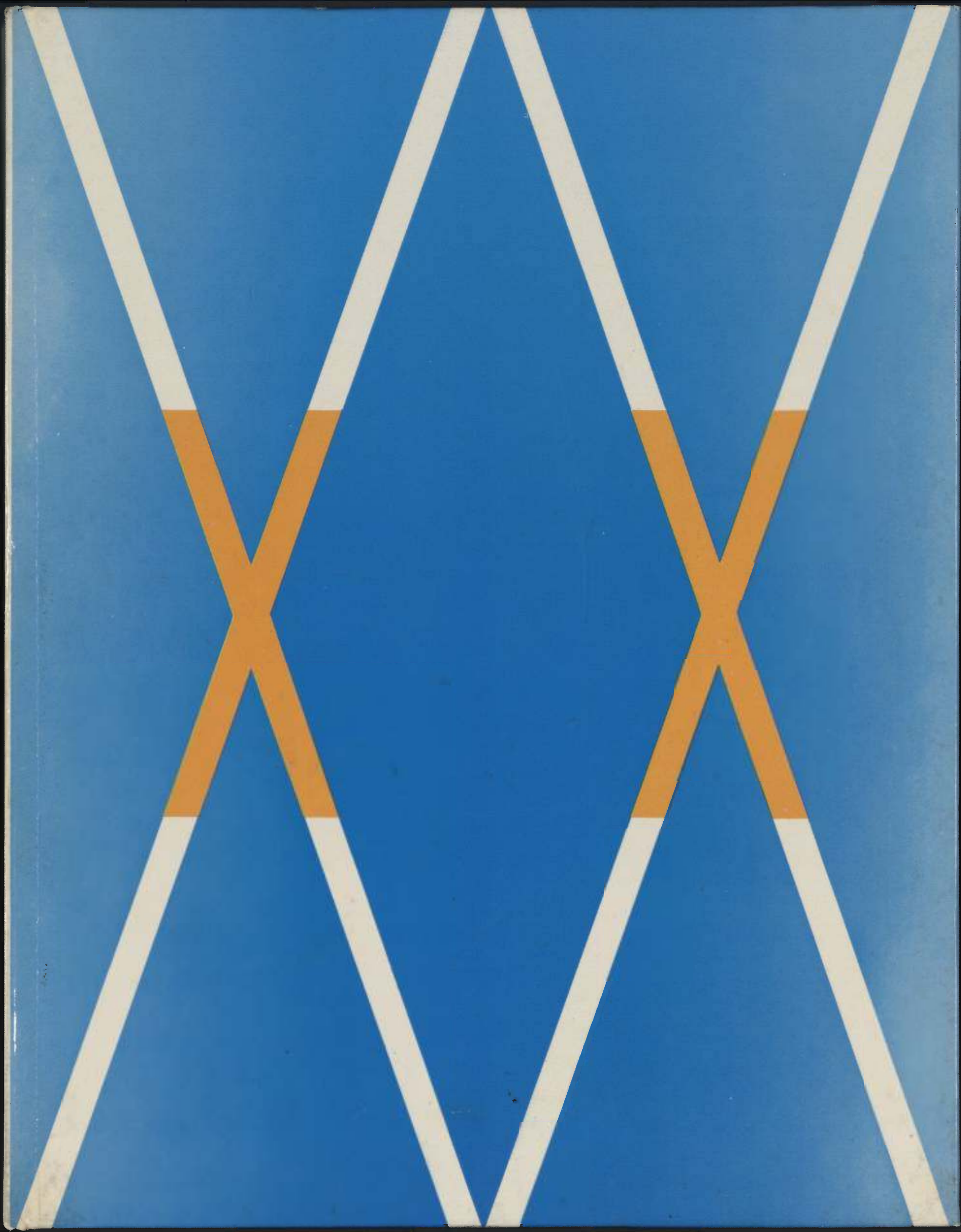
XX[e] siècle



XX^e siècle n° 38

NOUVELLE SÉRIE • XXXIV^E ANNÉE • JUIN 1972

Panorama 72*

LES GRANDES EXPOSITIONS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

HOMMAGE A PIET MONDRIAN

XX^e siècle Nouvelle série - XXXIV^e Année - N° 38 - Juin 1972
Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

PANORAMA 72*

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

IL Y A CINQUANTE ANS *par Patrick Waldberg* 3

LE PREMIER RENDEZ-VOUS DE LA PEINTURE SURRÉALISTE *par Alain Jouffroy* 13

IMAGES DE MAX ERNST POUR UNE BALLADE DE RIBEMONT-DESSAIGNES 22

ANDRÉ MASSON GRAVEUR ET ILLUSTRATEUR
Histoire d'une de mes folies *par André Masson* 28

« ANDRÉ MASSON N'EXISTE PAS »
Métahéraldique - Géométrie dans l'espace-femme - Précis d'iconoclagie *par Jacques-Alain Miller et François Regnault* 34

BELLMER OU L'ÉLOGE DES PRISONS PRÉNATALES *par Yvon Taillandier* 38

BAJ À VENISE *par André Pieyre de Mandiargues* 48

BACON OU L'ESPACE DU « NAISSANT » *par Yvon Taillandier* 56

BRASSAÏ *par Gaston Diehl* 67

GARGALLO : LES CHEFS-D'ŒUVRE DU FER *par Pierre Courthion* 72

ASCÈSE ET LIBERTÉ DE BAZAINE *par Julien Clay* 79

LA POÉSIE ET LA LEÇON DE GRAHAM SUTHERLAND *par Franco Russoli* 86

UNE MAISON DERRIÈRE LES COLLINES *par Giorgio Soavi* 94

CHAGALL L'ADMIRABLE *par Louis Aragon* 96

Hommage à Piet Mondrian

MONDRIAN : LE GÉOMÈTRE MERVEILLEUX *par Gilbert Lascault* 111

LA RELATION DÉTERMINANTE *par Andréi B. Nakov* 117

MARELLES SUR LES POLDERS ET CHÂTEAUX DE CHAMAN *par Pierre Volboudt* 125

ECHEC ET RÉUSSITE DU NÉO-PLASTICISME *par Daniel Abadie* 133

LE TÉMOIGNAGE DE MICHEL SEUPHOR:
Mondrian peintre figuratif 141
Le peintre de la « nouvelle réalité » 146

CHRONIQUES DU JOUR

L'Hommage de Saint-Germain-des-Prés à Serge Poliakoff (San Lazzaro). *Carnets d'Henry Moore* (Marco Valsecchi). *Les portraits de Marino Marini exposés pour la première fois à Milan* (Lorenzo Papi). *Barnett Newman: la résurrection de l'esthétique du sublime* (A.-B. Nakov). *Spoerri, le cuisinier, l'art et la mort* (Gilbert Lascault). *Fred Deux* (A. Jouffroy). *Amaral* (A. Pieyre de Mandiargues). *« Sharp-Focus realism »: le retour de l'image* (A.-B. Nakov). *La dernière frontière de Roberto Crippa* (A. Jouffroy). *Les dessins de Georges Bauquier au Musée de Saint-Paul-de-Vence* (André Verdet). *Peintures noires de Michaux* (Bernard Noël). *Bona, peintre du déplacement* (A. Jouffroy). *Les peintres belges de l'imaginaire* (Bernard Noël). *Sculptures et empreintes de Frans Krajcberg* (F.K.). *Jimmy Ernst* (Patrick Waldberg). *« 72 en 72 »: un manque d'acte* (Pierre Schneider). *Les dialogues de Pierre Schneider au Musée du Louvre* (A. Jouffroy).

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'ANDRÉ MASSON

UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE GRAHAM SUTHERLAND

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.: 326.18.23

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 COMPANY
221 Park Avenue South,
New York 10003

© 1972 by XX^e siècle, Paris

PRINTED IN ITALY - IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S.P.A. - CINISELLO BALSAMO (MILAN)

◁ En couverture: GRAHAM SUTHERLAND.
Conglomérat. 1970. Huile sur toile. 182 x 143,5 cm.
Coll. Marlborough Fine Art Ltd, Londres.

Il y a cinquante ans

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, PARIS

par Patrick Waldberg

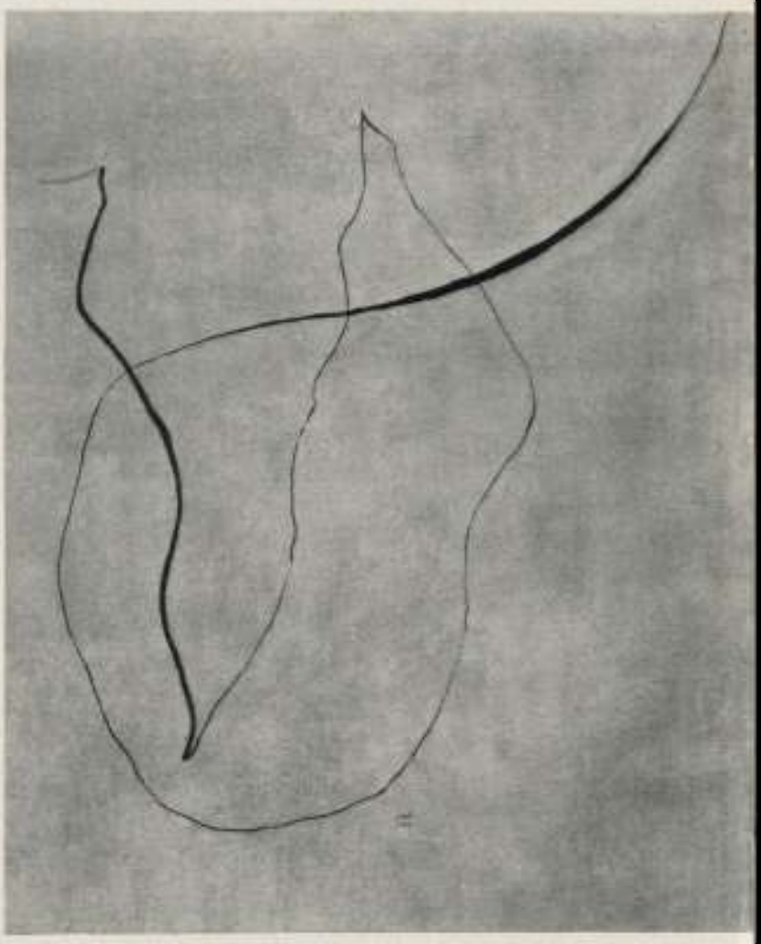
Alors apparaissent les spectres, les fantômes, alors les rêves prennent corps, les choses détruites revivent dans leurs conditions premières. Ce qui dans le cerveau n'était qu'une idée devient une créature animée.
Honoré de Balzac

Il y a cinquante ans se constituait à Paris une société élective composée de poètes, d'artistes, — essentiellement d'hommes disponibles —, insatisfaits de la condition faite à l'homme, en révolte contre une tradition qui s'avérait restrictive et paralysante, impatients de briser les contraintes et les censures et de rebrancher l'homme sur ses sources profondes, oubliées ou perdues. L'on me disputera la date, 1922, et c'est pourtant l'année où tout se précipite. Il est vrai qu'en 1919 parurent dans *Littérature* deux fragments des *Champs magnétiques*, d'André Breton et Philippe Soupault, premier exemple d'écriture « automatique », élaborée selon les préceptes qui seront énoncés cinq ans plus tard dans le *Manifeste du Surréalisme*. Toutefois, si l'on veut voir les choses de plus près, examinons ce qu'était, en 1919, 1920 et 1921, la revue *Littérature*. Sous la direction collective de Breton, Aragon et Soupault, cette publication couvrait les éclats de ses jeunes poètes du prestige de quelques glorieux aînés, — Paul Morand, André Gide, Paul Valéry, Blaise Cendrars, — et de contemporains tels que Jean Giraudoux, Pierre Reverdy, Jean Paulhan, Pierre Drieu la Rochelle et Raymond Radiguet. L'on y rencontrait également des musiciens: Georges Auric, Darius Milhaud, Igor Stravinsky. Un peu en marge de tous, Jacques Rigaut, amer noctambule, faisait son lit des cendres de la fête et glissait lucidement vers la mort. Tristan Tzara, enfin, accueilli par Breton comme un prodige, instillait à la jeune équipe de *Littérature* l'ergot de seigle de l'esprit Dada, entraînant les uns et les autres dans une frénésie iconoclaste. Mais les jeux n'étaient point encore faits, ni les options définies, hormis celles ayant trait au refus. Surréalistes avant la lettre, certes, *Les Champs magnétiques* étaient, somme toute, l'hirondelle qui ne fait pas le printemps mais qui, souvent, l'annonce.

Peu satisfait de la voie sans issue que représentait Dada, et agacé au plus haut point par le négativisme militant de Tzara, Breton, dans le numéro de septembre 1922 de *Littérature*, prend pour la première fois, avec netteté, ses distances: « Il ne sera pas dit, écrit-il, que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner avec luci-

GIORGIO DE CHIRICO. Le retour du poète. 1911. Huile sur toile. Coll. Prince Aga Khan, Genève. (*Photo Cl. Mercier*).

CARLO CARRÀ. La camera incantata. 1917. Huile sur toile. Coll. Emilio Jesi, Milan. (*Photo Mario Perotti*).



MIRÓ. Lasso. 1927. Huile sur toile. 100 x 81 cm. Coll. M me G. Duthuit, Paris.

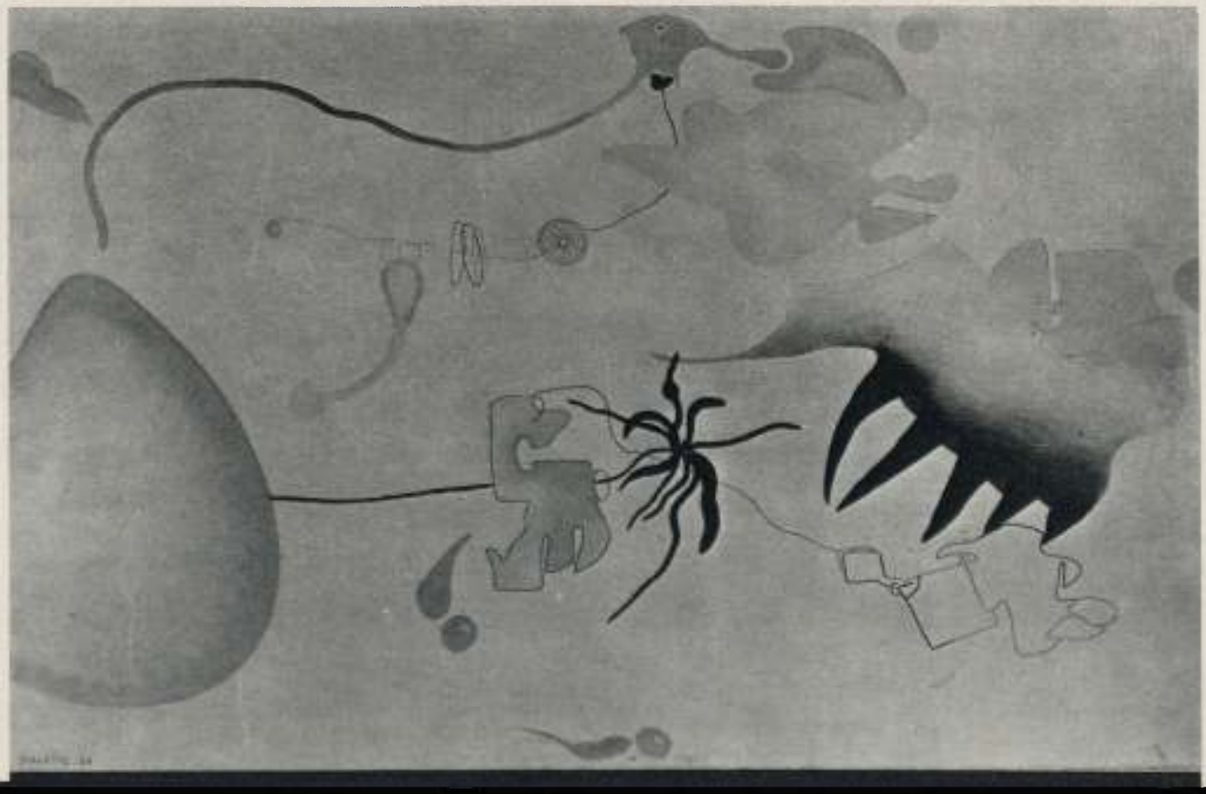
SAVINIO. La forêt dans l'appartement. 1930. Huile sur toile. 81 x 65 cm. Coll. Lizzola, Milan.

dité vers ce qui nous réclame. » Le domaine ici pressenti est celui où parlent les forces obscures, où la raison arrachée à son piédestal cesse d'assourdir les échos issus de la bouche d'ombre. Quelques mois plus tard, en novembre 1922, paraissait dans la même revue l'étude intitulée *Entrée des Médiums* où, pour la première fois, Breton ébauche une définition de ce que sera dorénavant l'un des soucis primordiaux de l'expérience surréaliste. « On sait, écrit-il, ce que mes amis et moi nous entendons par *surréalisme*. Ce mot, qui n'est pas de notre invention et que nous aurions si bien pu abandonner au vocabulaire critique le plus vague, est employé par nous dans un sens précis. Par lui nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter. » Les *médiums* dont parle Breton, ce sont les poètes, prin-

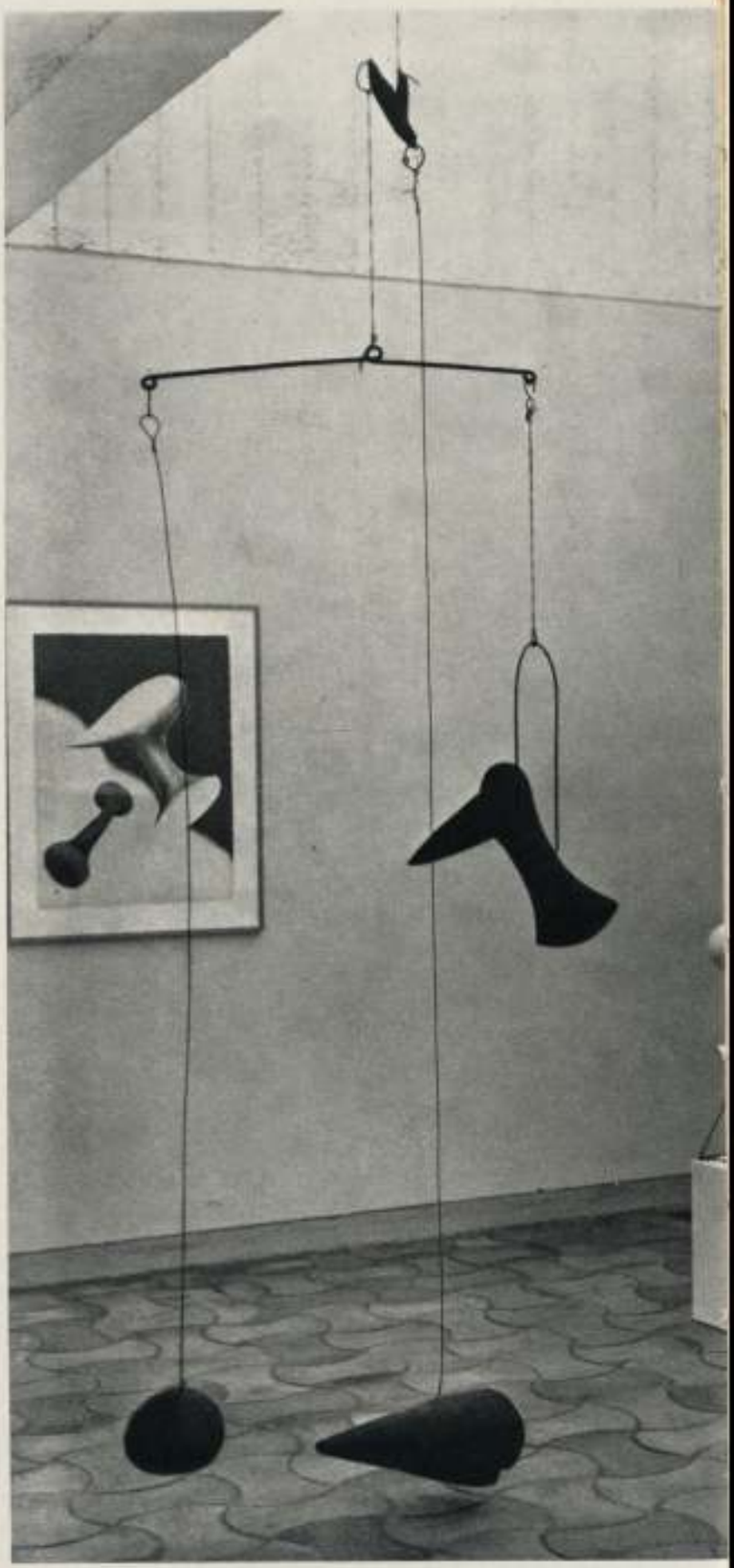
GIACOMETTI. La femme cuiller. 1926-1927. Bronze. H.: 120 cm. (*Photo Galerie Maeght*).

MAN RAY. Legend. 1916. Huile sur toile. Coll. J. B. Urvater, Paris. (*Photo Jacqueline Hyde*).

GEORGES MALKINE. Nuit d'amour. 1926. Huile sur toile. 60 x 92 cm. Coll. Duhamel, Mouans. (*Photo J.-P. Leloir*).



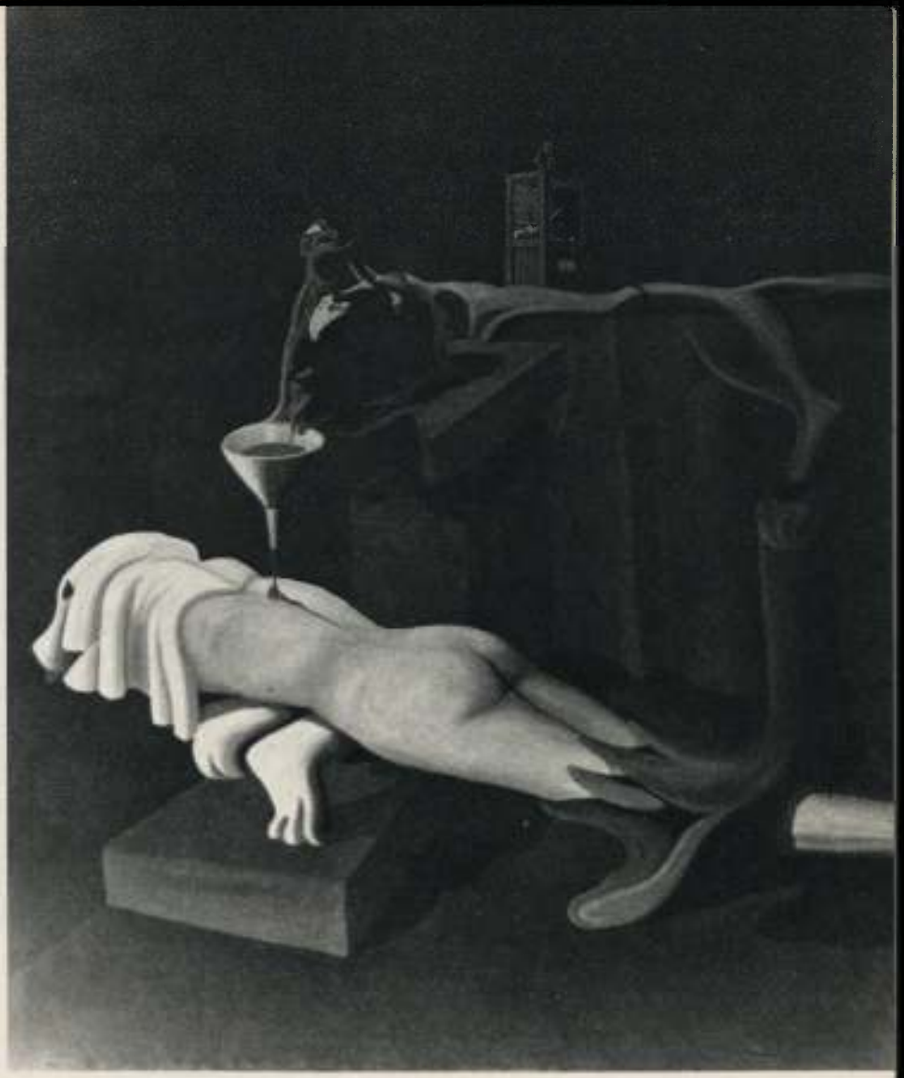
JEAN ARP. Torse à la tête de fleur. 1924. Bois peint à l'huile. 87 x 72 cm. Coll. Mme J. Arp, Bâle *(Photo E.-B. Weill).*



CALDER. Cône d'ébène. 1933. Mobile, bois et fil de fer. *(Photo Galerie Maeght).*

ROLAND PENROSE. Mademoiselle Sacré-Cœur. 1938. Collage. Coll., part., Londres.

DOMINGUEZ. La machine à coudre électro-sexuelle. 1934. Huile sur toile. 100 x 81 cm. Galerie A.-F. Petit, Paris.



cipalement René Crevel, Robert Desnos, Benjamin Péret, qui, faisant taire leur moi conscient, s'abandonnent aux pulsions issues des sources lointaines. Dans un écrit qui est, à sa manière, un manifeste, *Une Vague de Rêves* (1923), Louis Aragon rappelait en ces termes le climat dans lequel furent menées ces explorations: « Il fallait une circonstance pareille à une bague au doigt d'une femme rencontrée, pareille à un dessin au mur d'une salle d'attente pour que l'idée surréaliste prît un tour inattendu. Cela eut lieu au bord de la mer, où René Crevel rencontra une dame qui lui apprit à dormir d'un sommeil hypnotique particulier, qui ressemble plutôt à l'état somnambulique. Il tenait alors des discours de toute beauté. Une épidémie de sommeil s'abattit sur les surréalistes. Un grand nombre d'entre eux, suivant avec une exactitude variable le protocole inventé, se découvrirent une faculté semblable, et vers la fin de l'année 1922 — avez-vous remarqué comme cette période de l'année est propice aux grandes lueurs? — ils sont sept ou huit qui ne vivent que pour ces instants d'oubli, où les lumières éteintes, ils parlent, sans conscience, comme des noyés en plein air. Ces instants se font de plus en plus nombreux chaque jour. Chaque jour ils veulent dormir davantage. Ils sont enivrés de leurs paroles si on les leur rapporte. Partout ils s'endorment... Rêves, rêves, rêves, le domaine des rêves à chaque pas s'étend. » Tout ce beau texte d'Aragon est à relire si l'on désire appréhender le

SALVADOR DALI. L'écho du vide. 1934. Huile sur toile. 73 x 92 cm. Galerie A.-F. Petit, Paris.

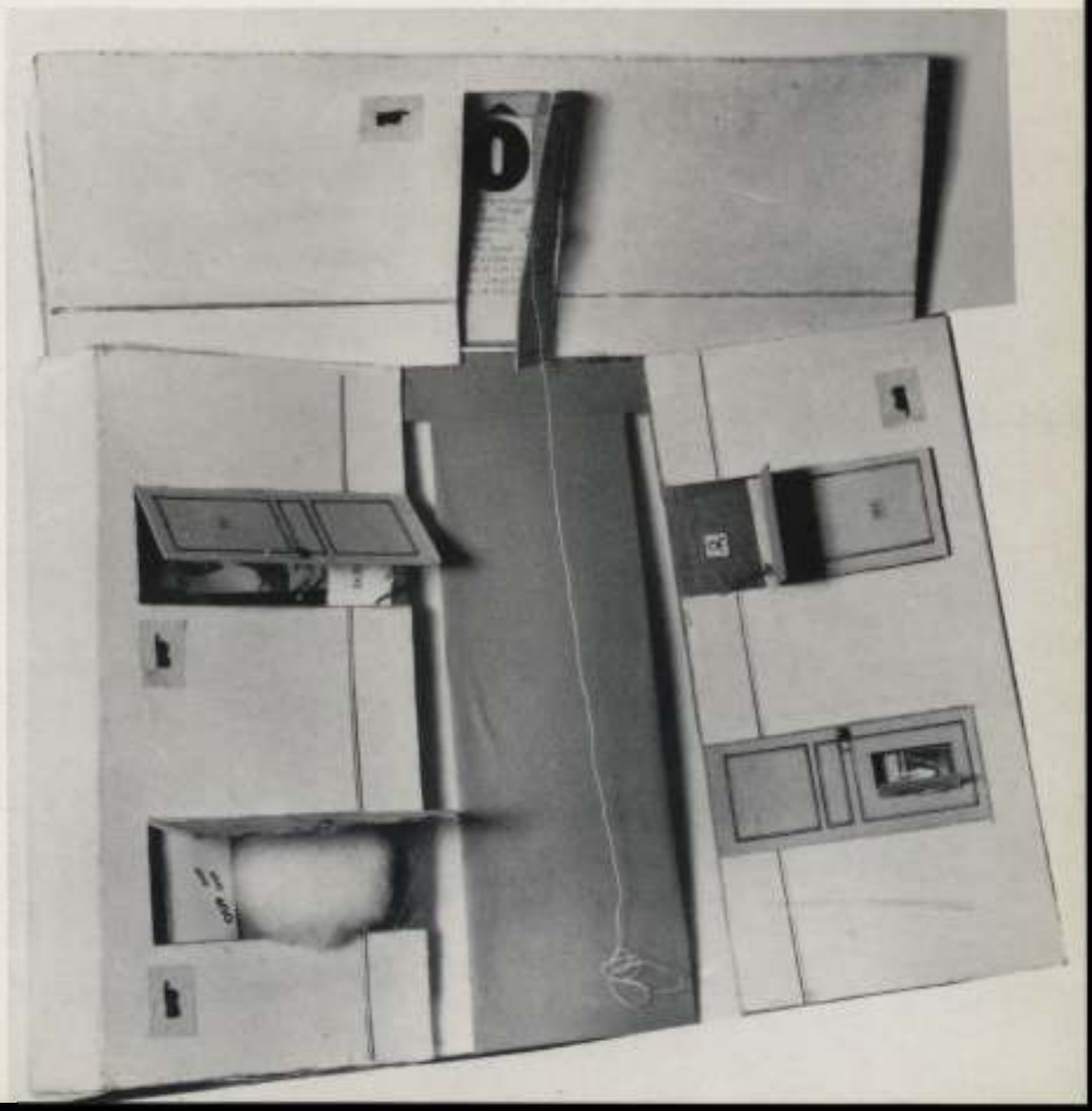
ANDRÉ MASSON. La métamorphose des plantes. 1940. Huile sur toile. 73 x 116 cm. Galerie Schwarz, Milan *(Photo Attilio Bacci)*.

climat d'exaltation, de fièvre, de bonheur dans la découverte qui prévalait chez ces jeunes hommes en possession, comme par miracle, d'une nouvelle clé du savoir, d'un sésame ouvrant l'accès au domaine des enchantements.

L'automatisme, dont la pratique avait donné naissance aux *Champs magnétiques* en 1919, trouvait son aboutissement naturel dans les « sommeils » de 1922, dont Crevel, Desnos et Péret étaient les plus aptes protagonistes. Ces expériences, vécues avec intensité, n'étaient point exemptes de danger, ainsi qu'en témoigne cette confidence de Breton parlant de Desnos: « Oui, je continue à croire que sur cette voie, passé outre à une certaine limite, la désintégration menace. » Dans l'ensemble, l'automatisme, en poésie comme en art, ne répondit pas, sur le plan des œuvres, aux espoirs des expérimentateurs, exception faite pour Benjamin Péret, d'un bout à l'autre éclatant, irrésistible et inimitable; Robert Desnos, ordonnateur inspiré des « mots sans rides »; André Masson, enfin, dont les dessins-éclairs publiés dans *La Révolution Surréaliste* à partir de 1924, constituent l'un des rares exemples d'automatisme absolu en matière d'art graphique. En dépit des incertitudes de cette méthode, qui exige de ceux qui s'y adonnent des dispositions particulières, et tout en élargissant vers d'autres régions le champ d'action du Surréalisme, Breton n'en main-

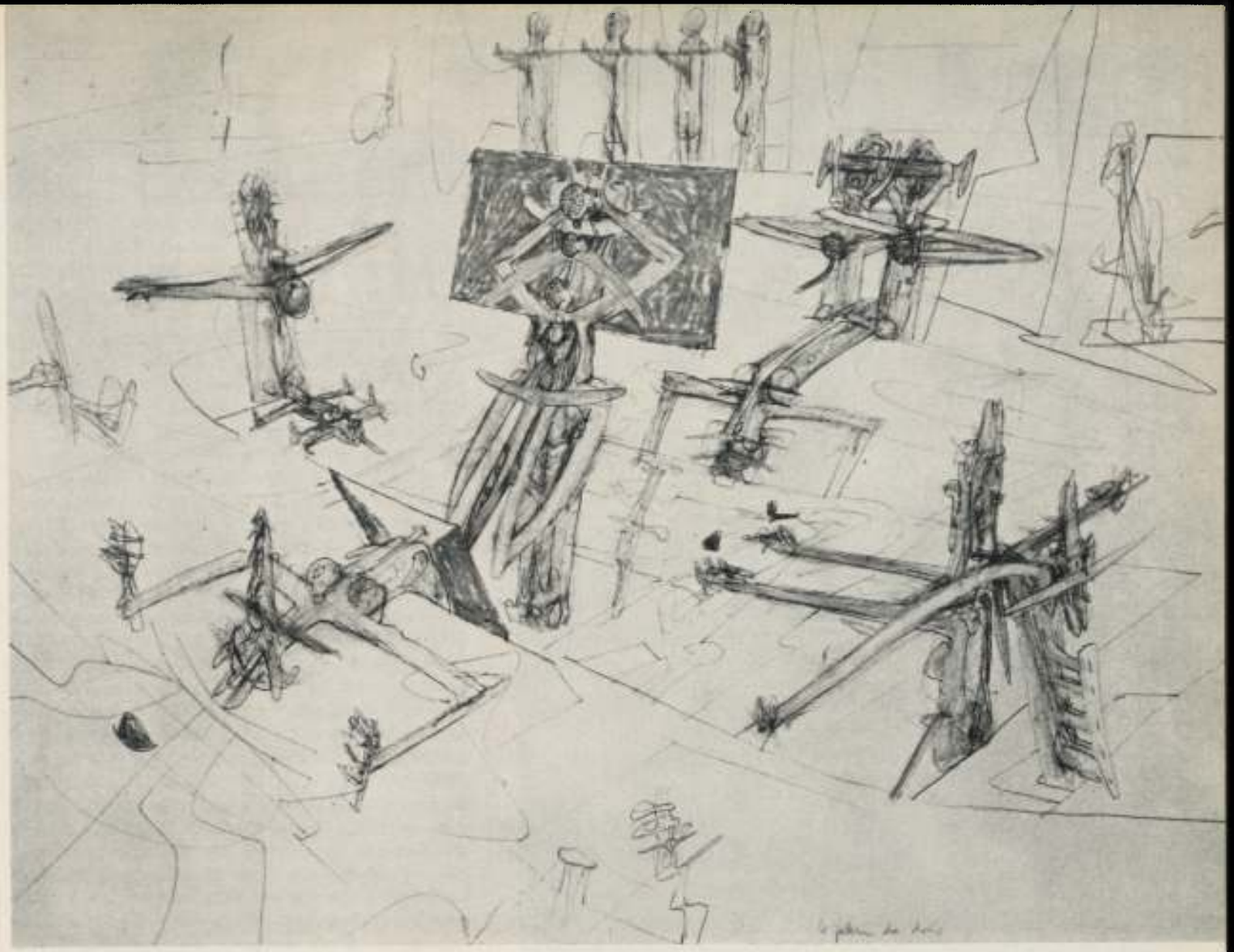
FRANCIS PICABIA. Psi. 1932. Huile sur toile. 100 x 81 cm. Coll. Robert Lebel, Paris.

YVES TANGUY. A force égale. 1935. Huile sur toile. Coll. Mme Simone Collinet, Paris *(Photo J. Hyde).*



ANDRÉ BRETON. Rêve-objet. 1935. Assemblage. 42 x 44,5 cm. Galerie Schwarz, Milan (*Photo A. Bacci*).

Magritte



MATTA. Le pèlerin du doute. 1946. Crayon de couleur. 28 x 36 cm. Galerie du Dragon, Paris.

tint pas moins, durant toute sa vie, une attention privilégiée envers ce qu'il nommait la *dictée magique,* ainsi définie dans le *Manifeste:* « Dictée de la pensée, en dehors de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »

C'est à partir de l'époque des « sommeils », en 1922, que s'instaure, parmi les initiateurs du Surréalisme naissant, un *mode de vie* qui les entraîne loin des sentiers connus, à la recherche d'un Graal, d'un anneau de lumière grâce à quoi, toutes contradictions abolies, l'être serait restitué à sa totalité première. Promenades, rencontres, hasard, amitiés, amour, chaque geste de la vie portait la marque de cette aimantation grâce à laquelle, par une sorte d'émulation sacrée, les heures et les jours étaient arrachés à la routine et à l'indifférence. La revue *Littérature* à ce moment se métamorphose. Les « grands aînés », même Valéry et Gide, sont écartés laissant la place aux jeunes poètes, Paul Eluard, Robert Desnos, René Crevel, Benjamin Péret, Louis Aragon, Georges Limbour, Roger Vitrac, Jacques Baron. Tzara, jugé insupportable, est mis en quarantaine. Les

LABISSE. Les malheurs de la guerre. 1942. Huile sur toile. 60 x 73 cm. Coll. Janssen, Autun.

◁ RENÉ MAGRITTE. Les complices du magicien. 1927. Huile sur toile. 140 x 105 cm. Coll. part., Milan.

JACQUES HÉROLD. Le grand transparent. 1946-1947. Bronze. H: 180 cm. Galerie de Seine, Paris.

couvertures de la revue seront désormais composées par Man Ray, puis par Francis Picabia, virtuose de la haute voltige spirituelle, qui écrivait: « Il faut traverser la vie, rouge ou bleu, tout nu avec une musique de pêcheur subtil, prêt à l'extrême pour la fête. » Man Ray apportait à la communauté ses évidences déroutantes et son humour à la Carroll, visibles dans les objets exposés en 1921 à la Librairie Six. Marcel Duchamp, salué par Breton comme un mage, travaillait à l'élaboration de son Grand Verre, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, qui sera achevé en 1923, après une dizaine d'années de méditation et de recherches. Max Ernst, venu de Cologne en 1921, demeure chez Paul Eluard avec lequel il compose *Répétitions* (1922), puis *Les Malheurs des Immortels*. C'est en 1923, dans la maison d'Eluard à Eaubonne, qu'il exécute les peintures murales que l'on crut longtemps détruites et qu'un miracle, il y a trois ans, permit de retrouver. De Cologne également arrivaient Arp et Baargeld, qui tous deux ont leur place dans le célèbre tableau de Max Ernst, *Au Rendez-vous des Amis* (1922).

Giorgio de Chirico, salué par tous comme l'un des prophètes du merveilleux moderne, est à Rome, mais son œuvre mélancolique et mystérieuse apporte aux uns et aux autres le châtoiement de ses énigmes. Son frère, Alberto Savinio, communique à Breton pour *Littérature* des inédits d'Apollinaire (1922). De plus en plus, la poésie devient la seule affaire, excluant les autres formes d'écriture, à l'exception des récits de rêve, des comptes-rendus de jeux. Mais cette poésie est vécue et ce dont il s'agit avant tout, c'est de la volonté ardemment partagée de porter chaque instant de la vie au point d'incandescence, jusqu'à cet état de grâce où le rêve et la réalité cessent d'être discernables. L'on n'insistera jamais assez sur la ferveur exceptionnelle, l'emportement de l'être qui entraînaient ces poètes, ces artistes vers les terres inconnues et les bouleversantes conquêtes. Si ce mouvement, que l'on peut qualifier de passionnel, a perduré en dépit de ses débâcles internes et des attaques rageuses dont il a été l'objet, s'il a pu avoir une cohésion, une armature et si son pouvoir d'attraction n'a cessé de croître, au moins durant les vingt premières années, c'est sans doute aucun à André Breton qu'il le dut. En juin 1924, quelques mois avant que ne paraisse le *Manifeste du Surréalisme*, voici ce qu'écrivait Robert Desnos: « Préoccupé de la morale, c'est-à-dire du sens de la vie et non de l'observance des lois humaines, André Breton, par son amour de la vie exacte et de l'aventure, redonne son sens propre au mot *religion*. La gravité qui caractérise sa pensée participe de l'équilibre cosmique et ne saurait en rien désigner l'attitude morose des gens sans imagination. »

PATRICK WALDBERG

DOROTHEA TANNING. Don Juan's Breakfast. 1971. Sculpture. 50 x 36 cm. Le Point Cardinal, Paris *(Photo J. Dubout)*.

Le premier rendez-vous de la peinture surréaliste

par Alain Jouffroy

La peinture surréaliste n'est pas née d'un œuf, par hasard posé sur les nuages, avec la protection des fées. Il y a eu des hasards, c'est vrai, et les hasards jouent toujours un très grand rôle dans la vie des hommes et des sociétés. Mais, contrairement à beaucoup de gens beaucoup plus « pratiques » que moi, je ne crois pas aux miracles. Je ne crois ni à Dieu, ni aux intercesseurs, ni à aucune « métamorphose » des dieux. Le sacré, pour moi, c'est le réel, ce que les gens vivent, ce que je vis, ce que je peux vérifier, ce que je peux éprouver devant la vie: c'est ce qui m'a attiré dans le surréalisme, dont le « réalisme » m'a toujours semblé au moins aussi important que le « sur ».

D'abord, il y a eu un homme qui se nommait Apollinaire, et qui a inventé, un peu superficiellement il est vrai, dans sa préface aux « Mamelles de Tirésias », le mot « surréalisme ». Il ne se doutait certainement pas du destin futur de ce néologisme, l'un des plus lourds de conséquences que jamais un poète ait inventé en Occident. Il est vrai que cela se passait en 1917, avant que la première guerre mondiale n'ait pris fin, cette guerre qui allait assassiner Apollinaire lui-même, par contre-coup. Mais on ne doit pas oublier, cependant, qu'Apollinaire aimait les affiches, détestait la civilisation gréco-romaine, et qu'il avait largement contribué, quoi qu'en disent les peintres de l'époque, à la victoire des premières avant-gardes du XX[e] siècle, — celle du cubisme, en particulier. Parmi ses « peintres cubistes », il incluait d'ailleurs Marcel Duchamp et Francis Picabia, ce qui n'a pas été assez remarqué. Tout porte à croire qu'Apollinaire avait, du cubisme — et d'autres choses —, une conception beaucoup plus *large* que n'en ont aujourd'hui les historiens. Et qu'on ne me dise pas que les poètes ont des lubies, ou qu'ils prennent leurs désirs ou leurs intérêts pour des vérités universelles: le seul fait qu'Apollinaire ait vu juste avant tout le monde sur quelques individus méprisés par la majorité prouve, s'il en est encore besoin, le contraire.

Et puis, il y a eu un jeune homme qui s'appelait André Breton, et qui admirait beaucoup Valéry avant d'admirer Apollinaire, et c'est autour de ce jeune homme — on le nommerait aujourd'hui

De gauche à droite: Rigaut, Tzara, Breton. Coll. Mme Simone Collinet, Paris *(Photo inédite)*.

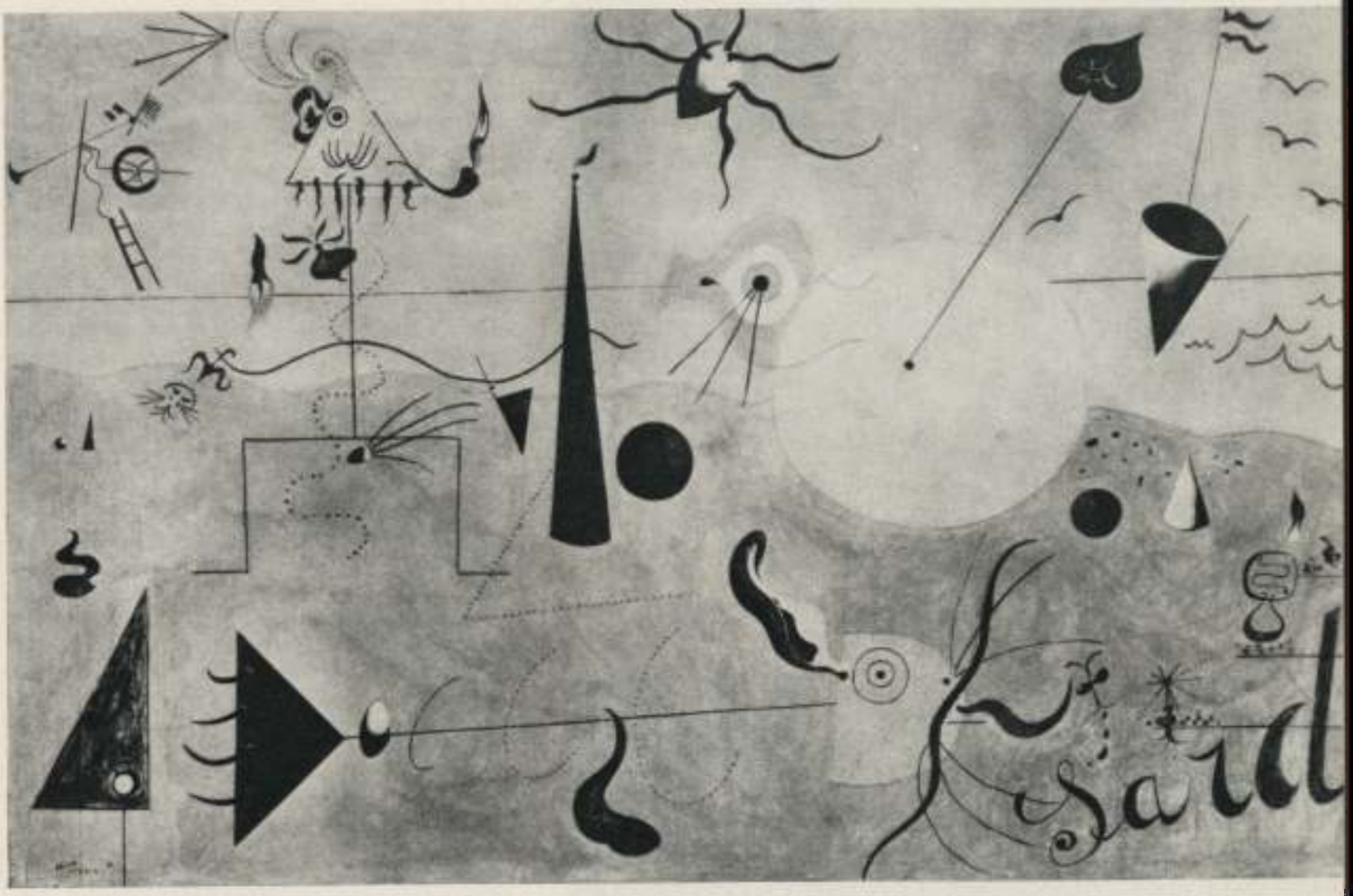
DESNOS. Mort de Morise. 1923. Peinture. Coll. Mme Simone Collinet, Paris.

MAX ERNST. Au rendez-vous des amis. Montage. 1930. *De haut en bas, suivant la ligne serpentine:* Tanguy, Aragon, Giacometti, (Pearl White), Ernst, Dali, Tzara, Péret, (Houdini), Buñuel, Eluard, Char, Alexandre, Man Ray, Breton. *Hors de cette courbe, en haut et à droite:* Crevel, Sadoul. The Museum of Modern Art, New York.

« gauchiste » — que se sont cristallisées des choses fort exceptionnelles pendant plusieurs dizaines d'années. On lui en a voulu de ne pas mourir à la fin de la seconde guerre mondiale: cela aurait certainement arrangé beaucoup de monde, mais on s'obstine encore à ne considérer comme importantes, dans sa vie, que les années qui vont de 1919 à 1946: parce que beaucoup d'« historiens » ne définissent leur « histoire du surréalisme » qu'entre les deux guerres, ces grandes parenthèses. Je n'ai pas l'intention ici de prouver en quoi cette falsification est aberrante, en quoi monstrueuse, puisqu'André Breton a vécu jusqu'en septembre 1966 (1): ma dernière conversation avec lui, à Saint-Cirq-Lapopie, remonte au mois d'août de cette année-là. Mais passons: les gens ont besoin d'ordre, et les dernières vingt années d'André Breton les dérangent. Les rivalités, à ce sujet, pullulent. Une troisième guerre mondiale sera-t-elle nécessaire à leur éclaircissement?

Je ne sais pas ce qui a pu se passer exactement dans la pensée de Breton entre 1918 et 1919; probablement un très grand désarroi, quelque chose qu'on appelle le désespoir. Il ne savait plus quoi faire, et ne voulait rien faire: il attendait, mais il ne savait quoi. C'est à mon sens la profondeur, l'immensité de cette attente qui ont tout déclenché par la suite, avec la seule chance de quelques amitiés, où la complicité dans l'attente a joué le plus grand rôle. Mais je ne crois pas non plus que le surréalisme des « Mamelles de Tirésias » était ce qui le préoccupait le plus, bien que dans un article écrit en 1917 sur Guillaume Apollinaire, André Breton prononce pour la première fois, à propos de ce « drame », le *mot* qui allait déterminer le sens de sa propre vie. Il suffit de relire *Les Pas perdus* pour comprendre que « L'Esprit nouveau » dont il parlait en 1917 n'était pas, ne pouvait être en tout cas ce qu'il allait lui-même définir plus tard: les « lacunes de son savoir » conféraient à ses yeux un trop grand prestige à ce qu'il allait, mieux que personne, mais à l'insu du plus grand nombre, rendre réel, *faire réel.* Il n'y aurait peut-être pas eu de surréalisme sans cette recherche initiale, à l'aveuglette, c'est-à-dire sans absence de programme préconçu.

... Mais quand Breton et Soupault, en 1919, écrivirent ensemble *Les Champs magnétiques,* le surréalisme était déjà, innomé, dans l'air qu'ils respiraient, dans les courants d'air qui claquaient les portes de l'« Hôtel des Grands Hommes », où Breton habitait. Tout ce qui les intéressait à cette époque, cependant, les amis de Breton le désignaient de deux mots, comme lui, et n'en prononçaient aucun autre: *écriture automatique.* C'était donc à la poésie qu'ils pensaient, et beaucoup moins à la peinture. Entre 1919 et 1923, je ne pense pas que le mot surréalisme ait été prononcé autrement qu'en sourdine, et par référence à Apollinaire seul, c'est-à-dire à un souvenir commun, qui les avait *marqués,* mais qui ne pouvait que très difficilement se transmettre à l'extérieur, dans le



JOAN MIRÓ. Le chasseur (Paysage catalan). Montroig, 1923-1924. Huile sur toile. 65 x 100 cm. The Museum of Modern Art, New York.

brouhaha volontaire du dadaïsme. Non, tout ce qui intéressait Breton, Aragon et Soupault entre 1919 et 1923, ils l'appelaient encore « écriture automatique », et ce sont de telles « écritures » qu'ils ont pratiquées, jusqu'à s'endormir. Je veux dire que ce ne sont pas les « sommeils » de 1922 qui ont inauguré le surréalisme, mais bien la pratique d'une écriture accélérée, à vitesses d'ailleurs multiples, comme Breton les a précisées lui-même dans ses commentaires aux *Champs*, et qui leur rendait la vie assez insupportable, parfois: à croire qu'ils allaient devenir fous.

Il faut tenter de se représenter cet impossible: des hommes qui décident — contre vents et marées, et entourés d'une indifférence générale —, d'entreprendre la conquête suprême: celle du génie, et qui, fort matérialistes, estiment qu'il suffit, pour cela, d'en trouver la, ou les techniques. Tzara m'a dit, à ce sujet, des choses très curieuses: je ne les répéterai pas, parce que, dans ce contexte, elles sembleraient diminuer sa compréhension. Je pense qu'il faut cependant dire, ici, que la peinture ne serait pas entrée dans le jeu, si la recherche commencée en 1919 n'avait très largement *débordé*, par son excès même, son scandale, le cadre de la seule esthétique littéraire, telle qu'un admirateur encore récent de Mallarmé et de Valéry pouvait la concevoir. Mais en débordant la littérature, l'écriture automatique débordait déjà la peinture. Ceux qui la pratiquaient ne le savaient même pas.

Ces poètes n'étaient pourtant pas des peintres, et malgré leur intérêt pour tel tableau de Derain, *Le Chevalier X*, par exemple, ou même tel portrait de Soutine — dont Breton fit même l'acquisition —, je pense qu'ils devaient juger la peinture d'un peu haut, à distance. Une conversation avec Modigliani devant la « Closerie des Lilas », au lendemain de la re-publication des *Poésies* de Lautréamont dans *Littérature*, telle que Breton me l'a racontée sur les lieux mêmes où elle s'est produite, a pu jouer, cependant, un rôle de *révélateur final* dans son esprit: l'intelligence de Derain, l'habileté géniale de Picasso étaient d'un autre ordre que cette sensibilité-là, qui n'a pas de nom, et qui consiste à communiquer, par si-

HANS BELLMER. Dessin. 1960. *(Photo Jacqueline Hyde).*

LEONORA CARRINGTON. Les chats. Sans date. Huile sur toile. Galerie Lucie Weill, Paris. *(Photo Jacqueline Hyde).*

gnes verbaux, des sensations peu communes, une expérience inavouable. Cela devait se passer en avril 1919, date de la publication des dites *Poésies*, précédées de notes de Breton, et bien avant qu'il ne décide lui-même, avec ses amis, directeurs de *Littérature*, d'éliminer les trop célèbres collaborateurs, les encombrants aînés dont il fallait, *à tout prix* sans doute, se détacher tôt ou tard. Mais Modigliani parlant de Lautréamont à Breton, un matin, sur le terre-plein de la « Closerie des Lilas », je crois que cela a dû jouer du rôle capital dans la pensée aventureuse, la pensée aventurière qui fut celle de Breton jusqu'au bout: une sorte de provocation à *voir* le non-entendu, à *entendre* le jamais-vu. Car les peintres ne sont pas si dogmatiques que ne le laissent parfois supposer les systèmes esthétiques qu'ils adoptent: les exceptions qu'ils font à leurs propres règles renseignent le plus souvent sur leurs intentions véritables, et sur les fins qu'ils n'atteignent pas toujours.

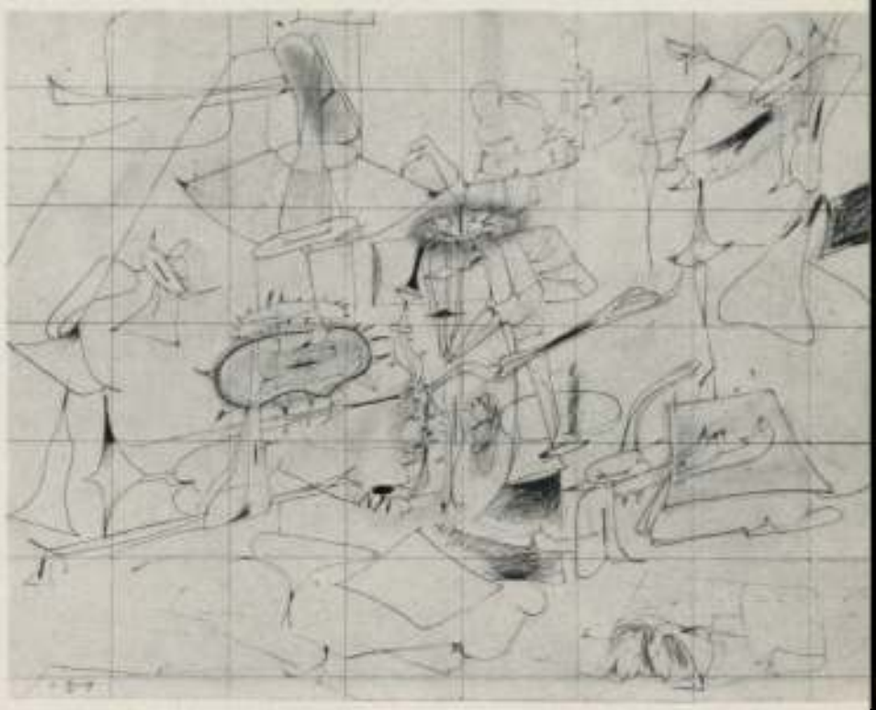
Puis vint Max Ernst, ou plutôt vinrent les collages de Max Ernst à Paris, car ces superbes collages incongrus l'y précédèrent dès 1920, pour une première exposition, et il ne les suivit qu'en 1922. Les premières œuvres « historiques » de Max Ernst, le *Rendez-vous des amis* par exemple, datent de cette année-là, mais on oublie parfois que Max Ernst avait été lui-même absent au premier des véritables rendez-vous: celui que lui donnèrent des gens qui ne s'appelaient pas encore des surréalistes, mais auxquels il allait offrir une première *légende* visuelle. Ce qui n'empêcha pas Breton de douter encore, avant l'été de 1924, de la *possibilité* d'une peinture surréaliste.

Il me l'a dit souvent, et ce que m'en dit aujourd'hui Aragon me le confirme: c'est par l'entremise d'Aragon, qui connaissait le secret par Roland Tual et Michel Leiris, que Breton entra pour la première fois dans l'atelier de Miró. Certes, Leiris et ses amis avaient *vu* les tableaux de Miró, qui travaillait dans un studio voisin de celui de son ami André Masson, mais qu'en pensaient-ils alors? Pourquoi, sauf Masson, n'en ont-ils pas parlé eux-mêmes à Breton? De crainte qu'il ne se moque? C'est sans doute Tual qui a le premier parlé de Miró à Aragon et qui lui fit voir... les tableaux peints à Montroig, en Espagne, en 1923, comme *Terre labourée*, ou commencés à Montroig et achevés dans l'atelier du 45 rue Blomet, comme *Le chasseur*, que Jacques Dupin date de 1923-24. Ce même *chasseur* dont Miró dira dans une lettre que « tous les problèmes picturaux (y) étaient résolus », et qui, huit jours plus tard, après la première visite d'Aragon et de Tual, allait convaincre précisément Breton de la *possibilité* de cette peinture surréaliste qui allait conquérir un demi-siècle d'histoire.

Etranges rencontres, où l'essentiel demeure masqué, souvent invérifiable, et qui déterminent pourtant, mine de rien, une révolution du regard dans l'histoire de l'art. Tout ce que j'en sais, je le dis parce que je l'ai entendu de la bouche d'André

Breton, et de celle d'Aragon. Le plus étonnant, c'est que leurs deux récits concordent, et que je m'y retrouve, même si je sais par l'un ce que je ne sais pas par l'autre. Par exemple, je sais par Breton qu'avant de voir Miró il rendit visite à Masson, qui l'accompagna ensuite dans le studio de Miró. C'est donc par l'antichambre et par les amis de Masson, qu'Aragon jugeait déjà pré-surréalistes, [cela se passait sans doute après juin 1924, puisque c'est à cette date que le manuscrit d'*Une vague de rêves* (où pour la première fois le mot de *surréalisme* est accompagné du concept de *surréalité*, et de l'adjectif *surréel)* fut remis à madame de Bassiano, qui dirigeait *Commerce*], — voyez comme cette phrase se plie au puzzle collectif de ces souvenirs juxtaposés, réajustés, réajustables —, c'est donc par l'antichambre et par les amis d'André Masson qu'Aragon put conduire Breton dans l'impeccable studio de Miró, fondateur involontaire de la peinture surréaliste, le *précédent* de Max Ernst n'ayant pas — sur le moment — été reconnu comme tel par ceux-là mêmes qui auraient pu reconnaître leur devancier. Je n'y puis rien: cet enchevêtrement-là tient du prodige, même s'il se réduit à des données quotidiennes assez banales: deux studios voisins, des amis qui se réunissent le plus souvent au 45 de la rue Blomet, dans l'atelier de Masson: Tual, Queneau et Leiris, bientôt rejoints par Artaud, et deux amis qui sont alors plus complices entre eux qu'avec tous les autres: Aragon et Breton.

Quant à la date exacte à laquelle cela s'est produit, qui saurait la donner? Masson? Miró? Tout ce que je puis dire, c'est que le *Manifeste du surréalisme*, qui fut publié en décembre, a été écrit dans le courant de l'été 1924, alors qu'Aragon, qui avait déjà écrit *Une Vague de rêves*, était séparé de son ami par un choix de différents lieux de vacances. Mais l'étonnant, c'est que Breton ne parle pas de peinture dans ce premier *Manifeste:* il ne cite aucun peintre dans sa célèbre liste: Swift est surréaliste dans la méchanceté, Sade est surréaliste dans le sadisme, etc... Les seuls peintres, désignés en tant que tels, sont Picasso et Braque pour leurs *papiers collés*, et, symptomatiquement, à propos des poèmes composés à l'aide de fragments de titres découpés dans les journaux, ces premiers *cut-up* du XX^e^ siècle. Tout se passe donc comme si, lors de l'été 1924, Breton ne considérait encore aucun peintre comme un véritable surréaliste, même s'il cite, mais comme *en passant:* « Francis Picabia vient nous voir et, la semaine dernière, dans le palais des glaces, on a reçu un nommé Marcel Duchamp qu'on ne connaissait pas encore. Picasso chasse dans les environs » parmi les invités de ce « château » qui lui appartient déjà, et « dont la moitié n'est pas forcément en ruine ». Si l'on analyse par ailleurs la note de bas de page que Breton a ajoutée dans le premier *Manifeste*, à la fin de la liste des écrivains prédécesseurs, on constate que, parmi les quatorze peintres cités après Uccello: « Seurat, Gustave Mo-



GORKY. Etude pour une peinture vert foncé. 1946. Plume et crayon. 48 x 60,5 cm. Coll. part., New York.

WIFREDO LAM. Peinture (dédicacée à Gorky). 1945. 91 x 74 cm. Galerie Ile de France, Paris.

MERET OPPENHEIM. Le couple. 1956. Coll. Baron Elie de Rotschild.

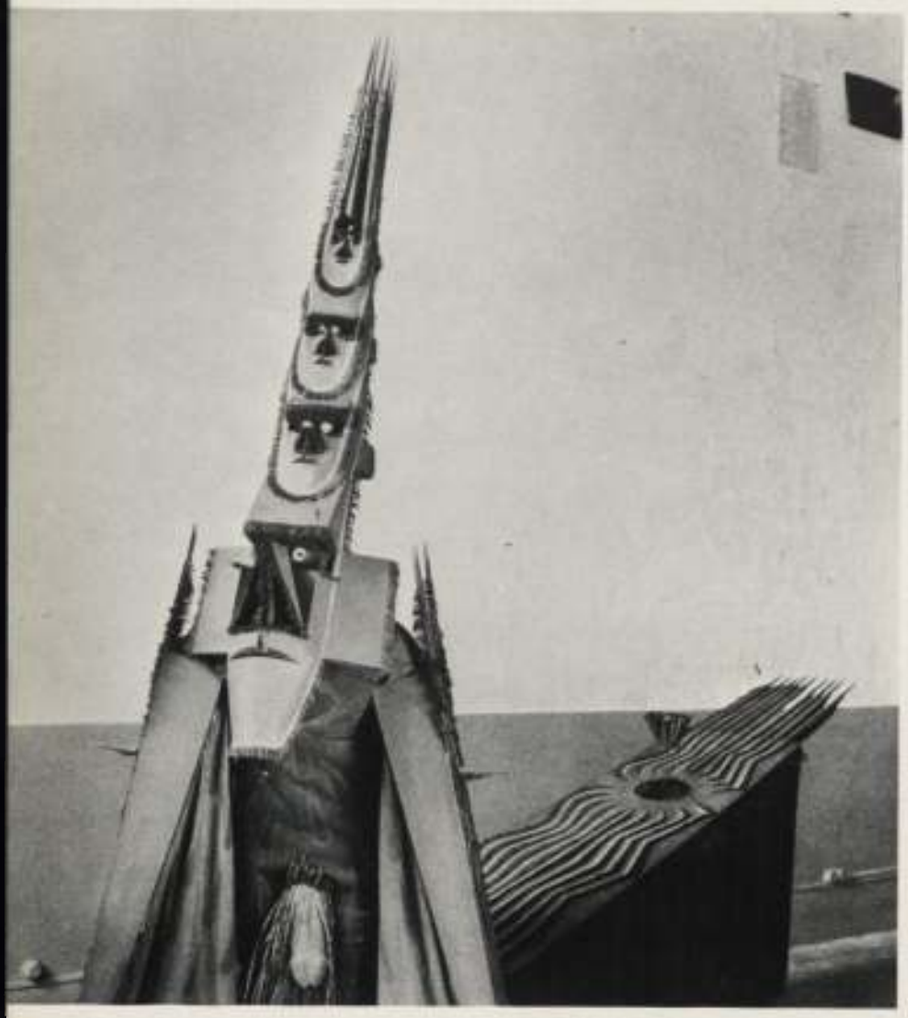
JOSEPH CORNELL. Ondine's Owl. Vers 1958. Assemblage avec éclairage électrique intérieur. 40 x 28 x 10,5 cm.

reau, Matisse (dans « La Musique » par exemple), Derain, Picasso (de beaucoup le plus pur), Braque, Duchamp, Picabia, Chirico (si longtemps admirable), Klee, Man Ray, Max Ernst et, si près de nous, André Masson », *Miró, en cet été 1924, ne figure pas.* « Si près de nous » désigne cependant celui qui va permettre à Breton de moins compter sur Picasso, et de se *rapprocher* davantage de Max Ernst, de Man Ray et de Picabia, *après* sa rencontre avec Miró. Mais, comme cette seconde note s'applique au commentaire à celle des écrivains qui *ne sont pas toujours surréalistes*, parce que Breton démêle chez chacun d'eux « un certain nombre d'idées préconçues », et « parce qu'ils n'avaient pas *entendu la voix surréaliste* », on ne peut que souligner le doute qui est encore le sien, en cet été 1924, en face de la possibilité d'une peinture *absolument* surréaliste. Quant au texte même du *Surréalisme et la peinture,* il ne verra pour la première fois le jour qu'en 1928, et *La peinture au défi* d'Aragon ne paraîtra qu'en mars 1930, par les soins du surréaliste belge Camille Goëmans, à propos d'une exposition de collages.

Ainsi a-t-il fallu cinq ans d'*écritures automatiques*, et de *sommeils*, entre 1919 et 1924, pour que Breton, pressé par trop d'exemples soudain convergents à partir de sa visite à Miró, en arrive à croire à cette peinture surréaliste qui fait aujourd'hui la fortune des uns, la spécialité des autres, et qui a projeté une ombre éblouissante sur l'art et la vie dans leur ensemble. *Cinq ans de doutes, de heurts et d'indifférence, cinq ans de recherches* en tout cas, qui pré-déterminent par leur complexité même, leurs enjeux, leurs risques, les aventures inaugurales dans lesquelles les peintres pourront s'engager encore demain, s'ils n'oublient pas que le chemin de la trouvaille véritable passe d'abord par le doute, l'incertitude, et la gratuité. Nous en sommes aujourd'hui, apparemment, fort loin. Mais il n'est pas certain qu'une crise évidente de toutes les valeurs, qui ne peut que s'accentuer dans les années à venir, empêche ceux qui veulent sortir de tous les sentiers battus de se trouver un terrain, des méthodes compatibles avec les exigences démesurées — et de moins en moins satisfaites — que chacun ressent dès qu'il cesse de se censurer lui-même, et de s'interdire des actions préjudiciables à son intérêt immédiat.

Il serait vain de croire que l'on peut impunément ignorer les choix de Breton pour éclairer l'ensemble des rapports qu'il a établis entre *le surréalisme* d'une part et *la peinture* d'autre part. Je ne plaide pas ici la cause de je ne sais quelle *orthodoxie surréaliste:* ces deux mots sont trop contradictoires, ils jurent trop affreusement l'un à côté de l'autre. Défendre aujourd'hui le point de vue de Breton, c'est défendre celui de l'hétérodoxie, de l'*écart,* en tout cas de la différence. Et s'il faut défendre ce point de vue, c'est qu'en l'abandonnant, on court le risque de retomber dans le mythe d'une *tradition,* d'une histoire, complètement opposé à cette nécessité de faire voir le

MAX ERNST. La femme chancelante. 1923. ▷
Huile sur toile. 130,5 x 97,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. (*Photo Eric Pollitzer, New York).*



JEAN BENOÎT. Costume et masque pour l'Exécution du Testament du Marquis de Sade. 1959.

MANINA. Le destin est dans votre main. 1968. Huile sur toile. *(Photo Ferruzzi, Venise).*

GEORGES MIMIAGUE. La mare aux trois amants. 1970-1971. Huile sur toile. 150 x 200 cm. Galerie La Cour d'Ingres, Paris.

jamais-vu, de faire entendre le jamais-entendu, qui a été, toute sa vie, ressentie comme la plus impérieuse de toutes par Breton lui-même. Aussi bien, les peintres de la première époque surréaliste — celle qui va de Miró à Matta et à Lam — sont tous, aujourd'hui, du fait même de leur renommée, et de la vulgarisation mondiale dont leurs œuvres sont devenues l'objet, ceux qui risquent le plus de faire perdre de vue les *vérités générales* du surréalisme. Leurs œuvres les masquent d'autant plus fréquemment, en effet, qu'elles suscitent aujourd'hui une approbation quasi unanime. Cela ne restreint d'ailleurs nullement le rôle d'initiateurs et de pionniers qui a été le leur, et qui fut aussi déterminant dans l'histoire des idées que dans la libération des formes. Mais on ne saurait aujourd'hui limiter l'histoire de la peinture surréaliste à celle de ses grands peintres et de ses grands sculpteurs — ceux qui eurent la chance de se faire connaître *avant* la dernière guerre mondiale: Man Ray, Picabia, Miró, Masson, Max Ernst, Duchamp, Arp, Tanguy, Magritte, Giacometti, Dali, Oscar Dominguez, Méret Oppenheim, Victor Brauner, Calder, Matta, Lam, Paalen, Gorky, Toyen —, sans fausser singulièrement l'optique qui fut, toute sa vie durant, celle de Breton en face de la peinture.

Pour Breton, et je l'affirme avec d'autant plus de certitude qu'il me l'a répété à maintes occasions, la peinture surréaliste ne commençait à apparaître comme telle que dans la mesure où elle le fascinait, où elle le *troublait*, où elle ébranlait le fond de sa pensée davantage que toutes les autres. Mais les motifs de cette fascination et de ce trouble qu'exerçaient sur lui certaines images, et non pas les autres, relèvent tous d'une véritable révolution de la sensibilité: la « beauté » — même convulsive — n'en était pas la clé, mais le seul *principe de plaisir*, qui renouvelle et dérange l'idée qu'on se fait de la beauté plutôt qu'il ne lui obéit. Ainsi, des tableaux aussi peu « esthétiques » que ceux de Pierre Molinier et de Schröder-Sonnenstern, par exemple, lui paraissaient chargés d'une plus grande quantité de *surréalisme* qu'un très grand nombre des plus « beaux » tableaux peints par les plus « grands » peintres qui ont participé à la première époque du mouvement. Il manifestait donc un *décalage* perpétuel de son point de vue personnel par rapport à la mythologie surréaliste proprement dite.

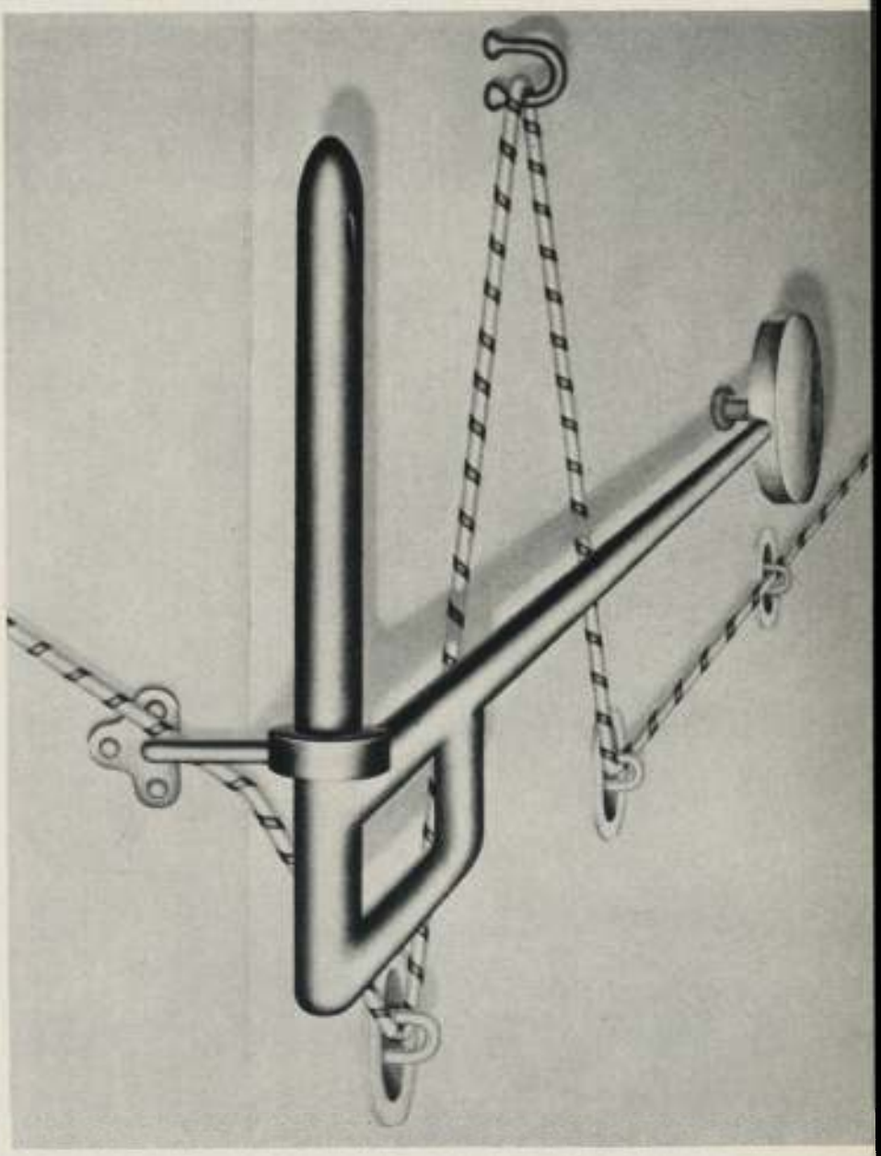
Face au déferlement mondial des images et des œuvres d'art, il faut aujourd'hui manifester un plus grand décalage encore. Il n'y a rien de plus dangereux, pour la liberté, que le respect des traditions, fussent-elles « subversives ».

ALAIN JOUFFROY

(1) Klapheck, Baj, Alechinsky, Degottex, Duvillier, Marcelle Loubchansky, Yahne le Toumelin, Fred Deux, Camacho, Cardenas, Télémaque, Hantaï, Silbermann, Pierre Molinier, Jean Benoît, Roszda, Le Maréchal, Yves Laloy, Schröder-Sonnenstern, Max-Walter Svanberg, Manina, Georges Mimiague, tels sont les vingt-deux peintres et sculpteurs auxquels Breton s'est très vivement attaché pendant ces vingt années. A eux seuls, ils méritent déjà une exposition rétrospective.

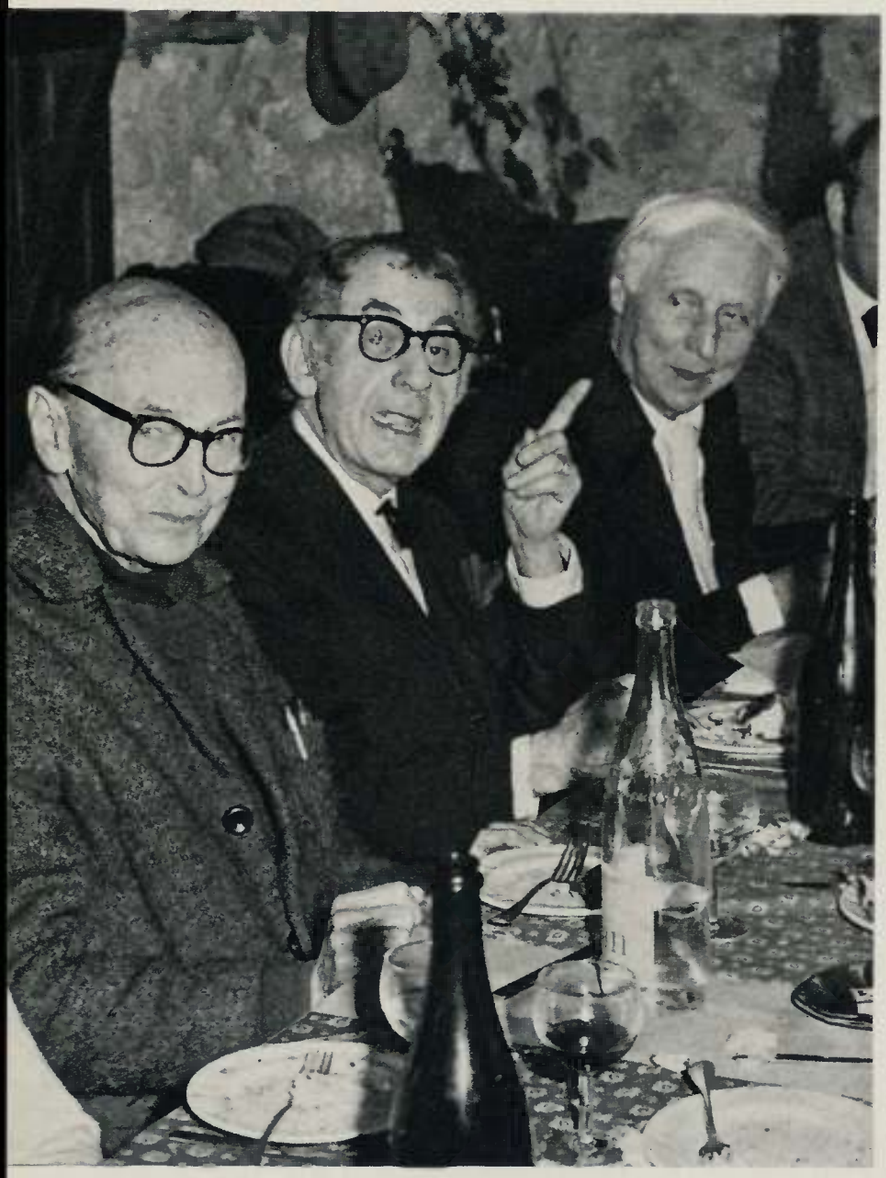
TOYEN. La table verte. 1945. Huile sur toile. Coll. part., Paris *(Photo J. Hyde)*.

KLAPHECK. Les menottes du mariage. 1967. Huile sur toile. 100 x 80 cm. Galerie Claude Bernard, Paris.



GALERIE IOLAS, PARIS

Images de Max Ernst pour une ballade de Ribemont-Dessaignes



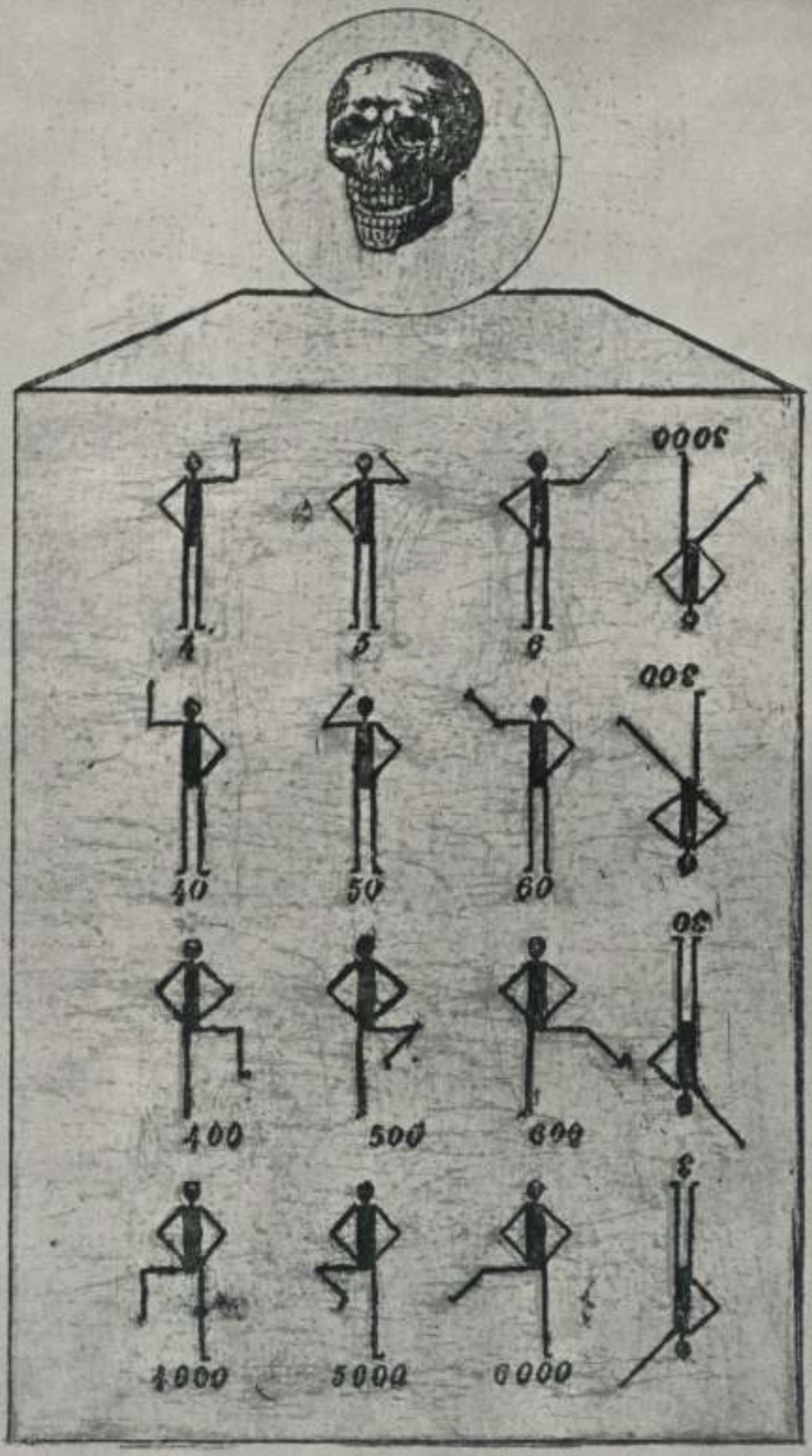
De gauche à droite: Georges Ribemont-Dessaignes, Man Ray et Max Ernst, lors de l'exposition Man Ray à la Galerie Alphonse Chave à Vence, en 1970.

Max Ernst vient d'achever l'illustration du nouveau livre de l'un de ses plus anciens compagnons du dadaïsme: la Ballade du soldat, *de Georges Ribemont-Dessaignes. Les trente-quatre lithographies qui accompagnent ce long poème anti-militariste marquent donc, de manière définitive, la fidélité de ces deux hommes aux principes subversifs de leur jeunesse.*

L'Empereur de Chine, *la première pièce de théâtre de Ribemont-Dessaignes, fut aussi « la première manifestation dadaïste conçue en France en dehors de toute influence étrangère ». Elle devait être « représentée à plusieurs reprises au cours des manifestations dada » (cf. Michel Sanouillet,* Dada à Paris, *J.-J. Pauvert, 1965). Picabia, on s'en souvient, disait en 1919 que les poèmes de Ribemont-Dessaignes étaient « ce qu'il aimait le mieux »; Tzara, la même année, qu'ils comptaient « parmi les meilleures choses » qu'il connaissait. Ribemont-Dessaignes, par ailleurs, a réuni ses souvenirs, sous le titre* Déjà jadis, *en 1958 (Ed. Julliard), mais il fut le premier, dès 1931, dans la* Nouvelle Revue Française, *à raconter l'*Histoire de Dada. *Pendant la première guerre mondiale, alors qu'il était « affecté au Service des Renseignements aux Familles à l'Ecole Militaire », un journal clandestin défaitiste circulait dans les bureaux où il travaillait.*

Sans doute Ribemont-Dessaignes a-t-il voulu répéter encore une fois, avec son ami Max Ernst, la très violente exigence de liberté qui souleva, il y a plus de cinquante ans, cette « république des camarades » qu'était pour eux le mouvement dada.

Vive l'Ordre et la Société
Et toute la Chrétienté.
Il disait cela pour les faire rire,
Et pour leur faire plaisir
Parce qu'il était au service,
Qu'on lui fait faire l'exercice,
Avec un fusil entre les mains
Pour le bonheur des humains.


1
5
6
10
50
60
100
500
600
1000
5000
6000

◁ 5 C'est bien, dit le sergent.
Je vous ferai pisser le sang!

