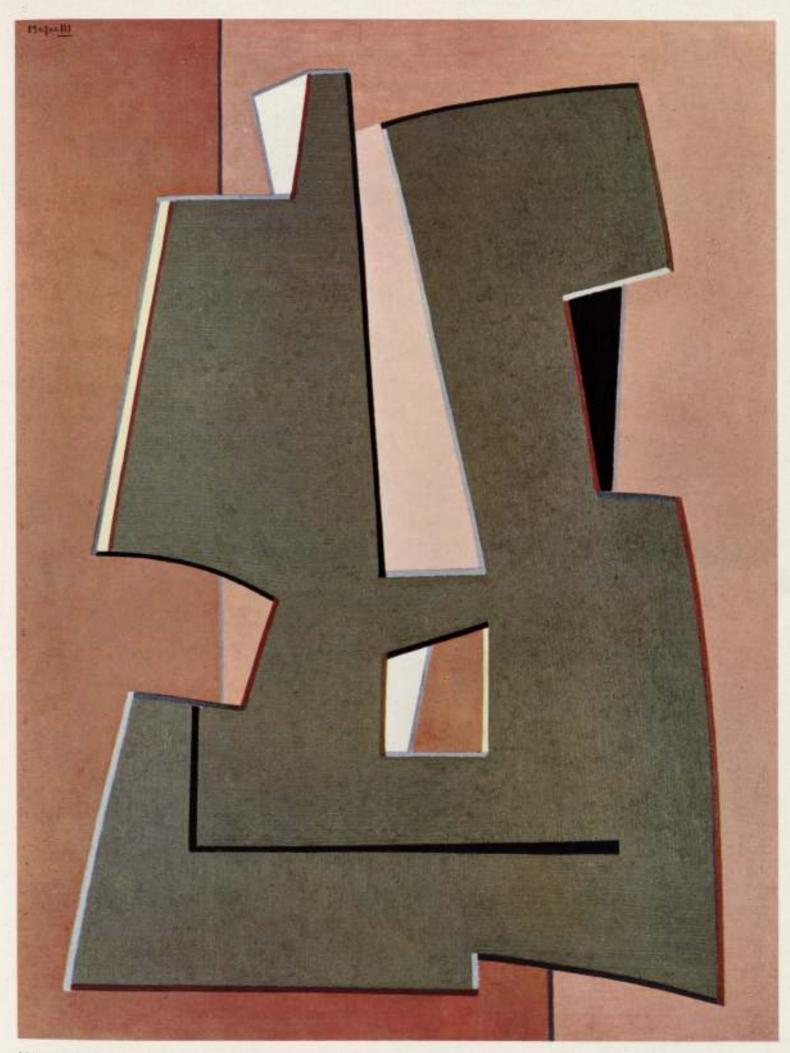
monde qui l'entoure, mais sans ralentir son effort d'organisation, retrouvant les mêmes formes allongées des arbres et des personnages, affinées par la lumière blanche dans laquelle ils baignent. La couleur se limite alors en des taches exaltées par les réserves de la toile. Cependant, bientôt, des formes nettes se définissent, en particulier dans les espaces marins, barques, voiles aux volumes sereins, amples, qui deviennent des signes et des



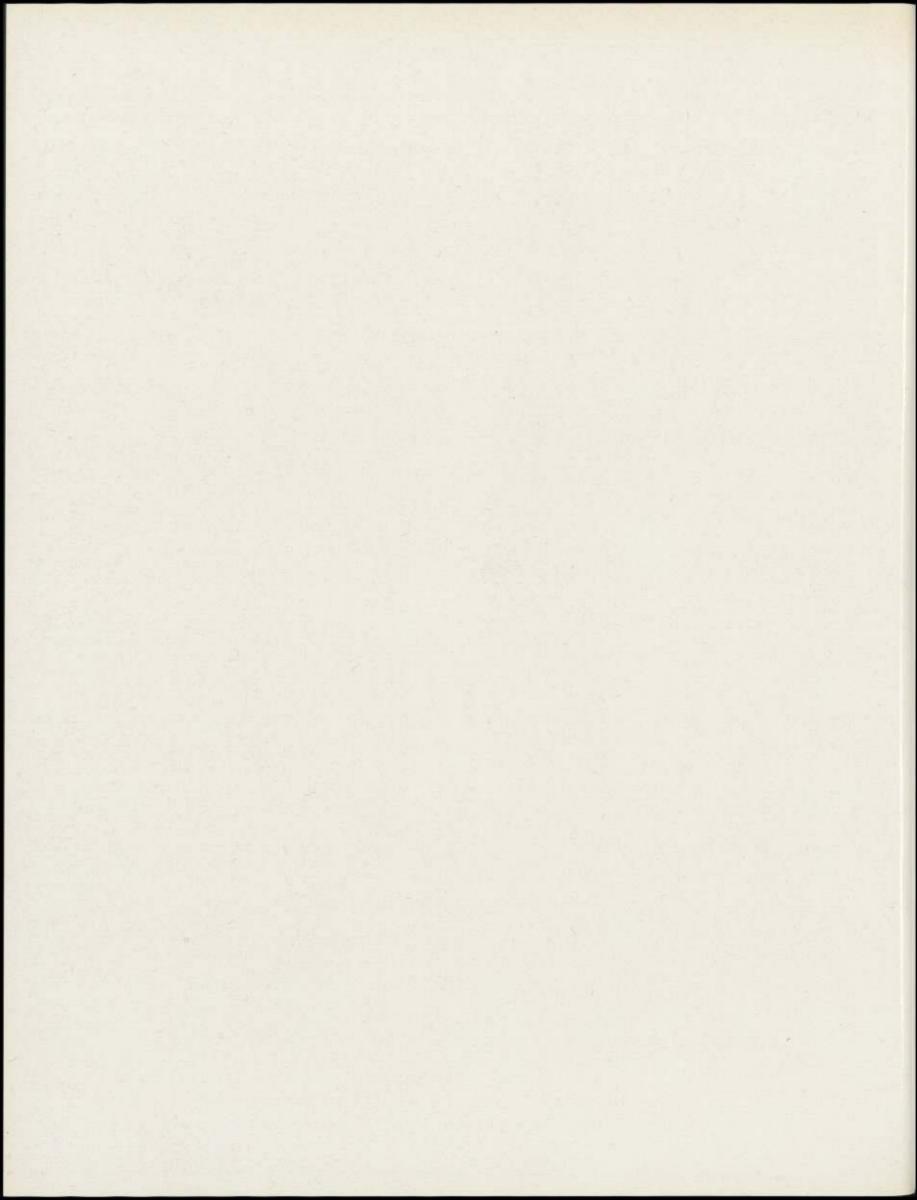
Magnelli dans son atelier de la Ferrage au Plan de Grasse. (*Photo Maywald*).



MAGNELLI. Composition. Florence, 1915. Peinture. 50 x 32 cm. (Photo Peter Willi).



MAGNELLI. Mesures n. 3. Peinture. 1959. 130 x 97 cm. (Photo Peter Willi).





MAGNELLI. Presque rapide. Paris, 1937. 81 x 60 cm. Coll. Degand. (Photo Marc Vaux).

symboles. Ce n'est là que préparation de nouveaux éléments pour la nouvelle période constructive qui s'annonce, la période des « pierres ».

Magnelli qui réside à Paris depuis 1931 a été frappé, en voyageant dans la région de Carrare, par l'aspect des blocs de pierre amoncelés dans les carrières. Sur ce point de départ, il édifie une construction abstraite où les volumes souligné par la lumière sont transposés en surfaces marquées de stries et prennent une expression dramatique dans leur amoncellement.

En possession de ces éléments recréés, Magnelli est alors parvenu à une exacte conscience de son dessein. A partir de 1935 son œuvre se déroule avec une unité admirable. Au cours de ses patientes approches il a apprivoisé, maîtrisé, les aspects plastiques que revêt sa pensée. Il sait que le tableau doit être inventé totalement par élimination de tout accident d'apparence et par synthèse des caractères primordiaux. Aux formes créées, il commande des jeux de plus en plus complexes; il enregistre les rapports qui naissent entre elles, leurs coordonnées, leur tension colorée (à chacune ré-



MAGNELLI. Collage. 1949.





MAGNELLI. Fiorenza. 1962. 162 x 130 cm.



MAGNELLI. Détermination. 1960. 162 x 130 cm.

pondent les couleurs nécessaires), leur dialogue. Chaque élément trouve un pôle négatif qui lui répond et, dans l'assaut des contrastes, s'inscrit un contrepoint savant. Rien dans cet art n'est laissé au hasard. Les élans sont tempérés, guidés par la délimitation d'une ligne ferme et généreuse qui commande en se déroulant la répartition des plans. Ceux-ci, faits d'une matière mate et grenue, d'un éclat contenu de terre cuite, voient leurs vastes surfaces réchauffées à un soleil intérieur. Un peuple de figures inventées surgit alors, faites d'arêtes lumineuses, d'angles capricieux réfléchis par des décrochements successifs qui s'organisent en structures amples et larges.

La maîtrise de la composition est pour Magnelli un impératif absolu. Mais c'est tout à fait à tort qu'à propos de son art on parlerait de formes géométriques. Ses transpositions plastiques sont toujours concrètes et sensibles. Elles évoquent plutôt le retour à des formes pures et initiales qui répudient les affaiblissements qu'elles ont subis dans leurs incarnations naturelles et successives et dans des impressions ressenties. Magnelli nous ouvre la porte d'un monde serein où les choses vivent sans tourment ni peur. Il parle un langage universel, encore mystérieux, mais dont la clé est promise à l'avenir.

JACQUES LASSAIGNE.

## Petite introduction à la peinture de Brauner

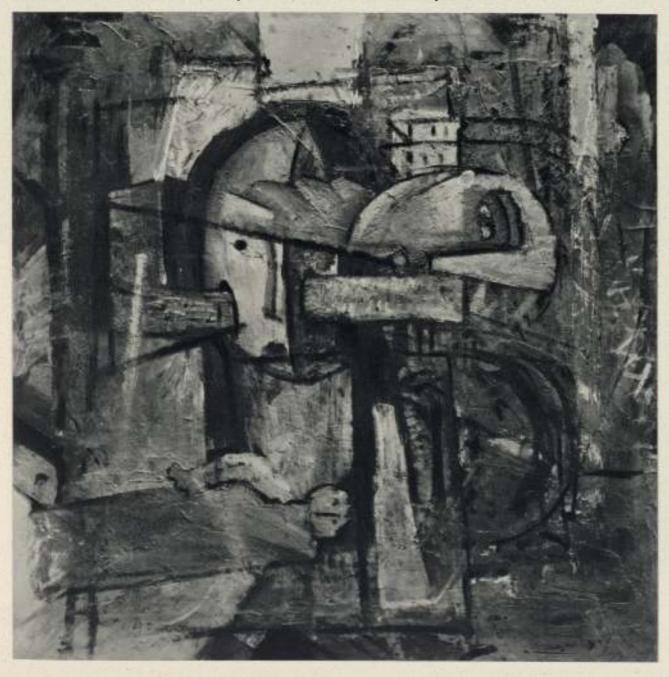
par Dora Vallier

Les tableaux de Brauner invitent à la narration, proposent une signification que l'on tend volontiers à exposer sous forme d'idées. Les pans d'ombre que chacune de ses peintures soulève se trouvent pris en charge par un discours où la loquacité — que ce soit celle de la psychologie, de la psychanalyse ou de doctrines ésotériques — sous

prétexte d'éclairer les formes, les éloigne de leur vrai contenu qui est plastique.

Voilà pourquoi, en exergue à ce court périple d'un œuvre admiré souvent pour des raisons extérieures à la peinture, j'aurais aimé citer la célèbre phrase de Maurice Denis pour ne pas oublier qu'un tableau « est essentiellement une surface

VICTOR BRAUNER. L'Incendie de la Banque de Crédit. 1925. 61 x 60 cm. Coll. particulière.





VICTOR BRAUNER. Antithèse. 1937. Huile sur bois. Collection particulière

plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »; pour me mettre en garde d'abord moi-même contre toute digression afin que l'intarissable invention plastique qui domine l'œuvre de Victor Brauner puisse mieux apparaître.

Du point extrême de la peinture de Brauner, de cette toile de 1925 qu'il appelle L'incendie de la Banque de Crédit, à sa dernière exposition à la Galerie du Point Cardinal, la raison d'être de chaque tableau est la quête d'une révélation. A travers la réalité du langage plastique, ce qu'il cherche à percer c'est la réalité extérieure, pour se glisser en elle et là, à la lueur d'éléments indéchiffrables, faire de l'image peinte une prise de conscience. Comme une fatalité, ce dévoilement

profond du réel pèse sur la peinture de Brauner. Peindre, pour lui, c'est rendre compte de ce qui

dépasse et gouverne l'homme.

Voilà donc la forme réduite à un simple moyen d'investigation, les portes du Surréalisme grand ouvertes — et de là les limites que l'on assigne à la peinture de Brauner lorsqu'on l'interprète selon des critères littéraires en insistant sur son contenu intellectuel. Alors que toute la force et l'éloquence de ce qu'elle exprime, résident dans la forme, dans ce foisonnement de formes asservies aussi bien dans l'esprit du peintre que dans celui de ses exégètes, au contenu...

Tel est le cercle vicieux où la peinture de Brauner se trouve enfermée.

Peut-on l'en sortir? Oui, je crois, en dressant très fermement des cadres esthétiques, en nous y

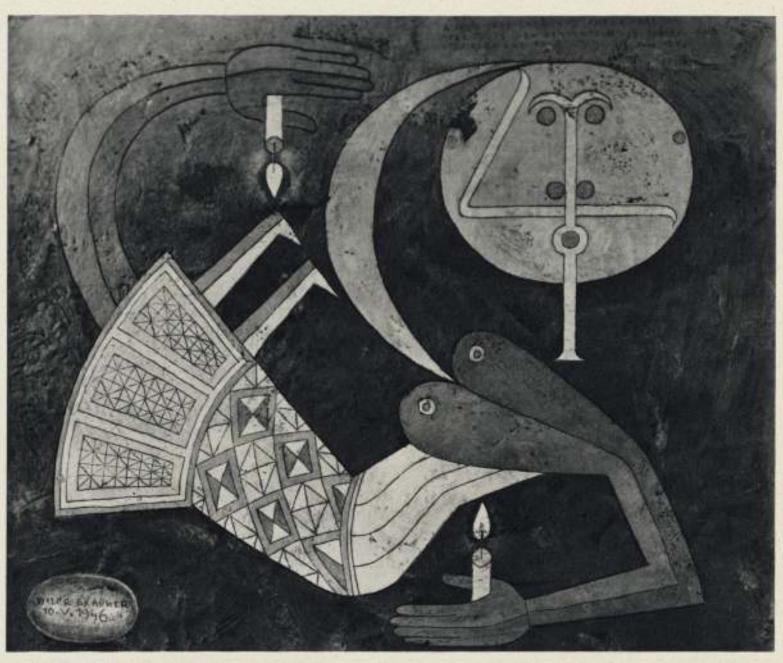
appuyant à l'excès pour contrebalancer le poids accordé jusqu'ici au seul contenu de cette peinture.

Il faudrait alors commencer par envisager la démarche picturale de notre siècle dans son ensemble, cette analyse à la fois de la réalité extérieure et des moyens d'expression - analyse de plus en plus serrée, qui amène d'un côté à la figuration transposée, de souche cubiste, et de l'autre à la conscience du pouvoir autonome de la forme, base de l'art abstrait. Ce sont les deux courants majeurs de la peinture en 1925, lorsque la personnalité de Brauner transparaît déjà dans ses peintures. Quant à lui, trop marqué par une adolescence passée dans un climat morbide à côté d'un père épris de sciences occultes, il est aussi bien indifférent à la réalité, dont sa sensibilité a été à jamais détournée, qu'au pouvoir autonome de la forme. La peinture est pour lui délivrance et le tableau le lieu où afflue l'obsession jaillissant de



VICTOR BRAUNER. Pouvoir de l'œuf. 1939. 81 x 65 cm. Collection particulière.





VICTOR BRAUNER. Les 4 éléments dont 2 (L'origine de la poésie). 1946. 41 x 33 cm. Coll. André Breton.

lui-même sans qu'il ait à la soumettre à un contrôle lucide. La surface de la toile est donc appelée à être d'emblée un espace irréel qui, pareil à un champ magnétique, attire les caractères épars de ce qui empoigne la sensibilité de l'artiste. Le besoin de s'exprimer prend alors la violence d'un attrait, mais un attrait au bout duquel se cache une hantise. C'est vers elle que le geste de peindre infailliblement avance et les formes en sont la proie. Attrait et hantise s'unissent en elles; selon la prédominance de l'un ou de l'autre la peinture de Brauner attire ou repousse, ou selon le cas, toutes forces déployées, elle attire en repoussant. (Rien de plus révélateur à ce sujet que cet incendie dont Brauner fait le ressort d'un des premiers tableaux qui le caractérisent).

Après vient le Surréalisme. L'on devine sans

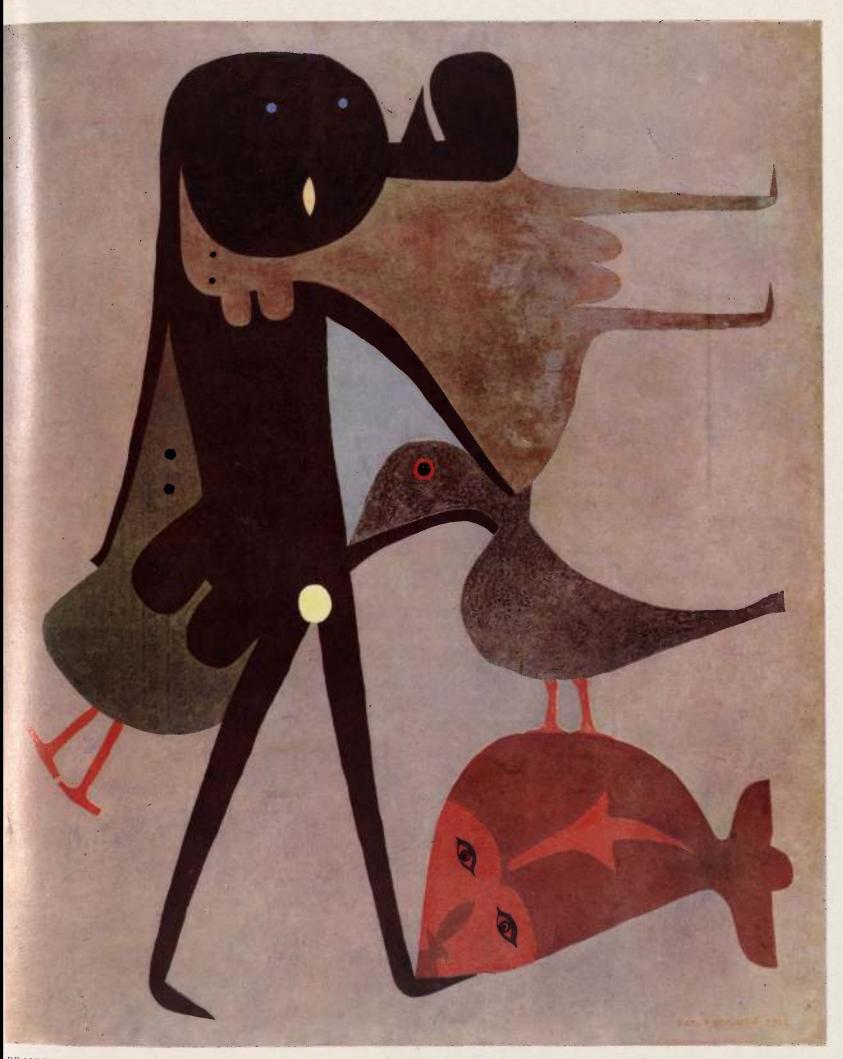
peine son emprise sur un tel peintre et le rôle prépondérant qu'il jouera dans son évolution. La dimension intérieure que les Surréalistes ajoutent à l'art, les frontières du connu qu'ils incitent à dépasser, pour Brauner qui ne croit ni à la réalité ni aux formes, c'est une confirmation de sa propre nature. Presque une mise au clair. Et il s'adonne avec une conviction absolue à une peinture message du subconscient, négligeant tout problème de forme. Mais un phénomène assez rare (connu surtout chez des peintres naïfs) se produit, qui sauve la peinture de Brauner: parallèlement aux exigences de sa sensibilité, mais indépendamment d'elle et malgré le peintre, un instinct de forme veille et n'a de cesse que lorsque l'action purement mentale qui préside à l'avenement du tableau se transforme en opération plastique. De



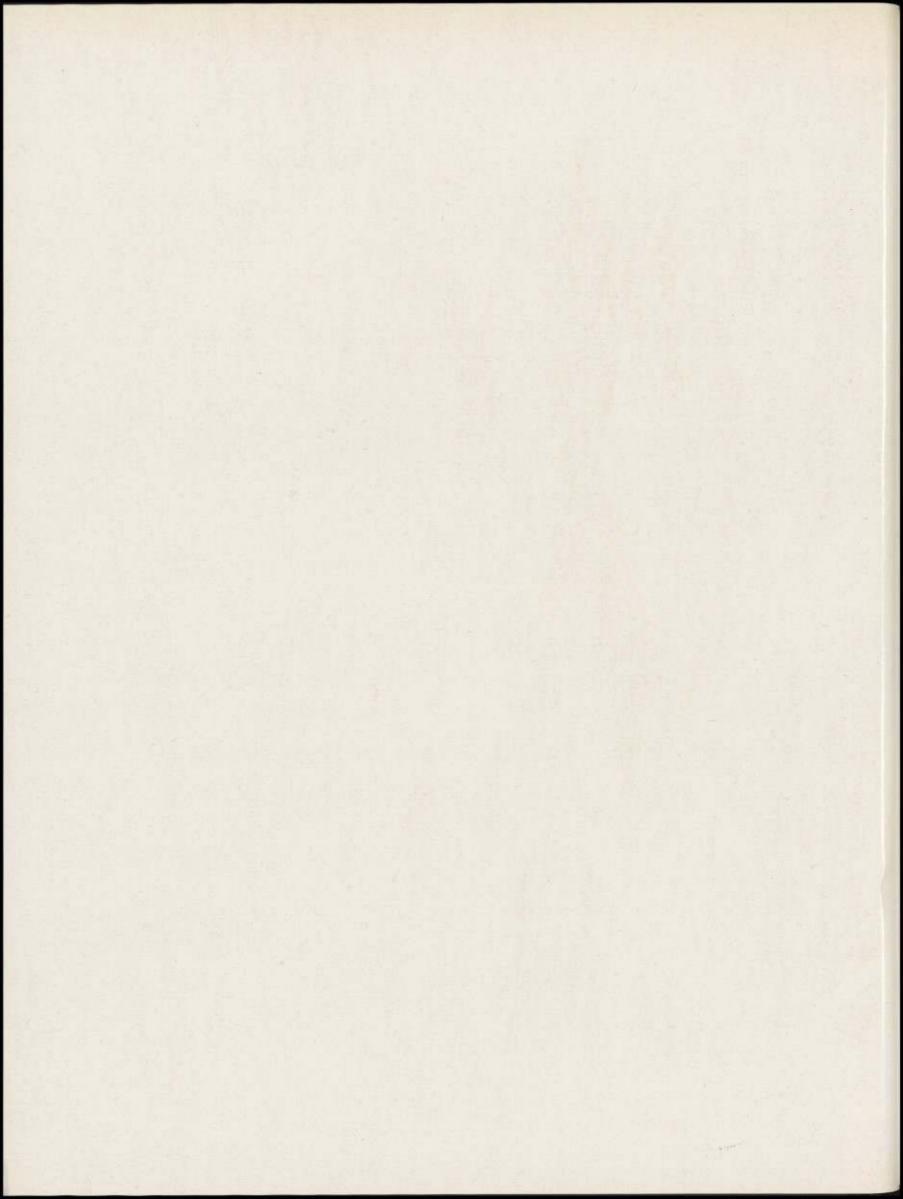
Victor Brauner dans son atelier de Varangeville.



BRAUNER. Plaisirs de la martyre privée. Peinture. 1962. 116 x 89 cm. Coll. Le Point Cardinal.



BRAUNER. Détermination d'un espace. Peinture. 1962. 100 x 80 cm. Coll. Eric Meyer. (Photos Delagénière).





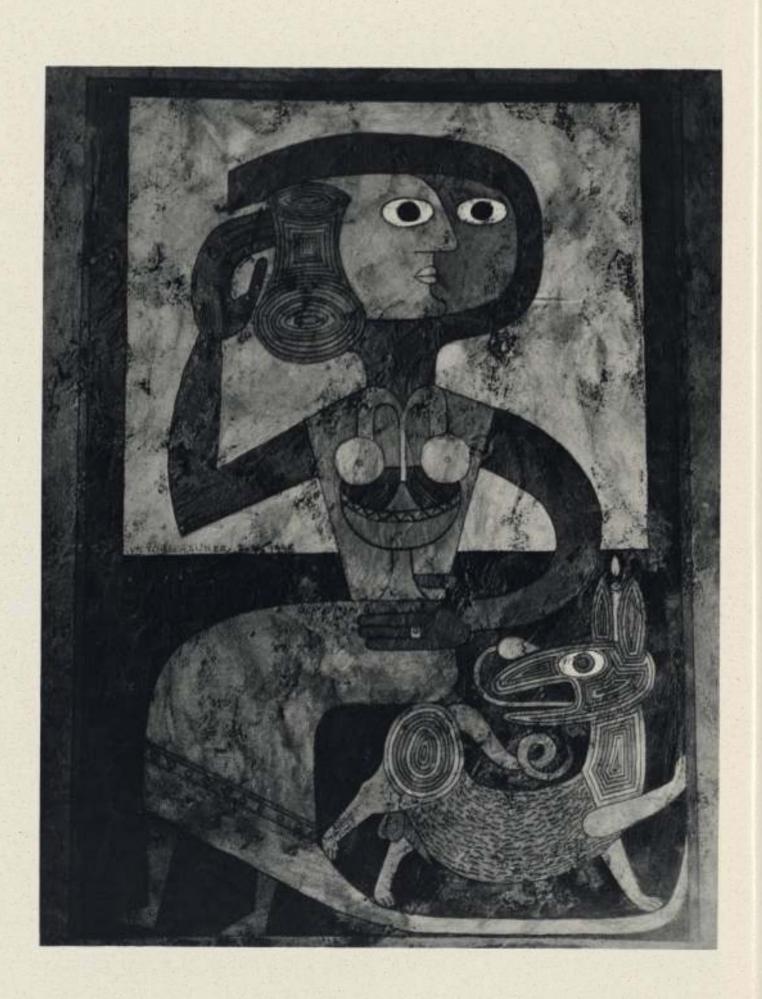
VICTOR BRAUNER. Le Monde. 1950. 81 x 66 cm. Collection Cardazzo, Milan.

sorte que l'histoire de la peinture de Brauner finit par être à tout moment celle du pouvoir exclusif qu'il accorde lui-même au contenu et que le pouvoir de la forme lui arrache.

Car, on ne l'aura jamais assez dit, le Surréalisme, tout en étant une étape incontestable dans l'évolution de la peinture, n'a guère d'assises plastiques. Il ouvre une voie, indique une matière féconde, mais aucun moyen pour l'atteindre. L'écriture automatique, qui peut toujours avoir valeur de témoignage, s'enlise, comme chacun le sait, dans la monotonie et révèle ses limites esthétiques. Du reste, les peintres surréalistes de la première heure n'en sont pas dupes et essaient de combler les insuffisances plastiques du Surréalisme. Certains adopteront les formes du réalisme académique, mortes d'inanition depuis plus d'un siècle, auxquelles ils tenteront, avec plus ou moins

VICTOR BRAUNER. Je et moi. 1949. 55 x 46 cm.



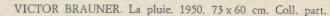




VICTOR BRAUNER. Ce que ma mère ne m'a pas dit. 1950. 46 x 38 cm. Coll. particulière.

de bonheur, d'insuffler la vie, grâce au renouvellement du contenu. Mais ce ne sera qu'un palliatif. Seul Max Ernst, le grand pionnier, aura à tout instant le sentiment lucide de cette ambiguïté plastique et son œuvre, avec ses collages et ses frottages, atteste l'ambition, réalisée, de doter la peinture d'un langage original, aussi neuf que le Surréalisme lui-même.

Bien différente sera la position de Brauner, dont la portée, je pense, est à rechercher ailleurs, dans ce que je considère comme un dépassement du Surréalisme. C'est bien ce qui sépare Brauner des peintres surréalistes qui fait, à mon sens, la grandeur de son œuvre. Alors que chez la plupart d'entre eux la fidélité au Surréalisme se traduit par une particularisation extrême des sensations allant jusqu'à la bizarrerie, dans l'œuvre de Brauner, au contraire, l'on observe très tôt le désir de remonter du particulier à l'universel. Loin de guetter le petit sursaut de nerfs, à travers sa propre sensibilité, à travers l'infime « je » que nous sommes, il veut atteindre le grand mouvement souterrain des mystères nés avec la vie, incorporés dans l'instinct de l'homme primitif, bien établis au centre de son sentiment du sacré, puis égarés en cours de route par la civilisation. Sans



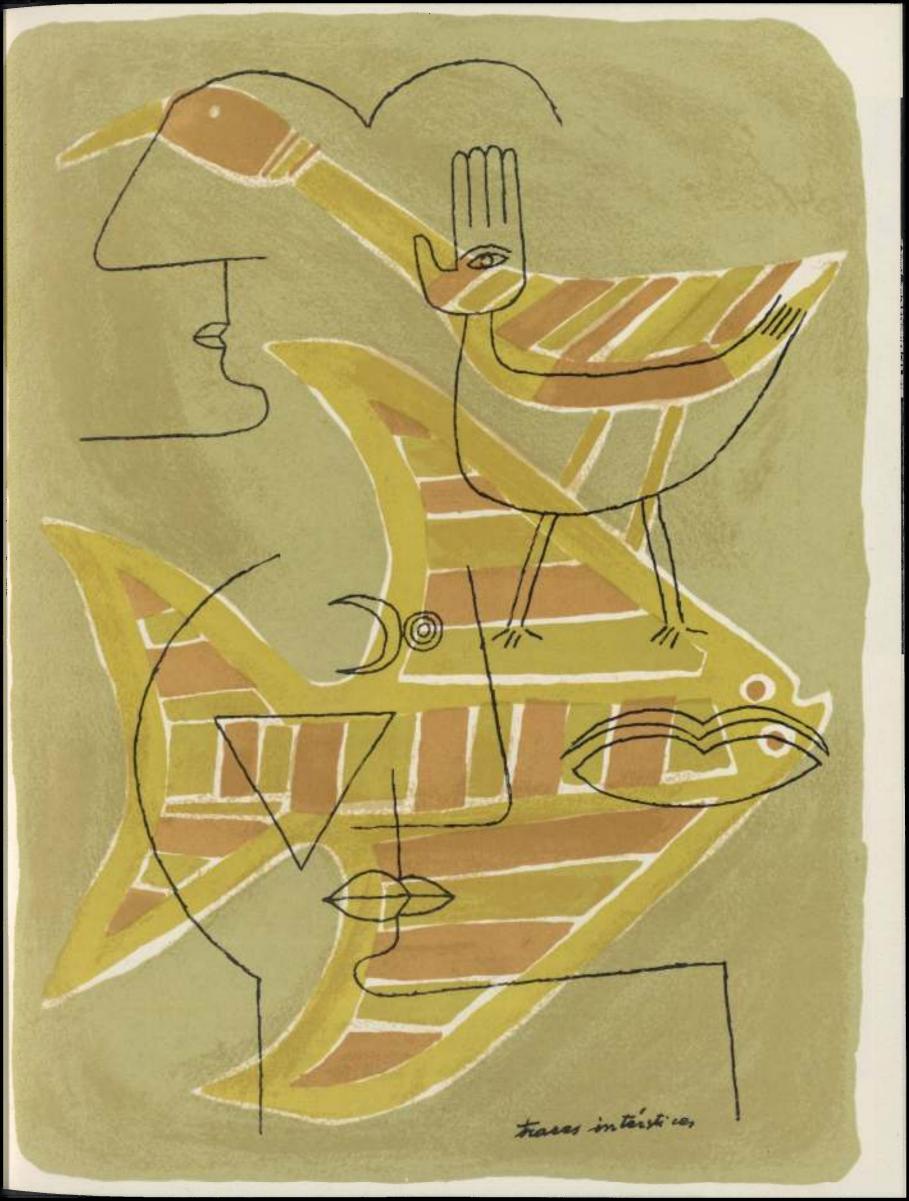


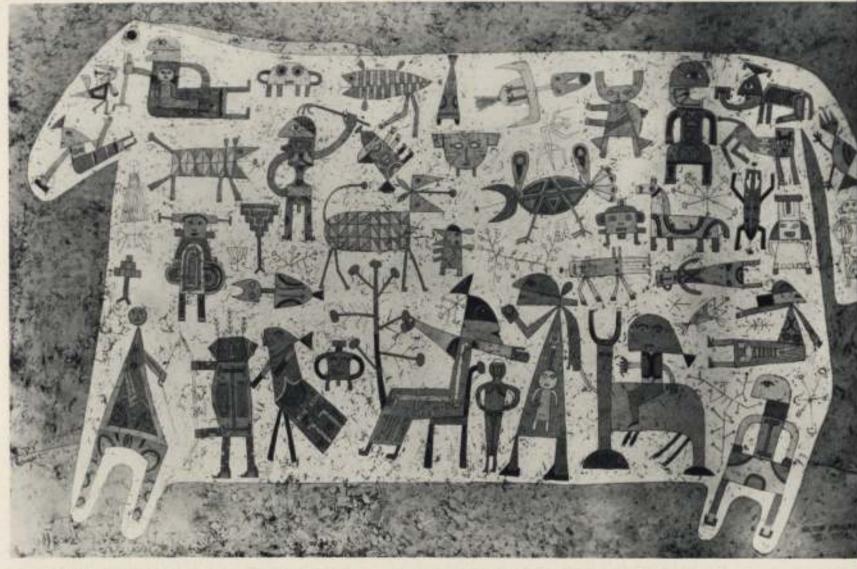
volonté préconçue, il parvient à élargir les données initiales du Surréalisme et jusqu'à en renouveler le sens et les intentions. Mais non sans détours, non sans chûtes — aussi nécessaires, sans doute, les uns et les autres, à son tempérament tissé d'obsessions — obsessions dominées et décantées aux meilleurs moments de sa peinture, ou bien débridées, prenant le dessus, engloutissant l'artiste, au seul profit du processus créateur, qui apparaît alors clairement. Comme si Brauner avait besoin de voir cette matière première obsessionnelle prendre corps. inlassablement, pour mieux la saisir avant d'en faire œuvre d'art.

Cependant, il ne faut point l'oublier, à aucun moment ce peintre n'a pour but l'œuvre d'art, mais un état de voyance auquel l'entraîne la pein-

VICTOR BRAUNER. Conscience civilisatrice. 1961. 65 x 54 cm.







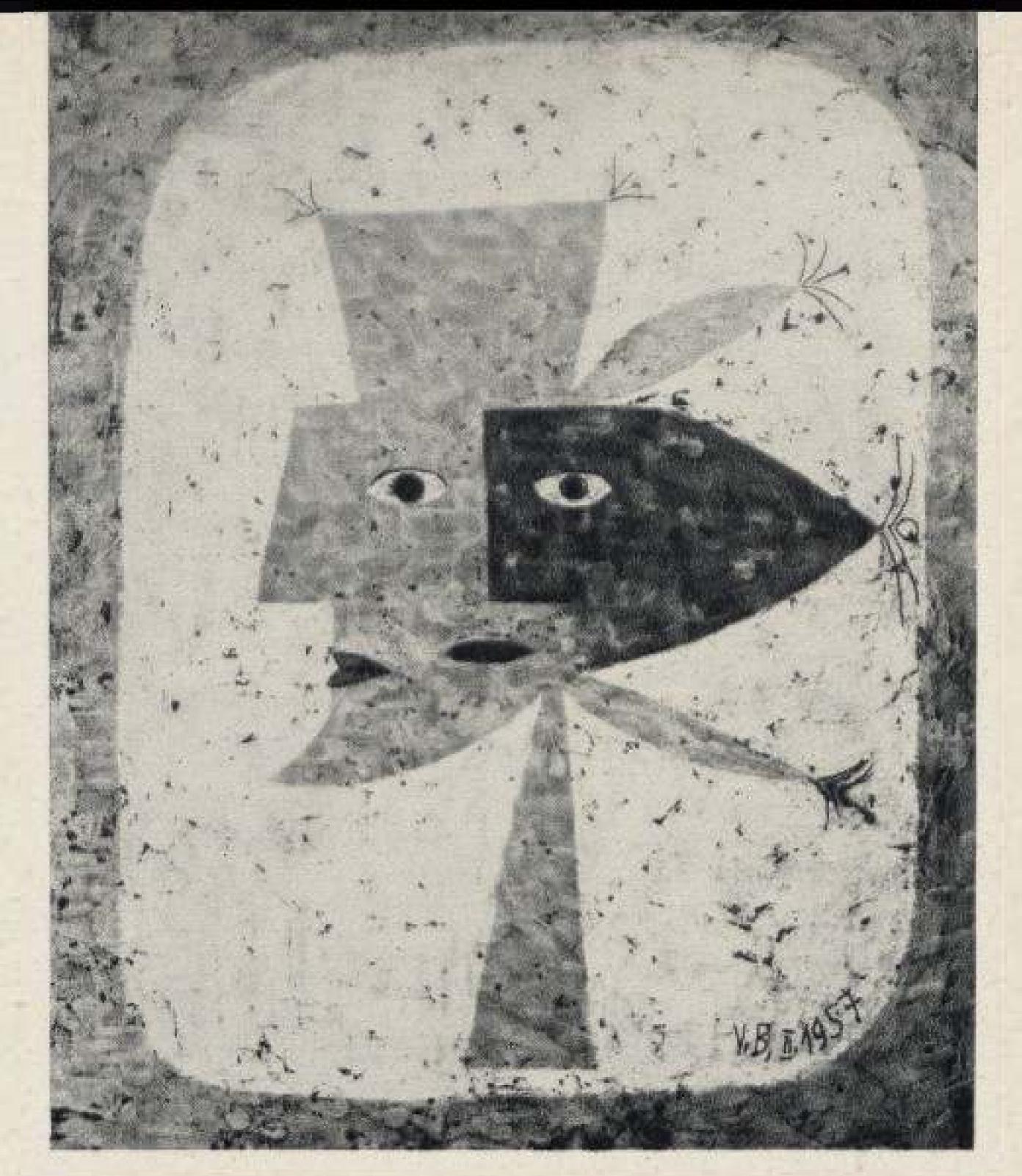
VICTOR BRAUNER. Prélude à une civilisation. 1954. Cire sur carton. 195 x 130 cm. Coll. A. Iolas.

ture elle-même qui est représentation. Brauner peint pour voir. Premier témoin ébloui ou terrorisé par les visions sorties de sa main qui le subjuguent et, l'ayant subjugué, précipitent le rythme de leur propre apparition. L'acte de peindre est porté ainsi au niveau de l'exorcisme et l'imagination de l'artiste fortement excitée, aimantée, redouble son pouvoir d'invention. Les images les plus étranges naissent et renaissent d'un tableau à l'autre, de longues métamorphoses suivent leur cours d'une série de peintures à l'autre. Toutes, pourtant, et tout au long de l'œuvre de Brauner convergent en un point: la figure humaine. Comme si l'être humain, à travers cette peinture, était lancé à la poursuite de ses tréfonds. Mais cette incessante incarnation qui se noue et se dénoue sous nos yeux, si elle affecte notre esprit, c'est par la force et la justesse de la forme.

Que l'on songe un instant à la composition des tableaux de Brauner, à ses accords de tons, à l'efficacité stridente qu'il sait donner aux couleurs, toujours au diapason du contenu dont elles sont chargées. Que l'on songe aussi et surtout

VICTOR BRAUNER. Mouvements du silence. 1958. 81 x 65 cm.

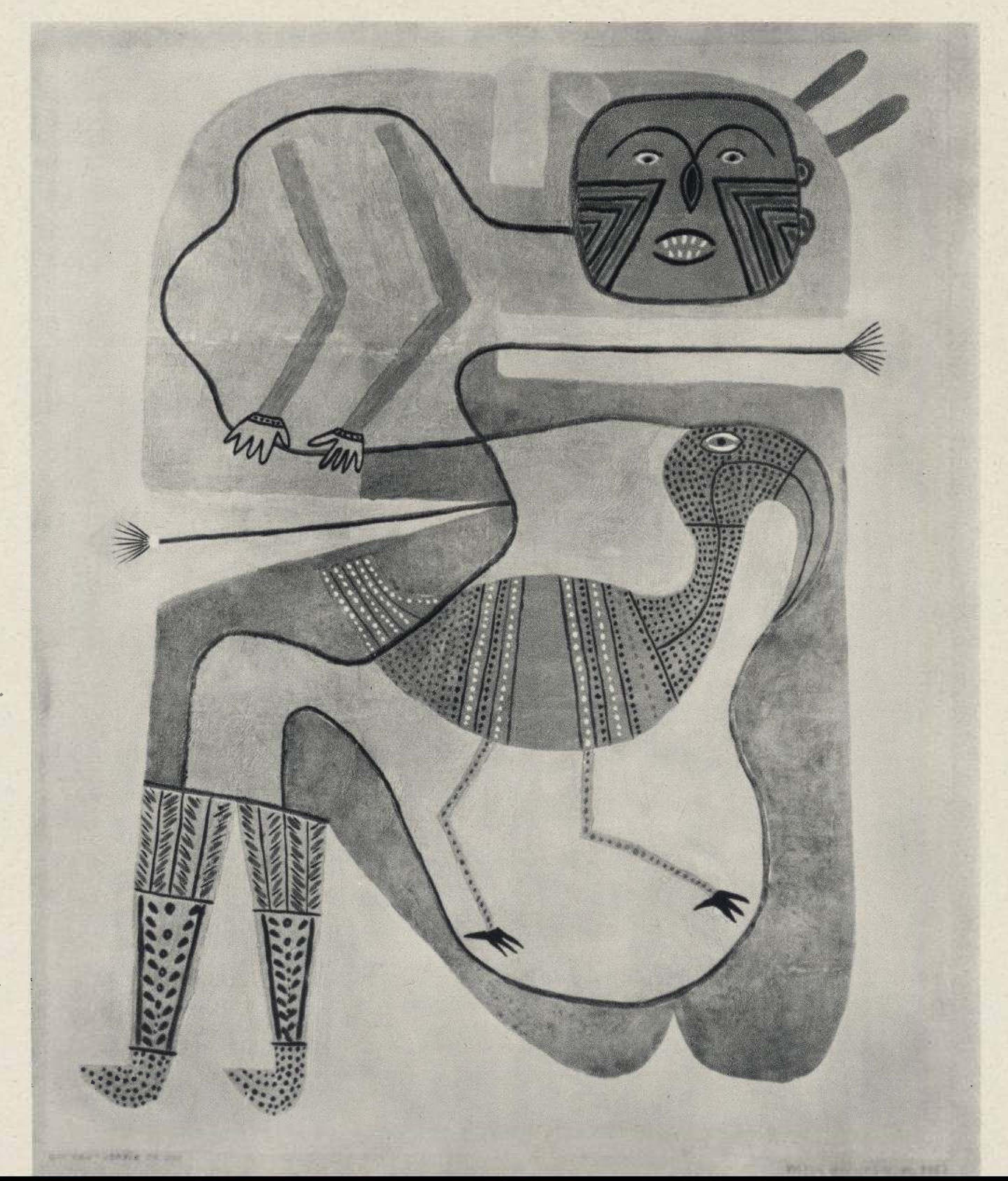




à la sensibilité qu'il a de la facture, à la quantité de différents procédés qu'il a employés pour imprimer à la matière une expression particulière et jusqu'à cette technique de la cire, peu usitée de nos jours, qui confère à certains tableaux de Brauner un halo presque emblématique des régions que sa peinture parcourt.

Il est clair que ces dons évidents de peintre joints aux exigences de sa sensibilité, opposent Brauner à l'effritement épidermique du Surréalisme. Son envergure de peintre mûr nous vaudra-t-elle un approfondissement encore plus grand de son entreprise? Le fait est qu'il remonte de plus en plus aux origines de l'inexplicable et, à sa façon, fort de son exubérance créatrice, l'affronte. Je pense à Brauner parlant de Teilhard de Chardin.

DORA VALLIER.



VICTOR BRAUNER. Qui veut sortir de soi. 1962. 100 x 81 cm.

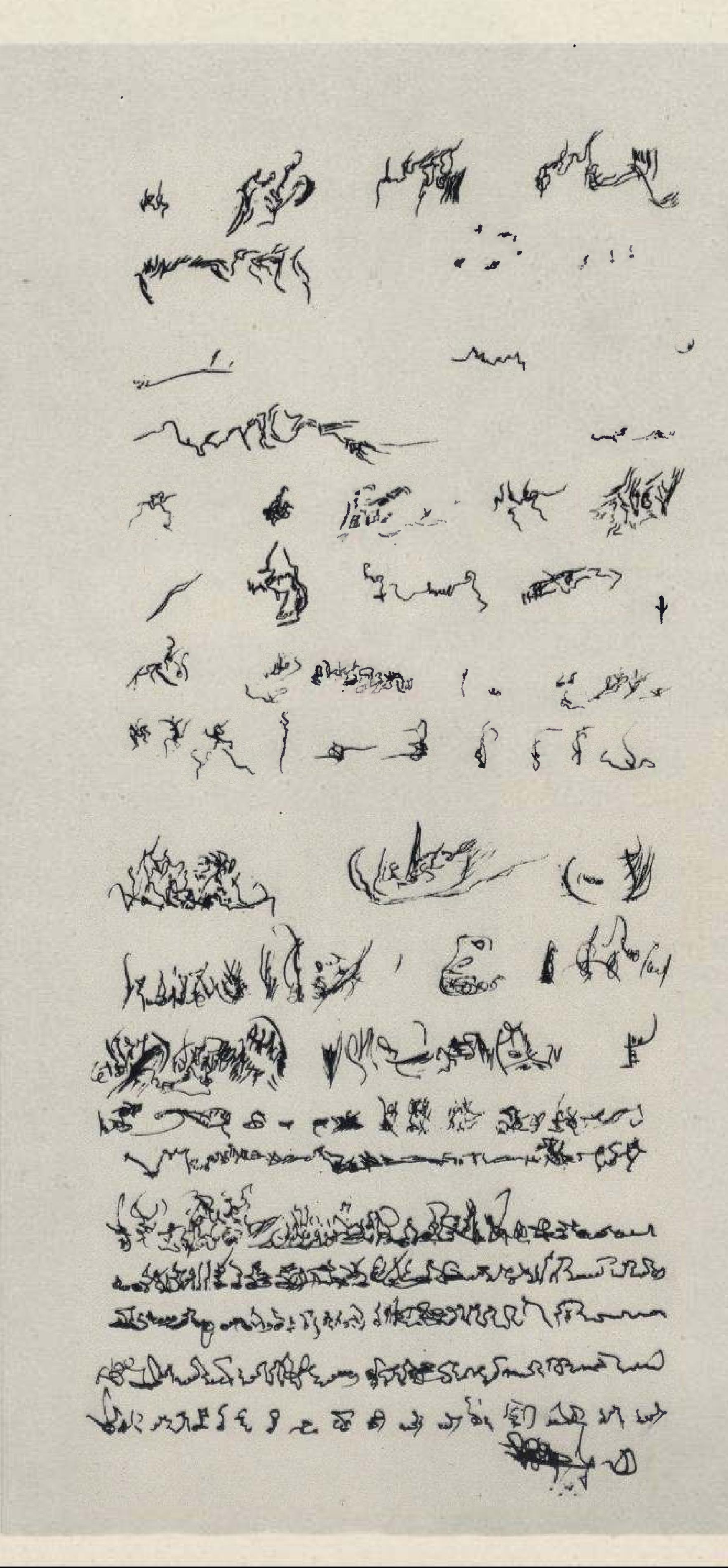
## Le "lointain intérieur,, d'Henri Michaux

par Geneviève Bonnefoi

Un pinceau se pose sur une feuille humide, la couleur soudain « file » et serpente dans les lacis de l'eau, s'étend ici en nappe plus profonde, s'arrête parfois en une tache vive, se dilue ailleurs en voiles impalpables. Une forme apparaît, un visage incertain ou simplement un regard. Une porte s'ouvre sur l'inconnu. Le poète a jeté ses filets aux profondeurs. Ce qu'il ramènera il l'ignore encore mais il attend cette surprise, ce cadeau imprévu qu'il se fait à lui-même. C'est ainsi qu'Henri Michaux, il y a plus de vingt-cinq ans, abordait la peinture comme on pénètre en pays inconnu, avec cette étrange émotion que l'on éprouve « quand on retrouve le monde par une autre fenêtre ». Maître de l'œuvre poétique la plus surprenante de ce temps, il lui fallait impérieusement chercher ailleurs que dans les mots des moyens de rendre tangible et présent le monde terrible qu'il portait en lui: « Comme j'écris pour trouver, je peins pour trouver, pour retrouver, pour recevoir en cadeau mon propre bien que je possédais sans le savoir, pour étendre les moyens de m'envahir, de m'éveiller, pour, entre des images, éveiller des échos. »

Après le noir de l'admirable série des gouaches de 1938-39 qui fut alors sa « boule de cristal » (1), l'eau de l'aquarelle aux transparences nues se révèle, elle aussi, éveilleuse d'échos. Elle est reflet, elle est miroir. Ces êtres tremblants qui montent à la surface, ces visages étranges ou terribles, ces têtes monstrueuses semblables à celles que l'on entrevoit dans les rêves ou le demi-sommeil — visions hypnagogiques extraordinairement précises malgré leur fugacité — qui sontils? d'où viennent-ils? Michaux s'interroge: « Sont-ce les multiples moi que la vie, la volonté, l'ambition, le goût de la rectitude et de la cohérence étouffa, tua? » Sont-ils ceux des autres, cette « foule infinie, notre clan » dans laquelle nous baignons sans cesse, insecte parmi les insectes, brin d'herbe parmi des millions? Nul ne sait, mais leur présence obsédante ne peut être éludée.

C'est ainsi que pendant des années Michaux vécut dans une « perpétuelle fièvre de visages », interrogeant comme un medium la mouvante matière de l'aquarelle qui, mieux que toute autre semblait-il, convenait à son tempérament, répondant à ce besoin de fluidité, de transparen-





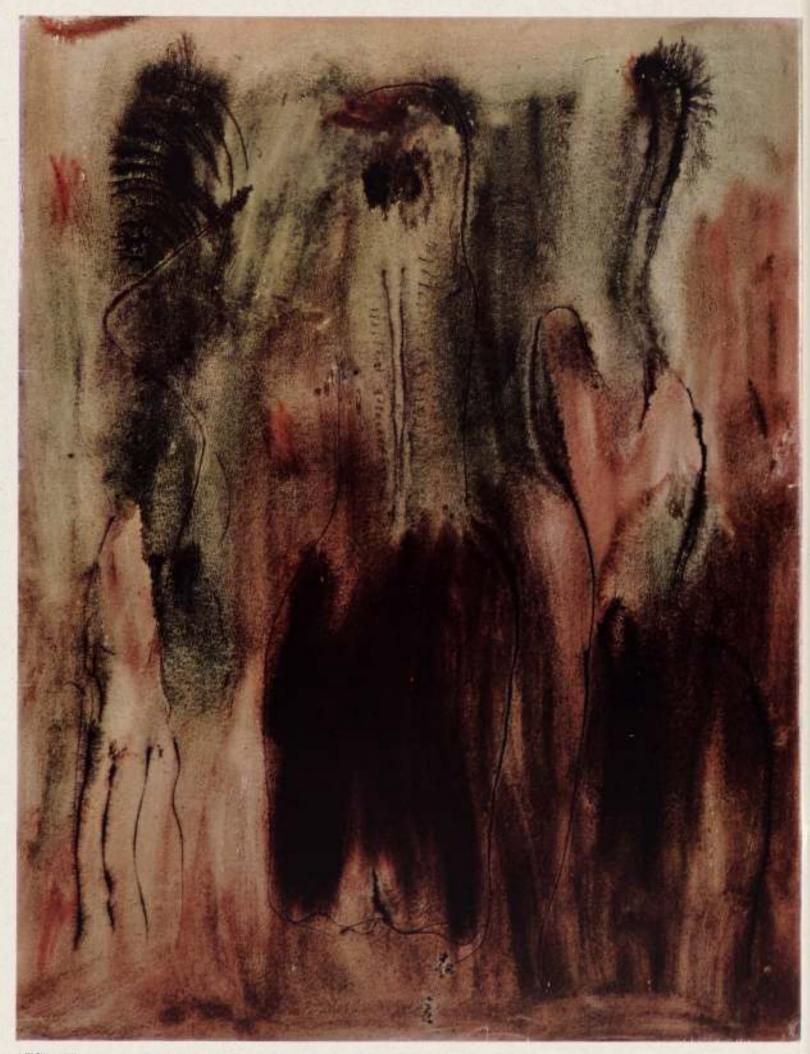
HENRI MICHAUX. Tache. 1926. Collection Jean Paulhan.

ce, qu'avaient éprouvé également un Klee ou un Wols édifiant sur elle le meilleur de leur œuvre. Visages de nulle part qui ne ressemblent à aucun visage jamais tracé par une main d'homme et pourtant d'une intense vérité. Visages de l'angoisse, de la colère, de la tristesse, de la peur, visages de la vanité, de la férocité, de l'écartèlement, de la stupeur de vivre. Lorsqu'un corps s'y accroche il n'a pas plus de consistance qu'un cheveu dans le vent mais, tout cheveu qu'il est, il vit, il marche il sait se courber, se retourner pour mieux vous voir ou s'insinuer doucement entre d'autres corps. Il a parfois de longues antennes, comme nous, avec lesquelles il tâte prudemment le terrain ou bien une de ces terribles mâchoires d'orthoptères faites pour broyer des proies effa-rées. Tantôt durci, bardé de carapaces, élytres, mandibules, tantôt ombre parmi les ombres, à peine discernables, errantes et désolées. Ce qui ne peut être dit, ce qui ne devrait être montré, Michaux le peint. Il touche au plus secret de l'être, là où gisent enfouis ses monstrueux trésors, ses peurs, ses rêves, ses intimes cauchemars. L'incommunicable, l'insaisissable, il parvient à nous le rendre sensible et présent.

On concevra qu'un tel art, tout d'allusion et de subtiles correspondances, ne puisse se satisfaire des moyens courants de la peinture. L'huile, « cet élément pâteux, collant » qui manque par trop de souplesse, ne lui convient guère; mais le dessin (certains « crayon Conté carré » des années de guerre, certains dessins « mescaliniens » à la plume sont des chefs-d'œuvre), la gouache dont il sut faire jouer les couleurs précieuses sur des cartons noirs, l'aquarelle qui fut longtemps sa terre d'élection (terre livrée aux eaux, Venise picturale), l'encre enfin, re-découverte des années 50, qui lui permit d'accéder à une ampleur jamais atteinte, sont les instruments privilégiés avec lesquels il a su édifier une œuvre d'une ri-



La main de Michaux. (Photo Brassai).



MICHAUX. Aquarelle. 1945. 65 x 50 cm. Galerie Daniel Cordier. (Photo Robert David).

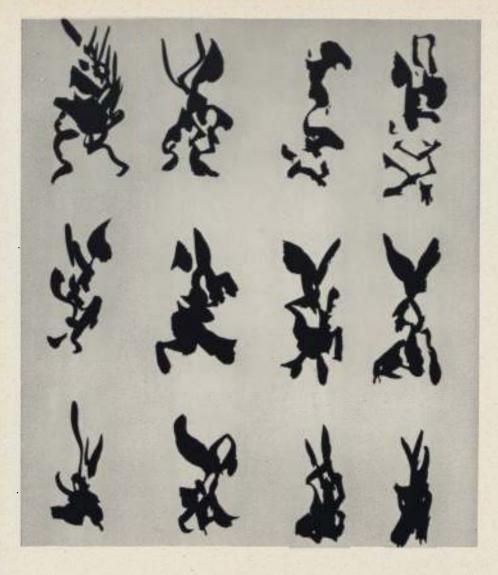


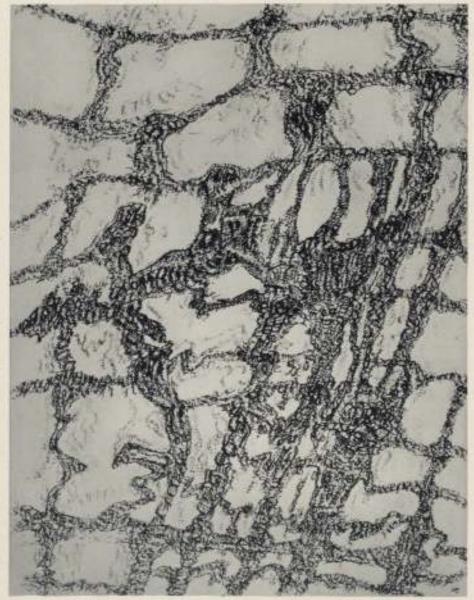
HENRI MICHAUX. Meidosems. Lithographie. 1948.

chesse et d'une diversité que pourraient lui envier bien des peintres.

Il est urgent, paraît-il, aujourd'hui de « revenir à la réalité ». On nous le répète de tous côtés depuis quelques années et ce qui n'était naguère qu'un murmure est maintenant devenu clameur. Curieusement, ce sont surtout des écrivains, des poètes mêmes, dont on eût pu penser que par leur nature et leur fonction ils étaient tout occupés de l'esprit, tout entiers tournés vers l'intérieur, que l'on voit s'instituer les plus acharnés défenseur de cette « peau des choses » qu'il est convenu d'ap-

peler ainsi. Car enfin où est-elle, qu'est-elle donc, cette fameuse réalité? Faut-il vraiment en revenir au bon vieux nu de nos grands-pères pour avoir l'illusion de l'étreindre enfin? Repeindre Le Radeau de la Méduse ou l'Entrée des Croisés à Constantinople dans ce style exsangue que l'on put apprécier cette année au Salon de Mai? Tristes expédients qui ne sont qu'aveux d'impuissance, constats de carence de l'imagination créatrice et qui ne font qu'augmenter la confusion existant déjà dans l'esprit du public entre imagerie et peinture.





La « réalité » ainsi entendue, Michaux l'abomine. Et pourtant jamais nous ne sommes plus près de la réalité véritable qu'au cœur de son œuvre: notre réalité la plus intime, la plus profonde et non ces pauvres apparences qui pour tant de gens en tiennent lieu. Dans le très beau texte qu'il donna en préface au Paul Klee de Grohmann, Aventures de Lignes (2), il définit ainsi la recherche du peintre qui se confond avec la sienne: « Celles (les lignes) qui au rebours des maniaques du contenant, vase, forme, mont, modelé du corps, vêtements, peau des choses (lui déteste cela) cherchent loin du volume, loin des centres, un centre tout de même, un centre moins évident mais qui davantage soit le maître du mécanisme, l'enchanteur caché. » La fascination des objets qui dans les premiers livres de Robbe-Grillet, par exemple, prenait un sens exemplaire celui d'une « grille » posée sur le monde, interdisant la lecture en clair du véritable sujet à qui ne la possède pas, masquant les sentiments sous la fausse objectivité des choses — ne sera jamais, en peinture, qu'un pis-aller, un moule vide que la plupart des peintres sont incapables de remplir; elle aboutit, en fin de compte, à un exercice aussi stérile, aussi dénué d'intérêt que celui auquel se livraient certains « abstraits » par eux critiqués. Une fenêtre, une pomme, un corps, peuvent être aussi vacants et gratuits qu'un « geste » inscrit sur la toile. Nous le constatons chaque jour en ces temps où le « figuratif » redevenu à la mode fait une réapparition presque toujours honteuse chez de nombreux peintres. Ce qui tendrait à prouver, s'il en était encore besoin, que le problème n'est pas là, la peinture étant non seulement forme mais aussi expression. Je ne vois qu'un Giacometti pour avoir, ces dernières années, donné un témoignage équivalent de cette fascination en nous proposant une vision des êtres et des choses qui les rend indéchiffrables et renvoie constamment à lui-même.

On oublie trop, cependant, que depuis quinze ou vingt ans une figuration différente, qui ne doit rien à l'imagerie ni à la représentation littérale, n'à cessé de se manifester à travers des artistes comme Michaux, Dubuffet, Fautrier (pour une période capitale de son œuvre) et quelques autres dont l'Anglais Francis Bacon — un des plus scandaleusement pillés par les nouveaux adeptes du figuratif et dont on attend encore à Paris la grande exposition qui lui rendrait justice. Par un assez curieux retournement, il est loisible de mesurer aujourd'hui l'influence que Michaux longtemps considéré comme un « non-peintre » du fait de sa condition première d'écrivain et de ses moyens si personnels — a pu exercer sur certains. Quelques-unes des œuvres anciennes reproduites ici illustrent bien ce côté anticipateur et le rapprochement avec quelques peintures ou dessins récemment exposés à Paris ne manque pas de surprendre.

Dans un des textes les plus éclairants qu'il ait



HENRI MICHAUX. Aquarelle. 1945. 65,5 x 50 cm.

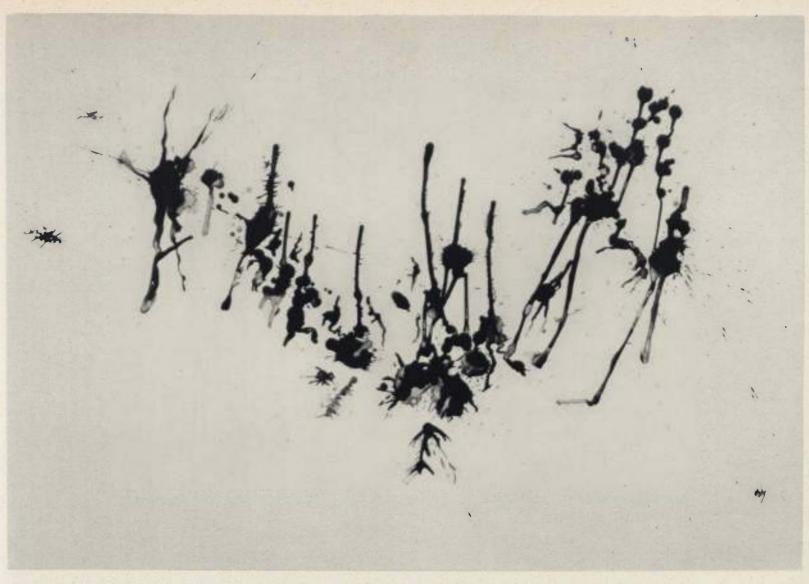


HENRI MICHAUX. Encre de Chine. 1962.

donné sur lui-même, l'auteur de Plume écrivait: « ... toute chose est autre chose. Rien jamais définitivement circonscrit ni susceptible de l'être, tout: rapport, mathématiques, symboles, ou musique. Rien de fixe. Rien qui soit propriété ». Et plus loin: « MOI n'est qu'une position d'équilibre (une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes) » (3). Reconnue et en partie acceptée, cette multiplicité, cette incertitude de l'être et de ce qui l'entoure, n'en est pas moins génératrice d'angoisse. D'où la quête incessante de nouveaux moyens de connaissance et d'exploration, les « expériences » qui jalonnent sa vie et son œuvre, cette interrogation passionnée de l'inconnu qui est sans doute la caractéristique majeure de sa démarche. Comme il écrit, comme il fit un temps de la musique, comme il expérimenta certaines drogues, il peint « pour questionner, pour ausculter, pour approcher le problème d'être » (4). Par la plume ou par le pinceau, il lui faut pousser sans cesse plus avant ses investigations dans les contrées les plus reculées de ce Lointain Intérieur qu'il s'est donné pour tâche d'explorer comme nul autre.

D'abord conçues comme accompagnement de ses poèmes, tantôt précédant les textes, tantôt suscitées par eux, les images ont très vite conquis leur autonomie et la peinture devient pour Michaux ce second langage qui lui permet de s'exprimer avec une liberté plus grande. Par elle il échappe au côté fixé de l'écriture, aux règles qui la gouvernent, aux mots qui sont « les mots des autres » et dont l'usage pourtant magistral qu'il en fait le laisse souvent insatisfait.





HENRI MICHAUX. Encre de Chine. 1959. 76 x 107 cm. Galerie Daniel Cordier. (Photo Robert David).

Ainsi, expérimentant sans cesse de nouvelles techniques en quête d'une forme qui lui convienne, Michaux ne se doutait guère que ses recherches, en apparence marginales par rapport à l'art de son époque, allaient au-devant des principales découvertes de l'art contemporain. C'est la « tache » étonnante de 1926, munie d'yeux et de pseudopodes, qui annonce la proliférante aventure des encres survenue beaucoup plus tard; ce sont les petites « pages d'écriture » de 1927, dans lesquelles il s'efforce d'établir une sorte d'alphabet « qui eût pu servir dans l'autre monde, dans n'importe quel monde » (5), en un temps où la notion de « signe », dans son acception moderne, était encore à naître. Ces « alphabets » sont les bâtons que trace cet écolier d'un nouveau genre, dans une remontée aux sources les plus anciennes de la calligraphie qui l'aide à forger peu à peu son propre langage plastique. Il y revient à plusieurs reprises pendant plus de vingt ans, cherchant à retrouver le secret des idéogrammes primitifs. Mais c'est tout autre chose qu'il découvre: la vie propre des formes, leur dynamisme interne et la relation de ce dynamisme avec le sien, ainsi qu'il l'explique remarquablement dans la postface de Mouvements (6). « Progressivement les formes en mouvement éliminèrent les formes pensées, les caractères de





HENRI MICHAUX. Sépia à l'encre. 1962. 48,5 x 65 cm. Galerie Daniel Cordier. (Photopress).

composition. Pourquoi? Elles me plaisaient plus à faire. Leur mouvement devenait mon mouvement. Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais. »

C'est ainsi que l'immobile, le « paresseux » Michaux, ami de la lenteur, jusqu'alors enroulé sur lui-même comme une boule, se découvre habité d'une multitude de mouvements et les libère sous forme de signes et de taches exécutés à une vitesse prodigieuse (« Certains jours, près de cinq mille » note-t-il lui-même) (7). Ainsi naquit cet étonnant album où des centaines de petits êtres, issus du noir limon de l'encre de Chine, miment le plus fantastique dessin animé qui vît jamais le jour. Minuscules souvent, mais vifs, dansants, ailés, courant, combattant, fuyant, dérapant, planant comme une nuée de Djinns fu-

nèbres et moqueurs, ils constituent un inépuisable répertoire de rythmes, une manière d'exorcisme contre la torpeur, la mollesse, la « colle », un formidable exercice de défoulement où l'agressivité mais aussi la fantaisie et l'humour de l'auteur pouvaient se donner libre cours. Michaux venait de trouver son *tempo*, l'équivalent plastique de ce qu'il nommait autrefois « le gong fidèle des mots ».

Très vite vint un temps où, las sans doute d'esquisser chacun pour soi leur pas de danse, les petits signes se groupèrent, s'agglutinèrent en masses compactes et, se colorant des tons opaques et délicats de la gouache, luttèrent serrés les uns contre les autres, bondissant parfois, bras levés, comme pour quelque match épique. Ce furent les « Mêlées » et les « Foules » auxquelles

se joignirent de curieux troupeaux galopants d'animaux fantastiques issus de la « Préhistoire ». Mais l'encre parvenait souvent à s'insinuer dans ces œuvres, réapparaissant aux endroits les plus imprévus, soutenant de son accent fort les couleurs plus frêles. Les signes, les taches, n'avaient pas renoncé. Ils étaient les irréductibles, les ségrégationnistes à rebours, les noirs qui voulaient rester noirs. Leur nombre allait grandissant, ils réclamaient des territoires de plus en plus vastes, ils s'abattaient en rangs de plus en plus pressés sur la moindre feuille blanche et trouvèrent bientôt leur terrain d'élection: le format « grand aigle ». C'est là qu'ils se mirent aux environs de 1954 à croître et à multiplier, réalisant cette prodigieuse occupation de l'espace que constitue la longue et forte suite des « peintures à l'encre ». Rythme, vitesse, espace, multitude, ne touchonsnous pas là aux préoccupations centrales de notre temps? Michaux, que l'on imagine volontiers dans une sorte de tour d'ivoire, à l'abri de tout contact extérieur, est pourtant l'un des plus avertis de l'extraordinaire aventure scientifique et technique de ce temps. Aux « mouvements de l'être intérieur » correspondent ces milliards de mouvements qui rythment notre vie et celle du monde. Le « réel » n'est plus jamais immobile, l'inertie de la matière elle-même n'est qu'un leurre. Le temps des natures mortes est mort. Sans doute est-ce conscient de ces phénomènes que Michaux résolut, il y a quelques années, d'explorer les arcanes du mental au moyen de ce philtre moderne issu de l'antique peyotl mexicain: la mescaline. Attentif comme nul autre aux mécanismes mentaux, il découvrit là aussi un univers animé d'un terrifiant « mouvement brownien »

HENRI MICHAUX. Encre de Chine. 1962. Galerie Daniel Cordier. (Photo Henri Glaeser).



dont il nous restitue les visions par l'écriture vibrante de ses extraordinaires « dessins mescaliniens ». Monde mouvant, presque uniquement abstrait, sans cesse en transformation, en décomposition et recomposition; monde d'ondulations, de spasmes, de tourbillons et de vibrations, monde d'écroulements et de fissures, de formidables ébranlements géologiques où n'apparaissent que rarement des traces d'humanité, sortes de débris flottants ou figés dans un cataclysme.

Peu à peu, avec des moyens et des préoccupations qui n'appartiennent qu'à lui, Henri Michaux est donc parvenu au cours de ces trente années à construire une œuvre de peintre qui est le digne répondant de son œuvre poétique et dont l'importance, le rayonnement, ne font que croître. C'est que sa démarche est exemplaire et je ne doute pas que, dans le désarroi actuel, elle puisse servir de « phare » à de nombreux jeunes peintres. Rebelle à toute mode, à toute formule préfabriquée, à tout effet extérieur, il n'a jamais cherché sa vérité qu'en lui-même. Aussi éloignée du réalisme que du surréalisme ou de l'abstraction pure, cette œuvre se tient tout naturellement au point de l'horizon où se rejoignent ces

voies parallèles. Peinture qui n'est jamais gratuite mais qui a su éviter l'écueil de la littérature, peinture qui ne cherche à transmettre aucun « message » délibéré mais qui demeure un merveilleux instrument de communication, de connaissance et de rêve.

GENEVIÈVE BONNEFOI.

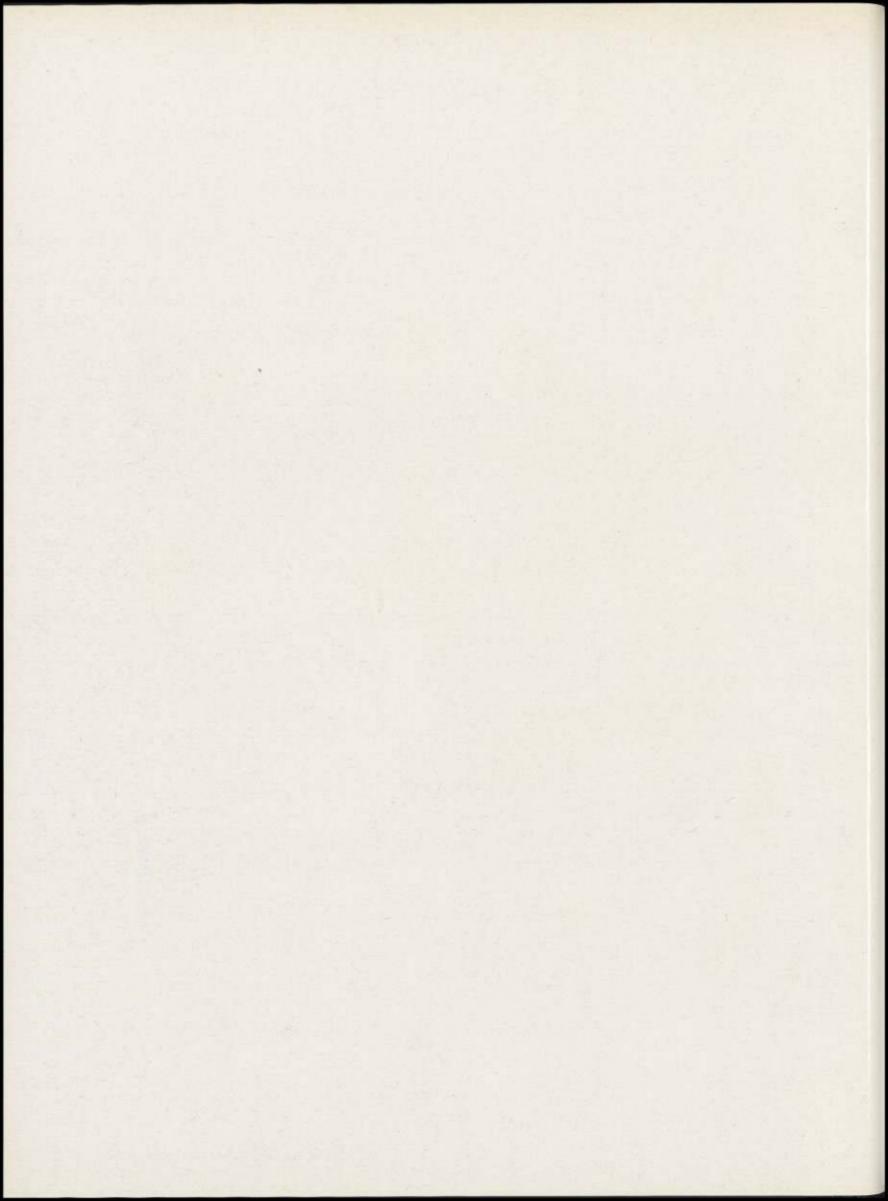
- (1) Peintures, G.L.M., 1939.
- (2) Éd. Flinker, 1954.
- (3) Plume précedé de Lointain Intérieur, N.R.F., 1938.
- (4) Passages, Le Point du Jour, N.R.F., 1950 (à propos de la musique).
- (5) Exorcismes, R.J. Godet, 1943.
- (6) Éd. Le Point du Jour, N.R.F. 1951.
- (7) N'oublions pas que nous sommes à peine en 1951 (nombre de ces pages furent exposées en juin, Galerie Rive Gauche), que le «tachisme» n'est pas encore inventé, non plus que l'« esthétique de la vitesse» dont Mathieu se voudrait le seul promoteur. Rappelons aussi que les aquarelles et gouaches exposées chez Drouin, place Vendôme, en avril 1948, avaient elles aussi été exécutées par Michaux dans une sorte d'automatisme halluciné 300 en 40 jours ainsi que le contait H.P. Roché dans sa courte introduction. Mais si Michaux utilisa souvent la vitesse, ce fut toujours comme un moyen, en tant que révélateur de l'inconscient, non comme une fin en soi et il ne songea jamais à en tirer une « esthétique ».

HENRI MICHAUX. Encre de Chine. 1962. 82 x 141 cm. Galerie Daniel Cordier, Paris.





MICHAUX. Aquarelle. 1962. 57 x 38 cm. Galerie Daniel Cordier. (Photo Robert David).



## Saura: «J'aime passionnément les spectacles de la vie»

Propos recueillis par Yvon Taillandier

Je suis au bord de l'évanouissement; j'ai mal à la tête; je suis bouleversé: je viens de voir une belle femme!

C'est toujours comme ça: la beauté des femmes me foudroie, ou peu s'en faut. Je les aime à l'excès.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle, dans la plupart de mes tableaux, ce sont des femmes que je représente.

Quand j'étais malade — je suis resté couché de l'âge de treize ans à l'âge de dix-huit ans, dans le plâtre jusqu'au cou — je rêvais d'en embrasser une, de vivre avec elle, de l'avoir à côté de moi. Je rêvais d'en aimer beaucoup et de faire de grandes toiles.

Ah! les posséder toutes, toutes ces femmes qui existent sur la terre! C'est impossible, je le sais.

Mais peindre est une manière d'accomplir l'impossible. Car, enfin, une toile blanche, qu'est-ce que c'est? Un lit, un nu.

C'est à tel point un nu, que représenter un nu sur une toile nue me paraît un pléonasme: dévêtir ce qui est déjà dévêtu.

Quand je jette une tache sur ma toile, je commets un viol. J'y prends plaisir. Et me voilà entraîné, happé...

Toute une mathématique biologique s'élabore et s'impose. Cette tache initiale crée un plan. Un fond apparaît. Et puis la première tache en appelle une seconde, la seconde, une troisième.

C'est un enchaînement irrésistible. Finie, la liberté! On est irresponsable. On devient une espèce de monstre.

Comme, en amour, parfois.

Il n'y'a pas de doute, peindre, c'est accomplir un acte érotique.

Mais c'est aussi protester.

Mon portrait de Brigitte Bardot, c'est à la fois l'amour et la protestation.

Aimer et vouloir détruire ne sont pas incompatibles. Ce qu'on aime, on peut désirer sa perte.

Moi qui aime tant la beauté des femmes, celles que je peins ne sont pas belles.

Mais, après tout, les Vénus préhistoriques sont monstrueuses. Monstrueuses et merveilleuses.

Aimer, protester, détruire: voilà la peinture. Mais la peinture, c'est également affirmer et posséder.

Faire acte de possession. Cet acte est très important. J'en suis persuadé. Du moins, mainte-





SAURA. Grand curé. 1960. 225 x 195 cm. Collection Philippe Dotremont, Bruxelles.

nant. Car, à vrai dire, je n'en suis venu là que petit à petit.

C'est le résultat de toute une évolution.

Quand je commence de peindre, vers 1949 ou 1947, je suis malade.

Dans l'état où je suis à ce moment-là, je sens la nécessité de me créer un monde à moi, une sorte de paradis artificiel. Je lis sainte Thérèse d'Avila, saint Jean de la Croix et Lautréamont — oui, Lautréamont, si curieux que soit ce mélange. Je lis aussi beaucoup d'ouvrages de biologie.

Je ne me souviens plus en quelle année, mais je me souviens que c'est le jour des Rois, ma mère m'offre « Ismos » de Ramón Gomez de la Serna. En feuilletant ce livre, moitié étude, moitié poème sur les écoles de peinture et de littérature modernes — et pratiquement le seul livre espagnol, à l'époque, sur ces sujets — j'essaie de me situer et j'ai l'impression que je fais du surréalisme. Cette tendance, chez moi, aboutira à des peintures représentant un monde mystérieux, poétique, avec un espace sans horizon, sans maisons, et dont le vide est seulement peu-



SAURA. Lolita n. 1. 1959. 162 x 130 cm. Coll. particulière, Stockholm. (Photo A. Dumage).

plé de formes organiques monstrueuses. Il m'arrive d'inventer celles-ci en jetant, les yeux fermés, une tache de couleur sur le papier, tache dont, par la suite, je précise la forme. Ma technique est alors précise et lente.

Mais cette précision et cette lenteur me gênent. Lorsque, quelque temps après la fin de ma maladie, je m'installe à Paris pour y rester plusieurs années et que je me mets à assister aux réunions du groupe surréaliste, je m'aperçois que, jusque là, je n'ai rien fait qui satisfasse vraiment l'envie de peindre.

J'éprouve un désir de liberté plus grande dans l'exécution. Et puis, d'un autre côté, ma volonté d'exprimer, non dans un sens religieux — très jeune j'ai abandonné la religion — mais dans un sens freudien, ce que saint Jean de la Croix nomme « la nuit obscure » s'affaiblit. Pour moi, la nécessité du mystère ne s'impose plus avec autant de force.

Alors, je suis amené à adopter une manière de peindre gestuelle et rapide.

Je fais également toutes sortes de recherches techniques. Et, parmi quantité d'autres procédés,



SAURA. Sudario n. 1. 1959. 130 x 162 cm. Collection Michel Tapié, Paris.

je pratique le grattage avec de grands couteaux en caoutchouc.

Les résultats m'éblouissent: bien plus satisfaisants que ce que j'ai fait jusque-là. Et aussi je découvre, à cette occasion, l'exaltante impression de produire en quelques minutes des effets que la nature met des siècles à réaliser. Il me semble créer des miroirs où se reflètent tous les phénomènes, toutes les convulsions, tous les rythmes naturels. En outre, ça correspond à une conception du monde profondément unificatrice, où le ciel, la terre, l'eau, tout est mélangé.

Pourtant, à la fin, je m'en lasse.

Si les résultats obtenus m'émerveillent, la facilité de les obtenir m'ennuie. J'ai l'impression de devenir trop passif et par trop le jouet du hasard. Enfin, l'automatisme qui préside à ce genre de création me semble monotone.

Je me mets alors à penser que ma peinture n'est pas suffisamment un acte de possession.

Et, en même temps, je commence à me préoccuper de l'Espagne.

A ce moment-là, j'ai déjà quitté le groupe surréaliste, par solidarité avec mon meilleur ami dans le groupe: Simon Hantaï.

D'ailleurs, le surréalisme m'a déçu. Pour moi, quand j'étais encore en Espagne, il représentait la révolte. Avant mon départ de Madrid, j'avais organisé une exposition intitulée « l'Art fantastique ». Avec une gouache de Miró, un petit Calder, des souvenirs surréalistes concernant Buñuel et sa famille. Et un tas d'autres choses.

Je me souviens du scandale. Les gens rient, s'indignent. Dans la galerie, des objets disposés traîtreusement les empêchent de marcher. Éclaboussées de couleur rouge, de vraies poupées accrochées à des tableaux paraissent saigner.

J'ai composé la préface — texte automatique décrivant l'exposition — et un manifeste qui n'a pas été soumis à la censure dont la réaction est trop prévisible: j'y soutiens, en effet, que tout ce qui est subversif est merveilleux, que le seul art auquel je crois est un art du cri, de la protestation. sans aucune réserve ni limite. Je parle du délire,

de l'érotisme. Bref, je reprends tous les postulats surréalistes plus ou moins bien assimilés. Mais le directeur de la galerie, un ami de Lorca et des républicains, n'ose pas nous permettre d'aller plus loin.

J'en suis écœuré. Alors, je dis adieu à Madrid. Et, à Paris, qu'est-ce que je trouve? Quand j'entre en contact avec les surréalistes, je trouve quelque chose de stagnant.

En outre, je ne suis pas sensible au goût du

morbide qu'ont certains surréalistes.

Ce qui m'intéresse, dans le surréalisme, c'est le mystère et l'affirmation de la liberté. Notamment en amour.

La peinture doit exprimer l'amour et la justice. Ce sont là, aujourd'hui, les deux choses les plus importantes pour un homme conscient.

De toutes façons, le peintre contribue à l'amour. Mais quelle contribution peut-il apporter à l'avènement de la justice?

La peinture est intimement liée à la sexualité. Peut-être plus que toute autre forme d'expression. Et puis ne serait-ce qu'en créant quelque chose, le peintre participe au courant vital de l'univers.

Mais la justice?

Mais la collaboration du peintre avec les forces politiques et scientifiques à caractère constructif, comment peut-elle se faire, sans qu'il trahisse sa personnalité, et l'art de son époque?

On voit mal. Et l'on en souffre beaucoup.

J'aime passionnément les spectacles de la vie d'aujourd'hui. Ceux qui expriment vraiment notre temps.

Les lumières, la publicité, les voitures, les paysages urbains vus d'avion, en sont, bien sûr; mais nous y sommes déjà habitués: ils ne nous surprennent plus autant que l'architecture moderne, la vraie.

Là, je sens vraiment notre époque. New York, par exemple, avec ses constructions en aluminium et en verre, tellement dépouillées, c'est d'une beauté extraordinaire.

Et cette organisation rationnelle de l'espace autour des aérogares, des aéroports, certaines réalisations d'urbanisme qui respectent la nature et

SAURA. Autoportrait 86. 1960. 73 x 60 cm. Coll. A. G. Gibbs, Cheltenham, Angleterre.





SAURA. Personnage. 1962. Coll. Pierre Matisse, New York.

dans lesquelles, j'en suis convaincu, l'artiste aura une place de plus en plus grande, le complexe de la General Motors, le bloc d'appartements de Mies Van der Rohe, certains musées, tout cela, c'est formidable.

On sent qu'une ordonnance nouvelle, une beau-té en accord avec la technique, les besoins d'au-jourd'hui, et une image de l'avenir s'affirment dans des œuvres de ce genre. J'admire même cette répétition des structures



SAURA. Brigitte Bardot. 1960. 250 x 200 cm. Galerie Stadler, Paris.

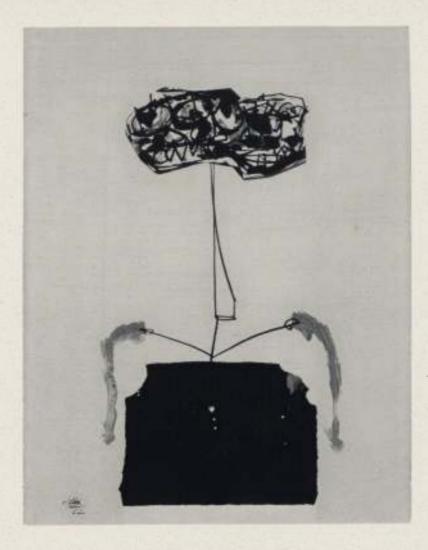
et cette sorte de monotonie et d'aseptie qui règne dans ces constructions. Particulièrement, dans les intérieurs de style moderne, je suis frappé du fait qu'un tableau s'y manifeste comme un être radio-actif.

Mais, encore une fois, de tout ce qui s'offre à ma vue, ce qui me touche le plus, c'est la beauté féminine.

Quand, à la fin de 1955, je rentre à Madrid, je dois faire, peu de temps après, en janvier 1956, une exposition au Musée d'art contemporain. Or,

à cette époque, ont lieu des manifestations d'étudiants. L'un deux meurt. D'autres, qui sont mes amis, sont emprisonnés. Et moi, je sens que je ne peux plus travailler comme avant. Il me faut décongestionner ma peinture, la sortir du chaos, de la confusion. Et, pour arriver à ce résultat, le moyen qui s'impose à moi, c'est de partir d'une forme ou, plus exactemente, d'une structure inspirée par le corps de la femme.

Ce n'est pas la première fois que je travaille dans ce sens. Toutefois, auparavant, c'était d'une fa-





con expérimentale, alors qu'à Madrid, quand je prépare mon exposition, je n'ai plus le sentiment de faire des expériences. D'ailleurs je me sers des moyens de la peinture traditionnelle les plus simples, les plus directs: le blanc, le noir. C'est à partir de ce moment-là que la couleur disparaît presque complètement de mes tableaux. C'est à partir de ce moment-là aussi que je découvre le plaisir et la tragédie de peindre. Chaque tableau devient une aventure, un risque, une image qui se développe d'une manière nouvelle. Mais la grande différence avec ce que je faisais avant, c'est que la peinture m'apparaît comme une affirmation, une prise de possession, et non plus un abandon au hasard ni une fuite dans un paradis fabriqué.

Les peintres doivent contribuer au changement de la vie; mais la plupart, me semble-t-il, se contentent de la décorer. La responsabilité du peintre à l'égard de la société est, pour moi, fondamentale. Nous ne sommes plus des romantiques. Nous nous sentons responsables de notre époque. Mais, la tristesse, c'est de se sentir incapable de travailler vraiment à la construction d'un monde nouveau.

La réalité est devenue tellement complexe! La moindre chose est tellement complexe! On ne peut pas envisager d'en examiner plus qu'une infime partie. Et il est presque inconcevable d'en entreprendre une image qui aille jusqu'à comporter une troisième dimension. Tout contribue à accroître la complexité de tout: la science, l'économie, le point de vue social. On est pris de vertige. Et le peintre, conscient de son impuissance à embrasser de pareils ensembles, se voit dans l'obligation de retourner aux grands sujets éternels. Finalement, ce qui compte le plus pour l'homme, c'est sa présence dans l'univers. Mais on ne peut concevoir une tête comme à l'époque du fauvisme. On ne peut oublier les expériences faites depuis. Et ainsi, on est amené à considérer le tableau sous un aspect ambivalent, à la fois abstrait et figuratif. L'idéal serait qu'on puisse d'une part le regarder comme un tableau d'aujourd'hui, exécuté dans le style le plus actuel, et que, d'autre part, il émette un message, comme les tableaux anciens, mais un message pour l'homme d'aujourd'hui.

Que de contradictions! Que de dilemmes! Je veux faire quelque chose de constructif, mais je ne vois pas la possibilité de le faire. Je veux contribuer à la justice; je crois à la justice, mais je n'arrive pas à me représenter le tableau autrement que comme un lit, et, au mieux, comme un champ de bataille — j'ai déjà utilisé cette comparaison, mais, somme toute, c'est identique. J'ai une volonté, mais dans le travail, je cesse d'être moi-même: je deviens un monstre. Et, quand je suis ce monstre, c'est le moment où ma pensée fonctionne le mieux, le plus vite, où le tableau acquiert le plus d'unité et quelque chose d'inexplicable. Parfois, j'interviens — non pas le monstre qui vient de se déchaîner en moi — mais ce

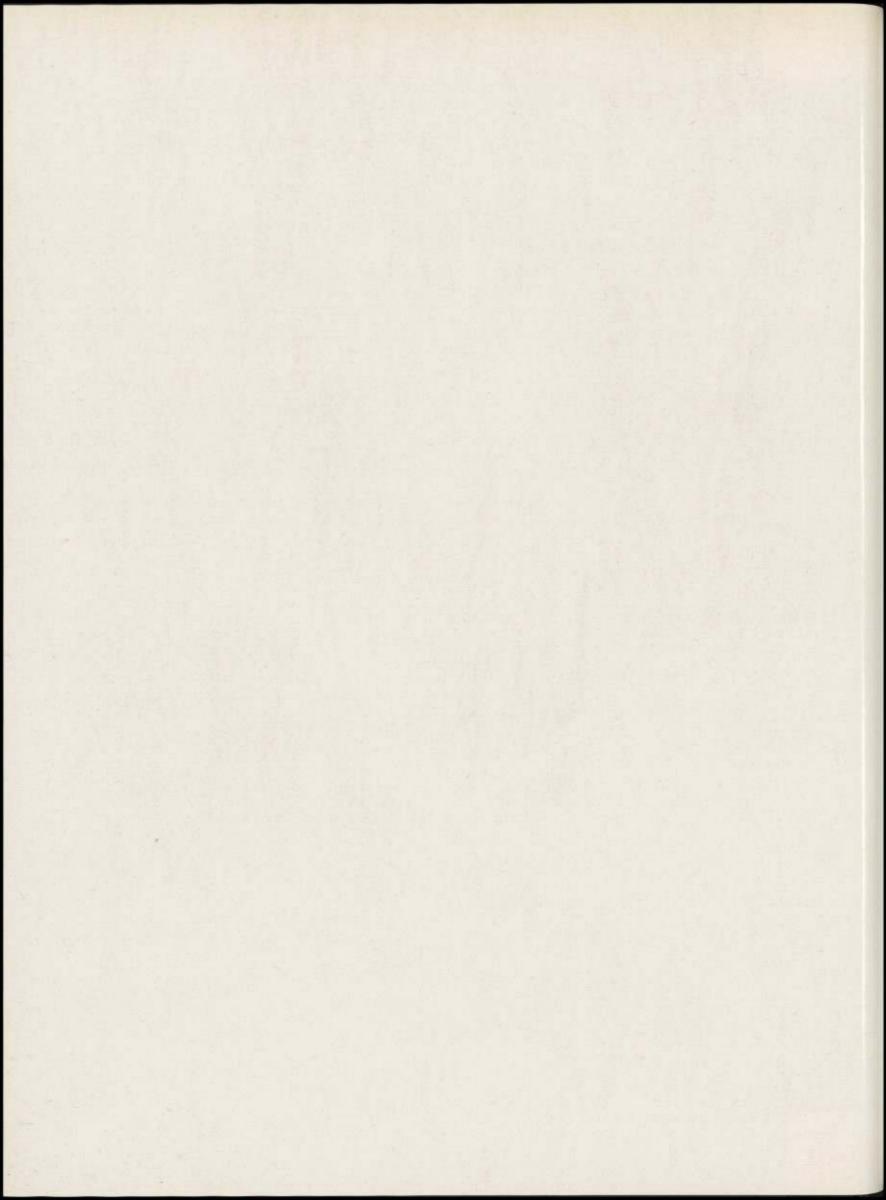


Antonio Saura.





SAURA. Infanta. Peinture. 1960. 162 x 130 cm. Coll. M. Everaert, Uccle-Bruxelles.





SAURA. Peinture. 1962. 162 x 130 cm. Pierre Matisse Gallery, New York.







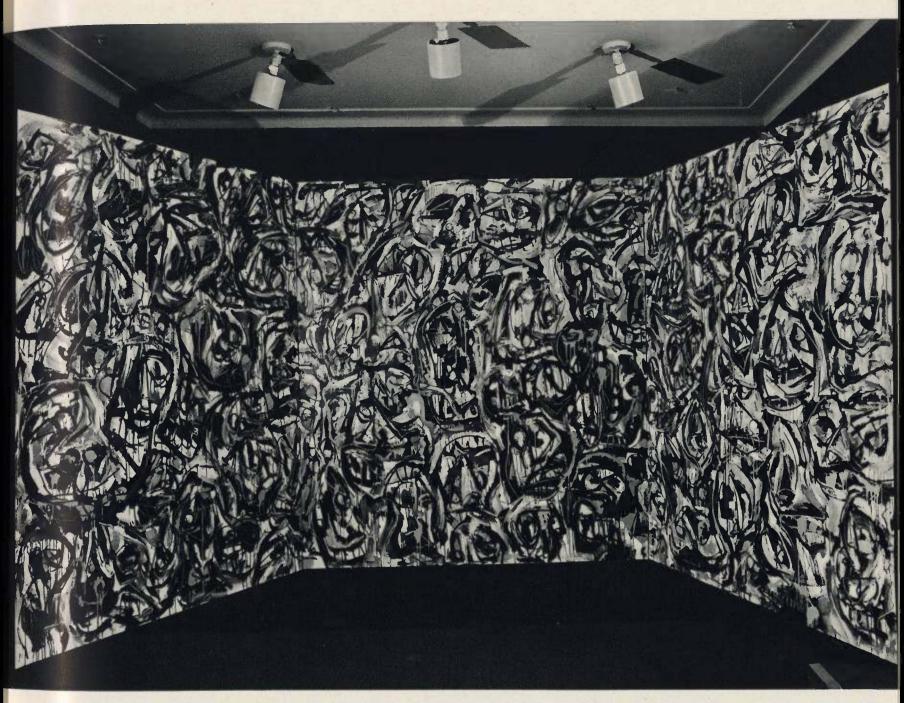
SAURA. Saba. 1962. 160 x 130 cm. Pierre Matisse Gallery, New York.

que je suis d'habitude. Cette intervention se fait à la fin, mais les plus beaux tableaux sont ceux où je n'interviens pas, où le monstre seul agit et qui, finalement, pour mettre le comble aux contradictions, paraissent l'effet d'un état de grâce ou, comme on dit en espagnol, d'un ange.

Et, dans mes goûts! J'aime les choses les plus opposées. J'aime les peintres dont le message est très dramatique: Rembrandt, Goya, Van Gogh, Picasso. Je me souviens d'un merveilleux Miró, avec un seul personnage, au pastel. J'aime les tableaux où le personnage est solitaire et, de préférence, ceux où l'effigie s'arrête un peu au-dessus des genoux. De la tête aux genoux, approximativement. Mais ce goût pour le drame et la solitude ne m'empêche pas d'aimer des tableaux qui représentent un monde fixe, avec une atmosphère cristalline. Je pense à ce primitif, Conrad Witz. Ou à Chirico. Mais j'aime aussi tout le contraire: Turner ou le monde romantique, viscéral du Gréco. A Tolède, à l'hôpital de Tavera, il y a un Gréco. Tout à fait fauve, avec un modelé construit à grands coups de pinceau, pleins de violence, et pas un vide dans la toile.

Ça m'intéresse beaucoup cette absence de vide, cet espace expansible. Le tableau pourrait continuer au delà du cadre. Mondrian, Pollock, là aussi on trouve un espace expansible. Et dans le cubisme analytique, également. Je me demande s'il n'y a pas une analogie entre l'évolution de la peinture à cet égard et la théorie de certains cosmologues qui pensent que le monde, après avoir été tout petit, éclate, puis redeviendra tout petit pour éclater de nouveau. Le maximum de l'ex-

SAURA. Grand portrait imaginaire de Goya. 1963. 245 x 195 cm. Collection Philippe Dotremont.



