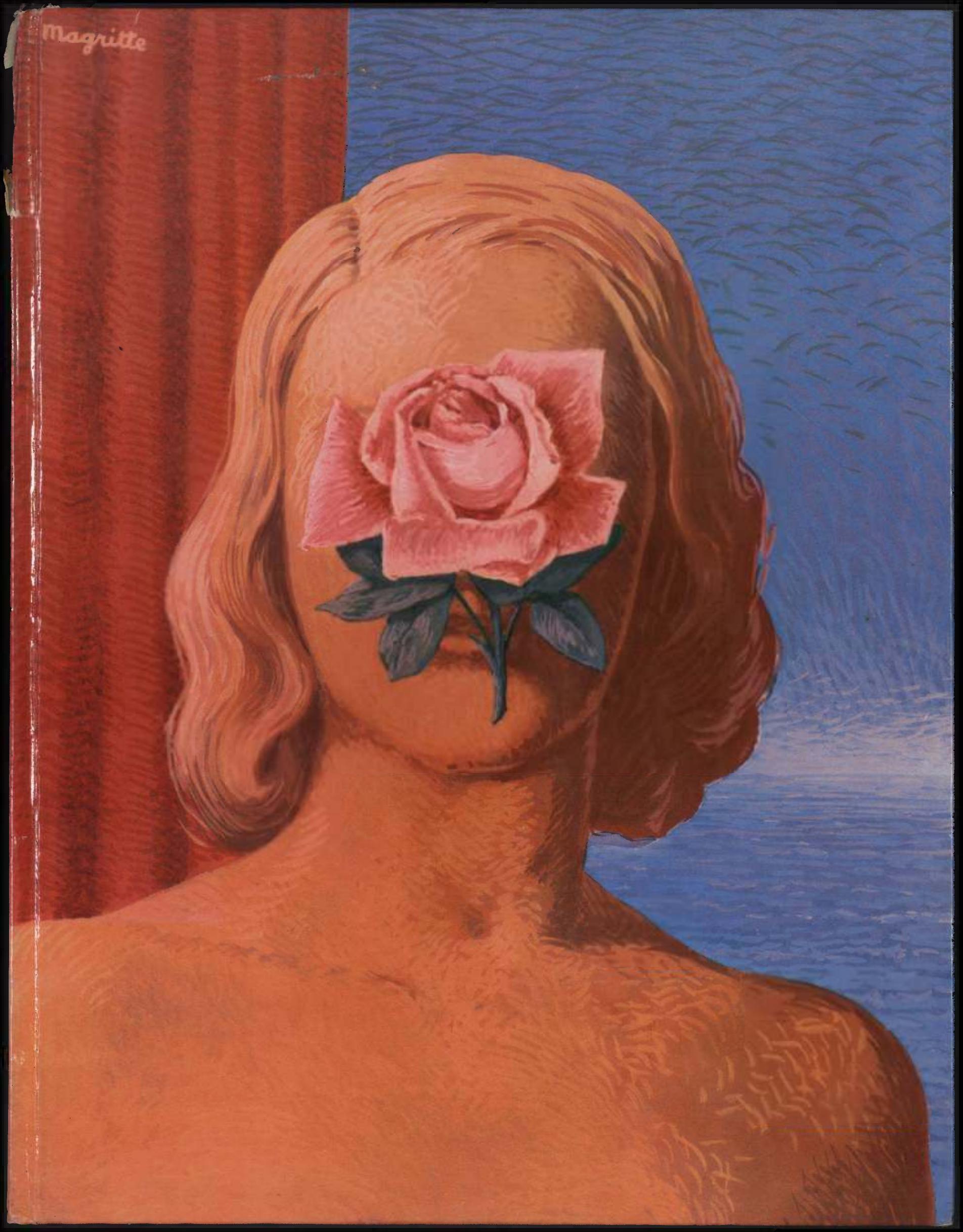
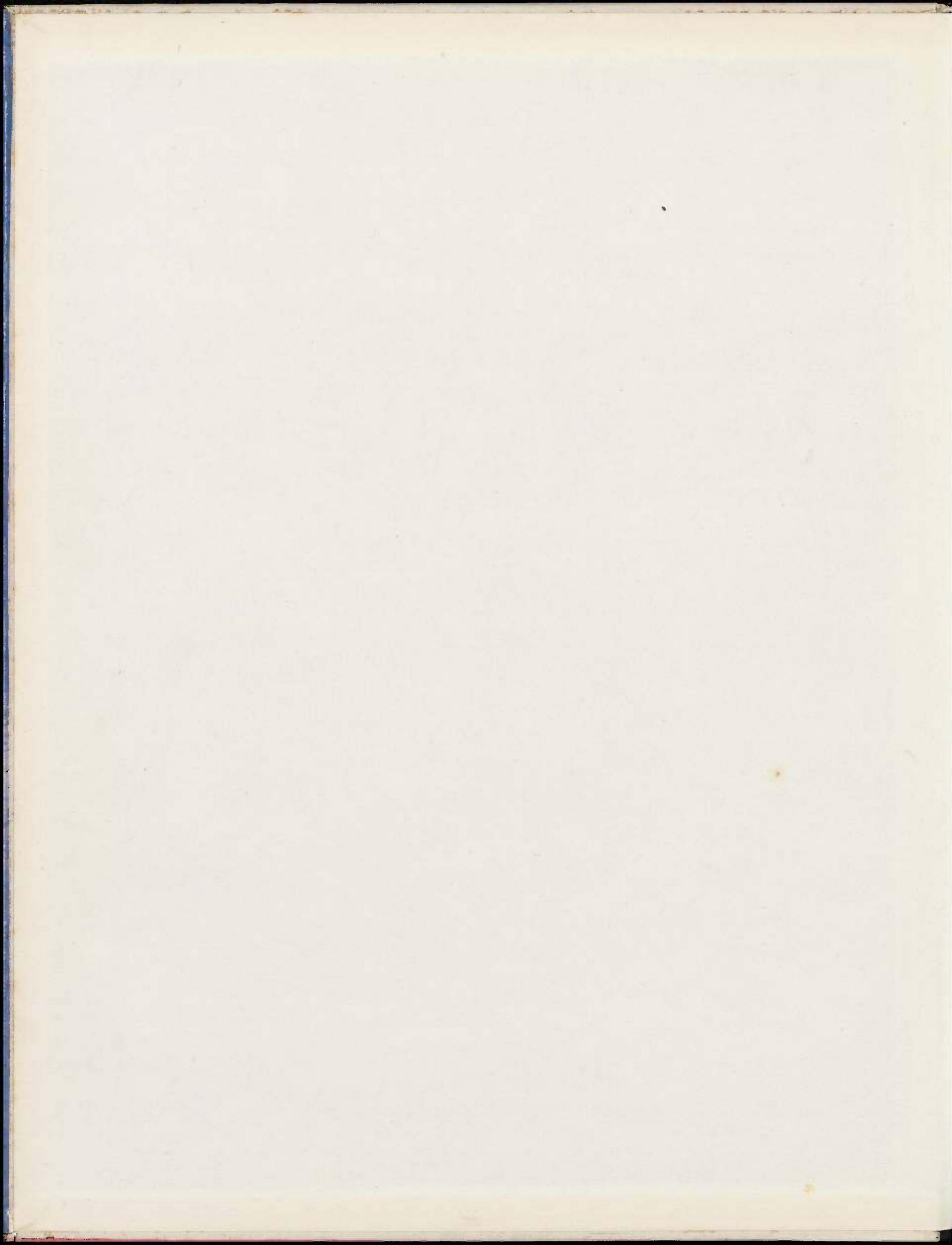


Magritte



XX<sup>e</sup> SIÈCLE • AUX SOURCES DE L'IMAGINAIRE • XXXV - 65





*Ann. D. 1871*  
*de l'Université*





*Aux Sources  
de l'Imaginaire*

XX<sup>e</sup> siècle

N<sup>o</sup> 25 - 1965

# XX<sup>e</sup>

# siècle

Nouvelle série - XXVII<sup>e</sup> Année - N° 25 - Juin 1965

Cahiers d'art annuels publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

## AUX SOURCES DE L'IMAGINAIRE

MÉTAMORPHOSES DE L'IMAGINAIRE par PIERRE VOLBOUDT	3
NAISSANCE DE L'IMAGE par YVON TAILLANDIER	9
L'INVENTION DU CHRIST par RENÉ BERGER	17
LES VISIONNAIRES DE L'ARCHITECTURE par MICHEL RAGON	25
PLAISIR À GAUDI par ANDRÉ PIEYRE de MANDIARGUES	31
APOLLINAIRE LES ADMIRAIT DÉJÀ par J.-C. LAMBERT	35
L'IMAGINAIRE DANS L'ART JAPONAIS par SHINICHI SEGUI	41
LE CANAPÉ ROUGE DU DOUANIER par DORA VALLIER	49
SUR L'AILE DE L'IMAGE par PATRICK WALDBERG	53
POÉTIQUE DE L'OBJET par SARANE ALEXANDRIAN	59

### II<sup>e</sup> partie :

LES CARTONS DE MIRÓ par JUAN PERUCHO	65
LES CONTRÉES D'ESTÈVE par DORA VALLIER	73
ALICIA PENALBA: ESPACE ET MOUVEMENT par E. TRIER	82
AUSTÉRITÉ DE PIAUBERT par R. V. GINDERTAEI	88
FONTANA ET LA NATURE RETROUVÉE par JEAN DYPRÉAU	94
DUCHAMP, BRICOLEUR DE GENIÉ par DORE ASHTON	97
BARBARA HEPWORTH ET LA TRADITION CLASSIQUE par J. P. HODIN	100
MÉLANCOLIE ET FUREUR D'APPEL par HUGO CLAUS	105
LES INVITÉS DE MINUIT par HERTA WESCHER	109
RÉALISME DE FABBRI par FRANCO RUSSOLI	113
LE CHEMIN DE CROIX DE LA FONDATION MAEGHT par RAOUL UBAC	117
CLAUDE VISEUX OU LES MÉTAMORPHOSES DE LA MATIÈRE par GENEVIÈVE BONNEFOI	121
LES NOUVELLES MACHINES DE JEAN TINGUELY par PIERRE DESCARGUES	124
LES MONDES PLASTIQUES DE KEMENY par G. MARCHIORI	129

### Documents :

COMBAT POUR UN ART INSTINCTUEL (À PROPOS DU CENTRO INTERNAZIONALE DELLE ARTI E DEL COSTUME) par ALAIN JOUFFROY (avec une lettre de PAOLO MARINOTTI)	137
CHRONIQUES DU JOUR. <i>La peinture optique à New York</i> (Dore Ashton). <i>Les chaises de Jennett Lam aux couleurs de l'absence</i> (Hubert Damisch). <i>Antonio Segui</i> (Pierre Volboudt). <i>Capogrossi à Tokyo</i> (Shinichi Segui). <i>Objets magiques</i> (S. Alexandrian). <i>L'art européen au Japon</i> (S. S.). <i>Henri Michaux poète et peintre</i> (René Bertelé). <i>Robert Helman</i> (Charles Estienne). <i>Nora Auric</i> (Patrick Waldberg). <i>René Magritte</i> (P. Volboudt). <i>Masson au Musée National d'art moderne</i> (François Pluchart). <i>Trois expositions de Joan Miró à Barcelone</i> (J. Lassaing). <i>Klee (1930-1940)</i> . <i>Bazaine, peintures anciennes</i> (Julius Clay).	

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'ESTÈVE  
COUVERTURE ORIGINALE DE RENÉ MAGRITTE

DIRECTION 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6<sup>e</sup>

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

#### ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH  
OFFENBOURG/BADEN, POSTFACH 420.

#### ANGLETERRE

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

#### BELGIQUE

J. HENRIQUEZ  
39, AVENUE DE L'ÉMERAUDE, BRUXELLES.

#### PAYS-BAS

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

#### SUISSE

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

#### U.S.A.

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

© 1965 by XX<sup>e</sup> siècle

PRINTED IN ITALY  
IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S. P. A. - MILAN

# Métamorphoses de l'imaginaire

par Pierre Volboudt

L'imaginaire tient une grande place dans les arts. On serait tenté de dire qu'il en est la substance. Mais le mot sert à tout. Chacun l'entend à sa façon, en couvre ce qu'il fait et, selon le sens qu'il lui donne, en étend, en rétrécit la portée. Certains lui refusent toute valeur et n'y voient qu'un faux semblant, un terme vague, une nébuleuse verbale qu'on peut nommer, non résoudre. D'autres l'assimilent à l'idée même de l'œuvre et ne l'en séparent point. Il en est de l'imaginaire comme de ces notions courantes, commodes par leur imprécision et qu'on ne saurait éclaircir qu'elles ne se troublent, s'évanouissent en autant de significations que l'on veut, aussitôt arborées, çà et là, par les opinions les plus variées, et les moins conciliables.

Voir ou ne pas voir, le dilemme qui se pose à l'artiste décide de ses choix, de sa vision, de son art. Il fixe avec netteté sa position par rapport à l'imaginaire. Par là-même, il marque l'écart fondamental entre les diverses acceptions de ce mot si controversé, qu'on définirait assez bien en distinguant l'imaginé de l'imaginaire proprement dit. Entre eux, la différence est de nature.

L'un suppose un arrangement des données d'une réalité dissociée et recomposée au gré d'un instinct qui refait à son usage ce dont il ne peut ni se contenter ni s'affranchir. L'autre est invention pure et ne se réfère qu'à son objet; il constitue en marge de la totalité de ce qui est, un non-réel aussi concret, aussi actif que celui auquel il se substitue, où il réfléchit sa propre irréalité. Révélation captée à la faille du visible, à son défaut imprévu, l'imaginaire est la conscience de ce qui ne se manifeste qu'à la faveur d'une rupture avec l'apparence, réalité conjecturale à qui il n'est donné de se définir que par le seul truchement d'une imagination assez déliée de l'emprise du sensible pour la faire, à ses dépens, paraître et exister. Il n'est rien de ce qu'elle dispute à la nature que l'imagination ne réordonne à sa manière. Ses créations sont des emprunts. Avec du vrai, elle ne peut faire,



JOAN MIRÓ. Femme. 1934. Coll. Hersent, Meudon.

à l'extrême de ses pouvoirs, qu'une habile, une poétique contrefaçon. Elle procède par retouches, transplantations d'éléments du réel, greffes abstraites sur le concret. Mais seuls, les nouveaux rapports qu'elle propose, les relations bizarres qu'elle institue entre les choses, les disparates qu'elle assemble selon l'arbitraire de sa fantaisie sont d'invention, et les croisements, les produits hybrides qui en dérivent.

L'imaginaire prolonge l'acte de la nature. Il est l'un des moments de cet acte même, s'accomplissant dans l'œuvre, ce hasard, qui lui donne l'être. Le créateur ne serait-il que le médiateur lucide, l'ordonnateur de forces latentes que recèlent les figures encore indissociées de la Puissance « naturante », et les formes où elles trouvent parfois une espèce de trompeuse et illusoire incarnation? L'esprit capable de les affronter s'allège de toute entrave. Il se fait le prospecteur de ces fonds insondables d'où, pour Anaximandre, « la naissance vient aux êtres et où la destruction les fait retourner. » Il retrouve, rétablit des cohérences

oblitérées d'une indistinction essentielle. Il se meurt, et se fourvoie, parmi des virtualités de formes en devenir. Une pente inconnue l'entraîne vers les « lointains extrêmes » d'un univers antérieur. Imaginer, c'est revenir, en deça de ce que propose et atteste le visible, à la profusion originelle, la rendre à son cours, redéchiffrer le tracé de son flux suspendu ou détourné. Ce qui est parfait, définitif aux yeux des autres n'est, pour le visionnaire de qui les périlleuses fréquentations avec ce que le bon sens tient communément pour de purs phantasmes sont tenues en suspicion, qu'un relais dans le dessin d'une trame interrompue. De ce carrefour initial d'où toute forme procède et à partir duquel elle a commencé à diverger, il remonte la chaîne des déviations, des solutions et des hasards manqués. Il entre dans le jeu d'un principe de métamorphose dont il lui est réservé de poursuivre l'action. L'imaginaire l'entoure, mirage du possible.

Ce commerce avec l'insolite le rend comme étranger à l'évidence ordinaire dont il s'est exilé. Il n'en connaît plus que les abords, et les confins, les zones limites incertaines et hantées. L'irréel n'est rien d'autre pour lui qu'une donnée comme les autres, aussi familière, aussi simple et pressante qu'aucune de celles qu'il a répudiées. S'il s'en détourne, c'est qu'une attirance inexplicable, d'irrésistibles invites l'obligent, dans l'affirmation de son art, à choisir le reniement, les privilèges infamants de la déraison, les prestiges suspects de l'ambigu. Admise, assumée, entretenue, une insidieuse vision dérègle le regard, change l'assurance en doute, la défiance en ferme credo, l'ordre en un désordre supérieur maîtrisé.

L'imaginaire est à la fois ce désordre et cet ordre, mais inversés dans leur présence. Au net et au solide de la chose vue, l'art mêle sans cesse une dose d'arbitraire dont, par essence, il ne peut se passer. Pour contredire le réel, c'est de l'absurde qu'il faut résolument partir. Aux yeux du visionnaire, ce qui est se résorbe dans ce qui n'est pas. L'impossible prime le certain et le ravale au rang d'apparence incomplète et erronée. Une licence sans limites s'institue qui dispose à sa fantaisie de tout ce que lui livrent les images mentales libérées des contraintes et des résistances que l'objet leur oppose. L'imaginaire leur prête une structure, il leur donne une constance, une densité qui égalent celles des plus tangibles figures de la réalité. Envahi, accablé, par les précises obsessions qui le visitent, aveuglé par les éclats de l'incohérence, l'artiste ressent avec une force péremptoire, tous les états d'une forme passible d'altérations indéfinies, capable de figures qui ne ressemblent à rien et constituée tout autant de ce qu'elle paraît être que de ce qu'elle aurait pu devenir, faite de traits inévitables et de virtualités avortées. Réalité conjecturale à qui il n'est donné de se manifester que par le seul truchement d'une imagination assez hardie pour s'élever à la hauteur d'une nature prodigieuse d'essais de formes inédites, pour inventer, soutenir

comme donnée concrète ce qui n'a que la consistance d'un songe, mais se pare de la plausible irréalité d'un univers rayé avant que d'être achevé.

Tenter une telle aventure, s'y engager à tout risque, même en n'y perdant pied qu'à demi et gardant sans cesse à portée de la vue quelque solide morceau de réalité où se retenir, c'est s'exposer aux pires égarements, côtoyer toutes sortes de fictions tentatrices dont les interdits de la raison ne défendent pas toujours. Certains, qui s'en affranchissent, sombrent sans retour dans la divagation; d'autres en traînent indéfiniment après soi les restes, épaves dérisoires qu'ils ne peuvent ni abandonner ni sauver d'une totale perte.

C'est aux époques où l'« âme magique » communiquait avec le surnaturel, où le réel débouchait sur le plan de l'invisible, que l'imaginaire trouva sa plus haute incarnation. Il y avait alors de l'imaginaire partout. Il était le germe de l'œuvre. Elle proliférait autour de ce noyau irréductible et insaisissable; ses traits en recevaient leur vérité. Le mystère ne s'y surajoutait pas artificiellement. Au dessus d'elle, et comme derrière elle, s'étendait un champ illimité de virtualités. Sur elle pesaient les nuées menaçantes de l'*uralptraum*, ce cauchemar primordial dont la sourde lumière faisait grimacer les ombres des évidences les plus claires. L'angoisse défigurait l'apparence. Le réel se teignait aux couleurs du délire. L'imaginaire seul était le vrai et l'invisible, l'essence même de ce réel qui n'existait que dans la mesure où l'artiste l'inventait. La forme était le mythe. Elle lui imprimait sa marque. A travers elle, il se faisait pensée. Bien des dieux en furent engendrés; des prodiges accredités; justifiées d'admirables erreurs. Mais l'imaginaire agrandit aussi l'imagination jusqu'au point où ses pouvoirs, balançant ceux de la nature, elle l'égale dans ses jeux les plus étonnants, la dépasse en audaces et en incohérences et l'emplit à son tour des plus effrayantes créations. La plastique primitive est là pour prouver que l'art n'était alors que l'effigie de ce double dont toute réalité paraissait habitée. Réel chargé des prestiges de l'in vraisemblable, réalité insoutenable à force de démesure.

Bosch, sans doute, a entrevu et parcouru ces lieux parallèles où rien ne persévère dans son être, où tout ce qui peut être conçu vit. Les choses n'y sont que le repère de leurs métamorphoses. Pour lui, chaque figure de cette nature qu'il bafoue, mais dont il révère chaque trait, dont il scrute le grain, dont il rend le miroitement, est seulement l'esquisse de ce qu'elle est susceptible de devenir, le signe de l'étrangeté absolue. Jardins de délices et de supplices où l'effroi se colore d'indolence, où la félicité est indifférente, le ravissement, stupide et désespéré. Panopticon de toutes les mascarades de l'inanimé, des usurpations de l'absurde. Des liens anormaux, des accouplements contre nature, des conjonctions

abominables tissent une sorte d'enchantement frénétique et glacé. Ces grotesques hérésies de la forme pervertissent les êtres et les choses, toutes les créatures, les figent dans une stupeur impassible. Dans ce ballet de larves et d'homuncules, les corps semblent les figurants de quelque Mystère infernal joué sur la scène d'un Eden Maudit. Promis à la corruption infamante, à la transe placide, à la trouble innocence de l'élémentaire, ils sont les témoins hypnotisés et soumis des provocations d'une Grâce cruelle qui déjoue, défait, invertit sans cesse, implacable, ses burlesques merveilles et ses scandaleux miracles. Tout est sur le point de se muer en ce qu'il n'est pas. L'insolite, pour Bosch, comme pour la pensée médiévale, n'est que la trace d'une action invisible, la trame apparente des desseins cachés de la nature.

Une image s'offre à l'artiste. Son art, à la façon d'une *magia naturalis*, est de la conduire, en la préservant de la contamination du réel, à son achèvement. Un monde s'élabore pour lui seul, dont l'évidence n'a d'autre caution que la nécessité irrationnelle qui est la « raison » de ses écarts. Ces « entre-mondes » factices, domaine d'une logique subversive, du vertige de l'absurde, il les construit de données, de constantes invérifiables. Création dont la vérité ne dépend que de l'acte qui l'institue et la fait voir.

Les « disparates » des songes, le sabbat des hantises et des terreurs, agrandies à la mesure de la démesure, les « Caprices » forcenés, les extravagances sinistres, la charge de sarcasme et de rage, le spasme du trait qui cingle la forme en même temps qu'il l'enlace, lui arrache par lambeaux son cri exaspéré, recréent toutes les outrances de l'imaginaire. La difformité contrefait la dépravation satanique. La purulence qui l'infecte, sèche en rictus, fige, défigure le masque qu'elle tire à la ressemblance, cette fois, du vrai de l'être. L'homme singe le démon dont une tare secrète lui commande de tenir le rôle. L'âme épanche ses venins et en farde le simulacre qu'elle revêt. Il n'est plus nécessaire d'imaginer; voir suffit. Sous la banalité de la défroque et de l'habitude, le Mal grince. L'humain confesse l'invisible.

Désormais, c'est de l'obscur de sa substance la plus intime que l'imagination va extraire ces « inquiétantes étrangetés » dont l'esprit s'honore autant que de ses productions les plus concertées. Les voici qui prennent corps et tachent de clartés imprécises le tain sensible que l'art offre aux jeux du demi-jour. Les chimères des anciennes *Tentations* pullulent. Elles griffent d'un noir velours des lueurs douteuses, entretiennent des trames de ténèbres, tranchent de blancheurs spectrales leur repaire de nuit, — pâleurs ombrées de cernes hagards, morne fixité d'une prunelle que l'excès de sa convoitise dilate jusqu'à la cécité radieuse, à la vacuité éblouie.

Mais on n'invente que ce qui s'invente, ce qui cherche à tâtons dans la pénombre quelque



MAX ERNST. A sept heures 07, justice sera faite. Peinture. 1925.  
Coll. Urvater, Bruxelles.



ROBERTO MATTA. Une proxime. Huile sur toile. 100 x 80.  
Coll. Jean-Claude Gaubert.

figure. A propos de sa « Nuit de Valpurgis », Goethe s'avouait sur ses gardes, n'acceptant, disait-il, du nombre infini de figures qui se pressaient, que l'image qu'il voulait. Si un Goya s'abandonne à la véhémence de sa vision, si un Redon s'attache à de louches équivalences entre la suggestion du rêve et l'obsession du thème latent dont chacune de ses œuvres est un « état », tous deux accentuent, l'un par le trait, l'autre par l'épaisseur de l'ombre qui la circonscrit, l'étrangeté qui les hante. Ils choisissent leurs démons. Véritable essence de l'imaginaire, ils sont moins les figures que les signes de l'imaginaire, à l'image même de l'un de ces Moi innombrables qui leur prêtent leur vitalité inventive et cet air indéfinissable de parenté qu'ils doivent à leur auteur, cet être multiforme qui ne se reconnaît qu'en ce qui lui renvoie sa fiction favorite de soi. Ce double, ce multiple, est à la fois inexistant et impérieux, intime fantôme d'une présence céleste, créature incréée, baignée de hasard. Il surgit aux frontières de la conscience, formes de pensée, pressentiments inavoués, « images en suspens » dérobant et révélant l'approche du monde inaccessible dont les spirituels persans étaient les pèlerins et les guides. Chaque fluctuation qui se propage dans cet univers neuro-psychique tend à passer de l'indéfinissable au défini, sinon au

définitif. La couleur, la matière qui attend d'être pétrie deviennent, pour le créateur, la substance même où s'imprimera l'empreinte de ce qui n'a pas encore de nom, mais, déjà, existe, élevé à la dignité de l'élémentaire et rivalisant avec lui. Ici, une ligne jetée à la surface d'une transparence, une goutte diluée, précipitent en arborescences, en embryons protéiformes. Croissant sans grandir, elles se gorgent de la vague substance où elles se dérobent sans s'effacer, à la dérive parmi des stagnantes turbulences, entre le flux qui les sollicite et la nappe étale où elles restent prises. Là, comme pour obéir à ses velléités confuses, le monstre formel durcit ses arêtes défensives. Il s'érige dans l'espace qu'il découpe en organe de combativité convulsive, de germination dévorante. Mais emporté par son tourment d'expansion sauvage, il doit se simplifier pour s'affirmer, se faire pénétrant pour n'être pas pénétré, capable de déjouer les pièges de sa propre métamorphose. Il se fixe enfin dans le hiératisme du signe. Sous le dépouillement de cette enveloppe formelle, l'entité abstraite n'est plus que le pictogramme en qui le mythe transparait.

Tout cet univers de signes est issu de la forme ramenée à son essence, transfigurée en allusion à un ordre originel dont elle serait à la fois le chiffre et la clé. Dans ces libres associations où le fortuit prend l'apparence de la nécessité, l'inspiré celle d'une connivence secrète, un monde inexprimable trouve sa révélation. Au centre de ces trames d'espaces in composés, seul habitant de ces « pays de la connaissance épurée », découvreur de villes tissées de rayons, de *Bérides* bâties de mirages et de rêves, releveur de topographies féeriques, hôte invisible de chambres magiques, de perspectives diaphanes suspendues et scintillantes, le « Moi cristal » recueille, réfracte, file, échevèle tous les reflets de l'irréel.

La fantaisie minutieuse, la rigueur hallucinée font d'une systématique du désordre, l'équivalent d'un ordre casuel, contingent, en instance d'une autre figure. L'hermétisme déliant des images laisse transparaitre les rémanences d'états lointains, conjecturaux de l'élémentaire. Chargées des ferments d'une décomposition créatrice, parcourues aux veines de la couleur des ombres brûlantes et des éclairs du possible, gagnées par ce poison d'impermanence, falsifiées par d'obscurs mimétismes, elles simulent un aléatoire et imprévisible dessein. Une tache explosive, un nœud de torsions écartelées, des écheveaux de fibres fluides, des textures inextricables d'écailles ligneuses, de clivages infaillibles, de miroitements aigus aux brisures d'angle de la lumière reflètent à leur manière un infini de hasards conditionnels qui n'ont pu arriver à produire toutes leurs conséquences et dont l'artiste est le demiurge, ou l'illusionniste. Il en tire une « chiromancie de la matière » semblable à celle qu'imaginait Paracelse dans son désir d'y démêler l'action même d'une démonie universelle. Des ressemblances fortuites, des affinités prémonitoires font de la forme la



PAUL KLEE. Le Labyrinthe. Gouache. 1934. (Photo Galerie Louise Leiris, Paris)

prémisse de quelque autre où elle se reprend et poursuivra, à travers ses options hasardeuses, ses essais, ses épreuves, ses échecs, le retour à l'unité abolie.

Nul besoin pour cela, d'invoquer on ne sait quel pouvoir maléfique. Celui de l'esprit, ce « monstrorum artifex » y pourvoit. Soumis à l'instinct raffiné de l'étrange qui le possède, fables et mythes trahissent le vertige qui s'empare de la forme dès qu'elle échappe au contrôle d'une raison désentravée de ses doutes et de ses certitudes. Résolu à ne reculer devant rien de ce qui le sollicite, à ne refuser aucune « tentation », sur laquelle au reste il renchérit, qu'il aggrave avec une dilection particulière, le créateur voit dans l'imaginaire; une évidence aveuglante lui montre ce qu'il attend et que nulle vérité, nulle expérience ne peut lui disputer.

Si le vide est le lieu d'élection de la prolifération solitaire, de la démence murée, la profusion étouffante, l'exubérance de la forme poussée à son paroxysme dévorent la forme, l'amalgament à elle-même et la déploient en mêlées paniques, en furieuses et meutrières fornications. Comme ivre d'une sève ardente, en proie à la luxuriance de greffes illicites, elle ne relève plus d'aucun règne et retombe à l'orgie du chaos.

Avant de s'y dissoudre, elle soutient dans le bref équilibre de son intégrité factice, la menace qui s'est infiltrée en elle et la ronge. Le bloc du visible vacille, sans consistance. Déjà, au regard

de l'imaginaire, la matière dégradée n'est plus ou n'est pas encore. L'imminence de l'effondrement la mine et l'ébranle. Elle se dissocie en molécules, s'effrite en grains que la chancelante figure qui les enferme ne contient qu'à peine. Bientôt, de toutes ses fissures, de ses plaies ouvertes, elle les laissera s'épandre, se perdre en poudre et en sable. Du roc, elle fera la ruine; de la ruine, la scorie et la cendre. Sur leurs débris, enfin, s'établira l'aride paysage de la « terre gaste » du Graal, l'arène poudreuse où tout ce qui dure s'évapore et s'éternise dans son essence.

A leur tour, comme prisés de vertige, les architectures se disloquent, quittent leur aplomb et se rompent. Mais un enchantement les suspend, ordonnance défaite, dédales perpétuels dans l'air. Tout s'abîme et demeure, se perpétue et tombe éternellement. Rien de stable dans cette sylve calcifiée que la chute; rien d'inévitable que le décombre. D'une paroi gangrenée, des écailles se détachent, préparant l'humus poussiéreux où viendront périr et pourrir les restes de ces « Désastres » d'un monde vide, écrasé sous le poids de ses derniers fantômes.

Des fumées et des vapeurs, des météores fulminants peuvent être le prélude de la genèse d'un autre, où la forme embrasée se volatilise, où l'espace n'est que l'aire dévastée de ses éclats, le champ des conflits et des cataclysmes de la lumière. Tumultes et tortures, fuites et résis-

tances, expansion indéfinie, froides condensations, inflexibles pulsations concentrent leurs flux, jaillissent à tous les pôles de la confusion. Là, les ressorts d'une action multiforme se tendent. De ces mécanismes d'univers, de ces corps qui se résorbent dans le halo de leur destruction, les êtres ne sont que les organes et les instruments, à la fois tension et décharge, trait, vibration, arme et cible, agents de renaissance et d'extermination.

Ce n'est, sans doute, pas forcer excessivement la valeur de telles visions, ni les solliciter au delà des intentions présumées qui ont pu contribuer à les élire parmi d'autres et à les porter à ce haut accès de singularité, que de les considérer comme l'expression même des entreprises où l'esprit est engagé, et compromis. Par là, se trouve introduite une mythologie toute abstraite de l'apparence. Imaginaires ainsi que les plus audacieuses de celles qui ont proliféré sur le réel et en marge du réel, mais plus détachées de toute analogie et, quoique préservant quelque trait de la forme des choses, suggérant ce qui est au delà et ne peut être représenté qu'aux dépens de la forme.

L'art ainsi, en est venu à explorer ces « lieux secrets » dont parle Klee, « foyers des puissances primordiales qui mènent toute l'évolution ». Domaines vagues, sites énigmatiques où coexistent des états impossibles de la forme, des relations qui la récusent, des accidents qui discréditent toute causalité, désorganisent la certitude et ravivent, avec le doute, une antique ferveur pour le pire, de stimulantes et nécessaires terreurs. Quelques fantômes périmés des espèces disparues de la préhistoire du merveilleux, s'obstinent à y survivre. Mais les imageries terrifiantes, les métamorphoses fabuleuses ont fait place aux images changeantes d'une innombrable métaphore de la forme. Sur leurs restes, la toute puissance du possible dresse ses paradoxales évidences qui ne souffrent pas de figures ou les admettent toutes. Maîtrisés, pliés aux règles de la logique qu'on leur ajuste, ces « monstres de l'entendement » gardent, malgré tout, d'obscurs et redoutables prestiges, ni moins efficaces, ni moins pernicieux qu'aucun de ceux qu'ils ont vaincus.

A mesure que le réel tend à s'annexer ce qui, jusqu'à des temps assez proches, relevait de l'imaginaire, au point de coïncider presque avec lui, l'imaginaire perd l'attrait qui, en dépit de la terreur qu'il inspirait, l'humanisait. Il se vide de mystère, mais les traces en demeurent. Dans son défi à la figure du monde, la raison s'y heurte, s'irrite de ces résistances à sa passion de la symétrie et du nombre. L'ordre, autour d'elle, se révèle un incalculable désordre d'anomalies subtiles et d'insolubles inconnues. Des seuils s'ouvrent aux lacunes de la vérité démontrée. Au delà, l'inconcevable peut devenir réalité; le faux, un dérivé plausible du vrai. Toute frontière est mouvante ou inexistante. La notion même de limite perd sa

rigueur. Elle n'est plus qu'un lieu d'infiltrations, un passage perpétuellement assailli par l'irruption de l'extraordinaire et de l'inattendu. Le Fantastique, revanche du désordre, paraît. Son déroulement inéluctable attaque sans cesse la stable, la rassurante présence d'un ordre subitement démenti. Mais c'est un fantastique d'absence d'objet.

A cette abstraction, celle de l'art répond. Elle suppose une nouvelle sensibilité de l'imaginaire qui en fait une réalité perçue non comme défiguration, atteinte au visible, mais comme renversement et négation, comme anti-univers, incompatible avec l'autre dont il serait le corollaire indémontrable, la contre-partie. Cette velléité qu'on ne peut saisir ni diriger, cette infinité présente à toutes choses et que le moindre objet implique est l'origine de l'invention créatrice, la plus libre, la plus dégagée de toute contrainte. Vision erronée ou simple vue de l'esprit, celle-ci peut être provoquée, aimantée par une rêverie sur le surnaturel de la nature. L'œuvre, alors, fait écho à cette puissance anonyme qui imprègne les architectures du visible, les déchire d'espace, y ouvre des percées vers l'ailleurs, et loge dans les vides les profils d'une figure d'absence où l'homme croit déchiffrer l'empreinte d'un vouloir inhumain qui, les ayant faites, les aurait désertées. La forme devient un site investi d'on ne sait quelle activité incompréhensible, d'un tourment prêt à ressaisir son œuvre, sa proie. Il se peut aussi que l'artiste, se substituant à lui, crée ce site de toutes pièces, système formel construit de rythmes abstraits, de valeurs sensibles associées en constellations de nécessaires despotismes et commandées par la décision même qui les appelle à l'existence.

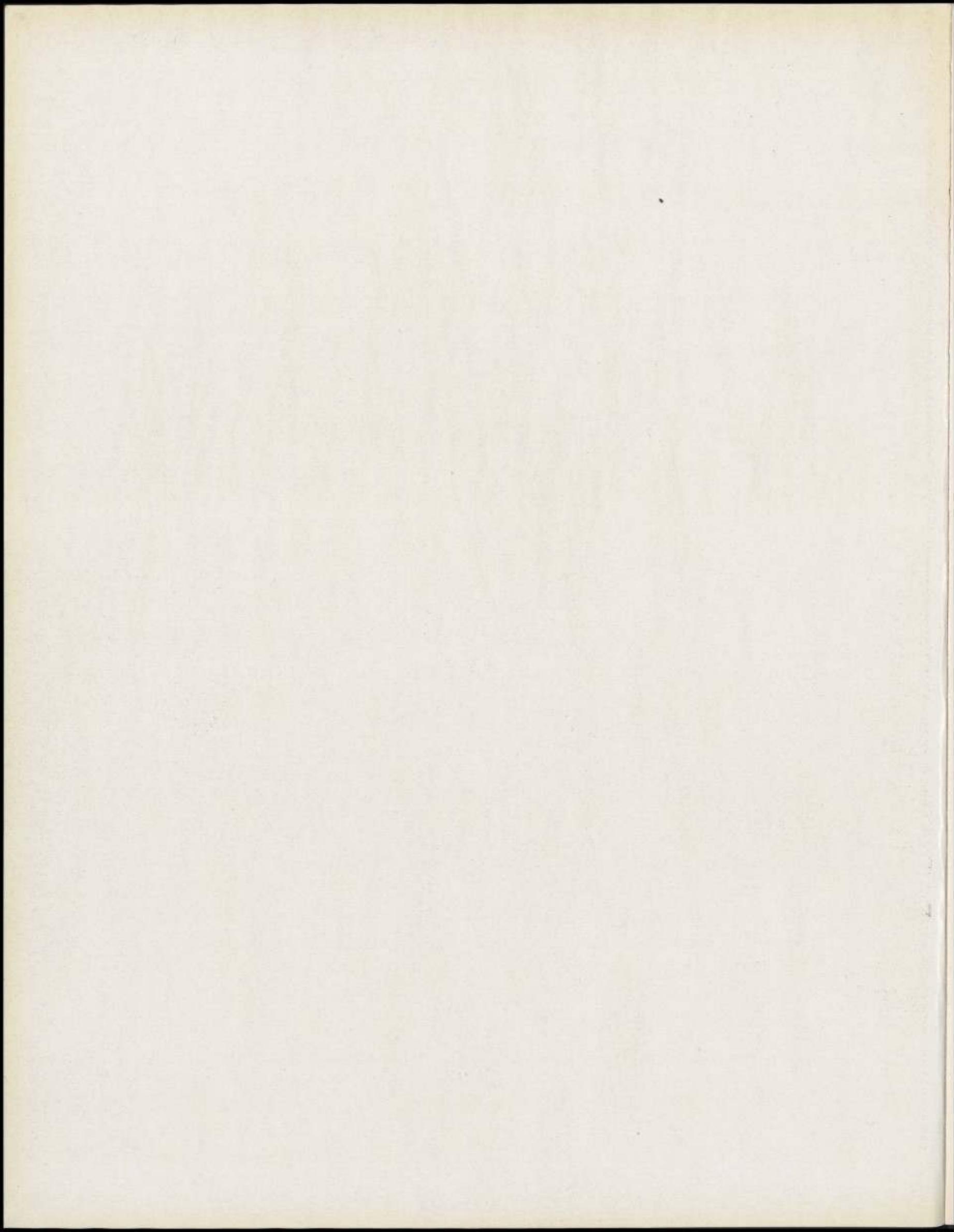
L'une et l'autre démarche aboutissent à une réalité que l'on doit tenir pour aussi concrète que celle dont les sens fournissent le témoignage irrécusable. Même si elle n'a d'apparence que celle que lui prête l'imagination, elle est la duplication dans ce qui paraît de ce qui est et n'a pu venir à l'acte, mais reste à l'état de dérogation menaçante, d'exception inévitable, suspendue au dessus du réel pour en bouleverser le fait accompli. Elle est cet « autre chose » que guettent, à tous les carrefours de l'imprévisible, tous ceux dont la vocation est de prospecter la complication du monde, de la devancer, de l'accomplir jusque dans ses conséquences les plus dévastatrices. L'œuvre devient une sorte d'attentat contre l'ordre naturel. Elle se fait la complice du plus trouble de l'apparence. Elle rejoint l'instinct du pire et de l'instable qui veille au cœur de la matière et que l'intelligence de l'homme, au besoin, lui instille comme une insatiable et avide nostalgie de l'abîme.

Toute création, en ce sens, est l'égalité d'un monde ou d'une image de ce monde. « Mundus est Fabula ». Le mot de Descartes trouve dans l'imaginaire sa pleine signification. Fable du monde, l'art peut devenir la tentative même du monde pour parvenir à ses fins — à sa fin.

PIERRE VOLBOUDT.



ARCIMBOLDO. Hérode. Coll. particulière, Milan.



# Naissance de l'image

par Yvon Taillandier

Ventre ouvert; pas une goutte de sang!

Certes, le bois n'a pas coutume de saigner et celui-ci, un bois d'olivier entièrement doré, qui constitue la matière d'une statue creuse que l'on peut voir dans une église de Catalogne, ne fait pas exception. La statue représente une Vierge à l'Enfant. Elle s'ouvre. A l'intérieur, on découvre un personnage. Est-ce le Christ? Et, si c'est le Christ, que fait-il, assis sur une chaise, dans le ventre de sa mère?

Souvent l'imagination révèle ses secrets dans ses œuvres. Par une sorte d'acte manqué elle découvre le mobile profond qui la détermine. En regardant la Vierge ouverte de l'église de Palau

del Vidre, il me semble que je suis en présence d'un phénomène de cette sorte.

Cet adulte assis à l'intérieur d'une femme, installé dans son ventre comme dans une maison est déjà une invention assez curieuse. Mais ne révélerait-elle pas, du même coup, le principe de toute invention, une des attitudes fondamentales de l'esprit créateur, la première démarche qui permet d'accéder à l'imaginaire? N'en serait-il pas de même de cet homme peint par Arcimboldo (ou par un arcimbolde) et dont le visage et le corps sont entièrement constitués d'un amas de nouveaux-nés minuscules?

A quoi bon adopter — ne serait-ce qu'à travers

ART CATALAN. Vierge ouvrante de Palau-del-Vidre. XV<sup>e</sup> siècle. Haut: 72 cm. (Photo Jaurac, Perpignan)



un système de symboles — l'attitude du fœtus, quand on est né et adulte, si ce n'est pour renaître et faire naître, donner naissance en naissant? Peut-être est-ce cela que la Vierge de Palau del Vidre nous apprend: si l'on ambitionne d'innover, il faut en revenir à ce point, c'est-à-dire se remettre en état de gestation. Elle constituerait donc un enseignement selon lequel l'adulte tout entier serait contenu dans le couple de la mère et de l'enfant; tout ce que nous créons serait déterminé et enfermé dans l'exemple englobant de la création commune réalisée par notre mère et l'enfant que nous avons été. Car, en somme, la plus formidable invention qu'un humain soit capable d'accomplir, c'est de venir au monde.

Bien sûr, ce point de vue peut être contesté. Si Hippocrate, par exemple, semble l'avoir adopté en croyant que le fœtus manifestait la volonté de naître (et cela dès le septième mois), on peut aussi penser, comme la Science moderne, qu'il est, en réalité, expulsé par les contractions de l'utérus; qu'à vrai dire il subit sa naissance plus qu'il ne la provoque; et que cette naissance n'est pas davantage le fait de la mère, mais d'une organisation naturelle qui échappe, pour sa plus grande part, aux volontés précises des humains, fussent-ils encore à l'état de fœtus. Toutefois, il est alors loisible de se demander: qu'est-ce que la création? Et dans quelle mesure est-elle voulue? Dans les milieux artistiques, la qualification de volontaire appliquée à une œuvre d'art est généralement péjorative. Et quand on fait la somme de tout ce qui permet de créer ou d'inventer, quand on ajoute aux circonstances, à l'acquis, une complexion et un tempérament qui n'ont pas été le résultat d'un vouloir lucide, il reste peu de choses à celui-ci. En d'autres termes, la création ressemble beaucoup à la naissance selon les idées scientifiques actuelles; et même elle lui ressemble tellement qu'on est amené, après l'avoir contesté, à considérer la naissance comme le suggère la statue catalane, c'est-à-dire comme une véritable création. Et même c'est la plus importante, car c'est la première. Hippocrate lui-même, Archimède, Newton ou Einstein, Apelle, le plus illustre des peintres grecs, dont un seul tableau valait les trésors de toute une cité, Michel-Ange, Rembrandt, Cézanne ou Picasso, si monumentales qu'aient été leurs créations ultérieures, n'ont jamais rien créé de plus important qu'eux-mêmes; car, sans cette création-là, sans cette invention-là, tout le reste eût été impossible. Constituant déjà la condition de toute invention, notre gestation et notre naissance en sont aussi le modèle. Beaucoup d'humains se contentent de l'avoir faite et ne vont guère plus loin (et c'est pourquoi l'on se plaint que tant de gens manquent d'imagination). Mais les imaginatifs, au contraire, sans se rendre toujours clairement compte de leur comportement intime — et avec des résultats divers et plus ou moins heureux — commémorent ce premier succès de la vie sur l'inexistant. Que dis-je? « commémorent » est

faible. C'est « revivent » qu'il faut écrire. Ils se rejettent dans le sein maternel, ils y croissent, ils s'en échappent en commettant une sorte de crime (auquel « la mort de Sardanapale » et bien d'autres tableaux font allusion, qui représentent des meurtres perpétrés sur des femmes). Enfin, le cordon ombilical est coupé.

Je sortais d'une bouche de métro avec un peu moins de difficultés que l'on a longtemps, sur la foi d'Hippocrate, attribuées à un nouveau-né pour sortir du sein de sa mère, quand un exemple prouvant l'effort inconscient des imaginatifs en vue de revivre le stade prénatal de la vie me revint à la pensée. Cet exemple m'était fourni par Chateaubriand qui ne parvenait à déchaîner sa si puissante imagination littéraire que s'il avait enfoncé son pied — représentant, par une synecdoque gestuelle, tout son corps — dans un trou du tapis qui était — substitut inattendu du giron maternel — situé sous son écritoire.

En d'autres termes, Chateaubriand, pour écrire, se mettait symboliquement dans l'état du fœtus. Mais cet état, sous quel aspect peut-on se le représenter?

Une des premières idées qui me viennent sur ce sujet concerne l'ombre. L'embryon, puis le fœtus vivent dans l'obscurité.

Or, c'est cette obscurité que l'on trouve au commencement de la Bible, tout au début de la création du Monde. Avant que la lumière soit, Dieu sépare le ciel de la terre. Mais il les sépare dans l'ombre.

Chez les Grecs, le monde commence d'une manière analogue. Le ciel et la terre, Ouranos et Géa, sont déjà séparés. Mais les luminaires célestes n'ont pas encore été créés. Le monde est, par conséquent, dans l'ombre, comme l'embryon, comme le fœtus que nous avons été.

Au Japon, les mythes de genèse nous apprennent que la lumière se cache dans une grotte. Il faut l'en extraire par ruse. Là encore, le monde est d'abord obscur.

Fécondes ténèbres!

J'ai souvent eu, avec le plus extraordinaire graveur actuel, Pierre Courtin, qui est un des plus inventifs créateurs de formes, des conversations ayant trait à l'ombre. « Le graveur, me disait-il, doit travailler dans la nuit ».

On remarque — et c'est une observation courante — que les peintres, jeunes, ont souvent une prédilection pour les tons sombres. Comment l'expliquer? Peut-être par le fait que ces tons sont plus faciles à accorder. Mais aussi — pourquoi pas? — parce que, dans cette pénombre parente des ténèbres, l'imagination rencontre une condition particulièrement propice. C'est dans cette obscurité que s'inventent les formes qui, plus tard, apparaîtront au grand jour.

Un exemple qui m'a récemment frappé est celui d'un peintre de trente-trois ans — dont les œuvres sont remarquables par un coloris très éclatant, et des formes très nombreuses, variées et grouillantes. Or, il y a cinq ans à peine, ses



ART AZTÈQUE. Figure en pierre. (Photo Ernst Scheidegger)

tableaux ne comportaient guère que des effets de matière et, en outre, ces tableaux étaient presque noirs et, parfois, tout à fait. Depuis cette époque, il s'est donc produit, dans l'œuvre de Bernard Rancillac, quelque chose comme le passage de l'état de fœtus à celui de nouveau-né, un glissement de l'ombre prénatale à la lumière du jour.

Courbet peignait souvent sur des fonds noirs. La forme et la couleur sortaient de ces fonds

ténébreux comme un enfant du sein de sa mère.

Dans l'histoire de la peinture, il y a des périodes de grandes ombres. Celle, par exemple, du Caravage, des *tenebrosi* italiens, espagnols, français, de Georges de La Tour et de Rembrandt. A ce moment-là, les grandes découvertes de la perspective, du modelé, de l'anatomie classiques sont accomplies. Pour trouver du nouveau, il faut se replonger dans l'ombre prénatale.

Les plus vives imaginations surréalistes ne sont

pas ennemies de l'ombre. J'ai souvent cherché à savoir quelle sorte de lumière règne sur les tableaux de Max Ernst: lumière solaire? Lumière lunaire? Ni l'une ni l'autre. J'ai fini par penser qu'il s'agissait d'une anti-lumière, comme ce que l'on voit dans les gravures de Courtin — une ombre masquée. Même sorte d'ombre (ou de lumière) dans les tableaux de surréalistes, comme, notamment, Peverelli et, parfois, Agustin Fernandez.

Rien n'est plus propice au sommeil, que l'ombre; et rien n'est plus propice au rêve, c'est-à-dire au déferlement de l'imagination, que le sommeil.

L'ombre est tellement liée à l'idée de création et de fécondité que, chez certains peuples primitifs qui n'ont pas encore fait de rapprochement entre la copulation et la naissance, l'engendrement est souvent attribué au passage d'une ombre sur une femme.

Plongé dans l'ombre, le fœtus est aussi plongé dans le silence. Or, Proust, dans son « Contre Sainte-Beuve », décrit le véritable créateur comme un homme qui cherche le silence intime. Pour lui, donc, c'est dans le silence que réside l'origine de l'invention.

Ce silence, Miró me le représentait comme un des buts de ses recherches: « Ce que je cherche, me disait-il, c'est quelque chose qui soit l'équivalent de ce que l'on nomme l'éloquence du silence, et que Saint Jean de la Croix nommait une musique muette ».

Au silence et à l'obscurité, on peut ajouter le vide: le fœtus est un être vide, qui n'est pas encore rempli de ces expériences dont nous pensons peut-être à tort que, de jour en jour, d'année en année, elles nous alourdissent comme si nous étions un sac muni de jambes et chargé de plus en plus jusqu'à ce qu'il cesse de pouvoir se porter et que la terre l'engloutisse. Vide, léger, le fœtus est, au contraire, dans un extrême éloignement d'une patelle catastrophe. Et c'est vraisemblablement une des causes de la séduction de la peinture simple, de la peinture vide, dont un des plus célèbres et des plus récents exemples a été donné par les tableaux monochromes d'Yves Klein. C'est, je suppose, la même attirance du vide fœtal, du vide des commencements qui inspire encore Miró me disant: « Les espaces vides, les horizons vides, les plaines vides, tout ce qui est dépouillé m'a toujours beaucoup impressionné ». La « table rase » de Descartes, qui appartient à l'un des plus formidables appareils créateurs de l'histoire pourrait bien avoir la même origine.

Vide, entouré de silence et d'obscurité, le fœtus est, en outre, environné de liquide — le liquide amniotique. C'est pourquoi il m'apparaît comme une île déserte. Toutefois, ce n'est plus, maintenant, sur son désert que mon attention est attirée. Elle se porte plutôt sur son caractère insulaire. De ce caractère vient, me semble-t-il, le plaisir que j'éprouve et mon excitation imaginative à la vue d'une forme qui en contient une

autre comme les cartes de géographie où les océans contiennent des continents à l'intérieur desquels il y a des étendues liquides moins vastes qui, à leur tour, contiennent des îles. Cette représentation redondante et jubilatoire de la situation du fœtus dans le sein maternel, cette mise en abysse — pour parler le langage héraldique — joue sans doute un rôle important dans le mécanisme ou la genèse de l'imaginaire. André Gide l'a employée dans ses *soties*; on la trouve dans certains romans du XVIII<sup>ème</sup> siècle; elle est fréquente dans la littérature primitive où une grande histoire en contient de plus petites, comme un grand corps contenant les embryons qu'il a conçus. Pour ma part, j'ai inventé une physiologie féminine rendant l'homme inutile, chaque femme contenant dans son sein une fille qui, avant d'être née, est enceinte d'une autre fille elle-même enceinte. Et ceci à l'infini, et de plus en plus petit. C'est peut-être la même méditation inconsciente sur notre condition prénatale qui a inspiré à Pascal cette vision d'un monde où le petit trouve toujours plus petit que soi, et le grand, un plus grand qui l'englobe.

En 1913, au Salon des Indépendants, un amateur nommé Wolf Bessie, d'Amsterdam, achète un tableau qui entre, en 1929, dans la collection P. A. Regnault-Lareu, et, en 1953, devient la propriété de l'Etat hollandais. Ce tableau signé Chagall est intitulé « La femme enceinte » et donne à voir une paysanne qui, de l'index de sa main gauche, désigne son ventre. Celui-ci est percé d'un orifice ovale à l'intérieur duquel on aperçoit un enfant debout qui, de sa main gauche, lui aussi, désigne également son ventre. Les thèmes se référant à la vie prénatale sont fréquents dans les œuvres de Chagall et celle-ci, précisément, en comporte un autre: un animal, une chèvre, ou une vache, qui, sans ailes, vole parmi les nuages. Ce miracle est tout naturel quand on le situe dans le monde onirique et qu'on envisage les conditions du sommeil.

Nous dormons plus volontiers et plus facilement assis que debout, et couchés qu'assis. Saisi par le sommeil, le dormeur ne se porte plus: il lui faut un siège, un lit, le sol. Dès lors, il retrouve la condition d'embryon ou de fœtus porté par le giron. Comme le fœtus, le dormeur se sent porté de tous côtés. Il n'existe plus pour lui de vide environnant où il risquerait de tomber. L'atmosphère dont il se souvient acquiert la solidité, la vertu portante du ventre maternel. Il y vole naturellement. Et sans aile. Comme la vache de Chagall. Comme les personnages de Jérôme Bosch ou de Miró. Comme certaines taches dans nombre de tableaux abstraits quand on suppose que ces taches représentent des corps et que ces corps sont entourés d'air.

Il est possible, d'ailleurs, que les taureaux ailés, les victoires munies d'ailes, Dédale et Icare s'échappant en volant du labyrinthe et, enfin, tous les anges aient un rapport avec la condition d'être porté qui caractérise la situation du fœtus.

Situation qu'une mémoire secrète retrouverait dans les rêves et dont le souvenir se perpétuant rendrait si émouvante la vue des oiseaux (nous serions d'anciens oiseaux, des oiseaux déchus) qu'à force de regrets et d'inventions approximatives ou légendaires, l'esprit humain en serait arrivé à concevoir l'avion, exemple entre mille autres, qui prouve que l'imaginaire tend au réel.

Je viens de faire allusion à Dédale et au labyrinthe. Or, à trois égards, le fœtus s'apparente au labyrinthe.

Quand on est perdu dans un labyrinthe, le chemin qu'on doit suivre pour en sortir est une énigme. Et le fœtus est lui aussi une énigme. Que contient cette grosseur du ventre maternel? Un fibrome ou un enfant? Et, si c'est un enfant, est-il mâle ou femelle? Normal ou monstrueux? C'est ce qu'exprime bien le Sphinx, quand il interroge Œdipe: avant d'être un animal marchant sur quatre, deux, puis trois pattes, l'homme est, d'abord, une énigme. Qui dit énigme dit labyrinthe, mais aussi effort pour percer un secret, recherche et travail imaginaire.

Le fœtus est labyrinthique, parce qu'il est replié sur lui-même et sinueux. C'est peut-être de cette sinuosité prénatale que vient le charme de la « ligne de beauté » au sujet de laquelle Hogarth a composé tout un traité, et qui est précisément une ligne sinueuse. Mais aussi, c'est la sinuosité du chemin qu'on suit nécessairement dans un labyrinthe.

Enfin, le fœtus est labyrinthique comme l'intestin. Et ce caractère explique peut-être l'imagination prophétique chez les anciens. Le fœtus étant l'avenir caché dans un ventre, lorsque les augures fouillent les entrailles de leur victime, sans doute y cherchent-ils l'équivalent d'un fœtus.

Cette même confusion du fœtus et de l'intestin entraîne, d'ailleurs une autre (bien connue des psychanalystes): la naissance prise pour une expulsion excrémentielle. Confusion d'où procède apparemment l'extraordinaire imagination d'un Swift ou d'un Luther, laquelle est fortement marquée de scatologie. On retrouve, d'ailleurs, la même indication scatologique dans Jérôme Bosch. Notamment dans le tableau intitulé « L'enfant

J. BOSCH. Tentation de Saint Antoine. Volet gauche. Détail. Lisbonne, Musée National.





PÉRIODE KAMAKURA. XIII<sup>e</sup> siècle. Masque à danse Bugaku. Sculpture en bois laqué et peint. 38 x 27 cm.

prodigue ». En suivant les détails de la scène, on relève l'évocation ou les symboles de l'engendrement, de la gestation et de la naissance. Or, parmi les symboles de naissance, il y a un homme qui urine.

Mais l'imagination n'est pas toujours scatologique. Et, d'ailleurs, en parlant maintenant, de naissance, j'anticipe. Revenons au stade prénatal et à ses représentations les plus accessibles. Quand on y réfléchit et qu'on se demande dans quelle situation on était alors, et que, pour se répondre, on se compare aux enfants qui vont naître, et qu'on dirige sur les femmes enceintes un regard interrogatif, la réaction la plus spontanée, c'est de se dire qu'on était alors indistinct de sa mère. Il s'agit là d'un point de vue tout extérieur, mais qui n'est pas à négliger. Car cette indistinction prénatale — peut-être par cette sorte d'acte manqué qui témoigne de l'origine des images — se révèle fréquemment en peinture. Généralement d'une manière indirecte et symbolique. Ce n'est pas l'enfant et la mère qui sont mêlés (sauf dans le thème des maternités et des Vierges à l'Enfant). Mais les règnes, les grands ordres de discrimination sont partiellement ou

totale­ment abolis. Greco confère à la terre et aux rochers un caractère viscéral. Cézanne assimile l'épidermique au minéral. Monet réduit tout à l'aquatique; Erhard Shön, comme les cubistes, mais en 1543, réduit tout à des boîtes. Etc.

Ces boîtes d'Erhard Shön — comme, d'ailleurs, les boules, les cylindres et tout l'énorme appareil de claustration que l'on voit dans l'œuvre de Jérôme Bosch — me font penser qu'un autre caractère du fœtus est d'être prisonnier. Prisonnier aussi, Sade, et il est probable que ses incarcérations ont été pour quelque chose dans le débordement extraordinaire de son imagination. Quand Chateaubriand enfonce son pied dans un trou du tapis situé sous son écritoire, il s'emprisonne, par métaphore, comme le fœtus.

Je ne prétends pas décrire tous les caractères du fœtus, ni énumérer toutes les correspondances qu'ils ont dans l'imaginaire; elles sont extrêmement nombreuses et toujours importantes. Le fœtus, par exemple, est un être mou. Or, on pourrait faire l'histoire de l'anatomie molle dans la peinture et la sculpture: des petits personnages mous sculptés à Suze au quatrième millénaire jusqu'aux sifflets en terre qu'on trouve encore aujourd'hui aux Baléares, en passant par les femmes spongieuses de Rubens, le dos de l'odalisque de Ingres, les désossés de Daumier, les tahitiennes de Gauguin, le bras en caoutchouc du jeune homme au gilet rouge de Cézanne, les mollusques humains de Munch, les cheminées-personnages de Gaudi, les « Deux femmes » de Fernand Léger, le bestiaire humanoïde de Miró, du groupe Cobra, de quantité de dessins animés — enfin, dans la littérature, les personnages compressibles de André Pieyre de Mandiargues.

Mou, le fœtus est fragile; l'emprisonnement le protège. Mais tout se passe comme si le fœtus était imprudent: les jours et les mois passant, il va rendre trop petite pour lui sa prison protectrice: en grossissant. Le grossissement, voilà encore un thème très frappant dans l'histoire de l'art: d'abord compris dans de grandes compositions, comme des fœtus dans un sein maternel, le paysage, la nature-morte, le portrait grossissent et, comme le fœtus devenant nouveau-né, acquièrent leur autonomie. Autres images du grossissement fœtal: ces cercles de plus en plus gros dans certaines peintures de Herbin; ou bien, dans la perspective classique, l'amenuisement que l'on peut interpréter inversement comme une amplification: une petite maison, ou un petit arbre, à l'horizon, se répètent et deviennent au premier plan, un arbre énorme, une immense bâtisse.

Le fœtus va naître. Événement très important: avant de naître, il se renverse; il va sortir du sein maternel — dans une naissance normale — la tête en avant, comme un plongeur. Pour moi, les plongeurs, de Fernand Léger ou de Pignon, font allusion à cette plongée du fœtus, à ce renversement. Le renversement est une opération décisive dans l'imaginaire. Nombre de tableaux de Chagall représentent des personnages la tête en bas. J'ai

actuellement entre les mains un ouvrage reproduisant des images populaires et qui comporte des centaines d'idées de renversement, toutes plus surprenantes les unes que les autres. Quelles que soient ses productions, l'exercice de l'imagination est une fête de l'esprit. Or, le principe de renversement préside à de nombreuses fêtes.

Dans un monastère des environs de Nice avait lieu, chaque année, il y a peu de temps encore, une fête pendant laquelle la hiérarchie monastique était complètement inversée; le supérieur abandonnait ses fonctions au profit du dernier des moines. Roger Caillois, dans « L'homme et le sacré » cite encore quantité d'autres fêtes du même genre, dont le renversement est la caractéristique principale.

Le renversement, lieu commun de l'imagination festive et fantastique, est également un lieu commun de l'imaginaire en général (dont le fantastique et le merveilleux ne sont que des particularités). C'est ainsi que, si l'on trouve des renversements dans Jérôme Bosch ou Chagall, on ne laisse pas d'en découvrir dans l'œuvre d'un peintre qui nourrit de bien moindres ambitions au fantastique: Gréco. Homme renversé dans son « Laocoon » et dans sa « Résurrection du Christ ». Dans son « Martyre de Saint Maurice » — tableau qui m'a longtemps fasciné — Saint Maurice décapité est, en outre, renversé.

La décapitation: thème natal. Comme le montre une statue précolombienne, la mère, au moment où son enfant sort de son corps, a deux têtes: la sienne et celle du nouveau-né. Mais, quand celui-ci est complètement expulsé du sein de sa mère, elle n'a plus qu'une tête; elle a perdu un de ses visages; elle a été décapitée. Plusieurs gravures d'Odilon Redon représentent des têtes coupées; parfois, ce sont des nuées de têtes sans corps.

Ces nuées de têtes me font penser aux hydres. Les légendes les concernant veulent que leurs têtes repoussent. Peut-être est-ce une manière d'évoquer la naissance des jumeaux, triplés, quadruplés, quintuplés. Après une tête coupée — c'est-à-dire un enfant sorti — en voici une autre. Coupée à son tour, etc.

Le nouveau-né lui aussi est comme décapité. Il se nourrit et respire par le cordon ombilical, comme nous par la bouche et le nez. Couper ce cordon, c'est couper l'équivalent d'une tête.

De cette coupure, je vois des symboles dans des « figures » telles que le contraste, l'antithèse, l'opposition, la rupture, la syncope.

Dans quantité de tableaux cubistes (et le procédé a été repris par la suite), la composition s'interrompt pour laisser place à une autre, un paysage est coupé pour laisser voir un personnage. Une ligne partage un objet, bol, assiette ou livre — par exemple — pour laisser apercevoir le quadrillage d'une nappe. Toutes ces ruptures, ces syncopes: autant d'évocations de la coupure du cordon ombilical, conclusion de la naissance.

La ligne nette, coupante qui résulte du rap-



prochement d'une surface noire et d'une surface blanche, d'une zone de telle couleur et d'une zone de telle autre couleur, toute différence — les angles, et particulièrement les angles aigus — l'opposition du géométrique au manuel, du précis au flou, du granuleux au lisse, de l'aplat au modelé, etc., tous les contrastes, en somme (même ceux qui tiennent principalement au sujet: opposition homme-femme, vieux-jeune, humain-animal, etc.), tout ce qui permet de distinguer, tout ce qui sépare, isole et rompt: autant de souvenirs, de réminiscences de la rupture première, du premier isolement, de la première séparation, celle d'avec le sein maternel.

Inversement, à mon avis, ce qui précède cette séparation et cette rupture, c'est-à-dire la vie fœtale, est représenté par tous les « passages », toutes les transitions, les équilibres, les liens, les dosages, les glissements, les confusions, les pénétrations, les imbrications en vertu desquels les formes sont unies.

Ces deux sortes d'éléments, les facteurs de rupture — qui servent à attirer l'attention, à la détacher du contexte ordinaire — et les facteurs de liaison — qui retiennent et enchantent le

regard — étant, à mon sens, absolument indispensables au mécanisme de l'imaginaire, celui-ci reproduit, donc, les deux phases principales de notre venue au monde: la gestation et la naissance.

Reste à savoir si cette naissance (réelle ou imaginaire) à laquelle se mêle l'idée de la mort (Noël, en dépit des apparences, est une fête triste, car en proclamant la naissance du Christ elle annonce sa mort) — reste donc à savoir si cette naissance mêlée à l'idée de mort, voire de crime, de meurtre, de supplice, doit être ou non douloureuse.

La Bible enseigne aux femmes qu'elles enfanteront dans la douleur. Une autre Bible, un manuel de philosophie assez récent, au chapitre de l'imagination, évoque le drame de la création artistique. Beethoven écrit le Credo de sa « Messe en ré » en trépignant et hurlant. Il sue sang et eau. Il est livide et décomposé. « L'invention me fait trembler », dit Musset. Et Flaubert: « On sue et on a la gorge serrée ». Un jour, Picasso rencontre Beaudin, qui avait le visage frais, souriant et détendu. « On voit qu'aujourd'hui, lui dit Picasso, vous n'avez pas fait de peinture ». Et c'était vrai.

Point de vue inverse. A l'école des Beaux-Arts, un professeur dit à Renoir: « On voit que, vous, la peinture, ça vous amuse ». Et Renoir de répliquer: « Si ça ne m'amuse pas, je ne peindrais pas ».

La contrariété de ces opinions m'incite à penser au thème du dragon. Ce thème, très répandu dans les mythologies, les légendes et la peinture — trois domaines où l'imagination s'exerce avec prédilection — est ambigu: bénéfique en Extrême Orient (et ce fut une des surprises que me réservait mon voyage au Japon), il est maléfique en Occident. Pourquoi? Je n'en sais trop rien. Mais peut-être parce qu'il y a deux façons de considérer l'enfantement de l'imaginaire — et l'enfantement tout court.

Au chapitre de l'accouchement sans douleur, Laurence Pernoud, dans son livre « J'attends un enfant », écrit que, dans les cliniques: « l'atmosphère des salles de travail a totalement changé: aux cris et hurlements d'autrefois ont succédé le silence et le calme ».

Mais quel rapport avec les dragons? Celui-ci: les dragons me semblent une représentation du vagin. Le combat avec le dragon décrit le travail de l'accouchement. La mise à mort du dragon, c'est la naissance.

A cela, on peut ajouter que les dragons souvent lanceurs de flammes expriment par le rouge de celles-ci le rouge des menstrues et du sang qui est rejeté à l'accouchement.

En 1851, à la mi-octobre, un artiste au sujet duquel Baudelaire écrira d'admirables pages sur l'imagination, convoque ses amis et les critiques: « Monsieur Delacroix a l'honneur de vous inviter à visiter la peinture qu'il vient de terminer dans la galerie d'Apollon, au Louvre ». La fresque

représente le dieu de la lumière combattant une sorte de dragon, le serpent Python, puissance ténébreuse et incarnation de la nuit prénatale. A l'issue du combat, le jour se lève: c'est la naissance. Quel est le nouveau-né? Qui voit enfin le jour? C'est un être énorme. C'est le monde au terme du déluge.

Autre accouchement, autre dragon. Il se tient auprès d'une source qui n'est qu'un aspect de lui-même et qu'il défend. Les compagnons de Cadmos ayant été y puiser, ils sont dévorés. Autrement dit, le dragon gardien de l'eau (symbole féminin) est une femme; elle reçoit, absorbe ou dévore les compagnons de Cadmos, c'est-à-dire son sperme; lequel étant fécond, elle entre en travail — en termes mythologiques, Cadmos combat le dragon — et elle accouche.

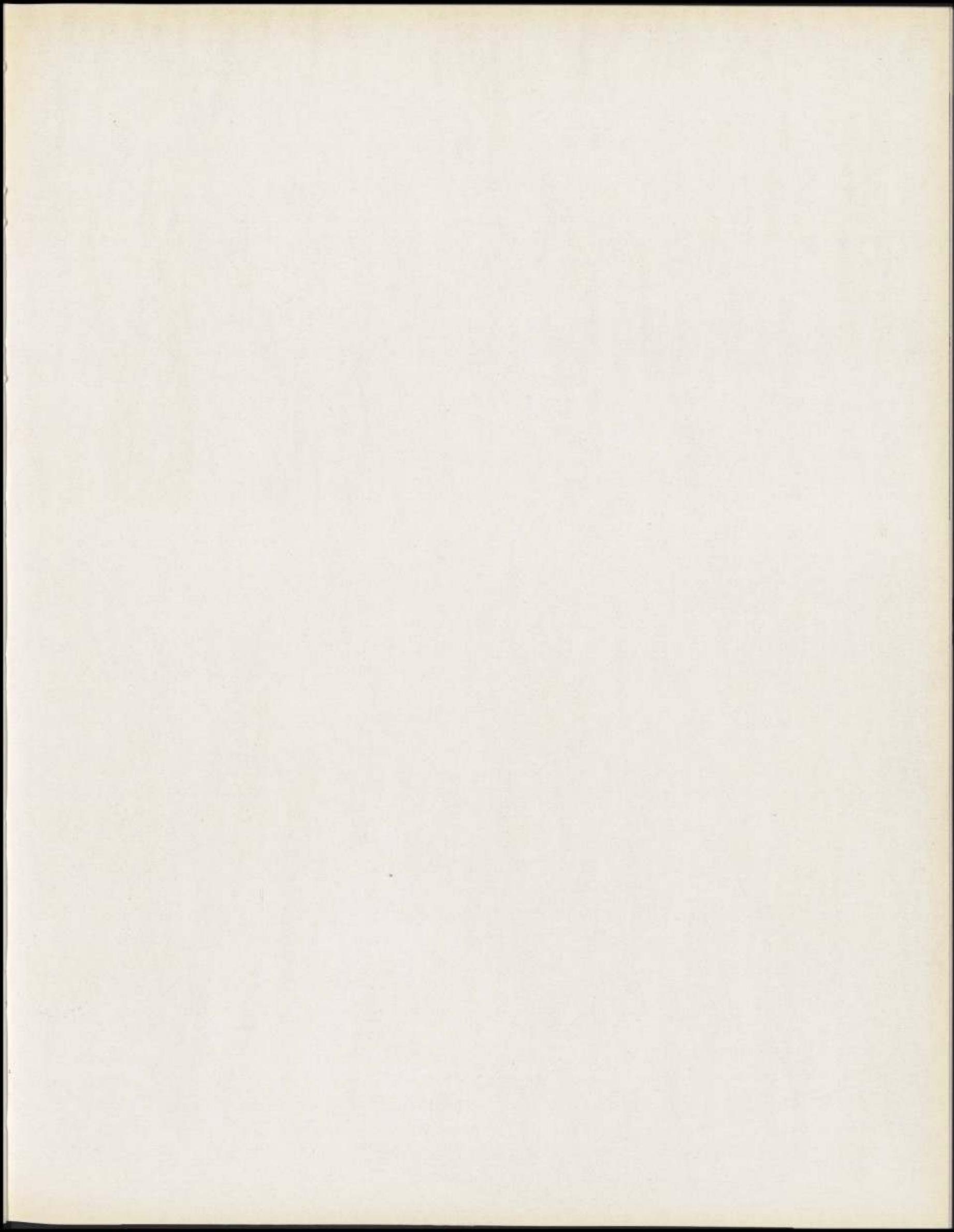
Cette fois le nouveau-né est moins vaste. Bracelli a décrit sa nature et Victor Brauner également, dans une toile exposée au Salon de Mai en 1960, et intitulée « Ville ». Ce personnage qui vient de naître est, en effet, composé de maisons. C'est Thèbes.

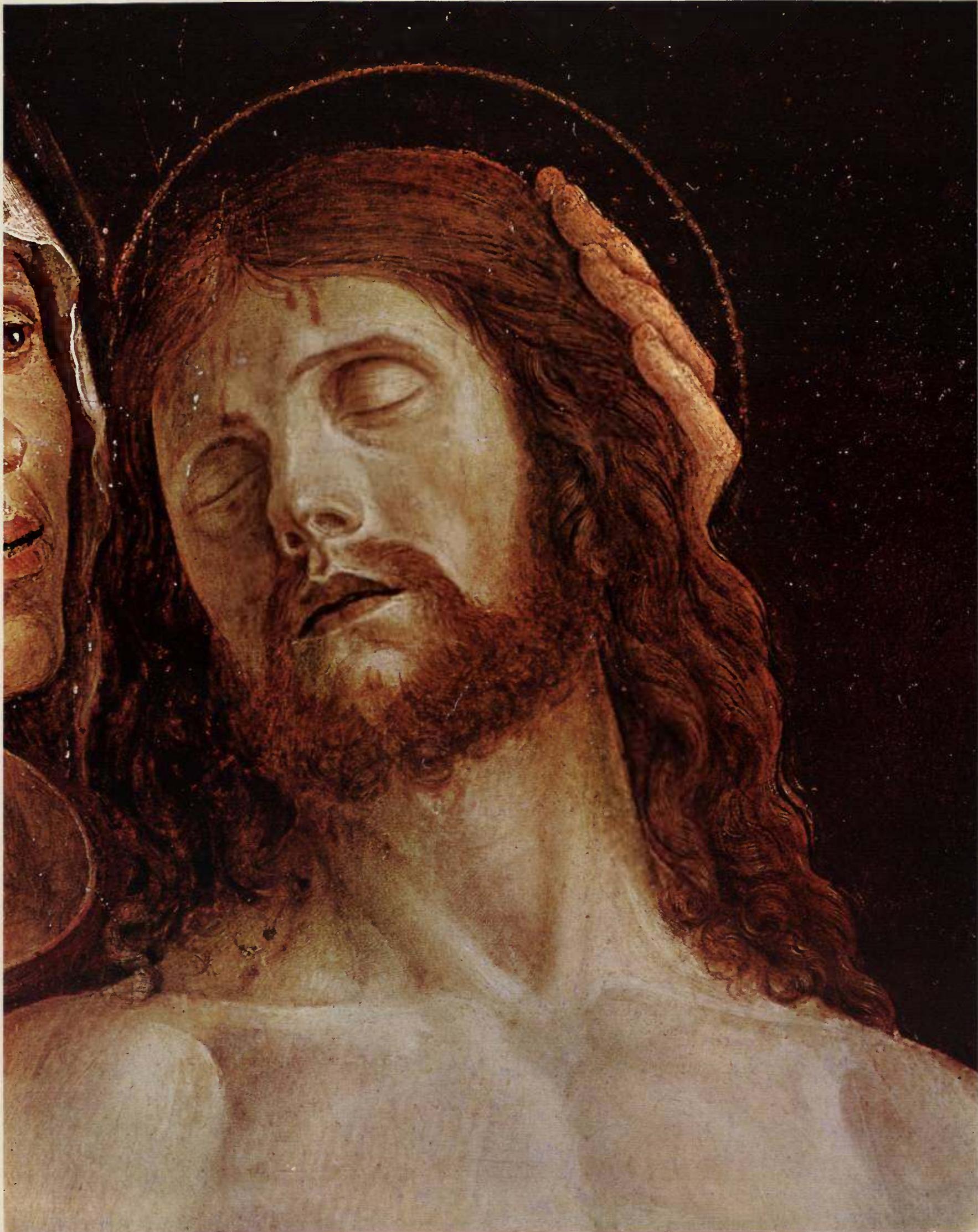
Une fois Thèbes sortie du ventre maternel, la naissance n'est pas pour autant achevée. Cadmos tue le dragon et plante ses dents. Celles-ci poussent comme des graines, mais ce sont des graines extraordinaires: elles produisent non des plantes, mais des guerriers. Or, ces guerriers se battent et leur antagonisme révèle leur vraie nature qui est dentaire: ce sont, toujours, des dents, les dents des deux mâchoires luttant l'une contre l'autre pour couper le cordon ombilical.

Mais pourquoi le dragon meurt-il? D'abord, parce que, pendant des siècles, l'enfantement était souvent mortel. Ensuite, parce que les cris — résultant des douleurs principalement causées par la peur qui elle-même était provoquée par le climat social d'une civilisation misogyne — ces cris, donc, pouvaient fort bien évoquer un meurtre, une scène tragique, avec, immolée par un assassin, une victime gémissante et hurlante.

Ces hurlements, comme par l'effet d'une infernale symétrie, avaient leur réplique dans les hurlements de possédé de Beethoven composant sa Messe en ré. Mais aujourd'hui — tandis que j'écoute les abois d'un chien qui, loin d'évoquer pour moi des dragons et des tourments, me rappellent de tranquilles campagnes où je rêvais d'une Nature et d'un Homme réconciliés — je me demande si l'un des efforts de l'esprit d'invention ne pourra pas l'intéresser à lui-même, de sorte que soit découverte, sur le plan de l'imaginaire, une méthode aussi efficace que celle qui, sur le plan physique, permet ces accouchements qualifiés de sans douleur, et qui place — par un des progrès les plus sensibles que nous ayons faits depuis des siècles — la naissance des humains, non plus sous le signe de la souffrance et de la guerre, mais, au contraire, sous le signe de la maîtrise de soi, de la conscience sereine et de la paix.

YVON TAILLANDIER.



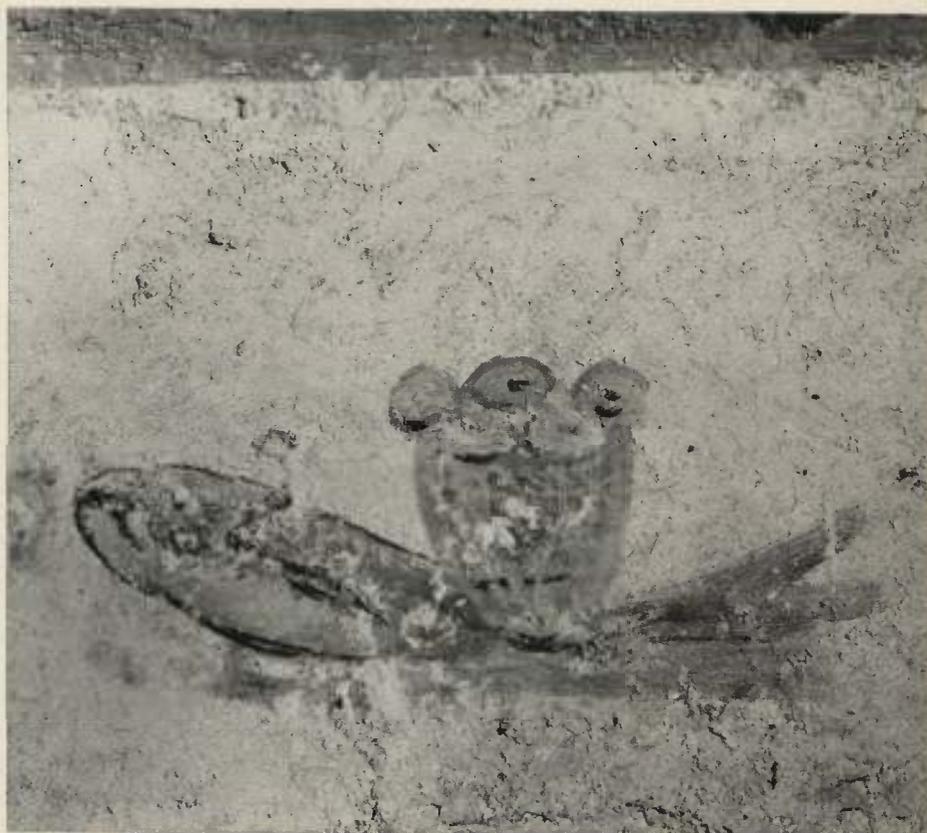


GIOVANNI BELLINI. Pietà. Détail. Musée National, Varsovie.

# L'invention du Christ

par René Berger

Comment soutenir sans dépit, sans regret aussi, l'idée que le Christ de notre enfance n'est que leurre, tout au moins son image, et que celle-ci s'est faite de main d'homme au cours des siècles? Mais ces yeux noirs, largement ouverts, qui nous regardaient tantôt avec sévérité, tantôt avec tendresse (suivant notre conscience); ces longues mèches qui se mêlaient à la barbe de jais? Et que devient la tunique blanche que portait le Sauveur le jour de son entrée victorieuse à Jérusalem? Si profondément gravées en nous, les images d'autrefois, que les historiens ont beau nous convaincre, ils ne nous persuadent pas. Nous convaincre que l'image du Christ telle que nous l'avons aimée n'apparaît guère qu'au IV<sup>e</sup> siècle, à partir de quand elle s'impose, qu'elle est probablement d'origine syriaque (on en dispute), que l'a précédée longtemps dans la nuit des Catacombes celle du Bon Pasteur, imberbe, le corps ceint de l'exomide, les brebis bucoliquement



CATACOMBE DE ST-CALLISTE. Poisson et pains eucharistiques. III<sup>e</sup> siècle.

CIVATE (Côme). Le Christ. Eglise St-Pierre.

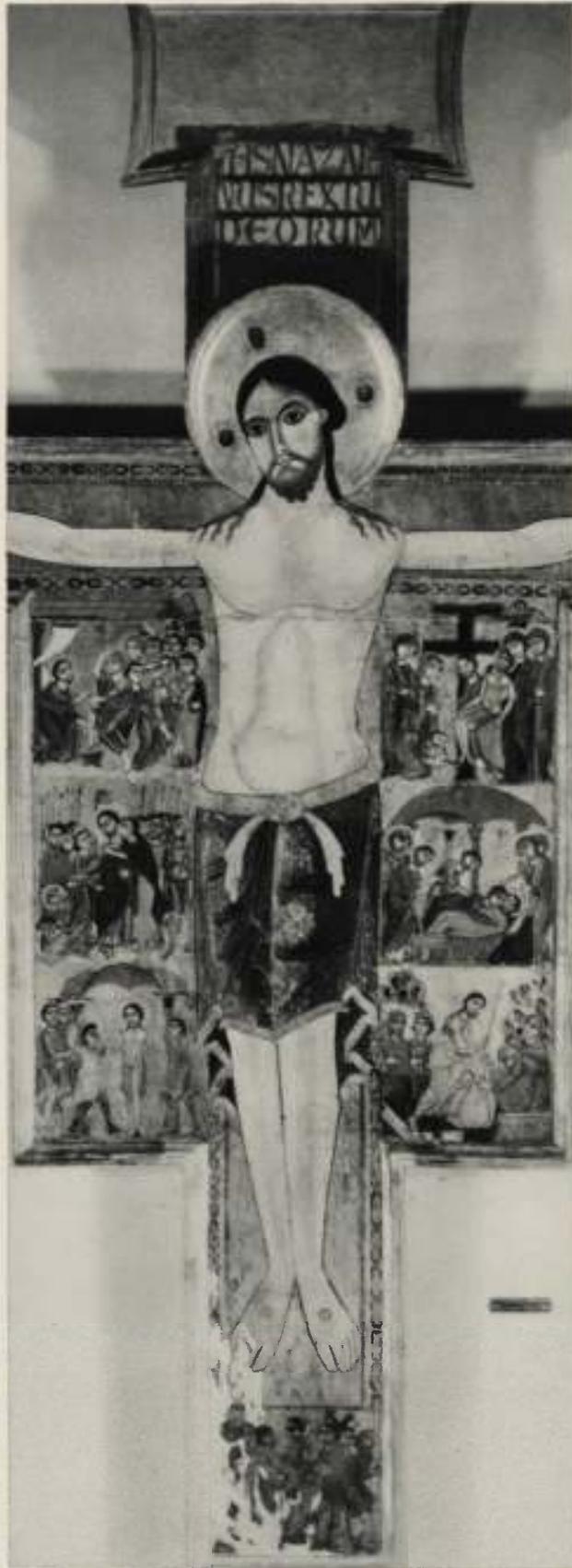




ART ROMAN CATALAN. XII<sup>e</sup> siècle. Fresque de Tahull. Pantocrator. Musée d'Art Catalan, Barcelone.



ART ROMAN CATALAN. La pêche miraculeuse. Détail.  
Musée d'art catalan, Barcelone.



ÉCOLE PISANE. XII<sup>e</sup> siècle. Christ en croix. Détail.  
Galerie des Offices, Florence.



ART GOTHIQUE. XII<sup>e</sup> siècle. Miniature.  
Musée Condé à Chantilly.



GIOTTO. Résurrection de Lazare. Détail, Chapelle des Scrovegni, Padoue.

groupées alentour... A quoi nous préférons l'idée du Christ « chiffré », tels le rébus du poisson, le symbole de l'agneau. Mais il n'est rien que l'éruption mise en branle ne nous épargne. Aussi faut-il s'entendre rappeler par Louis Réau (1) que sur l'apparence physique du Sauveur les Evangélistes sont plus que discrets (il n'existe aucune description), l'Ancien Testament plutôt confus, bref, qu'au dire de saint Irénée de Lyon « l'image charnelle de Jésus nous est inconnue » et que « nous ignorons complètement ce qu'était son visage » à ce qu'écrivit saint Augustin.