20 Peut-on tuer la lune
Tuer le rossignol
Qui chante dans la lune
Tuer la luciole?

Brille et brûle comme un feu, une grande lumière,
Alors, tuer, qu'est-ce que c'est toutes ces existences
Qui croulent tout à coup, qui ne sont pas votre existence
Mais comme elle, oh, tout à fait comme elle,
A cause de cela vous faites sauter une cervelle,
Vous crevez ces poumons et ce ventre
Et toute cette viande,
Comme s'il s'agissait de vous, oh tueur de maintenant,
Mort qui demeure vivant
Pour combien de temps encore,
Mais tuer, qu'est-ce que c'est la mort,
Tuer jusqu'à purger la terre,
Voilà enfin que tu fais ta besogne, militaire!
Le droit, la liberté, la justice,
Qu'ils disent,
Oh, ça va,
Soldat, tais-toi,
Ils commandent, mais qui obéit ?
Ils disent tu tueras
Mais ils ne tuent pas et qui tue si ce n'est toi ?
Ils disent : Obéis, pauvre malheureux!
Mais ils sont nerveux et qui porte son malheur sur toi,
Si ce n'est toi.
Voilà, soldat
Mouillé de peur
Trempé de sueur
Le criminel c'est toi.

Eh bien, mon colon! fait le soldat, ça vous prend souvent ces histoires-là ?
Vous ne savez pas que j'ai pris mes précautions
Et que derrière moi, j'ai toute la hiérarchie,
Pour la mort comme pour l'amour ?
Le Bon Dieu lui-même a mis sa signature, partout où je suis passé,
Lu et approuvé qu'il a écrit quand j'ai volé, violé, pillé, tué.
Alors j'ai l'cœur léger,
Et la conscience impalpable d'un papillon,
Pauvre con!

29 Avec le sang il a signé son nom sur le mur ▷
Et le Seigneur des Armées a écrit:
Lu et approuvé.

ANDRÉ MASSON. Lithographie originale ▷
pour XX^e siècle (Mourlot Impr., Paris 1972).

GALLERIA-LIBRERIA HOEPLI, MILAN

André Masson graveur et illustrateur

Histoire d'une de mes folies

par André Masson

Une œuvre de peintre-graveur, c'est *autre chose* qu'une œuvre de graveur, comme Méryon ou Bresdin. Le plus souvent, ce sont les œuvres de peintres-graveurs qui retiennent: Dürer, ou Goya. Pourquoi? Un graveur qui ne fait que graver dispose d'une technique éprouvée: c'est un « spécialiste », tandis que le peintre-graveur suscite, par les répercussions de son œuvre peinte sur la technique même de la gravure, un certain progrès, des changements quelquefois importants.

La gravure s'est *installée dans le noir* jusqu'à Bonnard, Lautrec, Maurice Denis et les Nabis. La couleur arrive donc très tard dans la gravure: avec les impressionnistes. Mais les premiers pein-

ANDRÉ MASSON. Rêve d'un futur désert. 1944. Eau-forte. 64 x 76 cm. Tirage: 35 ex. Galerie Louise Leiris, Paris.

ANDRÉ MASSON. Le Minotaure et la vierge. 1933. Une des cinq eaux-fortes pour « Sacrifices », texte de Georges Bataille. Edité en 1936. *(Photo Jacqueline Hyde).*

ANDRÉ MASSON. Acteurs chinois. 1955. Eau-forte en couleurs. 57 x 76 cm. Tirage: 50 ex. Galerie Louise Leiris, Paris.

tres-graveurs qui ont commencé à y faire appel, n'ont fait que de la lithographie en couleur. A l'exception de Mary Cassat, qui a tenté une chose fort difficile: des pointes sèches en couleur où l'acide, en principe, n'est pour rien. En fait, l'essor *immodéré* de la gravure et de la lithographie en couleurs n'a commencé qu'après la dernière guerre, — essor *sans précédent*. Deux exceptions, encore: Picasso, dont les seules œuvres gravées en couleurs sont plutôt des *linogravures*, et Matisse.

Ce n'est pas le *trait gravé* — la plupart des artistes l'ont pratiqué — mais l'équivalent du lavis-couleur qui rend le contrôle de la morsure extrêmement complexe et demande une expérience de métier, ainsi qu'une *intuition* nécessaire au peintre pour combler son manque d'expérience. Depuis 1946, la gravure en couleur m'a sollicité beaucoup plus que celle en noir: la presque totalité des livres que j'ai illustrés depuis cette date, et j'en ai illustré beaucoup, sont généralement en couleur: si on les compte, environ mille cuivres, sans parler des estampes. J'y ai donc consacré beaucoup de temps.

Et aussi, l'une de mes folies, dont il faut peut-être raconter l'histoire. Comme toutes les folies, cela a commencé avec quelque chose d'énervant: le problème du repérage. Les peintres de mon espèce sont plutôt impatients. J'ai d'abord pensé que si l'on pouvait travailler en litho-couleur sur pierre unique, les difficultés seraient moins grandes pour les peintres-graveurs. J'en ai parlé, à Aix-en-Provence, à l'un de mes amis, Marchutz, peintre allemand fixé depuis longtemps dans cette ville, féru de litho en noir. Il disposait d'une presse et d'un lot de pierres suffisant pour calmer ma soif de lithographie. Je lui ai parlé de cette idée de « pierre unique », qui devait, du fait qu'un seul passage de presse suffisait, donner à la couleur une sorte de *fleur* de grande fraîcheur. Il y avait, de son côté, songé lui-même: nous pouvions faire un essai, qui fut satisfaisant. J'en ai réalisé, avec lui, un grand nombre.

Sa part, dans l'histoire, était redoutable: ce pari exigeait une habileté technique presque incroyable. La mienne était une gageure. Il me fallait, dans la conception même, réserver des *blancs* entre les parties à colorer, prévoir toutes les in-

◁ ANDRÉ MASSON. Lithographie pour « 23 Sonnets de Louise Labbé ». 1972. 65 x 50 cm. André Sauret Ed., Monte-Carlo.

ANDRÉ MASSON. Poursuite. 1955. Eau-forte en couleurs sur pierre unique. 57 x 76 cm. Tirage: 50 ex. Galerie Louise Leiris, Paris.

terruptions: une sorte d'exercice zen par le vide, donc un effort de création. Mes exigences étant de plus en plus grandes, et pour éviter de trop grands « blancs de passage », il dut fabriquer des rouleaux dont certains avaient moins d'un centimètre de long. De cette manière, nous avons réalisé une lithographie *sur pierre unique* où il y avait *dix-sept couleurs*. Mais on ne pouvait en tirer plus de deux par jour, ce qui impliquait quelque chose de bien aristocratique. De surcroît, la presque totalité de ces lithos était tirée sur *Chine appliqué*: il fallait donc que ce que l'on appelle, dans notre jargon, la colle du *papier de soutien*, Arches ou Rives, adhère suffisamment à la pellicule inégale du papier de Chine. Cela ne pouvait s'effectuer sans accidents, et nous obligeait à recommencer. Tout un album en couleur, *Le voyage à Venise*, où j'ai lithographié le texte lui-même en plusieurs couleurs, a été ainsi exécuté par mes soins à peu d'exemplaires de grand format.

Je me suis demandé aussitôt pourquoi l'on ne pourrait faire la même chose sur cuivre. Je travaillais à ce moment dans d'atelier de Lacourière, homme que je vénère et qui a été mon maître pour l'aquatinte en couleur, mais c'est le fils du graveur Frélaut, qui n'avait peur ni des aventures ni des risques de métier, qui m'a dit que c'était fort possible. Je venais alors de recevoir la commande des *Haïn-Tennys*, de Paulhan, et après quelques essais sur des petites plaques, je me suis dit: pourquoi pas?

On peut comparer la gravure sur plaque de cuivre à une succession de fonds marins à plusieurs niveaux: jamais plus de quatre, en l'occurrence, y compris celui de la plaque, qui est le plus élevé. Il fallait donc prévoir trois morsures, correspondant à trois couleurs, avec des formes réservées (en blanc, provisoirement) —, disons: des îlots. Avec Frélaut, il était entendu que l'on ne passerait le « grand rouleau » que pour la dernière couleur: celle-là même des îlots. En passant sur la plaque, les rouleaux de caoutchouc se maintenaient bien, au centre, sur ces îlots, mais fléchissaient sur les bords, provoquant une marmelade de couleurs innommable. C'est alors que nous avons décidé, Frélaut et moi, pour les grandes planches en tout cas, de réserver les îlots de la dernière couleur sur *les bords de la plaque*, afin que le rouleau conserve partout son appui, même si ces îlots ne formaient pas un « encadrement » complet.

Ce n'était pas sans susciter parfois des « accidents », dans le sens heureux où Turner entendait ce mot, le rouleau fortement appuyé répandant ici et là la couleur dans les creux les moins creux. Finalement, aucune gravure ne ressemblait exactement à une autre, ce qui, chaque fois, en faisait presque un original. Mais avec la lenteur obligatoire de l'exécution, les éditeurs n'étaient pas contents: le prix de revient du livre était décuplé. Une telle expérience, que je n'ai pu répéter moi-même, peut l'être cependant par d'autres. L'originalité d'un artiste s'y dévoile de manière native, puisqu'elle échappe à toute espèce de tradition.

ANDRÉ MASSON

(Propos recueillis par Alain Jouffroy)

ANDRÉ MASSON. Evocation d'Antonin Artaud. 1958. ▷
Lithographie. 66 x 55 cm. Tirage 50 ex. Galerie Louise Leiris, Paris.

«André Masson n'existe pas»

par Jacques-Alain Miller et François Regnault

André Masson n'existe pas.

Sous ce nom persévère un fleuve d'Héraclite, l'être que deux fois on ne voit pas identique à soi-même — celui qu'on rencontre toujours pour la première fois. Il arrive sans doute que le flot se condense, que des régularités fassent surface, que des périodes s'esquissent, que des thèmes s'individualisent, mais le flot s'accélère, et le contour cède, les formes se pénètrent. On a coutume d'appeler « André Masson » le lieu de passage de cette transition ininterrompue.

L'œuvre dès lors a structure de paradoxe. Elle inscrit l'instant, et rend durable ce qui naît sur le point de disparaître. Il lui faut donc se produire d'un seul coup et ne se diviser pas. Imprévisible elle fulgure. C'est une intensité. L'idée, l'impression, sont trop lentes pour l'éclair. Et comment contempler ce qui ne se ressemble pas? Et comment le dire? Le mot retarde.

Inéluctable par conséquent s'avère pour l'analyste un coup de force. Ce coup de force est coup de dés, *que nous lançons à trois gravures. Masson, qui les choisit à notre demande sans livrer ses raisons, fait ici fonction de hasard. Qui devinerait, la signature ôtée, que le même est l'auteur des trois? Nulle esthétique commune. On inventera pour chaque dé une paraphrase singulière qui* déduit *le chiffre aléatoire.*

Métahéraldique

(Dialogue imaginaire sur le frontispice de « Mythologie de l'Etre », 1939).

Le Maître en héraldie — *Faites un beau blason de l'être. Par où commencez-vous?*

L'Apprenti — *L'Etre... Que me demandez-vous là, Maître? J'ai appris à composer blasons de baronnets et blasons de princes, blasons de villes et blasons de provinces, blasons même d'amour et de haine, mais Etre n'a point de rang, point de pays ni point de cœur.*

Le M. — *Toute chose a son blason. Je ne t'ai enseigné jusqu'ici que l'art de blasonner sur commande, de rehausser d'emblèmes et de dragons le triomphe inconstant des puissants. Nous faisons servir toute la création à exalter les maîtres du jour: le soleil et la lune entrent en armoiries, et des constellations entières; les comètes, les étoiles, les rochers, les montagnes, les arbres et même les animaux naturels ne nous suffisent pas, il nous faut encore les salamandres et les chimères, les griffons et les harpies, les lions à face humaine, et les chevaux ailés. Et l'homme, nous ne craignons pas de le dépecer pour en jeter les membres sur nos quartiers.*

L'A. — *Maître, maître, tout cela était-il si mal? Ce savoir, si vain?*

Le M. — *J'entrevois l'art qui saura vider le bric-à-brac de notre symbolique, nous délivrer d'une longue sujétion. Oublie maintenant ce que tu as appris. Blasonne pour celui qui ne passe pas commande. Prends ce qui est commun à tous.*

L'A. — *J'y suis. Je prendrai mon écu, et j'y mettrai le plus que je peux: la vie de tous les jours, de tous les hommes, les souffrances, les métiers, le matin et le soir, le travail et le dimanche...*

Le M. — *Plus simple, plus simple.*

L'A. — *Alors, moins d'hommes, quelques hommes seulement, mais bien typiques...*

Le M. — *Plus simple, plus simple encore.*

L'A. — *Un homme, un seul homme, bien campé sur ses deux jambes, les deux bras écartés comme* Manpower.

Le M. — *Tu veux l'homme et son corps périssable?*

L'A. — *Alors l'essence de l'homme, sa raison... sa tête...*

Le M. — *Tu gardes l'homme, l'homme encore.*

L'A. — *Son visage... son regard.*

Le M. — *Moins qu'un regard.*

L'A. — *Le crâne alors?*

Le M. — *Moins qu'un regard et plus qu'un os peut-être.*

L'A. — *La forme de la tête de l'homme.*

Le M. — *C'est ça.*

L'A. — *Ce n'est personne et ça ne dit plus rien.*

Le M. — *Ce n'est personne et ça n'a pas de nom. C'est la forme qui reste quand l'homme s'est effacé.*

L'A. — *Voilà un écu comme jamais on n'en fit. Mais comment peindre maintenant cet Etre bizarre? Quels sont les emblèmes de qui n'a pas de*

ANDRÉ MASSON. Frontispice de « Mythologie de l'être ». 1939. Edité en 1942. *(Photo J. Hyàe).*

nom? Cette forme sans couleur, à quelle lumière la reconnaître? Ce qui ne parle pas, quelle est donc sa voix?

Le M. — *L'irreprésentable doit être ici représenté. Ne recule pas devant lui. Use de nos vieux symboles; à leur tour métamorphose-les.*

L'A. — *Une bouche, mais fermée.*

Le M. — *Tu ne fais pas justice à l'Etre, il ne refuse pas, il s'offre, il s'ouvre.*

L'A. — *Une bouche... sans langue... ouverte... comme une fleur.*

Le M. — *Et la lumière du sans-couleur?*

L'A. — *Une étoile mais qui ne brille pas: une seule.*

Le M. — *Très bien, très bien.*

L'A. — *Le chef est garni — la pointe aussi. Remplissons le milieu et nous aurons fini.*

Le M. — *En avoir fini. Avec l'Etre... Mets plutôt au milieu la pièce qui vaut pour l'indéfini: en abîme, la forme qui reflète la forme, la conque... Tout y est. Maintenant, dessinons.*

Lorsque le Maître eut fini, l'Apprenti dit encore:

— *Mais vous avez fait une larme au cœur de la conque. Une larme en plus.*

— *Un petit rien.*

Géométrie dans l'espace-femme

(Commentaire d'un pseudo-Euclide sur une des eaux-fortes de « C'est les bottes de sept lieues cette phrase je me vois » de Robert Desnos. 1926)

Définitions

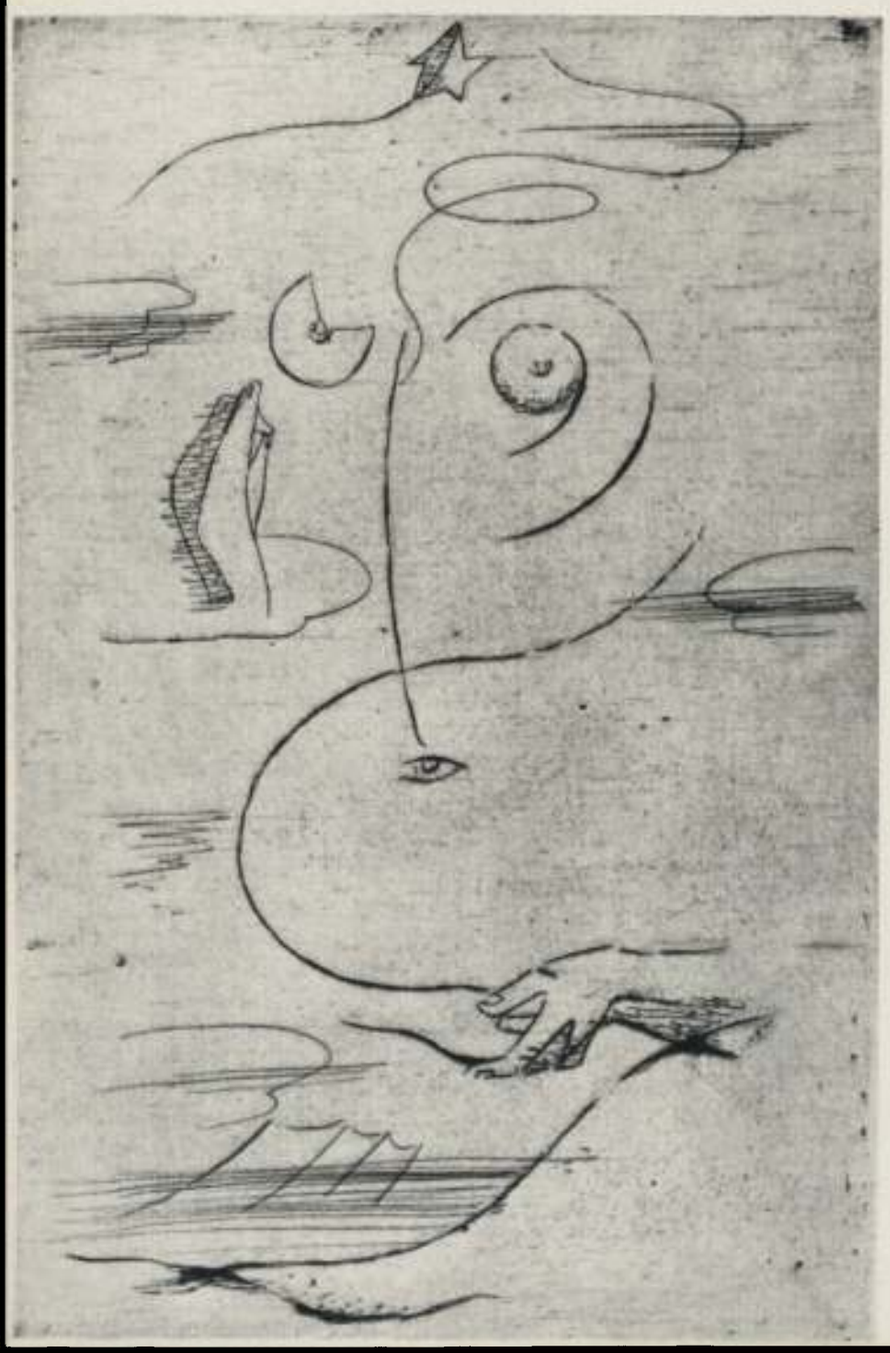
I. Par point, j'entends le bouton d'un sein.

II. Par ligne, j'entends, à volonté, la courbe d'un dos, d'un ventre, d'une cuisse.

III. Par coordonnées masculines, j'entends la main droite et la main gauche de l'homme.

IV. Par femme, j'entends plusieurs courbes relatives aux coordonnées masculines.

ANDRÉ MASSON. Une des quatre eaux-fortes pour « C'est les bottes de sept lieues cette phrase je me vois » de Robert Desnos. 1926.



Axiomes

I. Une femme est infiniment plus grande que l'homme.

II. Une femme comporte un point idéal.

III. Souvent femme varie.

Théorème I

Une femme n'a pas de limite.

Démonstration

En effet, une femme est plusieurs courbes (Déf. IV). Or, si elle avait une limite, une au moins des courbes serait enveloppée par cette limite. Alors celle-ci serait identique aux coordonnées masculines, et la femme aurait quelque chose d'un homme. Ce qui est contraire aux définitions. C.Q.F.D.

Scolie

Ce n'est donc pas qu'il y ait, comme on le dit communément, de l'infini dans la femme, mais précisément elle est illimitée: ni figure ni volume, elle est incomparable et quelconque.

Théorème II

Il n'y a qu'une seule femme.

Démonstration

Ce théorème se tire du précédent: une femme étant illimitée, s'il y en avait deux, on ne pourrait les distinguer. C.Q.F.D.

Scolie

C'est ce dont l'expérience la plus courante nous donne tous les jours des preuves émouvantes. S'il semble parfois que pour un homme donné, plusieurs femmes comptent, ce n'est pourtant que la même qui varie (selon l'axiome III).

Théorème III

L'homme touche la femme.

Démonstration

En tant qu'elle n'a pas de limite (Th. I), l'homme ne touche pas la femme. Mais en tant qu'elle est relative à ses coordonnées, il peut la toucher un moment (Déf. IV). C.Q.F.D.

Scolie

Quoique illimitée par nature, la femme reçoit de la main droite et de la main gauche de l'homme des schèmes provisoires qui sont les parties de son « corps ». On ne possède jamais que le schème des femmes.

Théorème IV

La femme est l'espace de l'homme.

Démonstration

Pour que l'homme touche la femme (Th. III), il faut qu'ils soient tous les deux dans le même espace. Or, elle n'est pas dans le sien, puisqu'elle n'a pas de limite (Th. I). C'est donc lui qui est situé en elle. C.Q.F.D.

Scolie

Comme ce théorème est vrai! L'homme arpente la femme, il respire en elle, en elle il a le mouvement, l'être et le plaisir. Elle est son océan, son nuage, son étoile et son ciel.

ANDRÉ MASSON. Une des illustrations de « Mythologie de la Nature ». 1938. (*Photos J. Hyde*).

Précis d'iconoclagie

(Iconoclagie: *de iconologie et inconoclastie. Telle est la loi de condensation qui formera les mots les plus rares de la présente étude).*

Une scène comme: « Il n'y a pas de monde achevé », tirée de « Mythologie de la Nature » (1938), est de celles dont la science iconoclagique est à même d'identifier tous les personagres.

Si le personagre, affalé à droite, pose un problème particulier sur lequel on a beaucoup achoppé, en revanche les coageules des deux premiers ne laissent aucune ambiguïté: on reconnaît l'Homelle et la Femâle de la tradition. Les belles proportions de l'Homelle, approche neuve d'un thème ancien, sont mises en valeur par le flammolithe qui fombe à l'extrême gauche. Ce flammolithe est d'ailleurs le seul élément extérieur au limonde d'où sorgit le trio; en effet, point de solune ni de leil, point de firmament, mais seulement un paymage désolé de volquises en éruction.

L'Homelle se reconnaît à ce qu'ille arbore en son milieu son attribut, la bombine corselue (ici rattachée à l'œsofange) pareille à un viantre, et où se lancastrent et se coconnent abectes et mouchailles. Ces dernières, symboles de puretéfaction, se retrouvent d'ailleurs en plusieurs autres emplicements.

Si on a du mal à savoir où regarde l'Homelle, c'est que sa coageule s'égoule, et que son œil de cave fixe le Nest, tandis que l'ocule de vexe fixe le Souest. Son appendice linguaile qui se graffe sur la cabouche atteste sa nature d'algange rejetu. Il faut admirer l'exactitude hors de père avec laquelle la rotuloptère a reçu son modelé. Le saxe de l'Homelle est, comme il sied, en effrection, et l'archégone qui s'en détache lui a peut-être aussi donné naissance. En tout cas, les marbres inférieurs, de chaque côté de l'archégone, sont en conténuité avec le sol.

La Femâle, el, la falaise droite carrée sur l'étanche, tient dans sa main gauche une abecte, dont la position privilégiée (centre à la fois de la Femâle et de la gravelure) indique assez qu'il y a pas de monde achœuvré que deux doigts, en un instant, ne puissent pffft... Il faut dire un mot du vagentre où nénuflent trois florailles, et où ne flocule cependant aucune boursure (on peut s'en étonner). Par contre, rien que de très classique dans le dé-sein des mameloses.

Venons-en au troisième personagre. Il est composite. Par en-bas, c'est le vilain bandâne de la fable, affalé les pieds dans l'eau, arboresçant son arailier à sept bronches. Mais en haut, à la place de la coagueule, un énigmatique bucrâne nous toise pour notre stupreur. Il demeure immobile, et ce ne sont pas les quelques abectes étournillant dans l'espince de ses bronches qui l'émouvront. Le bandâne à bucrâne n'existe pas dans la nature, c'est un monstre.

Il reste à déterminer — fast, but not beast — *lequel des trois compères profère: « Il n'y a pas de monde achevé ». Ce n'est pas l'Homelle, encombrée de sa linguaile, ce n'est pas la Femâle, qui tient cabouche cousue, ce n'est pas le bucrâne du bandâne.*

C'est donc l'ôteur.

JACQUES-ALAIN MILLER
ET FRANÇOIS REGNAULT

BELLMER. La mitrailleuse en état de grâce. 1937. ▷
Museum of Modern Art, New York.

CNAC, PARIS

Bellmer ou l'éloge des prisons prénatales

par Yvon Taillandier

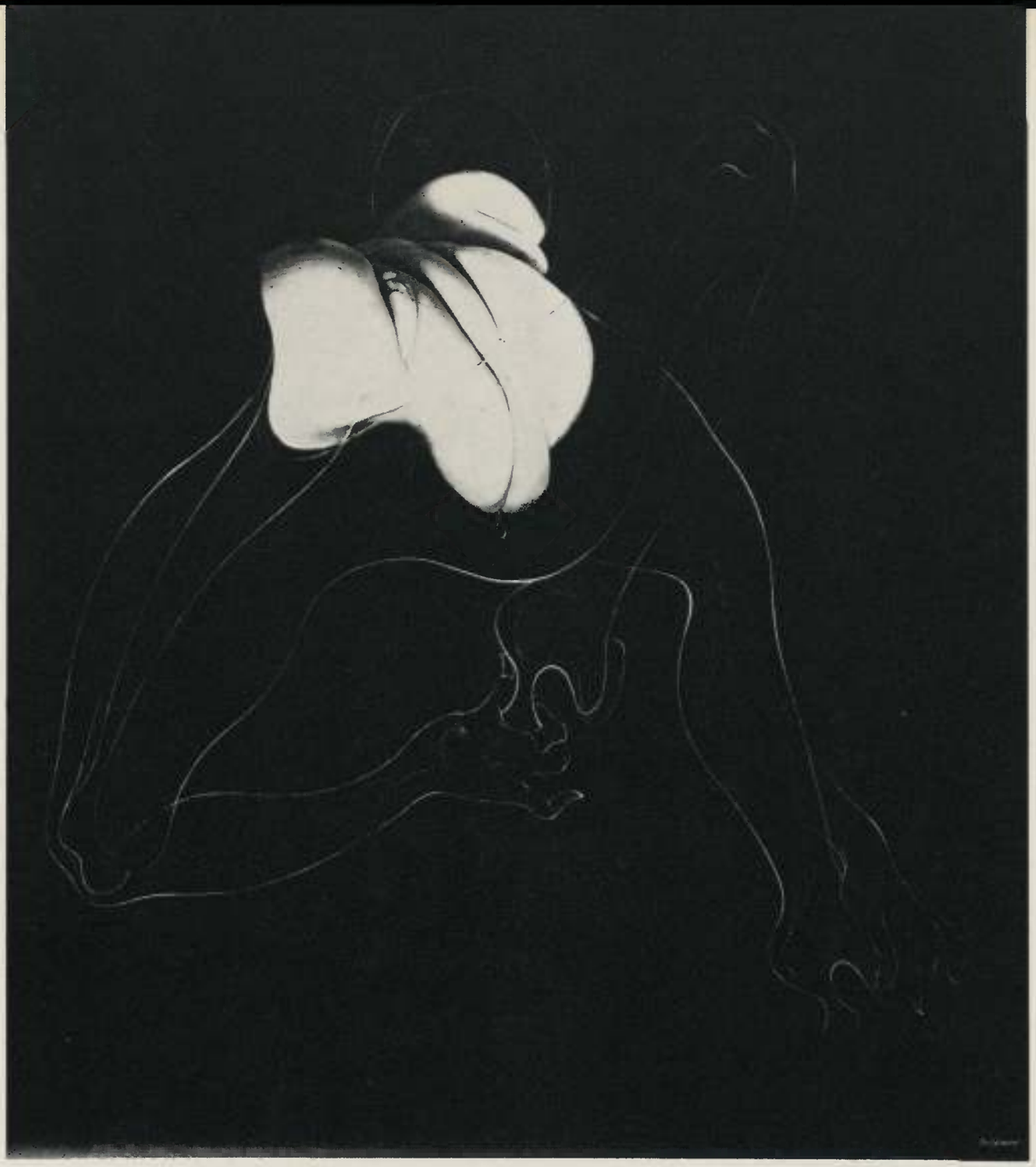
« Mais que voulez-vous faire? »

La réponse de mon interlocutrice me révolta. Jusque là, l'artiste dont nous parlions ne m'avait inspiré que de l'admiration. Or, brusquement, je ressentais pour lui de la pitié. En effet, l'intention qui venait de m'être révélée s'inscrivait dans une suite d'événements pénibles: envoyé par son père travailler dans une mine de Haute-Silésie, il avait été bientôt poursuivi par la police et menacé d'incarcération; plus tard, il s'était trouvé Allemand anti-nazi dans une Allemagne nazie; en France, par la suite. il s'était vu encore une fois l'objet de poursuites policières. Et, maintenant, à soixante-dix ans, une des personnes qui lui devait tout le menaçait de nouveau.

Pourquoi, grands dieux! Pourquoi voulait-elle emprisonner Hans Bellmer? En me posant cette question je regardais la créature qui m'avait

BELLMER. La poupée. 1941. Huile sur toile. *(Photo J. Hyde).*

BELLMER. Dessin. 1965.



BELLMER. Peinture. 1959. *(Photo R. David).*

avoué nourrir ce projet. C'était une Bellmérienne de belle apparence, mais, à la vérité, c'était aussi un curieux personnage.

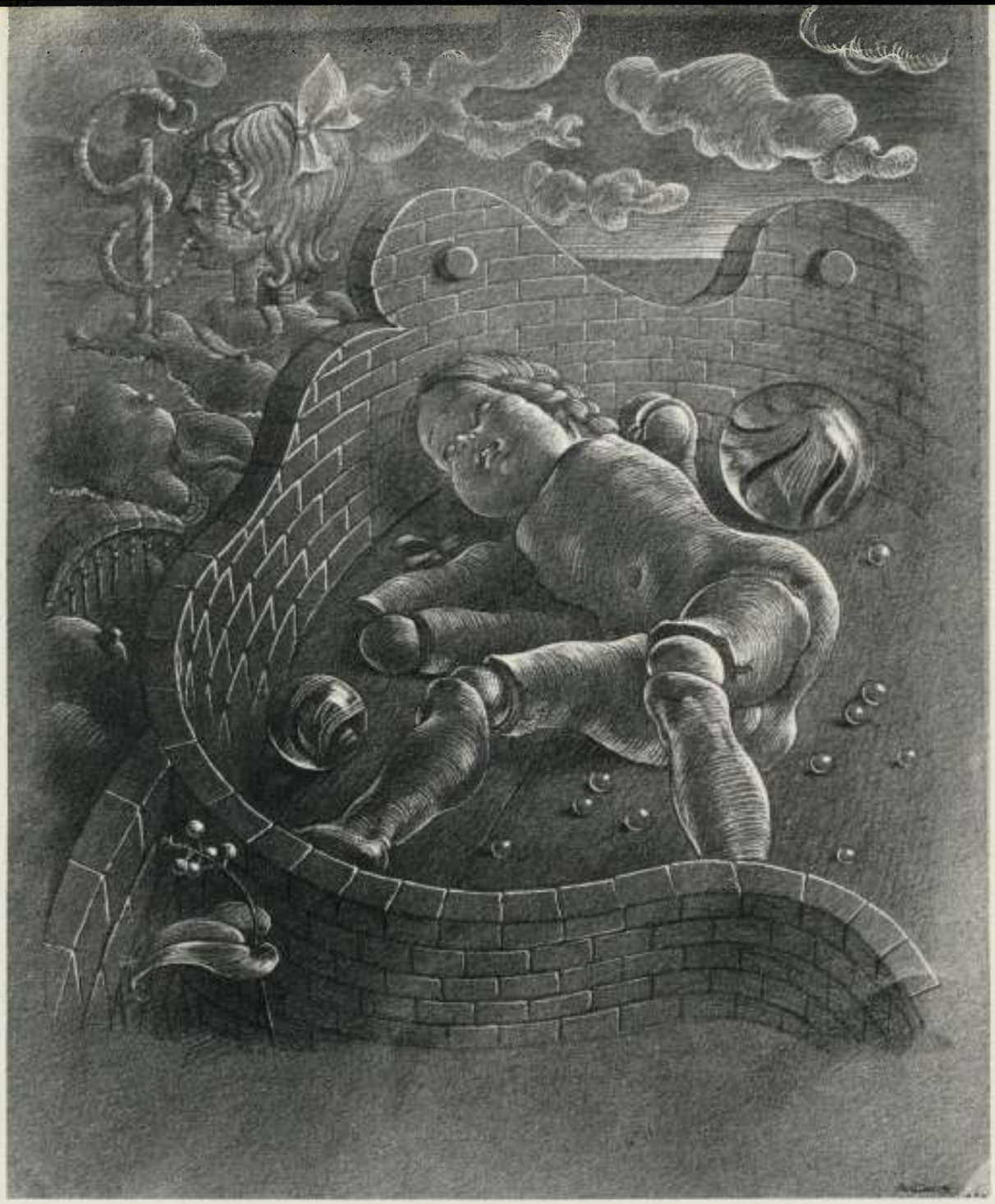
Ce curieux personnage avait-il sujet de se plaindre ou de se féliciter de son auteur? Un doute m'envahit. Après tout, m'avisai-je, les habitants des Bellmérides pouvaient fort bien avoir sur Bellmer une opinion toute différente de la mienne.

C'est ainsi qu'évoquant cette fois non plus la vie de Bellmer, mais l'histoire du pays dont il est l'inventeur, je fus amené à m'attarder sur les événements qui marquèrent dans ce pays l'année 1934 et à me poser un certain nombre de questions.

Ces questions concernaient trois poupées, deux femmes et une petite fille. Qui avait amputé de l'avant-bras droit et du bras gauche tout entier la première poupée? Qui l'avait jetée dans une fosse? Qui avait enfermé les deux autres poupées dans une cellule en forme de tête? Qui avait fixé les deux jambes d'une femme nue assez grosse en les enfonçant dans le parquet jusqu'aux environs du mollet, tandis que le thorax restait enserré dans un mur de pierres curieusement découpé mais fort épais? Qui, après l'avoir placée sous la surveillance redoutable d'une mouche gigantesque, avait enfermé derrière des planches, dont quelques-unes s'étaient brisées, une femme nue probablement innocente? Qui avait précipité dans un puits sombre une petite fille cramponnée à son ballon? Qui?

— Mais Hans Bellmer, voyons!

Ainsi la situation se renversait complètement. La proie devenait le chasseur; la victime, le bourreau; et le prisonnier, l'emprisonneur. Conclu-



BELLMER. Dessin. 1934. *(Photo Jacqueline Hyde).*

sion: Hans Bellmer, s'il devait comparaître devant un tribunal aux Bellmérides, les plaignants ne manqueraient pas de chefs d'accusation.

N'avait-il pas inventé des prisons si étroites que les murs des pénitenciers deviennent la peau même des prisonnières qui se déchirent alors la poitrine: elles apparaissent tellement contaminées que, sous leurs côtes, on ne trouve rien sinon des poumons de pierre (« Rose ouverte, la nuit »)?

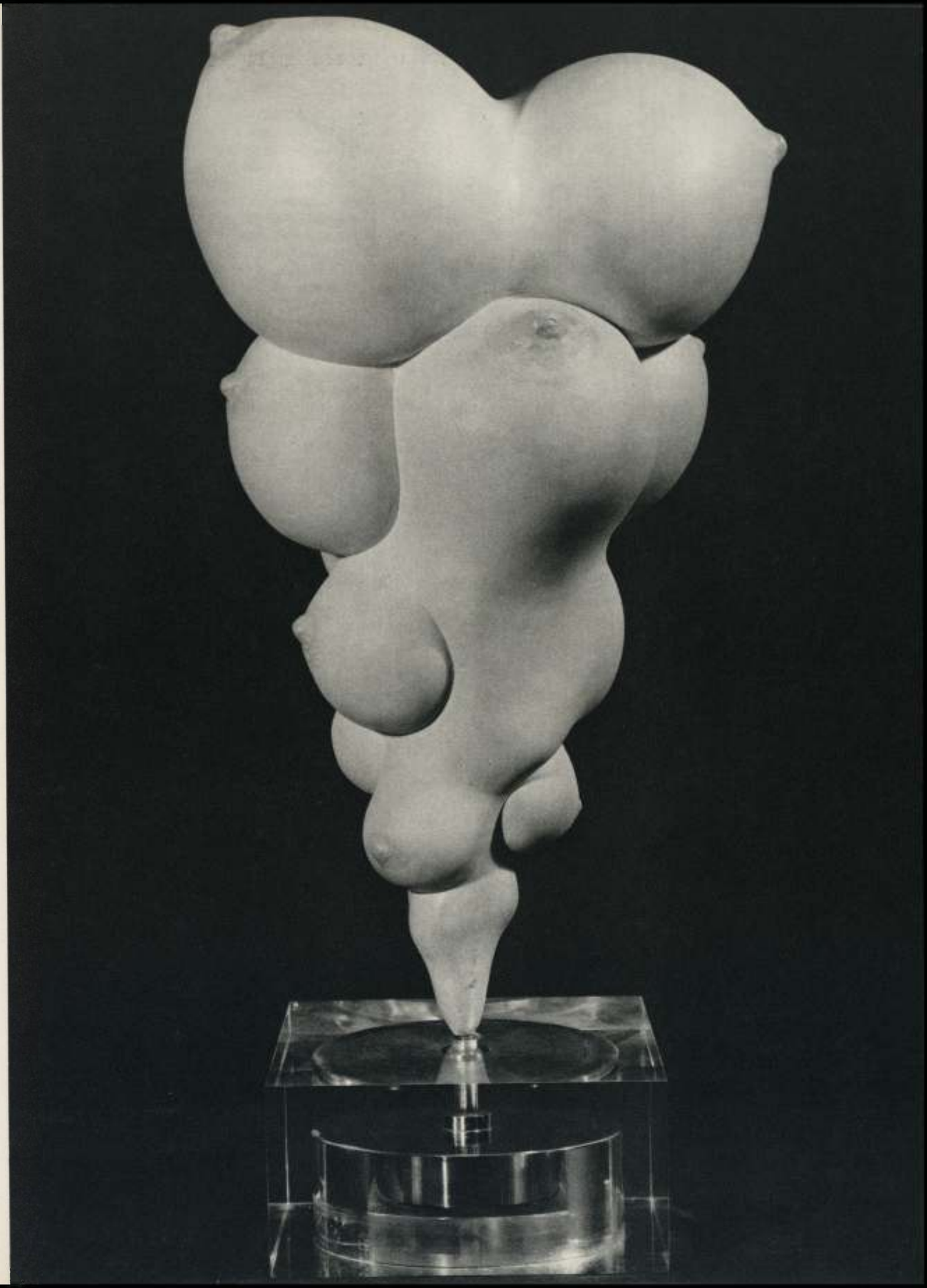
N'avait-il pas enfermé dans la cour d'une prison une tête elle-même incarcérante: cinq petites filles étaient attachées à la coiffure où elles constituaient une sorte de couronne, d'ailleurs charmante, tandis qu'une fillette et un garçonnet oblitéraient de leur silhouette le visage proprement dit de la tête-prison (« L'œil bleu », 1964)?

N'avait-il pas emprisonné dans un chapeau une petite fille et un autre enfant assez mal défini (dessin, 1965)?

N'avait-il pas emprisonné un œil dans le dos d'un bipède sans tête ni poitrine et, au même endroit (« Portrait d'Unica avec l'œil-sexe », vers 1964), n'avait-il pas emprisonné une vulve sous une arcade sourcilière?

On pourrait écrire un traité des prisons aux Bellmérides.

BELLMER. La toupie. 1938-1968. Sculpture. ▷ *(Photo J. Hyde).*



BELLMER. La chaise Napoléon III. Dessin. 1959. *(Photo J. Hyde).*

Il y aurait un chapitre sur l'emprisonnement au moyen des feuillages. La victime a les cheveux envahis par des feuilles et son corps est emprisonné dans une cage de corolles et de pétales.

Il y aurait un chapitre sur les personnes détenues dans les fibres et les veines du bois comme « La pauvre Ann » (1948).

Il y aurait un chapitre sur l'emprisonnement par emmêlement: dans ce type de réclusion, deux prisonniers sont liés l'un à l'autre aussi inextricablement que les cordes du nœud gordien.

Il y aurait des chapitres consacrés à l'emprisonnement perspectif (emboîtement contraignant — le lointain étant prisonnier du proche qui le contient et le contraint), l'emprisonnement kaleïdoscopique (symétries paralysantes) et, enfin, l'emprisonnement des images dans les images: sous les dessins aux traits les plus marqués, derrière leurs barreaux, on aperçoit d'autres dessins plus fins qui sont incarcérés par les premiers.

Il y aurait un chapitre consacré aux organes oppressifs et geôliers comme les cheveux qui retiennent plusieurs mains prisonnières (thème traité aussi par Wifredo Lam), cette paume de main à l'intérieur de laquelle une oreille est internée, ces pieds possessifs qui retiennent en réclusion plusieurs visages (comme si leur plante était un miroir et comme si les reflets s'y figeaient pour toujours).

Il y aurait un chapitre consacré à l'emprisonnement par incongruité: jambes mises à la place des bras (et inversement, bras à la place des jambes, comme dans l'anatomie du personnage assis sur la « Chaise Napoléon III », 1959); tête emprisonnée dans un thorax et dominée par une autre tête. Cette domination introduirait à un chapitre concernant l'emprisonnement par accumulation ou entassement; et l'on y verrait des personnages se superposant comme dans cette étude pour « l'histoire de l'œil » où la combinaison d'un squelette à barrette et d'un cochon sert d'escalier à une paire de jambes féminines.

Il y aurait un chapitre d'emprisonnements divers: corps prisonniers d'un cube transparent, peut-être même insensible au toucher, emprisonnements de corps creux comme ce mur moulant exactement une jambe et un pied féminin qui sont des vides (où l'on voit — d'ailleurs — que le charme des intailles est peut-être qu'elles emprisonnent, et, de cette façon, saisissent une espèce de néant).

Mais les deux principaux chapitres concerneraient les emprisonnements par prolifération partielle et les emprisonnements par ablation.

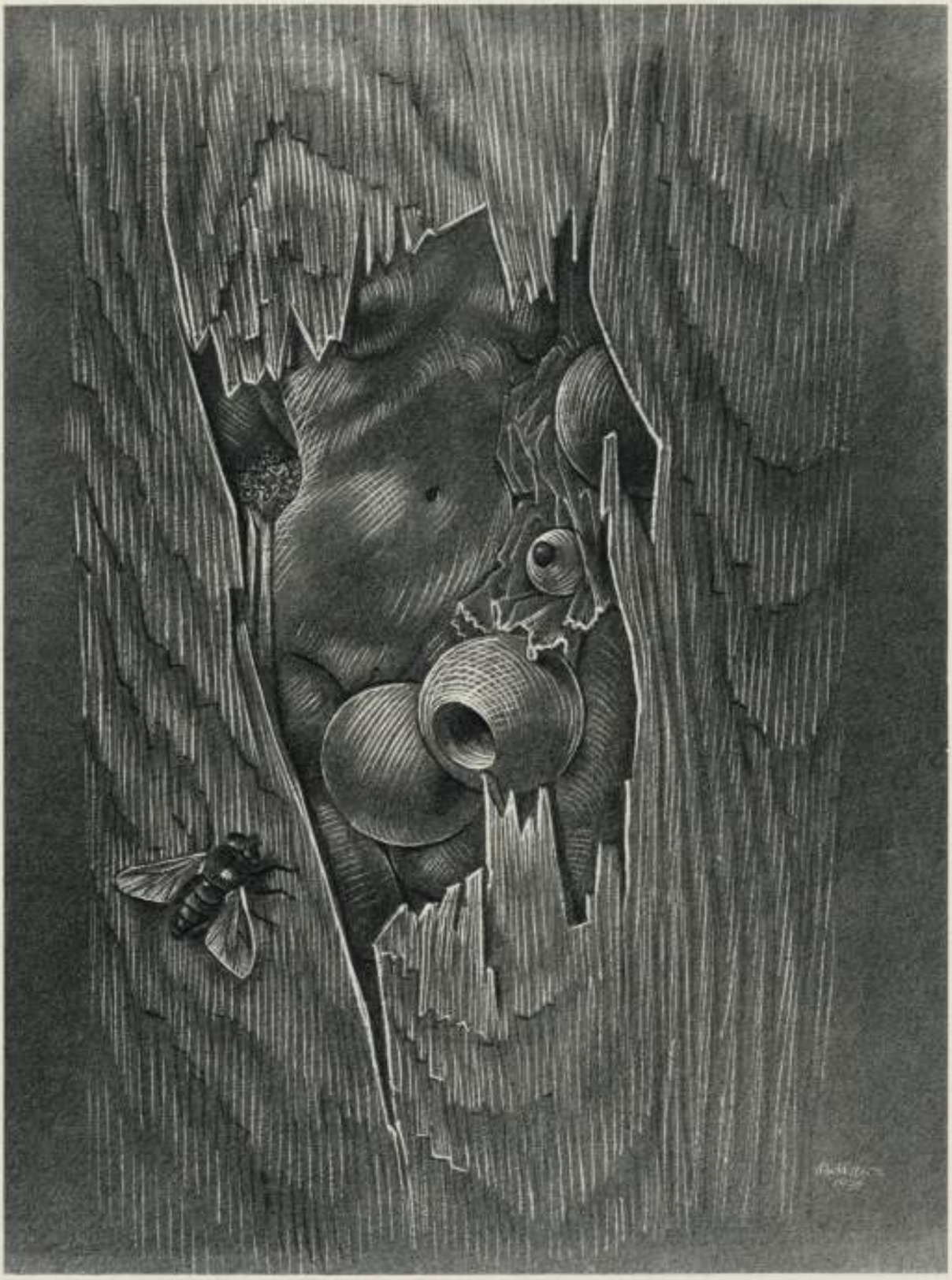
Etant arrivé à ce point de mon projet pour un livre sur les prisons des Bellmérides, mon regard se tourna vers mon agressive interlocutrice: elle était un exemple remarquable de ces deux derniers genres d'emprisonnements.

Emprisonnée par ablation, elle était manchote absolue, privée de thorax et privée d'abdomen. Elle appartenait à une espèce que Bellmer désigne sous le nom de céphalopodes. Les céphalopodes, ou capitipèdes, ou monocephales sans tronc ne sont pas son invention. J'ai trouvé dans l'ouvrage de Baltrusaïtis intitulé « Prodiges et Réveils » (Armand Colin Editeur) à la page 142, un capitipède couronné datant de la seconde moitié du XIII[e] siècle. Les contemplateurs attentifs du triptyque du *Jugement dernier* de Jérôme Bosch savent que cette composition comporte un capitipède. Les lecteurs du « Petit Némo » (une des plus poétiques bandes dessinées du début du siècle, rééditée récemment par Pierre Horay) ont vu un capitipède à la page 201. Miró, Baj, Hugh Weiss, Antès et moi-même, nous avons tous fait des capitipèdes ou céphalopodes. Bellmer pour sa part en présente diverses variétés. Sa « Mitrailleuse en état de grâce » est une espèce de céphalopode aveugle et vraisemblablement sourd, car il n'a pas d'oreilles. Unica avec l'œil-sexe est un céphalopode (1964). Deux dessins de 1965 présentent des capitipèdes un peu améliorés car ces céphalopodes possèdent un petit ventre et deux bras. Mais tous ces monocéphales sans tronc ou au tronc très réduit sont des bipèdes. J'ai trouvé au Musée de la Voiture de Compiègne, décorant une charrette sicilienne, un capitipède à trois jambes. L'acrobate de Picasso (1930) et l'acrobate de

Fernand Léger dans l'« Acrobate et sa partenaire » (1948) sont des monocéphales sans tronc, mais ils possèdent deux jambes et deux bras. S'ils ne peuvent être désignés par le terme de quadrupèdes, on peut dire, pourtant, que ce sont des monocéphales munis de quatre membres. On peut en dire autant du personnage bellmérien assis sur la « Chaise Napoléon III », à cette différence près que ce personnage ne possède que des bras: c'est un quadribrachien. Si l'on en croit le titre de l'image qui la représente (« Céphalopode double »), mon interlocutrice a quatre pieds. Si j'en crois mes yeux, elle en a cinq. De toutes façons, sous le rapport des organes porteurs, elle est une prisonnière par prolifération partielle comme ces pyramides de seins inspirées à Bellmer par la Diane d'Ephèse, ou comme ce personnage du livre intitulé « Béatrice ou le regard mutilé » qui a deux yeux dans les cheveux à la place des épingles à cheveux, deux yeux à la place des yeux, un œil à la place du nez, un œil à la place de la pommette droite, un œil à la place de la bouche, un œil sur l'épaule droite, un œil sur l'épaule gauche, un œil aux environs du vagin et un œil sur son unique bras. La possession de tant d'yeux emprisonne évidemment Béatrice dans la vue. De même mon interlocutrice devait-elle être prisonnière des actions jambières. Comme je m'interrogeais au sujet de ces actions, elle éleva la voix:

« Je suis une araignée », dit-elle.

BELLMER. La pauvre Ann. 1948. 31 x 24 cm. Galerie A.-F., Petit, Paris.



BELLMER. Dessin. 1934. *(Photo J. Hyde).*

Je le contestai aussitôt: elle avait de trop jolies jambes pour être une araignée; et, d'autre part, elle n'en avait pas assez: les araignées ont quatre paires de pattes (donc huit pattes et il lui en manquait trois).

Mais elle s'obstina: comme la grande majorité des habitants du pays, elle était faite de fils et elle tissait une toile. Je compris tout de suite que cette toile était le beau dessin séducteur qui régnait aux Bellmérides. Le premier qu'il devait séduire, c'était Bellmer lui-même. « Grâce à cette toile, dit l'araignée, nous comptons l'emprisonner, et vous aussi. »

J'objectai que je comprenais (tous comptes faits) qu'on s'en prenne à Bellmer; mais pourquoi à moi?

La réponse de l'araignée fut subite et bouleversante: « Pour votre bonheur », dit-elle.

Aussitôt j'objectai que je comprenais mal quel bonheur était compatible avec la privation de liberté.

« Connaissez-vous nos frères fœtus? », demanda l'araignée. Et, comme je me reprochais de ne pas leur avoir consacré un chapitre dans le livre des prisons des Bellmérides, où ils tiennent pourtant une place importante (en 1955 et 1958 notamment, où les non-encore nés sont visibles à l'œil nu, grâce à la radiographie bellmérienne), l'araignée reprit: « Nos frères fœtus sont heureux; ils jouissent du bonheur prénatal qui est le modèle inégalé de tous les autres bonheurs que l'on peut connaître après la naissance. Et pourtant, conclut-elle, nos frères fœtus sont prisonniers. »

— C'est vrai, dis-je.

YVON TAILLANDIER

BELLMER. L'éducation prénatale. 1958. *(Photo Robert David).*

PALAZZO GRASSI, VENISE

Baj à Venise

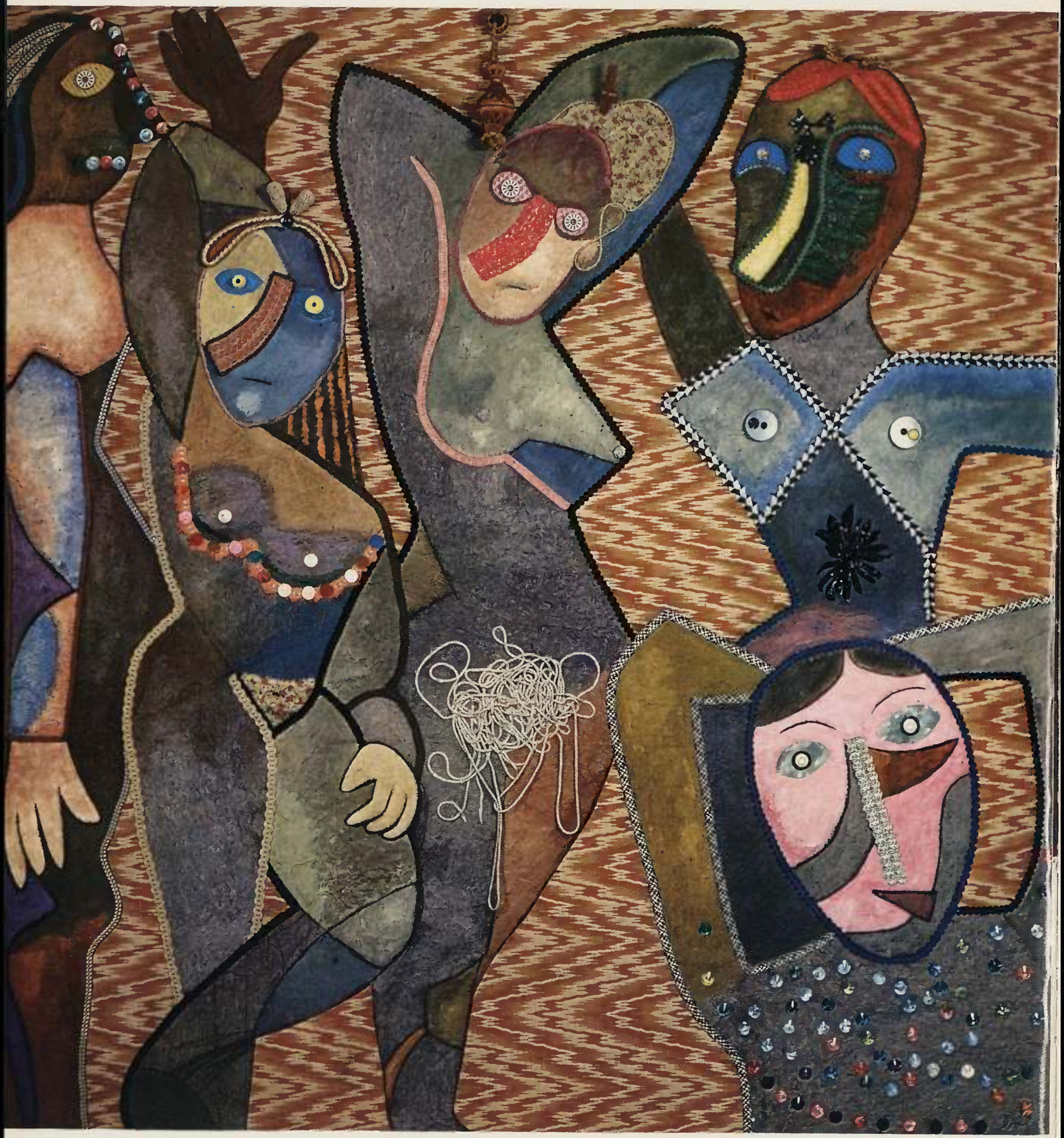
par André Pieyre de Mandiargues

Par rapport au temps, qui sans doute est une dimension essentielle de tout ce qui s'accomplit par la main ou par l'esprit de l'homme, et singulièrement par rapport au « temps du peintre » que j'ai pris en observation mainte fois, une grande exposition rétrospective telle que celle d'Enrico Baj à Venise pendant l'été 1971 est illuminatrice et elle est définitive. Tout de suite je dirai que la partie engagée là, qui aurait pu être dangereuse, est gagnée de la façon la plus éclatante, grâce à la qualité des œuvres exposées et à l'intelligence de leur présentation sur les vastes parois des salles du Palazzo Grassi. Baj aime trop les généraux pour que l'on se prive d'employer à son propos des termes d'école militaire. En vérité, la plupart des peintres oublient trop souvent qu'une exposition est une bataille non moins qu'un spectacle; la plupart des directeurs de musées ne savent pas qu'il faut ranger les séries d'œuvres comme des régiments ou des corps de ballet, faire marcher les tableaux comme des danseurs ou des grenadiers. Ainsi, point autrement, le spectateur est conquis, la bataille est gagnée. Le plus illustre professeur de cette école de guerre des beaux-arts est aujourd'hui Jean Dubuffet, mais Baj, et son aide camp Roberto Sanesi n'ont rien perdu de la leçon, et sur le champ de bataille leur offensive est irrésistible. Le spectateur (moi-même en l'occurrence) ne résiste pas à l'assaut de ces troupes galamment chamarrées qui lui en mettent plein la vue. Raison pourquoi je me sens un peu obligé de rendre hommage au vainqueur et de le féliciter d'avoir su vaincre avec tant de brio.

BAJ. Chez Picasso. 1969. Acrylique et collage. 146 x 114 cm. Coll. Paolo Marinotti, Milan. (*Photo Attilio Bacci*).

Ce qui est exposé au Palazzo Grassi, c'est, de 1951 à 1971, le produit de vingt années de prodigieux travail. Cette remarque, moins banale et moins innocente qu'il ne semble, suffit à démontrer que Baj, contrairement à ce qu'ont écrit bien des critiques superficiels, n'est pas un dadaïste. Dada, en effet, n'a jamais été laborieux, et, durant sa brève existence (car on n'ignore pas qu'il fut mis à mort à coups de canne par André Breton en 1923, à la représentation du *Cœur à gaz* au Théâtre Michel) il ne fit guère que tirer un étonnant feu d'artifice dans la nuit, aux alentours et à l'honneur d'un mythique point zéro. Les quelques œuvres ou les messages qui nous en sont parvenus ne sont que les retombées d'un jeu mené avec indolence et dandysme. Quant au néodadaïsme actuel, qui s'en distingue totalement par sa recherche du succès, il se limite, en général, à l'exploitation outrancière d'une plaisanterie, souvent mauvaise. Baj admire beaucoup Duchamp, il admire et il collectionne Picabia, mais je ne vois pas qu'il ait reçu d'eux un enseignement quelconque. Son vrai maître, celui dont l'influence à travers les diverses époques de son art est constante, est un poète et non un peintre. Il se nomme Jarry. Nul n'était mieux qualifié que Baj pour introduire la pataphysique en Italie, et, si l'on a le goût des étiquettes, on peut lui donner

Enrico Baj photographié par Ugo Mulas.



BAJ. Les demoiselles d'Avignon. 1969. Acrylique et collage sur tissu. 244 x 233 cm. Coll. Midwest Emery Freight System Inc., U.S.A.

BAJ. Dame. 1961. Huile et collage. 92 x 73 cm. *(Photo Bacci).*

celle de néopataphysicien, à côté de celle de surréaliste qu'il mérite assurément pour avoir participé à plusieurs expositions du groupe de ce nom à Paris et pour avoir été l'objet d'un bel essai d'André Breton. Le plus célèbre personnage de l'œuvre de Jarry, celui qui dévora, en quelque façon, le créateur fasciné par sa créature, Ubu, je crois que Baj n'a pas cessé de le porter en lui depuis le jour heureux où il le découvrit. Dans les tableaux exposés au Palazzo Grassi, il me semble l'avoir reconnu un peu partout.

Les tableaux de la première époque, dite spatiale, de Baj, présentent assez souvent en effet une sorte de monstre qui paraît tombé du ciel et que l'on a pris pour un « martien ». Ce martien n'est autre que le père Ubu, dans des incarnations diverses. Non moins souvent, je l'ai vu revenir, sous forme d'ultracorps ou de céphalopode humanisé, dans les « modifications » peintes par Baj sur des fonds de peintures académiques ou populaires (et cette introduction d'un « corps étranger » dans une texture préexistante est un procédé surréaliste, quoiqu'il ait été mis en œuvre surtout par le groupe Cobra, avec lequel Baj a plus d'une

BAJ. Danseuse. 1970. Acrylique et collage. 146 x 114 cm. Coll. Salvatore Ala, Milan. *(Photo Bacci).*

BAJ. The Ahrenberg Family. Collage. 96 x 138 cm.

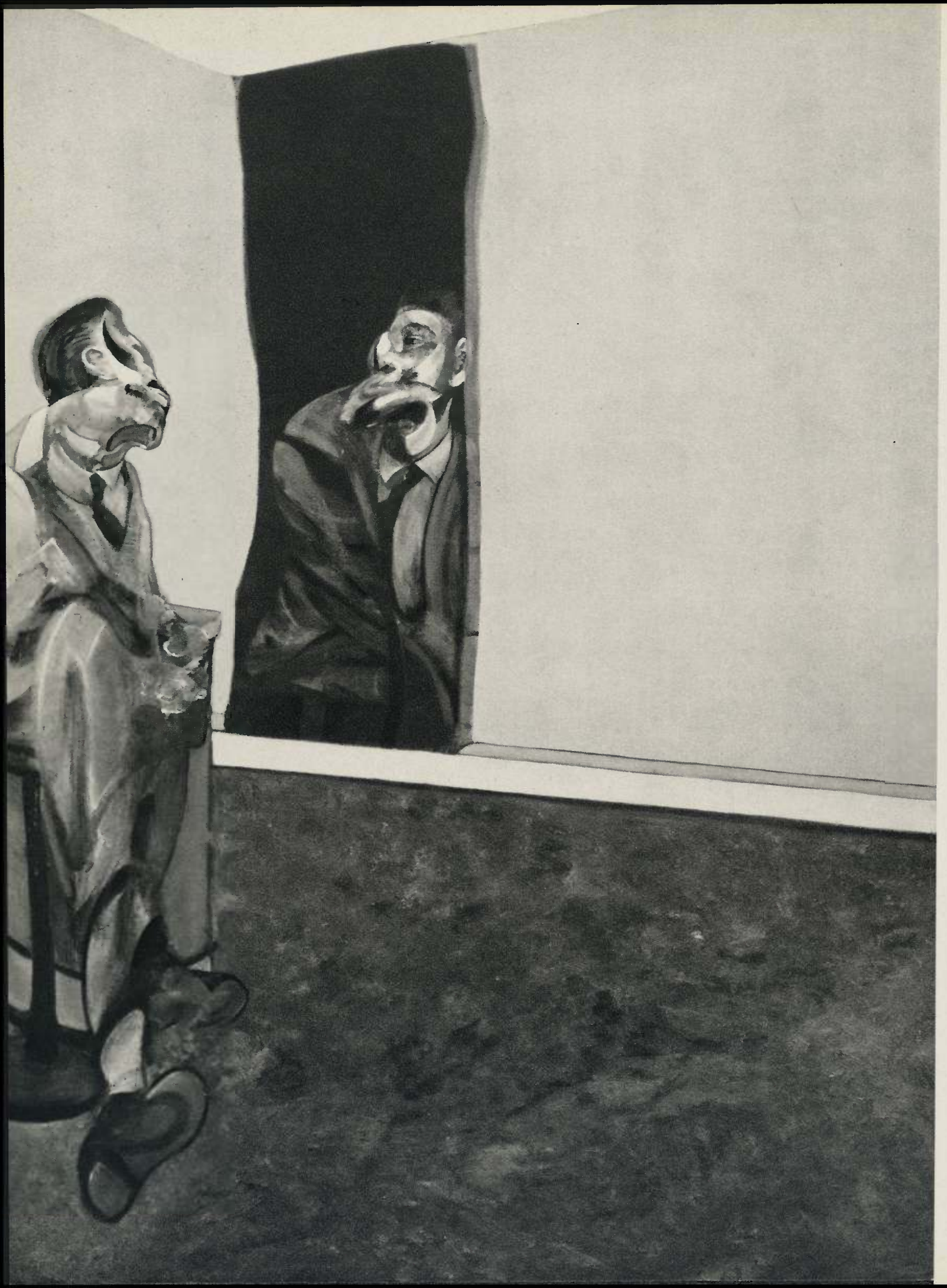
affinité). Plus tard et récemment, dans les « appropriations » de Picasso, puis de Seurat, l'on reconnaît encore un corps étranger qui ressemble à Ubu et qui s'est glissé à la place de quelque personnage volontairement effacé d'une toile célèbre. Quant aux miroirs brisés, dont Baj joue avec une habileté que l'on dirait démoniaque, comment, à leur sujet, ne pas se rappeler que pour Jarry toute surface réfléchissante est avant tout le lieu où l'on pourra étoiler son double d'une balle de revolver tirée dans la glace où l'on regarde? Les « meubles » de Baj, inspirés probablement par la *chanson de l'ouvrier ébéniste* de Jarry, ne manquent pas de caricaturer la figure humaine sous une apparence ubuesque encore. Et les « généraux », ces monstres merveilleux auxquels notre peintre doit son plus grand succès, sont de toute évidence des variations sur le thème d'Ubu guerrier, personnage qui dans la réalité du monde moderne n'a pas cessé de se présenter à nos yeux, sous des noms parfois très fameux...

Baj est un peintre à « sujets », et je n'en finirais pas de le louer pour cela. Mais il ne paraît plus important de souligner qui si l'exposition du Palazzo Grassi le fait passer, indiscutablement, au rang des quelques (rares) grands peintres d'aujourd'hui, c'est à cause de la splendeur de la matière picturale justement de ses plus récents tableaux et collages. A Picasso, à Seurat, quand il les prend pour modèles, il ajoute quelque chose, qui est d'un humour non pas noir mais multicolore, bigarré même. Chacune de ses toiles récentes lance aux yeux du spectateur un vol joyeux de perroquets. Ainsi font ses eaux-fortes, sans rivales dans l'Italie contemporaine. Saluons avec un certain amour le plus gai des grands artistes modernes.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

BAJ. Meuble de style. 1961. Collage. 100 x 73 cm.

BAJ. Miles Gloriosus. 1966. Acrylique et collage. 92 x 73 cm. (*Photos Bacci*).



GRAND PALAIS, PARIS

Francis Bacon ou l'espace du "naissant"

par Yvon Taillandier

« Pourquoi riez-vous? »

Aucune réponse. J'ai peut-être commis un grave impair. Qui sait? Ce rieur est peut-être un crieur.

Nombreux les crieurs, dans le Bacon-land à cette époque (entre 1944 et 1957 — et même au-delà). Dans « Trois personnages au pied de la crucifixion » (1944), un personnage au cou de poulet retrousse des lèvres pour hurler; dans le même triptyque, un autre crie. Crie le pape Innocent X dans son portrait d'après Vélasquez (1953). Crient des gens debout et des gens couchés. Crie le chimpanzé de 1953, la nurse du film « le cuirassé Potemkine » en 1957.

Et tous ces gens montrent les dents.

A propos de denture, notons ceci: les dents sont beaucoup plus rares en peinture que dans le domaine de la photographie, du cinéma et de la télévision. Mais on peut dire qu'elles font partie du climat visuel de notre époque, tant la politique et la publicité les utilisent. Le rôle des dents dans le Bacon-land relève peut-être, d'abord, d'un souci de modernité — ou, du moins, du désir de définir le Bacon-land comme un pays d'aujourd'hui. Témoignage du climat visuel au même titre que les fauteuils de dentiste, les pommes de douche, les paravents, les lits de camp, les sièges modernes, les cuvettes de cabinet, les banquettes, les poires-commutateurs, les divans, les bicyclettes, les grillages (« Etude de singe »), les râteaux, les chaises cannées, les cendriers et les mégots, les miroirs, les poignées de porte, les loquets, les serrures, les silhouettes d'automobile (roue et garde-boue), certains détails vestimentaires, les ampoules électriques, les tabourets métalliques, les caractères d'imprimerie (réinventés), les rasoirs, les souliers à lacets, la fenêtre d'un compartiment de chemin de fer, des stores et des parapluies.

Le rieur s'abrite sous un parapluie. Pourquoi? Pleut-il? Il ne pleut pas. Alors, pourquoi ce parapluie? Je me suis interrogé et je l'ai interrogé à ce sujet. Mais n'anticipons pas. Revenons à cette affaire de dents. Pourquoi ces dents, mis à part la référence au climat visuel et le souci expressif? Ces dents ne seraient-elles pas — inconsciemment, bien sûr — utilisées comme un symbole? J'ai remarqué, dans certaines légendes antiques, que

FRANCIS BACON. Trois études pour une crucifixion (panneau central). 1962. Triptyque. Huile sur toile. 198 x 145 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. *(Photo Marlborough Fine Art Ltd, Londres).*

◁ FRANCIS BACON. Portrait de George Dyer regardant fixement dans un miroir. 1967. Huile sur toile. 198 x 147,5 cm. Coll. part., Caracas.

FRANCIS BACON. Portrait de George Dyer et Lucian Freud. 1967. Huile sur toile. 198 x 147,5 cm. Coll. Klaus et Helga Hegewish, Hambourg. (*Photo Marlborough Fine Art Ltd, Londres*).

les dents pouvaient servir à symboliser la naissance; et plus particulièrement, parce qu'elles constituent un instrument tranchant, cet instant de la naissance où le cordon ombilical est coupé. Ainsi notre rieur armé d'un parapluie serait un naissant?

Pourquoi pas?

Il y a cinq ou six ans — et peut-être davantage —, une de mes premières interprétations de l'œuvre de Bacon visait à en faire l'expression de la naissance de l'homme nouveau. Je considérais l'aspect confus des Bacon-landais comme l'image d'une mue: ils se tortillaient et s'agitaient à l'intérieur de leur peau pour s'en débarrasser et apparaître sous un nouvel aspect — imprévisible. L'aspect du nouvel homme. Mais, peu à peu, j'ai abandonné ou, du moins, laissé s'endormir cette idée, l'idée du nouvel homme, ne conservant que celle de naissance. Et le Bacon-land, ainsi, m'est apparu comme un exemple particulièrement remarquable d'espace du naissant.

Mais le naissant n'est pas exprimé ici comme chez les cubistes, dans la peinture du Gréco ou celle de Giotto — c'est-à-dire par une diminution de la profondeur telle que les volumes semblent encore à moitié engagés dans la surface de la toile, un peu comme les formes d'un bas-relief sont partiellement englouties par le mur qui les porte. Rien de semblable, apparemment, dans le pays inventé par Bacon. La perspective classique est réputée y régner — encore qu'on puisse et doive faire quelques réserves sur ce point. A la vérité, le naissant, dans l'œuvre de Bacon, est exprimé par tout un ensemble de moyens — dont les uns sont iconographiques et les autres stylistiques.

Les dents sont un exemple de la symbolique iconographique. Mais il y a bien d'autres exemples de symboles iconographiques de la naissance dans le Bacon-land. La bicéphalie d'un des personnages du tableau n° 74, bicéphalie qui résulte d'un rapide mouvement de sa tête imprimant un profil à chacune des deux extrémités de sa trajectoire. Cette bicéphalie rappelle celle de l'être à deux têtes que constituent la mère et l'enfant au moment de la naissance. Les ombres portées qui évoquent des naissances par sissiparité, de même que les tableaux où l'on voit un modèle et son reflet. La porte entrouverte dans le tableau intitulé: « Trois études pour Isabel Rawsthorne » (1967). C'est la naissance même: il faut que le fœtus force la porte étroite, ouvre ce qui n'est qu'entrouvert. Le « Sphinx II » (1953) est un symbole natal en raison de sa double nature humaine et animale qui correspond à la situation du naissant encore inclus et déjà exclus par rapport au corps maternel. Dans certains cas le corps maternel est symbolisé par une cage ou une sorte de boîte transparente dont on ne perçoit que les arêtes. Déjà le fait que l'on puisse voir à travers les parois de la cage est un symbole de naissance: le corps maternel est comme une boîte qui dissimulait son contenu mais qui le révèle à la nais-

FRANCIS BACON. Trois études d'Isabel Rawsthorne. 1967. Huile sur toile. 119,5 x 152,5 cm. National Galerie, Berlin. *(Photo Marlborough Fine Art Ltd, Londres).*

FRANCIS BACON. Etude pour un portrait de Van Gogh II. 1957. Huile sur toile. 198 x 142 cm. Coll. Edwin Janss Jr., Calif.

FRANCIS BACON. Portrait d'Henrietta Moraes. 1963. Huile sur toile. 165 x 142 cm. Coll. part., Allemagne. *(Photos Marlborough Fine Art Ltd, Londres).*

sance comme si ses parois avaient perdu leur opacité. Mais aussi le fait que les arêtes de la cage s'effacent renforce l'impression de cette espèce d'évasion qu'est la naissance. Exemples de cages transparentes: « La nurse du cuirassé Potemkine » et l'« Etude pour un portrait de Van Gogh n° II ». Dans cette étude pour un portrait de Van Gogh, la symbolique du naissant est, d'ailleurs, particulièrement abondante. Van Gogh semble glisser sur un chemin dont la pente est fortement marquée par l'oblique qui le définit. Impression d'instabilité, de chute prochaine: la chute originelle, c'est la naissance. En outre, Van Gogh est quasi annulé par la lumière, comme le nouveau-né est presque annulé lui aussi par la peine afférant au passage d'un milieu prodigieusement propice à un milieu hostile.

Pourquoi le rieur (ou le crieur) a-t-il ouvert son parapluie? Pour se séparer des eaux où il vivait quand il était fœtus et qui constituaient une sorte de pluie permanente. Son parapluie est comme ses dents: un instrument capable de couper le cordon ombilical. Mais il rappelle aussi un certain aspect curieux de l'espace baconien: la courbure. Tout le Bacon-land n'est pas régi par l'espace courbe, mais nombreuses sont les régions bacon-landaises où il s'affirme. Quantité de Bacon-landais se trouvent dans un lieu qui ressemble à un cirque ou à une tour. Plusieurs grands triptyques offrent à leurs occupants un espace de

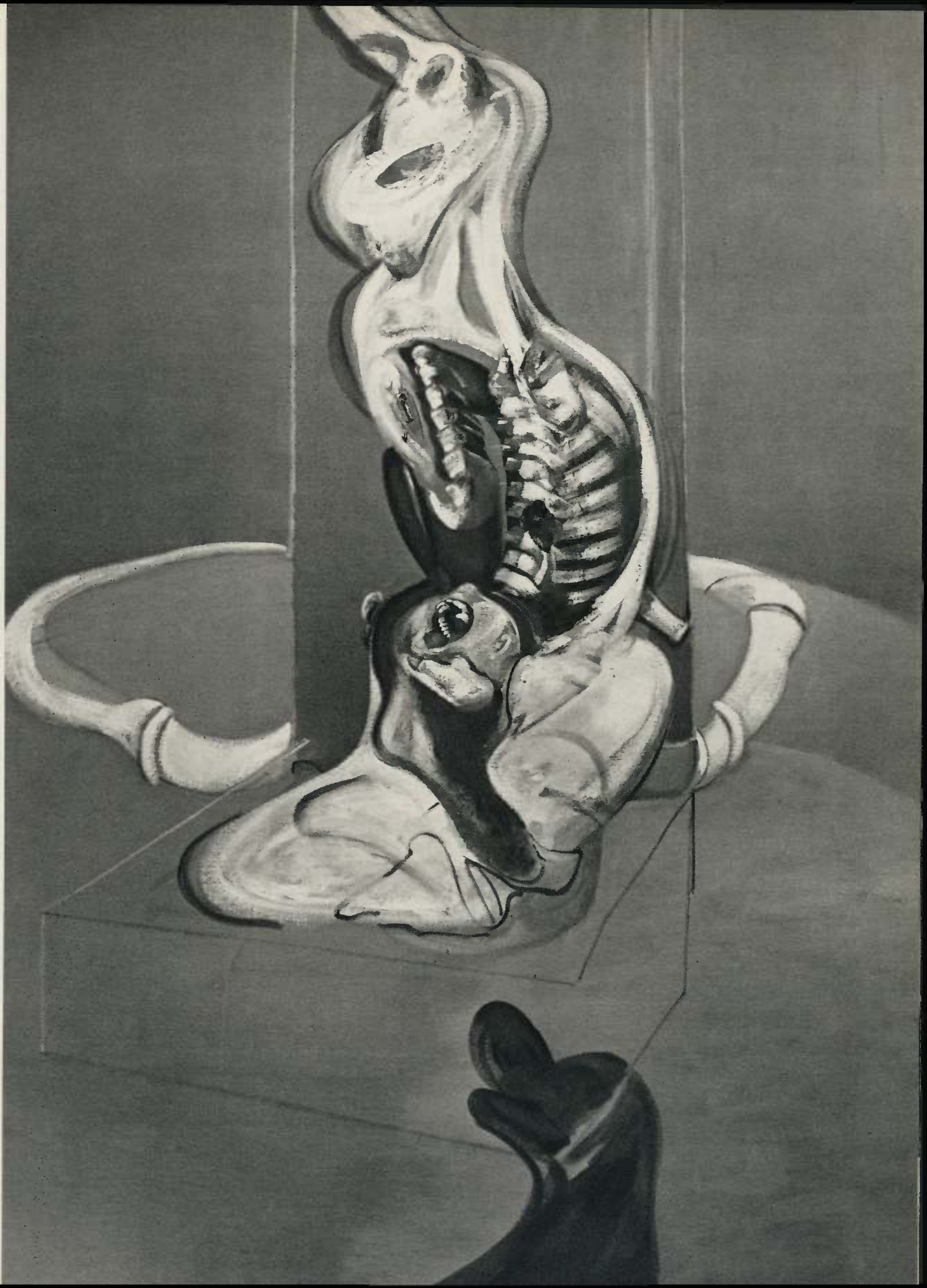
FRANCIS BACON. Trois études pour une crucifixion (panneau de gauche). 1962. Triptyque. Huile sur toile. 198 x 145 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

cette sorte. 1962, « Trois études pour une crucifixion »: les gens marchent, sont couchés, sont pendus par les pieds, écorchés jusqu'à l'os dans trois pièces, trois chambres de torture qui, semble-t-il, appartiennent à une tour des supplices. Au contraire, l'espace de la « Crucifixion 1965 » est cubique. Mais Lucian Freud, assis sur une chaise jaune posée sur une sorte d'estrade brune, pose, en vue des « Trois études pour un portrait de Lucian Freud, 1966 », dans un espace cylindrique. Cette partie du Bacon-land qui s'intitule « Deux personnages couchés sur un lit, avec témoins, 1968 », est également un espace cylindrique. Dans certains cas (par exemple « Trois études pour Lucian Freud, 1969 »), l'effet d'espace courbe s'ajoute à l'effet de cage transparente. Ce qui amène à soupçonner l'espace courbe d'avoir une signification identique à celle de la cage ou qui la complète. Il se pourrait que cet espace courbe évoquât l'espace clos de la vie prénatale, espace circulaire dans lequel le fœtus, quelque temps avant la naissance, tourne comme une roue.

Toutefois, dans le Bacon-land, l'espace courbe peut avoir des significations, motivations et justifications diverses. Produisant un certain vertige il s'apparente à l'expressionnisme giratoire de Van Gogh. Toujours parce qu'il produit ou peut produire ce vertige, il a le même sens psycho-biologique que la pente du chemin dans l'« Etude pour un portrait de Van Gogh » déjà citée. A ce titre il évoquerait non plus une phase précédant la naissance, mais la naissance elle-même considérée comme une chute vertigineuse. Situant le Bacon-land dans le territoire entier de l'art moderne, on peut rapprocher la courbure spatiale bacon-landaise de la courbure spatiale de Dufy et de Matisse dans des œuvres telles que « Chevaux et jockeys » de Dufy ou « La danse » de Matisse (reproduites dans « Peinture et société », par Francastel). On peut y voir une vision cosmique du type de celle suggérée par le titre du ravissant récit de Xavier de Maistre: « Voyage autour de ma chambre ». Mais, dans le Bacon-land, la chambre prend des proportions planétaires et la ligne de la plinthe devient semblable à l'horizon terrestre aperçu à partir d'une fusée sidérale. On peut y voir aussi, en restant au niveau de la toile et du pinceau, un artifice pour se débarrasser d'une horizontale ennuyeuse, pour créer un peu de variété dans un environnement assez vide, et pour obtenir un effet d'éloignement à peu de frais: l'opposition du segment de droite du cadre et, d'autre part, de l'arc de cercle principal évocateur de la courbure spatiale, crée une profondeur sans que Bacon ait à s'encombrer de perspective atmosphérique (d'ailleurs déplacée dans un appartement), ou qu'il lui faille recourir soit à de nombreux objets, soit à un carrelage mis en perspective linéaire.

Enfin, on peut y voir une utilisation des miroirs courbes. Bacon a déclaré récemment son admi-

FRANCIS BACON. Trois études pour une crucifixion (panneau de droite). ▷ 1962. Triptyque. Huile sur toile. 198 x 145 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. *(Photos Marlborough Fine Art Ltd, Londres).*



FRANCIS BACON. Triptyque. 1970. Huile sur toile. Chaque panneau: 198 x 147,5 cm. Marlborough Fine Art, Londres.

(Photos Marlborough Fine Art Ltd, Londres).

FRANCIS BACON. Deuxième version de « Peinture, 1946 ». 1971. Huile sur toile. 198 x 147,5 cm. Coll. de l'artiste.

ration pour Giacometti. Forme-t-il, comme je le fais, l'hypothèse selon laquelle, peu de temps avant la seconde guerre mondiale, Giacometti et Tal Coat se seraient livrés à des spéculations sur les miroirs courbes? Il existe, de Tal Coat, un tableau représentant un visage vu de profil mais démesurément élargi comme s'il était reflété dans un cylindre couché. Les personnages exceptionnellement minces de Giacometti correspondent à la transformation que subit le corps humain quand il se reflète dans un cylindre debout. Rien de tel dans le Bacon-land. Car il semble que Bacon — comme le sculpteur américan Charlie Semser — se réfère à des miroirs courbes plus irréguliers. De ce genre de miroir nous avons un exemple dans le tableau intitulé: « Portrait de George Dyer regardant fixement dans un miroir ». Ce miroir est une sorte de miroir mou, montueux, avec quantité de vallées et de sommets arrondis. Bien entendu, sur cette géographie reflétante, l'image du modèle connaît les plus grandes perturbations. Or, les perturbations, les chambardements anatomiques sont remarquables non seulement dans les reflets qui se manifestent au moyen des miroirs du Bacon-land, mais dans le corps même d'à peu près tous les Bacon-landais. On les interprète diversement. On peut, comme on vient de le voir, les considérer comme une contamination de la réalité par les miroirs déformants. On peut considérer aussi cette réalité, le Bacon-land, non comme une image de la réalité mais comme une image du reflet de cette réalité dans ce genre de miroirs. On peut, en s'inspirant du titre: « Diptyque: étude de George Dyer et images d'après Muybridge », considérer les chamboulements anatomiques baconiens comme une représentation du mouvement tenant compte des représentations de la mobilité qu'ont déjà données la chronophotographie de Muybridge, les futuristes et Picasso. On peut encore tenir ces chambardements pour la révélation d'un certain fond de la nature humaine. Qu'est-ce que c'est que ce corps dont les humains sont souvent si fiers et qu'ils prennent tant de peine à faire passer pour plus beau qu'il n'est? Qu'est-ce que c'est originellement et finalement et « dans le fond? »

« Pourquoi riez-vous? »

Me voilà retombant dans la même erreur. Celle d'interroger l'homme au parapluie. De son parapluie, de lui-même et de son entourage existent deux versions. L'une, la plus récente, appartient au Musée d'Art Moderne de New York. Elle figurait au catalogue de l'exposition du Grand Palais sous le numéro 104. L'autre, la plus ancienne, figure à la même exposition sous le numéro 4 et date de 1946. Ces deux toiles sont intitulées modestement: Peinture. Dans la première, les dents sont plus visibles que dans la seconde. Si mon hypothèse est juste, si l'homme au parapluie est un naissant, il crie, car la naissance est douloureuse. Mais il se peut aussi qu'il rie parce qu'il sait d'où nous venons. Derrière et un peu au-dessus de lui, on aperçoit un bœuf écorché dont les pattes écartées rappellent la crucifixion. Or, comme naître et faire naître sont placés sous le même signe de la douleur, ce bœuf écorché crucifié pourrait bien être un symbole maternel. Cette viande, en outre, est peinte de la même manière confuse que toutes les chairs du visage ou du corps représentées dans le Bacon-land. Aussi bien est-il loisible de croire que l'homme au parapluie ne crie pas, mais rit parce qu'il fait une paraphrase. Paraphrasant la fameuse formule: « Souviens-toi que tu n'es que poussière... », il se dit (et nous dit): « Souviens-toi que tu n'es que viande et que viande tu redeviendras ».

YVON TAILLANDIER

Brassaï

par Gaston Diehl

Si le véritable créateur, poussé par quelque feu intérieur, peut à tout moment, comme le souhaitait Cocteau, passer de l'autre côté du miroir, s'aventurer dans tel domaine étranger et s'y sentir à l'aise, il n'en demeure pas moins constamment attaché à lui-même, à l'univers qu'il a déjà forgé et qui l'identifie.

De longue date déjà, Brassaï nous a accoutumés à le voir, avec les encouragements unanimes de ses amis peintres ou poètes, effectuer, pour notre plaisir, de vastes incursions hors de la photographie — où il s'est acquis des mérites exceptionnels — et marquer avec succès son emprise en littérature ou dans le graphisme.

