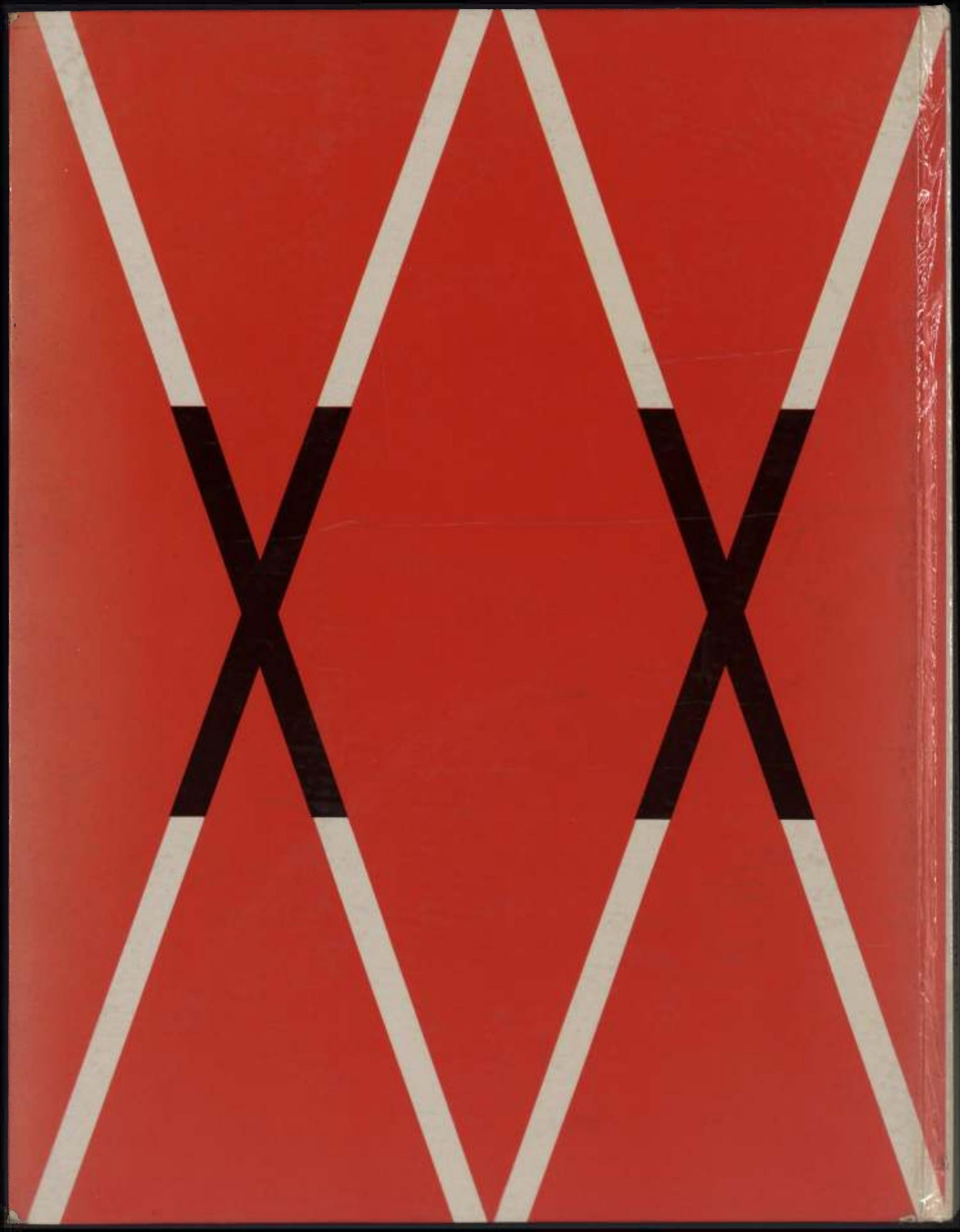
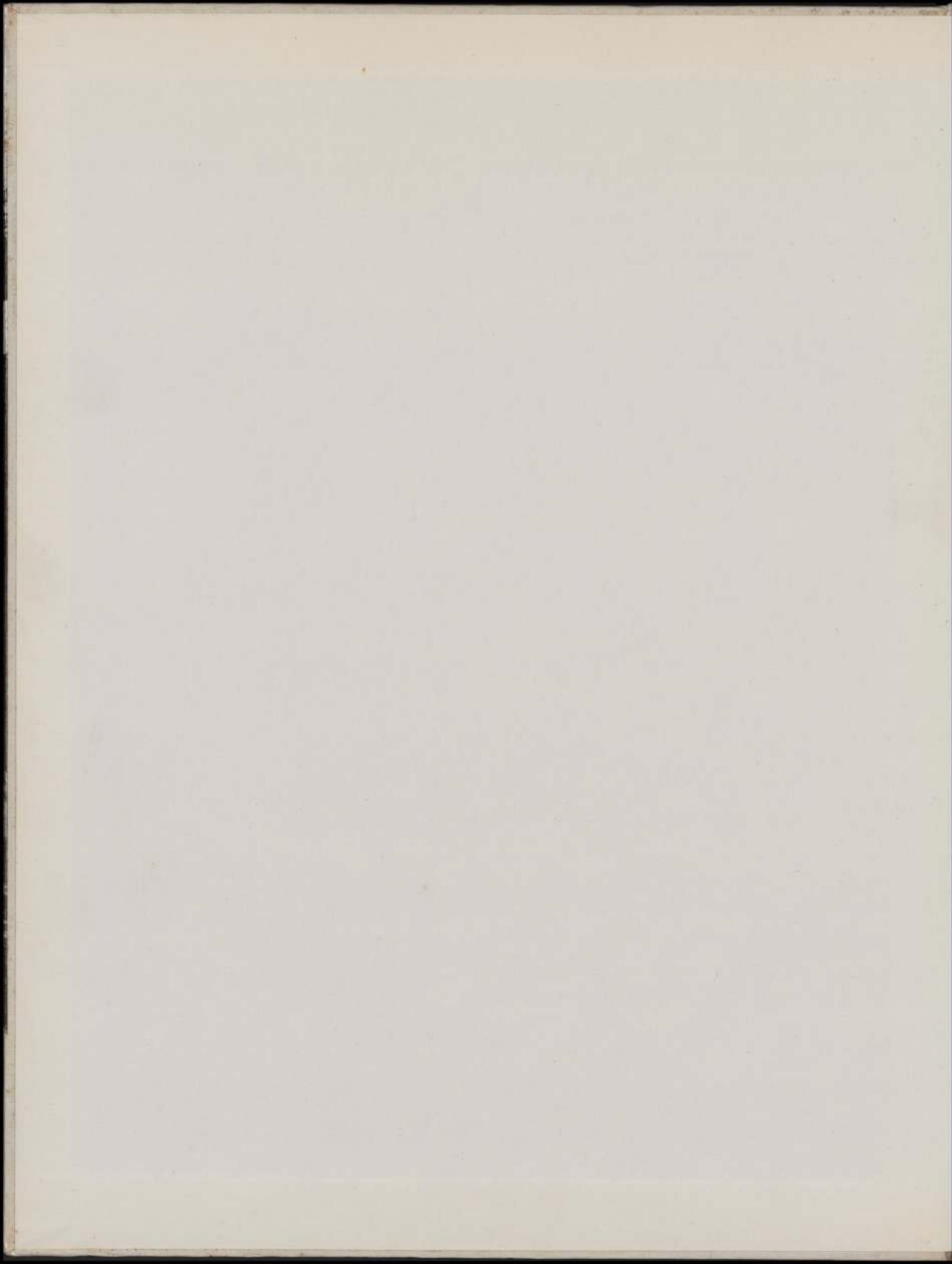




XXX^e SIÈCLE • BILAN DE L'ART ABSTRAIT DANS LE MONDE • XXXVIII - 67





BILAN
DE L'ART ABSTRAIT
DANS LE MONDE

JOAN MIRO
OISEAU SOLAIRE
OISEAU LUNAIRE
ETINCELLES

LES GRANDES
EXPOSITIONS
EN FRANCE
ET A L'ETRANGER

LES 70 ANS
DE MARC CHAGALL

CHRONIQUES DU JOUR



XX^e siècle

BILAN

DE L'ART ABSTRAIT
DANS LE MONDE

•

JOAN MIRÓ

OISEAU SOLAIRE

OISEAU LUNAIRE

ÉTINCELLES

•

LES GRANDES

EXPOSITIONS

EN FRANCE

ET A L'ÉTRANGER

•

LES 80 ANS

DE MARC CHAGALL

•

n° 28 (juin 1967)

CHRONIQUES DU JOUR

XX^e

siècle Nouvelle série - XXIX^e Année - N° 28 - Juin 1967
Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

Bilan de l'art abstrait dans le monde

ABSTRAIT-CONCRET, par ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES	5
U.S.A. : NOUVELLES EXPLORATIONS DE L'ESPACE, par DORE ASHTON	7
L'ART ABSTRAIT AU CANADA, par JEAN CATHELIN	11
L'ART ABSTRAIT EN AMÉRIQUE LATINE, par WALTER ZANINI	14
LES TROIS VAGUES DE L'ART ABSTRAIT AU JAPON, par SHINICHI SEGUI	18
INFLUENCES EUROPÉENNES ET AMÉRICAINES EN ANGLETERRE, par J. P. HODIN	22
L'ART ABSTRAIT EN SCANDINAVIE, par EUGEN WRETHOLM	27
LA PEINTURE ABSTRAITE DANS L'ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI, par WILL GROHMANN	31
LES NOUVELLES TENDANCES EN BELGIQUE ET AUX PAYS-BAS, par JEAN DYPRÉAU	37
VERS UNE PEINTURE « TOTALE » EN ITALIE, par MAURIZIO FAGIOLO	41
RECHERCHES D'ART VISUEL EN EUROPE ORIENTALE, par UMBRO APOLLONIO	47
REPÈRES FRANÇAIS DE L'ART ABSTRAIT, par G. MARCHIORI	57
PERSPECTIVES DE L'ART ABSTRAIT, par RENÉ BERGER, JEAN GRENIER, DORA VALLIER, JACQUES DAMASE, MICHEL RAGON	65
ESPACE ACTIF, par PIERRE VOLBOUDT	77
CONCLUSION PROVISOIRE D'UNE ENQUÊTE	81

DIRECTION: 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6^e
TÉL: 326.49.40.

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

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH
OFFENBURG/BADEN, POSTFACH 420.

ANGLETERRE

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

BELGIQUE

BASTIN
59, BOULEVARD DU JUBILÉ, BRUXELLES 2.

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.

Joan Miró

DEUX OISEAUX FABULEUX A ALTOMIRÓ, par ANDRÉ FRÉNAUD	89
GÉNÉALOGIE DE L'HOMME-OISEAU, par YVON TAILLANDIER	91
DANS LA NUIT, par PATRICK WALDBERG	95

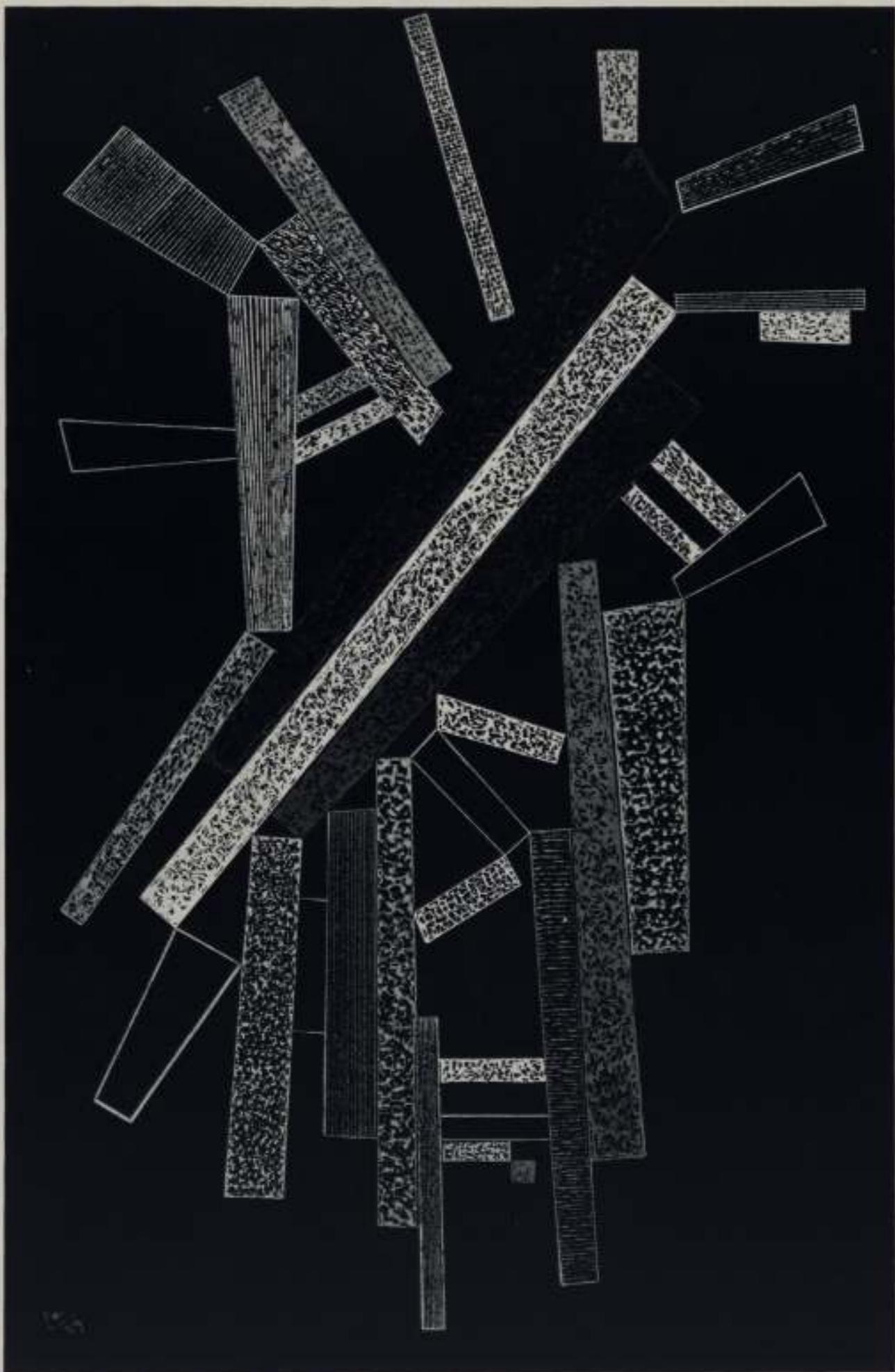
Les grandes expositions en France et à l'étranger

BALLADE POUR UN SALTIMBANQUE AVEUGLE, par R. CARRIERI	98
L'HOMMAGE A PICASSO, par SAN LAZZARO	99
MARINO MARINI A ROME, par G. CARADENTE	105
MAX ERNST A VENISE, par WERNER SPIES	113
JACOBSEN ET ÉTIENNE-MARTIN A LA BIENNALE DE VENISE, par GIUSEPPE MARCHIORI	117
JOAN MIRÓ AU JAPON, par SHINICHI SEGUI	125
HARTUNG AU MUSÉE DE TURIN, par. G. M.	128

Les 80 ans de Marc Chagall

QUELQUES « PROPOS » DE MARC CHAGALL	134
MARC CHAGALL ET L'AMOUR DU COSMOS, par MIRCEA ELIADE	137
CHRONIQUES DU JOUR. <i>Les tapisseries de Gilioli</i> (Michel Ragon). <i>Reliefs gravés de Vieillard</i> (Pierre Volboudt). <i>Fontaines de Stahly. Parade funèbre pour Charles Estienne</i> (Dubuffet)	
UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE JOAN MIRÓ	
UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE MARINO MARINI	
8 HORS-TEXTES EN COULEURS (Magnelli, Hartung, Poliakov, Manessier, Soulages, Schneider, Capogrossi, Scanavino)	
12 QUADRICHROMIES (Tobey, Soto, Miró, Picasso, Chagall)	

*Bilan
de l'art abstrait*



KANDINSKY. Longueurs. Op. 624. Gouache. 49 x 32 cm. 1939. Coll. Peissi, Paris.

Abstrait - Concret

par André Pieyre de Mandiargues

Abstraction, dit-on communément, et non moins souvent l'on parle d'art abstrait, et chacun, de quelque façon, sait de quoi il s'agit, sans que nul soit tout à fait d'accord avec tous les autres pourtant... Un jour peut-être il se trouvera de la peinture abstraite une définition précise et qui aura dans les esprits une valeur unanime. Peut-être se trouve-t-elle formulée déjà dans ce volume, non loin de mes pages. J'en serais heureux, pour ma part, moi qui depuis longtemps ai renoncé à la fournir. Mais il n'est pas inutile de s'interroger sur un sujet si malaisément définissable, dans l'intention de l'éclairer un peu.

Derrière nous, quand dans le temps notre regard s'attache à la peinture, c'est surtout celle de l'ère des Poissons que je crois que nous regardons. N'y a-t-il pas, dans cette période, deux mille ans de vision extérieure, sauf quelques exceptions, généralement dues à des interdits religieux, parmi lesquelles l'une des plus notoires est constituée par l'art arabe? Picasso (qui de toute évidence est l'artiste capital de son époque) nous apparaît aujourd'hui comme le dernier très grand peintre de cette ère des Poissons, peintre vraiment démesuré par rapport à l'ensemble des ses contemporains, peintre dont l'œuvre magistrale reprend, résume, prolonge, souligne, corrige, exalte ou met à mort à peu près tout ce qui pendant ces deux mille ans s'est peint de beau sous l'angle de la vision extérieure.

Oui. Mais il semble bien que depuis quelque temps déjà le passage soit en train de s'effectuer des Poissons au Verseau, et les artistes, les peintres en particulier, qui sont des mutants et qui sont des voyants sans en avoir conscience, ont commencé de produire des œuvres en lesquelles la nouvelle ère s'affirme ou au moins se manifeste. Par un véritable renversement de signe, la vision intérieure a remplacé la vision extérieure. Malgré quelques tentatives réactionnaires, payées de succès parfois, que l'on a pu récemment observer, ce renversement et ce remplacement ne nous paraissent pas susceptibles d'être remis en cause.

Au lieu d'images ou de mirages (imparfaitement véridiques) du monde extérieur, ce qu'aujourd'hui les peintres peignent est un autre monde qui se forme et qui cristallise à l'intérieur de la petite planète osseuse que les artistes ont au-dessus de

la pomme d'Adam point différemment du commun des hommes. Il y a séparation d'avec les représentations du monde extérieur telles que les sens à l'état normal les fournissent, et, en prenant le mot dans son plus large sens, on pourrait parler d'abstraction, même si la cristallisation intérieure se produit à partir de formes empruntées à la réalité extérieure, comme c'est généralement le cas aussi bien chez les surréalistes que chez les inspirés de l'« art brut » et chez tous les peintres qui ont pris l'habitude de regarder sous leur calotte crânienne plutôt que devant eux. En outre, au début de ce siècle, une révolution supplémentaire eut lieu comme on sait, plus ambitieuse et plus radicale et curieusement liée au pays où devait venir quelques années plus tard la grande révolution politique de la nouvelle ère. Indiscutablement le principal initiateur de cette révolution artistique est Kandinsky, qu'en bonne justice on peut considérer comme le peintre le plus intelligent de son époque, comme une sorte de Léonard de Vinci des temps modernes. Très conscient de la révélation qu'il apporte et de son importance, il inaugure la nouvelle vision avec presque autant de splendeur que son cadet d'une quinzaine d'années, Picasso, clôt l'ancienne.

Ce dont il s'agissait était de peindre des formes et des couleurs imposées au peintre par la nécessité intérieure, après s'être libéré, comme par purification mystique, de tout ce que les yeux perçoivent ou de ce que la mémoire évoque. A la représentation de ce monde de la nécessité intérieure, à cet art que Kandinsky d'ailleurs préférerait appeler concret, on a donné le nom de peinture abstraite, puis, la multitude ayant fini par se jeter dans la porte ouverte (regardée d'abord avec méfiance) et la confusion s'étant établie, on peine, aujourd'hui, à trouver une formule ou des lois qui vailent pour tous et à mesurer les conquêtes.

Qu'il s'agisse de la peinture dite abstraite en général, ou non-figurative, ou informelle, ou d'abstraction géométrique, ou d'abstraction lyrique, ou de tachisme, l'essentiel est d'abord de voir si la nécessité intérieure a vraiment détaché le peintre de toute substance préexistante à son tableau, et s'il a su tirer de sa nuit spirituelle un spectacle absolument inouï, privé de toute source, dénué de tout lien ou rapport avec quoi que ce fût d'antérieur. Le peintre serait Dieu si la réponse était « oui », et l'ambition de Kandinsky au moins, semble-t-il, allait en ce sens. Or il faut reconnaître que la géométrie d'abord est une science dont les figures existent depuis très longtemps, et que là où elles interviennent il est un peu vain de parler d'abstraction. En dehors des figures de celle-là, nous retrouvons dans les tableaux de Kandinsky des planètes et des microbes, des vibrions, des poires, des échelles, des fers de cheval et tant d'objets venus du dehors que le théâtre de la nécessité intérieure se repeuple et grouille de vieilles connaissances. Point différemment il va de

la peinture informelle de Fautrier, qui ne se cache pas d'évoquer des matières charnelles allant de la substance de l'huître et de celle de la rose à celle de la femme, ou des texturologies de Dubuffet, qui se rattachent à des amas infinis de sable, de boue et de poussière, ou des tableaux de Nicolas de Staël, qui ne cessent pas de proposer à l'œil des plages, des routes, des murs maçonnés comme ceux de Poliakoff. Ailleurs ce sont des caractères d'écriture que le spectateur croit lire, et quand, du côté de chez Vasarely, nous assistons à des jeux optiques qui créent des illusions de volume ou de mouvement, nous sommes assurément bien loin du total affranchissement auquel par enthousiasme nous songions. Quant aux monochromies, elles n'ont évidemment d'autre ambition que de présenter un plat (ou un aplat) de couleur pure, ce qui n'est qu'une vieille farce d'atelier... Dirions-nous donc de l'art abstrait qu'il est l'échec d'une tentative héroïque, la chute d'un rêve sublime?

Tout au contraire, et, à condition de ne pas exiger de la formule un absolu que je ne crois pas dans les capacités actuelles de l'homme, nous constatons que c'est sur le chemin ouvert par Kandinsky que depuis Picasso les peintres se sont avancés le plus loin et qu'ils ont fait les plus splendides découvertes. Une grande part, et non pas la moins originale, de la peinture surréaliste, suit de près, dans le temps comme dans la manière, la tentative de Kandinsky. Jean Arp (qui lui aussi préfère nommer « art concret » ce qu'il veut produire en se refusant à toute reproduction) écrivait au début de la première guerre mondiale: « Ces œuvres sont construites avec des lignes, des surfaces, des formes et des couleurs qui cherchent à atteindre, par-delà l'humain, l'infini et l'éternel. » Abolir la raison « qui déracine l'homme et lui fait mener une existence tragique » est le but moral de son essai de création anonyme et spontanée. L'humour avec lui gardant toujours ses droits, il ajoutera délicieusement que « Où entre l'art concret, sort la mélancolie, traînant ses valises grises remplies de soupirs noirs. »

Aujourd'hui, un demi-siècle après l'éblouissement primordial, l'art abstrait, ou concret (selon qu'on le regarde), paraît en déclin provisoire, encombré qu'il fut récemment d'imitateurs, et c'est vers une sorte de nouvelle figuration intérieure que s'orientent la plupart des artistes qui nous intéressent. Cependant les résultats acquis sont présents, et ils sont exemplaires. Par le fait même qu'ils sont restés un peu en deçà, comme je disais, de la virginité absolue qui était visée et qui si elle avait été atteinte aurait mis prodigieusement haut leurs auteurs, ils devraient servir de bases de départ à de nouveaux chercheurs, dans un avenir plus ou moins proche. Les arts, la poésie et les sciences vont un peu du même pas dans l'ère où l'homme est arrivé; les plus audacieux espoirs sont permis pour demain.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.

U.S.A: Nouvelles explorations de l'espace

par Dore Ashton

Depuis des années je m'intéresse à la peinture abstraite; jamais, cependant, je n'ai apporté à cette étude la précision dogmatique des nouveaux critiques, qui ont, semble-t-il, une idée très claire de ce qu'est la peinture et de ce qu'elle doit être. Ces pièges de la critique contre lesquels Baudelaire mettait en garde ses contemporains paraissent avoir échappé aux nouveaux pontifes qui, sans vergogne, nous imposent des formules.

Parmi ces formules, l'une des plus irritantes est une tautologie: la « color painting ». Je n'ai pas encore trouvé la définition exacte qui pourrait lui convenir, mais ceux qui emploient ce terme paraissent toujours se référer à Kenneth Noland, Morris Louis et Barnett Newman, ce dernier ayant été récemment désigné comme le précurseur du mouvement.

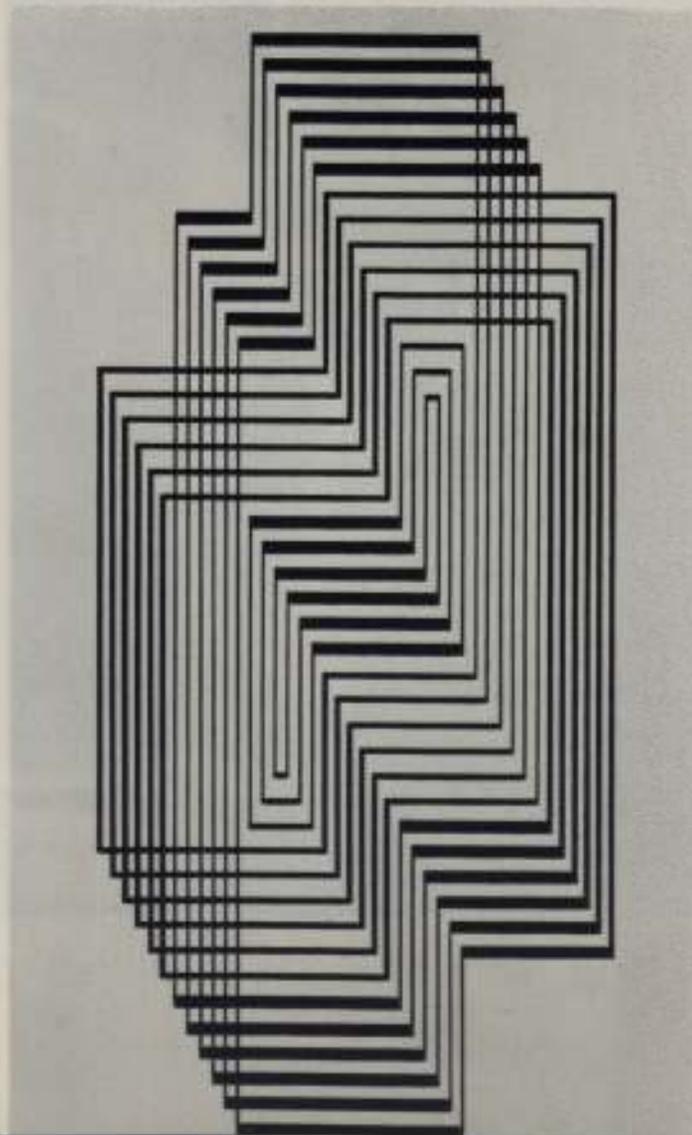
Newman, cependant, s'est manifesté par une série de peintures en noir et blanc qui, à première vue, peuvent être difficilement baptisées « color painting ». Ces peintures sont groupées sous le titre extravagant de « Chemin de Croix » et portent en sous-titre les paroles de l'Évangile « Lamma sabachtani » qui signifient, je crois, en araméen: « Pourquoi m'as-tu abandonné? »

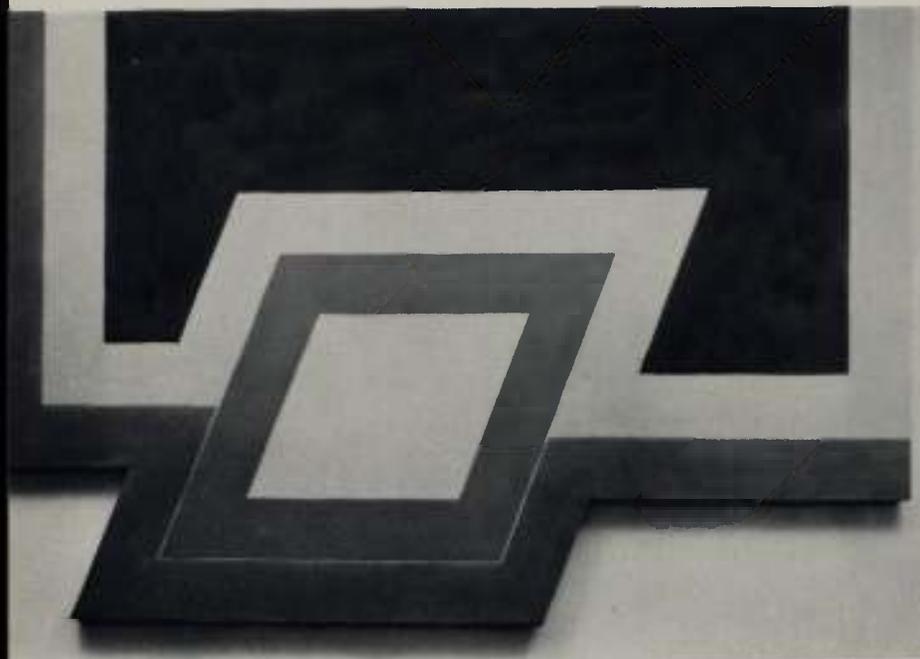
Inutile de dire que les défenseurs de Newman se sont livrés à de prodigieuses prouesses verbales pour expliquer ses tableaux par l'iconographie, mais bien que les moulins à paroles continuent de moudre des formules de plus en plus édifiantes, ces formules ne parviendront jamais à cacher le caractère essentiellement amateuriste des peintures de Newman. Les quatorze toiles en noir et blanc sont toutes de même format, toutes sont traversées de bandes verticales de différentes largeurs, probablement destinées à diviser la surface picturale à deux dimensions, sans en suggérer une troisième. C'est un procédé fréquent de Newman mais utilisé sans bonheur. De plus, si Newman s'est en effet intéressé au « fond » du tableau en tant qu'espace latéral défini, cette invraisemblable manie qu'il a de signer ses toiles en grosses cursives annule l'effet qu'il recherche. Cependant, la propagande va son train et veut nous convaincre que Newman est l'inventeur d'un nouveau langage de la peinture abstraite.

Sans doute faut-il admettre que ses idées ont fécondé l'œuvre de différents peintres qui tentent d'éliminer le dessin et la troisième dimension et

ne comptent plus, pour s'exprimer, que sur les surfaces colorées. Un peintre comme Noland a certainement subi cette influence. Mais je me refuse à croire que l'influence de Newman ait été plus profonde que celle de Pollock, Rothko et Kline.

Il est certain que toute peinture, quelle qu'elle soit, bénéficie aujourd'hui d'une attention spéciale, pourvu qu'elle refuse catégoriquement le passé immédiat. En d'autres termes, toute peinture faisant appel aux lignes droites, aux surfaces planes et à la couleur non modulée — toutes techniques qui vont à l'encontre de l'esthétique expressionniste abstraite — est bien accueillie. C'est ce qui explique l'immense succès obtenu récemment par Vasarely et celui que connaissent nombre de ses épigones, peintres de second ordre.





FRANK STELLA. Conway 1. 1966. Coll. Mrs. Christopher Thurman.

STEPHEN GREENE. One + One = Three. 1965. Staempfli Gallery, N.Y.



Dans ce domaine, quelques peintres ont soumis à de multiples expériences la forme matérielle même du tableau, soutenant que le châssis est un objet à trois dimensions et doit être sans réserve accepté comme tel. Avec une obstination infernale, ils cherchent à éviter toutes les illusions picturales traditionnelles. Mais ils essaient d'en créer d'autres. Parmi ces peintres, le plus intéressant est incontestablement Frank Stella, qui a commencé par d'harmonieux encastresments de rectangles traités au fusain gris, a ensuite adopté les carrés et les bandes de couleurs vives, et même acides, puis a donné au contour de ses toiles des formes plus ou moins géométriques. Tout dernièrement, Stella s'est engagé dans une aventure dont l'intention est encore assez ambiguë: il a construit des toiles couvertes de boursouffures à tendance triangulaire ou rectangulaire qui reprenaient des formes déjà peintes sur la toile. Il n'a rien fait pour détruire certaines ambiguïtés (par exemple, la superposition de deux bandes rectilignes qui créent l'illusion de profondeur). Ici, il brise avec les règles des peintres de la « color painting », mais ne les remplace par aucune autre syntaxe déchiffrable. Cependant, malgré les arrangements désinvoltes des couleurs, ses peintures ont l'accent de la vérité.

Cette manière de suggérer l'échelonnement de différents plans est également adoptée par un autre jeune peintre, au talent dynamique, Larry Zox, dont les grandes toiles, peintes avec soin, sont toujours plus audacieuses et plus riches que celles de quantité d'autres peintres qui travaillent dans la même voie.

La pratique des formes insolites conduit plus loin encore dans le sens d'une rupture décisive avec la peinture de chevalet. On assiste ainsi à l'éclosion de toute une gamme d'œuvres hybrides dont on ne peut dire si elles sont peintures ou sculptures, mais qui participent de ces deux modes d'expression. Dans l'ensemble, ce mélange de modes ne donne, à mon avis, qu'un résultat bien incertain et dépourvu de rigueur. Je connais, toutefois, parmi les plus jeunes, un artiste qui excelle à créer, suivant ces méthodes, des œuvres qui échappent à toute définition. Son nom est Sven Lukin.

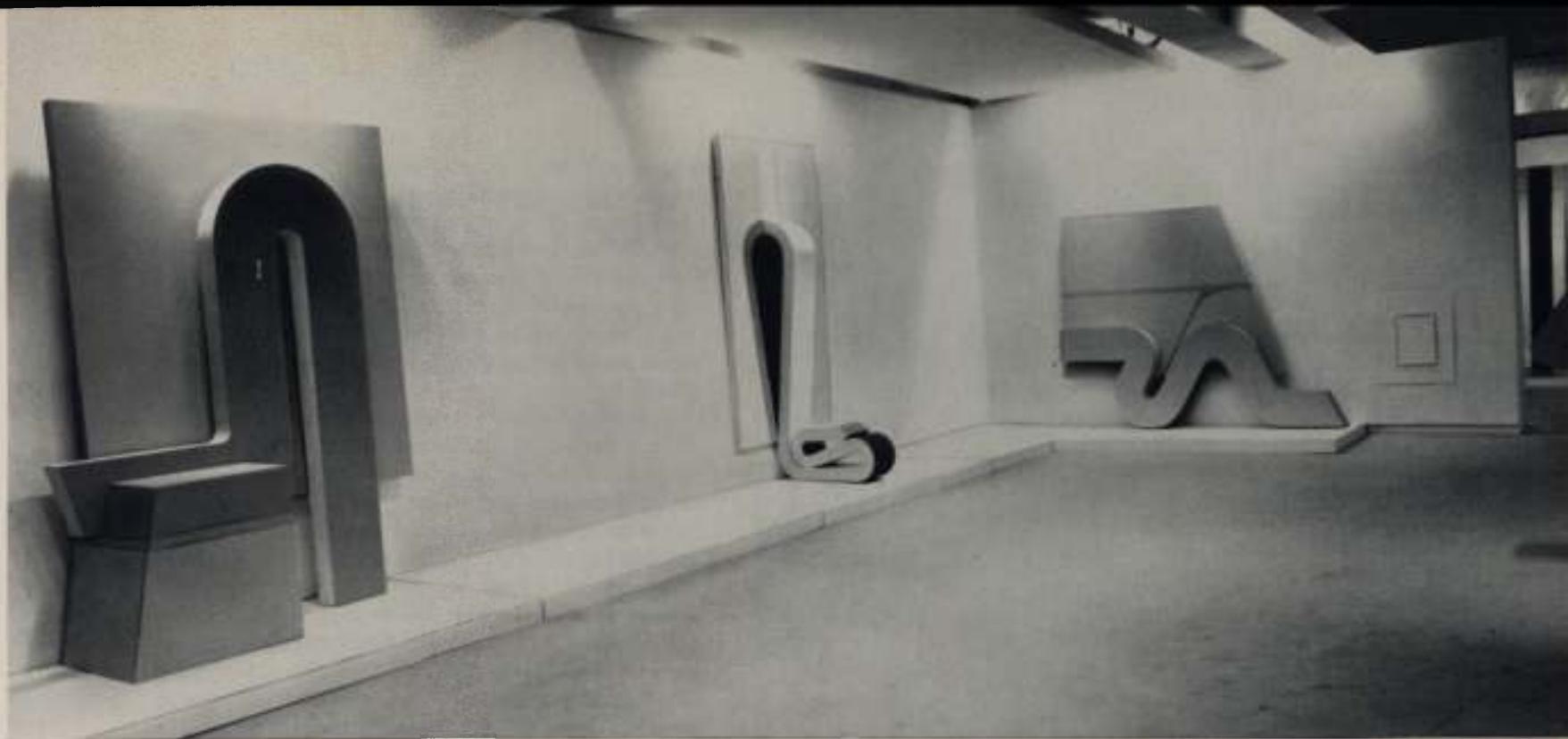
Lukin fut l'un des promoteurs de la toile « façonnée » et de « l'œuvre-sur-l'œuvre », où la structure s'affirme nettement. Depuis lors, il a évolué vers la technique qu'il pratique actuellement et qui lui permet de construire son tableau à partir du fond, à l'aide de formes conçues en volumes, créant ainsi par les seuls moyens de la peinture une illusion d'optique. Lukin complique les choses en laissant croire que les formes qui se détachent sur le fond — retombant parfois comme des rubans, parfois nettement dessinées en motifs curvilignes — sont coupées du tableau. La couleur, qui est habituellement traitée dans des tons assez lumineux et d'un heureux effet, rend plus complexe encore le problème des dimensions, d'autant



Tobey.



TOBEY, Messengers. Tempera. 105 x 69 cm. 1961. Galerie J. Bucher, Paris.



SVEN LUKIN. Gallery installation. 1966. (Photo Howard Harrison, New York).

qu'il lui arrive de peindre une surface continue, comme si, atténuée par un effet de trompe-l'œil, la forme n'arrivait pas à rompre cette continuité.

Les artistes qui travaillent dans cette veine sont de plus en plus nombreux, et il est à prévoir que — pour un certain temps du moins — le respect dans lequel étaient tenues les méthodes traditionnelles de la peinture sera quelque peu ébranlé.

On n'a jamais accordé aux œuvres d'un artiste en plein maturité, Philip Guston, toute l'attention qu'elles méritent lorsqu'elles se trouvent réunies pour une exposition importante. L'exposition de ce peintre au Jewish Museum n'a pas été commentée d'une manière approfondie, et l'aboutissement de certaines de ses recherches, qui sont du plus haut intérêt, est pratiquement passé inaperçu. Cependant Guston exposait là les peintures les plus riches et les plus insolites qu'il ait jamais exécutées. Elles n'étaient certes pas faciles à déchiffrer et leurs tonalités d'acier pur semblaient bien choisies pour dérouter le spectateur indifférent. Ce que ce peintre exprime dans son œuvre sur les situations, les situations plastiques de la peinture elle-même, est de la plus grande importance, et je ne parviens pas à comprendre qu'on n'en ait pas fait mention.

Un autre peintre traditionnel intéressant est Stephen Greene, qui fut autrefois l'élève de Guston. Il découvre lui aussi des valeurs nouvelles. Il n'y a pas eu de rupture dans son œuvre, mais son art d'aujourd'hui s'impose des règles plus rigoureuses. Greene reste fidèle aux mêmes symboles, mais il les insère dans des situations différentes. Il explore l'espace pictural à l'aide d'une peinture légère, dans des tonalités sourdes, et aboutit à des allégories — c'est-à-dire qu'avec la forme seule il dit déjà beaucoup, et plus encore avec les harmoniques des symboles.

Parmi les artistes de la plus jeune génération,

qui obéissent à des inspirations très personnelles, je voudrais signaler un jeune peintre de moins de trente ans, Frank Roth. Roth a déjà une assez longue carrière derrière lui, puisqu'il a commencé à exposer ses œuvres à l'âge de vingt-deux ans, à une époque où on le considérait comme une sorte de prodige.

Roth a su conserver son indépendance avec une remarquable ténacité. Ses peintures évoquent tou-

LARRY ZOY. Fast time. 1965. (Photo Pollitzer, N.Y.).



jours un espace en profondeur, bien qu'il laisse « monter » à la surface plusieurs de ses couleurs synthétiques. Il compte beaucoup sur le dessin et sur des juxtapositions inhabituelles de perspectives. Il a réussi à assimiler les meilleurs principes du mouvement expressionniste abstrait — et, avant tout, l'organisation ambiguë de l'espace — tout en conservant un sens aigu des impératifs d'aujourd'hui.

Ses plus récentes peintures sont des œuvres abstraites, où il utilise des couleurs vives pour mettre en valeur, avec une certaine insistance, les formes étranges et les espaces originaux qui lui sont chers. La peinture figurative s'y trouve impliquée et, d'un certain point de vue, elles évoquent le climat mystérieusement émouvant que Magritte crée par des procédés figuratifs et qu'il obtient, lui, par des procédés abstraits. Tout comme Magritte, il utilise non seulement les lignes nettes, mais il propose aussi des formes géométriques flottantes, de vastes horizons, des formes curieusement alignées et disproportionnées et des ensembles saisissants qui restent dans un esprit très proche de celui de Magritte.

Je pourrais m'étendre bien davantage sur le genre de propos qui ont cours aujourd'hui, sur le déplorable esprit commercial qui envahit même les comptes rendus les plus sérieux, sur le malaise général qui sans aucun doute provient, au moins en partie, de la révoltante guerre du Vietnam, et sur les durs et inévitables contrecoups qu'elle ne manque pas d'avoir sur tous les aspects de la vie américaine, mais je crains d'avoir déjà dépassé les limites de l'espace qui m'est imparti. J'espère pouvoir m'étendre plus longuement sur ce sujet et l'approfondir dans un proche avenir.

DORE ASHTON.

PHILIP GUSTON. Position I. 1965.



L'art abstrait au Canada

par Jean Cathelin

Depuis vingt ans que j'essaie de faire connaître mieux en Europe les écrivains et les peintres du Canada, parce qu'ils sont ressortissants des deux cultures essentielles de l'Occident, la française et l'anglaise, le plus grand mal que j'éprouve consiste à faire comprendre aux Français la multiplicité des tendances qu'engendre en ce pays un fédéralisme très large.

Il y a dix Etats-provinces au Canada, et donc à peu près dix écoles différentes de peinture. Pour la commodité on peut les ramener ci-après à cinq, dans une vue brève et schématique.

Depuis la fin du XVIII^e siècle, l'influence anglaise et américaine s'y est mêlée à l'influence française et, plus récemment, l'art indien puis esquimau ont marqué les artistes tant anglo-saxons que francophones.

Il reste de ce jeu historique, qui vaudrait une longue analyse, que l'art abstrait actuel au Canada peut se diviser en deux grandes tendances: l'école du Québec (dite souvent avec raison école de Montréal), c'est-à-dire du Canada français, et l'école anglo-canadienne — qui se divise en école de Toronto (Ontario), école des Maritimes (Nouveau Brunswick, Nouvelle Ecosse, Terre Neuve, Ile du Prince Edouard), Ecole de l'Ouest (Manitoba, Saskatchewan, Alberta), école du Pacifique ou école de Vancouver (Colombie Britannique).

Sans remonter aux origines, ni expliciter toute l'évolution historique passionnante de cet art qui relève dialectiquement à la fois de Paris et de Londres, de New York et des rémanences autochtones, on doit cependant souligner que la naissance de l'art moderne canadien français remonte à Ozias Leduc, le Cézanne du lieu, et canadien anglais à James Wilson Morrice, ami et disciple de Matisse, et au fameux Groupe des Sept de Toronto (fauviste et néo-impressionniste).

Ces approximations hâtives auxquelles je suis contraint faute de place pour m'étendre, nous amènent à l'actualité qui est notre sujet propre.

La révolution picturale du Québec est de loin la plus importante. Deux hommes s'en partagent inégalement les aspects divers et la responsabilité, Alfred Pellan et Paul Emile Borduas. *Vie des Arts* et *Canadian Art*, les deux grandes revues locales discutent encore âprement de la primauté de l'un



JEAN McEWEN. Le drapeau inconnu. 1964. Gal. David Anderson, Paris.





P.V. BEAULIEU. Massif de l'Estérel. 116 x 89 cm. 1964. (Photo Michaélidès).

ou de l'autre. Quant à moi, j'ai depuis longtemps osé dire au cours d'une conférence au Musée de Montréal qu'il était historiquement indiscutable que Pellan avait amené au Canada le mouvement de l'art moderne en 1940, en rentrant de Paris, et qu'il avait ensuite prêché d'exemple par son œuvre immense et diverse, qui fait de lui, en plus jeune et plus moderne, plus abstractisant aussi, le Picasso de l'Amérique du Nord. Borduas qui, comme l'a écrit mon ami Jacques Folch, est « moins une œuvre qu'un homme », fut ensuite le ferment d'une interprétation très automatiste et tachiste du surréalisme.

En fin de compte, Borduas est mort en 1960 en inscrivant sur la toile une poétique spatiale qui pourrait cousiner avec celle de Tal Coat, tandis que Pellan nous donne aujourd'hui des icônes inouïes qui sont comme le dépassement ineffable des plus beaux édifices de la symbolique kandinskienne.

Dans la foulée de Borduas s'est manifesté un mouvement d'abstraction lyrique extrêmement diversifié dont Riopelle est le maître incontesté, avec la rigueur, la force et la violence qu'on lui connaît. Il a donné toute sa mesure dans sa grande exposition chez Maeght en 1966 avec notamment des polyptyques qui pour la qualité poétique, le sens de l'espace organisé et la reconquête des véritables valeurs plastiques le placent très loin en avant des peintres américains de sa génération; d'autre part, ses dernières gouaches chez Dubourg manifestaient la permanence chez lui d'une finesse, d'un sens de l'immédiateté que peu d'entre eux

partagent. J'ai trop écrit d'essais sur lui (cf. *Cimaise*) pour le vanter davantage, mais je crois que même sous le déguisement du précieux ou même dans ses crises d'ascétisme, il reste le maître exceptionnel du meilleur dépassement du gestuel.

Je place immédiatement à côté de lui Jean McEwen, qui s'accommode différemment de la géométrie et de la tache ordonnée, et dont l'œuvre est plus intériorisée: Jean-Paul est du côté de Van Gogh, Jean est du côté de Gauguin, si l'on veut. J'ai vu l'été dernier à Montréal ses dernières grandes œuvres et j'eus la surprise de le voir intégrer les rêves de paravents dans des structures sévères d'une grande qualité murale.

Cette évolution de McEwen vers un retour à la construction essentielle, on le perçoit aussi chez Marcelle Maltais qui esquisse d'immenses espaces durs sous la lumière du Grand Nord ou au contraire sous le soleil méditerranéen, fascinée qu'elle est de lumière. Au contraire, Marcelle Ferron est restée fidèle à un certain automatisme, mais qu'elle surveille plus dans ses toiles ou ses verrières que Bellefleur.

Dans la jeune génération, si l'on exclut les maniaques du *pop* et du *op*, on découvrira la finesse de l'impressionnisme abstrait de Germain Perron, que j'ai présenté chez Facchetti, ou encore la lucidité un peu glacée de Charles Gagnon. L'un et l'autre doivent beaucoup à des aînés notables qu'on a pu voir récemment à la Galerie Arnaud ou dans les deux ou trois expositions collectives que j'ai présentées en France pour le compte de l'Ambassade du Canada: Dumouchel (très Corneille),

Tonnancour (un peu Burri), Beaulieu (staelien), Jacque (science-fiction), Beaulieu étant à mon goût, dans ses abstractions paysagantes de Provence, le plus plastique de tous ceux-là.

Reste le côté anglo-saxon. Harold Town est le grand homme, l'égal de Riopelle dans l'autre groupe linguistique: avec lui les rythmes de la ville, l'abstraction, le pop, tout, deviennent des éléments de composition, qu'il agence souverainement avec une furie contrôlée et un peu trop de savoir-faire. Mais dans la fresque pour aéroport, il est sans pareil: il vibre au diapason de l'époque. L'école de Toronto nous offre aussi un nippon-canadien, Nakamura, au contraire un raffiné de l'abstraction surréalisante.

C'est à l'Ouest que se trouve, à mon goût, le cœur de la peinture canadienne-anglaise. Les deux foyers en sont Régina (Saskatchewan) où s'est créé et, malheureusement dissous, en raison de la dispersion par les postes d'enseignants où ont été envoyés ses membres, le groupe des Cinq: Ronald Bloore (toiles gravées dans l'esprit Zen), Kenneth Lochead (un solitaire de la géométrie transposée dans l'irréel et la métaphysique), Arthur McKay (un lyrique pur) étant les principaux, mais Ted Godwin et Douglas Morton les suivant avec un esprit excellent.

L'autre grand foyer anglo-canadien c'est Vancouver, à ceci près que les meilleurs peintres de cette merveilleuse terre de Colombie Britannique m'ont paru, sous le climat du Pacifique, être ou des Anglais venus d'Angleterre ou des fils d'émigrants japonais, ainsi Shadbolt et Smith d'un côté, Bau-Xi et Tanabe de l'autre. Chose curieuse, ce sont les Occidentaux qui pratiquent l'abstraction lyrique et les Orientaux qui donnent dans le géométrisme. A mi-chemin, un vieux routier au métier admirable, disciple et ami de Miró, Binning, aujourd'hui très « japonisant », par un juste retour des choses. Maxwell Bates, le pape, donne dans un géométrisme décoratif.

A l'automne dernier, j'ai pu constater que le désordre popiste et opiste et les toiles cirées froides des néo-mondrianistes étaient la coqueluche



MORTON. Diagonale blue. 145 x 205 cm. 1964.



nouvelle de Montréal. Heureusement le sens lyrique des grands espaces demeure présent aux cimaises canadiennes avec des peintres musclés comme Bernard Vanier ou Réal Arsenault, qui totémisent la nature gigantesque du Québec, ou de vigoureux expressionnistes torontois comme Graham Coughtry ou William Ronald qui opposent peut-être plus que personne les structures mentales aux mécanismes envahissants du monde américain. C'est sans doute là la manifestation d'un état d'esprit plus européen que l'Europe et grâce auquel Québécois (Canadiens français) et Canadiens anglais se sont montrés particulièrement rétifs aux astuces mécaniques de la nouvelle « avant-garde » new-yorkaise et parisienne.

JEAN CATHELIN.

L'art abstrait en Amérique Latine

par Walter Zanini

Au cours de ces vingt dernières années, l'Amérique Latine a vécu l'aventure de l'art abstrait en étroite relation avec d'autres parties du monde. Disséminés, surtout à partir de la fin des années 40, le constructivisme, la géométrie lyrique, et plus tard l'expressionnisme abstrait, ont représenté dans divers pays, avec plus d'amplitude et d'intensité que d'autres renouvellements antérieurs, une étape d'ouverture aux problèmes universaux et par conséquent une rupture avec des langages plus ou moins régionalistes et parfois stratifiés. Mais en contrepartie ils ont apporté le mal de l'imitation et d'une subordination aux styles internationaux qui souvent ne firent que substituer un provincialisme à un autre. Cependant, dans cette constellation de pays qui s'étend du golfe de Californie

à la Terre de Feu, un certain nombre d'artistes ont su adapter ces influences à leur propre personnalité, à la réalité vécue, ainsi qu'à une spiritualité qui affirme une condition proprement américaine. Cela ne suffit pourtant pas à constituer un ensemble assez original ni assez cohérent pour pouvoir produire une impression notable en dehors de sa sphère d'origine. Mais cela constitue une étape importante pour la culture d'une vaste communauté de peuples, par la maturité atteinte et grâce à ce que l'art peut exprimer de leur dynamisme social.

L'abstraction en Amérique du Sud représente la phase récente d'une évolution culturelle déjà ancienne et complexe. La « Semaine de l'Art Moderne à Sao Paulo » (1932), le « pionniérisme » de

Couverture du Manifiesto blanco de Fontana. Buenos Aires, 1946.



Manifiesto
BLANCO

TORRÈS GARCIA. Forme abstraite. 1938.

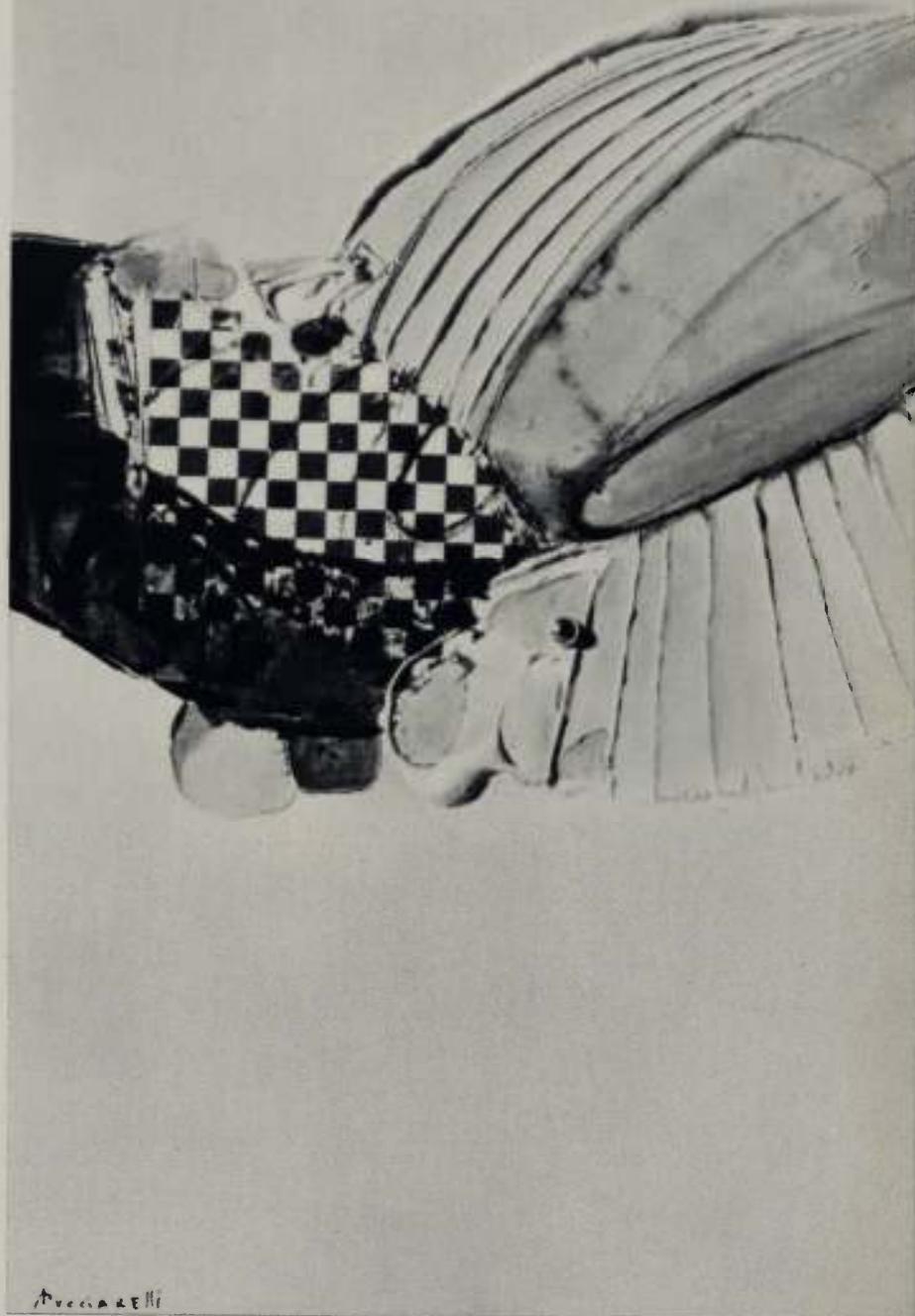


Pettoruti, qui introduisit en 1924 le cubisme dans une Argentine apathique, et, à Montevideo, à partir de 1934, l'exemple et l'influence du peintre et théoricien uruguayen Torrès Garcia, l'une des figures qui exprime le mieux la symbiose entre les valeurs indigènes et la culture plastique internationale, en sont les faits les plus marquants.

Au Mexique, depuis le début des années 20, se manifestait la peinture indo-américaniste, férue de son « *genius loci* » et opposée à tout compromis plus intime avec les Européens, état d'esprit évident par exemple dans la campagne de 1953 contre les initiatives de Mathias Goeritz. Ce n'est guère dans ce pays que le mouvement abstrait pouvait trouver un terrain favorable, et aujourd'hui encore, ce sont les tendances figuratives qui fournissent les valeurs les plus significatives. On peut observer une attitude tout à fait opposée au Chili, où l'initiative officielle elle-même a favorisé aussi bien moralement que matériellement les contacts avec l'étranger, en fermant temporairement l'École des Beaux-Arts (1928) et en envoyant à l'étranger avec des bourses d'étude de nombreux artistes. L'assimilation des tendances internationales est plus récente en Equateur, au Venezuela, en Colombie (à partir de 1945) et au Guatemala.

L'adhésion au modernisme de divers petits pays, surtout aux Caraïbes, a été plus tardive. Il faut faire exception pour Cuba, où l'art a trouvé dans l'imagination exubérante de Victor Manuel, à partir de 1925 environ, une nouvelle vigueur. Panama et la République Dominicaine ont accueilli des influences extérieures seulement depuis 1942, et Haïti depuis 1950. Quant au Salvador, l'attention s'y est attachée jusqu'en 1947 aux solutions locales. La Bolivie est sortie de son repliement en 1950/51, et l'isolement dans lequel avait vécu une autre nation privée d'ouverture sur l'Océan, le Paraguay, a pris fin à la même époque.

Les idéaux de l'abstraction constructiviste qui s'étaient prolongés et diversifiés au long des années 30 dans le groupe « Cercle et Carré » et dans le mouvement « Abstraction-Création », et qui furent repris à Paris après la guerre, eurent une certaine répercussion en Amérique Latine. D'abord avec la notable participation théorique et pratique de Torrès Garcia. Plusieurs jeunes Argentins commencèrent à se manifester dès 1944, ce qui eut pour conséquence la fondation du groupe « Art Concret-Invention » en 1945 et du groupe « Madi » en 1946. Parmi leurs membres les plus actifs il faut citer Tomás Maldonado, qui devait plus tard diriger la « Hochschule für Gestaltung » à Ulm. C'était le début d'une période de lutte sans trêve contre la morphologie néo-cubiste, le néo-expressionnisme et aussi contre le courant social-nationaliste mexicain répandu dans une bonne partie des deux Amériques. A Buenos Aires, 1946 fut également l'année du « Manifeste Blanc » de Lucio Fontana et de ses disciples. En 1948, la tendance constructiviste se manifestait au Venezuela avec Soto, qui devait se fixer à Paris, Otero, Manaure,



MARIO PUCCIARELLI. (Argentine). Composition baroque. 1965.

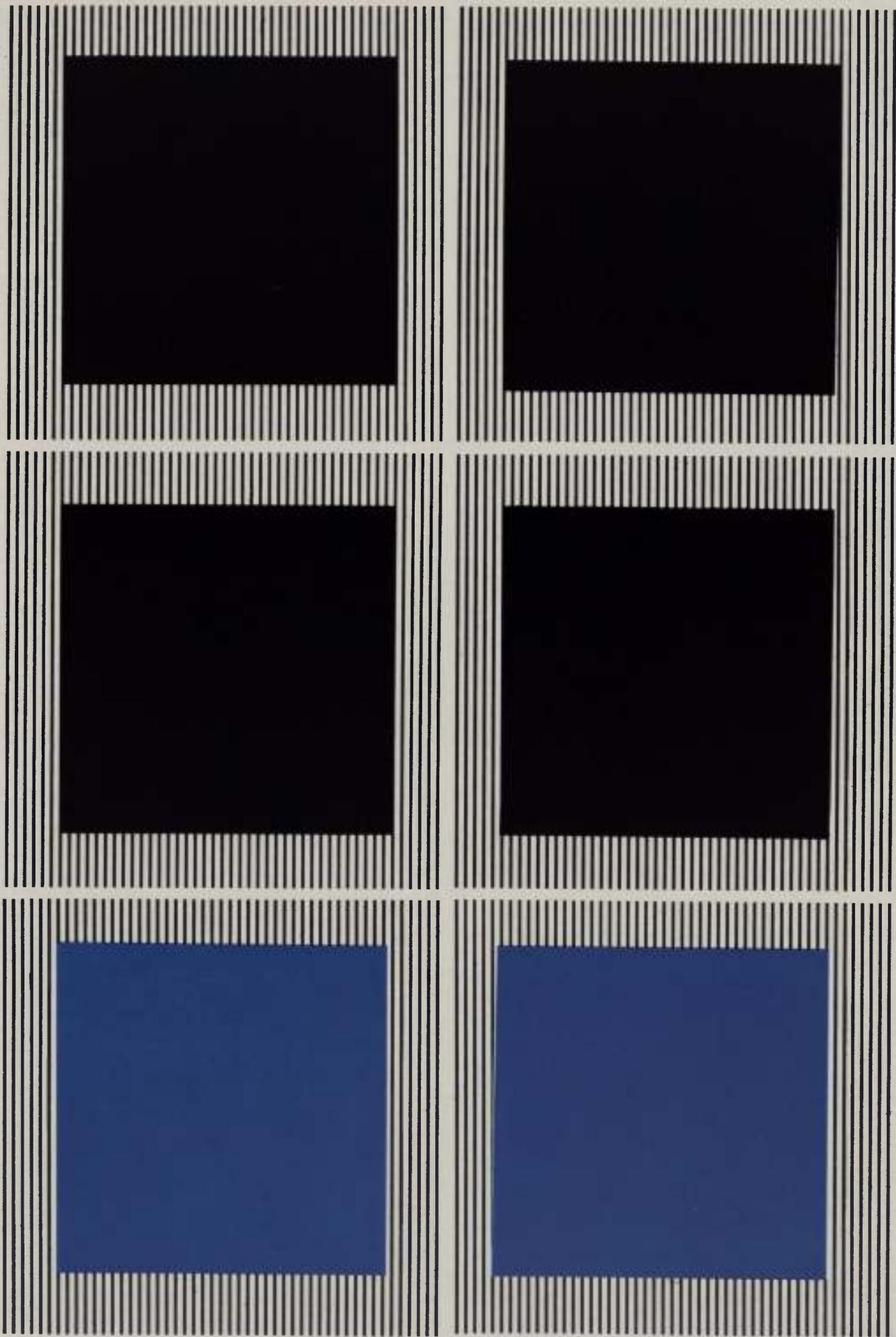
et quelques autres jeunes. Ce courant de rationalisme devait apparaître peu après au Brésil avec de nombreux adeptes encouragés par la I^{re} Biennale de Sao Paulo (1951) et par la présence et l'exemple de Max Bill. Le Chili assimilait à son tour le formalisme, avec la création du groupe « Rectangle » (1955); à Cuba, en Colombie, au Pérou ainsi que dans divers autres pays, on enregistrait une efficace contribution à ce style qui marqua aussi architectes et urbanistes, et qui reparut transfiguré au cours des deux ou trois dernières années sous le nom d'« art visuel », sans gagner cependant autant de partisans que les diverses modalités de la figuration actuelle. Grâce à l'abstraction géométrico-intuitive qui utilise certaines stimulations du milieu ambiant et interprète les motifs de la civilisation pré-colombienne en les

YOLANDA MOHALYI. (Brésil). Formes en transition. 1965.

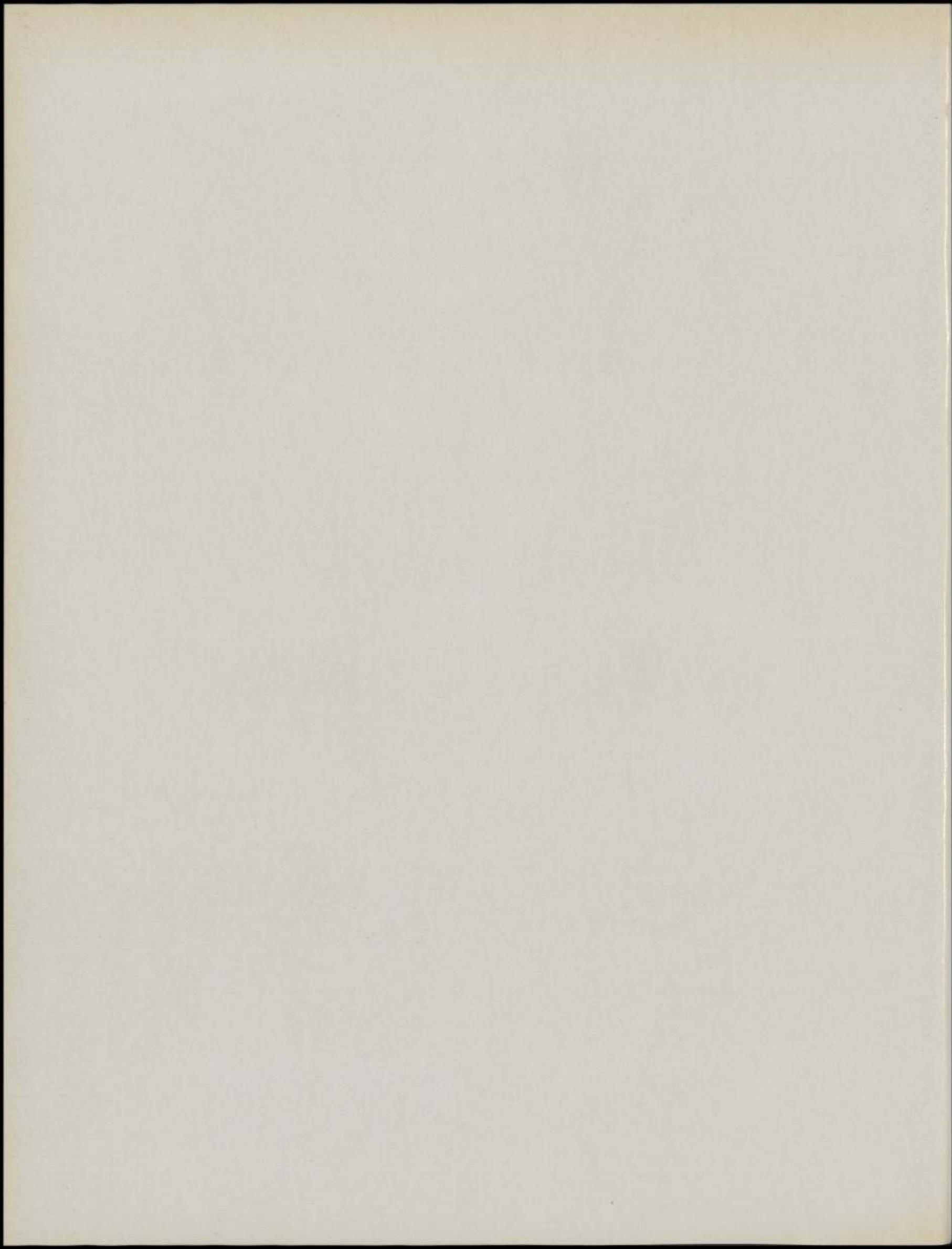
réintégrant dans un nouvel ordre formel, et surtout grâce à l'expressionnisme abstrait, la fusion des valeurs natives et du caractère international se réalise plus heureusement. L'expressionnisme abstrait n'a acquis toute sa force qu'à partir de 1957/58, transformant en hérétiques de nombreux fidèles du « géométrisme froid », et hâtant l'affirmation d'une nouvelle génération d'artistes. Parmi les personnalités les plus authentiques que nous puissions mentionner dans ce mouvement, il faut citer les Argentins Clorindo Testa, Mario Pucciarelli, et Kazuya Sakai, le Péruvien Fernando de Szyslo, les Brésiliens Manabu Mabé (membre du groupe bien connu d'artistes nippo-brésiliens de Sao Paulo) et Yolanda Mohalyi. Les composants lyriques apparaissent aussi dans les espaces géométrisés, aux profonds échos telluriques du Nicaraguayen Armando Morales, des Chiliens Ricardo Yrarrazaval et Nemésio Antunez, du Cubain Martinez Pedro, tous indubitablement latino-américains par la sensualité de la couleur, la vigueur plutôt que le raffinement de la ligne ou de la composition, par le « gusto » pour l'efficacité discrète des résultats. Le Brésilien Alfredo Volpi constitue un cas à part: peintre de souche urbaine et popu-

MANABU MABÉ. (Brésil). Peinture. 200 x 240 cm. 1966.





SOTO. Vibrations. Collage. 1967.



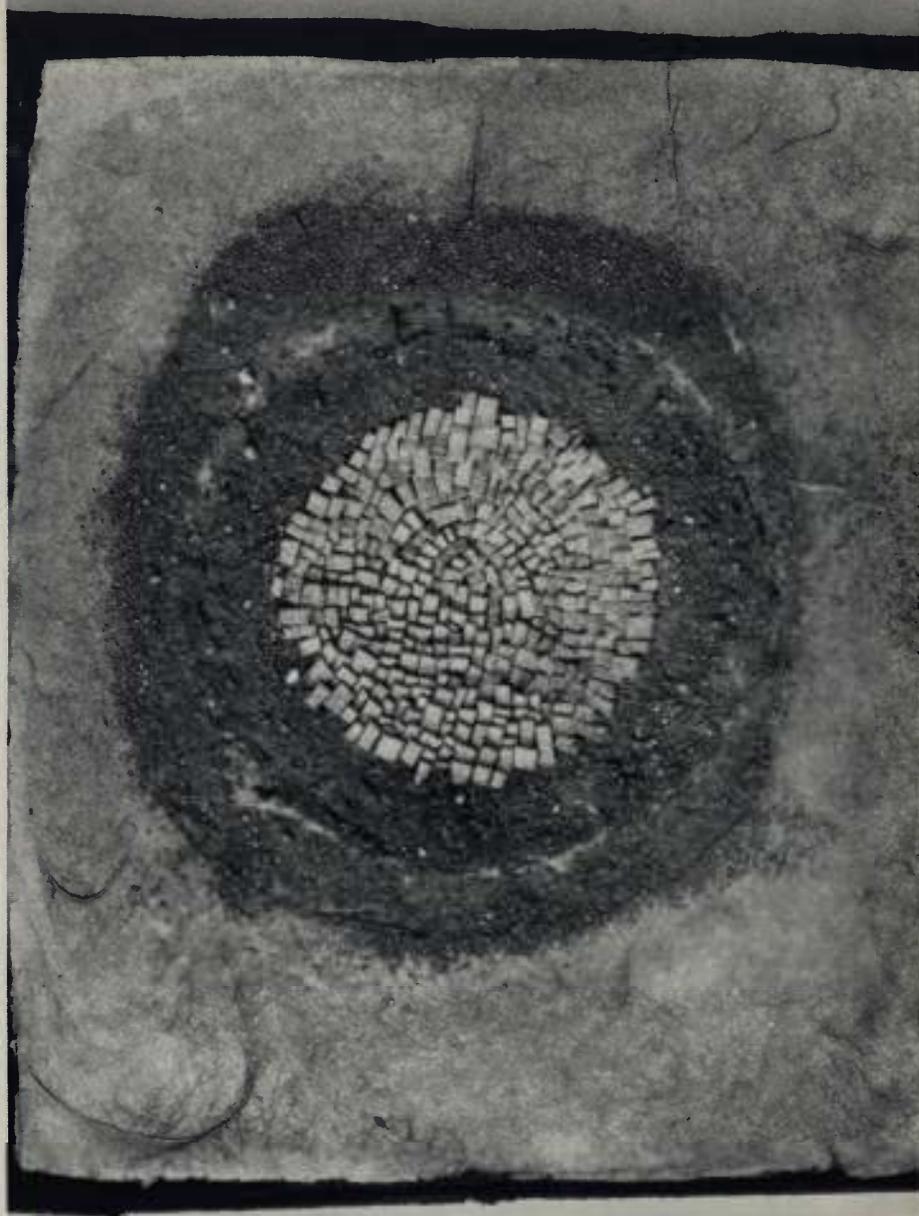
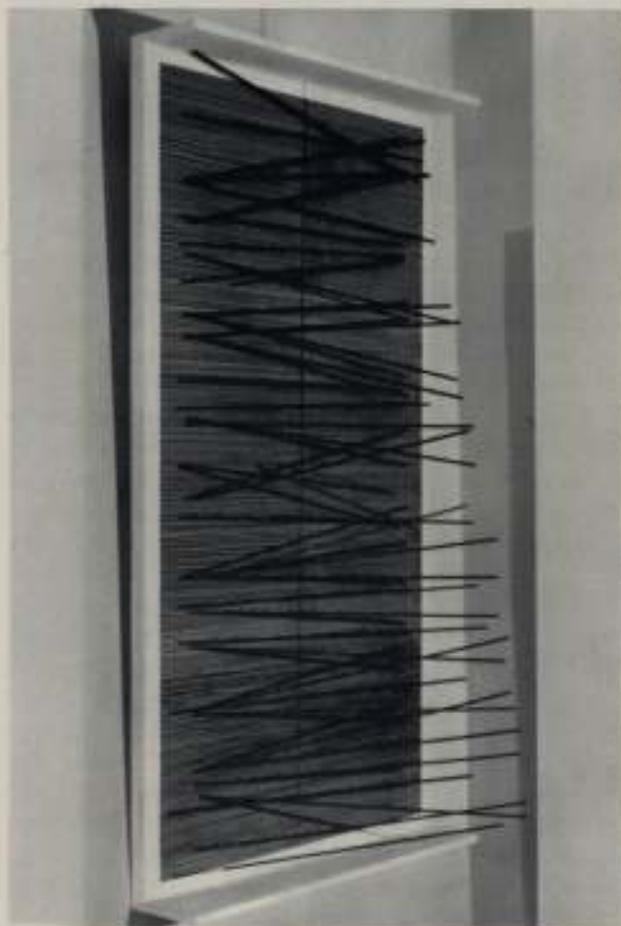
laire, il conserve une saveur quasi primitiviste, ayant su préserver dans son incursion à travers l'art conceptualiste la chaleur de l'intuition.

Quelques sculpteurs isolés — parfois excellents — participent de l'expérience commune qui a obtenu dans les arts graphiques des résultats qui soutiennent la comparaison avec la production internationale dans ce domaine. C'est le cas, par exemple, de la gravure au Brésil (Maria Bonomi).

Nombreux sont les Sud-Américains qui travaillent aujourd'hui à Paris, à New York, ou dans d'autres centres, certains d'entre eux déjà complètement déracinés et jouissant d'une position de prestige. Comme de nombreux savants qui ont quitté leur pays à la recherche de meilleures possibilités de travail et d'une formation plus rapide, ces artistes laissent un vide dans les cadres nationaux. Nous ne voulons pas discuter le poids de leurs raisons personnelles pour agir de cette manière. Mais il est impossible d'admettre certains arguments, tels que celui-ci, de certain peintre argentin qui déclara un jour qu'il ne lui restait qu'une alternative: ou rester à New York, ou s'établir en Espagne dans un village de pêcheurs.

