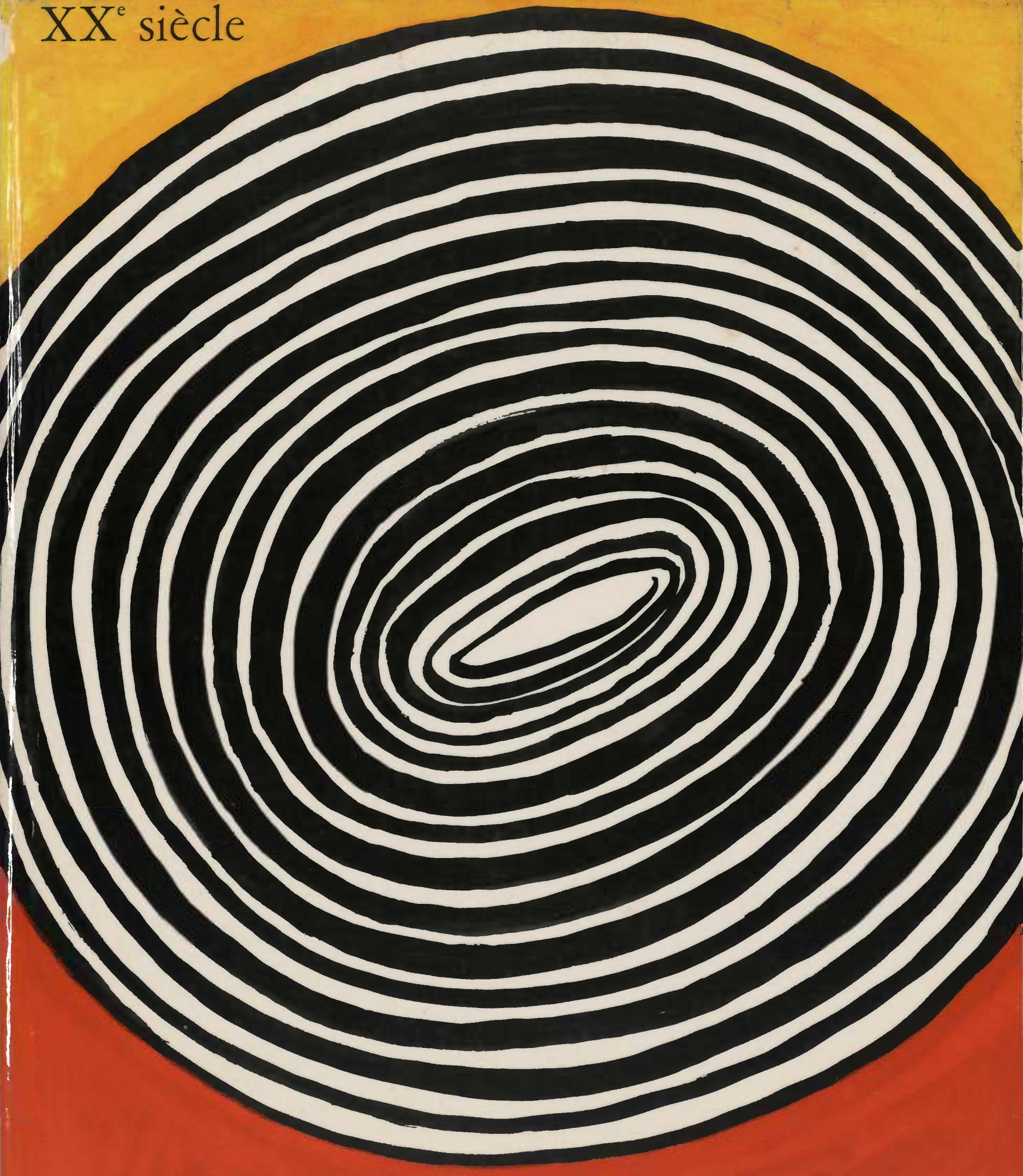


XX^e siècle

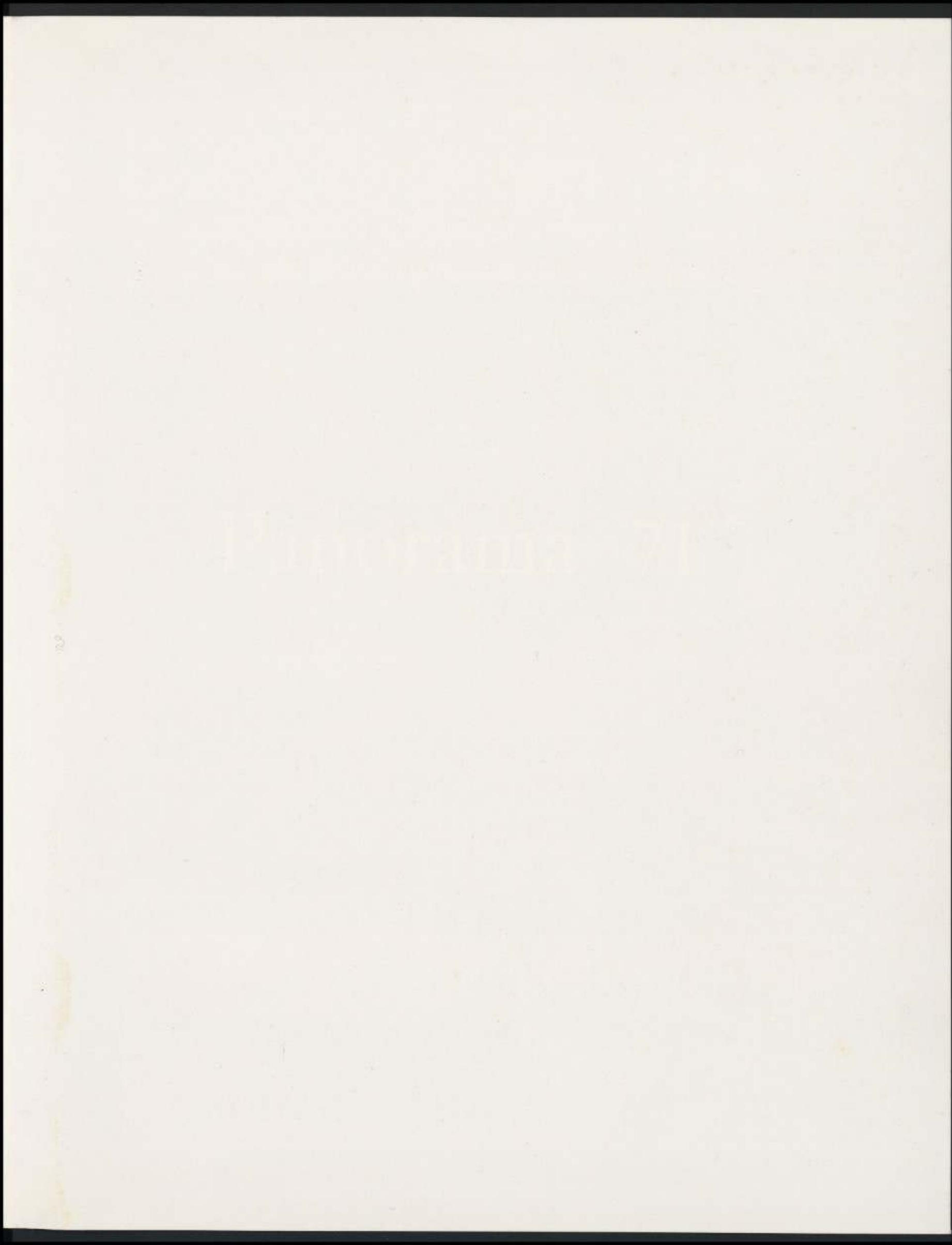


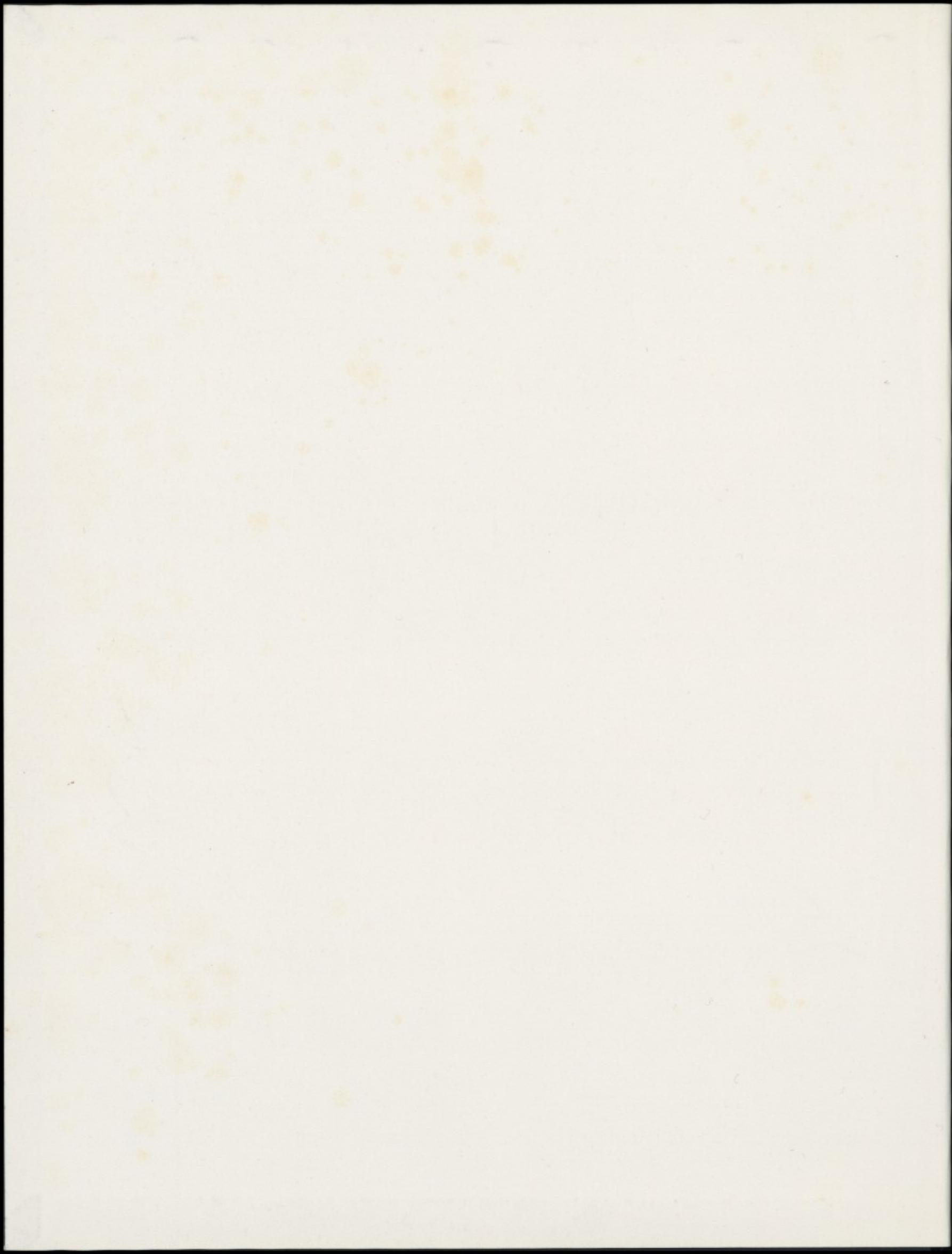
CA
30

XXX^e SIÈCLE • PANORAMA 71** XXXVII - 71









XX^e

siècle n° 37

NOUVELLE SÉRIE • XXXIII^e ANNÉE • DÉCEMBRE 1971

Panorama 71**

LES GRANDES EXPOSITIONS
EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER
HOMMAGE A ALBERTO MAGNELLI

XX^e

siècle Nouvelle série - XXXIII^e Année - N° 37 - Décembre 1971

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

PANORAMA 71**

Les grandes expositions dans les Musées et dans les Galeries en France et à l'Étranger

CALDER ENTRE CIEL ET TERRE <i>par Pierre Descargues</i>	3
EBLOUISSEMENT DE HANS HARTUNG <i>par André Verdet</i>	21
MIRÓ SCULPTEUR <i>par Julien Clay</i>	33
HOMMAGE DE NADIA LÉGER À SON PREMIER MAÎTRE <i>par Jean-Jacques Lévêque</i>	53
LES PREMIÈRES INVENTIONS DE NAUM GABO <i>par K.-G. Hultén</i>	65
MUSIC: UNE ÉMOTION RESPONSABLE <i>par Jacques Lassaigne</i>	75
HOSIASSON OU LE COMBAT AVEC L'ÉLÉMENTAIRE <i>par Pierre Courthion</i>	81
AGAM: LES SCULPTURES « TRANSFORMABLES » <i>par Yvon Taillandier</i>	89
AGAM OU LE TEMPS RETROUVÉ <i>par Jean-Claude Meyer</i>	102

Hommage à Magnelli

UN JEUNE HOMME COMME MOI <i>par Giuseppe Ungaretti</i>	107
1914: JE PRENDS AVEC MAGNELLI LE TRAIN POUR PARIS <i>par Aldo Palazzeschi</i>	108
UN CHAMP D'EXPLORATION <i>par Nello Ponente</i>	112
1934: PREMIÈRE EXPOSITION À PARIS <i>par Anatole Jakovski</i>	117
CONSTRUCTION D'UN MONDE <i>par Jean Arp</i>	119
1947: UNE RÉVÉLATION PICTURALE <i>par Léon Degand</i>	122
PUDEUR ET ORGUEIL <i>par Charles Estienne</i>	124
L'ARCHITECTURE PLASTIQUE D'ALBERTO MAGNELLI <i>par Guy Habasque</i>	126
MAGNELLI TOUT D'UN TRAIT <i>par André Pieyre de Mandiargues</i>	130
LE CHANT DU SILENCE <i>par Bernard Dorival</i>	131
MAGNELLI OU LE REFUS DE L'ÉQUIVOQUE <i>par Maurice Besset</i>	132
« UNE ÉCRITURE DE BRONZE » <i>par Giuseppe Marchiori</i>	136
PREMIÈRE RÉTROSPECTIVE <i>par Murillo Mendès</i>	138
1963: L'HOMMAGE DE FLORENCE <i>par Jacques Lassaigne</i>	139
L'ÉTÉ À « LA FERRAGE » <i>par André Verdet</i>	143
PRÉLIMINAIRES ET ACCOMPLISSEMENTS <i>par Julien Clay</i>	147
ALBERTO MAGNELLI N'EST PLUS <i>par Jean Dewasne</i>	152
LES SOURCES DE L'INTELLIGENCE <i>par Franco Russoli</i>	153
C'EST UNE GRANDE AVENTURE QUI COMMENCE <i>par François Le Lionnais</i>	156
L'ARCHITECTE PASSIONNÉ OU LES CLAIRES CERTITUDES D'ALBERTO MAGNELLI <i>par Daniel Abadie</i>	156

CHRONIQUES DU JOUR

Le « Message biblique » de Chagall à Nice (A. B.). Genèse des espaces de Nóvoa (Michel Tapié). Gilioli à Bruxelles (Maïten Bouisset). Une page non écrite. Ma dernière conversation avec Poliakoff (Dora Vallier). Emile Marzé (Henri David). Les lauréats de la Biennale de Menton (André Verdet). Marino Marini: Personnages du XX^e siècle. Zao Wou-Ki lithographe (Claude Roy). A propos de l'œuvre du Douanier Rousseau (Dora Vallier et Pierre Courthion).

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DES EXPOSITIONS EN 1971	179
UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE CALDER	
UNE SÉRIGRAPHIE EN TROIS VOILETS D'AGAM	
UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE ZAO WOU-KI	

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

14, rue des Canettes, Paris-6^e
Tél.: 326.49.40

SERVICES ADMINISTRATIFS
ET COMMERCIAUX
13, rue de Nesle, Paris-6^e
Tél.: 033.51.97

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE A L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH
Offenbourg/Baden, Postfach 420

ANGLETERRE

A. ZWEMMER
78 Charing Cross Road,
London W. C. 2

SUISSE

FOMA S. A.
7 Avenue J. J. Mercier, Lausanne

U.S.A.

TUDOR PUBLISHING CO
572 Fifth Avenue, New York 10036

Calder entre ciel et terre

MUSÉE
TOULOUSE-LAUTREC,
ALBI

STUDIO MARCONI,
MILAN

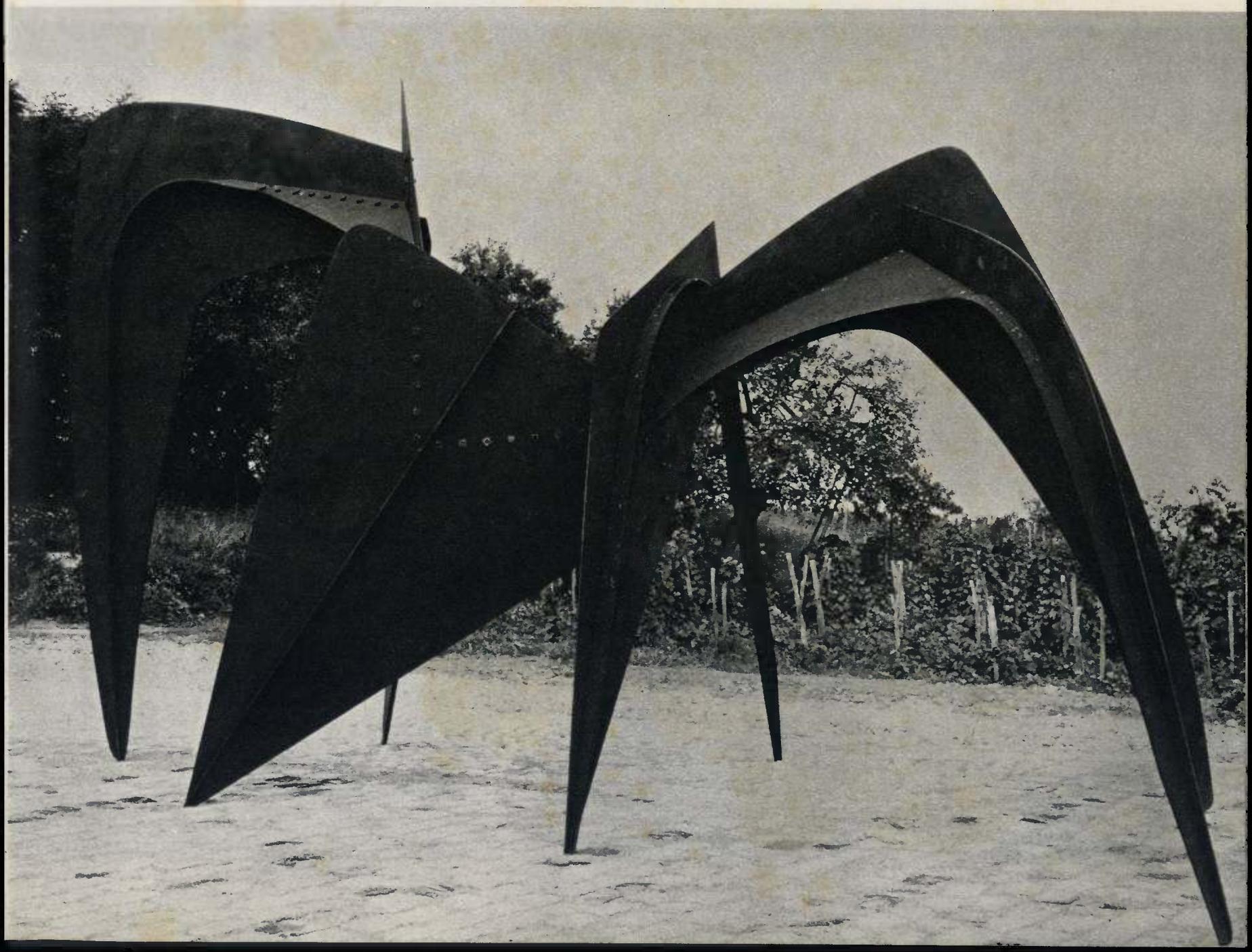
EXPOSITION
ITINÉRANTE:
U. S. A.,
MEXICO

par Pierre Descargues

La dernière exposition de Calder à la Galerie Maeght, c'était Samson moins une. Je veux dire Samson juste avant qu'il ne fasse s'écrouler, comme dans les fresques de Jules Romain au Palazzo Madama à Rome, les colonnes du temple des Philistins. Dans ce haut lieu où Bonnard, Chagall, Miró ont trouvé leurs aises, les sculptures géantes de Calder donnaient l'impression qu'il leur suffi-

rait d'un haussement d'épaules pour que les poutres s'effondrent. Visiter l'exposition, c'était se glisser entre des troncs; alpiniste, regarder des à-pics à gravir. C'était aussi perdre l'échelle des proportions avec laquelle on s'était guidé jusqu'à la rue de Téhéran. Avenue de Messine, l'homme debout est plus haut que les voitures et si les immeubles le surplombent, d'étage en étage, il

CALDER. Tamanoir. Stabile. 320 x 650 x 290 cm. (Photo Galerie Maeght).





Calder à Saché. A gauche, « Trois ailes »; à droite, « Faucon ». (Photo Ugo Mulas, Milan).

peut reconnaître sa propre dimension en se référant aux fenêtres. Dans la galerie, tout était à reconsidérer.

Le format éprouvé éclatait sous la pression. On accédait à une proportion autre. Toutes les habitudes étaient combattues par trois grandes sculptures aux boulons gros comme le poing, aux envolées vastes comme des arcs d'architecture gothique. On reconsidérerait aussi Calder. Certes, cela fait presque quatorze ans que des expositions mettent en évidence la nouvelle voie, mais, à chaque fois, on a le choc. Calder est-il vraiment ce qu'on croit?

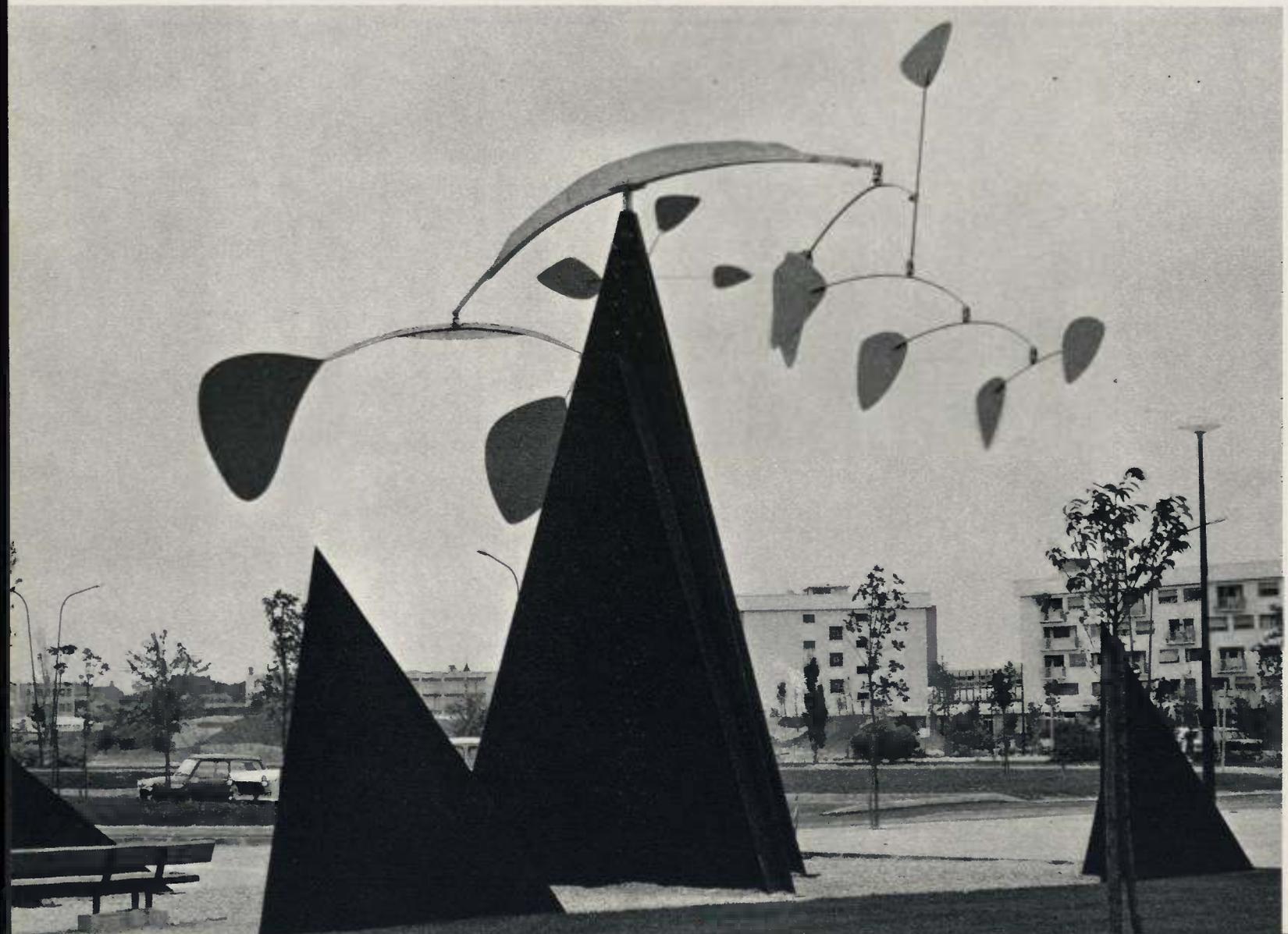
L'architecture explosive des trois sculptures était d'autant plus fortement ressentie qu'on la découvrait après être passé par des portes ordinaires, un escalier aux marches raisonnables et qu'il y avait encore, dans les salles d'exposition, ces fenêtres à taille humaine. Et que les œuvres semblaient avoir grandi dans cet espace qui les contenait à grand-peine. Si puissantes. Si lourdes. Elles avaient poussé comme des plantes. Peut-être grandissaient-elles encore, insensiblement. Jamais on ne pourrait les extraire de là.

Et on les en a tirées. Déboulonnées. Emballées. Les grandes feuilles tiennent debout l'une contre l'autre dans un camion. Ces puissances éternelles,

indéracinables que Calder ancre en terre, qu'est-ce donc? On savait que ses mobiles appartenaient au vent comme les moulins. Marcel Duchamp a eu une très jolie formule à leur propos: « L'art de Calder est la sublimation d'un arbre dans le vent. » Mais ses stables?

Leur mobilité crève les yeux quand on va voir Calder chez lui. Sur le haut de la colline, à Saché, il y a deux maisons. L'une est celle des sculptures. L'artiste habite l'autre. Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur l'identité des situations géographiques dominantes qu'apportent tantôt la puissance politique, tantôt la puissance artistique et sur la condition que la vie a accordée en Touraine au couple Calder issu de deux bourgeoisies américaines que l'histoire aurait pu séparer. A leur surprise, les héritiers se trouvent curieusement avoir maintenu un certain niveau social. Passons. Passons après avoir remarqué que les deux espaces, pour vivre et pour travailler, ont été conçus dans la même ambition. Dans la maison pour vivre, le seul espace à part est pour dormir. Le maximum de place appartient à la durée diurne et le même vaste volume rassemble les repas et le séjour. Il accorde aux êtres, dans tous les actes de la journée, des proportions que jusqu'alors seul le théâ-

CALDER. Reims. 1970. Stabile mobile. 12 x 7 m. (Photo Claude Gaspari).





tre offrait aux rois quand ils apparaissent au public. Quant à la maison des sculptures, elle est également immense. Calder y garde les premiers agrandissements de ses projets: la maquette originale multipliée par trois ou plus. C'est celle-là qu'il vérifie; c'est sur elle qu'il corrige les propositions des contremaîtres de l'usine qui les réalise, qu'il accepte ou qu'il refuse les nervures qu'imposent la taille, le poids, la résistance au vent des éléments.

Devant la maison des sculptures, il y a, sur un promontoire qui s'avance dans les vignes comme une digue dans la mer ou comme une aire pour hélicoptères au milieu des champs, trois de ses grandes pièces. Le fer noir se déploie dans l'air, idée d'envol vite corrigée: dans leur dos, ne voit-on pas ce qui assemble ces ailes? Une plaque de fer épaisse de la largeur d'un pouce d'étrangleur et pliée comme Hercule n'aurait pu le faire. Cet oiseau a des articulations de pont roulant.

Il a fallu quelque organisation comme un chan-

tier naval pour lui donner des pattes, ou, sinon des pattes, une assise sur le sol.

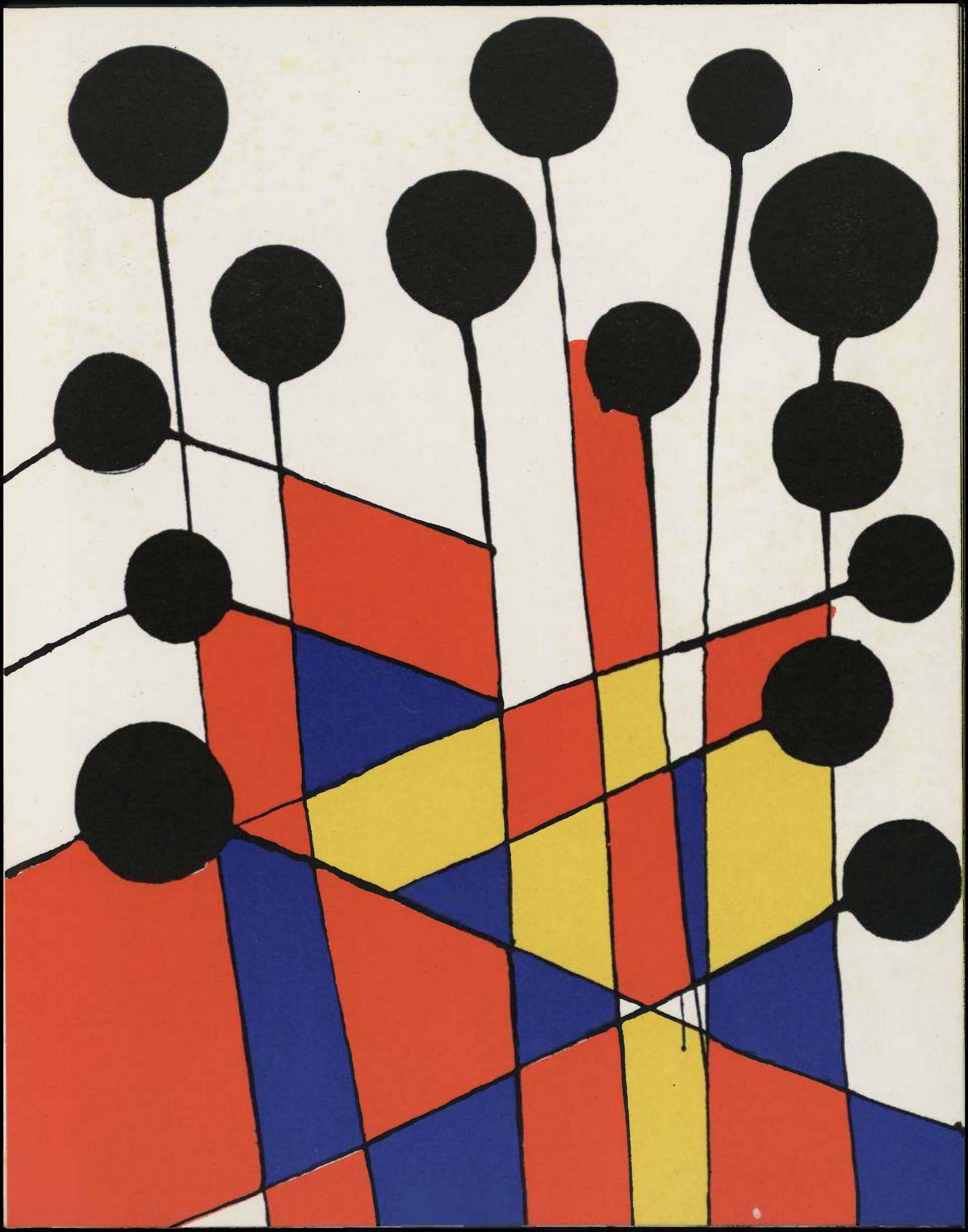
On sait d'où il s'est envolé: d'ateliers tourangeaux grands comme une nef de cathédrale où l'on devient sourd dans le vacarme du fer qui crie sous les fraiseuses et les plieuses et où, à l'heure de la pause, le silence soudain apparaît comme une étrangeté pour tout le monde, sauf pour les moineaux qui, par quelque passage connu d'eux seuls, arrivent aussitôt vers les miettes du casse-croûte des ouvriers.

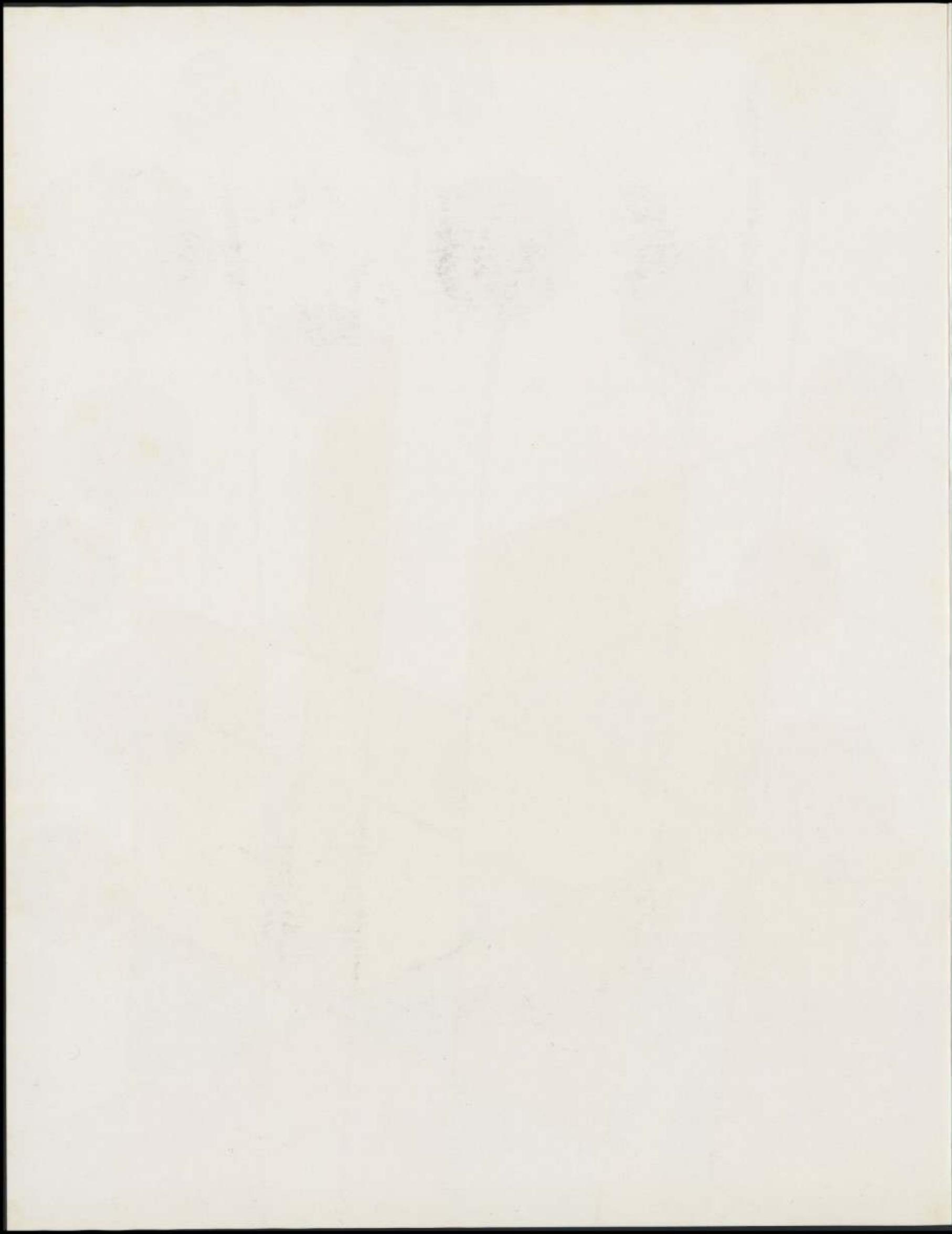
Peut-être les oiseaux de Saché prennent-ils les mobiles de Calder pour des arbres. Il y en a, dans la maison des sculptures, mais on ne les voit que sur le plancher, morts. Calder les ramasse et sort les enterrer respectueusement. Sans doute, comme André Breton, est-il du clan des oiseaux contre le clan des chats.

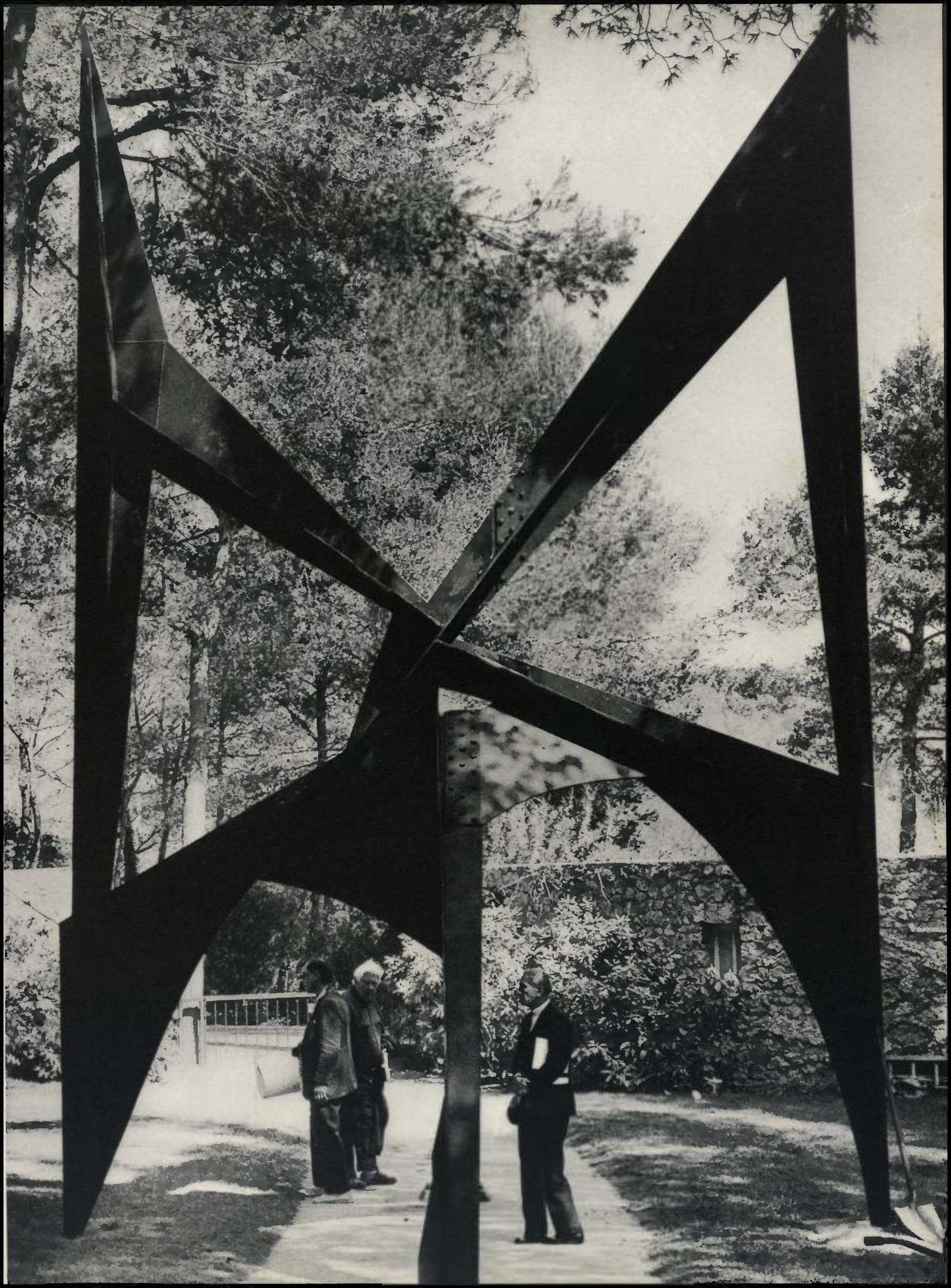
On voit encore, dans la maison des sculptures, quelques anciennes figures en bois, posées sur le plancher. Et des mobiles un peu tordus, à repein-

CALDER. Les Renforts. 1963. Stabile. (Photo Claude Gaspari).











CALDER. Bobine. 1970. Stabile. 300 x 510 x 270 cm. (Photo Galerie Maeght).

dre. Ils ont l'air tout pauvre d'oiseaux déplumés. Pas de vent pour les éveiller. Des bandes de papier enroulées autour des tiges les engluent. Ils ont reçu quelques coups sur les pales. Les voici un peu tordus. Atterrés.

En ai-je visité des ateliers! D'ordinaire, ils ressemblent à des galeries. Tout y est sur un socle blanc, en bonne lumière et s'il faut de l'électricité pour les moteurs, elle y vient, de bon voltage. Dans ces dispositions, les idées de l'artiste semblent aller de soi.

Chez Calder, les mobiles sont en vrac par terre, en attente de réparation, comme les oiseaux morts en attente de résurrection. Les stables sont démontés, en attente d'affectation à quelque emplacement culturel. L'atelier est un hangar de passage. Calder y va et vient. Il a l'œil. L'œil du réparateur d'automobiles qu'un moteur mis en pièces n'inquiète pas. Il l'entend déjà tourner rond. Rien ne sortira d'ici que parfait, accompli, en état de marche.

Il apparaît cependant, à Saché, dans la poussière, que le travail de Calder est toujours allé à contre-courant de ce qu'on attend traditionnellement de la sculpture. Les poètes ont dit la pérennité de l'airain et les musées ont renforcé leurs sols pour accueillir des tonnes de marbre et de bronze. Michel-Ange rêvait de sculptures si solides, si fortement conçues dans leur forme qu'on au-

rait pu, sans dommage, leur faire dévaler le flanc des carrières où elles avaient été taillées jusqu'à la grand-place de la ville où elles allaient régner.

Les Calder ne résistent pas à cette épreuve absurde de la précipitation dans la vallée. Ou plutôt, ils y résistent très bien. A quoi bon les faire rouler? On les démonte; on les emporte et on les remonte. Ils ont été faits pour la fête d'un jour. A dévisser et à revisser. Leur matière est destructible. Pas leur plan.

Leur matériau est le plus économique. Si un élément rouille, on en découpe un autre.

Un jour, on a demandé au sculpteur de faire un mobile en or. Il a répondu: Bien volontiers. A condition de le peindre en noir.

Dans cette maison des sculptures, Calder ne travaille guère. Il faut le voir dans son véritable atelier, le premier qu'il ait eu à Saché, au creux de la vallée. A la colline troglodytique, l'atelier adosse un fouillis de tiges fragiles, de boîtes de conserve découpées. On reconnaît la forêt de fils de fer qu'avaient révélée en 1946 les photos de son atelier du Connecticut, lors d'une exposition chez Carré qu'avaient préfacée Sartre et Sweeney. Là, dans quelques feuilles tirées de boîtes de café, voire dans du bristol, il invente ce qui deviendra présence monumentale dans nombre de pays. Il déplace quelques maquettes. « Celle-ci, dit-il, je la destinais à l'Allemagne, mais les organisateurs

CALDER. Bucéphale. 1963. Stable. H.: 281 cm. San José, Californie. (Photo Ugo Mulas).





CALDER. Iguana. 1968. Mobile flèche. 300 x 470 cm. (Photo Galerie Maeght).

veulent quelque chose d'aéré. Je vais chercher autrement ».

Plus tard, ensemble, nous faisons le compte. Il doit y avoir environ une quarantaine de pièces géantes de Calder en place dans le monde.

Elles se répartissent ainsi: Etats-Unis: 20 dont 5 à New York, les autres à Pittsburgh, Swarthmore, Albany, Cambridge, Minneapolis, Washington, Dallas, Smithstown, Detroit, Grand Rapids, Princeton, San José, Toledo, Los Angeles et Bloomington. France: 7 dont 2 à Paris, 2 à Grenoble, les autres à Amboise, Nice, et Saint-Paul-de-Vence. Allemagne: 2 (Francfort et Berlin). Pays-Bas: 2 (Rotterdam et Amsterdam). Danemark: 1 (Humblebæk). Australie: 1 (Sydney). Canada: 1 (Montréal). Mexique: 1 (Mexico). Cuba: 1 (La Havane). Italie: 1 (Spoleto). Suède: 1 (Stockholm). Calder compte sur ses

doigts. On en oublie. On en rajoute. On feuillette. En 1969, dans « Art in America », Robert Osborn en recensait 19. Regardons la progression: de 1955 à 1969, en 14 ans: 19 pièces. De 1969 au début de 1971: 19 pièces également. Quelle accélération. Il n'est pas d'Olympiade, pas d'Exposition Universelle qui ne fasse penser les organisateurs à Calder.

Le constructeur des plus légers mobiles apparaissait comme l'enfant qui conçoit, pour son dimanche, un cerf-volant ou un moulin qu'il essaiera dans le ruisseau, en toute liberté, c'est-à-dire pas du tout pour bâtir quelque chose, mais pour apprivoiser le vent ou l'eau avec quelques roseaux et quelques tissus. Voici le même homme convié à accomplir une œuvre monumentale plus vaste déjà que celle qui fut proposée à Rodin dans toute sa vie et répondant plus vite que tout





CALDER. Homme, 1967. Stabile. Acier inoxydable, H.: 21,34 m. Montréal. (Photo Ugo Mulas).

le monde aux demandes. Je ne crois pas que ce nouvel état monumental où il se trouve désormais témoigne d'un changement d'orientation.

Calder raconte avec humour comme il fut accueilli avec une certaine condescendance (« j'étais habillé comme ça, sans cravate ») par le directeur de la plus importante usine de la région. L'homme ne voulait sans doute pas encombrer ses services avec les bricolages hasardeux d'un artiste. Il voyait dans ses propositions un essai sans avenir et lui indiqua, pour se débarrasser de lui, une autre entreprise, laquelle maintenant travaille beaucoup pour réaliser les plaisanteries de Calder. Et Calder explique bien volontiers pourquoi il ne réalise pas lui-même ses grandes sculptures. D'abord parce qu'il y userait sa vie. Et surtout, comme il l'a écrit, parce que dans la petite dimension de la maquette il est libre d'ajouter un morceau ou de faire un creux. Libre de changer. Et, plus simplement, libre.

Se tenir au niveau de la maquette et compter sur la compréhension des exécutants, en l'occurrence les Biéumont, n'est-ce pas procéder un peu

de la même façon que, dans les mobiles, nouer des fils de fer et compter sur le vent? Devenu grand producteur de pièces monumentales, Calder n'a pas voulu être le technicien, le calculateur, l'ingénieur que ces travaux requièrent. Il a voulu continuer de travailler comme il a toujours fait avec du fer de boîte à conserve et des cisailles, comme il fait lorsqu'il peint; avec peu de couleurs, et les plus simples des signes. En définitive, avec presque rien, et en évitant soigneusement de s'empêtrer dans des matériaux incertains.

Du matériau, il n'attend rien sinon la légèreté et la rigidité, c'est-à-dire les qualités physiques élémentaires, celles qui intéressent l'industrie.

Ainsi lui qui emploie maintenant pas mal d'ouvriers, fait travailler des ingénieurs, demeure-t-il aussi libre, aussi artisan que l'Indien qui se dessine sur la peau des signes symboliques ou encore colle des plumes sur sa besace. Ainsi dans ses vastes mobiles qui tournent calmement dans l'agitation des aéroports comme dans ses stables qui se dressent aux portes des villes ou sur les places, a-t-il conservé l'indépendance du sauvage, du primitif.

CALDER. Trois Bollards. 1970. Stable. 350 x 350 x 260 cm. (Photo Galerie Maeght).







CALDER. Les trois pics, 1968. Stabile. (Devant la gare de Grenoble).

Son œuvre devrait faire réfléchir ceux qui tentent aujourd'hui de confondre ce qu'ils appellent la technologie de pointe et l'invention artistique. Dans leur propos, l'artiste abdique sa liberté d'invention. Il devient le bouffon de service qui, dans un coin des laboratoires, joue avec des appareils périmés. Il se soumet.

Calder n'a pas sollicité l'industrie. Il ne lui a

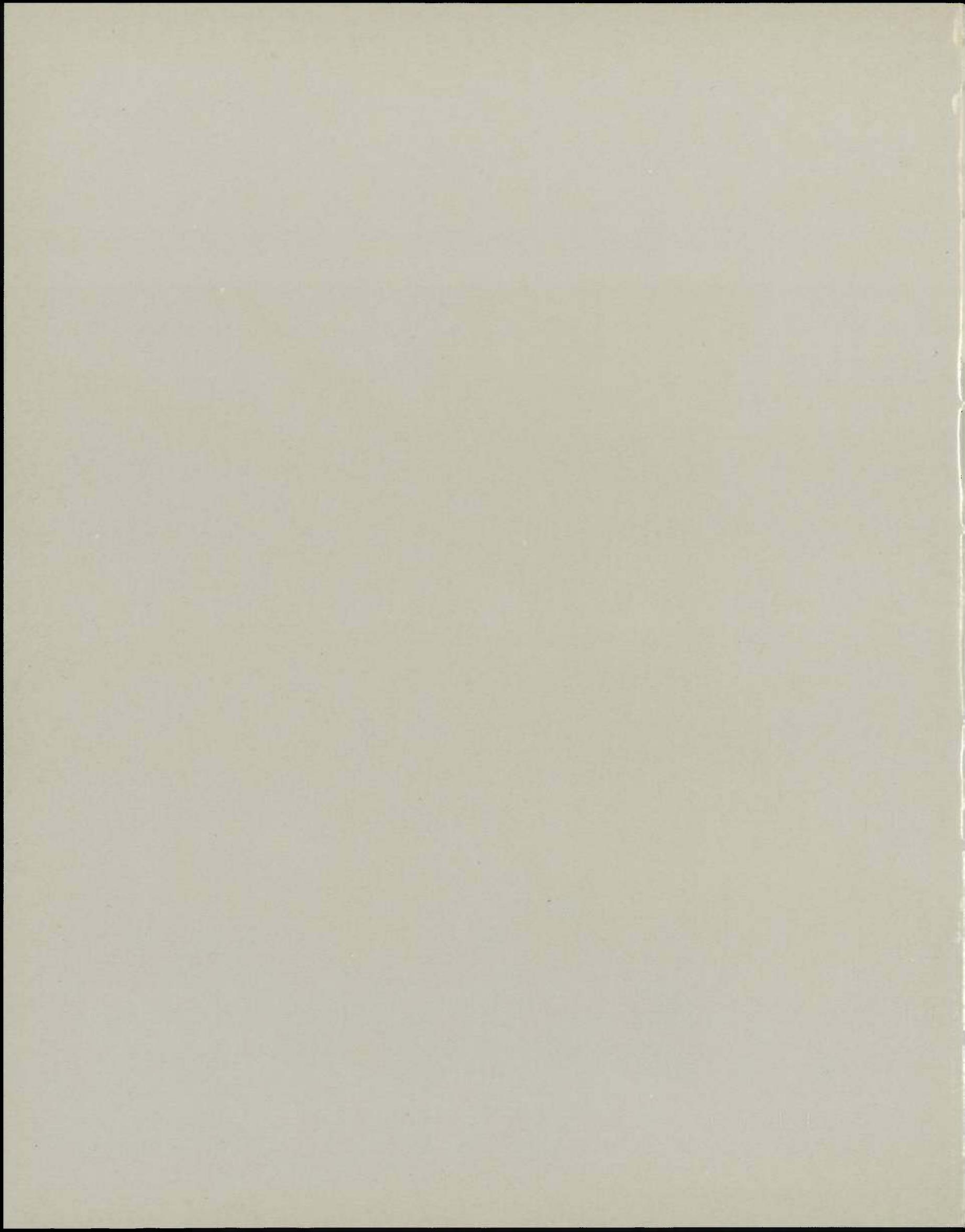
pas demandé des conseils, une aide. C'est l'industrie, le calcul mathématique qui se sont adaptés à ses projets, qui les développent.

Puisse cette position de force être un exemple. La science va devenir dangereuse si elle domine aussi les artistes.

PIERRE DESCARGUES

Calder à Saché devant « Prickly Pear ». 1964. 300 x 400 x 250 cm. (Photo Ugo Mulas).





Éblouissement de Hans Hartung

ST.-PAUL-DE
VENCE

FONDATION
MAEGHT

par André Verdet

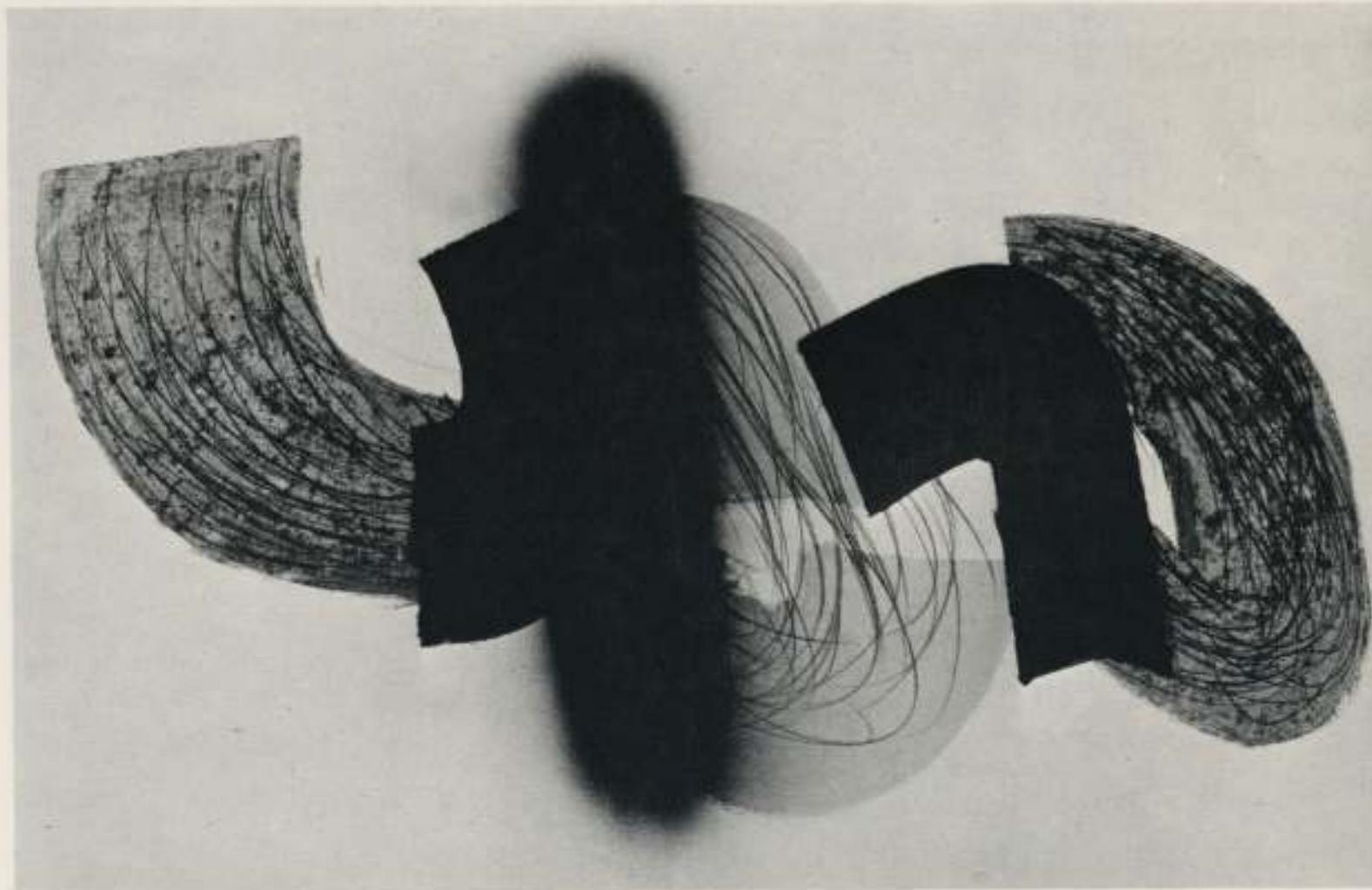
Ce n'est pas une rétrospective des œuvres de Hans Hartung que présente la Fondation Maeght à Saint-Paul, mais un bilan de son travail des dix dernières années.

Jusqu'ici la Fondation, depuis son ouverture, avait réservé ses salles tantôt aux grands maîtres de la première moitié de ce siècle, les célèbres, les glorieux, tantôt à des expositions collectives groupant des artistes à la pointe des recherches plastiques de l'art contemporain. Une part importante y était faite aux artistes de l'après-guerre 1939-1945, aux audacieux de ces dix dernières années, aux jeunes et aux méconnus. Les tenants de l'art « actuel » y confrontaient leurs travaux, dont

beaucoup à l'état expérimental, aux réalisations d'un art plus sage. Parfois la réussite y côtoyait l'échec, l'affirmation avoisinait l'erreur. Mais ce vaste affrontement des tendances diverses à l'échelle européenne et américaine était nécessaire pour mieux pouvoir déblayer le terrain.

Avec la présentation de l'œuvre de Hans Hartung, la Fondation Maeght paraît inaugurer un cycle d'expositions permettant de situer à leur juste niveau ceux qui par leur création, faite de rupture et d'invention, ont été les précurseurs indiscutables de la peinture d'aujourd'hui, les novateurs d'après le cubisme et d'après l'expressionnisme.

HARTUNG. T 1971 - H 13. Peinture. 154 x 250 cm.





HARTUNG. T 1964 - H 44. Peinture. 180 x 142 cm.

Ce n'est sans doute pas par hasard que le premier peintre choisi pour ouvrir cette série d'expositions personnelles soit Hans Hartung. Son œuvre, ayant depuis fort longtemps passé le cap des recherches, s'est épanouie au long des années pour concrétiser aujourd'hui une autorité plastique, un essor dynamique qui la place sur une orbite lui permettant de survoler d'autres créations parties d'une même base expérimentale et dont il fut parmi les premiers pionniers, sinon le premier à jeter les fondements.

Il me semble nécessaire de le rappeler: c'est en 1922 que Hans Hartung jeta sur le papier sa première tache colorée, abstraite en soi, une aquarelle bientôt suivie de beaucoup d'autres. La tache informelle était née, non pas tout d'abord par expérience mais pour le simple plaisir des yeux. Elle était née en dehors de toute référence à la nature, en dehors de toute signification impressionniste ou expressionniste.

Le tachisme avant la lettre, près de trois décennies avant son « phénomène officiel » inventé d'ins-

tinct (ou d'intuition?) par un junior qui allait prendre une place prépondérante parmi la seconde génération d'artistes abstraits.

Chez Kandinsky, il est vrai, la tache avait surgi mais elle comportait des éléments graphiques faisant plus ou moins allusion à une réalité extérieure.

Ecartant l'influence expressionniste d'un Nolde ou d'un Kokoschka, séparant soudain ses travaux de dessin de ses travaux de couleur (comme il le fit maintes fois par la suite au cours de ses créations et ce afin de mieux les amalgamer), un jeune homme de dix-huit ans, isolé dans sa Saxe natale, plaquait des accords chromatiques que, plus tard, l'histoire de l'art retiendrait parmi les plus signi-

ficatifs de ce siècle car ils apportaient les ferments d'une révolution, laquelle, après la deuxième guerre, a vu son accomplissement.

Hans Hartung, à l'époque, n'a sans doute pas su profondément quelle rupture immense il provoquait, les possibilités d'expérience que ces aquarelles offraient aux problèmes de l'art. L'instinct, l'impulsion prenaient encore le pas sur la conscience, ce « nouveau » qu'il apportait était encore plus au creux de sa main et à la pointe de son regard qu'à la proue de son esprit. Néanmoins...

S'il avait eu la conscience vive de la primauté de son acte plastique, il aurait alors élargi sans tarder, prolongé la découverte... Mais au lieu de

HARTUNG, T 1971 - H 16. Peinture, 180 x 142 cm.



cela il consacre, à partir de 1924, près de six ans aux études classiques de la peinture, à l'évolution de l'art, à ses mouvements chronologiques, ses écoles successives, ses techniques, à sa philosophie aussi. Tant d'années à fréquenter les bibliothèques, les cours et les musées, à s'attarder dans l'admiration active qu'il vouait à Goya, à Rembrandt, au Greco...

Seul Hans Hartung pourrait répondre... Or je suis sûr qu'il me rétorquerait que ces longues années passées à se nourrir d'enseignements, à se pénétrer, à s'armer de techniques n'ont pas été une époque « sacrifiée » et que cette culture, en fin de compte, a retenti d'une façon bénéfique dans son œuvre, l'aidant à l'enrichir, à l'amplifier jusqu'à lui faire atteindre, dans ses rythmes, ses proportions physiques et morales, les dimensions d'une *cosmogonie*.

Les aquarelles et les encres de 1922 ne figurent pas à la Fondation Maeght (devenues trop fragiles, la tenace lumière méditerranéenne les eût achevées). En tout s'alignent sur les cimaises soixante-quatre œuvres de grand format. Une vingtaine de peintures sur papier sont révélatrices à souhait de la démarche de Hans Hartung car elles se déploient un peu comme le carnet de bord de l'artiste, son secret journal quotidien, lumineux néanmoins, où seraient notées, définies avec précision et souplesse, les lignes essentielles de ce qui deviendra ample action dans les toiles.

L'accent est mis sur les dernières réalisations, celles datées de 1970-1971, une vingtaine de pièces. Il est heureux de nous les montrer en nom-

bre car elles témoignent incontestablement du renouveau de l'artiste, du ressaisissement en force de l'espace par la forme, la couleur, le signe. Dans certaines peintures l'espace y gagne en liberté, l'aération des masses colorées y est plus vaste. Ces masses donnent l'impression de naviguer en plein dans un cosmos éclatant de lumière triomphale.

C'est à dessein qu'au début de cet article j'ai parlé des aquarelles de 1922. En effet, dans mainte œuvre dernière, Hans Hartung a retrouvé, une fois encore, la tache *prémonitoire* de sa jeunesse. Il l'a retrouvée dans sa fraîcheur, son animalité fougueuse et innocente, dirai-je. Ainsi il l'a reconquise, réadaptée en pesant sur elle de tout un savoir acquis après un long temps d'expériences, de recherches dominées au prix de durs combats.

La maturité du peintre, de crainte de stagner dans sa splendeur, est retournée aux sources. Elle a gagné en se rajeunissant, avec des moyens naturels et non artificiels. L'acquis n'a pas joué le rôle néfaste d'une sclérose mais d'un ferment actif. Ce ferment a retrouvé le ferment des débuts, la germination première toujours vivace en dépit de l'utilisation qu'en avaient faite d'autres artistes plus tard venus.

Cette voie neuve laisse envisager d'autres développements dans l'œuvre à venir. Ayant atteint une maîtrise sans faille dans l'intégration du signe à la masse colorée, à la tache (au cours de sa carrière il est arrivé à Hartung de peindre conjointement des œuvres plurielles dans leurs techniques respectives, leurs contenus différents, les unes où prédominait l'informel, d'autres, pastels,

HARTUNG. T 1971 - H 15. Peinture. 154 x 250 cm. (Photos Waïch).





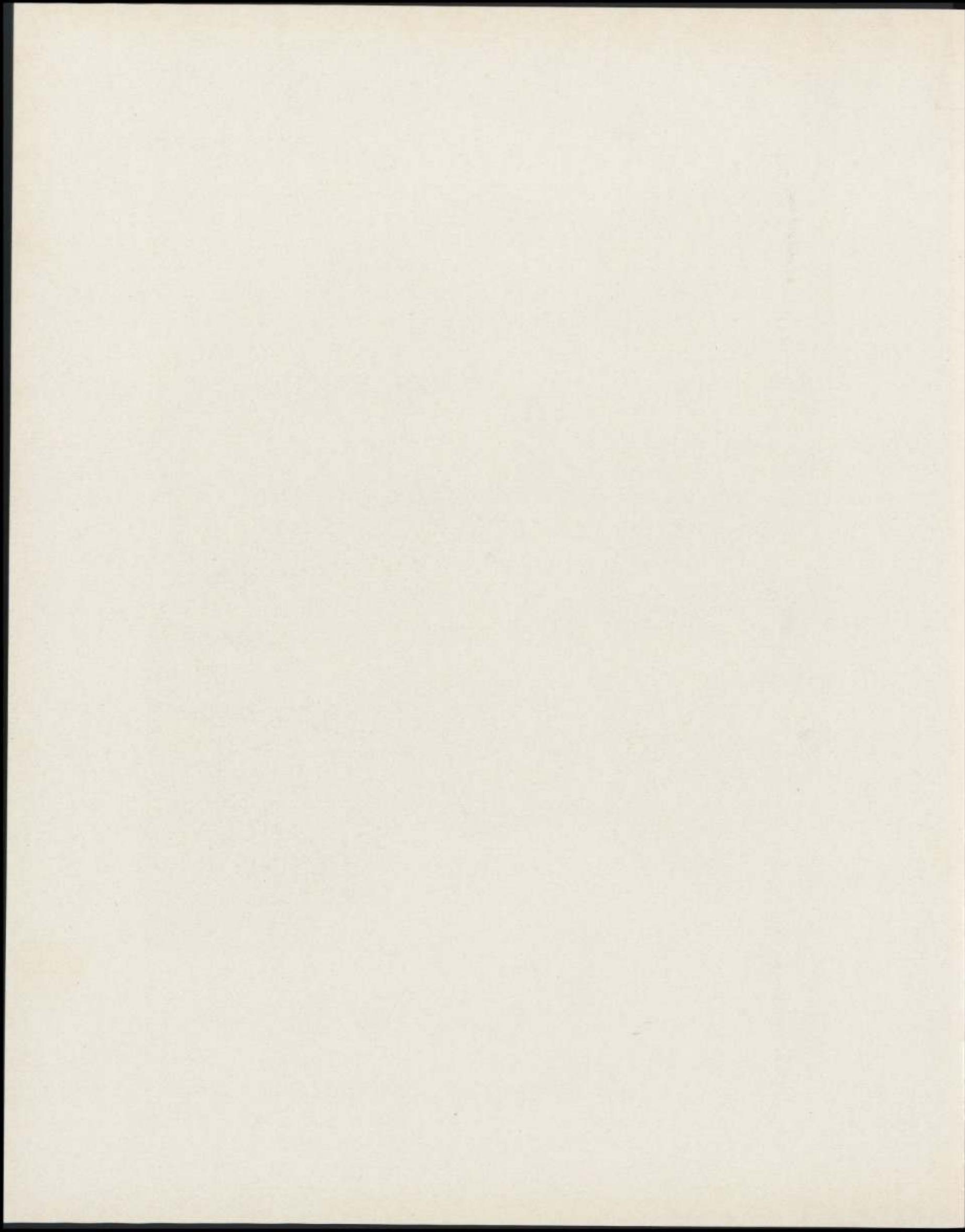
Hartung photographié par Jean Ferrero.



HARTUNG. T 1971 - H 23. Peinture, 180 x 142 cm. (Photo F. Walch).



HARTUNG. T 1971 - H 21. Peinture. 250 x 154 cm. (Photo F. Walch).





HARTUNG. T 1971 - H 19. Peinture. 154 x 250 cm.

dessins, huiles où le graphisme constituait le fait majeur), le peintre n'en considère pas moins qu'il a encore à explorer et que se cantonner dans la satisfaction serait abdiquer.

Le miracle chez Hartung, à la vue des œuvres présentes, est qu'il ait su préserver *intacte* sa sensibilité de cœur et d'esprit dans une entreprise picturale où l'immédiateté du geste tient le rôle primordial et où, par conséquent, l'effet mécanique est à redouter. Aussi il lui faut beaucoup de ferveur, beaucoup de clairvoyance, de contrôle de soi pour maintenir ce haut lyrisme des hauteurs dans la fraîcheur de son éclosion, éviter qu'il ne se perde dans l'habileté d'un exercice routinier.

J'ai pu observer que ce qui peut paraître parfois la sécheresse percutante du geste cachait un foisonnement d'émotions secrètes, comme des molécules de pensée.

La diversité s'active au sein d'une unité qui a commencé à traduire, à circonscrire la sphère de sa personnalité dans la solitude solaire et marine de l'île de Minorque en 1932 (où il reprend les expériences de naguère, celles de 1922-1924), puis à Oslo, Berlin, Paris, de 1934 à la guerre. (En 1937, il réalise les peintures dites « taches d'encre » dont l'apport sera une des déterminantes de l'évolution future.)

Après le tachiste, le gestuel jaillit tout à coup, qui par son acte encore une fois inspiré, vision-

naire campait avant les autres une nouvelle image picturale qu'Outre-Atlantique on allait nommer l'« Action Painting ». Après la tache abstraite en soi, laquelle est devenue peu à peu le moyen de parvenir à la sensation de l'espace infini, le trait fulgurant en soi, dépouillé de tout recours à la figuration extérieure, de tout artifice sentimental. Le *Trait-Signe*, calligraphique, surgi du Moi profond, d'un désir impérieux et bientôt quasi idéogramme de l'Espace.

Qu'il soit arabesque enveloppante ou flagellante, qu'il soit droite, verticale, transversale ou diagonale, qu'il soit dessiné, peint, brossé ou entaillé, gravé, ce signe est porteur d'énergie vitale. De l'énergie à haute tension. Il électrise, il vibre et fait vibrer. Sa décharge se répand en ondes. Par ce signe, par le potentiel dynamique qu'il contient, l'artiste tente d'assumer et d'assurer son pouvoir non seulement sur les forces obscures de l'univers général mais encore d'appréhender, de contraindre son angoisse existentielle que renforce en lui le sentiment de l'inconnu de l'abîme céleste, de dominer les tourments humains et sociaux qu'il vécu... Et par contrecoup l'exaltation de son espoir reconquis tente de s'élever à la mesure d'une fabuleuse épopée spatiale.

Les toiles de Hans Hartung sont pour moi des symphonies où l'écho des vibrations, des percussions se prolonge en nous et dans l'espace longtemps après que la musique se soit tue. Cet écho

dans l'air parachève le chant. Ce n'est pas pour rien que Hans Hartung aime travailler en musique mais pour le fait que la musique lui est nécessaire, souverainement *utile*. Il a besoin d'elle comme d'une compagne bénéfique.

Dans ces symphonies peintes les signes et les taches se répartissent respectivement les rôles, tantôt majeurs, tantôt mineurs, tantôt en accord, tantôt en contraste, selon, tenant leur équilibre dans l'harmonie ou dans le combat.

J'ai dit diversité, complexité dans l'unité. La féerie des hauteurs se pare de mille métamorphoses. Elle éclate sourdement ou bien scintille, fuse en éclairs, pourfendant de lueurs mystérieuses de sombres abîmes colorés. Certaines lignes sont de véritables dagues de lumière enfoncées dans l'espace par la poigne ferme, tranchante du peintre. D'autres lignes parcourent la surface du tableau avec la vitesse aérée, flexible de la flèche. D'autres encore « chatouillent » ou lacèrent finement comme des crins aigus.

...Gerbes ou faisceaux de tiges filantes. Roseaux en croisillons. Echeveaux de fil qui se dévident. Brassées de plumes. Chevelures tourbillonnaires se déployant en reflets soyeux. Forêts de lianes flottantes. Filets scintillants qui tendent leurs mailles arachnéennes. Navettes en mouvement d'un métier à tisser de l'espace constellé. Feux d'artifice. Montées et retombées, tranquilles ou vertigineuses. Lumières, lueurs, éclairs, cela respandit, s'embrace, s'entrecroise, incise, taillade ou bien

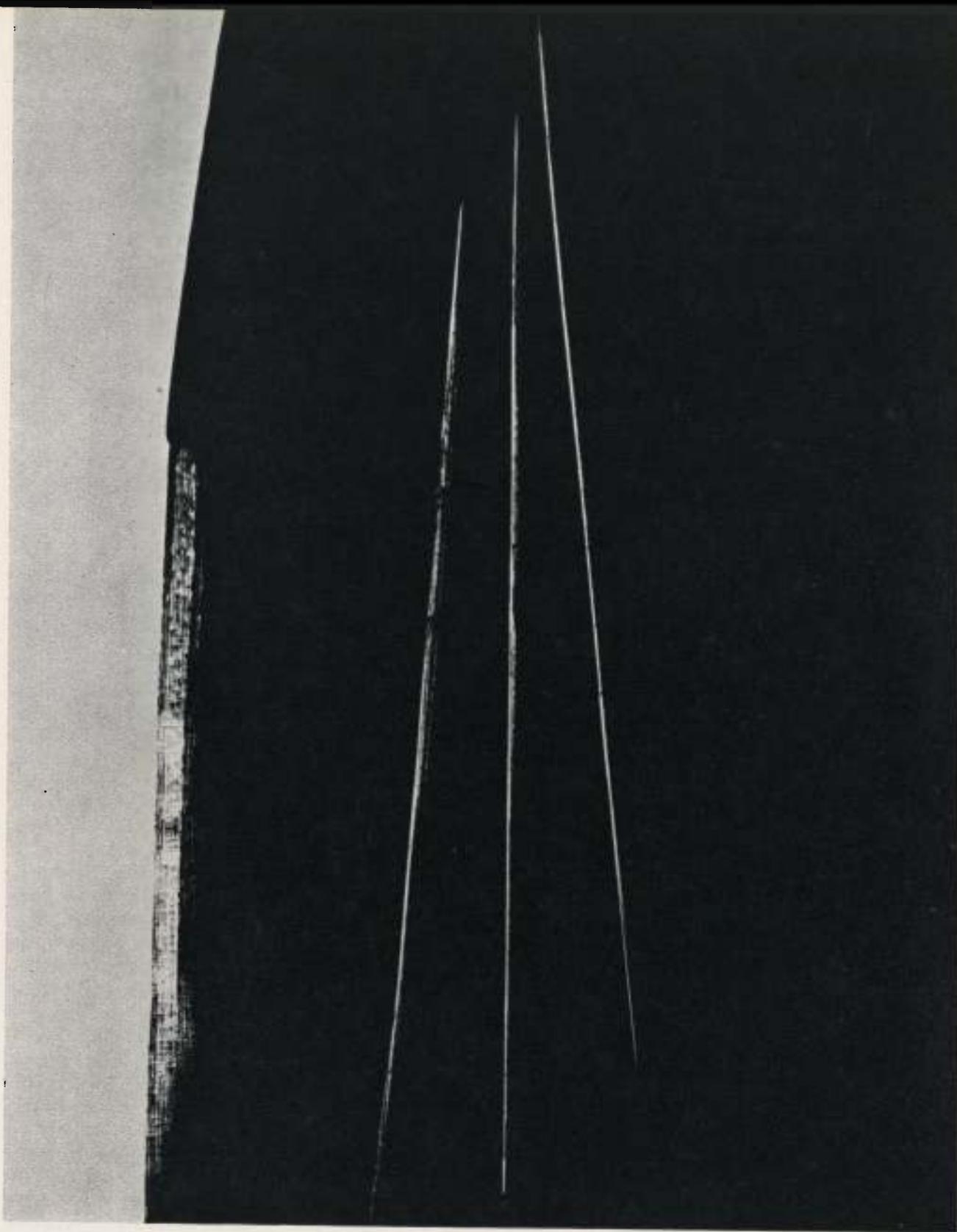
glisse, ruisselle en douceur ou encore ricoche, gifle comme un galet lancé à la surface d'une eau plate.

Ici ce sont des clartés, diaprées ou obscures, des illuminations d'outre-terre, là des poudroissements énigmatiques, des phosphorescences minérales... Des interférences se créent dans la profondeur de la toile comme dans une matière de nébuleuse. Quelques signes ont une résonance stridente, sifflement supersonique, d'autres feraient le bruit feutré des glissements interstellaires.

J'ai l'air de décrire une peinture qui dans son essence, sa spécificité est justement à l'opposé de la description, de la chose figurée... Non, j'essaie simplement de livrer les impressions qui se présentent en foule dans ma tête, j'essaie d'orchestrer des « suggestions » devant des œuvres qui, en définitive, sont bien les témoins irrécusables d'une réalité environnant aujourd'hui notre globe gravitant: la Réalité spatiale.

J'aime beaucoup la série des toiles peintes à partir de 1964 jusqu'en 1968, je crois, d'où le signe pourfendeur est totalement absent. Taches célestes, explosions solaires, nuages de bombardement atomique, aurores boréales, mondes en expansion, en perpétuel respir et expir, contradiction et rétraction de l'espace en proie, flux et reflux d'un souffle abyssal suspendu dans l'éther comme un cataclysme en attente. On dirait là que le peintre a réalisé d'énormes radiographies en couleurs de la ionosphère.





HARTUNG. T 1971 - H 20. Peinture. 180 x 142 cm.

La fluidité de la couleur, sa souplesse, son « aération » permettent aux nuances de s'exprimer pleinement. Elles font oublier leur support tellement elles se sont amalgamées à lui en se fondant à sa sensibilité spécifique. La pigmentation en est foisonnante. Elle demeure *fertile*, moléculaire même dans les très rares épaisseurs. Par sa technique même, sa vitesse d'exécution l'artiste ne peut se permettre les retouches, les repentirs. De même que le signe, la couleur doit viser juste afin de ne pas atténuer l'élan, l'exaltante poésie qui

emporte l'ensemble vers un ailleurs dépayçant. La couleur est *transparence*. Elle s'irradie vivement par endroits, éclairant comme par en dessous des blocs, des masses plus ou moins centrales.