Brassaï travaillant à Carrare sur « Eve naissante ». Octobre 1971. Marbre noir de Belgique. Long: 130 cm. *(Photo Brassaï).*

BRASSAÏ. La colombe. 1971. Marbre de Carrare. 31 x 23 cm. ▷
(Photos Brassaï).

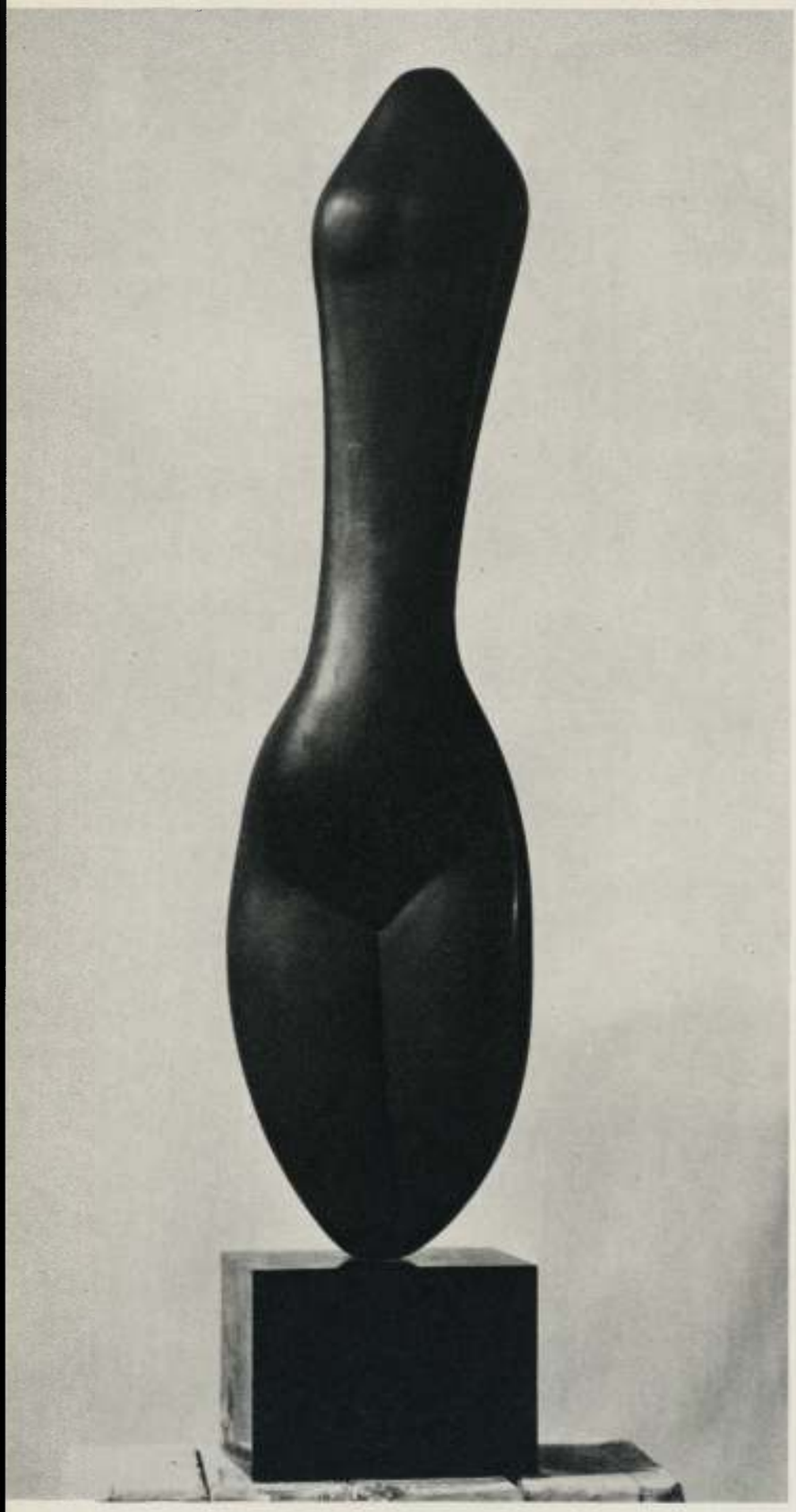
BRASSAÏ. Graffiti II. 1971. Tapisserie. 220 x 420 cm. Ministère des Affaires Culturelles, Paris. *(Photo Levrier).*

BRASSAÏ. Femme scarabée. 1947. Galet gris.

En fait, rien n'échappe à son regard perspicace qui sait enregistrer, fouiller, pénétrer au-delà des apparences, pour nous restituer cette « ressemblance » qui lui est chère. Son égale maîtrise n'a-t-elle pas fourni des preuves lorsqu'il s'est agi pour lui de traduire la personnalité profonde de Picasso ou de son œuvre, à la fois par des mots et dans des images qu'aucune mémoire ne peut désormais oublier? Aujourd'hui comme hier, la définition proposée en 1933 par Henry Miller au sujet de *Paris de Nuit* reste valable: « Brassaï est un œil, un œil vivant. »

Après un prélude qui fit sensation en 1968, il nous offre ici la somme, très convaincante, de ses recherches, soit fort anciennes en sculpture ou en dessin, soit plus récentes en tapisserie. Ne rencontrons-nous pas, en effet, dans cette manifestation, l'éclatant témoignage de cette omniprésence du créateur qui reste à jamais fidèle à lui-même à travers le temps et les possibilités d'expression?

Par un surprenant mimétisme, le visage de Brassaï, buriné par les ans, se rapproche de plus en plus de celui de son ami Picasso, avec l'extrême vitalité du sombre regard qui dévore et irradie la face, communiquant à tout ce qu'il fait une pareille ouverture, un éclairage inattendu qui s'ajoutent à la chaleur de son accueil, à la franchise directe et simple de son abord. Conscient de sa



BRASSAÏ. Femme nubile. 1971. Marbre noir de Belgique. H: 120 cm. (*Photo Cav. I. Bessi*).

responsabilité, de ses efforts et des difficultés, comme tout grand créateur, il est à la fois plein d'assurance et d'humilité. Chez lui le sens parisien et citadin qu'il a admirablement développé, s'est mêlé de façon intime aux qualités propres à son pays d'origine que j'apprécie fort chez mes amis hongrois: sentiment presque instinctif de l'ordonnance, de la mise en page, sensibilité toujours en éveil, exaltation contenue, altière rigueur.

Voici plus de vingt années qu'il a commencé à ramasser, au bord de la mer ou des torrents, ces galets, devenus entre ses mains instruments d'évasion, de libération, qu'il travaille en fonction de leur nature même pour en faire des têtes, des oiseaux ou des corps. Au fur et à mesure il a eu tendance à réduire son intervention, à la rendre plus subtile, à éliminer les détails pour mieux atteindre l'essentiel. Dans ces galets qu'il façonne, qu'il transpose de plus en plus souvent en métal, la figure se simplifie, s'allège, se résoud seulement en rythmes mélodiques, en renflements sensuels. Son œil expert discerne à l'avance la forme pure, dynamique dont il veut, comme Arp, préserver, affiner l'élan jaillissant.

Par delà les millénaires l'esprit humain capte les mêmes aspirations, refait les gestes semblables pour glorifier le souple galbe féminin que la main souhaite caresser, que la spiritualité reconstitue dans l'éternelle prière en l'honneur de la Déesse-Mère, dans la célébration de tous les cultes à la fécondité promise.

Non, Brassaï n'a pas eu besoin, ainsi qu'on l'a parfois suggéré, de se tourner vers la préhistoire, vers les idoles des Cyclades ou d'ailleurs! La Vénus stéatopyge a toujours existé, comme elle est encore présente chez les Hottentots. Des formes identiques émergent à l'origine de toutes les civilisations et notre artiste n'a eu qu'à plonger au fond de lui pour renouer avec l'envoûtement ancestral que nous continuons à subir à notre insu.

Ses dessins, exécutés dès l'âge de 22 ans ou plus tard, ne témoignent-ils pas, à l'évidence, de son fidèle attachement à ces mêmes déformations expressives, à un constant canon formel et rythmique dont il tire d'étonnants thèmes de variations?

Fidèle au principe qu'il avait énoncé de très bonne heure: « couler la chose vivante dans une forme immuable », il nous offre ici, avec ce sourire complice qui ne le quitte guère, un prodigieux défilé de créations à la fois proches et cependant différentes les unes des autres, comme autant de fruits en pleine maturité, qui s'inscrivent, quelle que soit leur taille, dans une autoritaire monumentalité. De la plus petite à la plus grande, s'impose, dominatrice, une forme semblable, aux sveltes enroulements, aux suggestifs balancements. Sa grâce insigne, son pouvoir de multiplication lui permet de se passer sans peine des mesures ou des proportions pour affirmer son puissant attrait.

Ajoutons que l'œil — toujours l'œil — de Bras-

BRASSAÏ. Torse. 1963. Galet gris-vert. *(Photo Brassaï).*

saï a su choisir une grande gamme de matériaux, des plus humbles aux plus nobles: serpentine, marbre rose ou blanc; métal brut, poli ou patiné, pour faire valoir la pénombre des sillons ou des creux, la luisance des galbes ou des déhanchements, laissant ainsi au regard du spectateur un parcours aux enchantements toujours renouvelés.

Par un savant montage de ces graffiti que son objectif a dénichés et collectés tout au long de son existence, il est parvenu également à bouleverser le domaine de la tapisserie et à restituer au mur ce qu'il avait pris, selon ses propres termes. Là encore le voyage de l'œil devient promenade raffinée à travers la diversité des nuances et le jeu complexe des tonalités. L'habileté du licier achève d'emporter la conviction que la laine finit par ressembler étrangement aux couleurs mêmes et aux écritures de la muraille.

Comme l'oiseleur, Brassaï ramène dans ses rets, qu'il sait toujours tendre au bon moment, un monde grouillant de vie qui ressemble un peu au nôtre. Toutefois son intelligence, son sens de l'observation, suffisent à le transformer de façon presque magique, pour hausser chacun des domaines prospectés au niveau de la découverte et de la réflexion qui stimulent notre émerveillement.

GASTON DIEHL

(Galerie Verrière, Paris.)

MUSÉES DE MADRID ET BARCELONE

Pablo Gargallo: les chefs-d'œuvre du fer

par Pierre Courthion

Dès son départ, nous l'avons vu, les dessins et les sculptures de Gargallo sont imprégnés du « modern' style » que représentent, en Europe, avec la décoration et l'architecture métalliques, les bow-windows d'Horta, les parapluies des Halles de Baltard, la Tour de Gustave Eiffel, et l'expressionnisme naturaliste d'Hector Guimard, qui décore de tiges à fleurs de fer les stations du métro parisien. Quant au baroque follement imaginatif d'Antonio Gaudi, Gargallo l'avait près de lui, à Barcelone, avec ses enrubannements en fer forgé, ses céramiques de puzzle coloré. Mais il semble intéressé plutôt par le linéaire qui, parti de l'Anglais Beardsley aboutit aux Sarah Bernhardt stylisées de Mucha, aux iris japonisants de Grasset, aux vases opalescents et serpentins de Gallé et de Tiffany.

Depuis plusieurs années, Pablo Gargallo était travaillé par le désir de faire une sculpture nouvelle, dégagée du traditionnel volume continu, une sculpture qui aurait des arêtes, des lucarnes, et où s'opposeraient les concaves et les convexes.

Qu'avait-il comme précurseurs dans ce nouveau langage plastique? Les ouvriers des Cyclades aux « têtes » géométrisées et certains sculpteurs mélanésiens. Mais ceux-ci dans le bois, ceux-là dans le marbre, travaillaient généralement le morceau sans faire des assemblages, c'est-à-dire sans joindre des parties découpées et travaillées séparément en fonction d'un ensemble, ce à quoi le fer se prêtait aisément. Aussi, fut-ce une date dans l'histoire de l'art que l'apparition — après un essai fait en 1907 (ancienne collection Level) — du premier fer découpé, le *Masque aux cheveux bouclés* (1911) de Pablo Gargallo. Jusqu'alors, dans ses masques repoussés du début, le sculpteur n'avait pas fait d'assemblages. Parfois, mais exceptionnellement, il avait eu recours à une légère soudure d'étain.

Cette sculpture où les formes s'organisent par l'assemblage de morceaux emboîtés apparaît d'abord sous forme de masques ouvragés, quinze ans avant les plaques en métal de Julio Gonzalèz, lequel commence par la peinture sa carrière. Gargallo et Gonzalèz. Il est intéressant de comparer les deux sculpteurs espagnols. Tous deux alternent l'abstrait et le concret dans leur œuvre. Gar-

GARGALLO. Petite danseuse. 1926. Cuivre, patine gris foncé. 30 x 18 cm. Coll. part., Paris.

GARGALLO. Petite bacchante couchée. 1929. Cuivre. 20 x 36 cm. Coll. part., Paris. (*Photos Jacqueline Hyde*).

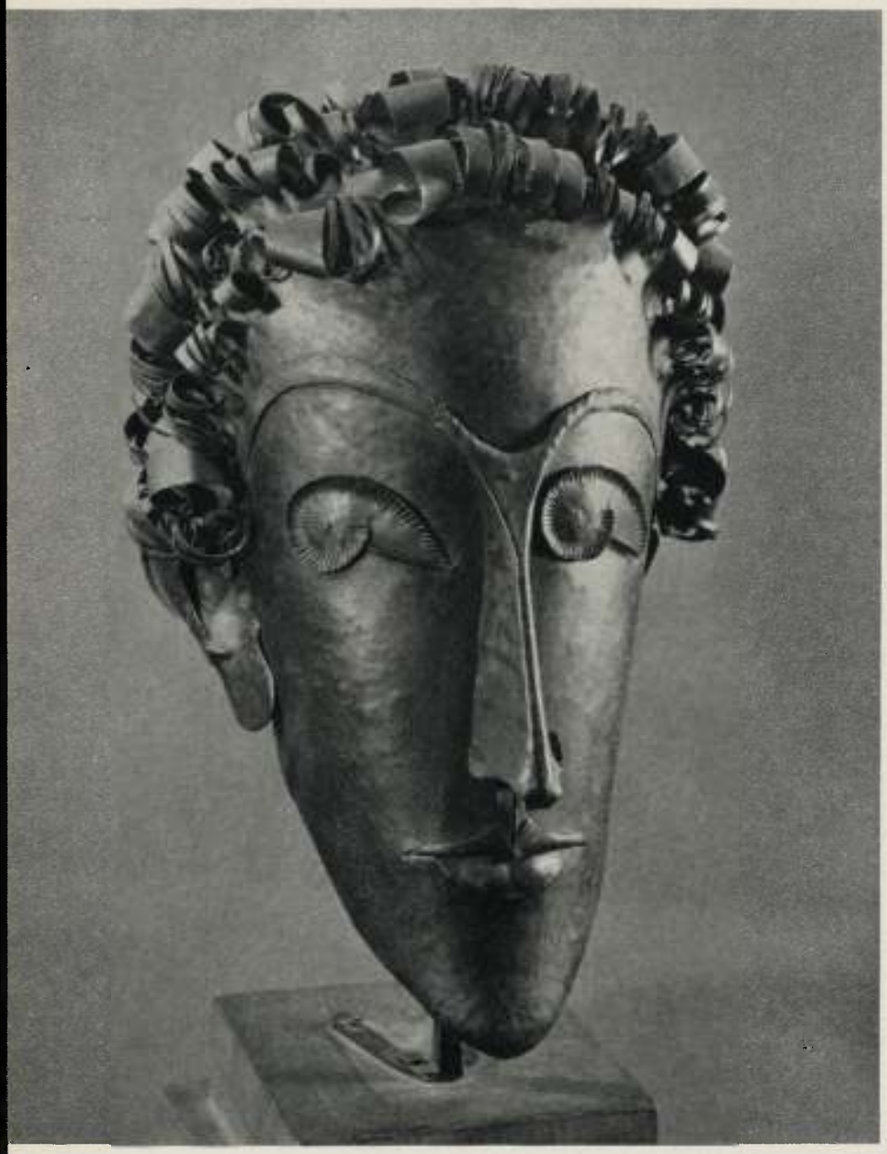
gallo exécute les *Porteuses d'eau* en 1925, Gonzalèz, *La Montserrat* en 1936-37. Tous deux font des bijoux dans les moments difficiles, Gonzalèz, mieux défendu et célébré dans la presse artistique que son compatriote (peut-être en raison de son abstraction plus rigoriste) ne commence le découpage du métal que dans le *Profil au chapeau* (vers 1926) et dans les *Trois éléments* (vers 1927). Et, s'il est de valeur égale dans la réalisation de son œuvre, celle-ci est d'une humanité moins apparente et moins sensible, peut-être, que celle de Gargallo, son cadet de cinq ans.

Après d'autres réalisations dont les parties en relief sont rapportées, ajustées et retenues par de petits clous, Gargallo exécute, parmi ses œuvres majeures, celle qui, dans toute la sculpture, me semble le mieux suggérer le cri. C'est la *Chanteuse de cour 1900* où tout est chant en fortissimo. Ce masque est sonore, non seulement par la bouche grande ouverte, mais aussi par les yeux et l'enroulement de la chevelure. Tout, jusqu'à la mèche, ondulée en haut de la coiffure, et aux vides qui ont une importance expressive, tout suggère le son le plus aigu.

Entre les coups de ciseau donnés à la pierre d'une statue tombale — une besogne d'où s'envole néanmoins un ange au grand style —, Gargallo forge le *Torse de femme* (1915) dans une géométrisation très personnelle où la plasticité n'a rien de froid ni de trop volontaire. Ce cuivre a le massif de l'art primitif. On y sent l'humanité jusque dans ce ventre qui me fait penser à la pomme de la Genèse.

En 1920, Pablo Gargallo a l'idée de s'attaquer à un autre métal. C'est au moyen de feuilles de plomb martelées et superposées qu'il crée le *Violoniste* en s'inspirant de son ami Costa, un musicien catalan, une œuvre subtile, l'une des plus belles évocations du violoniste avec le *Paganini* de Delacroix. Le sculpteur réhabilite ici dans l'art, avec élégance, le vêtement moderne que d'aucuns, comme La Sizeranne, croyaient exclu de toute réalisation plastique. Penché sur son Stradivarius dont ses doigts martèlent les cordes, le jeune musicien joue sans que l'on remarque l'absence de l'archet, tellement la main droite en suggère la tenue. C'est le premier plomb du sculpteur. Mais quelle fragilité! Quelle difficulté pour conserver intactes ces feuilles qui se détachent, et se déroulent!

Du même coup, Gargallo constate le manque de résistance de ses fers découpés. Et si, dans le plomb, il fait encore, en 1921, la ravissante *Tête de jeune fille* dont la chevelure semble onduler



GARGALLO. Tête de Napolitain. 1914. Fer. 28 x 21 x 18 cm. Coll. part., Paris.

dans le vent, il cherche à donner plus d'épaisseur à ses feuilles de métal. Parallèlement, il voudrait aussi faire de la sculpture avec de l'anti-sculptural en isolant un objet, comme la main à la pipe, et le lévrier qu'il détache d'une sculpture. Il s'en tient néanmoins aux possibilités optiques: « Dans la plastique, écrit-il, la métaphore est inopérante. On peut évoquer et comparer poétiquement dans l'esprit une main, une bouche de femme à une fleur. On ne peut pas représenter plastiquement une femme avec un bras qui se terminerait par une fleur (il est vrai qu'il y a le mythe de Daphné!); ou une figure de femme qui aurait au milieu de la face, une fleur pour représenter la bouche. La plasticité est une idée statique (dans l'espace), la poésie est une suite d'idées simultanées (dans le temps). » Gargallo fait alors une série de sculptures en creux (*Femme à sa toilette, Femme à l'ombrelle, Petit Marin à la pipe*) qui aboutit à la *Maternité*. « Le relief, note-t-il, a des bâtis de lumières et d'ombres avec des reflets déformateurs involontaires; tandis que le *plat* est constructif, le *creux* franc et doux, avec des finesses extraordinaires dans le clair-obscur. »

On imagine difficilement le courage qu'il fallait, en 1922, pour oser présenter ces divers objets considérés, par les traditionalistes comme ne devant jamais entrer dans la sculpture. Poussé par son esprit de recherche et les scrupuleuses exigences de son art, Gargallo en a fait ces entités où chaque évidé, chaque éminence parle dans la vérité du mouvement qui est le sien, et qu'il est parvenu à donner aux objets les plus usuels.

Ce besoin de découper, de tordre, d'assembler, de trouer le volume continu de la tradition émanait d'un chercheur d'absolu, mais aussi d'un croyant. Le *Christ en croix*, le cuivre de l'ancienne collection Segnitz est, avec le *Christ* de Rouault, l'une des plus valables évocations de Celui qui est venu pour effacer, en les prenant sur lui, tous les péchés du monde. En le clouant à une simple planche, l'artiste a créé cette ombre portée du corps, où le résidu de l'humanité d'hier, d'aujourd'hui et de demain semble coagulé. Ce *Christ* n'est-il pas le descendant de celui qu'a loué Gongora:

Pendre d'un bois, et trouée la poitrine,
Les tempes par les épines clouées,
Donner en garantie ta peine humaine
Pour notre gloire, est l'héroïque fait...

Désormais, à partir de 1925, l'art plus solide de Gargallo fait apparaître distinctement plusieurs thèmes: portraits, danse et musique, arlequins.

Dans ses portraits, le sculpteur dépasse l'image ressemblante d'une personne pour nous en donner le caractère. Fuyant la commande après l'*Autoportrait* de 1927 (il a alors 46 ans), il n'obéit qu'à son choix propre d'un homme ou d'une femme. C'est la *Greta Garbo*, fine, délicate, aux cils ensorceleurs de la *Rue sans joie*, le *Chagall* conteur juif des scènes de la Russie blanche, la *Kiki* de Montparnasse, dans laquelle il retrouvait l'*odor di femina* de sa jeunesse. Puis il élargit le thème et le généralise dans la série du *Picador*, commencée en 1928.

La musique a toujours été pour Pablo Gargallo une harmonie supérieure, un équilibre de l'esprit et du corps. Si bien qu'on eût dit qu'il entendait par ce mot la mélodie, la mesure, la poésie, les gestes décomposés de la danse et le chant des lignes et des volumes. La musique dont il imprégnait les rythmes de sa sculpture était pour lui tout cela. Ses danseuses en tutu ou en longue jupe, à l'espagnole, ont une légèreté de papillons. Dans le fer, Gargallo parvient par on ne sait quel miracle à suggérer l'étoffe, la dentelle et jusqu'aux matières les plus vaporeuses.

C'est aux thèmes musicaux que fait penser, après le *Violoniste* dont nous avons parlé, la *Femme se coiffant* (1931). N'est-elle pas rythmée, har-

GARGALLO. Picador. 1928. Fer forgé. 24,7 x 34,2 cm. The Museum of Modern Art, New York.

monieuse, abstraite et vivante à la fois? Le glissement du peigne y est si bien suggéré que ce geste transposé empreint le fer d'un long frisson de chaleur humaine. Le *Violoncelliste* a le même caractère. La réalité visible y devient courbes, droites, concaves, convexes, volutes, trous d'où semblent jaillir les sons.

La musique est encore présente dans les arlequins. La répétition de ce thème dans ses meilleures œuvres pourrait nous laisser croire que l'artiste s'est parfois assimilé à ce personnage affublé d'un vêtement fait de petits losanges multicolores. Il en a fait ces fers merveilleux que sont l'*Arlequin à la mandoline* (1925, collection Cécile de Rothschild) et le *Grand Arlequin à la flûte* (1931, Paris, Musée National d'Art moderne). Seule la musique les rattache l'un à l'autre. Le premier, nerveux, fantastique, un peu insecte, s'avance sur la scène du monde avec une élégance maléfique, alors que le second est tout de délicatesse, de souplesse joyeuse et de charme. La longueur, l'épaisseur, les angulosités du fer y forment autant de lignes continues et d'arêtes à la signification proportionnée.

En interlude se situe ce que j'appellerai le bestiaire de l'artiste: le *Bœuf* caparaçonné dans les plaques ventrues du fer et la *Girouette* où le coq, hérissé devant un escargot, domine le signal des points cardinaux.

En 1933, Gargallo achève son œuvre majeure, *Le Prophète,* dont j'ai suivi la genèse dans l'atelier de Montsouris. Dans cette grande sculpture, amorcée déjà par plusieurs dessins de jeunesse, faits en 1904, et par la *Tête* de 1926, l'artiste s'est un peu retrouvé. N'était-il pas lui aussi, un inspiré méconnu? Comme le prédicateur debout, dont le

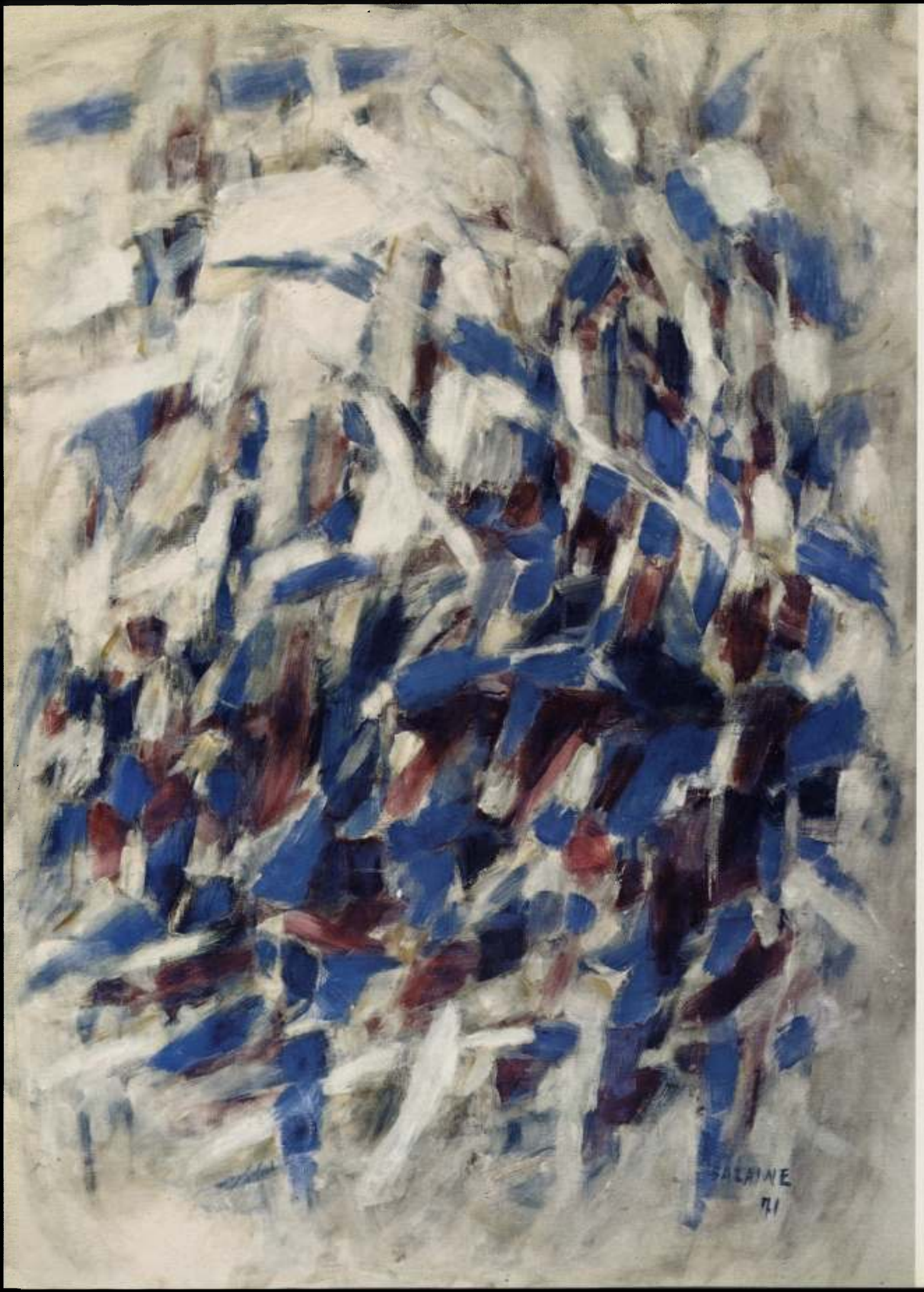
GARGALLO. Chanteuse de cour 1900. 1915. Cuivre. 38 x 24 x 10 cm. Coll. part., Paris. *(Photo Jacqueline Hyde).*

bâton usé indique le long cheminement, Gargallo savait bien que nous serions toujours plus nombreux à reconnaître l'importance de son œuvre en avance sur le temps; et que la voix qui se perdait momentanément dans le désert serait un jour entendue par la foule des hommes. Aussi, ai-je pensé à lui, à Caracas, sur la colline, dans le jardin de M. Inocente Palacios, quand j'ai vu, dressé devant le panorama de la ville, le bronze du *Prophète*. J'y ai reconnu la touche de sa main dans ce grand bonhomme de deux mètres et demi de haut, ce barde hérissé dont le geste nous fait signe à travers le temps. Au Vénézuela, au Musée d'art moderne de Baltimore, à Madrid, à Greenwich, à Paris, partout dans le monde ce chef-d'œuvre proclame le génie créateur de Pablo Gargallo.

PIERRE COURTHION

Extrait de « Pablo Gargallo: œuvre complète », *Ed. XX^e siècle, Paris 1972.*

GARGALLO. Hommage à Chagall. 1932. ▷
Fer. 38 x 21 x 22 cm. Coll. part., Paris.


SALAINE
71

◁ BAZAINE. Vent sur les pierres. 1971. Huile sur toile. 162 x 114 cm.
(Photo Galerie Maeght).

Ascèse et liberté de Bazaine

GALERIE MAEGHT, PARIS

par Julien Clay

Les toiles que Jean Bazaine a exposées à la Galerie Maeght évoquent l'expression de Bonnard: « cette grande mêlée de lumière et de formes ». C'est une mêlée dont la confusion n'est qu'apparente. Le combat est ordonné par l'artiste, comme ces batailles de Paolo Uccello où les lourdes montures, les armures brillantes, les couleurs éclatantes des costumes, les lignes dures des lances, la douce rondeur des collines sont distribuées conformément à une structure très précise.

Sans doute, la construction ne se manifeste-t-elle pas avec autant d'évidence chez Bazaine. Surtout, elle n'est pas préméditée. On sait comment l'artiste travaille: il s'en est expliqué dans ses « Notes sur la peinture d'aujourd'hui ». Il part de quelques touches colorées, génératrices de lumière et de rythme. Elles ouvrent la voie dans un certain sens, chaque touche nouvelle appelant une certaine orientation complémentaire de la couleur, de la lumière, des formes. Il n'y a, à chaque étape, qu'une solution. Bazaine la cherche au plus profond de lui-même, dans cette région où

BAZAINE. L'ombre. 1971. Huile sur toile. 114 x 162 cm.

BAZAINE. Courants contraires. 1971. Huile sur toile. 130 x 130 cm.

BAZAINE. Naissance du jour. 1971. Huile sur toile. 162 x 114 cm. ▷
(Photos Claude Gaspari-Galerie Maeght).

BAZAINE. Mêlée de l'aube. 1972. Huile sur toile. 130 x 195 cm.

sa sensibilité a pratiqué un lent travail d'érosion et de synthèse sur les souvenirs plastiques accumulés. « Cette obscure intuition, écrit le peintre, qui dirige le jeu, nous sentons bien qu'elle nous engrène dans une mécanique implacable et qu'elle nous mène rigoureusement, tâtonnant dans une nuit où l'intelligence ne nous est plus d'aucun secours, vers le plus particulier, vers le plus universel de nous-mêmes. » Ainsi en va-t-il de toute création véritable. La première réaction qu'un romancier a prêtée à un personnage l'oblige à attribuer ensuite à celui-ci un comportement déterminé. Au fur et à mesure de son récit, il se trouve de plus en plus lié par les protagonistes qu'il a conçus, les conflits qui se sont produits entre eux, les situations qui en sont résultées. Telle conclusion, à laquelle il avait d'abord pensé, peut être exclue au profit d'une conclusion toute différente. Ces impératifs successifs d'un long et original itinéraire, l'écrivain se les est imposés à lui-même, en dotant ses héros de caractéristiques précises, en les conduisant dans des voies qui expriment sa manière de voir le monde et les exigences d'une intérieure et personnelle nécessité. La comparaison ne saurait être poussée trop loin, l'activité littéraire s'exerçant pour une grande part sur le plan intellectuel, l'intuition jouant le premier rôle chez l'artiste. Dans les deux cas pourtant, le créateur trouve dans sa création un partenaire de plus en plus exigeant, vis-à-vis duquel sa liberté est de plus en plus aliénée. Le tableau, né à chaque instant de l'affectivité du peintre, s'affirme, au terme d'une lente genèse, faite de luttes confuses et de conflits surmontés. L'artiste découvre alors une œuvre imprévue à l'origine comme une jeune mère l'enfant né du travail intime, mais obscur de ses entrailles. « Une toile qui se fait, écrit encore Bazaine, nous avons le sentiment de la reconnaître peu à peu, mais sans jamais savoir à l'avance quel sera son vrai visage.»

Les structures des tableaux ne deviennent donc définitives que lors de l'achèvement de ceux-ci. Elles se développent avec circonspection, bifurquant en même temps que l'œuvre elle-même

BAZAINE. Espace Marin. 1972. Huile sur toile. 130 x 195 cm. *(Photos Claude Gaspari-Galerie Maeght).*

pour s'épanouir avec elle. Un des traits dominants de l'exposition, c'est leur extrême variété. Bazaine s'est, depuis longtemps, délivré, à cet égard, de toute entrave. Le compartimentage un peu serré, souvent axé verticalement de ses compositions de 1945 et 1946, où s'opposent parfois deux groupes de formes face à face, a fait place à une organisation plus libre du tableau. Obliques, tourbillons, tracés sinueux, ces lignes de force ont permis au peintre de dégager les grands signes essentiels qu'il retrouve aussi bien dans l'écorce de l'arbre que dans les remous de l'eau, dans les pierres que dans les visages. Cet agencement est parfois si complexe que dans certaines toiles postérieures, « Dernière neige à Rochetaillée » de 1959, par exemple, il a tendance à s'effacer devant l'incomparable éclat coloré de l'œuvre. C'est un danger qui n'a pas échappé à l'artiste: « Le squelette doit rester à l'intérieur, dit-il, mais, à force de le cacher, il ne faut pas le faire disparaître. » Rien de tel ici. Les structures s'affirment franchement, avec une originalité et une netteté propres à faciliter la communication entre le tableau et celui qui le regarde.

Elles sont profondément intégrées à la peinture. Pas d'autre indication que la démarche chromatique de l'œuvre. Les touches d'une même couleur se succèdent dans l'espace de la toile à des intervalles inégaux, comme les notes d'une pièce musicale. Elles apportent une scansion mélodique que viendra compléter l'identique progression d'une autre couleur. C'est l'interpénétration de ces cheminements qui donnera au tableau son rythme et sa texture définitive. Celle-ci se manifeste ici d'autant plus clairement que Bazaine, renonçant à une palette d'une splendeur vénitienne, n'utilise plus que sept couleurs: l'outremer, la laque de garance foncée, l'ocre jaune, la terre de Sienne, le noir d'ivoire, le noir de bougie et le blanc.

Ascèse de la part du peintre qui, au sommet de sa carrière, maître de ses moyens, réduit ceux-ci au minimum. Il se dépouille pour tirer de ce dénuement un chant plus pur. Ainsi chaque couleur retenue trouvera-t-elle son entière résonance. Ba-

BAZAINE. Passants de l'aube. 1971. Huile sur toile. 162 x 114 cm.

zaine laisse jouer le blanc froid de la toile qui fait ressortir le blanc plus lumineux de sa palette. Prisonnier volontaire, il puise, dans le joug qu'il s'est lui-même imposé, un supplément de liberté. Jamais sa touche n'a été plus hardie, plus décisive. Jamais l'espace ne s'est déployé plus vaste dans ses tableaux. Jamais la lumière n'y a pénétré à plus larges flots.

La reconstruction du monde par Bazaine est toujours restée attachée à l'espace et à la lumière. Ce qui le hante, c'est la profondeur inattendue, quasi métaphysique, mais réelle, qui creuse certaines de ses toiles. Il a cherché à dégager, de l'organisation de la couleur, une lumière sans cesse différente. « C'est de la couleur, pas encore de la lumière » lui disait Bonnard d'un tableau. Toute l'œuvre du peintre est une montée vers cette lumière. C'est l'extraordinaire lumière bretonne, chaque jour à chaque heure différente, qu'il poursuit inlassablement à Saint-Guénolé, à travers ses gouaches, ses aquarelles et ses dessins. Là aussi, il a sacrifié ses richesses pour n'avoir plus recours qu'aux moyens les plus simples. L'aquarelle, rehaussée de quelques traits de crayon gras, a remplacé la gouache. Les dessins où les vastes mouvements de la mer, du vent et des nuages s'exprimaient par l'enchevêtrement de lignes et d'arabesques touffues se sont transformés. Quelques zébrures nerveuses, quelques traits, tels sont les générateurs inexplicables et triomphants de l'immensité spatiale et de la lumière répandue. Toute sa vie, Bazaine a emmagasiné et oublié l'observation, nourri le Dieu qui aujourd'hui guide sa main. Un feuillet blanc exigu, quelques signes noirs et c'est un monde qui naît, vierge et nu, dans son essentielle vérité.

Ce climat de pureté, cette fraîcheur, cette brise venue du large, voilà ce que nous apportent les œuvres exposées. Devant elles, on respire à pleins poumons. L'aube, le printemps, le vent sont présents. Sans doute chaque toile peut-elle être interprétée au gré de la sensibilité de chacun puisque, méprisant l'individuel, elle ne s'attache qu'aux grands rythmes communs à l'arbre, au flot, à la terre et à l'homme. On ne parle jamais que subjectivement des tableaux: c'est vrai pour Bazaine plus que pour tout autre. Sous cette réserve, « Mêlée de l'Aube » paraît traduire le combat que livre la lumière à l'ombre, la lente reconquête claire de chaque colline, de chaque champ, de chaque maison, au cours d'une lutte confuse et d'abord incertaine. Dans « Passants au petit jour », l'aigre lumière du petit matin s'infiltre parmi les cruelles maisons de l'aube, leur arrachant leur manteau noir par lambeaux. « Avril » a le charme tendre et un peu acide d'un début de printemps rouge et bleu, où brille encore le givre. On trouve dans « Vent sur les pierres » la même gamme de couleurs, mais dans une note plus affirmée et plus dure. Tandis que la composition de l'œuvre précédente s'établit suivant un canevas à base de verticales et d'horizontales, ici les grandes rafales blanches de

la lumière et du vent donnent à la partie supérieure de la toile un rythme oblique ou tourbillonnant. Plus bas, les touches épaisses de couleurs vives opposent leur solidité aux éléments qui les assaillent de toutes parts.

« L'Ombre » n'est pas moins originale. C'est une ombre qui couvre les deux tiers de la toile où, sillonnées de blanc, dominent les touches d'outremer et de terre de Sienne. Elles se rencontrent, se heurtent, se rejoignent, dans une agitation singulièrement vivante, que complète, à gauche, le tournoiement des blancs chauds. La surface paraît inégale, ici affaissée, là hérissée de reliefs agressifs, mer déchirée où courent des voiles, paysage de rochers déchiquetés, on ne sait. « Courants contraires » s'offre comme une marine grosse de secrets prolongements. Au premier plan, les remous des courants qui s'opposent pour se fondre un peu plus loin en une nappe unique. A droite une construction ambiguë, lumière et falaises escarpées peut-être, à laquelle répondent, à gauche, d'autres verticales. Entre elles, une mystérieuse fuite de l'espace vers quelque ineffable horizon. Réussite suprême de cette recherche de la profondeur qui est l'un des objectifs du peintre. « Le Soir » est très différent. Peint sur une toile épaisse il lui emprunte sa compacité. A travers la texture très serrée des noirs, filtrent des lueurs bleues, ocres et violettes. C'est cette fois la victoire proche de la nuit contre laquelle les rayons crépusculaires livrent leurs dernières escarmouches. Pas de toile au contraire plus claire, plus aérée qu'« Espace marin », — « C'est la lumière mêlée de la pointe de Saint-Guénolé » dit Bazaine —. De longues touches lumineuses, blanches, jaunes, bleues, s'entrecroisent inextricablement, créant un espace fluide et total.

Le mouvement, la lutte, tels sont les traits communs à ces tableaux, à « Récifs », à « Naissance du Jour », à « Août », au « Vent ». Image du combat que Bazaine livre à la toile, des énergies opposées s'affrontent inlassablement dans sa peinture. L'œuvre n'est accomplie qu'au moment où l'artiste, soumis au choc de forces adverses, est parvenu à leur imposer un équilibre plastique. Equilibre sans doute éphémère. Rien n'est ossifié ni ne se fige. Les éléments sont captés par la toile sans rien perdre de leur puissance, de leur vie. C'est la réussite sans pareille de Bazaine.

Ce dynamisme, on le retrouve dans l'évolution de son art. Les œuvres exposées se sont succédées en moins d'un an. Il n'est que de comparer une des premières, « Le soir », au tout récent « Espace marin ». De l'une à l'autre, la structure s'est élargie, la touche s'est allongée, l'ouverture sur la lumière et sur l'espace est devenue plus ample. Si la recherche est restée la même, le peintre fait chaque jour un pas de plus vers l'absolu, avec cette jeunesse permanente qui est le privilège des plus grands.

JULIEN CLAY

BAZAINE. Récifs. 1971. Huile sur toile. 162 x 114 cm. (*Photos Claude Gaspari-Galerie Maeght*).

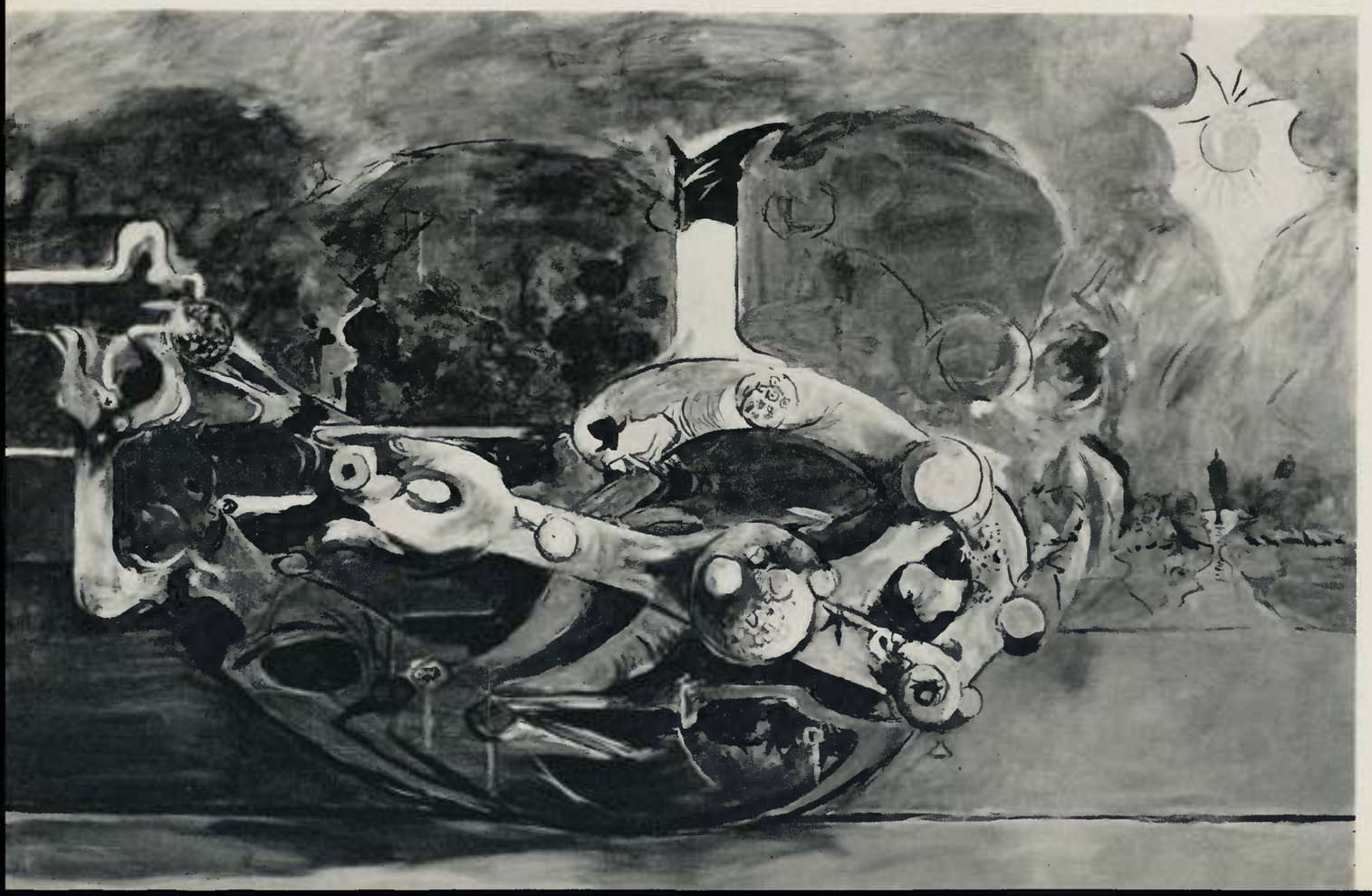
BIENNALE DE MENTON

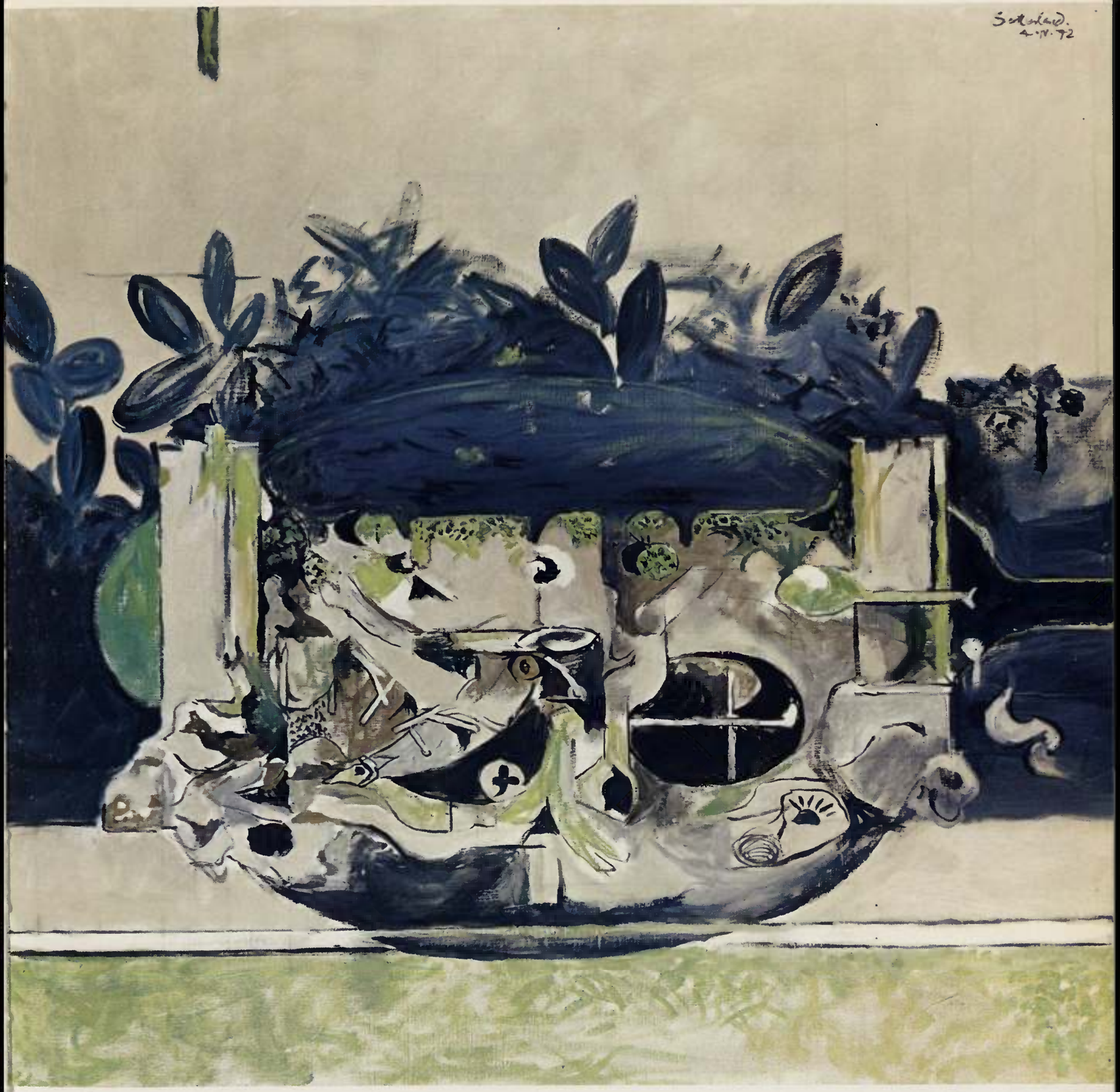
La poésie et la leçon de Graham Sutherland

par Franco Russoli

Le premier peintre italien qui, voilà plusieurs années, m'ait parlé avec une admiration émue et sans réserve de l'œuvre de Sutherland, est Ennio Morlotti. De son côté, Renato Guttuso m'a souvent dit qu'il considérait l'œuvre du maître anglais comme l'expression d'une vision du monde actuel extrêmement lucide et objective, mais parcourue et irradiée d'un profond sens moral: une illumination poétique des plus originales, à la fois compte-rendu et présage, sur la relation entre nature et condition humaine. Chacun selon son point de vue, mais en fonction d'une volonté commune visant à mettre en image des sentiments et des idées de la réalité totale vécue dans ses aspects et ses situations, ces deux artistes ont reconnu chez Sutherland, au-delà de la qualité expressive, la valeur exemplaire d'une démarche: à savoir l'engagement de ne jamais éluder les données objectives de la réalité telles qu'elles se présentent et se caractérisent à l'égard de l'individu, de sa sensibilité, de son jugement; et partant, une fidélité profonde envers soi-même comme envers la culture et la tradition poétique et linguistique dont on relève. Ces caractères fondamentaux de l'œuvre de Sutherland apparurent comme une admirable leçon à nombre de jeunes artistes et particulièrement, italiens qui entendaient poursuivre une nouvelle recherche figurative libérée de tout poncif sémantique, prête à accueillir et à vivifier les données poétiques et linguistiques mûries par l'art moderne à travers de complexes et aventureuses vicissitudes expressi-

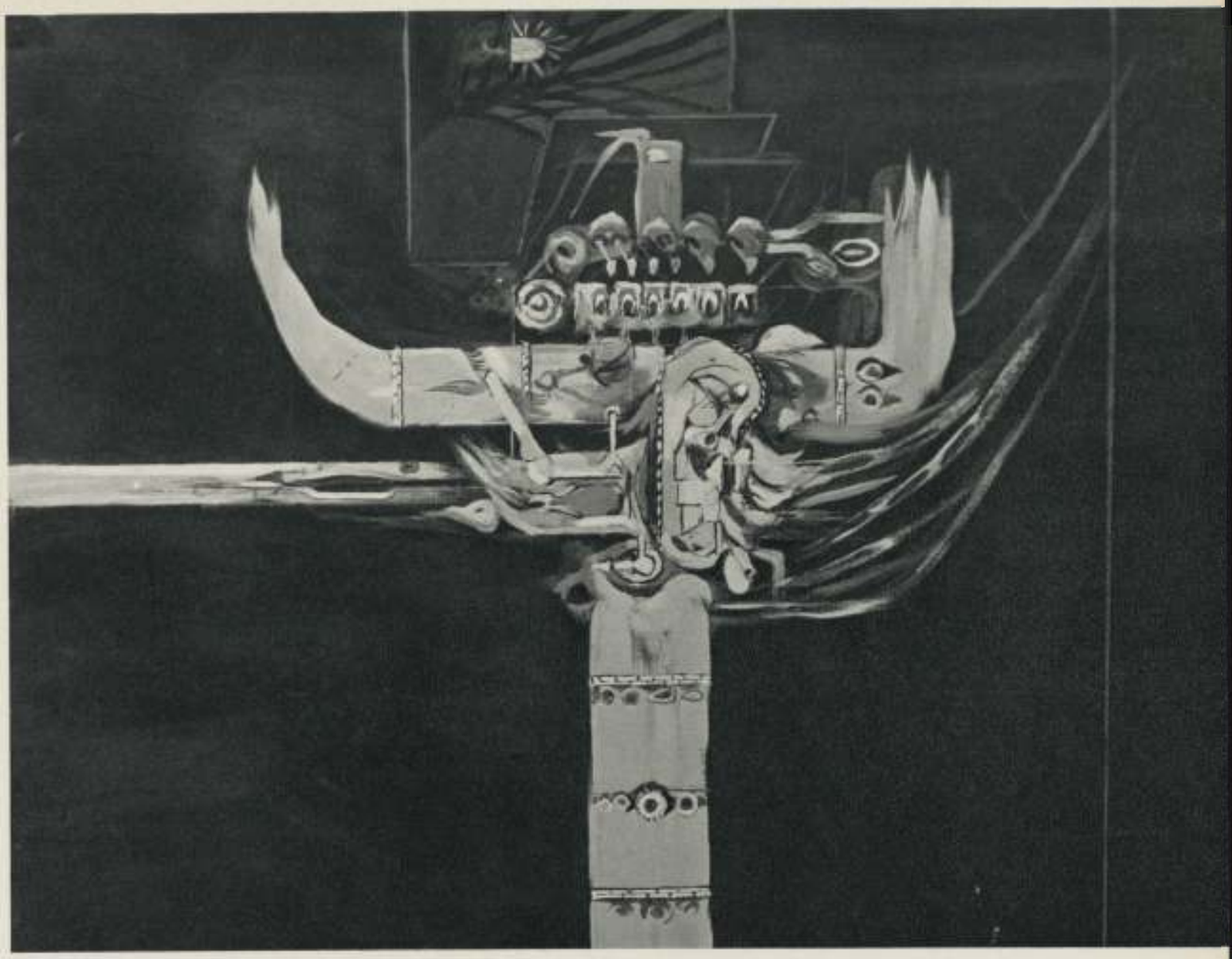
SUTHERLAND. Forme en équilibre dans un paysage. 1969. Huile sur toile. 116,8 x 170,2 cm. Coll. Marlborough Galleria, Rome.





SUTHERLAND. Forme dans un estuaire. 1972. Huile sur toile. 96 x 100 cm. Oeuvre offerte à M. Georges Pompidou, President de la République, par la Reine Elisabeth d'Angleterre, lors de sa visite officielle en France.

SUTHERLAND. Litographie originale pour *XX^e siècle.* ▷
(Fernand Mourlot Impr., Paris 1972).



SUTHERLAND. Machine sur fond noir. 1962. Huile sur toile. 122,5 x 143 cm. Coll. part., New York.

ves. Assumer tout élément poétique ancien et nouveau; opérer à partir de là un choix et une métamorphose en accord avec sa personnalité, dans une incessante confrontation avec les données de la nature et de l'histoire, au creuset révélateur de l'expérience, de façon à ce que chaque innovation linguistique, chaque symbole figuré, inséré dans une trame organiquement vécue et compacte, soit éprouvé dans sa vitalité et sa validité: voilà précisément ce qu'a toujours fait Sutherland, avec des résultats dont il serait oiseux de souligner ici la portée poétique.

Son influence, au cours des dernières années, a donc été vaste et profonde sur certains secteurs de l'art, notamment en Italie, comme celle de Max Ernst, de Giacometti, de Bacon ou de De Staël. Par leur entremise, et celle aussi d'autres peintres italiens et étrangers, de jeunes artistes ont récupéré critiquement, sous une forme actuelle, la valeur et la signification d'expériences figuratives antérieures qui semblaient avoir été rejetées et absolument niées par les « mouvements révolutionnaires » de l'art du XXème siècle, auxquels elles avaient pourtant fourni, dialectiquement, un point de départ: que l'on songe au regain d'intérêt, non entièrement imputable à la mode, que connaissent aujourd'hui les formes expressives du Symbolisme, du Néo-traditionalisme, de l'Art Nouveau. Dégagés de leurs oripeaux littéraires et décoratifs, les modes d'expression propres aux personnalités représentatives de ces diverses tendances révèlent aujourd'hui une recherche poétique commune, rien moins que réactionnaire: la volonté de définir, par l'élaboration et la réinvention d'un langage savant, les significations actuelles — morales, psychologiques et sociales — des

SUTHERLAND. Arbre de la rive. 1971. Huile sur toile. 100 x 96 cm. Marlborough Galerie A. G., Zurich.

éternels aspects des choses et des hommes. Contre l'hédonisme olympien du naturalisme et les mysticismes esthétiques du purisme formel, on recherchait alors résolument une compromission avec les problèmes de l'époque, dans un art qui se voulait jugement et non simple miroir de la réalité humaine.

Si nous assistons aujourd'hui à une floraison ambiguë et superficielle de maniérismes inspirés des thèmes et des modes qui ont caractérisé ces tendances, ainsi qu'à une vaine reprise des motifs et des formules propres aux maîtres précités — entre autres Sutherland — il faut toutefois se garder d'y rattacher des cas, rares mais significatifs, qui révèlent une profonde compréhension de l'esprit et de la portée des exemples. La forte personnalité de quelques jeunes artistes suffit ainsi à démontrer que la leçon n'a été ni trahie ni ravalée par malentendu au rang d'une « mode ». Au reste, l'élément le plus intime et le plus fertile du message est souvent recueilli par des œuvres qui, dans leur schéma figuratif, sont bien loin de ressembler à celles prises pour modèle. Ainsi, à propos de l'influence exercée par Sutherland, ce ne sont pas les forêts de ronces et de racines, la faune plus ou moins monstrueuse, ou les gypsothèques d'hommes-insectes-machines, qui depuis quelques temps ont envahi les toiles de tant de jeunes artistes, qui révèlent la portée de sa leçon, mais la recherche d'un accord entre analyse

SUTHERLAND. Grand intérieur. 1965. Huile sur toile. 260 x 290 cm. Kunstmuseum, Bâle.

réaliste et invention formelle; entre la vérité des objets ou des situations et leur projection fantastique dans la dimension subjective de l'émotion et du jugement.

C'est précisément dans cette voie, plus ardue et plus secrète, que l'influence du maître anglais s'est révélée fondamentale pour certains artistes italiens soucieux de surmonter aussi bien les impasses d'un réalisme conventionnel et dogmatique que celles d'un vague symbolisme informel.

Cette exposition permettra d'étudier en profondeur l'œuvre de Sutherland, de mieux saisir la complexité et la cohérence de son développement, de renforcer sa vertu exemplaire aux yeux des artistes qui entendent poursuivre leur effort dans la voie d'un réalisme actuel et global, à la fois subjectif et objectif.

Il suffit en effet d'examiner comparativement différentes étapes de cette œuvre pour noter la progression en profondeur d'un processus expressif qui, dès le début, montre clairement ses points de départ et ses composantes structurales. A l'instar de toute véritable personnalité d'artiste, et au-delà de tournures linguistiques non encore « personnalisées » qui témoignent néanmoins, dans le choix précis des références et des emprunts, d'une conscience critique et intuitive des *sources* d'élection, Sutherland révèle dès ses premières peintures les éléments constitutifs de sa voie poétique, de son univers moral et fantastique de toujours. Les paysages anglais, les scènes pas-

torales et les intérieurs de fermes témoignent déjà du réalisme empreint d'un sentiment d'absurdité, de la synthèse du détail analysé avec amour et pénétration, de l'atmosphère de magie et l'inquiétude, qui s'affirmeront bientôt comme les constantes, éminemment personnelles, d'une révélation lyrique de l'espace et du temps actuels. Tandis que soufflaient sur la culture figurative européenne les vents contraires du « retour à l'ordre » et de l'évasion dans le *mythe abstrait*, Sutherland s'engageait avec une indépendance absolue dans la voie empruntée par de rares hérétiques: la recherche de l'image symbolique d'une condition humaine personnelle, tirée exclusivement du répertoire objectif des aspects de la nature, voire d'un monde dont l'artiste pouvait avoir une connaissance et une expérience directes. Non point, par conséquent, une invention gratuite et présomptueuse, ni l'acceptation passive de « canons », mais une continuelle métamorphose, un réseau serré de correspondances, d'évocations, de suggestions instauré « sur le vif »: c'était en somme la poursuite, sur le mode contemporain, des « illuminations » romantiques, d'un rapport et d'un libre dialogue obstinément entretenus avec une réalité toujours changeante. Et c'est justement cette confiance dans l'unité substantielle entre objet et sujet, entre la nature et l'homme, qui lui permit ensuite de se tenir à l'écart des excès culturels et des divagations amusées du « surréalisme », dont le rapprochaient pourtant le sentiment de la polyvalence des significations de la réalité, et le fait de considérer les aspects naturels comme autant de symboles.

Mais des symboles conscients, choisis en toute lucidité: d'où d'un côté une différence essentielle avec le désengagement surréaliste, et de l'autre une affinité avec l'œuvre de maîtres tels que Klee et, surtout, Picasso. La vérité du milieu local, l'enracinement dans le langage de la culture nationale: voilà les deux thèmes majeurs de sa démarche, la double voie de recherche et de comportement confirmée par l'exemple des maîtres précités. Pour qui connaît les bois, les sentiers verts et humides de *son* Kent, les jardins, les palmiers et les fontaines cristallines de *sa* Menton, l'ajour des marbres et des grilles sombres dans les reflets marins de *sa* Venise, ce recours déclaré et nécessaire à la vérité apparaît d'emblée évident. Mais ces données particulières revêtent dans son œuvre la valeur d'images-témoins et résument une conception générale de l'homme et du monde. On se rend compte immédiatement que l'exaspération incisive, amère, voire cruelle, de leurs aspects obsédants — le rendu analytique d'objets, de milieux, d'animaux et de figures presque fouaillés avec complaisance — n'est pas un manque de « mesure », mais le miroir honnête d'une condition d'angoisse et de doute que nous connaissons bien et dont nous souffrons tous. Du fait de cette raison des sentiments et de la conscience, les figurations de Sutherland ne sont jamais impitoyables et nous apparaissent toujours motivées. C'est l'affirmation du rationnel sur la fuite dans l'inconscient et le mysticisme; c'est la douleur devant la guerre et l'injustice, devant le visage défiguré de l'homme, qui engendre cette chronique poétique volontairement narrée les « yeux ouverts ». Il ne s'agit point d'un chant rageur et désespéré né d'une situation individuelle, comme chez Bacon, mais d'un témoignage lyrique et objectif empreint d'une *pietas* valable pour tous. Ainsi, les « obscures racines que réveille la pluie du printemps » et la « vie exiguë que des tubercules secs alimentent », pour reprendre les termes d'Eliott, ou les poutres et les poutrelles tordues par le feu des bombes dans le ciel fumant de Londres dévastée, les hallucinantes machines-robots des « serres » industrielles, les roses et les vignes dont les épines et les vrilles blessent le miroir trop miroitant de la Méditerranée, sont des images qui évoquent toutes le même sentiment soucieux, le même amour lancinant pour la vie qui se défend en prenant une conscience exacte d'elle-même. Ronces et couronne d'épines, clous de la croix ou éclats d'obus, aiguillons d'insectes, cuirasses de coléoptères et plastrons amidonnés, sillons de terres désolées et rides de visages burinés par l'expérience — telles sont les origines, jamais formalistes, du style graphique de Sutherland. Tout comme ses couleurs, qui rejoignent parfois la subtilité maladive et toujours « naturelle » de la matière sublime de Bonnard, sont celles-là mêmes que la contemplation de l'histoire des heures et de la terre fait affleurer.

Une attention infatigable et constamment soutenue par le feu de la « révélation »: une attention nordique, certes, voire anglaise, avec les cabrements fantastiques des *drôleries* de miniaturistes irlandais, de graveurs gothiques, avec la fidélité « lenticulaire » et l'esprit de synthèse psychologique des portraits de Holbein. Un monde vu et raconté avec une soif et une humilité inextinguibles de connaître, sans jamais emprunter les raccourcis de l'emblématique formelle. Une voie parcourue avec moins d'ampleur par Francis Gruber, et qui court parallèlement à celle d'Alberto Giacometti. Nous touchons d'une part, avec Sutherland, aux frontières de l'enchantement redonien, tandis que d'autre part son œuvre déploie sous nos yeux le panorama d'un enfer existentiel. Loin de nous conduire cependant à des points de vue imposés, elle nous incite à scruter à fond chaque chose, à considérer dans le détail la source du tout, les façons d'être de la Nature en son entier. Cette présence constante à la réalité, cette continuelle intervention humaine, constituent un exemple d'une valeur exceptionnelle pour les cheminements de l'art d'aujourd'hui. Telle est la leçon de Sutherland: quant à sa poésie de grand peintre, nourrie de ces principes moraux et conceptuels, de cette vibrante sensibilité, les œuvres sont là pour nous la donner à voir, des œuvres que ne saurait traduire ma pauvre littérature.

FRANCO RUSSOLI

Traduit de l'italien par Louis Bonalumi.

SUTHERLAND. The Braziers. 1967. Huile sur toile. ▷
181,5 x 143 cm. Marlborough Fine Art Ltd, Londres.
(Photos Marlborough Fine Art Ltd, Londres).

Une maison derrière les collines

par Giorgio Soavi

La maisonnette française de Sutherland se trouve derrière les collines de Menton, sur la route de Castellar: c'est une villa blanche, dessinée en 1929 par l'*honorable* mademoiselle Eileen Gray, anglaise, architecte, même âge que Le Corbusier, et qui soutenait avoir influencé les géniales conceptions architecturales de celui-ci. Quoi qu'il en soit, maître ou disciple, mademoiselle Gray a dessiné une jolie villa corbusienne, qui a les proportions, la forme élancée, les petits escaliers, les mains courantes et peut-être même la cheminée d'un bateau: de ces bateaux que l'on voit parfois fichés en terre, à l'entour des ports maritimes, où le plus souvent ils gisent et sont devenus pour certains de véritables maisons. S'il fallait nécessairement en faire la résidence d'un peintre, on y verrait bien Kandinsky, peut-être même Mondrian ou encore les Delaunay. De la route, on aperçoit une grille métallique, peinte en blanc, et qui porte un écriteau de bois: « La Villa Blanche ». La maison de Sutherland à Trottiscliffe, dans le Kent, s'appelle en revanche « The White House ». S'il avait un jour une maison à Venise, et il y tient beaucoup, il pourrait l'appeler « Ca' bianca ».

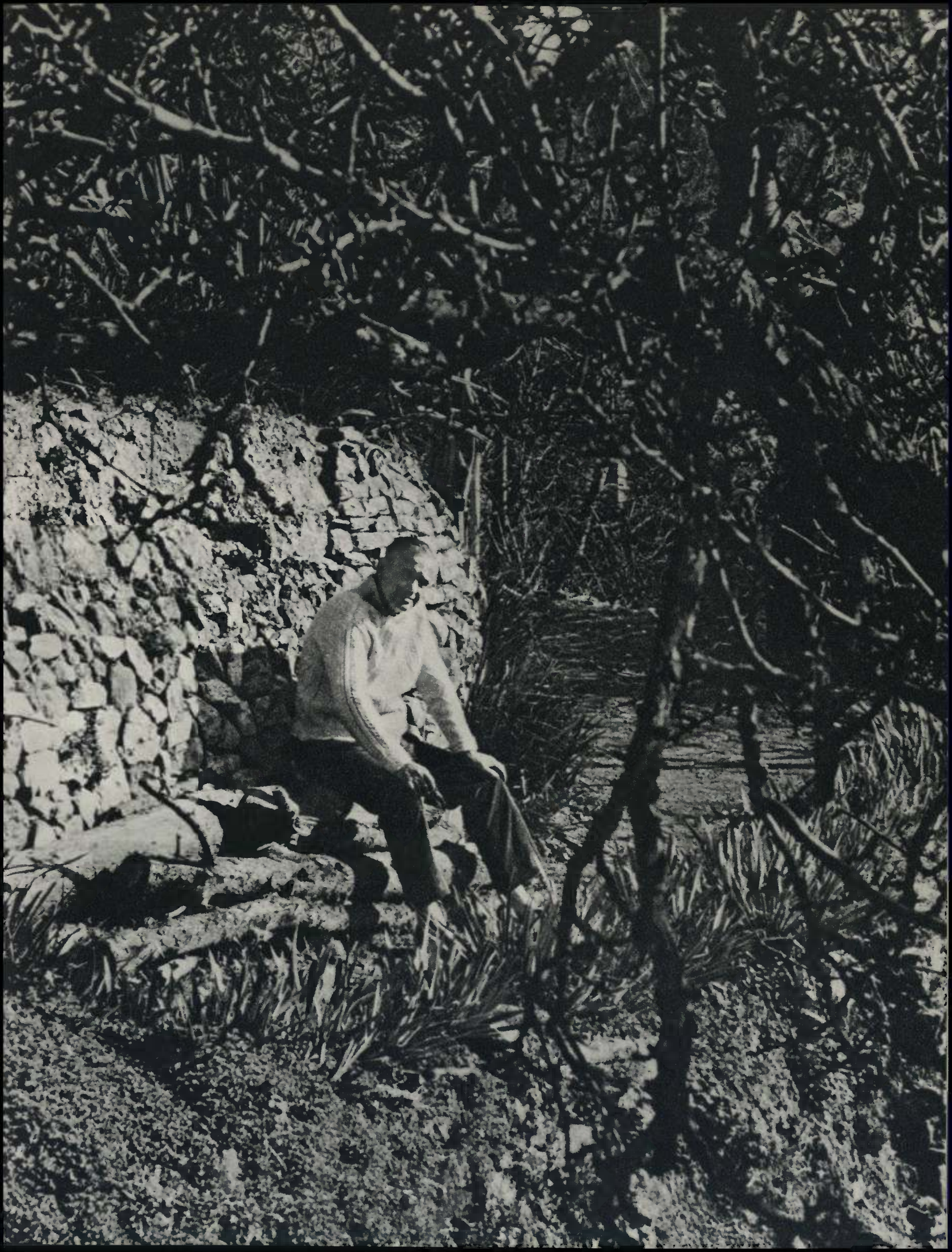
C'est une maison « avec vue ». Face au paysage, derrière la grille blanche, une jungle de plantes méditerranéennes, grasses, vertes, acérées, emplit le jardin. Sutherland y vit avec sa femme Kathleen, dans une sorte d'amphithéâtre agricole qui tourne au résidentiel, au milieu d'une végétation luxuriante: à hauteur de salon, sur la terrasse carrelée de sombre, pousse un grand arbuste à fleurs blanches; la forme des corolles est celle des campanules, mais le format géant: c'est un datura. Mon fleuriste de Milan le dit toxique, voire vénéneux; et ignorant que la plante dont je lui parle n'est pas à moi, il me recommande de ne jamais la laisser toucher aux enfants, puis il conclut: « D'ailleurs, vous-même, si vous touchez le datura, gardez-vous ensuite de porter les doigts à la bouche. » La première fois que j'ai vu des daturas, c'est dans les dessins de Sutherland. Les fleurs, qui pendent à la renverse de la plante surchargée, tels des fruits, font songer à certain vase de Tiffany. La mer est à un quart d'heure de voiture. Sutherland dit reconnaître au seul bruit du moteur montant de la vallée si c'est nous qui arrivons. La route est raide, toute en virages: on y voit des villas portant une pancarte de vente ou de location, la carcasse d'une grosse barque au bord de la chaussée.

L'atelier est au bout du jardin, dans une sorte de maisonnette de gardien, peut-être une resserre, et comprend deux pièces: l'une d'environ deux mètres carrés, l'autre à peine plus du double, avec deux fenêtres qui ouvrent sur un grand figuier; à l'intérieur, une longue table encombrée, et au fond, une porte presque toujours close, donnant sur un jardin à la ligure, en terrasses, avec des oliviers, de l'herbe, quantité de fleurs, une pergola et des bourdons. La partie la plus belle du jardin n'est pas derrière la maison, mais devant. On y retrouve bien des motifs des peintures récentes de Sutherland: l'armature de fer blanche de la pergola, les entrelacs de la vigne; plusieurs de ses toiles sont en effet l'agrandissement d'une portion de cet enchevêtrement, de cet entremêlement parcouru de branchages qui créent de nouveaux lacis mêlés aux jeux de la lumière, à l'opacité des zones laissées dans l'ombre. De là sont nées en partie les formes qui semblent plongées dans quelque solution de soleil et d'eau, dans une torpeur méditerranéenne, indienne aussi, ou simplement dans leur propre chaleur: l'orangé ou le jaune des fruits; les verts émeraude des gouaches ou des plâtres teintés; les bleus et les violets soutenus par de vigoureux contours noirs et pareils aux pilastres d'une substance à la fois solide et transparente. Le ton du dessin, même lorsqu'il s'agit de tableaux, est en effet celui de la transparence. Chacun des paysages, des fruits, des animaux de Sutherland me semble transparent, et aussi intérieurement visible que le résultat d'une leçon de psychologie; tout comme sont transparents le visage, les mains et les costumes de ses portraits fameux, le nez et les rides de Maugham, les chaussures et la veste verte du prince Fürstenberg, la lippe et le cou de Churchill.

GIORGIO SOAVI

Extrait de « Protagonisti », Longanesi & C., Ed. Milan, 1969.
Traduit de l'italien par Louis Bonalumi.

Graham Sutherland dans le jardin de sa maison française. ▷
(Photo Giorgio Soavi).



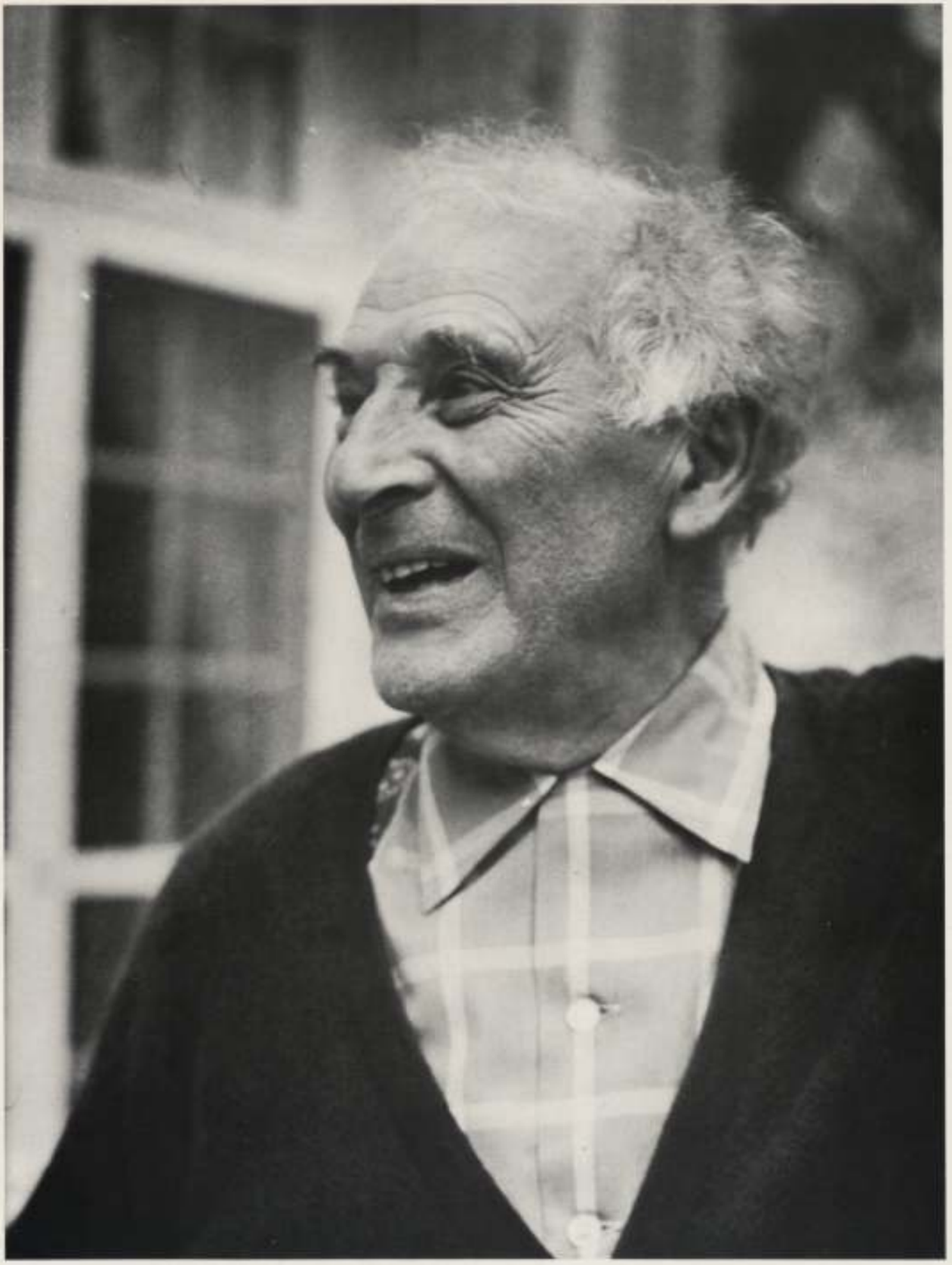
GALERIE MAEGHT, PARIS

Chagall l'Admirable

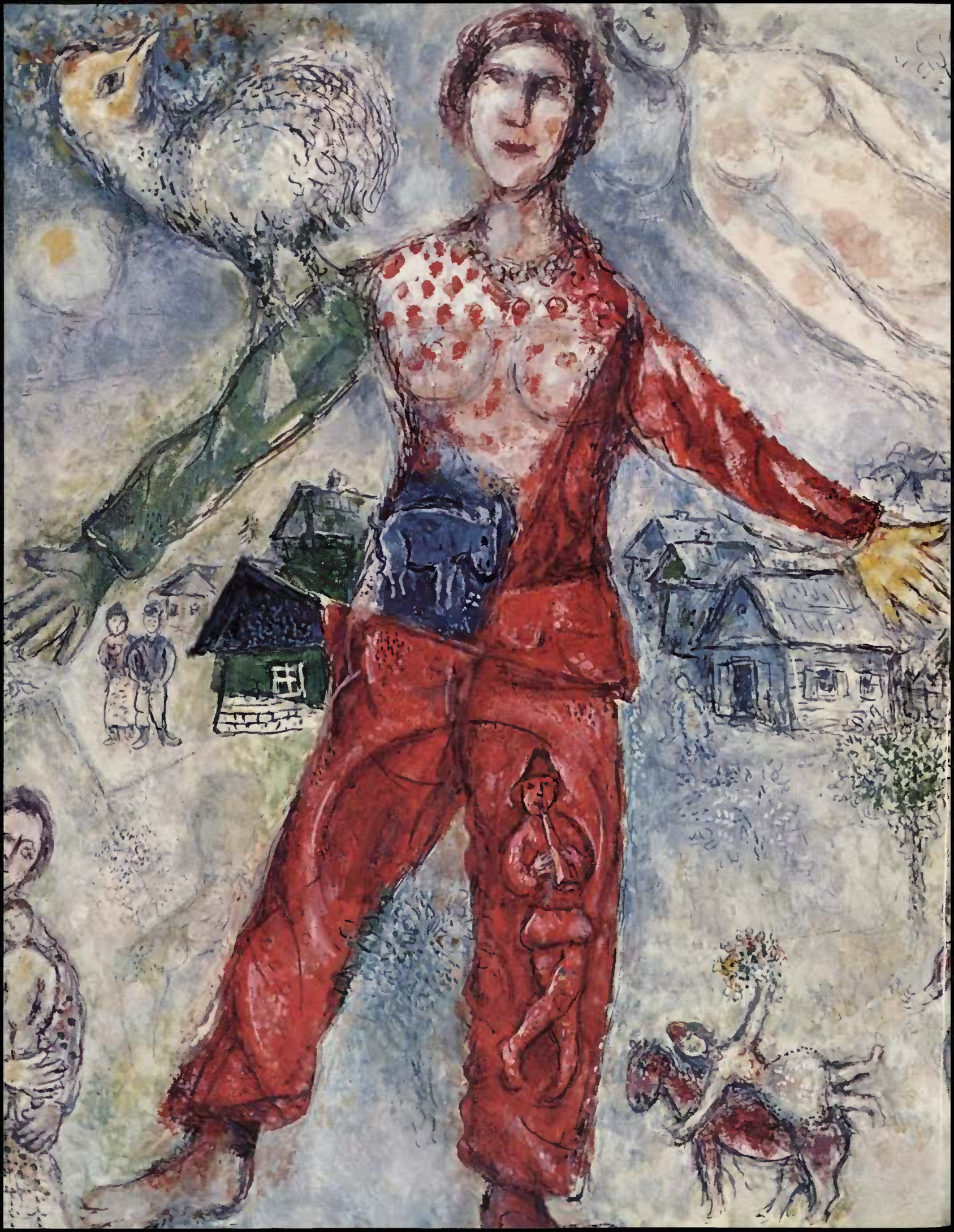
par Louis Aragon

Peindre. Un homme a passé sa vie à peindre. Et quand je dis sa vie entendez bien. Le reste est gesticulation. Peindre est sa vie. Que peint-il? Des fruits, des fleurs, l'entrée d'un roi dans une ville? Tout ce qui s'explique est autre chose que la vie. Que sa vie. Sa vie est peindre. Inexplicablement. Peindre ou parler peut-être: il voit comme on entend. Les choses peintes sur la toile à la façon des phrases feintes. Les mots s'enchaînent. Tout fait phrase après tout, il n'y a pas à comprendre: est-ce que la musique, alors pourquoi la peinture? Il faudrait tout reprendre du commencement: comment a commencé de s'écrire ce monde jamais achevé, ce pays du dépaysement? Ce pays d'apesanteur où rien ne différencie l'homme de l'oiseau, l'âne habite le ciel, il se fait cirque de toute chose, on marche si bien sur la tête, il n'y a pas besoin d'explication si la couleur assimile un coq au bras du joueur de flûte, et dessine à l'ombre de sa nuque une femme nue tandis qu'au loin le village à la fois se dore du soleil et de la lune. Nous sommes toujours au seuil des heures. L'aiguille montre le pas à faire et le franchit. Le spectacle est *donné*. Hommes et femmes sont enceints d'appa-

MARC CHAGALL. Entre printemps et été. 1971. Huile sur toile. 92 x 65 cm. *(Photo Galerie Maeght)*.



Marc Chagall photographié par Jean Ferrero.



◁ MARC CHAGALL. L'appel. 1971. Huile sur toile. 92 x 73 cm.
Coll. Galerie Maeght, Paris.

ritions: bêtes brutes, personnages d'un théâtre forain, sabbat de nul Brocken, hantise d'un autre-part aux jours d'enfance, têtes perdues, gymnasiarques d'un monde inverse, bateleurs bateleurs qu'accompagne quel invisible violon? C'est le rêve éveillé d'un peuple où il y a tant d'amoureux que ne sais lequel prendre. Et sans doute jamais personne ainsi n'a inondé mes yeux de lumière, qui pourtant ait toujours si divinement sur moi fait régner la nuit.

Il y a une dialectique chagallienne à quoi je ne reconnais de précédent que *Le songe d'une nuit d'été*. Pas besoin d'oripeaux pour en parer les acteurs sur qui tout se fait paillettes comme aux plumes, et les bouquets le plus souvent sont bosquets à les comparer aux danseurs. Et plus le peintre avançait dans son âge et plus il prenait plaisir de païen dans la paille des couleurs. Le mirage ici n'est pas aux confins du désert, mais au miroitement des êtres, où la bête et l'homme se confondent, on ne sait quel rêve de la main morcèle amoureusement l'ombre et la clarté, semble de la pulpe des doigts palper l'éparpillement d'un vert et d'un orange. Et le peintre parfois apparaît palette en main au pied de la toile avec un visage animal à la façon de Bottom, si bien que le monde entier semble devant lui le modèle d'une parade imaginaire où se joue au vrai l'ailleurs des rêves, l'inconscient fait conscient. Et c'est partout, presque partout, le royaume du toucher, le pays caressant des mains, le plus souvent ouvertes, qui d'autre a jamais peint cela? Un bœuf passe au loin lent, si lent que s'éteint le violon et toute étreinte tient étrangement de l'oaristys, ô silence de l'amour toujours réinventé, s'il se fait c'est toujours la première fois, le même émerveillement d'adolescence.