Dans le domaine de l'art aussi l'Amérique latine est un champ de bataille, un terrain où l'affirmation est difficile; et pour cette raison justement son évolution revêt les aspects caractéristiques et particuliers aux nations jeunes où l'histoire est en marche vers l'avenir. WALTER ZANINI.

SOTO. Vibrations horizontales rouges et noires. 152 x 76 cm.



MARIA BONOMI. (Brésil). Xylographie 2 couleurs. 1963.



TOSHINOBU ONOSATO. Peinture. 1961.
Solomon R. Guggenheim Museum, N.Y.

Les trois vagues de l'art abstrait au Japon

par Shinichi Segui

Ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale que l'art japonais contemporain a commencé d'exister sur le plan international. Notre situation artistique d'alors est comparable, dans une certaine mesure, à celle des Etats-Unis à la même époque. Tout comme l'Amérique, le Japon a dû attendre la fin de la guerre pour élaborer un style qui lui fût personnel, après un contact de plusieurs années avec les mouvements artistiques venus d'Europe depuis le cubisme. La différence essentielle, toutefois, est que le Japon avait d'abord à se remettre de ses blessures: un certain temps devait s'écouler avant qu'il ne recouvre son équilibre. On peut attribuer une valeur de symbole au fait que l'année même où nous reprenions notre place dans le monde artistique, eut lieu le Salon de Mai organisé à Tokyo par les soins de la Commission française, événement qui devait avoir sur nos sensibilités un retentissement considérable; c'était en 1951, et l'Amérique se trouvait alors au sommet de son évolution, grâce à des peintres comme Jackson Pollock et Willem de Kooning.

A la fin de l'année 1956, toutefois, nombreux furent les artistes japonais qui prirent enfin conscience de leur propre valeur et surmontèrent les épreuves qui avaient entravé leurs premiers pas. L'année où Pollock se tua dans un accident, à New York, une manifestation qui devait faire date, l'« Exposition internationale d'Art moderne », fut organisée à Tokyo; cinquante-neuf artistes japonais y participaient aux côtés de quarante-sept artistes occidentaux de tout premier ordre, parmi lesquels Atlan, Dubuffet, Fautrier, Hartung, Mathieu, Riopelle, Schneider, Vasarely, Tobey, de Kooning, Sam Francis, etc. A la faveur de cette manifestation, nos artistes comprirent qu'il leur fallait maintenant affirmer leur originalité propre face à leurs rivaux étrangers. Ce fut le point de départ d'un mouvement passionnant. C'est en

TAKEO YAMAGUSHI. Ho. 1965. Minami Gallery, Tokyo.



SADAMASA MOTONAGA. Peinture. 1960.

1957, l'année qui suivit cette révélation apportée par l'exposition internationale, que peut se situer le commencement de l'âge d'or de l'art japonais d'après-guerre.

A cette époque, quand nous prîmes conscience de l'urgence d'un renouvellement artistique, l'Occident avait déjà élaboré deux nouveaux styles importants: en Europe, l'abstraction géométrique faisait place à l'abstraction informelle; aux Etats-Unis, l'art non figuratif cédait le pas à l'« action painting ». Il est à noter que les premiers de nos artistes abstraits, dont l'activité remontait aux années trente, avaient tous été, sans exception, bien que dans des genres différents, des artistes purement figuratifs. Mais la critique les rapprocha spontanément des peintres européens informels et des artistes américains de l'« action painting ». Nous précisons ici qu'à cette étape déjà bien

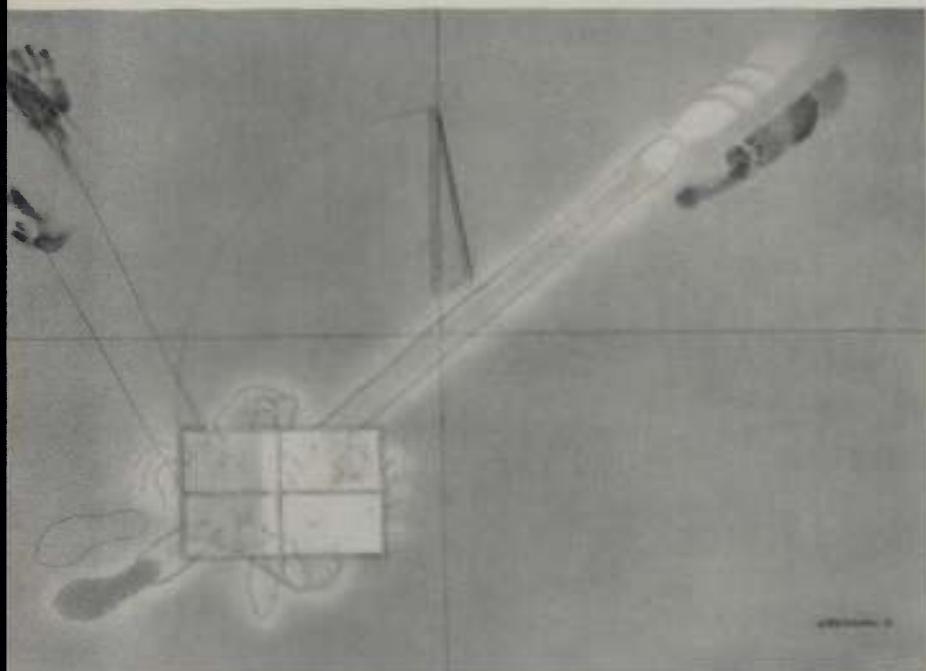
avancée de l'art mondial d'aujourd'hui, les plus grands de nos artistes japonais n'étaient plus de simples imitateurs ni des adeptes des mouvements d'avant-garde existant à l'étranger. Je citerai, parmi les représentants, au Japon, de la première génération d'abstraites: Taro Okamoto, Takeo Yamaguchi, Yoshishige Saito, Jiro Yoshihara, Toshinobu Onosato et quelques autres. A ces précurseurs, j'ajouterai également des artistes d'une grande originalité, tels que Kumi Sugai, Yasse Tabuchi, Key Sato et Hisao Domoto à Paris, Kenzo Okada et Minoru Kawabata à New York, ainsi que trois sculpteurs qui sont restés dans le pays: Ryokichi Mukai, Kakuzo Tatehata et Kentaro Kimura.

L'art abstrait qui s'est développé depuis 1957 a, bien entendu, suscité de nouveaux talents parmi les artistes plus jeunes et contribué à la formation



KAZUO SHIRAGA. Peinture. 1957.

SHUSAKU ARAKAWA. Peinture. 1964. Minami Gallery, Tokyo.



de tout un éventail de nouveaux styles. Ce foisonnement rend absolument impossible une quelconque classification des artistes dans des genres précis, tant sont multiples leurs personnalités et différentes leurs recherches. Au moyen de l'abstraction pure, sans exemple dans la génération précédente, ces nouveaux créateurs élaborent un langage tout abstrait, dont le vocabulaire est assez riche et assez complet pour représenter à lui seul tout le réel. Cette génération est en train de perfectionner l'art abstrait antérieur et s'ils sont abstraits, c'est par inclination naturelle. Nous ne sommes donc pas surpris de trouver groupés, dans ce grand courant de l'art d'aujourd'hui, la majeure partie des peintres, artistes graphiques et sculpteurs les plus importants. Parmi les peintres, je peux mentionner: Sadamasa Motonaga, Kazuo Shiraga, Taizo Yoshinaka, Shigeo Okabe, Josaku Maeda et Kimuko Emi; au nombre des graveurs: Mitsuo Kano et Masuo Ikeda, et des sculpteurs comme Morio Shinoda, Seiji Shimizu, Bukichi Inoue; il faut encore ajouter à cette liste Kenjiro Azuma et Tomonori Toyofuku, qui se sont établis à Milan.

Nous avons eu l'occasion récemment, en 1965, et cela pour la première fois depuis 1956, de voir rassemblés, au Musée d'Art municipal de Yoko-

hama, la plupart des peintres et sculpteurs japonais les plus éminents de notre époque. Cette exposition, « l'Art mondial, aujourd'hui », avait convié quarante-six artistes japonais aux côtés d'artistes occidentaux. L'exposition avait, pour centre d'intérêt, les œuvres occidentales et japonaises de la génération nouvelle et de celle qui la précède immédiatement. On put alors constater que seize seulement de ces artistes avaient déjà participé à l'exposition de 1956. Les bouleversements intervenus durant ce court laps de temps avaient éliminé de nombreux artistes douteux, et en revanche provoqué l'apparition d'un nombre identique de nouveaux artistes et même d'« anti-artistes » jusqu'alors tout à fait inconnus. Les premiers de cette récente génération se sont manifestés en 1962-63, à l'époque où l'art non formel et l'art d'action, ces ultimes sursauts de l'esthétique abstraite, touchaient à leur fin, et ces artistes, parmi lesquels se trouvent Shusaku Arakawa, Tadasky et Yukihsa Isobe, établis à New York, ainsi que Keiji Usami et Tomio Miki, étaient déjà suivis par de plus jeunes. Ceux qui n'ont jamais fait d'art abstrait au cours des années passées comprennent maintenant l'opportunité de créer leurs propres systèmes. C'est par simple coïncidence, ou par nécessité historique, disons, qu'ils ont surgi au moment même où s'élaboraient, à Paris, le « Nouveau Réalisme » et, à New York, le Pop et l'Op Art. Comment, à l'échelle nationale, opérer une distinc-

tion entre leurs œuvres, tout en tenant compte de quelques différences tangibles? Toute classification prêterait à l'ironie, ces artistes n'étant que les enfants naturels de leur temps. Ce qui les intéresse, ce sont moins les résultats qu'ils obtiennent que les techniques qu'ils emploient, en peinture comme en sculpture. Et toutes ces techniques, découvertes et transformées par les artistes anonymes, peuvent être mises à profit par quelques-uns. L'objet, c'est le réel, et leur art, ainsi que l'a fort justement défini Sidney Janis, est un art du réel. On a l'impression d'une contre-attaque délibérément portée sur le terrain de l'art abstrait officiel. Le « réel » comporte en soi une attitude explicitement belliqueuse à l'égard de l'abstraction et rend inévitable le conflit entre deux méthodes de pensée totalement opposées, mais ses aspirations sont plus profondes que celles de l'art abstrait connu. Cet antagonisme interne peut faire surgir très prochainement de nouveaux créateurs; déjà il stimule considérablement quelques-uns des meilleurs artistes d'aujourd'hui. Je suis convaincu que leurs facultés créatrices trouveront dans le présent de puissantes motivations. Aucun passé ne peut, en effet, devenir la tradition s'il n'est constamment renouvelé par le présent, et c'est dans cette corrélation même que la tradition peut s'imposer comme une force créatrice authentique.

SHINICHI SEGUI.

YUKISISA ISOBE. Relief. 1964.



Influences européennes et américaines en Angleterre

par J. P. Hodin

Aujourd'hui, on ne peut affirmer qu'il existe à proprement parler un art spécifiquement anglais, bien qu'un spécialiste étranger ait pu consacrer une étude à « l'Anglicité de l'art anglais » (1). Le fait, auquel la conscience des artistes anglais a toujours été sensible, est que non seulement les débuts de la peinture anglaise ont été très tardifs (ce n'est qu'au XVIII^e siècle que l'Angleterre a produit les premiers de ses grands maîtres, les peintres « anglais » Holbein, Van Dyck, Lely et Zoffany étant respectivement allemand, hollandais, français et hongrois), mais encore qu'elle n'a fait que suivre l'évolution artistique du con-

(1) Nikolaus Pevsner, Londres, 1955.

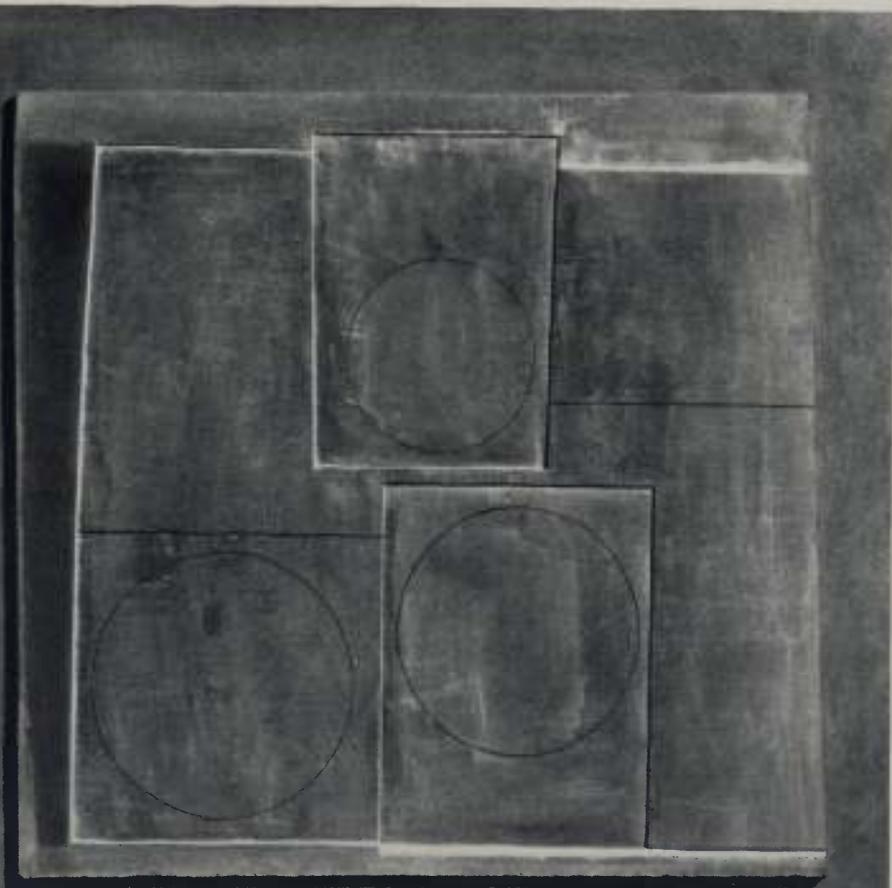
tinent, aussi bien dans le passé qu'au cours de la période abstraite, à une seule exception cependant: tout récemment, l'influence des Etats-Unis s'est fait sentir plus fortement, à la fois dans l'art figuratif (Pop, « happenings ») et dans les tendances abstraites. Ce furent, en réalité, les peintres anglais de la moyenne génération qui, vers le milieu des années cinquante, saluèrent pour la première fois l'Amérique comme source d'inspiration et d'intérêt (Alan Davie, Patrick Heron, etc.).

L'art abstrait pénétra en Angleterre en trois vagues successives. Le vrai départ en fut amorcé au cours des années trente. Ben Nicholson et Barbara Hepworth furent les premiers à introduire en Angleterre les valeurs artistiques incarnées par Mondrian et Arp. Au romantisme si puissant en Angleterre (auquel peut être rattaché Henry Moore, de par son affiliation au surréalisme et ses tendances marquées, en sculpture, pour les formes organiques et les paysages) ils opposaient un contre-courant, en exaltant la ligne classique de l'héritage culturel de la Grande-Bretagne. Ils voyagèrent ensemble à travers le continent, en quête de nouvelles expériences artistiques, et établirent des contacts personnels avec les plus grands artistes de leur temps: Picasso, Braque, Miró, Brancusi, Arp et Sophie Taeuber-Arp, avec Gabo, Calder, etc. Barbara Hepworth suivait aussi avec intérêt l'œuvre du jeune Giacometti et de Lipchitz. Ce fut pendant ces années (entre 1932 et 1935), Ben Nicholson servant d'intermédiaire entre Paris et Londres, qu'un nouvel esprit souffla sur l'art anglais. Il nous suffit de comparer les œuvres produites à cette époque par ces deux artistes pour comprendre la puissance que pouvaient avoir alors leurs nouvelles idées créatrices sur leurs contemporains anglais.

Cette évolution devait aboutir finalement à une rupture entre les artistes qui avaient constitué le groupe *Unit One*. Publié en 1934 (2), *Unit One* doit être considéré comme un effort collectif visant à la formation d'un style moderne en Angleterre. Ce fut la première tentative faite pour rassembler sous un même toit les recherches architecturales et artistiques. Peu de temps après la parution du programme, deux principales tendances se manifestèrent au sein de ce mouvement d'unification, selon les intérêts des arts en présence: le surréalisme et l'art constructiviste non figuratif. Quand le « Circle » prit forme en 1935, Ben Nicholson et Barbara Hepworth y participèrent, avec le concours de Naum Gabo et Leslie Martin. « Circle » se présentait comme une manifestation de l'architecture moderne et du groupe non figuratif et constructiviste. Publié sous forme d'ouvrage en 1937 (3), il dépassait, sur plus d'un point, les buts que se proposait *Unit One*. Les adhésions de Lewis

(2) *Unit One: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, publié par Herbert Read, Cassell, Londres, 1934.

(3) *Circle: International Survey of Constructive Art*, publié par J.L. Martin, Ben Nicholson, Naum Gabo, Faber & Faber, Londres, 1937.



Mumford et J.D. Bernal prouvaient un désir de collaboration idéologique commun aux arts et aux sciences, et traduisaient un souci de responsabilité intellectuelle et de culture moderne. Cette entreprise rapprochait les idées sous-jacentes de « Circle » du programme que le Bauhaus mettait en œuvre avec un si grand succès en Allemagne.

Naum Gabo et Piet Mondrian vinrent s'établir en Angleterre. Dans les années qui précédèrent la déclaration de la seconde guerre mondiale, Londres prit l'aspect d'un important centre international de l'art et de l'architecture modernes. Walter Gropius, Moholy-Nagy, Marcel Breuer et Erich Mendelsohn arrivèrent aussi, mais seul Gabo devait demeurer à Londres jusqu'à la fin de la guerre, quand il partit à son tour pour les États-Unis. Les artistes anglais virent avec tristesse leurs amis de marque quitter l'Europe l'un après l'autre, au moment des événements de Munich et de la guerre civile espagnole. Une fois de plus, ils se trouvaient seuls pour affronter, non seulement les dangers de la guerre, mais aussi leurs difficiles problèmes personnels.

Il y a une exception à faire, en ce qui concerne la dépendance de l'art anglais à l'égard du continent: Turner est le seul peintre de génie qu'ait eu l'Angleterre — de même que la Norvège eut Edvard Munch. Cependant, tandis que Munch, grâce aux expositions de ses œuvres en Allemagne, a exercé une influence décisive sur l'évolution de l'art expressionniste allemand, dont il fut, avec Van Gogh, le précurseur, l'audience de Turner s'est toujours limitée à l'Angleterre. Le fait que les maîtres de l'impressionnisme français, Pissarro, Monet, aient pu voir des peintures de Turner durant leur bref séjour à Londres, comme émigrés, en 1870, ne suffit pas à prouver « l'influence » que l'on prête à Turner sur le mouvement impressionniste (4).

Par l'un de ses aspects, au moins, Turner est pourtant un artiste révolutionnaire. Je veux par-

(4) Voir: Herbert Read, *Henry Moore*, Londres, 1965.



ler de la valeur « abstraite » de ses dernières œuvres. Dès 1840, Turner a laissé prévoir les bouleversements à venir dans l'univers artistique (5).

Victor Pasmore, chef de la seconde vague de l'abstraction formelle (« géométrique » et architectonique) en Angleterre, déplore, dans son étude, non seulement les circonstances historiques qui amenèrent la première vague abstraite dans l'art moderne anglais, mais aussi sa propre contribution, qui le reliait directement à Mondrian (bien que trente-cinq années plus tard) et à Ben Nicholson. C'est que Pasmore avait conscience, plus qu'aucun de ses prédécesseurs, du rapport essentiel qui existe entre l'art moderne et l'architecture, vérifiant ainsi le vieil adage: que l'architecture est la mère de tous les arts. Son œuvre elle-même prouve clairement que ni l'art abstrait ni l'architecture moderne n'ont de caractère « national » et,

(5) Victor Pasmore: *Abstract Painting and Sculpture in England*. In *The World of Abstract Art*, par les Artistes abstraits américains. Ed. George Wittenborn, New York, 1957.

VICTOR PASMORE. Développement bleu. Malta. 121,9 x 124,8 cm. 1966. Marlborough Gallery, Londres.



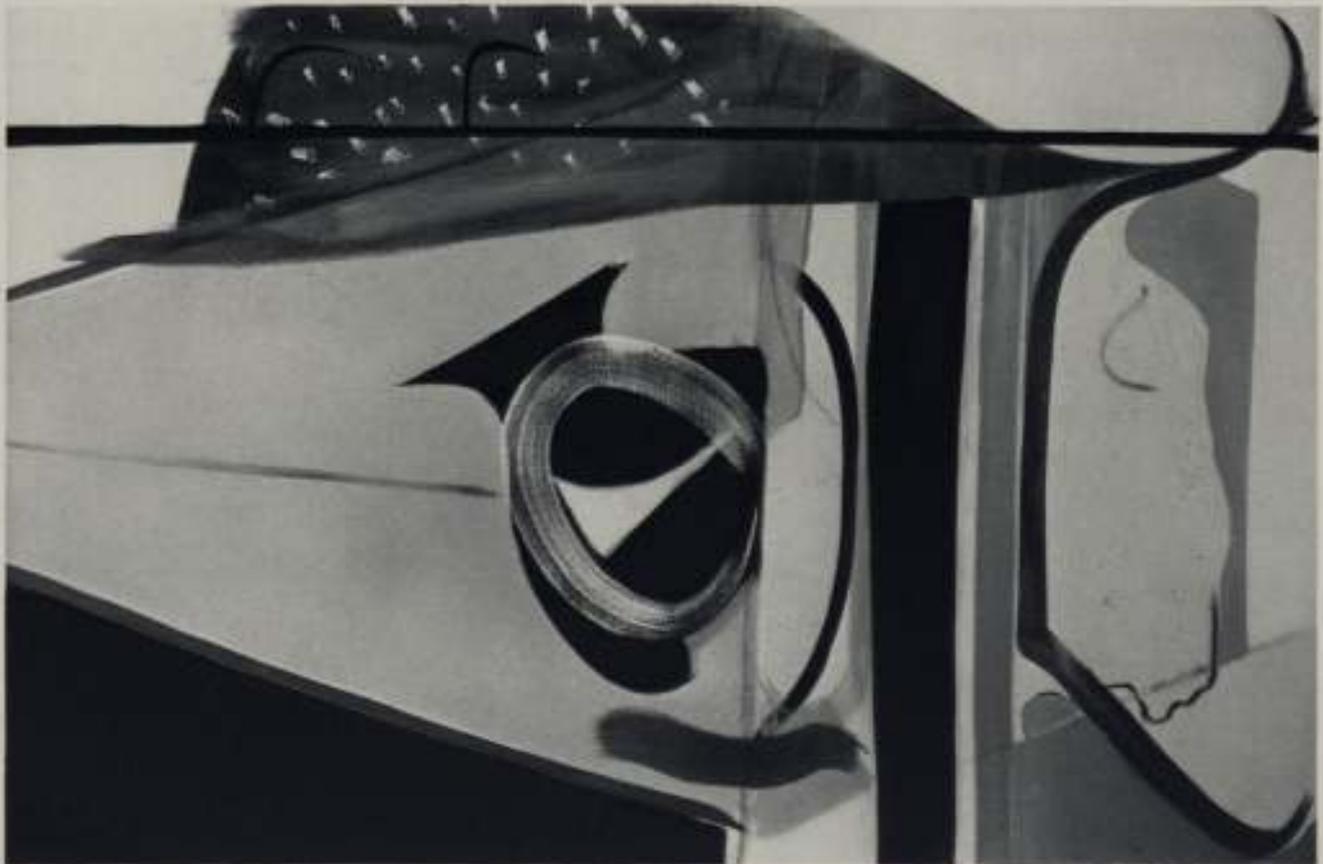
WILLIAM SCOTT. Gouache verte. 1966.

par conséquent, qu'il n'existe pas d'art abstrait anglais, mais seulement une version anglaise de l'art abstrait du continent, en tant qu'expression d'un mouvement historique international, actif à New York aussi bien qu'à Tokyo, à Rotterdam comme à Düsseldorf, à Londres comme à Turin. C'est l'expression artistique et architecturale d'une civilisation technologique à l'ère atomique. Les principaux artistes de la seconde vague du mouvement abstrait anglais sont, outre Pasmore, les sculpteurs Robert Adams, Kenneth et Mary Martin et les peintres Alan Davie, William Scott, Terry Frost, Adrian Heath, Alan Reynolds, etc. Alan Reynolds partage avec Pasmore l'expérience unique d'avoir été accueilli comme un peintre post-impressionniste de premier ordre, avant de se lancer dans des recherches abstraites sur les pas de Mondrian.

Ces artistes passèrent, au cours de leur évolution, par différentes étapes de l'abstraction, conformément aux idées et aux tendances provenant du continent et des Etats-Unis: l'abstraction lyrique, l'informel, le tachisme, l'« action painting », l'expressionnisme et l'impressionnisme abstraits, le « Hard-Edge » et l'« Op-Art ». Ces faits sont bien connus. Les artistes abstraits anglais de la moyenne génération sont les héritiers directs de la génération de « Circle » (6). A propos de Wil-

(6) Voir: Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists, their Work and Theory*, Tivanti, Londres, 1954.

PETER LANYON. Peinture. 1964.



liam Scott, il faut aussi mentionner l'effet capital que l'exposition consacrée à de Staël par la Mathiessen Gallery, à Londres, en 1952, exerça sur la peinture moderne anglaise. Patrick Heron, de son côté, adopta, après sa « période de Staël », les conceptions stylistiques des Américains, Rothko et Gottlieb.

En 1957, eut lieu à la Galerie O'Hana l'exposition: « Dimensions. Art abstrait britannique, 1948-1957 », qui couvrait les dix premières années de sa production. Elle était organisée par Lawrence Alloway, avec la collaboration de l'Institut des arts contemporains. Le catalogue contenait une chronologie détaillée des arts abstraits « géométriques » (depuis le premier *papier collé* de Pasmore, 1948) et de l'art abstrait à tendance « picturale » (commençant avec Gear, Cooper, Peter Lanyon, etc.) et rappelait aussi, sous le titre « Ambiance et influences », les révélations qui furent déterminantes pour les artistes anglais, par exemple: la première rencontre d'Alan Davie avec l'œuvre de Jackson Pollock, à Venise, en 1948; les expositions, à Londres, de Hartung, en 1949, et de Schwitters en 1950; une action indirecte par l'intermédiaire d'écrits sur l'art est aussi à retenir, celle, par exemple, qu'eut sur Pasmore, en 1951, l'ouvrage de Charles Biederman, « Art as the Evolution of Visual Knowledge », etc.

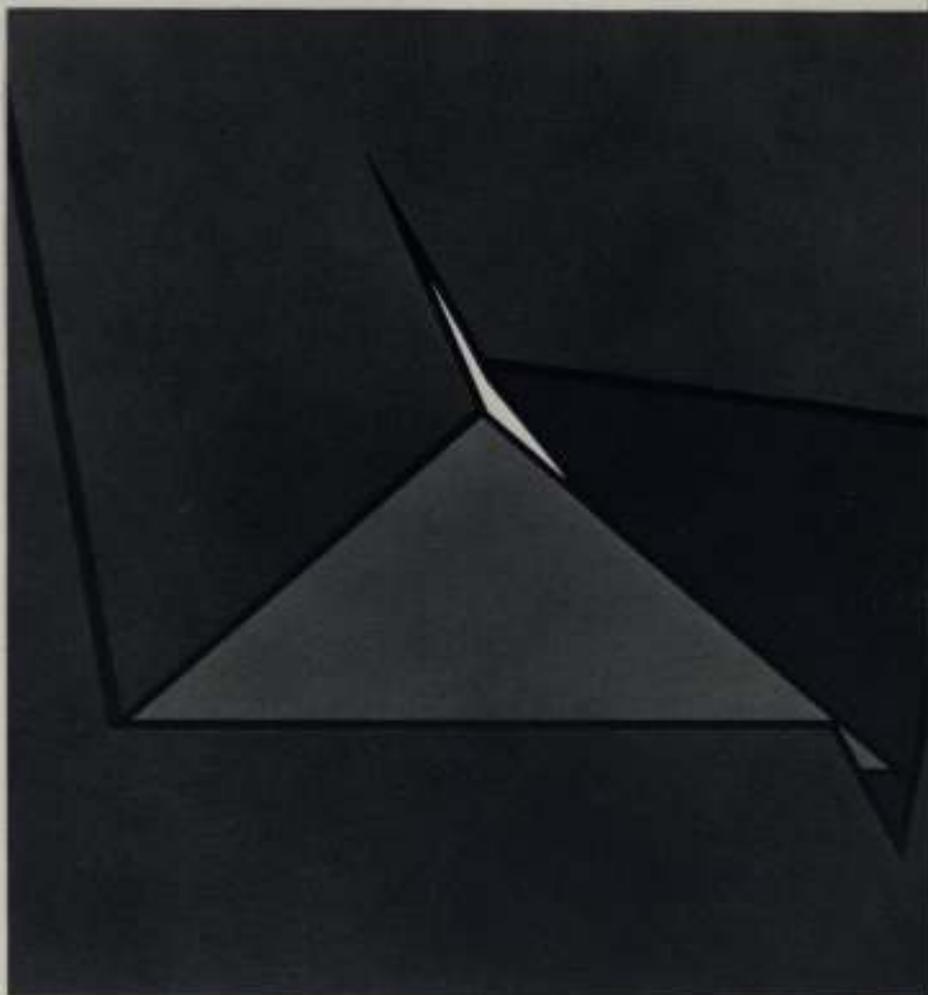
Avec la troisième vague de l'art abstrait anglais, qui débute aux environs de 1956, la primauté des Etats-Unis est définitivement assurée. Robyn Denny, l'un de ses principaux représentants, nous révèle les mobiles des expositions *Place et Situation*.

« *Situation* ne visait pas à encourager un certain genre de peinture ni à décider de l'avenir. C'était la manifestation de certaines attitudes partagées à l'époque par un assez grand nombre d'artistes; une réaction, aussi, contre la récente tradition de la peinture anglaise; un désir de rompre avec elle et de trouver une orientation nouvelle; enfin, une certaine conception fonctionnelle du tableau, tendant à assurer un rapport plus dynamique entre la peinture, son milieu et son public.

L'exposition *Place* illustre quelques-unes de ces idées: les tableaux, de grandes dimensions, étaient disposés de telle sorte que les mouvements du public étaient limités et, dans une certaine mesure, contrôlés, suivant certaines règles déchiffrables qui assuraient un lien entre les œuvres présentées et faisaient de l'exposition tout autant *une chose* qu'une série de toiles. Les idées génératrices de ce qu'il est convenu d'appeler le Pop Art commençaient à se répandre, au même moment, hors du Collège. Elles n'appartenaient pas à une sphère indépendante, puisqu'elles s'étendaient aussi aux rapports entre la peinture et son public, comme l'attestent un certain souci d'orientation culturelle, discernable à maints signes, et le cadre perceptif adopté. On cherchait par là même à alimenter une mythologie qui semblait exister



BARRY HIRST. Composition. 1965.





quelque part dans le monde de la culture populaire, supposé commun à tous » (7).

Sans les nommer, Denny se réfère ici, en fait, aux écoles américaines du « Hard Edge » et du « Pacific ». Il faut reconnaître que les peintres anglais ont affirmé et développé, à partir de là, une tendance plus « lyrique » et qu'ils ont réussi à donner une variante anglaise de ce style. Outre Denny, les plus représentatifs de cette tendance sont Tess Yaray, Marc Vaux et N. Giorgiadis.

L'esprit de ces manifestations « à court terme » explique les titres des expositions: « Peinture britannique des années soixante » (Contemporary Art Society, Tate Gallery et Whitechapel Art Gallery, Londres, juin 1963), « La nouvelle génération: 1966 » (Whitechapel Gallery, juin-juillet 1966). *Le conservateur de la Whitechapel Gallery, Bryan Robertson, est pour une large part responsable de l'accroissement de l'influence américaine en Angleterre. On peut se demander si cette « braderie » est profitable à l'art anglais (8), ou, en d'autres*

(7) « Isis reviews developments in Abstract Painting », Isis, Oxford, Juin 1964.

(8) Le peintre Pop américain, Kitaj, qui vient de passer huit ans à Londres, déclarait récemment: « Je constate que de très bons artistes européens se contentent de reprendre des thèmes américains, et il est peut-être fort regrettable que de jeunes artistes d'ici s'efforcent de reproduire des thèmes et une idéologie typiquement américains. Cette sorte de dépendance me semble tout à fait navrante. » (*The Observer, Colour Supplement, 28 août 1966*).

termes, si le peintre anglais gagnera un jour son indépendance, s'il ajoutera sa participation personnelle, et non plus seulement des variantes, aux tendances contemporaines de l'art international. Que nous soyons encore loin du but, il suffit, pour s'en convaincre, de se rappeler l'exposition John Moore à Liverpool (novembre 1965 - janvier 1966), où les membres anglais du jury (le peintre Patrick Heron et le critique John Russell) ont entièrement succombé à l'influence partisane du président, le critique américain Clement Greenberg. Le résultat fut — américain.

Au nombre des artistes abstraits de l'exposition « Peinture anglaise des années soixante » nous citerons: Frank Auerbach, Sandra Blow, Alan Davie, Merlyn Evans, Paul Feiler, Terry Frost, Anthony Fry, Derrick Greaves, Adrian Heath, Patrick Heron, Roger Hilton, Ivor Hichens (semi-abstrait), Henry Inlander, Peter Kinley, Stefan Knapp, Peter Lanyon, Louis le Brocqy, Robert Medley, Edward Middleditch, Rodrigo Moynihan, Henry Mundy, Ben Nicholson, Victor Pasmore, John Piper, Ceri Richards, William Scott, Jack Smith, Philip Sutton, Keith Vaughan, Bryan Wynter, Gillian Ayres, Trevor Bell, Bernard Cohen, Harold Cohen, Robyn Denny, Michael Fussell, Derek Hirst, John Hoyland, John Hubbard, Gwyther Irwin, Allen Jones, Peter Phillips, John Plump, Richard Smith, Ian Stephenson, Brett Whiteley, Brian Young.

Ce ne fut pas seulement l'élite, reconnue comme telle, qui fut admise, en 1965, à affronter le public de New York à l'exposition « L'Œil anglais » (Marlborough-Gerson Gallery), mais aussi les jeunes imitateurs du style américain, susceptibles, pour cette raison, d'intéresser les acheteurs d'Outre-Atlantique. Au nombre des sculpteurs abstraits figuraient: Kenneth Armitage, Barbara Hepworth, Phillip King, Bryan Kneale, Henry Moore.

La peinture abstraite était représentée par: Merlyn Evans, Thelma Hulbert, Ben Nicholson, Victor Pasmore, Ceri Richards; parmi les peintres plus jeunes: Bridget Riley (le chef de file de l'Op Art d'Angleterre), Frank Auerbach, Roger Clark, John Hoyland, Paul Huxley, John Knowles.

Jamais époque n'a autant produit d'« artistes » que la nôtre, pas même le XVII^e siècle hollandais. Jamais époque n'a été aussi éloignée que la nôtre du concept d'une culture humaniste, pas même l'Europe de la Guerre de Trente ans. En dépit du mercantilisme actuel de l'art, de sa soumission à la vitesse, à la nouveauté, à la publicité, une vérité demeure: de tout temps, il n'y a jamais eu qu'un très petit nombre d'artistes de talent, rarement un génie, et ceci est aussi vrai des époques de l'art anonyme, tels que l'art roman et l'art gothique, que des générations modernes d'artistes français, de Manet aux impressionnistes, aux post-impressionnistes et aux cubistes. Tous les autres, après avoir rempli les colonnes des périodiques et les histoires de l'art moderne, seront restitués au néant, synonyme aujourd'hui de contemporanéité.

J. P. HODIN.

L'art abstrait en Scandinavie

par Eugen Wretholm

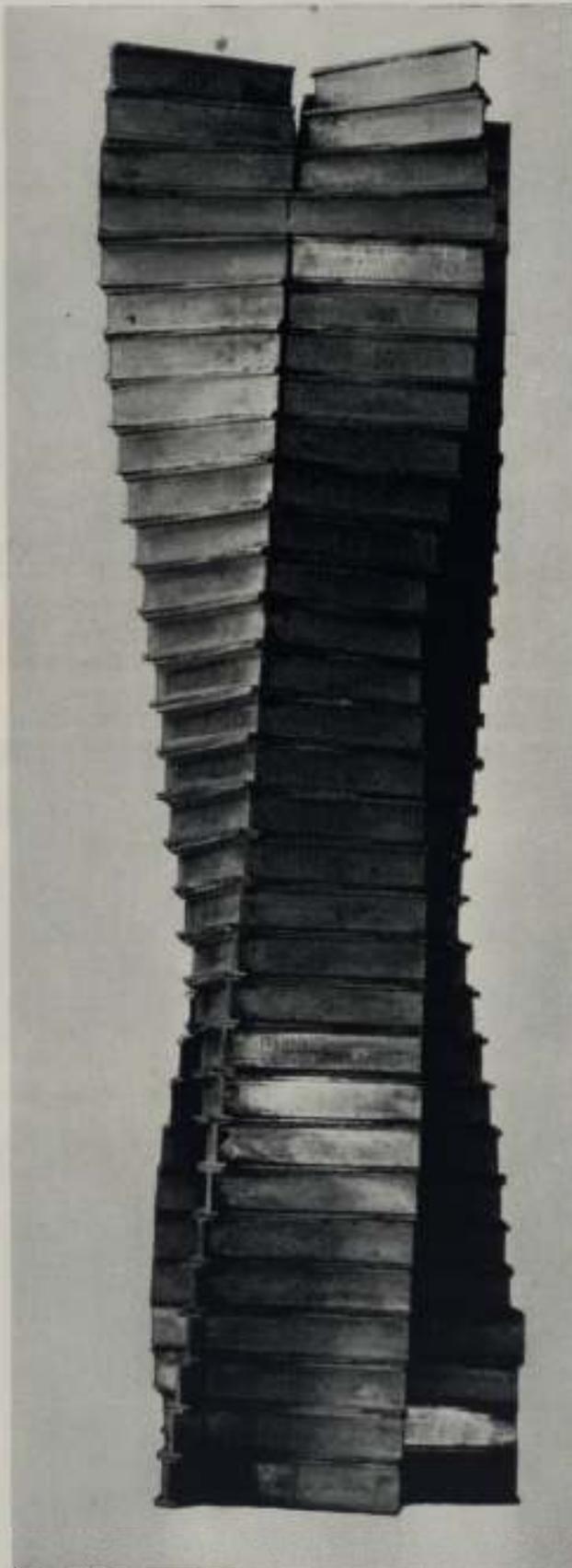
Après la deuxième guerre mondiale les artistes constructivistes groupés autour de la Galerie Denise René ont joué un très grand rôle dans le développement de l'art abstrait dans les Pays Scandinaves. Deux Danois fameux, le sculpteur Robert Jacobsen (né en 1912) et le peintre Richard Mortensen (né en 1910), ont rejoint ce mouvement aussitôt après la création de la jeune galerie et ils sont restés des artistes parisiens. Un troisième artiste d'importance est le Suédois Olle Baertling (né en 1911), disciple d'Auguste Herbin et qui a rejoint la Galerie Denise René peu de temps après les Danois déjà mentionnés. Comme il réside à Stockholm il est resté un peu moins connu que les autres, aussi nous paraît-il utile de donner une courte description de sa peinture vigoureuse et singulière.

Une des caractéristiques de Baertling est la réduction des formes à son plus haut degré. La surface se ramène à quelques plans strictement délimités, au prix d'une sévère discipline. Dans cette peinture si complètement dépouillée, une variation infime peut faire vivre l'image ou l'anéantir. Il y a une grande mélancolie dans ses premières toiles noires, mais, avec le temps, il a enrichi sa palette et maintenant il joue avec toute la gamme. Avec des droites, des obliques, des diagonales qui vont dans toutes les directions il s'emploie à créer un espace illimité.

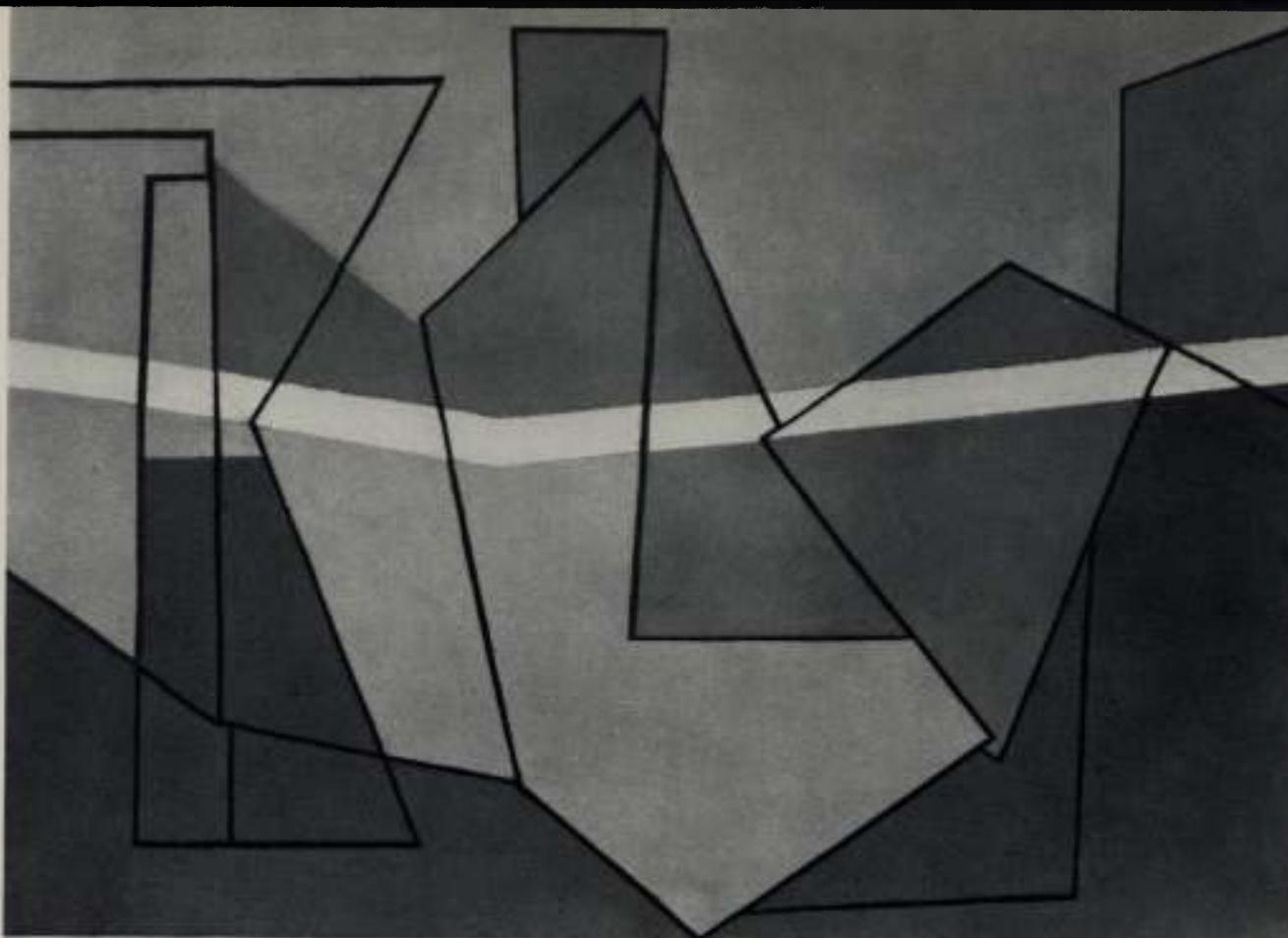
Il faut rappeler que l'art abstrait en Scandinavie a eu des pionniers d'un incontestable format. Le Suédois Otto Carlsund (1897-1948) fut en rapports étroits avec Fernand Léger, puis avec Theo van Doesburg et le groupe d'Art Concret de 1930. Il s'est exprimé en des œuvres calmes, sobres, d'une grande pureté dans l'agencement des formes. Au Danemark, c'est Franciska Clausen (née en 1899) qui a introduit l'art abstrait.

Une position à part est occupée par Viking Eggeling (né en 1881 à Lund, Suède, et mort à Berlin en 1925). Après avoir participé au mouvement Dada en 1918, il travailla en collaboration étroite avec Hans Richter et réalisa en 1920 avec la UFA le film *Symphonie diagonale*, première application de l'art abstrait au cinéma.

La sculpture suédoise des années 30 a eu un novateur en Christian Berg (né en 1893). Son art combine des éléments organiques et constructivistes, et ses marbres sont des cristallisations d'une pureté classique.



ARNE JONES. Construction. Aluminium.



MORTENSEN. Opus 12. N° 4.

Au lendemain de la guerre l'art abstrait a connu un renouvellement dans le monde entier. En Suède, la réaction vint, en 1947, d'un groupe de jeunes peintres, dont les œuvres, réunies dans une exposition remarquable à Stockholm, apportaient la preuve que des tendances constructivistes étaient en marche. Parmi eux l'un s'affirmait comme le plus conscient de son but: Lennart Rodhe. Ses toiles, où il épuise la gamme totale des couleurs, le montrent aux prises avec les problèmes actuels du moment — mouvement dans la composition et dans la perspective, formes spatiales complexes et ambiguës. C'est, après tout, la grammaire cubiste dont il a fait usage.

Autour de lui se sont rangés des peintres de tempéraments bien différents. Olle Bonnier avait subi l'influence de Mondrian mais ses peintures des

années 40 témoignent d'une souplesse lyrique qui contredit la rigidité de la composition. Aussi ses recherches, au cours des dernières années, progressent-elles vers l'art informel.

Olofsson, au contraire, est resté un néo-plasticien acharné. Il a exécuté d'importants travaux pour la grande société minière Luossavaara-Kirunavaara A/B dans le Malmberget, au nord de la Suède.

Karl-Axel Pehrson, enfin, parti lui aussi de l'intuition, avait su adapter les principes géométriques à son tempérament lyrique. Il a fait preuve aussi d'une manière exquise de traiter la matière dans ses œuvres récentes où, inspiré du monde entomologique, il a donné vie à des créations bizarres et d'une grande fascination.

A côté de ces peintres, le sculpteur Arne Jones est venu à la forme pure pour ne plus s'en éloi-

OLLE BAERTLING. Composition. 1951.

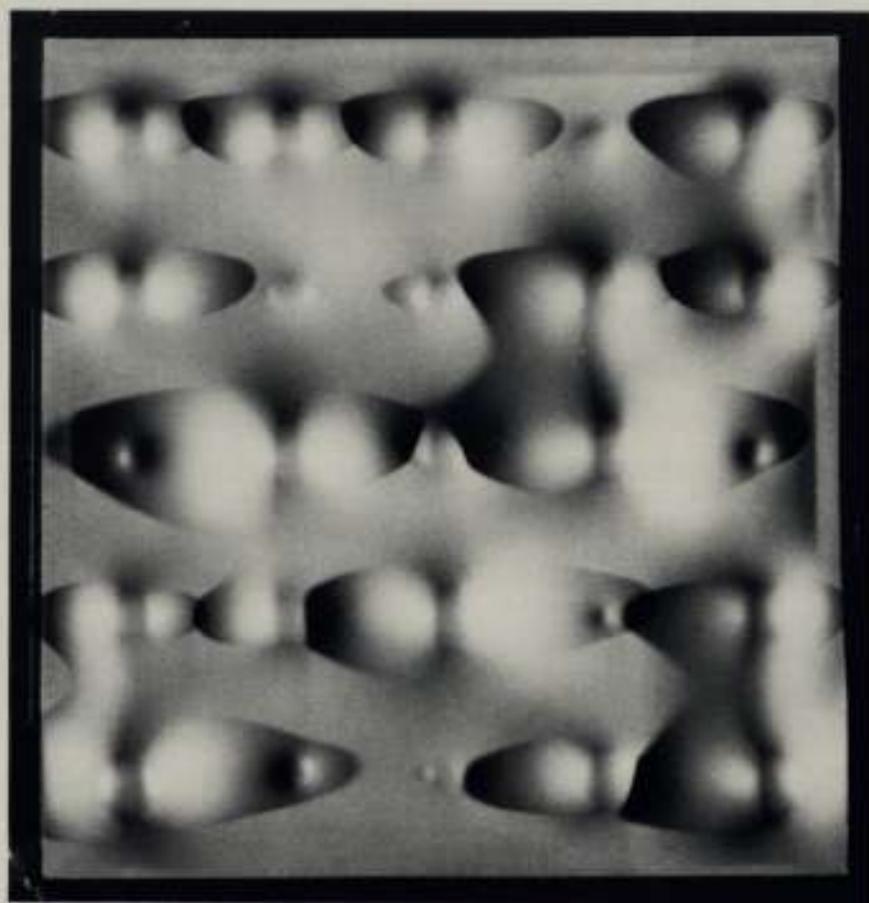


gner. Chez lui, des armatures de lignes dessinent des volumes sous-entendus, articulés autour d'axes imaginaires. Tourbillons, girations engendrent un espace intérieur.

En 1952, la Galerie Denise René avait organisé à Stockholm une grande exposition de « 20 Œuvres de 20 Artistes ». Il n'est pas sans intérêt de constater que cet événement a fait croire à tout le public suédois que l'abstraction géométrique était le seul art d'avant-garde et qu'il n'existait pas « un art autre ». On ne considérait guère l'œuvre de Dubuffet, Fautrier, Mathieu et Wols. Cet état des choses a duré jusqu'à 1954, année où quelques peintres doués, entre autres Bengt Lindström, qui vit à Paris, se sont plongés dans l'aventure de l'art informel.

On ne peut parler d'une seconde génération, dans cet après-guerre, de constructivistes suédois. Cependant, je voudrais attirer l'attention sur Lars Englund (né en 1933), qui, inspiré par l'architecture moderne et baroque, crée des reliefs aux rythmes horizontaux bien ordonnés et d'une subtilité surprenante. Ce sont des maquettes pour des réalisations en béton armé.

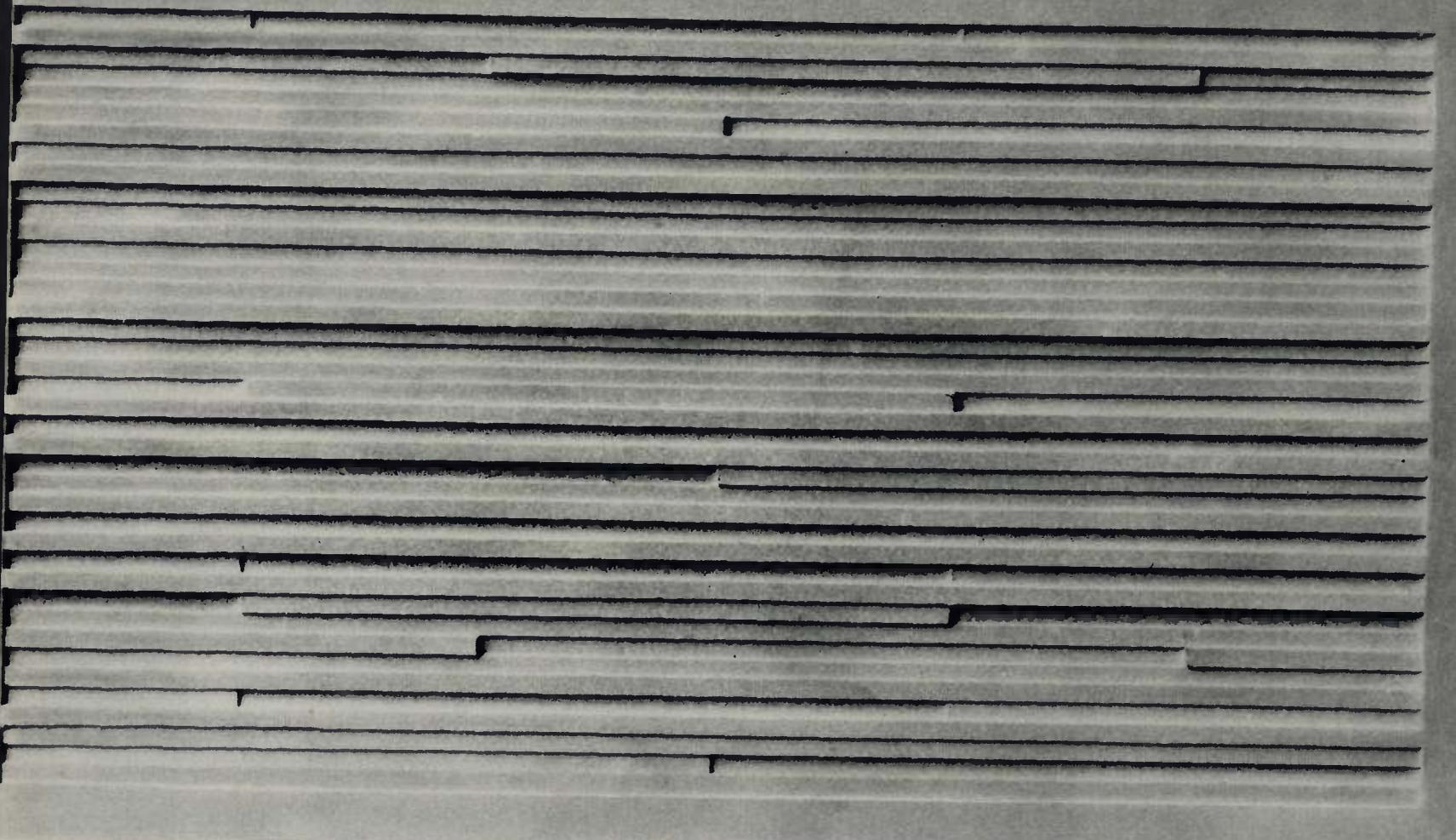
La tendance qui domine actuellement en Suède et au Danemark est un expressionnisme romantique voisinant avec un néo-surréalisme qui ne manque pas d'intérêt. Outre cela, il existe, bien



LARS ENGLUND. Relief. Zinc.

LENNART RODHE. Seston. Décor à l'entrée d'une institution à Upsala, Suède.





LARS ENGLUND. Relief. 1961.



sûr, des manifestations diverses de tendance pop'. Au Danemark, on peut parler d'une période « d'après Cobra », dominée par le génie d'Asger Jorn.

En Norvège, enfin, le pays du grand expressionniste Edvard Munch, la puissance d'une nature majestueuse pèse lourdement sur l'imagination des artistes. Seules, deux femmes possédant des relations avec le monde de l'art international et une inclination pour la vie urbaine, se sont tournées vers l'art abstrait. Anna-Eva Bergman (née en 1909 et mariée avec Hans Hartung) compose avec des formes massives et monochromes. Inger Sitter (née en 1929) a réalisé une peinture souvent presque monochrome mais très nuancée.

L'intégration des arts est un problème très actuel dans les pays nordiques, spécialement en Suède, où la loi prescrit qu'un pour cent des frais pour l'édification des bâtiments officiels doit être réservé à la décoration extérieure et intérieure. Dans cette période expressionniste, les résultats ne sont pas en général très heureux. On attend toujours une nouvelle génération d'artistes ayant la volonté de pénétrer profondément dans les problèmes de l'architecture et de l'urbanisme modernes.

EUGEN WRETHOLM.

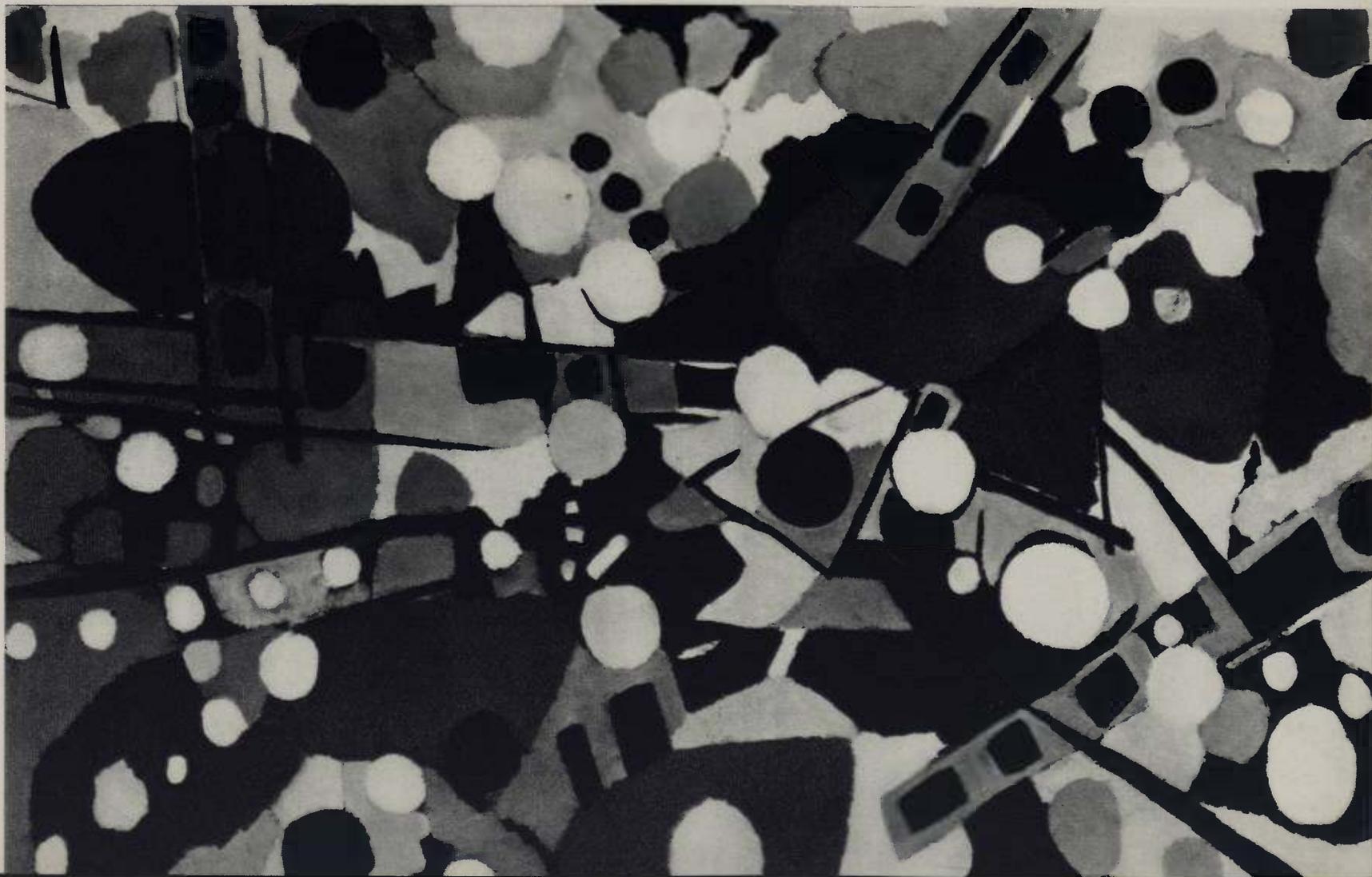
A.E. BERGMANN. Peinture n° 39, 1965.

La peinture abstraite dans l'Allemagne d'aujourd'hui

par Will Grohmann

La Russie fut le berceau de l'art abstrait. Grâce à Wassily Kandinsky, qui, né à Moscou en 1866, se fixa en 1896 à Munich, l'Allemagne eut l'honneur d'être réputée comme le pays qui a vu naître des tableaux abstraits dès 1910. Effectivement, à partir de 1910 on s'est intensément occupé en Allemagne du problème de l'art non figuratif, que les toiles et les écrits de Kandinsky remettaient sans cesse en discussion. Lorsque celui-ci quitta l'Allemagne pour émigrer à Paris, en 1933, il emportait en quelque sorte le problème de l'art abstrait dans ses bagages, mais, en Allemagne, il était désormais interdit d'être abstrait puisque les nazis fixaient aussi les directives dans le domaine de l'art et proscrivaient ce qu'ils ne comprenaient pas. A Paris, Kandinsky ne fut nullement accueilli à bras ouverts: il eut peu d'expositions et ne trouva que de rares collectionneurs. Ce fut seulement après sa mort, en décembre 1944, donc après la deuxième guerre mondiale, que la question de l'art abstrait devint actuelle pour les Français, et l'un des champions de cette cause, un de ceux dont le rôle fut décisif, fut l'Allemand Hans Hartung qui avait émigré en 1935 à Paris. Etudiant, il avait un jour entendu une conférence de Kandinsky et avait été intéressé par ses idées, mais il avait refusé d'étudier au Bauhaus. Il avait commencé de peindre abstrait dès 1922, encore lycéen, sans y avoir été incité par personne.

E.W. NAY. Aux points blancs. Peinture. 1954. Galerie Springer, Berlin.





THEODOR WERNER. Peinture murale. 255 x 628 cm. Détail. 1954.

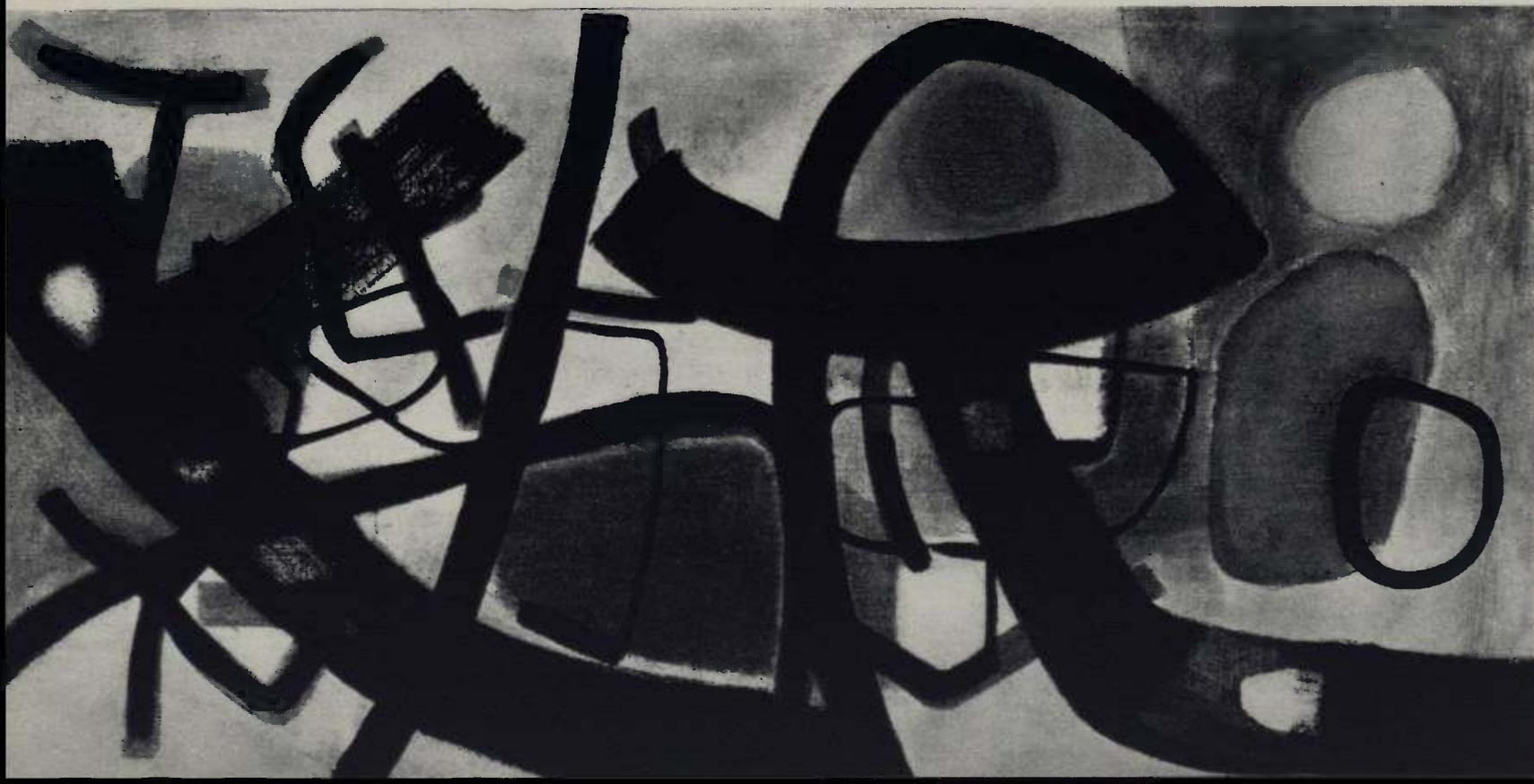
Hartung est né en 1904; les peintres abstraits de sa génération en Allemagne sont très exactement ses contemporains: E. W. Nay, né en 1902, et Fritz Winter, en 1905. En dehors d'eux, quelques aînés ont de l'influence: Julius Bissier (1893), Willi Baumeister (1889) et Theodor Werner (1886). Ceux d'entre eux qui s'étaient fait connaître du public avant la guerre (pendant la période nazie il n'y eut pas d'expositions de peintres non-figuratifs) étaient entre-temps tombés en oubli, et seul Baumeister avait atteint avant 1933 une certaine notoriété. Ses *Murs* (1919-1922) avaient frappé Fernand Léger et Le Corbusier, et il eut une exposition à Paris en 1927. En 1945 il était un exemple pour ses cadets, car malgré toutes les difficultés il avait tenu bon et s'était montré compréhensif pour les épreuves de la génération la plus durement touchée.

Tout d'abord la génération d'après guerre pei-

gnit dans toutes les manières de la figuration, du réalisme au surréalisme. Peu à peu on vit s'affirmer le courage et l'esprit d'aventure, et les plus doués expérimentèrent dans la direction de l'art abstrait. Les expositions de Baumeister, Nay, Werner, Winter eurent une grande influence, ainsi que le souvenir et l'exemple du Bauhaus, supprimé en 1933, dont les maîtres: Kandinsky, Klee et Schlemmer étaient morts pendant la guerre.

Deux possibilités se dessinaient: le géométrisme et la dissolution complète de la forme, telle qu'elle est réalisée dans le tachisme. On aurait pu penser que la gloire de Kandinsky séduirait les plus jeunes, mais ce ne fut pas le cas. L'influence de Kandinsky fut beaucoup plus grande en Suisse, où Max Bill, qui avait étudié au Bauhaus, fut son porte-parole et parvint à réunir les abstraits — lui disait: les concrets. Les rares artistes qui s'étaient orientés d'après Kandinsky eurent peu de

FRITZ WINTER. Aktiv. Peinture. 115 x 220 cm. 1952.





JULIUS BISSIER. Encre de chine. 21.3.1958.

succès; le peintre Günther Frütrunk abandonna Munich pour Paris et Gerhard Wind, à Düsseldorf, n'a qu'un petit public de fidèles.

La grande percée des non-figuratifs eut lieu en 1952, avec l'exposition à Francfort-sur-le-Main, à la « Zimmer-Galerie Franck », de quatre peintres: Bernard Schultze, Karl Otto Götz, Otto Greis et Heinz Kreutz. Schultze (1915) est passé aux labyrinthiques *Migofs* abstraits, Götz (1914) à de plus précises images de tourbillons, de remous et d'ondes, comme les physiciens en produisent parfois dans leurs laboratoires. Les tachistes organisaient leurs toiles avec des structures colorées, utilisaient l'automatisme, l'improvisation, l'expression spontanée. Le schéma, qui remonte au New-Yorkais Pollock et au Parisien Wols, séduisit beaucoup d'artistes, et durant un temps la moitié des peintres, en Allemagne comme dans les autres pays, furent tachistes. Comme il était tentant de par-



WILLI BAUMEISTER. Jour heureux. 1947.



BERNARD SCHULTZE. Dessin. 29,5 x 65 cm. 1962.



venir au but dans l'acte même de peindre et, ce faisant, de se découvrir des analogies avec des maîtres anciens et modernes! Les tachistes étaient les seuls que l'on pouvait rassembler en un groupe car les autres non-figuratifs de l'après-guerre sont presque tous indépendants les uns des autres, des apparitions isolées, même si pour plus de commodité nous tentons sans cesse de les grouper autour des personnalité les plus fortes. Après 1945 on n'a pas vu de mouvements comparables à l'Expressionnisme, à la « Nouvelle Réalité » ou au Surréalisme, à moins de vouloir considérer op' et pop' comme des mouvements.

Des peintres tels que Hann Trier (1915) et Fred Thieler (1916), Gerhard Hoehme (1920) et Emil Schumacher (1912) ont tous eu, un certain temps, quelque chose en commun avec le tachisme et aussi avec l'action painting; ils étaient tous représentés à l'exposition que René Drouin organisa en 1955 à Paris, au Cercle Volney, afin de montrer ce qui se faisait en Allemagne. L'image d'ensemble qui s'en dégagait était bien allemande, mais aussi morcelée que l'était, en général, la vie politique et intellectuelle de l'Allemagne. Les peintres cités plus haut n'offrent guère, eux non plus, de traits communs. Schumacher est l'un des plus intenses; ce qui est caractéristique, c'est que ni chez lui ni chez les autres on ne trouve de tendances aux archaïsmes, c'est un phénomène dépassé. Leurs peintures nous font bien plutôt penser à la nature et à ses structures, telles que nous les trouvons dans la croissance des plantes, dans la faune océa-

KARL OTTO GÖTZ. Gouache. 100 x 75 cm. 1965.

nique ou dans l'univers des roches. Chacun d'eux possède son schéma; Trier: celui de la maille ou des ensembles plus complexes en alvéoles, Thieler: les centres de gravité explosifs, Hoehme: les chiffres qui font méditer. Ce dernier est le plus riche en métamorphoses et en secrets. D'ailleurs, à l'exception de Schultze et de Schumacher, tous ces peintres enseignent à l'une ou à l'autre des nombreuses écoles d'art allemandes: un destin allemand, dont souffrent souvent l'ambition et l'esprit d'audace.

Tout à fait à part se tient K.R.H. Sonderborg (1923). *Action painting*, serait-on tenté de dire, si sa sensibilité pouvait être contenue sous cette étiquette. C'est un maître sorcier du tempo et de la technique, ses dessins sont des sténogrammes qui se limitent à de rapides indications.

A l'écart aussi on trouve un talent aussi dynamique que Markus Prachensky, né en 1923 en Autriche, mais fixé en Allemagne. Ses tableaux ressemblent à de puissants hiéroglyphes. Un isolé aussi: Heinz Trökes (1913), naguère surréaliste, qui s'est rapproché pas à pas de l'abstraction, mais qui se tient encore plus près de Klee que de Kandinsky. Le cas de Carlfriedrich Claus est analogue, lui dont l'«*Etude de l'activité intellectuelle*» fait penser, par le titre, aux «*Limites de l'intelligence*» de Klee, et qui est aussi un «*abstrait avec la mémoire*». Où situer Klaus Jürgen-Fischer? Il est occupé presque autant par l'écriture que par la peinture; disons que son schéma est la très intelligente intuition de ce qui s'annonce.

La situation de A.J. Baschlakow (1936) et d'Arnold Leissler (1939) se définit aisément: ils appartiennent à la plus jeune génération et ont dans leur bagage un peu d'art op' et pop', mais ils suivent leur propre chemin, un peu folkloristique, et qui s'oriente plus vers l'est que vers l'ouest.

Winfred Gaul (1928) et Georg Karl Pfahler (1926) ont fait un pas de plus du côté pop': Gaul avec ses *Signaux de circulation* et autres toiles analogues, Pfahler avec ses *Spirits of Reality*, qui tiennent un peu de l'affiche mais en même temps de l'état de transe. Je disais: pop', mais j'aurais tout aussi bien pu dire: op', car l'essentiel, chez tous les deux, ce sont les cris lancés par les couleurs pures et les formes simples.

Op' est sans conteste le Suisse Karl Gerstner (1930), dans ses variations sur un thème mathématique. Il invoque le mathématicien Andrea Speiser qui a dit: «*L'artiste non plus n'est pas le créateur de ses œuvres, mais il les découvre, comme le mathématicien, dans un monde spirituel, créé par Dieu, le seul qui soit véritable.*» Le profane s'en tient aux impressions visuelles, sans guère se rendre compte des pensées profondes.

Rupprecht Geiger (1908) est-il à rapprocher de lui? Mis à part le fait qu'il est plus vieux d'une génération, il appartient bien plutôt aux Suprématistes: devant ses toiles on songe tantôt à Malevitch, et tantôt à ce que nous connaissons des voyages interplanétaires.



SONDERBORG. Dessin. 1965. Lefebvre Gallery, N.Y.



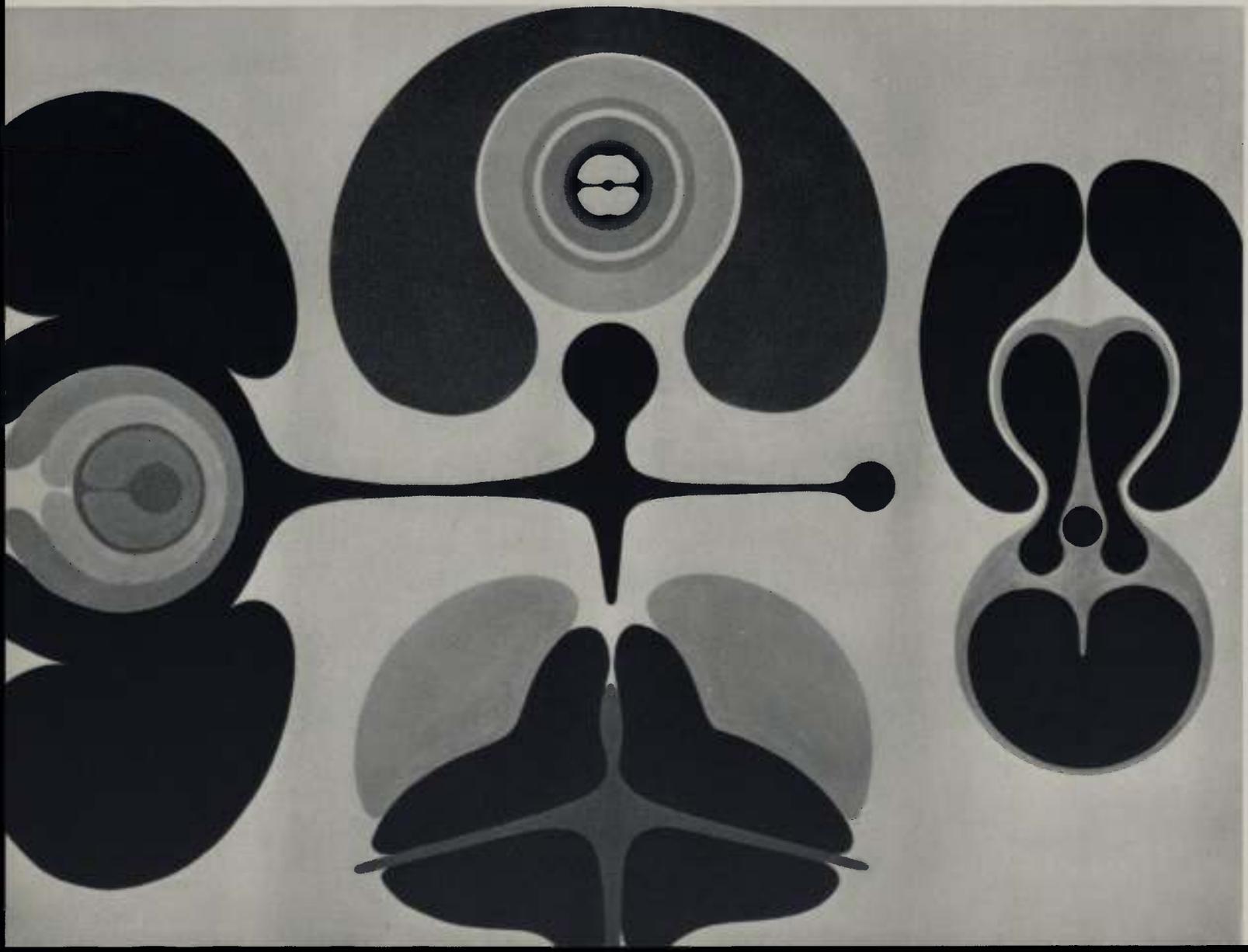


Il resterait encore à dire un mot de Günter Uecker (1930), Otto Piene (1928), et Heinz Mack (1931). Il s'agit, chez eux, d'une combinaison de différents matériaux, tels qu'aluminium, verre industriel et noir de fumée, et de variations de la lumière. Uecker nous parle des structures blanches d'un monde blanc, où nous commençons à méditer. Du verre et de métaux réfléchissant la lumière Mack tire des effets cinétiques inconnus jusque-là (avec Piene il publie la revue « Zéro »). Les tableaux de Piene rappellent parfois la « mandorle » des chrétiens et des bouddhistes.