Faut-il donc croire que, débordés par la force rayonnante du Christ, nous lui avons assigné, au mépris de la Loi, des apparences qui occultent sa Lumière comme autant d'écrans? Ou le besoin de lui donner visage répond-il au mystère de l'Incarnation, au désir ardent que nous éprouvons de nous rapprocher d'une présence trop redoutable

(1) A qui l'on doit une *Iconographie de l'Art chrétien* aussi monumentale que curieuse. L'historien procède avec un zèle scientifique tel que le comique, volontaire ou involontaire, affleure presque à chaque page — comme les diabolins gothiques poussent leurs nasardes — à travers l'austérité des cathédrales. Expliquant le thème de la Pêche miraculeuse, l'auteur déclare d'abord qu'il s'agit « évidemment d'une pêche symbolique » pour terminer son enquête par ces mots : « l'exploration sub-aquatique du Lac de Tibériade fournit une explication rationnelle de ce miracle (Jean-Albert Foex, *En scaphandre dans le Lac de Tibériade*, Ecclesia, mai 1956). Les scaphandriers ont observé en certains endroits, au fond du lac, le jaillissement de sources d'eau chaude qui provoquent le développement du plancton, attirant en masse les poissons qui y trouvent des aliments. »

pour être affrontée, mais pour laquelle notre cœur déborde de tendresse et de laquelle nous attendons miséricorde? Et voici comment, dans l'histoire, qui est l'accomplissement des desseins cachés de Dieu, se succèdent, au niveau des hommes, les avatars du Sauveur et se constitue l'iconographie buissonnante dont deux mille ans n'ont pas épuisé la sève. Bucolique à Rome, majestueux à Ravenne, le Christ propulse sa toute-puissance à Saint-Luc en Phocide, à Cefalù, à Monreale.

A Daphni encore, où le voici en buste, occupant tout le centre de la coupole, la main gauche refermée sur le Livre, la main droite ramenée sur l'épaule. Vêtu d'un ample manteau bleu, il s'enlève sur le nimbe timbré de la croix, de même que l'anneau de l'arc-en-ciel s'enlève sur l'or de la coupole.

Impossible d'é luder la fascination de cette figure encadrée de cheveux à longues boucles qui se soudent à la barbe bifide, elle-même engagée dans le fer à cheval de la moustache. Asymétriques les yeux: l'œil gauche, fixé à la crosse d'ombre de l'arête nasale, s'allonge encore par l'inégalité des paupières tandis que l'œil droit se ramasse dans l'orbite par l'angle du sourcil et le raccourci de la paupière inférieure.

Nulle impression de gigantisme pourtant; nul effet de gros plan. Agrandi et vu de près, le visage du Christ ne livre rien de son mystère. Il nous élève plutôt jusqu'à lui dans un élan sublime.

A quoi prédispose curieusement la forme du lieu. Flottant en quelque sorte entre la surface concave de la coupole et la surface plane de la représentation, l'image du Christ présente une analogie troublante avec l'étendue einsteinienne. Ce qui laisserait entendre que la coupole et l'abside sont propices, par leur courbure, — ainsi l'auraient pressenti les Byzantins — au rayonnement d'un lieu fini et illimité que filtrent les cubes de la mosaïque afin que nous soyons éclairés sans être blessés, ravés sans être arrachés, élevés sans être déchirés.

Il se peut, comme on l'a dit, que le Pantocrator emprunte son caractère à la majesté de l'Empereur. Non pas que l'art subisse l'histoire à la manière d'une cause. Ce déterminisme simpliste n'est plus de mise aujourd'hui. L'artiste participe à l'esprit de l'époque, tout comme le souverain, l'homme politique, le savant ou l'inventeur, et si le Pantocrator exalte la toute-puissance, c'est que pendant longtemps les hommes ont vénéré ce qui les faisait trembler.

Mais le mystère de la Rédemption? Que Jésus fût condamné, qu'il fût cloué sur la croix, nul n'en doutait, mais de là à le représenter mort, il y a l'espace de plusieurs siècles, la condamnation de plusieurs hérésies, les décisions de plus d'un concile. Ce n'est guère qu'à partir du V<sup>e</sup> siècle que le supplice de la croix, réservé aux seuls esclaves fugitifs ou rebelles, le plus ignominieux de tous, commence à être toléré par les fidèles. Encore a-t-il fallu que le Concile de Chal-



PIERO DELLA FRANCESCA. La Résurrection. Détail. Borgo San Sepolcro.



GRÜNEWALD. La Flagellation. Détail.  
Munich, Pinacothèque.

cédoine définit, en 451, contre l'érésie monophysite, les deux natures du Christ « sans confusion ni changement, sans division ni séparation » pour que l'existence physique du Sauveur devint réalité. Et c'est près de deux siècles et demi plus tard, en 692 exactement, que le Concile quinquiesime enjoit aux artistes de quitter la représentation symbolique pour représenter le Rédempteur « sous sa forme humaine ». Nous ignorons quel fut le premier peintre à figurer un cadavre, mais nous savons que la nouvelle expression — yeux fermés, corps fléchi, tête affaissée — prit près de six siècles à s'élaborer. Car du sixième au onzième siècle, le Crucifié reste bien vivant sur la croix, les yeux grands ouverts, les bras étendus, ultime bénédiction, première de la Rédemption. Sous l'influence du franciscanisme, par les *Révélations* pathétiques de sainte Brigitte de Suède (« ...ses yeux, ses oreilles et sa barbe ruisselaient de sang; ses mâchoires étaient distendues, sa bouche ouverte, sa langue sanguinolente; le ventre ramené en arrière, touchait le dos comme s'il n'avait plus d'intestins... ») se développe pour finir l'image terrible du Crucifié d'Isenheim dont la chair rongée de plaies, trouée d'échardes, livre la tête du Sauveur, dans son linceul d'épines, à la pourriture des choses d'ici-bas.

Quel est-il, le *vrai* Christ? Lui donnerons-nous les traits de notre souvenir, que l'industrie de Saint-Sulpice s'entend à exploiter? Emprunterons-nous son visage à l'art byzantin ou, tirant parti

MÂÎTRE DE SAINT-SÉVERIN. Le Christ au Jardin des Oliviers. Détail. Munich, Pinacothèque.





ANDREA MANTEGNA. Christ mort pleuré par la Vierge. Détail. Musée de Brera, Milan.

de la prodigieuse résurrection à laquelle nous procédons aujourd'hui, le détacherons-nous de quelque manuscrit celto-irlandais, de celui, célèbre, de la Bibliothèque conventuelle de Saint-Gall par exemple? Ni os, ni muscle, ni chair. L'artiste passe outre à la vraisemblance et le corps, défini par son poids, ses proportions, son contour, lui est aussi étranger que lui est familière l'ivresse ornementale à laquelle il s'adonne jusque dans les bordures. Ses mains formées par les travaux de l'orfèvrerie (combien de fils d'or ouvrés aux châsses et aux reliquaires de cette époque!), il n'a de cesse que le Sauveur ne devienne ce prodigieux entrelacs qui noue les jambes à la taille, la taille aux épaules, les épaules aux bras par la volonté d'une ligne sans commencement ni fin. N'étaient les yeux si étrangement fixes, rien n'arrêterait la course de notre regard. Entre le VII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle émerge dans les brumes de l'Atlantique un art qui, converti au christianisme,

répudie le réalisme romain, dont il a hérité la foi, pour se vouer au dynamisme calligraphique venu du lointain Orient. Tel le Sauveur, triomphant et vivant; resplendissement de lumière; cadavre offensé de souillures; lacis de nœuds coulissants...

Même divine, la figure reste liée aux formes de la société, aux étapes de la civilisation. Non pas que le divin soit relatif: absolu, il se manifeste sous des formes différentes avec le temps. Et la vision change, non pas quand l'œil se modifie, mais quand ce qu'il est appelé à voir et à apprécier se transforme, quand se modifie en nous le sentiment de la valeur. C'est ce sentiment qui, en dernière analyse, inspire nos choix. Il apparaît ainsi que l'art, même s'il a partie liée avec l'histoire, ne lui est nullement soumis et que si l'histoire est irréversible l'art, lui, nous soustrait à l'historicité.

L'image *dépasse* donc toujours la *représenta-*



GOYA. L'arrestation du Christ. 264 x 137 cm.  
Tolède, Sacristie de la cathédrale.

tion à laquelle on la réduit, telle est la conclusion. Car si les visages du Christ aussi multiples et divers soient-ils, se sont imposés à chaque époque avec une autorité sans appel, c'est que l'image créée par l'artiste a des propriétés singulières. Par sa partie visible, l'image répond au besoin que nous avons de prêter des traits particuliers au Christ (ainsi procédons-nous pour identifier le visage d'autrui et le nôtre); par sa partie invisible, elle entre dans un système de relations (*esprit, vision*, dit-on) qui constitue un ordre auquel nous nous référons pour comprendre le monde, une autorité sur laquelle nous prenons appui, un « moteur » dont s'inspirent nos mobiles et que prolongent nos actes, une présence dont nous attendons aide, conseil et miséricorde.

Mais n'est-il pas troublant de constater que ces images, jetées à foison le long des siècles, sont, en dépit de tout ce qui leur est attaché — et c'est l'histoire de vingt siècles — rigoureusement imaginaires, qu'elles ne s'appuient sur aucun témoignage, qu'elles échappent à toute prise sensible? Ce qui laisserait entendre que, contrairement à l'opinion, il n'est de vrai pouvoir que de l'imagination, et que le pouvoir imaginaire, au rebours de ce qu'on entend par l'épithète, loin de réduire la réalité, l'établit au contraire dans son fondement le plus ferme.

L'imagination *construit* le monde. Et c'est à peu près ce que la science ne dispute même plus en ce qui la concerne aujourd'hui. Il se pourrait alors que le réel, ou ce que nous désignons par ce vocable, ne réponde jamais qu'à un état provisoire de la connaissance, en quelque sorte à un produit.

Et l'on pourrait se mettre à songer — même s'il y a quelque témérité à le faire — qu'il en est des images du Christ, des images de Dieu (et peut-être de toutes les images de tous les dieux) comme des équations de la mécanique newtonienne ou de la Relativité généralisée. Toutes différentes qu'elles sont les unes des autres, images et équations n'en ont pas moins la même visée: rendre l'univers à la fois intelligible et sensible. *Intelligible*, souligne l'homme de science, qui n'en est pas moins sensible au mystère: « La chose la plus incompréhensible du monde, c'est que le monde est compréhensible », déclare Einstein, qui écrit encore « c'est cela le miracle ». *Sensiblement* intelligible, tel nous font apparaître le monde les artistes depuis qu'ils ont appris à figurer le miracle, depuis toujours. Art et science apparaissent aujourd'hui comme des instruments de connaissance et de construction qui trouvent leur force dans ce que Baudelaire appelle si bien « la reine des facultés », car l'imagination n'est peut-être pas autre chose que la clé d'or qui, si elle n'ouvre pas tous les mystères, conduit à leurs portes, la source qui nous place au commencement, qui est elle-même COMMENCEMENT.

RENÉ BERGER.

# Les visionnaires de l'Architecture

par Michel Ragon

Architecture fantastique, architecture visionnaire, architecture prospective, sont des termes qui recouvrent souvent des intentions dissemblables. Une confusion s'opère ainsi, et pas toujours involontairement, entre des visionnaires d'un fantastique gratuit et des visionnaires d'un fantastique prospectif. Parfois d'ailleurs, et cela augmente encore la confusion, on trouve chez un même visionnaire de l'architecture des éléments « fantaisistes » et des éléments constructifs. C'est ainsi qu'une récente et fort remarquable exposition à la Bibliothèque Nationale de Paris nous montrait, sous le même titre de « Visionnaires de l'architecture », les projets prospectifs de Ledoux et de Boullée, mêlés aux projets d'une imagination décorative pré-surréaliste de Lequeu.

Les visionnaires d'un fantastique architectural

gratuit sont nombreux. On les trouve d'abord chez les peintres. Jérôme Bosch et Pieter Breughel, à côté de représentations architecturales réalistes, se mettent soudain à divaguer et construisent des maisons farfelues touchées par le même diabolisme de la métamorphose que les hommes tombés dans le péché. Monsu Desiderio, puis Piranèse, rêvent d'une architecture grandiose, hantés par la tour de Babel. Victor Hugo, Rodolphe Bresdin, Gustave Moreau, se laissent aller aux délires de l'imagination romantique. Enfin, plus près de nous, Paul Klee, Max Ernst et Vieira da Silva, ont imaginé des architectures dilatées par un nouveau sens de l'espace.

Architectures gratuites aussi que certaines, pourtant réalisées, mais qui ressortissent plus à la sculpture et au décor, qu'à l'architecture propre-

VAN VALCKENBORCH. La Tour de Babel. Dresde, Pinacothèque.



ment dite. Nous voulons parler du fameux Palais du Facteur Cheval, des Tours de Watts, à Los Angeles, par Simone Rotilla, et des Merzbau de Schwitters, seul exemple connu d'architecture dadaïste. Les Merzbau sont même une aberrante tentative d'architecture destructive.

Mais où les choses commencent à se gâter, c'est lorsque nous remarquons que certaines architectures de Monsu Desiderio montrent de singulières analogies avec le Palais de Jaï Singh I<sup>er</sup>, dit Palais des Vents, construit deux siècles plus tard. C'est aussi que Desiderio et Piranèse ne sont au fond pas plus « fantastiques » que les ziggurat babyloniennes, les temples indous, les pyramides égyptiennes, aztèques et Maya. C'est encore que les Tours de Watts de Simone Rotilla sont aujourd'hui comparées aux projets structuraux de Frei Otto.

Donc le fantastique, a priori gratuit, peut être parfois plus « réaliste » qu'on ne l'avait pensé. Léonard de Vinci, dessinant sa ville idéale, paraissait utopique, bien que lui-même sût qu'il ne l'était pas. Or les propositions architecturales de Léonard de Vinci ont été reprises et amplifiées en 1914 par son compatriote Antonio Sant'Elia. L'architecture futuriste de Sant'Elia fut elle-même jugée utopique jusqu'à ce que l'on s'aperçoive que ses dessins, donnant un changement d'échelle radical à la cité, correspondaient à un besoin impérieux de notre temps.

Néanmoins, avec Léonard de Vinci et Sant'Elia, tout comme d'ailleurs avec Ledoux et Boullée, il s'agit d'un fantastique architectural absolument différent de celui de Monsu Desiderio, Gustave Moreau et Bresdin. Alors que les architectures peintes par ceux-ci sont pleines de réminiscences,

des « monstruosités », et tout comme le Palais du Facteur Cheval veulent unir tous les styles en une sorte d'apothéose théâtrale, le fantastique architectural de Vinci ou de Ledoux est d'ordre technologique. Ce n'est pas un fantastique du rêve, mais un fantastique de l'anticipation.

La maison pour le Directeur de la Loue, que Ledoux ambitionnait de construire sur une cascade, était une idée fantastique. Mais F. L. Wright, deux siècles plus tard, a pu construire une maison sur une cascade aux Etats-Unis. Il s'agissait donc d'anticipation.

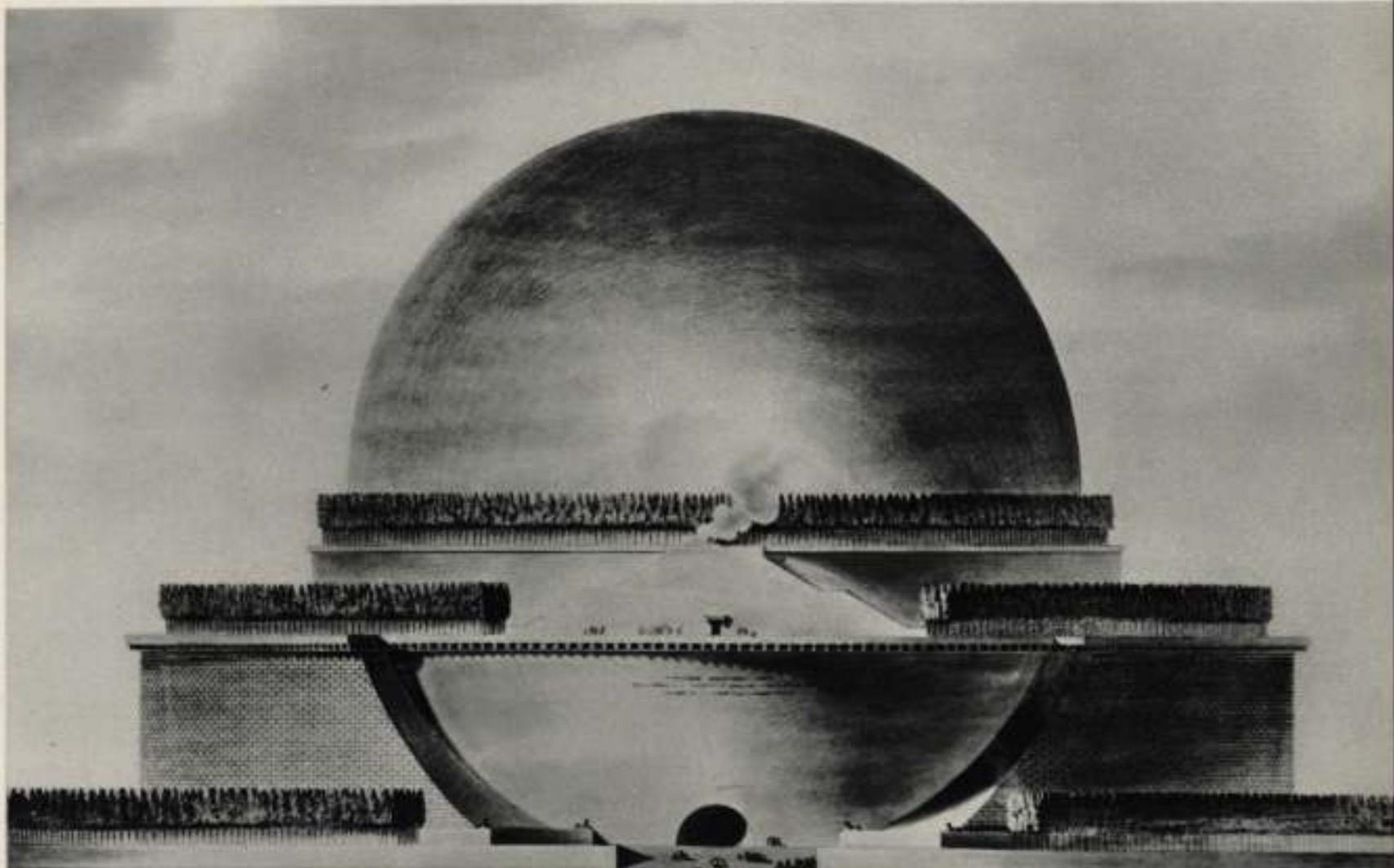
Le grand reproche que l'on a fait aux architectes visionnaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'était que leurs projets paraissaient irréalisables, non pas techniquement parlant, mais financièrement parlant. La démesure de Ledoux choquait surtout parce qu'il voulait offrir des palais aux contremaîtres des salines et construire les bureaux d'octroi de Paris comme les Propylées. Le même reproche fut fait aux architectes du modern' style qui voulaient parer d'une noblesse inusitée les « maisons de rapport », et à Le Corbusier lorsqu'il entendit donner une allure de cathédrale à un immeuble somme toute destiné à reloger les sinistrés du Vieux Port de Marseille.

Gigantisme, mégalomanie, furent quelques-uns des termes qui ont toujours salué les créations des visionnaires et en leur temps, Ledoux et Boullée n'y ont pas échappé. Mais est-ce que Manhattan n'est pas plus fantastique que les plus grandioses délires de Boullée?

Avec Ledoux et Boullée, commençait au XVIII<sup>e</sup> siècle la grande aventure du fantastique technologique. Mais au lieu de réaliser les projets grandioses de ces visionnaires, le XIX<sup>e</sup> siècle les

MONSU DESIDERIO. Ruines fantastiques. Musée National de Varsovie.





BOULLÉE. Cénotaphe de Newton. Projet. Bibliothèque Nationale.

étouffa sous le confort bourgeois de tous les pastiches décoratifs. Le XX<sup>e</sup> siècle architectural les a replacés dans sa mythologie. Si bien que, sautant un siècle d'égarements architecturaux, Emil Kaufmann a pu écrire un ouvrage intitulé: « De Ledoux à Le Corbusier ».

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Hector Horeau, Paxton, Peter Behrens, Otto Wagner, Perret, Eiffel, renouaient en effet avec les visionnaires du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le Crystal Palace et la Tour Eiffel sont la justification des anticipations de Boullée. Boullée n'avait pas vu plus grand.

Quant au fonctionnalisme, jamais il ne fut poussé plus loin que chez Ledoux. Voulant faire coïncider la destination et la structure, Ledoux amena en effet le fonctionnalisme jusqu'à l'absurde. Par exemple en construisant une maison en forme de cercle pour des artisans qui devaient fabriquer des cercles, ou en rondins pour des charbonniers, et en donnant à sa « maison de plaisir » la forme d'un phallus. Lequeu alla plus loin encore en dessinant une étable en forme de vache.

Recherchant le « sublime », ceux que l'on a nommé les « architectes du siècle des lumières », tombaient fatalement dans le symbolisme. Et c'est

pourquoi ils aimaient tant la sphère qui leur paraissait le prototype de l'immuable, du cosmos, de l'éternité. Les projets pour un cénotaphe à Newton, par Boullée ou Delépine, le « temple décadaire » de Durand, le « temple de l'immortalité » de Sobre, la « Maison d'un Cosmopolite » de Vaudoyer, autant de sphères qui ne furent jamais construites, mais qui auraient parfaitement pu l'être.

René Sarger, qui est un ingénieur-architecte de premier plan dans l'architecture française actuelle (Pavillon de la France à l'Exposition Mondiale de Bruxelles en 1958, Eglise de Royan, etc.) a écrit ceci, en conclusion à une étude sur l'œuvre d'un visionnaire de l'architecture de demain, Paul Maymont: « Le fantastique moderne n'est étrange que pour ceux qui ignorent encore les possibilités « fantastiques » des nouvelles techniques. »

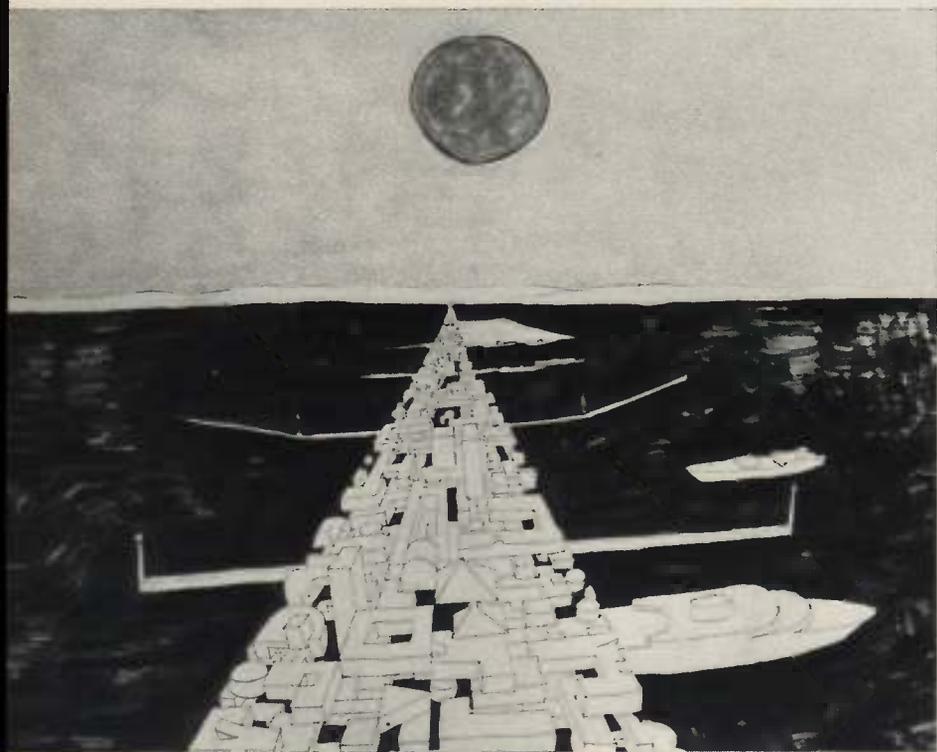
Pour illustrer cette idée, nous citerons encore quelques cas.

En 1918, Bruno Taut imagine une « architecture alpine » sorte de coupole climatisant une montagne près du lac de Côme. Utopie. Mais aujourd'hui les dômes géodésiques de Buckminster Fuller peuvent climatiser des régions ou des villes entières.



LEDOUX. Pont sur la Loue. Projet. Bibliothèque Nationale.

YONA FRIEDMAN. Ville-Pont (Gibraltar). 28 septembre 1964.



A la même époque, Hans Luckhardt, dans un projet pour un Monument du Travail, qui paraissait fantaisie pure, dessina des structures en accordéon qui ont depuis été mises au point par des ingénieurs.

En 1920 les formes courbes, d'un baroquisme qui paraissait délirant, de Finsterlin, Mendelsohn et Kiesler, sortes d'architectures-sculptures gratuites, ont abouti à des œuvres aujourd'hui construites: l'aérogare de la TWA de Saarinen et le Musée Guggenheim de Wright, à New York.

Le problème que semblent oublier ceux qui récusent les visionnaires et les traitent d'utopistes, c'est qu'il n'y a pas de prospective sans utopie et qu'il vaut toujours mieux voir plus grand et plus loin, que trop petit et trop court.

Les anticipations des visionnaires contemporains sont beaucoup plus extraordinaires que les créations sorties de l'imagination de Monsu Desiderio parce qu'elles ne se réfèrent à aucune architecture connue du passé. Elles constituent en même temps des lignes de force sur des thèmes bien précis.

Par exemple les villes-ponts. Auguste Perret avait imaginé en 1922 des gratte-ciel reliés par des voies de communication, ces gratte-ciel formant en quelque sorte les piles d'un viaduc. Le Corbusier a donné à cette idée une dimension spatiale urbaine dans son Plan pour Alger où les autoroutes-viaducs aboutissaient au sommet des tours. James Fitzgibbon, et plus encore Yona Friedman, ont fait de la ville-pont un système précis. Fried-

man nous a donné un plan de ville-pont sur la Manche qui dépasse de beaucoup les architectures fantastiques d'un Filarete ou d'un Antoine Caron. Et qui a pourtant le mérite d'être réalisable.

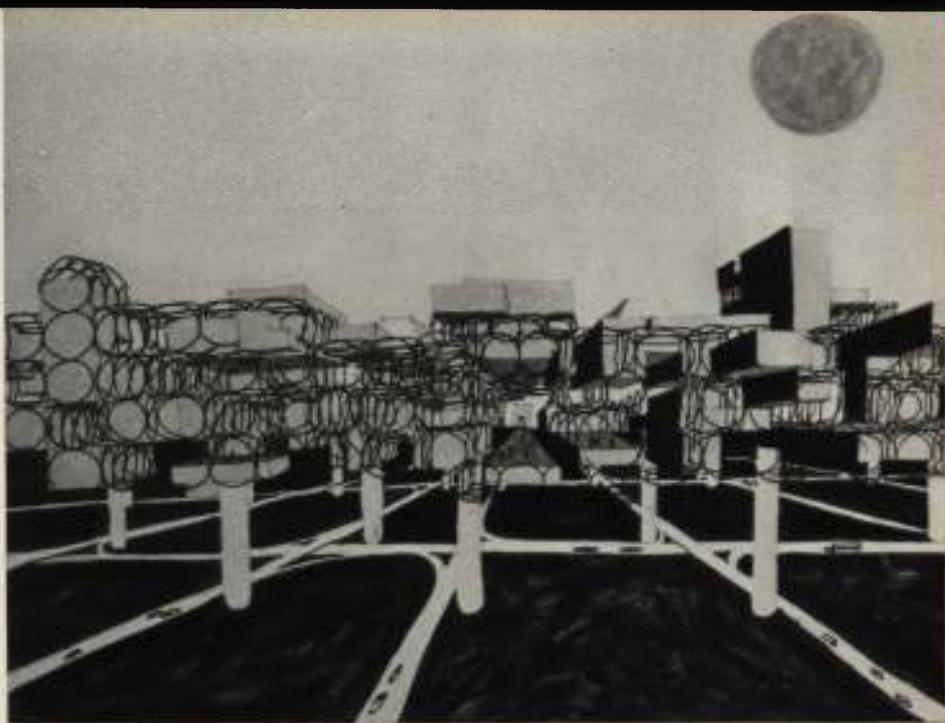
Paul Maymont, Kikutaké et Tangé, nous ont proposé récemment des plans de «villes marines», villes flottantes auxquelles Cousteau a donné une réponse encore plus surprenante: ses maisons sous la mer.

Autre idée fantastique: la route habitée, la route bâtiment. En 1929, Le Corbusier a dessiné un projet pour Rio de Janeiro d'une route-bâtiment épousant le paysage, le toit constituant l'autoroute. Des architectes anglais ont conçu le plan d'une cité sur ce même principe: Motopia, et Jacques Paul Grillo a présenté récemment un projet de station de sports d'hiver où la route est au contraire recouverte en raison des intempéries, et passe à l'intérieur du bâtiment continu épousant la forme de la montagne.

On pourrait ajouter encore l'idée des villes cybernétiques dues à Nicolas Schöffer, des cités entonnoirs de Walter Jonas, de la Mesa City de Soleri inspirée des formes naturelles des muscles et des os et l'«architecture chimique» de William Katavolos, sortes de fleurs habitables qui pourraient pousser sur la mer en une nuit, s'approcher du rivage, puis disparaître pour aller s'ancrer ailleurs.

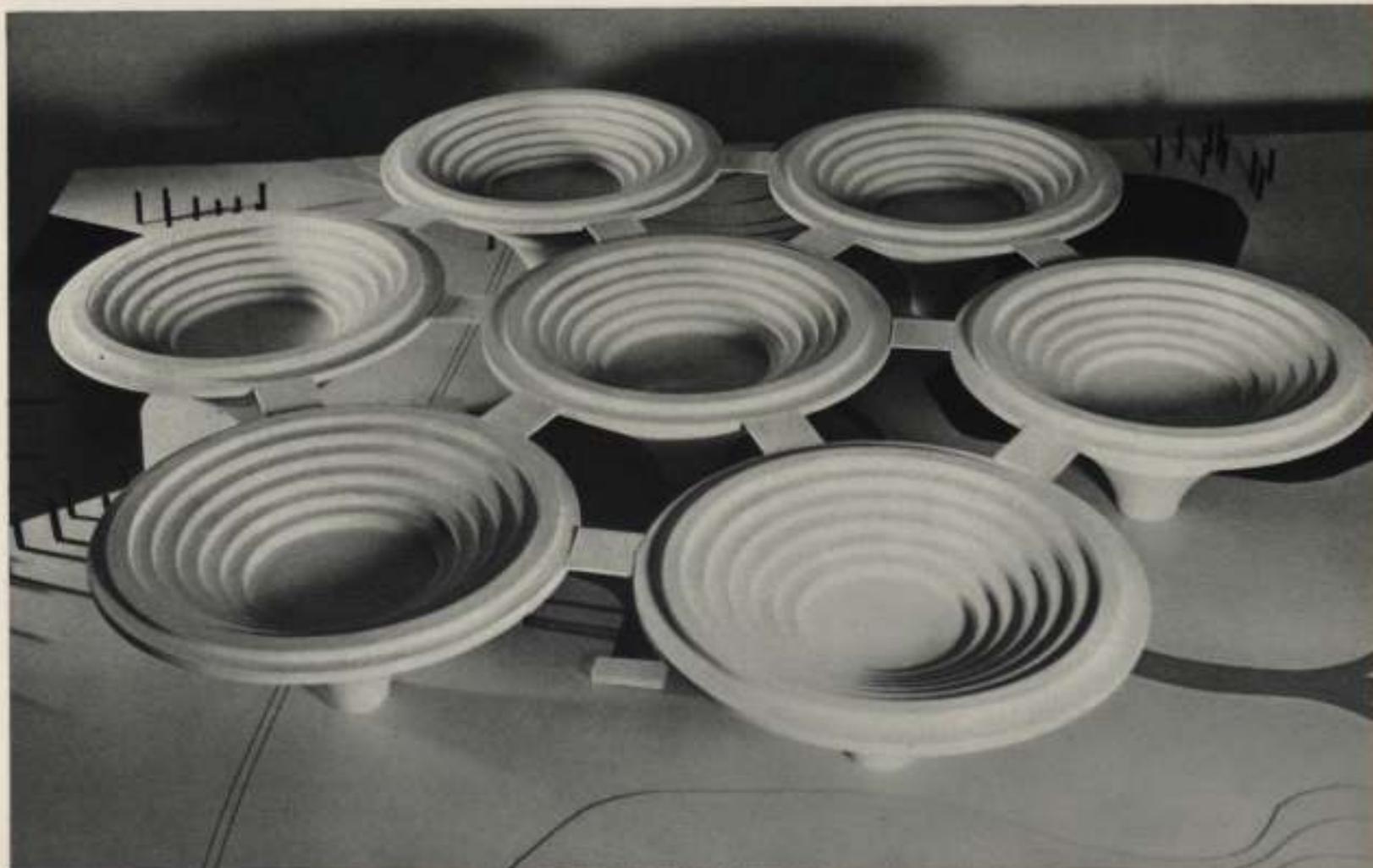
Merveilleuse rêverie d'une architecture enfin délivrée de sa pesanteur, de son immobilité et qui collerait à l'homme comme un vêtement sur mesure.

MICHEL RAGON.



YONA FRIEDMAN. Ville spatiale. 28 septembre 1964.

WALTER JONAS. Ville-entonnoir pour 14 mille habitants. Les communications interurbaines sont assurées par les ponts.



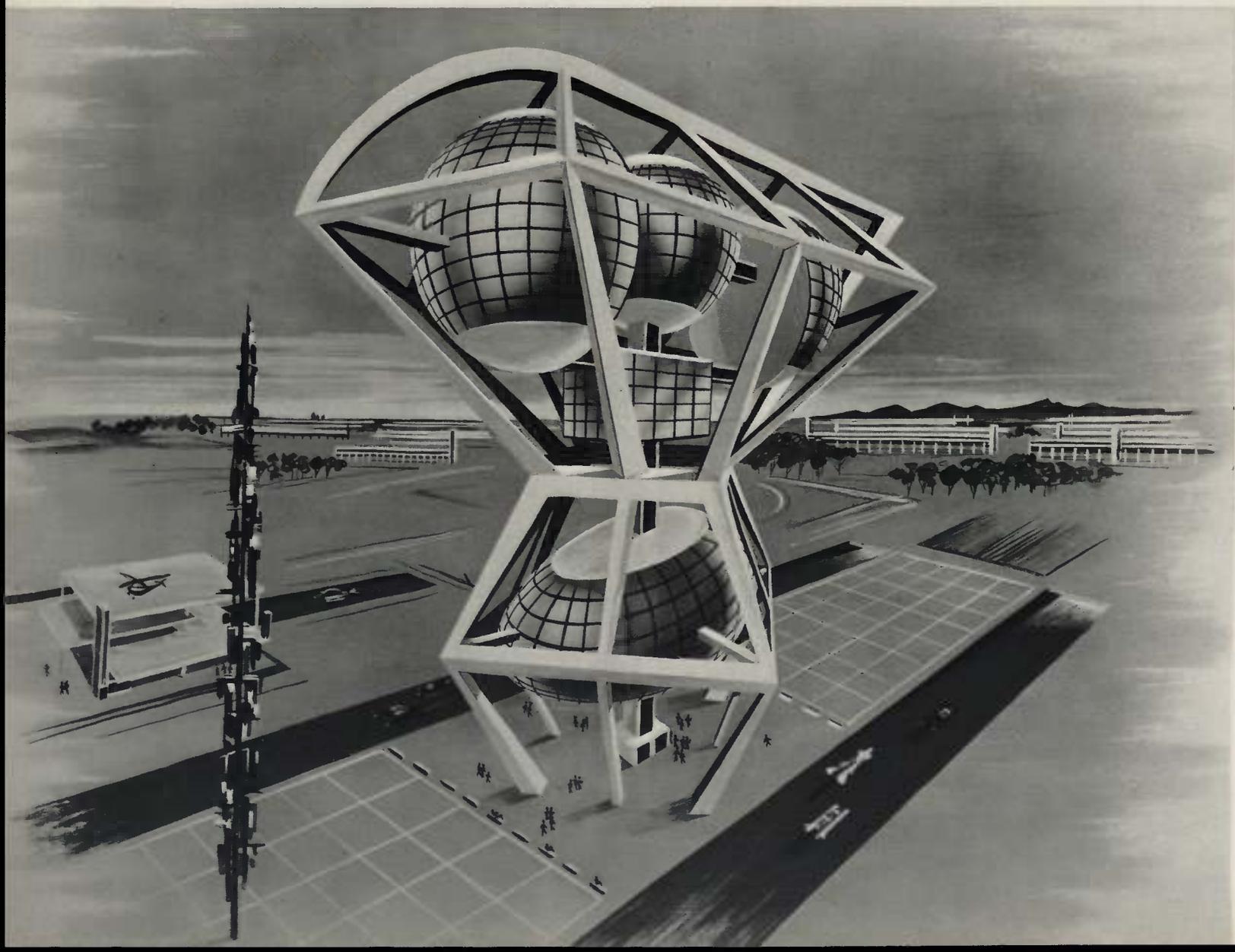


NICOLAS SCHÖFFER. La ville cybernétique. Centre de loisirs.



NICOLAS SCHÖFFER. La ville cybernétique. Centre Universitaire pour 35.000 étudiants. Haut: 1.200 m.

NICOLAS SCHÖFFER. Ville cybernétique. Centre de recherches scientifiques.



# Plaisir à Gaudi

par André Pieyre de Mandiargues

Gaudi, ce nom à la sonorité joyeuse, on lui rend hommage aujourd'hui dans le monde entier, mais connaît-on comme il faudrait l'œuvre accomplie par le génial architecte? Beaucoup de gens n'ont jamais été à Barcelone, ou ils n'ont pas fait le petit effort de parcourir la ville à la recherche de constructions d'une singularité telle qu'elles sont signées à première vue pour le connaisseur et même pour l'ignorant. Trop de gens encore, entendant parler de Gaudi, pensent à une cathédrale inachevée dont les cartes postales ont fait circuler l'image et qui serait une sorte de travail de fou; trop de gens voient en Gaudi un édificateur délirant, dont les créations appartiendraient aux catégories de l'art brut. Il est grand temps de trouver chez les maîtres de l'Art Nouveau d'autres motifs d'intérêt que l'outrance et que le ridicule.

De ces maîtres de l'Art Nouveau, Gaudi, si l'on se reporte aux dates (la *Casa Vicens* a été bâtie entre 1878 et 1880), est un des tout premiers; il est aussi celui qui le plus fortement nous émerveille, par son monumental apport, avec Aubrey Beardsley dont l'œuvre tient dans un mince carton à dessins.

Allons donc à Barcelone (ou retournons-y), pour aimer Gaudi, pour apercevoir de nouveaux aspects de son œuvre, dont l'un des plus curieux est le caractère déchirant, tragiquement accordé avec le sort de la grande cité catalane. Outre la cathédrale de la *Sagrada Família* (dont plusieurs détails, sommets des tours, portail oriental, nous donnent une idée de ce qu'aurait été la luxuriance de l'édifice, s'il avait pu être achevé), l'on observera particulièrement la *casa Guell* (1885-1889), la *casa Milà* (1905-1906) et la *casa Batlló* (1905-1907). L'on pourra cependant préférer le parc Guell, construit de 1900 à 1914 sur une colline qui à l'origine était dénudée, car en nul autre lieu Gaudi n'a si bien donné libre cours à sa fantaisie, et la décoration de ce parc, exécutée dans un esprit qui est celui de l'art le plus moderne, usant des matériaux les plus divers et les moins habituels, faïence, émaux, éclats de porcelaine, surpasse en richesse et en exubérance l'ornementation des plus beaux jardins de la Renaissance ou de l'âge baroque. Après quelque examen, l'on se rendra sans doute à une certaine évidence, qui est que Gaudi est un sculpteur autant ou plus qu'un architecte ou qu'un décorateur, et que sa conception des rapports des volumes avec l'espace, qui était révolutionnaire à l'époque, n'a pas cessé d'être exemplaire. Mieux encore, l'on découvrira que de ces vraies sculp-



BARCELONE. La façade de l'église inachevée de la *Sagrada Família*.

GAUDI. Pedrera. Détail.





GAUDI. Parc Guell.



tures les plus originales, les plus élaborées et les plus admirables sont celles qui tout simplement habillent des pointes de flèches, des cheminées, des prises de ventilation, et qui sont placées dans des endroits si difficilement accessibles et si malaisément visibles que l'on a besoin de la photographie pour leur rendre justice. Chose qui, avouons-le, tout habitués que nous soyons aux surprenantes attitudes des artistes contemporains, nous laisse un peu cois, devant la révélation que l'architecte-sculpteur pourrait bien avoir été un mystique encore.

Gaudi fut renversé par un tram le 7 juin 1926, près de la *Sagrada Família*, et il mourut trois jours plus tard. Est-il vrai, comme il me fut raconté, que des anarchistes catalans au début de la guerre civile violèrent sa sépulture qui se trouvait dans la crypte de la *Família*, et qu'ils promènèrent dans Barcelone, sur une petite voiture de marchande de poisson, un cadavre desséché mais reconnaissable malgré la barbe qui avait poussé plus bas que l'estomac?

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.

# Apollinaire les admirait déjà

par Jean-Clarence Lambert

## 1.

Place du Trocadéro. Apollinaire vient de passer.

*Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez  
toi à pied  
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de  
Guinée  
Ils sont des Christ d'une autre forme et  
d'une autre croyance  
Ce sont les Christ inférieurs des obscures  
espérances*

Un peu condescendant, le ton. Un peu vite dit, et à la légère. Il s'agissait pourtant d'un point capital: substituer des références inédites à « l'antiquité grecque et romaine ».

Aujourd'hui, après un demi-siècle, l'exposition du Musée de l'Homme répond. La substitution a eu lieu. L'antiquité grecque et romaine ne nous lasse plus (Nous sommes repartis à sa découverte). Et quant aux « fétiches » — ni « Christ », ni « inférieurs », — nous sommes enfin à même de les admirer.

## 2.

Soyons équitables: Apollinaire admirait déjà. Mais il admirait *contre*. Contre notre tradition, contre le Louvre. C'était un net progrès pourtant. Avant, les arts exotiques n'avaient été que le décor d'un refuge: celui du Paradis retrouvé. Et reperdu. Rousseau, Chateaubriand, surtout Baudelaire, le trop parisien. Et que penser de Gauguin — qui ne fait pas une seule fois mention de l'art autochtone? A Tahiti, il se savait pourtant « en terre délicieuse, patrie de liberté et de beauté »! De beauté...

Modigliani, Archipenko, Picasso admiraient *par défaut*. N'est-ce pas ce que le style d'Ifé ou du Bénin pouvait avoir de secrètement siennois qui attirait Modi? Ce que les Siennois ne pouvaient plus *directement* lui apporter?

Et quant à Picasso, c'était, comme toujours, relever un défi. S'emparer du secret, le démonter, le reconstituer à son usage. Les Baoulés et les Sénufos, avant Delacroix, Velasquez ou Poussin.

*Par défaut* d'une excitation que la tradition occidentale ne fournissait plus. Et à *contre-sens*, sinon à *contre-sign*e. Les «*Demoiselles d'Avignon*» sont aussi un élémentaire collage culturel: un hyper-civilisé joue au primitif. De qui, la boutade si frappante: « Le Bateau-Lavoir n'a jamais remonté le Niger »? On pourrait ajouter: « Et la Ruche n'était pas une case de la brousse ».

BAKONGO (Congo-Brazzaville). Statue magique en bois peint.  
Haut: 86 cm. Paris, Musée de l'Homme.





HAUTE-SANGA (Congo-Brazzaville). Statuette en bois léger.  
Haut: 26,6 cm. Don Ferrière. Musée de l'Homme.

3.

Avant d'aborder dans leurs vitrines ces œuvres désormais incontestables pour nous, il serait bon de se poser quelques « questions naturelles », du genre:

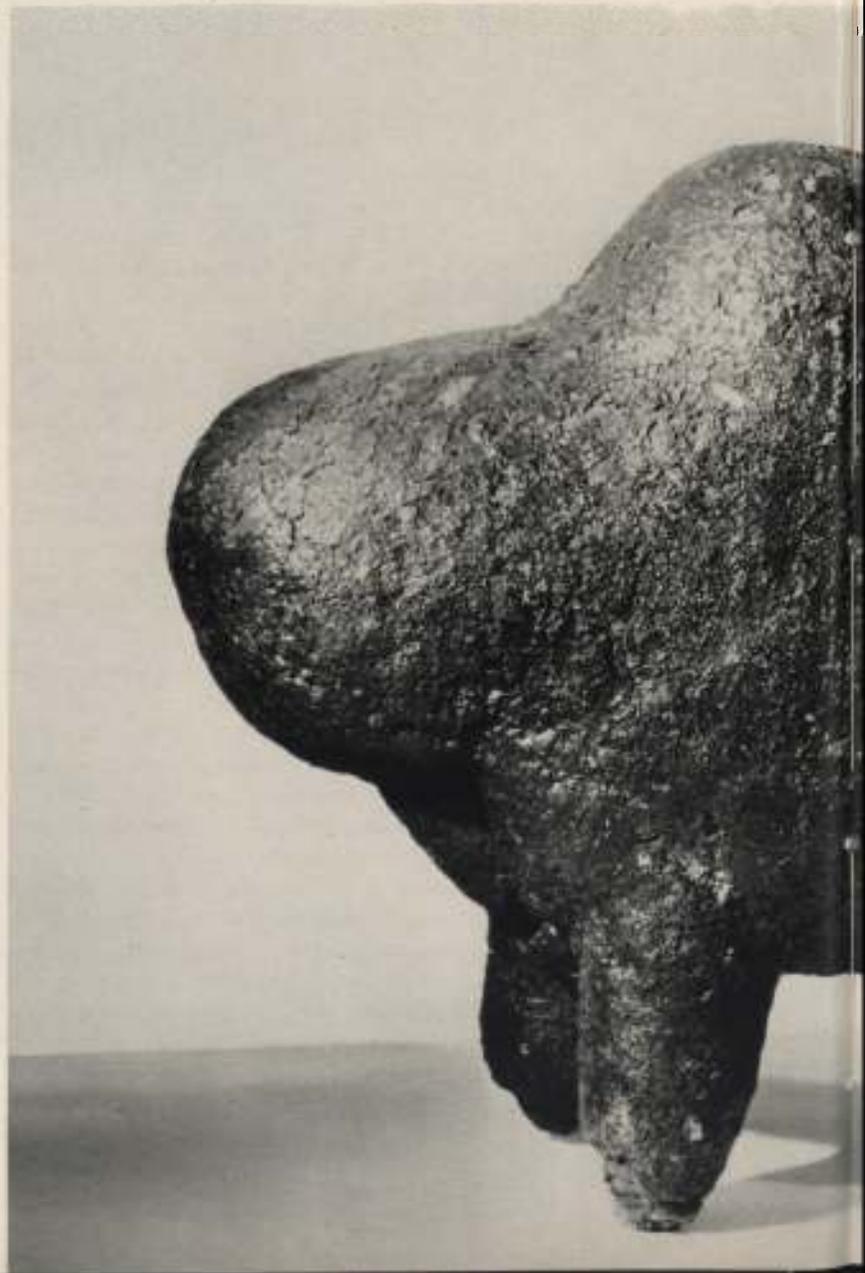
— Entre le métro et l'autoroute, que savons-nous encore ...du Feu...? Du Sang...? Des Serpents, oui, des Singes, des Crocodiles, des Eléphants?... Que savons-nous de ...la Pluie — non pas celle qui fait scintiller les cirés des Parisiennes, mais la débâcle du ciel et le grondement des crues?... Et quand avons-nous accompli cet acte grave, pour la dernière fois: mettre un masque?

4.

Le hiératisme de la forme. Le détail devenu architectural. Les rythmes. Ou ces regards tournés vers l'intérieur... Nous contemplons ces « œuvres » dans la pleine lumière des projecteurs et des tubes fluorescents — milieu comme aseptique de la vitrine muséographique.

En vérité, ce ne sont que les cadavres des œuvres — prêtes pour la dissection. La vie les a quittées — et non pas seulement parce qu'elles

MALI (Région de San, Bambara). Animal en terre. Longueur: 60 cm. Musée de



sont très loin de leur environnement: les deux *Esclaves* de Michel-Ange, au Louvre, sont, au pire, dépayés. Le *Ku-Käili-Moku* hors de la case qui était son temple, est-ce autre chose qu'une vanerie un peu carnavalesque, avec ses yeux comme des soucoupes et ses mille dents de chien?

Or, il faut répéter qu'on nourrissait Ku de chair humaine, qu'on le revêtait de plumes écarlates, dans la pénombre et l'âcre odeur du sang vieilli...

Ces statues lointaines, tout à coup à portée de notre vue: Telles qu'en *autres* l'Histoire les a changées — après leur chute dans le temps occidental, celui des calendriers et des ordinateurs.

Si nous replaçons par la pensée le *Quetzalcoatl* dans la crypte d'une pyramide aztèque — et que nous subissions tous les degrés initiatiques — et que nous ayons enfin accès au Saint des Saints: c'est à la lueur dramatique d'une torche que nous le découvrirons. Les plumes du serpent lové sur lui-même frissonneront, les crocs entre lesquels naît un visage frère, trembleront; la sculpture sera tout entière animée: non pas, comme au musée, ce bloc de porphyre, plus lourd encore par sa massivité que par son poids — mais un sur-

de l'Homme



MALI (Falaises de Bandiagara). Singe noir. Masque Dogon.  
Bois. Haut: 37 cm. Musée de l'Homme.



MEXIQUE. Yucatan. Tabi. Statue en calcaire. Civilisation Maya, période pré-classique tardive (300 A.C.-250 ap. J.C.). Don Désiré Charnay. Musée de l'Homme.

gissement, selon des volumes rythmés, mais un accouplement de la forme humaine, et de la lumière, hors des entrailles d'un surmonde inlassablement créateur et destructeur — une métamorphose dans son processus même, au sens véritable de *succession de formes*, un dynamisme, une action.

Pour nous, ici et maintenant, ce n'est qu'une sculpture dont la passivité et le statisme composent la seule loi — sous l'indifférente lumière électrique!

5.

Masque dogon. Animal en terre recouverte de sang coagulé. Bâton de commandement aztèque en bois de cervidé. Grande statue bakongo au corps transpercé de lames de fer et de couteaux. Bouclier des îles Salomon... De quoi s'agit-il?

L'ethnologie nous a renseignés: les multiples significations de ces œuvres, on ne peut éviter, dès lors, de les prendre en considération d'après

MEXIQUE. Civilisation Aztèque. Le dieu Quetzatcoatl-Ehecotl.



POLYNÉSIE. Iles Hawaï. Ko-Kaili-Moku, dieu de la guerre.  
Haut: 67 cm. Don de la Bibliothèque Nationale.

les grands thèmes qui trament le monde auquel elles appartiennent. Sinon, ce serait comme vouloir ignorer la foi qui orienta l'élan des cathédrales...

En cela, le plan que Benjamin Péret a observé quand il cassa les mythes et les légendes de l'Amérique peut être utile, dans sa généralité. D'abord, nous dit-il, la *Vie du Ciel*, l'alternance de l'ombre et de la lumière, le passage des astres, le retour des saisons: pour l'art, cela signifie qu'il est en relation avec la vie cosmique; puis, l'*Enigme de l'homme sur la terre*: « D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? », questions qui ne sont pascaliennes que s'il n'y est pas répondu; et il y est répondu: donc, un art métaphysique; l'*Entourage de l'homme*, la faune et la flore, l'une et l'autre inventives à l'infini: un art naturaliste, par conséquent inventif à l'infini; les *Fléaux*, tremblements de terre ou déluges, épidémies, famines, guerres: l'art se doit de les conjurer, de les exorciser; il est investi des pou-

NOUVELLE GUINÉE (Irian). Support de crâne. Haut. 41 cm.  
Don Ganay Van den Broek. Musée de l'Homme.



MÉLANÉSIE. Iles Salomon. Bouclier. Haut: 84 cm.  
Don Roland Bonaparte. Musée de l'Homme.

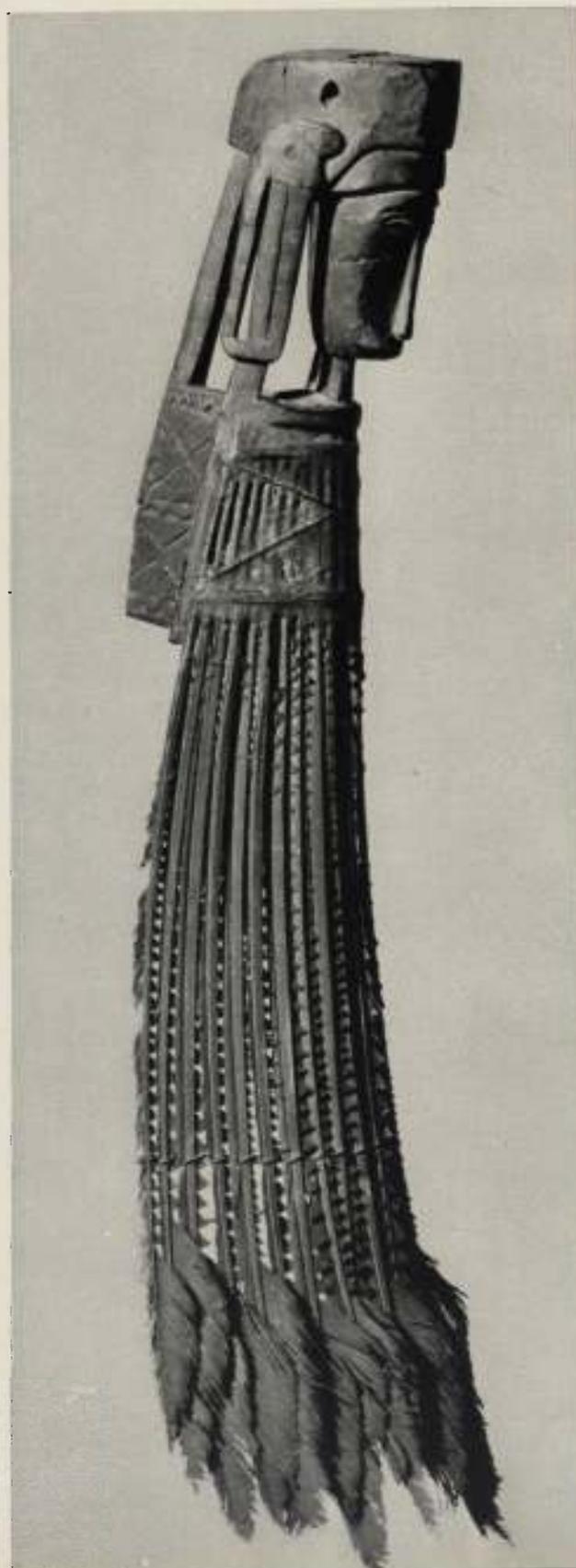
voirs de la magie: un art magique; le *Cycle des Héros*, le fondateur, le civilisateur, l'archétype du groupe humain, le grand Ancêtre: l'art se fait alors moral, il exalte l'exemple et cherche la répétition; enfin, les vastes domaines de la *mythologie*, comment connaître, servir ou combattre les divinités: l'art est sacré.

C'est dire, en bref, que ces œuvres sont bien autre chose que des chefs-d'œuvre...

JEAN-CLARENCE LAMBERT.

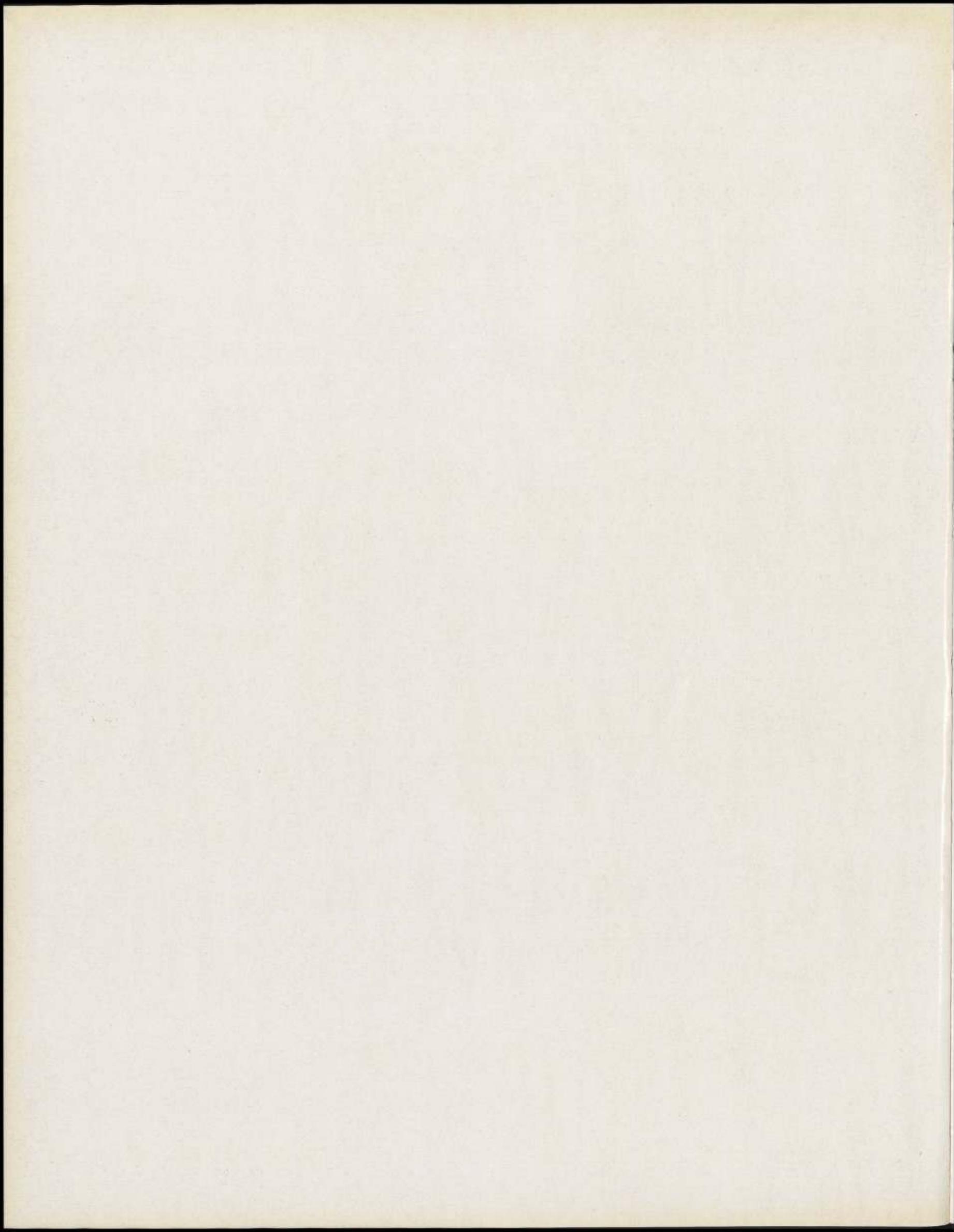


MÉLANÉSIE. Ile de l'Amirauté. Charme de guerre. Bois.  
Haut: 52 cm. Musée de l'Homme.





GABON (BALUMBO). Statuette peinte. Haut: 30 cm. Musée de l'Homme, Paris.



# L'imaginaire dans l'art japonais

par Shinichi Segui

## *Une ère de décadence*

La fin du IX<sup>e</sup> siècle, au Japon, marqua la décadence de l'ancienne époque. La famille impériale, qui régnait sur le pays entier depuis la capitale de Nara, perdait peu à peu son prestige tandis que les aristocrates et les moines bouddhistes devenaient de plus en plus influents. Les nouveaux chefs transférèrent la capitale à Kyoto, marquant ainsi le début d'une ère nouvelle appelée *Heian*, qui allait durer quatre cents ans.

Le mot *Heian*, synonyme de paix et de tranquillité, nom que les nouveaux chefs avaient également donné à la nouvelle capitale, ne reflétait pas seulement les conditions réelles de l'époque mais aussi leur désir de voir le monde refléter tout ce que ce mot suggérait. Et en vérité, le peuple connut une vie relativement paisible pendant ces quatre cents ans où, délivré des guerres perpétuelles de l'ère précédente, il put jouir en paix des bienfaits de l'art et de la religion; mais ce n'était là qu'une apparence. Des privations sans bornes furent imposées au peuple du fait de l'échec de la dictature impériale ainsi que des énormes dépenses exigées par la construction de palais, d'innombrables temples et chapelles, l'excès de cérémonies et de décorations, les guerres et les dissensions politiques. D'après les registres anciens, Kyoto comptait à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle environ 20.000 sans-abri. Au début du IX<sup>e</sup>, la population de Kyoto était estimée à environ 500.000 âmes.

De plus, les hommes de ce temps avaient à faire face à des problèmes infiniment plus graves encore que ceux dont leurs pères avaient fait l'expérience avant eux. Seule la compréhension de leur préoccupation profonde nous permettra, je crois, de comprendre la réalité cachée de cette époque. Chose curieuse, ce fut le Bouddhisme en quoi le peuple croyait avec une grande ferveur, qui les plongea dans cette crise spirituelle. Comme chacun sait, la religion bouddhiste, avec ses préceptes basés sur le Jugement Dernier et ses sermons proclamant que demain sera pire qu'aujourd'hui, poussait les gens à mettre tout leur espoir de salut dans Bouddha.

Selon l'enseignement bouddhiste, après la mort de Bouddha, le temps fut divisé en trois parties: les premiers cinq cents ans étant l'époque de *Shoho*, ou ère de la vraie loi, les mille ans subséquents étant l'époque de *Zoho* ou ère de l'idole, et l'époque suivante, quinze cents ans après sa mort, celle de *Mappo*, ou ère de la





FUDOMYOOZO. IX<sup>e</sup> siècle. To-ji, Kyoto.

décadence, la période dite des ténèbres, où les créatures sont entièrement privées de la miséricorde de Bouddha. Parmi les hommes qui vécurent et moururent à l'époque de *Mappo*, seuls ceux qui avaient scrupuleusement respecté la loi seraient délivrés, disait-on, par Miroku Bosatsu (Maitreya), ou le Bouddha de l'Infinie Lumière, qui devait naître 5.670 années plus tard. D'après l'histoire du Bouddhisme, le quinze centième anniversaire de la mort de Bouddha était déjà écoulé avant que le Bouddhisme ne fût importé de Chine au Japon, en passant par la Corée. Quoi qu'il en soit, il fut décidé que, pour les pays nouvellement initiés à la religion, comme le Japon, le début de l'ère *Mappo* serait reculé de cinq cents ans; au Japon, l'année fatidique tombait donc exactement en 1.052 av. J.-C., à peu près vers le milieu de l'ère *Heian*. Le hasard voulut que ce fût juste avant le début d'une guerre civile qui mit aux prises deux grandes dynasties militaires, le clan des Taira et celui des Minamoto, et à une époque où le pays ne cessait d'être ébranlé par une suite de calamités naturelles et de maux divers, tant et si bien que le peuple épouvanté s'attendait à la fin du monde. Aussi ne faut-il pas s'étonner que les œuvres littéraires typiques de cette époque, telles que *Kokin-Waka-Shu* (Le Livre de Poèmes Anciens et Nouveaux), *Genji-Monogatari* (L'histoire de Genji) ainsi que *Makura-no-Soshi* (Le Livre de Chevet), bien que basés sur une vie humaine riche et luxueuse, reflètent cependant l'eschatologie bouddhique.

*Le Bouddhisme et l'Art*

Comparé à cette littérature, l'art de l'époque semble avoir été une traduction infiniment plus



SHUJO RAIGO-ZU. XII<sup>e</sup> siècle. Yushi Hachimaliko Juhachiko-in, Wakayama-Ken.



fidèle de la pensée bouddhiste. Le Bouddhisme, introduit au Japon au VI<sup>e</sup> siècle, et provenant du continent asiatique, avait pris une influence puissante dans différents domaines politiques et culturels, bien plus encore que dans le domaine religieux pur et simple. C'est pourquoi l'art de cette époque fut généralement d'inspiration bouddhique et même il était rare de trouver une œuvre d'art qui ne fût pas d'inspiration religieuse. Les premières tentatives esthétiques s'exprimèrent dans le culte rendu aux cendres ainsi qu'aux reliques de Bouddha, culte qui, plus tard, évolua dans la construction de pagodes, temples et monastères et, plus tard encore, dans la production d'idoles entourées de peintures murales. Pour autant que la foi soit liée à l'imagination, le Bouddhisme devait naturellement développer les arts. On peut en dire autant de toutes les religions anciennes, mais cela s'applique particulièrement au Bouddhisme, dans la mesure où ses enseignements étaient principalement basés sur le renoncement aux biens de ce monde et l'aspiration à un autre univers.

Dans toutes les peintures bouddhiques primitives, nous retrouvons des images panoramiques du monde entier, ainsi que des scènes idéalisées du Paradis Occidental d'Amida (Amithaba). Tout en s'enracinant graduellement mais profondément au Japon, le Bouddhisme subit une curieuse transformation au cours de la seconde moitié de l'ère ancienne (le début de l'époque *Heian*), sous l'influence du nouvel enseignement bouddhiste par deux moines qui étaient allés visiter la Chine. Cet enseignement, appelé *mikkyo*, ou enseignement bouddhiste ésotérique, obéissait à une logique mystérieuse et, contrairement à

l'ancien bouddhisme panthéiste, il était basé sur des dogmes stricts ainsi que sur une formule magique récitée par le prêtre en pratiquant la scrupuleuse observance de ses principes. La théorie *mikkyo* était la suivante: si, au prix d'un effort presque surhumain de discipline austère, un homme essayait de faire sienne la doctrine exacte, il serait en mesure d'entrer au paradis et de détourner le cours de la fatalité. Ce n'était là que l'expression d'une attitude courante chez un peuple qui, vivant à l'ère *Mappo*, essayait par tous les moyens de trouver le salut. Au sommet de hautes montagnes, très loin de la capitale, les moines bouddhistes construisaient leurs temples et leurs monastères, où ils vivaient détachés du monde et entièrement absorbés par la recherche du sens profond des choses.

Bien que cette philosophie logique puisse donner à première vue l'impression que l'enseignement *mikkyo* rejetait entièrement l'imaginaire, ce qu'il écartait surtout c'était l'illusion de pouvoir s'échapper de ce monde dans un autre. La doctrine *mikkyo* enseignait qu'il fallait se discipliner soi-même afin de s'élever au même degré que les idoles et qu'il ne faut jamais imaginer d'autres idoles que soi; vu sous cet angle, ce principe peut se considérer comme l'expression ultime de la réalité et, en un certain sens, même comme l'ultime imagination, que j'aimerais appeler *l'imagination en soi*.

*Le Mandara, ou les Diagrammes magiques du Monde bouddhique*

La logique mystérieuse la plus profonde du *mikkyo* s'exprime beaucoup plus aisément par des images visuelles que par des mots. D'après

CHOJU-GIGA. XII<sup>e</sup> siècle. Détail. Kozan-ji, Kyoto.





GAKI-ZOSHI (détail). XII<sup>e</sup> siècle. National Museum of Art, Tokyo.

l'enseignement *mikkyo*, le monde se divise en deux parties, celle appelée *Taizo-kai*, ou cycle des entrailles, et l'autre, le *Kongo-kai*, ou diamant, ou cycle indestructible. Le sens des mystères et les diagrammes complets des deux cycles sont visuellement exprimés dans le *mandara*.

Le *mandara* qui, à l'origine, signifiait cycle ou groupe, dépeint le Grand Dainichi (Vairocana), ou le Grand Illuminateur, toujours placé au point central et entouré de diverses espèces d'autres Bouddhas et dieux lares disposés dans un certain ordre. Toutes ces images sont représentées en dessins abstraits et signes symboliques. L'idée du *mandara* est, en vérité, une réalisation merveilleuse; à travers lui les artistes uniquement occupés à se raisonner eux-mêmes, et sans l'aide d'aucune imagination singulière, révèlent l'aspect idéal de l'univers sous une forme vivante et systématique. A mesure que le *mikkyo* se répandait dans le pays, les *mandaras* allaient se multipliant et changeaient de contenu, pour s'établir enfin comme l'une des formes caractéristiques de la peinture fantastique. Le plus beau des *mandaras* subsistants est le *Ryokai Mandara* ou le Mandara des deux cycles, conservé dans le temple de To-ji à Kyoto, dont la richesse d'imagination,

alliée à la beauté géométrique et systématique, suscite aujourd'hui l'étonnement et l'admiration des peintres contemporains.

#### *Les Funnu-zo, ou les Statues de la colère*

Afin d'encourager les hommes dans sa discipline surhumaine, le *mikkyo* recourt aux formes artistiques les plus variées. Une caractéristique de l'iconographie du *mikkyo*, c'est que les dieux sont interchangeable et peuvent aussi changer d'expression en toute liberté. Le saint qu'on représente le plus souvent dans les rites du service *mikkyo* sous la forme de Bosatsu (Bodhisattva) devient, en tant qu'instrument de salut pour l'humanité souffrante, Myo-o (ou le Roi), exprimant une colère terrifiante. Cette statue de la colère, appelée Funnu-zo en japonais, semble être le produit le plus caractéristique du *mikkyo*. Aux disciples de cette doctrine, qui soutenaient d'intolérables épreuves afin de devenir des Bouddhas, cette statue donnait une redoutable puissance en leur révélant leur propre force de caractère, accrue par la discipline torturante qu'ils s'imposaient. Quelle étonnante imagination de soi ne faut-il pas pour que les disciples en viennent à dépeindre leur vision de ces statues,

au plus haut point de leur entraînement où plusieurs, dit-on, succombèrent à une trop stricte observance des règles!

Parmi ce genre de statues, Fudo Myo-o (Acalanath) ou le chef des Cinq Rois, est la plus importante. Les trois exemplaires les plus célèbres de cette statue sont le Fudo Bleu de Soren-in à Kyoto, le Fudo Rouge de Koya-san à Wakayama-ken et le Fudo Jaune d'Onjo-ji à Shiga-ken. Des deux premiers Fudos, le plus caractéristique, Fudo Myo-o, nous est montré avec, dans la main droite, l'épée qui lui sert à triompher du mal, dans la main gauche, une corde pour le salut. Solide comme le roc, il est assis, les cheveux tombant plus bas que les épaules, l'air insouciant et le corps enveloppé d'un feu d'enfer. Dans le Fudo Jaune, il nous est montré dans son extrême colère, l'œil irrité, protubérant, des crocs aux commissures des lèvres. Le Godai-Riki Kozo ou les Cinq Divinités Redoutables du Koyasan Kongobu-ji à Wakayama-ken sont aussi significatifs que ces trois grands Fudos. Bien qu'il ne reste que trois des cinq Divinités Redoutables, l'indomptable esprit d'acier de ce peuple, qui vécut à l'époque de la décadence, se révèle dans cette œuvre.

*Le Raigo-zu, ou la Peinture de l'accueil des fidèles par Amida*

Le monde subit une évolution marquée au cours de la seconde moitié de l'ancienne époque, commençant vers le milieu du X<sup>e</sup> siècle et se prolongeant jusqu'à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, sous la suprématie de la famille Fujiwara qui, depuis le milieu du IX<sup>e</sup> siècle, était l'héritière des régents et premiers ministres, qui avaient régné en lieu et place des empereurs. C'est pourquoi ces années de l'époque *Heian* sont particulièrement connues sous le nom d'époque Fujiwara. La dictature de cette famille, qui prouvait l'évolution rapide de l'aristocratie, provoqua l'ascension d'une autre caste dominée par les deux grandes dynasties militaires du clan des Minamoto et des Taira. Après que la famille Fujiwara eut été évincée des postes suprêmes par les clans, au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, le peuple, en proie à des guerres constantes pour la suprématie de l'un ou de l'autre clan, se vit dans une situation infiniment plus menacée qu'elle n'avait été à la fin de l'ancienne époque.

Les hommes de ce temps, vivant l'ère de la décadence, deux mille ans après la mort de Bouddha, n'avaient rien à espérer de l'avenir. Leur énergie et leurs forces étaient trop épuisées pour soutenir l'entraînement austère, surhumain l'aspect redoutable, étaient négligées tandis que vie facile et paisible. Les statues de la colère, à l'aspect redoutable, étaient négligées tandis que s'approfondissait la foi en Amidabha, le Bouddha miséricordieux. La raison de ce changement était que le nouvel enseignement bouddhiste, appelé Jodo-kyo, ou foi dans la Terre de Pureté, venait

d'être importé de Chine, et sa théorie optimiste, d'après laquelle il suffisait de psalmodier la formule magique pour s'assurer une existence future au paradis, connut le plus vif succès. Selon cette doctrine, les fidèles de la secte Jodo sont accueillis à l'heure de la mort par Amida, descendant du paradis en compagnie des saints.

La plus remarquable et la plus connue des peintures datant de cette époque et décrivant l'accueil d'Amida est le Shuju Raigo-zu, appartenant au Yushi Hachimanko Juhachiko-in à Wakayama-ken, qui représente un décor de rêve où les saints bouddhiques descendent en musique, sur de grands nuages blancs qui flottent au-dessus d'un lac; ils viennent à la rencontre des fidèles. Toute imaginaire que soit cette scène, le paysage de l'avant-plan est reproduit dans un style si réaliste que les montagnes et le lac sont clairement reconnaissables. Une autre peinture du même genre, généralement connue sous le nom de Haya Raigo de Chion-in à Kyoto, nous montre Amida et vingt-cinq moines bouddhistes descendant des montagnes, précédés de Kannon, la Déesse de la Miséricorde, qui atteint déjà la maison où un ascète prie, les mains jointes. Dans cette œuvre-ci, non seulement le paysage mais le personnage humain est rendu avec précision. Dans Yamagoshi Amida-zu de Zenrinji, la peinture d'Amida apparaissant au-dessus des montagnes, les personnages du premier plan sont encore plus importants.

Le traitement étonnamment réaliste de ce thème est évidemment une caractéristique de ces peintures de l'accueil d'Amida. Cette manière réaliste est typique de l'art japonais et n'a pratiquement pas d'égale dans l'art chinois ni dans d'autres peintures bouddhiques japonaises. De la prédilection fervente que témoignaient les hommes de cette époque transitoire, entre l'ère ancienne et le Moyen Age, pour ce genre de sujet, nous pouvons déduire, en manière de paradoxe, que, sans doute, leur existence était pleine d'anxiété. Dans la représentation de cette scène imaginaire, irréaliste, ils devaient trouver la consolation d'un rêve merveilleux, affranchi de toute crainte et baigné de paix, au moins en esprit.

*Les Jigoku-e, ou Peintures de l'Enfer*

Plus les hommes de ce temps étaient absorbés par l'illusion de pouvoir identifier leur monde réel avec ce paradis suave, et plus ce monde les frappait par son aspect cruel. Lorsque la suprématie de la famille Fujiwara se fut éteinte graduellement, une série de guerres meurtrières commença, en 1156, mettant aux prises des dynasties militaires aussi puissantes que celles des Taira, des Minamoto et des Hojo qui s'entredéchiraient pour arriver au pouvoir. C'était au début de l'époque Kamakura, première phase du Moyen Age. Devant le désordre croissant, le peuple se rendait compte parfaitement que l'ère de la décadence commençait enfin. Evidemment, ceci ne pouvait que renforcer le Jodo-kyo ou foi dans la Terre de Pureté, foi qui



AMIDA NIJUGO BOSATSU RAIGO-ZU (Haya Raigo), XIII<sup>e</sup> siècle. Chion-in, Kyoto.

s'était répandue dans toutes les classes de la population. Des deux théories enseignées par le Jodo-kyo, la thèse du monde réel envisagé comme un lieu d'horreur prit le pas sur celle de la Terre de Pureté, si populaire à l'ancienne époque. La terreur se répandit à l'idée que les criminels d'ici-bas, qui ne seraient pas admis au paradis, ne pourraient jamais se libérer, mais seraient jetés en enfer.

Ce sentiment nouveau produisit les *emakimonos* ou banderoles de peintures narratives, où figuraient des scènes représentant des hommes en proie aux pires tourments et craignant leur châtement. Le Jigoku-Zoshi, ou banderole de l'enfer, dépeint des scènes d'une intolérable horreur, où les voleurs et les assassins sont chassés en enfer pour y brûler dans les flammes et y sombrer dans une mer de sang. Dans son réalisme impitoyable et sa conception hideuse des épreuves humaines, cette peinture n'a d'égale que celle de Jérôme Bosch. Une scène du même genre nous est montrée dans le Gaki-Zoshi, ou banderole dite des Esprits Affamés où, pour avoir enfreint les règles bouddhiques ici-bas, les malheureuses créatures enduraient le supplice de l'éternelle faim tandis que des torrents de nourriture, d'eau et d'excréments les entouraient ainsi qu'un océan de flammes, de pluie et de lave. Le Yamai-Zoshi, ou banderole des malades, dépeint — le nom l'indique — des hommes souffrant de

difformités et de maux divers: un homme vomit des excréments, une femme est torturée par l'insomnie. La description des conditions de travail pénibles n'était que la reproduction fidèle des tribulations de l'époque.

Sans aucun doute, ces banderoles, qu'elles soient ou ne soient pas l'image directe des théories bouddhistes, sont le reflet vivant des conditions étranges et misérables d'une époque. Pourquoi ces œuvres, plus ou moins basées sur la description réaliste, nous semblent-elles plus fantastiques que les images idéalisées de la Terre de Pureté? C'est que la condition humaine, en ce temps-là, semble un curieux mélange de rêve et de réalité, sans aucune distinction précise entre ces deux univers. La réalité même avait pris un aspect fantastique.

#### *Les Engi, ou Peintures des Origines*

A ceux qui se rendaient compte de leur situation désespérée, il ne restait donc plus qu'une chose à attendre: l'événement ou le miracle. Nous voyons se refléter cet état d'esprit dans les nombreuses peintures exécutées au XII<sup>e</sup> ainsi qu'au XIV<sup>e</sup> siècle (début du Moyen Age), toutes peintures des origines, peintures narratives sous forme de banderoles évoquant les miracles qui avaient marqué la fondation de nouveaux temples ou chapelles.

Le Kegan Engi du Kozan-ji à Kyoto, emprunte



KEGON-ENGI (Détail). XIII<sup>e</sup> siècle. Kozan-ji, Kyoto.

son thème à la vie de deux saints bouddhistes, Gengyo et Giso, fondateurs de la secte Kegon en Corée; il décrit leur rencontre avec un démon, au cours de leur voyage vers la Chine Tang, et les différents miracles dont ils sont ensuite l'objet. Le Shigisan Engi nous dépeint l'histoire d'un moine appelé Myoren, qui passe pour avoir dressé un temple à Bishamonten (Vaisravana), le Dieu du Trésor, au Chogosonshi-ji du Mont Shigi à Nara. Ce moine était, dit-on, doué de pouvoirs mystérieux grâce auxquels, en s'isolant dans la montagne, il pratiquait des exercices magiques comme de lancer en l'air un bol vide qui lui revenait plein de riz, de guérir instantanément une maladie de l'empereur et de recevoir en rêve un message de Bouddha, qui lui permit de rencontrer sa sœur, dont il était sans nouvelles depuis vingt ans. Le *Kasuga Gongen Reikenki* rend en couleurs merveilleuses l'image miraculeuse de Kasuga Gongen, l'incarnation de Dieu.

Ces banderoles se distinguent non seulement par une certaine suite d'épisodes passionnants mais aussi par la composition qui préside à cette peinture. On y voit une multiplicité de procédés familiers au cinéma moderne: retours en arrière, vues à vol d'oiseau, fade-in et fade out, scènes qui se chevauchent, etc. A vrai dire, la technique éblouissante de l'artiste, la désinvolture avec laquelle il traite le temps et l'espace sont infiniment plus surprenantes que les miracles qu'il dépeint.

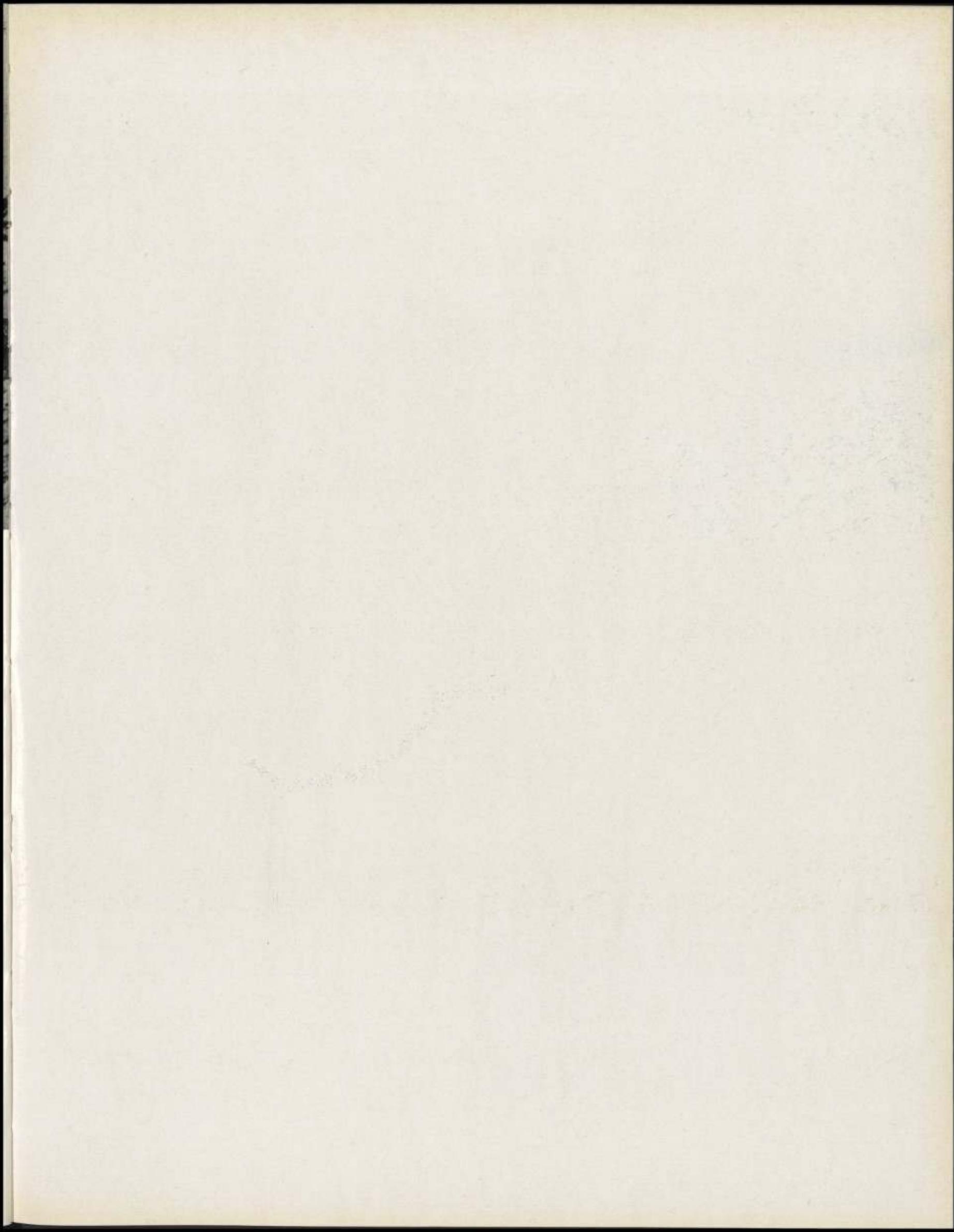
Cette liberté de style se retrouve dans le plus

bel exemple de cet art fantastique, le Choju-giga ou banderole des caricatures d'animaux, qui appartient au Kozan-ji à Kyoto. Elle se compose en réalité de quatre banderoles de dessins monochromes, chaque banderole traitant un thème différent. La première représente des singes, des lièvres et des grenouilles imitant les humains, tandis que la suivante nous montre des chevaux, des vaches, des poules, des lions, des dragons, des girafes et autres monstres. Prêtres et laïcs, se livrant à leurs jeux, ornent la première moitié de la troisième banderole, de nouveau suivis de singes, lièvres et grenouilles qui les imitent.

La signification exacte de cette banderole dans son ensemble reste un mystère. Il n'est même pas certain qu'elle se rapporte aux enseignements bouddhistes. Sans doute était-ce à l'origine une caricature faite par un moine très doué, laissant libre jeu à sa riche imagination en ses moments perdus. Cette œuvre d'art, qui semble dépourvue de toute signification importante si ce n'est à la manière d'une fable mêlant les hommes aux animaux, est pourtant trop empreinte d'humour et de liberté pour être considérée comme un jeu dépourvu de sens. L'impression qui s'en dégage est celle d'une œuvre débordante de fantaisie et d'absolue liberté, qui devait faire la joie des hommes en cet âge des ténèbres, où plus personne n'osait rien espérer de l'avenir.

SHINICHI SEGUI.

(Traduit de l'anglais par Maddy Buysse.)





HENRI ROUSSEAU. La charmeuse de serpents. 1907. Musée du Louvre.