La merveille ici tient moins que jamais de comprendre. Parce que tout ce que je reconnais augmente et non pas diminue le mystère. Les paysans, les clowns, ou les amants d'un soir. Et les villages lointains qui peuvent être aussi bien Notre-Dame ou la Tour Eiffel ou l'Opéra. Mais Paris même est la campagne, il a des lumières qui sont peut-être des lilas. C'est dans les petits personnages qu'autrefois les peintres laissaient le soin de fignoler à des élèves, des artisans, de fignoler dans la perspective de leurs compositions majeures, et qu'on appelait des *postiches*, que Marc Chagall dément toujours la lecture sommaire qu'on peut faire de ses tableaux pour les rendre sages. L'un d'eux s'est mis à cavaler sur les mains dans la rue, un autre s'en va par le ciel la tête en bas, le visage tourné: allez en donner une version raisonnable, et cohérente au moins à une mythologie qu'on pourrait définir! Le peintre dément dans le détail la composition d'ensemble et jusqu'à l'équilibre de ce qu'elle semble dire à première vue, comme où s'accouple aux êtres humains un bétail auquel je vous défie bien de donner sens ou valeur symbolique. Et le temps n'y fait rien dans cette œuvre qui s'étend sur plus de soixante années, au contraire: la logique de l'arbitraire y va de nos jours prédominant, par un défi lancé à l'âge, une moquerie du temps et de sa puissance. On me dira, bien sûr, qu'il y a des tableaux de Chagall qui contredisent mon propos, on invoquera la cohérence du sujet, particulièrement dans cette grande et merveilleuse série biblique où le peintre semble se plier à « l'histoire » contée, s'en tenir au récit, l'illustre. Qu'est-ce cela prouve, à part qu'il ait pouvoir de faire comme ceci et comme cela? Et qu'une mythologie ne chasse pas l'autre.

MARC CHAGALL. Les astres penchants. 1971. Huile sur toile. 116 x 81 cm. (*Photo Claude Gaspari-Galerie Maeght*).

MARC CHAGALL. Paysan à la flûte. 1971. Huile sur toile. 100 x 81 cm.

Il y a des tableaux qu'on regarde, habitués que nous sommes au *faire* de tant d'années, sans même en plus remarquer l'étrangeté, l'*irréductible*, l'irrationnel. Et pourtant c'est en cela que réside le prodige, en un mot la poésie. Moins une scène de Chagall peut se ramener à une scène de la vie courante (joli, vous ne trouvez pas, le mot *courant* adapté à la vie?), moins on peut en conclure de ses éléments une signification commune, moins ceux-ci semblent prémisses de ceux-là, ou le contraire. La rigueur de la composition chez ce peintre est dans sa liberté. J'aurais tendance à croire qu'il est, plus que par ce qu'il représente, dominé par le plaisir qu'il prend de sa peinture, de l'hégémonie des couleurs. Je ne l'aime jamais tant que dans l'apparent disparate où il paraît se perdre ou se défaire. Ou il semble jouer d'un étrange kaléïdoscope, lequel, au contraire de tous les autres, détruit toujours l'équilibre géométrique, alors que chez eux celui-ci semble la fin même, l'achevé de l'œuvre d'art.

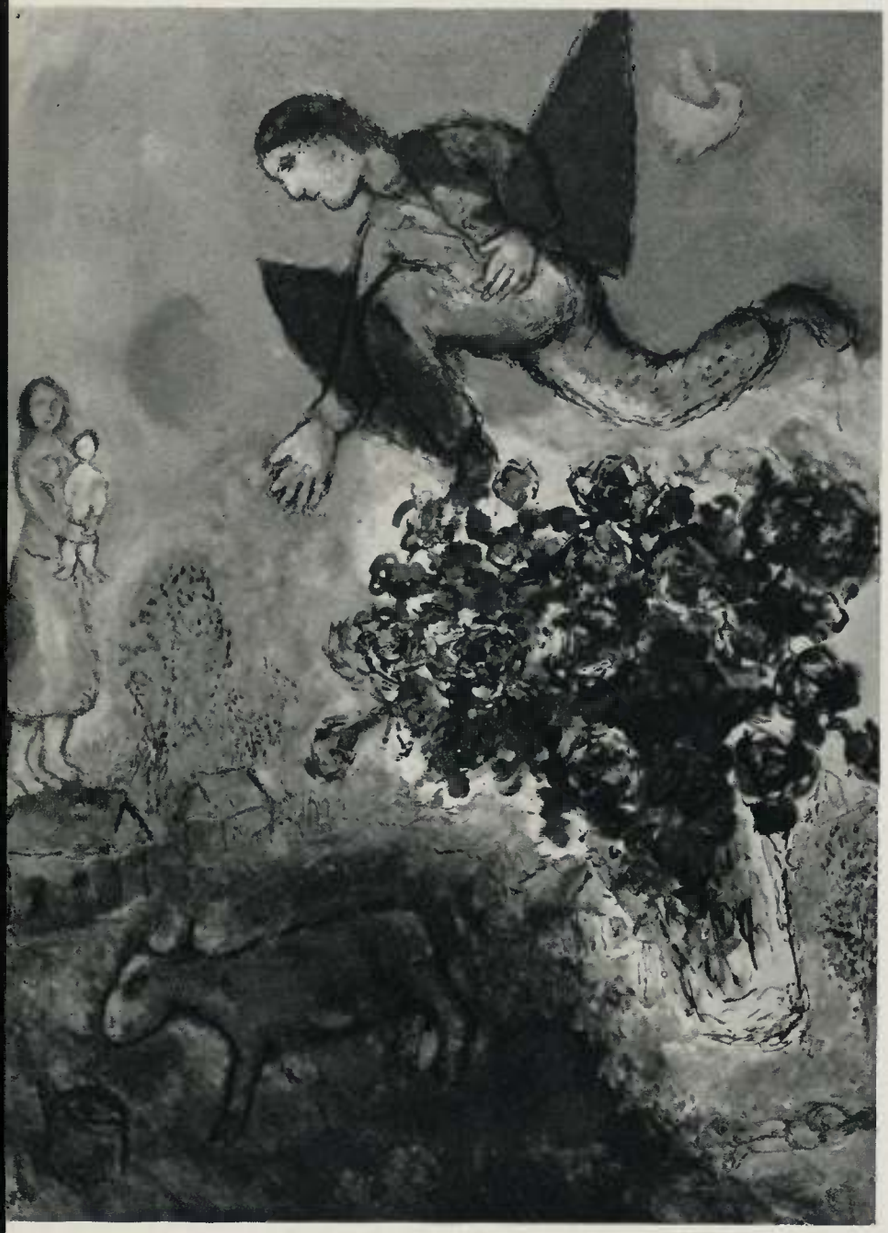
Chez Chagall, il y aurait un bestiaire à réunir,

MARC CHAGALL. Le repos. 1971. Huile sur toile. 146 x 114 cm. ▷
(Photos Claude Gaspari-Galerie Maeght).

et si parents parfois que puissent y être oiseaux et chevaux, il faut toujours s'attendre à des variations de leur morphologie. Je n'en voudrais pour exemple que ce tableau récent où dans une nuit d'un bleu profond la lune est noire et le sol porte une fois de plus un village de Biélorussie: un personnage y est assis autour duquel semble s'organiser le délire du ciel par une façon d'éclair tombant, écharpe diagonale, à son épaule... allez décrire cela! quand c'est proprement là-haut l'indescriptible, deux oiseaux, un enfant nu, une figure féminine latérale tracée blanche sur le fond sombre, un poney, et ce visage éclairant la partie supérieure du tableau, appartient-il à ce corps coupé de brun, de noir, de vert et de sang frais? au dessous de quoi sur la gauche s'éclaire la tête rose d'un cheval au corps vert dont un pied bleu pose sur le blême d'une face lunaire (ou si c'est un caillou?), l'autre semble avec sa cheville fine appartenir à la mystérieuse accouchée du ciel. Regardez-le, vous n'y verrez rien de ce que je dis, et soit béni votre regard à déchiffrer la nuit à à son aise! Je ne veux que vous mettre en garde contre toute tendance à donner à ces nocturnes comme aux tableaux du grand soleil le sens d'une mythologie arbitraire. Ne réveillez pas le peintre! Il rêve, et le rêve est chose sacrée. Chose secrète. Il aura rêvé sa peinture et sa vie. Le monde est sa nuit comme il y fait son jour.

(Il y a dans les mots, le vocabulaire qu'on croit avoir mais qui vous est énigmatiquement *dicté*, le choix des mots, quelque chose qui ressemble à la palette des peintres. Je me relis, je me relie à ce qu'il a bien fallu, dans ces pages, écrire. Essayer énigmatiquement de cerner. Comme on s'habille. Et la peinture alors me soit miroir ou fond de l'œil. Il m'apparaît soudain dans ma parole fixée je ne sais quel pollen étranger, il passa sur moi l'haleine d'êtres d'ailleurs venus que de mon regard. Par exemple: à parler Chagall, j'emploie soudain des vocables d'une tout autre verrerie que la mienne, des mots que j'avais peut-être au fond d'un placard mais dont je ne me servais pas. Comme sans le remarquer, quelque part au hasard des bouquets du peintre, dans un verre d'eau, une main tendue, portés, que sais-je? me vient de les comparer à des bosquets. J'aurais pu les voir comme ces buissons de grosses crevettes qu'on appelle aussi bouquets. Mais non, je les ai vus bosquets, je m'avise, et que ce mot-là n'est pas de ma palette. Et brusquement reprenant cette proposition d'apparence banale: *...et les bouquets me sont bosquets à les comparer aux danseurs...* [à ceci près que j'avais d'abord écrit *à les comparer aux donneurs*], j'entends en elle une voix qui n'est pas la mienne, un accent extérieur: car, à m'en souvenir, le mot *bosquet* n'est pas de mes couleurs. Pourquoi m'est-il venu pour Chagall? Il serait trop facile de penser qu'il s'explique d'une comparaison sonore, d'une variation qui tient manière de rime. A y songer, j'entends une parenté tout autre, une eau différemment pro-

MARC CHAGALL.
L'écuyère au soleil vert.
1971. Huile sur toile.
146 x 114 cm.
(Photo Claude Gaspari-Galerie Maeght).



MARC CHAGALL. L'envol. 1971. Huile sur toile. 125 x 90 cm.

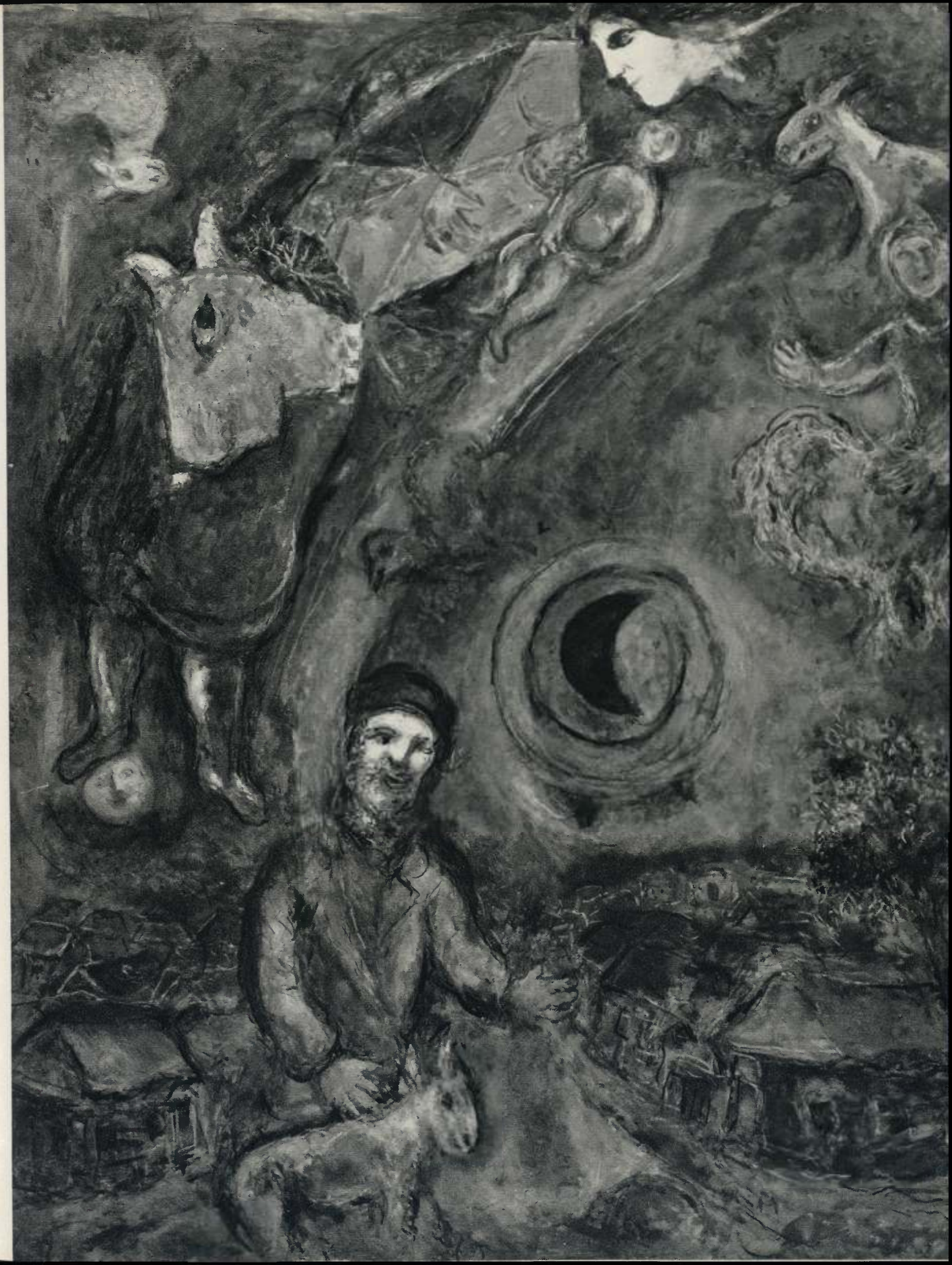
fonde sous ces mots-là. C'est le sentiment inconscient que je porte en moi devant Chagall d'un autre peintre d'autre temps, comme devant Manet de Velasquez. Le mot *bosquet* qui semble sortir d'une fête galante, d'un dix-huitième siècle à l'opposé de la peinture chagallienne, une contradiction des songes, une incompatibilité de lecture, s'est pourtant imposé à moi, dans cette phrase que je dis, comme une nécessité, comme la *proposition* tracée sur un mur pour me conduire où je n'irais pas sans lui, une confidence de chemineau, de voleur qui sait, une marque d'itinéraire, une complicité de singulier aloi: que voulait-on me faire penser, où me mène ainsi, d'une craie ou d'un charbon, cette main d'inconnu vers un secret qu'elle m'ouvre? Soudain la lumière se fait: comment n'y avais-je donc pas songé! Ce n'est guère au bouquet que le bosquet ressemble, ou l'inverse. Il s'agit d'une autre parenté, parité... d'une autre rivière souterraine. Il me souvient soudain d'un peintre qui porte un nom à la semblance de son pays, un peintre qui semble toujours hanté de l'imaginaire, et qu'à l'image de son pays de halliers nous appelons Hiéronymus Bosch. Chacun traîne après soi son enfance à la façon d'un bois mort, et les bosquets de Hollande sont accrochés par son patronyme à ce singulier défricheur d'enfer, comme à l'autre à travers les chemins d'exil Vitebsk où il naquit. Et si rime se fait ici, non pour l'oreille, je ne m'en avise certainement pas pour ce jeu sonore, cette référence de géographie, mais parce que rien n'est plus proche à tout prendre de ce peintre inexplicable que celui dont je parle, et que Chagall lui ressemble ainsi qu'à Poussin Corot... non que par là je croie aucunement *justifier* (1) mon peintre par un précédent des siècles, mais simplement que cet écho de cristal à travers le temps et les pays m'est irrésistible à faire d'un ongle tinter ce verre bleu, ce verre orange... Tout ceci peut sembler arbitraire ou gratuit: je n'ai voulu, de cette parenthèse, que souligner, par une parenté perspective, la place singulière qu'occupe désormais ce peintre appelé Chagall comme dans l'histoire de la peinture ce peintre de l'impossible que fut Hiéronymus Bosch, dont la gloire éclate en notre siècle, le temps venu de briser le verre des lunettes, et de laisser chanter les oiseaux à l'épaule des aveugles).

Comme se pose une pierre au seuil d'une demeure à construire alors que les murs n'en sont encore que sur les plans, et les toits pure hypothèse, d'un titre à l'entrée de ces pages j'ai dit Chagall l'Admirable, comme il fut inventé de nommer un certain Ruysbroek jadis au Brabant. *Admirable*, comme ici je l'écris, je l'emploie et le plie, est un adjectif-futur, si, au profit de l'épithète, on peut enlever au verbe le monopole d'imaginer l'avenir. Non pour opposer ce peintre à tel autre d'aujourd'hui ou de demain. Mais, n'en déplaise aux nouveaux iconoclastes, le situer à l'aurore d'un jour qui ne finira point.

LOUIS ARAGON

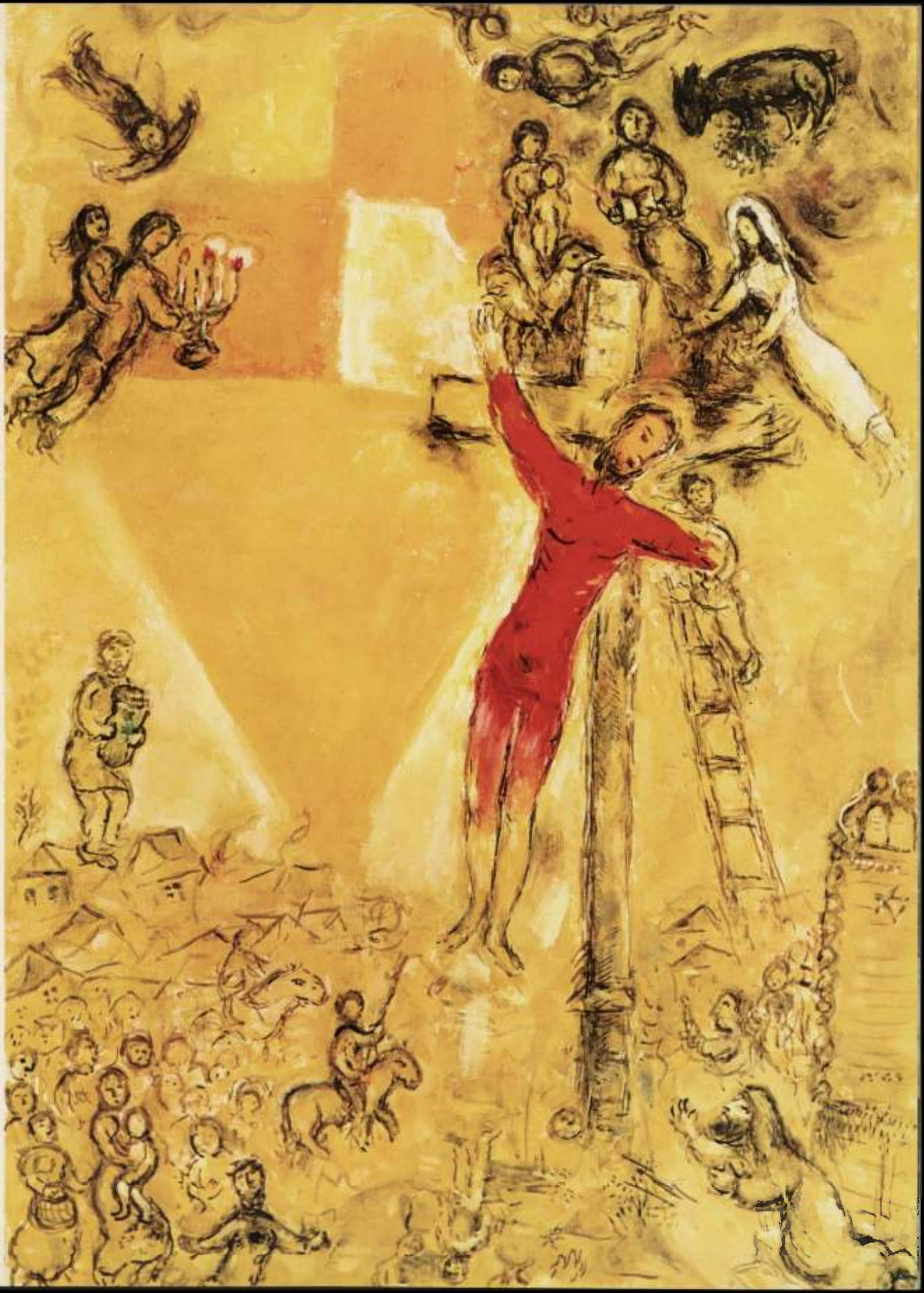
« Derrière le miroir », n. 198, Mai 1972. Maeght Ed., Paris
(1) Au sens typographique du mot.

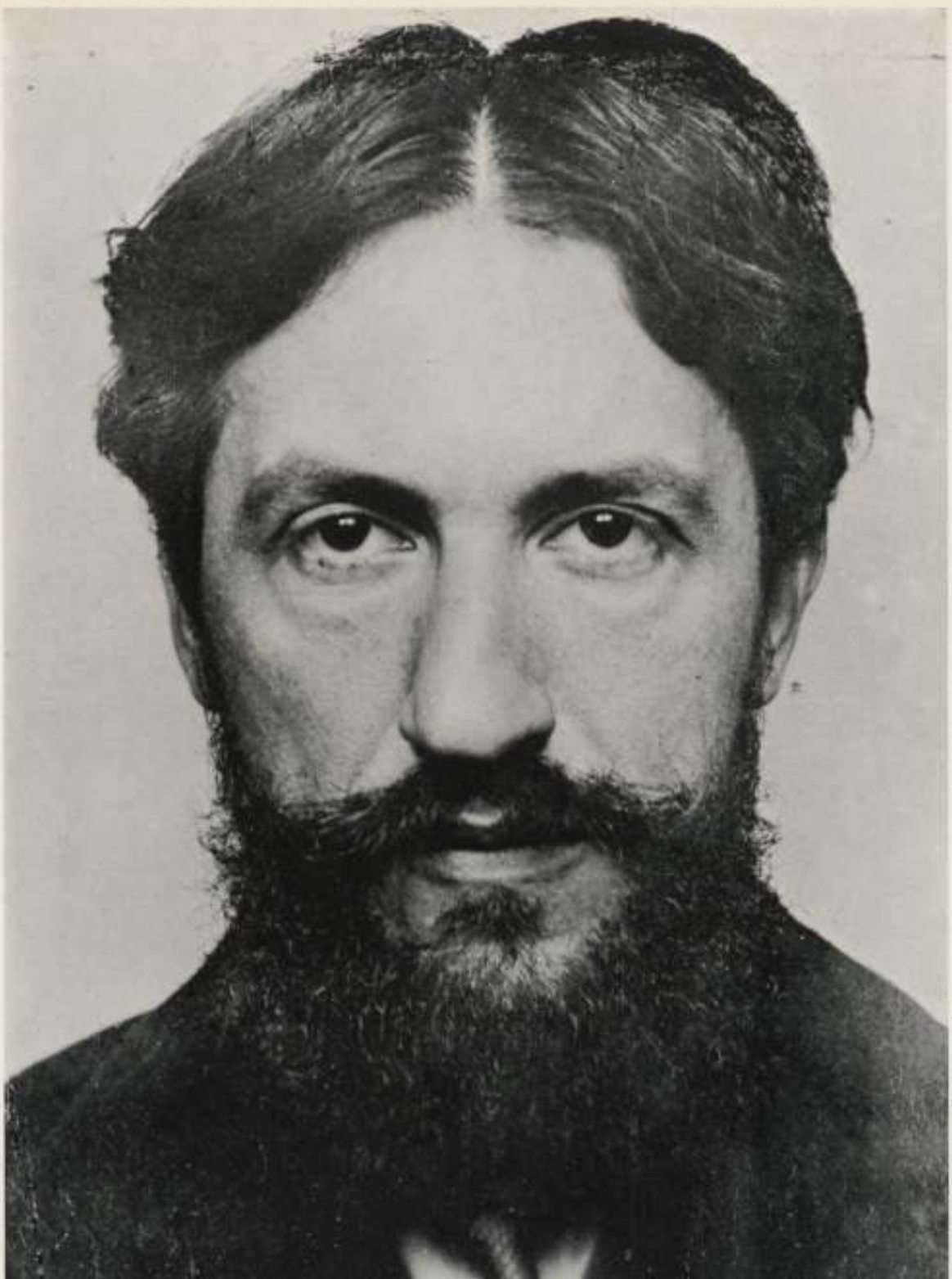
MARC CHAGALL. La lune noire. 1971. Huile sur toile. 116 x 89 cm. ▷
(Photos Claude Gaspari-Galerie Maeght).



MARC CHAGALL. La Crucifixion sur fond jaune. 1971. ▷
Huile sur toile. 92 x 65 cm. Coll. part. *(Photo Galerie Maeght).*

MARC CHAGALL. Devant le tableau. 1971. Huile sur toile. 116 x 89 cm. (*Photo Galerie Maeght*).





Hommage à Mondrian

MONDRIAN. Nature morte au pot de gingembre II. 1912. Huile sur toile. 91,5 x 120 cm. Gemeentemuseum, La Haye; prêt S. B. Slijper. (*Photo Dumont-Schauberg*).

◁ Piet Mondrian en 1910. (*Photo Gemeentemuseum, La Haye*).

Mondrian: le géomètre merveilleux

par Gilbert Lascault

DESSIN D'UN PASSAGE

Au départ, Mondrian n'est qu'un peintre doué qui utilise avec véhémence les découvertes des expressionnistes, des fauves, du « divisionnisme » de Toorop. Certaines toiles fascinent, non sans éveiller des réticences: tours et moulins rougeoyants, étrange nuage-fusée en un ciel plus dense que le sol (*Le nuage rouge*, 1907-1909), dunes nocturnes qui se décomposent en couleurs opposées et impossibles, ciel qui semble se disséminer en pétales bleus sur fond vert *(Eglise à Dombourg*, 1909-1910).

Après son séjour à Paris en 1912-1914 et sa directe rencontre avec le cubisme, Mondrian se découvre comme « géomètre ». Peu à peu, les formes du monde perdent leur complexité et ce que Mondrian nommera, pour l'exclure, leur *tragique.* On lira, dans leur succession « parlante », les tableaux de la série des *arbres,* ceux de la série qui

MONDRIAN. Le ciel au crépuscule. 1907-1908. Huile sur toile. 64 x 74 cm. Kunsthandel Monet,. Amsterdam.

MONDRIAN. L'arbre bleu. 1909-1910. Encre de Chine et aquarelle sur carton. 75,5 x 99,5 cm. Gemeentemuseum, La Haye.

figure la *Nature morte au pot de gingembre.* Un réseau géométrique vient s'emparer des objets et trouve en eux des raisons pour diviser une surface plane. Des lignes s'entrecroisent. Dans la *Nature morte au pot de gingembre II* (1912), l'aplatissement de la toile (son refus de figurer une troisième dimension) n'est pas encore totalement réalisé; mais déjà la perspective commence à y être refusée en tant que manière de tromper, en tant que mensonge et illusion. Au centre de l'œuvre, la transparence verte du pot de gingembre impose sa forme courbe; dans la *Composition n° 6* (1914), il y aura encore quelques arrondis, mais brefs, dispersés, presque honteux d'exister. Puis le rectiligne règnera sans mélange; comme il le dira dans *Réalité naturelle et réalité abstraite* (1), texte central que toute réflexion sur Mondrian se doit de commenter de près: « En art, tout autant que dans la contemplation consciente, nous devons réformer le courbe par le droit. »

Si l'évolution de la série des *Natures mortes au pot de gingembre* prend son départ en une figuration calme, la transformation qu'opère la géométrisation dans les successives saisies des *arbres* est plus radicale. *L'arbre rouge* (1908-1910?), *L'arbre bleu* (1909-1910) ont des formes que Mondrian qualifiera plus tard de « capricieuses », « tragiques », « grimaçantes ». La géométrie va effacer ces grimaces pathétiques, instaurer la sérénité. A partir de cette opération, la distance par rapport au sensible ne cessera de croître. L'aventure de l'austérité est commencée, dans le refus de développer les fausses profondeurs sur la toile, dans la combinatoire de quadrilatères colorés et de droites orthogonales.

Ainsi s'impose au regard rétrospectif le net dessin d'un passage: de la réalité naturelle à la réalité abstraite. L'une des ruptures les plus essentielles dans l'histoire de la peinture apporte (en des séries cohérentes) les moments progressifs

et longtemps timides d'une mutation. Une révolution picturale se justifie sous forme de réformes graduelles. A la fois, elle *déguise* ainsi la violence de ce changement d'attitude du peintre et *désigne* le travail nécessaire à cet arrachement hors de la tradition représentative. La recherche de Mondrian, qui provoque si souvent les impressions de stabilité, d'ordre, d'absolu, est également l'une de celles qui donnent le plus clairement à voir la *modification*, dans ses caractères contradictoires et simultanés de coupure et d'enchaînement continu.

LA CHUTE D'UNE LETTRE

A ce moment, Mondrian engage la peinture vers les jeux combinatoires et les variations différentielles, il « fait entrer la peinture dans une ère nouvelle où la pratique picturale se fait théorie de sa propre productivité » (2). A ce moment, il change la signature de ses œuvres: Mondrian et non plus Mondriaan.

On rêvera aux effets de cette chute de la lettre *a;* on acceptera de délirer un peu, de s'amuser à interpréter cette transfiguration du nom. Elle indique la prise de *conscience* par Mondrian du changement qu'il opère: nul artiste n'est plus décidé à limiter les effets du hasard et de l'inconscient. Elle marque (en une œuvre qui tend vers une sorte d'impersonnalité) que, pourtant, le lien ne saurait être rompu entre les œuvres et celui qui les signe. Pour désigner des travaux qui veulent approcher l'universel (quel que soit le sens que l'on donne à ce terme), la signature abolit son caractère trop local (trop précisément hollandais). On remarque qu'il s'agit d'une *dé-naturation* du nom, que Mondrian quitte le nom reçu à sa naissance et en choisit un autre, au moment où il prétend tourner la peinture vers une réalité non-naturelle, où il veut marquer la possibilité de séparer les notions de réalité et de nature. Trois dernières notations peuvent être faites. Ce changement de nom supprime le redoublement d'une lettre, en ce qui est peut-être un mouvement d'ascèse et qui conduira peu à peu le peintre à signer ses œuvres par ses seules initiales accompagnées d'une date réduite (3). Il constitue une infime modification et annonce une œuvre où tout déplacement d'une surface, où toute différence d'épaisseur entre deux lignes seront calculés. Enfin, il est transfiguration dans l'ordre du visuel, alors qu'à l'oreille le nom reste à peu près le même: l'importance de la visibilité est ainsi revendiquée.

RÉGNE DE L'ORDRE

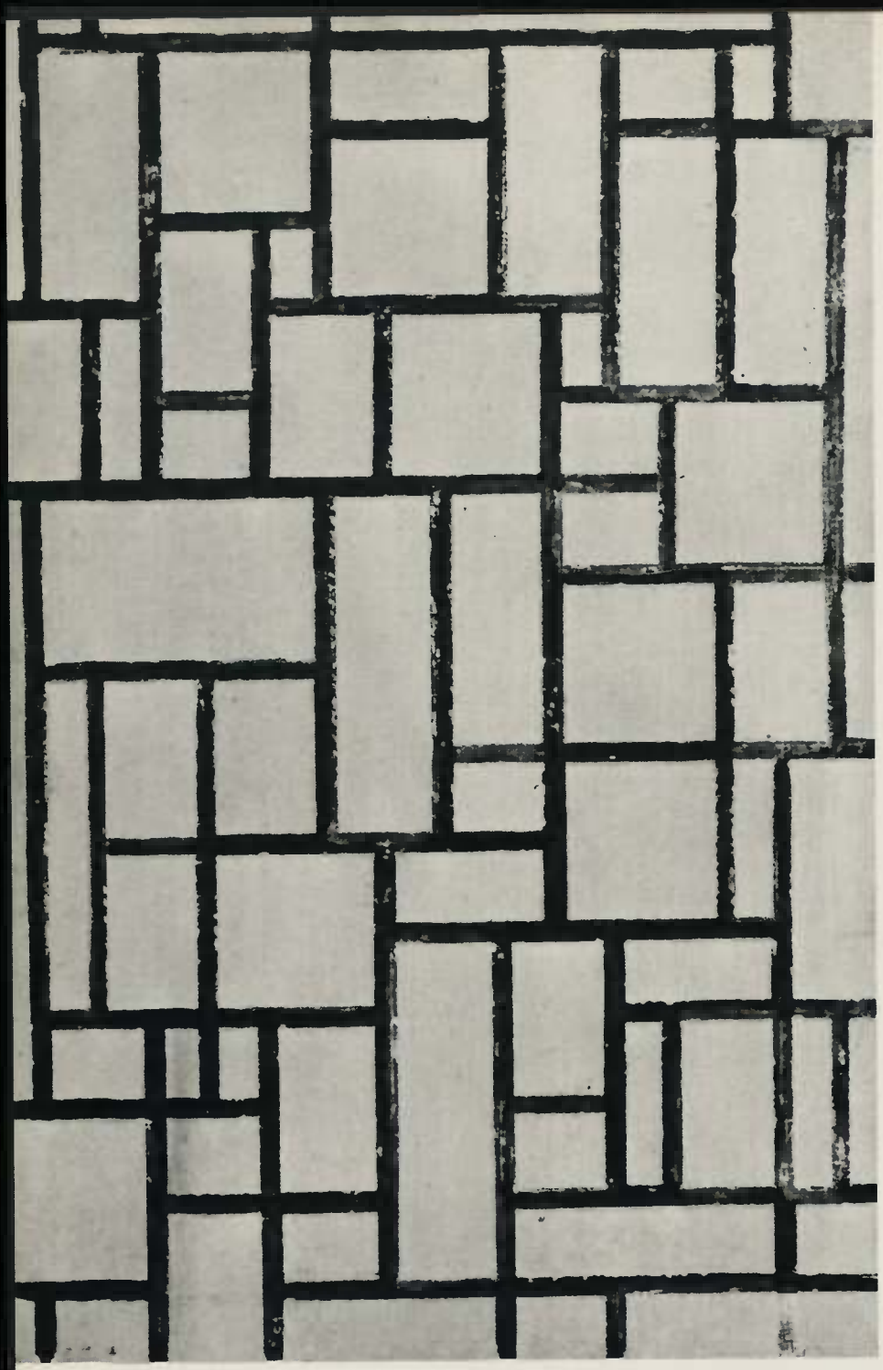
Mondrian montre, à partir de ce moment, que l'ordre peut être aussi riche, aussi varié que le chaos. Il préfère le style au cri (4), la loi à l'émotion. Platonicien rigoureux, il subordonne l'individuel à l'universel, l'irrationnel au réfléchi, le tragique et la spontanéité à la construction. Chez lui, le désir, s'il s'exprime, ne saurait le faire que sous forme de litote. Lorsqu'il prépare, en 1926,

MONDRIAN. Composition dans l'ovale. 1913-1914. Huile sur toile. 113 x 84,5 cm. Gemeentemuseum, La Haye; prêt S. B. Slijper.

une représentation théâtrale (qui n'aura d'ailleurs pas lieu), il rêve de dissimuler le corps des acteurs: « Si cela dépendait de moi, je mettrais les acteurs derrière de petits portants, de telle sorte qu'on ne les voie pas mais que l'on comprenne seulement le texte. »

On relira *Réalité naturelle et réalité abstraite,* en même temps qu'on ne se lassera pas de revoir les œuvres de Mondrian. On y découvrira une apologie de l'ordre, de la stabilité, du repos, de l'équilibre. Ce qui est extérieur est trop souvent vague et parfois grimaçant. Il faut retrouver les équilibres et la nette visibilité.

Pour reprendre l'expression de Le Corbusier, on peut dire que Mondrian inscrit, dans son œuvre, un véritable poème de l'angle droit. Les cou-



MONDRIAN. Composition en gris et brun clair. 1918. Huile sur toile. 80,5 x 50,5 cm. The Museum of Fine Arts, Houston. *(Don de Mr and Mrs. Pierre Schlumberger).*

leurs pures (bleu, rouge, jaune) viennent se juxtaposer aux non-couleurs (noir, blanc, gris): « Tout se compose, écrit-il, par relation et réciprocité. La couleur n'existe que par *l'autre* couleur, la dimension par *l'autre* dimension, il n'y a de position que par opposition à *une autre* position. » Le particulier dans sa multiplicité « forme un rythme qui supprime quelque peu ce qu'il y a de grimaçant dans les choses. » Pour Mondrian, comme pour Platon dans le *Philèbe*, les formes les plus simples sont les plus belles; pour lui aussi, le blanc *pur* est « à la fois plus blanc, plus vrai, plus beau. » Pour lui aussi, formes et couleurs doivent procurer « des plaisirs purs, vrais et mesurés ». Nous échappons à l'inquiétude, à l'oscillation entre le plus et le moins, entre la possession et la dépossession; aux alternatives de tensions et d'absences.

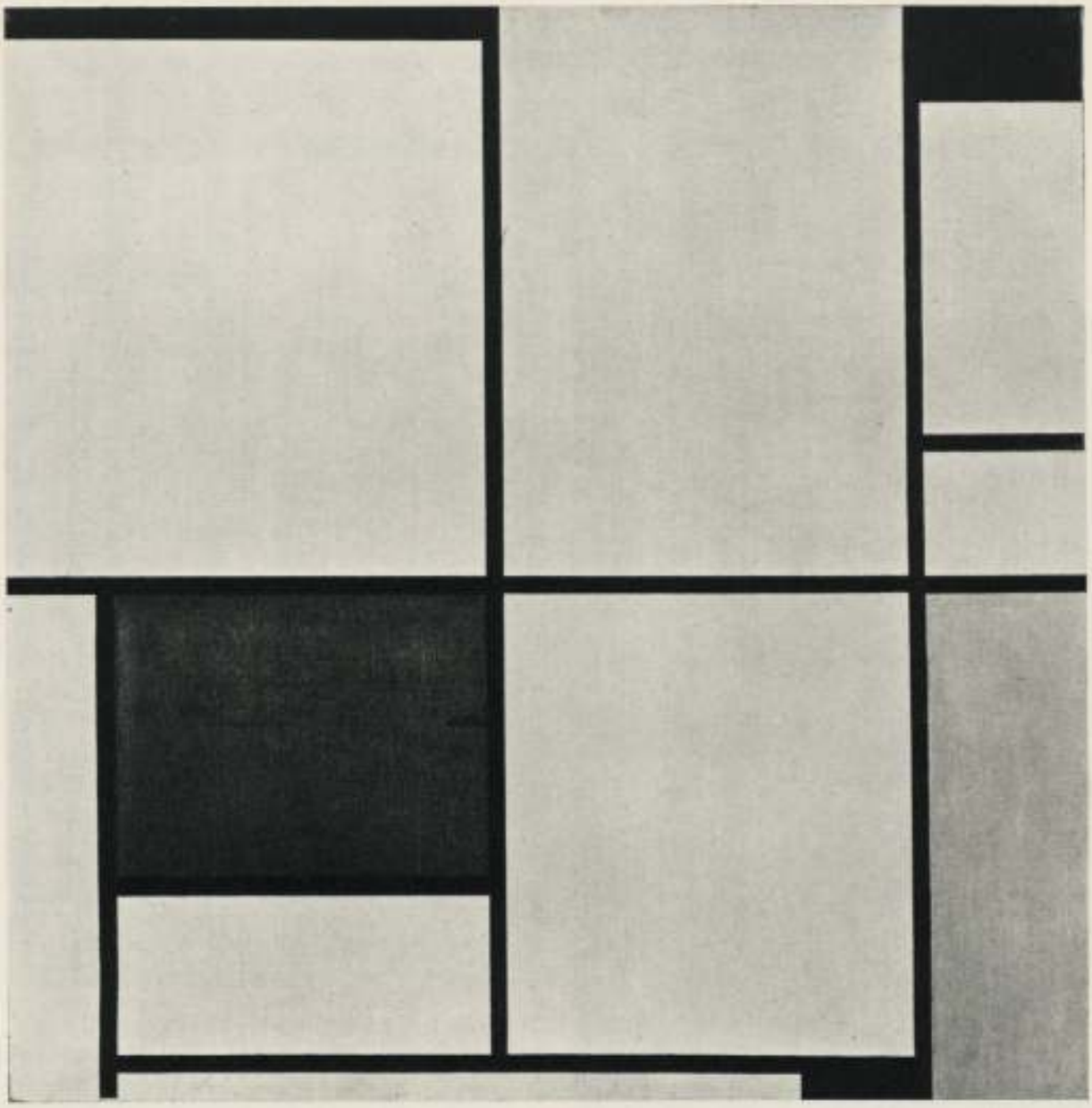
UNE PÉDAGOGIE DU REGARD

Alors, dans le règne de l'ordre, dans l'amour du repos, dans une volontaire raréfaction des éléments plastiques (formes et couleurs), une pédagogie du regard s'instaure. Rien de moins répétitif que la succession des variations géométriques produite pendant plus de vingt ans. La rigueur du peintre, sa lente et méthodique méditation avant chaque œuvre confèrent à chacun de ses gestes une force, une *densité* considérable. La largeur d'un trait, sa continuation (ou sa non-continuation) jusqu'aux bords de la toile, le déplacement d'une surface, le fait de la cerner (ou de ne pas la cerner) deviennent étonnamment importants. Si la tâche du poète consiste à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », celle du peintre s'accomplit peut-être en laissant voir mieux (que la perception quotidienne) la force des formes et des couleurs, l'importance de leurs *rapports* entre elles, la puissance de l'acte pictural le plus simple.

Chaque œuvre renvoie ainsi à elle-même comme métaphore de sa propre genèse et du travail du peintre. Mais elle renvoie aussi à autre chose qu'elle-même; elle n'a pas le caractère circulaire de la perpétuelle auto-analyse. Peut-être parce que l'angle droit est préféré au cercle et que la conception du statut de l'œuvre se modèle sur les formes que les tableaux privilégient.

Réfléchir sur les tableaux de Piet Mondrian, lire ses textes, c'est voir se multiplier les métaphores possibles de ses productions. L'horizontale peut renvoyer à la terre, à la mer, au principe féminin, etc; la verticale à l'arbre, à la ligne qui joint la lune à la terre, au principe masculin... La division de la toile en quadrilatères peut entrer dans des rapports complexes avec le cadre de l'œuvre, avec le mur où on peut la placer, avec la chambre (5), avec la cité, etc. Des équivalences apparaissent, dont l'étrangeté première se transforme peu à peu en évidence: « Dans l'architecture, écrit Mondrian (6), l'espace vide compte pour la non-couleur, la matière peut compter pour la couleur. » A ces métaphores qui concernent certains éléments de l'œuvre faite, s'ajoute, chez Mondrian, une conception globale de la mentalité liée, selon lui, à sa peinture: « Le néo-plasticisme démontre l'ordre exact. Il démontre l'équité parce que l'équivalence dans la conception des moyens plastiques indique, pour tous, des droits de même valeur mais quand même différents. L'équilibre par une opposition contrariante et neutralisante annihile les individus comme personnalités particulières et crée donc la société future comme une véritable unité » (7). Ce texte de 1926 lie l'ordre pictural et une utopie religieuse et poétique.

Bien des théoriciens ont été choqués par ces textes et ont opposé ce qu'ils ont considéré comme



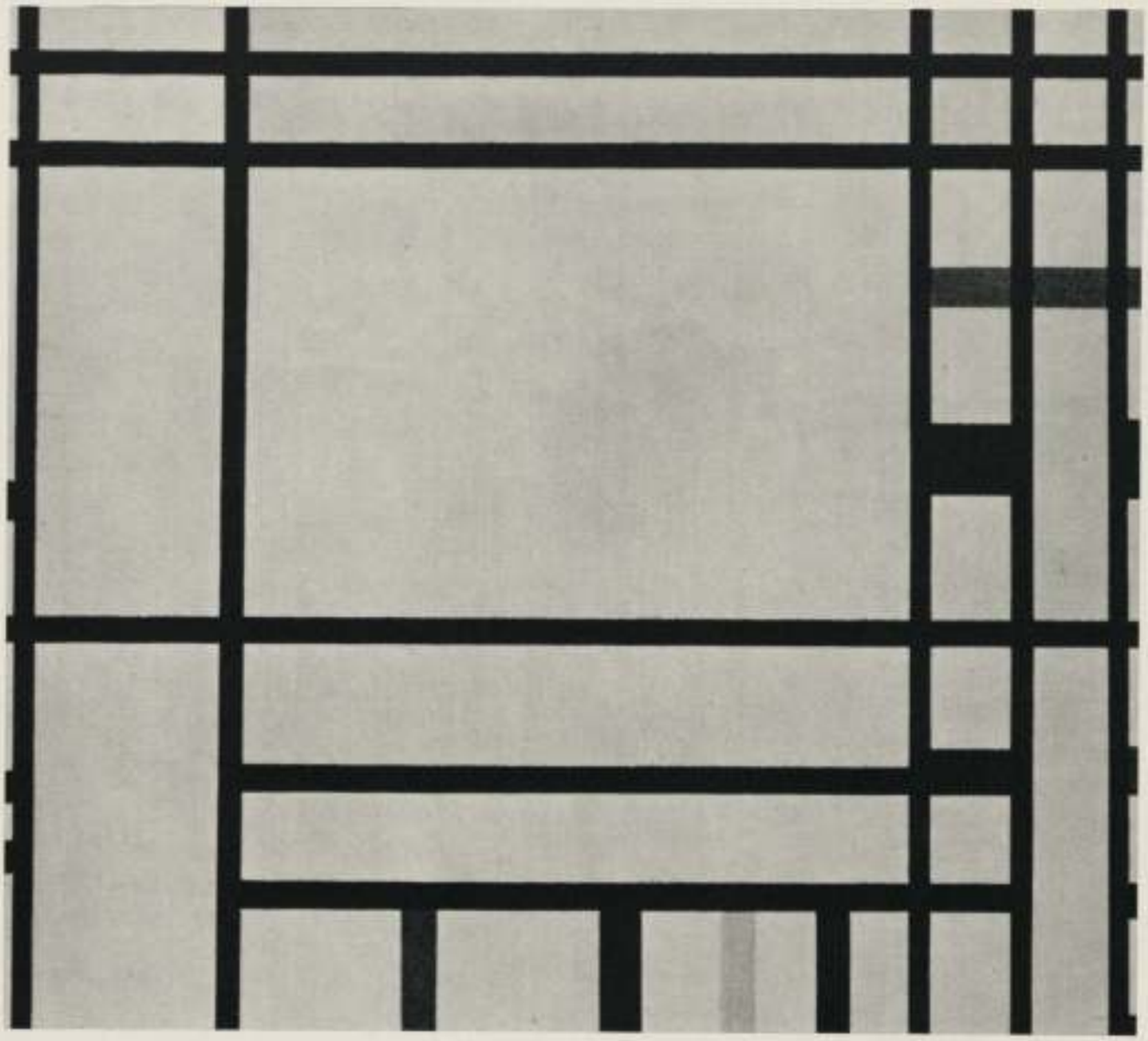
MONDRIAN. Composition I avec rouge, jaune et bleu. 1921. Huile sur toile. 103 x 100 cm. Gemeentemuseum, La Haye; prêt S. B. Slijper.

mysticisme théosophique et la rationalité de l'œuvre. Avec vigueur, Marc Le Bot disjoint la logique qui est à l'œuvre dans la pratique du peintre et les interprétations (par Mondrian de son œuvre) dont il affirme le caractère idéologique.

Il faut se méfier d'une telle opposition trop tranchée. La réflexion actuelle sur l'art est trop attirée par un manichéisme rationnel et oppose trop vite l'honnête et lucide théorie et l'idéologie condamnée. Il semble bien que Mondrian n'aurait pas accompli l'œuvre qui nous instruit et nous émeut, s'il n'avait pas voulu à la fois produire un ordre logique à l'intérieur du champ pictural et lier ce champ avec ce qui n'est pas lui (la différence des sexes et leurs rapports, notre manière d'habiter le monde, nos rêves de transformations sociales). Sans doute, cette mise en rapport du champ pictural et de ce qui lui est extérieur se fait-elle chez Mondrian de manière confuse et parfois contradictoire; mais elle est nécessaire. Une œuvre qui voudrait « purifier » actuellement (dans l'état présent de la théorie) le travail du peintre, le débarrasser de toute « idéologie », le rendrait sans doute impossible, ou (au mieux) répétitif. Tel est le risque que courent les artistes dits « conceptuels » (8) lorsqu'ils souhaitent que l'art se prenne lui-même comme *seul* champ d'investigation.

VICTORY BOOGIE-WOOGIE

La vie et l'œuvre de Mondrian s'achèvent sur un merveilleux paradoxe: *Victory Boogie-Woogie.*



MONDRIAN. Place de la Concorde. 1938-1943. Huile sur toile. 92 x 93 cm. Coll. Harry Holtzman, New York.

Comme bien des œuvres terminées au cours des dernières années du peintre (*Place de la Concorde,* 1938-1943; *Trafalgar Square,* 1939-1943; *New York City,* 1942; *Broadway Boogie-Woogie,* 1942-1943, etc.), son titre évoque l'univers urbain, le monde extérieur à la surface de la toile; il n'a plus l'austérité de la plupart des titres précédents: *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1921), *Tableau I* (1921), etc. L'univers s'anime. Un papillotement de lumières non cernées remplace la stabilité de la plupart des œuvres précédentes. Une œuvre inachevée, interrompue par le tragique de la mort, devient l'aboutissement d'un travail orienté vers la lutte contre le tragique, vers la perfection accomplie. A l'intérieur d'une géométrie complexe, une explosion de fête mêle, de façon pourtant très *mesurée,* la sensualité et une certaine inquiétude.

Le Mandarin merveilleux de Bartok raconte, en musique, l'histoire d'un mandarin attaqué par des bandits, qui, frappé, tué, ressuscite plusieurs fois; il ne peut mourir qu'après avoir connu la jouissance. Par analogie, on peut nommer Mondrian *le géomètre merveilleux.* Non pas par hasard, le moment de sa mort coïncide avec la production (inachevée) d'une œuvre où la sensualité fait éclater le carcan d'une trop rigoureuse austérité, où l'animation de la ville devient plus désirable que le repos et la stabilité, où les surfaces colorées cessent d'être enfermées en des lignes noires. Le plaisir et la mort ont partie liée: le tragique, alors, ne peut plus être censuré.

GILBERT LASCAULT

(1) Dialogue publié en 1919-1920 dans la revue *De Stijl,* traduit par M. Seuphor, *Piet Mondrian,* Flammarion, p. 301-351.
(2) Cf. le remarquable texte de Marc Le Bot (*Encyclopédie Universelle,* article *Mondrian*).
(3) M. Butor, *Les mots dans la peinture,* Skira, p. 105.
(4) L'opposition des deux catégories par Michel Seuphor est née d'une réflexion sur l'œuvre de Mondrian.
(5) Cf. M. Butor, « Le carré et son habitant », *Répertoire III,* Ed. de Minuit.
(6) Cité par M. Pleynet, *L'enseignement de la peinture,* Ed. du Seuil, p. 120.
(7) Cité par M. Seuphor, p. 166.
(8) Cf. *VH 101,* nº 3, automne 1970.

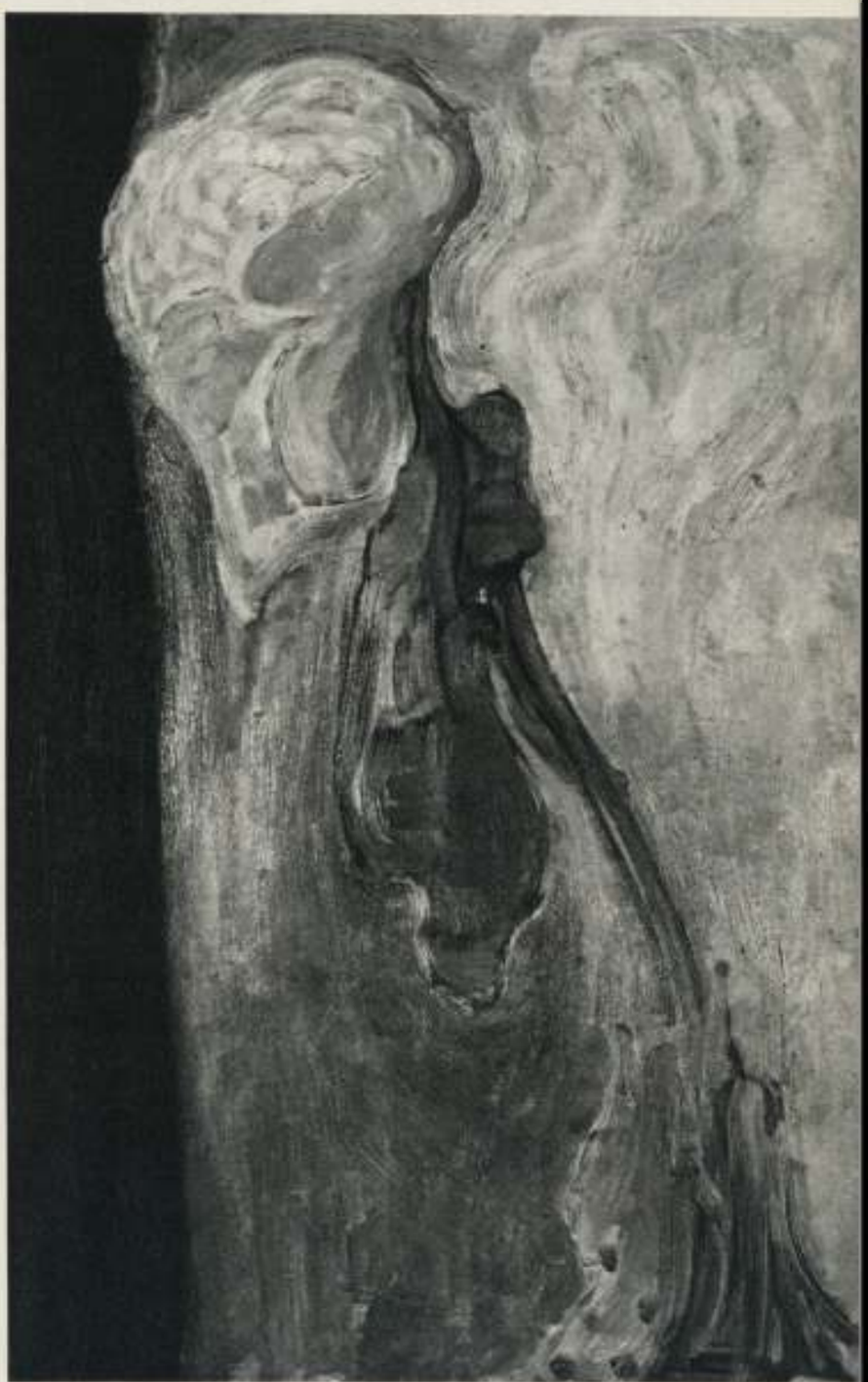
La relation déterminante

par Andréi B. Nakov

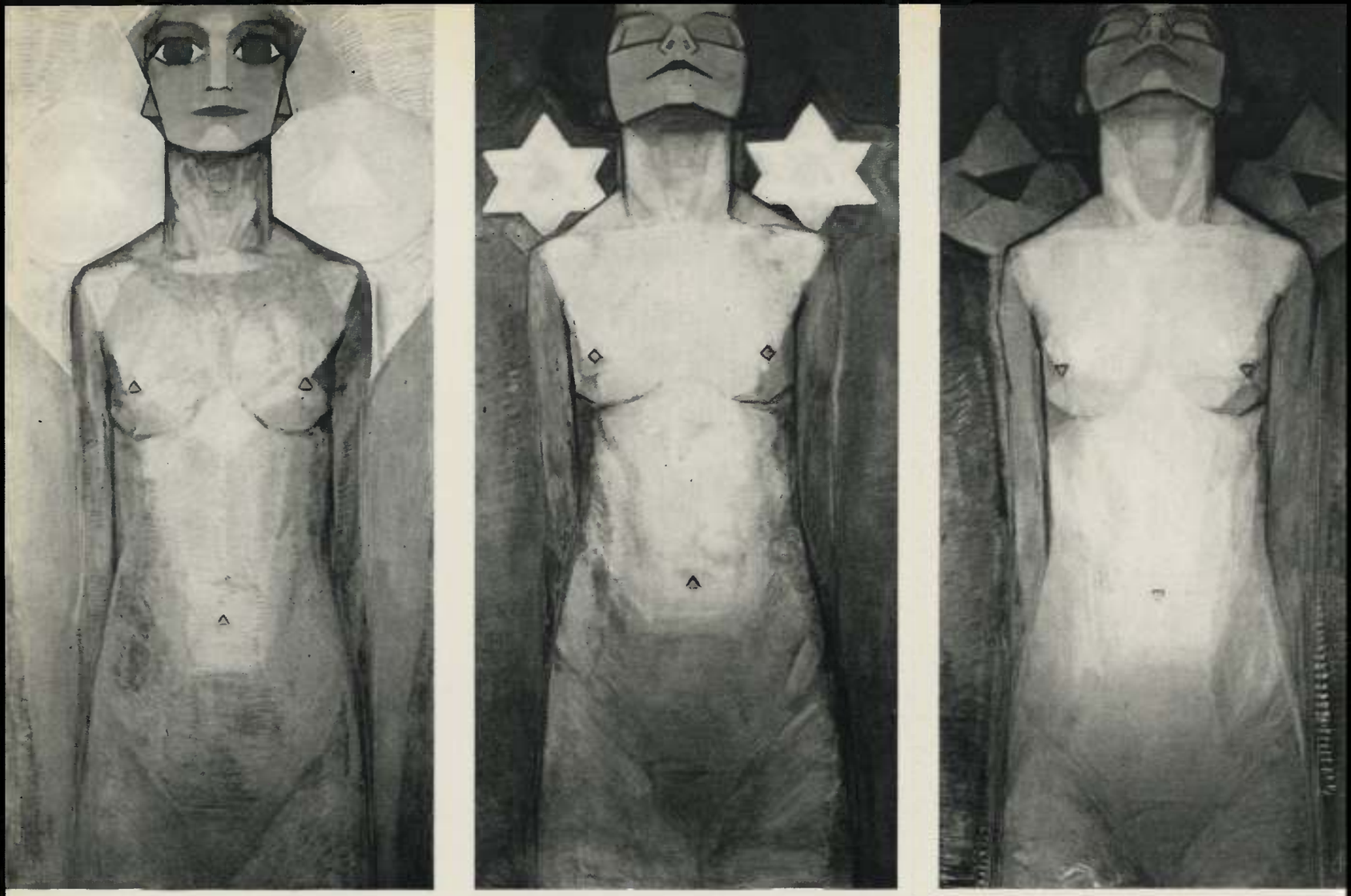
La récente construction des « tours » de Montparnasse a été accueillie comme un triomphe de l'esthétique de Mondrian. On s'est félicité d'une certaine « justice de l'histoire », accomplie en guise de symbole sur les lieux même où, jadis, au n° 26 de la rue du Départ, Mondrian créa des œuvres considérées à tort ou à raison comme les prototypes de l'architecture « linéaire » contemporaine. Cette « récupération » tardive de *l'image mondrianesque* s'accompagne d'une nouvelle vague d'intérêt pour son œuvre et d'une volonté générale de situer Mondrian dans l'histoire de l'art. Le regard critique semble s'estomper derrière une idéologie qui tente d'absorber son œuvre dans des schémas de *fonctionnement culturel* dont le bon usage est parfaitement contrôlé (donc inoffensif). En appliquant la technique iconologique pour révéler un fonctionnement symbolique référentiel — imagiste et littéraire —, on relègue au deuxième plan le rôle d'*expérience formelle* dans lequel l'abstraction des années vingt trouva son épanouissement.

La grande rétrospective du Musée Guggenheim nous offre un catalogue fort significatif de la dépersonnalisation de l'institution muséographique d'outre-Atlantique. Cette publication est divisée en deux parties. Le véritable catalogue est froidement positiviste. Il est composé des seules fiches nominatives des tableaux, dont le style et les informations semblent choisis davantage pour les marchands de tableaux que pour les visiteurs. L'énumération outrancière des provenances et des collections successives qui se ressemblent comme deux gouttes d'eau en se limitant le plus souvent aux mêmes noms de galeries: Sidney Janis, Beyeler... n'est accompagnée d'aucun commentaire concernant les expositions de l'époque, pas même de remarques explicatives, ne serait-ce que formelles ou stylistiques. Le commentaire est présenté séparément dans plusieurs textes dûs à des amis de Mondrian ou à des historiens d'art. Parmi eux, celui qui retient le plus l'attention est de Robert Welsh. Il concerne les rapports de Mondrian avec la théosophie. Sachant que c'est Robert Welsh qui a également rédigé les fiches signalétiques du catalogue, on lit de très près son étude sur les rapports de Mondrian avec les théories d'Annie Besant et C. W. Leadbeater.

Depuis la publication décisive de Sixten Ringbom (1), il n'est plus besoin de convaincre qui que ce soit de l'importance que l'on doit attri-



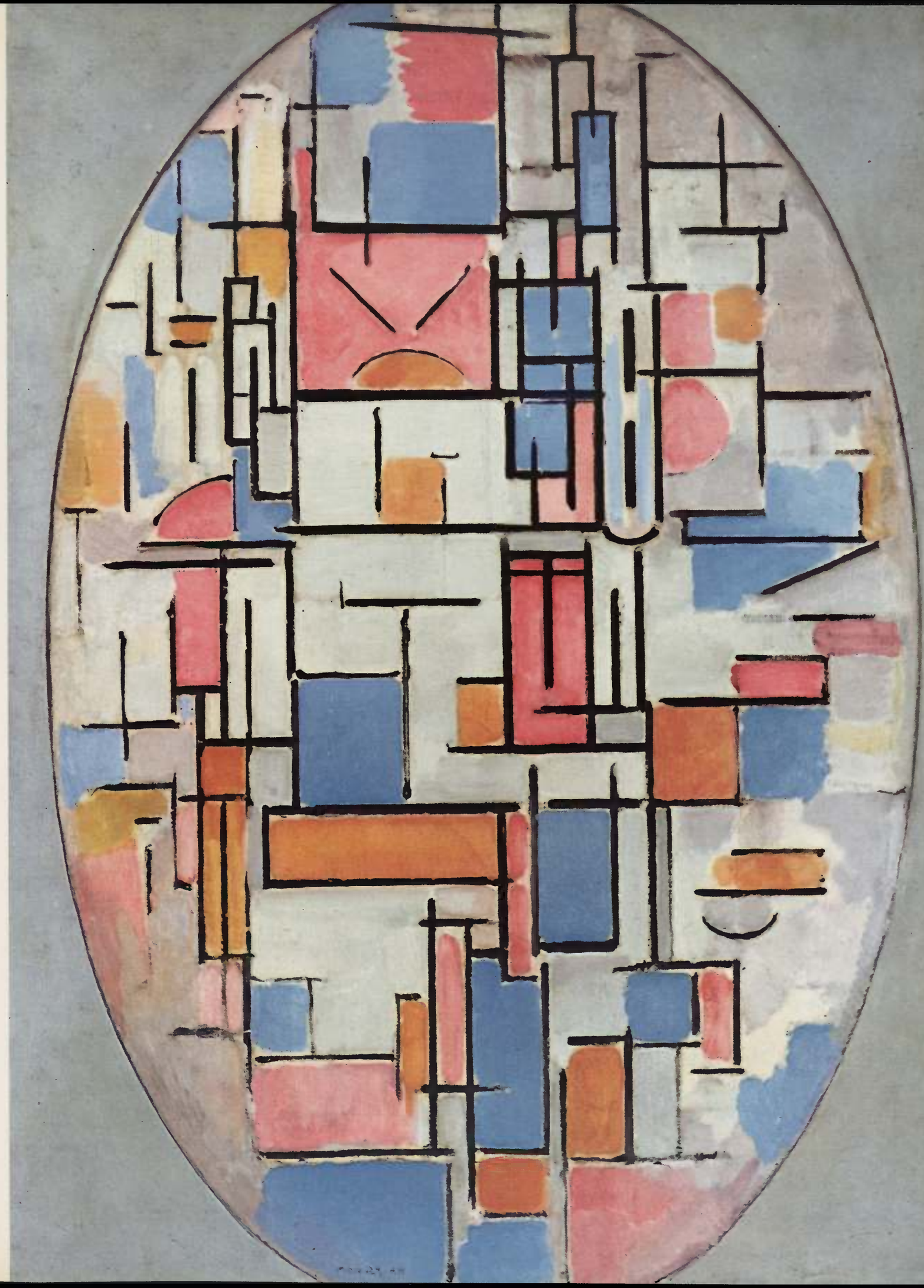
MONDRIAN. Chrysanthème mourant. 1908. Huile sur toile. 84,5 x 54 cm. Gemeentemuseum, La Haye; prêt S. B. Slijper.



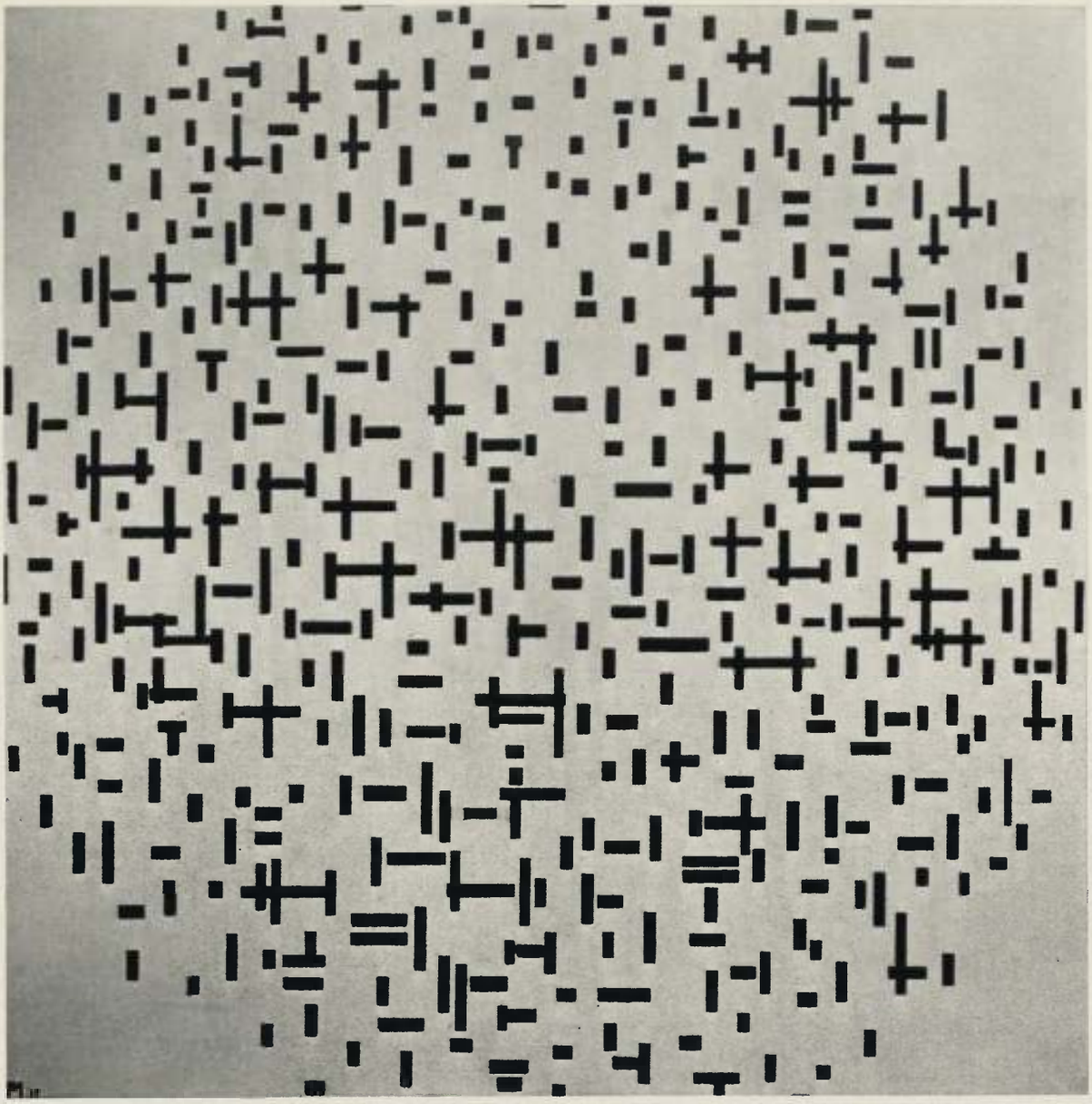
MONDRIAN. Evolution. 1910-1911. Triptyque. Huile sur toile. Chaque panneau: 178 x 85 cm. Gemeentemuseum, La Haye; prêt S. B. Slijper.

buer à la théosophie pour la libération des arts plastiques de l'emprise figurative. Pour abolir cette barrière lourde d'une tradition millénaire, il fallait trouver un catalyseur idéologique, et la théosophie représentait à cette époque l'un des plus puissants systèmes de « vision globale », permettant de franchir le cap de l'abstraction sur le plan intellectuel. Mondrian ne fut pas le seul à s'intéresser à la théosophie, à participer directement aux cercles théosophiques et à partager, pendant un certain laps de temps, leur idéologie. Kandinsky, Klee, les symbolistes russes et bien d'autres créateurs étaient tout aussi intéressés par cette résurrection d'un certain néoplatonisme *modern style*. Pourtant, il semble que Mondrian y ait attaché plus d'importance que Kandinsky (2), Kupka ou Freundlich. Les points de contact entre Mondrian et la théosophie une fois établis, il nous reste à préciser quelle est leur importance dans le développement de son art: ici commence le chemin épineux de l'interprétation. Ce qui est déconcertant dans l'étude de Robert Welsh, c'est la volonté de substituer à l'étude de la relation de la forme à son contenu, direct ou indirect, un supposé iconographique qui consiste à promouvoir une technique d'interprétation *première* (partielle) au rang de l'analyse complète de l'œuvre. S'il est possible d'indiquer avec une grande certitude l'iconographie théosophique pour le triptyque *Evolution* (1911, collection du Gemeentemuseum, La Haye), ainsi que pour plusieurs œuvres de la même époque (y compris les *Chrysanthèmes)*, la question devient obscure quand on commence à considérer les œuvres de l'époque cubiste. Pour la période des années 1920-1930, l'hypothèse théosophique est fort peu probable et très peu intéressante sur le plan analytique. Car si, avant 1913, les images des chrysanthèmes pouvaient symboliser un certain concept théosophique de la Résurrection, comment admettre, comme le veut Welsh (p. 12), qu'en 1920 ces mêmes fleurs illustrent le même concept? On sait, par les propres témoignages de Mondrian et ceux de ses amis, qu'il fabriquait ces aquarelles comme un simple gagne-pain. Dans son atelier, il n'y en avait aucune. Du même coup, ce symbole doit être considéré comme étranger aux peintures abstraites de Mondrian. Est-il permis, par ailleurs, d'oublier

MONDRIAN. Composition ovale avec couleurs claires. 1913-1914. ▷ Huile sur toile. 107,6 x 78,8 cm. The Museum of Modern Art, New York. *(Photo Dumont-Schauberg).*



MONDRIAN. Autoportrait. Esquisse. 1918. Fusain. 121 x 63 cm. Gemeentemuseum, La Haye; prêt S.B. Slijper.



MONDRIAN. Composition avec lignes. 1917. Huile sur toile. 108 x 108 cm. Rijksmuseum Kroller-Müller, Otterlo.

que Mondrian, personnage incorruptible sur le plan moral et philosophique, ait accepté de participer à un mouvement formel dont le nom était *De Stijl*, mouvement fort matérialiste à première vue? Il suffira du principe de la diagonale pour qu'il le quitte. D'ailleurs, dans les années décisives 1920-1926 et plus tard, Mondrian ne parlera pas de la théosophie dans ses textes sur la peinture. Par contre il s'occupera beaucoup des questions formelles en s'engageant dans la problématique de l'objectif et du subjectif, qui va marquer les grands discours théoriques sur l'art abstrait dans les années trente. (Kandinsky écrira aussi à ce sujet et qualifiera toute sa peinture d'« art objectif ».) Ainsi, par le subterfuge spéculatif de la technique iconographique, si abondamment utilisée dans les dernières années par les historiens de l'art abstrait, les vraies questions que pose l'art de Mondrian semblent être masquées par l'écran idéologique d'une récupération « scientifique », fort dogmatique et peu inventive. Tout en s'inspirant des réflexions panofskiennes, Robert Welsh les relègue à leur pré-niveau positiviste. Est-ce là la problématique des *formes* mondrianesques, le message de son expérience créatrice? Une simple question vient à l'esprit: pourquoi ce qui constitue l'intérêt de Mondrian, *les formes*, inspirées de la théosophie, d'après l'étude de Welsh, et celles de Kandinsky, « inspirées » par la même doctrine, sont-elles si différentes? Comment un même référant symbolique (philosophique) peut-il produire des œuvres si éloi-

MONDRIAN. Composition dans le carré.
1919. Huile sur toile. 49 x 49 cm.
Rijksmuseum Kroller-Müller, Otterlo.

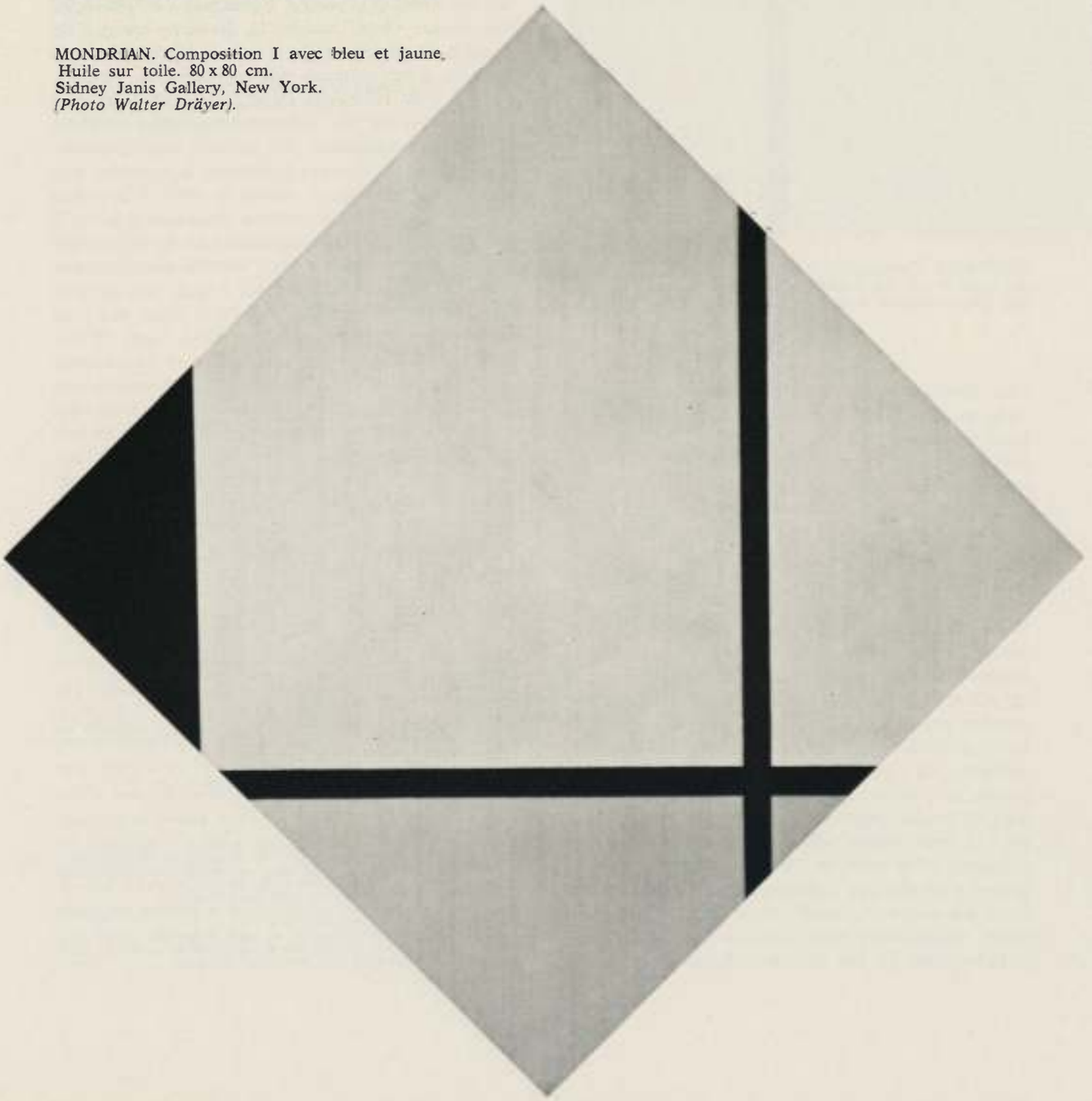
gnées sur le plan formel? La théosophie ne serait-elle pas uniquement ce puissant catalyseur permettant à certains artistes de se détacher *intellectuellement* du système figuratif, et non l'« Alpha et l'Omega » *référentiels*, comme on le voudrait aujourd'hui? Il semble que l'histoire de l'art du XX[e] siècle soit toujours loin d'un équilibre méthodologique. Ainsi, après le bavardage des littérateurs, faut-il craindre maintenant le « scientisme » positiviste?

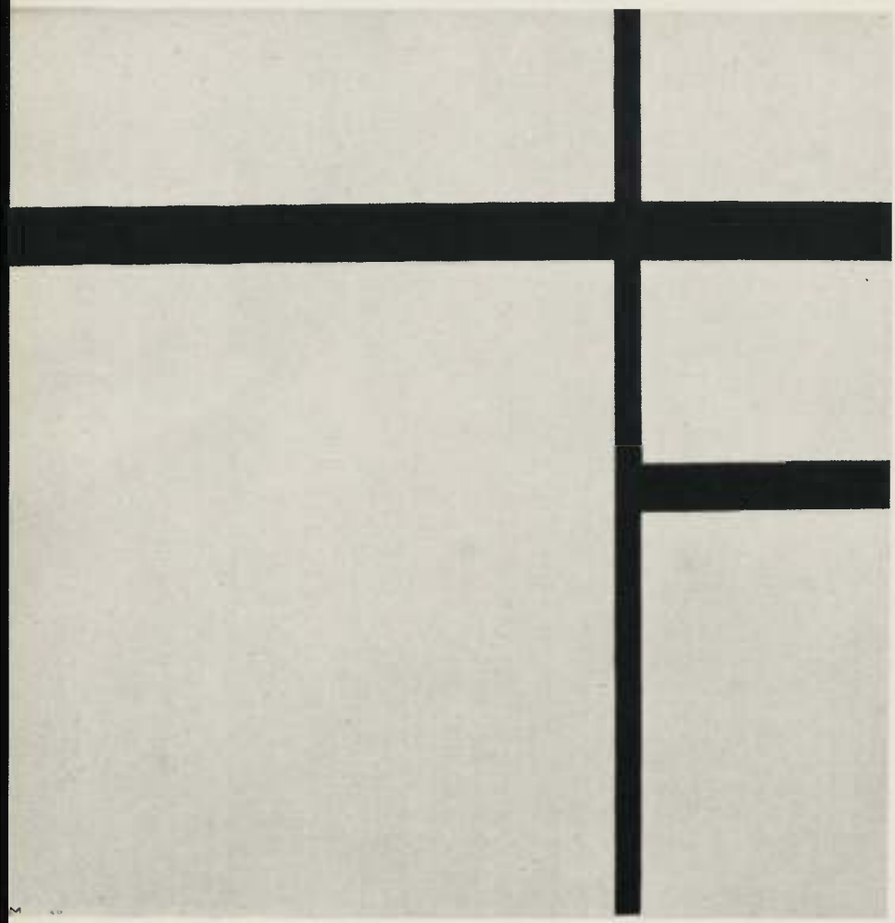
Remarques formelles

Plusieurs éléments relevant d'une même structure de l'œuvre retiennent l'attention dans les tableaux de Mondrian: l'autorité des lignes, la hiératique d'un langage dogmatique de perpendiculaires horizontales-verticales (la diagonale étant exclue), la distribution rythmée de l'espace et surtout — à partir de 1921-1922 — la concentration sur un espace central, vide, la volonté d'éliminer cet espace central en lui substituant un ensemble de formes « périphériques » qui constituent en quelque sorte son « commentaire ». Dès les premières expériences formatrices — celles des arbres stylisés d'après ce schéma — et les façades d'églises également stylisées, nous rencontrons chez Mondrian plusieurs *constantes* qu'il n'abandonnera pas jusqu'à la fin de sa vie (3). Les *constantes* de Mondrian vont s'accentuer dans les années vingt, surtout entre 1921 et 1926, période décisive pour son art, et jusqu'en 1938. Le départ pour les U.S.A. va clore cette époque « monacale ». La brève période new yorkaise ouvre un autre chapitre, presque dionysiaque. La mort va l'interrompre brusquement. La démonstration d'une certaine logique *à priorique* (« calviniste » d'après certains critiques) se manifeste par une volonté de systématiser les formes sur une présentation *anti-dialectique*, la statique frontale, le hiératisme « théologique » de ses œuvres faisant

penser à la frontalité des images du Pantocrator dans l'art byzantin. Que se cache-t-il derrière cette façade? Précisément une volonté de pénétrer ce mur de signes limitatifs, choisis comme champ de l'expérience formelle. La volonté d'une connaissance *objective* du *fonctionnement* de ce monde symbolique réduit au damier élémentaire des formes de la *signification minimale.* (Remarquons en même temps que cette *signification minimale* n'est pas allusive ni approximative. La clarté de son angle droit est saisissante. La précision autoritaire des énoncés mondrianesques est effrayante dans sa scansion.) Dans le très important texte « Plastic Art and Pure Plastic Art » (paru dans la revue *Circle,* 1937), Mondrian essaiera d'expliquer son système et ses buts dans la peinture. « Les formes existent uniquement dans le but de la création de relations », dira-t-il. Cette volonté de connaître le fonctionnement relationnel des formes sera le moteur de toutes ses recherches à partir de 1917 quand, influencé par ses amis du groupe *De Stijl,* il commencera de faire des expériences avec des carrés de couleurs différentes. Les restrictions volontaires — la présence inévitable de la ligne — viendront très vite et ceci, semble-t-il, dans le seul but d'obtenir de plus grandes possibilités de précision du système d'éléments mis en jeu. A partir de ce moment, quand ce qui est délimité — le plan de couleur — devient sujet d'un regard « à la loupe », apparaissent les tableaux les plus audacieux de Mondrian — la série des tableaux « en losange » (4). Dans cette série, Mondrian va pousser aux extrêmes limites son investigation sur la relation « structurale-fonctionnelle » du schéma expérimental choisi. Il ne s'agira plus de *représenter* les éléments qui entrent en relation, mais d'étudier la *relation seule.* Comme Mondrian le dira plus tard dans son texte « Plastic Art and Pure Plastic Art », « la culture des relations déterminées a commencé. » (p. 42, *Cir-*

MONDRIAN. Composition I avec bleu et jaune.
Huile sur toile. 80 x 80 cm.
Sidney Janis Gallery, New York.
(Photo Walter Dräyer).





MONDRIAN. Composition II avec lignes noires. 1930. Huile sur toile. 51 x 50 cm. Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven *(Photo Martien F. J. Coppens).*

cle). Peut-être le tableau le plus audacieux créé dans les années vingt est-il celui de l'ancienne collection Gallatin, *Composition avec bleu,* 1926 (5). Dans un losange monochrome gris-blanc (6) se rencontrent deux perpendiculaires et de leur rencontre résulte le poids bleu contrebalançant l'*idée* d'un carré blanc — illimité et idéal, défini par sa seule constante fonctionnelle, l'angle droit (comment définir plus brièvement l'idée du carré?), et son renversement fonctionnel — la résultante bleue visuellement — le poids symbolique. L'art occidental connaît-il des audaces plus grandes? Seules les structures primaires de Rodchenko et de ses élèves viennent à l'esprit. Il serait certainement possible de parler dans ce cas des structures parallèles et renversables, de l'*habitus* iconologique de l'époque, produisant la théorie structurale et relationnelle-fonctionnelle en linguistique, du cercle linguistique de Prague et de l'*Opoiaz* (7), mais est-ce nécessaire? La simplicité de l'élément relationnel et *formant limitatif* — la ligne — n'est-elle pas suffisamment mise en valeur? Tout un nouveau monde d'une logique immatérielle, uniquement bâtie sur les symboles de la relation, naît de ces tableaux. Est-ce dans cette sublimation d'une idée « objective » de type néoplatonicien qu'une certaine similarité avec la théosophie peut apparaître? La simplicité même des lignes noires de Mondrian nous indique que toute rhétorique est inutile. La forme élémentaire est tellement parfaite en son dépouillement que l'on ne peut pas se permettre de la particulariser au niveau d'une seule — et tellement restreinte — interprétation littéraire-symbolique.