Partout aujourd'hui l'art abstrait est sur la défensive; passant par le souvenir de Dada et le Surréalisme, le néo-réalisme gagne du terrain. Et même quelques peintres non-figuratifs affirmés, non sans justifications « philosophiques », lentement sont passés à la figuration, sous l'une ou l'autre forme. Cela ne doit pas signifier un retour en arrière, car le réalisme, qui est mort, ne peut être rappelé à la vie et, comme toujours, la médiocrité et la réaction n'occupent que les terres basses de l'art. De la substance de l'art abstrait une bonne part est passée dans le néo-réalisme et, en tant que conception autonome, il continuera encore de jouer un rôle de guide dans l'art allemand.

WILL GROHMANN.

GERNOT BUBENIK. L'Histoire naturelle. Réalisation II. 1966. Galerie Thomas, Munich.



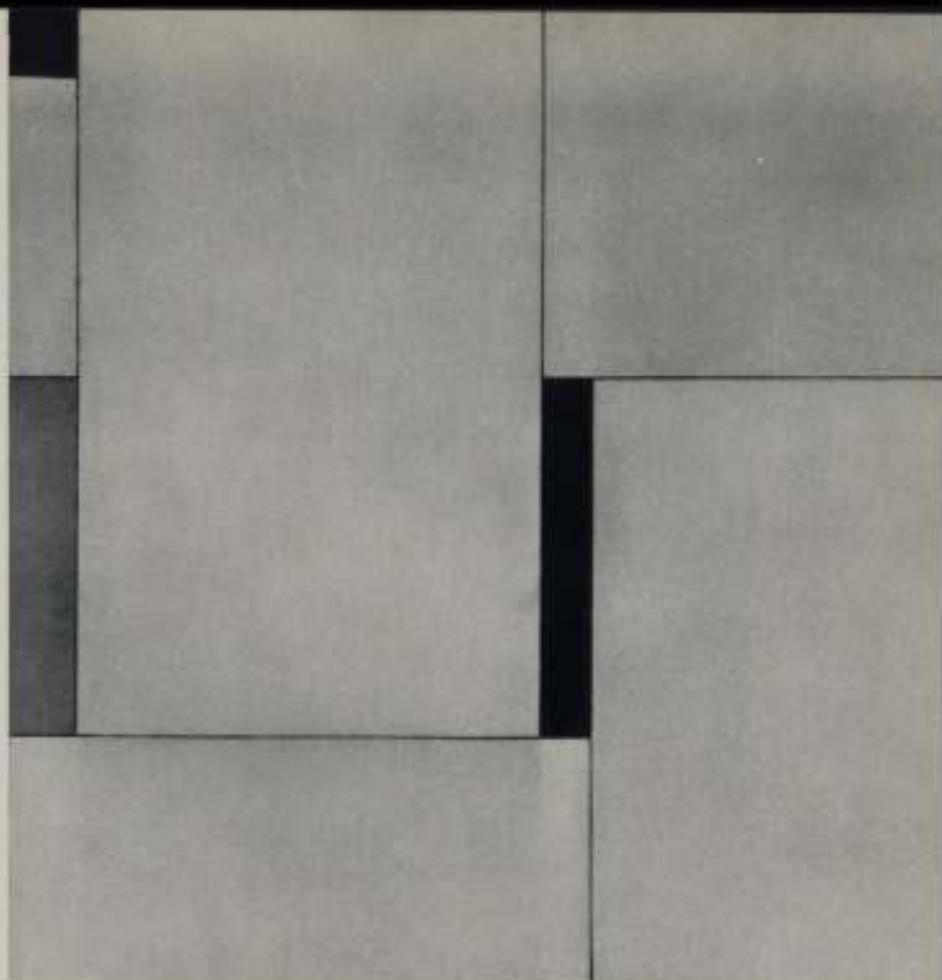
Les nouvelles tendances en Belgique et aux Pays-Bas

par Jean Dypréau

Il n'est pas sans intérêt d'établir un bref parallèle entre les premières manifestations de l'abstraction dans ces deux pays voisins qui par suite de la guerre de 1914-1918 connaîtront des destins politiques différents. Si la Belgique fut envahie dès le 4 août 1914, la Hollande se maintiendra à l'écart du conflit mondial, partageant un sort analogue à celui de la Confédération Helvétique.

Avant cette date, la Belgique semble être restée presque imperméable aux courants abstraits. On peut tout au plus faire état de certaines études sur la texture du monde minéral exécutées par un jeune apprenti carrier nommé Lacasse, qui ne dénotent cependant aucune prise de conscience de la problématique abstraite, et de tel pastel à motif décoratif d'Henri van de Velde exécuté en 1893 et appelé « abstraction ».

En Belgique comme en Hollande, l'esprit d'abstraction et les prémisses de la peinture conceptuelle peuvent se détecter bien avant le cubisme, chez des peintres qui dépassèrent les soucis de l'anecdote et du réalisme pour donner la primauté à la structure de l'œuvre. Ensor comme Van Gogh préfigurent les efforts des premiers abstraits pour remplacer les prestiges de la représentation par ceux de l'agencement des formes et des couleurs suivant une grammaire personnelle, un vocabulaire dont on découvre d'abord le sens dans le monde intérieur, celui de la conscience et de la subconscience. L'itinéraire spirituel et plastique de Mondrian, qui ne fut pas insensible dans sa jeunesse à la leçon de Van Gogh comme à celle du divisionnisme, s'écarte cependant brusquement de toute la tradition expressionniste ou impressionniste lorsqu'il découvre le cubisme. Si dès 1911 on peut déjà entrevoir dans telle toile intitulée « Paysage » une optique nettement abstraite, c'est de



V. SERVLANCKX. Opus 38. 22 x 28 cm. 1921.





BRAM VAN VELDE. Gouache. 1957. Galerie Krugier, Genève.

1912 à 1917 que vont s'élaborer dans un long travail et une lente méditation les théories du « Stijl » (« Le Style »), synthèse de l'anti-nature, auxquelles Theo van Doesburg et Bart van der Leck apporteront plus tard leur adhésion. Alors que ce dernier revient dès 1918 à la figuration, Van Doesburg en 1925 renonce au néo-plasticisme et publie le manifeste de l'Elémentarisme (« De Stijl », n° 75-76). Entre-temps d'ailleurs c'est l'esprit de Dada qui anime cet agitateur-né qui parcourt l'Europe pour la convertir à la non-figuration et aux idées subversives venues de New York et de Zurich. C'est lui notamment qui, avant un long voyage en Europe Centrale, viendra donner en 1921 à Anvers et à Bruxelles deux conférences retentissantes — puisque, selon le témoignage de Michel Seuphor, celles-ci furent à l'origine d'une nouvelle orientation de sa revue « Het Overzicht », à laquelle il invita le peintre abstrait Joseph Peeters à collaborer.

Il faut relever également l'influence que les théories du futurisme exercèrent en Belgique. De très nombreux peintres d'avant-garde et des critiques avaient une correspondance suivie avec le poète Marinetti (Peeters, J.J. Gaillard, Julius Schmalzigaug, mort prématurément en 1917, Prosper De Troyer, etc.). On est loin, ici comme ailleurs, d'avoir dressé le bilan des apports de ce mouvement dont les positions contre le « passéisme » et « tous les retours en peinture » furent reprises par Dada.

N'oublions pas que René Magritte lui-même, avant de découvrir le surréalisme et d'inventer le sien (qui est précisément une préfiguration d'un des aspects les plus valables du pop' art), avait peint plusieurs toiles d'inspiration futuriste souvent très proches de l'abstraction, dans lesquelles on découvre d'ailleurs des qualités techniques rarement mises en valeur. Joseph Peeters trouva lui aussi dans les théories du groupe milanais ses premiers thèmes d'inspiration, et il lui arrivera même d'opérer parfois une heureuse synthèse entre le futurisme et les théories du « Stijl » qui finiront cependant par l'emporter. Malheureusement, comme la plupart des premiers abstraits de Belgique (Marthe Donas, Paul Joostens, Pierre-Louis Flouquet, Prosper De Troyer, J.J. Gaillard, Karel Maes, etc.), son œuvre créatrice dans cette discipline ne s'étend vraiment que sur quelques années. Dès 1926, il cessa de peindre et ne revint à ses anciennes préoccupations que peu de temps avant sa mort.

Parmi ceux qui restèrent en Belgique, celui dont la carrière fut finalement la plus fructueuse dans le domaine abstrait, et cela malgré ses recherches dans des secteurs très divers, est Victor Servranckx. Plus particulier est le cas de Félix De Boeck qui choisit l'alternance entre la figuration et l'abstraction, une abstraction qui se situe d'ailleurs toujours pour lui à ce point critique où les formes naturelles deviennent formes pures, sans perdre cependant un dernier contact avec l'uni-



J. PEETERS. Composition sur miroir. Gouache sur verre. 1921.

vers concret, une nature à la fois lisible ou illisible selon l'humeur ou l'intelligence, selon l'œil plutôt du « regardeur ».

Le seul artiste belge qui resta indéfectiblement fidèle à l'abstraction est Georges Vantongerloo, mort récemment à Paris dans le dénuement et l'incompréhension.

Si par contre le groupe du « Stijl » eut une influence si profonde et si durable, c'est en grande partie à cause de la puissante personnalité de Mondrian et de sa foi inébranlable dans les principes du néo-plasticisme, Mondrian dont on peut dire qu'il est (Kandinsky étant l'autre) un des pôles de l'abstraction naissante. D'autres précurseurs en effet, aussi importants par exemple que Malevitch, n'offriront pas les mêmes ouvertures aux tendances contemporaines. Il est à peine besoin de rappeler combien les principes du néo-plasticisme influenceront le Bauhaus de Dessau et auront une grande répercussion à New York où Katherine Dreyer notamment les fit connaître.

C'est l'intransigeance de Mondrian (qui se sépare du groupe du « Stijl » en 1924) et l'ampleur de son œuvre qui donnèrent à son pays une place de choix dans l'abstraction géométrique, mais il faut reconnaître aussi que c'est dans le cadre de l'École de Paris (où il vécut de décembre 1911 à 1914 et de 1919 à 1938), grâce à laquelle il rencontra les encouragements de quelques-uns de ses confrères et vit ses enseignements influencer le plus grands, que son génie découvrit un terrain favorable à son développement.

Après avoir passé deux ans à Londres, c'est à New York cependant (où il séjourne de 1940 à 1944, année de sa mort) qu'il connut un triomphe, hélas de trop courte durée, mais qui trouve encore aujourd'hui dans le *hard edge* et le *op' art* d'imprévisibles rebondissements.

Seul parmi les premiers abstraits belges, Georges Vantongerloo connut un destin parallèle, bien moins éclatant assurément, mais identique dans son intransigeance et sa fidélité à ses recherches initiales. Une blessure de guerre motiva son transfert en Hollande où dès 1916 il rencontra Theo van Doesburg et fonda avec Mondrian en 1917 sa revue « De Stijl ».

Il serait temps de rendre justice à un peintre abstrait ou de tendance abstraite, d'origine belge mais établi en France depuis 1918, Henri Closon, dont les recherches très personnelles dans le domaine de la couleur mériteraient d'être mises en valeur.

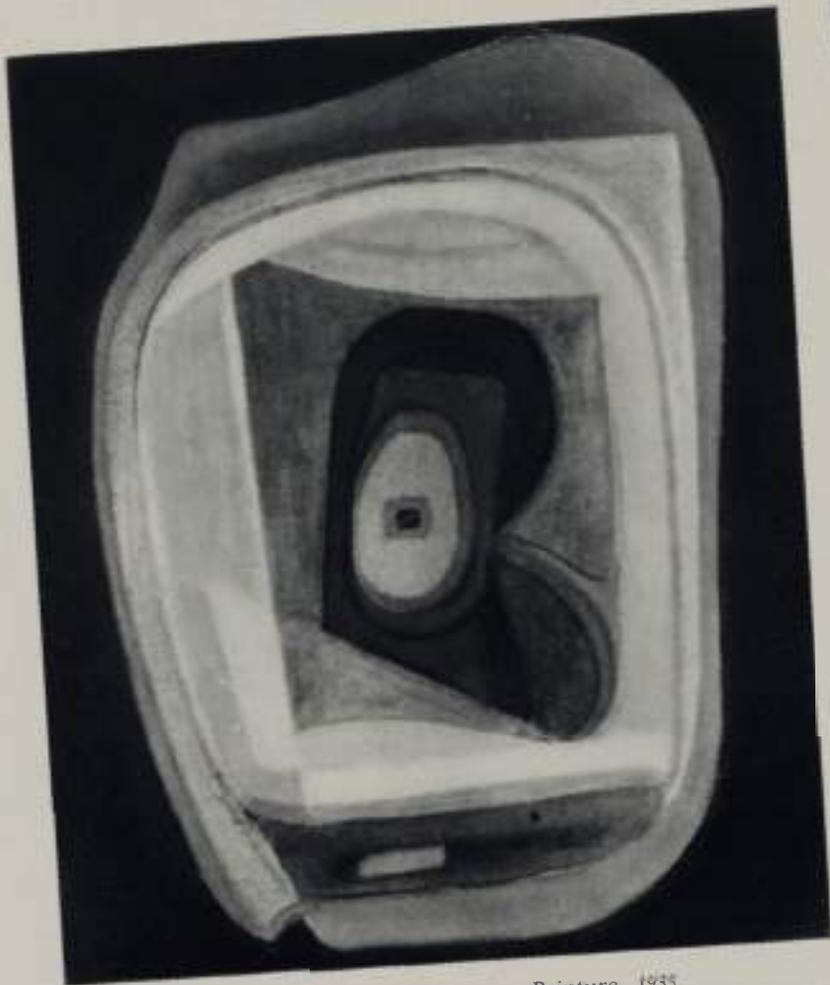
Si en Belgique comme en Hollande la première génération abstraite resta dans sa quasi-totalité fidèle à l'abstraction géométrique, et si pratiquement les seuls peintres qui firent le lien entre elle et ceux qui prirent la relève séjournèrent à Paris, nous constatons qu'au contraire à partir de 1945 des situations très dissemblables se présenteront dans ces deux pays qui connurent pourtant durant le dernier conflit mondial un sort analogue. Tandis qu'en Belgique c'est principalement la nouvelle



peinture française qui conditionnera d'abord le développement de la seconde génération abstraite en l'orientant vers une abstraction dite froide ou du moins « construite », en Hollande c'est l'expressionnisme nordique qui donnera initialement le branle aux diverses formes du lyrisme abstrait allant de *Cobra*, qui voulut nier l'antithèse abstraction-figuration, aux œuvres singulières de deux peintres de grande envergure mais venus assez tard à l'abstraction puisqu'ils se rattachent par leur âge à la première génération abstraite. Bram van Velde, venu à Paris en 1925, ne rejoignit le courant abstrait qu'après 1936, et Willem de Kooning, installé depuis 1926 aux États-Unis,



ANTOINE MORTIER. Le bandit. 162 x 114 cm. 1960.



HENRI CLOSON. Naissance. Peinture. 1935.



n'adopta lui aussi un style d'expressionnisme abstrait qu'en 1934 avec des récurrences d'une figuration expressionniste assez libre et assez personnelle, puisque même par cet aspect de sa peinture il peut aujourd'hui encore — tout comme son ami Pollock — être considéré comme un précurseur d'une figuration post-abstraite qui a repris certains objectifs essentiels de la peinture conceptuelle.

Deux peintres en Belgique feront exception à la règle: Pierre Alechinsky, un des plus brillants représentants du groupe *Cobra*, et Antoine Mortier, qui, prenant la relève de l'expressionnisme flamand, libéra lui aussi progressivement ses formes jusqu'à l'abstraction dite « informelle ».

Il est temps de conclure. Non sans regretter d'abord de n'avoir pu faire place à l'œuvre de quelques jeunes peintres dont plusieurs ont dépassé le stade des promesses, mais qu'il est peut-être prématuré de situer ici sans attendre que leur évolution se précise ou se confirme. Je crois que nombreux seront ceux pour lesquels l'abstraction n'aura été qu'une faute ou une vertu de jeunesse.

Assurément l'abstraction aujourd'hui n'est ni morte, ni moribonde. Mais pour survivre, quelles métamorphoses n'a-t-elle pas dû subir et comment reconnaître aujourd'hui ses attributs et ses frontières? Ce qui n'est pas moins certain, par contre, c'est qu'elle a perdu son long monopole de mouvement d'avant-garde. Depuis peu en tout cas, elle a pris pour la nouvelle génération un petit air fané, sinon désuet, et déjà l'on s'interroge sur le souvenir que l'avenir gardera de cette dame vieillissante mais toujours coquette.

JEAN DYPREAU.



BRAM BOGART. Witloopbruin. 122 x 103 cm. 1966.

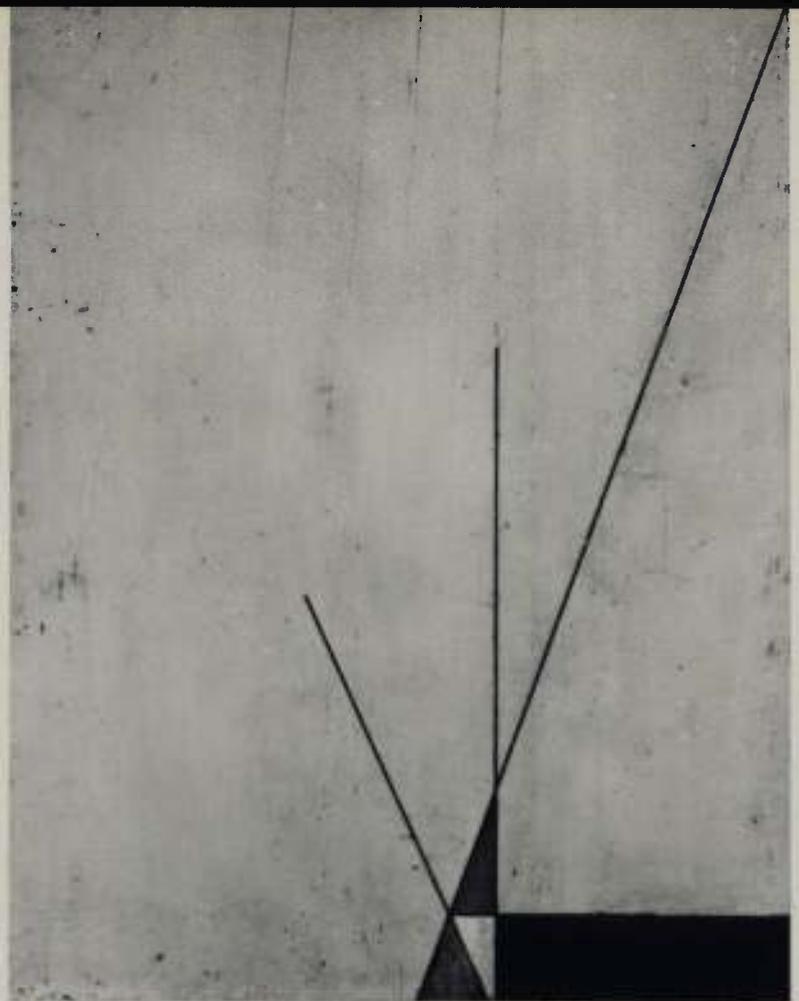
Vers une peinture «totale» en Italie

par Maurizio Fagiolo

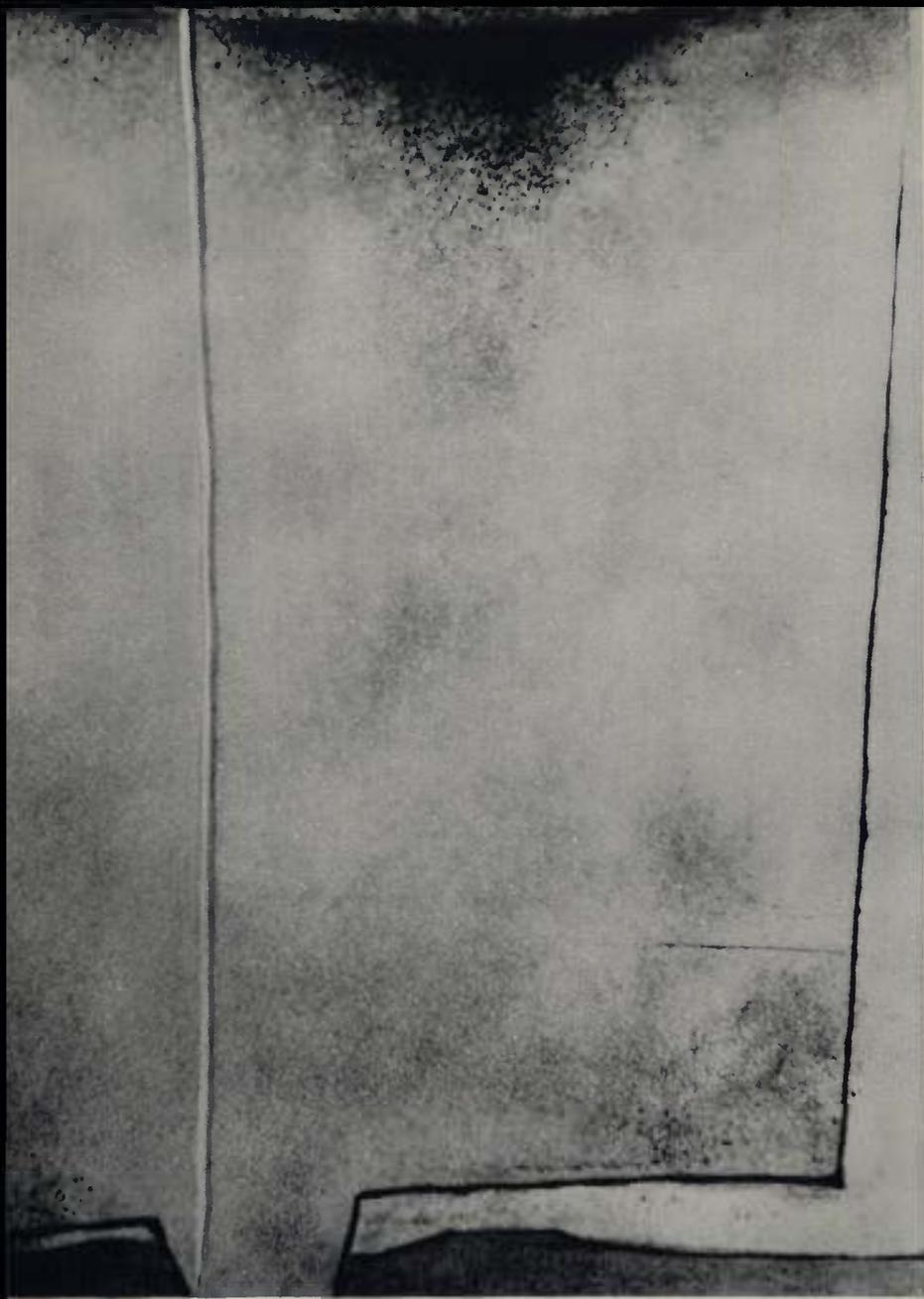
Qui tenterait aujourd'hui de retrouver un courant de « l'abstraction pure » en Italie risquerait de reconstruire par fragments une histoire qui, objectivement, n'existe pas. Les peintres les plus fidèles à une idée de l'abstraction (ou du moins, à cette idée selon Kandinsky), ont poursuivi leur chemin dans des directions différentes et parfois opposées. Cette situation « en progrès », nous la rencontrons dans quelques courants bien précis: l'art total, la recherche du signe, la technique de la vision.

Deux générations d'artistes ont instauré le langage de l'art abstrait en Italie, un langage qui, tout en n'étant parfois que simple vulgarisation, signifiait: *moderne*. La génération des années trente (le groupe de Milan avec Reggiani, Soldati, Licini, Ghiringhelli; le groupe de Côme avec Radice, Rho, Badiali). Et la génération de l'après-guerre qui, à l'enseigne du « concret », tente d'unir Milan (le groupe « MAC » formé par Soldati, Munari, Monnet, Dorflès) à Rome (le groupe « Forme » avec Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato) et à Florence (l'« Abstraction classique » avec Berti, Brunetti, Monnini, Nativi). C'est à part qu'il faut situer les recherches indépendantes de Scanavino et de Assetto.

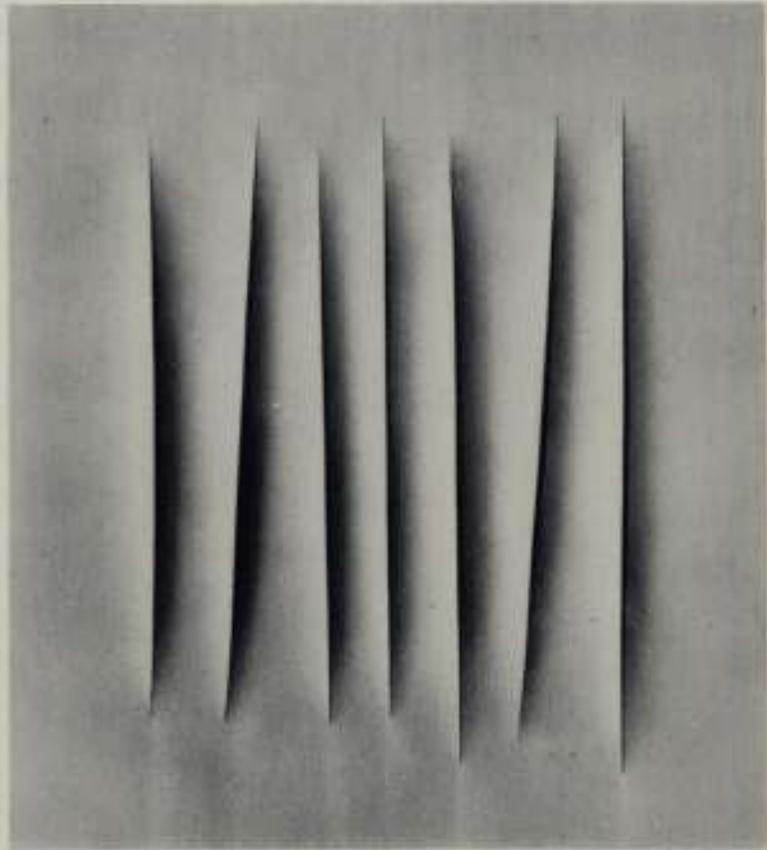
Parmi les artistes toujours productifs de ces générations nous placerons au premier plan Alberto Magnelli, depuis longtemps élément agissant de l'École de Paris, qui semble avoir oublié la géométrie ancienne pour l'univers des formes d'un nouveau système spatio-temporel. Mauro Reggiani enrichit sa culture néo-plastique d'un sens de la géométrie monumentale: sa peinture n'est pas peinture abstraite mais correspond au « rationalisme » en architecture de l'entre-deux-guerres.



SANTOMASO. Hommage à la Crucifixion de Cimabue.
96 x 70 cm. 1966.



FONTANA. Concetto spaziale. Musée de São Paulo, Brésil.



AFRO. Toile découverte.
Peinture. 90 x 100 cm. 1965.





ANTONIO CORPORA. Peinture. 130 x 160 cm. Coll. Ulrico Bracci, Rome.

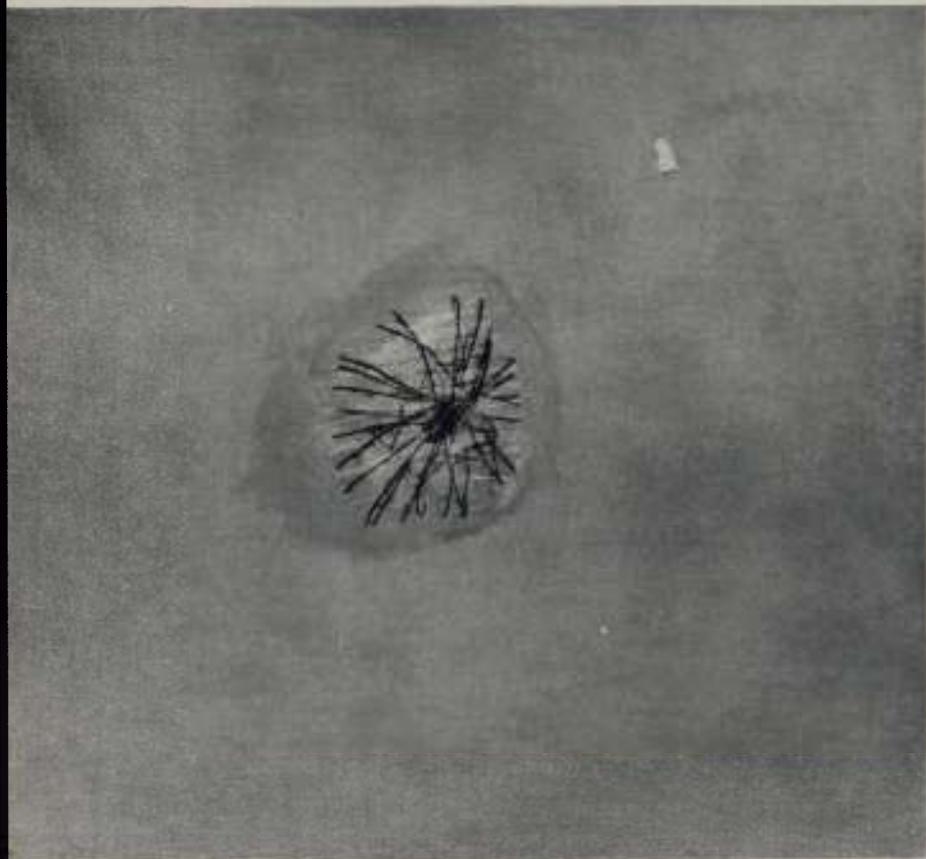
Mauro Radice construit des espaces obliques, cherchant à réaliser un accord entre Kandinsky et Van Doesburg. A part, se tiennent Veronesi, Korompay, Munari. Luigi Veronesi a ajouté à ses expériences faites sur la voie du Bauhaus celles de sa carrière de *designer* et de photographe. Parti du second futurisme, Korompay est arrivé à une abstraction « morandienne ». Quant à Munari, après des essais picturaux assez incertains, il est passé brillamment au « design ».

On trouve encore le groupe d'artistes rassemblés par Lionello Venturi sous la bannière de l'« abstrait concret ». Parmi eux, travaillant dans une direction très voisine encore de l'« abstraction »: Afro, qui renouvelle à larges coups de sabre un tonalisme très sensible; Antonio Corpora qui a abouti à une subtile peinture de la mémoire; Giulio Turcato, imprévisible et génial, un « peintre » au sens vrai du mot, qui s'abandonne à l'inspiration violente dans une exaltation de la couleur digne des grands Vénitiens. Santomaso opère sur une ligne toujours plus dépouillée, « chinoise » pourrait-on dire. Emilio Vedova s'est éloigné de l'abstraction dans ses peintures de « Sturm und Drang », dans ses « Opéras de 4 sous ».

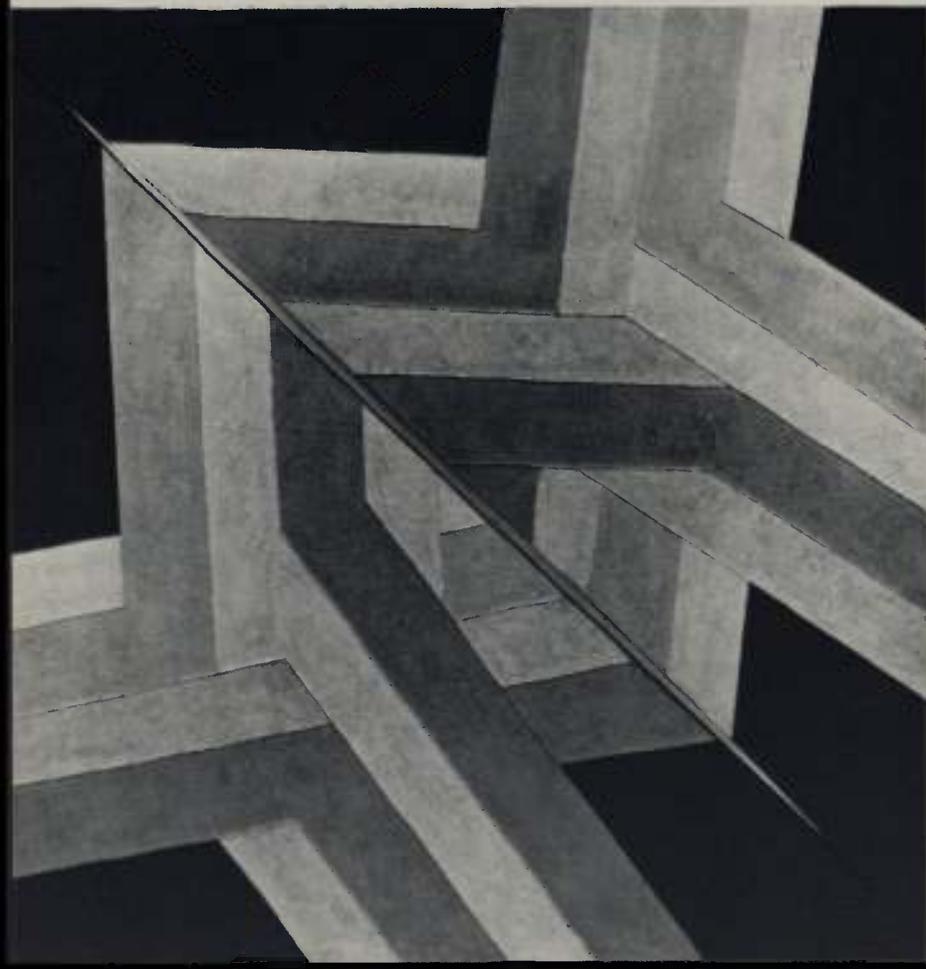
Mais venons-en aux peintres appartenant aux tendances que nous jugeons les plus décisives dans la situation actuelle: l'art total, la recherche du signe, la technique de la vision.



ASSETTO. Shibuya. 1961. Galerie Stadler, Paris.



TURCATO. Peinture. 130 x 110 cm. Marlborough Gallery, Rome.



L'art total. C'est-à-dire une peinture qui n'accepte plus les catégories absolues, qui refuse le « tableau » dans sa quête de dimension nouvelles, et aboutit à la construction d'objets nouveaux. Depuis des années déjà Lucio Fontana poursuit son chemin d'expérimentateur: il est *cent* en réussissant à être *un*. Le spatialisme fondé par lui (un mouvement qui malheureusement se limite au chef de l'école) est vraiment l'ouverture d'un âge nouveau, une façon nouvelle de comprendre le tableau, un tournant copernicien. Vrai démiurge, Fontana accepte l'irrationnel et le rationalisme: les trous et les entailles entament aussi l'espace temporel des Cubistes, la toile est une matière à modeler, elle n'est plus le support d'une représentation mais représentation totale. Le geste de Fontana (qui griffe, lacère) se complique cependant d'une subtile ironie rythmique, d'un instinct raisonné de la composition: la vie ne peut se contenter du geste, elle exige le sceau d'un schéma mental. Suivant la même voie que Fontana, mais œuvrant dans une direction plus technique et « programmée », Enrico Castellani, avec ses surfaces monochromes en relief, propose un mouvement nouveau: la toile se module en suggérant un espace tridimensionnel et les structures en relief soutiennent le dynamisme du spectateur. La lumière intervient dans un sens positif ou négatif, elle est le véritable coefficient qui valorise le rythme mystérieux mais très rationnel de ces surfaces: ainsi que dans la pensée pythagoricienne, Castellani fond et confond musique et mathématique. Paolo Scheggi et Agostino Bonalumi pensent eux aussi à une abstraction charnelle et tactile (définie par Dorflès « peinture-objet »), et nous donnent des structures orchestrées pour capturer la lumière, peinture-sculpture-*design* tout à la fois.

La recherche du signe. Kandinsky fut un des premiers à enseigner que tout élément géométrique a sa personnalité, que s'il est un signe capable d'exprimer une chose quelconque il vaut plus quand il n'exprime et signifie que lui-même. La peinture de Giuseppe Capogrossi, rangée parfois dans l'« informel », est née aussi de prémisses « optiques », car Capogrossi fut parmi les premiers à proposer une peinture sémantique, à poser le problème structurel. Comme Mondrian, il part de la nature (les nus, les fenêtres, le bois, les sapins, les toits, et ensuite, les signes typographiques) pour trouver le signe: il n'est pas du tout vrai « qu'au début fut le signe », parce que c'est un point d'arrivée auquel conduit la logique mais aussi la souffrance. Son signe spatial s'unit ensuite à d'autres signes, et chaque tableau devient une image du temps, avec la compénétration finale: espace-temps — Capogrossi pense l'espace en termes de temps, il pense le temps en termes d'espace. Il est évident aujourd'hui que sa recherche est informelle comme elle est décorative, qu'elle est sémantique aussi bien que plongée psychanalytique, phénoménologique comme optique-perceptive. C'est une expression pleine et entière de l'âge

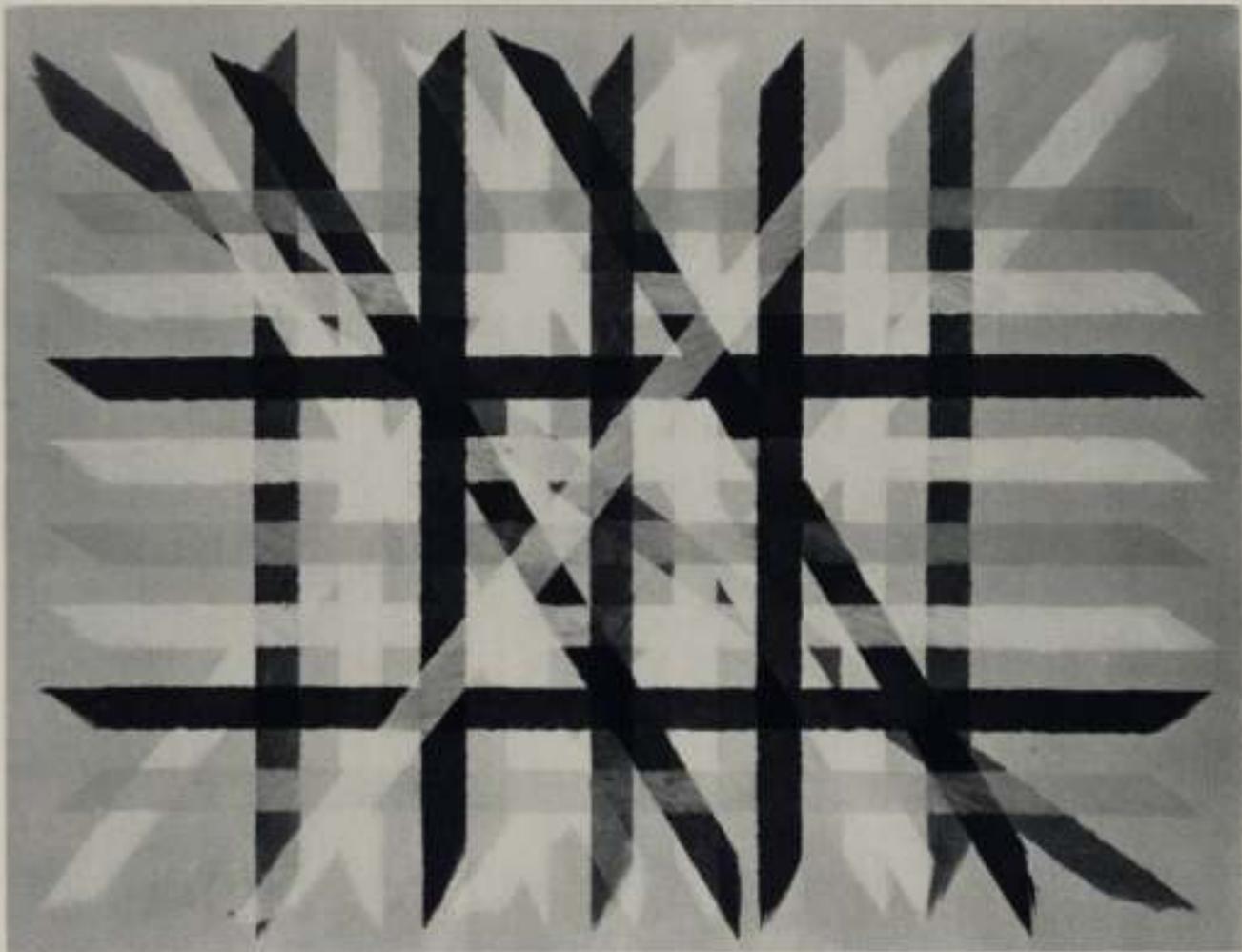
SCANAVINO. Peinture sur carton. 1967.



29 / (Mankinlo)

大 大 大 大

CAPOGROSSI. Gouache, 1962.



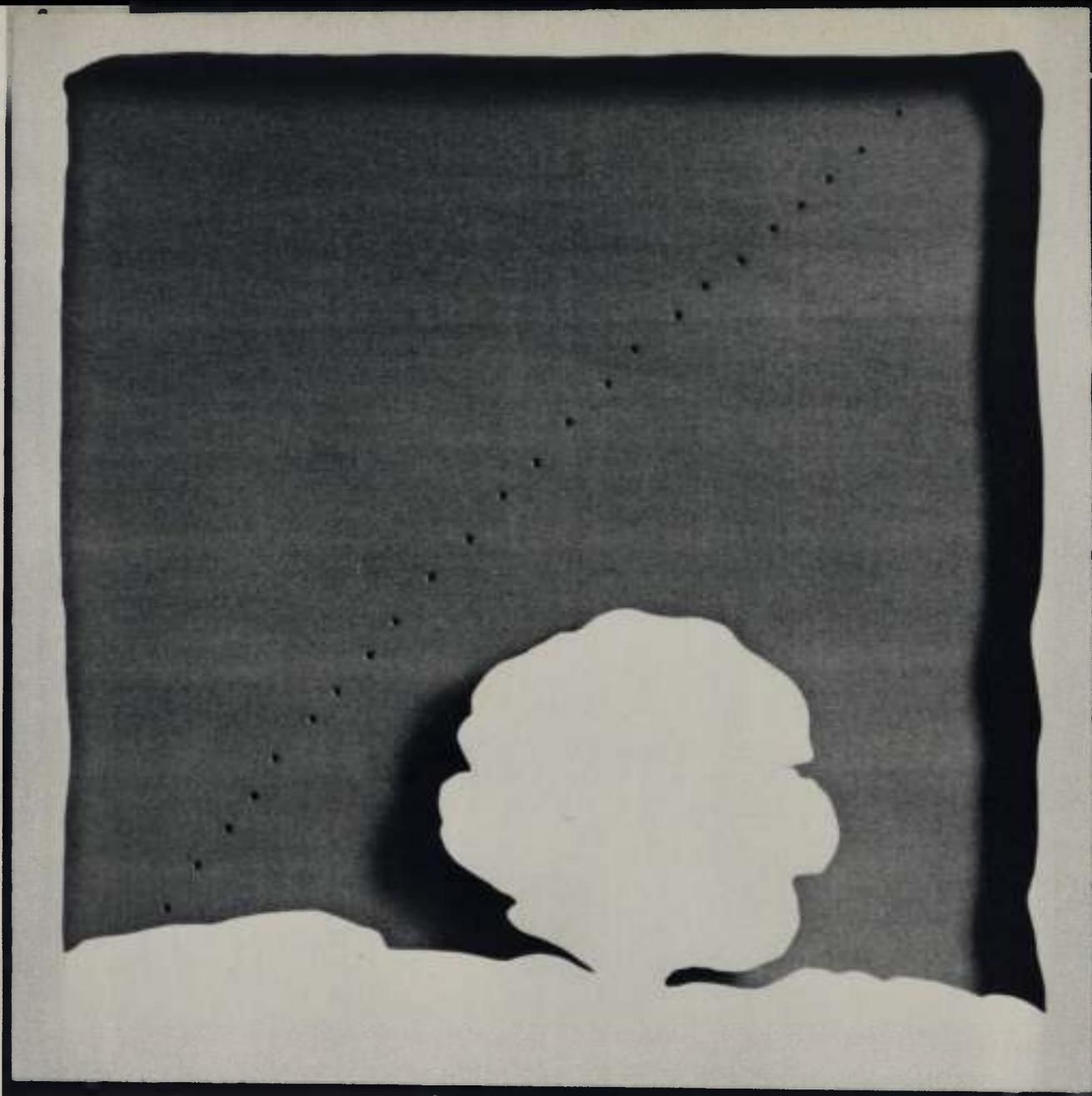
PIERO DORAZIO. Ascension C2V. Peinture, 92 x 73 cm, Marlborough Gallery, Rome.

du Relatif: le signe est tout, tout est signe. La peinture de Sanfilippo et d'Accardi naît sous le signe de Capogrossi. Le signe de Carla Accardi, dans ses dernières toiles, ressort, dense, serré: l'ambiguïté existant entre le plan du fond et les signes produit des effets optiques (le contraste simultané), le signe s'en trouve réabsorbé dans le tout, protagoniste et premier acteur jouant le second rôle. Carla Accardi cherche les effets d'ombre et de lumière, de l'opposition entre positif et négatif, et elle aboutit à des objets en plastique, monuments élevés au signe. Les constructions d'Antonio Sanfilippo tiennent du casier, des alvéoles de la ruche, du labyrinthe: les grands thèmes de Capogrossi (structure, espace, temps) deviennent contemplation, tantôt instinct narratif, tantôt mémoire. Le tableau fait allusion à une constellation, à une volée d'oiseaux, un nuage, une île (la Sicile du souvenir). Luigi Boille part lui aussi du signe afin d'orchestrer de denses textures chromatiques. Luciano Lattanzi a fait la théorie (avec Schreib) d'une peinture « sémantique ». Franco Bemporad aligne ses signes-couleurs, avec la rigueur d'un horloger de précision.

La technique de la vision. L'abstraction de la réalité devient lentement, chez de nombreux ar-

tistes, conscience de la réalité de l'abstraction, c'est-à-dire de la nécessité pure et simple d'étudier les lois de la peinture: la couleur, l'espace, la forme, la lumière, le mouvement, la tension, le développement. Nous placerons au premier rang d'entre eux Piero Dorazio. Ses mailles serrées, implacables, nous proposent dans le tableau un filtre, un tamis pour la lumière, une fission en chaîne, un champ magnétique, un inventaire « critique » de sons et de couleurs. C'est un admirable artiste de la « persuasion optique »: il décompose et recompose la lumière, chante la joie de la vibration et du mouvement, au pur « visibilisme » il ajoute le pur « sensibilisme ». Dans ses œuvres récentes il révèle son procédé opératoire, comme pour rendre plus humain le tableau impitoyable qui provoquait l'étourdissement. Le tableau devient ainsi la mise en scène d'un personnage fugitif et cependant protagoniste: la méthode.

Antonio Caldera travaille dans la cinquième dimension: la lumière. Dans ses œuvres la lumière est soumise à l'examen des raisons constructives: le nombre de la lumière ou la lumière du nombre. Marcolino Gandini est en quête d'une géométrie monumentale qu'il complique à l'aide des supports incurvés du tableau (comme la courbure de l'horizon, le rapport terre-ciel): il unit étroitement création et contemplation. Il faut



LUCIO FONTANA. Concetto spaziale. 1965.

signaler les recherches de Mario Nigro qui nous propose un espace total obtenu au moyen du croisement de différents systèmes spatiaux. Rappelons encore Mario Samon, amoureux du cercle, Antonino Virduzzo, amoureux du point, Pizzo et Di Luciano, amoureux du nombre et du module. Nous devrions conclure avec les recherches de la « nouvelle tendance », mais elles échappent à notre sujet car elles ne sont plus de la « peinture » au vrai sens du mot. Nous nous plaignons cependant à citer Getulio Alviani et le « groupe T » de Milan parce que ces artistes parviennent à donner à la « peinture » une dimension objective et technique et qu'au fond, l'unique manière de faire avancer une tradition est de l'étudier afin de la trahir ensuite. Il existe aussi toute une série d'artistes qui, travaillant isolément, affrontent la géométrie avec un « esprit de finesse » inédit. La peinture d'Angelo Savelli qui est aussi sculpture, qui est architecture, évoque un monde ancien, « quand les cathédrales étaient blanches ». Bruno Romiti

réussit presque à transposer le message intimiste de Morandi sur un registre abstrait: une strati-graphie du silence. Achille Pace, avec ses trajets de fils blancs sur fond noir, nous propose un fil d'Ariane après le labyrinthe infernal, il configure un rapport: obscurité-vision dans une suite de récits modestes. Pasquale Santoro nous offre une peinture simple, avec un grand espace (la quantité) et une bande qui le délimite (la qualité). Guarneri et Ravizza parviennent à l'amour mystique à travers la clarté. Strazza propose des présences mystérieuses, peut-être surréelles. Bruno Caraceni peint les cartes abstraites de lieux qui n'ont jamais existé, avec un amour illimité pour le blanc et la précision de la technique. Tous ces artistes aboutissent à l'art compris comme contemplation, à la contemplation comprise comme art: ils nous donnent une image terrestre de l'atmosphère, une série d'« atomes de silence », un monument à la lumière, un éloge des « idées claires et distinctes ».

MAURIZIO FAGIOLO.

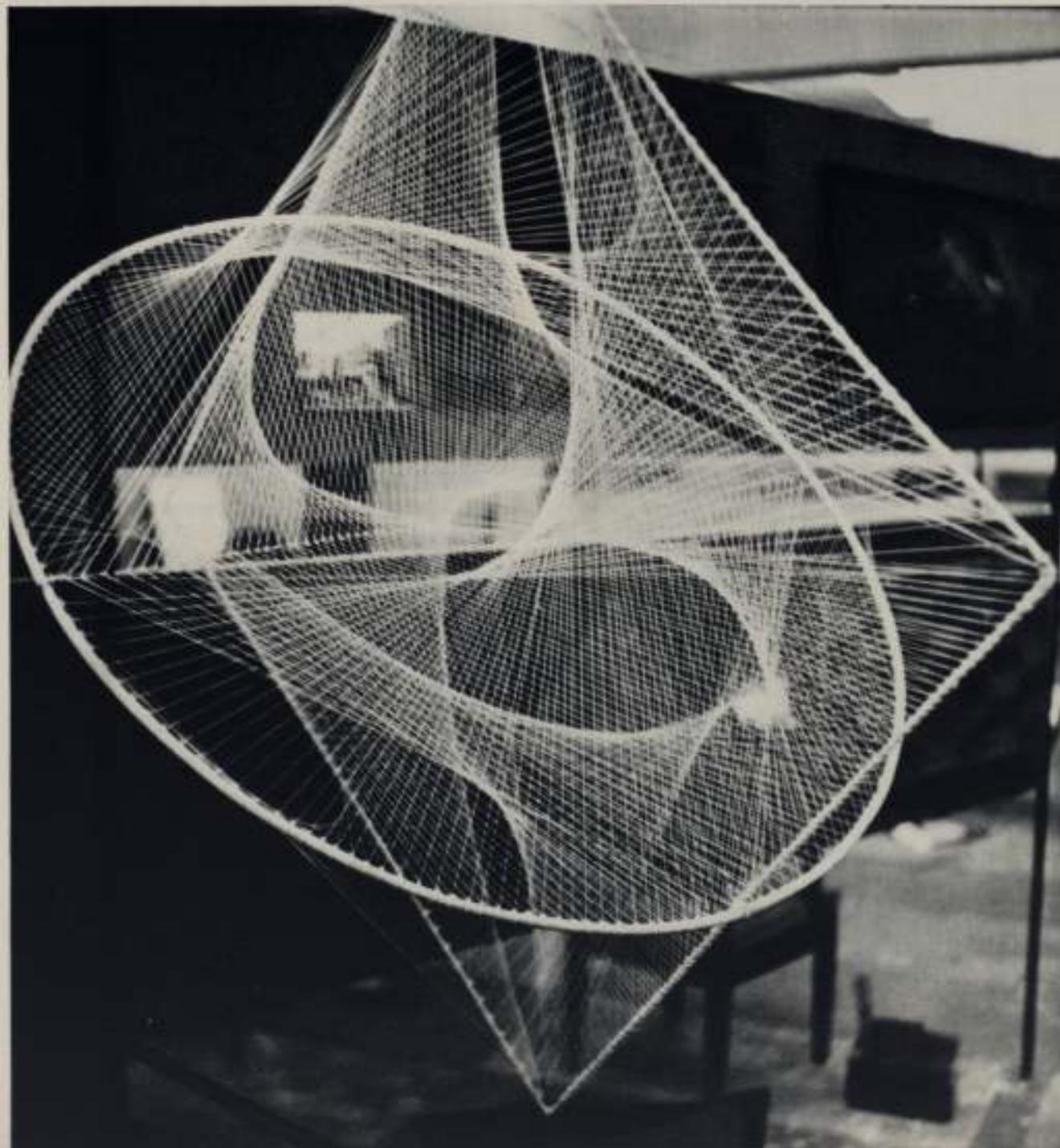
Recherches d'art visuel en Europe orientale

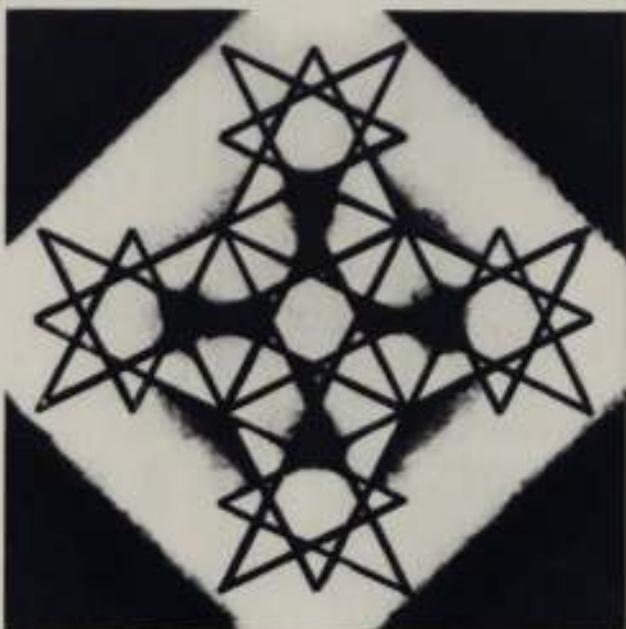
par Umbro Apollonio

Quiconque entreprend, avec un scrupule d'historien, de prendre une connaissance précise des faits artistiques et de leur déroulement, ne peut qu'éprouver la gravité des déficiences et des difficultés de l'information, due en partie à d'absurdes raisons d'idéologie politique. La recherche documentaire, lorsqu'elle s'applique aux domaines culturels de l'Europe Orientale, rencontre encore ce genre d'obstacles, bien que dans une mesure

moindre. On sait, par exemple, l'importance de l'avant-garde russe des années 1910, et la portée de ses anticipations, la pertinence de ses manifestations apparaissent toujours plus grandes. Cependant, on connaît encore trop peu la Russie du « rayonnisme » de Larionov et de Gontcharova, du « suprématisme » de Malevitch, du « constructivisme » de Tatlin, du « prounisme » de Lissitzki, ainsi que l'accueil fait alors au futurisme italien,

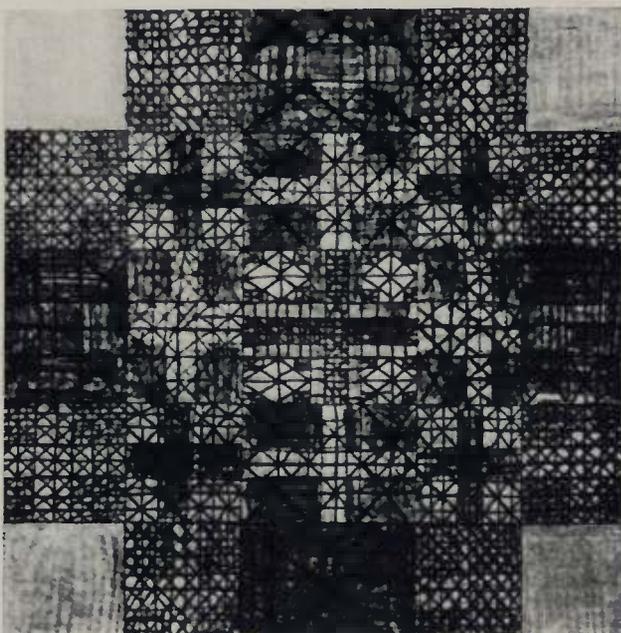
LEV NOUSBERG. (U.R.S.S.). Objet cinétique. 1963.





YOURI LOPAKOV. (U.R.S.S.). Encre de Chine. 1964.

BORIS DIODOROV. (U.R.S.S.). Esquisse. 1964.



les débuts de Kandinsky, de Gabo et de Pevsner, les livres, les essais et les polémiques de cette époque. Les poétiques, les réflexions esthétiques et les débats intellectuels intéressent l'histoire et la culture, parce qu'ils révèlent l'attitude de la conscience devant l'histoire qui se fait, et aussi par leurs connexions avec ce qui s'est produit dans la suite. Et cela n'est pas seulement vrai de la ligne de l'activité créatrice que nous voulons mettre en évidence, mais explique encore certaines déviations, certains retards dus à des orientations différentes, qui profitèrent des circonstances pour s'imposer plus ou moins durablement, avant de laisser la voie libre à ces phénomènes et à ces propositions d'abord injustement dédaignés.

Ayant ces faits présents à l'esprit, lorsqu'on veut rendre compte des expériences sur la visualité structurée qui se poursuivent dans les pays d'Europe Orientale, il est bon de faire connaître qu'en U.R.S.S., en apparence livrée aux seuls artistes académiques, on voit à l'œuvre des talents, qui, reprenant la tradition des années 1910, se montrent très conscients des exigences de l'esprit moderne dans le domaine de la création esthétique. Quelques-uns réagissent à l'invasion des schématismes scolastiques par une figuration monumentale appliquée aux édifices publics, tel Leonide Politchouk, révélant une stylisation plutôt décorative, tandis qu'Ernst Neizvestny (1926) rachète une certaine rhétorique grâce à un plasticisme aux dimensions gigantesques, mais soutenu par une tension intérieure qu'avec Enrico Crispolti on pourrait qualifier d'épique. D'autres se réclament de la poésie surréaliste et en élaborent l'esprit visionnaire, fantastique et symbolique, avec des résultats non négligeables: c'est le cas de Youri Sobolev, et surtout de Vladimir Jankilevzki (1938), qui, dans ses figures vaguement ironiques, obtient des effets bien caractérisés, tandis que l'originalité de ses reliefs en aluminium se montre quelque peu extérieure, tributaire d'influences ambiguës. Kabakov, lui, manipule avec une malicieuse habileté certaines

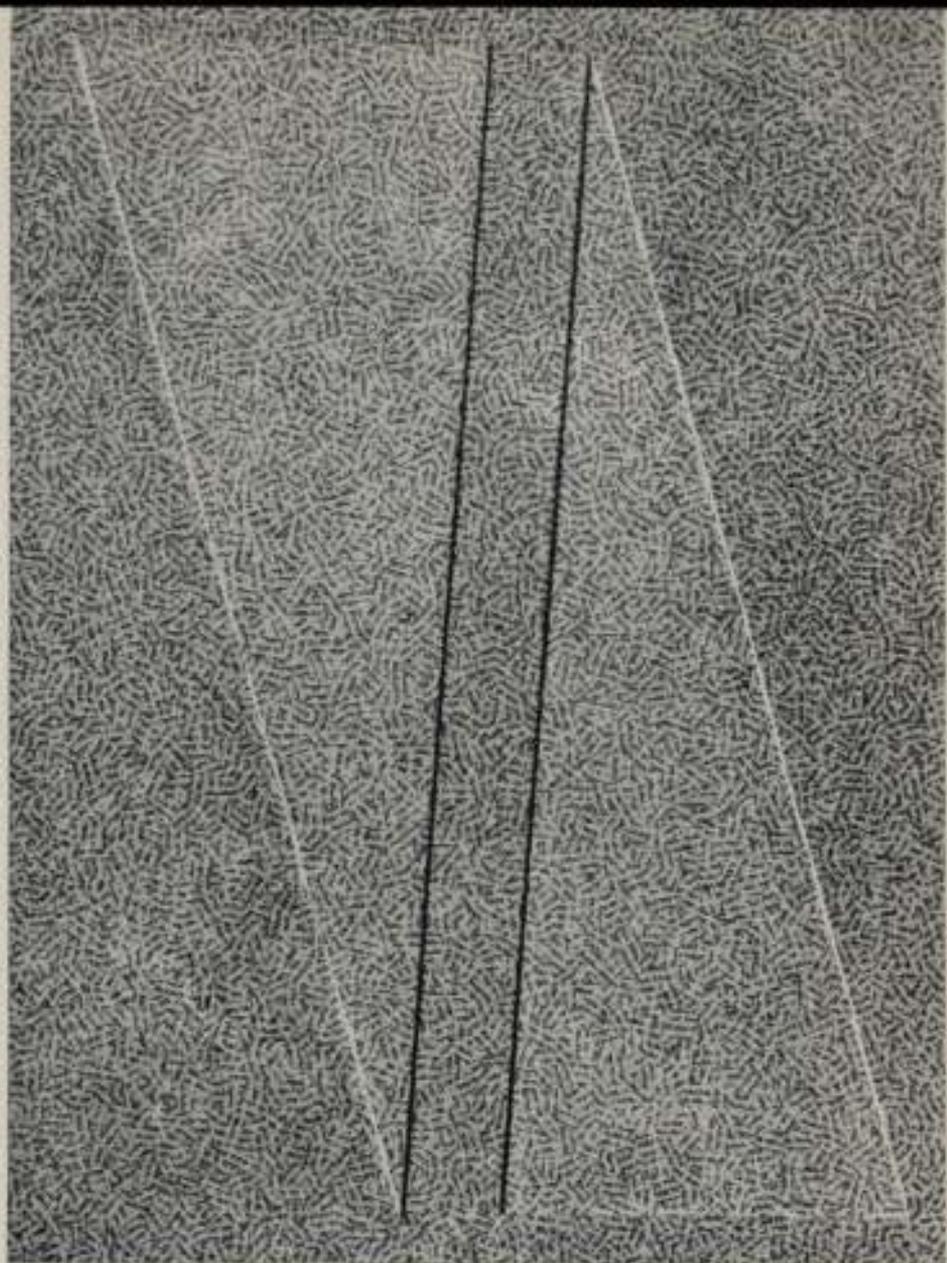
A. GAJDUSEK. (Tchécosl.).
Mosaïque en céramique
pour l'Interhotel Moscou
à Gottwaldovo. 1964.



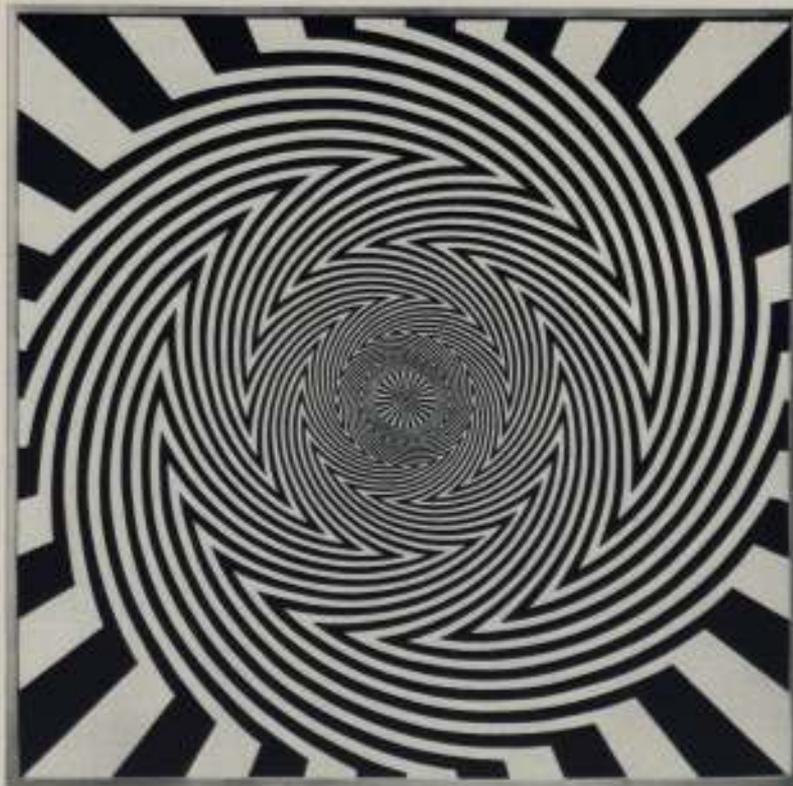
suggestions pop'. En face de ces artistes — et de quelques autres — qui se signalent par leurs réactions à un milieu par trop conservateur mais sans lui opposer un changement radical, un groupe d'une vingtaine d'artistes propose des transformations profondes en se rattachant aux postulats du constructivisme et du suprématisme et en promouvant la synthèse des arts. Ce groupe, guidé par Lev Nousberg (1937), s'intitule « Mouvement » et réunit, entre autres, Vladimir Akoulinine, Boris Diodorov, Vladimir Galkine, Francisco Infante Arana, Anatole Krivtchikov, Youri Lopakov, Rimma Saggir-Zanevskaia, Victor Stepanov, Vladimir Cherbakov, tous nés dans les années suivant 1940. Leur première exposition, « Sur la voie d'une synthèse des arts », eut lieu à Moscou en décembre 1964 et rencontra un grand intérêt auprès du public mais aussi des sphères culturelles officielles puisqu'on leur confia la décoration du hall de la « Komsomolskaia Pravda », la mise en œuvre d'un objet cinétique dans un café de la rue Gorki et, enfin, la décoration de trois salles de l'immeuble des soviets à Leningrad. Une autre exposition de leurs travaux fut présentée à Leningrad en mai 1965, puis en juillet à Piter, donnant lieu à d'intéressantes discussions publiques. En outre, dix représentants du groupe, présentés par Dusan Konecny, exposèrent des dessins à Prague, en 1965, à la Galerie Na Karlove Namesti. Leur activité n'est donc pas ignorée des milieux officiels et l'illustré soviétique à large diffusion internationale, « L'Union Soviétique », a consacré deux pages à ce groupe qui fut aussi représenté à la « Nuova Tendencija 3 » à Zagreb, en 1965.

Nousberg et ses amis s'intéressent depuis quelque cinq ans à la réalisation d'un ensemble organique qui réunisse les différents moyens artistiques de la vision et de l'expression, en partant du principe d'une absolue régularité symétrique interne du système des éléments, des signes qui servent à la communication. Ils fondent leur recherche sur l'interdépendance des moyens d'expression, sur le mouvement (rotation, oscillation, vibration, etc.), qui est forme et moyen d'expression, faisant intervenir aussi la lumière et le son. Nousberg vise à « créer de gigantesques et vivants organismes-machines, qui devraient être des représentations globalement synthétiques et dynamiques, quelque chose dans l'esprit des anciens mystères... Comme « des cités de l'univers tout entières », avec leur vie intérieure et leurs lois (non seulement esthétiques) ».

Selon Dusan Konecny, un critique tchécoslovaque bien informé et qui a une connaissance directe des œuvres de ces jeunes soviétiques, « elles n'entendent nullement s'isoler dans la spéculation intellectuelle, mais veulent au contraire s'ouvrir au public le plus large. ... Elles révèlent un caractère émotionnel et se proposent d'impressionner les sens de façon à créer, dans la phase finale de la perception, un état spirituel d'harmonie et d'équilibre » (« Vytvarné Umeni », N° 9, Prague, 1965). Sur la foi des informations que nous possédons,



F. HUDECEK (Tchécosl.). Directions contraires dans un cercle. 1966.



on ne peut qu'admirer l'engagement spirituel et moral de ces jeunes et souhaiter qu'il nous soit permis de voir des exemples des résultats déjà atteints, formant le vœu que leur participation à ce genre de recherches puisse s'accomplir au moyen d'échanges et de contacts avec leurs confrères étrangers. Si leur préparation intellectuelle apparaît très poussée, leur enthousiasme n'est pas sans quelque naïveté, et l'on s'explique mal comment, dans le manifeste de 1963, Nousberg peut reprocher à Tatlin d'avoir proposé au monde le mouvement réel dans les arts plastiques: en effet — dit Nousberg — aucun tournant décisif dans l'art ne peut consister seulement dans une tendance vers l'espace et le mouvement. Mais il proclame lui-même que le mouvement a une importance essentielle, et, d'autre part, les préoccupations de Tatlin étaient aussi d'ordre social, car il refusait tout objet qui ne présentait pas une destination publique précise. Nousberg et ses amis veulent eux aussi un art qui trouve sa place au milieu de la vie, un art non formaliste, donc, qui «tende à une expression plus profonde et précise du monde par l'emploi de nouveaux moyens de création artistique» et cherche à «transmettre le dynamisme et la multiplicité de notre époque sous une forme qui lui corresponde mieux». Ainsi affirme-t-il dans un texte de 1965 (cf. «*Marcaté*, N° 23/25, Milan, 1966), où il expose les termes d'une expérience en cours: un cinémaspectacle cinétique, où le sujet percevant se trouvera au centre de l'action. Il exprime très clairement les ambitions de son groupe: «Ce qui se manifestait auparavant dans les danses, les mystères, la pantomime, dans les représentations théâtrales et le ballet, doit maintenant se fondre dans un tout organique avec les nouvelles manifestations de l'art cinétique.»

Si ces recherches, qui sont au centre de la «nouvelle tendance», trouvent, en Union Soviétique, des précédents dans la tradition nationale, elles sont aussi acceptées et poursuivies là où un héritage de ce genre est quasi inexistant. C'est le cas de la Tchécoslovaquie, confluent de plusieurs cultures et, en Europe Centrale, un des centres de civilisation les plus riches et actifs. Si ce pays n'a pas produit de véritables personnalités-guides, il ne faut pas sous-estimer certaines manifestations qui ont accompagné, en temps opportun, les expériences européennes. Et il faut rappeler, dans ce sens, le moment cubiste d'Emile Filla (1882-1953), de Bohumil Kubista (1884-1918), d'Antonin Prochazka (1882-1945), de Josef Capek (1887-1945), mais surtout l'œuvre d'Otto Gutfreund (1889-1927), sculpteur trop peu connu et étudié, ou celle de Frantisek Kupka (1871-1957), figure bien connue sur laquelle nous ne pouvons nous arrêter ici. A côté de ce courant, dont les conséquences, comme ailleurs, rejoignent les recherches de la «nouvelle tendance», il existe une autre orientation qui eut son origine dans la vision surréaliste et qui commença à se manifester dès la fin de la première guerre mondiale, à Prague surtout, où les deux

groupes «Ra» et «42» furent très actifs. Un maître de cette tendance est Frantisek Muzika (1900), du groupe «Devestil», qui rappelle les plus subtiles magies de Max Ernst, et les jeunes générations s'aventurent aussi dans les espaces de l'onirisme et de l'hallucination, tels Frantisek Janousek (1890-1943), Zdenek Sklenar (1910), Mikulas Medek (1926), Jan Kotik (1916), Josef Istler (1919), Jan Koblasa (1932), Vlacav Tikal (1906), Jiri Valenta (1936); les sculpteurs Josef Jankovic (1937) et Karel Nepras (1932); le graveur Abin Brunovsky (1935), et enfin Jaroslav Vozniak (1933) et Frantisek Gross (1909) avec leurs assemblages, ou Libor Fara (1925), avec ses expériences très proches de l'esprit pop'. Mais sur ce plan de l'inspiration fantaisiste il faut citer avant tout Jiri Kolar (1914), novateur sincère et efficace dans ses compositions où le géométrisme est animé par des fragments de photographies ou d'écritures: poète, écrivain, peintre, c'est une des figures les plus extraordinaires de ce temps. Dans ses dessins et ses collages, Adolf Hoffmeister (1902), plus ironiquement capricieux, manifeste une grande vivacité expressive.

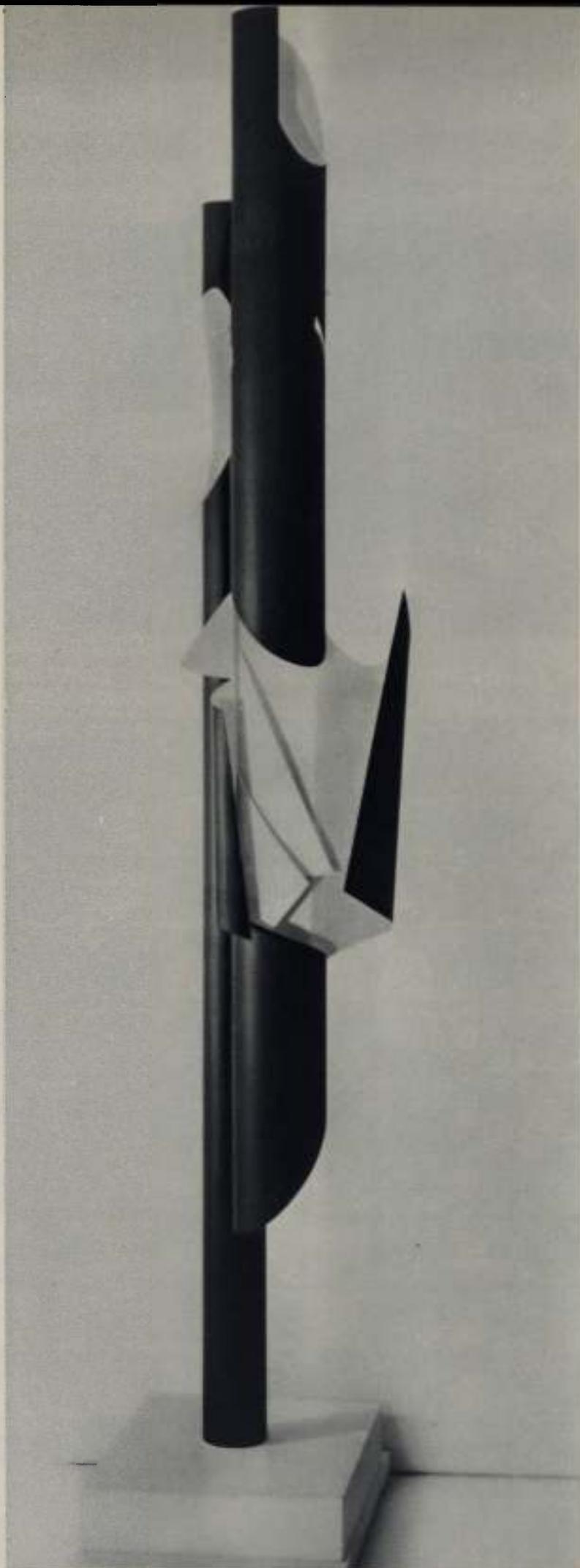
Parmi les plus jeunes, avec lesquels on pourrait aussi ranger Vincent Hloznik (1919) ou le sculpteur Vladimir Janousek (1922), une imagination très affirmée marque Alec Mlynarcik (1934) et Stanislas Filko (1937). Il faut aussi signaler: les sculpteurs Vladimir Kompanek (1927), Vladimir Preclik (1929), Ludwik Korkos (1928), Jiri Velinger (1938), qui s'inspirent de thèmes de l'art populaire, mais dans un esprit et avec des résultats tout autres que ceux de Gutfreund dans les années 20; et aussi Frantisek Patocka (1927), Zdenek Machacek (1925), Stanislav Hanzik (1931), Dagmar Kocisova (1932) pour ses gravures en relief, Teodor Pistek (1932) pour ses dessins, Ales Vesely pour ses compositions d'une technique mélangée. Mais nous ne pouvons trop élargir ce panorama, soucieux de rendre compte des exemples de la «nouvelle tendance», qui, si elle présente moins de partisans que les autres mouvements, compte des figures d'un vif intérêt.