# Le canapé rouge du Douanier

par Dora Vallier

J'aurais aimé mettre en exergue de ce texte qu'il s'engage sur de voies semblables à des pièges parce que indéfinissables: d'un côté l'imaginaire, de l'autre la peinture naïve. Ce qui les rapproche c'est leur ambiguïté, ce halo, mais précis, où l'un et l'autre se dérobent. On sait les incessants efforts de la philosophie pour situer l'imaginaire par rapport à la conscience et ce n'est pas ici le lieu d'y revenir. Mais quant à la perplexité de l'esthétique devant la peinture naïve, notre propos nous oblige de nous y attarder.

Tour à tour on appelle peintres naïfs, peintres primitifs, peintres du dimanche, une catégorie d'artistes qui ne sont forcément ni naïfs, ni primitifs, ni peintres du dimanche. Aucune de ces manières de les désigner ne les définit, et nous savons pourtant à quoi elles se réfèrent. L'absence de définition, en somme, fait fonction de définition. Car ces peintres se précisent dans notre esprit dans la mesure où ils s'écartent de l'idée que nous nous faisons du peintre, et il va de soi que toute qualification du mot peintre, au lieu de les cerner, les élude. Ce ne sont pas les adjectifs qui sont mis en cause, mais le substantif lui-même. Et comme il arrive dans pareils cas, la façon dont il est mis en cause l'éclaire, éclairant du même coup notre expérience.

Le mot peintre évoque en effet, par définition, un état de conscience qui comporte la poursuite lucide d'une expression par l'image, la mise au point logique des moyens requis et un persévérant exercice. Éléments qui peuvent manquer tous chez le peintre du dimanche, sans que pour cela il cesse d'être peintre. Ce qui revient à dire que cet ensemble cohérent d'actes où conscience et connaissances convergent, n'est pas la condition essentielle de la peinture, que la peinture n'est pas là, *n'est plus là*. La peinture, telle que nous la concevons aujourd'hui. Considérée comme une expression en-deça de la lucidité, en-deça de la maîtrise, aux prises avec ce qui échappe à la raison et aux classifications. Quand nous disons peintre, nous pensons à cette ouverture intérieure des moyens d'expression, présente de tout temps dans l'œuvre d'art, mais directement visée aujourd'hui. Nous légitimons, somme toute, l'instinct, inconsciemment ou non. Or, le peintre primitif est précisément celui qui, à la différence des autres peintres, a pour unique règle de conduite l'instinct. Infiniment plus fort et infiniment plus faible que ses confrères, il est ainsi l'image très pure, le test, où se laisse mieux observer le

cheminement même de la peinture à un niveau qui était hier encore dans l'ombre.

Nous voici au seuil de la question qui nous occupe: comment l'imaginaire surgit-il à ce niveau-là?

Pour aborder la réponse je continue de me référer à la peinture naïve. Il en ressort que l'imaginaire ou bien précède, en tant qu'intention, l'acte de peindre et alors — c'est, entre autres, le

HENRI ROUSSEAU. *Moi-même*. Portrait-paysage.  
Musée de Prague.



cas de Séraphine — l'intention est exclusive, c'est une vision close qui se répète de tableau en tableau avec d'infimes variantes. Ou bien il entre dans le tableau introduit par le sujet: ainsi les mythologiques cortèges de Bauchant. Ou alors — et c'est le cas du plus grand nombre de peintres naïfs avec le Douanier Rousseau en tête — la réalité fidèlement transcrite dans leurs tableaux cesse d'être telle, devient autre chose qu'elle-même, sans comporter pour autant quoi que ce soit d'imaginaire. Plus le regard fixe de tels tableaux, plus il se détache de leur aspect concret, fasciné et attiré plus loin. Mais ce pouvoir de fascination unanimement reconnu, devenu même, faute de mieux critère de jugement, à quoi tient-il? Qu'est-ce qui fait que dans un modeste paysage de Rousseau chaque forme donne sur un si vaste arrière-pays? Quelle est ici l'incidence de l'imaginaire?

Comme le veut toute enquête, je procède par élimination; une élimination que je voudrais méthodique, afin qu'elle nous dirige sans trop de détours vers le centre du problème.

J'élimine d'abord « La Guerre » (Musée du Louvre), le seul tableau dans l'œuvre de Rousseau qui fasse ouvertement appel à l'imagination. Le peintre illustre une idée, l'insère dans un symbole qu'il crée, encouragé à cela, tout porte à le croire, par Jarry. Cette efficacité précisément de l'imagination de Rousseau, du fait qu'elle est volontaire, sort de notre enquête et ses réussites, aussi saisissantes qu'elles soient, ne nous intéressent pas ici. Ce n'est pas l'imagination de Rousseau à l'état actif que nous importe, mais son contraire. Laisant de côté l'image aboutie, ce qui retient notre attention dans « La Guerre », maintenant que les sources du tableau sont connues, c'est de voir comment le peintre, travaillant son sujet, prend appui sur des éléments d'emprunt qu'il tend sans cesse à nourrir de réalité, malgré l'image irréaliste qu'il poursuit; de constater, en somme, que même lorsqu'il s'en tient au fantastique, Rousseau éprouve le besoin de décalquer la réalité, cet instinctif besoin d'exprimer ce qu'il voit. D'où ce mélange de détails scrupuleusement concrets et d'envol fantastique qui donne à « La Guerre » son caractère particulier.

Ce même mélange — je poursuis l'élimination — agit avec une force accrue dans « La Bohémienne endormie » (Museum of Modern Art, New York), un tableau clé et pour la compréhension de Rousseau et pour l'action de l'imaginaire là où nous voudrions la saisir. Comme dans « La Guerre », l'intensité de l'image est ici en relation directe avec son étrangeté et pourtant il y a entre les deux tableaux une différence capitale. Le profond dépaysement devant « La Bohémienne endormie » provient, certes, de la liaison inattendue entre la description réaliste et l'absurde, mais l'absurde, cette fois, c'est nous qui l'ajoutons de toutes pièces là où Rousseau n'a vu, lui, qu'un tableau de genre. Faut-il rappeler, pour prouver l'innocence de sa vision, la fameuse lettre au maire de Laval où il dit bel et bien que sa

bohémienne endormie est « une négresse errante, jouant de la mandoline, ayant *son jars* (sic) à côté d'elle ». Par amour du détail précis, après avoir souligné sa pensée, il met entre parenthèses qu'une jarre « est un vase contenant de l'eau pour boire ». Puis, poursuivant l'explication du tableau, il nous fait remarquer que la bohémienne est « vêtue à l'Orientale »; elle « dort profondément harrassée (sic) de fatigue. Un lion passe par hasard, la flaire et ne la dévore pas. »

Pourrait-on mettre en doute les intentions de Rousseau, quand on sait, en plus, que pour mieux assurer les assises de son tableau, il avait suivi de près une œuvre aussi conformiste et académique que possible, « Les deux majestés » de Jérôme?

Ainsi donc, en visant le réel et le réel seul, Rousseau accède à l'imaginaire. Comment ce renversement se produit, comment sans se départir de sa voie rectiligne, il tombe dans l'ambiguïté, et cela tout en donnant preuve sur preuve qu'il n'est pas un peintre imaginaire, on peut le voir dans un tableau comme « Le rêve » (Museum of Modern Art, New York). Yadwigha est assoupie « dans un beau rêve », ainsi que le peintre nous l'apprend dans le poème qui accompagne en guise de titre le tableau. C'est elle, par conséquent, le véhicule de l'imaginaire, le pivot du tableau. Or, Rousseau où la place-t-il? Ni plus ni moins sur le canapé rouge qui trônait dans son atelier. Nulle recherche d'éléments suggestifs: il recourt à l'objet le plus proche, qu'il peut observer à loisir. Puis, avec le même naturel, il introduit ce canapé dans un cadre qu'il tient, cette fois, à représenter comme imaginaire, puisqu'il s'agit du rêve d'Yadwigha. Voilà donc rêve et réalité alignés, l'un dans l'autre sans solution de continuité. Qu'il y ait incompatibilité, que cela crée un affrontement de contraires, l'idée n'effleure pas Rousseau. Comment *l'image peinte* du rêve serait-elle distincte de celle de la réalité? Ce que voit Yadwigha en rêvant existe en peinture au même titre que ce qui l'entoure éveillée. L'unité de lieu où rêve et réalité se confondent garantit au rêve la solidité du réel. L'insistance avec laquelle Rousseau enchevêtre la végétation, les bêtes féroces qu'il se plaît à figurer, rien de cette soigneuse accumulation ne cherche à rendre le tableau insolite. Tout doit contribuer, au contraire, à conférer au rêve la force convaincante de la réalité. A le voir procéder ainsi, peignant un sujet imaginaire, (et « La charmeuse de serpents », Musée du Louvre, est de la même veine), on dirait que Rousseau ne songe qu'à noyer l'imaginaire dans des détails réalistes, comme s'il voulait refouler sa propre imagination, rendre l'imaginaire vraisemblable afin de prouver le bien-fondé de sa peinture. La peinture pour lui, ne se juge-t-elle pas à la ressemblance? Or, son jeu se trouve chaque fois déjoué. De cette minutieuse addition de détails concrets, de cette négation de l'imaginaire, c'est encore l'imaginaire qui ressort, redoublant de vigueur. L'illustration la plus frap-



HENRI ROUSSEAU. Le rêve. 1910. Museum of Modern Art, New York. Don de M. Nelson A. Rockefeller.

pante de ce que je viens d'alléguer est la végétation, l'exubérante végétation des tableaux de Rousseau: elle paraît exotique alors qu'elle se compose de formes prises toutes dans la flore européenne courante, mais librement associées et grossies, *portées inconsciemment à une plus grande échelle de persuasion*. Et l'apparence exotique qui s'en dégage n'est que ce surgissement par ricochet de l'imaginaire qui envahit la peinture de Rousseau, même lorsqu'il tient en laisse son imagination, par méfiance.

\* \* \*

L'élimination est terminée. Restent nos constatations: Plongé dans le fantastique, comme on le voit dans « la Guerre », Rousseau s'appuie sur la réalité; débouchant sur la fiction, comme dans « La Bohémienne endormie », il se croit en plein réel; occupé à peindre « Le rêve », il le juxtapose à la réalité et s'applique à le rendre tangible. Partout il s'évertue à renfermer l'image dans des formes concrètes et de toutes parts ces formes concrètes exhalent l'imaginaire. Elles l'exhalent en se défendant contre son action. Mais qu'arrive-t-il lorsque ce mouvement de défense contre l'imagination n'a pas de raison d'être, lorsque le peintre est installé sur le motif et qu'il désire fixer sur la toile ce qu'il voit? Rien d'autre que ce qu'il voit?

C'est là que je voulais en venir, aux nombreux petits paysages de Rousseau. Un problème domine

à présent son esprit: accueillir dans l'espace du tableau qui n'a que deux dimensions, l'espace extérieur qui en a trois. L'accueillir, mais sans rien perdre de sa puissance. Car c'est la puissance des choses qui par-dessus tout occupe Rousseau; n'est-il pas devenu peintre à cause d'elle, loin des musées et au contact des choses? Le problème pour lui est de faire pénétrer dans le tableau cette puissance qu'il perçoit. Il y a l'émergence de sa perception, et c'est sa force quand il peint, mais elle doit se plier aux exigences de l'expression, et c'est son point faible. Il est désemparé comme s'il était le premier sur terre à peindre. En cours de route alors, devant les obstacles à franchir, là où des règles codifiées fournissent d'avance la solution, Rousseau ne peut qu'improviser, c'est-à-dire suivre à la lettre son instinct de peintre. Et comme il est doué d'un instinct exceptionnel, ce qui était au départ sa faiblesse devient une force au deuxième degré. Tour à tour sa main ébauche la perspective linéaire, l'abandonne, en tient de nouveau compte, agrandit des plans rapprochés, suggère l'action de l'atmosphère sur les formes éloignées en estompant leurs couleurs, mais rien n'est élevé à système, aucune routine dans cet interminable franchissement d'obstacles qui stimulent la main, tiennent l'esprit en éveil, obligent le peintre à scruter la forme. Il n'est pas d'autre issue pour lui sinon de s'accrocher encore plus à ce qu'il voit. De cet extrême souci de fidélité, rien qu'en vertu du passage de la



HENRI ROUSSEAU. L'octroi. Vers 1890. 40 x 33 cm.  
Courtauld Gallery, Londres.

HENRI ROUSSEAU. La bohémienne endormie. 1897.  
Museum of Modern Art, New York.



réalité aux deux dimensions de la toile, naît alors une vision où, une fois de plus l'imaginaire fait irruption. Je songe à un tableau comme « L'Octroi » (Courtauld Institute, Londres) ou comme le portrait de l'artiste qu'il appelle si éloquemment « Moi-même. Portrait-paysage » (Musée de Prague), titre qui, à lui seul, en dit long sur la projection de soi dans l'imaginaire! Pas la moindre forme dans ces peintures qui ne soit la copie obstinée de ce que Rousseau a vu, pas le moindre détail qui ne relève de l'observation et pourtant l'imaginaire surgit sous le regard, étend son pouvoir d'autant plus impérieux qu'il nous a saisis sans que nous nous y attendions. Indéfiniment, d'un œil analytique, on peut établir dans ces tableaux l'absence totale de volonté imaginative et indéfiniment, l'analyse à peine cessée, on retombera sous l'empire de l'imaginaire, encore plus troublés par sa présence non vérifiable, comme si on butait contre un effet sans cause.

Je m'explique: une peinture métaphysique de Chirico, par exemple, suscite de même l'imaginaire à travers les formes du réel, mais le peintre a décidé de le susciter. La venue de l'imaginaire est une fin à laquelle il a adapté ses moyens. Il la médite dans chaque trait, dans chaque forme qu'il inscrit, et chaque trait et chaque forme nous préparent à la recevoir. Ces ombres qu'il allonge sur des espaces vides, ces silhouettes qu'il fige, ces ouvertures qu'il veut aveugles n'ont plus effet de surprise puisqu'elles sont devenues un style, une cohérente mise au point qui, une fois identifiée, perd sa soudaineté d'action. Chirico joue cartes sur table. Le réel n'est pour lui qu'un truchement en vue de l'imaginaire, son attention est toute dirigée vers l'invisible. S'il emporte notre adhésion, c'est par ce qu'il a voulu faire, par la qualité du dépaysement qui était son intention.

Rien qui nous éclaire, par conséquent, sur Rousseau, la similitude de la démarche n'étant qu'apparente. La place reste à faire — mais où? — à cette présence de l'imaginaire qu'aucune part du tableau ne sollicite. Pas dans la forme, pas dans l'intention qui, l'une et l'autre, l'excluent. Alors où?

Acculés ainsi à l'irréductible, nous pouvons seulement conclure que la réalité que Rousseau convoite dans ses paysages est elle-même source de l'imaginaire, parce qu'il la convoite *absolue*. Absolue, elle contient l'imaginaire qui passe dans la peinture en même temps que la forme, comme au jour de la première image peinte, partie inséparable de la volonté de peindre, charge décisive de la forme. L'imaginaire d'avant la quête consciente, confondu au geste du peintre et ignoré de lui.

(Si le contexte de la peinture préhistorique ne nous projetait pas en pleine poésie, c'est à Lascaux qu'il aurait fallu se reporter pour élucider cette présence de l'imaginaire non sollicité, agissant au niveau de l'instinct, que nous avons tenté d'apercevoir à travers l'œuvre du Douanier Rousseau).

DORA VALLIER.

# Sur l'aile de l'image

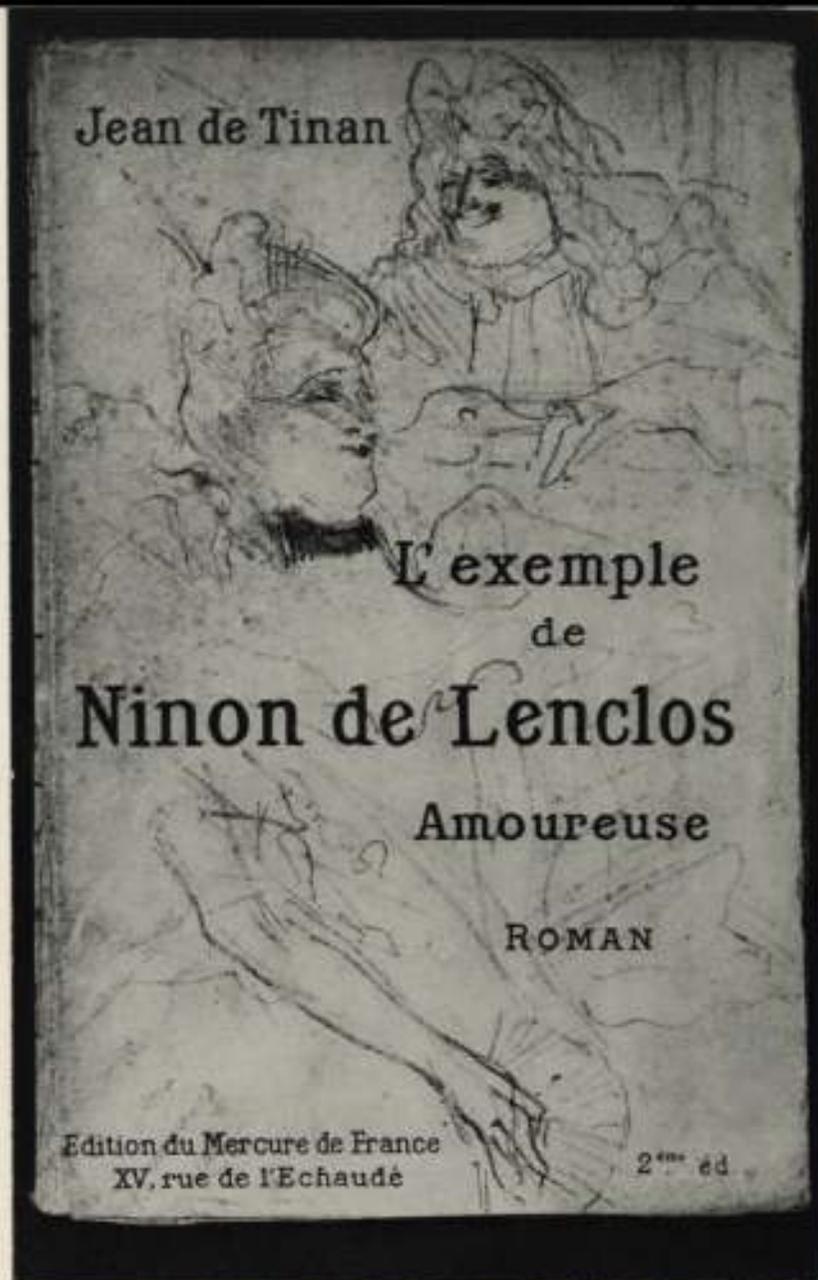
par Patrick Waldberg

Feuilleter un livre est à la lecture ce que la rêverie est au rêve. La lecture, en effet, absorbe, commande et contraint, tandis que feuilleter, c'est se promener librement sur les sentiers où l'esprit vagabonde. Egalement fructueuses, les deux opérations s'adressent à des facultés différentes. L'une mobilise l'intelligence, la réflexion ordonnée et tendrait à dépersonnaliser celui qui lit et se soumet à une pensée autre que la sienne. La seconde stimule l'intuition, les pouvoirs fabulateurs et l'envol de l'imagination, en même temps qu'elle accuse les goûts du flâneur et sa sensibilité propre. Bref, l'une va vers le savoir tandis que l'autre attise le sentir.

Puisque le mot « feuilletage » est réservé à la cuisine, pourquoi ne pas désigner l'action de feuilleter un livre par celui d'« effeuillage »? Il sert déjà lorsqu'on découvre d'une fleur le secret calice, ou bien lorsqu'on décrit la lente et rituelle mise à nu d'un corps de femme.

Il y a quelque temps, la mise en forme d'un petit essai intitulé *Eros Modern' Style* publié par la suite chez Pauvert, m'amena à consulter deux ou trois cents ouvrages presque tous publiés

HENRY VAN DE VELDE. Vignette pour *Dominical* de Max Elskamp. 1892.



H. DE TOULOUSE-LAUTREC. Couverture pour *L'Exemple de Ninon de Lenclos amoureuse* de Jean de Tinan. 1894.

entre 1880 et 1910 — dates que j'avais assignées comme limites à mon étude — et avec lesquels je me livrai parfois à la lecture, mais le plus souvent à l'« effeuillage ».

Astreint à mon projet, je pillai tour à tour les bibliothèques publiques et celles des amis, tandis que mes rayonnages s'emplissaient peu à peu d'épaves jaunissantes. J'en perdus la notion du présent, m'enfonçant corps et âme au sein de l'autre époque dont l'« effeuillage » — du moins je le pensais — me révélait la vie cachée. « Oh, s'écriait Valéry, jeter un temps hors du temps! ». C'est cet impossible que je m'imaginai vivre et, comme Alice ayant traversé le miroir, je me retrouvais de l'autre côté de la vitre où viennent



ÉMILE PARAUD. Couverture pour *Claudine s'en va*, 1903.



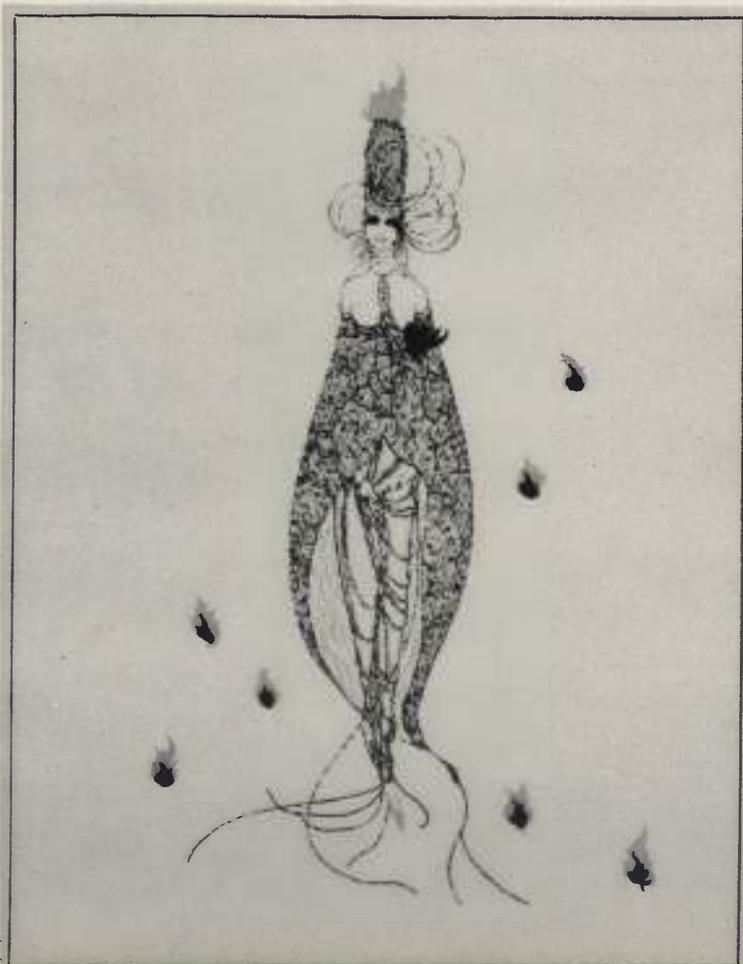
BOTTINI. Illustration pour *La Maison Philibert* de Jean Lorrain, 1904.

se briser les échos d'autrefois. Jeu assez périlleux car on s'y intoxique, le sens de la réalité s'y noie et insensiblement on glisse vers le plaisir suspect de l'identification archaïque.

Nimbé de mon opium, j'allais en somnambule, parcourant les allées de la vie « fin de siècle », aussi ému, tremblant, émerveillé que pouvait l'être quelque Barbare tiré de sa forêt profonde et jeté d'un seul coup dans la splendeur romaine.

En tel instant j'étais au bar du Weber avec Pierre Louÿs et Jean de Tinan, buvant un advocaat en attendant Henri de Toulouse-Lautrec. Tout aussitôt je me trouvais sur un coussin, dans le boudoir de Liane de Pougy pâle et gracile, éprise éperdument de l'amazone américaine, la despotique Nathalie Barney. Jean Lorrain me tendait un doigt tout alourdi de bagues et me conviait à la Scala, pour y applaudir Sulbac et l'estomirante Polaire. Je voyais Joséphin Péladan, le Sâr, à la barbe frisée, auprès de Corysandre d'Urfé, stigmatisant la décadence et mes oreilles tintaient de l'écho de son cri: «Ohé! Ohé! Les races latines!!!».

Ainsi, selon le cheminement de ma fantaisie, je me fis quelques amis, des relations, et même des ennemis, tant je prenais à cœur les querelles mortes. De tous ces livres consommés à-demi, des phrases, des mots, des épithètes frissonnent encore à ma mémoire, mais le plus fort sillon qui se grava en moi, je le dois aux images. Images démentes ou terre-à-terre, savantes ou naïves, tantôt ailées, tantôt rampantes, nobles, féériques parfois, souvent ricanantes et grossières, fragments mis à jour d'un monde englouti, d'une fascination plus grande, aux yeux de qui sait rêver, que le dévoilement taquin du corps de l'effeuilleuse.



ALASTAIR. Illustration pour *Salomé* d'Oscar Wilde, 1923.



MIRANDE. Illustration pour *Chaussettes pour Dames* de Willy et Curnonsky. 1904.

Je cherchai longtemps à qualifier ce qu'avaient en commun ces images, témoins de trente années qui chavirent entre délire et nausée, sachant seulement que l'expression Modern' Style ne pouvait y suffire. Je tournai autour de cette idée que l'art imagier de cette époque avait quelque semblance avec celui qui anime les spectacles de music-hall: ostentatoire et un peu fruste, pervers avec naïveté, frôleur, ingénieux, distendu, capiteusement artificiel.

Arthur Symons, qui assurait la liaison entre les dandys de Londres et ceux de Paris, et fut l'ami des derniers jours d'Aubrey Beardsley, a si bien répondu à mes perplexités que je ne saurais mieux faire que le transcrire: « Hors du grand art de Manet, a-t-il écrit, de l'art sérieux de Degas, de l'art exquis de Whistler, tous si modernes en des manières si différentes, un art nouveau est apparu, très moderne, très éloigné de l'art sérieux, grand et vraiment exquis, un art que l'on a surtout exprimé dans le *Courrier Français*, le *Gil Blas illustré* et les affiches. On peut dire de lui que ce nouvel art est vraiment un art des couleurs et des formes pour les gens qui marchent vite. Il entre en lutte avec les journaux, avec les music-halls; à moitié dédaigneux, il se fait populaire, et, avec de vraies qualités, une vraie mesure, de bonnes intentions, il se trouve obligé de rechercher des moyens d'expression violents, brusques et frappants. Au lieu de chercher la beauté pure et l'absorption de l'être entier qu'impose le grand art, il prend, volontairement et pour l'effet, cette beauté qui est la moins évidente et en réalité la moins vraie, une beauté proche de la laideur dans le grotesque, proche de la trivialité dans une certaine délicatesse

ALASTAIR. Un bijou rose et noir. D'après P. Waldberg. *Eros Modern' Style*. Pauvert, éditeur.



RAPHAEL KIRCHNER. Couverture pour *L'Implacable Siska* de Willy. 1913.



COMTE DE VILLIERS  
DE L'ISLE-ADAM

# ISIS

Roman

Librairie  
Internationale

MCM

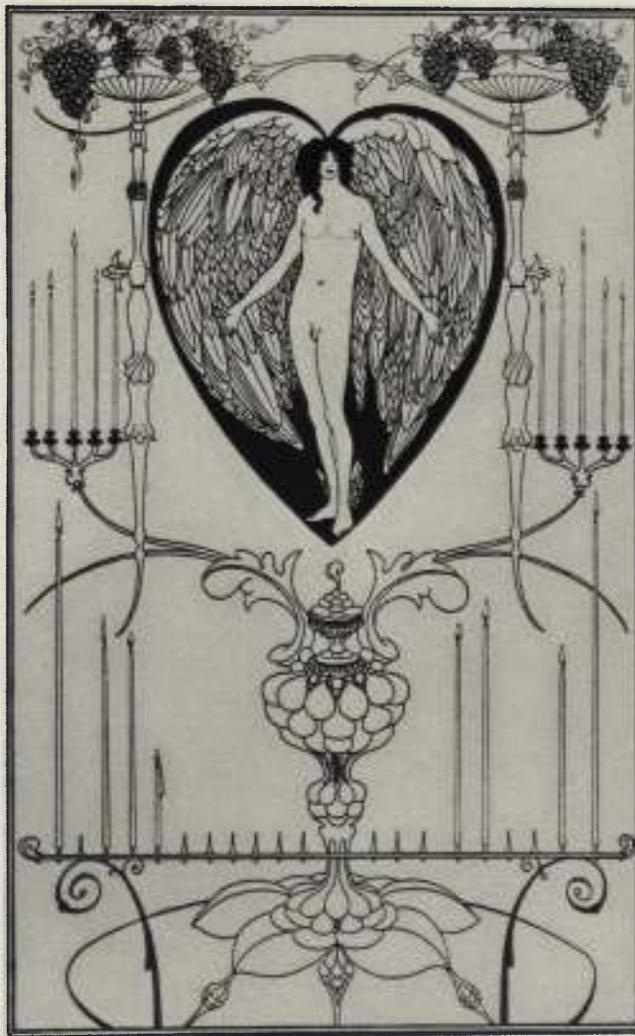


F. ROPS. Couverture pour *Isis* de Villiers de l'Isle-Adam.  
1890.



A. GUILLAUME. Illustration pour *Théâtreuses*,  
d'A. Germain. 1895.

AUBREY BEARDSLEY. Le miroir d'amour. 1890.



LÉANDRE. Illustration pour *Sous la fenêtre* de Paul Brulat.  
1896.



élégante, proche aussi de la brutalité des vices. L'art n'est pas recherché pour lui-même, mais l'artiste cherche la perfection pour exprimer une manière de voir capricieuse, ingénieuse, volontaire et un peu trompeuse qu'il a délibérément adoptée ».

Cette page fut écrite en 1898. Elle n'est point d'un critique mais d'un poète et rien de plus aigu et pertinent n'a été dit sur l'art du temps alors que sur le même sujet presque tous les critiques erraient ou aberraient. Arthur Symons voyageait en esprit à travers cet art, y engageant son affectivité entière, son sens sublime du spectacle. « Ma vie est comme un music-hall », écrivait-il dans *London Nights*.

Sur l'aile de l'image laissons-nous emporter loin, loin vers les scènes emplumées des Folies-Nuageuses, nous efforçant d'accorder au diapason des chants toujours nouveaux des nerfs non émoussés et un cœur viride.

PATRICK WALDBERG.



MAILLOL. Illustration pour les *Eglogues* de Virgile. 1910.



MANUEL ORAZI. Couverture pour *Princesse d'Ivoire et d'Ivresse* de Jean Lorrain. 1902.



ART NOUVEAU. Carafe. Coll. Rina Rosselli. (Photo J. Hyde)

# Poétique de l'objet

par Sarane Alexandrian

Bien que l'objet ait toujours été présent dans la vie de l'homme, qu'on ait admis de le considérer comme un témoignage concret des civilisations, et qu'il ait acquis une importance particulière dans l'esthétique contemporaine, il a donné lieu jusqu'ici à des définitions trop limitées ou trop contradictoires pour qu'on ait encore établi sa poétique, c'est-à-dire l'analyse de ses principes internes de création. Il faut avouer que le terme générique d'*objet* sert à désigner des produits extrêmement différents; lorsqu'on l'emploie, on ne sait plus lequel d'entre eux correspond à sa



meilleure possibilité. En effet, ce qu'on entend sous ce nom, dans le domaine de l'art et de la curiosité, peut concerner indistinctement une aiguière du Moyen-Age figurant un animal fantastique, un reliquaire ayant la forme d'un bras ou d'une jambe, un surtout d'orfèvrerie Renaissance représentant une montagne, un appui-tête océanien aux supports sculptés, un « bouclier de dos » pré-colombien, un netzké d'ivoire japonais pour attacher la boîte à médecine, un serre-papiers modern' style, une poterie ligurienne ou une statuette d'argile mexicaine personnifiant le Dieu du Maïs. Pour ajouter à notre confusion, les artistes de notre temps ont proposé, à titre d'objets, des inventions plastiques dans lesquelles les ustensiles quotidiens sont parodiés ou défiés: d'une « bouteille » de Magritte à un « cadeau alarmant » de Man Ray, d'un « ready-made » de Duchamp à une « machine inutile » de Tinguely, d'un « objet mobile et muet » de Giacometti à une « poupée » de Bellmer, on a vu se développer un genre qui est de l'anti-sculpture, comme le collage a été de l'anti-peinture. Qu'est-ce donc au juste que l'objet, et quelle est la mesure commune de ses diverses variétés?

L'objet n'est ni une sculpture ni un instrument pratique, et pourtant, il participe de ces deux sortes de choses. Sa condition essentielle est



un objet; mais la figurine de bois, représentant un ancêtre, que l'habitant de l'île de Pâques suspendait à sa ceinture pour danser pendant la récolte, en est un. De même un obélisque, en tant que monument commémoratif, n'est pas un objet; il n'en devient un que lorsqu'il sert à la décoration intérieure, comme ceux qu'Oppenord, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, élevait de part et d'autre d'une cheminée. Une des qualités de l'objet est d'être portatif, maniable, capable d'accompagner l'homme en ses voyages ou d'être changé de place pour modifier le décor autour de lui. Enfin, par dessus tout, il est un élément de l'activité journalière que l'imagination a stylisé comme une œuvre d'art, ou a marqué d'un signe qui la singularise.

En fait, tous les objets peuvent être classés selon cinq catégories fondamentales qui, sans être exclusives, montrent assez bien à quels contrastes ils obéissent.

Le plus bas dans cette hiérarchie, et le premier en date, est évidemment *l'objet domestique*. Il n'a d'autre but que d'aider aux nécessités de l'existence, d'amplifier et de préciser l'action des gestes humains. Pris dans une acception très large, il est aussi bien un chaudron qu'une arme, à savoir ce qui entretient ou protège la maison. Sa qualité est d'être irréprochablement adapté à sa fonction; il est parfait lorsqu'il est efficace. On ne lui demande que d'être là, de servir sans défaillance. Sa beauté, il ne l'acquiert qu'à travers la patine d'un usage prolongé; elle ressemble à la vertu qui se dégage des dévouements obscurs. Or cet outil ou cet ustensile, voici que sa forme simple et nue sert à l'occasion de prétexte aux cristallisations de l'imaginaire; on le pare de dessins, on le charge d'ornements qui tâchent de lui donner une valeur plus précieuse que celle de son attribution spécifique. En embellissant le manche d'un pilon ou la panse d'un récipient, il

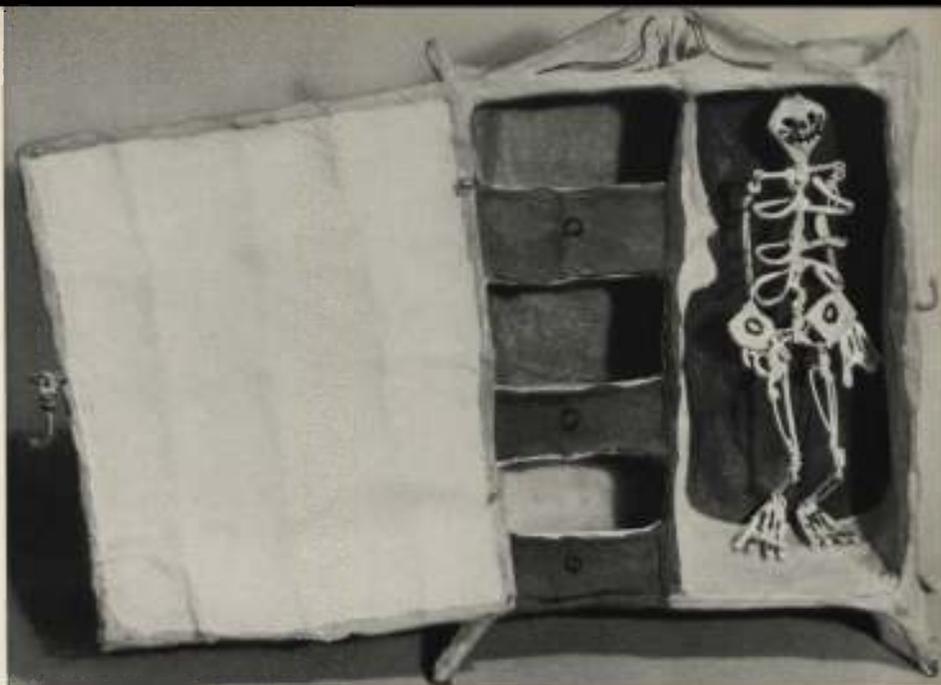
de refléter un certain caractère artisanal, comme l'a judicieusement remarqué Maurice Rheims dans *La Vie étrange des Objets*: « Pour qu'aux yeux de l'amateur l'objet mérite son nom, il doit être façonné, transformé ou simplement présenté par la main de l'homme. » Ensuite, il faut que sa dimension soit inférieure à la taille humaine normale. Une statue de l'île de Pâques n'est pas

MEXIQUE (Santiago Tlalteloco). Civilisation aztèque. Bâton de commandement ou pendentif. Entre 1300 et 1500. Musée de l'Homme.





MEXIQUE. Armoire populaire (fermée).



est certain que l'homme tente de rendre désirable l'utile. Il veut créer l'illusion qu'il ne subit pas ses contingences, mais qu'il les choisit: par exemple, qu'il ne boit pas parce qu'il a soif, mais parce qu'il est plaisant de manier tel verre ou tel flacon d'aspect original. A ce niveau, l'usager prétend exercer comme un jeu séduisant l'emploi monotone des choses indispensables.

A un degré plus haut, on rencontre *l'objet décoratif* proprement dit. Il est conçu pour servir lui aussi, mais à une fonction secondaire: porter des fleurs, des flambeaux, maintenir des livres. Il tend à imposer comme utile ce qui, dans l'ordre des besoins vitaux immédiats, pourrait passer pour superflu. Dans sa conséquence extrême, par une transition que l'on comprend aisément, il est constitué par une figure indépendante qui n'a même plus la justification de rehausser un instrument quelconque. Qu'il s'agisse de la flèche faitière d'une case mélanésienne, ou du groupe en biscuit de Sèvres ornant un salon, l'objet décoratif se conforme au même souci d'approprier l'espace habitable, d'y multiplier les images tangibles, de faire que les endroits de la maison que n'occupent pas les objets domestiques ne produisent pas l'impression d'un désert intime. Dans son sens caché, l'objet décoratif est un moyen employé par l'homme pour lutter contre le vide. Dans son sens apparent, il est un piège de la rêverie, dressé pour démonter l'esprit de sérieux, et obliger l'attention fixée sur des buts spéculatifs ou pragmatiques à se détourner vers une forme pure, qui la distrait par surprise.

En dehors de cette zone de bien-être matériel, on distingue la catégorie importante de *l'objet sacré*. Il est à la mesure exacte d'une action rituelle, invocation ou prière; toutes ses parties constituantes, et ses moindres enjolivements, visent à la rendre plus effective. Il se situe à n'importe quel point du parcours qui va du religieux au magique. Il affirme la supériorité de l'esprit sur la matière, et le désir constant qu'a



ALBISOLA MARE. Naissance de Vénus. D'après *Ceramica popolare ligure* par Tullio d'Albisola.

FRANCE. Récipient en grès. XII<sup>e</sup> siècle. Coll. J. Devoluy.  
(Photo Ballerini)



celui-ci de dominer celle-là. En sculptant une « pierre amulette » dans le basalte, un « fétiche guérisseur » dans une fougère arborescente, l'artisan primitif subordonne son inspiration à sa croyance; de même, l'artiste populaire qui façonne un ex-voto l'inscrit dans les limites du culte. Cependant, pour renforcer l'impression à produire, on voit l'objet sacré se surcharger parfois d'une efflorescence de détails profanes. Son caractère hiératique ne provient pas nécessairement de sa mise en action dans une liturgie; il peut apparaître en dehors des pratiques d'une religion. Il est construit pour communiquer le vertige de l'infini, ou la sensation du mystère de la nature, en formant un symbole qu'exprime son aspect énigmatique ou la substance qui le compose.

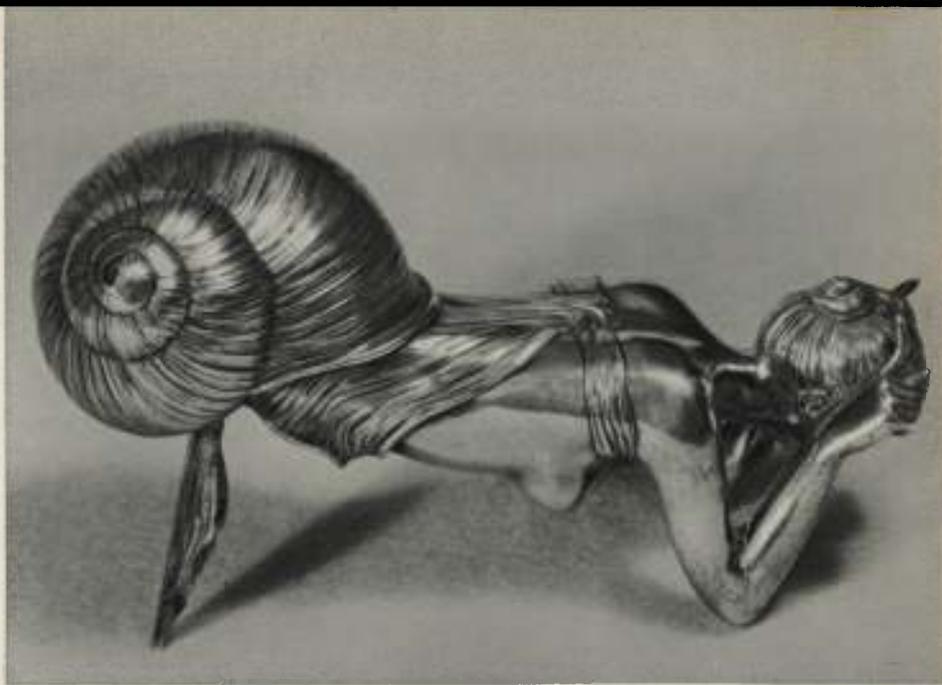
Il existe nombre d'objets si opposés d'origine et d'exécution qu'on hésiterait à les croire soumis à une loi commune; néanmoins, ils entrent tous dans une catégorie que j'appelle *l'objet manifeste*. C'est un objet qui avant tout assume une fonction démonstrative, qui tend à prouver ou à solenniser quelque chose. L'exemple le plus banal est le cadeau qui, nonobstant une qualité utilitaire, est le délégué d'un sentiment; il en fut d'ailleurs de purement allégoriques, comme celui remis à un prince à son entrée dans une ville, contenant un rébus honorifique. On peut citer encore, comme

FRANCE. Travaux de patience divers en bouteilles. Coll. John Devoluy. (Photo Ballerini)





FRANCE. Art nouveau. Vase signé Gallé.  
Galleria Milano, Milan.



FRANCE. Art nouveau. Manche d'ombrelle.  
Coll. Rina Rosselli, Paris. (Photo J. Hyde)

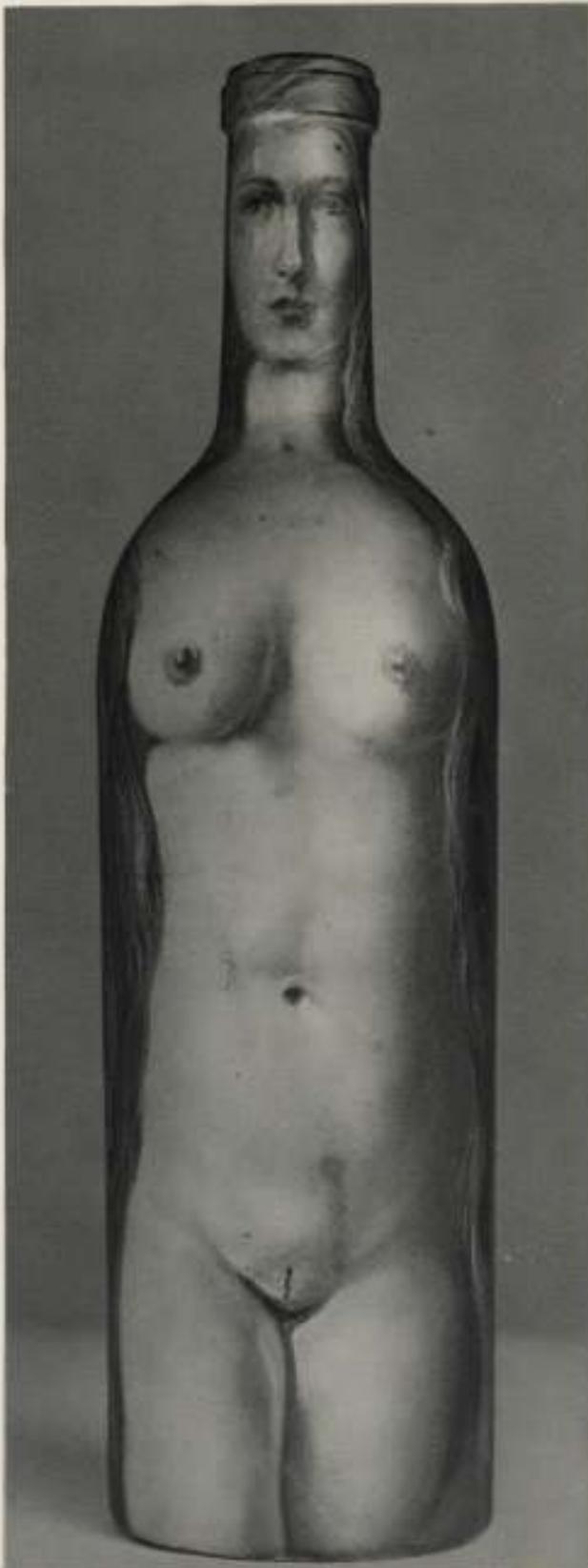
objet manifeste, la « nef » royale, pièce d'argenterie ayant l'apparence d'un navire avec son équipage et ses agrès, placée sur la table d'un souverain au cours de ses repas; cet emblème de la puissance monarchique l'accompagnait dans ses déplacements. Les plus célèbres « nef » furent celles de Charles V, et celle de Louis XIV que les courtisans saluaient lorsqu'elle faisait son apparition dans la salle à manger. Dans un autre genre, le « chef-d'œuvre » que l'apprenti exécutait autrefois pour prouver sa capacité était un objet manifeste. En est également un la « sculpture de grade » des Nouvelles-Hébrides, qui indique le rang social occupé par certains membres de la tribu. La plupart des objets modern' style peuvent être aussi définis par la notion d'objet manifeste, puisqu'ils sont faits pour proclamer la nécessité d'un art nouveau. Il suffit qu'un objet soit représentatif *avant* d'être utile pour qu'on le qualifie ainsi.

FRANCE. Art nouveau. Lampe à pétrole. Coll. J. Devoluy.



MAX ERNST. Deux et deux font un. Bronze peint. 1958.  
36 x 17 cm. Coll. Iolas.

Enfin, dernier né de la série, exprimant purement l'esprit d'invention gratuite et inconditionnée, il y a *l'objet poétique*. Si on en relève des traces ici et là depuis l'antiquité, c'est surtout, dès notre siècle, avec les surréalistes, qu'il a acquis ses titres de noblesse. Auparavant, ce qu'on appelait l'objet poétique était *l'objet lointain*, à qui son exotisme conférait une valeur pittoresque. Ainsi, au Moyen âge, l'œuf d'autruche monté en coupe était l'objet poétique à la mode; il cessa de l'être lorsque ces œufs ne furent plus une rareté rapportée par les voyageurs. Durant le romantisme, l'objet poétique fut *l'objet ancien inutilisable*:

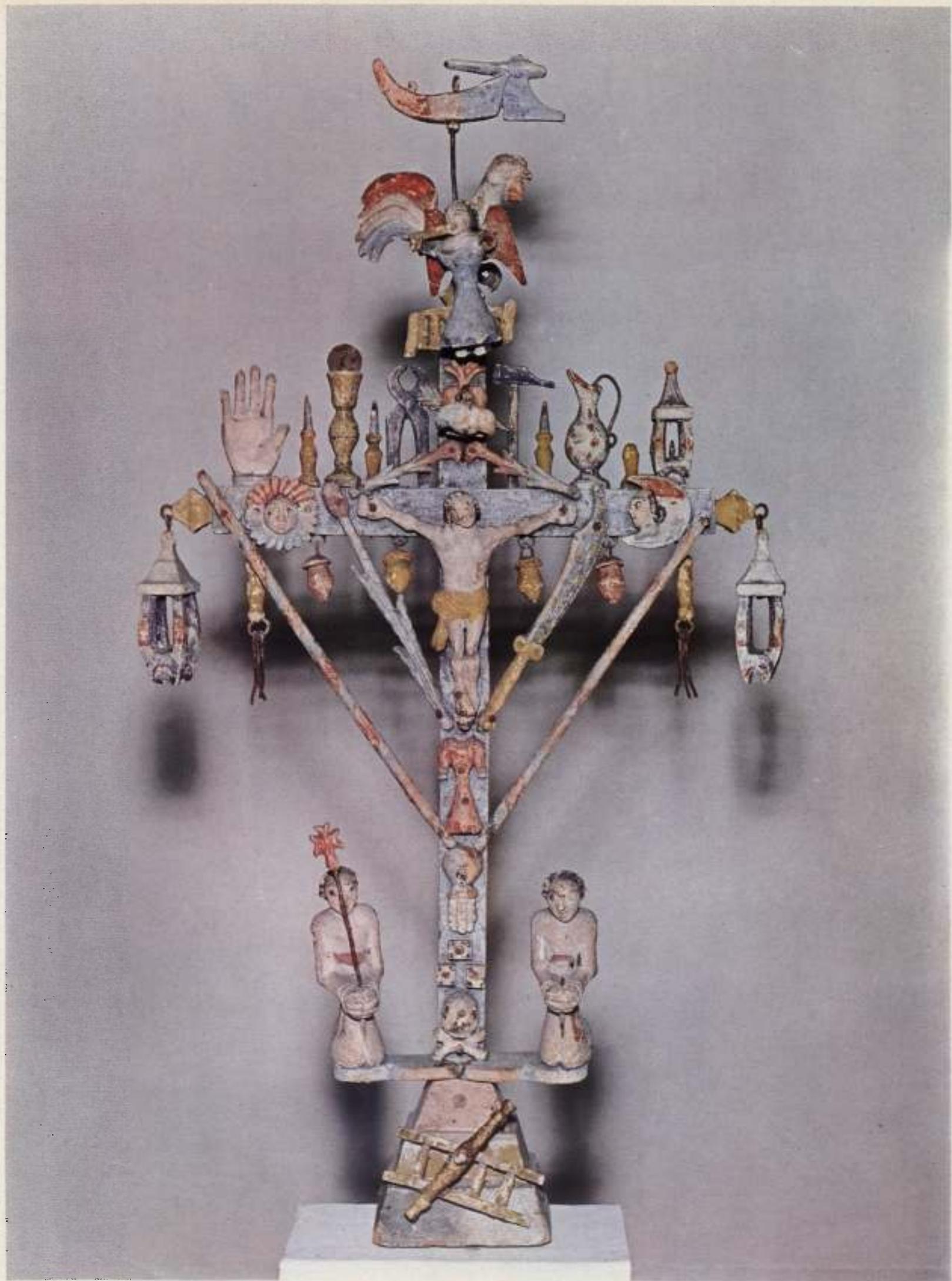


râpe à tabac ou gantelet d'armure. Seul ce héros d'un conte de Théophile Gautier, qui conserve dans un coffret une motte de terre où est marquée l'empreinte d'un pied de femme, annonce l'objet poétique véritable, fondé sur l'analogie passionnelle; celui-là même que Dali dans la notice explicative de son « veston aphrodisiaque », en 1936, définissait comme une « machine à penser ». L'objet poétique est un poème concrétisé, une phrase lyrique que l'on peut tenir dans sa main; tantôt il part d'un objet trouvé que l'artiste interprète, et dont il revêt la forme signification fonctionnelle d'une couche de fantaisie; tantôt il est un assemblage de matériaux divers réalisant l'équivalent d'une association d'idées.

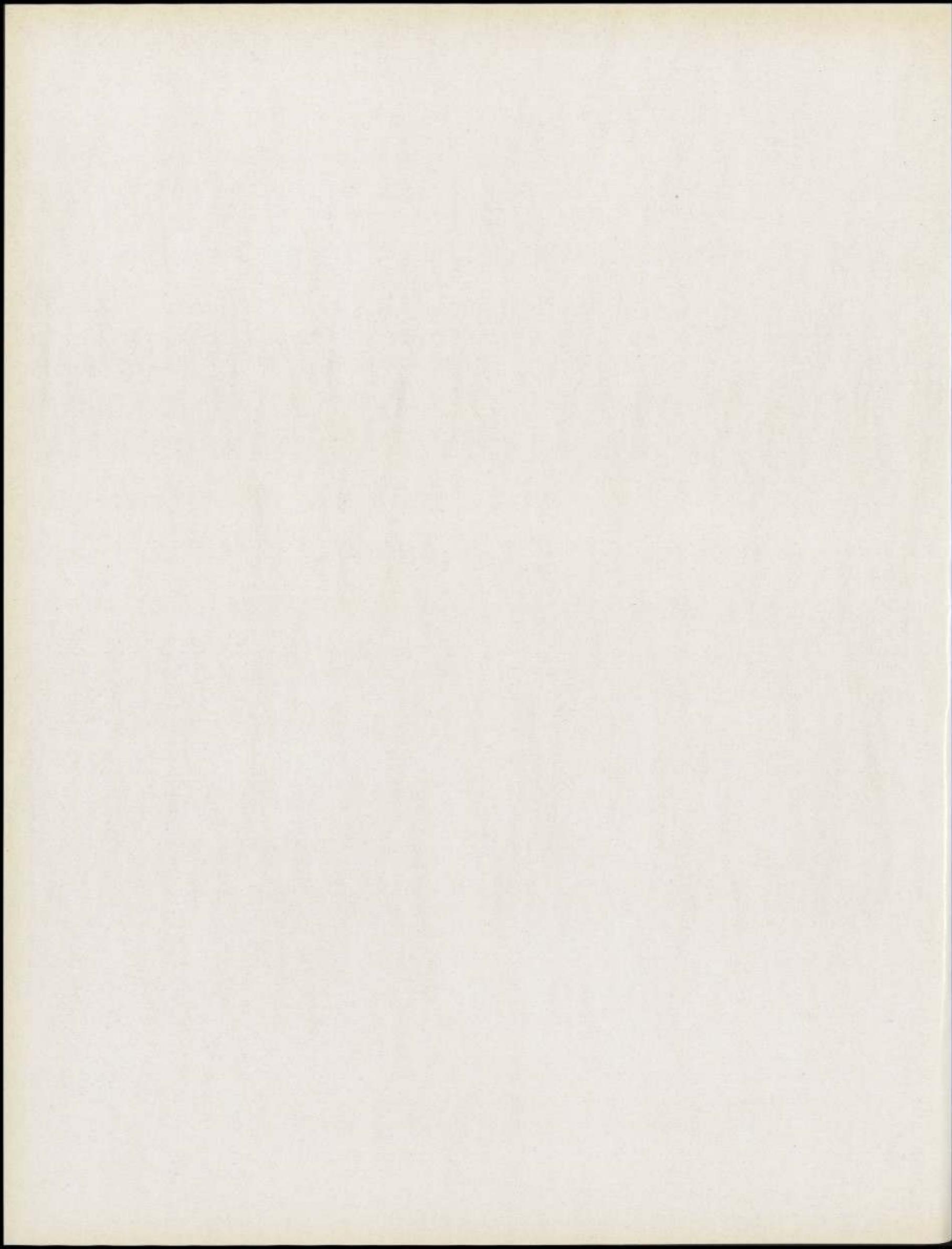
Une telle nomenclature, je le répète, ne saurait être exhaustive; elle ne cherche qu'à évoquer sommairement les grandes lignes de la genèse de l'objet. Si abrégée qu'elle soit, elle permet d'apprécier les aspirations essentielles qui le font éclore en tous lieux, se substituer à d'autres, jalonnant ainsi la marche des temps. L'objet, même lorsque son éclat de luxe ou d'invention en fait une réalité accomplie, n'est pas assimilable à l'œuvre d'art en tant que telle, tableau ou statue; il représente une tentative permanente pour dénoncer la frivolité de l'utile, ou à l'inverse, pour revendiquer la nécessité du superflu, et c'est ainsi qu'il apporte au cœur du réel le moyen de s'en émanciper.

SARANE ALEXANDRIAN.

RENÉ MAGRITTE. Bouteille. Coll. Mr. et Mme Arthur Stipel, Cannes.



CALVAIRE (Confrérie de bateliers du Rhône). Bois sculpté polychrome. Première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Collection J. Devoluy.



# Les cartons de Miró

par Juan Perucho

L'art de Joan Miró est peut-être le plus terriblement vivant de notre temps. Le sens de la fidélité à la terre est total chez ce déconcertant et grand artiste, de même que sa pénétration des forces occultes et irrésistibles de la Nature. Il est certain que la sensation, exaspérée parfois, de chose vivante que produit son œuvre est le fruit de cette pénétration, de la connaissance qu'il a de la façon dont les racines d'un arbre plongent dans la terre, de leurs mouvements lents et, semble-t-il, du domaine du rêve. Miró sait l'éclatement de la graine dans le ventre énorme de la terre, le saut que fait l'insecte vers le minuscule paradis de fraîcheur d'une feuille ou d'un pétale bercés par le vent, l'écrasement sous la pierre du corps palpitant d'un lézard ou d'un crapaud. Il y a de la poésie, il y a de l'horreur et de la cruauté dans l'œuvre de Miró, comme il y a de la poésie, de l'innocence, de la sagesse et de la

mort dans la Nature. A ce propos, Jacques Dupin disait dans son livre sur l'artiste catalan, que « Miró, qui dans l'acte de peindre se trouve prises avec la totalité du monde, ne cherche autour de lui qu'à saisir et à comprendre chaque chose particulière, même la plus humble, parce qu'il sait qu'elle détient aussi le secret de toutes. S'il est prudent et timide, il l'est moins encore avec les hommes qu'avec les choses et parce qu'à chaque instant il se sent assailli par le mystère d'une présence, l'énigme d'un objet, l'impondérable sollicitation d'un bruit. »

Ce sens de la fidélité se manifeste une fois de plus dans son dernier ensemble de cartons. Ils témoignent aussi d'un élan juvénile. Miró tend progressivement à la simplification et à l'intensité, étant bien entendu que l'artiste n'atteint à cette

MIRÓ. Oiseau. Peinture sur carton. 24 avril 1960. 75 x 105 cm.



MIRÓ. L'oiseau nocturne. Peinture sur carton. 24.2.1960.  
105 x 75 cm.



dernière que lorsque la première a été obtenue. Simplification, voulons-nous dire, en tant que concentration du langage plastique. L'arabesque de la ligne qui se détermine également par l'impulsion du geste ne sera vivante que si elle est le fruit d'une concentration intime de l'esprit, dans laquelle entrent à parts égales l'observation et l'expérience. La couleur participe aussi de ce processus et elle se trouve insérée dans l'épuration d'un espace intérieur, de cet espace que le poète Henri Michaux appelle « l'espace du dedans ».

L'esthétique actuelle de Joan Miró se trouve lumineusement expliquée dans un des ses textes les plus récents et les plus importants, « Je travaille comme un jardinier ». Il s'agit d'un texte sûr, concis, avec une domination parfaite de l'expression, dans lequel on ne dit que ce que l'on veut dire, sans divagation ni lyrisme.

Ce texte révèle la grande capacité intellectuelle de Joan Miró, et les paroles de l'artiste sont significatives concernant la nécessité qu'il éprouve d'obtenir le maximum d'intensité avec le minimum de moyens. Tout cela le pousse à donner à son œuvre un caractère de nudité, d'expressivité nue mais robuste. Une telle tendance à la simplification s'est exercée, selon Miró, dans trois directions qui sont le modelé, les couleurs et la figuration des personnages. En ce qui concerne la première, Miró nous révèle qu'une forme modelée nous surprend moins qu'une forme non modelée, que le modelé empêche le choc et limite le mouvement à la profondeur visuelle.

Ce processus de dépouillement, Joan Miró l'a mis au point avec le temps, lorsqu'il s'est rendu

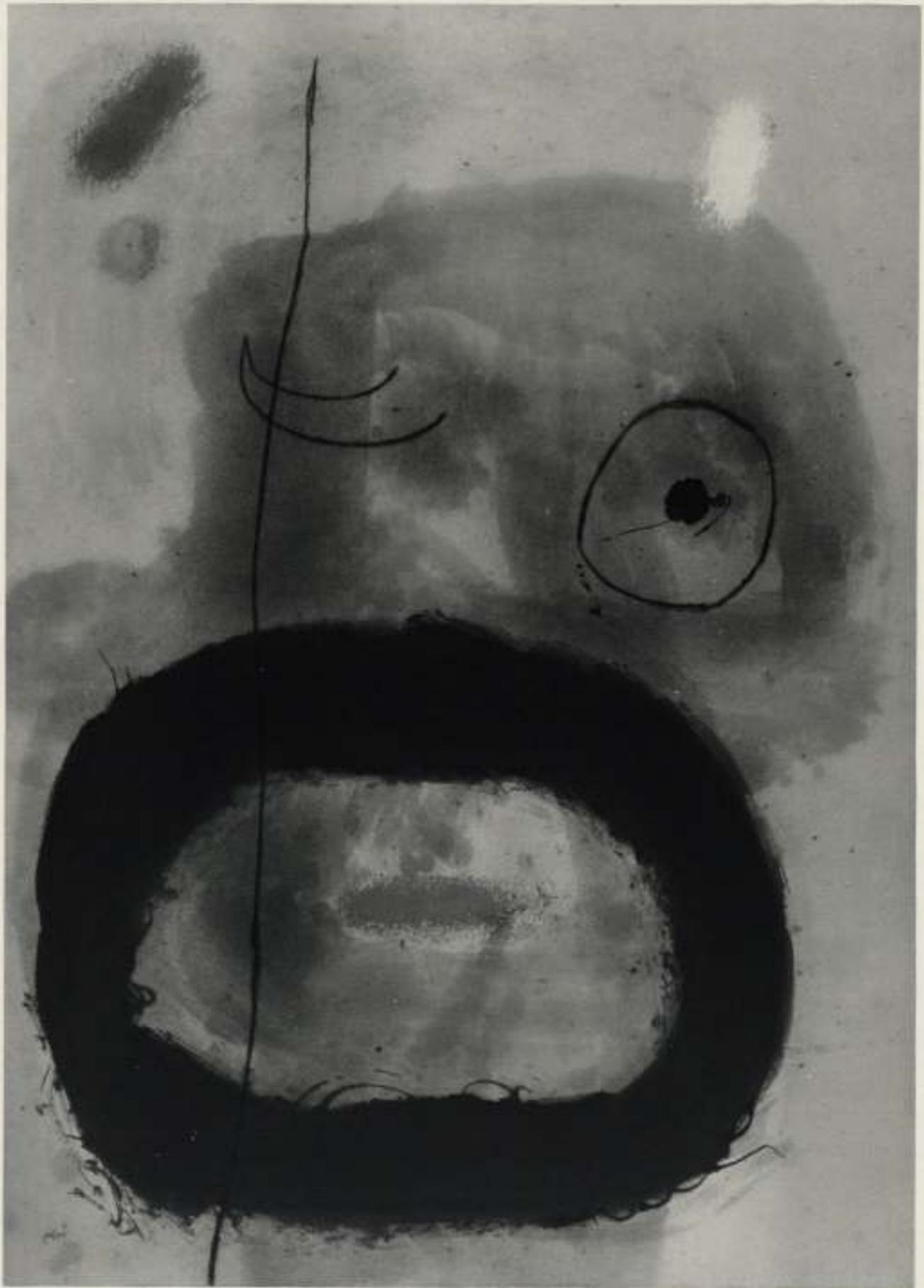
MIRÓ. Femme et oiseau devant la lune. Peinture sur carton. 6.3.1962. 105 x 75 cm.





MIRÓ. Personnage et oiseau devant le soleil n° 1. Gouache sur carton, 105 x 75 cm.

MIRÓ. Personnage et oiseau. Peinture sur carton, 28.11.1960. 105 x 75 cm.





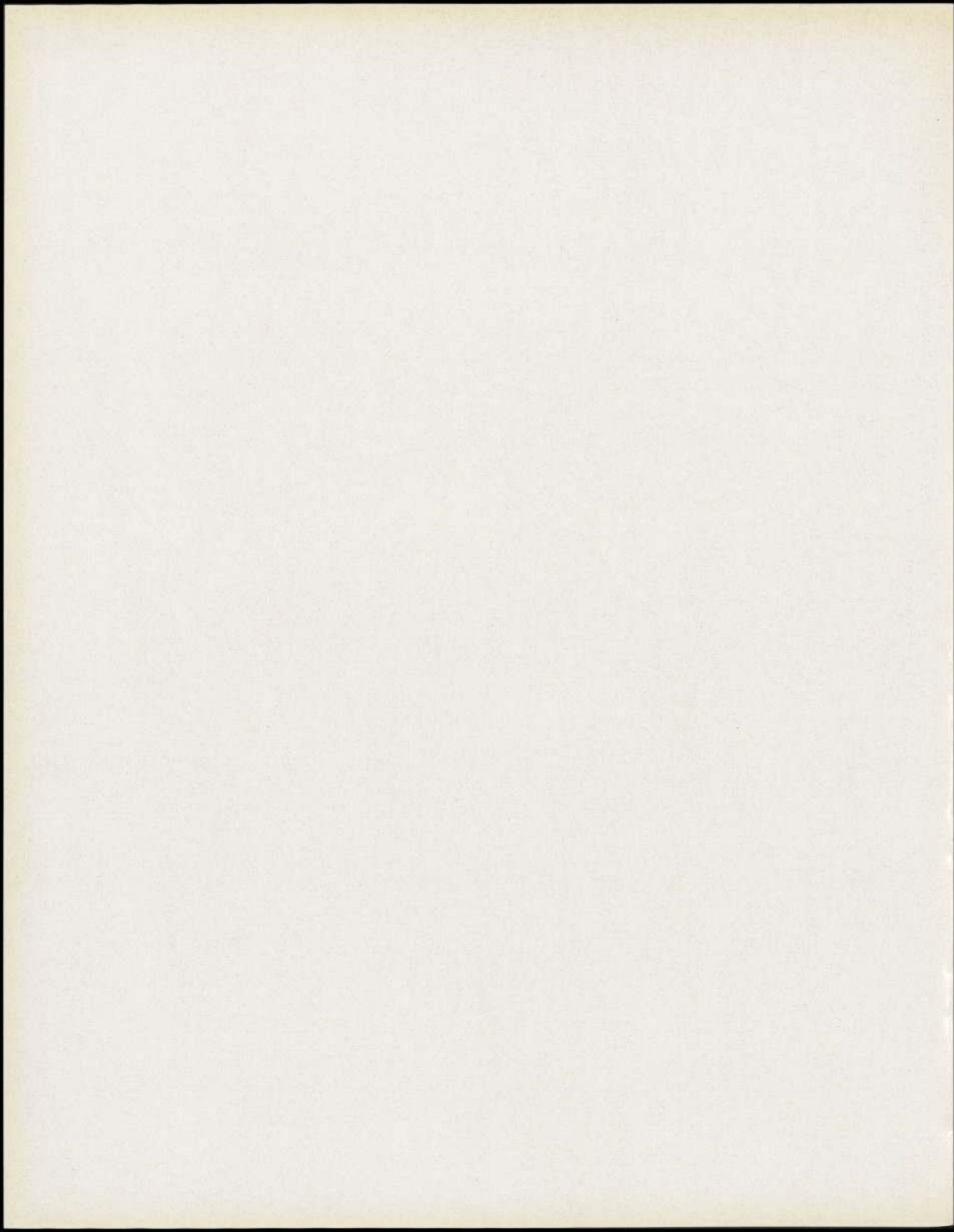
Miró et Yvon Taillandier.



MIRÓ. Personnage et oiseaux. 1.8.1963. 75 x 105 cm. Galerie Maeght, Paris.



MIRÓ. Tête de femme et oiseau par une belle journée bleue. 27.3.1963. 102,5 x 75 cm. Galerie Maeght, Paris.



MIRÓ. Personnage. Peinture sur carton. 105 x 75 cm.



MIRÓ. Oiseaux dans un paysage. Peinture sur carton. 1963.  
105 x 74 cm.





MIRÓ. Tête. Peinture sur carton. 74,8 x 105 cm.

compte que l'universel est l'élémentaire, qu'il est ce qui unit et non ce qui sépare. « Peu à peu, dit Miró, je suis arrivé à n'employer qu'un petit nombre de formes et de couleurs. Ce n'est pas la première fois que l'on peint avec une gamme réduite de couleurs. Mes personnages ont subi la même simplification que les couleurs. Simplifiés comme ils sont, ils se révèlent plus humains et plus vivants que s'ils étaient représentés avec tous leurs détails. Représentés avec tous les détails, il leur manquerait cette vie imaginaire qui grandit tout. Quand un spectateur se reconnaît dans mes personnages, il ne sent pas ce qui le sépare mais ce qui le rapproche de tous les autres hommes; qu'il soit blanc ou noir, du Sud ou du Nord, noir ou chinois. »

Depuis 1960, Miró a travaillé intensément sur carton. Il a choisi ce matériau comme support pour ses réalisations et il y a trouvé un champ insoupçonné de possibilités expressives. Le carton

est un matériau presque inédit. Il est en outre un produit approprié à des fins utilitaires et, par conséquent, humble dans sa nature, destiné à être détruit, à être déchiré et taché par la main des enfants dans leurs jeux. Miró a regardé ces déchirures et ces taches et, pendant un moment, il est resté absorbé et silencieux. Ce grand enfant qu'est Miró a tourné et retourné ces morceaux de carton, il les a déchirés, lacérés, tachés, et alors, cet humble matériau a rendu cent pour un, a donné de lui-même, si pauvre soit-il, de multiples richesses aux nuances infinies. Miró, encore insatisfait des résultats obtenus, a soumis ce pauvre matériau à l'humidité, à l'inclémence de la pluie et du vent, et l'a oublié. Puis il s'en est approché de nouveau, et ses yeux l'ont examiné attentivement. Ce n'était pas de la cruauté de la part de Miró, cependant, que cette façon de procéder, mais un acte de possession appelé à dévoiler plus tard un monde crispé et blessant, glorifié dans son échec et dans sa soumission. Miró est allé jusqu'à brûler parfois la surface de



MIRÓ. Personnage et oiseau. Peinture sur carton. 75 x 105 cm. (Photos Galerie Maeght).

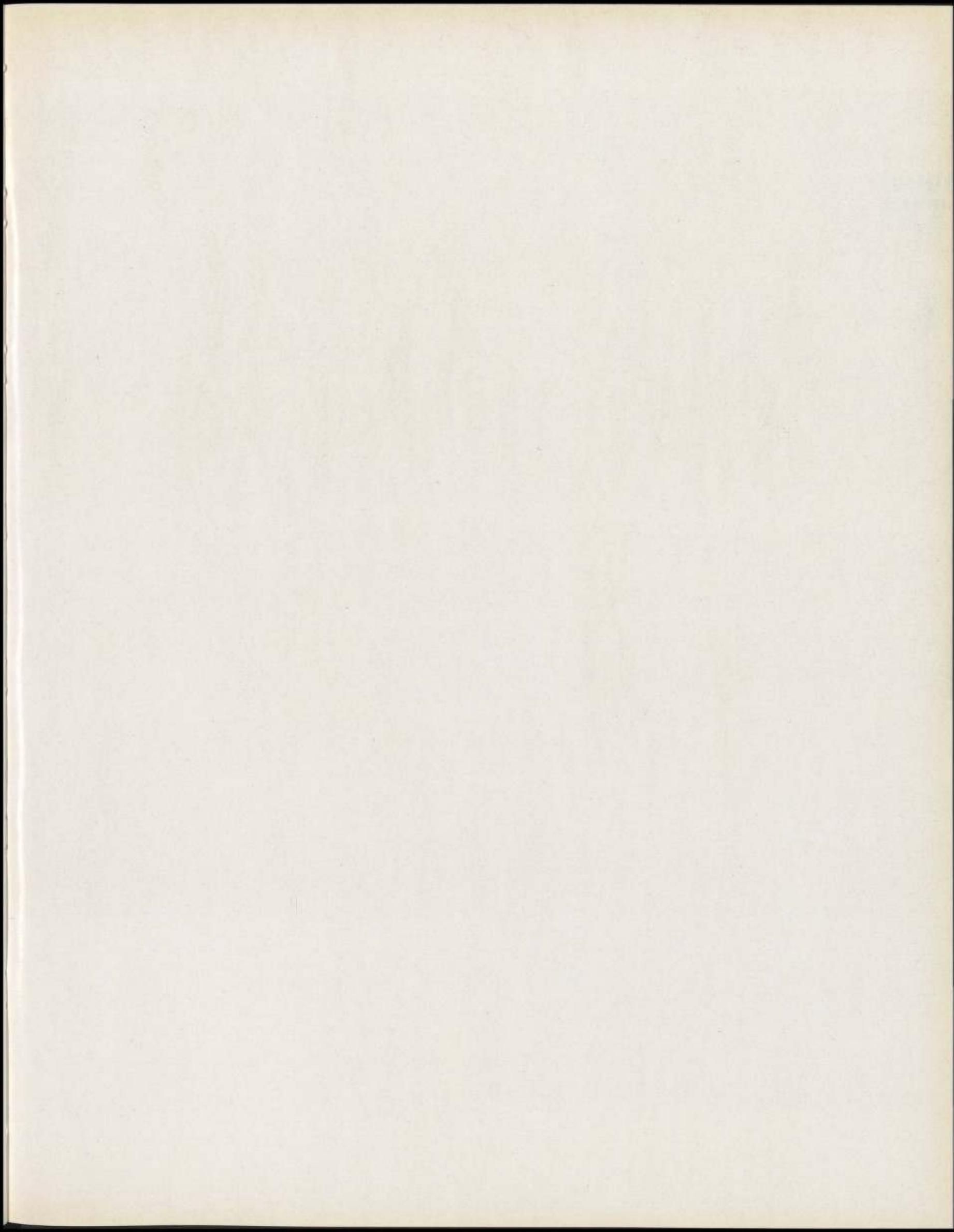
ses cartons et il y a laissé la trace ignée de ces fers qui servent dans son pays à marquer le bétail. Telle est la soumission, telle la domination et le pouvoir de l'acte réalisé. De la sorte nous avons vu naître par exemple, entre autres démons et merveilles, les couvertures meurtries et embellies de son « Album 19 ». Par là Miró épuisait au maximum les possibilités expressives de la matière et la rendait docile à sa volonté. Cependant, il a toujours fait cela, quel que soit le matériau employé, et cette recherche est allée jusqu'à la limite à partir de laquelle commence la destruction.

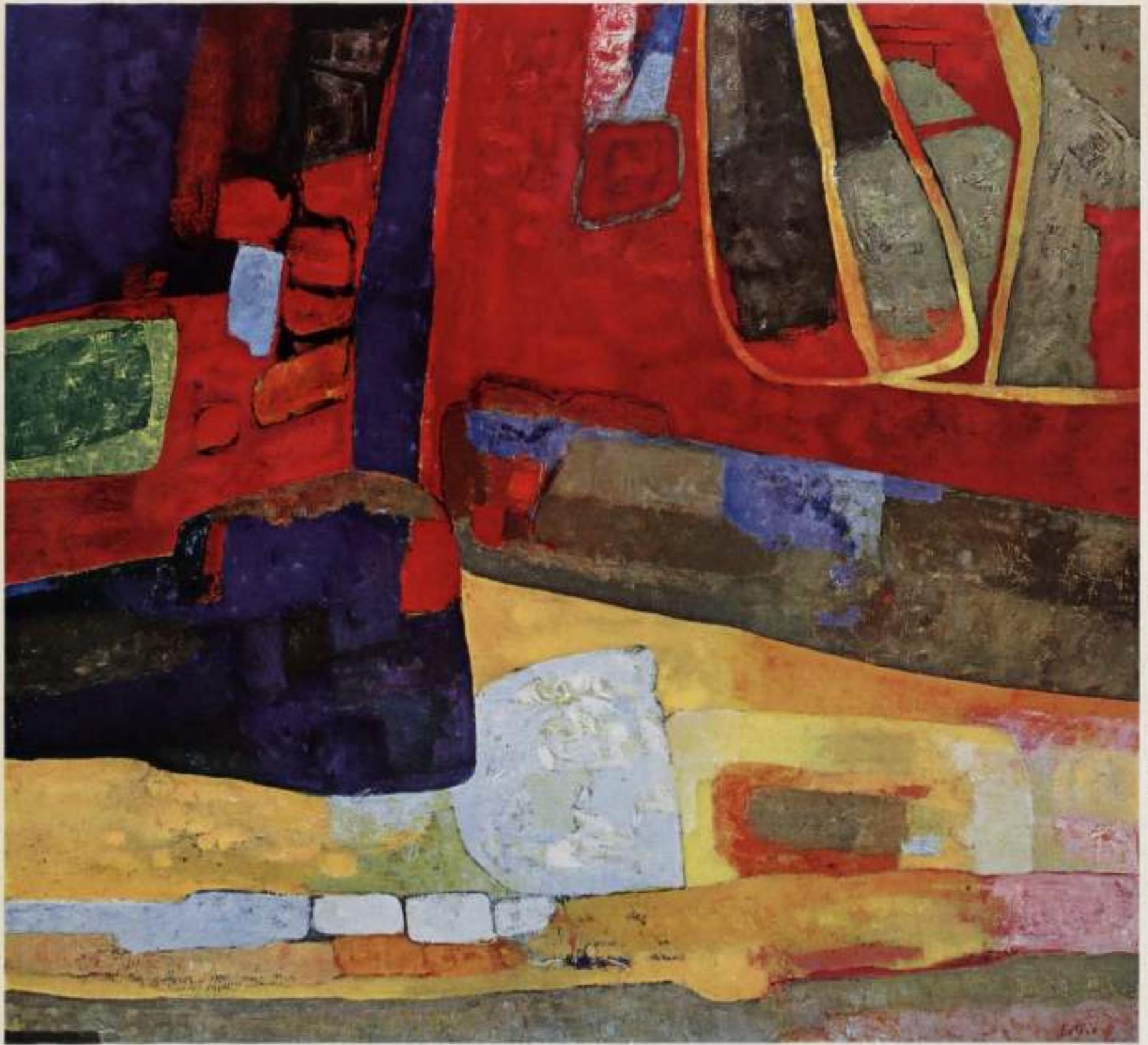
Toutes ces particularités, nous les retrouvons aussi dans sa production la plus récente. Miró simplifie et, en même temps, enrichit la surface de ses cartons. De grandes taches en occupent le fond, des taches enflammées, phosphorescentes, transparentes. Elles apparaissent comme de

grandes explosions visuelles d'une beauté intense ou d'un profond dramatisme. Ensuite, l'arabesque de la ligne s'inscrit sur tout cela, aiguë et nerveuse. Parfois le trait est baveux, imprécis dans son contour, mais expressif et surprenant, et il nous rappelle, dans sa symbolique, les choses élémentaires de la terre. De cette terre à laquelle Miró est resté et restera toujours fidèle.

Vraiment, Miró travaille comme un jardinier, avec le souvenir des champs de Montroig, qu'il a tellement aimés, des primeurs qui y poussent et des petites bêtes qui y courent. Les choses mûrissent dans son esprit. Les choses suivent leur cours naturel, croissent et mûrissent. Elles mûrissent aussi lentement en leur intérieur et elles deviennent l'essence d'elles-mêmes, comme une idée ou comme un parfum. Alors, mais alors seulement, elles sortiront de ses mains, transformées, converties en symboles, en airs, en danses joyeuses.

JUAN PERUCHO.





ESTÈVE. Charnuté. Peinture. 1964. 110 x 120 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

# Les contrées d'Estève

par Dora Vallier

ESTÈVE. Liseuse. 1929. 116 x 81 cm.

*Regio contrata*, ce qui veut dire pays situé en face. C'est à ce sens premier de contrée que la peinture d'Estève me semble répondre. Pays situé en face de la vie et de son paysage et qui se suffit et s'en détache, oppose sa plénitude à la plénitude qui lui fait front, la consolide forme après forme, couleur après couleur et du fond de la distance qui le sépare, sollicite le regard: Noirjaune, Badour, Gentioux. Hermétiquement refermés sur ce qu'ils ont retenu — formes étalées dans la couleur, ressaisies par la lumière que les couleurs produisent et qui glisse autour d'elles comme l'air — les tableaux d'Estève sont devant nous, contrées, pays d'en face, équivalents et non pas analogues au pays d'où nous les regardons.

Dans cette équivalence réside la force particulière de la peinture d'Estève. Et puisque c'est à travers elle que le peintre s'éprouve, c'est par elle que son approche devrait se faire. Là où Estève aboutit, par quels chemins y est-il parvenu? Peintre au même titre de figures et de paysages, comment se soustrait-il à l'analogie pour accéder à l'équivalence? — l'écart entre les deux termes, le trajet de l'un à l'autre, étant l'histoire de son œuvre et son apport à la peinture d'aujourd'hui.

## *De l'analogie à l'équivalence*

Estève, très précoce, (il exécute sa première toile à l'âge de quinze ans, en 1919), adopte avec une adresse inhabituelle pour un débutant une forme d'expression réaliste qu'il cherche aussitôt à maîtriser, en évoluant vers le pointillisme. C'est la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, tradition de l'analogie malgré les libertés conquises et les licences tolérées depuis les impressionnistes. Quoique atténuée, la fidélité du tableau par rapport au réel demeure; il s'agit bien d'une fidélité indirecte, puisqu'elle vise la perception — et par là le réel, mais la peinture reste néanmoins analogue à la





ESTÈVE. Jeune femme à la cafetière. 1941. 89 x 116 cm.

réalité. Le tableau d'Estève s'empare chaque fois d'un aspect très précis du réel et, quelle qu'en soit l'élaboration, au terme de celle-ci, le même aspect du réel émerge, tel qu'il était au moment où le regard du peintre s'était posé sur lui. La peinture suit la nature. Re-production que la vision cubiste était venue contester et elle avait du même coup condamné comme un faux-semblant l'analogie entre les formes réelles et les formes peintes.

Estève, à son tour, ainsi que la majorité des peintres de sa génération, n'hésitera pas à chercher un enseignement du côté du cubisme. Il y a, en effet, chez les grands cubistes, le pressentiment, venu à la suite du discrédit de l'analogie, que la peinture est par rapport au réel équivalence. Même si leurs œuvres ne vont pas au bout de ce pressentiment et se bornent à

aborder le réel en termes d'équivalence, elles aident Estève à trouver sa voie. Partant de l'expérience cubiste, il parvient à soustraire le tableau aux termes qui l'attachent encore au réel et à le considérer dans sa totalité comme une équivalence. Selon les règles de la contraction, deux éléments distincts s'unissent donnant lieu à un troisième qui participe des deux — il en sera ainsi dans la peinture d'Estève: les termes de l'équivalence qui se réfèrent au préalable au réel, ne font plus qu'un avec elle et c'est elle seule, l'équivalence, comme le mot l'indique, qui se mesure d'égal à égal au réel. Le tableau n'est plus la somme de toutes les faces de l'objet peint, mais une configuration *en face* du réel, une présence indépendante, aussi riche, aussi nourrie, aussi achevée que le réel — et aussi peu abstraite, ne manquerait pas d'ajouter Estève.



ESTÈVE. Vieille chaise devant une table. 1941. 122 x 82 cm. Coll. L. Carré, Paris.



ESTÈVE, Le lithographe. 1950. 92 x 65 cm.





Mais pour comprendre cette remarque du peintre, il est nécessaire de voir de près son évolution et le rôle que le cubisme y a joué.

#### *Estève et le cubisme*

Vers 1930, lorsque Estève fait sien le langage cubiste, ce sont les années où le cubisme, loin de ses créateurs, s'enlise dans un morne académisme. Or — (des tableaux comme la « Liseuse », de 1929, l'indiquent) — Estève ne succombe pas à l'imitation passive des formes cubistes. C'est que dans sa peinture la transformation ne s'arrête pas au niveau des moyens d'expression, mais atteint la conception. Pour son compte, il reprend à la base le problème du cubisme: la toile étant une surface à deux dimensions, c'est en fonction d'elle que le tableau à venir doit être conçu. En fonction d'elle, mais en étroite relation avec sa propre sensibilité, lyrique, violente, qu'Estève

loin de renier, s'attache à concilier avec la rigueur cubiste. Ainsi, comme un cours d'eau dévié, l'épanchement de l'expression ira-t-il au profit de sa densité. Sans le savoir Estève a jeté les bases de sa peinture. D'une manière inattendue, retenant du cubisme l'essentiel: le déploiement du volume et la discipline de la construction, il saura y joindre l'audace spontanée de la couleur. Opposition résolue d'où procède toute sa peinture.

La démarche cubiste domine, en effet, le travail d'Estève pendant les années trente, et elle garde, cela va de soi, un caractère intellectuel. Mais l'emprise intellectuelle où un grand nombre de peintres sont, à cette même époque, pris comme dans un filet, chez Estève se trouve contrebalancée — et cela à tout instant — par la poussée instinctive de la couleur. Je dirais même que, coloriste né, Estève ne peut guère dissocier la couleur de

ESTÈVE. Comme le jour. 1951. 92 x 73 cm.





ESTÈVE. Badour. 1958. 116 x 89 cm.