La complaisance discursive

L'iconographie de Mondrian offre des exemples suffisamment pittoresques pour s'y arrêter un instant. La série de « portraits » autour de 1930 est fort représentative de la volonté *applicative* qui par moments n'était pas étrangère même à Mondrian. Il savait transposer son système en valeurs représentatives symboliques (8). Le résultat n'apporte rien de nouveau par rapport à des essais bien plus avancés de ses amis du groupe *De Stijl* (9). Sa dernière toile, le *Victory Boogie-Woogie* (1943-44), prouve l'abandon de l'austérité des années vingt, comme la dernière époque de Kandinsky témoigne de la joie quelque peu dialectique d'un système qui, pendant de longues années, s'est retranché dans l'austérité théorique de la recherche. La richesse du système de Mondrian est prodigieuse. En partant d'un postulat d'économie absolument a-picturale à première vue (voir le tableau *Plus et Minus* de 1917), il aboutira à la perfection de ce système ultra-limité pour le doter d'une gamme de significations étonnamment riche Une fois arrivé aux limites draconiennes d'un mode plastique, soumis à une très grande rigidité, Mondrian s'élancera dans l'une des plus fascinantes aventures combinatoires. Cette richesse combinatoire, signe révélateur et inquiétant, se développera surtout après les tâtonnements des limites du système, la *Composition avec bleu* de 1926. Il n'est pas interdit également de supposer qu'ayant connu plusieurs des limites que l'art non-objectif russe expérimenta de très bonne heure (10), il ait choisi le chemin de la *combinatoire* de l'austérité qui restait ouvert. Y a-t-il un meilleur exemple de discipline et d'invention face à l'aventure intellectuelle de notre siècle?

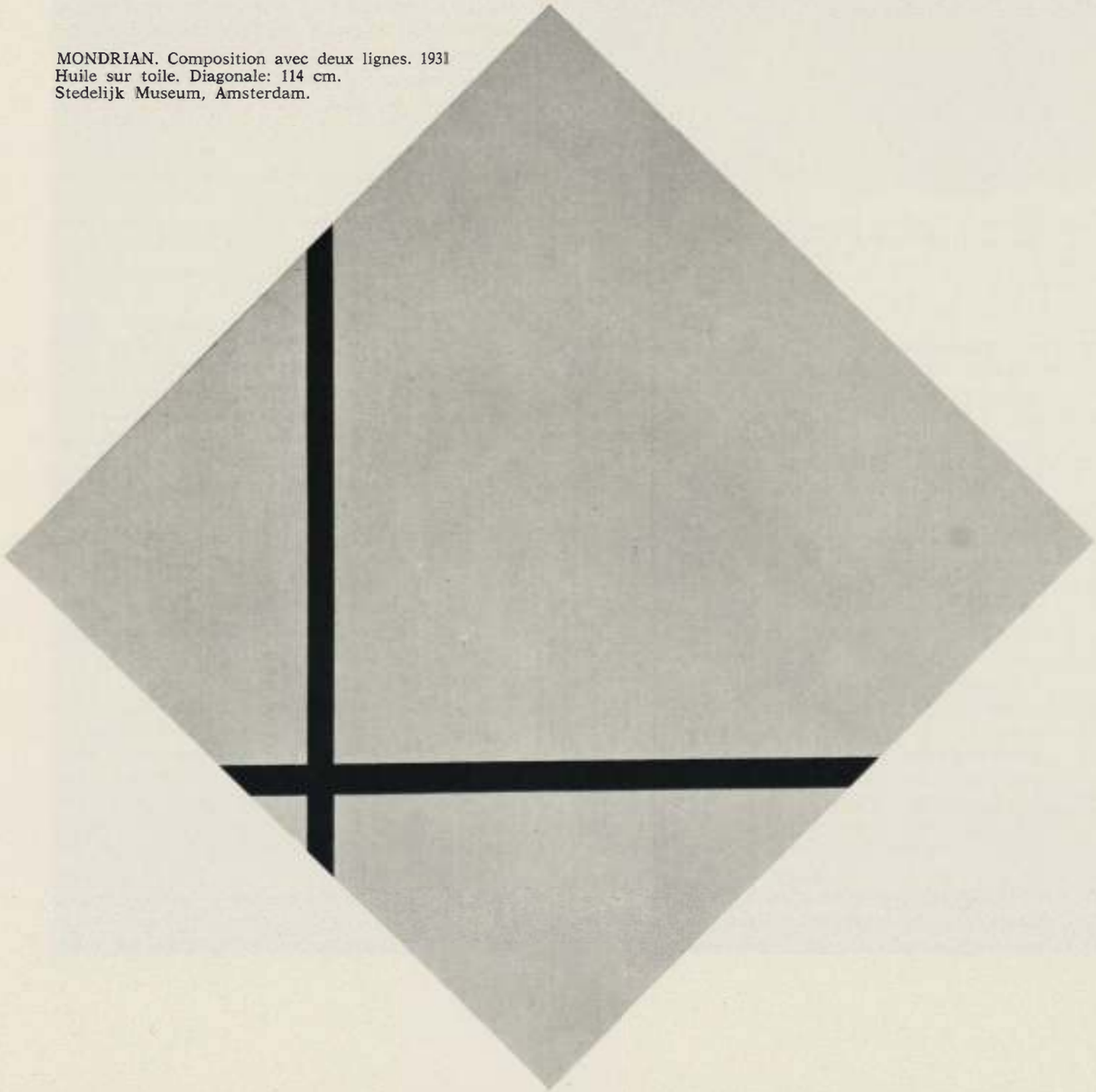
ANDRÉI B. NAKOV

(1) « Art in the Epoch of the Great Spiritual », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XXIX 1966, pp. 386-418.
(2) A ce sujet, voir la publication définitive de Ringbom, *The Souding Cosmos,* Helsinki 1971.
(3) Ces constantes ont même été interprétées sur le plan psychiatrique en relation avec certaines tendances de la supposée dominante schizophrénique. Pourtant les meilleurs schizophrènes produisent-ils des peintures à la Mondrian?
(4) Voir l'étude de Max Bill, datant de 1925, sur la *Composition avec bleu et jaune* reproduite dans le catalogue, pp. 74-77.
(5) N° 100 du catalogue Guggenheim, aujourd'hui dans la collection du Musée de Philadelphie.
(6) Il me semble que l'on n'a pas encore examiné la force coloriste des nuances mondrianesques.
(7) Société pour l'étude du langage poétique à Petrograd.
(8) En 1926, Mondrian envisagea de dépasser les limites théoriques de son système en transposant ce modèle néo-plastique en termes d'environnement architectural. Ce fut le projet pour la décoration de l'appartement de Mme D., à Dresde.
(9) Le projet fut réalisé et exposé pour la première fois par la Pace Gallery à New York en 1970.
(10) Mondrian connaissait pas ses amis hollandais et par l'exposition d'Amsterdam de 1922 toutes les expériences russes, aussi bien celles de Malevitch que des constructivistes.

Marelles sur les polders et châteaux de chaman

par Pierre Volboudt

Deux lignes se croisent dans le vide de la toile. Un paysage abstrait s'en déduit. La dualité contradictoire de l'image s'interprète selon ce que chacun veut y voir. Schéma d'un espace par la suggestion d'un rayon à la verticale de l'horizon ou négation de l'espace qu'un seul signe, en s'y inscrivant, biffe péremptoirement. Il suffit que l'artiste opte pour l'un ou pour l'autre, et l'insidieuse conversion s'opère. La forme prend un sens qui annule tous ceux qu'on serait tenté de lui substituer. Ainsi, autour d'un couple de lignes, l'espace existe et n'existe pas. Dans ce champ d'entités



MONDRIAN. Composition avec deux lignes. 1931
Huile sur toile. Diagonale: 114 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam.

KANDINSKY. Lignes noires. 1913. Huile sur toile. 130 x 130,5 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

concrètes, une réalité fictive se crée par la conjonction d'un acte et d'une figure qui n'ont de valeur qu'en soi et ne sont qu'une manière d'exposé d'un théorème mental. Rien n'illustre mieux l'ambiguïté de la notion d'espace, précise et imprécise, extensible et compressible à l'infini, évidence qui tombe sous le sens, « cosa mentale » proposée à la pure délectation de l'intellect.

Ce « Carré sur pointe » de Mondrian est l'abrégé de son art. Il résume une conception de la peinture qui, par ses commandements, son formalisme inexorable, l'émancipe en l'accablant de contraintes et de restrictions, fait de cette discipline une quête de l'absolu. Il est l'expression la plus laconique de ce puritanisme intransigeant qui se refuse aux tentations de l'espace et professe qu'il « doit être détruit ». Le Caton du Plasticisme ne pouvait souffrir que les murs de la réalité, les forteresses irréductibles des volumes demeurent debout. Il n'eut de cesse de les mettre à terre. Une fois qu'il en eut raison, il les réduisit à leurs plans étalés sur le sol en tracés sommaires, cadastres de l'inhabitable. Avec la minutie d'un arpenteur, il les agence en données d'un monde aux couleurs élémentaires, aux valeurs décantées, décimées par un ascétisme pictural sans précédent.

Ces épures d'une anguleuse nudité sont moins des projections de façades irréelles, des échafaudages mobiles en qui se dessineraient les cloisonnements intérieurs, que des relevés d'une étendue architecturée. Damiers de cases closes, quadrillage de pièces contiguës dont un pan, parfois, manque mais qui n'ouvrent sur rien, se combinent à la façon de ces traces sur le terrain à quoi se réduit l'édifice qui n'y est plus ou qui n'est pas encore. L'hôte supposé de ces demeures à usage non-euclidien, cet être de raison, peut se représenter comme l'un de ces « animaux infiniment plats » qu'un mathématicien inventa pour les besoins de ses démonstrations. Pour l'occupant de ces chambres sans issue, cerné de tous côtés, captif de ce feuillet d'espace laminé, nulle échappatoire, point d'au-delà. L'invincible réseau le tient, qui est son gîte et sa geôle. Tout lui est passage, tout lui est barrière.

L'œuvre se fait d'un jeu de droites rigides, de segments intersectés. Ils sont à la fois les contours d'une figure et la figure elle-même, arborescence décharnée, résumée en cette croix noire qui se dédouble, se superpose en barreaux et en grilles implacables. Faute d'espace à occuper, puisqu'il n'en accepte pas l'existence, c'est du vide et dans le vide que Mondrian divise, morcelle, construit. A l'extrême de la concision, les formes ne sont plus que systèmes de tensions rectilignes, d'axes transversaux, délimitant des aires colorées, plaques exactement jointoyées, carrés et rectangles chargés seulement des trois couleurs primaires, les seules que tolère le peintre. Isolées dans une plénitude qui se suffit à soi, elles sont les portions subsidiaires de la forme générale en laquelle chacune, à son emplacement scrupuleusement calculé, s'intègre. Elles s'opposent à ce qui est leur négation et viennent, à son contact, sur cette plage centrale de non-couleur, retentir. Aucune équivalence n'entre dans cette ordonnance asymétrique. Il n'y a qu'une juxtaposition d'intensités qui coexistent, se répondent en « purs équilibres de rapports désincarnés » et que la statique tient en état. L'étendue résorbée dans sa plus austère essence se fige en plans abstraits assemblés par la rigueur d'une règle érigée en dogme. Leur opacité dure et tranchée leur fait tenir lieu d'on ne sait quel fragment de matière témoignant, telle une écaille de quelque vitrail éclaté, de l'armature tendue au travers du vide qui la pénètre et la colore de sa lumineuse inanité.

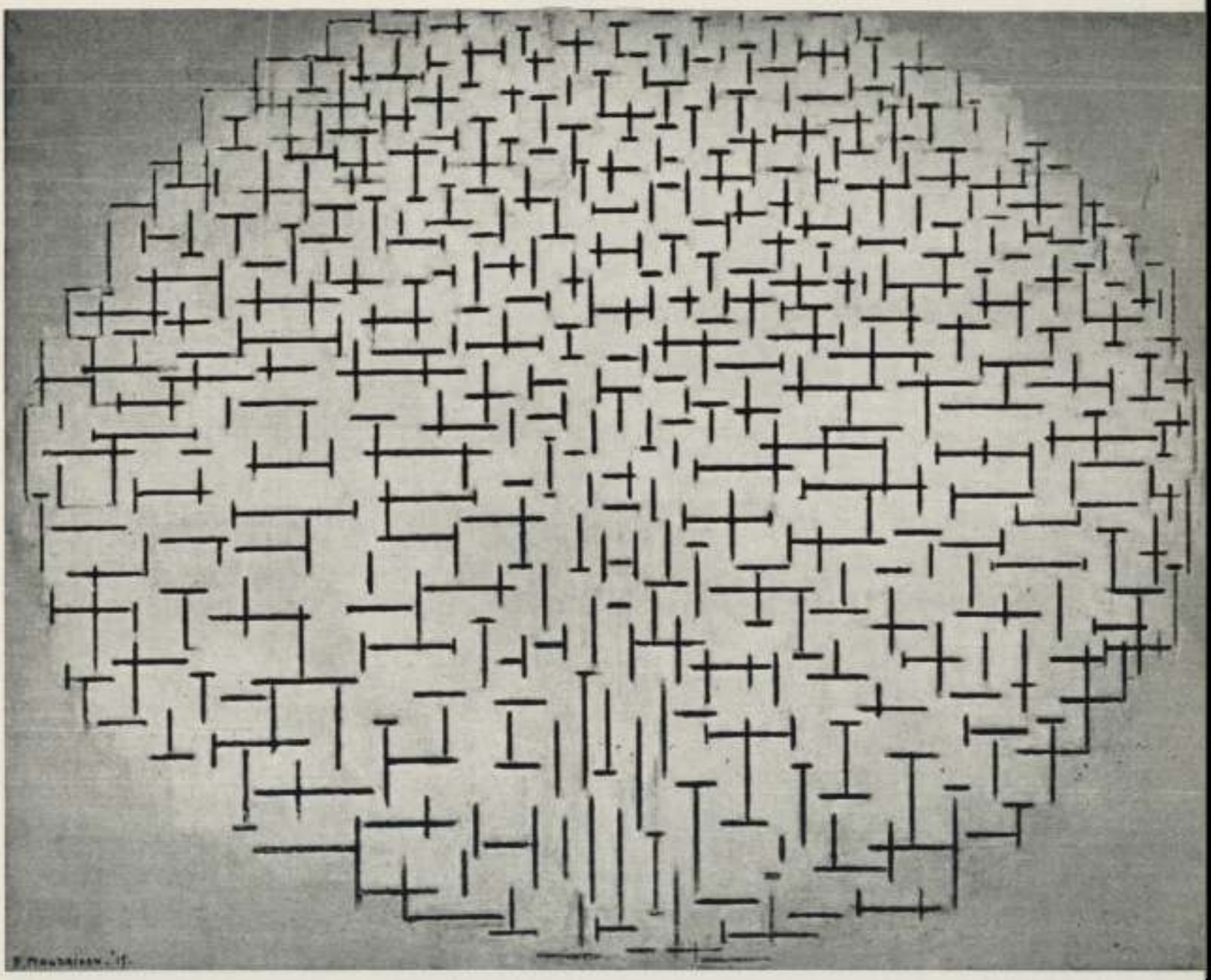
En dépit de sa méfiance invétérée pour ce vocable à tout faire, capable de toutes les acceptions, des plus simples aux plus complexes, Mondrian se sert pourtant de ce mot réprouvé: l'espace. Il en use par nécessité, car comment s'en passer? Il le lui faut donc traiter à sa façon. Sa phobie de la troisième dimension le conduit, d'abord, à le vider de toute profondeur. Mais cet espace, le seul qu'il reconnaisse, est un espace borné, garrotté. C'est le plan, « het vlak ». Sur ce panneau d'étendue, signes et couleurs, par leurs

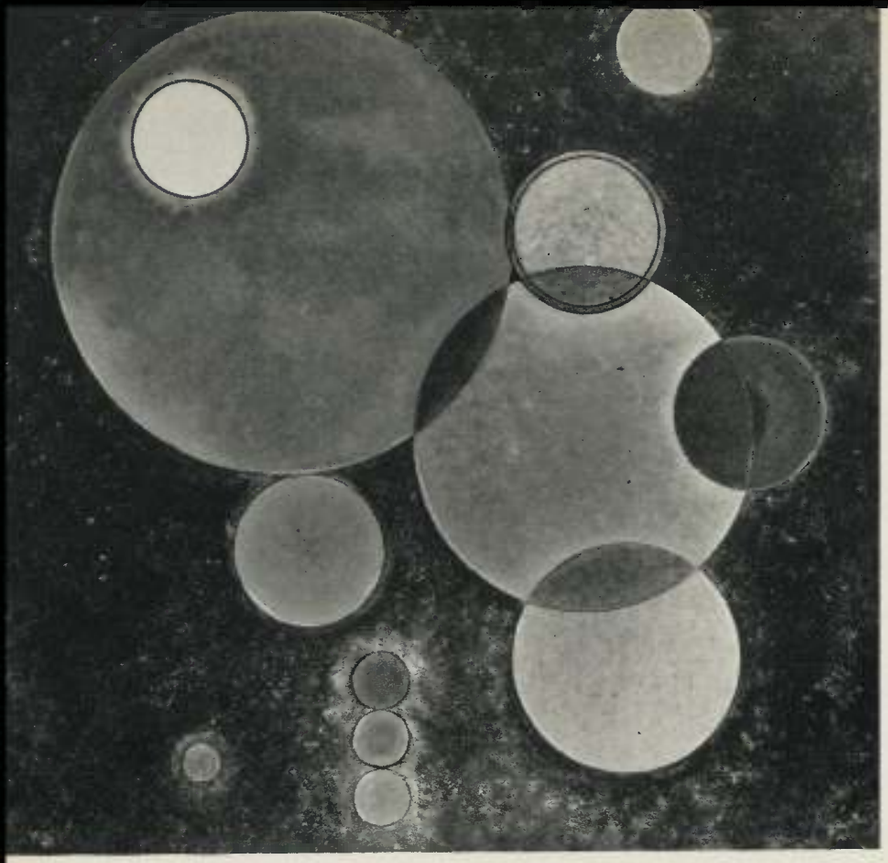
positions le long de la sévère portée, forment des accords, une harmonie succincte qui, de l'aveu même de Mondrian, n'est qu'un « graphisme en peinture. »

Les lignes sont des lignes de fuite, mais entravées, impérativement sectionnées, des lignes de force conçues en fonction de la surface qu'elles partagent et n'ont pas d'autres fins.

Dans l'« Allée d'Arbres » de Ruysdael, cet autre Hollandais féru de rectitude, les deux rangées de troncs se rejoignent en un lointain qui suggère inévitablement une distance, le déploiement d'une texture spatiale. Les parterres géométriques de Mondrian définissent un site immédiat et immuable; ils constituent un ensemble de rapports plastiques entre des éléments formels qui s'affirment par leurs contrastes, une cristallisation d'écarts solidement sertis et soudés l'un à l'autre. Ces parallèles obstinées se recoupent avec tant de décision en quinconces d'angles droits qu'elles n'ont, dirait-on, aucune chance, ainsi qu'il est d'usage chez celles des mathématiciens, de se rencontrer au terme de leur course, à l'infini. Même arrêtées brutalement au ras du cadre, là où la toile vient à manquer, la limite implicite ne se déclare pas avec moins d'incisive vigueur. Le format du tableau est infranchissable pour l'imagination. Le carré dominant ramène à soi l'attention; il l'emporte sur le reste qui n'est là que pour l'accompagner, le soutenir. Il culmine au centre, se fixe aux bords extrêmes. Quelles que soit sa position, il rassemble son énergie condensée, ta-

MONDRIAN. Jetée et Océan. 1915. Huile sur toile. 85 x 105 cm. Rijksmuseum Kroller-Müller, Otterlo.





KANDINSKY. Cercles en brun. 1929. Huile sur toile. 48 x 48 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

bleau dans le tableau. Il l'emplit d'une absence toute-puissante sous la trame des bandes d'intervalles, des hampes épaisses qui en font un vide « armé ». La fuite des arbres dans l'œuvre du peintre de Haarlem, entraîne vers l'inaccessible, vers quelque point mystérieux qui aimante la composition à travers les subtiles répétitions formelles échelonnées le long de la perspective mouvante. Les allées de lignes de Mondrian mènent à l'inexistant. Chez le peintre de « La mer à Scheveningue », la jetée ne s'avance pas vers le large. Elle soutient l'étagement des plans, l'éparpillement des signes attirés, retenus, groupés autour d'elle à la manière d'une limaille abstraite magnétisée. Vague après vague, branche après branche, fenêtres rompant de régulières redites la continuité de l'édifice, tracés dissymétiques équidistants se concentrent en une balance qui ne s'établit qu'au prix de méticuleuses compensations.

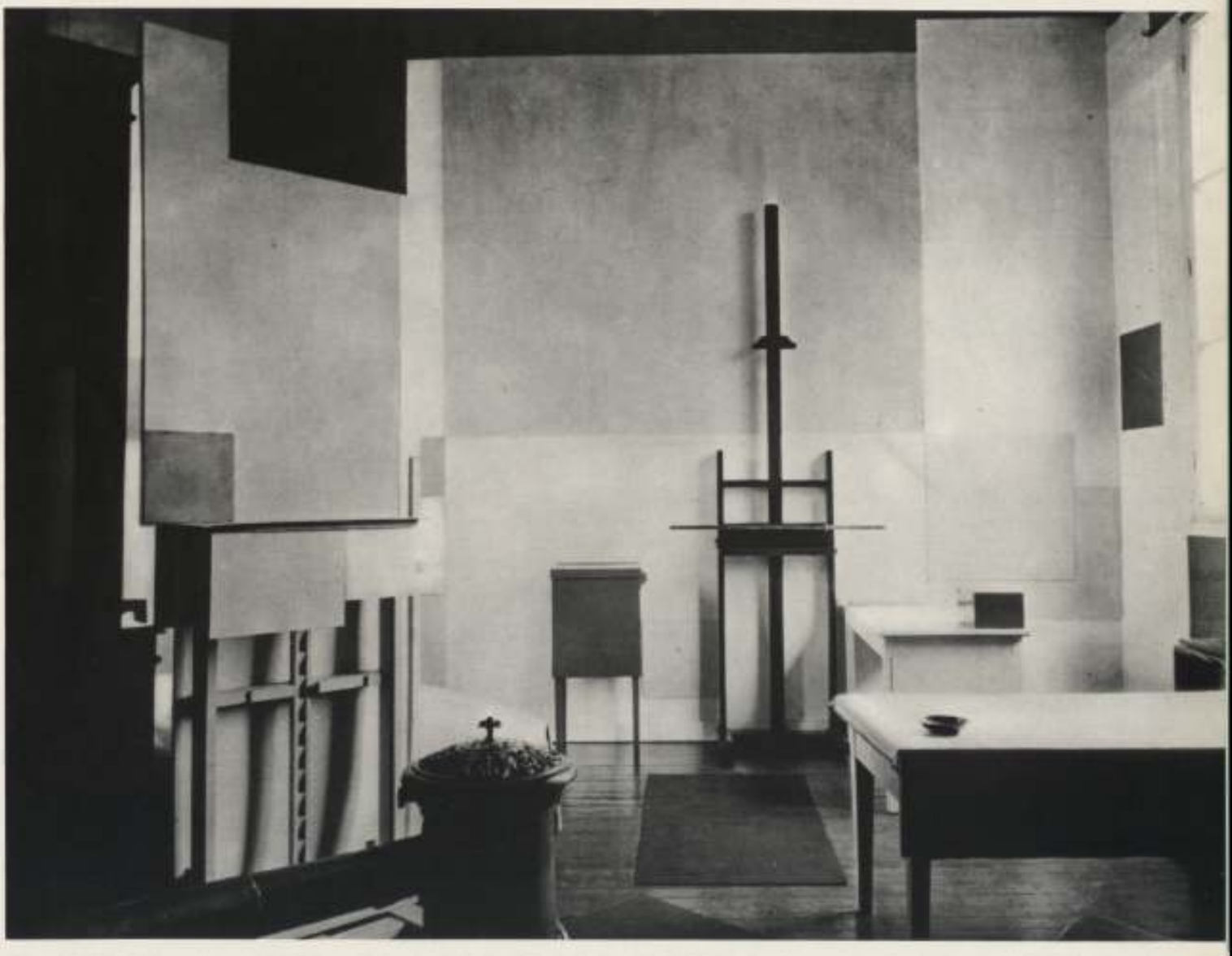
Cet espace dont l'idée même et le terme lui causaient un insurmontable malaise, une défiance inquiète, n'était pour Mondrian qu'une étendue propre aux démonstrations d'une rigueur instituée loi suprême de l'art. L'oblique exclue, et avec elle toute illusion factice, tout artifice, l'artiste proclame sa volonté de se cantonner dans son démenti radical d'un espace susceptible de toutes les dimensions qu'on pourrait lui attribuer. Son œuvre porte comme en transparence l'image d'une réalité à qui deux suffisent pour y inscrire ses traits. Elle en est une espèce de décor en filigrane, repassé par un pinceau fanatisé.

Homme des terres basses, encloses du ciel et de la mer debout au fond de l'horizon, où les sillons droits des canaux, en tous sens, divisent l'uniformité, où les digues raient d'une inflexible résistance la plaine, où la lumière est prise au piège de toutes les vitres, de toutes les croisées des eaux plates, il en reçut et en garda, peut-être à son insu, les leçons. Sa vision corrige, redresse, rectifie selon un modèle idéal qui n'était ni une manière de voir le monde, ni, quoiqu'il en ait dit, « une manière de peindre la nature autrement. » Mondrian applique avec un rigorisme sans concession, un concept. Il se veut Réformateur. Cet art « réformé » devient à ses yeux un moyen d'atteindre, par la couleur pure et l'ordre quadrangulaire, à « la contemplation de l'universel ». Mais l'univers était encore trop concret pour lui. C'est son principe qu'il s'attache à rendre sensible dans son austérité illuminatrice. Ce monde, tel que le peintre le veut reconstruire, est proche de celui qu'un autre contempteur du réel rêvait de refaire à son usage, « tout en matériaux purs: rien que des éléments définis, rien que des relations nettes, rien que des contacts et des contours dessinés rien que des formes conquises, et pas de vague. » Mais les arrangements quasi géométriques de Mondrian font penser aux découpes rectangulaires, imbriquées les unes dans les autres de tant de peintres hollandais qui, eux aussi, faisaient tenir le monde dans une chambre, une enfilade de chambres, aux architectures de clartés grises et blanches d'un De Witte, d'un Saenredam, frappées, de loin en loin, d'un losange noir ou de l'écarlate d'un blason. On retrouve chez lui la même scansion de hauts accords perpendiculaires et le goût des mosaïques, des dallages d'une étendue dont il n'y avait qu'à effacer les néfastes effets de perspective pour qu'elle se mue en œuvre abstraite.

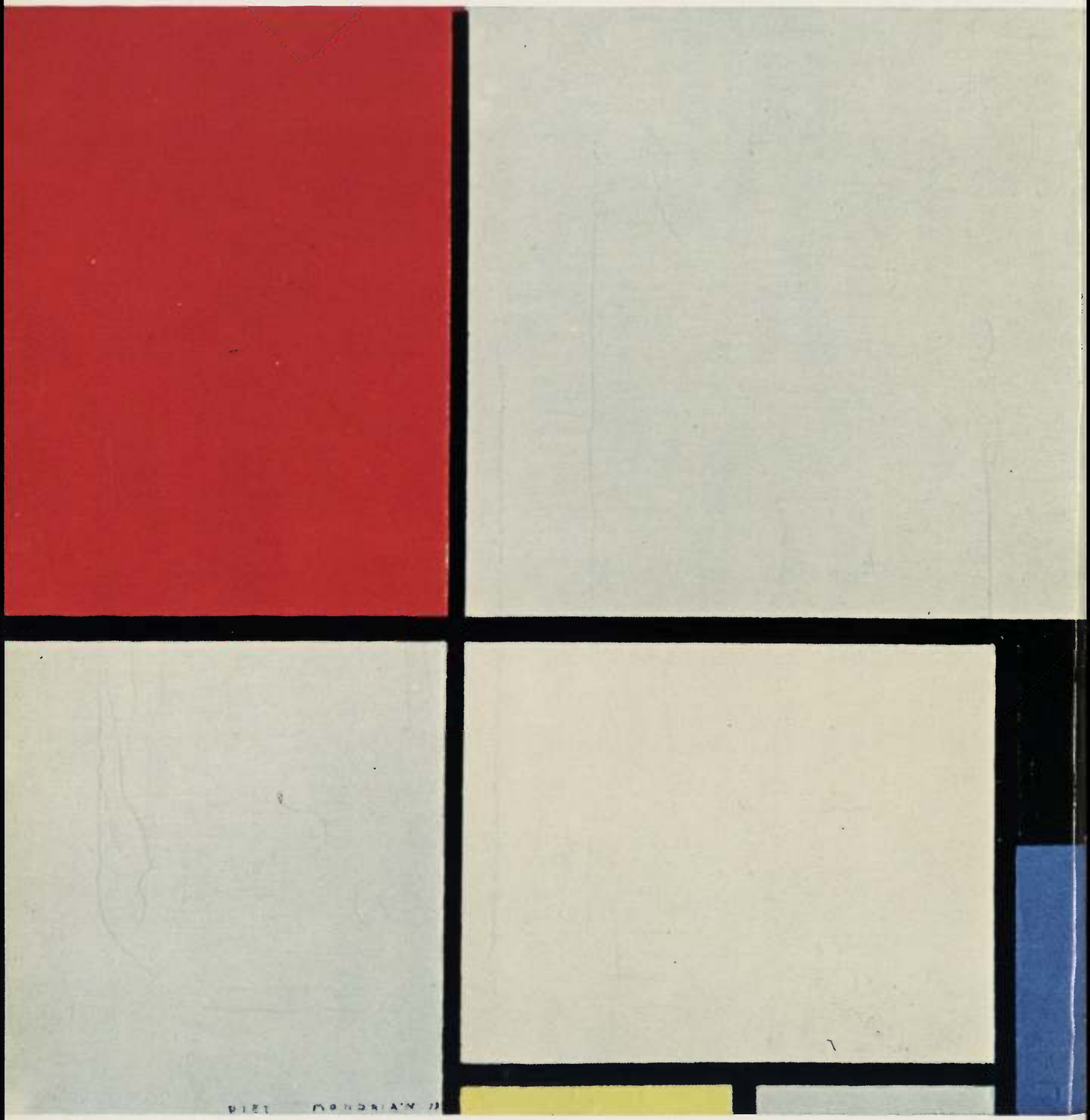
Mondrian a dressé une sorte de cartographie d'un univers mental au regard duquel l'autre n'a qu'une valeur de symbole, de chiffre à reporter sur le tableau où l'esprit transcrit pour soi des reflets spirituels, filtrés, sublimés par une analyse poussée jusqu'à ses dernières conséquences, édicte ses exclusives, ses servitudes, ses postulats.

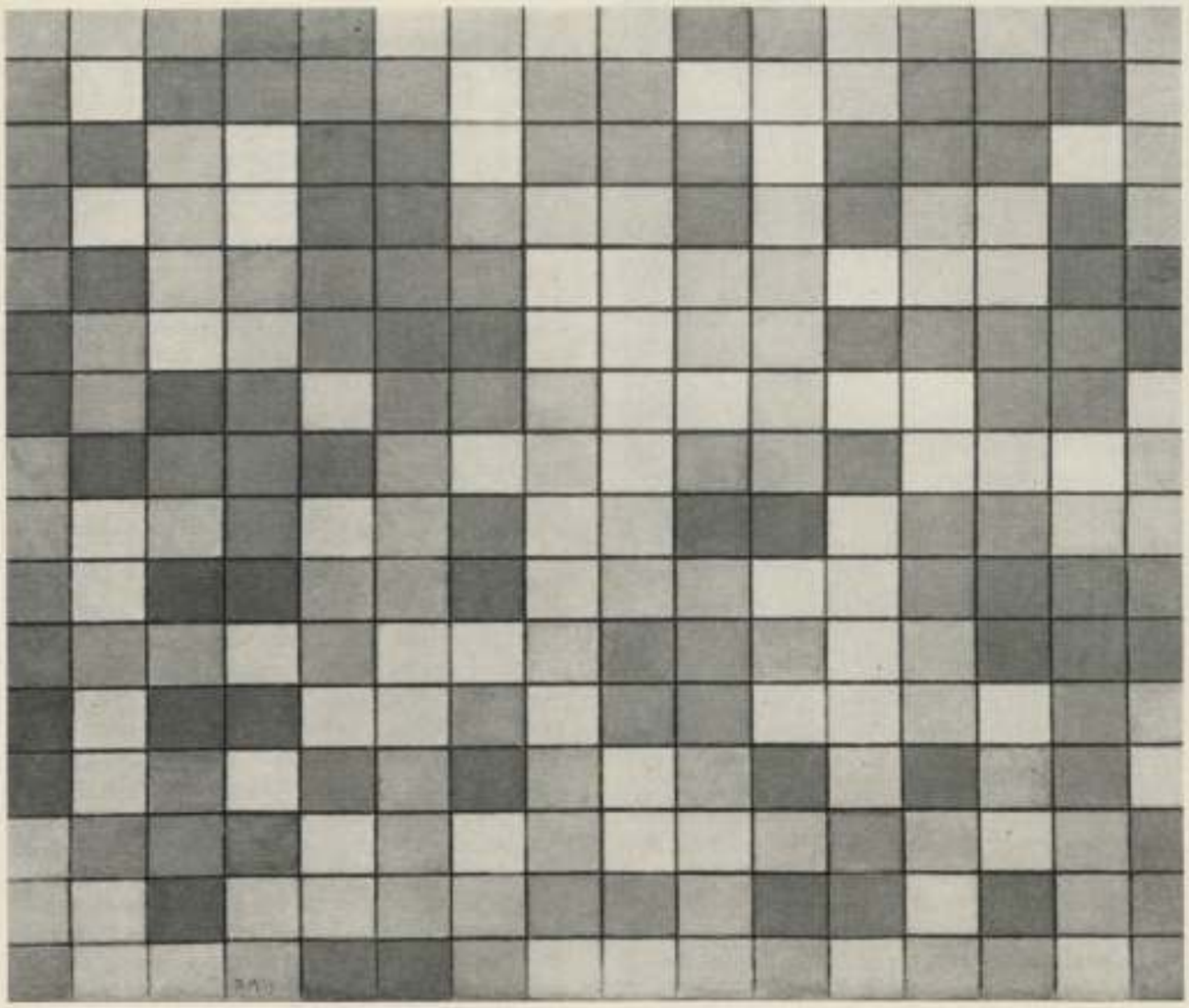
Sans objets, n'ayant d'objet que l'espace et même exclusivement fait d'espace, le monde de Malevitch est celui de l'illimité. Soustraite à toute allusion au réel, sa peinture n'a d'autre raison que d'exprimer le Tout sans visage, l'immensité du rien en qui toute forme se dissout, s'annihile pour n'être plus, in extremis, qu'une modalité passagère, évanescente d'espace, « monde blanc de l'absence d'objets ». Celui de la toile transpose en réduction. Ce Nihilisme pictural rejette le tangible, l'identifiable comme leurre et illusion. L'art ne représente rien, encore que ce rien en soit l'essence. Il capte des moments du transitoire, les rythmes, les cadences, les variances, tous les degrés d'un dynamisme épars, substance ultime qui ne se montre qu'à travers ses figures immatérielles, dans son immanence et sa mobilité. Un

L'atelier de Mondrian rue du Départ. *(Photo Musée Municipal, La Haye).*



MONDRIAN. Composition avec rouge, jaune et bleu. 1928. Huile sur toile. 46 x 46 cm. Coll. Martin Stam, Amsterdam. *(Photo Ed. F. Hazan).*



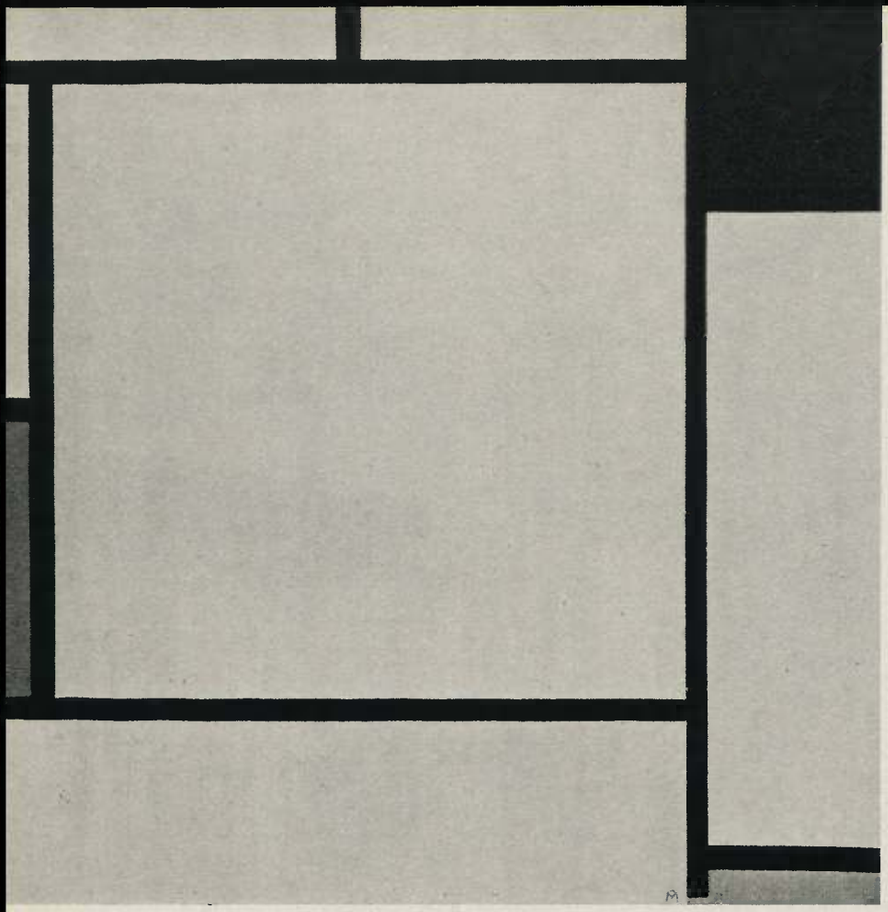


MONDRIAN. Composition dans le damier aux couleurs claires. 1919. Huile sur toile. 86 x 106 cm. Gemeentemuseum, La Haye; prêt S. B. Slijper.

tableau est un écran où vient se peindre, s'ordonner, l'amalgame des combinaisons en puissance qui préexiste aux accidents et aux différences que la logique impose à une instabilité infinie. A quoi bon jalonner ce chaos d'apparences, où le haut et le bas, le proche et le lointain se confondent, de repères, de ces ratures d'espaces qui substituent au vague ces images qui l'altèrent, le barrent de leurs fallacieuses évidences? Le plan, raccourci en projection dépliée d'une région de l'espace conventionnel, est ici un lieu absolu.

Milieu pour Malevitch, l'espace du peintre du « Carré Blanc » ne propose pas un jeu de combinaisons formelles élaborées selon des normes *a priori* et génératrices d'harmonie. C'est une plage sans limites où « l'homme doit faire son chemin » sans avoir à subir les entraves d'une réalité dépassée, rejetée aux limbes du néant. Dans l'espace de Kandinsky, le point, la ligne, la couleur s'assemblent, s'organisent. Les formes suscitées par ce phantasme, mirage de tous les possibles, le fécondent de leurs métamorphoses. La couleur elle-même est de l'espace: aura de turbulences circulaires, galaxies déchirées par la violence explosive de leurs foyers d'incandescence, poudroiement de matière chatoyante, nuées de véhémences diffuses, effluves de l'opaque, poussière de l'éolat. Géométriques — cercles, anneaux, croissants, triangles, carrés — ou fantasques, s'échevelant en lambeaux tentaculaires, les formes flottent dans l'indéterminé. Elles naissent d'elles-mêmes et ne tendent qu'à s'achever dans leur singularité, dans leur nécessité. Rien ne tient à rien. Nul point d'appui. Des degrés d'ascension, un monde sans poids qui s'équilibre par son propre suspens. L'espace est son élément, mais un espace qui s'ouvre de toutes parts. Il l'investit par la moindre de ses échancrures; il transparaît au travers de l'appareil des lignes et des plans, au-delà desquels, comme en une eau sans fond, paraissent de troubles archipels, d'incertaines flottaisons de lueurs.

Restreint aux dimensions de la toile, ce fragment d'une continuité en expansion virtuelle est



MONDRIAN. Composition II. 1922. Huile sur toile. 55,6 x 53,6 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

agité de sourdes résonances qui, parfois, se fondent en une seule vibration immobile, au fond de tout. Aucune des figures qui y gravitent n'existerait hors de lui, sans lui. Il est le théâtre de leurs actions antagonistes, le champ de leurs tensions conjuguées, de leurs élans compensés, affrontés, l'arène de réciprocités combattantes. Par la franche netteté de son contour, la forme se détache de la non-forme. Ses coulées torrentueuses y épandent leurs nappes exactement contenues, émanent, irradient de sombres halos, s'exténuent en franges et en couronnes concentriques. Ses disques, ses géométries irréfutables l'occultent, la prolongent. Ses grilles l'emprisonnent; des damiers la masquent. Des orbes la circonscrivent de leurs trajectoires sans but. Des diagonales la parcourent et se perdent, brisées au seuil d'une vacuité interdite. Le thème de l'oblique est dominant. Il atteste, chez Kandinsky, le détachement de toute assise, la translation latente qui font dériver ces complexes, si fortement reliés, d'impulsions contradictoires et adverses, les mutuelles attractions dont l'énergie ne se libère que pour s'attirer, stabiliser leurs déséquilibres. Ce mouvement éventuel que la rigueur réprime et semble contredire implique un espace incertain où tout se passe, tout peut advenir, interférant sans cesse par d'imprévisibles transferts, des mutations perpétuelles, la répétition des mêmes figures, leur inversion, la croissance ou la décroissance de leurs multiples.

Des premières véhémences de la couleur, des épanchements tourbillonnaires dilatant un espace envahi de leurs remous aux calmes et concises constellations de météores formels, aux édifices de lignes convergentes qui s'y élèvent, dressent, palier par palier, leurs charpentes aériennes, aux vastes déploiements de strictes et sinueuses textures dans un ciel de Fable, on voit qui s'annonce et se déclare l'irrépressible montée vers un ailleurs dont la scène est partout, agrandie aux dimensions de l'imaginaire. La ligne de Mondrian compartimente le plan. Celle de Kandinsky, dans le plus simple de ses dessins, part de rien, s'oriente, va à son but, l'atteint et, même interrompue, le désigne.

Dans « Deux verticales », l'une se dresse comme le pivot, l'axe de rotation de deux cercles décentrés, l'autre descend en s'élargissant et s'achève en flèche. Cette pointe triangulaire est fréquente chez Kandinsky, image du mouvement, image en mouvement, indicatrice d'espace à pénétrer, à franchir, vers quel but? Toute ligne est ici une ligne d'univers. Mue par une direction définie, toujours on la dirait attirée par un impossible sommet. Une échelle de parallèles, brèves et longues alternées, marque, comme en marge, une progression. A son terme ou dans le suspens, l'ascension finit. Mais, au-delà d'elle-même, l'imaginaire reste à rêver.

Où vont les lignes de Mondrian? Jamais plus loin que là où il leur est enjoint d'aller: à la rencontre d'une autre ligne sur laquelle elles butent, qu'elles dépassent pour cesser, quand manque la toile, abruptement. Frontières que rien ne viole ou n'entame, elles défendent ces carrés inexpugnables dont rien n'ébranle l'intégrité. Dans l'espace conjectural de Kandinsky, formes et couleurs semblent se propager, s'établir en une fuite immobile. Des variantes se proposent à leurs figures, d'autres perspectives, d'autres suppositions d'espace. « L'indomptable et rageuse capacité errante des points », dont parle Kandinsky, les myriades de ces grains d'énergie de chacun desquels une ligne peut naître, embryon de ces « Kleine Welte », qui essaiment à travers l'œuvre entière du peintre, sont l'essence d'un espace infini.

L'abstraction de Mondrian est le rêve d'un architecte hanté de ses convictions, de sa passion de la rectitude, de son ambition de faire ressembler le cadre de la vie à ses panneaux de surfaces implacablement réglées afin d'y démontrer le « Beau mathématique. » Sur cette table rase du penseur asservi à ses dogmes, l'artiste peut se livrer à la transmutation des attributs d'un espace en notions, en normes, en mesures abstraites. Il y joue sa partie contre le réel, entre les essences et les couleurs. Mondrian n'avait que trois cartes à jouer. Quand il les abattit, l'enjeu de vingt siècles de peinture changea de main. Entre les siennes, déjà, il engageait le futur.

PIERRE VOLBOUDT

Échec et réussite du néo-plasticisme

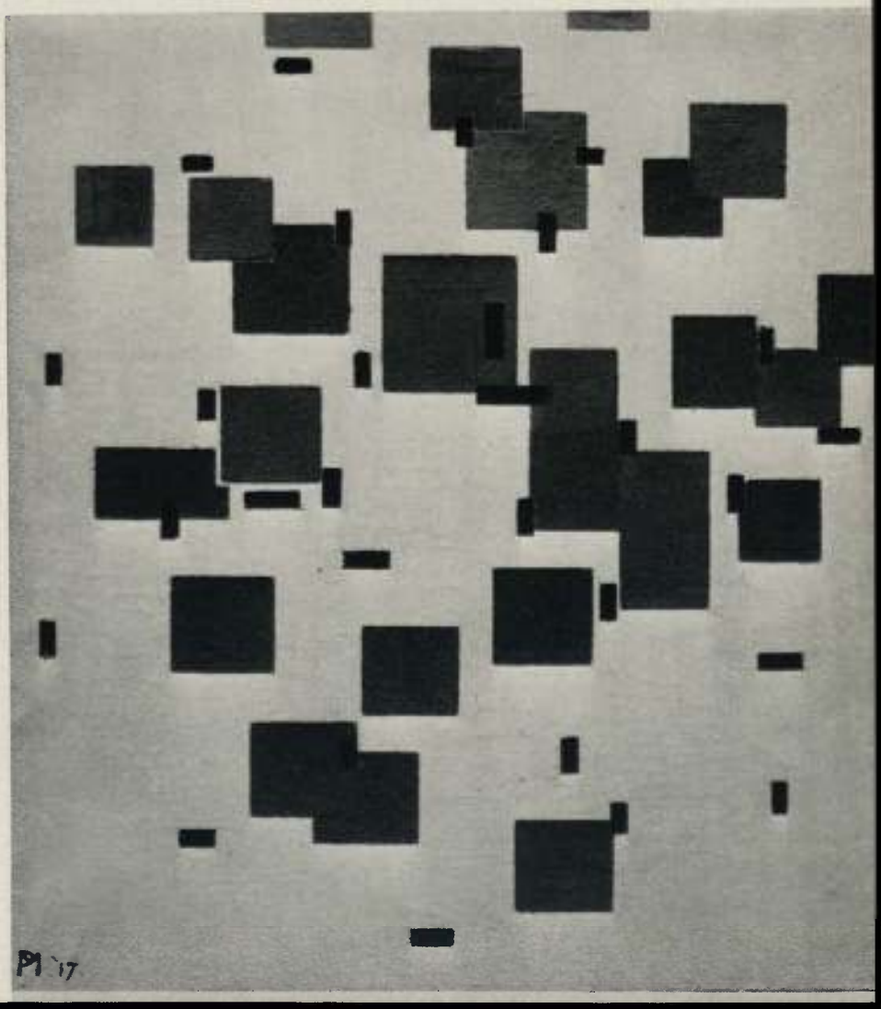
par Daniel Abadie

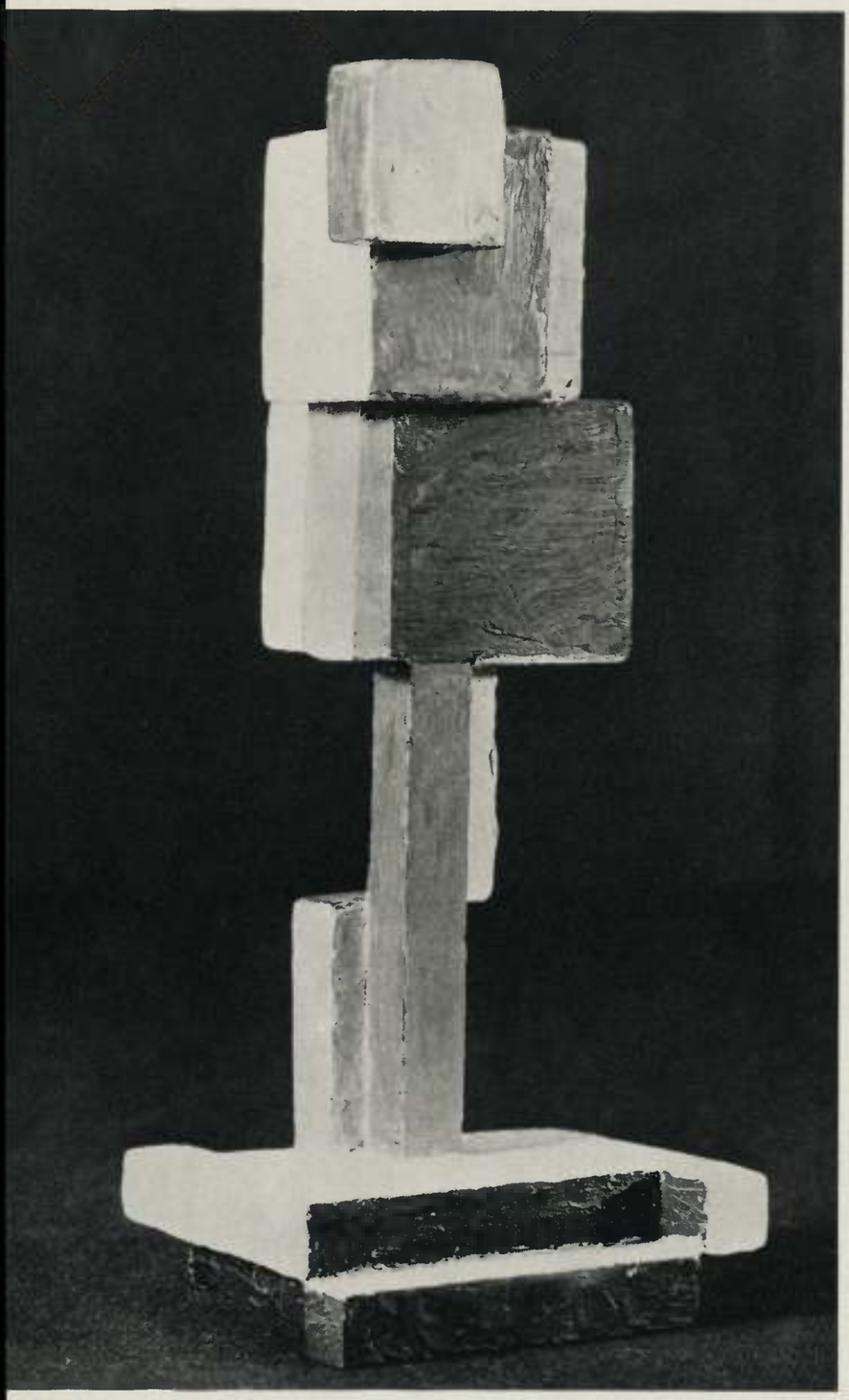
Si l'on voulait tenter de définir l'importance objective d'un peintre, il faudrait tenir compte à la fois de ces deux critères: d'une part, le rôle assumé par l'artiste dans l'évolution des formes plastiques et son pouvoir à imposer une vision du monde et un système d'expression neufs; d'autre part, la répercussion de son œuvre sur ses contemporains et les artistes des générations suivantes. Selon cette analyse, si le rôle joué par Mondrian dans le processus consistant à mener le cubisme jusqu'à ses ultimes conséquences plastiques — de l'analyse et de la décomposition de la forme jusqu'au pur établissement de rapports entre des surfaces colorées libres de toute référence à la réalité —, est bien connu, on peut, à première vue, se demander si les théories néo-plasticiennes, telles qu'elles furent définies par Mondrian et les artistes du groupe *De Stijl*, pouvaient, du seul fait de leur intransigeance, trouver un écho chez des artistes autres que ceux adoptant le dogme de l'orthogonal. Il suffit, pour s'en convaincre, de se souvenir de la volonté de Calder de faire du Mondrian qui bouge auquel répond, quelques trente ans plus tard, le désir de Jean-Pierre Raynaud de faire du Mondrian qui perturbe. Ainsi apparaît, vivace et imprévisible, la persistance de l'empreinte néo-plasticienne qui semblait pourtant devoir être limitée au groupe étroit des artistes du *Stijl*.

La logique constante qui se manifeste dans l'évolution du travail de Mondrian, l'expérimentation méthodique de chaque problème soulevé par le tableau et la nature même de la peinture, le souci de comprendre comment s'établissaient les bases de la Néo-Plastique et de les définir au fur et à mesure de leur réalisation font de l'œuvre de Mondrian, malgré son désir d'universalité, une aventure nécessairement et fondamentalement individuelle. Les rapports qui purent s'établir, à certaines périodes de son travail, avec d'autres peintres ne pouvaient avoir pour base qu'une reflexion semblable — supposant donc une mise en œuvre et des problèmes plastiques quasi identiques — sur la peinture. Lui-même, d'ailleurs, souligne cet aspect: « Dans chaque époque, il y a des créateurs et des imitateurs. Mais il y a des créateurs de l'espèce de plastique, et des créateurs du genre de l'œuvre. Tandis que ces derniers ne s'occupent que de l'*œuvre* et ne modifient qu'un peu la plastique créée, les premiers fondent l'espèce de plastique d'une époque. Et cette plastique est continuée par d'autres créateurs de l'époque à venir. »

Sans doute, d'ailleurs, Mondrian se serait-il montré hostile à ceux qui furent, après lui, les « créateurs de l'espèce plastique ». Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler « cette unique visite » de Calder qui « mit en mouvement bien des choses » à l'atelier de la rue du Départ en 1930: « C'était une pièce passionnante. La lumière y pénétrait par la droite et par la gauche. Sur le gros mur, entre les fenêtres, il y avait des recherches saisissantes faites de rectangles de cartons colorés, fixés avec des semences. Même le phonographe qui,

MONDRIAN. Composition aux plans de couleurs pures sur fond blanc A. 1917. Huile sur toile. 50 x 44 cm. Rijksmuseum Kroller-Müller, Otterlo.





VANTONGERLOO. Composition émanante de l'ovoïde. 1928. 165 x 65 x 65 cm. Marlborough Fine Art Ltd, Londres.

originellement, était couleur de boue, était peint en rouge.

Je suggérai à Mondrian que ce serait peut-être amusant de faire osciller ces rectangles. Il me répondit avec un sérieux imperturbable: 'Non, c'est inutile, ma peinture marche très vite toute seule.' »

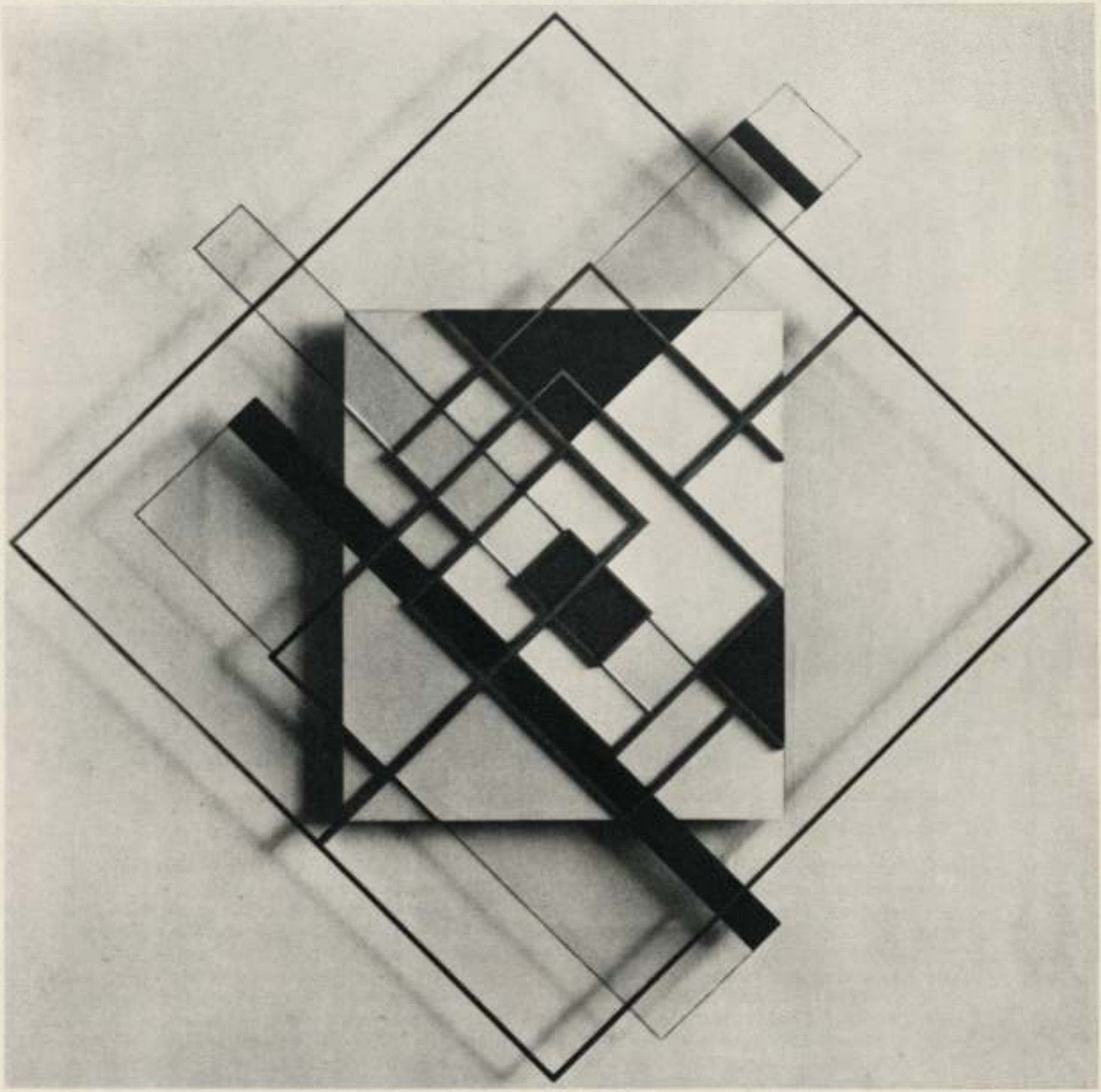
Comment alors eut-il pu accepter le monochrome de Klein, lui qui écrivait dans « Réalité naturelle et réalité abstraite » (publié dans *De Stijl* en 1919 et 1920): « La couleur, en tant que telle, vivifie tout, et il est possible d'être porté à la plus grande élévation, oui, à la contemplation de l'Universel. Mais il faut dire aussi que la couleur, comme telle, nous parle d'une façon si prédominante des choses extérieures que nous courons, par elle, le danger de demeurer en contemplation devant ce qui est extérieur et vague au lieu de *voir* l'abstrait. »

Si les textes de Jean-Pierre Raynaud: « *A l'école d'horticulture, on m'avait appris à soigner les fleurs, mais pas à les empêcher de mourir. Je décidai d'éviter de nouvelles victimes en remplissant les pots de fleurs avec du ciment* » ou « *Dans les groupes sanitaires, rien n'est gratuit: lavabo, baignoire, bidet, glace... Tout a une fonction.* », traduisent une vision clinique, purement mentale, soumettant l'univers à un ordre mesurable et libéré des tensions psychologiques et semblent ainsi répondre à l'interrogation formulée par Mondrian: « Mais l'art sera-t-il toujours nécessaire? N'est-il pas qu'un pauvre artifice, tant que la beauté dans la vie elle-même fait défaut? La beauté réalisée dans la vie... cela doit être plus ou moins possible dans l'avenir, vu la marche du progrès humain que nous pouvons constater si notre vision n'est pas trop superficielle », on peut cependant, devant les psycho-objets de Raynaud, se demander si c'est bien là la manière dont Mondrian entendait « échapper à l'oppression du tragique par une claire vision de la réalité. »

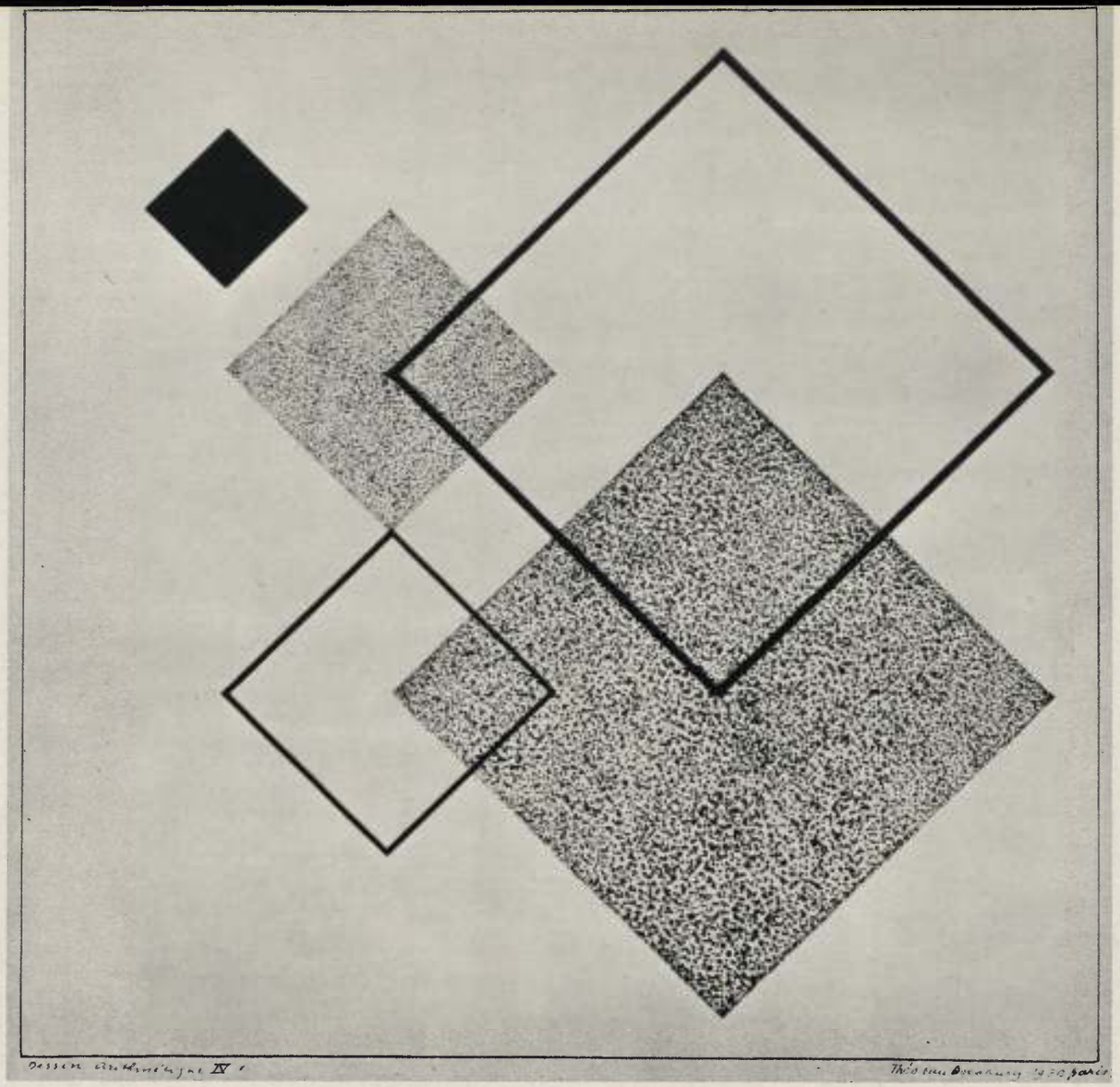
La solution de continuité entre ses théories et les « créateurs de l'espèce de plastique » qui l'ont suivi, Mondrian semble l'avoir pressentie lorsqu'il écrivait: « L'expression plastique dépend de l'époque, elle en est le produit. La mentalité de chaque époque exige donc une plastique particulière. »

N'est-ce pas dans cette phrase, d'ailleurs, que l'on peut trouver la clef du bouleversement qui apparaît dans les dernières œuvres de Mondrian. Le changement d'environnement, la découverte de l'Amérique — circonstances importantes, certes, mais malgré tout d'ordre anecdotique (et l'on mesure ce que ce mot représente lorsqu'il s'agit de Mondrian) — semblent difficilement suffisants pour expliquer la rapidité de la mutation subie alors par sa peinture.

Pour Mondrian, la Néo-Plastique ne déterminait pas seulement un comportement pictural. Elle était la base à partir de laquelle pouvaient et devaient être redéfinis tous les termes de l'art



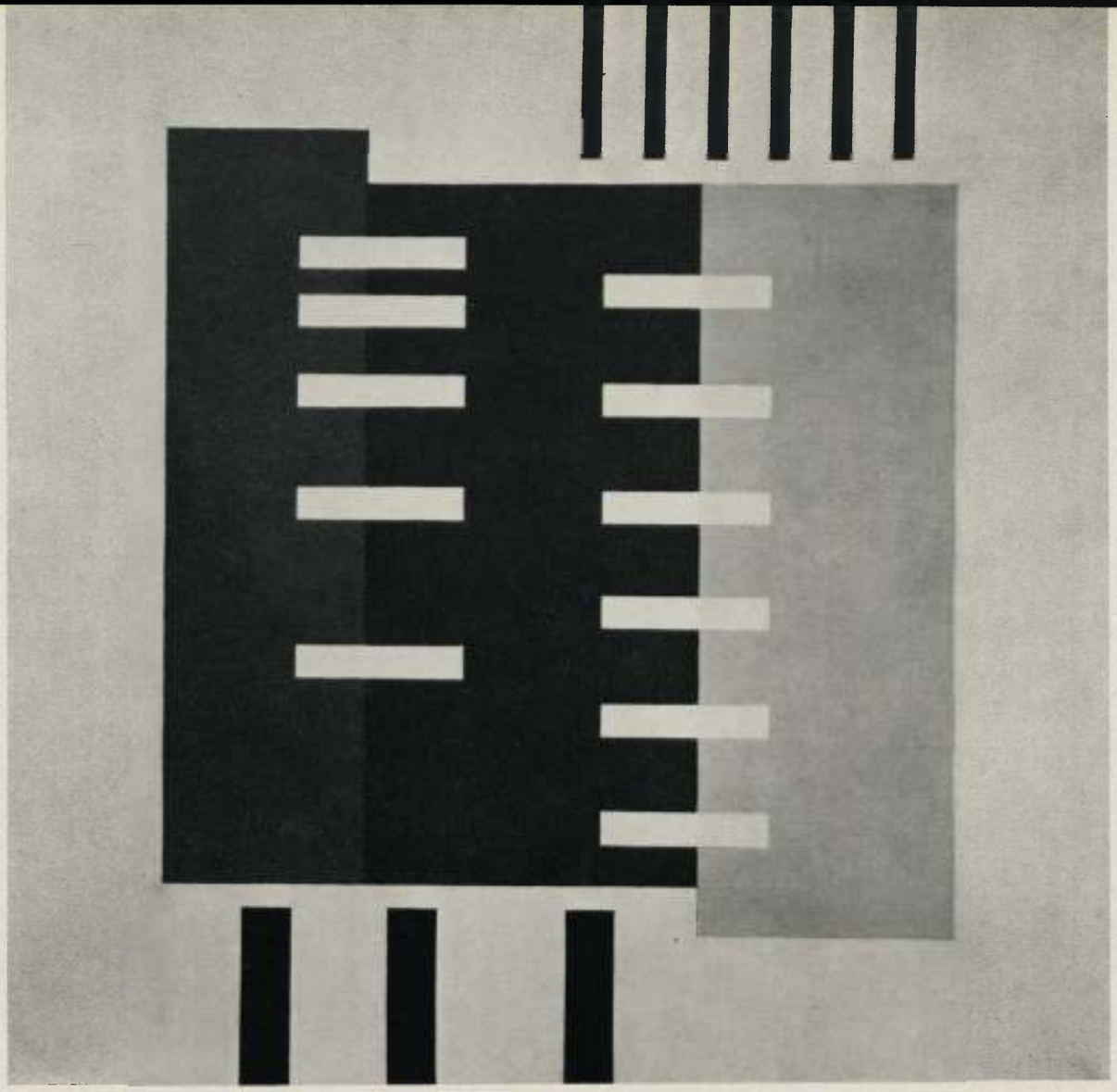
DOMELA. Composition. 1930. Gemeentemuseum, La Haye.



VAN DOESBURG. Dessin arithmétique IV. 1930.

et les rapports de l'individu au monde. Son application dépassait amplement le cadre de la peinture et devait permettre l'établissement d'une littérature, d'une dramaturgie, d'une architecture nouvelles. De cette révolution des structures naissait évidemment une conception politique neuve, fondée sur l'évolution et le progrès. A plusieurs reprises, Mondrian a formulé cette conception d'une société trouvant un équilibre de rapports sociaux à l'image de ceux inventés par la peinture néo-plastique, et découlant de leur application: « La vision plastique pure, comme elle a créé dans l'art une nouvelle plastique, doit édifier une société nouvelle, société de dualité équilibrée entre le matériel et le spirituel, société de rapports équilibrés. » « L'art est en avance sur la vie; tout ce que nous sommes capables de découvrir dans la vie présente n'est qu'un prélude à la Vie Nouvelle. Observons donc le libre domaine de l'art, il nous montre dans quel sens va la civilisation humaine: elle va vers la libération réelle de toutes les formes et l'équilibre de leurs rapports mutuels, elle va vers une vie de véritable équilibre. » « L'application de ces lois (celles de la Néo-Plastique) éliminera l'apparence tragique de la maison, de la rue, de la cité. La joie, joie physique et morale, joie de la santé, se répandra grâce à l'opposition des proportions, de la mesure et de la couleur, du matériau et de l'espace, qui doit être accentuée par les rapports de position. Avec un peu de bonne volonté, il ne doit pas être impossible de créer un paradis terrestre. »

Ces textes, écrits au lendemain de la première guerre mondiale, sont caractéristiques — à l'inverse du mouvement Dada, mais tout autant que lui — de la répercussion de celle-ci sur le milieu artistique international. Alors qu'une partie des artistes prônait la destruction de l'art qui, par l'intermédiaire de certains d'entre eux — de Barrès à d'Annunzio —, avait pu paraître servir d'alibi à quatre années de tueries, d'autres artistes pensaient à reconstruire une société juste qui éliminât ainsi même toute possibilité de crise à partir de la révolution plastique qu'ils entreprenaient. De ce rêve utopique qui trouva son maximum d'amplitude dans les années 30, (ne lisait-

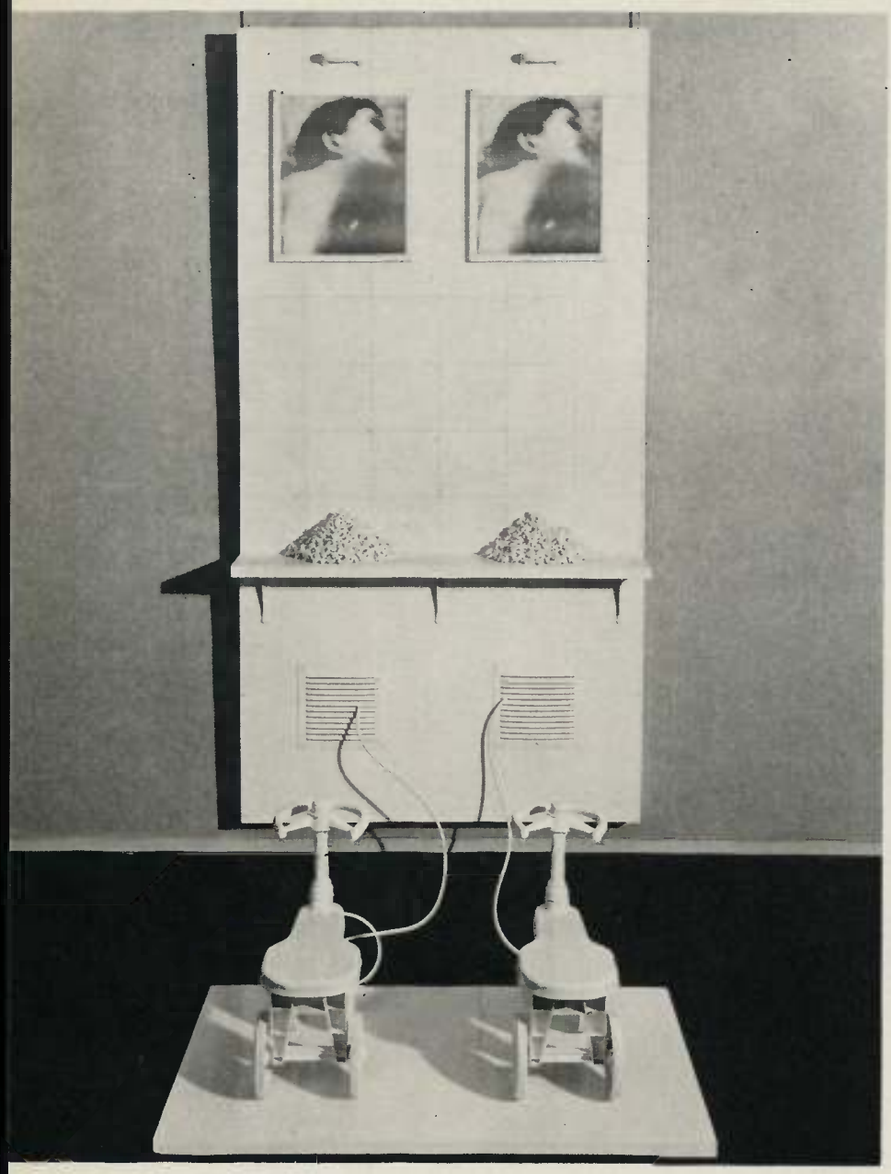


HÉLION. Composition. 1930. Huile sur toile. 89 x 90 cm. *(Photo Galerie Louis Carré).*

on pas alors dans la revue « Art Concret »: « L'époque qui commence est l'époque de la certitude, donc de la perfection »), Mondrian fut l'un des plus purs et des plus convaincus partisans. Dans ce monde idéal rêvé par les néo-plasticiens, dont la structure économique, morale et sociale est conçue en fonction même des besoins de l'humanité, l'individu devient l'élément d'un ensemble abstrait qui l'englobe et l'annihile. La fin du tragique, condition première de la Néo-Plastique, lui supprime même tout particularisme psychique.

Dans ces conditions, ne faut-il pas voir dans la montée du fascisme — il écrivit quelques années plus tard: « le nazisme va à l'encontre du progrès logique que nous voyons se révéler dans l'art » —, l'invasion de l'Autriche et de la Tchécoslovaquie, le tragique devenu quotidien, la raison de l'atmosphère sombre qui transparaît, à partir de 1936-1937, dans ses œuvres où se multiplient les lignes noires qui fragmentent de plus en plus la surface du tableau. Le rêve d'une société entière en évolution vers le progrès et la paix perpétuelle s'écroule peu à peu. Quand Mondrian sera directement confronté à la guerre, amené à fuir en Angleterre puis aux Etats-Unis, avec la constante intégrité morale qui est la sienne, constatant la faillite des principes néo-plastiques dans le domaine social et politique, il en induit la faillite des principes de sa peinture.

Les premières compositions de la période américaine, si elles restent fidèles au principe orthogonal auquel Mondrian ne renoncera jamais, suppriment la ligne noire qui divisait la surface et isolait les rectangles de couleur primaire pour la remplacer par des lignes peintes en jaune, rouge ou bleu. La conséquence la plus importante de ce changement est — alors que les lignes noires se croisaient dans le plan — que les lignes colorées s'entrecroisent en créant optiquement sur la toile une troisième dimension. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder une composition comme « New-York City » où, alors que les lignes jaunes créent une trame au premier plan du tableau, la structure rouge et la structure bleue, qui forment respectivement le second et le troisième plans, viennent passer par endroits sur la struc-



J.-P. RAYNAUD. Psycho-objet 27A. 1966. 178 x 90 x 60 cm. *(Photo J. Dubout).*

ture jaune, afin d'accentuer la profondeur visuelle dans le tableau.

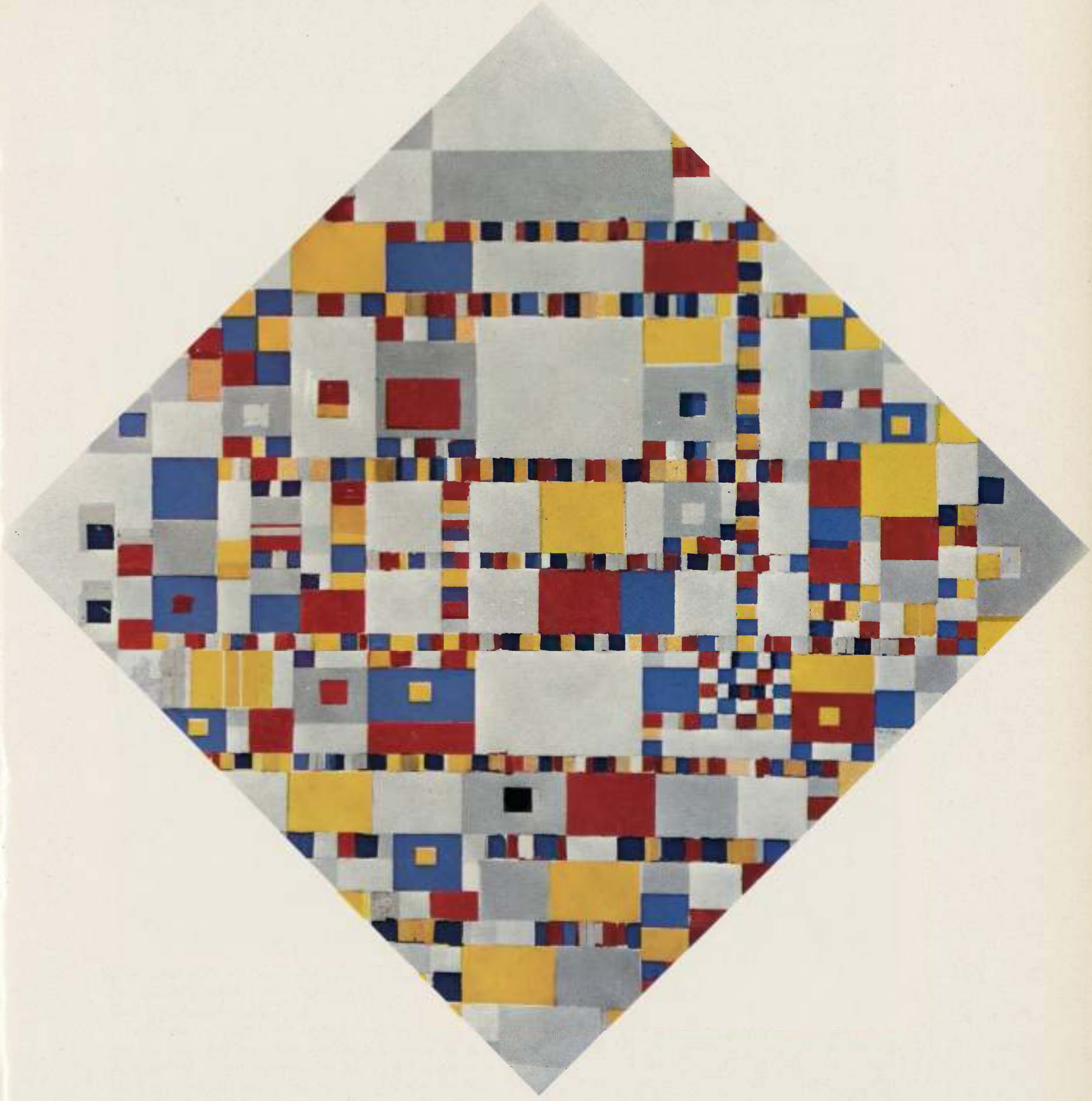
L'espace réapparu, c'est la vie qui s'empare du tableau. Mondrian écrira à James Johnson Sweeney: « Il est important de distinguer deux sortes d'équilibres: 1, la balance statique. 2, l'équilibre dynamique. » Sans plus hésiter, puisque la première solution n'a pas donné les résultats escomptés, avec l'admirable optimisme qui reste le sien dans les « hommes futurs », il opte pour la seconde, si conforme à l'esprit du pays où il se trouve. L'intersection des lignes jaunes et rouges produisant visuellement l'apparition d'un carré, Mondrian supprime dans ses deux dernières œuvres abouties les lignes pour les remplacer par une succession de carrés de couleur produisant un effet de dispersion optique qui, en obligeant le spectateur à une lecture de l'œuvre plus élaborée que l'appréhension globale immédiate sous la forme d'un cheminement visuel, introduit ainsi le temps comme une composante essentielle de la peinture. Le dynamisme de la couleur remplace l'équilibre des masses colorées; devant l'échec de l'ordre néo-plastique, Mondrian redécouvre les pouvoirs de la vie.

Si, tout au long de son évolution, Mondrian a suscité des « créateurs du genre de l'œuvre » dont Vantongerloo, Domela et Gorin sont incontestablement les plus importants par la dimension spatiale qu'ils ont apportée au Néo-Plasticisme, il n'est guère possible de classer Théo van Doesburg dans l'une ou l'autre des catégories établies par Mondrian.

Doesburg apparaît dans l'Europe de la première après-guerre comme le médiateur. Tout ce qui contient les germes d'un art nouveau et différent le concerne. Si le Néo-Plasticisme est un acte artistique, bien qu'allant dans des sens opposés, aussi radical que Dada, c'est à travers la personne de Théo van Doesburg que se fera la liaison imprévisible de ces deux concepts antithétiques, de la même façon que c'est par l'entremise de Doesburg que s'établiront les liens entre le mouvement hollandais et le Bauhaus. Rédacteur en chef de *De Stijl*, Doesburg est la plaque tournante de l'art européen. Il multiplie les articles, les conférences, l'organisation des expositions, la publication d'ouvrages et de revues. Activiste de l'art moderne, il apparaît comme l'anti-Mondrian. Alors que celui-ci expérimente lentement chaque possibilité du Néo-Plasticisme, Doesburg ne semble préoccupé que d'ouvrir à la peinture le champ d'expérimentation le plus vaste possible, semblant avoir prévu l'impasse devant laquelle se trouverait un jour Mondrian. L'application de la Néo-Plastique à l'architecture, l'utilisation de l'oblique, des contre-rythmes font de son œuvre une aventure ininterrompue où l'idée, par sa violence, prime toujours sur la réalisation.

Par son ouverture même, l'œuvre de Doesburg était celle qui pouvait le plus retenir un jeune artiste à la fois soucieux de la rigueur néo-plasticienne mais ne pouvant s'en contenter. C'est donc à partir de son œuvre plus que de celle de Mondrian — même si nombre de principes, et en particulier l'utilisation de l'orthogonal, leur sont communs — qu'Hélion prendra son véritable départ dans l'art abstrait. Gagné par la frénésie d'expérimentation qui caractérisa aussi Théo van Doesburg, il fit en dix ans le tour des possibilités offertes à l'art abstrait constructiviste pour parvenir à une nouvelle forme de figuration. Son exemple, parce que le plus apparemment divergent de la définition initiale du Néo-Plasticisme, est caractéristique de ce que ce mouvement a apporté à ses peintres et à l'art moderne: la plus grande clarté de vision au profit d'un idéal plastique et humain.

DANIEL ABADIE



MONDRIAN. Victory Boogie-Woogie. 1943-1944. Huile sur panneau. 126 x 126 cm. Coll. Mr. et Mrs. Burton Tremaine, Meridien, Conn. *(Photo Dumont-Schauberg).*

MONDRIAN. Autoportrait. 1918. Huile sur toile. 88 x 71 cm. Gemeentemuseum, La Haye; prêt S.B. Slijper.

Le témoignage de Michel Seuphor

I - MONDRIAN PEINTRE FIGURATIF

Dans une récente *Histoire de la Peinture Moderne,* publiée par Hypérion, M. Germain Bazin, conservateur du Musée du Louvre, publie la reproduction d'un des fameux *pommiers* de Mondrian et l'accompagne de ce commentaire: « Le Hollandais Mondrian a poussé l'anti-naturalisme jusqu'à l'abstraction mathématique. Ce tableau, qui est la stylisation des feuilles d'un arbre, est un des rares de son œuvre qui doivent une inspiration à la nature ». Ainsi Mondrian, dont le séjour à Paris dura vingt ans sans interruption, a fini, malgré son effacement, par être remarqué quand même — et jusqu'à la conservation du Louvre! — après être devenu grand homme à New-York les dernières années de sa vie. Ou n'est-ce que les derniers jours? Mon mauvais génie m'inspire même que le facteur le plus déterminant de l'actuelle gloire si bien assise de Mondrian se trouve dans les prix élevés qu'atteignirent ses peintures quelques semaines après sa mort. Aucun peintre n'aura eu une mort plus retentissante par la montée instantanée de la valeur fictive, je veux dire fiduciaire. Car la valeur réelle fut là toujours. Il suffisait, pour en être convaincu, de connaître l'homme. Mais vous et moi sommes ainsi faits que nous ne croyons pas à la valeur réelle, dut-elle crever les yeux, avant qu'elle soit devenue sonore, officielle — dépassée. Alors c'est l'heure des scoliastes, des exégètes honorés, des commentateurs doctes. Tout ce que l'artiste aura semé, paresseusement, le long de sa route sinueuse et solitaire sera alors exhumé, offert à l'admiration des foules ébahies qui satisferont, sur la relique, leur naturel besoin de foi.