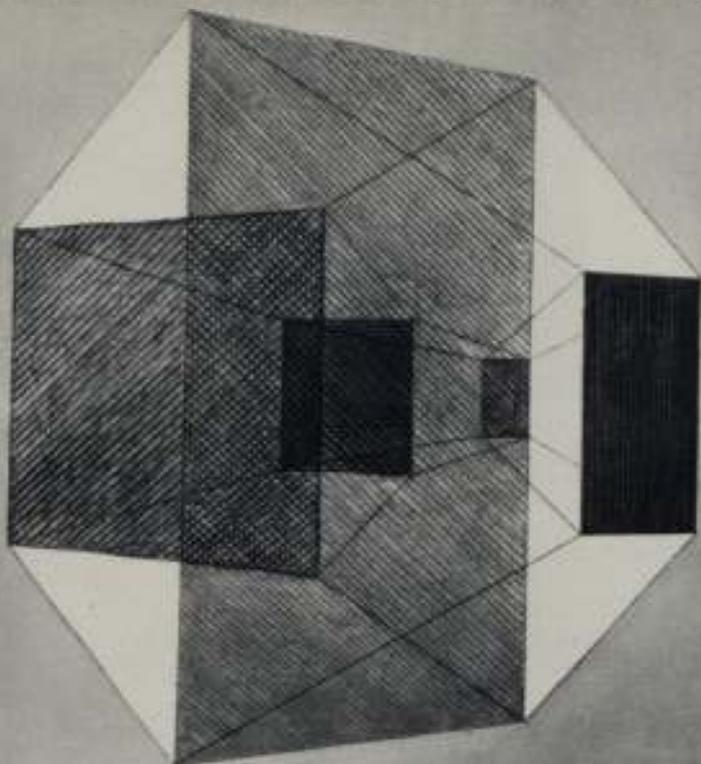
Si de lointaines origines nous font remonter aux débuts de l'abstraction, surtout celle dite «géométrique» — rappelons ici l'exemple inoubliable de Kupka — quand il s'agit de trouver des références plus directes à la «nouvelle tendance» il faut rendre hommage à une figure méconnue même dans son pays: Zdenek Pesanek (1896-1965). Bien que, faute d'informations plus complètes, il nous faille remettre à plus tard un examen approfondi de son œuvre, nous signalerons toutefois grâce à Ludmila Vachtova, qui a exposé quelques-uns de ses travaux en septembre dernier, à la Galerie Na Karlove Namesti, à Prague, que l'on doit à Pesanek un modèle de piano chromatique, dès 1922, et d'autres objets lumineux cinétiques à moteur électrique (1930). Ces expériences sont à coup sûr parmi les premières du genre, suivant de peu Scriabine et Baronoff-Rossiné, et presque contemporaines de celles de Schwerdtfeger,

Hirschfeld-Mack, Wilfred, Klein, Lovstrom, Lazlo. Nous croyons savoir que ces objets présentent encore une discordance entre la forme concrète et les effets voulus, un manque de régularité dans les structures: nous n'en sommes pas encore à la rigueur d'un Moholy-Nagy.

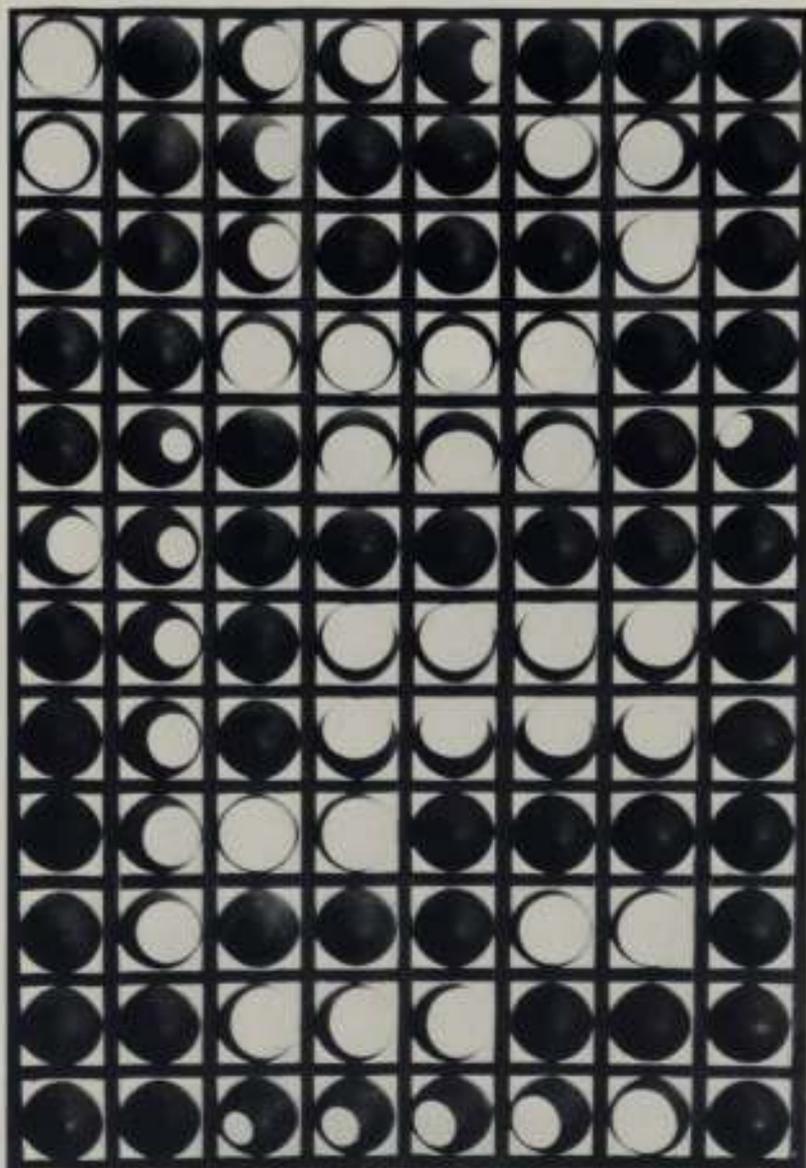
Parmi ceux qui sont venus plus tard à des recherches similaires, citons Frantisek Hudecek (1909), qui après une longue phase surréaliste, s'intéressa, dès 1960, à la forme pure, géométrique, obtenant de brillants effets optiques. Zdenek Skyora (1920), après une période informelle, se tourna aussi vers les structures géométriques en 1960; assez proche de certains modèles de Vasarely, dans l'esprit général, il affronte à partir de 1963 les problèmes cinétiques sur une échelle sérielle, et emploie des systèmes de calcul électronique. Jiri Novak (1922) après s'être exercé à des articulations mobiles auxquelles l'exemple de Calder n'était pas étranger, se consacre maintenant à des objets plastiques avec un mécanisme à moteur qui engendre un mouvement savamment coordonné. Karel Malich (1924), qui s'intéresse aussi au système cinétique depuis 1963, a traversé une période informelle avant de parvenir à l'encadrement spatial de plans géométriques, dénotant une nette disposition constructiviste. Mais la personnalité la plus forte est sans doute celle de Milan Dobes (1929), qui a atteint en peu de temps une efficacité indiscutable, soit en représentant les pulsations du mouvement au moyen de dessins à la détrempe ou à l'huile, en blanc et noir ou en couleurs, soit en les provoquant au moyen de l'énergie électromécanique. Hugo Demartini (1931) a abandonné un certain lyrisme, un peu maniéré, pour affronter, en 1964, les encadrements géométriques et construire des reliefs sur des motifs sphériques, d'un rythme précis, rigoureusement accentué.

La poétique de la « nouvelle tendance » inspire encore Jiri Hilmar (1939) dans ses reliefs optiques en papier; Olga Bartosikova (1922); Tamara Klimova (1922); Jarmila Cihankova (1925); Robert Pelauch, qui exploite les déformations optiques; Helena Dubova, qui obtient des effets visuels en recourant aux perturbations et aux oscillations dues à la perception rétinienne; Lubos Ruzicka, dans des superpositions métalliques. Pour la sculpture, on peut citer, bien qu'ils ne relèvent pas proprement de la « nouvelle tendance »: Rudolf Uher (1913), qui, parti des formes simples de Brancusi, assemble des volumes réguliers, décalés dans l'espace; Alexander Trizuljak (1921), qui, après un lyrisme rappelant celui de l'Italien Viani, construit depuis 1961 des compositions plastico-spatiales avec un sens affiné de la valeur complémentaire des pleins et des vides; Stanislav Yolibal (1925), dont l'inclination pour un contexte logique est altérée par l'intervention d'éléments moins fonctionnels; Stefan Belohradsky (1930), qui met en valeur, grâce à des profils nets et coupants, la masse équilibrée du bloc. Enfin, il ne faut pas oublier les reliefs exécutés par Ladislav Martinek





HUGO DEMARTINI. (Tchécosl.). Relief. 62 x 91 cm. 1965.



(1926) pour un édifice de Brno-Komaro ni ceux d'Antonin Gajdusek (1927) pour un hôtel de Gottwaldovo.

Telle est la situation actuelle en Tchécoslovaquie, où l'on ne rencontre pas de sommets surprenants ou de solutions absolument originales, mais une grande richesse de tempéraments novateurs, lucides dans l'organisation de facteurs interdépendants.

Là aussi où l'on n'assista pas, au cours des deux premières décennies du siècle, à un véritable mouvement d'avant-garde, les ferments du cubisme et du néo-plasticisme pénétrèrent après la première guerre mondiale. C'est ainsi qu'en Pologne Henryk Stazewski (1894) resta fortement impressionné par les principes de « De Stijl », qu'il continua à élaborer jusqu'à aujourd'hui, passant des problèmes de la forme pure sur un plan à ceux de la construction en relief. En 1924 il fonda le groupe « Blok » avec Wladislav Strzeminski (1893-1952), avec qui il resta longtemps et solidement lié dans l'élaboration et la diffusion des théories qui les inspiraient. A côté d'eux se trouvaient, parmi d'autres: Katarzyna Korbo († 1954), sculpteur et femme de Strzeminski, Romuald Kamil Witkowski (1876-1950), Karol Hiller (1891-1939), Mieczyslaw Szczuka (1898-1927) et la femme de ce dernier, l'éminente urbaniste Terese Zarnover (morte après 1945 aux U.S.A.).

C'est là aussi un moment de l'histoire de l'art européen qui est entièrement à étudier, car si Stazewski est bien connu aujourd'hui — surtout depuis la Biennale vénitienne de 1966 — et s'il est présent aux plus importantes expositions américaines et françaises qui ont pour thème l'art non figuratif, et estimé comme un des représentants majeurs du constructivisme classique, il faut observer qu'il fut longtemps passé sous silence, bien que membre de « Cercle et Carré » (1929) et d'« Abstraction-Création » (1932). Quant à son compagnon Strzeminski, il avait été assistant de Malevitch à Vitebsk avant de s'établir en 1922 en Pologne, où il se fixa, à Lodz, en 1931. Il était ingénieur, ce qui l'incita à suivre une méthode constructive, allant jusqu'à recourir au calcul mathématique et anticipant ainsi sur certaines positions actuelles de la « nouvelle tendance ». Par son système, l'« unisme », il entendait encore la création d'un objet où peinture et tableau ne feraient qu'un, sans aucune allusion à la réalité ordinaire. Durant ses dernières années, il modifia sensiblement son attitude et s'adonna même à la peinture d'après nature, définissant « solarisme » sa nouvelle manière, qui ne fut cependant jamais un plat naturalisme, bien qu'il eût beaucoup altéré son purisme abstrait antérieur. Ses idées sont recueillies dans le livre « Unizm w malarstwie » (L'Unisme dans la peinture) de 1928, dans un autre volume écrit avec sa femme, Katarzyna Korbo: « Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czaso-przestrzennego » (Composition de l'espace, calcul du rythme spatio-temporel), 1928, et surtout dans un volume paru six ans après sa

mort, à Cracovie, « Teoria widzenia » (Théorie de la vision), 1958, réunissant des cours et des articles.

Un autre Polonais, Henri Berlewi (1884), avait connu à Berlin Lissitzky, Van Doesburg, Eggeling et Richter, et créait en 1924 les « Mechano-Fakture », publiant un manifeste à Varsovie sous le même titre. De son côté, Stazewski, après avoir rencontré à Paris Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo, fondait en 1926 la revue « Presens » — dont le deuxième et dernier numéro paraîtra en 1930 — qui continuait les idées de « Blok » mais à laquelle collaboraient aussi architectes et designers. L'année suivante, il rencontrait Malevitch à Varsovie. En 1930, enfin, il figurait parmi les promoteurs d'un autre groupe, « A. R. » (Artistes Révolutionnaires), auquel on doit la création du Musée d'art moderne de Lodz, qui accueillit aussitôt des œuvres de Arp, Van Doesburg, Vantongerloo, Herbin, Vordemberge-Gildewart, etc., bien qu'il existât dans le groupe quelques tendances au surréalisme.

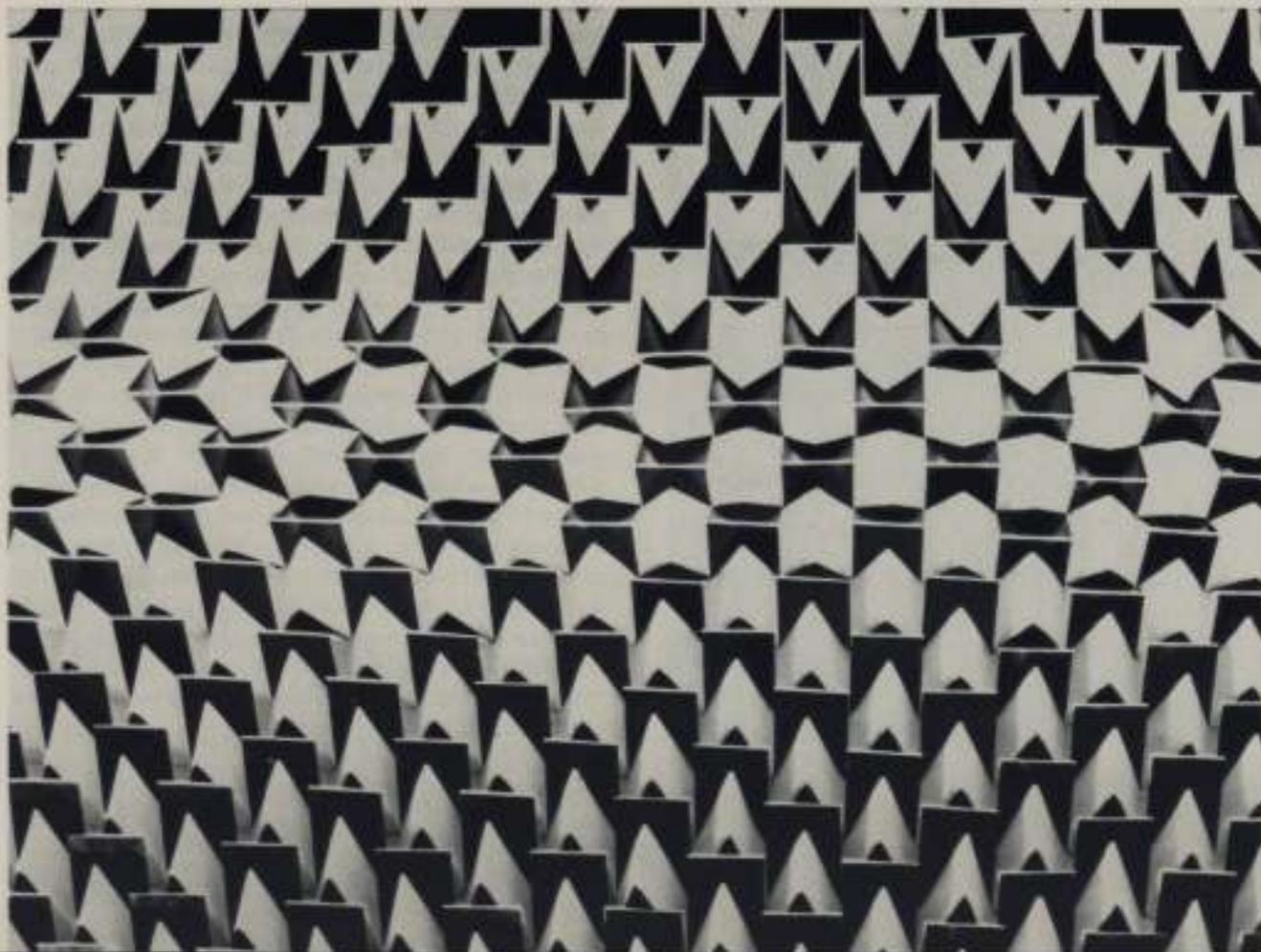
Malgré l'existence, en Pologne, d'un mouvement moderne très vivant et de qualité, on ne peut dire que Strzeminski et Stazewski eurent une grande influence, non plus, d'ailleurs, que le groupe des « formistes » qui, entre 1917 et 1922, réagit au courant impressionniste en donnant une interprétation, pas toujours satisfaisante, du cubisme. Cependant les principes de l'« unisme » eurent une certaine influence sur Bronislav Kierzkowski (1924) et Stefan Gierowski (1925). Dans l'ordre de l'abstraction pure la contribution polonaise n'est donc pas très importante, — mis à part le cas de certains artistes qui se formèrent à l'étranger, tels

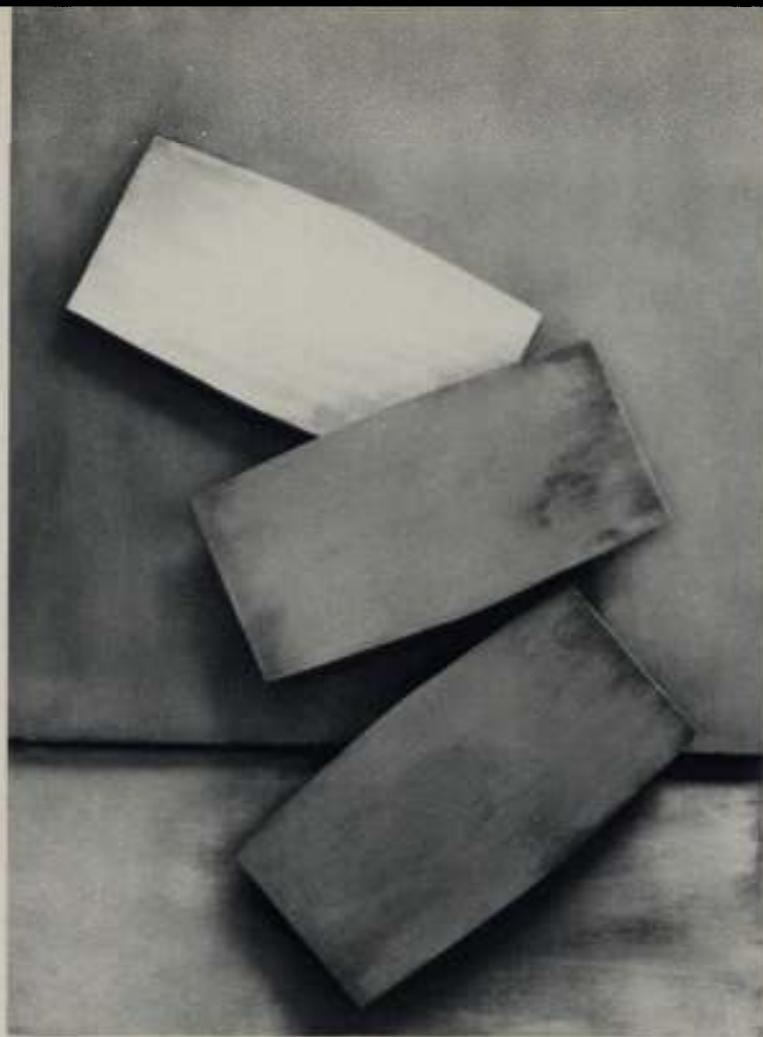
Louis Markous, ou Marcoussis (1883-1941), qui s'établit dès ses vingt ans à Paris, ou Lopuszniak (1904), qui s'y transféra à trente-quatre ans et devint abstrait dès 1946. Le très actif Josef Jarema (1900) a eu plus de succès à l'étranger que dans son pays, tandis que Tadeusz Kantor (1915) a peu de choses en commun avec les principes de la « nouvelle tendance ». Le plus grand artiste de la nouvelle génération est un peintre chez lequel surréalisme et tachisme se fondent en une image ambiguë et mystérieuse: Jan Lebenstein (1930). Cependant, dans le domaine des recherches qui nous intéressent, on a vu s'affirmer une personnalité d'un niveau égal à celui des grands aînés, Strzeminski et Stazewski; c'est Wojciech Fangor (1922). Son œuvre la plus récente, selon Peter Selz, utilisant « un mouvement rythmique — ascendant, descendant, rotatif — en relation avec le temps et l'espace », produit un effet de pulsation assez précis pour s'adapter efficacement à la création d'une ambiance.

Il faut enfin rappeler Edward Krasinski (1925) et ses rigoureuses constructions en bois et matières plastiques; Gostomski, très perspicace dans sa reprise de la tradition constructiviste; Jerzy Jarnuskiewicz (1919), avec ses structures spatiales en métal sur le relief desquelles la lumière exerce un effet activant; et encore: Jan Ziemiński, Andrzej Pawlowski, Winiarski, Kowalski.

Bien qu'à notre connaissance la Yougoslavie n'ait produit aucun mouvement d'avant-garde notable dans la direction qui nous intéresse, elle est aujourd'hui un centre de première importance pour ce qui concerne la « nouvelle tendance »: c'est à Zagreb, en effet, que fut organisée sous ce

JIRI HILMAR. (Tchécosl.). Relief optique. 1966.



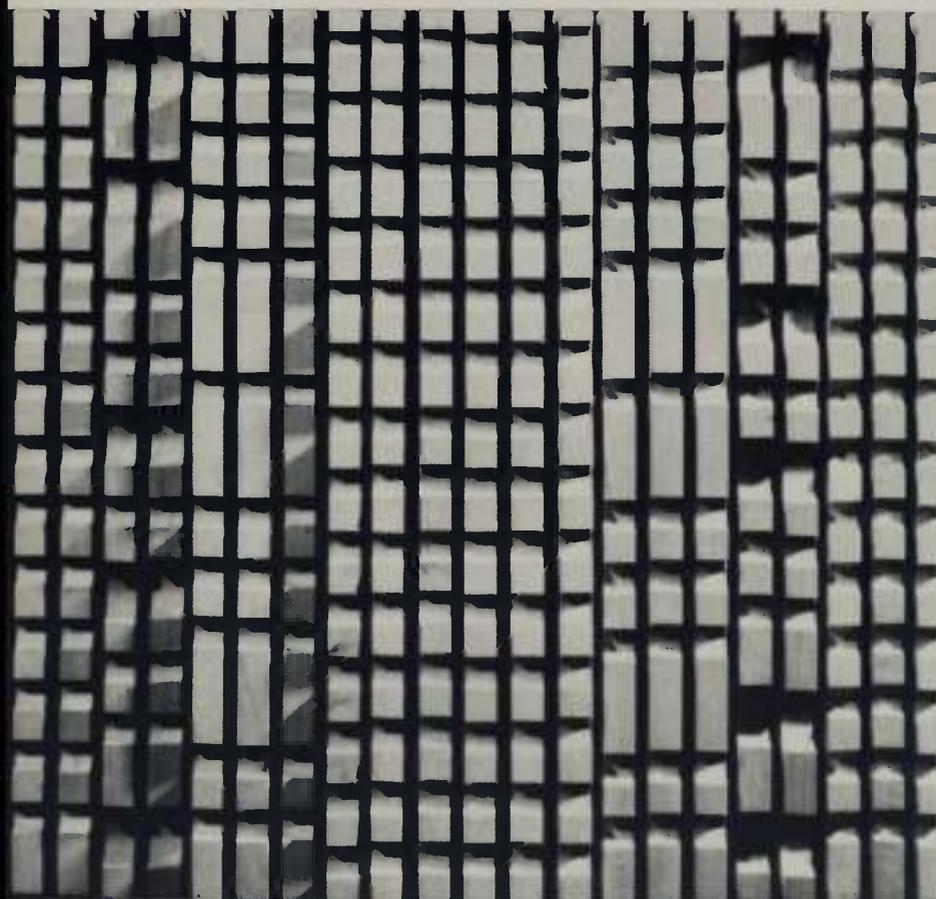


titre, en 1961, la première exposition internationale d'ensemble consacrée aux travaux produits dans l'après-guerre par les recherches visuelles. Dix ans plus tôt, toujours à Zagreb, le groupe « Exeat 51 » s'était constitué avec Bernardi, Bregovic, Picelj, Radic, Rosica, Richter, Srnec et Zarahovic, qui, tout en se consacrant aux problèmes spatio-temporels de la vision dans le sens structurel, visaient aussi à l'intégration des arts. L'aîné du groupe, Vjenceslav Richter (1917), est parvenu à des résultats d'un niveau très élevé, non seulement en architecture et en urbanisme, où il occupe un rang international, mais aussi dans des œuvres qui sont des modèles de sa conception constructiviste en termes plastiques se suffisant à eux-mêmes. Parmi les autres, Ivan Picelj (1924) révèle un sens constructif fondé sur le rythme d'unités variablement combinées; ses objets, d'une extrême simplicité et exécutés avec minutie, s'appuient sur des paramètres bien calculés où l'élément de base se propage avec une périodicité dynamique. Alexander Srnec (1924) intéresse par le jeu des superpositions dont les diagrammes, comme par des impressions répétées, sont scandés et articulés habilement.

Aux travaux de Vlado Kristl (1923), qui se signale par l'emploi de matériaux différents dans un ensemble bien coordonné, et à ceux de Julije Knifer (1924), fidèle au rigorisme constructiviste, on préférera ceux de Vojin Bakic (1915), qui, après une longue expérience plastique sur une ligne située entre Arp et Brancusi, sur des thèmes propres à la « nouvelle tendance » fait montre de beaucoup de finesse et d'élégance. Juraj Dobrovic (1928), qui s'est consacré systématiquement aux recherches visuelles en 1963, a réalisé quelques constructions mobiles en bois, et, dernièrement, d'intéressants mouvements en superposant différentes structures dessinées.

Parmi les cadets il faut mentionner: Ante Vulin (1932), qui, usant de la répétition sérielle, obtient des effets non négligeables; Koloman Novak (1933), dont les recherches sur la variabilité sont réalisées au moyen d'un moteur électromécanique; Milan Cancovic (1934), qui trouve d'intéressantes solutions en utilisant les reflets et les transparences des matières plastiques; Ivan Cizmek (1937), qui dans ses tracés très fins à l'encre de chine produit une inhérente tension courbe avec des changements de trajets à partir du centre ou de la périphérie; Fedora Orebic (1943), qui s'en tient à des rapports de nature simple; Milena Krubovic, efficace dans les combinaisons sérielles. D'une stature bien supérieure apparaît Miroslav Sutej (1936), dont les admirables dessins d'une composition ouverte, en expansion, sont structurés selon un système qui vise à rationaliser l'obsession fantastique. Récemment il a épuré sa ligne et, en créant des objets plastiques colorés par la simple organisation sérielle d'unités plastiques, il a obtenu des effets de relief mobile avec une surprenante économie de moyens et une non moins admirable intuition

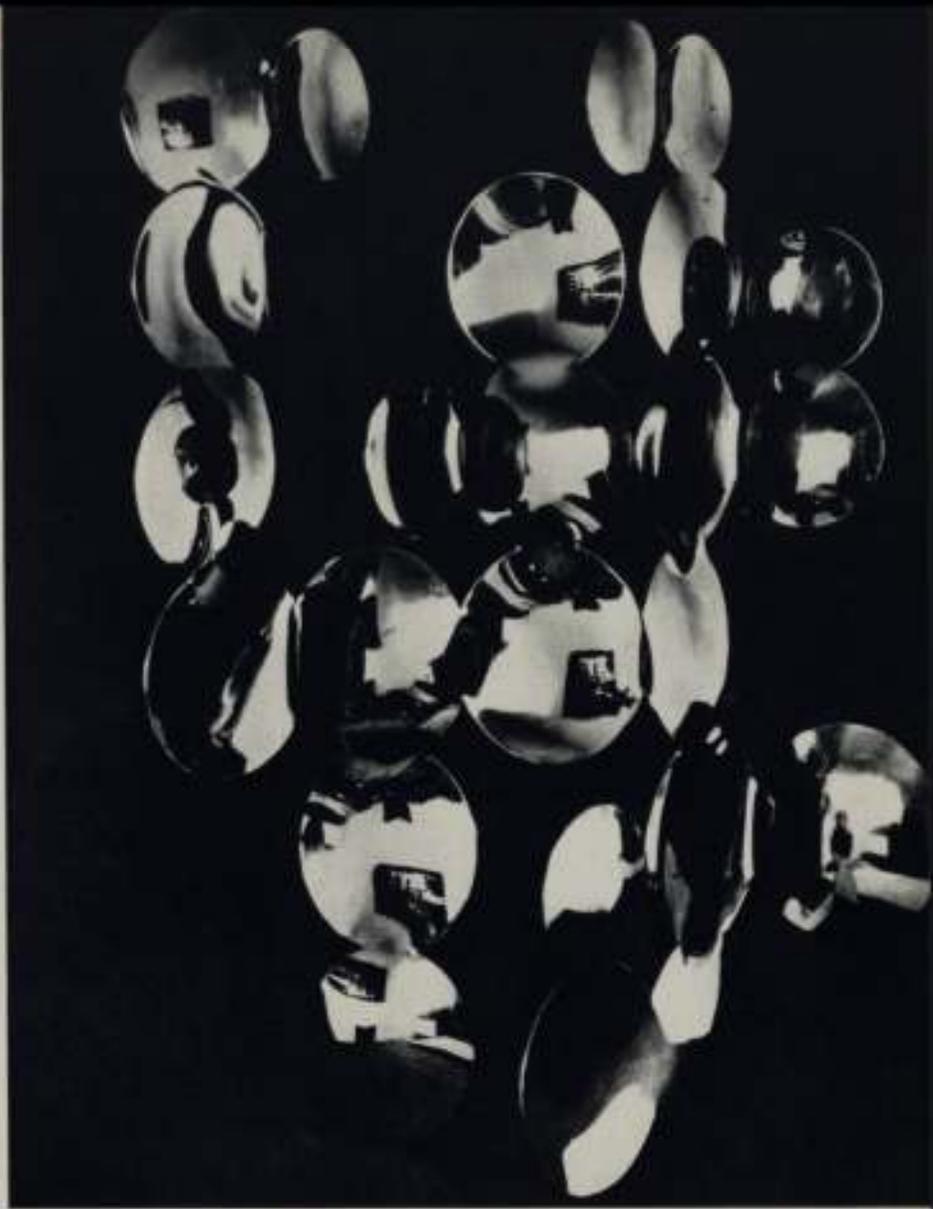
IVAN PICELJ. (Yougoslavie). Surface XV. Bois. 1962.



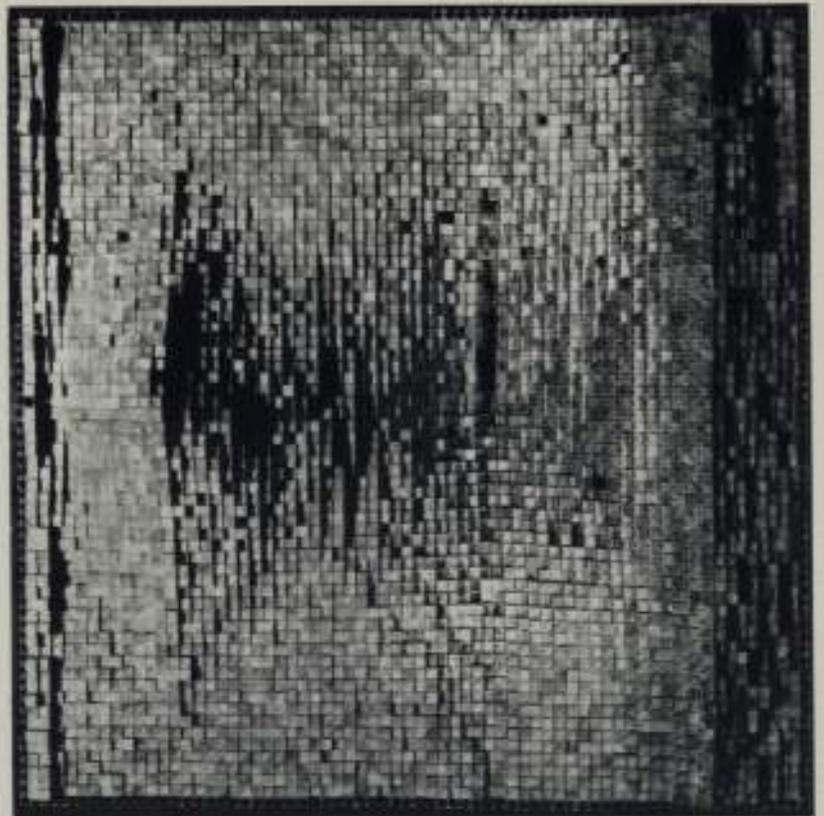
La contribution de la Hongrie dans ce secteur particulier de l'activité artistique a été, certes, importante, mais elle est l'œuvre de personnalités qui s'affirmèrent à l'étranger: tels Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), un des pionniers du constructivisme, qui quitta son pays en 1920; Etienne Béothy (1897), qui se fixa en 1925 à Paris, où résidait déjà Alfred Reth (1884) depuis 1905 et où le rejoindra en 1926 Sigismond Kolos-Vary (1899); ils seront suivis plus tard par Simon Hantai (1922), Peter Foldes (1924), Paul Kallos (1928), tandis que Vilmos Huszar (1884) ira en Hollande en 1925 et que Laszlo Peri (1889), qui eut une période constructiviste entre 1921 et 1928, gagna Londres en 1933. Sans parler de Victor Vasarely (1908) et de Zoltan Kemeny (1907-1965), trop connus pour qu'on s'arrête sur eux ici. Cependant, malgré ces départs, la vie artistique fut animée d'un esprit de modernisme et de progrès, en dépit de toutes les difficultés extérieures, principalement d'ordre politique. Et l'on n'oubliera pas le rôle très important de Louis Kassak (1887), qui, après une jeunesse vagabonde à travers l'Europe, fut toujours présent en Hongrie dans son activité multiforme de peintre, de poète et d'essayiste, et ne cessa de donner à la jeunesse un exemple de force créatrice autant que de fermeté morale. En 1919 il fut parmi les fondateurs, avec Moholy-Nagy et Alexander Bortnyck entre autres, de la revue d'avant-garde «MA» (Aujourd'hui), qui lutta avec vigueur pour l'art moderne; en 1922 il publia avec Moholy-Nagy le volume « Buch neuer Künstler », où étaient présentés Boccioni, Kandinsky, Arp, Delaunay, Tatin, Malevitch, Mondrian, Lissitzki, Braque, Picasso, Léger, Klee, Schwitters, etc. Il écrivit aussi des essais très pénétrants sur le cinéma et le photomontage. Denise René, en lui consacrant une exposition en 1960, a rappelé l'attention sur cette personnalité, au fond méconnue.

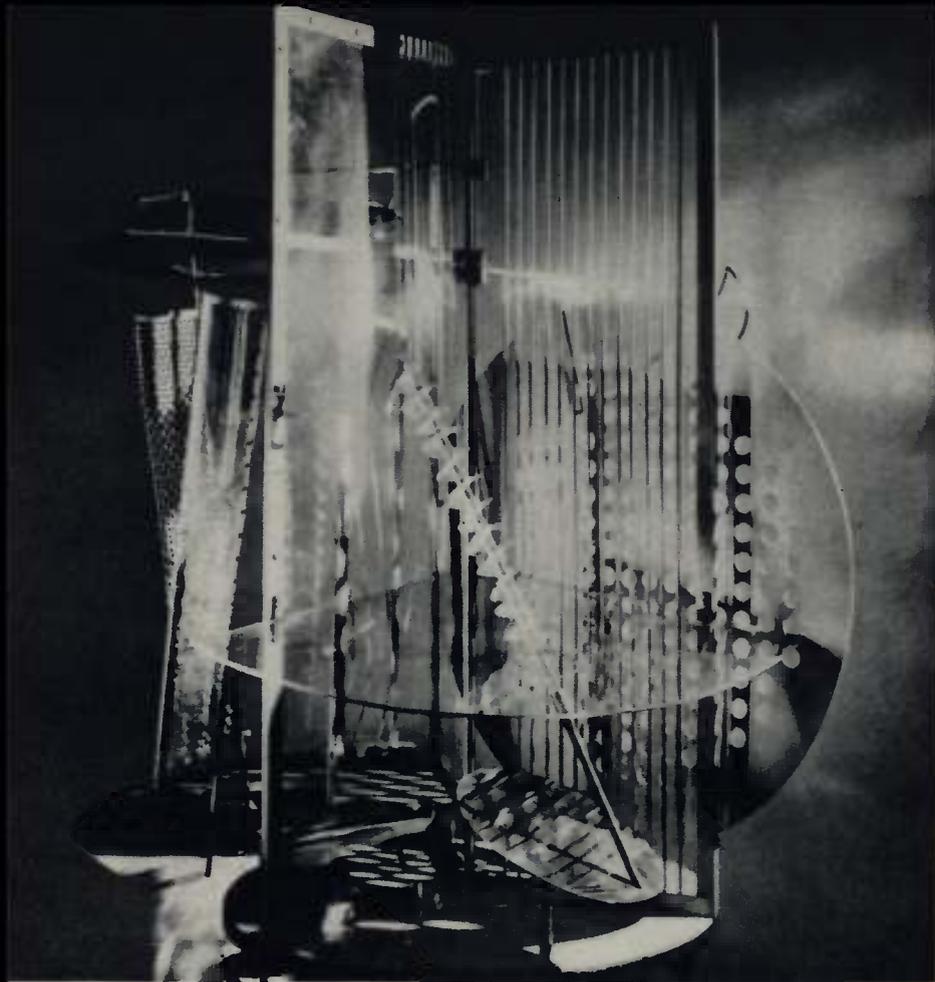
En 1928 Sandor Bortnyck (1893) fonda à Budapest une école sur le modèle du Bauhaus, le « Magyar Bauhaus-Mühely », qui comportait, outre les disciplines artistiques classiques, des cours de technologie, de psychologie publicitaire, d'arts scéniques et d'architecture. Opposé à tout enseignement académique, non moins qu'à toute forme d'« art pour l'art », le Mühely (l'Atelier) se proposait de former « un art utile et des artistes utiles ». L'école, qui dut cesser son activité en 1938 par manque de fonds, compta parmi ses élèves Vasarely, Gyorgu Strado, qui poursuit sa carrière à Sao Paolo dans les arts graphiques, et Janos Halasz, actuellement à Londres, créateur de dessins animés.

Dans la génération née au début du siècle, mis à part Miklos Borsos (1906), dont les œuvres les meilleures semblent être des marbres abstraits très polis, entre Arp et Gilioli, une place bien en vue revient à Sandor Szandai (1903). A trente ans, après de brefs essais de peintre, puis une activité d'écrivain qui lui valut l'estime de l'avant-garde, il se consacra à la sculpture, sans obtenir d'abord des résultats très remarquables; à partir de 1960 il



V. RICHTER. (Yougoslavie). Relief R. II. 1966.

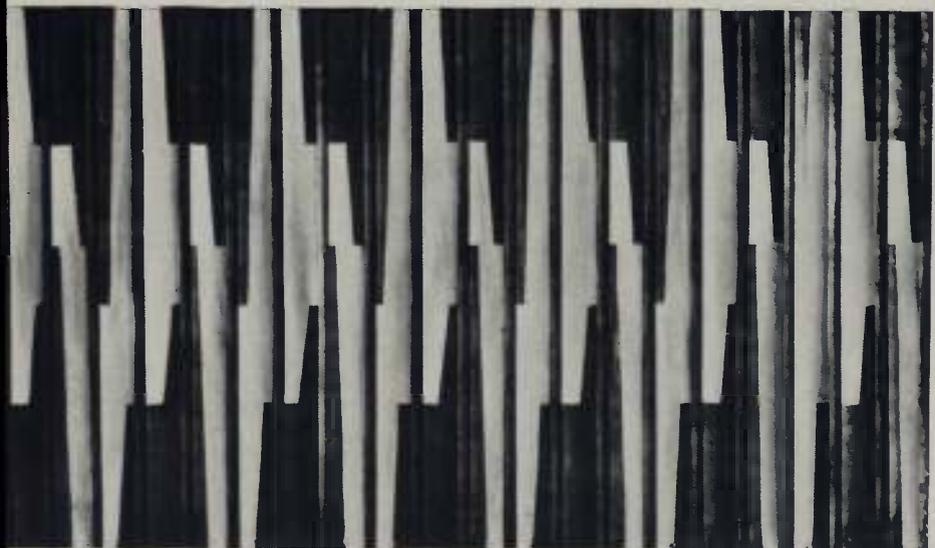




s'adonna à des recherches plus actuelles dans l'élaboration des problèmes plastiques: ses reliefs de métal et colorés sont composés de telle sorte que la lumière qui s'y reflète devient un élément de leur substance, alors les formes se multiplient et l'objet s'anime d'une vie propre.

Victor Rafael (1900) a poursuivi une heureuse et intelligente stylisation de la poétique cubiste; Imre Magyarasz (1905) a rejoint l'abstraction en 1960, dans une orientation plutôt informelle, et proches de l'informel apparaissent aussi Laszlo Bartha (1908) et Arpad Illes (1908). Lajos Agh Ajkelin (1907) se révèle plus décidément abstrait, dans une direction constructiviste; ses formes sont

SANDOR SZANDAI. (Hongrie). Rythme VIII. Métal. 1963.



organisées avec rigueur, ainsi que celles de Paul Monostori-Moller (1904), qui élabore un géométrisme non figuratif depuis plus de vingt ans. Sandor Varady (1920), lui, a terminé sa période figurative vers 1960 et a créé aussitôt des collages abstraits pleins de vivacité. Ces dernières années, son constructivisme s'est accentué et ses reliefs métalliques se signalent par leurs valeurs architectoniques affirmées.

Parmi les figures qui méritent l'attention, dans un domaine différent: celui de l'imagination fantastique, et qui par quelque côté se montrent sensibles aux suggestions du surréalisme, il faut citer Endre Balint (1914), qui participa à l'exposition surréaliste de Paris en 1947. Artiste graphique d'une grande habileté, on lui doit, outre des dessins pour les œuvres de Kafka, mille deux cents illustrations pour la Bible de Jérusalem. D'une inspiration voisine sont les dessins d'Ivan Masznyi (1928), visions végétales d'une minutie obsessionnelle. A l'opposé, c'est sur la ligne de l'informel qu'il faut situer Gabor Attalai (1934), à la coloration très subtile, et Endre Tot (1937), avec ses compositions et collages de tendance vaguement gestuelle. Sandor Kürthy (1921) se meut au contraire avec maîtrise entre Morris Louis et Jenkins, tandis que Bela Kondor (1931) s'associe mieux aux tendances pop' et que Christian Frey utilise adroitement graphismes, lettres et écritures.

Les systèmes linéaires à l'aide desquels Julia Vajda mobilise un espace multacentrique touchent de plus près notre propos; ainsi que les compositions d'Oszkar Papp (1925), qui tend à concilier les ordonnances géométriques et de sensibles irradiations chromatiques; et, davantage encore, les créations plastiques d'esprit constructiviste de Frigyes Matzon (1909). Judith Adam présente une figure d'artiste complexe, inquiète, attentive aux problèmes de l'art contemporain; en 1962 ses tempéras sur papier s'ornaient de fantasques signes calligraphiques; l'année suivante, l'or et l'argent de ses panneaux évoquaient les exemples d'un certain informel gestuel; en 1964 ses compositions s'ordonnaient et se simplifiaient, la rigueur de ses reliefs en blanc se perfectionnait peu à peu pour donner vie aux actuels reliefs de métal, non structurés au sens propre du terme, mais sur lesquels la lumière intervient dans une dynamique fluide et attachante: une expérience en cours, donc, mais promise à un bel avenir.

Faute d'informations suffisantes, nous ne sommes pas en mesure de faire le point dans d'autres pays d'Europe Orientale. Et il se peut aussi que le tour d'horizon esquissé ici soit susceptible de recevoir des correctifs et des additions. Disons encore, pour terminer, qu'on ne peut tirer de conclusions définitives de l'examen d'une matière en pleine évolution et qui ne peut encore être embrassée dans une juste perspective historique.

UMBRO APOLLONIO.

Magnolia



MAGNELLI. Peinture sur ardoise. 1937.

Repères français de l'art abstrait

par Giuseppe Marchiori

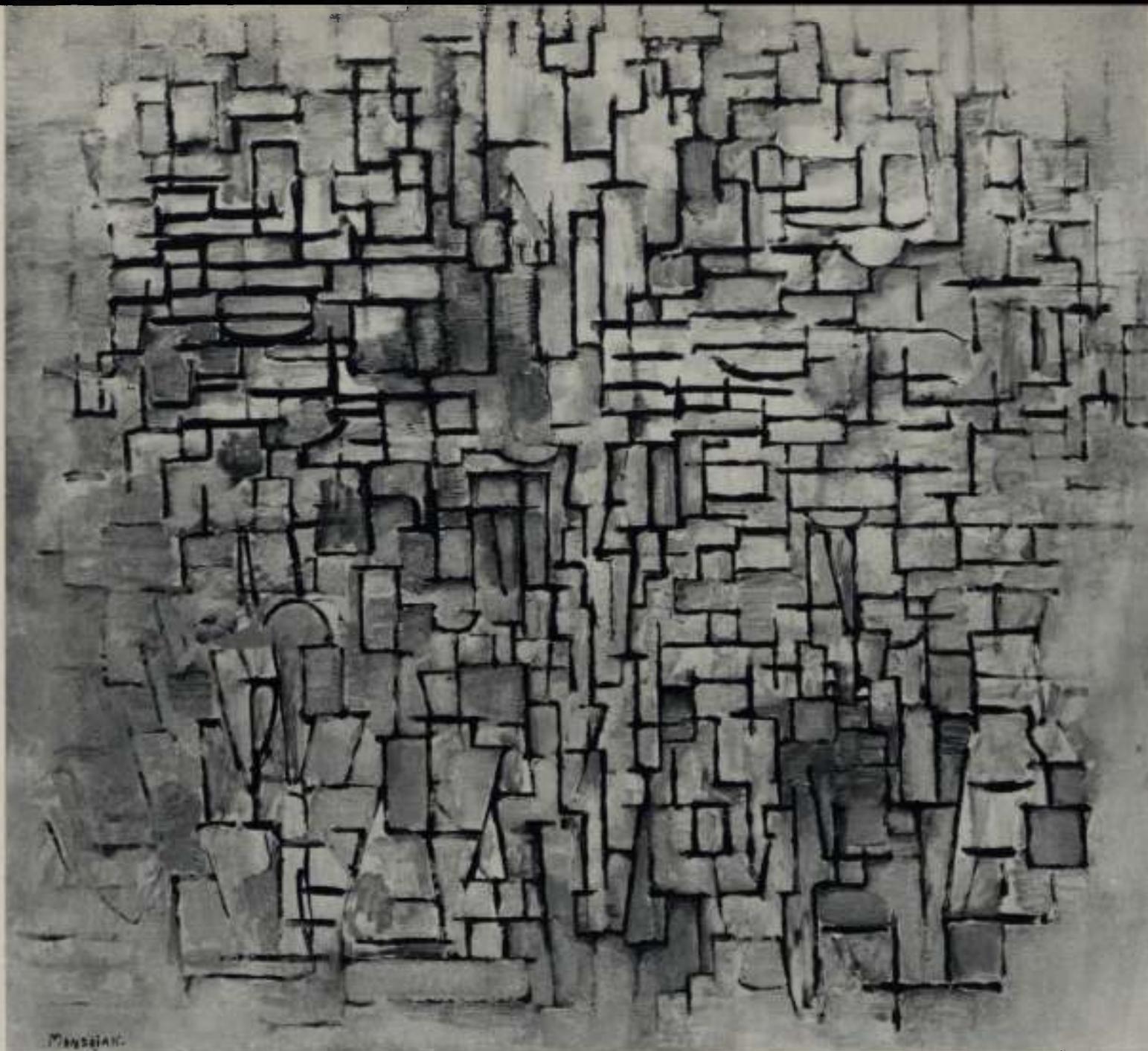
Deux artistes contribuent à la constitution de « Cercle et Carré » d'abord, et, aussitôt après, d'Abstraction-Création », en 1928-32: Kandinsky et Mondrian. Ce sont les années du « Bauhaus », les années de la première abstraction didactique, traduite en système, appliquée à de nombreux aspects de la vie: de l'affiche au livre, de la mise en scène aux objets de série et aux tissus, dans un renouvellement total du goût, déjà commencé par Arp et Sophie Taeuber en 1915, par Picabia, Robert et Sonia Delaunay.

Les prophètes de l'abstraction sont très conscients de leur démarche, prêts à mettre en théorie leurs extraordinaires intuitions; ils sont les gardiens rigides et intransigeants d'une sévère honnêteté intellectuelle.

L'humour de Jean Arp, qui, parfois, parut se manifester dans les limites du « divertissement » ou de la négation irrationnelle, dans ses plus plaisantes parodies dadaïstes est aussi un ennoblissement très civilisé de l'absurde. De toute façon, l'abstraction d'Arp est un fait prédadaïste, très significatif et important, spécialement si on le confronte avec d'autres événements contemporains, comme l'orphisme de Delaunay ou le futurisme de

ROBERT DELAUNAY, Formes circulaires n° 114. 131 x 131 cm. 1912. Museum of Modern Art, New York.





PIET MONDRIAN. Composition 7. 1913. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Boccioni. La rencontre, plus tard, d'Arp et de Sophie avec Van Doesburg dans la décoration de l'« Aubette » à Strasbourg (1927-28), la divulgation de l'esthétique néo-plastique par « De Stijl », la révélation de Kandinsky à travers le « Bauhaus », ce sont là autant de faits d'une particulière importance dans la formation, en dehors des lieux et des pays d'origine, d'une conscience de l'abstraction, une sorte d'île au cœur même de l'Europe artistique.

Paris, toutefois, s'est montré longtemps allergique au message des abstraits, car ni le fau-

KASIMIR MALEVITCH. Composition suprématisse. 1919-20.

visme, ni le cubisme, ni le surréalisme, pour révolutionnaires qu'ils soient, ne se détachent des caractères les plus typiques de la tradition de l'art français. Paris est resté, bien des années, allergique aux messages concomitants de Mondrian, de Kandinsky et de Klee. L'« Ecole de Paris » avait accueilli bien des artistes venus de tous les points du monde, les avait assimilés à sa propre civilisation, mais l'Europe de l'avenir était représentée alors par Weimar, par cette école prestigieuse qui avait proposé et affronté les véritables problèmes de l'art moderne, dans cette synthèse des arts qu'est venue confirmer l'histoire, au-delà des divisions hiérarchiques entre arts majeurs et mineurs. A la dictature menaçante de Hitler, Weimar opposait le dernier grand exemple libéral de la culture européenne, une leçon non acceptée mais féroce niée au nom de l'« art dégénéré » et des absurdes théories esthétiques du nazisme.

« Abstraction-Création » eut parmi ses adhérents plus d'étrangers que de Français, et parmi ceux-ci: Herbin et Héliou, précurseurs de la grande vague abstraite du second après-guerre. A Paris ce fut donc un peu à l'écart, presque en secret, que se déroula le phénomène de l'art abstrait, étudié, entre les deux guerres, par Seuphor, et après 1945, dans les écrits de Léon Degand et de Charles Estienne.

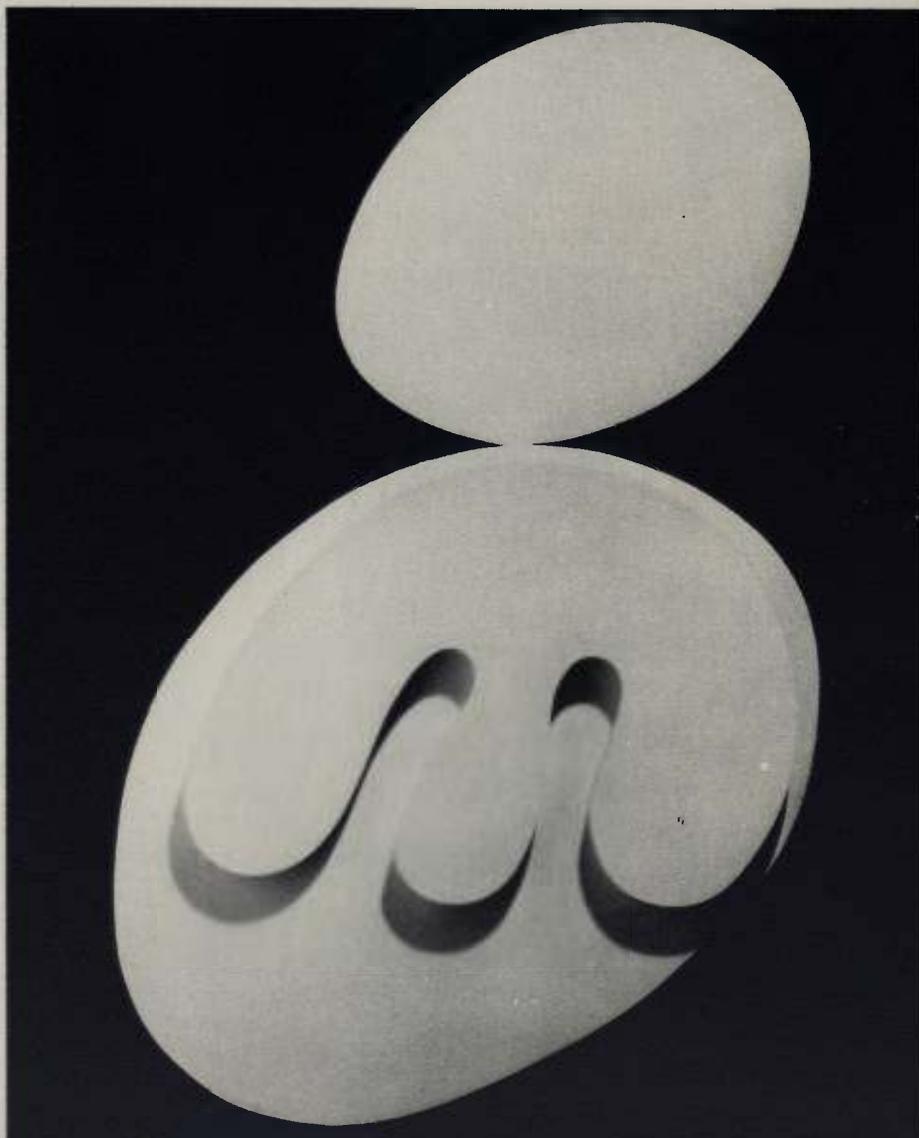
Les « échiquiers » de Kandinsky et de Klee ont ensuite constitué le schéma élémentaire d'autres compositions plus vastes ou d'un autre ordre de recherches, comme chez Delaunay. L'abstraction de Delaunay est la véritable abstraction picturale de goût français, car, parti de l'impressionnisme, il profite de l'expérience néo-impressionniste de Seurat et parvient à une nouvelle recombinaison du tissu chromatique dans un espace harmonieusement organisé.

La lecture des *Cahiers inédits* de Delaunay, publiés par Francastel en 1957, est certainement celle qui peut le mieux nous aider à comprendre le véritable caractère de l'abstraction française. Francastel pose sur de nouvelles bases les rapports Delaunay-Kandinsky, attribuant au premier le mérite d'avoir fourni au second des suggestions très utiles, dans la création d'un style géométrique et non-figuratif « à base de combinaisons mentales ». De fait, Delaunay était bien connu en Allemagne, avant 1914, comme « chef de file d'un art nouveau », grâce à Klee et à Kandinsky, qui l'avaient invité et présenté. Les disques multicolores de Delaunay contiennent les faisceaux lumineux du spectre solaire, non par l'effet d'une réflexion théorique, mais comme les images d'une observation continuelle de la nature. Ainsi, observe Francastel, les théories de Chevreul et de Seurat, qui sont à la base de sa théorie sur la couleur, ouvrent à Delaunay d'innombrables et fantastiques possibilités dans ce domaine pictural où



MARCEL DUCHAMP. Le disque. 1920.

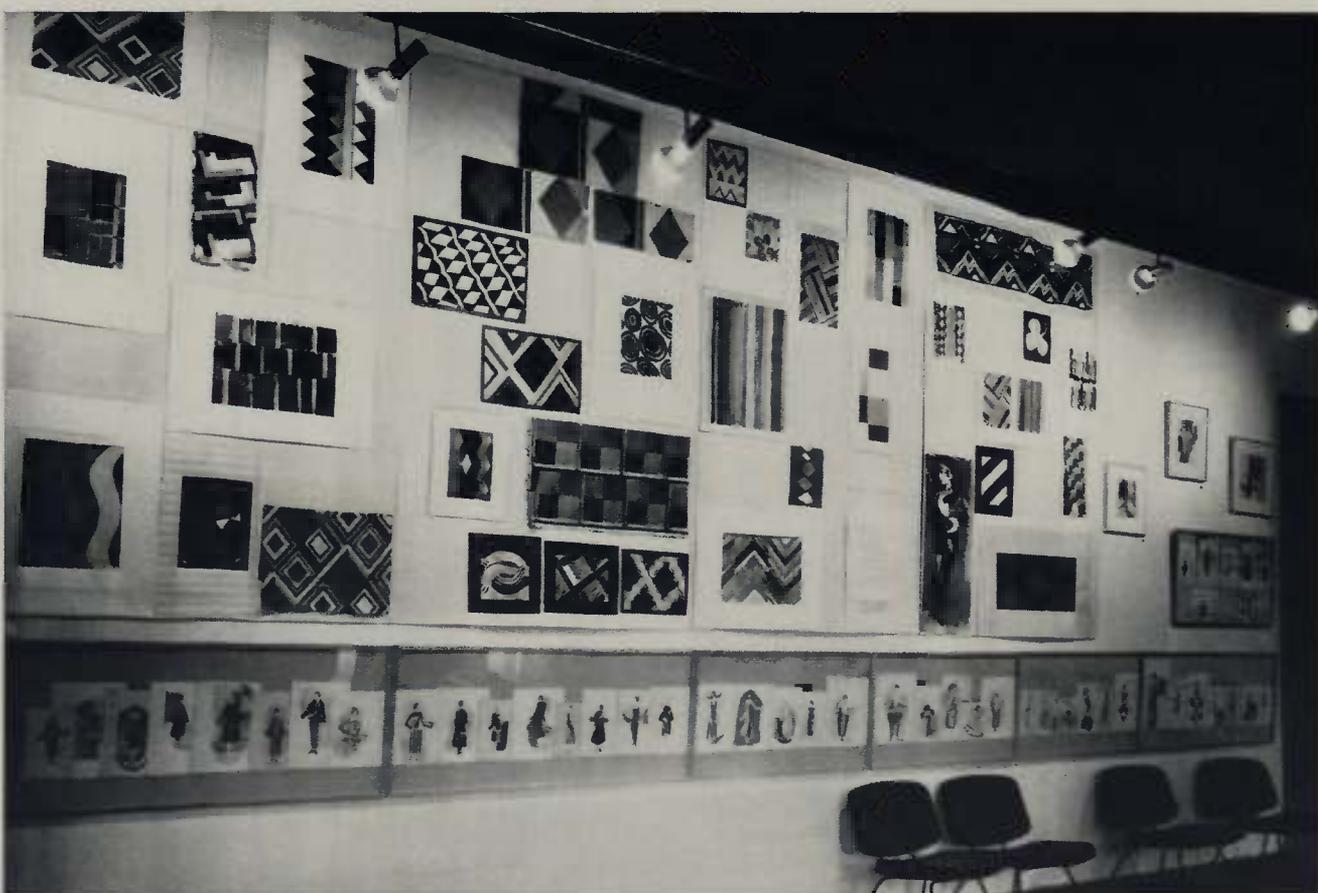
JEAN ARP. Composition mythique. 1929. Museum of Modern Art, N.Y.





SONIA DELAUNAY. Dessin n° 1440. 18 x 16,5 cm. 1930.

SONIA DELAUNAY. Maquettes pour tissus. Musée des Arts Décoratifs. Exposition « 1925 ».





DELAUNAY. Peinture. 1934.

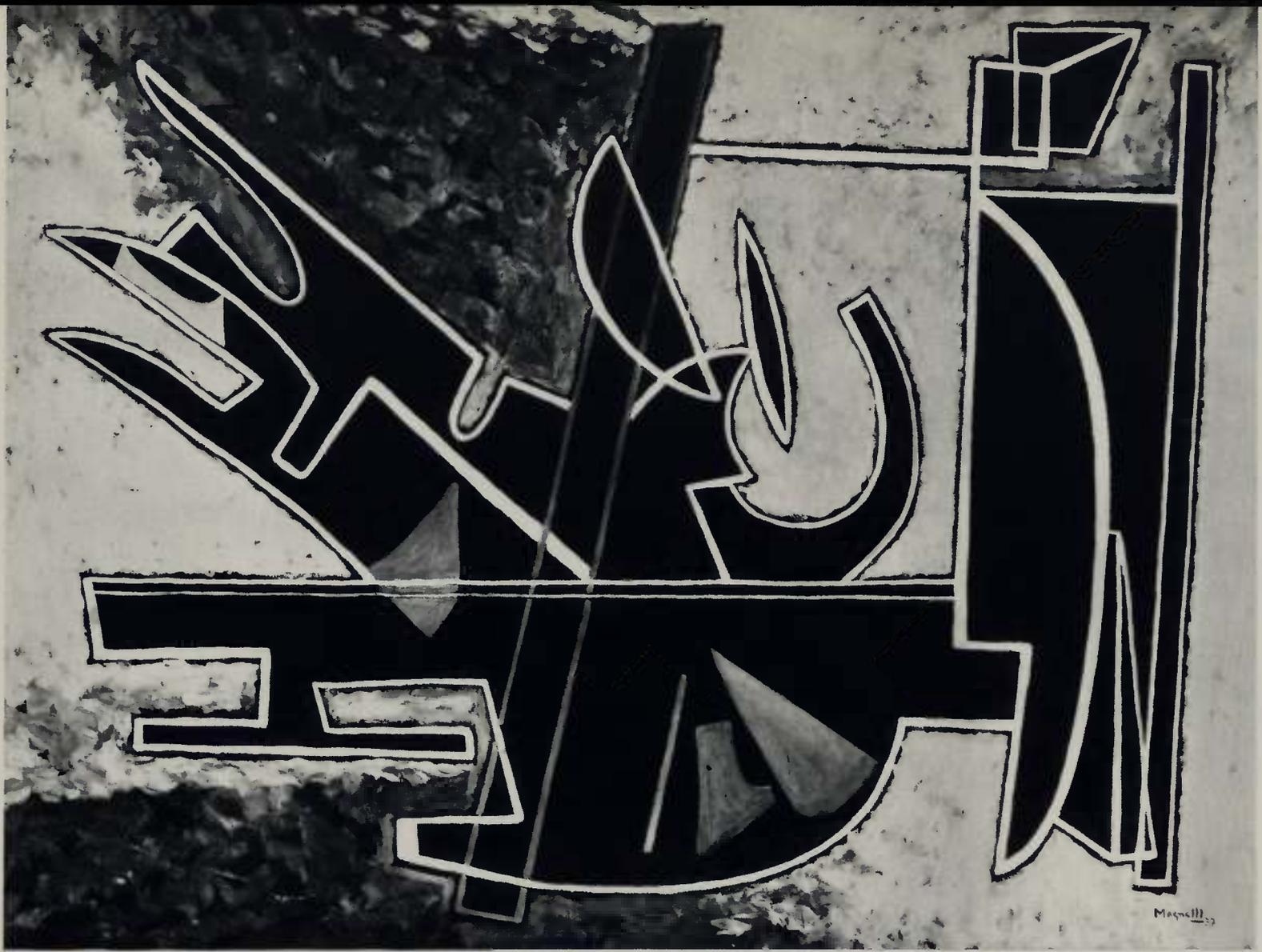
la lumière est maîtresse. « Delaunay fut un Stendhal de la peinture, compris une génération plus tard. » Les *Formes circulaires* sont de 1930, sur la ligne abstraite des *Disques* et des *Soleils*, dont elles sont la continuation, jusqu'en 1937, dans un évolution qui, à travers l'architecture, ramène la peinture à son ancienne fonction monumentale.

Domela et Vantongerloo, comme d'ailleurs Mondrian, et le jeune Hartung, évadé d'Allemagne, ont travaillé à Paris comme s'ils avaient été des étrangers. « De Stijl » était l'expression d'une minorité trop discrète et engagée, en cette époque surréaliste d'entre les deux guerres où l'on continuait les méthodes, faites de publicité et de scandale, de Dada, en y ajoutant une forte coloration politique. La prédication néo-plastique de Mondrian et de Van Doesburg manquait de la séduction poétique des Eluard ou des Breton, des Aragon, des Péret, et de la fantaisie de peintres comme Ernst, Miró, Dali, Tanguy, Matta, pour pouvoir s'affirmer dans une métropole comme Paris, et justement à l'époque la meilleure d'artistes tels que Picasso et Braque, Matisse et Bonnard, Rouault et Chagall, tels que Brancusi, Arp et Giacometti.

Par rapport à l'abstraction Magnelli eut la même importance que De Chirico face au surréalisme. Magnelli affirmait une solution à lui, indépendante, qui, comme on l'a souvent noté, pouvait trouver son origine et sa justification dans



JEAN HÉLION. Configuration. 152 x 112 cm. 1937.



MAGNELLI. Ronde océanique. 1937. Musée National d'Art Moderne, Paris.



une ligne d'ascendance toscane, par la rigueur de la composition, la sobriété des couleurs, la qualité de l'image. Un tel point de vue pourrait sembler forcé: mais une simple confrontation avec les œuvres contemporaines de Kandinsky, où la fougue romantique et expressionniste des « improvisations » musicales de 1910-1911 se refroidit en une arabesque composite de motifs orientaux, avec, parfois, des notes décoratives —, une telle confrontation suffit à faire classer les œuvres de Magnelli dans l'ordre médité et clos de la meilleure tradition graphique et picturale de souche méditerranéenne.

Il est des « constantes » qui n'enlèvent rien à la liberté de l'expérience individuelle, qui aident même à expliquer le caractère particulier d'une œuvre d'artiste. Dans l'abstraction de Magnelli, la *toscanité* est une composante irremplaçable, comme dans la vision primitive de Modigliani. Dans ces deux cas si différents, l'analyse du style conduit à la même constatation. L'art abstrait peut comprendre à la fois Malevitch, Mondrian et Magnelli, malgré la diversité de leurs poétiques.

Delaunay, aujourd'hui, apparaît comme une sorte de prophète d'une bonne partie de l'art américain, comme Marcel Duchamp au temps de l'« Armory Show » (1913).

MAGNELLI. Collage. Grasse. 1942.

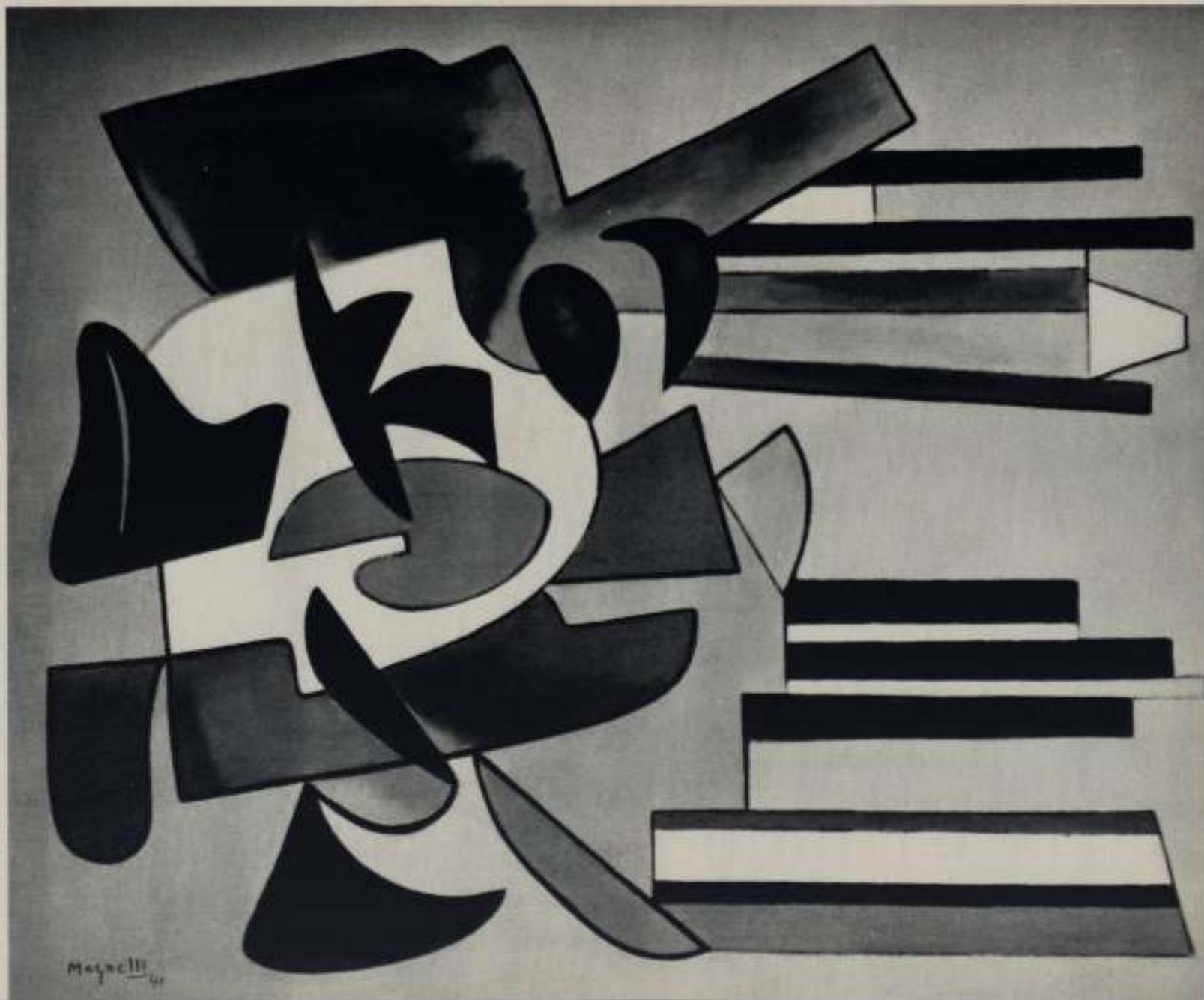
SOPHIE TAEUBER-ARP. Nœud en couleurs vives sur fond chaotique. Peinture. 1940.

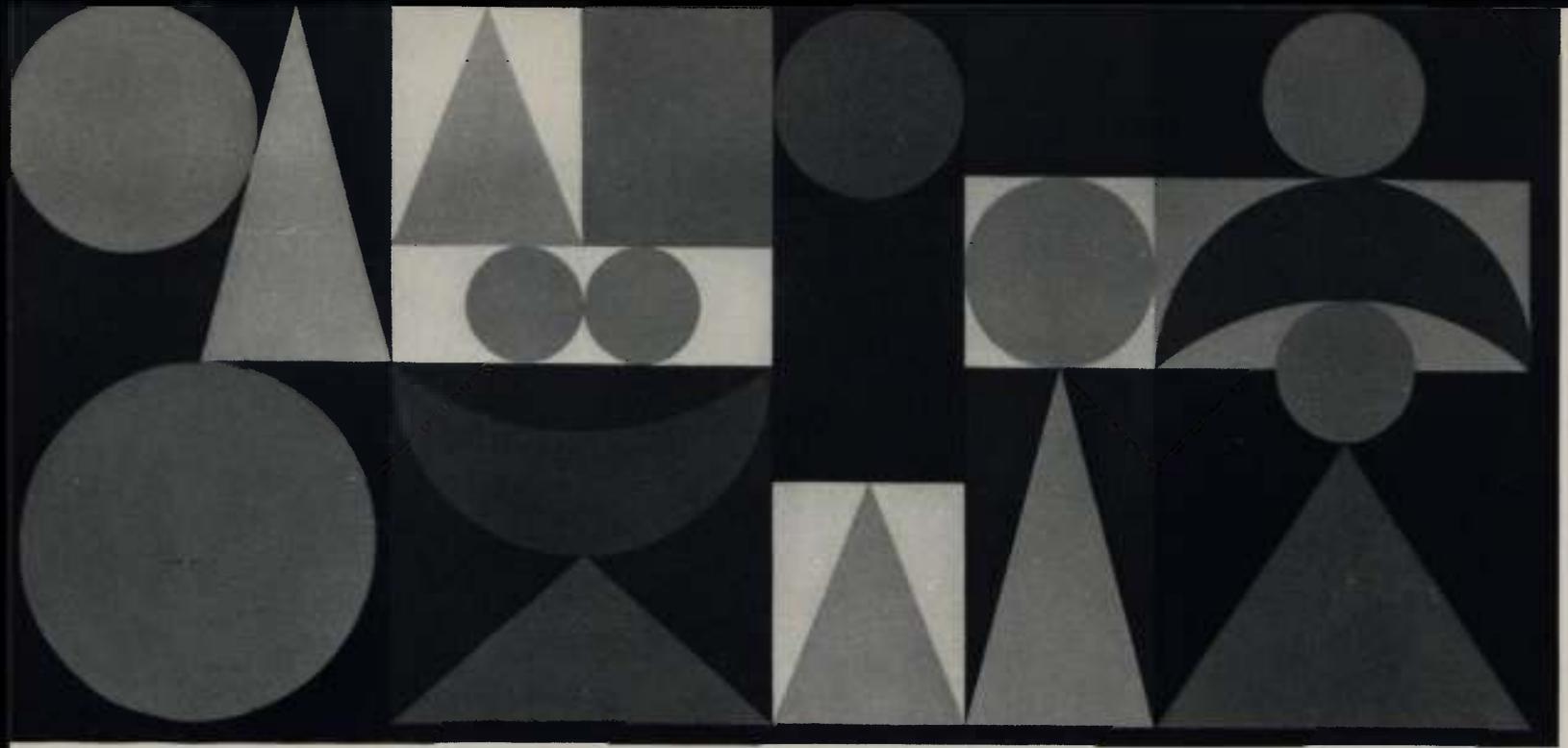
Les « prophéties » ne sont pas seulement peintes. Elles sont confirmées par les écrits adressés à une société non imaginaire, à un présent qui s'est transformé en histoire, après quelques générations.

Des écrits tels que « *Du spirituel dans l'art* » de Kandinsky, le *Journal* de Klee, le *Manifeste du crocodarium Dada* de Arp, les *Cahiers* de Delaunay aident à reconstruire cette histoire, que peu ont vécu intensément, pour le plus grand nombre. Pour une majorité qui n'aurait jamais accepté une affirmation de ce genre, trouvée dans les notes de Delaunay: « L'art a toujours été abstrait, dès ses origines, et les premiers signes millénaires, gravés ou peints, sont restés aussi vivants et inexplicables. » Aujourd'hui l'abstraction a été vivisectionnée, étudiée dans ses plus petits détails au moyen de documents souvent découverts au bout de longues recherches. Des centaines de livres pèsent sur nous, nous contraignant à une information minutieuse.



MAGNELLI. Ballet cristallisé, 100 x 81 cm. 1941.





HERBIN. Fer Acier. Peinture. 50 x 100 cm. Collection P. Peissi, Paris (Photo Camille Lacheroy).

Mais l'essence mystérieuse des formes abstraites échappe aux définitions et demeure vivante. Aujourd'hui la vitalité de l'art abstrait, fût-ce avec les alternatives dues aux causes les moins vérifiables, souvent bien éloignées du pur domaine de l'art, s'affirme dans les œuvres qui n'ont pas subi les contaminations de styles différents, de doctrines différentes, de compromis différents.

L'abstraction qui comprend aussi bien Magnelli que Delaunay n'est donc pas un phénomène statique, à l'intérieur de limites imposées par une doctrine inflexible. La « vitalité » des œuvres en

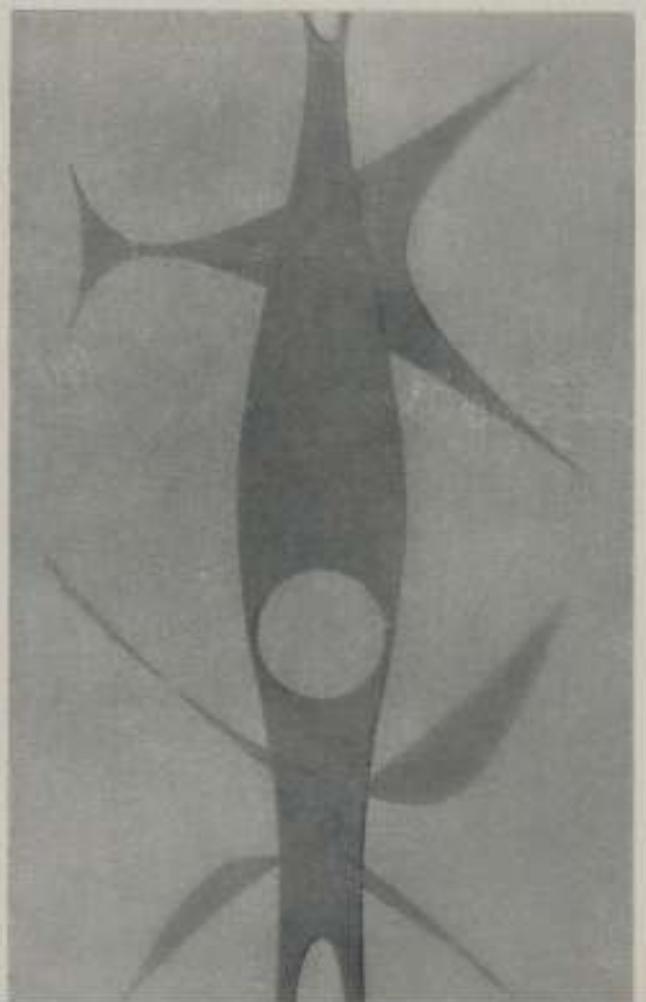
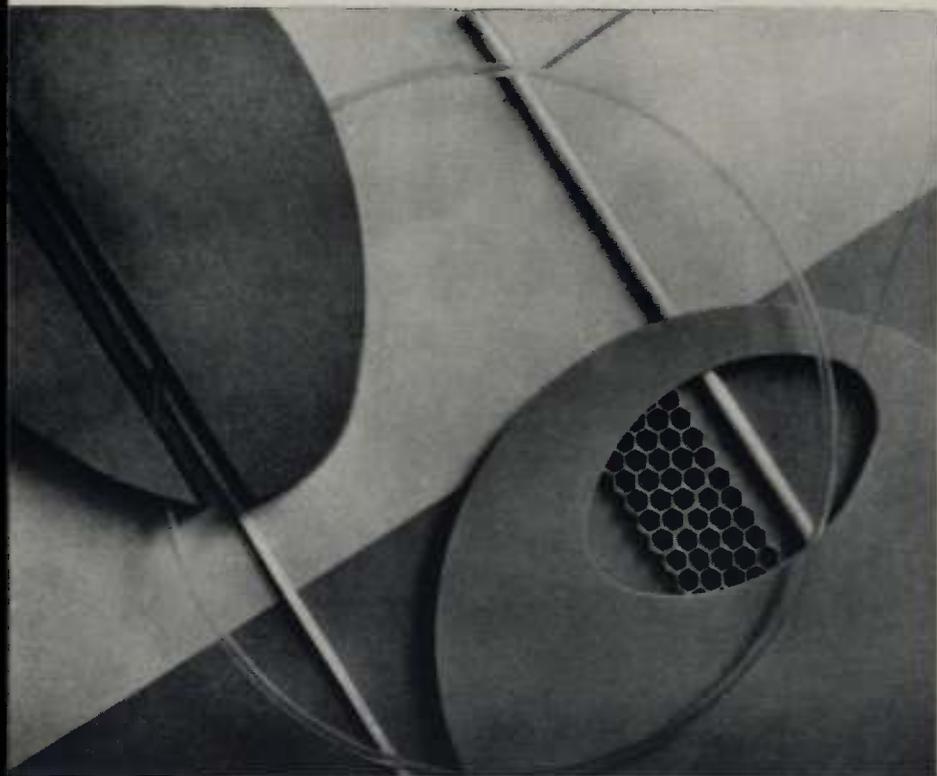
est la meilleure démonstration, la meilleure confirmation.

La « continuité » de Magnelli a peu d'exemples aujourd'hui. Seuls Vasarely et Dewasne maintiennent une ligne de cohérence absolue, avec Schöffer.

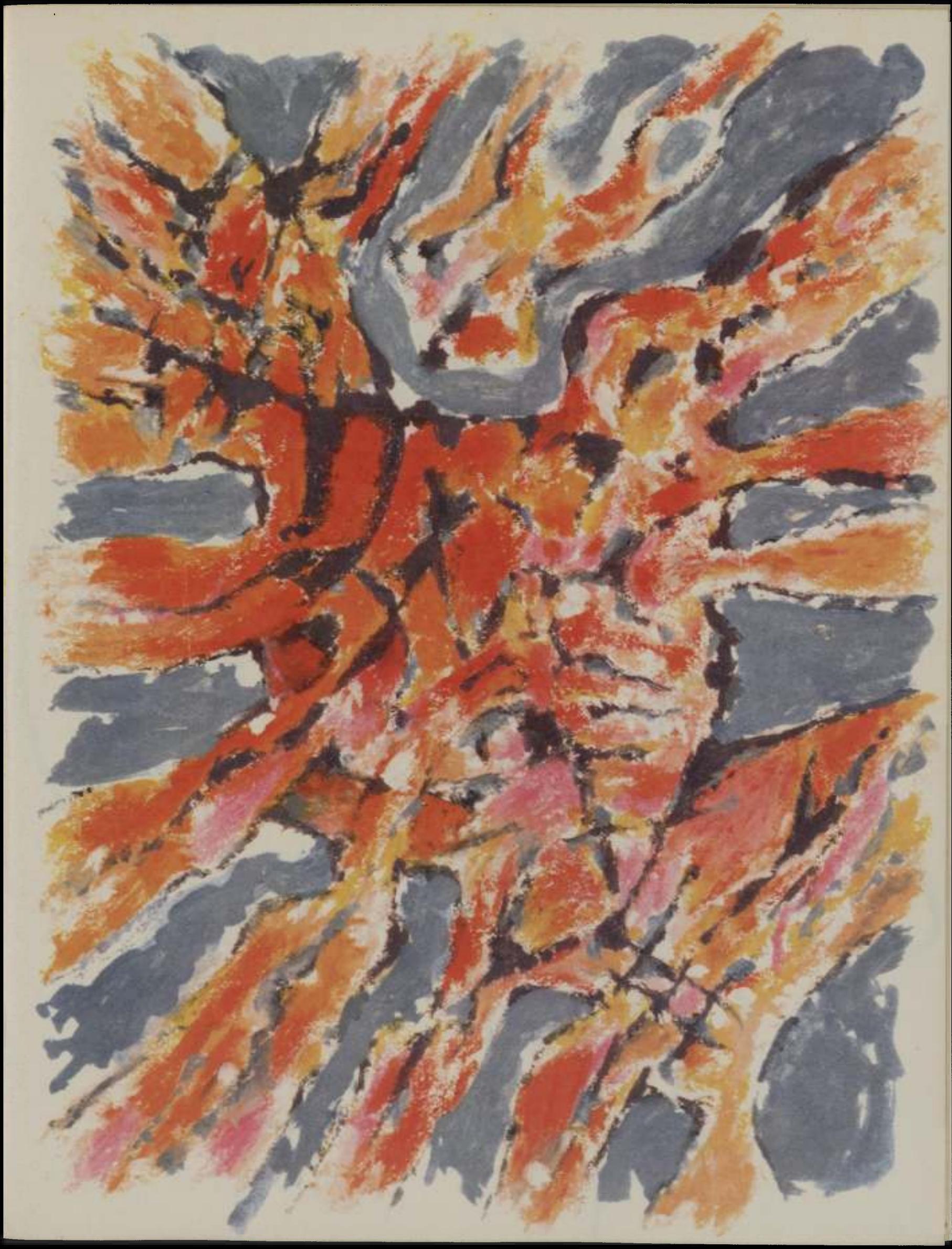
Après la mort d'Herbin, celle de Vantongerloo, après le passage à la figuration d'Héliou, la tradition de l'abstraction constructiviste et géométrique se continue chez Mansourov et Stazewski, au-delà d'un temps où elle se justifie historiquement.

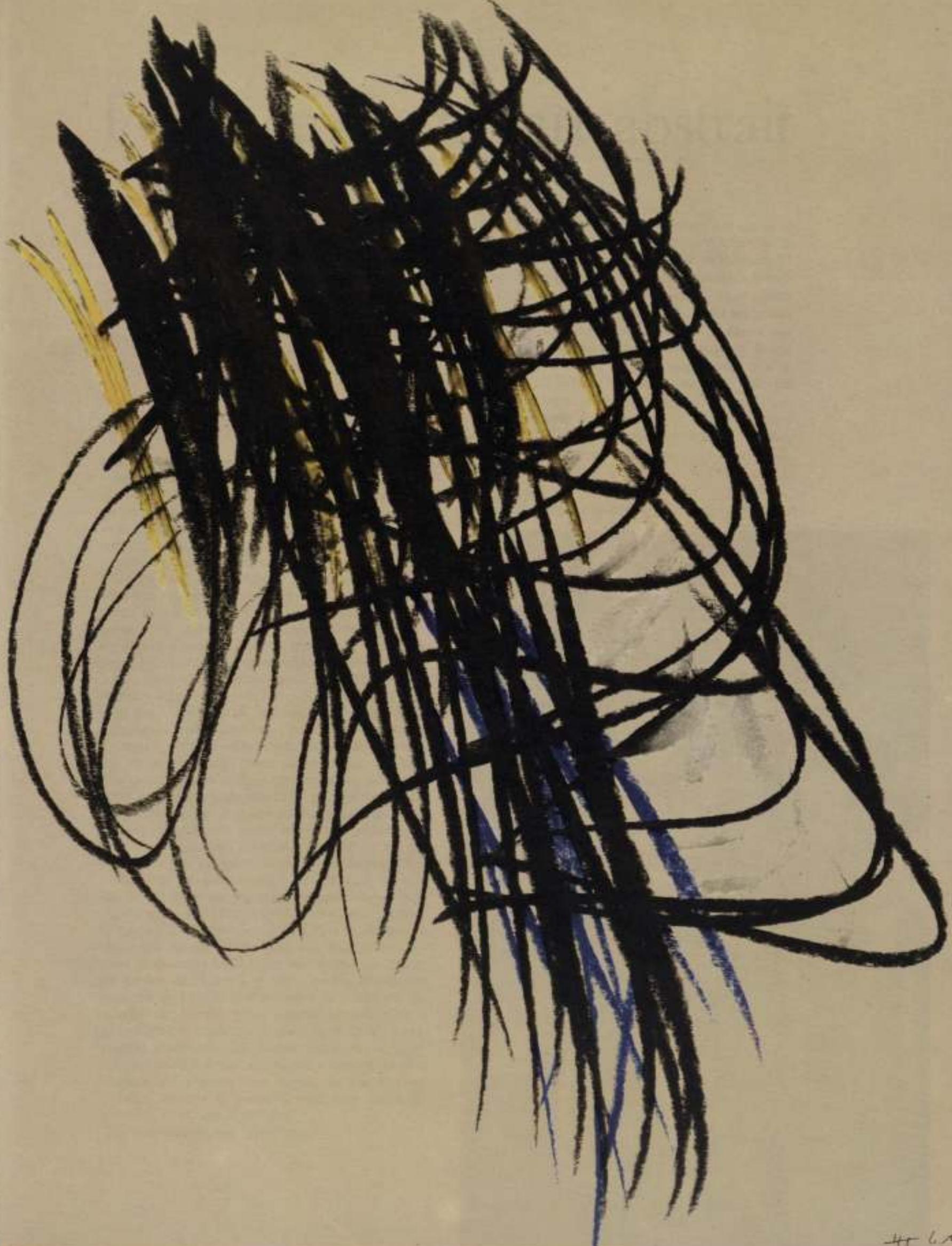
G. MARCHIORI.

CÉSAR DOMELA. Bas-relief polychrome. 1936.



MAX BILL. Tableau en verre. 1933-35.





HARTUNG. Pastel. 1964.

Perspectives de l'art abstrait

René Berger

Merci, cher San Lazzaro,

de m'avoir fait parvenir votre questionnaire; car c'en est un, même si vous ne numérotez pas les questions. Comme instrument de mise au point, je ne doute pas qu'il soit utile; je m'alarme seulement de ce que vous annoncez que « la presque totalité du prochain numéro sera consacrée à un Bilan de l'Art abstrait dans le Monde ». Un bilan suppose des opérations par profits et pertes dont il me paraît présomptueux que le questionnaire, tel qu'il est établi, puisse décider. C'est donc dans un esprit d'enquête que je réponds à vos questions, laissant l'esprit comptable à la postérité.

Une remarque encore: quand vous dites: « Une rupture s'est produite... », vous posez un fait. L'on peut toutefois se demander si ce qui a été « rupture » pour Kandinsky, pour Malevitch, pour Delaunay, pour Mondrian dans la deuxième décennie de notre siècle (mon énumération n'a rien d'exhaustif; elle n'est pas davantage un palmarès) n'est pas ressenti aujourd'hui par les amateurs d'art et même par le grand public comme un changement. Au moment où un événement nouveau se produit, il apparaît d'emblée distinct de ce qui précède et son caractère d'opposition semble l'emporter sur les autres; mais au fur et à mesure que le temps passe, on constate cette chose troublante qu'il s'« assimile ». N'y a-t-il pas solution de continuité de l'art byzantin à l'art de la Renaissance par exemple? Et pourtant nous avons associé dans notre conscience les formes de l'un et les formes de l'autre à la même coulée historique. Loin de se replier sur le passé la tradition débouche sur l'avenir. L'art abstrait ne serait-il pas aujourd'hui la tradition en train de se faire? L'avènement d'une nouvelle forme d'expression, comme l'avènement d'une technique, n'est pas un phénomène qui s'ajoute aux autres; la nouvelle expression comme la nouvelle technique remodèle le passé, structure le présent.

Et maintenant, aux questions:

1) Conquête nouvelle ou repli?

Pour les pionniers de l'art abstrait, nul doute, il s'agit d'une conquête; tous avaient à cœur de liquider un passé qui leur paraissait définitivement caduc. Outre leurs œuvres, leurs intentions témoignent, telles qu'elles apparaissent dans leurs écrits, d'une étonnante unanimité. Tout au moins d'une unité d'orientation qui rejoint de façon non moins étonnante ce que les savants nous disent du monde: « Il n'en est pas moins vrai que la structure de celui-ci ne cesse de s'éloigner du monde des sens, perdant ainsi graduellement ses caractères anthropomorphiques originels, écrit Max Planck. Les impressions sensorielles, en effet, sont éliminées dans une mesure croissante du

MANESSIER. Angelus Domine ... 1947, Collection particulière.



BAZAINE. Les amoureux au printemps. Peinture.
100 x 65 cm. 1946. (Photo Galerie Louis Carré).

sion des artistes abstraits — des grands — ne serait-elle pas alors de prévenir les changements pour les « humaniser » en quelque sorte afin que, accommodés par avance à eux, nous puissions aborder l'avenir de plain-pied?

2) Cause d'enrichissement pour l'artiste et pour l'art en général ou restriction de la création artistique dont résulterait un appauvrissement par rapport aux grandes époques précédentes?

Pour peu qu'on réfléchisse, on ne peut s'empêcher de constater que l'expression abstraite, par quoi il faut entendre, comme l'a fort bien dit Seuphor: « Tout art qui ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée, que cette réalité soit ou ne soit pas le point de départ de l'artiste », a profondément élargi le domaine de l'artiste et de l'art en général. Elle fournit au premier le moyen d'exprimer des idées et des sentiments auxquels la représentation traditionnelle se prête mal, ou ne se prête pas du tout.

Quant à comparer l'apport de l'expression abstraite avec celui des « grandes époques précédentes »! Deux termes ne peuvent être mis en balance que s'ils sont placés l'un et l'autre dans les mêmes conditions. Or l'abstraction n'est nullement révolue; elle est un phénomène en voie d'accomplissement. Méfions-nous des vocables qui entraînent une estime de commande! Le concept de « grandes époques » n'est-il pas lui-même sujet à variations? Les problèmes qu'on pose sous forme d'alternative conduisent généralement à des solutions spécieuses.

3) C'est ce qui paraît expressément aux réponses qu'on peut faire à la question 3:

monde de la physique — que l'on songe seulement à l'optique où l'œil humain ne joue plus aucun rôle — l'abstraction y prend une place toujours plus considérable, à telle enseigne que les opérations purement mathématiques y revêtent une importance grandissante et que les différences qualitatives y sont ramenées toujours plus à des différences quantitatives.»

Un tel accord entre les artistes et les savants mérite examen. Que les uns et les autres participent à l'avènement d'une nouvelle réalité me paraît difficilement compatible avec l'idée d'un « repli », et je ne vois guère quel « point de vue » autoriserait pareille interprétation. Non, il s'agit bel et bien d'une conquête nouvelle. Il est certain que notre sentiment du monde est en train de se modifier, de manière si déroutante parfois qu'on peut même craindre pour notre sécurité. La mis-





SOULAGES. Peinture. 1948.



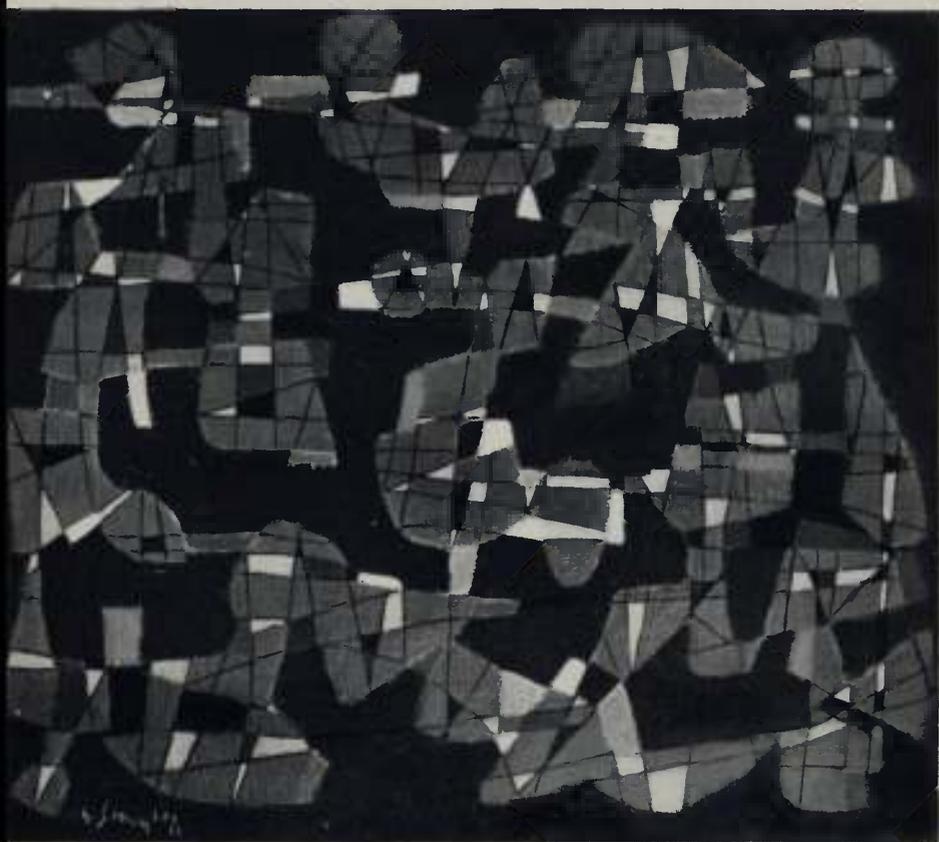
POLIAKOFF. Composition. 1948.

Selon que je tiens l'abstraction pour une « ère nouvelle, une période de transition, de crise ou de renouvellement », il est évident que je me place à chaque fois dans une perspective différente. Ère nouvelle, oui, dans la mesure où je tiens l'abstraction essentiellement distincte de ce qui précède; période de transition, oui, dans la mesure où je diminue son caractère distinctif... Mais comment juger en fonction d'un avenir que j'ignore? D'ailleurs, plutôt que de décider si l'art abstrait est un phénomène nouveau ou un mouvement de transition, mieux vaudrait, semble-t-il, s'interroger sur sa nature. C'est de l'étude de celle-ci que nous pouvons attendre les éléments d'une réponse valable. N'ayant guère le loisir d'y procéder ici, il me paraît néanmoins certain, quant à moi, que l'expression abstraite a mis en œuvre un vocabulaire, une syntaxe qui lui sont propres et que, par là, elle innove. Sans d'ailleurs abolir l'expression figurative. (La coexistence ne serait-elle possible qu'en politique?).

L'expression figurative se fonde sur un monde caractérisé par la stabilité et dans lequel êtres et objets assument, jusque dans leurs mouvements extrêmes, une cohésion indestructible. L'expression abstraite se fonde sur un monde qui, renonçant en partie à la stabilité, met au jour des forces dont la cohérence se passe du secours de l'objet



JEAN DEYROLLE. Citron et noir. 73 x 54 cm. 1951.



SINGIER. Nuit d'automne. 55 x 46 cm. 1951.

et de la figure pour épouser le dynamisme même des formes.

4) Les inventeurs de l'art abstrait dont l'action a été prépondérante?

Kandinsky, Klee (dans une certaine mesure), De-launay, Kupka, Malevitch, Mondrian... Mais laissons l'énumération!

5) Encore davantage quand il s'agit d'artistes contemporains... Ceux qui me paraissent « orienter l'art vers de nouvelles acquisitions » comme vous dites, sont plus nombreux qu'on imagine. Il en est certainement plusieurs que j'ignore. Ou l'on donne, pour chaque artiste qu'on retient, une appréciation mesurée, ou l'on risque de forcer le caractère « oppositionnel » des artistes qu'on élit. Ce dont l'art se passe si la polémique s'en nourrit.

6) Quant à dire quelque chose de sensé sur l'avenir de l'art abstrait!... Les diseuses de bonne aventure et les devins sont suffisamment avisés pour ne pas se mêler de prédire, ou simplement de prévoir, ce que sera la création qui, par essence, se dérobe aux oracles. Inutile encore le calcul des probabilités, qui relève de la cause, et le propre de l'art n'est-il pas de mettre la cause au défi?

Tout au plus puis-je dire — c'est un acte de foi que je me garderai de déguiser en certitude — que je crois en l'avenir de l'abstraction. Au fur et à mesure que le public s'accoutume aux œuvres abstraites de ce demi-siècle, il élargit lui-même son cadre de référence et les artistes, bénéficiant de cet élargissement, trouveront matière à de nouveaux développements, à de nouvelles découvertes.

Et si l'on m'objecte que je ne sais rien de science sûre, je répliquerai à mes censeurs qu'ils sont dans le même cas que moi. *Je parie pour.* Tant pis pour l'expression incorrecte: elle résume en trois mots mon *credo*.

RENÉ BERGER.

Directeur-Conservateur du Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.

MATHIEU. Composition. 195 x 97 cm. 1956.



Jean Grenier

Il y a deux manières de comprendre le mot bilan: une qui est fâcheuse lorsqu'elle signifie une faillite: déposer son bilan; l'autre qui est plutôt favorable: c'est, une fois l'exercice financier terminé, l'apuration des comptes pour savoir où l'on en est, autrement dit pour faire le point de la situation, comme disent les journaux.

C'est de cette seconde manière que j'entends le « bilan » de l'art abstrait.

Je sais bien que l'art abstrait est passé de mode dans les milieux commerçants. La mévente de ces dernières années a poussé le négoce à favoriser une nouvelle orientation. Et l'on est passé d'un extrême à l'autre, de Mallarmé à Tintin. Comme l'imagination de l'humanité est pauvre! On le voit déjà dans la mode vestimentaire: toute l'ingéniosité des couturiers s'épuise dans la longueur plus ou moins grande des jupes, dans la largeur plus ou moins grande des pantalons. Pour faire du nouveau, on est obligé de revenir à l'ancien. C'est une oscillation perpétuelle. On n'invente rien, on exhume. Pour paraître hardi, on se contente de remonter plus loin dans le passé.

Le plus triste n'est pas là. Après tout, il est naturel qu'on se fatigue de tout, comme cet Athénien qui votait l'exil d'Aristide et qui expliquait ainsi son vote: Je suis fatigué de l'entendre sur-nommer le Juste. La fatigue des clients se conçoit,



RIOPELLE. Ravennate. Peinture. 51 x 61 cm. 1958. Collection Pietro Campilli, Rome.



celle de leurs fournisseurs aussi. Mais les artistes doivent-ils faire brusquement demi-tour pour « être dans le vent » ?

Bien sûr, le mouvement même de leur création les fait évoluer, parfois même renier leur passé. Ils ne font alors que suivre une direction intérieure. Ils n'obéissent pas à des mots d'ordre. C'est tout autre chose quand ils ont peur de perdre la clientèle. Ils changent sans avoir cédé à une nécessité qui leur soit propre. Certains font machine arrière à toute vitesse. D'autres ont plus de vergogne. Pour sauver la face ils passent de l'abstrait au figuratif par des transitions qu'ils jugent habiles. Là où l'on ne voyait que des taches sur leurs toiles, taches organisées suivant un certain rythme, on voit apparaître des têtes, qui ne sont plus de simples taches. Des corps se profilent, puis remplissent des formes avec la timidité des purs esprits qui s'essaient à devenir des hommes. Spectacle désolant.

Epreuve bienfaisante aussi. De mauvais peintres abstraits vont devenir de bons portraitistes, de grands paysagistes. C'est une chance à courir, il ne faut pas la laisser passer.

Et supposons que tous se précipitent de ce côté. Que restera-t-il du demi-siècle d'art abstrait que les hommes ont vécu ? Peut-être pas plus qu'il ne restera de la dernière guerre. (Elle ne nous a laissé en héritage, une fois défalqués les dizaines de millions de morts, que les dépôts de fleurs aux soldats inconnus et l'air de Lili Marlène.)

Mais je ne le crois pas. Je ne citerai pas ici les noms des artistes dont je suis sûr que leurs œuvres ne périront pas, ce serait risquer de déso-blier les autres. Ce qui continuera de l'art abstrait en général, ce sera plutôt ce qui ressortit du domaine architectural et du domaine musical (domaine devant être écrit cette fois avec un D majuscule), c'est-à-dire des arts qui n'ont jamais eu pour mission de *figurer*. Le caractère massif de la pierre, son côté impassible, sa présence immuable lui interdisent presque de représenter. D'un autre côté, la musique en ce qu'elle a d'immatériel échappe à la tentation de reproduire ce que la nature nous donne suffisamment d'elle-même. Et les combinaisons des métaux et des sons, les jeux de la lumière, ce que déjà Baudelaire « aimait à la fureur » ouvrent une voie nouvelle qui n'a encore été que tracée, celle du mariage du cristal et de la fugue.

Quant à la peinture, quant à la sculpture, pourquoi l'abstrait et le concret ne continueraient-ils pas leur chemin ensemble ou l'un après l'autre. La

Vénus de Willendorf est naturaliste, celle de Lespugue ne l'est pas, pour nous référer à la préhistoire. L'art animalier du paléolithique a cédé la place à l'art abstrait du néolithique. En Chine, suivant les dynasties, la stylisation alterne avec l'imitation. Il y a des constantes dans l'expression à travers toutes les vicissitudes de la peinture, ou plutôt des variables indépendantes.

Sans quoi comment se ferait-il que les figurations les plus fidèles fussent à tel point préméditées suivant des schémas directeurs indépendants du modèle? Que la géométrie jouât un tel rôle dans la représentation de simples apparences? Le dessin d'enfants, qui semble à première vue être le résultat du caprice, n'obéit-il pas à une esthétique rigoureuse, issue de l'intelligence et non de la vision, au point qu'il en est monotone et ennuyeux? La peinture dite abstraite, en revanche, nettoie notre esprit de tout ce qu'il s'est inutilement ajouté.

Ainsi nous pouvons croire à tort que nous connaissons telle ou telle personne parce que nous l'avons vue et entendue mille fois. Ce n'est pas vrai. Nous ne connaissons d'elle que ce qui n'a pas d'importance.

Comment va-t-on se tirer de ce mauvais pas? S'il y a un abîme entre l'abstrait et le figuratif va-t-on se donner le ridicule de revenir aux portraits des ancêtres? Ou va-t-on faire un concours de grimaces pour avoir l'air malin? Ni l'un ni l'autre, j'espère. Il faut inventer du nouveau, mais à partir de ce qui a déjà réussi: faire une greffe. Et la greffe ne peut réussir que sur un être déjà vivant. La figure humaine (et j'entends là ce que les peintres appellent la figure dans sa totalité, et non le visage seulement) ne peut retrouver son exaltante beauté que par un calcul impassible, comme cela se fit du temps de Dürer. Heureuses les époques qui savent traiter les choses comme des personnes et les personnes comme des choses!

JEAN GRENIER.

SZENES. Peinture. 50 x 150 cm. 1958. Musée National d'Art Moderne, Paris.



VIEIRA DA SILVA. Tempera, 99,5 x 62 cm. 1962.
(Photo Galerie Jeanne Bucher).



Dora Vallier

Pour ma part, j'ai nettement pris conscience de la rupture que les formes abstraites représentent, au moment où j'ai dû écrire une histoire de l'art abstrait. En retraçant son évolution depuis le début jusqu'à ses manifestations les plus récentes, je suis arrivée à la conclusion que l'art abstrait est sans précédent. L'abstraction telle qu'elle a existé à certains moments au cours des civilisations, comme au Néolithique ou dans l'art islamique, pour ne citer que les exemples les plus courants, ne procède absolument pas de cette volonté de « faire abstrait » qui caractérise les artistes abstraits de notre siècle. A la suite de schématisations, de stylisations, les formes ont pu prendre une apparence d'abstraction, mais cette « abstraction »-là n'a jamais été un but intentionnellement poursuivi.

L'art qui n'est autre que le reflet de la sensibilité d'une époque a, une fois de plus, joué son rôle. Il a mis l'accent sur l'abstraction qui constitue par excellence un phénomène du XX^e siècle. En se détournant du réalisme figuratif l'art ne s'est pas éloigné de la réalité. Il a simplement élargi

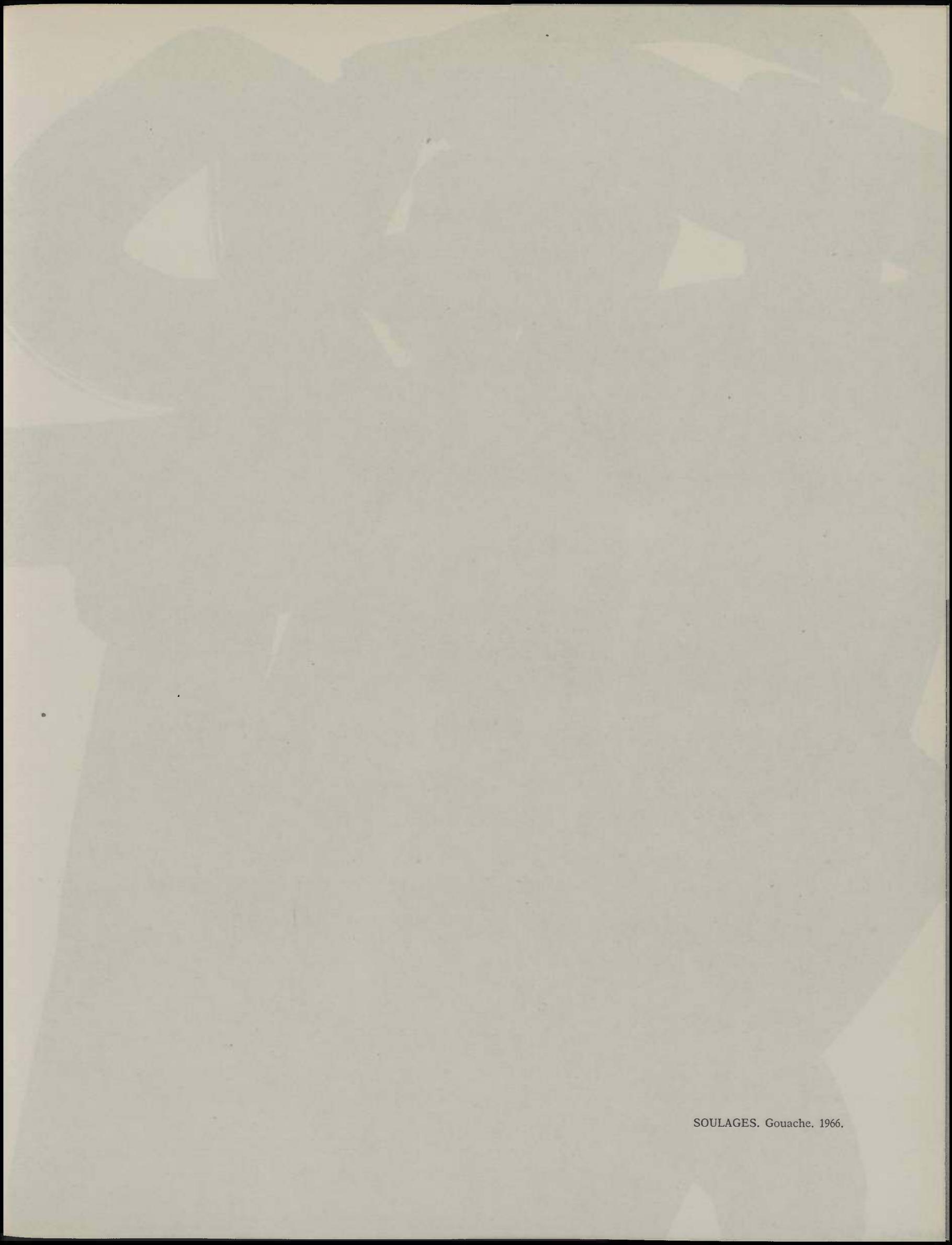
SIMA. Peinture. 1965. Galerie Le Point Cardinal.



la notion de réalité. Il a esquissé sur le plan de l'esthétique le même chemin qui a conduit de nos jours la science à réviser ses anciennes bases. En physique, on le sait, le mot « réel » n'a plus cours. Et il en est de même pour le réalisme pictural issu de la Renaissance (et fortement ébranlé par le Cubisme) auquel l'art abstrait a porté le dernier coup. La difficulté pour nous consiste dans la prise de conscience de cette nouvelle situation où abstrait ne s'oppose plus à figuratif, où l'abstrait, en somme, figure. C'est là que devrait se jouer, je crois, toute l'aventure de l'art. A mon sens, ce que les formes chercheront de plus en plus à cerner, c'est précisément ce qui échappe à nos vieux cadres rationalistes. Et l'état de crise auquel nous assistons provient du décalage très prononcé qui existe entre la sensibilité projetée en avant et la pensée retenue en arrière par l'ordre logique. Les trois grands pionniers, Kandinsky, Mondrian, Malevitch nous ont montré que les cadres de la logique peuvent éclater. La brèche une fois faite, une fois admise la valeur des formes et des couleurs dépourvues de contenu descriptif, certaines conceptions de l'art extrême-oriental ont pu influencer les artistes occidentaux. Ainsi le geste, c'est-à-dire l'acte créateur laissé à nu, est venu s'ajouter aux autres éléments du nouveau langage abstrait et — fait révélateur au plus haut point — ces éléments, réunis ou séparés, se retrouvent aujourd'hui chez tous les artistes, aussi bien chez les abstraits que chez les figuratifs.

Voilà pourquoi je ne peux pas séparer ce pouvoir de l'abstraction du devenir de l'art: un devenir dans le sens du franchissement des vieilles limites réalistes qui n'a rien à voir avec la répétition de certaines acquisitions de l'art abstrait, comme c'est le cas de la peinture optique actuellement en vogue. Sur le plan esthétique celle-ci n'est qu'une régression vers les années '30 qui virent le triomphe de l'abstraction géométrique. Or l'abstraction géométrique dont le grand titre de gloire est d'avoir créé le style du XX^e siècle montrait déjà à l'époque tous les signes d'épuisement et je ne vois pas comment sa résurrection pourrait constituer aujourd'hui un apport nouveau. L'art optique, je pense, doit sa vaste audience au fait qu'il arrive tard et son succès indique seulement que la grande masse est en train de prendre conscience du style du XX^e siècle. Son importance, en somme, serait d'ordre sociologique et non pas esthétique. Pendant qu'il exhume et résume le passé, l'avenir se prépare ailleurs, aussi loin que possible de l'insistant réalisme, superficiel et souvent gratuit qui tient la vedette avec l'art optique; quant à cet art à venir, si je devais le définir, je le verrais volontiers dans l'expression d'une réalité élargie, instable, liée à la notion temps aussi étroitement que le réalisme l'est à l'espace seul, une réalité lancée à sa propre découverte au delà des limites de la connaissance rationnelle — celles précisément que l'art abstrait nous a appris à franchir.

DORA VALLIER.



SOULAGES. Gouache. 1966.



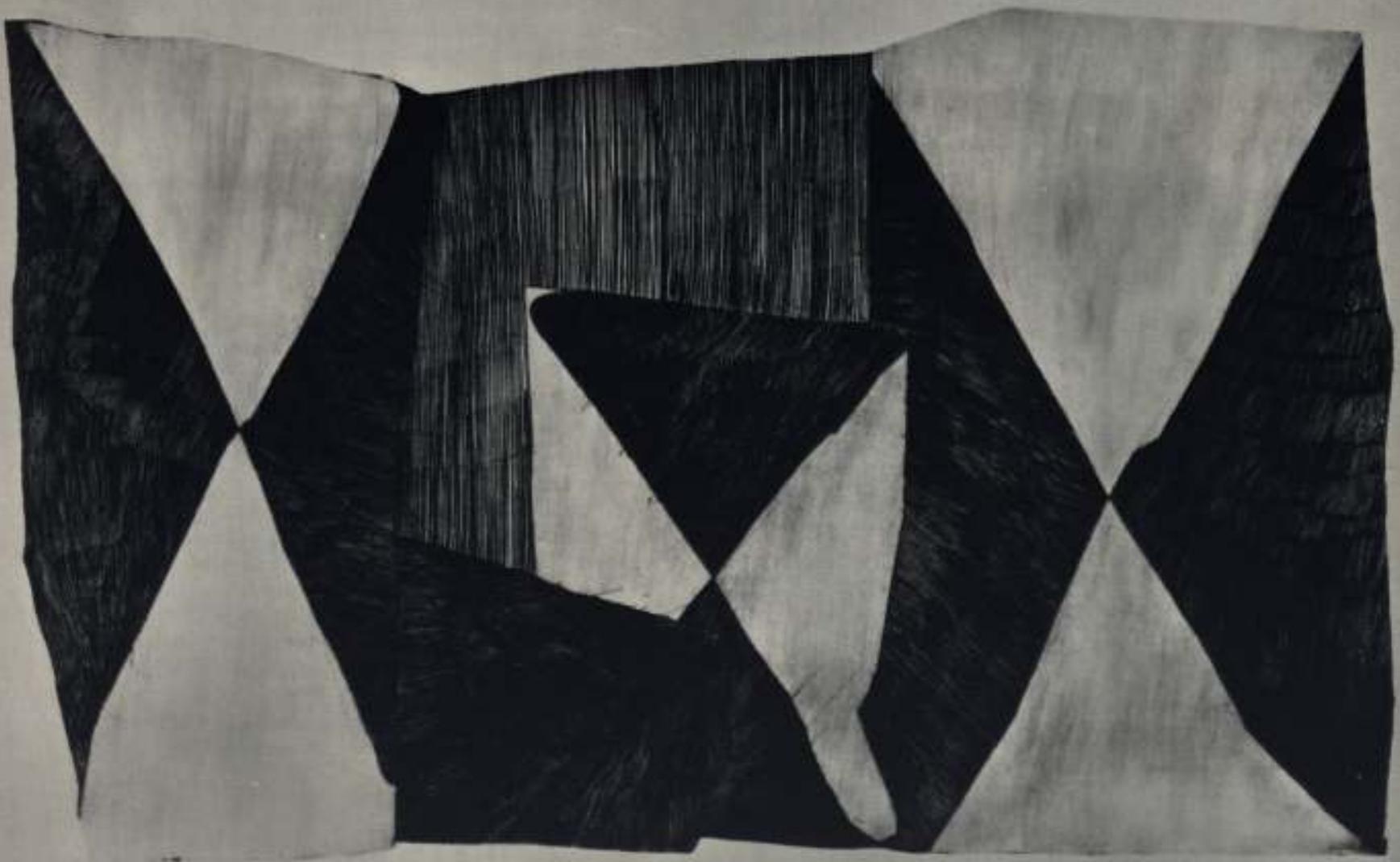


serge Poliakoff



ZAO WOU-KI. Peinture. 200 x 300 cm. 13.2.1967.

ADAM. Eau-forte. 1957.



Jacques Damase

Je ne crois pas que le peintre abstrait ait réinventé des formes. Toutes les formes se trouvent dans la nature ou dans des arts d'autrefois (irlandais, islamique, etc.).

Je ne vois dans cette forme d'art aucune autre conquête que le besoin de se renouveler, de se dépasser, de voir la vie avec les yeux d'une époque, de leur époque, que les artistes ont toujours eu. Et la plupart du temps depuis des siècles il ne s'agit plus d'un dialogue, mais d'un monologue faite aussi d'interlocuteurs.

Tout ce qui existe de valable marque en profondeur. Enrichissement? restriction? Il est difficile de généraliser: il y a de la bonne peinture abstraite, de l'art figuratif valable. L'un ou l'autre, quand il est bon, enrichit, complète. Mais en défi-

nitive je crois que la peinture abstraite a permis l'éclosion de centaines, pour ne pas dire de milliers de mauvais peintres, qui auraient renoncé à l'art devant les difficultés élémentaires de l'art figuratif. Ces brebis galeuses ont contaminé l'ensemble.

L'abstraction pour moi a toujours existé, donc je ne la juge pas comme une étape.

Je ne vois pas d'inventeurs, je connais seulement des voyants qui savent exprimer leur vision: Klee, Kandinsky et surtout Robert et Sonia Delaunay orienteront l'art dans le bon sens. Je pense que dans le passé si proche et si lointain, Mondrian, qui a nettoyé les yeux de son époque, Malevitch, ont été importants.

La peinture de la Renaissance était devenue académique et morte. Delacroix, Géricault ont commencé à l'ébranler; Turner était déjà dans la lignée nouvelle avec sa sensibilité personnelle, il a ouvert les yeux à ceux qui allaient venir. Après lui, les impressionnistes ont osé voir la nature plus vraie, débarrassée des formules préfabriquées du passé. Ensuite est venu le néo-impersonnisme, un peu plus rigoureux et plus libre. Seurat de son côté cherchait à s'appuyer sur les bases scientifiques nouvelles du mélange optique que le savant physicien Chevreul étudiait en cherchant les contrastes simultanés. Les fauves essayèrent de continuer en se débarrassant de tout cela mais le dessin restait académique. Robert Delaunay est passé par les étapes successives de cette libération et quand le cubisme a brisé les derniers liens avec le passé, il a senti le besoin d'une nouvelle construction, d'une reconstruction basée sur la couleur seule. Il a peint sa série des « Fenêtres » en étudiant les contrastes simultanés; ensuite il passa à l'observation de la lumière, du soleil: cela a donné les « Disques ». Son art abstrait était né.

Et cet art est à la base de la peinture future, car la couleur est vie et il a senti sa vie propre. Il disait en parlant de lui et de Sonia Delaunay: « Nous sommes l'A B C de la nouvelle peinture, on passera par nous, comme nous avons passé par Cézanne. »

Je ne vois pas l'avenir de l'art abstrait, je pense à l'avenir de l'art en général. Je pense que plus les cités deviendront inhumaines, les être sensibles auront de plus en plus besoin de chaleur, de poésie et d'humanité, et ce seront les meilleurs qui les leur donneront.

Nous allons sûrement vers une réalité totale; suivant leur personnalité, les uns la verront par le gros bout, les autres par le petit bout de la lorgnette.

JACQUES DAMASE.



Michel Ragon

L'abstraction est en effet l'un des mouvements les plus considérables de l'art du XX^e siècle. Je dirai même, c'est le plus considérable, en tout cas pour la première moitié du XX^e siècle, puisqu'il est possible de considérer le fauvisme et le cubisme comme des ébauches de ce qu'est devenu l'art, dans la postérité de Cézanne, vers l'élimination de la représentation, du sujet, etc. Il semble bien en effet qu'il s'agisse d'une ère nouvelle, plutôt que d'une époque de transition, puisqu'aucun mouvement n'a duré aussi longtemps. Il a aujourd'hui cinquante-sept ans, et rien n'indique sa mort prochaine puisqu'il se renouvelle toujours, que ce soit à certaines époques par le lyrisme, aujourd'hui par les jeux des phénomènes optiques, demain peut-être par son adéquation à une architecture autre. Il ne s'agit pas d'une école, puisque les écoles sont éphémères. Aux cinquante-sept années de l'abstraction, comparons les deux années historiques du fauvisme, les sept années du cubisme, les douze années de l'impressionnisme militant.

Depuis sa création en 1910, l'art abstrait est tombé plusieurs fois en discrédit; en 1921 en Russie après une éclosion splendide, en 1933 en Allemagne après y avoir connu son classicisme. Mais, après quelques éclipses, il a rebondi encore plus haut, après 1945 en France et aux Etats-Unis. Sans doute sommes-nous entrés une nouvelle fois dans une période de défaveur envers l'art abstrait, mais pourquoi ne rebondirait-il pas encore?

L'art abstrait, disons-nous, n'est pas une école, mais ce n'est pas non plus un style, comme l'impressionnisme, puisque l'art abstrait englobe tous les styles. On l'a vu tour à tour, ou parallèlement, géométrique, expressionniste, puriste, lyrique, froid, chaud, dadaïsant, surréalisant, cubisant, fauvisant, impressionniste même, romantique, sévère, pompeux, pompier, académique, protestataire, résigné, décoratif, calligraphique, musicaliste, informel, tachiste, paysagiste, naturaliste, wagnérien, symboliste, et j'en passe...

C'est donc bien une conquête nouvelle de l'art, une nouvelle conception de l'acte de peintre, de poser son regard sur le monde et sur soi-même, qui n'en est peut-être, d'ailleurs, qu'à ses prémices.

Dire que l'art abstrait est une cause d'enrichissement pour l'artiste et l'art en général. Non. L'art abstrait, ou toute autre forme d'art, ne sont un enrichissement que pour les favoris des dieux, mais une catastrophe pour les autres à la recherche d'une recette. L'art abstrait paraît une recette facile pour les médiocres. Et pourtant, nulle part la médiocrité ne s'étale aussi ouvertement qu'avec l'art abstrait. Max Jacob disait qu'il fallait être déjà un grand poète pour être un poète moderne; il en est de même pour l'art abstrait. D'où tant



de croûtes désespérantes, désespérément décoratives dans le pire sens du terme. Si l'on prenait conscience de ce qu'est l'art abstrait, de ce qu'il peut être, cela devrait puissamment contribuer à décourager les Beaux-Arts. Hélas! il n'en est rien.

L'un des dangers de l'art abstrait, c'est que, contrairement à ce que l'on pense communément, le dialogue entre l'artiste et le public est plus facile avec certaines formes de cet art, qu'avec l'expressionnisme figuratif par exemple. A partir du moment où l'on accepte le critère de la non représentation, que l'on connaît en quelque sorte



la règle du jeu, il est plus facile d'aimer une aquarelle de Kandinsky qu'une tête déformée de Picasso. La déformation du corps humain et de la nature, c'est ce que le public ne peut pas arriver à digérer, ce qu'il n'admettra certainement jamais, parce que c'est une offense à sa dignité, une gifle. L'art abstrait gifle rarement, et de moins en moins. Il a plutôt tendance à se poser comme un tapis moelleux sous des pieds sensibles.

Parmi les inventeurs de l'art abstrait, ceux dont l'action a été prépondérante, me paraissent Kandinsky, Klee, Delaunay, Fernand Léger et Malevitch. Ceux qui continuent le plus à exercer une influence déterminante sont Mondrian et les artistes du Stijl hollandais en général; Moholy-Nagy, Albers et les artistes du Bauhaus allemand, en général; les artistes russes avant le stalinisme que l'on commence à redécouvrir, comme El Lissitzky et Tatlin, sans parler de Gabo puisque nous devons dans cette enquête nous en tenir aux peintres. Et enfin, Schwitters, avec toute la partie abstraite du dadaïsme.

Par contre, dans le présent, il ne me semble pas que ce soient des artistes abstraits contemporains qui orientent l'art vers de nouvelles acquisitions. Les figuratifs non plus, d'ailleurs. Il me paraît qu'actuellement la recherche, ou l'avant-garde, la plus intéressante, est dans le domaine de l'architecture, que les sculpteurs suivent de très près les architectes prospectifs à la trace et les devancent parfois, mais que les peintres sont à mettre en queue de liste. Cela changera sans doute, mais pour l'instant la peinture est dans un creux de vague où elle se balance gentiment.

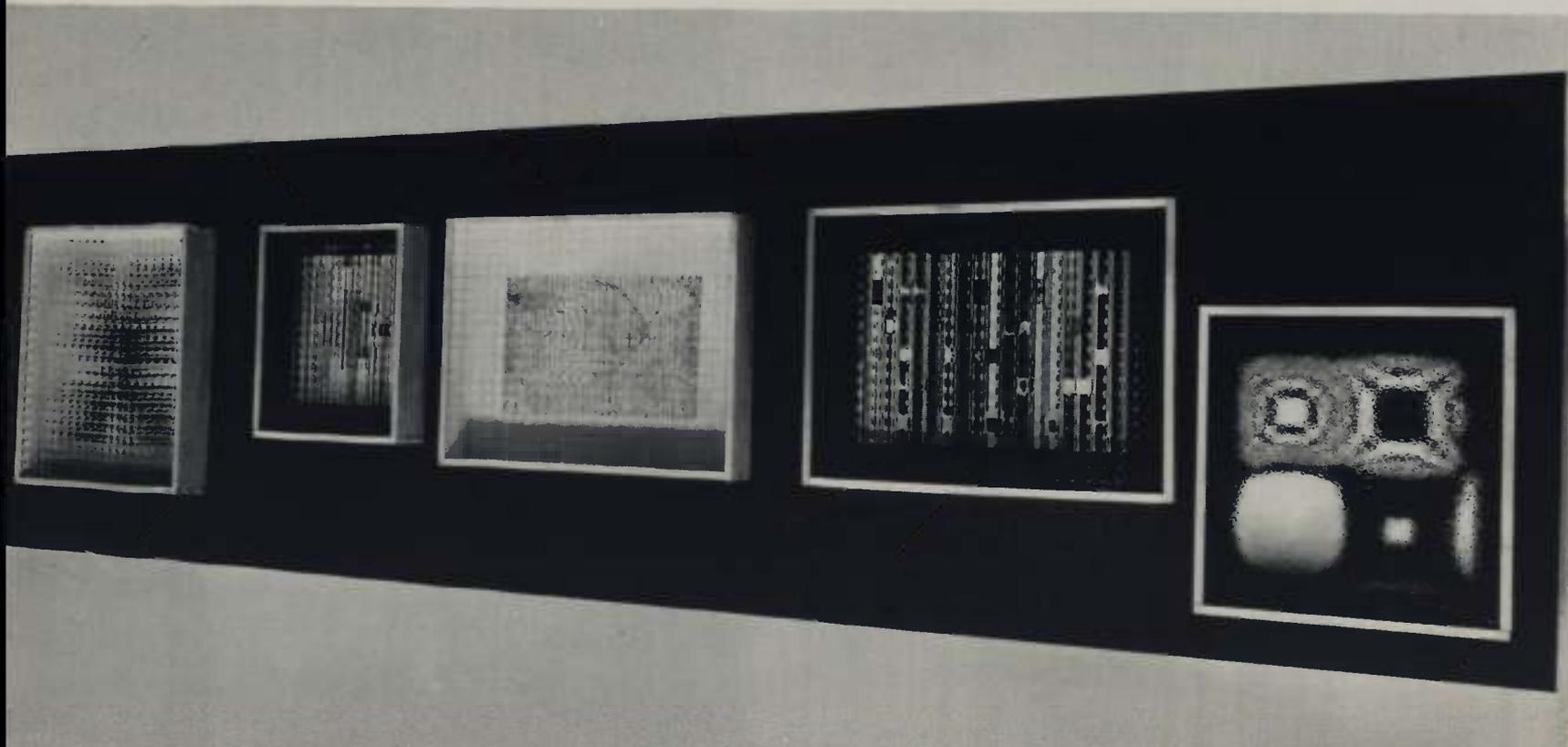
Je ne vois d'autre avenir à l'art, qu'il soit abstrait ou non (mais dans le domaine où je crois que l'art va s'engager, l'art abstrait a une chance de survie, alors que l'art figuratif en a beaucoup moins), que dans une totale intégration à la cité, c'est-à-dire à l'urbanisme et à l'architecture. Entendons-nous bien: il n'est pas question



de synthèse des arts, de macarons sur des murs, de sculptures sur des pelouses, de décorations dans des shopping centers, mais de donner la ville entière à mettre en couleurs aux Rubens ou aux Kandinsky de demain. Que quelques artistes veuillent encore nous livrer des pages de leurs journaux intimes sous forme de tableaux de chevet, pourquoi pas? Il y a une place pour Gide, et une place pour Zola. Mais on peut préférer Balzac et Zola à Gide ou à Julien Green. Et de toutes manières, il est difficile d'être Gide.

MICHEL RAGON.

VASARELY. Cinétisme optique.



Espace actif

par Pierre Volboudt

Un demi-siècle d'expériences, d'inventions et d'audaces aussi âprement controversées qu'au premier jour témoignent assez que l'art dit abstrait est une réalité, qu'il est un art de la réalité. Quelques œuvres, sans compter des milliers d'autres qui pullulent alentour, ont suffi pour fonder un art qui ne doit rien à l'éternel ressassement de ce réel érigé en absolu.

Que les « choses » gardent leur attrait pour ceux qui ne se repaissent que de ce qu'ils sont capables de voir, de ce qu'ils dressent devant eux pour s'interdire la vue de ce qui est au delà. L'art n'est pas réductible à quelque formule unique qui frapperait de nullité par son seul énoncé toutes celles qui la contredisent. Chacun l'entend, et le pratique, à sa manière. La vérité du créateur ne regarde que lui. Elle est sa propre vérité et, pour un temps, celle de quelques-uns; elle s'éclipse et redevient vraie pour un autre. Ceux qui taxent d'iconoclastes ou accusent d'imposture les créateurs qui n'acceptent pas de se soumettre aveuglément à ce que voient leurs yeux, qui leur imputent à crime le péché de lèse-nature, se font de cette sacro-sainte nature une idée bien étriquée. Qu'il s'y complaisent, nul n'y contredit. Il peut y avoir du génie dans un arbre et du sublime dans une goutte de lumière qui fait étinceler une prunelle. Mais que ne se souviennent-ils, quand ils plantent leur chevalet dans un pré ou s'appliquent devant le modèle, que les plus admirables paysages, les plus sublimes effusions de l'âme transcrites par le verbe humain tiennent en quelques syllabes, en de purs vocables abstraits. Rien n'est dit, mais toutes les portées de la sensibilité entrent en vibration; un monde profond, incommensurable s'ouvre. Pourquoi s'en tenir obstinément à l'épiderme des choses, à leurs arrangements fortuits, sempiternellement les mêmes, pourquoi s'hypnotiser sur cette apparence qui n'est à tout prendre qu'une fiction, autrement dit une abstraction? Que ces amateurs de superficies tournées et retournées de tous côtés ne pénètrent-ils plus avant. Il s'apercevraient que ce qu'ils vitupèrent existe. Ils apprendraient que ce réel dont ils se réclament avec une véhémence désespérée, une pieuse indignation, a plusieurs visages et l'art plusieurs demeures, plusieurs espaces.

C'est de cet espace inconnu, poétique au sens littéral du terme, que l'art abstrait a pris possession. Il en a reconnu les frontières et s'y est ouvert d'autres dimensions. Il en a fait sa réalité. De rares novateurs lui en ont montré les voies. Quelques-uns les ont explorées. Il en reste beaucoup encore à parcourir avant d'en épuiser les ressources.



Simulacre calqué sur le vrai, décor de la représentation picturale ou matière de ses créations, l'espace peut être tenu pour la donnée première de l'art. Il en est devenu le thème essentiel. La perspective l'imitait pour y situer ses actions figurées. La plastique détachée des objets en fait l'objet même de son inspiration.

Depuis qu'il est confronté à l'idée qu'il s'en peut faire, l'homme ne voyait l'univers autour de lui qu'ordonné selon les règles et les catégories de son esprit. S'il s'y sentait réduit à ce point extrême de la pensée sur lequel ce monde clos tenait en équilibre, le rayon de son regard en était l'axe infaillible, le centre d'une certitude qu'il embrassait tout entière. Il en avait relevé les parages; il l'avait soumis à ses principes et à ses lois, régenté par ses axiomes; il l'avait marqué de ses repères et de ses mesures. Il y projetait ses images et ses nombres. Il y contemplait ses chimères, ses dieux, les phantasmes de ses confuses angoisses. Au milieu de ses perspectives fuyantes en tous sens, il se sentait pris dans un ordre innombrable dont il pouvait prévoir la diversité et qui, par son unité, toujours, se refermait sur lui, le ramenait à soi. L'éclatement baroque, dans ses tourbillons, l'enveloppait de ses replis, l'égarait dans les mirages de ses labyrinthes.

Ce n'était qu'artifices. L'image du monde s'est muée en énigme et en métamorphoses. Il n'y a plus de matière, mais l'illusion d'une matière. Tout se perd en éclats et en cycles d'énergie, en inconstances, en formes insaisissables. L'homme, à leur poursuite, est entraîné à la vitesse de la lumière vers quelque réalité qui se dérobe et le fait douter même de ce qu'il cherche.

Par ses visions paradoxales, l'art peut être une approche de ce « je ne sais quoi » qui a pris la place d'un savoir en qui tout se classait en perspectives hiérarchisées, convergentes. L'univers n'apparaît plus comme une dispersion infinie. La conscience est venue à l'homme de ce « fließende Raum » qui l'entraîne à son tour et emporte toutes choses avec lui, leur constance, leur consistance et jusqu'à leur identité. Elles ont cessé d'être à ses yeux baignées de ce « fluide homogène » qu'était pour Proclus « la plus fine lumière ». Entité concrète dont la substance est une texture d'événements, l'espace n'est plus que la forme générale de leurs phases successives.

Leurs valeurs propres, considérées comme primordiales, ont délié les formes particulières d'un monde de références dont elles ne se distinguaient pas, les ont aussi rendues indépendantes de l'espace traditionnel. Les artifices de la perspective en donnaient l'illusion. Cet espace factice qui était le leur s'insérait dans celui à 3 dimensions et en évoquait la présence sous-entendue. La distance s'y condense en blocs de spatialité abstraite, charpentée de rigueur, qu'un Vermeer enchâssait entre les lignes de fuite et de forces de ses magiques épures où la clarté captive dépose en substance silencieuse, pétrie d'irréelle densité.

Dès que l'art se fit non-figuratif, la distance cessa d'être la relation nécessaire entre les objets et le milieu coloré auquel ils appartiennent, qui les pénètre et dont les nuances les caractérisent en chacun de leurs aspects. Ils demeurent encore dans l'étendue de la toile, mais celle-ci ne peut plus s'identifier à aucune étendue physique mesurable. A l'espace des objets se substitue un champ illimité à la surface duquel se condensent, se distribuent des objets d'espace, éléments d'une création arbitraire dont chaque donnée qui la compose n'est que l'une des pièces des combinaisons indéfinies en puissance dans l'œuvre. Il ne s'agit plus de suggérer une action dans un espace simulé, mais de provoquer une *action d'espace*. La réalité de l'image peinte était une réalité d'allusion, d'illusion. De cet espace imaginaire, l'art a fait une réalité concrète qui ne doit rien qu'à soi. Exclusifs l'un de l'autre, tous deux également vrais, tangibles, ces deux espaces sont appropriés aux formes qui y vivent et qu'on ne peut concevoir hors des conditions qu'ils leur imposent. L'espace pictural traditionnel est celui des figures, des couleurs, des êtres linéaires, semblables à ces organismes « infiniment plats » dont un mathématicien peuplait les domaines extra-euclidiens. Il peut bien représenter les choses et les êtres, ce ne sont pas les mêmes. « Non les choses, disait Delacroix, mais

le semblant des choses. » Domaine du concret par excellence, l'art d'invention pure, dit abstrait, ne s'attache qu'aux seuls états du possible.

Systèmes de formes naissantes, figures de forces en croissance constituent une forme générale qui n'existe que comme virtualité inachevée en chacune de ses manifestations; achevée en tant que variable d'elle-même, imprévisible et déterminée dans ses prolongements et déterminant la série des choix probables qui l'orienteront, défiant le calcul, des hasards, des conjonctions par quoi l'éventuel tend à l'accompli. Hors de cette totalité hypothétique et incommensurable, chaque élément d'un ensemble formel donné ne serait qu'un fragment de quelque chaos avorté, une pièce disjointe d'un jeu incohérent. Raccordé à la forme majeure qu'il implique, il est, tout à la fois, la partie elle-même et sa solution, pour fortuite et incomplète qu'elle soit. Englobé dans le réseau d'alliances imprévues et inévitables, d'accords complexes, d'équilibres soutenus par l'imminence d'une rupture et contraints par là à susciter une contre-force qui les compense et les complète, il s'étend à l'espace entier de sa métamorphose implicite. Il est cet espace lui-même, fait d'énergies et de rythmes, d'intensités, de contrastes inégaux, de qui naissent les images concrètes de l'imaginaire.

L'œuvre cesse d'être la simple version d'une réalité étrangère à sa propre substance, recrée, réinventée, selon le mot de Juan Gris, « avec les purs éléments de l'esprit ». Elle est, avant tout, une organisation d'espace ouvert sur des perspectives sans limites qui, comme en ces vagues miroirs où la pensée assiste au déroulement de ses reflets intérieurs, ne renvoient qu'à l'acte multiple de son incessante expansion. Chaque figure définie déborde sa forme, compose avec toutes celles qui lui sont associées une trame de tensions réciproques, de correspondances, d'écarts, de lacunes chargées de valeurs plastiques.

Le thème formel se fractionne en spatialité discontinue. Des espaces dérivés de la figure elle-même se propagent en étendues reliées de toutes parts, en dilatation de distances de soi à soi. Domaine du mouvant et de l'incohérence, de la cohésion et de la complémentarité contradictoire. Dans le vide actif qui l'isole, il se définit comme une région à part de l'indéterminé dont il procède et qu'il envahit des mirages d'une fiction de profondeur réductible à son extension virtuelle. Ce réel n'est pas circonscrit en lui-même: il suppose toutes les substitutions concevables d'un devenir latent. Il est ce qu'il paraît non moins que ce qu'il pourrait être sans rien perdre de ses traits. Tous les objets de cet espace relèvent d'une puissance de plasticité qui est l'essence de leur singularité foncière. Ouverts les uns aux autres, ils se pénètrent mutuellement et, quoique subordonnés, réductibles à une commune allégeance, restent distincts. Sans limites ni attaches définissables, ils constituent des agrégations homogènes en qui tous les possibles



se répondent en une variation perpétuelle. Chacun chiffre cette pluralité éventuelle et simultanée selon sa position particulière, ses qualités originales, ses valeurs relatives, les rapports à distance qu'il fait pressentir. Entre ces objets absolus, il n'y a pas de communication apparente; ils s'ignorent et se suffisent. Une manière de va-et-vient dans les intervalles et les différences dément pourtant leur apparente incohésion. Tout se passe dans l'œuvre mais aussi au delà de ses limites arbitraires et s'achève sans s'achever hors du cadre fermé où se restreignent ses pouvoirs.

« Alles ist weit. » Le mot de Rilke semble fait pour un tel espace, ouvert, inépuisable, dont l'attraction s'exerce sur toutes les formes dont il est le lieu, dont elle portent en elles le germe de variance et de mutation. L'accès de ce « lointain » immédiat et qui échappe aux prises des sens se refuse à qui ne se fierait qu'aux schémas ordinaires que se construit et constate le regard. Nul n'y pénètre s'il ne s'en laisse, d'abord, pénétrer. Il lui faut, par avance, déposer toute logique, renoncer les postulats, les conventions sur lesquels elle se fonde. S'il consent à l'aventure, il se trouvera, par une sorte de subite accommodation de la sensibilité, introduit en pays inconnu. Sans le savoir, il aura franchi cette frontière qu'une stèle chinoise instituait entre le monde d'en-deçà et les terres vagues où l'imaginaire côtoie le réel et parfois le supplante, limbes des formes et des ombres de formes qu'un rayon, un trait soudain arrache à l'indécision des possibles, qui leur donne les couleurs du vrai et les reflets de la vrai-

semblance. Complémentaires et sous-entendues, ces formes en instance prolongent celles qui, déjà, leur empruntent les échos d'une résonance infinie et semblent s'achever en marge d'elles-mêmes.

La peinture, jusqu'ici, se réduisait à la portion d'image qui la constituait. Un paysage ne montre que quelques arbres détachés de la profusion végétale, les vagues ultimes d'une nappe d'étendue, des sommets parmi tout un relief. Il n'évoque ni la masse inextricable de la forêt, ni l'immensité des eaux, ni la chaîne des cimes et des plissements. Le motif isolé se suffit à lui-même. Il exclut tous les autres quoiqu'il fasse partie de l'ensemble et en dépende étroitement. Dans l'art non-figuratif, il s'agit d'un système qui, pour être complet, doit admettre d'autres combinaisons sans nombre, — élément d'un système de systèmes dont chacun se qualifie par rapport à ceux qui sont encore à venir, pour reconstituer à toutes les phases de son évolution la galaxie formelle, égale et équivalente à la somme interchangeable de ses combinaisons.

La toile peinte devient un foyer d'irradiation, limité et illimité tout ensemble. La lisière du tableau ne le termine pas. Il contient, resserre l'action picturale. D'où la recherche d'une configuration qui lui convienne. La vision du peintre à partir d'un modèle préexistant devait s'encadrer dans la réalité matérielle. Il lui était nécessaire de s'en séparer avec force, de crainte qu'à son contact l'image privilégiée n'en fût altérée, son autonomie compromise, et que les choses à peindre ne pervertissent la vérité de la chose peinte. Por-

traits ou natures mortes peuvent souffrir de cette concurrence. Le cadre les en protège, qui leur assigne un espace à part, celui de la représentation, enclave où s'accomplit, comme sur une scène irréelle et cependant soigneusement définie, l'immobile réfraction de la vie secrète du visible. L'œuvre abstraite n'a pas à redouter pareille promiscuité. En dehors de tout, ne devant rien aux apparences, elle détermine autour d'elle une distance qui neutralise les objets, crée une sorte d'espace interdit où, dans la vacance du réel refusé, elle déploie l'espace tacite de sa multiple et contradictoire affirmation.

Par quels moyens lui donnera-t-on l'occasion d'être elle-même dans la plénitude de ses pouvoirs? Il faut ici faire appel à la technique la plus libre et la plus poétique. De cet espace si différent de celui que connaissent les sens, mais dont la notion est concevable et que l'art s'est annexé sans en savoir peut-être toutes les ressources, quel procédé permettra à l'artiste de s'assimiler les insolites propriétés? Le mot de réfraction s'appliquait à l'image née de ses affinités avec une dimension inhabituelle du réel. En quelle sphère abstraite trouvera-t-on à projeter ces figures d'un univers parallèle au nôtre? Sur quels plans de fuite, à l'aide de quels volumes agencés pour les rendre tangibles, vivantes, autonomes, ces formes-fiction échapperont-elles aux servitudes et aux restrictions de quelques mètres carrés de toile sur un mur? Qui brisera, pour les en libérer, les contraintes de la surface plane, fixe et finie?

L'idée d'une solution existe. Les conditions en sont même déjà réalisées. L'architecte Emile Duhart vient d'achever l'Edifice des Nations-Unies pour l'Amérique Latine. Une invention créatrice d'une ampleur et d'une sobriété puissantes s'y allie à la grandeur de la conception architecturale. Elles atteignent à une concision monumentale qui s'harmonise avec le site même de l'édifice, au pied des Andes. La grande coupole hémisphérique de la Salle des Conférences tient une place capitale dans l'ensemble. Elle n'attend plus que l'artiste qui viendra animer de formes inédites ce champ vide et vierge, ce grand miroir au tain de jour et de nuit offert à son inspiration.

Le dispositif consiste en un segment sphérique en fibres de verre blanc. Un faisceau de lumière l'éclaire, capté de l'extérieur par un héliostat et qu'une double lentille réfléchit vers la surface convexe à illuminer. Cette lumière, qui peut éventuellement être artificielle, est empruntée à la source solaire. De là, le nom que l'architecte a donné à la coupole — la « Luna ». L'intensité de l'éclairage est donc, par essence, variable. Le rayon émis par le point focal qui le recueille, le concentre, le dirige, le répercute, change selon l'inégale luminosité du jour. Mais la coupole étant inversée et, de surcroît, mobile, il la touche selon des incidences multiples, soit qu'il la frôle en biaisant sur ses bords, soit qu'il la frappe en son centre et

s'épande à sa surface. La « Luna » peut en effet se déplacer verticalement, monter, descendre, plafonnant à des hauteurs différentes. Elle resserre, comprime ou distend ainsi l'espace au-dessus duquel paraîtront, passeront les mouvantes constellations qui s'y viendront peindre. Des éléments multiformes, et multicolores, peuvent s'intercaler entre le rayon et sa cible. D'autres thèmes formels disperseront, nuanceront le spectre de leur coloration, de leur densité, donneront vie aux touches immatérielles qu'étalera le pinceau invisible, porteur de la substance lumineuse.

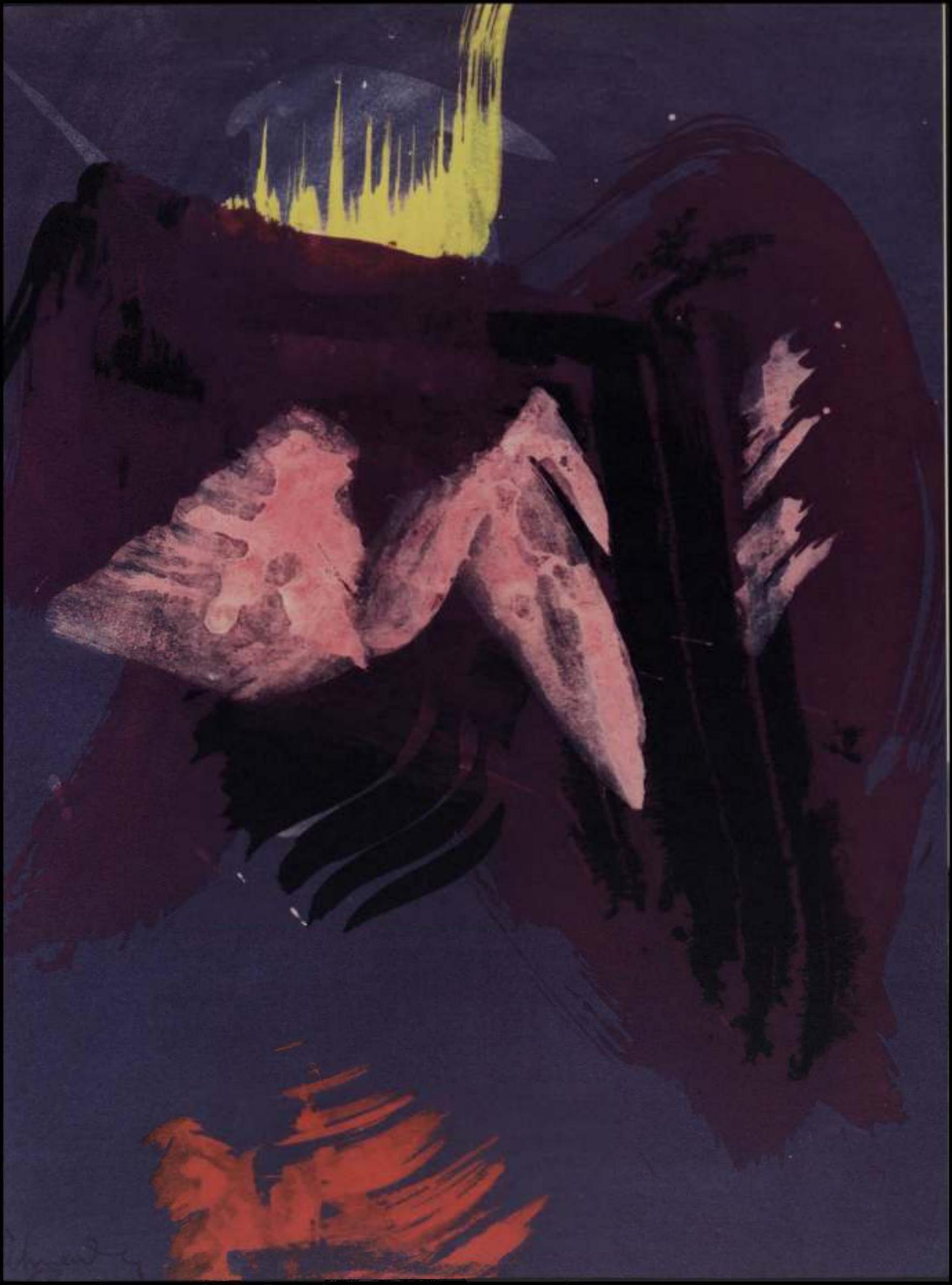
Les images cesseront d'être projetées et figées sur un écran passif. On les verra croître et décliner, étales au maximum de la clarté qui les crée, glisser, mêlées par la pulsation des contours, graviter à des altitudes corrigées par la position de l'astre central, fuir, s'absorber dans la vacuité du noir où le regard les perd, les suit après qu'elles auront disparu, abolies dans la zone obscure qui les entoure, obscurément fluides, les voit se lever à l'opposé, renaître de la nuit et lentement poursuivre d'imprévisibles métamorphoses, d'un bord à l'autre de l'ample courbure, continents en dérive, immergés dans l'éclat, à la surface d'une étendue sans fin.

L'espace spiral enveloppe l'action formelle dans le vide tourbillonnaire de la conque architecturale qui le contient, le modèle plastiquement entre ses parois. Son dynamisme ascendant s'extériorise dans la torsion hélicoïdale du bâtiment central érigé au cœur du vaste quadrilatère qu'il domine, face à l'Ande rigide, réplique hautaine à l'effort du soulèvement minéral édifié par un telurisme constructeur.

En ce théâtre dont la scène et le spectacle sont régis par l'inclinaison impérieuse d'un seul rayon générateur d'un flux d'images, l'espace est la forme majeure. Il est l'acte-protée en qui tout se résume et se diversifie. En se modifiant il renouvelle les péripéties plastiques, les modulations d'amplitude et d'intensité dont il est le lieu et l'unique protagoniste. Il fait participer le regard à une évansion continue vers quelque point inaccessible mais souverainement présent en tous les autres, qui commande, attire tout à lui. La dispersion tangentielle, vers la périphérie, des formes délivrées de toute limite, le long des directrices de fuite, oriente l'esprit, l'induit à pénétrer au delà de la ligne infranchissable qui barre l'horizon où se peignent les choses, monde de la représentation plane et sans issue que le rêve. Ici le rêve devient une réalité sensible dont la vision s'enchant, s'élargit, s'approfondit de ses prestiges.

Un domaine inexploré s'ouvre à la peinture. Il faudra, pour l'artiste qui s'y aventurera, inventer non seulement des moyens d'expression plus complexes, mais se faire une sensibilité qui réponde à une autre dimension spirituelle. Une planète neuve l'attend où, déjà, se devine, se dessine un imprévisible futur.

PIERRE VOLBOUDT.



SCHNEIDER. Gouache. 1967.

Conclusion provisoire d'une enquête

Il serait difficile de prétendre que, des points de vue qu'on vient de lire, se dégage un rassurant optimisme. Mais il ne faudrait pas non plus prendre à la lettre le pessimisme exprimé par quelques critiques quant à l'avenir de l'art abstrait. Ce pessimisme n'est qu'un reflet, dans le miroir de l'art, du pessimisme général dans lequel s'est installée, très confortablement d'ailleurs, la philosophie contemporaine. Pessimisme de mandarins qu'aucune garde rouge, fort heureusement, ne menace, dans cette partie du monde qui préfère les chansons « ye-ye » aux versets de Mao.

Il ne faut pas oublier non plus que pour nous ici, il ne saurait y avoir de crise particulière à l'art abstrait. S'il y a une crise, elle touche l'art tout court. Mais y a-t-il vraiment une crise de l'art? Il y a très certainement une crise du marché de la peinture, qui touche davantage les galeries que les peintres ou les sculpteurs, pour des raisons faciles à comprendre. Mais le malaise du marché de l'art pose quand même des problèmes moins graves que celui de la bourse ou du logement. Les artistes qui ont cru à une crise particulière de l'art abstrait et se sont repliés en hâte vers la néo-figuration se sont lourdement trompés, à tous points de vue. Leurs tableaux n'en sont pas

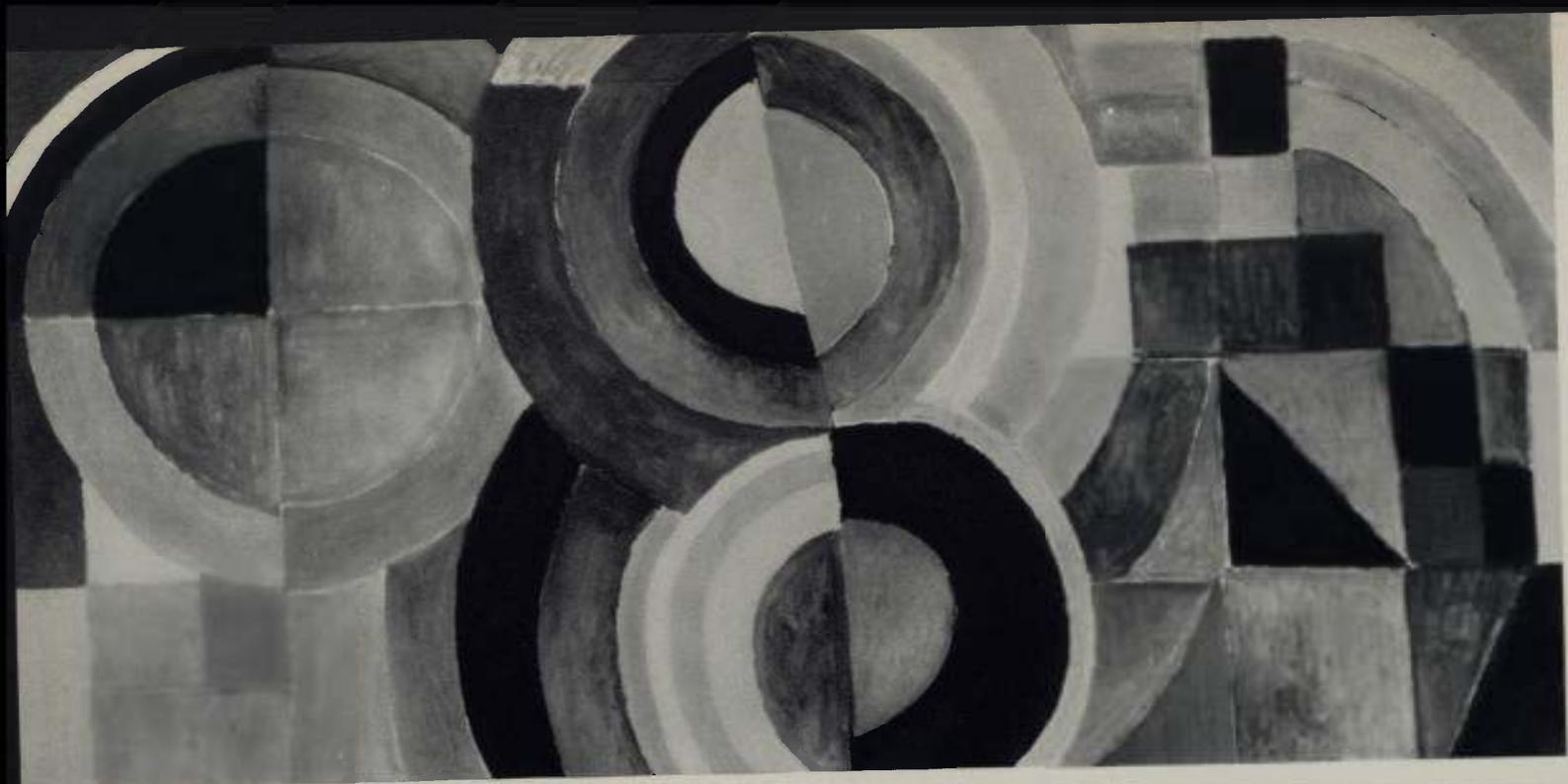


devenus meilleurs et ne trouvent pas plus facilement d'acquéreurs. Ce n'est pas parce qu'ils ont perdu toute confiance dans l'avenir de l'art abstrait que les amateurs ont disparu, mais parce que, en leur proposant quatre ou cinq génies méconnus chaque jour, on les a presque obligés à douter d'eux-mêmes, de leur capacité de choisir et de juger. En oubliant qu'une époque ne peut s'offrir plus de vingt génies, certains marchands ont provoqué la crise qui nous reporte aux temps héroïques du Bateau-Lavoir.

On ne peut évidemment envisager le problème du seul point de vue économique, bien que l'éco-

MANESSIER. Forces nocturnes. 100 x 300 cm. 1966. Galerie de France.





SONIA DELAUNAY. Rythme-couleur. 96,5 x 194 cm. 1964.

MAGNELLI. Intersection n° 1. 89 x 116 cm. Bellevue. 1965.





RAOUL UBAC. A l'ombre d'un champ. 150 x 150 cm. Peinture. 1966. Galerie Maeght.



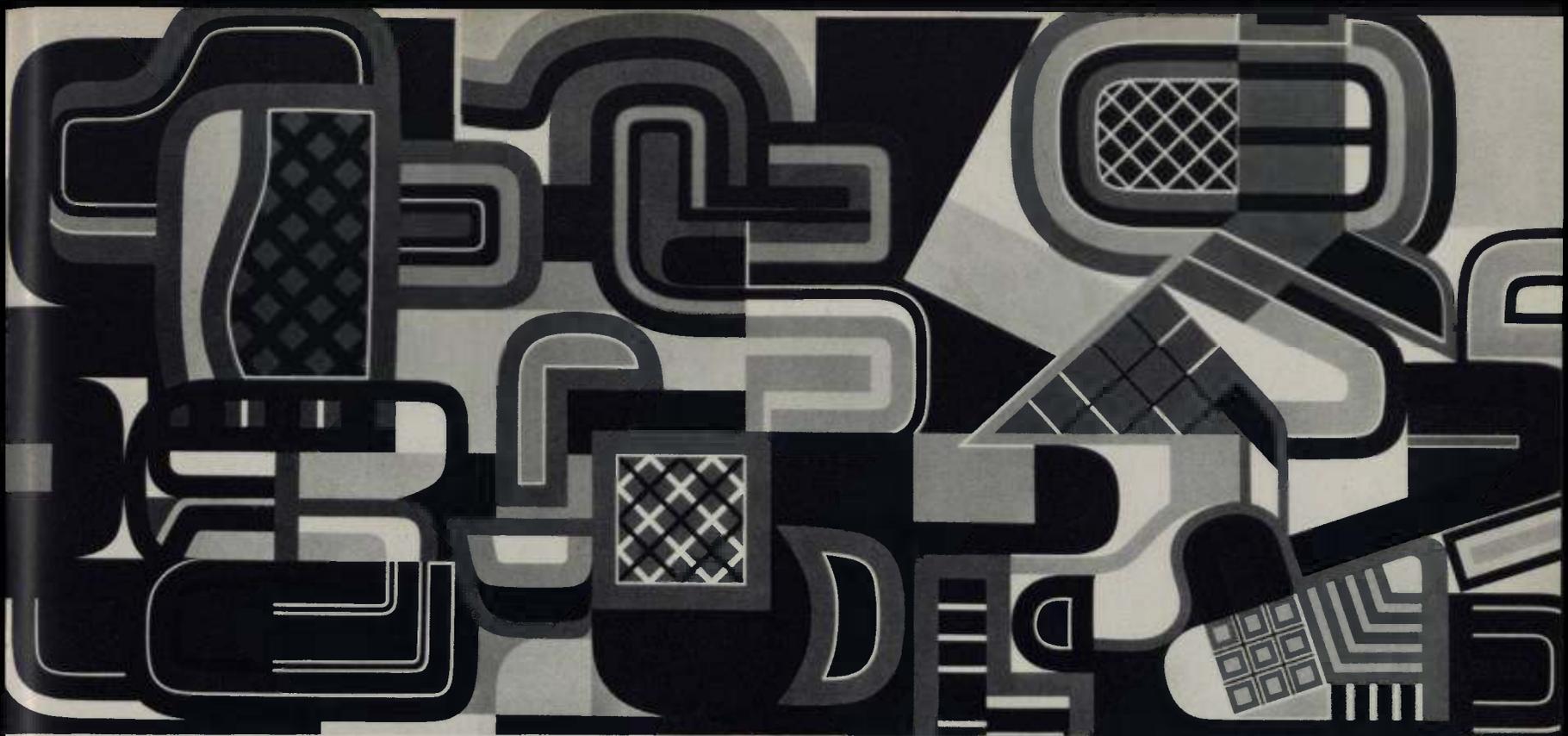
SCHNEIDER. Référence 62a. 130 x 162 cm.
1966. Galerie Lorenzelli, Bergame.



POLIAKOFF dans son atelier. (1966). (Photo *Connaissance des Arts*).

CLAUDE GEORGES. Stationnaire II. 73 x 100 cm. 1966. Le Point Cardinal.





JEAN DEWASNE. L'incantation lyrique. 360 x 170 cm.

nomique ait contribué aussi à la crise spirituelle, en poussant l'art vers la science (recherches d'art visuel, etc.), le gadget et le bricolage (l'objet) ou en l'obligeant à reprendre son rôle de témoin de son temps (art pop); en instaurant, en un mot, sous la poussée de « masses » d'artistes, la révolution permanente de l'art. Ce que les jeunes admirent le plus chez les vieux maîtres, ce n'est plus leur génie, mais leur réussite. Se rendant parfaitement compte que les conditions qui permirent ces réussites glorieuses sont aujourd'hui inconcevables, ils se replient dans le conformisme général: que l'art soit donc, se disent-ils, lui aussi un produit de consommation: l'amusement de quelques instants promis à la poubelle.

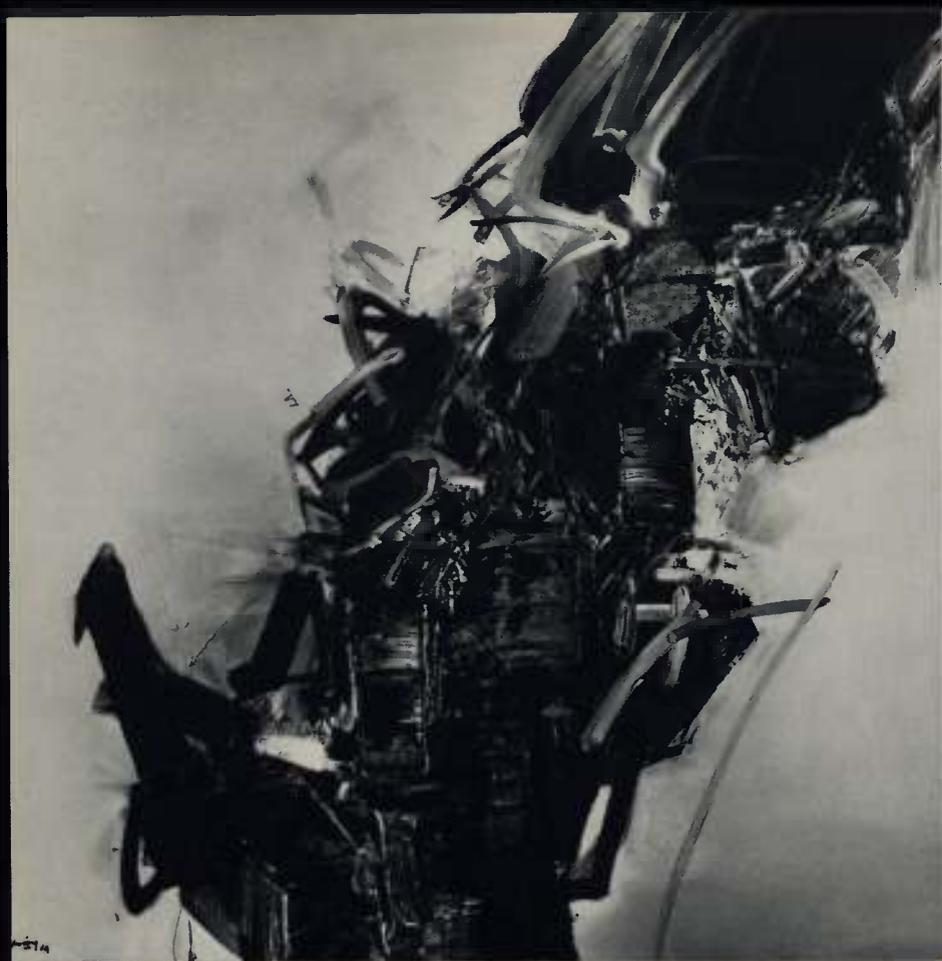
L'Art, celui que nos grands-pères écrivaient avec un A majuscule, suivra quand même son chemin,



PIAUBERT. Borazu, 195 x 130 cm. 1964.



DMITRIENKO. Peinture. 100 x 120 cm. 1963.

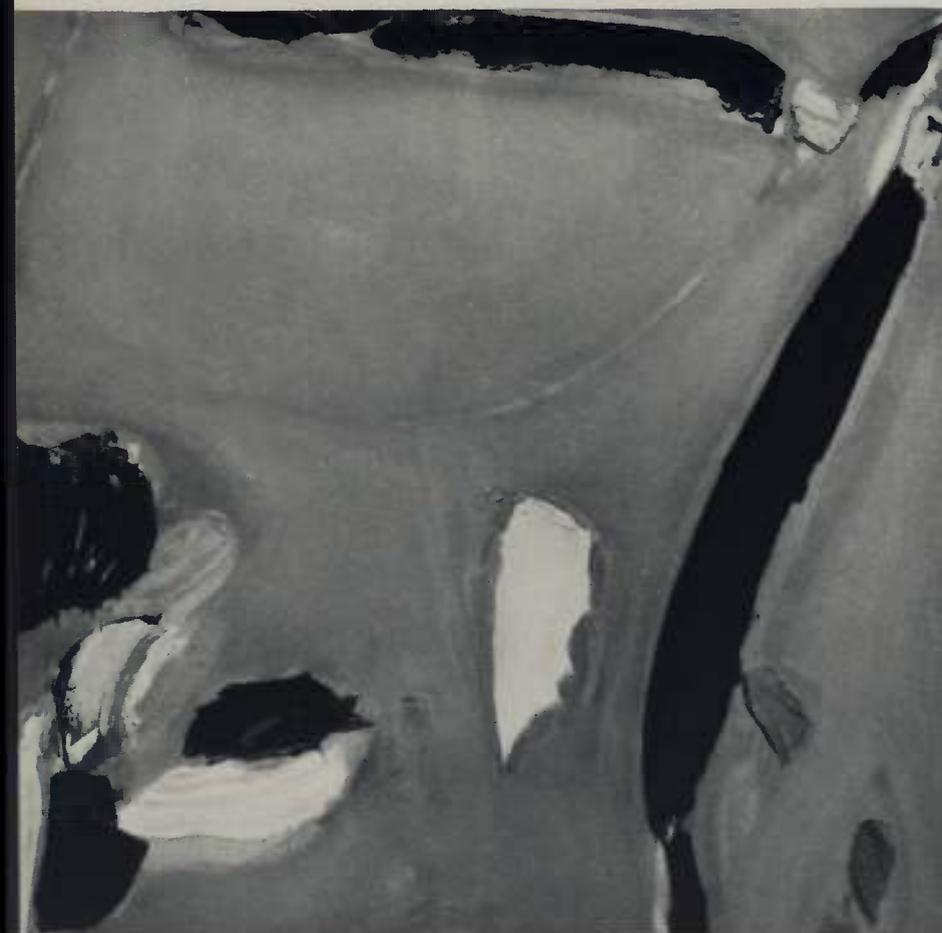


MARFAING. Peinture. 150 x 150 cm. Mars-octobre 1964.
Galerie Claude Bernard.

*tournant vers l'avenir son visage « abstrait » ou
son visage « figuratif », selon les circonstances et
l'inspiration du moment: il ne forme qu'un seul
être, une sorte d'aigle à deux têtes, à qui toute
création est soumise. Et tout, hors de son empire,
est le néant.*

S. L.

OLIVIER DEBRÉ. Composition. 1964.



ZAO WOU-KI. Peinture. 14.12.66. Galerie de France.

ISTRATI. Peinture. 200 x 260 cm. 1966. Réalités Nouvelles.





MIRÓ oiseau solaire oiseau lunaire, étincelles

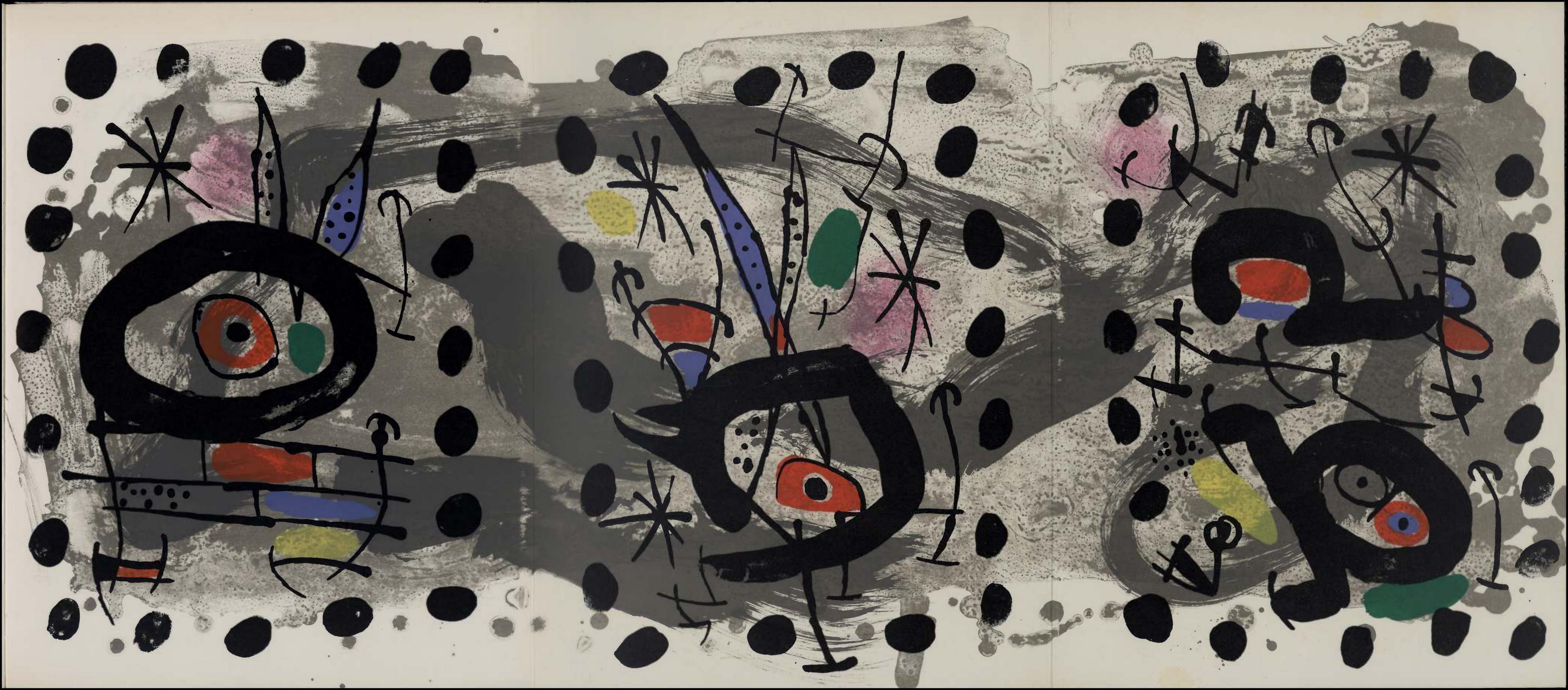
Deux oiseaux fabuleux à Altomiró
par André Frénaud

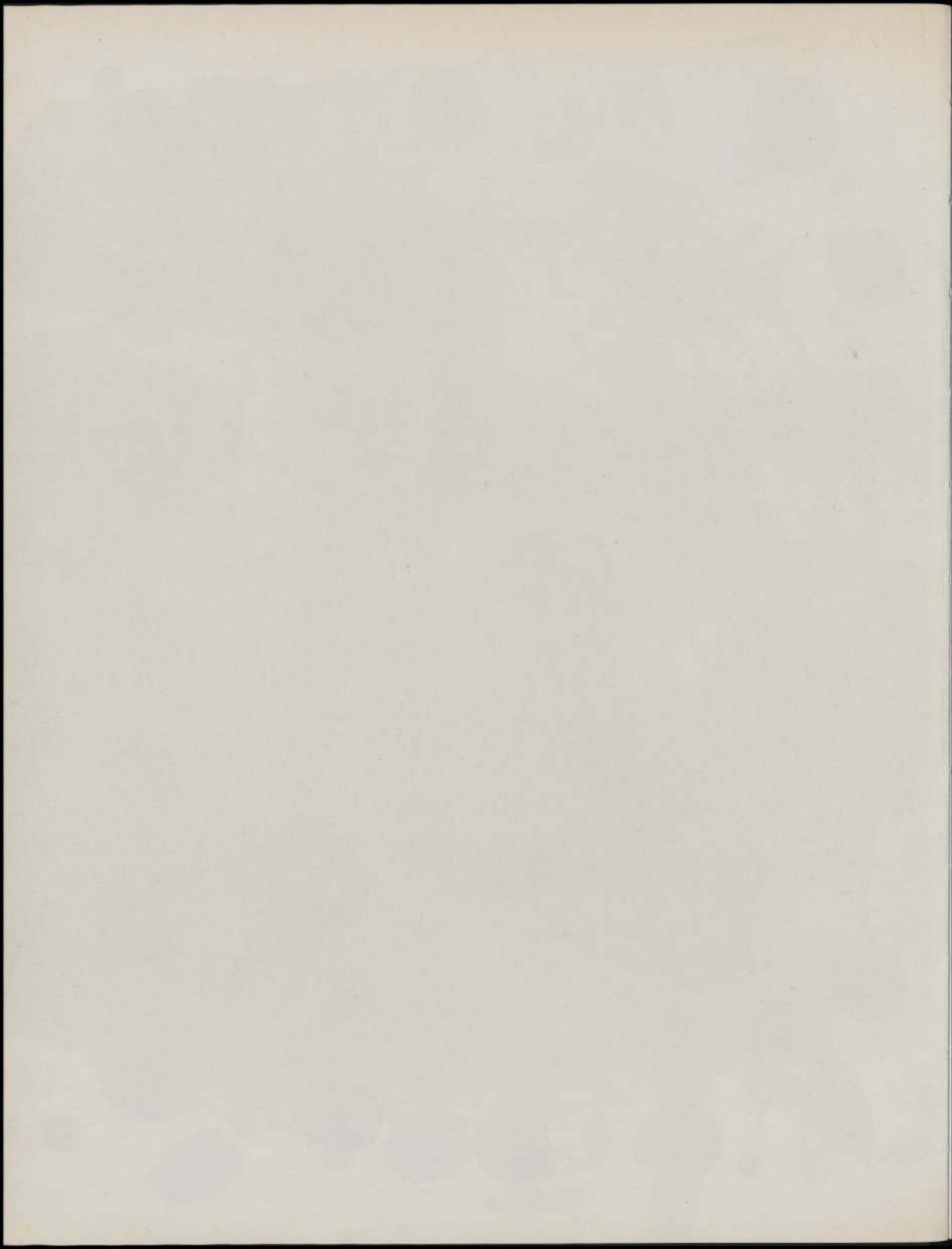
Généalogie de l'homme-oiseau
par Yvon Taillandier

Dans la nuit
par Patrick Waldberg



MIRÓ, L'oiseau lunaire. Bronze, 1966. 230 x 210 cm. 630 kg. Galerie Maeght.





Deux oiseaux fabuleux à Altomiró

par André Frénaud

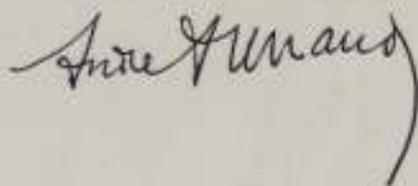
Deux oiseaux s'aimaient, l'oiseau lune et l'oiseau soleil; ils se dévorèrent. Chacun devenu l'autre, en travail de nouveau, ils échangeaient des regards, ils chantaient.

Comme la vie s'accroît, disait l'oiseau lune... La vie renfle tes merveilleuses lombes, ma chérie. Ma grosse! Comme l'énergie tremble. Comme s'épanouissent les contours de ta croupe.

Je n'en finis pas de prendre naissance, disait l'oiseau soleil. De l'énorme bousine, des prolongements poussent. Torsion, Tetons, Succion. J'essaie les gestes et les formes. Je m'entreouvre. Je me défais. violemment, lentement j'émerge de moi. Désormais je me tiens sur mon arc et je n'ai plus peur... O Grande Mère, quand les extrémités anxieuses de tes cornes s'élèveront dans le geste où tout s'anéantit je suis avec toi parmi la clameur.

Mais qui parlait? A qui? Depuis toujours tout était dit, tout commençait. Dans le grand ébranlement, dans le retour à l'initial ébranlement peut-être, dans la bouche ou sous les doigts du poète, les éléments se tendent, se rassemblent.

Juillet 1966





MIRÓ. L'oiseau lunaire. 1966. Détail.
Sculpture en bronze poli.

MIRÓ. L'oiseau solaire au polissage dans l'atelier de Susse, fondeurs. (Photo Essen).



Généalogie de l'homme-oiseau

par Yvon Taillandier

« Monsieur, ces vertébrés sont ovipares. Leur corps est couvert de plumes. Leur respiration est pulmonaire; leur sang, chaud. Leurs membres postérieurs servent à la marche; leurs membres antérieurs servent au vol. Telle est leur définition. L'acceptez-vous?

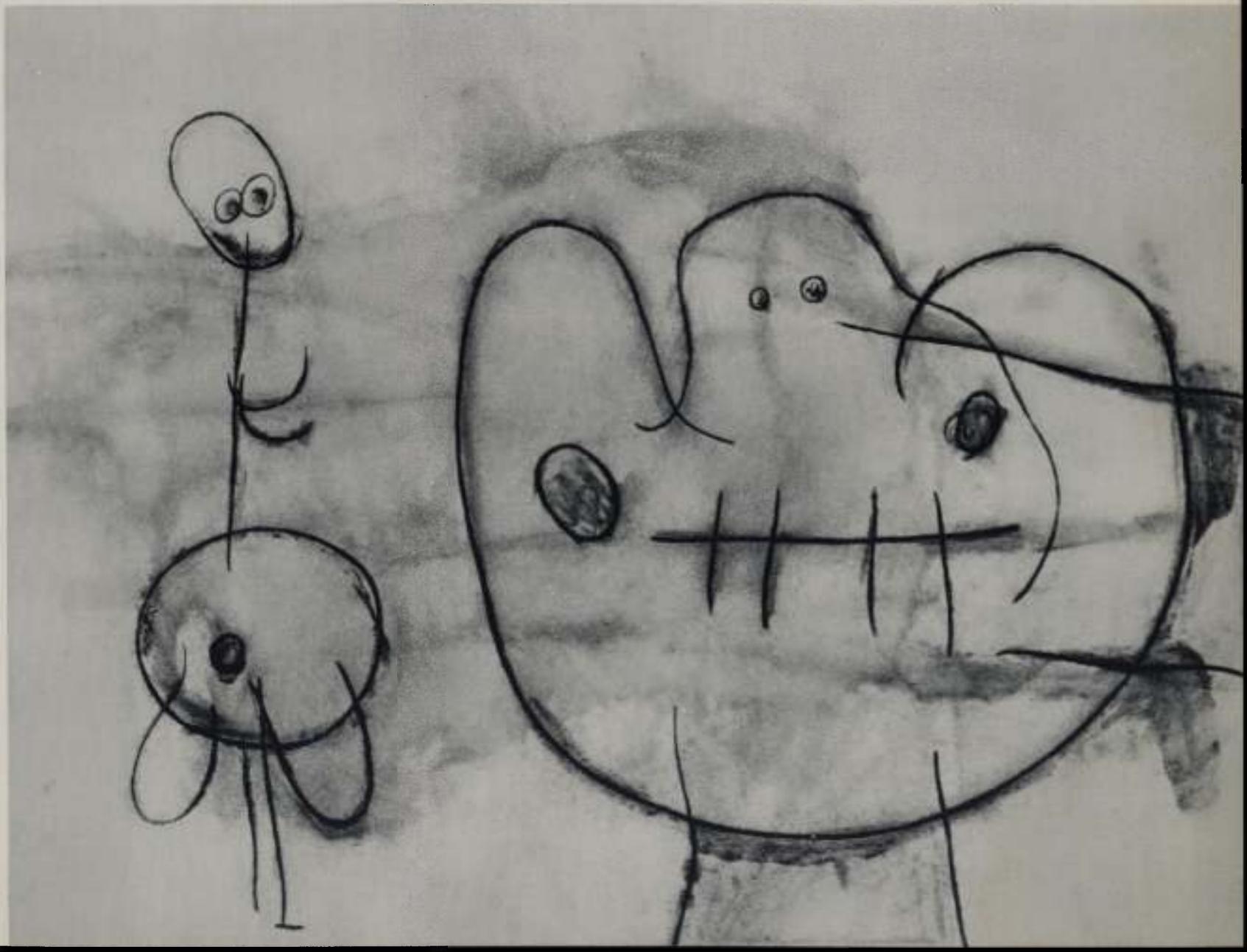
— Je l'accepte.

— Et vous continuez de soutenir que le soleil et la lune sont des oiseaux?

— Je continue de le soutenir. »

Ce fragment de dialogue est extrait des chroniques inédites de la Mirólande. La Mirólande existe, c'est un fait. Tous les géographes dignes de ce nom le reconnaissent. Mais sa superficie, la nature de ses habitants, leur sexe, leurs relations avec les astres et les animaux prêtent toujours à découvertes et à discussions. Récemment, le poète-explorateur, André Frénaud, ayant pénétré

MIRÓ. Deux personnages. Dessin sur papier, 99 x 130 cm. 6.III.63.



MIRÓ. Personnage. Dessin coloré sur papier.
99 x 130 cm. 2.VIII. 63.



dans une région jusqu'ici inconnue — qu'il a baptisée d'un nom évocateur (notamment) des grottes d'Altamira: l'Altomiró — y a rencontré des êtres qui, selon lui (et le créateur du territoire, Joan Miró, confirme cette opinion), seraient deux volatiles. Toutefois, cette affirmation inquiète énormément les ornithologues. « Ça, demandent-ils, seraient-ce des oiseaux? »

L'un possède deux pattes; l'autre est unijambiste. Cette unique patte (ou jambe) est, d'ailleurs, énorme — plus faite pour épouser le sol que pour s'esquiver dans l'air. En outre, que penser de ces sortes de croissants dont ces créatures aériennes sont munies? Symbole de l'amante d'Endymion? Ou bien de la faucille? Ou bien de l'instrument tranchant utilisé pour couper le cordon ombilical? Mais peut-être s'agit-il de cornes, ou d'ailes. Oiseaux-taureaux? Ou cornes propices à la lévitation?

On remarque, sur ce qui paraît être la poitrine de l'un des deux, une protubérance pointue assez semblable à la protubérance nasale du rhinocéros. Serait-on en présence d'un rhinocéros volant?

Et quel est leur sexe?

Miró dénomme l'un: « oiseau lunaire » (donc féminin) et l'autre: « oiseau solaire » (donc masculin). Mais, à y regarder de près, on hésite; cette question de sexe continue de troubler, à moins de se référer encore une fois aux chroniques inédites

MIRÓ. L'envolée I. 32 x 24 cm. 20.III.63.





L'atelier de Miró à Palma de Mallorca.
(Photo Pierre Matisse, janvier 1967).



MIRÓ. Femme et oiseau. I. Peinture sur papier de verre. 205 x 60 cm. 5.I.67.



MIRÓ. Vase blanc. Haut. 70 cm. 1966.
Atelier Artigas, Gallifa.



MIRÓ. Vase non émaillé. 1966. Haut. 90 cm.
Atelier Artigas, Gallifa.

MIRÓ. Femme et oiseau II. Peinture sur papier de verre. 205 x 60 cm. 7.I.67.

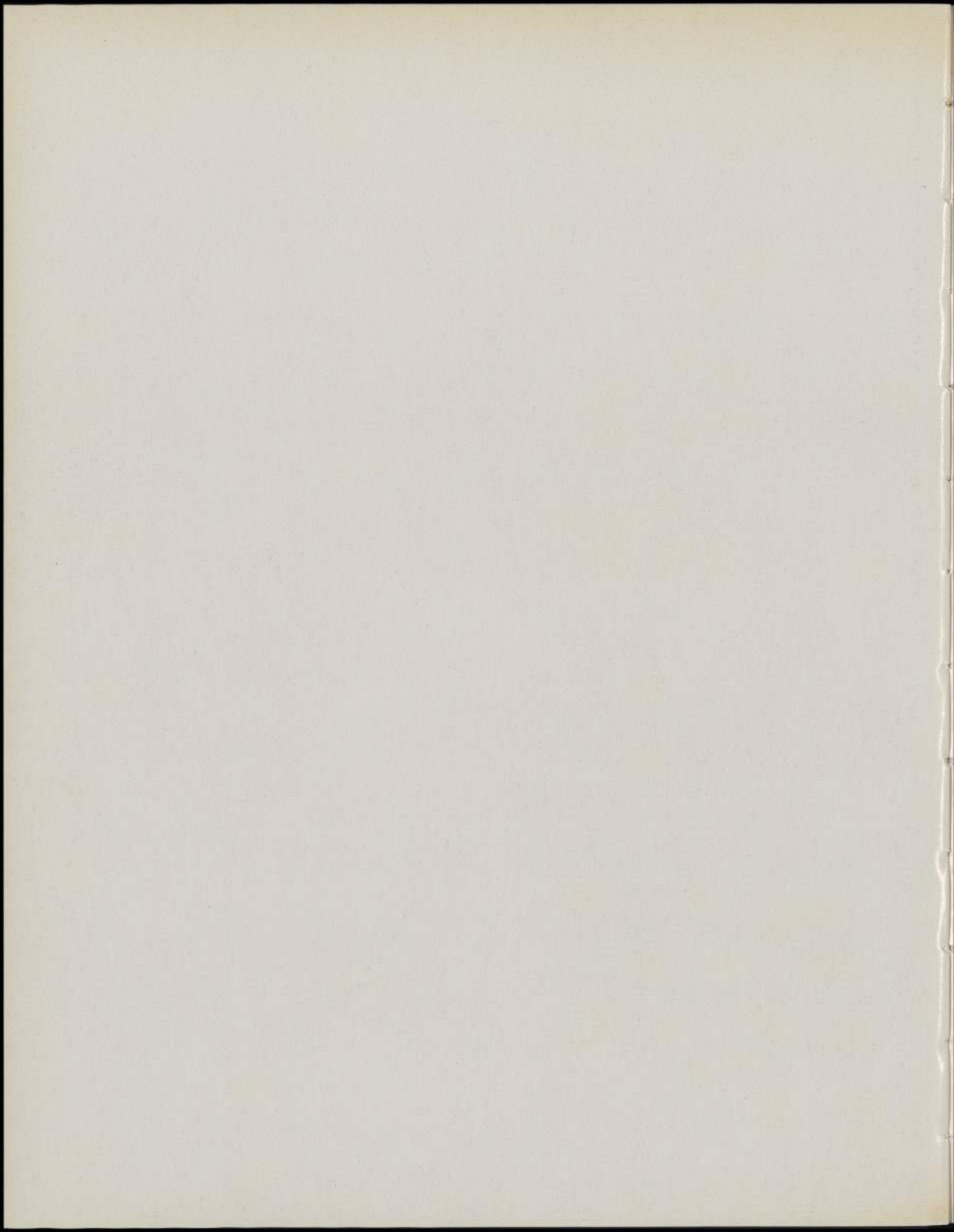


MIRÓ. Vase blanc. Haut. 70 cm. 1966.
Atelier Artigas, Gallifa.



MIRÓ. Vase vert. Haut. 145 cm. 1966.
Atelier Artigas, Gallifa.







MIRÓ. L'envolée II. 32,5 x 23,5 cm. 1963.

de la Mirólande et plus précisément au passage ayant trait à Gustave Séléne et Marie Hélios. Ces deux êtres fabuleux ressemblent point par point aux deux animaux humanoïdes et astraux, immortels et dodus, lisses et peu plumeux ou couverts d'un plumage si serré qu'on croirait un épiderme nu, qui sont les autochtones altomiriques. Or, voici ce que dit à leur sujet la légende: premièrement, on les prenait parfois l'un pour l'autre; secondement, ils eurent des enfants nommés « Étincelles », mot à propos duquel les philologues remarquent qu'il signifie, en mirólandais: germe ou fœtus d'incendie, graine, choc optique très violent, sensation ou émotion déterminant la création d'œuvres ou êtres visuels qui produisent eux-mêmes des étincelles, dont le caractère, tout en provoquant une impression d'évidence ou d'illumination, demeure énigmatique.

Maintenant, considérons quelques-unes des effigies exécutées par Miró et qui ont été exposées

avec l'« oiseau solaire » et l'« oiseau lunaire », à la galerie Maeght. Peintes sur papier froissé, ou sur bois, ou sur des toiles tachées, avec des empreintes rondes, ou sur un support très granuleux (toile à sac), ou sur une surface mâchurée, ou sur du papier lisse, ou composées à l'aide de collages, et comportant soit de grosses lignes, soit des lignes très fines et mordantes, soit des combinaisons des deux sortes de graphisme, soit encore des horizontales qui peuvent figurer la ligne des épaules, mais aussi cette ligne d'horizon qui, à l'exception du « Message d'Ami », avait totalement disparu de l'œuvre de Miró, c'est-à-dire de la Mirólande, ces effigies sont vraisemblablement des portraits des descendants de Marie Hélios et de Gustave Séléne. Plusieurs d'entre eux ont la bouche cousue: en d'autres termes, l'étincelle est un secret, ou une énigme. Un des descendants lève les bras; il est surpris; et il a les yeux à fleur de tête: c'est qu'il faut être attentif (avoir les yeux hors des orbites à force d'attention) pour être surpris par la fécondante étincelle et devenir, à son tour, ce qu'elle est. Un autre descendant est,

MIRÓ. Fête de personnages aux trois cheveux dont les antennes attirent les étoiles. 54 x 38 cm. 16.X.65.



dans la représentation qu'en donne Miró, tantôt de profil, tantôt de face, selon la manière dont on le regarde: c'est que le regard favorise la croissance du germe, de la graine qu'est l'étincelle et facilite sa métamorphose en un autre aspect d'elle-même (comme la plante est un autre aspect du grain). La même idée apparaît dans un couple de descendants d'Hélios et de Séléne: la femme pourrait être une femme-fleur, si le regard est diligent; l'homme à la bouche cousue (énigme de l'étincelle) se réduit à une tête, si le regard est paresseux; mais, s'il s'active, la tête devient un fantôme, de la tête aux pieds, levant des bras de draps. Enfin — encore qu'on connaisse mille espèces d'oiseaux vivants, dit le dictionnaire, et qu'il n'y en ait pas moins en Mirólande, disent les spécialistes de ce pays (oiseaux qui emplissent une femme de joie et qui sont des oiseaux-flèches; oiseaux-spirales; oiseaux-crabes; oiseaux-obus; oiseaux-moustaches; oiseaux-ancre; oiseaux-drapeaux; oiseaux-lignes; oiseaux-taches; oiseaux-soleil; oiseaux-lune; etc. . . . et tous ces oiseaux sont aussi des germes), on ne peut les dénombrer tous et il faut se résigner à conclure sur celui-ci: il possède des antennes au pouvoir prodigieux. Comme Josué arrêta le soleil pour continuer le jour des combats, il attire les étoiles pour prolonger la nuit chaude et féconde où brillent les astres nocturnes qui sont, dans l'espace cosmique, les étincelles du ciel.

YVON TAILLANDIER.

MIRÓ. Couple d'amoureux dans la nuit. Peinture. 31.I.66.



MIRÓ. Femme, pleine de joie pour l'arrivée des oiseaux
flèches. Peinture sur bois. 50 x 65 cm. 10.VII.65.

Dans la nuit

par Patrick Waldberg

Dans la nuit: cette expression revient à maintes reprises dans les titres que Miró donne à ses œuvres, celles, pour la plupart, dont le fond se tapisse de noir mouvant, de bleu hyalin, de rose mystique. Personnage, femme, oiseau dans la nuit, étincelles, yeux, étoiles, apparitions, évanescences, glissement des images l'une dans l'autre et perpétuel passage du pays des spectres à celui des vivants. Lorsque, lentement, le drap mortuaire du soir tombe sur les derniers feux du jour, voici que brille au loin le pointillé des astres et que s'allument, à mi-distance, les girandoles de la fête nocturne. Puis, dans la sérénité laiteuse de son croissant ou de son disque, se lève la lune, que l'on accueille avec le même soupir de bonheur que le faisait Laforgue:

*Ah, tout pour toi, lune, quand tu t'avances
Aux soirs d'août par les féeries du silence.*

Lune de Miró, lune méditerranéenne, sous sa clarté un peu blême et somnambulique, la main de l'artiste capte les images errantes qui échappent à l'esprit dormant et que le grand jour dissout: images énigmatiques, indéfinissables, inachevées, qui sont comme des fragments d'anneaux, de rinceaux, de fermails, copeaux de souvenirs, limaille de rêves, cils et cheveux du vent. Toute la démarche actuelle de Miró en peinture tend à animer de ces paillettes mémoriales le grand espace silencieux. « Il y a dans tout de l'errant et du flottant », écrivait Hugo. Peut-être n'aurais-je pas cité cette phrase si Miró, lorsque je la lui ai lue, n'y avait attaché tant de prix, de même qu'à cette autre: « La forme dénouée ondule, mêlée à l'idée ». Quoi de plus naturel qu'il se soit reconnu dans ces fulgurances poétiques qui pressentaient, quelque cent ans à l'avance, ses intuitions aujourd'hui les plus chères? Dans sa maison de Calamayor — celle qu'il s'est réservée pour y peindre —, pièce après pièce le long des murs dorment de grandes toiles blanches, telles des plaques de lumière de lune dans la pénombre des volets clos. L'on y distingue, dès que l'œil s'est accoutumé à ces demi-ténèbres, de faibles marques au crayon, qu'un visiteur non averti pourrait prendre pour des signes magiques: les bâtonnets croisés d'une étoile, le segment de cercle d'un croissant, l'ovale étran­glé d'une goutte d'eau, la radicle d'une



MIRÓ. Personnage et oiseaux dans la nuit. 78 x 56 cm. Collage. 1965.





MIRÓ. Homme, femme, étoile. Peinture sur carton.
21 x 15 cm. 17.I.67.

fleur absente, avec, de loin en loin, une longue ligne traversière, qui ondule légèrement et respire, non pas une ligne, en vérité, mais un sillage. C'est là, dans cette blancheur mouvante, déjà pourvue d'un centre, orientée, et lestée, que s'opérera, selon les cheminements d'une gnose mystérieuse, la matérialisation de ce qui flotte et erre.

Ainsi se constitue ce que je nomme le *mirómonde*, sphère suspendue échappant à nos lois, sans océan ni rivage, sans relief ni pesanteur, qui pourrait justifier cet adage: à horizon perdu, paradis retrouvé. A cette genèse préside l'interrogation du hasard. Alignées sur le sol, des rangées de feuilles blanches sont tout d'abord soumises à l'aspersion des brosses, au cinglement des chiffons à pinceaux. Des flaquettes d'eau tintée y croupissent, distillant l'élixir de la fête pigmentaire et, de cette lente macération, naît l'armature du *mirómonde*: réseaux de capillaires et de veinules, larmes saigneuses, salives rubescentes, alvéoles, auréoles, frottis d'azur et d'or, coulées des suc de l'aube dans les dentelures de l'ombre. Au sein de ces structures tâtonnantes, indécises, limbes auto-déterminés, le geste de l'artiste introduira les formes de la vie, formes-idées, nées d'une subtile distillation du réel, mais où l'on reconnaît les objets et personnages de son intime prédilection. Car ce que Miró aime, ce sont les choses humbles mais parfaites nées de l'imagination populaire et de la dignité artisanale. Elles sont là, autour de lui, par terre, sur les tables parmi les godets et les pinceaux, ou sur des étagères entre les carnets et les livres: sifflets catalans, poupées japonaises, boîte à surprise avec son diable, animaux sculptés en pâte d'amande, gaufrettes et biscuits niellés de sucre, haltères, ferrures, bouteilles de verre teinté, vieux harnais de mule, rosaces de vannerie, roues de charrettes ou meule de rémouleur, la liste est infinie. Tour à tour nobles et bouffonnes, ces formes flottent dans le *mirómonde*, en compagnie des personnages, lesquels, pas plus que les masques rituels, n'ont d'individualité propre. Homme saisissant la chevelure d'une étoile, femme attrapant un oiseau, amoureux, danseuses, danseurs et gloutons, ce sont là les acteurs de la fête perpétuelle, où se profile, de temps à autre, la tête piriforme du père Ubu. Car le *mirómonde* n'exclut nullement le rire, qui est, comme chacun sait, la grimace de Dieu.

Oiseau solaire, Oiseau lunaire, tels sont les titres des deux grandes sculptures aujourd'hui exposées, jouets sans âge, étonnés de se voir soudain promus à la dignité d'idoles. Tout alentour fument les *Etincelles*, œuvres petites et moyennes de toute na-



MIRÓ. Femme et oiseau. Peinture sur papier froissé.
90 x 75 cm. 9.I.67.



MIRÓ. Personnage et oiseau.
Peinture sur papier froissé. 17.XI.66.



MIRÓ. La leçon de ski. Peinture. 193 x 324 cm. 1966.



MIRÓ. Homme et femme. Peinture sur papier. 100 x 70 cm. 9.IX.66. (Photos Casa Planas, Palma de Mallorca).

ture, tantôt rappelant des incendies déjà anciens, mais surtout préfigurant les embrasements futurs. Avec un art de nautonier enfant qui se joue du grain et de l'écueil, Miró nous fait passer sans cesse de la dérive au voyage, parmi les vols émerveillés et les lévitations voluptueuses. Le *mirómonde* qu'il nous révèle, monde sans discordance,

hors du débat dont nous accable l'Histoire, n'est-il pas vrai qu'on pourrait l'éprouver, en un rappel du rêve fouriériste, comme un pressentiment de la vie *aromale*?

PATRICK WALDBERG.

Extrait de Le Mirómonde publié dans le numéro de Derrière le Miroir édité à l'occasion de l'exposition Miró chez A. Maeght, 13 rue de Téhéran. (Maeght, éditeur).

Ballade pour un saltimbanque aveugle

par Raffaele Carriero

Clos à demi sous le grand feutre
Qui jusqu'à l'autre jour
Fut un pimpant chapeau de fête
Le saltimbanque avance indécis
Et mené par la main
Tel un sage et vieux fou
Que le sommeil aveugle.
Or à voir l'intense couleur
Du tricot de mauvais coton
Je me disais :
L'éclat d'un tel rouge peut-il
Tomber si bas
Sans perdre rien de son prestige?

Dites-lui que le ciel est triste :
Que le ciel est triste et voûté
Que les roses meurent jeunes
Ni cueillies ni regardées.
Dites-lui que les peupliers
Eux aussi ne sont plus droits
Que les passereaux sont partis
Plus vite qu'on ne le croit.
Si l'alouette passe et chante
Si vraiment elle chantait
Et qu'il s'arrêtait à l'écouter
Non ne l'abusez pas.
Dites-lui que c'était une alouette vraie
Mais vantez les mérites plus hauts
D'un instrument à cordes qui lui soit
D'entre tous le plus familier.
Louez l'habileté des mains
Dans le jeu de l'ocarina
Au fin fond de la Cornouaille
Ou de quelque bourgade ou côte.
Demandez-lui les grands chemins et les

[traverses

Et le secret des raccourcis,
Demandez-lui des fermes
Où s'arrêter la nuit
Et des fontaines
Où boire.

S'il hume et reconnaît
L'odeur de l'acacia
Ne dites pas que celui-là
Vous paraît moins blanc que les autres.
Laissez le souvenir
Se mettre à l'œuvre
Et qu'il compare.
Laissez les senteurs où elles sont :
Celle du foin dessus le pré
Celle de paille et d'eau
A l'étendue de la rizière.
Laissez-le deviner
A l'âcreté du poil
Age couleurs et formes :
Le vague et le certain.
Laissez qu'il recompose
Du phosphore la fleur
Pres de se muer en visage.
Gracieux entrelacs de lignes
Equivoque sans fin
Des profils et des apparences.
L'envers l'endroit
De toute chose
Qui sans contrôle aucun
Ni vérification
Va se formant :
La rose est-elle rose?

La vie du saltimbanque
Était pareille au feu
De bengale qui va s'éteindre.
Derechef Arlequin se meurt
La guenon Zamira
Pleure comme une mère.
Demain les orphelins
Danseront à nouveau sur la balle.
En frappant un triangle quelqu'un
Imitera l'appel du chardonneret
Ou quelque trait plus difficile.
Mourir est chose quotidienne
Comme chanter ou faire un songe.

(Traduit de l'italien par L. Bonalumi)

L'hommage à Picasso

par San Lazzaro

LES GRANDES
EXPOSITIONS
EN FRANCE
ET A L'ÉTRANGER

Tout autre peintre serait sorti mal en point d'une manifestation comme celle qui a été organisée par André Malraux pour le quatre-vingt-cinquième anniversaire de Picasso et à laquelle se sont associées quelques galeries privées: Jeanne Bucher, Knoedler, Berggruen, Lucie Weill et, naturellement, Leiris. La France n'est pas le pays de la juste mesure, peut-être ne l'a-t-elle jamais été; elle ne pouvait le devenir pour célébrer un artiste qui n'a jamais voulu s'imposer aucune limite. Mais, demander à l'œil, — et un peu aux jambes —, un tel effort n'est pas sans péril pour un artiste, fût-il le plus grand. L'œil est, avec l'oreille, le plus délicat des organes humains. La plus légère fatigue l'empêche de transmettre au cerveau une image exacte de sa perception. L'œil peut, non seulement se lasser, mais s'enivrer, voir double ou triple, ainsi qu'il arrive, justement, aux personnes en état d'ivresse. Dans le cas particulier de Picasso, l'œil enivré de l'amateur aurait pu, devant les œuvres de 1940 par exemple, voir plus d'yeux et de nez que l'artiste n'en avait attribués à la pauvre Dora Maar.

Les Futuristes avaient bien multiplié les pieds et les pattes pour suggérer l'idée du mouvement, mais non les bouches, les nez ou les yeux qu'ils se contentaient de déplacer légèrement. Picasso a le mérite, certainement pas involontaire, d'avoir découvert qu'une femme, pourvu qu'elle fût belle, pouvait aussi être séduisante avec un œil de profil et un autre de face, dans l'image simultanée qu'elle peut imprimer d'elle-même dans une mémoire proustienne. (La magie du mouvement, découverte par les Futuristes, obsède également le plus fameux des peintres anglais, Francis Bacon. Mais pour le peintre anglais — auquel la Galerie Maeght, au mois de décembre, consacrait une grande exposition — la peinture est tout autre chose: une *torture* infligée à la figure humaine. Dans sa peinture, Francis Bacon se libère de ses obsessions d'homme et d'artiste. Alors que les déformations picassiennes ne sont qu'un jeu esthétique.)

Je sais de quel air soupçonneux les jeunes considèrent la nostalgie. (« Toute nostalgie est un dépassement du présent. Même sous la forme de

PICASSO. Usine à Horta de Ebro. Peinture. 53 x 60 cm. Été 1909. Musée de l'Ermitage, Leningrad.





PICASSO. Femme à la mandoline. Peinture. 92 x 73 cm. 1909. Musée de l'Ermitage, Léningrad.

regret elle prend un caractère dynamique: on veut forcer le passé, agir rétroactivement, protester contre l'irréversible », dit pourtant Cioran dans *Précis de décomposition*.) Pour eux, il n'y a, et il ne peut y avoir d'art dans une œuvre affligée de nostalgie. Picasso, dont le *moi* est la mémoire du passé, ne serait donc pas un artiste, ni Homère, et Dante et Shakespeare, naturellement, seraient dans le même cas. De Picasso, les jeunes exaltent la *présence* (se déclarant indifférents à la *qualité*). Il nous semble, au contraire, que la nostalgie du mythe donne une certaine unité à son œuvre multiforme. Evidente dans les œuvres de la première jeunesse et dans les deux premières « époques », bleue et rose, elle se dissout soudain dans la vision élémentaire née de la leçon de Cézanne. Mais c'est pour réapparaître peu après, fût-elle vidée de magie, dans les *Demoiselles d'Avignon* et dans les toiles des périodes suivantes. Si forte que puisse être la *présence de l'actualité* dans son œuvre, elle n'est jamais isolée du passé: chacune de ses peintures, chacune de ses sculptures, constructions ou découpages se projette autant dans l'avenir que dans le passé, comme si l'artiste voulait se libérer d'une vie ancienne vécue dans des temps mythiques; et la force même de sa présence est due justement à une référence précise au passé. En un mot, il fait du présent avec du passé. Une figure humaine, une tête qui aurait laissé indifférents les artisans de Mycènes, Goya ou Ingres, ne l'intéresse pas. Dans les *Demoiselles d'Avignon*, de 1907, dont Braque disait: « C'est du pétrole », les références à la sculpture catalane et à la sculpture nègre, découverte ces années-là, sont indiscutables; dans les figures cubistes, ces « grands échafaudages gris et beiges », nous retrouvons l'architecture aérienne et la lumière des cathédrales gothiques. Et même lorsqu'il construit une tête de taureau avec un guidon de bicyclette, il se met, par jeu, dans les conditions de l'artiste préhistorique, contraint de s'exprimer avec les matériaux qui lui tombent entre les mains, lui suggérant une forme particulière (« Matisse: couleur, Picasso: forme », écrit Kandinsky en 1912). Ou bien il s'amuse à retrouver dans la « petite reine » non la camarade prolétarienne, comme Léger, mais le mythe d'Europe, et dans le guidon de vélo il voit les cornes de Jupiter, jeune taureau immaculé. Naturellement, dans les œuvres de Picasso, le mythe, comme nous l'avons dit, est vidé de toute magie: il n'est plus qu'un thème. Et laissons-lui dire le contraire.

Picasso a illustré différents livres, souvent à son insu, comme *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, mais le livre qu'il demanda lui-même à illustrer (au jeune Skira) fut les *Métamorphoses* d'Ovide, que ses amis dada et surréalistes ne considéraient certainement pas comme un chef-d'œuvre *actuel*. L'œuvre de Picasso, en effet, est une perpétuelle métamorphose, non logique mais intellectuelle, qui se souvient, nostalgiquement, du mythe. Avec les plus violentes déformations de la figure humaine il fait alterner les portraits — très ressemblants —



PICASSO. Femme assise. Peinture. 100 x 73 cm. Hiver 1909.



PICASSO. Portrait d'Ambroise Vollard. Peinture. 92 x 65 cm, Hiver 1909-10. Musée Pouchkine, Moscou.



PICASSO. Portrait de Wilhelm Uhde. Peinture. 81 x 60 cm. Printemps 1910. Coll. Penrose, Londres.

et les compositions les plus traditionnelles: le rideau de scène plein de gaieté, digne de la *Commedia dell'Arte*, avec les costumes cubistes, dans *Parade*, le ballet représenté pour la première fois à Rome en 1917; les portraits de son fils Paul, et vingt ans après ceux de Paloma et de Claude, avec les monstrueuses baigneuses de Dinard, d'abord, plus tard, d'Antibes.

Aux jeunes, décidés à faire table rase du passé, Picasso, en somme, ne donne que l'exemple de sa propre activité, — sans précédent dans l'histoire. Il n'ouvre pas de nouveaux horizons, comme Kandinsky ou Mondrian: il ne propose même pas un nouveau langage. Mais nous pouvons dire que personne, plus intensément que lui, n'a joui de la peinture.

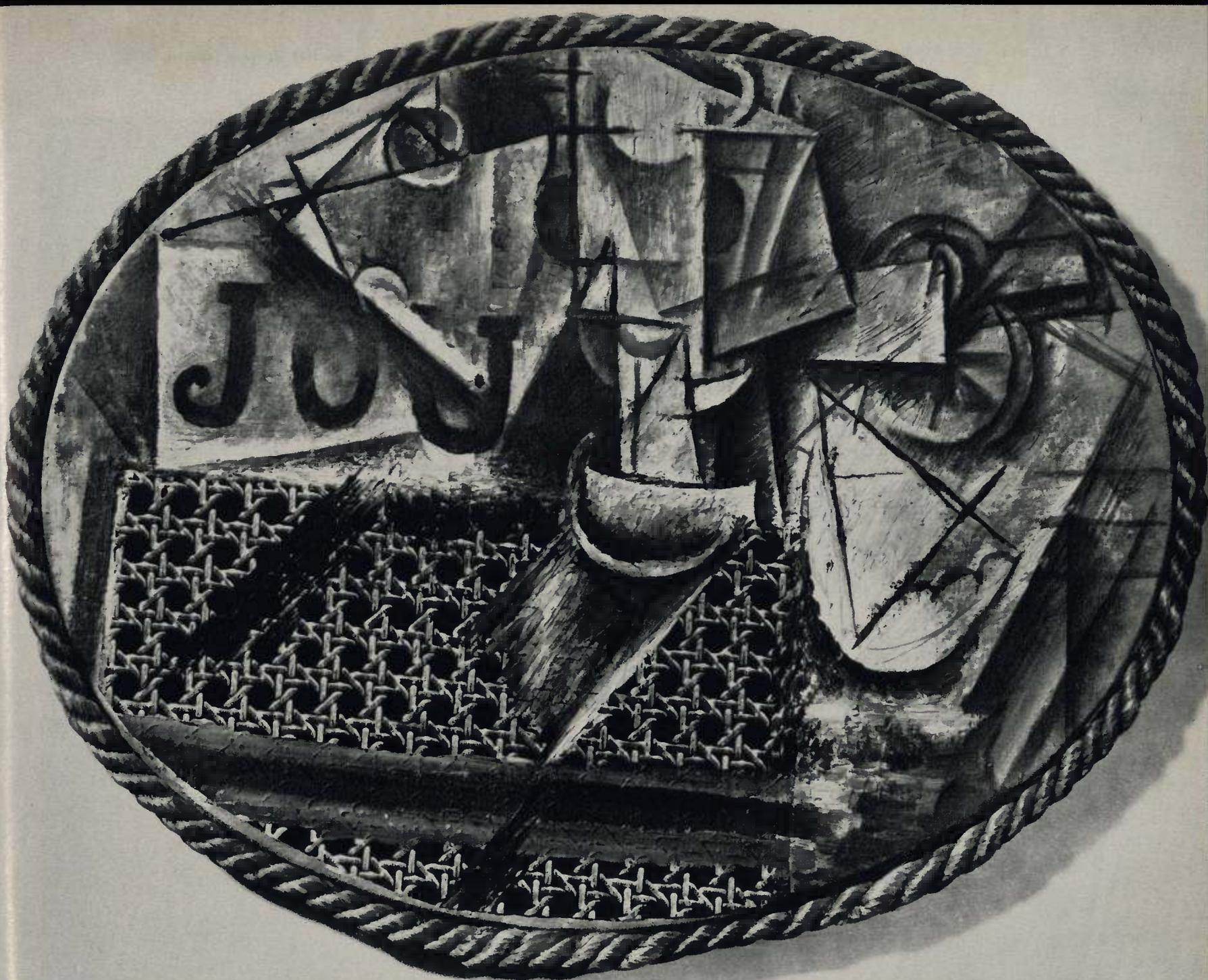
Faut-il exalter encore son génie inventif? Aujourd'hui, les toiles cubistes, toutes merveilleuses, venues de Moscou, choisies dans les collections Penrose, Berggruen, Rosengart, ou dans les musées d'outre-Atlantique et d'outre-Rhin, nous enthousiasment par leur rare qualité plastique. Le cubisme n'a pas seulement renouvelé la conception de la représentation plastique en substituant à la *divine perspective* le laborieux volume. S'il s'était seulement contenté de cela, il ne serait plus pour nous, aujourd'hui, qu'une trouvaille curieuse. C'est sur le spectateur qu'il a agi surtout, en profondeur, en le forçant à retrouver en lui-même une sensibilité apparentée à celle de l'artiste, en le débarrassant de la sclérose de l'académisme, des patines rhétoriques qui avaient recouvert sa sensibilité artistique. L'art est une affaire de sensibilité, comme l'avait déjà dit Stendhal. Les *papiers collés*, les *collages* ont eux aussi contribué à aider le spectateur à retrouver un contact vrai avec l'œuvre d'art, et tous ceux qui n'ont pas réussi à se régénérer ont été éliminés, jetés hors de l'art.

Soudain, Picasso eut le soupçon que de nouvelles conventions se substituaient aux anciennes et, comme on dit, il « déserta », pour ne pas rester englué au miel de l'alvéole cubiste. Cependant, le cubisme a toujours nourri ses recherches ultérieures, pas toutes heureuses, sans doute, mais jamais gratuites.

Tout autre peintre, disions-nous, se serait mal tiré d'affaire d'une manifestation aussi orgueilleuse et agressive. Pas Picasso. Peut-être parce qu'il n'a peint, tout compte fait, après 1914, que de « rares tableaux », une vingtaine, qu'il n'a fait que peu de sculptures — une dizaine: sur les cinq cents œuvres exposées (sans compter les gravures) quatre cent cinquante disaient surtout qu'il avait inlassablement travaillé: avec une « furia francese », ainsi qu'on disait jadis, mais aussi avec une patience de bénédictin, comme on a dit et dira toujours; toutes témoignent seulement d'un dynamisme interne, répétons-le: plus intellectuel que dramatique. Et l'on peut dire que ce n'est pas une exposition, mais un spectacle qui nous a été offert dans les deux Palais 1900 des Champs-Élysées: le spectacle d'un art tragique et mali-



PICASSO. Portrait de D.H. Kahnweiler. Peinture. 100,5 x 73 cm. Automne 1910. The Art Institute, Chicago.



PICASSO. Nature morte à la chaise cannée. Peinture et collage. 29 x 37 cm. 1912. Coll. particulière.

cieux à la fois, engendré par ces convulsions du passé, provoqué par le propre jeu de l'artiste.

Si pour les historiens le XIX^e siècle finit en 1914, avec le début du premier grand conflit européen, puis mondial, pour nous c'est la « période nègre » de Picasso qui sonne le glas du siècle, — un siècle où l'on a vu les chevalets des peintres dans la campagne et dans les rues. Avec Picasso la peinture rentre au musée, où elle est restée (Luna-Park est aussi, à sa façon, un musée), — un musée, notons-le bien, qui est surtout un laboratoire non le temple des vanités d'autrefois.

Ce qui frappe davantage le spectateur, c'est surtout la grande variété autant de styles que de formes, d'écritures, d'inventions, de trouvailles et de matériaux. Tel tableau peut rivaliser avec un chef-d'œuvre classique, tel autre n'est qu'un jeu

d'enfant. « Le même homme peut-il être tout, peut-il tout faire? — écrivait Gaëtan Picon dans *le Monde* — Comment associer la turbulence baroque, la gesticulation négligente des dernières toiles et la densité, la patience des toiles cubistes; l'équilibre médité, complexe des surfaces colorées, des lignes des grandes natures mortes des années 1925-1926, des *Trois Musiciens*, la concision de tel portrait néo-classique, et cet éclat ostentatoire, bruyant; la grandeur fabuleuse des *Baigneuses*, l'éloquence dramatique de *Guernica*, l'ampleur décorative des pêches d'Antibes, et cet art qui, si souvent, fait quelque chose de rien, ramasse le bout de ficelle, le chiffon? » Une fois sorti de l'extase des époques bleue et rose, Picasso ne cesse de nous étonner et de s'étonner sans doute lui-même en constatant combien la création peut



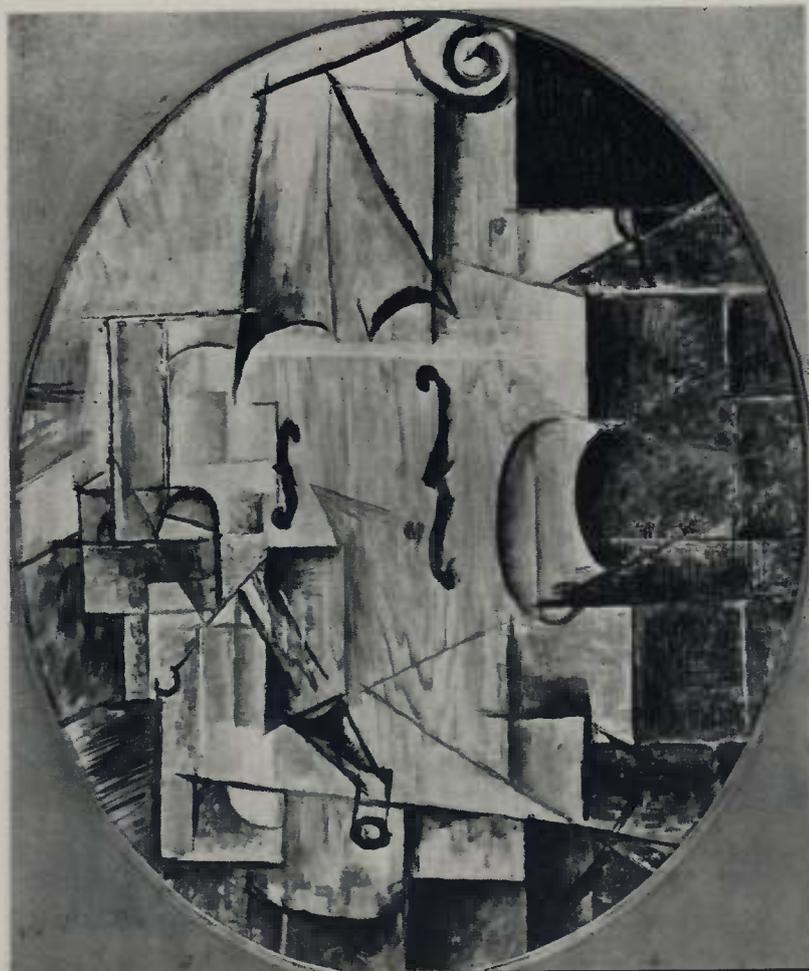
PICASSO. La guitare. 72 x 60 cm. 1912 Nasjonalgalleriet, Oslo.

être facile (« Je ne cherche pas, je trouve »). Il s'élançait dans toutes les directions, il pressentait presque tout le développement à venir de l'art moderne. Son œuvre, comme celui de Kandinsky, est la source de la bonne comme de la mauvaise peinture d'aujourd'hui (le « geste » de Fontana, crevant sa toile d'un coup de couteau, c'est un geste picassien). Toute rétrospective, abolissant le temps et nous laissant ainsi ignorer ce qui a pu se passer, dans la vie comme dans le cœur d'un artiste, entre deux toiles placées côte à côte, donne fatalement la fausse impression d'un dynamisme *a posteriori*, qui n'est pas celui, pourtant indéniable, du peintre. Ce qui nous paraît avoir la forte résonance d'une musique de jazz n'était souvent en réalité que musique de chambre. Comment retrouver la vérité historique? Et y a-t-il intérêt à la retrouver?

Ce problème posé, il nous semble quand même que les années les plus heureuses sont celles des suaves grisailles du cubisme. À côté de ces chefs-d'œuvre que sont les portraits de Vollard, de Kahnweiler et de vingt autres (qu'il était interdit de photographier par leurs heureux possesseurs), certaines toiles de 1924-1925, par exemple, ont l'air de cartons de tapisserie, de maquettes d'affiches pour un cirque de géants gréco-romains. (Par contraste, le grand rideau de *Parade*, dans le hall du Petit-Palais, semble une peinture de chevalet.) Avec le surréalisme, le mythe se réinstalle dans son œuvre (est-ce dû à la mauvaise influence de Jean Cocteau?) et derrière le mythe se glisse toute une préhistoire de monstres sacrés, d'une puissance monumentale. Ce n'est qu'après 1955 qu'on a l'impression, malgré plusieurs réussites incontestables, de descendre quelques marches. Non pas que ses moyens soient diminués à cause de l'âge: on dirait plutôt qu'ayant laissé ouvertes les portes et les fenêtres de son atelier, il n'a pu se défendre contre l'envahissement de l'actualité, de la politique et de l'érotisme bon marché d'une époque qui ne sait plus se reconnaître que dans la médiocrité.

La critique parisienne, sauf de rares exceptions, n'a consacré à cet « hommage », peut-être démesuré, que des articles indignes dont Picasso n'a certainement pas souri, comme Mme Hélène Parmelin voulait nous le faire croire. Picasso, en effet, est extrêmement sensible à la critique, on pourrait même dire qu'il ne la tolère pas. Il s'agit, heureusement, de quotidiens et d'hebdomadaires n'ayant aucune diffusion à l'étranger, et la presse européenne, qui avait déploré déjà le silence fait autour du centenaire de Kandinsky, n'a pas eu à s'indigner des inepties ou des insultes souvent grossières proférées à l'égard d'un artiste qui restera l'un des plus grands génies de son siècle. Elle n'aurait pu s'empêcher d'en conclure que les chauvinistes américains, lorsqu'ils proclament la fin de Paris capitale de l'art, n'ont peut-être pas tout à fait tort.

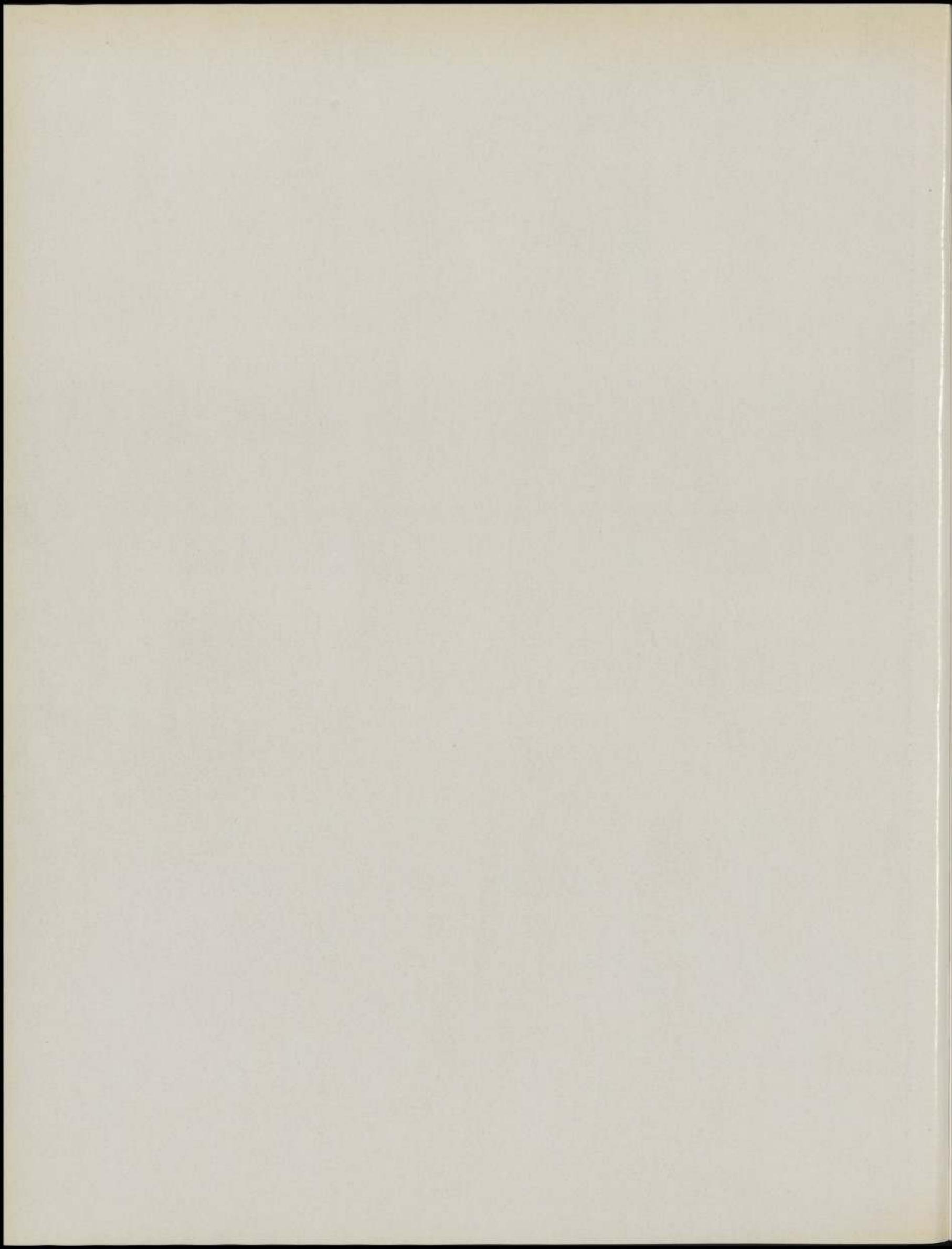
SAN LAZZARO.



PICASSO. Le violon. Peinture. 55 x 46 cm. Été 1912. Musée Pouchkine, Moscou.



PICASSO. Nature morte dans un paysage. Peinture. 62 x 75 cm. 1915. Collection Berggruen, Paris.



Marino Marini à Rome

par G. Carandente

Marino Marini ne faisait pas non plus exception à la règle: nul n'est prophète en son pays, du moins jusqu'à cette année 1966 qui l'a vu officiellement couronner au Capitole, ou, plus exactement, à une portée de fusil de là, en ce Palais de Venise qu'un cardinal de la Sérénissime République édifia à Rome au XV^e siècle pour en faire sa demeure et celle des Muses. L'exposition, qui s'est tenue dans les trois grandes salles du Palais ainsi que dans l'ancienne salle capitulaire, au rez-de-chaussée, et qui comprenait des dessins, des peintures et des sculptures de 1923 à 1965, était la première manifestation officielle consacrée à l'artiste dans son propre pays. Marini, ainsi que l'a écrit dans l'introduction au catalogue le Président du Comité, Ercole Marazza, n'est pas suffisamment représenté dans les collections publiques italiennes; en revanche, il est un des très rares artistes qui figurent dignement dans les principales collections publiques et privées d'Europe et d'Amérique.

Marino Marini, né à Pistoia, a respiré dans l'air natal le sens de la plastique hérité de fra' Guglielmo et de Giovanni Pisano; en outre, tout jeune encore, il a regardé intensément les Etrusques, et il est toujours resté fondamentalement toscan, comme l'avaient été dans les temps anciens Ghiberti et Donatello, mais en ayant assimilé toutes les cadences et les accents du langage moderne de l'art. Il avait quatorze ans lorsqu'il connut Rodin à Florence: l'auteur des *Bourgeois de Calais* et le jeune Toscan à l'aspect timide et doux, celui des jeunes gens des reliefs de Desiderio da Settignano ou de Rossellino, n'eurent guère le temps de causer longuement. Marini avait été présenté à Rodin par un camarade d'études qui jouissait de la bienveillance du Maître; on a raconté que le vieux sculpteur et le jeune apprenti s'assirent l'un près de l'autre sur la balustrade de pierre qui s'étend devant le mur d'enceinte du couvent de Saint-Marc, tout près de l'endroit où étaient situés les jardins de Laurent le Magnifique et où Michel Ange apprit à modeler, et qu'ils restèrent là un moment sans parler.

Marini suivit les cours de l'« Accademia » — les Beaux-Arts — de Florence, dans la classe d'un sculpteur académique dont le nom est cité plus souvent aujourd'hui à propos de cet enseignement que pour la célébrité de son œuvre. C'est en peinture que Marini fit ses premiers essais, et à cet apprentissage il joignit une pratique intense du dessin. La plus ancienne de ces œuvres, présente

à l'exposition, une étude de deux figures de femmes vues de dos, de 1926, donnait déjà l'idée de la manière dont Marini avait posé le problème formel: une reconquête désespérée de la forme, une affirmation péremptoire de la substance plastique, un intérêt vif et charnel pour la figure féminine, — des caractères qui devaient bouleverser le climat provincial d'un pays où, si l'on fait exception des rares tentatives archaïques de Modigliani, des quelques essais dynamiques de Boccioni, de la figure prééminente, mais limitée, d'Arturo Martini, la sculpture ne produisait que des ornements de cheminées ou des monuments pompiers.

Marini commença donc à dessiner et à peindre les formes en expansion de la femme, matrice éternelle de vie; puis il les traduisit en sculpture afin que la forme fût mieux possédée, soulignée et réalisée. De grands aînés l'avaient fait avant lui: Renoir, Maillol, et aussi Bourdelle, Despiau, et Laurens. Mais le problème, tel que se le posait Marini, réclamait d'autres solutions que celles, si différentes entre elles et également vitales, des grands sculpteurs français. En outre, l'expérience de Picasso ouvrait à Marini une voie: celle de la déformation de la forme même qu'il reconstruisait, et lui permettait une rigueur différente de celle défendue par les sculpteurs nés à la nouvelle réalité plastique sous le signe d'un archaïsme originel.

Marini n'avait pas encore trente ans lorsqu'il commença à ébaucher dans le bois dur du poirier l'*Hersilie*, aujourd'hui au Kunsthaus de Zurich. Et dans cette idole terrestre, faite de chair pétrifiée et d'une énergie sensuelle magique, il imprima plus qu'une cadence nouvelle d'un style de sculpteur: une vérité hallucinante.

Marini vint pour la première fois à Paris en 1928, et il ne demeura pas sourd aux paroles des artisans de l'avant-garde: il rencontra Gonzalez et Kandinsky, Braque et Picasso, tout en conservant en lui, comme un diaphragme de l'autre côté duquel il fallait se plonger, la mémoire de la situation d'épuisement qui était celle de l'art italien en ces années-là.

Il n'est pas douteux que Marini n'a pu commencer à partir de rien; mais il n'est parti ni de l'hellénisme de Maillol ni du mystérieux monde des figurines en céramique T'ang. Ces deux composantes culturelles firent partie d'un répertoire de sources d'images dont il se servit ensuite pour affirmer une forme nouvelle, ni historicisante ni réaliste, ni figurative ni symbolique, mais plutôt évocatrice de l'image la plus intacte que la figure pût



MARINO MARINI. Danseuse assise. 1949. Coll. Baer, Zurich.



MARINO MARINI. Danseuse. Coll. Bechtler, Zurich.

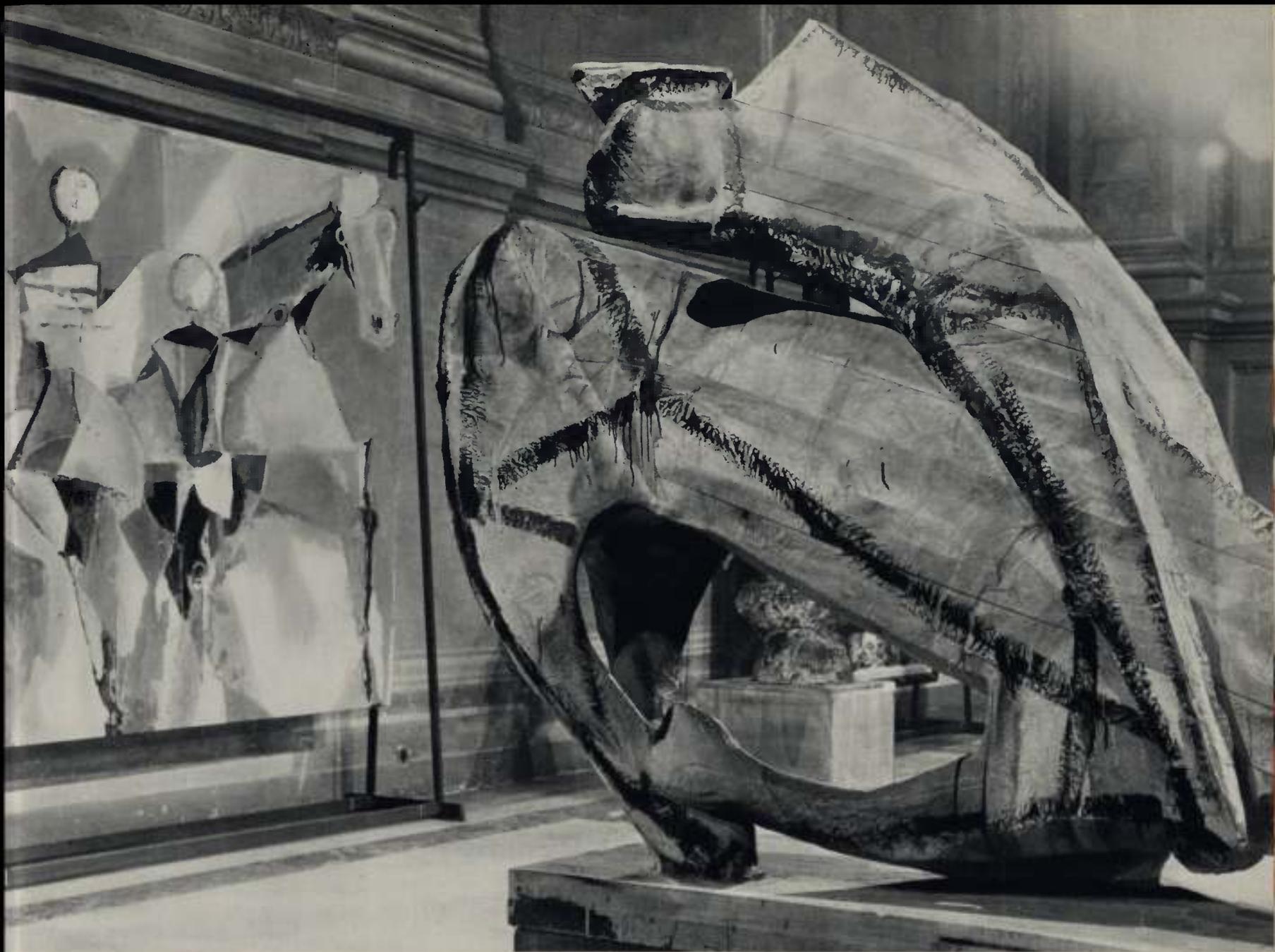


MARINO MARINI. Cavaliers. *Au premier plan*.
Cavalier de la collection Jesi, Milan.





MARINO MARINI. Trois sculptures. *Au centre: Pomone*. 1949.



MARINO MARINI. Le Miracle (bronze) et Grand Théâtre (peinture). Musée de Turin.

conserver dans la sculpture moderne après le passage, tellement imprégnant, du Cubisme. En 1929 il mit son sceau sur une singulière sculpture en terre cuite, *le Peuple*, d'un humour franc et populaire qui remontait jusqu'aux urnes étrusques de Volterra, avec un sens à la fois naturel et symbolique, une façon d'associer ensemble la forme de leurs présences et leur caractère, la donnée réaliste et la sensibilité des surfaces plastiques à la lumière.

Marini continuait à enregistrer les fiches de son répertoire comme autant de sondages dans une thématique inconnue: portraits, nageurs, lutteurs, adolescentes. C'étaient les premières anticipations d'un vocabulaire de figures qui a ensuite assumé la plus rigoureuse cohérence. Avoir pu regarder toutes ensemble, à l'exposition de Rome, les merveilleuses *Pomones* des années quarante, depuis la première (1941), de la collection Jesi, Milan, jusqu'à la dernière (1949), opulente et précieuse dans le chromatisme, du Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, a constitué une expé-

rience exceptionnelle, — comme le serait le rassemblement de toutes les *Femmes* de De Kooning. Les grandes, les imposantes figures de ces déesses de la terre, de ces symboles non symboliques de la véracité et de la fécondité, de ces créatures de mythe devenues plantigrades, liées à la terre comme les arbres aux racines, dominaient le tristement fameux Salon de la Mappemonde, rachetant enfin la rhétorique musolinienne qui y avait élu domicile pendant vingt ans. A l'époque, lorsque Marini avait exposé son premier essai sur le thème équestre, ses groupes décharnés de l'animal et de l'homme *non héroïque* n'avaient excité que la moquerie des critiques officiels.

Ce thème équestre, cela paraîtra singulier, Marini ne l'a pas puisé dans le souvenir des mythes plastiques de la Renaissance, des statues de chevaliers et de condottieri. Il a curieusement uni au fond de sa conscience le mythe du groupe romain de Marc-Aurèle et les chevaliers nordiques, tel l'*Henri II* de la Cathédrale de Bamberg, donnant plus d'importance au second élément qu'au pre-



MARINO MARINI. Le cri. Bronze. 1962. Collection particulière, Washington. (Photos Bo Bousteds).

mier, plus au gothique qu'à l'élégance mesurée de la Renaissance. Et cette préférence sauva Marini de l'archéologie, fût-ce celle de l'Extrême-Orient, de l'extrême Occident ou de la Renaissance toscane.

Marini aime à répéter qu'il est passé, comme par un besoin de renouvellement, de la rigueur formelle de son terroir aux froides visions du Nord, et qu'il s'est ainsi retrouvé sculpteur européen. Il y a dans cette affirmation une bonne part de vérité, car le groupe équestre de 1946 révèle bien une nouvelle thématique du volume et de l'espace ainsi que du rapport entre monture et cavalier. Entre les deux forces s'établit une tension qui ira toujours en croissant, soit que le cheval se dresse, vigoureux, dominant l'espace, parfois aussi allongé dans un effort, une énergie pleine de sensualité, soit que le cavalier tombe renversé sur la croupe, se fondant en une seule masse avec la bête.

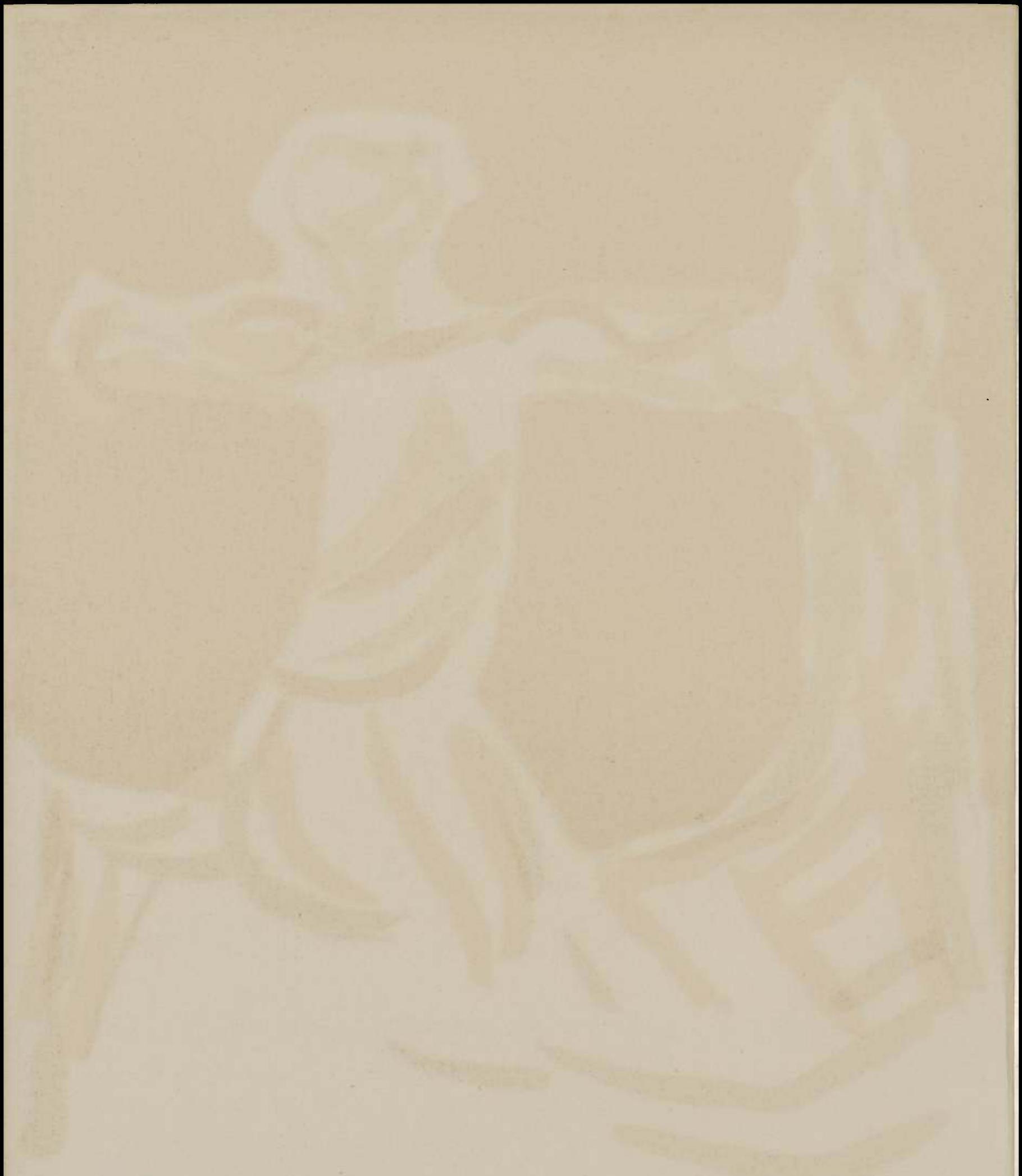
Sa fidélité au motif équestre a fourni à Marini cette gamme de variations incessantes que la

Figure couchée procurait à Henry Moore. Le sculpteur en a tiré toutes les ressources de la matière, il en a agité les formes jusqu'à les brandir dans l'espace comme les lambeaux désespérés d'une humanité en déclin sauf dans son intelligence; il a intensifié le rapport de force, allant jusqu'à le détruire, pour en faire un seul *cri* dans l'espace. Et jamais il n'a montré de complaisance littéraire dans cette dérégulation du mythe de l'homme, si ce n'est, peut-être, dans les titres des compositions. A la dernière, qu'il a définie abstraitement, pour accentuer le pur jeu des formes: *composition d'éléments*, il a même enlevé cette composante littéraire qui avait son point de départ dans l'orgasme auquel était parvenue la figuration.

Rassemblés dans les deux grandes salles du Palais de Venise, les grands groupes équestres de la seconde période de l'artiste, d'environ 1946 à 1965, graduaient d'œuvre en œuvre cette tension créatrice, ils donnaient pleinement le sentiment de la cohérence et de l'authenticité d'un Maître.

GIOVANNI CARANDENTE.





MARINO MARINI. Cavalier.
Lithographie originale (*Mourlot, imp., Paris*).

Max Ernst à Venise

par Werner Spies

En 1952 la 27ème Biennale de Venise décernait à Max Ernst son Grand Prix de Peinture. Douze ans après, Venise réservait au peintre un nouveau triomphe: une grande exposition au Palais Grassi confirmait la présence de Max Ernst dans cette ville. Certes, sa présence, depuis des années, est, en quelque sorte, institutionalisée: dans la collection Peggy Guggenheim, à quelques pas, ou à quelques coups de rame, du Palais Grassi, de l'autre côté du Grand Canal, l'œuvre de Max Ernst est représentée par des œuvres de première importance.

Mais l'état de conservation des tableaux est si déplorable que l'on peut nourrir quelque crainte quant à l'avenir. Une des plus belles versions de *La Ville entière* est menacé par la moisissure. Aucun conservateur ne semble veiller sur la col-

lection, aussi ne pourrait-on que se réjouir si le bruit qui courait ces derniers mois, et selon lequel Peggy Guggenheim aurait l'intention de céder sa collection à un grand musée européen, se vérifiait.

L'exposition Max Ernst du Palais Grassi, organisée par le « Centre international des Arts et du Costume » en collaboration avec Alexandre Iolas, était la première grande manifestation consacrée à l'œuvre du peintre en Italie. Cependant, pour l'importance, on ne pouvait la comparer avec les grandes rétrospectives de Paris, de Cologne et de Zurich. En effet, elle ne donnait pas une vue d'ensemble de l'œuvre, elle n'était pas une rétrospective. Mais en cela résidait, dans une certaine mesure, son attrait: à la Venise de la Biennale elle proposait un Max Ernst actuel. On y présentait l'œuvre d'un des grands peintres de notre siècle

MAX ERNST. Une double vie. Peinture. 1964.





MAX ERNST. Dans les rues d'Athènes. Bronze. 1960.

comme si elle était née au cours de ces dernières années. Seules, trois peintures évoquaient le Max Ernst d'avant la seconde guerre mondiale: trois versions de *Loplop*. Tous les autres tableaux dataient de ces douze dernières années. Il en allait diversement pour les dessins et les frottages, et l'on trouvait là de nombreux ouvrages appartenant à l'époque de *l'Histoire naturelle* (1925). Il serait trop facile de remarquer que dans cette exposition importante de nombreux aspects de Max Ernst faisaient défaut, et que rien ne venait remplacer ses grandes toiles synthétiques des «forêts» et des «villes». Mais le fait qu'on pouvait faire une telle constatation nous semblait justement légitimer cette exposition, et que Max Ernst, dans son œuvre récente, ait pu consciemment exclure des thèmes aussi fameux et fortunés, parle pour la vivacité de sa création actuelle, pour la valeur irremplaçable de *l'Explosion dans une cathédrale*, de *De but en blanc*, d'*Un volcan bien tempéré* ou de son *Tremblement de terre éteint*.

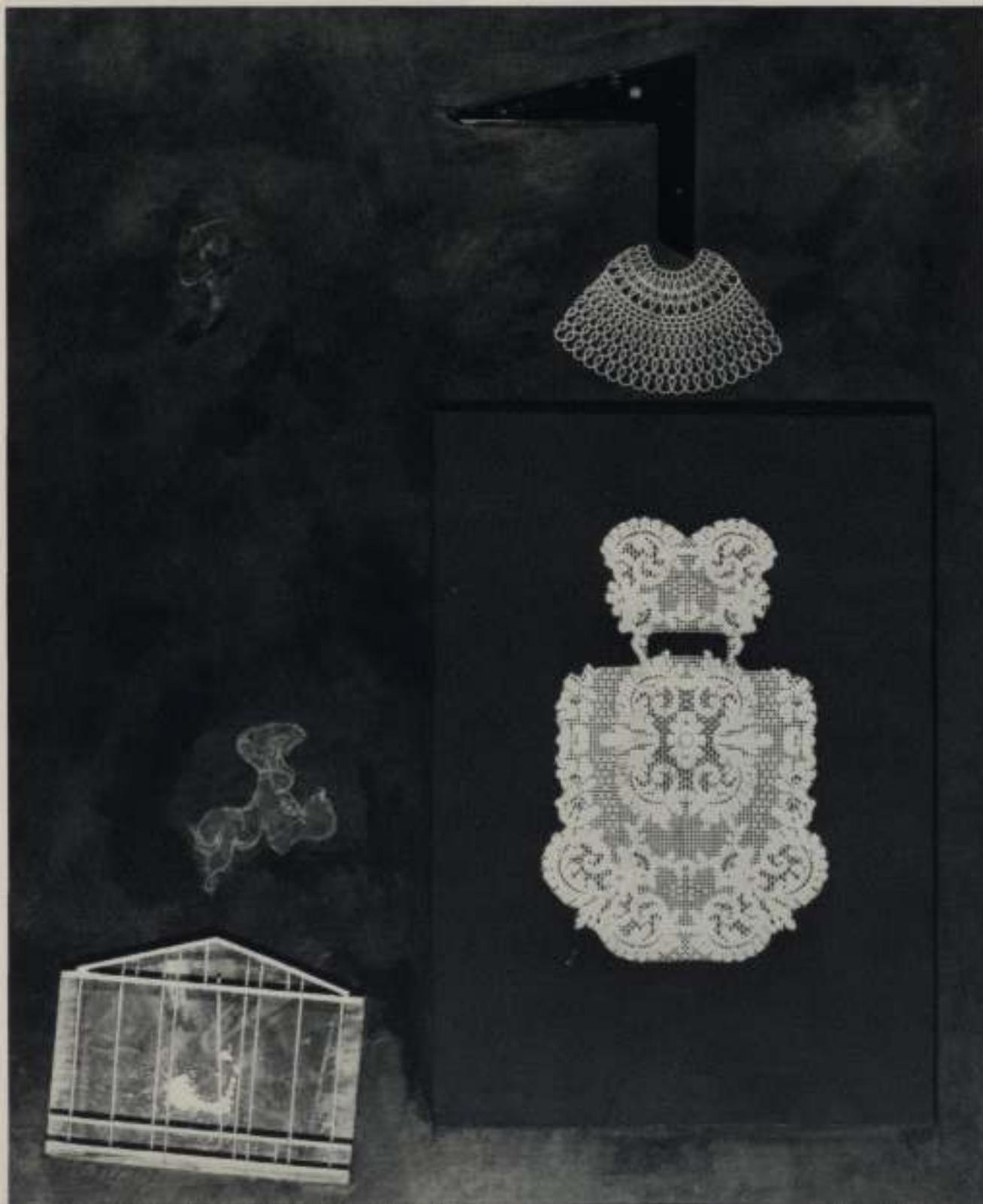
Les organisateurs de l'exposition vénitienne l'avait placée sous le titre « Oltre la pittura »: au-delà de la peinture. C'est là un excellent point de départ pour un examen de cette œuvre. La formule se rapporte à deux choses à la fois: l'iconographie et la technique. Les deux postulent un dépassement, un « aller au delà », que Max Ernst avait esquissé dès ses premières œuvres dadaïstes de Cologne. Ce dépassement dans les moyens techniques était particulièrement bien mis en valeur par la toile de fond que constituait la Biennale. Celle-ci n'était-elle pas, finalement, une variation sur le thème du refus de la peinture inspirée, exécutée seulement sur la toile? Pour l'inhibition du peintre devant la toile blanche, et devant l'art, Max Ernst a trouvé la plus ancienne formule, et la plus conséquente: il l'a surmontée en disposant un subtil système de pièges auxquels il voulait lui-même être pris. Ernst a toujours eu besoin d'un intermédiaire, d'un « médium », qui lui ôtât sa crainte de ce qu'il tient pour la présomption par excellence: la confrontation de l'artiste avec la toile vide. La découverte du « frottage » en est le meilleur exemple. La réalité qu'il a suscitée par frottage sur la feuille devient un moyen avec lequel il veut contraindre l'inspiration à venir. L'horreur du vide joue un rôle. Max Ernst ne peut commencer avec le pinceau. Dans presque toutes ses œuvres on peut déceler une trace de frottage ou de collage. Dans ses dernières œuvres cette incertitude n'est pas devenue une routine, ni un procédé de style. Le frottage est le premier exemple de la façon dont, en quelque sorte, Ernst est revenu à la peinture par la porte de derrière. Le choix des frottages exposés à Venise était excellent. On y voyait de nombreux ouvrages des années 20, peu ou pas connus. Dans ce domaine, l'exposition confirmait ce que Jean Hugues pouvait déjà annoncer dans son exposition du « Point Cardinal » (printemps 66): que pour la première fois depuis le cycle de *l'Histoire naturelle*, Max Ernst avait recommencé à travailler systématique-

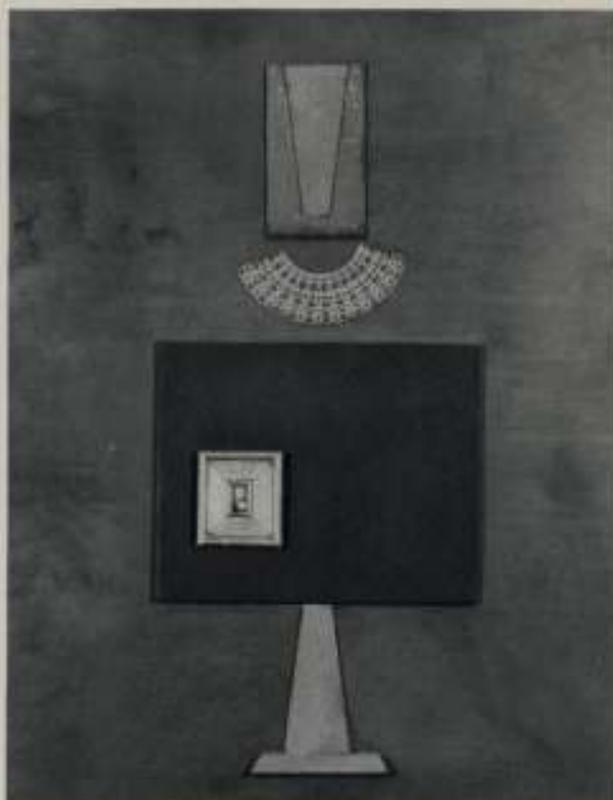
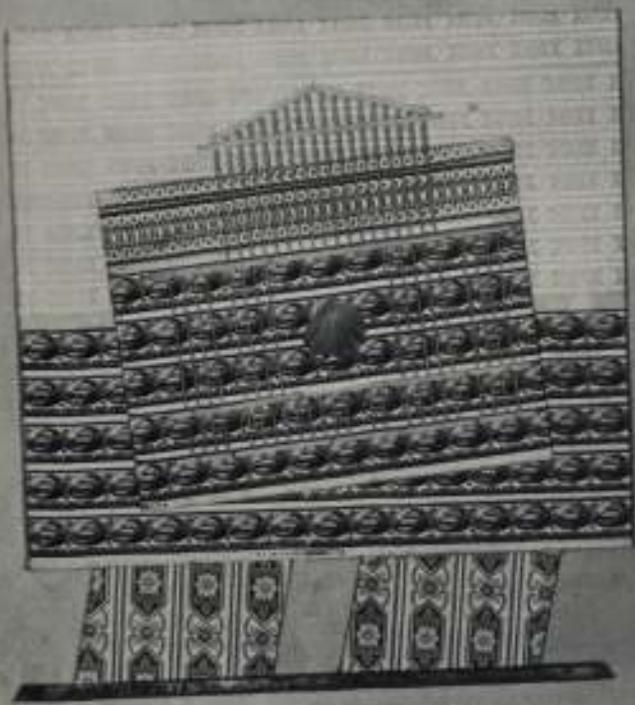
ment avec le collage. Et il a tiré de nouveaux effets des « facultés hallucinatoires » de cette technique. Ce qui est nouveau, c'est l'utilisation de la couleur, par l'emploi, soit des crayons de couleurs, soit du papier teinté. Certes, Ernst avait déjà montré qu'il pouvait préférer au dessin monochrome des frottages de *l'Histoire naturelle* des effets chromatiques (par exemple, le frottage de couleurs pour *Le Château étoilé* de Breton). Mais il ne s'est consacré de façon conséquente à ce problème qu'au cours de ces derniers mois. Le papier teinté, l'emploi de crayons de couleurs, de la sanguine, du pastel, des craies grasses et du fusain donnent au frottage une gamme de variations à laquelle *l'Histoire naturelle* avait re-

noncé. L'effet des nouveaux dessins est plus pictural. La composition est devenue plus large; la cadence des traits plus libre et plus espacée. Les craies de couleurs ont des accents plus délicats que la mine de plomb. Le vide, qui, dans de nombreuses planches de *l'Histoire naturelle* équilibre la présence de certains motifs, a disparu. Le grattage, procédé du frottage appliqué à la toile et à la peinture à l'huile, a réagi sur le frottage proprement dit, qui est un procédé graphique.

L'évolution de Max Ernst, — le retour conscient à des techniques inventées et perfectionnées dans les années 20 —, se reflète aussi dans le reste de son œuvre. Il est frappant de constater qu'il revient plus nettement aussi à une autre technique

MAX ERNST. Maison en feu et ange en tablier blanc. Peinture et collage sur bois. 1965.





MAX ERNST. Portrait d'ancêtre.



qui, en introduisant des éléments colorés, met l'invention combinatoire au premier plan: le collage. Dans les romans-collages des années 20, c'était presque exclusivement un procédé stylistique. Dans les œuvres exposées (qu'Alexandre Iolas avait déjà montrées à Paris, en novembre 1965) le collage est essentiel. Un nouvel effet apparaît là aussi: à la couleur, dans les nouveaux frottages, correspond ici l'élément plastique. Le matériau, jadis le trompe-l'œil des procédés de reproduction, est maintenant objet réel. Le caractère négatif, la présence négative des choses dans leur reproduction, a disparu. Nous le constatons également dans les nouveaux frottages: l'introduction de la couleur donne aux structures frottées une présence réelle. Inversant une définition de Max Ernst par Eluard, on pourrait dire: le miroir a retrouvé son illusion. L'ensemble des toiles et des collages des dernières années est fascinant. Les couleurs, pour une part, sont devenues très claires et lumineuses. On trouve des structures très simples, confiées à une petite trace de figuration, et sortie de cette petite trace, l'œuvre est là, devant nous, couplée avec un des ces titres sorciers. Le pouvoir magique du plus grand des poètes parmi les peintres modernes est tout-puissant. Ces assemblages de matériaux les plus divers, d'objets trouvés et de touches de pinceau peuvent parfois nous surprendre, jamais l'œuvre n'est banale ou indifférente. Partout elle est en quête de la formule magique qui nous fait passer dans un autre univers, « de l'autre côté de la peinture ».

WERNER SPIES.

Jacobsen et Etienne-Martin à la Biennale de Venise

par G. Marchiori

Toutes les notices biographiques épuisées, dans l'été déjà lointain de la Biennale vénitienne et de ses prix, que reste-t-il à dire de Jacobsen et d'Etienne-Martin? Ils sont comme des passages obligés pour la critique et celle-ci, depuis vingt ans, s'est exercée à leur sujet dans de précises études topographiques qui devraient aider à composer la mosaïque d'une histoire de la sculpture moderne. Une histoire à revoir ou à refaire?

Jacobsen a commencé par sculpter le bois avant de se consacrer, aujourd'hui, au fer; Etienne-Martin est parti, lui aussi, du bois pour arriver au bronze ou au ciment. Notre âge est l'âge des métaux (ou des matières plastiques, légères, colorées): le poids et le non-poids, l'immobilité absolue et la sculpture transportée sous le bras.

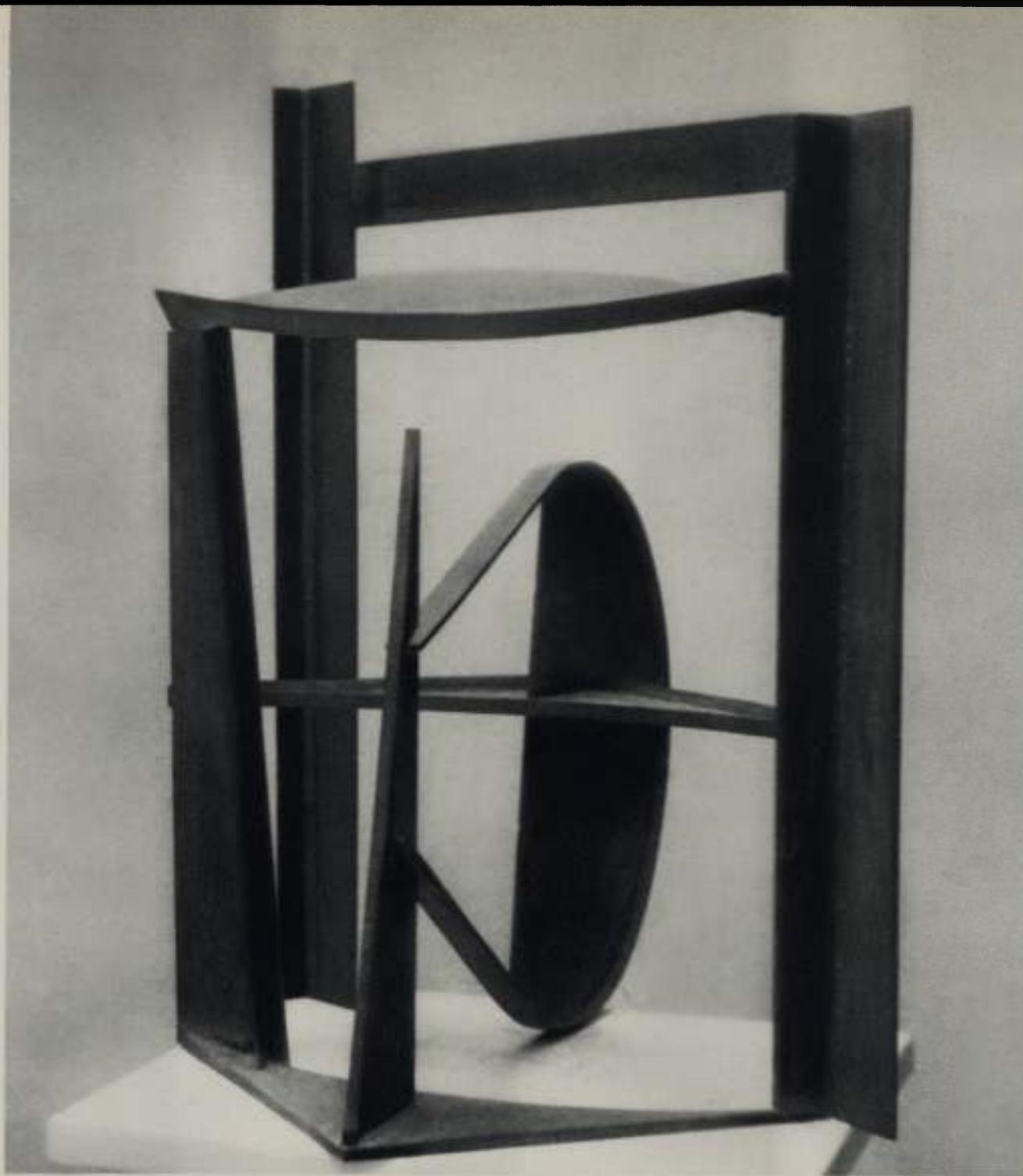
L'âge du fer correspond à la période informelle (il ne s'agit pas là de délimitations trop précises), où la matière se coagule, se grumelle, devient poreuse et rugueuse comme les murs sales de la ville. Le sculpteur Jacobsen devient le forgeron Jacobsen, armé du marteau et des tenailles, les outils de l'honnête artisanat villageois, entre la masse et le matoir, le billot de l'enclume et le soufflet, à la lumière rouge de la forge fuligineuse. A un certain moment, les instruments se transforment en sculptures, par la magie d'un rapport poétique-inventif, se transforment en objets liés ensemble selon les difficiles lois de l'occasion ou du calcul et chacun crée son propre espace.

La même chose arrive lorsque le bronze sort, opaque et poussiéreux, de la forme cuite dans la fonderie, qui semble une nécropole mystérieuse de tumuli de terre mastiqués et élevés par la folie constructrice des termites. La sculpture naît de ce ventre de terre et cherche un espace plausible. Elle en trouvera un différent à chaque fois, passant d'une exposition à une demeure, d'un jardin à un musée. Et les différents exemplaires de cette sculpture chercheront et créeront d'autres espaces.

Je ne savais pas que Jacobsen avait été attiré à une certaine époque de sa vie par l'œuvre de Jean Arp. A partir des formes pures d'Arp, l'évolution est parfaitement logique. Et le choix des pierres



ROBERT JACOBSEN. Sculpture en fer. Haut. 79 cm. 1954.



ROBERT JACOBSEN. Helro. Haut. 82 cm. 1956.

dures est encore une fois la condition nécessaire pour atteindre à cette pureté.

Jacobsen a un peu vécu l'histoire de notre temps, de palier en palier, d'une situation à l'autre, l'œil fixé sur un dessin dont les lignes sont des profils de fer, des barres ou des fils métalliques qui constituent l'armature d'un projet, la structure révélée, découverte d'une image.

Les constructions variées d'éléments semblables et dissemblables croissent ainsi selon une trame non pensée, à partir des ronds et des lames de fer que Jacobsen bat et façonne à froid, à coups de masse, limitant le travail de la flamme aux soudures indispensables.

Le château des rêves s'élève, — la charpente de l'objet poétique construit par le forgeron puriste

en éliminant le superflu, fidèle à la mesure idéale apprise à l'école d'Arp. Alors, c'était la pierre, au service d'une idée, qui exigeait des masses et des profils simples et absolus. Dans le métal, plus malléable, la figure géométrique, dans les diverses combinaisons de carrés, de cercles, de rectangles, se dessinait dans l'espace abstrait avec l'évidence de ces treillis d'acier qui s'élèvent dans les vastes plaines, l'un derrière l'autre, jusqu'au fond de l'horizon, comme dans certains dessins fantastiques de Klee. Les géométries métalliques de Jacobsen, d'année en année, se sont rapprochées de la structure essentielle des objets usuels, avec, en plus, un rythme secret qui anime la conception rigide statique des années « puristes ».

Mais on ne peut pas parler de structures ra-

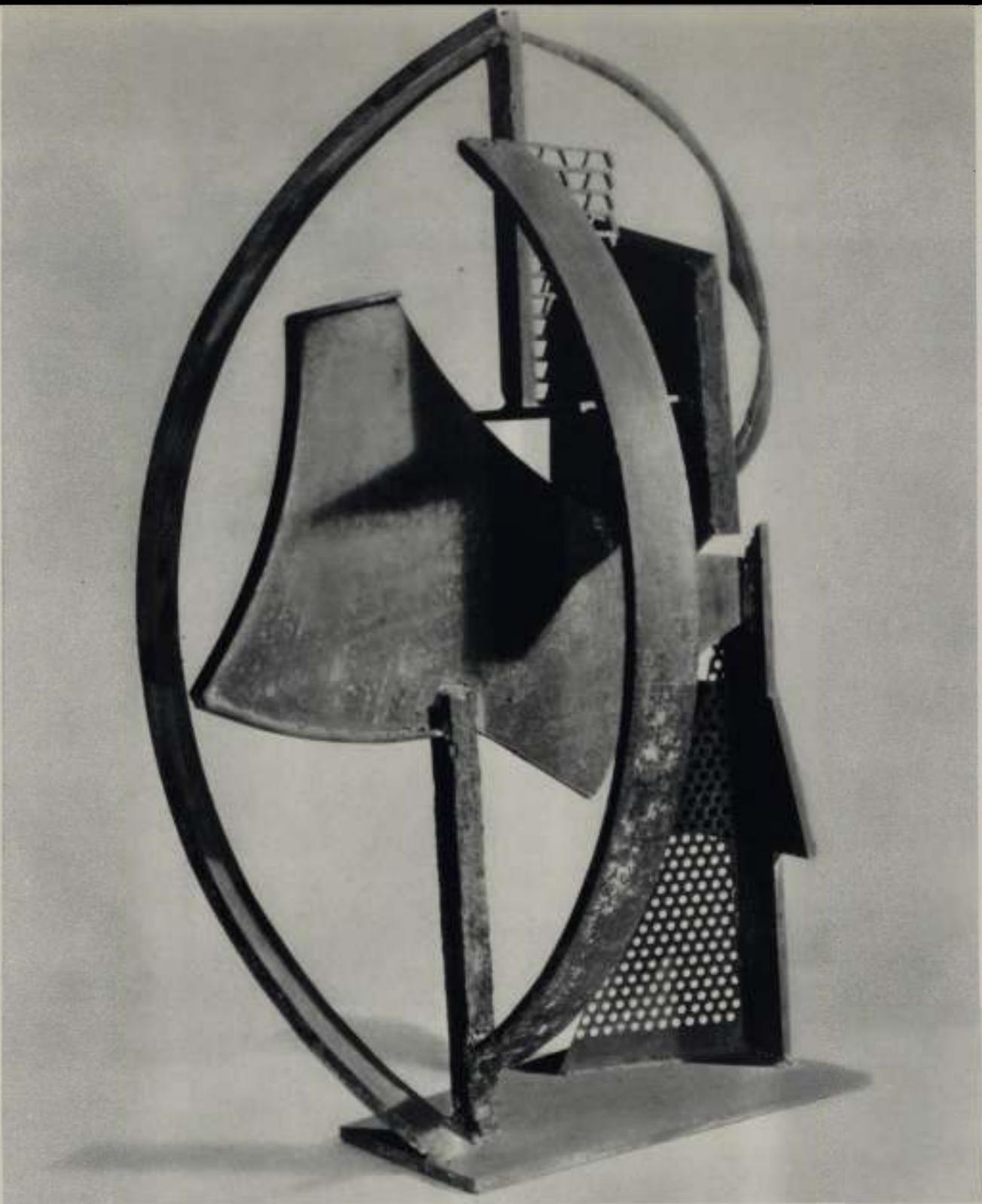
tionnelles. Jacobsen se situe en dehors des apriorismes formels. Il conclut dans les termes d'une simplification progressive du schéma, mais non sans se permettre des parenthèses où le jeu et le divertissement l'emportent. C'est la longue période des « poupées », des divertissements inspirés par le folklore des pays les plus exotiques ou par le retour au monde et à la culture des peuples « primitifs » de toutes les régions de la terre et de toutes les époques.

Etienne-Martin, à la fin de la deuxième guerre mondiale, semblait vraiment être sorti des forêts sacrées de la France antique. Était-ce un autre retour à la nature? Les arbres ont révélé au sculp-

teur une vérité fantastique, oubliée par trop d'artistes d'avant-garde. Etienne-Martin s'est caché parmi les troncs tombés sur le sol, soulevant leurs racines animées, tordues comme des flammes ou comme des bras. Et là, sous les nefs sombres des grands sapins sylvestres, ces racines dressées vers le ciel ont bouleversé l'imagination baroque de l'artiste, l'ont poussé à répéter le geste décidé de Marcel Duchamp, en choisissant parmi les formes infinies d'une flore riche en suggestions surréalistes. Marcel Duchamp avait imposé la valeur esthétique d'un urinoir ou d'un égouttoir à bouteilles. Etienne-Martin a ramené dans le domaine de l'art les apparitions nocturnes des racines-fantô-

ROBERT JACOBSEN. Sculpture en fer. Haut. 73 cm. 1956.





ROBERT JACOBSEN. Jacer 2. Haut. 72,5 cm. Galerie de France.

mes, les animant d'un rythme intérieur qui les arrachait au réalisme des forêts romantiques, hantées par les cavaliers errants et par les créatures diaboliques des sagas nordiques.

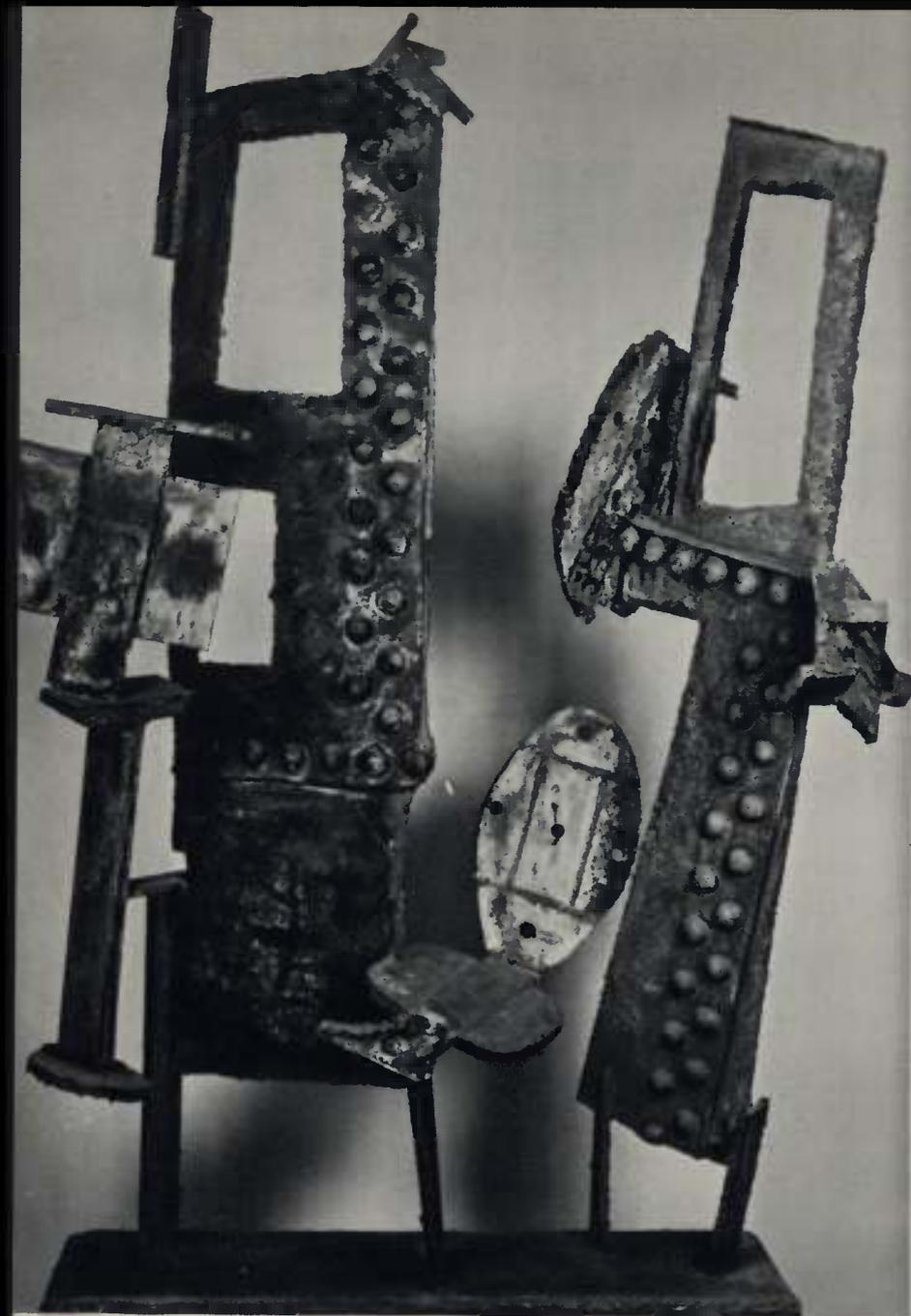
Les bois d'Etienne-Martin, semblables en cela aux objets trouvés, résistent au temps; construits par la nature, et non par l'homme, ils participent à la vie de l'homme, symboles de douleur, d'angoisse, de germinations secrètes, de chutes mortelles, au cœur de la forêt, qui est leur espace le plus vrai. Les sculptures en bois d'Etienne-Martin expriment le déchirement d'un arbre frappé et déraciné par la foudre, dans un nœud monstrueux

de racines, de bras, de tubercules. Ses « ateliers » sont encombrés de souches et de branches mortes. Partant du vrai, il a inventé des motifs qui, dans leur exubérance formelle, signifient des croissances et des mouvements organiques capables de trouver place parmi les aspects le plus typiques de la vie. Etienne-Martin est resté immobile dans ce monde surréel et expressionniste, comme dans le creux d'un arbre, créé par la voracité des insectes. Et il y est resté insensible au temps, avec une intrépidité d'ermite dont les renoncements sont des conquêtes.

Mais des arbres aux briques (les pierres creuses



ROBERT JACOBSEN. *L'espace en liberté*. Fer. 107 x 83 cm, 1962. Galerie de France.



ROBERT JACOBSEN. Le croisillat. Haut. 170 cm. 1965.
Arkiv Museet, Lund (Suède).



JACOBSEN. Sculpture polychrome. Haut. 230 cm. 1960.

ROBERT JACOBSEN. Chevalier de cape et d'épée.
Fer. Haut. 68 cm. 1965.





ETIENNE-MARTIN. Demeure n° 9. Acacia. 200 x 200 cm. (Photo André Morain).



ont l'air de briques évidées), c'est-à-dire de la liberté sauvage de la forêt préhistorique au refuge dans la « demeure » accidentée et tortueuse, le chemin est parcouru à rebours. La « demeure » est un labyrinthe où l'homme est découvert, dans sa fuite impossible vers un antre symbolique qui devrait reproduire l'étroit espace de la grotte. Ici, le poids menace, devient un cauchemar, c'est le poids de la masse modelée d'une anfractuosité artificielle, comme le sont les rochers des jardins anglais du XIX^e siècle. Etienne-Martin, inconsciemment, s'identifie avec la « demeure » de ciment et de bronze: un bloc taillé à facettes, avec des creux et des trous dans les grosses pierres équarries et superposées à sec.

Les *Demeures* d'Etienne-Martin ne sont pas des « objets trouvés ». On les rencontre le long des allées, des parcs romantiques, tels des fragments de nature ennoblis par la patine du temps. Mais les bois, non; les bois vivent dans une saison de l'histoire, révélés dans leur substance poétique.

Jacobsen et Etienne-Martin sont désormais deux sculpteurs « classiques », comme Rodin et Bourdelle, inspirés par le fer, par le bronze, par la pierre, par le bois. Leurs œuvres sont attachées à la terre. Personne ne songerait jamais à les peindre de vives couleurs émaillées, ni à les soulever pour les porter un peu plus loin, ici ou là, comme les toutes nouvelles sculptures « modernes » ou, disons mieux, archimodernes.

GIUSEPPE MARCHIORI.

ETIENNE-MARTIN. Grand couple. Bronze. 200 x 60 x 50 cm.
(Photo Morain).



Joan Miró au Japon

par Shinichi Segui

Joan Miró s'est toujours intéressé à la gravure sur bois japonaise. Comme ses premières œuvres l'attestent, cet intérêt remonte à l'époque où l'exemple de Van Gogh l'éveillait à sa véritable vocation — Van Gogh, le peintre européen le plus puissamment concerné par cette forme de l'art japonais. Une œuvre de Miró, datant de 1917, « Portrait d'E.C. Ricart », montre, à l'arrière-plan, à gauche, faisant pendant à une palette traditionnelle de peintre occidental, un fragment d'*Ukiyoe* (ce genre d'estampe populaire japonaise qui se développa à partir du XVII^e siècle). Ce tableau de Miró me rappelle le célèbre « Autoportrait » de Van Gogh, sur fond de mur orné d'une estampe *Ukiyoe*.

Selon le témoignage de Miró lui-même, c'est à Barcelone qu'il acheta cette estampe. Le port de Barcelone devait accueillir, à la fin du XIX^e siècle, quantité de bateaux qui rapportaient toutes sortes de marchandises de leurs voyages au Japon et



Le vernissage de l'exposition Miró à Tokyo a été suivi par une réception honorée par la présence de S.A.I. le prince Takamatu.





en Asie. Rien d'étonnant, donc, à ce que, dès son enfance, l'artiste se familiarisât avec le Japon.

Cinquante ans se sont écoulés depuis l'époque où Miró introduisait dans une de ses œuvres un paysage japonais qu'il n'avait jamais vu, et, pour la première fois aujourd'hui, il réalise un désir qui depuis longtemps lui était cher: visiter le Japon. L'estampe reproduite dans « Portrait d'E.C. Ricart » montre un quartier central de Tokyo tel qu'il existait probablement vers le milieu du XIX^e siècle; on y voit le château d'Edo, se profilant sur le Fuji-Yama, des samouraïs (ces guerriers japonais de l'époque féodale) et des marchands traversant un pont sur la rivière qui entoure le château; des femmes vêtues de robes claires se promènent; des enfants jouent dans le jardin de chrysanthèmes au bord de la rivière. Ce sont là, il est vrai, des scènes d'un temps révolu, qu'on ne saurait revivre telles quelles aujourd'hui à Tokyo. Aux abords du château, devenu de nos jours le Palais Impérial, se dressent la Tour de Tokyo, à la charpente d'acier, et des immeubles modernes dont les étages élevés cachent le mont Fuji. La vie des gens, leurs vêtements, et aussi leurs moyens de transport ont subi une transformation profonde. Aujourd'hui, dans la seconde moitié du XX^e siècle, le Japon connaît un changement radical et foudroyant vers l'industrialisation, l'urbanisation et les normes de vie internationales.

Cependant, nous avons tout lieu de croire que notre ami a redécouvert le véritable Japon, durant son séjour de deux semaines parmi nous, et qu'il l'a parfaitement compris. Au cours de sa visite à Tokyo, Kyoto, Nara et Seto, l'artiste a montré un grand intérêt pour les diverses formes de l'art japonais: son architecture, ses jardins, sa calligraphie, ses théâtres, ses sports traditionnels, sans parler de sa peinture, de sa sculpture et de sa céramique. A cet égard, ses réactions ont été identiques à celles de la plupart des visiteurs européens. Ce qui, cependant, nous a le plus frappés, et qu'il est important de noter, c'est la sympathie que Miró a éprouvée pour le peuple lui-même et pour son genre de vie. Il a été sensible au fait que, même dans le Japon d'aujourd'hui, qui

suit la tendance générale d'une modernisation totale, nombreux sont ceux qui restent très sensibles à la nature, qui aiment la « matière » et qui respectent la vie, et grâce à qui l'art japonais d'aujourd'hui existe.

Ainsi que le prouve le « Portrait d'E.C. Ricart », ce peintre européen est doué d'une faculté spirituelle qui semble faire défaut à l'Européen en général. C'est cette faculté qui explique le caractère symbolique et imaginaire de ses œuvres et qui l'a fait se rapprocher, autrefois, du surréalisme. Comme André Breton le soulignait, Miró peut être considéré comme le plus surréaliste de tous les surréalistes. Il convient cependant d'ajouter aussitôt que ce peintre a su dépasser les limites du surréalisme pour acquérir la liberté la plus totale. Dans le monde de l'art contemporain, où chacun se trouve inévitablement lié à une école et à une doctrine, seul l'artiste vraiment libre peut être dit d'avant-garde, le meilleur exemple à cet égard n'étant autre que Miró lui-même. Quand il apprit, durant son séjour au Japon, la mort subite d'André Breton, Miró, évoquant ses souvenirs, nous dit que Breton fut, en fait, le premier Européen à comprendre l'esprit oriental. Il reste que Miró fut le premier à traduire plastiquement l'esprit de Breton. Pour notre plus grande joie, le Japon fut à même d'apprécier tout récemment le prodigieux achèvement de l'art de Miró. Ce qui a profondément touché et ravi les spectateurs japonais fut, en définitive, cette question primordiale qui se trouve posée dans ses œuvres: que représente la liberté pour un artiste? Nous sommes fiers de constater que l'Orient a joué un rôle constant et considérable dans la conception de la liberté chez ce grand peintre.

C'est au Musée national d'art moderne de Tokyo que s'est tenue, du 26 août au 9 octobre, l'exposition « Joan Miró, Japon, 1966 ». La même exposition a eu lieu ensuite à Kyoto, du 20 octobre au 30 novembre. Elle groupait cent soixante-douze œuvres importantes de Miró: peintures à l'huile, gouaches, papier collé, gravures, céramiques, bronzes, tapisseries et livres illustrés, à travers lesquelles on pouvait suivre les différentes étapes de son art, depuis ses débuts (« le Paysan », 1914) jusqu'à ses dernières œuvres (« la Leçon de Ski » et « Portrait de la reine Louise de Prusse », ainsi que quatre grands vases, tous datés de 1966). Cette exposition mérite, sans aucun doute, le titre de rétrospective de l'art de Miró, et peut être comparée, par son ampleur, à d'autres grandes expositions organisées précédemment à New York, Paris, Londres et Zurich. Nous n'insisterons pas sur le fait que l'exposition, qui a reçu, en trente-neuf jours, 170.000 visiteurs pour la seule ville de Tokyo, a exercé une fascination toute-puissante sur de nombreux et fervents amateurs japonais, surtout parmi la jeune génération. En réponse à cet accueil délirant des passionnés de l'art au Japon, dans quelle direction vont désormais s'orienter les activités créatrices de Miró?

SHINICHI SEGUI.



東京展 8月26日—10月9日 1966
国立近代美術館 京橋
午前10時—午後5時 月曜日休館
主催 国立近代美術館・毎日新聞社
後援 外務省・文部省・東京都教育委員会・日本国際美術展協会

ユーモアと夢と喜びと
口展*

入場料 一般・¥300 (¥250) 大・高校生・¥250 (¥200) 中・小学生・¥150 (¥100) ()内は団体指し、20名以上

La grande affiche de l'exposition.

Hartung au Musée de Turin

Ainsi que nous l'avions annoncé dans notre précédent numéro, une grande rétrospective de l'œuvre de Hans Hartung a eu lieu au Museo Civico de Turin, de mai à juillet 1966. M. L. Mallé avait établi le catalogue de l'exposition qui comprenait 187 œuvres: huiles, pastels, dessins et encres de Chine. De l'introduction au catalogue de notre éminent collaborateur Giuseppe Marchiori, Parcours de Hartung, nous reproduisons ici la dernière partie, consacrée à l'œuvre de la maturité.

La « chance » de Hartung, après tant d'événements qui firent de lui « l'homme nouveau » de la peinture moderne, commence avec l'après-guerre de 1945, coïncidant exactement avec la fermentation d'idées qui apparaissaient et se développaient rapidement dans les poétiques originales de Wols et de Pollock, tandis que l'expérience cubiste, avec des apports matissiens, était reprise par d'autres artistes, avec une conception bien différente de la couleur. Hartung se détachait nettement, tant des « retours » à la tradition des Français que de Wols, d'ailleurs connu seulement dans un milieu restreint, ou de Pollock, encore lié, en 1945, à une vision expressionniste, où intervenaient des éléments picassiens.

La monographie de M. Rousseau et O. Domnick, avec une préface de J. J. Sweeney, parue en 1949, vint faire le point de cette activité de Hartung au cours de cette période de quatre ans, période que, pour le sentiment dramatique des formes, pour l'élan vital de l'expression ainsi que pour le rythme et le caractère des compositions graphico-picturales, on pourrait définir comme les années romantiques de la maturité.

Ce sont les peintures qui, après les graffiti de 1945, se rattachent le mieux à la vibration intérieure, à la dynamique expressionniste, dans un développement imprévisible des données intuitives affirmées dans les dessins à l'encre de Chine de la jeunesse. Mais ces signes s'entrelacent et se contournent dans un espace véritablement angoissant, où Sweeney a reconnu des suggestions kafkaïennes. Ces signes, qui ne sont pas des transcriptions automatiques de mouvements psychiques, appartiennent à la poésie par la qualité de l'image: sigles mystérieux, tracés de prime saut, sur un fond préparé pour les recevoir. Ainsi s'établit le rapport entre improvisation graphique et tissu pictural: un rapport immédiat, qui exige, d'après Hartung, « l'expérience totale de la réalité », pour se maintenir dans le pur domaine de l'art. Le « mouvement intérieur », selon le peintre, ne doit pas rencontrer d'obstacles à l'expression complète, « pure et libre ». Et les obstacles dépendent justement de l'expérience visuelle, puisque « l'œil nous trompe le plus ». A partir de 1950 d'autres éléments

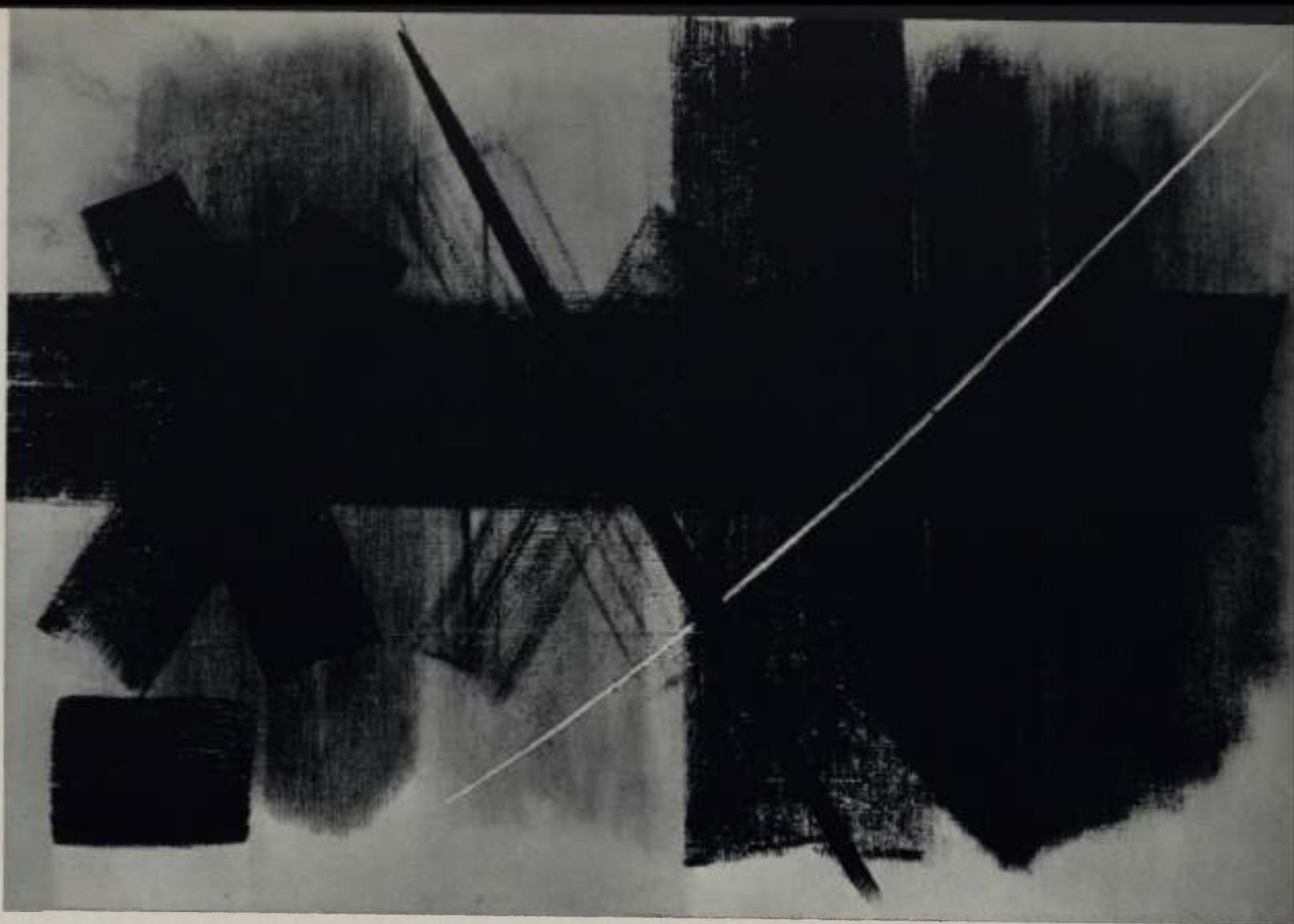
de composition entrent dans les « improvisations » de Hartung, bien reconnaissables dans deux toiles typiques de ce moment: *T 1950.46* et *T 1951.1*. Dans le premier, les larges coups de pinceau, verticaux et horizontaux, avec des carrés, des croix et des rectangles, constituent la structure même du tableau par superpositions colorées, dans un harmonieux équilibre spatial, avec la seule intervention graphique de la ligne blanche en diagonale, à laquelle s'oppose, en direction contraire, une autre diagonale tracée au pinceau, d'un ton très sombre; dans le second, la surface bleu ciel est divisée également par une ligne horizontale, coupée sur la droite par une ligne verticale, insérée dans une sorte de halo jaune clair sur un fond de caractère néo-plastique.

A partir de ce moment et jusqu'en 1955, de tels éléments s'associent en une série de combinaisons où les sigles pleins d'autorité se détachent comme les figures d'un monde imaginaire, qui, dans *T 1954.4*, atteint les cimes de l'abstraction pure.

La thématique abstraite se renouvelle encore une fois, après 1955, dans des séquences de variations (toujours tracées au pinceau et dans des directions différentes) sur un motif que je n'hésite pas à dire végétal, en comprenant cette référence dans les termes d'une « expérience totale du réel », sans y voir aucune représentation de l'objet.

Si l'on remarque que le tracé graphique de *T 1956.20* correspond exactement à une encre de Chine aquarellée exécutée en Italie en 1955, et que cette toile, ainsi que d'autres, diffère des précédentes, par le caractère des signes et l'atmosphère où ils apparaissent, on est aussitôt tenté de rapprocher ces tableaux « italiens » des « espagnols » de Minorque, imprégnés d'une lumière méditerranéenne. Dans ces cas, « l'expérience du réel » a agi sur l'imagination du peintre, d'une manière « visuelle », au moins durant une brève période, contredisant le refus de tout ce qui serait étranger au langage de la « vision intérieure ». (J'ai eu la possibilité de suivre de très près, en 1955, l'expérience italienne de Hartung et j'estime donc véridique une interprétation qui vient démentir une position programmatique trop rigide).

Le rapport signes-brins d'herbe, valable dans une acception « réaliste » très particulière, durant la période 1955-56, alla en se modifiant au cours des années suivantes, jusqu'en 1958, où il s'abolit dans une nouvelle écriture, plus large et mouvementée, avec des traits curvilignes ou des pointes



HARTUNG. T.1950-46. 89 x 130 cm.

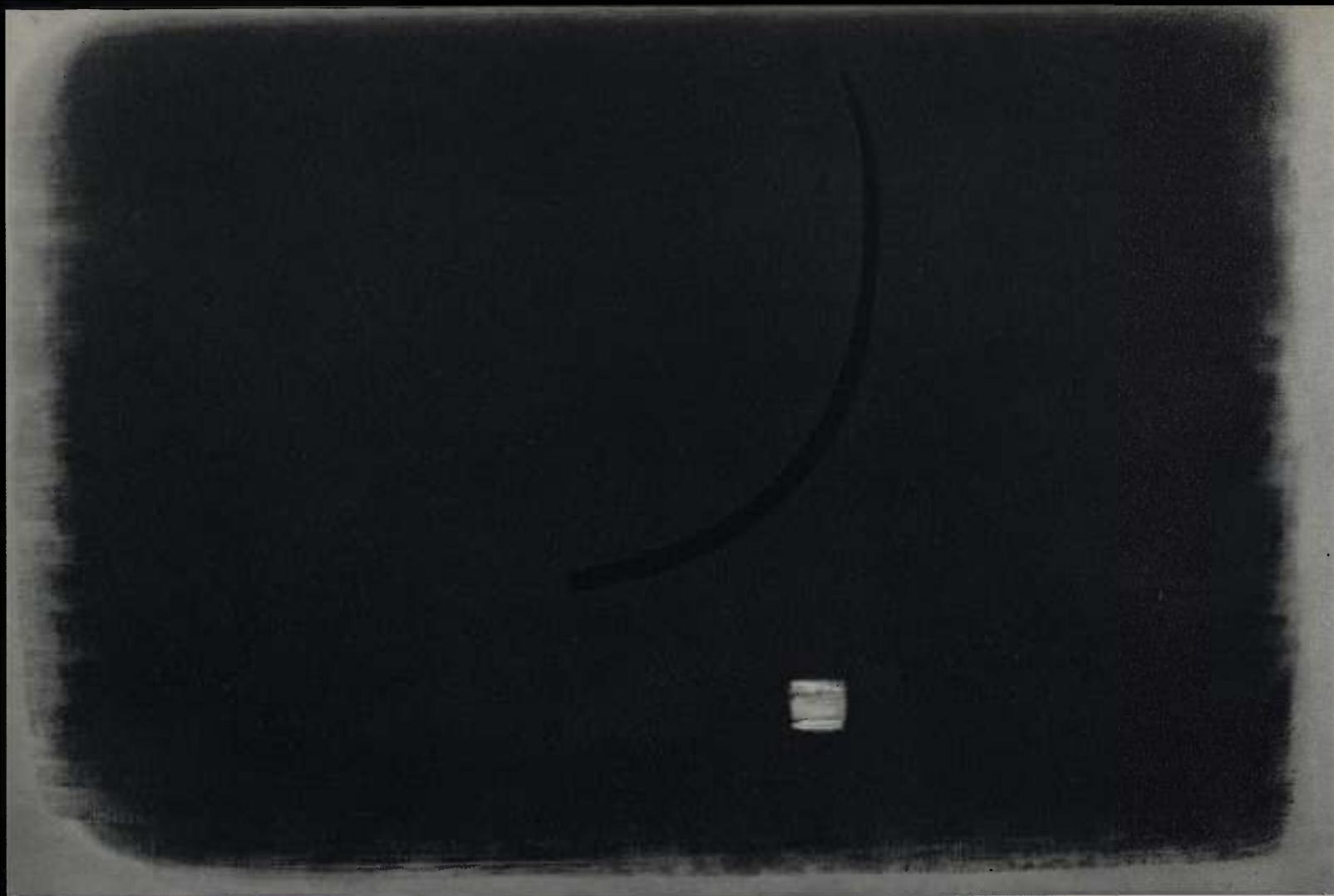
très aiguës qui se développaient dans l'aire de la surface à partir d'une ligne qui la coupe en diagonale. Les fonds unis sont de couleurs vives, souvent de feu, qui font ressortir les noirs très puissants de l'arabesque. C'est un retour à la violence dynamique du moyen expressionniste, mais dans une mesure spatiale, où l'action impérieuse semble être fixée dans le parcours accidenté et nerveux des lignes.

Une analyse formelle amène à reconnaître dans le langage graphique et pictural de Hartung les différentes composantes du style, ces « valeurs » qui font la qualité poétique et qui définissent la validité de son univers fantastique. Les différentes phases de son activité créatrice ajoutent de nouveaux éléments à cette analyse, qui adhère aux faits concrets et qui permet donc des corrections et des additions continues à l'étude d'une œuvre fondée sur l'affirmation cézannienne: « La nature est à l'intérieur. »

Dans l'œuvre de Hartung, de 1959 à aujourd'hui, on voit agir une profonde métamorphose du langage, à laquelle l'exposition de Turin consacre un intérêt particulier. Dans un essai publié dans la « Biennale » de janvier-mars 1961, Werner Haftmann met en lumière le caractère de cette métamorphose: « Si l'on peut considérer que la curiosité de soi-même et des suggestions de la vie inté-

HARTUNG. T.1951-1. 97 x 146 cm.





HARTUNG. T.19544.



rieure sont l'impulsion décisive de la création, chez l'artiste qu'est Hartung cette impulsion est maintenant passée à une sphère supérieure, où la rencontre avec soi-même ne se fait plus par enregistrement spontané, c'est-à-dire par l'action pure, mais par cette méditation qui laisse sa trace dans la figure eurythmique du tableau. C'est dans cette évolution vers un tableau méditatif qu'il me plaît de découvrir le sens de la dernière — et souvent critiquée — métamorphose de Hans Hartung. »

Le dynamisme cède donc à la méditation: des masses verticales rayées de signes composent le tableau sur des fonds de teinte unie. La couleur est étendue uniformément au vaporisateur, sans modulations. C'est une surface abstraite, sur laquelle s'exerce la main très ferme de l'artiste, avec la pointe qui égratigne la couleur et laisse à découvert le blanc de la toile préparée à la craie. Parfois les lignes sont des verticales parallèles, comme dans la majeure partie des œuvres précédentes. Mais à partir de 1961 les schémas graphiques originels se compliquent d'entrelacs, d'ondulations très fines, presque capillaires, pour former des combinaisons de lignes en forme de grilles ou de cages, pelotons de fils qui se dévident dans l'espace, en floraisons de fusées qui laissent un sillage lumineux, de feux d'artifices, d'étoiles filantes sur des ciels indigo, outremer, bleu turquin, profonds et mystérieux.

La force se transforme en élégance; l'énergie en

HARTUNG. 1956-11. 180 x 137 cm.



HARTUNG. 1963-U.28. 55 x 33 cm.

rythme élégant, parfois avec des cadences décoratives. Les dimensions augmentent, les formats (rectangulaires ou carrés) rassemblent les peintures en diptyques, triptyques, polyptyques, pour les autels profanes de la contemplation pure. Hartung compose avec ces nouveaux éléments, auxquels s'unissent, sur le fond uni, des ombres, des halos, des nuages obscurs qui contiennent les graffiti prestigieux.

Puis, en 1964-65, les signes-graffiti disparaissent aussi et sur de très vastes surfaces rectangulaires demeurent de grands nuages sombres, opaques, informes, qui se détachent à peine de fonds terreux d'un ton un peu plus clair. Sur ces ombres qui ne sont que des ombres, l'involution d'un moment, où la vie semble s'obscurcir, ou s'effacer complètement, pèse l'attente d'un signe, d'un petit signe même. Et l'attente n'est pas trahie: de minuscules égratignures, presque timides, restituent aux taches fantomatiques devenues, en vertu du processus d'élimination, d'opaques espaces vides, une dimension plausible.

De tout cela témoigne une longue série de toiles qui marquent un tournant décisif dans l'œuvre de Hartung, après la seconde période, 1932-38, où l'influence de Gonzalez fut souvent déterminante. Ce sont donc les « tableaux de la méditation », les tableaux qui offrent de nouvelles proportions et de nouveaux rapports, dans une expérience qui s'élargit, qui tend à devenir cosmique dans la libération totale de toute référence, même indirecte, à un milieu physique quelconque.

HARTUNG. T.1964-H.43. 180 x 111 cm.

Toutefois les passages de l'un à l'autre des moments de cette métamorphose sont aussi plus nuancés, avec, même, des évasions imprévues dans de curieux paysages, à la matière chromatique épaisse et brillante, creusés de sillons plus larges. Qui croyait Hartung défini dans un des nombreux moments qui composent son extraordinaire histoire artistique, a dû, chaque fois, ajouter un nouveau et imprévisible chapitre, tant sa personnalité est riche et vivante.

Aucune hypothèse, aucune prophétie n'est possible touchant son avenir, même immédiat. Mais il est certain que, par rapport à la génération venue après Picasso (celle qui est comprise entre Pignon et Manessier, entre Bazaine et Estève), Hartung apparaît dans une position de recherche justifiée par un solide engagement moral, complètement autonome et toujours tournée vers l'intériorité.

Dans ces structures méditées réside le sens d'un art que de Solier attribue à la pure raison. Hartung semble s'enfermer dans ce domaine, fidèle à la vocation la plus authentique, mais sans tarir la faculté d'accroître, à travers le filtre de la raison, le flux de l'imagination, malgré les inévitables parenthèses obscures: une imagination libérée, d'abord dans le geste qui « enregistre », et, aujourd'hui, dans la composition méditée, qui complète ou, mieux, approfondit les données d'une expérience intellectuelle et humaine pleinement moderne dans sa vie et son activité.

GIUSEPPE MARCHIORI.





HARTUNG. T.1966-R8. 195 x 154 cm.

HARTUNG. 1962-U.47. 61 x 46 cm.



HARTUNG. 1924. Craie noire.





LE 80^E
ANNIVERSAIRE
D'UN GRAND
ARTISTE

Marc Chagall et l'architecte du nouveau Metropolitan, Wallace K. Harrison.

Marc Chagall et l'amour du cosmos

par Mircea Eliade

Quelques propos de Marc Chagall

... Pendant les centaines et les milliers d'années qui nous ont précédés, il était moralement plus facile à un homme de vivre. Il avait une base morale, quelle qu'elle fût, très profondément établie, et qui s'adaptait exactement à sa conception de la vie...

... Cependant, avec le temps, ces anciennes conceptions se sont peu à peu révélées impuissantes à combler les êtres humains, à enrichir leur vie intérieure, à leur donner la force dont ils avaient besoin, non seulement pour créer mais simplement pour vivre...

... Plus l'homme s'est audacieusement libéré de ce qu'il appelait ses chaînes, plus il s'est senti seul, perdu dans la multitude, prisonnier de son destin...

... Dieu, la perspective, la couleur, la Bible, la forme, les lignes, les traditions, ce qu'on appelait les humanités, l'amour, la sécurité, la famille, l'école, l'éducation, les Prophètes, le Christ lui-même, tout est tombé en morceaux.

Peut-être moi aussi ai-je été parfois assiégé par le doute, je peignais alors un monde à l'envers, je coupais les têtes de mes personnages, les réduisais en pièces, les laissant flotter dans l'espace de mes tableaux...

... Au cours de ces dernières années, j'ai souvent parlé de la chimie de la couleur authentique et de la matière comme mesure de l'authenticité. Un regard particulièrement aigu peut reconnaître qu'une couleur authentique, tout comme une matière authentique, contient inévitablement toutes les techniques possibles. Elle a aussi un contenu moral et philosophique.

S'il y a une crise morale, c'est une crise de la couleur, de la matière, du sang et de ses éléments, des mots et des sons, et de toutes choses avec lesquelles on édifie une œuvre d'art, aussi bien qu'une vie. Car même si l'on couvre une toile avec des montagnes de couleurs, qu'il soit possible ou non d'y discerner un objet — et même en recourant à quantité de mots et de sons — on ne crée pas nécessairement une œuvre authentique...

... Je voudrais redire que ce n'est pas une nouvelle conception du monde, que ce n'est rien

de littéraire ni de symbolique qui amène le changement. C'est le sang lui-même, un certain processus chimique dans la nature, dans les choses et même dans la conscience humaine. Cette nouvelle authenticité se rencontre dans tous les aspects de la vie...

... Elle est née et elle vit, elle est entretenue par l'amour et par une simplicité vraie, comme la nature elle-même; elle ne peut souffrir ni la perversité, ni la haine, ni l'indifférence...

... En fait, à notre époque, marquée par un affaiblissement de la foi religieuse — dont je ne veux pas ici analyser les causes — nous ne pouvons manquer d'observer comment l'art des XIX^e et XX^e siècles apparaît comme un pâle reflet des découvertes scientifiques... Je ne peux me retenir d'affirmer que cet art appelé scientifique, cet art de divertissement, pas plus que celui de la cuisine n'est une valeur vitale. Il risque de disparaître graduellement.

On dit qu'un homme bon peut être un mauvais artiste. Mais il ne sera jamais un artiste, celui qui n'est pas un grand homme et par conséquent un homme « bon »...

... C'est de nos jours une sorte de convention que d'ignorer la nature. Cette attitude fait naître en moi l'impression que me donnent ces gens qui ne vous regardent jamais dans les yeux; ils me font peur et me forcent à détourner le regard...

... Les changements dans l'ordre social, comme dans l'Art, sont peut-être plus dignes de foi, s'ils viennent de notre âme aussi bien que de notre intelligence. Si les hommes lisaient plus attentivement les paroles des Prophètes, ils y trouveraient des clés pour la vie...

... Il est puéril de répéter la vérité de toujours: Dans tous ses aspects, le monde ne peut être sauvé que par l'amour. Sans amour, il mourra peu à peu.

Si les sources théoriques et scientifiques de l'art et de la vie dont j'ai parlé pouvaient être subordonnées à l'amour, les résultats seraient meilleurs et plus justes. S'agissant de l'Art, j'ai souvent parlé de la couleur qui est Amour.

Ces « propos » de Chagall, ainsi que la réponse de Mircea Eliade, sont extraits, avec l'autorisation des Auteurs, de la plaquette éditée par John Nef, pour le compte du Center for Human Understanding de l'Université de Chicago, à l'occasion de la « rencontre » de Chagall avec quelques-uns de ses amis américains, du 2 au 4 mai 1963, à Washington.



CHAGALL. Un des douze vitraux de Jérusalem: Dan. Sept. 1960 - mai 1961.

Chagall et l'amour du cosmos

par Mircea Eliade

« Pourquoi sommes-nous devenus aujourd'hui si inquiets? » se demande Chagall. Et il trouve la cause principale de notre inquiétude collective dans la désintégration des valeurs qui ont guidé les sociétés occidentales pendant deux mille ans (cette désintégration sur laquelle Bourbon-Busset a aussi attiré notre attention). Ce processus de désintégration a pris plusieurs formes. Naturellement, Chagall, qui est avant tout un peintre, observe la désintégration des valeurs traditionnelles principalement dans l'histoire récente de la peinture. Et il est évident que dans cette sphère nous assistons à des expériences artistiques qui visent à discréditer et à détruire l'univers plastique traditionnel.

Ce n'est pas ici le lieu d'aborder les causes ni la signification profonde de cette volonté de destruction. Dans son exposé, Chagall reconnaît avoir été lui-même tenté, comme d'autres, à une certaine période de sa carrière, de détruire le cosmos « naturel » et de le remplacer par un monde renversé, coupant les têtes de ses personnages pour les laisser flotter dans l'air. Mais, fait très rare à notre époque, Chagall a résisté à la tentation de démolir entièrement le monde de ses maîtres et de ses ancêtres.

Le seul peut-être des grands créateurs encore vivants aujourd'hui, Chagall n'a pas succombé à la fascination générale que le massacre exerce sur nos contemporains. Même quand il déforme et bouleverse les objets, il n'a jamais réellement désiré improviser un autre monde. Même dans ses déformations, persiste l'amour du cosmos « naturel », qui s'est exprimé surtout dans les façons dont il crée ses animaux.

Cependant son refus de suivre les expériences des cubistes et de leurs successeurs n'impliquait pas une acceptation d'un univers artistique traditionnel, tel que, par exemple, le naturalisme, le romantisme ou l'impressionnisme. En refusant de transformer la Nature vivante en des formes abstraites et des sphères géométriques, il n'a pas cédé non plus à la tendance de certains de ses prédécesseurs: priver l'univers de son caractère sacré au profit d'une recherche réaliste. (Paul Valéry n'a-t-il pas indiqué qu'un artiste se révèle « par la nature de ses refus »? Chagall a choisi les refus légitimes.)

Il a fait plus. Il n'a pas discrédité le sacré; au contraire, il a redécouvert le mystère et le carac-



CHAGALL. Maquette pour la Chapelle Rockefeller, à New York. 1965.



CHAGALL. Vitrail pour la Cathédrale de Metz. Détail. 1959-1960.



CHAGALL. Le plafond de l'Opéra. Détail: Hommage à Moussorgsky. 1965.

tère sacré de la Nature. C'est là l'un des traits les plus significatifs de son génie. La Nature, telle que l'étudient les hommes de science et telle que la reproduisent les photographes, ne l'intéresse pas. La Nature créée par Chagall est primitive et maternelle — c'est un lieu où l'homme, l'animal et l'ange vivent ensemble, en paix, sous l'œil de Dieu, ou sous une grande lune, ainsi qu'il en fut à la création du monde. Pour Chagall, l'archétype de l'animal est l'âne — et il est bien connu que l'âne est *par excellence* l'animal du Messie.

La Nature de Chagall est riche en images et en symboles du Paradis. En fait, l'amitié entre l'homme et le monde animal est un symptôme paradisiaque — et Chagall aime à illustrer cette amitié par l'omniprésence de l'âne. Nous savons qu'avant la Chute, l'homme vivait en paix avec les animaux et comprenait leur langage. C'est seulement après qu'il fut chassé du Paradis qu'Adam devint l'ennemi des animaux et désapprit leur langage. Et ainsi nous pouvons dire que la Nature de Chagall est transfigurée par la mémoire et la nostalgie du Paradis. Les fiancés qui hantent ses peintures, les anges qui flottent au-dessus des villages, sont aussi des images paradisiaques.

Le monde de Chagall, cette Nature maternelle et primitive habitée par des couples de fiancés, des ânes et des anges, est le monde sacré et mythologique de l'enfance. Nous sommes en présence moins d'une mémoire nostalgique que d'un passé revu et recréé. Le mystère du monde se révèle dans l'enfance, pour être ensuite généralement oublié. Car la maturité abolit le mystère et supprime le sacré de l'univers et de l'existence humaine. Chagall a su comment ressaisir ces révélations de l'enfance. Elles sont incontestablement d'un ordre religieux — même si l'artiste n'en a pas toujours conscience.

C'est pourquoi l'œuvre de Chagall a pour nous une si grande importance. Chagall prend sa place parmi les très rares artistes contemporains qui ont retrouvé le sacré présent dans le monde et dans la vie humaine. Il prend ainsi sa place parmi les êtres rares qui ont redécouvert le bonheur. Un tel bonheur, l'élite occidentale, dans son ensemble ou presque, en a perdu le sens, après ce demi-siècle de crise et de bouleversement. L'œuvre de Chagall nous montre qu'il peut être retrouvé.

MIRCEA ELIADE.



CHAGALL. Détail d'un des deux « murals » du Metropolitan Opera, à New York. 1966.

Au moment où, un peu partout dans le monde, on célèbre le quatre-vingtième anniversaire de Marc Chagall, nous avons pensé qu'il serait intéressant d'illustrer l'article de Mircea Eliade par des détails des œuvres récentes du Maître à qui ont été donnés à peindre, ces dernières années, des espaces à la mesure de son génie.

Chiffrer ces espaces en mètres carrés nous sem-

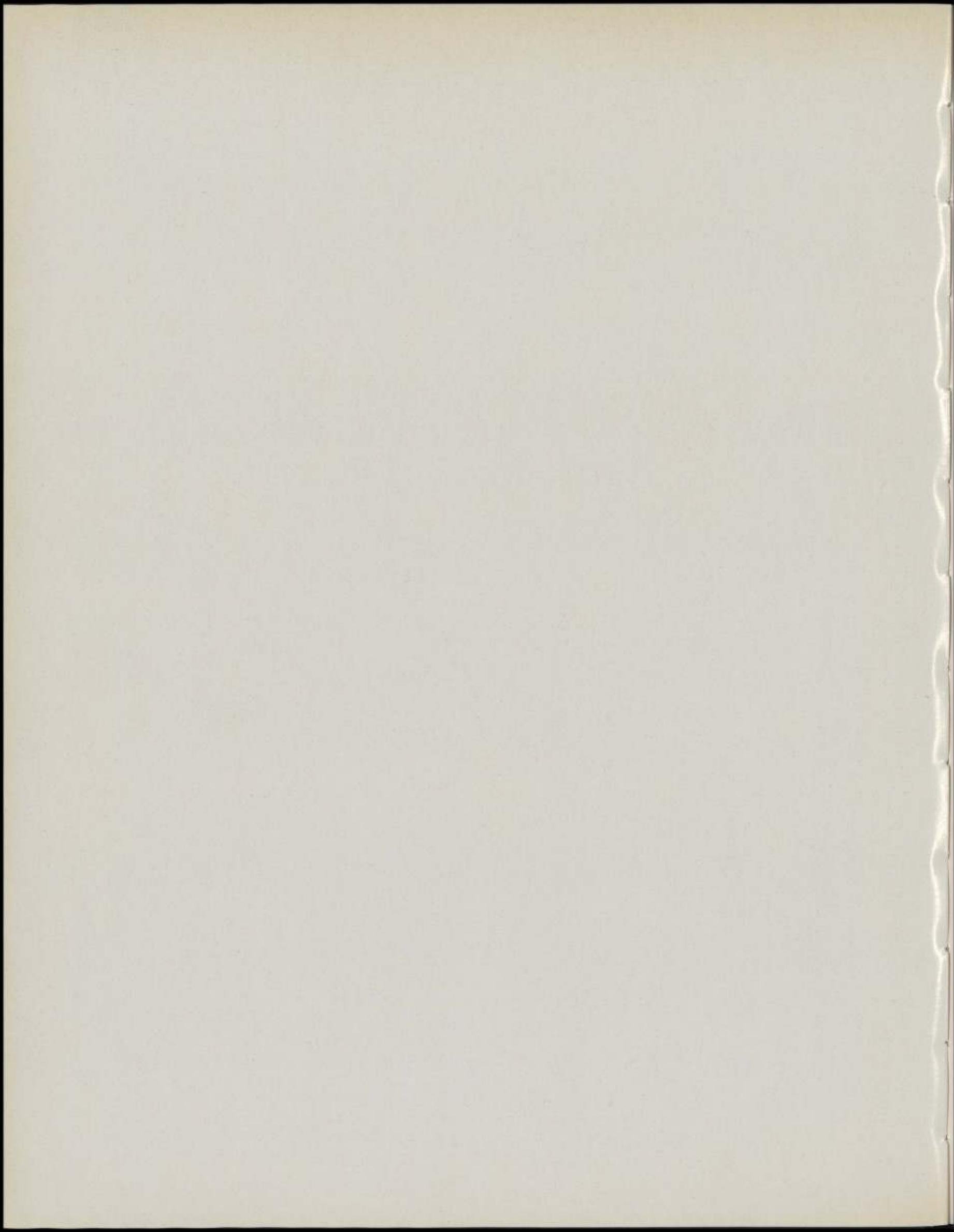
blerait inconvenant. Ce qui compte, c'est la poésie de ces grandes compositions et la qualité de la peinture. Malgré leurs grandes dimensions, ces œuvres sont aussi soignées que les tableaux de chevalet, et témoignent toutes de l'universalité d'un artiste qui ne sait dissocier l'amour de l'Homme de celui du cosmos.

XX^e SIÈCLE.

CHAGALL



CHAGALL. Maquette pour le vitrail La Paix (*Vision d'Isaïe*) du Palais de l'ONU, 63x96 cm, 1964. Dimension du vitrail: 323x483 cm.



Chroniques du jour

• XLI^e ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N° 28 DE XX^e SIÈCLE • JUIN 1967 •

LES TAPISSERIES DE GILIOLI

par Michel Ragon

L'exposition de Gilioli à la Galerie La Demeure, en novembre-décembre 1966, est la seconde que cet artiste consacre à la tapisserie.

Depuis dix-sept ans, Emile Gilioli a produit un nombre de tapisseries tel que cette forme d'expression constitue une part active de son œuvre. Tapisseries de sculpteur? Non. Une œuvre

parallèle, comme est parallèle à l'œuvre de sculpteur de Gilioli la part qu'il donne aux gouaches et aux dessins.

C'est en 1949 que le maître lissier d'Aubusson Robert Picaud prit l'initiative de tisser une tapisserie d'après un dessin de Gilioli: LE COMMENCEMENT DU MONDE. Gilioli se passionna à un tel point pour la nouvelle technique

GILIOLI. Fenêtre. Tapisserie d'Aubusson. 1966. 202 x 146 cm.



qui lui était proposée que, quatre ans, plus tard, en 1953, il pouvait faire une exposition de tapisseries à La Demeure. Rien d'étonnant à cela. L'œuvre de sculpteur de Gilioli aspire au monumental, voire à la création architecturale. Avec la tapisserie, Gilioli trouvait un autre moyen de participer à l'architecture, au mur, de donner au béton ou à la pierre brute le contrepoint chaud et sensuel de la laine.

Les cartons de tapisseries de Gilioli se divisent en deux parties: les gouachés, qui ressemblent à des peintures abstraites, avec un dynamisme de formes le plus souvent à angles aigus, comme MATIN D'ASSISE; et les dessinés, au trait.

Ce sont ces dernières tapisseries qui sont les plus surprenantes parce que les plus insolites. Gilioli réussit en effet la gageure de présenter certaines tapisseries sans autre couleur que le blanc de la laine et le noir d'un graphisme très aéré. Et le résultat n'est pas un grand dessin au trait, mais une tenture peut-être plus somptueuse encore que beaucoup d'autres dans sa rigueur, sa vérité du matériau, son contraste absolu entre le dynamisme du trait et la «plage» de silence qui l'entoure.

«Bataille» et «la Fleur qui danse» sont à ce titre particulièrement émouvants. Les qualités de dessinateur de Gilioli sont, là, magnifiées. Que l'on songe par exemple à LA CHUTE D'ICARE; un cercle au fusain dans lequel sont piégées deux ailes ou un bec ouvert.

L'ambiguïté des formes, chez cet artiste qui dans sa sculpture passe des expressions les plus abstraites à des croquis figuratifs, voire à des portraits, se retrouve dans ses tapisseries. Car ses DORMEUSES, tissées à Beauvais pour le Mobilier National, sont-elles des femmes endormies, ou des pastèques au soleil; LE BATEAU DES PIRATES, s'agit-il de voiles et de cordages ou d'un luna-park aux drapeaux?

Il s'agit en fait d'un dynamisme du trait qui prend plus ou moins des allures figuratives. Il me semble que l'essentiel de l'œuvre tissée de Gilioli tient



GILIOLI. Les dormeuses. Tapisserie de Beauvais. 280 x 568 cm. 1965 Mobilier National.

GILIOLI. Bataille. Tapisserie d'Aubusson. 163 x 123 cm. 1965.

dans ce dynamisme, dans la manière dont il sait sur ses cartons appuyer avec le fusain, comme s'il s'agissait d'une respiration dans le geste.

Lorsque la couleur vient apporter sa fête dans ces cartons, elle s'insère parfaitement, remplit l'espace, donne son concert.

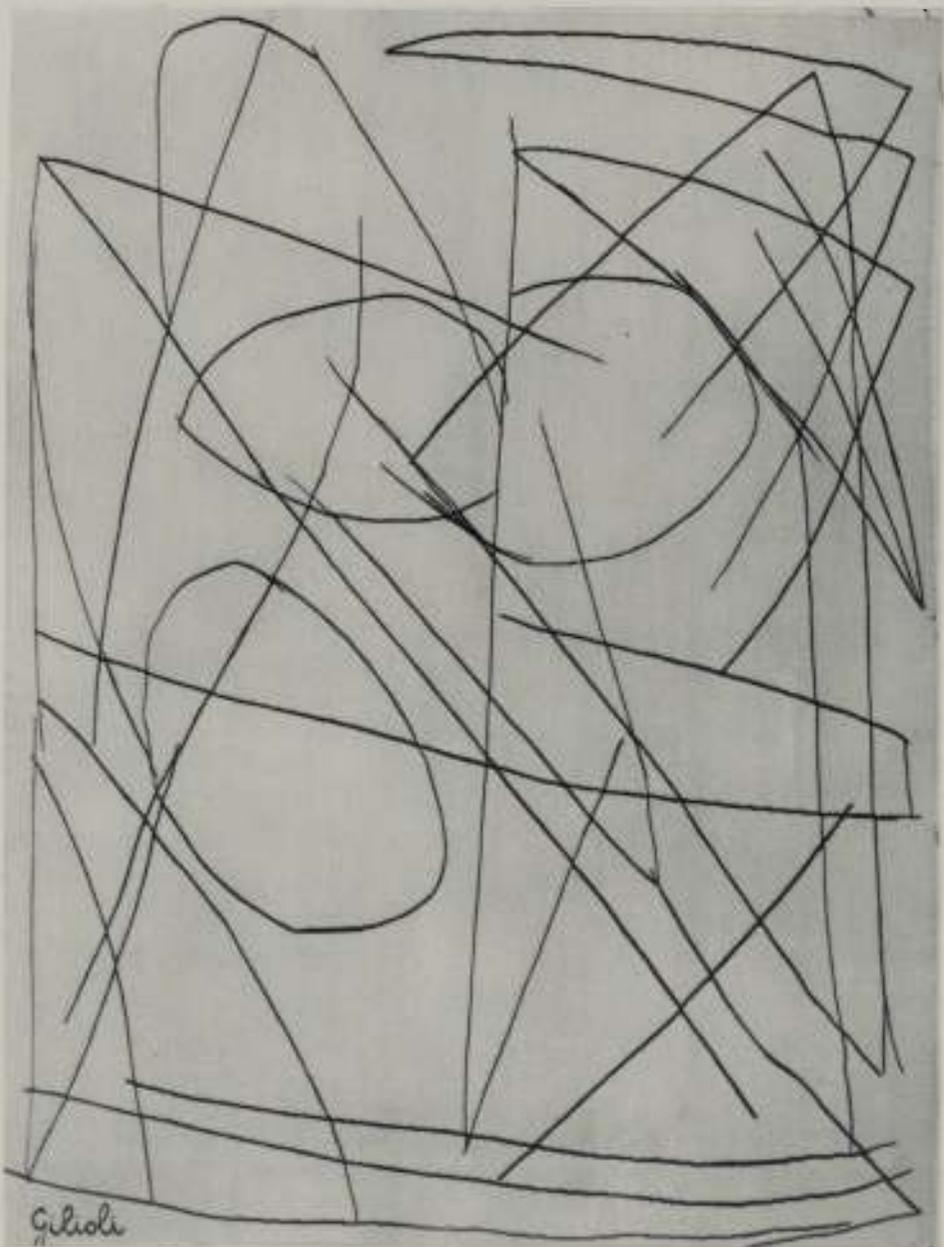
Gilioli va de la sculpture à la tapisserie, mais parfois c'est la tapisserie qui le ramène à sa sculpture. Même chose avec ses dessins. Comme il ne revient jamais sur un trait, qu'il veut lui garder sa vitesse, son « écriture automatique », il a beaucoup de mal pour conserver au tissage cette spontanéité, cette tension surtout puisque la laine a une tendance à la mollesse.

Rares sont les cartonniers qui emploient le pastel comme Gilioli. Mais le pastel donne ce côté velouté de la laine et une densité de la couleur qui satisfait Gilioli.

— Je veux, me dit-il, arriver à trouver cette beauté de la densité de la laine, qui soit un poids; retrouver le poids qui est dans ma sculpture.

Il n'a pas de principes stricts pour ses cartons puisqu'il lui arrive de faire des tapisseries en deux couleurs, ou en quatre, ou en six, ou même en vingt avec des dégradés.

Mais plus on met de couleurs, plus l'exécution est difficile. LES DORMEUSES, tissée à Beauvais avec des fils fins, a demandé un an de travail à quatre ouvriers.





GILIOLI. Chypre. Tapisserie. Editions La Demeure.

Depuis dix-sept ans, Gilioli a produit quarante tapisseries originales, toutes tissées par Robert Picaud à Aubusson, sauf une aux Gobelins, une à Beauvais et des tapis de sol tissés au Maroc et un au Tapis de France. Depuis 1952, Gilioli est membre de l'Association des Peintres Cartonniers et participe aux expositions du groupe.

En même temps que l'exposition de tapisseries à La Demeure, Gilioli exposait des sculptures de petit format à la Galerie Edouard Loeb, où il affirmait son originalité dans le domaine de l'architecture-sculpture. Dans la vitrine de la galerie, un ensemble de sculptures formait en effet comme un village imaginaire de formes poétiques sur lesquelles nos constructeurs pourraient méditer avec profit.

MICHEL RAGON.

Tapisseries. Galerie La Demeure, 30 rue Cambacérés, Paris

Sculptures. Galerie Edouard Loeb, 53 rue de Rennes, Paris

GILIOLI. Village imaginaire. Exposition chez Edouard Loeb. 1966.



RELIEFS GRAVÉS DE VIEILLARD

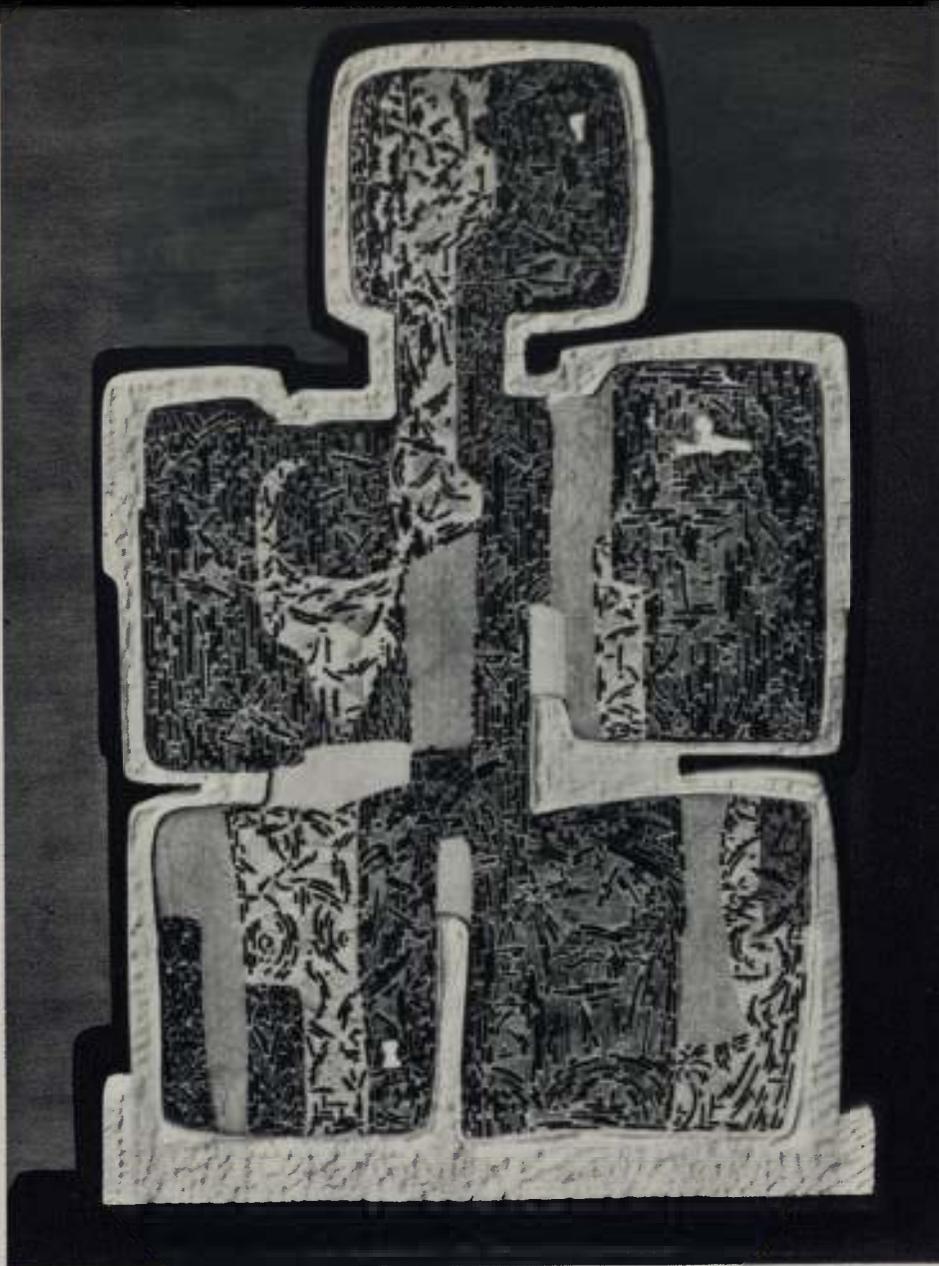
par Pierre Volboudt

Ligne à ligne, sur la feuille que le cuivre épouse, la planche gravée se compose et se déchiffre à travers le réseau de ses tailles, la grille de ses traits et de ses signes abstraits. L'image se lit à plat.

Elle doit à l'art de Roger Vieillard de se tenir debout, feuillet d'espace durci, offert à toutes les incidences de la lumière, à tous les accents de l'ombre. Le regard ne la parcourt plus à la façon d'une carte de l'apparence étalée devant lui, où chaque région, chaque figure du réel se traduit en équivalences et en allusions. Il la pénètre. Il est confronté, comme à une paroi, à cette vision frontale dure et compacte, qui a le poids de la réalité. L'œil se confond avec le rayon qui biaise, glisse sur le champ des textures, bute à une saillie, ressent chaque accident et réagit à son contact.

Le noir et le blanc gardent entière leur suprématie. Ils demeurent la condition même d'une création qui se fonde sur leur dualisme. Mais l'emploi d'une plaque de stuc, que son alliage rend capable de toutes les irisations d'un poli parfait, à la place du papier où s'imprime l'empreinte, change l'esprit de l'œuvre. Ciselée, creusée, cernée de sillons réels, de lisérés taillés dans l'épaisseur, l'épreuve est une trame d'entailles colorée seulement des illusions et des prestiges de l'encre. La matière incisée cesse d'être le support éclatant et passif de l'écriture visuelle. Aux pures valeurs graphiques, aux systèmes complexes, constitués par le croisement et l'espacement des tracés, par les hachures du burin, la force et la pesée de la main qui le guide, par le degré variable de l'encre et l'action de la presse, se substitue une plastique des surfaces.

Selon les intensités inégales qu'elles rencontrent et qu'elles accentuent, les éminences, les percées, les ruptures, les brefs hiatus, l'ombre et la lumière



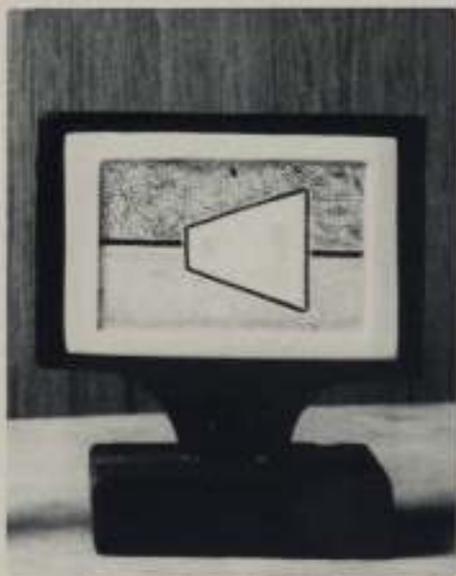
font naître les nuances, les contrastes d'un relief à peine perceptible. Toute une géographie subtile se dessine à laquelle la masse de son assise donne une densité vivante, changeante, translucide. Une sorte d'éclat intérieur, reflet de sa substance intime, irradie en modulations d'espace. Ces dénivellations, ces dépressions, ces concises incisions n'isolent pas la forme, mais certaines parties de la forme; elle font affleurer des ombres de volumes larvés suggérant une invisible profondeur. La figure n'est que l'enveloppe de ses mouvements internes, contenus par la netteté de ses contours au cœur desquels s'ouvre parfois le vide qui les découpe. Elle règle leurs rythmes par l'accord de ses parties entre elles, de ses oppositions, de ses contrastes. Un constant échange s'engendre ainsi de ces allitérations simultanées; un courant naît au sein de ces êtres formels. L'effervescence de ses circuits ascendants, de ses turbulences circulaires, de ses girations antagonistes, aspire vers le haut le

foisonnement des signes qui constellent de leur rapide ponctuation le grand tissu de la forme. Mais, à mesure que leur pression croît, une espèce de décantation s'opère. Ils se raréfient en un léger suspens d'essences, en une animation d'impondérables, prête à se dissiper dans la blancheur première. Vierge de toute trace, une bande de gris à peine teintée par l'attouchement d'une pointe indécise, prend en écharpe le grand corps troublé de ses contrariétés, dans l'attente du dernier signe qui effacera, annulera tous les autres et le marquera d'un sigle indélébile.

L'hymne des « Colonnes » est une variation à quatre voix, unissant leurs faces diurnes et leurs revers nocturnes dans la quadruple identité qui les divise et les confond. Les cannelures de leur fût mouvant se muent en écorces lacérées de morsures, en écailles tavelées de grains et de stries. On les dirait parcourues, soulevées d'un flux irrésistible, de l'obscur à l'obscur, de l'épaisseur où elles s'enracinent aux

myriades d'atomes dans l'éther. Chaque pièce de la figure initiale revêt une diversité d'états identiques en chacune de ses versions. Inversée par le retournement de la plaque, elle devient, sans cesser d'être semblable à elle-même, une autre incarnation de l'instant. Matière en devenir sur une forme intangible, sertie dans les durs linéaments qui la définissent. Les versions rapprochées ne se succèdent pas; elles se complètent, se renouvellent par mutations et alternances. La forme unique se répète par la synthèse perpétuelle de ses multiples, — colonne variable et faisceau de structures inal-térées. Le long de ses membres immuables, les reflets de ses possibles pétrifiés dans la substance chatoyante, poreuse à leurs métamorphoses, la recommencent et l'achèvent. La moindre de ces parcelles d'espace la morcelle et, de phase en phase, la rétablit dans son intégrité. Un seul de ses éléments reste inchangé, témoin, par son invariance même, de l'invisible mouvement que chaque facette d'étendue capte et déploie en aires immobiles entretissées. La maîtrise et la puissance déliée du graveur plient la sévérité, la rigueur inflexible du burin aux fluides épures de l'imaginaire, aux miroitements fugaces des jeux de l'éphémère. Elles gravent en fermes sillages ce qui passe et ne dure que par l'intensité de ce « creux toujours futur » que laisse son empreinte sur un présent où tout, d'avance, est inscrit. Le temps se trouve ainsi rendu sensible au moyen de schémas d'espace. Que la continuité, la progression régulière des combinaisons formelles, leur enchaînement concerté

VIEILLARD. Le temps change. 1965.



VIEILLARD. Colonne.

viennent à s'interrompre, qu'un plan, subitement, bifurque et diverge, qu'un écart s'intercale dans l'uniformité de la perspective, et le rythme général dévie, change de cours. L'emboîtement rectiligne des formes se brise. Leur cohésion, insidieusement, se disjoint, s'ouvre à une autre dimension. Greffée sur l'axe apparent de l'œuvre, une action latérale s'oriente vers une direction adventice. Un « temps » oblique s'insère, à contre-courant. Une « mesure » virtuelle amorce une durée transversale. La matière, dans sa masse, s'éclaire d'une sorte de lointain où l'événement encore incertain s'annonce et transparait à travers l'ordre net, déterminé, des cadences dont il soutend de ses portées indéfinies les interférences à venir.

Chaque raie d'ombre du style sur le cadran dessine en figures d'intervalles une géométrie du temps; chaque trait, sur la blancheur crayeuse de la plaque du graveur, scande une distance, projette dans l'illimité, à son terme, un présent étincelant — règne sans repères où les signes ne sont plus que la trace de la force qu'ils portent en eux. Toute ligne, dans l'art de R. Vieillard, vibre de ces résonances secrètes, se dédouble, sous le masque de l'ombre, en une image occulte et rayonnante de la lumière.

PIERRE VOLBOUDI.

FONTAINES DE STAHLY

par François Stahly

FONTAINE DES QUATRE SAISONS A SAN FRANCISCO

La réalisation de cette fontaine m'a été confiée à la suite d'un concours international. Parmi les 118 concurrents (46 pour l'Europe et 72 pour les Etats-Unis), 5 sculpteurs: Robert Howord et Jeremy Anderson de San Francisco, Theodore Roszak et Seymour Lipton de New York, et moi-même, furent choisis pour le concours final. Puis j'ai gagné ce concours final.

La fontaine est composée d'un labyrinthe de pierres et de 4 colonnes en bronze figurant les quatre saisons. L'eau jaillit du sommet des colonnes et retombe dans le bassin de pierres. Une minuterie règle la force de l'eau en deux temps; 1er temps: forte pression d'eau, les colonnes sont complètement enveloppées d'eau et apparaissent comme des sortes de geysers avec une âme de bronze. Le labyrinthe se trouve alors submergé par l'eau; 2ème temps: la pression d'eau est fortement diminuée, et l'eau ruisselle seulement le long des colonnes de bronze. Le labyrinthe se vide alors lentement et les pierres émergent lentement et progressivement de l'eau jusqu'à ce que celle-ci s'écoule par les canaux du labyrinthe. (Figuration de la marée montante et descendante.)

Le concours fut jugé en août 1962. Les premiers contacts avec les architectes et les ingénieurs furent établis en janvier 1963. Un modèle de travail a été alors établi à Meudon, au printemps 1963. La réalisation grandeur réelle a été commencée en été 1963 à Meudon, puis à Marino près de Rome, où les pierres du labyrinthe ont été taillées. Les 4 colonnes de bronze ont été fondues à Paris par la fonderie Susse. En janvier 1964, les pierres et les bronzes arrivent à San Francisco par bateau, et le montage commence sur le chantier, tout près du port. Ce montage avait été préparé par de nombreuses séances de travail avec les techniciens auxquels je donnai toutes les informations de détail.

La préparation du montage demanda plusieurs semaines: canalisation d'eau, chambre de réglage automatique, fixation de structures complémentaires à l'intérieur des bronzes pour garantir les colonnes contre les tremblements de terre assez fréquents, etc. Enfin la pose elle-même fut exécutée avec la



STAHLY. Fontaine du Golden-Gateway à San Francisco.

lons: d'où intervention d'une deuxième équipe, et complication de synchronisation des opérations.

La fontaine fut terminée au printemps 1964, et inaugurée sous le signe d'une manifestation d'amitié franco-américaine en juin 1965, lorsque l'ensemble du parc et des buildings alentour ont été terminés. Tous les contacts avec les architectes et architectes paysagistes s'étaient faits au préalable, dans un accord absolu avec le planning d'ensemble.

FONTAINE DU POINT-DU-JOUR

La fontaine du Point-du-Jour fait partie des jardins du groupe d'immeubles de l'architecte Pouillon, à Boulogne. La construction de cette fontaine a été décidée par la Direction de la Caisse des Dépôts, qui a remplacé l'ancienne direction, à la suite des difficultés financières que l'on sait.

Les jardins ont été confiés à l'architecte paysagiste Daniel Colin, qui me confia en automne 1964 la création de la fontaine.

La conception de la fontaine est proche de celle de San Francisco, mais s'insère dans un cadre architectural plus rigoureux, puisque le bassin carré qui l'encadre (environ 30 m x 40 m) existait déjà. Je l'ai animé par une sorte d'archipel de pierres, qui tend à rompre la rigueur axiale, tout en s'inscrivant dans le système rectangulaire. J'ai essayé, dans l'étude des hauteurs et du volume des éléments verticaux, de rester dans l'esprit d'un jardin, en évitant tout caractère monumental. Les éléments verticaux en bronze (hauteur env. 7 m), contrairement à San Francisco, ne contiennent pas de conduits d'eau. Les douze jets d'eau sont disposés en étoile autour du centre du bassin, et huit d'entre eux émergent directement du plan d'eau.

FRANÇOIS STAHLY.

précision d'un ballet, avec une grue quatre fois trop forte, et dans le temps record d'une demi-journée, y compris la pose des grandes pierres, qui pesaient ensemble plus de quarante tonnes. Tout le travail technique était parfait, et sans difficultés de réalisation, mais tout le travail artisanal a dû être fait par moi, puisqu'il n'existe pratiquement pas d'artisans aux Etats-Unis. Une complication importante m'a été imposée par les « Unions », sorte de C G T toute puissante. Exemple: les boulons qui devaient fixer les colonnes de bronze sur les piliers de structure ont été fixés par une équipe motorisée, qui n'avait pas le droit de percer elle-même les trous destinés à faire passer les bou-

STAHLY. Fontaine du « Point-du-Jour » à Boulogne-sur-Seine.





FRANÇOIS STAHLY. Fontaine du Golden-Gateway à San Francisco. Détail.

Parade funèbre pour Charles Estienne



L'HOMMAGE DE DUBUFFET A CHARLES ESTIENNE

Charles Estienne, qui fut à la Libération l'un des grands défenseurs aussi bien de l'art abstrait que des artistes de tradition populaire, est mort à Paris, à la fin de l'année dernière, à la suite d'une longue et pénible maladie. Il venait de publier un roman et de faire accepter par la T.V. quelques-unes de ses plus belles chansons. Ces dernières années, sans oublier tout à fait la critique d'art et la poésie, il avait en effet engagé un émouvant dialogue avec la mer et l'amour. C'est au chansonnier autant qu'au critique et à l'ami des artistes que Jean Dubuffet a voulu rendre hommage, en faisant éditer une étourdissante plaquette: « Parade funèbre pour Charles Estienne » dont nous reproduisons ici un dessin et la page de titre (partie de droite).

XX^e Siècle



pierre matisse gallery

41 e 57 street new york 22

balthus, dubuffet,

giacometti, tanguy,

miró, marini,

maciver, riopelle,

roszak, butler, saura,

millares, rivera,

calliyannis

CAPOGROSSI

EXPOSITIONS EN ALLEMAGNE

Mai - Octobre 1967

Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden
Kunsthalle, Nuremberg • Kunsthalle, Berlin

GENTILINI

Galerie Rive Gauche

Mai - Juin 1967

SCANAVINO

Avril - Mars 1967 Philadelphia Art Alliance, Philadelphie, Penn, U.S.A.

CAMPIGLI

Juin 1967

Ente Manifestazioni Milanesi, Milan, Palazzo Reale

En permanence

GALLERIA DEL NAVIGLIO

VIA MANZONI, 45 - MILAN - TEL. 661.538



galleria la Polena Genova 1965 design: A G Fronzoni

BETTENCOURT

1964 - 1967
DU 24 MAI AU 30 JUIN



GALERIE ARDITTI

15 rue de Miromesnil
Paris VIII^e Anj. 61-20

La Fissure 1967

TESS JARAY

Montreal Expo 67

en permanence

HAMILTON GALLERIES

8 St. George Street 01-493 3196
LONDON, W. 1.

GALLERIA DEL NAVIGLIO
VIA MANZONI, 45 - MILAN

MARIA PAPA

SCULPTURES
RÉCENTES

MARBRES, BRONZES,
TERRE CUITES

En préparation

CATALOGUE RAISONNÉ
DE L'OEUVRE GRAVÉE
ET LITHOGRAPHIQUE

de
MANZÚ

par Alfonso Ciranna

L'auteur exprime sa reconnaissance envers les
Collectionneurs qui, possédant des oeuvres
graphiques originales de Manzú, voudront bien
les signaler à la

GALERIE CIRANNA

(Gravures et dessins modernes)

VIA GASTONE PISONI, 2 - MILANO 112

XX^e siècle

14, Rue des Canettes - Paris - 6

Service "recherches"

	Offres
XX ^e Siècle n° 3 (1953)	» 180
XX ^e Siècle n° 4	» 180
XX ^e Siècle n° 5	» 180
XX ^e Siècle n° 6	» 180
XX ^e Siècle n° 8	» 160
XX ^e Siècle n° 9	» 160
XX ^e Siècle n° 10	» 180
XX ^e Siècle n° 1 à 10	» 1.650

*Ajouter 4 fr. par volume, pour frais de port
et récommandation.*

	Demandes
XX ^e Siècle n° 1 (1951)	Fr. 180
XX ^e Siècle n° 7 (1957)	» 180

New spatial explorations

by Dore Ashton

(p. 7)

Dear San Lazzaro:

I've thought about abstract painting for years, but never with the dogmatic precision of the new critics who seem to have a very clear idea about what painting is, and what it must be. Those critical traps Baudelaire warned against seem not to catch the new pundits who prescribe formulas with impunity.

One of the most irritating formulas is a tautology — something called "color painting." I haven't seen an incisive definition of it yet, but those who use the term seem always to be referring to Kenneth Noland, Morris Louis and the newly designated father of the movement, Barnett Newman.

Newman, however, has come forward with a series of paintings in black and white which, on the surface of things, can hardly be called color painting. These paintings are grouped under the staggering title "Stations of the Cross" with a subtitle: Lema sabachthani which means in Aramaic (I think) "why hast thou forsaken me?"

Needless to say, defenders of the Newman faith have made marvelous verbal contortions to make the iconography fit the paintings, but, though the mills grind more and more fine words, the words will never cover the essential amateurishness of Newman's paintings. All fourteen black and white canvases are the same size, with bands of varying widths running vertically, presumably intended to divide the two-dimensional picture plane without suggesting a third dimension. This they often do, but not gracefully. Moreover, if Newman is indeed interested in the "field" as an area of defined lateral space, his incredible habit of signing his name in bold curvilinear writing destroys the whole endeavor. Yet, the propaganda blows on, assuring us that Newman is the inventor of a new idiom in abstract painting.

I suppose it must be conceded that his ideas have fertilized the work of several painters who have tried to eliminate drawing and the third dimension, depending only on areas of color for their effect. Certainly Noland has been influenced. But I would not think that Newman's impress is any more profound than that of Pollock, Rothko and Kline.

Unquestionably there has been a great deal of attention given to any kind of painting that specifically denies the immediate past. This means that all painting employing straight lines, smooth surfaces, and unmodulated color — the opposite of the abstract expressionist esthetic — is in favor. This accounts for Vasarely's huge success of late, and for the success of a great many inferior Vasarely acolytes.

Some painters in this region have experimented broadly with the shape of the picture itself, maintaining that the canvas stretcher is a three-dimensional object and

should be honestly admitted as such. They are hell-bent to avoid any traditional pictorial illusion. But they try to suggest new kinds of illusion. The most interesting of these painters is without question Frank Stella who began with harmoniously disposed rectangles within rectangles in charcoal grey, moved on to square and bands of bright, rather acid color, then experimented with making shaped canvases of a quasi-geometric cast. Most recently, Stella embarked on an adventure that is still rather ambiguous in intention. He constructed canvases which were bristling with extrusions—triangular or semi-rectangular—that repeated certain configurations painted on the surface. He allowed certain ambiguities to persist (for instance, the off-registering of two rectilinear shapes, producing an illusion of depth). Here, he broke the rules of the "color painters" but did not establish any clear syntax to replace them. Still, his paintings, for all their cavalier arrangements of color, ring true. Off-registering planes is a favorite device of another lively young painter, Larry Zox, whose large, cleanly painted canvases are always more daring and varied than the scores of others pursuing the same course.

Experiment with occult shapes leads even further into a decisive break with easel painting. A whole range of hybrid work exists which can be called neither painting nor sculpture, but partakes of characteristics of both. On the whole, I have found this mixture of modes lacking in rigor and confused. But there is one younger artist, Sven Lukin, who is eminently successful in producing works that defy definition.

Lukin was one of the earliest advocates of the shaped canvas and the canvas-on-canvas built into a readable structure. From there he went into his current phase in which he establishes a ground plane and builds out the three-dimensional shapes, materializing what would normally be painterly illusion. Lukin complicates the game by implying that the forms trailing off the ground plane—sometimes falling like ribbons, sometimes firmly shaped in curvilinear patterns—are cut out from the picture. His colors, usually rather high in key and tending to be pretty, enforce the play between dimensions, and sometimes he paints a continuing surface as though there had been no break in the form in a trompe l'oeil effect.

More and more artists are experimenting in this vein and it is easy to predict that it will, at least for a time, displace the serious consideration of more traditional painting approaches.

As you know, it is difficult to insist that Americans remain faithful to what once moved them. One of the more distressing features of what they like to call "the scene" is its faithlessness,

which, described in another way, could be called superficiality. When a mature artist such as Philip Guston has a large exhibition, it is scarcely given the attention it requires. His show at the Jewish Museum was not discussed profoundly, and the fruition of certain of his consistent researches went practically unremarked. Yet Guston showed the strongest and most occult paintings he has ever produced. It was not easy to read them, and their uncompromising steely tones were calculated to repulse the casual viewer. What he says about situations, about plastic situations, about painting itself is of the utmost importance in his work, and I find it difficult to understand why this is not recognized. Guston is still able to wrest new messages from traditional painting techniques, and he is still able to command deep resources in order to make his paintings both material and non-material in meaning. His strength of character, as a painter, is remarkable. It is not easy to pursue a submerged issue when all around painters are falling like tin soldiers, seeking a way out of the dilemmas admittedly presented by easel painting. Stephen Greene, who was once a student of Guston's, is also a serious traditional painter finding new meanings. His new work is a continuation of his old, but with far more stringent propositions. Greene carries along his established symbols but he makes them perform in many climates. His spatial exploration, with thin paint and muted tones, leads him into painterly allegories—that is, with form alone he says a great deal, and with the symbolic overtones, he says still more. Among younger generation artists who are pursuing very personal visions, I would signal Frank Roth. Not yet thirty, Roth has a fairly long career behind him, having begun exhibiting at the age of twenty-two when he was something of a prodigy. Roth has maintained his independence with remarkable tenacity. His paintings invariably allude to deep space, although he keeps many of his plastic colors on the surface. He relies a great deal on drawing, and on unaccustomed juxtapositions of perspectives. He has found the means to incorporate the best principles of the abstract expressionist generation—ambiguous spatial organization above all—without losing a keen sense of contemporaneity. Of late his paintings are abstract fantasies in which brilliant colors are used to punctuate emphatically the strange shapes and peculiar spaces he favors. There are connotations of figurative painting there, and in a way, he is creating the same mysteriously moving climate with abstract means that Magritte creates with figurative means. Not only does he use similarly sharp delineations, but he also suggests floating geometric shapes, vast horizons, queerly aligned and disproportionate forms and startling contexts in much the same spirit as Magritte. If I allude to Magritte I am not suggesting that Roth has been influenced. I feel that he has a vivid fantasy which forces itself into all his work, no matter how abstract his initial impetus. He also has an unerring sense of color and manages, unlike most of his contemporaries, to use plastic paints and keep them alive. Most paintings in acrylic, for instance, have huge dead spots, but not Roth's. I could tell you a lot more about the kind of talk there is these days, and about the depressing commercialism which invades even the most serious journals, and about the general malaise which undoubtedly springs at least in part from the disgusting war in Viet Nam and its inevitable coarsening effect on every aspect of American life, but I realize that space is limited and that I have already overshot my mark. I do hope to speak more of these things, and in greater depth, before long. Best regards.

Dore Ashton

Abstract art in Japan

by Shinichi Segui

(p. 18)

Only after the second world war did contemporary Japanese art begin to be worth the world's notice. To some extent, our artistic situation was similar to that in the United States. As was the case in America, we in Japan had to wait until the war's end before we could attain our own expression after many years of seeing all the new styles brought over from Europe since cubism. The basic difference, however, was the fact that it took Japan years to recover from her wounds, with the result that she could not stand on her legs for a long while. It was symbolic that when we made our reappearance in the art world, we were deeply stirred by the Salon de Mai in Tokyo organized by the French Commission in 1951; while the same year found America at a peak of her growth marked by the painters like Jackson Pollock and Willem De Kooning.

However, at last, at the end of 1956, several of our artists became aware of what they were, getting rid of their handicap at the start. In this same year that Pollock died in an accident in New York, an historic exhibition called « the International Exhibition of Modern Art » was held in Tokyo, setting 59 artists in competition with 47 very active artists from the West including Atlan, Dubuffet, Fautrier, Hartung, Mathieu, Rieppelle, Schneider, Vasarely, Tobey, De Kooning, Sam Francis and others. On this occasion, our artists felt forced to keep up with their competitors and become original to the extent of their abilities. It was a really exciting development. Looking back, the year 1957, one year after this stimulating international exhibition, can be considered as the beginning of the golden age of postwar art in Japan.

By this time when there was an increasing need for a new movement, the West had already developed two principal new styles; in Europe, geometric abstraction was replaced by informal abstraction, and in the United States, non-objective art by action painting. And it is a fact that our early abstract artists having worked since 1930's were, without exception, completely expressive artists regardless of their various styles. But they simply happened to be linked by critics to European informal and American action painters. Here we note that at this mature stage of world-wide art, the best of our Japanese artists were no longer imitators or followers of some advanced modes that had originated abroad. The first generation of abstract artists, in my opinion, can be represented by these artists: Taro Okamoto, Takeo Yamaguchi, Yoshishige Saito, Jiro Yoshihara, Toshinobu Onosato and a few others. I should also add to these precursors some others who are intensely individual such as Kumi Sugai, Yasse Tabuch, Key Sato and Hisao Domoto in Paris, and Kenzo Okada and Minoru Kawabata in New York, and three sculptors working here, Ryokichi Mukai, Kakuzo Tatehata and Kentaro Kimura.

Abstract art which has prospered since 1957 has naturally produced more younger artists and also a tremendous variety of styles. As a consequence of this phenomenon, it is absolutely impossible to classify the artists by some predominant styles, as all their efforts are made only through their per-

sonal creativities. In their thorough abstraction, without precedent in the first generation, they create a pure abstract language whose vocabulary is consistent and exclusive enough to depict in itself all reality. This generation is perfecting historical abstract art, and they themselves are abstractionists by nature. It is no wonder that more than several outstanding painters, graphic artists and sculptors are found in this main stream of present-day art. I can mention as painters, Sadamasa Motonaga, Kazuo Shiraga, Taizo Yoshinaka, Shigeo Okabe, Josaku Maeda, and Kimuko Emi, and as etchers, Mitsuo Kano and Masuo Ikeda, and as sculptors, Morio Shinoda, Seiji Shimizu, Bukichi Inoue in addition to Kenjiro Azuma and Tomonori Toyofuku working in Milan. Recently in 1965 at the Municipal Art Gallery in Yokohama, we had the first opportunity since 1956 to see in one space almost all of the Japan's best present-day painters and sculptors. This exhibition, called « World Art Today », invited 46 Japanese artists to hang their works next to those of Western artists. The show was concentrated on the second and coming generations of both the West and Japan. It was a surprising that only 16 of the group had been included in the previous exhibition in 1956. The changes of this short period of time have washed away many compromising artists and in return, saved as many new artists and even « anti-artists » from an unknown shore. The first of this most recent generation emerged in 1962-3, just at the time when informal and action art, the ultimate explosion of abstract aesthetics, came to an end, and those artists including Shusaku Arakawa, Tadasky and Yukihisa Isobe now in New York, and Keiji Usami and Tomio Miki have already been followed by more youngsters. Those who have never participated in abstract art for past years are now seizing the opportunity to create their own identifications. It is mere coincidence, or historic necessity, lets say, that their uprising was simultaneous with that of the « New Realism » in Paris and the « Pop » and « Op » art in New York. How can we make a national distinction among their doings even if there are some kind of variations on each other? Any classification would be laughed at as these artists are nothing but anonymous sons of their time. They emphasize their medias instead of the result of painting and sculpture, and all these medias found and transformed by the anonymous workers can evoke response in some people. The object is the fact and their art is, as properly summarized by Sidney Janis, a factual art. It seems a counter-attack made openly on established abstract art. The « fact » is an explicitly bellicose view of abstraction, causing strife between two opposite ways of thinking and looking far more deeper than in the usual abstract art. This self-antagonism is apt to exhaust youngsters very soon, but in some way, gives the few best a source of unusual courage. I am convinced of their artistic abilities to find in the present conditions an incomparable creative element since any past can not become tradition unless it is continuously renewed by the present and in this very correlation, tradition can reveal itself as genuine creative force.

Shinichi Segui

Miró's exhibition

(p. 125)

Joan Miró, whose career as a painter was determined when inspired by Van Gogh, had expressed, already in the work of his earliest days, a distinguished interest in the Japanese woodblock prints in the same manner as his senior artist whose concern in the Japanese art of this kind was by far stronger than that of any other Europeans'. In the background of Miró's « A Portrait of E. C. Ricart », 1917, is pasted on the left, together with an European painter's palette on the right, a piece of *Ukiyoe* (Japanese popular woodblock prints developed after the 17th century). This work of Miró's reminds me of that famous « Selfportrait » of Van Gogh's in the background of which is depicted a wall with an *Ukiyoe* print on it.

According to what Miró himself told, he bought this Japanese print in Barcelona, the port town which saw at the end of the 19th century a lively crowd of ships bringing back numerous goods from Japan and other Asian countries. It is therefore nothing to be wondered at that the artist since his childhood has conceived unusual familiarity with Japan.

After the passage of fifty years from the time when he first produced in his own work an image of the unseen country of Japan, his long cherished desire of visiting there has been realized for the first time now. The scene in the woodblock print pasted on « A Portrait of E. C. Ricart » is a central district of Tokyo assumedly at the middle of the 19th century, in which is portrayed the Edo Castle standing against Mt Fuji with *samurai* (Japanese feudal warriors) and merchants crossing a bridge over the river flowing around the castle as well as women in their gay dresses and children enjoying themselves in the chrysanthemum garden by the river. These are, however, the old sights of Tokyo almost of which are no longer to be seen today. In the surroundings of the castle which is now the Imperial Palace, soars the steel framed Tokyo Tower and a great number of high-storied modern buildings, all obstructing the view of Mt. Fuji. People's living and clothing and also transportation means have all undergone a transformation. Now in the latter half of the 20th century Japan is going through a definite and rapid change to industrialization, urbanization and internationalization.

In spite of these conditions, our friend Mr. Miró seemed to have rediscovered and enjoyed to the full the real Japan during his two weeks' stay. Visiting in the cities of Tokyo, Kyoto, Nara and Seto, the artist showed an intense interest in various subjects of Japanese art such as architecture, gardens, calligraphy, stages, traditional sports, not to mention paintings, sculptures and ceramics. In this respect he was not much different from other European travellers. What is more important and manifest, however, was his sympathy expressed with common people and their lives. He sympathetically penetrated the fact that, even in the present Japanese life placed under the general trend of radical modernization, can be found not a few people who are fully responsive of nature, love

in Tokyo

by Shinichi Segui

“matière” and respect life, and by whom the present Japanese art is being prosperously created. As is evident in “The Portrait of E. C. Ricart”, this European painter is by nature endowed with a spiritual element heterogeneous of the European elements in general. This is the element which makes his works strikingly symbolic and imaginative and which once brought him near to surrealism. As André Breton emphatically explained, Miró can be said to be the most surrealist of all surrealists. He is a painter, it should be noted at the same time however, who has actually reached beyond the bound of surrealism to the stage of the fullest freedom. In the field of contemporary art in which one is generally inevitably restricted in schools and doctrines, the truly free only has a qualification for the name of avant-garde, the best example of which fact is none other than Miró himself. At the news of Mr. Breton's sudden death received during his stay in Japan, Miró spoke reminiscently that Breton was indeed the first European that understood the significance of the Oriental. It is Miró then, it can rightly be said, who has first brought forth the formative realization of Breton's spirit. This prodigious attainment of Miró's art was, to our utmost pleasure, able to be appreciated just recently in Japan. What deeply impressed and enlightened Japanese audience was, in short, this significant question which has revealed itself in his works — what is freedom to an artist? It is our utmost honour that the East has constantly played a considerably important role in forming this eminent painter's conception of freedom.

Joan Miró Exhibition, Japan — 1966 was held at the National Museum of Modern Art in Tokyo from August 26th through October 9th and successively at the counterpart in Kyoto from October 20th till November 30th. Displayed at this occasion was an enormous collection of Miró's artistic works; it consisted of 172 items including oil paintings, gouaches, papiers collés, prints, ceramics, bronzes, tapestries and illustrated books, showing various phases of the artist's development ranging from the earliest period (“The Peasant”, 1914) to the most recent days (“The Lesson of Ski” and “Portrait of The Queen Louise of Prussia” as well as four big vases, all created in 1966). The exhibition, without any doubt, deserves the name of a retrospective of Joan Miró's art and can be compared in scale with other great exhibitions previously held in New York, Paris, London and Zurich. Needless to say, the exhibition, visited by the audience of 170.000 only in Tokyo for the period of 39 days, exercised a tremendous fascination over numerous Japanese art lovers, especially of the young generation. In answering to this fervent reception of Japanese art-lovers, in which way will Miró's creative activities be hereafter developed? Japan, I believe, will make a “slow spontaneous” appearance in his works, the appearance very characteristic with the case of Miró, as it has always made so in the artist himself.

Shinichi Segui

Die Abstraten in Deutschland

von Will Grohmann

(p. 31)

Die Wiege der abstrakten Kunst ist Rußland. Deutschland kam durch Wassily Kandinsky, der 1866 in Moskau geboren wurde und 1896 nach München übersiedelte, zu der Ehre, als das Land gerühmt zu werden, in dem seit 1910 abstrakte Bilder entstanden. Tatsächlich hat man sich in Deutschland von 1910 an mit dem Problem der figurativen Kunst intensiv beschäftigt, um so mehr als die Bilder und Schriften Kandinskys immer wieder zur Diskussion anregten. Als dieser 1933 Deutschland verließ und nach Paris emigrierte, nahm er das Problem der abstrakten Kunst gewissermaßen in seinem Gepäck mit, in Deutschland aber war es fortan verboten ungegenständig zu sein, da die Nazi die « Richtlinien » für die Kunst bestimmten und verboten, was sie nicht verstanden. In Paris wurde Kandinsky keineswegs mit offenen Armen aufgenommen, er hatte wenig Ausstellungen und kaum Sammler, erst nach seinem Tode, Dezember 1944, also nach dem zweiten Krieg, wurde die Frage der Abstraktion für die Franzosen aktuell, und einer der entscheidenden Vorkämpfer wurde der 1935 nach Paris emigrierte Hans Hartung. Er hatte als Studierender einmal einen Vortrag Kandinskys gehört und sich für dessen Gedankengänge interessiert, aber konsequent abgelehnt, am « Bauhaus » zu studieren. Abstrakt malte er bereits als Gymnasiast, d.h. seit 1922, ohne jemals dazu angeregt worden zu sein, auch nicht durch den Vortrag Kandinskys.

Hartung ist Jahrgang 1904; die abstrakten Maler seiner Generation in Deutschland sind etwa gleichzeitig geboren, E. W. Nay 1902 und Fritz Winter 1905. Neben ihnen wirken Julius Bissier (*1893), Willi Baumeister (*1889) und der noch ältere Theodor Werner (*1886). Soweit sie vor dem Krieg an die Öffentlichkeit getreten waren (in der Nazizeit gab es keine Ausstellungen ungegenständlicher Maler), waren sie in Vergessenheit geraten, nur Baumeister hatte es bereits vor 1933 zu einer gewissen Berühmtheit gebracht. Seine ungegenständlichen « Mauerbilder » (1919-22) waren Fernand Léger und Le Corbusier aufgefallen, und es kam 1927 zu einer Ausstellung in Paris. Den Jüngeren war er 1945 ein Vorbild, weil er trotz aller Schwierigkeiten durchgehalten und für die Nöte der am härtesten betroffenen Generation Verständnis gezeigt hatte.

Zunächst malte die Nachkriegsgeneration gegenständlich in irgendeiner Art, vom Realismus bis zum Surrealismus. Allmählich wuchs der Mut, eigene Wege zu gehen und die Begabteren experimentierten in Richtung Abstraktion. Die Ausstellungen von Baumeister, Nay, Werner, Winter übten einen großen Einfluß aus neben den wiederauflebenden Erinnerungen an das 1933 aufgelöste « Bauhaus », deren Meister Kandinsky, Klee und Schlemmer während des Krieges gestorben waren.

Es zeichneten sich zwei Möglichkeiten ab, der Geometrisierung und die völlige Auflösung der Form, wie sie der Tachismus brachte. Man hätte meinen sollen, daß der Ruhm Kandinskys die Jüngeren verführen würde, dazu kam es nicht, Kandinskys Wirkung war in der Schweiz viel größer, wo Max Bill, der am « Bauhaus » studiert hatte, sein Herold wurde und den Zusammenschluß der Abstrakten — er sagte der Konkreten — fertig brachte. Die wenigen, die sich an Kandinsky orientierten, hatten wenig Erfolg; ein Maler wie Günther Fruterkun vertauschte Mün-

chen mit Paris, und Gerhard Wind, Düsseldorf, hat eine sehr kleine Gemeinde. Der große Durchbruch der Gegenstandslosen geschah 1952, als vier Maler in Frankfurt am Main in der « Zimmer-Galerie Franck » ausstellten, Bernard Schultze, Karl Otto Götz, Ottó Greis und Heinz Kreutz. Von ihnen ist Schultze (1915) zu den labyrinthischen abstrakten « Migofs » übergegangen, Götz (1914) zu präziseren Gleichnissen von Wirbeln, Strudeln, Wellen, wie sie Physiker in Laboratorien manchmal erzeugen. Die Tachisten organisierten ihre Bilder aus farbigen Strukturen, bedienten sich des Automatismus, der Improvisation, des Selbstausdrucks. Das Schema, das wohl auf Pollock in New York und Wols in Paris zurückgeht, verführte viele, und eine Zeitlang war die Hälfte der Maler in Deutschland wie in anderen Ländern Tachisten. Wie verlockend, im Prozeß des Malens zum Ziel zu kommen und dabei unvorhergesehene Analogien zu alten und neuen Meistern zu erleben! Die Tachisten dürften die einzigen sein, die man zu einer Gruppe zusammenfassen könnte, die übrigen ungegenständlichen Nachkriegsmaler stehen fast alle für sich, sind Einzelercheinungen, auch wenn wir uns immer wieder bemühen, sie der Übersicht wegen an stärkere Begabungen anzugliedern. Bewegungen wie den Expressionismus, die Neue Sachlichkeit, den Surrealismus hat es nach 1945 nicht mehr gegeben, es sei denn, daß man Pop und Op als eine Bewegung ansähe.

Maler wie Hann Trier (*1915) und Fred Thieler (*1916), Gerhard Hoehme (*1920) und Emil Schumacher (*1912) haben alle eine Zeitlang mit dem Tachismus zu tun gehabt und auch mit action painting; sie waren alle in der Ausstellung vertreten, die René Drouin 1955 in Paris im Cercle Volney veranstaltete, um zu zeigen, was in Deutschland gemacht wird. Das Gesamtbild war deutsch, aber zugleich so zerrissen wie das politische und geistige Leben Deutschlands überhaupt. Auch von den hier Genannten läßt sich nicht viel Gemeinsames sagen. Schumacher ist einer der Intensivsten; charakteristisch, daß es weder bei ihm noch bei den anderen so etwas wie Beziehungen zu Archaismen gibt, das ist vorbei. Eher denkt man bei diesen Malern an die Natur, ihre Struktur, wie wir sie im Pflanzenwuchs, in der Fauna des Meeres oder im Gestein vorfinden. Jeder hat sein Schema, Trier das des Strickens oder der auf diese Weise entstehenden Wabenformen, Thieler das der explosiven Schwerpunkte, Hoehme das der meditativen Chiffren. Er ist der wandlungsreichste, hintergründigste. Übrigens sind alle diese Maler außer Schultze und Schumacher Professoren an einer der vielen deutschen Kunstschulen. Ein deutsches Schicksal, das zur Folge hat, daß Ehrgeiz und Spannung oft verloren gehen.

Ganz außerhalb steht K.R.H. Sonderborg (*1923). Action painting könnte man sagen, wenn seine Sensibilität in diesem Sammelbegriff aufginge. Er ist ein Hexenmeister des Tempos und der Technik, seine Zeichnungen sind Stenogramme und beschränken sich nur noch auf kurze Hinweise. Und außerhalb steht ein so dynamisches Talent wie Markus Prachensky, in Österreich 1923 geboren, aber in Deutschland lebend. Seine Bilder ähneln gewaltigen Hieroglyphen. Außerhalb steht Heinz Trökes (*1913), einst Surrealist und schrittweise der Abstraktion näher gekommen, trotzdem aber Klee näher als Kandin-

sky. Ähnlich liegt der Fall des skriptural veranlagten Carlfriedrich Claus, dessen « Studium der Verstandestätigkeit » im Titel an Klees « Grenzen des Verstandes » denken läßt und ebenso « abstrakt mit Erinnerung » ist. Wohin soll man Klaus Jürgen-Fischer (*1930) stellen? Er ist beinahe ebenso mit Schreiben beschäftigt wie mit Malen, sagen wir, daß sein Schema die höchst intelligente Einführung in das ist, was bevorsteht.

Ein klarer Fall sind A.J. Baschlaw (*1936) und Arnold Leissler (*1939). Sie gehören zu den Jüngsten und haben etwas von Op und Pop mitbekommen, sind aber einen eigenen Weg gegangen, der etwas Folkloristisches hat und mehr nach dem Osten als nach dem Westen weist.

Noch einen Schritt näher an Pop gerückt sind Winfried Gaul (*1928) und Georg Karl Pfahler (*1926), Gaul mit seinen « Verkehrszeichen » und ähnlichen Signalbildern, Pfahler mit seinen « Spirit of Reality », die etwas Plakathafte, aber zugleich Trancehaftes haben. Ich sagte Pop und könnte beinahe ebenso gut sagen Op, denn das Wesentliche sind bei beiden die Anrufe, die von den reinen Farben und einfachen Formen ausgehen. Op ist fraglos der Schweizer Karl Gerstner (*1930) in seinen Variationen über ein mathematisches Thema. Er beruft sich auf den Mathematiker Andreas Speiser, der gesagt hat: « Auch der Künstler ist nicht Schöpfer seiner Werke, sondern er entdeckt sie, wie der Mathematiker, in einer geistigen, von Gott geschaffenen Welt, der einzigen, die wahrhaft ist ». Der Laie hält sich an die optischen Eindrücke und kann sich über die Hintergründe kaum Rechenschaft geben.

Hat Rupprecht Geiger (*1908) damit zu tun? Ganz abgesehen davon, daß er eine Generation älter ist als Gerstner, gehört er wohl eher zu den Suprematisten, man denkt vor seinen Bildern manchmal an Malewitsch und manchmal an das, was wir von Weltraumfahrten wissen.

Bleibe noch ein Wort zu sagen über Günter Uecker (*1930), Otto Piene (*1928) und Heinz Mack (*1931). Es handelt sich bei ihnen um ein Zusammenwirken fremder Materialien wie Aluminium, Industrieblech, Kerzenröhre und um Lichtvariationen. Uecker spricht von Weißstrukturen einer weißen Welt, in der wir zu meditieren anfangen. Mack erreicht durch reflektierende Metalle und Glas bisher unbekannte Bewegungseffekte (er gibt mit Piene die Zeitschrift « Zero » heraus). Pienes Raubbilder erinnern zuweilen an die Mandorla der Christen und Buddhisten. Diese Trias, die seit vielen Jahren schon zusammenhält, benützt die Industrie und ihre Mittel, um etwas ganz anderes zu erreichen, das spirituelle Erlebnis, die Besinnlichkeit, die Meditation.

Die abstrakte Kunst ist überall heute in der Verteidigung; über die Erinnerung an Dada und Surrealismus ist der Neorealismus im Vormarsch. Auch einige arriviertere figurative Maler sind langsam mit « philosophischen » Begründungen zur Gegenständigkeit in irgendeiner Form übergegangen. Das braucht kein Rückschritt zu sein, denn der Realismus, der tot ist, kann nicht zum Leben wiedererweckt werden, nur in den Niederungen nistet, wie das immer der Fall ist, die Medokritik und die Reaktion. Von der abstrakten Kunst ist viel in den Neorealismus eingegangen, und sie wird als selbstständige Konzeption auch weiterhin eine führende Rolle in der deutschen Kunst spielen.

Will Grohmann

Les éditions HAZAN annoncent,
pour l'année 1968, la sortie d'un

Dictionnaire universel de l'art et des artistes

où sont traités, de manière historique
et critique, l'art de tous pays et
contrées, des origines à nos jours,
les écoles et mouvements, la vie et
l'œuvre des architectes, peintres,
sculpteurs, dessinateurs et graveurs.

Ouvrage en trois volumes de grand format,
d'une conception toute nouvelle, compre-
nant au total 1.600 pages, il comportera
environ 3.500 articles rédigés par une cen-
taine d'auteurs de toutes disciplines et près
de 5.500 illustrations, dont 1.600 en couleurs.