SAURA. La grande foule. 1963. 220 x 515 cm. Galerie Stadler, Paris.

pansion, de l'éclatement me paraît avoir été atteint par Pollock. Maintenant je pense qu'on va accomplir le mouvement inverse, revenir au centre.

A propos de mouvement inverse et d'évolulution, la mienne, en fait de connaissances picturales, a été l'inverse de celle de bien des gens. J'ai commencé par connaître les modernes: Miró, Klee, Kandinsky, Picasso. Toujours grâce au livre de Ramón Gomez de la Serna, « Ismos », que ma mère m'a donné le jour des Rois de je ne sais plus quelle année. Avant cela, enfant, je ne me souviens pas que mes parents m'aient jamais conduit au Prado. A moins que, tout petit... Mais je ne crois pas. Le plus lointain souvenir d'enfance que j'ai gardé, en fait je l'avais perdu

jusqu'au moment où vous m'avez parlé de Miró et de son souvenir des bergers pyrénéens. Les étincelles qu'ils faisaient pour allumer leur pipe m'ont rappelé des poissons rouges dans un bassin qui se trouvait dans un village qu'habitait mon grand-père. Tous mes autres souvenirs d'enfance sont plus tardifs. Ils datent de la guerre d'Espagne. Je me rappelle une petite fille que j'ai embrassée, dans une cave, pendant un bombardement. Pendant un autre bombardement, je me revois à la fenêtre, regardant dans la rue. Un homme marche sur la chaussée. La mitraille l'atteint. Mais il continue de marcher, d'une façon tout à fait extraordinaire, car le sang coule de son cou et il n'a plus de tête.

YVON TAILLANDIER.

## Szenes le contemplatif

par Jean Grenier



Szenes est aussi difficile à connaître qu'il est facile à approcher. Il n'est pas sauvage, c'est même un homme fait pour la société. Il a beaucoup d'esprit et plaisante volontiers. Son genre d'esprit n'est pas celui des Français qui est aigu et ironique; il se rapproche de celui des Anglais (l'humour ne blesse pas, il ne fait que rapetisser les personnages trop grands et ramener à de plus justes proportions ce qui a subi l'enflure). Mais c'est plutôt un esprit poétique, qui fait penser à celui des romantiques comme Heine et Lenau —, un esprit qui évoque « les soleils mouillés de ces cieux brouillés » et « des yeux qui rient à travers leurs larmes ». Il a un accent nostalgique. Vite le poète a hâte de retourner à la poésie. Ce qui lui plaît et le retient, c'est le refuge intérieur, sa « querencia », où personne ne pourra l'attein-dre. Hors de là tout est blessure ou risque de l'être, et c'est grave parce que, si la vie en elle-même ne compte pas trop il y a quelque chose qui a une valeur infinie et c'est l'œuvre. Or, sans la vie, l'œuvre ne connaît pas le jour... Voilà donc l'artiste attaché à ce qui semble ne valoir que pour l'homme. Les deux sont inséparables. Mais avant tout vivre pour surtout créer.

Vivre d'une vie repliée. Le spectacle est à l'intérieur. C'est ce que voudraient faire beaucoup et ce que peu sont capables d'accomplir. Il y faut une constance dont on attribue le privilège à ceux qui mènent la vie monastique. Or c'est cette sorte de vie que mènent des artistes comme Szenes. Cela ne signifie pas que l'artiste soit détaché du monde, mais qu'il voit sur un écran intérieur les plus grands spectacles, qu'il les transpose sur un autre registre et qu'à l'intérieur de sa cellule apparaît un univers que l'on reconnaît pour l'avoir

vu comme possible.

C'est ce sentiment d'étrangeté et de familiarité que donnent à la fois les spectacles fixés par Szenes. Étrangers, oui: je ne pourrais pas donner un nom à ce que je vois sur ses toiles ou, ce qui revient au même, je pourrais en donner plusieurs. Familiers, oui; autant que peuvent l'être les souvenirs baudelairiens des paysages et des voyages et des années perdues.

Ce sont des réalités qui furent telles et qui sont devenues autres; elles se sont incorporées; ce ne sont plus des nuages, des routes, des quais,



ARPAD SZENES. Le filet. Peinture. 1962. 116 x 73 cm.



ARPAD SZENES. Cardume. Peinture. 1959. 50 x 150 cm.



ARPAD SZENES. Ophélie. Peinture. 1962. 50 x 150 cm.



ARPAD SZENES. Mirage. 1962.  $50 \times 150$  cm.









ARPAD SZENES. Le Delta. Peinture. 1961. 81 x 100 cm. Collection Galerie Jeanne Bucher, Paris.

des sillons, ce sont des rêveries, des projets, des nostalgies (« saudades »), des paysages d'ailleurs, de là où nous ne sommes pas allés, où nous n'irons pas, et cependant qui sont notre patrie puisque la seule allusion qu'on y fasse fait battre le cœur.

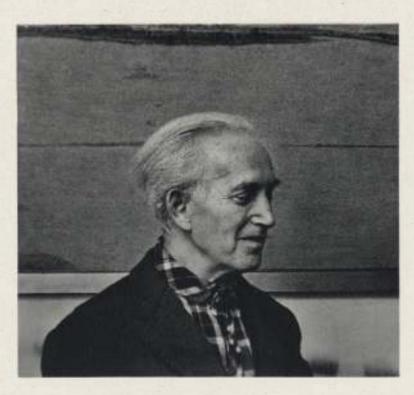
Il ne faut pas essayer de les saisir, ils s'enfuiraient. D'ailleurs, la matière, la couleur, la touche sont d'accord pour les rendre impalpables. La pâte est fluide, la touche légère, la couleur discrète. A notre époque, cette peinture est déconcertante, elle est presque scandaleuse. C'est pourtant elle qui a le plus de chance de survivre, parce que tout en étant « dans l'époque » comme est l'art non figuratif, elle n'est pas seulement « d'époque », elle utilise des moyens trop pauvres pour cette époque riche.

C'est une œuvre qui doit tout à la contempla-

tion et à l'amour. Elle prend son origine dans une vision attentive de la Nature et patiente comme celle du botaniste qui déchiffre les bois. Elle s'en ressent et l'on découvre dans ce qu'il exprime ce grand mouvement que font les choses animées et inanimées devant nos yeux distraits: les grandes balafres de la terre, les grands moutonnements du ciel — paysages toujours mobiles et ici fixés par un regard qui ne se lasse pas de contempler.

Cette attention fait penser à celle que réclament de leurs disciples les grands auteurs de traités de peinture comme Wang Wei et Kouo-Hsi: avant d'user de l'encre et du bambou une purification du corps et de l'esprit est nécessaire, il faut se mettre en état de grâce pour réaliser la communion avec la Nature.

Et plus le dépouillement est grand, plus gran-



Arpad Szenes. (Photo Luc Jouhert).



SZENES. Le rubis. Peinture. 1962. 130 x 97 cm. Coll. Galerie Jeanne Bucher (Photo Luc Joubert).



ARPAD SZENES. Paysage. Peinture. 1962. 81 x 100 cm.

de aussi est l'impression faite sur le spectateur. C'est ce qui arrive à l'art de Szenes: à mesure qu'il se simplifie et qu'il devient allusif, il nous touche plus.

Ce qui a été enlevé au spectacle proprement dit nous est rendu au centuple par l'amour avec lequel il revient sur la toile et la « caresse », la faisant sienne et nous faisant prendre part à sa possession.

Ce qu'est cette œuvre, elle le dit suffisamment par elle-même. Soulignons seulement certains points. Si peu importants qu'ils paraissent au premier abord, ils peuvent jeter une meilleure lumière sur elle que beaucoup de dissertations générales.

Dans les toiles de Szenes l'horizontale prédomine. Les formats sont allongés — très souvent de 150 × 50 et cela depuis très longtemps. Et surtout les traits vont de gauche à droite, barrent la toile dans le sens horizontal, faisant penser à des plissements de terrain, à des rivages, à des stratus. Sommes-nous dans le règne minéral ou dans le domaine des eaux? Dans le royaume des fluides en tout cas. Une toile est appelée par son auteur « Ophélie » — c'est une forme allongée et morcelée; une autre « Voyage au centre de la Terre » et ce sont des plans entrecroisés qui s'étendent en largeur et en profondeur. Parfois le rassemblement s'opère du côté du centre, d'autres fois il n'y a pas de prépondérance locale, mais une vision faite de plénitude: à l'horizon, se substitue une gradation des plans. Toutes les lignes témoignent d'un dessin à la fois



ARPAD SZENES. Le trésor échoué. Peinture. 1962. 75 x 116 cm. Collection Galerie Jeanne Bucher (Photos Luc Joubert).

très sûr et très délicat: ce ne sont pas des lignes de force, comme on dit en physique - il faudrait les appeler des « lignes de faiblesse » tant elles sont sensibles, mais c'est une faiblesse pareille à celle du roseau, flexible et impossible à briser, et c'est la vraie force, la seule qui compte dans les arts.

L'ensemble de la toile est tissé de lignes qui en composent la structure et se poursuivent sans se mêler. « La ligne droite, écrivait Delacroix, n'est nulle part dans la nature. » Et: « Une ligne toute seule n'a pas de signification... il en faut une seconde pour lui donner l'expression... par exemple, dans les accords de la musique, une note n'a pas d'expression; deux, ensemble, font un tout, expriment une idée. » Et cette seconde ligne doit avoir une orientation différente: « Il n'y a pas de parallèles dans la nature. »

Ce paysage se profile sur un fond de camaïeu aux nuances les plus subtiles grâce à ces gris colorés qu'inventa la Renaissance et qui ont fait aux peintres une palette nouvelle. Ce gris, qui comprend en lui tant de valeurs et si diverses, gris foncés passant aux gris blancs et gris teintés, est ponctué de signes ocres, bleus, rouges, verts, bistres, qui sont autant de lumières nous guidant dans notre voyage à travers ces paysages imaginaires qu'ils éclairent d'une lueur discrète et fugitive comme autant de signaux joyeux.

Ces signaux ne sont adressés qu'à quelquesuns. Tout en luisant, ils sont tellement incorporés au pays qu'ils jalonnent qu'on risque de ne pas les apercevoir. Une œuvre, c'est une unité et, comme telle, irremplaçable. « Un bon tableau, écrit Baudelaire, fidèle au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. » C'est

vrai des toiles de Szenes.

JEAN GRENIER.

## Yaacov Agam et la peinture instrumentale

par Alain Jouffroy

Agam, c'est le commencement d'un nouvel art. Mais, alors que les peintres qui s'organisent en groupes, en « mouvements » ou en « écoles », tentent d'imposer toute nouvelle vision, toute nouvelle technique, par une série simultanée et collective de trouvailles, Agam est seul et se fraye un chemin singulier parmi des ombres contraires. C'est bien ce qui fait son authenticité, et c'est en cela que son œuvre mérite d'être étudiée à part comme un produit irremplaçable de notre temps.

Quand je dis d'Agam qu'il est seul, je ne veux pas sous-entendre qu'il tourne le dos à la réalité et qu'il s'enferme dans une tour. Bien au contraire, les tableaux d'Agam sont avant tout des invitations à une participation mentale qui nécessite

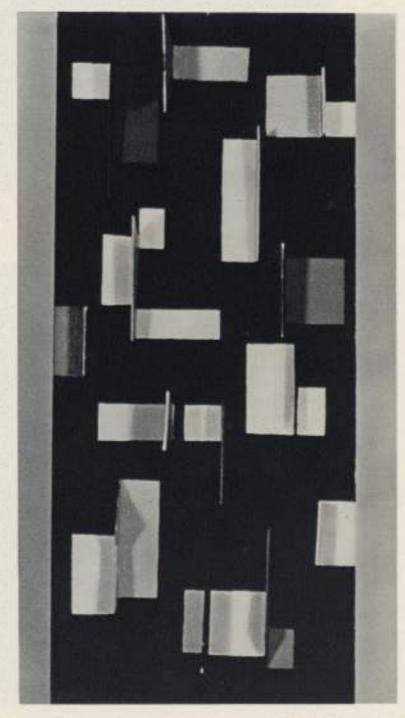
la mise en jeu du spectateur.

Toute œuvre d'art oblige à une prise de conscience particulière. Agam, lui, oblige le spectateur à prendre conscience de la variabilité infinie du monde, de sa non-fixité, en même temps que des modifications inévitables que fait subir à la chose-observée l'observateur. Ses tableaux ne sont pas des *images fixes* (jamais), mais ils se continuent, se déroulent devant le spectateur, se développant dans le temps comme une œuvre musicale.

A part la palette et les pinceaux, il n'existe pas d'instruments de peinture. Le tableau ordinaire ne peut être considéré comme « instrument », puisqu'il se borne à être et à se jouer en quelque sorte lui-même. Le seul « jeu » qu'on puisse jouer avec un tableau, c'est de le découper en morceaux, et de le transformer en puzzle. Mais il n'a pas été conçu pour cela, et ce jeu ne fait que détruire ou désagréger son harmonie. Les tableaux à variations d'Agam, eux, exigent d'emblée l'intervention du spectateur qui peut les animer en les modifiant à son gré.

Ainsi l'art, pour Agam, n'est-il plus le seul fait d'imposer, mais celui d'une conversation muette entre le créateur et le spectateur. L'artiste n'est plus omnipotent, mais redevient pour ainsi dire l'égal de tous. Il perd le privilège de ceux qui exécutent un numéro sensationnel devant un

AGAM. Relief en 4 dimensions. 1959. (Photo J. Lattès).

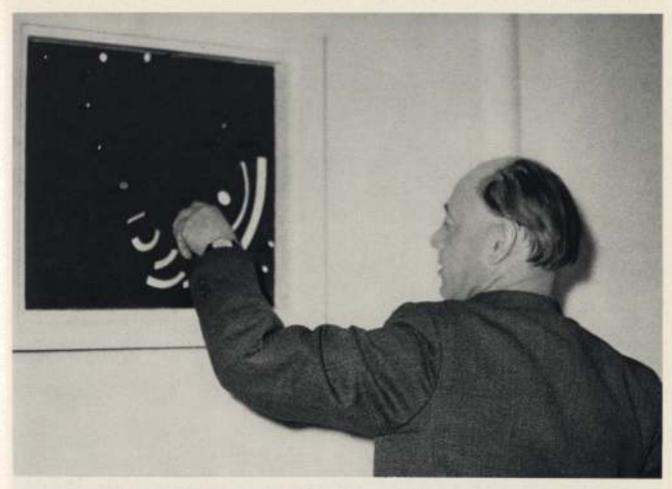




M. Hulten, directeur du Moderna Museet à Stockholm en train de recomposer le tableau d'Agam « Dibbouk ».



La composition de Matta...



... et celle d'Eugène Ionesco... très soucieux de son travail

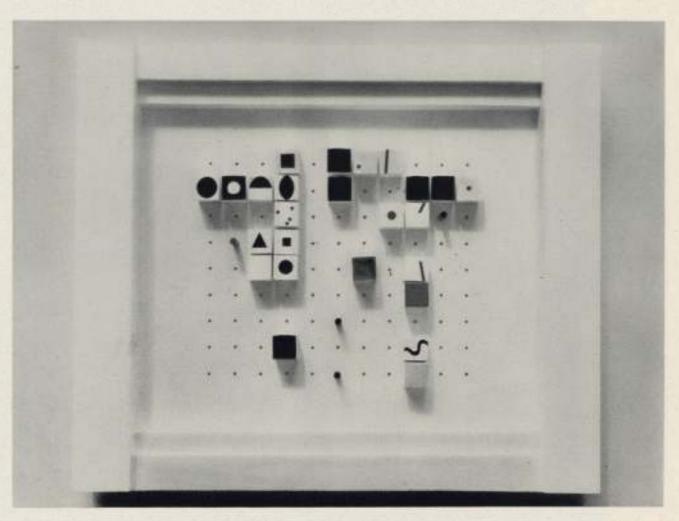
public, privilège dont jouissent les artistes du cirque, les peintres et les acteurs de théâtre, mais il conquiert une nouvelle dimension, bien méconnue et peu explorée: celle — interindividuelle — qui le sépare précisément de son public. L'œuvre d'art n'est plus inaccessible, mystérieuse et définitive: elle s'intègre directement à la vie et aux gestes de chacun, comme un personnage vivant. Elle ne tente plus de prouver une supériorité (morale, esthétique ou autre) mais au contraire se plie aux caprices et aux humeurs de tous.

« Oui, dira-t-on, mais afin de prouver quoi? L'œuvre d'art n'est-elle pas à préserver dans sa sereine immobilité, dans son cadre de respect, dans sa pompe? » C'est précisément en cela que l'œuvre d'Agam tend à bouleverser l'attitude du spectateur envers les œuvres d'art.

Agam croit que la poésie doit être faite par tous; que tout homme porte en lui un certain ordre, un certain désordre, une certaine richesse instinctive qu'il s'agit pour l'artiste de libérer. Ses tableaux transformables sont donc d'abord des œuvres adaptables à la sensibilité de chacun.

Et cela, sans que jamais l'adaptation du tableau au spectateur ne nuise au tableau lui-même. De même qu'un jeu d'échecs est toujours expressif, quelle que soit la position et le nombre des pièces sur l'échiquier, de même les tableaux transformables d'Agam sont toujours plastiques, c'està-dire « propres à être modelés »; quelles qu'aient été les modifications qu'y ait apportées le spectateur. Mais alors que le jeu d'échecs signifie un affrontement entre deux intelligences rivales, destiné à prouver finalement la supériorité de l'une sur l'autre, les tableaux transformables d'Agam tendent à démontrer au contraire l'égalité de deux sensibilités: la sienne, et celle du spectateur participant. Agam ne s'impose pas comme artiste souverain; bien au contraire, il offre la possibilité d'exprimer directement et par les moyens les plus simples, l'ordre ou le désordre propre à chacun.

Aussi est-il faux de considérer l'œuvre d'A-gam comme un art du mouvement. Pour lui, le mouvement est un moyen, non une fin. Ses tableaux ne sont pas mobiles; ils sont modifiables. C'est la modification qui est son but, non le mouvement. Les « mobiles » de Calder, eux, se meuvent sous l'action du vent; le vent les fait bouger plus harmonieusement que la main de



AGAM. L'imprévu prévu. Tableau transformable. 1960. Collection particulière.

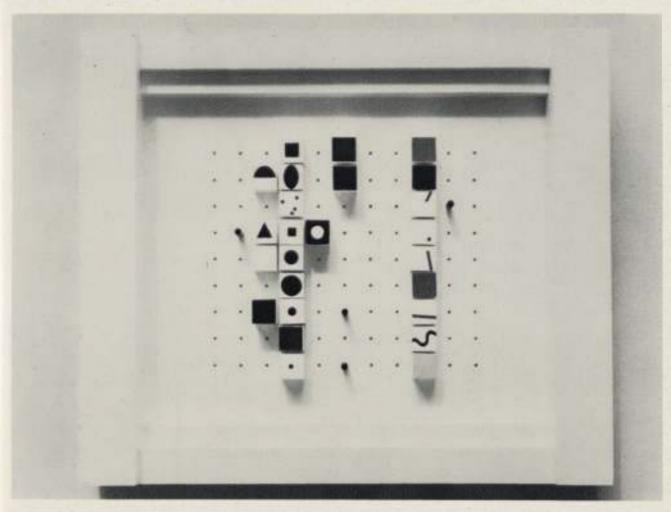
l'homme, qui tend toujours à les déséquilibrer exagérément. C'est à la nature qu'ils sont dédiés; c'est à la nature qu'ils rendent hommage: aux arbres, aux oiseaux, aux poissons, aux nuages. Tandis que les tableaux d'Agam s'adressent directement à l'homme, à ses mains, à ses yeux, à son sens esthétique, à son imagination visuelle. C'est à l'homme qu'ils rendent hommage.

Cet art oblige à la réflexion. Il oblige même à se demander si toute œuvre d'art, dans une plus ou moins grande mesure, n'est pas une invitation à l'intervention du spectateur. Que fait le regard dans un tableau, sinon en capter tour à tour les éléments, les choisir, les omettre, y revenir, de manière à en renouveler continuellement la perception? Tout se passe en effet comme si les œuvres d'art stimulaient en chacun de nous le besoin de « faire de l'art ».

Ce qu'il y a de plus effarant dans les peintures abstraites géométriques, et particulièrement dans celles de Mondrian, c'est qu'un souvenir peut les ressusciter intégralement. Leur fixité est d'autant plus redoutable que la mémoire ne peut pas jouer avec leurs éléments. Tout y est orthogonal, tous les angles y sont droits; jamais une ligne ne

vient en chevaucher une autre. La vue y est comme prisonnière d'elle-même: les barreaux de la cage ne bougent pas. Agam, qui a longtemps réfléchi sur les possibilités de la peinture abstraite géométrique, lui a précisément adjoint la dimension qui lui manquait: la modificabilité. Mondrian proclamait par sa peinture une sorte de monarchisme de la vision où son ordre était roi. Agam a substitué à cet ordre l'individualisme actif de la vision.

Telles sont les règles du jeu profond d'Agam. Comme il le dit lui-même, il s'agit d'un « changement complet d'attitude, de consommation spirituelle et d'utilisation de ce « meuble » qui s'appelle tableau ». Le monde étant aujourd'hui ce qu'il est, la volonté d'éterniser un moment qui est celle (consciente ou non) de la plupart des peintres, semble parfois bien anachronique. Les moments eux-mêmes ne sont plus que des potentialités: ils contiennent ce qu'ils auraient pu être, ce qu'ils feront être. Le moment n'est plus cet « instant pur », détaché de tout, hors de tout, maillon sauté hors de la chaîne. Toute vie n'est qu'une avalanche de moments entrecroisés, dont la fin et le commencement ne sont pas distincts,



AGAM. L'imprévu prévu. Tableau transformable. 1960. Collection particulière.

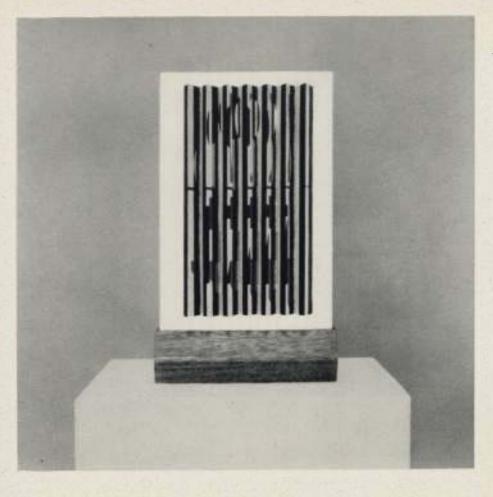
une chute où l'être se métamorphose sans cesse. Comment le peintre pourrait-il prétendre arrêter cette chute et fixer arbitrairement quelques-unes de ses gouttelettes? C'est pourquoi toute peinture statique échappe aujourd'hui au monde, qu'elle soit figurative ou abstraite, expressive ou décorative.

Rimbaud disait qu'il s'agit pour le poète de fixer des vertiges. Mais comment le vertige pourrait-il se fixer lui-même? C'est le monde, c'est la vie tout entière qui ne sont plus fixables. Tous les éléments qui les composent y divergent en même temps.

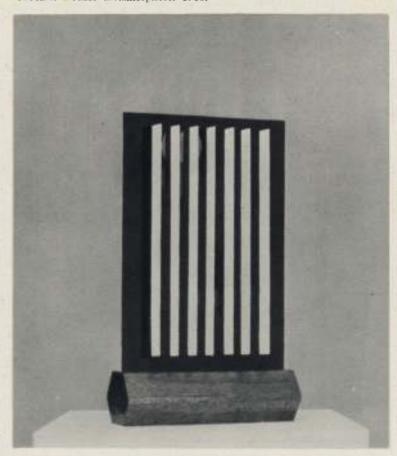
De cette impossibilité de saisir le monde dans sa complexité et dans sa fugacité, Agam a fait une loi. De cette loi, il fait son œuvre. Nul ne peut prétendre en connaître par avance toutes les combinaisons possibles: chacune de ses œuvres est et n'est pas ce qu'elle est (puisqu'elle est modifiable). Elle échappe donc elle-même au spectateur à l'instar du monde. Elle se prête à son intervention pour le convaincre de l'infinité de ses variations. Elle se donne à lui pour mieux le fuir. Elle lui souffle l'illusion de sa puissance ordonnatrice et donc de sa supériorité momen-

tanée, pour lui faire prendre conscience de l'impossibilité qu'il y a de deviner ce qu'elle deviendrait si elle se livrait à quelqu'un d'autre. La métamorphose est sa seule perspective, mais cette perspective englobe tout.

Agam incorpore une autre réalité à l'œuvre d'art: l'imprévu, l'un des éléments constitutifs essentiels de la vie. Il est en effet impossible de prévoir exactement l'effet optique que procurera l'un de ses grands disques noirs une fois que l'on y a placé à son gré les éléments colorés amovibles. Le tableau tourne comme une roue de loterie, ou comme le ciel nocturne au-dessus de nos têtes pendant une danse, et chacun de ses éléments s'y métamorphose à tel point par le mouvement que sa forme disparaît et fait place à une forme vibrante, spectre à facettes changeantes. Ainsi le tableau en mouvement n'est-il plus qu'un support de formes annihilées par le mouvement même: le spectateur a le sentiment de créer et de détruire en même temps une œuvre, en tout cas de la transformer, aidé par le mouvement. Cette



AGAM. Double métamorphose. 1961.



roue de loterie résume le tourbillon que nous sommes, tourbillon où tout ce que nous disons, faisons, créons, se déforme et se mêle à une quantité inconnue d'imprévu.

Mais on ne s'y reconnaît pas soi-même; on peut y contempler la destruction de quarante siècles de peinture. Jamais en effet, les peintres ne s'étaient libérés de cette relation statique entre les formes qui semble fonder la peinture. Jamais ils n'avaient trouvé le moyen de montrer successivement, à l'aide d'un même tableau, le tourbillon des éléments fixes qui le composent. C'est cela, je crois, qu'Agam réalise dans ses grands disques noirs auxquels est toujours allée ma préférence dans son œuvre. Le plus bel ordre jamais n'échappera au tourbillon.

« Un coup de dé jamais n'abolira le hasard. » Tel me semble le sens secret de l'œuvre entière d'Agam. Ses tableaux à transformations s'intègrent aux transformations que dicte l'univers lui-même. Ils échappent, par ce biais, au contrôle de l'intelligence esthétique. Ils vivent leur vie propre.

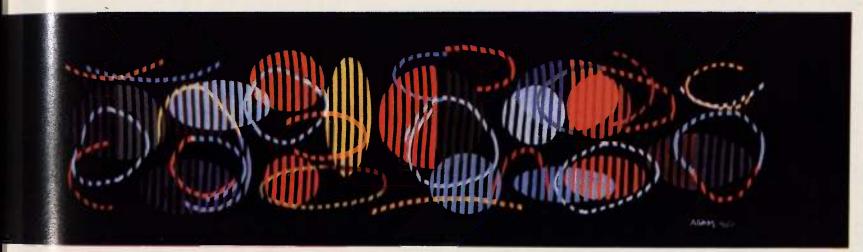
On peut, certes, imaginer des œuvres plus délirantes que celles d'Agam. On peut aussi en voir. Mais il ne s'agit pas pour Agam de toucher une vérité par le délire. Son art n'est pas un cri, ni même un chant. Son art obéit à la transformation de toutes choses par toutes choses, et s'en est fait le miroir symbolique idéal.

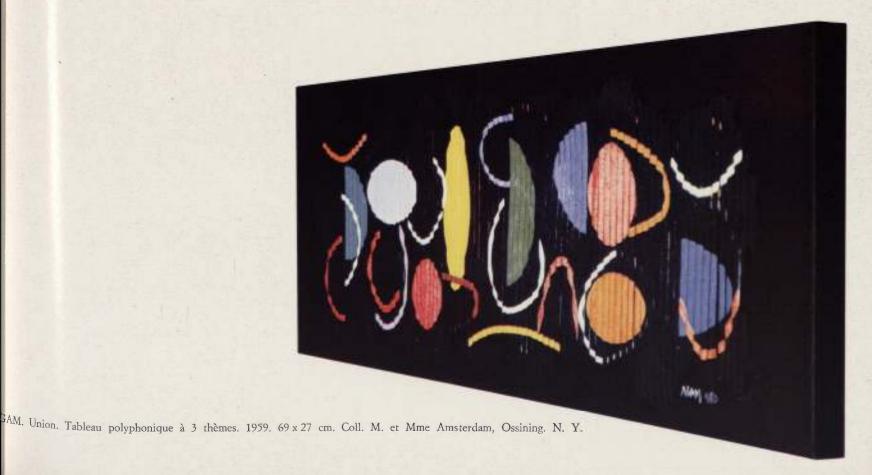
Ce qu'il y a de commun à tous les types de tableaux, c'est certainement la rigueur de l'exé-cution. Toutes les surfaces peintes par Agam sont lisses, en aplats de couleurs pures, ce qui confère à l'ensemble de son œuvre un caractère alphabétique ou emblématique, d'une netteté et d'une rigueur sans réplique. On peut se demander à quoi correspond cette volonté de simplification extrême qui contraint Agam à ne choisir que des formes pures: à bien y réfléchir, elle tient certainement au besoin de créer quelque chose d'intact, d'impollué, quelque chose de neuf. Par rapport aux couleurs pures, toutes les couleurs mélangées font sales, ou vieilles, ou passées, éteintes. Agam est épris de nouveauté, de création, et c'est vers un horizon vierge que sa démarche est orientée. Il n'est donc pas étonnant que chacune des œuvres qu'il accomplit, reflète cette volonté de virginité.

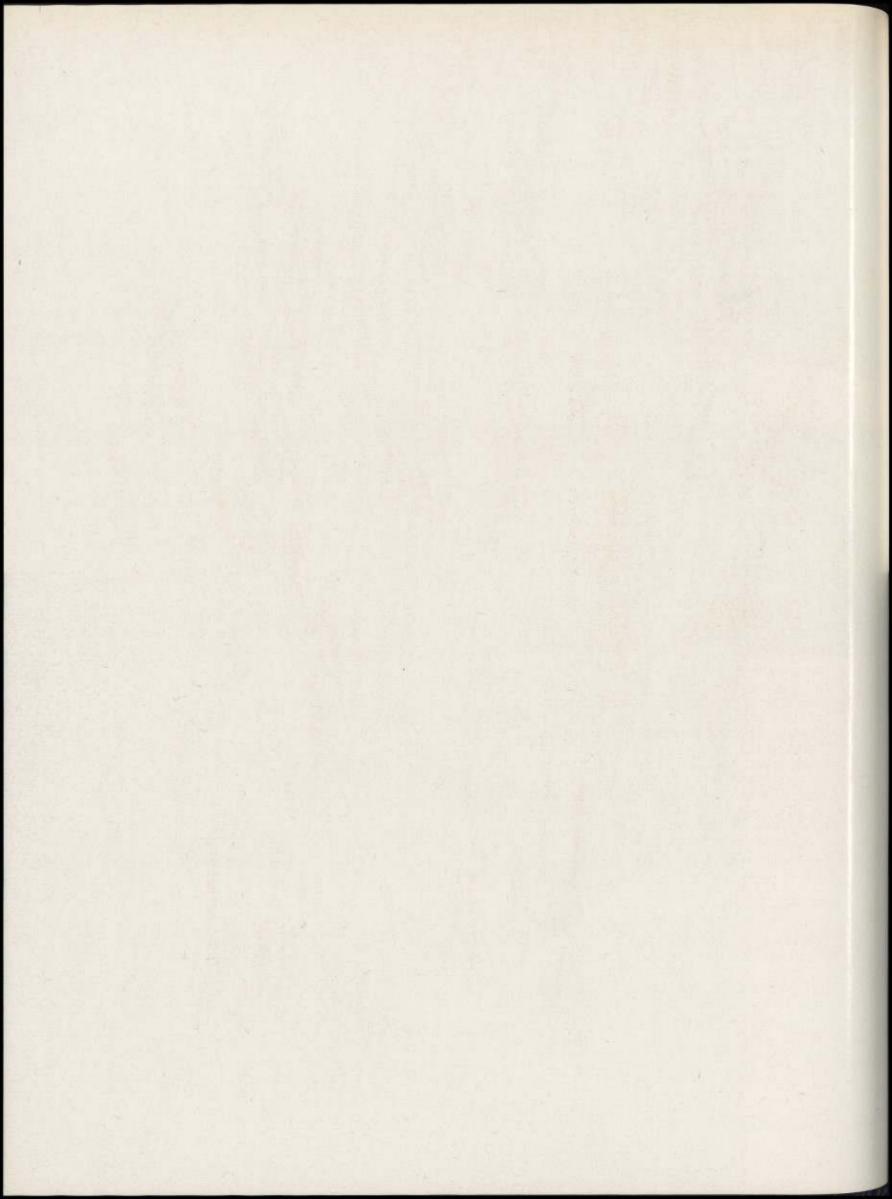
Pour Agam, la peinture doit être une sorte de résumé des *mutations* du monde, offrir le microcosme archétypique de ces mutations, démontrer leur existence permanente, leur caractère inéluctable et leur beauté.

Je dis bien: leur beauté. Car (et c'est ici que la peinture d'Agam touche l'un des secrets les plus obscurs de l'esthétique), aucune des modifications que l'on apporte à une œuvre d'Agam, soit en changeant la position des éléments amovibles, soit en se déplaçant devant elle, soit en la faisant tour-









ner sur son axe, n'altère la beauté de l'œuvre même. Elle reste identique à elle-même dans toutes ses mutations. Son identité esthétique ne souffre pas de ses variations. C'est un phénomène d'autant plus curieux que les théories esthétiques, qu'elles s'inspirent du Nombre d'Or pythagoricien ou de toute autre science des rapports entre les formes, les couleurs et les proportions, établissent toujours une hiérarchie préférentielle: tel rapport est plus beau que tel autre, telle proportion plus équilibrée que telle autre, tel accord de couleurs plus vivant ou plus juste que tel autre, Avec Agam, tout se passe comme si la hiérarchie préférentielle de l'esthétique traditionnelle se dissolvait dans le néant. Tous les rapports entre les formes élémentaires, tous les rapports entre les couleurs pures, toutes les proportions deviennent bonnes. L'esthétique fait place à une science de rapports interchangeables.

Ainsi peut-on se demander si Agam n'a pas voulu seulement démontrer que l'art peut être pratique pour tous, mais aussi que tout homme porte en lui des lois esthétiques particulières, qu'il applique à telle ou telle œuvre de son choix, et qu'il peut appliquer librement à l'œuvre d'Agam. Pour Agam, l'artiste ne doit pas imposer des

rapports fixes entre certaines couleurs, certaines formes, mais inviter le spectateur lui-même à découvrir de nouveaux rapports possibles entre ces formes et ces couleurs. Agam ne lui fournit pour ainsi dire que le matériel de cette découverte et ne fait qu'en favoriser au maximum la prise de conscience.

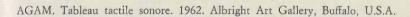
Il n'enferme le spectateur dans un univers de formes et de couleurs pures que pour lui permettre de mesurer sa liberté de choix infinie à l'intérieur de cet univers.

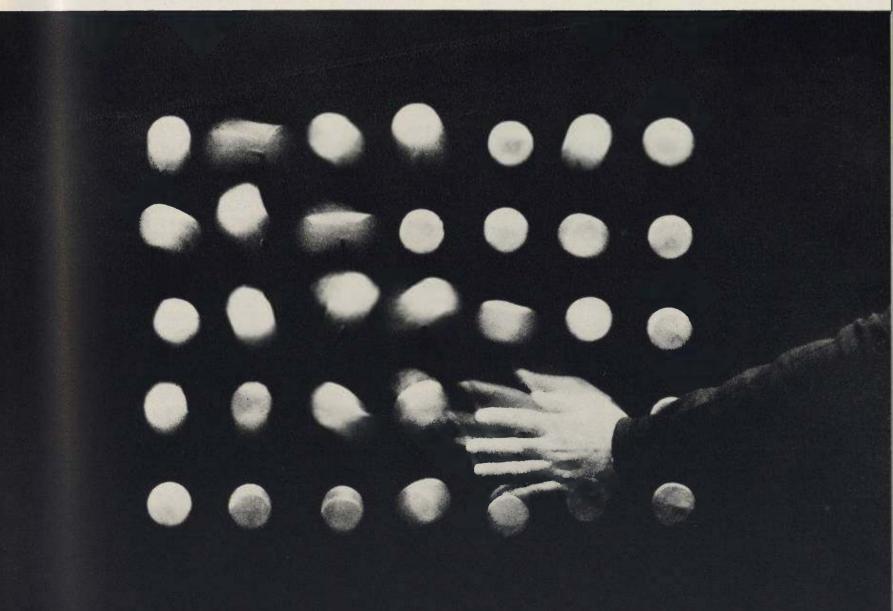
Le « tableau » d'Agam n'est donc plus un « tableau » au sens traditionnel, ni même au sens que lui ont donné les premiers peintres abstraits.

Il oblige le spectateur à devenir son *interprète* et le fait ainsi passer du monde de la contemplation au monde de la création elle-même.

Le temps du spectateur passif est terminé. C'est aujourd'hui au spectateur lui-même d'intervenir au centre des problèmes de l'art. C'est à lui de devenir complice d'une aventure qui n'aura jamais de fin, celle de la recherche pure — aventure à laquelle Agam contribue aujourd'hui grandement et efficacement.

ALAIN JOUFFROY.







## Sculptures monumentales de Stahly

par Giuseppe Marchiori

L'admiration vouée à Arp et à Brancusi, la collaboration fraternelle avec Étienne-Martin, les travaux collectifs exécutés en compagnie de Delahaye et d'Antoine Poncet, ainsi qu'avec les élèves et les aides de l'atelier de Meudon, autant de moments essentiels dans l'évolution artistique de François Stahly. Rien n'illustre mieux cette démarche que le récent essai, exhaustif et d'une extrême précision quant à l'analyse des œuvres, dû à Carola Giedion-Welcker. Animé d'un amour fervent pour la sculpture moderne, servi par une parfaite connaissance des problèmes esthétiques et historiques, l'éminent auteur aboutit à des conclusions que nous partageons sans réserve: « L'œuvre de Stahly n'est pas née d'une fuite romantique loin du réel mais d'une vie sincère et riche en experiences, pénétrée d'un élan inlassable vers des vues spirituelles plus larges et plus profondes. Elle est éclairée et intérieurement enflammée par cette orientation d'idées. Aussi son horizon critique sur l'ensemble des événements artistiques des dernières dizaines d'années a été toujours plus synthétique et vigilant, et jamais, en dépit de sa propre direction artistique, il n'a été troublé par une subjectivité déformante. Dans l'appréciation de ce qui s'est créé autour de lui également, il élit avec un instinct sûr, uniquement ce qui est essentiel et plein d'avenir et regarde là où l'originalité et l'invention jaillissent de source vive » (1).

L'art de Stahly est en effet caractérisé par cette volonté d'étroit contact avec la vie, ce souci d'être au sein de la nature à la façon d'un arbre y

plongeant ses racines.

Il rejoint en cela les sculpteurs qui lui sont le plus proches, tels Arp ou Brancusi, dont l'influence est souvent sensible dans ses premières œuvres; ou encore l'attitude « magique » d'un Étienne-Martin, qui sut humaniser les formes ligneuses tirées des troncs séculaires.

<sup>(1)</sup> Carola Giedion-Welcker. François Stahly, 1963, (Éd.



STAHLY, Astre I. Bois. 1960. Haut: 115 cm. Galerie Jeanne Bucher (Photo Luc Joubert).

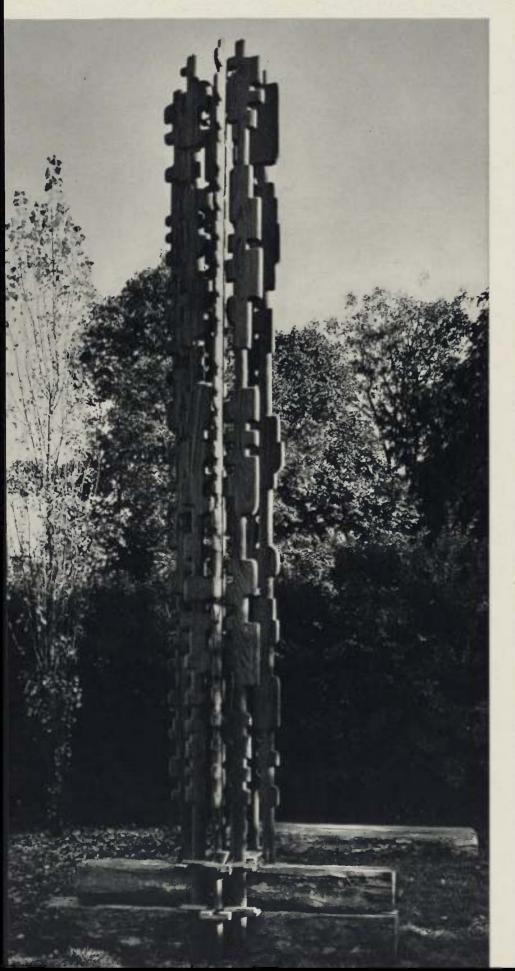
Ce sens des formes organiques, en quelque sorte consubstantielles au bois, revêt une variété d'accents et de rythmes qui évoque les souches abandonnées dans les clairières, les troncs tordus ou déracinés par la violence des ouragans: apparitions fantastiques soutenues par un jeu d'ombres contrastées, vigoureuses, par une structure qui semble reproduire, dans son dynamisme, la force expansive des germinaisons et de la croissance.

« Ĉroissance » (1953-1957), « Naissance » (1958), « Fleur marine » (1959), « Victoire » (1961), « Astre II » (1961), '« Étoile de mer » (1959-60), « La licorne » (1960), « Astre I » (1960), série de bois où se réaffirme la quête et la découverte d'un au-delà celé dans les choses qui nous entourent, sont les exemples typiques de cette sculpture conçue comme un fait organique exprimant le cycle vital.

En creusant au cœur des troncs ou dans l'entrelacs des racines, Stahly a conscience de pénétrer ce monde invisible, de lui donner, par la vertu même du geste, par son assurance à manier la gouge, une forme, une dimension naturelle. Les « personnages » de la forêt sont souvent des « demeures » pour l'homme qui, en œuvrant, accomplit un retour aux origines et retrouve la position du fœtus dans la matrice. Ce sont là corrélations presque faciles, mais d'une vérité d'autant plus déconcertante qu'elle est plus simple. Figures ou personnages, ces sculptures ont leur place de choix dans les jardins, les parcs ou les bosquets, et c'est moins la nature de la matière qui est en cause, que la qualité de l'image, qu'on est tenté, toujours par affinité morphologique, de définir comme arborescente.

La valeur de cette communion entre l'artiste et la nature se manifeste davantage encore dans les recherches ultérieures visant à résoudre le délicat problème des rapports liant sculpture et architecture.

Les œuvres récentes de Stahly, achevées ou en projet (mais révélées déjà par des maquettes extrêmement poussées et sans cesse réélaborées sous l'impulsion d'une rigoureuse exigence morale à telle enseigne que chaque réplique devient une œuvre nouvelle, totalement remodelée en cire) sont des aboutissements d'une importance capitale, propres à justifier — y compris à l'encontre de l'égoïsme envahissant des architectes l'insertion de la sculpture dans la vie moderne. La sculpture retrouve dès lors son caractère d'élément constitutif et nécessaire à l'équilibre architectural d'une place, d'une cour, d'un édifice, et concourt de ce fait à l'éducation esthétique des masses humaines que brassent les villes. Afin de réaliser des œuvres plus importantes, souvent



monumentales, Stahly s'est assuré la collaboration d'amis sculpteurs et d'assistants, en créant à Meudon, dans des ateliers conçus avec un sens parfait du rapport avec la nature, au contact de l'œuvre quotidienne, les conditions idéales pour pratiquer, à l'exemple des bâtisseurs de cathédrales romanes, cet art « anonyme » naguère préconisé par Jean Arp.

Un des travaux collectifs les plus singuliers (abstraction faite de la façade de *Paris-Match*, où le sculpteur dut céder aux exigences de l'architecte, perdant ainsi son autonomie et sa physionomie créatrices) est certainement l'ensemble des grandes verrières en relief pour l'église de Bac-

carat, exécutées en 1956.

Il s'agit là d'un ensemble dont le modelé, riche en jeux d'ombres et de lumières, n'est pas sans rappeler la délirante fantaisie de certains murs du gothique flamboyant: c'est la sculpture ellemême qui devient en l'occurrence un mur perforé, ajouré de vitraux, une sorte de grille ou de panneau, doté d'un poids spécifique, d'une structure monumentale et cependant articulée avec une originalité qui multiplie les trouvailles plastiques et ornementales. Deux ans plus tard, Stahly modelait — et modulait — dans le même esprit organique le mur semi-circulaire de la chapelle du Saint-Sacrement, à l'Exposition Internationale de Bruxelles. Les parois se présentent ici sous la forme de structures animées d'un rythme continu qui suggère le frisson des eaux sous le vent, ou bien des effets naturels de corrosion ou de concrétion. Il s'agit, une fois de plus, de sculptures, comme le bas-relief ornant la façade de l'atelier de Meudon, qui reprend le thème des nervures gothiques ou végétales et emprunte même à la nature l'équivalent formel des concrétions calcaires des grottes du Karst: ces temples souterrains, audacieusement surréalistes et gothiques, créés par le hasard.

Or, en redonnant ainsi à l'église, à la chapelle, à l'atelier une mesure humaine, en conférant au mur l'aspect vivant et fantastique d'une façade de cathédrale romane, Stahly a jeté les bases d'une conception architecturale vraiment humaniste et bien faite pour s'opposer au gigantisme et à la nudité impersonnelle des constructions modernes.

Cette idée fut développée par la suite dans les projets en plâtre pour les « Cyclopes » et pour la « Création du monde » (1960), destinés à être taillés directement dans la pierre ou le roc, avec la puissance plastique des bas-reliefs romans, avec d'extraordinaires effets de clair-obscur, à l'instar du contraste quasi pictural des dalles de marbre sculptées et enchâssées dans les parties en ressaut.

Les reliefs ultérieurement conçus — toujours en 1960 — à partir de ces deux prototypes, font penser à certaines pales d'autel, ou mieux encore aux panneaux des chaires du duecento et aux compositions foisonnantes des sarcophages paléochrétiens. Ils reprennent, avec une audace accrue, les



STAHLY. Monument pour la Maison de la Radio. 1961. Acajou. Haut: 485 cm. (Photo Leni Iselin).

motifs plastiques intimement liés au profond sentiment de la nature qui empreint chaque création de Stahly.

Simultanément aux murs sculptés, qui ont suggéré tant d'affinités et d'allusions aux principes organiques, Stahly a tiré de ses études pour les vitraux de Baccarat l'heureux motif — animé par un modelé quasi baroque — du transept moderne.

Le mouvement, comme de feuilles agitées par le

vent, qui assurait un rythme décoratif dans le bas-relief en pierre couleur granit de 1960, n'existe plus dans le petit transept en bronze de la même année: celui-ci retrouve en effet une autonomie plastique d'une intense valeur expressive et s'articule plus librement, avec des ouvertures aux bords lacérés et des ondulations modulées,

presque picturales.

L'imagination de Stahly est sans cesse sollicitée par la volonté de « communiquer avec tout ce qui est vivant et vital »; et semblable rapport s'établit en des termes toujours renouvelés. Le monument métallique érigé au départ de l'autoroute d'Orly constituait une tentative du plus haut intérêt pour l'application à la sculpture d'un procédé de construction typiquement industriel, imposé par les dimensions gigantesques de l'œuvre. Mais la maquette, une fois agrandie, devint autre chose et se révéla comme étrangère à la main de l'homme: c'était moins une sculpture qu'un objet qui ne parvenait guère à créer son propre espace.

En revanche, avec les « Chaînes », conçues pour la basilique du Sacré-Cœur d'Alger (ces sculptures, répétition verticale d'un motif tiré de la taille des poutres, ont le volume d'énormes troncs de chênes), puis avec les éléments mobiles taillés dans le bois et combinés selon un dessin qui offre d'innombrables possibilités de composition, Stahly s'est retrempé aux sources d'inspiration naturaliste, aux impressions ressenties devant les montagnes rocheuses de l'Utah et les forêts de certaines régions d'Amérique: à preuve les « monuments » de bois pour l'immeuble de la Radiodiffusion de Paris et pour l'Université de Saint-Gall, ou ceux, en pierre, pour les fontaines de Seattle et de San Francisco.

On retrouve le motif de la « chaîne », développé, dans les intersections de plans qui constituent en quelque sorte l'enveloppe de « L'Arbre de vie » (1960), dont le schéma formel pourrait être celui d'un arbre stylisé.

C'est à partir de semblables intersections, conçues de l'intérieur, en pratiquant la taille directe avec une rare vigueur expressive, que naquirent les sculptures-colonnes de la « Forêt de Tacoma » (1961).

Enrichis de significations et de fonctions nouvelles, ces arbres-colonnes d'une harmonieuse pureté de contour, d'une dimension parfaite, subliment en quelque sorte les expériences artistiques de Stahly.

Le monument moderne trouve ici sa véritable expression, à travers des symboles plastiques qui ne doivent rien aux formes trop connues du primitivisme ou de l'archaïsme; ils relèvent au contraire d'une émotion authentique, d'une « source vive » d'inspiration (pour reprendre les termes de Carola Giedion-Welcker). Ainsi se trouve confirmée une fois de plus la recherche menée par Stahly en vue d'imposer à un espace — ouvert ou fermé, et par le seul truchement de la puis-

sance et de la magie visuelle — l'individualité d'une œuvre de grandes dimensions.

En effet, les arbres-colonnes — qui peuvent constituer ensemble un équivalent poétique de la « forêt » ou bien, isolés, le merveilleux symbole d'un essor — apparaîssent, tant à San Francisco qu'à Saint-Gall ou à Paris, comme une revanche de l'imagination sur l'aridité fonctionnelle des édifices et la norme de certains « paysages » urbains. Nous avons pu voir récemment (à Lausanne) la maquette en bois pour la fontaine de l'Université de Saint-Gall. La sculpture était disposée derrière un vaste bassin où dansaient, en crachant leurs jets d'eau, des néréides, des tritons et des sirènes de bronze d'une facture typiquement XIXème siècle. Or, malgré la présence de ces figures conventionnelles, et en dépit du peu d'espace disponible le long du palais de Rumine de ces jardins publics dignement bourgeois qui font l'orgueil des municipalités de chaque ville européenne — la colonne multiple de Stahly, taillée dans le bois de teck avec une netteté et une maîtrise des plus rares, créa une ambiance décisive. Ambiance un peu trop soulignée, du reste, par le caractère médiocre et un tantinet ridicule du décor.

Car une sculpture de Stahly, bien qu'elle puisse comme dans ce cas imposer sa présence, doit vivre — le terme est exact — dans l'espace naturel qu'elle engendre, loin des voisinages indiscrets ou incongrus.

C'est le secret — tout simple au demeurant — de chaque sculpture et, surtout, de la sculpture

monumentale.

Stahly a su trouver à l'égard de son époque, autrement dit par rapport aux coutumes et au goût d'une société, la juste mesure spirituelle et morale: celle d'un artiste libre et indépendant, qui ne renie pas pour autant l'histoire et vivifie la « tradition » moderne grâce à l'apport d'une sensibilité agissante, d'une intelligence consciente de la valeur des principes fondamentaux.

Les monuments composés avec les colonnes mobiles de la « Forêt de Tacoma », ou exécutés en collaboration (comme les murs, les vitraux et les transepts), sont à ranger parmi les plus hauts exemples de dignité et de pureté stylistique, et partant, de rigueur morale, offerts par l'art con-

temporain

Que veulent les hommes d'aujourd'hui? Mieux, que risquons-nous de perdre? Les réponses, fûtce dans les limites d'un débat sur l'éducation visuelle (ou plutôt rééducation) de l'homme moderne, pourraient varier à l'infini.

Il n'en reste pas moins que les monuments et les sculptures de Stahly, nés semble-t-il de la nature, et dont les racines plongent au cœur même de la terre, proposent une fois de plus à l'homme une image concrète du monde, l'image d'une réalité tangible et qui serait à jamais « invisible » en l'absence de vrais créateurs.

G. MARCHIORI.

# César: l'œuvre récente

par Pierre Volboudt

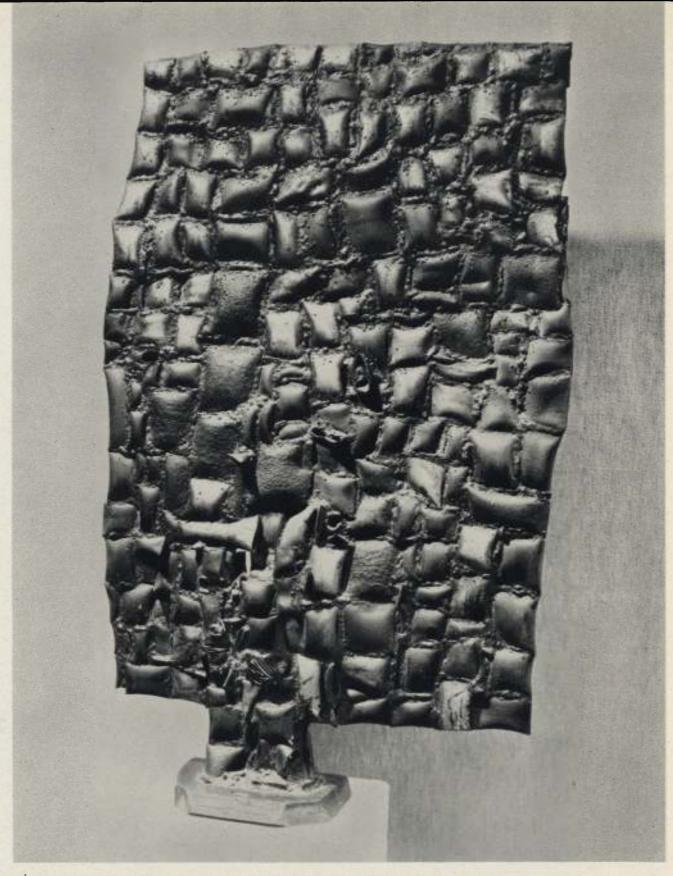
Sculpture sans date et sans âge, neuve comme les premières images de la terre et forgeant d'un présent éphémère, la dure, la durable effigie du destin auquel il est promis. On dirait d'une création où rien encore n'aurait de visage, mais où, dans le tréfonds d'une matrice inconnue, s'ébaucheraient, à travers les formes innombrables de l'informe, les figures d'une nouvelle et barbare réalité. Blocs de torsions comprimées, monstrueux embryons bourgeonnant d'écailles minérales, troncs ravinés, faces aveugles, pétries, balafrées de brutales agressions, ces écorchés de métal, couturés d'excroissances, rongés, caverneux, ressemblent à d'étranges scories échappées à quelque obscure fabrication où la nature aurait devancé l'homme et mimé par avance son pouvoir de faire, ne se réservant que celui de lui reprendre jusqu'au moindre objet sorti de ses mains.

Est-ce sciemment que César s'est ainsi tourné vers les modes les plus rudimentaires et en même temps les plus achevés, les plus raffinés de la forme? Peut-être par instinct, par nécessité assurément, il a, d'abord, choisi pour sien ce que l'homme rejette, répudie, restitue aux hasards de la matière. Chaque débris se refond à la substance, fruste et impure, qui fait les antres et les règnes et, au terme d'une lente parturition, est à la fois

tout ce qui est, tout ce qui sera.

De ce qui s'offrait à son impatience et à sa passion, César s'est emparé du plus inutile, du plus déprécié, du plus vil, qui, par là-même était le plus propre à servir son dessein. « Qu'y a-t-il de plus inestimable au monde, demandait à l'un de ses disciples un maître du Bouddhisme. — La vie, Le Tao. — Un immondice, une balayure, voilà ce qui, à la lettre est sans prix ». Cette « éminente dignité » du rebut confère à l'œuvre du sculpteur une vertu plastique dont la sévérité dépouillée contraste avec le fastueux dénuement. Du matériau le plus banal, ravalé au rang de chose sans usage et sans nom, l'artiste refait de l'élémentaire. Il le tire de cette fosse commune où le non-reconnaissable s'accumule, produit du singulier croisement de la technique la plus perfectionnée et du travail des forces imprévisibles qui marquent tout ce qu'elles touchent du sceau de la déchéance et des stigmates de la corruption. Cette matière qu'il a élue, impose à son art ses limites et son caractère, mais aussi ses ressources; ses étroites contraintes, mais les feintes les plus audacieuses pour les tourner et les plier à sa vo-





CÉSAR. Relief. 1959. 100 x 64 cm. Collection M.D. (Photo Delagénière).

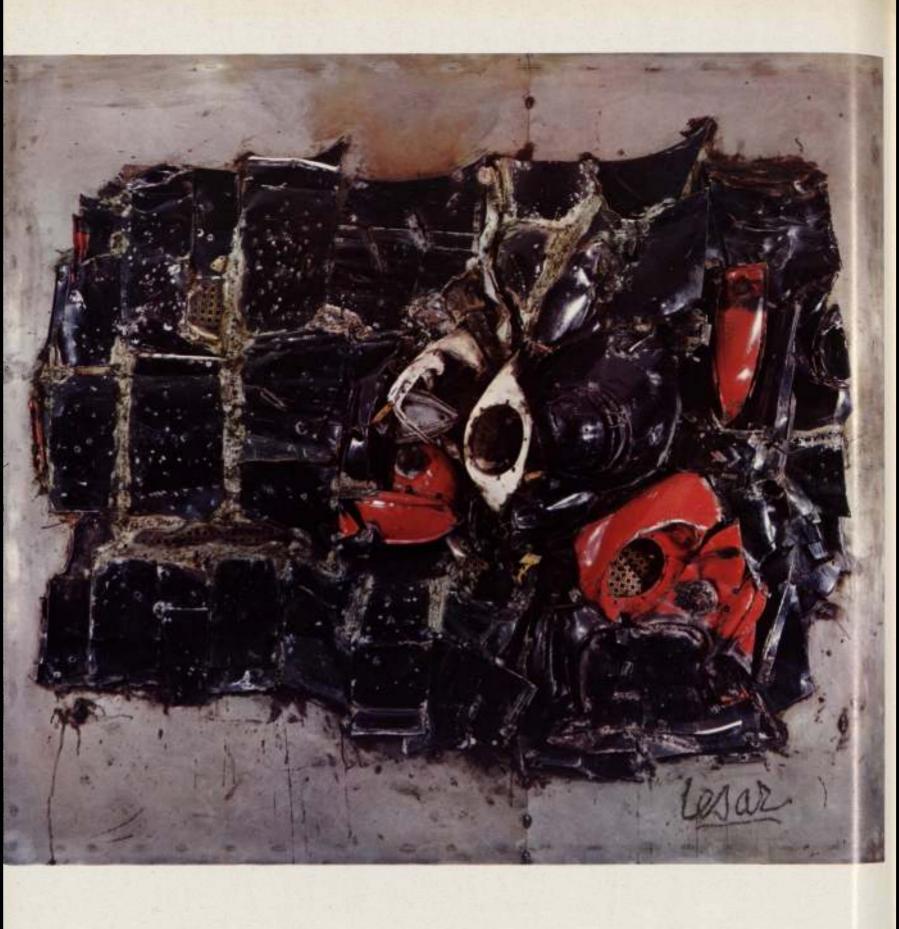
lonté. L'œuvre ne doit rien à la confusion inorganique de l'improvisé, ni au jeu gratuit des assemblages de rencontre. Ici la création n'a rien à voir avec la simple mise en œuvre de la trouvaille. Jamais elle n'est la réussite du hasard. Le choix, dans aucun cas, n'est sans intention; l'impulsion, la sollicitation sans contrôle; la décision sans nécessité. Le fortuit, l'inopiné entrent dans le dessein qui, bien qu'il ne soit pas prémédité,

naîssent avec l'œuvre, se développent avec elle et l'achèvent.

On assiste de nos jours à une sorte de dépossession de la conscience créatrice au profit de ses plus ambitieuses démissions. L'incohérent la hante. Elle semble la proie du vieux rêve, de l'impossible tentation, périodiquement reparue et toujours repoussée de renouer avec le désordre primordial et, au terme de cette illusoire « descen-



APPEL. Portait de César. 1956.





CÉSAR. Fer. 1963. Hauteur avec socle: 230 cm. Largeur: 150 cm. (Photo Galerie Claude Bernard).



CÉSAR. La sœur de l'autre. 1963. Haut: 250 cm. Hanover Gallery, Londres.

sus ad inferos », d'« être la matière ». Il v a, dans cette nostalgie de l'arrière-monde, une ardeur de perdition. Abolir l'humain, l'égarer dans les méandres hasardeux des véhémences abstraites et des débordements d'emprunt, César n'a point de part à ces désordres. Il ne se perd pas au contact de la matière. Il est sensible jusqu'à l'obsession à ses charmes sauvages, mais il la soumet toujours à des opérations précises qui, de proche en proche, l'ordonnent en une réalité concrète dont les virtualités les plus ambigües n'appartiennent qu'à ses propres et indéfectibles qualités. Nulle allusion à autre chose qu'elle-même, aucune recherche d'analogies qui falsifieraient l'identité du métal. C'est lui qui dicte la forme de l'ensemble, celle de chacune de ses parties, non par l'apparence qu'elles peuvent avoir conservée de leur destination première mais par leurs valeurs accidentelles de suggestion. Ces morceaux qui ne ressemblent à rien et déjà ont les traits de ce qui n'a pas encore de figure, sont choisis, combinés pour leurs affinités avec le volume naissant, l'expression qu'il appelle, le fragment qui le complète ou le modifie. Ils se composent, comme d'après un plan rigoureux, en fonction du tout, longtemps incertain, pourtant secrètement déterminé, et que chaque détail précise, accentue, definit: ici, la saillie d'une arête, une bosselure, une épineuse crispation; ailleurs, la vertèbre maîtresse destinée à porter l'être entier qui s'en déduira. C'est pièce à pièce, patiemment alignées, violemment déjetées et projetées hors du bloc empenné de tranchantes excroissances, que s'édifie la forme et se construit le madrépore.

Chaque débris, chaque élément n'évoque rien que ce qu'il est chargé de signifier. Même dans les créatures les plus figuratives, d'un si féroce réalisme et qui, sous le masque de la parodie, semblent chargées de toute la terribilità de l'inanimé, c'est le rêche, l'anguleux, le flexible, l'agressif du métal qui font l'animalité de ces tarasques et de ces arrogants squelettes. Ces greffes d'organes abstraits s'intègrent à la masse sur laquelle ils sont entés. Elles constituent le corps même de l'œuvre, son anatomie viscérale, les haillons de ses volumes décharnés. Le détail ne se surajoute pas au tout à la façon de quelque juxtaposition parasite. Il le conditionne et le bâtit. A tout instant, l'imprévu surgit qui propose une solution imprévue. Le thème indéterminé se dégage à mesure qu'il s'invente et reste muable, indéfini, à la merci de la moindre saute d'inspiration dont il dépend et qui le crée. Dans cette plastique de la répétition et de la rupture, de la cohésion discontinue, la forme n'est qu'une texture d'éléments sans rapports entre eux, raccordés par une nécessité organique qui coordonne leur progression et commande leur croissance aventureuse.

Rigueur tumultueuse, passion décisionnaire qui s'exerce en tous sens contre soi et malgré soi, improvisation perpétuelle de choix inattendus, se conjuguent dans l'acte incessant d'une création qui se fait en se mutilant, se défait, se recommence, se déchire à ses propres contestations et ne devient qu'à force de se contredire et de s'ajouter à elle-même. Aucune idée ne préexiste à sa formation. Chacun de ses progrès l'arrache vive à l'inexistant, creuse l'empreinte de l'image qu'elle révèle et qui n'est que son imaginaire réplique, réfléchie par une sorte d'effet rétroactif, et réduite à cela seul qu'elle est devenue. Au cours de son travail, l'artiste ne se divise pas pour créer. Concevoir et faire, pour lui, ne sont qu'un. Il ne s'agit point d'élaborer une forme, de l'approcher par une lente appropriation de moyens subordonnés à une fin dont ils préparent de loin l'accomplissement. C'est mouvante, malléable, irrésolue, soumise à une sorte de vouloir impérieux, qu'elle va à son but, à cette réalité magique, proche des aveugles violences telluriques et des plus aberrantes incarnations du pouvoir d'imaginer et de construire, fruit du désir et de la possession. Ce que produisent dans la nature les pressions déformantes, les tassements, les effondrements millénaires, les compressions brutales de la machine, les morsures des mâchoires mécaniques le fournissent à l'artiste. Il extrait ses formes des concrétions artificielles qu'elles lui livrent, quartiers de métal broyé, amalgames de dislocations. Il les découpe, les désarticule afin d'en faire saillir les veines, les nœuds de torsions emmêlées, les remous, les froissements solidifiés. Il y effeuille une volute, y déploie d'amples envols de plissements rigides, accuse un galbe, souligne une cambrure. Parfois il les écartèle, les étale et les assemble. Plaquées au mur, comme la carapace écrasée d'un volume, ces écailles de tôle lisse et noire, aux dentelures acerbes hérissées d'échardes, enkystées de bulbes tuméfiés, trouées d'orbites vides, semblent les trophées dérisoires et somptueux, conquis sur le périssable et l'incorruptible, l'exaltation d'un lyrisme baroque de la matière.

La forme ne se libère jamais de la masse; elle y tend. Elle s'épaissit, s'agglomère à la façon d'une gangue rocailleuse; s'appareille en plaques et, par l'ossature qui l'étaie, paraît tenir toujours de la carcasse d'on ne sait quel espace démantelé. Les étranges voilures de certains personnages, les écrans, les lames, les antennes détachées en arborescences ravinées du corps d'une matière compacte, ne sont que les appendices de ces durs noyaux de vie lourde et confuse, tout entière ramassée sur son chaos intime et ses secrètes convulsions.



CÉSAR. La sœur de l'autre. 1963. Haut: 250 cm. Hanover Gallery, Londres.



CESAR. Portrait. 1963. Haut: 80 cm. Galerie Claude Bernard.

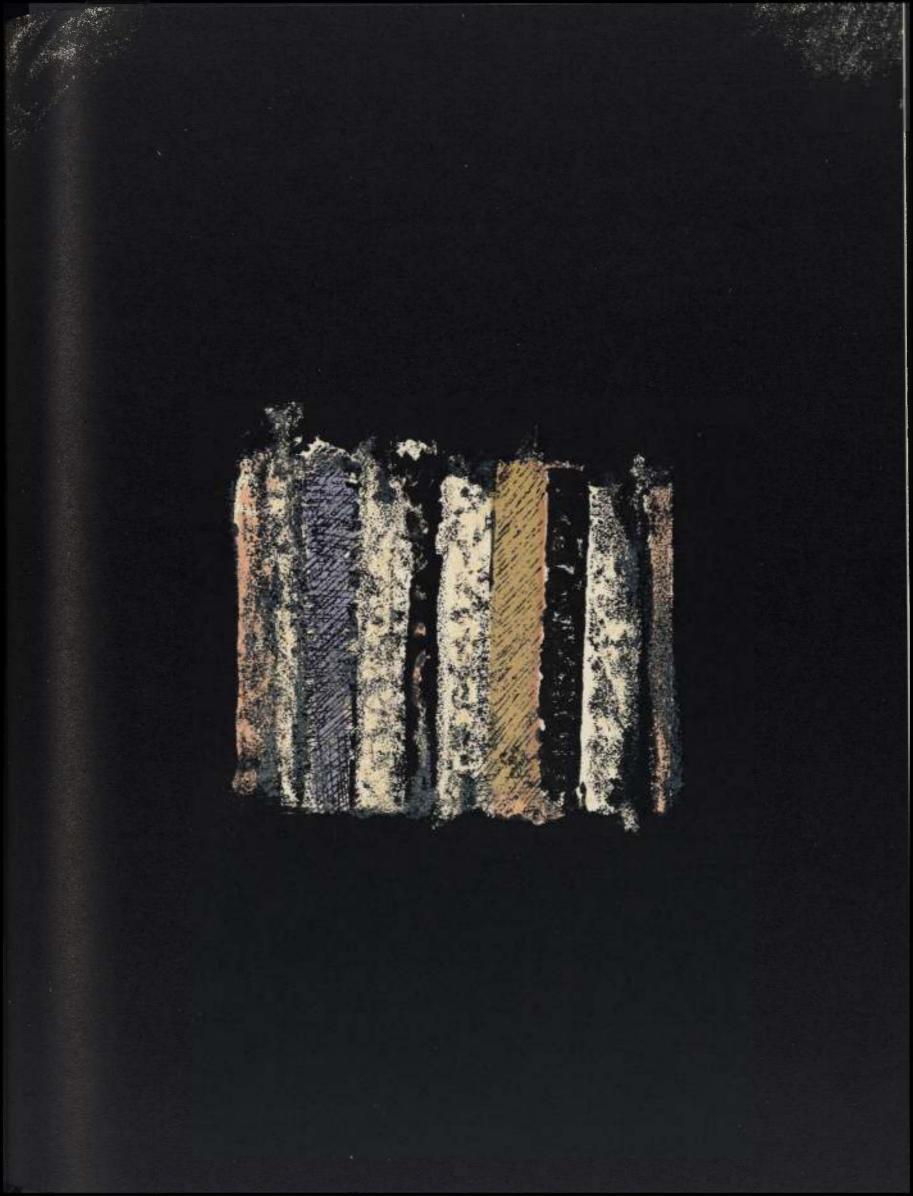
Un inquiétant pouvoir de fascination émane de ces figures de forces comprimées, murées au cœur de leur énigme. On ne peut s'empêcher d'y voir, en dépit, à cause peut-être, de cette grave et sarcastique désinvolture, l'image même d'un ordre insolite, issu du désordre auquel aboutit la toute puissance de la règle et du calcul. A ce monde voué à la rouille et à la ruine, César a donné un art qui répond à sa hantise du désastre.

Toute civilisation se résout en ces mornes amoncellements qui encombrent les horizons de l'histoire. Les progrès de la technique ne sont que des destructions accélérées. De nouvelles mutations, de nouvelles dégradations, le cycle n'a pas de fin. Les décharges industrielles, ces « pourrissoirs » modernes, sont des creusets de métamorphoses. César s'est fait le prospecteur inspiré de ce fatras incohérent, le démiurge qui le rachète de son irrémédiable roture. Mais imagine-t-on un César explorant la voirie des métropoles légendaires, fouillant les grandes démolitions des siècles? S'il saisit un débris, qu'en fera-t-il? Il le reconnaît; rien d'étrange en lui, rien qui ne le ramène à l'objet dont il est à jamais marqué. Il fallait que tout retournât à l'indéfinissable pour qu'une puissance d'invention et de création absolue s'y appliquât avec son entière et intransigeante liberté.

« Nous n'aurons point tout démoli, disait Jarry, si nous ne démolissons même les ruines. » César a exaucé ce vœu. Il a choisi la ruine, mais il ne s'y est pas tenu. Il ne l'a pas effacée, il l'a rehaussée des prestiges de l'art. Il en a fait le symbole, peut-être prophétique, du style et de la destinée d'une époque. Entre ses mains, elle est devenue l'instrument d'une transfiguration.

PIERRE VOLBOUDT.





# Chroniques du jour

• XXXVIIE ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N° 22 DE XXE SIÈCLE • NOEL 1963 •

### GALERIES PILOTES A LAUSANNE

par Jacques Monnier

Le Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne a présenté, du 21 juin au 22 septembre 1963, le Ier Salon International de galeries-pilotes.

Ouelques-unes des plus importantes galeries d'art moderne d'Europe, d'Amérique et d'Asie ont été invitées à confronter, pour la première fois, les œuvres des créateurs qu'elles estiment les plus représentatifs de notre temps. Plus de 150 peintres et sculpteurs constituent un véritable panorama de l'art contemporain; ils permettent à la critique comme au public de faire le point et de mieux mesurer l'importance des galeries dans la for-mation du goût d'aujourd'hui, malgré l'absence regrettable de la Galerie René Drouin, de la galerie vénitienne du Cavallino et d'autres galeries-pilotes

de la première heure.

Etrange époque que la nôtre. Efficacité, rendement sont ses impératifs. Sa conception des choses dépend d'un besoin de prendre et de comprendre, de soumettre, d'évaluer, de classer, d'ordonner. Elle annexe le passé au nom de l'évolution, l'avenir au nom de la planification. Elle réduit l'improbable au probable dans ses cerveaux électroniques. Le temps pas plus que l'espace n'échappe donc à son emprise. La science façonne sa pensée, la technique lui sert d'instru-ment. Mais son positivisme ne l'empêche pas de sacrifier aux sciences occultes, aux doctrines ésotériques. Peintres et poètes se tournent vers les cultures les plus attardées, à la recherche d'un merveilleux dont ils se sentent frustrés.

L'art est le témoin privilégié de ces contradictions. Tantôt l'intelligence s'y exacerbe et recourt à une représentation rigoureusement géométrique. Tantôt les formes se désagrègent, éclatent en éclaboussures, en bavures ou se résorbent en empâtements. A considérer les travaux présentés par les galeries-pilotes, d'aucuns seront déroutés par les cent visages de l'art contemporain. Mais, dans un certain temps, n'attribuera-t-on pas à notre époque les œuvres les

plus diverses dont elle est responsable aussi sûrement que nous reconnaissons aujourd'hui une œuvre du Quattrocento ou du romantisme fran-

La Renaissance a inventé la perspective comme un moyen de dominer le monde (ne faisait-il pas précisément irruption dans la conscience euro-

péenne avec les grandes découvertes géographiques et scientifiques?). La perspective comme moyen de domination parce qu'elle établit entre les choses des rapports de distance et qu'elle permet donc de tenir les choses à distance. Mais, du coup, l'homme se refusant au monde se refusait à luimême, « car si je renonce au monde

TAPIES. Ocre graphique. Galerie Stadler.





EXPOSITION DES GALERIES-PILOTES. Vue partielle de l'unité Schwarz.



EXPOSITION DES GALERIES-PILOTES. Vue partielle des unités Stadler et Martha Jackson.

même en précipitant sur le papier l'étroit secteur d'une perspective, écrit Merleau-Ponty, je cesse aussi de voir comme un homme, qui est ouvert au monde parce qu'il y est situé, je pense et domine ma vision comme Dieu peut le faire quand il considère l'idée qu'il a de moi ». Objectivées, les choses constituent l'homme en objet. Qui contemple un autoportrait de Dürer se croirait un corps sur une table de dissection, livré au regard du peintre comme à un scalpel. Le regard pénétrant que nous portons sur le monde nous pénètre nous-mêmes.

Aliéné du monde, aliéné de l'objet, frustré d'une participation magique, intime aux choses, l'homme moderne manifeste maintenant à leur égard une sollicitude exemplaire: « Depuis le début du siècle, à travers les poèmesconversations d'Apollinaire, les journaux collés de Picasso et de Braque, les calques de Max Ernst, jusqu'aux mobiles de Calder et aux tic-toc-chocs de Mac Laren en passant par d'autres moins prévus, se déroule un complot... qui consiste à relever les choses les plus humbles du dédain où les abandonnait l'art des époques égoïstes, humanistes et mégalomanes. Tout ce

qui se cachait à l'ombre des statues et des temples vient à la lumière, la rédemption s'étend à la création tout entière, on convie au même repas l'or et le plomb (avec une préférence pour le plomb), on sauve de l'indifférence et du dégoût le caillou, le graffito, la flaque, la tache, le clou... », déclare Chris Marker.

L'objet que les peintres commencent par découvrir, c'est la peinture ellemême: support, matière, couleur. Un Vasarely, un Vieira da Silva ou un Appel se présente d'abord comme un objet de peinture. Mais à la différence des objets figurés dans une nature morte du XVIIe ou du XVIIIe siècle, qui n'exigeaient qu'une contemplation passive (les beaux fruits hollandais ne mettent pas l'eau à la bouche, ils supposent des spectateurs rassasiés), les œuvres d'aujourd'hui nous invitent à une participation active, elles ne se livrent à nous que dans la mesure où nous nous livrons à elles (quand elles ne nous somment pas de réagir et d'agir). Elles ne nous donnent pas à voir l'image achevée d'un monde achevé, mais l'image achevée d'un monde inachevé, l'image d'un monde en genèse. C'est à une

métamorphose qu'elles nous convient. Peinture et sculpture contemporaines n'offrent donc plus un monde dominé, elles ne révèlent plus une réalité qui existerait a priori et qu'il s'agirait d'accepter dans son évidence. Elles rendent compte d'une recherche, elles racontent leur propre histoire, elles témoignent de leur surgissement. D'où leur caractère dramatique, leur intensité. Les expressionnistes allemands et hollandais vont à la bataille, manipulant leurs couleurs comme des explosifs; Herbin et Vasarely bandent l'arc de leur géométrie avec une implacable rigueur (Herbin est à sa manière un baroque); néo-dadaïstes et néo-réalistes s'acharnent sur les objets les plus vulgaires et, les détournant de leur fonction pratique, les restituent à leur agressivité naturelle; contre la gourmandise esthétique, le pop art revendique un pouvoir d'information que l'art abandonne à la presse illustrée et à la télévision: il multiplie ostensiblement ses allusions à la mythologie des comics populaires. Une même passion anime calligraphes américains et visionnaires européens, une même soif d'authenticité replie les uns sur leur univers intérieur, projette les autres



EXPOSITION DES GALERIES-PILOTES. Vue partielle de l'unité Denise René.

en dehors d'eux-mêmes, un même élan incite à la contemplation passive et à l'action forcenée.

Une secrète affinité rapproche un poteau de case sculpté de Nouvelle-Guinée et un portrait d'Appel, les pictogrammes de Tobey et ceux d'Ung-No-Lee. Plus encore, ces œuvres s'appellent impérieusement comme si le dialogue était pour elles une nécessité vitale, comme si elles ne s'éclairaient pleinement qu'à la lumière les unes des autres. L'art d'aujourd'hui ne se contente plus de confronter différentes cultures (c'est au profit de la peinture européenne que les impressionnistes ont intégré l'estampe japonaise; ils ne se sont point ouverts à la pensée orientale); il lui faut devenir art de la confrontation. Il refuse de se laisser pren-

dre à son propre jeu pour s'en prendre à ses structures mêmes, à ses techniques mêmes. Il vit de se remettre en question. A l'utopie d'un monde probable, il préfère la réalité des mondes possibles; par là même il restitue l'artiste comme le créateur à leur « faculté reine »: l'imagination créatrice.

JACQUES MONNIER

### PETER LANYON

par J. P. Hodin

Peter Lanyon est l'un des artistes les plus remarquables de la jeune génération anglaise qui entre à présent dans la quarantaine.

Lanyon refuse la suprématie de l'intelligence dans la peinture; pour lui, le sujet avec lequel il s'identifie depuis son enfance, c'est sa Cornouailles natale, et plus particulièrement la côte nord du Penwith occidental, paysage de ro-chers escarpés résistant depuis l'origine du monde au violent assaut de trois mers, paysage qui remonte bien au-delà de l'histoire et de la préhistoire et qui appartient aux mythes et aux sagas. Ce thème de la Cornouailles est constant dans l'œuvre de Lanyon; il dominait déjà les esquisses de paysages réalisées dans les années 1936-38 et il domine toujours les principes abstraits qui sont aujourd'hui à la base de son œuvre, car l'abstraction n'est pas, pour lui, une fin en soi. L'abstraction, au contraire, lui apparaît comme un moyen de réaliser ce qui, depuis 1950, peut être appelé son style ou l'« atmosphère » de sa peinture: l'Expressionnisme Imaginaire. Il ne s'agit pas, en effet, d'un expressionnisme abstrait, car l'abstraction ne domine pas l'œuvre; il ne s'agit pas non plus d'un expressionnisme réaliste, car il tend vers le signifiant et l'universel et non pas vers le détail éphémère; il ne s'agit pas enfin d'un expressionnisme symboliste, car il ne remplace pas la réalité par le symbole mais par une réalité humaine qui est l'aboutissement de la lutte créatrice entre la réalité dite objective et la perception compréhensive propre à un tempérament artistique. Pour Lanyon, ses sensations sont aussi concrètes, aussi réelles et aussi vraies que le granit des rochers de Cornouailles, et il aime à se présenter comme un peintre de paysages pas très différent d'un Wilson ou d'un Constable. Son style personnel, il le rechercha d'abord, entre 1939 et 1942, en se vouant à des expériences

Pour approcher et comprendre la méthode de Lanyon, il est nécessaire

d'abstraction-constructiviste; il subit

par ailleurs, en 1939-40, l'influence de Ben Nicholson. Cette influence s'effa-

ça ensuite, mais elle réapparut en 1949-

50 avant d'être finalement dépassée et



PETER LANYON. Porthleven. 1951. Tate Gallery.

que nous décrivions à présent l'une de ses peintures et que nous en retracions l'histoire. Nous avons choisi pour ce faire l'un de ses chefs-d'œuvre qui appartient à la collection permanente de la Tate Gallery de Londres: Porthleven.

Porthleven est l'un des multiples petits ports de la Cornouailles; c'est un abri pour les pêcheurs, le port dans lequel débute leur travail et dans lequel ils se retirent après avoir une fois de plus livré à la mer leur incessant combat pour le pain quotidien. Porthleven, c'est donc en quelque sorte une matrice de la nature.

L'anyon se rendit d'abord sur les lieux pour essayer d'en comprendre toute la complexité. Il exécuta de rapides esquisses des différents aspects du port, depuis la jetée et les rangées de bâtisses jusqu'au phare et à l'horloge placée sur son côté gauche; depuis le



PETER LANYON. Two Place. 1962. Gimpel Fils, Londres.

port intérieur, avec son calme, ses bateaux, ses murs brise-vagues et ses tertres herbeux jusqu'aux falaises d'où l'on voit le ciel se fondre avec la mer, et l'envol des oiseaux marins. Il fréquenta l'auberge, se mêla aux gens, but et causa avec eux; il fréquenta même les Archives pour y étudier l'histoire du nom du lieu, Porthleven, et celle des noms propres particuliers à ses habitants. Il ramena même de cet endroit avec lequel il voulait identifier toutes ses impressions quelques « objets trouvés » capables de les cristalliser. Alors seulement commença le long et pénible processus de « création », c'est-à-dire la « construction de

l'image de Porthleven » — une image ni abstraite ni réaliste, mais un véritable témoignage sur la totalité de son existence aux sens humain, géologique et historique. Une année entière, le peintre combattit avec ces divers éléments pour donner la traduction artistique de l'ensemble de son expérience.

Une année entière, il peignit, effaça, recommença à peindre, puis, désespéré, il détruisit la toile. Il n'avait pas réalisé moins de cinq constructions dans l'espace pour l'aider à traduire

sa vision. La première de ces constructions était une armature, semblable à celle que bâtit un sculpteur et l'on peut dire, d'ailleurs, que la qualité tactile de sa peinture est analogue à celle d'une sculpture; la seconde était une structure représentant les développements spatiaux par rapport à la verticale et à l'horizontale, un articulateur spatial parce qu'il articulait les plans dans l'espace et dans la profondeur. Pour la partie inférieure de la peinture, le port intérieur, la « matrice » avec son mouvement spiraloïde, commençant et finissant sur lui-même, il exécuta une construction oscillante, un « mobile », une barre de bronze courbée en forme de 3 sur un support de verre.

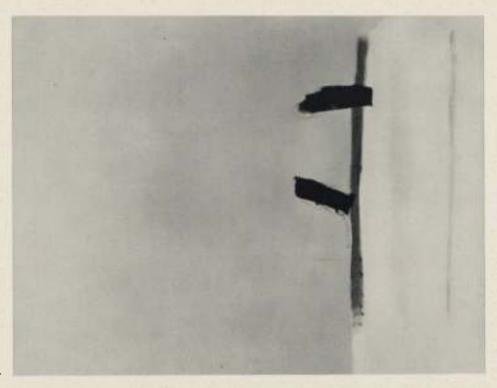
Quant à la quatrième construction, elle s'intitulait construction contenant des bateaux appareillant (le centre à présent blanc de la toile était à l'origine basé sur cette construction et tout peuplé de bateaux qui furent finalement éliminés, l'espace restant vide); la cinquième construction, construction en « perspex » courbe et semi-transparente, enfermait en son centre une figure en acajou (elle devait également servir de modèle pour la section médiane mais fut par la suite éliminée). Toutes ces constructions étaient des auxiliaires destinés à aider l'artiste à réaliser la totalité complexe et imbriquée des cinq étapes en fonction desquelles la peinture était conçue. Considérée du point de vue de la perspective et de la profondeur, elle apparaît en partie comme une vue aérienne; sur le côté gauche, nous voyons un mouvement en spirale qui se termine dans la vision frontale de la tour au sommet (la tour est distante, le port intérieur proche); un autre mouvement dirigé depuis le bas de la toile jusqu'au premier tiers puis, de là, jusqu'à l'angle droit du tableau, suggère le mouvement du port en direction de la mer. La partie basse du tableau est horizontale, le centre est concave; la partie droite voit l'horizontale se terminer par une construction angulaire. Si l'on ajoute au rythme et à la dynamique de l'ensemble certains signes (tels que la flèche, la fleur de lys et la forme en arc des bateaux de la Cornouailles) qui sont utilisés comme symboles (mais il faut remarquer que certaines maisons de Porthleven sont décorées de flèches et de fleurs de lys), on possède tous les éléments qui concourent à la construction de cette peinture. Après l'avoir détruite, l'artiste la repeignit sur bois en quatre heures seulement,

et c'est cet état final que l'on peut voir à la Tate Gallery. La rugosité de la matière alterne avec une grande finesse et tout cela ajoute au caractère du sujet et oriente l'esprit vers le fondamental. En tant que témoignage, cette peinture est autant une confession qu'une découverte. « Pour moi, déclare Lanyon, la peinture est difficile et secrète... Faire se souvenir les gens de leurs racines, tel est le but de mon œuvre. »

George Peter Lanyon est né le 8 février 1918 à St. Ives, en Cornouailles. Il vit toujours dans sa province natale.

J. P. HODIN

PETER LANYON. Two Birds. 1961.



PETER LANYON. Godrevy Rock. 1962. Gimpel Fils, Londres.



### LIVRES D'ART DEUX SCULPTEURS

a écrit de très belles pages qu'il serait absurde de résumer, et qu'il faut lire: pages d'un critique, mais surtout d'un poète, capable de s'éloigner de l'œuvre pour mieux la voir, mais aussi de se pencher sur son créateur et de lire en son cœur comme en un pur cristal.

Alberto Giacometti est depuis de longues années déjà l'un des patrons de la sculpture contemporaine. Des artistes aussi différents que César ou Gilioli, et les abstraits plus encore que les figuratifs, lui vouent un véritable culte. Ses tableaux — « moins peints avec des couleurs qu'avec des lignes » ne suscitent peut-être pas chez les peintres l'enthousiasme que soulèvent chez les sculpteurs ses bronzes effilés. En tant que peintre, Giacometti est en effet un artiste aux prises avec ses propres problèmes. Dans sa sculpture, en revanche, ceux-ci atteignent en quelque sorte à l'universel. Giacometti peut rater un tableau, cela ressortit toujours à son domaine; mais raterait-il une sculpture que la catastrophe serait ressentie par l'entière corporation. C'est donc à travers la sculpture que son drame - l'impuissance de l'artiste face à l'insaisissable de l'art - devient poignant, et sans doute faut-il y voir l'un des drames les plus authentiques d'une époque que sociologues, politiciens et philosophes s'acharnent à entourer de fumée, afin probablement de nous mieux diriger et pousser aux ténèbres.

C'est au sein de ce noir, dont il n'est évidemment pas responsable, que Giacometti essaie de retrouver l'homme: non pas l'homme abstrait, dont on nous dit, d'après les récentes expériences spatiales, qu'il est une machine plus parfaite que les instruments de bord; non pas l'homme « mesure de l'univers », dont Dieu lui-même prit la forme, rejetant celles empruntées d'abord aux animaux, mais l'homme quotidien, notre voisin, notre frère, nous-même. Tous les problèmes qui l'avaient intéressé auparavant ont un jour paru puérils à Giacometti devant celui de l'homme, de la vie qu'il porte en lui-même, de sa matérialisation dans l'espace. « La relation de Giacometti avec la réalité, ses rapports avec sa sculpture ou sa toile sont empreints de violence en proportion de l'insatisfaction où ils le réduisent » nous dit, dans son excellent ouvrage (Maeght Editeur), M. Jacques Dupin, qui connaît bien cet atelier où l'artiste « à travers un saccage de toiles, une héca-tombe de statues... semble ériger la destruction en méthode ». Sur cette destruction, d'où surgira malgré tout l'œuvre admirable, M. Jacques Dupin

M. Ionel Jianou publie sur Brancusi un ouvrage que M. Jean Cassou, dans sa belle préface, n'hésite pas à définir en ces termes: « fervent, clair et complet, suivi d'un catalogue de son œuvre. Voici, parfaitemente résumé, tout ce qu'il faut savoir de cette œuvre et de la figure de son auteur ».

Au contraire de Giacometti, Brancusi préféra durant toute sa vie la taille directe au modelage. « Le modelage est plus facile - disait le grand artiste auquel les vieux bergers des Carpathes avaient enseigné dès son enfance l'art de tailler dans le bois les ornements de leurs flûtes - on peut revenir, corriger, ajouter, changer, tandis que la taille directe exige une confrontation sans merci entre l'artiste et les matériaux qu'il doit asservir. Et là, il faut du métier. Au fond, quand on pense bien, il n'y a pas eu de grands artistes, il n'y a eu que d'admirables artisans en sculpture. Et la déchéance de cet art a commencé avec l'abandon de la taille directe, qui permettait au sculpteur de remporter, sur chacune de ses œuvres, sa propre victoire sur les matériaux! »

Le Douanier Rousseau, qu'il aimait fréquenter, fut sans doute le premier à le comprendre: « Eh bien, mon vieux — lui dit-il un jour — tu as transformé l'antique en moderne. »

Vingt ans plus tard, en 1933, dans l'introduction au catalogue de l'exposition Brancusi à la Brummer Gallery, Roger Vitrac reprenait et développait l'éloge du simple Douanier: « Les héros athéniens, les animaux sacrés, les têtes des divinités ont perdu, sous sa main, le relief qui les reliait à leur siècle, comme si ses mains, en nous les offrant, avaient accompli l'œuvre du vent et de la mer, gardant dans leurs formes parfaites la brillante expression de leur beauté et l'ombre imperceptible de leurs mystères. »

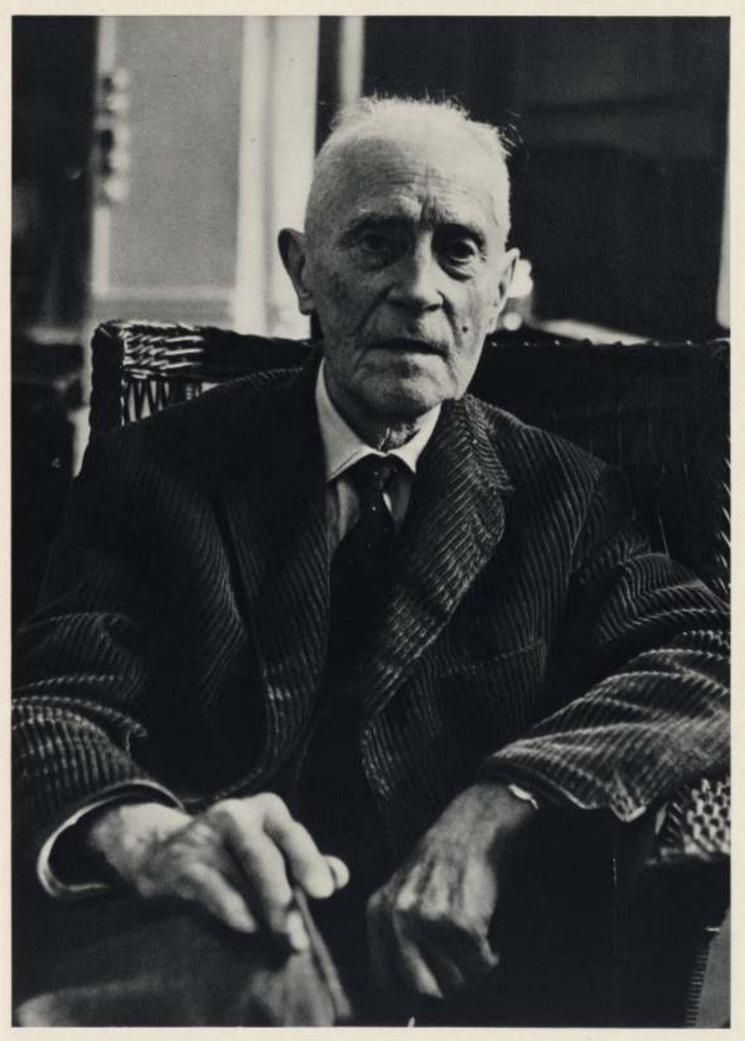
M. Ionel Jianou n'est pas un poète, mais il nous apporte sur la vie et l'œuvre de Brancusi mille détails inédits. A-t-il tort d'insister sur la fidélité du sculpteur à son pays natal? Certes, son cœur était resté roumain, et le plus beau jour de sa vie fut l'inauguration à Targu-Jiu des monuments que lui avait commandés son admirateur, le président du Conseil Georges Tatarescu: la Porte du baiser, la Table du silence et la Colonne sans fin. Mais ceux qui l'ont rencontré pendant l'oc-

## JACQUES VILLON

Jacques Villon, mort à l'âge de 88 ans au mois de juin dernier, est sans doute l'un des artistes contemporains les plus attachants. Nous devons sa « découverte » à M. Louis Carré. Jusqu'en 1940, Villon n'était connu que pour son activité de dessinateur. Tôt venu à la gravure, il s'était particulièrement consacré à la reproduction en couleurs des œuvres de grands et petits maîtres modernes. Il ne peignait que pour lui, dans cet atelier de Puteaux où il est mort, et que M. Ribemont-Dessaignes a décrit d'une façon si émouvante dans son livre de souvenirs. Frère de Marcel Duchamp et du sculpteur Duchamp-Villon mort à la guerre de 1914, il appartenait à une des plus belles familles d'artistes du XXème siècle. Son travail de graveur avait heureusement influencé son œuvre peinte: jusqu'au bout Villon demeura fidèle aux

son travail de graveur avait heureusement influencé son œuvre peinte: jusqu'au bout Villon demeura fidèle aux savants contrastes colorés qui lui assurent une place bien à lui parmi les peintres de sa génération. Sans Louis Carré, cette œuvre serait probablement encore à découvrir, et nous regrettons presque qu'il n'en soit pas ainsi, car si elle nous était révélée aujourd'hui, nous éprouverions une merveilleuse surprise. L'homme était fin, aimable, doué d'un charme personnel qui ajoutait à la fascination de sa peinture. La douceur et le raffinement de son caractère rappelaient davantage un marquis du XVIIIème siècle que la bonhomie ou la rudesse de ses contemporains.

cupation allemande savent combien il aimait aussi la France. Il n'avait pas pris, lui, le chemin de New York. Il était resté parmi ses sculptures, dans son atelier de l'impasse Ronsin: et ces purs chefs-d'œuvre, par le maléfice de la victoire hitlérienne, semblaient être redevenus pierres. Nous sommes plusieurs à regretter d'avoir été les témoins de sa détresse, de l'avoir vu se traîner lamentablement, comme dans un cimetière, autour de ses sculptures dont toute vie s'était envolée. Le même sort liait alors son œuvre à celui de la France. Après la Libération, il retrouva la joie de parler sa langue maternelle avec ses jeunes protégés, les Istrati. Mais c'est à la France qu'il légua son œuvre, car c'est à elle que revient l'honneur de la défendre.



Jacques Villon quelques semaines avant sa mort (Photo André Morain).

## PEINTURE ÉLECTRONIQUE: CHABAUD

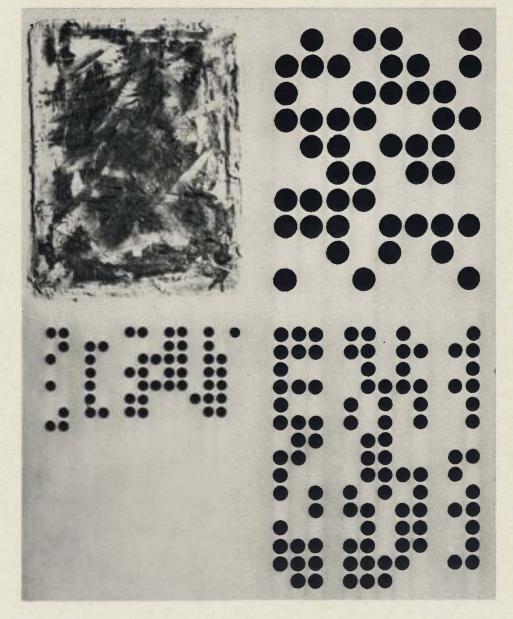
Promoteur de la « Logomorphose », groupe de recherches placé sous la direction scientifique d'Arnold Kaufman, Chabaud se livre à ses nouvelles recherches depuis 1962, en collaboration avec la Compagnie des ma-

Préfaçant son exposition de Turin, Michel Tapié a pu écrire que ce jeune artiste veut donner aux machines électroniques la possibilité d'« une coopération de tous possibles développements non plus dans la limitation d'un choix a priori, mais bien

d'un choix total a posteriori entre les quelques prévus et les innombrables imprévus possibles ».

Dans une note qu'il a eu l'amabilité de nous remettre, M. Chabaud affirme que plus un message semble difficile d'accès ou même incompréhensible, plus nous cherchons à préciser son véritable sens. Il a donc décidé de « jouer » entre la certitude d'une information compréhensible par une machine électronique Bull et les informations aux degrés différents qui émanent de la peinture elle-même.

CHABAUD. 116 x 89 cm. Galerie Thibaut, New York.



Dans son catalogue (Galerie Stadler, avril 1963) il écrivait: « il m'a plu de créer un état de duplicité entre mon information à l'état brut et son « emballage » esthétique: l'Information elle-même ».

La clef de voûte de ses œuvres est l'ambiguité des plans mentaux.

Voici le secret du code

Ex.: mot clef: LES ROSES JAUNES. Type de procédé: Relèvement en colonnes à partir du mot clef.

Il relève d'abord toutes les lettres différentes du mot clef en ne faisant figurer chacune des lettres de la clef que lors de son premier relèvement. La clef: LES ROSES JAUNES

donnera

#### LESROJAUN

puis il écrit les autres lettres de l'alphabet normal en dessous de celles déjà relevées par lignes successives dans le sens de l'écriture normale:

#### LESROJAUN **BCDFGHIKM** PQTVWXYZ

Il relève enfin les lettres en colonnes. verticalement, de haut en bas et de gauche à droite. Le tableau de chiffrement s'établit alors ainsi:

#### LBPEC/QSDTR/FVOGW/ /JHXAI/YUKZN/M

Position numérique simple de ces let-

**LPBECQSDTR** 

FVOGWJHXAIYUKZNM

Le cerveau électronique pourra « absorber » l'information par séries de 6 éléments, car le chiffre 26 (26ème lettre) devient en numération binaire 100010.

Dans sa récente « ambiguïté plastique », la toile va s'enrichir d'un autre plan. Les perforations, quel que soit leur diamètre, représenteront les 0, mais les 1 seront représentés par des roses c'est-à-dire par la clef et le texte même.

Enfin la peinture s'enrichira de la même information-texte (les roses jaunes), dans un code issu de la même clef, mais tronqué.

L'article « Les » sera supprimé. La nouvelle clef « ROSES JAUNES » change instantanément le code.

Et nous serons induits intellectuelle-

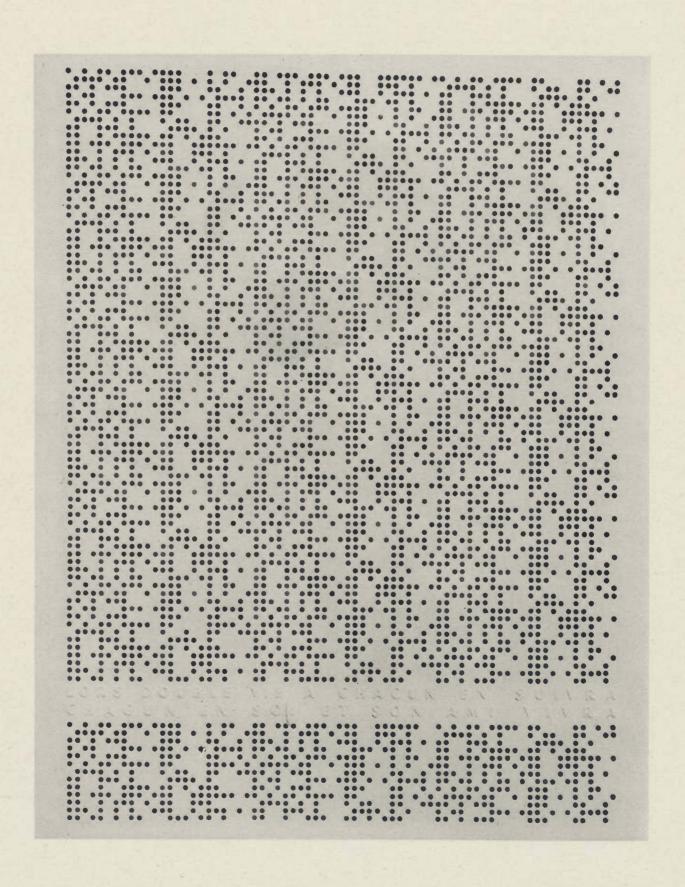
ment et visuellement en erreur car Chabaud peindra les roses (chiffre 1 du code A) en jaune citron pur, par exemple, mais un pétale de cette même rose lorsqu'il dépendra du code B, sera jaune cadmium.

Ceci n'est qu'un exemple, qui se com-

plique encore par les méthodes dites des « phénomènes d'attente ».

On ne peut douter de la bonne foi de M. Chabaud. Mais il serait intéressant de savoir s'il ne lui arrive pas, quelquefois, de regretter les époques primitives et barbares, lorsqu'on ne de-

mandait à la machine que de tisser de belles tapisseries. Il y a une trentaine d'années, Vieira da Silva avait pu faire de charmants dessins à l'aide de la vieille machine à écrire de papa. Hélas, le XXème siècle était encore le bon temps!



### ARMAN

# PAPIERS COLLÉS DE BRAQUE

par San Lazzaro

Sans aucun doute Arman était l'un des jeunes artistes les plus doués de sa génération. Mais, à l'instar de ceuxci et malgré l'intérêt croissant des nouveaux collectionneurs, il aurait dû attendre dix ou vingt ans avant « d'être quelqu'un ». Les boîtes bourrées d'objets insolites, les agglomérations de rebuts existentiels l'ont porté à la tête de l'avant-garde et nous l'avons vu, sur l'affiche d'un grand marchand de New York, succéder à Cézanne, au Douanier Rousseau, à Braque, à Picasso, à Robert Delaunay et à Fernand Léger.

Baudelaire a ouvert au « bizarre » les portes de l'art, et nul n'a le droit de refuser à Arman des libertés que beaucoup d'autres avant lui ont prises: les Marcel Duchamp, les Arp, les Schwitters

M. Arman a donc toute notre confiance. Ceci dit, que faut-il penser de ces objets qui lui ont valu la gloire, mais ne seront jamais que des objets? Ils possèdent peut-être encore, dans la vitrine d'un magasin de luxe du faubourg Saint-Honoré, une « force de frappe » qui ne leur est pas inhérente mais peut résulter du contraste avec le décor. En eux-mêmes, ce sont des objets amusants, divertissants, dont la violence est fort aimable: jouets pour madame la marquise, à l'heure du thé. Lorque Léger peignait la ville moderne, vers 1920, la ville n'était pas encore ce qu'elle est devenue depuis, une copie d'un tableau de Léger. De même, lorsque les surréalistes découvraient l'étrangeté des associations insolites, l'objet n'avait pas encore envahi notre décor quotidien. Aujourd'hui, une boîte de savonnettes dans la vitrine d'une pharmacie, une affiche déchirée par le vent sur un panneau, nous touchent davantage que l'affiche lacérée par un jeune artiste ou que la caisse de vieux moulins à café composée par Arman. De même, aucune peinture de sol ne sera aussi belle qu'un vrai sol. Le rôle de l'artiste consiste en l'occurrence à nous montrer ce que sans lui nous n'aurions peutêtre pas vu. Mais c'est un rôle ingrat, qui enrichit la sensibilité du spectateur sans rien ajouter au patrimoine artistique.

Au moment où des artistes tels que Matisse, Marquet, Bonnard, Dufy, Vlaminck, Derain et beaucoup d'autres s'efforçaient de tirer la leçon de la révolution accomplie par la génération précédente en donnant à la France un art nouveau, Picasso et Braque, bientôt suivis par Léger et Juan Gris, leur lançaient dans les jambes la bombe cubiste. Ainsi éclatait une nouvelle révolution - accueillie d'ailleurs avec sympathie par le grand Matisse - qui remettait tout en cause. La guerre mondiale et la saisie de la collection Kahnweiler devaient bientôt régler son sort. On connaît la colère de Braque à la vente Kahnweiler; mais cela faisait déjà quelques années que Picasso avait déserté: seuls restaient sur la brèche cubiste Juan Gris et les derniers venus. Les historiens du cubisme se sont bien gardés de justifier le retour de Picasso et de ses camarades à la figuration traditionnelle. Le même sort d'ailleurs était réservé en Italie au Futurisme, tandis qu'un peu partout dans le monde, « dada » reprenait bruyamment la tête — déjà aliénée — de l'avant-

Après un long silence, le Cubisme devait pourtant retrouver un prestige qu'aucun autre « mouvement » n'a jamais connu. Est-ce parce qu'on retrouve chez les cubistes la grande préoccupation de notre temps, le « dépassement » de la peinture, pour employer l'expression de Braque? Bien entendu, le dépassement recherché par les cubistes était rationnel et n'avait rien à voir avec l'actuel dépassement schizophrénique ou épileptique, dérivé tout au plus de « dada ».

En collant un morceau de journal sur un dessin, Braque introduisait un fragment de réalité (matière) dans une com-

position qui, bien que débarrassée des vieilles conventions, n'en demeurait pas moins inévitablement conventionnelle, inspirée par la mémoire et non par l'évidence de l'objet. Le papier collé est à l'origine du collage, mais la simplicité de ses moyens lui confère une noblesse, une pureté d'expression auxquelles le collage ne peut plus prétendre. C'est cette pureté qui nous touche le plus aujourd'hui, car l'insertion d'un élément réel dans une composition intellectuelle ne saurait désormais nous émouvoir. Il semble également difficile de voir encore dans le papier collé comme dans le collage un audelà de la peinture; nous y trouvons surtout ce que nous désirons y trouver: cette pureté, dont nous sommes assoiffés, et que la gratuité du dépassement actuel, la banale aliénation qui a envahi les galeries d'art ne satisfont guère.

L'exposition de la Galerie Maeght où se trouvaient réunies pour la première fois une trentaine d'œuvres de 1912 à 1914, en grande partie inconnues ne saurait être évidemment une lecon pour une jeunesse qui, sans même s'en rendre compte, s'est mise de nouveau à la remorque de la littérature. Encore moins pour certains collectionneurs qui ont vendu leurs toiles cubistes afin de remplir leurs maisons d'objets qu'il faudra bientôt jeter aux ordures. Mais pour quelques-uns - égarés dans le désert —, elle aura été une heureuse oasis. (Presque en même temps, à la Galerie Berggruen, Tapiès exposait des papiers déchirés dignes d'attention. Espérons qu'ils puissent encore émouvoir, dans dix ou vingt ans, les vieillards que nous serons devenus).

SAN LAZZARO

### ANITA DE CARO

par Jean Tardieu

Voilà plus de vingt ans que je suis lié d'amitié avec Anita de Caro et son mari, Roger Vieillard.

Rien de plus admirable que l'évolution de ce duo: on ne sait quel miracle permanent d'invention, de goût, de pensée, de style et de technique ne cesse de partager ses bienfaits entre l'un et l'autre, tantôt inspirant au graveur Roger Vieillard cette véritable « mutation » de l'art du burin dont on a vu, il n'y a pas longtemps, les étonnants résultats au cours de son exposition de « Reliefs gravés », tantôt conduisant, par des voies parentes mais divergentes, le peintre Anita de Caro à refuser ses propres dons de coloriste pour atteindre à une ambition plus rare et plus haute: je veux parler des toiles récentes où s'affirme un dépouillement grave et tendre et où de grandes apparitions mythiques semblent rêver pour nous au seuil de l'espace, dans les tons clairs d'une sorte de camaïeu qui me fait songer, par rapport à la palette chromatique des précédentes toiles, à ce que peut être la spiritualité d'une succession « modale » de sons musicaux par rapport aux trouvailles terrestres d'une superposition polytonale.

Mais surtout, ce qui frappe, dans la parenté et dans la différence de ces deux artistes exceptionnels, c'est la hantise d'une poétique visible de l'Homme, conçu comme une espérance toujours perdue et toujours retrouvée.

Depuis longtemps, dans ses planches, puis dans ces sortes de « pierres levées » où la gravure au burin, pour la première fois de son histoire, se tient debout,



ANITA DE CARO. Miroir à double face. 162 x 130 cm.

Roger Vieillard avait donné au contour humain l'aspect bouleversant d'un souvenir, égaré à travers les méandres de sa propre destiné, roulé comme un galet dans un océan de formes implacables, dans une apocalypse de songes et de calculs — jusqu'à ne garder que sa ressemblance essentielle, sans visage et sans traits, comme sont les ombres blanches du plein midi.

Il semble qu'Anita de Caro, emportée par cette même course vertigineuse de l'esprit qui, désespérément, « tend vers l'infini », se soit emparée de l'être humain en train de s'abolir ou de naître et l'ait marié à son double féminin, afin de projeter le couple dans un univers sans bornes, en lui donnant le souffle

de la vie sous les espèces d'un chant grave, recueilli, silencieux, prolongé, pareil à un écho qui se serait libéré des obstacles nécessaires de son origine. A cette altitude, noyé dans une étendue de lumière transparente et atténuée, le regard se plaît à rencontrer une modulation fine, friable, poreuse aux lointains rayons, opposée à des gris euxmêmes modulés, et cela sans aucune « suavité »: au contraire, l'impression qui se dégage des récentes toiles d'Anita de Caro est celle d'une maîtrise qui vient de se conquérir et qui s'énivre de sobrieté (non sans subtilités techniques), cependant qu'une Promesse inouïe, à la fois déchirante et rassurante, à la fois mémoire et avenir, se profile dans cette aurore, donnant à nos yeux la joie et à notre esprit la méditation.

### JEAN VILLERI

par André Verdet

Je connais Jean Villeri depuis de longues années. Il habite Cagnes-sur-Mer, il est mon voisin, j'ai suivi les étapes de son œuvre. Œuvre silencieuse s'il en est, nourrie de solitude, pétrie de solitude, œuvre concentrée sur elle-même et néanmoins ouverte aux grands courants du siècle, et qui débouche superbement aujourd'hui à l'orée de la civilisation nouvelle, de l'ère spatiale.

Ami des poètes et de la poésie, cet artiste, que René Char un des premiers découvrit, se fait du métier de peintre une idée souveraine, qui n'admet ni les facilités ni les compromissions. Loin des modes officielles et au cœur d'une profonde vérité méditerranéenne où il modèle sa vie quotidienne, Jean Villeri a sans doute été jusqu'à sa récente exposition à Paris à la Galerie Blumenthal un malconnu. Le peintre, habitant la province, se soucie fort peu des us et coutumes et intrigues de la vie artistique parisienne, celle régnant sur les arts et bien souvent les régentant d'une façon occulte.

L'exposition à la Galerie Blumenthal a imposé d'emblée et pour jamais la présence d'une œuvre à la fois insolite et rayonnante, embuée de mystère et proche de notre cœur, et qui nous livre le secret d'une durée et d'une distance — l'abord d'un univers, celui qui relie notre regard à l'étoile, celui qui gravite, s'attire, établit son harmonie à la mesure d'une goutte de sang ou de rosée et d'un astre. Nul doute que pour Jean Villeri toute cellule est un grand cri ouvert sur l'avenir, qu'il n'y a pas de monde mort définitif. Sa toile est tout d'abord une mer de ténèbres, un abîme d'angoisses, la nuit du magma et du chaos, d'où giclent des cratères et des boues et des fumées. Croyez alors au drame intérieur du peintre, à ses terreurs même par delà sa sagesse habituelle, sa souriante sérénité... Le tableau achevé et qui ouvre sur la durée perpétuelle, sur l'espoir des mondes et des galaxies, portera pourtant au plus épais de son épiderme, de sa chair encore palpitante le reflet de ses terreurs génésiques. Condition de l'homme constamment préservée... Sublime précarité, miraculeux équilibre entre l'abîme et la grandeur. Le courage de l'homme, de l'artiste est de faire face, de ne rien se cacher, et de bâtir au long des siècles successifs, siècles accablés de misères, de doutes amers mais encore d'espérances glorieuses. L'œuvre de Villeri, lyrique, nous donne à voir et quasiment à toucher ce témoignage, qui est de liberté. C'est par le moyen du relief que le créateur s'exprime au mieux en ce moment. Il donne à ce relief une actualité intense où passe un souffle orphique. Le rapport microcosme-macrocosme est établi d'une manière satisfaisante, dans une matière riche en teneur, pigmentée, biologie toute de chimie savante contenue dans une architecture où les éléments les plus humbles acquièrent une

utile royauté.

La tôle ou la paille de fer, le grillage, le sable, la pierre, le bois, l'éponge, la toile de sac sont admirablement intégrés dans l'espace du tableau où la peinture ne perd pourtant pas ses droits propres. L'ensemble porte le poids de la méditation; devant ces reliefs nous nous posons l'éternelle question, nous retrouvons avec acuité l'énigme des choses. Nous retrouvons en nous le ciel et la terre, le vaste univers qui nous entoure et que nous entourons de nos pensées... Peu à peu, le monde nous semble plus proche, plus ouvert, malgré l'obscur... Merci donc à Jean Villeri, démiurge, peintre du présent futur.

JEAN VILLERI. Peinture-relief. 1963. Galerie Blumenthal.



# CASTEL OU UNE NOUVELLE SÉMANTIQUE

par Claude Rivière

Castel est un peintre israélien. Venu de Castille, il revient en Israël comme vers la Terre Promise. Il sent grandir en lui la puissance de la tradition tribale, tradition qui remonte très loin dans le temps. Le regard fixé sur cette terre d'élection située entre quatre fleuves dont le troisième s'appelle l'Euphrate et le quatrième, le Tigre (c'est là que se situent l'Eden et la terre promise, mais pour Castel ce n'est pas tout à fait cela). C'est Safad, ville de Kabbale, ce sont les vieux papyrus où il lira les paroles des Prophètes, ce sont les Hautes Montagnes de Palestine, c'est Hebrom, la ville de David, c'est et c'est.. et par le chemin des pierres qu'il veut retrouver, c'est la marche de l'initiation vers le Spirituel.

tion vers le Spirituel. Castel est peintre. Des mines qui servirent à bâtir le Temple de Salomon, il va tirer le basalte de toutes couleurs dont il a besoin. Ce basalte broyé va sur la toile lui apparaître comme le symbole même de ces montagnes usées par le temps, inviolables cimaises souvent, où se sont fixés tous les malheurs et bonheurs d'un peuple. Par couches transparentes, travaillées en plans, Castel a ainsi un matériau où il pourra œuvrer. Rose des déserts, vert des airains lavés par les pluies, orangé si semblable au sable et à la terre ancestrale, tout cela devient comme un lit sacré où l'artiste se doit de fixer son message.

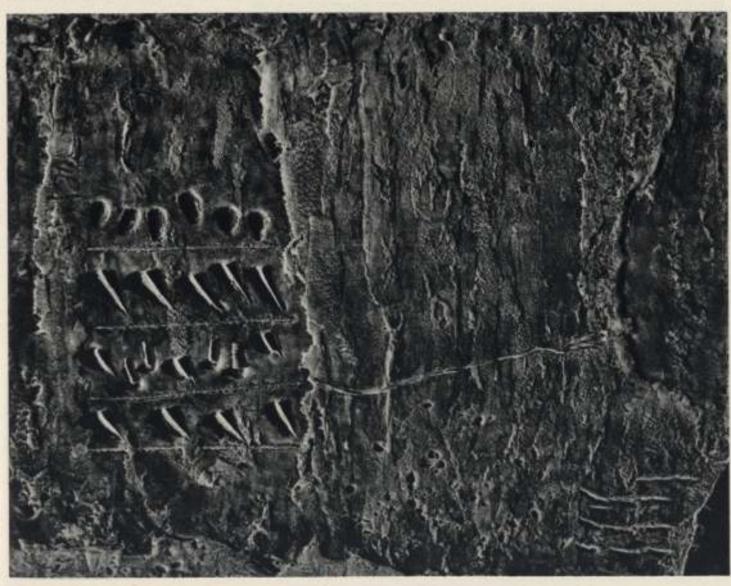
Ainsi le message se révèle et nous y trouvons les formes des lettres anciennes, que ce soit celles des Sumer, des Hittites, des Hébreux. C'est la lettre éclatée, c'est la lettre investie par tant de rêves et de souvenirs qu'elle devient

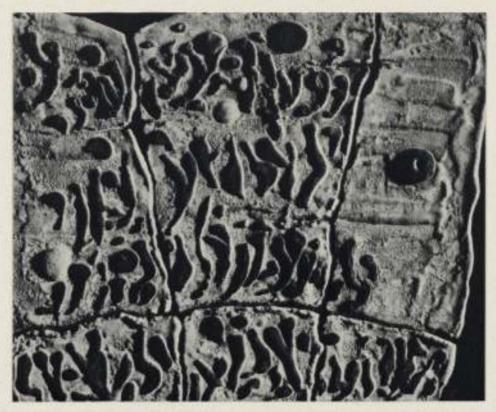
la lettre même, c'est-à-dire le symbole d'un langage unique et éternel.

Castel creuse le dernier plan du matériau obtenu sur la toile créant ainsi des reliefs, autant d'espaces qui guettent le visiteur, ces espaces libérant parfois des sortes de vacuoles qui deviennent silences du langage pictural et aussi méats de respiration. Castel se souvient de la Kabbale, venue, entretenue plutôt par ces Juifs de Castille et qui pour l'artiste s'apparente avec Safad, avec les parchemins anciens, les talismans des prophètes et des sages. C'est également vers le langage araméen que le peintre tente de saisir la signification pour y trouver des Paroles encore plus lointaines, se mêlant à la Sagesse du Monde.

Mais en aucun cas, il n'oubliera ce qu'il doit à son père qui, dans la Synagogue

CASTEL. Cunéiformes II. 1961. 81 x 100 cm. Coll. J. P. Normand, Paris.





CASTEL. Stèle basaltique. 1962. 55 x 46 cm. Galerie K. Flinker.



recopiait sur les papyrus des paroles sacrées. Jamais il ne se libérera de la tradition des Anciens, tout est en lui et il en est comme l'oblat voué depuis son enfance au service de Dieu.

Cette sauvegarde de la Tradition fait de Castel un avant-garde du Sacré. Il refuse tout ce que l'Occident, déferlant sur le Monde, peut amener avec lui de matérialisme. Il refuse la connaissance de la science, il ne veut connaître que le pouvoir donné par Dieu comme une Grâce. Les couleurs que Castel choisit sont celles de la Thora, rouge ou vert, aériennes couvertures, fines comme des dentelles.

Nous retrouvons sur les toiles ce langage conservé sur des colonnes archaïques, ces grands versets, denses et hermétiques séparés par de grands intervalles de silence, nous surprenons la majesté des Tables de la Loi. Ce n'est pas un éternel recommencement car jamais nous ne pouvons retrouver la même chose, ce sont de nouvelles précisions, de nouveaux éléments, un nouveau vocabulaire, l'Hébreu n'est plus langue synthétique fixée sur le mot Roc, il devient langage de roc, traduit par la roche même. Il y a également dans ces toiles la traduction d'une nostalgie qui nous étreint. Nostalgie du pouvoir, nostalgie de la force, nostalgie également du Buisson Ardent, buisson où s'alimentent les passions célestes. De plus un certain tragique nous émeut étrangement, tant l'artiste a su dans certains de ses tableaux retrouver les possibilités de traduction de la géhenne que toujours subit le peuple juif. C'est donc une sorte de correspondance avec les manuscrits de la Mer Morte, ces écrits de la main de Bar Cochra qui traduisait sa révolte contre les Romains à l'époque de la naissance du Christ; Castel donc retrouve la même expression que le révolté et nous assistons ainsi à une sorte de lutte entre le démon et l'ange

A bien lire ces toiles nous ressentons comme un épuisement mais cet épuisement est bénéfique car il remet l'art dans sa véritable valeur, il apporte une nouvelle sémantique, en un mot ce n'est plus art figuratif ou abstrait, c'est déjà comme un refus de la Personne devant le grandiose de la Révélation, c'est l'art de la fresque se renouvelant et par là même prouvant son infinie durée. Le temps n'est plus psychique pour Castel, il s'apparente au temps cosmique et aussi à l'engagement né de tout ce qui irradie de l'Histoire, engagement assurant l'interdépendance de

Dieu et des hommes.

CLAUDE RIVIÈRE

CASTEL. Poésie de Canaan I. 1962. 162 x 130 cm. Coll. David Kluger, N. Y.

### ROBERT VAN EYCK

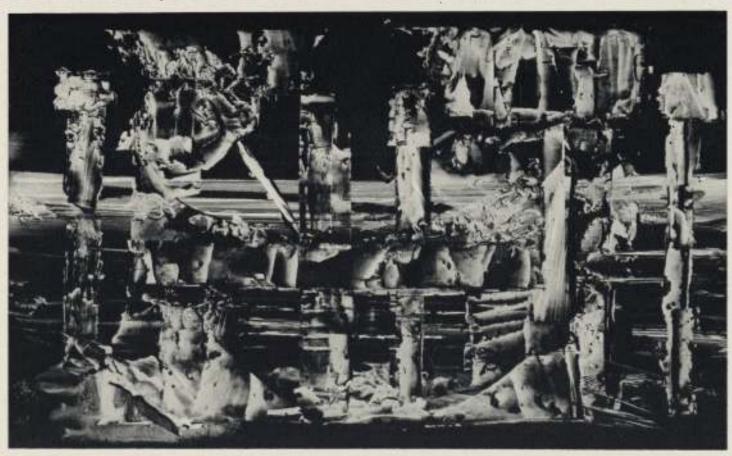
par Roland Penrose

Parmi la multitude des formes existantes, il est toujours possible, avec du temps et de la chance, de découvrir quelque part dans le monde, que ce soit dans la lave, la pierre, le bois ou les nuages, un portrait ressemblant de Jules César ou de votre propre aïeul. Nous avons une ingénieuse façon de donner aux formes une identité qui n'est pas pour autant et nécessairement la leur. Ces jeux de l'imagination nous effraient ou nous réjouissent. Sur certaines photos, un champignon atomique devient un ridicule gâteau de mariage, et la branche que nous allons fouler du pied peut nous faire sursauter, transformée soudain en serpent. Mieux vaut, paraît-il, ne point se fier aux apparences, mais devant l'œuvre de Robert Van Eyck, l'on ne demande qu'à être séduit. Cet artiste parvient à doter les matériaux vulgaires qu'il utilise

– le verre, la peinture, le papier d'un charme subtil qui nous convainc de l'instabilité et de l'ambiguïté du monde. Ses peintures sont abstraites, non-figuratives ou tout ce que l'on voudra; aussi abstraites qu'il se peut dans un univers où nos sens essaient d'interpréter chaque forme à la lumière d'une expérience passée. D'emblée cependant Van Eyck nous persuade de participer à ses visions, si suggestives qu'elles nous enchantent ou nous terrifient. Il nous mène au sein d'un univers dont les vapeurs originelles se condensent en des formes vivantes comme des lichens primitifs, où rythmes et mouvements se figent telles des colonnes d'eau solidifiée mais dénuée de poids, où chaque détail nous persuade de son identité fantasmagori-

Le monde qu'il nous montre est vivant, rien n'y est inanimé, rien n'y sépare la mort de la vie. Effleurez de l'œil ces édifices immobiles, ils bougent; cette eau, regorgeante d'une vie en ébullition, est solide; cette colonne rigide n'est que du vent; cet horizon lointain est à votre porte; ce paysage s'ouvre au creux de votre main; ces granulations sont dix mille diables prenant d'assaut une forteresse; ces hautes falaises: des fleurs. Les murs ont des yeux qui vous épient. Des graines germent, fleurissent et se fanent. Des formes se dressent et imposent leur présence en interceptant la lumière ou en changeant la couleur. La matière, au fur et à mesure qu'elle devient visible, nous met au défi de déchiffrer son identité. Comme des fourmis, nous escaladons des tours vertigineuses, nous suivons les éruptions qui les ont construites, nous nous accrochons à la paroi rocheuse et pénétrons dans des cavernes où personne avant nous n'a pris pied, où le basilic fait éclore ses œufs, où la couleur irrigue à l'instar du sang les entrailles de la terre et teint les entrelacs d'une écume glacée. Comme dans « le Jardin des Délices » ou « la Tentation de Saint Antoine », l'espérance et la peur sont les moteurs de notre imagination créatrice. Robert Van Eyck nous fournit l'une et l'autre.

ROBERT VAN EYCK. Mirage in black and white. 1962. Brookstreet Gallery, Londres.





LE COUPLE D'IPOUSTÉGUY

IPOUSTÉGUY. La Terre. Bronze. 1962, Haut: 175 cm.



IPOUSTÉGUY. Homme. Bronze. 1963. Haut: 198 cm. Largeur: 205 cm. Galerie Claude Bernard. (Photo L. Jubert).

### LES PARADISIERS DE PEVERELLI

par Luce Hoctin

Au dernier Salon de Mai, un tableau de Peverelli, pastiche du « Radeau de la Méduse » de Géricault, a surpris bien des gens, scandalisé certains, et suscité des commentaires écrits et parlés qui furent loin d'être tous favorables.

Hommage selon les uns, sacrilège pour d'autres, gageure ou défi, exercice de style certainement, parenthèse peut-être, mais non hiatus, ce Radeau, avec tous

les dessins et toutes les gouaches préparatoires, fruits de trois mois de méditation et de travail, s'intègre en tous cas plus qu'il peut n'apparaître à première vue à l'ensemble de l'œuvre de Peverelli en général, à sa dernière époque en particulier: ces *Paradisiers* qui furent, avec le *Radeau de la Méduse*, l'objet de son exposition du Point Cardinal.

Cette fois encore, Peverelli est resté fidèle à sa méthode qui consiste à procéder par thèmes développés en séries successives. On se rappelle les Naissances (Naissance d'un Visage, Naissance d'un Personnage...) d'il y a sept ou huit ans, puis les Villes, les Escaliers, les Ascenseurs, les Ponts, les Demeures, et enfin les Mouettes des années 1957 à 1961. Alors, de fines et comple-

CESARE PEVERELLI. Les Paradisiers. 1962-63. 180 x 200 cm. Galerie Le Point Cardinal.



xes géométries - personnages et architectures - surgissaient sur la toile dans des tonalités d'un gris qui n'était déjà plus l'ombre, mais pas encore la pleine lumière: sorte d'entre-chien-et-loup pictural par où s'exprimait l'intention de saisir la figure ou l'objet en devenir, l'instant hors du temps réel, l'entre ce qui sera et ce qui a été, le lieu hors de l'espace réel - temps et espace purement psychologiques du suspense. Et le fait de poursuivre un même projet de toile en toile, à travers des thèmes renouvelés mais les uns aux autres apparentés n'était que l'expression d'une volonté obstinée d'explorer le problème de fond en comble, de le triturer, de le cerner de mille manières au risque de redites pour le résoudre finalement par approximations successives.

Les Paradisiers d'aujourd'hui empruntant aux éblouissants oiseaux exotiques leur dénomination clairement analogique, ne trahissent aucun changement radical, aucune volte-face. Fondamentalement, ils répondent à la même obsession et à la même fascination du devenir et du suspense. Ce sont des personnages sans figures, ou bien aux visages anonymes comme des têtes d'insectes: corps solitaires (surtout des corps de femmes) ou plutôt couples, tendus et saisis dans l'instant intemporel de l'attente ou de la plénitude amoureuses. L'intention érotique latente sous la forme des symboles (ponts, escaliers, vols d'oiseau) de bien des toiles anciennes est devenue évidente. Suspendus dans un espace indéfinissable, plus imaginaire encore s'il est possible, ils se profilent à l'avant de larges rectangles de lumière qui crèvent le fond de la toile, débouchant sur un monde de l'arrière ou du dehors énigmatique et inconnu. La mise en scène, ou si l'on veut, la mise en page, s'est quelque peu simplifiée. Les contours des figures se sont atténués: le graphisme, le dessin disparaissent à peu près complètement au profit de l'accentuation des masses et des volumes. Au camaïeu grisaille se sont substituées des oppositions plus violentes de lumières et d'ombres, avec des lueurs ou des touches de couleurs d'une extrême délicatesse: roses translucides, verts, bleus turquoise... L'éclairage, dans cet espace absolument non réaliste, est souvent violent et toujours arbitraire: naissant dans la profondeur de la toile, la lumière joue cependant sur les formes comme si elle venait en mê-

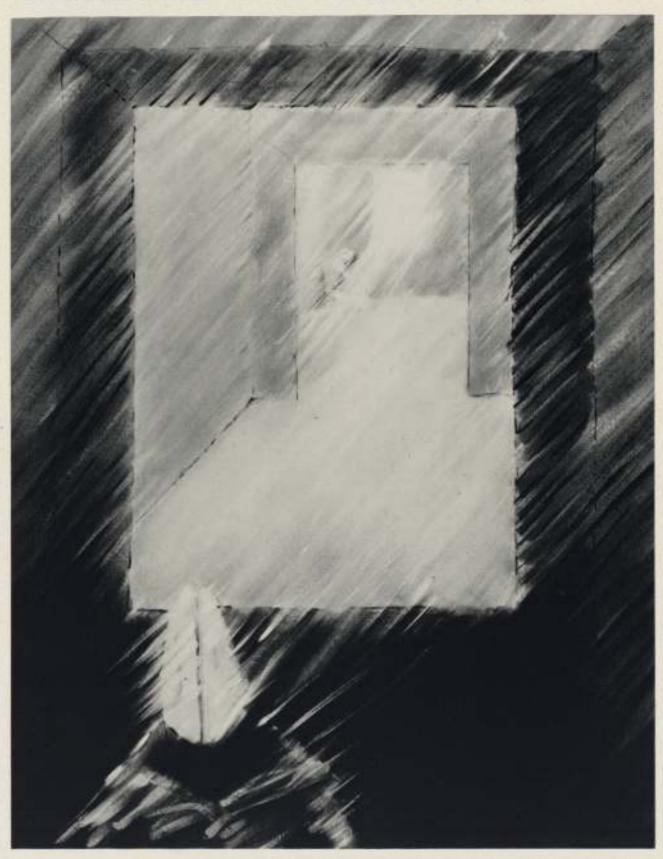


me temps de l'avant ou de l'un des côtés, — et se distribue alors en stries, un peu trop insistantes, un peu trop systématiques peut-être, qui zèbrent la toile obliquement.

Comme les naufragés de la Méduse, accrochés au Radeau sur la mer déchaînée, que son pastiche tant discuté enveloppe de tourbillons et de bourrasques, tels ceux de Géricault au-dessus de la mort, les Paradisiers de Peverelli semblent planer au seuil d'un vertige: qui est celui de l'amour. Ils se situent sans doute en ce point de son cheminement quasi somnambulique vers lequel convergeaient depuis longtemps ses escaliers sans fin, ses ascenseurs et ses ponts interminables, et le vol rapide de ses mouettes.

LUCE HOCTIN

CESARE PEVERELLI. Les Paradisiers. 1962-63. Galerie Le Point Cardinal. (Photo Jacqueline Hyde).



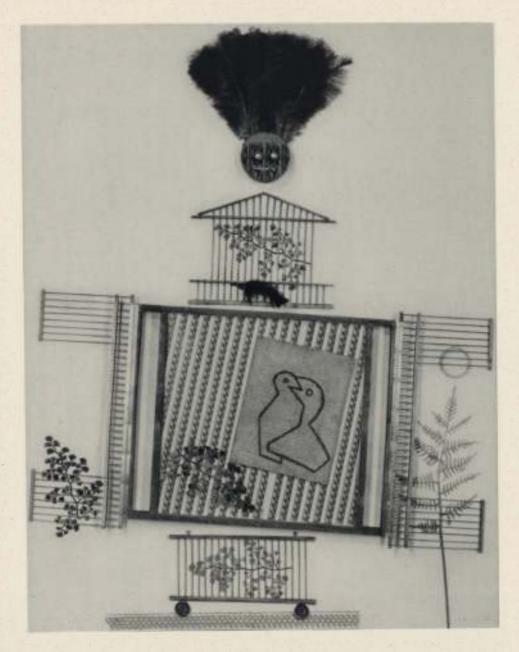
### MAX ERNST A TIRE - D'AILE

par Patrick Waldberg

La Galerie du Pont des Arts, petite mais claire et gaiement sise rue Bonaparte, à un jet de pierre du fleuve et de ses arbres, nous a donné cette année avec l'exposition Max Ernst (juin-juillet 1963), une bien plaisante fête. Trois séries d'œuvres récentes: les Harpes éoliennes (tableaux-objets), les Oiseaux (dessins au pinceau), les Paysages de poche (gouaches), mettent à jour trois facettes, lumineuses, ironiquement tendres et mélancoliques à la fois, de l'art de Max Ernst.

Harpes éoliennes! L'idée d'une musique qui se fait seule, que seul engendre le caprice des vents, on comprend combien elle a pu le séduire. Cet instrument augural, douloureux ou allègre selon le doigté des souffles, mugissant dans l'orage comme une meute d'Erinnyes ou bien, sous la caresse de la brise, filant un mélodieux murmure, n'est-ce pas l'image même de ce qu'il a toujours voulu être: clavecin sensible et universel, vibrant à tous les courants de l'esprit, du cœur et des sens?

Les Harpes, au nombre de six ou sept, que Max Ernst présente ici sont, en fait, des collages, dont les éléments sont des cages, des fougères, des plumes, des oiseaux. Les cages de bois blanc parfois chavirent, l'oiseau, qui est peint, attend quelque reflux, une branche de fougère pousse ses dentelures entre les barreaux et hisse vers le ciel sa colonne de vertèbres. Un jeu, certes, mais le plus aérien, le plus gracieux qu'on puisse voir. Ces construc-







vé dans un *fa presto* irrésistible, et voilà que naissent des personnages, mivolatiles, mi-humains, tendres et moqueurs, comiques et plaintifs, destinés à illustrer vingt-sept poèmes de Jacques Prévert. L'on songe à quelque sonate de Weber que viendraient taquiner les contrepoints de Satie.

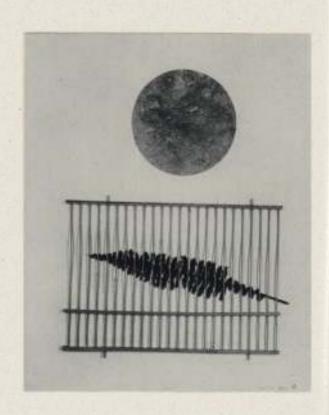
Les Paysages de poche, enfin, précieusement serrés dans une vitrine, apparaîssent comme le prolongement des Microbes (1946), mais là encore, l'évolution est ascendante. Le jeu est devenu grave. L'impression de grandeur qui émane de ces petits formats tient du miracle. La douceur mélancolique du paysage réinventé incite au silence. Il semblerait que Max Ernst ait retrouvé l'écho d'appels issus de la lointaine enfance, qu'il nous transmet sous forme de poésie pure.

Cette exposition est à mon sens plus importante que ne l'auraient laissé supposer ses dimensions modestes. Trois catégories d'œuvres, accomplies à peu près simultanément, traitent de sujets familiers à l'artiste depuis toujours, mais où le renouvellement est total. Rares sont ceux qui, à l'égal de Max Ernst, ayant accédé au sommet de la maîtrise, ont su préserver la fraîcheur.

PATRICK WALDBERG

tions légères me rappellent, dans le halo du souvenir, le Palais à 4 heures du matin, de Giacometti, avec quoi elles partagent le charme d'un éphémère, d'une fragilité qui poussent leurs prolongements vers l'infini de la durée. Seul un poète pouvait avoir l'idée de ce titre, Harpes éoliennes, si convaincant dès qu'on a vu les œuvres proposées. C'est bien l'air, le vent qui sont ici les vrais protagonistes. L'on se laisse porter par les ondes, dans la cage ou au-delà, pris par un sentiment d'ubiquité. A noter que dans l'un des tableaux exposés - le plus pur, peutêtre — l'oiseau est absent, la porte de la cage ouvre sur le soleil.

Les dessins, dans les autres salles, montrent une trentaine de variations sur un thème ernstien par excellence: l'oiseau. Un trait ininterrompu, enle-



#### LES LACÉRATIONS DE PIERLUCA

par Giuseppe Marchiori

Face au tempérament et aux problèmes qui se peuvent définir dans le cadre d'une culture raffinée et même esthétisante, les « lacérations » de Pierluca revêtent une signification plus intégrale et s'offrent comme l'expression sans merci d'un climat humain qui se refuse à la contemplation esthétique, aux formes amoureusement achevées. Les grandes feuilles d'aluminium ou les plaques de tôle aux bords déchiquetés, coupées, soudées, frisées sous l'action du feu, ne relèvent plus de schémas préconçus, d'une harmonieuse perfection. Les déchirures de la matière naissent de l'acte même qui les engendre, de la décision opératoire de l'artiste. Chaque solution plastique est déterminée par un besoin d'expression immédiat, inhérent à la « nouveauté » du procédé technique. Ainsi, la plaque de métal, désagrégée, tordue, pliée par la chaleur intense du chalumeau se transforme-t-elle en « autre » chose: une réalité indépendante de la matière, une image des hantises et des angoisses du sculpteur.

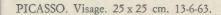
Les illusions romantiques sont désormais lointaines. On explore aujourd'hui les zones infinies qu'une idée restrictive de l'art avait déniées à la recherche expressive: des cimetières de voitures aux vieux ateliers d'artisans, des dépôts de ferraille au répertoire des machines absurdes qui ne produisent rien hormis le mouvement d'un appareil complexe de rouages, de poulies, de bras articulés et d'engrenages. Tel est l'univers des possibilités extrêmes, destructrice, qui transforment la sculpture en mouvement et en objet. Les « néo-réalistes » en arrivent même à utiliser n'importe quoi, des montres aux ampoules, des brosses aux fers à repasser, des appareils de radio démo-lis aux bouteilles de liqueur, des boîtes de conserve aux gobelets en matière plastique. Et le mouvement diabolique des machines « inutiles » s'ajoute à l'immobilité des objets qui symbolisent la vie de l'homme moderne. Pierluca, quant à lui, refuse l'objet trouvé, cherchant au contraire à imposer le sens des métamorphoses qui ont donné vie à ses « sculptures ». Car il s'agit encore de sculptures.

Cet art se révèle en effet comme une transformation opérée au moyen d'un procédé appris ou inventé dans l'urgence créatrice du geste. Pierluca semble s'épancher, nous confier son drame, ses réactions humaines, avec une pureté qui répond à son intégrité morale. Il s'agit là d'un rapport essentiel. La sculpture n'est pas pour lui un jeu ou un divertissement dialectique: c'est, sans exagération, la condition même de sa vie.

Chaque structure, proprement conquise au prix d'un pénible travail manuel, s'impose au matériau indocile. Le lien entre les feuilles de métal soudées trouve sa confirmation dans la validité plastique de l'image. Les formes de Pierluca ne sont jamais fortuites: elles témoignent d'un engagement résolu et désespéré visant à construire une réalité plastique indépendante, autonome, et partant, totalement différente de l'objet fabriqué en série. La lacération peut en outre signifier une volonté de rupture et de destruction, du fait précisément de cette anxiété insatiable qui pousse l'artiste à surmonter les limites imposées par une tradition séculaire. Malgré les li-bertés de l'esprit, Pierluca reste tou-jours homo faber. Il s'écarte en cela de l'insouciante candeur des Américains qui, au lieu d'idéaliser l'art, de le hausser au rang d'une foi austère, d'un but inaccessible, tendent à le mettre à la portée de tous, tel un hobby conso-

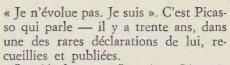
PIERLUCA. Lacération 51. Cuivre jaune. 1962. 65 x 106 cm. Galerie XX° siècle.





## PICASSO: NOUVELLES CÉRAMIQUES

par Dora Vallier



cueillies et publiées.

« Je n'évolue pas. Je suis ». L'accent cingle le verbe être. Le poids de l'existence, serré dans l'instant, décide seul de l'acte créateur.

A la lumière de cette phrase, je voudrais que l'on entre dans la Galerie Madoura, à Cannes, où je viens de voir les céramiques récentes de Picasso.



Etendue et comme syncopée, la matière qui forme l'instant du geste créateur nous accueille. Pour support, cette fois, Picasso a choisi de lui donner des assiettes, toutes de la même grandeur, offrant la même surface lisse, légèrement infléchie. En une dizaine de séances, deux-cents assiettes ont retenu la trace de sa main au fil des jours, et son élan. Quelques oiseaux, des motifs ornementaux et surtout des visages, de très nombreux visages s'y sont inscrits. M. et Mme Ramié nous apprennent qu'alors que Picasso se servait jusqu'ici d'engobes et d'oxydes, cette fois, il a employé aussi des émaux. Une transparence et une légèreté se sont ainsi mêlées aux couleurs, quelque chose d'aérien est entré dans le sillon du pinceau. Si bien que cette radieuse dimension qui s'est incorporée au trait de Picasso, fût-elle seule, agirait déjà comme un souffle de jeunesse. Or, la forme entière, chaque fois, en est emportée. L'étonnante, l'éclatante jeunesse de Picasso! C'est bien son poinçon que cette mobilité et cette souplesse de l'imagination, ce nerf de l'exécution, la main intrépide qui tout en traçant une forme la transforme, la rejette pour la reprendre épurée ou accusée, plus loin, ailleurs — soudain sollicitée par de nouvelles possibilités, allant à leur rencontre, prompte à les parcourir — cette main

PICASSO. Visage. 25 x 25 cm. 14-6-63.

qui prend ici toutes les voies et par tous les raccourcis et tous les détours nous mène vers le visage humain qu'elle nous révèle en même temps qu'elle nous assure son fond comme insondable, faisant foisonner approches et reculs. Avec la fougue qui le distingue et que le temps n'a pas fléchie, Picasso reste l'homme de l'avènement des formes. Face au réel — unique en cela — il ne s'attarde pas à isoler et circonscrire une situation pour l'exprimer, mais se laisse envahir par la totalité de ce flux sans limites ni fin qu'est la vie. « Je suis ». Au mépris de l'art, à la merci de la vie, la main de Picasso n'a pas de cesse.

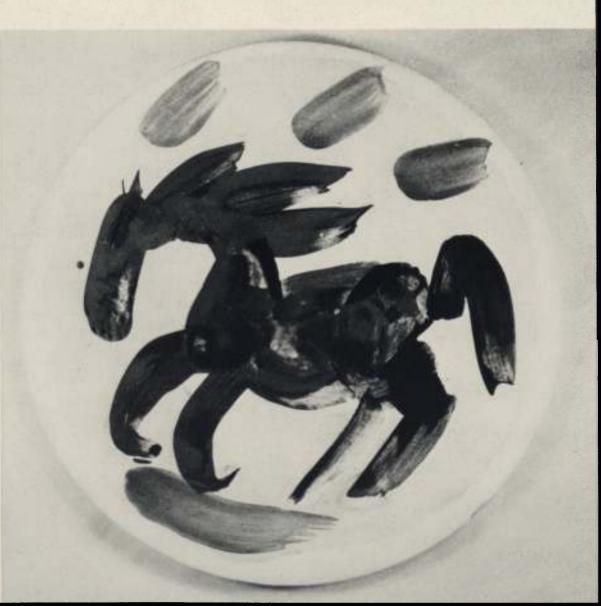
C'est ce que la série de ses céramiques récentes, une fois de plus, nous donne

à voir.

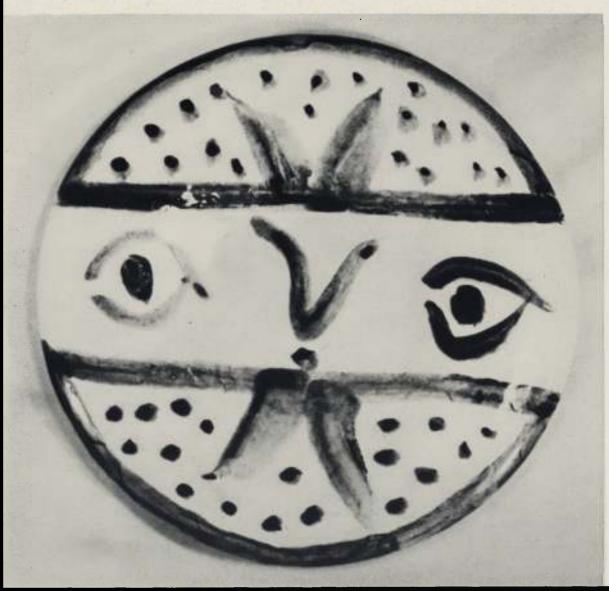
Qui ne connaît pas aujourd'hui ce qu'il est convenu d'appeler l'apport de Picasso à l'art moderne? Qui ne reconnaît pas d'emblée ses formes qui se heurtent en un perpétuel recommencement? De la force qui brise la virtuosité de sa main, on le sait, Picasso a fait la loi de son langage. Se laisse-t-il aller à une émotion, c'est pour aussitôt la détruire, la mettre en morceaux: l'accomplir, brisée. Et à nouveau recommencer. Plus ou moins clairement nous avons appris à lire cela dans sa peinture. Mais là où notre conscience s'estompe, c'est devant nous-mêmes: nous ne distinguons pas, sinon comme une vision réflexe, ce que nos propres réactions, à leur racine, doivent à Picasso. Car c'est bien la présence prolongée de ses exigences et la force de ses accomplissements qui nous ont façonnés. C'est bien son appétit inassouvi, son insatisfaction constante devant les moyens de l'art qui ont produit dans son œuvre ce dévoilement extrême de la peinture elle-même, nous introdui-sant dans l'intimité de l'acte créateur - intimité inconnue auparavant et devenue aujourd'hui le point de mire de la jeune peinture. Eveillés à cette proximité, il entre dans notre rapport. avec le langage de Picasso, la part de nous forgée par lui. Et si l'imprégnation, certes, est désormais inconsciente (c'est là, du reste, que la grandeur de Picasso se mesure), elle se manifeste néanmoins dans l'emprise redoublée que toute œuvre nouvelle de Picasso exerce sur nous, quel qu'en soit le champ d'action, quelle qu'en soit la matière.

Or, parmi les matières variées dont il s'est servi, celle qui illustre, me semble-t-il, de la façon la plus abordable









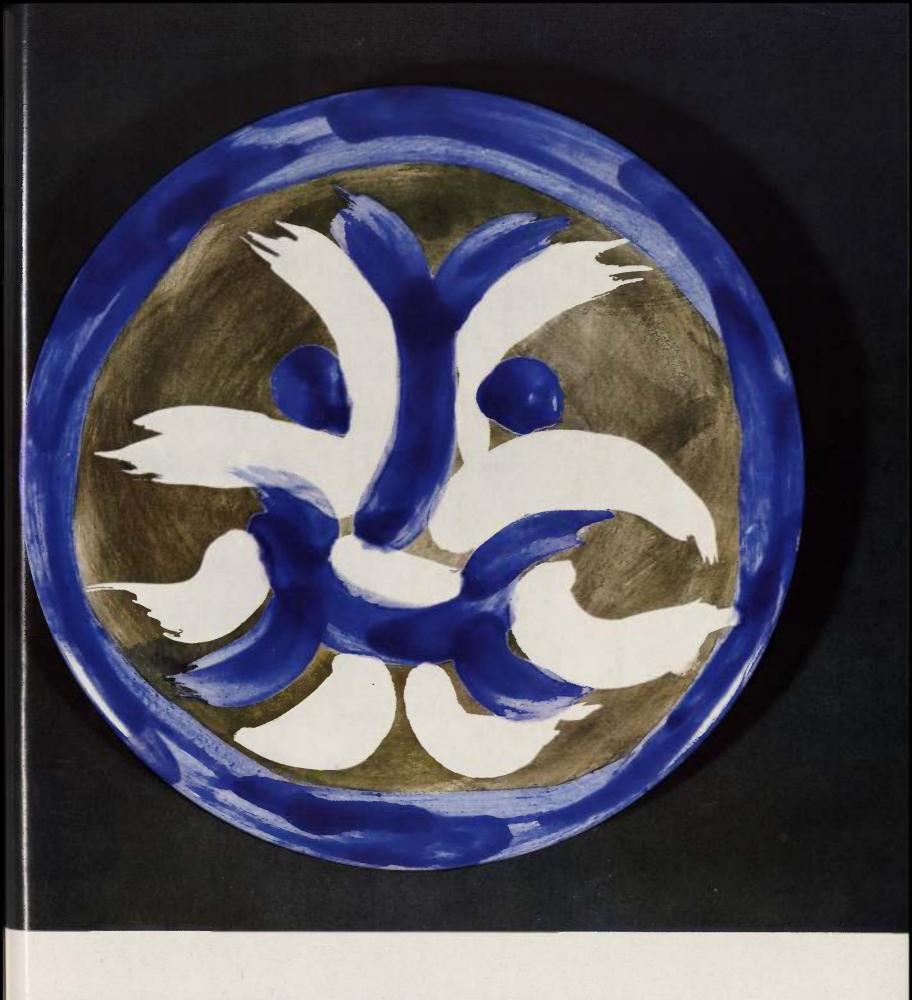
la démarche si complexe de cet artiste, c'est la céramique. Et la raison en est, je crois, la nature même de Picasso, sa conception plastique fortement axée sur l'existence.

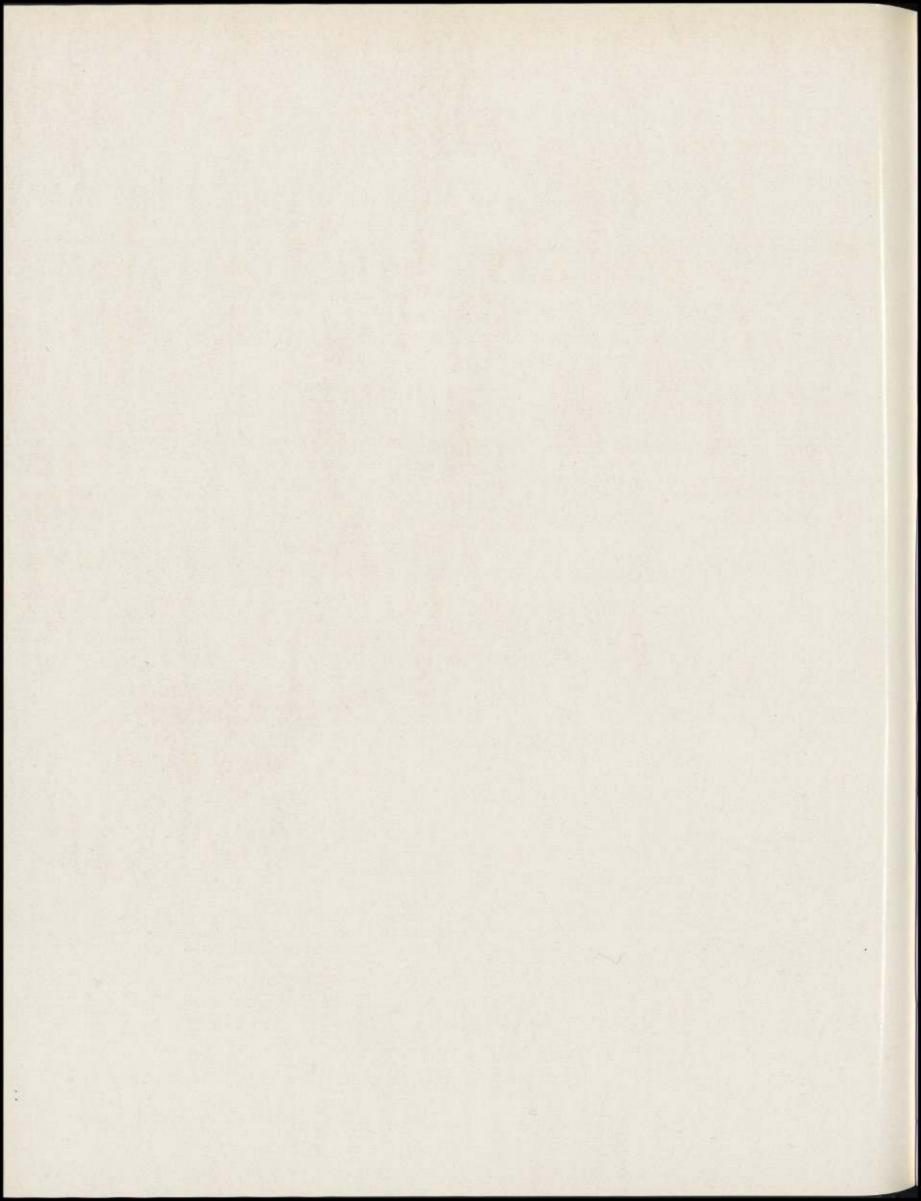
N'avait-il pas déjà montré dans sa peinture l'inacceptation du tableau comme halte et fin? L'unique accès à l'expression n'était-ce pas pour lui le geste qui passe par le tableau, mais fatalement le dépasse et le change en un autre; la charge de ce geste que le tableau au lieu de délivrer, excite et condense, la propulsant en avant? Toute la peinture de Picasso était, en somme, une implicite révolte contre le « tableau de chevalet », emblème d'une société et de ses étroites assises que la vie allait ébranler: la vie dont l'irruption était le signe que le langage de Picasso à tout moment cherchait à révéler. Et quand à l'intérieur de la vie, loin des conventions, au niveau naturel des choses, ce peintre découvrit la poterie et en fit immédiatement le support de son langage, l'union était réalisée d'avance par la démarche même de sa peinture. (C'est la différence essentielle entre les céramiques de Picasso et celles des autres peintres de notre époque).

Au début, il y a quinze ans, la totale disponibilité de l'imagination de Picasso avait épousé la malléabilité de la terre glaise. Il l'avait même subie comme une fascination. Comment ne pas deviner ce qui fut l'attrait pour lui et l'enjeu? Ce peintre qui avait toujours fui les résultats prévisibles, qui pardessus tout aimait à exposer les formes à tous les risques, comment n'allait-il pas être sensible aux pouvoirs de la céramique qui contrecarraient son savoir? Comment n'allait-il pas être séduit par un support qui projetait son langage vers l'inconnu? Lui, Picasso, proposait une forme que le feu décidait. Entre eux, n'était que l'imprévisible - partenaire d'élection que la rapidité de la technique permettait d'affronter sans

Cette fois encore, dans les nouvelles céramiques peintes de Picasso, l'enjeu est le même. Seules les données initiales ont changé: à partir d'une identité absolue (la même assiette successivement reprise), il donne libre cours à des suites de variations, son trait esquisse des métamorphoses en plusieurs sens, les développe à loisir ou les abandonne. A son tour, le procédé technique nuance les couleurs, les différencie à profusion, rend presque translucide le passage du pinceau. On se croirait devant la page d'un journal intime que la peinture tiendrait pour elle-même.

DORA VALLIER





#### CONVERSATION AVEC ARCHIPENKO

par Yvon Taillandier

ARCHIPENKO. Femme à l'éventail. 1914. Bronze polychrome. Haut: 65 cm.

Inventer! Existe-t-il quelque chose de plus important? A la vérité, je ne crois pas. Dès mon enfance, je l'ai compris. Et quand, à vingt et un ans, j'arrive à Paris, tout me confirme dans cette opinion.

A ce moment-là, c'est-à-dire en 1908, on peut dire que, depuis déjà près d'un siècle, la conception de l'espace se transforme. En peinture, on le voit clairement. Mais en sculpture? En sculpture on ne trouve rien, ou presque rien de vraiment nouveau.

Or, cette nouveauté qui manque, c'est moi qui l'apporte. J'invente des formes neuves et surtout je m'occupe de l'espace. Comment? Je vais vous l'expliquer.

Regardez cette chaise, cette chaise, là, à votre gauche, sur laquelle personne n'est assis. Rien ne vous empêche de la voir, n'est-ce pas? Eh bien! Tout ce qui la constitue, de l'avis commun, ses barreaux, ses pieds, son dossier, son cannage, tout cela, selon moi, n'est pas ce qui compte. Ce qui compte, pour moi, c'est ce qu'il y a, ou plutôt ce qu'il n'y a pas, entre les pleins. Ce sont les intervalles creux. Et partout, c'est la même chose. Je ne m'intéresse pas à ces chandeliers sur cette cheminée, mais à l'espace vide qui les sépare. Quand je me suis aperçu de la fonction des vides, j'ignorais que Bergson l'avait remarquée lui aussi et que cette notion était familière aux anciens philosophes chinois. Ecoutez Lao-Tseu. « L'argile, dit-il, est employée à façonner les vases, mais c'est du vide interne que dépend leur usage. »

Vers 1911 ou 1912, lorsque je prends profondément conscience du rôle des vides, il me faut vous dire, pour être tout à fait exact, qu'il me hante depuis longtemps déjà. Je l'ai découvert, en effet, à l'époque où, dans ma ville natale, Kiev — j'y suis né en 1887 — j'habite encore chez mes parents. Je revois très précisément les circonstances. Je suis encore presque un enfant. Mes parents viennent d'acheter deux vases de fleurs. Deux vases dans la même boutique et en tous points semblables. Ils les ont apportés à la maison et, tandis que j'examine ces objets qui, peu de temps auparavant, ne figuraient pas dans le mobilier et qui le perturbent un peu, brusquement je suis saisi d'une envie: celle de les rappocher l'un de l'autre. Aussitôt pensé,





ARCHIPENKO. Torso. 1914. Bronze. Haut: 38 cm. Musée de Philadelphie.

aussitôt fait. Je rapproche les deux vases. Et qu'est-ce que je découvre?

Un troisième vase immatériel, transparent, constitué par le vide entre les

deux premiers.

Et voilà: toute ma théorie du vide qui symbolise un objet absent est déjà trouvée. Pourtant, comme je vous l'ai dit, ce n'est que plusieurs années plus tard, après toutes sortes d'autres expériences, que j'en deviens vraiment conscient et presque obsédé.

Partout, alors, je me mets à voir des vides qui me font penser à des objets. Je m'émerveille d'en découvrir autant et je suis amené à en ménager dans mes sculptures. J'y substitue le concave au convexe, le creux au plein, et, par ces vides, je symbolise les corps ou les objets qui ne sont pas là.

Car — et c'est un caractère qui me distingue de tous ceux qui, avant moi ou après moi, ont utilisé les vides — les miens sont symboliques.

Le symbolisme, voyez-vous, voilà encore une chose dont l'importance est

capitale.

Il est si fréquent que nous ne nous en apercevons plus. Tenez: quand vous écrivez maintenant, ou quand je parle, nous faisons du symbolisme. Nous utilisons des mots qui sont des symboles. Même les animaux font du symbolisme. Ainsi un chat, quand il joue avec un morceau de papier, fait du symbolisme. Le morceau de papier, pour lui, symbolise une souris.

J'ai été élevé dans la religion grecque orthodoxe. De mon éducation religieuse, je n'ai rien conservé, sinon le goût des symboles, car la religion en est remplie.

J'ai étudié à l'Ecole des Beaux-Arts de Kiev, puis de Moscou. A ce momentlà, à Moscou, la plupart des sculpteurs ne font qu'imiter la faïence allemande et n'aspirent qu'à statufier un général. Mais nous sommes quelques-uns à ne pas partager ces vues. Nous formons un groupe. Nous exposons ensemble. C'est ainsi que j'ai exposé, alors, plusieurs fois.

Pendant cette période, si mon style s'apparente au *modern style*, mon inspiration est symboliste. Je lis Mallarmé qu'on vient de traduire en notre langue et j'aime beaucoup Andreief, un poète russe, symboliste lui aussi.

De mon goût pour le symbolisme, dès mes débuts, temoignent les titres de mes œuvres. « Le livre de la vie », par exemple. Ou encore « Le remords ». Cette statue représente une vieille femme très maigre qui se déchire la peau avec les ongles de sa main gauche. Je m'en souviens très bien.

Tenez, à propos de symbolisme, je vais vous raconter une histoire. Elle commence à Kiev où je vis encore au mo-

ment de mon récit.

Un jour, un riche Polonais demande à l'école des Beaux-Arts un sculpteur pour lui faire une statue dans son jardin, à la campagne. Comme je suis très pauvre et que c'est une aubaine, on me désigne. J'accepte.

Je fais donc la statue et, dans le village voisin, j'en profite pour organiser une exposition, dans un petit magasin. Parmi mes sculptures, il y en a de colorées. L'une d'elles, intitulée le « Pen-

seur », est rouge.

A la porte du magasin j'accroche une pancarte indiquant que l'entrée est moins chère pour les ouvriers et les paysans. Après quoi je m'installe dans la boutique pour attendre les visiteurs. Le premier qui arrive est un officier de police. Il me faut vous dire que la scène se passe en 1905, l'année de la première révolution russe et que la police, sur la défensive, tracasse tout le monde.

« Pourquoi, me dit-il, les ouvriers et les paysans payeraient-ils moins cher que les autres? » Puis il avise mon « Penseur »: « A quoi pense-t-il, celuilà? Et pourquoi est-il rouge? »

Le policier cherche le symbole. J'ai toutes les peines du monde à le convaincre qu'il n'y en a pas. Du moins en ce qui concerne la couleur rouge qui s'explique par des recherches techniques. Ce qui, d'ailleurs, est vrai.

Depuis quelque temps, en effet, j'étudie un livre sur la technique. Plus tard, et, finalement, pendant toute ma carrière, je continuerai ce genre de recherches qui contribueront beaucoup à la



plupart de mes innovations et de mes inventions.

Ce sont ces recherches qui m'amènent à ces formes simples que je suis le premier à employer en sculpture à l'époque du cubisme et à cause desquelles les cubistes s'intéressent à moi et veulent me compter parmi eux. Depuis, d'ailleurs, on me classe obstinément parmi les cubistes. A tort ou à raison. New York est une ville toute composée de cubes, de prismes rectangulaires. Estce, pour autant, une ville cubiste? Je ne crois pas. En tous les cas, c'est un fait, Apollinaire, le premier défenseur des cubistes, est aussi mon premier défenseur. A tel point que c'est à cause de sa défense d'une de mes œuvres qu'il perd sa place dans son journal. D'où me sont venues ces formes simples et géométriques qui font qu'on me classe parmi les cubistes? D'abord, comme je vous le disais tout de suite, de mes recherches techniques.

Par exemple, une de mes recherches consiste à utiliser différents matériaux, à cause de leur texture et des différentes colorations qu'ils permettent. Placées dans un certain ordre, ces différentes matières produisent des effets extraordinaires. Or, quand on les découpe et qu'on les met ensemble, il en résulte presque inévitablement une géométrie.

métrie. Cette statue que j'ai intitulée « La Femme à l'éventail », et qui date de 1914, j'ai pris une bouteille pour en faire le cou et une plaque de métal que j'ai courbée en forme de cône pour en faire le torse. Le cône et le cylindre sont les seules formes qu'on obtienne d'une plaque de métal par une intervention simple, sans avoir à battre le fer. A ces formes, dans ma statue, j'ai ajouté des plaques de bois. Finalement, le résultat est un ensemble de formes géométriques dont la géométrie est une conséquence des matériaux employés. L'idée d'utiliser des formes simples m'est aussi venue par goût. J'aime les choses simples. J'aime ce qui est clair. Je n'aime pas l'artificiel ni la complication. Et puis une forme simple devient facilement symbolique. Par exemple, l'idée de deux, on l'exprime par un chiffre et ça signifie mille choses: deux individus, deux époques, deux sexes, deux mondes, etc. etc... Dans des formes très réduites, serrées, exprimer le maximum! S.O.S., voilà une simplification formidable! Ce qui me frappe, c'est que des gens qui vivent très près de la nature, comme les nègres ou les paysans d'autrefois, chez nous, arrivent à exprimer parfaitement ce qu'il y a de plus compliqué et même ce qu'il y a de plus sophistiqué dans notre vie, au moyen de choses très simples.

Quand je suis encore un jeune homme, en Ukraine, j'ignore l'art nègre. Je ne connais que l'art des paysans de la région. Ils font des terres cuites qui sont tout à fait comme des Tanagra. Et bien d'autres choses, comme vous allez voir. Lorsque j'arrive à Paris, en 1908, je vais au Louvre, bien entendu, voir la Joconde, la Vénus de Milo dont on parle tant. Mais là, c'est la désolation, une douche froide. Pas la moindre admiration. Au contraire. Je ne veux pas dire que ce ne sont pas de grandes œuvres. Mais c'est un autre monde, une autre planète. Apollinaire exprime exactement mon sentiment, à cette époque, en disant que je suis un sauvage.

Alors, au Louvre, je vais voir d'autres œuvres: les byzantins, les gothiques. Au musée ethnographique du Trocadéro, j'y vais mille fois. Et, un jour, je m'arrête devant une vitrine; et qu'estce que je vois? Une assiette en bois, avec un décor ukrainien, exécutée selon les techniques populaires ukrainiennes. « Tiens, me dis-je, voilà quelque chose de chez nous. » Je m'approche pour lire l'inscription et j'apprends qu'il s'agit d'un objet qui provient de quelque part en Océanie.

Plus tard, aux Etats-Unis où je suis installé, je m'aperçois que les Indiens du nord-ouest américain font les mêmes sculptures, même style, mêmes matériaux, même technique d'exécution, que les noirs en Afrique. Il est vrai que Platon dit des idées qu'elles sont dans l'air. On peut les prendre partout. C'est ce qui fait qu'on retrouve les mêmes choses, religions semblables, œuvres d'art du même genre, en des lieux très éloignés. En somme, tout existe dans l'univers. Venez et prenez, si vous pouvez.

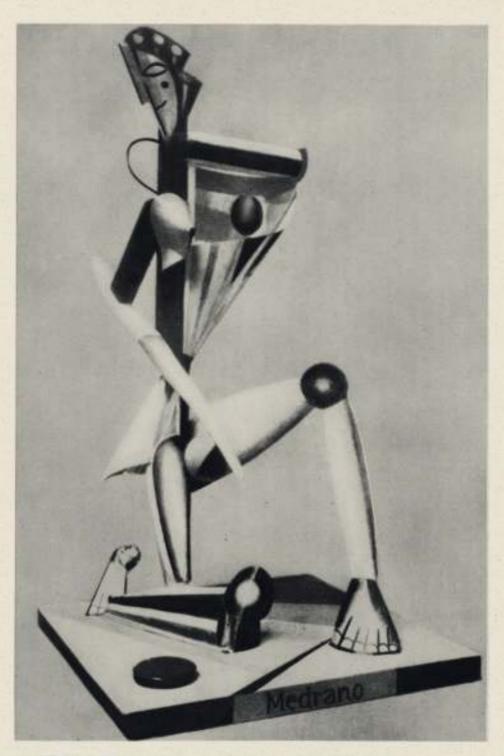
Comme je vous l'ai dit, je suis né à Kiev et plus précisément dans l'université de Kiev où mon père, à l'époque, occupe un poste qui lui donne le droit l'habiter là.

L'introduction du christianisme à Kiev remonte au neuvième siècle. La peinture a tout de suite été influencée par la peinture byzantine. Quant à la sculpture, l'orthodoxie l'interdisant, on a cessé d'en faire.

Les sculptures qu'on faisait auparavant et dont je rencontre, tout enfant, des exemples dans les jardins de la ville, sont des idoles probablement totémiques taillées dans la pierre.

Il y en a une dans le jardin de l'université. C'est une masse dure, sombre, de forme vaguement humaine et mesurant un mètre cinquante. On l'appelle « l'Homme ».

Je me revois, dans mon enfance, montant dessus. Mes camarades et moi nous poussons la hardiesse jusqu'à nous



ARCHIPENKO. Médrano. Construction en bois et métal polychrome.

asseoir sur sa tête. Ou bien nous lui jetons des pierres.

Mais, les soirs, quand les portes sont fermées, quand le jardin est désert, j'en ai peur. Je passe à distance. Elle est mystérieuse, inquiétante, antique et redoutable.

Peut-être la simplicité de cette masse sombre qui m'impressionne tellement est-elle pour quelque chose, elle aussi, dans mon goût des formes simples.

A Kiev, quand je suis en âge d'aller à l'école des Beaux-Arts, j'étudie d'abord la peinture. Puis, en 1904, toujours à Kiev, je commence à sculpter. Par la suite, tout en sculptant, je reste peintre. Beaucoup de mes sculptures sont polychromées. Et mes sculpto-peintures sont une synthèse de mes aspirations de peintre et de sculpteur. Voyez-vous, on peut faire beaucoup de choses avec la couleur et le volume, en les combinant. Vous m'avez dit que, pour Laurens, la couleur était un moyen de fixer les formes, d'empêcher le volume de changer d'aspect quand l'éclairage change. Mais ce n'est là qu'un des usages possibles. Il y en a quantité d'autres.

Mes sculpto-peintures se présentent comme des surfaces plates sur lesquelles jaillissent un certain nombre de volumes. Et, à ces deux éléments, surface et volume, ou, si vous voulez, fond et relief, s'ajoute la couleur. Or, j'ai compté. Je peux faire entrer ces éléments dans douze combinaisons différentes

Tout d'abord, je donne une couleur au relief, puis j'étends cette couleur audelà, c'est-à-dire sur une partie du fond. C'est un peu comme si le relief fondait ou comme si son ombre portée était fixée une fois pour toutes.

Autre combinaison: je peins le relief en deux couleurs. Partie d'une couleur, partie d'une couleur différente. C'est alors comme si le relief se composait de deux matières distinctes. Ou comme une montagne à moitié en roche crayeuse, à moitié en granit.

Troisième combinaison: je peins le relief en deux couleurs, comme précédemment; et le fond, je le peins aussi en deux couleurs. Mais de telle façon que le volume soit au milieu d'une de ces deux couleurs comme une montagne au milieu d'une île.

Quatrième combinaison: je fais passer une bande de couleur au-dessus du volume comme une vague au-dessus d'un rocher

La cinquième combinaison, c'est l'inverse: c'est le volume qui passe au-dessus de la couleur comme un pont au-dessus d'un étang.

Sixième combinaison: une île de couleur au milieu du fond. Le volume, en partie sur cette couleur, en partie sur le fond, se dresse comme une montagne qui s'avancerait, d'une part, dans la mer et, d'autre part, dans l'île. Mais, du côté de l'île, s'étend une nappe d'une autre couleur comme une clairière dans une forêt, ou comme l'ombre portée de la montagne.

Septième combinaison: je peins le volume de deux couleurs, mais l'une de ces couleurs déborde le volume et s'écoule sur une partie du fond.

Huitième combinaison: les volumes se chevauchent, se marchent dessus. Et, à cela, peuvent s'ajouter des formes colorées et plates qui se recoupent, s'imbriquent, empiètent.

Neuvième combinaison: les volumes sont disposés de manière à imiter une perspective, les plus grands se trouvent en bas, les plus petits en haut de la sculpto-peinture.

Dixième combinaison: un jeu de textures; les plus contrastées suggèrent un premier plan, les moins contrastées suggèrent un lointain.

Orzième combinaison: les volumes sont découpés de manière qu'en les voyant, on ne sait pas exactement s'il s'agit d'éléments en relief ou en creux.

Enfin, dernière combinaison, le volume peut être tout simplement de la même couleur que le fond.

Un jour en regardant bouger les feuil-

les et les branches d'un arbre agité par le vent, une idée m'est venue. « Il faut reproduire ça », me suis-je dit. Et j'ai inventé, en 1924, une machine, un tableau mécanique où les formes changent. On a appelé ça « l'archipeinture ». Un autre jour, la lumière m'a intéressé. Et je me suis dit: « Pourquoi ne pas sculpter la lumière ». Alors, j'ai inventé un système pour faire passer de la lumière dans une matière translucide.

Bref, mon grand souci est d'inventer. La faculté d'invention me paraît la plus précieuse des qualités pour un artiste. Et, comme je vous le disais en commençant, très jeune, j'ai eu cette idée-là. Sans doute parce que mon père était un inventeur.

Une de ses premières inventions est une sorte de four capable de rendre la fumée des usines transparente comme l'air. Cette idée enthousiasme des industriels allemands. Elle fait sa fortune. Mais, si mon père est capable de faire une fortune avec de la fumée, il est également capable de réduire en fumée la fortune qu'il a faite. Il se ruine, mais ne se décourage pas pour autant. Il continue d'inventer. Notamment des balances pour peser les gaz plus légers que l'air et un système d'accumulateurs pour l'éclairage des trains. Cette dernière invention, nous l'avons souvent évoquée au cours des soirées familiales de Kiev. Longtemps nous en avons discuté.

A l'époque où mon père la fait, on se

ARCHIPENKO. Sculpto-peinture. 1919. 12 x 16 cm.





ARCHIPENKO. Nature-morte. Bronze polychrome. 1918. 46 x 53 cm.

sert de bougies ou de lampes à alcool dans les wagons. Mon père propose des lampes électriques et le moyen de conserver. l'électricité nécessaire. La compagnie de chemin de fer s'intéresse à son projet. Elle lui confie un train entier pour qu'il l'équipe. Il l'aménage. Le train part. Tout va bien. Mais, avant d'arriver à Odessa, les lampes s'éteignent. Que s'est-il passé? Tel était le sujet de nos discussions. La durée du parcours a-t-elle été plus longue que prévue? Le train s'est-il attardé exagérément dans les gares?

Ce qui est certain, hélas, c'est que l'entreprise s'est soldée par un échec. Cette fois-là, mon père n'a pas eu de chance.

Il n'en a pas eu davantage avec moi.

Il veut que je devienne ingénieur comme lui. Et moi, je ne veux pas.

Plus tard, bien plus tard, certains critiques, en étudiant mes œuvres, ont cru que j'étais un grand mathématicien. Même, après la première guerre mondiale, on a trouvé des analogies entre mon art et les théories d'Einstein. Biensûr, je crois à une certaine relativité, mais ce n'est sans doute pas celle d'Einstein. Certes, je m'intéresse beaucoup aux sciences. Les sciences et l'art ont une mère commune qui est la Nature. Mais, à l'époque où mon père veut que je devienne ingénieur, il me faudrait, pour cela, étudier les mathématiques.

Or, je déteste les mathématiques. Je veux faire de la peinture. Nos deux volontés s'affrontent. Mes sentiments pour mon père se refroidissent. C'est un moment douloureux de mon existence.

Finalement, je l'emporte. Je fais de la peinture, puis de la sculpture, et, ensuite, comme vous le savez, moi aussi, des inventions.

En cela, je suis, me semble-t-il, son exemple et celui de la Nature. Car de l'insecte à l'étoile, de l'étincelle aux galaxies, la nature apparaît toujours créatrice. Elle est même la force créatrice par excellence.

Toutefois, cette force ne se contente pas de créer. Elle communique son pouvoir à tous les êtres. Elle fait de ses créatures des créateurs. Les animaux créent par instinct; nous — et c'est la seule différence — nous créons consciemment. C'est pourquoi, si nous pensons nous rapprocher de la nature en copiant une pomme de terre ou un nu, nous nous trompons. Copier ne sert à rien. L'unique moyen de nous conformer à la nature, c'est d'inventer. Inventer toute sa vie.

YVON TAILLANDIER

ARCHIPENKO. Sculpture. Bronze. 1915.



## ITALIE: TROIS JEUNES SCULPTEURS

par Giuseppe Marchiori

Le Sicilien Salvatore commença d'œuvrer dans les limites provinciales d'un intimisme pathétique et voilé de pénombre, à la manière du premier Manzù. Vint ensuite l'hommage classique rendu aux Musées, dans le goût de Martini ou Marini, fort en vogue au-delà des Alpes jusqu'à l'après-guerre. Puis ce fut à travers les archétypes de Arp sa première grande rencontre — que le jeune sculpteur sicilien dégagea peu à peu sa personnalité. La découverte de Moore couronna cette évolution. Comme il advint à nombre de jeunes artistes contemporains, ces deux influences opposées convergèrent en une prise de conscience des véritables problèmes de la sculpture moderne. Nous ne dirons rien des expériences malheureuses ni des impossible synthèses tentées alors par Salvatore. D'année en année, cependant, le dessin de ses sculptures - d'abord enfermées dans une sorte de plénitude organique — se fit plus nerveux, plus aigu. Les volumes s'ame-

nuisèrent, tandis que s'ouvraient, dans la masse, trouées et lacérations. A la rigueur quelque peu schématique des contours se substitua bientôt une liberté d'invention croissante; des surfaces plus animées, presque picturales, apparurent, avec des tailles qui conféraient à la forme une légèreté accrue, un rythme presque aérien qu'accentuait encore la diversité et le contraste perspectif des plans.

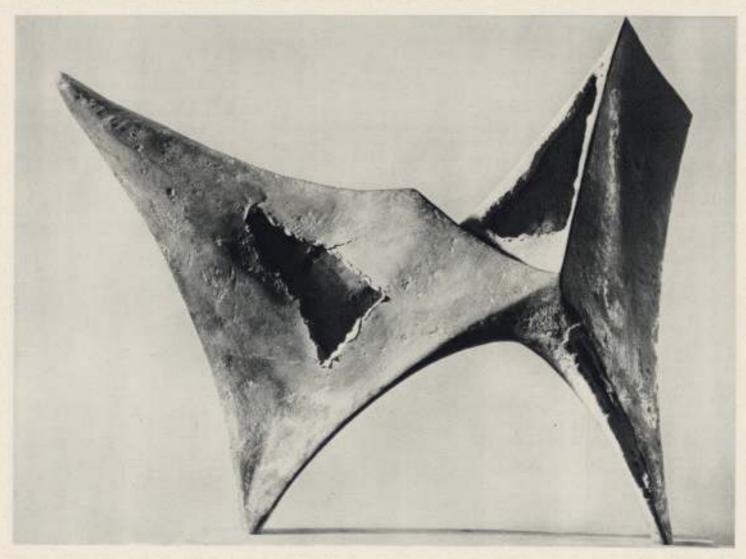
L'élégance des lignes, l'harmonie des plans bien délimités et tracés ne semblent plus aujourd'hui combler son inquiétude: des lacérations rompent le bel équilibre d'antan, la conception puriste des formes. Ces déchirures assument le caractère d'une agression dirigée contre certaine logique formelle et visent une fois de plus à remettre en cause et la sculpture et le sculpteur.

Avec des œuvres telles que Corrida, Face intérieure, Chaleur du Sud, Blessures internes, Salvatore aborde, certes, aux rivages du désespoir et de l'angoisse,

mais toujours avec un sens inaliénable de la mesure et une grâce spirituelle qui font obstacle aux aventures décisives. Un autre aspect de la sculpture italienne d'aujourd'hui nous est fourni par Ghermandi, révélé par la Biennale de Venise en 1960, et par l'exposition personnelle qui eut lieu dans cette même ville, au « Canale », en 1962. Les « personnages » de Ghermandi, construits avec une impétuosité toute gothique, sont tendus vers l'espace comme s'ils voulaient le blesser. Cet élan, ce dynamisme, confèrent à ces figures (zoomorphes et phytomorphes) une vitalité de rythme et de matière qui les font paraître lancées en plein ciel.

Ghermandi a la main sûre et travaille à même la fonderie, auprès des ouvriers, dans l'atmosphère embrasée des fours. Il modèle directement la cire, et ses fontes — qu'il effectue et surveille luimême avec maîtrise — conservent toute leur puissance de suggestion, toute la spontanéité expressive du geste, de la

SALVATORE. Corrida. Bronze. 240 x 180 cm.





GHERMANDI. Le Roi. Bronze. 1962.

chaleur humaine qui les ont engendrées. Loin de se perdre en attitudes polémiques ou esthétisantes, il demeure en contact permanent avec la vie et s'abandonne au tourbillon d'une activité fébrile d'où surgissent de loin en loin des problèmes insoupçonnés et des images imprévues.

Ces bronzes aux plans rompus et accidentés, mais toujours solidement construits, nous restituent le monde merveilleux de rêves et d'impressions que l'artiste porte en lui: créations fantastiques qui relèvent d'une surréalité sans rien d'inhumain, de sinistre ou de macabre. Ghermandi semble se laisser porter par un flux d'émotions et de souvenirs alimenté par son amour de la nature et des civilisations ancestrales. Une évidente santé habite cet homme de la terre, optimiste et infatigable créateur de formes dont les œuvres ont l'accent inimitable et nécessaire de la vérité.

Jamais, au hasard de ses promenades dans les champs de sa Romagne natale, il ne se baissera pour ramasser une branche, une racine tordue, un morceau de fer rouillé à exhiber sur un socle de bois ou de marbre. Sa sculpture est tout autre chose, du fait justement de l'intervention de l'homo faber, de l'artisan qui connaît admirablement son métier sans le réduire pour autant à la virtuosité d'une fin en soi. Les « personnages » de Ghermandi sont à l'image même de la vie: ils naissent d'une multitude d'éléments que synthétise et révèle l'unité du style et de la forme. Une masse projetée en diagonale dans

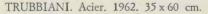
l'espace et néanmoins reliée au sol d'heureuse façon, tel est le motif caractéristique de ces sculptures. Chaque forme se révèle contrastée, riche en effets de clair-obscur, plane ou accidentée comme une feuille parcourue de nervures, trouée ou bien déchiquetée sur les bords pour accentuer les aspérités du contour. Sculptures qui assument parfois comme un aspect de feuilles ou de racines, ou bien encore d'une concrétion minérale qui, à l'instar des stalactites, serait le fruit d'une intime len

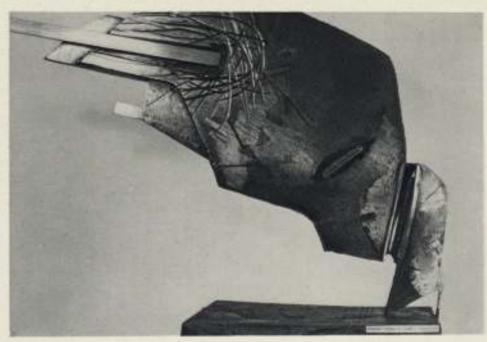
teur. Il arrive aussi que les « personnages » fassent penser aux archétypes classiques des « victoires », mais en vertu toujours de cet essor, de cette impulsion qui caractérise l'art de Ghermandi. Personnalité complexe, cet artiste occupe une place bien à part dans la sculpture italienne contemporaine. Capable de restituer les élans inépuisables de son enthousiasme et de sa ferveur spirituelle dans des œuvres d'un dynamisme franchement moderne, il a su résoudre les problèmes structuraux en parfait accord avec sa vision surréelle des formes. Maître de la technique du bronze dite « à cire perdue », Ghermandi se révèle - en cet âge du fer comme une exception significative.

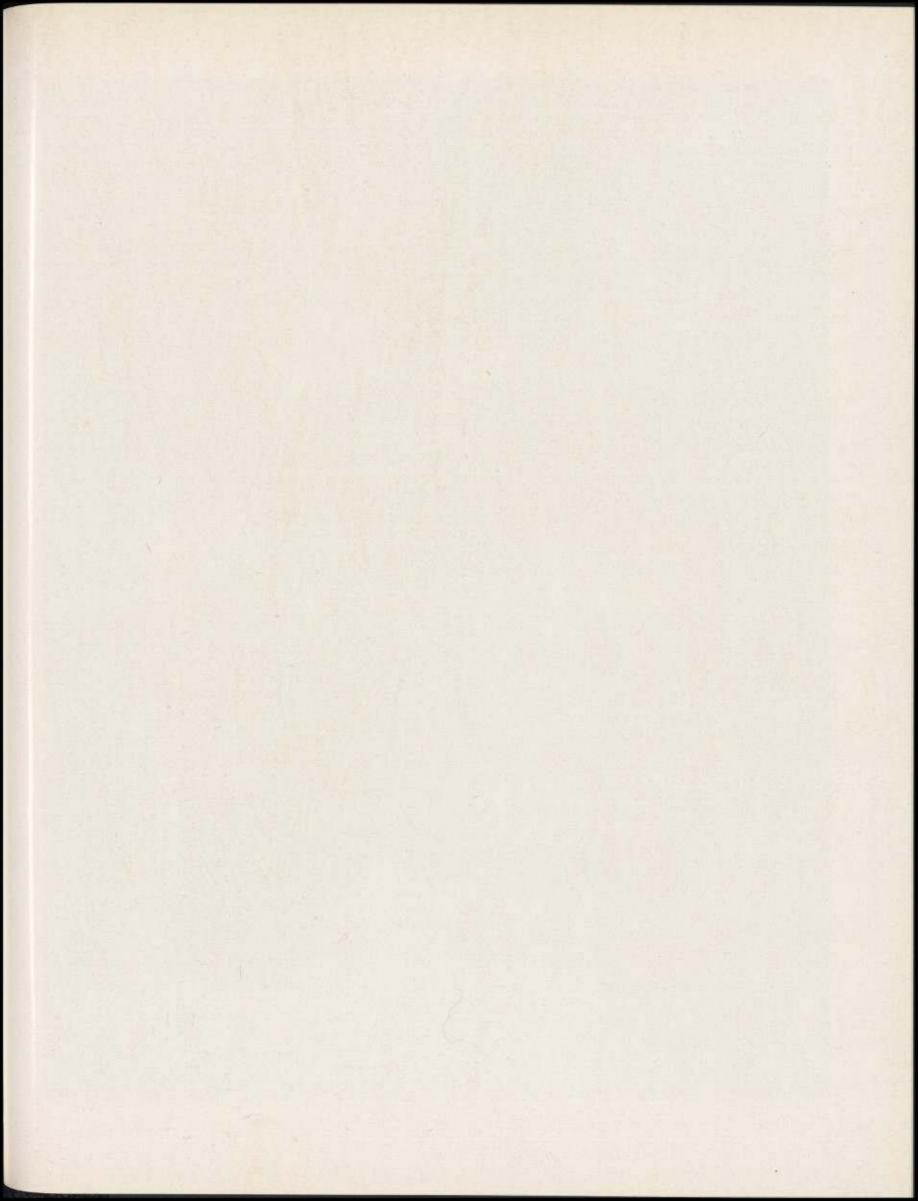
Il en est cependant qui savent encore travailler le fer — à froid — selon l'antique tradition artisanale. Tel est le cas d'un autre sculpteur représentatif, le jeune Trubbiani, qui s'efforce de tirer le meilleur parti du matériau sans jamais en forcer les vertus expressives. Chaque élément, dans les sculptures composites de Trubbiani, est situé à sa juste place, avec une rigueur exemplaire (on songe à de curieuses serrures médiévales), en relief ou sur quelque surface gravée, parfois inséré dans un jeu de plans propices au clair-obscur, et toujours en tirant parti du contraste entre brillant et mat.

Ces formes peuvent évoquer des images de fusées, de socs, de hallebardes. Sculpture agressive et tranchante, faite de lames et de pointes, qui renvoie au monde végétal ou animal, aux armes et aux outils, aux images de paix ou de guerre, reflets indirects de l'actualité sur l'esprit ou l'imagination de leur créateur.

G. MARCHIORI









POLIAKOFF. Composition; rouge, bleu et noir. Peinture. 1957. 115 x 89 cm. Coll. Saarland-Museum, Saarbrücken.

#### L'EXPOSITION POLIAKOFF AU MUSÉE DE WHITECHAPEL

par John Russel

Serge Poliakoff, à qui l'on doit cinq ou six des plus beaux tableaux peints depuis la guerre, devrait être aujourd'hui fort connu du public anglais. Or, bien qu'une de ses toiles se trouve à la Tate Gallery et qu'il soit patronné depuis 1958 par la Hanover Gallery, les Londoniens n'ont jamais eu la possibilité de connaître vraiment son œuvre. L'ouverture à la Whitechapel Art Gallery, en avril dernier, d'une exposition comprenant 130 gouaches et peintures, a donc été un événement d'envergure. Organisée par Bryan Robertson dans la haute tradition des accrochages consacrés aux maîtres modernes - de Malevitch à Rothko, en passant par de Stael et Pollock —, cette manifestation a convaincu tous ceux qui savent regarder de la sobre grandeur désormais atteinte par l'œuvre de Poliakoff.

A l'égal de Giacometti, Dubuffet, Still, Tobey, Rothko et Kline, Poliakoff a été assez lent à trouver son plein épanouissement. Il avait en effet 41 ans lorsqu'il peignit la première toile qui fut vraiment sienne. Loin d'aboutir d'emblée à un tel résultat, il avait patiemment expérimenté de nombreuses possibilités, pour ne retenir que certaines d'entre elles et en tirer de stupéfiantes réalisations. Au lieu d'exploiter le petit côté folklorique qui aurait pu faire de lui un peintre à la mode et abréger les années difficiles, Poliakoff est resté fidèle à la leçon que lui avaient révélée dans son enfance les icônes des églises de Moscou.

Croire qu'il suffit de contempler quelques icônes isolées dans des musées ou chez des antiquaires pour se faire une opinion, est illusoire. L'icône doit être vue dans son cadre et son milieu: une église où des centaines d'images sollicitent littéralement l'adoration du fidèle qui va de l'une à l'autre. On peut encore s'en rendre compte en visitant les églises du Kremlin. Certaines icônes, du fait de leurs dimensions et de leur place, attirent de loin le regard; d'autres au contraire sont si petites et si lointaines qu'elles en deviennent indéchiffrables. Certes, on ne saurait attendre d'un garçonnet de cinq ou six ans qu'il comprenne la signification de chaque image: en revanche, il saisira ce spectacle sous bien d'autres aspects.

Examinons par exemple la matière des icônes. Nettoyées, restaurées et isolées, celles-ci deviennent des objets de collection: des « Primitifs ». Mais dans l'ambiance grandiose de leur cadre d'origine, on est d'abord sensible — pour usées, altérées ou ternies qu'elles soient — à l'étonnante noblesse de leur couleur et de leur texture. Voyons ensuite leur signification: un enfant pourra très bien comprendre le rôle joué par le champ d'or qui encercle la forme centrale et lui donne à la fois son aspect et ses limites, engendrant ainsi une série de profils obsédants par leur répétition.

Cet enfant pourrait même supprimer l'image centrale, ou du moins l'ignorer, et s'imaginer que ces zones obsédantes et d'une couleur uniforme sont le vrai sujet de l'image. Poliakoff est issu d'une famille d'éleveurs de chevaux: pourquoi n'aurait-il pas été particulièrement sensible au champ et aux découpures de l'espace compris entre une jambe antérieure soulevée et une tête, ou entre un ventre de cheval et le sol? Il suffira de regarder ne fût-ce que la photo d'une iconostase. Le doute n'est plus

de toutes les icônes des formes que Poliakoff utilise dans les toiles de sa maturité. En outre, la gamme de ses matières — qui a redonné tout son sens à la locution « belle peinture » —, doit beaucoup à l'éclat tamisé des icônes. « C'est Whitechapel à la mode du Kremlin », telle fut notre première réaction, devant ces œuvres qui cependant ne tombent jamais dans la monotonie ou l'uniformité: bien au contraire, l'œuvre de Poliakoff nous a impressionné par sa variété et la richesse de ses ressources. Un monde sépare les toiles peintes en 1949, avec leurs formes dressées comme des dolmens et leurs violents contrastes de couleurs, de celles peintes en 1962, où la composition affleure à peine et qui font presque penser à des monochromies rehaussées parfois d'un gris de commencement du monde, ou ailleurs d'une teinte lie de vin dont la pulsation lente et lourde donne l'impression que le temps va suspendre son vol. Les toiles de 1951 exposées à Whitechapel étaient particulièrement remarquables. Poliakoff a utilisé en l'occurrence ce qui lui même qualifie de « couleurs de drapeau »; ces rouges, par exemple, suffisamment brillants et agressifs pour arrêter n'importe quel train qui d'aventure les gênerait. Les formidables figures planes de ces toiles irradient une énergie contrôlée; elles furent suivies, et c'est là un fait caractéristique, par une époque où le mystère et l'ambiguïté régnaient en maîtres. A des toiles dont les formes nombreuses et variées s'équilibraient parfaitement, succédaient des compositions n'ayant pour tout sujet que deux éléments entrecroisés. Nul ne pouvait savoir d'avance si la matière de la prochaine peinture ressemblerait à un velours sombre ou à un vieux cuir italien: si les formes allaient être recourbées et enchevêtrées, massives ou curvilignes, inquiétantes ou apaisantes. L'espace pesait sur chacune des toiles; mais il avait parfois le poids du marbre, parfois celui d'une éponge.

permis: on retrouve dans le champ d'or

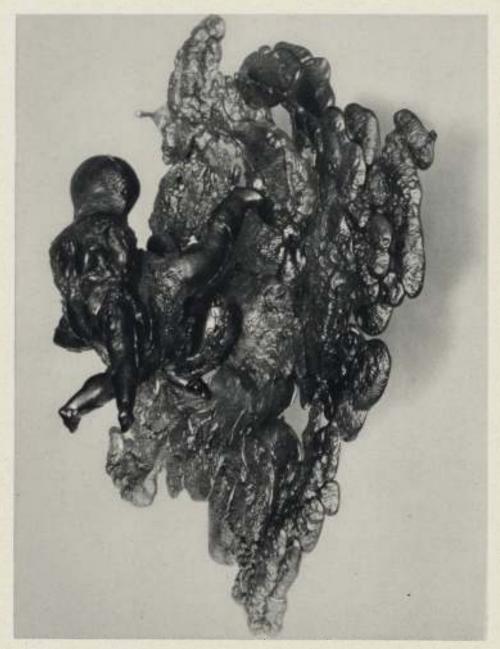
Certes, nous avons eu à Londres, la saison dernière, d'autres expositions remarquables; mais celle de Poliakoff à Whitechapel nous a rappelé qu'à une époque où le relatif triomphe presque en tous lieux, où l'accidentel et le coup de dés sont rois, le grand art peut encore naître d'une lente et patiente manipulation des toiles et des pinceaux.

### JEUNE SCULPTURE: DE L'INFORMEL AU BAROQUE

par Denys Chevalier

Malgré les articles plus ou moins judicieux que lui a consacrés, ces derniers temps, la presse dite artistique, la sculpture moderne, avec les nouvelles voies esthétiques qu'elle emprunte, ses recherches techniques et ses tentatives souvent réussies de renouvellement n'a pas encore pu briser le mur d'indifférence qui l'isole des collectionneurs, des amateurs, des critiques et, à plus forte raison, du public en général. A cet égard, le nombre incroyable d'âneries qui furent écrites à propos du dernier Salon de la Jeune Sculpture est particulièrement révélateur. Révélateur et décevant. Il semblerait que ce qui manque le plus à nos contemporains, en dehors de tout critère de jugement, c'est la simple faculté de savoir regarder.

Pourtant la liste serait longue des jeunes sculpteurs qui ont entrepris la difficile tâche d'exprimer une sensibilité contemporaine originale par des moyens d'expression également originaux. Chavignier, Guadagnucci, Guino, Viseux et Veysset ne sont, en fait, que cinq d'entre eux quoique, bien sûr, parmi les meilleurs. Au surplus, le lien qui unit leur art, encore que parfaitement réel, n'est pas tellement apparent. Ainsi, les deux premiers se distinguent des trois autres, non seulement par leur compréhension de la forme (comme toujours le degré de personnalisation de celle-ci est le principal facteur d'authenticité de l'expression) mais encore par leur attitude envers la matière. Cette dernière, chez Guadagnucci, par exemple, ne conserve son indépendance, son autonomie, que dans certaines parties, étroitement délimitées d'ailleurs, de l'œuvre. Contrôlée, surveillée, la liberté du matériau joue un peu le rôle d'un contrepoint dans la formulation géné-



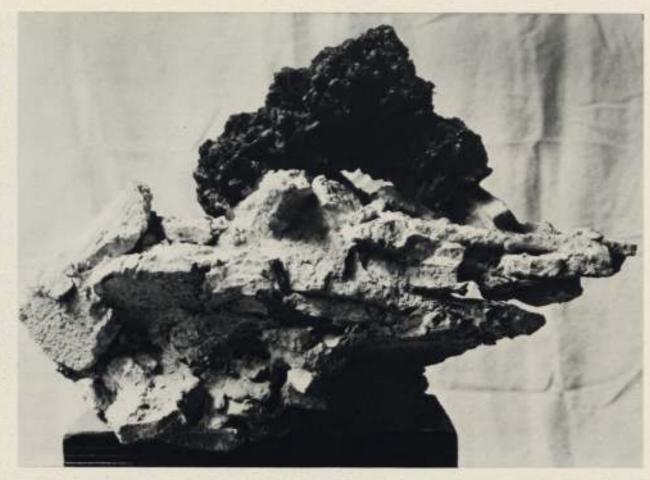
VISEUX. Les Fouisseurs. Bronze. 1963. 80 x 70 cm.

rale, en opposition notamment avec les plans strictement conduits qui la mettent en valeur et la restreignent dans le même temps.

Dans la sculpture de Chavignier, celui qui s'écarte le plus de la tendance « expression de la matière », la liberté des composants matériels de l'œuvre n'apparaît guère qu'au stade de l'élaboration. Et encore, dans quelle exacte mesure? De toute façon elle ne tarde pas à s'effacer devant la force contraignante du bronze qui unifie tout, fait disparaître les différences et ramène plaque de plâtre, filasse ou papier à un commun dénominateur matériel. En somme, après avoir été exploitées, les virtualités de la matière sont niées dans l'œuvre terminée. On est donc

en présence d'une sculpture d'intentions baroques dans laquelle la pensée non seulement s'accommode mais exige même l'intervention constante de la main.

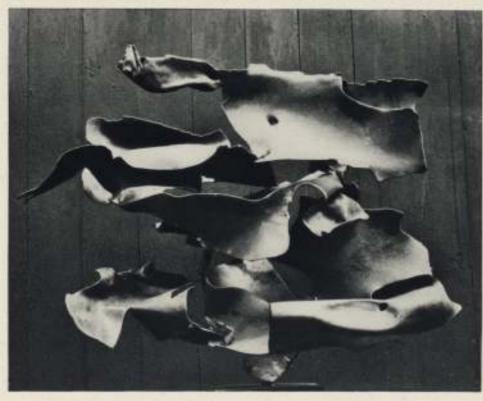
Sur ce point précis, elle diverge fondamentalement de celle de Viseux, encore que ce dernier, lui aussi, ait homogénéisé dans le bronze des éléments constitutifs disparates: végétaux, minéraux, organiques même, parfois. Mais une idée domine l'expression de Viseux, celle d'entretenir un dialogue avec la matière et de voir, en ce dialogue, une des conditions essentielles de son art. La question, pour lui, n'est donc pas de structurer ou de ne pas structurer la matière, mais de s'identifier avec elle afin de l'obliger à devenir un or-



VEYSSET. Sculpture. 1963.

ganisme vivant, un corps, à l'image de la vie.

GUINO. Sculpture. 1961. (Photo Nathalie Waag).



Entre l'informalité de Viseux et le baroque de Chavignier, Guino, ainsi que d'ailleurs Guadagnucci dont je viens de parler, figure une sorte de pont, de transition esthétique. Torsion du métal, écrasements, déchirures, éclatements, etc. sont, bien sûr, des éléments émotionnels d'expression, mais ils ne sont pas que cela. Plastiquement, ils sont le signe d'un refus de la forme opaque, inerte, de la forme anémiée par le contrôle manuel, parfois exagérément coercitif. Par ce biais, et avec d'autres méthodes d'approche que celles de Viseux, on n'en reprend pas moins contact avec cette optique nouvelle que nous propose l'informel; la substitution du drame de la nature au drame de l'artiste traditionnellement explicité dans notre héritage sculptural.

Veysset, un des rares sculpteurs véritablement informels, avec Viseux, Giorgio de Giorgi et le regretté Pantzer, pour ne point céder sans doute aux sollicitations décoratives, évite, ou, tout au moins, ne recherche pas les maté-





riaux nobles. Encore qu'il reconnaisse, visiblement, que la contribution de la matière en mouvement à la formulation informelle soit capitale, il s'attache surtout à exalter les matières les plus humbles, les plus banales, sans avoir semblé, jusqu'à présent, éprouver le besoin de les unifier moléculairement dans le bronze. A ce stade, le matériau, par lui-même, ne compte plus et on débouche sur une sorte de magie des substances obtenue par dosage. Dans les œuvres récentes de Veysset, l'expression de la matière n'a donc rien à voir avec sa richesse, mais tout au contraire, avec sa pauvreté, sa simplicité, par lesquelles l'œuvre d'art rejoint la grandeur et l'universalité de la nature.

Quoi qu'il en soit, informels, baroques, voire expressionnistes, ces cinq artistes, dans leurs sculptures et par des voies différentes, présentent le caractère commun de rechercher passionnément l'unité fondamentale, originelle de la création, préexistante à l'homme, oserais-je dire, unité d'autant plus difficile à atteindre qu'ils ont accepté la responsabilité d'assumer, sans en rejeter aucune a priori, la totalité des formes possibles.

DENYS CHEVALIER



#### SEPT BRÉSILIENS DE L'ÉCOLE DE PARIS

par Georges Boudaille

L'art de notre temps, tel qu'on peut l'embrasser mentalement grâce aux confrontations internationales, est soumis à deux processus contradictoires qui se complètent plus qu'ils ne s'opposent. D'une part, la rapidité et l'efficacité des moyens de communication et de diffusion des œuvres plastiques accélèrent l'inter-influence des artistes et des écoles des divers pays du monde. En même temps que se développe la compréhension mutuelle, les moyens d'expression visuels tendent à s'unifier mais aussi à s'uniformiser.

D'autre part, chaque fois qu'un pays nouveau atteint à la culture artistique, surgit une vague d'artistes. Leur vision, lorsqu'elle est vierge de toute tradition et lorsqu'elle prend sa source dans un fond authentiquement national, constitue un apport de sang frais à l'art mondial.

C'est dire l'intérêt qu'il y a à voir réunies les œuvres de quelques artistes d'un pays comme le Brésil, à la fois vivace, dynamique et encore sauvage, en partie

L'anthologie d'artistes brésiliens présentée à la Galerie XXème Siècle n'a pas déçu. Elle fut à l'image de ce qui se produit dans la majorité des pays récemments parvenus à la culture: elle nous a révélé des talents nouveaux et indiscutables; elle a illustré les obstacles que doivent surmonter les jeunes artistes des pays d'Amérique du Sud ou d'autres continents pour, à la fois, créer une école nationale et conquérir une audience mondiale.

L'œuvre de chacun des participants constitue un cas et un exemple. Ainsi, des quatre sculpteurs, Luiza Miller présente le style le plus abouti et le plus valable par rapport aux critères internationaux. Des volumes parfaits s'organisent harmonieusement selon des rythmes dynamiques, suggérant des mouvements d'envol et dotés d'une réelle valeur monumentale. Mais on cherche en vain dans ses œuvres le reflet d'un tempérament brésilien.

KRAJCBERG, Peinture, 1961. (Photo Mandello).



PIZA. Voie. Mosaïque en papier. 1963. Galerie La Hune.

Cela tient à deux faits: un certain nombre d'artistes brésiliens sont des immigrants, nés en Europe ou ailleurs; deuxièmement, la plupart viennent parachever leur formation artistique en Europe ou y vivent. Le premier stade de leur carrière, l'acquisition d'une technique et de moyens d'expression les amènent au pastiche de l'art européen. Ce n'est qu'ensuite, par une longue conquête sur eux-mêmes, une méditation et un approfondissement de leur vérité qu'ils parviennent à l'originalité et à l'expression d'une réalité nationale. Tel, Sergio de Camargo. Par son aspect baroque, mais rythmé et con-trôlé, ses reliefs appartiennent bien au style de notre époque. Par leur caractère proliférant, végétal, troublant, ils évoquent en nous, Européens, cet immense pays vieux et neuf à la fois, couvert par le manteau mystérieux de la forêt amazonienne, des profondeurs de laquelle surgissent des reptiles et des volatiles inquiétants. Ce frisson, on l'éprouve avec une égale intensité devant les peintures de Flavio Shiro.

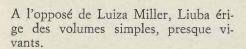
C'est là réaction d'un homme qui n'a jamais visité le Brésil et qui juge d'après une idée a priori. Ce qui est sûr, c'est que l'image que nous apportent des artistes comme Camargo et Shiro n'est ni stéréotypée, ni conventionnelle, qu'elle apparaît comme plus que vraisemblable, qu'elle s'impose avec force comme une vérité évidente.

C'est aussi le cas à un degré moindre des sculptures de béton de Sonia Ebling. Leur charme naît du conflit qui subsiste entre une inspiration organique et son désir d'atteindre à une forme plastique et monumentale.





CAMARGO. Relief. 1963.



Les trois peintres ne présentent pas une moindre diversité que les sculpteurs, mais le choix strictement limité fut générateur d'un ensemble de haute qualité. Ils sont tous trois déjà connus et appréciés à Paris où ils ont exposé à plusieurs reprises.

Flavio Shiro qui incarne si bien une certaine réalité brésilienne a, comme beaucoup, longuement erré et fait des expériences sans lendemain avant de découvrir sa vérité. Son graphisme, lyrique, coloré, gestuel, est soutenu par une vision poétique du monde et contrôlé par un métier vieux de plus de dix ans. De son Japon natal, il ne subsiste pratiquement pas de trace, hormis sa virtuosité et son goût pour une exécution rapide qui ne laisse pas tiédir l'impulsion initiale.

Piza représente-t-il une part de vérité brésilienne? Assurément, puisqu'il est évident, à travers son œuvre, qu'il n'est pas européen. Il allie une poésie délicate et subtile à une technique bien personnelle, une sorte de mosaïque de



LUIZA MILLER. Sculpture en bronze.

FLAVIO SHIRO. Mystère d'A. 1963.





LIUBA. Sculpture. Bronze. 1962.

minuscules carrés de carton s'imbriquant comme les tuiles d'un toit, chatoyant sous la lumière, jouant des variations de taille et d'orientation, créant un espace, un mirage: un travail de bijoutier qui serait magicien.

Krajcberg, qui expose régulièrement dans cette même galerie XXème Siècle, qui l'a révélé aux amateurs parisiens, pratique une poésie similaire et pour-tant très différente. Lui aussi a sa technique: ses œuvres sont l'empreinte unique d'un relief en plâtre. L'exécution en est longue et patiente. Mais quelle intensité il y a dans ces surfaces boursouflées, torturées, travaillées comme par le temps et les intempéries. Ses œuvres ont la beauté de ces chefs-d'œuvre que la nature réussit par hasard. Mais ici le hasard est volontairement provoqué. Il ne séduit pas seulement l'œil comme un bel objet, il prend la valeur symbolique que lui a conférée son créateur. Ces fragments de réalité que forge Krajcberg sont évocateurs du grand tout auquel ils appartiennent; ils n'en ont pas été arrachés, ils s'en sont détachés pour synthétiser un au-delà que le regard ne saurait embrasser.

Du talent, une inspiration puissante, de durs problèmes à résoudre: une école brésilienne est en train de naître et cette exposition fut, pour elle, une sorte de baptême.

GEORGES BOUDAILLE





ANTOINE PEVSNER. Construction dynamique dans la troisième et quatrième dimension. 1961. Hauteur: 315 cm. Photo prise par André Morain dans les ateliers de Susse Frères Fondeurs, à Arcueil, avant l'envoi de la sculpture à la Faculté de Droit de l'Université de Chicago.

Vient de paraître



Je travaille comme un jardinier

Avant-propos d'Yvon Taillandier

9 lithographies originales en couleurs par

## MIRÓ

De cet ouvrage de 68 pages, au format 32,5 x 41 cm, imprimé en Europe c. 20 par Fequet et Baudier, typographes, et par Fernand Mourlot pour les lithographies, il a été tiré:

- 15 ex. sur Japon nacré (numérotés de 1 à 15) plus 5 ex. H. C. (numérotés de 1 à V H. C.) comportant une suite des lithographies originales signées et numérotées par l'Artiste
- 25 ex. sur Grand Vélin de Rives (numérotés de 16 à 40) plus 5 ex. H. C. (numérotés de VI à X H. C.) comportant une suite des lithographies originales signées et numérotées par l'Artiste (souscrits)

75 ex. sur Grand Vélin de Rives numérotés de 41 à 115 et signés par l'Artiste

(Restent quelques exemplaires) Fr. 2.500

20 ex. sur Grand Vélin de Rives pour les collaborateurs, numérotés de XI à XXX H.C.

14 Rue des Canettes. Paris 6° Dan 49.40

daniel cordier daniel		daniel	cordier	daniel	cordier	daniel	cordier	daniel	cordier	daniel cordie	r daniel (	cordier
wheel cordier daniel	200											o an iso
penal conder danial conder dan												o an ier do roller
daniel cordier daniel cordier daniel cordier daniel cordier daniel cordier daniel cordier							henri	nichaux				
daniel cordier daniel cordier daniel cordier daniel cordier												Control Corden
daniel cordier daniel cordier daniel cordier												6
daniel cordier daniel cordier												
daniel condian												Carre
	1											

## ALEXANDRE IOLAS GALLERY

15 EAST 55TH STREET NEW YORK 22

Saison 1963 - 1964

OCTOBRE
NOVEMBRE
DÉCEMBRE
JANVIER
FÉVRIER
MARS
AVRIL
MAI

TAKIS (TÉLÉSCULPTURES)
LÉONOR FINI
MATTA
COPLEY
MAGRITTE
TANNING
TINGUELY
NIKI DE SAINT-PHALLE

### Rappel des expositions de la saison 1962-1963

NIKI DE SAINT-PHALLE - YVES KLEIN - MARTIAL RAYSSE - JEAN TINGUELY - WILLIAM GILES - VICTOR BRAUNER - EDWARD KIENHOLZ - GREGORY MASUROWSKI - GENE BEERY - BERNARD PFRIEM - UTVELDT

Directeur à New York: M. BROOKS JACKSON

## GALERIE ALEXANDRE IOLAS

14 RUE ÉTIENNE DUMONT GENÈVE

Ouverture de la galerie avec œuvres récentes de:

MAX ERNST
PICASSO
LÉGER
EUGÈNE BERMAN
MATTA
MARIE-LAURE
JEAN HUGO

MAI 1963
JUIN
JUILLET
SEPTEMBRE
OCTOBRE
NOVEMBRE
DÉCEMBRE

Directeur à Genève: Mme Adrienne Cramer

En permanence: ŒUVRES DE PICASSO - MATISSE - BRAQUE - VAN GOGH - LÉGER - ERNST - MAGRITTE - MATTA - BRAUNER - FAUTRIER - WOLS - MATHIEU - FERNANDEZ - TANNING - VAGIS - FAZZINI - RAYSSE - KLEIN - CRIPPA - ETC.

MAX ERNST. Où meurent les cardinaux 1962.



## GALERIE ALEXANDRE IOLAS

196 BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

Ouverture de la galerie avec les

ŒUVRES RÉCENTES DE MAX ERNST

ET LA SCULPTURE "CAPRICORNE"

RÉTROSPECTIVE TAKIS

ŒUVRES RÉCENTES DE RENÉ MAGRITTE

LA SYMBOLIQUE DE VICTOR BRAUNER

GRANDS TABLEAUX DE MATTA

RÉTROSPECTIVE DOROTHEA TANNING

DIX ANS DE PEINTURE DE LOUIS FERNANDEZ

RÉTROSPECTIVE JEAN TINGUELY

Directeur à Paris: Mlle. Bénedicte Pesle

#### catherine viviano GALLERY

#### Americans & Europeans

AFRO
BASALDELLA (DINO)
BECKMANN
BIROLLI
BRODERSON
COX
CREMONINI
GLASCO
LANYON
MINGUZZI
PERLIN
RICE
SAGE (KAY)
SMITH (JACK)

42 EAST 57 NEW YORK, N. Y.

#### GALERIE ARDITTI

15, rue de Miromesnil

Paris 8°

AnJ. 61-20

ARP - BAJ - CORNEILLE
ERNST - FAUTRIER
HARTUNG - HUNDERTWASSER
JORN - LAUBIES - LEGER
MATHIEU - MATTA - MIRO
MICHAUX - RIOPELLE
SCHNEIDER - WOLS

#### SOME ENGLISH SUMMARIES

STRINDBERG THE PRECURSOR by Pierre Volboudt

Strindberg called his paintings « symbolist landscapes ». However, it was while he was actually at work, while his « hand was wielding the paletteknife of adventure », that he was tempted to interpret them thus, turning them into « figureless symbols » which foretokened « the entrance of occultism into art ». This second meaning, this two-level reading which he strove to incorporate into images of concrete reality are important only insofar as the symbol in his painting is the obsessional stamp of an inspiration which the painter had in common with the playwright.

To Strindberg's mind, artistic creation was an almost magical operation. It was an exercise in the transmutation of appearances and in a deli-berate derangement of the sensibility berate derangement of the sensibility which, by continually shifting the viewpoint from which the artist looked on things, altered the perception of his senses. The successive alternatives through which an impression would pass took on the potential of a series of events, rendered the ini-tial vision unstable and surrounded the impression with a whole series of analogous and complementary states. Mistakes are what make a work. When they are not deliberately provoked, they produce surprises. In the face of that « delightful jumble of the con-scious and the unconscious », a feeling of strangeness came over the dramatist. He witnessed, so to speak, the « procreation of the painting ». In Strindberg's own words, this was an art of chance, an automatic art. At the beginning, there was a vague intention, but this was already subject to chance, to the unforeseeable solutions which the artist would propose and to that permanent hazard which lays heavier on the work's constant flux with each glance and with each new stroke. A perpetual ad libitum would interrupt and subvert his original plan. Reacting to his canvas as he would to Nature and her countless trompe-l'oeil effects, Strindberg would stave off the moment when « the curtain of consciousness would with a curtain of consciousness would rise. He would derive pleasure from these many alternatives, from the variety of choices open to him. In the end, however, he would reluctantly come to a decision. The speel would be broken. The painter's arbitrariness would rise out. He would accurate the would win out. He would assume the responsibility of chance and incorporate it into the intention which, moment by moment, would bring it back into the fold.

#### RENÉ MAGRITTE INSPIRATION AND MYSTERY by Patrick Waldberg

Husserl once said: « The essence (Eidos) is a new type of object. Just as in individual insight, or empirical intuition, the given is an individual object, so the given in Eidetic intuition is pure essence». Now what does Magritte do in his painting except restore things to their essence? When he paints a tree or a forest, his approach is completely different from that of Jacob van Ruysdael— I am deliberately citing a painter from the past of whom I am especially fond— for Magritte is painting the Tree, the Forest. A figure in a derby hat is not this or that man doing such and such a thing, he is Man. By detaching objects and beings from their usual functions, by removing all traces of their utility, by modifying those properties of theirs

by which we know them and which distract us from their real meaning, Magritte had rediscovered a presence which was hidden from us by our own knowledge.

These remarks do not constitute by any means the exhaustive commentary called for by any thorough investigation into Magritte's work, the implications of which border on the domain of ethics. His work establishes a contrast between the « meagre reality » of the everyday world and a « surreality » which constitutes the only really exciting reality but which is encountered at only the subtlest moments. I know few bodies of work which accomplish as thoroughly as Magritte's the mission which Georges Bataille assigned to art: that of creating « a palpable reality which alters the world in such a way as to satisfy the craving for miracles which is implicite in human beings ».

Through the mechanism of inspired meditation, the source of a visual poetry, Magritte gives us a glimpse of the miracle, which he calls a mystery. For a long time to come we will want to quench our thirst from that cristal glass of champagne which he conjured up in the middle of a field and on which the foam is a cloud. Nor will we ever tire of following, in his company, the ascent of heavy solids, the multiplication of sleigh-bells or the birth of that delectable moment at which noon and

midnight are one.

#### A SHORT INTRODUCTION TO THE PAINTINGS OF VICTOR BRAUNER

by Dora Vallier

Brauner's paintings are conducive to narrative; they suggest meanings which we are inclined to set forth in intellectual form. Each of his paintings casts aside a veil which is immediately verbalized in psychological, psychoanalytical or esoteric jargon. The pretext is to shed light on the painting's forms, but the actual result is to alienate these forms from their true content, which is purely visual. That is why I should have liked this brief survey of a body of work, so often admired for reasons having nothing to do with painting, to have been preceded by a famous remark of Maurice Denis, urging us never to forget that a painting is « primarily a flat surface covered with colours combined in a certain order », this in order to guard against any digression which might obscure in any way Victor Brauner's inexhaustible visual inventiveness.

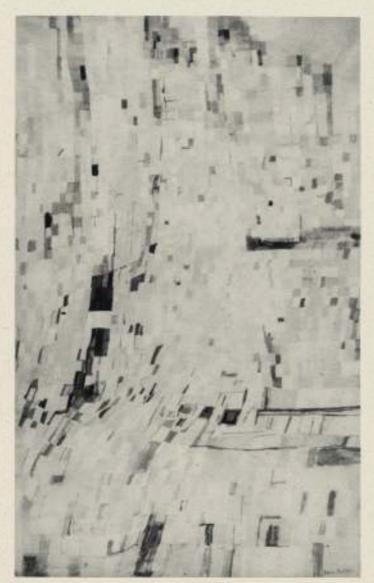
From the earliest reaches of Brauner's work — that 1925 canvas called Fire in the Loan Bank — to his latest exhibition at the Point Cardinal Gallery, each painting's raison d'être has been a search for a revelation. Through and beyond the reality of a visual language, he is seeking to penetrate exterior reality, slip inside it and, by the flickering light of indecipherable elements, transform the painted image into an awakening of consciousness. This profound unveiling of the real world weighs on Brauner's paintings like a mark of doom. For him, painting is tantamount to giving an account of all that which transcends and controls mankind.

HENRI MICHAUX AND HIS « DISTANT INTERIOR » by Geneviève Bonnefoi

Replacing the opaque blacks which served as his «crystal ball» in the 1938-39 series of gouaches, the naked

## GALERIE JEANNE BUCHER

53 RUE DE SEINE PARIS DAN 22-32



Vieira da Silva: Seraphita, tempera 1962



Vieira da Silva: Le rosier, tempera 1963

tobey bissière vieira da silva reichel

décembre 1963 szenes

hajdu stahly aguayo

novembre 1963 carrade

chelimsky moser

## Galerie Blumenthal

159 Faubourg Saint-Honoré - Paris 8<sup>e</sup> - Elysées 86 - 92

Octobre 1963

## Bellegarde

Peintures récentes

Novembre 1963

#### Carlo Ramous

Sculptures

En permanence

Bellegarde - Dmitrienko - Geza-Szobel - Gilioli Halpern - Hosiasson - Lindström - Loevenstein Moisset - Ramous - Selim - Spiteris - Villeri

transparencies of water-colour now show that they too can stir up echos. Water is a reflection, a mirror. What are these trembling creatures that rise to the surface, these strange, frightening faces, these monstrous heads which ressemble those we glimpse in dreams or between sleeping and waking — hypnagogical visions which are extraordinarily precise for all their fleetingness —, what are they and where do they come from? As Michaux himself phrases the question: « Are these my many selves which life, will-power and a propensity for rectitude and coherence have snuffed out in me, nipped in the bud? » Are they the selves of others, that « infinite crowd, our clan », in which we are continually immersed, an insect among insects, one blade of grass among millions? None can say, but their obsessive presence is incluctable. For years, Michaux lived in a « perpetual fever of faces », consulting, as a medium consults her crystal ball, the shifting texture of water-colours, better suited, it would seem, than any other media, to his need for fluidity and transparency, a need which both Klee and Wols had felt before him and out of which they developed their best work. Faces from nowhere unlike any ever drawn by the hand of man and yet revealing an intense truth. Faces of anguish, anger, sadness or fear, faces of vanity or ferocity, faces wracked with pain, faces amazed at being alive...

SAURA: «I AM PASSIONATELY FOND OF THE SPECTACLES OF LIFE »

as told to Yvon Taillandier

I am passionately fond of the spectacles of life today, the ones that really embody our age.

Lights, advertising, cars and airplaneviews of cities are a part of this, of course, but we are already used to them: they no longer stattle us as much as modern architecture — I mean genuine modern architecture.

That is what really gives me a feeling for our age. New York, for example, with its aluminium and glass structures, stripped down to the bare essentials, is extraordinarily beautiful.

And that rational organization of space around airports, and certain building projects which respect nature and in which I'm sure that artists will have an increasingly important rôle to play, the General Motors factories, Mies Van der Rohe's appartment houses, certain museums, all that is wonderful.

You feel that works like those contain the assertion of a new order, a beauty which is in tune with the techniques and needs of today, and that they are images of the future as well.

images of the future as well. I even admire that repetition of structures and that sort of monotony and and asepticism which is prevalent in these constructions. In modern interiors, especially, I'm struck by the fact that a painting stands out like some kind of radio-active creature. But, once again, of all the sights I see, the one that moves me most is that of a beautiful woman.

#### YAACOV AGAM AND INSTRUMENTAL PAINTING by Alain Jouffroy

Aside from the palette and brushes, there are no instruments of painting. An ordinary painting cannot be regarded as an «instrument», since it plays only itself, so to speak. The only way to «play» a painting is to cut it up into small pieces and turn it into a puzzle. However, since it was not conceived for this purpose, such a device merely destroys or disrupts the harmony of the work. Agam's variation paintings, on the

other hand, require from the very outset the participation of the onlooker, who may alter them as he sees fit.

To Agam's mind, art is no longer merely a matter of the artist's imposing his viewpoint on the spectator, but a wordless dialogue between the two of them. No longer is the artist all-powerful; once again he is the equal of us all, so to speak. He loses the privilege that goes with performing a spectacular act in public and which is reserved for painters, circus acrobats and actors. He gains, however, access to a new dimension, one which is all too little known and unexplored: that self-same «intra-individual» dimension which heretofore separated him from his public. The work of art is no longer inaccessible, mysterious and definitive, but is incorporated directly into the life and activities of every one of us, like a living person. It no longer strives to prove its superiority — moral, aesthetic, or whatever — but adapts itself, on the contrary, to the whims and moods of all.

#### CASTEL OR A NEW SEMANTICS by Claude Rivière

Castel extracts the various colours of basalt which he needs from the mines that were used to build King Solomon's temple. When applied to the canvas, this powdered basalt appears to him as the very symbol of those time-worn mountains, impregnable walls upon which are inscribed the fortunes and misfortunes of an entire people. These transparent layers, worked into planes, provide Castel with his raw material. Desert pinks, greens like rain-washed bronze, oranges like sand or the age-old earth — they all become a kind of sacred bed in which it is the artist's duty to inscribe his message.

Thus the message is revealed and in it we discover the shapes of ancient letters from the Sumer, Hittite and Hebrew alphabets. The letter is exploded and besieged by to many dreams and memories that it becomes the letter per se, the symbol of a unique and eternal language.

#### CONVERSATION WITH ARCHIPENKO by Yvon Taillandier

I am primarily concerned with inventing. To my mind, the faculty for invention is the most precious quality that an artist can possess. This is an idea I had when I was very young, probably because my father was an inventor.

Some critics who have studied my work have come to the conclusion that I am a great mathematician. Even after the First World War, people were finding analogies between my sculpture and the theories of Einstein. Of course, I believe in a kind of relativity, but probably not in the sense that Einstein meant. True, I am very interested in the sciences. Art and science are both off-spring of Mother Nature. However, in the days when my father wanted me to be an engineer, this meant that I would have had to study mathematics. Now I hated mathematics.

I wanted to paint. We clashed over this and my feelings toward my father grew rather cold. That was a painful moment in my life.

Finally, I won out. I became a painter, then I turned to sculpture and then, as you know, I invented some things.

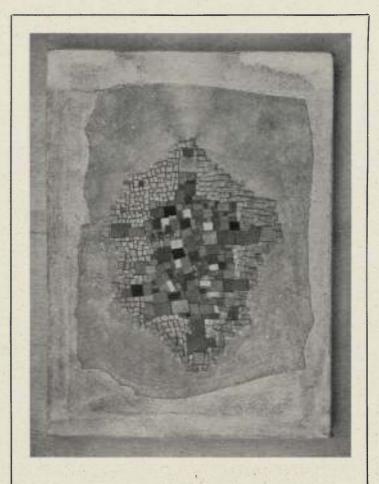
In this respect, I feel I was following in my father's footsteps and in those of Nature, as well. For, from insect to star, from spark to galaxy, Nature is always creative. In fact, she is the creative force par excellence.

#### GALERIA RENE METRAS

Consejo de Ciento, 331 - BARCELONA - 7

PRESENCIAS DE NUESTRO TIEMPO

BETI **BISCHOFFSHAUSEN** BRYEN BURY CORBERO CUIXART CUMELLA CHEREAU FAUTRIER FEITO **FERAUD** FERRANT **FONTANA** HARTUNG H. PIJUAN MARTI MATHIEU SERRANO SONDERBORG TABARA VALLES VILLELIA



# PIZA

peintures en relief gravures à la gouge

Novembre 1963

A LA HUNE - PARIS

170 boulevard Saint - Germain

# POUR UN NOUVEAU PRINTEMPS DE PABLO PICASSO

par ANDRÉ VERDET

Album de poèmes, 26 x 38, dont chaque feuillet, indépendant, est encarté dans une reliure de rabanne aux charnières cloutées. La couverture s'orne d'un décor en peau original, différent pour chaque exemplaire, exécuté par André Verdet.

Chaque exemplaire comporte une lithographie en couleurs de Pablo Picasso signée et numérotée, tirée sur les presses de Fernand Mourlot.

Le document photographique original portrait de Pablo Picasso - est d'André Villers.

Il a été tiré de cet ouvrage 79 exemplaires sur Aquarelle Arches papier torchon de 153 grs, numérotés 1 à 79.

Prix de sortie: 750 Fr.

Adresser les souscriptions à XX° Siècle, 14 rue des Canettes Paris

#### Gimpel Fils

50 SOUTH MOLTON STREET LONDON W 1

## ALAN

Prix de Peinture 1963 à la Biennale de Sao Paulo

## Gimpel Hanover Galerie

35 CLARIDENSTRASSE ZURICH 2

#### BARBARA HEPWORTH

Novembre - Janvier

#### L O U I S E Nevelson

Janvier - Février

# pierre matisse gallery 41 e 57 street new york 22

balthus, dubuffet, giacometti, tanguy, miró, le corbusier, marini, maciver, riopelle, roszak, butler, calliyannis, saura, millares, rivera

# 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 oeuvres qui y sont reproduites, elle s'adresse à tous les collectionneurs et amateurs de peinture. Chaque portefolio comprend un texte de présentation dû aux meilleurs noms de la critique et 12 planches en couleurs format 27x35 cm. Chaque porte-folio: 48 Fr.

FAUTRIER

HARTUNG

**SOULAGES** 

par P. Restany

par Jean Tardieu

par Michel Ragon

ESTÈVE

par J.-E. Muller

STAËL

par Gindertael

TOBEY

par Françoise Choay

LANSKOY

VIEIRA DA SILVA

par Jean Grenier

par Guy Weelen

FERNAND HAZAN ÉDITEUR

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

# Galerie Beyeler

Exposition Octobre - novembre

ARP, BISSIER, NICHOLSON, TOBEY

BALE, BÄUMLEINGASSE 9

TEL. 245895

## LE POINT CARDINAL

3 rue Cardinale - 3 rue Jacob - 12 rue de l'Échaudé-Saint-Germain  ${\rm PARIS~VI^{\circ}~-~OD\acute{E}~32\text{--}08}$ 

# VICTOR BRAUNER

Les épreuves à grandes marges de la lithographie que Victor Brauner a réalisée pour ce numéro de XX° Siècle sont en vente au Point Cardinal

Le tirage est limité à 75 exemplaires numérotés et justifiés par l'artiste.

CHARLES ZALBER g.l. Galerie Bellechasse

266 Boulevard Saint-Germain - Paris - INV - 20-39

présente

## ROBERT VAN EYCK

peintures

octobre - novembre

EN COLLABORATION AVEC BROOK STREET GALLERY, LONDON

## GALLERIA DEL CAVALLINO

SAN MARCO, 1814 - VENEZIA - TÉL. 20528



G. B. CAPUTO

DIRECTEUR: CARLO CARDAZZO

MILANO



MILANO, via andegari, 12 - tel. 86.43.31

peintures de:

**AFRO** 

BURRI

CANONICO

DUBUFFET

**FONTANA** 

HARTUNG

MORENI

MORLOTTI

SCHUMACHER

**SCHWITTERS** 

**VEDOVA** 

Directeur: Dr. Palazzoli

# **Paul Jenkins**



29 octobre/30 nov. 1963 Galerie Karl Flinker Paris

janvier/février 1964 Kestner - Gesellschaft Hannover

# THE HANOVER GALLERY

32 A ST GEORGE STREET LONDON W. 1

arp butler césar giacometti hoflehner 1poustéguy moore nevelson richier

#### WITTENBORN

American distributor for XXe Siècle, offers:

JASPER JOHNS: A Critical Study, by Leo Steinberg. 30 ill., some in color, \$ 3.50. The well-known critic tackles some of the most challenging and problematic aspects of Johns' work.

THE MOSAICS OF JEANNE REYNAL, by Dore Ashton, Lawrence Campbell, Elaine de Kooning, Bernard Pfriem, Parker Tyler and Jeanne Reynal. 77 ill., 9 colorplates, \$ 12.50. Technical innovations of the contemporary mosaicist are seen against the history of this special art. (ready January 1964)

STRUCTURE AND FORM IN JAPAN: Architectural Reflections, by Werner Blaser. 205 ill., German and English texts, \$15.00. A photographic essay on traditional Japanese architecture, revealing its inherent kinship with architecture in the modern West.

OF ART, PLATO TO PICASSO, edited by A. E. Gallatin. 3 ill., reprint edition, \$ 2.00. The painter and collector, Gallatin, has compiled a pocket-sized treasury of bons mots on art through the ages.

WITTENBORN ART CALENDAR FOR 1964. 24 color plates, \$ 2.50. A constellation of modern masters appears in this large, spiral-bound calendar.

And we always invite visitors to explore our retail stock of domestic and foreign art books, periodicals, catalogues, posters and prints. Specialized bulletins are available on request.

Wittenborn & Company 1018 Madison Avenue New York 21, New York

## GALERIE ARIEL

1 Avenue de Messine - Paris 8º Car 13.09

alechinsky

appel

bitran

bootz

corneille

duthoo

gillet

goetz

lindström

marfaing

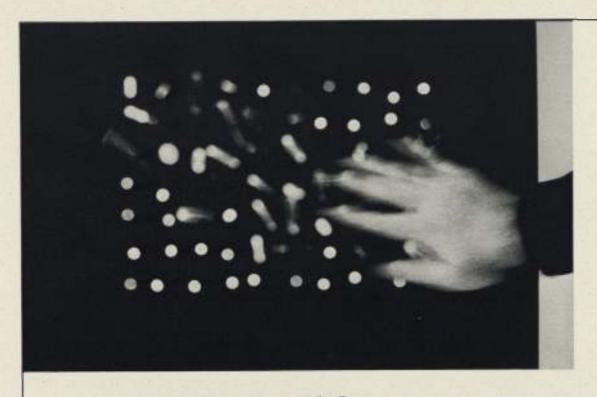
maryan

messagier

mihaïlovitch

pouget

tabuchi



agam

prix pour la recherche artistique à la Biennale de Sao Paulo

en permanence Galerie Denise René 124 rue La Boétie, Paris 8°

## GALERIE RAYMOND CREUZE

Salle Balzac - 12 rue Beaujon - Paris 8°

# CHABRILLAN

ŒUVRES RÉCENTES

15 NOVEMBRE - 5 DÉCEMBRE

# Maeght Editeur

13, rue de Téhéran Paris 8 Europe 61-49

## Miró

## Album 19

texte de Raymond Queneau

26 lithographies originales dont 19 hors texte numérotées et signées.

Format: 66 x 51.

Couverture créée par l'artiste. Edition limitée à 75 exemplaires.

## Tal-Coat

## Traverse d'un plateau

7 pointes sèches originales précédées d'un poème de Pierre Tal-Coat. Tirage à 75 exemplaires numérotés et signés.

## Catalogue de l'œuvre de G. Braque

Volume I: Peintures 1948 - 1957 Volume II: Peintures 1942 - 1947 Volume III: Peintures 1936 - 1941 Volume IV: Peintures 1928 - 1935

## Miró

## Tracé sur l'eau

14 aquarelles inédites en fac-simile. Lithographie originale en couverture. 100 exemplaires de tête numérotés et signés. comportent une eau-forte originale en couleurs.

## Giacometti texte de Jacques Dupin

première monographie sur Giacometti comprenant 230 illustrations dont 20 en couleurs et 2 lithographies originales.

## Bazaine

## Hollande aquarelles et dessins

texte de Jean Tardieu
39 reproductions en couleurs et 24 en noir.

## Sandra Calder Davidson

Sylvestre on la grenouille de plomb un livre pour les enfants comprenant 35 pages en couleurs.

## XX<sup>e</sup> siècle

## NUMÉROS PUBLIÉS DEPUIS 1951

- N. I 1951 Nouveaux destins de L'art (épuisé)
- 5 quadrichromies: Villon, Kandin-sky, Miró, Magnelli, Bill 4 lithos originales: Laurens, Moo-re, Arp, Marini
- I. II JANVIER 1952 NOUVELLES CONCEPTIONS DE L'ESPACE (épuisé)
- 6 quadri: Calder, Giacometti, Gris, Klee, Matisse, Marini 3 lith. orig.: Léger, Lapicque, Ma-gnelli 1 eau-forte: Villon
- N. III Juin 1952 Art et poésie depuis apollinaire (épuisé)
- 6 quadr.: Rousseau, Braque, Campigli, Kandinsky, Singier 4 lith. orig.: Miró, Calder, Michaux, Giacometti
- N. IV Janvier 1954 Rapport sur L'art figuratif (épuisé)
- 6 quadri: Van Gogh, Bazaine, Miró, R. Delaunay, Léger, Le Corbusier 2 lith. de Matisse d'après « décou-
- pages »
  2 lith. orig.: Manessier, Vasarely
  2 bois orig. de Arp
- N. V Juin 1955 La matière et le TEMPS DANS LES ARTS PLASTIQUES (épuisé)
- 8 quadri: Léger, Capogrossi, peinture égyptienne, Kandinsky, Birolli, Hartung, Santomaso, Baumeister 2 lith. orig.: Tobey, Singier 2 lith.: Marini
- N. VI JANVIER 1956 LE PAPIER COLLÉ DU CUBISME A NOS JOURS (épuisé)
- 6 quadri: Picasso, Soffici, Balla, Severini, Miró, Matisse 6 pochoirs en couleurs: Braque, Laurens, Arp, Miró, Magnelli, Du-buffet
- N. VII Juin 1956 Dix années d'art contemporain (1945-1955) (épuisé)
- 8 quadri: Picasso, Braque, R. De-launay, Bazaine, Hartung, Manes-sier, Pignon, Singier

- 6 pochoirs procédé Jacomet: Picasso, Poliakoff, Soulages, Vieira da Silva, S. Taueber-Arp, S. Delaunay 2 dessins en *fac-simile*: Giacometti; Michaux
- N. VIII JANVIER 1957 ART ET HUMOUR AU XXº SIÈCLE (épuisé)
- 5 quadri: Brauner, Kandinsky, Klee, Dubuffet, Fautrier 4 pochoirs: Arp, Miró, Dubuffet 1 lith. originale: Miró
- N. IX Juin 1957 Vrai et faux réalisme dans l'art contemporain (épuisé)
- 8 quadri: Picasso, Hartung, Polia-koff, Glarner, Afro, Chagall, Selig-mann, Fontana 4 pochoirs: R. Delaunay, Mondrian, Capogrossi, Magnelli 2 lith. orig.: Chagall, Fautrier
- N. X Mars 1958 L'écriture plas-tique (épuisé)
- 12 quadri: Matisse, Picasso, Singier, Soulages, Miró, Dubuffet, Magnelli, Atlan, Laurens, Mortensen, Morlotti, Marini 4 lith. orig.: Picasso, Dubuffet, Poliakoff, Zao wou-ki 1 gravure sur ardoise de Ubac 4 pochoirs: Miró, Ernst, Capogrossi, Vasarely 1 zincographie de Michaux

- N. XI NOËL 1958 LES NOUVEAUX RAPPORTS DE L'ART ET DE LA NATURE (épuisé)
- 12 quadri: R. Delaunay, Picasso, Ernst, Fautrier, Dubuffet, Manessier, Pignon, Lanskoy, Corpora, Bacon, Bissière, Rothko 2 lith. orig.: Braque, Ernst 1 dessin en fac-simile: Bazaine 3 pochoirs: Braque, Bazaine, Arp
- N. XII Juin 1959 Psychologie de LA TECHNIQUE
- 9 quadri: Pollock, Villon, Hartung, De Staël, Poliakoff, Burri, Dufour, S. Delaunay 2 lith.: Villon, Hartung 3 pochoirs: Tobey, De Staël, Fon-
- I dessin en fac-simile de Pevsner

- N. XIII Noël 1959 Vingt ans
- 8 quadri: Kandinsky, Bonnard, Miró, Picasso, Chagall, Soulages, Torrès-Garcia, Assetto
  7 gravures (bois et linoléums en noir et en couleurs): Matisse, Kandinsky, Magnelli, Arp, Ernst, Miró, Laurens, d'après la lère série de XX° siècle
  1 pochoir: Music
  1 lith. orig.: Soulages
  1 bois orig.: Consagra
- N. XIV Juin 1960 Nouvelles situations de l'art contemporain
- 18 quadri: Dubuffet, Alechinsky, Barré, Bott, Debré, Fiedler, Helman, Istrati, Kallos, Marfaing, Hartung, Dufour, Osborne, Scanavino, Feito, Santomaso
  3 lith. orig.: Alechinsky, Fiedler, Chagall
  2 descript
- 2 dessins en fac-simile de Dubuffet
- N. XV Noël 1960 LA RÉVOLUTION DE LA COULEUR
- 51 quadri: Monet, Van Gogh, Gauguin, Derain, Vlaminck, Braque, Matisse, Rouault, Degas, Bonnard, Picasso, Léger, Kandinsky, Marc, Boccioni, Balla, Severini, Magnelli, Chagall, Gris, Soutine, Ernst, Miró, Wols, Pollock, Francis, Rothko, Birolli, Appel, Bacon, Bazaine, Poliakoff, Lanskoy, Soulages, R. Delaunay, S. Delaunay, Manessier, De Giorgi, Torrès-Garcia, Helman, Bryen
- Bryen 1 lith. orig.: Manessier (éd. franc.)
- N. XVI Mai 1961 Renouveau du relief
- 15 quadri: R. Delaunay, Krajcberg, Miró, Vedova, Szenes, Dumitresco, Garbell, Gillet, Pevsner, Xceron, Crippa, Kandinsky, Chagall, Picasso 3 lith. orig.: César, Miró, Vedova
- N. XVII Noël 1961 Pour un BILAN DU SIÈCLE
- 37 quadri: Le Greco, Poussin, Ver-meer, Picabia, Uccello, Léger, Ernst, Rousseau, Dubuffet, Kandinsky,

- Klee, Boccioni, Chagall, Pollock, Balla, Agam, Gris, César, Picasso, Braque, Appel, Saura, Dufour, Wols, Poliakoff, Soulages, Schneider, Ca-pogrossi, Lebenstein 1 lith. orig. de Poliakoff (éd. franc.)
- N. XVIII FÉVRIER 1962 CONSTRUCTION DE L'ESPACE
- 16 quadri: Giacometti, Poliakoff, Vieira da Silva, Schneider, Capo-grossi, Sima, Baj, Hosiasson, Mes-sagier, Music, R. Delaunay, Yunkers 1 lith. orig. de Vieira da Silva
- N. XIX Juin 1962 Tournants dé-
- 16 quadri: Braque, Kandinsky, Malevitch, Léger, Miró, Hartung, Fautrier, Dubuffet, Magnelli, Poliakoff, Gorky, Corneille, Dmitrienko, Dufour, Le Moal, Morlotti
  1 lith. orig. de Arp
- N. XX Noël 1962 L'ART, CON-SCIENCE DU MONDE
- 31 quadri: Severini, Miró, Hartung, Tobey, Braque, sculpture océanien-ne, Van Gogh, Seurat, Bonnard, Picasso, Ernst, Kokoschka, art ro-man, Lam, Atlan, Tanguy, Kandin-sky, Chagall, Manessier 3 lith. orig.: Ernst, Manessier, Baj
- N. XXI Mai 1963 Renouveau du Thème dans l'art contemporain
  - 16 quadri: Monet, R. Delaunay, Hartung, Miró, Lam, S. Delaunay, Fontana, Marini, Dufour, Reichel, Requichot, Atlan, Georges, Asset-to, Kandinsky, Crippa 2 lith. orig.: Lam, Marini
- N. XXII Noël 1963 Équivalences et confrontations
- 16 quadri: Strindberg, Magritte, Magnelli, Brauner, Michaux, Sau-ra, Szenes, Agam, César, Picasso, Poliakoff 3 lith. orig.: Magritte, Brauner, César

## CRITIQUE GÉNERALE

## INDEX PAR AUTEURS

#### ADAM Henri-Georges

Message de la sculpture. N. I, 1951, p. 59.

Grande-Bretagne: le Geste et la Sé-mantique. N. X<sub>2</sub> mars 1958, p. 65.

#### ARGAN G. C.

La collection Cavellini à Brescia. N. V. juin 1955 (Ch. d. j.).

### ASHTON Dore

L'apport artistique des Etats-Unis. N. VII, juin 1956 (Ch. d. j.). La signature américaine. N. X, mars 1958, p. 62. La peinture italienne aux Etats-Unis. N. XIII, Noël 1959 (Ch. Unis. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.).
L'art européen à New York. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).
La section américaine à la Biennale de Venise. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).
La sculpture américaine. N. XV, Noël 1960, p. 85.

## L'exposition du futurisme à New York. N. XVII, Noël 1961 (Ch. d. j.).

#### BACHELARD Gaston

L'espace onirique. N. II, janvier 1952, p. 33. Le peintre sollicité par les élé-ments. N. IV, janvier 1954, p. 11.

#### BAYER Raymond

Témoignages sur Kandinsky. N. I, 1951, p. 28.

#### BELLONZI Fortunato

La Quadriennale de Rome. N. VI, janvier 1956 (Ch. d. j.).

#### BENOIST Luc

La collection Gildas Fardel. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.).

### BERGER René

L'été à Paris (chronique des expo-

Persistance de l'humain. N. XVII, Noël 1961, p. 107. Le Cubisme. N. XIX, juin 1962, p. 3. Présence du monstre. N. XX, Noël 1962, p. 57.

#### BILL Max

De la surface à l'espace. N. II, janvier 1952, p. 59.

#### BOUDAILLE Georges

Collages surréalistes. N. XXI, 1963. Sept artistes brésiliens. N. XXII.

#### BRAQUE Georges

Témoignage sur l'espace. N. II, janvier 1952, p. 66. Le cahier du peintre-poète. N. III, juin 1952, p. 61. Nouvelles pensées. N. IV, janvier 1954, p. 34.

#### BREST J. R.

Propositions pour une théorie de l'art figuratif. N. IV, janvier 1954, p. 35.

#### BRETON André

« C'est à vous de parler, jeune voyant des choses...». N. III, juin 1952, p. 27. Phénix du masque. N. XVI, Noël 1960, p. 57.

#### BRION Marcel

Le nouveau dialogue avec le passé. N. XVII, Noël 1961, p. 3. Conscience individuelle et conscien-ce cosmique. N. XX, Noël 1962, p. 3.

#### BUFFET-PICABIA Gabrielle

Matières nouvelles. N. XIII, Noël 1959, p. 17.

#### CASSOU Jean

Témoignages sur Kandinsky. N. I, 1951, p. 28. Les espaces. N. II, janvier 1952, p. 11. p. 11.
L'authenticité poétique. N. III, juin 1952, p. 37.
L'artiste et l'événement. N. IV, janvier 1954, p. 13.
La matière en peinture. N. V, juin 1955, p. 3.

#### CHAMSON André

L'espace est en nous. N. II, janvier 1952, p. 3.

#### CHEVALIER Denys

La collection du fondeur Susse. N. X, mars 1958 (Ch. d. j.).
Les animateurs. N. XVII, Noël 1961, p. 137.
Jeune sculpture: de l'informel au baroque. N. XXII, Noël 1963 (Ch. d. j.).

#### COURTHION Pierre

Hier et aujourd'hui. N. I, 1951, p. 3. Décomposition et recomposition de l'espace. N. II, janvier 1952, p. 27. Vivre son art. N. IV, janvier 1954, Vivre son art. N. IV, janvier 1934, p. 3.

Le Cubisme. N. IV, janvier 1954 (Ch. d. j.).

Le temps libre et le temps enchaîné. N. V, juin 1955, p. 37.
Réalité du Cubisme. N. IX, juin 1957, p. 3.

Prenez garde à la sculpture. N. VIII N. 1831 1959 p. 23. 1951, p. 3. Prenez garde à la sculpture. N. XIII, Noël 1959, p. 33.

#### CRISPOLTI Enrico

Italiens et Français à la Galerie Nationale de Rome. N. X, mars 1958 (Ch. d. j.).

#### DEGAND Léon

Un nouvel essor de la tapisserie. N. IV, janvier 1954 (Ch. d. j.).

#### DEWASNE Jean

Espace mathématique et art abstrait. N. II, janvier 1952, p. 49.

#### ELGAR Franck

Nouvelles tendances de la peinture française. N. I, 1951, p. 45. Une conquête du cubisme: le pa-pier collé. N. VI, janvier 1956, p. 3.

#### ESTIENNE Charles

Poétique de l'espace. N. II, janvier 1952, p. 43.

#### EVRARD Marcel

Magie de l'invisible dans les sculp-tures d'Océanie. N. XX, Noël 1962, p. 25.

#### FIERENS Paul

Perspectives extérieures. N. I, 1951,

#### FRANCASTEL Pierre

L'expérience figurative et le temps. N. V, juin 1955, p. 41.

#### GABO Naum

Le Réalisme constructeur (par G. et Pevsner). N. XIII, Noël 1959, p. 44.

#### GIACOMETTI Alberto

Témoignage sur l'espace. N. II, janvier 1952, p. 66.

#### GIEDION-WELCKER Carola

Témoignages sur Kandinsky. N. I, 1951, p. 28.
Le retour aux éléments dans la poésie et la peinture. N. III, juin 1952, p. 41.
Origines et tendances du relief. N. XVI, mai 1961, p. 3.

#### GINDERTAEL R. V.

De la nature à l'abstraction et de l'abstrait à la réalité. N. IV, janvier 1954, p. 55.
L'expression graphique et l'espace.
N. X, mars 1958, p. 15.
La jeune sculpture à Marseille.
N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).
Les rejus. N. XVII, Noël 1961, p. 3.
Petitie chronique de l'an 45 N. p. 5. Petite chronique de l'an 45. N. XIX, juin 1962 (Ch. d. j.).

### GOLDWATER Robert

Papiers collés et collages aux Etats-Unis. N. VIII, janvier 1957 (Ch. d. j.).

#### GRENIER Jean

La révolution de la couleur. N. XV, Noël 1960, p. 3.

#### GROHMANN Will

Témoignages sur Kandinsky. N. I, 1951, p. 28.
Evolution et rayonnement de l'expressionnisme. N. IV, janvier 1954, p. 19. p. 19. Kassel. N. VI, janvier 1956 (Ch.

#### GROTE Ludwig

Témoignages sur Kandinsky. N. I, 1951, p. 28.

#### GUEERBRANDT Bernard

L'estampe est à la mode. N. X, mars 1958, p. 53.

#### GUÉGUEN Pierre

Platon et l'art abstrait. N. I, 1951, p. 19. Piaton et van australia p. 19.
Vérités premières de l'espace. N. II, janvier 1952, p. 39.
Poésie des « primitifs » naïfs et cérébraux. N. III, juin 1952, p. 49.
La matière de la sculpture. N. V, juin 1955, p. 25.
L'écriture géométrique après Mondrian. N. X, mars 1958, p. 41.
Vingt ans avant. N. XIII, Noël 1959, p. 3.

#### HABASQUE Guy

Art et technique: la cinétique. N. XVII, Noël 1961 (Ch. d. j.). Conscience d'une nouvelle architecture. N. XX, Noël 1962, p. 87.

#### HAESARTS Paul

A la recherche de l'espace. N. II, janvier 1952, p. 13.

#### HODIN J.-P.

La sculpture anglaise depuis Moore. N. XVI, mai 1961 (Ch. d. j.). Art et contemplation. N. XVIII, février 1962 (Ch. d. j.). L'homme d'aujourd'hui et son art. N. XX, Noël 1962, p. 9.

#### HUGNET Georges

La forme humaine à l'infini. N. XIII, Noël 1959, p. 27.

#### LAPICQUE Charles

Voie sans issue. N. IV, janvier 1954, p. 51.

#### LAURENS Henri

Témoignage sur l'espace. N. II, janvier 1952, p. 66.

#### LAVAGNINO

Le Moyen-Age italien à Paris. N. III, juin 1952, p. 83.

#### LÉGER Fernand

Témoignage sur l'espace. N. II, janvier 1952, p. 66.

#### LE LIONNAIS François

La science s'empare du temps. N. V, juin 1955, p. 57.

#### LOEB Pierre

Situation de l'art: l'opinion de P.L. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.).

#### LUZ Maria

Caractères et technique de l'hu-mour. N. VIII, janvier 1957, p. 3. Le réalisme impossible. N. IX, juin 1957, p. 64.

#### MAC EWEN Frank

Perspectives extérieures. N. I, 1951, p. 71.

#### MARCHIORI Giuseppe

L'élément graphique dans la pein-ture italienne. N. X, mars 1958, p. 68. La peinture italienne entre 1945 et 1950. N. XIX, juin 1962, p. 73. La XXIème Biennale de Venise. N. XX, Noël 1962 (Ch. d. j.).

#### MARINI Marino

Message de la sculpture. N. I, 1951, p. 59. Témoignage sur l'espace. N. II, janvier 1952, p. 66.

#### MASSAT René

Matériologie et désir d'absolu. N. XVII, Noël 1961, p. 93.

#### MATISSE Henri

Témoignage sur l'espace. N. II, janvier 1952, p. 66.

#### MELLQUIST Jérôme

Perspectives extérieures. N. I, 1951, p. 71. p. 71. La collection Winston. N. XI, Noël 1958 (Ch. d. j.). 320 peintres, 77 sculpteurs (Doku-menta II). N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.).

#### MICHAUX Henri

Signes. N. IV, janvier 1954, p. 47. Art et poésie: la vision noire. N. VII, juin 1956, p. 67.

#### MICHEL Paul-Henri

Les yeux de l'âme ou l'espace aboli. N. II, janvier 1952, p. 5.

#### MICHELSON Annette

L'abstraction géométrique en Amérique. N. XX, Noël 1962 (Ch. d. j.).

### MONNIER Jacques

Galeries-pilotes à Lausanne, N. XXII, Noël 1963 (Ch. d. j.).

### MOORE Henry

Message de la sculpture. N. I, 1951, p. 59.
Témoignage sur l'espace. N. II, janvier 1952, p. 66.
Notes on sculpture. N. IV, janvier 1954, p. 45.

### PEVSNER Antoine

Message de la sculpture. N. I, 1951, p. 59. Témoignage sur l'espace. N. II, janvier 1952, p. 66. Le réalisme constructeur (par Gabo et P.). N. XIII, Noël 1959, p. 44.

#### PIEYRE DE MANDIARGUES André

Le mur. N. X, mars 1958, p. 25. Des visionnaires. N. XVII, Noël 1961, p. 31.

#### POLIERI Jacques

Rythmes et images au festival d'art d'avant-garde, N. XVI, mai 1961 (Ch. d. j.).

#### RAGON Michel

Le signe dans l'art actuel. N. X, mars 1958, p. 37.
Transfiguration et exaspération de la nature. N. XI, Noël 1958, p. 56.
L'architecture américaine. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).
A la recherche d'un nouvel espace pictural. N. XVIII, février 1962, p. 55.

#### READ Herbert

Le mythe fondamental. N. III, juin 1952, p. 3.

#### RICHTER Hans

Peinture et film. N. XII, juin 1959, p. 25.

#### RIVIÈRE Claude

L'art en Israël. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.). Antagonismes. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).

#### RUSSOLI Franco

Présence de l'art italien. N. VII, juin 1956 (Ch. d. j.)

#### SALMON André

La guerre des deux rives. N. III, juin 1952, p. 19.

#### SAN LAZZARO Gualtieri di

SAN LAZZARO Gualtieri di

Perspectives extérieures. N. 1, 1951, p. 71.

Peintres ou poètes? N. III, juin 1952, p. 31.

L'œuvre du XX° siècle. N. III, juin 1952 (Cb. d. j.)

Futurisme. N. VIII, janvier 1957 (Cb. d. j.)

Galerie des monstres. N. X, mars 1958 (Cb. d. j.)

Pourquoi la nature revient-elle à l'art? N. XI, Noël 1958, p. 3.

Intrigues à Venise. N. XI, Noël 1958 (Cb. d. j.)

La peinture américaine. N. XII, juin 1959 (Cb. d. j.)

Biennale et Ecole de Paris. N. XIII, Noël 1959 (Cb. d. j.)

Notre pain quotidien. N. XVII, Noël 1961, p. 128.

La 2ème exposition du Relief. N. XX, Noël 1962 (Ch. d. j.)

#### SCHMIDT Georges

Perspectives extérieures. N. 1, 1951,

#### SEUPHOR Michel

Le vide actif. N. II, janvier 1952, p. 81.
Histoire sommaire du tableau-poème. N. III, juin 1952, p. 21.
Jeune peinture américaine. N. III, juin 1952, p. 75.
Matière à discussion. N. V, juin 1955, p. 9.
Dadakoll. N. VI, janvier 1956, p. 25.
Les reliefs construits. N. XVI mai p. 25.

Les reliefs construits. N. XVI, mai 1961, p. 27.

De Stijl. N. XIX, juin 1962, p. 9.

Art construit. N. XIX, juin 1962, p. 22.

#### SEVERINI Gino

Témoignage sur l'espace. N. II, janvier 1952, p. 66. L'intuition futuriste du dynamisme plastique. N. V, juin 1955, p. 49.

#### SEGUI Shinichi

L'art nouveau au Japon. N. XX, Noël 1962 (Ch. d. j.)

#### SOLIER René de

Papiers collés surréalistes. N. VI, janvier 1956, p. 33. L'autre face de la lune. N. XV, Noël 1960, p. 125.

#### SOUPAULT Philippe

Une tâche gigantesque. N. IV, jan-vier 1954 (Ch. d. j.)

#### TAILLANDIER Yvon

La chute d'Icare: revanche des humiliés. N. XX, Noël 1962, p. 31. Le thème des batractens dans la peinture contemporaine. N. XXI, Mai 1963, p. 33.

#### TAPIÉ Michel

Nouvelles tendances de la peintu-re française. N. 1, 1951, p. 45. Perspectives extérieures. N. 1, 1951, p. 71. Messages sans étiquette. N. V, juin 1955, p. 17.

#### VILLON Jacques

Témoignage sur l'espace. N. II, janvier 1952, p. 66. La création artistique. N. IV, janvier 1954, p. 31.

#### VOLBOUDT Pierre

Constance de l'art français. N. VII, juin 1956, p. 3.

Quand les extrêmes se touchent. N. VII, juin 1956, p. 63.
L'humour et le siècle. N. VIII, janvier 1957, p. 65.
A chacun sa réalité (enquête). N. IX, juin 1957, p. 21.
L'esprit de la ligne. N. X, mars 1958, p. 3.
Le graphisme du vide. N. X, mars 1958, p. 45.
Art de la technique ou technique de l'art. N. XII, juin 1959, p. 3.
Dokumența II ou vingt ans après. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.).
Le relief, art de l'équivoque. N. XVI, mai 1961, p. 19.
Aux sources du XXème siècle. N. XVI, mai 1961 (Ch. d. j.)
XVI, Noël 1961 (Ch. d. j.)
L'art en expansion. N. XVII, Noël 1961, p. 41.
La 6ème Biennale de Sao Paulo. N. XVII, Noël 1961 (Ch. d. j.)
L'art en expansion. N. XVII, Noël 1961, p. 117.
Espace et sculpture. N. XVIII, février 1962, p. 3.
Le cinquantenaire du Blaue Reiter. N. XVIII, février 1962, p. 3.
Le cinquantenaire du Blaue Reiter. N. XVIII, février 1962, p. 3.
Le cinquantenaire du Blaue Reiter. N. XVIII, février 1962, p. 3.
Le cinquantenaire du Blaue Reiter. N. XVIII, février 1962, p. 69.

#### WESCHER Herta

Collages futuristes. N. VI, janvier 1956, p. 21.
Nouveaux collages abstraits. N. VI, janvier 1956, p. 53.

#### PARTICULIERS ET CHRONIQUES ESSAIS INDEX PAR ARTISTES

#### ADAM

Sculptures-architectures d'A. par F. Elgar. N. IX, juin 1957, p. 37
Les tapisseries gravées d'A. par P. Volboudt. N. XII, juin 1959, p. 47.
A. par P. Volboudt. N. XIV, juin 1960 (Chroniques du jour).

#### AFRO

A. par Carlo Efrati. N. IX, juin 1957, p. 58.

Peintures instrumentales d'Y.A. par Alain Jouffroy. N. XXII. Noël 1963, p. 67.

### ALBERS Josef

J. A. par Jean Arp. N. X, mars 1958 (Ch. d.j.)

#### ALECHINSKY Pierre

P. A. par J. Grenier. N. XIV, juin 1960, p. 17.

#### APPEL Karel

A., peintre de la vie par S. Lupa-sco. N. XVII, Noël 1961 (Ch. d. j.)

#### APOLLINAIRE

A. notre patron par P. Courthion. N. III, juin 1952, p. 5. A. et le futurisme par G. Severini. N. III, juin 1952, p. 13. Le cabier du peintre-poète. N. III, juin 1952, p. 61.

#### ARCHIPENKO

Conversation avec A. par Y. Tail-landier. N. XXII, Noël 1963 (Ch.

#### ARP Jean

A., colloque de Meudon par C. Bryen. N. VI, janvier 1956, p. 29. Encyclopédie arpadienne par J. A. N. VIII, janvier 1957, p. 13. A. et ses jardins suspendus par P. Waldberg. N. XI, Noël 1958 (Ch. Waldberg, N. AI, Noël 1950 (S. d. j.)
Tibis canere. N. XIII, Noël 1959, p. 24.
Arcadie d'A. par M. Seuphor. N. XIX, juin 1962, p. 26.
La rétrospective de A. au Musée National d'Art Moderne par A. Verdet. N. XIX, juin 1962, p. 100.

#### ASSETTO Franco

Garelli et A. par J. Dopagne. N. XI, Noël 1958 (Ch. d. j.)
A. et ses conquêtes périlleuses par A. Verdet. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.).
A. en Amérique par L. J. Ahlander. N. XIX, juin 1962 (Ch. d. j.).
Nouveaux messages d'A. par M. Tapié. N. XXI, mai 1963, p. 110.

#### ATLAN Jean

A. retrouvé par M. Ragon. N. VIII, janvier 1957 (Ch. d. j.).
A chacun sa réalité (enquête de P. Volboudt). N. IX, juin 1957, p. 21.
A. par A. Verdet. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).
A. (1913-1960) au Musée d'Art Moderne par A. Verdet. N. XXI, mai 1963, p. 89.

#### BACON Francis

B. par R. Melville. N. IX, juin 1957 (Ch. d. j.)
F. B. et la hantise de l'homme par L. Hoctin. N. XI, Noël 1958, p. 53.

B. par R. Queneau. N. XVIII, février 1962, p. 61.

Meubles de E. B. par O. Paz et J. J. Levêque. N. XX, Noël 1962 (Cb. d. j.)

#### BARRÉ Martin

M. B. par M. Ragon. N. XIV, juin 1960, p. 22.

#### BAUMEISTER Willy

B. à Paris par M. Seuphor. N. V, juin 1955 (Ch. d. j.).

#### BAZAINE Jean

Peintres de la nouvelle génération: J. B. par G. Limbour. N. VII, juin 1956, p. 29. A chacun sa réalité (enquête de P. Volboudt). N. IX, juin 1957, p. 21. Le paysage intérieur chez J. B. par M. Brion. N. XI, Noël 1958, p. 32.

#### BERGMAN Anna-Eva

A.E.B. par R. V. Gindertael. N. XI, Noël 1958 (*Cb. d. j.*). A.E. B. par J. P. Hodin. N. XVI, mai 1961, p. 62.

#### BERROCAL Miguel

B. par G. Boudaille. N. XXI, mai 1963 (Ch. d. j.).

#### BERTHOLLE

Un chef-d'oeuvre de B. par D. Chevalier. N. XII, juin 1959 (Ch. d. j.).

### BISSIERE

Situation de B. par F. Mathey. N. XX, Noël 1962 (Ch. d. j.)

B. ou l'élaboration d'une nouvelle figuration par D. Chevalier. N. XXI, mai 1963, p. 94.

#### BOCCIONI Umberto

B., peintre de sensations par R. Carrièri. N. XVII, Noël 1961, p. 57. B., sculpteur de l'antisculptural par P. Courthion. N. XIX, juin 1962, p. 17.

#### BOLIN

B. Debré, Rollier par P. Courthion. N. X, mars 1958 (Ch. d. j.).

#### BONA

B. par A. Miguel. N. XII, juin 1959 (Ch. d. j.).
B. par D. Chevalier. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).

#### BONNARD

B. l'enchanteur par P. Guéguen. N. XIII, juin 1959, p. 13.

#### BONOMI Maria

M. B. par F. Russoli. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.).

Deux expositions de F. L. par M. Luz. N. V, juin 1955 (Ch. d. j.). Deux grandes rétrospectives à Paris: F. L. et H. Matisse par M. Luz. N. VIII, janvier 1957 (Ch. d. j.). Le temple solaire de F. L. à Biot par A. Verdet. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.). F. L. et le monde moderne par P. Descargues. N. XIX, juin 1962, p. 33.

#### LE MOAL

L. M. par J. Lassaigne. N. VI, janvier 1956 (Ch. d. j.). Les aquarelles de L. M. par D. Chevalier. N. XIX, juin 1962, p. 107.

#### LE WITT Jan

J. L. W. par P. Emmanuel. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).

#### LIPCHITZ Jacques

Le nouveau colloque avec L. par P. Guéguen. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.).

#### LIPSI Morice

M. L. par R. V. Gindertael. N. XIV, juin 1960, p. 70.

#### MAGNELLI Alberto

MAGNELLI Alberto

M. par L. Degand. N. I, 1951,
p. 39.
M. à Bruxelles par M. Mendès.
N. V, juin 1955 (Ch. d. j.).
Thèmes de M. par A. Verdet. N.
VI, janvier 1956, p. 47.
Collages de M. par M. Seuphor.
N. IX, juin 1957 (Ch. d. j.).
Les deux vocations du graphisme:
M. et Poliakoff par J. P. Aton.
N. X, mars 1958, p. 33.
L'architecture plastique d'A. M. par
G. Habasque. N. XIX, juin 1962,
p. 61.
Les grands moments d'A. M. par J.
Lassaigne. N. XXII, Noël 1963,
p. 19.

#### MAGRITTE

M. l'inspiration et le mystère par P. Waldberg. N. XXII, Noël 1963,

#### MALEVITCH Casimir

M. et l'art abstrait en Pologne par M. Rostkowska. N. X, mars 1958 (Ch. d. j.).

#### MANESSIER

Oeuvres récentes de M. par C. Bourniquel. N. IV, janvier 1954 (Ch. d. j.).
Carrière de M. par B. Dorival. N. VII, juin 1956, p. 38.
M. et les émaux de Ligugé par Dom J. Dupeux. N. VIII, janv. 1957 (Ch. d. j.).
A chacun sa réalité (enquête de P. Volboudt). N. IX, juin 1957, p. 21.
M. et les analogies visuelles par C. Bourniquel. N. XI, Noël 1958, p. 37.
M. peintre mystique par C. Bourden. p. 37. M., peintre mystique par C. Bourniquel. N. XV, Noël 1960, p. 74. Spiritualité de M. par G. Marchio-ri. N. XX, Noël 1962 (Ch. d. j.).

#### MAN RAY

M. R. par J. Mellquist. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.).

#### MARFAING André

Deux sculpteurs par B. Joppolo. N. IV, janvier 1954 (Ch. d. j.).
Images simultanées de M. M. par L. Venturi. N. V. juin 1955, p. 33. A chacun sa réalité (enquête de P. Volboudt). N. IX, juin 1957, p. 21. Peintures de M. M. par M. Luz. N. X, mars 1958 (Ch. d. j.).
Le guerrier de M. M. par F. Russoli. N. XXI, mai 1963, p. 57.

#### MASSON André

Tableaux récents d'A. M. par G. Limbour. N. VI, janvier 1956 (Ch. el. j.).

Picasso et M. par P. Volboudt.

N. XVI, mai 1961 (Ch. d. j.).

#### MASTROIANNI

M. par P. Volboudt. N. VIII, jan-vier 1957 (Ch. d. j.). M. à Paris par D. Chevalier. N. XVIII, février 1962 (Ch. d. j.).

#### MATHIEU Georges

G. M. et les Capétiens par M. Luz. N. V, juin 1955 (Ch. d. j.).

#### MATISSE Henri

Découpages de H. M. par San Lazzaro. N. IV, janvier 1954 (Cb. d. j.).
H. M., Henri Laurens par M. Luz.
N. V, juin 1955 (Cb. d. j.).
Papiers découpés de M. par P.
Courthion. N. VI, janvier 1956,
p. 45.
Deux grandes rétrospectives à Paris: Fernand Léger et H. M. par
M. Luz. N. VIII, janvier 1957 (Cb. d. j.).

#### MESSAGIER

M. par J. Grenier. N. XVIII, février 1962, p. 78.

#### MICHAUX Henri

H. M. et le visuel par M. Tapié. N. III, juin 1952, p. 59. Dessins turbulents d'H. M. par R. Bertelé. N. X. mars 1958, p. 50. Le « lointain intérieur » d'H. M. par G. Bonnefoi. N. XXII, Noël 1963, p. 29.

#### MIRÓ Joan

Kandinsky et M. par P. Guéguen.
N. 1, 1951, p. 21.
Jeux et Janiaisie de M. par P. Courthion. N. VI, janvier 1956, p. 41.
Un mouveau M. par G. Limbour.
N. VII, juin 1956, p. 17.
Une rétrospective J. M. par L. Degand. N. VII, juin 1956 (Ch. d. j.).
L'bumour féerique de J. M. par P.
Guéguen. N. VIII, janvier 1957, p. 39.
A chacun sa réalité (enquête de P.
Volboudt). N. IX, juin 1957, p. 21.
« Je rêve d'un grand atelier » par J. M. N. XIII, Noël 1959, p. 29.
Gravures récentes de M. par J. Dupin. N. XV, Noël 1960, p. 102.
M.: oeuvres récentes par J. Dupin. N. XVI, mai 1961, p. 32.
Univers de M. par P. Volboudt.
N. XVII, Noël 1961 (Ch. d. j.).
M. précurseur par Y. Taillandier.
N. XIX, juin 1962, p. 37.
M. au Musée National d'Art Moderne par P. Volboudt. N. XX, Noël 1962 (Ch. d. j.).
J'ai vu naître les « géants » de M. par J. G. Artigas. N. XXI, mai 1963, p. 27.

#### MODIGLIANI Amedeo

A. M. par P. Restany. N. XIV, M. à Rome par L. Vitali. N. III, juin 1960, p. 49. juin 1952, p. 82.

#### MONDRIAN Piet

M., peintre figuratif par M. Seu-phor. N. IV, janvier 1954, p. 25. P. M. et le nouveau réalisme par M. Seuphor. N. IX, juin 1957, p. 8.

#### MONET Claude

C. M. ou le chant des Nymphéas par R. Berger. N. XXI, mai 1963, p. 3.

#### MONSU Desiderio

M. D. et ses troubles mentaux par F. Sluys. N. VII, juin 1956 (Ch. d. j.).

#### MOORE Henry

M. par P. Volboudt. N. IX, juin 1957 (Ch. d. j.).
Trois sculpteurs anglais (M., Hepworth, Nicholson) par Sir H. Read.
N. XIII, Noël 1959, p. 42.

#### MORLOTTI Ennio

Un solitaire: E. M. par F. Arcangeli. N. X, mars 1958 (Cb. d. j.).
M. par G. Marchiori. N. XIX, juin 1962 (Cb. d. j.).

#### MORTENSEN

M. et Deyrolle par J. Dopagne. N. IX, juin 1957, p. 61.

#### MOSER

M. par R. V. Gindertael. N. XVIII, février 1962, p. 82.

#### MULLER Robert

La jeune sculpture à la Biennale: R. M. par G. Schmidt. N. VIII, janvier 1957 (Ch. d. j.). R. M. par R. de Solier. N. XIV, juin 1960, p. 66.

#### MUSIC

Corpora et M. par P. Guéguen. N. III, juin 1952, p. 77. Poéste de M. par F. Elgar. N. VIII, janvier 1957 (Ch. d. j.). Gravures de M. par P. Guéguen. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.). M. par P. Francastel. N. XVIII, février 1962, p. 86.

#### NEVELSON Louise

L. N. par J. Arp. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).

#### NICHOLSON Ben

B. N. par R. V. Gindertael. N. IX, juin 1957, p. 55.
Trois sculpteurs anglais (Moore, Hepworth, N.) par Sir H. Read. N. XIII, Noël 1959, p. 42.

#### OSBORNE Tim

T. O. par R. Veinegem. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).

#### PALAZUELO

P. par P. Volboudt. N. XI, Noël 1958 (Ch. d. j.).

#### PAN Marta

M. P. par M. Ragon. N. XVIII, février 1962, p. 91.

#### PAPA Maria

Deux peintres et un sculpteur (Dumitresco, Istrati, M. P.) par R. V. Gindertael. N. XXI, mai 1963 (Ch. d. i.).

#### PENALBA Alicia

A. P. par P. Waldberg. N. XVII, Noël 1961 (Ch. d. j.).

#### PEVERELLI

Les Paradisiers de P. par Luce Hoctin. N. XXII, Noël 1963 (Ch.

#### PEVSNER Antoine

La réalité développable d'A. P. par C. Delloye. N. IX, juin 1957, p. 11. La science tue la poésie par A. P. N. XII, juin 1959, p. 13. Peintures anciennes d'A. P. par R. Massat. N. XVI, mai 1961, p. 68.

#### PIAUBERT Jean

J. P. par A. Verdet. N. XI, Noël 1958 (Ch. d. j.).

#### PICASSO Pablo

Le cabier du peintre-poète. N. III, juin 1952, p. 61.
Une conquête du Cubisme: le papier collé par F. Elgar. N. VI, janvier 1956, p. 3.
Caprice et humour chez P. par J. Cassou. N. VIII, janvier 1957, p. 21.
L'atelier de P. par P. Volhoudt. Cassou. N. VIII, janvier 1957, p. 21.
L'atelier de P. par P. Volboudt. N. IX, juin 1957 (Ch. d. j.).
La griffe de P. par A. Verdet. N. X, mars 1958, p. 7.
P. et la figure humaine par P. Fierens. N. XIII, Noël 1959, p. 45.
P. à la Tate Gallery par J. Reeves. N. XV, Noël 1960, p. 116.
Une corrida en relief de P. par A. Verdet. N. XVI, mai 1961, p. 30.
P. et Masson par P. Volboudt. N. XVI, mai 1961 (Ch. d. j.):
P. Venchanteur par A. Verdet. N. XVII, Noël 1961, p. 101.
P.: le Minotaure dans le chateau par P. Volboudt. N. XIX, juin 1962 (Ch. d. j.).
Nouvelles céramiques de P. par D. Vallier. N. XXII, Noël 1963 (Ch. d. j.).

#### PIERLUCA

Les lacérations de P. par G. Marchiori. N. XXII, Noël 1963 (Ch. d. j.).

#### PIGNON Edouard

E. P. par F. Elgar. N. VII, juin 1956, p. 43. E. P. et les analogies formelles par C. Bourniquel. N. XI, Noël 1958, p. 41.

#### DE PISIS

D. P. par San Lazzaro. N. VII, juin 1956 (Ch. d. j.).

Mosaïques en papier de P. par P. Guéguen. N. XVI, mai 1961 (Ch. d. j.).

#### POLIAKOFF Serge

POLIAKOFF Serge

S. P. par J. Alvard. N. VII, juin 1956, p. 45.
P. par P. Volboudt, N. VIII, janvier 1957 (Ch. d. j.).
A chacun sa réalité (enquête de P. Volboudt). N. IX, juin 1957, p. 21.
Les deux vocations du graphismes:
Magnelli et P. par J. P. Aron. N. X, mars 1958, p. 33.
La technique de P. par F. Meyer.
N. XII, juin 1959, p. 41.
P. ou l'espace de la peinture abstraite par D. Vallier. N. XVIII, février 1962, p. 20.
L'exposition P. à Whitechapel par J. Russel. N. XXII, Noël 1963 (Ch. d. j.).

POLLOCK Jackson

P. par G. Marchiori, N. VIII, jan-vier 1957 (Ch. d. j.). P.: le nouvel espace par D. Ashton. N. XVII, Noël 1961, p. 75.

POMODORO Gio

G. P. par D. Chevalier. N. XVIII, février 1962 (Ch. d. j.).

PRASSINOS Mario

Les tapisseries de M. P. par J. Lescure. N. VII, juin 1956 (Ch. d. j.). Peintures récentes de P. par P. Restany. N. IX, juin 1957 (Ch. d. j.).

RAUSCHENBERG

R. par J. Dypréau. N. XXI, mai 1963 (Ch. d. j.).

R.: les rencontres insolites par J Lassaigne. N. XXI, mai 1963, p. 77

RENAUD Andrée

Collages d'A. R. par D. Vallier. N. XXI, mai 1963 (Ch. d. j.).

REQUICHOT Bernard

R. (1928-1961) par J. Lassaigne. N. XXI, mai 1963, p. 84.

REVOL Jean

J. R. par G. Bachelard. N. XVI, mai 1961 (Ch. d. j.).

RICHIER Germaine

L'humour cruel de G. R. par A. P. de Mandiargues. N. VIII, janvier 1957, p. 45.

RICHTER Hans

Peinture et film. N. XII, juin 1959, p. 25. H. R. par M. Jean. N. XVI, mai 1961 (Ch. d. j.).

RODILLON Suzanne

S. R. par E. Jaeguer. N. X, mars 1958 (Ch. d. j.).

Bolin, Debré, R. par P. Courthion. N. X, mars 1958 (Ch. d. j.).

ROMITI Sergio

S. R. par P. Courthion. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).

ROTHKO Mark

R. ou l'absence de thème devenue thème par D. Vallier. N. XXI, mai 1963, p. 53.

DI SALVATORE

D. S. par R. Massat. N. XXI, mai 1963 (Ch. d. j.).

SANTOMASO

S. à Bruxelles par G. Marchiori. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).

SAURA

« J'aime passionnément les spectacles de la vie » propos recueillis par Y.

Taillandier. N. XXII, Noël 1963,

SCANAVINO

S. à la Biennale de Venise par G. Dorflès. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).

S. à Paris par J. Dypréau. N. XIX, juin 1962 (Ch. d. j.).

SCHNABEL Day

D. S. par P. Guéguen. N. IX, juin 1957, p. 44.

SCHNEIDER Gérard

G. S.: construction et devenir par E. Ionesco. N. XVIII, fév. 1962, p. 35.

SCHOOFS Rudolf

Gravures de S. par W. Grohmann N. XIX, juin 1962 (Ch. d. j.).

SELIGMANN Kurt

S. ou l'esprit d'invention par P. Courthion. N. IX, juin 1957 (Ch.

SEUPHOR Michel

Dessins à lacunes de M. S. par P. Guéguen. N. V, juin 1955 (Ch. d. j.).

SEVERINI Gino

Œuvres futuristes et cubistes de S. par R. V. Gindertael. N. VII, juin 1956 (Ch. d. j.).

DE SICA Vittorio

Irréalisme de D. S. par A. P. de Mandiargues. N. III, juin 1952 (Ch. d. j.).

SIGNORI Carlo-Sergio

Quelques sculpteurs d'aujourd'hui par P. Courthion. N. VII, juin 1956, p. 65.

La jeune sculpture à la Biennale: S. par P. Volboudt. N. VIII, janvier 1957 (Ch. d. j.).
S. par C. Bourniquel. N. IX, juin 1957, p. 50.
S. par L. Hoctin. N. XI, Noël 1958 (Ch. d. j.).
S. à la Quadriennale de Rome. N. XIV, juin 1960 (Ch. d. j.).
S. à la Galerie de Poche par P. Volboudt. N. XVII, Noël 1961, p. 52.

Euvres récentes de S. par E. Hup. 52. Euvres récentes de S. par E. Hu-meau. N. XXI, mai 1963 (Ch. d. j.).

DA SILVA Vicira

V. D. S. par P. Guéguen. N. VII, juin 1956, p. 54. V. D. S. et l'intuition de l'espace par R. Berger. N. XVIII, fév. 1962, p. 27.

SIMA Joseph

S. le purificateur par A. Verdet. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.). S. entre les deux extrémes par J. Grenier. N. XVIII, février 1962, p. 48.

SINGIER

S. et la sérénité par G. Marester. N. III, juin 1952, p. 78. L'aventure poétique de S. par G. Weelen. N. VII, juin 1956, p. 48.

S. par E. Crispolti. N. XX, Noël 1962 (Ch. d. j.).

SOULAGES Pierre

Nesticate de S. par J. Lassaigne.
N. VII, juin 1956, p. 51.
A chacun sa réalité (enquête de P. Volboudt). N. IX, juin 1957, p. 21.
S. par P. Volboudt. N. XI, Noël 1958 (Ch. d. j.).
Du noir en général et du noir en particulier chez S. par J. Grenier.
N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.).

DE STAEL Nicolas

L'aventure dramatique de D. S. par M. Brion. N. XII, juin 1959, p. 35.

STAHLY François

F. S. par Y. Taillandier. N. XIV, juin 1960, p. 73. Sculptures monumentales de S. par G. Marchiori. N. XXII, Noël 1963, p. 74.

STRAVINSKY Igor

I. S., Paris via Venise par C. A. Cingria. N. III, juin 1952 (Ch.

STRINDBERG

S. précurseur par P. Volboudt. N. XXII, Noël 1963, p. 3.

S., peintre érotique par J. C. Lambert. N. XXI, mai 1963, p. 97.

SZENES Arpad

A. S. par J. Tardieu. N. XVI, mai 1961, p. 42. S. le contemplatif par J. Grenier. N. XXII, Noël 1963, p. 60.

TAL COAT

T. C. par H. Maldiney. N. VII, juin 1956, p. 57.

Dessins anciens de T. C. par J. Grenier. N. XVI, mai 1961 (Ch. d. j.).

TANNING Dorothea

D. T.: de l'obsession au ravissement par A. Bosquet. N. XII, juin 1959 (Ch. d. j.).

TAUEBER-ARP Sophie

Rencontre avec S. T.-A. par M. Bonomi. N. VII, juin 1956 (Ch. d. j.).

DI TEANA Marino

M. D. T. par P. Guéguen. N. XVI, mai 1961 (Ch. d. j.).

TINGUELY

T. par P. Restany. N. XIX, juin 1962 (Ch. d. j.).

TOBEY Mark

T. et la rondeur parfaite par D. Ashton. N. XII, juin 1959, p. 66.
T. et les dangers de l'espace (propos récuellis par D. Chevalier). N. XVIII, février 1962 (Ch. d. j.).

TORRES-GARCIA

Un apôtre: T.-G. par J. Cassou. N. XIII, Noël 1959 (Ch. d. j.). New York découvre T.-G. par D. Ashton. N. XV, Noël 1960, p. 122.

La peinture tragique de R. U. par A. Frénaud. N. VII, juin 1956, p. 59. p. 39. A chacun sa réalité (enquête de P. Volboudt). N. IX, juin 1957, p. 21. Mes gravures par R. U. N. X, mars 1958, p. 51. R. U. et l'art des stèles par P. Volboudt. N. XIX, juin 1962, p. 96.

UCCELLO Paolo

Découverte de P. U. par G. Fran-castel. N. XVII, Noël 1961, p. 21.

VAN EYCK

V.E. par R. Penrose. N. XXII, Noël 1963 (Ch. d. i.).

VAN VELDE Geer

G. V. V. par S. Beckett. N. IV, janvier 1954 (Ch. d. j.).

VASARELY Victor

V. par F. Legrand. N. XX, Noël 1962 (Ch. d. j.).

VEDOVA Emilio

E. V. par A. Pieyre de Mandiargues. N. XVI, mai 1961, p. 38.

VERDET André

A. V. par M. Nadeau. N. X, mars 1958 (Ch. d. j.).
Les formes noires d'A. V. par G. Boudaille. N. XIX, juin 1962 (Ch.

VIEILLARD Roger

Les reliefs gravés de V. par P. Volboudt. N. XIX, juin 1962 (Ch. d. j.).

VILLERI

par A. Verdet. N. XXII, Noël 1963 (Cb. d. j.).

VILLON Jacques

A chacun sa réalité (enquête de P. Volboudt). N. IX, juin 1957, p. 21. Gravures de V. par P. Volboudt. N. IX, juin 1957 (Ch. d. j.). J. V. et le Salon d'Autonne par P. Guéguen. N. X, mars 1958 (Ch. d. j.). d. j.).

J. V.: de la pyramide au carré par Y. Taillandier. N. XII, juin 1959, p. 17.

VITRAC Roger

Le cahier du peintre-poète. N. III, juin 1952, p. 61.

Une peinture existentielle: W. par P. Restany. N. XIX, juin 1962, p. 53.

WRIGHT Frank-Lloyd

F. L. W. à l'Ecole des Beaux-Arts par San Lazzaro. N. III, juin 1952, p. 86.

XCERON Jean

J. X. par D. Ashton. N. XVI, mai 1961 (Ch. d. j.).

YUNKERS Adja

Y. par P. Selz. N. XVIII, février 1962 (Ch. d. j.).

## GRAVURES, LITHOGRAPHIES, EAUX-FORTES ET POCHOIRS

ALECHINSKY Pierre

N. XIV, juin 1960: lith. orig.

ARP Jean

N. I, 1951: lith. orig.
N. IV, janvier 1954: 2 bois gravés
N. V, juin 1955: couverture
N. VI, janvier 1956: 1 pochoir
N. VIII, janvier 1957: 2 poch.
N. XI, Noël 1958: 1 poch.
N. XII, Noël 1959: 1 gravure
N. XIX, juin 1962: 1 lith. orig. et couverture

BAJ Enrico

N. XX, Noël 1962: 1 lith. orig.

BAZAINE

N. XI, Noël 1958: 1 dessin en fac similé, 1 pochoir

BRAQUE Georges

N. VI, janvier 1956: 1 poch., et couverture N. XI, Noël 1958: 1 lith. orig., 1 poch. N. XX, Noël 1962: couverture

BRAUNER Victor

N. XXII, Noël 1963: 1 lith. orig.

CALDER Alexander N. III, juin 1952: 1 lith. orig.

CAPOGROSSI Giuseppe

N. V, juin 1955: 1 pochoir N. IX, juin 1957: 1 pochoir N. X, mars 1958: 1 pochoir N. XXI, mai 1963: couverture

N. XVI, mai 1961: 1 lith. orig. et couverture N. XXII, Noël 1963: 1 lith. orig.

CHAGALL Marc

N. IX. juin 1957: 1 lith. orig. N. XIV, juin 1960: 1 lith. orig. N. XVII, Noël 1961: couverture

CONSAGRA

N. XIII, Noël 1959: 1 bois gravé

DELAUNAY Robert

N. IX, juin 1957: 1 poch. et couverture N. XVIII, février 1962: couverture DELAUNAY Sonia

N. VII, juin 1956: 1 pochoir

DUBUFFET Jean

N. VI, janvier 1956: 2 pochoirs N. VIII, janvier 1957: 1 pochoir N. X, mars 1958: 1 lith. orig. N. XIV, juin 1960: 2 dessins en fac similé

ERNST Max

N. X, mars 1958: 1 pochoir. N. XI, Noël 1958: couverture N. XIII, Noël 1959: 1 lith. orig. N. XX, Noël 1962: 1 lith. orig.

FAUTRIER Jean

N. IX, juin 1957: 1 lith. orig.

FIEDLER François

N. XIV, juin 1960: 1 lith. orig.

FONTANA Lucio

N. XII, juin 1959: 1 pochoir

GIACOMETTI Alberto

N. III, juin 1952: 1 lith. orig. N. VII, juin 1956: 1 dessin en fac-simile et couverture

GILIOLI Emile

N. XIV, juin 1960: couverture

HARTUNG Hans

N. XII, juin 1959: 1 lith.

KANDINSKY Vassily

N. XXIII, Noël 1959: 1 bois gravé (d'après Ière série de XXº siècle)

LAM Wifredo

N. XXI, mai 1963: 1 lith. orig.

LAPICOUE Charles

N. II, janvier 1952: 1 lith. orig.

LAURENS Henri

N. I, 1951: 1 lith. orig. N. VI, janvier 1956: 1 pochoir N. XIII, Noël 1959: 1 bois gravé (d'après lère série XX° siècle)

LÉGER Fernand

N. II, janvier 1952: 1 lith. orig.

MAGNELLI

N. II, janvier 1952: 1 lith. orig. N. VI, janvier 1956: 1 pochoir N. IX, juin 1957: 1 pochoir N. XIII, Noël 1959: 1 gravure (d'a-près Ière série XX° siècle)

MANESSIER

N. IV, janvier 1954: 1 lith. orig. N. XV, Noël 1960: 1 lith. orig. N. XX, Noël 1962: 1 lith. orig.

MAGRITTE René

N. XXII. Noël 1963: 1 lith. orig.

MARINI Marino

N. I, 1951: 1 lith. orig. N. V, juin 1955: 2 lith. N. XXI, mai 1963: 1 lith. orig.

MATISSE Henri

N. IV, janvier 1954: 2 lith. (d'a-près « découpages ») N. XIII, Noël 1959: 1 gravure (d'a-près Ière série XX° siècle)

MICHAUX Henri

N. III, juin 1952: 1 lith. orig. N. VII, juin 1956: 1 dessin en fac-similé N. X, mars 1958: 1 zincographie

MIRO Joan

N. III, juin 1952: 1 lith. orig.
N. IV, janvier 1954: couverture
N. VI, janvier 1956: 1 pochoir
N. VIII, janvier 1957: 1 poch., 1 lith. orig.
N. X, mars 1958: 1 pochoir
N. XIII, Noël 1959: 1 gravure (d'après Ière série XX° siècle)
N. XV, Noël 1960: 'couverture
N. XVI, mai 1961: 1 lith. orig.
N. XXII, Noël 1963: couverture

MONDRIAN

N. IX, juin 1957: 1 pochoir

MOORE Henry

N. I, 1951: 1 lith. orig.

MUSIC

N. XIII, Noël 1959: 1 pochoir

PEVSNER Antoine

N. XII, juin 1959: 1 dessin en fac similé

PICASSO Pablo

N. I, 1951: couverture N. VII, juin 1956: 1 pochoir N. X, mars 1958: 1 lith. orig.

POLIAKOFF Serge

N. VII, juin 1956: 1 pochoir N. X, mars 1958: 1 lith. orig. N. XVII, Noël 1961: 1 lith. orig.

SILVA Vieira da

N. VII, juin 1956: 1 pochoir N. XVIII, février 1962: 1 lith. orig.

SINGIER

N. V, juin 1955: 1 lith. orig.

SOULAGES Pierre

N. VII, juin 1956: 1 pochoir N. XIII, Noël 1959: 1 lith. orig.

STAEL Nicolas de

N. XII, juin 1959: pochoir

TAUEBER-ARP Sophie

N. VII, juin 1956: 1 pochoir

TOBEY Mark

N. V, juin 1955: 1 lith. orig. N. XII, juin 1959: 1 poch., et couverture

TORRÈS-GARCIA

N. XIII, Noël 1959: couverture

UBAC Raoul

N. X, mars 1958: 1 gravure sur ardoise

VASARELY Victor

N. IV, janvier 1954: 1 lith. orig. N. X, mars 1958: 1 pochoir.

VEDOVA Emilio

N. XVI, mai 1961: 1 lith. orig.

VILLON Jacques

N. II, janvier 1952: 1 eau-forte N. XII, juin 1959: 1 lith.

ZAO WOU-KI

N. X, mars 1958: 1 lith. orig.