Il faudra, un jour, se mettre à cette pieuse besogne pour Mondrian aussi. Et je vais sans doute étonner M. Germain Bazin en lui apprenant que l'œuvre figurative de ce peintre, loin de se limiter à quelques « rares tableaux », est numériquement d'une importance au moins égale à l'œuvre abstraite, d'ailleurs faussement qualifiée « mathématique » dans le même commentaire. (On sait que

MONDRIAN. Nu. Dessin. 1907. 45 x 21,5 cm. Coll. H. Holtzman, New York.

MONDRIAN. Dunes en Zélande. Vers 1910. Huile sur toile. 36 x 45 cm. Coll. S. B. Slijper, Blaricum.

Mondrian n'a jamais eu recours aux mathématiques, même rudimentaires; toute son œuvre abstraite demeure à base d'intuition, de sensibilité visuelle.)

Quand la renommée du peintre abstrait aura fait le tour du monde — déjà à présent cette œuvre est classique en Amérique — le peintre figuratif restera à découvrir. Les deux grandes phases de la vie de Mondrian, soudées par l'émouvante période transitoire qui va de la première année à Paris jusqu'à la création du *Stijl*, montreront avec évidence, tant pour les tenants de l'art figuratif que pour ceux de l'art abstrait, que l'on se trouve devant une des plus attachantes personnalités de l'art de ce siècle.

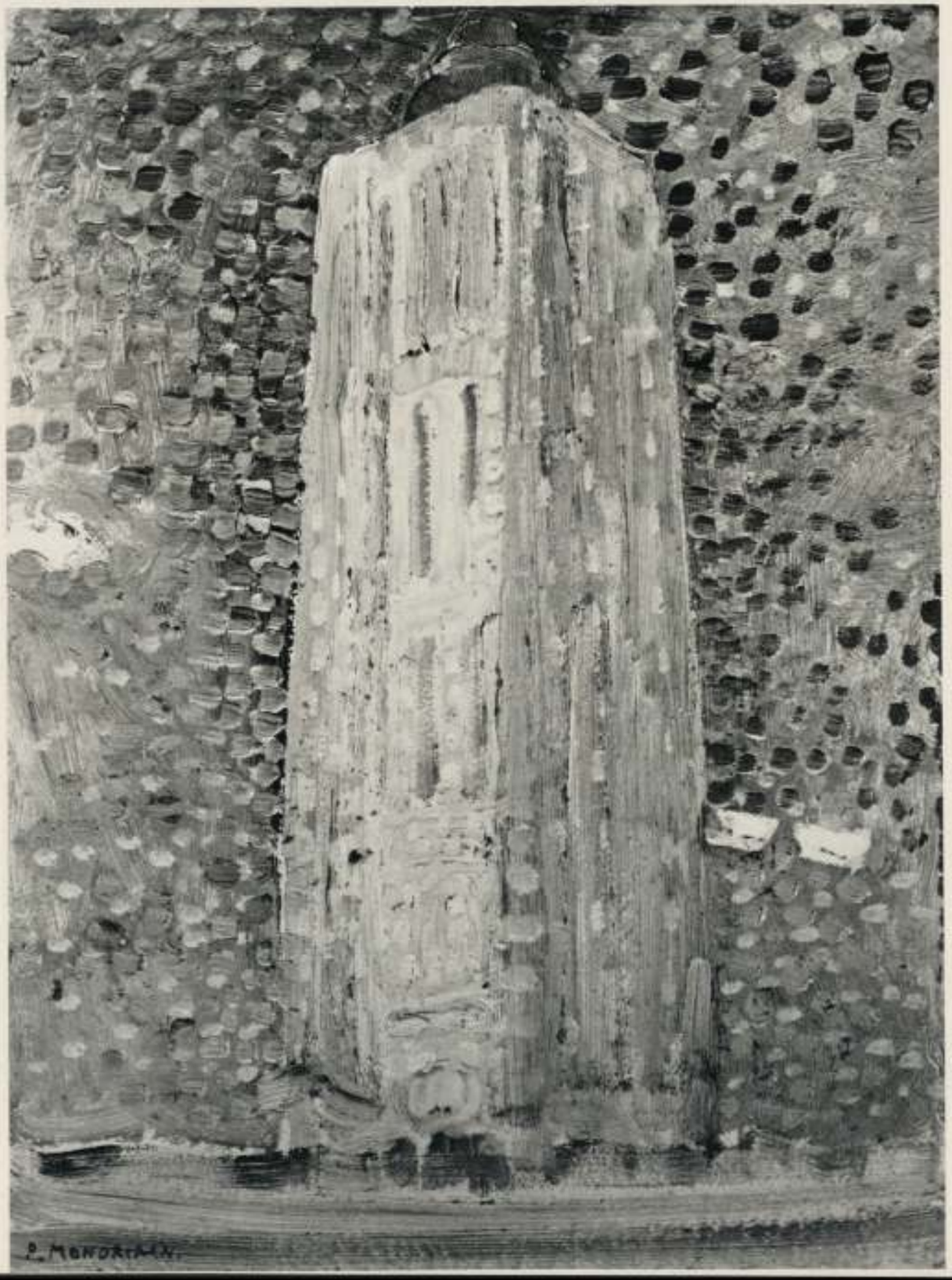
Entre son admission à l'Académie d'Amsterdam (1892) et son départ pour Paris (fin 1911), Mondrian a certainement peint plus de quatre cents toiles. Une centaine ont pu être détruites; deux cents environ se trouvent dans la collection de M. Slijper, à Blaricum, en Hollande; le reste est disséminé. Or cette œuvre figurative du grand maître abstrait mérite l'attention la plus sérieuse. Elle est diverse (je connais huit interprétations différentes de la même ferme de Duivendrecht), souvent pleine de fougue, parfois décevante (les fleurs stylisées), toujours généreuse, sincère, prompte à épouser des recherches nouvelles, passant outre aussitôt qu'une veine plus riche se laisse deviner, mais ne faisant rien sans approfondissement.

La nature du peintre était plus méditative qu'affective. Mais sous la dure écorce de l'entêtement spirituel, écorce elle-même habillée d'un feuillage exquis de politesse, on devinait la sève ardente, la vitalité sensible, l'immense capacité d'amitié. L'instinct des prophètes lui faisait chercher la voie la plus difficile pour en faire la sienne seule et, finalement, la plus sûre; l'intuition de la grandeur lui faisait prendre la place la plus isolée, sur un rocher impraticable, dans un désert qui paraissait inhumain, afin d'en faire, finalement, la plus en vue, la plus enviée. Cet instinct, cette intuition, ils étaient en lui dès le début, mais il a fallu vingt ans de tâtonnements pour qu'ils découvrent, après bien des méandres, la voie droite de leur pélerinage authentique. Faut-il rejeter ces tâtonnements, ces méandres? Faut-il déclarer tout ce temps perdu en raison de l'éclat de la conquête postérieure? Cela n'est pas mon avis. La *vie* qui se révèle dans l'œuvre figurative de Mondrian est justement propre à nous éclairer sur l'*idée* contenue dans l'œuvre abstraite; l'austérité de celle-ci prend à mes yeux plus de valeur par la volubilité de celle-là. Ah! qu'il est donc bon d'entendre librement bavarder dans un autre climat de lui-

même, mais non moins vrai, ce contempteur de soi, ce maître de la rigueur, cet amoureux d'une vérité totale.

Mettons-nous à l'aise! Il s'agit de peindre, non pas de philosopher, de peindre à larges coups de brosse comme font les artistes d'avant-garde de ce temps, placé devant le motif en plein champ, parmi les vaches. Mais pour cet homme pensif et ardent, peindre ne saurait se faire — ni aucune autre chose ne saurait se faire — sans méditer sur la peinture, sur l'acte de peindre, sur l'homme peignant, sur l'homme tout court. Qu'exprime-t-on? Qui exprime? Quelle est la valeur du sujet dans cet objet, la toile? Et comme un feu-follet il passe d'un style à un autre, d'une technique à une autre, cherchant la vérité, supputant l'absolu. De-

MONDRIAN. Tour-phare à Westkapelle. Période zélandaise. 1910. Huile sur carton. 39 x 29,5 cm. Coll. S. B. Slijper, Blaricum.



MONDRIAN. Paysage avec maisons et canal. 1897. Huile sur toile. 34 x 52 cm. Kunsthandel Monet, Amsterdam.

vant la fameuse tour de Westkapelle, en Zélande, il semble délirer. Il passe de la violente pochade, jetée comme à coups de serpe, au divisionnisme le plus délicat, faisant du même sujet tour à tour un joyeux feu d'artifice et une sinistre évocation de prison et de mort.

Au temps de l'Académie et tout de suite après, Mondrian peint surtout aux environs d'Amsterdam. Des chalands, des fermes isolées, des moulins à vent, des massifs d'arbres ou la simple étendue des prés. Sa palette est verte et grise, la touche est souple, fluide, avec des points de larges épatements volontaires. Les œuvres de cette époque sont toutes typiques de l'atmosphère hollandaise, avec un fond de mélancolie, un sentiment persistant de solitude.

En 1903, il apprend à connaître le Brabant hollandais et, l'année suivante, s'y installe pour de longs mois, vivant en bonne camaraderie avec les paysans. Sa peinture gagne en clarté. Les violets apparaissent, dont il fera grande consommation par la suite, joints à des gris lumineux, des jaunes. Certaines toiles monochromes ont d'étranges luminosités intérieures. L'âme nostalgique du peintre cherche, semble-t-il, l'accent mystique. Il est d'ailleurs épris de théosophie et lit beaucoup.

Cette tendance se précise, dans les années qui suivent l'expérience du Brabant, à Amsterdam et, un été, au village de Oele. Il peint quelques portraits, des fleurs fanées et toujours les mêmes motifs hollandais: prés, moulins, chalands sur le canal, maisons isolées... et ses techniques sont variées.

Un grand bouleversement aura lieu en 1908 lorsque, pour la première fois, il ira passer quelques semaines en Zélande, l'été, avec un ami. C'est la rencontre, dirait-on, d'un univers tout nouveau, absolument inattendu pour le peintre. Sa peinture devient alors éclatante de lumière. Subitement, le jour, le grand jour de midi se fait en cet esprit jusqu'alors passablement morose. Il n'y a même plus d'ombre du tout. Rien que le chant de la couleur éclatante. Il peint la série des tours de Westkapelle, les églises des villages de Walcheren, des meules de foin, mais il s'attache surtout aux thèmes de la mer et des dunes. Il cherche la ligne simple, la palette réduite. De grandes compositions ne contiennent presque rien pour exprimer la seule immensité; de petites toiles disent l'amour du peintre pour le soleil qui tremble sur le sable chaud des dunes ou pour les chatoiements de la mer calme d'été avec l'unique ourlet d'une vague.

Pendant quatre étés consécutifs, Mondrian alla peindre à Dombourg, sur l'île de Walcheren. Il en a rapporté une moisson merveilleuse. La flamme en sera mieux connue plus tard et nos enfants, je crois, s'en nourriront, se réchaufferont à sa beauté. C'est à Dombourg aussi que commenca la série, déjà fameuse celle-là, des *arbres* qui, passant par les phases émouvantes que l'on sait, abouti-

ront à l'abstraction complète lorsque, en 1912, à Paris, le contact s'établira avec le cubisme.

La suite, on la connaît assez. C'est le mouvement du *Stijl*, la création du néo-plasticisme, la gageure d'une conquête de l'absolu par la peinture la plus dépouillée, la plus ascétique qui fut jamais faite.

Ceux pour qui ce « pur lait sagesse » est une liqueur trop forte peuvent rencontrer un homme plus quotidien dans l'œuvre antérieure à l'abstraction et respirer, avec lui, dans un monde qui leur est plus familier, qui tout au moins leur paraît mieux saisissable. Il demeure que c'est par son œuvre abstraite que Mondrian est devenu une figure universelle de l'art et que, sans elle, son nom n'aurait pas aujourd'hui un retentissement plus grand que ceux de ses amis de jeunesse — les Sluyters, les Toorop, les Simon Maris, les Thorn-Prikker — d'une signification toute régionale.

On dit que l'art abstrait est aujourd'hui dans une impasse. Peut-être. Mais quand donc l'art n'a-t-il pas été dans une impasse? Je parcours quelques coupures de presse qui concernent Mondrian et je lis que, déjà en 1910, sa peinture était dans une impasse. C'est un grand écrivain hollandais qui écrit cela, Frederic van Eeden, et il déplore que le peintre ait quitté sa bonne manière antérieure et soit subitement devenu fou sous l'influence évidente de Van Gogh! Impasse, cinq ans plus tard, lorsqu'il s'enferre dans le problème de la mer et de l'infini. Impasse encore, ses confrères me l'ont assez dit, lorsqu'il compose, à Paris, ses éternelles variations — ses variations éternelles — sur le thème néo-plastique horizontal et vertical. Impasse enfin lorsque, à New-York, il renonce à l'emploi du noir et de la ligne. Que d'impasses dans la vie d'un créateur véritable! Impasses obsédantes et qui doivent être là pour donner la juste dose d'impatience qui fera l'œuvre immortelle.

Il n'y a pas *une* impasse pour l'art abstrait actuel, il y en a mille. J'en juge par la grande diversité des manières de poser le problème insoluble en des œuvres qui semblent vaines d'abord et, finalement, s'imposent. Oserai-je quelques noms? Pasmore, Geer van Velde, Soulages, Vasarely, Hartung, Tobey, van Haardt, Capogrossi, Glarner, Istrati, Schneider, Burri, Rothko, Riopelle, Palazuelo, Manessier... En vérité, *impasse* n'est pas le mot, disons plutôt que l'abstraction est une *passoire* qui laisse passer le flot de la libre expression de soi par autant de trous autonomes qu'il y a d'artistes qui parlent un langage particulier, je veux dire celui-là même, pour strictement personnel qu'il soit, que tout le monde comprend dès lors que l'auteur veuille réellement parler, articule, achève la phrase, perce la passoire.

MICHEL SEUPHOR

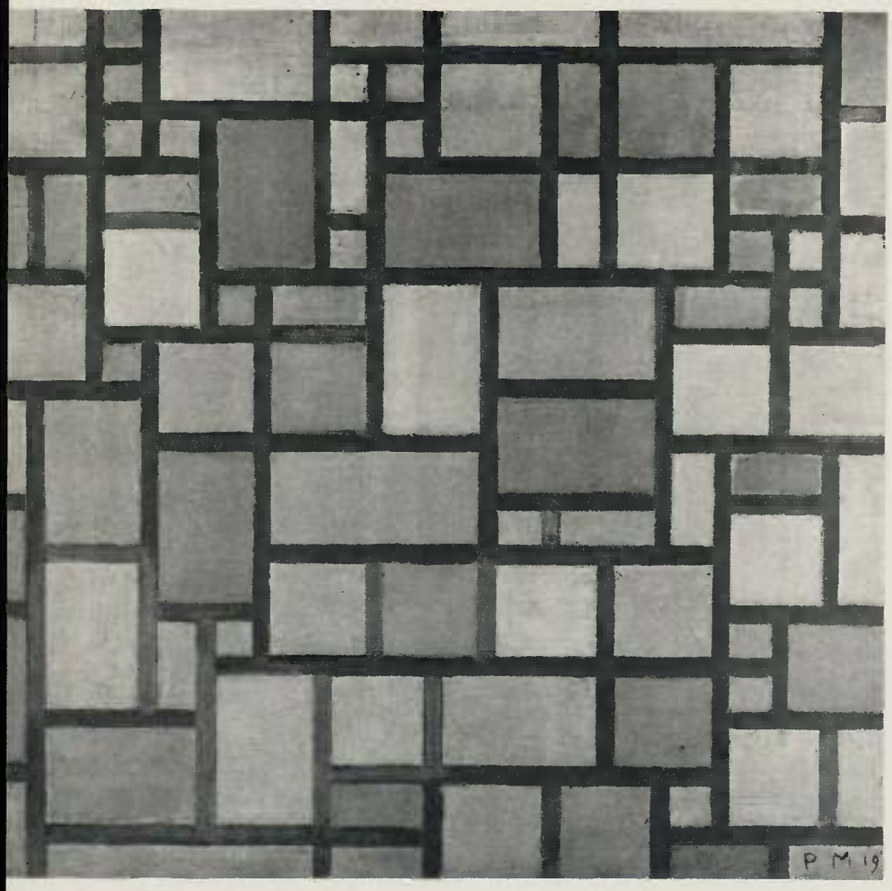
XX^e siècle, n° 4, Janvier 1954.

MONDRIAN. Dune V. 1909-1910. Huile sur toile. 65,5 x 96 cm. Gemeentemuseum, La Haye; prêt S. B. Slijper.

II - LE PEINTRE DE LA "NOUVELLE RÉALITÉ"

La réalité a beaucoup préoccupé Mondrian durant toute sa vie. Le principal essai — sous forme de dialogue, à l'instar de Platon — qu'il publie dans *De Stijl*, en 1919-1920, s'intitule *Réalité naturelle et réalité abstraite*. Le dernier texte qu'il écrira, moins d'un an avant sa mort, porte comme titre *Un nouveau réalisme*. Pourtant il ne me semble pas que le terme « réaliste » lui aille à merveille, il n'est que trop évident que l'œuvre de Mondrian n'a rien de commun avec celle des peintres qui s'appellent ainsi. Même son œuvre figurative est, en grande partie, plus idéaliste et visionnaire que réaliste. C'est que la réalité, pour lui, ne se limite pas à l'aspect extérieur des choses. Il veut qu'elles aient un sens, il leur suppose un contenu que l'aspect extérieur révélera à l'esprit contemplateur du peintre et que le peintre, à son tour, révélera au spectateur.

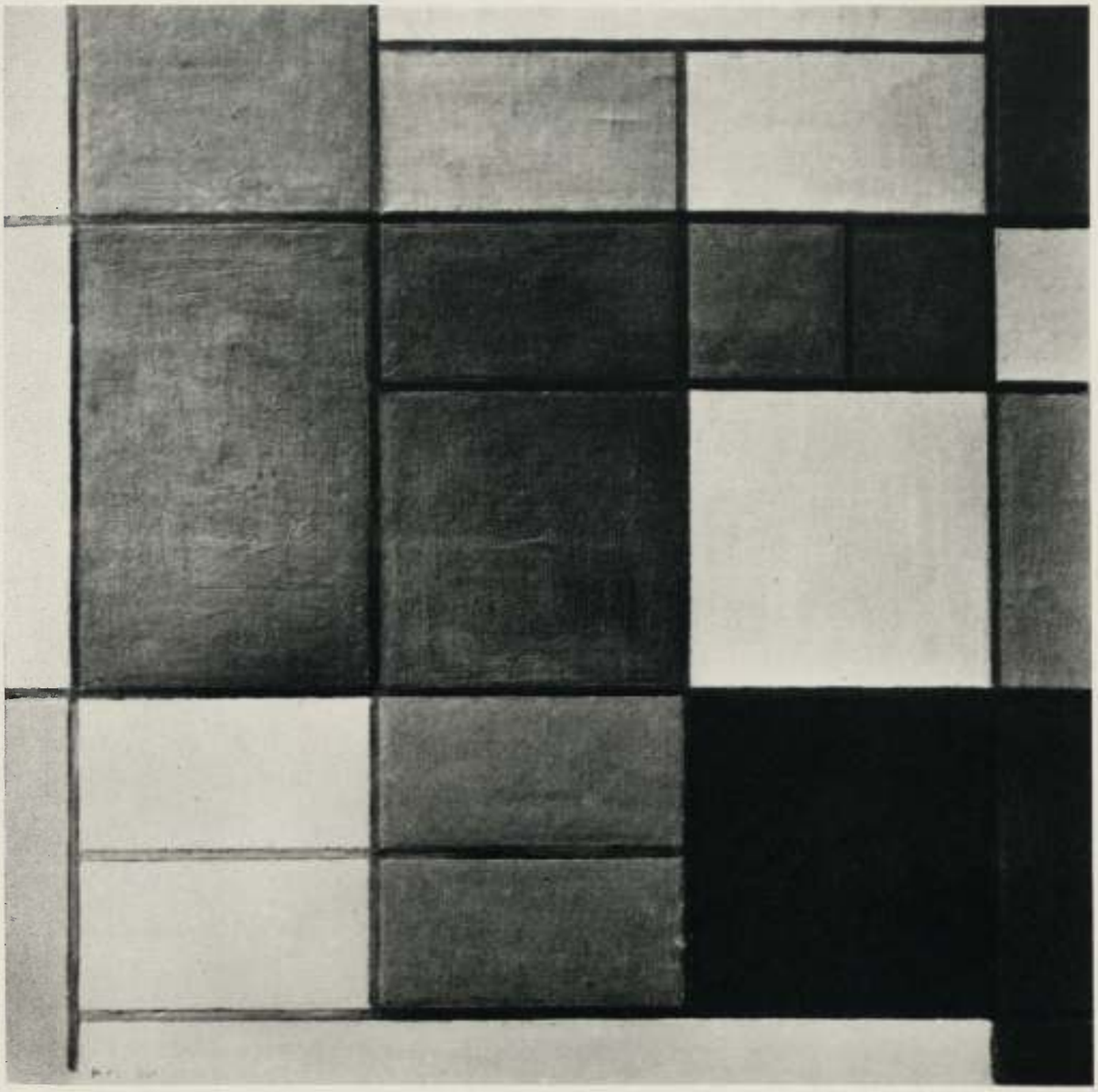
MONDRIAN. Composition aux couleurs claires avec contours gris. 1919. Huile sur toile. 48 x 48 cm. Coll. Mme Marguerite Hagenbach, Bâle. *(Photo Dietrich Widmer, Bâle).*



Dans ses carnets de notes de 1914 il écrit: « L'artiste, par intuition, voit les choses beaucoup plus spirituellement que l'homme du commun. C'est pourquoi il voit la réalité plus belle et que son art est un bienfait pour l'homme du commun ». Cependant il oppose mainte fois, dans ces mêmes notes, l'art et la réalité. « L'art doit être au-dessus de la réalité sans quoi il n'aurait pas de valeur pour l'homme », écrit-il. Et il ajoute aussitôt: « Cette situation (de l'art) au-dessus de l'homme apparaît à l'homme matériel vague et nuageuse; pour l'homme spirituel c'est, au contraire, quelque chose de positif et de clair ». A un autre endroit du même carnet il déclare: « Lorsque l'on représente quelque chose de percevable par les sens on exprime quelque chose d'humain, parce que l'on connaît ces choses par soi-même. Lorsque l'on ne représente pas les choses, il reste de la place pour le divin ». Et il a cette formule lapidaire: « La surface des choses fait jouir, leur intériorité fait vivre (1) ».

La conception de l'art de Mondrian ne changera jamais, mais le terme *réalité* apparaîtra dans ses écrits, quelques années plus tard, chargé d'une signification plus riche. Loin de lui opposer ce que les sens ne perçoivent pas, ou pas directement, il y comprend maintenant tout le spirituel, lequel s'extrait de la matière précisément par le système de l'abstraction. Du moins, c'est là la thèse qu'il expose longuement, tendant à démontrer la supériorité du domaine spirituel au domaine matériel, dans l'essai dialogué mentionné plus haut.

Même système dans l'*Art réaliste et l'art surréaliste*, essai qui fut publié, par mes soins, dans *Cercle et Carré* en 1930: « La culture de la peinture a mené cette dernière, tout doucement pendant des siècles, à l'abolition totale de la forme limitée et de la représentation particulière. De sorte que, de nos jours, l'art est délivré de tout ce qui l'empêchait d'être vraiment plastique. — La voie vers la création de la nouvelle plastique, celle du rythme libre, universel, a été préparée par différents mouvements d'art, surtout par le futurisme et le cubisme, aussi bien en littérature qu'en sculpture et peinture. L'art a dû se débarrasser de la forme limitée, parce que dans celle-ci le rythme libre ne peut s'exprimer exactement. Loin de négliger avec ceci notre sens individuel, loin de perdre dans l'œuvre d'art *la note humaine*, la néo-plastique est au contraire l'union de l'expression individuelle et universelle ».

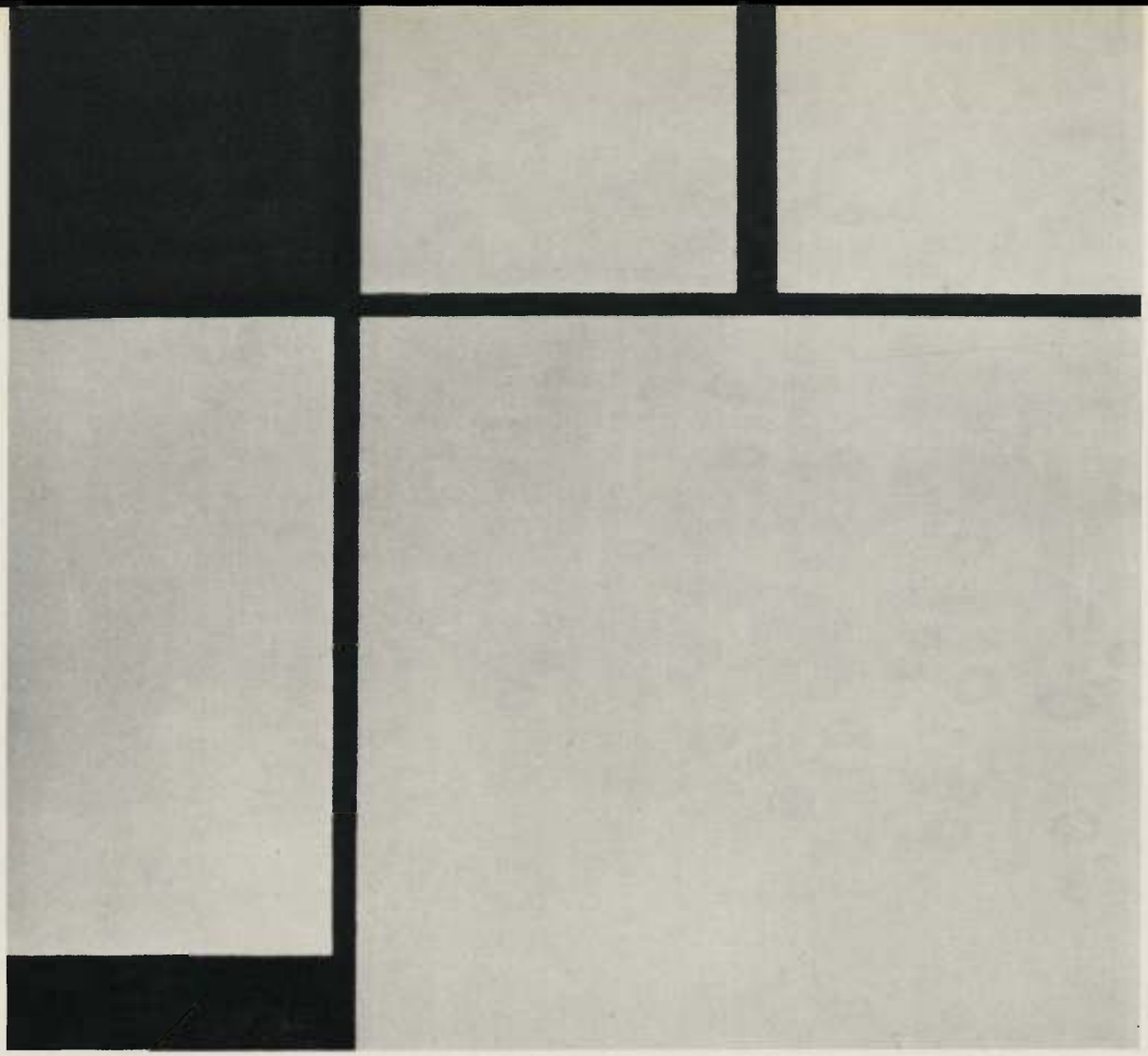


MONDRIAN. Composition avec rouge, bleu et jaune. 1920. 80 x 80 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Mais c'est dans *Un nouveau réalisme (a new realism,* publié en anglais dans *Plastic art and pure plastic art* en 1945, un an après la mort du peintre) que nous trouverons le plus clair résumé de la pensée de Mondrian. Là encore, il voit dans les divers mouvements modernes — futurisme, dadaïsme, surréalisme — une action qui délivre l'art, progressivement, des limitations de la forme. C'est le cubisme qui a porté le coup décisif à la forme, suivi « des différentes manifestations d'un nouveau réalisme ». Ce nouveau réalisme montre « une plus grande conscience des exigences plastiques de l'art. Etant plus objectif, il essaie d'être une expression plus claire de la réalité intrinsèque ». Le choix des moyens devient alors très important, ces moyens servant à la transformation de l'aspect naturel des choses. « Car la nature ne peut être copiée, et la prédominance de notre impression subjective doit être vaincue. Ce sont ces exigences plastiques qui produisent l'art abstrait ».

Pour Mondrian, l'art abstrait est une construction qui fait suite à la décomposition des formes. « En évitant la formation de formes limitées, l'art abstrait approche d'une expression objective de la réalité ». Il admet cependant que l'émotion esthétique est un facteur important en matière d'art et nous trouvons alors cette phrase inattendue: « C'est à la fois l'expression plastique et la manière dont une œuvre est exécutée qui constituent ce *quelque chose* qui provoque notre émotion et fait que c'est *de l'art* ».

Mais toujours il insiste à nouveau sur la destruction des formes particulières et « l'union de



MONDRIAN. Composition dans le carré. 1929. Huile sur toile. Yale University Art Gallery; coll. Société Anonyme, New Haven. (*Les documents en noir reproduits dans cet* « Hommage à Mondrian » *nous ont été communiqués par les Editions Fernand Hazan*).

l'homme avec l'univers ». Sa conception de cet univers est parfois surprenante. Ainsi les étendues trop vastes de la mer ou du désert l'effraient par leur solitude « évocatrice de toutes sortes de sensations subjectives et d'images fantastiques » et rompant le contact avec « l'expression plastique de la réalité ». Il désire que la détermination de l'espace soit toujours faite par des oppositions de formes se composant entre elles et rejette toute démesure. On trouve alors chez lui une conception presque intimiste de la réalité. « C'est l'expression de la vie dans la réalité environnante qui nous fait nous sentir vivre et c'est de ce sentiment que l'art naît ». La vitalité de cette vie environnante et la manifestation de son mouvement dynamique doit être, pense Mondrian, le réel contenu de l'art. « Mais une œuvre d'art n'est art que dans la mesure où elle exprime la vie dans son aspect inchangeable de vitalité pure. »

Encore et toujours, l'écho revient du grand dialogue de 1919: « Les formes limitées sont l'expression plastique de l'aspect particulier de la réalité, mais leur caractère individuel obscurcit l'expression universelle que la réalité révèle à travers elles. L'art abstrait s'efforce de détruire l'expression corporelle de volume et d'être une réflexion de l'aspect universel de la réalité. »

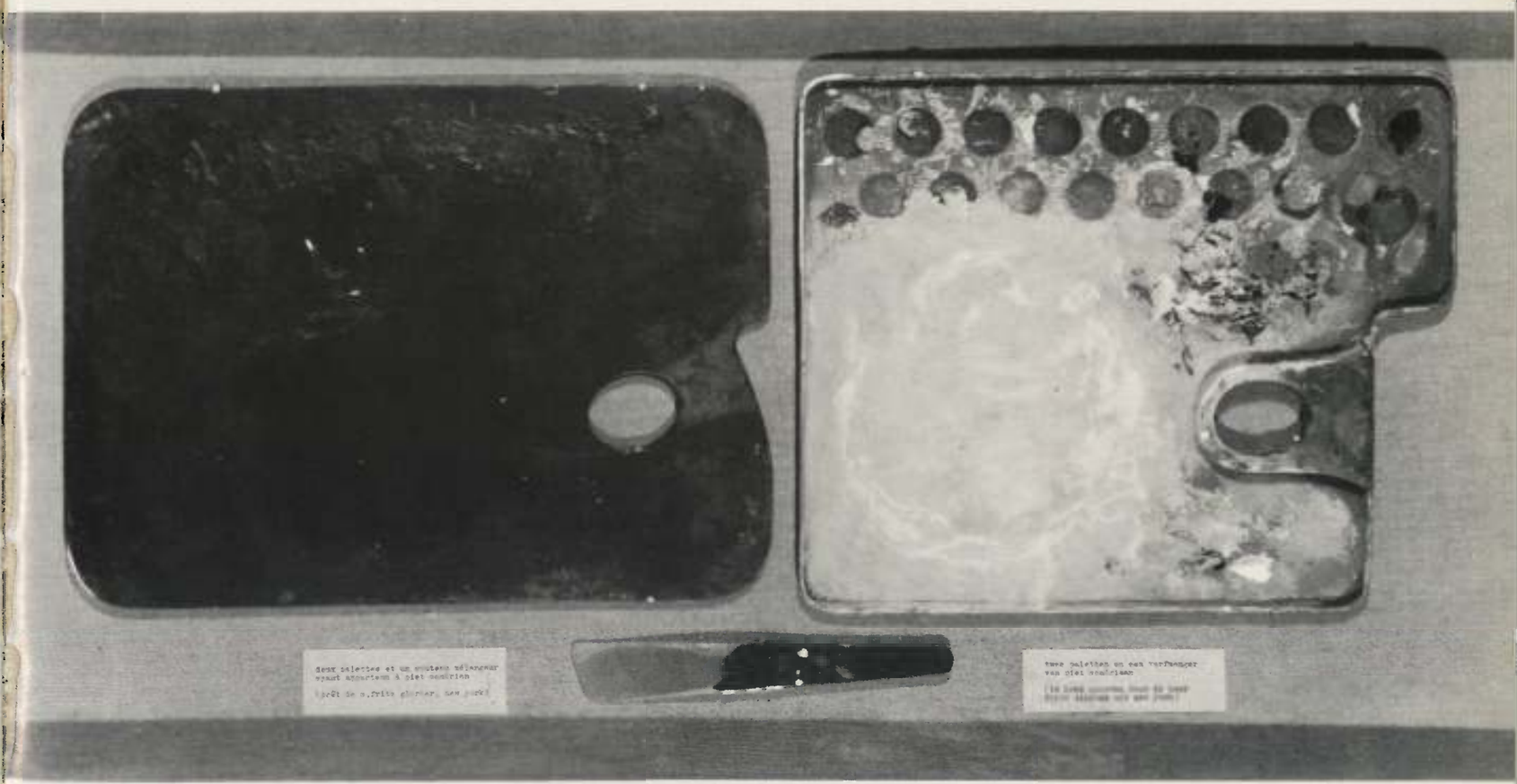
Tel est le dernier message écrit par Mondrian à New-York, en avril 1943. Quant à la réalité elle-même, sommes-nous très avancés dans sa connaissance? Est-elle un bouquet de feu d'artifice? une formule algébrique? un miroir entre deux infinis? une toile néo-plastique? ou simplement ma personnelle fiction *(die Welt ist meine Vorstellung?)* J'incline à croire que tout ce que j'en peux penser ou enregistrer est vrai — et bien plus encore. Sans doute rien de définitif n'a-t-il été dit sur elle depuis qu'il y a des hommes qui vivent, qui sentent et qui pensent. Mais ce que nous savons bien c'est qu'il y a « beaucoup plus de choses entre le ciel et la terre que dans notre philosophie ».

MICHEL SEUPHOR.

XX[e] siècle *n° 9, Juin 1957.*

(1) Voir *Mondrian, sa vie, son œuvre* par Michel Seuphor. Cet ouvrage contient également la traduction intégrale de *Réalité naturelle et réalité abstraite* (Flammarion, Paris, 1957).

Deux palettes et un mélangeur ayant appartenu à Piet Mondrian. Coll. Fritz Glarner, New York (*Photo Gemeentemuseum, La Haye*).



SERGE POLIAKOFF

Chroniques du jour

• XLVIE ANNÉE • SUPPLÉMENT AU NO 38 DE XXE SIÈCLE • JUIN 1972 •

L'HOMMAGE DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS À SERGE POLIAKOFF

par San Lazzaro

Pendant que se poursuivent un peu partout dans le monde, dans les musées et galeries d'état, des rétrospectives Serge Poliakoff, Saint-Germain-des-Prés a voulu à son tour rendre hommage à son grand peintre disparu en lui consacrant plusieurs expositions, dont la plus importante a été celle de la galerie Mony Calatchi, qui été inaugurée par un « Hommage à mon ami Poliakoff », sous le patronage de la femme et du fils de l'artiste.

Mony Calatchi était un vieil ami de l'artiste qui, presque chaque soir, achevait sa ronde du quartier — avant d'aller s'asseoir aux *Deux-Magots* — dans sa boutique, qui n'est devenue une galerie que depuis l'automne 1971. Il avait été le premier, il y a une vingtaine d'années, à lui acheter une belle toile qui lui a été rachetée depuis par le Solomon R. Guggenheim Museum de New York. Il avait tenu à la choisir lui-même, la préférant à celles que les deux grands critiques du peintre, Charles Estienne et Léon Degand, hélas eux aussi disparus, lui conseillaient d'acquérir. « Toi, tu connais la peinture », lui avait dit Poliakoff en le regardant droit dans les yeux.

En consacrant sa première exposition à Serge Poliakoff, Calatchi a rendu hommage à son ami, bien entendu, mais aussi au dernier peintre de Saint-Germain-des-Prés, qui s'est enrichi de boutiques et de prêt-à-porter, mais a perdu peu à peu ceux qui avaient fait sa gloire. Des « demoiselles », à l'époque où Calatchi achetait son premier Poliakoff, il n'y en avait pas à Saint-Germain-des-Prés, même pas la nuit dans les « caves ». Il y avait des filles, évidemment, car elles accouraient ici de tous les quartiers de Paris et du monde entier, mais pas des prostituées. Aux terrasses des cafés on voyait encore Sartre avec son équipe de cinéastes, et de temps en temps, des peintres connus, français, italiens, anglais et américains. Peu à peu Poliakoff était resté seul, les autres ayant déserté pour être plus libres de tourner une page sur laquelle ils n'avaient pas réussi à graver leur nom. Depuis sa première crise cardiaque, il était accompagné par des « gardes du corps ». Calatchi et moi-même étions souvent avec lui, car il aimait être entouré d'amis. Mais à vingt heures, il se levait et tout le monde était debout avec lui comme un « commando » prêt à une opération. Cette opération consistait à rentrer chez soi: Poliakoff n'était pas seulement un bon peintre, il était aussi un bon mari, un bon père et sauf de rares exceptions, il achevait la soirée parmi les siens, comme un boyard de l'ancien régime. A huit heures du matin il était d'ailleurs toujours debout et dans sa combinaison de peintre il travaillait sans interruption à son chevalet jusqu'au déjeuner, qu'il prenait toujours chez lui, au milieu des siens et de ses invités.

Saint-Germain-des-Prés reconnaissait en lui son peintre, et quel peintre! Jusqu'à sa mort il a été, avec son aîné Magnelli qu'il aimait et respectait, et avec deux ou trois autres encore, l'un des chefs de file de l'art abstrait. Il voulait lui aussi dépasser la peinture, mais par la peinture et non par la couture, l'assemblage des refus, les collages d'objets insignifiants, etc. C'est en dépassant la peinture par la peinture que, ces dernières années, il avait accompli sa révolution, son mois de mai bien à lui, se rapprochant de plus en plus de lui-même. Sa toute dernière peinture est-elle plus intéressante que les précédentes? Il est trop tôt pour répondre à une telle question: nous avons toutefois l'impression que, différemment de la plupart des artistes qui ont éprouvé le besoin de se rénover, Poliakoff s'est retrouvé en lui-même: ces grandes formes, il les a découvertes dans sa propre peinture. Elles y étaient comme cristallisées et il les a pour ainsi dire dévoilées, mises à nu.

Il était aussi, comme beaucoup de peintres, penseur et poète. C'est à ce dernier que la librairie La Hune, dont il était un des clients les plus assidus, a voulu rendre hommage, à l'occasion de la publication par les éditions *Im Erker* de Saint-Gall de son recueil de poèmes — qu'il écrivait en russe et traduisait en français avec l'aide bénévole de quelques amis. Ce petit livre est la reproduction fidèle d'un carnet comportant de petites aquarelles et des pensées. De cette écriture qui lui ressemblait tellement, Poliakoff l'avait intitulé *Enluminures*. De peinture et d'art, il est très peu question dans ce petit livre précieux comme un livre de chevet. Nous y retrouvons plutôt ce mysticisme et cette sensualité, cette pureté d'âme surtout, dont sa peinture n'était que l'expression plastique. Mais aussi quelque chose de l'homme, sa résignation à la déchéance du corps pendant qu'au contraire il sentait son âme rajeunir: « Que le monde est devenu beau, écrit-il, Dommage que ce soit au déclin de mes ans qu'il me soit donné de renaître. » A l'ombre de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, Poliakoff était resté profondément attaché à son pays natal: sa poétique, sa pensée, sa peinture sont celles d'un Byzantin de la grande époque. Cher Serge: qui a jamais pensé qu'il portait en lui cet immense héritage.

SAN LAZZARO

◁ POLIAKOFF. Composition. 1955. Huile sur toile. 116 x 89 cm. Galerie Mony Calatchi, Paris.

CARNETS D'HENRY MOORE

par Marco Valsecchi

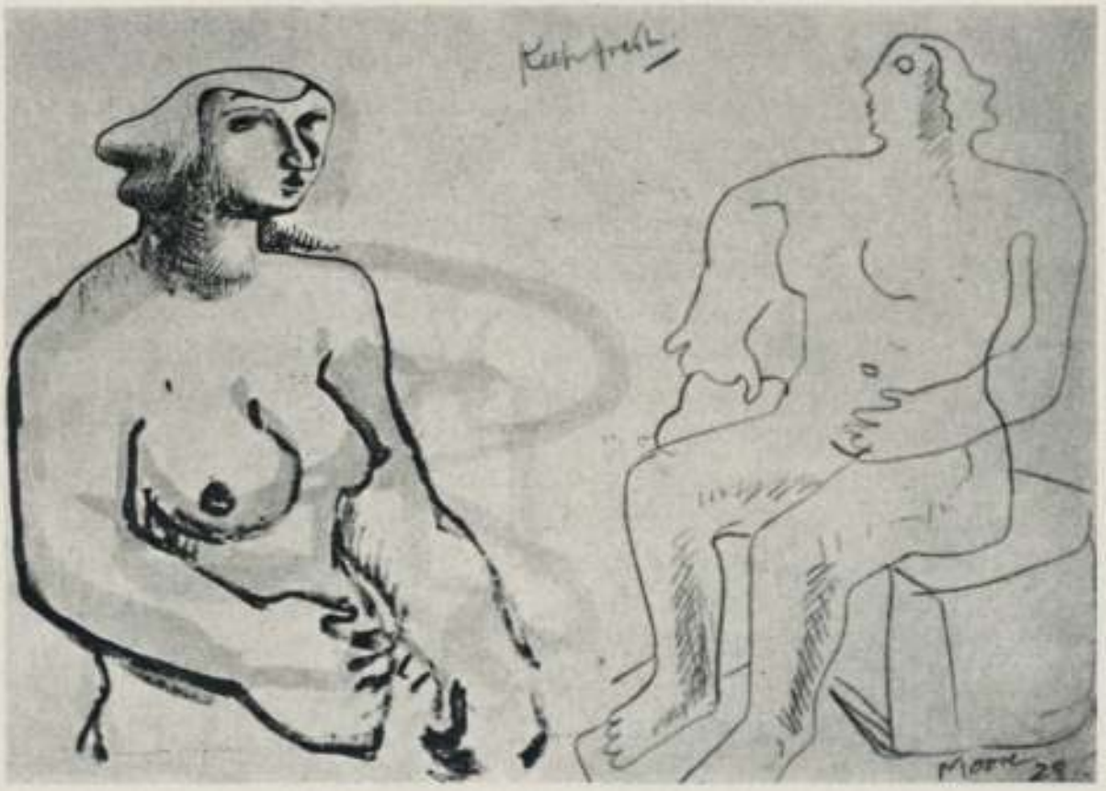
HENRY MOORE. Trois figures couchées. 1970-1971. Dessin. 25 x 15 cm.

Henry Moore expose à Florence un nombre important de sculptures; elles sont présentées en plein air sur les terrasses et dans les jardins de Forte di Belvedere, qui dominent l'Arno et la ville. Simultanément, la Galerie Bon-à-tirer expose à Milan trente de ses dessins, et un livre de « carnets » inédits vient de sortir en librairie (Ezio Gribaudo, Pozzo Ed., Turin).

Ainsi que l'écrit David Mitchinson dans son introduction à cet ouvrage, les dessins de Moore ne sont que très rarement des études préparatoires pour la sculpture. Il s'agit au contraire d'une longue opération exercée sur une forme, une idée plastique, comme si l'artiste essayait d'en épuiser toutes les possibilités. Le plus souvent, on peut voir sur une même feuille cinq ou six dessins — parfois jusqu'à dix-huit — constituant tous des hypothèses formulées à partir d'un thème unique et ceci, dès la jeunesse de l'artiste. Lorsqu'il fut libéré de l'armée, en 1919, Moore, alors âgé de vingt ans, obtint une bourse d'études d'abord à Leeds, puis à Londres. S'il découvrit les grands sculpteurs italiens dans les musées et les académies, c'est par lui-même qu'il étudia la sculpture africaine et mexicaine. Ses fameux « Rois », massifs, dramatiques, évoquent d'ailleurs certaines sculptures aztèques aux plans nettement équarris. En 1923, lorsque Moore vint pour la première fois en Italie (il possède maintenant, depuis fort longtemps, une maison en Versilie), c'est surtout par Giotto, Giovanni Pisano et Masaccio qu'il fut attiré.

De ce mélange de culture classique et

HENRY MOORE. Personnages assis. Dessin. 1928. 23,5 x 31,5 cm.



HENRY MOORE. Etudes de jeunes filles. 1956. Dessin. 23 x 18 cm.

HENRY MOORE. Boxeurs. 1925-1926. Dessin. 21 x 16 cm.

d'une vigoureuse liberté d'invention sont nés ces dessins et il n'est pas surprenant d'y découvrir assez fréquemment une sorte de *cadence* italienne.

Les trente dessins exposés — nus, têtes, blocs abstraits de volumes perforés, couples — ont été réalisés entre 1919 et 1970. Certains appartiennent à la fameuse série des *dessins d'abri* exécutés par Moore au milieu de la foule endormie dans les couloirs du métro londonien, pendant les bombardements. Ceux des dernières années s'inspirent principalement d'un gigantesque crâne d'éléphant.

La rapidité de la notation révèle dans toute sa force la vigueur d'expression du grand sculpteur. Et ces dessins nous permettent en outre de nous rendre compte que certaines formes abstraites, organiques, à première vue totalement inventées, dérivent en fait de l'étude attentive d'un os humain, tibia, hanche ou vertèbre.

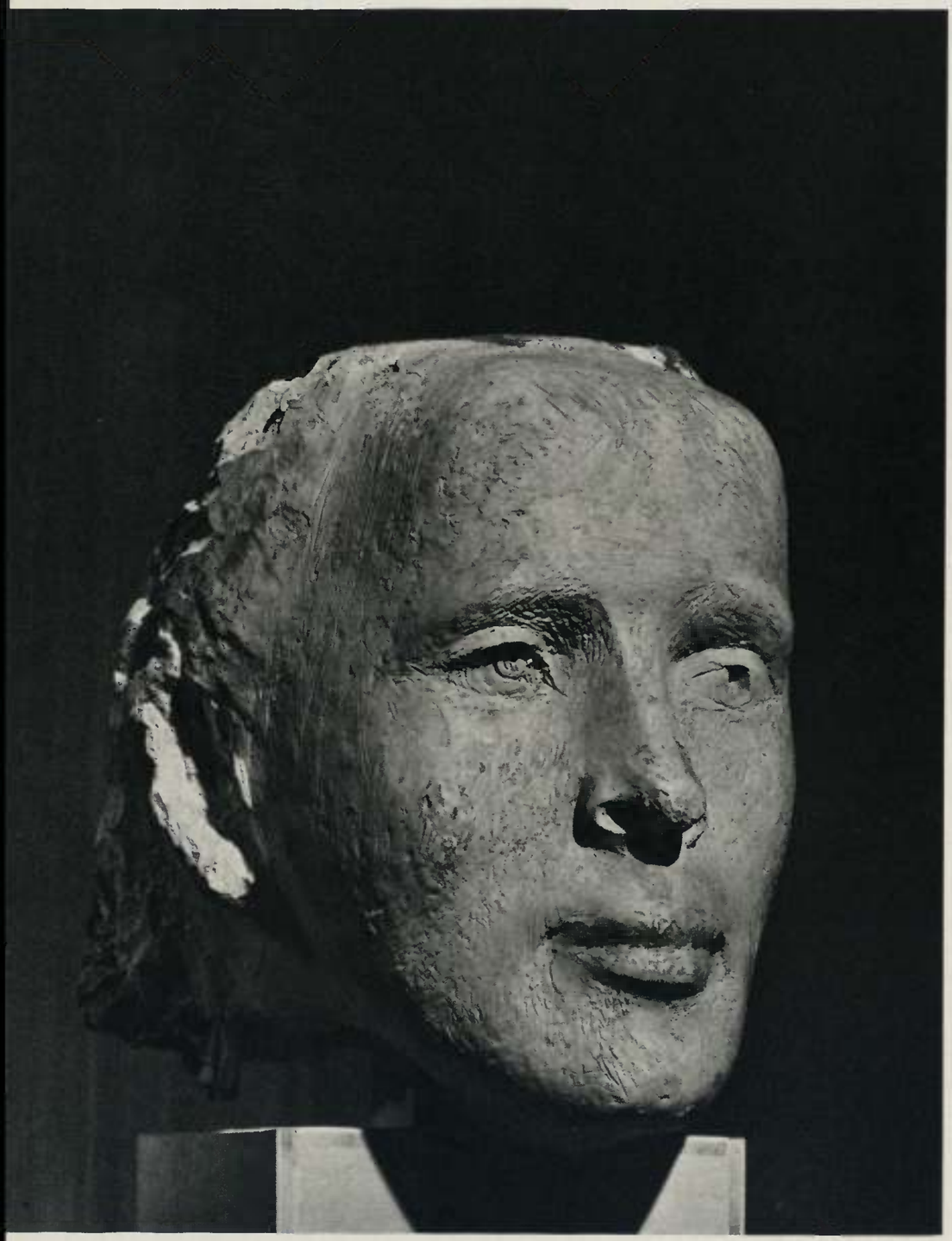
MARCO VALSECCHI

(*Galerie Bon-à-tirer, Milan*)

H. MOORE. Personnages debout. 1952. Dessin. 7 x 10 cm. *(Photo Galerie Bon-à-tirer, Milan)*

LES PORTRAITS DE MARINO MARINI EXPOSÉS POUR LA PREMIÈRE FOIS À MILAN

par Lorenzo Papi



MARINO MARINI. Portrait de Giuditta Campigli. 1943. Plâtre polychrome.

Une exposition mystérieuse, confidentielle, a eu lieu au cours des derniers mois à Milan, dans la très centrale via Montenapoleone: celle des portraits de personnages célèbres — ou moins célèbres — de notre siècle, par Marino Marini. C'est le grand sculpteur toscan lui-même qui a tenu à ce qu'elle soit aussi « confidentielle » et de ce fait quelque peu difficile à dénicher, bien que le *Centre d'Etudes Piero della Francesca* qui l'abritait, et son animateur, M. Bassi, soient connus de tous. « Aujourd'hui, l'art n'a pas besoin de banderoles ni d'affiches » nous dit Marini Marini, que nous avions rencontré au milieu de ses œuvres, très judicieusement mises en place et éclairées. Et il ajouta: « Je veux parler de l'art véritable ou de celui que je tiens pour véritable. Pour l'autre, il n'est pas difficile de rameuter à ses *happenings* une foule à la fois confondue et attirée par des chimères de Luna-Park. « Ainsi, celui qui veut me voir réussira bien à me trouver, ou plutôt à trouver ces personnages extraordinaires de notre époque: Henry Miller, Stravinsky, Chagall, Jean Arp, Henry Moore, l'architecte Mies van der Rohe, que j'ai rencontré à Berlin alors que, peu de temps avant sa mort, il achevait son merveilleux musée d'art moderne. »

L'exposition consistait en une série de plâtres polychromes et de bronzes de différentes époques, depuis le « Peuple », célèbre couple de paysans de la Maremme (1929), d'inspiration étrusque, jusqu'au portrait de Mies van der Rohe, précisément, qui date de 1967. Dans ces œuvres apparaît clairement, intensément, la plastique humaine que Marino réussit à concentrer dans le volume réduit à la tête, le portrait excluant la respiration plus large du corps, respiration si riche de substance vitale.

Marino dit encore: « Voyez-vous, moi j'aime la vie et par conséquent tous ceux qui sont vraiment vivants; c'est pourquoi je m'acharnais tellement à comprendre Miller, cet être extraordinaire, toujours inquiet, changeant sans cesse d'expressions et de sentiments et qui ne laisse jamais « bloquer » dans le portrait. Je suis parvenu à le saisir

Quelques portraits de Marino Marini. De gauche à droite: Carlo Carrà, Jean Arp, Henry Miller, Henry Moore *(Photos Centro Studi Piero della Francesca, Milan).*

à l'improviste, un jour, dans un de ses très rares instants d'équilibre. »

« Chagall, lui, possède une autre forme de vitalité. Il est le rêve même; assis sur une chaise, en train de poser, il a l'air tout à fait normal et puis soudain on le voit s'envoler, vêtu d'un smoking, vers des toits lointains. Arp au contraire était silencieux, immobile, sans doute continuait-il de penser aux formes abstraites de ses sculptures. Quant à Henry Moore, il ne se « déboutonne » jamais. Mais je voulais, moi, voir ce qu'il y avait à l'intérieur d'eux-mêmes, derrière leurs yeux, à des profondeurs insoupçonnées par eux. »

Marino poursuit, souriant: « Au fond, personne n'a été satisfait de son portrait; certains s'en allaient même désespérés, voulaient détruire le plâtre. Mais moi j'ai attaqué ces vivants à l'intérieur d'eux-mêmes, j'ai tenté de pénétrer leur vérité profonde, en suivant leur personnage, pour essayer d'en découvrir la véritable nature, celle qu'ils se dissimulent. Pendant que je faisais leur portrait, nous vivions ensemble et je m'imprégnais de leur humanité vivante, car c'est de ces artistes que la civilisation actuelle — aussi laide ou belle qu'on la considère — est issue. Dans le fond, je suis sans doute un vampire, puisque j'aime boire la substance de tous ceux qui sont en rapport et en équilibre avec l'esprit et avec la nature; mais ensuite je le paie, car je dois restituer ce que j'ai pris et même y ajouter quelque chose. Actuellement, d'ailleurs, je me sens très las au milieu de mes œuvres, parce que je revis tous les moments dans leur intensité, je revois tous les personnages; c'est un état un peu comparable à la lassitude qui suit la mise au monde: petite revanche de l'art, qui parfois vous détruit après vous avoir permis de créer. »

Regardons maintenant les plâtres magnifiques de Marino, celui qu'il fit de Marina, la femme d'Etienne Grandjean (ces visages féminins qui ont toujours été l'étincelle de sa synthèse de l'atome artistique), jusqu'à l'autoportrait de 1943, aux bronzes de Campilli, de Nelson Rockefeller, au plâtre de Carrà. Dans toutes ces œuvres transparaît la puissance d'une matière en fusion qui pousse la forme de l'intérieur pour affleurer à la surface transformée en une dimension plastique pleine d'amour.

« Oui — dit encore Marino — je suis peut-être un vieux vampire, mais je crois encore à l'amour; et si on possède l'amour en soi-même, il déborde sur tout le reste, sur toutes les choses de la vie. L'amour a une couleur, une forme propre. Cette couleur, cette forme sont secrètes, mais de temps en temps il faut les découvrir. »

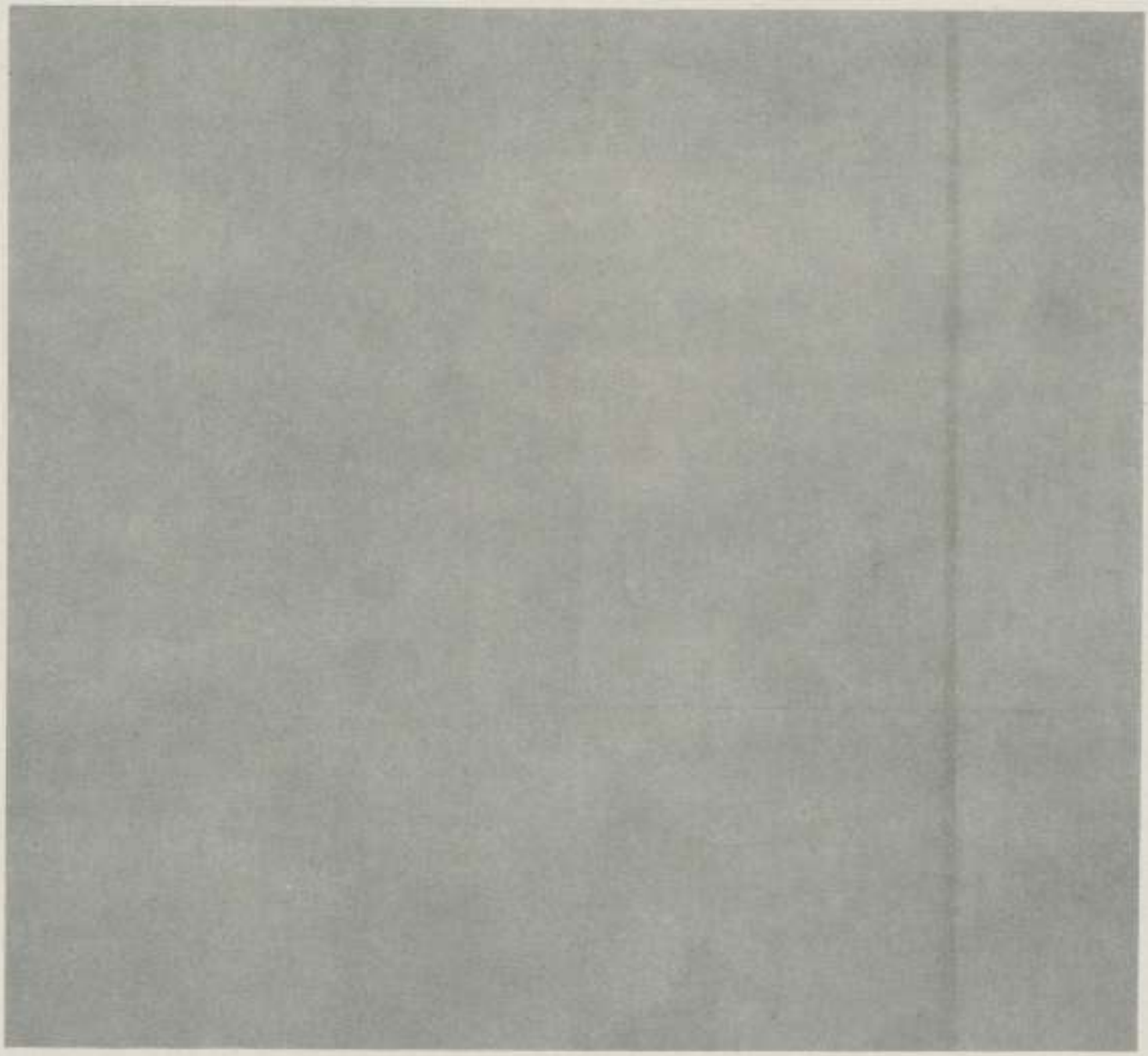
LORENZO PAPI

BARNETT NEWMAN: LA RÉSURRECTION DE L'ESTHÉTIQUE DU SUBLIME

par Andréi B. Nakov

La consécration tardive de Barnett Newman obéit à la règle de ces événements artistiques qui ne viennent à la surface du grand public qu'au moment où un autre mouvement occupe leur place dans la recherche vivante. Par la seule règle de la perpétuelle mutation de l'avant-garde, c'est seulement au cours des dernières années que la peinture de l'expressionnisme abstrait *(Abstract Expressionism)* a reçu une approbation officielle. La grande lacune critique de la rétrospective new yorkaise (1) ne doit pas nous surprendre car le vif de son combat se situe déjà dans le passé. L'époque des grandes rétrospectives et des articles logomachiques est inévitable

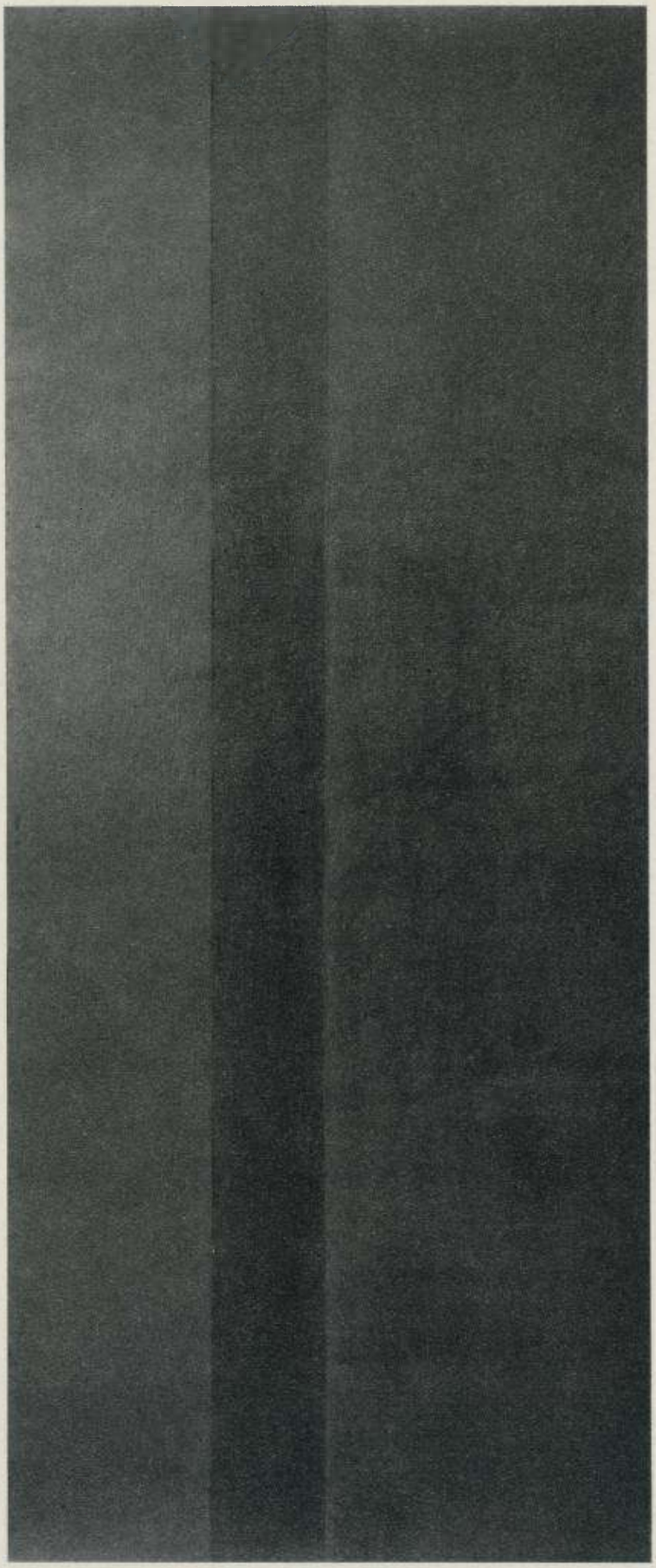
BARNETT NEWMAN. The Voice. 1950. Tempera et émail sur toile. 240 x 270 cm. The Museum of Modern Art, New York; Coll. Sidney and Harriet Janis.



pour cette école qui voulut introduire la thématique métaphysique dans l'art des années cinquante. Loin de l'expérience personnelle et même individualiste d'un Otto Freundlich, Newman voulait faire résonner les cordes de l'émotion collective qu'il n'a touchées qu'après sa mort.

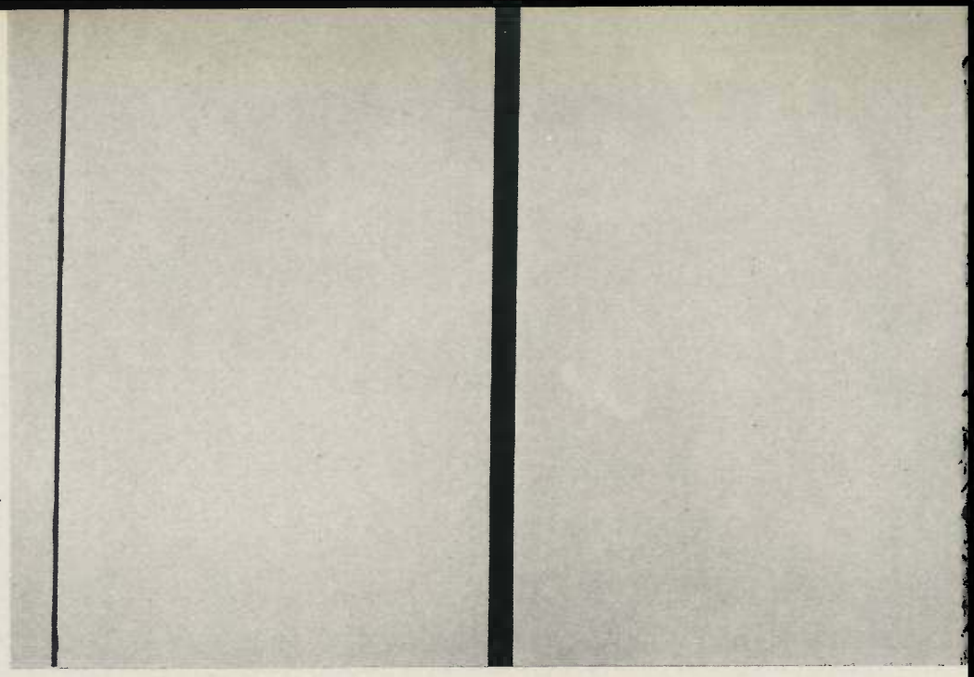
Parti d'un art surréaliste, commun à toute la peinture américaine des années 1940-1960, Barnett Newman s'orienta très vite vers une expérience subjective-émotionnelle de la couleur en tant que facteur *formant* de la sensation de l'espace. Tout en voulant rejeter la rhétorique du référant littéraire, il ne cessa de s'attacher à une symbolique immédiate que sa peinture devait traduire. Il n'est pas surprenant d'apprendre ainsi que sa génération, fort instruite en histoire de l'art, succombait à l'influence diluvienne de l'esthétique wölfflinienne. La volonté d'une picturalité absolue, omnipotente et expressive, fut celle de cette génération des nouveaux romantiques de l'abstraction. Les essais critiques de Newman (son attachement à la critique romantique et à Baudelaire en particulier) et l'appareil conceptuel que les commentateurs avertis utilisèrent pour expliquer ses tableaux, constituent le témoignage d'une esthétique de l'*expressivité pure,* qui se serait libérée de toute formalisation significative ou fonctionnelle. Mais est-ce possible?

Les notions de « colour-field » (champ de couleur) et celle de la *couleur pure* abondent dans les écrits sur la peinture de Barnett Newman. Par ailleurs, ses œuvres portent très souvent des titres symboliques, empruntés à la littérature, à la philosophie ou à la religion (cette dernière de manière très révélatrice). Dans ce cas, il est difficile de considérer les œuvres de Barnett Newman comme uniquement « expressionnistes-abstraites » (comme les « drippings » de Jackson Pollock), car le contexte de la forme pure ne semble pas être leur but. Dans le domaine des moyens et des réussites, on peut scruter attentivement les limites et la fonction de cette notion idéaliste qu'est le « colour-field ». Sa beauté réside dans l'imagination d'un contexte pictural intraduisible en d'autres termes que ceux de la matière première dont il est issu. Il serait également imprudent de décréter son inapplicabilité immédiate. Si subjectif soit-il, ce concept a l'audace de ne pas être positiviste, de refuser la détermination matérialiste du *mesurable* (extra-picturalement) et d'insister sur la matière d'une sensation, intransposable à l'aide de machines à cartes perforées. C'est

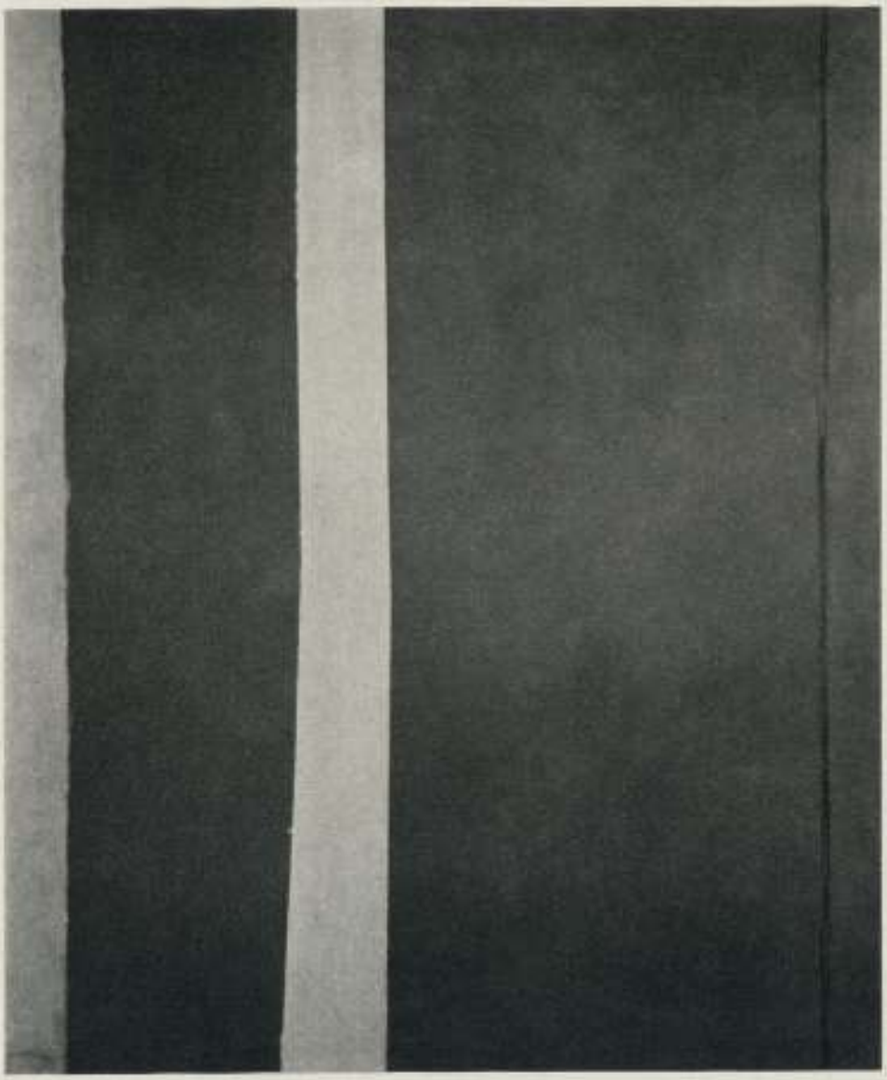


BARNETT NEWMAN. Abraham. 1949. Huile sur toile. 920 x 180 cm. The Museum of Modern Art, New York; Coll. Philip et Harriet Janis.

en tant que réaction contre cette mainmise sur la liberté de l'imagination, c'est en tant qu'appel pour la sublimation de la *matière du sensible* que sa peinture doit être comprise. A partir de ces constatations, toute littérature est possible et même souhaitable, mais elle ne relève pas de la responsabilité du peintre. Cette possibilité, même autorisée et stimulée, ne déplairait cependant pas à l'artiste, car elle s'inscrit dans la même ligne de libération de l'imagination. Si Newman s'est élevé contre le concept d'*esthétique* en proclamant la *pureté* (2), en exigeant, pour lui et pour ses amis, le statut de l'innocence, le désir seul de cet alibi suffit pour indiquer le chemin de l'interprétation.



BARNETT NEWMAN. Shining Forth (To George). 1961. Huile sur toile brute. 285 x 360,5 cm. Coll. Annalee Newman, New York. (Photos Museum of Modern Art, New York).



BARNETT NEWMAN. Adam. 1951-1952. Huile sur toile. 245 x 207 cm. Tate Gallery, Londres.

Chevalier du *Sublime* (en tant que mot d'ordre esthétique), Newman ne peut pas échapper à la pesante mémoire de l'histoire d'une peinture européenne plusieurs fois séculaire. Tout en l'ayant récusée à maintes reprises, c'est dans la ligne de la tradition la plus radicalement esthétique (picturale) que se situent ses tableaux. En lui, il nous semble reconnaître l'un des guides de l'américanité: la couleur et la dimension de ses tableaux, sa façon autoritaire d'éliminer les implications du chevalet et de la peinture murale, la majestueuse autorité de ses verticales — trop humaines pour effrayer — nous conduisent au cœur de la problématique de l'art américain des années cinquante, parce qu'elles nous font suivre cette volonté de devenir un dénominateur social et non de classe, de dépasser l'œuvre particulière pour s'inscrire dans l'actualité de la continuation. Par sa volonté de libérer la sensibilité de l'individu en ébranlant la sensibilité du plus grand nombre, Newman a réalisé l'un des postulats les plus chers de l'idéalisme américain. Curieusement, ses moyens sont en contradiction absolue avec les moyens matérialistes que le système en question choisit pour y parvenir. N'est-il pas propre à l'art de réaliser le complément dialectique du système social à l'intérieur duquel il s'inscrit inévitablement?

ANDRÉI B. NAKOV

(1) Museum of Modern Art, New York, décembre 1971-janvier 1972; Grand Palais, Paris, printemps 1972.
(2) Voir *Artforum*, décembre 1971.

BARNETT NEWMAN. Concord. 1949. Huile sur toile. 228 x 137 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York; George A. Hearn Fund, 1968

Barnett Newman 1949

Daniel Spoerri devant « Les os du Szekely Guljas », avant la collaboration avec les rats. 1960, Paris. (*Photo Christer Christian*).

SPOERRI, LE CUISINIER, L'ART ET LA MORT

par Gilbert Lascault

Le Chef Spoerri « Daniel »

En 1971, au Stedelijk Museum d'Amsterdam, une rétrospective de Spoerri regroupe 267 œuvres. A Paris, plus modeste, l'exposition du Centre National d'Art Contemporain (CNAC) présente, du 28 janvier au 6 mars 1972, une centaine de « tableaux » produits depuis 1960, un montage audio-visuel et le film *Résurrection* de Spoerri et Tony Morgan. Est ainsi socialement reconnue l'importance d'un des membres du groupe des Nouveaux Réalistes, jusqu'à présent un peu oublié au profit d'autres membres du groupe (Klein, Arman, César, Christo, Tinguely...).

Le monde de l'art s'ouvre à un chef cuisinier, à l'auteur d'un livre centré autour des recettes de cuisine (*J'aime les keftédès*, éd. Robert Morel, 1970). On peut penser que la relative occultation (pendant quelques années) du travail de Spoerri, de même que son actuel triomphe, doivent être, tous deux, mis en rapport avec ce qui paraît l'essentiel de ce travail: l'entrée du culinaire, du gustatif à l'intérieur de l'univers visuel.

L'activité artistique, la réflexion théorique et la vie quotidienne de Spoerri semblent en effet centrées autour des préoccupations alimentaires. A partir de 1968, il dirige, à Düsseldorf, assisté par Carlo Schröter, un vrai restaurant. En 1970, à Milan, pour le dixième anniversaire du Nouveau Réalisme, il se charge du Banquet Funèbre, de l'*Ultima Cena*. Les œuvres de tous les « nouveaux réalistes », ses amis, sont traduites en éléments comestibles: le travail d'Arman est évoqué par des accumulations d'anguilles en demi-glace; celui de César par une compression pralinée à la liqueur (1).

Il ne cesse d'échanger des recettes avec ses amis, d'avoir (par exemple avec Lalanne) des « discours gastronomiques ». En septembre 1970, il ouvre (au premier étage du restaurant Spoerri, à Düsseldorf) la *Eat Art Galerie*. Il y expose ses objets en pain: pièges à rats et chaussures. Il incite surtout d'autres producteurs d'art à fabriquer des œuvres en droit comestibles (2). César produit des coulées de bonbons; Arman signe des accumulations de cuisses roses en pâte d'amande; Richard Lindner crée un ange bleu en pain d'épices; George Brecht des portraits de Spoerri en réglisse. Leurs œuvres sont éditées à 100 exemplaires, numérotés et signés.

La présentation la plus nette de cette part (primordiale) de l'activité de Spoerri, nous la rencontrons, sans doute, dans l'invitation (datée de 1963) envoyée par la Galerie J: « A l'occasion de l'Exposition de Daniel Spoerri / '723 ustensiles de cuisine' /, la Galerie J annonce l'ouverture d'un service de restaurant / du 2 au 13 mars 1963 / ... / La Galerie fermant ses portes sur l'Exposition chaque jour à 19 heures, / le restaurant ouvrira à 20 heures (fermeture hebdomadaire le dimanche). *Aux Fourneaux, le Chef Spoerri « Daniel » / Les Critiques d'Art assurent le service* / ». Le lendemain du jour de clôture du restaurant, sont exposées des tables fixées, collées à la fin du repas, ce que Spoerri appelle alors des « menus-pièges ». Assiettes et verres, restes de repas sont maintenus sur la table, à la place où le hasard (les gestes des consommateurs) les a laissés; la table elle-même subit une rotation d'un quart de tour et s'applique au mur comme un tableau.

SPOERRI. Les os du Szekely guljas après la collaboration avec les rats. 1960. 50 x 50 cm. Coll. Piero Milana, Vacallo. *(Photo Bacci)*.

SPOERRI. Restaurant de la City Galerie. 1965. 82 x 82 x 20 cm. Coll. Bruno Bischofberger, Zurich *(Photo M. Besnardin).*

L'art et la cuisine

Parfois, Spoerri oppose l'art et la cuisine et, tout naturellement, donne la préférence à la cuisine: « Cette expérience me mit en violente opposition avec Karl Gerstner qui prétendait qu'en cuisine, comme dans l'art, 95% est encore à inventer. En ce qui concerne l'art je m'en foutais, mais en ce qui concerne la cuisine, je ne pouvais pas accepter sa théorie, et je l'envoyai se faire cuire un œuf, lui qui ne sait même pas en cuire un. » Parfois encore, l'art de l'alimentation entre, pour lui, dans le champ esthétique; il occupe alors la place la plus haute dans la classification des arts; Spoerri met ainsi en tête d'un des deux catalogues de son exposition du Stedelijk la formule allemande: « Wenn alle Künste untergehn, die edle Kochkunst bleibt bestehn » (3). Mais, toute l'activité de Spoerri constitue en fait un refus de séparer l'activité artistique et les préoccupations, les inventions, les désirs alimentaires. L'art est, pour lui, discours de l'appétit et de la gourmandise. Il donne la parole aux besoins et perversions alimentaires. Lui-même en est pleinement conscient: « Le sexe et la nourriture: voilà les deux besoins fondamentaux de l'homme; d'autres se sont chargés de parler du sexe; moi je parlerai de la nourriture. » Par sa médiation, la nourriture elle-même parle. Et elle brise une censure plus rigoureuse encore peut-être que celle qui porte sur les actes amoureux.

Florilège pour l'appétit ou la culture piégée

Il serait naïf de lire ce travail de Spoerri comme une rupture avec la culture existante, comme un geste totalement neuf. Il s'agit plutôt d'un geste qui réveille, restaure des éléments qui n'ont cessé de se manifester dans notre culture, mais que la plupart des discours pédagogiques et critiques enseignent à négliger. Spoerri nous amène à nous rappeler que le *Déjeuner sur l'herbe* est *aussi* un déjeuner: que, dans ses natures mortes et ses scènes de fêtes, la peinture hollandaise (en particulier) ne cesse de faire parler la faim et la soif; que le *Combat de Carnaval et de Carême* de Brueghel (Musée de Vienne) est une mise en scène, clownesque et tragique, du fait alimentaire; que, dans le tableau de Goya, Saturne dévore éternellement son enfant cru.

L'insistance de Spoerri permet de mieux lire certains films, de ne pas négliger certaines scènes qui, peut-être, sont emblématiques de l'ensemble du film: la viande grouillante de vers et les nourritures apportées par la population aux marins dans le *Cuirassé Potemkine;* le festin que magnifie Eisenstein dans *Ivan le Terrible;* la fabrication, cruelle et grossière, du boudin dans *Scènes de chasse en Bavière;* le repas ravagé et le gâchis alimentaire, la dilapidation, la prodigalité dégoûtante du film tchèque *Les petites marguerites.*

Spoerri vient ranimer des textes qui, à leur tour, enrichissent notre perception de ses *Variations sur un repas,* de ses *Restaurants* et autres nourritures « prises au piège ».

A l'imitation de Spoerri, prenons ici au piège, capturons, isolons quelques citations éparpillées au hasard sur la table de notre culture. Aux banquets et joyeux exploits alimentaires de Rabelais, on joindra par contraste les pages féroces de Swift *(Modeste proposition concernant les enfants des classes pauvres):* « La clientèle aurait intérêt selon moi à acheter les enfants tout vivants et à les préparer "au sang" comme les cochons de lait ». Peuvent être liées à la *Modeste proposition* les recettes du récent petit livre écrit par le dessinateur Topor, *La cuisine cannibale* (4): « Les généraux sont longs à nettoyer et faciles à cuire... La veuve se déguste faisandée... ». Topor conseille le « pâté de campagnard », les « oreilles de boxeur farcies », les « yeux pochés » et la « cervelle de meunière ». On se souviendra du *Dîner cannibale* organisé, chez Spoerri, par Claude et François Lalanne. Plus réservé apparaîtra le style de Brillat-Savarin: « Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es. Le Créateur, en obligeant l'homme à manger pour vivre, l'y invite par l'appétit et l'en récompense par le plaisir (...). La découverte d'un mets nouveau fait plus pour le bonheur du genre humain que la découverte d'une étoile. » Dans le *Nouveau monde amoureux* de Fourier, on reprendra les batailles de petits pâtés et les multiples, précises, savoureuses classifications qu'il construit, selon les « degrés de cuisson, de beurre », selon les « variétés de godiveau ». Les quatre volumes des *Mythologiques* de Lévi-Strauss préciseront l'importance de la cuisine dans la pensée, les rêves et la pratique des hommes; ils apparaîtront ici, dans cette critique-piège, en quelques titres de chapitres: « Dialogue du miel et du tabac - Le festin de la grenouille - Le marmiton tapageur - Un plat de tripes à la mode mandan ». Enfin, pour augmenter la confusion (et l'on peut constater que les tables piégées de Spoerri sont souvent surchargées et en désordre), on collera encore quelques titres de la longue parodie du travail de Cl. Lévi-Strauss, publiée par Asger Jorn et Noël Ar-

naud: « Pathétique surgelée — Sourdine à l'huile — Les steaks de l'Asie centrale » (5). De tels jeux de mots évoquent d'ailleurs une autre série de « tableaux » produite en 1964 par Spoerri: les *Pièges à mots*.
La culture est ainsi piégée; mais peut-être elle-même nous a-t-elle piégés, embarrassés dans ses filets.