Le passage de ces masses, de ces volumes chromatiques avec le fond primordial se fait d'une manière *propre*, sans bavure ni lourdeur. Hartung revalorise l'effet intermédiaire en le clarifiant, en lui donnant une légèreté de buée. Les tons, qu'ils soient froids ou chauds, peuvent ainsi s'exprimer dans leur timbre propre. Qu'une lacération, qu'un



HARTUNG. T 1971 - H 14. Peinture. 154 x 250 cm. (Photos F. Walch).

grattage ou un brossage retrouvent le fond uni ou en creux, il n'y a à aucun moment hiatus, brisure, discontinuité entre le redécouvert, le retrouvé et le fini de la surface. *L'espace épouse le temps*. Les couleurs et les balafres se réaccordent à l'unisson grâce à la fluidité des matières, à la souplesse, à la précision des gravures. La chimie opère une osmose: le fond absorbe la tache, le signe, et vice versa.

Nous savons depuis les « taches d'encre » de 1937 combien les noirs assument la permanence de leur métier dans les structures essentielles de l'art de Hartung, soit en valeur de contraste, soit en valeur de contrepoint ou d'accompagnement. Ces noirs détestent l'opacité, le poids aveugle. Etrangement ils s'allument, s'éclairent. L'obscur prend un bain de lumière comme tout le reste du tableau. Une lumière qui devient *tonalité* elle-même, et totalité, traversant de part en part les couleurs, claires ou sombres, une lumière imprégnante chassant le clair-obscur et par quoi tous les éléments du tableau se trouvent unifiés.

Dans les toiles les plus récentes, celles de 1970-1971, le peintre nous montre une nouvelle fois la pluralité de son labeur. Grosses masses curviformes, striées à l'image de coupes géologiques ou bien comme lacérées de coups de lanière. Semblables aussi à des corps ellipsoïdes allongés dans l'univers. Ou bien d'aspect monumental et tutélaire ou pyramidal. Dans certaines Hartung pousse la simplicité, la pureté franche des couleurs à leur

point extrême de tension lumineuse, de clarté *crue*. S'isolant au cœur de vastes surfaces semblables à des plages infinies d'aveuglante blancheur, les formes libèrent la puissance solaire de leur trio chromatique: jaune, bleu, noir. (Nous sommes loin des ocres, des gris, des beiges chers au cœur du peintre jadis!)

En contraste (ou en réaction?), d'autres masses sont d'obédience plus géométrique, rigide, tombant comme de robustes draperies. Un trait ascétique les raye de bout en bout.

Ce qui finalement se dégage de l'ensemble Hartung à la Fondation Maeght de Saint-Paul, c'est la leçon d'un courage sans compromis, d'une hauteur picturale et d'un refus superbe. C'est encore la leçon d'un lyrisme de l'espace d'aujourd'hui — celui des hommes de science et des poètes —, la leçon d'une poétique exploratrice qui s'est faite conscience du cosmos. Or ce lyrisme, en dépit de sa rigueur que quelques-uns qualifient de mathématique, en dépit de son aspect d'« à-pic » parfois intraitable se révèle sensible et poignant... Ainsi un fourmillement, une poussière, un semis d'étoiles peu après le crépuscule ou peu avant l'aurore, après les cyclones du jour ou les cataclysmes de la nuit...

Triomphe enfin d'un homme créateur sur ses propres angoisses, son propre mystère, son propre gouffre devant un possible néant.

ANDRÉ VERDET

Miró sculpteur

par Julien Clay

Lors de la précédente exposition des sculptures de Miró à la Galerie Maeght, je suis tombé en arrêt devant un bronze de format moyen intitulé « Personnage et Oiseau ». Je m'explicitais mal ce qui en lui me séduisait: sans doute un air d'embarras résultant de l'asymétrie du tronc, déporté vers la droite comme si le personnage avait été manchot du bras gauche; l'innocence du visage grumeleux, plus large que haut; les oreilles décollées; les yeux ronds qui exprimaient à la fois une certaine tristesse et on ne sait quelle goguenardise; l'agressivité d'un phallus dressé et un nez érigé comme un autre phallus; l'oiseau qui, niché sur la partie droite du crâne, paraissait avoir trouvé là un asile sûr et naturel? Je ne constatai qu'ensuite que le bronze était formé du moulage d'objets étrangers les uns aux autres. Cette tête, si favorable au développement de la rêverie, était à l'origine constituée par un simple cabas tressé. Il était fixé sur une sorte de stèle inégale. Elle s'appuyait elle-même sur ce qui avait dû être le pied d'un vase de céramique. Comment le rassemblement de ces éléments disparates avait-il pu produire, par une espèce de métamorphose collective, une statue d'une si parfaite unité? Il était vain de chercher le secret du créateur. Le créateur n'a pas de secret. Il crée, voilà tout.

Jacques Dupin — il faut toujours en revenir à lui quand on parle de Miró — a expliqué comment le sculpteur procédait à la récolte de « toutes choses sans prix et hors d'usage et susceptibles de répétitions, d'associations et de métamorphoses »: amandes, galets, tubes de colle, coquilles d'escargots, crochets de métal, souches d'arbres, cruches cassées, balles de cuir, cuillères, calebasses, etc. Tels sont les matériaux élémentaires et dissemblables que l'artiste marie au gré de son inspiration et dont la paradoxale union s'accomplit étroitement dans la statue. Certains ont voulu voir là une résurgence chez lui du surréalisme. Mais le surréalisme plastique, s'il a fait l'objet de maintes études, n'a jamais été défini d'une manière précise. Les sculptures de Miró ne sont certes pas le résultat de l'« automatisme psychique pur », cher à André Breton. Il ne cherche pas non plus, par le rapprochement insolite d'objets apparemment incompatibles, à susciter l'inconfort, le trouble ou l'angoisse. Il découvre tout simplement entre eux des rapports insoupçonnés, mais intimes, une complicité qui lui permet de les associer dans l'élaboration de la statue au



MIRÓ. L'équilibriste. 1969. Bronze. 91 x 39 x 18 cm.



MIRÓ. Maternité. 1969. Bronze.

point de faire revêtir à chacun une sorte d'anonymat. La même exposition de la Galerie Maeght était dominée par le grand « Monument » de plâtre de 1970. Œuvre majestueuse et, pour reprendre le mot, véritablement monumentale. Un singulier équilibre s'établissait entre le grand vide central en forme d'œuf debout, qui ouvrait une trouée sur l'espace et la masse également ovoïdale, légèrement penchée, qui surmontait la statue, ainsi portée à son plus haut point de perfection. Le regard ne s'en détachait un instant que pour s'y fixer à nouveau, mû par une irrésistible attraction. Qu'elle fût née de la rencontre d'une savonnette évidée et d'un œuf, peu importait. L'œuf et la

savonnette s'étaient abolis pour faire place à une création aussi puissante qu'originale.

Les propos de Miró recueillis par Yvon Taillandier sous le titre « Je travaille comme un jardinier » sont, à ce sujet, particulièrement éclairants: « J'éprouve le besoin, dit l'artiste, d'atteindre le maximum d'intensité avec le minimum de moyens. C'est ce qui m'a amené à donner à ma peinture un caractère de plus en plus dépouillé. » ... « Peu à peu, je suis arrivé à ne plus employer qu'un petit nombre de formes et de couleurs » et encore: « Mes personnages ont subi la même simplification que les couleurs. Simplifiés comme ils sont, ils font plus humain et plus vivant que s'ils étaient représentés avec tous les détails. Représentés avec tous les détails, il leur manquerait cette vie imaginaire qui agrandit tout. »

Miró entendait ainsi s'expliquer sur son travail de peintre. Les mêmes considérations sont aussi bien applicables à sa sculpture. Qu'il s'agisse d'une œuvre de moyen format comme « Personnage et oiseau » ou du « Monument » de 1970, le processus créateur est le même. C'est à partir des éléments les plus simples, les plus banals que s'édifie l'œuvre. Ce dépouillement qui se manifeste dans sa peinture par l'emploi d'un petit nombre de formes et de couleurs, on le retrouve, en ce qui concerne sa statuaire, dans le choix des matériaux les plus nus, les plus pauvres. Et voici que, de cette pauvreté, il fait surgir par un assemblage imprévu, mais éminemment nécessaire, une incomparable richesse. Voici que le panier, le vase brisé, la pierre plate s'anéantissent au profit d'un personnage gauche et goguenard, doué d'une étonnante vitalité. Prestidigitation? Tour de force? Miró ne fait pas sortir des oiseaux de son chapeau, il ne soulève pas d'haltères. Son regard est d'une inégalable acuité, son imagination constamment à l'affût, sa démarche entièrement libre: il ne connaît aucun tabou, aucun interdit. Cela suffit pour que son invention soit chaque fois si inattendue, si prodigieuse qu'elle paraît ressortir de la magie.

Ce n'est pas non plus à un jeu que se livre Miró. Le jeu est un exercice purement gratuit: l'artiste obéit à une exigence intérieure. Il est soumis à un système de règles: Miró va directement à l'essentiel, les règles, il les ignore. Si un impératif le mène, c'est un impératif personnel qui détermine strictement les dimensions de chaque forme et ses relations avec les autres formes. Que dans « Personnage et oiseau », la position de l'oiseau sur le crâne du personnage soit déplacée de quelques millimètres, tout s'effondre, l'œuvre est détruite. Il en va des statues de Miró ainsi que de ses tableaux où l'apparence de fantaisie et de coquette nonchalance dissimule une sévère ordonnance. Comme chez ces belles filles qui, devant leur miroir, passent de longs moments à disposer savamment les mèches de leurs cheveux pour donner l'impression du plus aimable désordre.

On a beaucoup dit aussi que Miró a su conser-



MIRÓ. Femme. 1970. Bronze. 70 x 72 x 41 cm.

ver toute la fraîcheur de la vision de l'enfance. Il est certain que, si Picasso darde sur le monde et les hommes un regard noir et perçant, Miró ouvre sur eux de grands yeux émerveillés. De là à ne voir en lui que le créateur optimiste d'un univers peuplé de créatures inoffensives et de monstres charmants, il n'y avait qu'un pas que certains ont allégrement franchi. Qu'ils lisent donc ce que Miró a encore déclaré à Yvon Taillandier: « Je suis d'un naturel tragique et taciturne. Dans ma jeunesse, j'ai connu des périodes de profonde tris-

tesse. Maintenant, je suis assez équilibré, mais tout me dégoûte; la vie me paraît absurde. Ce n'est pas le raisonnement qui me la montre ainsi; je la sens comme ça, je suis pessimiste: je pense que tout va toujours tourner très mal. » Il ajoute: « S'il y a quelque chose d'humoristique dans ma peinture, je ne l'ai pas cherché consciemment. Cet humour vient peut-être de ce que j'éprouve le besoin d'échapper au côté tragique de mon tempérament. C'est une réaction, mais c'est involontaire. »

MIRÓ. Tête. 1969. Bronze. 26 x 20 x 20 cm.



MIRÓ. Tête couronnée. 1969. Bronze. 19 x 22 cm.





MIRÓ. Personnage et oiseau, 1970. 160 x 122 cm. (Photos Claude Gaspari).

Ces deux faces du génie de Miró, le tragique et l'humour, caractérisent ses sculptures. Il est inutile de s'étendre sur l'agressivité de « L'oiseau lunaire » qui érige, dans les jardins de la Fondation de Saint-Paul-de-Vence, ses formes de marbre blanc, prêt à faire face de toutes parts, tout hérissé de cornes et de pointes ambiguës. « L'oiseau solaire », dont le mouvement horizontal, en dépit du croissant qui le surmonte, évoque quelque squalo fonçant sur sa proie, n'est guère plus rassurant. Comme si, à travers ses créations, l'artiste défiait les attaques d'un monde qu'il sent foncièrement hostile.

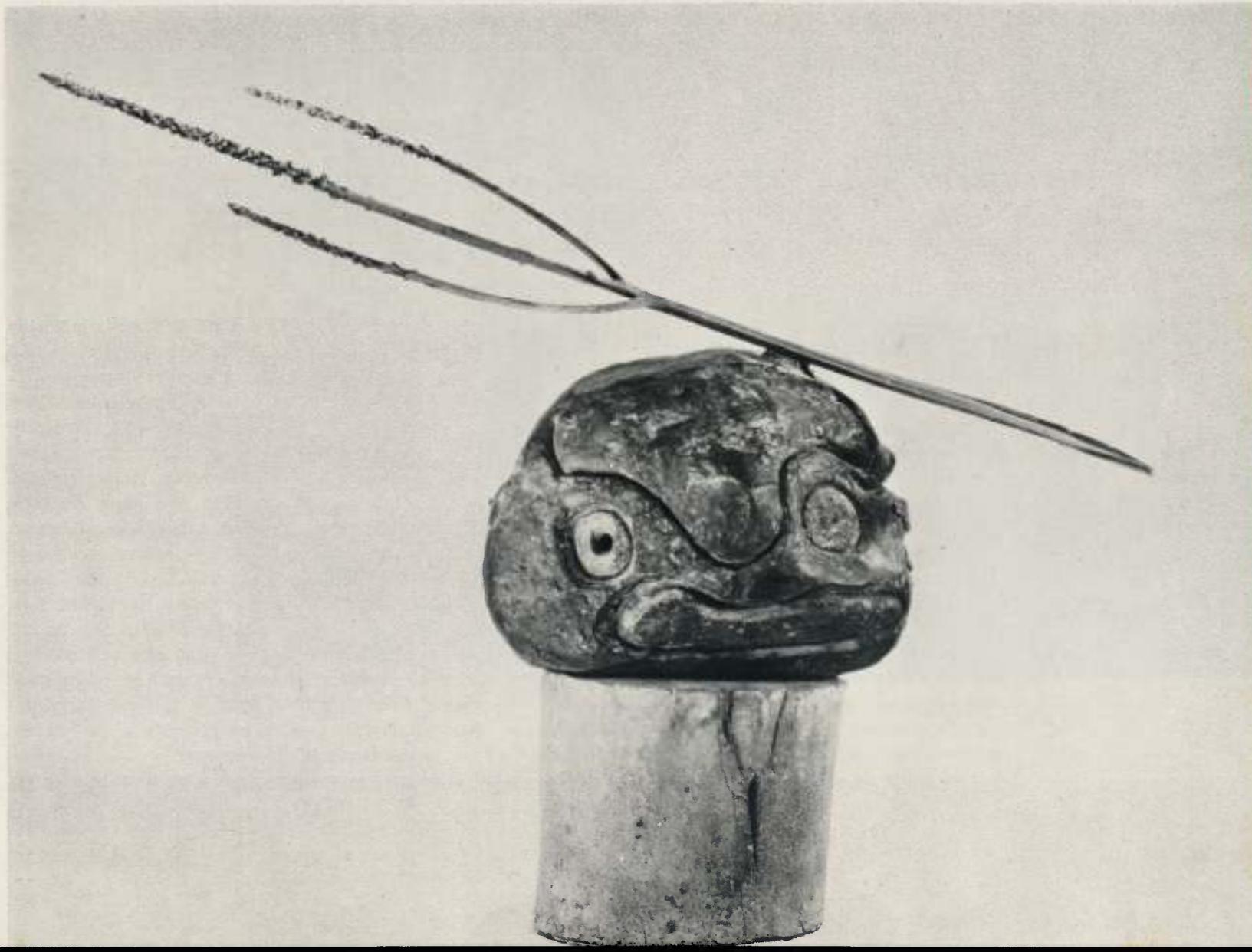
« La femme debout », grand bronze de 198 cm, domine le spectateur de sa haute stature, à la fois bestiale et hiératique. Elle n'a pas de front; ses yeux sont saillants, son nez agressif, sa bouche épaisse et cruelle. Sur le tronc ovoïdal, les seins se dressent, plus brutaux que provocants. Les bras se réduisent à deux moignons, ailerons ou nageoires. Le bas du corps n'est qu'un lourd cône tronqué. C'est là que s'élargit et se creuse le sexe dont la fente prend naissance en haut de la poitrine. Sexe monstrueux, prêt à asservir, à engloutir l'homme, l'humanité tout entière, prin-

cipe de cette déesse mère, impitoyable, monumentale et tragique.

Ce côté tragique se retrouve dans de nombreuses œuvres de petit format. Il en est ainsi de « Tête couronnée ». Trois éléments se superposent de bas en haut: un cou épais, deux formes aplaties, l'une représentant le bas du visage, l'autre enveloppant presque complètement la précédente: les yeux y sont figurés par deux cavités inégales. Le tout est surmonté d'un trépied circulaire de métal, très simple, couché sur le côté. La rigidité et la pureté de ses lignes contrastent avec l'aspect mou et comme usé de la tête, les ouvertures hallucinantes des yeux, l'absorption du bas du visage par sa partie supérieure. Masque de tyran où s'affirme une férocité stupide et dévoratrice. C'est le couronnement de la « bête immonde » de Brecht.

Tragique également le petit bronze de 1969, intitulé « Tête ». C'est une tête très mince, percée de trois trous: les deux yeux et la bouche. Elle paraît s'enfoncer dans une surface large et circulaire, pied de quelque vase de céramique disparu, qui repose elle-même sur un vaste cube. Des incisions dessinent sur les faces de celui-ci quelques-

MIRÓ. Tête et oiseau. 1967. Bronze. 63 x 29 cm. (Photo Michel Nguyen).





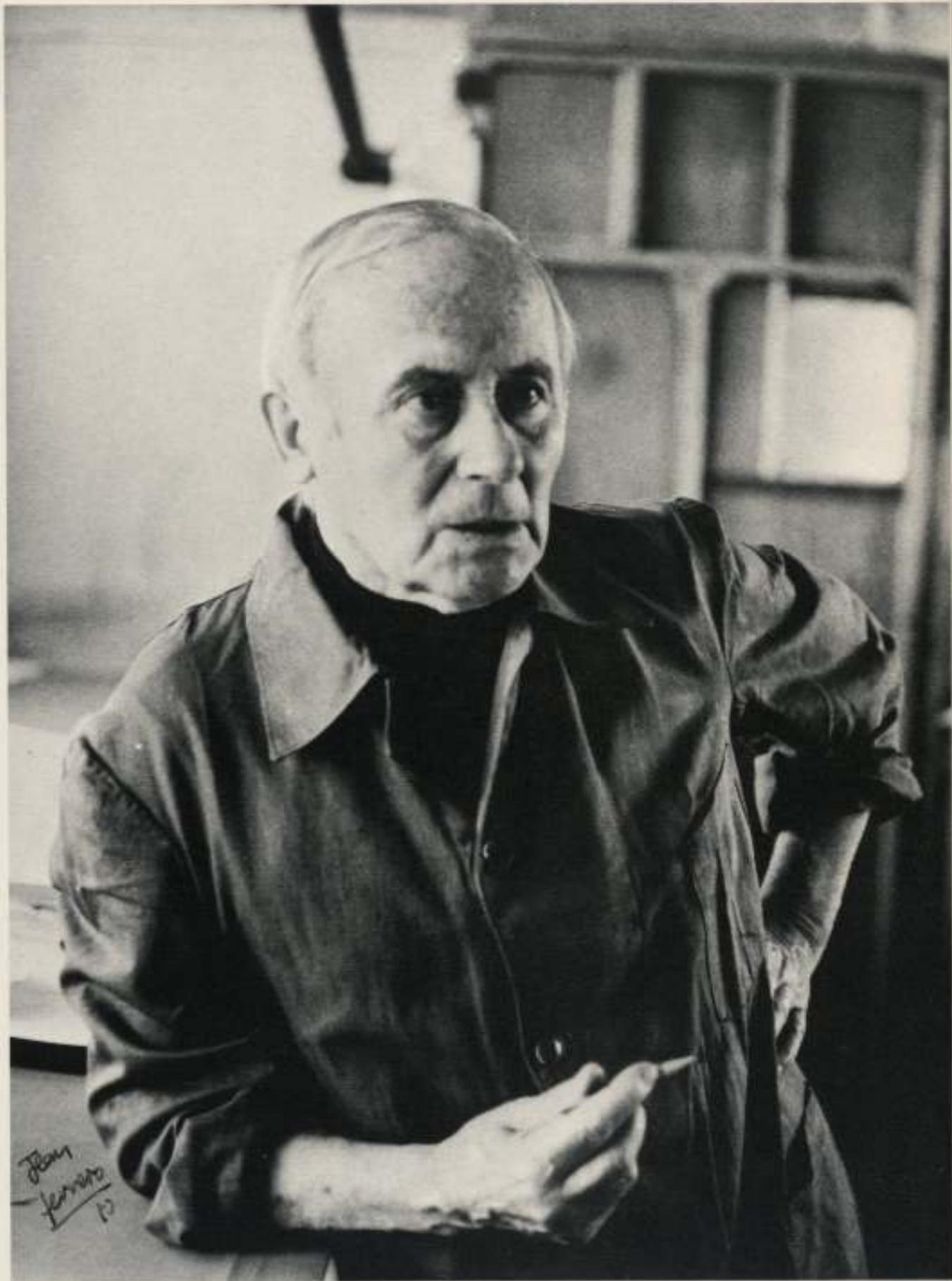
MIRÓ. Personnage et oiseau, 1970. Bronze. 68 x 68 x 17 cm. (Photo Claude Gaspari).

uns des motifs favoris de l'artiste. On dirait que le personnage dont on ne voit que la tête est immobilisé à l'intérieur de ces volumes successifs, comme dans leurs poubelles, les héros de Beckett. Image sans doute de la solitude humaine et de l'impuissance de l'être devant le destin.

Dans « Femme et oiseau » de 1967, l'artiste traite le corps féminin avec une suprême dérision. La tête est, ici encore, une petite forme ovoïdale, sur laquelle, désinvolte, l'oiseau est venu se poser. Le torse n'est qu'une espèce de carapace vide, ignominieuse, sa face concave en avant; les jambes, de raides barres métalliques. Pourtant, l'humour éclate. La barre droite s'enfonce dans le moulage d'un pied plein d'élégance. Le bras gauche, très court, se termine par une main délicate, les doigts ouverts, l'index replié sur le pouce. Humour certes corrosif, qui semble traduire à la fois la grâce de la femme et son néant.

La « Femme » de bronze de 1970 offre le même mélange de fantaisie et de latente cruauté. Là aussi, la tête est ramenée à sa plus simple expression, caillou percé de trous oculaires, coincé dans le triangle vide qui partage le haut du torse, figuré par une plaque évidée. Sur celle-ci, deux seins, l'un constitué par une énorme vis, l'autre semblable à un fruit. Derrière, une chevelure de trois fils métalliques qui décrivent dans l'air des courbes gracieuses et inégales. En dessous, un bassin formé d'un plateau horizontal. Des jambes constituées par des barres en forme de bielles. Les bras, longues tiges recourbées, s'accrochent au bassin. A leurs extrémités, à gauche une plaque, à droite une poignée à trois branches, figurent les mains. Elles semblent prêtes à saisir et à écraser leur proie. Instruments singuliers pour les caresses et les étreintes de l'amour!

D'autres œuvres semblent nées d'un caprice de



Miró photographié par Jean Ferrero.



MIRÓ. Femme et oiseau. 1967. Bronze. 111 x 54 cm. (Photo Galerie Maeght).

l'imagination, comme « L'équilibriste », d'une incomparable légèreté. C'est une poupée dont la tête et les bras ont été arrachés. A la renverse, les jambes écartées dans l'air, le torse vertical, elle prend appui sur le long col du second personnage. Col d'un vase de céramique qui sert de tronc à ce dernier. Les bras de la poupée y sont greffés, tournés en sens inverse l'un de l'autre. Le tronc s'appuie, comme dans l'œuvre précédente, sur

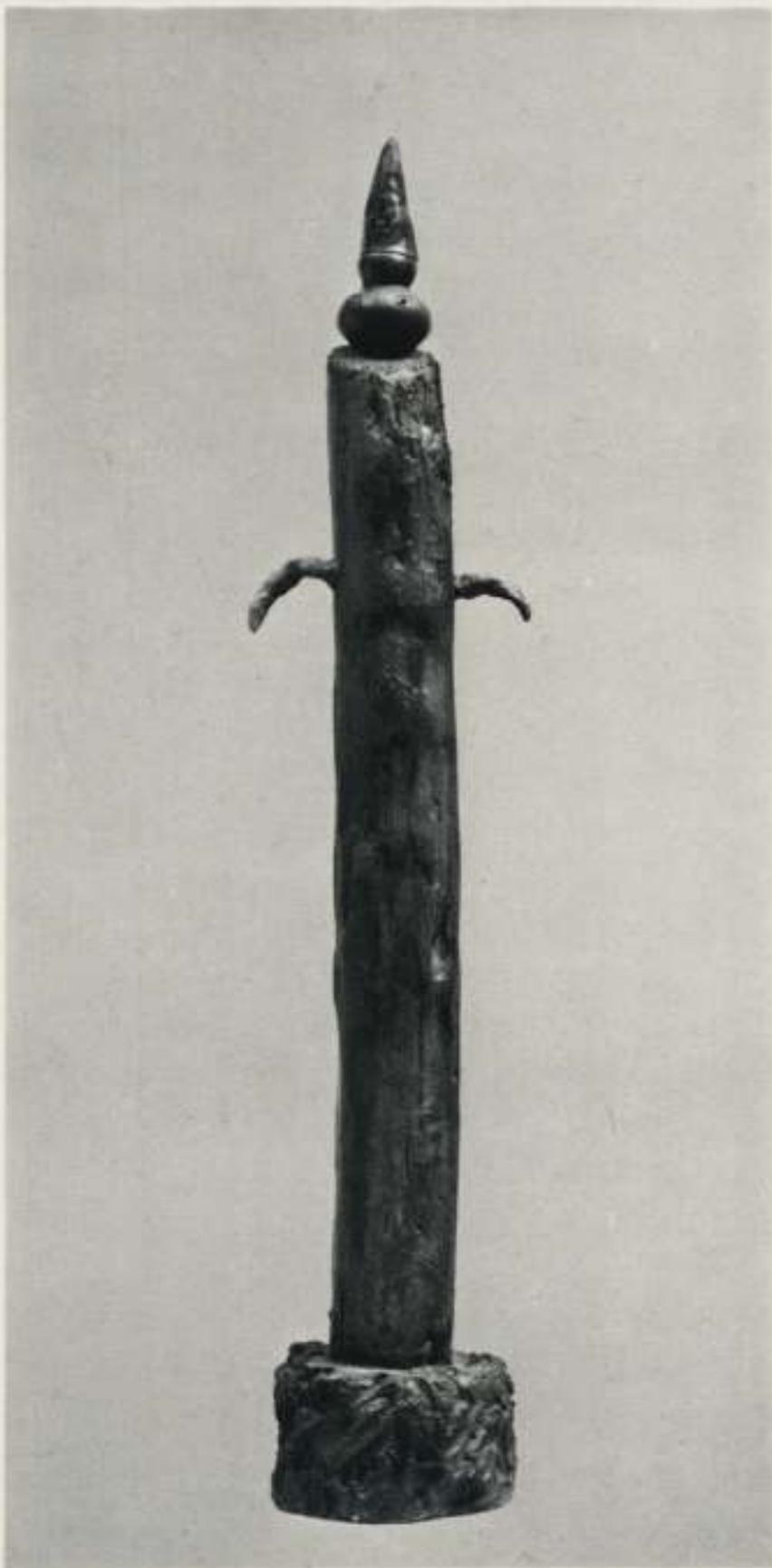
deux tiges en forme de bielles. Les jambes ouvertes de l'équilibriste, le cou penché de son acolyte, l'inversion du mouvement de ses bras, son aplomb sur le sol, tout concourt à exprimer la recherche d'un équilibre incertain.

Ainsi en va-t-il des statues de Miró. Autant d'œuvres, autant de personnages dissemblables, répondant à des préoccupations différentes. Ils appartiennent à la même famille, mais c'est une famille

MIRÓ. Tête. 1969. Bronze. 56 x 30 x 10 cm.



△ MIRÓ. Femme et oiseau. 1968. Bronze. 160 x 34 x 30 cm.
(Photo Michel Nguyen).



MIRÓ. Femme aux beaux seins. 1969. Bronze. 41 x 13 x 10 cm. ▷
(Photo C. Gaspari).

MIRÓ. Jeune fille rêvant de l'évasion. 1969. Bronze. 100 x 27 x 19 cm. (Photo C. Gaspari). ▷



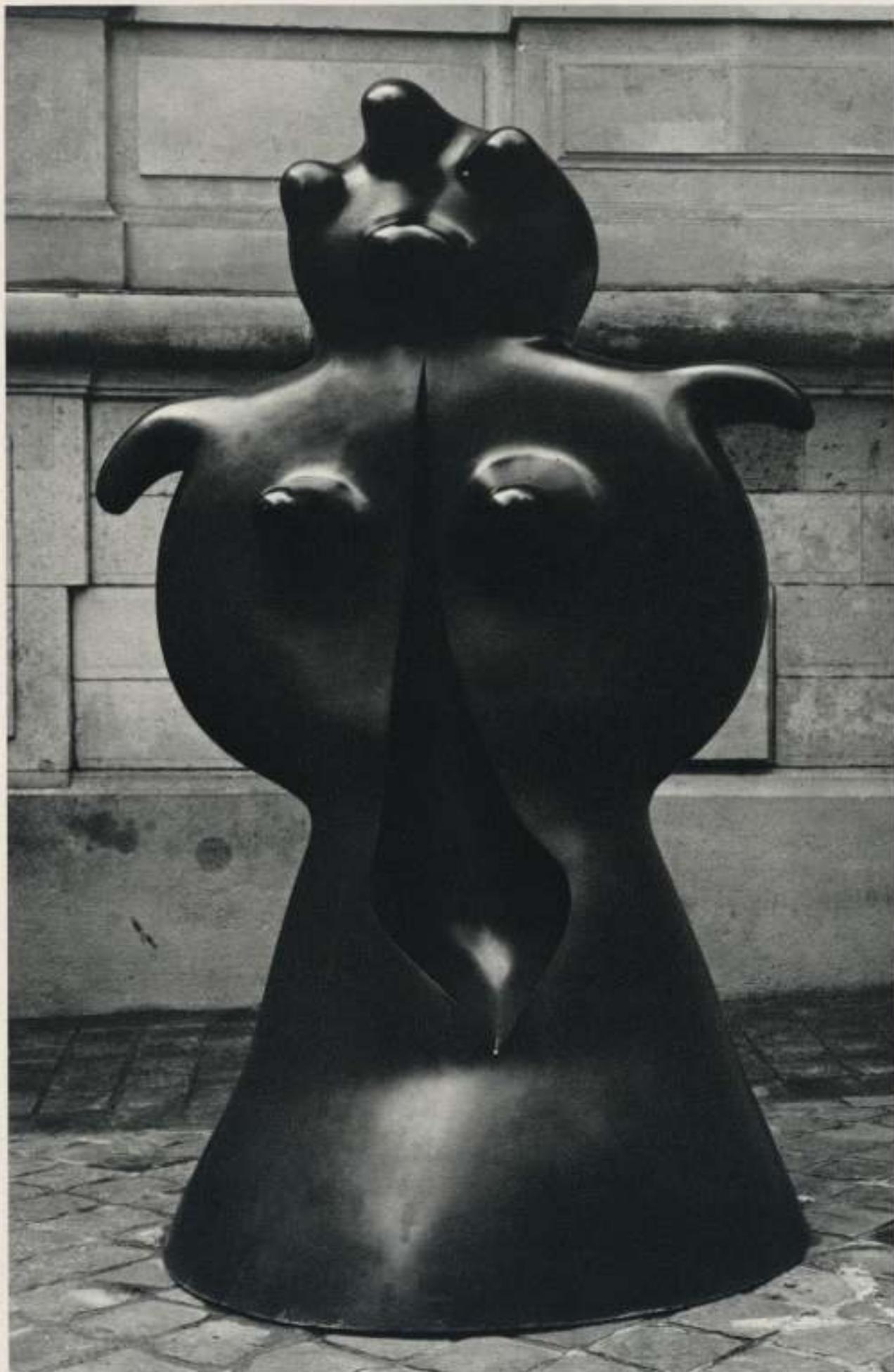
▷ MIRÓ. Femme. 1969. Bronze, 48 x 12 x 13 cm. (Photo C. Gaspari).

où il n'y a pas de jumeaux. Par contre, dans plusieurs cas, le sculpteur a repris, en grand format, des statuettes plus anciennes. L'oiseau en bois, de 1947, haut de trente centimètres, a donné naissance à l'oiseau lunaire, de 230 cm, coulé en bronze en 1966. Chacun d'eux, à son échelle, produit une impression d'agressivité et de puissance. Elle s'accroît cependant dans la seconde œuvre. Cela ne tient pas seulement à ses dimensions. De très légères variantes dans le renflement du ven-

tre en avant, dans l'épaisseur des ailes, dans l'attache sur le corps de certains organes en saillie lui confèrent une unité plus parfaite et une plus grande force de persuasion. De même si l'on compare le bronze de 1950, intitulé « Femme » et la grande « Femme debout » dont il a été parlé plus haut. C'est, dans l'ensemble, la même tête, le même agencement des formes, le même sexe grand ouvert. Mais, dans la seconde, le plateau sur lequel reposait la première statue a disparu. Le cylindre

MIRÓ. Femme. 1969. Bronze. 28 x 18 x 11 cm.





MIRÓ. Femme debout. Bronze. 198 x 120 x 110 cm. (Photo C. Gaspari).



MIRÓ. Personnage. Bronze. 92 x 48 x 23 cm.

tronqué, qui constitue la partie inférieure du corps, s'est allongé d'autant, apportant plus d'élégance à la silhouette. Le sculpteur n'a pas repris les sillons latéraux qui incisaient le cylindre d'une manière un peu superflue. Surtout, il a fait remonter la fente du sexe jusqu'en haut de la poitrine. Elle s'impose ainsi davantage à l'attention et allège, par la division qu'elle crée, ce que le

torse de la femme pouvait avoir d'un peu lourd dans le premier état.

Il n'est pas besoin d'insister sur l'étroite parenté des sculptures de Miró et des céramiques qu'il a exécutées avec la collaboration d'Artigas. Souvent le sculpteur enrichit la surface de ses œuvres de signes qui leur apportent une animation supplémentaire et qui sont les mêmes que ceux qu'il

trace sur ses vases. Avec les « Terres de Grand Feu », Miró et Artigas ont réalisé de véritables sculptures en céramique, obtenues, nous dit Jacques Dupin, à partir des sculptures-objets assemblées par Miró. Il est tentant de rapprocher le goût de l'artiste pour les couleurs incertaines des terres brûlées d'une des techniques qu'il pratique dans le domaine du bronze. Il ne le revêt pas toujours de cette patine régulière qui donne aux statues une noblesse un peu artificielle, mais se contente de laisser jouer ensemble les gris, les

roses et les teintes jaunâtres, d'une apparence minérale plus proche de la nature. C'est notamment le cas pour « Tête couronnée » et « Personnage et Oiseau ». Manière de faire qui n'est pas sans contribuer au caractère vivant de ces deux œuvres.

Miró aime à épuiser la gamme des possibilités et couvre parfois ses sculptures des couleurs les plus franches. Telles le jaune, le rouge et le bleu du bronze « Tête et Oiseau » de 1957. Leur vivacité s'accorde avec le caractère élémentaire de l'as-

MIRÓ. Coq. 1970. Bronze. 56 x 60 x 45 cm. (Photos C. Gaspari).





MIRÓ. Femme et oiseau. 1968. Bronze. 32,5 x 25,5 x 15 cm. (Photo C. Gaspari).

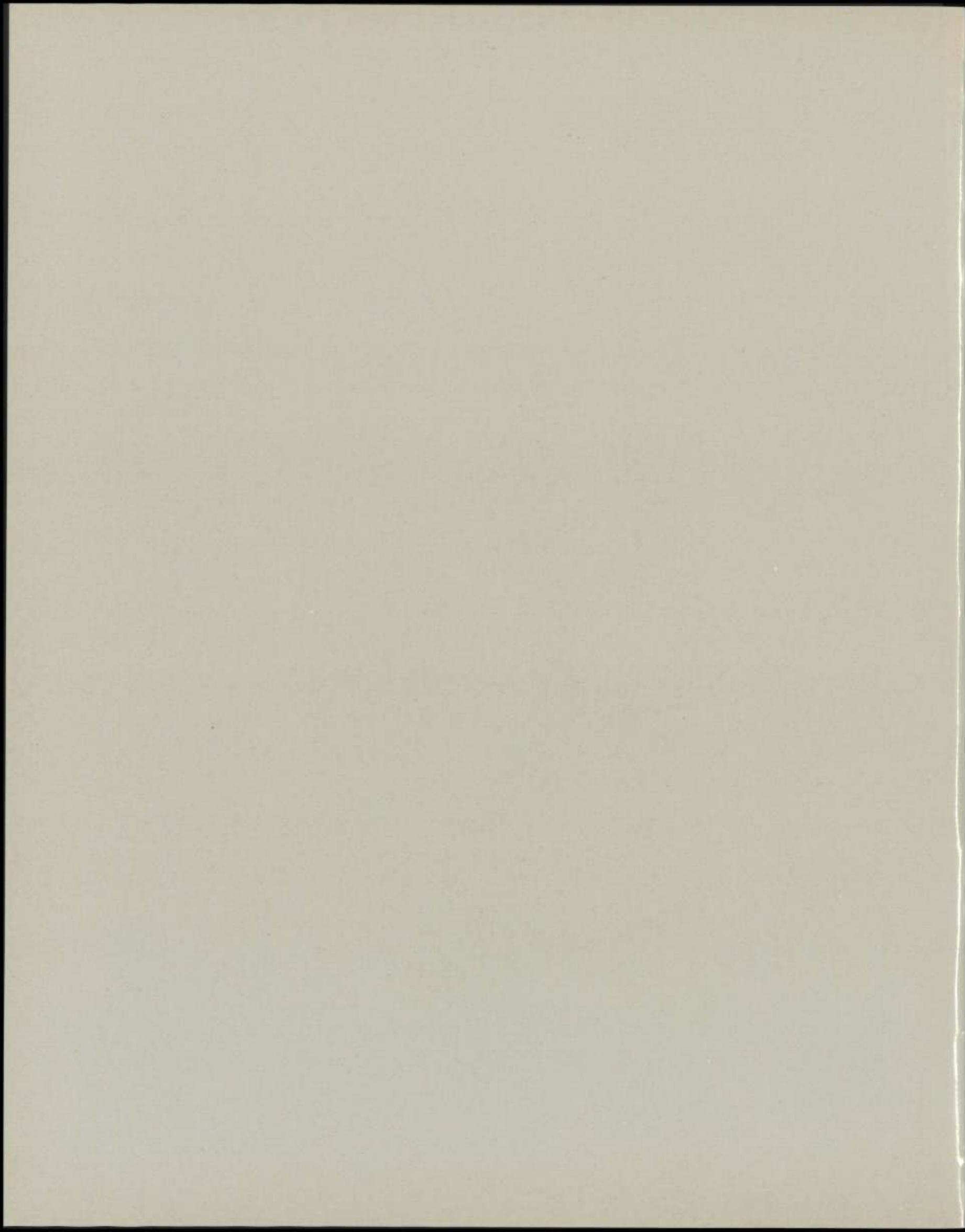
semblage où la tête est formée d'un couvercle de lessiveuse et le corps emprunté aux débris d'un arbre mort. Couleurs qui trouvent leur plein éclat au soleil du Midi et qui sonnent, dans les jardins de la Fondation Maeght, sur un certain nombre de sculptures, avec la tonalité de l'espoir et du défi.

La réunion d'un regard d'une extraordinaire sûreté, d'un métier éblouissant, d'une sensibilité et d'une imagination poétique sans cesse en éveil explique le constant bonheur de l'œuvre sculptée de Miró. Il faut la mettre au même rang que sa peinture: au premier.

JULIEN CLAY



MIRÓ. Tête et oiseau, 1967. Bronze peint. 200 x 115 x 70 cm. (Photo Galerie Maeght).



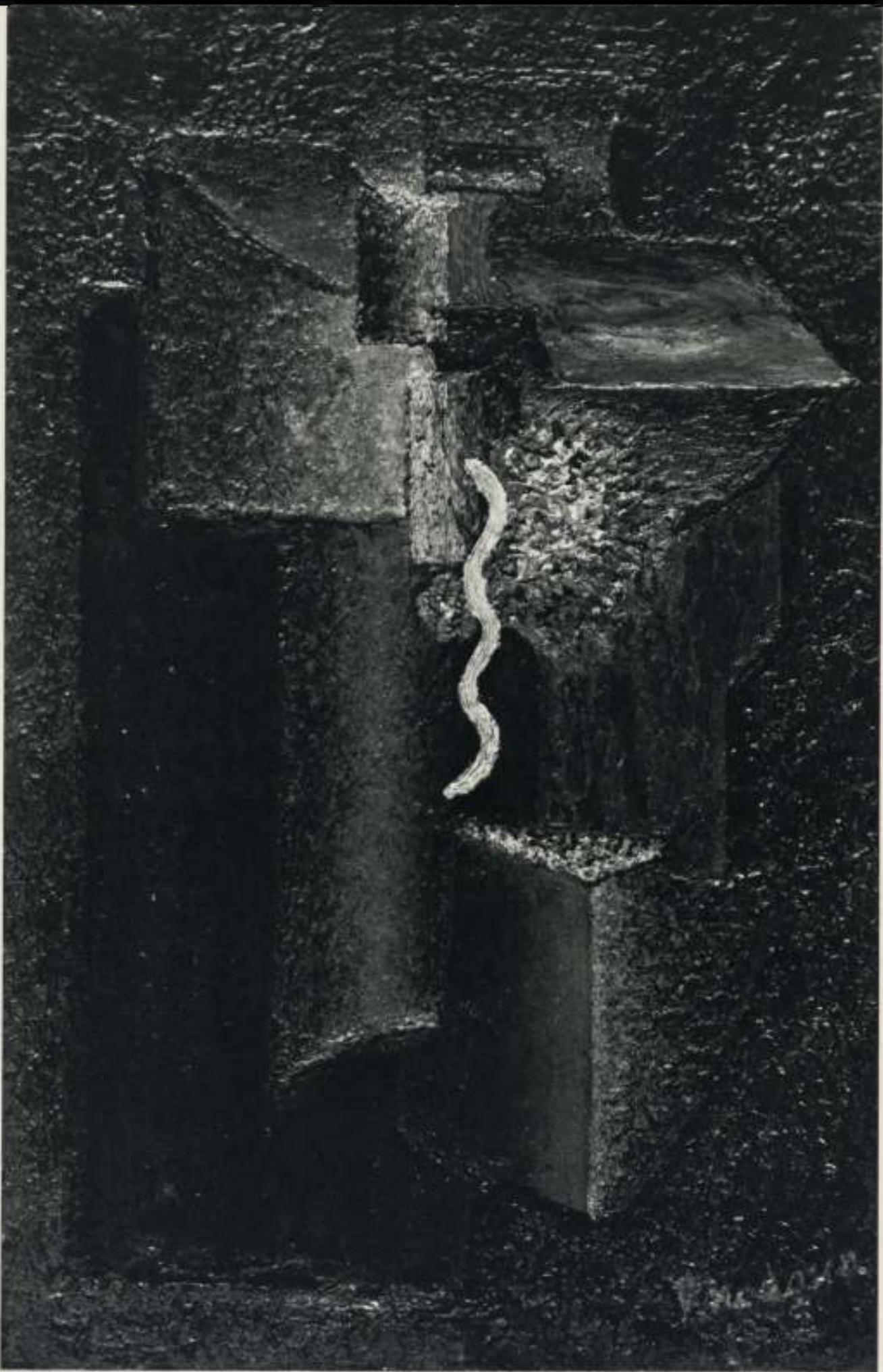
Hommage de Nadia Léger à son premier maître

CENTRE D'ART
INTERNATIONAL,
PARIS

par J.-J. Lévêque



NADIA LÉGER. Autoportrait, 1921. Fusain et craie.



NADIA LÉGER. Presse-papier. 1920. Premier Cubisme. Peinture. (Ecole Smolensk).

De tous temps la peinture s'est contentée de thèmes simples et souvent les peintres les plus grands n'ont cessé de tourner autour des mêmes motifs; mieux, leur grandeur tient souvent à leur obstination. La répétition lancinante n'est point preuve de faiblesse, elle témoigne plutôt d'une volonté de mieux dominer le langage, la réalité. Les intérieurs de Vermeer ne se différencient profondément que dans la fixation d'instantanés différents. Mais toujours dans le même espace de quiétude, de silence, d'attente, de quotidienneté. La lenteur en plus, comme assurance d'une sagesse qui fut l'arme d'une époque si elle n'est plus celle d'aujourd'hui. Au contraire. L'une des préoccupations

majeures des artistes de ce siècle aura été l'expression du mouvement, de la vitesse. L'éclatement du volume inventé par les cubistes inaugurant ce souci de faire passer dans la peinture ce mouvement inhérent à la vie (qui signifie la vie). Et après que le regard eut quêté ce qu'il y avait derrière les objets il aura, par déduction logique, épousé les mouvements de la vie.

D'autant que notre siècle se signifie plus exactement par le mouvement. La vision que nous avons normalement du paysage en est toute bouleversée. Le peintre piéton a laissé la place au peintre voyageur. A bord de sa voiture, dans le train, en avion, il aura nécessairement du pay-

NADIA LÉGER. Nu aux vases. 1925. Peinture.





NADIA LÉGER. Mouvement dans deux directions. 1921. Peinture.

sage une notion différente. Et cette notion de mouvement aura bousculé jusqu'aux structures plastiques qui, a priori, entendent ne rien *représenter*.

Pour autant que l'abstraction existe (mais l'abstraction n'est dans bien des cas que synthèse, expression ou signe, suivant qu'elle suit la voie de l'analyse, de l'introspection ou de la création, sans références à une chose vue), elle est également emportée par ce mouvement qui pousse l'artiste aujourd'hui, en même temps qu'il sort

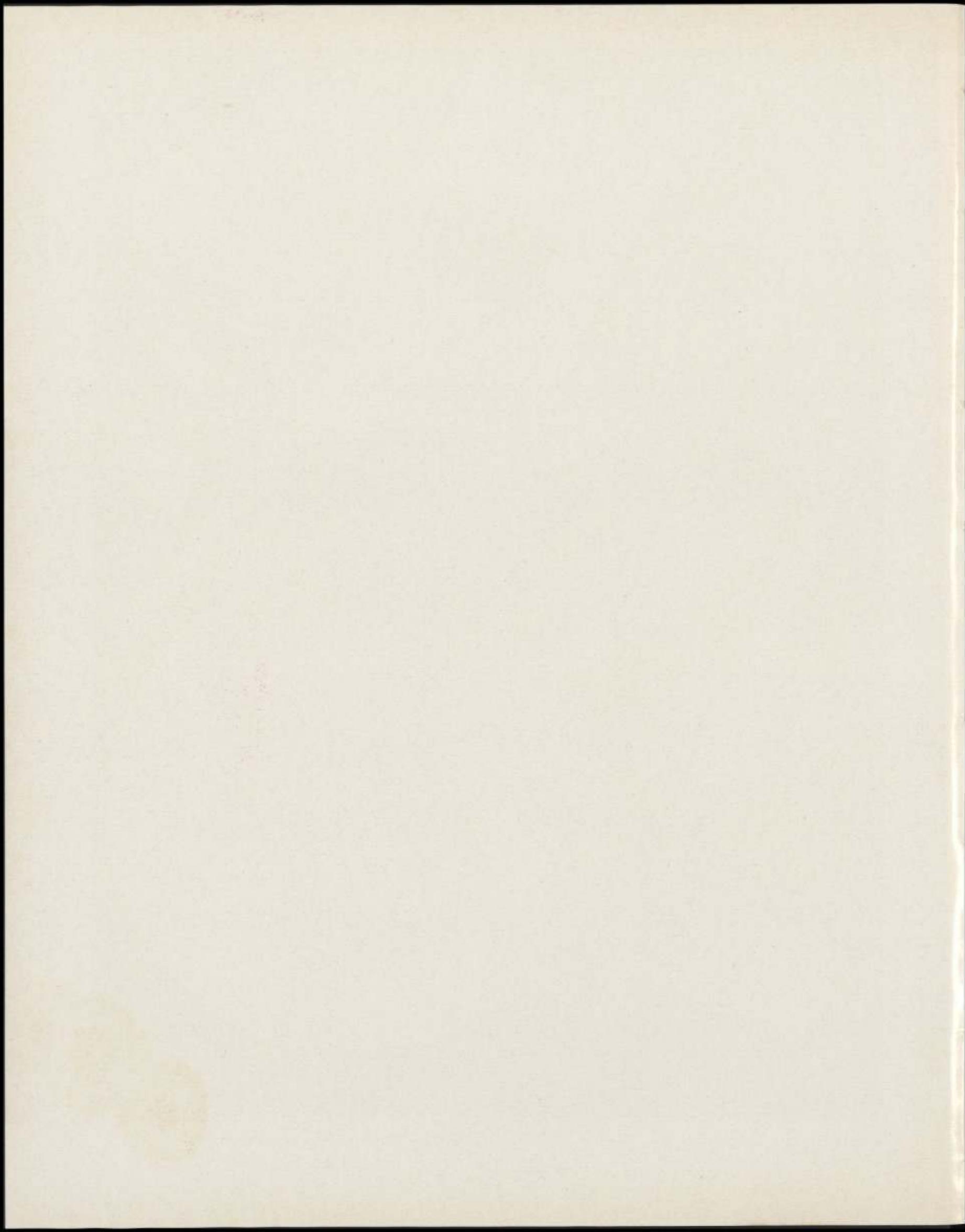
des limites du tableau, à s'allier à la mécanique susceptible de créer réellement ce mouvement si difficile à suggérer.

Certains peintres pourtant, et dès l'aube de l'abstraction, y sont parvenus.

Nadia Léger est de ceux-là. Non qu'il s'agisse d'une démarche plus intimiste ou moins audacieuse que celles qui marquent un refus des conventions picturales traditionnelles (la toile, l'huile, le pinceau et, pourquoi pas, le chevalet) mais parce que, en même temps qu'elle répond à des besoins



NADIA LÉGER. Suprématie ou triangle rouge. 1922-1967. Peinture.

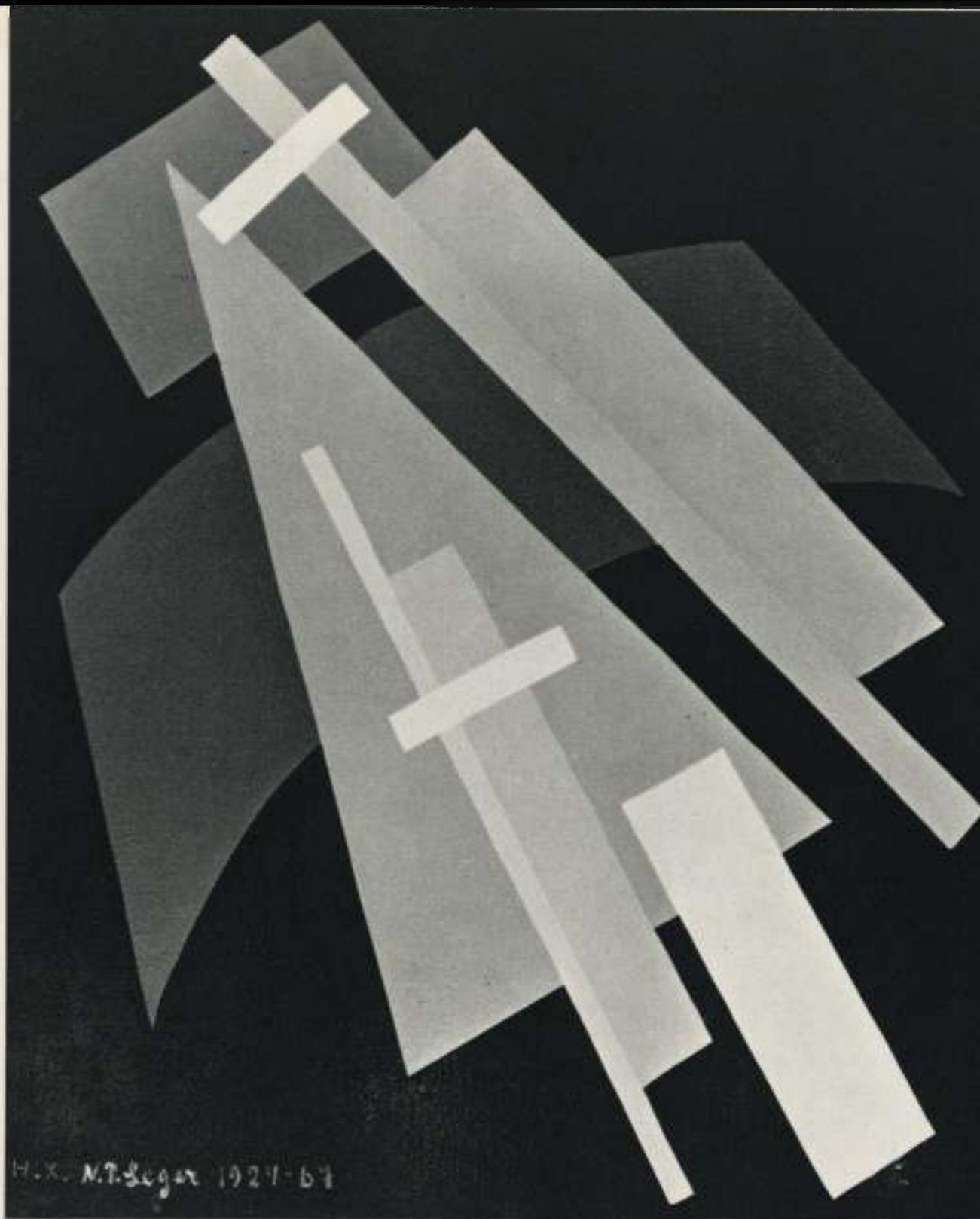




Nadia Léger en 1948 devant son autoportrait.



NADIA LÉGER. Nu. Composition n° 2. 1925. Peinture.



NADIA LÉGER, Formes géométriques dans l'espace III. 1924-1967. Peinture.

nouveaux, la peinture de Nadia Léger est de celles qui entendent bien s'affirmer à l'intérieur de ses spécificités.

En reprenant systématiquement, pour les agrandir sur la toile, des croquis qu'elle avait exécutés dans l'ombre du maître bienveillant, mais amer, de son enfance, Kazimir Malevitch, Nadia Léger n'a pas tenté de les transposer dans des matériaux nouveaux (ce qui aurait pu être une grande tentation tant sont beaux et francs les coloris de la matière plastique, et peut-être Malevitch lui-même eût été tenté de les utiliser) ni

même, puisque tellement soucieuse de traduire le mouvement, a-t-elle appelé la complicité de l'électricité si docile aux exigences des créateurs contemporains, passant de la douceur silencieuse aux crépitements nerveux, de l'onctuosité à la stridence: cette fée accomplit des miracles totalement étrangers à l'aventure vécue par Nadia Léger qui, en somme, travaille d'une manière très artisanale pour transcrire en termes simples la plus forte énergie: celle du bang de l'avion supersonique. Osera-t-on dire que sa peinture est belle comme le « Concorde » qui aborde sa piste d'at-



NADIA LÉGER. Envol de formes géométriques II. 1924-1968. Peinture.

terrissage dans le frisson de l'air tendu jusqu'à la déchirure ou comme la zébrure du néon qui crève la nuit d'un élan fatal?

Nadia Léger ne parle pourtant pas au présent ou, plutôt, son présent s'articule en deux temps, mouvements contraires qui s'équilibrent: le néant de la peinture avec Malevitch, la renaissance de la peinture avec Fernand Léger et cette tension formidable entre deux contraires a suffi pour alimenter une œuvre qui est actuelle jusque dans son ancienneté, on aimerait dire son anticipation. Car tout ce que l'abstraction pouvait apporter est déjà contenu dans cette œuvre. L'exemple de Malevitch pour fatal qu'il pouvait être (Nadia Léger en est encore tout étourdie et prête à avouer que n'eût été la rencontre ultérieure d'Ozenfant et

surtout de Léger, elle aurait, elle aussi, admis que « la peinture était finie ») lui avait permis d'aller jusqu'à un point de non retour.

Les œuvres exécutées sous l'influence d'Ozenfant et de Fernand Léger constituent, en fait, sinon un retour en arrière du moins une réadaptation de ses élans sensibles avec les données de la réalité qu'elle réorganise: dans le sens de l'épure, dans sa période Ozenfant, et dans celui de la monumentalité pour les œuvres accomplies sous l'influence avouée de Léger dont elle finit d'ailleurs par partager la vie.

L'itinéraire de Malevitch que Nadia Léger a suivi scrupuleusement était celui d'un philosophe: sa conception de l'art était une conception de vie. Il voulait que l'art soit synthèse de toute l'énergie



NADIA LÉGER. Explosion solaire I. 1924-1968. Peinture.



NADIA LÉGER. Formes géométriques en mouvement sur fond orange. 1924-1970. Peinture.

potentielle. Ozenfant et Léger étaient des plasticiens moins directement préoccupés d'un système de pensée qui affecte la vie elle-même, que de l'organisation de formes propres à exprimer cette vie, à rendre signifiante la matière.

Nadia Léger a curieusement su profiter de ces concepts moins antagonistes que, finalement, complémentaires, et qui arment mieux le peintre dans ce souci d'adhérer à la vie, à son époque.

Peut-on la considérer un peintre d'aujourd'hui? Sans aucun doute et depuis ses débuts, parce qu'elle avait été amenée d'emblée aux limites extrêmes de la peinture: là où elle ne peut que disparaître (elle disparaît) passant dans le versant négatif. Aujourd'hui Nadia Léger est revenue de loin. Elle a suivi la démarche inverse de ses contemporains; du doute à l'espoir.

JEAN-JACQUES LÉVÊQUE

Les premières inventions de Naum Gabo

MUSÉE DES
BEAUX-ARTS,
GRENOBLE

MUSÉE NATIONAL
D'ART MODERNE,
PARIS

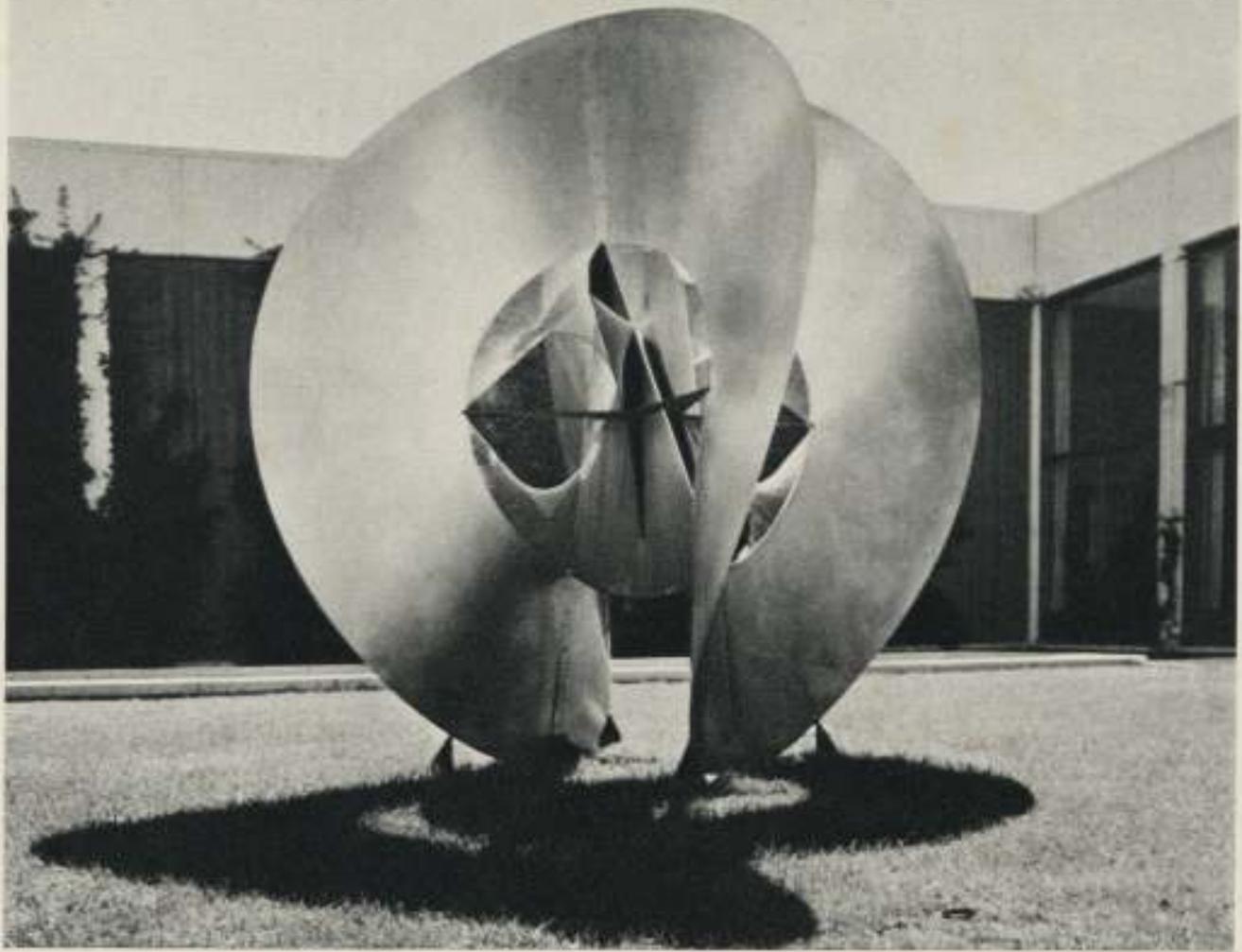
par K.-G. Hultén

Toute la sculpture contemporaine est plus ou moins concernée par les idées de Gabo en matière de sculpture. Le complet renouvellement des moyens d'expression opéré par cet artiste, aux environs de 1915, quand il vivait en Norvège, est tellement bouleversant qu'il peut paraître presque inexplicable. Gabo travaillait à l'époque dans un isolement presque total, privé de tout contact avec l'avant-garde de la vie artistique européenne, et il

parvint seul à cette conviction qu'une forme négative peut aussi bien qu'une forme positive rendre les volumes en sculpture, la forme se créant tout autant par les vides que par les pleins. Jusqu'alors la masse, c'est-à-dire la pierre, le bronze, le plâtre, etc., constituait le matériau du sculpteur. Pour créer une sculpture, l'artiste disposait soit d'un matériau tendre, comme l'argile ou le plâtre, soit d'un matériau dur qu'il taillait, comme la

NAUM GABO. Torsion, fontaine. Agrandissement en bronze de l'original de 1929. (Photo Brompton Studio, Londres).





NAUM GABO. Thème sphérique. Agrandissement en bronze de l'original de 1936. H.: 242 cm. Munch Museum, Oslo.

pierre ou le bois. Gabo n'utilise le matériau que pour cerner les contours des volumes, pour les préciser dans l'espace, y dessiner les lignes de force des sculptures. « Le vide » devient le volume de la sculpture parce qu'il est séparé de l'espace environnant par les volumes imaginaires que le spectateur peut créer lui-même à partir des lignes que Gabo lui propose.

La toute première sculpture dans l'espace exécutée par Gabo est en contre-plaqué. Avec des plans qu'il recourbe il forme une tête. Les bords des plans de contre-plaqué, davantage que les surfaces elles-mêmes, constituent l'essentiel de la forme. Les surfaces en sont plutôt l'élément décoratif, l'écran destiné à recevoir les jeux de la lumière et de l'ombre. La forme que nous donnons à cette sculpture part des lignes des yeux, à peu près comme s'il s'agissait d'un dessin tridimensionnel.

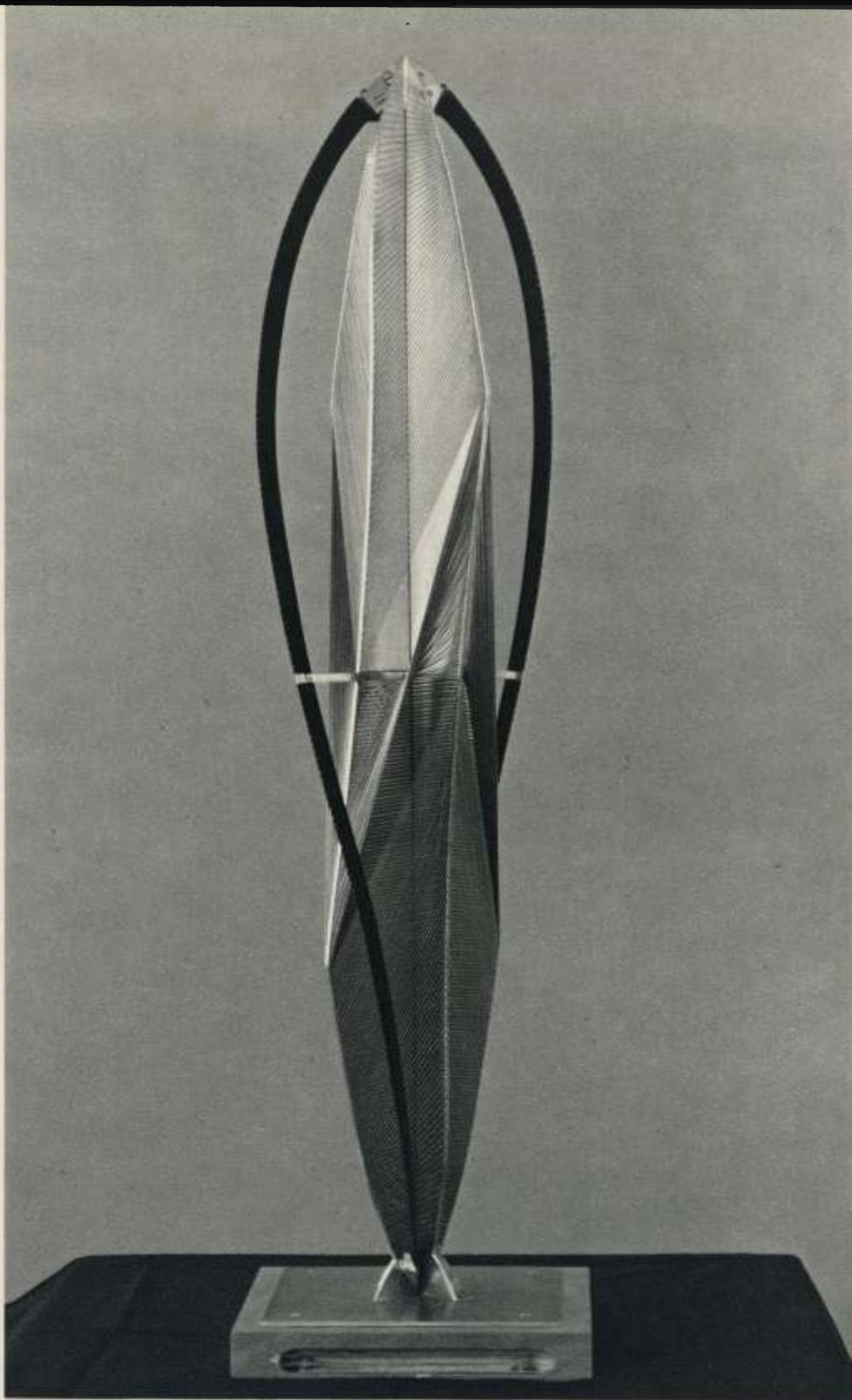
L'intention de Gabo était de réduire au minimum les moyens d'expression de la sculpture. Sollicité pour l'exécution d'une sculpture, l'ingénieur le plus compétent s'efforcera, lui aussi, d'obtenir le volume désiré en utilisant le moins possible de matériau. Gabo avait raison quand il affirmait que les méthodes introduites par lui en sculpture étaient depuis longtemps appliquées en industrie mécanique. Cependant, on aurait tort de mettre sur le même plan ces deux activités.

L'innovation de Gabo, à savoir la métamorphose des vides en volumes idéalement pleins, dépasse

naturellement le domaine des inventions pratiques et, dans ses conséquences ultimes, elle représente une conception nouvelle du monde, où les valeurs ne sont plus dans les mêmes rapports qu'autrefois avec la matière. Elles échappent à ses lois. L'espace vide est considéré comme matériau au même titre que les corps solides. L'espace constitue notre monde, et la force de notre pensée doit le conquérir, puisque l'imagination du spectateur est constamment sollicitée par l'espace autant que par la matière.

C'est alors qu'une question nous vient à l'esprit: comment, dans sa solitude de Christiania, Gabo fut-il en mesure de découvrir par lui-même ce nouveau moyen d'expression en sculpture? La question demeure toujours posée. Quand je lui ai demandé pourquoi il s'était établi en Norvège, il m'a répondu: « C'était un endroit tranquille, où il ne se passait rien, et où j'avais du temps pour penser. » Voilà qui contredit l'opinion communément admise, selon laquelle les grandes découvertes artistiques du XX^e siècle ont été conçues au sein de groupes culturels en pleine effervescence, à Paris ou à Rome, qu'elles sont les fruits d'heureuses rencontres entre des forces d'inspiration puissantes, d'émulations et d'échanges d'idées entre artistes préoccupés du même problème.

Tel ne semble pas avoir été le cas, en effet, pour l'invention de Gabo. Et c'est peut-être justement la raison même pour laquelle elle diffère profondément des autres découvertes de l'art moderne.



NAUM GABO. Construction verticale n° 1. 1964-1965. (Photo E. Irving Blomstrann).



NAUM GABO. Sculpture, Granit.

Le champ de ses applications est remarquablement vaste, sa portée universelle. On peut dire aussi, bien entendu, qu'il fallait que cette invention fût faite par quelqu'un, et qu'elle était déjà « dans l'air ».

Gabo est né en 1890, dans une paisible province rurale de la Russie. En 1910 il part pour Munich, où il commence des études de médecine, puis de philosophie, et ensuite d'histoire de l'art. En 1913 il voyage à travers l'Italie du Nord.

Durant les années qu'il passe à Munich, avant 1914, Gabo cherche déjà à fuir le bruit des villes. Il s'installe à la périphérie de Munich dans un petit village, dont la sérénité campagnarde lui permet d'étudier et de méditer. A la déclaration de la guerre de 1914, il voyage avec son frère, Alexei, et ils se rendent ensemble à Copenhague, puis à Oslo. Gabo a révélé qu'il se sentait attiré par la Norvège, par la beauté de ses paysages, de ses montagnes et de ses fjords, des chaînes montagneuses, qui préfiguraient pour lui, en quelque sorte, avec leurs saisissants contrastes de lumière et d'ombre, les images qu'il entrevoyait de ses sculptures à venir.

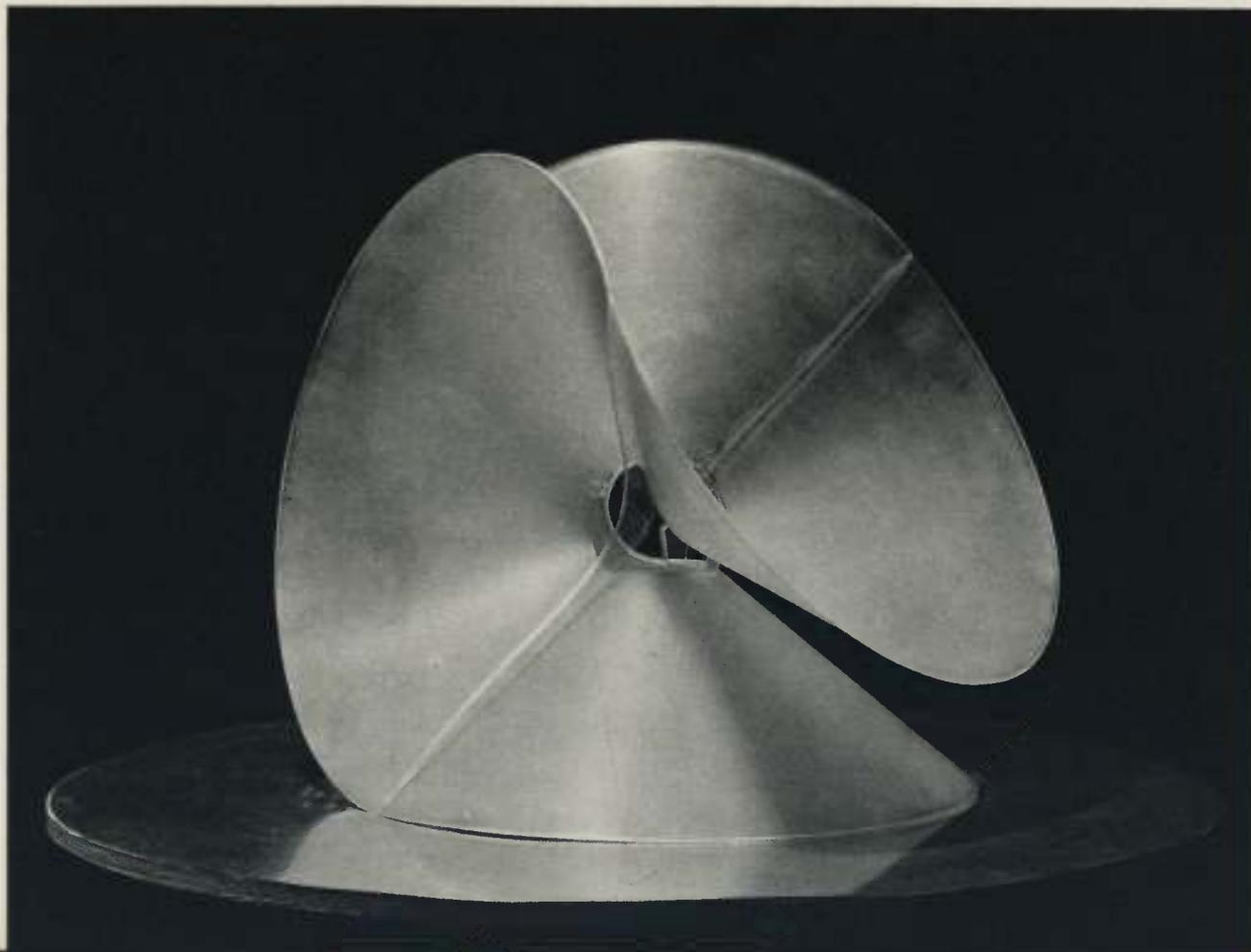
Dans l'admirable livre qu'il a consacré à ses frères, Gabo et Antoine Pevsner, Alexei écrit ces lignes: « Si je m'attarde à ces épisodes » (il vient de raconter comment il réussit à convaincre Gabo de quitter la Norvège pour l'Angleterre et comment, devant les dangers que présentaient les sous-marins, ils renoncèrent finalement à ce voyage), « et aux descriptions du paysage norvégien, c'est parce que c'est ici, en Norvège, que le véri-

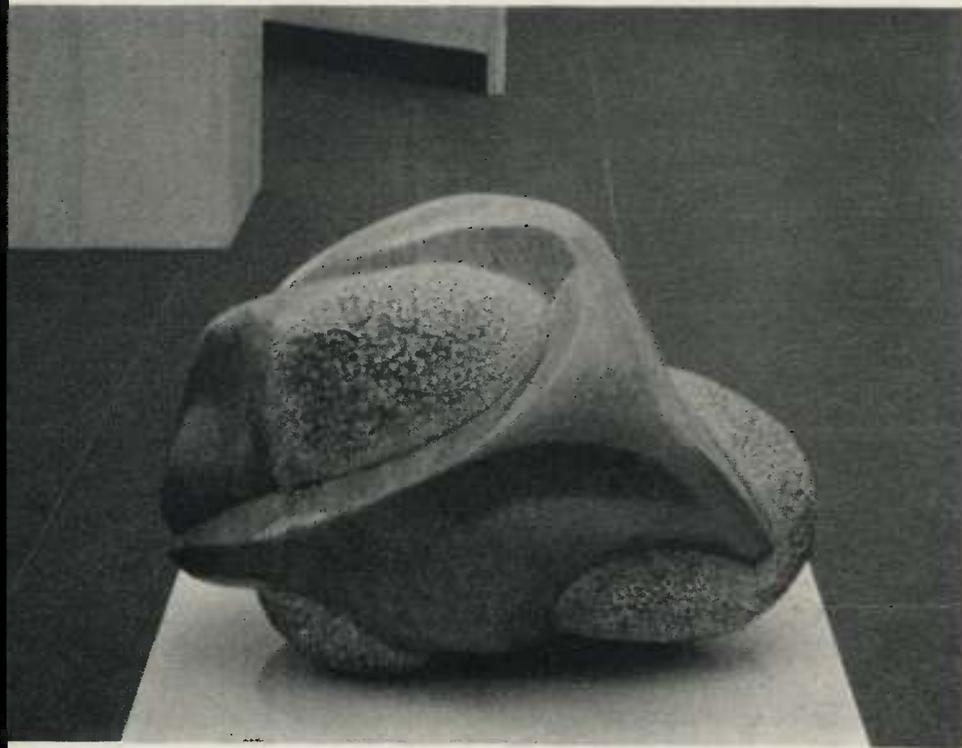
table Gabo est né, le Gabo qui a tant exprimé de lui-même dans ses constructions radicalement nouvelles. Pendant les années que nous avons passées ensemble en Norvège, Gabo aimait à penser à haute voix et j'étais son fidèle confident. Nous avons souvent fait de longues promenades au bord des fjords et dans les montagnes, aussi bien pendant les journées qu'au cours des nuits blanches. Sans cesse il revenait sur les problèmes de l'espace et du temps et sur les différents moyens de les exprimer.»

« Voici ce que Gabo écrivit, plus tard, dans son *Manifeste réaliste*: « Regardez notre espace réel. Qu'est-il d'autre qu'une profondeur infinie? » Je pense que ces idées ont surgi en lui du sein des profondeurs qu'il découvrait autour de lui dans les fjords norvégiens. Il a essayé de montrer cette profondeur tout en faisant souvent appel aux effets qu'on obtient par la méthode de la perspective renversée, de même que les artistes byzantins créaient la profondeur et le mouvement. Il parlait de l'importance de la ligne en sculpture, disant que sa fonction n'est pas de définir les limites des choses mais de suggérer les rythmes cachés et les forces qui sont en elles. Le Temps et l'Espace, l'infinité de l'univers, le cosmos rempli d'étoiles, voilà les questions qui constamment le préoccupaient ».

« Afin de matérialiser toutes ces idées, Gabo se mit, au cours de l'hiver 1915-1916, à construire plusieurs petits modèles de figures et de têtes avec des morceaux de mince carton de couleur, collant ensemble leurs différents plans. Il était extraordi-

NAUM GABO. Thème sphérique. (Photos E. Irving Blomstrann).





NAUM GABO. Sculpture cinétique. 1963-1964. Quartz. (Photo Brompton Studio).

nairement difficile pour lui de décider, dans l'im-médiat, des contours de chaque plan, et il devait souvent ajouter à un morceau, ou retrancher à un autre, pour obtenir les bonnes dimensions, mais finalement il arrivait à créer quelque chose de tout à fait remarquable par la force d'expression et le mouvement qu'il donnait à ses constructions. Dans ses sculptures un contour apparaissait, des lignes de direction se trouvaient précisées, des profondeurs se révélaient; chaque pièce sculptée pouvait être portée à la dimensions voulue, il suffisait d'agrandir séparément chacun des plans à l'aide d'un planimètre; l'exécution technique était simple grâce aux machines. On pouvait ainsi faire n'importe quelle construction.» (Extrait du livre d'Alexei, frère de Gabo.)

On peut se demander aujourd'hui si Gabo connaissait déjà les sculptures créées à Paris en 1912-1914 par les cubistes, qui avaient abordé des problèmes à peu près identiques. A cette époque, Gabo n'avait pas encore vu les cubistes ni les futuristes français. Au cours de ses déplacements dans l'Italie du Nord, tout nous porte à croire qu'il avait concentré son intérêt sur l'art ancien, et il est peu probable qu'il ait alors pris connaissance d'aucune des œuvres cubistes ou futuristes. Toutefois, le frère aîné de Gabo, Antoine Pevsner, avait déjà vécu à Paris, où il avait pu voir les œuvres des cubistes et en parler à Gabo, au cours de la visite qu'il lui fit à Munich, en 1914, quand il se rendit en Russie. Les premiers collages cubistes tridimensionnels de Picasso, faits en papier et en morceaux de bois, remontent à 1912, 1913 et

1914. On ignore si Pevsner avait vu ces œuvres, mais cela paraît moins que probable.

En décembre 1915, Pevsner quitte la Russie et rejoint ses frères à Christiania. Voici ce qu'écrivit Alexei à ce sujet: « Pendant plusieurs jours et plusieurs nuits, nos conversations se poursuivaient sans trêve, sur les derniers courants de l'art russe et la nouvelle méthode de travail utilisée par Gabo dans ses constructions sculpturales, qu'Antoine trouvait tout à fait originales et étonnantes. Il disait qu'il n'avait jamais rien vu de pareil, ni en sculpture ni en construction et qu'il ne connaissait personne qui travaillait comme Gabo.»

Cette déclaration est un peu surprenante. Vladimir Tatlin avait déjà fait sa première construction à Moscou et achevé une série de reliefs et de « constructions en coin », du même genre, en 1914 et 1915. Mais il est certain que Pevsner pouvait fort bien les ignorer. Pour ses constructions, Tatlin s'était inspiré des peintures et des sculptures cubistes qu'il avait vues à Paris, en 1912, à l'époque où l'on sait qu'il rendit visite à Picasso dans son atelier.

Les contributions de Picasso et de Tatlin sont d'ailleurs assez différentes des premières têtes exécutées par Gabo. Leurs œuvres ont un caractère beaucoup plus décoratif et nous rappellent davantage l'architecture, en même temps qu'elles peuvent paraître plus abstraites et plus audacieuses. Elles manquent, cependant, du caractère élaboré, de l'élément de recherche spéculative, propres à la sculpture de Gabo. Elles n'émanent pas, comme les œuvres de ce dernier, d'une conception de l'espace minutieusement étudiée et mise au point.

Il apparaît vraisemblable que Gabo parvint réellement à sa nouvelle conception en matière sculpturale par un système de spéculation pure, sans être influencé par les événements artistiques qui avaient lieu à l'époque en France, en Italie et en Russie.

Il est intéressant de se souvenir ici qu'à l'époque Gabo ne pouvait guère être considéré comme un « artiste professionnel », c'était plutôt un philosophe, un scientifique, tout simplement même un étudiant de vingt-cinq ans. Il n'avait encore à son actif de créateur qu'un nombre relativement restreint de portraits et de natures mortes, assez fortement marqués dans l'ensemble par l'influence du grand pionnier de l'avant-garde russe, le peintre Vrubel.

Il y a probablement toute raison de croire que les sculptures dans l'espace que Gabo exécuta en Norvège dans les années 1915 et 1916 sont toutes de sa propre invention. Et il s'agit d'œuvres d'art admirables. Prises dans ce contexte, elles comptent parmi les découvertes les plus remarquables de l'histoire de l'art.

En février 1917, la révolution éclate en Russie et, au mois d'avril, les trois frères, passant par Stockholm et Haparanda, se rendent à Pétrograd et, plus tard, regagnent leur ville natale de Briansk.

Ils poursuivent jusqu'à Moscou. Gabo et Antoine Pevsner sont immédiatement pris par la vie artistique très intense de Moscou et figurent bientôt parmi ses membres les plus représentatifs. Conséquence de la révolution d'octobre: les institutions artistiques officielles de Pétrograd et Moscou sont réorganisées, en particulier par Lunacharsky et Sternberg. Gabo et Pevsner sont invités à participer à cette réorganisation et très vite on construit des écoles nouvelles, des musées, des ateliers, etc. Cet aspect de l'histoire de l'art dans la révolution russe est assez bien connu.

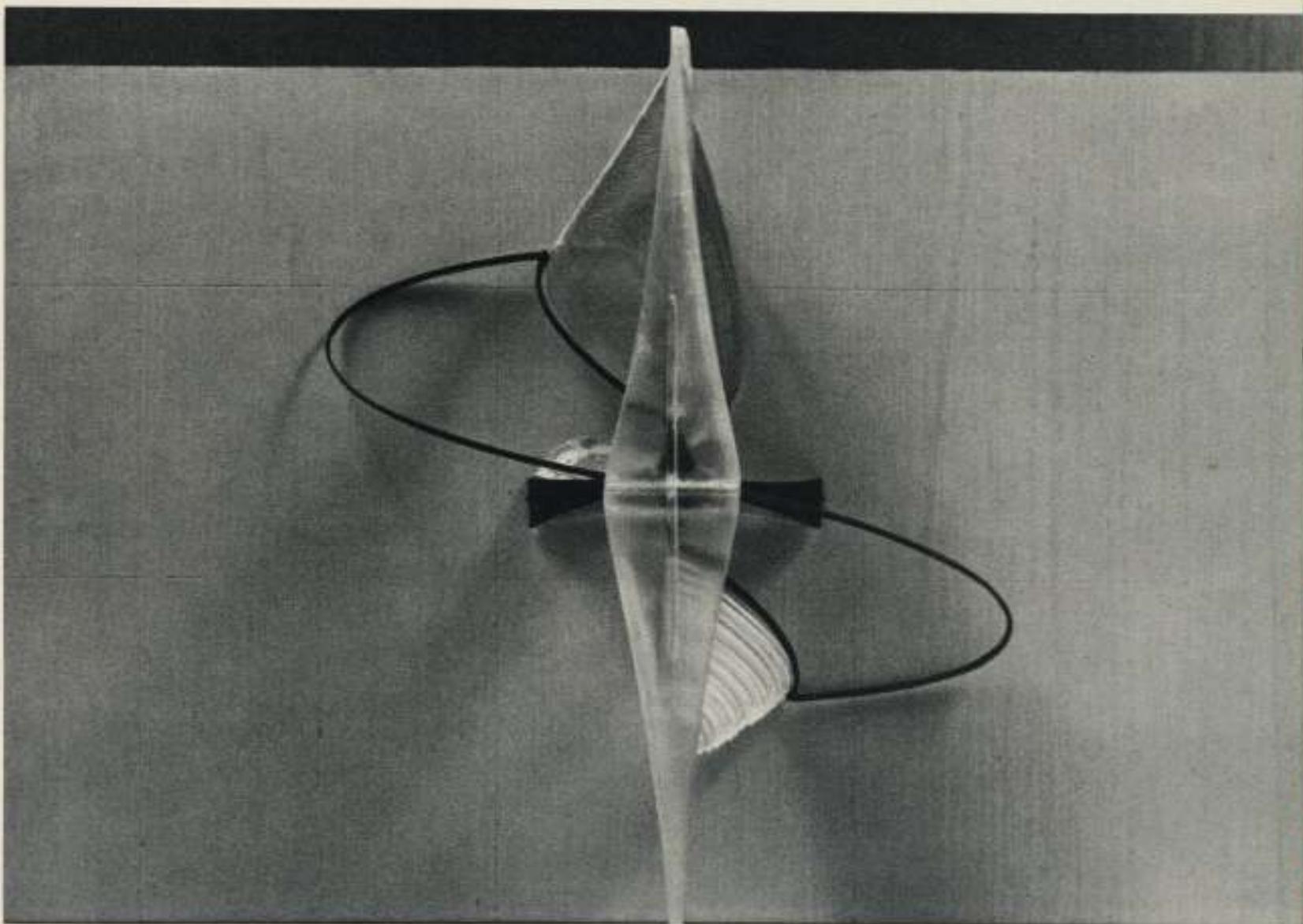
Dans ce courant artistique révolutionnaire russe, des discussions animées s'engagent sur les problèmes de l'art, sa position et sa direction. Gabo y participe pour une large part et il lui arrive de consigner l'essentiel de ses idées. Il les publiera le 5 août 1920, sous le titre *le Manifeste réaliste*. Ce manifeste devait susciter un intérêt énorme.

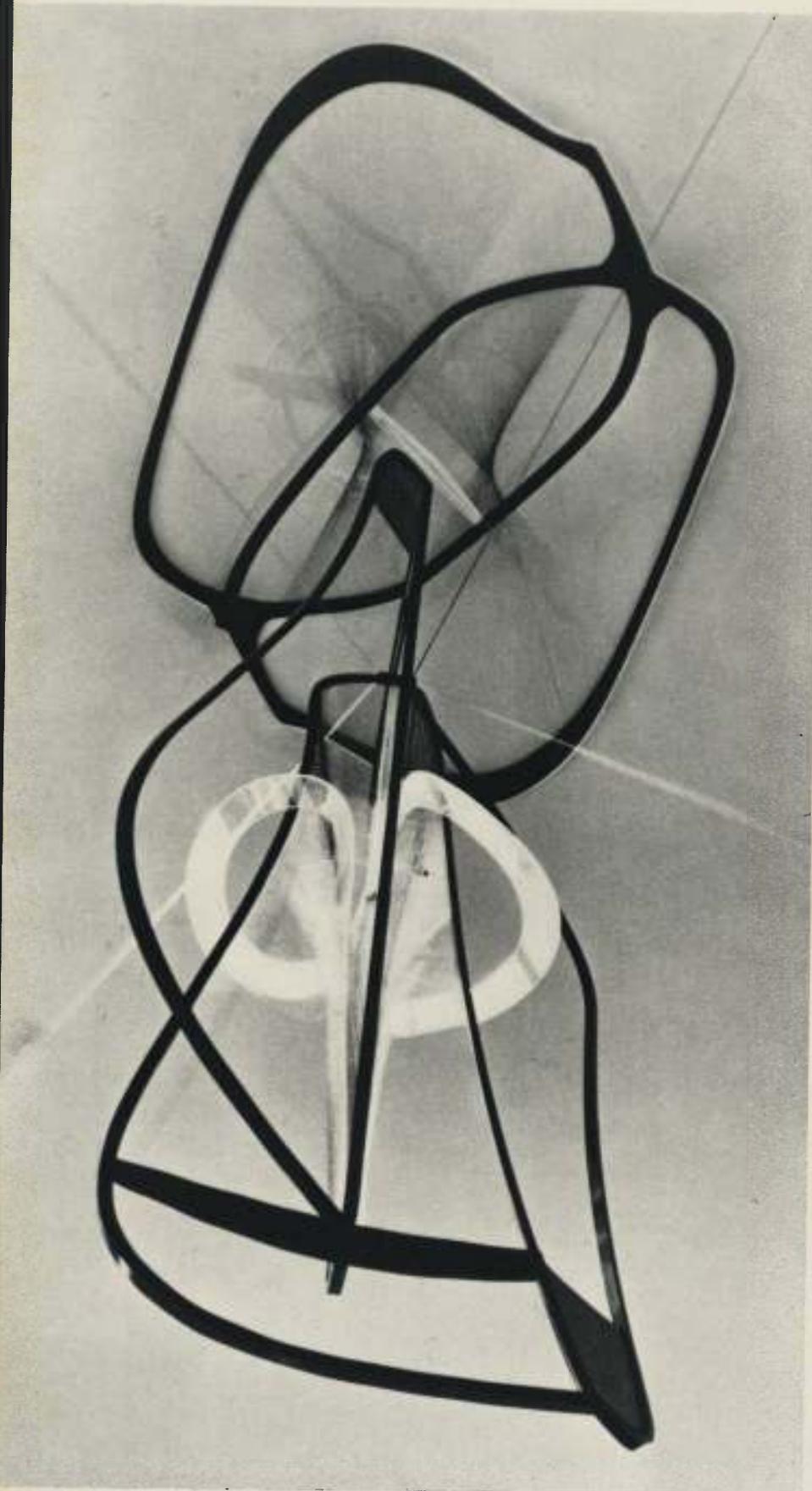
En rapport constant avec les autres artistes

révolutionnaires qui, à l'époque, travaillent à Moscou et Pétrograd, Gabo met rapidement au point, à la fois, ses théories et ses constructions. En 1917 il avait déjà fait des dessins pour des constructions dans l'espace, purement abstraites, et des projets qu'il avait l'intention de réaliser dans un format gigantesque. Il fit une série de « constructions de niche », conçues pour être placées dans le coin d'une pièce. Le coin pose un problème fort excitant du point de vue spatial (un mur dit à l'autre: « Nous nous rencontrons dans le coin. »). Tatlin et d'autres artistes se sont livrés comme Gabo à des variations sur ce thème. (Nous avons tout loisir de nous demander si ces constructions en coin, chères aux Russes, ont leur origine dans la tradition nationale des icônes placées de cette manière, dans les coins).

En 1920, Gabo entreprend d'abolir la matière de ses sculptures, utilisant le verre, le celluloïd et d'autres matériaux transparents. Ce faisant, il réus-

NAUM GABO. Projet de sculpture pour le mur sud du vestibule du building Esso. Coll. Museum of Modern Art, New York.





NAUM GABO. Construction. 1951. Baltimore Museum of Art.

sit à donner aux profils seuls le rôle de forces constituantes de la sculpture. Les surfaces disparaissent et les sculptures deviennent ainsi un filet de lignes emprisonnant l'espace défini et personnalisé. Plus tard, Gabo utilisera souvent le verre, le plexiglas et le nylon et quelques-unes de ses réalisations les plus vertigineuses, les plus fantastiquement belles sont faites en cette matière.

A cette époque, 1919-1920, Gabo fit aussi des projets architectoniques, parfaitement conformes au grand élan d'optimisme de la Russie nouvelle. L'application du nouveau langage artistique à l'architecture était fort à l'honneur au cours de ces années. Elle devait révéler à la population tout entière les idées prédominantes du nouvel art révolutionnaire et l'informer de ses desseins. Même pour des raisons formelles, les intentions officielles avaient tendance à se matérialiser en projets architecturaux. Non seulement Gabo, mais Tatlin et Malevitch sont les auteurs de tels projets.

Gabo conçut, entre autres, le projet d'une station de radio, qui devait être une construction d'où rayonnerait l'esprit nouveau dans l'espace de la façon la plus parfaitement immatérielle. Il est aisé de comprendre la fascination que pouvait exercer sur Gabo un moyen d'expression plus immatériel encore et tout nouveau pour l'époque.

Il créa aussi des sculptures cinétiques et, grâce au mouvement, il conquiert l'espace immatériel. En 1920, il mit en vibration un petit fil d'acier, qui symbolisait une « vague debout », un « volume virtuel », un corps immatériel: autre façon encore de pénétrer l'espace et de le rendre actif. Ce fut l'une des premières œuvres d'art cinétiques. En 1920-1922, Gabo fit plusieurs autres projets de constructions cinétiques de grandes dimensions. Mais l'histoire de l'art révolutionnaire russe touchait à sa fin. Aucun des projets ne fut exécuté.

La noblesse de ses idées fondamentales confère aux œuvres de Gabo une grande universalité. Elles donnent une image de la relation de l'homme avec l'univers qui se situe au-delà de toute mode et échappe aux contingences d'une époque précise. On peut considérer presque toutes les sculptures de Gabo comme des esquisses de grands monuments qui peuvent s'insérer dans le cadre de la cité ou du paysage et devenir ainsi un facteur social. Ni les pays socialistes ni les pays capitalistes n'ont pris ces projets en considération, à part quelques exceptions. Ce qui nous donne une triste idée de l'art du XX^e siècle. Toute la production de Gabo, qu'on a pu voir à Berlin, à Paris, en Amérique, est la suite logique, conséquente, bien qu'à plus grande échelle, de ses premières sculptures spatiales et de son invention fondamentale de 1915.

K.-G. HULTÉN

Directeur du Moderna Museet de Stockholm, Suède. (Traduction anglaise du Professeur Lief Sojberg).

Naum Gabo. (Photo Hans Petersen, Louisiana Museum).





MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1970. Acrylique sur toile, 116 x 89 cm. Coll. Bayerische Staatsgemaelde-Sammlungen, Munich. (Photo Galerie de France).

Music: une émotion responsable

GALERIE
DE FRANCE,
PARIS

par Jacques Lassaigue

Lors de la grande exposition *Art et Résistance* organisée au Musée Civique de Bologne en 1965, on pouvait voir beaucoup d'œuvres remarquables inspirées aux artistes par les événements de la guerre et de l'occupation, œuvres symboliques, vengeresses, montrant la protestation de l'artiste et les responsabilités politiques et morales qu'il

voulut et put assumer. Beaucoup plus rares étaient les témoignages directs des temps vécus, soit que les hommes aient disparu soit qu'ils aient été dans l'impossibilité de réaliser ou de transmettre leur message. Mais parmi les documents les plus précieux, il n'y en avait pas sans doute de plus émouvants que les dessins faits par Music au

MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1970. Eau-forte A VI. 52 x 35 cm. (Photo Galerie de France).





MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1970. Eau-forte A IX.

camp de concentration de Dachau où il fut emprisonné un an: humbles feuillets griffonnés en secret, échappés à tous les contrôles et à toutes les fouilles, transmis par miracle de ce monde infernal incompréhensible à notre entendement normal, soudain révélé dans sa vérité nue.

Des années passèrent encore. Ce n'est que l'an dernier que Music se décida à reprendre ces notations, pour leur donner une forme qui développe leur leçon et la perpétue à jamais. Ces visions qui n'avaient cessé de l'habiter mais qu'il avait toujours voulu garder dans le secret de sa pensée, s'imposaient soudain à lui et prenaient des dimensions et une portée terrible. L'artiste ne pouvait plus les garder secrètes, d'autant qu'elles envahissaient toute son œuvre, qu'elles écartaient tout recours à d'autres thèmes, rendaient dérisoire

et mineure toute autre source d'inspiration. Mais en même temps, elles prenaient dans cette transmutation picturale, une formulation qui les rendaient plus significatives et leur donnait même une étrange séduction. Music est un peintre accompli, maître d'une chimie colorée particulièrement subtile et riche qui décuple la portée de tout ce qu'elle traite.

Ainsi a pris forme cette longue méditation sur le thème de la mort et cette forme est unique et maintenant inoubliable. Vieux thème qui, au hasard des évocations de martyres, de guerres civiles ou nationales a permis toujours aux vrais artistes, depuis les primitifs jusqu'à Goya ou Picasso, de trouver dans les pires horreurs et destructions des accents rédempteurs. Les supplices de la Légende dorée ont nourri de leurs

MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1970. Acrylique sur toile. 114 x 146 cm. (Photos Galerie de France).





MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1970. Acrylique sur toile. 65 x 81 cm.

raffinements atroces et poétiques des générations de Flamands appliqués et impassibles.

La démarche de Music est autre, en ce sens qu'elle n'élève pas une protestation, qu'elle n'est pas une révolte. Et pourtant l'artiste a vécu lui-même ce qu'il décrit, il a parcouru tous les cycles de cet enfer, guidé, soutenu par son seul courage.

Sous son pinceau aujourd'hui, les thèmes les plus pénibles gardent une retenue, une sorte de pureté. Le tableau parle de lui-même, sans jamais rien de théâtral ou de littéraire. Il exprime la souffrance et en quelque sorte la rachète. Déjà, sous certaines de ses gravures les plus terribles, Goya s'était borné à écrire « j'ai vu cela ». Music a survécu à cela. Et par la magie de sa peinture, les formes tragiques qu'il évoque se transforment en fleurs étranges. L'ossature révélée des visages,

les cavités des orbites et des bouches grimaçantes s'emplissent d'ombres sensibles. La mort non plus décrite de l'extérieur, mais vue dans cette intimité prend une attirance inquiétante. Ces corps humains décharnés prennent dans leur dégradation des dimensions extraordinaires. Ces apparitions parlent un langage d'une directe éloquence. Sur ces noirs profonds, essentiels, joue toute une gamme de nuances colorées, de roses et de bleus subtils, de rouges inquiétants. Et c'est la preuve que l'art c'est la vie.

La Galerie de France a réuni tous les morceaux de ce terrible témoignage et en a fait une exposition admirable. Des musées ont demandé à le reprendre et le premier d'entre eux a été la Nouvelle Pinacothèque de Munich que dirige Erich Steingraber. Ainsi on a pu voir, à quelques kilo-



MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1969. Eau-forte A IV. 65 x 50 cm. (Photo Ferruzzi, Venise).



MUSIC. Nous ne sommes pas les derniers. 1970. Acrylique sur toile. 60 x 73 cm. (Photo Studio Max).

mètres du camp de Dachau, les œuvres inspirées par ce qui s'est passé là. Un public silencieux et attentif composé en majeure partie de jeunes gens, nés après ce temps d'horreurs, se pressait devant ces toiles qui reprenaient leur dimension hors du temps, dans l'universel. « O mort, vieux capitaine... »

JACQUES LASSAIGNE

Hosiasson ou le combat avec l'élémentaire

par Pierre Courthion

C'est d'un geste intérieur que résulte la peinture de Philippe Hosiasson. Le thème, d'abord informulé, qui presse et oppresse l'homme, il faut qu'il se manifeste et s'incruste dans la matière grumeleuse de cette peinture tantôt charnelle et tantôt pétrifiée, laquelle, épousant à la fois les sinuosités des eaux, les structures de la roche et les pulsations du cœur fait surgir devant nous l'avancée de quelque chose qui a la valeur du vivant, et d'un vivant qui se renouvelle sans cesse à nos yeux. Invitation à un voyage sur la frise d'un nouveau Parthénon, cet art pourrait être aussi la réponse à quelque désir secret d'enterrer le vieil homme, l'*homo sapiens* en expulsant de son esprit et de son corps les clichés qui les engorgent.

L'artiste, a dit Saint Thomas d'Aquin, l'artiste fait *comme* la nature. Dans l'œuvre d'Hosiasson, cette poussée spirituelle du dedans au dehors est flagrante; elle mêle son rejet de la figuration à la vue d'éléments parfois reconnaissables: cheval, rognon de silex, arbre en montée de sève, corps mis à nu de l'homme ou de la dune. De ce combat avec l'élémentaire, sont sorties les entrailles d'une œuvre tout imprégnée de notre condition.

Battue, malaxée, étendue ou repliée, l'image plastique se transpose ici en méandres, en labyrinthes, en précipités qu'aurait surpris je ne sais quelle gelée cosmique. Cette image, Hosiasson la projette à notre vue telle qu'elle a pris consistance dans le processus de sa vision. Le peintre n'oublie pas non plus combien il était touché autrefois par les enseignes à grasses touches populaires qui, dans sa ville natale d'Odessa, égayaient ses yeux d'enfant. Car cet intellectuel, nourri de Pétrarque, de Mallarmé et de Pouchkine en revient aux comptines; ce savant polyglotte se retrouve dans la simplicité finale du langage universel qu'offrent à notre regard les ex-voto et les rébus.

Après les expositions récentes, à Paris (chez Daniel Gervis), à Milan (Galerie San Fedele), au grand-duché de Luxembourg (à Esch-sur-Alzette), la peinture d'Hosiasson a encore enrichi sa structure. Son rythme habituel de chute a pris celui d'une ouverture, d'une projection en hauteur. Libérée de la chaleureuse frénésie qui la faisait éclater, cette peinture s'imprègne désormais d'un ordre plus réfléchi. Les surfaces y sont plus librement étalées. Les couleurs y ont une finesse plus



HOSIASSON. Huile sur toile. 1970. 195 x 130 cm. Galerie Daniel Gervis, Paris. (Photo J. Dubout).



HOSIASSON. Huile et gouache sur toile. 1969. 162 x 130 cm. Centre National d'Art Contemporain, Paris. (Photo J. Dubout).

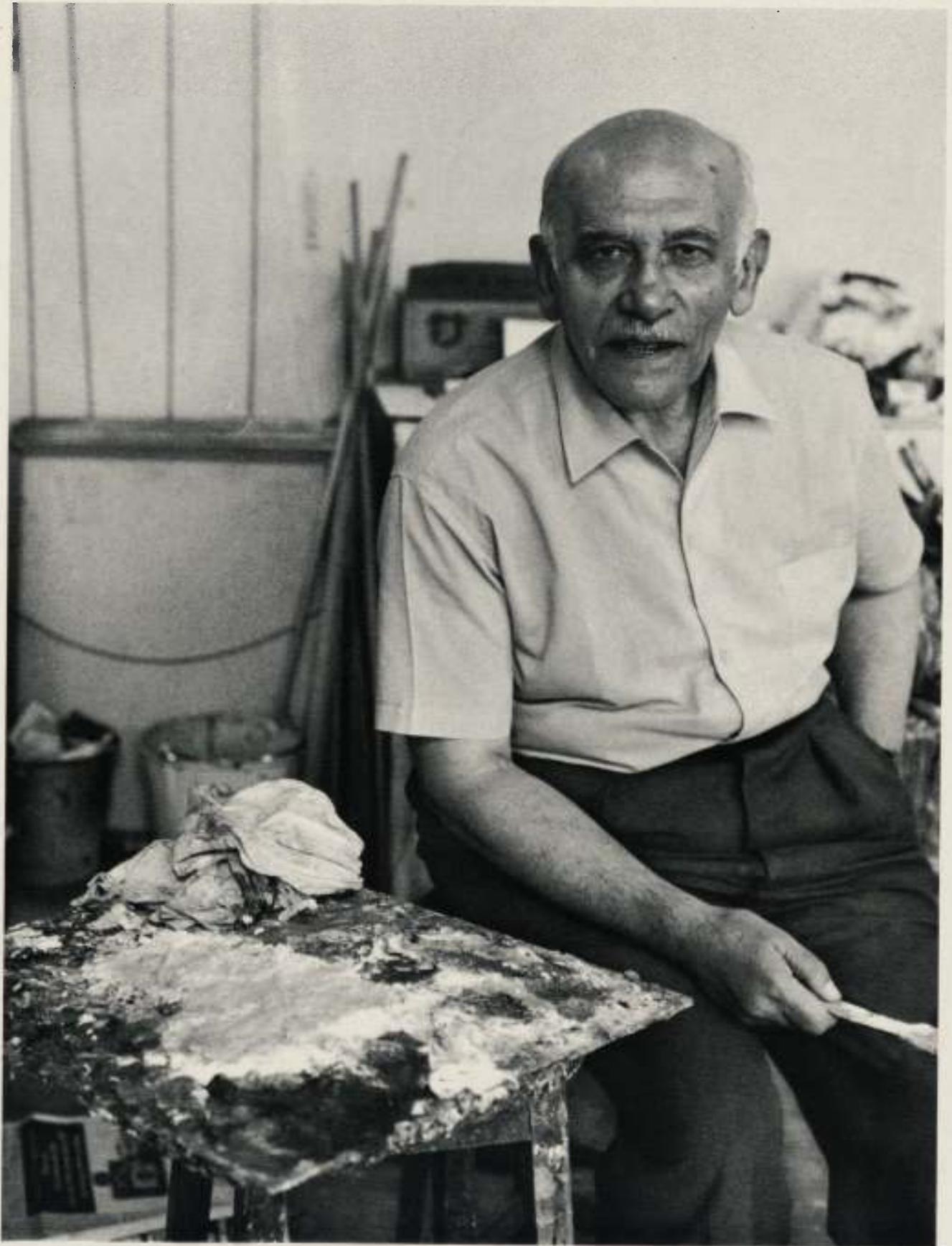
attachante. L'armature linéaire s'intègre plus étroitement que naguère à la matière picturale. Les valeurs tactiles y parlent plus franchement à nos yeux.

Dans cette mesure momentanément reposée, la pensée, l'humeur, l'expression même d'Hosiasson se fait autrement explicite de la vie de l'homme: elle prend chez l'artiste une forme moins exaspérée. Le renoncement, l'éclaboussement, l'éclatement s'y frangent d'une inquiétude plus discrète, plus confidentielle, sans déchiquetage. Sur un fond de tourmaline, zébré de vert et de céruléen, le peintre atteint à la tranquillité dans le dramatique.

Généreux, désintéressé, Philippe Hosiasson sait qu'un artiste ne parvient jamais à se contenter, que son esprit est toujours à l'affût, son besoin d'invention toujours prêt à se renouveler. Il n'a de bonheur que dans une élévation de l'esprit, un effort fructueux de l'intelligence. Mais cela ne suffit pas. Il y faut encore et surtout le passage



HOSIASSON, Huile sur toile, 1971. 195 x 130 cm. Galerie D. Gervis.



Philippe Hosiasson. (Photo Dumafe).



HOSIASSON, Huile sur toile, 1970. 92 x 73 cm. Coll. M. et Mme G. Schwarz, Etzling. (Photo Dumage).



HOSIASSON. Huile sur toile. 1969. 92 x 73 cm. Coll. Dr. Ch. Tomasini, Paris. (Photo J. Dubout).

inspiré d'une intuition qui se traduit en une touche d'une tonalité et d'une sensibilité émues et merveilleuses. Mélange de mépris du facile et du désir d'être reconnu à son mérite, j'ai vu Hosiasson passer presque sans transition d'un excès de doute sur lui-même à une crâne affirmation de sa valeur. Physiquement, avec son nez plutôt court, comme en retrait dans un profil d'une sérénité recueillie — celle d'un homme sorti, épargné, de nombreuses tribulations, et que sa compagne a toujours soutenu avec une ardente fermeté —

Hosiasson fait l'effet d'un Russe qui s'occuperait de politique à « visage humain » ou d'un professeur d'université, voué à la biologie. Il a le sourire retenu de celui qui comprendrait ce qu'on lui dit, mais avec une idée bien à lui, celle d'événements dépassés que nous n'aurions pas connus et qu'il retiendrait dans sa tête. Curieux de tout, préoccupé de ce qui vient et de ce qui pourrait survenir, il semble à Philippe Hosiasson que, depuis Cézanne et le resserrement sur une peinture exempte d'allusions à tout ce qui ne vient pas

d'elle-même, il se dessine aujourd'hui — sans parler, bien sûr, d'art philosophique! — une tendance à comprendre et à exalter l'essence même des choses, à saisir et à suggérer leur signification. Amoureux des présocratiques, Hosiasson voudrait que chaque toile peinte signifie, mais signifie uniquement par sa plasticité. Son art est difficile, secrètement ouvert. Il me fait penser à une caverne au fond de laquelle se cacherait un trésor.

Ces jours derniers, je suis revenu avec le peintre dans le grand atelier de Vaugirard où, sur les chevalets, les toiles sont autant de personnages ayant chacun son histoire à raconter. Dans

les peintures récentes d'Hosiasson, mes yeux ont suivi l'ascension des verticales qui s'emparent nouvellement du tableau. Le dolorisme curieusement structuré et lumineux de cet art, qui tient à la fois de la pierre rocheuse et des entrailles de notre corps, n'a plus de ces rondeurs tournoyantes d'un baroque orageux, mais l'envol, le jaillissement, la fusée d'un déploiement en hauteur. Toujours en quête d'une cellule qui offre mille possibilités de développement, Philippe Hosiasson poursuit à corps perdu ses expérimentations. Il voudrait que le pouls même de l'artiste communique jusqu'à ses battements à la subs-

HOSIASSON. Huile sur toile. 1970. 146 x 114 cm. Coll. Stewart-Aptekman, Paris. (Photo J. Dubout).





HOSIASSON. Huile et gouache sur toile. 1969. 116 x 89 cm. Coll. Baron et Baronne F. de Guinzburg, Paris. (Photo J. Dubout).

tance picturale pour figurer, avec toujours plus d'audace et d'évidence, cette chose mystérieuse qu'on appelle un style.

N'ignorant pas qu'un art est fait surtout d'éliminations, il sait qu'il lui faut élaguer, enlever les épines et, dans un accord de volonté et d'in-

tuition, faire vivre et palpiter sous ses doigts cette substance fluide, colorée, durcissante que le peintre projette là, sur la toile où la pensée, la main et le cœur s'associent, vainqueurs momentanés d'un combat spirituel.

PIERRE COURTHION

Agam: les sculptures «transformables»

GALERIE
DENISE RENÉ,
NEW YORK

par Yvon Taillandier

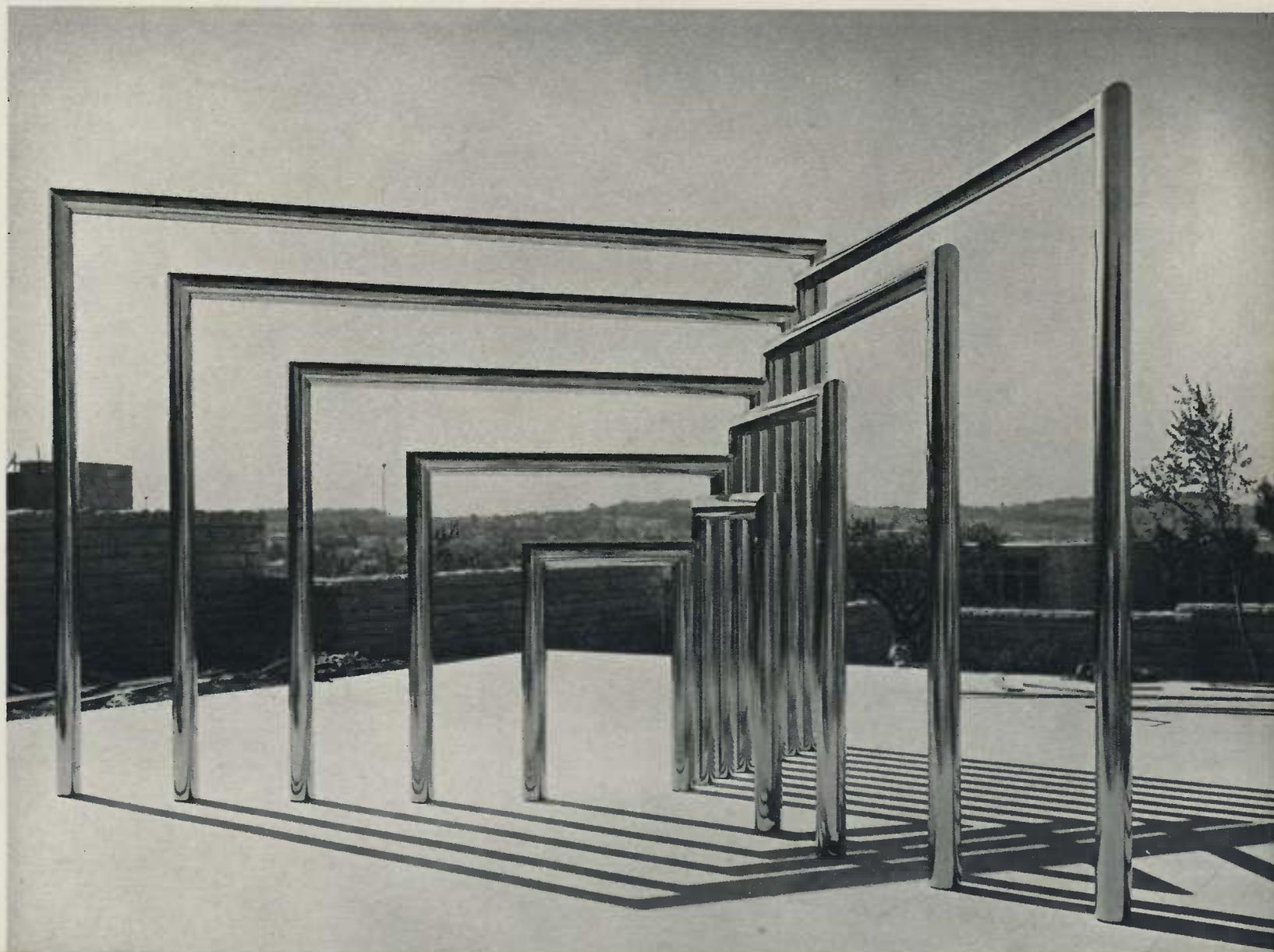
En arrivant chez Agam, je n'avais dans ma poche qu'un ticket de métro au verso duquel j'avais inscrit à la hâte le mot: Parménide.

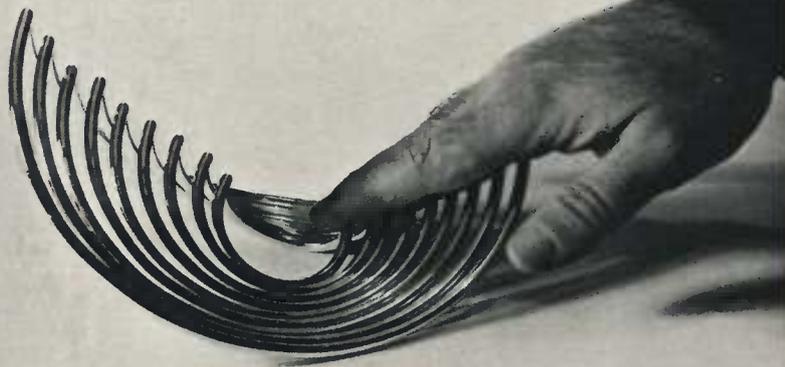
Agam me fit asseoir devant une petite table sur laquelle il posa un objet de métal brillant dont je compris tout de suite qu'il s'agissait d'un « transformable ».

Je connaissais depuis bien des années ses « transformables ». Tout d'abord, ils affectèrent

l'aspect de bas-reliefs polychromes. Puis, en 1970, j'avais constaté, au Salon de Mai, une évolution nette: le principe de transformation était appliqué maintenant à la ronde-bosse et s'exprimait dans un faisceau d'énormes tiges à divergence variable, jaillissant d'un socle en forme de prisme rectangulaire. D'autre part, j'avais entendu dire que certaines de ces compositions de tiges étaient assez grandes pour qu'un homme pût courir sous les

YAACOV AGAM. Mille portes. Sculpture transformable. Palais des Présidents de l'Etat d'Israël à Jérusalem. Donation de M. et Mme Victor Carter, Los Angeles. (Photo Ran Erde, Tel-Aviv).



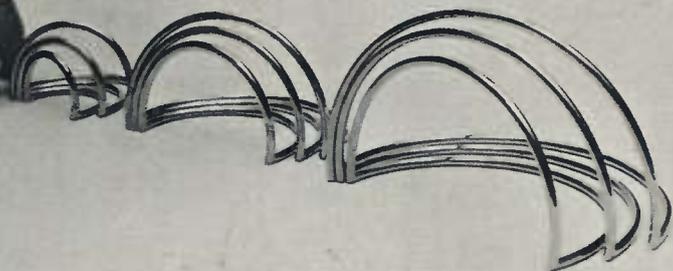


YAACOV AGAM. Mood.



YAACOV AGAM. Mood.

YAACOV AGAM. Mood.



portiques formés par plusieurs d'entre elles ou qu'entre leur écartement pût voler un petit avion. Bien entendu, le « transformable » qu'Agam posa devant moi était de dimensions plus modestes.

C'est en anglais que je lis aujourd'hui, dans le catalogue de l'exposition faite par Agam à New York, le titre de la sculpture métamorphique qu'il déposa devant moi en me disant, comme s'il s'agissait d'un jouet et comme si j'étais un enfant: « Amuse-toi avec ça ». Le jouet pour adulte (et peut-être aussi pour enfant) que j'avais devant moi s'intitule: « Moods, 1969 ». Il est reproduit neuf fois dans le catalogue new yorkais et se compose lui-même de neuf parties. Les neuf parties (séparables) de « Moods, 1969 » sont neuf arceaux doubles formés de tubes cylindriques de faible diamètre ou, si l'on préfère, neuf circonférences de cuivre doré pliées à angle droit au milieu de leur trajectoire. Neuf arceaux doubles ou circonférences pliées s'emboîtent dans « Moods, 1969 »; neuf cercles dans « The Ninth Power, 1970 » dont le catalogue de New York offre cinq reproductions; neuf losanges pliés dans « Double Triangle, 1970 », cinq fois reproduit; neuf rectangles pliés dans « The Hundred Gates Twice, 1970 », douze fois reproduit; neuf rectangles non pliés dans « The Hundred Gates, 1970 », sept fois reproduit. Pourquoi tant de reproductions d'une même sculpture?

C'est que, à la vérité, cette sculpture n'est jamais la même. Devant cette table sur laquelle Agam a placé les neuf arceaux doubles de « Moods, 1969 », je vais m'adonner à la transformation d'un objet qui sera aussi soumis à mes gestes, au mouvement de mes mains, que la glaise dont Adam fut formé était soumise aux doigts du Créateur.

Je peux le transformer conformément aux neuf reproductions du catalogue de New York. Je peux le transformer de manière à composer avec les neuf arceaux quelque chose qui ressemble à une cage thoracique, comme on le voit sur la première reproduction; ou bien, comme on le voit sur la seconde, ce sera quelque chose comme l'image en trois dimensions d'un théâtre ou d'une salle de conférence, avec un mur du fond composé d'un demi-cercle percé en bas d'une ouverture semi-circulaire et, de part et d'autre du mur, deux hémicycles — à moins qu'il ne s'agisse d'une route fantastique qui, après une course dans la plaine, se dresserait soudainement à la verticale, ou d'un vélodrome pour cyclistes améliorés aussi capables de rouler sur la verticale que sur l'horizontale, ou d'un autodrome pour automobilistes perfectionnés dotés d'engins en mesure d'accomplir les prodiges dont les mouches sont coutumières, ou d'une piste pour acrobates.

Je peux, en m'inspirant de la troisième reproduction, faire de « Moods, 1969 » une fleur ou une espèce d'insecte tout entouré de pattes; en m'inspirant des reproductions quatre et cinq, je trans-

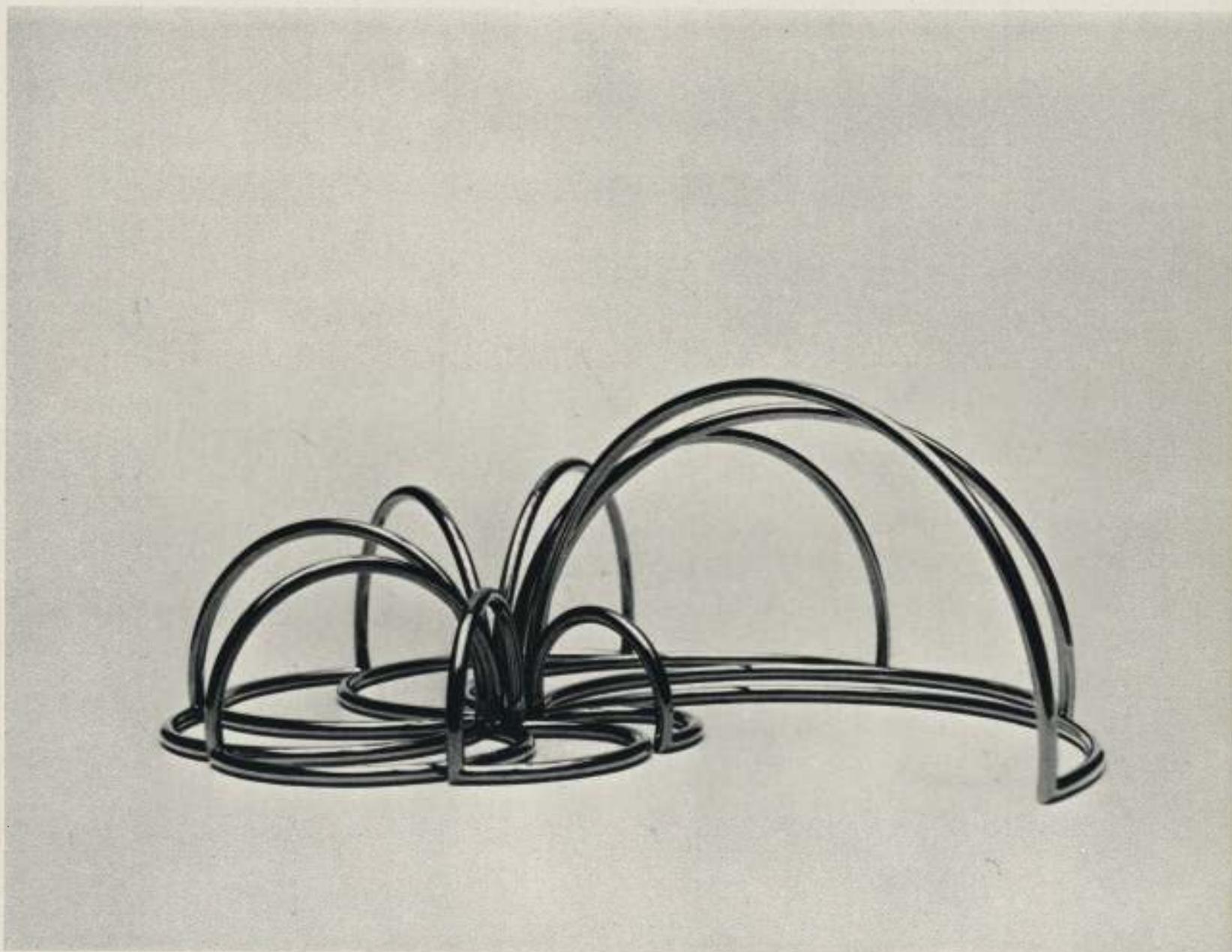
formerai la sculpture métamorphique en un couloir de métro qui va se rétrécissant ou en un gonflement d'épaule sortant des ondes concentriques d'une eau paisible; je peux aussi, comme il apparaît sur les reproductions six et sept, changer la sculpture en coquillage.

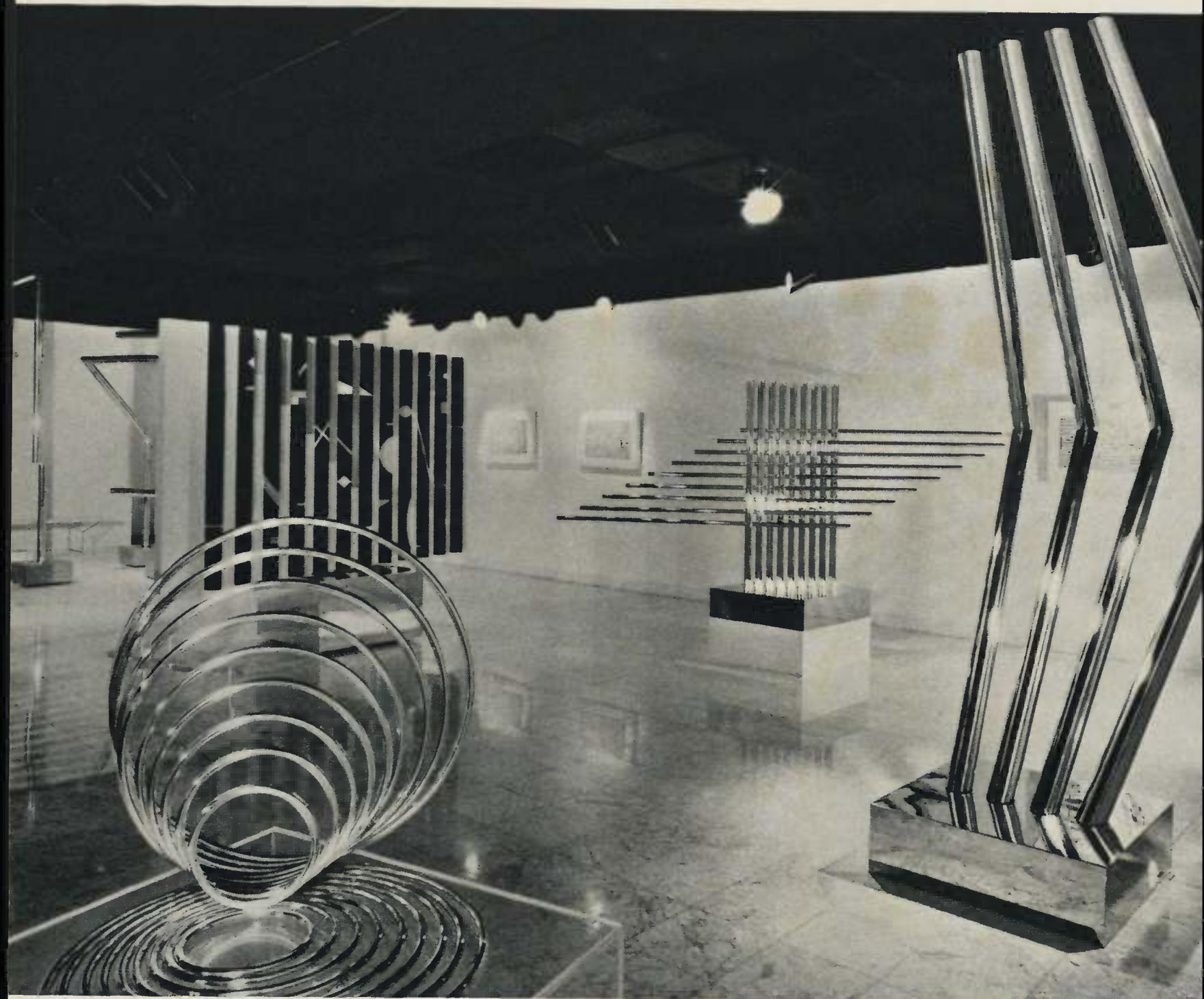
En outre, je puis agir sur elle comme agit Agam quand, après m'avoir laissé seul quelques instants en compagnie de son « transformable », il revint me trouver. Il plaça les neuf arceaux comme ils sont sur les photographies huit et neuf, c'est-à-dire reposant sur leur élément courbe, de sorte que l'objet brillant devint un mobile oscillant comme les vagues d'un étang illuminé par le soleil du matin.

Yaacov Agam a présenté ses premiers « transformables » l'année de la mort de Staline, c'est-à-

dire en 1953, bien avant qu'il ne soit question d'art « d'intervention » et alors qu'on ne parlait guère d'art cinétique. Sans doute on entendait souvent les peintres affirmer que le spectateur devait « refaire l'œuvre d'art », parcourir en sens inverse le chemin parcouru par l'artiste et si, parti d'un paysage, celui-ci était arrivé à un tableau abstrait ou, plus précisément, non figuratif (comme le voulait la terminologie d'alors), on devait remonter au paysage. Ce genre d'opération constitue une tâche difficile, voire impossible — et, en outre, peu intéressante, car, si l'artiste s'est donné beaucoup de peine pour s'éloigner de la banalité au moyen de son œuvre, à quoi bon y retourner? D'autre part, si l'amateur n'est pas totalement dépourvu de pouvoir créateur (ou recréateur), si un progrès notable a été accompli puisqu'on ne le confine plus

YAACOV AGAM. Mood.





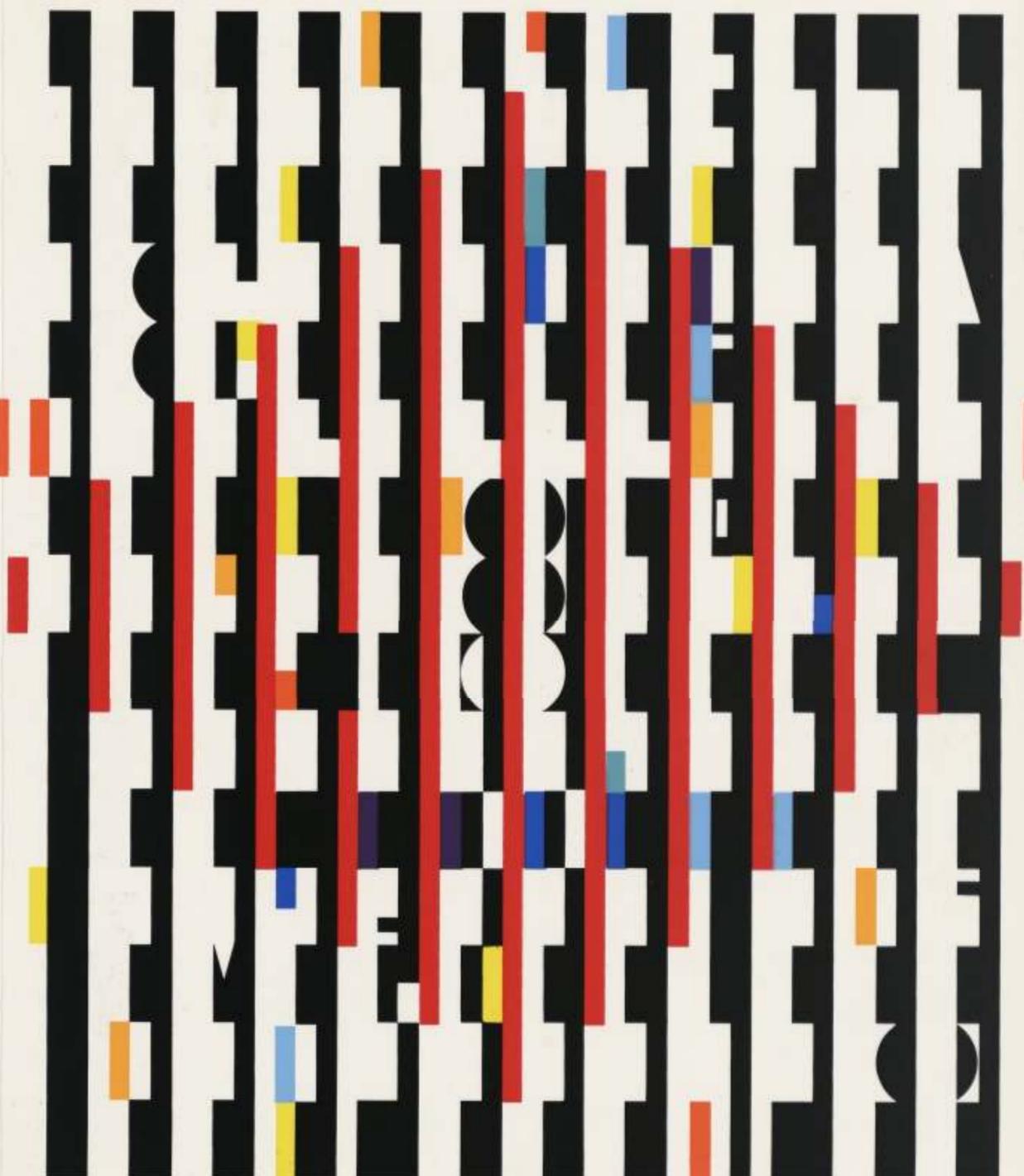
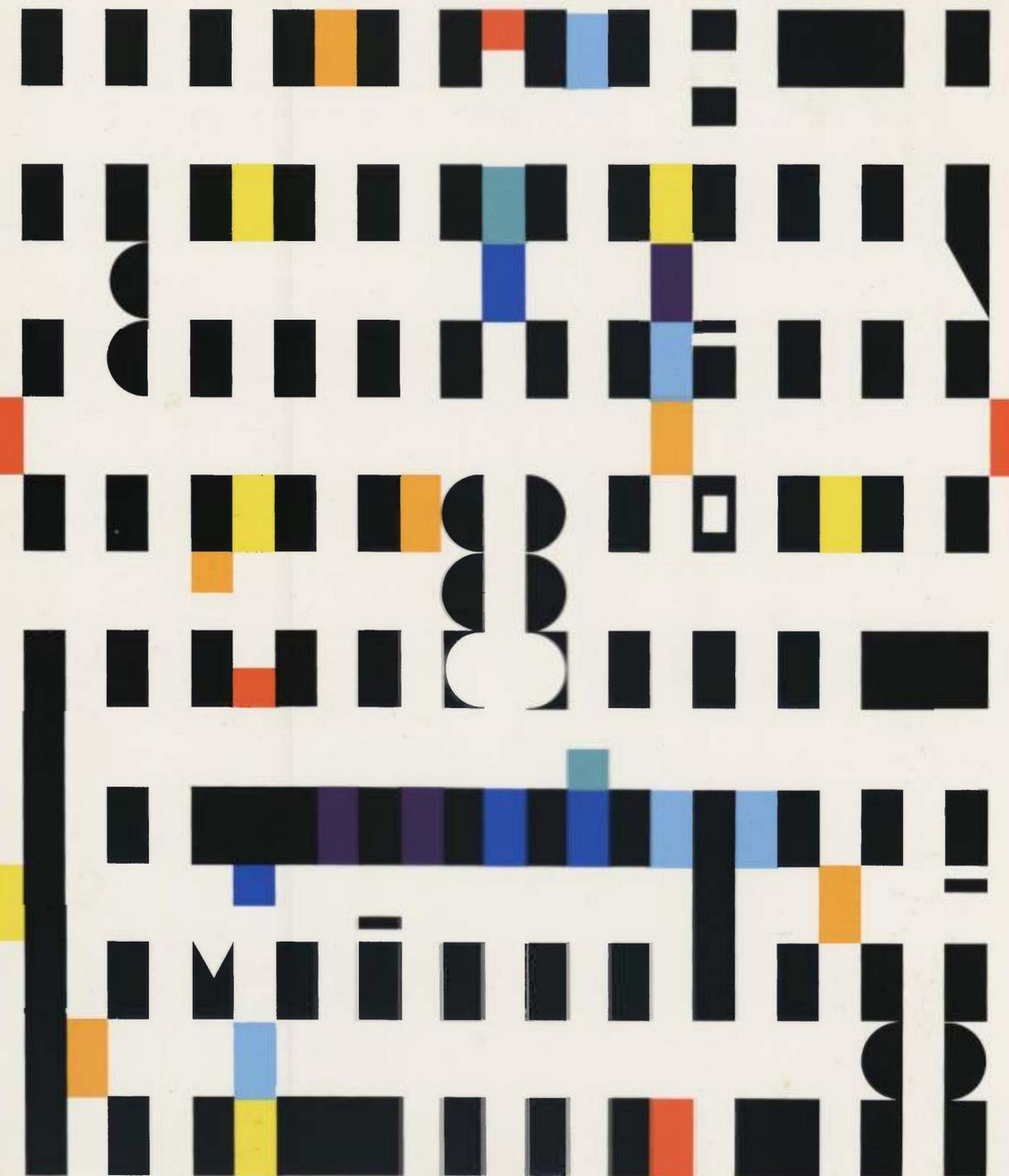
Une vue de l'exposition YAACOV AGAM à la Galerie Denise René, New York, en 1971. Au centre: « Couple ». H.: 144 cm. (Photo H. Namuth).

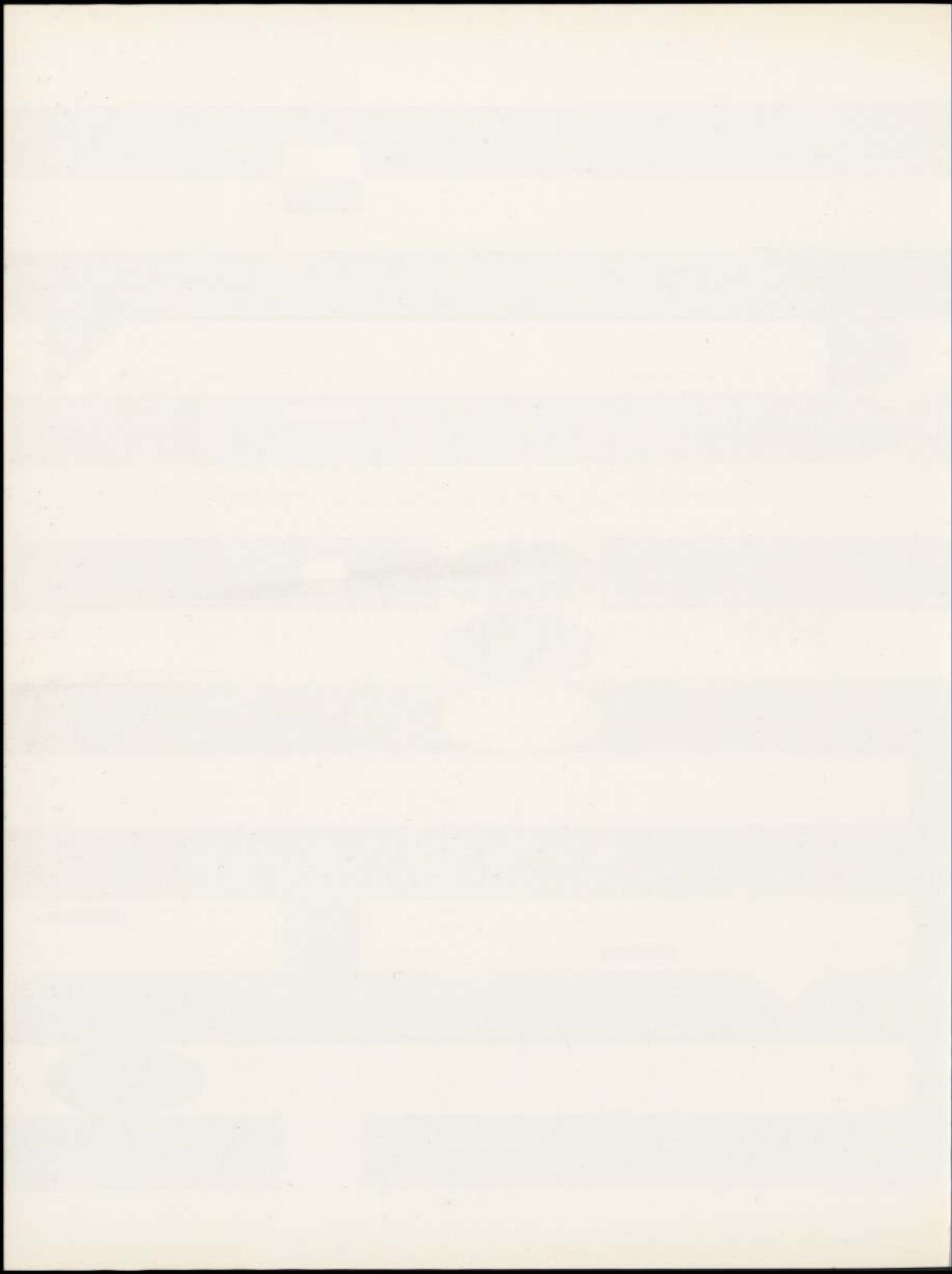
dans un rôle absolument passif, sa liberté reste encore fort réduite, puisqu'il doit suivre, bien qu'à rebours, un chemin déjà déterminé.

Très différente sa situation en présence des « transformables » d'Agam. Ici, liberté quasi absolue.

Par exemple, moi, pour modifier « Moods », rien ne m'obligeait à me conformer aux documents photographiques new yorkais. Et ces modifications opérées, ce qui s'offre encore à moi, ce n'est pas un seul chemin, ce n'est pas une seule possibilité,

mais dix, mais vingt, mais mille — et davantage! En grosse typographie, le catalogue de l'exposition qui a eu lieu en Mai 1971 à New York (Galerie Denise René) propose des sentences brèves. L'une d'elles me rappelle Giacometti. Un peu comme Giacometti parlant de lui-même me disait se demander s'il était peintre ou sculpteur — pour conclure à sa manière anarchiste: « Je ne suis peut-être ni l'un ni l'autre » — Agam hésite à s'aligner sur les autres inventeurs de volumes et préfère nier — dans un de ses slogans — que ses



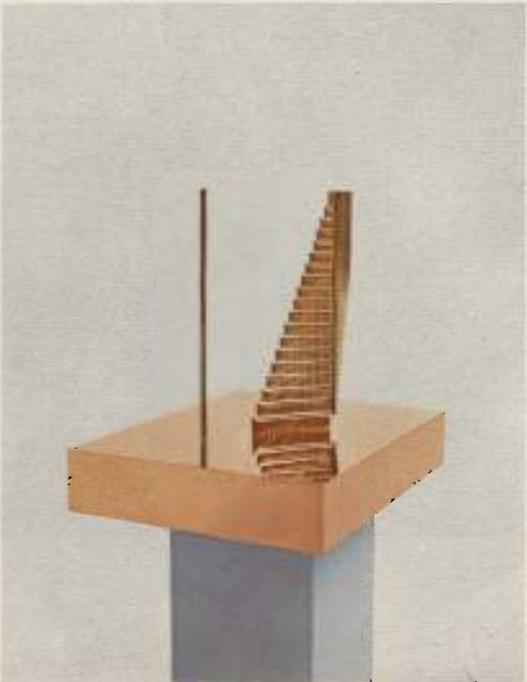
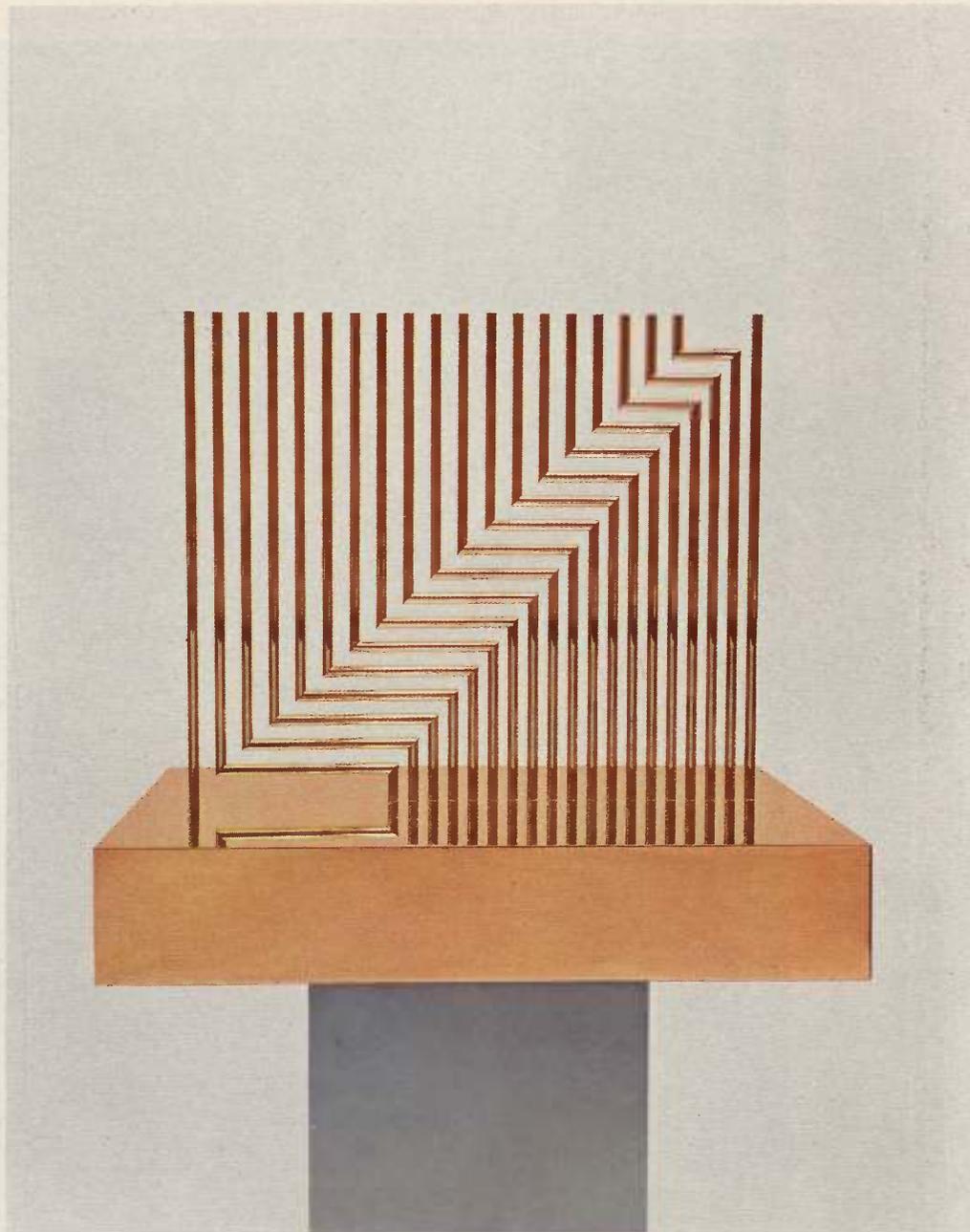
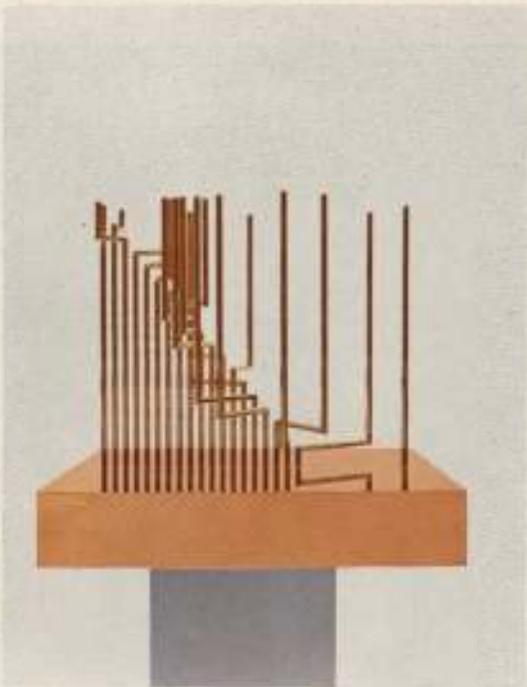


Yaacov Agam.



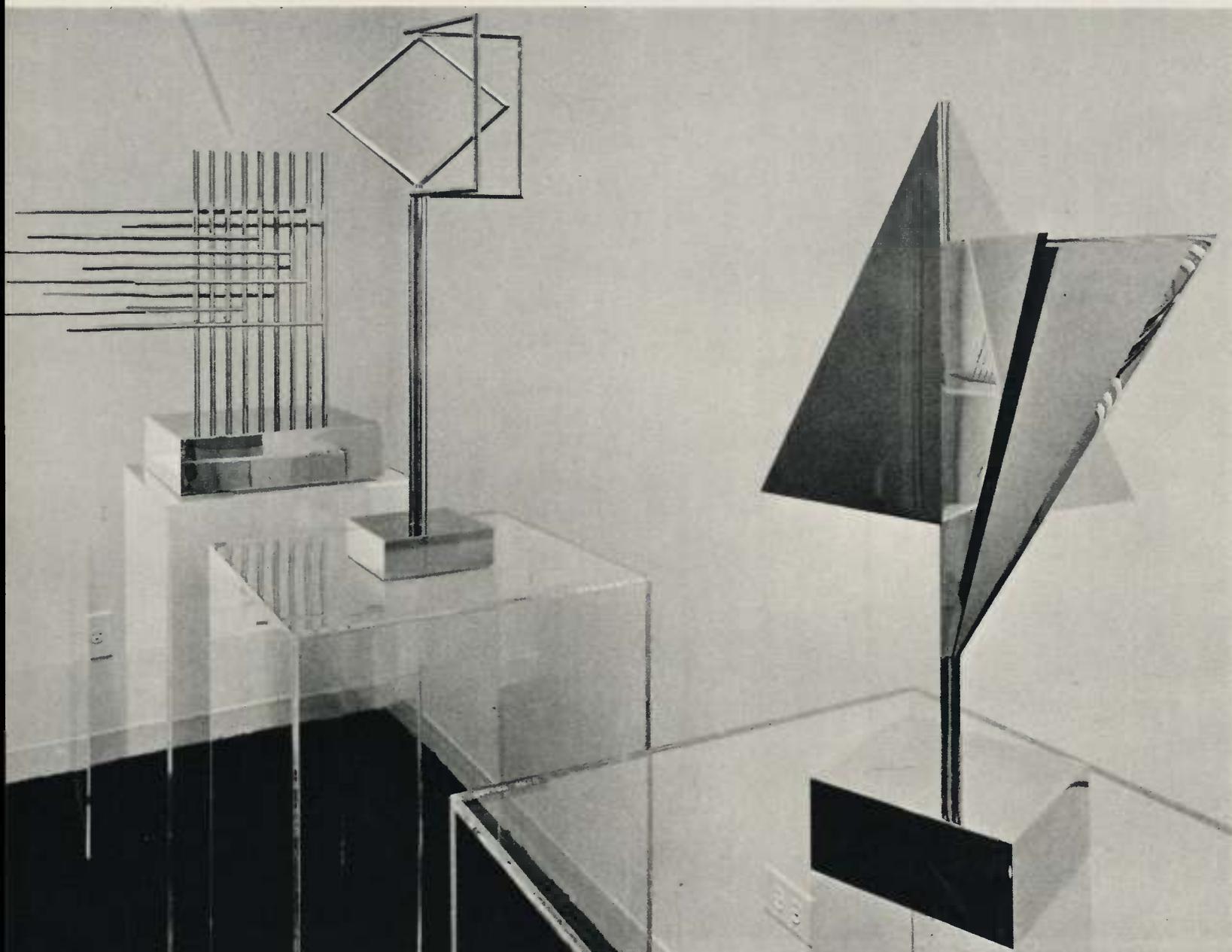


YAACOV AGAM. Malooth. Transformable. 54 cm. Acquisition des Musées Nationaux.





YAACOV AGAM. Three Times Three. H.: 11 m. Julliard School of Music, Lincoln Center, New York. Donation de M. et Mme G. Jaffin, New York.



YAACOV AGAM. De gauche à droite: Couple (63 cm), Deux formes (60 cm), Etoile d'amour (54 cm). Exposition Galerie Denise René à New York. 1971. (Photo H. Namuth).

« transformables » sont des sculptures; il aime mieux les donner pour des « instruments capables de créer une infinité d'espaces ».

Justement je peux jouer avec les espaces séparant les neuf circonférences pliées composant « Moods » et dont la plus grande n'excède pas l'empan d'une main adulte. Je peux convertir leur encombrement de quelques centimètres en plusieurs mètres.

Si la colère — comme le veulent certains psychanalystes — naît de la contradiction apportée par des faits, des objets ou des personnes au sentiment de toute-puissance qui était notre sentiment ordinaire dans les premiers temps de notre vie et que nous n'avons pas tout à fait perdu, le calme doit revenir quand des raisons de croire à cette toute-puissance — ou, tout au moins, à une

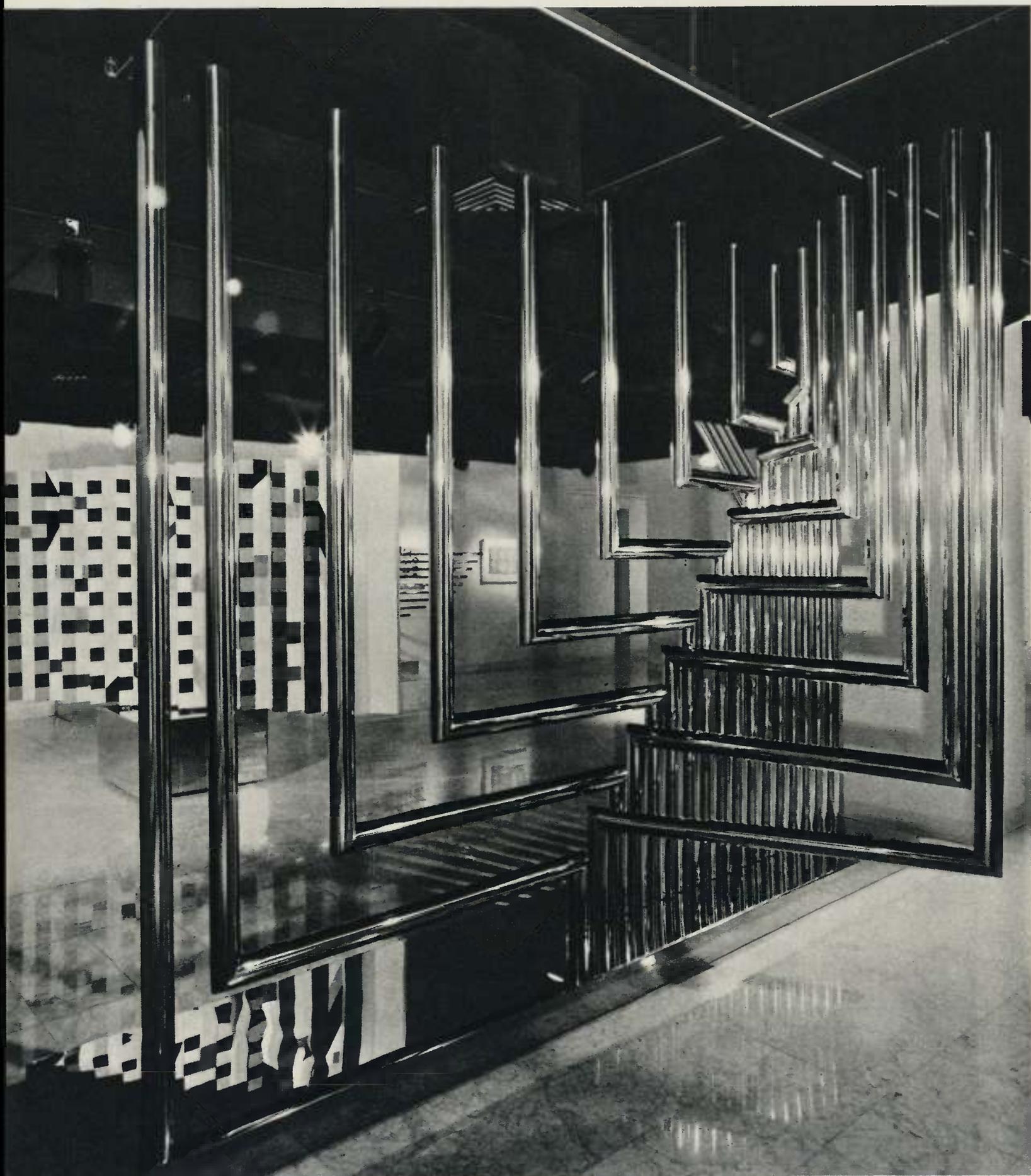
puissance, à un pouvoir, à une force nous habitant — nous sont rendues. Autrement dit et plus concisément: si ma faiblesse fait ma fureur, ma force retrouvée — ne fût-ce que par une illusion ou dans une faible proportion — me tranquillise. Et comment sentir que l'on retrouve sa force si ce n'est en affrontant quelque chose qui cède?

Mais les rondes-bosses métamorphiques deviennent rapidement un moyen d'atteindre des états plus importants qu'une simple et transitoire tranquillité nerveuse.

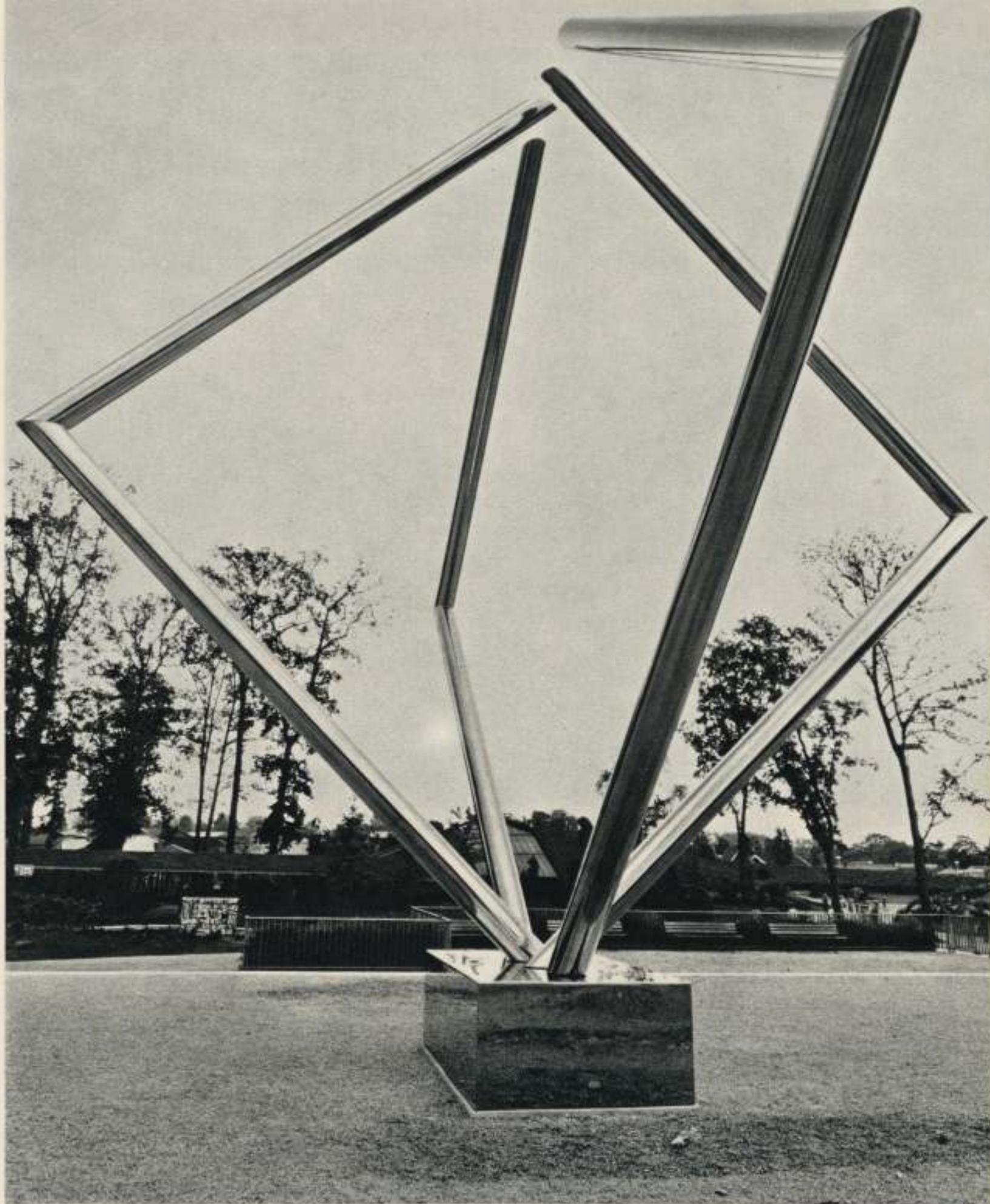
Elles transmettent notamment une conception du monde avec lequel leur auteur s'efforce de nous accorder. Quelle est cette conception? En apportant dans ma poche un ticket de métro portant inscrit au revers le nom du philosophe de l'immobilité absolue de l'univers, de ce Parménide



Mise en place du transformable « Lignes-Volumes » aux Floralies.



YAACOV AGAM. *The Eighteen Levels*. H.: env. 265 cm. Galerie Denise René, New York, Mai 1971. (Photo H. Namuth).



Un des aspects du transformable « Lignes-Volumes », H.: 12 mètres.



YAACOV AGAM. Toutes Directions. H.: 9 mètres. Lycée Mixte de La Roche-sur-Yon.

qui fut l'inspirateur des célèbres sophismes de Zénon d'Elée par quoi les flèches s'arrêtent en plein vol et en pleine course se fige Achille, « Achille immobile à grands pas », comme disait Valéry, j'apportais chez Agam l'anti-Agam. Mais c'eût été le contraire si j'eusse tracé sur le vide jaune de mon titre de transport le nom d'Héraclite qui disait « Tout passe et rien ne demeure » ou de Bouddha qui enseignait: « Tout change sauf le changement ». En effet, c'est au changement ou, du moins, à la mobilité permanente et universelle que croit Agam; et c'est à partir de cette conception que s'éclairent notamment cinq des principales fonctions de ses « transformables ».

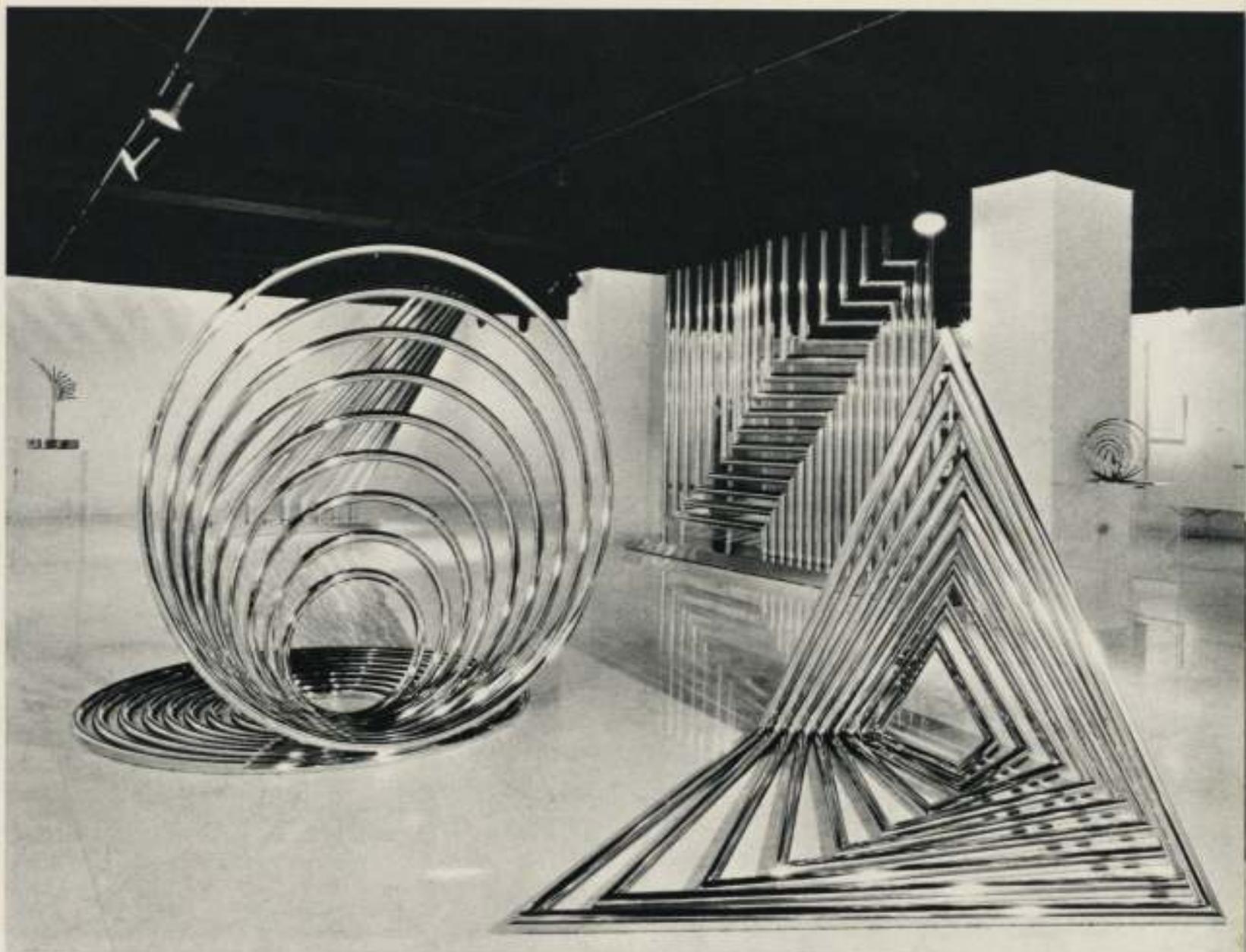
Premièrement: ils contribuent à nous adapter à notre époque; ils nous rappellent l'importance du rôle qu'y jouent les tendances transformatrices; en nous incitant à transformer par jeu, ils

nous prédisposent à l'attitude la moins douloureuse à l'égard de ces tendances, qui n'est pas de subir, mais de créer.

Secondement: ils nous incitent à sortir du domaine des intentions, des rêveries et des atermoiements. Pour la plupart n'étant pas mûs par un moteur — amplificateur mensonger de notre force personnelle —, mais bien par nos mains, ils nous placent sur le plan de la réalité tangible et immédiate.

Troisièmement: ils nous renseignent sur la nature du mouvement. Le plus souvent, celui qui se manifeste en eux est un mouvement lent et produit par nous. Cette lenteur nous permet de l'analyser et de constater notamment ceci: toute phase nouvelle détruit en totalité ou en partie la précédente.

Aussi Agam, parlant des formes suscitées au



Exposition de Mai 1971 à la Galerie Denise René à New York. De gauche à droite: Touche-moi (72 cm), Ninth Power (180 cm), Eighteen Levels (265 cm), Double Triangle (144 cm), Ninth Power (36 cm). (Photo Hans Namuth).

moyen de ses « transformables », les qualifie de « périssables ». Ce caractère « périssable » du visible le frappe, d'ailleurs, tellement qu'il a inventé une machine à fabriquer des bulles de savon, lesquelles, bien entendu, après avoir miroité et brillé quelques brefs instants délicieux pour le regard, périssent.

Quatrièmement: les « transformables » — qui constituent un art narratif abstrait (une histoire, un roman, un film, une tragédie, une comédie ou un ballet que le spectateur se raconte et dont les épisodes correspondent aux modifications qu'il apporte à la sculpture) — impliquent le temps et nous empêchent d'oublier que c'est là le lieu de notre existence. En d'autres termes, ils protestent contre l'oubli du temps et de son pouvoir destructeur que l'intangibilité et l'inertie de la sculpture traditionnelle tendent à instaurer.

Cinquièmement: ils nous situent par rapport à l'infini dont le maniement de leurs formes pourtant très simples impose rapidement l'idée, si vite les combinaisons possibles apparaissent innombrables. Toutefois, simultanément, cette constatation incite à une prise de conscience de nos pouvoirs réels — à un passage à l'âge adulte. Car on ne peut pas ne pas penser que, si de notre naissance à notre mort, notre seule occupation était le jeu avec un « transformable », nous ne parviendrions tout de même pas à atteindre le terme de ses combinaisons puisqu'elles n'en ont point. Par conséquent, les « transformables », sorte de jouets métaphysiques illuminateurs, après nous avoir délivrés de la crainte de la faiblesse, nous enseignent les limites de notre puissance et, ainsi, ne nous mentent pas.

YVON TAILLANDIER

Agam ou le Temps retrouvé

Yaacov Agam a réinventé le Temps: avant lui, le Temps était absent de l'Art. Ou plutôt: l'Art ne figurait que le passé, — qu'une Nature morte.

Certes, les destructions, l'usure, la patine imprimaient l'action du Temps sur les créations des artistes. Mais c'était à leur insu; c'était comme un « mauvais tour » que jouait le Temps aux artistes: ainsi le Temps coupa les bras de la Vénus de Milo. D'autre part, il y eut bien aussi des tentatives pour exprimer le Temps dans la peinture, des fresques de Giotto aux futuristes italiens; mais c'était un Temps limité, fini: il s'échappait d'une certaine immobilité statique peut-être, mais une fois lu le déroulement d'une fresque de Giotto, la fresque tombait dans le passé, — dans la Mort. Marcel Duchamp a peut-être aussi essayé d'introduire la durée en faisant tourner une roue, mais c'était un essai isolé, accidentel. Enfin, les « cercles concentriques » de Delaunay ou les créations de Vasarely ne sont qu'à deux ou trois dimensions.

Agam, lui, est le premier artiste à avoir créé complètement en quatre dimensions, sans fausse route, d'une façon systématique.

Agam dit: « Dans la Genèse, Adam, lorsqu'il goûta le fruit de l'Arbre de la Connaissance, découvrit ensemble la réalité et la mort, c'est-à-dire le Temps. Et le second commandement ordonne: « Tu ne feras pas d'image gravée. » Agam ainsi découvrit le Temps et la dialectique kantienne Espace-Temps.

« De plus, le Dieu des Hébreux est le seul Dieu sans image; on ne peut pas le représenter. C'est ainsi qu'il reste Dieu, puisque l'image fige dans le passé. » Agam découvrit ainsi l'abstraction.

« C'est un Dieu invisible; l'invisible pour les Hébreux est plus important que le visible. Au reste, l'homme ne voit pas la totalité de la réalité; il ne voit que des bouts du réel. » Agam découvrit ainsi l'Invisible.

Ces trois leçons avaient orienté la première exposition d'Agam à Paris en 1953 à la Galerie Craven. « Pour la première fois, un peintre présentait un vaste ensemble homogène de peinture 'en mouvement', illustrant ainsi une conception neuve qui rompait d'une manière décisive avec toute espèce de peinture traditionnelle et statique » (1), observa Georges Elgozy. Ainsi naquit l'art cinétique.

Dix-huit ans après, en Mai 1971, Denise René inaugura sa magnifique galerie de New York par une exposition de « transformables » d'Agam, soulignant ainsi qu'Agam tient une des premières places dans l'Art moderne.

Agam est resté fidèle à lui-même. La forme est bien, pour lui, « la somme des possibles »; ses

« transformables » évoluent dans l'espace-temps, dans la durée permanente du devenir. Et avec un « maximum de simplicité », il atteint le « maximum de diversité », puisque les combinaisons du jeu des formes sont presque infinies: alors que Mondrian a réduit l'Art au vertical et à l'horizontal, Agam réduit la sculpture à un seul élément de base.

Cet art des « transformables » reflète notre époque. Agam dit: « Nous sommes dans une civilisation fondée sur la compagnie d'assurance, contre l'imprévu » que provoquent l'accélération des mutations, la crainte de la guerre nucléaire et l'ubiquité omnispatiale diffusée par les mass media. Ces « transformables » se transformant aussi dans la durée font surgir l'imprévu.

Mais ces « transformables » agrémentent aussi notre époque: ils nous restituent une fantaisie perdue; ils réintroduisent le jeu; ils donnent à l'« homme unidimensionnel » la faculté quadridimensionnelle d'agir au lieu de subir, et d'intervenir dans un monde qui le manipule. Vieux souvenir de la Bible aussi. Agam s'en explique: « Alors que les Egyptiens avaient un système fondé sur l'esclavage, les Hébreux ont inventé le Sabbat, le samedi libre et un système où l'on vit ensemble. Je veux aussi que chacun participe à mes créations. Voilà la vraie participation. » Les sculptures d'Agam bougent comme cela nous plaît, selon notre fantaisie. Les « transformables » sont faits pour être transformés. Ses tableaux aussi, on les transforme: on en choisit tel angle de prédilection; sinon, notre simple déplacement transforme leurs couleurs, leur relief.

Jouons ainsi avec « Toutes Directions » ou « Cent Portes ». Mais Agam ne réserve pas seulement son art à quelques collectionneurs; il intervient aussi dans la Cité, en agrandissant certaines de ses œuvres. Par exemple, à la dernière exposition des Florales à Paris, ou dans le palais des Présidents de l'Etat d'Israël à Jérusalem. De plus, la simplicité des œuvres d'Agam facilite leur accès au public.

Agam a créé un art nouveau. Curieusement, il a conjugué les contraires: les leçons de la Bible et l'introduction de sentiments modernes, l'abstraction des formes et le rapprochement de la Nature, la simplicité des formes et l'infinité de leurs combinaisons.

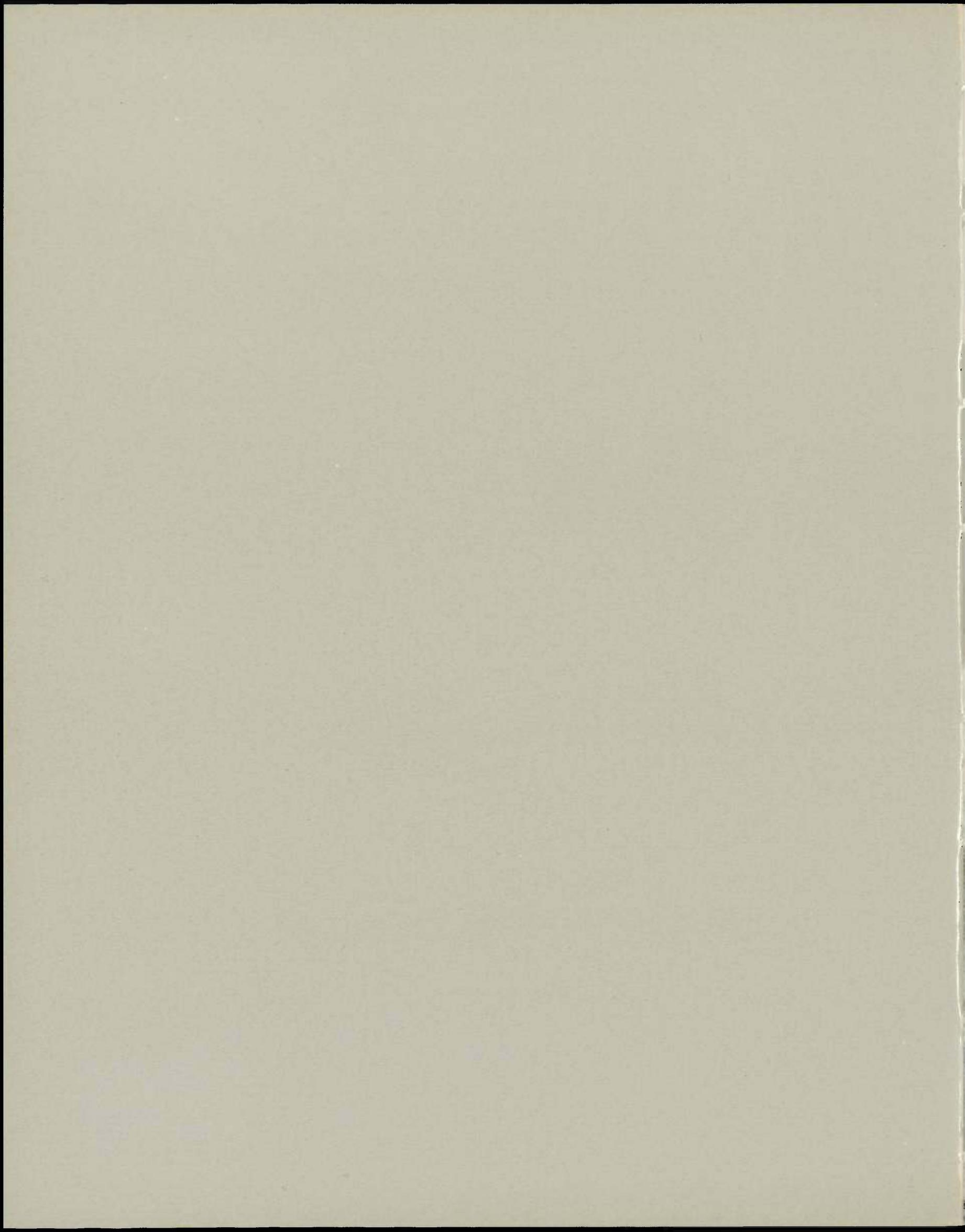
Surtout, en étant un des premiers à avoir introduit la Durée dans l'Art, en retrouvant le Temps, il a apporté un peu plus de liberté.

JEAN-CLAUDE MEYER

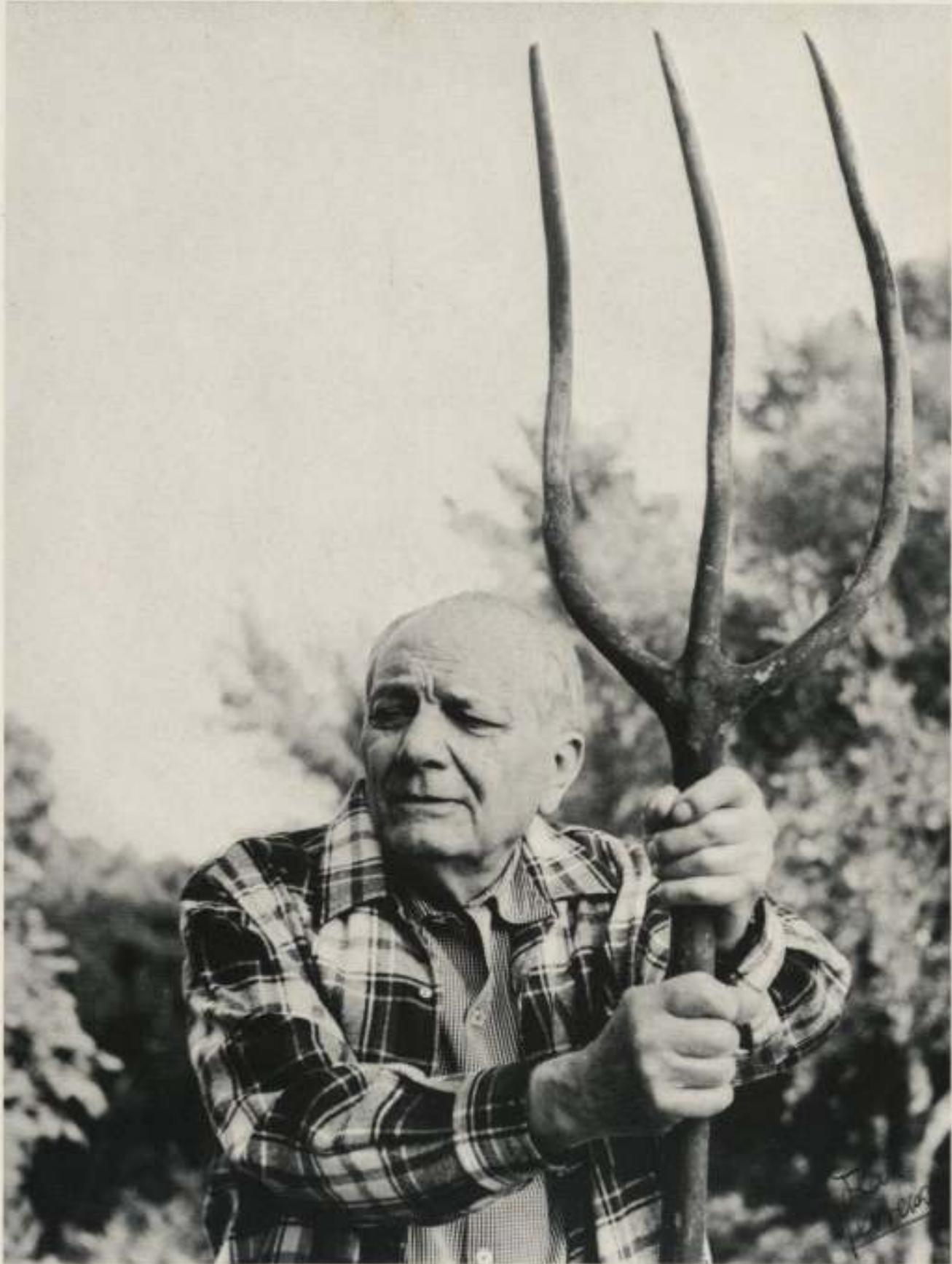
(1) « De la peinture en mouvement », Art International, vol. IX, n° 8, Nov. 1965.



YAACOV AGAM. Mille Portes. Palais des Présidents de l'Etat d'Israël à Jérusalem. Donation de Adrea et Victor Carter, Los Angeles.



(Photo Jean Ferrero)



Homage à Magnelli



Un jeune homme comme moi

par Giuseppe Ungaretti

J'ai connu Magnelli à l'époque de *Lacerba* et de *La Voce*, c'est-à-dire juste avant la première guerre mondiale. Magnelli avait déjà des dons à cette époque; et à cette époque, on connaissait aussi les peintres du dimanche, mais ces peintres s'appelaient « Rousseau », alors que maintenant nous sommes dans une époque de mystification, avec des peintres du dimanche qui sont là pour insulter l'art véritable.

Magnelli a toujours été quelqu'un de réservé: il a toujours été un homme très délicat; c'est un homme qui a toujours pensé à son travail sans penser au succès qu'il pourrait avoir: s'il doit avoir du succès ce sera maintenant, et ce sera un succès mérité car il est un grand peintre et il a compris l'art comme il fallait le comprendre; non comme ces crétins qu'on trouve par milliers aujourd'hui et qui occupent toutes les places importantes dans la diffusion.

Magnelli était un jeune homme comme moi; nous avons un peu plus de vingt ans; il fréquentait tout comme moi le milieu de *La Voce* et de *Lacerba*; j'étais plus lié que lui à ces milieux, mais c'était quelqu'un qui, malgré tout, savait qui était Picasso ou Kandinsky, il savait dans quelle direction allait l'art, car l'art ce n'est pas monsieur Ligabue, ce n'est pas la stupidité, l'art c'est quelque chose qui doit exprimer son époque avec une profondeur réelle et les crétins ne l'expriment jamais, les peintres populaires ne l'expriment pas du tout, ce sont des imbéciles.

Mais j'ai quelque chose de plus précis, de plus secret à vous dire à propos de l'art de Magnelli. Magnelli a commencé avant la première guerre mondiale; il a immédiatement compris comment il fallait étudier et sentir la réalité pour en révéler le secret. Il a compris que ce n'étaient pas les formes sensuelles, les formes que l'on serre entre les mains, qu'il fallait révéler, mais les formes qui se trouvent à l'intérieur et qui produisent ces formes sensuelles, les formes abstraites, les formes simples, celles qui sont faites d'une ligne qui part du néant et aboutit à un mouvement; ces formes sont des ondes magnétiques qui se trouvent en nous, une magie qui se trouve en nous et qui ne peut s'exprimer qu'à travers des lignes pures et de la pureté.

Je ne sais pas si Magnelli a subi une injustice historique. Magnelli, de tout temps, a été reconnu par ces hommes qui savent que la peinture n'est pas Ligabue, qui savent ce qu'est la peinture; tous ces hommes savaient qui était Magnelli et ils le respectaient et ils suivaient ses progrès; ils admiraient toutes les révélations sans fin qu'il faisait sur la réalité d'aujourd'hui.

GIUSEPPE UNGARETTI

Extrait du film réalisé par Claudio Savonuzzi pour la Télévision italienne sur l'œuvre de Magnelli. Traduction française Giovanni Joppolo.



Magnelli à Florence, 1914-1915.

1914: je prends avec Magnelli le train pour Paris

par Aldo Palazzeschi

Dans les tout premiers jours du mois de mars 1914, un matin, je parcourais hâtivement la rue Tornabuoni où je m'étais rendu pour faire quelques emplettes en prévision d'un voyage que j'entreprenais ce jour-là.

Ainsi rencontrai-je le cher Alberto Magnelli que je connaissais depuis l'enfance, tout comme se connaissaient nos pères respectifs, l'un et l'autre négociants florentins, et avec lequel je ne manquais jamais, à chaque rencontre, de m'entretenir des problèmes qui passionnaient et agitaient on ne peut plus vivement les milieux artistiques d'alors.

— Je vais à Paris. Je prends le train aujourd'hui même, à trois heures.

MAGNELLI. La foire. 1914. Huile sur toile. 100 x 75 cm.



J'allais en effet rejoindre mes amis Papini et Soffici qui depuis un mois, pendant que je restais à Florence pour préparer deux numéros de la revue *Lacerba*, se trouvaient à Paris d'où ils devaient rentrer sous peu. Carrà s'y trouvait également et Boccioni n'allait pas tarder à s'y rendre. Tous impatients, tant que nous étions, de montrer notre présence au monde et de greffer notre vieux pays au cœur du mouvement spirituel contemporain.

Magnelli me regarda droit dans les yeux, tout rayonnant, et en plantant les pieds par terre comme s'il voulait se visser au sol, il déclara résolument:

— Je viens moi aussi.

— Et comment vas-tu préparer ce voyage? Moi, je suis fin prêt...

— Ne t'inquiète pas, je vais m'en occuper. Rendez-vous à trois heures, à la gare.

Je le sentis si résolu que je lui lançai de loin, en le rappelant:

— Pense au smoking!

Sans se retourner, tout en courant, il acquiesça d'un signe de tête.

A quelques jours de là devait se tenir à Paris, dans l'atelier du peintre Umberto Brunelleschi, Florentin comme nous et de nos amis, un grand bal vénitien costumé où se retrouverait bonne part du Tout-Paris artistique et littéraire, sans oublier Gabriele d'Annunzio; et Brunelleschi avait écrit que comme il n'était pas possible de préparer des costumes pour les amis qui arriveraient d'Italie au dernier moment, ceux-ci pourraient participer au bal en smoking.

Le voyage, on ne peut plus tranquille, se déroula de Florence à Paris en grand silence, dans un compartiment de première classe et en compagnie de deux dames françaises, mère et fille, la première point encore vieille et la seconde sur les dix-huit ans, chacune blottie dans son coin en feignant de dormir ou en somnolant. Ces dames avaient de fort belles valises, mais j'ai surtout gardé de ce voyage le souvenir de certain détail. La mère transportait, sans le moindre emballage, un fer à repasser électrique auquel elle paraissait

MAGNELLI. Femme et clown. 1913-1914. Huile sur toile. 100 x 75 cm. (Photos Peter Willi). ▷



tenir de façon excessive, sûrement maniaque, et semble-t-il sans se soucier d'autre chose, comme s'il se fût agi d'un personnage de marque, du protagoniste d'une aventure touristique de haut bord; et tandis qu'elle ne s'occupait absolument pas de sa fille, qui dormait ou faisait semblant de dormir dans son coin, elle n'avait de pensées que pour cet ustensile, à tel point que même durant la nuit, comme s'il n'était pas assez confortablement installé ou satisfait, elle le changea mille fois de place dans le filet du compartiment, et moi, de mon coin, entre deux petits sommes arrachés au train, j'entrouvrais un œil pour voir où le fer à repasser avait bien pu finir.

A Paris, descendus dans un hôtel qui donnait sur la place de la gare Montparnasse, nous nous employâmes, les jours suivants, à trouver un logement dans un lieu tranquille que nous dénichâmes rue de la Grande-Chaumière sous la forme d'un vieil et petit édifice provincial, que dis-je, encore campagnard et entièrement pourvu de lampes à pétrole, mais qui donnait accès à une grande bâtisse mi-caserne mi-couvent récemment construite dans le jardin, exclusivement peuplée d'artistes et que flanquait le mur aveugle d'un très grand immeuble tapissé d'un luxuriant rideau de lierre jusqu'au toit; je pris là une chambre, et Magnelli, en revanche, un atelier où pouvoir entamer le travail qui allait le mener à des conquêtes définitives.

Magnelli avait séjourné plusieurs fois à Londres et parlait assez bien l'anglais, mais c'était la première fois, comme moi, qu'il se trouvait à Paris, et l'impression, pour chacun de nous, fut d'emblée favorable, tant comme richesse de découverte que comme révélation.

Pour ma part et en qualité d'écrivain sorti des étroitesse d'un milieu académique et provincial uniquement tourné vers le passé, un passé devenu mythologique, véritable maladie au regard de la vie contemporaine, opposé à toute nouveauté de quelque côté qu'elle vint, comme si au monde tout avait été dit et rien de neuf ne pouvait être ajouté hormis une admiration passive, exclusive et sectaire; pour ma part, dis-je, j'eus le sentiment d'avoir changé de poumons et acquis une respiration nouvelle. Mais plus encore qu'une telle pente, si favorable aux arts, ce furent les valeurs de cette civilisation qui excitèrent mon intérêt: une vie intelligemment organisée dans le respect de la personnalité d'autrui et qui facilitait à chacun la réalisation de soi-même, tout semblant disposé pour inciter à l'amour de la vie, à la joie de vivre, avec un sens de la liberté dont on connaissait les limites, celles-ci étant tenues dans le plus grand respect: véritable amour de la liberté que celui-là, et seul moyen de la conserver longtemps. L'usage de la liberté est le plus difficile à exercer qui soit, et qui n'en connaît point les limites pour avoir toujours vécu dans la tyrannie, aisément en abuse et retombe dans cette même tyrannie où il a vécu et qu'inconsciemment il désire.

Une vie réglée par des formules qui ne pouvaient échapper à qui venait d'un pays d'individualistes, mais dont tout un chacun semblait être l'artisan; dans lesquelles l'hypocrisie n'existait pas, ni la pensée de la mort à jamais mise en fuite. Et on le comprend aisément: là où vivre est agréable, on n'a pas le temps de songer à la mort; c'est lorsque la vie nous déplaît que la pensée de la mort nous est le plus désagréable; pour paradoxal que cela paraisse, ce n'en est pas moins vérité. Et tous les ans, pendant cinquante années, en qualité de simple touriste, j'ai fait à Paris un plus ou moins long séjour de printemps.

Pour Magnelli, en revanche, la connaissance de Paris signifiait une pleine connaissance de lui-même et de ses forces, la légitimité de ses aspirations d'artiste novateur. Les arts figuratifs étaient au centre de la vie spirituelle parisienne, et ce furent les temps d'un renouveau capital, talonné par la plus encourageante des expectatives: tout semblait fait pour quelque chose de surprenant qui devait arriver de jour en jour, ce qui permit à l'artiste de nouer des amitiés fidèles et fécondes avec les meilleurs représentants de cette saison fabuleuse, et d'apercevoir devant lui, dans la plus franche des clartés, sa propre voie.

Mais lorsque nous rentrâmes en Italie, vers la fin du printemps, la surprise de la guerre allait briser ce programme, cet enchantement qui avait si bien commencé: une guerre appelée à changer bien des choses dans la vie pratique comme dans la vie de l'esprit, et que suivit un intervalle de faiblesse et d'immobilité, d'incertitude, d'attente passive, producteur de sentiments et de sollicitations qui favorisèrent les forces réactionnaires et le retour à de vieilles formules usées. Une période d'attente qui valut simplement à l'artiste, impatient de se renouveler, de mûrir dans le secret de son âme, et pas seulement dans la joie, une résolution définitive.

Avant son départ, Magnelli voulut faire mon portrait, mais durant les séances de pose, il ne confia point son secret, ni ne fit la moindre allusion à ce qu'il avait décidé d'entreprendre, si bien que j'appris un jour par d'autres qu'il avait disparu, qu'il était parti sans espoir de retour.

Depuis, nous nous sommes toujours revus à Paris, mais plus jamais dans l'esprit juvénile et confiant de 1914, comme si entre nous et notre indestructible amitié s'interposait un voile.

Le cas de Magnelli n'a vraiment rien d'unique; et jadis il aurait donné à penser; aujourd'hui, en revanche, il laisse simplement espérer avec optimisme que dans le brassage contemporain, favorisé par la facilité des communications et par une aspiration à se connaître l'un l'autre, tombent une fois pour toutes ces voiles qui s'opposent à l'exercice de notre joie de vivre et d'œuvrer.

ALDO PALAZZESCHI

Extrait de la « Passeggiata », ouvrage de luxe avec deux linoléums en couleurs de Magnelli. Editions M'arte, Milan 1971.



Un champ d'exploration

par Nello Ponente



MAGNELLI. Composition n° 0525. 1915. Huile sur toile.
100 x 75 cm.

Le développement de la culture figurative de Magnelli est rapide et précis. Son rapport avec l'avant-garde internationale, qui n'est certes pas fortuit mais nécessaire et délibéré, le met en contact direct avec les expériences les plus stimulantes et les plus explosives de la peinture européenne. Dès le début, il est conscient qu'il ne peut pas adhérer complètement à la poétique du dynamisme futuriste (qui, de toute façon, représente la première véritable avant-garde qu'il ait l'occasion de connaître en Italie), parce qu'il a déjà une idée différente de la dimension concrète de la peinture. Une idée qui le pousse à une extrême simplification des organismes de la composition, et qui le place cependant en dehors de tout symbolisme abstrait, en dehors donc du symbolisme dynamique et de l'état d'âme du futurisme. Il est donc évident que lorsqu'il arrive à Paris en 1914, ce Florentin imprégné d'une culture classique qu'il a interprétée à sa façon, qui devient l'ami d'Apollinaire, qui vit et discute le grand moment qui est en train de renouveler l'art européen, se sent immédiatement engagé à créer, dans la stabilité des formes, une peinture abstraite, mais sans bavures symbolistes. Il rendra, par conséquent, concrètes les humeurs et les suggestions qu'il portait en lui et celles qu'il devait recevoir à Paris; il ordonnera (cet ordre est aussi un ordre moral, un exemple de clarté d'esprit et de comportement) une structure linguistique concrète qui, par la suite, dans ses variations logiques, sera fondamentale pour les expériences successives.

Cet ordre et cette précision, qui sont guidés et renforcés par la connaissance de l'avant-garde européenne, accompagneront Magnelli qui les gardera même après son retour à Florence; il ne changera que les formules de figuration durant cette assez longue parenthèse italienne avant son retour définitif à Paris en 1931. Une longue période qui n'est pas improductive et qui n'est pas non plus un moment de renoncement, durant laquelle il élaborera et enrichira les termes de son vocabulaire fondamental, en cherchant dans plusieurs directions, mais en partant toujours de son discours initial, de la façon dont il l'avait formulé à Paris en 1914.

Nos connaissances actuelles nous amènent à penser que l'art contemporain ne s'est pas formé en un seul endroit, c'est-à-dire qu'il n'est pas né totalement à Paris. Il est cependant évident que

Paris constituait, durant les vingt premières années de ce siècle, le centre de regroupement de toutes les expériences et surtout le lieu des plus importantes affirmations. Les tableaux peints par Magnelli entre 1914 et 1915 en témoignent. Magnelli pousse en effet sa recherche vers un type d'abstraction qui n'appartient pas entièrement à la culture artistique française, mais que, déjà, Kandinsky, par exemple, avait élaboré à Munich dès 1910, et que, d'une autre manière, Mondrian et De Stijl étaient en train de préciser et que Arp enfin élaborait durant ces mêmes années. Magnelli est lié à toutes ces recherches par un dénominateur commun: celui de la tradition la plus récente de l'avant-garde française qui agit comme un catalyseur sur toutes ces expériences. Il s'agit de la tradition instaurée par le cubisme, qui a des répercussions sur l'organisation formelle, sur les rythmes de composition (et en ce qui concerne Magnelli, non seulement sur sa peinture, mais aussi sur les sculptures qu'il exécute et qui donnent l'impression d'être en avance de presque cinquante ans sur certains assemblages contemporains). C'est la tradition instaurée par les Fauves, en ce qui concerne la liberté des couleurs et la même manière d'étaler les teintes en larges et perceptibles étendues. Pour Magnelli comme pour Kandinsky, Mondrian, Arp et Klee, ce sont les références qui comptent. Et elles sont importantes, car elles nous offrent la possibilité de constater avec combien d'originalité il a su se définir dans l'aventure agitée de l'art dans les premières décennies de ce siècle. Cette originalité est tellement évidente qu'elle nous permet de déterminer, déjà dans ce riche moment initial, ce que, plus tard, Jean Cassou allait définir comme « l'écriture de bronze » de Magnelli. La capacité de réduction, de blocage de la forme et en même temps de solidification de l'espace. Elle nous permet d'entrevoir la nécessité de la couleur, de ces teintes qui ne sont pas localisées mais qui sont intenses et qui le différencient immédiatement et qui le différencieront par la suite des réductions chromatiques voulues du néo-plasticisme, alors que la solidité des étendues le différencie aussi bien du dynamisme plastique futuriste que du *Geistige* kandinskien.

Dans ce contexte, le passage d'une figuration réduite, comme dans certains tableaux de 1914 (de la *Nature morte* qui est entièrement concentrée sur les valeurs premières de la couleur au *Paysan avec le parapluie* qui, de par certaines intensifications de surfaces semble anticiper *Les Marocains* de Matisse) à la non-figuration totale des *Compositions* de 1915, apparaît tout à fait logique et naturelle. Ce qui compte le plus et qui, nous le répétons, distingue Magnelli de certaines expériences contemporaines du futurisme, c'est que cette non-figuration est loin d'être fortuite mais est la conséquence logique d'une maturité qui bien que précoce n'est pas anticipée. Magnelli fut donc parmi les premiers peintres européens



MAGNELLI. Composition n° 0530. 1915. Huile sur toile. 100 x 75 cm.

celui qui enleva à la peinture le poids d'une figuration descriptive, il fut le premier à l'avoir fait intentionnellement, à cause d'une *nécessité intérieure* (c'est ce qu'aurait dit Kandinsky), et avec une originalité absolue dans ses moyens. Si bien que cette recherche non figurative qu'il continue jusqu'en 1918 ne s'arrête jamais sur un schéma et ne possède pas une typologie immuable, mais varie à chaque fois selon les rythmes et les colorations. Magnelli a appris de l'avant-garde internationale un principe fondamental: celui de la condition expérimentale de l'art moderne. Si bien qu'une nouvelle réflexion sur la peinture figurative, qui n'est pas un retour en arrière mais une évolution, se justifie à travers ce principe. Les figures de paysans, quelques portraits, les paysages qu'il a faits entre 1920 et 1930 ne sont

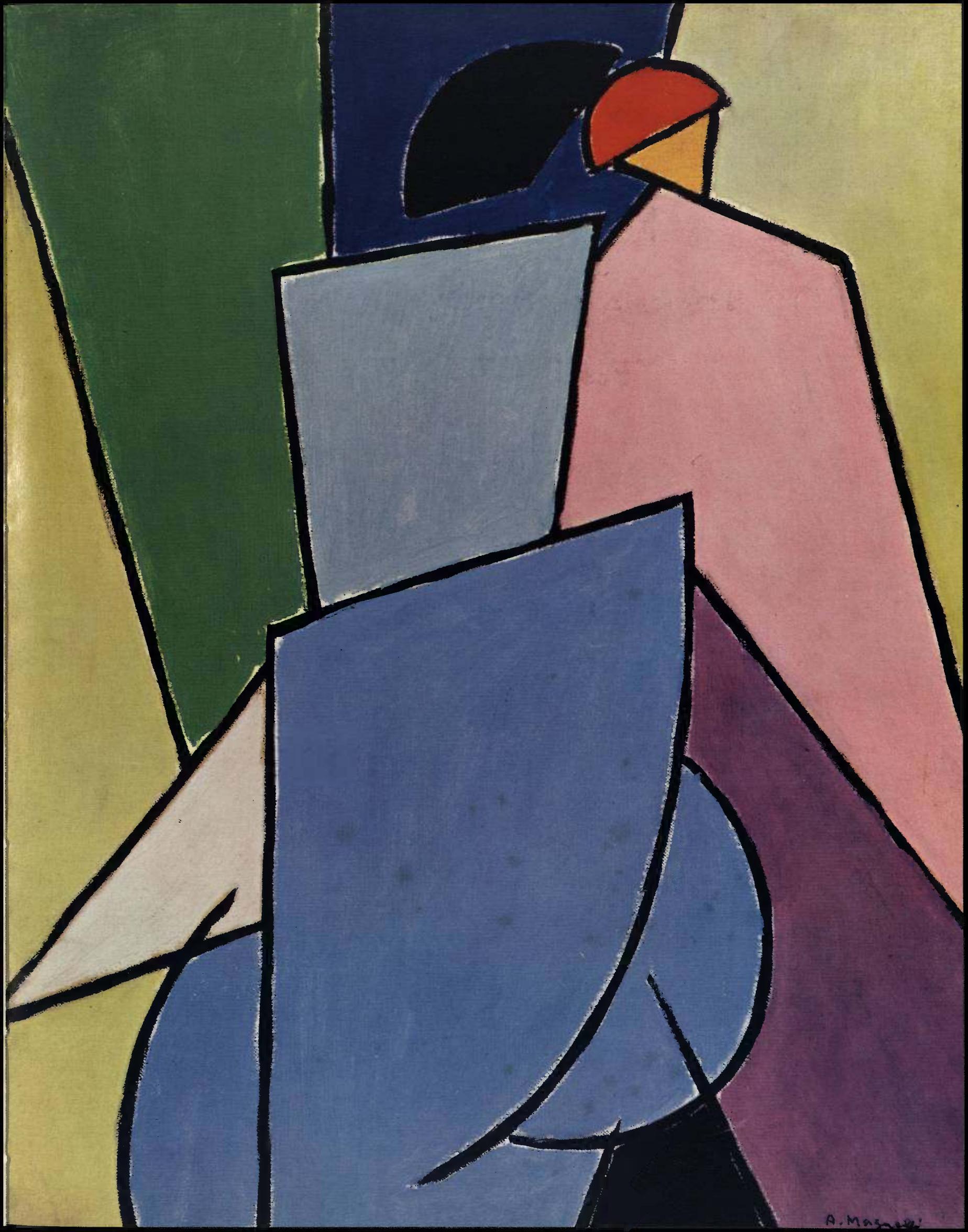


MAGNELLI, Explosions lyriques n° 5. 1918. Huile sur toile, 120 x 120 cm.

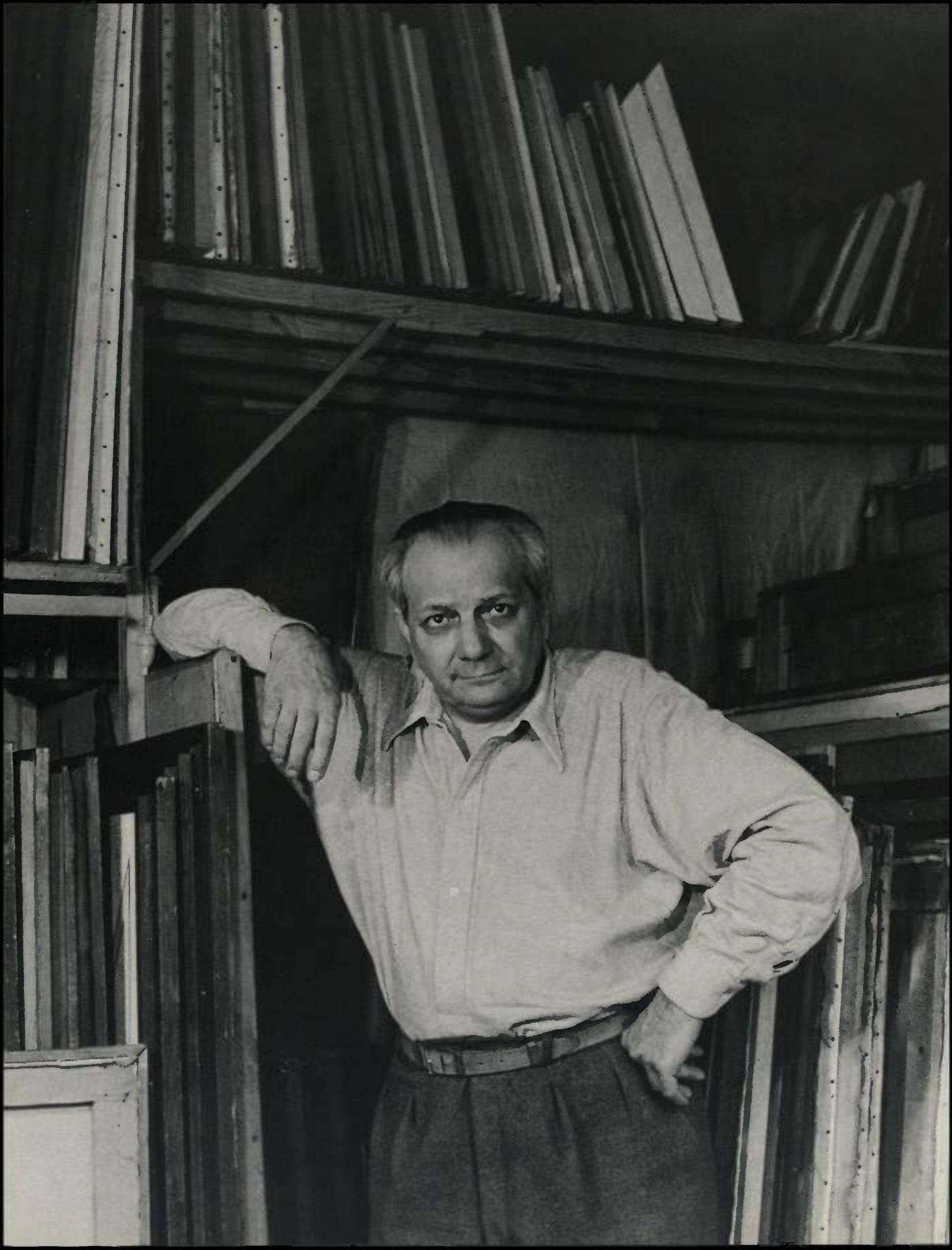
pas un retour au « classicisme » mais encore une fois un champ d'exploration dans lequel Magnelli s'aventure avec beaucoup de maîtrise et dans lequel il trouve le moyen d'insérer, avec une « écriture de bronze » accentuée, une dimension métaphysique qui n'a toutefois rien à voir avec celle de De Chirico. Il s'agit, au contraire, d'une métaphysique qui solidifie l'espace et qui culmine, dans les tableaux avec les barques, dans une géométrie serrée des images qui apparaît comme une prémisses de la période suivante des *pierres* et des *rochers*, prémisses nécessaires au retour complet à un plus pur caractère essentiel des formes dans l'espace auquel Magnelli restera fidèle jusqu'à la fin de sa vie.

NELLO PONENTE

MAGNELLI, Composition. 1914. Huile sur toile. ▷



A. Mascheri



Anatole Jakovski

1934: première exposition à Paris

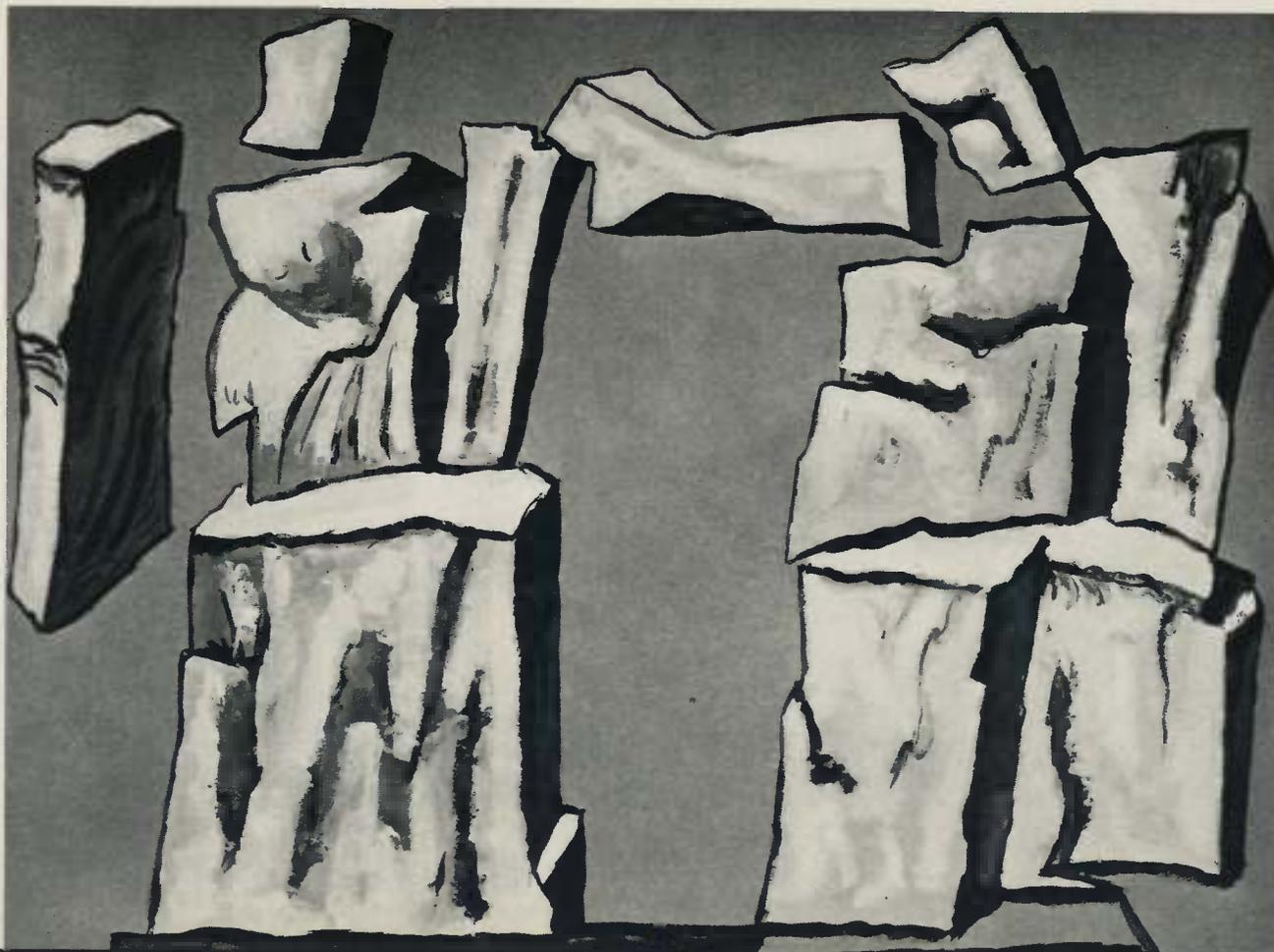
La peinture d'aujourd'hui, — la peinture des atavismes individuels, de race, ou de classe, — la peinture qui sort automatiquement des ténèbres de la subconscience et qui réalise ainsi la réalité dernière, la sincérité dernière, la sensibilité extrême de l'artiste, la finesse presque mortelle, car c'est la fin de quelques peintres solitaires s'enfermant dans leurs propres complexes, dans leurs traumatismes artistiques singuliers, indéchiffrables pour le spectateur et réduisant le nombre des initiés à eux-mêmes, par conséquent à zéro; justement la longueur des ondes émotives, la largeur de la possibilité de recevoir quelque message des miracles qui est et qui fut toujours l'art: cela ne dépend que de la capacité de la mémoire ancestrale, de la longueur de ces racines poussées dans le temps disparu, poussiéreux, légendaire.

Magnelli, semble-t-il en apparence, voudrait res-

susciter, ou renouveler le génie d'un Piranesi. Mais son amour pour le passé, son affection profonde pour les ruines sont diamétralement opposés à ceux de Piranesi. Magnelli ne se contente jamais d'un enregistrement passif du passé, de la triste constatation d'une beauté disparue et dont les traces nous offrent aisément des échappées sentimentales. Il ne plonge jamais dans la poésie amère des instants fragiles, dorés par le soleil déclinant sans arrêt, dans la douce rêverie sur le monde et le temps instables, qui doivent disparaître comme ces traces fines et furtives des époques, comme l'homme lui-même, mortel et désarmé contre cette ombre menaçante, personnifiant le néant.

Les personnages gigantesques, anthropomorphes et hyperboliques de Magnelli affirment une autre condition picturale, une autre philosophie très actuelle et « moderne ». Et ce ne sont que les élé-

MAGNELLI. Pierres. 1932. Gouache. 50 x 65 cm.





MAGNELLI. Pierres. 1932. Gouache. 65 x 60,5 cm.

ments les plus archaïques de ses tableaux qui sont les preuves les plus flagrantes de l'inexistence du passé, de l'inutilité du relativisme historique. Ils sont très hostiles, surtout à chaque raccourci ou spéculation élégiaque.

Il suffit de regarder seulement ces dominantes vigoureuses de la couleur pure, de la couleur saine et forte, vivante pour elle-même, les couleurs libres qui s'agitent et se meuvent dans les atmosphères illimitées, dans ces cieux sans fin teintés souvent en bleu, — bref dans tous ces fonds immobiles, translucides et inépuisables: on comprend tout de suite que les ruines ne sont plus les ruines, qu'elles sont recrées — la pierre devenue la terre —, le nouveau sol à cultiver. Que les ruines sont des formes, des symboles, les symboles informables, car ils sont neufs et inexistantes et que les formes ne sont que les simples conducteurs

des couleurs, de la couleur tellement « Magnelli », des idées tellement lui, étant toujours hors de la ruine, hors de la catastrophe. Leurs nombreuses craquelures ne sont que des prétextes pour les couleurs de respirer. Les lézardes sont l'air et la vie. On ne commence une autre vie qu'en détruisant la précédente, et cet état d'esprit est très caractéristique pour notre époque de transition — une phase qui marque assez nettement le changement intégral de toutes les valeurs.

Le soleil florentin d'aujourd'hui creuse les malachites, les marbres, les basaltes et les terres par ses rayons énergiques et durs. Plein de force, plein d'espoir, il brise, ses rayons détruisant toutes les œuvres d'art passées, les objets et les paysages d'une autre vie disparue, — tout l'univers ancien qui garde malgré tout les traits du travail humain et les empreintes de son visage indestructible. Il engendre aussi de nombreuses ombres, mais tous les deux ne font que pousser de leurs crevasse d'autres organismes de rechange. C'est de la santé biologique. Tout existe; nous existons, comme autrefois existaient les sénateurs et les guerriers.

Oui, c'est la perpétuité de l'énergie, la transformation constante de l'énergie, son redressement toujours sous une autre forme, la conservation de l'esprit et du génie — de toutes les forces spirituelles, en somme, qui résistent à tous les cataclysmes et aux événements épisodiques de l'histoire — tout cela se manifeste catégoriquement dans les peintures récentes de Magnelli. C'est lui, — le seul acteur de son jeu, l'homme composite du passé, du présent et de l'avenir, — l'homme peut-être le plus authentique. L'homme.

Le passé est l'échelle des âges. L'âge est l'échelle du passé. Et c'est ainsi que par Magnelli nous apprenons combien sont petites, minimes et délabées les œuvres fortuites du présent — les grattéciel minuscules qu'il introduit dans ses tableaux. Naturellement, pour atténuer une autre réalité, pour contraster une fois de plus plus phénoménalement et plus sensationnellement, l'immense antiquité de son monde et l'énorme durée de son temps abstrait.

L'élan constructif italien a donné une toute autre direction à tout ce qui existait par l'inertie avant lui. Il se sert aussi du passé qui doit servir pour l'avenir. Il l'organise tout d'abord au service du présent.

Le cas « Magnelli » est absolument déterminé par cette tendance. Il veut aussi recréer le monde dans son propre domaine. Élargissant et agrandissant sans cesse les limites du tableau de chevalet, Magnelli aspire à la fresque. Il envisage et projette d'énormes images qui doivent dès maintenant enseigner l'héroïsme.

ANATOLE JAKOVSKI

Jean Arp

Construction d'un monde

Sur des plaines en marche des cubes violets échantent leurs échos.

Des pyramides abstraites épèlent l'A.B.C. de l'âge d'or.

Pourquoi ne nous servons-nous pas encore de ces paysages de bois, si pratiques avec leurs anses maniabiles?

N'est-ce pas une tour chevauchant une autre tour qui s'en va là-bas d'une allure chevaleresque et solennelle, à un bal d'armes, vers une ville rose au bout du monde? Rond, anguleux, rembourré, pointu, tranchant, élancé tout à la fois, l'édifice fier va vers une ville rose au bout du monde.

Une roue de plumes blanches, grande comme un soleil, tourne au-dessus d'un abîme bleu, et amène au jour, à chaque tour, des formes colorées. Calmes, fumantes, conscientes de leur force, elles entrent dans l'arène. Qui oserait se mesurer avec elles?

Par des brèches se pressent, se poussent de l'air en nattes, du marbre liquide et des parafes en résine.

Une lampe en os à la flamme d'ébène construit des rêves.

Ces méchantes crécelles et fourchettes sont parentes de la lune d'Anaximandre, dont l'Ionien

Alberto Magnelli, Hans Richter et Jean Arp à Locarno, 10 avril 1965.





MAGNELLI. Gouache. 1941. 65 x 50 cm, Coll. part.

affirmait qu'elle est un cercle pareil à la roue d'un char, et dont le moyeu est creux et rempli de feu exactement comme le soleil. Elle a, comme lui, une position oblique et un unique trou d'aspiration, identique à celui d'un soufflet. Elle s'assombrit pour nous selon les révolutions de la roue. L'éclipse lunaire se produit du fait que l'entrée du trou d'aspiration, par lequel passe le feu, se bouche. Par l'esprit, la forme et la couleur, les toiles de Magnelli sont celles des premiers hommes, des premiers penseurs et contemplateurs de la nature.

Le monde des toiles de Magnelli me rappelle aussi celui de Pétrone d'Himera, un des plus anciens pythagoriciens. Pétrone enseignait qu'il y a 183 mondes qui sont disposés selon un triangle équilatéral, dont chacun des côtés embrasse 60 mondes. Chacun des trois mondes qui restent est placé à l'un des sommets; mais les mondes qui se suivent sur un même rang se touchent, en tournant calmement en rond comme dans une danse.

Les constructions de Magnelli ne nient pas la terre. Elles ne se détournent pas de la multitude bigarrée de la terre. Elles ont dit adieu, une fois pour toutes, et tourné le dos au pont des soupirs, aux gondoles et aux plafonds d'église grouillants de ciel. Les toiles de Magnelli ne sont pas des tromperies, des imitations du monde. Elles sont pures et pleines de réalité. Dans les années de ténèbres irréelles de 1941 et 1942 la réalité de la beauté fut la seule consolation de notre petit cercle à Grasse. Sonia Delaunay, Sophie Taeuber, Suzy Magnelli, Alberto Magnelli et moi faisons partie de ce cercle. Durant ces années Magnelli connut une abondance de projets qu'il exécute, à présent, avec la plus grande maîtrise. Ce travail insouciant l'unit à l'art populaire des grandes époques. Le noir, le brun et le bleu des tableaux de Magnelli font penser aux couleurs des fresques des premières époques crétoises. Ses travaux pourraient fournir un équivalent de ces décorations augustes et sereines. Elles sont des parures naturelles sans outrecuidance ni tour de force.

Autour d'un moyeu se meuvent des géométries florales.

Un manteau jaune s'enveloppe de silence et brandit des règles jaunes.

Cela oscille et se déplie à l'infini, contre toutes les lois de la perspective tant adulée.

Souvent, dans les toiles de Magnelli, se produit un sombre orage, un entrelacs énigmatique d'éclairs noirs et commodes.

Le cent-étages et l'anguleux vacille, se penche ici et là, menaçant, et se courbe comme s'il voulait jeter comme un lest ses espaces nombreux et colorés, pour s'élever démesurément.

Un carré ne coiffe-t-il pas là-bas un triangle? Un ovale grisonne, vieillit, puis vieillit encore.

Ce qui tombe, Magnelli le laisse volontiers soudain figé et suspendu. Jamais chez lui les choses ne tombent dans l'infini. Les choses semblent vivre sans tourment ni peur. Même chez lui, les colosses de pierre éclatent sans tumulte. Parfois un blanc inconnu, comme monté sur des échasses, arrive sans savoir ni pourquoi, ni comment, la poitrine couverte d'incrustations ruisselantes et d'ornements chantournés. Des surfaces planes griffues et armées de dents saluent avec platitude ce blanc inconnu.

Devant des panneaux entassés et probablement transparents se produit un bondissement et un vol plané, semblable à celui des acrobates, quand ils volent d'un trapèze à l'autre. Mais jamais Magnelli ne donne l'impression d'exécuter un Salto Mortale. Inutile de dire que c'est toujours naturel et naturellement avec aisance.

Un monde fabuleux roule aisément à travers le tunnel de la matière.

JEAN ARP

Introduction au catalogue de l'exposition Magnelli à la Galerie René Drouin, Paris 1947.



Magnelli 42

Léon Degand

1947:

une révélation picturale

MAGNELLI. Peinture. 1946. Huile sur toile. 81 x 65 cm.



Avant de présenter, comme une révélation, le nom d'un grand peintre inconnu et digne d'être placé d'emblée au rang des maîtres, il convient de prendre de multiples précautions.

Qu'un artiste de la scène soit acclamé par le public un soir de première et porté aux nues, les jours suivants, par toute la critique parisienne, aussitôt sa réputation est faite, les contrats l'assaillent, Hollywood le réclame, la gloire populaire, et ce n'est pas la moindre, le couronne, et il devient téméraire de douter de son génie.

La renommée picturale, depuis le Romantisme en tout cas, est d'une tout autre venue. Il paraît indispensable qu'elle commence dans le scandale, parmi la rumeur de discussions acharnées et confuses, les vociférations des rapins, les petits cris des « esthètes », les gloussements des snobs et, aujourd'hui, sous l'œil vigilant de quelques censeurs politiques. Tout cela, il est vrai, n'a guère d'importance en soi, mais, pratiquement, contribue à augmenter la méfiance du public. De plus, depuis la fin du siècle dernier, la découverte des génies méconnus et, autant que possible « maudits », constitue l'un des jeux spirituels les plus à la mode. Il est parfois cruel. Il a fallu le suicide de Modigliani, pour que, dès le lendemain, sa peinture pût enfin être prise en très sérieuse considération par le public et les marchands.

J'ignore encore comment on accueillera l'exposition, une rétrospective par certains côtés, qui vient de s'ouvrir à la Galerie René Drouin. Les tableaux sont l'œuvre d'un Florentin bien vivant, établi depuis de longues années à Paris. Il s'appelle Alberto Magnelli. C'est un solide quinquagénaire, frisant la soixantaine, et le moins romantique des hommes. Il a vécu pour la peinture, loin des foules. Sa dernière exposition à Paris date de 1934, chez Pierre Loeb, sur la rive gauche. C'est dire qu'il ne s'adonne pas à la chasse aux suffrages. J'espère que cette prosaïque réserve ne nuira en rien à la carrière nouvelle que ce très grand peintre inaugure, cette fois, sur la rive droite.

Je pèse bien mes mots et je répète: ce *très grand peintre*. Car je crois bien que, depuis les grands Fauves et les grands Cubistes, sans oublier certains maîtres de l'École de Paris et de l'Expressionnisme, ainsi que Kandinsky et Paul Klee, il ne se soit plus révélé de grand peintre capable, comme Magnelli, avec autant de puissance, de science et de générosité, un tempérament exceptionnel et une inspiration originale.

Magnelli a éprouvé l'un des drames majeurs de la peinture contemporaine: celui que constitue le passage de la figuration à l'abstraction. A 17 ans, à Florence, il part, tout seul, sans maîtres, à la conquête de l'art pictural, par les voies de la couleur pure. Plus tard, la fréquentation des Futuristes et des représentants de la *Pittura metafisica* (De Chirico) n'aura sur lui aucune influence. Certes, il regarde, en peintre, les spectacles du monde extérieur. Mais son arrière-pensée, c'est la plastique. En 1914, il se sent contraint de reconnaître

à ses recherches une conclusion logique et inévitable et il abandonne tout recours au sujet. Il inventait, dans son coin et pour son compte, cette peinture *abstraite* qu'un Kandinsky et d'autres, plus obscurs ou moins précoces, réalisaient ou rêvaient de réaliser, ailleurs.

Cette première plongée dure environ deux ans. Ce n'est qu'après 1933, après l'*époque des Pierres*, après une féconde période de maturation, que Magnelli retrouve la nécessité de l'abstraction. Son temps d'épreuve est terminé. Il sait désormais quelle part de lui-même il lui importe de cultiver. La route est libre.

Ce qui frappe, d'emblée, dans l'œuvre de Magnelli, c'est la manière nette, décidée et sans bavure dont elle s'exprime. Aucun bégaiement, même « artiste », dans cette peinture. Aucune affectation. Aucune inclination à se donner les apparences d'un style. Le style naît, chez Magnelli, de l'adaptation parfaite du mode d'expression à ce qu'il est chargé d'exprimer. Cette forme de courage brutal et sans concessions ni complaisances, Magnelli est peut-être le seul artiste vivant à la partager avec Picasso, bien que dans un domaine totalement différent, voire étranger.

L'art de Magnelli est fort loin d'être *inhumain*, pour employer le vocabulaire d'aujourd'hui. Impossible de confondre ses compositions avec les exercices habiles de quelque savant rhétoriqueur. Magnelli nous parle, et ce n'est jamais pour ne rien dire. Il sait heurter, bousculer, violenter parfois nos sentiments, mais jamais par quelque singularité disposée avec adresse, pour le plaisir vain de plaire en déplaisant. Je lui distingue, bien davantage, cette faculté picturale si rare d'énoncer tout bonnement, mais clairement, fortement et exclusivement, sa vérité.

Ami de Kandinsky, pour qui je lui sais une authentique vénération, Magnelli ne lui ressemble cependant d'aucune façon, sinon par la netteté de l'expression. Comme Kandinsky aussi, Magnelli est allé droit aux qualités spécifiques de l'abstraction, qui, dans l'ordre visuel, sont presque identiques à celles de la musique. Magnelli crée un monde autonome où, à travers les consonances, dissonances et tensions diverses de l'harmonie et des rythmes, un homme s'exprime afin de s'accorder avec ce qu'il est.

Mais on ne peut que très mal *raconter* la peinture de Magnelli. De toutes parts, elle défie les mots. Il est seulement du devoir du critique, s'il est convaincu, de la défendre contre les griefs extra-picturaux des borgnes et des aveugles.

La peinture de Magnelli n'est pas d'un abord commode. Elle frappe, sans aucun doute. Mais, en fait, elle ne se laisse approcher et pénétrer qu'à la longue. Mais son intimité, une fois acquise, apporte un réconfort des plus stimulants pour l'esprit et, même, pour le corps. Oui, décidément, un très grand peintre s'est révélé. Il ne reste plus au public qu'à mieux le connaître.

Le Soir, Bruxelles, 18 Nov. 1947.

LÉON DEGAND

Pudeur et orgueil

Avec Magnelli, les problèmes sont aussi loyalement posés que résolus.

Dans un texte récent, il a parfaitement précisé les méfaits ou les bienfaits, suivant le cas, et les difficultés en tout cas, de la peinture abstraite. « Il est facile de tracer des lignes courbes ou parallèles, des formes visuelles ou imaginaires. Il est difficile de les marquer de feu, de les rendre expressives. » En somme, il n'importe pas, d'un point de vue tout à fait général, intemporel, que l'œuvre soit abstraite ou non, le tout pour l'artiste est d'exprimer; mais aujourd'hui, d'un point de vue au contraire rigoureusement historique — actuel — il importe à l'éloquence de l'œuvre d'être abstraite, et il importe d'autant plus à son authenticité qu'elle soit expressive. L'antinomie « abstrait-concret » n'en est plus une, c'est fort simplement l'éternelle et vivante dialectique de la fin et des moyens, dont Magnelli représente un moment singulièrement vivace et plein. Moyens abstraits, c'est-à-dire formes arrachées non à un objet mais à leur créateur, et en ce sens, intégralement inventées; fin concrète, puisque le but est d'exprimer la chose la plus concrète qui soit — d'autant plus indéfinissable et volatile à l'intelligence faiseuse de concepts — un sentiment ou un état, en une ligne, une forme, un assemblage de couleurs, d'un mot, d'une chose vivante, qui ajoute son unité singulière au monde déjà existant, l'affrontant jusqu'à le nier parfois, et aussi le complétant. Refusant l'objet au départ, l'art abstrait y aboutit et travaille donc en plein concret: « Je ne pars pas de l'objet, disait déjà Laurens, mais en fin de compte, j'y aboutis. »

Le propos n'est que partiellement exact à l'égard de Laurens qui, de par sa formation cubiste, travaille encore avec le souvenir des formes naturelles; à l'égard de Magnelli, il est une constatation on ne peut plus exacte. A vrai dire, (ceci pour bien situer son climat) ses productions ne prennent pas place, anonymement, comme les objets de Arp, dans le grand atelier de la nature; leur originalité très singulière est de garder avec la nature leur distance. Pudeur ou orgueil prométhéen, c'est là leur plus profond réflexe peut-être, et il explique l'aristocratie foncière et la froideur apparente d'un art qui ne se livre pas au premier coup d'œil;

aussi exigeant pour soi-même d'ailleurs que pour les spectateurs.

Avec Magnelli, peintre abstrait, on finit par poser toutes choses en termes de peinture; et l'une des moindres saveurs de son œuvre n'est sans doute pas sa solidité quasi autochtone de paysan toscan... On sait, en effet, que Magnelli, un des premiers compagnons peintres d'Apollinaire avec Delaunay, est à la fois un peintre de l'école de Paris et un peintre de Florence, et ici par naissance et par culture. Or, je n'apprendrai rien à personne en disant que Florence est une ville austère... Le climat spirituel de Florence est plutôt extrême et hostile à l'étranger... De ce point de vue, le grandiose palais de la Seigneurie a « tourné le dos, comme l'écrivit Arp de Magnelli, au Pont des Soupirs, aux gondoles et aux plafonds d'église grouillants de ciel ». A Venise, seules comptent l'atmosphère et la couleur, mais à Florence, la pierre et l'architecture, la forme et le dessin.

Mais qu'on ne s'y trompe pas, notre Florentin du XX^e siècle ne fabrique pas des concepts, des idées, il crée des formes, purement et simplement. Il a été un des premiers de son époque à affirmer la prééminence du dessin sur la couleur, et aujourd'hui, il est peut-être le seul — maintenant que Kandinsky n'est plus — à avoir rompu aussi totalement avec la dernière des habitudes héritées de l'impressionnisme, qui veut que l'on cherche sa composition sur la toile même, en cours d'exécution, au hasard des couleurs. Mais il fait plus (ou mieux) que de rendre au dessin sa place. L'essence même du tableau, poétique autant que plastique, étant son architecture, à l'origine de la toile la plus importante, il y a toujours un dessin, sorti d'instinct, comme dans un spasme; si ce dessin a une valeur monumentale, c'est-à-dire, comme disent les architectes, si le « module » initial est capable d'accueillir et de supporter l'ampleur et le poids d'un mur — et la grande peinture italienne est essentiellement murale — un tableau est né, sur le papier et dans l'esprit du peintre; des couleurs viendront s'y placer tout naturellement, et un beau jour l'œuvre, prête déjà, sortira d'un seul jet... Ainsi, dans le mythe grec, Minerve sort tout armée du cerveau de Jupiter. Etonnante méthode, qui en est à peine une, puisqu'elle part de l'instinct.

Quoi qu'il en soit, les toiles de Magnelli conservent jusqu'au bout, avec l'accent le plus moderne, ce caractère spécifiquement italien: usage de la teinte plate, (le ton rompu, les recherches de touches et de matières qui sont l'exception), matité, tenue murale; le décoratif y va de pair avec l'expressif, et le tableau ayant lâché l'ombre pour la proie, le reflet pour l'architecture, se passe aisément du prestige du cadre, de l'inclinaison sur la cimaise, et ne réclame que d'être vu loyalement, à angle droit sur l'horizontale. Tous détails dont aucun n'est insignifiant.

Quelques précisions maintenant sur la carrière. Aucune dette envers le cubisme (dont c'est une mode aujourd'hui, démentie une fois de plus, de faire sortir l'abstrait); aucune dette non plus à vrai dire envers le fauvisme. Quand on voit les tableaux que Magnelli peignait en 1914 — par exemple, « la femme assise » — où tout est ramené au plan, couleurs et perspectives, on peut dire: Gauguin et Matisse. Mais en réalité, Magnelli avait aussi peu pratiqué l'un que l'autre, et l'on s'aperçoit bientôt que cette « femme assise » de 1914, loin de profiter des Matisse de la même époque, invente bien au contraire, trente ans d'avance, et avec quelle justesse, quel sens de l'humour, quelle fantaisie surtout, ce que les épigones de Matisse exécuteront lourdement après 1940, croyant en être à la pointe de l'aventure... Belle leçon, qu'on ne méditera jamais trop. En 1915, voici les premières toiles abstraites, dont Apollinaire sentit immédiatement le très rare levain de nouveauté. Ce

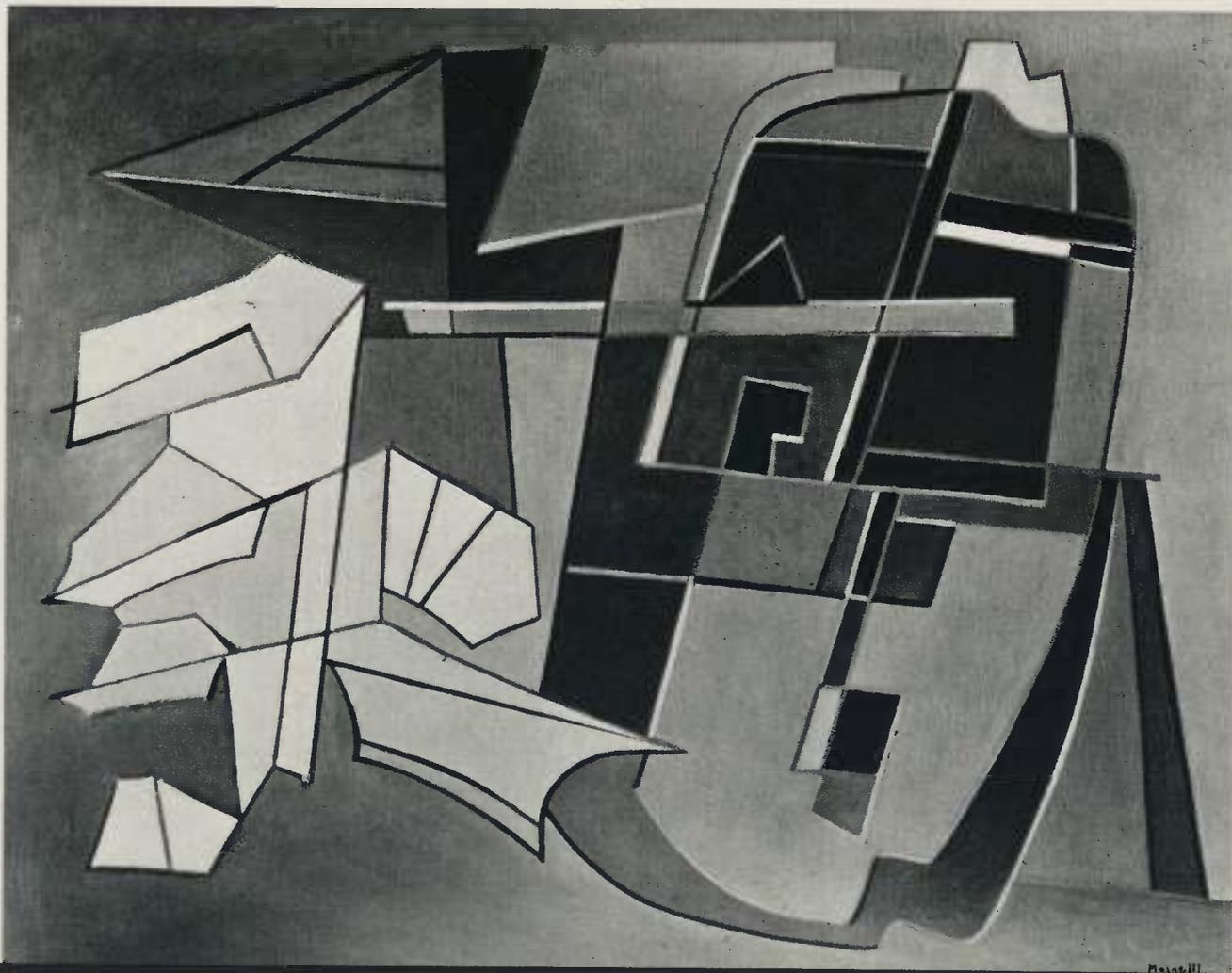
sont des formes géométriques simples: rectangles, triangles, ellipsoïdes, d'une fraîcheur intacte après les années; mais le jeu est plus décoratif encore qu'expressif. Puis la courbe fait un crochet; par un curieux retour à la réalité — une réalité plus atavique d'ailleurs que réaliste si j'ose m'exprimer ainsi — l'artiste, vers 1934, peint des quartiers de roc dans l'espace. Mais progressivement, s'opère le retour à l'abstrait total; et à partir de 1935, Magnelli créera inlassablement cet étonnant répertoire de formes colorées qui fixe dans une architecture parfaite, dure comme le diamant, toutes les expressions, du dramatique le plus intense au lyrisme le plus vibrant ou le plus détendu: « Rythmes saccadés », « Altitude magnétique », « Sans crainte », ces titres nous donnent l'équivalence poétique des jeux terribles ou suaves des verts et des noirs, des bleus et des blancs, du balancement rigoureux ou suprêmement élégant et racé des formes.

Une remarque pour conclure. Cette peinture d'une singularité si authentique et si acérée, est-ce encore de la peinture? Je réponds sans hésitation: oui. C'est encore de la peinture; les premiers commentateurs qu'elle appelle sont de peintres, et les premières gens qu'elle étonne — ou hérisse — sont des peintres. Mais c'est une autre peinture que la grande peinture traditionnelle, celle de Titien ou de Delacroix. Sa tradition, à elle, est d'avant Raphaël et Vinci.

CHARLES ESTIENNE

« Art d'aujourd'hui », n° 2, 1949.

MAGNELLI. Peinture. 1949. Huile sur toile.



L'architecture plastique d'Alberto Magnelli

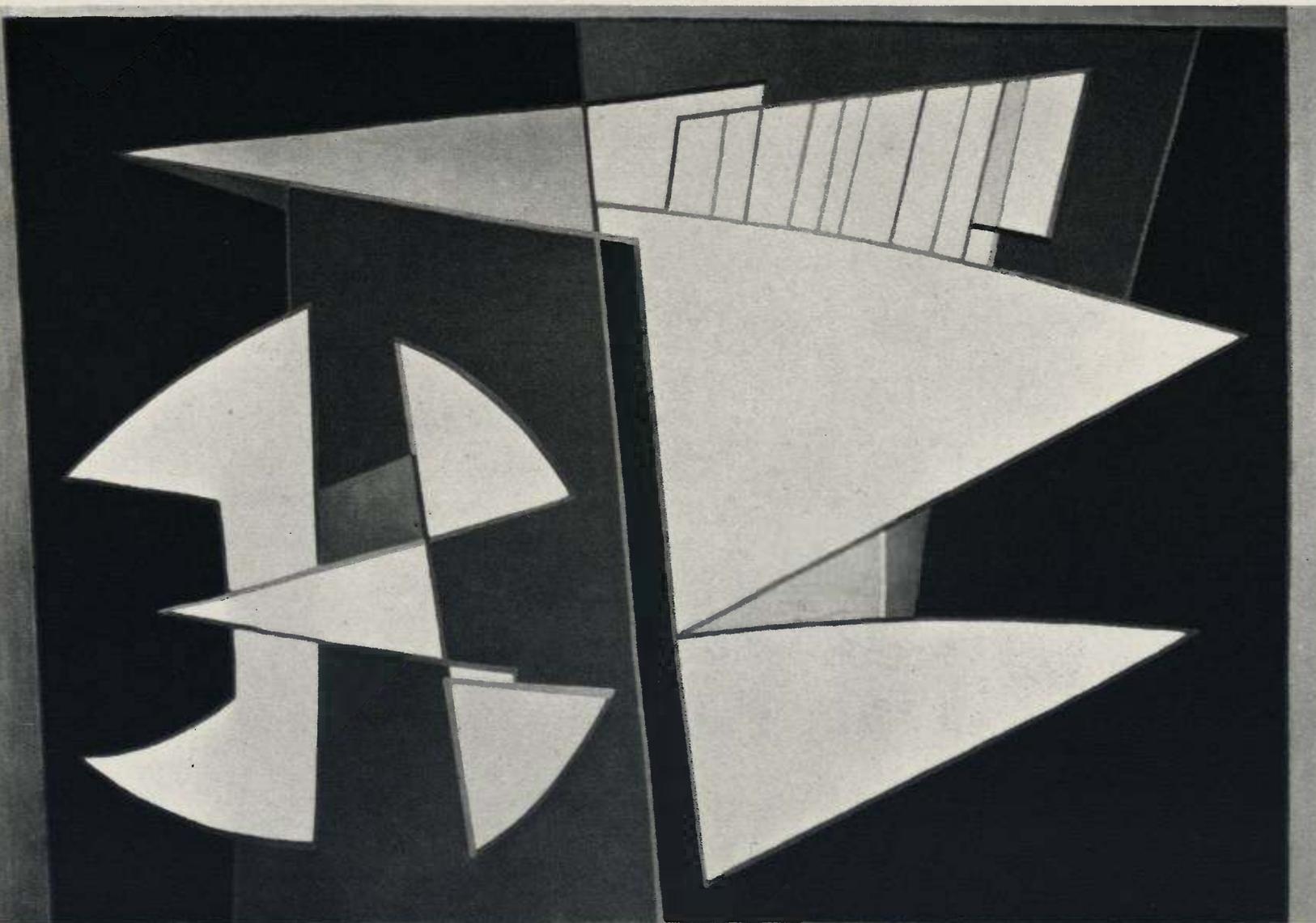
par Guy Habasque

L'itinéraire spirituel d'Alberto Magnelli est certainement l'un des plus logiques et l'un des plus personnels que l'on puisse rencontrer dans l'étude de la peinture contemporaine. Certes, l'esthétique de cet artiste ne s'est pas trouvée définie du premier coup; il a fallu bien des recherches et bien des expériences pour lui donner corps, mais à partir du moment où celui-ci découvrit sa véritable voie, vers 1935, son évolution prit une étonnante continuité, une allure calme et sereine, ennemie de toute précipitation, de toute sollicitation passagère, mais aussi pleine de méditation, de concentration intellectuelle et de ténacité. Le style

clair et rigoureux de ses tableaux n'est pas en effet le résultat d'un heureux assemblage ou d'un quelconque jeu formel, mais le fruit d'un labeur acharné et quotidien, d'une volonté que rien n'a pu détourner du but entrevu. Bien qu'il ait été souvent copié, pour ne pas dire pillé, Magnelli s'est ainsi créé peu à peu un langage plastique suffisamment clair pour être communicable, mais absolument personnel et original.

Né à Florence en 1888, c'est par ses propres moyens, sans professeurs ni conseillers, qu'il apprit son métier, préférant la fréquentation solitaire des œuvres du Quattrocento aux recettes

MAGNELLI, Confrontation, 1952. Huile sur toile, 114 x 162 cm.



et aux principes académiques que l'on dispensait alors dans les ateliers de sa ville natale. Dès ses premières tentatives, son tempérament inné de constructeur le mena — tout en affirmant vigoureusement l'importance plastique des couleurs pures — à accorder une place prépondérante à l'architecture du tableau, souci qui préfigure ses recherches postérieures et forme l'une des constantes de son œuvre. Il n'en subit pas pour autant l'influence du cubisme, bien qu'il en ait connu les principaux créateurs lors de séjours qu'il fit à Paris en 1913 et 1914. Au demeurant, l'analyse de l'objet n'était qu'un prétexte, une surface colorée à intégrer dans la composition, un élément formel plus qu'une image visuelle. Ce qui explique, du reste, qu'il ait très rapidement fini par rejeter le contenu figuratif de ces formes pour ne plus s'intéresser qu'à leur seule valeur plastique.

Ce dernier événement se situe durant l'hiver 1914-1915, c'est-à-dire à une époque où les premières expériences « abstraites » — celles de Kandinsky, Kupka, Delaunay, Picabia — étaient encore fort peu connues, mal comprises et que lui-même, isolé alors à Florence et n'ayant eu jusqu'ici de contacts qu'avec les futuristes et les cubistes, ignorait encore totalement. C'est donc plus par besoin personnel, par nécessité — non pas tant intérieure que plastique — que Magnelli aborda le domaine de la non-figuration. Sans aucune position dogmatique en tout cas. Poussé par un irrésistible désir d'effusion poétique né d'une réaction contre l'austérité des années de guerre, il devait d'ailleurs l'abandonner, provisoirement, en 1918, pour le feu d'artifice coloré des *Explosions lyriques* dans lesquelles le point de départ tout au moins est de nouveau figuratif, avant que de revenir en 1922 à une vision nettement plus traditionnelle du monde.

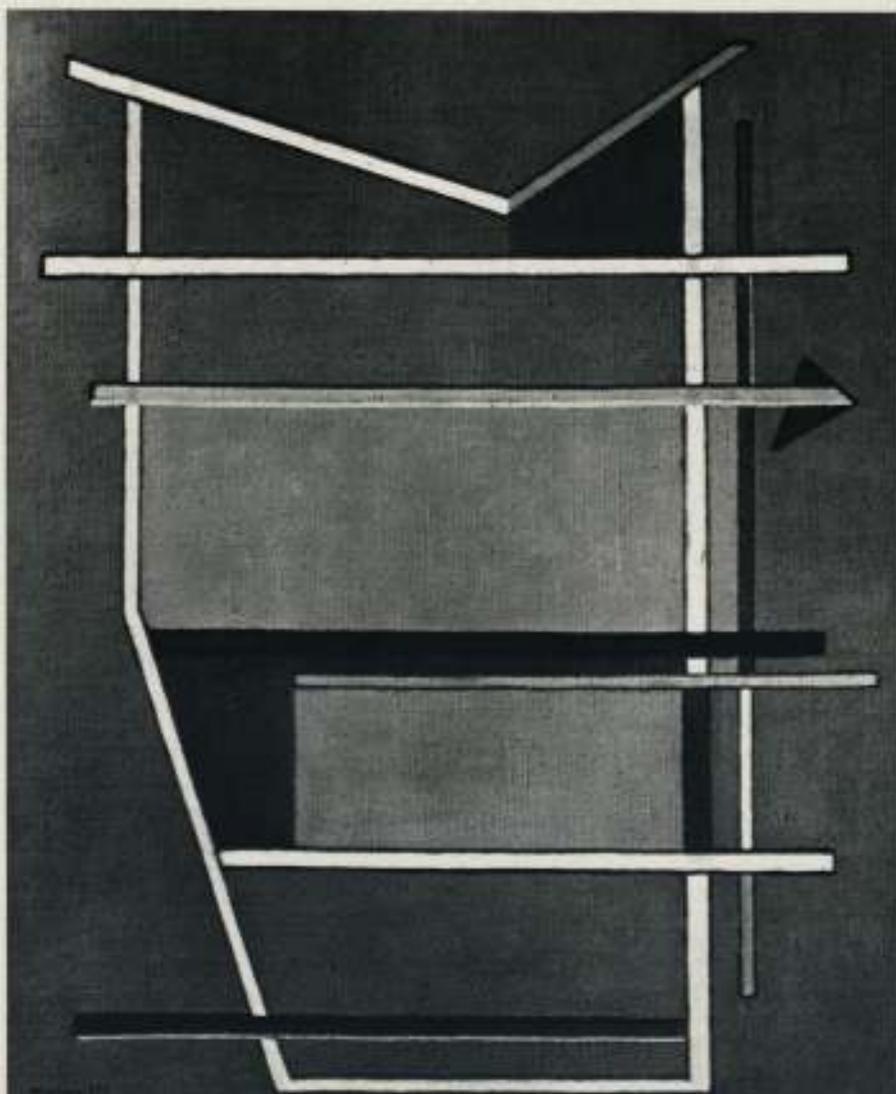
Après cette période qui dura jusqu'en 1928, Magnelli cessa de peindre durant deux ans, puis reprit, en 1931, un chemin similaire à celui suivi dix-sept ans plus tôt. C'est par le dépouillement progressif des formes des objets qu'il était arrivé alors à l'abstraction. Parti cette fois des formes brutes, mais également naturelles, de blocs de marbre éclatés (série des *Pierres*), il y revint par abstractions successives, éliminations et — si l'on ose dire — « plasticisation » des divers éléments.

En 1937 la mutation était définitivement accomplie et Magnelli entra de plain-pied dans le domaine de ce que l'on a nommé et que l'on peut nommer encore, faute de mieux et en dépit de ce que cette expression comporte de dangers, la « composition pure ». Domaine qu'il ne devait plus abandonner et qu'il exploite avec une patiente ténacité, mais aussi — il faut le souligner — avec une sensibilité et un sens poétique chaque jour plus développés. Formes et couleurs s'ordonnent dans le tableau selon un équilibre à la



MAGNELLI. Rivalités n° 2. 1953. Huile sur toile. 100 x 81 cm.

MAGNELLI. Mystère. 1954. Huile sur toile. 81 x 65 cm.



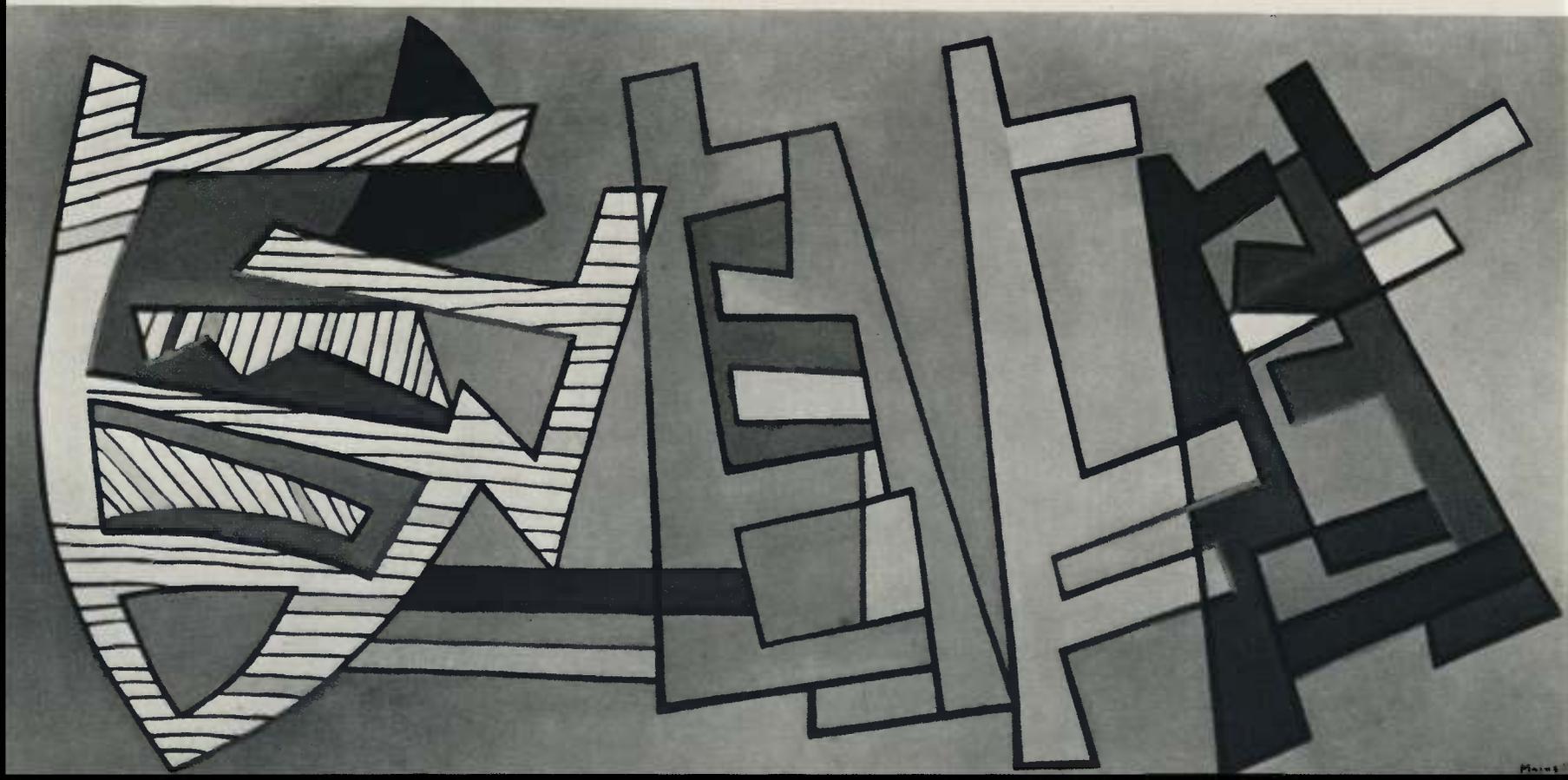
MAGNELLI. Tranquillité inquiète. 1953. Huile sur toile.
130 x 97 cm.

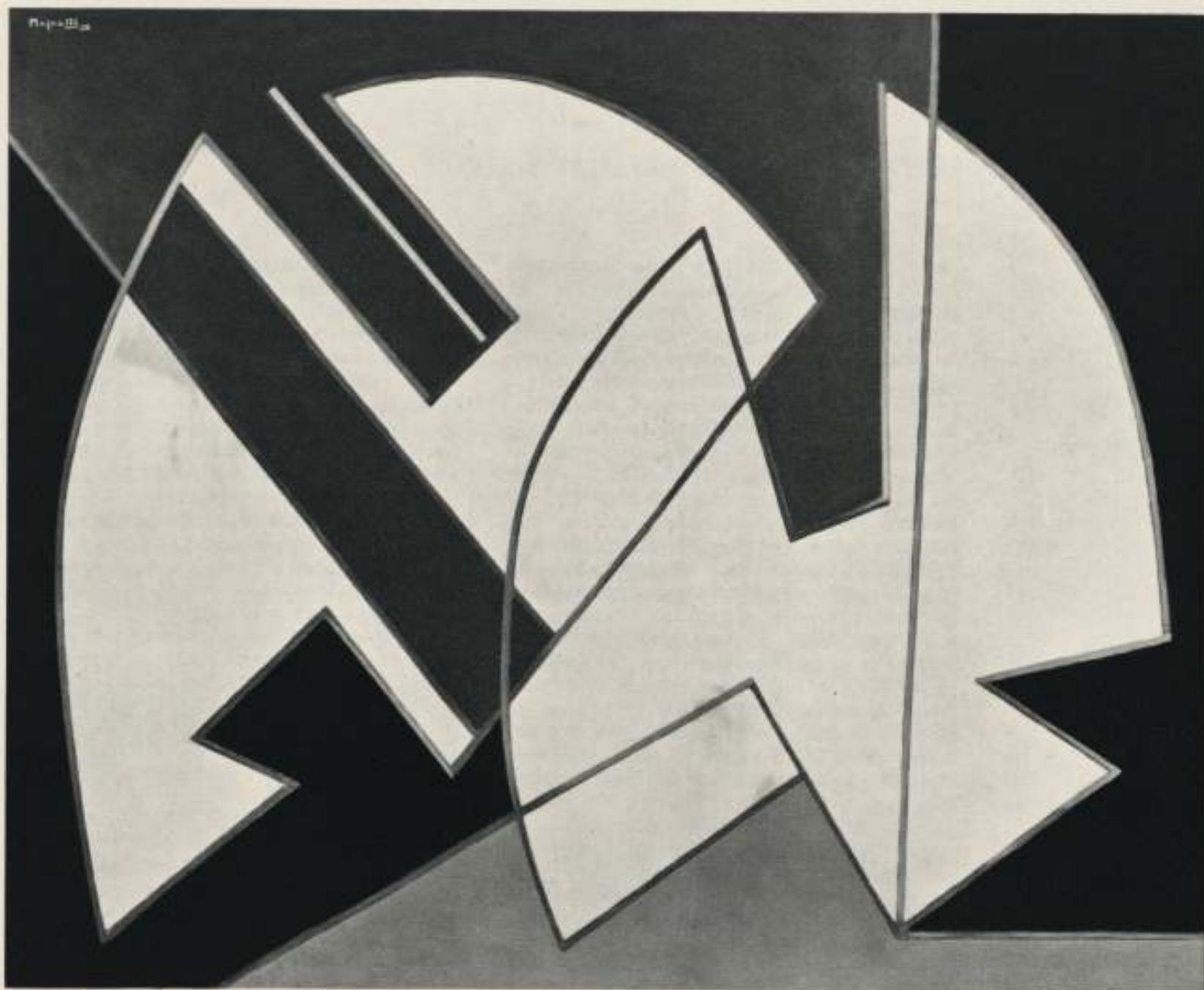
fois puissant et subtil et concourent à former une architecture plastique absolument homogène. Chaque forme, en effet, a été si longuement pensée et étudiée que chacune d'elles paraît commander toutes les autres et s'imbrique si parfaitement dans l'ensemble qu'il serait impossible de retirer le moindre élément sans détruire la composition entière.

Certes, ce résultat n'a pas été atteint en un jour. Si le magnifique *Aquarium océanique* de 1937 et certains papiers collés de 1938, font déjà preuve d'une science accomplie, ce sont surtout les œuvres postérieures à la guerre qui présentent les réalisations les plus abouties et les plus convaincantes. Les fonds en particulier — si souvent considérés par les peintres abstraits comme de simples écrans — participent de plus en plus à l'architecture et les cernes eux-mêmes cessent de devenir un simple tracé linéaire pour prendre vie par de subtils changements de nuances et créer un sentiment spatial aussi efficace dans son action que discret dans ses moyens.

Une grande exposition, organisée à la Galerie René Drouin en 1947, révéla pour la première fois l'œuvre de Magnelli au public. Ce fut une découverte enthousiaste. Les jeunes peintres en particulier ressentirent un choc très profond et nombreux furent ceux qui tentèrent de recommencer pour leur propre compte l'expérience de leur aîné. On sait ce qu'il advint de cette influence, trop souvent mal comprise, mais ce qu'il faut souligner c'est que, pendant que les suiveurs s'essouffaient dans un géométrisme desséchant, Magnelli,

MAGNELLI. Panneau mural sur fibrociment. 1954. 250 x 120 cm.





MAGNELLI. Composition. 1956. Huile sur toile. 130 x 160 cm.

indifférent aux remous provoqués et aux modes passagères, ne cessait, lui, de progresser dans la voie qu'il s'était tracée. Depuis lors, en effet, ses matières sont devenues plus riches et plus délicates, ses couleurs plus fines et plus lumineuses, sa composition plus souple, l'expression poétique de ses toiles plus dense et plus pure. Cela sans que l'architecture s'affaiblisse; au contraire. Les faux disciples ayant fui, alléchés par d'autres nouveautés, Magnelli reste ainsi maître incontesté de son domaine et achève dans la sérénité une aventure esthétique exemplaire, hautement significative et particulièrement représentative de l'évolution de l'art contemporain.

GUY HABASQUE

« XX^e Siècle » n° 19, Juin 1962.

Magnelli tout d'un trait

par André Pieyre de Mandiargues

L'espace est bref, ici, pour parler de Magnelli comme il le faudrait. C'est en 1934, je crois, 33 ou 34, que je l'ai rencontré d'abord. Quant à moi, j'étais un être assez insupportable à ce moment-là, neurasthénique et intolérant, et j'ai plaisir à me rappeler que l'un des hommes très rares pour qui je ressentais une sûre amitié était Alberto Magnelli justement. J'étais enchanté de trouver chez lui quelque chose d'essentiellement toscan: ce visage de portrait du quatorzième ou du quinzième siècle qu'il a toujours eu, dans ses jeunes ans comme aujourd'hui. Ses manières m'enchantaient, et j'étais fasciné par l'ancien ami d'Apollinaire que j'avais découvert en lui. Oui, je l'enviais beaucoup de posséder l'un des très rares exemplaires de *Case d'Armons*, ce recueil imprimé sur papier d'emballage, ou de boucherie, dans les tranchées, pendant la guerre, et avidement je l'écoutais me parler d'Apollinaire et des cubistes qu'il avait connus autrefois. De mes amis il était le seul témoin d'une époque pour laquelle j'avais un immense intérêt. Je voudrais dire aussi qu'en Alberto Magnelli j'ai trouvé un ami véritable, un être humain de toute confiance, modeste, d'ailleurs, et plutôt profond. Lui aussi, à ma façon, était un solitaire; ensemble nous faisons de grandes promenades dans le vieux Paris d'alors; nous nous retrouvions au marché aux puces où il allait en quête de masques africains et d'objets ethnographiques, dont il avait réuni une belle collection, en cet heureux temps où l'on trouvait encore tout

Magnelli avec Henri Laurens à « L'Épinette », maison de campagne du sculpteur, en 1952.



ce qu'on voulait chez les brocanteurs et les petits antiquaires. Il était lié d'amitié avec mon très grand ami Filippo De Pisis, et si je pense à ce petit groupe d'artistes italiens du Paris d'avant la guerre, dans mon souvenir, aujourd'hui encore, l'amitié d'Alberto Magnelli est l'une des plus précieuses. Comme peintre, Alberto Magnelli a toujours eu en moi un vif admirateur de son art un peu secret. Quand je l'ai connu, il travaillait, depuis quelque temps, dans une orientation que je dirais un peu « métaphysique », sous l'effet d'une certaine influence de la première manière de Chirico, totalement transmuée, d'ailleurs, par le fait de son vieux sang toscan et de son esprit typiquement florentin. La peinture qu'il faisait à cette époque était à demi figurative, dirait-on, et elle montrait des figures humaines bâties de morceaux de pierre, de blocs peints, qui avaient une âpreté si belle qu'elles me rappelaient ces palais de Florence qui ont des airs de prisons autant que de forteresses. Peu à peu, dans la suite, il évolua vers une peinture complètement abstraite, et là je crois reconnaître l'influence de son vieil ami Jean Arp, que je n'admire pas moins qu'il ne fait. Sur cette voie, qui ne tarda pas à être empruntée par des artistes nombreux — presque trop nombreux, sommes-nous tentés de dire aujourd'hui —, Alberto Magnelli demeure l'un des grands initiateurs. Avant la guerre, pendant la guerre surtout, sous l'occupation allemande durant laquelle il avait trouvé refuge dans les Alpes de Provence, Magnelli a composé une œuvre abstraite très vaste, qui fut révélée au retour de la paix et qui nous émerveilla tous. Abstraction géométrique, a-t-on dit; cela par un effet probable de cet esprit superbement toscan auquel j'ai fait allusion déjà, esprit qui ne saurait admettre l'existence d'un art quelconque en l'absence de la géométrie. Sur cette voie-là, voie triomphale, suis-je tenté de dire, Alberto Magnelli n'a pas voulu profiter du succès un peu facile obtenu par l'art abstrait dans l'immédiat après-guerre. Il a travaillé en paix, dans l'ombre où il se plaisait, mais aujourd'hui que son œuvre est exposée dans la plus grande lumière, chacun de nous s'aperçoit qu'il s'agit d'une œuvre très importante, œuvre dont je suis sûr qu'elle va toucher des admirateurs toujours plus nombreux, toujours plus enthousiastes.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Ce texte constitue l'introduction à « L'Album de La Ferrage », Editions XX^e Siècle. L'auteur l'a repris de l'allocution qu'il prononça pour le film de Savonuzzi destiné à la Télévision italienne.

Le chant du silence

par Bernard Dorival

Un des éléments de l'originalité de Magnelli et une des raisons de son importance me semblent résider dans le fait qu'aussi éloigné du parti, et du parti pris, des peintres abstraits géométriques que des effusions, souvent confuses, des peintres abstraits lyriques, il a élaboré un art où l'émotion des uns fait appel, pour s'exprimer adéquatement, à la rigueur des autres. Ne parlons pas à ce propos de synthèse entre ces deux modalités antagonistes de l'abstraction, ni encore moins de compromis. Il ne s'agit ni de ceci ni de cela, non plus que d'éclectisme. Magnelli a seulement senti, seulement acquis intérieurement la certitude, que ce qu'il avait à exprimer ne pouvait être exprimé que par des signes librement inventés et sans rapports avec les figures mathématiques, mais écrits avec autant de simplicité qu'elles et assemblés avec autant de nécessité. De là, chez lui, ces formes complexes dont les composantes élémentaires — droites et arcs de cercle — sont agencées avec une foisonnante imagination, sans que, ni dans leur architecture ni dans les rapports qu'il établit entre elles, ne pâtisse son besoin d'ordre.

Figures, écriture, formes, architecture: à tracer ces mots oublierai-je de parler de la couleur chez Magnelli? Loin de moi la pensée d'en taire l'harmonie et la plénitude, une harmonie et une plénitude qui ne l'empêchent pas d'être modulée avec délicatesse, avec tendresse même parfois, et de s'accorder avec la qualité d'une matière savoureuse dont le peintre se garde de faire fi. Mais, si fort et si heureux que soit son chromatisme, la couleur est ordinairement chez lui subordonnée au trait et à la forme. Plus que coloriste, il est, si je ne me trompe, dessinateur et constructeur, soumettant pour ainsi dire l'un à la satisfaction des exigences des autres. Sa vérité, c'est le trait et la forme. Un trait décidé, sans réplique, hautain, d'autant plus ferme qu'il est volontiers un peu court: ce qui lui confère l'allure d'une affirmation catégorique et le poids d'une certitude. Mêmes caractères dans sa forme, sa forme ramassée sur elle-même, qui fait bloc, et qui, accusant une unité substantiellement organique, est grosse d'un potentiel de dynamisme vivifiant. Comme elle est donc à son image, cette forme! à l'image de son physique trapu, puissant et plein d'une forte vitalité, celle-là même des paysans toscans à la race de qui il appartenait.

Plongeant par là de salutaires racines dans

une terre nourricière, cet art, qui s'est alimenté aussi de quelques-uns des souffles les plus riches de la peinture contemporaine, a su conjurer les dangers qui n'ont pas laissé de nuire parfois à telles expressions de la peinture abstraite. Ni sécheresse ni incohérence. Une tenue qui n'exclut pas la poésie. Une poésie à laquelle la tenue donne plus de vigueur. Je dirais volontiers que cet Italien du XX^e siècle peint en alexandrins classiques, d'un métal quasiment cornélien. De là, l'épaisseur, la richesse, la profondeur de cette peinture qui cache sa subtilité sous la robustesse, sa fantaisie sous la plénitude, et, sous le silence, son chant: à nous d'affiner assez notre oreille pour entendre ce chant, aussi grand que ce silence.

BERNARD DORIVAL

Magnelli et Picasso à la « Californie ». Cannes, 1955-1956.
(Photo Edward Quinn).



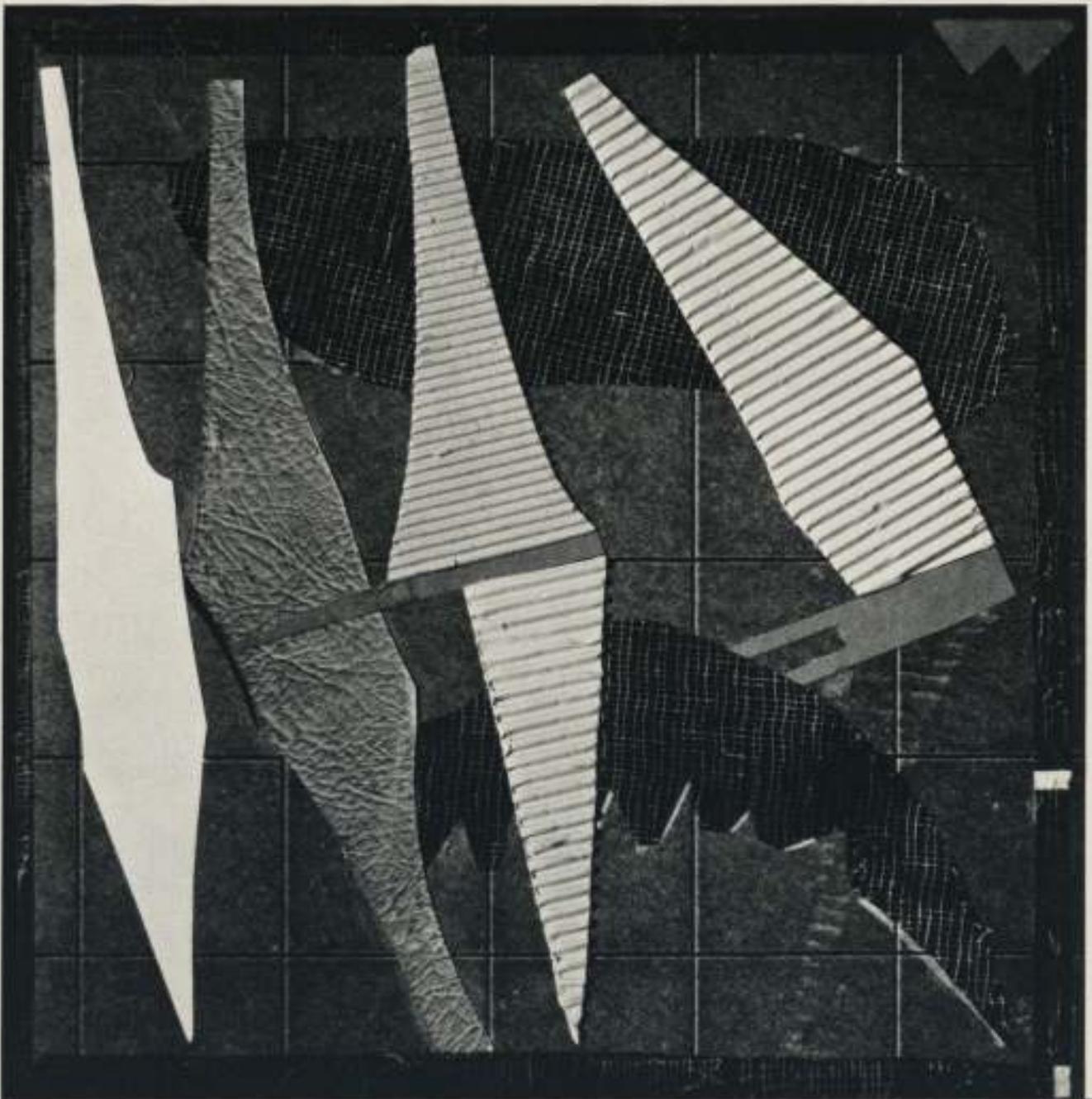
Magnelli ou le refus de l'équivoque

par Maurice Besset

Depuis qu'elle s'y est — tardivement — intéressée, la critique a surtout cherché à faire entrer l'œuvre de Magnelli dans le système des *ismes* dont elle a coutume de se servir pour classer la peinture des soixante années pendant lesquelles s'est formée et a mûri cette œuvre. Des

futuristes à Kandinsky, de Picasso à Léger et Arp, elle a soigneusement recensé les artistes avec lesquels Magnelli a été en contact, sans pour autant parvenir à déceler aucune de ces influences dont elle aime traduire la circulation en de rassurants schémas. Magnelli n'avait sans doute rien ignoré

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

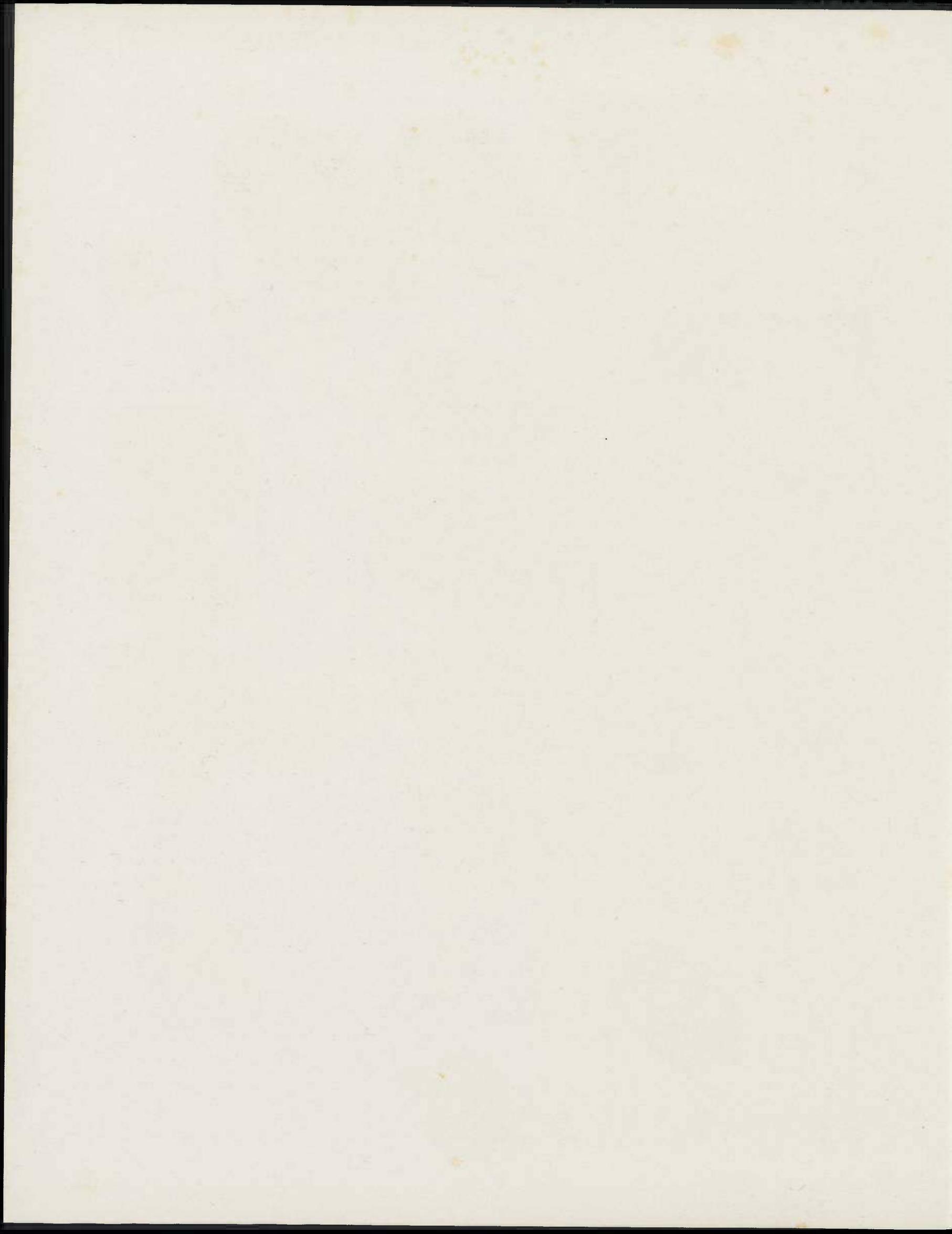




FRYY

ONE

Ma ms 111 41



des recherches qui se développaient autour de lui et auxquelles son propre travail faisait écho, mais aucune des méthodes traditionnelles d'analyse ne permettait d'isoler la moindre trace d'emprunt, un quelconque signe de dépendance, non plus que de comprendre comment s'était établi et maintenu, entre Magnelli et son temps, le surprenant accord qu'il fallait bien constater. Les natures mortes et les compositions à figures du premier séjour à Paris, que l'on aurait volontiers rattachées aux « Marocains » de Matisse, leur étaient en fait antérieures de deux ans, la découverte des « Pierres » à Carrare ne devait pas grand-chose ni à la peinture métaphysique, ni au surréalisme, ni à ce retour de Léger à l'objet dont Magnelli ne savait rien encore à cette date. Et c'était dès avant la rencontre de Kandinsky que s'était formé le langage de l'« abstraction géométrique ».

Ne parvenant pas à mettre au jour les canaux par lesquels l'esprit du temps avait atteint Magnelli, on chercha à remonter ceux qui menaient au génie du lieu, à cette Florence en plein cœur de laquelle il était né: Magnelli lui-même, si avare de propos, n'avait-il pas dit et redit son attachement aux maîtres de la première Renaissance toscane? Mais, là aussi, l'enquête ne tardait pas à buter: comme à ses contemporains, Magnelli était de toute évidence lié à ses compatriotes, mais que devait-il, concrètement, à chacun d'eux? L'astucieux rapprochement avec l'héraldique toscane, par lequel Huttinger a tenté de tourner la difficulté, caractérise un style, un tonus, une tenue, fait ressortir l'appartenance à une lignée, à une race, il ne met pas pour autant, et ne prétend pas le faire, sur la voie d'une source.

Pas plus qu'à la recherche généalogique, l'œuvre de Magnelli n'offre d'autre part de prise à la paraphrase littéraire ou à l'exégèse théorique. Le seul complément verbal qu'appellent et tolèrent les toiles est celui qu'apportent les titres, précis, lumineux, péremptoirs, dont aucun ne fait allusion à une anecdote, n'éveille d'association subjective, ne permet de projection idéologique. Un tableau de Magnelli, c'est la confrontation, sans esquive possible, à ce que, dans les années 50, on appelait le fait plastique pur. Pour un Kandinsky ou un Mondrian, la forme « abstraite » est toujours chiffre d'une expérience personnelle ou d'une interprétation de l'univers. Pour Magnelli au contraire, elle est invention totale, ne renvoie qu'à elle-même, n'existe qu'au plan, purement pictural, du tableau. Aussi catégoriquement que la transcription du réel ou la référence à un quelconque système philosophique, Magnelli écarte le recours au calcul mathématique comme à la pure construction géométrique. Pour lui, la « science » du peintre n'a rien à voir avec la « science » tout court. A vouloir régler sur les méthodes de celle-ci la démarche de l'artiste, on ne saurait, pour Magnelli, que dénaturer l'une et l'autre. S'il n'emploie que des éléments formels dits communé-

ment géométriques: droites rigoureuses, courbes tendues, plages de couleur d'une densité uniforme, c'est qu'il ne croit pas que l'on puisse construire sur l'équivoque et l'incertain: mais il s'est toujours refusé à faire de cet usage un système, à privilégier, pour des raisons théoriques, tel ou tel de ces éléments, à définir leurs relations suivant une grille de répartition préétablie. Pour lui, seule une démarche intuitive peut mener à l'invention des formes purement et totalement actives, capables d'assurer la cohésion vivante de la structure plastique autonome qu'est le tableau.

Pour progresser dans l'intelligence de cette œuvre à la fois transparente et secrète, il faut donc renoncer à en rendre compte par un *isme* quelconque et s'attacher à retrouver les cheminements suivis par une imagination créatrice opérant en toute indépendance. Au plan du tableau pris individuellement, une telle recherche devrait partir de l'examen des dessins qui ont servi à préparer les compositions peintes: on y verrait le tableau naître des interactions complexes du signe et de la couleur. Au plan du mouvement général de l'œuvre, c'est encore le rapport profondément original que Magnelli établit entre élément graphique et élément chromatique qui peut servir de fil conducteur. Dans les toiles figuratives de 1914, Magnelli semble vouloir les opposer l'un à l'autre: le trait noir, fortement articulé, mais modulé en souplesse, ne joue pas par rapport aux aplats de couleur le rôle d'un simple cerne: droites et segments de cercle s'agencent en un réseau ouvert, en contrepoint de la marqueterie éclatante des plans. L'année suivante, le prétexte figuratif est éliminé, graphisme et couleur sont étroitement liés: de la combinaison d'une gamme colorée intense, aux tonalités orphiques, avec un entrelacs de courbes tendues et d'angles vifs, naissent des rythmes dynamiques qui s'imposent comme l'élément déterminant de l'espace du tableau. Ces rythmes s'affirment également dans les « Explosions lyriques » de 1918, bien que la réintroduction de l'élément figuratif, ainsi que la recherche d'une liberté d'écriture dont Bernard Dorival a justement noté qu'elle reposait sur un malentendu, puissent faire comprendre ces compositions comme un retour en arrière. Cependant, dans la mesure où elles représentent une tentative pour dépasser la dualité du trait et de la couleur, elles préparent l'invention des formes linéaires colorées qui, lorsque Magnelli reviendra définitivement à l'abstraction, s'affirmeront comme un élément clé de son langage plastique.

Ce retour à l'abstraction se fera, de façon imprévue, à partir des « Pierres », Magnelli dégageant de leur représentation figurée les éléments d'une structure graphique sans contenu figuratif. Le trait s'élargit, se transforme en un ruban de couleur qu'enserrent deux filets dont la coloration varie elle-même en réaction à la tonalité de la surface adjacente. Par la suite, formes linéaires



MAGNELLI. Collage à la ficelle. 1942. 76 x 61,5 cm.

et formes planes se fondent en un jeu de plus en plus complexe en même temps que plus dépouillé, la modulation du trait intervient comme un élément essentiel dans la construction de l'espace pictural, dans lequel s'abolit l'individualité de la forme. Cette métamorphose du trait n'est pas sans rappeler l'analyse que Klee avait donnée de celui-ci dans son enseignement, ainsi que la réinterprétation que la ligne droite subit dans les dernières œuvres de Mondrian. Klee voit dans le trait essentiellement un vecteur dont le mouvement provoque la polarisation de la surface, d'où jaillit la couleur. Mondrian transforme ses barres noires en éléments linéaires colorés lorsqu'il observe qu'aux points de recoupement de la grille naissent spontanément des fantômes colorés parasites dont il veut s'assurer le contrôle. Les contextes sont donc très différents. Mais toujours il s'agit, en faisant du trait un élément colorant, de

dépasser la dualité du trait et du plan, de la structure et de la substance, de la définition et de la qualification de la forme, dualité qui fait obstacle à la réalisation du pur espace plastique.

Les accords de couleurs nés des structures graphiques que Magnelli invente sans jamais se lasser ni se répéter se renouvellent eux-mêmes sans cesse. Le chromatisme a subi, au cours de la carrière de Magnelli, des transformations profondes: si le nombre des tons employés dans chaque composition est toujours étroitement limité, l'éventail des couleurs et des gammes dont Magnelli a successivement usé est très large. Les tons purs, éclatants: rouges, verts, violets, jaunes, noirs, blancs, des compositions de 1914 sont sans doute dans la ligne des hardiesses, alors déjà lointaines, des Fauves: mais leur application « froide », en aplats si parfaits qu'ils semblent découpés dans du papier de couleur, montre une volonté très nette de prendre ses distances par rapport à tout expressionnisme comme à tout effet facile de matière: dans certaines toiles, comme l'étonnant « Café », l'impersonnalité du faire, l'imitation de la couleur plate du graphisme publicitaire sont poussées à un point que l'on ne cherchera plus guère à atteindre avant les années 50. Cette exaltation provocante de l'aplat coloré « moderne » semble être, en tant que négation de la « cuisine » traditionnelle, la seule trace d'une réaction de Magnelli au futurisme: paradoxe si l'on songe à l'indigence chromatique de celui-ci.

Pour magistral qu'il fût dans son assurance et son éclat, ce chromatisme heurté ne tarda pas néanmoins à paraître à Magnelli trop extérieur. La fragmentation du ton qui intervient presque aussitôt a pour but, non d'affaiblir, mais d'enrichir et d'intérioriser la couleur. Mais, dans le climat artistique de l'Italie de l'entre-deux-guerres, les dissonances parisiennes semblent bientôt incongrues. La couleur s'amortit progressivement jusqu'à s'éteindre, dans la production figurative des années 20, dans un camaïeu d'ocres pâles, sur lequel s'enlève vigoureusement un graphisme violacé ou vert sombre.

Ce renoncement momentané à l'éclat de la couleur, cet apparent abandon de la recherche de l'unité ligne-plan préparent en réalité une mutation radicale de la structure chromatique du tableau. Dès les premières « Pierres » s'organise en effet la gamme colorée dont Magnelli jouera désormais et que l'on s'accorde à déclarer profondément toscane, bien qu'elle soit sans exemple dans l'œuvre d'aucun maître toscan.

Par rapport à celle des années 1912-1914, elle se caractérise par l'emploi dominant, mais non exclusif, des terres, et par une réduction de plus en plus poussée du nombre des tons mis en œuvre, réduction qui va de pair avec la concentration croissante de la structure graphique, génératrice de la composition. Gamme cependant très ouver-

te, qui va des rouges et des oranges les plus intenses à des bleus profonds, des blancs nacrés, des beiges rosés, des roses tirant sur le gris et des gris irisés de vert. L'invention de la couleur est organiquement liée, chez Magnelli, à l'invention du signe: même subtilité et même franchise, parfois tranchante, jamais brutale, même hardiesse et même évidente nécessité. Jamais signe et couleur ne se répètent ni se contredisent, toujours ils se répondent et se complètent pour organiser de façon rigoureusement homogène l'espace du tableau.

Or cet espace ne serait pas ce qu'il est, à la fois transparent et dense, la peinture de Magnelli n'unirait pas de façon aussi indissoluble abstraction et réalité, si, à la réalisation matérielle de toute « surface couverte de couleurs en un certain ordre assemblées », Magnelli n'apportait un soin minutieux. Il ne s'agit pas là d'une survivance — touchante, estimable — du sens artisanal de la « belle ouvrage », mais de bien autre chose.

Pour Magnelli en effet, cette surface ne peut être ni le lieu d'exercices plus ou moins virtuoses d'écriture par lesquels est censée s'exprimer la personnalité de l'artiste, ni un simple écran sur lequel s'inscriraient, dépourvus de matière, des systèmes de formes colorées. Qui dit toile dit pour lui textile, texture qui demande à être respectée, qui dit couleur dit expérience sensorielle très précisément définie, dont la permanence doit être assurée: il en va de la justesse de l'accord, et donc de l'existence même du tableau. La qualité de la matière est frappante dès les toiles les plus anciennes, et c'est à elle que ces toiles doivent d'avoir conservé leur extraordinaire éclat. Mais c'est seulement dans les années 20 que l'étude systématique de la fresque toscane va révéler à Magnelli l'importance et la signification proprement picturales de la matière. Dans le « buon fresco » en effet, bien que l'enduit de mortier frais ne soit pas à proprement parler coloré dans la masse, le pigment diffuse assez profondément pour que la couleur ne paraisse pas appliquée sur, mais liée intimement à la structure du mur, dont elle semble émaner: la véritable peinture « al fresco » est en ce sens aussi peinture murale qu'elle laisse pleinement jouer, mieux: qu'elle intègre le mur comme réalité physique. Magnelli n'aura jamais de mur à sa disposition, il ne peindra jamais de fresque, mais transposera sur la toile la leçon des fresquistes. Comme eux, il cherchera à intégrer le support au jeu de la surface, en usant d'une matière assez fluide pour laisser percevoir la texture de la toile, mais néanmoins assez sèche pour lui conserver sa tenue. Pas plus que projection abstraite de tons, le tableau n'est un conglomerat de pigments appliqué sur un substrat indifférent: dans sa substance même, la toile est purement et totalement « peinture ».

Le goût et le sens de la matière et du support

amèneront Magnelli, non seulement à traiter le collage, dans une suite d'admirables pièces, comme le prolongement naturel du tableau, mais aussi à se servir, dans un jeu qui n'a rien de gratuit, des supports les plus inattendus, comme ces ardoises d'écolier quadrillées de rouge sur lesquels il a peint de merveilleux petits tableaux.

Mais, sur la matière d'une peinture qui ne soit que peinture, les fresques toscanes ont apporté à Magnelli un autre enseignement encore. La fine couche cristallisée qui, au séchage, se forme à la surface du mortier (et qu'ont seules conservée les rares fresques que n'ont altérées ni l'humidité, ni la pollution atmosphérique, ni les restaurations) donne à la surface peinte une luisance subtile, une transparence légèrement irisée que ne possède aucune peinture « al secco ». Par des variations infimes de l'épaisseur d'une couche picturale toujours très mince et mate, par de légers grattages, des flocages, des peignages réguliers, ou, plus fréquemment, par de discrets jeux de brosse, Magnelli parvient de même à conférer à la couleur cette « matérialité amatérielle » qu'aux temps héroïques du constructivisme Lissitzky disait être la qualité fondamentale de la lumière.

Par ce souci extrême d'une maîtrise de la technique et de la matière qui débouche sur leur sublimation, Magnelli rejoint les tenants de l'art concret qui, d'Albers à Sophie Taeuber, de Max Bill à Gabo et à Pevsner, ont tous affirmé qu'une fois rejetées la fiction de la figuration réaliste et la recherche d'une expression subjective par le geste, l'œuvre d'art ne peut subsister comme réalité autonome que si la perfection de l'exécution matérielle permet une transcription rigoureusement exacte de l'intention plastique de l'artiste. Mais, alors que les « concrets » ont, ou bien, comme Arp, refusé le « mensonge » du métier traditionnel et remplacé la peinture à l'huile par le ripolin, ou bien mis en œuvre des matériaux précieux, inédits, des techniques d'orfèvre ou de laborantin qui tendent à donner à leurs œuvres le caractère d'objets de prise ou d'instruments scientifiques, c'est par la réflexion sur les qualités spécifiques d'une technique tombée dans l'oubli: la fresque, et la pratique rigoureuse d'une autre technique traditionnelle: la peinture à l'huile, que Magnelli est parvenu, tout comme les « concrets », à assurer l'autonomie et le rayonnement physiques de l'œuvre non figurative.

Il a semblé que, pour un premier hommage posthume à Magnelli, plutôt que de projeter une interprétation personnelle, et donc entachée d'arbitraire, sur son héraldique spirituelle, il était préférable de rappeler le double enracinement — dans la tradition la plus assurée et dans la recherche la plus hardie — sur lequel il a fondé dialectiquement sa liberté.

MAURICE BESSET

“Une écriture de bronze”

par Giuseppe Marchiori

Lorsqu'il présenta Magnelli à la XXV^e Biennale de Venise, en 1950, Léon Degand fit allusion « à une franchise qui, apparemment, s'arrête à la brutalité, mais une brutalité saine et réconfortante qui est toujours exprimée avec une extrême précision dans ses moindres détails ».

Degand exagérait peut-être: plutôt que d'une brutalité, on devrait parler d'une décision extrême ou même d'une discipline naturelle, puisque l'attitude caractéristique de Magnelli consiste à poser

chaque problème formel avec clarté. Et si la solution strictement logique coïncide avec l'équilibre de chaque élément de la composition dans une structure organique d'une haute qualité de style, pourquoi ne pas l'attribuer au concours d'influences culturelles originelles très précises?

Dans la « Composition N° 6 » de 1950, cette origine semble vraiment se présenter de la façon la plus précise au-delà de cette même architecture de plans sur la surface grise, dans l'invention de

Une vue de la salle réservée à Magnelli à la Biennale de Venise en 1950.



la couleur, étalée avec quelques tons absolus d'une sobriété qui rappelle le Quattrocento.

« La forme détermine la couleur » affirme De-gand. Dans la « Composition N° 6 » c'est le contraire qui se produit. La quantité de la couleur détermine la forme: beaucoup de noir, de terre de Sienne brûlée et de terre verte par rapport à l'extension du fond gris fer. Les couleurs envahissent l'espace et, en s'accordant, elles deviennent des formes exactes et proportionnées.

Il est impossible de considérer le dessin comme un schéma préétabli et linéaire qu'il suffirait de remplir ensuite avec des couleurs. Une surabondance de noir par rapport à la terre de Sienne pourrait créer un déséquilibre qui se refléterait ensuite dans l'ordre des plans et dans leurs proportions.

La peinture conçue dans la dimension non figurative, de caractère géométrique ou pseudo-géométrique, repose sur cet ordre que nous pouvons appeler rationnel et qui peut, par contre, être absent des œuvres informelles, où l'espace architectural est constitué par le temps existentiel, par une condition tout à fait nouvelle même en face de l'art défini comme abstrait. C'est la condition « autre », que les vrais créateurs ont affirmée avec résolution (selon Tapié) et qui échappe à l'analyse de la critique, dépourvue des instruments adéquats pour caractériser et définir les valeurs d'une réalité artistique nouvelle.

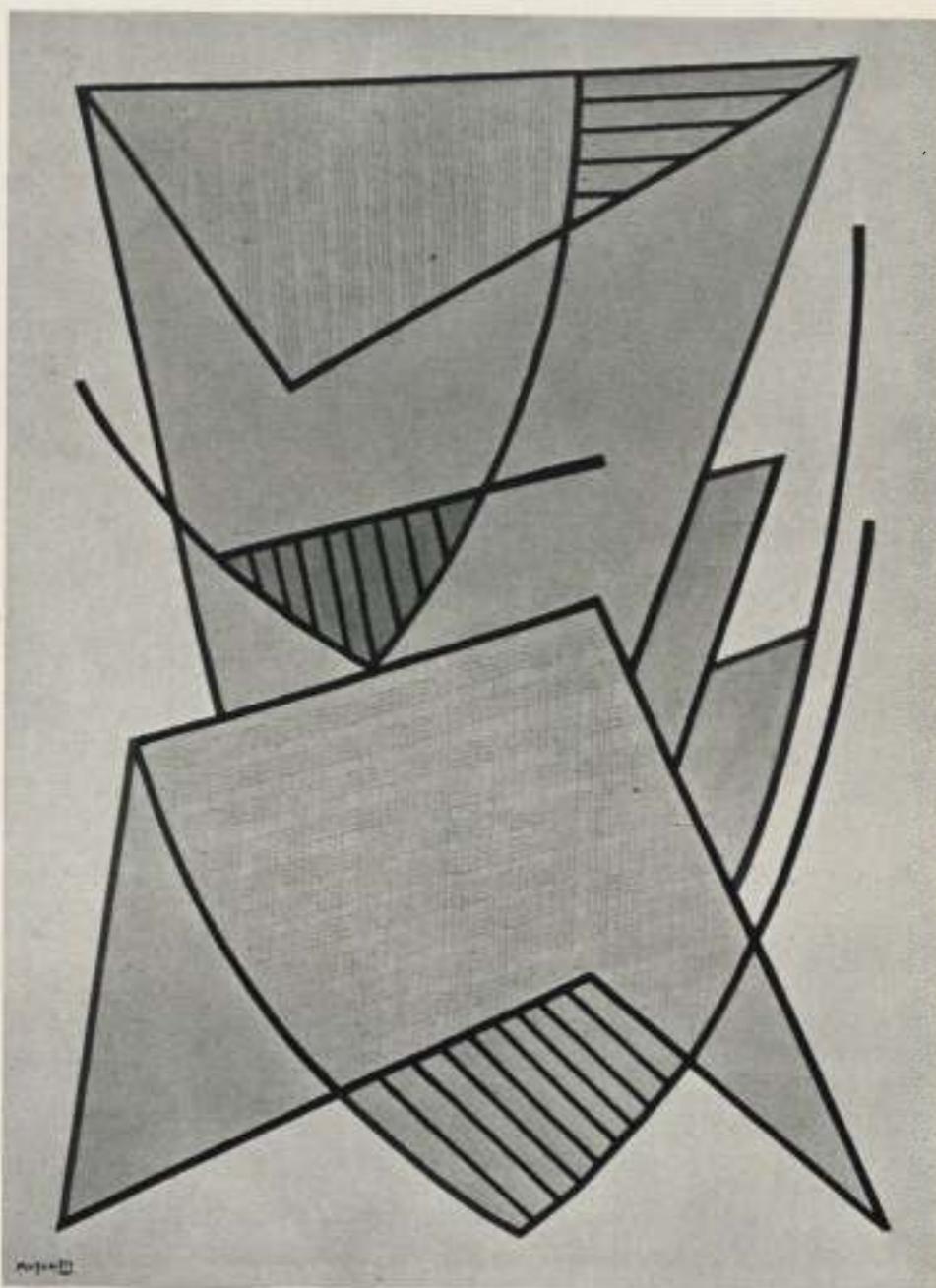
Cette « réalité artistique » semble recueillie et définie dans le temps (et pour le temps) dans un tableau intitulé « Rien d'autre », tableau peint il y a plus de vingt ans. Par son sévère engagement moral, Magnelli avait atteint ce but. Il a fallu une vie pour y arriver, c'est-à-dire pour rejoindre la mesure, le sens de la limite, l'équilibre de toutes les combinaisons de formes dans l'espace, et en plus l'harmonie des couleurs bien articulée dans les rapports entre les tons; cette harmonie se rapproche de l'austère dignité d'un certain nombre de peintures anciennes.

« Rien d'autre » pourrait sembler un titre très orgueilleux. Mais sa véritable signification est: « Voilà tout ». Il s'agit de l'expérience vécue qui se reflète dans l'art et qui apparaît comme monumentale « même dans les petites dimensions » (De-gand), qui révèle enfin « les secrets les plus précieux » lorsqu'on l'analyse dans ses nuances les plus raffinées.

Comparé aux plus grands peintres abstraits italiens, comme Licini, Soldati et Prampolini, Magnelli se place à part, il a une place bien à lui, définie dans ses composantes culturelles, dans ses rapports avec l'avant-garde européenne, de par l'environnement intellectuel et social dans lequel il vécut.

Magnelli, mon ami, avait raison lorsqu'il disait qu'en Italie on ne l'avait pas compris. Et on continue à ne pas le comprendre, même après sa mort.

En effet, il y a eu, parmi les critiques (à part quelques honorables exceptions) un certain em-



MAGNELLI. Regard animé n° 2. 1958. Huile sur toile.

pressement à classer Magnelli parmi les « mineurs » de l'abstraction du Vingtième. Jean Casou disait que Magnelli possédait « une écriture de bronze ». Quand à moi, alors que j'écris cet article, je revois comme une séquence rapide toutes les œuvres que nous avons choisies ensemble dans son atelier de Meudon et que nous avons ensuite disposées dans la salle de la Biennale de 1960 après maintes hésitations et discussions. Et je sais bien que leur style sévère était l'expression directe de ce visage sculpté de Florentin du Quattrocento, légèrement voilé par une ombre de mélancolie, de cet esprit solide et orgueilleux si semblable à cette « écriture de bronze » que l'on retrouve dans ses œuvres.

GIUSEPPE MARCHIORI

Murillo Mendès

Première rétrospective

La récente exposition, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, des diverses phases de l'œuvre de Magnelli, à partir de 1914 jusqu'aux derniers tableaux de 1954, démontre que la courbe de son style n'a pas fléchi, et que le germe initial a gardé toujours le même élan, pour aboutir aux magnifiques constructions spatiales des dernières années. Cette exposition admirablement présentée totalisait cent œuvres de Magnelli, dont certaines de grandes dimensions. Sous un éclairage parfait, ces toiles très bien accrochées et distribuées dans les six vastes salles formaient par leur force et leur unité un ensemble saisissant.

Je connais peu de peintres actuels dont on puisse dire, comme de Magnelli, qu'ils ont une œuvre, c'est-à-dire une somme considérable de travaux présidée par une pensée ordonnatrice, une vraie réalisation dont les diverses pièces voisinent et se touchent, résultant de l'opération d'un esprit presque implacable en sa lucidité. Nous sommes vraiment en face de l'actualisation de l'idéal classique: l'unité dans la variété. Ce ne sont pas des expériences flottant au goût du jour... Ce ne sont pas des recherches, ce sont des réussites. C'est une œuvre.

Je cherche un mot qui puisse résumer ce que cette œuvre suscite dans mon esprit. Je pense qu'elle est une sorte de longue méditation, toujours développée et reprise, sur la forme. Avec Magnelli il ne s'agit point de prendre la forme et de la disséquer scientifiquement; il ne s'agit point d'appuyer sur les valeurs d'apparence géométrique du tableau, ou de séparer forme et affectivité, langage intérieur et abstraction. Il s'agit de recréer et de repenser continuellement le style, de lui assurer l'équilibre entre les deux tendances divergentes, l'ordre et l'aventure. Par là l'esprit décoratif et de surface est depuis longtemps vaincu.

Cette vaste méditation sur la forme a abouti chez Magnelli à une connaissance approfondie du nouvel espace et de ses virtualités, à une confrontation de valeurs, à une opposition de rythmes cherchant une conciliation dans et par l'esprit, à une organisation des plans et des volumes considérés dans leur poids spécifique et leur densité. Et, finalement, à une opération de filtrage visant à l'alliance de la couleur et du rythme. N'est-il pas vrai que la couleur est filtrée par la lumière? C'est ce que Magnelli enseigne par son attitude exemplaire envers la couleur. Il emploie certaines couleurs dangereuses avec une science très sûre. Il obtient des résultats étonnants, par exemple, quand des roses et des noirs vibrent ensemble et se complètent. Il trouve des degrés, des passages qu'il orchestre de façon savante, jusqu'à ce que des tons sourds prennent du relief, ou que des tons forts s'atténuent. Il n'aime pas, comme la plupart des peintres, tricher sur les bleus et les rouges. Il n'est pas l'esclave, mais le maître de la couleur. Ce n'est pas beaucoup de dire que, chez lui, rythme et forme justifient la création du tableau; les couleurs y trouvent leur application adéquate et leur but. La forme devient le support de la lumière.

MURILLO MENDÈS

« XX^e Siècle » n° 5, Juin 1955.

Une vue de la rétrospective du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles en 1954.



1963: l'hommage de Florence

par Jacques Lassaigue

Alberto Magnelli vient de recevoir pour sa soixante-quinzième année l'hommage de sa ville natale, Florence. Sa grande rétrospective a eu lieu également à Zurich dont une suite d'expositions retentissantes consacrées pour la plupart à des artistes français vient de marquer le rôle prépondérant dans la diffusion de l'art moderne en Europe. Précédemment, Magnelli avait été honoré au Palais de Beaux-Arts à Bruxelles. Paris reste donc une fois de plus en retard et cela est d'autant plus injuste que, si Magnelli prouve qu'il est un des plus grands peintres italiens de ce siècle, nous ne

devons pas oublier que la plus grande partie de son œuvre a été réalisée en France, à Paris, où il s'est fixé il y a plus de trente-cinq ans.

A Florence le Palais Strozzi, transformé très habilement par un groupe de jeunes architectes qui, en respectant les plafonds et le décor, ont su créer les surfaces nécessaires, s'affirmait un cadre souple et subtil convenant à cette œuvre qui s'est toujours caractérisée par sa rigueur. Il en résultait une présentation très claire des différentes époques, permettant également de rapprocher et d'isoler certaines démarches se prolongeant dans

Une vue de la rétrospective du Palazzo Strozzi à Florence en 1963.





MAGNELLI. Détermination. 1960. Huile sur toile. 162 x 130 cm.

le temps. On avait ainsi, pour la première fois peut-être, une vue tout à fait complète des grands moments créateurs de Magnelli: l'année 1914, « les Pierres », l'abstraction capitale de 1937; mais aussi, dans sa création abstraite, on dégagait des thèmes très divers. Ici ce sont, le long de grandes verticales, des plans étagés selon des attirances latérales, comme des voiles gonflées par le vent. Là, la construction se répartit comme une vraie colonne vertébrale du tableau. Certaines œuvres sont plus statiques, plus majestueuses; d'autres sont toutes vibrantes de légères variations musi-

cales. Il y a des moments d'éblouissement, d'harmonies claires. Parfois les plans sont nus, d'autres fois, ils sont modulés de hachures. Aux œuvres d'une intimité rare succèdent de grandes formes monumentales.

Cette exposition objective et sensible, je crois qu'elle montre d'une façon irréfutable l'autorité et l'ampleur de la démarche de Magnelli. Construction cohérente qui s'élève dans le dépouillement, pensée vigoureuse qui sait discipliner les élans d'une sensibilité profonde objectivée en un jeu de formes et en rapports de couleurs, tels

sont ses traits marquants. Ils se sont imposés lors de l'exposition du peintre en 1947 à la Galerie Drouin à Paris, une des manifestations mémorables de l'après-guerre, et ont été admirablement mis en lumière par les écrits théoriques de Léon Degand et François Le Lionnais; mais la démonstration d'une rétrospective méthodique n'est pas inutile. En effet, la discrétion, la réserve que Magnelli impose à sa vie se sont trop souvent étendues à sa création. Reconnu depuis longtemps par les meilleurs, Picasso, Robert et Sonia Delaunay, Jean Arp, Sophie Tauber, il est demeuré en un certain sens méconnu. Lorsqu'il est présent — il n'y consent pas volontiers — il s'impose, mais

il n'entre pas dans les classifications habituelles et ne se prête à aucune équivoque commode. Une œuvre aussi longuement mûrie et pensée a besoin d'être vue dans son ensemble pour que toutes ses proportions apparaissent. Elle appelle une certaine méditation pour révéler ses richesses.

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

MAGNELLI. Fiorenza. 1962. Huile sur toile. 162 x 130 cm.





MAGNELLI. Intersection n° 1. 1963. Huile sur toile, 89 x 116 cm.

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

La maîtrise de la composition est pour Magnelli un impératif absolu. Mais c'est tout à fait à tort qu'à propos de son art on parlerait de formes géométriques. Ses transpositions plastiques sont toujours concrètes et sensibles. Elles évoquent plutôt le retour à des formes pures et initiales qui répudient les affaiblissements qu'elles ont subis dans leurs incarnations naturelles et successives et dans des impressions ressenties. Magnelli nous

ouvre la porte d'un monde serein où les choses vivent sans tourment ni peur. Il parle un langage universel, encore mystérieux, mais dont la clé est promise à l'avenir.

JACQUES LASSAIGNE

« XX^e Siècle » n° 22, Noël 1963.

Bientôt sera inaugurée au Palazzo Pitti une grande salle réunissant un important ensemble de peintures d'Alberto Magnelli.

L'été à "La Ferrage"

par André Verdet

(Photo Jean Ferrero)



L'été, lors de ses séjours méditerranéens, il aimait recevoir les amis dans sa bastide provençale de La Ferrage, au Plan de Grasse, quartier d'une campagne qui s'étale en pente douce, soleil et verdure, sous la cité des parfums. La bastide de forme rectangulaire se cache sous les hauts arbres d'une cour d'entrée et d'un beau jardin franciscain, à la fois ombrés et tout flammé de fleurs innombrables.

La demeure de La Ferrage, au bas de la colline, est belle à voir dans la simplicité, la sobriété de ses lignes qu'une solide construction a préservées du vieillissement. Elle possède des pièces aérées et lumineuses que baigne la tranquillité des champs herbeux d'alentour. Au temps des grandes chaleurs il y fait bon vivre. La brise des vallons et des bois proches ventile les arbres et les plantes; les parfums affluent par les larges fenêtres ouvertes. A la paix agreste du dehors, au bonheur fleuri du jardin répondaient le calme humain du dedans, la sagesse souriante et comme voilée du peintre.

...Car Alberto Magnelli ne reviendra plus à La Ferrage, c'est ailleurs qu'il a pris à jamais ses vacances.

Si l'on était invité à déjeuner par Suzy et Alberto, on arrivait sur les coups de midi et demi puis, après l'apéritif au salon, on passait à table vers une heure, dans la grande cuisine paysanne. L'artiste affectionnait les mets méridionaux, la cuisine provençale ou toscane, dosée à souhait... Quand il mangeait quelque chose de son goût ou de son choix, Alberto Magnelli savourait pleinement, soudain très détendu, ouvert, heureux de la vie offerte... Mais quoi, lui l'amoureux des épices, des condiments, du bon pain frais de campagne, il était astreint à un régime assez sévère et sans sel depuis ces dernières années, alors parfois il grondait, jurait brusquement en italien, comme cela arrivait quand une chose le contrariait fâcheusement!

Pour le café on revenait au salon attendant. Une rumeur d'insectes fluait par les baies; des papillons, des abeilles dansaient dans le soleil du jardin. Aux murs du salon quelques anciennes peintures de Magnelli, un découpage-collage récent, un plat céramique gravé de Picasso, des formes-objets agencées par le peintre.

La sieste, aux heures caniculaires, était sacrée. Magnelli allait généralement se reposer dans sa chambre, les invités au jardin, dans des chaises longues. On se retrouvait vers les trois heures et demie. Parfois d'autres visiteurs arrivaient de Nice, de Cannes ou bien d'Italie. Alberto Magnelli leur faisait découvrir son jardin en les y promenant. Il était fier de ses plantes, de ses arbres, heureux de montrer ses fleurs, d'en connaître les noms et d'en caresser, d'en respirer certaines au passage.

Si Alberto Magnelli tenait tant à ce jardin et qu'il en goûtait le charme, les sortilèges d'ombre et de lumière sous les futaies, c'est que la géographie, l'agencement arbustifère et floral des lieux



Avec Hans Hartung, en 1964. (Photo André Villers).



Avec San Lazzaro, en 1970. (Photo Jean Ferrero).

n'étaient pas sans lui rappeler les cloîtres des églises et des abbayes de sa Toscane natale.

...Car Florence n'avait jamais cessé de vivre en lui, Florence, sa ville natale, Florence de sa jeunesse ardente, avec Fiesole, la proche, Sienne et Arezzo des environs.

Magnelli songeait souvent à Florence dans le mutisme de son cœur. Parfois une parole, une phrase d'apparence anodine trahissaient son secret. Souriante nostalgie, amertume irisée... Florence, ville-musée qui lui avait donné l'amour de la peinture et du métier de peintre, qui avait étalé devant ses yeux d'apprenti les trésors des Primitifs, Uccello, Cimabue, Giotto — et des Précurseurs de la Renaissance, — Masaccio, Andrea del Castagno, Piero della Francesca — où puiser un enseignement infini, cette ville de ses débuts ne l'avait reconnu lui, Magnelli, un de ses fils méritants, et

parmi les plus courageux, qu'après bien des années de suspicion... Reconnaissance tardive, trop tardive pour l'âge avancé du peintre.

C'est à cela que je pensais quand parfois je surprénais Magnelli tout à coup méditatif et lointain, marchant à pas lents dans les allées du jardin, sous son panama de paille blanc, vêtu d'une chemise de cow-boy à gros carreaux rouges tombant sur un pantalon de toile bleu ciel. L'élégance vestimentaire du peintre était assurée ces dernières années par son ami niçois, Michel Sapone, le tailleur des artistes. Or Magnelli avait beaucoup d'allure naturelle, un « chic » robuste émanait de son physique.

L'atelier de La Ferrage, n'y pénétrait pas qui veut. C'est un long, vaste grenier aménagé, avec des grosses poutres au plafond très haut. Des baies nombreuses ouvrent sur la cour d'entrée et les champs d'un côté, sur le jardin de l'autre. Une lumière tamisée y pénètre, les arbres à hauteur apportent la brise. J'y ai vu un lézard gris courir sur un des murs latéraux où s'entassaient les toiles par ordre de dates, selon la chronologie des périodes.

N'y pénétrait pas qui veut, dis-je. Il fallait vraiment être l'élu de l'amitié, de l'estime de l'artiste pour que celui-ci ouvre la porte de l'ancre du travail. Même les marchands, les collectionneurs avaient de la peine à franchir cette porte... Il arrivait que Magnelli les renvoyât à un autre rendez-vous, pour l'hiver, dans l'atelier de Meudon cette fois-ci.

L'espace y était comme chargé de la personnalité du créateur. Une forte concentration d'idées dans l'air, le silence comme un problème en suspens, une méditation. Le poids d'une solitude en action. Un calme, un grand calme vibrant d'émotions contenues, maîtrisées.

Il se passait de longues minutes d'attente avant que Magnelli se décidât à parler puis à montrer ses derniers travaux. Comme quelque chose de sacré! Qu'il fallait avant tout respecter par un silence et qui était peut-être le clair mystère de cette ancienne demeure, de cet atelier voué entièrement au profond travail de l'esprit et de la main, au rayonnement d'une sagesse forte, conquise au prix de durs sacrifices, parfois, et de refus à l'illusoire, au superficiel.

La présentation des toiles tenait du rite. Alberto Magnelli posait avec lenteur, minutie même, (cette lenteur du geste correspondait, je crois, chez l'artiste, à une obscure prise de conscience du temps qui passe et qu'il faut en quelque sorte retenir, conjurer en lui opposant la lenteur définitive du geste lorsque ce temps méritait qu'on s'y arrêtât pour en goûter la substance) la toile sur le chevalet, dans l'éclairage voulu. Son dernier geste, son dernier regard sur le tableau enfin « situé » étaient comme une caresse.

Puis le peintre, reculant, se plaçait à égale distance du visiteur et de la toile, à l'écart sur le

côté, solitaire tout à coup et dans l'attente. Ou plutôt imposant l'attente... Le tableau n'est-ce pas une tranche de vie de l'artiste qu'on ne doit pas juger d'un coup d'œil de quelques minutes?

...Non seulement l'attente mais encore le silence... Cela durait parfois un quart d'heure. L'air devenait plus vibrant, plus dense, comme si l'angoisse du créateur réapparaissait peu à peu dans la pièce.

Je me souviens d'un après-midi où ma compagne Nadine et moi-même vîmes trois toiles en une heure. Enfin un geste, un mot du peintre, et la conversation ou la discussion au sujet de la toile ou des arts en général pouvait s'engager car Magnelli aimait que l'on posât des questions. Il continuait d'ailleurs à s'en poser lui-même devant l'œuvre achevée:

...« J'ai essayé de faire de mon mieux. Cela n'a pas toujours été facile, ce qu'on se croit sur le point d'atteindre, parfois s'enfuit. On reste sur un espoir déçu, qu'il faut ranimer... Je ne sais pas si j'ai réussi. »

Admirable Magnelli! Sa modestie n'avait d'égale que sa fierté. La fierté des courageux et des droits, la noblesse des simples. La distance de ceux qui ont choisi de vivre avec un recul par rapport à la société afin de ne pas se laisser domestiquer par elle.

Il avait la force, l'élégance solitaires de vivre pour des choses en profondeur, essentielles. Il avait une fois pour toutes résolu d'architecturer sa vie comme son œuvre, selon un ordre sobre et lumineux, sans concession, en accord avec un ordre moral qui n'est pas celui de la morale officielle prônée par le système bourgeois. Et de ne pas dévier de cet ordre, jusqu'à la fin, quoiqu'il en coûtât parfois. Tenir la ligne avec netteté sans que les inévitables drames et déchirements intérieurs que la création fait surgir, la fassent fléchir. Une leçon de courage.

Alberto Magnelli était d'un caractère bien trempé, parfois abrupt poussant même jusqu'à l'obsession. Parce qu'il avait peur, qu'il se méfiait de ses faiblesses, de sa tendresse enfouie, et qui, libellule ou papillon, surgissait, virevoltante, et disparaissait. N'auraient-elles pas amoindri, ces faiblesses, sa capacité de résister à ce qui ne portait pas les signes de la vie profonde?

En vérité, sa vie telle qu'il se l'était tracée tendait à préserver son œuvre, en dehors de toute considération de profit matériel. Et inversement son œuvre retentissait sur sa vie, s'unissait à elle.

Mais Alberto Magnelli pour les intimes, à cœur ouvert, quelle gentillesse aiguë, sensible que par pudeur il cachait souvent sous une note d'humour... Magnelli bourru, distant? Mais pour nous, ses amis, quel merveilleux, souriant conteur de la sagesse et de la folie humaines. Alors sa gaieté, ennemie du vulgaire, faisait pavoiser haut et clair son rire. De la compagnie des êtres, il tirait



(Photo André Villers).

bien souvent une philosophie, sa générosité de jugement pouvait être grande, néanmoins il pouvait se montrer sévère envers qui avait retenu son attention affectueuse, son intérêt; féroce envers les médiocres, les opportunistes, les arrivistes. Les jeunes peintres trouvaient auprès de lui approbation, conseil, encouragement, aide même mais encore critique.

...Longues heures d'après-midi dans l'atelier de La Ferrage, je me ressouviens! Sa voix disait des choses très nettes et très claires sur la peinture, sur la technique qu'elle nécessitait, sur sa valeur humaine, sociale, historique, enfin sur son destin.

En ces moments, j'observais son beau visage de vieil homme robuste, racé, taillé dans du solide. A la fois grave, sombre et lumineux, d'un relief puissant et qu'embrase soudain une flamme visionnaire. Le visage d'un précurseur, d'un pion-



(Photo Jean Ferrero, 1969).

nier. D'autres visages surgissaient à côté de celui de Magnelli, l'un près de l'autre, différents et néanmoins semblables, parents par la force de l'esprit, la volonté du dépassement de soi: le visage de Picasso, celui de Braque, de Léger, de Matisse, d'autres encore... Au-dessus du lot.

...La voix de Magnelli était chaleureuse, lente, venait de loin, comme à travers des nuits de réflexion, venait des sources de la pensée. Voix pesée, débarrassée d'artifices.

L'après-midi allait finir. Suzy montait pour nous rappeler l'heure de la détente et du thé. Alors Magnelli, comme pour se délivrer et nous délivrer de ces longs moments de méditation, de ces silences denses et de ces paroles dites dans l'espace de l'atelier, se délivrer et nous délivrer de l'obsession de la peinture, partait tout à coup d'une boutade suivie d'un éclat de rire, et ce rire sonnait comme celui d'un enfant en joie!

Aujourd'hui Alberto Magnelli n'est plus. Nous, les amis de son œuvre, savons qu'elle va prendre une extension plus grande que de son vivant, que la renommée qui est déjà sienne ira en s'amplifiant. Un peu de regret, de tristesse teintait quelquefois ses paroles: il se savait encore le grand « malconnu » dans la hiérarchie des inventeurs du premier demi-siècle. Mais n'avait-il pas aidé

lui-même à l'incompréhension et à la méconnaissance relatives de son œuvre chez le grand public et chez certains critiques en choisissant de demeurer délibérément en retrait, en dehors des choses officielles, mondaines ou publicitaires? D'être obstinément contre certains procédés d'arrivisme?

Son œuvre aura raison pour lui.

Aujourd'hui, en ce jour de Juin 1971, je pense à La Ferrage qui semble l'attendre comme chaque année, au seuil de l'été, à son atelier que je ne peux me figurer désert, aux toiles qui l'emplissent encore et qui sont comme autant de veuves. Qui saura respirer, caresser les fleurs aussi délicatement qu'il le fit un jour devant une jeune fille? Je pense à sa femme Suzy, seule pour assurer l'avenir du patrimoine artistique; aux nombreux amis qui surent entendre en lui, homme de stature rigoureuse, l'écho d'un rire écolier, déceler la présence d'une tendresse paternelle.

Je songe enfin au dernier adieu de la main qu'il nous fit, à Nadine et à moi, le soir sur la route alors que nous nous éloignions de La Ferrage et qu'il n'était déjà plus qu'une ombre au loin dans le soir.

ANDRÉ VERDET

Préliminaires et accomplissements

par Julien Clay

Avec la disparition de Magnelli, un monde connaît désormais sa limite. Un monde pictural autonome, irréductible à tout autre, dont, pendant soixante-quatre ans, il a poursuivi l'invention avec ténacité. L'imagination, la sensibilité, l'humeur de l'artiste l'ont revêtu d'aspects très divers. Il présente pourtant une profonde unité. L'honnêteté envers soi et envers les autres, l'intransigeante rigueur étaient parmi les traits dominants du caractère de Magnelli. Si le démon de la facilité s'est quelque jour penché vers lui, il n'a trouvé nulle audience. Plus que pour aucun autre, l'œuvre a toujours été pour le peintre l'expression d'une nécessité impérieuse. Il a connu et fréquenté les plus grands artistes de ce temps, ses pairs. Aucune influence ne s'est exercée sur lui. Il n'a été ni fauve, ni cubiste, ni surréaliste. Il lui suffisait d'être lui-même.

Il a demandé qu'on inscrivît sur sa tombe: « Alberto Magnelli, Pittore Fiorentino », comme Sten-

dhal: « Henri Beyle, Milanais ». Stendhal n'était pas né à Milan et une patrie d'adoption ne remplace pas les liens qui unissent un artiste au sol natal. Magnelli avait reçu et retenu la leçon des grands Florentins. Mais cette pureté de la ligne, cette dignité de la forme, cette manière d'obtenir un maximum d'expression avec un minimum de moyens, cette austérité enfin, sans doute étaient dues, chez lui, à des dispositions ataviques que l'étude des maîtres n'avait fait que renforcer.

Magnelli avait dans l'attitude, dans la démarche, dans la parole, quelque chose de lent, de sûr, une espèce de solidité, à la fois terrienne et seigneuriale. On les retrouve dans son œuvre. Les formes sont robustes et fermes, la couleur pure et franche. Au premier regard, le tableau paraît tout simple, tout uni. Et voilà que, peu à peu, il se transfigure, que l'émotion sourd des formes et des couleurs et que nous recevons un message verbalement intraduisible, mais captivant. Message

Une vue de la rétrospective Magnelli au Folkwang Museum à Essen en 1964.





Le peintre-jardinier. (Photo Jean Ferrero).

dont ce que j'appellerai, faute de mieux, l'« émotion plastique » n'exclut pas toujours une pointe d'humour ou une certaine ambiguïté. Car si Magnelli était poète — les très belles poésies qu'il a écrites dans une langue un peu italianisante en témoignent suffisamment — il avait aussi une intelligence trop ouverte pour n'être pas sensible aux aspects changeants et parfois cocasses des choses.

Ce novateur qui avait rompu deux fois avec la figuration — la seconde rupture, en 1935, devait être définitive — aimait à se considérer comme un classique. Classique, il l'était essentiellement par le processus de la création. Que Piero della Francesca ait pu exécuter les fresques d'Arezzo dans le fougueux élan d'une inspiration subite est une idée inconcevable. Elles sont évidemment le produit d'une longue maturation accomplie dans la sérénité. La même sérénité, la même maturation étaient indispensables à Magnelli. Il dessinait beaucoup, retenait un dessin et ordonnait, dans son esprit, les couleurs que revêtirait chaque forme. Une couleur en appelait nécessairement une autre ailleurs. Ainsi se réalisait peu à peu un

équilibre de formes colorées. Le tableau était fait avant d'être peint. L'artiste lui-même en était si convaincu qu'il portait souvent sur l'œuvre, non la date où il l'avait terminée, mais la date du dessin. « Ce qui me tourmente, disait-il dans la dernière période de sa vie, c'est le travail qui me reste à faire. J'ai des centaines de tableaux dans la tête. » Ces tableaux, il n'a pu malheureusement en exécuter qu'un très petit nombre, à Meudon, pendant les premiers mois de l'année 1970. Il consacra l'été qui suivit, à La Ferrage, à une série de gravures sur linoléum. Ces travaux ne sont pas inégaux à ses plus parfaites réussites et forment comme le testament artistique de Magnelli.

Son œuvre présente, en effet, une longue continuité. Elle n'apparaît certes pas de prime abord. Rien de commun, semble-t-il, entre les toiles de 1914, exposées à la Galerie XX^e siècle, et celles de la fin. Les premières sont considérées comme figuratives, les autres sont franchement abstraites. D'abord des couleurs vives résonnent comme les cuivres d'un allégre, plus tard les tons, souvent très sobres, ont la sonorité profonde du violoncelle dans l'andante. Au lyrisme éclatant de l'artiste jeune, désireux de tout dire, succède la démarche paisible du créateur, sûr de ses moyens.

Pourtant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que la structuration des œuvres de Magnelli est restée foncièrement la même. Certains traits se sont sans doute développés avec l'âge. Ils ont pris une importance que ne laissaient pas pressentir les premières toiles. Mais ils étaient déjà en puissance dans celles-ci. Y eut-il même jamais, chez l'artiste, figuration, si l'on entend par ce mot la représentation du réel? Cette portion du réel, que désigne le titre du tableau, Magnelli la traite, dès 1914, avec une hautaine désinvolture. Elle lui sert bien plutôt de prétexte que de sujet. Ses toiles dites figuratives sont avant tout un ensemble plus ou moins complexe de formes simples, limitées par des cernes précis, dont les couleurs dépendent étroitement les unes des autres. Elles ne se réfèrent aux objets extérieurs que dans la mesure où cette référence est compatible avec la parfaite expression plastique de la sensibilité du peintre.

Dès 1913-1914, — il l'a bien précisé dans l'interview de Luigi Ferrarino (catalogue de la rétrospective de 1968 au Musée National d'Art Moderne) — Magnelli procédait déjà en décidant et préétabliissant la forme dans son esprit, en pensant « avant et souvent depuis longtemps » les couleurs qui lui seraient associées. Comme dans la période abstraite, les lignes génératrices des formes sont des droites, des cercles, des arcs de cercle, des courbes régulières.

Les courbes dominant dans « Femme et Clown ». Elles silhouettent, d'une manière schématique, mais très évocatrice, les deux personnages et la table oblongue. Deux panneaux rectangulaires, l'un très large, de couleur marron, en haut et à gauche, l'autre noir, plus étroit, en bas et à droite, les encadrent, rétablissant dans la toile une cer-

taine stabilité. Dans « La foire », un demi-cercle suffit à déterminer les volumes importants de la croupe et du ventre de la serveuse en jupe noire et en tablier blanc. Un autre demi-cercle limite son dos. Pour sa poitrine abondante, mais sans doute quelque peu affaissée, c'est à une courbe elliptique que recourt l'artiste. Ailleurs, des droites dessinent des tables et une tente, qui s'échelonnent en un plaisant désordre. Mais des bandes et des rectangles verticaux rétablissent un équilibre que compromettrait la seule présence des obliques et des courbes.

Ces bandes, ces rectangles se retrouvent dans les derniers tableaux de Magnelli. Dans l'une des œuvres de 1970, ils paraissent même prendre le pas sur les autres éléments de la toile. Une grande forme verticale détache vers le haut des rectangles noirs, cernés d'ocres divers et des rectangles gris et blancs, séparés par de minces bandes colorées. Mais cette verticalité est combattue par une grande figure quadrangulaire, composée de deux triangles accolés, l'un strié de raies multicolores, l'autre d'une teinte blanc jaunâtre qu'on retrouve en haut du tableau. Elle vient s'insérer comme une intruse dans un ensemble où elle apporte un élément de trouble inquiétant, mais nécessaire.

Droite ou courbe, la ligne ne s'arrête pas toujours à la limite de la forme. Elle continue parfois arbitrairement son chemin à travers une forme étrangère. Il en est ainsi dans « La foire » : l'arête gauche du pilier bleu central se prolonge légèrement, coupant la surface blanche de la tente. Ce pilier est lui-même entamé par le bord circulaire d'une bassine. A l'inverse, dans « La femme à l'ombrelle », le manche jaune de l'ombrelle s'interrompt à la hauteur de la main levée qui le tient : au-delà, plus rien. De même, les cercles des roues des « Ouvriers sur la charrette » ne sont dessinés que pour partie. Aux impératifs logiques du modèle, les impératifs personnels de l'artiste se substituent. Il assume sa liberté et prend ses distances avec le sujet. Ainsi parviendra-t-il au jeu complexe des horizontales, des verticales et des bandes colorées de longueur inégale, qui introduisent dans la grande toile bleue sur fond marron de 1970, « Ouverture n° 2 », une espèce de scansion.

En 1914, la couleur est étalée en larges aplats. Les modulations qu'on remarque dans les premiers tableaux ne tardent pas à disparaître. Une couche égale de couleurs, limitées en nombre, couvre la toile. Car Magnelli traite les différentes parties du tableau sur un pied de stricte égalité. Dans « Les ouvriers sur la charrette », le bec de gaz de droite, les maisons du fond n'ont ni plus ni moins d'importance que le véhicule lui-même et les personnages qui l'occupent. La construction est extrêmement complexe, si savante qu'à travers le croisement des verticales, des obliques, des arcs de cercle, on retrouve jusqu'à l'allure cahotante de la charrette. La répartition des





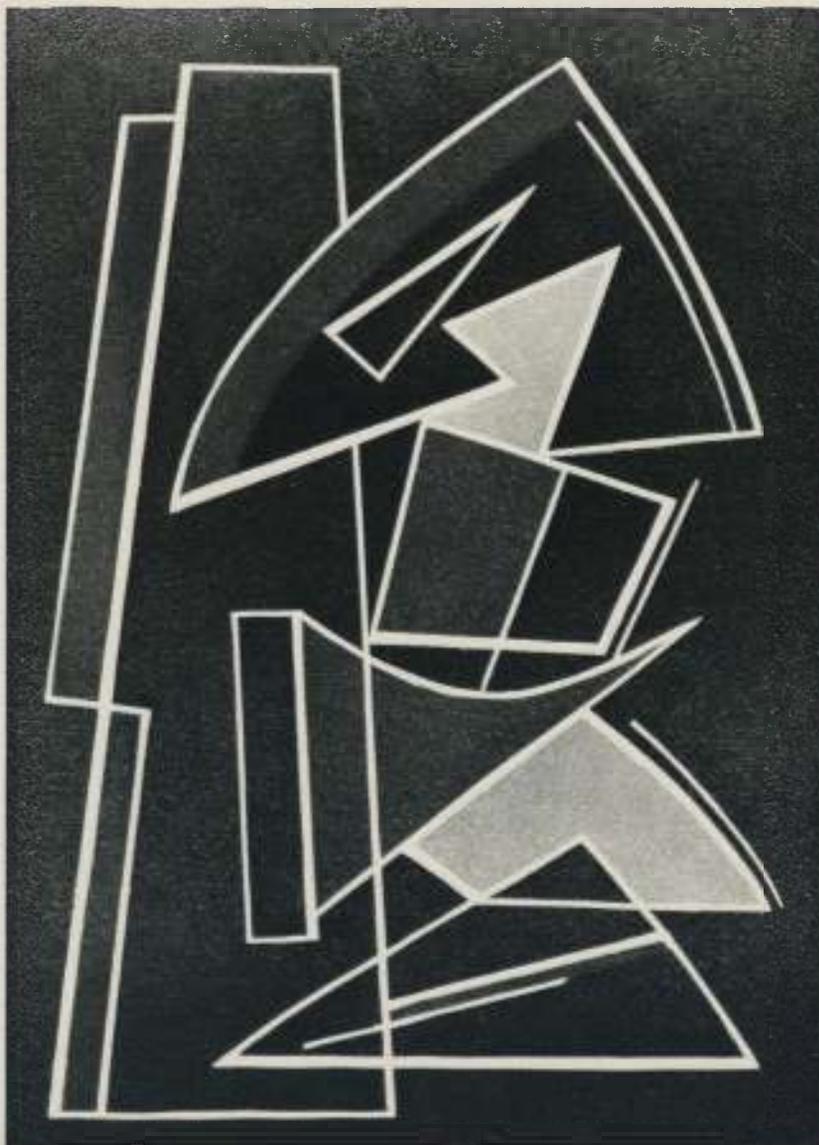
couleurs sur la surface de la toile, chacune occupant exactement la superficie et la place qu'il faut, contribue à donner à l'œuvre son charme inégalable.

Là aussi, le « motif » doit s'incliner devant les exigences de l'équilibre plastique. L'horizontale qui marque le bas de l'arrière de la charrette s'arrête brusquement pour permettre à la couleur rouge du véhicule de se prolonger en triangle vers le sol. Les couleurs se font écho d'un côté à l'autre de la toile. Le bec de gaz et la route sont du même gris-vert émeraude. Le tablier de la femme est terre de Sienne, mais terre de Sienne aussi, à gauche, le prolongement d'un rayon de la roue et une planche appuyée obliquement sur le sol. C'est le monde, tel qu'il est conçu par l'esprit du peintre, ce n'est pas le monde réel.

De même, dans les toiles abstraites, une couleur déterminée n'est pas l'apanage d'une certaine forme. Elle occupe souvent une place qui, d'après le jeu des lignes, semble réservée à d'autres. L'imbrication des formes se trouve renforcée par ces emprunts réciproques. Il arrive que, dans l'espace du tableau, chacune d'elles paraisse à la fois être en avant et en arrière des autres. Ainsi, cet espace révèle un aspect « réversible » comme s'il appartenait à un univers soumis à des règles différentes du nôtre. Impression que donne en particulier la grande toile sur fond marron de 1970, « Ouverture n° 1 », où jouent deux formes principales. Au-delà d'une ligne transversale, l'extrémité arrondie de la forme de gauche se colore tout à coup d'un rouge de cadmium orangé qui paraissait être la propriété de la figure de droite. On ne sait si la première forme fait ainsi sa réapparition après avoir passé derrière la seconde ou si la surface rouge de cadmium de droite n'était pas, en réalité, une partie de la deuxième forme qui serait alors, au contraire, derrière la première.

Au demeurant, le processus créateur reste le même. Dans les premières toiles comme dans les dernières, Magnelli part d'un dessin solide, d'un parfait équilibre linéaire. Mais l'équilibre de la couleur est régi par d'autres lois. D'où la nécessité d'une savante conciliation lors de la répartition des surfaces colorées à l'intérieur des lignes. Elle donne au tableau cette ambiguïté qui n'est pas sans contribuer à la fascination qu'il exerce.

Il est particulièrement instructif à ce sujet de comparer les gravures sur linoléum en couleur de l'album « La Magnanerie de La Ferrage » avec les exemplaires en noir de l'édition tirée sur Japon. Ces derniers nous présentent, dans leur nudité, des dessins d'une magnifique puissance. Avec les couleurs, ce sont des œuvres différentes qui naissent. Elles n'épousent pas les figures qui se dégageaient du dessin, mais les transforment en les investissant d'une manière imprévue. La gravure n° 2 avec ses verts, clair et foncé, sa grande forme centrale jaune et son quadrilatère noir de petite taille, mais manifestement essentiel, en est un magnifique exemple.



Il y a bien d'autres points communs entre les premiers ouvrages de Magnelli et les derniers: l'emploi des cernes, qui, en se colorant, apportent une contribution de plus en plus importante au parfait accomplissement coloré de la toile, l'usage des couleurs très voisines dont le peintre joue comme le musicien des légers intervalles de la gamme diatonique, l'humour enfin.

Il se manifeste notamment dans deux œuvres exposées à la Galerie « XX^e Siècle »: le tableau de 1914 intitulé « Le directeur de l'usine » et la dernière estampe de l'Album. « Le directeur de l'usine » c'est d'abord une silhouette noire, en chapeau haut-de-forme, sur une terrasse, devant un fond d'usines dont les toits rouges s'allongent démesurément à l'instar d'une cheminée de même couleur. L'homme porte une cravate bleue, une fleur violette s'épanouit à sa boutonnière, une pochette pointe hors de sa redingote. Ce vêtement s'arrondit sur un ventre naissant. Faussement distingué, il a les jambes croisées, son bras droit décrit une courbe élégante, tandis qu'il s'appuie du bras gauche raidi sur une canne claire. Son visage se réduit à un ovale traversé par l'arête du nez. Ses cheveux sont gracieusement ramenés en avant. Le chapeau haut-de-forme est pompeusement déformé. Pas d'autre détail. Cela suffit pour évoquer un contexte social odieux et grotesque.

La gravure n° 6 est bien différente. Dans un espace ocre jaune, deux formes verticales sont inclinées, la gauche vers la gauche, la droite vers la droite. La première rappelle vaguement un haut bâtiment qui ouvre ses fenêtres sur le fond ocre, avec lequel son extrémité inférieure finit par se confondre. La silhouette de la deuxième a une certaine parenté avec la première. Elle est plus pleine, d'une couleur plus soutenue, compartimentée par des lignes blanches. On ne sait si les deux formes prennent appui l'une sur l'autre ou cherchent à se séparer. Elles ont l'aspect dégingandé de vieux bahuts étroits ou d'inutiles échelles. Cette cocasserie n'enlève rien à la qualité d'une estampe qui n'est en rien inférieure à celles qui la précèdent.

Il ne faudrait pourtant pas exagérer l'importance de l'humour chez Magnelli. C'est bien plus une conséquence du regard magistral qu'il pose sur les choses qu'une disposition particulière à son esprit. Sa conversation ne comportait d'ailleurs pas de saillies. C'est par des moyens plus nobles, en exprimant simplement ce qu'il considérait comme la vérité et qui était aussi le fruit d'une longue expérience qu'il emportait la conviction de son interlocuteur.

Il en est de même pour sa peinture. J'ai essayé à partir d'œuvres empruntées aux deux extrémités de sa carrière d'en déterminer quelques constantes. Elles n'ont d'intérêt que de montrer combien la démarche du peintre a été originale et complètement insensible aux influences extérieures. Elles n'expliquent pas son génie.

JULIEN CLAY



Alberto Magnelli n'est plus

par Jean Dewasne

Nous avons tous le cœur serré. Cette grande peine qui nous étreint, nous voulons lui donner toute sa force afin de participer le plus étroitement possible à celle de Suzy. Mais... c'est le privilège du grand peintre de tracer l'éternité. Chacun des instants profonds que Magnelli a passé tout au long de son existence créative, chaque pensée plastique qu'il a élaborée dans le silence de ses méditations, chaque coup de pinceau qu'il a construit sur la toile émet maintenant des ondes qui se répandent dans le monde sans que rien ne puisse les arrêter. Ces ondes cheminent maintenant en compagnie de celles émises hier par ces maîtres qu'il admirait tant, ceux de Florence et d'Italie.

Magnelli va témoigner que notre siècle aura

aussi pu être celui de la grande pureté; de la recherche grave et essentielle; du surpassement de soi pour l'élévation des autres.

Des enfants qui ne sont pas encore nés, dont les parents ne se sont pas encore rencontrés, communieront un jour (souvent, longtemps) avec ses plus intimes pensées; et seront exaltés par ses plus secrètes créations.

Ils liront en pleine clarté bien des aspects du message de Magnelli qui nous échappent encore. Alors Magnelli vivra pleinement, comme il le souhaitait, c'est-à-dire spirituellement. Et nous resterons unis à lui et à sa pensée tant que nous le pourrons, toujours. Et ensuite d'autres, innombrables, nous remplaceront.

JEAN DEWASNE

Magnelli étudiant l'accrochage de sa rétrospective au Musée National d'Art Moderne à Paris en 1968.



Les sources de l'intelligence

par Franco Russoli

Le souvenir que j'ai de Magnelli, en dehors du fait que nous soyons nés dans la même ville, Florence, est lié, chose étrange, à la Belgique: c'est en effet Léon Degand qui fut l'un des premiers à souligner la grandeur de Magnelli; et cela, juste après la seconde guerre mondiale. Nous nous étions vus fréquemment, Léon, Magnelli et moi, en 1949 à Paris; il cherchait souvent à m'expliquer comment ces villes, unies par des traditions de la Renaissance comme la Toscane et la Belgique, influent dans la compréhension d'un artiste d'aujourd'hui.

Il s'agit là de l'amorce d'un discours un peu vague sur l'abstraction très particulière de Magnelli. Veronesi, l'un des protagonistes de cette abstraction des années trente qui ne fut pas, comme nous le savons maintenant, une aventure, peut témoigner avec les autres peintres de ce groupe de la particularité de cette abstraction de Magnelli qui n'était pas liée à ces principes qui furent à l'origine de la recherche abstraite en Lombardie.

Magnelli avait en lui quelque chose à dire, à exprimer, quelque chose qui se rattachait à un principe de continuité visuelle dans l'histoire de sa ville. Roberto Longhi écrivit à son sujet qu'il y a dans ses tableaux un caractère héraldique: on peut noter dans ces œuvres graphiques une sorte de solution de la forme dans cette caractérisation emblématique, noblement modulée, qui symbolise quelque chose que l'on ne saurait définir; il s'agirait d'un emblème sans référence de vocation, mais avec des références plus profondes; non pas une géométrie pure ni même une pure mathématique des formes; il ne s'agit pas d'une musicalité abstraite basée sur le rationalisme des formes ayant une logique musicale ou une logique géométrique, il s'agit vraiment d'une transposition en termes emblématiques d'une continuité historique et héraldique.

Et c'est ce qui explique pourquoi j'ai senti les Flandres et Florence comme lui les a senties; nous en avons d'ailleurs parlé plusieurs fois et en particulier au Palazzo Strozzi à l'occasion d'une exposition qui lui était dédiée et où j'ai eu l'honneur de présenter et de commenter le catalogue.

Les pierres de Florence, le Baptistère, les ban-

des en marbre blanches, vertes et noires ne sont pas de la géométrie pure, mais la pure visualité d'un sens atavique, de quelque chose qui peut se mesurer dans un espace physique mais qui, en même temps dépasse cet espace physique. Ceci n'appartient qu'à Magnelli et le distingue de l'immense marée d'abstraction géométrique de notre époque. Il suffirait de comparer des tableaux de Magnelli avec des œuvres d'Herbin ou de Manesier pour sentir profondément cette différence, comme une sorte de musicalité lointaine, comme un rappel à cette Toscane, à cet humanisme qui ne s'explique pas par des formes figuratives ni par une élaboration exagérée dans le mesurage des formes, mais provient d'une extraordinaire simplicité, d'une extraordinaire ingénuité. Magnelli est beaucoup plus naïf qu'on ne le pense, du reste, il eut une phrase très belle lorsqu'il fit voir ses tableaux à Marangoni et à Bacci, tableaux qu'il était impossible de classer car ils n'étaient ni futuristes, ni symbolistes; il dit tout simplement: « Que voulez-vous? Ma peinture est une peinture télégraphe-sans-fil. »

On retrouve cette ingénuité, cette extraordinaire et immédiate pureté dans ses tout premiers tableaux, ceux qu'il réalisa avant de venir à Paris; ces tableaux représentent des petits marchés populaires, des objets, des chaufferettes toscanes, des costauds, des ustensiles de cuisine; et c'est par cette observation profondément synthétique que Magnelli isole les choses et s'approche de la peinture.

Cela peut nous faire penser au procédé néoprimitif; mais il s'agit encore d'autre chose: il se place, en fait, devant les choses pour en extraire la réalité quotidienne, et, en même temps, pour les faire devenir emblèmes dans un espace où elles sont isolées et, par conséquent, à la fois enchaînées et séparées entre elles comme le seront plus tard ses formes géométriques. Après une période presque orphique pendant laquelle Magnelli, entre Matisse et Delaunay, exécute de grandes toiles où apparaissent de larges tranches de lumière et qui s'apparentent au cubisme, vient la période figurative; celle de l'exposition organisée par Somaré à Milan; la période des marines, des paysages toscans, des voiliers; ces ta-

bleaux se trouvent actuellement dans les plus importantes collections et ils sont aussi importants que les tableaux qui ont été faits avant ou ceux qui ont été faits plus tard. La cristallisation de l'objet figuratif est d'une substance aussi indéfinissable que celle de la qualité de ses tons limpides; image d'apparition, isolement dans un écrin, voilier ou forme abstraite?

Les blocs de marbre de Forte dei Marmi, que Magnelli commence à peindre, deviennent des formes non figuratives; ces blocs perdent peu à peu leur référence directe et se confondent avec l'architecture toscane.

Avec quoi faisait-il ses collages? Avec de la simplicité et de la tendresse: du papier coloré, du papier d'emballage, du papier goudronné avec des fils intérieurs, des ardoises d'écolier; c'est-à-dire des choses qui avaient trait à la vie quotidienne, des choses qui gardaient un goût familial comme le pain fait à la maison.

J'ignore si mon interprétation est trop régionaliste, mais la qualité qui me frappe chez Magnelli réside dans le fait qu'il a su combiner une profonde connaissance linguistique, ou, si vous préférez, une conscience profonde du langage rationnel abstrait de l'époque, avec un monde subjectif, individuel, fait de choses personnelles qu'il sentait et qu'il aimait, de choses qui avaient lentement mûri dans sa mémoire. Son amitié avec Palazzeschi va au-delà d'une simple amitié entre hommes: Palazzeschi dans la « Passeggiata » ou dans les poésies futuristes se sert du langage avec une profondeur de vision peut-être unique à cette époque; mais sa culture, son intelligence, ne deviennent jamais quelque chose de forcé, de

l'intelligence pour l'intelligence, de l'expérimentation pour l'expérimentation; cette profondeur s'applique à la promenade, à la fontaine, à la maisonnette de verre; elle devient immédiatement quelque chose de lié à des valeurs intimistes.

Je crois que ces deux artistes italiens sont très proches l'un de l'autre; le fondement de leur poésie était la véritable nourriture de leur recherche linguistique, et la part, dirais-je, formelle n'est jamais séparée de la part de culture individuelle.

Un jour, j'ai tenté de dire ces choses à Magnelli et il m'a répondu: « Oui, oui, tu sais, au fond ce sont des choses que les Africains ressentent aussi certainement... ». Magnelli avait une splendide collection d'art nègre qui remplissait sa maison; il voulait dire par cette phrase qu'il connaissait aussi ces choses, qu'il avait examiné en profondeur toutes ces sculptures, comme d'ailleurs un certain nombre d'artistes de cette époque; il avait trouvé au-delà de l'apparence extérieure de ces masques ce qui le liait à sa terre natale, Florence. Ce qui était important c'était que son langage ne devienne pas une fin en soi, un hédonisme purement abstrait au sens péjoratif; ce qui est important c'est que chacun voie dans ses œuvres le sentiment d'une vie. Cet homme était extrêmement cultivé, il n'avait pas reçu seulement une éducation d'artiste, il avait voyagé, il avait connu des personnalités, il avait cet esprit de bourgeois florentin ouvert à l'expérience du monde, il avait une disponibilité faite d'intelligence, il n'était pas seulement cosmopolite mais savait redécouvrir son histoire à travers le filtre des recherches contemporaines.

Modigliani est un autre exemple de peintre tos-

Vue d'une salle de l'exposition Magnelli à la Galleria Martano de Turin. Juin 1971.





MAGNELLI. Composition. 1967. Huile sur toile.

can: des cous longs comme les Siennois, des lignes comme celles de Botticelli; s'il avait vécu toute sa vie en Toscane ou à Venise même, il n'aurait probablement pas été un peintre aussi toscan qu'il nous apparaît aujourd'hui. Quand il quitta l'Italie, non seulement parce qu'il était jeune mais aussi parce que sa culture l'exigeait, ses œuvres étaient semblables à celles de n'importe quel artiste européen. Ce n'est qu'à Paris, grâce à l'art nègre, à Brancusi, Picasso et Matisse, que Modigliani réussit à se redécouvrir lui-même. Le langage moderne l'aïda à être vraiment un peintre de la tradition toscane.

Il en va de même, je crois, pour Magnelli: sans l'expérience française et le choc qu'elle produisit sur lui, sans l'amitié des artistes qu'il connut, il n'aurait jamais retrouvé ces pierres de Florence de la manière dont il les a retrouvées, à travers un langage totalement moderne, nouveau et international. Il nous aurait peut-être répondu que la chose la plus importante est de rester fidèle à soi-même. C'est ce que j'ai essayé d'exprimer dans cet article; rester fidèle à soi-même, mais non de façon passive, au contraire, en s'ouvrant à toutes les expériences de la recherche poétique et linguistique de notre époque, sans cependant devenir les esclaves de cette recherche, sans s'en servir pour raconter son moi et sans non plus se renier à travers un langage qui n'a pas de sens. La grande valeur de Magnelli c'est qu'on reconnaît

ses racines italiennes, par rapport aux autres artistes qui étaient ses contemporains et les tenants de l'abstraction géométrique, dans le ton de cette espèce de clarté un peu solennelle mais cordiale, dans ces couleurs de terre, dans ces noirs qui rappellent la couleur des marbres.

La première véritable consécration de Magnelli n'eut lieu qu'en 1954 lorsqu'on lui donna une salle à la Biennale de Venise. Lorsqu'on lui rendait visite, il montrait tous les tableaux qu'il conservait jalousement chez lui et il tenait toujours le même discours à ses compatriotes qui n'avaient pas encore reconnu l'importance de son apport pictural; un discours plein d'amertume et de douleur: « Tous ces tableaux, je les garde chez moi: j'ai de nombreux collectionneurs en dehors de l'Italie, mais je crois que chez nous ils devraient commencer à comprendre, parce que dans ces tableaux il y a certaines petites choses... ». Ces quelques petites choses sont ce que Magnelli nous a laissé de plus important: le fait d'avoir été un grand artiste au langage international en faisant vivre ce langage international à travers des sentiments florentins.

FRANCO RUSSOLI

Sur l'initiative de Gualtieri di San Lazzaro, la Galerie-Librairie Einaudi de Milan et la Galerie Martano de Turin ont voulu rendre un dernier hommage à Magnelli, quelques jours après sa mort. Le texte ci-dessus est extrait de la conférence prononcée à cette occasion à Milan par Monsieur Franco Russoli, conservateur de la Galleria Brera. (Traduction française: Giovanni Joppolo).

Témoignages

L'ARCHITECTE PASSIONNÉ OU LES CLAIRES CERTITUDES D'ALBERTO MAGNELLI

C'EST UNE GRANDE AVENTURE QUI COMMENCE

Pour ses proches amis, Magnelli ne se distinguait guère de ses œuvres. Il y avait dans son aspect physique comme dans ses propos et comme dans ses tableaux les plus achevés une grande assurance et une combinaison peu commune de violence dominée et de tranquillité active.

Je le vois encore dans son atelier de la villa Seurat, puis dans celui de Bellevue, posant une peinture sur le chevalet. Il ne disait rien, ne sollicitait aucune approbation, aucun jugement mais il faisait peser sur moi un regard un peu inquisiteur qui lui révélait, sans feinte possible, mes réactions. Car sa peinture, qui ne mentait jamais, interdisait le mensonge. Une ou deux minutes s'écoulaient parfois ainsi dans le silence. Je lui faisais alors quelques remarques et lui posais quelques questions. Mais l'essentiel, l'acte artistique par excellence, s'était déjà réalisé avant qu'aucun mot eût été prononcé.

Nous ne verrons plus Magnelli nous présenter ainsi ses œuvres une à une. Elles vont se répandre dans le monde et affronter les hommes. C'est une grande aventure qui commence.

FRANÇOIS LE LIONNAIS

Nous adressons nos plus vifs remerciements à tous ceux qui nous ont permis de réaliser cet « Hommage à Magnelli », et en particulier à Mme Alberto Magnelli et à Mlle Anne Lochard.

L'étrange situation de l'œuvre d'Alberto Magnelli apparaît comme l'une des plus paradoxales de l'art de notre temps. Cet artiste dont les choix s'inscrivent toujours, lorsqu'ils ne la préfigurent pas, dans le sens de la véritable avant-garde picturale, ce peintre créateur de formes authentiquement nouvelles est, de toute évidence et indéniablement, un classique. Si son œuvre se situe « en référence », c'est moins par rapport à ses contemporains immédiats: Kandinsky, Delaunay ou Arp que par rapport aux œuvres de Masaccio, Castagno ou Piero della Francesca. Tout en s'affirmant pleinement comme un artiste de son époque, Magnelli est le continuateur d'une tradition qui lui donne son sens profond et dont il prouve que l'esprit, par-delà la lettre devenue morte, reste vivant.

Florentin, Magnelli ne l'est pas par sa seule naissance. Il l'est d'abord par son adhésion profonde à une certaine conception de l'art et de la vie nourrie aux sources mêmes d'où elles jaillissaient. Devant les œuvres des maîtres du Trecento et du Quattrocento, alors méconnus de tous, Magnelli, loin des écoles et des académies, s'est forgé son propre système plastique. C'est en ce sens qu'il faut l'entendre lorsqu'il déclare être un autodidacte en peinture. A la tyrannie cézannienne qui régnait alors, il oppose l'art des fresquistes, comprenant bien qu'il ne s'agit nullement d'imiter ce qu'ils ont fait cinq siècles auparavant avec une rare perfection, mais de repenser en termes personnels, c'est-à-dire modernes, leur compréhension du problème pictural. Dès ses premiers contacts avec la peinture, Magnelli s'affirme comme un solitaire refusant les esthétiques établies, non par parti pris, mais parce qu'il éprouve le besoin impérieux de créer son propre langage pour pouvoir pleinement s'exprimer.

De Piero della Francesca, pour lequel il éprouve une prédilection particulière, il apprend, ainsi que l'écrit fort

justement Bernard Dorival, « qu'une peinture est d'abord une architecture, une ordonnance de formes simplifiées et massives, fermes et dures, dont la majesté se rehausse de l'incision du trait qui les sertit et les exalte, une composition dont le rythme est la pulsation et la musique, une *cosa mentale* qui met en cause l'intelligence et la volonté de l'homme, une création héroïque où la réalité de la nature se change en une autre réalité, d'un ordre différent, d'une variété supérieure. »

Par une analyse approfondie, Magnelli découvre que le vrai sujet du tableau, sous son sujet apparent, c'est le contrepoint des formes pleines et des formes creuses qui crée cette dynamique statique si particulière à la peinture.

... Magnelli crée, avec une invention constante qui fait de son œuvre l'un des plus riches répertoires de formes de l'art moderne, rigoureux et sensible, lyrique et maîtrisé. A qui, mieux qu'à lui, s'applique cette définition de Max Jacob dans l'Art Poétique: « Etre froid. Etre de sang-froid. Ce n'est pas la même chose. Un lyrique qui est de sang-froid et domine ses forces peut faire une œuvre équilibrée, mais chaude. Qu'y a-t-il à attendre en art d'un homme sans passion? »

L'œuvre de Magnelli n'a pas cessé de se développer dans le sens de l'accomplissement et de la plénitude. Elle est plus qu'une réussite plastique, elle est un étonnant témoignage sur un artiste dont l'art hautain, discret et cependant chaleureux, est à l'image de l'homme. Œuvre-charnière, elle a su unir dans un mélange harmonieux et inimitable la tradition humaniste de l'art méditerranéen à l'authenticité et à la violence de ce que Cendrars nommait « le merveilleux aujourd'hui ».

DANIEL ABADIE

Extraits de la préface au catalogue édité par le Centre National d'Art Contemporain à l'occasion de l'exposition itinérante des œuvres d'Alberto Magnelli dans plusieurs musées de France (Paris, 1970).





MAGNELLI.
Ouverture n° 1. 1969.
Huile sur toile.
146 x 114 cm.

Chroniques du jour

• XLV^e ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N^o 37 DE XX^e SIÈCLE • DÉCEMBRE 1971 •

LE "MESSAGE BIBLIQUE" DE CHAGALL A NICE

La construction du bâtiment réalisé pour recevoir à Nice la donation faite à l'Etat par Marc Chagall est actuellement en cours d'achèvement.

On sait que cette donation comprend 17 toiles majeures dont la plupart mesurent de 2 à 3 mètres de côté:

douze d'entre elles, qui rappellent les épisodes les plus considérables de la Bible seront groupées dans une même grande salle. Cinq autres, évocation à dominante rouge du Cantique des Cantiques, seront disposées dans une salle plus petite, de forme hexagonale.

Trentre-quatre gouaches sur les thèmes de la Bible, complètent cet ensemble ainsi que d'autres œuvres qui s'y rattachent tels que les cuivres des planches de *Verve* ainsi que d'autres peintures que Marc Chagall destine à ce qu'il appelle la « salle des Temps modernes ».

Il faut y ajouter encore les trois grands vitraux de *La création du monde*, la mosaïque et la tapisserie réalisée par les Gobelins que Marc Chagall a conçue spécialement pour le bâtiment du « Message ».

Il est exceptionnel qu'un « musée »

Le « Message biblique » en janvier 1971. (Photo J. Ferrero).





Maquette du « Message biblique ».

Janvier 1971. (Photo J. Ferrero).



soit construit pour recevoir des œuvres connues à l'avance. En fait, il ne s'agit pas dans l'esprit de Marc Chagall, d'un simple musée, mais d'un lieu de méditation et de contemplation, protégé de l'agitation particulière à notre époque.

Le titre de « Message biblique », donné par Marc Chagall à sa donation, définit par lui-même son intention: il ne s'agit pas d'un édifice religieux, à proprement parler « ni synagogue, ni église, ni temple — dit Marc Chagall — mais un lieu où une certaine présence spirituelle impose le respect ». Pour tous ceux qu'a touchés notre culture méditerranéenne, la Bible apporte un message: différent sans doute pour chacun mais dont les formes diverses correspondent aux inquiétudes et aux aspirations millénaires de l'homme. Il appartenait à Marc Chagall de transcrire en images lumineuses, avec son génie propre, ces visions qui nous viennent du fond des âges et d'en renouveler l'interprétation.

Pour notre époque, ces images marquent la perpétuelle jeunesse d'un domaine de l'esprit où l'homme cherche à se dépasser vers un Inconnaissable qui le justifie et le protège...

Cette vision biblique, universelle et permanente à la fois, devait trouver sa résonance au-delà des œuvres de Chagall, dans les espaces extérieurs et intérieurs construits pour les recevoir.

Inspiré par l'œuvre et par ses significations, multiples, l'architecte a conçu l'édifice suivant sa vision propre: diversité de volumes associant des espaces rectangulaires très calmes à des espaces « losangés » plus déroutants et réunissant les matériaux les plus anciens et les plus nouveaux. Les éléments dominants sont en pierre de

taille, cette même belle pierre dure des montagnes de Nice, claire et nerveuse, dont fut construit le « trophée des Alpes » à La Turbie. La carrière, qui avait abandonné l'extraction de la pierre de taille, a retrouvé, à cette occasion, son activité d'antan et le débit des pierres s'est poursuivi durant plus d'un an, pour le « Message » de Chagall, suivant les techniques presque perdues... Mais d'autres éléments de la construction seront en métal: alliages d'aluminium et de silicium, utilisés suivant les formes les plus nouvelles pour les couvertures, une partie des façades et les cadres des fenêtres. L'édifice marquera ainsi par ce rapprochement de matériaux très différents extraits du sol de la Provence, la permanence du « Message » à travers le temps.

Dans la grande salle et dans la salle des cantiques, chaque peinture est portée par un mur indépendant, dans les autres salles, des épis mobiles permettront de varier la présentation des œuvres (notamment des gouaches dont la bonne conservation suppose une exposition à la lumière limitée dans le temps). L'éclairage naturel et artificiel des salles est étudié de manière à ce que les niveaux d'éclairage ne dépassent pas les limites de sécurité imposées par les règles muséographiques. L'emploi de glaces « ombrées » pour les parties vitrées permettra cependant de voir les jardins depuis les salles sans que le soleil ne produise d'éblouissement ni d'excès d'éclairage...

Il s'agissait en effet de créer à la fois des espaces clos, abrités, protégés de l'éblouissante lumière de Provence, et cependant d'assurer une sorte de continuité entre le dedans et le dehors.

Le très beau terrain donné à l'Etat par la ville de Nice est ombragé de grands arbres. Des plantations complémentaires en accentueront le caractère: au nord une « olivette ». Au sud un bois de chênes verts et une palmeraie.

Une grande terrasse, de plain-pied avec la galerie-foyer, s'ouvre sur la ville de Nice et la Méditerranée.

Plusieurs bassins entourent les bâtiments de leur fraîcheur et du bruit reposant de l'eau courante. La mosaïque réalisée actuellement par Melano sur la maquette de Chagall, se reflétera dans l'un de ces bassins.

La terrasse recevra une grande sculpture que Chagall réalise en ce moment. Il en projette une autre pour un bosquet du jardin.

Les vitraux éclaireront la salle de musique ou de conférences souhaitée par Marc Chagall. Cette salle pourra recevoir 200 personnes et permettra des

concerts de musique de chambre ou des projections.

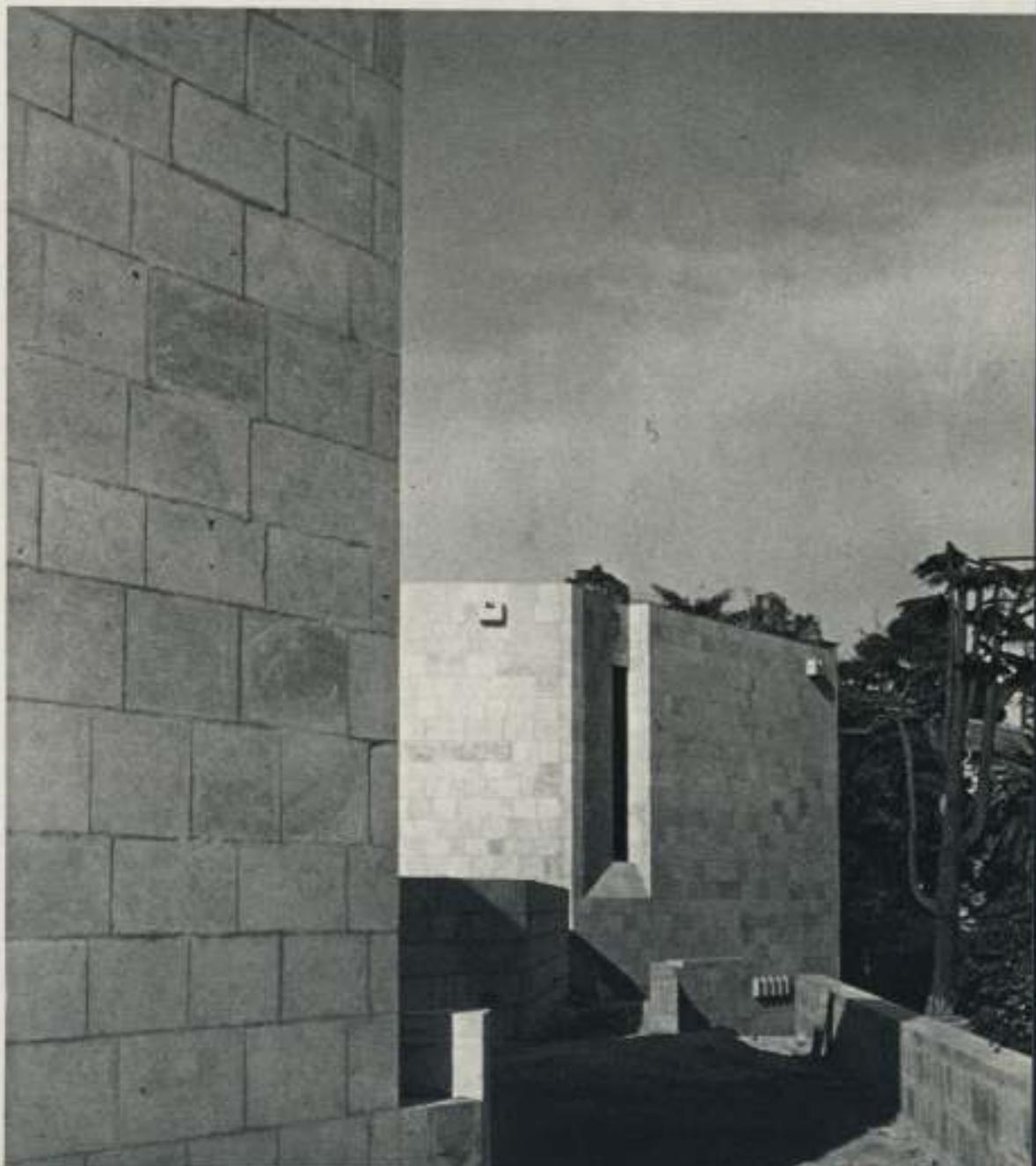
Des bureaux et l'habitation du Conservateur chargé de la protection des collections et de l'animation culturelle de ces lieux complètent l'ensemble des bâtiments, sur plusieurs niveaux — ainsi que l'habitation d'un gardien.

La situation du « Message » de Chagall près du centre de la ville de Nice, au pied des collines de Cimiez, appellera sans doute un public nombreux.

L'accès en sera facilité par un garage de 70 voitures créé en dessous des jardins, ainsi qu'un petit parc pour les cars de tourisme.

Cet ensemble complexe sera le résultat d'une étude minutieuse poursuivie depuis ces trois dernières années en liaison étroite entre la Direction des Musées de France, l'architecte André Hermant et Marc Chagall, qui a suivi personnellement l'évolution des études et des travaux avec une vigilante et efficace attention.

A. B.



GENÈSE DES ESPACES DE NÓVOA

par Michel Tapié

L'espace est l'un des axiomes de base de l'esthétique actuelle: espace en tant qu'ensemble, bien entendu. Or ce n'est pas un apriorisme arbitrairement posé, mais le résultat d'un constat de « type » artistique: c'est parce que Nóvoa est un « artiste » digne de ce nom, c'est-à-dire justifié (a posteriori) par des « œuvres d'art » non moins dignes de ce nom qu'à travers les espaces artistiques qu'il qualifie et nous propose, comme le font, chacun à sa manière, un certain nombre de chercheurs et d'artistes de maintenant, l'esthétique peut (et doit) axiomatiser dans ce sens. Nous sommes dans une aventure *normale* aujourd'hui, qui a été tentée il y a quelque vingt-cinq ans consciemment par Clyfford Stile, et aussi passionnément qu'intuitivement, par Hofmann, Pollock et quelques autres, Wols et Burri entre autres, parmi les Européens. J'ai connu Nóvoa lors d'un voyage en

Amérique du Sud en 1964, sur les chantiers du Stadium del Cerro où il finissait d'exécuter un étrange et immense mural de quelque cent cinquante mètres de long sur huit mètres de haut sur la paroi extérieure du stade visible de la route adjacente. J'ai été très impressionné par ce travail hors mesure, mais parfaitement intégré, rayonnant d'une qualité proche de celle des tableaux d'Antoni Tàpies, d'Enrico Donati, et de quelques autres peintres de haute qualité que je groupais alors sous le titre de « métaphysique de la matière ». Il s'agissait d'une œuvre parfaitement homogène dans sa mystérieuse monumentalité, ayant artistiquement dépassé tous les pièges du « fonctionnel », du « pragmatisme » et autres faux problèmes vis-à-vis de l'art appliqué à l'architecture. Par le contact avec cette seule œuvre, Nóvoa s'imposait pour moi comme un artiste d'une exceptionnelle envergure, en pro-

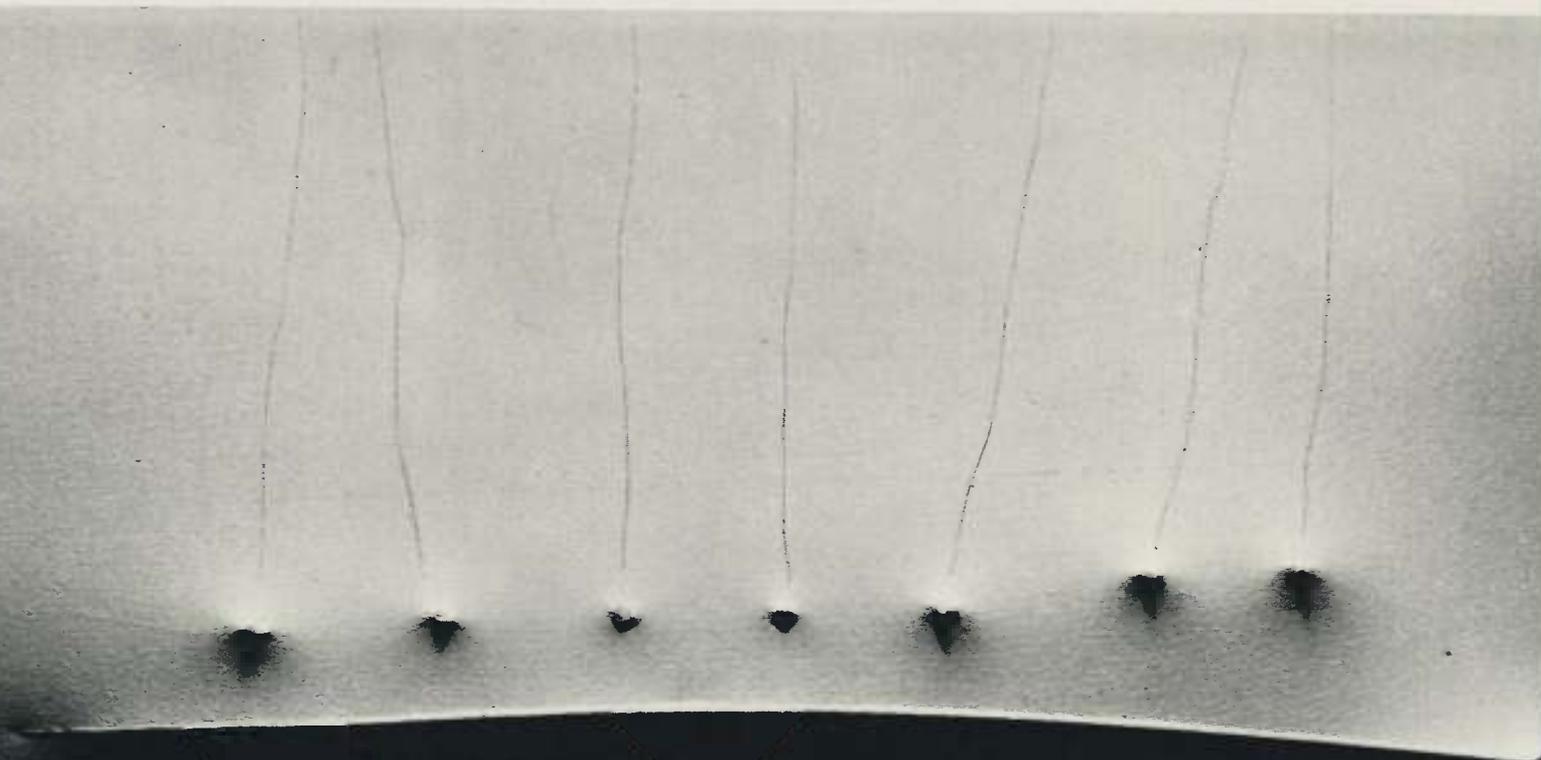
fondeur, en force, en qualité, en rayonnement d'enchantement essentiellement artistique.

Dans cette période, il a mené à bien plusieurs autres travaux à grande échelle avec des architectes courageux tant en Amérique du Sud (Porro, Orozco, Lucas Gafrée) qu'en Espagne (García-Solera, Escario, Puig).

Puis, il y a trois ans, nous nous sommes retrouvés à Paris, où, depuis lors, il a développé ses expériences picturales à travers deux périodes différentes dans l'apparence et dans les moyens employés, mais en fait qui sont des témoins d'une quête unique, celle de l'exploration d'un « espace » pictural propre, incluant aux solutions structurelles un contenu d'un « humanisme » *autre* aussi évident qu'indépendant de tout faux problème d'image.

J'ai d'abord vu alors une longue suite de tableaux de chevalet peints en

NÓVOA. Espace blanc occupé. 1970. 39 x 62 cm.

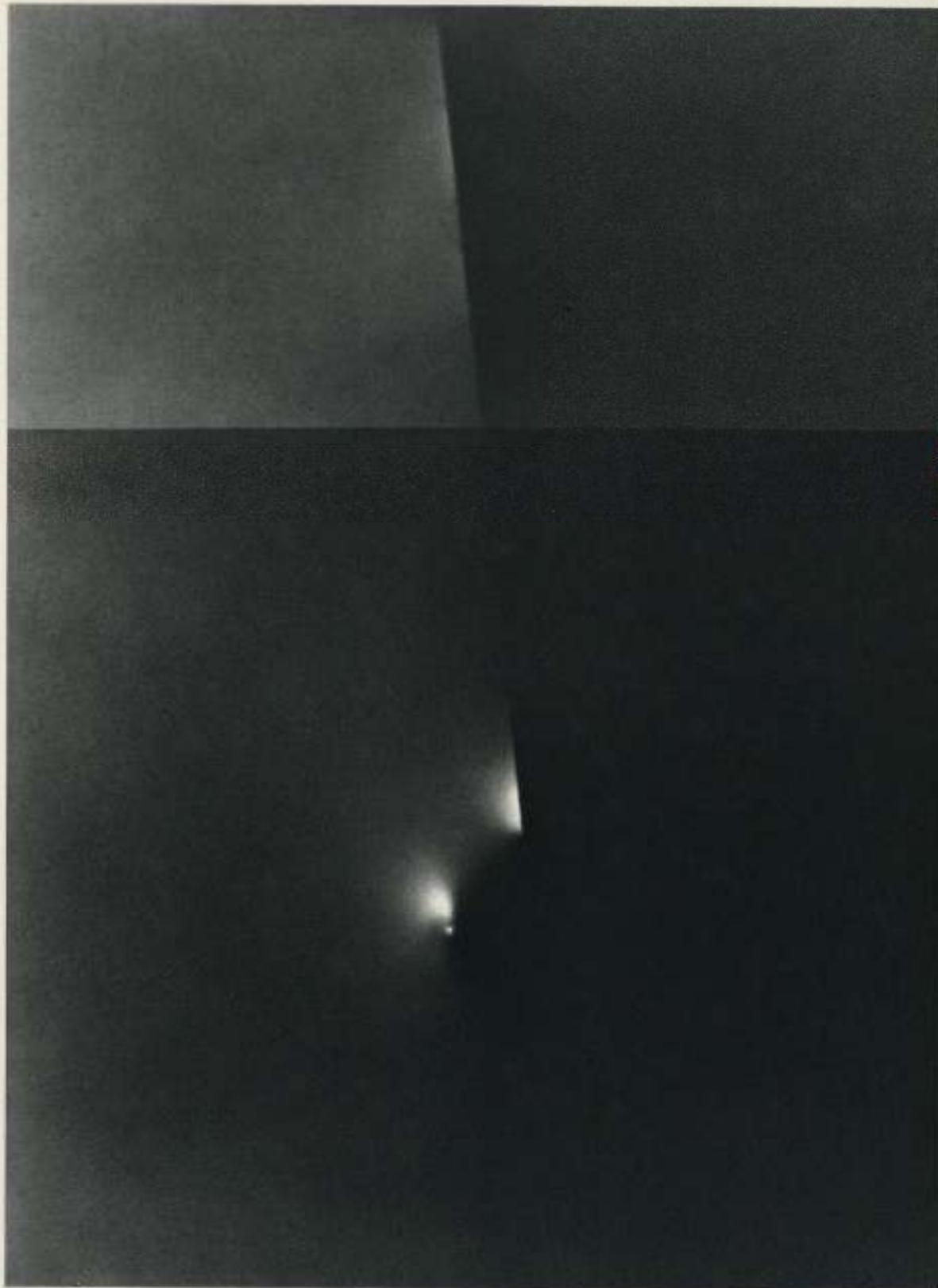


épaisseur, à dominante noire, puis très vite totalement noirs, qualifiés par des jeux d'épaisseurs, donc de volumes occupant partiellement ou totalement la surface de la toile, ou jouant à l'état de signes sinon d'ensembles de signes, le tout supportant un contenu essentiellement métaphysique intentionnel. Ces peintures, de très haute qualité, pourraient voisiner heureusement avec Tapiés, Schumacher, Donati, Sato et autres « métaphysiques de la matière » dont l'œuvre a rayonné à travers le monde et continue d'enchaîner dans une heureuse séquence aussi ouverte que rigoureuse, dans une austère profondeur qui inclut aussi tous les vrais raffinements.

Mais Nóvoa, dans son actuelle période, a voulu *dépasser* tout cela, haussant son aventure à une puissance sans concession aucune, apparemment inhumaine, certainement très dangereuse, dans la mesure où cette tentative de dépassement n'est pas menée à ses ultimes possibilités... mais il a magistralement gagné la partie, cette sorte de défi vis-à-vis de ses propres qualités, et, effectivement, magiquement, il y a eu dépassement, sans que ce dépassement se fasse au détriment de l'art, de la qualité essentiellement esthétique. Ses œuvres actuelles, donc, sont faites de surfaces monochromes travaillées de façon à faire intervenir seulement, exclusivement, la lumière qui devient élément déterminant de nouveaux espaces artistiques, à une haute puissance où, sacrifiées toutes séductions directement tactiles, seule une magie essentielle rayonne vertigineusement, en seule profondeur. Mais quand l'amateur d'art, s'étant haussé à cette autre puissance, se laisse aller aux propositions de ces envoûtements il y retrouve toutes les séductions qu'il est en droit d'attendre d'une œuvre d'art, elles-mêmes haussées à cette autre puissance et y fonctionnant avec une totale efficacité, nous entraînant très loin dans les possibilités actuelles de l'aventure artistique.

Car tout est là: dans des dépassements nietzschéens auxquels l'artiste digne de ce nom n'a pas le droit de se dérober, il s'agit non pas de perdre ces valeurs tactiles déterminantes, mais de les associer à ces dépassements et donc à y faire participer la perception psycho-sensorielle des « amateurs » préparés eux-mêmes à ces dépassements. Nóvoa a heureusement dominé ces tentatives, et nous pouvons en toute confiance continuer à en suivre les propositions magico-artistiques à travers les authentiques « œuvres d'art » qu'il offre à notre contemplation.

MICHEL TAPIÉ



NÓVOA. Espace bi-gris à deux éléments, 1970. 82 x 61 cm.



GILIOLI. Hommage aux femmes de Castiglione delle Stiviere. Croix Rouge. Marbre blanc. H.: 220 cm.

GILIOLI A BRUXELLES

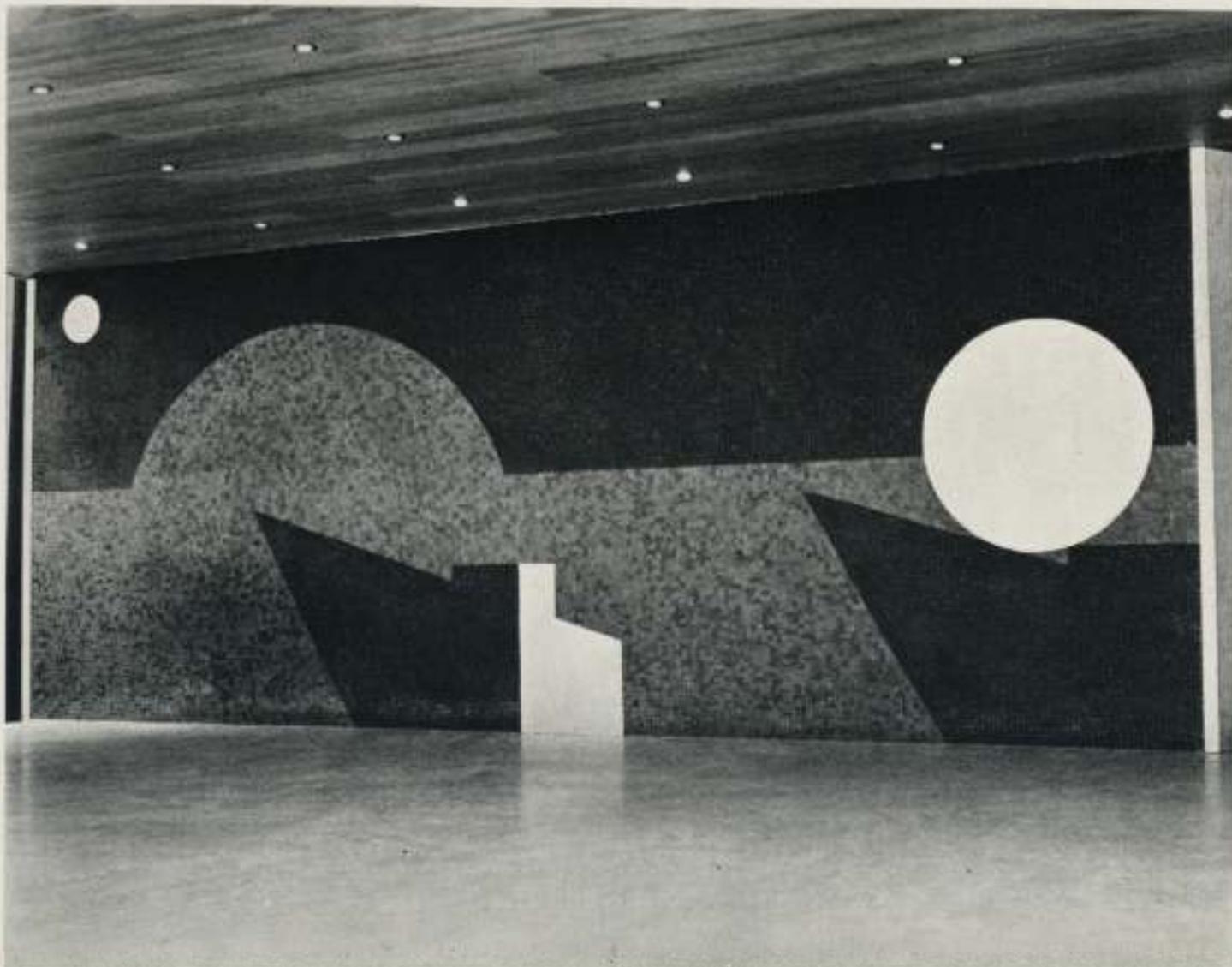
par Maïten Bouisset

La Galerie Veranneman de Bruxelles a réuni, au printemps de cette année, une quarantaine d'œuvres de Gilioli, parmi lesquelles sculptures, collages, découpages, dessins et tapisseries attestent, une fois encore, de la démarche d'un des sculpteurs les plus authentiques de sa génération.

Echelonnées de 1945 à 1971, les formes se déploient sans aucune ostentation. Simplifiées jusqu'à la plus extrême géométrie, concentrées jusqu'au plus profond recueillement, elles sont faites à la fois de rigueur absolue, de recherche patiente de perfection, et de calme méditation. Parfois figurations du corps humain (*Victorine*, 1945, *la Magicienne*, 1963, *Babet*, 1966), le plus souvent abstractions pures (*la Petite Sphère*, 1947, *le Guerrier*, 1954), les sculptures de Gilioli témoignent toujours du profond attachement de l'artiste au monde de la réalité. Réalité qui suggère sensations et idées où se répercutent les courbes de la féminité

et les angles du principe mâle, ce sentiment profond de l'unité du monde repris et travaillé jusqu'à la plus parfaite des épurations géométriques. Réalité interprétée, pensée, transposée et simplifiée à l'extrême, mais où se retrouvent sans cesse les structures fondamentales d'un univers toujours présent. Et c'est en situant ces rapports étroits de la nature et de l'artiste que Pierre Descargues souligne combien « sa mémoire créatrice est nourrie... de la rencontre profonde de l'homme avec un rayon de soleil sur le plat d'un rocher, avec l'épave d'un navire, avec la flèche d'une église au creux d'une vallée ». Cependant, écrit Gilioli, « la sculpture pour être belle doit arriver à un dépassement de l'objet, à un oubli de la géométrie ». Parfait artisan de son œuvre, obsédé par la pureté des intentions et des formes, c'est à travers un métier admirable et une connaissance parfaite de son matériau que l'artiste témoigne de cette

GILIOLI. Mosaïque pour l'immeuble « Le Périscope » à Paris. (Arch. Novarina). 1969. 10 x 4 mètres.



lente méditation, de ce souci de dépouillement exemplaire où se lisent à la fois mystère et sérénité, équilibre profond et plénitude intérieure.

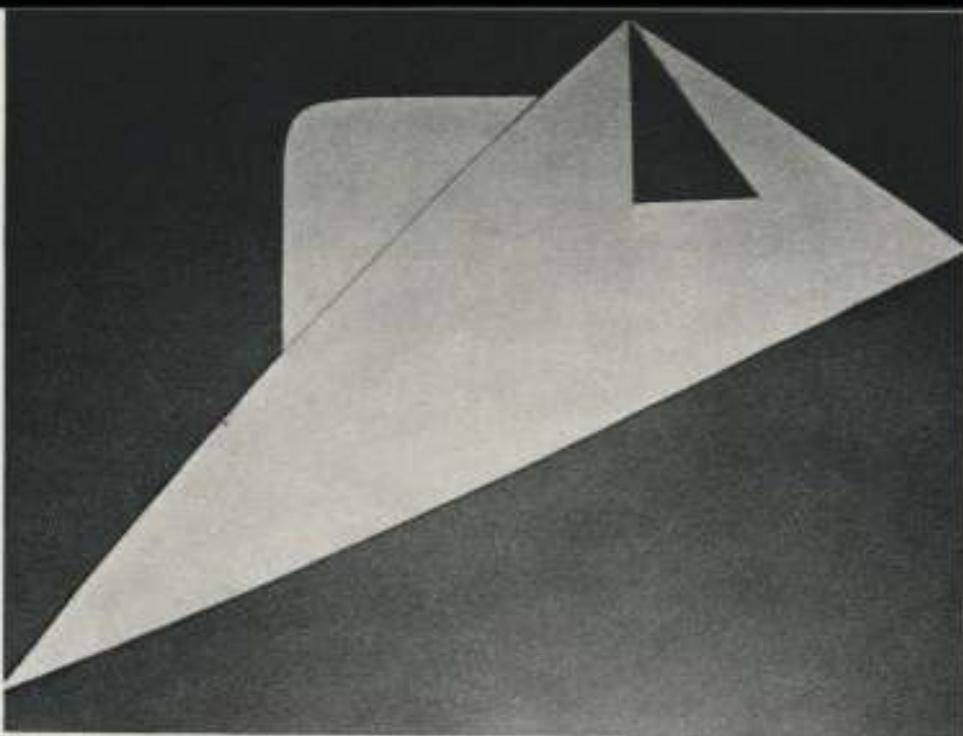
Parmi les œuvres exposées qui illustrent les thèmes poétiques familiers au sculpteur: *la Barque du pêcheur* (1949), *la Caravane* (1955), *Stella Maris* (1962), *Astrale* (1966), et cette *Jeanne* (1969), magnifique pièce de bronze poli, un des multiples exemples de ces actes de foi que peuvent être aussi les œuvres de Gilioli lorsqu'il aborde les thèmes religieux. « Notre main », écrit-il, « ne fait pas un geste vers la création mais un geste vers Dieu, alors notre acte est accompli selon une volonté d'élévation spirituelle. » Egalement significatif d'une des préoccupations les plus importantes de l'artiste *l'Homme de Paix* (1965), en hommage à Dag Hammarskjöld, monument impétueux à la mémoire d'un homme, qui témoigne de ce souci perpétuel qu'a le sculpteur d'intégrer parfaitement dans le monde moderne sculpture et architecture comme aux grandes époques des temples grecs et des cathédrales.

Dans les dessins, collages et découpages (dont certains ont également été exposés à Paris à la Galerie Jacques Damase) se retrouve ce même souci de densité profonde, qui à travers une abstraction géométrique jamais monotone reste une perpétuelle recherche d'absolu. Dans les tapisseries, aux teintes simples et peu nombreuses qui s'accordent sans cesse avec la chaleur du matériau, les larges surfaces permettent encore à l'artiste de retrouver dans les deux dimensions son goût du monumental sans jamais perdre de la spontanéité du graphisme.

Recherche d'absolu, parfaite maîtrise de la matière, goût du monumental, mais jamais de froideur, l'œuvre de Gilioli est aussi faite de tendresse, d'émotion contenue, et d'une grande générosité devant l'univers qui l'entoure, celui d'aujourd'hui et celui de demain. « L'essentiel », écrit-il, « est qu'il y ait une jeunesse remplie d'énergie qui veuille vivre avec générosité et combattre pour que la vie soit plus belle pour tous. ... Ce qui est intéressant c'est d'avoir l'audace d'aller trop loin. Il n'y a jamais assez d'audace dans l'invention d'une œuvre d'art. Je crois que l'art abstrait est un état d'esprit ouvert à la fraîcheur, à la spontanéité, à la lumière, à la liberté. »

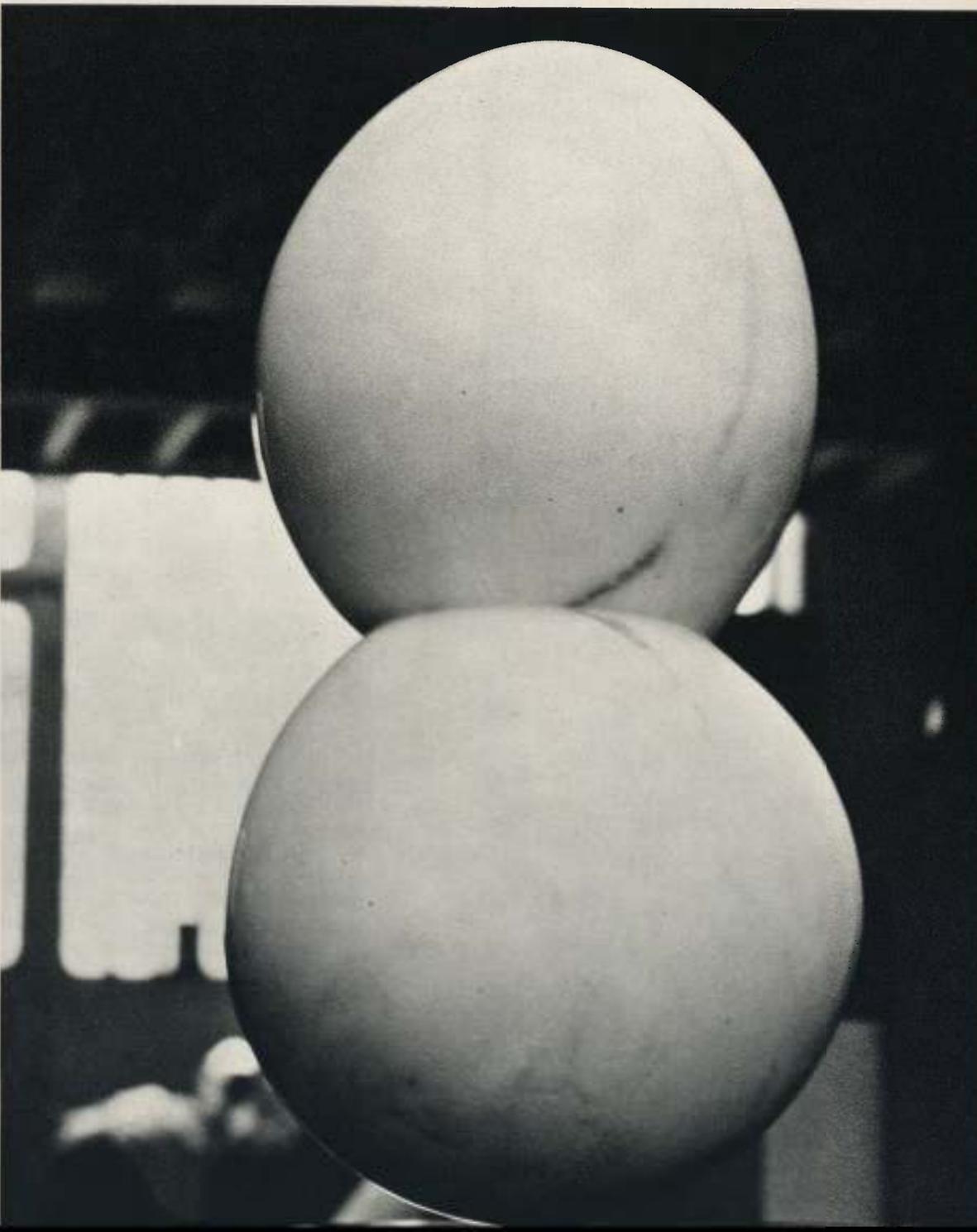
MAÏTEN BOUISSET

Gilioli: *la Sculpture*, Paris, 1968.
M. Ragon. *Montagnes du Dauphiné*, Grenoble 1969.
P. Descargues. *La logique de Gilioli. XX^e Siècle*, Paris 1970.
I. Jianou, H. Lassalle. *Gilioli*, Paris 1971.



GILIOLI. Collage. 1971.

GILIOLI. Deux boules. 1968. Marbre rose du Portugal. H.: 39 cm.



Une page non écrite

MA DERNIÈRE CONVERSATION AVEC POLIAKOFF

par Dora Vallier

Si, comme il était d'usage autrefois, je tenais un journal, en l'ouvrant à une page du mois d'août 1969, j'aurais pu lire: « Revenue à Paris pour un jour, je rencontre Serge devant les "Deux Magots" déserts. Il a abrégé ses vacances: loin de Paris, comme toujours, il s'ennuie — et Marcelle l'a suivi. Je lui promets de passer le voir l'après-midi. J'arrive rue de Seine au moment où il sort. C'est l'heure de sa promenade. Je sais combien il tient à sa journée réglée comme un rituel. Mais non, cette fois, il revient en arrière. Il voudrait me parler — de sa peinture ».

Ce fut ma dernière conversation avec Poliakoff. De sa peinture il ne m'avait parlé que deux fois en dix ans: en 1958, quand je préparais mon livre consacré à son œuvre; puis, quelques années plus tard, quand il m'avait demandé de lire, en russe, ses « Pensées ». Jamais pourtant il ne l'avait fait avec ce désir manifeste d'aller jusqu'au bout, de préciser sa démarche, quitte à en faire la démonstration, un bout de fusain à la main... si bien que, une fois chez moi, j'ai éprouvé le besoin de noter ses propos. Je savais que ce jour-là j'avais été un témoin privilégié. Ce sont ces notes, quelques-unes d'entre elles, que je vais essayer aujourd'hui de déchiffrer. Peut-être leur laconique transcription a-t-elle gardé l'écho de ce qui fut leur plénitude dans l'instant où Poliakoff me parlait. En fait, il s'était livré à la « lecture » de son tableau en indiquant clairement ses trois niveaux distincts et en désignant leur *mise en rapport* comme l'acte décisif de son propre travail.

Le niveau géométrique d'abord, car l'espace matériel où le tableau apparaît — la toile tendue sur le châssis — est géométrique. C'est dans cet espace que la forme à venir se logera et elle a pour première tâche d'en épouser la nature. Son repère sera l'angle — les quatre angles de la toile. Son avènement cependant devra aussitôt contrecarrer le principe géométrique, c'est-à-dire basculer du côté de la vie, saisir ce qui fait la différence entre un tire-ligne et la main humaine.

Dans l'écart, c'est le second niveau qui se manifeste, le niveau organique et le rapport qui s'établit de niveau à niveau — du géométrique à l'organique — détermine la conception de chaque forme. Mais en même temps la matérialisation du tableau intervient et elle se situe à un troisième niveau, le niveau plastique qui d'emblée s'aligne sur les deux autres. Grâce à cette triple convergence, la démarche de Poliakoff ruine l'ancienne antinomie dessin-couleur. Aussi la forme se dessine-t-elle *dans* la couleur. L'étendue de la toile blanche à peine balisée au fusain, le premier repère, le repère géométrique devient dans l'instant organique-et-plastique sous l'action de la couleur qui, en fonction de son propre contenu, réalise une forme après l'autre.

Or quel est le contenu de la couleur pour Poliakoff?

Il n'est pour lui ni référentiel, ni symbolique, ni affectif. Aucune de nos catégories anciennes n'a plus cours dans cette peinture. La couleur se présente comme une notion nouvelle qui serait une valeur-en-relation constante avec la totalité du tableau, gouvernée par cette totalité au fur et à mesure qu'elle se manifeste jusqu'à ce que, en repoussant la surface vide de la toile, elle l'ait transformée en *espace*. L'espace c'est le tableau.

A nous de réellement comprendre. « Chaque fois que nous allons du connu à l'inconnu, nous pouvons espérer comprendre, mais nous pouvons avoir à apprendre en même temps une nouvelle signification du mot compréhension », observe Werner Heisenberg dans « Physique et philosophie ».

Certes, il doit y avoir un apport de l'art abstrait que nous sommes loin d'avoir épuisé et que nous retrouverons sans doute le jour où la crise actuelle, j'entends la mutation de l'image, provoquée par son émergence dans le quotidien, aura pris fin.

DORA VALLIER

L'été dernier pendant que le Musée Unterlinden de Colmar présentait un choix très important de peintures anciennes et récentes de Poliakoff, la Maison de la Culture de Reims consacrait à l'artiste une exposition d'aquarelles dont quelques-unes sont reproduites ci-contre.



POLIAKOFF. Aquarelles.





ÉMILE MARZÉ

par Henri David

« La raison est une lumière qui fait voir les choses comme elles ne sont pas, et puis du reste, comment sont-elles? ».

PICABIA

Et oui, comment sont-elles?

Et où puisons-nous depuis des millénaires cet obscur appétit pour l'obsédant envoûtement de leurs images...

Aujourd'hui encore et malgré l'envahissante perplexité qui trouble passagèrement le domaine de la création plastique, rien ne laisse prévoir une certaine désacralisation de l'œuvre d'art. Même les bases foncièrement techniques de notre société actuelle ne laissent encore entrevoir aucun renversement décisif de nos méditations fondamentales.

Il est difficile d'augurer ce que nous apportera l'exigence des siècles à venir, mais il est à parier que le même frisson nous habitera longtemps devant l'image à secrets...

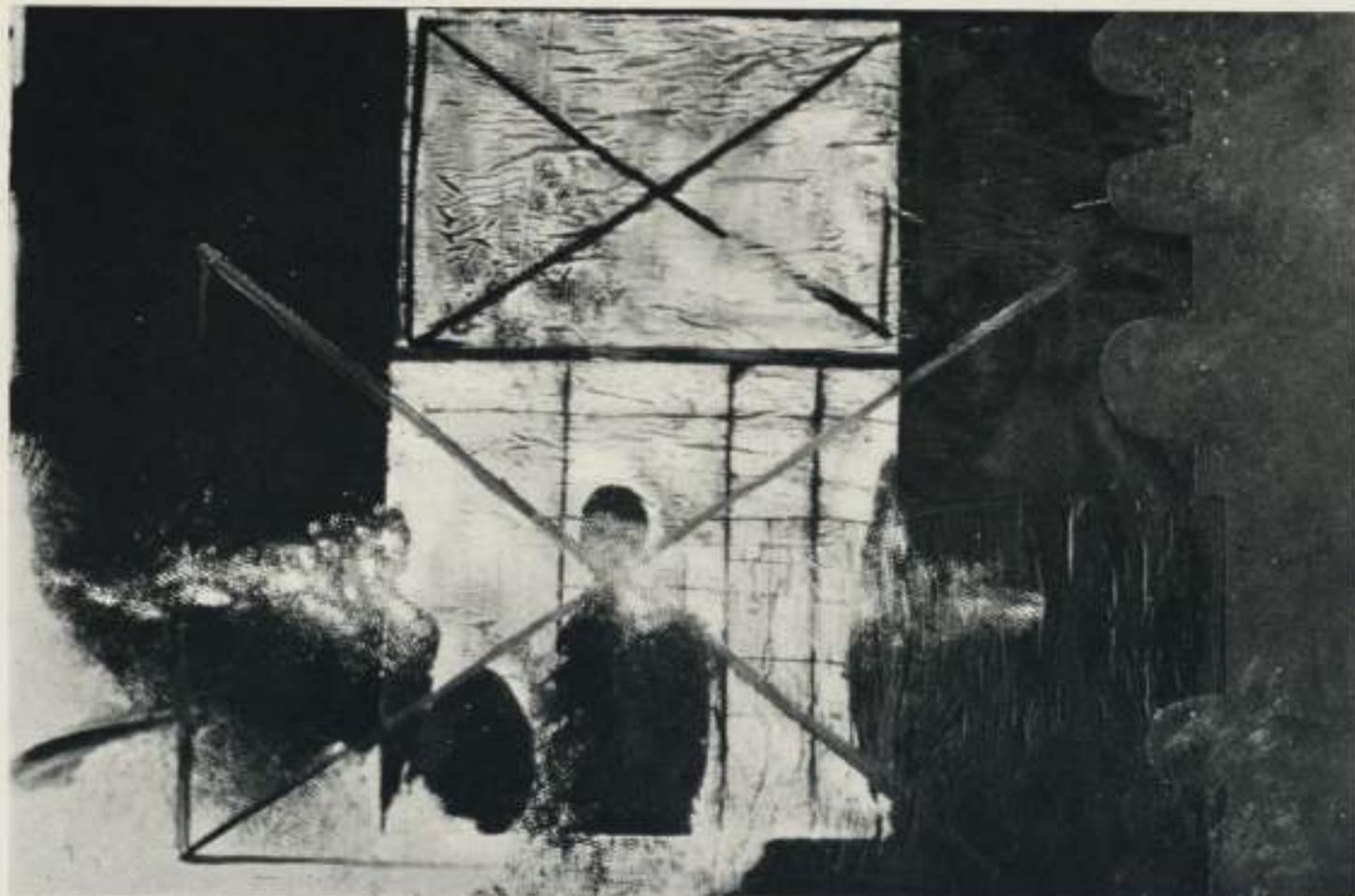
Ce plaisir, je le reçois devant les images de Marzé comme devant celles d'une lanterne magique: elles en ont le charme poétique et l'imprécision floue qui les nimbe de rêverie... A la fois suffisamment déconcertantes et suffisamment proches pour qu'on puisse leur trouver des vertus quotidiennes.

Suffisamment proches parce que le phénomène Marzé est essentiellement un enracinement de l'artiste dans le monde réel, aussi bien que sa détermination à se servir de tout ce qui est à proximité.

Agissant comme Noé pour meubler la planète de ses rêves, c'est une brassée de feuillage qu'il emprunte aux arbres de son vallon, puis une poignée de fruits... une portion du sentier qui descend à la mer, et quelques pans de murs éblouis de soleil... un reflet sur une porte qu'il s'empresse de dérober et d'ajouter aux re-



E. MARZÉ. Intérieur bleu sombre. Huile sur toile. 1970.





E. MARZÉ. Intérieur avec nature morte. Huile sur toile. 1969.

flets de la vasque de pierre... puis une tranche de la plage avec quelques galets qui lui ont dit bonjour plus gentiment que ceux d'à côté.

Et le retour se fait dans un extraordinaire dialogue avec sa cueillette qui est vraisemblablement l'un de ses secrets pour nous en rendre le « merveilleux » si savoureusement familier. André Verdet l'exprime mieux encore: « Quoique chargée d'intentions secrètes, la peinture de Marzé n'a rien de symbolique. Elle suggère en quelque sorte l'état d'âme d'une nature ambiante transportée et transposée au-delà de la vision immédiate, au-delà des apparences premières... »

Suffisamment proches mais suffisamment déconcertantes en raison de cette transposition même.

Outre, en effet, que les tableaux de Marzé ne soient pas flatteurs, et davantage encore dans l'œuvre plus récente... outre qu'ils ne soient pas commercialement avenants par la frugalité de la peinture à l'huile jointe à l'impromptu de certains collages, il existe une vision figurative typiquement « Marzé » qui ne relève que du merveilleux.

Expression qui ne tombe heureusement jamais à la facilité de l'effet, même lorsqu'une certaine ambiguïté d'intention plane autour de ses ombres et de ses lumières...

Ce qui n'est d'ailleurs pas le moindre de ses charmes.

Face à l'égarément de tant de jeunes obsédés de surprendre à tout prix et qui ne cessent de tourner en rond autour de leur surenchère, à l'encontre

de leur affairément presque toujours technique, l'obstination et le renouvellement que Marzé apporte dans sa détermination à rassembler son univers est une véritable audace créatrice. Celle qui s'exerce en s'ignorant, dans une subtile et inlassable passion pour elle-même.

Et c'est un autre bon sens de ce garçon de tenir son travail à l'écart de la célébrité tout en se dévouant à la Biennale de Menton dont il ouvre les portes aux réalisations les plus spectaculaires de l'avant-garde.

HENRI DAVID

E. MARZÉ. Composition, 1968. Huile sur toile.



LES LAURÉATS DE LA BIENNALE DE MENTON

par André Verdet

Au Palais de l'Europe à Menton, présentation des lauréats de la Biennale 1971: Zack, Scanavino, Tomasello, Vernassa, David. La qualité des œuvres y est souveraine. Aucune fausse note. De l'ensemble se dégage une impression harmonieuse de force en dépit des divers modes d'expression, des différents styles.

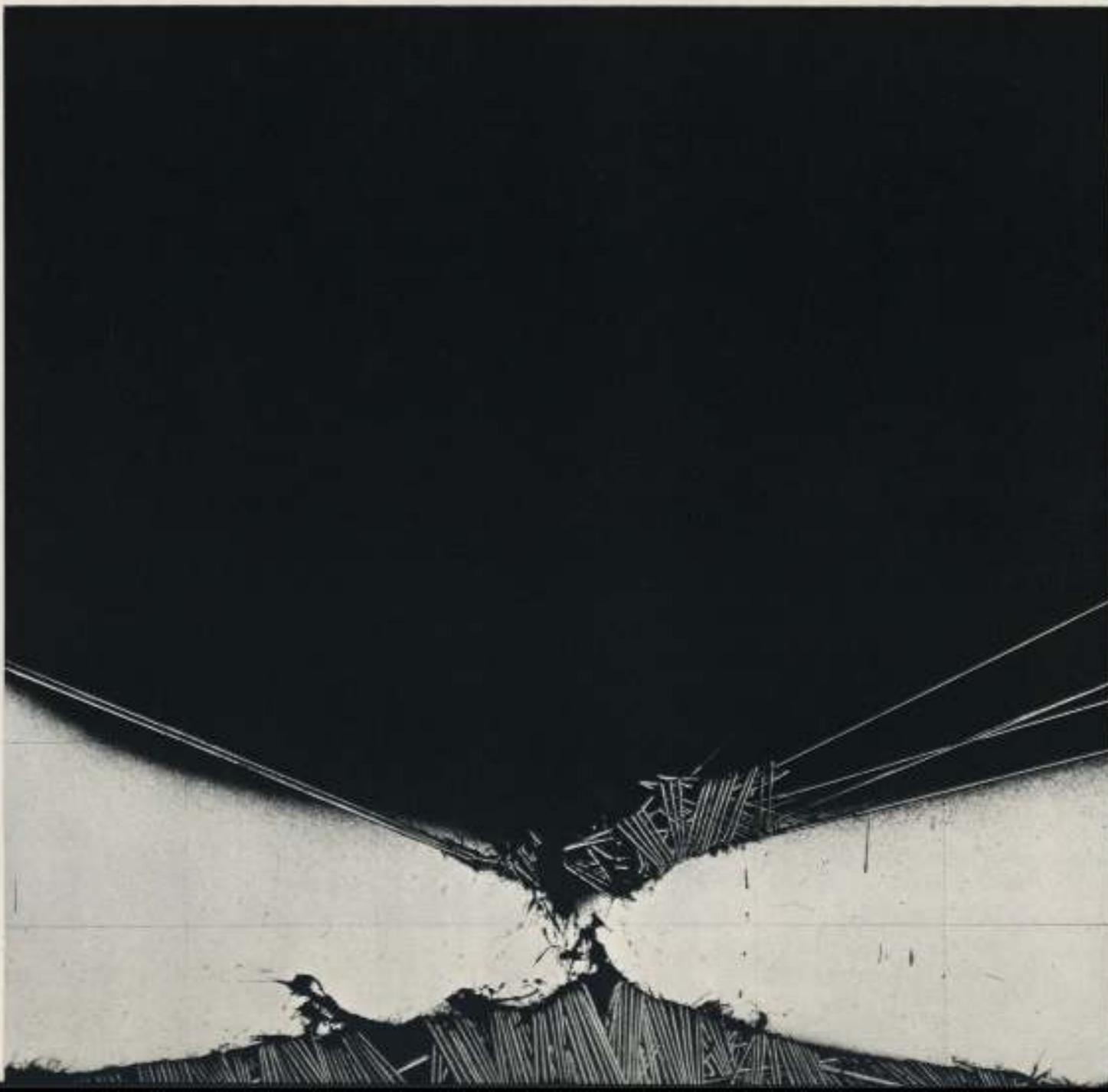
Léon Zack, le vétérinaire, assure sa gloire future par des compositions quasi religieuses de silence, de méditation. Son

abstraction est une perpétuelle quête de la lumière. Elle nous guiderait plutôt vers l'extase, vers la contemplation mystique d'un univers incorporel. Les formes en sont impalpables, mouvantes comme le songe des éblouis: une offrande.

Emilio Scanavino est la grande révélation en France de ce tournoi. Le peintre italien — qui prend maintenant racine parmi les cinq meilleurs en Italie — vit à Milan. Son monde

est fait d'inquiétude, d'angoisse, remarquablement maîtrisées dans un fait pictural d'une personnalité incontestable qui se campe avec vigueur et sensibilité et sans aucune concession à l'expressionnisme gestuel dont la vogue décadente a sévi un peu partout en Europe ces dernières années. Emilio Scanavino renouvelle le geste, il l'humanise d'une manière parfois tragique, il l'élève sans aucun recours au sentimentalisme ni à la figuration exté-

SCANAVINO. Alphabet sans fin n° 6. 1970. Huile sur bois. 150 x 150 cm.



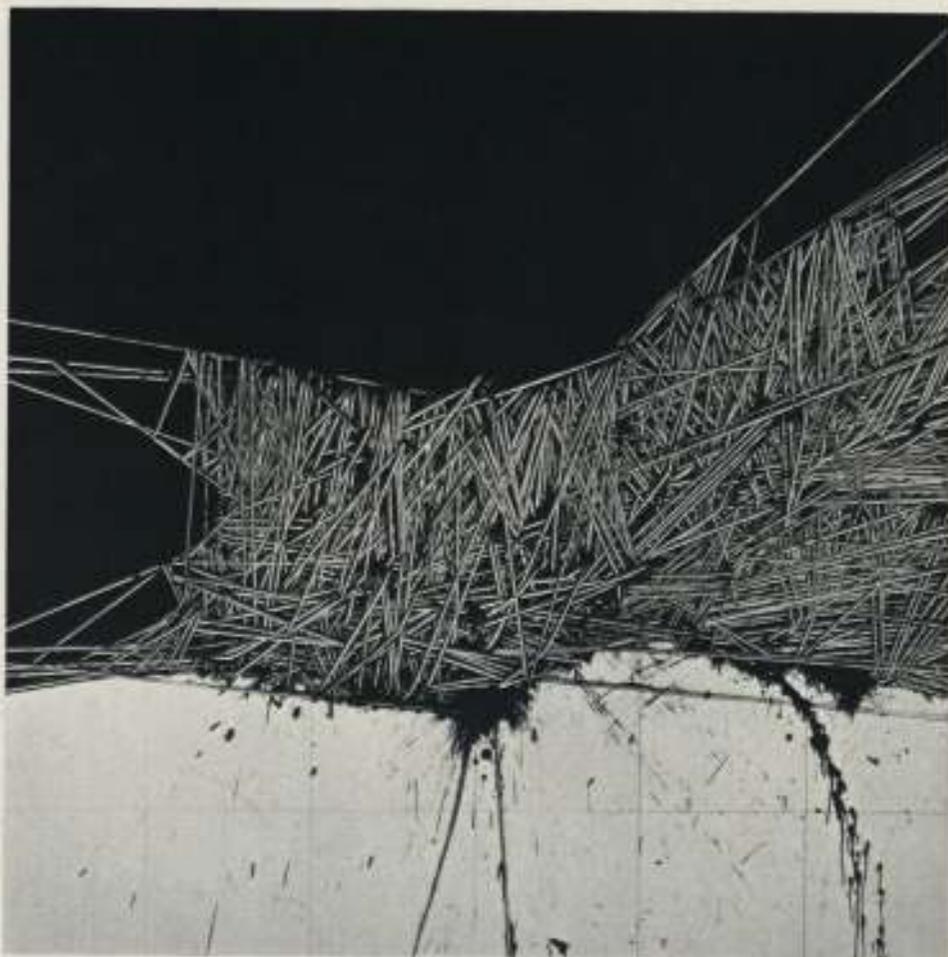


SCANAVINO. Alphabet sans fin n° 7. 1970. Huile sur bois. 150 x 150 cm.

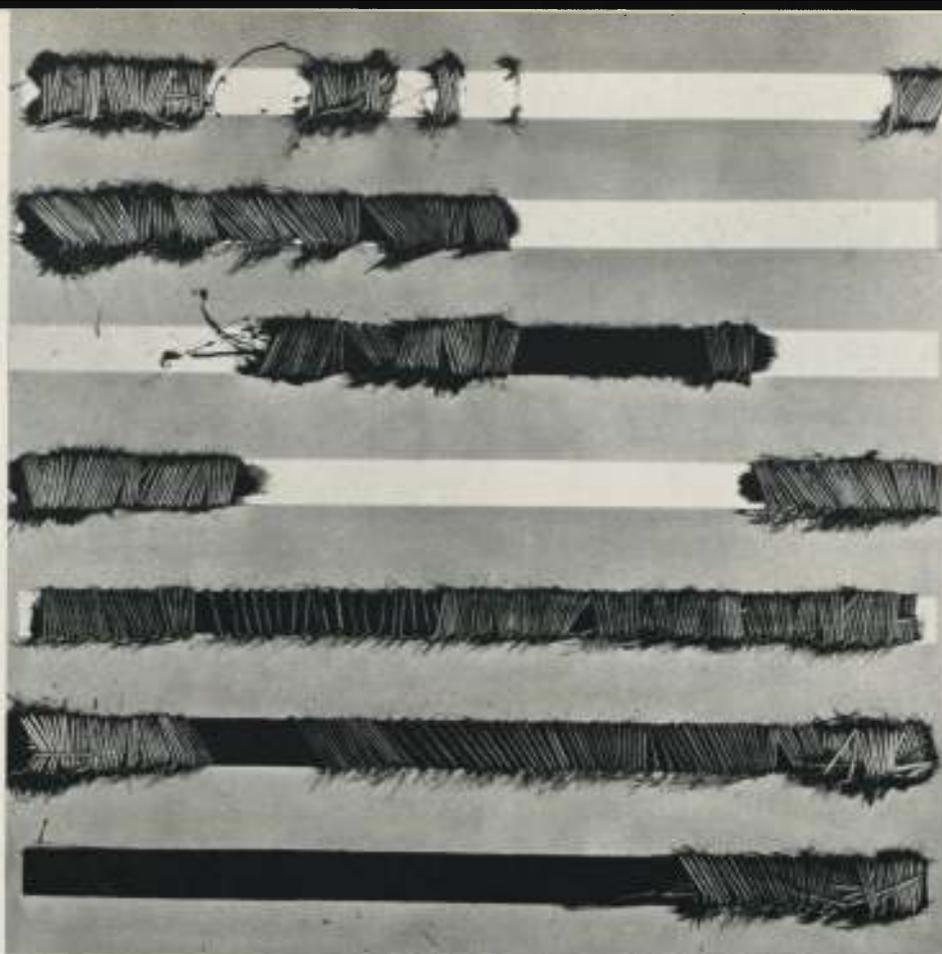
rieure et il lui fait atteindre un rythme universel, l'ampleur d'un drame dont nous nous sentons les protagonistes. Monde ligoté, ficelé. Les lignes comme des bandelettes courent, s'entre-croisent, s'emmêlent dans un mouvement obsessionnel. C'est une peinture qui signifie noblement, qui nous adjure, nous met en garde. C'est grand et beau.

La visualité de son compatriote Tomasello est secrètement subtile, tout en nuances distinguées, à la fois tendre et austère. Agencement lumineux de plaquettes de bois blanc, soit en carrés, en cubes, soit en cylindres, en hexagones. La douce lumière colorée joue le rôle d'une caresse lumineuse derrière les plaquettes.

C'est avec de pures compositions d'une blancheur immaculée et glaciale que se distingue surtout le jeune Henri David. Les plis que font les incurvations du relief n'ont pas d'ombre. La lumière est totale. Il excelle dans le moulage en plâtre de cartons ondu-



SCANAVINO. Alphabet sans fin n° 5. 1970. Huile sur bois. 150 x 150 cm.



SCANAVINO. Séquence. 1971. Huile sur bois. 150 x 150 cm.

SCANAVINO. Contraires. 1971. Huile sur bois. 150 x 150 cm.



lés. C'est une œuvre déjà aboutie dans sa personnalité en dépit de la jeunesse de l'artiste, dont le talent est divers car il se manifeste tout aussi élégamment dans le collage, le graphisme, l'empreinte. Une apparente sérénité qui est faite de beaucoup d'héroïsme et de refus.

Vernassa est le représentant-type par excellence du cinétisme et du cinéoptisme de l'Ecole de Nice. Le technicien intelligent, inventeur se double du poète. Son illusion optique rayonne, s'irradie par le moyen de trouvailles fascinantes. Le ballet des couleurs et des lumières transcrit constamment une expression humaine qui laisse une porte ouverte à l'imagination. C'est du cinétisme tout en modulations à la fois efficaces et discrètes, une façon aussi de s'insurger poétiquement contre la civilisation publicitaire. Sa sculpture en métal *Soleil Vorace*, d'une ingéniosité méticuleuse, est un monstre en mouvement rotatoire — les mandibules se déplient et se replient conjointement — d'une beauté inquiétante.

Complétant l'exposition, à signaler les toiles de Marzé, Bauzil, Tymen.

ANDRÉ VERDET

MARINO MARINI: PERSONNAGES DU XX^e SIÈCLE.

A Milan, au *Centro Studi Piero della Francesca*, s'est ouverte une exposition de portraits par Marino Marini, groupés sous le titre « Personnages du XX^e siècle ».

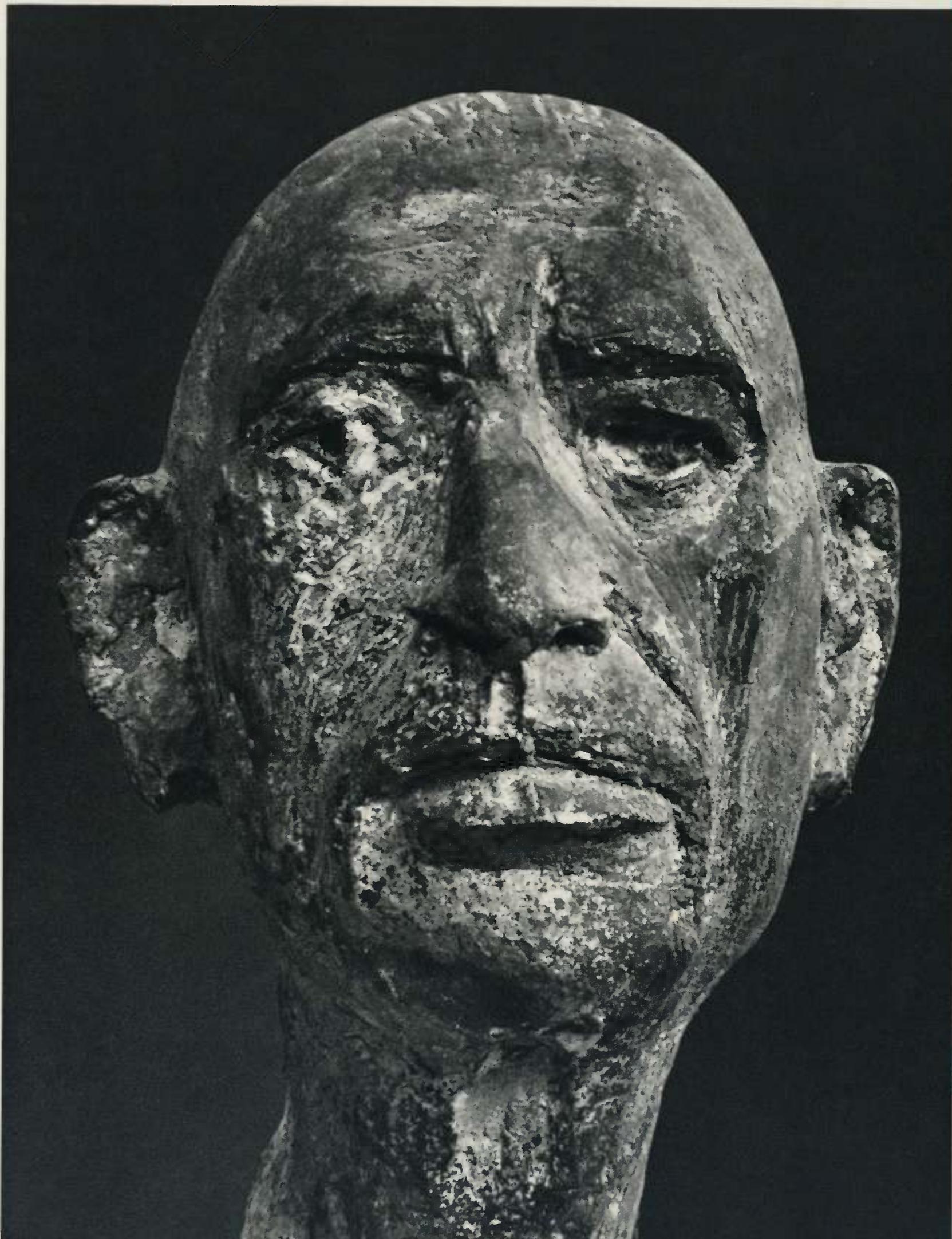
Marino Marini a exécuté environ 120 portraits, dont une quarantaine seront présentés pour la première fois au public; parmi ceux-ci, on remarque les étonnants portraits de Stravinsky, Chagall, Mies van der Rohe, Arp, Germaine Richier, Riccardo Jucker, Emilio Jesi, Rockefeller Jr., etc.

Centro Studi Piero della Francesca
Via Montenapoleone 18 - 20121 Milano
Dicembre 1971 - Febbraio 1972

MARINO MARINI. Portrait de Mies van der Rohe. 1967. Bronze.



MARINO MARINI.
Portrait
d'Igor Stravinsky.
1951. Bronze. ▽



ZAO WOU-KI LITHOGRAPHIE

par Claude Roy

Les chats en savent plus long que nous, mais en général ils gardent pour eux ce qu'ils savent. Ils font patte de velours ou griffe d'éclair, ferment les yeux, mettent distraitemment un ronron à bouillir sur le feu, s'étirent, bâillent, se retirent. On aimerait bien avoir le sentiment des chats sur toute cette histoire, sur l'Être-Là-Au-Monde. Mais les chats, il faut bien l'avouer, sont peu communicatifs.

Zao Wou-Ki est chat, mais communie plus. On dit qu'il emploie pour ça des pinceaux, des plumes, des toiles, des pierres à litho. C'est sûrement vrai: je l'ai vu cent fois, dans son atelier, une brosse à la main, ou un crayon lithographique, bricoler avec des couleurs sur une palette ou des encres grasses. Mais, comme les chats, Zao Wou-Ki cache son jeu. Les tubes de couleurs, les pinceaux, les outils, ce sont juste des appeaux.

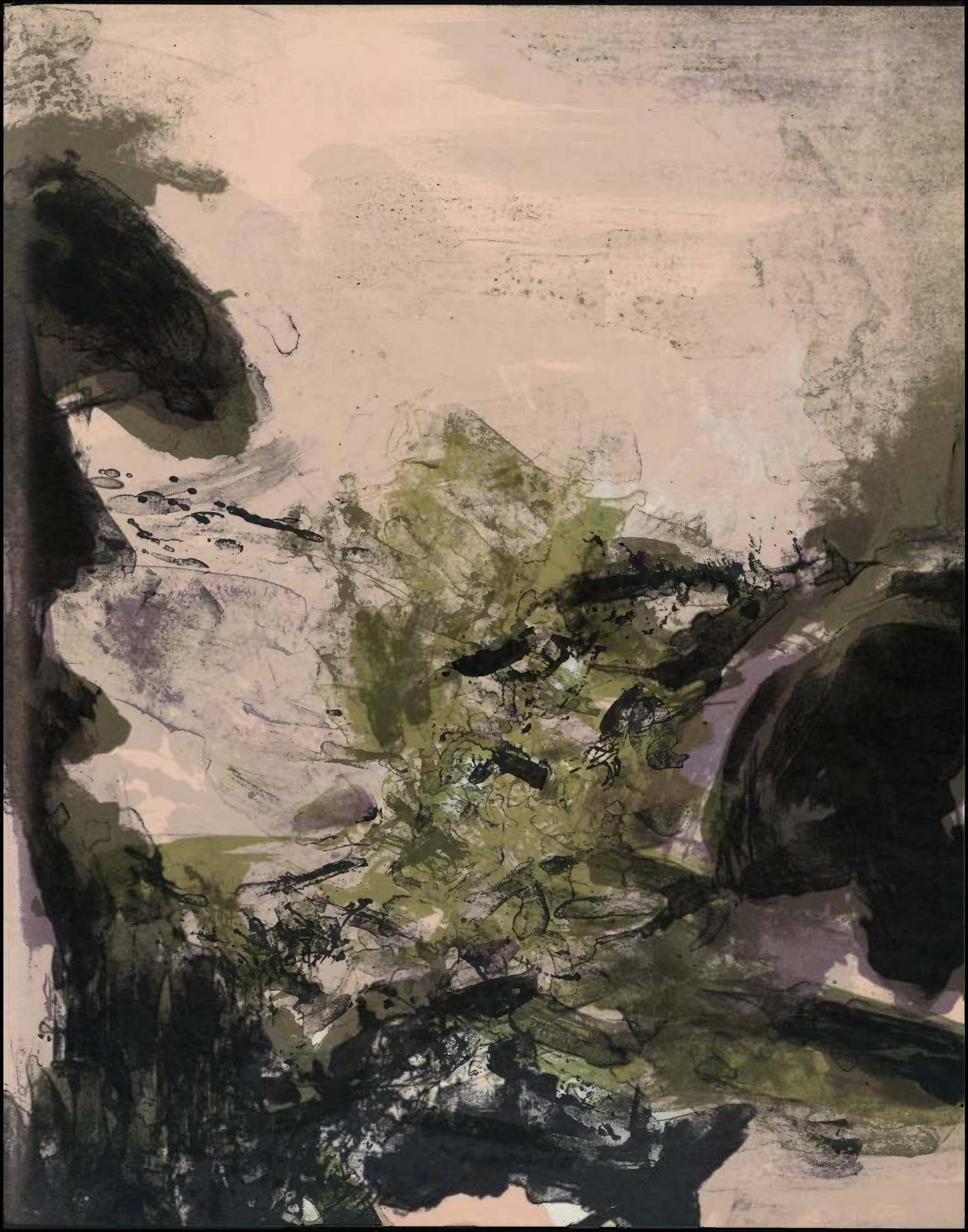
Wou-Ki voit un nuage qui passe, une vague qui vague au vent, une aigrette d'écume qui s'en allait son bonhomme de chemin. Il leur fait signe, les appelle, les convainc doucement (ou fermement). Les *états d'âme* des humains sont rarement convenables: fâcheuse tendance qu'ils ont, à être trop mouillés ou trop rêches, indécentement sentimentaux ou agressifs. De sa bonne éducation chinoise, Wou-Ki a gardé cette recette de courtoisie et d'efficacité: les états de nature sont plus décents et plus apprivoisables que les états d'âme personnels. Ils disent la même chose que les larmes, les rires, les cris, l'angoisse, le désir ou la perplexité des bipèdes parleurs. Mais ils le disent sans élever la voix, ni gesticuler. C'est-à-dire de façon, somme toute, plus *élevée*. Alors Wou-Ki préfère, pour perdre la parole, la donner au silence des choses vivantes, au marmonnement de la mer, au bredouillis distrait des ruissellements, au frissonnis des branchages que le vent rebrousse-lisse. Apprivoiseur de ciels,

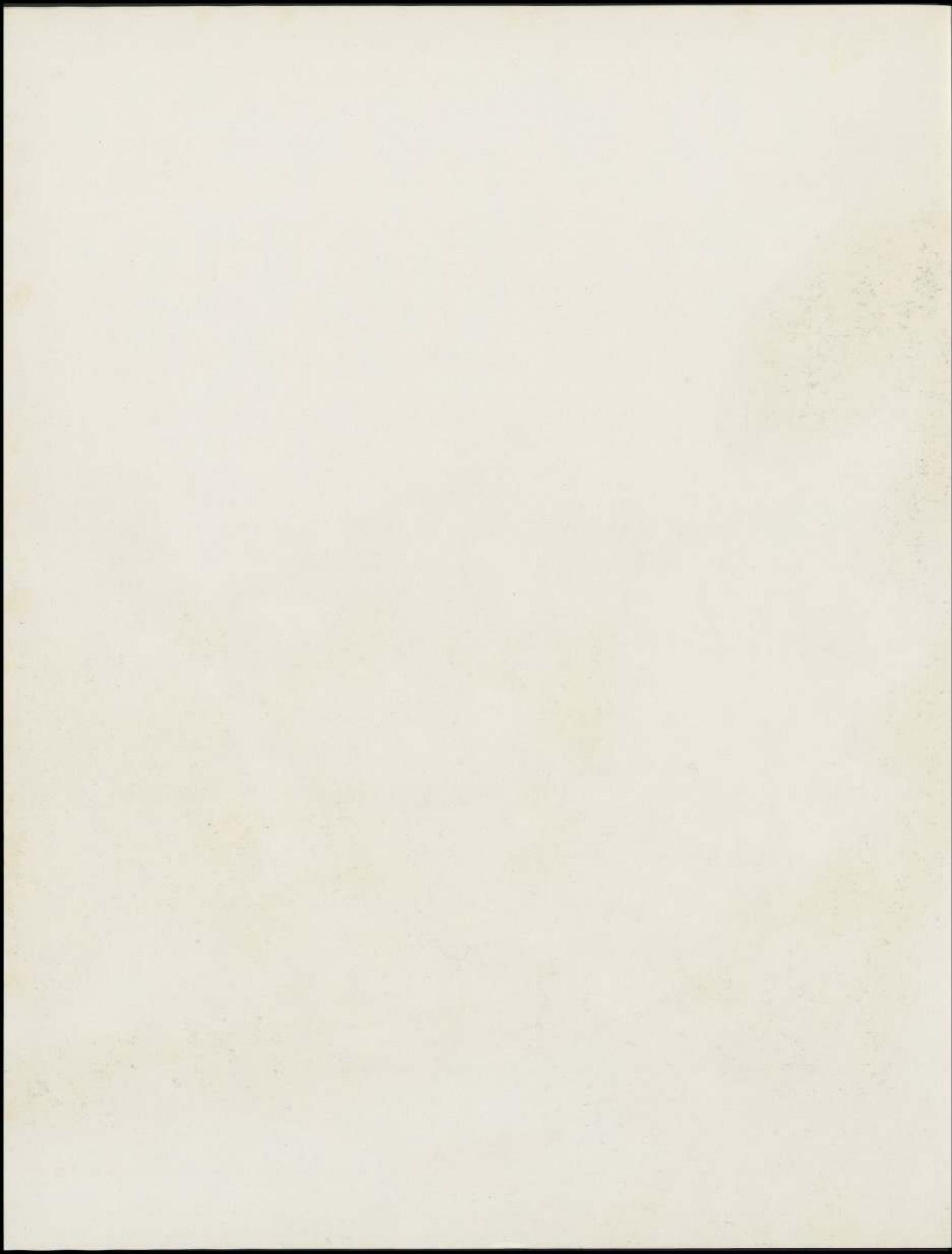
d'eaux, de gerbes d'élangs, de mouvements *élémentaires*. Dresseur (en toute douceur, mais si forte douceur) de ces forces de la nature qui sont la nature de nos forces. Charmeur de ressacs, de torrents, d'astragales de feu, d'étoiles affairées, de nuées le nez aux vents. Zao Wou-Ki est dans la nature comme un poisson dans l'eau, comme un lézard dans le soleil. Comme un homme dans sa peau, au moment où cet homme se « sent bien dans sa peau »: c'est-à-dire n'y est pas enfermé, mais se laisse traverser par la grande traversée des courants vitaux. Poreux comme une jarre de grès, mais pas clos comme un sac de nylon. Ouvert, comme un esprit peut l'être, comme le sont des yeux, comme l'est une main — plutôt qu'ouvert comme une huître (la pauvre croit naïvement qu'être ouvert, c'est bâiller).

C'est cette démarche *naturelle*, démarche de marée, de germinations, de feu de bois, d'éruption de vie, qui rend Zao Wou-Ki si incommode à définir, si rétif à rentrer dans les tiroirs-à-classer de la peinture moderne. C'est un figuratif dont on se figure mal ce qu'il figure. C'est un abstrait qui est tout à fait concret. C'est une peinture d'action, mais dont l'acte serait d'épouser, plutôt que de s'opposer. C'est un paysagiste, mais comme il entre dans le paysage plutôt qu'il ne le contraint à entrer de force dans son œuvre, il *est* paysage, plutôt qu'il ne *fait* des paysages.

C'est un chat qui s'en va tout seul. Mais il faut être bête comme un homme pour croire qu'un chat jamais soit seul. Le chat est plus *avec* que n'importe qui: avec la terre, avec l'herbe, avec le battement sans fin de ce cœur de la vie qui bat dans une graminée et dans les galaxies. Zao Wou-Ki habite la terre. Mais elle le lui rend bien.

CLAUDE ROY





A PROPOS DE L'ŒUVRE DU DOUANIER ROUSSEAU

Une lettre de Dora Vallier

Cher Monsieur San Lazzaro, je voudrais vous rappeler l'estime dans laquelle je tiens votre revue où j'ai souvent eu l'occasion et le plaisir d'écrire, avant de vous dire combien je regrette de me trouver dans l'obligation de répondre, dans ces mêmes colonnes, à M. Pierre Courthion.

Si mon récent ouvrage sur Rousseau, paru aux Editions Rizzoli et Flammarion, a un but, c'est bien de placer l'étude de ce peintre sur un plan rigoureusement scientifique grâce à l'établissement du catalogue raisonné de son œuvre. A quel point cela était nécessaire et urgent, l'attaque même de M. Courthion et l'ambiguïté de son attitude nous en donnent la preuve. Il est de notoriété publique que M. Courthion annonce, depuis de longues années, qu'il prépare le catalogue de l'œuvre de Rousseau. Dois-je croire qu'il ait pris ombrage de la publication d'un autre catalogue « dit raisonné » ?

Le soin qu'il prend à le discréditer le ferait croire de même que la manière dont il passe sous silence l'essentiel, notamment *L'introduction à la chronologie de l'œuvre de Rousseau* sur laquelle repose ce travail et qui m'a permis de dégager un réseau très serré de données objectives à partir desquelles le classement des tableaux de Rousseau est devenu scientifiquement possible. Ai-je coupé l'herbe sous le pied de M. Courthion ?

M. Courthion désapprouve avec force que dans *L'Appendice* au catalogue j'aie réuni un certain nombre de tableaux en laissant la responsabilité de l'attribu-

tion à ceux qui les ont publiés. Quoi de plus naturel ? C'est la seule et unique manière d'ouvrir le débat au sujet de ces tableaux qui, pour différentes raisons, ne passent pas à travers la « grille » du catalogue. A ceux qui les ont publiés d'exposer les arguments qui plaident pour leur attribution. Mais c'est un point de vue qui n'a pas l'air de convenir à M. Courthion. Que fait-il alors ?

Il prélève dans *L'Appendice* les noms de quelques éminentes personnalités ayant occasionnellement publié des tableaux de Rousseau, les groupe sans rien omettre de leurs titres et fonctions, et cela pour s'abriter derrière eux, car s'il est un nom qui revient maintes fois dans cet *Appendice*, c'est bien le sien. Mais cela il se garde bien de le dire au lecteur. Quant aux noms qu'il cite, il eût été moins ambigu de préciser que le nom de Robert Delaunay figure sous la photographie d'un tableau, un portrait de femme, inconnu de moi, que j'ai trouvée dans ses archives et qui *de ce fait* prenait valeur de document à retenir, comme l'indique d'ailleurs la notice qui l'accompagne, rédigée de manière à ne pas laisser de doute sur mon intention. Aussi aurait-il dû dire que ni M. Rodolfo Pallucchini, ni Mlle Marie-Thérèse des Forges n'ont jamais eu la prétention d'être des connaisseurs de Rousseau, que M. James Thrall Soby est cité en tant que propriétaire d'un curieux tableau dont la composition tranche dans l'œuvre de Rousseau et que M. Daniel Catton Rich a publié sans l'encadrer dans l'étude scientifique qu'il nécessite. Quant au seul tableau douteux publié par le regretté Zervos, M. Courthion a-t-il eu l'occasion de discuter la question avec Zervos ? Je ne l'ai jamais vu aux *Cahiers d'Art*, où j'ai pourtant travaillé pendant des années... Enfin quant à Wilhelm Uhde et Helmut Kolle, M. Courthion aurait fait œuvre utile en

soutenant avec des arguments scientifiques le choix de certaines illustrations dans leurs livres *après* avoir consulté les archives de Wilhelm Uhde, comme j'ai pu le faire moi-même (le livre en porte mention) grâce à l'obligeance de Mlle Anne-Marie Uhde.

Que des tableaux « relégués », comme dit M. Courthion, dans *L'Appendice*, se trouvent dans les musées, la raison en est précisément la longue absence d'études sérieuses sur Rousseau. Pourquoi me reprocher de vouloir mettre en discussion leur authenticité, alors qu'il ne fait pas l'ombre d'un doute que ces tableaux ne seraient pas entrés si facilement dans les musées si la génération à laquelle appartient M. Courthion avait repris le travail si valable de Uhde et consolidé les bases qu'il avait données à l'étude de Rousseau. Je ne suis d'ailleurs ni la seule ni la première à formuler de pareilles réserves. Il est de notoriété publique qu'un grand nombre de musées dans le monde entier, ainsi que des fondations privées, conservent des œuvres douteuses. (Cf. à ce propos, pour la Fondation Barnes, le « Daumier. Catalogue raisonné » de K. E. Maison, Londres, 1968 ; pour les musées de Boston et de Melbourne, le « Manet » de Jamot-Wildenstein, Paris, 1932. Et je ne cite que les premiers exemples qui me viennent à l'esprit).

Dans le cas de Rousseau, il n'est guère étonnant que la liste des attributions à prouver soit particulièrement longue, pour la bonne raison qu'étant autodidacte, il a une « main » très déroutante, si bien que n'importe quel tableau signé Rousseau a pu lui être attribué, d'autant plus facilement que ces attributions, à une ou deux exceptions près, ne comportent aucune explication. Ainsi les portes de la spéculation sur son nom ont-elles été grand'ouvertes depuis plus d'un demi-siècle.

Or, pour un catalogue raisonné il n'y

a qu'une loi: dans le doute s'abstenir. C'est elle qui a dicté ma conduite, et les très rares fois où un tableau attribué à Rousseau avait fait l'objet d'une étude, j'ai exposé mes arguments plaidant contre son attribution. « On le voit, tout cela n'est pas très sérieux, et l'on peut s'étonner qu'un comité consultatif se trouve patronner cette publication », déclare néanmoins M. Courthion. A mon tour de poser la question: Qu'est-ce qui n'est pas sérieux, mon attitude ou la sienne? Sa compétence ou celle du comité consultatif? Comité consultatif composé d'historiens de l'art de tout premier plan qui — je suis obligée de le dire — n'ont pas l'habitude de cautionner des travaux fantaisistes et qui comprend, entre autres, un connaisseur très averti de Rousseau, M. Douglas Cooper, auteur d'un livre sur son œuvre et aussi d'un catalogue qui fait autorité, celui de l'Institut Courtauld de Londres.

Mais M. Courthion ne s'arrête pas là. A propos d'un tableau de l'*Appendice*, « Pont de Paris », naguère dans la collection Militch, il écrit: « Mme Militch m'affirme n'avoir jamais eu la visite de Mme Vallier. Dois-je préciser que ce tableau a figuré à l'exposition de la Galerie Charpentier en 1961 (n. 26 du catalogue) ainsi qu'à l'exposition des Collections Suisses à l'Orangerie en 1967 (n. 207 du catalogue où il est indiqué comme appartenant à Carla Militch-Fassbind, Lugano — légende que j'ai reprise et qui m'attire le blâme de M. Courthion, le tableau étant aujourd'hui au Museo Civico de Lugano!). J'aurais donc eu l'occasion d'étudier à loisir ce tableau, même si je ne l'avais pas vu auparavant chez Madame Militch qui m'a reçue — je ne saurais lui en vouloir d'avoir oublié ma visite — dans son appartement parisien où je m'étais rendue aussitôt après avoir vu la photographie de son tableau dans les archives de Bignou, mises à ma disposition par M. Michel Bignou (que je remercie, du reste, dans mon livre). M. Courthion cependant n'hésite pas à écrire que tous ces détails « montrent la faiblesse du travail de Mme Vallier et l'extrême fragilité de ses connaissances ».

Mais voici autre chose.

Un tableau signé Rousseau, un titre pris dans les catalogues des Indépendants parmi les envois de Rousseau dont on a perdu la trace, les deux réunis: voilà acquise pour M. Courthion la certitude de l'authenticité. C'est le cas du tableau de la collection Mellon « Vue de l'île Saint-Louis, prise du port Saint-Nicolas. (Soir) », qui figure également dans l'*Appendice*. M'ayant fait l'honneur de me lire, M.

Courthion convient que le titre (donné par lui-même), ne correspond pas à ce qu'on voit sur le tableau. Curieusement, il ne s'en est pas aperçu, lorsqu'il est allé sur les lieux « reconnaître le sujet du tableau ». A qui la faute? A Rousseau, bien sûr, qui « dans son étourderie (laquelle, soit dit en passant, reste à prouver) aurait confondu l'île de la Cité avec l'île Saint-Louis ». Pourquoi au lieu de se lancer dans de pareilles affirmations, M. Courthion n'a-t-il pas saisi l'occasion de répondre à la question que je soulève dans la notice qui accompagne ce tableau et qui demeure pour moi primordiale: Comment se fait-il que sur les bords de la toile toutes les parties craquelées comportent les caractères de la facture de Rousseau, alors que sur le reste de la surface, les craquelures disparaissent et en même temps la facture se durcit? N'est-on pas en présence de deux mains distinctes que le titre faux de tableau rend encore plus troublante?

Enfin, toujours selon ce même procédé, M. Courthion se livre à l'authentification d'un tableau. Surpris de ne pas le voir dans mon livre, il prend soin de le publier lui-même « pour dévoiler l'incomplète énumération d'un livre qui prétend donner "Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau" ». Je n'aurais pas l'outrecuidance de penser qu'un tel livre soit définitif: on voit souvent des chefs-d'œuvre réapparaître — ainsi le Poussin acquis par le Louvre en 1968 — et qui n'infirment pas pour autant les catalogues raisonnés publiés auparavant (dans le cas de Poussin, celui de Blunt, paru en 1966)... Néanmoins, dans mon cas, quant à « l'incomplète énumération », je suis désolée d'accabler M. Courthion: s'il avait bien regardé mon livre, il aurait vu que le tableau en question porte le numéro F.24 de l'*Appendice*, mais son titre est celui sous lequel il est connu, et ce titre est ni plus ni moins « La Muse de Guillaume Apollinaire »! Du même coup, M. Courthion qui a perdu la trace de ce tableau aurait appris qu'il est conservé au Phœnix Art Museum et qu'il a été exposé à New York en 1963. Ceci dit examinons la rigueur de sa méthode d'authentification: M. Courthion prend le texte d'une légende de Rousseau publiée dans « Soirées de Paris » (Janvier 1913, p. 65 sans aucun commentaire, donc nullement « citée » par Apollinaire), texte que voici: « Inscription pour un portrait dans un paysage. Avec le portrait de Madame Isard / Fait sur la petite photographie / On la voit l'année de son mariage / Et l'ombrelle donnée par son gai mari ». Ce texte, tel quel, représente à lui seul pour mon éminent confrère une

preuve suffisante que le tableau en question est le portrait de Madame Isard. Suivant une logique qui, je l'avoue, m'échappe, il écrit textuellement: « ... le gris très fin de l'ensemble, la fraîcheur du bouquet, la naïveté dans la peinture des mains, le jaune-ocre de l'ombrelle nous ont valu ce commentaire de Rousseau » (c'est-à-dire la légende ci-dessus!). Je suppose que pour en être si sûr, M. Courthion a dû oublier qu'il existe dans l'œuvre de Rousseau plusieurs portraits de femmes à l'ombrelle (dont, entre autres, le splendide portrait entré au Jeu de Paume avec la donation Gourgaud)... Puis, soudain ce même tableau qui nous est présenté comme le portrait de Madame Isard, devient, dans la légende qui l'accompagne, celui de la première femme de Rousseau. Serait-ce un flottement de mémoire? Elle s'appelait Boitard — ce qui fait rime avec Isard... Pour finir, M. Courthion nous donne la date du tableau: 1895. Comme celui-ci n'est pas daté, il y a lieu de se demander sur quoi repose cette date établie d'une façon si précise.

Est-ce ainsi qu'on publie un inédit? Où sont les précautions qu'un historien de l'art doit prendre en pareil cas, les garanties dont il doit s'entourer?

Je laisse aux lecteurs tirer leurs conclusions, tout en vous priant de croire, cher Monsieur San Lazzaro, à mes regrets les plus sincères d'avoir été contrainte d'étaler point par point cette « querelle Rousseau » dans les colonnes de votre revue qui a une tout autre vocation.

DORA VALLIER

Réponse de Pierre Courthion

Mon cher San Lazzaro,
J'ai lu la très longue réponse de Mme Dora Vallier à ma note sur son catalogue prétendument « raisonné » de l'œuvre d'Henri Rousseau le Douanier, note qui a paru dans le n° 36 de *XX^e Siècle*. Tu me vois désolé de l'importuner avec cette petite polémique, et navré, dans cette affaire, de n'avoir pas pu faire plaisir à Mme Dora Vallier. Je laisse aux connaisseurs d'Henri Rousseau le choix de juger.

Amicalement à toi,

PIERRE COURTHION

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL (FRANCE ET ÉTRANGER) DES EXPOSITIONS EN 1971

ADAMI. Paris, Galerie Maeght (janvier-février).

ADO. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Section de l'Arc (juin à septembre), Galerie Arnaud (septembre-octobre).

ALECHINSKY. Paris, Galerie de France (23 mars au 22 mai).

ALTERNATIVE SUEDOISE. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Section de l'Arc (22 janvier au 21 février).

H. ANTES. Baden-Baden, Kunsthalle (septembre). Berne, Kunsthalle (octobre-novembre).

APEL. Paris, Galerie Ariel (juin).

ARMAN. Genève, Galerie Bonnier (octobre).

ARP. Turin, Galleria Narciso (17 avril au 17 mai).

ART AND TECHNOLOGY. Los Angeles, County Museum (14 mai au 29 août).

ART OCEANIEN. New York, Museum of Primitive Art (juin-juillet).

F. BACON. Paris, Musée du Grand Palais (26 octobre au 10 janvier 1972).

E. BAJ. Genève, Musée de l'Athénée (juin-juillet), Venise, Palais Grassi (juin-juillet).

G. BALLA. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (octobre-novembre).

A. BARROS. Lisbonne, Galeria de São Francisco (juin).

LE BAUHAUS. Tokyo, National Museum of Modern Art (février-mars).

W. BAUMEISTER. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (avril-mai).

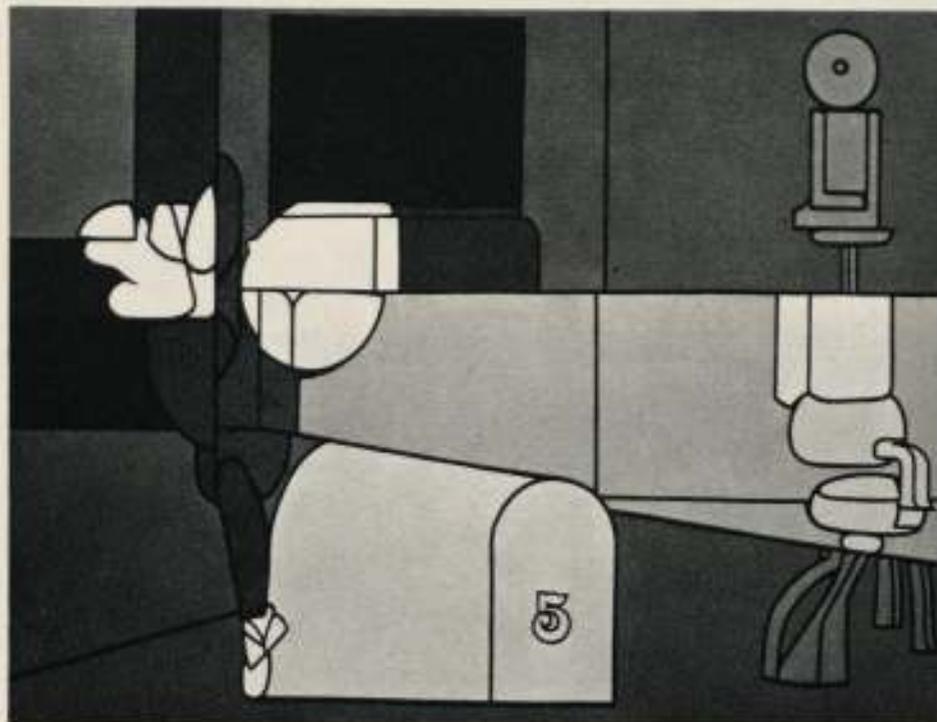
G. BAUQUIER. Paris, Centre d'Art International (25 mai - 15 juillet).

BEN NICHOLSON. Marlborough Gallery, Londres (octobre). Zurich (novembre-décembre).

J. BEUYS. Paris, C.N.A.C. (23 octobre - 13 décembre).

M. BILL. Paris, Galerie Denise René (juin-juillet).

CH. BOLTANSKY. Cologne, Galerie Thelen (juin-juillet).



ADAMI. The Royal Ballet. 1969-1970. Peinture acrylique sur toile. 243 x 180 cm. Galerie Maeght, Paris.

BARROS. Tempera. 1971. 37 x 26 cm. Galeria de São Francisco, Lisbonne.



BORDUAS ET LES AUTOMATISTES DE MONTREAL. Paris, Grand Palais (octobre).

BOZZOLINI. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Section de l'Arc (mai-juin).

C. BRYEN. Cannes, Galerie Cavallero (11 mai au 10 juin).

POL BURY. Houston, Institute for The Arts Rice University (25 janvier - 7 mars). New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (avril-juin), Paris, Galerie Maeght (mars-avril).

M. CAHN. Strasbourg, Musée (14 mai - 15 septembre).

CALDER. Paris, Galerie Maeght (février-mars). Milan, Studio Marconi (avril-mai). Bâle, Galerie M. S. Feigel (avril-juin). Albi, Musée Toulouse Lautrec (juin à septembre).

P. CASCELLA. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Section de l'Arc (avril-mai).

CESAR. Hambourg, Kunsthalle (juin-juillet). Paris, Galerie Creuzevault (nov.-déc.).

CEZANNE. Boston, Museum of Fine Arts (juin).

CHAGALL. Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum (20 juin au 8 août).

RENE CHAR. Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght (5 avril au 3 juin).

CHARCHOUNE. Paris, Musée National d'Art Moderne (mai-juin).

CHILLIDA. Barcelone, Sala Gaspar (juin).

CHRISTO. Amsterdam, Stedelijk Museum (6 mars au 8 avril).

A. CLAVE. Paris, Vision Nouvelle (mai-juin).

COBRA. Venise, Galleria del Cavallino (18 mai au 7 juin).

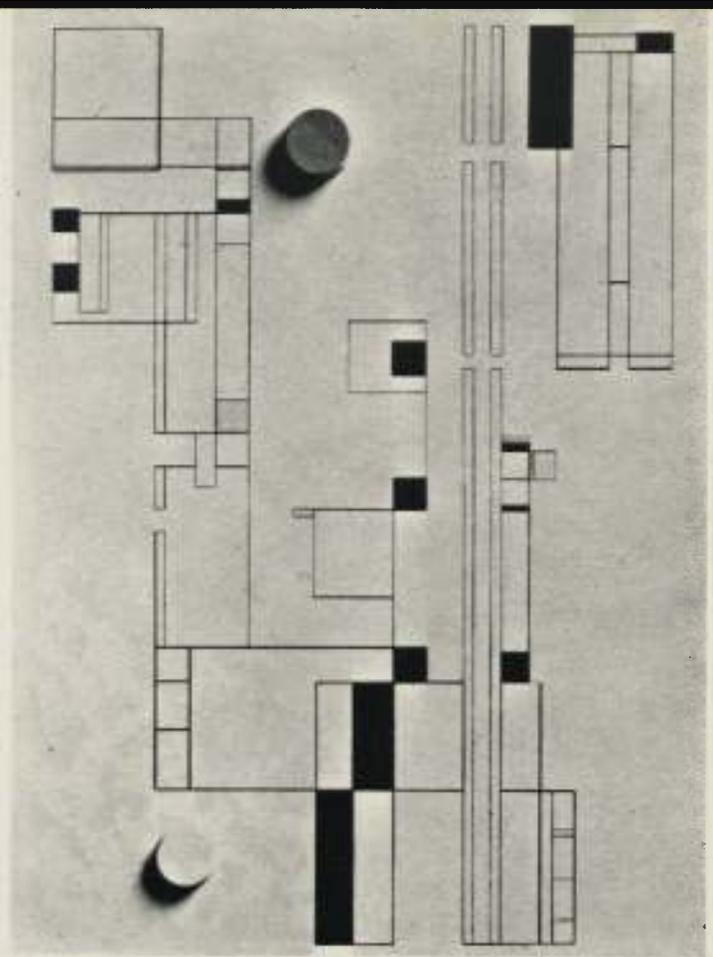
LES CUBISTES. Los Angeles, County Museum of Art (février).

SONIA DELAUNAY. Paris, Galerie de Varenne (11 mars au 10 avril). Mulhouse, Musée de l'Impression sur Etoffe (juin à octobre). Carennac, Le Prieu-octobre). Carennac, Le Prieuré (10 juillet au 1^{er} octobre).

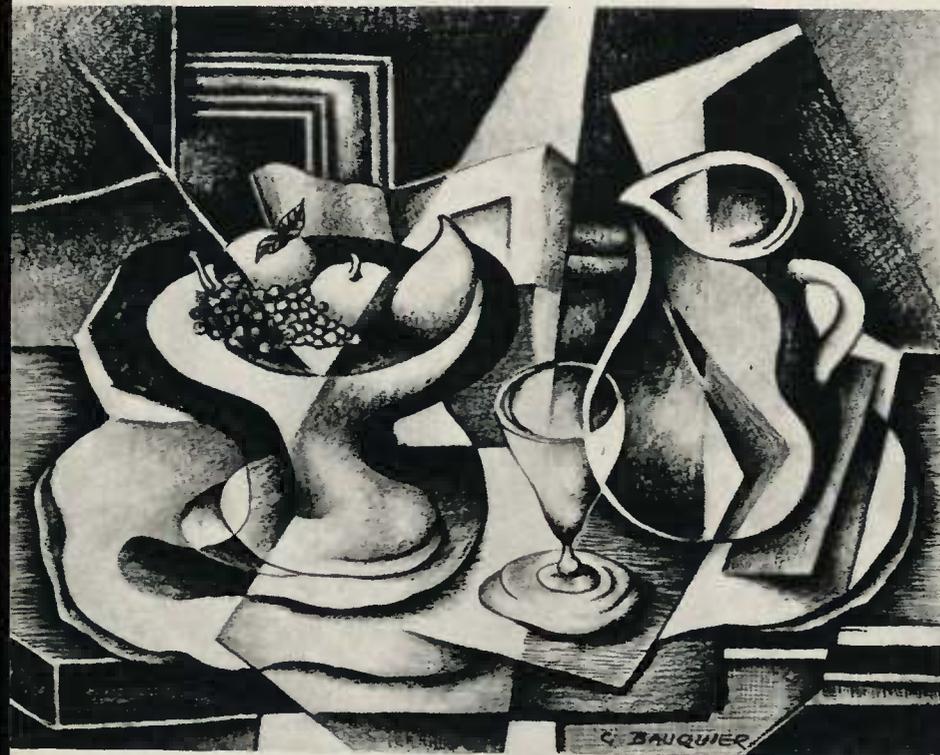
DEWASNE. Paris, Galerie Creuzevault (12 mai au 30 juin). Antibes, Musée Pi-

casso (juillet à septembre).
J. DEYROLLE. Antibes, Galerie Cavalero (juin-juillet).
JIM DINE. Rotterdam, Boymans Museum (20 février au 12 avril). Düsseldorf, Kunsthalle (avril-mai). Berne, Kunsthalle (juin-juillet).
J. DUBUFFET. Paris, Galerie Jeanne Bucher (octobre-novembre).
MAX ERNST. Vence, Galerie Alphonse Chave (13 février - 12 mars). Paris, Musée de l'Orangerie (avril-mai). Paris, Galerie Alexandre Iolas (juin à septembre). Marseille, Musée Cantini (juillet à septembre).

GILIOLI. Bruxelles, Galerie Veranneman (avril-mai). Paris, Galerie de Varenne (juin-juillet).
JULIO GONZALEZ. Cologne, Baukunst (18 mars au 9 mai).
JOAN, JULIO et ROBERTO GONZALEZ. Paris, Galerie de France (10 février au 14 mars).
W. GROPIUS. Zurich, Kunstgewerbemuseum (26 juin au 22 août).
GUIMARD, HORTA, VAN DE VELDE. Paris, Musée des Arts Décoratifs (3 mars au 31 mai).
HANS HAACKE. New York, The Solomon R. Guggen-



MARCELLE CAHN. *Elévation*. 1957. Peinture-relief. 100 x 73 cm. Musée de Strasbourg.



GEORGES BAQUIER. *Nature morte aux fruits*. Dessin. 1960. 49 x 64 cm. Centre d'Art International, Paris.

R. FRANCKEN. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Section de l'Arc (11 mai au 6 juin).
N. GABO. Hanovre, Kunstverein (juin-juillet). Paris, Musée National d'Art Moderne (novembre-décembre). Grenoble, Musée (septembre-octobre).
GARGALLO. Madrid, Musée d'Art Contemporain (oct.-nov.).
GAUDI. Paris, Musée des Arts Décoratifs (juin à septembre).
GIACOMETTI. San Francisco, Museum of Art (septembre-octobre).

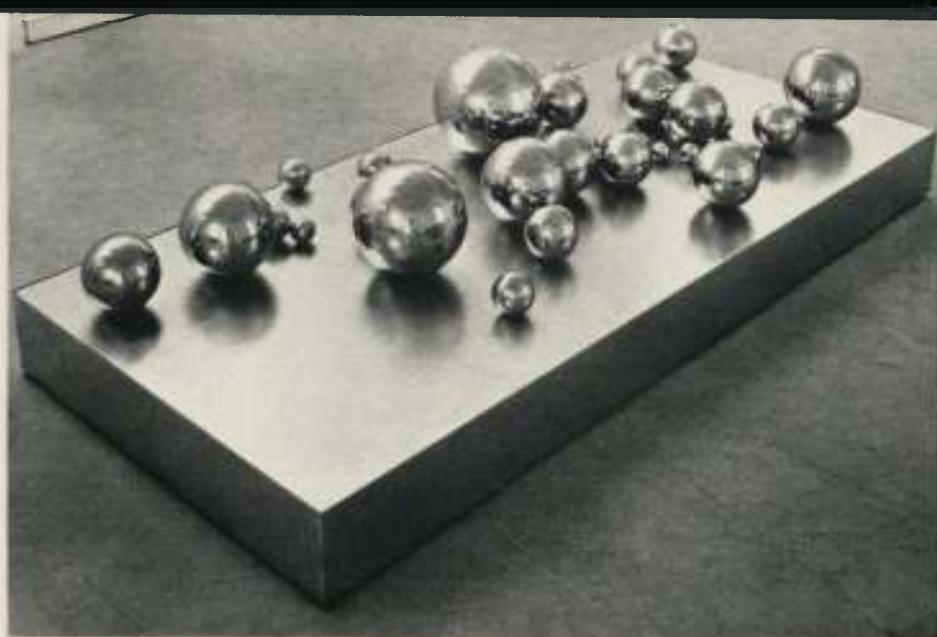
heim Museum (30 avril au 6 juin).
E. HAJDU. Bruxelles, Galerie Régence (28 avril au 15 juin).
HARTUNG. Barcelone, Galerie René Metras (juin). Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght (juin-juillet). Paris, Galerie de France (nov.-déc.).
HELION. Paris, Musée du Grand Palais (janvier-février). Cognac, Musée des Beaux-Arts (15 juin au 13 septembre).
IPOUSTEGUY. Paris, Galerie Claude Bernard (février-mars).



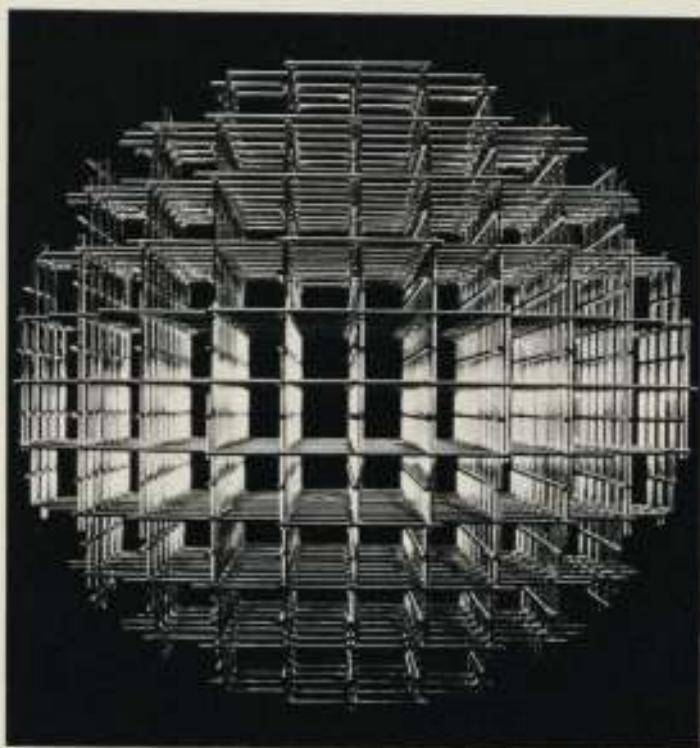
SONIA DELAUNAY. *Tissu simultané*. 1924. Musée de Mulhouse.

ISTRATI. Paris, Galerie Daniel Gervis (mai).
 J. ITTEN. Berne, Kunsthalle (septembre-octobre).
 JASPER JOHNS. New York, Museum of Modern Art (mars-avril). Berne, Kunsthalle (8 mai au 13 juin).
 KANDINSKY. Minneapolis, Institute of Art (17 mars au 25 avril). Turin, Museo Civico, Kandinsky « Der Blaue Reiter » (10 mars au 5 mai). Wiesbaden, Städtisches Museum (28 mars au 30 mai). Berne, Kunstmuseum (mai à juillet).
 KANDINSKY. KLEE. Louisiana Museum (oct.-jan. 1972).

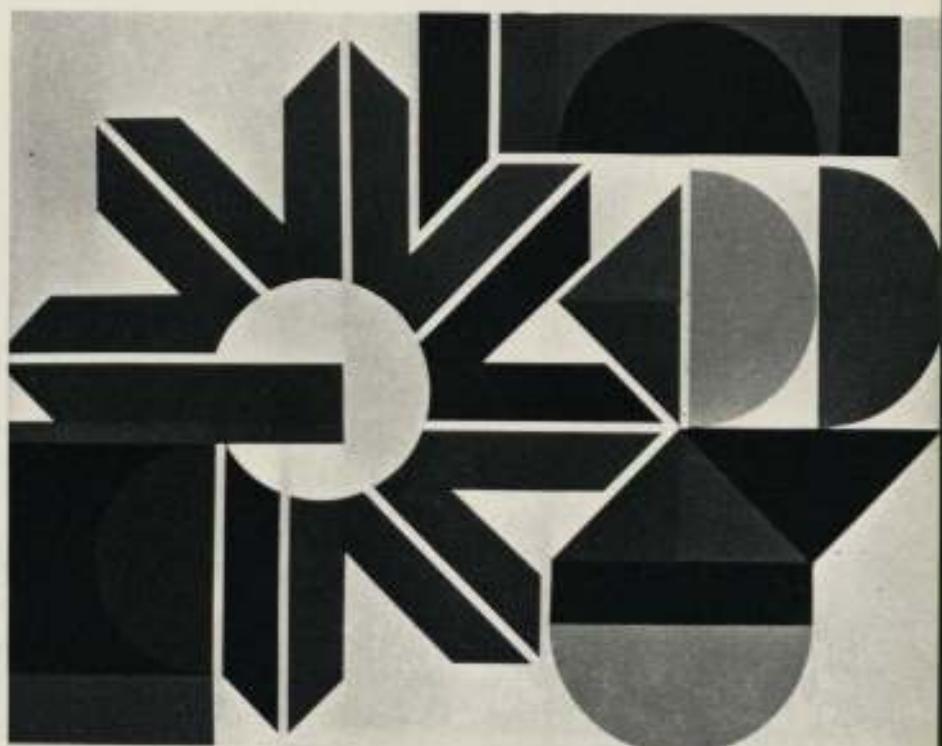
B. LARDERA. Hanovre, Kunstverein (mai).
 LATORRE. Grenoble, Maison de la Culture (mars-avril).
 H. LAURENS. Musée de Metz (3 juillet au 19 septembre).
 LE CORBUSIER. Bâle, Galerie Beyeler (mars-avril).
 FERNAND LEGER. Paris, Musée du Grand Palais (octobre à décembre).
 NADIA LEGER. Paris, Centre d'Art International (10 mars au 10 mai).
 LE PARC. Barcelone, Galerie René Métras (avril-mai).
 MAGNELLI. Nantes, Musée. Marseille, Musée Cantini.



BURY. Monument horizontal n° 8 dédié aux déplacements de 26 sphères. 1970. 60 x 122 cm; 5 x 70 cm. Galerie Maeght, Paris.



MORELLET. Sphère-Trame. 1966. D.: 36 cm. CNAC, Paris.



DEWASNE. Magic-Circus. 1971. Galerie Creuzevault, Paris.

KIENHOLZ. Zurich, Kunsthaus (mars-avril). Londres, I.C.A. (juin).
 KIJNO. Paris, Galerie Georges Bongers (mai-juin). Musée du Havre (juin à septembre).
 E.-L. KIRCHNER. Paris, Goethe Institute (avril).
 PAUL KLEE. Paris, Galerie Berggruen (25 mai au 31 juillet).
 Y. KLEIN. Berne, Kunsthalle (août).
 JIRI KOLAR. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (11 mai au 6 juin). Paris, La Hune (mai-juin).
 N. KRUSHENICK. Bâle, Galerie Beyeler (mai-juin).

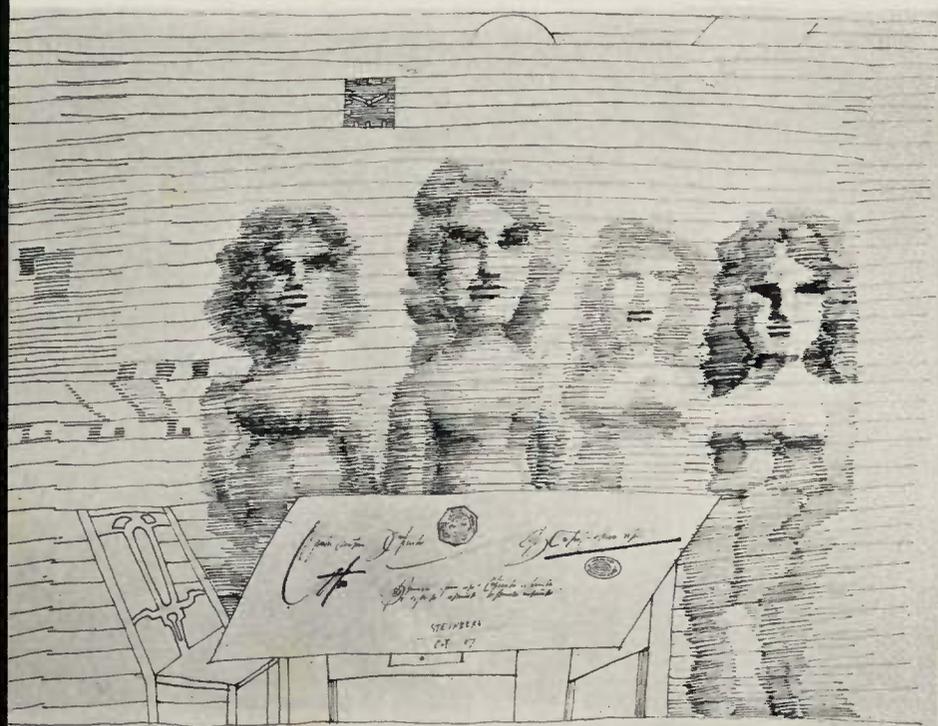
Grenoble, Musée. Genève, Galerie Krugier (octobre-novembre).
 MAGRITTE. Knokke Le Zoute. Bruxelles, Galerie Isy Brachot (mars-avril).
 MALAVAL, RANCILLAC. Paris, C.N.A.C. (16 septembre au 10 octobre).
 MAN RAY. Paris, Galerie Suzanne Visat (mars-avril). Milan, Galleria Schwarz (juin à septembre). Rotterdam, Museum Boymans (sept.-nov.).
 P. MANZONI. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (février-mars).
 GERARD MARCKS. Paris, Musée Rodin (mai).



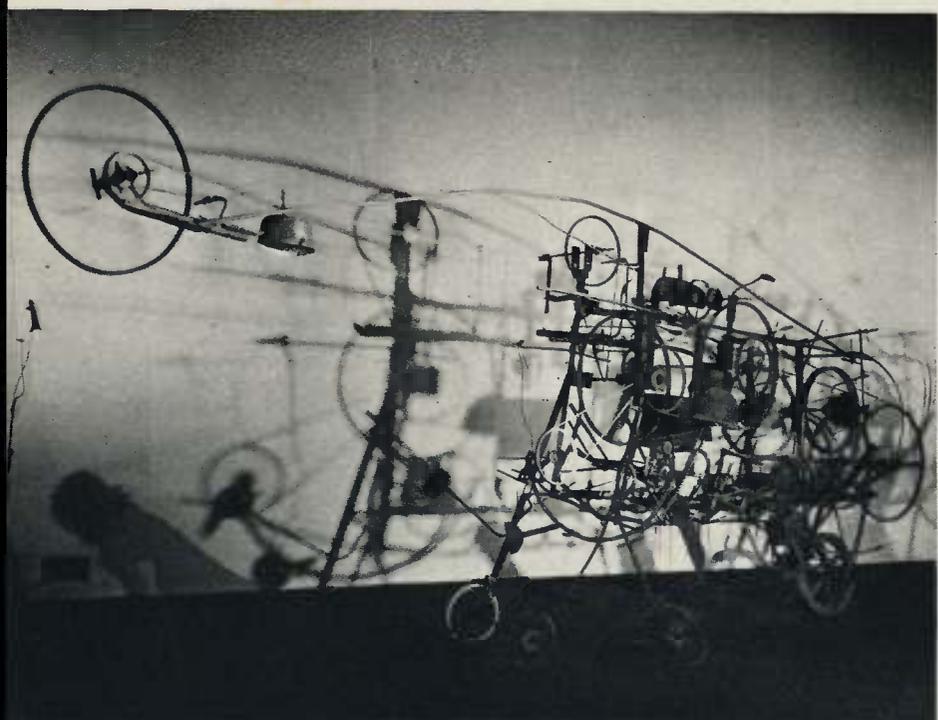
Mme Nina Kandinsky au vernissage de l'exposition de dessins de Kandinsky organisée par le Kunstmuseum de Berne, peu après la clôture de la grande exposition du « Blaue Reiter » au Museo Civico de Turin.



GAUDÍ. Colonia Güell, crypte. Musée des Arts Décoratifs, Paris.



STEINBERG. Lycée. 1967. Encre sur papier. 48 x 61 cm. Galerie Maeght, Paris.



- ANDRE MASSON. Orléans, Maison de la Culture (22 février au 4 avril).
- MATISSE. Chicago, Art Institute (29 mai au 11 juillet). Zurich, Marlborough Galerie (septembre-octobre).
- MILÉNA MILANI. Gênes, Galleria d'Arte Il Salotto (mai).
- GJON MILLI. Paris, Musée des Arts Décoratifs (juin-juillet).
- MIRO. Paris, Vision Nouvelle (mai-juin). Knokke Heist, Casino Communal (juin-juillet-août). Paris, Galerie Maeght (octobre-novembre).
- MONDRIAN. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (7 octobre au 12 décembre).
- HENRY MOORE. Paris, Musée Rodin (24 mars au 26 avril).
- G. MORANDI. Londres, Royal Academy of Art (janvier). Paris, Musée National d'Art Moderne (9 février - 12 avril).
- F. MORELLET. Milan, Galleria Visualità (12 janvier au 13 février). Eindhoven, Van Abbemuseum (février). Paris, C.N.A.C. (mars-avril). Paris, Galerie Denise René (avril).
- RICHARD MORTENSEN. Kiel, Kunsthalle (18 juin au 17 juillet).
- S. NOLAN. Darmstadt, Kunsthalle (15 mai au 27 juin).
- CHANA ORLOF. Paris, Musée Rodin (janvier-février).
- MARTA PAN. Paris, Galerie Arnaud (juin).
- LA PEINTURE NON OBJECTIVE. Paris, Galerie Jean Chauvelin (juin). Londres, Annely Juda Fine Art (août-septembre). Milan, Galleria Milano (octobre-novembre).
- LUC PEIRE. Bruxelles, La Taille douce (6 mai au 3 juin). Milan, Galleria S. Fedele (juin).
- PENALBA. Lausanne, Galerie Alice Pauli (22 avril au 5 juin). Bâle, Galerie d'Art Moderne (juin à août).
- PERAHIM. Paris, Galerie André-François Petit (juin-juillet).
- PICASSO. Paris, Galerie Louise Leiris (mai-juin), Galerie Knoedler (octobre-novembre), Berggruen (oct.-nov.), Musée du Louvre (oct.), Musée National d'Art Moderne (oct.-déc.). Barcelone, Sala Gaspar. Genève, Galerie Gérard Cramer (oct.-nov.). New York, Saidenberg and Marlborough Galleries (oct.).
- POLIAKOFF. Reims, Maison de la Culture (18 mai au 4 juillet). Colmar, Musée d'Unterlinden (juillet à septembre).
- J. POLLOK. Arizona, Phoenix Art Museum (septembre-octobre).
- PONCET. Carennac, Le Prieuré (10 juillet au 1^{er} octobre).
- RAUSCHENBERG. Paris, Galerie Sonnabend (juin-juillet).
- REBEYROLLE. Limoges, Musée (juillet-août).
- H. RICHTER. Rhode Island, The Museum of Art (septembre-octobre).
- MARK ROTHKO. Zurich, Kunsthau (20 mars - 9 mai). Berlin, Nationalgalerie (21 mai au 19 juillet).
- G. ROUAULT. Paris, Musée National d'Art Moderne (mai à septembre). Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght (août-septembre). Bâle, Galerie Beyeler (septembre-novembre).
- NIKI DE SAINT-PHALLE. Amsterdam, Espace (juin).
- SCHULTZE. Paris, C.N.A.C. (février).
- KURT SCHWITTERS. Düsseldorf, Kunsthalle (février). Berlin, Akademie der Kunst (avril-mai).
- G. SEGAL. Cologne, Galerie Onnasch (23 avril - 21 juin). Paris, Galerie Darthea Speyer (juin-juillet). Zurich, Kunsthau (septembre-octobre).
- SEGUI. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Section de l'Arc (juin-septembre).
- SOULAGÈS. New York, Galerie Knoedler (septembre-octobre).
- DANIEL SPOERI. Amsterdam, Stedelijk Museum (16 avril - 6 juin).
- F. STAHLY. Paris, Galerie Darthea Speyer (17 février au 26 mars).
- STEINBERG. Paris, Galerie Maeght (juin-juillet).
- A. SZÉNES. Exposition itinérante: Rouen, Rennes, Lille, Orléans, Dijon (septembre-décembre).
- SOPHIE TAEUBER-ARP. Genève, Galerie Krugier (22 avril au 12 juin).
- Y. TAILLANDIER. Rotterdam, 105 Galerie Delta (août).
- DOROTHEA TANNING. Paris, Galerie Suzanne Visat (7 mai au 4 juin).
- TAPIES. Zurich, Galerie Maeght (avril-mai).
- TINGUELY. Paris, C.N.A.C. (18 mai au 5 juillet).
- MARC TOBEY. Cologne, Baukunst (18 mars au 9 mai). Turin, Galleria Il Fauno (octobre).
- VASARELY. Paris, Galerie Denise René Rive-Gauche (juin - juillet). Cologne, Kunsthalle (juillet à fin septembre).
- VIEIRA DA SILVA. New York, Galerie Knoedler (4 mai au 5 juin). Montpelier, Musée Fabre (16 juillet au 9 septembre).
- Cl. VISEUX. Vence, Galerie Alph. Chave (août).
- ANDY WARHOL. New York, Whitney Museum (27 avril au 13 juin).

TINGUELY. Gismo. CNAC, Paris.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

14 rue des Canettes-Paris 6^e - Tel. 326.49.40

Dernier Album paru

MAGNELLI

LA MAGNANERIE DE LA FERRAGE

Introduction par André Pieyre de Mandiargues

6 gravures originales en couleurs sur linoléum

Justification du tirage:

15 exemplaires sur Japon avec suite en noir (*Epuisé*)

15 exemplaires sur Japon Prix: F 10.000

75 exemplaires sur Arches Prix: F 8.500

20 exemplaires de Chapelle sur Arches

5 exemplaires E. C. pour les collaborateurs

Toutes les planches, tirées par Arnéra à Vallauris, sont signées et numérotées par l'artiste.

Vient de paraître

EGLE MARINI

TOUT PRÈS DE MARINO

Ouvrage de grand luxe, sous étui, illustré de 10 eaux-fortes dont 8 en couleurs, au format 42 x 33,5 cm.

Egle Marini, sœur jumelle de l'artiste, à laquelle on doit déjà la publication de souvenirs très attachants et des poèmes de "Idea e Spazio", a écrit ce texte, où elle revit à côté de son frère le long itinéraire de l'artiste, nous donnant ainsi un témoignage émouvant et probablement unique dans l'histoire de l'art.

Justification du tirage

Avec suite signée et numérotée par l'artiste

15 exemplaires sur Japon (1 à 15) (*Epuisé*)

25 exemplaires sur Arches (16 à 40) (*Epuisé*)

Avec signature sur la justification du tirage

75 exemplaires sur Arches (41 à 115) F 3.500

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

Services administratifs et commerciaux: 13, rue de Nesle - Paris 6^e - Tel. 033.51.97

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

14, rue des Canettes - Paris 6^e - Tél. 326.49.40

Gravures et lithographies originales
en vente depuis le 1^{er} Octobre 1971



SONIA DELAUNAY

Gravure en couleurs sur
cuivre reproduite en
couverture de XX^e Siècle n° 36
Format: 64 x 51 cm
Tirage: 75 ex. numérotés,
signés par l'artiste.
F 450

MAGNELLI

Dernière lithographie
exécutée par l'artiste.
Format: 48,5 x 64,5 cm
Tirage: 75 ex. numérotés,
signés par l'artiste.
F 650



MAN RAY

Lithographie en couleurs
reproduite en
couverture de XX^e Siècle n° 35
Format: 56 x 36 cm
Tirage: 90 ex. numérotés,
signés par l'artiste.
F 300

XX^e siècle

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

2 numéros par an

reliés sous couverture pelliculée
186 pages 31 x 24 cm

16 à 20 illustrations en couleurs

150 à 200 illustrations en noir et blanc

1 ou 2 lithographies originales
exécutées spécialement pour XX^e siècle.

Prix du numéro: F 90

Prix de l'abonnement 1972

(N^{os} 38 et 39): F 170

NUMÉROS SPÉCIAUX

Dans le même format
et avec la même présentation que la revue
mais reliés en toile sous jaquette plastifiée.

Prix du numéro: F 89

HOMMAGE A MARC CHAGALL

avec une lithographie originale de l'artiste: Epuisé.

HOMMAGE A HENRI MATISSE

avec un linoléum exécuté
pour XX^e siècle en 1938

HOMMAGE A MAX ERNST

avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A GEORGES ROUAULT
avec une lithographie en couleurs exécutée
d'après une gouache de l'artiste

HOMMAGE A FERNAND LÉGER

avec une lithographie originale en couleurs
(2^e tirage)

HOMMAGE A PABLO PICASSO

avec une lithographie originale en couleurs
(2^e tirage)

En préparation pour 1972:

HOMMAGE A JOAN MIRÓ

avec une lithographie originale de l'artiste

Calder between heaven and earth

by Pierre Descargues

(p. 3-19)

Nearly fourteen years of Calder's exhibitions have familiarized us with his work but each time the sight of his sculptures comes as a shock. We may well ask what is the real nature of these eternal forces that Calder anchors into the earth. They belong to the wind like the vanes of a windmill. Marcel Duchamp has given a neat definition of them: "Calder's art is the sublimation of a tree in the wind." But his stables defy description.

He has two houses on the top of a hill at Saché, one for his sculptures, the other is his home. In the second, only the bedrooms are set apart for a specific purpose; the rest of the vast space is used for the daily business of eating and living. The inhabitants can enjoy a spaciousness for their everyday occupations such as only kings have so far commanded. The building for the sculptures is just as huge. Calder keeps the first enlargements of his works, which are three or four times the size of the original maquette. He uses these to adjust and modify the suggestions of the foundry foremen, especially the stems in relation to the sculpture's height, weight and resistance to the wind.

Three of these enormous pieces are set in front of the building, which is on a promontory, jutting into the vines like a dyke into the sea, or an apron for helicopters in the middle of fields. Their black iron wings spread into the air, poised for flight. They are attached to the back by an iron plate, bent by a Hercules and as thick as a stranger's thumb. These birds have the articulations of a swing-bridge and must have needed the facilities of a shipyard to construct their claws or podium. In fact, they flew from Touraine workshops as vast as cathedrals, where one is deafened by the noise of iron shrieking beneath the milling and folding machines. When there is an hour's break at midday, the sudden silence seems strange to everyone except the sparrows who, flying through an entrance known only to themselves, immediately settle on the crumbs dropped by the workmen. Artists' studios are generally like galleries, but Calder's is different. The mobiles lie scattered in complete disorder over the ground, while the stables are dismantled, waiting to be transported to some place of culture. The studio is a transit

point. Calder walks around it with the eye of an automobile mechanic, who is unperturbed at the sight of an engine in pieces. He knows how to set it up and everything leaves his workshop in perfect running order.

Calder does not work in the building for sculptures but in his real studio, the first he had at Saché, at the bottom of the valley. It clamps a tangle of slender stems and cut-out preserving cans against the troglodytic hill. There he manipulates pieces of packing cases, or bristol board, turning them into the monumental presences that will be sent all over the world. When, in the beginning, he used to construct the lightest of mobiles, he was like a child, making a kite or a mill on a Sunday and trying it out in a stream, unhampered in his play, in other words, with no serious intentions of building something, but merely supplying the wind or water with a few reeds or bits of fabric. Then, one day, the same man, was invited to make a monumental work larger than anything commissioned from Rodin. The new dimensions required of his sculpture did not make any essential difference to his art. With his usual sense of humor, Calder tells the story of how he called on the manager of the largest foundry in the region and was received with a hint of condescension ("I was dressed just like this, without a tie"). The man did not want to clutter his workshops with the unpredictable oddments of an artist; he could see no future in the proposal and, in order to get rid of him, suggested that Calder should go to another establishment, which now has a constant stream of work as Calder sends them his little jokes to cast into shape. He does not build his large sculptures himself; in the first place, because it would be a waste of time and, secondly, because he can add and detach far more freely on a small model.

His work should give pause to those who try to identify technology and artistic invention, which would subject the artist to the machine and deprive him of his creative freedom. Calder has never depended on industry in the creation of his sculpture, but has used industry to materialize his ideas. His attitude should be an example to others.

PIERRE DESCARGUES

Hans Hartung dazzles at the Maeght Foundation

by André Verdet

(p. 21-32)

The exhibition of Hartung's works at the Maeght Foundation at St-Paul-de-Vence was not a retrospective but a record of the last ten years. It is a break with previous shows, which have been either of great artists from the first half of the century, or the largely experimental work of the post-war period. Hartung is one of the painters who broke new ground after Cubism and Expressionism. His work passed the experimental phase long ago and has now reached maturity, while still retaining a dynamism carrying it far above other artists who set off from the same experimental point.

It was in 1922 that Hartung threw his first colored stain onto paper and made an abstract water color that was soon followed by others. The impulse behind them was not experimental, but the desire for simple visual pleasure; the act had no reference to nature and it had no impressionist or expressionist significance. Tachisme, or Action Painting was born before it was generally recognized as a movement. If Hartung had realized the primary importance of his act, he would not have hesitated to develop this accidental departure. Instead, in 1924 he began nearly six years of conventional studies of painting,

its techniques, history and philosophy. They were years spent in libraries and museums, when he came to admire Goya, Rembrandt and El Greco above all other painters.

Only Hartung himself could say whether they were well spent. He would almost certainly maintain that those long years of study and the investigation of techniques were far from lost; the culture was absorbed into his own work, enriching and giving it a depth without which it would never have achieved its present visual and moral dimensions. The water colors and ink drawings of 1922 were not exhibited at the Maeght Foundation because they had become too fragile. There were sixty-four large paintings and about twenty color sketches, which were like a traveler's notebooks and were a fascinating revelation of how the finished works were gradually conceived. The emphasis of the exhibition was laid on his most recent productions of 1970-1. There were about twenty of these, a cogent demonstration of how the painter has brought fresh life to his work in his implantation of space with form, color and signs. In some paintings, the space has a new freedom and the colored masses are permeated with a vaster flow of air. They leave the impression of sailing through a cosmos brilliant with triumphal light.

In several of these recent paintings, Hartung has returned to the premonitory stain of 1922, but now transformed through the weight of all that the passing years, their experiments and struggles have taught him. The fear of stagnating in his maturity, when he is acknowledged as one of the foremost of contempo-

rary painters, has made him return to his sources. His art has been rejuvenated by natural means and the return has not ossified but set up a vitalizing ferment.

The new direction taken by his work heralds further developments in the future. The extraordinary thing about Hartung, especially noticeable in the recent works, is the way he has preserved the vital sensibility of heart and mind intact in a manner of painting that depends entirely on the immediate gesture, which could, in consequence, become a mechanical act. The arabesque line is vital with energy whether it is an enveloping form or a whiplash, whether it is straight, vertical, transversal or diagonal, drawn, painted, or engraved. It is high tension energy. It electrifies, vibrates and makes all around it vibrate. Through the sign and the potential dynamism it contains, the painter tries to assure his power not only over the obscure forces of the universe, but also to apprehend the existential anguish lying within him through a feeling of the unknown in the celestial abyss and to dominate the torment of humanity which he has experienced. The plurality of his work is again demonstrated in the 1970-1 paintings. Some contain huge, curving masses, which are striated like geological strata, or like elliptical bodies spread over the universe. In others, Hartung's colors have a simplicity and purity that are taken to an extreme, luminous tension, a raw brightness. Again in contrast, other masses are more geometric and an ascetic line scores them from one end to the other.

ANDRÉ VERDET

Miró sculptor

by Julien Clay

(p. 33-50)

Jacques Dupin has aptly described how Miró collects "anything valueless and useless, but repetitive, capable of metamorphosis and stimulating associations" as material for his sculpture. Almonds, pebbles, glue tubes, snail shells, metal hooks, tree stumps, broken jugs, leather balls, spoons are some of the elementary, incongruous materials welded into a harmonious whole by his creative imagination. It has been described as a resurgence of Surrealism but, although plastic Surrealism has been amply discussed, it has never been satisfactorily defined. It can be safely said of Miró's sculptures that they are certainly not the products of André Breton's "pure, psychic automatism". Nor is discomfort, disquiet or anxiety the purpose of his unusual juxtaposition of apparently incongruous objects. It simply reveals a sympathy and unexpected but intimate relationships between them that enable him to associate them in a sculpture so that each element acquires a sort of anonymity.

His approach to sculpture has been the same as to painting: the maximum economy of means to achieve a maximum intensity, which has led to an increasing simplification. Small and large works are governed by identical considerations and the foundation of both are the simplest and most ordinary elements. The economy and simplification that are obtained in his paintings through a restricted range of forms and colors are paralleled by the choice of the barest and poorest materials in his sculptures. A powerfully effective work of art rises out of this poverty through a surprising but eminently necessary assemblage. The basket, the broken vase and flat stone are annihilated and, in their stead, there stands an awkward, mocking figure endowed with an astonishing vitality. Conjuring trick or tour de force? Miró does

not bring rabbits out of a hat or swing dumb-bells, but his glance pierces like an arrow, his imagination is always lying in wait and his methods are free and unfettered; he knows neither taboo nor prohibition. This is enough to explain why his creations are always so unexpected and prodigious that they seem produced by magic.

It would be a mistake to think that all this is no more than a sophisticated game. Like his paintings, the fancifulness and nonchalant appeal are only superficial; beneath there lies a severe discipline. It has often been said that Miró has preserved the freshness of childhood vision. While Picasso flashes a black, piercing look over the world of men, Miró opens his eyes wide with astonishment. Some people have gaily gone on to assume that he was merely an optimistic creator of a universe filled with harmless creatures and charming monsters. They should pause to read what Miró told Yvon Taillandier: "My nature has a tragic and taciturn cast. I went through periods of deep melancholy in my youth. Now, I am fairly well balanced but everything disgusts me; life seems absurd to me. It is not a rational train of thought that leads me to this; I feel like that because I am pessimistic. I think that everything is going to turn out badly." And he added, "If there is something humorous in my painting, I have not consciously sought for it. The humorousness may come from the necessity I feel to try and escape from the tragic side of my temperament. It's an involuntary reaction." These two aspects of Miró's genius, tragedy and humor, are characteristic of his sculptures. There is little need to emphasize the aggressiveness of *Lunar Bird* in the Maeght Foundation garden at St-Paul-de-Vence, its white marble forms bristling with horns and ambiguous

points, ready to turn in any direction. The horizontal movement of *Solar Bird*, in spite of the crescent mounted over it, suggests some sort of shark making for its victim. Miró almost seems to be defying with his creations a world that he feels is fundamentally hostile to him.

Standing Woman, a large bronze over 6ft high, towers above the observer with her bestial and hieratic nature. She has no forehead, her eyes protrude, her nose is aggressive, her mouth thick and cruel. The breasts stick out from the oval trunk and are brutal rather than provocative. The arms are reduced to stumps, pinions or fins. The lower part of the body is a heavy, truncated cone, slit from above the breasts down to a monstrous, sexual orifice below, all ready to subjugate and engulf man, the whole of humanity, and is the principle of this ruthless, monumental, tragic mother-goddess.

This tragic aspect reappears in several of his small works like the little bronze *Head* of 1969, which is very slender and is pierced with three holes, two for the eyes and one for the mouth. It seems to sink into a large, circular surface, like the base of a lost, pottery vase, which is placed on a huge cube. Some of Miró's favorite motifs are engraved on its faces. The effect is that of a figure, with only its head visible, which is immobilized within a series of containers, like the heroes of Beckett inside their dustbins: an image of solitude and the impotence of the human being faced by his fate.

The female body is treated with supreme derision in *Woman and Bird* of 1967. Here again the head is a small, oval form on which a bird is casually perching. The torso is a sort of ignominious, empty carapace, concave in front, while the legs are stiff, metal bars. Yet, the humor breaks out. The right bar

is sunk into the mould of an extremely elegant foot and the left arm, which is very short, ends in a delicate hand, with open fingers and the index bent onto the thumb. The humor is certainly corrosive but it is a telling expression of a woman's grace as well as her worthlessness. Other sculptures again, like the incomparably light *Acrobat*, seem born of an imaginative whim. Every Miró sculpture is a different figure and the expression of a different mood.

There is hardly any need to point out the close affinity between his sculptures and the pottery he made with Artigas. He often livens the surface of his sculptures with signs that are similar to those he drew over his vases. Their *Land and Fire* series is really clay sculpture, produced so Jacques Dupin said, from sculpture-objects assembled by Miró. It is tempting to compare his fondness for the unpredictable colors of fired clay with one of the techniques he uses for bronze casting. He does not always cover his bronzes with the regular patina that gives figures a rather artificial nobility, but leaves the gray, pink and yellowish tints of casting, which make them look more like the natural mineral.

There is no end to his experiments of this kind and he sometimes paints his sculptures with the most vivid colors, like the yellow, blue and red of the bronze *Head and Bird* of 1957. Their brilliance is in keeping with the elementary character of the assemblage, a head formed from the lid of a washing-machine and a body from the remains of a dead tree. They are colors that blaze their brightest under the sun of Provence and, in the garden of the Maeght Foundation, they vibrate on some of the sculptures with the tones of hope and defiance.

JULIEN CLAY

Nadia Léger's homage to her first master

by J.-J. Lévéque

(p. 53-64)

One of the principal objects of twentieth-century artists has been the expression of speed, especially since movement is so characteristic of our century. Painting no longer attempts to represent the object and abstraction itself is carried away by the movement that drives the artist to break through the limitations of the picture and use a process that will really create movement. Nadia Léger was one of the artists who succeeded in doing this at the dawn of abstraction. When she transposed the sketches made while she was studying under her first master, Malevich, she did not attempt to use new materials, not even electricity; she used the simplest means to express the most powerful of all energies, the supersonic bang of the

jet. Her work is a synthesis of two opposite tendencies: the negation of painting, represented by Malevich, and its rebirth with Léger. The influence of Malevich, which could have been fatal, drew her to a point of no return, while the works done under the influence of Ozenfant and Fernand Léger showed a readaptation of her reactions to reality; in the Ozenfant phase, her manner was schematic; her association with Léger, whom she married, produced a monumental style. She has profited from two attitudes: Malevich's philosophical conception of art as a synthesis of all potential energy; and the concern of Ozenfant and Léger for the organization of forms as an expression of life.

JEAN-JACQUES LEVÉQUE

Naum Gabo's first spatial sculptures

by K.-G. Hultén

(p. 65-73)

All contemporary sculpture has in some way been derived from Gabo's concept, which he evolved in 1915 when he was living in Norway, almost completely isolated from

avant-garde trends. Its fundamental principle was that volume can be expressed as effectively by negative as by positive form, by void as by mass. Until then, sculptors had

created form in solid material; Gabo used it to define the limits of volume only and the sculptor's lines of force in space. As he pointed out himself, it was the kind of sculpture that an engineer might have produced with his characteristically functional approach to material.

The first sculpture Gabo constructed on this new concept was a head made of plywood. The edges define the form rather than the plane surfaces, which are a decorative element, areas for the interplay of light and shadow. During the winter of 1915-16, this was followed by small models of figures and other heads made of colored cardboard glued together. The question inevitably arises whether Gabo knew about the Cubist sculpture that had been produced in Paris in 1912-14. He had not had a chance of seeing them himself but his elder brother, Antoine Pevsner, may have done so on a visit there and told Gabo about them. Picasso had made three-dimensional Cubist collages of paper and pieces of wood in 1912, 1913 and 1914, which Antoine would have probably seen, although he was unaware of the reliefs and corner-constructions that Tatlin had been making in Moscow in 1914 and 1915. These were derived from the Cubist paintings and sculptures Tatlin had seen in Paris in 1912, when he is said to have visited Picasso's studio, but Tatlin's work was architectural in character and therefore different from Gabo's sculpture based on an entirely original spatial concept. In fact, it seems likely that Gabo evolved his ideas independently of artistic events in France and Russia. Alexei and Antoine joined Gabo at Christiania in Norway during the war but, when the Revolution broke out, they returned to Russia and became leading figures in the intense artistic life of Moscow at the time. Its ferment of revolutionary

ideas encouraged Gabo to issue his *Realist Manifesto* on 5 August 1920, which aroused enormous interest. In 1917, he had already made drawings for abstract space constructions, which he intended to realize in giant form and, like Tatlin, he made corner-constructions. It is, incidentally, interesting to speculate whether these Russian corner-constructions were derived from the traditional way of placing icons across the corners of a room. In 1920, Gabo took a further step in the development of his spatial sculpture and began using transparent materials such as glass and celluloid, so that surfaces disappeared and space was netted in translucent lines. Later, he used plexiglas and nylon, which were the media of some of his most beautiful constructions.

Gabo also designed architectural projects in 1919-20 which, like his sculptures, would have been a materialization of a new, revolutionary world. Tatlin and Malevich produced similar maquettes and sketches. More important than these projects were his kinetic sculptures, which he first constructed in 1920. The first consisted of a small steel blade, set in motion by a motor and creating a virtual volume as it vibrated. During the following two years, he designed further projects for large kinetic constructions, but, with the sudden change in official art policy in 1922 and the advent of Socialist Realism, the brilliant revolutionary phase of art in the USSR came to an end and none of these projects was ever realized. Almost all Gabo's sculptures could be considered as maquettes for large monuments that would be features of the townscape. Unfortunately, few cities in any country have had the courage to commission and set them up.

K.-G. HULTÉN

Music: Committed Emotion

by Jacques Lassaigne

(p. 75-80)

During the year he was imprisoned at the Dachau concentration camp, Music recorded the horror he saw daily. He kept these sketches over the intervening time until the terrible memories forced themselves into a series of paintings exhibited at the Galerie de France in Paris. The most painful subjects retain a sort of purity beneath his brush and the forms of death are transmuted

into exotic flowers; the skeletal faces, the hollow eye-sockets and grinning mouths are filled with sensitive shadows. The unflashed bodies take on an extraordinary dimension in their degradation and over-fathomless black there play subtle nuances of pink, blue and disquieting red. "O Death! where is thy sting?"

JACQUES LASSAIGNE

Hosiasson and the struggle with the elementary

by Pierre Courthion

(p. 81-88)

The plastic image in Philippe Hosiasson's painting, beaten, kneaded, spread or folded back on itself, takes the form of meanders, labyrinths and torrents that would have been an adequate expression for some cosmic ice age. He projects it into our vision exactly as it took shape in the alembic of his spirit. He has not forgotten how moved he used to be as a child by the crudely painted shop signs in his native Odessa. This intellectual, brought up on Petrarch, Mallarmé and Pushkin, can again take pleasure in counting-out rhymes; this polyglot has returned to

the ultimate simplicity of a universal language of ex-votos and picture puzzles.

After his recent exhibitions at Paris, Milan and in Luxembourg, Hosiasson's painting has acquired a more complex structure. Its usual falling rhythm has become more open and is projected upward. Gone is the heated frenzy that used to make it explode; it is now dominated by a more reflective order. The surfaces are more freely spread and the colors have a more appealing subtlety. The lines of the composition are more closely integrated than before into the texture of the

picture, while the tactile values have a greater visual attraction. In this moment of repose, Hosiasson's ideas, emotions and expression have found another idiom to project his vision of the life of man; they have assumed a less exacerbated form. The abandon, the splatter and explosiveness are dressed in a more discreet quietude, which is more intimate and less torn with anxiety. His painting has achieved a startling calm against a ground of tourmaline, striped with green and cerulean. A few days ago I returned with him to his large studio in the Paris suburb of Vaugirard, where the paintings propped on easels were like people, each with a personal drama. In these recent works of Hosiasson's, my eyes followed the

upward movement of the verticals that were now the essence of each one. The metaphysical suffering, which is so strangely structured and is so luminous in his art, its form derived both from rocks and the entrails of our bodies, has lost the swirling lines of a stormy baroque; instead, his pictures have a jetlike, ethereal upsurge. He is well aware that one of the fundamental principles of an art is elimination, he knows that the artist must prune and strip off the thorns and, in a unity of will and intuition, bring a quivering life to the fluid, colored, hardening substance he projects onto canvas, where mind, hand and heart are, for a brief moment, conquerors together in the struggle of the spirit.

PIERRE COURTHION

Agam: Transformables sculptures

by Yvon Taillandier

(p. 89-101)

Yaacov Agam exhibited his "transformables" for the first time in 1953, when kinetic art was hardly known and no one had begun to talk about the intervention of the observer in the transformation, or recreation of a work of art. The transformables are metal sculptures constituted of a number of moveable components, which can be adjusted to create a variety of different forms. Among those exhibited in May 1971 at the Denise René Gallery, New York, were *Moods 1969*, consisting of nine, double hoops, *Double Triangle 1970* of nine losanges, and the *Hundred Gates Twice 1970*, all of which could be transformed into an unlimited number of shapes.

Agam prefers to call his transformables "instruments capable of creating an infinite number of spaces" rather than sculptures. At first sight, they might appear a sort of fascinating toy to soothe the inhibitions of adults. In fact, behind them lies a conception of the world similar to Heraclitus's "Everything passes; nothing remains"; or the Buddha's "Everything changes except change". Agam's fundamental belief is in a permanent and universal mobility on which depend the five main functions of the transformables.

First: they help to reconcile us to our times by reminding us of the importance of change and by inculcating an adaptability that would not require submission to change but a creative attitude. Second: they encourage us to emerge from the sphere of intentions, dreams and procrastination. Since the transformable has no motor, we are forced to use our hands, which lifts us onto a plane of tangible and immediate reality.

Third: they teach us the nature of movement. Generally, the movement of a transformable, which we produce, is slow. This slowness enables us to analyze each new phase and realize that it completely or partially destroys the preceding one. Agam has used the word "perishable" in connection with the forms created by transformables. The perishable nature of the visible impressed him so much that he invented a machine for making soap bubbles, which burst after a few brief delightful moments of scintillating brilliance. Fourth: the transformable is a sort of abstract narrative that the active observer tells himself as he invents the successive modifications in the sculpture. This implies the flow of time and prevents us from forgetting that it is the place of our existence. In other words, the transformables are a protest against the ignoring of time and its destructive power, which the intangibility and inertia of traditional sculpture tend to institute.

Fifth: they establish our relationship with infinity, the conception of which quickly impresses itself on us through the simple manipulation of forms that appear unlimited. At the same time, this realization encourages a just valuation of our real powers. We can hardly escape the reflection that if we spent the entire span of our lives in manipulating a transformable, we should still not come to an end of its potential transformations. The transformables are, in consequence, like metaphysical toys that deliver us in the first place from the fear of weakness and then teach us the limitations of our powers.

YVON TAILLANDIER

Agam, or time redeemed

by J.-C. Meyer

(p. 102)

Yaacov Agam has reinvented time; time was absent from art before, or rather, it only appeared in the past tense as a still life. A number of twentieth-century artists, like Marcel Duchamp, Delaunay and Vasarely, attempted to introduce the conception of time into their work, but they only created an illusion of time. Agam was the first to incorporate the fourth dimension into a work of art. His first exhibition

in 1953 at the Galerie Craven, Paris, was a huge collection of paintings "in movement", illustrating this new conception that broke with the tradition of a static painting. Eighteen years later, when Denise René opened her magnificent new gallery at New York in May 1971, she inaugurated it with an exhibition of Agam's "transformables", an honor that distinguished him as one of the leaders of modern art.

Their tubes of circular steel, with potentially unlimited combinations, can be manipulated as an object in space-time in a permanent state of becoming. They are examples of maximum simplicity attaining maximum diversity. While Mondrian reduced art to the vertical and horizontal, Agam has reduced sculpture to the single basic element of time. The art of the transformable is a reflection of our times, their constant change and unexpectedness. It has also brought back the delightful

sense of fantasy and play, which had been lost in the adult world of art. "Unidimensional man" has been given the four-dimensional faculty of acting instead of submitting in a world that he can manipulate. Agam's sculptures are not reserved for collectors. Some of them have been enlarged so that they can become a feature of the townscape; for example, at the last exhibition of the Florales at Paris and in the President's palace in Israel.

JEAN-CLAUDE MEYER

HOMAGE TO ALBERTO MAGNELLI

A young man like me

by Giuseppe Ungaretti

(p. 107)

Ungaretti knew Magnelli before the First World War, during the period of the reviews *Lacerba* and *La Voce*. He had always been a reserved, sensitive man, who thought more about his work than the success it might bring him. In those early days, he was a young man just like Ungaretti, familiar with the same Futurist circles. Even then he realized that the business of the

painter was not sensuous form, but the inner, abstract forms that produced the sensuous forms. These were the reality of our times that he spent his life apprehending and painting.

GIUSEPPE UNGARETTI

An extract from Claudio Savonuzzi's film on Magnelli commissioned by Italian television.

1914: I take the train to Paris with Magnelli

by Aldo Palazzeschi

(p. 108-110)

In early March, 1914, Palazzeschi was hurrying down the via Tornabuoni in Florence to do some last minute shopping before leaving for Paris, when he met his old friend Magnelli, who decided on the spur of the moment to go with him and catch the same train that afternoon. Palazzeschi had arranged to meet Papini, Soffici, Carrà and Boccioni there so that they could swing Italy into the mainstream of contemporary European art. The journey was uneventful but Palazzeschi remembered how he was fascinated by a lady who was evidently obsessed by her clothes iron in the luggage rack. He took a room in the rue de la Grande-Chaumière, while Magnelli rented a studio and set to work immediately.

It was their first visit to Paris and, in different ways, it was a revelation of contemporary literary and artistic life for both of them. Palazzeschi, who had lived in an

academic, provincial world, completely absorbed in the past and antagonistic to the present, was especially impressed by the freedom of Paris, the respect for the individual and the immense love of life that they stimulated. Paris, for Magnelli, was the city where he fulfilled himself completely, realized his powers and saw a new horizon where they could stretch. It was a fabulous period but unfortunately the war broke its enchantment and was followed by a phase of immobility and reaction. Palazzeschi lost sight of Magnelli for a time. Later on, they often saw each other again in Paris but never with the spirit of confident youth that had fired that first visit in 1914.

ALDO PALAZZESCHI

Extract from "La Passeggiata". De luxe edition with two colored linocuts by Magnelli. Pub. M'Arte, Milan, 1971.

A field of exploration

by Nello Ponente

(p. 112-114)

At the beginning of his career, Magnelli realized that his vision was different from Futurism, the first genuinely avant-garde movement he had met in Italy, because his vision tended towards an extreme

simplification of pictorial elements beyond the abstract symbolism that lay at its core. In Paris, he learnt a clarity of conception and a concrete idiom that remained the foundation of his successive stylistic

phases. This order and precision governed the variations in his painting that occupied the years before he finally settled at Paris in 1931. His evolution towards abstraction had an affinity with the experiments of Mondrian and Kandinsky as well as the painting and sculpture of Paris, but two avant-garde movements in France acted as a catalyst for his own art: Cubism, as an influence on his composition; and the color of Fauvism. Even at this stage, the characteristics of the essential Magnelli could be discerned: the ability to simplify,

the locked forms and the solidification of space. Magnelli was one of the first European painters to deliver painting from the weight of descriptive representation, driven to it through an inner necessity. He learnt one fundamental principle from the international avant-garde: modern art is essentially experimental. He assimilated it so completely that the return to representation between 1920 and 1930 was not a return to tradition but a further forage into the field of exploration.

NELLO PONENTE

1934:

First exhibition in Paris

by Anatole Jakovski

(p. 117-118)

At first sight, Magnelli's work seems to be a revival of Piranesi's spirit, but there is nothing nostalgic about the ruins of this modern artist as there were about the *capricci* at the end of the Italian Renaissance. Magnelli's gigantic figures embody the spirit of modern times and the most archaic elements in his paintings are a cogent proof of the death of the past. The vigor of our own age spurts out in the energy of the predominant pure colors, while the fissures in the ruins are like vents for them to breathe through. A new life can only begin by destroying the old

and this is happening in our age of transition. His recent paintings are an expression of the indestructibility of energy and its perpetual revival in a different form. They are also characteristic of the way Italian painting makes use of the past in the service of the future. The size of his works is gradually pushing beyond the limits of easel painting; Magnelli is already dreaming of frescoes on which he will project enormous images that will be a trumpet call to heroism.

ANATOLE JAKOVSKI

Cahiers d'Art, 5-8, 1934.

The construction of a world

by Jean Arp

(p. 119-120)

The spirit, form and color of Magnelli's paintings are like the works of the first men who contemplated and analyzed nature. His constructions are not a denial of the earth and its motley multitudes; they are pure and compacted of reality. Their serenity has an affinity with the anonymous art of great periods in the past; the black, brown and blue in his paintings are like the frescoes of early Cretan murals and he might well have produced the equivalent of Minoan decorations. The geometry of his paintings circles and burgeons round a nucleus, creating a world that calls to mind the cosmic explanations of some of the ancient

Greeks: Anaximander, who compared the moon to a chariot wheel with a hub filled with fire, or Petronius of Himera, who postulated 183 worlds arranged round an equilateral triangle. Magnelli's abstract pyramids are the ABC of the Golden Age: wooden landscapes, where a square is poised over a triangle here and an oval grows old and gray there. His fabulous world is always natural and rolls effortlessly through the tunnel of matter.

JEAN ARP

From the preface to the catalogue of Magnelli's exhibition at the Galerie René Drouin, Paris, 1947.

1947: The advent of a great painter

by Léon Degand

(p. 122-123)

This is only Magnelli's second exhibition in Paris; his first was in 1934. During the intervening years, with an evident indifference to public opinion, he has devoted himself to his painting until he can now be acknowledged as a very great painter, with qualities unequalled since the great creators of the early decades of the century. His first period of abstraction began in 1914 and lasted for two years. He returned to it in 1933, after a further experimental phase

when he slowly developed his present qualities of directness, clarity, a complete lack of artistic affectation. Yet, his work is not without humanity and his violent impact on our feelings comes from a rare integrity. Besides clarity of expression, he possesses a second characteristic in common with his friend Kandinsky, an apprehension of abstract values that are almost identical in visual terms with music. He creates his own, autonomous world out of its harmonies, dishar-

monies and rhythms. It is an uncomfortable world that needs long familiarity before it can be approached and penetrated, but the reward is an extraordinary stimu-

lation to the mind and even the body.

LÉON DEGAND

"Le Soir", Brussels, 18 Nov. 1947.

Restraint and pride

by Charles Estienne

(p. 124-125)

Magnelli pin-pointed the essential problem of abstract art and, at the same time, his own achievement when he said that its linear design was easy enough; the difficulty lay in making it expressive. The closeness of its relationship with the object, or nature, has varied from one artist to another. Magnelli's is remote, which explains the apparent coldness of his art, owing largely to its complete dependence for effect on its plastic idiom. His individuality derives from the dual strains of his development in the Ecole de Paris and the initial influence of his native Florence. Like his Florentine predecessors, Magnelli's approach to art is primarily intellectual, which produces a fusion of anachronistic originality and a brilliant modernity.

He is one of the first artists of his period to claim the pre-eminence of drawing over color; a drawing, conceived in the artist's mind, is always the starting-point

of the largest painting; color and finally the completed work spring from it. His paintings have always retained their modernity and specifically Italian spirit characterized by flat color, mat finish and affinity with the mural. Magnelli's development owes nothing to either Cubism or Fauvism. In 1914, his figurative work bore a superficial resemblance to Gauguin and Matisse. In 1915, he produced his first abstracts constructed with geometric figures, but they were decorative rather than expressive. This first abstract phase was followed by a return to representation, which was more atavistic than realistic in character, notably the rock forms in space of 1934. In 1935, the second phase of abstraction began with the remarkable colored forms which ranged from the most intense drama to the most lyrical expression set in a diamond-hard architecture.

CHARLES ESTIENNE

Art d'aujourd'hui, No. 2, 1949.

The plastic construction of Magnelli

by Guy Habasque

(p. 126-129)

Magnelli was born in 1888 at Florence and taught himself painting by studying the Quattrocento. His earliest work showed the innate sense of construction that was to be one of the constants of his development. In spite of his visits to Paris in 1913 and 1914, Cubism did not influence him; the object remained a formal element, not a visual image to be analyzed. His first abstract experiments appeared in the winter of 1914-15, born of inner necessity since Magnelli was isolated from the leading contemporary abstract artists. The *Lyrical Explosions* of 1918 had a figurative starting-point and were a reaction against the austerity of the war. In 1922, his painting showed a more traditional view of the world,

then in 1928 he gave up painting for two years. The progressive simplification of forms, beginning in 1931, was similar to the development seventeen years before. It culminated in the pure composition of 1937, which was his final mode of expression, where not a single element could be withdrawn without destroying the tightly imbricated whole. His finest work appeared after the war; the ground became an increasingly effective part of the construction, the subtle nuances in the outlines contributed to the spatial values, the colors became richer and the composition more subtle.

GUY HABASQUE

XX^e Siècle, No. 19, 1962

Magnelli in a stroke of the pen

by André Pieyre de Mandiargues

(p. 130)

André Pieyre de Mandiargues first met Magnelli in 1933 or 1934, when he was one of a little group of Italian artists living in Paris. He was not only attracted to Magnelli's personality, but valued him as a former friend of Apollinaire and the Cubists, and loved to hear him reminiscing about them. They used to go for long walks together and visit the Marché aux Puces to hunt for African masks and ethnographical objects, which Magnelli collected. At the time Magnelli's

painting was rather "metaphysical" under the influence of De Chirico, but this element was completely transformed by his typically Florentine spirit. Later, it turned abstract, perhaps from the influence of his old friend Jean Arp. When the war was over and he left his retirement at Grasse, he astonished everyone with the large and brilliant collection of paintings he had been quietly producing.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

The song of silence

by Bernard Dorival

(p. 131)

It would be wrong to say that Magnelli's painting was a synthesis between lyrical and geometric abstraction; it is still less a compromise. Nor is it eclectic. He has evolved an individual mode of expression with his own forms that have no connection with mathematical figures. No one would deny the harmony and richness of his color, but it is generally subor-

inated to line and form; Magnelli is a draftsman and a constructor rather than a colorist. Yet, beneath the severe forms, the compact, almost organic unity of the whole, there lies the strong, full life of a creative imagination, the song beneath the silence of a classical restraint.

BERNARD DORIVAL

Magnelli, or the rejection of ambiguity

by Maurice Besset

(p. 132-135)

Ever since art critics have taken a belated interest in Magnelli's work, they have tried to fit it into the "isms" of modern art. This, like the parallel game of "influences", was unsuccessful. The attempt to explain his work through the Tuscan Quattrocento was equally abortive. The fact is that a Magnelli painting is an example of what the fifties called the pure plastic act. In spite of the superficial resemblance of his forms to geometric figures, Magnelli rejected all reference to philosophical systems or mathematical formulas; his austere colors and forms are the consequence of his refusal to construct on ambiguity. The surest guide to his development is the very original relationship in it between line and color. They seemed to act in opposition to each other in the figurative paintings of 1914, but the following year, when the representational subject disappeared, they were closely related in dynamic rhythms, which became more pronounced in the *Lyrical Explosions* of 1918. Insofar as they were an attempt to overcome the duality of line and color, they anticipated the colored linear forms of his final return to abstraction, which were the key factor of his plastic idiom. This return to abstraction came as an unexpected development from the series of *Stones*. The lines broadened into ribbons of color lying between two interlacings, whose color varied in relation to the adjacent surface. Subsequently, linear and plane forms merged in an increasingly complex interchange and the modulations of the lines became an essential colored element in determining spatial values.

Magnelli's color harmonies, which rose out of his graphic structures, varied considerably during his career. The pure, brilliant hues of 1914 had the same audacity as Fauvism but their application in flat areas with the perfect finish of a cut-out showed how far removed his intentions were from any expressionism. No comparable technique appeared in painting before the fifties and it was the only indication he gave of a reaction against Futurism. Shortly afterwards, the colors were separated, but Parisian dissonances seemed incongruous in Italy between the wars and Magnelli's colors gradually became more subdued till they were reduced to the pale ochre, near monochromes of his 1920 figurative painting. It was an anticipation of the radical change in color that came with the first of the *Stones* series, which was the final phase in the chromatic development of his work. This phase was characterized by dominant earth hues and an increasing reduction of the chromatic range as a whole.

It has often been erroneously described as typical of the Tuscan frescoists, whom he studied carefully. Their influence over him was in other directions: first, in the intimate bond between the pigment and the background, a wall for the Quattrocento, canvas and a variety of unconventional materials for Magnelli; secondly, in the vitality he gave to his paint surfaces through different means. This extreme concern for technique and paint is a point he had in common with exponents of concrete art like Albers, Max Bill and Gabo.

MAURICE BESSET

"Bronze Writing"

by Giuseppe Marchiori

(p. 136-137)

The essence of Magnelli's style is an incisive, natural discipline that aims at a crystal clarity of expression. Léon Degand said that his "form determined the color". The contrary is nearer the truth; the proportions of color govern the form, because a preconceived linear design might lead to a disproportion in the colors that would destroy the form. He has taken a lifetime to reach that indefinable goal of the true creator in measure, restraint, the equilibrium of combined forms in space and a harmony of color like

the austere dignity of some old masters. Magnelli stands apart from the great Italian abstract painters, like Licini, Soldati and Prampolini, through his cultural background, his relations with the European avant-garde outside Italy and the intellectual and social circles in which he has lived. Jean Cassou said that his style was like "bronze writing" and, indeed, it has the severity of a Florentine face sculptured by the Quattrocento.

GIUSEPPE MARCHIORI

First retrospective

by Murillo Mendès

(p. 138)

The recent exhibition at the Palais des Beaux-Arts, Brussels, shows how constant Magnelli has been to his initial inspiration throughout the successive phases of his development from 1914 to the most recent paintings of 1954. A classical ideal gives unity to their diversity. The geometric character of his work is not the result of analyzing the out-

ward appearance of the object but of giving a geometric expression to its essence. The weight and density of planes and volumes are integrated into form with an often dangerous manipulation of color, especially in the very individual harmonies of pinks and black.

MURILLO MENDÈS
XX^e Siècle, No. 5, June 1955

Homage from Florence

by Jacques Lassaigne

(p. 139-142)

Florence, his birthplace, has just paid homage to her son on his sixty-fifth birthday with a large retrospective of his work. It was held in the Palazzo Strozzi, which was skillfully arranged by a group of young architects. Every aspect of his varied work was represented. It left a predominant impression of coherent composition and a vigorous mind that could discipline the emotional reactions of a sensitive nature. The reticence of his private life was too often extended to his work

and, while some of the leading artists of France recognized his genius, it remained more or less unknown to the public at large. The light and architecture of Florence may help to make it better understood, because it was here, in the shadow of Giotto's campanile, that he was born in 1888 and learnt to love his great Florentine predecessors, especially Piero della Francesca.

JACQUES LASSAIGNE

XX^e Siècle, No. 22, Xmas 1963

Summer at "La Ferrage"

by André Verdet

(p. 143-146)

Magnelli loved inviting his friends to his country house just below Grasse, when he spent the summer there. It was old and solidly built, surrounded by a garden full of trees and flowers. Lunch, with its strongly flavored Provençal and Tuscan dishes, was eaten in the spacious kitchen. Coffee, served in the living room, was followed by a siesta, when Magnelli retired to his room and the guests rested in the garden. Very few people succeeded in penetrating the studio at "La Ferrage"; even collectors and dealers had difficulty in crossing its threshold. It was a huge granary with a high timbered roof, overlooking the courtyard and fields on one side, and the garden on the other. Showing his latest paintings was like the ritual surrounding a sacred object. It was placed slowly and carefully in the best position and the visitor was left to contemplate it in silence for several minutes. One afternoon, André Verdet and his companion

Nadine spent a whole hour looking at three pictures only. A movement from Magnelli would break the silence and indicate that the painting could then be discussed and questions asked. He liked the questions.

He talked about his paintings with a humility that was characteristic of a man who had kept to his own solitary path and refused to compromise with the social and commercial publicity of the art world. As a result, he had failed to win the fame that should have been his as one of the great pioneers of the first half of the century. To those who did not know him, he sometimes appeared brusque and even boorish, but his friends knew him as a kindly, gay man, who could indeed be merciless to the opportunists and the mediocrities, while young painters received encouragement, advice and even financial help from him.

ANDRÉ VERDET

Prelude and Finale

by Julien Clay

(p. 147-151)

Magnelli asked that his tomb should bear the inscription: "Alberto Magnelli Pittore Fiorentino". His linear purity, economy of means and dignified form are all in the tradition of the great Florentine artists. He liked to think of himself as a classic and his methods were, in

fact, classical. Each painting was preceded by several preliminary drawings, while he visualized the colors in his mind. In this way, a picture existed before it was painted and Magnelli was so convinced of this that he often dated the painting from the drawing.

Superficially, there appears a vast difference between his early and last works, but closer inspection shows that their fundamental structure is the same. Reality, indicated by the title, was more a pretext than a subject even in the first figurative paintings, which are a more or less complex whole of simple forms surrounded by a well-defined line. The main lines, as in the later abstracts, were straight, circular or semi-circular. In 1914, he applied color in large, flat areas and the equilibrium was quite independent of local tone. Similarly, in the abstract pictures a particular color is not confined to one form and its distribution over the canvas is an element of the imbrication of the forms. The illusion that some colors advance while others recede gives the whole a curious reversible effect. On the whole, the creative process for early and late works is the same; Magnelli's point of departure was a definite drawing with a perfect linear equilibrium. But the equilibrium of color is determined

by other laws, whence the necessity of a skillful arrangement of colored surfaces within the lines. It is particularly instructive to compare the colored linocuts of the *Magnanerie de la Ferrage* with the black versions printed on Japan paper. The color totally transforms these powerful black drawings.

There are several other points in common between the early and late works: circumscribing lines, which became increasingly important elements in the composition as a whole when he applied them in color; the subtle interplay of adjacent colors; and his humor. The *Factory Manager* of 1914 in which the only personal detail in the figure is an absurdly misshapen top-hat, suggesting a hateful and grotesque social background, is an example of Magnelli's humor. Something of the same effect can be seen in one of the *Magnanerie* linocuts, but Magnelli was not a particularly humorous conversationalist and the point should not be pressed too far.

JULIEN CLAY

Alberto Magnelli has left us

by Jean Dewasne

(p. 152)

We are all heart-broken but our sorrow brings us even closer to Suzy in her loss. It is the privilege of a great painter to leave his mark on eternity. Each profound moment of Magnelli's creative life, each plastic thought he elaborated in the silence of his studio, each brush stroke vibrate unhindered through the world. Their waves now undulate with those of the Florentine and Italian masters he admired so much.

Magnelli's work will be a witness that our century could also be one of the greatest purity, of serious and essential experiment, and a reaching beyond oneself for the benefit of others.

Children now unborn, whose parents are unknown to each other, will one day communicate, often for a long while, with his most intimate ideas and will be the better for touching the sources of his creation. They will read lines in Magnelli's message by the broad light of day that are still dark for us. Magnelli will then be completely fulfilled as he wished to be, fulfilled in his spirit. And we shall remain united to his ideas as long as we live and, after our death, countless others will take our place.

JEAN DEWASNE

The grass-roots of intelligence

by Franco Russoli

(p. 152-155)

Magnelli's paintings can best be understood as the intelligence of a genius profoundly rooted in his native Tuscany. Roberto Longhi once remarked that there was a heraldic character in his pictures and they are, in fact, a transposition into emblematic terms of a historic and heraldic continuity. Magnelli's pure mathematics of form are allied to the colored marble designs of the Florentine buildings, which are a visual expression of an atavistic sense, measured in physical space and yet going beyond it. This is the individual quality that distinguishes his work from the immense body of modern geometric abstraction. He had a fundamental simplicity as a man and as an artist, which appeared in the paintings of footwarmers, markets and kitchen utensils, which he did before going to Paris. They showed, too, a synthetic quality in his observation that was his way of isolating things and approaching painting. It is reminiscent of a neo-primitive approach but it contained another element; he extracted the everyday reality of things and, at the same time, transformed it into emblems in space, linked to each other as his geometric paintings were to be later on. After an almost Orphic period in which Ma-

gnelli's work lay midway between Matisse and Delaunay, there followed a figurative phase of seascapes and Tuscan landscapes. The marble blocks from Forte dei Marmi, which he began painting, became abstract forms modified by their affinity with Tuscan architecture.

The most striking characteristic in Magnelli lay in a combination of his profound appreciation of the abstract, rational idiom of his times and his subjective world made up of the things he loved and had slowly matured in his memory. Like his friend Palazzeschi, style and language were never ends in themselves but the expression of deep feeling. The most important factor in Magnelli's development was probably the shock of living in Paris. Like that other thoroughly Tuscan painter, Modigliani, the modern idiom he learnt there strengthened and brought out the Florentine tradition in Magnelli. Yet, it was not really till 1954, when a whole room at the Venice Biennale was reserved for his work, that he was duly honored in Italy. It was long after he had been recognized abroad and the reflection caused him some bitterness.

FRANCO RUSSOLI

A great adventure is beginning

by François Le Lionnais

(p. 156)

Magnelli is identified with his work for his closest friends. Like the most finished of his paintings, his physical appearance and statements had a great assurance and an unusual combination of controlled violence and dynamic serenity.

I can still see him in his studio at the Villa Seurat, then at Bellevue, placing a picture on the easel. He said nothing, not a word to encourage approval or pass judgment, but his searching look would fall on me to discover my honest reactions.

His painting, which never lied, forbade any lie. One or two minutes would sometimes go by in silence. I would then make a few comments and ask questions, but the essential, unique artistic act had already been accomplished before a word had been uttered.

Magnelli will never show us his works one by one again. They will be scattered and confront men all over the world. A great adventure is beginning.

FRANÇOIS LE LIONNAIS

Intensity, belief and structure in Magnelli

by Daniel Abadie

(p. 156)

Magnelli's work is among the most paradoxical of our time because it has united the humanist tradition of Mediterranean art with the veracity and violence of today. His affinity is less with his immediate contemporaries than with Masaccio, Castagno and Piero della Francesca. As a young artist, he reacted against the pervasive influence of Cézanne's painting and created his own idiom from studying the art of the Quattrocento fresco painters. He learnt from his favorite artist, Piero della

Francesco, that painting was essentially structural. A profound analysis made him realize that beneath the apparent subject of a picture was a counterpoint of solid and hollow forms creating the static dynamism peculiar to painting.

DANIEL ABADIE

From the preface to the catalogue published by the Centre National d'Art Contemporain for the itinerant exhibition of Magnelli's works. (Paris, 1970).

"CHRONIQUES DU JOUR"

Chagall's

"Biblical Message" at Nice

(p. 159-161)

The building at Nice that will house Marc Chagall's donation to the state has nearly been finished. The donation comprises seventeen major paintings, most of which measure between six to ten feet on each side. Twelve of them, depicting the most important episodes in the Bible, will be grouped in one large room. The five others on the theme of the Song of Songs, with their dominant red, will be hung in a smaller, hexagonal room. Thirty-four gouaches, also on Biblical subjects, works connected with them like the *Verve* copperplates, and other paintings, which Marc Chagall intends to put in what he calls the "room for modern times", complete the collection. Finally, there are three stained-glass windows of the *Creation of the World*, the mosaic and the tapestry woven by the Go-

belins, which Chagall designed specially for the building of the *Message*.

It is unusual for a museum to be built for works that already exist. In fact, Chagall does not think of it as an ordinary museum, but a place of meditation and contemplation, a retreat from the restlessness of our times. The title, *Biblical Message*, given by Chagall himself to his donation, indicates his purpose. It is not a religious building in the strict sense of the term, "neither synagogue, church nor temple", said Chagall, "but a place where an indefinable spiritual presence will command respect".

The Bible brings a message to all those who have been affected by our Mediterranean culture. The message will probably be different for each one but its various forms will ex-

press the millennial anxieties and aspirations of mankind. Chagall has embodied these visions, which have reached us from remote ages, in luminous images and has given them a fresh interpretation. The images are an acknowledgment by our times of the perpetual youthfulness of a sphere of the spirit where man reaches beyond himself towards an Unknowable that justifies his existence and protects it. The interior and exterior of the building, constructed to house Chagall's works, are imbued also by the universal and eternal vision of the Bible.

The architect designed it according to his own ideas but his inspiration was Chagall's work and its multiple significance. A variety of volumes associate the peaceful rectangular spaces with the "losanged" spaces, which are more disturbing, and harmonize the most traditional with the most modern materials. The main elements are of ashlar, the same fine, hard stone from the mountains behind Nice that was used for the Trophée des Alpes at Turbie. The abandoned quarry that had produced ashlar was opened up again and the quarrying of stone with techniques that had almost been forgotten went on for more than a year to provide material for Chagall's Message. Other elements were made of alloys of aluminum and silicon for contemporary designs of roofs, part of the façades and the window-frames. The perennial nature of the Message is characterized by this association of very different materials extracted from the soil of Provence.

In the large room and the room of the Song of Songs, each painting hangs on a separate wall. In the other rooms, there are moveable panels so that the works displayed can be changed, especially the gouaches, which should only be exposed for a limited time to light. The natural and artificial light is in conformity with the safety rules laid down by museum experts. Shaded mirrors in the glazed parts

offer a view onto the gardens from the rooms without any dazzle from the sun or excess of light. The problem was to create enclosed spaces, which would be sheltered and protected from the brilliant Provençal light and, at the same time, assure a sort of continuity between interior and exterior.

The beautiful grounds, given by the City of Nice to the state, are shaded by great trees. Further plantations add to its character: an olive grove to the north, with a wood of oaks and a palm grove to the south. A large terrace on the same level as the foyer-gallery looks onto Nice and the sea. Several fountains surround the buildings with their freshness and the restful sound of running water. The mosaic, made by Mélano from a maquette by Chagall, will be reflected into one of these fountains. A large sculpture, which Chagall is making at the moment, will be placed on the terrace. He is planning another for a shrubbery in the garden.

The stained-glass windows will light the concert or lecture hall that Chagall wanted. The hall will seat 200 people and will be used for chamber music concerts and film shows. Offices and a residence for the curator, who will be responsible for the collections and the cultural activities, and a residence for the curator will complete the complex built on several levels.

The situation of Chagall's Message near the center of Nice at the foot of the hills of Cimiez will probably encourage large numbers of visitors. A car park for 70 vehicles beneath the gardens and another small park for motor coaches will be provided for them.

The whole complex will be the result of three years' careful work and study in close association between the Direction des Musées de France, the architect André Hermant and Marc Chagall, who has personally followed its development with a vigilant eye.

A.B.

The genesis of space in NÓVOA's work

by Michel Tapié

(p. 162-163)

Space is one of the basic axioms of contemporary aesthetics, space as an ensemble, of course.

I met NÓVOA in 1964, while he was completing a strange huge mural on the outside wall of the Stadium del Cerro. I was quite impressed by this vast, but perfectly integrated work that radiated a quality similar to those found in pictures by Antonio Tapiés and Enrico Donati. Having overcome all the "functional" and "pragmatic" pitfalls and other false problems of art as applied to architecture, NÓVOA had succeeded in giving his mural a perfectly homogeneous and mysterious monumentality.

During this same period, NÓVOA created several other large-scale

works with courageous architects in South America and Spain.

Then, three years ago, we met again in Paris where he has since continued his pictorial experiments, passing through two stages that differ with respect to appearances and the means of expression used, but that, in fact, testify to a single-minded concern with the exploration of the pictorial "space" itself. NÓVOA's present works are composed of monochromatic surfaces that exploit light exclusively. Light has become the determinant element of these new high-power artistic spaces that, having been freed of all directly tactile charms, now glow with a dizzying magic essence.

MICHEL TAPIÉ

Gilioli at Brussels

by Maiten Bouisset

(p. 164-165)

In the spring of this year, the Galerie Veranneman at Brussels held an exhibition of about forty of Gilioli's works, including sculptures,

collages, cut-outs, drawings and tapestries. Their quiet forms, dating from 1945 to 1971, stretch without any ostentation. They are simplified

into the sheerest geometry and concentrated into the deepest point of recollection. An absolute austerity, a patient search for perfection and calm meditation have gone to their making. Sometimes representations of the human body (*Victorine*, 1945; *Magician*, 1963; *Babel*, 1966), more often pure abstractions (*Small Sphere*, 1947; *Warrior*, 1954), Gilioli's sculptures always show a strong attachment to reality, a reality prompting sensations and ideas in which feminine curves and the angles of the male principle alternate and there is a profound feeling of an integrated world apprehended and worked over till it achieves a perfect geometric purification. Yet, Gilioli once wrote, "If sculpture is to be beautiful, it should go beyond the object and forget geometry". Familiar subjects among the sculptures exhibited are the *Fisherman's*

Boat (1949), *Caravan* (1955), *Stella Maris* (1962), *Astral* (1966) and *Jeanne* (1969), a magnificent, polished bronze, one of the many examples of Gilioli's religious works that are acts of faith. "Our hand", he wrote, "does not move towards creation but towards God, so that our acts are willed by a desire for spiritual elevation."

In the drawings, collages and cut-outs, there are a similar density and depth, which are a constant search for the absolute through a geometric abstraction, which is never monotonous. In the large surfaces of the tapestries, dyed with a few, simple colors in keeping with the warmth of the material, Gilioli's taste for the monumental reappears in two dimensions without losing any of the spontaneity of graphic art.

MAÏTEN BOUISSET

My last conversation with Poliakov

by Dora Vallier

(p. 166)

The following is a summarized transcription of notes taken after Dora Vallier's last conversation with Poliakov at Paris in August 1969: He explained his picture by describing the three separate levels and their relationship, which was the determining action in his work. First, there was the geometric level, because the physical space where the painting would appear, the canvas pulled over the stretcher, was geometric. The form would fit into this space and its first requirement was to conform to the nature of the space. Its reference was the angle — the four angles of the canvas. Its advent, however, immediately challenged the geometric principle, in other words, it was an affirmation of life and the difference between a wheel-pen and the human hand. The second level appears in this distinction; it is the organic level; and the relationship between one level and the next, between the geometric and the organic, governs the conception of each form. At the same time, the picture materializes and its emergence is on the third level, the plastic level, which immediately falls into line

with the others. Poliakov's method, through this triple convergence, destroys the old antinomy of drawing-color. Besides, the form is defined in the the color. The expanse of white canvas, which is the first reference, the geometric reference, barely marked out with charcoal, is instantly transmuted into the organic and plastic by the color, which by virtue of its content, realizes one form after another.

The content of color for Poliakov was neither referential, symbolic nor emotional. None of these accepted categories has any relevance to this painting. It is a new conception that has a constant value-relationship with the whole of the picture and is governed by it as a whole, insofar as it asserts itself until, eliminating the empty surface of the canvas, it transforms it into space. The space is the picture.

Abstract art must surely contain a fresh significance, which we shall only grasp when the present crisis of the changing image, caused by its emergence into everyday life, has ended.

DORA VALLIER

Émile Marzé

by Henri David

(p. 169-170)

Nothing today suggests that the work of art will lose any of its mystique in the future, although the present crisis has led to an increasing confusion in values. Even the fundamentally technical approach of our present society does not indicate that there will be a complete reversal of these basic values. It is difficult to prophesy what the art world of the future may be like, but it is safe to wager that an image whose inner secret lies hidden, will thrill us as it does now.

Marzé's images give me the same pleasure as a magic lantern. They have a poetic charm and fluid imprecision that halos them with reverie. At the same time, they are sufficiently disconcerting and familiar for the observer to detect everyday associations in them. It

is easy to explain this familiarity; Marzé's art is deeply rooted in reality and he naturally makes use of what is nearest to hand.

His pictures are not flattering, least of all the most recent, and the thin paint robs them of a facile appeal that would make them saleable. Yet, they have a quality derived from pure wonderment. So many young painters today are obsessed with the desire to astonish and they circle endlessly around their own overstatements, although their frenetic activity is almost always concerned with technique. Confronted by this phenomenon today, Marzé's determination to follow his own vision and never lose his freshness are tantamount to artistic audacity.

HENRI DAVID

Prize-winners of the Menton Biennale

by *André Verdet*

(p. 171-173)

The prize-winners of the 1971 Biennale, Zack, Scanavino, Tomasello, Vernassa and David, exhibited their work at the Palais de l'Europe at Menton. The quality was excellent and there was not a false note. In spite of the stylistic variety, the collection left the visitor with an impression of strength and harmony.

The future reputation of the veteran, Léon Zack, would be assured by paintings of an almost religious silence and contemplation. His abstraction is a perpetual quest for light.

Emilio Scanavino is the great revelation for France in this competition. The Italian painter, who is now considered among the first five of Italy today, lives in Milan. His world is one of disquiet and anxiety, which are remarkably controlled by a powerful manner. He has given a new significance to action painting and has humanized it in a way that sometimes has tragic overtones. It has acquired a universal rhythm, transforming his painting into a drama in which we are actors. In a world that is bound and lashed together, the lines, like narrow bands, run, intersect and tangle in an obsessional movement.

Subtlety and unusual nuances, which are both tender and austere, are

the visual qualities of his compatriot Tomasello. His works are constructed of plaques of white wood in squares, cubes, cylinders or hexagons. A soft, colored light plays over them from behind the plaques.

The young Henri David has produced pure compositions of an immaculate and glacial whiteness. The folds made by the incurving relief cast no shadows. The light is whole. His most successful work is made by plaster moulds of corrugated paper. In spite of his youthfulness, his art already has a mature individuality and a versatility that can express itself equally well in collage, graphic art and prints. An apparent serenity conceals both heroism and refusal. Vernassa is an excellent representative of the kinetic and op-kinetic art of the School of Nice. His kineticism has modulations that are both powerful and subtle, which are a way of protesting lyrically against a publicity culture. His metal sculpture, *Voracious Sun*, has a meticulous ingenuity: a monster in circling movement, with mandibles that fold and unfold together, which has a sort of disturbing beauty.

ANDRÉ VERDET

Zao Wou-Ki lithographer

by *Claude Roy*

(p. 176)

Cats know more about it than we do, but they generally keep what they know to themselves. Velvet paws or a flash of steel, closed eyes, or they absentmindedly put a purr on the boil, stretch, yawn and vanish. It would be fascinating to find out the feelings of cats about all the business of Being-in-the-World. But cats, one has to admit, are not very communicative. Zao Wou-Ki is a cat but he is rather more communicative. He is furtive like a cat. When he sees a passing cloud, a wave wandering under the wind, or a wisp of foam blown on its way, he beckons to it, calls and gently, or firmly persuades it. The moods of human beings are seldom suitable material; they have an irritating tendency to be too wet or rough, indecently sentimental or aggressive. Wou-Ki has remembered a recipe for courtesy and efficacy from his good Chinese education: the moods of nature are more decent and tractable than personal moods. They say the same thing as the tears, laughter, cries, anguish, desire and perplexity of biped talkers but they say it without raising their voices or gesticulating, in other words, in a more refined manner. When

Wou-Ki wants to say something, he says it through the silence of living things, the murmur of the sea, the absent-minded babbling of brooks, and the sighing of the wind through branches. Tamer of the sky, waters, sheaves of uprushes and elementary movements. A trainer, gently but very firmly, of the forces of nature that are the nature of our forces. Charmer of breakers, torrents, astragals of fire, busy stars and clouds with their nose in the wind. Zao Wou-Ki in the midst of nature is like a fish in water, or a lizard in the sun.

It is this natural way that is the way of tides, germination, wood-fire and erupting life, which makes Zao Wou-Ki so difficult to define and so awkward to pigeon-hole into modern painting. He is a representational artist, though it is not easy to imagine what he is representing. He is an abstract who is completely concrete. He is an action painter whose act is to adopt rather than to oppose. He is a landscapist but, as he enters the landscape rather than forces it to enter his work, it is truer to say that he is the landscape rather than that he makes landscapes.

CLAUDE ROY

A propos of Douanier Rousseau's work

(p. 177-178)

A letter from Dora Vallier

In her closely reasoned answer to Pierre Courthion, Dora Vallier begins by wondering what reasons might have prompted his attack on her rigorously scientific approach to Rousseau's work, much needed, as Courthion's own ambiguous stand amply proves: might it not be on mere personal grounds, as he has been announcing for quite a while that he is preparing a similar catalogue? Hence the urge to discredit Mme Vallier's work, while deliberately omitting discussion of its core — namely its chronological ordering of Rousseau's output, setting the classification of his work on a scientific basis. Is Courthion's negative attitude affected by the expectation that such an approach may cut the ground from under his feet?

He strongly resents the fact that the responsibility for the attribution of some debatable works listed in the "Appendix" is left by Mme Vallier with those authors who have put such suggestions forward. Though it is obvious that this is the fairest attitude, Courthion attempts to dispute it by sheltering behind the prestige of well-known personalities and museums while omitting to declare his own vested interest in the matter — for, if there is a name which recurs time and again in this Appendix, it is his own — a fact with which he never acquaints the reader. As for the "authorities" he invokes: some owners who, however well known in other fields of art history, have never presumed to be experts on Rousseau; an editor who once published a disputed work has not been approached by Courthion with a view to verifying his opinion on the matter, and, finally, Rousseau's first exegete, Uhde, is mentioned by Courthion without any previous study of his archives comparable to that carried out by Mme Vallier. On the other hand, the inclusion of doubtful canvases in public collections only shows the pernicious effects of the absence of authoritative studies on the subject by critics of Courthion's generation. Unlike them, Mme Vallier has stated in detail her reasons in all cases of uncertain authorship and they have all been accepted by the Editorial Board composed of eminent art historians whose authority Courthion is hardly in a position to question.

The trump card in his attack seems to be the allegation that Mme Vallier disputes a painting — "Pont de Paris" — without having seen it — a completely incorrect statement, as Mme Vallier proves conclusively, by recalling that this canvas was shown at the Galerie Charpentier

in 1961 (No. 26 of the Catalogue), and at the Orangerie in 1967 (No. 207 of the Catalogue). Furthermore, Mme Vallier had, as a result of her previous examination of Bignou's archives recording its existence, studied the painting in the home of its owner at the time, Mme Milich.

In conclusion, Courthion endeavours to give an example of how such matters should be dealt with — and it turns out that for him a mere signature and a title picked at random from the catalogues of the Independants are sufficient proof of authenticity. Small wonder then if this "method" leads to confusions, as in the case of the canvas which he claims to be "Ile Saint Louis" even if it does not tally at all with the topographical features of that sight and bears the blatant marks of two distinct and contradictory painterly touches.

Yet another evidence of the unreliability of Courthion's own "method" is provided by his approach to the alleged "Portrait of Mme Isard" which he publishes with his article on the slender evidence of a text by Rousseau of 1913, omitting to mention that it could apply to several other works by the same artist, including the portrait in the Jeu de Paume collection. The date of the newly discovered work is given by Courthion without a word of evidence and, last but not least, the text of the article describes it as "Portrait of Mme Isard" while the caption under the illustration asserts that it represents the artist's first wife, whose name was Boitard — which goes to prove that rhymes can play havoc with authors whose memory flutters without any serious check.

Can this be held as an example of how to present a hitherto unknown work? Where are the precautions which any responsible art historian must take and the guarantees he is bound to give?

DORA VALLIER

Reply from Pierre Courthion

My dear San Lazzaro, I have read Mrs Dora Vallier's very long reply to my note in the XX^e Siècle No. 36 on her catalogue of the work of Henri Rousseau le Douanier, which claims to be a catalogue raisonné. I am sorry to bother her with this little controversy and grieved that I am unable to give satisfaction to Mrs Dora Vallier in the matter. I leave connoisseurs of Henri Rousseau to judge for themselves.

Yours, with best wishes,
PIERRE COURTHION