ESTÈVE. Lourouer. 1960. 100 x 81 cm.



la forme dans la conception du tableau; moins sensible, de ce fait, à la sévérité analytique du cubisme, il est d'autant plus enclin à considérer le cubisme comme une expérience globale, comme une synthèse des moyens d'expression d'où la couleur n'est jamais absente. (Qu'on regarde la « Liseuse »: Estève ne fragmente pas le volume, il le synthétise et l'étale, l'étage au moyen de la couleur). A peine soumis donc à l'enseignement cubiste, Estève prend déjà le chemin qui l'amènera à dépasser le cubisme. L'instinct qui conduit la couleur fait face à la transposition toute cérébrale de la forme. Des tons entiers, des rouges vifs, des jaunes, des verts chauds viennent compenser, dirait-on, la rigidité intellectuelle de la composition.

Qu'Estève redoute cette rigidité, ses tableaux ultérieurs le prouvent. Il essaie désormais d'intérioriser la rigueur cubiste, bannissant la raideur géométrique. La part intuitive du tableau en arrive même à chasser la part intellectuelle, après en avoir assimilé l'apport, ainsi qu'en témoigne un tableau comme « Jeune femme à la cafetière », peint en 1941. En dix ans de travail, que reste-t-il du cubisme dans la démarche d'Estève?

La transposition abstraite a cédé, elle s'est ouverte, laissant la réalité envahir le tableau. Les objets et les êtres stimulent le peintre, prêtent leurs linéaments aux formes. Seul le lieu où ils apparaissent, l'espace de leur avènement tend à s'identifier à la surface plane de la toile. L'ordonnance cubiste comme une ossature soutient de l'intérieur la composition.

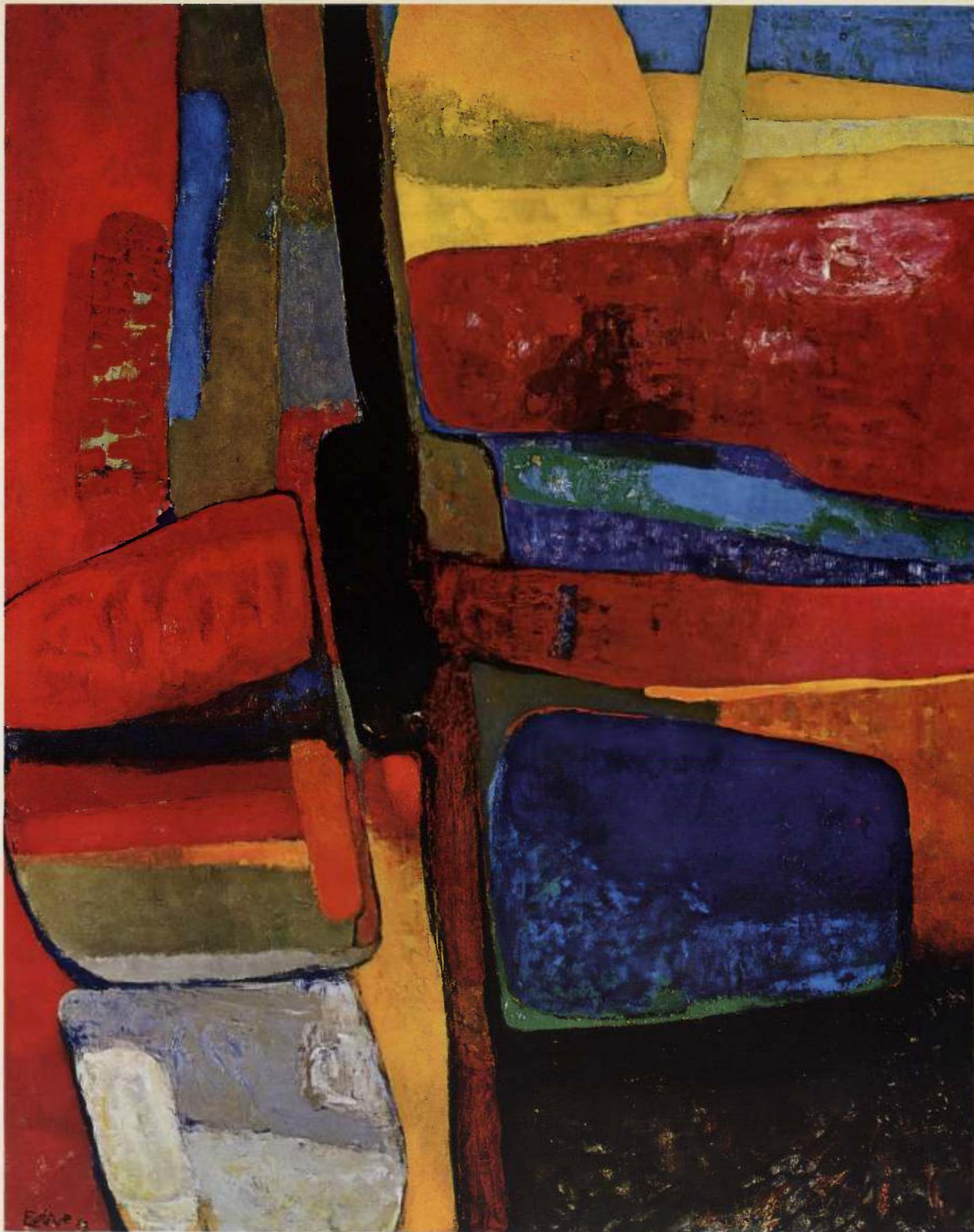
Une seconde prise de conscience s'ensuit alors pour Estève: elle a pour objet, cette fois, sa propre peinture et elle détermine aussi bien l'épanouissement de son œuvre que le dépassement du cubisme.

#### *L'œuvre d'Estève*

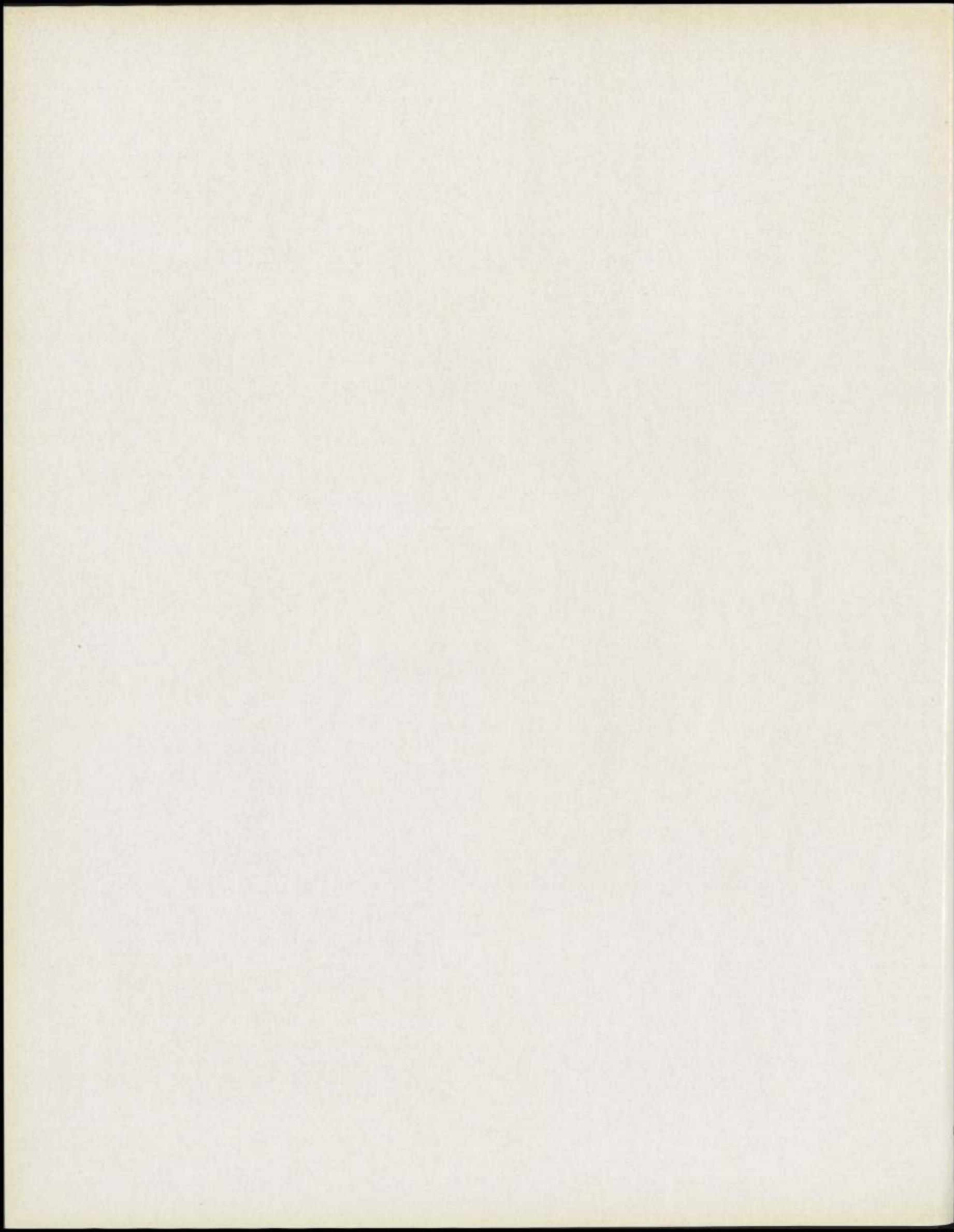
Cette nouvelle prise de conscience qui marque la peinture d'Estève, est un approfondissement et, d'une certaine manière, une remise en question de l'espace pictural. Sûr de ce qu'il a déjà acquis, le peintre s'aperçoit que son tableau, de souche cubiste, s'il accueille toutes les faces d'un objet sur le même plan, pourrait aller encore plus loin et, défiant les lois physiques du monde extérieur, accueillir les choses comme si l'impenétrabilité des corps n'existait pas, les réunir les unes et les autres sur la surface de la toile, chacune avec

ESTÈVE. Grilure. 1963. 73 x 100 cm. (Photo Cauvin)





ESTÈVE. Plancton. 1963. 92 x 73 cm.





ESTÈVE. La Betouille. 1963. 81 x 100 cm. (Photo Cauvin)

ses multiples aspects. On le voit: la forme *cumule* dans les peintures d'Estève poussant les principes cubistes vers de nouvelles conséquences. En même temps le rôle de la couleur s'accroît. Il s'agit à présent de faire jouer les transparences, d'animer la lumière, de la laisser circuler. C'est ce nouveau comportement de l'espace pictural que l'on remarque à l'état naissant dans le tableau « Vieille chaise devant une table », de 1941. La découverte sera capitale pour Estève. Il élargira ces possibilités de jonction intérieure des formes, entrevues alors, et sa peinture, malgré son ascendance cubiste, basculera ailleurs.

Car le résultat de la concomitance plastique où chaque forme semble l'aboutissement d'une série de greffes profondes est le contraire de la transposition intellectuelle. Estève n'abstrait pas, il accumule des présences concrètes et leur compénétration dans l'espace autonome de la toile amène l'inconnu. L'inconnu au sens concret d'un « non-vu » qui existe et que la peinture révèle, sans parenté avec la notion abstraite et romantique d'invisible.

Cet inconnu « concret », une fois surgi, ne cessera d'exercer son attrait. C'est vers lui que le tableau se dirige, concentrant formes et couleurs toujours plus loin de l'apparence isolée, dégageant des liens insoupçonnés toujours plus près d'une affirmation déployée jusqu'au dépaysement total. En direction de l'inconnu, vers ce qui échappe au savoir et sans passer par la transposition qui n'embrasse que le connu — tel est l'itinéraire de chaque tableau d'Estève. Jusqu'au dépaysement que la couleur porte à son plus grand éclat.

Ainsi, après avoir soustrait les moyens d'expression de sa peinture à l'imitation, sans pour autant les avoir rendus abstraits, Estève crée des formes équivalentes et non pas analogues à celles de la vie. Sans brusquer l'infléchissement dont il n'est pas maître, laissant agir chaque élément d'une construction qui se fait comme par expansion et que l'ancienne rigueur cubiste, engloutie, préserve de tout excès, il pousse son travail jusqu'à ce que le tableau devienne un mode d'accomplissement à part: *regio contrata*, pays d'en face.

DORA VALLIER.

# Alicia Penalba: espace et mouvement

par Eduard Trier

La présence d'un artiste comme Alicia Penalba est une chance pour notre époque; car elle nous procure la joie d'une rencontre avec un art riche de signification. Mais ce qui, nous qui aujourd'hui contemplant et admirons ses sculptures, nous frappe tel un météore, n'est pas, pour Alicia Penalba, tombé du ciel. C'est toute une vie qu'elle a consacrée à l'art, endurant la rude discipline du sculpteur, jusqu'au jour où lui a enfin été accordé le bonheur de pouvoir couler dans une forme personnelle la richesse de son imagination plastique. Patrick Waldberg, dans sa biographie, nous a décrit le chemin sinueux qui l'a menée de San Pedro, province de Buenos Aires, jusqu'à la place éminente qu'elle occupe maintenant dans l'Ecole de Paris. La profession nomade de son père, ouvrant des voies ferrées, les énormes distances à franchir, lui ont valu une enfance vagabonde,

PENALBA. Relief. 1960. Polyester doré. 3 x 13 m. Exposition du Stedelijk Museum.



qui se jouait entre les vallonnements pierreux de la Patagonie et les à-pics vertigineux des Andes, au milieu des contrastes de la jungle et de la steppe. L'américaine « civilisation du mouvement », dont pour nous Alexandre Calder demeure le symbole artistique, a entre bien d'autres expériences constitué le point de départ d'Alicia Penalba, — espace et mouvement, croissance naturelle et organisation plastique se rejoignant d'une façon unique et convaincante.

Celui qui comme moi observe de l'extérieur le développement de l'art de la sculpture à Paris, sa splendide ascension et sa vitalité au milieu d'une renaissance internationale de la sculpture, ne peut se soustraire à la fascination qu'exerce le phénomène Penalba.

Quel talent ne faut-il pas à un sculpteur dans un pays où n'existe pas la « clause du deux pour cent » (je veux dire des deux pour cent du budget de la construction qui sont prévus pour mettre des œuvres d'art dans tous les bâtiments publics), clause qui de toute façon soutient la sculpture au-dessus de l'eau! (1) A plus forte raison s'il s'agit d'une femme, pour faire face à une si rude concurrence!

Je sais bien que la position d'Alicia Penalba m'interdit en principe de faire précéder l'appréciation de son œuvre de quelques pensées générales sur la place de la femme dans la sculpture moderne. Ceci pourrait, bien contre mon gré, donner à ces réflexions un air de bienveillante condescendance. Bien loin de moi, au contraire, de penser qu'il y ait des conditions particulières plus favorables aux femmes sculpteurs. En art on n'accorde aucun handicap (comme dans le sport), aucune concession à l'âge ou au sexe. Aussi serait-il déplacé de suggérer que les sculptures d'Alicia Penalba méritent déjà d'être admirées parce qu'elles sont l'œuvre d'une femme.

Ceci dit, il n'est pas exclu que dans ces sculptures ne soient exprimées des émotions, des imaginations, une expérience et une vision plus spécifiquement féminines, — avec toutes les supériorités que les femmes possèdent sur les hommes, qui s'y reflètent et y prennent forme. Mais j'en reparlerai. Ce qui m'importe ici, c'est de souligner que, dans la sculpture plus encore que dans la peinture, se sont révélées en ce siècle des artistes comme Germaine Richier, Barbara Hepworth, Alicia Penalba, pour ne citer que quelques noms, sculpteurs d'une classe aussi haute qu'incontestée.

Depuis plus de dix ans, Alicia Penalba a pris rang parmi les meilleurs sculpteurs parisiens, rang qu'il s'agit maintenant de préciser. Il y a quelques années, quand j'ai pour la première fois vu ses sculptures, elles me rappelaient, dans leur puissante croissance verticale, les énormes cactées, qui sont aussi bien végétation qu'architecture. Comme exemple de cette période, je citerai le monumental « Hommage à Vallejo » qui se trouvait en plein air à Kassel, lors de la

(1) Je parle ici de l'usage en République Fédérale d'Allemagne, sans parallèle éventuel avec des pays voisins comme la France.



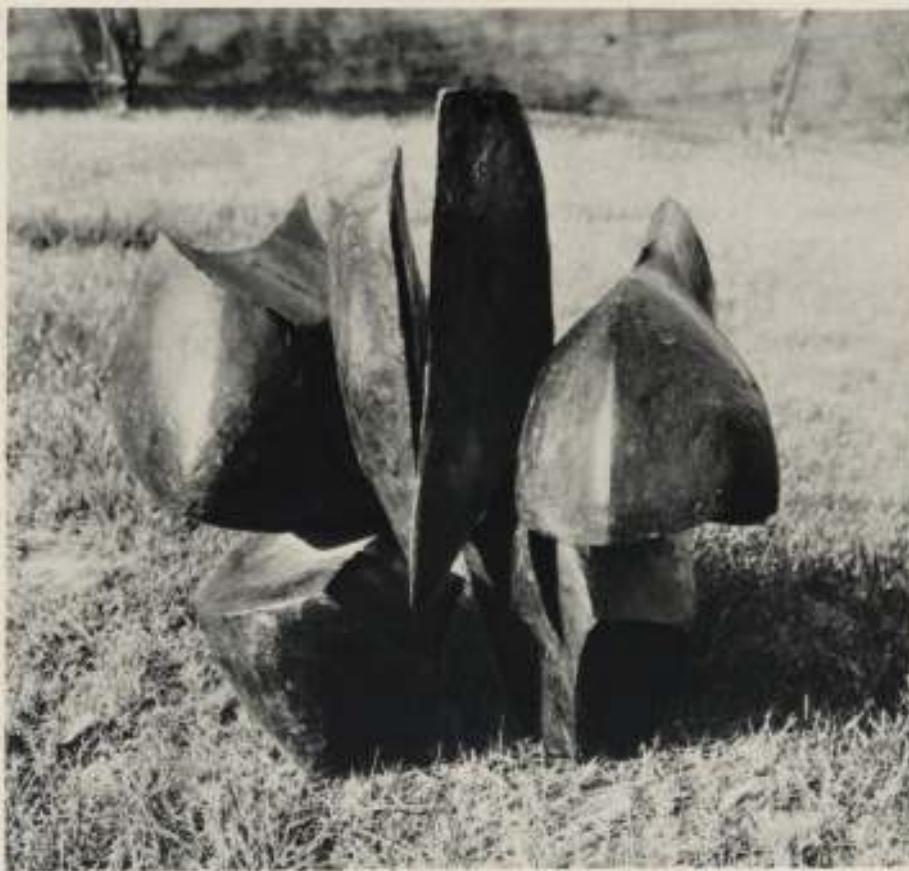


Deuxième Documenta (en 1959), et qui restait tout aussi imposant dans les rues étroites de Spoleto où je l'ai revu en 1962.

Mais Penalba n'aime pas de telles associations de son œuvre avec les formes végétales. Elle veut créer, non pas des variations de la nature, mais des formes spécifiques, — tout au plus des métaphores au sens de Arp, — sans relation directe avec la nature. Penalba ne « traduit » pas, elle trouve des formules neuves.

L'artiste nous a du reste fourni une clé pour cette période des totems. Elle parle dans le catalogue de ses expositions au Rijksmuseum Kröller-Müller et au Schloss Morsbroich à Leverkusen, d'un « besoin de spiritualiser les symboles de l'érotisme ». On peut y voir la source de la série des « Totems d'amour » de 1953-54. Mais rien ne serait plus faux que d'en conclure tout de suite qu'elle veuille voiler les secrets de la vie et de la création plastique. Ces puissants volumes cylindriques, montant comme des colonnes, incarnent, en leurs formes aussi dignes que vitales, avec leurs gestes emphatiques et solennels, beaucoup plus qu'un seul être. Ils résument l'expression de tout ce qui vit et croît.

Jusqu'en 1955, les sculptures d'Alicia Penalba donnent l'impression d'un ensemble refermé sur lui-même, qui est encore renforcé par l'agencement tectonique des éléments, tandis que les travaux plus récents présentent un mouvement plus libre et large dans l'espace. Le principe de la construction verticale a disparu, remplacé par d'éner-



PENALBA. Fruit de mer. 1962. Bronze.  
45 x 56 x 40 cm. Coll. Otto, Liestal.



PENALBA. Grand double. 1962-64. Bronze, Coll. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



PENALBA. Annonciatrice. 1963. Bronze. 37 x 52 x 29 cm. Coll. Schulhof, New York.

giques diagonales. Ce changement se traduit aussi bien dans les titres: les grandes « Ailées » qui semblent s'élever de terre d'un vol large et puissant, qui s'ouvrent à l'air libre, et par là acquièrent une existence spatiale autant que corporelle.

Mais ce qui relie ces sculptures aux plus anciennes, ce qui en elles procède de la même imagination plastique, c'est la puissance, la vitalité d'un rythme sans mesquinerie, l'expression saisissante d'un tempérament indomptable, la sûreté infaillible de la construction formelle.

Avec un sens aussi instinctif que contrôlé de la dynamique de l'architecture, Alicia Penalba devait immanquablement rechercher le contact avec l'art de bâtir. Elle l'a trouvé dans plusieurs

œuvres qu'elle a créées dans le cadre de constructions modernes, parmi lesquelles l'exemple le plus imposant de synthèse entre l'architecture et les arts plastiques, comme de collaboration internationale, reste l'Ecole des Hautes Etudes Economiques de Saint-Gall, en Suisse, où elle a réalisé un important groupe de sculptures ailées et mégalithiques qui établissent un dialogue spirituel avec l'architecture.

Le grand dialogue qui s'instaure dans les sculptures de Penalba (et auquel il lui arrive de faire allusion dans le titre de ses œuvres) tient l'observateur sous le charme de ses brillantes formulations, de ses arguments aigus, de ses fougueuses réparties. Dialogue infini révélant à chaque pas de nouveaux aperçus, de nouvelles possibilités de



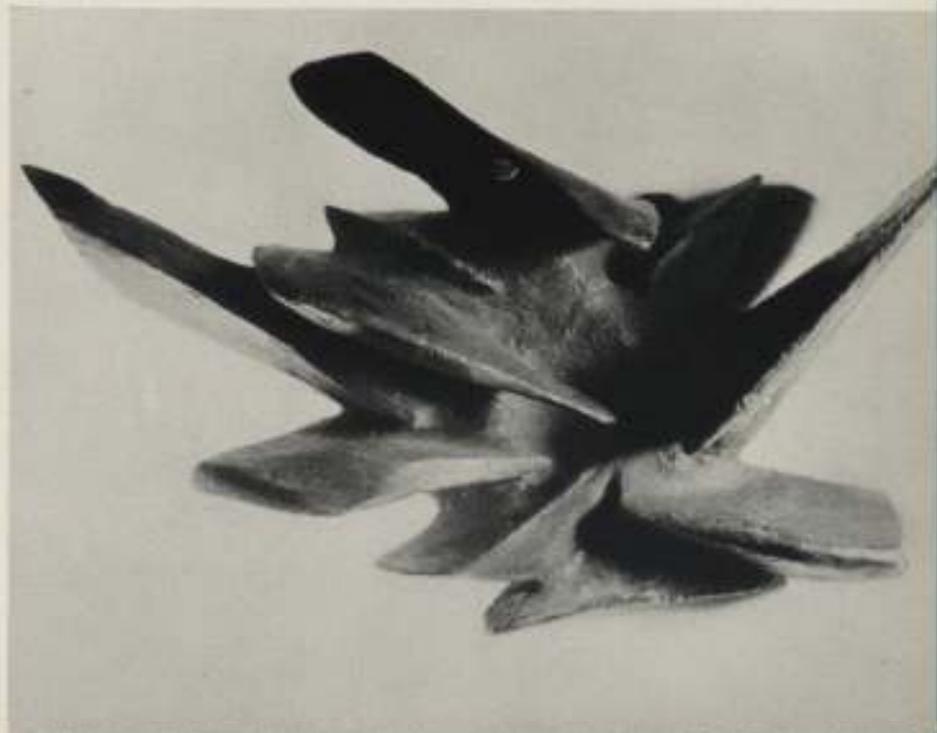
PENALBA. Alada. 1963. Bronze. 52 x 110 x 43 (Photos Michel Chilo)

construction, de thèses et d'antithèses tendant sans fin vers l'équilibre. C'est ce jeu somptueux de rapports, connections, réactions, défis et réponses qui confère à ses sculptures leur tension, — ce grand dialogue entre la forme et l'espace, entre le mouvant et l'architecture, spectacle fascinant de formes lapidaires et raffinées.

Il m'est, je l'avoue, difficile de conclure, de classer ces « événements plastiques », de leur coller une étiquette pour les situer dans l'Histoire de l'Art; car les sculptures d'Alicia Penalba ne sont pas seulement des symboles du Vivant, mais aussi partie de sa vie et de la nôtre, témoins immémoriaux et virginaux du passé, et promesse d'un éternel renouveau.

EDUARD TRIER.

PENALBA. Source. Relief. Bronze. 34 x 55 x 21 cm.  
Coll. Comte et Comtesse Metternich.



# Austérité de Piaubert

par R. V. Gindertael

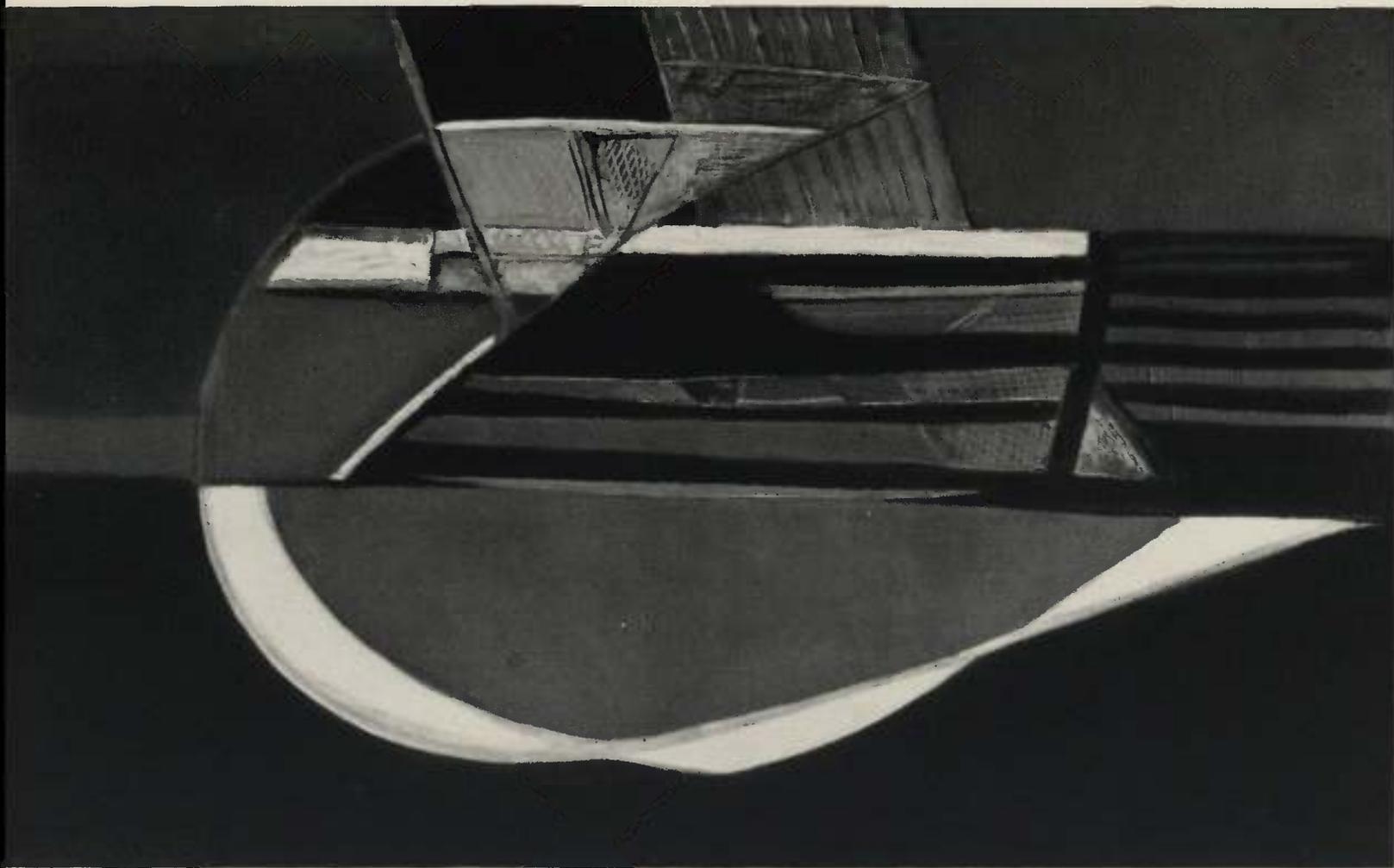
Piaubert vient d'ajouter une nouvelle époque à l'œuvre qu'il a commencée il y a quelque quarante ans déjà. L'unité de celle-ci n'est cependant pas remise en question par les caractères matériels qui différencient cette phase récente des précédents états de la peinture de Piaubert.

Il ne pouvait, d'ailleurs, en être autrement. La cohérence de son développement est, en effet, étroitement liée aux constantes de la personnalité même du peintre qui avait su très vite prendre conscience de ses dispositions et avait déterminé, en fonction de celles-ci, la ligne directrice de son activité créatrice. Ainsi, sans jamais dévier de son sens initial, l'art très particulier de Piaubert n'a cessé de s'affirmer en s'approfondissant et en s'enrichissant de ses expériences et de ses décou-

vertes successives concernant aussi bien la forme et l'expression que la technique.

Après ses œuvres de jeunesse, classiques et naturalistes, qui, s'accompagnant de travaux décoratifs et graphiques, s'étaient étalées sur plus de quinze années, mais surtout immédiatement après les paysages austères et schématiques de 1935, dont il avait organisé déjà avec la plus grande rigueur la composition spatiale et lumineuse, la réflexion avait amené Piaubert à s'éloigner de la traduction littérale de la nature pour éprouver les pouvoirs expressifs et plastiques de la forme pure. Il l'avait fait progressivement, expérimentalement, dirais-je, et non point par parti pris arbitraire, assurant ainsi la solidité de sa conception mais préservant en même temps

JEAN PIAUBERT. Minuit spatial. 1951. 89 x 146 cm.

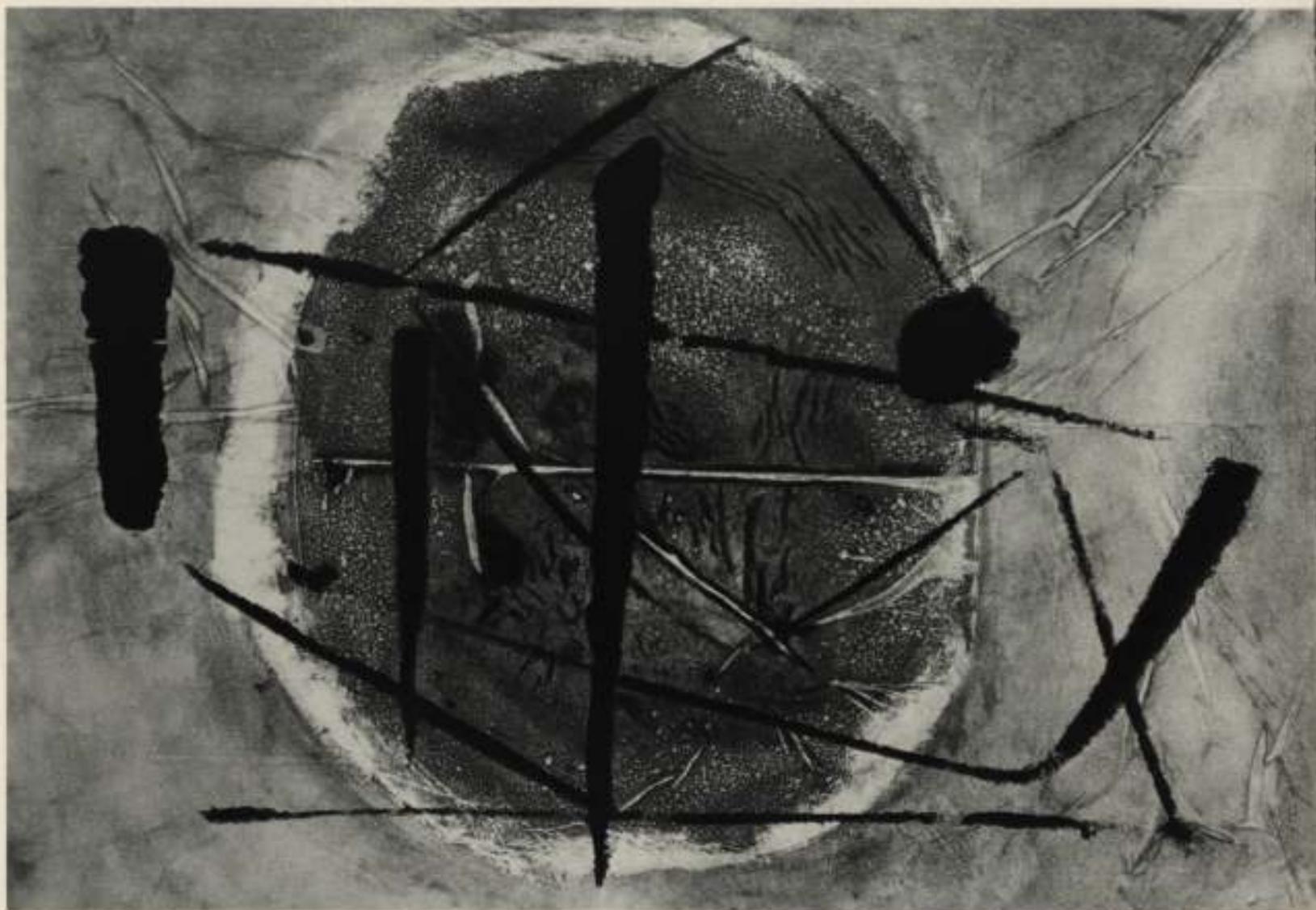




Jean Piaubert



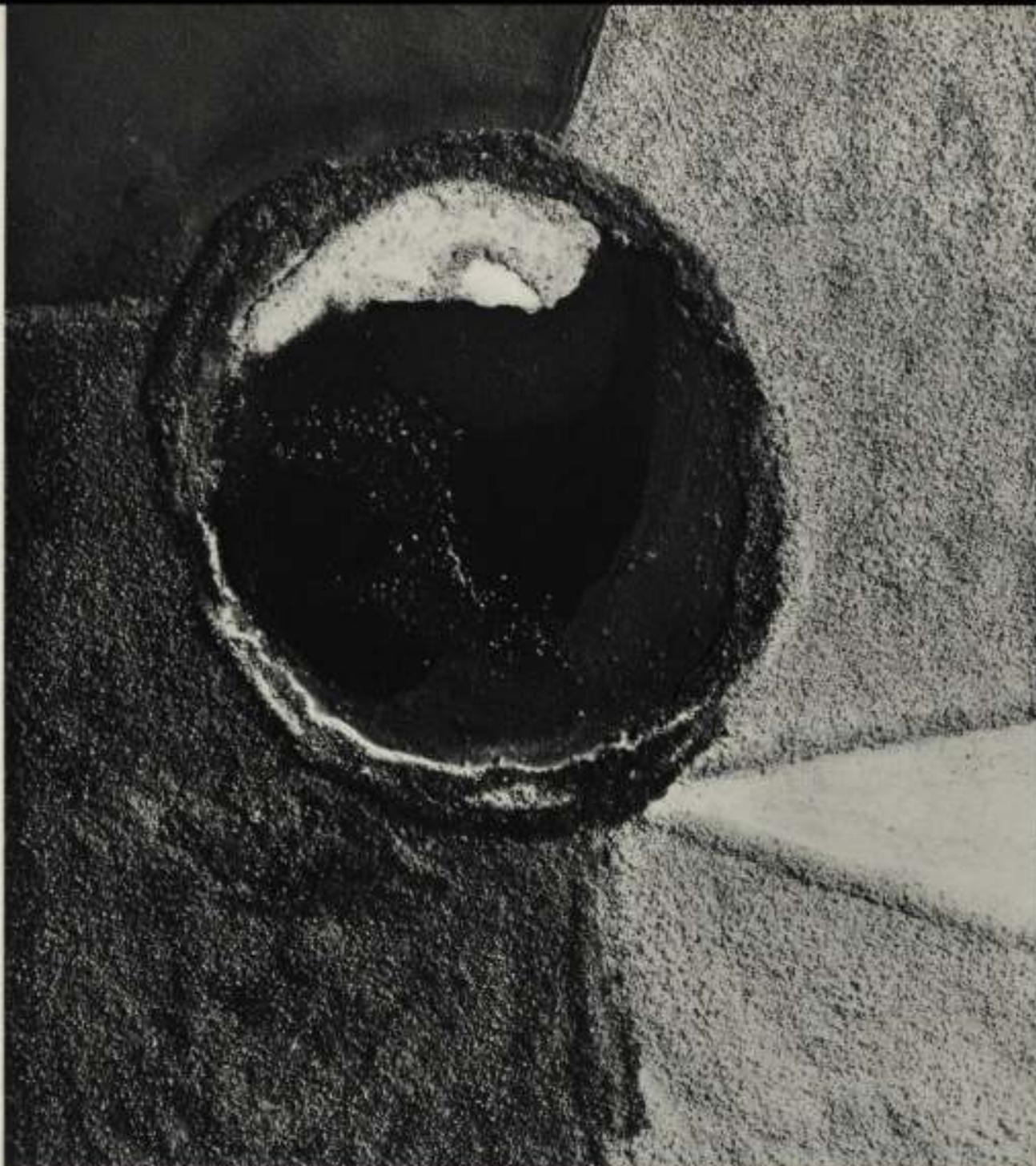
JEAN PIAUBERT. Radiances II. 1964. 195 x 130 cm.



JEAN PIAUBERT. Cordoue II. 1962. 100 x 81 cm.

sa liberté imaginative et créatrice. Au fur et à mesure de son approche d'une définition abstraite de sa peinture, Piaubert s'était préoccupé constamment de préserver le contenu émotionnel et spirituel de son art et de le mettre en évidence, de quelque manière, dans la forme même. En cela, Piaubert qui avait été l'un des tout premiers peintres français de sa génération à prendre l'initiative et les risques de l'engagement dans la voie abstraite, avait pressenti d'emblée que la vacuité menaçait à brève échéance le formalisme abstrait et il avait satisfait à la nécessité d'en dépasser les conventions étroites, nécessité qui allait s'imposer plus tard à ses cadets. En réalité, Piaubert s'était libéré des contraintes naturalistes pour accéder à un plan supérieur, mental ou spirituel, mais il n'avait pas admis, pour autant, de perdre le bénéfice des expériences sensorielles. D'autre part, dès l'origine, l'ambition de Piaubert avait été de parvenir à la signification, non point descriptive ni même symbolique, mais intuitivement communicable, ce qui l'avait amené bientôt à l'élaboration de puissants signes plus ou moins archétypiques, mais surtout chargés

d'une expression dynamique qu'il n'a cessé d'amplifier. Car il faut reconnaître encore dans l'œuvre de Piaubert une interrogation constante de l'espace et la préhension de la dimension mobile que lui reconnaît l'esprit humain. On pourrait dire tout aussi bien que le peintre a posé son problème plastique devant une certaine spatialité du temps. Cette donnée est apparue la première fois dans une peinture de 1942, intitulée « Envol », qui était, je crois, sa première composition délibérément « abstraite ». Pendant tout une période, de 1948 à 1951, il semble bien que l'espace et le temps, dans leurs mouvements réciproques, aient été les sujets préoccupants de Piaubert. Ces deux éléments n'ont plus cessé, d'ailleurs, d'habiter la pensée picturale de Piaubert et d'influencer la naissance des événements d'une genèse imaginaire qui se poursuit dans toute son œuvre. Très précisément, une toile relativement récente affirme que « Tout se meut » dans une gravitation de la matière, suivant des courbes qui se rejoignent et se concentrent. D'une façon générale, les mouvements les plus divers, souvent même contrariés, animent les toiles de Piaubert et s'y définissent



JEAN PIAUBERT. Aérolithe II. 1964. 73 x 60 cm.

autant par le contour et l'aire des formes amples que par le tracé des graphismes significatifs qui les traversent ou les accompagnent. Tandis que les nuances extrêmement précises des plages colorées et, de plus en plus souvent, les effets de matière d'une savante et éblouissante technique ont toujours une action génératrice de mesures et de qualités d'espace. On se demande par quel miracle une telle complexité parvient toujours à une simplicité définitive et immédiatement lisible, et d'autre part, comment la quête de l'absolu que poursuit Piaubert, nous reste accessible? C'est que ses aspirations les plus audacieuses rencontrent toujours son imperturbable « présence d'esprit » et sa sagesse qui les résolvent en œuvres d'art à la mesure de notre sensibilité et de notre intelligence, accordant à l'une leur signification harmonieuse et à l'autre

la séduction de leurs attributs formels et substantiels.

Depuis deux ou trois ans, comme pour accentuer la présence de ses signes et de ses configurations, Piaubert s'était attaché à en développer l'animation matérielle, inventant avec bonheur des techniques nouvelles et découvrant de surprenantes richesses de pigmentations, de grains, de froissements, de reliefs, qu'il n'avait utilisés jusque là qu'accessoirement et pour des effets très fragmentaires. Cette fois, volontairement, il enrichissait sa peinture d'une nouvelle qualité en même temps que d'une nouvelle dimension, en matérialisant la réalité tactile. Cet apport, comme chacun de ses acquis précédents, est venu participer au style de Piaubert, ce style que j'ai défini déjà à plusieurs reprises comme la manifestation de sa ferme résolution d'une synthèse entre



JEAN PIAUBERT. Triptyque. Temporalité I. 195 x 97 cm.

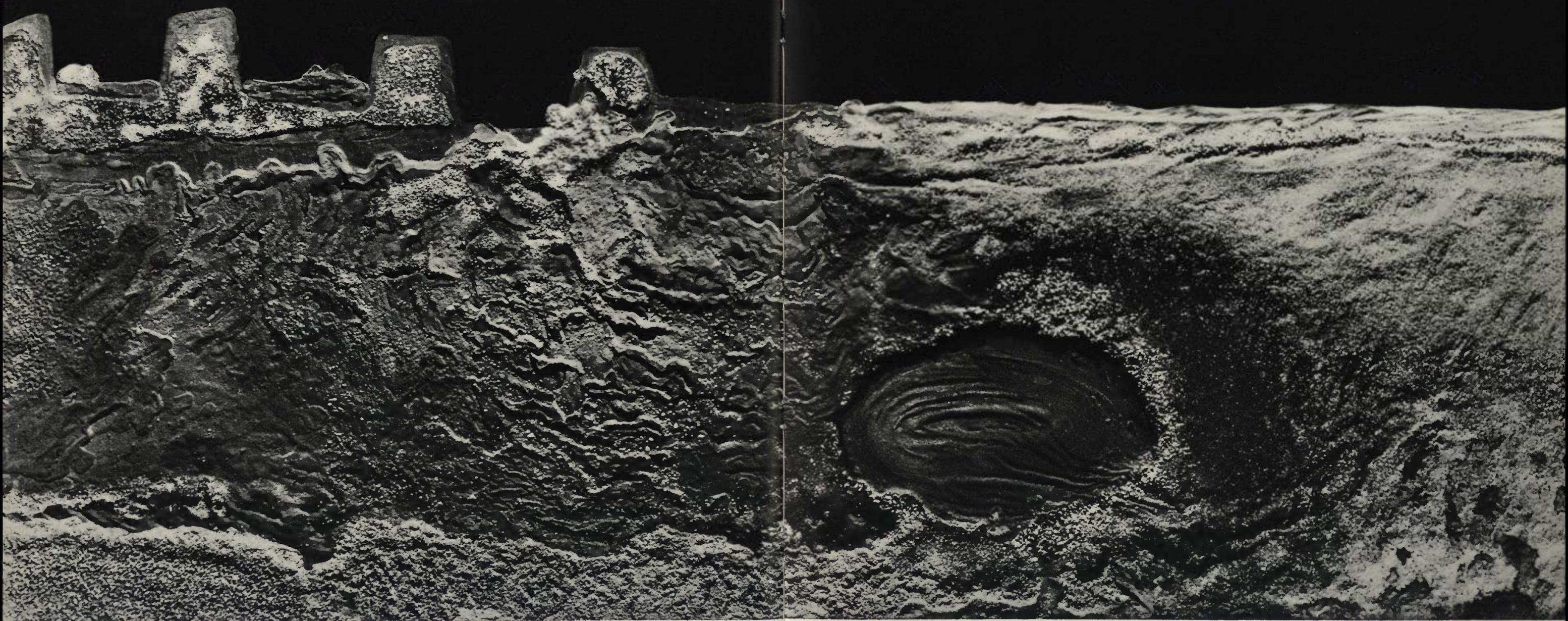
l'idée et la sensation. Ainsi se sont confirmées, une fois encore, l'unité de ce style et son originalité foncière qui ne doit rien aux particularités de la manière de peindre, mais qui s'est établie définitivement sur les données d'une conscience personnelle des rapports de l'homme avec le monde. N'ayant pas cessé de se fortifier et de s'affirmer, cette conscience reste le principe et le facteur de la continuité de l'œuvre de Piaubert et l'on ne peut plus envisager l'éventualité d'une rupture dans son développement.

Pour surprenant que soit l'aspect des derniers tableaux de Piaubert, il ne faut pas se laisser abuser. Cette nouvelle étape suit très logiquement la précédente et résulte des conséquences de la découverte des propriétés plastiques et expressives

de certains matériaux malléables en opposition avec l'inertie de la teinte plate. Piaubert a trouvé dans cette nouvelle mise en œuvre technique un moyen de visualiser avec plus d'acuité encore les surprenantes intuitions de sa pensée projetée dans des espaces qu'il faut bien qualifier, cette fois, de cosmiques, puisqu'au delà des derniers horizons terrestres découpés en créneaux, dans un noir absolu se figent des planètes pétrifiées ou des soleils éteints, comme une réponse définitive, implacable, à l'interrogation des signes qu'il avait poursuivie tout au long de sa vie de peintre. Faut-il limiter cet élargissement des préoccupations de Piaubert à une exploration phénoménologique de la matière et réduire sa conception à une métaphysique de la matière? alors que visi-

JEAN PIAUBERT. Triptyque. Temporalité II. 195 x 97 cm.





JEAN PIAUBERT. Triptyque. Temporalité III. 195 x 97 cm.

blement Piaubert veut nous rendre sensible les limites physiques de toute matière et l'immatérialité de l'esprit humain. Je ne crois vraiment pas que Piaubert se soit engagé dans une voie commune aux matérialistes de parti pris, trop souvent maniérés. Les raisons de son appropriation du relief ne me paraissent pas d'ordre esthétique moderniste. Et, par ailleurs, il est trop lucide, trop janséniste, dirais-je eu égard à la

rigueur de son humanisme, pour qu'il veuille croire que la matière puisse devenir esprit. S'il accepte d'accentuer de quelque façon la matérialité de ses moyens, ce n'est jamais que pour les dominer, les mettre plus généreusement au service de sa pensée et de ses émotions, et pour affermir encore la gravité et la majesté de son art.

R. V. GINDERTAEL.

FONTANA. Concetto spaziale. 1961. 65 x 50 cm. Gal. Buren, Stockholm.

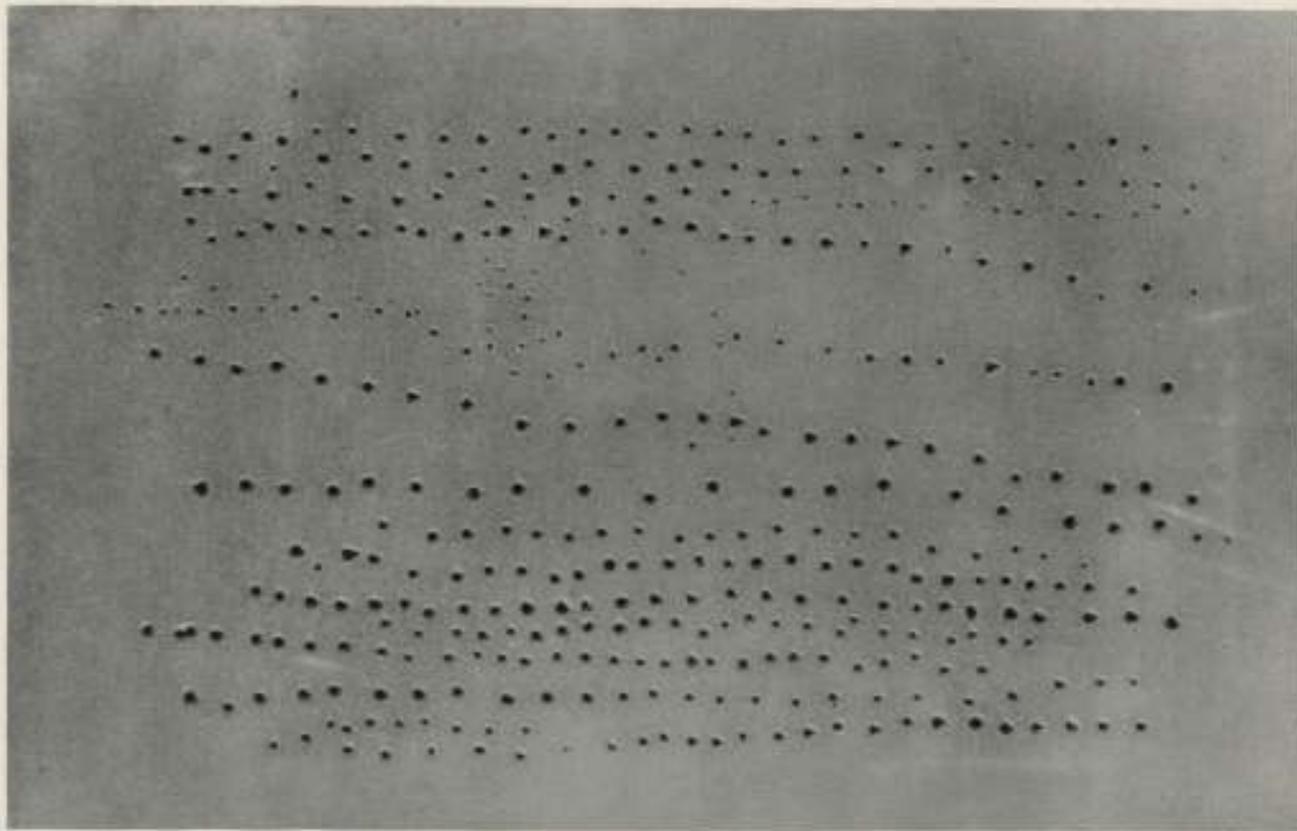
# Fontana et la nature retrouvée

par Jean Dyréau

On n'a pas fini de découvrir Fontana. L'exposition que lui a consacrée la Galerie Blu à Milan aux mois d'octobre et novembre de l'année 1964, celle qui fut récemment mise sur pied par la Galerie du XX<sup>e</sup> Siècle et qui complète la précédente, nous permettent de connaître une période de son évolution que Paris n'avait pu apprécier que par quelques échantillons, je veux dire celle qui va de 1949 à 1957, période durant laquelle il utilisa différents matériaux pour donner un relief supplémentaire à ses perforations.

Un des apports les plus originaux de Fontana à l'art contemporain est ce qu'on pourrait appeler un renouvellement de la perspective ou encore une tentative pour redonner à la vision carto-

FONTANA. Concetto spaziale n° 12. 1950. 85 x 65 cm.



graphique d'antan une actualité, une efficacité nouvelles. Après la perspective montante, la vision en profondeur avec ligne d'horizon, fuite des lignes, point de convergence, jalonnement de la distance, avait imposé ses conventions. Une nouvelle illusion des lointains est maintenant créée, celle que nécessite l'évocation (non anecdotique) des espaces imaginables et des expéditions à venir. Il serait oiseux de souligner combien largement elle dépasse celle de la perspective aérienne.

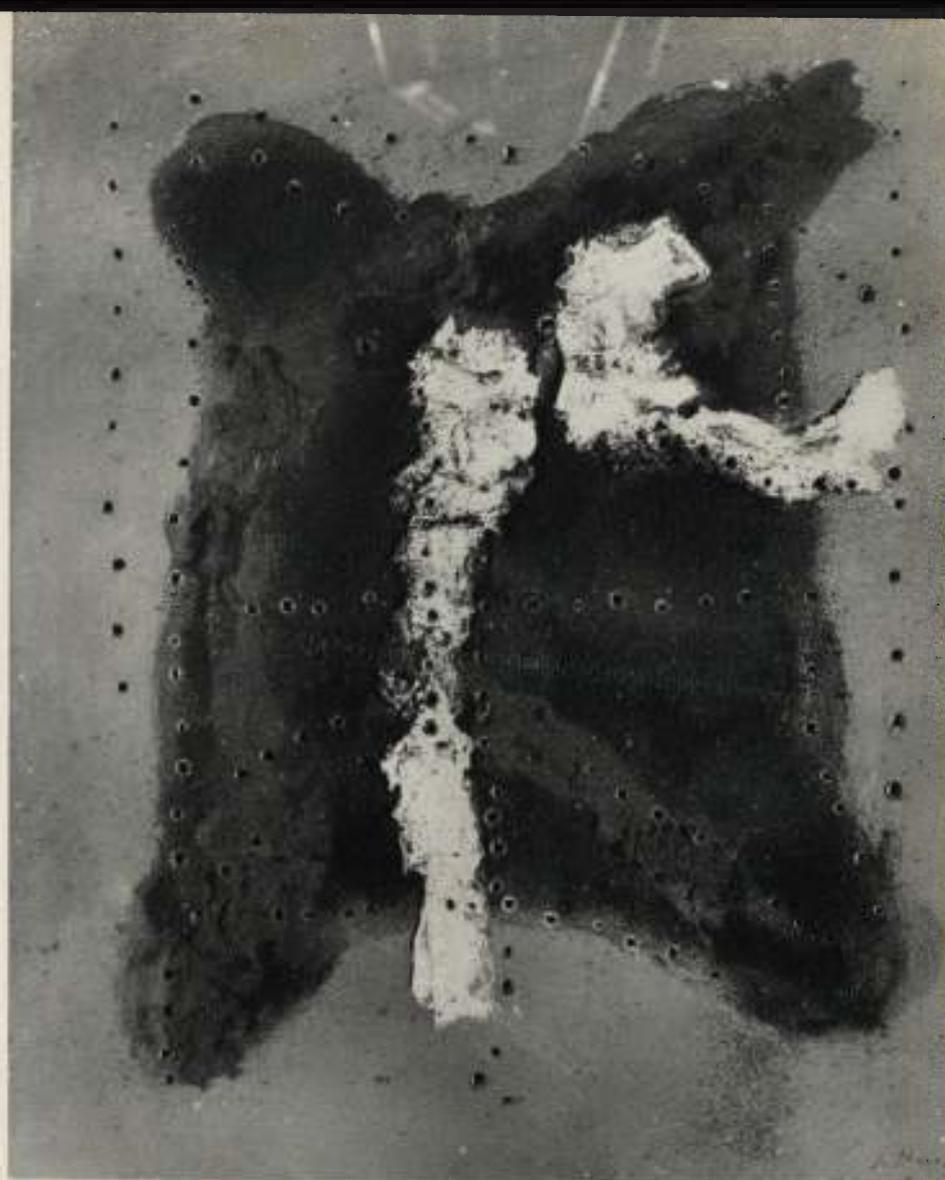
Nous avons eu l'occasion de revoir récemment au Palazzo Reale de Milan une réplique (très imparfaitement présentée au dire de ce créateur exigeant) de l'« *Ambiente Spaziale* » qu'il réalisa dans la même ville à la Galleria del Naviglio en 1949, une salle plongée dans l'obscurité la plus complète, éclairée par la lumière noire de Wood. On pourrait épiloguer longuement sur cette manifestation surprenante qui nous démontre à quel point Fontana était déjà conscient à cette époque de ce que pourrait être l'aboutissement de ses travaux. Il poussera en effet à ses extrêmes limites les impératifs de l'impressionnisme: la lumière, après avoir détruit la forme et la couleur, créera sa propre forme et sa propre couleur.

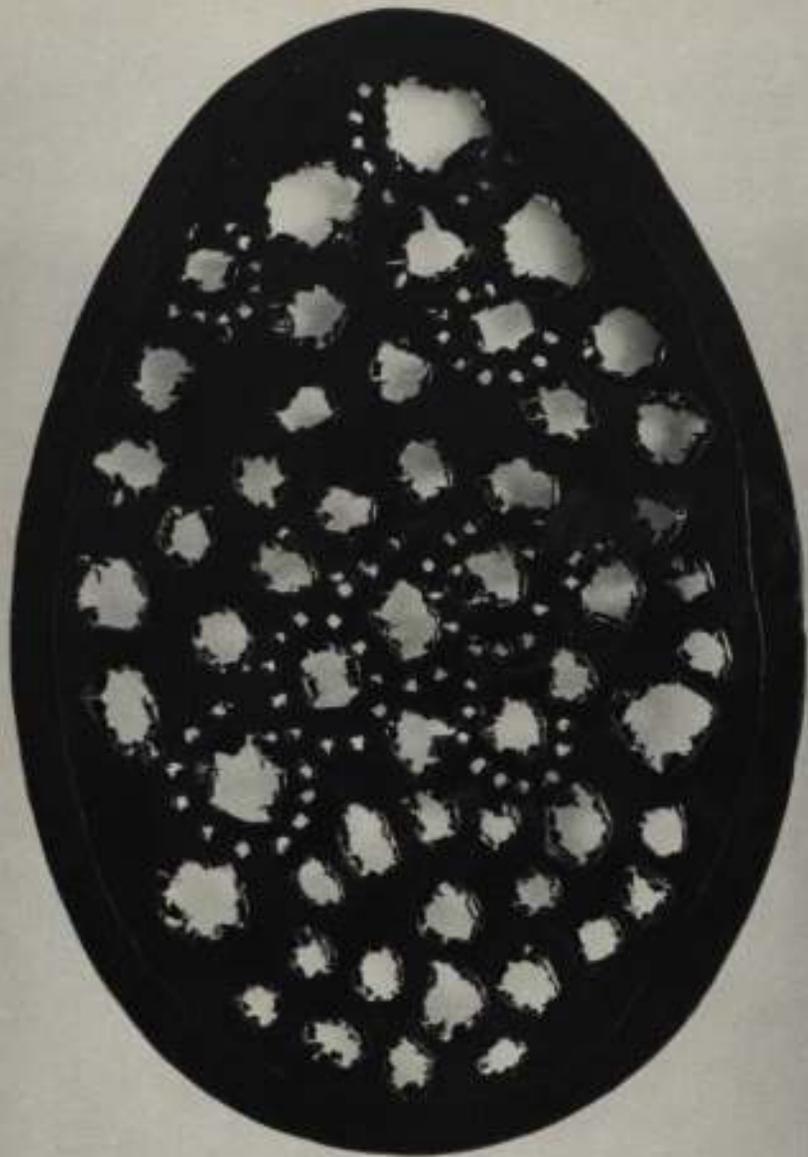
On peut donc s'étonner de constater l'absence de cet extraordinaire précurseur à la dernière exposition de Kassel: « *Documenta III* ». Trois artistes du groupe « *Zéro* » avaient d'ailleurs tenu à réparer cet oubli et à lui rendre hommage: Mack, Piene et Uecker, lui avaient courageusement « *dédiacé* » leur participation.

Le *Manifeste Blanc* de 1946 n'était-il pas déjà une source essentielle de l'art le plus actuel, le plus orienté vers l'avenir? On retrouve les principes directeurs du spatialisme dans toutes les recherches de la nouvelle génération et celui qui prédisait il y a presque vingt ans « *la fin de l'art* » pourrait être considéré à juste titre comme le père de tous les groupes de recherches visuelles.

Si d'autre part les propositions monochromes ont eu ces dernières années un tel retentissement, n'est-il pas opportun de rappeler que là aussi Fontana a marqué le pas? Aucun peintre ou sculpteur de sa génération n'a mis en valeur comme lui l'importance de la « *démarche* », de la « *moralité* » dont se réclament aujourd'hui les plus jeunes écoles d'Europe et d'Amérique. Ne fut-il pas le premier à mettre en question la peinture de chevalet et la sculpture traditionnelle?

L'exposition des « *Œuf célestes* » à la Galerie Iris Clert avait mis récemment en valeur la force de renouvellement, les réserves d'invention de celui qui écrivait en 1946: « *La vie tranquille a disparu. La notion de la vitesse est constante dans la vie de l'homme. L'ère artistique des couleurs et des formes paralytiques est arrivée à sa fin. L'homme devient de plus en plus insensible aux images figées sans le sens de la vitalité. Les anciennes images immobiles ne satisfaisant plus les désirs de l'homme nouveau formé à la nécessité*





de l'action, à la connivence avec la mécanique, qui lui imposent un dynamisme constant. L'esthétique du mouvement organique se substitue à la débilite esthétique des formes figées. Invoquant cette transformation qui s'est opérée dans la nature de l'homme et les changements psychiques et moraux de toutes les relations et activités humaines, *nous abandonnons l'usage des formes connues de l'art et abordons le développement d'un art basé sur l'unité du temps et de l'espace.* »

Ses dernières créations révélaient une telle présence que leur séduction ne détruisait ni leur mystère ni leur profondeur. On a dit que les incisions ou les perforations de Fontana n'étaient pas des gestes, mais des actes électifs, des actes rituels. S'ils prennent l'apparence d'une suprême désinvolture, d'une sereine provocation, c'est pour accentuer paradoxalement leur nécessité.

Le spectacle ici n'est pas dans l'exécution, mais dans la partition. C'est elle qui nous fait deviner comment Fontana taille en plein drap, comment il frappe d'estoc et de taille, de la pointe et du tranchant, comment il choisit son risque et sa chance.

Et c'est là une des caractéristiques de cette œuvre: une suprême élégance valorise encore son caractère insolite, parfois inquiétant. Le geste apparemment sadique est d'abord libérateur et nous sommes moins sensibles à la blessure qu'à sa beauté. C'est la blessure qui crée l'espace, annule toutes les tentations de l'image.

Et hier pourtant telle perforation d'une toile jaune encadrée d'or nous proposait comme une réinvention de l'image, sa transposition dans un espace nouveau, une tentative d'aimantation de la lumière: « La Place Saint-Marc à Midi » était comme une proposition inattendue d'une figuration vraiment nouvelle, d'une « nature » vraiment retrouvée au-delà des contingences anecdotiques ou géographiques, fiction plus vraie que la réalité parce qu'elle en créait une nouvelle qui dépassait toutes les fictions de l'art traditionnel.

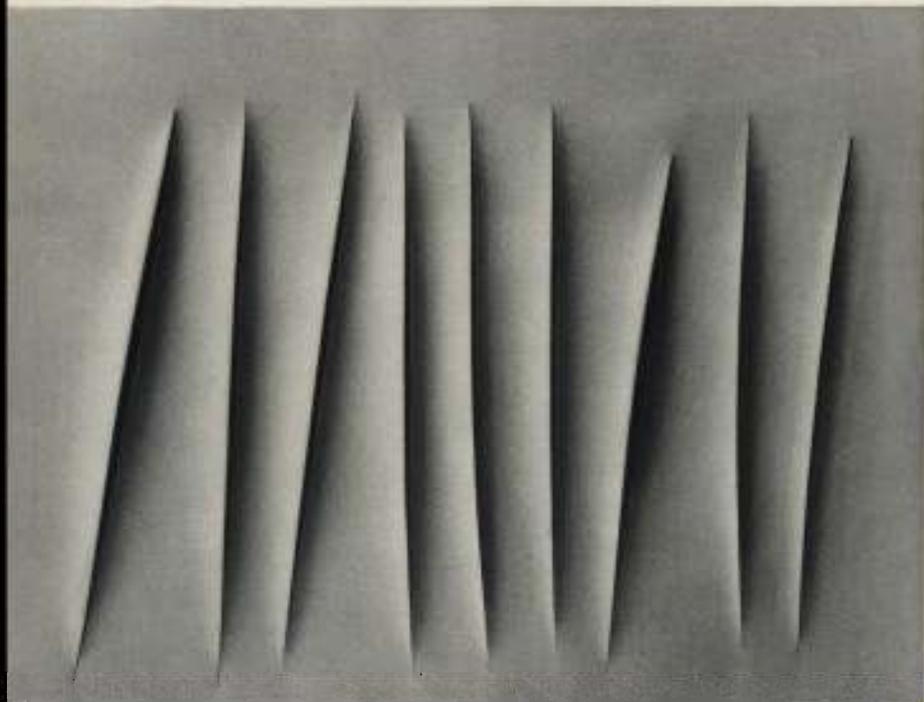
Puis ce fut un firmament inédit que Fontana nous laissa entrevoir, un espace inviolé et inviolable, accessible seulement aux aventures de l'imaginaire.

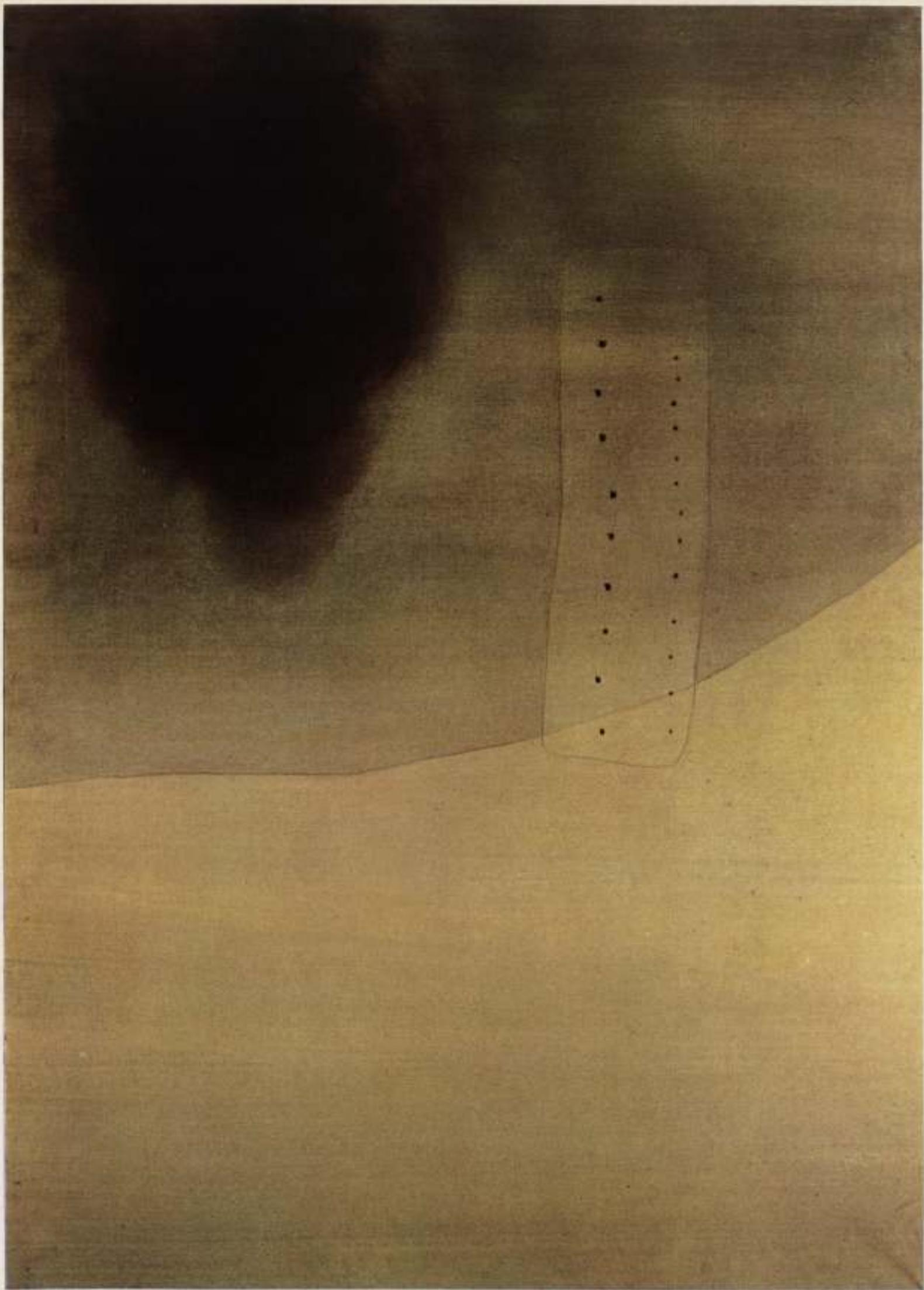
C'est la genèse d'un nouveau monde dont il nous propose l'ovoïdale vision dans ses variations monochromes. Sa veine baroque y reparait, sa curiosité matiériste, son souci d'un relief inattendu. Les lambeaux arrachés de la toile çà et là sauvegardent leur présence et les « ouvertures » en prennent une nouvelle signification.

Quant au vide que crée Fontana, il est une tentative encore d'humanisation de l'espace, comme s'il avait médité la parole de Lao-Tseu: « Il n'est chambre où ne soient percées porte et fenêtre. C'est donc le vide qui permet l'habitat », comme s'il en avait suivi les prolongements dans notre subconscient pour nous démontrer que le vide s'ouvre à la fois sur le mystère et la lumière.

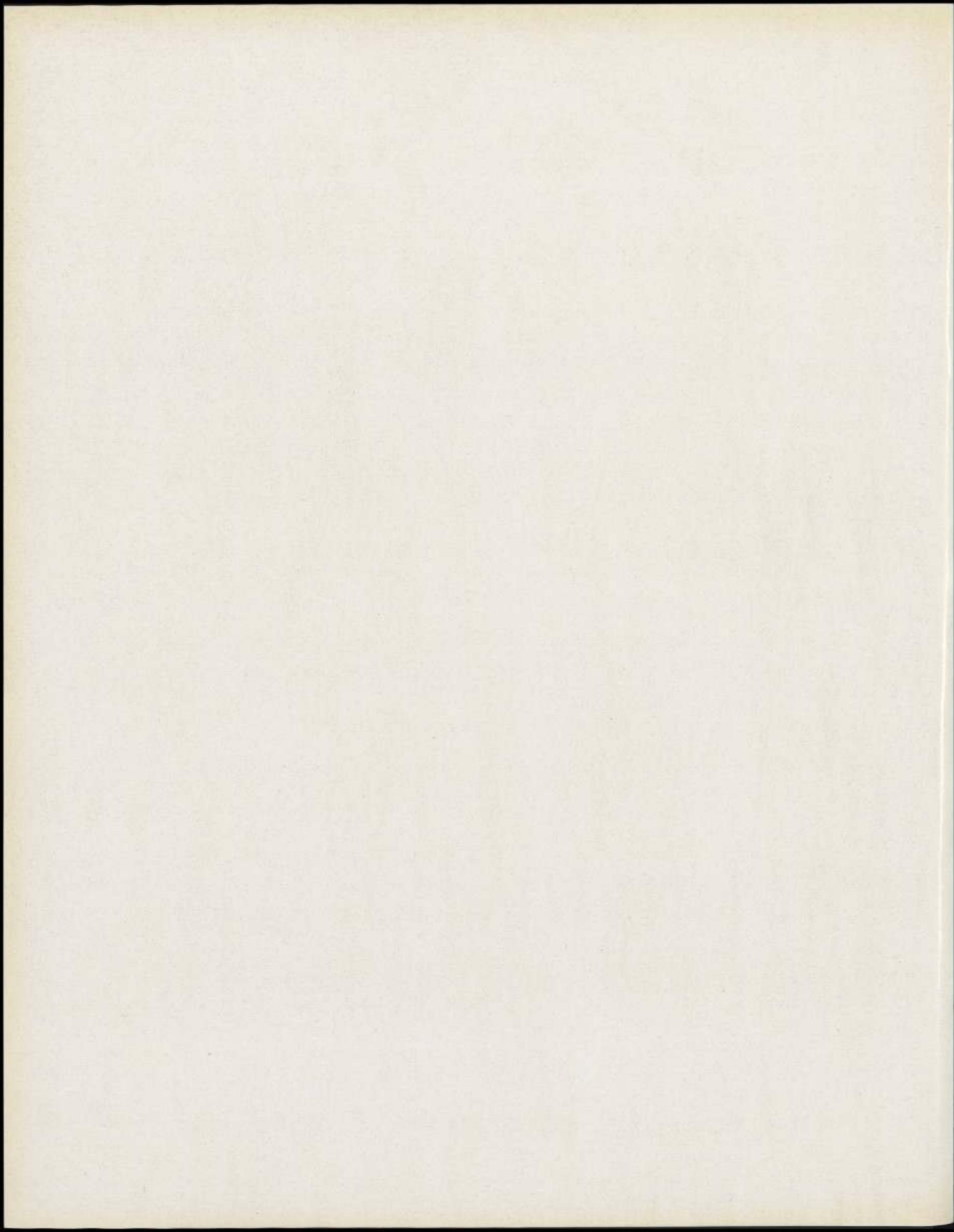
JEAN DYPREAU.

FONTANA. Concetto spaziale. Attentes. 1964. 100 x 80 cm.





FONTANA. Toile avec 23 trous. 1958. 135 x 96 cm. Coll. Vittorio de Sica.



MARCEL DUCHAMP. Le dernier ready-made à l'occasion de son exposition chez Cordier & Ekstrom à New York.

# Marcel Duchamp bricoleur de génie

par Dore Ashton

« L'analyste, » écrit Edgar Allan Poe dans *Double assassinat dans la rue Morgue*, « est épris d'énigmes, de devinettes, d'hiéroglyphes. Ses résultats, obtenus par l'essence même de la méthode, ont, en fait, tout l'air d'une pure intuition. »

Cette description convient autant qu'une autre à l'homme qui s'est dépeint lui-même comme un cartésien et dont les devinettes ont enchanté plusieurs générations d'artistes en rébellion. La méthode est implicite dans la technique de Duchamp, que celle-ci soit technique de production ou de reproduction. Les hiéroglyphes sont nécessaires à son esprit ambigu. Les résultats n'ont pas seulement un air d'intuition, mais souvent ils sont cet air même. Car nul ne dira que les objets concrets fabriqués par Duchamp et susceptibles d'être exposés soient Duchamp lui-même. Non, Duchamp, le sublime bricoleur,



rasée  
L.H.O.O.Q.

Marcel Duchamp

MARCEL DUCHAMP. Belle haleine, Eau de Voilette. 1921.



a tracé sa légende en brume indélébile, la brume qui rôde, magique, autour de toute manifestation d'ironie, d'esprit, d'absurde ou de parodie, qu'elle soit de lui ou d'autres.

Il n'en fut pas toujours ainsi. En son jeune temps, Duchamp semblait assez dépourvu d'ironie et à peine conscient de l'analyste détaché qui se cachait en lui. Une exposition à la Galerie Cordier-Ekstrom, intitulée PAS VU et/ou MOINS VU de/ par MARCEL DUCHAMP/RROSE SELAVY fut une occasion rare de vérifier le mot bien connu: Duchamp s'invente lui-même. Dans cet ensemble d'œuvres allant de 1940 à 1964, de ses dix-sept à ses soixante-dix-sept ans, un hiatus très net sépare le jeune Duchamp de Duchamp-Duchamp.

Ce qui frappe, en effet, c'est l'abrupte disparition d'un Européen bien élevé et la substitution d'un commis-voyageur en ironie. Rien ne ressemble autant au coffret d'étalage du commis-voyageur que la « Boîte-en-Valise ».

Enfant du XIX<sup>e</sup> siècle, Duchamp débute sagement à l'Académie Julian (1904-1905) en dessinant dans un petit carnet des esquisses agréablement impressionnistes. Ses croquis sont enlevés en quelques lignes et bien campés. Deux ans plus tard, ils prennent tournure de journalisme et Duchamp commence une brève carrière d'illustrateur du genre Steinlen et Willette. D'autre part, il apprend à peindre et ne réussit pas mal.

Pendant ces années d'apprentissage, nous sentons l'influence de ses frères aînés et particulièrement celle de Villon, son aîné d'une dizaine d'années. Duchamp essayait plusieurs styles en commençant évidemment par l'impressionnisme. Pourtant la fièvre intellectuelle qui animait la maison de Villon, installé à Puteaux depuis 1907 environ, ne tarda pas à se communiquer au jeune Duchamp. Très vite il passa des tendres esquisses de la maison de son frère et de celle de Kupka, son voisin, à des expériences avec la palette violente des Fauves. L'inquiétude marquant les douze premières années du siècle ne fit que précipiter chez Duchamp l'évolution nécessaire à la création du nouveau Duchamp.

Villon et ses amis qui, à Puteaux, passaient des heures à discuter de problèmes mathématiques et à inventer des jeux divers, stimulèrent sans aucun doute l'analyste aigu qui sommeillait chez le jeune homme. Ne nous étonnons pas d'entendre Duchamp déclarer qu'il avait abandonné la peinture parce que celle-ci lui semblait trop « rétinienne ». Les hommes groupés dans la Section d'Or s'étaient souvent insurgés contre la suprématie rétinienne de l'Impressionnisme et du Fauvisme. Mais il fallait un esprit comme celui de Duchamp pour transformer en ce que Willem DeKooning appelle ce « mouvement d'un seul homme » le culte de Léonard, célébré par Villon. En d'autres mots, Duchamp en fit le Duchamp par excellence et il déclare, aujourd'hui encore, qu'il a voulu rendre à l'art son contenu intellectuel.

Pourtant cette restauration est saturée de ce

que Poe appelait un air d'intuition. A l'instant même où Duchamp cessait d'être l'homme du XIX<sup>e</sup>, il devint l'ironiste du XX<sup>e</sup> siècle. Il ne quitta plus son sourire suave, détaché, rejeta tout son bagage d'étudiant et se mit à forger avec soin le mythe qui l'a rendu célèbre aujourd'hui. Le mythe est généralement défini comme le produit d'une activité imaginaire, à l'opposé de l'histoire. Mais, chez Duchamp, unique en son genre, le mythe et l'histoire se confondent, car il a trouvé moyen de soutenir le mythe en écrivant sa propre histoire.

C'est pourquoi les objets exposés ne racontent qu'une partie de l'histoire, car Duchamp s'est consacré à des activités diverses dont la moindre ne fut pas celle de sa célébrité. Sa personnalité le fit aimer de tous. Plaisanteries, calembours et devinettes le menèrent d'un salon à l'autre, d'un pays à l'autre sans qu'il ait besoin de bouger, ni d'exposer. Son émanation suffisait à exciter l'intérêt n'importe quand, n'importe où.

Duchamp l'évanescence, Duchamp l'indéfinissable apparaît soudain dans les expositions au moment précis où le peintre du XIX<sup>e</sup> devient le fantaisiste et l'iconoclaste du XX<sup>e</sup> siècle. Le passage s'effectue brusquement en 1912, dans une étude au crayon et lavis pour *La mariée mise à nu par ses célibataires mêmes* que Duchamp semble avoir faite au cours d'un bref voyage en Allemagne. Il prétendit plus tard, en Amérique, que Paris lui avait semblé étouffant.

Devant cette œuvre de 1912, le spectateur est obligé de quitter l'univers bien ordonné de la continuité car, en 1912, le mythe est né et il est impossible de voir Duchamp autrement qu'en termes d'extravagance contrôlée.

En fait, il est impossible de « voir » Duchamp autrement qu'il ne le désire et il désire être vu comme vous désirez le voir. Telle est son ironie, le dernier tour de passe-passe qu'il nous joue. Car, si complexe, si approfondie, si assidue que soit l'énorme somme de commentaires sur son œuvre, Duchamp lui-même n'a jamais daigné confirmer aucune de ces spéculations.

Pourtant, il semble à peu près certain que les massives constructions cérébrales élaborées autour des œuvres principales de l'artiste — autour du *Grand Verre* surtout — ne sont que des fantaisies ornementales qui n'ont rien ou presque rien de commun avec les raisons profondes qui dictèrent son œuvre. Toutes ces notations occultes, contenues dans la *Boîte Verte* ont-elles un sens caché ou n'est-ce qu'un jeu sur de savantes manies? L'intérêt de Duchamp pour les mathématiques a cependant l'air sincère, mais il n'est pas exclu que le dessin ne soit, chez lui, qu'un jeu de lignes, de même que L.H.O.O.Q. n'est qu'un jeu de mots. Il y a une certaine naïveté dans toute l'érudition sérieuse dont s'entoure la légende de Duchamp. Et si celle-ci n'était qu'une énorme plaisanterie, ne serait-ce pas une superbe plaisanterie?

Citons, en exemple de cette critique d'art sérieuse

que Duchamp encourage, le commentaire de son jeune protégé, Richard Hamilton, à propos du célèbre *Porte-Bouteilles*. « Ce qui est caractéristique des fabrications de Duchamp, c'est leur symétrie; presque toutes sont symétriques autour d'un axe, le *Porte-Bouteilles* l'est autour de deux axes. Ce n'est pas une coïncidence si 99% des objets fabriqués en masse sont symétriques. Chez Marcel Duchamp, c'est peut-être une réaction contre le milieu d'asymétrie dans lequel il fut plongé. La reconnaissance d'une symétrie dépouillée de toute flétrissure décorative était une perception qui se manifestait par un geste d'acquisition dans une ambiance nouvelle. »

Je me plais à imaginer Duchamp et son ami Picabia se tenant les côtes en lisant ce commentaire.

Et pourtant Duchamp doit l'avoir lu, il lui a donné son approbation et, sans doute, les mots pour les mots sont-ils compris dans le mythe autant que les objets pour les objets sont compris dans son œuvre. Travailler les marchands de mots, les faiseurs de collections, les orientateurs du goût et les jeunes fut l'une des activités secondaires de Duchamp. Il ne semblait jamais chercher l'occasion d'exercer son influence, mais toujours l'occasion se présentait.

Quoi qu'il en soit, les critiques auront beau faire, jamais ils ne pourront couvrir de leurs cendres les remarquables calembours visuels que Rose Selavy et Marcel Duchamp ont exposés si souvent depuis quarante ans. Là il n'est plus question de thèse ni d'exégèse ni d'analyse, car ils existent immédiatement et à jamais, en une rapide transaction mentale-visuelle qui appelle le rire. Un rire que je dirais moderne, au sens baudelairien

du mot. Il y a souvent un malaise dans les plaisanteries de Duchamp, qui évoquent la conviction de Baudelaire: le rire moderne est démoniaque. Evidemment, ceci s'applique particulièrement aux œuvres de tendance pornographique telles que le sein de caoutchouc-mousse, de 1947, intitulé *Prière de toucher*, ou la sculpture yang et yin de 1951, *Coin de chasteté*, ainsi que, sans aucun doute la légende de la Joconde: *Rasée*.

D'autre part, la pure gaieté inspire cette plaisanterie: la porte de l'appartement, 11, rue Larrey, qui, avec ses deux montants, ouvre une pièce et en ferme une autre chaque fois qu'on s'en sert, — ainsi que la bouteille de parfum intitulée *Belle Haleine, Eau de voilette*, avec Duchamp habillé en fillette, photographié par Man Ray. Sans doute les iconographes essaieront-ils de s'en prendre à ces traits d'esprit et Duchamp en fera-t-il des gorges chaudes.

Duchamp a généralement la « main légère » et ses recherches, même les plus sérieuses telles ses études sur le faux semblant, sont toutes marquées au coin d'une nonchalante bonne humeur. Sans aucun doute, dans les œuvres qu'il nous laisse, son désir le plus grave est de ne point se répéter. Pareil au personnage obsédé de *L'idée fixe* de Paul Valéry, Duchamp s'est arrangé pour que deux pas n'aient jamais la même mesure. Résolument moderne, en ce sens qu'il supprime tous les vestiges de l'Age de Raison (bien qu'il soit convaincu d'être un esprit cartésien), Duchamp a évolué avec une vivacité sans exemple. Comme l'a dit DeKooning: c'est le mouvement d'un seul homme.

DORE ASHTON.

(Traduit de l'anglais par Maddy Buysse).

N<sup>o</sup> 4864

Paris December 3<sup>rd</sup> 1919

The Teeth's Loan & Trust Company, Consolidated

2 Wall Street.

New York.

Pay to the Order of Daniel Tzanck  
one hundred fifteen and  $\frac{no}{100}$  Dollars

RI

Marcel Duchamp

\$ 115.  $\frac{no}{100}$

# Barbara Hepworth et la tradition classique

par J. P. Hodin

Le 11 juin 1964, le monument consacré à Dag Hammarskiöld a été inauguré dans les jardins des Nations Unies à New York. Créé par Barbara Hepworth, c'est un hommage du sculpteur anglais à l'homme qui représenta parmi les peuples l'ordre et la paix de la justice, un hommage à ce grand Scandinave dont l'amitié lui avait révélé une personnalité unique par son intégrité, son dévouement total à la plus noble cause, sa compréhension authentique du courage et de la pitié nécessaires pour comprendre les hommes et leur problèmes. Ces qualités étaient contrebalancées par une intelligence profonde de tous les arts, si bien que, chez lui, le principe esthétique et la conscience éthico-politique ne faisaient qu'un. A l'humilité, à la fierté de son bon droit, il alliait une profonde sensibilité religieuse. L'artiste et le politicien avaient été attirés l'un vers l'autre par une compréhension mutuelle de leur tâche, Barbara Hepworth compte parmi ses trésors les plus précieux les lettres que Dag Hammarskiöld lui écrivit et,

dans le Musée dédié à sa mémoire, nous trouvons plusieurs œuvres d'elle, acquises au temps de leur amitié, qui datait de 1956.

Barbara Hepworth a dit, en 1964:

« Toute vraie œuvre d'art est un hymne de louanges. D'une substance inerte une idée neuve, inévitable est née qui, en elle-même, est une appréhension de la force vitale. C'est une constatation du pouvoir extérieur, qui permet à l'homme de créer une infinie diversité de visions que tous partagent. Une perception de la sainteté de la vie et de l'univers.

Dans l'esprit et dans l'œuvre de Barbara Hepworth, le principe formel moderne et la tradition classique, la science et la beauté ne forment qu'une seule et unique symbiose.

Quoi qu'il en soit, chez Barbara Hepworth, l'attitude scientifique ne fait pas l'ombre d'un doute. Pour le meilleur ou pour le pire, la science règne sur notre époque, elle doit donc dominer l'art en tant qu'indiscutable réalité. D'où l'abs-

BARBARA HEPWORTH. Sculpture-paysage. 1944. Bronze tiré à 7 ex.

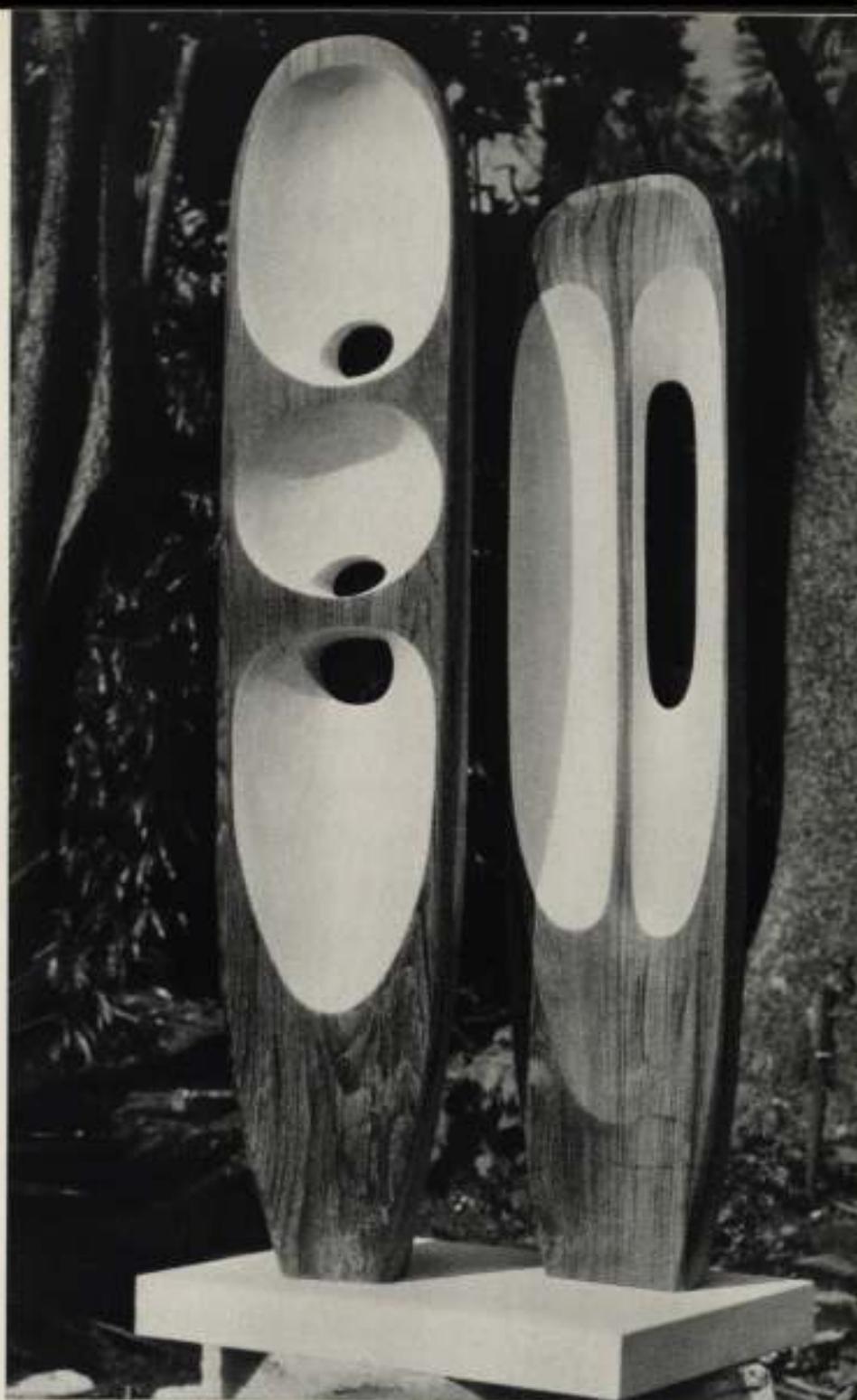


traction. C'est-à-dire, non pas l'abstraction en tant que fin en soi mais en tant que répudiation de l'image traditionnelle, en tant que manière de créer une image caractéristique de notre temps. Barbara Hepworth a dit un jour: « Si nous avions vécu à l'époque où les animaux, le culte du feu, les mythes ou la religion étaient les aspects émotionnels les plus profonds de la vie, la sculpture, inconsciemment, aurait pris la forme d'un dieu reconnaissable; et la relation formelle abstraite de cette représentation aurait été une façon consciente de réaliser ces idées; mais maintenant que ces relations formelles sont devenues nos pensées, notre foi — éveillée ou endormie — elles peuvent être une solution de la vie, faite pour les vivants... » Pour Barbara Hepworth « il n'y a d'autre temps que le moment présent ».

Nous nous demandons pourquoi, parmi toutes les possibilités formelles, choisir l'idéal grec? Il semble que ce soit une question d'affinité spirituelle plus que de choix, mais cela peut se concevoir aussi comme un destin. Après de longues épreuves et de longues expériences, Barbara Hepworth s'est trouvée elle-même et a trouvé sa voie. Aussi la valeur de son art actuel tient-elle autant à son accomplissement formel qu'au fait d'avoir, en développant son style personnel, su créer un style d'une valeur générale.

Intellectuellement consciente d'un héritage culturel universel et illimité, l'artiste moderne est aux prises avec une si vaste foule de formes et d'idées qu'aucune génération avant lui n'aurait pu la concevoir. C'est ce qui, pour une grande part, explique le désarroi de notre époque. L'art a besoin d'expériences; mais dans leur essence même l'art et l'âme sont identiques. Il n'y a pas d'art sans âme. C'est dans des circonstances pareilles que l'œuvre de Barbara Hepworth prend une signification particulière pour notre temps. Dans son intégrité artistique, cette œuvre est l'expression de la dignité de l'homme et de sa volonté de vaincre le chaos, d'imposer un sens et une beauté aux forces de la nature, d'humaniser la vie.

Nombreuses et variées sont les étapes qui marquèrent le développement de l'œuvre de Barbara Hepworth. Son œuvre de jeunesse était figurative, faite de portraits, des figures isolées et de groupes. C'est en Italie, en 1923-26, qu'elle se mit à tailler directement le bois et la pierre. A cette époque, la taille directe était très en vogue, surtout en Angleterre. La taille directe changea, pour elle, tout le problème de la sculpture. La matière avait son caractère et imposait ce caractère à l'œuvre. Une unité parfaite était recherchée entre l'idée, la matière et les dimensions. Cette unité était manifeste dans les œuvres des peuples primitifs — néolithiques, grecques archaïques, étrusques, nègres, précolombiennes, aztèques, de l'Île de Pâques. Jusqu'en 1934, l'œuvre de Barbara Hepworth s'inspire exclusivement de la forme





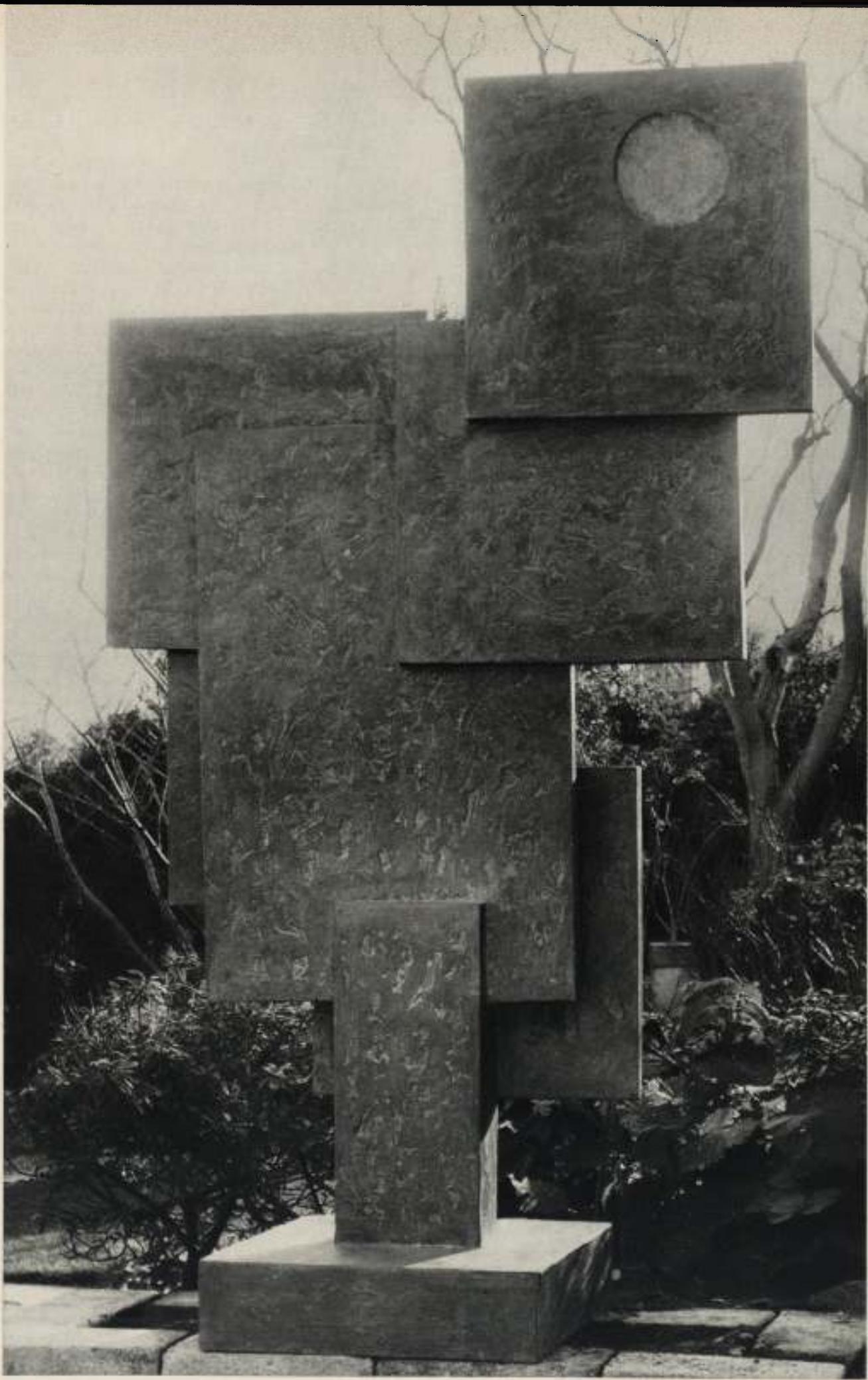
BARBARA HEPWORTH. Figure. (Nyanga) Bois. 1959-60.

humaine, parfois simplifiée jusqu'à frôler l'abstraction.

A partir de 1934, un changement total se manifeste. L'artiste commence à s'intéresser aux formes géométriques, mais pour un temps relativement court. Les formes plus organiques réapparaissent et, plus tard, de nouveau celles de la figure humaine. Les titres de ses sculptures sont alors: Conoïdes, Conicoïdes, Sphères, Hémisphères, Hélicoïdes, Disques. Non seulement cette idée purement géométrique changea mais, jusqu'à un certain point, elle frustra sa vision. C'est à travers un long processus d'assimilation interne que l'idée géométrique se fondit avec ses formes antérieures, non plus en tant qu'élément séparé, mais comme élément organique d'un tout, impossible à décomposer par aucune analyse.

L'étape expérimentale suivante, dans l'évolution de Barbara Hepworth, est celle de la forme libre. En 1934, pour la première fois, la libre forme abstraite apparaît dans son œuvre, entraînant avec elle une nouvelle version d'un problème ancien (Cycladique), celui de l'unité de perception de formes séparées dans l'espace; aucune continuité physique n'était indispensable. En 1932 Barbara Hepworth produisit sa première œuvre percée. Une nouvelle fonction de l'espace se révélait à elle et, avec un inépuisable enthousiasme, elle en explorait toutes les possibilités. Une infinité de perspectives nouvelles s'ouvrait à elle et elle en exploitait la musique et le rythme des lignes créées par la lumière et l'ombre ainsi que par les limites où se rencontrent la forme et l'espace. L'unité de l'objet n'est pas, comme chez Maillol, dans la seule rondeur, elle ne réside pas dans la séparation de l'autre monde, mais dans la pénétration de l'air et de la lumière au sein de la forme close, dans l'entité nouvelle de la figure et de l'espace environnant.

En 1937, la couleur apparaît en tant qu'élément sculptural. Les anciens Grecs, les Assyriens, les Egyptiens et les peuples primitifs, l'art gothique, etc. recouraient à la couleur. Chez Barbara Hepworth, l'un des rares sculpteurs qui aient exploré ce champ-là, ce n'est pas une question de « sculpture colorée » ni de couleur appliquée, mais d'intensifier par la couleur — blanc, gris ou bleu en nuances différentes — la forme et la profondeur exigées par le volume. Elle accordait à la couleur une fonction organique semblable à celle que la nature impose aux couleurs qui marquent le cœur des fleurs. Le bois, surtout les bois durs exotiques et la pierre furent toujours ses matières préférées. Elle n'employait ni le perspex ni le plâtre ni le ciment, pour l'excellente raison que ce n'étaient pas des matières vivantes. Vers 1939-40 nous la voyons produire ses premières sculptures à cordes. Les cordes donnent à la fois transparence et forme. Elles ont parfois une autre fonction: en convergeant vers un point central, elles suggèrent une profondeur, que la sculpture elle-même ne pourrait traduire. Ou encore elles produisent un effet de tension, la forme solide



BARBARA HEPWORTH. Square Forms with Circles. Bronze. Tirage: 6 ex.



BARBARA HEPWORTH. Figure. Aluminium. 1962-63.

tendant vers une direction et les cordes offrant une tension inverse.

En 1939 Barbara Hepworth quitte Londres pour les Cornouailles. Sous le choc de ce paysage rude, les éléments constructifs géométriques de son œuvre perdent de leur importance; toute sa conception de la sculpture devient plus organique et plus subtile. Elle découvre aussi la relation intime existant entre la sculpture et le paysage. Avant ce changement de décor, elle se préoccupait surtout des relations entre la sculpture et l'architecture.

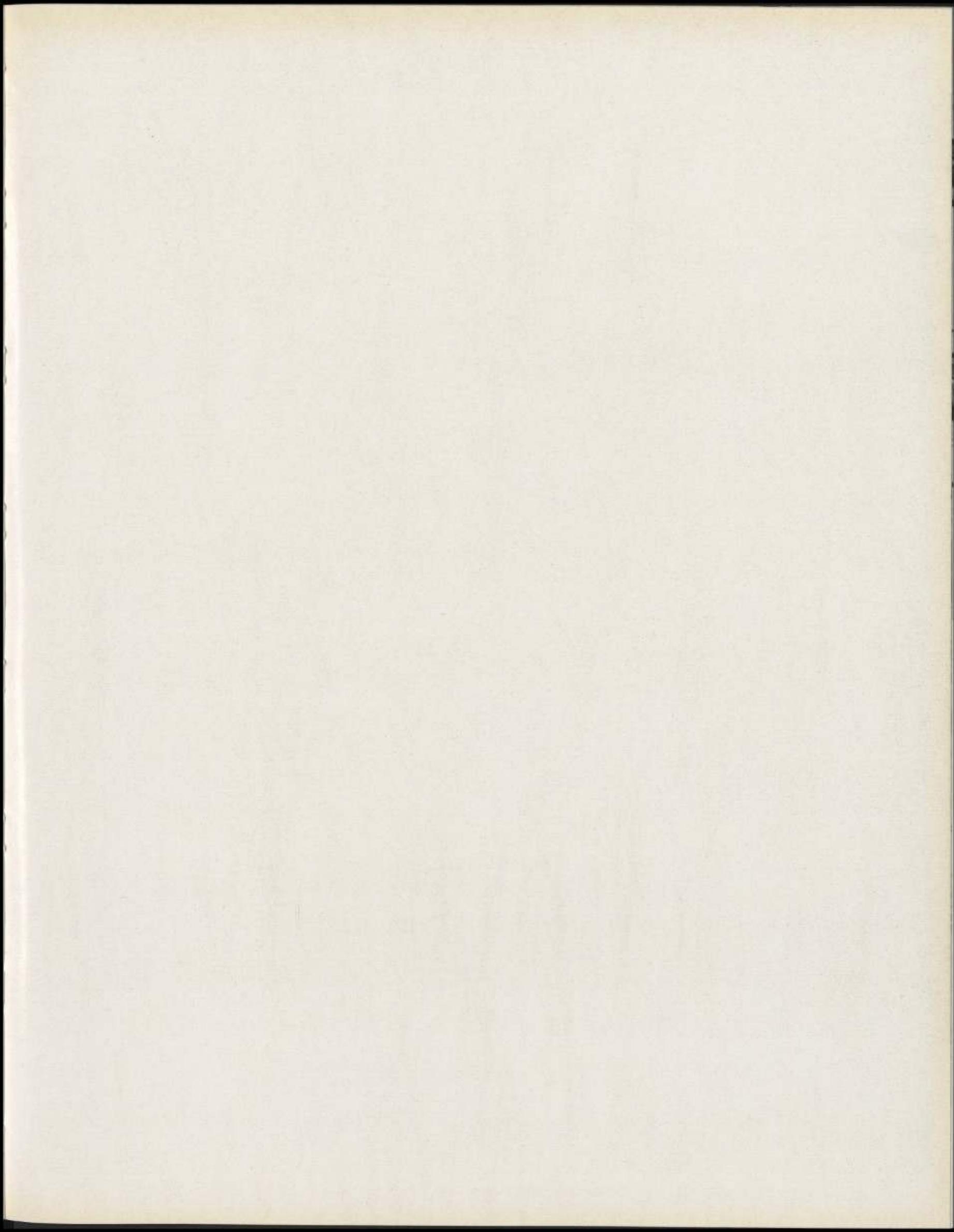
Les œuvres produites au cours de la période importante, qui va de 1955 à 1959, commencent par contre par des dessins. Il s'agit cette fois d'une facture nerveuse, animée par les couleurs et le pinceau; le trait libre suggère la poussée végétale et l'expansion, l'inquiétude et le mouvement, opposant parfois l'un à l'autre des rythmes antagonistes — tout à fait surprenants dans l'ensemble de son œuvre. C'est l'époque où, après l'exploration de la forme close, bien que percée et parfois tendue de cordes, l'artiste se lance dans l'aventure et propose les formes ouvertes et tordues qui expriment la pulsation de la vie plutôt que son ordre, le dynamique plutôt que le statique; l'époque où la forme embaumée de pétales et de fleurs se découvre et remplace les formes de fruits et de corps humains, une matière nouvelle se révèle — le métal. C'est l'étape où, sous le coup d'un changement profond dans son existence personnelle, des trésors cachés d'énergie artistique se révèlent brusquement. Une violente libération des forces intérieures se produit. De même que le voyage en Grèce de 1954 avait confirmé par une expérience directe et passionnée la substance classique de sa propre vision, ainsi ce changement personnel libère son pouvoir élémentaire de transformer en or pur de la création l'épreuve et la provocation.

A part son œuvre en bronze, l'époque la plus récente de son travail est marquée par un retour à la technique la plus chère à son cœur: la taille directe dans la pierre et le bois. Ses petits bronzes polis eux-mêmes, dont plusieurs datent de ces dernières années, autant que ses grands bronzes donnent à l'artiste l'occasion de le travailler directement en traitant leur surface et en les patinant, une fois la fonte achevée, si bien que l'impression de la taille directe persiste encore.

Plusieurs œuvres monumentales importantes ont été créées récemment et le génie de Barbara Hepworth s'épanouit plus puissamment et plus librement qu'il ne l'avait jamais fait. Les œuvres majeures se succèdent et quittent, l'une après l'autre, ses studios et ateliers de plein air en ce coin de St. Ives qui, à la fois par sa riche végétation et par l'artiste qui y trouve son épanouissement et sa recreation, est comme un mirage méditerranéen évoqué parmi les falaises rudes de cette péninsule nordique.

J. P. HODIN.

(Traduit de l'anglais par Maddy Buysse).





APPEL. Femme et enfant, 1960. 146 x 114 cm. Coll. Martha Jackson, New York.

# Mélancolie et fureur d'Appel

par Hugo Claus

Pourquoi ne pas l'appeler « Classique »? Le désengagement de son instinct rend sa création totale. Le romantisme refoulé qui anime la plupart des tachistes et qui suppose coterie secrète, mythomanie et hermétisme ne peut avoir de place viable dans cette œuvre. Appel ne peint pas en résistant aux conceptions, en opposition; complément d'un monde défaillant, il s'y intègre. Il témoigne de la splendeur de la vie dans sa plus haute fréquence.

Impuissance des mots. Combien de fois n'ai-je pas abandonné, puis aussitôt repris le mot comme un défi. La déformation qui s'insère entre la conception et le mot est identique à celle qui sépare la conception de son expression picturale. Comment alors se saisir de ces va-et-vient, dans leur progression inexorable, leur fuite? Un nain dansant dans la nuit d'été, un commentateur de T.V. quand le son fait défaut, une abeille folle qui remplirait d'air ses hexagones, expriment peut-être autant Goya, Wols ou Appel que cet écrit.

Ecris donc toi-même, lecteur, et la peinture te sera révélée selon ta mesure, ta tension.

Entre les images et les bavardages, ce livre sera donc rempli par toi avec une signification majeure. Ecris dans la marge tes comptes de ménage ou une lettre d'amour...

Ecris. Le plus beau est ce que nous ne voyons pas, ce que nous n'exprimons pas. Attends le choc de la surprise.

Quel ton, quelles tournures de phrases emploieraient-ils, les êtres-Appel, si jamais ils pouvaient exprimer leurs prières trop facilement prévisibles? Car, devant les peintures de Appel, tout comme devant une toile peinte par un portraitiste de village, on pourrait s'exclamer « On dirait qu'il va parler! ».

Au contraire des êtres de peinture de caractère en forme de portrait, par exemple (« Hélène Rubinstein » de Sutherland, qui ne parlera jamais, ce double siroté d'une poupée pétrifiée, cette tentative d'un collectionneur de papillon), les êtres de Appel s'expriment librement.

Qu'est-ce alors? J'entends des fragments de paroles (tout comme des figures construites fragmentairement, leurs voix ne peuvent donner toute leur puissance), des appels, des rires, des cris, qui ne résonnent pas encore, des relations contraintes, des gémissements de rut, de digestion et de mort. Le plus souvent, j'entends des cris de détresse et un rire des mal-aimants, et parfois

un halètement sous la peau qui déchire le silence avant l'ouragan. Comme un frissonnement de branchies ou un craquement d'articulation. Un halètement qui dure pendant des jours.

Et, (puisque nous faisons l'inventaire) que dire des gestes? Jamais un mouvement dont le sens reviendrait d'une vieille connaissance, conservé d'une vie antérieure. Pas de doigt rituel sur le

APPEL. Le spectateur. 1960.





APPEL. Le monde éclaté. 1960. 130 x 97 cm.

bout du sein, aucune flexion du poignet vers le nombril pour signifier une grossesse, pas de signe V avec deux doigts.

Plutôt un élan vers le geste, entre l'enclume et le marteau, avant que la signification ne surgisse.

Parfois un mouvement des bras comme pour annoncer un essor vers la délivrance, parfois une sourde inclinaison, une crispation brusque du diaphragme sur une rambarde de couleurs, un trébuchement dans les haillons de peinture.

Les oiseaux se laissent plutôt tomber par manque d'énergie que pour foncer sur une proie.

Plus tard, toutefois, lorsque Appel peint ses êtres moins en tant que figures, et fait surgir des individualités de peinture plutôt que l'écho des terriens, le hiératique triomphe.

Les mouvements sont déterminés. Etrange! au fur et à mesure que l'être se dilue, les mouvements se devinent de plus en plus clairement dans leurs relations, comme si une convergence puissante de gestes existait en dehors des hommes qui les imaginèrent. Nous ouvrons alors une encyclopédie du geste et y trouvons une explication de mesure et de signification. Ah! Et entre-temps, le mot est absent, en fuite devant un tel danger magique.

Le verbe, qui précéda la création et qui peut-être projeta la création sur nous comme Cerbère, est absent. Personne ne dissout ou ne saisit les paroles. Un état de préhistoire inlassable. Nulle part un écho.

Et que dire des liens qui nous attachent aux choses de la toile d'araignée qui reste invisible, en dehors du froid qui saisit les tympanes, l'odorat et la perception en dehors des sens?

Que dire de ce qui adhère aux fils, le temps qui se précipite tel une mouette, plongeant sur notre rétine et provoquant des bouleversements de l'être au delà de la rétine, plus et mieux qu'une année entière de guet ou d'étude?

Que dire de l'air qui tisse des fils de brouillard dont les figures diffuses nous parviennent sans jamais pouvoir se reformer en filets unis, à moins que, — et nous l'espérons! — un beau jour ils ne se logent derrière notre front comme un mot croisé serré dont chaque case serait remplie, saturée de paroles et de sensations?

Ces fils sont-ils associables, ces éclairs peuvent-ils être contraints en un tout? Dans une peinture? Peut-être.

Ce marché aux puces de ramassis que forme une peinture dessine peut-être des traces convergent avec les empreintes digitales sur notre cerveau, notre âme, notre conscience.

Dans ce cas, Appel est quelqu'un qui construit un tout avec des sensations diluées, une maison de taches avec des taches, avec des fragments, des feuilles tombantes, avec le cri de la mouette qui s'entend des heures après...

L'édifice n'est pas romantique même s'il a une charpente romantiquement rassemblée. Ainsi, chez Appel, l'œil de l'enfant ou de la bête n'a pas un éclat plus fort que le fragment-matière de terre brûlée sur lequel son regard se pose. Et la passion de construire n'apporte avec elle que mépris...

Appel n'attache aucune attention au vide. La puissance obsédante du désert, comme chez Tâpies, par exemple, est pour lui une étendue vide, sans trame significative. Confronté avec ce vide, il y mettrait des figurations cimentées, des piloris. Il veut peupler l'île de l'homme avec des fragments de l'homme, afin que celui-ci ne se sente pas exclu.

Appel adore les choses, les frôlées, les faites, les usées non aiguës, les non rondes, les formes palpées, par lesquelles le vide perd son caractère sacré et l'homme avili trouve l'entrée du monde de ses égaux. Le vide, vivable pour d'autres, est chez lui un décor, un arrière-plan, contre lequel il pousse et entasse les choses par défense. L'absolu, dont les générations précédentes, par leur croyance, par le culte du beau, par le culte de l'individu, cherchaient une représentation, est présent ici par la perte de sa magie; espace immaculé, temps intact, sont ici un blanc contre lequel des figures de pygmées se profilent (peut-être en adoration). Objets et sujets ordonnent en maîtres et appellent l'espace.

Parfois, naturellement, monte chez le spectateur une certaine nostalgie vers un autre domaine, une autre matière.

Par exemple, de l'aluminium, ou du plastique comme le boomerang que vous glissez dans la pointe de votre col. N'y aurait-il pour cela jamais une chance dans la grande charte de la couleur? Est-ce que le monde et sa vision seraient ramenés à ces pots déterminés de couleurs hollandaises qui deviennent dures comme de la pierre, mais restent de la couleur?

Chacun son domaine, chacun sa rue, chacun ses propres œillères, c'est déprimant. Sachez que le spectateur autant que le peintre ne peut échapper à sa vision exaspérante et rétrécie. Le spectateur est congénitalement enchaîné à sa propre imagination, il *doit* projeter son propre petit film privé sur les diverses toiles blanches (et noircies). Il dose lui-même ce qu'il veut trouver — un peu de ceci, un peu de cela, mélancolie et fureur, plaisir et révolte — et au fur et à mesure qu'il peut jongler avec sa réceptivité — un peu d'intelligence, un soupçon de charme, deux grammes de couleur, huit livres de matière — il fait la peinture, plus ou moins un remplissage et un déficit.

Vous faites la peinture. Vous ne vous rendez pas compte de cela.

Comment le peintre peut-il découvrir la réciprocité, féconde ou non, qui naît entre l'action et le champ d'action, entre ce qu'il subit et ce qu'il exprime? D'où cela vient-il? Quelles lunettes, quelle vision?

L'œil qui s'attarde sur l'image, la renouvelle et dénude la réalité. Mais ce n'est guère suffisant, car l'œil doit retenir et mettre sous cloche ce qu'il découvre jusqu'à ce que l'endurcissement apparaisse. La tête abrite un réfrigérateur. Là, se pétrifie tout ce qu'on a vu. Parfois ce qui a été vu, le visible, ce que le regard a marqué au fer rouge peut en surgir. Grâce au procédé du télescope-réfrigérateur du peintre, ce qui est dispersé dans la lumière diffuse de chaque jour, ce qui serait resté invisible, est révélé, libéré dans la peinture. Il arrive que le paysage d'émotions des peintures de Appel glisse à son tour sur notre rétine et y cause les mêmes ravages que la silhouette flamboyante originale qui a stigmatisé le peintre...

Le monde extérieur n'est qu'une colonne de poussière qui passe, un aquarium, où au deuxième regard, la fange et la lie remontent à la surface.

Nous avançons ainsi, dentelés respirant les clichés grillagés d'air. Nous nous promenons dans les gris...

Ce n'est pas un sentiment de responsabilité, ni de remords, mais le peintre est assailli par un déplaisir en face du produit que ses mains ont lâché dans le monde. Le moment est passé (le moment important, insaisissable) où le saut dans l'air se pétrifie, où l'épée reste plantée, immobile, dans le taureau. Et maintenant se trouve là un



APPEL. Le mariage. 1961. 146 x 114 cm.



APPEL. La tête et le soleil. 1961. 100 x 81 cm.



APPEL. Nu debout. 1963. 195 x 130 cm.  
Gimpel et Hanover Gallery.

l'Art en marge de la vie »! Comme si quelque chose de cette vie était à saisir, à avaler, à digérer et à rejeter en des formes ennoblies, quelque chose à encadrer et à accrocher au mur et qui serait, un moment, la forme concrète de cette farce pulvérisée qu'est la vie. Comme si vous pouviez avoir d'une part: perte de temps, occupations sociales, vanité chatouillée et d'autre part l'essentiel, les choses mêmes! Et donner seulement aux manifestations d'anxiété, de maussaderie, de désespoir et d'aversion les noms mortels de: poésie, humanité, art.)

Appel à l'âge de trente-neuf ans. L'art a 39 ans, hésitant entre l'exhibitionnisme et crampe et amour et meurtre sur le temps. Après la conclusion — la naissance, la mort et la pétrification de l'objet de l'art — la métaphysique surnage comme de petites fumées transparentes dans les cerveaux et les entrailles centenaires des écrivains douloureux.

Ni sable, ni bijoux, ni matière qui ne se multiplie sans accouplement, qui ne s'amoncelle sans la chaleur du sang. Aucune verrue rebelle. Pas de ruine, pas de peau burinée ou ridée. La couleur touchée par des mains d'hommes — comme la terre glaise, la femme ou l'eau de la rivière — est un élément (ou une allusion) des miasmes et des épanchements humains. Sur la base des méandres de couleur blanche qui, giclant hors des tubes, parsèment parfois les toiles de Appel, souvenirs de lait et de sperme, un critique pourrait pousser trop loin cette ressemblance (comme une corde au cou). Il y a pourtant plus et différentes couleurs. Il y a de l'espace pour prairie et soleil, bête et terre. Espace en trop. Et par aversion de tant de violence, d'une évidence si naturelle, d'une simplification si âpre de notre existence, nous aimerions voir, — nous différents — dans cet espace, ce terrain propre et personnel du combat de Appel, la délimitation poussée encore plus loin, pour pouvoir penser qu'il n'existe plus de frontières, que l'exploration symbolique rouge et reproduit tout. Mais nous sommes différents.

Dans notre terreur enfantine nous voulons nous éloigner des prairies de Appel aux traînées blanches d'animaux. Dans notre terreur enfantine, nous voulons vivre autrement; peut-être bâiller devant les murs écaillés, la moisissure et la gale des villes et y reconnaître le type de l'horreur universelle.

Oui, quitter ces champs de couleurs d'où un cri démesuré nous frappe le tympan. Nous voulons chuchoter dans les ténèbres des mots qui se rassurent eux-mêmes.

Pas pour longtemps. Déjà nous entendons des cris vagues derrière les plaies suppurantes de la ville. Ils s'approchent, nous assaillent comme un espoir proche, en jetant de tremblants regards obliques vers une peinture, paroxysme invivable mais nous aidant à vivre, peut-être.

HUGO CLAUS.

objet récalcitrant; il est présent, il va suivre sa route et il n'est plus à retenir. A chaque instant on peut vous présenter une assignation de paternité. L'enchantement passé, oublié, il ne reste que faute et honte. La toile salie, la couleur séchée, n'auront plus jamais l'éclat candide et naturel de la création.

Ainsi, on peut comprendre que les forces qui ont besoin du péché originel et qui l'exaltent, ont, dans l'histoire, toujours soutenu le peintre avec de l'argent et des honneurs. Et avec des thèmes.

Trente-neuf ans: l'âge pour un mariage avec une jeune femme, riche et jolie, pour un meurtre, pour un ulcère à l'estomac, pour des peintures, pour les choses qu'un spectateur inattentif nommerait les choses qui sont à la lisière des choses. Comme si quelque chose pouvait être à la lisière de n'importe quoi. (Nous entendons souvent « de

# Les invités de minuit

*Poème humoristique en 40 tableaux  
de Karskaya et Esther Hess*

5 coups de téléphone recueillis par Herta Wescher

## *Premier coup de téléphone:*

« Ecoute, nous avons reçu une invitation pour un cocktail ou quelque chose comme ça, ce samedi à minuit. Dieu sait ce que c'est. On aimerait s'habiller un peu. N'as-tu pas, par hasard, de jolis chapeaux? » « Bien sûr, j'en ai même un qui est assez beau. Tu sais qu'une cousine me fait toujours cadeau d'innombrables chapeaux que je ne porte jamais ». « Mais on est quatre, et on voudrait se présenter en quadruplés, — les quadruplés et les quintuplés sont très à la mode, comme tu sais ». « Alors partagez-le en quatre et arrangez-vous! ».

Il paraît qu'on se bat pour ces invitations mystérieuses. Une réception à minuit, ça promet une heure de détente après une soirée officielle, la rencontre de gens inattendus, des surprises amusantes au cours d'une saison ennuyeuse. Mais minuit, c'est aussi l'heure où, dans toutes les légendes, les tombeaux s'ouvrent pour laisser échapper les spectres, qui s'adonneront à une danse des morts jusqu'à l'aurore. Eux aussi préparent leurs tenues de soirée. Les vieux messieurs frisent leur barbe, fixent les nœuds de rigueur sur les plastrons empesés; les dames recherchent diadèmes et colliers, dentelles précieuses, jupons en volants. Les actrices se maquillent pour jouer une fois encore le grand rôle de leur vie, les généraux en retraite polissent leurs décorations, les vieilles filles rêvent d'une valse dans les bras d'un beau chevalier...

## *Deuxième, puis troisième coup de téléphone:*

A dix minutes d'intervalle, deux amies peintres m'appellent pour me demander, sur le ton d'une indifférence un peu jouée, si j'avais le temps de venir voir certaines œuvres fabriquées par elles en commun. La deuxième est plus pressante: « On s'amuse comme des folles et on ne peut plus s'arrêter, mais il nous faut quelqu'un pour décider si ça vaut quelque chose ou si, raisonnablement, on devrait détruire le tout ».

Collaboration étonnante de deux artistes, de caractères fort différents, et qui, toutes les deux liées d'amitié avec moi, ne se sont guère fréquentées jusqu'ici. Ca a commencé un peu par hasard. Karskaya était invitée à exposer à l'étranger des

dessins et des gravures, mais comme elle n'en avait pas fait depuis longtemps, elle proposa à Esther Hess, dont elle savait l'intérêt pour la gravure, de se réunir, pensant qu'en travaillant l'une à côté de l'autre, l'échange d'idées et de conseils techniques les servirait réciproquement. Cependant, au lieu de poursuivre chacune son œuvre personnelle, elles intervenaient l'une et l'autre pour compléter, varier et enrichir leurs compositions et leurs procédés. Les résultats furent assez satisfaisants pour qu'un jour elle se soient lancées, dans une même collaboration, en

LES INVITÉS. Cadavre baroque. 65 x 100 cm.



des tableaux-collages correspondant mieux à leurs penes particulières.

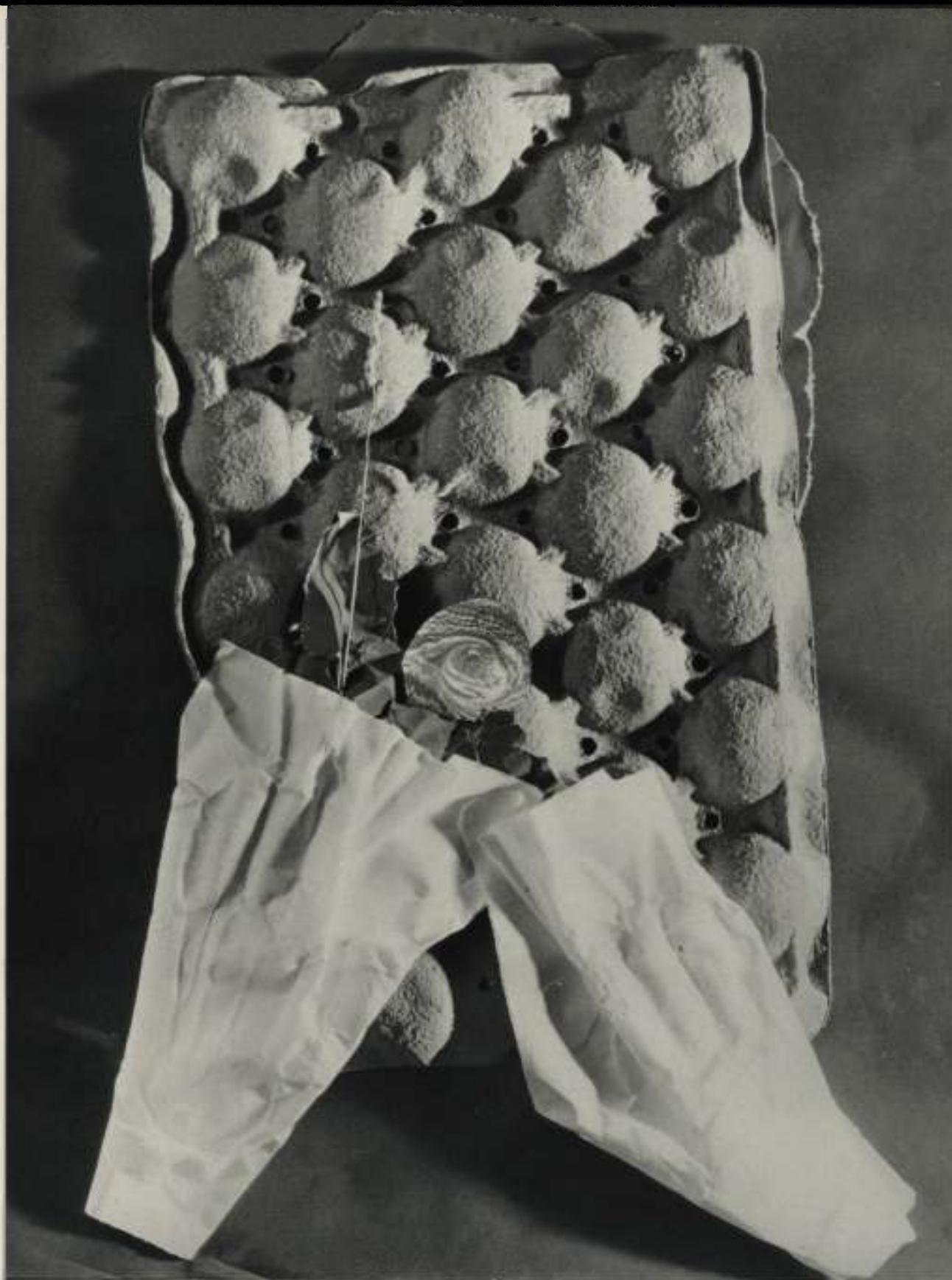
Dans ce travail, toutes les deux apportent leurs propres expériences. Alors que Karskaya, depuis plus de dix ans, est toujours à la recherche de matériaux et d'objets insolites et délaissés, pour leur redonner vie en des collages et des assemblages, Esther Hess, pour sa part, se plaît à créer, en petits papiers collés, une imagerie d'une sin-

gulière poésie. Toutes les deux éprouvent la même passion à découvrir au marché aux puces ou dans les boutiques d'antiquaires, d'étranges objets et outils d'autrefois, susceptibles de revêtir une beauté nouvelle dans un cadre approprié.

Si ces mêmes penchants se prêtent bien à un travail en commun, la divergence de leur tempérament y entre de manière fructueuse. Quand la fantaisie de l'une déborde dans le goût du bizarre

LES INVITÉS. Lady Vent-Cabèche.





LES INVITÉS. La pêcheuse endormie. 65 x 50 cm.

et de l'inattendu, l'autre impose son sens prononcé de la composition, et si la maîtrise de tous les procédés techniques de l'une contribue à assurer à ces tableaux la solidité nécessaire, les aperçus ingénieux de l'autre viennent au bon moment pour troubler l'équilibre trop sage. D'ailleurs, les rôles peuvent changer à chaque instant, et on ne sait jamais quelle décision du hasard l'emportera finalement.

*Quatrième coup de téléphone:*

« Ecoute, c'est vrai, que tu défends maintenant le Pop-Art, reniant tout ce que tu as soutenu jusqu'ici? »

Non, mes chers, je n'abandonne pas mes idées pour autant. J'ai des aversions innées contre les objets en plastique des Uni-Prix, et suis allergique à l'esprit des Comic-Strips, ce qui m'empêche



LES INVITÉS. Ballets roses.

FINALE. 65 x 50 cm. (Photos Atelier de la Tournelle).



déjà d'apprécier un soi-disant art qui s'enorgueillit d'égaliser ces modèles sans jamais les surpasser. Je trouve certaines affiches françaises tellement mauvaises que je comprends sans peine le plaisir qu'on a à les lacérer. Mais qu'on m'épargne de retrouver leurs pires illustrations au cœur de peintures nouvelles! En somme, je me sens assez nourrie d'« ersatz » pour ne pas aspirer à une « nourriture spirituelle » plus substantielle.

Mais il ne faut pas confondre tout ce qui se passe à l'heure actuelle dans le monde artistique, et dénoncer comme Pop-Art chaque œuvre qui n'est pas peinture non-figurative. Il y a dans l'art d'aujourd'hui des remous très équivoques dont on ne voit pas encore vers quoi ils conduisent. Ce qui est sûr, c'est qu'il y a un besoin évident de revenir au concret après une trop longue exploitation du domaine abstrait, qu'on recherche des moyens d'expression plus éloquents que les pures lignes et signes. A l'opposé des adhérents du Pop-Art, d'autres artistes tendent à s'enfuir de la vie quotidienne dans un monde irréel, fantastique.

Toutes ces tendances se retrouvent dans les collages de Karskaya et de Esther Hess. Les éléments abstraits et réels s'y entremêlent, les uns indiquant des formes précises, les autres cachant leur sens véritable. Les plumes, les gants, les bijoux s'enchantent et se métamorphosent à côté de vieux papiers, froncés et pliés, de tissus effilochés et déchirés. Aucun de ces tableaux ne présente un sujet défini, chacun suggère les interprétations les plus variées. Les visages qui se dessinent dans les moulures de carton, deviennent des masques ahurissants; les jambes qui courent, les mains qui se crispent, évoquent des drames et des aventures dont on ne connaîtra jamais la fin.

On dirait, cependant, que tous ces invités de minuit sont décidés à s'amuser à leur folle rencontre, et que nous autres spectateurs sommes invités à nous amuser avec eux. Sur la carte d'invitation même les hôtes s'excusent du caractère improvisé et désobligeant de leur soirée. Mais si elles prétendent que ce qu'elles nous offrent, n'exige nullement d'être pris au sérieux, nous sommes conscients, néanmoins, que leurs propos plaisants ne nous toucheraient pas si une note grave, mélancolique n'y résonnait.

*Cinquième coup de téléphone, adressé aux ordonnatrices de la fête:*

« Je voudrais bien savoir si, pour votre bal de minuit, vous avez commandé toute la musique qu'il faut: à savoir des orchestres de foire avec fanfares et trompettes, comme de la musique concrète de sons et de bruits. Mais n'oubliez pas non plus les vieilles chansons, romantiques et sentimentales, que les invités pourront entonner à leur tour! ». Et pour se retirer, la marche funèbre.

HERTA WESCHER.

# Réalisme de Fabbri

par Franco Russoli

Fabbri a cinquante-trois ans. C'est un homme expéditif, tendu, foncièrement sérieux et passionné, d'une confiance ouverte, prêt à s'abandonner aux enthousiasmes, à l'ardeur d'émotions toujours fraîches et juvéniles. Il a vécu le fascisme, les guerres, les luttes civiles: combattant, il a su faire de son art un instrument de protestation, de participation active aux destinées de l'homme. Il a vécu les révolutions de l'art moderne, soucieux toujours de les interpréter dans un sens humaniste: celui d'une expression concrète des idées et des sentiments dictés par la condition actuelle de l'individu sans cesse présent à l'histoire.

Fabbri est né à Pistoie. Des bons Toscans, à la fois sciemment tendancieux et naïvement fidèles aux impératifs de justice morale, il a la fougue polémique, la virulence lucide et rationnelle, mais aussi une souveraine mesure dans l'usage des moyens d'expression artistiques qui interdit toute gratuité abstruse, toute exhibition oiseuse et formaliste, toute fumisterie. Son tempérament chaleureux, assoiffé d'amoureuse violence, peu enclin aux délectations cérébrales comme aux raffinements de l'ironie décadente (prérogatives d'une autre « famille » de poètes et d'artistes de sa région), lui a permis de comprendre et de faire siens les modes expressifs et visionnaires du gothique toscan: univers poignant, dramatique jusqu'à l'excès, qui demeure néanmoins — en tant qu'héritage d'un classicisme perpétué et redécouvert — étroitement lié aux réalités humaines.

La chaire de Giovanni Pisano, à Pistoie, avec ses scènes foisonnantes de personnages déchiquetés par la lumière et l'ombre, et cependant compacts, soumis à une harmonieuse unité, est sans doute le chef-d'œuvre ancien qui l'a marqué le plus profondément. A l'autre face de son inspiration — celle qui plonge ses racines dans l'humus populaire et en tire spontanément des figures modelées avec une verve étonnante —, on peut déceler comme sources les groupes de bois sculpté des Crucifixions romanes, les sculptures étrusques, et jusqu'aux terres cuites paysannes. Sa virtuosité de grand artisan, venue des séculaires « botteghe d'arte », est à la mesure d'un bagage culturel magistralement exploré et mis à



A. FABBRI. Saint Sébastien contemporain.  
Terre cuite polychrome. 1954.



A. FABBRI. Chien atomisé. Bronze. 1957. 56 x 38 cm.

profit. En cela, Fabbri a certes bénéficié de l'exemple de son illustre contemporain et concitoyen Marino Marini, mais dans la perspective de ce choix expressif, sur le droit fil de cette ligne de conduite, il a forgé son propre style, suivi sa propre voie.

Je n'ai pas oublié les sculptures de terre cuite des années 40 à 50: terres brûlées, enfumées, semblables à des corps déformés et meurtris par le travail, par la lutte pour l'existence et pour la dignité; rougeurs, ecchymoses de chairs trop longtemps exposées aux affres du soleil et des intempéries en tout lieu de labeur et de peine; cicatrices noircies, souvenirs d'anciennes tortures; os, muscles et tendons déformés par l'effort obligatoire et quotidien. Le calvaire, en un mot, gravi par des générations de travailleurs qui attendaient justice et rédemption. A la fois damnés et béatifiés, les personnages de Fabbri retrouvaient les

formes convulsées des protagonistes du Jugement Dernier de Giovanni Pisano; non du fait d'un jeu formaliste et intellectuel, mais d'une identité de condition et de passion: et ils affrontaient les animaux-chimères de la mythologie étrusque réincarnés dans les bêtes affamées qui rôdaient de par les champs et les bois des collines toscanes.

Il s'agissait là d'un expressionnisme autochtone, dépourvu d'exotisme, qui renouait avec une tradition plastique demeurée vivante, un sentiment poétique de la réalité propre à l'Italie contemporaine et de toujours. Ainsi naquirent les figures emblématiques, terriblement vraies, des années de la Résistance: les Mères aux fils tués, répliques du geste sacré des Pieta, les fauves assoiffés de sang, les démons de la violence aveugle, resurgis des plus délirants bestiaires du Moyen Age. Ces figures et ces groupes, Fabbri les modelait avec une âpre vigueur, leur conférant un dynamisme bloqué qui tendait les volumes et les torturait jusqu'au spasme, cependant que les éléments réalistes de

A. FABBRI. Oiseau. Fer et étain. 1964. Haut: 56 cm.  
Pièce unique.

l'image se résolvaient en une synthèse criante de vie et de vérité. Malgré l'évolution ultérieure de son style vers des solutions plus emblématiques et abstraites, ce rapport intime avec la réalité physique et spirituelle, point de départ de toute création, cette structure « humaniste », restera toujours évidente et fondamentale dans son œuvre. Elle caractérise en effet les *insectes* et les *animaux* de bronze, avertissements apocalyptiques face aux barbaries renaissantes, symboles explicites des fléaux près de s'abattre sur un monde « atomisé ». Les plus anciennes images que l'homme ait choisies pour représenter la terreur et la destruction aveugle (encore que Fabbri, homme de progrès, méconnaisse l'anéantissement mystique qu'appelle le « châtiment de Dieu »), le sculpteur les a refondues au creuset d'un langage éminemment moderne: ainsi se transforment-elles en un discours poétique tout imprégné des motifs sociaux, sentimentaux et rationnels de notre temps, sans jamais sacrifier aux vains exercices de l'hédonisme formaliste. Les chiens, les chats, les sauterelles, les araignées, le Bestiaire fabuleux et cruel des tombes d'Etrurie, des cathédrales gothiques, des miniatures, des paraboles peintes par Bruegel ou par Jérôme Bosch, sont également le bestiaire de Picasso, de Germaine Richier, de Kubin, de Sutherland: emblèmes, toujours, de l'humaine condition.

En agglomérant, en soudant, en fondant avec une remarquable originalité de style des lames et des tiges, des masses de métal modelées avec une antique maîtrise, des fragments de matière brute, Fabbri prouve à quel point il a su approfondir, en innovant, la leçon de Gonzalez et de Picasso (leçon de liberté expressive partiellement suivie par ses contemporains anglais), pour atteindre à une image fondamentalement « réaliste »: à l'opposé, partant, de ceux qui ont misé davantage sur la signification formelle ou négative des agrégats de matières.

On le constate clairement par la suite, vers 1960, lorsque la référence au contenu s'affirme dans de grandes sculptures telles que les « Hommes spatiaux », les « Hommes atomisés » et la série des « Don Quichotte ». Au près du guerrier réduit en un monceau de matière putrescente ou en une plaie hurlante, au près des êtres horribles, mi-magma organique mi-machine et qui pourraient un jour nous dominer, voici le symbole de la dignité humaine, du bien et de la justice rêvés, de la lutte inégale mais inéluctable: le mythe de Don Quichotte. Là encore, Fabbri confirme l'identité de sa vision plastique et de ses conceptions éthiques et poétiques. On retrouve en effet, dans la cohésion des volumes bien calibrés — avec pourtant, sur leurs surfaces rudes et sensibles, des écorchures, des balafres de lumière, des jaillissements inattendus d'excroissances et d'articulations — le langage âpre et pathétique où la force expressionniste et l'équilibre *classique* s'al-



A. FABBRI. Personnage. Bronze. 1962. Haut: 95 cm.

lient à la verve *populaire* qui rend si vivantes et si originales les terres cuites de la période antérieure.

La voie qu'emprunte Fabbri depuis lors témoigne d'une utilisation de plus en plus libre et inventive des matières et de la couleur, d'un abandon des formes anthropomorphiques et naturalistes au profit d'images allusives, de compositions en ronde-bosse, en haut-relief et en bas-relief, ou sous forme de dalles, de surfaces brisées et entaillées, tous éléments dépourvus de références figuratives directes. L'œuvre, néanmoins, vibre encore puissamment de l'écho des émotions et des sentiments, des sensations physiques et psychiques qui l'ont suscitée. Ce ne sont point structures décoratives, mais transmutations, métamorphoses d'images et d'états d'âmes. L'emploi — outre le bronze, le fer soudé, l'étain — d'un matériau nouveau tel que le bois pétrifié au moyen de substances plastifiantes, lui permet d'obtenir certains effets de fossilisation: évocations suggestives d'époques révolues, de matières organiques foudroyées et momifiées qui sont comme la concrétisation des soubresauts de l'inconscient et d'une *mémoire* des origines. Ce sont encore des personnages, des têtes, des masques, qui naissent, fantômatiques et ambigus, du jeu des ombres sur le fond noir ou brun des dalles ébréchées: un rouge sang jaillit de la blessure d'une matière ossifiée; des lamelles effrangées se dressent suggérant des corps ou des profils de personnages disparus. Seule reste la trace de l'homme, de ses objets, dans un monde déterré, hors du temps, hors de l'histoire. Le jeu de matières et la trouvaille informelle servent ainsi un but narratif: au terme de son entreprise de destruction, l'homme se retrouve forêt pétrifiée, nature sans lymphe, ou même étrange fleur de lave. Le corps de l'animal porte l'empreinte d'une ville abandonnée, au point d'apparaître comme une synthèse de formes organiques et mécaniques: corps-machine-paysage urbain. Ecrasés contre leurs boucliers inutiles, plaques trouées par la rouille d'un temps mal employé, les guerriers ne sont qu'éclats entremêlés, épieux brisés, lames tordues. C'est avec une passion féroce que Fabbri a composé ce chant prophétique sur la fin de l'Histoire, comme on lance un rappel à l'ordre, comme un signal et un memento de rachat.

A travers la cruelle *beauté* de formes pourtant rongées et squelettiques, à travers la mise en œuvre permanente d'une ancienne maîtrise de modelleur qui refuse de s'abandonner aveuglément ou avec cynisme au seul jeu des matières brutes — sinistre symbole d'une déchéance au rang de *chose* indifférenciée —, Fabbri proclame encore sa foi en la souveraineté de l'artiste sur l'opacité du réel. Il est antique et neuf, conteur et artisan, sculpteur, et non fumiste.

FRANCO RUSSOLI.

(Traduit de l'italien)

A. FABBRI. Fleur. Bois. 1961. 87 x 30 x 20 cm.  
Coll. Lorenzin, Milan.



# Le chemin de croix de la Fondation Maeght

par Raoul Ubac

Un chemin de croix, comme toute autre manifestation de l'art religieux, demande de la part de l'artiste qui l'exécute une attitude particulière.

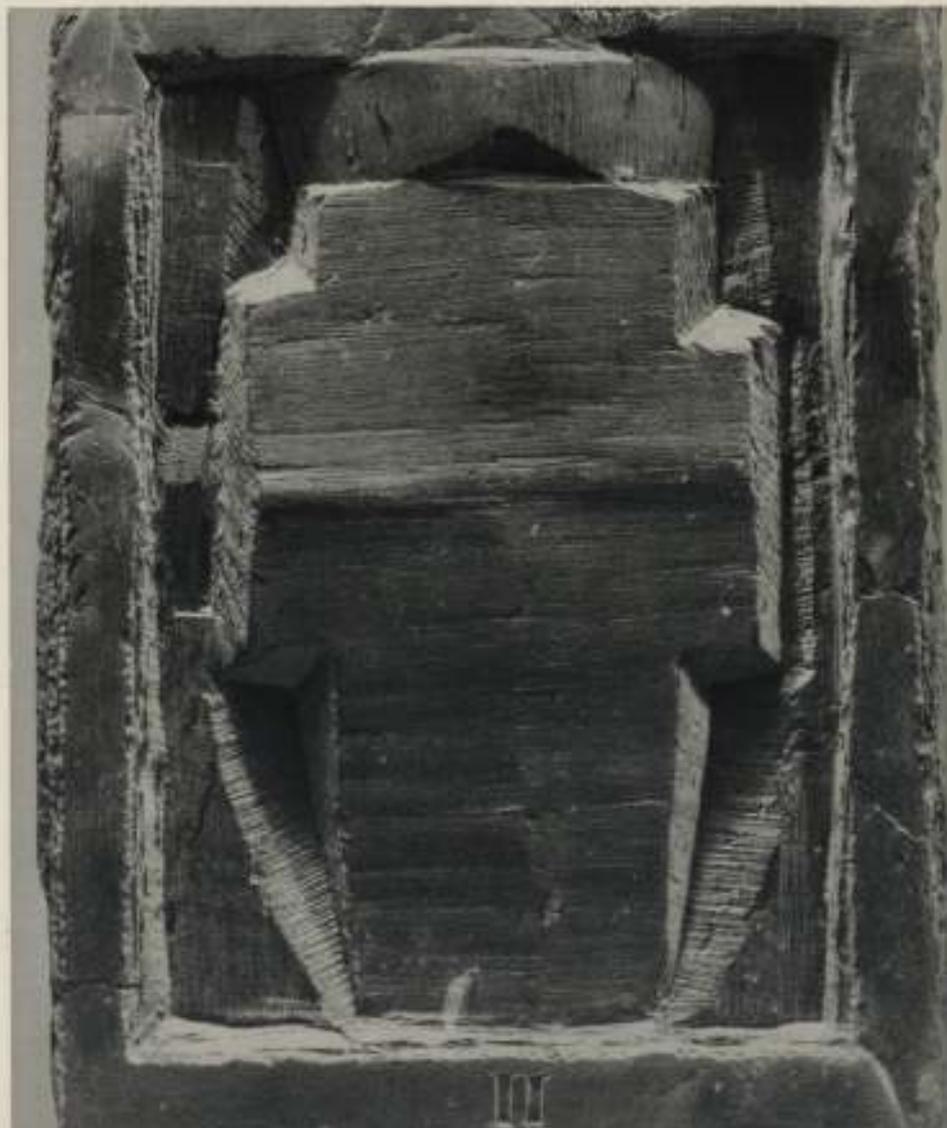
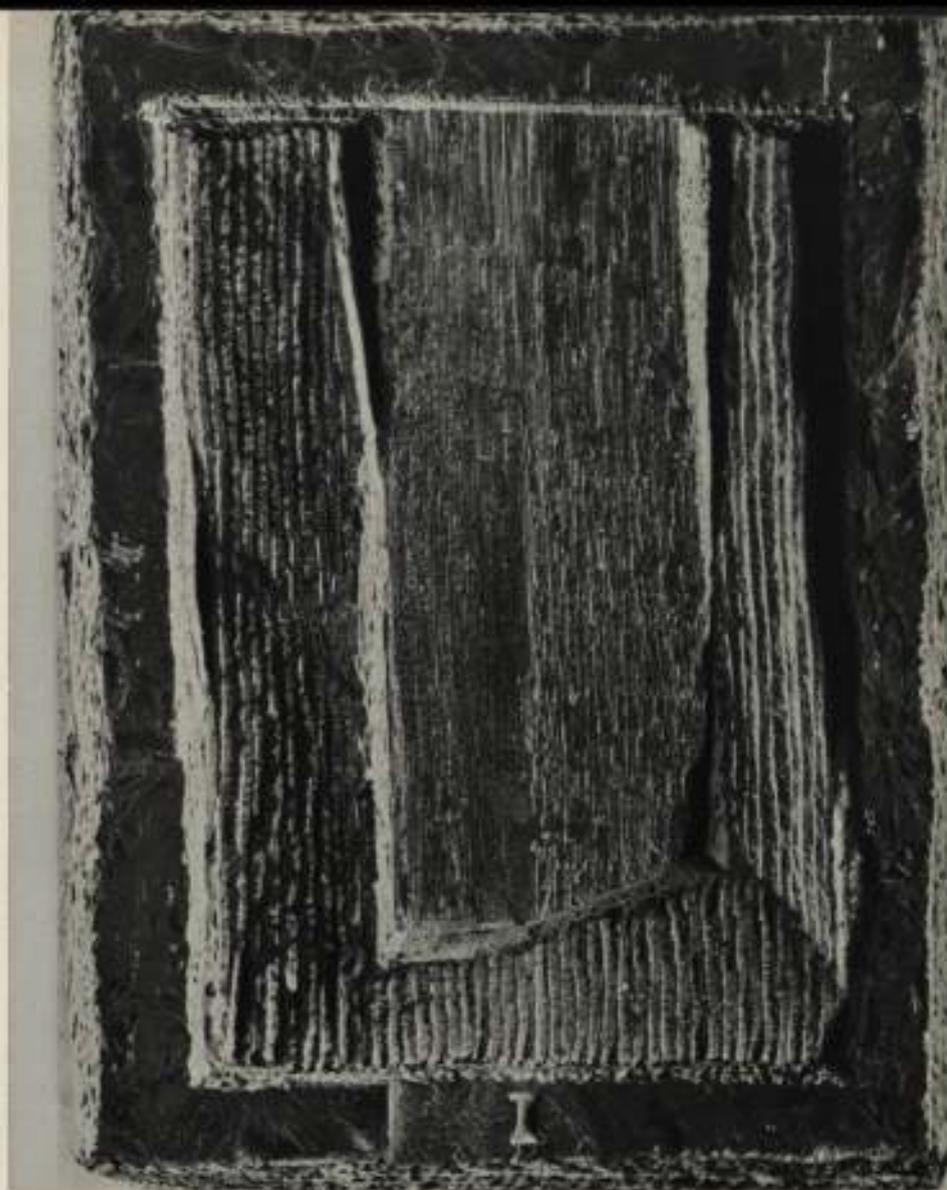
En effet, l'art religieux ne peut être abordé de la même manière que l'art profane. Alors que l'artiste dispose en ce moment d'une liberté illimitée; que l'époque exige de lui l'exploitation à outrance de cette liberté même, il se heurte dès qu'il aborde sérieusement les problèmes de l'art sacré à un rituel qu'il ne peut délibérément bousculer sans profanation ou dégradation. J'entends par rituel des lois liturgiques qui s'objectivent dans une symbolique riche et complexe, dont la cathédrale offre l'exemple parfait et dont les formes diverses et complexes ont chacune une signification profonde et millénaire.

Il serait vain de croire que l'artiste invente les symboles: par contre il peut les retrouver, les redécouvrir en lui-même afin de leur donner, plastiquement au moins, une nouvelle vie. L'artiste moderne se trouve donc placé devant un problème que sa liberté seule est incapable de résoudre. Mais heureusement pour lui, les symboles vivent d'une vie latente; plastiquement, ils ne sont pas codifiés et chaque époque les retrouve, ou plutôt retrouve ceux dont elle éprouve un besoin profond, en leur donnant une forme nouvelle.

C'est ici que l'artiste peut intervenir d'une manière active, irremplaçable. C'est même la seule intervention dans ce domaine qu'il puisse se permettre: *donner forme à un contenu immuable.*

C'est ainsi que je voyais les choses en abordant ce chemin de croix: quatorze stations gravitant autour du thème de la Passion du Christ, dont chacune devait signifier un moment de cette Passion depuis la condamnation jusqu'à la mise au tombeau (fait curieux: la Résurrection qui serait une quinzième station *possible* n'est pas comprise dans le cycle). Quatorze signes auxquels je voulais donner une forme compréhensible et acceptable pour tous.

Cela explique la simplicité de certaines stations jugée par certains de mes amis comme puérile et





dépassée. Quoi de plus simple, en effet, que la Croix dressée ou penchée — que trois clous — qu'un cœur blessé. N'oublions pas qu'un chemin de croix est un appel direct à la prière qu'il s'agissait de traduire par une image symbolique immédiatement transmissible et non pas par un signe lié trop intimement à l'artiste. C'est uniquement dans l'exécution que pouvait résider, selon moi, mon apport original. Il y a plusieurs manières d'exécuter une croix, plusieurs façon de figurer un clou. Celle que j'ai adoptée n'est pas différente de celle employée pour traiter les surfaces de mes grandes ardoises non figuratives.

Une série de plans taillés selon des angles divers en profondeur; des zones hachurées pour accrocher la lumière et différencier les plans entre eux. Voilà, je pense, l'essentiel de ma technique adaptée au matériau employé, qui est l'ardoise.

C'est une pierre grave — parente pauvre du marbre — en quelque sorte prédisposée à figurer la croix dans certaines églises et sur les tombes.

Pierre difficile à traiter, rébarbative, mais qui rachète son ingratitude par des gris lumineux qui atténuent son austérité.

Le chemin de croix s'aligne sur les murs blanchis d'une petite chapelle faisant partie du vaste





complexe de la Fondation Maeght. Je suis heureux que ma tentative de vouloir rajeunir une vieille tradition se soit inscrite dans un cadre aussi moderne; elle ne me paraît pas contraire à l'idée de vouloir rattacher au passé par le truchement de la tradition religieuse un art dirigé avant tout vers le présent et le futur.

RAOUL UBAC.

# Claude Viseux ou les métamorphoses de la matière

par Geneviève Bonnefoi

De la peinture à la sculpture l'œuvre de Viseux n'a cessé d'osciller depuis une douzaine d'années, trouvant successivement — et parfois simultanément — son terrain d'élection dans l'une ou l'autre de ces formes d'art considérées généralement comme inconciliables, pour ne pas dire ennemies. Or, non seulement Viseux les traite en égales mais son apport de peintre à la sculpture actuelle peut ouvrir à celle-ci des voies nouvelles.

Il semble en effet que, laissant de côté les idées reçues, il les aborde l'une et l'autre avec une même liberté. La tentation de la sculpture n'a jamais cessé de le hanter comme en témoignent ses premiers essais des années 50; mais c'est à partir de 1958 qu'il s'y adonne vraiment, avec la même fougue qu'il apporte à ses peintures. Au *Sputateur* — grand tableau fracassant qu'exposait René Drouin en 55, début ou presque d'une série d'éblouissantes toiles « tachistes » dans lesquelles de grandes formes ailées ou pesantes s'enlevaient dans l'espace (*Eryx*, *Qui est la Guerre*, etc.) — au *Sputateur* donc, sorte de Minotaure faisant feu de tous ses fers, répond trois ans plus tard une petite sculpture non moins agressive malgré sa taille réduite. C'est le *Petit Sputateur* — premier bronze à la cire perdue — dont les poings volumineux sont nés d'une forme longuement étudiée par Viseux dans de nombreuses peintures sur papier: les « têtes » de ces algues marines nommées *Saccharina Bulbosa*, rencontrées au cours de l'été sur une côte bretonne. Une sculpture plus importante composée de deux ou trois de ces bulbes assemblés porte d'ailleurs ce nom. C'est le début d'une longue suite d'expériences à la cire perdue.

Ainsi Viseux passe-t-il le plus simplement du monde, à cette époque, d'une structure naturelle qu'il s'approprie, dont il étudie toutes les variations, à une création personnelle dans laquelle il s'exprime pleinement. Il y a en lui de l'entomologiste et du zoologiste, le « milieu » marin restant l'objet de sa prédilection. Dans la moisson des formes étranges, capricieuses ou fantastiques que nous propose la nature il choisit ce qui lui convient: crabes, oursins, « pousse-pieds », œufs de

raies noircis, assemblant parfois à la manière des « colleurs » ou coulant directement en bronze les formes ainsi assemblées comme le fit autrefois Germaine Richier avec des branches.

De cette activité anarchique et légèrement délirante, (activité de « naufrageur » dit-il lui-même), naquirent toutes sortes de bronzes baroques d'où émergent cependant des œuvres fortes dont certaines furent exposées en 60 chez Cordier. Ainsi

WISEUX. Pétrification. Bronze. 1959.





WISEUX. Amorphie A. Acier. 1964. Haut: 51 cm.

les *Pétrifications* et *Momifications* évocatrices de foules d'êtres englués dans la matière, cette « colle sociale », qui est un thème favori de Viseux. Mais surtout devait surgir, un an ou deux plus tard, la très étonnante série des *Ostéales* (\*) nouvelle tentative pour insérer dans la durée l'éminemment périssable. Ces fragiles ou robustes monuments d'os assemblés, patinés comme du bronze ou décapés jusqu'au blanc aveuglant des squelettes immémoriaux, effrayèrent sans doute plus qu'ils ne convainquirent. Pour ma part je garderai longtemps le regret du grand relief blanc exposé au Salon de Mai 61, dans lequel les pleins et les vides des os sciés en travers composaient une structure très musicale, relief qui devait être détruit peu après dans un grave incendie.

Il fut beaucoup question depuis une quinzaine d'années de l'« acte de peindre ». Que dire alors de l'acte de sculpter qui, plus encore que le précédent, exige de l'artiste une participation totale? Le sculpteur de jadis attaquait une masse préexistante à son œuvre et, à coups de marteau, de ciseau, de burin, retranchant et taillant, en arrachait peu à peu cette œuvre. Celui d'aujourd'hui, au contraire, procède volontiers par addition. Avec les « coulées directes » qu'il réalisa en 62-63, Viseux partait du néant pour construire sédiment sur sédiment, nappe de métal en fusion sur l'autre, des formes qui, bientôt relevées de leur lit de sable, se révélaient assez dures pour se dresser dans l'espace ou s'accrocher aux parois lisses d'une tôle toile de fond. Dans l'un ou l'autre cas c'est une matière toute palpitante encore de vie qui nous était livrée, où l'action du feu semblait se poursuivre, où le vent du soufflet animait encore le métal comme une eau soudain froissée par la proche tempête. Beau et fascinant spectacle que celui de ce travail où la coulée de métal liquide remplaçait la couleur de naguère et pour lequel il faudrait inventer le terme d'« action sculpting » tant la démarche est proche de celle des peintres d'action. C'est d'ailleurs aux peintures de Viseux que nous renvoyent, encore une fois, certains de ces reliefs dressant sur le ciel leurs éclaboussures solidifiées: peintures de 55-56 aux formes déchiquetées dans l'espace, peintures de 58-60 (cristallisations) pour la matière « perturbée » dans sa substance même.

Mais Viseux est de ces artistes — il en est de célèbres — qui, loin de se laisser enfermer dans une technique ou une « manière » éprouvent le besoin d'aller toujours de l'avant, d'expérimenter sans cesse. « Quand je sais faire quelque chose,

WISEUX. Ostéales. Bronze. 1961.



(\*) Il y a toute une poésie des noms chez Viseux qui mériterait à elle seule une analyse poussée, tant est grand son goût pour les mots formés d'éléments empruntés à plusieurs autres: mots échos qui renvoient à leurs différents composants, mots indicateurs de directions multiples qui égarent tout en guidant Ainsi ceux de certains tableaux: *Tiphie*, *Zygam*, *Ophrie*, *Lore*, etc.

me disait-il un jour, quand j'ai compris comment cela fonctionne et résolu les problèmes posés, cela ne m'intéresse plus ». La fonte en direct, (par ailleurs fort coûteuse, ce qui est un des aspects non négligeables du métier de sculpteur) fut donc abandonnée et le hasard d'une amitié généreuse permirent à Viseux d'expérimenter de nouveaux moyens.

On a découpé, assemblé, soudé beaucoup de ferraille au cours de ces dernières années et, presque toujours — si l'on excepte la meilleure part de l'œuvre de César — la ferraille restait ferraille et la soudure soudure, les deux cohabitant à contre-cœur, empêchant l'œuvre d'atteindre à l'unité organique indispensable. Avec les dernières sculptures de Viseux (\*) la soudure ne se contente plus d'être un simple élément de liaison plus ou moins honteux, elle accède à la dignité de matériau au même titre que les autres composantes de l'œuvre et joue un rôle important dans celle-ci. Dans le travail du sculpteur maniant l'électrode incandescente ou découpant le métal en capricieuses déchiquetures, nous retrouvons les gestes du peintre changeant d'instrument — large brosse ou fin pinceau, couteau, grattoir, — et surveillant tendu, l'évolution de l'œuvre en cours. Une des préoccupations constantes et essentielles de Viseux se manifeste à nouveau dans ce travail du métal: celle d'un « milieu » donné sur lequel l'artiste exerce l'action d'un « agent perturbateur » — taches d'eau ou d'acide sur les peintures, hautes températures pour les métaux — *Agir* sur la matière, la transformer, lui insuffler une vie nouvelle, telle est la démarche de Viseux.

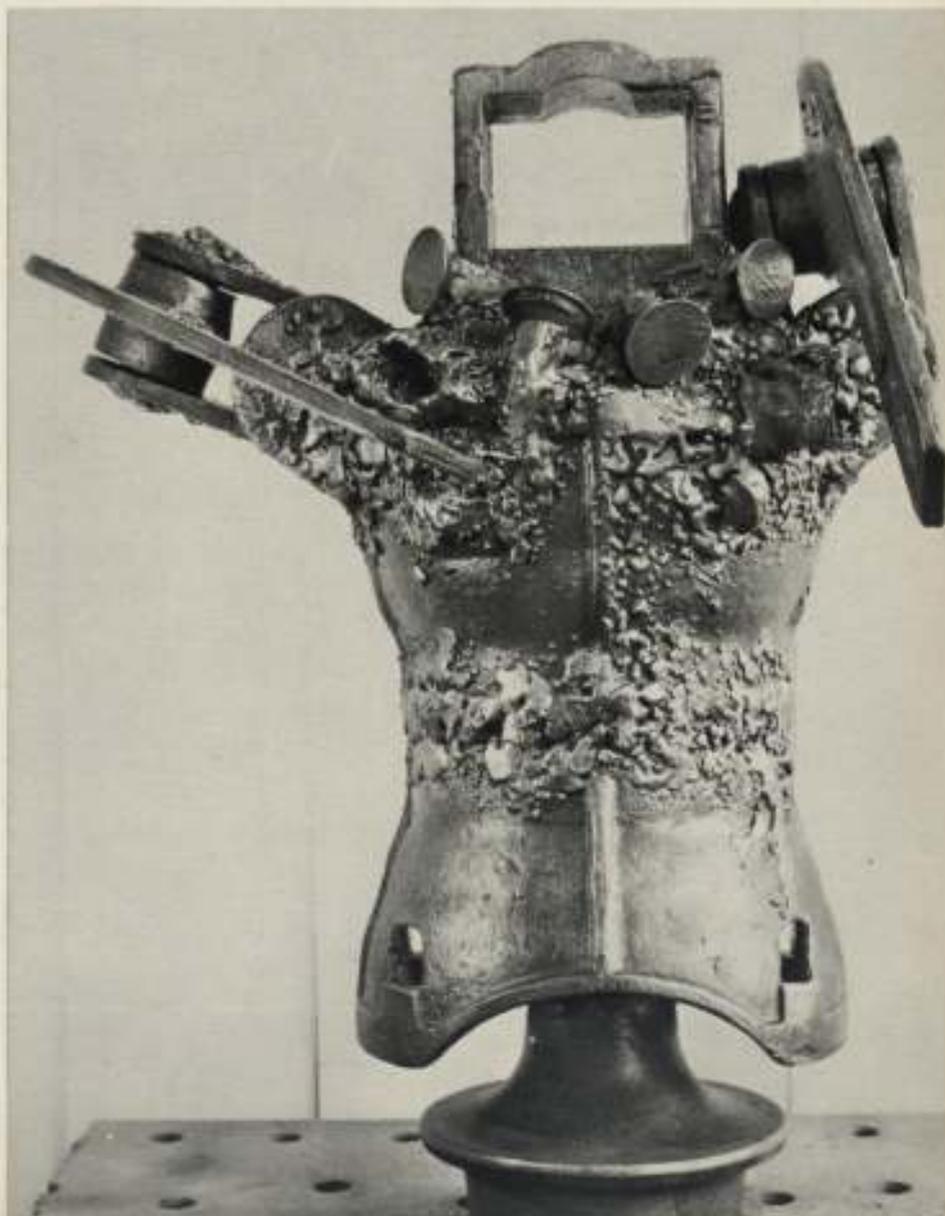
Qu'est-ce donc aujourd'hui que ses *Amorphies* sinon la réalisation de l'inimaginable: le fer, l'acier, perdant leur rigidité pour évoquer le mollesse dont Viseux avait en 56 emprunté la description à Ponge pour présenter ses *Peintures sur Papier*: « Ce n'est donc pas un simple crachat mais une réalité des plus précieuses ». Voici donc la sculpture molle, rêve concrétisé d'un Dali qui aurait su échapper à la précision réaliste et se faire forgeron. A partir de pièces articulées, Viseux crée des êtres à morphologie variable comme cette fascinante *Amorphie A* dont les membres peuvent prendre différentes positions puis retomber inertes, suscitant en notre esprit l'image de quelque créature *beckettienne* écrasée par la vie. La tentation anthropomorphique qui fut toujours présente chez Viseux, même en ses œuvres « tachistes » les plus libres, reprend ici ses droits. Avec les deux bustes d'*Aristide le Rhéteur* et de *Madame Aristide*, avec des petits personnages comme *Le Boudeur* ou *Ubu*, la veine expressionniste et satirique de

(\*) Qui seront exposées cet automne au Point Cardinal.

Viseux s'affirme sans complexes. Pièces de machines, axes, clés, articulations diverses, tous ces déchets de l'industrie se transforment en êtres, vivent et s'animent devant nous. Certes le danger de l'anecdote menace toujours ce genre mais il n'est guère possible de s'y arrêter ici car nous nous trouvons en présence d'œuvres vigoureuses, d'une profonde unité, et nous sommes requis par autre chose: une matière puissamment remodelée par le souffle brûlant du soudeur puis décapée au sable, matière dans laquelle les différents éléments sont si bien assimilés qu'ils ne se laissent plus distinguer les uns des autres. Pour la première fois peut-être, grâce à un travail acharné, une véritable transsubstantiation a lieu et les pièces de fer ou d'acier acquièrent la noblesse du bronze.

Ainsi, à travers ses recherches si diverses, peut-on découvrir dans l'œuvre de Viseux une assez surprenante continuité, marque indiscutable de sa personnalité et de son tempérament. Dessinateur, peintre, graveur, un peu architecte et, pour le moment, pleinement sculpteur, il est un des ces artistes d'aujourd'hui passionnés de technique et de connaissance qui tendent vers un art total, seul capable d'exprimer les différentes aspirations de l'homme actuel.

GENEVIÈVE BONNEFOI.



# Les nouvelles machines de Jean Tinguely

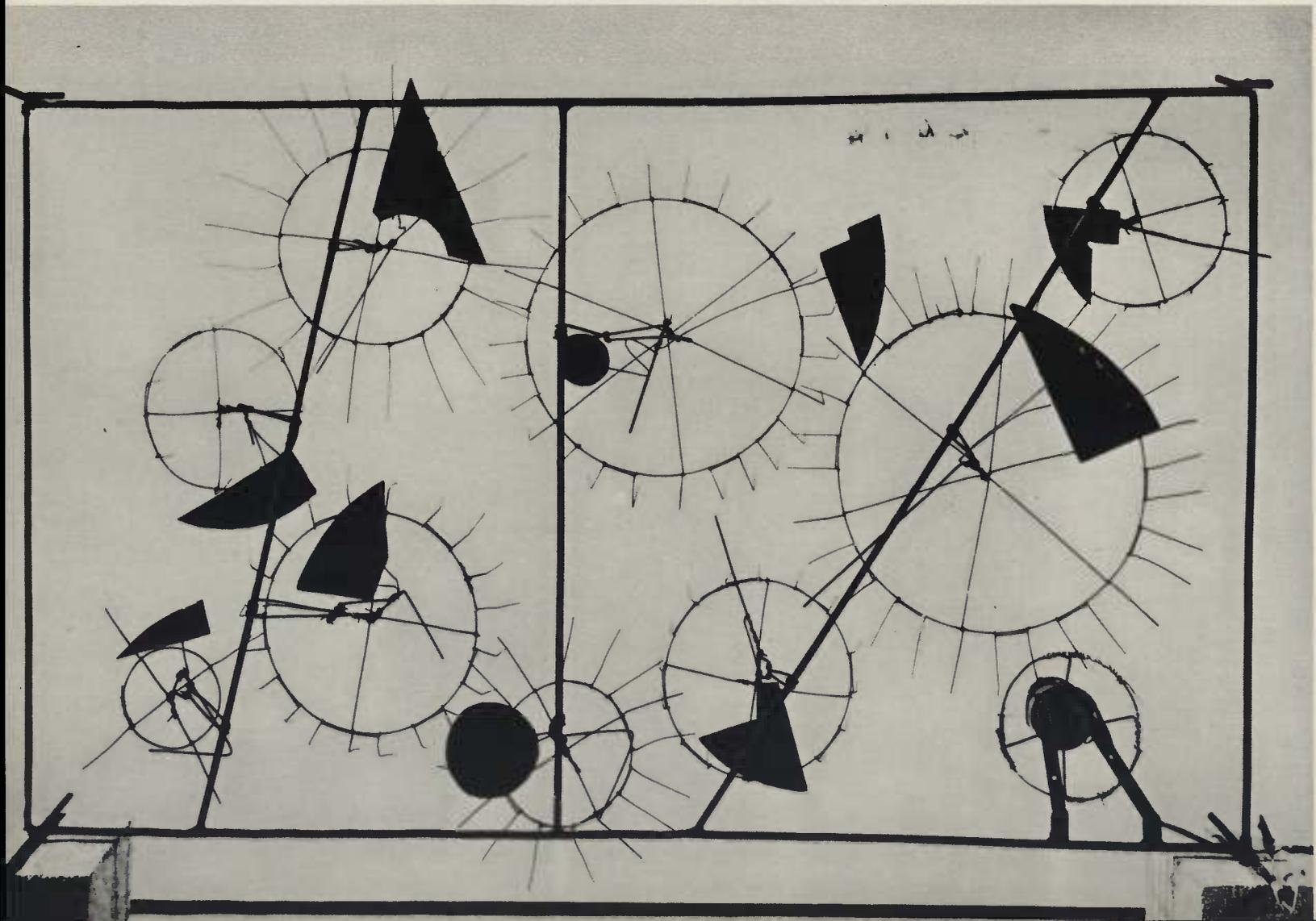
par Pierre Descargues

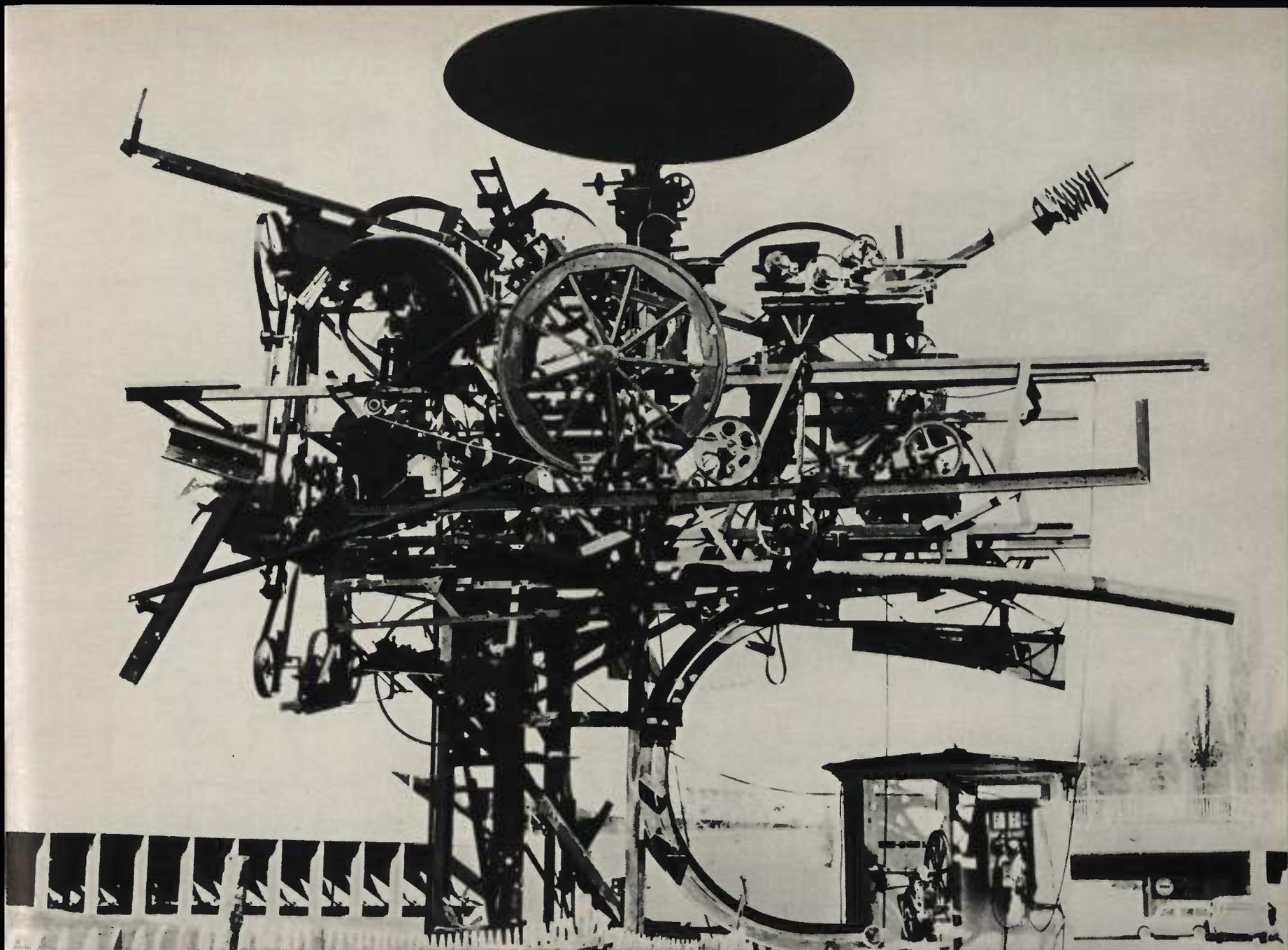
Une rétrospective Tinguely est impossible, sauf si on installe dans le Musée une salle de cinéma. Alors on pourra voir le film où Tinguely bombarde la ville de Dusseldorf avec 15.000 manifestes ironiquement baptisés *Für Statik*; on pourra voir la grande soirée de New York où une pyramide de pianos et de baignoires se détruisait elle-même; celle du désert du Nevada où il avait entrepris de susciter la fin du monde; celle des arènes de Figueras, en Catalogne, où il construisit avec Niki de Saint-Phalle un toro de fuego qui se mettait à mort; celle de Los Angeles où il installa dans une église une chaîne industrielle qui, au lieu de les assembler, démonte et détruit des objets. On pourra voir qu'en sept ou huit ans, Tinguely

est devenu une des grandes entreprises de spectacle de ce monde. Et ces spectacles, ô combien édifiants, il les ordonne sur deux continents, le vieux et le nouveau. Malgré son succès grandissant, la maison Tinguely, entreprise de fêtes, n'a pas augmenté son personnel. C'est toujours le même bonhomme qui fait tout, le dessin et la soudure, qui assure la présidence-direction générale, la livraison et le service après-vente.

A la rétrospective chacun viendra avec des souvenirs qui ne doivent rien au cinéma. Je me rappellerai le défilé dans les rues de Montparnasse, précédé des deux flics réglementaires à bicyclette (dommage que la police n'ait pas envoyé des motards), du cortège de musiciens à peu près

TINGUELY. Méta-mécanique. 1954. 85 x 140 cm. Coll. Museum of Fine Arts, Houston, Texas.





TINGUELY. Eureka. 1964. Sculpture. Machine géante sonore. Galerie Iolas.

saouls qui accompagnait l'ensemble de machines gigantesques, faites de roues de vélo tordues, de vieux tonneaux de fer, de scies édentées, de chaudrons percés qu'il allait montrer à la Galerie des Quatre Saisons, aujourd'hui défunte. C'était beau, cette pouillierie intelligente dans les rues bordées de voitures étincelantes. Je me rappellerai cet abominable appareil à musique qu'il avait construit pour un spectacle du Cabaret des Trois Baudets. C'était une sorte de longue frise meurtrière, qu'on disposait sur la scène, devant la rampe électrique: on y voyait des marteaux écraser des bouteilles et défoncer avec une fureur égale des boîtes de conserves. Je me souviendrai aussi de Tinguely dans son atelier de l'Impasse Ronsin, près de chez Brancusi. Sa femme faisait cuire d'énormes platées d'os pour les chats du quartier. Lui, un tournevis à la main, il avait l'air d'un électricien triste.

C'étaient ses débuts à Paris, ou à peu près. Il était triste parce qu'il avait des ennuis avec ses

moteurs électriques. Car il se donnait beaucoup de mal pour que ses ouvrages aient l'air bien net des objets qui sortent des usines: on les regarde et on ne croit pas qu'une main humaine ait pu faire ça. C'est parfait, luisant. Pas de trace d'outil: il faut que ce soit l'enfant d'une machine. Tinguely faisait alors de grands panneaux noirs ou blancs sur lesquels évoluaient des formes géométriques simples, blanches ou noires. L'astuce de ces panneaux était de combiner les formes et la démultiplication du moteur pour que jamais la même image ne réapparaisse. Aimez ce que jamais on ne verra deux fois. On calculait qu'il faudrait attendre cent ans ou mille ans pour que les formes prennent la même disposition. Ça nous donnait conscience de la petitesse de notre durée. Tinguely avait baptisé ces reliefs mobiles des métamécaniques. Ces métamécaniques étaient aussi très métaphysiques.

Ça aurait pu durer comme ça très longtemps. Je me disais: c'est vrai, il est suisse. Il aime la



belle horlogerie. Sa métamécanique est l'écho de cette mécanique céleste dont on sait qu'elle est entretenue (une goutte d'huile tous les mille ans) par les horlogers de la Chaux-de-Fonds qui ont gagné le paradis. Ils veillent. Le monde tourne. Et les Tinguely avec.

Mais Tinguely avait bien du mal. Ses moteurs, il les achetait d'occasion. Dans sa baraque, le court-circuit était un incident ordinaire. Il ne faisait pas sérieux avec ses appareils rembobinés et les gens le savaient et ils hésitaient à acquérir un Tinguely en se disant qu'ils risquaient un incendie. Est-ce que la maison Tinguely garantissait un service de dépannage? On avait à son égard des exigences qu'on n'aurait jamais osé avoir avec des peintres.

Pourtant, il construisait ses machines, il dis-

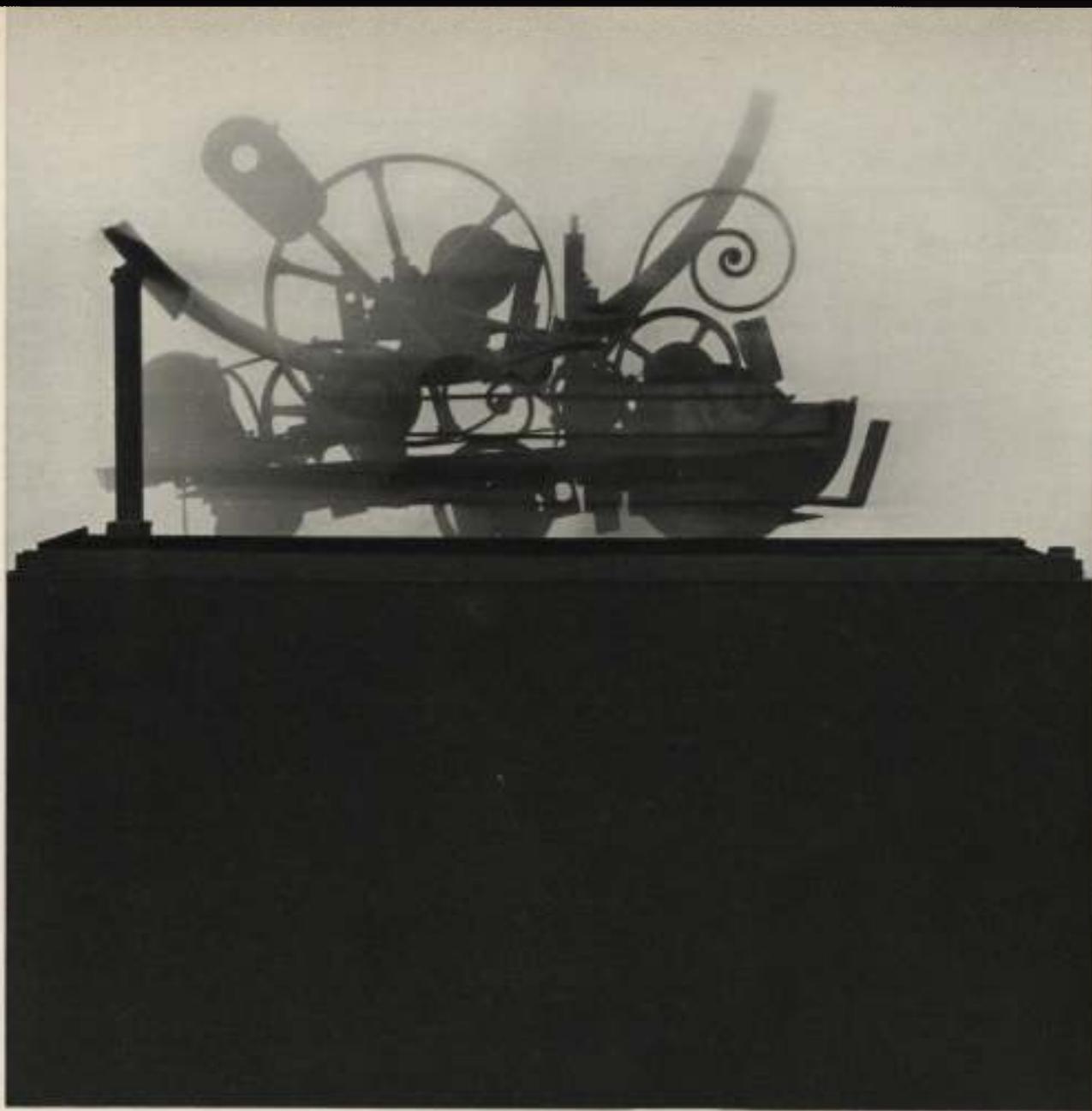
posait ses câbles, ses poulies avec grand soin; il peignait proprement les planches de caisse d'emballage dont il se servait comme fond; il redressait ses axes avec précaution. Ses œuvres étaient les camouflages très dignes de sa pauvreté. Son outillage de seconde main, son matériel de rebut devenaient une géométrie très pure. Il râlait, Tinguely, je me souviens, d'être obligé de faire du neuf avec du vieux.

D'ailleurs, les gens avaient tort d'hésiter: c'était solide. Ça marche encore. Parfois Tinguely sort un de ces reliefs de sa réserve. Il est couvert d'étiquettes de musées; il a couru l'Europe et l'Amérique. Tinguely remet des courroies, redresse les fils de fer, branche le moteur. Et ça tourne.

N'empêche qu'à l'époque, c'était vers 1955-1956, il en avait assez. Il s'en est sorti en allant faire scandale, non sur la voie publique (ce sera pour plus tard), mais dans le petit monde des beaux-arts. On ne souvient de la tête dégoûtée de certains peintres abstraits, le jour, c'était en 1959, où il exposa, dans la petite boutique que tenait Iris Clert rue des Beaux-Arts, ses machines à faire de la peinture gestuelle: ses métamatics. Le visiteur glissait une pièce de cent francs dans un récepteur semblable à celui des appareils à tilt et des téléphones publics, et le contact mettait en marche un mécanisme de bobines et de ficelles, certaines bobines étant ornées d'une queue de comète noire. Un bras se mettait à trembler et traçait sur un papier également mouvant des traits de couleur. On changeait la couleur, on ralentissait, on accélérât. En une minute, l'œuvre était faite et l'amateur portait avec son abstraction sous le bras.

Tinguely inventa aussi une machine à sculpter. L'appareil faisait de la taille directe. Le candidat sculpteur n'avait qu'à monter sur un échafaudage, s'asseoir sur un siège de tracteur agricole et faire tourner, avec ses pieds, un tonneau rouillé: le mouvement circulaire se transformait en celui d'un marteau frappant un ciseau qui creusait le bloc de pierre mobile.

Tout ça, comme vous pensez, n'a pas fait bon effet. Tinguely ne devait pas se contenter d'ailleurs de ce coup de balai dans l'esthétique. Il a fait beaucoup plus grave. Lui qui avait construit si soigneusement ses reliefs, râlé contre la tôle qui se tordait, le bois qui prenait mal la couleur, il osa: ses planches tachées, ses fils de fer rouillés, toutes les ferrailles qu'il disputait aux éboueurs, qu'il récoltait dans les décharges, il les exposa dans les galeries aux belles moquettes, bien chauffées, aux éclairages savants. Il monta d'énormes spectacles avec tout ce qu'une ville peut rejeter dans ses poubelles; il agita de vieilles fourrures perdant leur poil devant les visiteuses environnées; il secoua des plumes tachées de cambouis devant des dames en chapeau. Il inventa la machine à couper en deux les reliefs de plâtre (médaillés du Salon) où dansent des dames nues et des poètes au front ceint de lauriers; il démultiplia la puissance d'une roue de voiture d'enfant,



TINGUELY. M.K. III. Haut: 95 cm. Largeur: 210 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

fit sonner, comme une clochette de lépreux, des pots de chambre à l'émail écaillé, monta une gigantesque mécanique autour d'un ressort de sommier: les arts, le luxe, le confort, l'amour, le progrès se mirent à danser la danse de mort la plus puissante qu'on ait vue depuis longtemps, depuis Villon, depuis Holbein, depuis la grande peur de l'an mil, cette peur qui resurgit tous les cinq cents ans. Car Dürer avait eu la frousse en l'an 1500 et il avait montré cette frousse dans une charogne de cheval. Et nous, à si peu d'années de l'an 2000...

Des gens plus sérieux diront comment tout cela s'arrange avec Schwitters, avec Duchamp, avec Malevitch et, n'oublions pas que les Tinguely sont généralement à musique, avec John Cage. C'est vrai que notre époque est riche de gens merveilleux. Ce ne sont pas seulement nos ancêtres, les grands aînés, comme on dit. Des bougres comme Klein et Tinguely, fichtre!.. Il a vu clair, le conservateur du Musée de Houston qui a emporté toute l'exposition de la galerie Iolas dans son Texas...

Quand, voici cinq ans déjà, le grand cortège de Montparnasse passa aux Etats-Unis, il prit des proportions évidemment colossales. A l'échelle. Mais les U.S.A. n'ont pas seulement apporté des dimensions nouvelles à Tinguely et à sa danse de mort. La violence américaine a coloré d'une fureur destructrice encore plus puissante ses compositions. Car Tinguely est sensible au pays où il travaille. Il ne fera pas tout à fait la même chose à Los Angeles ou dans son village de Seine et Oise. La Suisse, par exemple, lui a récemment suggéré plus que du nouveau: un renouveau.

Quand il a reçu commande d'une machine géante de plus de huit mètres de haut pour l'Exposition de Lausanne (1964), Tinguely a entrepris de faire la tournée des ferrailleurs suisses. Et il a découvert de nouveaux matériaux. En France, il ne trouvait guère que la roue de bicyclette voilée, le ressort de charrette: seulement ce qui n'est plus du tout utilisable. En Suisse (c'était avant la surchauffe), il a découvert la machine dépassée, celle qu'on met au rancart, jugeant qu'elle n'est plus assez moderne: tout un monde de grosses

roues de machines industrielles, de lourds volants modérateurs, un bon métal épais et noir, soigneusement maintenu à l'abri de la rouille, la ferronnerie indestructible.

Du coup, ce n'est plus l'objet de rebut, celui que le bricoleur tourne dans ses mains, cherchant ce qu'il pourrait en faire, qui vient danser la danse du trickster cher aux psychologues, c'est la machine sérieuse qui, dans les galeries, va gronder de toute sa puissance inquiétante. Tinguely en ramasse les morceaux, les remonte à son gré, les ingénieurs disent à l'envers ou de travers c'est-à-dire dans une autre dimension, celle de la création poétique.

Le Grand *Eureka* de Lausanne, qui s'appelle aussi le grand *Mautz*, en souvenir des mouvements qu'accomplissait une dame lorsqu'elle voulait suggérer la peur, a eu beaucoup de succès. La machine à Tinguely est devenue populaire. Les gens y ont lu des symboles du genre: *la machine qui ne sert à rien, c'est nous*. Ou encore: *si c'est nous, c'est que nous sommes dépassés: les machines les plus redoutables d'aujourd'hui ne font plus de gestes; elles pensent. Ce sont des bêtes luisantes qui donnent des ordres*. Mais pas tellement. Ils ont trouvé ça beau et inquiétant. Comme le souhaitait

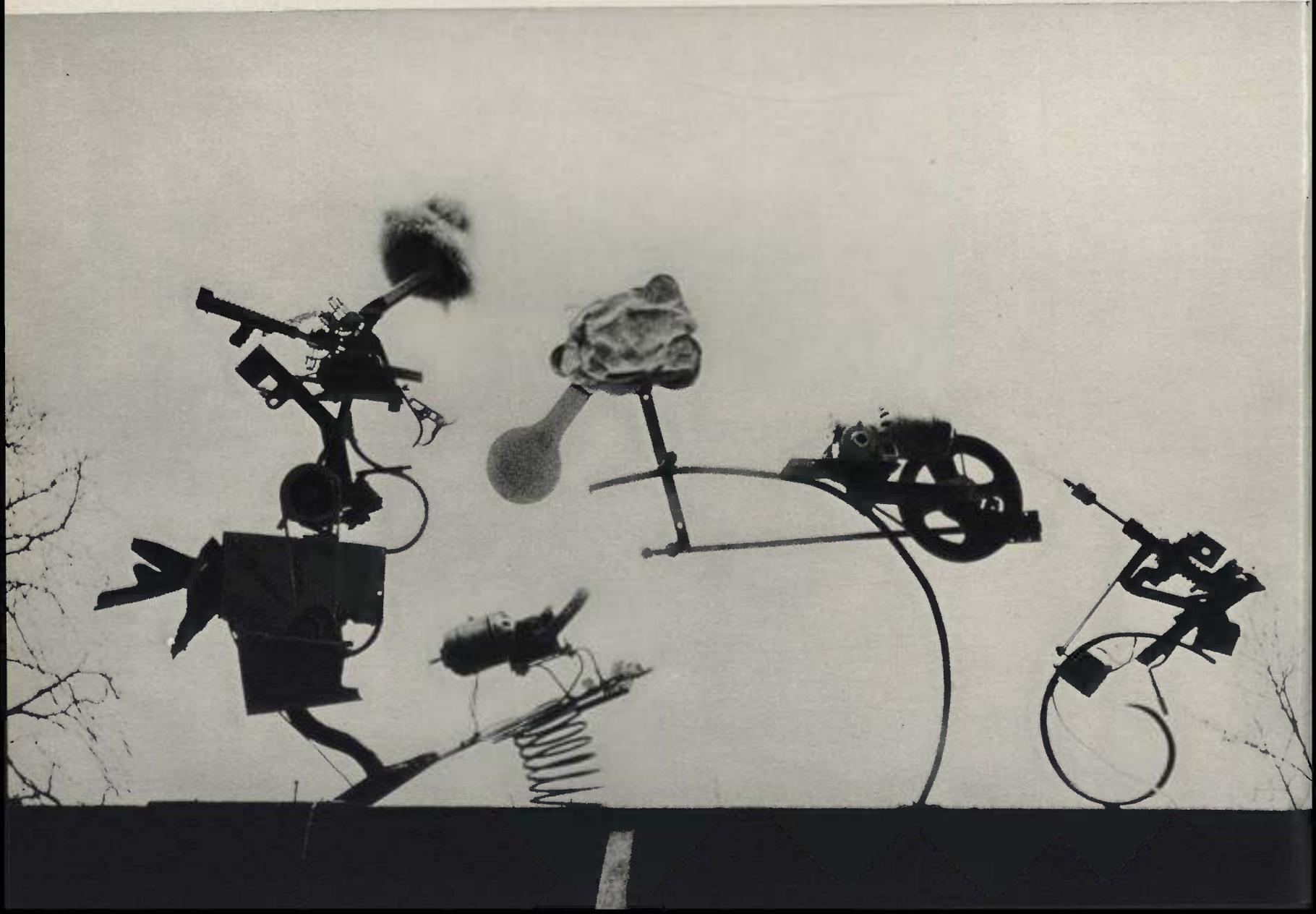
Tinguely qui, depuis cette machine-là, a commencé la part la plus rude de son chemin. C'est pourquoi les dernières œuvres qu'on a vues à Paris ont une telle importance. En effet, ce n'est plus au pittoresque en haillons que l'artiste a à faire. Finie la haute couture des décharges, des poubelles. Il s'en prend à l'industrie. L'industrie légère d'abord; la lourde ensuite. L'affaire est rude. Tinguely n'est pas du genre à jouer les Cassandra. Il n'est pas plus l'admirateur sans condition des bielles et des engrenages. Il court autour des machines nouvelles, derrière, devant. Il leur prend leur vérité. Il acclimate leur rythme. Il place sur le seuil où nous pouvons encore les percevoir leur force, leur violence. Au-delà du seuil, c'est trop vite pour nous, trop blanc, ni vif, ni mort. Il n'y a plus que les chiffres qui peuvent entrer. C'est au-delà. C'est méta.

Sur le seuil, ça prend cette ultime apparence perceptible, où l'homme reconnaît encore quelque chose qu'il peut comprendre, quelque chose qui est de lui et qu'il appelle la beauté.

Depuis qu'il est occupé à ce travail, Tinguely n'a plus du tout l'air d'un électricien triste.

PIERRE DESCARGUES.

TINGUELY. Pop, Hop + Op C°. 110 x 210 x 45 cm. 1960-65. Galerie Alexandre Iolas.



# Les mondes plastiques de Zoltan Kemeny

par Giuseppe Marchiori

On a souvent répété l'an dernier, assez mal à propos, que Kemeny est un peintre. Il n'en reste pas moins que les vieilles classifications, rigoureuses et sans équivoque, se révèlent insuffisantes. Nouveaux matériaux et nouveaux procédés ont transformé l'idée qu'on se faisait de la sculpture, celle-ci pouvant être désormais un objet quelconque, tel l'égouttoir à bouteilles de Marcel Duchamp.

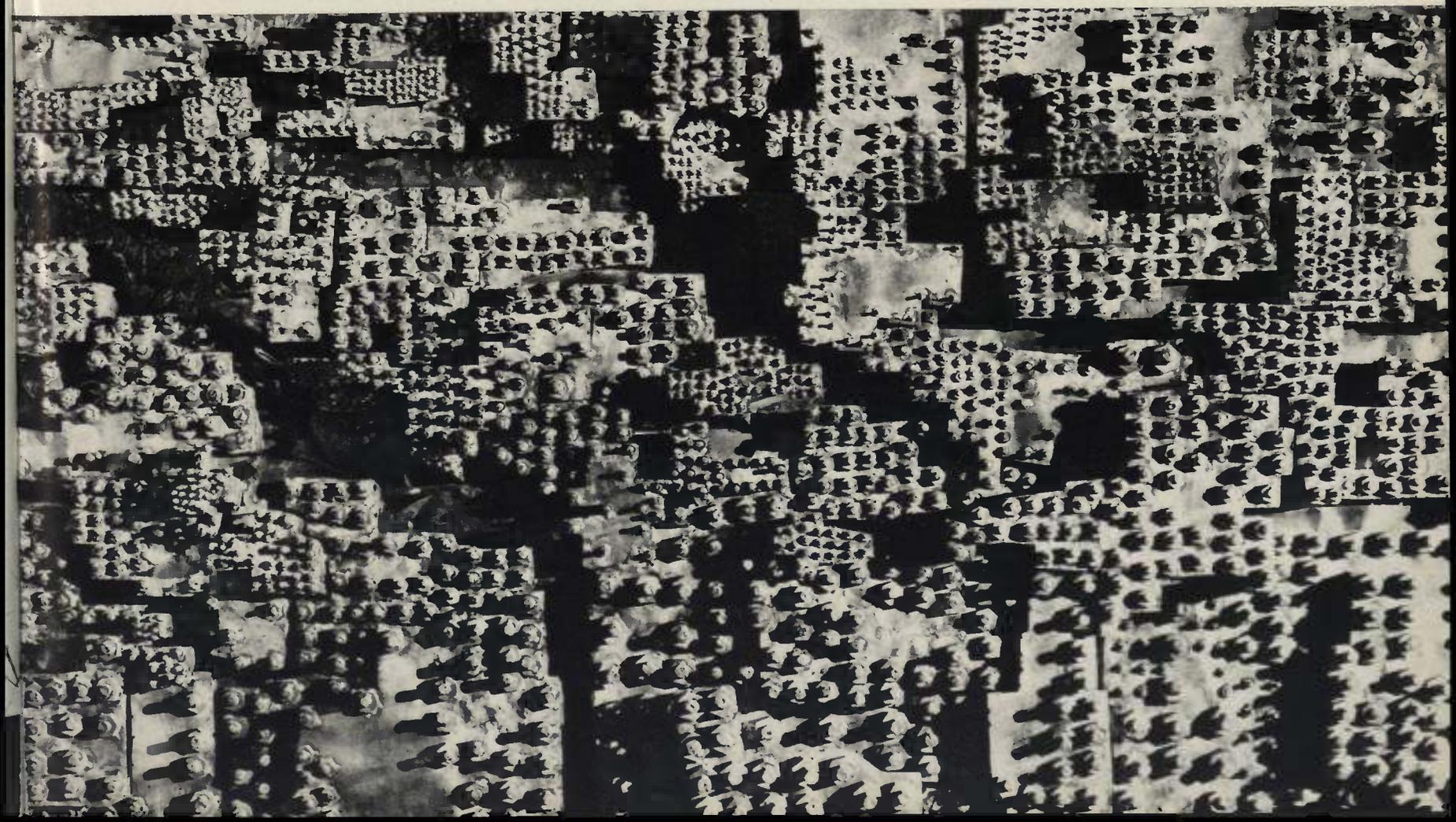
L'artisanat et l'industrie président certes à l'inspiration de Kemeny, mais toujours à travers des reliefs à trois dimensions.

Les agencements de métaux divers et d'objets fabriqués, tels que clous, tubes, anneaux, chaînes, vis, écrous, fil de fer, rivets, rondelles, boulons ou autres éléments créés en fonction d'un certain effet, constituent souvent des ensembles où

plastique et peinture sont intimement confondues, et ne laissent pas de faire songer à l'art secret d'un Klee.

En général, la composition naît d'une cellule typique: vis et écrou soudés, tube ou tige sur une plaque de cuivre, gobelet carré fixé par des têtes de clous. Les séquences de cellules, de dimensions différentes, s'ordonnent selon des schémas structuraux par bandes parallèles, verticales ou horizontales, à intervalles plus ou moins larges, ou en rubans godronnés, selon des rythmes toujours nouveaux et des contrastes de plus en plus accusés. Les éléments métalliques sont disposés à différents niveaux afin d'obtenir un jeu de valeurs très contrasté qui va jusqu'à procurer l'illusion de la profondeur obtenu par des moyens picturaux.

KEMENY. La Cène n° 2 (détail). Laiton. 1961. 275 x 165 cm. Coll. J. Hirschhorn, New York





KEMENY. Foyer du Théâtre Municipal de Francfort sur le Main. 1963. Laiton. Long. 120 m.

Deux exemples: « *Séducteur* » et « *Nature matérielle* », le premier dans la ligne du cubisme, le second avec les ruptures énergiques de l'expressionnisme abstrait. Chaque relief mériterait une étude à part. Bornons-nous à relever ici les aspects typiques de l'art de Kemeny dans leur rapport avec une culture en perpétuelle évolution et se renouvelant par étapes.

« *La Cène n. 2* » propose de nouvelles interprétations du cubisme synthétique en se prévalant des plans colorés de Klee tels qu'ils apparaissent dans la série des maisons et des villes. Le rapprochement pourrait aller, dans certains cas,

jusqu'aux suggestions de l'art brut et de la peinture informelle; mais le relief s'impose ici par des moyens plastiques et une surprenante transformation des données picturales, comme dans « *Ni début ni fin* » (1961) ou « *Fusion de pensée et matière* », compositions en fer où les effets ne sont plus ceux obtenus au moyen du cuivre et du laiton. La couleur du métal ajoute sa valeur expressive aux formes qui reproduisent le mouvement germinatif des cellules (caboche de cuivre d'« *Armorium* », 1961; petits tubes de même métal d'« *Image amie* », 1961).

Les reliefs acquièrent ainsi une richesse fas-

tueuse et baroque, animée de lumières et d'ombres douces, de mystérieux reflets qu'assourdit parfois la patine fluide et sensible des surfaces. Une sorte de magie orientale se dégage de ces fragments qui semblent faits de matières précieuses.

Kemeny renoue avec de très lointaines origines: héritier d'une tradition ancestrale, il pénètre dans la vie du cosmos, révélant un monde vrai, authentique, où les formes renvoient à la mobilité des apparences, à l'instant lumineux, à la variation des ombres, à la vie occulte des choses.

Chacune de ses inventions plastiques témoigne d'une individualité bien précise qui la distingue des sculptures de série, répliques d'un même motif offrant à la rigueur quelques variantes négligeables. Le goût de la répétition est aux antipodes de sa personnalité toujours renouvelée, toujours prête à affronter l'œuvre de demain comme une autre aventure. Une incessante volonté de découverte: telle est en définitive la démarche de cet artiste guidé par une liberté de recherche absolue.

La qualité de l'image et la vigueur du style sont à la base de ces reliefs élaborés, intensément poétiques, où un savant artisanat opère la miraculeuse métamorphose de l'idée picturale en idée plastique.

Rien de vague ou d'incertain dans les sculptures de Kemeny. L'artiste ne s'en remet pas au hasard pour traduire plastiquement la tache ou le signe; ses œuvres ne se réfèrent jamais à la réalité physique du mur ou du débris. La force d'une vision originale abolit en l'occurrence la rhétorique du rebut et de l'objet trouvé, au seul bénéfice de la structure et du rythme.

Les combinaisons de matières ont ici une tout autre signification que dans les sculptures fortuites, inspirées des apparences bizarres du réel. Ce sont des agencements de formes qui enrichissent notre répertoire visuel et nous aident à pénétrer la substance même des choses par les voies magiques de la poésie. L'ironie et l'attitude polémique des premiers dadaïstes, leur nihilisme inconsciemment créateur, tiennent à des circonstances historiques bien déterminées: elles ne sauraient se répéter aujourd'hui, dans des conditions artistiques et sociales très différentes.

L'œuvre de ces négateurs-créateurs nous a valu cependant un enseignement vivifiant: sans jamais se donner des airs de prophètes, voire en s'adonnant au jeu intellectuel de l'humour et du canular, les dadaïstes ont frayé la voie à des recherches inédites, aux expériences les plus excitantes dans les domaines des formes et de l'imaginaire. Qui, vers 1920, aurait salué en Schwitters un véritable créateur, tout entier tendu vers l'avenir?

Seul Arp et Hans Richter peuvent aujourd'hui témoigner de l'infinie liberté de ce rebelle solitaire, inventeur d'un nouveau langage artistique.



KEMENY. Relief. Laiton. 1964. 121 x 71 cm.



KEMENY. Métallo-magie. Laiton. 1963. 95 x 137 cm.



KEMENY. Relief. Cuivre rouge et plastique. 1964. 70 x 102 cm.

Schwitters, quarante ans plus tard, a été pillé. L'usage de matériaux et d'objets insérés dans le tableau, l'audacieuse utilisation du collage hausant des rebuts de corbeille à papier au rang de formes et de couleurs pures, semblent aller de soi. Mais à qui sait entendre la vraie leçon de Dada et de Schwitters, leçon toute de liberté spirituelle, il est aisé de dépasser l'involution maniériste pour accéder à des aventures plus fertiles et plus actuelles.

Kemény le sait qui a renoué avec ces prémisses historiques comme pour reconnaître la légitimité de sa propre expérience; expérience qui ne se peut justifier que dans un présent où la science offre des motifs infinis à l'inspiration de l'artiste.

Le mythe de la machine en tant que symbole de la puissance de l'homme est périmé. Les machines vieillissent vite, elles se changent en amas de ferraille encombrants et inutiles.

L'interprétation de la réalité va bien au-delà des apparences et atteint le fond secret de la nature au moyen d'instruments qui hier encore faisaient défaut. Kemény parvient ainsi à la transformer en une irréalité merveilleuse, images d'une vision qu'il édifie jour après jour, sur le rythme de sa propre existence. Tel est sa façon de

« conter », confiée aux moyens ingénieux que la technique moderne suggère à l'imagination d'un créateur. Dans le cours rapide et fluctuant des modes esthétiques, l'art de Kemény apparaît comme un fait positif en accord avec les exigences de l'époque, fût-ce dans l'aspiration à un « beau » encore vague et quelque peu précieux, visant une valeur et une qualité inédites.

Nous ne dirons pas que Kemény est un sculpteur optimiste que l'on peut opposer à Richier et aux Anglais, fabricants de monstres. Le cauchemar, l'horreur, l'angoisse ne hantent guère les organismes harmonieux, composés d'éléments métalliques, créés par Kemény pour le rêve ou pour la réflexion de l'homme moderne. Il porte en lui un ordre qu'on est souvent tenté de dire décoratif du fait de la symétrie qui le régit. Mais on ne saurait parler de véritable détachement, d'une position purement contemplative.

Un relief de Kemény, malgré son autonomie, sera mieux compris si on l'intègre à l'architecture, à son espace le plus naturel.

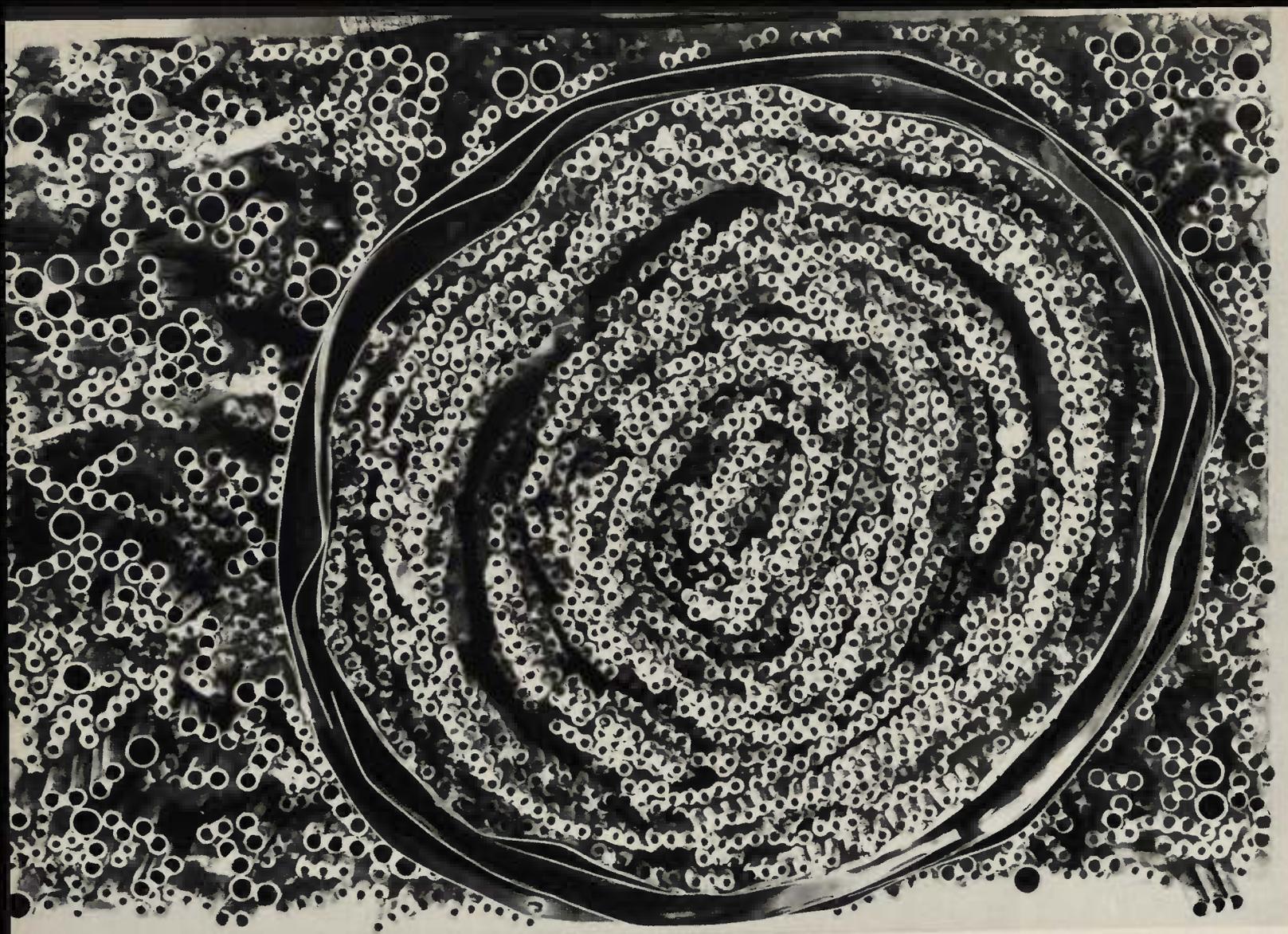
Henri Laurens disait à propos de ses sculptures qu'elles avaient besoin d'un espace et d'un milieu



KEMENY. Sculpture. Laiton. 1964. 77 x 67 x 30 cm.



KEMÉNY. Sculpture. Laiton. 1964. 62 x 53 x 24 cm.



KEMENY. Soleil sans horizon. Laiton. 1964. 55 x 72 cm.

architectural. Loin de vouloir émettre une idée originale, il entendait simplement souligner l'incongruité de l'œuvre d'art sans destination ou vouée à occuper une place éphémère dans le faux espace d'un salon. L'appel lancé aux architectes n'eut guère de succès: heureux l'artiste qui peut se flatter de collaborer avec eux. Kemény s'est vu cependant offrir cette chance à Saint-Gall et à Francfort, où certaines de ses œuvres, intégrées à l'architecture, rendues ainsi nécessaires, acquièrent leur vraie dimension esthétique et humaine.

Les grands reliefs plastiques, modulés comme des peintures, deviennent inséparables du mur qui trouve de ce fait sa raison d'être, au-delà des apparences ornementales.

On a vu quelle était la valeur expressive des structures et des éléments plastiques dans les reliefs de Kemény: ce que signifient les métaux taillés, godronnés, soudés, dans les formes illimitées conçues par l'imagination de l'artiste.

Mais la communicabilité de l'œuvre d'art se trouve-t-elle de la sorte assurée? Les éléments « préfabriqués » ne donneront-ils pas le coup de grâce à l'improvisation romantique?

Il convient d'aborder les produits de l'art moderne sans aucun préjugé. Kemény a voulu

porter sur le plan esthétique les possibilités infinies des processus formatifs révélés par la science du XX<sup>e</sup> siècle. Mais il n'entendait pas user d'un microscope. L'art rejoint les faits naturels sans les imiter, par les voies les plus disparates et les plus souterraines. D'où l'extraordinaire vitalité des sculptures de Kemény, leur raison d'être.

A y regarder d'un peu près, les rapports et les analogies avec les plus secrètes sources de la nature apparaissent à l'évidence. Et de même avec une antique tradition de villes disparues, de civilisations exhumées par l'archéologie.

Les composantes des sculptures de Kemény sont multiples et d'une variété déconcertante: picturales, ornementales, culturelles, mécaniques. Il s'agit de mondes plastiques fort complexes, de labyrinthes de l'inconscient, et qui semblent parfois suggérer quelque réalité achevée, sans issue.

Les synthèses des diverses composantes, souvent contradictoires, révèlent le dynamisme constant des inventions du sculpteur, la complexité d'un esprit inquiet, tourmenté, qu'excite le rythme et le sens de la vie moderne. La personnalité de Kemény se définit ainsi dans ses multiples dimensions, riche, neuve, résolue et sensible, en étroit contact avec les plus brûlants problèmes de la pensée et de l'art d'aujourd'hui.

GIUSEPPE MARCHIORI.

# Combat pour un art instinctuel en Europe

par Alain Jouffroy

Certains hommes se croient une vocation historique. Ils agissent, ils parlent, ils écrivent comme si une nécessité supérieure les gouvernait. Leurs décisions, leurs choix, les détails de leur destin s'imbriquent. Leur vie dresse un édifice qui défie le temps comme un signal. Contrairement à ce que l'on croit, ces hommes sont modestes. Ce qu'ils veulent, c'est faire passer un courant qui les dépasse. Et dans la bataille qui les oppose aux gens médiocres, aux ratiocineurs et aux spécialistes, leur importance est moins grande que celle de ce courant. Quelques rares artistes, quelques rares écrivains, quelques très rares responsables de l'industrie, de la science et de la politique, contribuent parfois à l'éclosion des idées et des sentiments dans l'esprit et dans les nerfs d'une époque.

D'autres que moi voient en eux des mégalo-manes. Je me plais à reconnaître, quelles que soient les erreurs qu'ils commettent, leur utilité profonde. Parmi ceux que l'aventure de la création artistique enthousiasme, Paolo Marinotti aime se présenter lui-même, avec humour, comme « poète et industriel ». L'Italie a été prodigue en

*A PROPOS DU  
CENTRO  
INTERNAZIONALE  
DELLE ARTI  
E DEL COSTUME*

EXPOSITION « VITALITA' NELL'ARTE » (Août-Octobre 1959). Salle de Karel Appel.





M. Paolo Marinotti, secrétaire général du *Centro Internazionale delle Arti e del Costume*.

EXPOSITION « VITALITA' NELL'ARTE ». Une salle de sculpture.



cette espèce d'hommes, qui fait défaut à la France et à bien d'autres pays. Leur combat, leur générosité soutiennent l'utopisme créateur des poètes et des peintres.

Secrétaire général du Centre International des Arts et du Costume, qui a son siège vénitien au Palazzo Grassi, sur les rives du Canal Grande, Paolo Marinotti a su, depuis bientôt quinze ans, imposer l'idée simple, et irremplaçable — d'une dialectique de l'art et des mœurs, où le « vêtement intérieur » contredit souvent le « vêtement extérieur », mais où la *coutume* n'est jamais étrangère au *costume*. Le modèle intérieur et le modèle extérieur, que Diderot fut le premier à opposer l'un à l'autre, ne sont-ils pas, aujourd'hui encore, les deux pôles de toute expression plastique? On oscille tous les jours de l'un à l'autre. L'art, pour Marinotti, contient en germe tout l'avenir de l'esprit humain. Cet espoir, qui l'a conduit à défendre avec éclat un grand nombre d'artistes d'avant-garde, traduit une confiance touchante dans la sincérité et le pouvoir d'action des artistes. Optimiste, mais d'un élan qui déborde l'optimisme ordinaire, il se veut créateur de culture, plutôt qu'homme cultivé, lanceur d'idées plutôt qu'idéologue ou chercheur. Sa forte personnalité, son allure physique de condottiere, son extrême gentillesse, doublée d'une violence non moins extrême, le rendent peut-être antipathique à certains. Quant à moi, je me souviens qu'en pénétrant pour la première fois dans son bureau du Palazzo Grassi, une sympathie immédiate a créé de l'amitié entre nous. Bien que je ne l'aie pas revu depuis dix ans, cette amitié vit encore.

Je suis pourtant loin d'être en accord avec toutes ses idées. Je ne partage pas forcément ses sympathies, comme je me sépare souvent de ses antipathies. Mais la plupart des manifestations qu'il a organisées au Palazzo Grassi m'ont irrité ou captivé de telle manière que je m'en fais une idée à la fois passionnée et précise.

De 1959 à 1963, en quatre expositions-manifestes, Paolo Marinotti a diffusé un art instinctuel européen — débordant sur l'Amérique et le Japon — qui avait pris naissance sous le nom de *Cobra* au lendemain de la dernière guerre mondiale, et que des crises récentes ont remis en question: d'Asger Jorn à Pierre Alechinsky, de Dubuffet à Pollock, de Wols à Fontana et à Scanavino, ce courant a traversé en effet l'univers occidental de part en part, et essaimé un peu partout dans le monde. Paolo Marinotti, avec les cinq expositions intitulées *Vitalité dans l'art* (1959), *De la nature à l'art* (1960), *Art et Contemplation* (1961), *Vision-Couleur* (1963) et *L'Hourloupe de Jean Dubuffet* (1964), a su mettre en lumière le dynamisme et les contradictions de ce courant. Outrepassant les frontières de l'Italie, il a dessiné le profil d'une avant-garde européenne. Prenant un parti exclusif, comme tout mécène véritable doit le faire, il a fait siennes quelques-unes des idées chères à Christian Dotremont, fondateur de *Cobra* en 1949, celles-là mêmes qui ont animé le groupe

constitué sur les bases flottantes de ce « sur-réalisme-révolutionnaire », qui proclamait en 1947: « Le surréalisme sera ce qu'il n'est plus » (1).

Certes, ce « surréalisme révolutionnaire », hérétique par rapport au surréalisme d'André Breton, n'a pas joué de rôle direct dans l'évolution de *Cobra*. Mais on découvre dans les dix numéros de la revue *Cobra*, publiés entre 1949 et 1952, un style de combat d'avant-garde révolutionnaire, semblable en plusieurs points à celui des revues surréalistes d'avant-guerre. Moins doctrinaire, moins rigoureux que Breton, Dotremont n'en est pas moins l'un des seuls poètes d'avant-garde de cette après-guerre qui ont joué un rôle de premier plan dans l'élaboration d'une peinture nouvelle. Ce que lui doivent Asger Jorn, Corneille, Appel, Alechinsky, ce n'est pas tant d'avoir été « découverts » par lui: c'est d'avoir trouvé grâce à lui ce chemin par lequel les peintres peuvent atteindre le plus haut niveau d'intensité d'expression: celui de la poésie. Les peintres ont souvent un penchant désastreux à surestimer leur propre rôle. Ils imaginent qu'ils sont seuls à détenir la clé secrète de la création; ils croient que, de leurs tableaux, l'orientation de l'art tout entier dépend; ils estiment enfin ne devoir jamais rien à personne. A cause de ces puérités, Baudelaire avait raison de les appeler des « enfants gâtés ». En vérité, si les poètes refusent de jouer le rôle de martyrs, leur rôle occulte est toujours décisif dans les développements de la création picturale.

Le mouvement *Cobra*, fondé par Dotremont et ses amis peintres, répondait à une exigence révolutionnaire; mais il n'a pas gardé longtemps le caractère d'un groupe cohérent. Dès 1952, ses membres commençaient à se disperser: Alechinsky d'un côté, Jorn de l'autre, les poètes Dotremont et Noiret d'un troisième; *l'esprit de groupe* n'a pas survécu à la chance, à la malchance des uns et des autres. Mais le mouvement lui-même n'a cessé d'exercer, indépendamment de ceux qui l'avaient créé, une influence sur toute la peinture d'avant-garde européenne, en particulier à Paris.

Avec l'enthousiasme et le goût du risque qui éclairent sa personne et ses actes, Paolo Marinotti a prolongé jusqu'en 1963 cette aventure et lui a conféré, avec les grandes expositions organisées à partir de 1959 au Palazzo Grassi, le profil exemplaire d'une aventure de l'esprit. Une dizaine de peintres hollandais, belges et danois ont trouvé en effet (si l'on excepte Sandberg, le courageux directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam) la diffusion la plus large de leurs idées et de leurs œuvres au Palazzo Grassi, parce que Marinotti a su les situer dans le contexte de toute l'avant-garde européenne et américaine: Wols, Bram Van Velde et Dubuffet en France, Pollock et de Kooning aux Etats-Unis, Fontana, Burri,

(1) *Manifeste du 1<sup>er</sup> juillet 1947*, titré: *La cause est entendue*, publié à l'occasion de l'exposition Internationale du Surréalisme à la galerie Maeght et signé par: Suzanne Allen, Noël Arnaud, Yves Battistini, Edouard Jaguer, Hubert Juin, Jean Laude, René Passeron, Marcel Broodthaers, Christian Dotremont, Louis Scutenaire, etc...



SAURA. Duna. 1959.  
EXPOSITION « VITALITA' NELL'ARTE ».



CÉSAR. Masque. 1959.  
EXPOSITION « VITALITA' NELL'ARTE ».



EXPOSITION « VITALITA' NELL'ARTE ». La salle du peintre E. Vedova.

ALECHINSKY. Les liens de parenté. 1958. EXPOSITION « VITALITA' NELL'ARTE ».

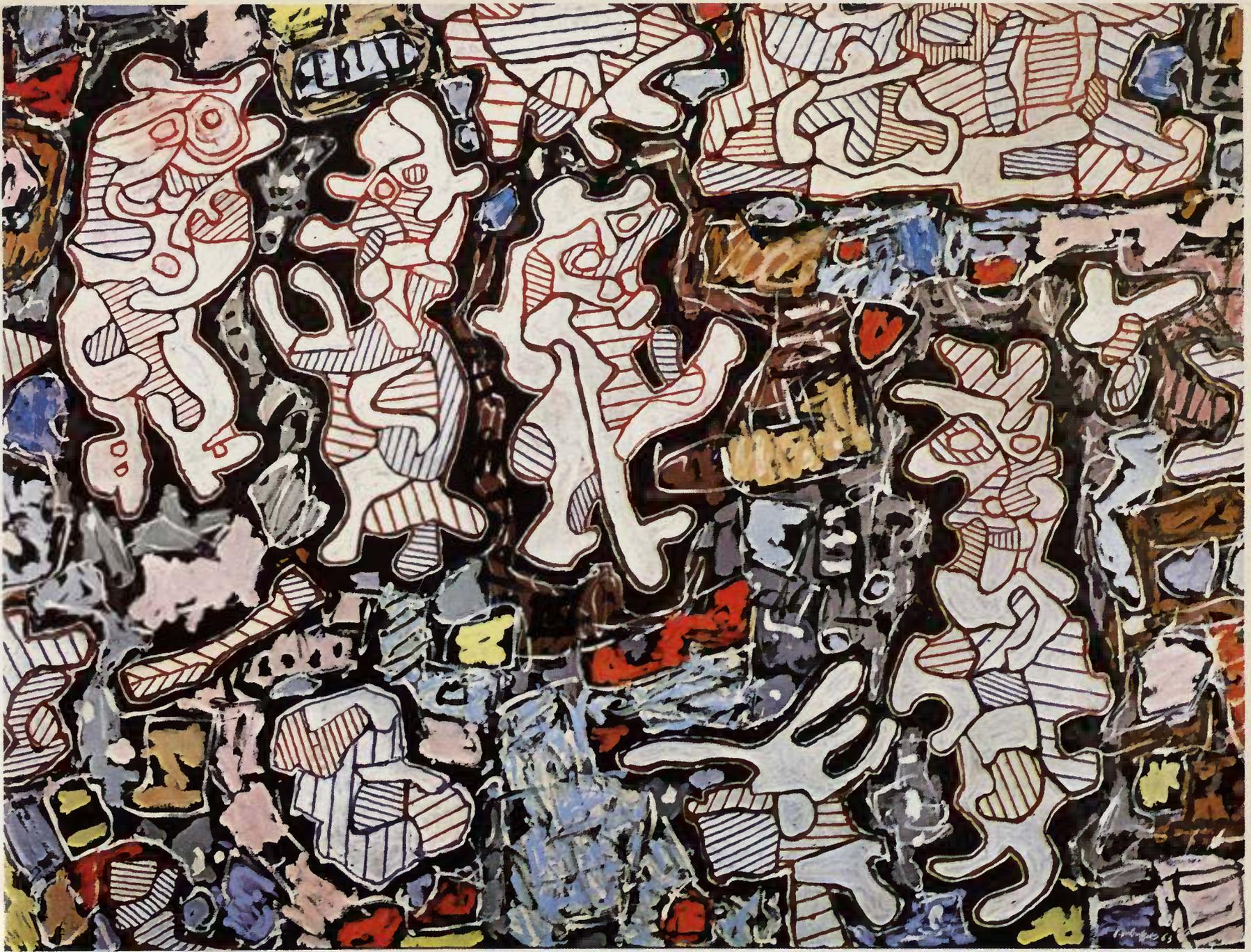




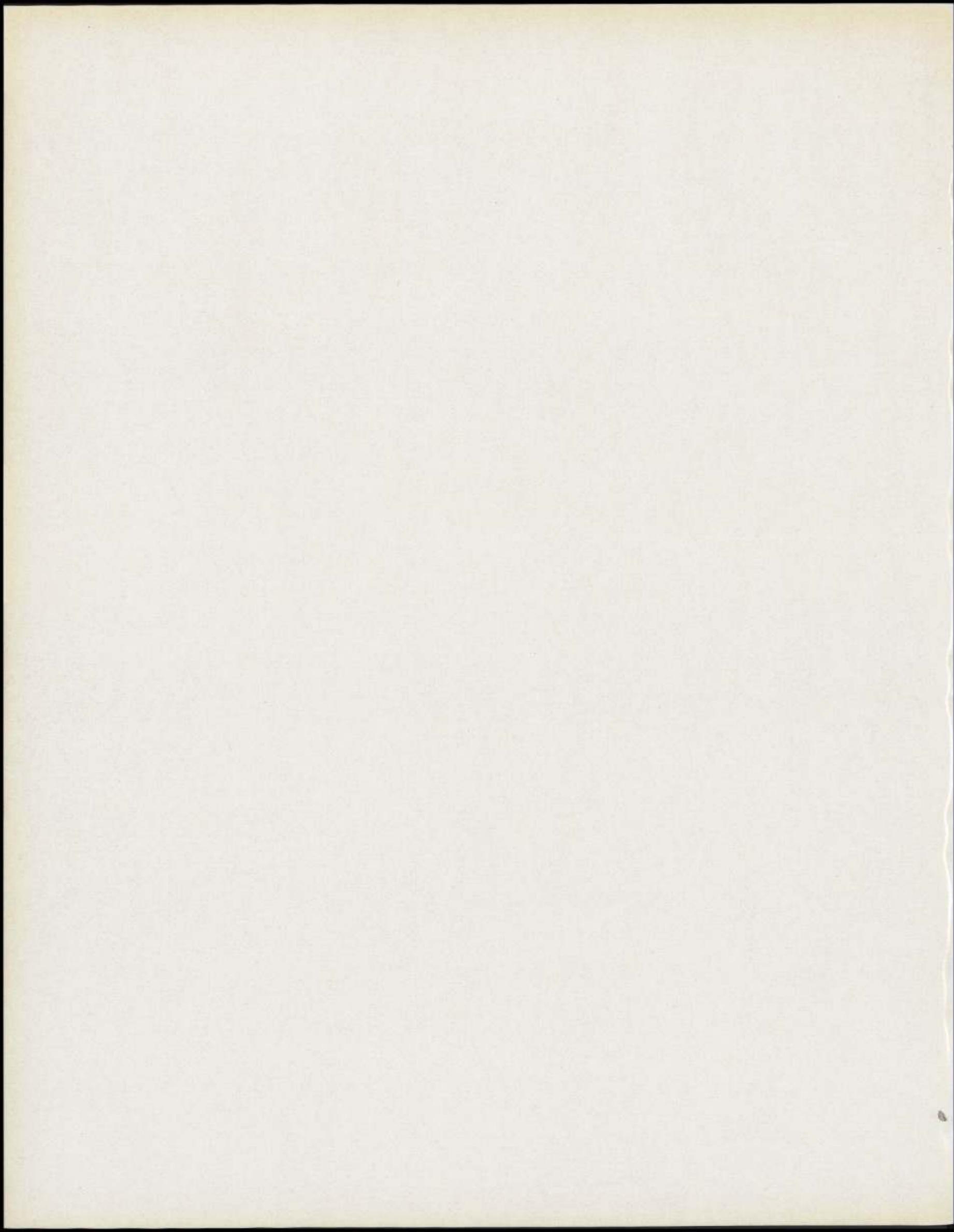
Palazzo Grassi, à Venise, siège du Centro Internazionale delle Arti e del Costume.



ASGER JORN. Something rotten. Exposition « Visione-Color ».



DUBUFFET. L'Appel aux leures. 1963. Exposition « L'Hourloupe ».



Baj et Scanavino en Italie, K.O. Goetz et Sonderborg en Allemagne, Alan Davie en Angleterre. Le but suprême n'a sans doute pas été atteint, puisqu'il s'agissait d'entraîner tous les artistes révolutionnaires dans une même direction. Mais, dans une très large mesure, on peut considérer que le mouvement *Cobra* a vaincu ses adversaires. Il s'est imposé comme l'une des deux ou trois avant-gardes qui ont su créer depuis quinze ans des œuvres chargées de sens à la frontière du surréalisme. Puisque son rôle historique semble aujourd'hui terminé, il convient d'esquisser ici sa physionomie.

*Cobra* s'est d'abord voulu un mouvement d'expérimentation plastique auquel nul créateur ne pouvait, sans fausser les perspectives, imposer de direction particulière. Le manifeste publié par le peintre hollandais Constant dans le numéro 4 de *Cobra* est à cet égard significatif: « Pour ceux qui portent loin leur regard dans le domaine du désir, sur le plan artistique, sur le plan sexuel, sur le plan social, sur tout autre, l'expérimentation est un outil nécessaire pour connaître la source et le but de nos aspirations, leurs possibilités, leurs limites. » Aucun « a priori » dans une telle exigence. Il s'agissait pour ces peintres de



BURRI. Combustion. EXPOSITION « VITALITA' NELL'ARTE ».

EXPOSITION « DALLA NATURA ALL'ARTE » (Juillet-Octobre 1960). Composition de Bruno Munari; photos de Pietro Di Blasi.

me di pirore, tronchi  
occhie o fessure, che  
to un certo angolo,  
o dei modi più rati-  
giungere, allora, un  
pare quell'abbozzo.



Vi sono delle opere, degli aspetti della natura che





EXPOSITION « DALLA NATURA ALL'ARTE ». La salle de Sofu Teshigahara.

s'ouvrir aux *inconnues* du désir; car « parler du désir, pour nous, hommes du vingtième siècle, c'est parler de l'inconnu ». Cet immense appétit de liberté, qu'Henri Michaux appellera dans sa préface à *Vitalité dans l'art* « la passion du dévergondage de la liberté », ne présuppose aucune théorie, aucune règle fixe. Face à l'avenir, le mouvement *Cobra* a voulu adopter la même attitude que celle de Constant à l'égard de la peinture abstraite (« Allons remplir la toile vierge de Mondrian, même si ce n'est qu'avec nos malheurs ») —: un défi véhément, orageux, où les forces de l'instinct étaient, implicitement ou explicitement, considérées comme le seul souffle d'une révolution possible: *C'est notre désir*, disait encore Constant, *qui fait la révolution*. « L'humanité, précisait-il, ne pourra que dire adieu aux conceptions esthétiques et éthiques qui n'ont jamais eu d'autre but que de freiner la création, et qui maintenant sont responsables du manque de compréhension des hommes pour notre expérimentation. » Tout

ce qui, dans l'art, fait appel à la raison et à la culture officielle, était ainsi décrié, combattu, voué à la vindicte.

*Cobra* se présente donc comme un néo-surréalisme, plus chaotique, plus exubérant, moins rigoureux que le surréalisme même. Christian Dotremont a d'ailleurs rendu hommage aux surréalistes, et particulièrement à Max Ernst. Mais certains de ses amis, comme Pol Bury, ont contesté le pouvoir de la « peinture imaginée ». « Elle se complaît avec logique, écrit-il, dans la poésie littéraire: Chagall, Delvaux », oubliant que la poésie de Chagall se rapproche de celle d'Apollinaire, qui se distingue d'une manière explosive de la simple littérature. Mais, pour Constant, qui veut substituer une « psychanalyse de la forme et de la couleur » à la « psychanalyse du sujet », il est certain que le sujet a une importance secondaire.

Tous ces peintres sont obsédés par la forme et par la couleur. « Le problème de la forme, déclare

Asger Jorn, est le problème central de notre société. Le conflit qui se manifeste entre les diverses conceptions de la forme est identique au conflit de plus en plus aigu des conceptions sociale et politique.» Selon lui, « le drapeau rouge est une forme immédiatement sensible de la révolution, immédiatement sensible à tous les hommes. » Le plus curieux, c'est qu'il n'ait jamais peint de tableaux monochromes rouges, comme l'eût fait Yves Klein, qui voyait réellement dans le Bleu cet immatériel, cette libération souveraine de l'esprit qui l'inspirait. Pour Jorn, la forme est couleur, et la couleur forme: l'expression les unit en vrac. Les peintres de Cobra, comme ceux de l'Action-Painting américaine, se sont jetés à corps perdu dans l'aventure de la couleur et de la forme spontanées, jusqu'à en tirer des résonances nouvelles. Mais, à la différence des peintres abstraits américains, ils n'ont jamais banni la figure (sauf Asger Jorn en 1961, quand il reprit à son compte la technique du dripping). Ils ont même tenté de définir ce que Jorn a nommé un « réalisme matérialiste », en recherchant des formes de la réalité « commune à tous les hommes ».

A vrai dire, aucun peintre de Cobra, aucun de ceux que Marinotti a présentés au Palazzo Grassi, ne peut prétendre au titre de « réaliste matérialiste ». Conscients de l'importance de l'art populaire, dans lequel ils ont su voir comme Dubuffet les modèles d'une création non-culturelle, ils ont tenté de désintellectualiser l'art. Les tableaux de Jorn se veulent jets de sang, explosions de joie

ou de colère, morceaux de viande et de vie. Ceux d'Alechinsky nous projettent dans un espace peuplé de phantasmes, et mêlent les obsessions de la peinture fantastique à un certain expressionnisme abstrait. Quoi de moins réaliste? Matta, apparemment plus délirant, inclut dans ses œuvres une part beaucoup plus reconnaissable de la réalité contemporaine. Croire qu'on va désintellectualiser l'art parce qu'on s'exprime de manière plus spontanée que les peintres qui savent ce qu'ils vont peindre avant de commencer un tableau, c'est faire preuve de naïveté. Le « matérialisme » de Jorn est une attitude aussi intellectuelle que le « spiritualisme » d'Yves Klein: la même dose d'illusion leur fait croire ceci ou cela. Et d'ailleurs, comment dissocier l'esprit de son moule, comment séparer ce que tous les tableaux font précisément coexister? Le Bleu de Klein est *matière*, le dynamisme de Jorn est *esprit*. Et nulle revue ne me paraît plus intellectuelle que *L'Internationale Situationniste*, dont Asger Jorn s'occupe depuis la fin de *Cobra*.

Kandinsky, qui se présentait comme un spiritualiste, a réalisé des tableaux dont l'action est d'abord physique et qui s'adressent à la sensibilité rétinienne. Picasso, engagé comme on le sait politiquement, investit une immense somme d'idées et de rêves dans chaque trouvaille formelle. La peinture a ceci de déroutant qu'elle désamorce le plus souvent les querelles esthétiques et philosophiques. On peut reprocher aux peintres abstraits de se borner à des effets

EXPOSITION « DALLA NATURA ALL'ARTE ». La salle de Germaine Richier.





EXPOSITION « DALLA NATURA ALL'ARTE ». La caverne de l'antimatière par Pinot Gallizio.

*optiques*; aux peintres surréalistes de ne pas assez croire aux *valeurs tactiles*: en vérité, les abstraits créent un univers imaginaire où l'on retrouve les archétypes de l'inconscient, et les surréalistes nous font redécouvrir les lois secrètes de la peinture.

Dans cette querelle, les peintres de Cobra, Christian Dotremont et Paolo Marinotti ont choisi de combattre la philosophie et la raison d'être du *contour*: « Respecter un homme et respecter une feuille d'arbre, ce n'est pas respecter les contours de l'homme et les contours de la feuille ». La violence est ennemie des limites, la spontanéité volatilise les frontières. Dans la mesure où l'acte créateur est analogue à l'acte d'amour, toute œuvre d'art doit porter la marque d'une transgression, affirmer un élan, promouvoir un éclatement. Mais, comment ne pas voir la stérilité d'une telle dispute, qui recommence la petite guerre d'Ingres et Delacroix, de Gauguin et Van Gogh, de Picasso et Braque? Les peintres ont tous les droits, toujours, et d'abord celui de conduire la peinture comme ils l'entendent. Faire confiance à l'instinct, c'est bien; exiger l'automatisme psychique, c'est mieux. Mais pourquoi l'ardente raison ne serait-elle pas capable de produire des œuvres révolutionnaires? Pourquoi

le calcul, la froide détermination, la conscience la plus claire ne pourraient-ils présider aux futurs phénomènes de bouleversement de l'esprit? Comment ne pas voir qu'en chaque homme, en chaque poète, en chaque peintre, la nuit et le jour forment une unité vivante? Pourquoi décapiter l'homme de son intelligence? Pourquoi vouloir l'accorder de force aux rythmes de la nature, s'il désire précisément leur échapper, *créer un autre monde à l'intérieur du monde*?

Telle est la vraie question posée par *Cobra*, et par chacune des manifestations du *Centre*.

Les artistes les plus sincères, qu'emporte la violence de leur sentiment ou de leur passion, éprouvent souvent quelques difficultés à accepter leur condition d'intellectuels. Toute leur nostalgie (leur croyance en une *innocence originelle*) les conduit à sous-estimer l'importance des décisions de leur esprit. En réalité, ils vivent un combat permanent, dont ils espèrent s'échapper par l'adoption d'un *point de vue unique*. Bien entendu, ils n'y parviennent jamais, et leur parti pris ne fait qu'exaspérer le divorce qu'ils veulent surmonter. Ils préfèrent l'illimité, le chaos du génie à la médiocrité raisonnable de la conformité sociale. Mais ils cherchent tout de même à s'intégrer à cette société qu'ils maudissent dans



EXPOSITION « ARTE E CONTEMPLAZIONE ». (Juillet-Octobre 1961). La salle de Sam Francis.

leur cœur. La moindre résistance les blesse comme une insulte faite à leur art. Bien souvent, leur révolte n'est qu'une preuve supplémentaire d'amour, et leur anarchie grandit leur besoin de paix. C'est contre les formes de notre société — contre le rationalisme, contre le fonctionnalisme qui la gouvernent avec plus ou moins de bonheur — que les œuvres de « Cobra » sont apparues en Europe. Leur désordre, leur véhémence, leur cacophonie volontaires sont des coups de boutoir contre des murs. Les grandes encres noires de Michaux, le dripping de Pollock, les surfaces fendues ou trouées de Fontana ne sont pas autre chose. L'agression est leur dénominateur commun: cette agression est dirigée contre un monde figé, un monde mort, non contre l'homme. Ce qui les inspire, ce qui les soulève et les projette au-devant d'eux-mêmes, c'est le besoin d'une liberté dont nul n'a encore eu l'idée, une liberté qui ferait de toute vie individuelle une conquête victorieuse sur la mort, et qui illimiterait la vie.

Sandberg, dans sa préface à *Vitalité dans l'art*, exalte cette liberté nouvelle dont le manifeste « Reflex » de 1948 précisait qu'elle « permettra à l'homme de s'exprimer selon les exigences de l'instinct ». On ne saurait mieux dire. Et Paolo Marinotti ajoute: « La charge dynamique de nos dons naturels doit se perpétuer dans nos œuvres;

c'est la seule chance que nous avons de rester des hommes. » Disons: de *devenir* des hommes. Pour Marinotti, le destin de l'art devance le destin de l'humanité entière, puisqu'il affirme avec passion: « L'art est tout: l'homme, la matière, l'esprit, la nature, la création entière et sa transcendance: l'espace où l'homme avance avec son bagage et son temps. » Belle idée, qui fait de l'art un promontoire du futur dans notre vie présente. Mais comment ne pas en douter, quand certains peintres se contentent de répéter indéfiniment la même signature de couleurs? Affirmer l'existence d'un monde sans contours ne suffit pas. Pour « Reflex », « un tableau n'est plus une construction de couleurs et de lignes, mais un animal, une nuit, un cri, un être humain ou tout ensemble. » C'est-à-dire que, pour le peintre instinctuel, la célèbre définition de Maurice Denis est non seulement renversée, mais piétinée, saccagée, anéantie. Le tableau, qui se proposait encore comme une forme-couleur au commencement de *Cobra*, il a bien fallu admettre qu'il vivait, qu'il criait, qu'il manifestait de l'humain, qu'il dépassait même la réalité humaine. Ainsi les peintres de *Cobra* ont-ils été entraînés dans une perspective qui pourrait être surréaliste, et qui n'est sans doute qu'un nouveau syncrétisme où surréalisme et réalisme coexistent et se dépassent mutuellement.

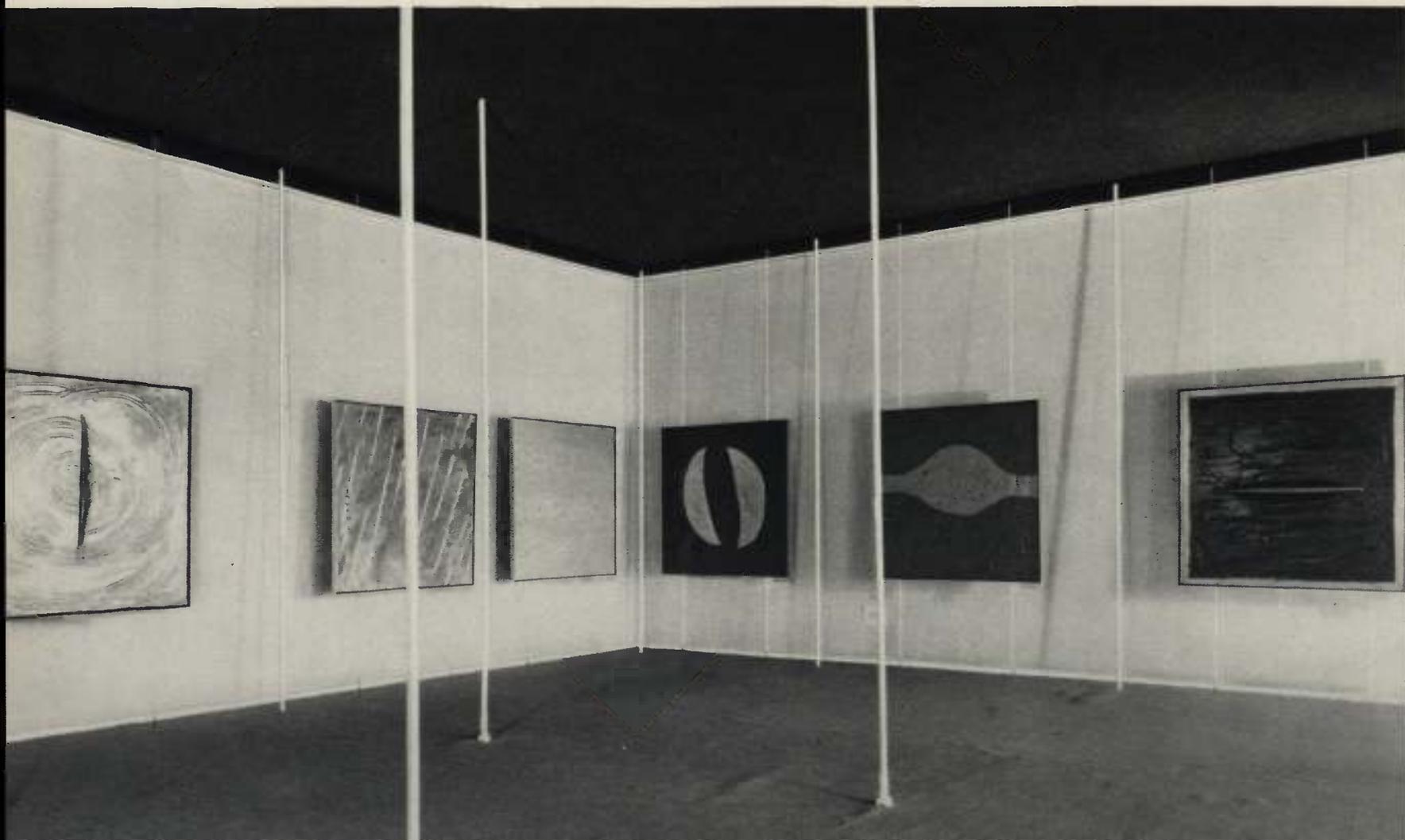
Par quel miracle s'opère cette réconciliation de deux ennemis que l'on croit implacables?

Le peintre Cobra, dans la mesure où il peut être défini de manière générale, oblige son esprit à *suivre* — non à *devancer* — les pulsions auxquelles obéit sa main. Que sont ces pulsions? Pas seulement physiques. On ne peut, même si on le désire, réduire le rôle d'un tableau à l'enregistrement de coups. Le seul peintre qui y soit parvenu, Fontana, prépare tout de même la couleur de la surface qu'il va trouer ou fendre. Le choix préalable d'une couleur crée le théâtre émotionnel dans lequel l'agression a lieu. Mais les peintres nordiques qui ont fondé le mouvement Cobra immergent des idées, des sentiments, des rêves dans la couleur. Le regardeur, face à leurs tableaux, peut recréer en lui-même le bouillonnement, la fièvre, la fureur, l'enthousiasme qui les ont produits. En cela, ces tableaux ne se distinguent guère d'œuvres expressionnistes comme celles de Nolde. Mais l'animation des objets, des figures, n'y est jamais la même, parce que la souffrance en est presque toujours absente. Les monstres de Jorn ne grimacent pas, ne protestent pas, ne se plaignent pas: ils dansent, comme dansent les soleils de Corneille. Ils circonscrivent et célèbrent une fête. Fête hagarde, où la peur et même l'obsession de la catastrophe peuvent bousculer les masques, mais fête, fête hirsute et déchaînée.

Dans la peinture surréaliste, ce sentiment de fête nous a été rarement communiqué. La période dite des *Arlequins* de Miró exceptée, le surréalisme nous confronte avec la tragédie (Masson, les *Rétractés* de Brauner), avec la prophétie (Chirico, Max Ernst), avec le rêve (Dali), avec le merveilleux (Max Ernst, Tanguy, Cornell), avec la pensée pure (Duchamp), avec l'ironie (Magritte), avec l'érotisme (Matta, Bellmer), avec un sentiment cosmique de la vie moderne (Matta), et d'une manière générale avec la nostalgie, le hasard, le délire, l'aventure, l'inconnu, mais non précisément avec la fête. Dans l'ivresse et la déperdition de soi que provoque toute fête véritable, le sentiment de séparation qui étreint le sujet devant l'objet s'efface; les contours s'abolissent, le rythme est de participation, de contagion. Les visages, les fleurs, le ciel, le sexe, la mort sont happés dans un même tourbillon, qui suscite un vertige. Ainsi, inondé par ce sentiment de fête, le tableau devient proclamation unitaire de vie. Dans la fête, « l'art est l'univers, l'homme n'est rien, l'art est tout », c'est-à-dire que *toute matière, tout objet, tout sentiment crée une fantasmagorie*.

C'est par ce sentiment de fête que le surréalisme se réconcilie avec le réalisme: il fait percevoir, au même instant, toute réalité comme surréelle, toute surréalité comme réelle. Les barrières fondent. Je ne dirai pas que la fête est la voie de réconciliation suprême, en tout cas elle nous ouvre

EXPOSITION « ARTE E CONTEMPLAZIONE ». La salle de Lucio Fontana.





EXPOSITION « ARTE E CONTEMPLAZIONE ». JORN-WEMAERE. Fleur de l'été (tapisserie).

une porte de ce côté. L'expressionnisme de la fête, dans les tableaux de Jorn et de ses amis, rend surannées de vieilles antinomies. On peut aller plus loin (et l'on est allé plus loin depuis, par d'autres voies), mais on ne peut nier que Cobra était une entreprise de libération, qui a aidé les artistes à surmonter un sempiternel divorce.

Les tableaux d'Asger Jorn sont de ceux dont Diderot eût pu dire qu'ils sont peints « d'un pinceau si chaud qu'ils ne supportent pas plus l'analyse que certains morceaux lyriques ». Ils présentent le monde comme un tout indissociable et fougueux. « Promenades lyriques », « Phantasmes d'un pays volcanique », comme il les nomme lui-même, ils tentent de restituer une vision originelle de l'univers, d'où toute cloison est bannie. On ne saurait pour autant réduire la peinture de Jorn à l'art informel. Elle invente devant nous des visages, des oiseaux, des animaux de toutes sortes. Elle se montre à sa manière fidèle à l'esprit des peintures préhistoriques danoises: ses personnages sont des idéogrammes surgis de la couleur, des hiéroglyphes fondus dans le magma, des apparitions non préméditées, qui ont l'agressive brusquerie d'une fanfare. De même que Cons-

tant, proche de lui à ses débuts, Jorn fait de la mascarade quelque chose d'épique et ne proclame qu'un seul mot d'ordre: « A nous la liberté! »

Les personnages de Jacobsen obéissent aussi à cette mythologie spontanée: le même véhicule instinctuel est chargé par les peintres nordiques de transmettre une même vision du monde et de la vie. Chez Egill Jacobsen, nous dit Dotremont, « la ligne qui figure est couleur qui chante », « chaque tableau est une question, une exubérance qui se cherche, un drame qui se dénoue. » Les masques de Jacobsen ne sont pas seulement graves ou cocasses, ils veulent communiquer de la joie par les moyens de la couleur. De 1949 à 1962, c'est le même optimisme brut, la même euphorie volontaire. On éprouve un léger malaise à partager un tel programme, parce qu'y entre exagérément la volonté. Les tableaux d'Asger Jorn sont supérieurs à tous les autres — et particulièrement à ceux d'Appel, qui semble n'avoir jamais qu'une seule corde à faire vibrer (la plus grosse) — en ceci qu'ils ne cherchent pas à nous suggérer tel sentiment plutôt que tel autre: la cacophonie y traduit la vitalité, et non la vulgarité. Ils font songer à ces prodigieux concerts que Dubuffet



EXPOSITION « ARTE E CONTEMPLAZIONE », WOLS. Magicien bleu.

EXPOSITION « ARTE E CONTEMPLAZIONE », La salle de Scanavino.



se donne à lui-même avec des instruments dont il ne « sait » pas jouer, et qui sont peut-être la trouvaille la plus inquiétante et la plus émouvante d'une œuvre volontiers systématique.

Pierre Alechinsky n'a jamais commis de fautes semblables à celles de Jacobsen. Comme Jorn, il mêle indistinctement l'oppression et l'exubérance, la dérision et la fête. L'un de ses tableaux les plus accomplis, *Les couleurs du spectre* (1962), transcende des caricatures sous-jacentes. Une intelligente utilisation de la couleur lui permet de dominer le thème qu'il n'eût fait qu'effleurer avec humour, s'il ne se laissait entraîner par le mouvement même, le flot, la fantaisie gesticulante des forces qui le font peindre. Là aussi, les rythmes rappellent une danse rituelle. Le but caché d'Alechinsky paraît un exorcisme de tous les instants. Le jeu de mots contenu dans le titre de ce tableau est clair: le soleil engendre lui aussi des fantômes, qu'il s'agit de conjurer. Mais, alors que Jorn se réjouit des harmonies hasardeuses d'une cacophonie antérieure à Pan, Alechinsky cherche à établir le niveau à partir duquel elles s'ordonnent *musicalement*. Ainsi est-il devenu

(avec Corneille, plus fidèle encore à la tradition de la peinture de chevalet) le peintre le plus classique, en tout cas le moins anti-classique, du mouvement Cobra. Sa longue imprégnation parisienne n'est sans doute pas étrangère à cette orientation (1).

Ce classicisme est évidemment contradictoire avec la ligne instinctuelle défendue par Paolo Marinotti. Mais la conception que nous faisons aujourd'hui de l'instinct est-elle juste? « Il faut avouer que, dans tous les arts de génie, écrivait Diderot, tout est l'ouvrage de l'instinct. » Depuis lors, l'idée que nous nous faisons de l'homme a changé. L'instinct n'a plus le même passé. Et quand Diderot écrivait: « C'est à un instinct mécanique, qui est chez la plupart des hommes, que nous devons la plupart des arts, et nullement à la saine philosophie », il ne songeait pas que cet *instinct mécanique* deviendrait un

(1) Au moment de la fondation du groupe hollandais *Reflex*, qui a devancé d'un an le mouvement Cobra, Corneille a pourtant écrit cette phrase inoubliable: « Le meilleur tableau est celui que la raison ne peut admettre ».

EXPOSITION « VISIONE-COLORE » (Juillet-Octobre 1963). La salle de Asger Jorn.





CORNEILLE. Tumulte d'un nouvel automne. Exposition « Visione-Colore ».

jour *automatisme psychique*. Si l'art spontané précède toujours la réflexion, il ne la précède pas de la même manière dans tous les cas. *Instinctuels* sont Jorn, Appel, Constant, Alechinsky; *automatiques* Masson (dans ses premiers dessins à main libre de 1924, comme dans ses plus récentes peintures d'effusion), Wols, Pollock. Mais Saura, mais Scanavino, mais Sonderborg, mais Baj? Les catégories établies par les philosophes ne coïncident jamais avec l'acte créateur.

Les maîtres auxquels Marinotti se réfère dans sa préface à l'Exposition *Vision-Couleur* s'appellent Wols, Pollock et Dubuffet. S'il reconnaît à Max Ernst et surtout à Miró un rôle de première importance, il tient à souligner, exagérément d'ailleurs, leur solitude et leur indépendance par rapport au surréalisme, auquel il reproche, d'une manière étonnamment puritaine, son « atmosphère nihiliste et malodorante de mythomanies sexuelles ». A tort, car une phrase comme celle d'Asger Jorn: « Seul un art nouveau peut éviter que l'homme futur en soit réduit à n'être qu'un simple instrument de l'équilibre social » eût pu

venir à l'esprit d'un surréaliste de 1924. Constant, dans son manifeste de 1949, ne liait-il pas le désir révolutionnaire à la réalité sexuelle autant qu'à l'art? Asger Jorn combat aujourd'hui encore, avec un beau courage, la morale puritaine, catholique ou protestante, dans *L'Internationale Situationniste*.

Non, le mouvement de libération commencé par le surréalisme ne saurait être poursuivi en retrait des positions conquises. La morale, l'esthétique sont mortes pour tout artiste révolutionnaire. L'art, la vie font une seule roue. Et ce nihilisme que l'on reproche au surréalisme, qui l'a précisément combattu, ce nihilisme qui périodiquement semble faire table rase dans notre vie et dans notre esprit, ce nihilisme qui concentre la haine de tous les gouvernements et l'effroi de tous les apôtres, ce nihilisme qui a toujours pour but l'anéantissement des conditions sociales que l'on nous impose, nul artiste révolutionnaire ne saurait impunément se priver du droit d'en user. Nihiliste était Wols, nihiliste de Staël, nihiliste Gorky, nihiliste Pollock, comme nihilistes sont aujourd'hui certains peintres du Pop. S'il ne s'agit pas toujours du même nihilisme, il s'agit chaque fois de supprimer tous les obstacles qui nous séparent d'une totalité inhumaine, et toujours de s'engouffrer, à ses risques et périls, dans le même néant. *Le point noir qui s'attache à la fève dans la cosse, le hilum, est sans doute celui où s'accomplit la mystérieuse transmutation*. Nous sommes tous des fèves dans une cosse; mais il appartient à chacun de décider s'il faut détruire ou non ce *point noir*. Refuser le droit au nihilisme, c'est contester à l'homme son indépendance, l'empêcher de conquérir une liberté nouvelle à partir de la destruction. Aucune tentative accomplie par les artistes du XX<sup>e</sup> siècle n'eût été possible sans un nihilisme sous-jacent.

Quand je regarde un tableau de Jorn, un tableau d'Alechinsky, un tableau de Scanavino, une sculpture ou un tableau de Fontana, le goût du néant s'y mêle intimement à l'espoir, à la folie de l'espoir, et je ne puis décider s'ils résistent davantage à l'appel du gouffre qu'ils n'y succombent. Le tournoiement, la chute vertigineuse auxquels j'assiste ne peuvent s'interpréter à la lumière d'une téléologie. L'homme moderne s'interroge peut-être encore sur les fins dernières, mais s'interdit toute réponse. L'art instinctuel, tel que les créateurs de *Cobra* l'ont défini, n'a sans doute pas d'autre fin que celle de détruire dans l'esprit du regardeur les structures qui le lient à une société qui meurt. L'ouverture vers un espace imaginaire, le vertige, la fascination, nous permettent de croire qu'au-delà de cette mort, la vie sur terre sera la fête que nous rêvons. La peinture ne doit plus se contenter de donner à voir. Elle doit nous permettre de traverser toute réalité comme un écran. Michaux l'a dit mieux que personne: elle doit « *donner à respirer.* »

ALAIN JOUFFROY.

# Parthénogenèse et Fécondation

par Paolo Marinotti

Mon cher Alain Jouffroy,

Laissez-moi — puisque vous le voulez bien — ajouter deux mots à votre article, dans ce même esprit libéral qui vous anime, et qui fait que l'on respecte les idées d'autrui aussi bien que les siennes.

Vous avez voulu écrire sur le « Centro Internazionale delle Arti e del Costume », sur son activité multiforme et, avant tout, sur ses expositions de l'art « visuel » d'aujourd'hui. Partant d'un postulat dont le facteur base est « la coutume » intimement liée à l'homme, le Centro s'est proposé d'irradier le contenu spirituel de cet « habitus vivendi et essendi » sur l'espace entier que l'homme lui-même couvre dans le temps, comme une prémisses et comme une confirmation de sa rencontre avec le monde et de sa construction dans le monde.

Vous avez voulu saisir une expression particulière du Centro: les expositions, ou plutôt l'exposition « Vision-Couleur » de 1963 et l'impliquer en de plus amples résonances dans l'ensemble de notre activité et de notre but idéal. Bon! J'accepte la synecdoque.

Je ne comprends pas cependant pourquoi vous voyez en Cobra une ramification du surréalisme et que vous identifiez dans ce même surréalisme la summa de ce qui s'est fait dans le domaine de l'art depuis sa naissance à nos jours.

Pour moi le surréalisme est le produit d'une époque qui a suivi à une autre époque, et qui, au fond, en est à son tour le produit.

La « révolution » surréaliste, surgie à la fin de la guerre '14-18 comme un acte de révolte vers un mode de vie et de pensée, condense justement tous ces regorgements « bourgeois » contre lesquels elle se dressait, fermement décidée à les bannir. Cela s'explique peut-être du fait qu'après plus de quarante ans de bien-être ininterrompu et de positions acquises, cette révolution surréaliste s'est retrouvée avec une énorme carapace de tortue sur le dos, résidu d'un passé par trop présent. Ce fut donc à la fois une source de renouvellement (qui d'ailleurs s'est perdu dans la manière) et l'égoût d'un bourgeoisisme latent dans toute génération qui — ironie du sort — y trouvait sa tombe ainsi que son festin. Ce n'est pas sans raison que l'on trouve, à foison, dans les œuvres surréalistes, orgies et cimetières.

La manie de s'affranchir en tout ordre d'idées et de rapports, en particulier au niveau des théories scientifiques, greffées sur le problème de l'individu et de la société, fait en sorte que le surréalisme s'en aille au-devant de Freud comme le bon villageois s'en va-t-en-ville consulter le guérisseur. Et non pas parce que Freud ne représente pas une étape capitale du chemin de la connaissance, mais simplement parce que toute infatuation dégénère inévitablement en une application pseudo-scientifique assez peu probante. Ainsi l'emploi morbide de pratiques psychanalytiques doublées d'erotismes intellectuels, voulus et délibérément chargés de rangaines, ne devenait en définitive qu'une sorte de complaisance, suffisamment sénile pour être vierge! Et quel gachis de tralalas, de hauts-de-forme et de diplômes, empreinte permanente de ce monde qu'on voulait détruire!

Le mouvement surréaliste devint un immense procès dans lequel l'audition méthodique et inexorable d'une théorie interminable de témoins mettait tour à tour en lumière un nouvel aspect de son réquisitoire. Mais dans cette orgie de destruction, avec tous ses contacts, il ne parvint pas à s'immuniser contre certaines contagions de sorte que son œuvre de construction s'estompé dans le nuage de poussière des débris, tandis que remontaient à la surface des haillons et

des oripeaux du passé. Il suffit à ce propos de consulter les documents photographiques de l'Exposition Internationale du Surréalisme (Londres 1936 et Paris 1938) et celle chez Cordier (Paris 1960).

Les révolutionnaires authentiques se soucient peu des règles des révolutions. Ils les font. C'est pourquoi il est étrange (et c'est là peut-être le côté pathétique de l'affaire) qu'un homme de l'envergure de Breton ait voulu s'affubler de tant d'embarras et d'un tel appareil, alors qu'en définitive un mouvement n'est digne de ce nom que lorsqu'il réunit autour de soi, par le fait même qu'il existe, ceux qui y participent, en toute liberté, libres de dissenter et même de décamper.

Mais le surréalisme fut tel justement parce qu'on le voulut ainsi, le fruit souvent contradictoire de diverses éthiques et de confusions différentes. Ce fut un phénomène typique de l'entre-deux-guerres qui se présente aujourd'hui à nos yeux, fastueux et décadent, comme une vieille courtisane qui dans sa jeunesse a enflammé étudiants et empereurs. Ce fut, en définitive, un mouvement qui, après les clameurs libertaires, se canalisa dans une formule rigide d'adhésion qui en limitait la portée à un certain automatisme esthétique. Sa physionomie politique, cultivée et souvent même convoitée, a été sans aucun doute un obstacle à l'acquisition d'une vision universelle du problème humain (social) et artistique (culturel) de notre temps; et il nous est apparu rhétorique et plaintif.

Nous sommes loin à l'heure qu'il est, heure d'hommes entiers, de la litanie du conformisme populiste! Le monde est une accolade de responsabilités totales sur le terrain d'une évidence qui dépasse toute limite idéologique dans la détermination d'un ferment qui reconferme l'homme même spirituellement en sa possession de techniques d'ensemble, d'économies intégrées, de politiques qui se brisent dans ce courant d'attraction des peuples entre eux.

Incontestablement le surréalisme a eu le grand mérite de concrétiser une œuvre de révision et de vouloir établir une recherche plus libre et approfondie de tous les aspects de l'homme et de la société. Il s'est affranchi de toute contrainte moralisante et esthétisante susceptible de bloquer les esprits et les sens vers la possession convoitée d'une liberté nue qui, toutefois, ne fut jamais essentielle, sauf dans sa formulation; elle fut toujours — quand elle fut — une nudité de report, non naturelle.

De la spontanéité? Le surréalisme n'en a jamais eue.

Et j'insiste à dire, à propos du surréalisme: libre, oui, mais pas spontané; juste mais pas exact; sincère mais artificiel. Indispensable, bien sûr, il a même forcé une époque. Mais il n'a jamais donné l'impression d'une flamme pure qui dévore et purifie.

Je ne vois donc pas que l'on puisse vraiment, même avec la meilleure bonne volonté, trouver une parenté entre Cobra et le surréalisme.

Cobra est la quintessence de la fraîcheur et d'une limpide évidente lympe vitale. Peut-on parler de fraîcheur dans le surréalisme? La base de tout mouvement est le dynamisme: or le surréalisme n'en a point.

J'insiste encore une fois sur cette fonction de « rupture » du surréalisme. Cobra, qu'a-t-il fait? Il a tout bonnement repris tout dans ses mains. C'était encore une époque heureuse celle du surréalisme. Il fallait le contenir dans les limites de ses évidences historiques sans tiraillements. Da sorte que le surréalisme, en dehors de tout espace temporel, que, d'ailleurs, il serait opportun qu'on lui attribuât dans le cadre d'une fonction accomplie, est devenu une espèce de serpent mastodonte, démesuré et mélancolique, aux anneaux onctueux et flasques.

En tant que mouvement le surréalisme est mort. Et pourquoi donc devrait-il être non-mortel? L'immortalité c'est autre chose. Mais est-il toujours et pour toujours ce qu'il a été, c'est-à-dire ce qu'il est et ce qu'il sera? Cela ne fait pas de doute; mais il y a lieu de distinguer entre l'idée et l'acte, entre la cause et l'effet. Et c'est justement sur les conditions d'un effet, qu'aujourd'hui le surréalisme fait disparaître la cause: car toute cause et tout effet naissent en un temps et pour ce temps.

A l'heure qu'il est, en tant que mouvement, le surréalisme est seulement une survivance qui n'arrive plus à se reproduire germinalement en un phénomène pur. Ce sont les idées en elles-mêmes qui comptent.

Les caractéristiques « physiques » de Cobra sont sa garantie de pureté. Dans Cobra il y a des monstres frais, sains, superlativement viables et vitaux; tout est contact de matières, explosion, violence, amour, dans une zone transcendante de couleur et de poésie.

Entre surréalisme et Cobra il y a deux modes de vie et d'entendre; deux substances diverses; deux mondes. Le premier naît comme de par lui-même; le second est fécondé.

Que les jeunes Cobra fussent en quelques sorte voisins du surréalisme c'est un fait. Voisinage d'inertie. Comment pouvait-il en être autrement? Mais n'oublions pas le vrai filon de Cobra, celui des grands maîtres de l'expressionnisme allemand et nordique, les grands aèdes d'une réalité quotidienne extraite de la lymphe des peuples et des lieux où elle naissait. N'oublions pas Kandinsky, le premier fulgurant recompositeur de formes, de couleurs et d'espaces.

Et alors? Cobra a plus que suffisamment honoré le surréalisme. Il s'agissait d'aller de l'avant. Voilà le mérite de Cobra, même s'il ne le dit pas.

Aujourd'hui Cobra a été bien plus loin que le surréalisme dans l'identification d'un art spontané et sans « ismes » qui est le reflet même d'une humanité qui émerge du tréfond, consciente et instinctive. Elle se distingue ainsi du surréalisme qui au fond se limitait au problème d'une société.

Je comprends, je le répète, son point de départ. Et, de même, je comprends sa physionomie spéciale dans la physionomie particulière de son époque. Il y eut de véritables valeurs personnelles que je n'ai certes pas l'intention de méconnaître. Mais c'est devenu par la suite une école de Solons; et puis l'École de Paris à qui l'on a voulu tout ramener.

Disons les choses comme elles sont: il est incontestable qu'un art vigoureux, instinctivement humain et actuel, affirmant d'une voix haute et claire son authenticité expressive, ne peut plus être représentée par l'École de Paris ou par d'autres formules.

Je vois ici quelque chose de tout à fait différent. Et l'esprit de Cobra dit ceci: s'exprimer, être, avec toutes ses vies et ses contenance. Sans sophistiqueries, sans élucubrations.

Seul un art qui reflète ou inspire une coutume, c'est-à-dire l'essence d'un caractère qui renferme les germes d'une communauté personnalisée peut être vivant et universel, et créer des points d'appui et de départ.

C'est pourquoi Cobra a représenté le ressort de tout un changement qui éclairait une substance qu'il fallait redéclarer dans ses formes et dans ses fins idéales.

Cobra a été un mouvement de coutume dans le sens le plus intime et général, dans un rapport éthique aussi bien qu'esthétique avec la nouvelle conscience de l'homme devant le monde antique et moderne.

Cobra a su effectuer ce « changement de vitesse » dont le surréalisme était désormais incapable. Le surréalisme avait fait son temps et ne parvenait pas à se greffer sur une jeune pousse. Cobra avait besoin du nouveau, même dans l'ordre d'une « tradition de matière » qui employait la couleur pour une peinture faite avec le pinceau et avec la spatule et . . . . avec les mains. Et cela aussi était nouveau, pris comme base simple, instinctive, et la plus naturelle d'un ancien départ!

La nouveauté de Cobra consiste dans le fait d'avoir saisi le pinceau exactement comme tout nouveau-né empoigne son hochet. L'enfant est toujours un initié.

Cobra a confirmé la légitimité et la nouveauté de toute naissance. Naissance en soi, d'une idée, d'une force créatrice, d'un être. C'est comme le principe de la vie, perdu dans la brume des temps et cependant

différent et nouveau à chaque apparition, à chaque représentation comme l'unique cause et la solution du monde.

Et venons-en à l'instinct.

L'instinct est la substance d'une intervention naturelle qui peut aussi agir spirituellement: un phénomène original, spontané, miroir urgent de l'homme dans l'acte et dans l'instant même où il affirme son être et son expression naturelle conséquente. L'instinct est l'inconscient conscient. C'est le don d'une lumière instantanée qui éclaire le secret de l'homme.

L'automatisme, lui, est un phénomène irrationnel, comme l'instinct; en tout cas il lui est conséquent; mais il ne possède pas le germe vital d'une condition physique ni la créativité spirituelle de l'instinct. L'instinct est la nature primaire dans sa réalisation. L'automatisme est la nature technicisée en fonction: c'est un simple système d'impressions psychophysiques. L'instinct dépasse la raison car il est la vie même de l'homme dans l'ensemble de ses aspects psychophysico-spirituels qui l'expliquent dans l'ordre et dans le mouvement d'un dessein. Il définit la nature intrinsèque d'une « constitution universelle » de l'homme qui le caractérise dans son essence et dans sa réalisation.

Quant au nihilisme, mon cher Jouffroy, il s'agit de s'entendre.

Il est fort possible — je ne le conteste pas — que chez bon nombre d'artistes il existe, dans l'ombre, une certaine forme de nihilisme, moyen et ressort de leur expression, mais il est évident que ce n'est pas de cela que je veux parler: c'est du résultat, du but final auquel tend l'artiste. Et le but ne peut être le néant; car, autrement, ce qui est néant n'existant pas, rien de rien n'existerait, puisque rien ne se produirait. Ceci dit, il reste la question de la liberté.

Venant d'un surréaliste « survécu » ce propos me semble embarrassant. L'aspiration à la liberté a, certes, été la grande force motrice du surréalisme. Mais, quel est le mouvement, quelle est l'école, quelle est la tendance, dans toutes les époques, qui ne l'a pas offerte comme sa prémisses indiscutable?

Disons plutôt qu'au cours de nombreux lustres cette liberté surréaliste, désormais sclérosée, a imposé à ces adeptes des voies, des canons fixes, des mots d'ordre et des programmes d'action; elle a fini par se traîner dans une atmosphère aulique d'agora. Un vrai mouvement ne dure que peu de temps; tout au plus laisse-t-il aux autres le soin de le reconfronter.

Dans les expositions du Palais Grassi (à commencer par « Vitalité dans l'Art ») Cobra n'a jamais été une idée de départ mais une conséquence de ma pensée et de mon action. Accueillant la source de la vitalité je me suis trouvé avec Cobra entre les mains. Telle a été l'importance de ma rencontre avec le Nord, et avec Asger Jorn, avec Christian Dotremont et Sandberg: toujours en fonction excentrique, depuis les racines aux feuilles de l'arbre. J'ai alors approfondi les bases de mon discours et j'ai rencontré les Dubuffet, les Michaux, les Etienne Martin, les Marino Marini, les Pollock, les Sam Francis, les Saura, les Pinot-Gallizio et tous les autres et tous de grande valeur. Et j'ai rencontré, disais-je, Max Ernst et Mirò, libres comme des oiseaux rêveurs et indépendants comme des collines isolées. Mais il n'y a jamais rien eu en moi de prédéterminé en ce qui concerne Cobra.

Les expositions du Palais Grassi n'ont jamais été « à thèses » c'est-à-dire ayant pour but de fixer des termes à tel ou à tel autre phénomène artistique; c'étaient au contraire des propositions libres, fondées sur des prémisses qui tour à tour allaient se confronter avec la réalité qui entretemps s'était formée et se formait.

Si Cobra « a jailli » péremptoirement de ces expositions ce n'est pas parce qu'elles avaient fixé des jalons décisifs, mais parce que leur criterium conceptuel de recherche et de réalisation, était clair dans toute son hardiesse, jusqu'à la preuve suprême, c'est-à-dire la confrontation des œuvres et des idées. Cobra a vaincu. Et j'ai voulu qu'il vainquit ainsi et pas autrement, avec ses propres forces placées entre les lignes convergentes d'une nécessité de choix et d'une tendance que j'ai voulu déterminer.

Ceci est aujourd'hui, à mon avis, comme vous le dites justement, mon cher Jouffroy, le sens d'un combat pour un art instinctuel en Europe et dans le monde.

PAOLO MARINOTTI.

# Chroniques du jour

• XXXIX<sup>E</sup> ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N<sup>O</sup> 25 DE XX<sup>E</sup> SIÈCLE • JUIN 1965 •

## LA PEINTURE OPTIQUE À NEW YORK

par Dore Ashton

Tous les problèmes qui, de tout temps, se sont posés à propos de la perception sont implicites dans l'exposition *L'œil sensible* organisée par William Seitz, conservateur des sections de peinture et de sculpture au Musée d'Art Moderne, à New York. Mais la question majeure — celle du sens de l'abstraction perçue — ne se pose que dans quelques-unes de ces œuvres et reste un point d'interrogation troublant à l'horizon.

Bien que Monsieur Seitz ait conçu cette exposition comme un reportage d'une activité croissante et généralisée dans le domaine de la recherche visuelle, et bien qu'il semble convaincu que cette recherche annonce une esthétique nouvelle, il ne faut pas oublier que les phénomènes de la perception ont toujours fait l'objet d'un certain art au cours de l'histoire. Des Grecs à nos jours, il y a toujours eu des

tempéraments curieux, avides d'explorer les mystères de la vision.

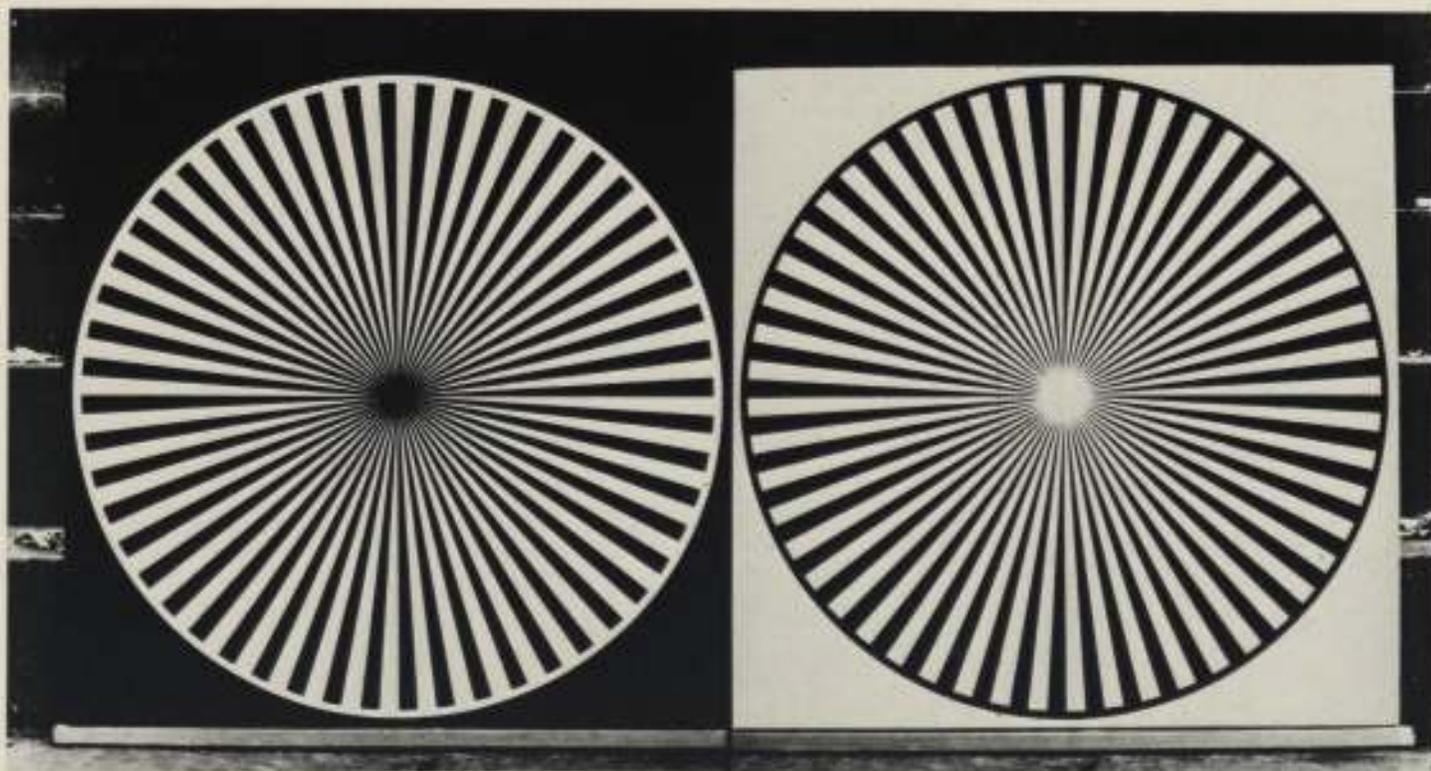
Cette activité exploratrice se consacrait autrefois, pour une bonne part, à l'étude de procédés mécaniques destinés à atténuer la vision normale. Les jeux de perspectives chez Léonard, les spéculations plus tardives de Dürer relèvent de cet ordre ainsi que les recherches bizarres entreprises au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle.

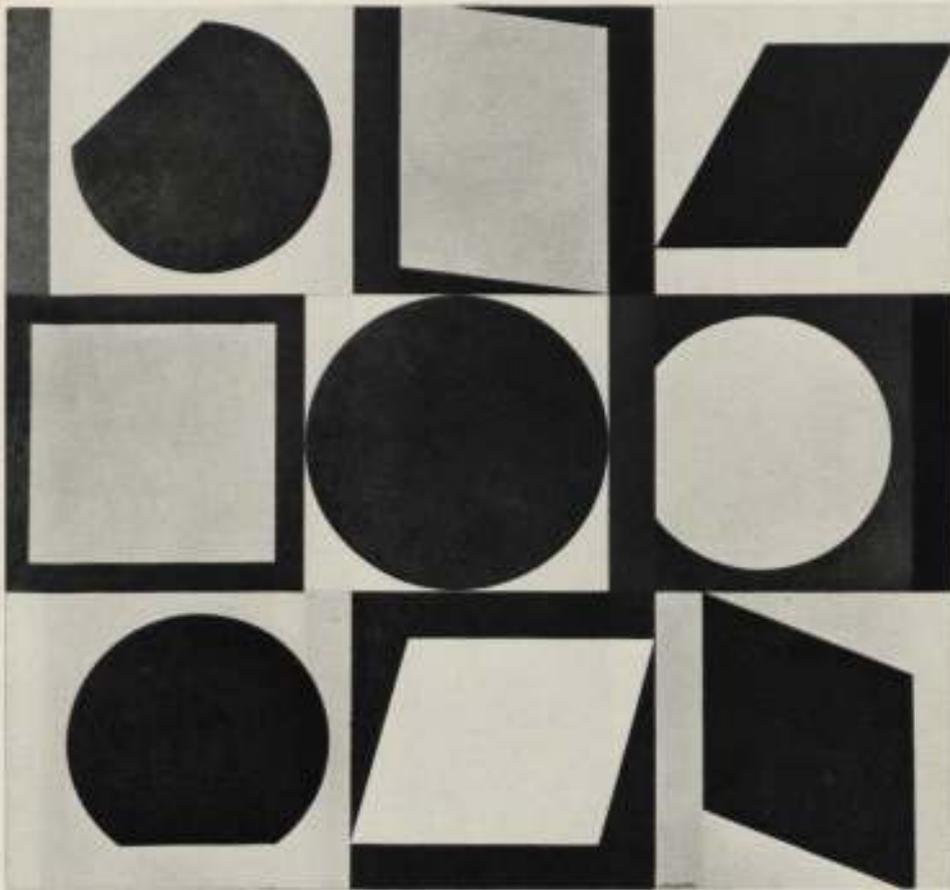
Jurgis Baltrusaitis, cet historien de l'art bizarre, nous a donné, dans son livre « Anamorphoses », un relevé très précis des recherches de perspectives qui, au début de la Renaissance, évoluèrent insensiblement jusqu'à n'être plus que des prétextes pour les peintres de l'imaginaire. L'auteur y étudie également l'évolution de la technique d'anamorphose en vertu de laquelle les règles sont renversées tant et si bien que, comme dans le célèbre ta-

bleau de Holbein, « Les Ambassadeurs », l'image reconnaissable ne se forme que dans certaines circonstances mystérieuses. Ce système naquit d'une curiosité technique et se manifesta d'abord comme tel, dit l'auteur, mais il contient un art poétique de l'abstrait, un mécanisme puissant d'illusion optique ainsi qu'une philosophie de la réalité factice.

S'il faut en croire Baltrusaitis, ces expériences techniques, jouant sur des phénomènes visuels, furent à l'origine des problèmes philosophiques concernant l'apparence et la réalité. Il nous rappelle qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les principaux spécialistes de laboratoire n'étaient autres que Descartes et ses collègues, au couvent des Minimes à Paris. Les savants de cette époque s'intéressaient simultanément aux problèmes physiques et moraux. Dans le domaine mécanique, Descartes anticipa

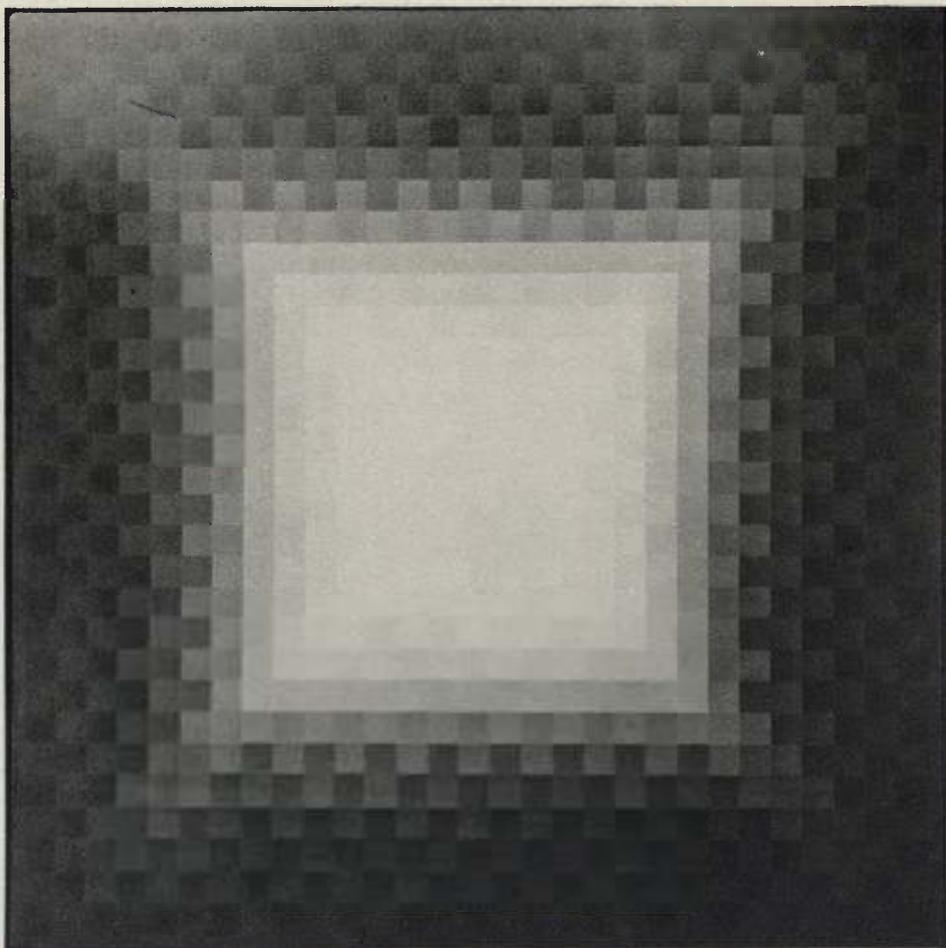
WOLFGANG LUDWIG. Peinture cinématique. 1964. Museum of Modern Art. New York.





VASARELY. Kalota. 1963. Pace Gallery, New York.

HANNES BECKMANN. Inca. 1964. East Hampton Gallery, New York.



sur les experts des machines à calculer en relevant une analogie de nombres entre le corps humain — les phénomènes d'optique en particulier — et les machines.

Avec son obsession des machines animées et surtout des automates récemment inventés par les savants pris de folie, une ère nouvelle était née, qui se manifestait dans le goût esthétique comme ailleurs. Le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle subissent nettement la fascination du trompe-l'œil, des merveilles techniques, des tours de force compliqués, où l'ingéniosité et le désir d'étonner l'emportent sur l'art proprement dit. C'est l'époque de la « Wunderkammer » dont les horloges mécaniques, les fontaines parlantes et les poupées dansantes sont la folie des collectionneurs.

Dans le prolongement historique de ces recherches scientifiques et de ces incursions sporadiques des arts dans le domaine pseudo-scientifique, l'exposition organisée par Monsieur Seitz du Musée d'art moderne de New York est éminemment stimulante. Presque toutes les œuvres exposées le sont exclusivement en fonction des réactions optiques qu'elles provoquent. Les problèmes philosophiques de la vision sont largement dépassés aujourd'hui par les problèmes compliqués du mécanisme visuel.

Cette exposition se partage en six catégories, soigneusement définies par Monsieur Seitz. La première, dite de *L'image en couleurs*, ne comprend que des peintres qui, nous dit-il, se distinguent tous par une juxtaposition de couleurs originale et frappante ainsi qu'une extrême simplification des formes et compositions, bref ce que Clément Greenberg appelle une « clarté et ouverture » qui réduit l'importance du cadre. Louis et Noland dominent ici par leur lyrisme et leur tendance anti-conventionnelle.

La seconde catégorie, qui ne se distingue pas très nettement de la première, est appelée avec précaution *Peinture invisible* et comprend des œuvres de Ad Reinhardt, Paul Brach et quelques autres qui se fient à une lente et progressive révélation de la forme. L'œil, ici, ne réagit pas autrement qu'il ne le fait devant un Rembrandt très sombre, un Turner très pâle ou un dessin très fouillé à l'encre de Chine.

La troisième catégorie est la fameuse section *Optique*, terme auquel Monsieur Seitz n'accorde qu'une valeur provisoire. Ces œuvres sont les plus scientifiques, car on y voit l'application de plusieurs phénomènes optiques. Ces phénomènes, dont l'étude fut longtemps l'apanage des étudiants en psychologie, sont aujourd'hui empruntés aux labo-

ratoires universitaires et représentent pour certains artistes des moyens de créer, en partant de ces notions scientifiques, des objets qu'ils estiment artistiques.

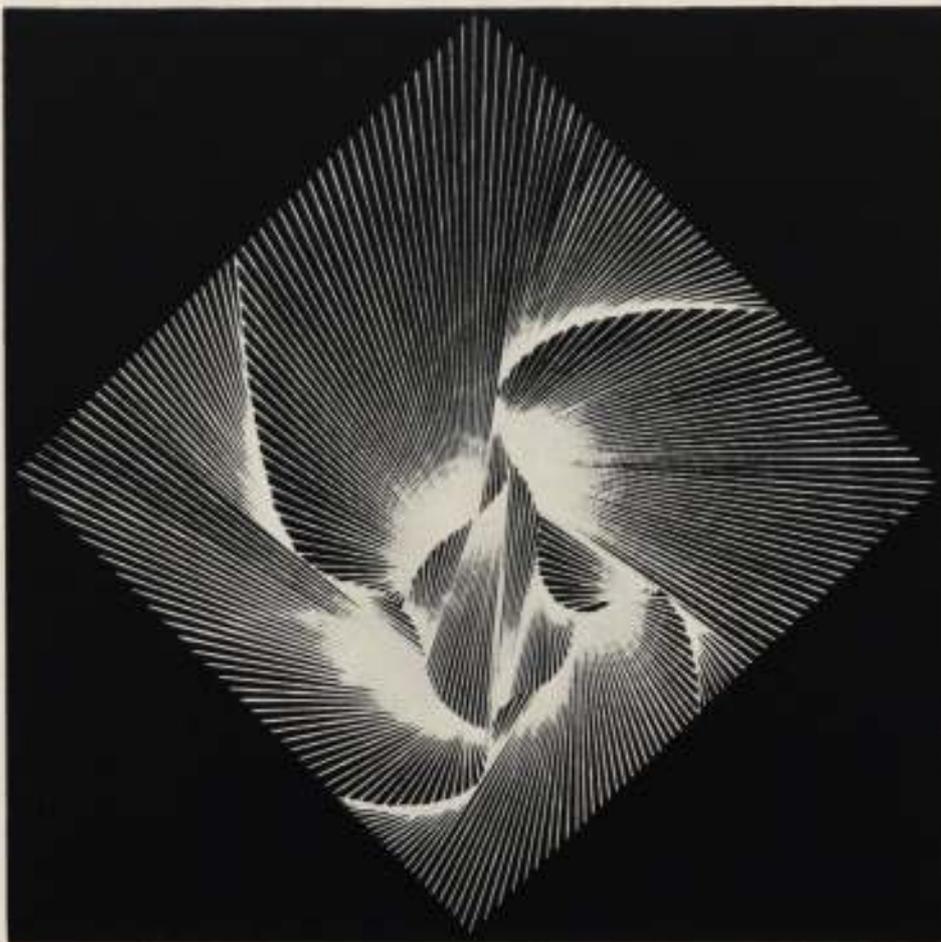
Dans le cas de Vasarely, que Seitz range dans cette catégorie, une multitude de questions embarrassantes surgissent car Vasarely use encore largement d'élégantes équations entre des perspectives variées et des harmonies de couleurs. Si le mouvement s'y mêle, c'est un rythme lent, qui amène l'œil à la contemplation. Une fois ces diverses relations établies, l'esprit découvre d'autres perspectives, car Vasarely ne se contente pas d'une simple excitation ni de réactions perceptives insolites. Sa peinture se base sur le problème de l'apparence et de la réalité, celui-là même qui avait incité Descartes à étudier la nature de la vision. On peut en dire autant du peintre anglais, Peter Stroud dont les œuvres sont de paisibles et originales enquêtes philosophiques.

La cinquième catégorie, *Motifs moirés*, est celle où domine l'explication des phénomènes optiques. Les motifs moirés se produisent lorsque deux ou plusieurs séries de lignes parallèles, cercles concentriques ou autres structures périodiques, superposées par transparence ou par d'autres moyens, forment des dessins qui oscillent.

La dernière catégorie et, en un certain sens, la plus importante de cette exposition est celle des reliefs et constructions. Ici, la collaboration de l'industrie est souvent requise et les arts sont franchement conquis par les possibilités de reproduction mécanique. Les constructions sont, pour la plupart, composées de nouveaux matériaux synthétiques, souvent employés dans les effets moirés. Certains évoquent des formes mathématiques, d'autres sont nettement esthétiques, tels les cubes plastiques de Stevenson.

L'idée que la couleur et la forme sont des éléments d'information dont l'artiste individuel peut user, exactement comme le savant compose une machine à calculer, est une théorie extrême et sans doute la plus absurde de toutes celles représentées dans cette exposition. A mon humble avis, c'est précisément dans les œuvres où l'artiste est le moins certain de son information et le plus intuitif dans son exploration que l'œil a le plus de chances d'arriver à une vision réelle, sans se contenter simplement de voir.

Ceci nous ramène donc au problème de la perception dans ses relations avec l'imagination. Ils sont trop simples, les purs espaces et illusions proposés par plusieurs artistes optiques



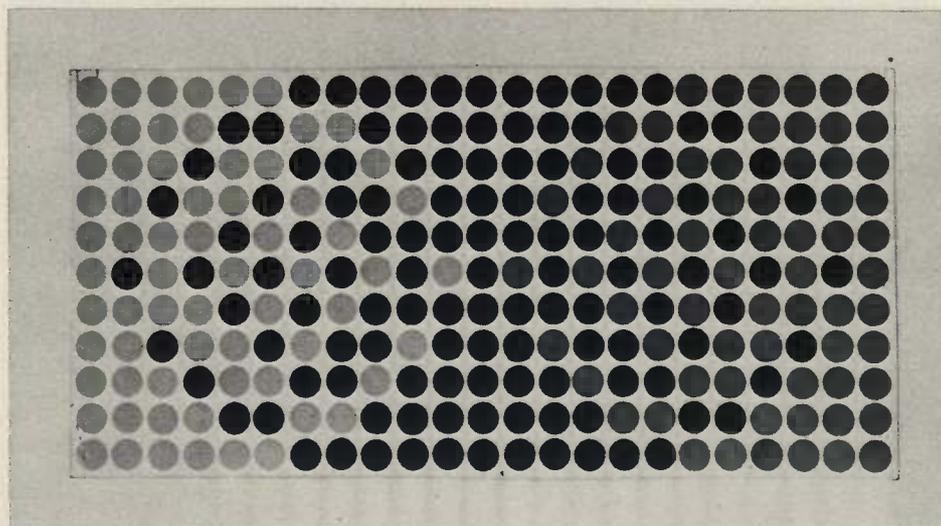
EQUIPO 57. V. 25. 1964. Galerie Suzanne Bollag, Zurich.

ou visuels. Nous avons une certaine idée de la complexité du cerveau. Par exemple, des chirurgiens nous disent qu'au cours de certaines opérations cérébrales, si l'une ou l'autre partie du cerveau est stimulée électriquement, le patient peut éprouver simultanément l'espace du rêve ou de la mémoire et celui de la réalité. Cette expérience complexe ainsi que d'autres, non encore vérifiées scientifiquement, sont de celles dont l'art a toujours usé à travers l'histoire. Les jeux subli-

mes d'un Mark Rothko sur la sensation d'espace et la mémoire font totalement défaut chez la plupart des artistes exposés dans *L'œil sensible*. Cette marge dans laquelle l'imagination erre à son gré, est inexistante. Si, comme je le crois, une œuvre d'art est, dans une certaine mesure, un prétexte à l'épanouissement de l'imagination, ces objets ne peuvent, dans l'ensemble, prétendre au nom d'œuvres d'art.

DORE ASHTON.

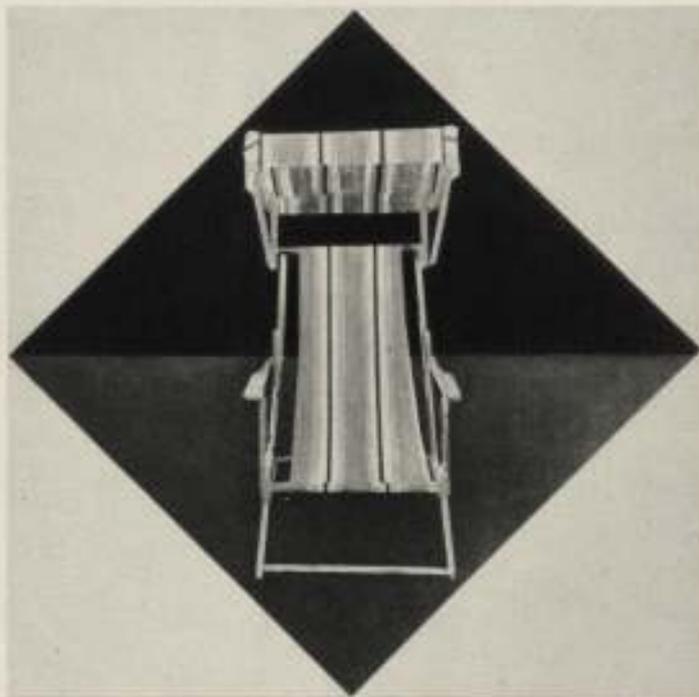
GARCIA ROSSI. Interprétation de trois couleurs. 1959. Galerie Denise René.



# LES CHAISES DE JENNETT LAM AUX COULEURS DE L'ABSENCE

par Hubert Damisch

Sur la plage déserte encore — ou enfin désertée? — Jennett Lam dispose obstinément, depuis bientôt cinq années, ses fragiles chaises de toile, ouvre aujourd'hui ses parasols à rayures: accessoires discrètement bariolés des loisirs du corps, promus ici aux fonctions d'instruments de la contemplation, de la réflexion, du rêve (pour qui voudra), et qui prennent force de signes — ceux-là mêmes de la vacance de l'esprit livré à la fascination de l'horizon. Mais il n'est de fascination qui ne s'opère à partir d'une équivoque, au moins d'une ambiguïté qui pour être manifeste, voire délibérément calculée, n'en demeure pas moins efficace. Les ustensiles articulés que Jennett Lam déploie et combine en manière de grilles et de réseaux sur un horizon qu'elle a progressivement nettoyé de tout accident atmosphérique, ces figures grêles et têtues dressées contre le fond, mais toujours menacées

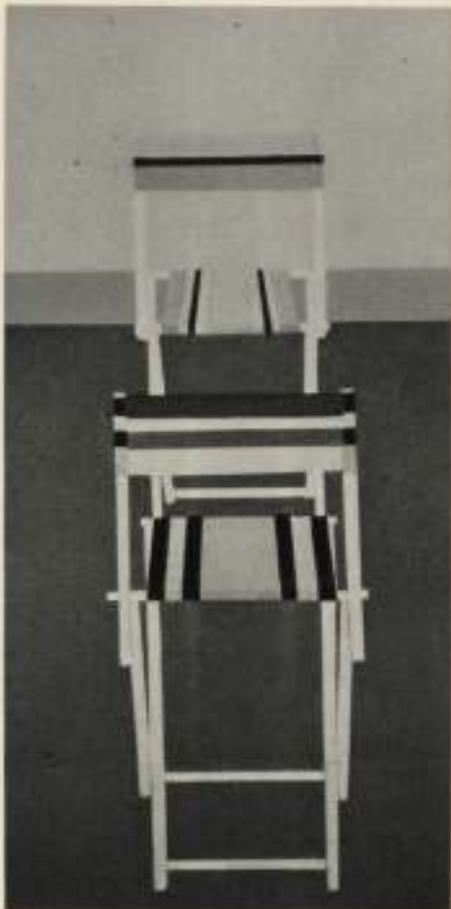


JENNETT LAM. Open armed. 51 x 51 cm. 1965.

JENNETT LAM. Waiting I. 1963. Coll. particulière.



de s'y résorber, tout ce jeu d'échanges et d'équivalences entre présence et absence, entre proche et lointain, est fait (et bien fait) pour tenir l'esprit en éveil et le renvoyer, par l'intermédiaire de l'œil, à son cercle primordial: car l'œil et l'esprit sont engagés ici dans une même partie, partie sans terme assignable s'il est vrai qu'il appartient à la définition de l'horizon d'apparaître comme une limite constitutive de l'expérience humaine, mais sur laquelle la perception ni la réflexion ne sauraient s'établir, frontière inaccessible, inhabitable, indéfiniment reculée, et pourtant si proche et inquiétante que l'homme, faute de pouvoir s'en détourner, n'a de cesse qu'il ne l'offusque, soit qu'il en brouille le tracé par un effet de *sfumato*, soit qu'il interpose entre elle et lui quelque écran opaque, soit — plus simplement — qu'il renonce à la position debout et prenne lui-même posture d'horizon, coincé entre terre et ciel. Jennett Lam est de ceux qui ne cherchent point à s'abriter de l'horizon mais lui voudraient tenir tête, dans une façon de mise à l'épreuve réciproque qui a pris, depuis Mondrian, figure d'équation. — x — = +: la ligne qui



J. LAM. Duo. 46 x 27 cm. 1965.

barre la toile à l'horizontale demeure sans signification ni vertu aussi longtemps que ne la recoupe quelque élément levé à la verticale. L'intersection à angle droit de deux segments rectilignes, l'un vertical et l'autre horizontal, vaut à juste titre comme le signe de la positivité, une positivité que n'infléchit pas le déplacement du support, parfois présenté sur sa pointe. Mais l'art de Mondrian avait partie liée avec celui des bâtisseurs, des négateurs d'horizon; et si ce peintre demandait que la ligne verticale fût d'une épaisseur toujours moindre que l'horizontale (pour affirmer la primauté de celle-ci sur celle-là), l'équilibre s'établissait spontanément entre les perpendiculaires qu'il traçait de part en part de ses toiles. Sur les plages de Jennett Lam la position couchée n'est pas de mise; et il est significatif que l'homme demeure à l'écart et que le peintre en soit réduit à avancer, en son lieu et place, une chaise où nul ne viendra s'asseoir, commettant l'instrument de la médiation entre la station bipède et le gésir au soin d'éveiller l'espace et de supporter le poids de l'horizon — silhouette précaire, aux étroits membres verticaux, tantôt dirigée vers

l'océan et tantôt tournée vers le spectateur, comme pour un reproche, et à laquelle le peintre accorde parfois, avec tendresse, la protection d'une coquille de toile.

Les petites chaises de Jennett Lam n'ont pas toujours été aussi héroïques. Ce peintre qui fut à Yale l'élève de Josef Albers aura commencé par s'efforcer d'échapper à l'enseignement austère du vieux maître du *Bauhaus*, regardant plus volontiers du côté de Bonnard que vers Mondrian. Il fallait le grand soleil du Sud et le scandale des plages livrées à l'industrie des loisirs pour dissiper ces jeux d'atmosphère et faire se lever en manière de de protestation, sur l'horizon retrouvé, ces bannières solitaires, peintes aux couleurs de l'absence; il fallait le ramage de ces chaises désuètes, de ces parasols anachroniques, pour que Jennett Lam renouât, dans la lumière froide et transparente de la Nouvelle-Angleterre, avec la grande leçon des géomètres de la couleur: c'est par la

seule vertu des perturbations optiques qu'elles introduisent dans l'espace chromatique que ces silhouettes sans épaisseur ni substance soutiennent la tension de l'horizon, née de la juxtaposition de plages de couleur contrastées. Delaunay, Mondrian, Albers ont inventé la couleur en soi, indépendante de tout support, la couleur qui n'est plus couleur de quelque chose mais *couleur de la couleur*: voici les premières *images* de cette ontologie nouvelle, offertes par une peinture sans tapage qui, non contente de restituer la couleur à l'espace pur, entreprend aujourd'hui, par ses voies propres, d'exposer l'esprit à la sollicitation du désert et aux vertiges de l'absence.

HUBERT DAMISCH.

*L'œuvre de Jennett Lam sera exposée à partir du 25 Mai au Point Cardinal, 3 rue Jacob, Paris et à la Galerie Svensk-Franska à Stockholm à l'automne.*

JENNETT LAM. Waiting III. 60 x 44 cm. Le Point Cardinal, Paris.





A. SEGUI. Portrait d'un ami. 1964.  
195 x 114 cm. (Photos J. Hyde)

## ANTONIO SEGUI

par Pierre Volboudt

Sur ce théâtre de masques délirants, de difformités frénétiques, on croit assister au drame de l'être livré à sa solitude torturée, à la multitude torturante. Double et réciproque image de cette condition humaine si prisée, élevée si haut par ses propres soins et abêtie par la mécanique démentielle de ses instincts. Il se peut que les visées de l'artiste aient été plus modestes et que, dans le miroir déformant qu'il tend à l'individu, l'image soit moins noire, ses racines moins amères que le spectacle ne le donne à penser. Peut-être ces traînées poisseuses de sang, ces filets de bile et de fiel qui maculent ces charognes humaines ne sont-elles, après tout, que le violent et burlesque bariolage d'une farce sans

conséquence. Ces bouffissures malsaines, ces grimaces jugulées, ces contorsions macabres, ces effigies crispées, bistrées d'ecchymoses et plus couvertes d'yeux qu'un Argus de cirque, peuvent aussi bien ressortir à quelque jeu de massacre où le peintre se serait divertie à jeter ces grotesques outrances sur la toile, pour ensuite les biffer d'une large balafre en croix et, la parade finie, par une rature les achever.

L'âcreté du sarcasme, même si elle n'est que de surface et égratigne plus qu'elle ne flagelle, donne l'envie d'y voir une espèce de mise en accusation qui réunit dans la même déchéance victimes et bourreaux. Ces marionnettes hideuses et lamentables sont livrées à l'omniprésence envahissante

ANTONIO SEGUI. Una noche quiza sofocante. 1964. 130 x 195 cm. Galeries J. Bucher et Claude Bernard.



du nombre. Licol au cou, bâillon sur la bouche, saisi par le crochet qui le traîne au supplice, le pantin désarticulé, numéroté par quartiers, est réduit à l'état de déchet, face à la vocifération unanime proférée par mille bouches hurlantes, à la malfaisance de ces « trognes armées » qui aboient leur cri, mugissent leur absurde colère et dardent sur lui leur haine. Encagé, pantelant, ligoté de lignes d'angoisse, le captif de la geôle cubique qui le broie, d'où il jaillit comme un fantôme, à demi squelette déjà, se dresse, crache sa rage et sa terreur. La tête fichée à la pointe de quelques os branlants, ricane encore un ultime défi. Une cohue grouillante de révolte s'ameute, s'amasse autour de lui, l'étouffe de l'innombrable cauchemar des mêmes langues tirées, des mêmes mâchoires avides de mordre, cros qui happent à distance, rictus étranglés de fureur hilare et meurtrière.

La forme humaine n'est pas ici cette enveloppe charnelle défaite, froissée, décomposée où, dans un visage de larve, les traits rongés se liquéfient en taches et en putréfaction. Hardiment charpentée, cernée de vigueur concise, barrée de répétitions et de hachures, elle tranche sur le champ vif de contrastes qui l'enserme, traversé de stridences. Dans cette galerie de silhouettes tragiques, d'avortons fébriles et hébétés, passe parfois l'ombre taciturne de quelque sinistre Ubu, héros aux multiples visages de ce carnaval de l'exécration.

PIERRE VOLBOUDT.



A. SEGUI. La Boucherie. 1963. 250 x 200 cm. Galeries J. Bucher et Claude Bernard.

A. SEGUI. Fiiiirmes Deeescanso. 1962. 100 x 170 cm. Galeries J. Bucher et Claude Bernard.



# CAPOGROSSI À TOKYO

par Shinichi Segui

Nul n'a réussi encore à donner une définition satisfaisante de l'art abstrait. Et cela ressort à l'évidence du fait que l'art abstrait n'est généralement identifié en tant que tel que par contraste avec l'art qui lui est contraire: avec l'art anti-abstrait.

Dans un essai prophétique, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, paru dès 1912, Vassili Kandinsky, le premier grand esthéticien de l'art abstrait, écrivait que cet art est menacé par deux sortes de dangers. Le premier de ces dangers est un usage totalement abstrait de la couleur soit dans la forme géométrique, soit dans le signe pur; le second est une utilisation plus naturaliste de la

couleur dans une forme concrète. Je n'aurai pour sujet que le premier point, et ne m'occuperai pas ici du second. Pour ce qui est du signe pur, force nous est de constater que le résultat souffre presque toujours d'une absence de vigueur et de vie. Tout l'art abstrait doit d'ailleurs, plus ou moins, faire face à ce problème, et l'on a été jusqu'à penser que tel était son inévitable destin. Les adversaires de l'art abstrait prennent même avantage de cette faiblesse pour confondre le signe pur et l'utilisation de signes de toute sorte. Qu'il nous soit toutefois permis de considérer ici que l'art abstrait peut entièrement échapper au signe: au signe pur ou général. Et l'art de Kan-

dinsky ne fait pas exception. N'a-t-il d'ailleurs pas souligné lui-même l'insuffisance du signe pur avant qu'aucun autre artiste n'ait songé à le faire?

Il paraît important de rappeler que la forme de la création — qu'elle soit basée sur le signe ou sur autre chose — n'a qu'assez peu de rapport avec la qualité de l'œuvre elle-même. Cela est vrai pour Klee et pour Mondrian. Cela l'est également pour Wols et pour Pollock. Et j'aimerais pouvoir tirer de tout ce que je viens de dire la conclusion suivante: l'art abstrait, s'il est bon, ne doit refuser aucun signe, mais tendre en quelque sorte vers un signe meilleur.

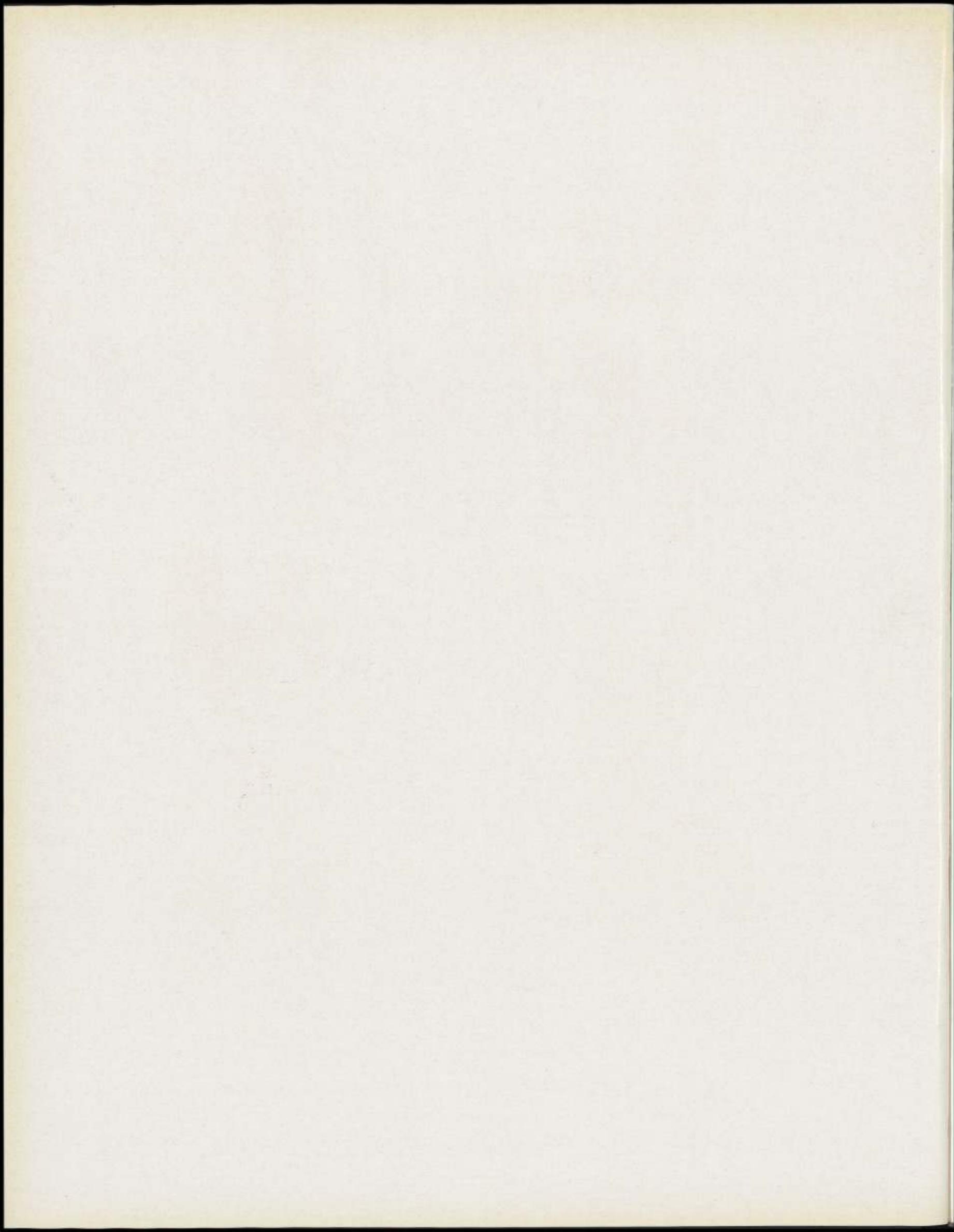
Mes amis me feront peut-être remarquer que je ne devrais pas m'amuser à de pareils sophismes pour autant que je prends l'art abstrait au sérieux. C'est vrai, et je suis conscient de l'incompréhension que peut susciter ma remarque; néanmoins, je suis convaincu que cette forme de logique est le seul moyen dont je puisse disposer pour prendre la défense de l'artiste

GIUSEPPE CAPOGROSSI. Superficie 170. 1955. 162 x 114 cm. Coll. Tokyo Gallery, Tokyo.





CAPOGROSSI. Superficie n° 515. 1963. 65 x 81 cm. Galleria del Naviglio, Milan.



italien qui a toute notre préférence au Japon: Giuseppe Capogrossi.

Tous ceux qui, une fois, ont vu des peintures de Capogrossi ne peuvent qu'admettre leur absolue beauté. En fait, elles sont infiniment plus belles que celles des artistes qui n'utilisent pas le motif. Et une définition de l'art abstrait qui prohiberait le signe ne saurait s'appliquer à Capogrossi, pas plus qu'elle ne saurait prévaloir dans le monde de notre art. Aurions-nous le souci de faire reconnaître pareil étalon de mesure que nous détruirions la beauté de son art; mais après tout, un objet ne saurait exister en fonction d'une règle de mesure quelconque: il existe par lui-même, et cela donne d'ailleurs toute sa signification à la règle.

Ce fut en 1955 que fut prononcé pour la première fois au Japon le nom de Capogrossi, et il nous fut présenté alors comme l'un des membres du groupe « Spazialismo » qui, à Milan, était à la recherche d'un art fonctionnel. Vers la même époque, il nous fut également présenté comme l'un des éléments importants du groupe parisien de « l'Art Informel » — groupe qui n'avait avec l'autre aucune relation. Evidemment, cet arrière-plan fort complexe nous déconcerta.

Les peintures de Capogrossi furent présentées pour la première fois à Tokyo en 1956, au cours de l'Exposition Internationale d'Art Moderne. Cet événement devait faire date dans le Japon d'après-guerre, car il marqua, chez nous, le point de départ de l'art abstrait. Les organisateurs de cette exposition appartenaient à un groupe d'avant-garde de critiques et de peintres progressistes. J'étais l'un d'eux. Les œuvres exposées par Capogrossi appartenaient à la série intitulée: *Surface*, c'étaient les n° 116 et 119: l'une est une composition purement plane en noir et blanc, l'autre une composition ovale et très colorée. Toutes deux suscitèrent l'enthousiasme des visiteurs de l'exposition. Toutes deux nous donnaient, de façon contradictoire mais pour nous passionnante, un aperçu de perspectives différentes. Et chose semblable se produit souvent dans la peinture de cet artiste: on applaudit à son côté fonctionnel, et d'autre part on le respecte pour le spiritualisme inhérent à son œuvre. La preuve de cette seconde attitude nous est par exemple



CAPOGROSSI. Superficie 488. 1963. 30 x 45 cm. Galleria del Naviglio, Milan.

donnée par l'admiration que lui voue le groupe « Bokubi », héritier avancé de l'écriture japonaise traditionnelle au pinceau.

Depuis 1956, les œuvres de Capogrossi n'ont été qu'assez rarement exposées au Japon. On a pu voir quelques-unes de ses lithographies dans une galerie de Tokyo en 1957; *Surface* n° 393 à la VI<sup>e</sup> Biennale de Tokyo en 1961, et une vingtaine de toiles lors de son exposition personnelle à Tokyo, en 1964. Néanmoins, notre intérêt pour cet artiste n'a cessé de croître, si bien que journaux et magazines ont très souvent rendu compte de son œuvre. Et il s'ensuit que, pour bien des Japonais, il figure parmi les artistes abstraits européens les plus connus.

Je crains que vous, Occidentaux, ne vous interrogiez quant aux causes de notre amour fervent pour l'art de Capogrossi. Sans doute son art, qui fait exceptionnellement revivre la calligraphie européenne, rencontre-t-il chez nous une approbation due au goût fort ancien des Japonais pour l'art de l'écriture au pinceau, mais au risque de vous décevoir, notre admiration ne provient nullement de cette image romantique que vous avez conservée du Japon. Nous ne vivons plus dans des maisons de bois et de papier, au milieu de jardins sereinement tracés; nous n'écoutons plus le mouvement silencieux de la brise. De nos jours, l'écriture au pinceau n'a guère plus de rapport avec la moyenne de la vie



CAPOGROSSI. Superficie 481. 1963. 80 x 20 cm. Galleria del Naviglio, Milan.

japonaise que n'en a le Bouddhisme; loin d'être utilisée dans la pratique, ce n'est plus qu'une forme d'art ou un moyen de discipline spirituelle. La lettre imprimée est devenue notre moyen ordinaire de correspondre, et quand nous écrivons, c'est avec un stylo. La rapide et gigantesque industrialisation qui s'est produite au cours des cent dernières années a transformé le Japon, complètement. Aussi, cela étant, l'art de Capogrossi a-t-il pour nous une étrangeté égale à celle que vous pouvez ressentir vous-mêmes.

Il est préférable de signaler que les variations gaiement colorées de la peinture de Capogrossi ont fourni à beau-

coup de jeunes une extase analogue à celle du jazz parce qu'ils y recherchaient une expression dynamique de la vie urbaine. Parmi ses admirateurs, d'autres, y compris ces amateurs superficiels du fonctionnel, attachent de l'importance à l'effet de ses peintures plutôt qu'à leur beauté créatrice. Mais il se peut que cette vue ne soit pas fautive car l'artiste lui-même souhaite que son art soit un poème fonctionnel, aussi bien qu'un pur poème.

En dépit de ce qui précède, j'aimerais insister sur la fonction « neutre » de l'art de Capogrossi. C'est vrai, sans

doute est-il fonctionnel, mais quelle est sa fonction? Ses peintures, celles qui emploient la couleur comme celles qui s'en passent, ont sur nous un pouvoir vivifiant, un pouvoir réconfortant, mais rien de plus concret. C'est l'affaire de chacun — une affaire purement individuelle — que de ressentir une extase analogue à celle du jazz, ou de découvrir un dynamisme urbain, car l'art de Capogrossi refuse en réalité toute indication comme toute association. Remarquez combien ses couleurs et ses formes ne sont que des signes dépourvus de toute référence à tel ou tel objet, de toute coïncidence! Dans sa peinture, le rouge est rouge, et un demi-cercle est un demi-cercle. Son symbole caractéristique (les quatre doigts ou les dents), qui apparaît dans la plupart de ses œuvres, ne désigne simplement qu'une chose commune et vivante. Et par conséquent, Capogrossi est libre de la contradiction dont Jean-Paul Sartre a souligné l'existence à propos de Klee dans *Qu'est-ce que la littérature?*: à savoir que l'art, qui est signe, s'efforce à la fois illusoirement d'être objet. Au contraire des signes d'autrefois, les signes d'aujourd'hui sont absolument anonymes selon l'art de Capogrossi. Dépourvus de toute signification directe, ils existent seulement pour eux-mêmes et sont au service d'une fonction générale sans effet concret.

Kandinsky nous prévint autrefois du danger qu'il y avait pour l'art abstrait dans le signe pur, mais quelle ironie, n'est-ce pas, si l'art de Capogrossi, tout en n'étant pas abstrait, était sauvé de la vulgarisation par le signe pur! Nulle importance en vérité dans le fait que l'art de Capogrossi puisse, ou ne puisse être classé à l'intérieur de l'art abstrait. Il est assez original pour se dresser, solitaire, à l'écart de cette école. Que l'on refuse toutes les conventions techniques à la mode: le *dripping*, la touche, le collage, l'assemblage, le trompe-l'œil, et l'on s'apercevra sans aucun doute que la forme véritable du pouvoir créateur. De nos jours, l'art abstrait en général est pris au piège de ses propres techniques, et c'est regrettable. Inspiré, libre et plein de vie, l'art de Capogrossi l'est de toute évidence, et il l'est seul.

J'aime son art pour sa poésie, pour sa poésie fonctionnelle mais fonctionnant en tant que pure poésie.

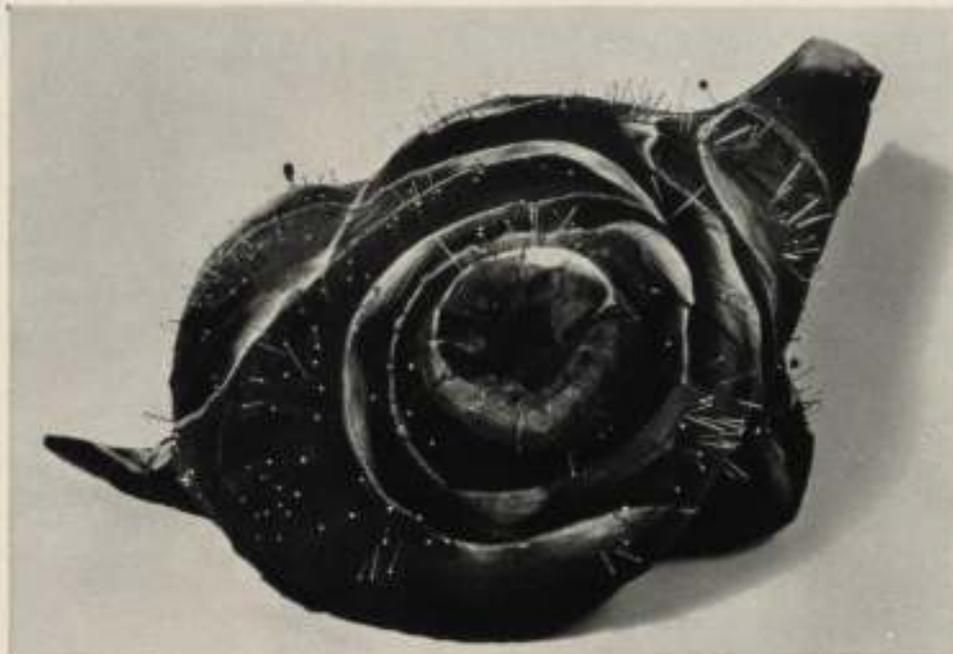
SHINICHI SEGUI.

# OBJETS MAGIQUES

par S. Alexandrian

L'ensemble d'œuvres graphiques et plastiques présenté chez Creuzevault montrait quelques pièces extrêmement intéressantes d'artistes contemporains, venant fort à propos illustrer les notions que j'ai déjà exposées. Il permettait de se rendre compte de la continuité qui existe aujourd'hui entre le tableau, la statue, l'objet, la poterie et le bijou: on pourrait dire que le concept de « nouvelle frontière » s'applique aussi aux catégories de l'art. Les céramiques de Picasso, de Chagall, de Braque, étaient de bons exemples de leurs interventions dans ce domaine. Miró était représenté par deux « sculptures-objets » de 1936, genre de constructions où il mettait une poésie effrénée; l'une d'elles, assemblage d'une vieille brosse à dents, d'une pince à linge, de morceaux de fer sur une plaque de bois colorié, est notamment savoureuse. De Tanguy, un paravent peint; ce n'est qu'une projection de son monde sur une surface utilitaire, comme un éventail décoré par Watteau; il ne fait pas oublier les extraordinaires objets conçus par Tanguy à la même époque, tel le morceau de craie bleu ciel surmonté d'une touffe de poils, pour écrire sur un tableau noir. Max Ernst, avec deux ravissantes sculptures féminines (*La Parisienne* et *la Tourangelle*), une reliure dessinée, un triptyque ayant au centre une fleur au calice en saillie, deux bijoux de cuivre en forme de visages, un bas-relief (*Lop-Lop présente une cage*) et une table en porte-à-faux (*Objet trouvé ayant servi de poste de télévision*) parcourt la gamme des possibilités techniques et démontre sa virtuosité prestigieuse.

De Dorothea Tanning, un *Porte-épingles* pouvant servir d'effigie pour envoûtement, grosse pelote chantournée de velours noir, d'un effet aussi volup-

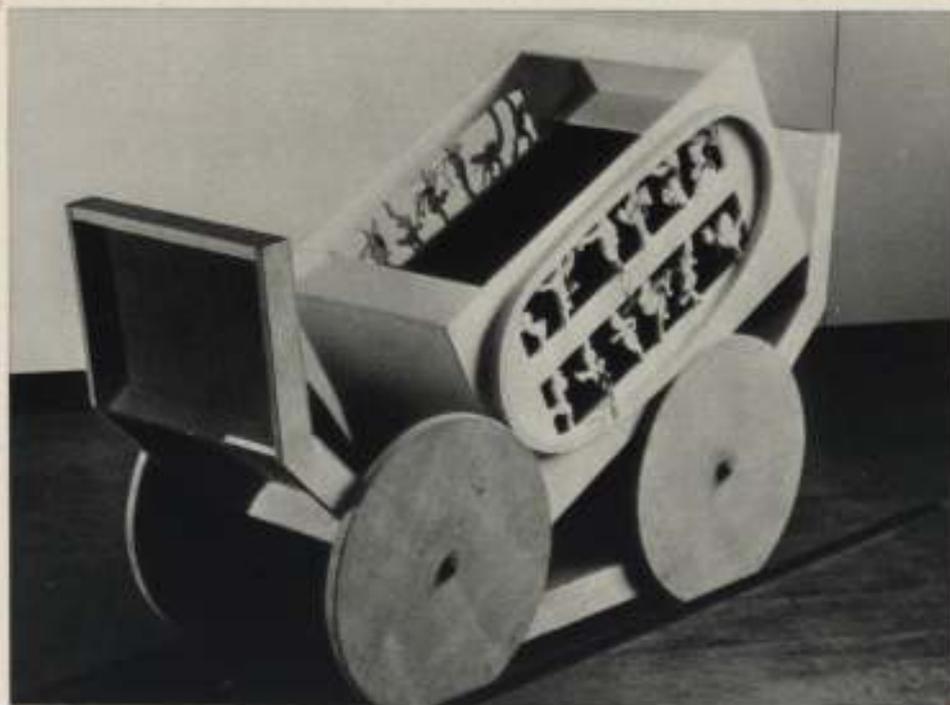


DOROTHEA TANNING. Porte-épingles pouvant servir d'effigie pour envoûtements.

tueux que tragique; de Maria Papa, une cire gracieuse et expressive, qui semble le fragment d'un corps de femme restitué par l'océan. La cabine téléphonique de Martine Boileau est à noter; l'appareil est abrité sous la valve d'une sorte de coquillage rouge, tandis que le siège à trépied a une forme animale stylisée. Le bronze de Signori pour des fonts baptismaux est le type de la sculpture que l'on peut affecter à un usage précis. Le *Portrait de Yanaihara* de Giacometti, les statues de Germaine Richier, celle de Chauvin,

expriment au contraire un élan vers l'objectivité absolue. Matta a fait construire par un menuisier un berceau de son invention, baptisé *Odieux le père*, dont les dessins préparatoires étudiaient les contorsions du nouveau-né; ce berceau, qui lorsqu'on le tire fait faire la culbute à son occupant, est une de ces trouvailles qui justifient tout notre attrait pour cet artiste. Enfin les bijoux de Jacques Creuzevault, particulièrement un collier fait avec des ressorts de montre, donnaient à la parure une qualité d'objet poétique.

MATTA. Berceau. « Odieux le père! ». Galerie Creuzevault, Paris.



# L'ART EUROPÉEN AU JAPON

La plus importante des expositions de 1964 à Tokyo fut la rétrospective de Pablo Picasso.

Cette exposition composée de cent quatre-vingt quatre toiles, dessins et sculptures, datant de 1899 à 1963, permit aux amateurs de satisfaire leur fervent intérêt pour le grand peintre espagnol. Les œuvres choisies étaient véritablement essentielles et les plus révélatrices du génie de l'artiste. La partie la plus remarquable de cette exposition était la section consacrée aux œuvres de jeunesse, cubistes et pré-cubistes, dont certaines provenaient de musées

russes et tchécoslovaques. Si le public fut particulièrement frappé par ces œuvres-là, c'est d'abord parce qu'elles n'avaient jamais été exposées au Japon, et ensuite parce qu'elles constituent le point de départ de la plus belle aventure plastique de ce siècle. Oui, le cubisme a toujours été et est encore l'inspiration de son œuvre. Considérées sous cet angle-là, les variations de son art à chaque époque de son existence et l'œuvre de sa vie, même à la période dite néo-classique et dans les années trente qui suivirent, ne sont que les étapes d'une évolution logique. Il ne

Pablo Picasso s'initiant à l'écriture japonaise.



semble donc pas impossible de concilier son œuvre de jeunesse ni celle de la maturité avec la plus récente, si largement discutée, telle que *Las Meninas*, *Le déjeuner sur l'herbe*, *Le peintre et son modèle* et tant d'autres. Ces séries montrent clairement le peintre entièrement libéré de tout style établi, sans pour autant jamais cesser d'être ce cubiste impénitent, dont le cubisme est le style original, absolument personnel.

Le dernier Picasso reste ennemi de l'espace à trois dimensions, qu'il fut l'un des premiers à nier, dans son cubisme historique. De fait, en dehors de son évolution même, il éprouve le besoin d'atteindre par tous les moyens, qu'ils soient négatifs ou positifs, à une liberté souveraine. Nous avions pu rassembler autant d'œuvres anciennes que nouvelles et notre exposition était, en somme, infiniment plus représentative que ne l'aurait été une simple rétrospective. Elle attira une foule de plus de cinq cent mille personnes dans les trois grandes villes japonaises de Tokyo, Kyoto et Nagoya, où, soixante-quatorze jours durant, ces œuvres furent montrées au public.

Salvador Dali, a exposé pour la première fois au Japon cent trente-sept toiles, dessins, objets et gravures. Cette exposition connut également le plus vif succès et fut visitée par trois cent mille personnes dans les trois grandes villes japonaises.

Trois peintres plus jeunes exposèrent leur œuvre dans trois galeries de Tokyo; ces expositions se succédèrent vers la fin de 1964. A part Sam Francis, c'était, pour les deux autres, leur première exposition individuelle au Japon et le premier contact avec ce public averti et vivement intéressé. Chacun d'eux se fit remarquer: Paul Jenkins, à la Galerie de Tokyo, par son agrandissement spatial du « dripping », Sonderborg par ses articulations linéaires et Francis par ses explosions chromatiques. C'est un pur hasard qu'ils pratiquent tous plus ou moins intentionnellement le « dripping », phénomène qui, pourtant, peut être considéré comme la conclusion logique de la peinture contemporaine. Ici comme ailleurs, nous y voyons le symptôme de la naissance de plusieurs autres styles et ambiances qui émergent enfin, tandis que les tendances dominantes touchent à leur fin. Est-il besoin de signaler l'intérêt de ce symptôme, quelle que soit la valeur comparative de ces tendances nouvelles. Qu'il nous soit permis de constater que Tokyo, désormais, fait partie du monde artistique contemporain et que, souvent même, il y contribue dans toute l'acceptation du terme.

S. S.

# HENRI MICHAUX POÈTE ET PEINTRE

par René Bertelé

Une importante exposition de l'œuvre plastique d'Henri Michaux a eu lieu, ces mois de février et de mars, au Musée National d'Art Moderne de Paris. Pour la première fois, plus de 250 peintures et dessins de l'artiste ont été groupés là dans quatre salles. Cet ensemble très complet, par sa variété et son ampleur, nous a invités à considérer les principales étapes d'une des aventures créatrices les plus originales de notre époque, qui se poursuit depuis plus de trente ans. (Les premières peintures exposées datent des années 25 et 27, les dernières de 1964).

L'exposition du Musée d'Art Moderne avait été précédée, l'année dernière, d'une exposition rétrospective analogue, bien que moins importante, au Stedelijk Museum d'Amsterdam, puis à la Galerie Motte, à Genève. Nous reproduisons ici le texte par lequel René Bertelé présentait celle du Stedelijk Museum.

Henri Michaux est un des très rares poètes contemporains qui ait créé par son œuvre un monde original, auto-

H. MICHAUX. Lavis. 1955-56. 62 x 46 cm.

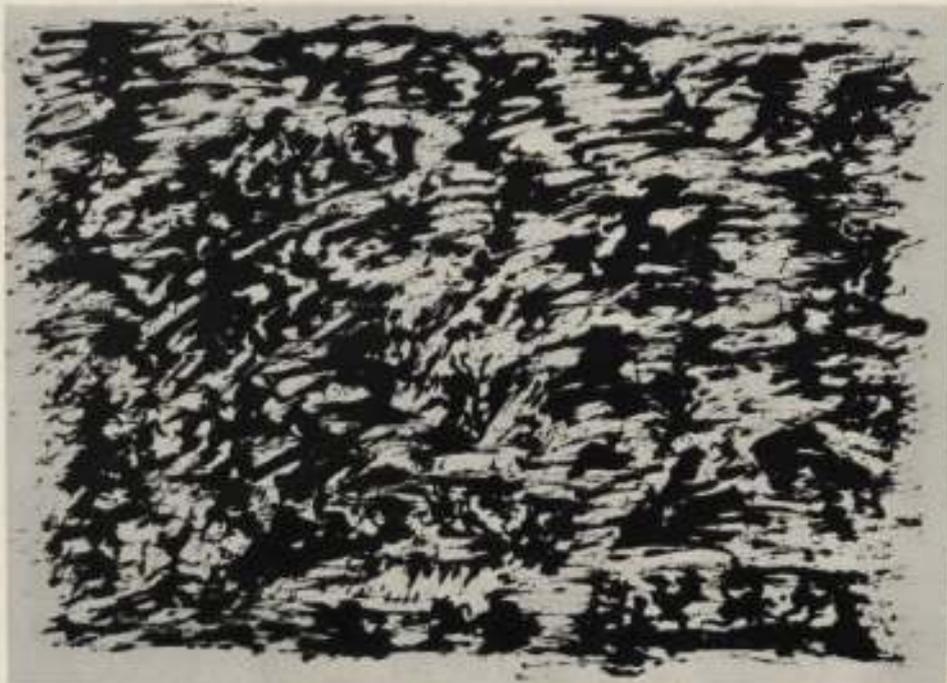


nome, obéissant à ses propres lois, exempt d'influences et donc de références. L'exploitation, on dirait presque expérimentale, de son humus spirituel a été, dès le début, son propos et son exigence essentiels. Dans une solitude entrecoupée de nombreux voyages, loin des écoles et des mouvements littéraires ou artistiques de son temps, il l'a poursuivie d'abord en écrivant des livres qui longtemps déconcertèrent leurs lecteurs. C'est que ceux-ci n'y retrouvaient guère les morphologies habituelles de la littérature. La nouveauté profonde de l'invention — on ne saurait trop prononcer ce mot à propos de Michaux — autant que celle de l'expression, un parfait mépris des genres, comme tous essayés et moqués tour à tour, la diversité extrême de ton, le mélange du fantastique le plus inquiétant et de l'observation la plus aiguë de la réalité, du lyrisme, de l'angoisse et de l'humour, une espèce d'évidence agressive pourtant qui naît de ce parti-pris même d'affranchissement et le justifie: c'est là ce qui frappe d'abord le lecteur de ces livres qui, plutôt que dans une lecture, se sent entraîné dans la confiance et la complicité d'une aventure. Et aventure il y a là, en effet, avec ses risques et ses découvertes: celle que nous proposons des situations où constamment l'insolite nous fait déboucher sur une réalité que nous n'avions pas su voir, et où la réalité se révèle des plus insolite; où ce qui est observé et ce qui est imaginé se confondent dans la même troublante objectivité (Les mœurs et coutumes décrites dans la *Grande Garabagne* ou *Au Pays de la Magie*, relations de voyages imaginaires, sont-elles moins « vraies » et moins signifiantes que celles décrites dans *Ecuador* ou *Un Barbare en Asie*, relations de voyages réels?). Aventure des confins où, finalement, la réalité de la vie intérieure, des « espaces du dedans », s'impose avec une nécessité aussi impérieuse que la réalité tout court, la débordé et la transcende. Cette aventure est celle du poète lui-même. C'est dire qu'elle n'a rien de gratuit. Il l'a vécue, il la vit, tantôt la subissant, tantôt la provoquant, toujours comme un homme auquel, à



H. MICHAUX. Plume et aquarelle. 1946.

chaque instant, « quelque chose arrive ». Il l'a menée dans des directions multiples, toutes celles où l'esprit se perd et se trouve, jadis à travers la pratique des anciennes sagesse et mystiques, aussi bien que naguère à travers une longue et systématique expérimentation des drogues; avec, il faut l'ajouter, l'intelligence critique la plus lucide et la plus attentive; avec, enfin, les pouvoirs d'un écrivain que nous voyons chez Michaux poussés au plus haut point, si ce plus haut point est de communiquer par les mots ce qu'on appelle justement « ineffable », non seulement de le communiquer mais de lui donner certaine existence concrète, tangible et agissante. (Rappelons-nous ce style fait d'images à vif de la sensation, de raccourcis et de ruptures, où constamment le concret est appelé à rendre compte de l'abstrait; ces brefs poèmes-cris dans lesquels le martèlement des mots fait jaillir à l'état pur une charge d'affects, comme pour une conjuration et un exorcisme). Une telle exigence, qui consiste à demander aux mots d'être plus encore que de nommer, ne pouvait que se heurter à une déception: celle même des limites du langage. Souvent Henri Michaux s'en est plaint. Souvent il a fait le procès de cet instrument infidèle et grossier, insuffisant, dont il sait pourtant se servir comme peu d'autres. Un drame, celui des moyens d'expression, domine, en effet, cette œuvre admirable d'écrivain. De ce drame devait naître l'œuvre du dessinateur et du peintre. Elle allait être, par les lignes et les couleurs, comme la traduction plus directe, plus fidèle et surtout



HENRI MICHAUX. Encre. 1962. Collection particulière.

plus concrète des péripéties de l'aventure qu'il continuait à poursuivre, d'autre part, par les moyens du langage. Elle allait être aussi une entreprise de libération.

Ecrire «La nuit remue», ce n'était pas seulement pour Michaux une image et un titre de livre, c'était avant tout la notation d'une expérience vécue. Il était tentant pour le poète, inquiet d'efficacité, de nous faire voir cette nuit, ce qui l'agite et la traverse. De fait, il a d'abord figuré les visions de sa nuit, comme il avait d'abord demandé à la fable de les évoquer en les transposant; ces paysages du vide et de l'absence mais que nous sentons lourds de germinations imprévisibles, ces personnages surpris dans une incarnation fugitive et comme hésitants entre plusieurs règnes, ces têtes surtout, ces têtes venues des « ailleurs » les plus inquiétants (les visages, on le sait, sont le thème obsessionnel majeur de Michaux, il y reviendra toujours), c'est bien là le monde fascinant de *Mes Propriétés*, de *Lointain Intérieur* ou du *Pays de la Magie*; ce monde où tout se refuse à l'achèvement dans une identité et une définition, où tout est latence et virtualité, changement et transit, « intervention ».

Sans jamais tomber dans l'illustration ou l'anecdote, avec les moyens d'un art très direct, à la fois original, innocent et exquis, aussi éloigné des morphologies de la peinture moderne (sur-réaliste en particulier) que l'est son art d'écrire des morphologies littéraires, Michaux réussissait, mieux peut-

être qu'avec les mots, parce que là sans intermédiaire et sans transposition, à projeter sur le papier les instantanés de sa vie intérieure. L'aquarelle et la gouache, le lavis, par leur technique toute de spontanéité, devaient admirablement servir leur éclosion. A mesure, cependant, que l'œuvre du peintre progresse et s'approfondit, nous le voyons plus soucieux d'exprimer par la forme et la couleur les états de conscience qui ont donné naissance à ces visions elles-mêmes. Si évolution il y a dans l'œuvre plastique de Michaux, elle va dans le sens d'une remontée aux sources. Il n'est pas inutile de remarquer que dans le même temps — je veux dire dans cette dernière dizaine d'années — l'évolution est à peu près la même chez l'écrivain qui se montre plus préoccupé de connaître et de décrire les mécanismes eux-mêmes de sa vie intérieure que de narrer les imaginations qui en sont issues. C'est alors, sans doute, que sa peinture et son dessin rendent le mieux compte de ce qu'Henri Michaux avait toujours cherché à travers différents moyens d'expression: capter à leurs nappes les plus secrètes, ces états fluides et fugaces mais si pressants qui l'habitent, toute cette fermentation intérieure où le penser se confond avec le cénesthésique; les capter dans leurs brefs « passages », leur immédiat et leur violence, leur dynamisme élémentaire. Avec la série des « mouvements », des « alphabets » et des « taches », avec celle surtout de ces grandes peintures à l'encre où nous

voyons se combiner toutes les expériences plastiques de l'artiste dans des orchestrations de signes jamais vus pour l'expression d'une énergie psychique à l'état pur, Henri Michaux y réussira pleinement. Les dessins issus de la mescaline seront un nouveau témoignage de cette évolution et de ce progrès: si des visions formellement organisées sont souvent décrites dans les livres qui relatent son expérience — villes, palais, visages insolites et leurs métamorphoses terrifiantes — ce ne sont pas, le plus souvent, à proprement parler ces visions que vont représenter les dessins exécutés sous l'empire de la drogue, mais plutôt, par leur graphisme si particulier, les thèmes, les processus, les rythmes et comme les structures mentales des états par lesquels passe le drogué. (Il y aurait, à ce point de vue, à faire toute une étude de ces dessins à la lumière des descriptions psycho-physiologiques que nous lisons dans *Misérable Miracle*, *L'Infini turbulent* ou *Connaissance par les Gouffres*). Les dessins de la mescaline nous apportent, en tout cas, la confirmation de ce qu'on pouvait entrevoir dès les premières peintures de Michaux: c'est que ce peintre, qu'on a souvent dit « visionnaire », a surtout su donner une réalité plastique à des états de conscience exceptionnels; c'est-à-dire donner forme et couleur à ce monde réputé abstrait de notre psyché la plus abyssale. Il semble, dès lors, difficile de séparer l'œuvre de l'écrivain de celle du peintre. Nous voyons aujourd'hui que les deux, d'égale importance, se complètent et s'éclairent l'une par l'autre. On a voulu, pourtant, souvent les opposer. On a dit: Michaux cherche à « se trouver » avec les mots, à « se perdre » avec la peinture. Sans doute. On a dit même que son œuvre plastique serait comme « l'envers » de son œuvre poétique. Peut-être. Il faut dire surtout, je crois, qu'à partir de ces deux œuvres, accomplies selon les déterminations spécifiques des moyens évidemment différents qui leur sont propres, se révèle une conscience d'homme et d'artiste — et les deux ne font qu'un chez Michaux — dans son intégralité, dans son unité véritable. Cette unité n'est pas établissement dans une seule et même position, mais suppose expansion, mouvement, échange et compensation, substitution et forcément ambivalence de forces contradictoires, pour un équilibre toujours remis en question de ces forces. Ce sont aussi les lois, toutes biologiques, de la vie même d'un esprit, dès lors qu'il est décidé à assumer sa revendication essentielle, qui est de réaliser librement tous ses possibles.

RENÉ BERTELÉ.

# ROBERT HELMAN

par Charles Estienne

On ne fait jamais que ... Formule mallarméenne — c'est un bon signe — qui rappelle au critique que le premier cliché mental qu'il prend d'un peintre est le plus vrai, l'engage, et le juge, lui critique, ne pourra jamais que s'enrichir, se diversifier, non changer ni muter radicalement; et signale au peintre que l'arbre de son œuvre, et le cas échéant sa forêt, sont issus d'une seule graine, qu'il n'est pas en son pouvoir de troquer pour une autre. On est donc herbe folle — d'où prairie, steppe, savane et prolifération naturelle à perte de vue — ou géranium de balcon — d'où balcon, trottoir, fleurs en pots, etc. A charge au critique de savoir si le premier tableau d'un peintre est herbe folle ou géranium. On ne fait donc jamais que...

Je me souviens de la première exposition à Paris (en 1946) de Robert Helman, présentée par Maurice Nadeau. C'était l'époque généreuse, passionnante, aventureuse encore du second souffle de l'art abstrait. C'était une peinture qui ne disposait pas encore de tous ses moyens, et cependant elle avait une saveur unique, entêtante, celle-là même que le voyeur professionnel d'images picturales classe à part. J'en tenais particulièrement, à cette époque — je ne me justifie pas, je dis ce qui me préoccupait alors — j'en tenais pour une peinture rigoureusement organisée à partir de son corps même; mais je me souviens fort bien de ce qui m'avait « happé à la langue », comme disent les chimistes, dans la peinture de Robert Helman: la saveur brute d'un sentiment légendaire de la sensation picturale. Heureux homme, me disais-je, il est abstrait à l'état nature, sans diktat intellectuel préalable. Ainsi font généralement les arts d'essence orientale: l'effusion lyrique les comble, et de ce fait les dispense du choix le plus souvent arbitraire, intellectuel et pour tout dire esthétique, bref impur, entre la non-figuration et la figuration.

Or à qui regarde les derniers Helman, et ses tableaux des dernières années, il apparaît qu'on ne fait jamais que diversifier et enrichir la graine de sa première chance, et que la fidélité de l'arbre à sa graine n'a jamais été aus-



HELMAN, Gouache, 1964.

si flagrante que dans le cas présent. On prétend parfois que l'art est de nulle part — puisqu'il est universel — oubliant alors qu'on est toujours de quelque part, et si l'on veut d'une quelconque mais toujours précise patrie spirituelle. Et toutes les patries spirituelles se valent sans doute, mais personnellement je me retrouve comme chez moi dans l'Orient noir de la peinture d'Helman. Qui est — pour commencer — à l'opposé exact de cet avatar gros comme une corde de la vieille bête réaliste qu'est le Pop — et pour continuer, non pour finir, se trouve être un aspect, dans le temps d'aujourd'hui, de cette lyrique de la peinture pure qui, en dépit de toutes les prévisions, n'a pas encore dit son dernier mot. Le chevalet est mort, dit-on. Précisons, s'il vous plaît. Le chevalet de Monsieur Rohner est mort, mais ce ne sont pas les natures mortes « en vrai » d'une luxueuse galerie

HELMAN, Gouache, 1964.



parisienne du Quai des Grands Augustins qui nous prouveront que le chevalet est mort parce qu'ici les torchons, les saucissons et les pâtés en croûte sont en carton pâte du Châtelet, alors que là ils sont peints, si l'on peut dire, sur la toile. Alors... Mais ne soyons pas grossiers; bien que, pour être dans le ton...

Revenons à Helman; à la peinture. Il y a quelques années — c'était son exposition à la galerie XX<sup>e</sup> siècle — il passait dans ses grandes toiles toutes en largeur — le format épique par excellence — quelque chose de l'inouï flamboiement coloré des verrières gothiques. Le maître verrier n'était pas angélique, c'était un diable qui venait de loin, de l'Orient; qui aiguisait ses armes dans un tournoi à la loyale avec les vieilles et éprouvées notions occidentales de contrainte plastique, de mise en pages, et de commencement et fin du propos. Il apparaissait alors que de la peinture d'Helman le propos était infini, et la mise en pages en un sens, de même; puisque les toiles se montraient comme un cadrage imposé, contrainte passionnante, à un murmure, une rumeur inépuisable; lesquelles par nature se moquent de ce genre de contrainte et de cadre. Cela surprenait les gens: quoi d'étonnant, le lyrisme et la mode n'ont jamais fait très bon ménage.

Mais aujourd'hui Helman s'est non pas assagi mais musclé; et les nécessités plastiques il en a fait son affaire; mais la saveur brute est toujours là. Le poids plastique, bien sûr — et cela va sans dire — et où irait-on sans, et aujourd'hui je vous parle d'un peintre, le poids plastique, de quoi est-il fait? Du plomb que l'on coule dans les académies? Non, tout de même, du minéral légendaire qui n'est au terme d'aucun alliage composé et astucieux, mais d'un sentiment que l'on a ou pas, et qui s'il est *de nature* et persiste contre vents et marées, trouve ses moyens et invente sa forme. Ici pas de problème, par exemple figuratif ou non — il y a la question que se pose un tempérament, et la poétique que s'est forgée et vit un tempérament autre encore que simplement pictural. « C'est ici », selon le mot du père Hugo, « le combat du jour et de la nuit »; lesquels ne sont pas des entités abstraites, ni un monsieur et une dame mais des personnages. Des figures d'un jeu, d'un duel éternels. Je ne fais pas de la mythologie, ni ne cède à d'obscur complexes ou penchants sur la pente de la vieillerie poétique. Je vous parle des formes, des personnages, bref des figures, repérables seulement à leurs empreintes et à leurs traces, comme des « yétis », qui habitent la peinture de Robert Helman.

# NORA AURIC

par P. Waldberg



NORA AURIC. Peinture. Coll. Salabert.

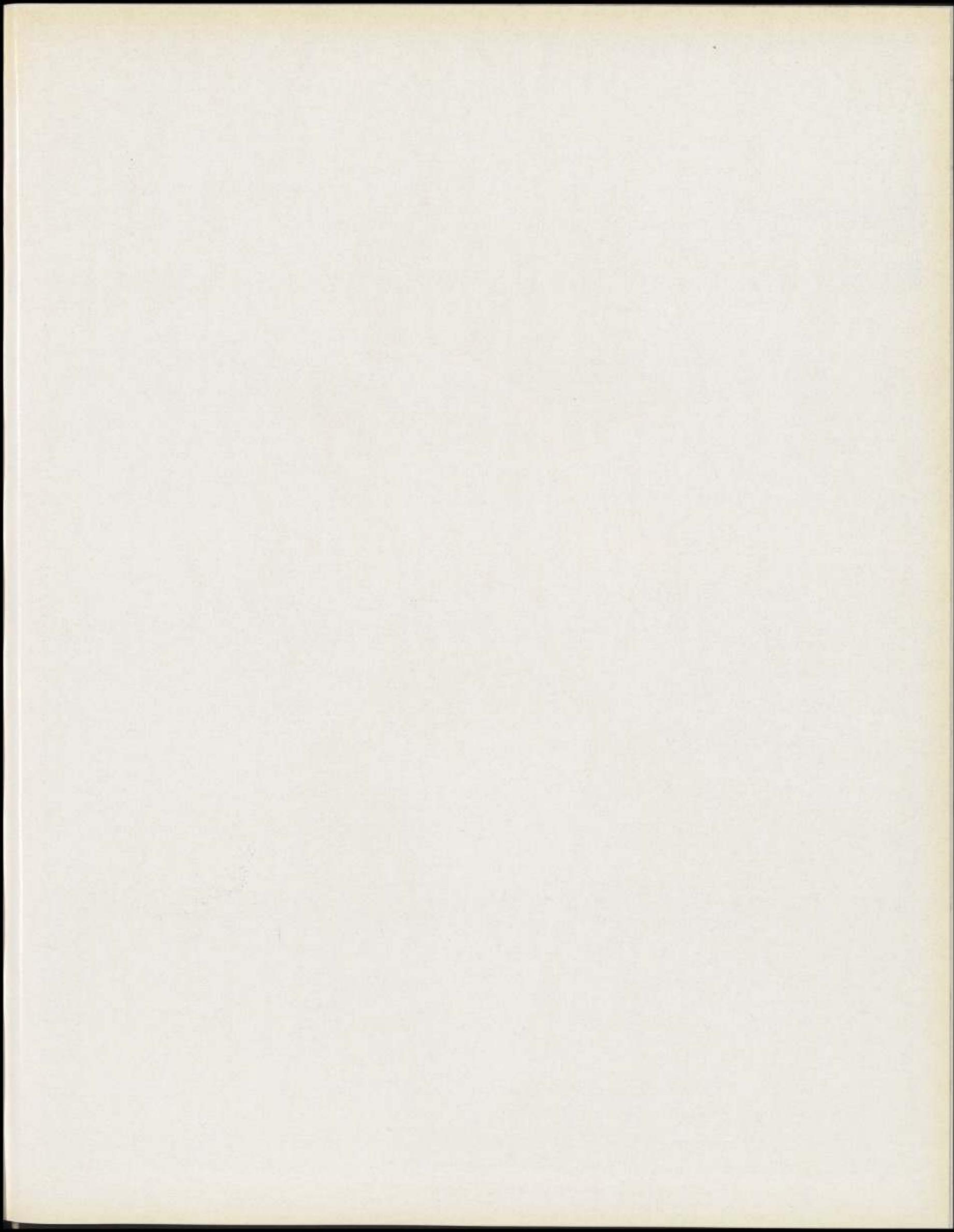
Le sable, le ciel, les nuages. Un air transparent et glacial baigne ces espaces inhabités. Autrefois, il y avait des cristaux, des quartz, des madrépores érigeant leurs géométries dans des paysages tout aussi déserts. Puis, ce furent des marécages, comme vus par un œil émergeant au niveau des trèfles d'eau. Nul rêve, nul abandon lyrique ne viennent peupler ni adoucir des horizons silencieux où il semblerait qu'un crissement d'ongle dût faire sursauter. Quelque chose de précis, comme l'arête coupante d'un verre cassé, cerne ici la moindre fumée. Une mince couche vitrifiée, invisible, maintient le spectateur à distance, de même qu'elle sépare Nora Auric de Nora Auric.

NORA AURIC. L'envol. 1964. Galerie Lucie Weill.



Les portraits n'infirmant point ce qui précède. Il y a là Christian Bérard, sensuel, alangui, doux, mais d'une douceur qui ronge, comme le sable dans les poumons. Le décor où sont placées les petites filles a la même aridité que les paysages, chambres nues et couloirs qui pourraient être de sable. Evangéline, Marie-Louise sont présentes, ressemblantes, mais qu'on y regarde bien: par l'attitude, par l'expression, ces portraits sont plus encore ceux du peintre que des modèles. Une attention en alerte, du défi, le retrait sur soi-même, la lueur narquoise du « vous n'en saurez jamais rien! », les enfants apprennent tôt ces jeux tout à la fois émotifs et cérébraux dont la vie en commun est tissée.

Sable, ciel, nuages, horizons balayés, de vents, solitude, cette peinture se veut absence afin de mieux celer le cri énorme dont l'imminence étouffe. L'équilibre est maintenu par raison, par pudeur. Qui sait ce qu'il adviendrait si, traversant la vitre, Nora rencontrait Nora?



Magritte



RENÉ MAGRITTE. L'homme au chapeau melon, 1964. 81 x 65 cm. Galerie Iolas, New York.

Devant un tableau, comment se refuser à parler de peinture? Comment, devant ceux de Magritte, se retenir de n'en point parler? La singularité de l'image, il est vrai, se suffit à elle-même; elle prime le reste. L'artiste en a conscience, qui n'accorde qu'une importance secondaire et comme subordonnée à l'art, à la manière, à tout ce qui constitue la séduction ordinaire d'une œuvre picturale. Provoquer un « état poétique » est son but; et ce but, à ses yeux, est essentiel. « La poésie et son mystère, écrit-il, ont une valeur de réalité absolue ». Qui ne souscrirait à une telle profession de foi? Dans sa péremptoire assurance, cependant, elle n'est pas sans ambiguïté. Vraie de quelque manière qu'on l'entende, dans quelle mesure se vérifie-t-elle dans l'art dont il s'agit? Peut-être faudrait-il commencer par établir quelque distinction entre la réalité intrinsèque du fait poétique et la poésie — avec tout ce que ce mot comporte d'imprécis — de la réalité, le « mystère » qu'elle émane. La peinture n'a que faire de ces distinguos. Ils n'ajoutent rien, n'ôtent rien non plus à sa valeur, à sa force de suggestion. Les credos d'un artiste ne sont que commentaires en marge, déclarations d'intention qui éclairent plus sur ce que l'artiste veut faire que sur ce qu'il a fait. Revenons à la peinture. Le « mystère » dont se réclame Magritte est un mystère concret. Il exclut l'invisible, tout ce qui, par la décision arbitraire du créateur, tire sa puissance persuasive, sa vraisemblance, de l'abstraite évidence par laquelle il entre en compétition avec ce que le sens commun commande de croire. Ici, il n'est pas question de croire mais d'accepter l'in vraisemblable et de jouer le jeu auquel chaque toile convie. Le visible ne dissimule rien qu'un autre visible caché dont il tient lieu, dont il usurpe la fonction et auquel il est audacieusement substitué. Aucun secret derrière ce que l'on voit, sinon une seconde réalité à quoi elle fait écran et qu'elle évoque par son anomalie même. L'artiste s'en tient au réel le plus objectif. Il ne le retouche que pour l'accentuer, le renforcer, l'accoupler à quelque autre, les amener à coexister, à se fondre par contamination réciproque en une irréalité qui procède irrésistiblement de leurs qualités tangibles.

Ce réalisme halluciné aboutit à une sorte de perversion des choses; il engendre l'angoisse d'un déséquilibre irrémédiable. Chacune de ces toiles semble une vision retouchée par un délire lucide et appliqué. Toute l'invention est dirigée, organisée vers l'effet à produire: l'impression dont il faut que le spectateur ressente jusqu'au malaise

# MAGRITTE

par Pierre Volboudt

le trouble. S'il réprouve l'imaginaire, le peintre ne s'interdit pas de céder aux charmes équivoques de l'imagination. Il les exploite et les emploie à plier à une fantaisie méthodique et calculée les conventions les plus couramment admises — à l'exception de celles de la peinture.

Sa passion du réel, de la matérialité de l'objet reproduit avec une minutie scrupuleuse, le sert dans son dessein de faire du visible le masque rigoureux, le signe apparent d'une inconnue qui ne se révèle, à travers les traits qu'il lui donne, que par une essentielle discordance. L'obsession du vrai dégénère en fallacieuse, outrancière fidélité. D'où, par « la force des choses », ce choix de celles qui, réduites à leur expression la plus nue, la plus stricte, sont susceptibles de garder, dans l'excès même de leurs altérations, une monstrueuse et paradoxale identité. La précision du détail rend plus inquiétante encore la disproportion de ces termes incompatibles entre eux, de ces données inconciliables, dont le concours crée obrepticement cet écart au réel qui va jusqu'à la disparité absolue. Par sa présence insoutenable, l'objet débordé les limites du réel, empiète sur le possible. L'impossible lui devient naturel. A force d'intensité, il s'exagère sous le regard, comme ces détails qui, fixés trop longtemps, prennent une vie étrange. La forme s'hypertrophie sans cesser d'être l'image ressemblante dont le peintre veut faire l'« alphabet de ses révélations ». Il l'engage dans des liaisons contre nature, l'induit à des connivences suspectes, lui inflige la contrainte d'audacieuses métamorphoses, de lésions aberrantes qui en faussent le sens et déforment toutes les dimensions de l'espace auquel elle reste soumise quoiqu'elle en transgresse les lois. Cette fenêtre est un piège; elle ne donne pas sur le ciel dont ses vitres portent trompeusement le reflet, mais sur une nuit sans fond. Un oiseau survole la mer et n'est qu'une découpe de nuages. La forêt où s'égaré un cavalier n'est qu'un décor de quilles greffées de branchages incongrus. Ce tableau sur son chevalet est-il le cadre d'un fragment du paysage devant lequel il est placé ou le paysage, une portion de la toile elle-même, image transparente qui le répète et coïncide avec lui? Des rideaux de nuées, posés comme des portants de théâtre sur le sable

d'une plage, délimitent une scène illusoire sans plus de réalité peut-être que les accessoires qui, en l'isolant de l'horizon du visible, la transfèrent sur le plan sans repères du « non-sense ».

Cet art de suggérer le faux en peignant le vrai, cette perpétuelle ambivalence, cette inquiétante dissonance méticuleusement dosée, transposent sans cesse le visible, le font osciller entre la parodie et le cauchemar. La fiction prend la densité oppressante du rêve. Tout grandit, saisi d'une démesure qui le fait échapper à l'échelle commune et ne relever plus que de l'insolite. La pierre tombe et ne tombe pas; l'arbre n'est qu'une feuille géante; la forêt, un seul arbre qui la résume, où deux promeneurs, par « distraction », poursuivent leur route; le jour et la nuit paraissent ensemble et se partagent le double règne simultané de l'ombre et de la lumière. Nulle part, pourtant, d'ambiguïté. Tout est défini et circonscrit, opposé, superposé à la façon de deux affirmations égales et contradictoires, confrontées sans équivoque. Le visible adhère au visible. Entre eux, nul interstice, nulle libération possible. L'illusion, néanmoins, cette partie intégrante de la réalité et qui en est l'ombre, la trace indélébile, insidieusement se glisse dans cette dualité, la dissocie, la pénètre.

Ces « leçons de choses » pourraient s'interpréter comme autant de démonstrations des théorèmes de l'absurde. Elles prouvent ce qui n'existe pas ou ne paraît qu'à la faveur du « sommeil de la raison ». Cet art qui fait fi de l'imaginaire et le traite avec tant de dédaigneuse sévérité sacrifierait-il, comme tout autre, et sans qu'il en convienne, à ce tout puissant et inévitable fait? Le rêveur en proie à ses monstres et à ses chimères ne récupe pas ses songes. Il revendique comme siens ces fantômes de sa vie mentale, cette réalité inconsistante et la poésie nocturne, toute immatérielle qu'elle soit, des visions dont il est visité. Poésie qui, aussi bien que la plus lucide et la plus contrôlée, est, selon le mot de Baudelaire, astreinte à « contredire le fait, à peine de ne plus être ». L'art de Magritte part de la réalité prosaïque, mais il la détourne sans qu'elle perde rien de sa physionomie première, de son acception initiale; il la soustrait à l'action et au statut des vérités ordinaires; il la transporte du domaine du fait dans celui du merveilleux, parmi toutes les espèces que procréé et tente de faire vivre, hors du réel, l'imagination. Ces lieux communs sont des lieux hantés. Monde d'irréalité banale, d'énigmes glacées, d'inavouables fascinations, pétrifié en « mille immobiles mythologies. »

# MASSON AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

par François Pluchart

De tous les peintres surréalistes, André Masson est à la fois le plus insurrectionnel, le plus surréel et le plus réaliste. Par la qualité révolutionnaire de son apport et par son contenu idéal, son œuvre est aussi de celles qui ont le plus profondément influencé les générations suivantes. Présentée au Musée national d'Art Moderne, une rétrospective comportant 237 titres a permis d'en prendre une nouvelle fois conscience.

Après les années d'apprentissage, les inévitables copies de peinture ancienne dont un des Delacroix de Saint-Sulpice, les premiers signes qu'il rencontra furent les signes cubistes, mais, contrairement à un grand nombre de peintres, il en fit bon usage. Dans les œuvres de 1922, époque où, âgé de 26 ans, il commença vraiment à peindre, jusqu'aux œuvres de 1925, il emprunte les formes cubistes mais il y introduit des sentiments auxquels les cubistes n'avaient jamais songé. Ce fut Picasso qui en fit le premier la remarque. Ces sentiments inédits qui, dans le domaine de la peinture, mêlaient la réalité aux dictées de l'inconscient étaient tout

proprement surréalistes. Premier peintre surréaliste français, André Masson sera aussi le plus profondément surréaliste en cela qu'il ne se contenta jamais d'aménager des rêves plastiques mais qu'il désire faire jaillir du profond de l'être des images incontrôlées. Il n'organise pas une situation de voyance mais, au contraire, en de certains moments privilégiés, il s'abandonne totalement à l'effusion psychologique, à l'aveu. En osant assurer qu'il n'est pas surréaliste tous les jours, André Masson donnait de son originalité et de son ambition picturales la plus parfaite définition.

Ce qui, dès 1923, avec une peinture comme *Les joueurs*, distingue André Masson du cubisme, c'est que le démantèlement de la forme ne vise pas, en suggérant la totalité de l'objet, à valoriser la réalité mais, en accumulant les efficacités de différents éléments, de différents symboles, à faire accéder le spectateur à la totalité d'une situation, heureuse ou dramatique. C'est donc d'une œuvre poétique, d'un poème lyrique, qu'il s'agit. L'art d'André Masson contrôle l'effusion par la con-

struction formelle. Il confond l'écriture et la peinture dans un même exercice. Ainsi dans *Deux Nus*, de 1924, où l'écriture arrache les formes qui se mêlent en quelque transe, en quelque désarroi et charivari du corps et de l'esprit. Cette mobilité linéaire sera accentuée dans *L'Homme mort*, de 1926, où l'écriture se fait plus incisive encore, plus dominatrice. La forme est réduite à quelques éléments géométriques, mais traités de manière lyrique et, sur ce fond, la ligne court, rapide, efficace, fugitive, ambiguë aussi. La forme se déplace dans le temps. L'homme mort entre en assomption, son corps se fond dans la communion des esprits. Ciel et terre s'identifient, adhèrent l'un à l'autre. André Masson a créé un état de conscience.

En même temps qu'il peint, André Masson consacre au dessin une grande part de son activité artistique. Comme dans tout l'ensemble de son œuvre, deux tendances s'y affrontent simultanément: l'écriture automatique dont il fut, en 1923, l'inventeur et le dessin qu'on peut dire traditionnel en cela qu'il est conscient, appliqué, réaliste,

ANDRÉ MASSON. Deux têtes de mort. 1927. 24 x 14,5 cm. Huile et sable. Galerie Louise Leiris.



quel que soit le délire imaginatif qu'il suscite et identifie. André Masson, tout au long de son œuvre, pratique les deux possibilités inconciliables du surréalisme: celle qui exprime les forces mouvantes par une exécution aussi rapide que l'inspiration et celle qui exprime une vision fixe qui use souvent de moyens académiques afin de présenter des réalités contrariées qui cherchent à violenter le spectateur. La première est un instrument de découverte pour le peintre et pour le spectateur. La seconde n'a d'effet que sur le spectateur, puisque le peintre connaît l'œuvre qu'il va réaliser. C'est la seconde tendance surréaliste qui a officiellement triomphé. S'il l'a fréquemment pratiquée, André Masson ne s'en est cependant jamais contenté.

Le dessin automatique prend sa source dans l'inconscient. Expression directe du geste, du rythme du corps et de la pensée, il a comme premiers résultats le gribouillis duquel, peu à peu, puisqu'elle est latente, sortira l'image que l'artiste arrête dès qu'elle est apparue. Celle-ci est une trace et de quelque manière une épave de la sensation. Son résultat est imprévisible. Il est généralement chef-d'œuvre ou n'est alors bon qu'à être détruit. Il ne connaît pas de demi-mesure. L'efficacité révolutionnaire de ce moyen d'investigation sensible, totalement méconnu en France, voire refusé par les adhérents du mouvement surréaliste mais présenté dans les Musées Américains, influença profondément la peinture américaine, singulièrement celle de Pollock. Curieux retour des choses, il est pensable qu'André Masson, à travers Pollock et Tobey, s'enrichit lui-même du moyen qu'il avait créé. André Masson, bien que n'ayant jamais abandonné les moyens de l'automatisme, éprouve fréquemment le besoin de s'en distraire par l'utilisation de moyens plus traditionnels. Cela explique, dès 1923, la création à quelques jours d'intervalle d'un *Dessin automatique* et d'un dessin comme *Sous bois*, assez réaliste en dépit des métamorphoses présentes dans toute son œuvre. Les moyens de l'automatisme voisinent constamment les moyens des métamorphoses.

L'écart entre ses dessins, entièrement spontanés, et ses peintures, nécessairement réfléchies, conduisit André Masson à se demander s'il n'existait pas une solution capable de réconcilier cet antagonisme. Elle lui fut donnée en 1927, sur la plage. Sitôt rentré à l'atelier, il exécuta son premier tableau de sable où l'apparition finale de l'image n'était que sollicitée. Quelquefois une tache de couleur, un trait de pinceau parachèvent le résultat. Tout au long de son œuvre, André Masson a,



ANDRÉ MASSON. L'insaisissable. Huile. 1960. 155 x 170 cm.

par ce moyen, obtenu des chefs-d'œuvre. L'automatisme devait plus tard encore, à partir de 1941, trouver dans la sculpture une nouvelle application. Prenant une poignée de glaise dans la main, l'artiste la serre et lui donne, hors de tout contrôle, une forme élémentaire. Il ne lui reste ensuite qu'à parfaire les formes, à préciser l'image. Ces sculptures sont empreintes d'un lyrisme d'une extrême violence qui en rend parfois la vision presque insupportable. Peintre de première importance, André Masson est aussi un sculpteur irremplaçable.

Des moyens aussi opposés que ceux employés par Masson trouvèrent à partir de 1929 une apparence de réconciliation. *Le Coq*, pastel de 1930, unit les prestiges d'une ligne extrêmement libre à ceux de la tache de couleur circonscrite. Le coq est justifié par la ligne du corps, sa crête et ses ergots, c'est-à-dire défini dans sa symbolique, sa singularité, sa qualité particulière, c'est-à-dire justifié dans l'essentiel.

A cette date de 1930, André Masson a acquis l'essentiel de ses moyens. Il ne lui reste qu'à les exacerber, à leur donner un tour sans cesse nouveau. Il emploie des couleurs violentes comme le feu, il déchire la nature. L'univers est tout en combat comme dans *Ibdes de Aragon*. Les forces s'opposent brutalement.

Entre 1938 et 1940, André Masson confond plus volontiers son œuvre avec celle du surréalisme orthodoxe. Il peint un monde de violences qui mêle le délabrement du corps à celui de la raison. Tout l'univers est en métamorphose, tout est évolution.

A partir de 1948, l'univers de Masson est plus serein, parfois presque abstrait. Il emploie des couleurs chaudes, hautes, pures et qui parlent avec force. Les œuvres cernent plusieurs états d'âme différents, des symboliques différentes. Il y a grande ivresse de vie. C'est la végétation du rêve, féerique, fastueux.

En 1956, il retrouve une faveur accrue pour l'automatisme. Il peint de nouveau des fulgurances, la grande folie et la prodigieuse féerie du monde. C'est un monde violent, un monde de feu. En 1960, de nouveau l'œuvre est plus sourde, plus tourmentée aussi peut-être. Ainsi dans *La Chute des Corps* où il y a des avalanches sourdes, une abondante végétation de la pierre, une mobilité interne du minéral. Ici, tous les éléments communiennent. Puis, c'est un retour à la ligne fulgurante, puis de nouveau, en 1962, un nouvel appel à la forme. André Masson ne s'arrête jamais sur une découverte. Son œuvre a le courage de toujours se remettre en question.

FRANÇOIS PLUCHART.

# TROIS EXPOSITIONS DE JOAN MIRÓ À BARCELONE



A la Sala Gaspar, Miró était représenté par une cinquantaine de grandes estampes, lithographies et eaux-fortes, éditées par la Galerie Maeght. Un ouvrage « d'équipe » édité à Barcelone et conçu en collaboration avec le poète Brossa et ses amis, peintres et musiciens, était présenté à la galerie Belearte, dont les cimaises étaient couvertes des grandes photos de Gomis, prises dans la maison d'été de Miró, à Montroig, et dans le paysage environnant, l'une des sources d'inspiration de Miró.

René Metras présentait, par contre, une série de céramiques de choc et les deux ouvrages de Miró édités par « XX<sup>e</sup> siècle »: « Je travaille comme un jardinier » et « Quelques fleurs pour des amis ».

La ville de Barcelone avait tenu à rendre hommage à l'artiste, ainsi qu'on peut le voir sur les photos que nous publions ici et qui ont été prises à la Sala Gaspar (photo du haut) et à la galerie René Metras (photo du bas).



# LOUTTRE

par Jacques Lassaigne



LOUTTRE. Si Sienne était conquise. Galerie Synthèse. (Photo Marc Vaux)

LOUTTRE. Les perdus du Pont d'Arvers. Galerie Synthèse. (Photo Marc Vaux)



Pour beaucoup de peintres le départ du tableau se fait en un point quelconque de la toile, à ce moment d'irritation où la couleur, à peine posée, bourgeoine. Le peintre reconnaît-il une forme qui se dégage du chaos? Il l'affirme, il la qualifie. Les phénomènes habituels d'associations des idées et des choses enrichissent l'œuvre qui naît. L'identité s'impose, la qualification demeure.

Je pense que les titres poétiques et étranges des tableaux de Louttre sont nés ainsi, en négatifs, de l'autre côté du miroir, pour se retrouver soudain à leur place positive qui est de simplicité et d'évidence. A la fois origine et résultat, ils aident à résoudre l'énigme et éclairent mieux ce que nous présentions. Car l'art de Louttre résulte de beaucoup d'approches, de processus très complexes, avant d'aboutir à des formes assez dépouillées pour retrouver une unité aux découpures franches, une force un peu primitive. Matériellement, il résulte d'une superposition de tons mats auxquels des vernis s'incorporent qui permettent au peintre de revenir à plusieurs reprises sur chaque plan pour lui donner une vibration intérieure et pour réchauffer et animer la couleur. Pour exprimer l'environnement des choses, l'atmosphère qui influence leur structure et leur apparence, il importe moins de saisir un détail reconnaissable dans son poids et sa substance, que de créer en des dimensions et des perspectives inusitées, des figures chaque fois nouvelles. C'est le sens, la portée immense des déformations pratiquées depuis le début de ce siècle d'une façon si féconde. Il y a des moyens de rigueur et même de sécheresse qui ne sont pas sans grandeur. Il y a aussi des émotions, des effusions irrésistibles qui ne peuvent se dissimuler ni s'éteindre. D'elles naissent ces figures plates aux traits imprévus, plus reconnaissables que le réel, ces objets jamais tenus dans la main mais évocateurs de grands rites quotidiens, ces linges, ces voiles flottants qui ont la densité de la pierre et toute cette orchestration majestueuse de signes, dans lesquels l'art de Louttre se fortifie en devenant plus humain et plus sensible.

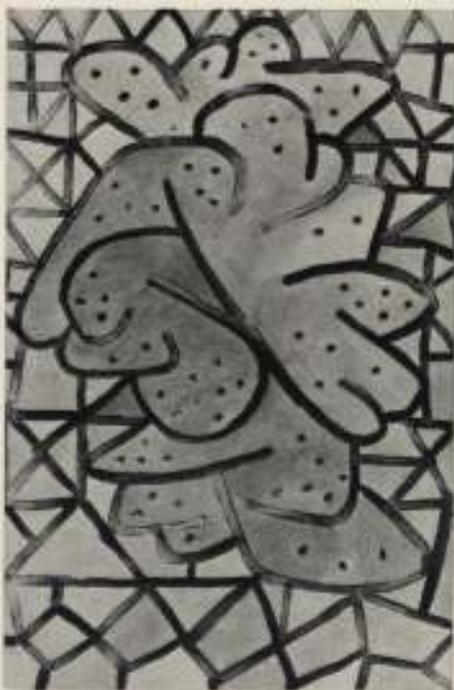
## KLEE (1930-1940)

Le grand événement artistique de ce printemps, en Suisse, est sans aucun doute l'exposition de l'« œuvre tardive » de Paul Klee à la Galerie Beyeler. M. Beyeler a rassemblé 75 huiles, aquarellés et dessins choisis dans l'œuvre des dix dernières années du peintre (1930-1940). Années tragiques où la grave maladie de l'artiste — qui devait à la fin l'emporter — a été comme un tragique écho de celle du monde guetté par la folie hitlérienne. Et pourtant Klee échappe à cette poétique du symbole dans laquelle devait se réfugier Braque. Son esprit ne s'enferme pas dans une tour d'ivoire, tout au contraire il se déploie, il recouvre et enveloppe le monde, comme le serpent dont nous parle Weininger, dans un dernier regard, lourd de souffrance. Les riantes fantômes de la jeunesse, les « Puck » de l'œuvre première deviennent, avec la maturité, les spectres de Macbeth. Sans diminuer l'immense valeur des œuvres de jeunesse, on peut dire que c'est surtout à la fin de sa vie que l'artiste est le plus près, toujours plus près du cœur de la création. Son cas, dans l'histoire récente de l'art, est presque unique. On a pu justement parler de « décadence » à propos de ces années 1930-1940, par rapport à certaines périodes précédentes (1907-1917, par exemple). L'œuvre de Paul Klee, par contre, atteint — entre les deux guerres — à sa plus vaste et profonde résonance.

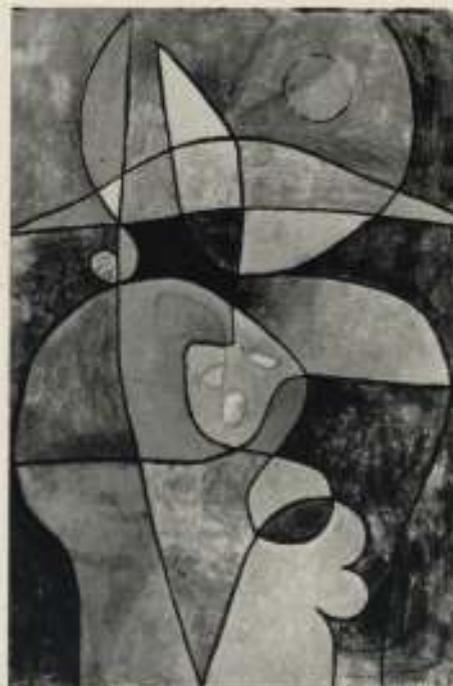
S. L.



KLEE. Prophète. 1930. Pastel. 61 x 47 cm. Galerie Beyeler, Bâle.



KLEE. L'arbre dans la ville. Aquarelle. 1939. 52 x 34,5 cm.



KLEE. Bauerngarten in Person. 1933. Tempera. 50x35 cm.

# JEAN BAZAINE: PEINTURES ANCIENNES (1942-1947)

par Julius Clay

Le 12 Mai 1929 a eu pour moi une double importance. J'ai fait, ce jour là, mes débuts dans le métier des armes et j'ai rencontré Jean Bazaine. Le soir venu, je récapitulai piteusement le peu que l'adjudant m'avait laissé entrevoir de la carrière provisoire qui s'offrait à moi. Révolté par la désinvolture avec laquelle cet homme, sachant pertinemment qu'il n'y avait pas de balai, m'avait ordonné de balayer, j'étais affalé sur le bord de mon lit. L'état d'esprit de mon voisin de chambrée ne paraissait guère plus brillant. « Qu'est-ce que tu fais dans le civil? » lui dis-je avec la rude familiarité des camps. Il me répondit simplement: « je suis peintre ». « Aimes-tu Vlaminck? » demandé-je. La réponse me rassura. Il aimait Vlaminck.

Nous avons maintenant, l'un et l'autre, pour cet artiste des sentiments plus nuancés. Mais je me suis toujours rappelé le réconfort que m'a procuré la réponse de Jean Bazaine. Les perspectives qui s'ouvraient à moi me sont immédiatement apparues plus allègres. Je devais effectivement apprécier tout ce que sa présence m'apportait de précieux au cours d'une longue et assez déprimante étape de dix-huit mois. Je revois Bazaine alors. Pas très différent, somme toute, de ce qu'il est maintenant, avec ses yeux si bleus, si clairs, dont les paupières se dilatent à tout moment, comme pour capter plus de couleurs, plus de formes, son corps mince, ses membres longs et durs, cette constante élégance de l'attitude, de la démarche, que rompent parfois de grands gestes brusques. Dans cette caserne quelque peu favorisée, où un certain nombre de rejetons de l'aristocratie avaient trouvé asile, il se distinguait par son extraordinaire allure. Prisonnier — une absence illégale lui avait valu quelques jours de prison — il accomplissait les corvées les plus rebutantes avec une noble indifférence. Le plus « racé », le seul « racé ». Tel il reste aujourd'hui avec ses cheveux si blancs sur un visage jeune qu'ils apportent une note supplémentaire de lumière à celle, éclatante, des yeux. Comme alors, l'homme du scrupule, de l'amitié, de l'affection, de l'indifférence aussi pour qui, à ses yeux, démérite.

Telle aussi sa peinture. Peinture de grand seigneur, comme celle de Delacroix. Exaltation, exultation d'un réel dans lequel n'entre aucune composante vulgaire. Comme s'il y avait, devant

ce regard, un filtre que le banal ne traverse pas. C'est avec l'ange, l'ange seul, que le combat se livre. Thème qui, sans doute, obsédait Bazaine puisque, pour illustrer Lecomte du Nouy, il a repris la fresque de Saint-Sulpice dans une centaine de dessins. Il n'est que de voir, pour une plus sûre approche, le trait nerveux revenir sans cesse sur lui-même: le combat avec l'ange n'est pas près de finir. C'est la vie, c'est l'œuvre du peintre. Point chez

lui de ces époques heureuses où un artiste exprime avec sérénité la leçon d'une expérience, d'une existence. Bazaine ne se satisfait pas si facilement. Il faut chaque fois se colleter avec l'adversaire pour obtenir davantage, pour aller plus loin, il faut tenter de parvenir enfin au cœur inconnu des choses.

L'ambition n'est pas mince: atteindre l'essence, la révéler. Les lignes, les couleurs d'un paysage, d'un corps de

JEAN BAZAINE. Les enfants dans la ville. 1945. 116 x 73 cm. Galerie Louis Carré.





JEAN BAZAINE. Lune et oiseau de nuit. 1947.

femme, d'une silhouette de paysan au travail ramenées à leur état pur et, à force de pureté, chargées d'une dose insolite de réalité. Exercice difficile entre tous. Bazaine s'interdit toute défaillance, tout compromis. C'est au prix d'un long effort, fait de tâtonnements et d'illuminations, de périodes d'exaltation et de découragement qu'il parviendra enfin à restituer sur la toile le produit de la lente élaboration intime, dont l'exact ajustement à la vérité extérieure vérifie la qualité unique. Ascèse qu'il faut, à chaque œuvre, recommencer. Il n'est pas question de repartir autrement qu'à zéro. « Une seule règle demeure, absolue, dit Bazaine: à chaque toile nouvelle, avoir perdu le fil ». (\*)

Rien qui mérite moins la qualification d'« impressionniste » que certains, très inconsidérément, ont cru pouvoir accoler au nom du peintre. L'issue de ce long travail d'approfondissement intérieur, quoi de plus éloigné de l'évocation d'une impression fugitive. Si des instantanés se sont « imprimés » dans la mémoire de Bazaine, à quelle alchimie, à quel mûrissement, à quelles transformations n'ont-ils pas été soumis avant d'émerger, méconnaissables, dans une touche, dans une ligne de force, avant de s'intégrer dans l'ordonnance du tableau. Bien aveu-

gles ceux qui ignorent cette ordonnance. Non pas préméditée par l'artiste, mais en gestation dans l'œuvre, essence et nécessité de celle-ci, peu à peu dégagées à mesure de son accomplissement.

Dans la production récente du peintre, ces structures sont souvent singulièrement complexes. Au premier regard, l'amateur est charmé par une prolifération d'éléments colorés. Les grands mouvements de l'eau, des nuages, des collines, vont, viennent, se contrarient. Il faut se concentrer, pénétrer dans le tableau. Alors le voile se lève, des directions s'esquissent, des routes se révèlent. Encore un moment et tout se rejoint dans sa transcendante unité.

L'exposition actuelle s'inscrit dans cette série de manifestations qui se déroulent avenue de Messine et par lesquelles Louis Carré a contribué avec une pertinence et une sûreté inégalables à la nécessaire mise en ordre des valeurs de l'art d'aujourd'hui. Il était bon de réunir ces vingt-quatre toiles qui, de 1942 à 1947, jalonnent une période importante de l'évolution de l'artiste. Œuvres magistrales, au confluent de la jeunesse et de la maturité. Elles semblent d'abord plus accessibles: on croit qu'une construction, parfois très apparente, en donne la clef. Ce n'est pas si simple. Déjà Bazaine menait la vie dure à ses admirateurs. Ce trait,

ce cerne de vitrail ne constituent pas, à eux seuls, la structure de la toile. Ils participent à un schème constructif plus complexe, où la couleur, autant que la ligne, joue son jeu. Produit d'une germination indissociable de celle du tableau dont elle a l'unicité. C'est la rançon de l'exigence de l'artiste envers lui-même: comme chaque œuvre a été nouvelle pour lui, elle l'est pour le spectateur. Il ne peut prendre pied sur l'une pour passer à la suivante.

Mais pour qui, lentement, va d'une peinture à l'autre, quelle récompense! La fraîcheur matinale d'un 14 juillet un peu tremblant (paysage 1945), l'air de Kosma que chantent les enfants dans la ville, l'exquise dissonance de la note de vert de l'enfant de ces bords de Seine, où le soir tombe, où les réverbères s'allument, où la Tour Eiffel s'élève comme un grand signal nocturne, autant de révélations qui surgissent tout à coup, imprévisibles, poignantes, irréductibles. Il faut regarder ces tableaux dans l'ordre chronologique. L'évolution a la continuité, l'assurance des grands processus naturels. Pas de retours en arrière, ou peu marqués, simples accidents de route. Tout se suit, s'enchaîne, se transforme, s'épanouit finalement en formes nouvelles: progression, plutôt que progrès, vers une mutation nécessaire. La toile la plus ancienne, la « nature morte devant la fenêtre 1942 » a l'évidence du chef-d'œuvre. Elle est encore figurative. Mais déjà la couleur, fêlée d'indépendance, échappe à la forme. Trois ans plus tard, une autre toile balise l'itinéraire de Bazaine. C'est « L'enfant matinal, 1945 ». L'atelier du peintre venait de brûler, la plus grande partie de son œuvre avait disparu dans l'incendie. « Je me suis senti libéré, dit Bazaine, et j'ai peint l'enfant matinal dans la joie ». La joie éclate en effet dans ce tableau d'une spontanéité, d'une liberté charmantes, où les roses, les oranges, les verts acides célèbrent la pureté du matin, l'ingénuité de l'enfance. Rien n'a été impossible à l'artiste qui exprime, dans la même touche, la jeunesse de la nature et la sensibilité de son cœur. L'accomplissement est aussi total dans « Lune et oiseau de nuit, 1947 », secoué de mouvements d'ailes, de souffles nocturnes, qui s'accordent avec l'absolue rigueur de la construction. Je ne place pas moins haut une mystérieuse petite toile, la dernière en date, « Passants sur le quai, 1947 », où se développent, dans une atmosphère brune et bleue, de singulières perspectives spatiales. Bazaine s'affirme comme le plus grand des peintres qui ont formé, en 1941, le groupe dit de tradition française.

JULIUS CLAY.

(\*) Jean Bazaine. Notes sur la peinture d'aujourd'hui aux Éditions du Seuil.

# BARBARA HEPWORTH

## Modern Form and Classical Tradition

by J. P. Hodin

### I.

The monument to Dag Hammarskiöld was unveiled on 11th June, 1964 in the grounds of the United Nations building in New York. Created by Barbara Hepworth it is a homage by the English sculptor to the man who stood for peace and for a just order among the peoples, a homage to this great Scandinavian in whose presence she experienced a unique integration of personality, a dedication to a noble cause, a genuine comprehension of the need for compassion and courage in dealing with human beings and their problems. This was counterbalanced by a deep understanding of all the arts so that the aesthetic principle and the politico-ethical consciousness were one. He had humility, the pride of righteousness and a religious sensibility. Both the artist and the politician were attracted to each other by a mutual understanding of their work and the role which the sacred played in art and in life. Among the possessions Barbara Hepworth cherishes most are the letters written to her by Dag Hammarskiöld, and in the Museum which is dedicated to his memory we will find several of her works, acquired in the days of their friendship which started in 1956.

Barbara Hepworth said in 1964: "All true works of art are an act of praise. Out of inert substance a new inevitable idea is born which is of itself an apprehension of the force of life. It is an acknowledgment of the external power which enables man to create in an infinitude of ways visions which all share. A perception of the holiness of life and the universe.

Reverence for procreation and the whole vital generating power of life in our universe has endowed the human spirit with the gift of an affirmative creation in art. This will persist as long as human life continues. The image is the mystery and the mystery lies within the image. The sculpture within the hands can be as moving as the head of an infant. To look within a painting can be an experience equal to the unfathomable beauty in human eyes. The force is unseen and unknown; but it is the universal principle which speaks to men at all times".

In the mind and work of Barbara Hepworth both the modern formal principle and the classical tradition, science and beauty have come to a unique symbiosis.

\*\*\*

There was no doubt about the scientific attitude, at least not for Barbara Hepworth. For better or for worse, science dominates our age, and consequently it must also dominate art as an undisputable reality. Hence abstraction. That is to say not abstraction as an end in itself, but as the repudiation of a traditional imagery, as a way of creating a valid and present-day imagery. "If", Barbara Hepworth once said, "we had lived in a time when animals, fire-worship, myth or religion were the deepest emotional aspects of

life, sculpture would have taken the form, unconsciously, of a recognizable god; and the formal abstract relationship in the representation would have been the conscious way of vitalizing those ideas; but now these formal relationships have become our thought, our faith, waking or sleeping—they can be the solution to life and to living...". For Barbara Hepworth "the present moment is the only time". We have to ask why, of all the formal possibilities, just the Greek ideal? It seems more a question of a spiritual affinity than of choice, but it may also be seen as a question of fate. Barbara Hepworth has after long trials and experiments found herself and her way. And the value of her art today lies as much in its formal accomplishment as in the fact that by developing a personal style she has created a style of general validity. In the intellectual awareness of an all-embracing and timeless cultural heritage of mankind what conflicts the modern artist is a wealth of ideas and forms of such vast dimensions that no generation before him could have even imagined. This accounts for a great deal of present-day bewilderment. Art does need experimenting; but in its very essence art and soul are identical. There is no soulless art. It is under such circumstances that Barbara Hepworth's work acquires a special significance for our age. In its artistic integrity it is the expression of man's dignity and his will to conquer chaos, to impose meaning and beauty on the forces of nature, to humanize life.

### II.

Numerous and varied are the stages in which Barbara Hepworth's work grew. Her early work was representational and consisted of portraits, single figures and groups. It was in Italy in 1923-26 that she began to carve directly in wood and stone. At that time great emphasis was laid upon direct carving, especially in England. She believed in it as the only method and refused to model and transfer the clay from to wood or stone. Direct carving changed the whole outlook on sculpture for her. The material had its character and imposed that character on the work. A perfect unity was sought between the idea, the material and the dimensions. This unity was manifest in the works of primitive peoples—Neolithic, Archaic Greek, Etruscan, Negro, Pre-Columbian, Aztec, Easter Island. Up to 1934 the work of Barbara Hepworth was inspired exclusively by the human shape; simplified, sometimes so as to verge upon the abstract. From 1934 onwards there was a complete change. She began to be occupied with geometric shapes, but only for a relatively short period. The more organic forms returned, and later on again those of the human figure. The titles of her sculptures were now: Conoids, Conicoids, Spheres, Hemispheres, Helicoids, Discs. This purist-geometrical idea not only changed, but also,

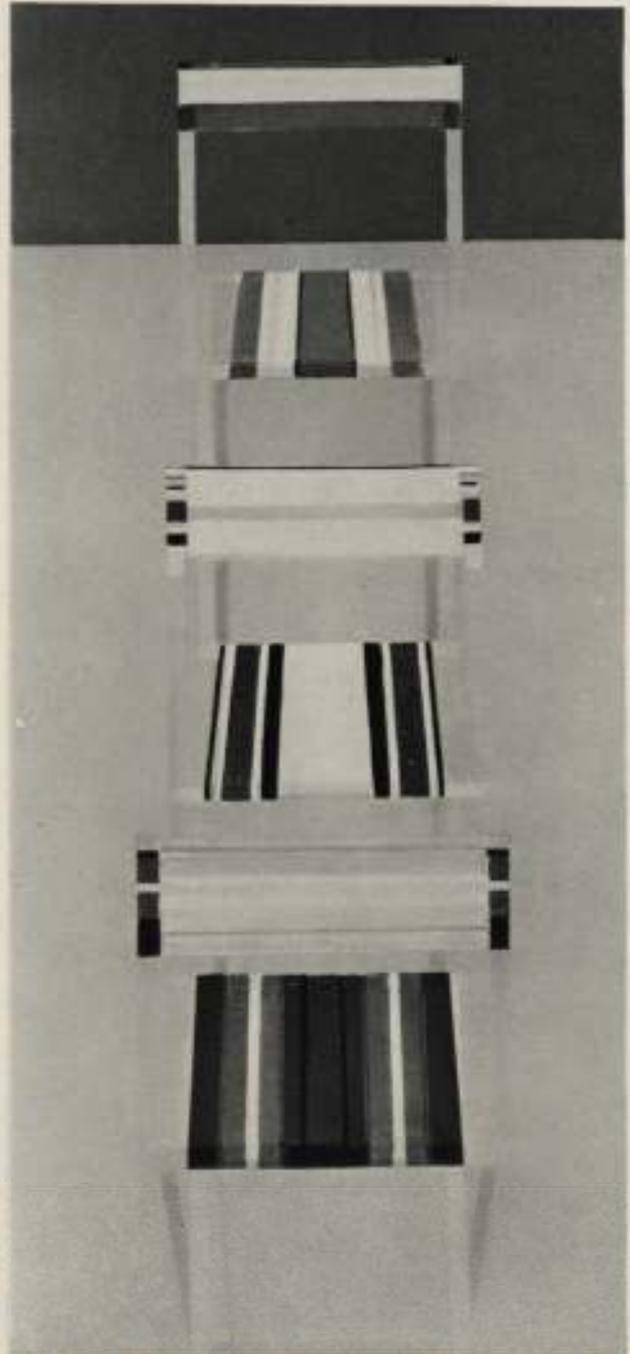
to a certain extent, frustrated her outlook. It was through a long process of inner assimilation that the geometric idea became fused with her forms and then not as a separate element but as an organic part of a whole which could no longer be broken down into its parts by analysis.

Free forms constitute a further experimental stage in Barbara Hepworth's development. In 1934, abstract free forms appeared in her work for the first time, bringing with them a new version of an old problem (Cycladic), that of the perceptual unity of shapes separated through space; no physical continuity was necessary. In 1932 Barbara Hepworth made her first pierced work. A new function of space revealed itself and she explored its possibilities with unflinching enthusiasm. Endless new aesthetic adventures laid before her and Barbara Hepworth exploited the music and the rhythm of lines created by light and shadow and by the boundaries where form and space meet. The unity of the object lies not, as with Maillol, in the roundness alone, not in seclusion from the outer world, but in the penetration of light and air into the closed form, in the new entity of figure and surrounding space.

In 1937 colour appeared as part of sculpture. Colour was used by the old Greeks, by the Egyptians, by the Assyrians and by primitive peoples, in the Gothic period, etc. With Barbara Hepworth, who is one of the few sculptors who have explored this special field, it is not a question of "coloured sculpture", of applied colour but of intensifying through colour—white, grey or blue in different shades—the form and the depth required by the volume. She accorded to colour an organic function similar to that which nature accords to the colouring on the inside of flowers. Wood, especially foreign hardwoods like blackwood, lignum-vitae, ivory wood, etc., and stone were the materials she originally preferred. She used neither perspex nor plaster or cement, and that for the reason that they are not living materials. In 1939-40 we find her producing her first stringed sculptures. The strings give both transparency and form. Sometimes the strings have another function; in running together towards a common focal point they suggest a greater depth than the sculpture itself can convey. Or again they produce an effect of tension, the solid form thrusting in one direction and the strings offering a counter-strain in the other.

In 1939 Barbara Hepworth moved from London to Cornwall. Through the impact of the rugged Cornish landscape the constructive-geometrical component in her work receded into the background, her whole conception of sculpture became more organic and subtle. She also found the inner relationship between sculpture and landscape. Before this change of scene she had been preoccupied more with the relationship of sculpture and architecture. Parallel with her sculptural work, Barbara Hepworth has often devoted whole periods to drawing. These drawings (also small sketches and sometimes even small clay figures) are not working drawings or maquettes serving as memoranda or annotations for sculpture, but exist in their own right, although it goes without saying that they have an uti-

# JENNETT L A M



Juin 1965

## LE POINT CARDINAL

3 rue Jacob — 3 rue Cardinale  
12 rue de l'Échaudé-Saint-Germain  
PARIS VI<sup>e</sup>

# GALERIE LOUISE LEIRIS

47, RUE DE MONCEAU - PARIS - VIII<sup>e</sup>  
TÉL: LABORDE 57-35

# JUAN GRIS

dessins et gouaches

1910 - 1927

Du 17 juin au 17 juillet

Vient de paraître  
dans la collection "XX<sup>e</sup> Siècle"

# MIRÓ

Je travaille  
comme un jardinier

(Propos recueillis par Y. Taillandier)

Un ouvrage cartonné au format 22,5x22,5 illustré  
de neuf reproductions en couleurs et comportant  
à la fin la traduction en anglais du texte par  
Joyce Reeves.

La couverture de cet ouvrage est une litho  
originale de Miró imprimée par Mourlot.

PRIX : 24 F.

EXCLUSIVITÉ F. HAZAN  
35-37 rue de Seine - Paris (6)

mate bearing upon her sculptural work. In 1948 figurative drawings of nudes, group compositions and heads took the place of her former drawings of crystal and geometric forms.

The works produced in the important period between 1955-1959 also started with drawings. This time it was a nervous animated drawing with brush and paint, free strokes suggesting vegetative growth and expansion, movement and unrest, sometimes confronting antagonistic rhythms with each other—quite surprising in her entire *œuvre*. It is the stage which after the exploration of the closed, though pierced, and sometimes stringed form threw the artist into the adventure of propounding the twisting and open forms which express the pulsation of life rather than its order, dynamics rather than the static; the stage in which the fragrant shape of petals and flowers is discovered replacing the fruit or the body shape, and a new material enters—metal. It is the stage when a decisive change in her personal life suddenly opened up deep and hidden treasures of artistic energy. A tremendous liberation of inner forces took place. As the journey to Greece in 1954 confirmed in her through direct and breathtaking experience the classic substance of her own vision, so this situation released her elemental power of transforming challenge and trial into the pure gold of creation.

The most recent stage in her work, other than the work in bronze is marked by a return to the technique which is closest to her heart: direct carving in stone and wood. Even the little polished bronzes, however, of which many have been produced within the last few years give the artist a chance, as had already the large bronzes in their treatment of surface and patina to work on them directly with tools, after the casting has been finished, so that the feeling of "carving" is preserved. Several important monumental works have been accomplished lately and the genius of Barbara Hepworth is now blossoming forcefully and freely as never before. One major work after another leaves her studios and open air workshop, that corner in St. Ives which both through its rich vegetation and the mistress who finds here her fulfilment and her recreation is like a mirage of the Mediterranean conjured up amidst the rough cliffs of this Nordic peninsula.

## SEEING

by Dore Ashton

All the questions that have ever been raised about perception are implicit in "The Responsive Eye" an exhibition created by William Seitz, curator of painting and sculpture at the Museum of Modern Art. But they are only implicit. The major question—what is the significance of perceptual abstraction—is posed only in rare exhibits and remains a troubling beacon in the far distance. Although Mr. Seitz has organized the show as a reportage of heightened activity all over the world in the field

of visual research, and although he seems to feel that this activity heralds a new esthetic, it is well to remember that perceptual phenomena have always engaged the interest of a portion of the art world throughout history. From the Greeks to the present, there have always been curious temperaments probing the mysteries of vision.

Much of the exploratory activity in the past was concerned with mechanical devices that would intervene to mitigate normal vision. Such were the early perspective devices suggested by Leonardo, the later speculations of Dürer, and the fantastic research carried on during the 17th and 18th centuries. The avowed aim of the early perspective theorists was to find a scientific means of representing reality accurately. But once the end was stated, the means became, in the hands of highly imaginative experimenters, a new avenue to the expression of indomitable human fantasy. Jurgis Baltrušaitis, that art historian of the strange, has written a precise account of how the early Renaissance research in perspective gradually became a pretext for fantasists in his book "Anamorphoses."

Here he discusses the development of the technique of anamorphosis, by which the rules of perspective are reversed, as in Holbein's famous painting of the "Ambassadors", so that the recognizable image is formed only under certain secret circumstances. The system was established as technical curiosity, he says, but it contains a poetics of abstraction, a powerful mechanism of optical illusion and a philosophy of factitious reality.

Baltrušaitis' point is that these technical experiments with visual phenomena raised philosophical questions concerning appearance and reality. He points out that during the 17th century the leading laboratory specialists were no less than Descartes and his colleagues at the Convent of Minimes in Paris. The savants interested themselves in problems of both a physical and moral nature. On the mechanical side, Descartes anticipated the computer experts by making analogies between the human body—and particularly optical phenomena—and machines.

With the obsessive interest in moving machines, and particularly in the automatons lately invented by the mad scientists of the day, a new era of art appreciation was born. The 17th and 18th centuries were distinctly attracted by gimmicks, by the marvels of technocracy, by intricate *tours de force* in which ingenuity and the will to provide a pleasant shock of surprise were all important. This is the day of the Wunderkammer in which mechanical clocks, talking fountains and dancing dolls were the object of fanatical collecting.

In the course of the Wunderkammer vogue, the moral side of the question was submerged. Descartes' probing approach to the nature of perception was obscured. The mechanical took over. Looking back over the history of devices to stimulate or distort or re-orient vision, we see that for all the ingenuity and passion expended, none of the scientific applications ever resulted in the creation of a significant style in art. The computers of the day remained secondary to the creative imagination. Neither Leonardo nor Dürer ever depended fully on their perspective speculations. And none of the elabo-

rate graph-makers of the 18th century are important in the history of art.

In the light of the continuing history of scientific research, and the sporadic forays of the artists into pseudo-scientific areas, the exhibition Mr. Seitz presents is most stimulating. Many were conceived as "models" of logical hypotheses. Many were directly inspired by information theory, with its notion of programming information. Almost all are concerned with the mobilization of the optic nerve exclusively. The questions of philosophy of vision have largely been overwhelmed by the complicated problems of the mechanics of seeing.

There are six categories in the exhibition, carefully defined by Mr. Seitz. The first he calls "The Color Image." This includes only paintings which, he says, share a dependence on original and striking color juxtaposition, a reduction of shape-vocabulary to the simplest units and combinations, and what Clement Greenberg calls a "clarity and openness" that minimizes the importance of the frame. Louis and Noland dominate here because of their lyrical and anti-programmatic approach.

The second category, by no means sharply set off from the first, is gingerly called "Invisible" painting, and includes works by Ad Reinhardt, Paul Brach and a few others who keep their values very close and who depend on the slow revelation of form. Here, the eye is no more responsive in the new sense Seitz describes than it would be in contemplating a dark Rembrandt or Goya, a light Turner or an elaborately brushed Chinese ink painting.

The third category is the famous "Optical" division which Mr. Seitz warns should be taken only provisionally as an accurate term. These paintings are the most patently scientific in their application of various optical phenomena. Many of the effects have long been known to students of psychology, but until recently, the optical emphasis was exclusive to agencies of design. Now, from experiments in university art laboratories, and from desultory information passed along by physiologists, artists have begun to make objects exploiting scientific findings, which they consider art.

If Larry Poons can give a wild vibration to the eye, and produce automatic phenomena like after-images; if Richard Anuskiewicz can make the eye quiver and jump involuntarily, that is all they can do. Little beyond this physical phenomenon occurs. In the case of Vasarely, whom Seitz includes in this category, there are a multitude of perplexing questions raised, for Vasarely still depends largely on elegant equations of varied perspectives and color harmonies. If movement occurs, it is slow, and edges the eye into contemplation. Once the varied relationships are revealed, there is still more to engage the mind, for Vasarely is not content with the mere activation of unaccustomed perceptual response. Behind his painting lies the very preoccupation with appearance and reality which spurred Descartes to inquire into the nature of seeing. The same is true of the British painter Peter Stroud, whose constructions are calm, self-contained inquiries of a philosophic nature.

Many of the so-called optical paintings are little more than exercises in effects. Design schools have long encouraged students to discover the well-established active properties of colors when juxtaposed,

and of patterns when superimposed. The delight of the student, who discovers on his own that he can activate a surface by known mechanical means, is not particularly interesting except to his teacher. Yet, this is the delight which dominates in the optical category.

Mr. Seitz' fourth category is called simply "Black and White." He explains that almost everything that applies to optical painting applies to black and white. "The primary aim from which both result is not beauty of form, tasteful relationships, nor equilibrium in the old sense, but the activation of vision. And color is unnecessary for perceptual ambiguity, variability and movement."

All this is certainly true, and Mr. Seitz is quick to counter criticism by pointing to psychologists' and geometers' diagrams as precursors of the style. If certain black lines are placed in certain proximity and then slightly varied, all kinds of miraculous optical illusions are induced. Vibration, one of the chief tools of the optical artists, is easily inspired (as even the old steel engravers knew when they varied the distances between straight lines and used the cross-hatch.)

Yet, as soon as a composition in various tones of gray by Frank Stella is seen in context with the other more frankly physical paintings, it is clear that somewhere, the line between optical and orthodox painting has been drawn. And it is a line that resides somewhere in the imagination. Games with perspective, even when invented by the savants, remain games. Paintings remain paintings. Bridget Riley's undulating lines certainly activate seeing—you cannot avoid a fretful movement of the eye as it is led over hundreds of waving lines—but I wonder whether they activate vision in the old sense of the word. (In the old days, an artist had a vision and this implied more than mere seeing, more than mere mechanical illusion.)

Category five: Moiré pattern. Here the scientific exploration of optics is most heavily depended upon. Moiré patterns occur when "two or more sets of parallel lines, concentric circles, or other periodic structures are superimposed, whether by transparency or other means" producing patterns that oscillate.

The most elaborate moiré effects are understandably present in the work of Dr. Gerald Oster, a physicist who has long been investigating perceptual and optical problems, and who thinks of his own realizations as the "visualization of mathematics." Dr. Oster has put together some pretty neat mathematics in his constructions and they often appear to verge on the commonsense conception of art. Beautiful effects here, as in the more extravagant phenomena of nature such as rainbows and crystals, offer a degree of esthetic delectation. Surprise, shock, and innate kinetic echoes combine to attract the responsive eye. But again, once the rather mechanical effects are registered, the eye is sated. Dr. Oster's constructions have their place in the Wunderkammer of curiosities produced when esthetics and scientific pursuits verge for a moment. However, the slight imperfections, the unpredictable slurs and ambiguities produced by the artist's hand and intuition, and offering *lebensraum* for the imagination are absent.

The final, and in a sense, the largest category in Mr. Seitz' show is that of reliefs and constructions. Here the col-

laboration of industry is often required and the artists are frankly interested in possibilities of mechanical reproduction. The constructions are for the most part composed of new synthetic materials, often used to exploit moiré effects. Some have the air of being models of mathematical formulae, others are distinctly esthetic, such as the plastic cubes within cubes by Stevenson. In this section, the most extreme attitudes, such as those of artists engaged in collective visual research, are apparent. Information theory simplicism strips many of these constructions of all but the most brutal optical effects which, once encountered, are quickly filed as information and forgotten.

The idea that color and forms are information that can be programmed by an individual artist just as the scientist programs a computer is the most extreme, and probably the most short-lived idea represented in the exhibition. It seems to me that it is in those works where the artist is least certain of his information and most intuitive in his exploration that the responsive eye has the greatest possibility of real vision, not just seeing.

This comes full circle to the problem of perception as it relates to the imagination. If perception were merely the titillation of the optic nerves, there would assuredly be no need for art, and more specifically, for painting. But there

is ample scientific evidence—if we must fight science with science—that vision is not only effected in the visual cortex. Brain physiologists have suggested that other parts of the brain are unquestionably involved in vision; that the resonance of optical sensations covers considerable mental territory. It is in the resonance, in those responses that are qualified and worked upon by a complex of faculties which I shall call the imagination, that the work of art comes into being.

The simple kinds of spaces and illusions proposed by many optical or visual artists are too simple. We know a little about the complexity of the brain. Surgeons report for instance that in brain surgery, if certain parts of the brain are stimulated electrically, the patient can experience simultaneously dream or memory space, and the actual physical space of the operating room. Such an elaborate experience, and others not yet verified scientifically, are the stuff that art has persistently drawn upon throughout history. The sublimated play on spatial sensation and memory present in a painter like Mark Rothko is singularly missing in most of the artists in *The Responsive Eye*. That margin within which the imagination is free to wander is denied. If, as I believe, a work of art is partly a pretext for the expansion of the imagination, these objects on the whole cannot qualify as works of art.

## DUCHAMP: Sublime Bricoleur

by Dore Ashton

The analyst, wrote Edgar Allan Poe in "The Murders in the Rue Morgue", is fond of enigmas, of conundrums, of hieroglyphics. "His results, brought about by the very soul and essence of method, have, in truth, the whole air of intuition."

This description fits as well as any other the man who has described himself as a Cartesian and whose conundrums have entranced several generations of rebellious artists. Method is implicit in Duchamp's techniques—whether they be techniques of production or techniques of reproduction. Hieroglyphics are endemic to his quirky mind. The results not only have the air of intuition, but are often art itself. For no one could say that the concrete articles fabricated by Duchamp and potentially exhibitible are Duchamp-même. No, Duchamp, sublime *bricoleur* that he is, has written his legend in indelible air; air which hovers magically around every manifestation of irony, wit, nonsense and parody produced by himself or others.

He was not always so. In his youth, Duchamp seemed relatively innocent of irony and scarcely aware of the detached analyst hidden within him. An exhibition at the Cordier-Ekstrom Gallery called "NOT SEEN and/or LESS SEEN of/by MARCEL DUCHAMP/RROSE SELAVY" was a rare opportunity to verify the oft-made remark that Duchamp invented himself. Here, in works ranging from 1904, when he was seventeen years old, to 1964, when he is seventy-seven, a clean division separates Duchamp youth from Duchamp-Duchamp. What was salient, in fact,

was the abrupt demolition of a well-brought-up European and the substitution of a travelling-salesman of irony. (The "Boîte-en-Valise" resembles nothing so much as the neat display case of the travelling salesman.)

Child of the 19th century, Duchamp begins dutifully at the Académie Julian (1904-1905), sketching in a small notebook in an agreeable impressionistic manner. He offers studies of the Moulin de la Galette; of a coachman at work; of an aristocratic dog, and of casual passers-by, all captured economically in a few well-positioned lines. Two years later his sketching develops a journalistic twist, and he begins a brief career as illustrator in the manner of Steinlen and Wilette. Meanwhile, he is learning to paint, and does rather well.

Throughout these youthful apprentice years, the counsel of his elder brothers, particularly Villon, is felt. Duchamp, some ten years younger, tried his hand at various idioms, beginning naturally as an Impressionist. Yet, the intellectual ferment in the house of Villon, who had installed himself in Puteaux around 1907, promptly stirred young Duchamp. He moved quickly from tender impressions of his brother's house, with its garden (and of the house of Kupka next door) to experiments in the high palette of the Fauves. The restless character of the first twelve years of the century hastened Duchamp's arrival at the point of disaffection in which the new Duchamp was created. Villon and the friends who spent hours at Puteaux inventing games and discussing mathematic propositions un-

## Galerie Creuzevault

9 avenue Matignon, Paris - Bal. 36.35



# PENALBA

SCULPTURES 1960-1965

du 20 Mai au 19 Juin 1965



MAX ERNST. *Capricorne* - Bronze - 1948/1964 - H.: 2,40 m. L.: 2,05 m. P.: 1,30 m.

# MAX ERNST

*Paris*  
196, Boul Saint Germain

à *Paris* \_\_\_\_\_ *Mai 1965*

*Au Salon de Mai*

"LA PECHE AU SOLEIL LEVANT"

Peinture - Sculpture 1965

*Avril*

GHIKA

à *Genève* \_\_\_\_\_ *Mai 1965*

*Galerie Alexandre Tolas*

*14 Rue Etienne Dumont*

PEINTURES ET SCULPTURES

YVES KLEIN

à *Londres* \_\_\_\_\_ *Juin 1965*

*Hanover Gallery*

*32a St. Georges Street*

PEINTURES ET SCULPTURES

*Mai*

LÉONOR FINI

à *New York* \_\_\_\_\_ *Octobre 1965*

*Alexandre Tolas Gallery*

*15 East 55th street*

PEINTURES RÉCENTES

"UN MICROBE VU À TRAVERS UN TEMPÉRAMENT"

*Guggenheim Museum*

"LE CAPRICORNE"

*Juin*

Première exposition

à Paris

de

MARTIAL

RAYSSE

*Alexandre Tolas - New York, Paris, Genève*

# VISEUX

## LE POINT CARDINAL

automne 1965

doubtedly stimulated the wry analyst lurking in young Duchamp. It is not surprising that in later years, Duchamp claimed that he stopped painting because he found painting too "retinal." The men who banded together in the Section d'Or had often objected to the retinal supremacy of impressionism and fauvism. But it took a mind like Duchamp's to turn the Leonardo cult which Villon led into what Willem deKooning has called a "one-man movement." Or, in other words, into Duchamp-mème. Leonardo's "la pittura é una cosa mentale"—itself an ageless conundrum—could have been Duchamp's motto. He insists to this day that he wanted to restore intellectual content to art. (That is, when he is not insisting that art need not be at all, or that it is deleterious like a drug.)

His "restoration," however, is saturated with what Poe called the air of intuition. The instant that Duchamp obliterated the 19th century man, he became the 20th century ironist. He donned his sweet, detached smile, threw out all his student baggage and proceeded very carefully to forge the myth by which he is known today. Myth is usually defined as the product of imaginative activity as opposed to history. But in Duchamp—unique that he is—myth and history cohabit, for he found a means to sustain the myth while yet writing his own history.

This is why the objects exhibited tell only part of the story, for Duchamp turned his hand at many occupations, not the least of which was that of being a celebrity. From the moment he landed in New York in 1915, Duchamp enjoyed celebrity. His

underground reputation won him commissions and patronage without any difficulty. His personality gained him universal affection. His jokes, puns and conundrums carried him from room to room, country to country, without his having to stir. No need to make exhibitions. His emanations were enough to produce excitement at any time, at any place.

The evanescent Duchamp, the Duchamp eluding definition, becomes suddenly visible in the exhibition at that point where the well brought up 19th century painter becomes the 20th century fantasist and iconoclast. This happens abruptly in 1912 with a pencil-and-wash study for "La Mariée Mise à Nu par ses Celibataires" which Duchamp apparently made during a brief trip to Germany. Travel seemed to set him free. He was to say later in America that he had found Paris stifling.

With the work of 1912 the viewer is obliged to leave the well-ordered world of continuity. Even if one were to view the Duchamp retrospective with an innocent eye, innocence could only carry as far as 1912. For in 1912 the myth is born, and it is impossible to "see" Duchamp except in its extravagant but controlled terms. They are, in good mythic fashion, not linear, but circling terms. (Duchamp did come the full circle when he offered to a group of friends at a recent banquet a souvenir: A small reproduction of the Mona Lisa with the legend: "rasée.") In other words, it is impossible to "see" Duchamp except as he wishes to be seen, and he wishes to be seen as you wish to see him. Such is his irony, such his ultimate joke on the world. For as

complex, as searching, as assiduous as is the enormous commentary on his work, Duchamp himself has never confirmed anyone's speculation. It seems fairly certain, however, that the massive intellectualist constructions built around Duchamp's major works—particularly the Large Glass—are ornamental fantasies having little to do with Duchamp's own reasons for making it. All those cryptic, arcane notations in the Green Box: do they mean anything profound, or are the plays on various scholarly mannerisms? Duchamp's seeming interest in mathematics does sound impressive though as, for instance, when he writes a note about "Trois Stoppages-Etalon":

"A straight horizontal thread one meter in length falls from a height of one meter on to a horizontal plane while twisting at will and gives a new form to the unit of length." Or the 1914 drawing, "Tamis," with its Leonardesque fine lines and even Leonardesque handwriting, does seem something serious, beyond most people's ability to comprehend: "On each cone: 9 holes corresponding to 9 summits of the malic forms, i.e.: Representing in a conic  $\frac{1}{2}$  sphere form the plane geographic disposition of the summits of the malic forms..." etc.

Yet, it is quite possible that the drawing is nothing more than a jeu de lignes, as L.H.O.O.Q. is a jeu de mots. There is something rather silly about all the serious scholarship that has laden Duchamp's legend with its ponderous sobriety. If it were all a huge joke, wouldn't it be a superb joke?

As an example of the kind of straight-faced art history that Duchamp helps to create,

there is this commentary by his young protégé, Richard Hamilton: Hamilton is speaking of the famous "Porte-Bouteilles." "A characteristic of Duchamp's ready-mades is their symmetry—nearly all are symmetrical around one axis, the "Bottle Rack" around two. It is no coincidence that 99% of mass-produced objects are symmetrical. The choice may have been a reaction against the milieu of asymmetry in which M.D. had been immersed. Recognition of a symmetry free from decorative stigma was an act of perception that could be made manifest by a gesture of purchase and placement in a new

ambience." I like to imagine Duchamp and his friend Picabia in an access of mirth had they been able to read this commentary!

Yet, Duchamp has lived to read it, and he has given it his sanction, for it is probably part of that master-plan of his myth to include words for words sake just as he included objects for objects' sake in his *œuvre*. Working on the word-mongers, on the collection-makers, on the taste-makers and on the young has been one of Duchamp's side-lines. (He never seems to seek opportunity to influence, but it always comes his way.) Try as they might, though, the art historians can never throw their ashes on the remarkable visual puns which Rrose Selavy and Duchamp have been putting forward every so often for the past forty years. In these there can be no question of thesis, exegesis or analysis since they are *there* immediately and forever in a quick mental-visual transaction which goads laughter. Laughter, I might add, that is modern in Bau-

delaire's sense. There is an unease about Duchamp's jokes very often that makes one think of Baudelaire's conviction that modern laughter is demonic. This is obviously most applicable to those slightly pornographic productions such as the 1947 sponge-rubber breast called "Prière de Toucher" or the yang and yin sculpture of 1951, "Coin de Chasteté," and certainly to the lettered inscription on the Mona Lisa.

On the other hand, sheer high spirits account for such an inspired joke as the door of an apartment at 11 rue Larrey which possesses two jambs, so that it opens one room and shuts off another any time it is used. Or the perfume bottle titled "Belle Haleine, Eau de Voilette" with Duchamp dressed as a flapper photographed by a Man Ray. Perhaps the iconographers will try to grapple with these witticisms, but Duchamp would probably have a large sleeve to laugh up.

In general, Duchamp is what Shakespeare would have called "lightheaded" and even his serious researches, such as his work in optical illusion, are marked by nonchalant good humour. His earnest purpose in leaving painting behind—and this we cannot doubt—was to not ever repeat himself. Like the obsessed character in Valéry's "L'Idée Fixe", Duchamp arranged himself in such a way that no two steps would ever be the same measure. Thoroughly modern in the sense that all vestiges of the Age of Reason are demolished by him (despite his own feeling that he has a Cartesian mind), Duchamp sets a pace that cannot be duplicated. As deKooning said, he is a one-man movement.

# GALERIE MAEGHT

---

13 RUE DE TÉHÉRAN PARIS 8

BRAQUE  
CHAGALL  
KANDINSKY  
MIRÓ  
GIACOMETTI  
CALDER  
TAL-COAT

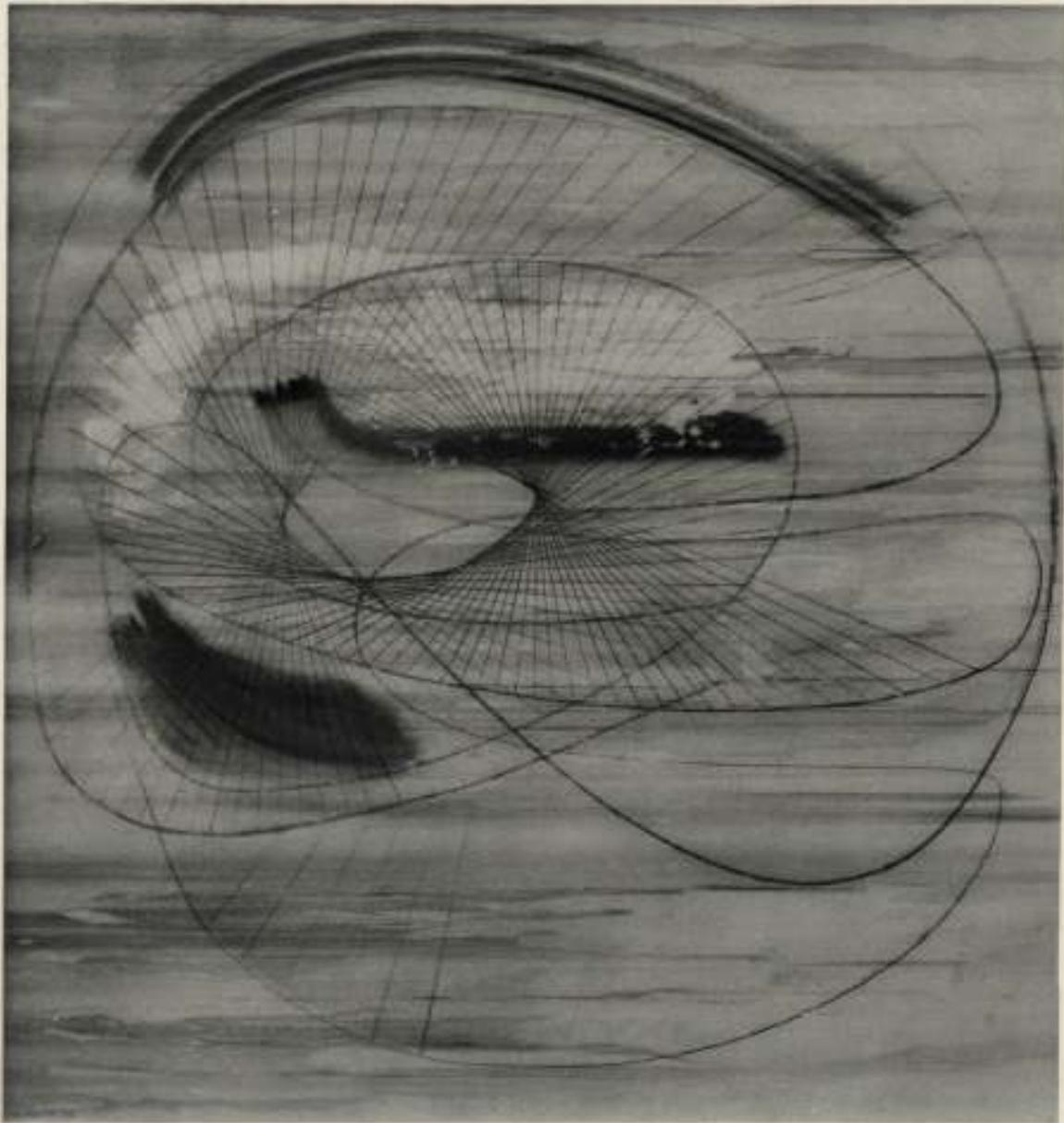
PEINTURES RÉCENTES

JUIN

---

UBAC  
CHILLIDA  
PALAZUELO  
FIEDLER  
  
BONNARD  
MATISSE  
LÉGER  
DERAIN  
BAZAINÉ  
B. VAN VELDE  
G. VAN VELDE

# BARBARA HEPWORTH



## **GIMPEL FILS**

50 South Molton Street  
LONDON W. 1 Tel. Mayfair 3720

## **GIMPEL & HANOVER**

35 Claridenstrasse  
ZURICH, 2. Tel: 277121

# Galerie Jeanne Bucher



Dubuffet



Vieira da Silva



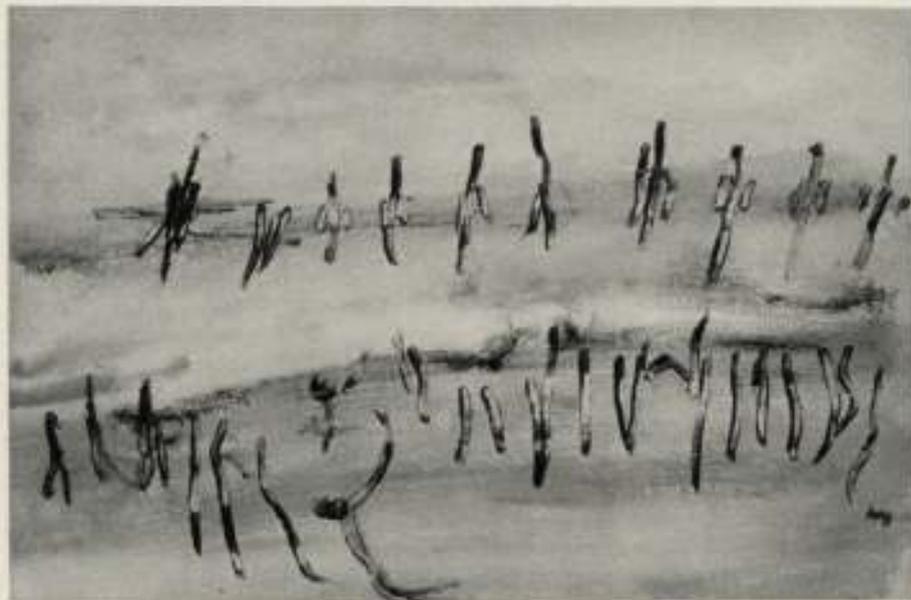
Moser



Aguayo

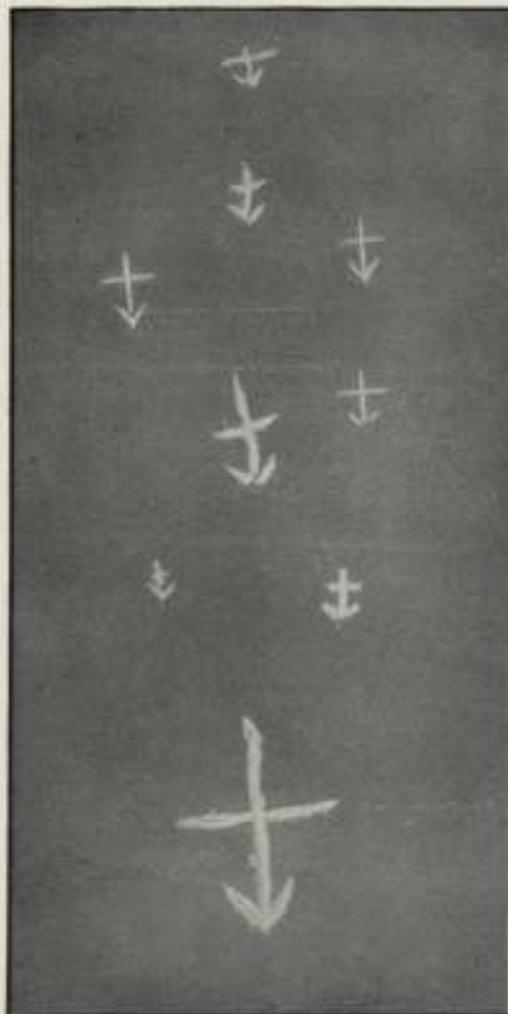
Bissière  
Dubuffet  
Estève  
Vieira da Silva  
Tobey  
Szenes  
Reichel  
Stahly  
Dodeigne  
Aguayo  
Carrade  
Moser  
Nallard  
Segui  
gravures de Fiorini  
Art primitif

# HENRI MICHAUX



## LE POINT CARDINAL

3 rue Jacob • 3 rue Cardinale • 12 rue de l'Échaudé Saint-Germain • Paris 6



## LA HUNE, Librairie, Galerie

170 Boulevard Saint-Germain Paris VI°  
Littré 35-85

### *Œuvres graphiques originales de*

ADAM	HAASS	PRASSINOS
ALECHINSKY	KWASNIEWSKA	SIGNOVERT
ATLAN	KRASNO	SMIECHOWSKA
BERTINI	LAPOUJADE	SPRINGER
BERGMAN	MASUROVSKY	SINGIER
COUDRAIN	MUSIC	SUGAÏ
FRIEDLAENDER	PILLET	VIEIRA DA SILVA
GOETZ	PIZA	ZAO WOU-KI

# **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

*Galerie Beyeler*

Bäumleingasse 9  
Bâle

*Exposition mai-juillet*

**Paul Klee**

*Oeuvre tardive*

Catalogue illustré

**GALERIE CLAUDE BERNARD**

5, Rue des Beaux-Arts - Paris (6<sup>e</sup>)  
DANTON 97.07



Vue partielle de la Galerie - Accrochage Mars 1965

**G A L E R I E**  
**BENO D'INCELLI & C<sup>IE</sup>**

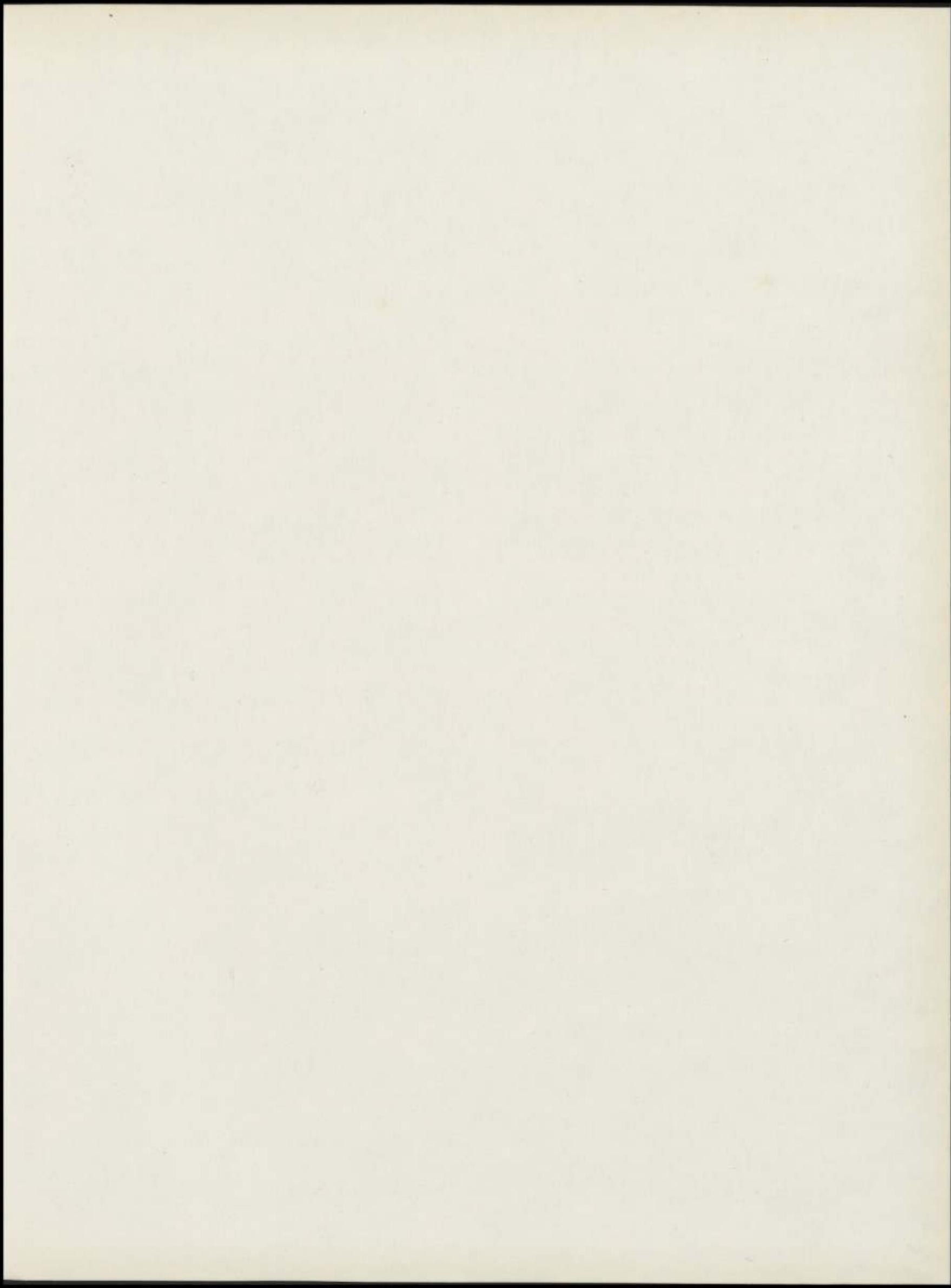
43 RUE DE MIROMESNIL - PARIS 8. BAL 10.16



**CHAVIGNIER**

*mai - juin 1965*

en permanence: CAILLAUD, CLAVÉ,  
CHAVIGNIER, DUMI-  
TRESKO, HELMAN,  
ISTRATI, OLSON.



Galerie Beyeler

Blindgasse 9

Bâle

Exposition mai-juillet

# Paul Klee

Galerie Jacques

Catalogue illustré

GALERIE CLAUDE BERNINI

11 rue de la Harpe - 75001 Paris  
Téléphone 270 11 11

# CHAVIGNIER

mai - juin 1965

en permanence : CARRARO - CLAVI  
CRAVONNE - DE  
TELCO - HILMER  
ISFANI - OLON