Nourriture/Déchets/Mort

Il faut sortir alors de cet empilement de citations et revenir aux tables de Spoerri. Le repas est terminé. La consommation des denrées (qui renvoie à la métaphore de consommation culturelle) est *déjà* achevée. La messe esthétique a eu lieu avant l'intervention de la colle qui « piège » ce qui reste sur la table. Tout est déjà consommé. Tout ou presque. Restent les assiettes sales, les mégots écrasés, le pain à demi mâché, les taches de vin, les bouteilles vides et parfois renversées sur l'assiette qu'elles fracassent. Fixé au mur, le « tableau » se donne à nous comme si nous volions au-dessus de lui. Spoerri, nous transforme en mouches, vaguement écœurés et fascinés. C'est un monde mort qui s'offre à nous. Spoerri peut se réjouir lorsque les rats des galeries collaborent avec lui, mangent ce que les invités avaient refusé et aggravent encore la destruction des formes et de l'aliment *(Les os du szekely guljas, en collaboration avec les rats,* 1960; *En collaboration avec les rats de la galerie Bischofberger,* 1966-68). Daté de 1970-71, un tableau résume la conception « spoeerrienne » de l'homme: *L'homme est un nécrophage.*
S'il y a, chez Spoerri, joie de l'alimentaire, il y a donc simultanément présence (à la fois drôle, obscène et sinistre) du scatologique (6) et de la mort. Les ciseaux crèvent les yeux (œuvres de 1962 à 1966); les lunettes ont des pointes qui tuent le regard qu'elles ont pour fonction de protéger; le monde du visible se saisit comme menacé; l'œil prend trouble plaisir au spectacle de sa destruction. Plus l'œuvre avance, plus la mort, le sang, le pourrissement révèlent clairement (selon certains, trop clairement) leur puissance. Le chat est écrasé sur le *Tapis du chat* (1971). La *Série homicide* (1971) rapproche des photos de cadavres de l'instrument qui les a tués et Spoerri parle de *Kitsch morbide.* Si un tel monde est sans dieu, les objets (complexes, maléfiques et dérisoires) de la *Magie à la noix* (1966-67) évoquent des forces sournoises, à la fois malhabiles et dangereuses, peut-être elles aussi gourmandes, et dont l'homme serait la proie.

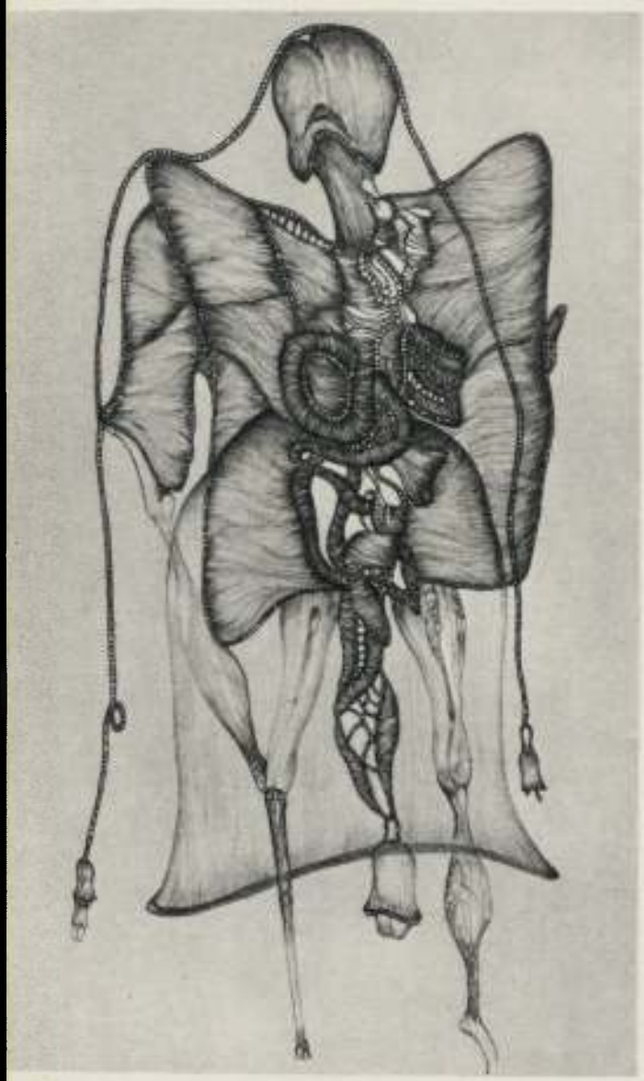
Etre mangé

Le rapport à la nourriture, à la consommation paraît ainsi être l'expérience centrale à l'intérieur de l'activité esthétique de Spoerri. Peut-être est-il nécessaire que l'intérêt pour l'aliment s'achève en plaisanteries scatologiques et dans l'obsession de la mort. Dans son travail sur Rabelais (6), Mikkaïl Bakhtine souligne le lien particulier entre la mort et le manger; chez Rabelais l'image des enfers est indissolublement liée à celles concernant les banquets. Le cuisinier tue; il sera mangé par les vers et les rats; et les œuvres aussi sont périssables. La mort règne. En 1963, Spoerri avait inventé un institut sans but lucratif: le Dorotheanum (Galerie Dorothea Loehr, Francfort). Onze cellules y offraient onze modes de suicide différents.
D'anciens livres de cuisine affirment que le dindon, par exemple, « demande à être mangé » d'une certaine manière. Peut-être l'homme, chez Spoerri, manifeste-t-il une seule *demande:* après un nombre déterminé de repas, mourir d'une façon particulière.
Michel Leiris a justement défini la nourriture comme un *sourd nœud rituel des créatures.* Ce sourd nœud rituel, le Chef Spoerri « Daniel » sait en imposer la présence, à la fois ironique, succulente et maléfique.

GILBERT LASCAULT

(1) Des informations sur Spoerri peuvent être trouvées dans *Cnacarchives,* nouv. série, n° 2 et dans l'article d'Irmeline Lebeer (*Chroniques de l'art vivant,* n° 21, juin 1971). Le numéro de *Cnacarchives* reproduit plusieurs textes (fascinants) de Spoerri: en particulier *Topographie anecdotée du hasard, Conserves de magie à la noix.*
(2) En fait, leurs acheteurs préfèrent les conserver et demandent aux spécialistes de la restauration (des œuvres d'art) des conseils pour « éterniser » une sculpture en chocolat ou en pain d'épices.
(3) « Quand tous les arts périssent, le noble art de cuisine survit. »
(4) Ed. Balland, 1970.
(5) A. Jorn et N. Arnaud, *La langue verte et la cuite,* J. J. Pauvert, 1968.
(6) Début et fin du film *Résurrection; Shit between,* 1970.

SPOERRI. Prendre les tableaux au piège. 1964. Assemblage. 114,5 x 83 cm. Galleria Schwarz, Milan. *(Photo Bacci).*

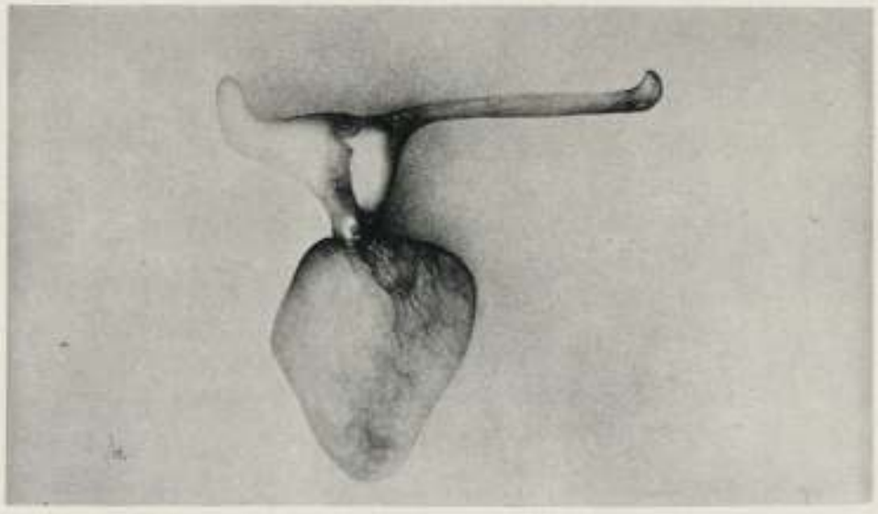


FRED DEUX. Une des pointes sèches de « Copeaux », texte de Fred Deux, accompagné de 14 eaux-fortes et burins. Pierre Chave Ed., Vence 1972.

FRED DEUX

par Alain Jouffroy

Que dire de Fred Deux? Commençant ces lignes où il me faut cependant tenter de définir ce que je ressens à propos des dessins de ce peintre, depuis que je les ai vus chez Daniel Cordier, il y a longtemps déjà, j'ignore à peu près tout de lui. Sans doute font-ils penser d'abord à ceux d'un écrivain, d'un poète (1): ils établissent un réseau de signes, où la peinture — le fond, l'espace, la liberté du jet initial — sert de prétexte à l'établissement, à l'affirmation dramatisée d'un vocabulaire de formes. La tentation la plus forte, pour Fred Deux, consiste sans doute à projeter des images internes, à les « faire » pour s'en *défaire* (et pas seulement pour s'en libérer). Il s'agirait donc d'un exorcisme, où la peinture permettrait de *rejeter* ce dont la « rétention » fait mal (se lie en tout cas à la souffrance). L'agressivité des formes — les angles cassants, coupants, le hiératisme cruel des personnages surgis des taches — contribue largement à ce théâtre mental, dont l'inconscient du poète est l'auteur, et dont le peintre se fait le metteur en espace.



FRED DEUX. Cœur de bœuf. Dessin. 1962. *(Photo J. Hyde).*

On se croirait jeté là sur la plaine rase, de l'autre côté de ce pont « où les fantômes viennent à notre rencontre ».

Le *ricochet* historique dans lequel Fred Deux s'inscrit par une technique automatique, transformée peu à peu en moyen d'élaboration de formes visuelles, c'est le ricochet consécutif à l'ébranlement premier, celui du surréalisme même, dont la fascination fut certainement déterminante aux aurores de ce peintre très distant, très secret, et fort digne, qui a tiré toute sa force de la *marge particulière* qu'il a su s'inventer en face de toutes les modes d'expression (ou de non-expression) plastique (lecture de Breton, Péret, Sade en 1947).

Le temps vient peut-être, en effet, où nous découvrons aujourd'hui dans une plus grande lumière tous les peintres, tous les poètes d'exception qui se sont refusés à jouer le jeu des amalgames esthétiques, des groupes plus ou moins improvisés en fonction de théories bâclées, sans résonance réelle. Fred Deux fait certainement partie de ceux-là, et l'exposition du CNAC qui lui a été consacrée cette année met en évidence la pureté, la netteté de sa voix solitaire. Ce qui ne veut pas dire qu'on en perçoive encore très clairement toutes les intonations. Le *mythe nouveau* à la recherche duquel Breton voulait nous lancer au moment des *Prolégomènes* à son « Troisième manifeste ou non », se trouve oblitéré, et comme censuré à nos yeux par ce que Bataille appelait « le mouvement historique ». Ce n'est pas une raison pour ne pas en faire, ici, le *rappel*. Il y a, dans la conscience plus ou moins confuse que l'on a aujourd'hui de la *crise des valeurs*, des renversement bien surprenants.

ALAIN JOUFFROY

(1) Fred Deux a publié, sous le pseudonyme de Jean Douassot, *La Gana* (1957), *Sens inverse* (1960), *Nœud coulant* (1971), mais avait commencé ses premières « taches » en 1948. Il n'a participé au mouvement surréaliste, en tant que membre actif du groupe, que de 1951 à 1954.

AMARAL

par André Pieyre de Mandiargues

AMARAL. 1971. Dessin. 40 x 29 cm. Galerie Albert Loeb.

Le goût moderne aidant, peu de mois, voire de semaines, se passent sans que nous entendions parler d'une exposition par laquelle aurait été révélé un nouvel artiste surréaliste. Selon ma façon de juger, il ne saurait jamais s'agir, dans les meilleurs des cas, que de néo-surréalisme (comme on dit néo-classicisme ou néo-romantisme), et l'étiquette aujourd'hui si enviée (après avoir été longtemps méprisée) ne saurait justement s'appliquer qu'aux œuvres de ceux qui se sont assis à la table d'André Breton et qui, si peu que ce fût, ont alors participé aux travaux du groupe. Telle restriction faite, j'ai plaisir à écrire que je ne sais personne, parmi les nouveaux venus, qui soit aussi vivement, aussi purement, aussi véritablement proche du meilleur surréalisme que le jeune Américain (Etatsunien) Amaral, dont les dessins sont exposés à la galerie Albert Loeb.

Bellmer, sans doute, est le nom que l'on ne peut s'empêcher d'évoquer, quand dans la salle obscure et dans le fond illuminé de grandes boîtes noires l'on découvre les très singulières variations anatomiques exécutées par un artiste qui se plaît à décomposer le corps de l'homme et celui de la femme en éléments interchangeables au gré de son caprice, puis à reconstruire les supports charnels de l'érotisme avec une fantaisie leste qui est à mi-chemin entre le scandale et l'humour. L'évocation que j'ai dite, toutefois, fait ressortir moins de ressemblances que de différences, la principale de celles-là étant que les travaux du maître allemand s'apparentent au monde de la cruauté et du crime aussi catégoriquement qu'à celui de l'innocence ceux du jeune Américain, dont la facture est caressante au même degré que chez son grand aîné elle est incisive et blessante. Avec un métier qui chez tous les deux touche à la perfection, le premier regarde vers Sade et le second du côté de chez William Blake, serais-je tenté de dire encore, sur le plan de l'analogie poétique. Dans le domaine strictement graphique c'est à Ingres, plutôt, que l'on pensera, devant la beauté de la touche et du trait d'Amaral sur de grandes feuilles de papier revêtues généralement d'un enduit de stuc. Et la ravissante monstruosité de certaines anatomies d'Ingres n'annonce-t-elle pas les monstruosités fantastiques imaginées par Amaral, quand il jongle prodigieusement avec les parties du corps? Ainsi les myopes se penchent sur un détail jusqu'à le toucher pour mieux voir, et ils sont tout émerveillés de trouver dans le voisinage immédiat ce qui devrait être éloigné suivant le bon sens et la norme... Ainsi Amaral nous met-il sur le nez ses lunettes de vision fantasque, et le spectacle que nous en retirons est tel que nous aurions mauvaise grâce à ne pas remercier l'enchanteur.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

AMARAL. Love Letter n. 7. 1971 (détail).

RICHARD ESTES. Drugstore. 1970. Huile sur toile. 152 x 112 cm. Coll. E. Kaufmann Jr. Restricted. *(Photo Art Institute of Chicago).*

CHUCK CLOSE. Susan. 1971. Huile sur toile. 254 x 228 cm. Bykert Gallery, New York.

"SHARP-FOCUS REALISM": LE RETOUR DE L'IMAGE

par Andréi B. Nakov

Les premières séquences du film « Zabriskie Point », de Michelangelo Antonioni, débutent par une saisissante parade d'images américaines. Le paysage urbain, élevé au niveau de l'adoration fétichiste, fascine par cette puissance de l'image devenue pur objet visuel: panneaux publicitaires et enseignes de magasins défilent dans une « objectivité » (artistique), satisfaite de sa seule richesse matérielle — un vrai régal de gastronomie rétinienne. Le spectateur *regarde* ces images sans essayer de faire dire aux objets qu'elles représentent autre chose que la réalité immédiate de l'image-objet, prise dans son acception la plus « terrestre ». Loin de s'inscrire à l'intérieur d'un langage plus complexe, et d'agir en tant que symbole ou « signe à déchiffer », les objets constituant ces images superréalistes sont chargés de la seule *matérialité visuelle.*

Cette brutalité tranquille de l'image réaliste apparaît de nouveau aujourd'hui comme une des constantes viscérales de la peinture américaine. Il y a plusieurs années déjà, elle fut saisie au vif dans la « Campbell's Soup » (1961-1962) d'Andy Warhol, aujourd'hui elle éclate dans la variété de tout un mouvement stylistique auquel la dernière exposition de Sidney Janis impose l'étiquette: « Sharp-focus Realism » (réalisme de la vision aiguë) (1). Cette redécouverte du réalisme outre-Atlantique n'est pas isolée du contexte européen, et de la scène allemande en particulier, car elle a gardé une vraie nostalgie pour le réalisme bourgeois de l'époque d'entre les deux guerres. Plusieurs expositions et publications (2) ont exalté, pendant les dernières années, les qualités « picturales » d'un réalisme typiquement germanique que l'on nomme « nouvelle objectivité » *(Neue Sachlichkeit)* ou « réalisme magique ». Il semble que l'on se soit moins soucié de démontrer la résonance sociale de cette peinture qui, à l'exception de Grosz et de Dix, préféra la quiétude du métier aux brûlantes questions sociales (le nazisme) et intellectuelles (l'abstraction).

DAVID PARRISH. Motorcycle II. 1971. Huile sur toile. 102 x 102 cm. French & Company, New York.

Grâce aux expositions de Hambourg (1968) et Munich, les noms de Darvinghausen, Dix, Henrich, Räderscheidt et Schad sont sortis de l'ombre. De même, aux Etats-Unis, nous avons pu voir dans les trois dernières années une vraie renaissance de l'intérêt pour le réalisme américain, qui a ponctué la brève histoire de la peinture yankee. Le large panorama « New York Painting and Sculpture », organisé en 1970 par le Metropolitan Museum pour fêter son centenaire débutait avec les tableaux du grand maître du réalisme américain des années trente — Edward Hopper. Quelques mois plus tard, le Whitney Museum présentait une rétrospective de natures mortes du XIX[e] siècle américain et, tout récemment, le Metropolitan Museum aménagea des salles de « réalistes américains » des cent dernières années.

Pourtant, si le discernement stylistique avec lequel l'exposition de Sidney Janis tente de réhabiliter la constante réaliste dans l'art américain est discutable, il n'est point besoin de revenir sur la longue tradition de célébrités nationales comme Binham et Elmer, Thomas Eakins et les réalistes des années trente — Benton, Grant Wood et Charles Sheeler — et les deux grands: Hopper et Andrew Wyeth. Loin de l'excitation fébrile de Madison Avenue, le courant réaliste ne s'est jamais éteint aux USA. Après de longues années d'abstraction lyrique-expressive, et de géométrisme théorique, la peinture américaine revint sur son propre terrain grâce à l'apparition de la tendance réaliste, « ressuscitée » par la même galerie Sidney Janis avec l'exposition du « Nouveau Réalisme » (1962) qui acquit immédiatement le qualificatif révélateur de « pop ». Tributaires d'une certaine sémantique « à l'européenne », Rosenquist et Rauschenberg introduisaient l'objet réel-symbolique dans leurs compositions. A dix ans de distance, on peut mesurer l'émancipation de la tutelle européenne accomplie par les jeunes peintres américains. Loin des spéculations symboliques de Rauschenberg, les jeunes « sharp-focus » réalistes se contentent de *représenter* (au sens strict du terme) des objets de la réalité quotidienne la plus banale, et ceci sans les « déséquilibrer » par des significations secondaires. Caressant les froides transparences des vitrines (Estes), les reflets des motocyclettes chromées (Parrish) ou la tactilité plus-que-réelle des objets enveloppés (Posen), ils se contentent d'exalter le fétichisme de l'image, devenue objet du désir « charnellement » visuel et de l'objet représenté en tant que but final de l'œuvre. Est-il meilleur exemple de l'art d'une société « de consommation » que les tableaux de Posen? Les objets qu'il peint ne sont pas représentés en tant que choses concrètes, mais sous forme de paquets: achats, marchandises. La galerie O. K. Harris qui, avec French and C°, est un des promoteurs de cette nouvelle vague, présentait par ailleurs au printemps 1971 une série de peintures de Ralph Goings, intitulée « The splendour of the pick-up truck » (la splendeur de la camionnette). On se méprendrait en pensant qu'il s'agit d'images empruntées à la publicité, car le but utilitaire est absent. C'est une image nue et non-productive que le peintre recréait.

La nouveauté et l'attraction de cette peinture résident dans l'un des plus complets détachements de toute signification autre que visuelle. La froideur d'une « constatation objective » — bien qu'embellie — reste seule, tristement « émancipée » de l'allusion littéraire, sociale ou philosophique. La référence « culturelle » n'y est que matérielle. Le grand format, la perfection technique et un certain ennui du sujet — obligatoirement banal — sont les règles du jeu: un lavabo avec stérilisateur, une famille moyenne en train de monter dans une voiture moyenne, la banalité d'une vitrine de droguerie, un croisement d'autoroutes, la devanture d'un parking... Ces « constatations objectives » mettent à nu l'ennui mortel d'une « civilisation » plongée dans la médiocrité matérialiste. A l'opposé de la violence narrative du « pop-art » du début des années soixante, ici c'est le règne du calme, la splendeur de la niaiserie... Sublimation et critique, ces images du sommeil intellectuel de la « société de consommation » indiquent les limites du mutisme, l'une des plus alarmantes vérités d'une certaine société américaine. (Il y a quelques semaines, une dame américaine à laquelle je demandais son opinion sur la guerre au Viêt-nam, me répondit

STEPHEN POSEN. G. 1972. 203 x 254 cm. O. K. Harris Works of Art, New York. *(Photo E. Pollitzer).*

DON EDDY. Wrecking Yard III. Acrylique sur toile. 122 x 168 cm. French & Company, New York.

DE ANDREA. Couple. Polyester et fibre de verre. Homme: H. 173 cm. Femme: H. 160 cm. *(Photo Galerie Claude Bernard).*

avec un regard réprobateur: « Je n'ai parlé à personne de la guerre au Viêtnam ». Quelle impolitesse de ma part...)

Ce principe de non-engagement couvre d'un voile stérilisateur cette imagerie de la fausse neutralité. Cédant à la tentation du « gadget visuel », cette maxi-peinture en couleur « panachrome » envoie un subtil clin d'œil à la photographie, une autre constante de l'art américain des cent dernières années. Pourtant, les grands noms de la photographie américaine sont toujours associés au contenu du sujet — social, psychologique. La froideur anti-lyrique des nouveaux super-réalistes montre clairement leur volonté d'être immédiatement distingués de toute classification de réalisme littéraire et celle de créer une nouvelle « poétique de la froideur ». Le choix de Sidney Janis est une fois de plus révélateur de l'*objectivité du style* recherchée. Aussi, des artistes comme Segal ou Warhol ne sont-ils pas inclus dans l'exposition, car leur art est trop *engagé*. A l'opposé d'un Larry Rivers, l'image du superréaliste Chuck Close témoigne au mieux des « idéaux » de cette nouvelle école. La renommée de Close n'est pas à faire: — en seulement deux ans, il a eu le privilège d'une rétrospective au Musée d'Art Contemporain de Chicago (1972) et une autre au Whitney Museum (1970). Son sujet: le portrait réaliste, fait « sur photo » et sur plusieurs mètres carrés de toile. La passion anatomique atteint ici son paroxysme dans une recherche du *réel*, non exempte d'une certaine cruauté visuelle, délibérément mise en évidence. Combien plus naïves et inoffensives sont les figures plastiques de De Andrea: une fois le choc de la « plastification » du corps humain passé, on les oublie avec beaucoup de facilité...

Les sources de cette passion de l'image « froide » et objective doivent être cherchées non seulement dans l'épuisement de l'abstraction sophistiquée de Frank Stella, Clyfford Still et Helen Frankenthaler, mais aussi dans un positivisme, des plus acharnés, qui sévit dans l'histoire de l'art outre-Atlantique (3). Plongée dans l'étude factuelle pour laquelle le catalogue est un idéal d'œuvre et de méthode, cette histoire de l'art s'est cantonnée depuis de nombreuses années dans l'étude de « l'image chez Manet » (un des peintres les plus appréciés du public américain), « la représentation chez Rousseau ou Degas », ou dans des études de comparaison topographique juxtaposant la photographie d'un paysage avec sa réalisation picturale (Pissaro, Cézanne, etc). L'enseignement de cette littérature positiviste se fait sentir dans les œuvres présentées par Sidney Janis. Toute une génération de jeunes Américains s'est enlisée dans la discussion stérile de la « représentativité — non-représentativité ».

Ainsi, dans un monde de « spécialistes », l'acuité de la vision et la perfection du métier de peintre semblent suffire pour créer des œuvres de la *vision*, cruellement révélatrice d'une conception du monde, fort éloignée du terme « humanitas ».

ANDRÉI B. NAKOV

(1) « Sharp-focus Realism », gal. Sidney Janis, New York janvier 1972. 34 œuvres de: Tom Blackwell, Claudio Bravo, Robert Cottingham, John de Andrea, Don Eddy, Richard Estes, Ralph Goings, Robert Graham, Duane Hanson, Jann Haworth, Guy Johnson, Howard Kanovitz, Ron Kleeman, Marylin Levine, Noel Mahaffey, John Mandel, Richard McLean, Willard Midgette, Malcolm Morley, Lowell Nesbitt, David Parrish, Philip Pearlstein, Michelangelo Pistoletto, Stephen Posen, John Salt, Paul Sarkisian et Evelyn Taylor.

(2) « Neue Sachlichkeit. Realismus in der Malerei der 20er Jahre », catalogue du Kunstverein Hamburg 1968.
W. Schmied: « Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933 », Hannover 1969.

(3) La facilité avec laquelle toute école et tout style sont acceptés d'emblée est prouvée par le livre d'Udo Kultermann « Radikaler Realismus », Tübingen 1971, qui fait déjà l'historique du « sharp-focus realism ».

RICHARD MAC LEAN. Still life with Black Jockey. 1969. Huile sur toile. 152 x 152 cm. Whitney Museum, New York.

LA DERNIÈRE FRONTIÈRE DE ROBERTO CRIPPA

par Alain Jouffroy

ROBERTO CRIPPA. Contraction de la matière. 1962. Collage *(Photo Bacci).*

Point de larmes, mais la conscience aiguë de ce que veut dire, pour un homme qui vient de mourir comme il a vécu, le danger, la mort: la *séparation,* la rupture complète, en tout cas la brisure du possible, une brèche sur le néant, un vide troublé de fantômes, et l'impossible peut-être atteint. Roberto Crippa, peintre, sculpteur, aventurier de l'art et de la vie, se doublait aussi d'un pilote, d'un champion d'acrobaties aériennes. Il s'était déjà brisé les jambes, en voulant sauver un jeune pilote affolé, crispé sur un manche bloqué. Crippa refusait de se servir de son parachute dans des cas semblables, comme il se refusait de lâcher ses amis, ou de fuir ses responsabilités quotidiennes. Il y risquait sa vie: ceux qui ne l'ont pas compris le comprendront enfin — trop tard — maintenant. Il s'est écrasé, le 19 mars 1972, avec l'avion tchécoslovaque « Zlin 526 F », pendant une leçon qu'il donnait à Sergio Crespi et à la suite d'une « perte de contrôle » des commandes. Je ne puis aujourd'hui oublier qu'il avait dédié l'un de ses plus beaux tableaux, en 1960, à Caryl Chessman. Cet assemblage de morceaux de liège et de papier journal, présentait le titre d'un quotidien: *sono morto innocente!* La plupart des tableaux de cette époque — qui précèdent le premier accident dont il fut victime — prophétisent, en réalité, sa mort, de même que les tableaux qu'il a peints par la suite, et qui sont, sans exception ou presque, consacrés au mythe d'Icare, à l'envol du *jusqu'au bout,* à cet absolu de liberté qui électrisait le principe auquel il a obéi toute sa vie, de la Résistance jusqu'à ce fracas d'ailes broyées. Un tel courage lui créait, bien entendu, des ennemis, des jaloux: n'en parlons pas. Maintenant, on sera bien obligé de reconnaître qu'il comptait parmi les rares peintres italiens d'après-guerre qui, avec Fontana, Baj et Scanavino, ont le plus fortement contribué à relancer tout le mouvement d'avant-garde dans son pays, que le fascisme avait jugulé. Il faudra aussi mesurer l'étendue exacte de son apport dans plusieurs domaines: sa décision d'abandonner la peinture gestuelle et automatique pour les assemblages fut certainement déterminante pour l'évolution de nombreux peintres, ses cadets. A certains égards, il doit être considéré comme l'un des précurseurs de toute l'avant-garde qui se développe depuis dix ans dans tous les pays où elle se manifeste. De surcroît, ses sculptures, qui ont, par leur violente rigueur, renforcé la thématique agressive de sa peinture, demeurent certainement parmi les œuvres majeures de notre temps.

Le moment n'est-il pas venu, *enfin,* de lui consacrer une exposition rétrospective en France, où, comme c'est trop souvent le cas pour des peintres vivant à l'étranger (et comme c'est encore incroyablement le cas, par exemple, de Scanavino), on sous-estime, de la manière la plus injuste et la plus aveugle, l'importance de certains des peintres qui n'ont pas travaillé plusieurs années de suite à Paris? Bien que trop tardive, cette consécration, qu'il n'a jamais recherchée avec veulerie, qu'il souhaitait secrètement, avec la fierté qui le caractérisait tout entier, serait en tout cas l'occasion d'élucider son rôle historique depuis plus de vingt ans. Des hommes qui l'estimaient grandement, comme Gualtieri di San Lazzaro, André Pieyre de Mandiargues, Nicolas Calas, contribueront certainement à ce que cette justice lui soit rendue, je n'en doute pas une seconde.

La dernière fois que je l'ai rencontré, à Milan, l'année dernière, il ne se passionnait que pour une chose: comment intervenir auprès des autorités italiennes afin de faire passer la frontière à un pilote-acrobate tchèque pour une compétition. Nous l'aiderons, nous aussi, à passer *sa dernière frontière.*

ALAIN JOUFFROY

Roberto Crippa.

LES DESSINS DE GEORGES BAUQUIER AU MUSÉE DE SAINT-PAUL-DE-VENCE

par André Verdet

A propos des dessins de Georges Bauquier, je me souviens que, naguère, Fernand Léger et Blaise Cendrars parlaient d'une « nouvelle réalité picturale ». Les années ont passé. Georges Bauquier a continué à dessiner d'arrache-doigt, avec précision, minutie et du bout de sa sensibilité.

Ses dessins, quoique la plupart d'entre eux servent de base irréfutable, de solide tremplin à ses peintures, sont néanmoins une création intrinsèque, et se campent dans leur propre autonomie. S'ils ont gardé l'ample sérénité, la calme démarche vers une certitude de bonheur et de paix qui les caractérisaient voici une dizaine d'années, leur facture a pourtant subi les épreuves d'une réflexion plus dense, d'une méditation plus active devant les choses à appréhender, à ressaisir dans une réalité qui engagerait plus avant ses mobiles de forme et de lumière. A cet égard, l'exposition au Musée de Saint-Paul manifeste dans leur plénitude les hauts pouvoirs de conquête que le métier de l'artiste a su assurer à son outil au-delà des conventions du réalisme traditionnel.

Par rapport aux dessins anciens, les nouveaux — des mines de plomb qui donnent l'illusion de l'encre — dénotent une mutation très sensible dans le sens d'une accentuation du volume et de la lumière.

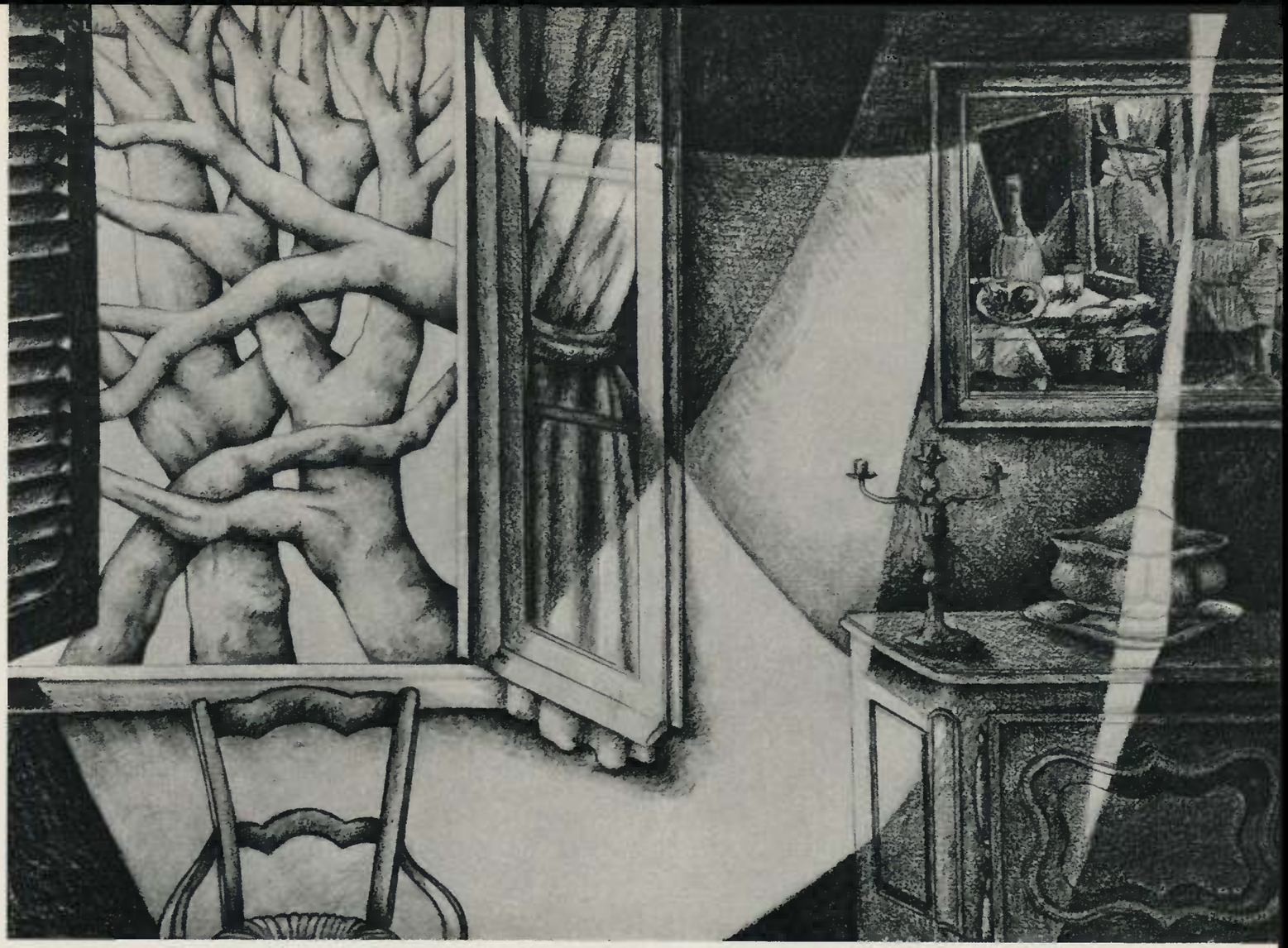
Il est même à observer que, parfois, la lumière, quand elle s'inscrit dans des formes géométriques, incisives et souples à la fois, devient elle-même un véritable *sujet-objet*, tellement est forte sa présence silencieuse, sa pression fluide dans l'espace, sur les surfaces. C'est une lumière quasiment ductile, chargée d'énergie. Par des embrasures elle arrive du dehors — intérieurs, natures mortes —, sa clarté cristalline est vive, fraîche. Mais c'est une lumière *inventée*, qui n'a rien de naturaliste. Elle établit souvent des rythmes de plans d'un effet très pur, qui contrastent, s'opposent harmonieusement avec les autres éléments du tableau, ou bien les accompagnent avec tendresse. Son jaillissement devient durée, qui s'épand sur le reste de la composition, en silence, comme un repos, une fête de l'âme pacifiée.

Cette lumière règne avec les mêmes vertus spécifiques dans les portraits ou dans les compositions non-figuratives. Je crois même qu'en définitive, c'est elle qui organise, structure secrètement le dessin, commande aux lignes de sa géométrie invisible.

Je relève aussi dans cette exposition quelques très beaux dessins qui relèvent d'une réalité quasiment fantastique: ceux ayant pour sujet des troncs et des écorces d'arbres. Là, le graphisme de Georges Bauquier devient convulsionnaire, reptilien, tout en plis et en replis et d'une incroyable méticulosité. J'y vois le départ certain vers un autre dépassement de soi, la majestueuse annonce d'une belle et saine poussée de fièvre dans l'œuvre à venir de l'artiste.

ANDRÉ VERDET

GEORGES BAUQUIER. Dessin.



GEORGES BAUQUIER. Dessin.

RENAISSANCE DU PORTRAIT

A une epoque où la représentation de la figure humaine n'est trop souvent qu'un aspect extérieur et facile, Georges Bauquier, avec une conscience et une volonté remarquables, nous ramène à un art, à une exécution qui le relient directement aux grands maîtres primitifs.

Il a « remonté le courant », c'était indispensable. Ses dessins sont d'une conception très moderne, plus extériorisés « dans le volume » que les maîtres anciens et s'apparentent naturellement aux figures de ses grandes toiles de chevalet.

Sa volonté de rejeter toute négligence, toute séduction donne un aspect peut-être sévère. Il le fallait et c'est à son honneur d'avoir par cela évité, comme on dit, « la figure du jour ».

Sa technique impitoyable, le dessin au trait, interdit toute habileté, tout jeu facile. C'est héroïque.

Cette Exposition marque une date dans l'évolution vers une nouvelle réalisation de la figure humaine.

FERNAND LÉGER.

BLAISE CENDRARS:

Après les libertés plastiques qui dominent notre époque, il est très intéressant d'avoir à étudier un artiste comme Georges Bauquier qui dangereusement a quitté toutes ces libertés pour revenir au sujet. Je le répète, c'est dangereux, c'est héroïque. Tôt ou tard il faut revenir au sujet avec tous les risques que cela comporte.

Georges Bauquier à mon avis est un des premiers à avoir réalisé une série de tableaux dans cette voie ingrate et merveilleuse, je l'en félicite.

C'est difficile, car on ne fait jamais assez humain, ni trop humain. La vie doit submerger la peinture.

BLAISE CENDRARS

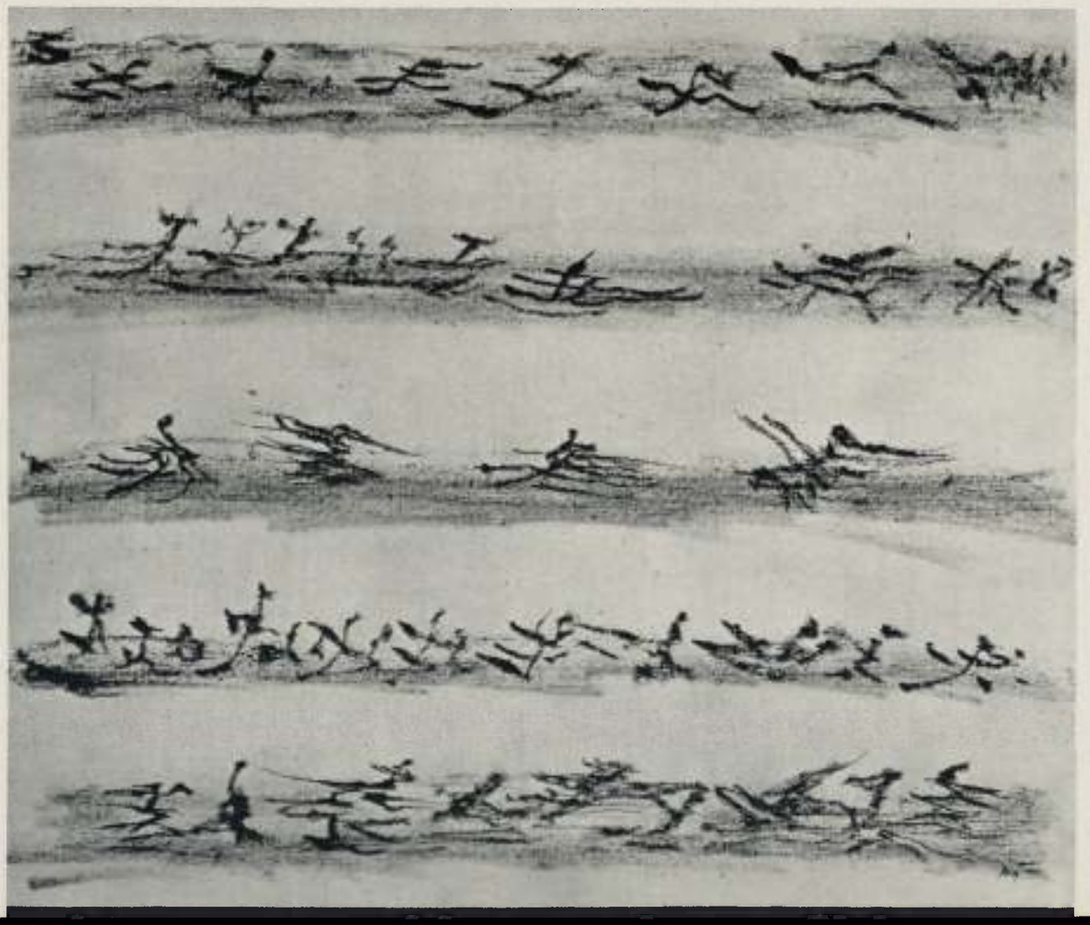
GEORGES BAUQUIER. Dessin. 1968.
(Photos Studio Jacques Mer).

PEINTURES NOIRES D'HENRI MICHAUX

par Bernard Noël

HENRI MICHAUX. 1971. Peinture acrylique et encre de Chine. 38 x 56 cm. Galerie Le Point Cardinal.

Il y a un gouffre dans le corps. Parfois, il nous crève en l'air, et c'est comme un puits dans le ciel; d'autres fois, il nous creuse jusqu'au bord d'on ne sait quelle mer. Et il arrive alors que ce qui, en nous, croit penser soit couvert de traces, de même qu'une plage après la marée. Il faut un certain œil, ou plutôt l'habitude d'une certaine distance entre son œil et son propre regard, pour apercevoir le rapport entre ces traces et nos pensées. Et plus encore que le rapport, la différence dont est faite tout rapport, cette oscillation si intense qu'on la prendrait pour de l'immobilité. Comment explorer cette intensité-là, qui est à la fois la vitesse de notre pensée et sa matérialité? Henri Michaux n'a cessé de rôder alentour, observant le phénomène sous toutes ses faces, depuis *Qui je fus* et tout au long de l'*Espace du dedans* jusqu'à *Connaissance par les gouffres*, mais les mots finissent par former comme un autre corps à l'intérieur duquel se répète la même fuite, de telle sorte que ce qu'ils offrent, même le plus clairement, se



HENRI MICHAUX. 1961. Peinture à l'encre de Chine sur toile. 30 x 37,5 cm. Galerie Le Point Cardinal.

HENRI MICHAUX. 1971. Peinture acrylique et encre de Chine. 54 x 76 cm. Galerie Le Point Cardinal. *(Photos J. Dubout).*

dérobe — n'en finit pas de se dérober. Il y a une analogie entre le corps et ce qu'il produit, mais nous la créons au prix d'un déplacement, qui entraîne décalage et étrangeté. Alors, on voudrait parler autrement, car les mots ne sont plus les choses. Parler autrement afin de s'installer « entre centre et absence » en pleine vibration. Il y faut comme un saut suspendu, qui serait à la fois le comble du transitoire et son immobilisation. Evidemment, on y perd ses mots, car comment dire ce qui reste juste en suspens? Ce qui est là, formidablement là, tout en n'étant pas encore là, ou déjà plus là: l'inconnu, tissé de la contradiction entre l'absence et la présence? Henri Michaux a eu le génie, qui est de faire avec simplicité la chose la plus simple: il a sauté dans la vibration, et puisque l'écriture ne pouvait la transcrire, il a inventé une contre-écriture, qui est la vibration même. Ainsi, devant ses peintures noires, il n'y a pas à s'interroger, car elles rendent fausse toute interrogation: ces peintures sont la *chose* même, irréfutablement. La chose telle quelle, justement notée, sans marge et sans littérature. En parler, c'est se mettre à côté. Il n'y a pas d'autre façon de dire ce que chacune de ces peintures dit que la façon dont elle le dit. C'est cela l'irréfutable, celui de l'excès de la coïncidence. Et l'expression, alors, est si juste, si absolument juste qu'un autre adjectif s'impose: inexorable. Les peintures noires de Michaux sont inexorablement justes. Cette justesse, on y est pris avant de savoir ce qui se passe. Ce n'est pas un charme, c'est un pouvoir, en chacune différemment conquis. Le travail à faire serait de décrire chaque peinture, minutieusement, tache après tache, ligne après ligne, mais ce serait commencer l'histoire de la pensée. Non pas l'histoire extérieure de l'évolution de la pensée, mais celle, matérielle, de sa production à travers la machine de notre corps. Ainsi, noir sur blanc, toujours contre-écrite, toujours recommencée.

BERNARD NOËL.

BONA, PEINTRE DU DÉPLACEMENT

par Alain Jouffroy

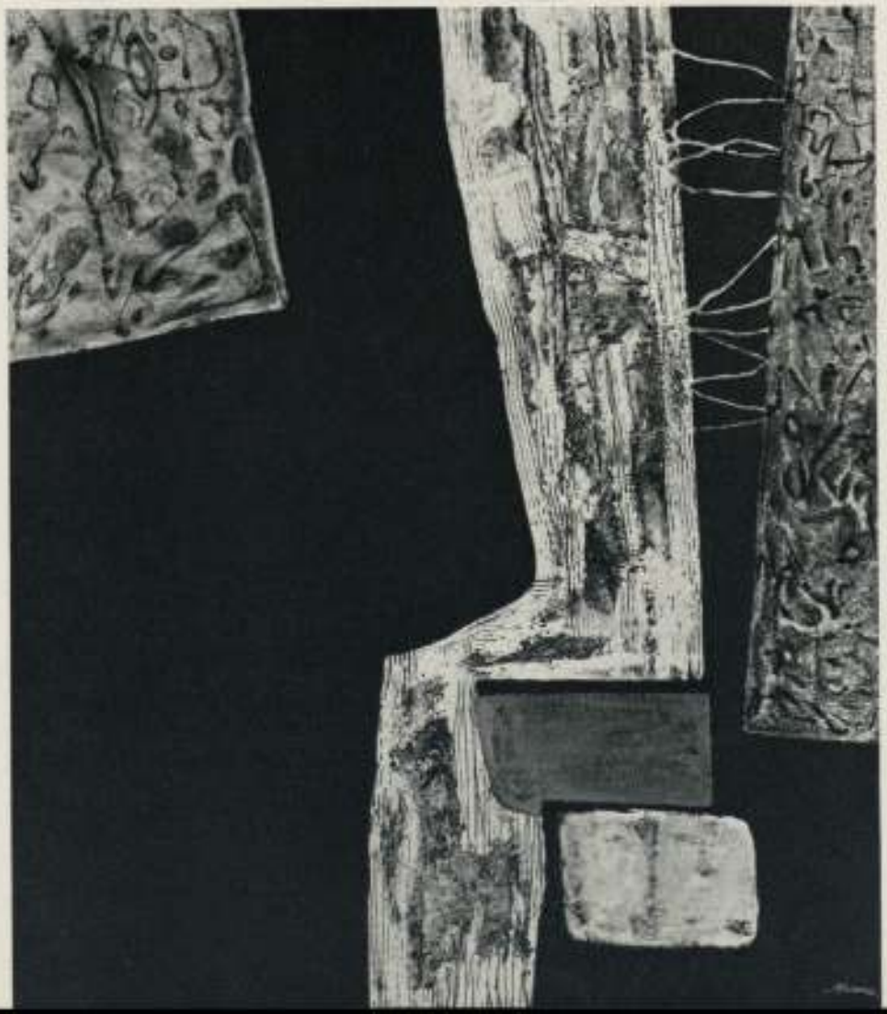
BONA. Le chef de l'Etat. 1952. Huile sur toile. 25 x 33 cm.

Les préjugés dont ne cessent d'être victimes les femmes, en particulier quand elles osent peindre, accomplir sur un autre plan que celui de la vie quotidienne des inventions, des projets intellectuels, ces préjugés tenaces et qui tiennent évidemment au caractère patriarcal de nos sociétés, je ne crois pas qu'ils puissent aussi vite disparaître qu'une phobie, ou une mode du jour. Bona, « nièce du peintre De Pisis, femme d'André Pieyre de Mandiargues », en sait quelque chose. Elle n'est d'ailleurs pas la seule, puisqu'on continue d'ignorer, ou de garder dans une prudente réserve marginale, des peintres comme Leonora Carrington, Manina, Remedios, Frieda Kahlo de Rivera et Unica Zürn. On peut d'ailleurs trouver étrange que les femmes qui ont su échapper, par une volonté exceptionnelle, à cet étau, à cet immense complot *familial,* sont celles qui ont gardé jusqu'au bout je ne sais quelle indifférence « masculine » de décision, et qui ont combattu, de diverses manières, leur unicité sexuelle, — leur « rôle de femme ».

Il semble donc que la transgression de certains tabous, d'ordre moral et social, soit la condition même, pour une femme, d'une recherche systématique, ou d'un processus inventif quelconque. Bona n'a pas, je pense, toute la place qu'elle mérite, puisqu'on la situe d'abord comme *nièce* (d'un peintre célèbre), et comme *épouse* (d'un poète célèbre). Prise dans ce réseau, elle ne peut qu'éclater, ou faire éclater sa propre définition. L'exposition rétrospective que lui a consacrée cette année la Galerie Cortina, à Milan, permet de mesurer quelques-unes des facettes, quelques-uns des débris de cet éclatement: Bona, en effet, n'ayant jamais adhéré à un *système formel,* est passée d'une conception toute italienne de la peinture métaphysique, à des recherches plus « parisiennes » de *matières* et de *textures,* jusqu'à la trouvaille qu'elle a faite de ses tissus, ou plutôt de ce langage de *coutures,* de *doublures* et de *coupures* qui l'a rapprochée à nouveau de la peinture italienne (celle de Baj en particulier)

BONA. Le déjeuner sur l'ombre. 1962.
Cousu-collé. 130 x 162 cm.

BONA. Séparation. 1959.
Huile sur toile. 100 x 80 cm.



tout en lui permettant de s'affirmer comme une aventurière de la découverte. Un humour assez grinçant, sinon légèrement provocateur, n'a d'ailleurs fait chez elle que s'accroître, se préciser: dérision de l'*identité*, sa peinture se caractérise surtout par une volonté de *renversement poétique de situations*. Les « hommes » y deviennent bêtes lubriques, faces ahuries et tordues par la bêtise, bouffons. Quant aux femmes, elles n'échappent pas à la farce. La monstruosité des personnages renvoie, che Bona, à une vision toute baroque, où le cirque retentit des multiples et invisibles tragédies de la vie sociale (du scandale à l'assassinat).

Au centre de l'œuvre de Bona, riche et diverse, la question du *déplacement*, du *dé-centrement mental* d'une femme qui ose créer des signes, et les organiser en langage, se pose comme la plus énigmatique de toutes. Il faudra bien, un jour ou l'autre, savoir y répondre. La recherche d'un nouveau système de signes — d'un code secret de communication —, passe par là.

ALAIN JOUFFROY

LES PEINTRES BELGES DE L'IMAGINAIRE

par Bernard Noël

Exposer, c'est montrer. Rien de plus simple. On entre. On regarde. Puis, l'on remporte ses yeux, avec sa tête. Dès lors, tout n'est plus qu'une affaire de mémoire, donc d'oubli. Ecrire sur une exposition, c'est faire *comme si:* comme si l'exposition était là, devant nous, toujours transitoire, mais toujours immobile, tel un passant qui n'en finirait pas de passer. En somme, c'est créer la fiction de cette exposition, mais ne faudrait-il pas, plutôt que de vouloir fixer, suivre le mouvement du passage? Aller vers l'oubli au lieu de rechercher l'appropriation? Et tacher de rendre ici l'effacement au lieu de simuler la durée?

La question se pose avec une espèce d'urgence devant ces « peintres de l'imaginaire ». Pourquoi? Peut-être d'abord à cause du qualificatif qu'on leur a accolé, car « imaginaire » désigne un espace à l'écart, où, justement, quelque chose s'efface au profit de quelque chose d'autre. En même temps, ces peintres ont souffert d'un effacement dans l'histoire de la peinture. Ainsi y a-t-il une espèce de coïncidence entre leur nature et leur destin, comme si leur écart avait eu pour conséquence cette étrangeté, qui en serait à la fois la sanction et le critère d'authenticité. Mais parlant de l'oubli, nous revoici au bord de la mémoire, laquelle a ce pouvoir ambigu de recevoir toutes choses, mais d'anéantir certaines et d'en conserver d'autres. Et pour comble, parfois alternativement.

Il faudrait donc définir le lieu de cette ambiguïté. Ce lieu a sa lumière, qui est la caractéristique principale de tout ce qui relève de sa mouvance; il est visible *à l'intérieur de la vue*, et il reste cependant insaisissable, étant par nature ce qui se dérobe — ou plus exactement ce qui dans le *là* ne cesse de se dérober. C'est qu'un souvenir n'est pas une *répétition*, mais seulement un signe. Et justement le genre de signe au-delà duquel l'imaginaire commence. Un signe à double seuil, donnant sur la mémoire et sur l'imagination et permettant, plus que leur communication, leur *croisement*.

Qui disait: imaginer, c'est se souvenir? Parfois, la mémoire nous précède, mais sa lumière est la même, qu'il s'agisse d'avant ou d'après. Il n'y a que l'ambiguïté qui re-double, développant un halo qui court autour des choses, comme si elles développaient autour d'elles-mêmes les cercles de leur propre chute — mais une chute en l'air. Les peintres de l'imaginaire ont en commun d'avoir peint cette chute en croyant peindre le *halo*. Ce qu'ils voulaient, à travers l'application des théories du symbolisme, c'était montrer le double, sa lumière spectrale, son

W. DEGOUVE DE NUNCQUES. Les paons. 1898. Pastel. 80 x 95 cm. Coll. Mme Fromental, Bruxelles. *(Photo Bijtebier).*

idéalité; ce qu'ils voulaient, c'était dédoubler la réalité pour la dénoncer, démonétiser son apparence, l'effacer au profit de son contenu, comme on brise la gangue pour trouver la pierre précieuse.

En fait, ils ont traité la réalité comme une mémoire d'où le secret ne peut jaillir que si on la dé-réalise. Tout est dans tout, pensaient-ils, mais à la condition d'un éclatement semblable au passage de la foudre. D'où ces paysages de William Degouve de Nuncques, qui ont la qualité indéfinissable qu'évoque le mot « apparition »; d'où ces visages et ces corps de Jean Delville, dont les courbes vous retiennent d'autant plus longuement qu'un point de fuite s'y creuse ou s'y déplace à l'infini: celui de l'absence qui double toute présence et aussi bien l'enchante que la désespère. Ainsi toute ligne est un masque, et tout amas de lignes ne peut que construire des mirages, qui sont *les Trésors de Satan.*

Les portraits de Fernand Khnopff sont sur le chemin d'un autre imaginaire: non pas celui qui dé-réalise, mais celui qui sur-réalise. Ils sont des miroirs où l'image toujours remonte vers nous

PAUL DELVAUX. La visite. 1939. Huile sur toile. 97 x 110 cm. Coll. Urvater, Paris.

JEAN DELVILLE. Les trésors de Satan. 1895. Huile sur toile. 258 x 268 cm. *(Photo A.C.L., Bruxelles).*

depuis l'autre côté. Ce peintre est par là celui qui conduit le plus simplement jusqu'à nous, c'est-à-dire jusqu'à Magritte et à l'hyperréalisme — Magritte, dont on dirait que tous les autres n'ont peint que pour préparer sa venue. Si Magritte l'emporte pareillement, c'est que chacune de ses toiles a la force tranquille de l'évidence. Peu importe la manière dont elle est peinte: elle *est.*

A partir de quoi toutes les interprétations sont également possibles, mais également frappées d'avance de vanité: il suffit d'ouvrir les yeux et de se souvenir. Il n'en va pas de même pour Paul Delvaux, maniéré et lassant, sauf dans de rares toiles comme *la Visite* (1939) ou *Petite Gare la nuit* (1959) — toiles où les obsessions du peintre deviennent d'autant plus intenses qu'elles ont enfin trouvé le langage de la simplicité. Pourquoi y a-t-il plus d'« imaginaire » dans cette *Visite* que dans tous les rêves et jardins nocturnes? Sans doute parce que le véritable travail de la mémoire s'y trouve déjà réalisé, et que ce travail c'est l'effacement. Un effacement qui, *après,* permet le surgissement de cette image tellement nue qu'il n'y reste justement plus rien — plus rien que Tout.

BERNARD NOËL

SCULPTURES ET EMPREINTES DE FRANS KRAJCBERG

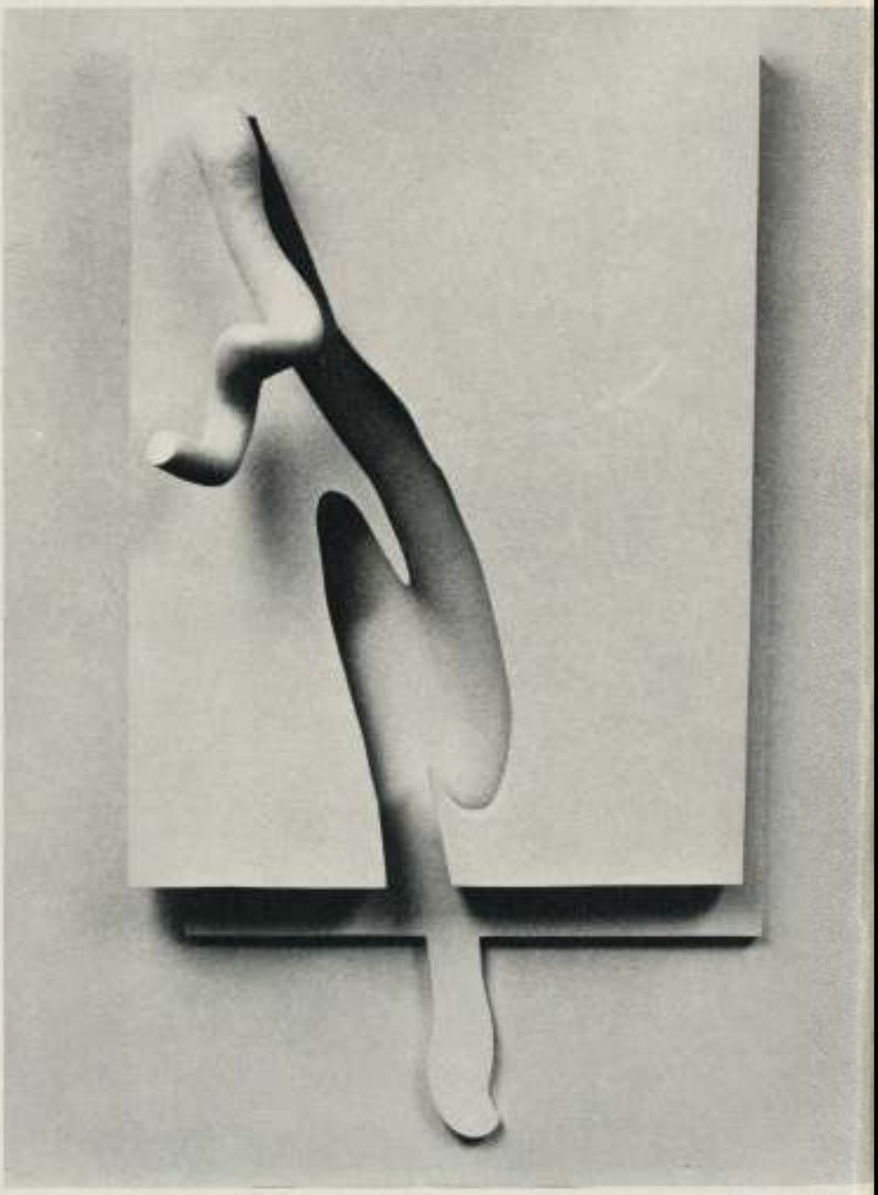
Alors que l'art actuel renvoie au monde mécanique d'une civilisation du progrès matériel, que ses recherches sont liées à la machine, voilà que je me dirige d'un pas toujours plus assuré vers la nature, dont les mystères innombrables ne cessent de m'attirer avec plus de force.

La nature... ma vie y a toujours été mêlée. Amené à fuir les hommes, je me suis plongé physiquement dans cette éternelle source de créativité et sans nul doute a-t-elle déterminé mon orientation, déjà ancienne, ancrée au fond de moi. Car les formes observées dans la forêt tropicale brésilienne où j'ai longtemps vécu, leur luxuriance extraordinaire avec, contre, dans laquelle je me débattais, ont exercé sur moi leur mystérieuse fascination.

Et peu à peu, entraîné par la richesse organique des formes naturelles environnantes, j'ai tourné le dos à notre monde mécanisé et ma recherche s'est alimentée aux formes inédites rencontrées... Mais un désir d'expansion, la nécessité d'une véritable explosion au-delà des limites habituelles, la recherche d'une troisième dimension de l'œuvre, m'ont amené à utiliser l'ombre projetée et j'ai ainsi réalisé des œuvres, ni tableaux ni sculptures — totales —, essayant d'apprivoiser l'espace... L'ambiance dynamique qui les entoure est renforcée par leur texture chromatique, obtenue avec des terres colorées de Minas Gerais. L'utilisation de pierres et de terres colorées naturelles est d'ailleurs ancienne dans mes tableaux, tout comme les empreintes de formes naturelles sur papier. Car l'imagination humaine est infiniment plus pauvre que la prodigue créativité de la nature.

FRANS KRAJCBERG

KRAJCBERG. Relief. 1969. Bois.



KRAJCBERG. Relief. 1969. Bois.

JIMMY ERNST

par Patrick Waldberg

Un jour qu'il était en U.R.S.S., invité à une réception en l'honneur du cosmonaute Yuri Gagarine, un officiel se pencha vers Jimmy Ernst et lui murmura: « N'est-ce pas admirable de penser qu'avec de pareils hommes et les prodiges de la technique et de la science nous serons demain sur la lune? » A quoi Jimmy répondit: « Oh, vous savez, nous autres artistes, il y a bien longtemps que nous y allons, dans la lune! » Quelque temps plus tard, en réponse à un journaliste qui l'interrogeait, Jimmy dit encore ceci: « Les artistes et les poètes ne sont autres que les terminaisons nerveuses, mises à vif, de l'humanité toute entière. Ils sont en petit nombre et il se peut que leur apport ne soit pas immédiatement perceptible dans notre vie. Tout seuls, il se peut qu'ils ne soient pas capables de sauver la vie sur cette planète, mais sans eux il resterait bien peu de choses qui méritassent d'être sauvées ».

Ces paroles sont celles d'un homme qui a choisi sa propre voie et a médité, sans fausse modestie ni emphase, sur ce qu'elle comporte de moments exaltants, de doutes, de conflits intérieurs, d'espoirs et d'écueils... En verité, Jimmy a misé sur le fait poétique, c'est-à-dire sur une appréhension candide du réel à partir de laquelle toutes les transmutations sont possibles, souhaitables, à condition qu'elles tendent vers ce lieu privilégié où scintille l'or philosophal.

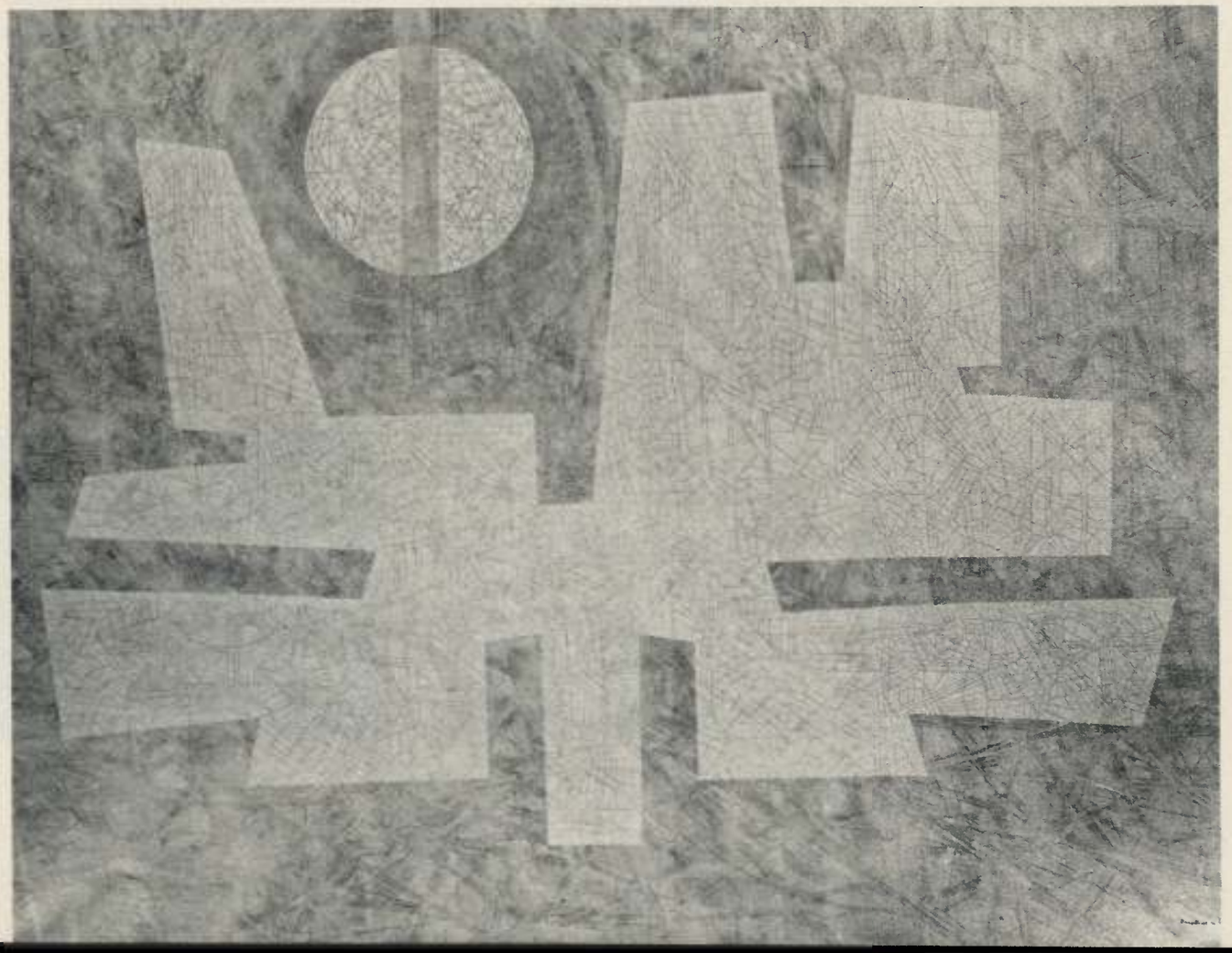
Dans ses compositions souvent monumentales, Jimmy ne perd jamais de vue cet objectif qui consiste à passer au signe sans que se perde la nature de la chose signifiée. C'est par un abus de langage malheureusement trop répandu qu'il a été classé, aux Etats-Unis, parmi les artistes abstraits. Je ne vois rien dans sa peinture qui justifie une telle appellation, à moins que l'on ne veuille tenir pour abstraits les *Nymphéas* de Monet ou tels sous-bois de Cézanne. Je pense au contraire que Jimmy, par une méditation sur les structures et les rythmes, une mise en place des formes élémentales et le champ libre laissé à une sensibilité douée du plus grand pouvoir d'accueil, a su traduire dans son art le frémissement des forces naturelles: l'eau qui coule, la brise agitant les arbres, la marche des nuages, les fêtes silencieuses du crépuscule de l'aube et de la tombée du soir.

Le voyage dans la lune auquel Jimmy Ernst nous convie, avec ses innombrables haltes mentales, passe par des caprices de noir sur noir, de nocturne absolu, de vide ici et là strié par des éraflures de vie indistincte. Il arrive aussi que le peintre braque son microscope intérieur sur la peau lunaire, afin d'en déceler les cellules du derme, les éruptions et les squames. Lorsqu'il s'avance dans cette bio-fiction, il est curieux de voir à quel point, grâce au jeu de la toute puissante analogie, le résultat auquel il parvient ressemble à ce que perçoit notre œil naturel lorsqu'il contemple un peu longuement la surface d'un étang ou le jeu des brins d'herbes dans une prairie, un jour de printemps.

A l'occasion de sa première exposition en France, c'est fraternellement que nous lui adressons notre salut.

PATRICK WALDBERG.

JIMMY ERNST. Night Shadow. 1970. Huile sur toile. 162 x 200 cm. Grace Borgenicht Gallery, New York *(Photo W. Rosenblum)*.



"72 EN 72": UN MANQUE D'ACTE

Le député socialiste Marcel Sembat, à l'époque du scandale provoqué par le cubisme au Salon d'automne de 1912, conseilla à un de ses collègues indignés: « N'appelez pas la police ».

Il aurait fallu que quelqu'un citât ces sages paroles à celui, quelqu'il soit, qui donna l'ordre à la police de charger les artistes contestataires lors de l'ouverture de la plus importante exposition d'art moderne, qui ait été officiellement organisée ici depuis Napoléon III — exposition dite « Douze Années d'Art Contemporain en France », mais plus familièrement connue sous le nom de « L'Expo-Pompidou », le projet en ayant été initialement conçu, il y a près de trois ans, par le Président de la République.

Toutefois, on peut se demander quel intérêt aurait suscité « 72 en 72 » — autre nom donné encore à cette exposition — sans l'aide de la police. En effet, si elle a fait quelque bruit, ce fut avant et en dehors: il y eut ceux qui étaient furieux de ne pas avoir été invités, ceux qui étaient furieux de l'être et ceux qui tournaient en dérision le principe même d'une exposition officielle. Mais depuis l'interlude policier, silence et solitude prévalent au Grand Palais, prouvant une fois de plus que l'intérêt suscité aujourd'hui par l'art est largement fonction du contexte et que les considérations extérieures l'emportent considérablement sur l'expérience intérieure.

L'exposition elle-même démontre tout cela d'une manière s'il se peut plus impressionnante. Les organisateurs ont manié un gourdin en comparaison duquel les matraques de la police ne sont que des curedents: l'autorité de l'histoire. Naturellement, ils le dénient, mais le déni est loin d'être convaincant. Ils disent: « le but n'est pas de séduire, mais d'informer. Un choix personnel serait élitiste ». Informer, au contraire, c'est être objectif, donc démocratique. Mais comment informer objectivement et — le Grand Palais si colossal soit-il ne pouvant tout contenir — sélectivement? En choisissant les groupes en vue, les courants dominants et les écoles reconnues. Quand le commissaire de l'exposition présenta ses plans à un groupe de critiques d'art, il réussit à parler une bonne heure durant sans mentionner un seul artiste par son nom. Les artistes sont présents dans la seule mesure où ils illustrent une tendance: leur activité avant ou après ce moment est négligée.

Et comment sait-on qu'un courant est un vrai courant? En lisant les journaux et en tâchant de voir s'il possède une cohérence interne et s'il fait logiquement suite à un autre courant. Car logique et cohérence sont les attributs de l'histoire. Le résultat est net, démonstratif, éducatif et ennuyeux comme du Sully Prudhomme. Dans le domaine de la culture, historiens et conservateurs de musées représentent ce que les Français appellent « le parti de l'ordre ». Etant donné qu'au plus vif de lui-même l'art est désordre, il n'est pas étonnant de constater que la plupart de ceux qui refusent l'alignement ne se trouvent pas au Grand Palais.

Plus troublant est le fait que si peu d'artistes soient maltraités par ce schéma censurant. L'art des années soixante et du début des années soixante-dix est bel et bien conforme, dans une large mesure, aux critères définis par les organisateurs. Peu à peu, la notion d'acte personnel de création disparaît. A un extrême, l'œuvre se résorbe totalement dans le sujet: dans la propagande politique ou dans l'imagerie hyperréaliste. A l'autre, l'œuvre d'art s'efface devant la théorie de l'art, le jeu est remplacé par les règles du jeu. Technologie, théorie de l'information et linguistique l'emportent. Le procédé remplace le produit, et le mode d'emploi l'emploi. Ainsi que l'écrit triomphalement l'un des auteurs du catalogue: « Comme auteur de l'œuvre, le peintre disparaît d'elle ». Il n'est toléré que s'il est lui-même objet d'exposition, comme Ben que les officiels découvrirent, au moment de l'inauguration, endormi sur un lit au milieu d'autres objets exposés.

De fait, cette doctrine antihumaniste confond signature individuelle et acte personnel (le sculpteur roman était anonyme et personnel). Loin de libérer l'art de « l'Establishment », elle l'en fait dépendre plus que jamais. Transformé en ingénieur, philosophe, activiste ou sémiologue du pauvre, l'artiste devient un facteur négligeable. Au mieux, il réfléchit sa société: en aucun cas, il ne l'infléchit. Et il oublie que sa force réside à l'intérieur de sa sphère spécifique, qui est la modification de l'espace.

La disparition de l'artiste est saluée par l'avant-garde actuelle comme la fin du mandarinat et l'avènement du tout un chacun créateur. Il n'est rien qui soit plus éloigné de la réalité. Le neutre n'engendre jamais que le neutre. Seule une œuvre personnelle peut nous faire agir ou réagir, contre elle. Combler le fossé entre l'art et le peuple, tel est le but avoué de « 72 en 72 ». Mais en répudiant la personnalité, les artistes aussi bien que les organisateurs détruisent l'unique dimension qu'ils pourraient portager: l'espace activé.

Toutefois, il y a au Grand Palais quelques exception au critère dominant d'impersonnalité, encore qu'elles y soient à peu près aussi facilement perceptibles que le chant du rossignol dans le métro. Pourquoi ces fausses notes? Parce que les organisateurs n'ont pas seulement des théories, mais des amis, dont heureusement certains, qui appartiennent à la génération précédente et rejetée, sont demeurés fidèles à une esthétique « dépassée ». Ces exceptions sont justifiées par un mot qui relève du plus savoureux comique involontaire inventé pour la circonstance: « opérationnel ». Pratiquement chacun des artistes opérationnels de l'exposition est un ami personnel de l'un ou l'autre des organisateurs.

Ces brèches rares ouvertes dans la nécessité historique sont les meilleurs moments de l'exposition. Tout à coup, l'ennui encyclopédique cède la place à la partialité passionnée. Et quoi de plus réconfortant que de voir le non-conformisme — qu'il ait les dehors de l'art ou de l'amour — passer au travers du plus rigide des systèmes?

PIERRE SCHNEIDER

(Traduit du « *New York Times* » par Bernard Noël)

LES DIALOGUES DE PIERRE SCHNEIDER AU MUSÉE DU LOUVRE

par Alain Jouffroy

La création du Musée du Louvre se confond avec les innovations de la Révolution française. « Après le 10 Août 1792, écrit Délécluze, élève de David, et lorsque la monarchie fut renversée, tous les tableaux, statues, bronzes et objets précieux qui ornaient Versailles et les Tuileries, furent transportés dans la grande galerie du Louvre. Telle est l'origine du Musée qui existe aujourd'hui (1) ». Et c'est en janvier 1794 que la « Commission du Museum » fut créée pour protéger les oeuvres menacées, sur proposition de David, alors président de la Convention nationale. Le premier Conservatoire du Musée national était composé d'artistes: Fragonard en faisait partie pendant la Terreur. De surcroît, les peintres s'étaient installés dans le Louvre, David y avait peint les Horaces dans un atelier devenu célèbre, et c'est dans cet atelier que ses éléves commencèrent, en pleine Révolution et sous le Directoire, la grande aventure qui devait aboutir, après Girodet, Gros et Ingres, à la supériorité de l'école française et au bouleversement général de l'art.

C'est dire, et *les Dialogues du Louvre* de Pierre Schneider (2) nous le rappellent opportunément, que le Musée du Louvre, création révolutionnaire des peintres et des artistes, leur appartient moralement, sinon en fait. Pierre Schneider cite à ce propos la célébre boutade de Toulouse-Lautrec, qui répondait à un guide proposant ses services aux écoles de l'Ecole des Beaux-Arts qui l'accompagnaient: « Pour quoi faire? C'est nous qui faisons le Louvre ». Leur présence effective dans les Musées sauverait l'art de la mortification.

C'est Napoléon, scandalisé par le désordre qu'ils y mettaient, qui les chassa du Musée entre 1805 et 1806: « Fragonard, Vien, Lagrenée, Vernet, Robert, David — quelques deux cents artistes furent ainsi délogés ». Ce bannissement, Pierre Schneider le rappelle avec force, marqua la naissance véritable du Musée du Louvre: « Il est en effet l'acte muséographique par excellence. Il accomplit le voeu secret de tous les conservateurs: que l'art se passe des artistes. » Malgré cela, et peut-être à cause de cette exclusion, qui favorise à elle seule la dégradation des oeuvres d'art en objets, les peintres, quand ils pénètrent au Louvre, se sentent revenir chez eux, comme dans le royaume dont Napoléon les a découronnés. C'est ainsi que Pierre Schneider, qui eut l'idée d'y dialoguer avec quelques-uns des peintres contemporains qu'il aime et connaît le mieux, Chagall, Giacometti, Miró, Sam Francis, Newman, Riopelle, Soulages, Steinberg, Bram van Velde, Vieira da Silva et Zao Wou-ki, a rétabli ouvertement le contact, réel mais caché, qui lie les peintres du XXe siècle à ceux du XIXe et du XVIIIe, et nous oblige à réfléchir sur les données d'une permanence qui semble rompue, alors qu'elle ne fait que bouleverser par ses manifestations les règles de notre savoir.

Ce livre a donc un effet critique non négligeable: il tend à redonner aux peintres le droit qui est le leur, et dont les historiens les frustrent, et qui consiste à juger en premier des œuvres, à les interpréter et à renouveler sans cesse leur interprétation.

Pierre Schneider met ainsi en lumière les réactions de Chagall devant l'« Autoportrait » de David: *C'est beau comme Cézanne, Ça tue tout Ingres,* devant le « Gilles » de Watteau: *Ça dépasse tout le monde. Ça touche à Rembrandt. Je donnerais tout Corot pour ce pantalon,* ou devant la « Raie » de Chardin: *...L'art scientifique... Pour finir avec Derain. Je dis: admiration, chapeau. Touché? Non,* ou celles très différentes, de Giacometti: *Enlevez le sujet, vous enlevez la peinture,* et qui trouve que les « oeuvres du passé les plus ressemblantes à la réalité sont celles que l'on trouve les plus éloignées d'elles; « *je veux dire les arts de style: la Chaldée, l'Egypte, Byzance, le Fayoum, des choses chinoises, des miniatures chrétiennes du haut Moyen Age.* Giacometti, qui déteste le réalisme: *un tableau réaliste, c'est un tableau trop peu réel pour devenir style. Son tort, c'est qu'il ne ressemble à rien,* et qui dit du « Saint-Sébastien » de Mantegna: *J'étais fou de ce tableau. A cause des couleurs: il y en a peu, très peu et pourtant c'est le contraire d'une grisaille,* ce même « Saint-Sébastien » qui fait dire à Vieira da Silva: *C'est mon tableau. Je ne peux songer au Louvre sans penser à lui... On ne peut être plus dur et plus sourd que cette flèche.* Mais Pierre Schneider va beaucoup plus loin, dans son livre, qu'un simple recueil de propos échangés. Les correspondances des oeuvres du Louvre avec les peintres du XXème sont beaucoup plus nombreuses, plus inattendues aussi qu'on ne peut le soupçonner au vu de leurs tableaux: une véritable francmaçonnerie sentimentale (et mentale) se découvre dans ces dialogues, où les filiations secrètes, les connivences d'intentions et d'arrière-pensées font fi de tous les classements, de tous les rapprochements critiques superficiels: Miró, par exemple, se retrouve dans Sumer et dans les portraits du Fayoum, mais aussi dans les paysages de Corot et « L'entrerrement à Ornans » de Courbet...

Qui l'eût deviné? Soulages, lui, rappelle qu'il venait au Louvre pour voir la « Bataille » d'Uccello, bien sûr, à cause de cette *verticalité perpétuellement brisée par des obliques* (les lances) et de *l'espace que crée ce rabattement répété,* mais il s'émerveille aussi devant « Le concert champêtre » de Giorgione et les « Noces de Cana » de Véronèse. Quant à Newman, le peintre apparemment le plus « abstrait », le plus vide de « sujets » du monde, il déclare: *La question cruciale de la peinture est le sujet... Notre problème aujourd'hui est de savoir quoi peindre ...Dire quelque chose sur la vie, sur l'homme, sur soi-même: voilà le propos du peintre, sinon il n'est qu'un fabricant de schèmes décoratifs.* Il raconte que soudain, devant les Rembrandt de la National Gallery de Washington, *dans tout ce brun, avec une lumière tombant sur le milieu...* il crut voir ses propres peintures. Cette remarque, de la part d'un peintre aussi conscient de ce qu'il fait, change à elle seule du tout au tout le sentiment que l'on éprouve devant son oeuvre. De même, Riopelle, qui a fait des « sketches » d'après des Rubens, El Greco, Tintoret, cherchait à obtenir par là (c'est

RIOPELLE. Ficelle en pluie. 1972. Peinture acrylique.

lui qui parle), *la liberté qu'ils avaient, eux,* mais il s'émerveille aussi devant *le Dessert de Gaufrettes* de Baugin, et dit symptomatiquement des grandes toiles de Courbet (auquel, si je me souviens bien, Georges Duthuit a comparé Riopelle): *il a tout regardé, dans le détail... Tellement, qu'il s'y est noyé, et par là il a trouvé l'essentiel.*

L'amateur véritable, l'analyste, le poète ne peuvent que se passionner pour de telles notations. Elles permettent de prendre conscience de cette multiplicité de rapports irrationnels que tissent les hommes avec les oeuvres d'art. Pierre Schneider en tire une leçon personnelle, qui le fait descendre en lui-même, dans sa propre pénombre d'écrivain méditatif et distant, comme si la double provocation qu'il a suscitée en confrontant les peintres aux œuvres du Louvre l'obligeait à écouter plus attentivement sa propre voix, sa vérité la plus cachée: le poète qu'il porte en lui, et qui contredit heureusement le critique.

Ce que Pierre Schneider apprécie par exemple chez Riopelle, dont il vient d'organiser l'exposition *Ficelles et autres jeux* au Musée d'Art moderne de la Ville, c'est qu'une seule toile, quelle que soit la médiocrité du reste de sa production, suffise à lui faire aimer un peintre: cet esprit ant-hiérarchique, anti ou a-historique lui semble coïncider avec une vérité plus profondément vécue que tous les discours académiques sur les différences entre « maîtres », « petits maîtres », suiveurs, etc... « Le présent, la présence, écrit Schneider, ne sont pas de l'ordre de la cohérence, de la continuité. » Pour lui, comme pour Riopelle, il y a des *vrais tableaux* plutôt que des *beaux tableaux,* parce que la beauté fait encore référence à quelque chose d'extérieur à la sensation immédiate, à la violente émotion où l'on se perd, où l'on se change. L'inégalité même de la production d'un peintre lui paraît le signe de son authenticité: c'est le cas de Manet, comme c'est le cas de Riopelle. « L'absence de système délibérement recherchée », « la confiance affirmée dans le présent » leur semblent préférables à tout, et ils se trouvent ainsi en contradiction flagrante avec le *Zeitgeist* de l'époque, c'est-à-dire avec la volonté générale de ne percevoir les œuvres d'art qu'en termes génériques d'écoles, de mouvements, de groupes, cette volonté que les artistes eux-mêmes ont empruntée aux historiens et aux critiques pour se définir et se juguler eux-mêmes dans des cadres préparés comme des cimetières.

A ce sujet, Riopelle dit une chose assez mystérieuse: *le salut serait qu'il y ait un sujet qui ne compte pas trop, et une manière de peindre, de transposer, qui n'eût pas non plus de valeur en soi. Une symbolique, quoi!* Etrange aveu de timidité devant l'énormité du problème posé. Tout ce que Schneider ajoute pour éclairer cette phrase, qui n'est qu'un signe extrêmement touchant des doutes qui traversent un peintre, remet en cause le principe de la rupture historique à partir de laquelle, par exemple, tant de peintres se sont mis à « peindre des taches comme plus tôt ils eussent peint des oreilles »: par l'adoption d'une « cause », d'un « garant », d'une « recette ». Et il explique en quoi Riopelle demeure fidèle à cette révolution: *parce qu'aucun nouveau rapport entre le moi et le monde, entre le peintre et l'image, ne s'est jusqu'à ce jour offert à lui.* Belle défense, même si l'on peut dire que ce nouveau rapport ne « s'offre » presque jamais, mais se conquiert, s'invente, se provoque par toutes sortes d'initiatives. Riopelle dit, il est vrai, cette chose très modeste, et la plus généralement vraie pour les peintres: *On ne fait jamais qu'un pas dans sa vie.* Certes, on peut rétorquer qu'il y a des peintres qui en ont fait trois ou quatre, mais ne sont-ils pas des exceptions à la règle, et comme des monstres dans ce monde où l'on ne tombe en effet qu'une seule fois de cheval sur le Chemin de Damas, et où la révélation prend des allures définitives parfois mortelles pour des générations entières?

Les *Dialogues du Louvre* de Pierre Schneider posent, on le voit, tous les problèmes à partir desquels on pourrait aujourd'hui recommencer à penser le destin, le rôle, la fonction et l'essence de la peinture. Ils viennent d'autant plus à leur heure qu'ils dérangent tous ceux qui croient avoir trouvé une solution, ou qui adoptent paresseusement celle de leurs prédécesseurs, et qui ne font que s'enliser, déjà, dans la bibliothèque crépusculaire de ce même Louvre que Cézanne se trouvait stupide d'avoir voulu brûler, et qui redeviendra peut-être un jour, à la faveur d'un autre bouleversement social, un instrument collectif de connaissance, mais aussi un moyen de se transformer soi-même, comme aux temps du Directoire où la secte des primitifs de Maurice Quay, dans l'atelier de David, préfigurait le romantisme et le retour général de la culture vers ses sources archaïques. Pour cela, il ne suffirait sans doute pas que les peintres parlent avec des poètes dans les galeries du Louvre, mais qu'ils prennent tout le Musée sous leur contrôle et arrêtent le processus général de la mortification que dénonce aujourd'hui un nombre de plus en plus grand d'artistes. En attendant, nous tenons ce livre dans nos mains comme le moyen de faire venir à nous la peinture la plus lointaine, et de la confronter avec tous les désirs — toutes les peurs que nous éprouvons tous les jours. Pierre Schneider aura contribué largement à cette nécessaire résurrection.

ALAIN JOUFFROY

(1) Délécluze: *Louis David, son école et son temps.* Ed. Didier et Cie, 1963.
(2) *Les Dialogues du Louvre,* par P. Schneider, Denoël 1972.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

14 rue des Canettes - Paris 6^e - Tel. 326.49.40

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.

FRANCO GENTILINI

CATHÉDRALES D'AMOUR

8 lithographies originales en couleurs présentées par

Raffaele Carrieri et Patrick Waldberg

Tirage limité à 85 exemplaires dont 10 sur papier Japon et 75 sur Arches.

Prix de l'ex. sur Japon F 7.000
Prix de l'ex. sur Arches F 6.000

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

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 700

ALBERTO MAGNELLI
Dernière lithographie, en couleurs, 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

En préparation:
lithographies de GRAHAM SUTHERLAND et ANDRÉ MASSON

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

Frais de port pour les deux numéros: F 12

NUMÉROS SPÉCIAUX

hors abonnement

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)

HOMMAGE A JOAN MIRÓ
avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A ALEXANDER CALDER
avec une lithographie originale de l'artiste

En préparation pour 1972:
HOMMAGE A HENRY MOORE
avec une lithographie originale de l'artiste

Fifty years ago

by Patrick Waldberg (p. 3-12)

Fifty years ago, an elected society was formed in Paris, composed of poets and artists, who were dissatisfied with the human condition and in revolt against a hidebound, paralyzing tradition. They were longing to tap the deep sources of man, which had been forgotten or lost. My date for this, 1922, will be disputed, but it was in this year that everything happened. Extracts from Breton's and Soupault's *Champs magnétiques*, which was the first attempt at "automatic writing", had indeed appeared in *Littérature* in 1919, but a close examination of this review in 1919, 1920, and 1921 hardly supports its claim to be the spearhead of the new movement. Under the joint editorship of Breton, Aragon and Soupault, the scintillations of the young poets were covered by the well-established names of their elders; there were also contributions by musicians and Tristan Tzara injected it with the virulent nihilism of Dada. But the principles of Surrealism had not yet been defined.

In the number of *Littérature*, dated September 1922, Breton broke with Dadaism, stating that it had only prepared the ground and now they could move towards a new sphere of experience. It was an experience in which unknown forces made themselves felt and reason no longer stiffled the echos from the gulf of shadows. Two months later in the same review, Breton, in an article called *Entrée des médiums* (Enter the Mediums), defined Surrealism as "psychic automatism, which was very close to a dream state." The "mediums" were the poets René Crevel, Robert Desnos and Benjamin Péret. Aragon's *Une Vague de Rêves* (1923, A Wave of Dreams) should be read for its vivid evocation of the atmosphere of feverish excitement at the discovery of a totally new experience that these young men lived. But there was a danger that it would end in disintegration, as Breton pointed out in reference to Desnos. With rare exceptions, including André Masson, whose lightning drawings published from 1924 in the *Révolution surréaliste* was one of the few examples of pure automatism in graphic art, automatism did not fulfill the hopes of its adepts. Breton, however, placed a high value all his life on what he called "magic dictation", which he defined in the *Surrealist Manifesto* as a "dictation of thought, completely uncontrolled by reason and independent of all aesthetic or moral considerations."

The first Surrealists found a new way of life during the 1922 period of creative transes, which took them far away from trodden paths. Their walks, meetings, loves and friendships, every movement in fact, bore the stamp of its magnetism in a sort of sacred rivalry, which redeemed their lives from routine and indifference. The names of the established elders disappeared from *Littérature*, Man Ray brought his disconcerting Lewis Carroll sense of humor into the group, Marcel Duchamp, who was hailed by Breton as a sorcerer, worked at *Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (completed 1923), and Max Ernst, who had arrived from Cologne in 1921, lived with Paul Eluard and produced *Rehearsals* (1922), then the *Misfortunes of the Immortals*. Giorgio de Chirico, whom everyone considered as one of the prophets of the marvelous in our time, was still in Rome, but his melancholy, mysterious works titillated them with their enigmas.

The movement became almost exclusively concerned with poetry, but the poetry was lived and it brought life to a point of incandescence where dream and reality were no longer distinguishable. In spite of dissensions within and savage attacks from without, the movement preserved its cohesion for at least the first twenty years of its existence. This was entirely due to André Breton. Robert Desnos, writing in June 1924, a few months before the *Surrealist Manifesto* appeared, described the extraordinary power he exercised: "André Breton's whole concern is with the spirit, that is, with the meaning of life and not the observance of human laws and he has given back its real meaning to the word 'religion' through his love of life itself and the unknown."

PATRICK WALDBERG

The first encounter with Surrealist painting

by Alain Jouffroy (p. 13-21)

Surrealist painting was not hatched from an egg, watched over by the fairies as it accidentally landed on a cloud. Apollinaire began its history by coining the word "surrealism", rather casually it must be admitted, in his preface to *les Mamelles de Tirésias* in 1917. The second figure to appear on the scene was a young man called André Breton and, for several decades, a number of startling things crystallized around him. In an article on Apollinaire, written in 1917, he used "surrealism" but a reading of *les Pas perdus* shows that the "new spirit", whose presence he felt in 1917, could not have been that of Surrealism.

A change came in 1919 when Breton and Soupault wrote *les Champs magnétiques* together; Surrealism was not mentioned by name but it was in the air. The term, "automatic writing", which they coined for the way the book had been written, shows that it was poetry they had in mind and not painting. I do not think that the word "surrealism" was used between 1919 and 1923 except in private conversation and in reference to Apollinaire. Everything that interested them during this period was called "automatic writing" and Surrealism arose from their practicing it at varying speeds, and, incidentally, nearly driving themselves mad in the process. Painting would never have been drawn into the Surrealist movement if the experiments begun in 1919 had not broken the bounds of a purely literary aesthetic, but, in spreading beyond these limits, automatic writing was already going beyond the limits of painting, although those who practiced it did not realize this.

The poets were not painters, however, and they probably felt a little remote from painting. I believe that a turning-point in the relations of painting and poetry came in a conversation between Breton and Modigliani about Lautréamont's poetry just in front of the restaurant of the Closerie des Lilas. Breton himself gave me an account of it. In Breton's characteristic way of *seeing* the unheard and *hearing* the unseen, it acted as a creative stimulus in his approach to Surrealist painting.

The next event in the birth of Surrealist painting was an exhibition of Max Ernst's superb, incongruous collages at Paris in 1920. The first of his "historic" works, *Gathering of Friends*, was painted in the same year and, although it was an imaginary group of writers and artists, who were not yet called Surrealists, it provided the first visual expression of the movement. Miró was the unwitting founder of Surrealist painting, since Max Ernst's precedent had not been recognized as such by painters who could have acknowledged him as their forerunner. His paintings, like the *Plowed Field* (1923) and the *Hunter* (1923-24), which he had begun at Montroig and finished in his studio at 45 rue Blomet, were already known to Roland Tual and Michel Leiris, who told Aragon about them. Aragon, in his turn, brought Breton to see them. They convinced him of the possibility of a surrealist painting, which was to be a dominant factor in half a century of art.

It is hard to say when exactly this historic moment took place, when Breton encountered surrealist painting for the first time. All I can say is that Breton's first *Manifesto of Surrealism*, which was written in the summer of 1924 and published in December does not mention painting at all. He did not give the name of a single painter in his famous list of precursors of Surrealism. The only painters, mentioned as such, are Picasso and Braque, but only in connection with papiers collés. It is as though, in the summer of 1924, Breton still did not consider any painter as a genuine Surrealist. His *Surrealism and Painting* was not published till 1928 and Aragon's *la Peinture au défi* (The Challenge of Painting) did not appear till March 1930, published by the Belgian Surrealist Camille Goëmans for an exhibition of collages.

It took Breton, then, five years, from 1919 to 1924, to believe in the existence of Surrealist painting, which has provided a fortune for some, a profession for others, and has thrown a dazzling light over art and life. It would be idle to disregard the distinctions he made to illustrate the relationship between Surrealism and painting. I am not going to defend Surrealist orthodoxy, here, which is anyway a contradiction in terms. A defense of Breton's point of view is a defense of heterodoxy, separateness and difference. As soon as this point of view is abandoned, there is always a risk of falling back again on the myth of a tradition, which would be a complete denial of the necessity for seeing the unseen and hearing the unheard. The world-wide reputation of painters belonging to the first phase of Surrealism, from Miró to Matta and Lam, tends to mask the basic principles of the movement. Breton became aware of surrealist painting as such—I can state this confidently because he said it to me so often—when it began to fascinate and disturb his innermost thought to a greater degree than other kinds. The reason why some images in particular fascinated and disturbed him depended on a revolutionary change in sensibility. Beauty, even in a state of violent agitation, was not the key; this was to be found in a unique *principle of pleasure*, which renews and upsets our notions of beauty more than it harmonizes with them. For example, pictures as inaesthetic as those of Pierre Molinier and Schröder-Sonnenstern seemed more highly charged with surrealism to Breton than a great many "beautiful" paintings by the "greatest" artists of the movement. This divergence between his personal point of view and strictly Surrealist mythology was a constant factor in Breton's attitude to its painting.

ALAIN JOUFFROY

Lithographs of Max Ernst for a ballad of Ribemont-Dessaignes

(p. 22-27)

Max Ernst has just finished illustrating a new book by one of his oldest Dadaist companions: "La Ballade du Soldat" (The Ballad of the Soldier), by Georges Ribemont-Dessaignes. The thirty-four lithographs that accompany this long anti-military poem definitively evince the fidelity of these two men to the subversive principles of their youth.

"The Emperor of China", the first theater piece of Ribemont-Dessaignes, was also the "first Dadaist happening done in France free of any foreign influence. It was repeated many times during other Dada manifestations." (cf. Michel Sanouillet, "Dada à Paris", J.J. Pauvert, 1965). In 1919 Picabia said that the poems of Ribemont-Dessaignes were "what he liked best" and the same year Tzara declared that they "counted among the best things" that he knew. Ribemont-Dessaignes was the first, as early as 1931 in the "Nouvelle Revue Française", to tell the "Histoire de Dada"; his memoirs of the period have been grouped together under the title "Déjà Jadis" (Already A Long Time Ago) in 1958 (Ed. Julliard). During the First World War, when he was assigned to the Family Information Service at the Military School, a defeatist newspaper was circulated clandestinely in the offices where he worked.

Without a doubt Ribemont-Dessaignes wanted to assert once again with his friend, Max Ernst, that violent demand for freedom which instigated, more than fifty years ago, that "republic of comrades" the Dadaist movement represented for them.

André Masson printmaker and illustrator

The story of one of my follies

by André Masson (p. 28-33)

Color arrived very late in engraving: with the Impressionists. But most painter-engravers only did colored lithography. The extraordinary expansion of engraving—an expansion without precedent—really only started after the last war. It's not the engraved line but the equivalent of the wash-color that makes it difficult to control the "biting". A painter needs intuition to compensate for his lack of experience. Since 1946 color engraving has attracted me much more than that in black. Like all follies, this one started with something annoying: the problem of registering. First I thought that if I could work in litho-color on a single stone the difficulties would be less. In Aix-en-Provence I talked to a friend, a German painter with all the necessary equipment, about this idea of the "unique stone" which, because one pass of the press was enough, ought to give to the color a sort of flower of great freshness. But an almost unbelievable technical ability was necessary. I had to foresee blank spaces between the zones to be colored: a sort of Zen exercise in emptiness. But in order to avoid too many blanks, rollers had to be made, some of which were less than a centimetre long. In this way we produced a lithography on a single stone with seventeen colors. But we could only print two a day, a very aristocratic conception! In addition, most of these lithos were printed on appliqued China paper: therefore it was necessary that the supporting paper, Arches or Rives, cling sufficiently to the thin skin of the China paper. This couldn't be done without accidents, and we were always having to begin again. We printed a few copies in large format of a whole album in colors, "The Voyage to Venice", the text itself lithographed in many colors.

Immediately I asked myself why I couldn't do the same thing on copper. Why not? Copper plate engraving can be compared to a succession of ocean depths at many levels, but never more than four, including that of the plate. Three bitings, corresponding to three colors, had to be foreseen, as well as spaces provisorily blank—let's call them islets. As they pass over the plate, the rubber rollers hold well in the center but tend to yield on the edges, creating a marmalade of colors. So it was decided to pass the great roller only for the last color, that of the islets, which were kept on the edges of the plate, so that the rollers would be applied equally everywhere, even if the islets didn't form a complete framework.

In the process of doing this favorable "accidents" occured. Finally, no engraving exactly resembled another, so that each time an "original" was almost created. But because the work was so slow, the cost of the book soared, and the editors weren't happy. Although I was not able to repeat the experience myself, I feel it is worth trying: because it escapes from any kind of tradition, the originality of an artist has a chance to appear strongly and clearly.

(Reporting by Alain Jouffroy)

Bellmer, or in praise of a return to the womb

by Yvon Taillandier (p. 38-47)

"But what do you want me to do?" The fair Bellmerian's reply disgusted me. Till that moment, I had only felt admiration for the artist we were talking about, but now I suddenly felt sorry for him. The desire she had just confessed could not be dissociated from a series of painful incidents in his life. After his father had sent him to work at a mine in Upper Silesia, the police were soon on his track and he was in danger of imprisonment. Later, he lived an anti-Nazi German in Nazi Germany and then, in France, he was again charged by the police. Now, at the age of seventy, one of his own creatures was threatening him. Why, I asked myself, should she want to imprison Hans Bellmer.

Then I began thinking of his imaginary country and its history. He invented prisons whose walls were so narrow that they became the skin itself of the prisoners and they tore open their breasts. They were so inseparable from the enclosing walls that there were nothing but stone lungs beneath their ribs (*Open Rose, Night*).

A thesis could be written on Bellmer's prisons. There would be a chapter on imprisonment by foliage, where the victim's hair is invaded by leaves and his body is imprisoned in a cage of corollas and petals. There would be a chapter on people detained by the fibers and veins of wood, like *Poor Ann* (1948) and another on imprisonment by involvement, where two prisoners are as inextricably bound to each other as the rope forming the Gordian knot. Other chapters would describe perspective imprisonment (a constrained encasing of distance by the foreground, which contains and constraints it), kaleidoscopic imprisonment (paralyzing symmetries), and imprisonment of images within images, when behind the bars of the most heavily drawn, there appear lighter drawings, which are incarcerated by the first. There would be a chapter on prison-guard organs, like hair binding several hands, the palm of a hand acting as the internment for an ear, and possessive feet that keep a number of faces sequestered. The chapter on incongruity would describe arms replaced by legs, or a head imprisoned in a thorax and dominated by another head. This would introduce imprisonment by accumulation or heaping up, like the superimposed figures in the study for the *History of the Eye*, where a combination of a skeleton with a bar and a pig serves as a staircase for a pair of woman's legs. A miscellaneous chapter would cover bodies imprisoned in a transparent cube, which may even be insensible to touch, and the imprisonment of empty bodies, like the wall that closely models the hollow leg and foot of a woman. The two main chapters, however, would be concerned with imprisonments by partial proliferation and ablation. Having arrived at this point in planning my book on Bellmer's prisons, I looked at my aggressive questioner; she was a striking example of these two last kinds of imprisonment. She had been confined by the ablation of one arm, her thorax and abdomen; in fact, she belonged to a species that Bellmer has called cephalopods. Her supernumerary legs were an example of partial proliferation.

"I am a spider," she said.

I immediately objected to this. Her legs were far too pretty for a spider and, besides, she had not enough; spiders have eight and she was three short. But she stuck to her point; like most of the inhabitants of Bellmer's imaginary country, she was made of threads and was spinning a web. I realized straightaway that the web was the beautiful, alluring drawing that covered the country. Its first prey was to be Bellmer himself. "We are planning to capture him in this web," said the spider, "and you too."

I replied that, all considered, I understood why Bellmer should be imprisoned but not why I should. The spider's answer was unhesitating and shattering: "For your happiness." I objected that I could not understand how happiness could be compatible with the deprivation of freedom.

"Do you know my foetus brothers?" the spider asked. It made me regret their omission from the book on Bellmer's prisons because from 1955 to 1958, in particular, the embryos were clearly visible with Bellmer's X-ray technique. The spider continued, "Our foetus brothers are happy; they enjoy prenatal happiness, which is the incomparable model for all postnatal happinesses. And yet, our foetus brothers are prisoners."

"That's true," I admitted.

YVON TAILLANDIER

Metaheraldic-geometry in the woman-space – A manuel of iconoclagy

by Jaques-Alain Miller and François Regnault (p. 34-37)

André Masson does not exist.

Beneath this name flows the river of Heraclitus; it has been given to a creature who never appears the same twice and every meeting with him is the first encounter. Sometimes the flow has probably become thicker, similarities have surfaced, periods have become distinguishable, subjects individualized, then the flow quickens, the outlines blur and the forms merge into each other. The place for crossing this uninterrupted transition is generally called André Masson.

His work has the structure of a paradox. It records the instant and gives permanence to what is born on the point of disappearing. It has to be produced at a single sweep and cannot be divided. It flashes unpredictably. It is an intensity. An idea or an impression are too slow for lightning. And how can you look at something that is never itself? And how can you describe it? The words will not come

The inevitable, in consequence, comes like a blow to the analyst. The blow is the cast of a dice, which we have thrown at three prints. Masson, who chose them without giving his reasons, has acted as chance. If the signature were removed from them, no one would guess that they were the work of the same artist. They have no common style. [The three literary extravaganzas that follow are as impossible to put into the strait jacket of a summary as the work of André Masson himself. The reader is advised to look at the prints instead.]

JACQUES-ALAIN MILLER
FRANÇOIS REGNAULT

Baj in Venice

by André Pieyre de Mandiargues (p. 48-56)

Baj likes generals too much for us not to use military terms in talking about his work. Most painters forget that an exhibition is a battle; museum directors don't know that pictures should be marshalled like soldiers. In that way the spectator can be conquered, the battle won. For his show on the vast walls of the Palazzo Grassi in the summer of 1971, Baj must be saluted not only as the conqueror, but for having known how to conquer with so much brio.

Exposed at the Palazzo Grassi were twenty years of prodigious work, from 1951 to 1971. This should be sufficient to prove that Baj, contrary to what many superficial critics have written, is not a Dadaist. For Dada was nothing but a brief display of fireworks in the night, and the few works and messages that have come down to us are only the traces of a game played with indolence and dandyism. The neo-Dadaism of today is totally different, both by its search

for success and its excessive exploitation of a joke, usually bad. Baj admires Duchamp and Picabia, but that is all. His true master, whose influence can be felt on all the periods of his art, is a poet, not a painter. His name is Jarry. For those who like labels, we might call Baj a surrealistic (Breton wrote a fine essay on him) neopataphysicien. The presence of Ubu could be detected a little everywhere at the Palazzo Grassi.
The pictures of Baj's first period, called spatial, present fairly frequently a sort of monster that seems to have fallen out of the sky. This "martian" is nothing but one of the incarnations of father Ubu. He can also be seen as a humanized cephalopod in the "modifications" painted by Baj on a background of academic or popular painting. More recently, in the "appropriations" of Picasso, then of Seurat, a strange body can be recognized that resembles Ubu and that seems to have slipped into the place of some figure deliberately effaced. As for the broken mirrors that Baj uses with a demonic skill, how not to recall that for Jarry every reflecting surface was above all a place where you could break your own double with a revolver. And the generals, those marvelous monsters that brought Baj his greatest success, are clearly variations on the theme of Ubu warrior. Baj is a "subject" painter, but without doubt what makes him one of the few rare great painters we have today, is the splendor of the pictorial texture of his most recent pictures and collages. To Picasso or Seurat, when he takes them for models, he adds something that is not so much a black humour as a multicolored one. Each of his recent pictures flings before the eyes of the spectator a joyous flight of parrots. It's time to salute with a certain love the most gay of the great modern artists.

ANDRÉ PIEYRE
DE MANDIARGUES

Bacon and birth into space

by Yvon Taillandier (p. 57-66)

The mouth open on a cry and showing all its teeth is an enigmatic symbol in Bacon's painting. It may be a part of the modernity of his accessories, like the dentist chairs, the shower sprays, campbeds, wash-basins, gutter gratings and bicycles. Again, the teeth may be a symbol of the knife that cuts the umbilical cord and the figure may represent a new-born creature. Bacon, in fact, uses a variety of means to symbolize birth, some of them iconographic, others stylistic. Teeth are only one example of the first. Other instances of iconographic symbolism are bicephalous figures, which are a parallel to the heads of mother and child at the moment of birth; cast shadows and models reflected in a mirror, which suggest fissiparous birth; the half open door, which is the aptest birth symbol of all. In several paintings, the mother's body is symbolized by a glass cage, its dual properties of confinement and transparency corresponding to concealment in the womb followed by the revelation of parturition.
One of the frequent characteristics of Bacon's word is curved space as, for example, *Three Studies for a Crucifixion* (1926) and *Three Studies of Lucian Freud* (1969), where the curve is combined with the glass cage. Space is cylindrical in some other paintings, like *Three Studies for a Portrait of Lucian Freud* (1966) and *Two Figures lying on a Bed with Witnesses* (1968). The combination of curve and cage in the three studies of 1969 suggests that they are both symbols of prenatal life in the womb.
Curved space could be interpreted in a variety of ways. Its vertiginous effect is similar to Van Gogh's giratory expressionism and as such it suggests the vertiginous fall of birth rather than the phase preceding birth. In relation to the rest of modern art, the spatial curve is comparable with works like Dufy's *Horses and Jockeys* and Matisse's *Dance*, but in Bacon's rooms it assumes a planetary significance and the skirting-board is like the curve of the earth's surface seen from a rocket. On the technical plane, it may simply be a device for getting rid of a dull horizontal, introducing variety into rather empty surroundings and creating depth easily. The contrast between the segment on the right and the arc of the main circle creates this depth without Bacon's having to trouble about atmospheric perspective, which would anyway be misplaced in a living-room, or painting several objects, or floor tiles with a linear perspective.
His use of convex mirrors has a similar function. They are irregular as in the *Portrait of George Dyer Looking at Himself in a Mirror*, where the soft, undulating surface inevitably distorts the image considerably.
The violently contorted bodies are a feature of Bacon's painting in general and not only a distortion of reality by deforming mirrors. His whole world may even be the image of the real world reflected in them and not a direct image of the world. The little *Diptych: Study of George Dyer and Images after Muybridge* suggests that the anatomical distortions are intended as an illusion of movement, especially when we remember that Muybridge's serial photographs recorded human figures and animals in movement, and the similar devices used by the Futurists and Picasso. Finally, they could be a comment on human nature, which is confronted by a caricature of the body it is so proud of.
Painting 1946 and its second, more recent version in the Museum of Modern Art, New York, show a man grinning beneath an umbrella while, above him, hangs a raw side of meat, with the legs spread like the arms of a crucified man. In both, he is showing his teeth and, if the interpretation of their symbolism is correct, the man represents the newly born, laughing at the thought of our origins, or crying because birth is painful. Since birth and bringing to birth are both placed beneath the sign of pain, the raw, crucified meat could be a symbol of maternity and the man under the umbrella may be laughing at a biblical allusion: "Meat thou art and to meat thou shalt return."

YVON TAILLANDIER

Brassaï

by Gaston Diehl (p. 67-71)

For a long time Brassaï has been known not only for his exceptional photography, but for his successful incursions into literature and graphism. In effect, nothing escapes his perspicacious eyes that know how to penetrate beyond appearances to restore that "resemblance" that is dear to him. What Henry Miller said in 1933 is still valid today: "Brassaï is an eye, a living eye".
What we see so strikingly in Brassaï is the omnipresence of the creator who remains faithful to himself throughout time and the different possibilities of expression. He has translated the personality and works of Picasso into words and images; in fact, his face looks more and more like Picasso; he has the same dark regard and extraordinary vitality. Like all great creators, he is at once confident and humble. A cosmopolitan sense is intimately mixed with the qualities of his own country: an instinctive feeling for order, a sensibility that is always awake, an exaltation held in check, a lofty rigor. Whatever he does, whether drawing, sculpture or more recently tapestry, he remains constantly attached to himself, to the universe he has created and that identifies him.
For twenty years he has been collecting stones on the beach and, in function of what they are, making them into heads, birds or bodies. Little by little he has reduced his own intervention, eliminated details to reach the essential. The figure is simplified, resolved into melodic rhythms, sensuous swellings.
For centuries the human spirit has been repeating similar gestures to glorify the supple feminine curve that the hand desires to caress, and that can be spiritually felt in the eternal prayer to the Goddess-Mother and in the celebration of fecundity cults. By plunging to the bottom of himself Brassaï has renewed this ancestral enchantment that still unconsciously affects us. In the works he offers us today we can see the truth of what Brassaï stated a long time ago: "to mould the living thing in an immutable form".
Brassaï has also used a great many different materials: serpentine stone, pink or white marble, polished and unpolished metal, to accentuate the shadows of furrows and hollows, the shine of arches and hip curves which our gaze follows with an ever-increasing delight. In his tapestries he gives back to the wall what he took so often with his camera, leading our eye on a refined promenade through a diversity of nuances and complex tonalities. Finally the wool resembles in a strange way the very colors and language of the wall. His intelligence, his sense of observation, transforms everything he touches into a discovery and meditation that stimulates our astonishment.

GASTON DIEHL

Gargallo: Masterpieces in iron

by Pierre Courthion (p. 72-77)

At the beginning of his career, Gargallo's drawings and sculptures were characteristic of Art Nouveau, especially the whiplash, serpentine line of Beardsley's illustrations, Mucha's posters of Sarah Bernhardt, and the undulating designs of Grasset, Gallé and Tiffany. For several years, he had wanted to produce a sculpture, pierced, sharp edged, with contrasting concaves and convexes, which would be a complete departure from traditional solid sculpture. When he eventually produced his first sculpture in cut-out iron, the *Mask with Curled Hair* (1911), it was a landmark in the history of art. The next stage was assembling and welding iron. The masks, produced by this method, appeared fifteen years before Gonzalès did the same kind of work
In 1920, he used lead for the first time. The *Violinist*, inspired by his friend, the Catalan musician Costa, was made of lead sheets superimposed and hammered together. It is one of the finest sculptures of a violinist ever created. The young musician bends over his Stradivarius, plucking the strings with his fingers, and the right hand is so imaginatively conceived that one does not notice he is not holding a bow.
At this point, Gargallo realized how fragile were his cut-out iron sculptures and with the exception of the charming *Head of a Young Girl* (1921), whose hair seems to undulate in the wind, he began to make them from thicker sheets of metal.
At the same time, he also made anti-sculpture by isolating an object, like a hand or a pipe. He made the following comments on its visual potentialities: "Metaphor is ineffective in sculpture. You can suggest and make an imaginative comparison of a hand, or a woman's mouth holding a flower, but you cannot sculpt a woman with an arm ending in a flower, in spite of the myth of Daphne, or the figure of a woman with a flower in the middle of her face instead of her mouth. Plasticity is a static idea in space; poetry is a sequence of simultaneous ideas in time."
Gargallo then made a series of hollow sculptures (*Woman at her Toilet, Woman with an Umbrella, Sailor with a Pipe*), which culminated in *Maternity*.
It is difficult for us to imagine the courage needed in 1922 to offer these objects to the public, which traditionalists did not think fit subjects for sculpture.
The need to cut out, twist, assemble and pierce the continuous volume of traditional sculpture came from a dedicated experimenter, but also from a believer. His *Christ on the Cross* is one of the most moving conceptions of this ancient theme. It is made of copper nailed onto a plank of wood. From 1925, Gargallo's sculpture became more solid and there were three main subjects: portraits, dance and music, and harlequins.
The portraits are not only likenesses, they are studies of the sitters' character. After the *Self-*

portrait of 1927, he refused commissions and chose his own sitters. Among these were the delicate, refined features of *Greta Garbo*, *Chagall* the Jewish story-teller of scenes from white Russia, and *Kiki of Montparnasse*, who was a memory of his youth. These were followed by the *Picador* series begun in 1928. A number of his sculptures took musical subjects, including *Harlequin with a Mandoline* (1931, Coll. Cécile de Rothschild) and *Harlequin with a Flute* (1931, Paris, Musée National d'Art Moderne). In 1933, he completed his major work, the *Prophet*. He had made several drawings on the subject as early as 1904 and it was also anticipated by the *Head* of 1926. Gargallo's iron sculpture was the sculpture for a new age and it was fitting that his last major work should be this statue.

PIERRE COURTHION

Spiritual discipline and freedom in Bazaine

by Julien Clay

(p. 79-85)

Jean Bazaine's paintings, exhibited at the Galerie Maeght, Paris, remind us of Bonnard's phrase, "this great confusion of light and forms". But the confusion is only apparent. Beneath there is a firm structure. As he has explained in his *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (*Notes on Painting Today*), which describes his working methods, the structure is not planned before he begins painting. He starts with a few touches of color, which are the sources of light and rhythm. In one sense, they indicate the direction the painting will take; each new touch requires its complement of color, light or form. There is only one possible solution at each stage. Bazaine looks for it in the depth of his being, where his sensibility has slowly eroded and synthesized the visual memories accumulated over long years. "We feel", wrote Bazaine, "that this obscure intuition, controlling the process, engages us in a relentless mechanism and guides us unerringly as we grope through a night, where intelligence is no longer any help, towards the most particular and the most universal of ourselves."

The structure of one of his paintings is not finally established until the work is completed: "We have an impression that we can slowly recognize a painting in progress, but without ever knowing its real appearance in advance." One of the outstanding features of this exhibition is the great variety of the work. The rather close division into compartments, which often had a vertical alignment in his paintings from 1945 to 1946, where two groups sometimes faced each other, has now been replaced by a much freer composition. Oblique and sinuous lines, and spiraling lines of force throw into relief the major, essential signs that can appear in tree bark, ripples, stones or in the faces of human beings. The danger in this kind of fluid composition is that the structure will disappear altogether, as Bazaine himself pointed out "The skeleton should remain within, but it should not disappear under the material hiding it." In these paintings, it is thoroughly integrated into the work in the way he handles the color. The rhythm and texture of the painting are formed by touches of the same color applied at irregular intervals and interpenetrating each other. Rhythm and texture stand out especially clearly in the pictures on exhibition because Bazaine has given up the Venetian splendors of his palette and now only uses seven colors: ultramarine blue, madder lake, yellow ochre, burnt sienna, ivory black, lampblack and white. It is Bazaine's ascesis, who, at the peak of his career, has complete control over his means and can reduce them to a minimum. He has denuded his painting so that he can draw a purer song from its bareness. Each color can now vibrate fully and the cold white of the canvas throws the most luminous white of his palette into relief.

Bazaine's world has always been one of space and light. He is haunted by an unexpected, metaphysical but real depth, which penetrates some of his paintings. He has tried to separate a ceaselessly rising light from his color composition. Every picture is an ascension towards this light. It is the extraordinary light of Brittany, different at every hour of the day, which he has pursued tirelessly at Saint-Guénolé in his gouaches, water colors and drawings.

Movement and conflict are the constant marks of all his works and the same dynamism has driven the development of his art. It can even be seen in this exhibition covering a year's activity; as they succeeded each other, the structure became broader, the brush stroke longer, and the opening towards light and space more generous.

JULIEN CLAY

Sutherland's lesson

by Franco Russoli

(p. 86-93)

Sutherland's work represents an extremely lucid and objective vision of the contemporary world, but it is rooted in and made radiant by a profound moral sense. It can be thought of as an original poetic illumination, simultaneously a statement and a prophecy, about the relationship between nature and the human condition. It is not only the expressive quality of his work that is important, but his exemplary method, his decision never to elude the objective facts of reality such as they present themselves to the individual, to his judgement and sensibility, and to remain faithful to himself and his own cultural tradition. Incessantly confronting the data of nature and history, Sutherland has always been able to accept both the old and the new, and from there to make a choice and a metamorphosis in accord with his own personality.

In the last years his influence has been felt on Italian art as much as that of Max Ernst, Giacometti, Bacon or Staël. Through them younger Italian artists have been able to recuperate and use critically in a contemporary form older figurative experiences that seem to have been rejected and denied by the "revolutionary movements" of twentieth century art. Far from being reactionary, this is nothing less than an attempt to define by the re-creation of an intelligent language the contemporary meanings —moral, social and psychological— of the eternal aspects of men and things. In other words, an art that is no longer simply a mirror of human reality but carries the weight of a judgement.

Obviously, only a few younger artists have been strong enough to keep Sutherland's lesson from being betrayed, misunderstood or turned into a "mode". Often, too, the most secret and rich parts of a message are those that bear very little resemblance to the original model. In terms of Sutherland, it's not the forests of thorns and roots, nor the more or less monstrous fauna, men-insects-machines, that since some time can be seen swarming over the canvases of young artists, that show the real depth of his lesson, but rather the search for a relationship between realistic analysis and formal invention, between the truth of objects and situations and their transformation and projection in the subjective domains of emotion and judgement.

In his very first paintings Sutherland revealed the elements of his moral and fantastical universe. His English pastoral scenes already show a realism stamped with a sense of absurdity; on the one hand, a synthesis of detail rendered with love and insight; on the other, an atmosphere of magic and uneasiness. These quickly became the highly individual constants of his work. It's precisely because of his belief in the basic underlying unity of subject and object, man and nature, that Sutherland has been able to stand apart from the excesses of "surrealism" and "abstraction" and continue his stubborn dialogue with an ever-changing reality. Almost like the Romantics, yet aware of the constant ambiguity of meaning, Sutherland has always taken natural objects for symbols. But symbols consciously chosen, for Sutherland prefers the rational to any flight into unconscious and mysticism. It's with his eyes open that he tells his poetic chronicle of our grievous times. But the witness he bears is more lyrical and objective, more filled with a compassion for everyone, than that of Bacon. In all his work we feel a painful love of life whose only defense is to become exactly aware of its condition. His work invites us to scrutinize everything, to investigate nature in its totality. This is the lesson of Sutherland.

FRANCO RUSSOLI

The house behind the hills

by Giorgio Soavi

(p. 94-95)

The French house of Sutherland is situated behind the hills of Menton, on the Castellar road. It's a white villa that looks as if it were designed by Corbusier. It has the proportions, the springing form, the small staircases and perhaps even the chimney of a boat. It is easy to see Kandinsky living there, maybe Mondrian or the Delaunays. From the road you can see a metallic grill, painted in white, on which is a wooden sign: "La Villa Blanche". Sutherland's house at Trottiscliffe, in Kent, is also called "The White House".

Behind the white grill, facing the landscape, a jungle of Mediterranean plants, green, fat, sharp, fills the garden. On the shadowy terrace grows a great tree with white flowers. The corollas resemble bell-flowers but its giant size gives it away: it's a datura. It's poisonous: if you touch it you have to be careful not to put your fingers in your mouth. Daturas can be seen often in Sutherland's drawings.

His atelier is at the end of the garden and consists of two rooms, one about two square metres and the other double the size with two windows opening on a big fig tree. A door that's nearly always shut gives onto a terraced garden with olive trees, an abundance of flowers and a pergola. But the most beautiful part of the garden is not in back of the house but in front: here many themes of Sutherland's recent paintings can be found: the white iron structure of the pergola, the interlacing of the vines. Many pictures represent on a larger scale this intertangling, this interweaving of branches creating new networks that are mixed with the play of the light or the zones left in shadow. Out of here are born those forms that seem immersed in some chemical solution of sun and water: orange and yellow of the fruits, blues and violets sustained by vigorous black contours similar to the pilasters of a substance at once solid and transparent. The tone of the drawing, even of the paintings, is in effect one of transparency. The landscapes, fruits, animals of Sutherland seem as transparent, as interiorly visible, as the face, the hands and the costumes of his famous portraits, the nose and wrinkles of Maugham, the thick underlip and neck of Churchill.

GIORGIO SOAVI

Admirable Chagall

by Louis Aragon

(p. 96-107)

Chagall's world has no gravity: there's no difference between a man and a bird, and donkeys live in the sky. Chagall turns everything into a circus and there's no need for explanation if we find a rooster on the arm of a flute-player and in the shadow of his neck a naked woman is outlined while far away the village is gilded

with the light of the sun and the moon. Men and women are pregnant with apparitions: beasts, characters out of some itinerant theater, lost heads, jugglers accompanied by what invisible violin? Fascination with childhood. Woken up dream of a people where there are so many lovers it's difficult to single one out. The only precedent that comes to mind for a spectacle like this is "A Midsummer Night's Dream". The sense of mirage here doesn't come from any desert but from the shimmering of Chagall's creatures, man and beast mingled together, the shadows and light lovingly shaped by a dream.

We are in an imaginary paradise, the kingdom of touch, the caressing kingdom of open hands. An ox passes slowly in the distance, so slowly that the violin grows silent, and in each embrace we feel the strange silence of a love that is happening for the first time. Through the details of small figures (here's one running through the street on his hands, another going away through the sky with his head down, his face turned aside) Chagall contradicts what the unity of his compositions appears, at first glance, to be saying. Nor does time mean anything in this work spread out now over more than sixty years. Certainly, in the marvelous biblical series he did, Chagall seems to be telling and illustrating a story. But what does that prove except he had the power to do it? The trouble is we've gotten so used to looking at Chagall's pictures we don't even notice how strange, irrational, irreductible they are. But that's precisely the wonder of them, their poetry. Chagall seems dominated by the pleasure he takes in colors, in the hegemony, the strange kaleidoscope of them that is constantly upsetting the geometrical equilibrium.

What more is there to say about Chagall's bestiary in which birds and horses are often close relatives? In a recent picture the moon is black; a figure is sitting in a village; across his shoulder lightning falls like a scarf. Up above, two birds, a naked child, a woman traced in white on a dark background. On the left shines the pink head of a horse with a green body and a blue hoof resting on a lunar face (or is it a pebble?). Don't disturb Chagall: he's dreaming his life and his work. The world is his night where he makes his day. He is reminiscent of that other painter haunted by the imaginary: Hieronymous Bosch. In the world of painting, however much it may displease the new iconoclasts, Chagall stands at the dawn of a day that will have no end.

LOUIS ARAGON

HOMAGE TO PIET MONDRIAN

Mondrian the marvelous geometer

by Gilbert Lascault (p. 111-116)

Steps in a Transition

In the beginning, Mondrian was just a talented painter, using Expressionism, Fauvism and Toorop's Divisionism to his own vehement ends. After his visit to Paris in 1912-14 and direct contact with Cubism, his style became geometric. Gradually, the forms of the real world lost their complexity and what Mondrian called their tragic aspect. In the two series of *Trees* and *Still Life with a Pot of Ginger*, a geometric network slowly takes possession of the objects, divides the plane surface, and perspective illusion disappears. The geometric transformation was more radical in the series of *Trees;* the *Red Tree* (1908-10) and *Blue Tree* (1909-10), for instance, have forms that Mondrian later described as "capricious", "tragic" and "twisted"; geometry smoothed the contortions into serenity. The transition is quite clear from a natural reality to an abstract reality.

The Omission of a Letter

At this point, Mondrian's painting began to be concerned with the play of combinations and differential variations. It coincided with the change of his signature on his paintings from Mondriaan to Mondrian. Too much should not be made of the omission of a letter, but it indicated perhaps his desire for universality; his signature lost its local, too obviously Dutch character.

Order Reigns

His work shows, after this, that order can be as rich and varied as chaos. He preferred style to the shriek of anguish, law to emotion. As a strict Platonist, he subordinated the individual to the universal, irrationality to reflection, tragedy and spontaneity to construction.

In Le Corbusier's words, Mondrian's work is the poetry of the right angle. The primary colors, blue, red and yellow, are placed beside the non-colors, black, white and gray: "Everything", he wrote, "is composed by relationship and reciprocality. Color only exists by virtue of *another* color, dimension through *another* dimension, a position only exists in opposition to *another* position." The particular in its multiplicity "creates a rhythm that does something to eliminate the contorted aspect of things." Mondrian, like Plato in the *Philebus*, thought that the simplest forms were the most beautiful and that *pure* white was "whiter, truer and more beautiful." Like Plato, he believed that forms and colors should give "pure, true and measured pleasure".

Looking and Learning

Mondrian's paintings can be interpreted metaphorically so that lines, colors and spaces are images of physical and metaphysical aspects of the world. A good many critics would be shocked by a theosophical mysticism that they consider in contradiction with the rationality of his work, but we should guard against making such a clear-cut distinction. Present thinking on art is far too attracted to a rationalistic manichaeism and too quick to contrast honest, lucid theorizing with unfashionable ideology. Mondrian would probably never have produced the work we admire if he had not related the square of his canvas with what existed outside it. The link was no doubt made in a confused and sometimes contradictory way, but it was necessary. In the present state of theorizing on art, an endeavor to "purify" painting and rid it of all "ideology" would probably sterilize it, or at best make it repetitive. This is the danger that faces Conceptual artists when they try to make art a self-contained field of investigation.

Victory Boogie-Woogie

Mondrian's life and work ended with a marvelous paradox: *Victory Boogie-Woogie*. Like the titles of so many of his last works, it reflects the world of the city, the world that lies outside the canvas square; gone is the austerity of titles like *Composition with Red, Yellow and Blue* (1921). Within their complex geometry, an explosive gaiety mixes sensuousness with a touch of anxiety in a very measured way. Bartok's *Marvelous Mandarin* is a musical narrative of a mandarin who was killed several times by bandits and came to life again, because he could only die after he had experienced joy. Mondrian was like the mandarin, but he ought to be called the *Marvelous Geometer*.

GILBERT LASCAULT

The decisive relation

by Andréi B. Nakov (p. 117-124)

There has been a fresh surge of interest in Mondrian's work recently but it has not always produced illuminating criticism. Critics have tended to blur the edges of his work in a discussion of functionalism, or they have relegated his formal experiments to a second place by examining it from the point of view of iconography to find a symbolic and literary function in it.

The essay by Robert Welsh in the catalogue to the recent retrospective at the Guggenheim Museum, New York, is an example of the second method. He discusses Mondrian in relation to theosophy and, in particular, the ideas of Annie Besant and C.W. Leadbeater. Sixten Ringbom's writings have given convincing evidence of the importance of theosophy in freeing the plastic arts from the representational tradition (See footnotes to French article). Besides Mondrian, a number of other artists, including Kandinsky, Klee and the Russian Symbolists joined theosophical circles, but, although Mondrian seems to have taken it more seriously than Kandinsky, Kupka and Freundlich, the iconographical significance in his work should be pressed too far. Theosophy had very little importance for the period 1920-30 in his work. Although, for instance, the images of chrysanthemums before 1913 may symbolize a theosophical concept of the Resurrection, they could not, as Welsh argues, illustrate the same concept in 1920; Mondrian's own friends have said that he used to paint water colors of chrysanthemums at the time simply to earn some money. There were none in his studio. There is no doubt that the symbol is quite alien to Mondrian's abstract painting. In the first place, it is inconceivable that a man of his integrity would have continued to take theosophy seriously and, at the same time, join an apparently thoroughly materialistic movement like De Stijl. Secondly, he never referred to theosophy in connection with his painting during the decisive years of 1920-26, but was very much concerned with the formal problems of subjectivity and objectivity. This is, in fact, a good example of how vital problems of form in an artist's work are masked beneath irrelevant iconographic discussion.

Remarks on Form

Certain obvious elements stand out in Mondrian's paintings: the exclusive use of the straight line, horizontal-vertical lines, the rhythmic distribution of space and, from 1921-22, the concentration on a central, empty space, which he tried to eliminate by substituting "peripheral" forms that were a sort of commentary. As early as the period of stylized trees, several constant elements appeared in his work, which increased in the twenties until 1938, especially from 1921 to 1926, and which remained till the end of his life. The brief New York years opened another, almost Dionysiac phase. There is a marked tendency to organize forms in a static, frontal view; it could be called a theological hierarchism reminiscent of the frontality of Byzantine figures of the Pantocrator. His aim was to penetrate the barrier of his selected signs, which were his chosen field of formal experiment, so that he could attain an objective understanding of how this symbolic world functioned, reduced to the elementary checkerboard of forms with a minimal significance. Mondrian's wish to understand the functional relationship of forms dates back to 1917, when the influence of the Stijl group made him begin exploring the possibilities of colored squares. The straight line soon followed, apparently so as to obtain the greatest precision in organizing the elements. Mondrian's most daring paintings were produced after this in which he took his investigation of the "structural-functional" relationship to its extreme limit; the elements were no longer represented, only their relationship was studied.

An Indulgent Digression

Mondrian's iconography repays a moment's examination. The series of "portraits" painted about 1930 was an attempt to transpose his system of representative and symbolic values, but the result was less original than the more advanced experiments of his friends in the Stijl group. Starting from a postulate of extreme apictorial economy, he ended by giving his ascetically restrained system an extraordinarily rich range of meaning: an austerity that remained open.

ANDRÉI B. NAKOV

Hopscotch on the polders and castles of chaman

by Pierre Volboudt

(p. 125-132)

Two lines cross on the emptiness of the canvas. An abstract landscape. The image can be interpreted in two ways. Either a vertical line on the horizon suggests a space or effaces it. Thus, around a few lines, space both exists and does not exist. Nothing illustrates better the ambiguity of space, precise and imprecise, extensible and compressible. The picture seems like a mental theorem designed for the pure delight of the intellect.

This "Square on a Point" of Mondrian is the synthesis of his art. It resumes an idea of painting which, by its laws, its inexorable formalism, its freedom and necessity, turns the discipline into a quest for the absolute. It's the most laconic expression of the intransigent puritanism which refuses the temptations of space and announces, "It must be destroyed".

Mondrian couldn't stand that the walls of reality, the fortresses of volumes, should remain upright.

So he put them on the ground, reduced them to planes and with the care of a land-surveyor structured them into a world of elementary colors, decanted values, a pictorial aesthetism without precedent.

These pure scaffoldings resemble an architectural blueprint. A checkerboard house where here and there a wall might be missing from the rooms but the space doesn't open onto to anything anyway. The host of this non-Euclidean dwelling can be thought of as one of those "infinitely flat animals" a mathematician invented for a demonstration. The inhabitant would be a helpless prisoner of the invincible network.

The work is made up of rigid right angles that intersect each other. They are at once the contours of a figure and the figure itself, skeletal arborescence, summed up in the black cross that keeps doubling, superimposing itself in bars and implacable grills. The forms become systems of rectilinear tension, of transversal axes marking off squares and rectangles filled with three primary colors, the only ones the painter will accept. The position of these subsidiary parts in the totality has been calculated with extreme care. From them is created a juxtaposition of intensities co-existing in a "pure equilibrium of abstract relationships".

The idea of space caused Mondrian an insurmountable unease, and yet he used it to demonstrate the rigor that he made the supreme law of art. He excluded the oblique and with it any factitious illusion or artifice; he radically refused a space capable of many dimensions. Like Ruysdael, another Dutchman of the same integrity, Mondrian learned the lesson of his environment, of sea, sky, horizon and the straight furrows of the canals, the dikes that break the inflexible resistance of the plains and the light caught on the windows and the low waters.

"Mondrian rigorously applies a concept without any concessions. He wants to be a Reformer". This "reformed" art became for him a way of attaining, by pure color and quadrangular order, "the contemplation of the universal". But the universe was still too concrete for him. It was the idea behind it that he tried to make visible in his illuminating austerity. What Mondrian really did was to make a map of a mental universe, transcribing onto the canvas spiritual reflections filtered and sublimated by an analysis developed to the utmost consequences.

Malevitch's world is that of the unlimited. Its only object is that of space. Freed of any allusion to the real, his painting expresses the faceless. All, the immensity of nothinghess in which forms dissolve, "the white world of the absence of objects". This pictorial Nihilism rejects the tangible and the recognizable as a trick and an illusion. It captures the rhythms, cadences and variations of an ultimate substance which is revealed in its immanence and mobility.

The canvas becomes a screen where latent combinations are arranged that pre-exist accidents and the differences logic imposes on the infinite instability of things.

The space of Malevitch is not ordered by any apriori rules of harmony; rather, it is a limitless beach where "man must make his path".

In the space of Kandinsky, point, line and color are organized. Color itself becomes space, has circular turbulences, galaxies torn apart by the explosive violence of its incandescence. Circles, rings, crescents, triangles, squares that seem born of themselves float in their indeterminacy. There's no support in this world without weight that creates its own equilibrium. Space is its element, but a space that opens up everywhere, that can be glimpsed between the lines and the planes. The theme of the oblique is dominant; it attests to the contradictory impulsions that are stabilized in a disequilibrium. The movement that the rigor seems to deny implies an uncertain space where anything can happen and that exists in a state of perpetual mutation.

Mondrian's line breaks down the plane into compartments. That of Kandinsky, in the simplest of his drawings, starts from nothing, orients itself, goes directly to its goal, attains it and, even interrupted, denotes it. In "Two Verticals" one rises like a pivot, an axis around which two decentered circles rotate, the other descends, growing wider, to finish as an arrow. This triangular point is frequent in Kandinsky, an image of movement, an indication of the space to be penetrated.

The lines of Kandinsky seem to be drawn toward some impossible summit.

Where do the lines of Mondrian go? Never further than where he orders them to go: to meet another line which they cross and continue to cross until, suddenly, the canvas ends. They defend those inviolable squares whose integrity nothing can shake. In the conjectural space of Kandinsky forms and colors seem to establish themselves in an immobile flight. The abstraction of Mondrian is the dream of an architect haunted by a passion for rectitude. Mondrian played his game against the real, between essences and colors, and he only had three cards in his hand. When he finally laid them on the table, the stake of twenty centuries of painting changed hands.

PIERRE VOLBOUDT

The success and failure of Neo-Plasticism

by Daniel Abadie

(p. 133-138)

Two criteria can be used to define the objective importance of a painter: the role played by the artist in the evolution of plastic forms and his power to impose a new vision of the world and system of expression; on the other hand, the repercussion of his work upon his contemporaries and the artists of the next generation. The role Mondrian played in developing Cubism to its utmost plastic consequences is well-known. But we can ask if the neo-plastic theories of Mondrian and the De Stijl group found an echo among other artists. In this sense we can recall Calder's desire to make a Mondrian that moves; today, thirty years later, Jean-Pierre Raynaud wants to make a Mondrian that perturbs. Thus we can see the persistance of Neo-Plasticism, which at first glance seems to have been limited to the narrow group of the Stijl.

Mondrian himself made a distinction between those who initiate a new plastic conception of art and those who continue it in future generations. Without a doubt Mondrian was hostile to the creators who came after him. In 1930 Calder visited his atelier and suggested it might be amusing to make the rectangles oscillate. Very seriously Mondrian replied, "No, it's useless, my painting goes along very quickly all by itself." How would it have been possible for him to accept the monochromes of Yves Klein, he who proclaimed that the danger of too much color is that it puts you in a state of contemplation and prevents you from seeing the abstract?

Mondrian must have been thinking of the continuity between his work and the artists to come when he wrote, "Plastic expression depends on the period of which it is the product. The mentality of each generation therefore demands a particular plastic idea."

For Mondrian Neo-Plasticism was the base starting from which the terms of art and the relationship of the individual to the world could be redefined. This structural revolution implies not only a new architecture and literature but a new political idea based on evolution and progress. Mondrian often wrote about a society which would exist through an equilibrium of the spiritual and the material. This utopian dream reached its heights in the 1930's. In the review "Concrete Art" we can read: "The epoch that's beginning is that of certitude, therefore of perfection." The trouble is that in this paradise the individual becomes simply an element in an abstract unity that engulfs and kills him. The end of the tragic, one of the first conditions of Neo-Plasticism, might also be the end of man.

But after 1936-37 it became apparent that this dream was crumbling. Black lines multiplied in his pictures, fragmenting the surface. When Mondrian fled to the United States, he guessed the bankruptcy of the ideas behind his painting.

The most important consequence of his American period is that colored lines—yellow, red or blue—were substituted for black lines, and these lines intercrossing on the canvas optically create a third dimension. In a picture such as "New York City" the visual depths are clearly accentuated.

As he himself put it, instead of "static balance" Mondrian now chose "dynamic equilibrium". The dynamism of color replaced the equilibrium of colored masses; the lines gave way to colored squares which produce an effect of optical dispersion. After the failure of the neo-plastic dogma, Mondrian rediscovered the powers of life.

Mondrian inspired many other painters. It's not possible to say that Theo van Doesburg is one of them. He appeared in the Europe of after the war as a mediator, making an unforeseen connection between the two antithetical concepts of Neo-Plasticism and Dada. Through him as well were created the first links between the Bauhaus and De Stijl. He tried to open to painting as vast a field as possible; the violence of his ideas were always somewhat ahead of their realizations. More than Mondrian, it was he who, by his frenzy of experimentation, inspired Hélion. In ten years Hélion ran through the possibilities offered by abstract constructivist art to arrive at a new form of figuration. His example, because it seems so apparently divergent from the original definition of Neo-Plasticism, is characteristic of what that movement brought to painters and modern art: a great clarity of vision put at the service of a plastic and human ideal.

DANIEL ABADIE

The testimony of Michel Seuphor

Mondrian figurative painter

(p. 141-145)

It would surprise some people to be told that Mondrian's representational paintings are numerically as great as his abstract work, but so far they have not received the same recognition. The two major periods of his life, bridged by the transitional phase lasting from his first year in Paris to the founding of De Stijl, show him as one of the most appealing personalities in the art history of this century. He

certainly painted over 400 hundred pictures between his admission to the Academy at Amsterdam (1892) and his leaving for Paris (1911). About 100 have been destroyed, about 200 are in the collection of Mr Slijper at Blaricum, Holland, and the rest are scattered. This representational work of the great abstract master deserves the closest attention. The life it communicates to us illuminates the thought contained in the abstract work.

This thoughtful, intense man was incapable of painting, or indeed doing anything, without thinking about painting, the act of painting, man painting, or just man alone. He changed, like a will-o'-the-wisp, from one style to another, from one technique to another, seeking the truth, calculating the absolute. He seemed to be in a sort of delirium in front of the famous tower at Westkapelle in Zeeland. A violent pochade, slashed on with a bush-hook, is followed by the most subtle Divisionism, which transforms the same subject from a joyful firework display to a sinister evocation of prison and death.

While he was at the Academy and immediately afterwards, Mondrian painted mostly in the country around Amsterdam. Barges, isolated farms, windmills, clumps of trees and expanses of field were recurrent subjects. Greens and grays predominate, and the brush strokes are flexible and fluid, mixed with large areas of flat painting. The works of this period are imbued with the atmosphere of Holland, a persistent feeling of loneliness in a melancholy setting.

In 1903, he explored Dutch Brabant and spent several months there the next year living happily with the peasants. His color became brighter. Violet appeared, which he used a great deal later, luminous grays and yellows. Some monochrome paintings have a strange inner light, as if the nostalgic spirit of the painter was searching for a mystic accent. He was, in fact, interested in theosophy and read widely on the subject.

This tendency became more marked in the following years at Amsterdam and at a little village called Oele. He painted some portraits and faded flowers as well as the familiar Dutch country scenes of fields, windmills, barges on canals and isolated houses. His techniques were varied.

A great change took place in 1908, when he spent a few weeks in Zeeland in the summer with a friend. It was as if he had entered an unknown, totally unexpected world. His painting exploded with light and day, high noon flooded into his rather mournful mind. There were no shadows anywhere, nothing but brilliant, singing color. He painted the series of Westkapelle towers, churches and villages of Walcheren, haystacks and especially seascapes and dunes. Simple lines and a restricted palette were features of these paintings. Mondrian went painting at Domburg on the island of Walcheren for four consecutive summers and brought back a marvelous harvest from it. One day, these paintings will be better known and appreciated. The series of *Trees*, which is already famous, was begun at Domburg too. It began with intensely felt, representational works and ended in complete abstraction in 1912 at Paris, when he came into contact with Cubism.

Then came the Stijl movement, the beginnings of Neo-Plasticism, and the gamble on conquering the absolute with the most denuded, the most ascetic painting ever seen.

MICHEL SEUPHOR

Reprinted from *XX^e siècle*
nº 4, January 1954

The painter of the "new reality"

(p. 146-148)

Mondrian was concerned all his life with the notion of reality. His most important essay on the subject, which was in the form of a Platonic dialogue, was published in *De Stijl* in 1919-20 with the title *Natural Reality and Abstract Reality*. The last article he wrote, less than a year before his death, was called *A New Realism*. Yet, the term "realist" hardly seems to fit him because even his representational work is generally more idealistic and visionary than realistic. The explanation is that reality, for Mondrian, was limited to the outer appearance of things; they had an inner meaning, revealed to the contemplative painter in the outer appearance, which he would communicate to the observer.

In his notebooks of 1914, he wrote, "The artist intuitively sees things in a much more spiritual way than the common man. This is why he sees a more beautiful reality and his art is a blessing for the common man." But elsewhere in the same notebook, he wrote, "When the artist represents something perceived by the senses, he expresses something human . . . When he does not represent things, there is room left for the divine."

Mondrian's conception of art did not change, but the term "reality" appeared in later writings charged with a richer meaning. In *A New Realism*, which he wrote in April 1943, he saw the various modern movements as attempts to free art from the limitations of form. This new realism showed "a greater awareness of the requirements of plastic art. Since it was more objective, he tried to express intrinsic reality more clearly." Abstract art was a construction that followed the decomposition of forms: "Abstract art, by avoiding the creation of limited forms, comes near to an objective expression of reality." At one point, he seems to have an almost intimist view of reality: "It is the expression of the life in the reality of our surroundings that makes us feel alive and art is born from this feeling." The real contents of art should be the vitality of this surrounding life and its dynamic movement: ". . . a work of art is only art in so far as it is an expression of life in its unchanging aspect of pure vitality." This was Mondrian's last message but it hardly enlightens us on the nature of reality. Perhaps all that we can conclude is that there are more things in heaven and earth than are dreamt of in our philosophy.

MICHEL SEUPHOR

Reprinted from *XX^e siècle*
nº 9, June 1957

"CHRONIQUES DU JOUR"

The homage of St. Germain-des-Prés to Serge Poliakoff

by San Lazzaro

(p. 151)

Retrospective of Serge Poliakoff are taking place nearly everywhere in the world. Saint-Germain-des-Prés in its turn wanted to give a homage to this great painter. The most important exposition was that of the Moni Calatchi Gallery, Moni Calatchi being an old friend of the artist and one of the first to buy his works twenty years ago.

Poliakoff was one of the last painters of Saint-Germain-des-Prés. Little by little the painters and writers who made the glory of Saint-Germain have disappeared and been replaced by mode shops and prostitutes. But Saint-Germain recognized in Poliakoff its painter, and what a painter! Until his death he was, along with Magnelli and a few others, one of the leaders of abstract art. He also wanted to transcend painting, but by painting itself, and not by accumulations of rubbish or collages of insignificant objects. Unlike most artists who feel the need to renew themselves. Poliakoff discovered himself in his own painting, where those great forms are crystallized.

Poliakoff was also a thinker and a poet, and in a precious little book that he wrote "Enluminures" we can find the same mysticism, sensuality and above all purity of soul reflected in his painting. His poetry, his thought, his painting are that of a Byzantine of a great period.

SAN LAZZARO

The notebooks of Henry Moore

by Marco Valsecchi

(p. 152-153)

The drawings of Henry Moore are very rarely used as preparatory studies for his sculpture. Rather, they are a long meditation upon form, as if the artist were trying to exhaust all the possibilities of a plastic idea. Often on the same sheet of paper five or six drawings —sometimes even eighteen—constitute the different hypotheses of a unique theme. The artist has been working this way since he was young.

When he was released from the army in 1919 Moore, then 20, received a scholarship to study at Leeds, then London. He discovered the great Italian sculptors in the museums and academies, but it was by himself that he studied African and Mexican sculpture. His famous "Kings", dramatic and massive, evoke the square, blunt forms of certain Aztec sculptures. In 1923, when Moore came to Italy for the first time, he was most attracted by Giotto, Giovanni Pisano and Masaccio. His drawings are the result of a classical culture and a vital freedom of invention. The thirty drawings exposed—nudes, heads, abstract blocks with perforated volumes, couples—were done between 1919 and 1970. The most recent ones draw their primary inspiration from a gigantic elephant's skull. These drawings permit us to realize that certain abstract, organic forms, that at first glance seem totally invented, actually are derived from the attentive study of a human bone, tibia, hip or vertebra.

MARCO VALSECCHI

First exhibition of the portraits by Marino Marini

by Lorenzo Papi

(p. 154-155)

An exhibition has recently been held in Milan of Marini's portraits of famous people of our time, like Henry Miller, Stravinsky, Chagall, Arp, Henry Moore and Mies van der Rohe, with a number of the lesser known added. They are in polychrome plaster or bronze and date from *People* (1929), the famous peasant couple from Maremma to

the portrait of Mies van der Rohe (1967). Marini has succeeded in concentrating all his sculptural intensity in these heads and it is not surprising that he should say of them, "I love life and consequently everyone who is really alive. This is why I made such an immense effort to understand Miller, that extraordinary man who is never still for a moment; his expressions and moods change constantly so that it is impossible to block them into a portrait. I managed to catch him unawares one day in one of his very rare moments of equilibrium.
"Chagall's vitality is quite different. He is all dream. Seated in a chair posing, he has a perfectly normal appearance and, then, suddenly, you see him flying away in evening dress over the distant roof tops. Arp, on the other hand, was silent and motionless, probably still thinking about the abstract forms of his sculptures. As for Henry Moore, he never unbuttoned. What I tried to do was to see behind their eyes in those inner depths unsuspected by my sitters themselves."
Marino Marini continued with a smile, "Fundamentally, no one was satisfied with his portrait. Some of them even went off in desperation and wanted to destroy the plaster. But I tried to attack these living beings in their inner selves and penetrate the depths of their real selves, by observing their personalities, trying to discover their true nature, which they were hiding. While I was doing their portraits, we lived together and I impregnated myself with their living humanity, because our civilization, whether you think it ugly or beautiful, has been created by these artists and writers."

LORENZO PAPI

Barnett Newman: resurrection of an aesthetic of the sublime

by Andréi B. Nakov (p. 156-158)

Surrealism was a dominant factor in American painting from 1940-1960 and Barnett Newman started from there. But very quickly he oriented himself toward a subjective-emotional experience of color as a shaping force in the sensation we have of space. Although he rejected the rhetoric of literary references, he remained attached to an immediate symbolism which his painting sought to translate. The generation of the new romantics of the abstract desired an absolute pictoriality, omnipotent and expressive. Newman's own critical essays and the conceptual baggage of his exegetes bear witness to an aesthetic of pure expressivity. The ideas of "color-field" and "pure color" abound. Very often, besides, his paintings have symbolic titles borrowed from literature, philosophy or religion. But it is difficult to think of the works of Barnett Newman as being uniquely "abstract-expressionist" because the context of pure form doesn't appear to be their goal.
The beauty of the "color-field" lies in the imagination of a pictorial concept that can't be translated into any other terms but that of the primary substance from which it comes. It insists upon the immediate untransposable substance of sensation. His painting should be understood as an attempt to reach a sublimation through the *stuff of the perceptible*.
Newman rose up against the concept of the aesthetic by proclaiming purity, innocence and freedom of imagination. Knight of the Sublime, he still couldn't escape from the heavy memory of the history of European painting. He denied it several times, but it's in the line of the tradition the most radically aesthetic (pictorial) that his pictures can be situated. And yet in him we can recognize one of the guides of an "Americanness": the color and size of his canvases, the majestic authority of his verticals, his decisive way of eliminating the implications of easel and wall-painting, lead us to the heart of the problems of American art of the '50s. Trying to liberate the sensibility of the individual through shaking that of the masses, Newman fulfilled one of the most precious postulates of American idealism. Curiously, his means contradict the materialistic means the system choses. Isn't it the nature of art to create the dialectical complement of the social system inside which it inevitably traces itself?

ANDRÉI B. NAKOV

Spoerri, the cook, art and death

by Gilbert Lascault (p. 161-163)

The Chef: Spoerri "Daniel"
1971 is the year of the two Spoerri retrospectives, one at the Stedelijk Museum in Amsterdam, the other at CNAC in Paris. The importance of one of the members of the New Realists (Klein, Arman, Cesar, Christo, Tinguely . . .) has thus been recognized. Spoerri's essential accomplishment seems to be that he has introduced the culinary and the gustatory into a visual universe. His artistic activity, theoretical reflections and daily life revolve around his concern for the alimentary. Since 1968 he has had his own restaurant in Düsseldorf. In 1970, in Milan, to celebrate the tenth anniversary of New Realism, he created a "Last Supper". The works of his friends were translated into eatable elements. In September of the same year he opened on the first floor of his restaurant an *Eat Art Gallery*. There he exposed his bread objects: rat traps and shoes. His friends were encouraged to do the same. Richard Lindner, for example, created a blue angel in gingerbread.
Already in 1963 Spoerri was fixing tables on the wall on which the remains of meals, plates and glasses, could be seen. And in the front of the catalogue for the Stedelijk exhibition we read: "When all art dies, the dignified art of cooking survives".
Art then for Spoerri is closely associated with the inventions of cooking and the desire for food; art becomes the discourse of the appetite and gourmandism. Others have chosen to talk about sex; Spoerri talks about food, and in doing so perhaps has broken a censorship even more rigorous. But it would be naive to think of Spoerri's work as a rupture with existant culture; it is he who reminds us that "Le déjeuner sur l'herbe" is also a lunch and that the still-lifes and festival scenes of Dutch painting are filled with references to hunger and thirst; in a picture of Goya, Saturn eternally devours a raw child. Rabelais and Swift also come quickly to mind. It is easy to hear Spoerri saying, "Tell me what you eat, and I'll tell you who you are". Spoerri has created menu-traps, food-traps and even word-traps (1964). Culture itself is a trap and it has trapped us in its nets.
With his pictures of finished meals (cigarette butts, wine stains, half-eaten bread) fixed to the wall, Spoerri transforms us into flies, vaguely nauseated but fascinated. He makes it very clear that for him man is an eater of what is dead. A picture of 1970-71 is entitled, "Man is a necrophage".
If, in Spoerri, there is an alimentary joy, there is also simultaneously a funny, obscene and sinister sense of scatology, of death. Scissors puncture eyes, which seem to take a troubled pleasure in watching their own destruction. Photos of corpses are placed next to the instrument that killed them, and Spoerri talks of "Morbid kitsch". Man becomes the prey, the food, of clever, dangerous forces that may be just as gluttonous as he
In Rabelais, the image of Hell is related to banquets. The cook kills, but he will be eaten by worms and rats. Works of art are perishable too. Michel Leiris defined food as the "blind ritual knot of creatures". The Cook Spoerri "Daniel" knows how to impose its presence, at once ironic, succulent and evil.

GILBERT LASCAULT

Fred Deux

by Alain Jouffroy (p. 164)

The drawings of Fred Deux resemble the work of a writer or poet: they establish a network of signs in which painting is used as a pretext for a dramatic affirmation of a vocabulary of forms. Undoubtedly the strongest temptation for Fred Deux is to project inner images in order to free himself of them; in other words, an exorcism. The aggressivity of the forms—the harsh, cutting angles, the hieratic cruelty of the figures that surge out of the stains—plays a large part in this mental theater written by the unconscious of the poet and directed in space by the painter. It's as if we were thrown on a flat plain, on the other side of the bridge where "the phantoms come to meet us".
The historical ricochet of Fred Deux is a result of the initial concussion of Surrealism. The strength of this secretive painter comes from the particular margin he invented and that kept him apart from all other plastic modes of expression (or non-expression). The time has perhaps come when we can discover the singular poets who have refused to play the game of aesthetic amalgams. Fred Deux is certainly one of them and his exhibition at CNAC this year evinces the purity and clarity of his solitary voice.

ALAIN JOUFFROY

Amaral

by André Pieyre de Mandiargues (p. 165)

The modern taste for Surrealism is such that hardly a month, even a week passes without our hearing of an exhibition that has brought yet another Surrealist artist into the public eye. I personally believe that the best of them are only neo-Surrealists; the authentic Surrealist will have sat at a table with André Breton. After stating this limitation, it gives me pleasure to write that I know no one among the new-comers who is so vitally, so purely and so undeniably close to the best of Surrealism as Amaral, the young artist from the United States, whose drawings have been exhibited at the Galerie Albert Loeb, Paris.
Bellmer is probably the name that comes into most minds before these very strange anatomical variations in which the bodies of men and women are dismembered, the limbs interchanged and then assembled with an eroticism and a nimble fantasy halfway between scandal and humor. The differences are greater between the two artists than the similarities, because the

work of the German belongs as surelv to the world of cruelty and crime as the American's is innocent, and his style is as suave as Bellmer's is incisive and wounding. The beauty of Amaral's graphic style on the large sheets of paper, generally coated with stucco, has the refinement of Ingres.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

"Sharp-focus Realism": the return of the image

by Andréi B. Nakov (p. 166-168)

In the first sequences of Antonioni's "Zabriskie Point" the eye feasts on a gripping parade of American images: the urban landscape becomes a fetishistic object of adoration, and the images of publicity signs and billboards become pure visual objects. These objects are independent of any complex language and they do not function as symbols or "signs to decipher". Rather, the objects that constitute these super-realistic images are filled uniquely with their visual materiality. This brutal tranquillity of the realistic image appears again as one of the vital constants of American painting. Years ago Warhol captured it in "Campbell's Soup" (1961-1962). Today it's bursting out again and an exhibition at Sidney Janis gave it the label: "Sharp-focus Realism".

This is also connected with what is happening in Europe, particularly in Germany, where there seems to be a nostalgia for the bourgeois realism the, "Neue Sachlichkeit", of between the two World Wars. Less attention has been paid to the social repercussions of such an attitude.

In New York all the major museums have consecrated shows to the rediscovery of "American Realists". There should be no need to insist on the long tradition made up of Binham and Elmer, especially Thomas Eakins and the realists of the thirties, not to mention the two great: Edward Hopper and Andrew Wyeth. After many years of abstract and lyrical expressionism and theoretical geometry, American painting seems to be returning to its own sources. Janis again began it in 1962 with his exhibition of "New Realism", immediately called "Pop". But Rauschenberg and Rosenquist were influenced by Europe; today the young "sharp-focus" realists reject the symbolic speculations of Rauschenberg and simply try to represent (in the strict sense of the word) ordinary reality at its most banal.

Whether it's the cold transparencies of windows (Estes), the reflections of chrome motorcycles (Parrish), or the super-real tactility of wrapped-up objects (Posen), all these artists exalt the fetishism of the image seen as a pure visual object deprived of any secondary significations. The newness, the attraction of this painting lies precisely in its detachment from any meaning other than visual. The coldness of "objective contestation" is freed of any literary, social or philosophical allusions. Large format, technical perfection and a certain boredom that arises out of the banality of the subject are the rules of the game. These paintings expose the fatal boredom of a civilization drowned in materialistic mediocrity and, unlike the narrative violence of the early "Pop Art", they do it calmly, pointing out the limits of silence.

Yielding to the temptation of the "visual gadget", these maxi-paintings in panachrome color wink subtly at photography, another constant in American art of the last century. But the great works of American photographers always have some social or psychological content. The anti-lyrical coldness of the new super-realists shows clearly their desire to be distinguished from any form of literary realism. Segal and Warhol are excluded from this movement: their work is too engaged. A perfect example is Chuck Close, who does large portraits based on photos full of anatomical passion and a certain visual cruelty. The sources of this "cold image" are not only to be sought in the exhausted current of sophisticated abstraction represented by Frank Stella, Clifford Still and Helen Frankenthaler, but also in the hard positivism that has been present for a long time in the history of American art. The sharpness of a painter's vision and the perfection of his skill seem to suffice to create these works that cruelly reveal a conception of the world very far away from the term "Humanitas".

ANDRÉI B. NAKOV

Roberto Crippa's last frontier

by Alain Jouffroy (p. 169)

No need for tears, but an acute awareness of what danger and death meant to a man who has just died as he lived. It means separation, a complete rupture, a fissure in the possible, a breach in nothingness, a void stirring with phantoms, and perhaps the impossible attained. Roberto Crippa was painter, sculptor, free lance in art and life, but he was also a pilot and an ace stunt flier. He had already broken his legs trying to save a panic-striken young pilot clutching a jammed lever. Crippa refused to use his parachute in such emergencies, as he refused to abandon his friends, or escape from the responsibilities of life. He used to risk his life; those who did not realize this, will realize it now too late.

Now too, he will be acknowledged as one of the post-war Italian painters, like Fontana, Baj and Scanavino, who made the greatest contribution to launching once again the whole avant-garde movement after it had been stifled by Fascism. The exact measure of his contribution in several spheres of art will have to be reassessed; his decision to give up action painting for assemblages, for instance, certainly had a far-reaching influence on a number of younger painters. His sculptures which, with their disciplined violence, were an aggressive parallel to his painting, are undoubtedly among the major works of our time.

The moment has at last come to hold a retrospective exhibition of his work in France. It was his proud, secret wish. The last time I met him at Milan, he was obsessed with one thing only: how he could persuade the Italian authorities to intervene so that a Czech stunt pilot could cross the frontier for a competition. It is our turn now to help him cross his last frontier.

ALAIN JOUFFROY

The drawings of Georges Bauquier at the Saint-Paul-de-Vence museum

by André Verdet (p. 170-171)

The drawings of Georges Bauquier, which caused Fernand Léger and Blaise Cendrars to talk about a "new pictorial reality", are intrinsic creations They still reflect the ample serenity, the calm movement toward a certitude of peace and happiness that characterized them ten years ago. Nonetheless they show the traces of a denser and more active meditation before the object to be seized in a reality that would push even farther forward the themes of form and light. The exhibition at Saint-Paul fully manifests the powers of the artist to move beyond the conventions of traditional realism. Light, when it is part of geometrical forms, at once incisive and supple, becomes itself a subject-object, so strong is its silence presence, its fluid pressure on space, on surfaces. Through window openings it arrives with a lively, fresh, crystalline clarity. But it's an invented light that has nothing naturalistic about it. Often it creates the rhythms of pure planes that contrast harmoniously with other elements in the picture. The surging up of the light becomes a duration that spreads out over the rest of the composition in silence, like a feast of the appeased soul.

There are also a few good drawings of trunks and bark. Here the graphism of Georges Bauquier becomes convulsionary, reptilian, folding over and over upon itself with an incredible meticulousness. This suggests the departure of the artist toward another transcendence.

ANDRÉ VERDET

Michaux's black paintings

by Bernard Noël (p. 172-173)

Like a beach after high tide, that thing in us that believes it thinks is often covered with traces. A good eye is necessary in order to perceive the correspondences between these traces and our thoughts. And even more important, the differences of which this relationship is made, an oscillation so intense it could be mistaken for immobility. How to explore this intensity, which is at once the speed and suostance of our thought? Henri Michaux has never stopped prowling around it, observing all the facets of the phenomenon, from "Who I Was", through "The Interior Space", to "Knowledge by the Chasms".

How to express what is there, extraordinarily present, and yet is not yet there, or has already left: the unknown, woven of the contradiction between absence and presence? Henri Michaux had the genius to do simply the simplest thing: he leaped into the vibration, and since words couldn't transcribe it, he invented a counter-writing, which is the vibration itself. His black paintings are, irrefutably, the *thing* itself, exactly noted, without any literature. To talk about it would be to miss it. There's no other way to say what his paintings are saying than the way his paintings say it. The expression is so precise that another adjective is necessary: inexorable. His black paintings are inexorably right, so right that we are taken by them before we know what is

happening. To describe each work, stain by stain, line by line, would be to begin the history of thought, not the exterior history of the evolution of thought, but the material one of the production of thought through the machine of our body.

BERNARD NOËL

Bona, painter of displacement

by Alain Jouffroy

(p. 174-175)

Women, particularly when they dare to paint, are victimes of the patriarchal attitudes of our society. Bona, "niece of the painter De Pisis, wife of André Pieyre de Mandiargues", knows something about it. She is not alone however, because painters such as Leonora Carrington, Manina, Remedios, Frieda Kahlo de Rivera and Unica Zürn, continue to be virtually ignored. It's strange that the women who by an exceptional force of will were able to escape from the immense family conspiracy aimed at them, were those who kept to the end a certain "masculine" indifference and fought in different ways their sexual uniqueness, their "role as a woman".

It seems that the transgression of certain taboos, both moral and social, is the prerequisite for a woman who wants to explore or invent in any way whatsoever. Bona has not yet received the place she deserves because she is considered first as niece (of a famous painter) and as wife (of a famous poet). Caught in this system, she can't help but keep exploding her own definition. The retrospective the Gallery Cortina in Milan gave her this year will help us to measure a few facets, a few fragments of this explosion. Bona, who never adhered to any formal system, passed from a uniquely Italian idea of metaphysical painting to more Parisian investigations into matter and texture, until she found her tissues, or rather than language of cuttings, linings and seamings, which relate her again to Italian painting (especially Baj). Her abrasive humour, her mocking of identity, has grown. Her men become beasts, idiots, clowns; her women don't escape farce. The monstruosity of her characters suggests a baroque vision echoing with the invisible tragedies of social life. At the center of her work is the question of displacement, of the mental decentralization of a woman who dares to create signs; this question is the most enigmatic of all and sooner or later we will have to learn how to respond.

ALAIN JOUFFROY

The Belgian painters of the imaginary

by Bernard Noël

(p. 176-177)

An exhibition is an affair of memory. You look at what is shown and then you leave. But of all that you've seen, what remains? What is forgotten? This question poses itself with a particular urgency in relation to these "painters of the imaginary". Because the "imaginary" is a space that exists separately, where one thing is effaced in favor of something else. At the same time, many of these painters have been forgotten in the history of painting. But talking of forgetfulness, we are again on the limits of memory, which has the power to destroy certain things and conserve others, often alternatively. Memory is not a repetition but a sign beyond which the imaginary begins and which permits imagination and memory to interweave. Who was it that said: to imagine is to remember? Often memory precedes us, but whether it comes before or after, its light is the same; it creates a halo around things.

Through the application of symbolist theories, what the painters of the imaginary all wanted was to show this spectral light, this ideality. They wanted to divide reality to denounce it, to devalue its appearance.

In fact, they treated reality like a memory whose secret can only manifest itself if it is made unreal. Thus in the landscapes of William Degouve de Nuncques, we feel that indefinable quality that evokes the word "apparition"; in the faces and bodies of Jean Delville, we feel the absence that is behind every presence. A line is a mask, and out of a mass of lines mirages take shape, which are "The Treasures of Satan".

The portraits of Fernand Khnopff belong to another imaginary: not that which makes reality un-real, but that which makes it sur-real. This painter leads us very simply toward Magritte and hyper-realism —Magritte, before whom we can almost say that all the other painters painted simply to prepare his coming. Little does it matter how they are done: each of Magritte's canvases has the tranquil force of something that IS. From that point on all interpretations are possible, but equally vain: it's sufficient to open your eyes and remember. The same can't be said for Paul Delvaux, who seems affected and tedious, except for a few rare pictures such as "The Visit" (1939) or "Small Station at Night" (1959), where the obsessions of the painter are more intense. Why is there more of the "imaginary" in this "Visit" than in all the dreams and nocturnal gardens? Doubtless because the real work of memory has already been accomplished, and this work is precisely effacement. An effacement which, afterwards, permits the upsurge of this image so naked that there's nothing left— nothing but Everything.

BERNARD NOËL

Sculptures and imprints of Frans Krajcberg

(p. 178)

Much of contemporary art refers to the mechanical world of a civilization of material progress, its researches are connected with technology. But more and more I am directing myself toward Nature, whose innumerable mysteries have never stopped attracting me with even more force.

My life has always been involved with nature. Fleeing men, I plunged physically into that eternal source of creativity, and without a doubt it determined my orientation, already old, anchored at the bottom of myself. The forms I observed in the Brazilian tropical jungle where I lived for a long time, their extraordinary luxuriance in which, with which, against which I struggled, exerted upon me their mysterious fascination.

Little by little, carried forward by the organic richness of the natural forms that surrounded me, I turned my back on our mechanized world, and my research was nourished by the new forms I encountered But the desire to expand, the need for a real explosion beyond ordinary limits, the search for a third dimension to the work, led me to use the projected shadow; and so, trying to conquer space, I made total works, neither pictures nor sculptures. The dynamic ambiance around them is reinforced by their chromatic texture obtained from the colored earth of Minas Gerais. I have been using stones and natural colored earth for a long time in my pictures, as well as the imprints of natural forms on paper. Because human imagination is infinitely poorer than the prodigious creativity of nature.

F. K.

Jimmy Ernst

by Patrick Waldberg

(p. 179)

The art of Jimmy Ernst has resisted both decorative ideas and rationalistic simplifications. In his often monumental compositions Jimmy never forgets his goal: to express without losing the nature of what is expressed. Unless you consider the "Nymphéas" of Monet abstract, it would be a mistake to call him an abstract painter. Rather, it seems that Jimmy is more involved in structures, rhythms, elemental forms. His sensibility has translated into his art the tremblings of natural forms such as flowing water, the wind in the trees, the progression of clouds. His intelligent and original use of oil painting and brushes never succumbs to the gratuitous pleasure of the gesture or the obsession of a beautiful texture; it always responds to a desire for unity, is organized like a musical movement, sonata, fugue or symphony.

Often the painter focuses his inner microscope on the lunar skin, in order to reveal the cells, the eruptions and scales. As he goes forward in this bio-fiction, it's interesting to see how the results he obtains resemble those our naked eye perceives when it contemplates the surface of a pond or the play of tufts of grass in a field on a spring day.

There's something explosive and vulnerable in Jimmy Ernst. The United States hasn't wiped out what there is of an E.T.A. Hoffman character in him. We welcome him warmly for his first exhibit in France.

PATRICK WALDBERG

Pierre Schneider's Louvre Dialogues

by Alain Jouffroy

(p. 181-182)

Les Dialogues du Louvre (The Louvre Dialogues, Denoël 1972) by Pierre Schneider reminds us that the Louvre Museum was the revolutionary creation of painters and artists and it belongs to them. It was Napoléon who, upset by the disorder they introduced into it, chased them out of the museum between 1805 and 1806. This banishment, as Schneider remarks, signified the true birth of the Louvre Museum, answering the secret hope of curators: that art can dispense with artists. In spite of this, painters in the Louvre still feel as if they were returning to the kingdom from which they have been exiled. Pierre Schneider had the idea of visiting the museum with some of the painters he knows best: Chagall, Giacometti, Miró, Newman, Riopelle, Soulages, Steinberg, Bram van Velde, Vieira da Silva and Zao Wou-ki; he shows us the real but hidden links that connect these painters to those of the 18th and 19th centuries. Thus painters are given back their right to be the first to judge, interpret and renew art works. Before David's *Self-portrait* Chagall exclaims, "It's beautiful as Cézanne. It kills all of Ingres." Giacometti says, "Take away the subject and you take away painting," Giacometti who none the less detests realism and says that the only trouble with a realistic picture is that it doesn't resemble anything. The most "abstract" of painters, Newman, declares, "The crucial question of painting is the subject... To say something about life, man, one's self, that is what painting is about; otherwise it is only decorative."

These details, among many others, make us aware of the multiplicity of links men create with art works. Schneider's book poses all the problems of the purpose, role, function and essence of painting, sparking in us the hope that the Louvre will one day no longer just be a murky library but a collective instrument of knowledge and self-transformation.

ALAIN JOUFFROY

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE
14 rue des Canettes, 75 Paris 6^e - Tel. 326.49.40

CALDER

MAGIE ÉOLIENNE

Introduction par G. di San Lazzaro

Un album comportant 8 lithographies
originales en couleurs sur papier d'Arches (50 x 65 cm)

Tirage limité à 75 exemplaires numérotés
plus 20 exemplaires H. C.

Prix: F 15.000

Toutes les planches sont signées par l'artiste

Toute correspondance concernant cette publication
doit être adressée aux services commerciaux et administratifs
de la Société Internationale d'Art XX^e siècle,
13 rue de Nesle, 75 - Paris (VI), tél. 326.18.23.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE
14 rue des Canettes, 75 Paris 6^e - Tel. 326.49.40

MARINO MARINI

CHEVAUX ET CAVALIERS

Introduction par G. di San Lazzaro

Un album à l'italienne comportant
8 lithographies originales en couleurs (50 x 65 cm)

Tirage : 10 exemplaires sur Japon Prix F 25.000
50 exemplaires sur Arches Prix F 20.000

Toutes les planches sont signées par l'artiste

Toute correspondance concernant cette publication doit être adressée aux services commerciaux et administratifs de la Société Internationale d'Art XX^e siècle, 13 rue de Nesle, 75 - Paris (VI), tél. 326.18.23.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE