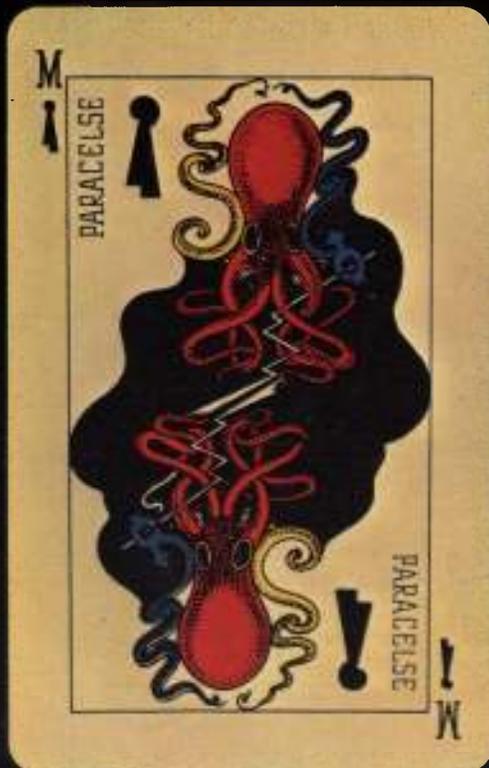
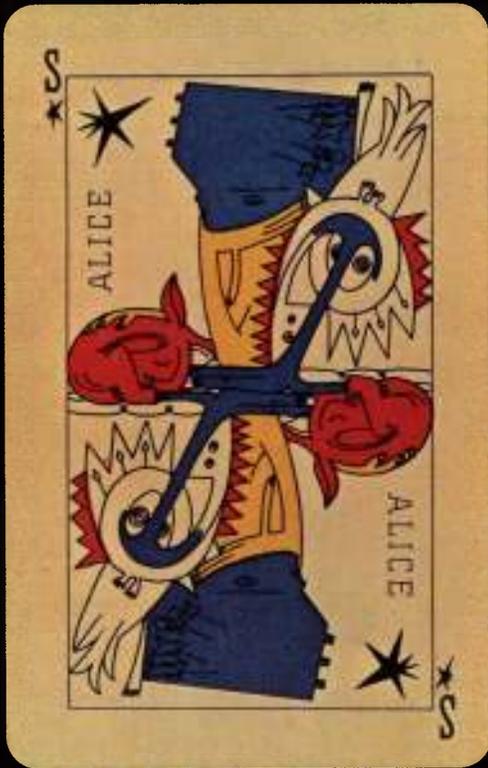
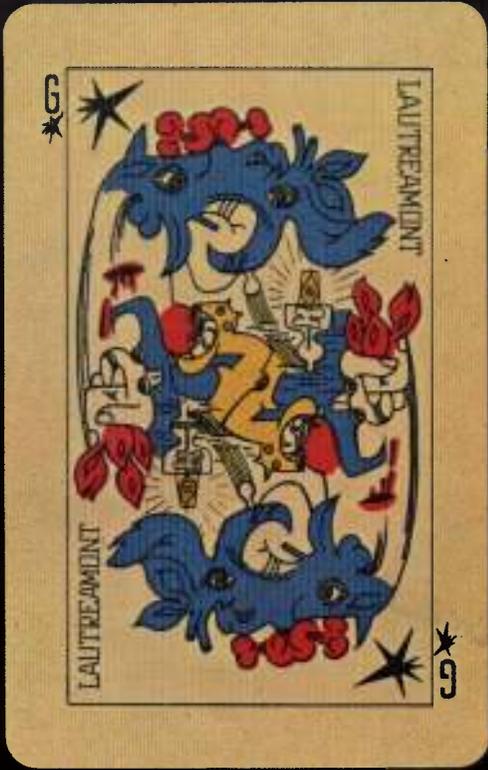
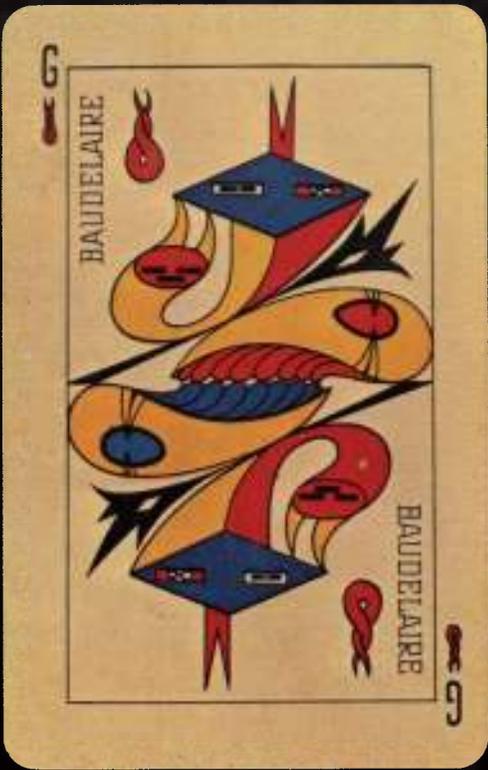


XX<sup>e</sup>  
siècle

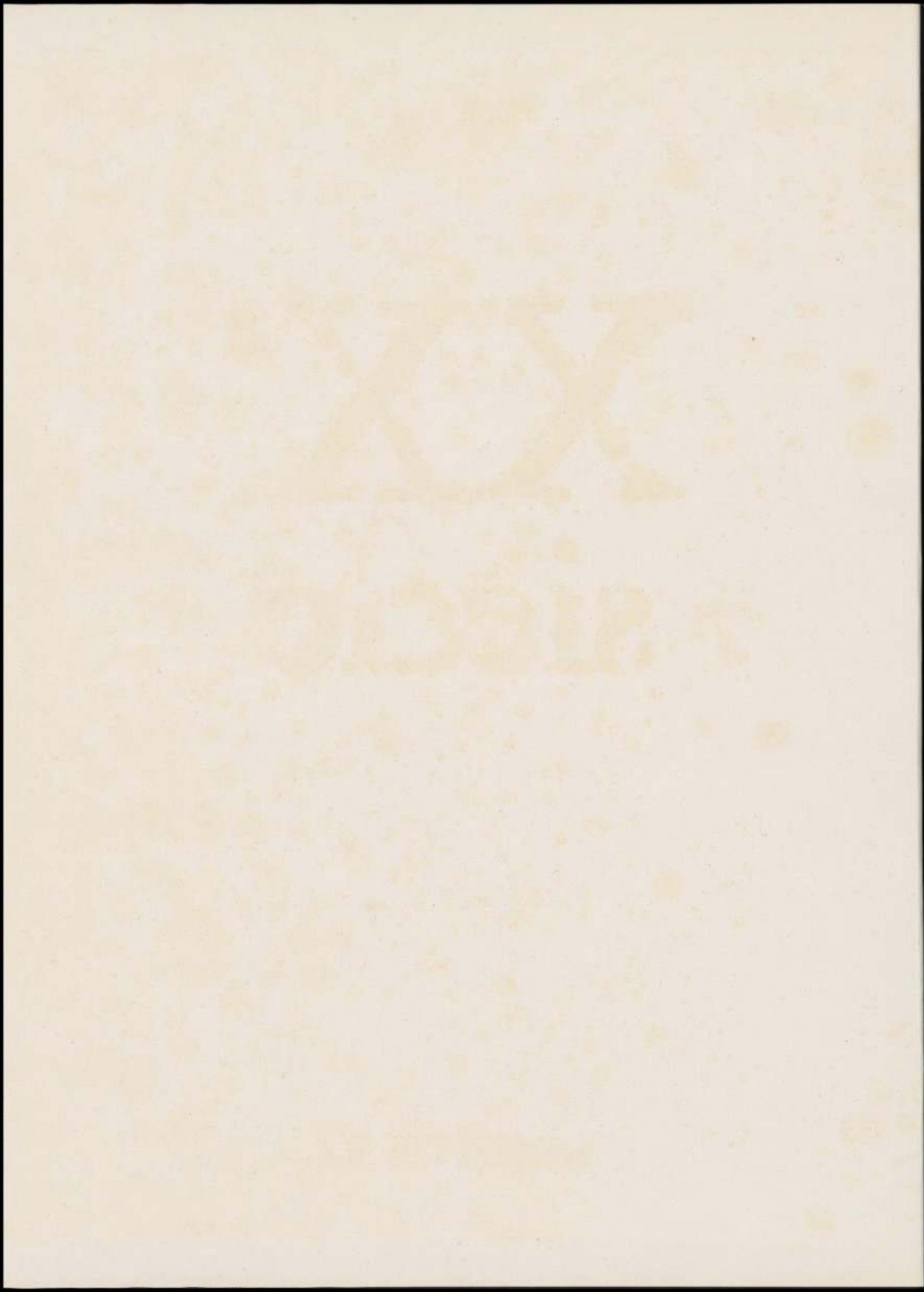


XXX<sup>e</sup> SIÈCLE • PANORAMA 74\* • LE SURRÉALISME I • XIIII - 74





W  
X  
Y  
Z



1974

XX<sup>e</sup>

siècle

numéro 42

## PANORAMA 74\*

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

LES PREMIERS FUTURISTES REVIENNENT À PARIS <i>par Domenico Porzio</i>	3
LES AQUARELLES D'ESTÈVE <i>par Dora Vallier</i>	15
UNE BELLE ET FRANCHE CLARTÉ <i>par San Lazzaro</i>	22
LE CHOC DES « RÉALISMES » <i>par Gérald Gassiot-Talabot</i>	25
LE GRAND JEU DE LINDNER <i>par Alain Jouffroy</i>	33
La grande aventure de ma vie, c'est New York... <i>par Richard Lindner</i>	46
OLIVIER DEBRÉ: LES EMPREINTES DU PASSAGE <i>par Pierre Courthion</i>	47
DADO, OU LA GÉNÉROSITÉ DU MATIN <i>par Alain Jouffroy</i>	55
LE MONDE CLOS D'ADAMI <i>par Julien Clay</i>	64

SOCIÉTÉ  
INTERNATIONALE D'ART XX<sup>e</sup> SIÈCLE13, rue de Nesle, Paris-6<sup>e</sup>  
Tél.: 326.18.23Deux numéros par an  
Prix du n°: 140 F (+ port 6 F)  
Abonnement aux deux numéros:  
250 F (+ port 12 F)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

## ITALIE

DIELLE  
Via Pastrengo 14, 20159 Milan

## SUISSE

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

## U.S.A.

TUDOR PUBLISHING COMPANY  
221 Park Avenue South,  
New York 10003

## LE SURRÉALISME I

<b>La négation surréaliste</b>	
DE DADA AU SURRÉALISME <i>par Robert Lebel</i>	75
MARCEL DUCHAMP, L'HOMME DE L'ÉCART <i>par Pierre Volboudt</i>	81
NOTES POUR UN POST-DUCHAMP <i>par Robert Lebel</i>	85
<b>L'affirmation surréaliste</b>	
LE « JOCKEY PERDU » DU SURRÉALISME: GIORGIO DE CHIRICO <i>par Jean-Baptiste Lebrun</i>	90
LE MODÈLE INTÉRIEUR <i>par Alain Jouffroy</i>	98
LE RÊVE ET LE DÉSIR: AU REGARD DE LA POUPÉE <i>par Jean-Christophe Bailly</i>	101
LA RÉVOLUTION EST FEMME <i>par Alain Jouffroy</i>	108
L'ILLUSTRATION SURRÉALISTE DE L'ÉGAREMENT QUOTIDIEN <i>par Gilbert Lascault</i>	117
<b>Le hasard et le jeu</b>	
OBJETS SURRÉALISTES <i>par André Pieyre de Mandiargues</i>	121
« UNE RÉVOLUTION TOTALE DE L'OBJET » <i>par André Breton</i>	131
DES MACHINES CÉLIBATAIRES AUX MACHINES INUTILES <i>par Pierre Restany</i>	132
LE HASARD OBJECTIF: RENÉ MAGRITTE <i>par Patrick Waldberg</i>	141
LES JEUX SURRÉALISTES ( <i>entretien avec Jacques Hérold</i> )	151
L'UNIVERS DES SIGNES <i>par Roger Caillois, de l'Académie française</i>	154

## CHRONIQUES DU JOUR

Marino Marini à la Villa Reale de Milan (Lara-Vinca Masini). Tantra Asana, Tantra Sadhana (Maïten Bouisset). Gnoli ou l'amour et l'illustration de la vie quotidienne (A. Pieyre de Mandiargues). La XII<sup>e</sup> Biennale de São Paulo (J. L.). Anita de Caro (P. Volboudt). La 8<sup>e</sup> Biennale de Paris (A. Jouffroy). Perturbations, délices et orgues de Max Ernst (A. Jouffroy). L'œuvre gravé de Henry Moore (Arnold Kohler). Le monument de Gilioli au plateau des Glières. Recalcati et le bon usage de Chirico (Gilbert Lascault). Les « accouplements » de Hiquily (Roland Penrose). Fromanger annonce la couleur (A. Jouffroy). Autour de Jean Paulhan (Jacques Dopagne). Les 90 ans de D. H. Kahnweiler (San Lazzaro).

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DES EXPOSITIONS EN 1973 180

Lithographies originales de Max Ernst, Richard Lindner et Dorothea Tanning

Mise en page: Angela Delmont

© 1974 by XX<sup>e</sup> siècle, Paris  
ISBN 2-85175-039-9PRINTED IN ITALY - IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S.P.A.  
CINISELLO BALSAMO (MILAN)

◁ Neuf cartes du Jeu de Marseille. De gauche à droite et de haut en bas: trois Génies; SADE, la Révolution, par J. Hérold; BAUDELAIRE, l'Amour, par J. Lamba; LAUTRÉAMONT, le Rêve, par W. Lam. Trois Sirènes: LA RELIGIEUSE PORTUGAISE, l'Amour, par A. Masson; ALICE, le Rêve, par W. Lam; LAMIEL, la Révolution, par J. Hérold. Trois Mages: PARACELSE, la Connaissance, par A. Breton; NOVALIS, l'Amour, par A. Masson; FREUD, le Rêve, par O. Dominguez. (Photo « V.V.V. », M. H. F.-Willi).

# Les premiers futuristes reviennent à Paris

par Domenico Porzio

Avec le concours de la Ville de Milan et de quelques spécialistes éminents, Paris a présenté l'automne dernier, au Musée National d'Art Moderne, ce que Jean Leymarie a appelé dans le catalogue (1) « la première rétrospective officielle consacrée en France au Futurisme ». Marinetti et ses amis firent, on le sait, quelque bruit sur les bords de la Seine, y furent même « reconnus » par quelques personnalités en renom, mais tout cela n'eut guère de suites. Ils exposèrent pour la première fois à la Galerie Bernheim-Jeune du 5 au 24 février 1912; en juin 1913 Boccioni fit une exposition personnelle de sculptures à la Galerie La Boétie et Gino Severini patronna un groupe de peintres futuristes à la Galerie 23 en 1929: ce fut la troisième et dernière visite officielle du clan futuriste en terre française.

Les visiteurs de l'exposition du Musée National d'Art Moderne n'auront pas manqué d'éprouver une certaine perplexité quant aux intentions des organisateurs. En effet, dans son ensemble, l'exposition était maigre et le critère qui a présidé à la réunion des différentes œuvres ne dépassait pas le niveau de la vulgarisation encyclopédique: on y trouvait les noms justes (assez peu), quelques pièces maîtresses, un certain nombre de lettres et de documents. En somme, un panorama à vol d'oiseau sur le Futurisme et non la rétrospective raisonnée, analytique d'un mouvement qu'on risque de mutiler et de banaliser si on ne le présente pas dans sa bruyante et effervescente globalité. Sans doute le manque de temps ou l'impossibilité de rassembler le matériel nécessaire sont-ils à l'origine de ce compromis. Mais il aurait mieux valu, dans ce cas, repousser l'exposition à une date ultérieure plutôt que de gâcher une occasion qui ne se représentera pas avant longtemps. Personne ne songeant à discuter la place de tout premier rang que le Futurisme occupe dans l'amphithéâtre des avant-gardes historiques européennes, on peut à juste titre s'étonner que Paris (dont les musées, pourtant attentifs et dotés des moyens nécessaires, ne possèdent aucune œuvre de Boccioni) ait choisi de présenter une exposition aussi restreinte.

Soixante ans se sont écoulés depuis la première exposition futuriste de 1912. Pour un mouvement



UMBERTO BOCCIONI. Formes uniques dans la continuité de l'espace. 1913. Bronze. H: 115 cm. Civica Galleria d'Arte Moderna, Milan. (Cliché des Musées Nationaux).



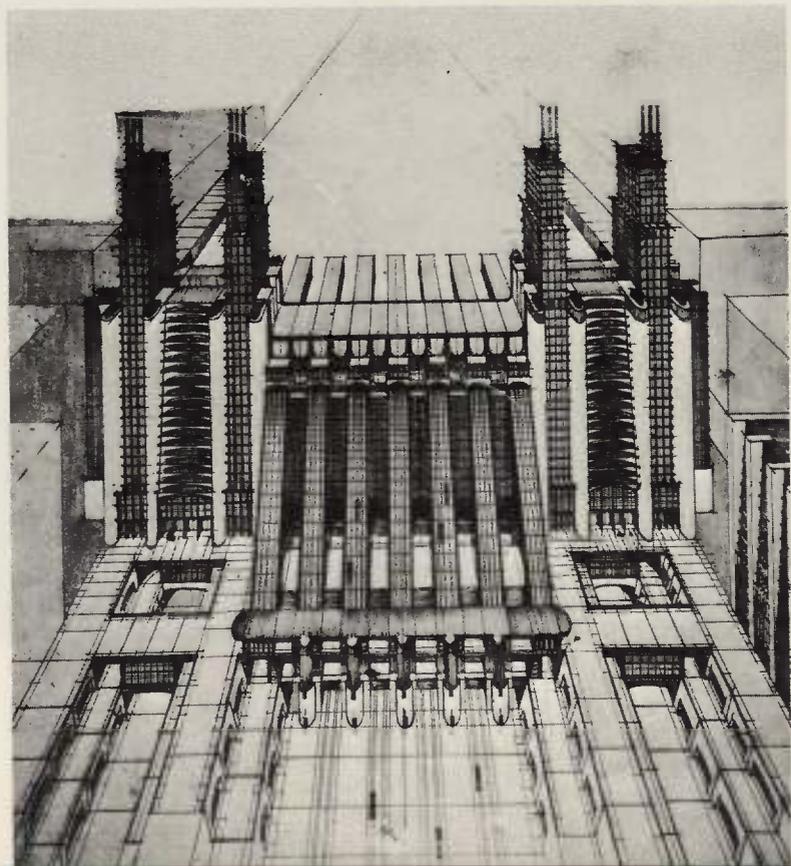
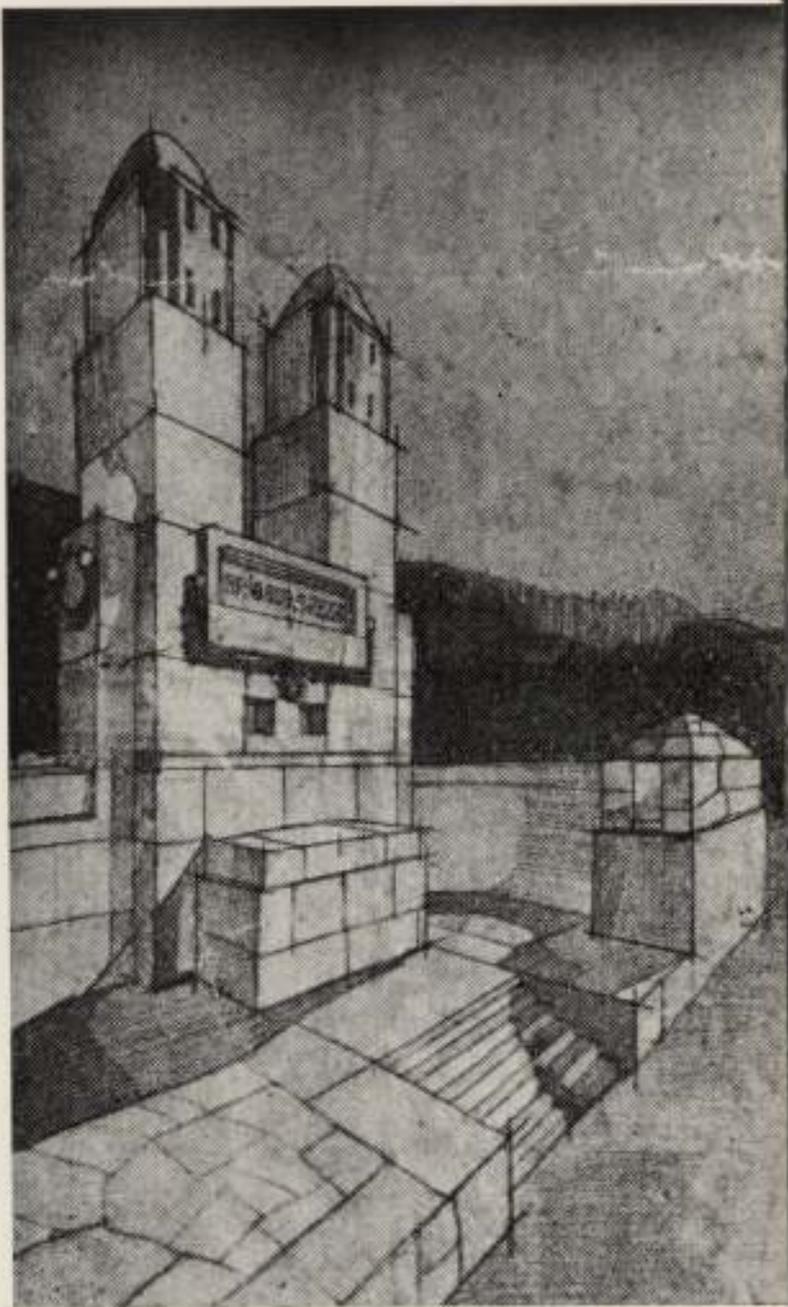
GIACOMO BALLA. Vol d'hirondelle, mouvement + séquence dynamique. 1913. Tempera sur papier marouflé. 49 x 68 cm. Coll. Gianni Mattioli, Milan. (Photo Gian Sinigaglia).

artistique, c'est bien long, surtout s'il s'agit d'un mouvement d'avant-garde et que de surcroît deux guerres mondiales sont venues s'y insérer, avec les mouvements de révolution sociale et culturelle qui les ont suivies. En outre, le Futurisme a eu une existence très brève, englouti comme il le fut dans le tourbillon d'une guerre qui devait lui ravir ses meilleurs talents. Son développement ultérieur eut à souffrir de mutations et de déviations, même du point de vue idéologique. Il fut victime de contrefaçons et manqua d'épigones valables. On pourrait le comparer à un concert à plusieurs voix dont la réussite extraordinaire a tenu à la personnalité forte et intuitive du maestro qui l'a dirigé: sous la baguette entraînante de Filippo Tommaso Marinetti, même les artistes d'un

tempérament peu affirmé arrivèrent à jouer juste. Par la suite, livrés à eux-mêmes, ils ne réussirent pas à trouver une direction personnelle et continuèrent à errer au gré de leur tempérament sans trop se soucier de nouvelles découvertes significatives et mémorables, tandis que les rares solistes authentiques (Carrà et Severini) continuèrent d'avancer tout seuls.

La perplexité du visiteur ne venait donc pas de la présence à cette exposition d'œuvres que l'histoire de l'art moderne inclut sans la moindre hésitation dans ses catalogues les plus sélectifs: « Développement d'une bouteille dans l'espace » (Boccioni), « Rythme abstrait de Madame S. » (Severini), « Les funérailles de l'anarchiste Galli » (Carrà), « Interpénétration iridescente » (Balla).

ANTONIO SANT'ELIA. Détail d'un projet  
pour le cimetière de la Brigade Arozzo (photo).  
1916. Museo Civico, Côme.



ANTONIO SANT'ELIA. Gare d'avions et de trains,  
avec funiculaires, 1914. Encre noire et crayon  
bleu foncé, 50 x 39 cm. Museo Civico, Côme.  
(Photos Ghizzoni di Scotti).

UMBERTO BOCCIONI.  
La charge des lanciers, 1915.  
Tempera et collage sur carton.  
32 x 50 cm.  
Coll. Riccardo Jucker, Milan.  
(Photo Bacci).





CARLO CARRÀ.  
La Galerie de Milan. 1912.  
Huile sur toile. 91 x 51,5 cm.  
Coll. Gianni Mattioli, Milan.



CARLO CARRÀ. Les funérailles de l'anarchiste Galli. 1911. Huile sur toile. 198,7 x 259,1 cm. Museum of Modern Art, New York, legs Lillie P. Bliss. (Cliché des Musées Nationaux).

Ce qui suscitait la perplexité, c'était plutôt la constatation que ces œuvres étaient, de toute l'exposition, les moins futuristes, c'est-à-dire les moins chargées de ces intentions littéraires et idéologiques qui caractérisèrent le mouvement et finirent d'ailleurs par étouffer la voix des artistes, préoccupés de défendre la poétique du groupe au détriment, trop souvent, de l'expression de leur propre personnalité. Quand les Futuristes, après avoir joué leur « opera buffa », selon le mot de Salmon, après avoir épuisé les bruyants coups de cymbales qui, comme l'écrit Françoise Cachin-Nora dans le catalogue, « ont plus souvent couvert leurs

voix qu'ils n'ont aidé à les faire entendre », quand les Futuristes, donc, mirent enfin cartes sur table, ils reçurent des applaudissements et des sifflets, ils trouvèrent en face d'eux des défenseurs et des détracteurs. Le problème principal était alors de déterminer leurs débits et leurs crédits envers le Cubisme: cette comptabilité double n'est toujours pas à jour, car les éléments sont entre les mains de comptables polémiques et chauvins. En fait, il semble assez vain de prétendre la résoudre à coups de dates, de citations (« Les Futuristes existent seulement par leurs titres, pas par leurs œuvres », phrase qu'on est surpris de trouver sous



UMBERTO BOCCIONI. La ville qui monte. (Etude). 1910. Huile sur carton. 33 x 47 cm. Coll. Gianni Mattioli, Milan.

la plume d'Apollinaire), à coups de lettres ou de documents établissant des antériorités ou bien en essayant de rabouter des lopins d'interdépendance culturelle. Pas plus d'ailleurs qu'il n'est nécessaire de soupeser ce que Boccioni doit à Picasso, Balla à Seurat, Léger à Marinetti ou le « contraste simultané » de Delaunay à Boccioni et à la réalité dynamique de son univers. Et il est par trop simple d'affirmer, comme l'a fait Pierre Schneider dans *L'Express*, que les Futuristes se sont bornés à appliquer au mouvement la décomposition pratiquée par les Cubistes sur la réalité immobile. Sur ce point au moins, aucune perplexité, car la différence se situe bien en amont: le propos des Futuristes n'était pas la décomposition de l'objet, la récupération de ses contours ni l'analyse de sa structure. S'ils ouvraient l'objet, s'ils le brisaient, c'était à la seule fin de faire entrer le spectateur dans la vie des choses et de le persuader de son rôle de « créateur de ce qu'il voit ». La rupture ne s'effectuait pas en fonction d'une

analyse, mais d'une participation totale: il fallait que le spectateur se place au centre du tableau. Et c'était la simultanéité entre le sujet et l'objet qui mêlait le temps à l'espace et « produisait » le mouvement.

Ce point étant précisé, une perplexité d'une tout autre nature s'emparait du visiteur au sortir de l'exposition: les Futuristes n'auraient-ils pas eu plus d'ambitions que de moyens, n'auraient-ils pas été plus théoriciens que poètes? Pourtant, leur ambition de peindre le mouvement a trouvé des défenseurs là où ils n'en attendaient guère. Roberto Longhi n'a pas hésité, en effet, à écrire qu'« en affirmant la nécessité lyrico-picturale d'exprimer le mouvement, les Futuristes s'avancent sur la voie majeure de l'Art de la Peinture. » Cet éminent critique partait de la constatation suivante: les différentes périodes artistiques occidentales ont constamment présenté l'alternance de la forme et du mouvement et chaque fois que l'art est arrivé à la saturation du statique, le mou-





LUIGI RUSSOLO. Dynamisme d'une automobile. 1912. Huile sur toile. 104 x 140 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris. (Cliché des Musées Nationaux).

vement est venu s'y introduire; ainsi les Grecs succédant aux Egyptiens, le Gothique au Roman, le Baroque à la Renaissance. Aussi trouvait-il légitime l'ambition futuriste de faire pénétrer le mouvement à l'intérieur de la cristallisation cubiste, du fait même que « le problème du Futurisme par rapport au Cubisme est semblable à celui du Baroque par rapport à la Renaissance ». Mis à part l'excessive dilatation historique d'une telle affirmation, nous sommes assaillis par une nouvelle perplexité tout aussi historique: car le Cubisme immobile de Picasso s'est par la suite développé de *façon naturelle* dans des mouvements de signes et de couleurs allant jusqu'à la frénésie, alors que le dynamisme futuriste de Carrà s'est apaisé de *façon naturelle* en une immobilité de plus en plus métaphysique et que le « mouvement » de Severini, passé l'expérience futuriste, a lui aussi tendu de *façon naturelle* à se calmer.

La littérature, on le sait avance volontiers aux côtés des arts figuratifs et la peinture de notre siècle doit beaucoup à la poésie, sa compagne de route. Mais il arrive que les poètes obligent leurs amis à courir et parfois même l'un d'eux prétend remplacer les couleurs par des mots sur la palette des peintres. C'est là une grave erreur de technique et de choix des instruments. Ainsi en fut-il des peintres futuristes, tirés en avant par le verbe torrentueux et l'excessive littérature de Marinetti. D'où, selon nous, l'ultime perplexité qui s'emparait du visiteur au sortir de l'exposition: il avait en effet l'impression, ambiguë, embarrassante, non pas d'avoir vu des tableaux, mais de les avoir lus.

DOMENICO PORZIO

(1) « Le Futurisme, 1909-1916 »; Musée National d'Art Moderne, Paris, septembre-novembre 1973.

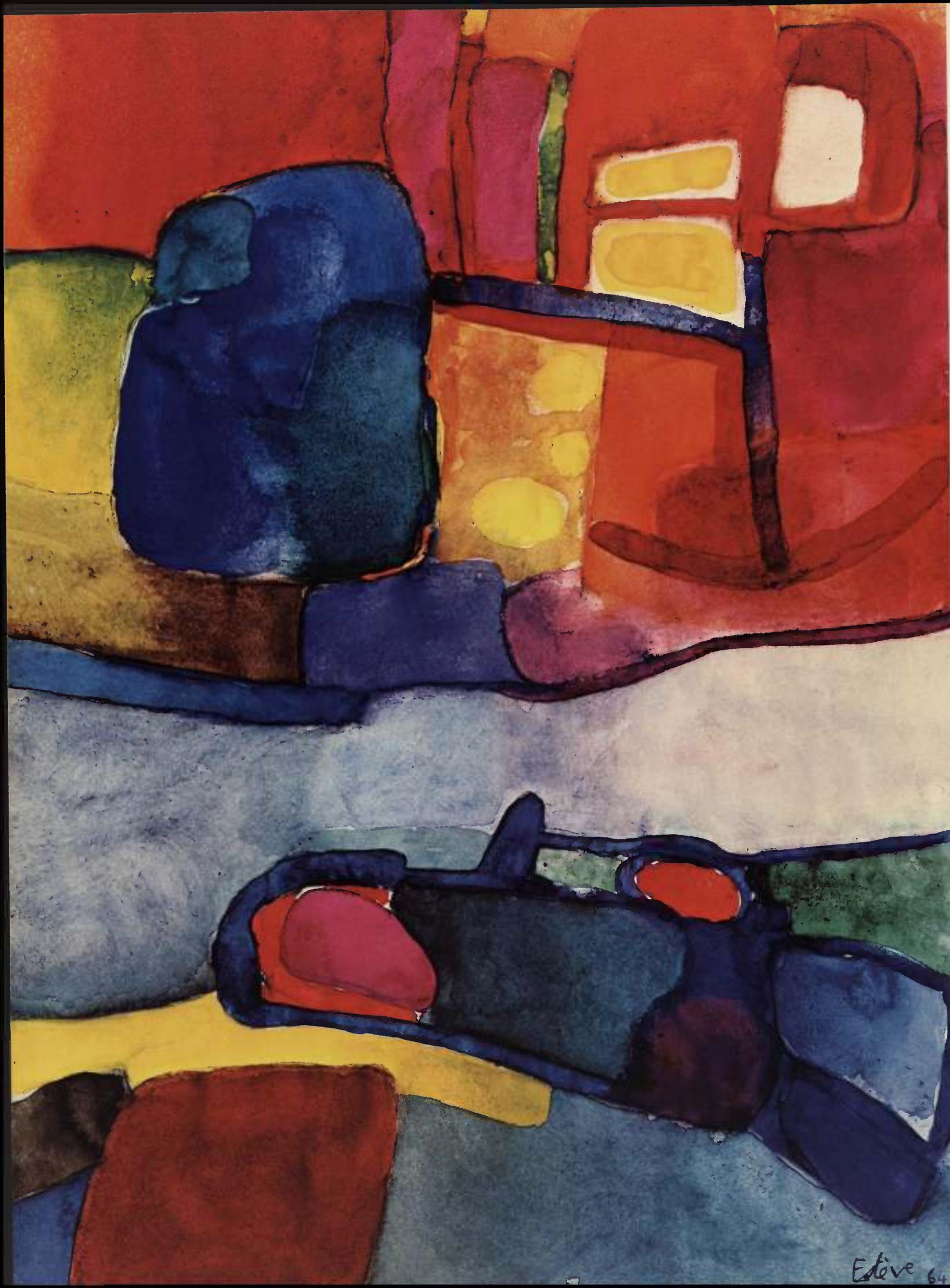
Traduit de l'italien par Angela Delmont



UMBERTO BOCCIONI. Développement d'une bouteille dans l'espace. 1912. Bronze. H: 38,1 cm. Coll. Gianni Mattioli, Milan (*Photo Sinigaglia*).

Severini (le premier à droite) avec Marinetti (au milieu) et ses amis, Boccioni, Carrà, Russolo, à Paris en février 1912.





Estève 64

# Les aquarelles d'Estève

PARIS,  
ZURICH

par Dora Vallier

L'étonnement est la première réaction devant les aquarelles d'Estève: aucune trace, en elles, de cette atténuation du caractère du peintre qu'introduit le procédé; rien non plus de ce qui d'habitude prend le dessus, pas d'improvisation, pas de notations rapides ni de formes à peine suggérées. Une fermeté distingue ces aquarelles, qui les rend proches de la peinture, et par là même étonnantes.

Etonnantes, car fermeté et aquarelle, par principe, s'excluent. L'une tue l'autre, sauf chez Estève qui les concilie comme si cela allait de soi. Il peint

à l'eau, selon les plus pures traditions, sans chercher à innover la technique. Seulement, les vertus de l'eau, il les exploite à fond. L'eau, certes, dilue la couleur, mais elle peut aussi bien la laver. Diluer et laver, il redouble ainsi le geste de l'aquarelliste — ce qui suffit pour le changer. De moyen par excellence rapide, Estève transforme l'aquarelle en moyen lent. Il la soustrait à son accomplissement instantané, la « distend » pour mieux disposer d'elle. C'est sa façon d'en approfondir la pratique, la tirant à lui, tout en se laissant entraîner par elle.

MAURICE ESTÈVE. Aquarelle n° 959. 1967. 26,4 x 39,7 cm. Galerie Claude Bernard. (Photo Cauvin).



◁ MAURICE ESTÈVE. Aquarelle n° 883. 1964.  
50,6 x 37 cm. Galerie Nathan, Zurich.



MAURICE ESTÈVE. Aquarelle n° 1067. 1972. 49,7 x 49,3 cm. Coll. part. (Photo Galerie Nathan).

Puisque l'aquarelle est avant tout premier jet, Estève laisse aller ses couleurs au gré du pinceau. Mais ce n'est que le commencement de son travail, bien distinct de la fin. Dans l'intervalle, l'aquarelle sera soumise à une longue élaboration — tout comme le tableau — avec cette différence capitale que l'élaboration se fera ici à partir de l'élément spécifique de l'aquarelle, c'est-à-dire la transparence. Peindre à l'eau, n'est-ce pas manier des transparences? Et s'il importe à Estève de revenir sur le premier jet, c'est pour ajouter une nouvelle transparence à celle qu'il a déjà obtenue. Chaque aquarelle sera par conséquent conçue en vue de recevoir, couche sur couche, la lumière que la couleur répand à l'aide de « premiers jets réitérés », parfois lavés et relavés, devenus simples tra-

ces, appelés à resservir encore comme de nouvelles bases afin que le travail se poursuive. Or, l'aquarelliste qui procède ainsi, que fait-il sinon construire? Et l'étonnant est là: dans les aquarelles d'Estève il y a bel et bien construction. Une construction faite de transparences superposées qui ont fini par former un ensemble presque compact à force de condenser la lumière. D'où cette fermeté qui s'impose au regard.

Inhabituelle fermeté, si proche de celle des tableaux, malgré sa substance tout autre. Ayant pour matériau la transparence, elle représente, en effet, ce que la peinture ne peut pas être. La couleur à l'huile, au bout du pinceau, est opaque. Elle produira un effet de lumière, mais ne sera jamais matière transparente. Aussi, dans la peinture,



Estève



MAURICE ESTÈVE. Aquarelle n° 847. 1964. 49,8 x 32,2 cm. Coll. particulière.

MAURICE ESTÈVE. Aquarelle n° 1028.  
45 x 59 cm. Coll. particulière.  
(Photos Galerie Nathan).





Estève doit-il, comme chacun, commencer par vaincre la résistance du pigment pour transposer sa consistance opaque en lumière. Dans l'aquarelle, au contraire, il dispose de lumière dès le départ. La capter, c'est-à-dire doser, augmenter ou réduire la force de la couleur qui la porte, cela n'est plus un problème, comparé au travail qu'exige l'huile pour parvenir au même degré de luminosité. Il est certain que si l'aquarelle retient Estève, c'est à cause de cette légèreté de maniement, car traitée aussi bien en profondeur, à sa façon à lui, elle assure à la couleur un pouvoir de lumière immédiat. L'usage qu'il en fait, d'ailleurs, est à cet égard symptomatique.

Il laisse la couleur s'étaler comme d'elle-même, la dirigeant d'une main indécise, une main prête à suivre la tache qui se forme, mais prête aussi à la freiner. Tantôt Estève garde la liberté du premier jet, tantôt, au contraire, il intervient, et à la faveur

de ce double mouvement, successivement involontaire et volontaire, il crée une structure à double trame. De même, alors qu'il a prévu et calculé, par le choix des couleurs, l'intensité lumineuse de base, pour renforcer ou modifier un ton, il donne libre cours à l'accidentel. Par endroits la couleur glisse, ailleurs elle s'agglutine et partout, en séchant, elle dépose sur ses bords des contours imprévisibles. Des transparences aléatoires viennent s'ajouter ainsi aux transparences voulues, pendant que les couleurs atteignent au fur et à mesure leur plus grand éclat.

Enfin, si Estève infléchit l'aquarelle à sa guise, il n'en est pas moins marqué — et cela au plus profond de lui-même, car, par sa légèreté, elle accélère chez lui le rythme de l'invention. Dans son travail, on le sait, la composition ne suit aucun modèle; libre de tout lien préétabli, elle se cherche au cours de l'exécution, le sens de la recher-

MAURICE ESTÈVE. Aquarelle n° 921. 1966. 25,2 x 33 cm. Galerie Claude Bernard. (Photo Cauvin).





MAURICE ESTÈVE. Aquarelle n° 1059. 1972. 40,9 x 49,3 cm. Galerie Claude Bernard. (Photo Cauvin).

che étant de faire coïncider forme et couleur. Or, dans l'aquarelle l'avènement si prompt de la couleur appelle sans délai celui de la forme. Ce rapprochement favorise du même coup l'identité forme-couleur (identité laborieuse, longue à venir en peinture) si bien que l'invention elle-même se trouve fortement stimulée. Les couleurs entraînent les formes, leurs jeux se multiplient, prévu et imprévu s'unissent. De part en part l'aquarelle a imposé sa loi primesautière, à laquelle Estève s'est plié, sûr de lui, sachant bien que le rythme accéléré de l'invention ne rendra jamais son geste superficiel, conscient peut-être aussi de puiser dans la pratique de l'aquarelle une force qu'il faut bien appeler jeunesse.

DORA VALLIER

# Une belle et franche clarté

par San Lazzaro

On a beaucoup insisté sur la rigueur hollandaise d'un Mondrian, sur le charme russe de Kandinsky, sur la « toscanité » d'un Magnelli. Qu'il me soit donc permis de dire que dans les aquarelles d'Estève tout comme dans sa peinture, c'est l'abstraction française qu'on découvre — française par la construction aussi bien que par la palette. Le lyrisme de son œuvre ne souffre d'aucune nos-

MAURICE ESTÈVE. Aquarelle n° 1049. 1972. 52 x 39,8 cm. Coll. part. (Photo Galerie Nathan).

talgie romantique, ne se réclame pas d'une émotion sentimentale. Si, devant ces aquarelles, on songe aux vitraux des cathédrales, c'est, bien entendu, à cause de la transparence inégalée des couleurs dont Dora Vallier, dans l'article qui précède, nous révèle la secrète alchimie. Mais c'est aussi à cause de cette force d'intégration, de cette clarté d'expression qu'on retrouve dans les chefs-d'œuvre des maîtres verriers de l'époque romane et gothique.

Une aquarelle d'Estève n'est pas une impression plus immédiate qu'une peinture, comme c'est généralement le cas pour les autres artistes. C'est une œuvre aussi bien charpentée qu'une peinture et c'est la qualité particulière à la couleur à l'eau qui en fait autre chose qu'une peinture à l'huile. Mais on y retrouve le même sentiment de l'espace et de la durée. C'est une œuvre équivalente et non mineure (ou majeure).

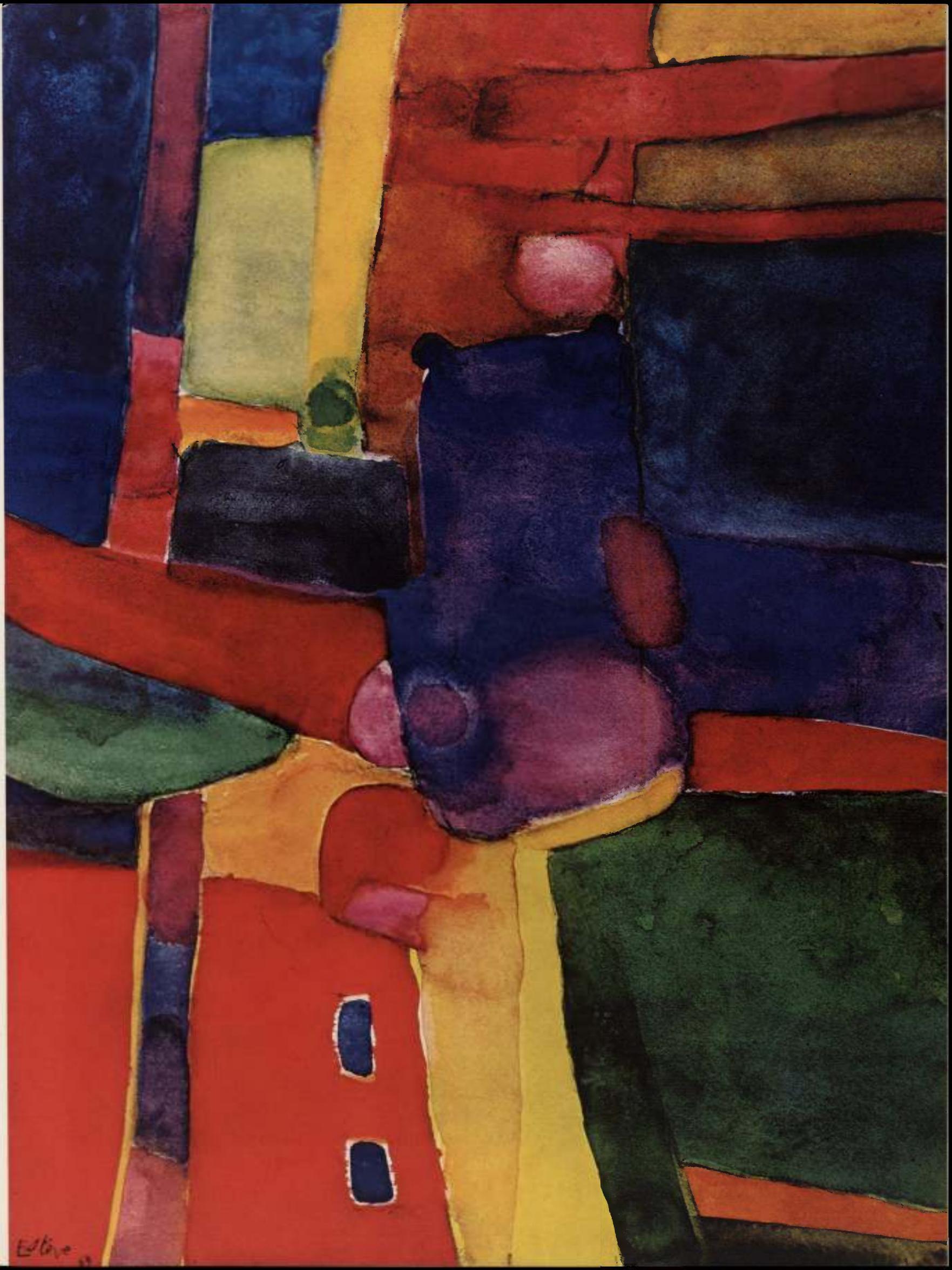
Mais je dirai qu'elle est française surtout par ses qualités plastiques, par sa belle matière qui n'emprunte rien au passé. C'est une belle et franche matière que la sienne, et dont la résonance évoque plutôt les cuivres que les cordes. Ces appauvrissements que l'abstraction a imposés à la plupart des artistes, Estève les a dédaigneusement refusés, tout en donnant à la couleur la même importance qu'à la composition et une égale solidité.

L'œuvre, en somme, ressemble à l'homme. Son art est exactement celui que nous attendions d'un maître tel que lui, toute vigueur spirituelle et physique. Pour Estève, l'art abstrait n'en est qu'à ses débuts. On chercherait en vain dans son œuvre l'influence de l'un de ses glorieux aînés. Rien ne le rapproche non plus des artistes de sa génération. On ne peut cependant le considérer comme un solitaire, car un solitaire est quelqu'un de grandiose, peut-être, mais dont on peut se passer. Or, Estève me paraît aussi indispensable à l'art abstrait que le furent en leur temps Kandinsky et Mondrian et, plus près de nous, Magnelli et Herbin. Il est aussi indispensable à la peinture moderne que le plus haut sommet à une chaîne de montagnes.

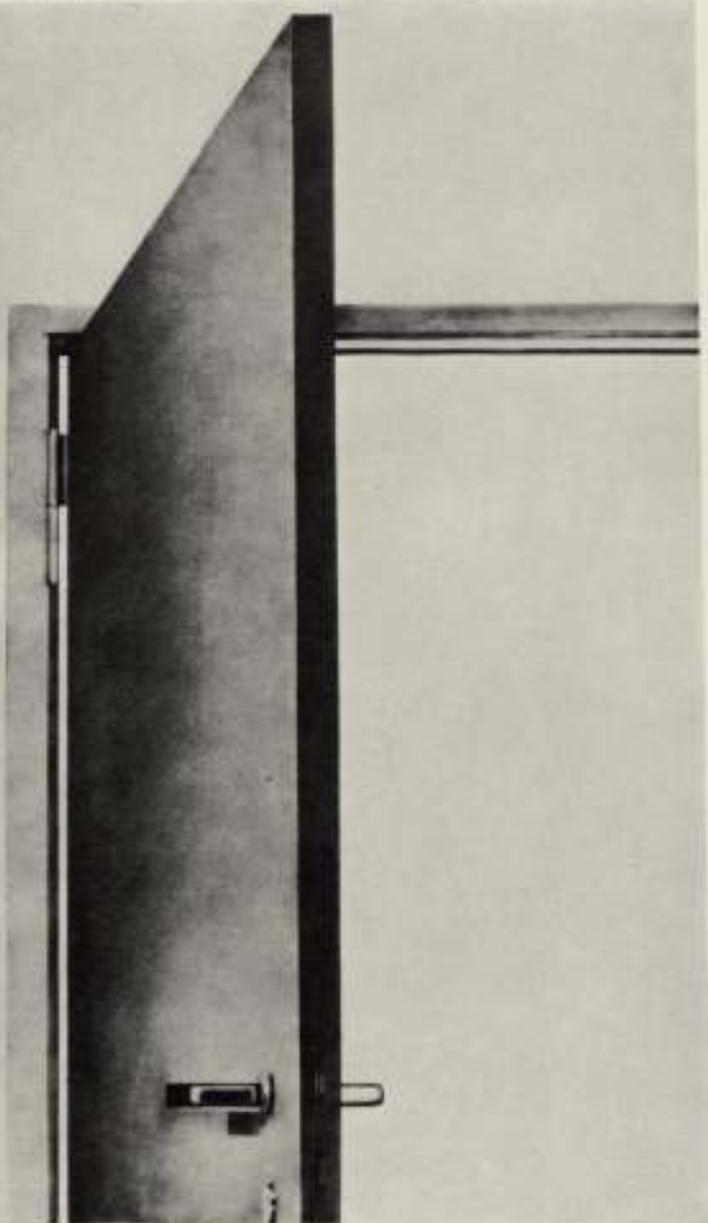
SAN LAZZARO

MAURICE ESTÈVE. Aquarelle n° 1007. 1969. 49,5 x 36,6 cm. Galerie Claude Bernard. (Photo Cauvin).





PETER KLASSEN. Porte entrouverte. 1966.  
Peinture. 195 x 130 cm. Coll. Dr. G. Chistoni.  
(Photo Philippe Guérin).



ALLEN JONES. Standing Figure. 1972.  
(Photo Jacqueline Hyde).

# Le choc des «réalismes»

C.N.A.C.,  
PARIS

par Gérald Gassiot-Talabot

En ce milieu d'hiver, chacun sort les hyperréalistes qu'il a. Ils rassurent et donnent chaud. Sans insister sur les diverses manifestations qui ont déjà eu lieu en galeries (Les 4 mouvements; Ardititi), on note successivement la présentation de la collection Ludwig (Neue Galerie d'Aix-la-Chapelle), à L'ARC 2, quatre hyperréalistes canadiens au Centre Canadien et évidemment cette exposition, mi-tonnée de longue date par Daniel Abadie, « Hyperréalistes américains, réalistes européens », que le C.N.A.C. nous offre avec un déploiement critique sans précédent, où les contradictions trouvent leur alibi dans la liberté d'examen.

On ne peut s'empêcher, en lisant le menu, qui est copieux et divers, de ressentir une certaine inquiétude: jusqu'ici les confrontations entre l'Europe et les U.S.A. ont tourné au désavantage de celle-là. La désinvolture ou l'inexpérience des choix, un pluralisme bavard, un sens naturel des compromis réduisaient en un magma douteux un ensemble d'œuvres qui auraient eu, en suivant leur destin individuel, les moyens de s'affirmer, mais qui se trouvaient pâtir de tout: de l'extravagance des textes de présentation, des hésitations et des mauvais partis pris des organisateurs, d'un accueil critique qui, outre-Atlantique, rappelle aujourd'hui comme hier le chauvinisme tranquille de l'immédiate après-guerre en France.

On nous assure que cette fois-ci il ne s'agira pas de « créer une concurrence » mais simplement de « chercher à informer, à analyser, à souligner tout à la fois les divergences et les similitudes, moins pour dresser un bilan que pour tenter de déterminer certaines des lignes de force de l'art contemporain. » Ce sont là des phrases qui montrent un excellent naturel et que l'on aimerait prendre à la lettre si l'on ne savait que cette exposition est, dès maintenant, considérée comme une empoignade — et qu'à l'heure où j'écris ces lignes, sur la foi des œuvres présentées au Kunstverein de Hanovre — il est facile de deviner qui en tirera profit — un profit monstrueux — au niveau des cotes marchandes et des opérations de galeries.

Ce qui frappe très globalement dans cette comparaison c'est que, d'approximations en bavures, de contresens en racolages divers, les hyperréalistes américains sortent plus cohérents, plus logiquement articulés, de ce dernier rassemblement. Evidemment, le choix qui a été effectué n'apprend rien, ou apprend peu, par rapport à ce que l'on

a pu voir en galerie ou à la collection Ludwig, par rapport surtout à l'énorme prestation de Documenta V. Mais, précisément, certaines zones assez vagues, certains « relents expressionnistes », voire de franches équivoques (si l'on peut dire), qui « dé-

DUANE HANSON. Tourists. 1970. (Photo Jacqueline Hyde).





FRANZ GERTSCH. Les Saintes Maries de la mer. 1971. Peinture. 300 x 400 cm.

naturaient » l'ensemble de Kassel ou tel ouvrage consacré à l'hyperréalisme par Udo Kultermann, ont ici disparu. Point de Pearlstein, de Nesbitt, ni de Stephen Posen. La main, en tant qu'intermédiaire de sensibilité, de subjectivité, ce vibrato qui brusquement embuait certaines approches du réel, le sujet lorsqu'il risquait d'appeler les délectations de la nature morte, sont gommés ou éliminés. Les douze noms inscrits au palmarès sont indiscutables et, si l'on peut verser une larme sur un petit nombre de rejetés (David Parrish, Robert Bechtle), les reçus, eux, ont bien toutes les qualités requises pour l'admission dans le club hyperréaliste: l'usage obligatoire de la photographie comme révélateur d'une réalité insaisissable à l'œil nu, l'absence d'idéologie revendiquée avec insistance (même lorsque... mais passons), un souci maniaque du métier, une vocation impressionnante pour la mauvaise photo et pour la banalité.

« Banalité », ce mot, on s'en souvient (c'était hier), fut l'une des clés du Pop Art: mais justement aucune des ambiguïtés de ce mouvement, notamment à l'égard de la société de consommation, n'a survécu au sévère traitement que font



MALCOLM MORLEY. U.S. Marine at Valley Forge. 1968. Peinture. 150 x 125 cm. (Photos J. Hyde).



GILLES AILLAUD. Trompe. 1970. Peinture. 200 x 130 cm.

subir à l'image nos hyperréalistes. Le Pop est bien pris par eux comme point de référence mais pour être aussitôt rejeté: il est trop intellectuel, trop sensationnel, trop sophistiqué. L'écart avec le réel y est trop manifeste.

C'est pourtant à cet écart, réduit au maximum par les peintres, que se raccrochent les commentateurs. Les uns insistent sur les impossibilités en quelque sorte optiques de saisir le réel comme le fait l'artiste, de rassembler en un seul plan un tel champ, un tel ensemble de détails, et tant de réalités visuelles non concomitantes (cf. la fameuse histoire de la fenêtre, de sa transparence et de son reflet, donnés comme un tout). D'autres nous démontrent — et souvent brillamment — que cette impossibilité de l'accommodation de l'œil est recouverte par la volonté idéaliste de représenter et de choisir la réalité dans un contexte sociologique donné (« l'idée qu'on peut se faire à un certain moment de la réalité visible »). Vieux pro-

blème que les différentes tautologies artistiques qui ont sévi depuis quinze ans, du Nouveau Réalisme à l'art conceptuel, croyaient avoir définitivement réglé. Mais au fur et à mesure que la glose devient subtile et raffinée, les intéressés s'enferment dans une approche volontairement technique, prosaïque, minutieuse, démystifiante. Au point que Desmone Vallée, agacée par une récente série d'interviews lues dans *Art in America*, s'écriait dans *Opus* (44-45): « A aucun moment je n'ai eu l'impression que c'était des hommes qui parlaient, mais seulement une partie d'eux-mêmes: la partie professionnelle. » Inévitable revanche du professionnalisme et du métier sur l'idée, même si l'on veut, là encore, mettre dans le coup le père Duchamp! (« Duchamp annonce l'art du geste ou du comportement, il annoncerait aussi bien l'hyperréalisme, ou plutôt l'idéologie sous-jacente à ce type de peinture, c'est-à-dire son défaut manifeste d'idéologie »). Et voilà! Jean Clair est passé par là. Moi, d'ailleurs j'aime ça, car sans l'effort qu'accomplissent certains critiques — même au prix de quelques dépassements — pour évaluer et situer le potentiel de l'hyperréalisme, on devrait se contenter de la prose des peintres, et elle est consternante, la prose des peintres, à force d'amputation, de parcellisation, de rétention. Donc, rien à dire à la sélection effectuée par notre équipe franco-alle-

DON EDDY. Blue Volkswagen. 1971. Peinture. 122 x 125 cm. (Photos J. Hyde)

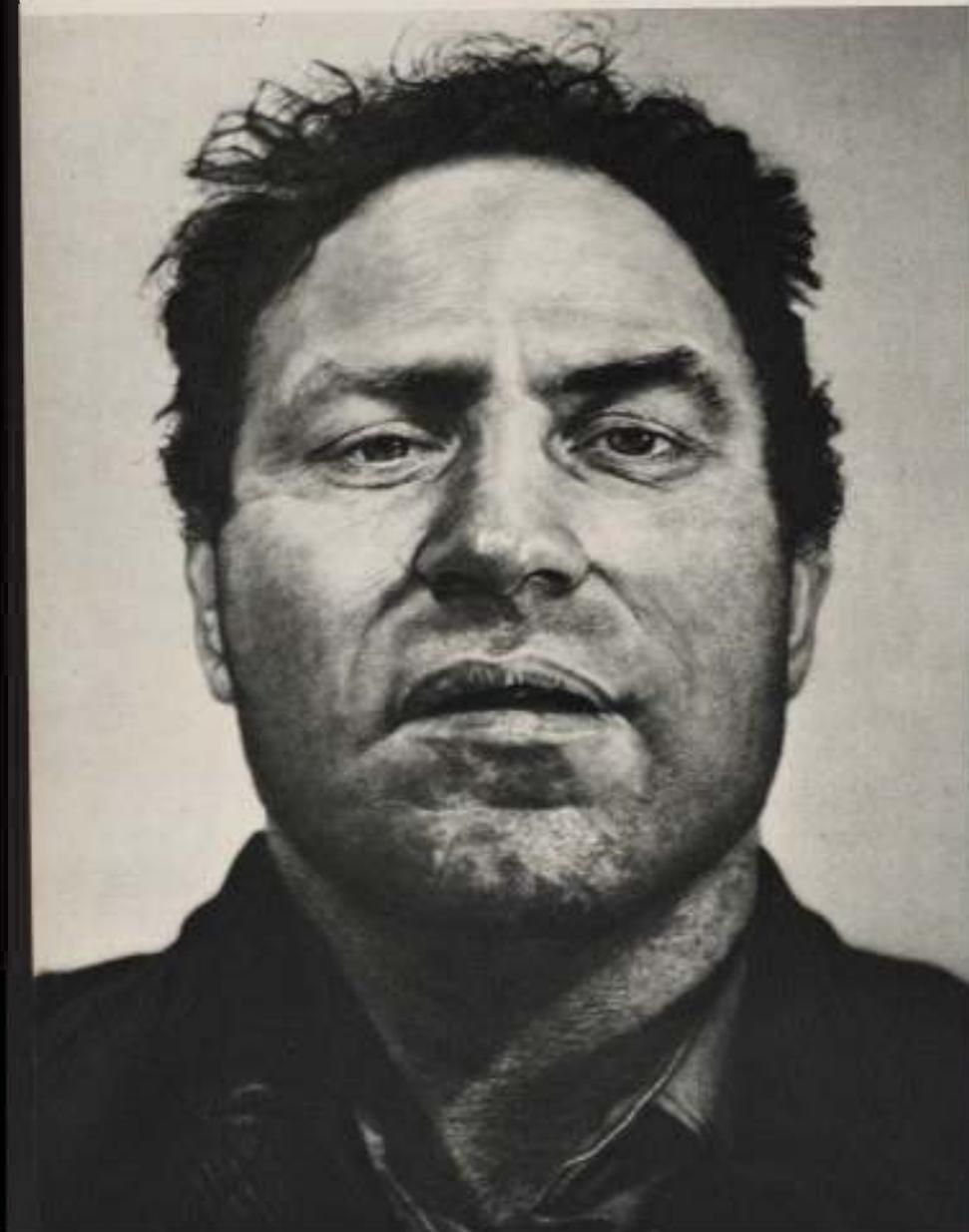




RICHARD ESTES. *Bus Reflection*. 1972. Peinture. 98 x 128 cm. (Photo J. Hyde).



RICHARD McLEAN. *Still Life with Black Jockey*. 1969. Huile sur toile. 152 x 152 cm. Whitney Museum, New York.



mande, même si elle provoque des grincements de dents. Alex Colville glisse bien un peu à côté de la plaque photographique, avec son maniérisme et l'intrusion d'étranges symboles qui n'ont rien d'hyper, de mises en pages énigmatiques et magrattiennes. Mais c'est l'ancêtre: il faut bien lui passer quelques manies. En revanche, la super-banalité d'un certain paysage urbain et rural aux Etats-Unis trouve d'implacables piègeurs: dans le détail, Robert Cottingham et ses devantures de néon; un peu au-delà Don Eddy, ses carrosseries, les reflets de carrosseries dans les vitrines, et les reflets de vitrines dans les carrosseries; Richard Estes, tout en reflets lui aussi, mais sans illusion embellissante (« si je le pouvais, je démolirais la plupart des endroits que je peins »); Ralph Goings, le roi des drugstores et des pompes à essence; Richard McLean qui a un cheval dans le pinceau et qui stérilise efficacement ce qu'il appelle les « effets clinquants du Pop ».

Avec John Salt, Malcolm Morley, Howard Kanovitz, Paul Staiger, l'ange pervers de l'ambigu glisse ses ailes dans l'hyperréalité: goût pour l'objet qui se défait, cadrage du document (même lorsqu'il s'agit d'un Vermeer), imprévisibilité des rapprochements et des jeux de miroir, éternelle allure de carte postale. Cette réalité-là est dirigée, amenée à composition, à en dire plus qu'elle ne voudrait; John Salt, par exemple, nous avoue sa peur de tomber amoureux de l'objet peint. Cependant les personnalités les plus fortes de l'hyperréalisme, parce qu'elles savent aller jusqu'au bout de certai-

CHUCK CLOSE. Peinture. (Photo André Morain).

nes hypothèses, et nous troubler profondément, sont Chuck Close, John De Andrea et Duane Hanson. Ce n'est pas par hasard que les deux derniers travaillent dans le volume et le premier dans le gigantisme. La dilatation du visage, qui se rapproche de nous avec telle moue, tel sourire, tel regard d'étonnement, nous oblige à cette vision filtrée et exaspérée à la fois que nous donnent certains media: gros plans cinématographiques, exagération organique de la publicité, concept anthropométrique de la photo d'identité. Cependant, si Chuck Close reste dans cette problématique véritablement « hyperréalisante », John De Andrea avec l'érotisme, Duane Hanson avec le vérisme social, nous transportent à cette frontière où il nous est impossible de croire à l'indifférence du constat. Or tout constat devrait être indifférent. Si les artistes « ne plaident pour aucune cause », comme le dit drôlement le prière d'insérer de l'exposition (pour les opposer aux réalistes socialistes), leur marge d'intervention est plus large, à nos yeux, que celle des chercheurs de reflets. Hanson surtout, qui se dit préoccupé de petites choses, nous a pourtant donné des images en relief de l'Amérique qui ne quittent pas notre rétine. L'absence proclamée de recherche critique, d'appel à la prise de conscience ajoute, paradoxalement, encore en efficacité à cet art « non tendancieux » qui, avec les « touristes » et les scènes de Bowery, présente à l'Amérique un miroir, et nous renvoie d'elle une image renversée.

En face de cette cohésion par la sélection, l'ensemble européen paraît plus capricieux, plus diffi-



LOPEZ-GARCIA. Room at Tomelloso. 1971. Dessin. 81,9x68 cm. Marlborough Fine Art (London) Ltd. (Photo R. Bonache).

MONORY. Pompéi. 1971. Huile sur toile. 195 x 390 cm.



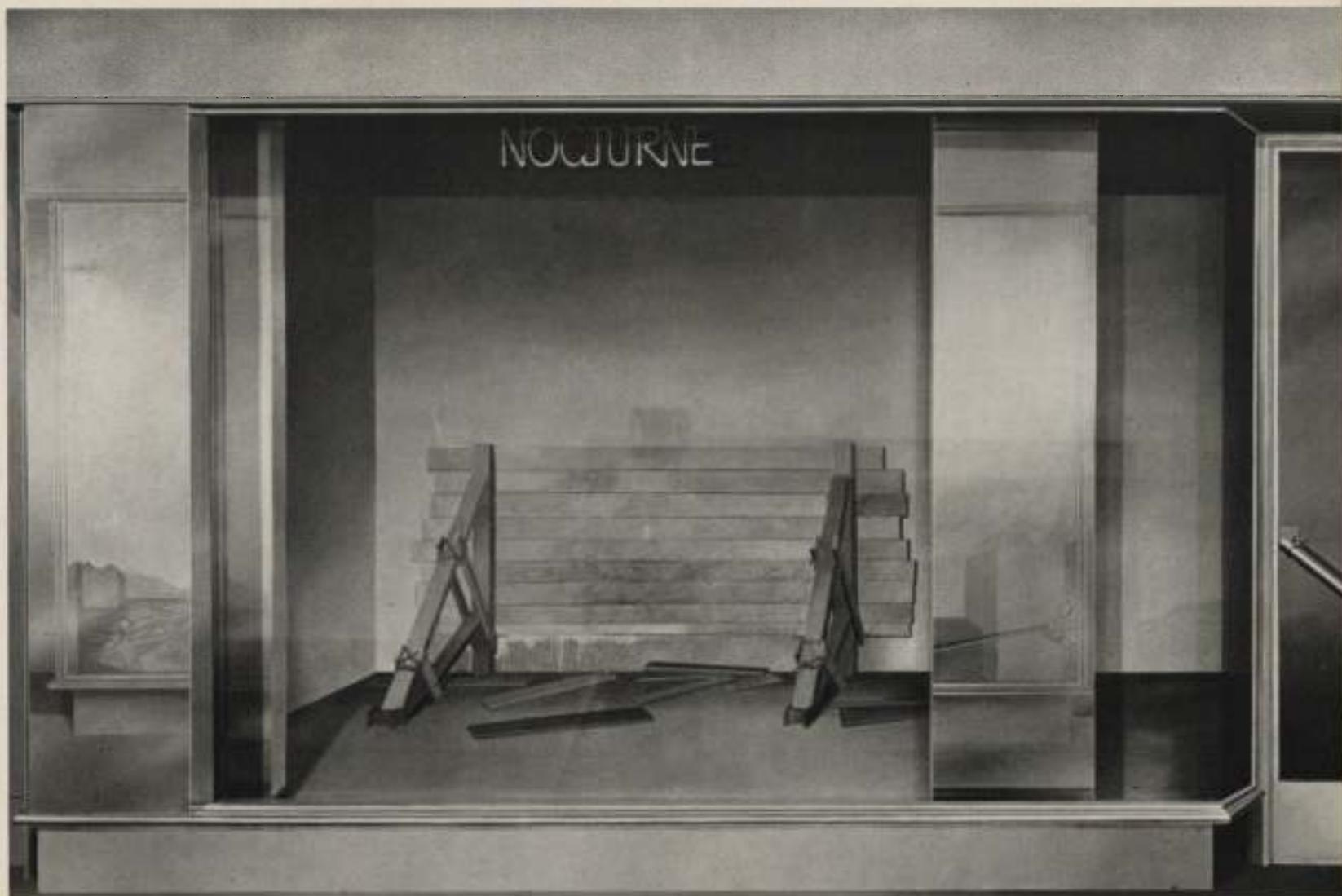
- |                     |                        |
|---------------------|------------------------|
| 1 AN GLIGO          | 8 JACQUES MONORY       |
| 2 HILDE ESPAGNE     | 9 MARTINE BARAT        |
| 3 ENCOISE BOLTANSKI | 10 JIM X               |
| 4 PORTIN            | 11 ANNETTE MESSAGER    |
| 5 HIME ESPAGNE      | 12 CHRISTIAN BOLTANSKI |
| 6 BIEW GRANVORF     | 13 OCTAVIO SEGU        |
| 7 PHAM MEZIERE      | 14 STEPHANE BARAT      |
|                     | 15 ANTOINE MONOP       |



JOHANNES GRÜTZKE. Walter Ulbricht. 1970. Huile sur toile. 160 x 190 cm. (Photo Hilde Zenker).

RALPH GOINGS. Sacramento Airport. 1970. Huile sur toile. Galerie des 4 Mouvements, Paris.





BERNARD MONINOT. *Reflection III, partie 2*. 1973. 153 x 220 x 15 cm. (Photo Jacqueline Hyde).

MONORY. *Mesure n° 5*. 1972. Huile sur toile. 162 x 228 cm.



cile à souder. C'est que, comme on l'a constaté lors du précédent historique des *Mythologies quotidiennes* en face du Pop Art, les Européens introduisent une « différence », font interposer des prises de conscience psychologiques, morales et politiques qui nuancent et brouillent la massive réalité de ce qui était hier avec le Pop un aménagement de la vision, un changement d'échelle et qui est aujourd'hui un regard froid sur le monde par photo interposée.

La petite « différence » mentale dérange le beau jeu des classifications. Et si je suis profondément satisfait de voir reconnaître à leur mérite, c'est-à-dire à l'égal des plus grands, des peintres comme Aillaud, Monory, Gnoli, Allen Jones et Klapheck, comment les faire entrer sans d'infinies précautions dans cette catégorie du « réalisme européen » qui risque fort, après cette exhibition, de paraître une auberge espagnole. La liste qui a été dressée, après mûre réflexion, comporte des artistes de très grande envergure, parmi lesquels un précurseur de l'hyperréalisme, Gérard Gasiorowski, qui dès 1965 était allé aussi loin que possible dans cette éternisation de l'instant et ce démarquage du document; mais il s'agissait pour lui d'une profonde rupture, comme aujourd'hui le sont, par rapport à *l'Albertine disparue*, ses pots de fleurs et ses avions englués dans une pâte épaisse.

Ces artistes, qui presque tous utilisent le truchement de la photographie, parviennent souvent « à confondre, comme l'écrivait Alain Jouffroy, le modèle intérieur et le modèle extérieur ». Qu'on se rende bien compte que toute l'affaire réside pour eux dans ce dépassement du document, d'autant plus qu'ils sont quelques-uns (Aillaud, Monory) à prendre eux-mêmes beaucoup des photographies dont ils partent. Cette culture des différences, de la différence, est l'atout le plus singulier de la peinture européenne, présentée ici à la parade, mais qui ne peut se lire que cas par cas. Il est donc inévitable qu'en rapport de tendances et de forces le projet d'Abadie fasse encore une fois pencher la balance en faveur des propositions américaines, groupées et progressives, démonstrations les plus spectaculaires, les plus « frappantes ».

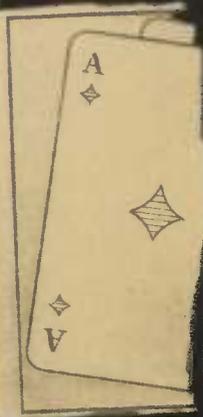
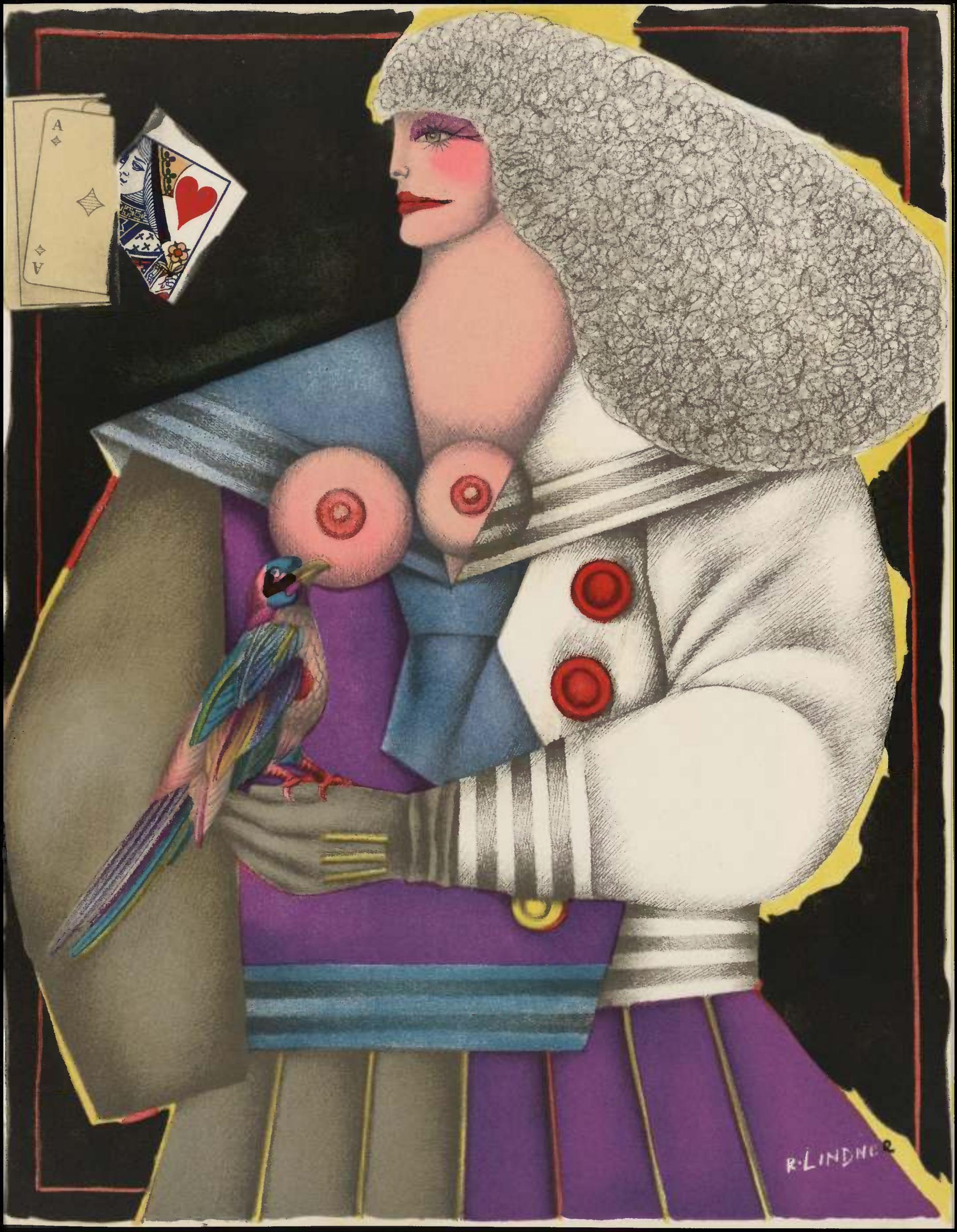
Sans illusion et avec tout le pédantisme nécessaire, disons qu'Aillaud n'est pas un réaliste animalier mais un peintre de « l'inconscient de la vue » qui remplace le plaisir de la dégustation artistique par le piège au regardeur; que Monory transforme les signes d'une autobiographie et d'un rêve dans le rêve en un moyen de lecture du monde; que Gasiorowski, parti avant d'autres sur cette voie où la « sur-présentation du visible va, de toile en toile, se trouver réduite, clivée d'avec le rendu hyperréaliste par le monochronisme des figures » (Lamarche-Vadel), a vécu, dans son expérience propre, « la fin de la peinture »; que Gnoli a objectivé l'espace en lui donnant « la forme des choses » (Argan) et n'a pas voulu une illusoire identification au réel; que Stämpfli cherche à nous réveiller par des images qui servent ailleurs à nous endormir (Jouffroy); que...

La liste dressée par Abadie reste lacunaire et paradoxale. Sur quels critères — je ne le sais pas encore, bien que j'aie cherché à les connaître — a-t-il intégré Klapheck dont la vision fantasmagorique, en s'exerçant sur l'objet même, s'éloigne de toute prise réaliste? Et la symbolique fétichiste d'Allen Jones, et l'équivoque analyste-conceptuelle de Titus-Carmel? Pourquoi également Dietmar Ullrich, caricatural, alors qu'il maugréait contre le merveilleux Johannes Grützke que ses partenaires allemands voulaient lui imposer! Le réalisme de Grützke est un réalisme de situation et de comportement; sa vérité — qui est psychologique — fixe le geste et le rire, comme Chuck Close immobilise l'étonnement. Mais l'un dénoue une multitude de rapports complexes et troubles — terriblement humains — quand l'autre s'arrête à une expression, à une apparence. Par ailleurs si « l'école espagnole » avait sa place avec Francisco Lopez, Isabel Quintanilla et surtout les espaces tendus, tragiques, d'Antonio Lopez-Garcia, pourquoi l'absence de Csernus (les paysages de Paris)? D'une façon générale les « photographistes » auraient pu trouver leur place dans cette confrontation, surtout ceux qui collent au document (Fromanger). Pourquoi Gäfgen, Gertsch, Gramatzki, Moninot, Störtenbecker, voire Richter? Ils sont à leur place, certes, dans cette exposition, mais confrontés au maniérisme allégorique de Dieter Asmus, aux jeux minimalistes (en représentation) de Von Monkiewitsch, aux partis simplificateurs de Peter Nagel. Et, pour faire le compte, on refuse l'accès de cette exposition à Klasen, l'un des rares peintres qui ait manifesté depuis dix ans une véritable obsession des rapports ambigus entre le document brut et son rendu en trompe-l'œil. Mais il avait, malgré plusieurs tableaux unitaires parmi lesquels on aurait pu choisir, commis le crime de composer des toiles séquentielles, temporalisées, pour tout dire narratives, comme si le problème du temps et de la simultanéité se trouvait évacué de l'hyperréalisme (il suffit de lire les réponses de peintres américains et de se rappeler que Monory est un peintre narratif).

Cette éviction, parfaitement indéfendable, nous montre les limites d'un nouveau mandarinat officiel qui, à la différence de l'approche profondément démocratique d'un Gaudibert, risque de s'exacerber, si l'on n'y prend garde, avec l'accroissement des pouvoirs inhérents aux nouvelles structures mises en place à Beaubourg. Si nous avons toujours été partisan de laisser une très large marge d'initiative à l'animateur, au conservateur, au commissaire, encore faut-il que celle-ci soit soumise à une véritable responsabilité. L'exposition qui nous retient aujourd'hui comprend trop de contradictions, d'exceptions et de paradoxes pour que l'on puisse accepter, selon les critères indécis qui la délimitent, un arbitraire fondé sur des analyses partisans, des humeurs ou des aversions personnelles.

GÉRALD GASSIOT-TALABOT

Janvier-mars 1974



R-LINDNER



# Le grand jeu de Lindner

par Alain Jouffroy

MUSÉE NATIONAL  
D'ART MODERNE,  
PARIS

MUSÉE BOYMANS  
VAN BEUNINGEN,  
ROTTERDAM

KUNSTHALLE,  
DÜSSELDORF

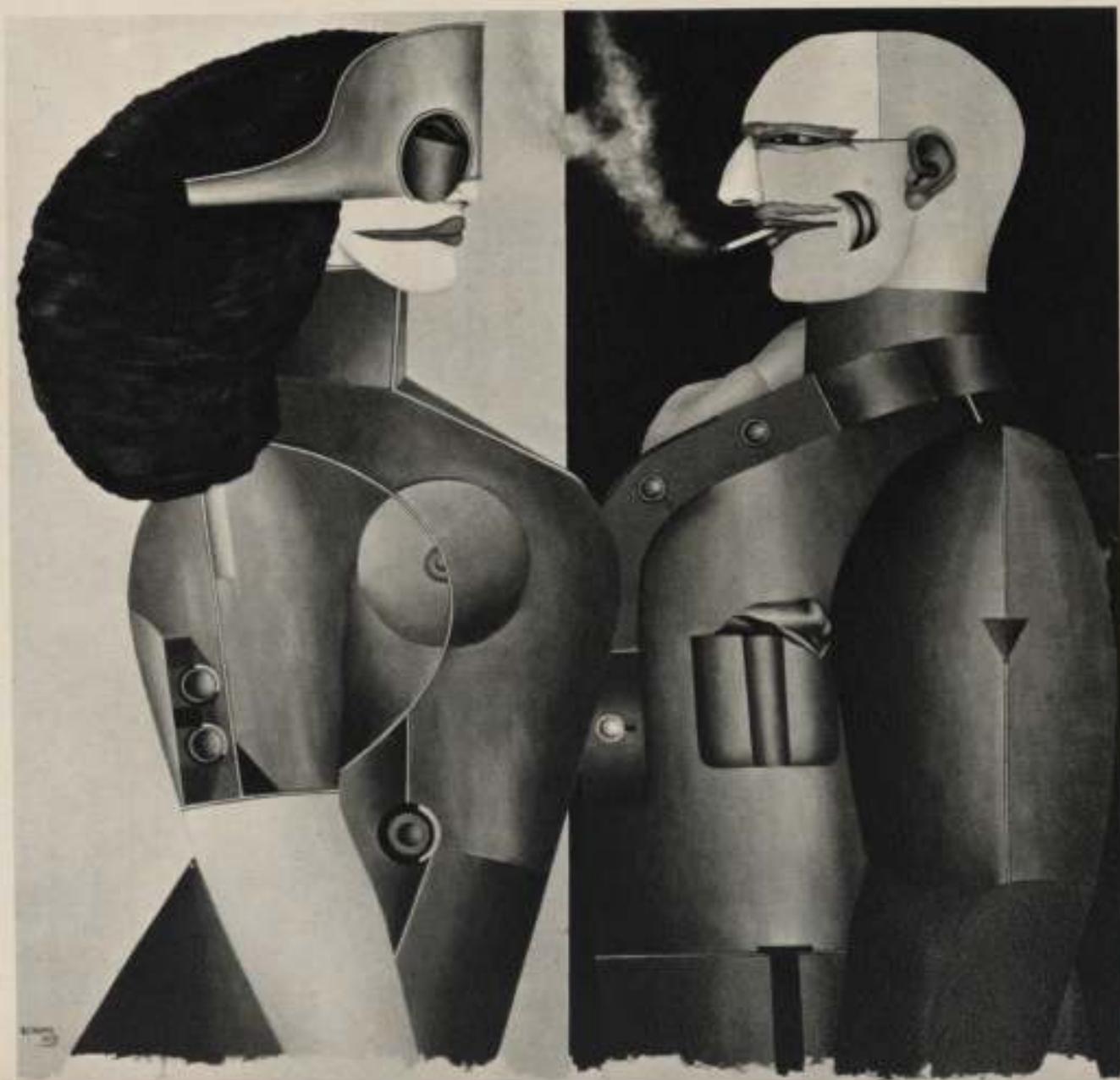
KUNSTHAUS,  
ZÜRICH

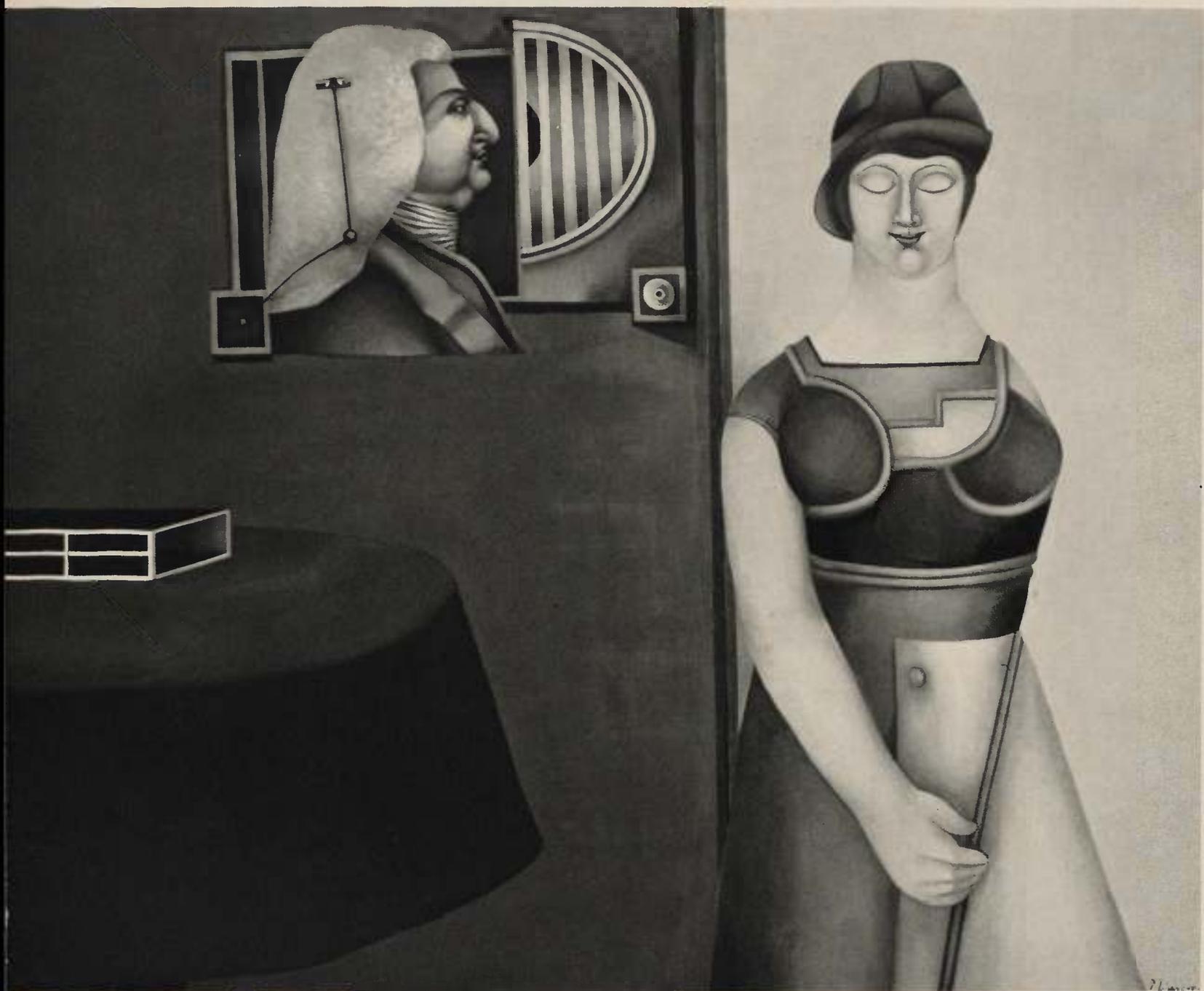
Je ne sais rien de l'existence réelle de Richard Lindner, sauf ce que j'en ai vu, dans son appartement-atelier de la rue des Saints-Pères, où il a modernisé le studio d'un peintre du premier Empire, et chez des amis, où nous avons passé plusieurs soirées ensemble. Lors de quelques visites espacées sur un an, j'ai observé de près ses trois grands tableaux récents, *The F.B.I. on 69th Street*, *Solitaire* et *L'as de trèfle*, où un as de carreau déchiré flotte au-dessus d'un couple assez énigmatique, qui semble n'entretenir aucune espèce de dialogue

réel, sauf celui des couleurs, absolument somptueuses, qui le parent. J'ai lu, par ailleurs, la très fine étude et le livre que Wade Stevenson et Dore Ashton lui ont consacrés. Si j'ajoute quelques conversations que j'ai pu avoir avec Lindner et Denise, sa femme, les photos qu'ils m'ont données, et des propos tenus sur le peintre et sur son œuvre par des artistes européens et américains, c'est peu.

Je pense, en effet, que pour écrire quelque chose de pertinent sur un peintre, il ne suffit pas

RICHARD LINDNER. *The Couple*. 1971. Huile sur toile. 178,5 x 183 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris, Fonds National d'Art Contemporain. (Cliché des Musées Nationaux).





RICHARD LINDNER. Couple. 1955. Huile sur toile. 127 x 152 cm. Coll. D. et J. de Menil, Etats-Unis.

d'accumuler quelques documents, ni même d'écouter ses réponses aux questions qu'on a envie de lui poser. Une certaine complicité d'intentions, un certain nombre d'expériences vécues semblables, forment, par contre, une base plus solide, qui manque le plus souvent à l'écrivain, plus soucieux, généralement, d'écrire un beau texte, ou de faire briller quelques idées qui sont d'abord les siennes, que de permettre à son lecteur d'accéder plus aisément à la compréhension de l'œuvre dont il est censé parler.

Est-ce, pour autant, une raison de se taire, ou de faire taire l'envie que l'on a d'écrire sur des tableaux? Je ne le crois pas. Un article sur un

peintre n'est pas une recette définitive d'interprétation, ni une notice de guide culturel et touristique, mais, pour celui qui l'écrit, l'occasion de découvrir ses propres limites de perception, et de les faire reculer un peu. Entre les reproductions qui l'illustrent, et le texte, l'écart lui-même est parfois très éclairant. Il y a des tableaux qui ne peuvent s'accorder à aucun texte, et d'autres qui se prêtent si bien aux commentaires et à l'analyse qu'on les dirait destinés à la seule alimentation du discours. Je me demande ainsi, dès l'abord, si le rôle de la peinture de Lindner n'est pas de rendre précisément très difficile, sinon impossible, l'interprétation et l'analyse littéraire, psychanaly-

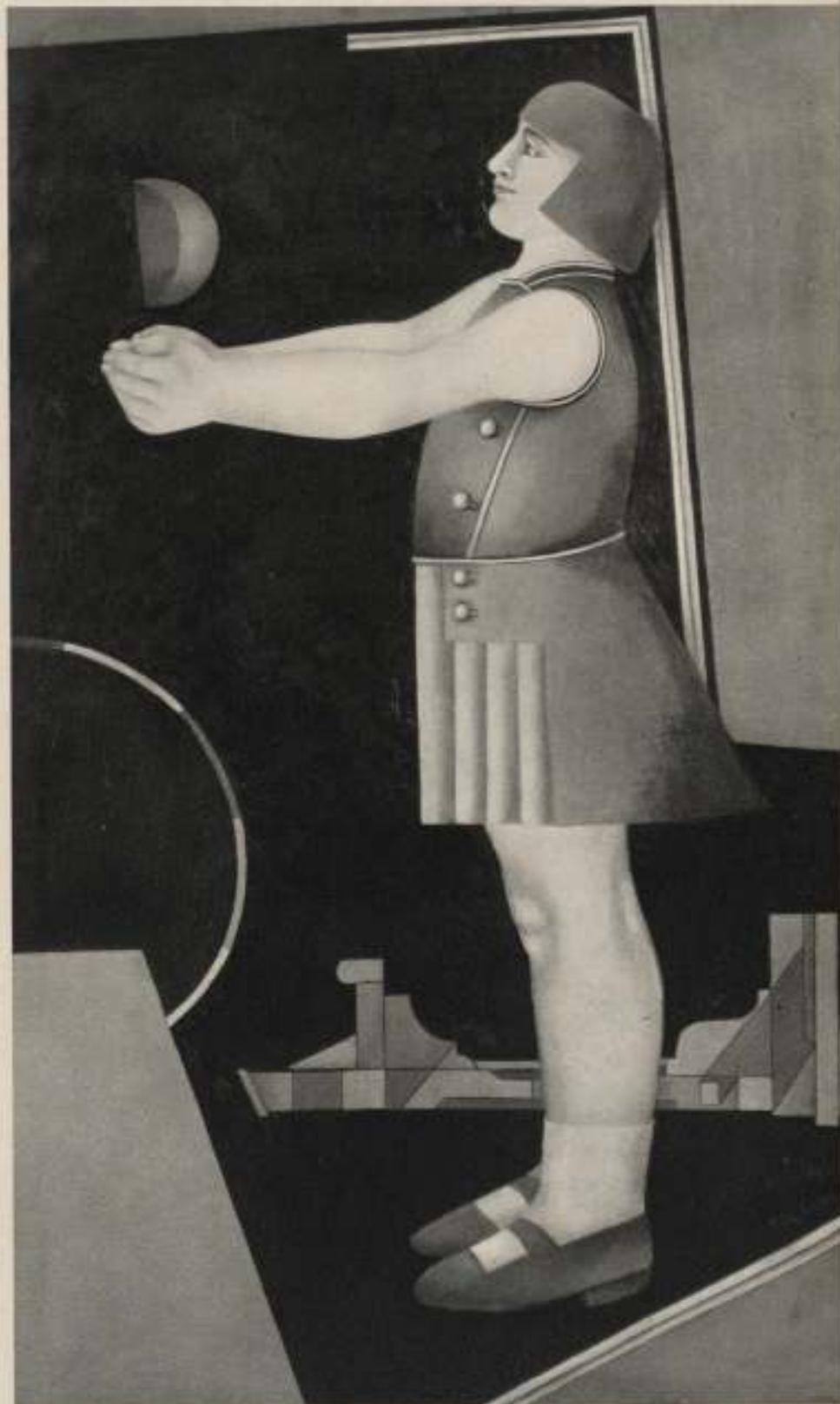
tique, et politico-sociale. Tout semble pourtant indiquer le contraire: les personnages qu'elle représente incitent à la rêverie, et leur identité apparente — putains, maquereaux, flics, gangsters, écuyères de cirque, joueurs, petites filles, etc... — devrait favoriser, au moins, une sorte de commentaire libre, poético-romanesque. En particulier, toute espèce de lecture psychanalytico-marxiste ne fait qu'accroître le « recul » spécifique de ses tableaux, leur impénétrabilité même. Quand Wade Stevenson évoque les « secrets de Richard Lindner », ce n'est pas un vain mot, il donne la mesure de la difficulté dont je parle, et que je ne suis pas certain de pouvoir lever ici.

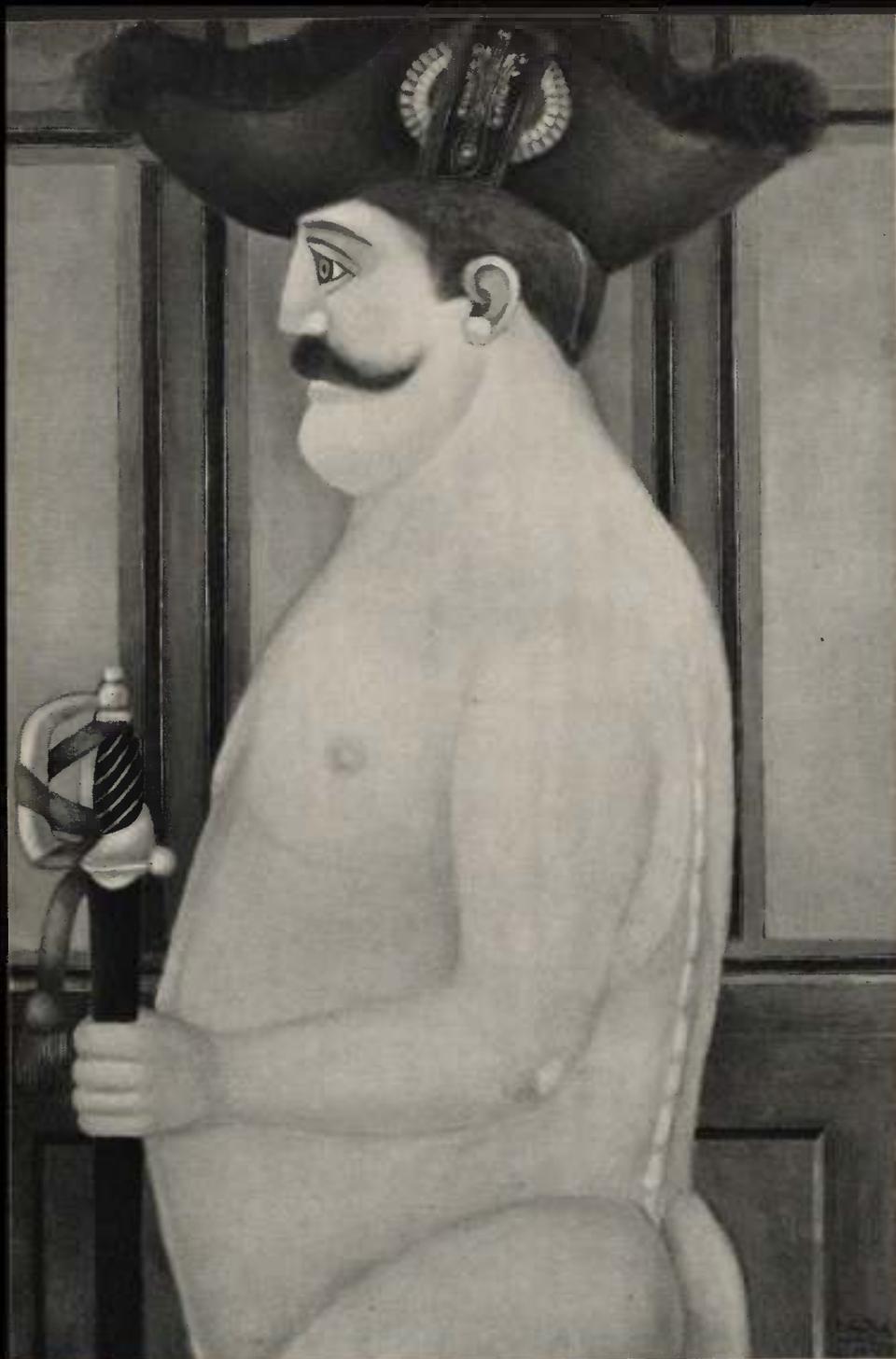
Le cas de Richard Lindner ne fait songer qu'à celui d'un seul autre peintre, comme lui d'origine européenne: Saül Steinberg. Ils sont d'ailleurs unis par l'amitié, et s'ils ont trouvé tous deux leur accomplissement aux Etats-Unis, ce n'est pas le simple fait des hasards de l'émigration. Des rapports cachés, ambigus, lient leurs œuvres, apparemment si éloignées l'une de l'autre. On a longtemps voulu réduire le génie de Steinberg au dessin et à la caricature, mais, si graphiques demeurent ses tableaux (par la liberté du trait, la mise en page et les idées qui y président), il est devenu vain et ridicule de le limiter au « cartoon ». Le génie de Lindner, qui semble à première vue si spécifiquement *pictural*, se lie par contre beaucoup plus profondément au dessin, aux idées d'un grand dessinateur — aux esquisses d'un rêveur — qu'on ne le pense au premier abord. Aussi faudrait-il se demander où a commencé la peinture de Steinberg, et où finit le dessin de Lindner: tenter de découvrir la gravité, le sérieux caché de Steinberg, ainsi que l'humour, clandestin sinon insaisissable, de Richard Lindner. C'est en effet dans ce qu'ils ne veulent pas faire apparaître aux yeux du regardeur que réside le « secret » principal de l'un et de l'autre dessinateur: cela ne veut pas dire qu'il s'agit du même secret.

Le secret de Lindner, c'est que l'art n'est rien s'il ne proclame très haut qu'il cache quelque chose, et que ce qu'il cache, c'est sa possibilité de se transformer en autre chose que l'art: en vie, en poésie, en humour, en idées, en sentiments, en goût, en mode, en révolution, en contre-révolution, etc. La parade de Lindner consiste à montrer ce double-fond qui donne le vertige, parce que d'un côté il débouche dans la mort, le néant, et que de l'autre il affirme la souveraineté de l'individu, sa liberté, son indépendance inquiétante.

Le génie d'un peintre, c'est l'intelligence avec laquelle il joue des limites de la peinture, et la manière dont il les franchit. Aussi, voudrais-je tenter de savoir comment la peinture a pu servir Lindner à faire passer son humour, son ironie, son scepticisme, pour ce qu'ils ne sont pas: le hiératisme du théâtre, l'affirmation de l'affiche, le « oui » du spectacle. Car il n'est pas possible qu'il n'y ait, de sa part, une véritable duplicité à l'égard de ce qu'il peint depuis plusieurs années — depuis que l'espace intimiste du *Visiteur* de 1953 s'est

RICHARD LINDNER. *Girl*. 1955. Huile sur toile. 127 x 76 cm. Coll. Estee Lauder Inc., New York. (Photo Geoffrey Clements).





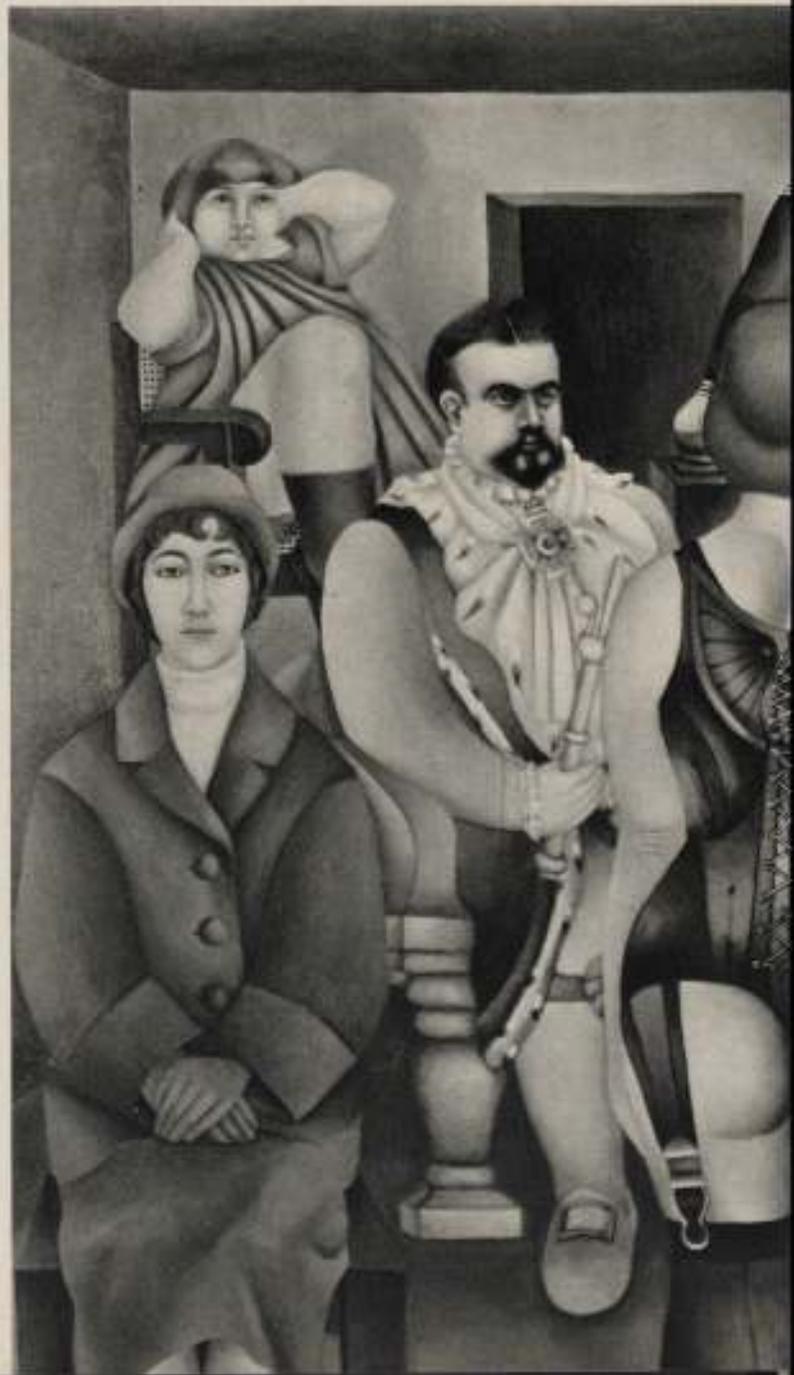
RICHARD LINDNER. *The Academician*. 1950-51. Huile sur toile. 101,5 x 66 cm. Coll. Miss Helen Mary Harding, New York. (Photo Geoffrey Clements).

comme aplati, strié en lamelles stridentes sur ses toiles. La raison pour laquelle on fait de Lindner, aux Etats-Unis, le précurseur du Pop, n'a jamais été analysée clairement, et je crois qu'il faut la chercher derrière le renversement de sa peinture avec *Fillette*, en 1955, derrière l'aplatissement volontaire de ses figures, où le drame réel, l'existence intime du peintre ont été brusquement *masqués* par un déguisement, une théâtralisation, une hiératisation de vitrail, où les choses, les êtres ne sont grossis, grandis et simplifiés que pour cuirasser, caparaçonner la vulnérabilité d'une subjectivité attaquée, — provoquée par l'histoire sociale.

Si l'on admet que l'humour demeure, comme le voyait Freud, la revanche du principe de plaisir sur le principe de réalité, tout ce qui participe de

cette revanche, à commencer par la *joie de jouer*, d'*imiter autrui* pour le conjurer, entre dans la perspective d'une libération par l'humour. Les premiers tableaux de Lindner sont ténébreux et lourds: quelque chose s'y déroule au ralenti, comme les secondes qui précèdent au cinéma un crime. Les personnages y sont engoncés, enfermés, taciturnes, les portes et les murs omniprésents, et les vêtements minutieusement adaptés à leur fonction protectrice, créatrice d'énigmes. Tel celui de « M le maudit » de Fritz Lang, c'est ce monde, qui appartient très précisément aux étranges années qui ont précédé le régime nazi en Allemagne, d'où Lindner a voulu partir — *émigrer mentalement et socialement*, fuir enfin, pour accomplir sa libération personnelle, sa propre aventure de peintre aux Etats-Unis. Il lui a donc fallu adapter ses fantasmes, ses peurs, ses frustrations, ses désirs les plus secrets à une réalité qui, soudain, a exercé son immense pression, son poids, sa dictature om-

RICHARD LINDNER. *The Meeting*. 1953. Huile sur toile. 152 x 183 cm. T.



niprésente sur chacun des instants de sa vie. Cela n'a pas été sans faire casser, en lui, un certain mécanisme de sa rêverie; ou plutôt cela a exigé de sa part l'invention d'un *ressort* beaucoup plus résistant. L'humour a donc consisté, pour lui, à faire comme si la peinture n'était qu'un jeu de séduction sociale, une *parade*, et à barrer toutes les issues qui eussent pu conduire à l'exploration d'une profondeur, — d'une intimité labyrinthique. Ainsi Lindner a-t-il procédé à l'élimination apparente du contenu latent de sa peinture, et à l'intensification de son contenu manifeste. Ce qui était mystérieux, intime, trouble, inavouable dans ses premiers tableaux alors est devenu évident, public, péremptoire et même proclamatoire. L'on aurait tort d'en déduire que ce que cache sa peinture actuelle n'a plus de réalité pour le peintre, bien au contraire.

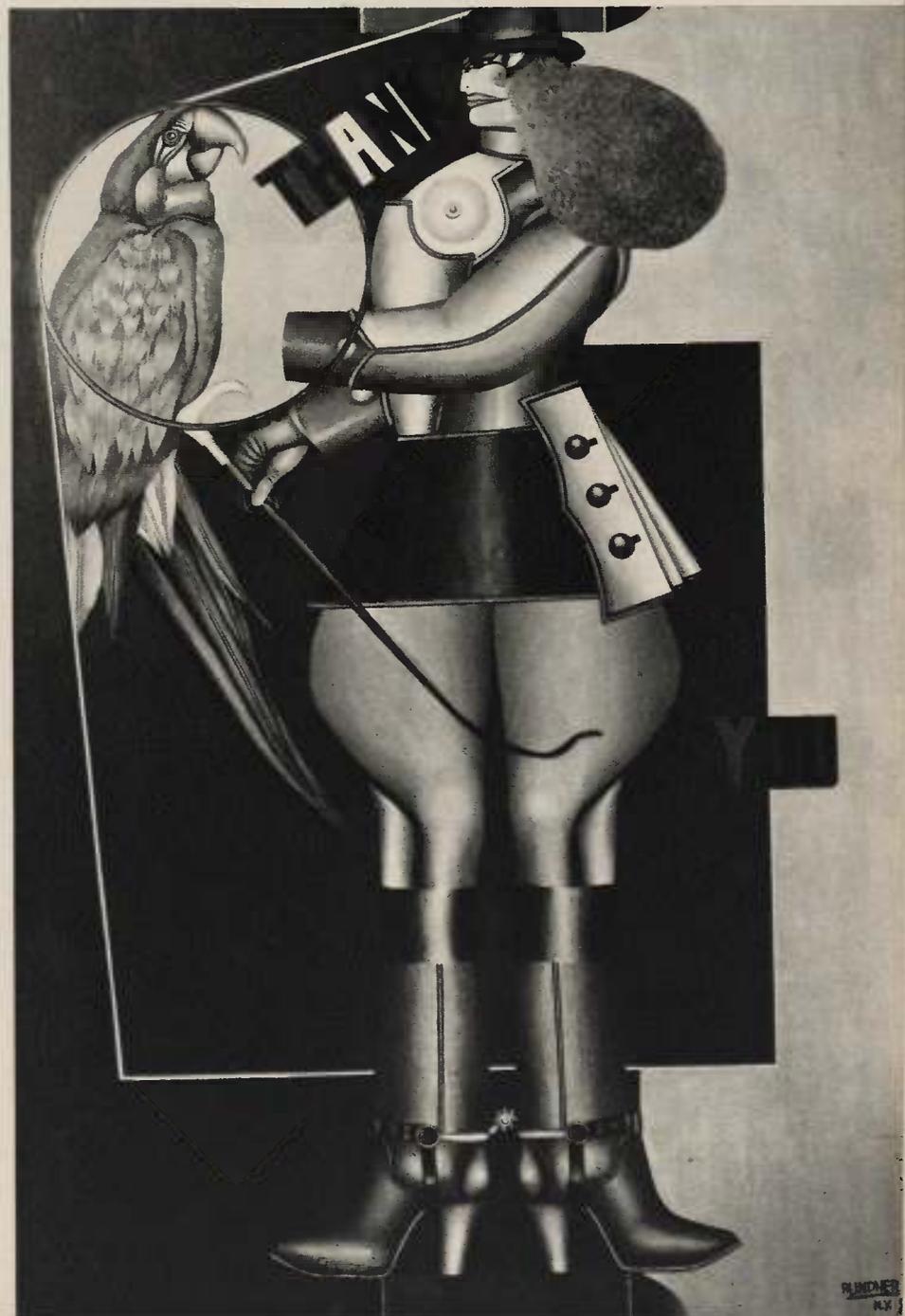
C'est à partir du moment où l'humour a « sauvé » Lindner que sa peinture s'est chargée d'une

puissance, d'un poids inattendus. Soudain ces boucliers, ces écussons géants, destinés à protéger l'intimité par l'image d'Epinal qu'ils en présentaient, se sont mis à encombrer l'espace et la vie de Lindner de telle manière qu'ils lui ont donné, malgré lui, une sorte de responsabilité sociale. On prenait sa parade au sérieux. Et cela arrivait précisément peu de temps avant que les peintres, lassés de croire qu'ils pouvaient « s'exprimer » avec sincérité par l'automatisme gestuel, ou un tachisme répétitif, redécouvraient les beautés de l'image populaire de leur temps: les affiches de cinéma, les enseignes lumineuses, les magazines et tout le « toc » publicitaire. Emigré allemand aux Etats-Unis, Lindner a donc profité d'un formidable malentendu historique où l'on reconnaît non seulement le génie particulier d'un pays, mais celui d'une époque. Entre l'Allemagne pré-nazie et le New York d'après guerre, Lindner a sauté l'étape qui eût été normale — l'étape principale de tous

Museum of Modern Art, New York, don anonyme.



RICHARD LINDNER. Thank You. 1971. Huile sur toile. 194 x 137 cm. Galerie Claude Bernard, Paris.



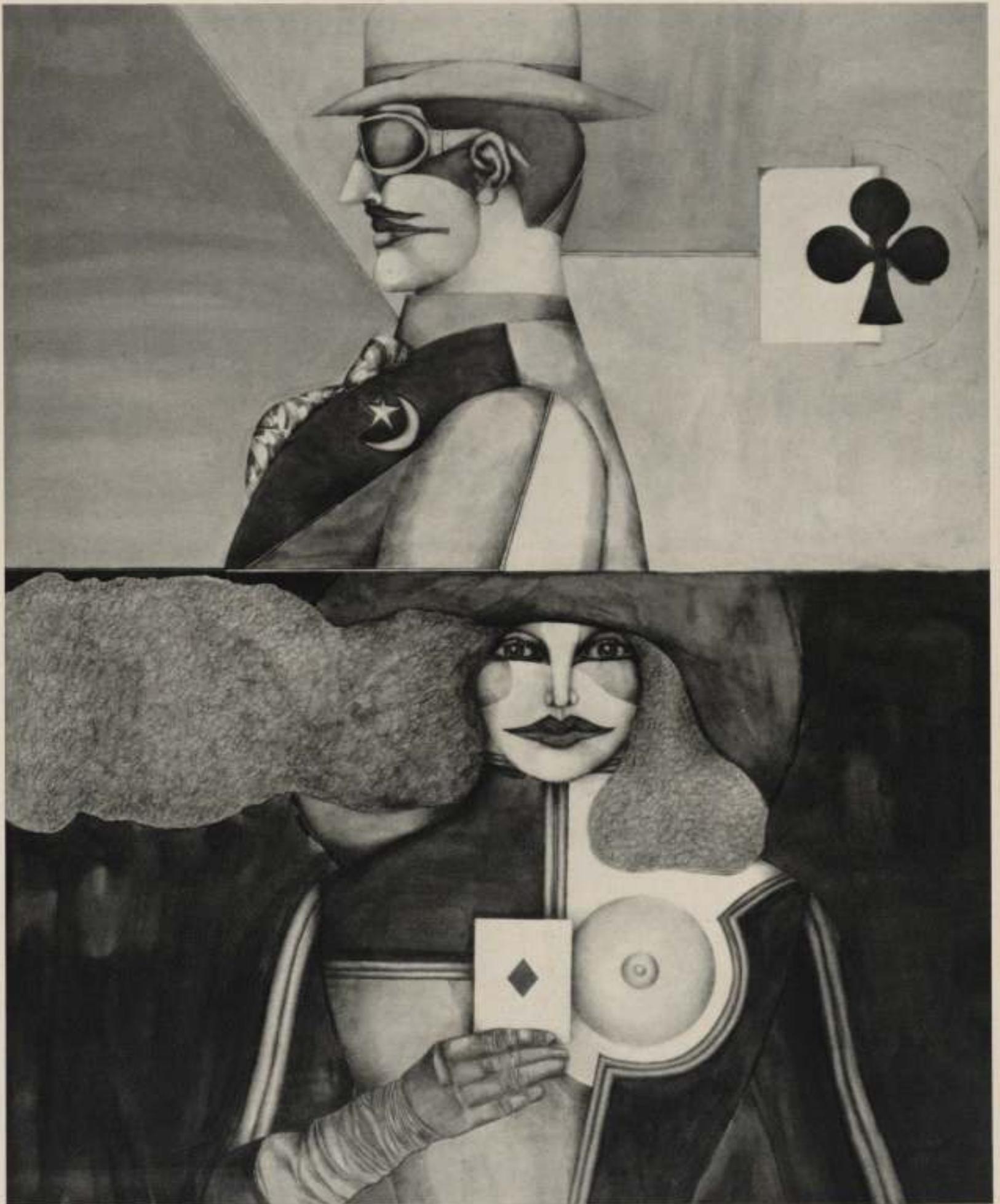


RICHARD LINDNER. The Billiard. 1954-55. Huile sur toile. 76 x 101,5 cm. Coll. H. Marc Moyens, Alexandria, U.S.A. (Cliché des Musées Nationaux).

les grands peintres européens qui l'ont précédé, et même de certains de ceux qui l'ont suivi: Paris. En ne se laissant pas « capter » par l'intelligentsia parisienne, Lindner a rendu sa métamorphose plus aisée, puisqu'il ne lui a pas été nécessaire, à New York, de s'expliquer, de se justifier — ni même de se définir idéologiquement — pour s'inventer un nouveau visage, ou plutôt de nouveaux masques.

Ainsi Lindner a-t-il été conduit, par sa peinture, à aimer puis à absorber ce qui lui était, au départ, le plus étranger: les mythes de l'aventure et du « show-business » américains, la popularité calculée des faiseurs de rêves de Hollywood et de Broadway. Sa peinture se tient précisément à cette frontière où elle indique de loin cet univers, et où elle montre du même coup, pour celui qui fait attention, à quelle distance mentale, interne elle se

tient. En équilibre-déséquilibre sur elle-même, Lindner l'identifie tour à tour à une écuyère de cirque, à une acrobate avec ou sans filet, ou à ce genre très particulier de « putains » que sont les Lolitas, les provocatrices-nées de l'adolescence. C'est-à-dire, en vérité, à des joueuses, par rapport auxquelles les hommes ne sont que des « macs », des gardiens, des portiers d'hôtel, des « régulateurs ». Ainsi, conduit par sa peinture comme par une aventurière qui est entraînée à se risquer dans le monde, n'est-il pas étonnant, en tout cas, qu'il l'ait parée de telle manière qu'elle semble, aux yeux de ses admirateurs, inaccessible jusque dans son éclat et sa somptuosité. Ses tableaux ne sont donc pas, comme on l'a dit, l'espace du « surinvestissement en intensités à vendre du labyrinthe libidinal », mais les cartes géantes qu'il a inventées



RICHARD LINDNER. *Partners*. 1971. Aquarelle. 145 x 115 cm. Coll. Michel Warren, Paris. (*Cliché des Musées Nationaux*).



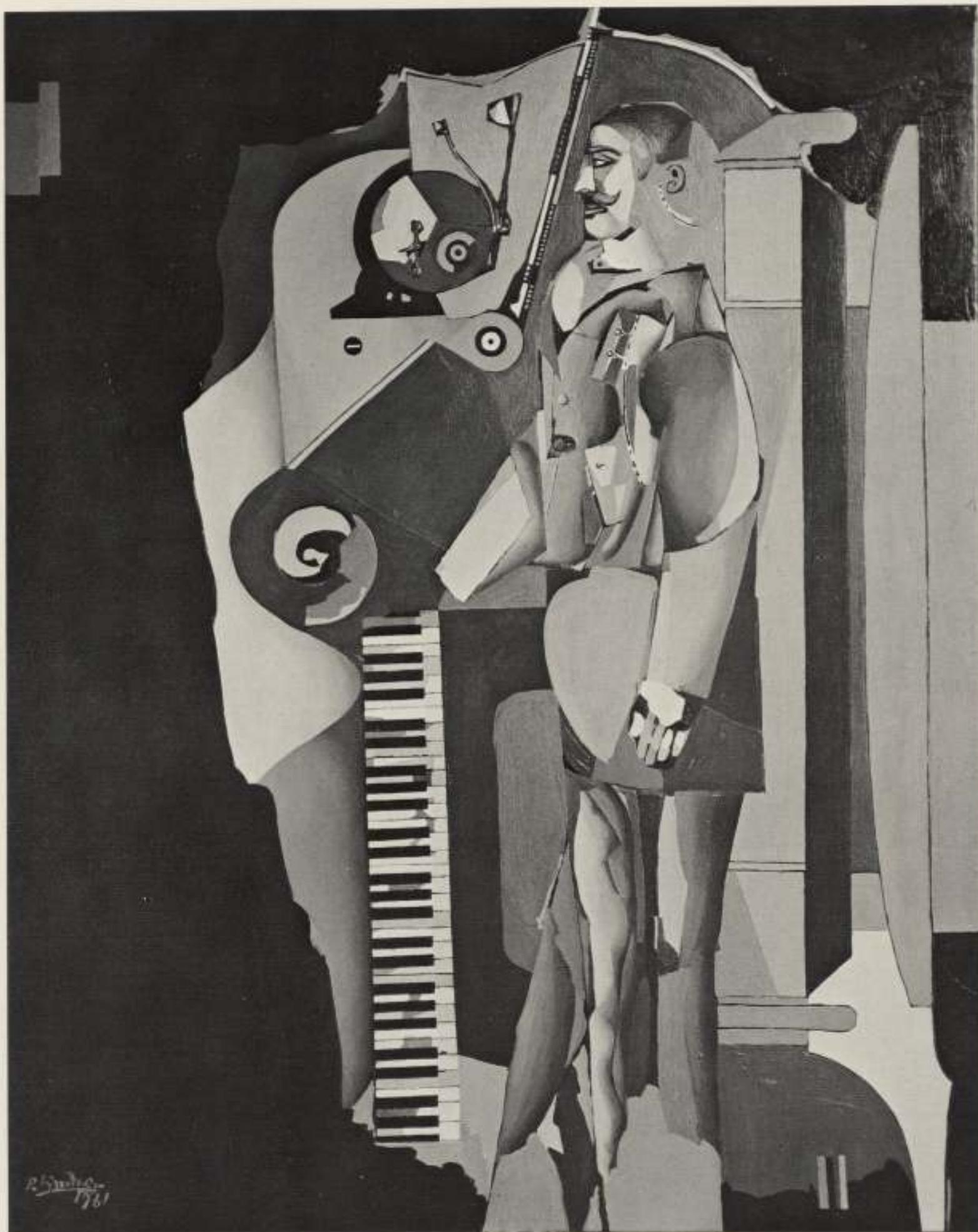
RICHARD LINDNER. *And Eve*. 1971. Huile sur toile. 183 x 178,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris, Fonds National d'Art Contemporain.

pour le grand jeu de sa propre vie. Qu'il gagne à ce jeu, tant mieux pour lui: il aurait pu perdre. Mais il fallait d'abord concevoir la peinture comme ce jeu supérieur, destiné à briser l'ennui et la séparation consécutive à l'exil, pour que l'échange, la communication réelle deviennent possibles. Richard Lindner n'aurait peut-être pas été poussé à l'invention de ce jeu si, politiquement et socialement, le monde ne s'était soudain dérobé sous lui, un jour de 1933, et ne l'avait exclu de ses propres rêves, assez romantiques sans doute, d'adolescent.

En quoi consiste le *grand jeu* de Lindner, dont je dis que ses tableaux sont les cartes? Ce qui semble le plus le fasciner, c'est l'univers que crée l'accouplement — et même le simple rapprochement — d'un homme et d'une femme: l'espace

interdit, inviolable qu'ils engendrent par leur relation même. Lindner peut donc, comme s'il s'agissait d'un cirque ou d'un spectacle de strip-tease, montrer le rapport le plus opaque, le plus indicible et le plus subtil qui puisse exister entre deux êtres humains. C'est son humour, à lui, que d'éloigner ainsi les analystes, et autres « spécialistes » de la profondeur psychologique. Il faut dire qu'il y réussit, jusqu'à présent, à tel point que sa peinture ne cesse d'agrandir partout son audience, alors même qu'elle est entourée d'une sorte de silence où tous les mots grincent et craquent, comme si elle ne permettait qu'aux perturbateurs d'en parler librement.

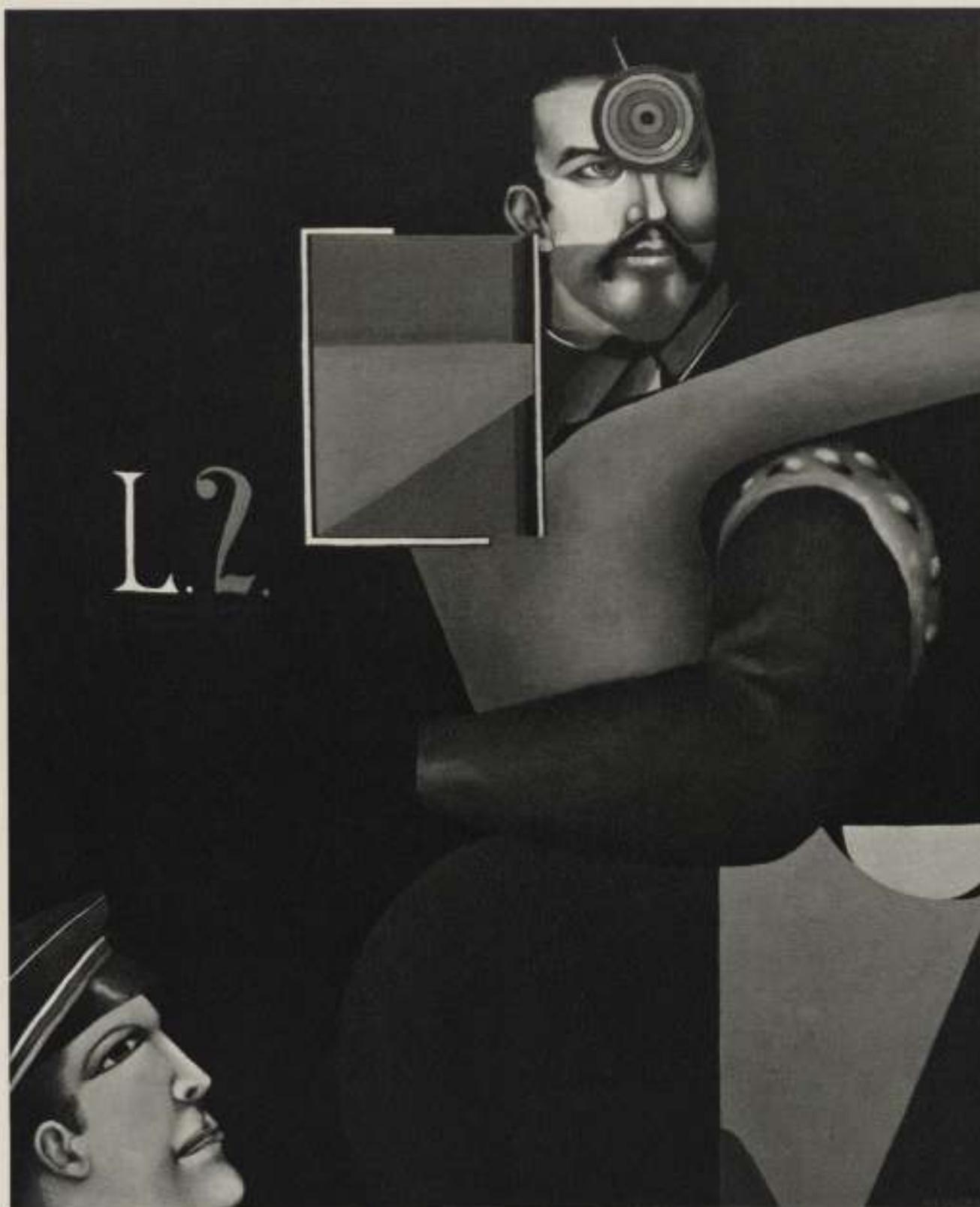
La vertu des tableaux de Lindner tient à la quantité des sous-entendus qu'ils impliquent. L'érotis-



RICHARD LINDNER. Musical Visit. 1961. Huile sur toile. 127 x 101,5 cm. Coll. E. Winter, Paris.

RICHARD LINDNER. Solitaire. 1973. Huile sur toile. 180 x 200 cm. Fischer Fine Art Ltd., Londres et Knoedler Inc., New York.





RICHARD LINDNER. Louis II. 1962. Huile sur toile. 127 x 101,5 cm. Contemporary Collection of the Cleveland Museum of Art, Cleveland.

me des femmes représentées, par exemple, ne s'explique ni par des détails obscènes, ni par des postures appropriées, mais par la qualité d'attente qu'elles instituent dans l'espace du tableau. Elles s'offrent comme des figures d'icônes modernes, mais avec cette secrète retenue, cette dignité *jouée* qui les rend si fascinantes. Massives, bottées, écri-

santes comme les *Vénus à fourrure* de Sacher-Masoch, elles évoquent peut-être le fantasme de la flagellation, mais ne sont jamais prises sur le fait. Lindner les charge donc de gestes implicites qu'elles ne sont pas susceptibles d'accomplir, puisqu'il ne fait que renforcer leur caractère emblématique de « reines de cœur » pour une sorte de rituel, où



RICHARD LINDNER. New York City IV. 1964. Huile sur toile. 178 x 152 cm. (Photo Galerie Claude Bernard).

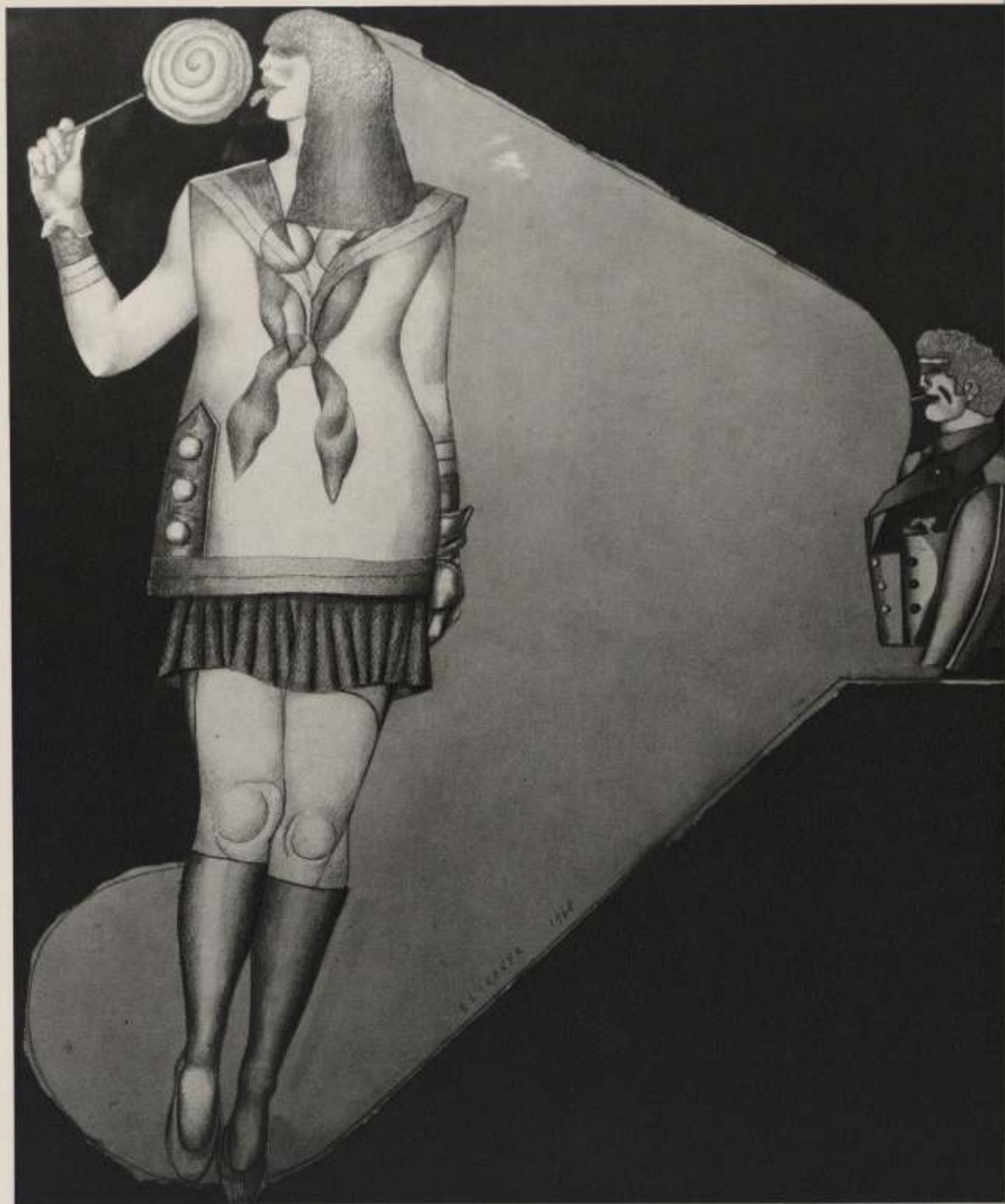
l'on devrait prendre conscience de ses fantasmes. Souveraines de cette liberté mentale sans laquelle la liberté réelle serait toujours à bout de souffle, elles s'imposent donc comme les « maîtresses » du grand jeu de Lindner, qui ne fait rien d'autre que de leur offrir l'espace et les attributs les plus solennels et les plus raffinés pour s'imposer aux regards. Arrogantes, cavalières, despotiques sans doute, elles s'imposent en tout cas, dans l'histoire de la peinture contemporaine, comme une version anti-wagnérienne des Walkyries: celles qui ramassent les hommes vivants dans la rue, et n'attendent pas de les découvrir morts en héros sur les champs

de bataille pour les emporter dans leur paradis.

Il n'y a de « bonheur » possible qu'artificiel, dans le luxe — la rêverie et l'éloignement: telle est la leçon ironique de Lindner. On ne saurait imaginer position plus éloignée du banal populisme, et du « Pop » qui lui correspond. Comme Hegel, Lindner nous démontre que « l'état paradisiaque n'est pas l'état parfait », mais une idée de ce que pourrait être, dans l'histoire, l'état parfait: un mythe incarné.

ALAIN JOUFFROY

Sénégal, décembre 1973



RICHARD LINDNER, Lollipop. 1968. Aquarelle. 61 x 50,5 cm. (Photo Galerie Claude Bernard).

**Richard Lindner:**

## *La grande aventure de ma vie, c'est New York....*

**Richard Lindner:** La grande aventure de ma vie, c'est New York. New York a vraiment été telle que je me l'imaginai, exactement. Ça a toujours été une ville dont chacun, dans ma génération, a rêvé, excepté Grosz.

**Wolfgang Georg Fischer:** *New York n'a pas plu à Grosz?*

**R.L.:** Il l'a « traitée » trop tôt. Il avait déjà fabriqué New York à Berlin, c'est-à-dire qu'il avait fabriqué Berlin avec des visiteurs newyorkais. Il avait une étrange lubie: il y avait à New York un illustrateur qui s'appelait Norman Rockwell et c'était un modèle pour Grosz. Il disait: « C'est le seul artiste que je veuille imiter, je veux devenir comme Norman Rockwell. »

**W.G.F.:** *Mais c'était absolument sans génie, sentimental, insipide...*

**R.L.:** C'est exactement ce qu'est devenu Grosz.

**W.G.F.:** *Vraiment, mais comment a-t-il pu le devenir?*

**R.L.:** C'est une chose comme ça, je le sens, je pourrais facilement l'expliquer, mais je ne sais pas si ce sera compris...

**W.G.F.:** *S'il te plaît?*

**R.L.:** George Grosz était plus âgé que moi. Il avait déjà souffert de la faim pendant la première guerre mondiale, vécu des années dans un asile d'aliénés pour échapper au service militaire; ça ne lui a pas réussi, il est resté quatre ou cinq ans dans un asile, à simuler la folie. Ça lui a réussi mais il ne s'en est jamais sorti. Le grand rêve des contemporains de la première guerre, c'était l'Amérique. L'Américain avec un panama, de l'argent, tout ce qu'il voulait. L'Europe était tombée si bas à la suite de la première guerre et après le passage de l'empereur allemand François-Joseph que la deuxième guerre n'a pas été un choc: ils avaient déjà connu ce qui allait se passer, ils n'ont pas été aussi effrayés, n'ont plus eu aussi peur. Mais alors, une fois la sécurité du XIX<sup>e</sup> siècle brutalement disparue, l'Américain était tout bonnement une figure fantastique. Et c'est ainsi que George Grosz a imaginé les choses. Les Américains, chez lui, ce sont des gens qui ont de l'argent

et qui visitent Berlin. Tous les marins sont riches, chez George Grosz.

**W.G.F.:** *Qu'est-ce qui t'a d'abord frappé, au premier coup d'œil, à New York? L'architecture?*

**R.L.:** Non. N'oublie pas que je suis arrivé avec cinq dollars en poche. La ville a été aussitôt ma ville. Je me suis senti chez moi, parce que j'avais emporté avec moi l'univers imaginé par George Grosz, naturellement.

**W.G.F.:** *Pourtant New York a quelque chose d'effrayant?*

**R.L.:** Non, pas pour moi.

**W.G.F.:** *Mais pour moi...*

**R.L.:** La ville n'a rien d'effrayant! D'abord, avant tout, New York est une ville très humaine, ce que je ne saurais dire de presque aucune ville européenne. New York est une ville où, quand on est fauché, on peut être compris partout sans honte. Tous les échecs humains qui peuvent t'arriver, on les comprend, à New York, on les accepte...

**W.G.F.:** *Que tu sois pauvre, malade...*

**R.L.:** Tu étais riche, tu es pauvre, tu redeviens riche, tu étais en prison, tu en sors, personne ne dit rien, tu as fait ton temps, tu peux retourner en prison. Parce que tout le monde a quelque chose à se reprocher. Les choses ne sont pas tenues aussi secrètes qu'en Europe. C'est une ville incroyablement humaine, une ville où on n'a pas besoin d'avoir honte d'être un raté. La seule chose qui témoigne contre l'Amérique, mais qui apparaît aussi lentement en Europe, c'est la honte de l'âge. On n'a pas le droit de vieillir, en Amérique; entre-temps, c'est devenu la même chose en Europe, à peu de choses près.

**W.G.F.:** *Mais dans tes toiles, les Newyorkais sont des espèces de marionnettes que le spectateur peut aussi considérer comme une critique négative.*

**R.L.:** Cela a bien sûr quelque chose à voir avec le symbolisme. Mes figures sont des symboles, certes. Ça pourrait aussi bien être des boîtes, des chaussures, n'importe quoi...

*Extrait de propos recueillis par Wolfgang Georg Fischer*

# Olivier Debré: les empreintes du passage

par Pierre Courthion

Avez-vous vu la peinture d'Olivier Debré? N'avez-vous pas reconnu en elle une réussite de l'art contemporain par la voie la plus hardie, la plus radicale, mais aussi la plus troublante?

Le plus difficile pour un peintre, ce n'est pas de figurer un objet, quel qu'il soit, mais de peindre là où il n'y a rien, c'est-à-dire de parvenir à créer dans ce vide apparent un espace pictural. C'est ce

que fait Olivier Debré. Laissant derrière lui la lignée des partisans de la perspective euclidienne et celle des cubistes aux plans et aux volumes superposés ou juxtaposés, Debré est plutôt de la famille de Turner, lequel, dans ses toiles les plus hardies est parvenu à fondre les terres et les eaux, les arbres et les ombres de ses paysages, les salons et les personnages du château de Petworth

OLIVIER DEBRÉ. Rouge et verte. Cachan, 1973. Huile sur toile. 195 x 325 cm. (Photo Jacques Marchais).



en un espace féérique où il les dissout en nues, en lointains, en tourbillons merveilleux. Sans renier la tradition, sans rejeter ce qui la rattache à l'actualité, mais écartant d'instinct de sa peinture toute réminiscence du déjà fait, Olivier Debré se lance avec audace vers l'avenir. Loin d'approuver les misérables improvisations de la non-peinture, il pourrait faire siens ces propos de Roland Barthes: « Il faut toujours à l'artiste des Pères et des Fils pour qu'il puisse reconnaître les uns et tuer les autres, joindre les deux beaux rôles: la gratitude et l'indépendance. » Debré est conscient de cette dualité. Aussi, maintient-il strictement son art dans les possibilités optiques, qui sont infinies,

en dirigeant ses recherches sur l'espace pictural, miroir de sa sensibilité.

Ce thème unique de l'espace, d'autres que Debré ont tenté de le suggérer, mais pas de la même façon. Yves Klein en a fait un ton plat, rudimentaire. Tal Coat cherche à son tour à le moduler dans ses derniers essais. Seul Rothko nous en a donné une vision parallèle à celle d'Olivier Debré. Mais, alors que les bandes colorées et superposées du grand peintre américain suggèrent la surface plane et verticale (pendante) d'un drapeau, Debré module sa toile dans un espace uni que, dans toutes les directions, notre œil traverse en profondeur frontale.

OLIVIER DEBRÉ. Loire violette. 1973. Huile sur toile. 100 x 100 cm. Coll. C. Aubry, Paris. (Photo André Morain).





OLIVIER DEBRÉ. Obidos rouge. 1972. Huile sur toile. 100 x 100 cm. (Photo Jacques Marchois).

Pour faire valoir par contraste cette étendue transparente, le peintre la sabre obliquement de balafres aux tons éclatants qu'il fait glisser sur la toile, et c'est le temps qui entre dans l'espace. Un tableau d'Olivier Debré me fait penser à la sensation que, couché dans l'herbe j'éprouverais à contempler le ciel sur lequel glisseraient quelques nuages. Mais ce paysage — même si l'on peut aller jusqu'à dire qu'il est un « état d'âme » — demeure néanmoins séparé de celui qui le regarde, alors que la peinture d'Olivier Debré entre en nous sans interposition.

Il en est de même de son dessin qui va de la grosse tache noire à la ligne la plus ténue, la plus filiforme, ce qui l'apparente de loin aux écritures calligraphiques des Turcs et des Orientaux. « Le trait que je trace est le chemin de ma vie », nous dit-il.

Y a-t-il dans cette peinture un sens pour la regarder? Oui, si l'on compte uniquement le sens que l'artiste lui donne, dans son espace, par le passage de la main au bout de laquelle la brosse lâche une épaisse traînée, tantôt de gauche à droite, tantôt de haut en bas (rarement de droite à



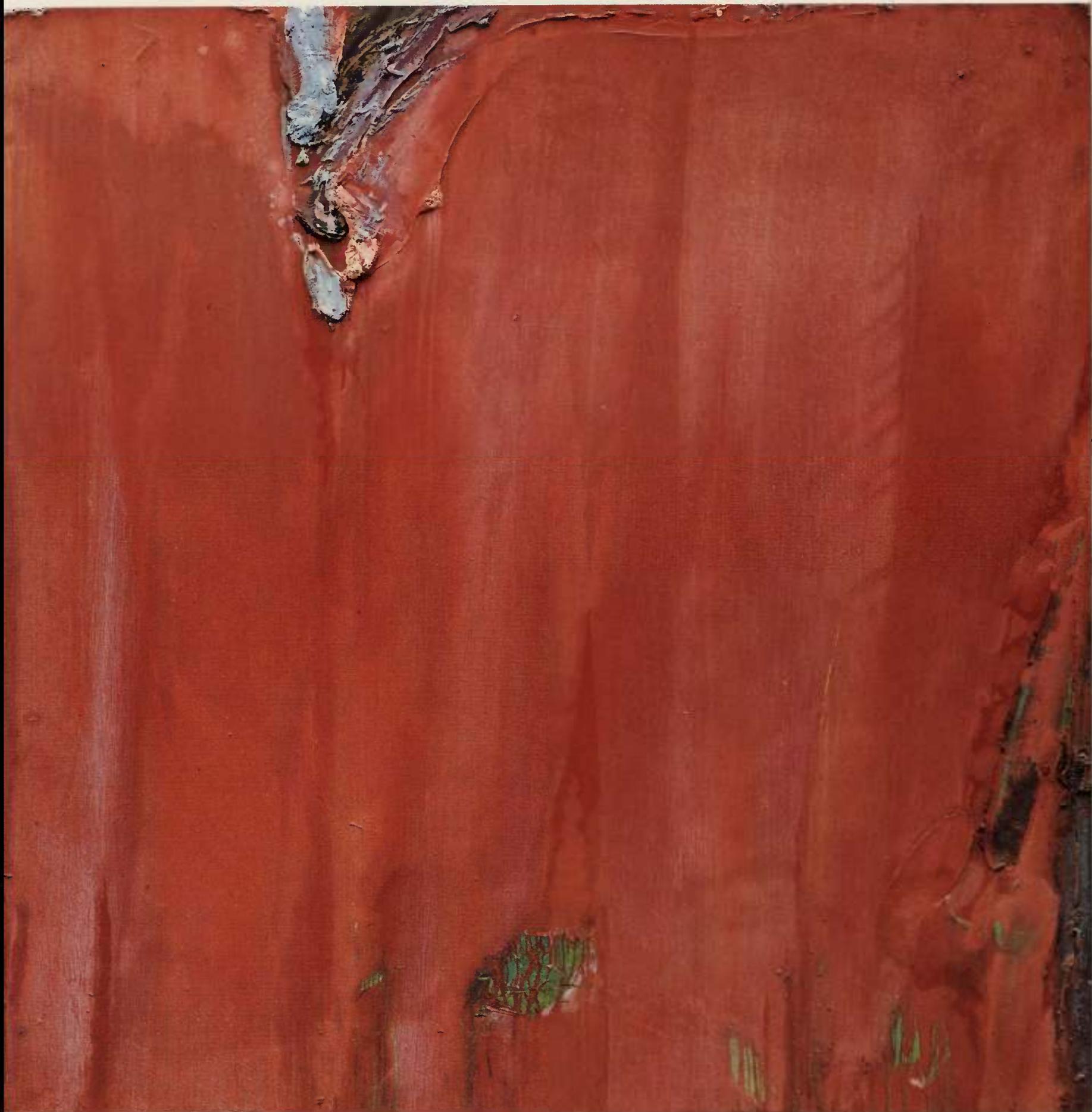
OLIVIER DEBRÉ. Ocre. 1971. Huile sur toile. 140 x 150 cm. Coll. particulière, Bruxelles.

gauche). Sans insister sur ce qu'il y a là de *gestuel*, Debré marque ainsi l'empreinte de son passage, comme l'enfant qui, lancé sur la glace, y laisse le tracé de sa glissade.

Cette peinture n'a rien d'abstrait. Extraite de la nature consultée, porteuse d'une signification, elle parvient à une transmission spirituelle par les sens. Debré pourrait dire avec le philosophe: « Rien n'existe dans l'intellect qui ne fut d'abord dans les sens. » C'est ce transfert qui sépare Olivier Debré des rigoristes de la peinture abstraite,

lesquels croient pouvoir se passer des moyens sensoriels de perception et de transmission, alors qu'ils sont tenus d'en conserver au moins un: celui de la visualité. A l'opposé, la peinture non-imitative d'Olivier Debré est porteuse de quelque chose et de quelqu'un. On y surprend un homme en pleine émotion. On s'y trouve face à face avec lui.

Regardons! Dans de hautes pâtes, le peintre fait jouer tous les atouts de son art: valeurs, couleurs, substance que nos yeux croient toucher, densité, harmonie ou désharmonie, ponctuations en



OLIVIER DEBRÉ. Grande rouge. Cachan, 1971. Huile sur toile. 195 x 194 cm. Coll. particulière, Paris. (Photo André Morain).



OLIVIER DEBRÉ. Oslo, neige. 1972. Huile sur toile. 38 x 46 cm.

clair ou en foncé sur de larges espaces. On y reconnaît les glissements de la brosse dans la matière où elle laisse ses traces. Des peintures empâtées de 1962 aux récentes affirmations, des teintes d'une extraordinaire pureté couvrent presque toujours entièrement la toile d'un brun vif, d'un jaune d'or clair, d'un blanc opalin. Le plus souvent, c'est un bleu céruléen, un bleu qui parle, un bleu qui vous transporte dans un monde où l'horizon s'est perdu dans l'espace. Cette palette me fait penser aux saisons dont elle peut faire le rappel en une admirable synthèse. Parfois, dans un *glissando* de la main, elle évoque les montagnes de Norvège où le peintre s'est rendu, et où il a fait plusieurs expositions.

Mais, rien n'est jamais nommé, tout y est, au contraire, suggéré. Le *fini*, qui a été le fossoyeur de bien des talents, n'entre pas ici. La fervente consultation de la nature à laquelle le peintre est accoutumé n'est qu'un préambule. Sa transposition est même si déviée que l'on ne saurait deviner ce qui en fut le départ: paysage vinicole d'Indre-et-Loire, bord de mer des Charentes, ivoirine oasis dans le désert, bouddha entrevu aux Indes. Le résultat est cette combinaison, dans l'espace, d'un bleu de mer, d'un brun d'automne, d'un argent neigeux, une peinture balafrée d'empâtements aux tons aigus, propres, fulgurants, on dirait comestibles.

Chez Olivier Debré, tout passe, tout est passage.

Lui-même est le passager distrait, le voyageur inquiet dont le regard vacille comme la parole quand, l'œil brillant, il vous parle en vous montrant, à Paris, dans l'atelier de la rue Saint-Simon, ou à Cachan, dans le hangar envahi de verdure, les toiles qu'il travaille. Il va, vient, se faufile entre les châssis de ses grandes peintures, saisit les petites pour vous les montrer par terre, contre d'autres. Aux murs, des essais de couleurs, des projets. Sur la table d'architecte, des papiers, des revues entre les sculptures aux plans déchiquetés. A cet homme sans cesse en interrogation sur lui-même, il faut une exécution rapide. Debré n'aime pas à revenir sur ce qu'il a fait. Point de repentirs

dans son œuvre, fruit d'un moment miraculeux, rappel d'une sensation oubliée que la main, tout d'un coup, remémore.

Comme en son temps Manet, révolutionnaire malgré lui, Olivier Debré a besoin de se sentir compris. Peut-être est-ce là sa faiblesse. Mais, bien vite, la confiance lui revient quand il se remet au travail. Debré s'émerveille alors en peignant ce qui effrayait déjà Pascal, et qu'Alberto Giacometti me disait l'obséder par son mystérieux infini: l'espace.

En un temps de désarroi où tout est facile aux mains des mauvais explorateurs, où l'on cherche à revenir, par des voies factices, à la naïveté la plus

OLIVIER DEBRÉ. Loire ocre pâle. Amboise, 1973. Huile sur toile. 194 x 194 cm. (Photo André Morain).





OLIVIER DEBRÉ. Grande ocre, tache violette. 1971. Huile sur toile. 195 x 195 cm.

vulgaire, où l'impuissance la plus pauvre s'érige souvent en dominatrice, où l'on voudrait supprimer les œuvres vivantes du passé pour leur substituer des productions mort-nées, la peinture d'Olivier Debré s'impose à nos yeux par sa valeur de découverte et son originalité. Parmi les peintres de sa génération, je n'en vois pas de plus apte à s'imprégner des idées et des sentiments de notre siècle pour les exprimer dans le langage visuel. Dès à présent, son œuvre compte et pèse par son dessin bien inscrit, la vitalité de son coloris, la saveur transmissible de sa substance, mais, surtout, par la nouvelle dimension donnée à l'espace de la peinture.

PIERRE COURTHION

*Galerie Ariel, Paris.*

# Dado, ou la générosité du matin

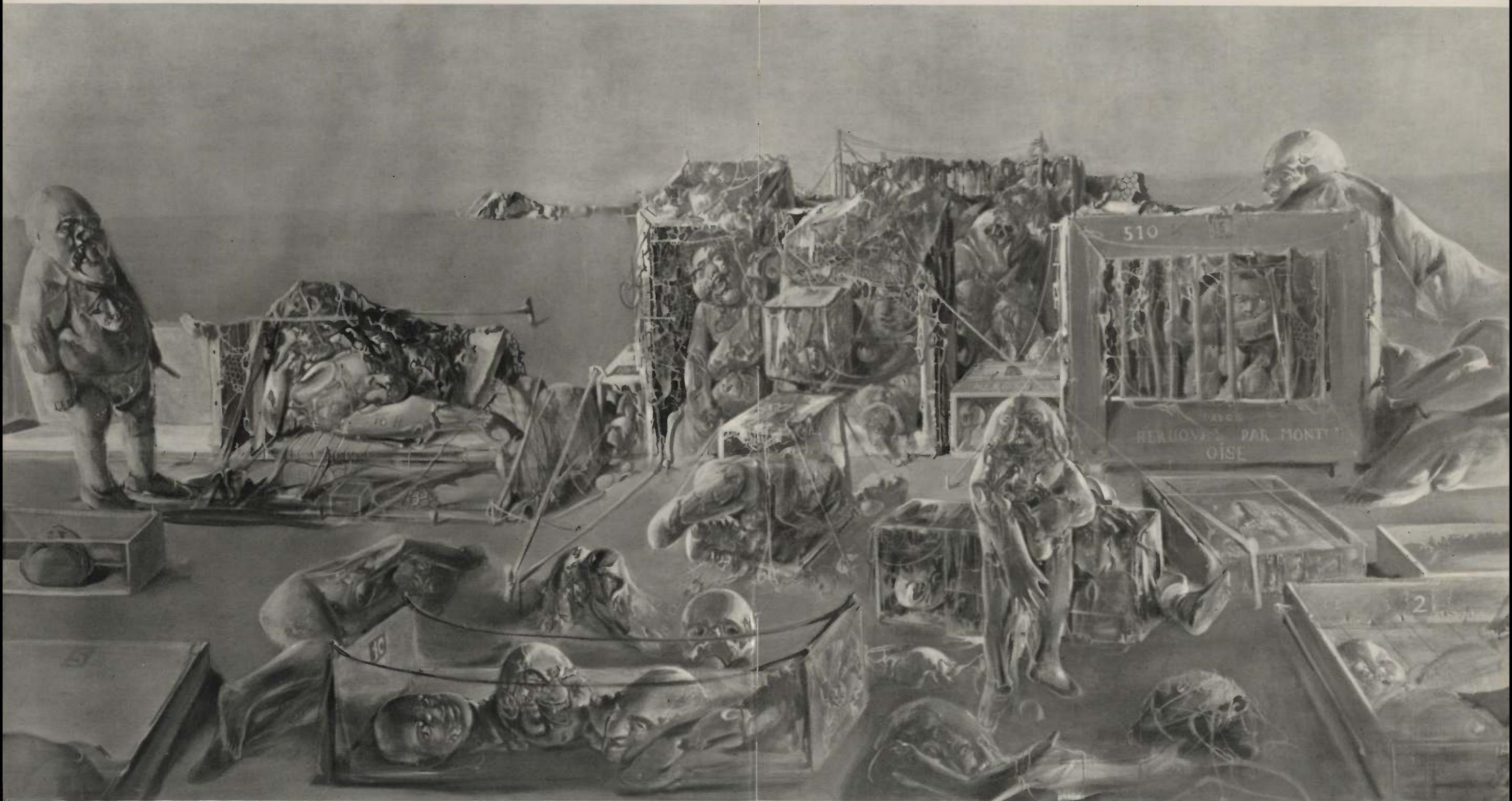
par Alain Jouffroy

On ne sait jamais *qui* peint, quand le tableau s'invente au bout des doigts, dans l'état très particulier qu'on peut appeler « le besoin de peindre », assez voisin, je crois, du « besoin d'écrire ». Pourquoi certains individus éprouvent-ils ce besoin plus fort que d'autres? Aucune explication satisfaisante n'en a jamais été donnée. D'autant plus que tous les peintres ne le partagent pas, et parmi ceux qui le partagent, les différences sont évidentes, quand elles ne sont pas à ce point con-

tradictoires qu'on y voit le produit de civilisations divergentes, sinon ennemies. Il y a donc confusion, grande confusion entre ce qui se voit et ce qui s'analyse: les tableaux qui obéissent à ce que Kandinsky appelait la « nécessité intérieure » démentent, la plupart du temps, quand on les analyse, ce qu'ils révèlent aux yeux « innocents » du spectateur non averti. Cela crée de si grandes difficultés de *lecture* que l'on préfère accuser ces peintres, les plus sincères (en tout cas les plus

DADO. Sans titre. 1959. Huile sur toile. 114 x 146 cm. Galerie Jeanne Bucher. (Contretype Luc Joubert).





DADO. La Zup. 1972. Huile sur toile. 195 x 365 cm. Galerie Jeanne Bucher. (Photo Luc Joubert).



DADO. Sans titre. 1968-69. Huile sur toile. 100 x 81 cm. Galerie Jeanne Bucher, Paris.

proches de cette ingénuité du sentiment qui les rend incapables de faire autre chose que ce qu'ils font), de calculer, de tricher en quelque sorte, et d'obéir davantage aux idées, à la « cosa mentale », et donc à la « littérature », qu'à la peinture proprement dite. C'est l'un des paradoxes de la peinture profonde que de passer pour autre chose que de la peinture: ce n'en est pas le moindre.

Dado appartient à cette lignée de peintres qui ne peuvent faire autre chose que la peinture qu'ils font. Depuis 1956, il a suivi la même voie, indifférent aux modes extérieures, et s'il trouve aujourd'hui un climat intellectuel plus favorable à la compréhension de ses œuvres, il n'a rien fait pour rechercher une telle adhésion. Ce sont les amateurs qui sont venus vers lui, non le contraire. L'extraordinaire cohérence qui est la sienne n'a sa source qu'en lui: rebelle à toute forme extérieure d'adaptation, il s'est imposé peu à peu, et Dubuf-

fet, qu'il a rencontré par hasard à Paris dans un atelier de lithographie, en 1956, ne pouvait certainement pas prévoir l'ampleur que prendrait le génie inventif de ce jeune peintre monténégrin, tombé cette année-là de Yougoslavie comme de la lune. Sans doute pensait-il que Dado correspondait à sa propre conception de l'« art brut », et c'est la raison pour laquelle il en a parlé à son marchand, Daniel Cordier. En réalité, et toute l'évolution de Dado depuis quinze ans le prouve, il s'agit de tout autre chose: les éléments de *culture* présents dans cette œuvre violente et « barbare » contredisent du tout au tout la théorie anti-culturelle de l'art brut. Quoi qu'on dise, quoi qu'on pense en Occident, ceux qu'on nous a présentés à l'école primaire comme des barbares, tous ces sauvages qui nous viennent des montagnes d'Europe centrale, tous ces « paysans du Danube », tous ces « métèques » de l'Orient, héritiers des invasions turques et réchappés des occupations, des razzias militaires, sont précisément ceux qui, aujourd'hui, donnent à l'Occident une véritable leçon de raffinement, de subtilité. N'est pas barbare qui veut.

Les Monténégrins, proches des Albanais, forment une communauté minoritaire qui a produit, pendant la guerre, les plus courageux résistants contre l'ordre nazi. On les jalouse d'autant plus que leur héroïsme est si manifeste qu'il en devient gênant pour tout le monde. Plus indépendants par le tempérament que par l'idéologie, ils ne font pas facilement ce qu'on appelle des « concessions ». Dado, qui a gardé la citoyenneté yougoslave, et qui n'a donc jamais songé à bénéficier en France du statut, assez ambigu, de « réfugié politique », s'est donc affirmé jusqu'à aujourd'hui comme le membre d'une communauté obscure, dont les traditions échappent à la connaissance de la plupart des gens. Sa peinture affirme cette hétérogénéité fondamentale par rapport à *notre* culture: elle n'est perceptible qu'à distance et nous condamne, nous, au statut d'étrangers. Nous sommes exclus de cet univers; c'est à nous de faire l'effort d'y pénétrer, d'y frayer un chemin. Je ne suis pas encore parvenu à en faire la connaissance intime, malgré la fascination qu'exercent sur moi ses tableaux depuis 1958, date de sa première exposition à Paris. En quinze ans, je crois n'avoir procédé qu'à quelques brèves incursions au pays mental de Dado, et c'est toujours avec une certaine consternation que je sors de ses expositions, comme si je me sentais mis à distance par un homme qui se moque de tous mes critères, et qui parvient à m'émouvoir, à m'inquiéter, à me poser des questions sans jamais utiliser le langage qui devrait en principe me convenir pour établir avec moi cette espèce de dialogue sans mots qu'on appelle la compréhension.

On a beau dire que nous avons assis la beauté sur nos genoux, et que nous lui avons craché à la figure, la beauté continue de nous échapper. Nous ne savons pas ce que c'est. Parfois, c'est la laideur même dont elle prend le masque, et nous découvrons soudain la beauté qui nous entoure, comme

si nous étions aveuglés par tout ce qui la contredit. De même, quand il s'agit de tableaux, nous préférons la plupart du temps omettre la question de leur « beauté », comme si nous avions honte d'avouer que nous la confondons le plus souvent avec l'élégance, le goût, qui n'en sont que les dérivations plus ou moins nécessaires. Or, les tableaux de Dado nous tiennent sous un charme si spécial, qu'ils inondent la laideur du monde de la lumière de toute la beauté du monde. Les deux puissances qui nous dirigent, l'instinct de vie et la volonté de mort, s'y livrent un combat fabuleux, dont nous ne saurons jamais affirmer qui en sort finalement vainqueur. La destruction, la guerre, la catastrophe s'y accouplent à l'amour, à la fête, au plaisir de s'enivrer de vie. C'est la nuit du tombeau, les vers grouillant dans les cadavres,

les blessés agonisants du champ de bataille, les amputés, les monstres, les idiots, et c'est aussi le jour de la naissance, l'aube à la lisière de la forêt, le matin de la connaissance, l'entrée au paradis fabuleux des animaux et des légendes.

A aucun moment, on ne peut réduire cette peinture à un pessimisme, ou à la complaisance masochiste devant le spectacle de l'horreur. L'accusation simpliste, qui consiste à n'y voir que la volonté de choquer le spectateur, correspond d'autant moins à la réalité que les personnages, nés de l'imagination d'un grand peintre, multiplient tous les liens possibles avec Bosch, avec Grandville, par exemple, c'est-à-dire avec une tradition ésotérique extrêmement savante, où la connaissance a plus de place que la délectation. Dado entre dans sa propre peinture à l'aveuglette, il ne se forme

DADO. La Galerie des Ancêtres XXIII. 1971. Huile sur toile. 60 x 60 cm. Galerie Jeanne Bucher. (Photo Lala).





DADO. La Piscine. 1971. Huile sur toile. 192 x 365 cm. Galerie Jeanne Bucher. (Photo Lala).



DADO. Le Réveillon. 1971. Huile sur toile. 200 x 185 cm. Galerie Jeanne Bucher.

jamais à l'avance l'image de ce qu'il va peindre, il la trouve au fur et à mesure qu'il peint, en éliminant tel personnage au profit de tel animal, en supprimant une fenêtre et en découvrant le paysage sur lequel elle donne, etc. Cela exige, de sa part, une maîtrise technique exceptionnelle, puisque des tableaux auxquels il a travaillé de cette manière pendant des mois gardent toute la fraîcheur d'un premier jet. Il ne s'agit pas seulement de prouesse ou de virtuosité, mais de disponibilité mentale, de guet permanent de la matière, de puissance imaginante. On ne brosse de tels tableaux qu'avec la joie de l'espace à conquérir, l'euphorie inexplicable de la création.

Dans ses plus récents tableaux, ce ne sont plus des femmes jaillies d'une porte et criant « au feu », ou des hommes qu'on jette à la rue avec leurs draps, leurs souliers, leur bric-à-brac, ni des monstres étalés sur les plages, dans les piscines, ou dans les terrains vagues qui séparent en banlieue les H.L.M. de la hâte et de l'avarice sociales, mais des oiseaux emblématiques, des animaux de fable, autour du Christ de saint Hubert. La thématique « religieuse » de Dado, qui émergeait à la dernière exposition chez Jeanne Bucher, et qui sera encore plus visible à l'exposition du musée Boymans de Rotterdam, n'obéit donc à aucune espèce d'orthodoxie: les « Christ » de Dado sont des chefs de bande, des barbares, des princes usurpateurs cloués au pilori, et qui demandent au peuple de danser autour de leur poteau de supplice. Aucune idée de supériorité divine, ni même d'« intercesseur » transcendantal entre deux mondes, mais le spectacle



DADO. Autoportrait à la  
fleur de pissenlit. 1972.  
Huile sur toile.  
198 x 109 cm.  
Galerie Jeanne Bucher.  
(Photo Luc Joubert).

DADO. Triptyque de saint Hubert. 1974. Huile sur toile. 195 x 291 cm. Galerie Jeanne Bucher. (Photo Luc Joubert).





DADO. Autoportrait à la chaude-pisse. 1972. Huile sur toile. 97 x 262 cm. Galerie Jeanne Bucher. (Photo Luc Joubert).

toujours ahurissant, fascinant, terrifiant, aberrant, de la folie humaine: le carnage, la provocation, la bestialité, la pompe, la magie, la fuite, la frénésie, l'orgie, la prophétie, la transgression, la démesure, la conjuration de toutes les puissances hostiles à l'individu. Une sorte de fin du monde où, à chaque instant, il s'agirait de réinventer à toute vitesse les choses, les êtres, les plantes, les pierres, le ciel, les animaux, la matière même. Hors-temps, peut-être, ou plutôt dans l'éternité qui lie la préhistoire au monde moderne, les besoins les plus primitifs, la faim, la soif, l'instinct de conservation, aux données les plus complexes de l'intelligence: le rituel de la pensée, le décryptage incessant des signes, la transformation des formes, la métamorphose inarrêtable de la pensée.

Depuis quelques années, c'est la lumière que Dado a captée, et comme on ne l'avait jamais vue peut-être, effleurer les choses: une lumière de quatre heures du matin, l'été, veloutée serait peu dire,

mais cendreuse comme l'aile de certains papillons, ceux qui ne vivent qu'un jour, que quelques heures, entre les fleurs qui viennent d'éclorre et les brumes qui viennent de se lever. C'est donc la philosophie la plus distante qui éclaire ces magmas, ces débris, ce fatras gigantesque, — celle de la retenue, de l'isolement, de la pudeur extrême. Le monde est inacceptable, on le sait, mais la pensée qui l'éclaire le change en signes, en intersignes, en prémonition de la merveille. Et c'est finalement cette douceur immense qui tombe sur l'empire du désordre, et recrée l'espace de la paix entre les membres disloqués des combattants, les cadavres, les survivants de l'incendie, de l'inondation et de la misère. Dans cette douceur, rien n'est omis, rien n'est censuré: l'atroce est là, confronté à la gloire insaisissable d'un homme qui a su faire de sa peinture le domaine sans frontières de la générosité.

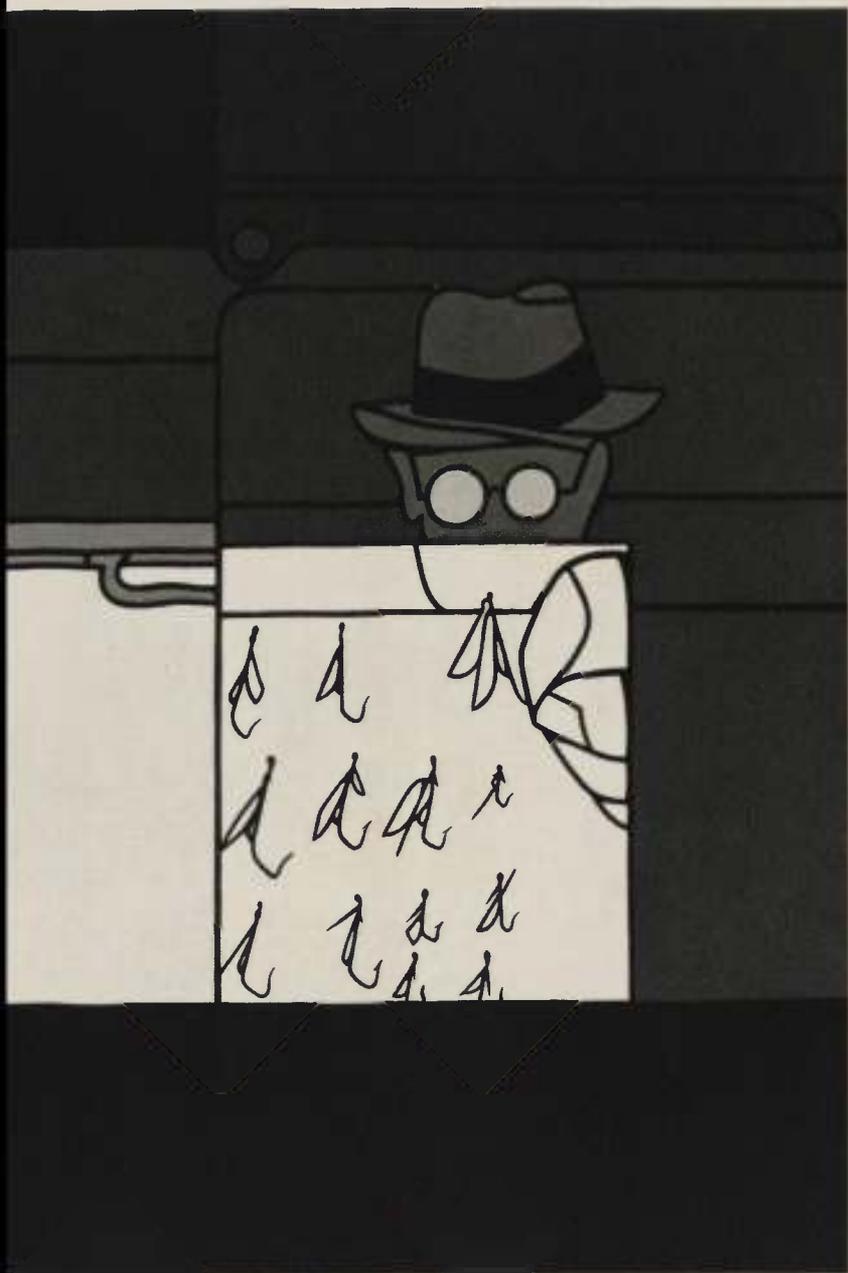
ALAIN JOUFFROY

Galerie Jeanne Bucher, Paris.

PARIS

# Le monde clos d'Adami

par Julien Clay



VALERIO ADAMI. S. Freud in viaggio verso Londra. 12/3/73-25/7/73. Acrylique sur toile. 116 x 89 cm. (Photo Galerie Maeght).

En voyant, pour la première fois, une toile d'Adami, c'était, je crois, en 1964, au Salon de Mai —, « voici la postérité de Magnelli », me dis-je d'abord. Je pensais aux tableaux que Magnelli a peints en 1914. Cinquante ans plus tôt, il est vrai. J'aurais eu tort de m'en étonner dans un temps où l'on voit naître, chaque jour, des petits-fils à Klee et à Kandinsky et où les épigones de Marcel Duchamp représentent une des pointes de l'avant-garde. Me trouvais-je devant un simple rejet du majestueux chêne florentin? C'étaient les mêmes couleurs claires, plates, saturant également la surface du tableau. La même manière de limiter les formes par des cernes épais. L'évocation de l'espace par l'extrême précision du dessin (m'évitant cette impression de suffocation que j'éprouve devant certains Matisse, sans doute fort beaux, mais dans lesquels l'air, pour moi, ne circule pas). Et, jusqu'à cette façon apparemment désinvolte de placer ici et là, un trait, une ligne pointillée, (chez Magnelli, c'est souvent une bande), qui apportent une certaine animation à l'uniformité de la couleur et un impondérable appoint à l'équilibre de la toile.

Je ne tardai pas à m'apercevoir qu'avec ces moyens d'expression apparemment semblables, s'affirmait chez Adami une personnalité originale et actuelle. Rien, chez lui, du côté « pantocrator » de Magnelli. Celui-ci contemple d'un œil serein un monde créé par lui, mais qui semble être déjà solidement implanté dans son éternité. L'univers d'Adami éclatait dans une dimension spatio-temporelle: le temps passait dans son tableau qui représentait, non seulement un spectacle présent, mais ce qui, au même endroit, avait eu lieu tout à l'heure ou ce qui s'y produirait un peu plus tard. A moins que ce fût un certain nombre de possibilités à la fois similaires et contradictoires comme les péripéties d'un roman de Robbe-Grillet. D'où l'aspect fragmenté de la toile où la porte s'ouvrait, qu'on retrouvait en même temps fermée, où la femme, à la fois habillée et complètement dévêtue, avait abandonné un morceau de jupe, un bas montant, une guêpière, une cuisse nue. Cette fragmentation se transformait parfois en éparpillement, tels les doigts, les bouches, les sexes, animés dans « gli omosessuali », d'une agitation insensée. D'autres œuvres présentaient une singulière interpénétration des objets et des corps: l'abat-jour se mariait à une paire de seins, la valise à la fille qui la portait. « L'objet et le sujet fornicquent violemment l'un avec l'autre », écrivait Alain Jouffroy.



J'aurais ajouté volontiers: « Tels sont les dangers auxquels, à jouer avec le Temps, on s'expose. » Cette situation inconfortable était vivement ressentie par le spectateur. Voici que resurgissait l'anxiété surréaliste: elle ne naissait pas cette fois d'une rencontre inattendue et révoltante dans un univers euclidien, mais de la catastrophe produite par le télescopage espace-temps.

On considérait volontiers à cette époque Adami comme un tenant du « Pop Art »: personne pourtant n'était plus étranger à son inquiétude que les pop-artistes américains. Le même « motif » était sans doute à la base de son œuvre. Plus de nature, d'arbres touffus, de fraîches rivières, de vertes collines. Rien que le cadre artificiel, flambant neuf,

du monde dans lequel machine et publicité enferment aujourd'hui l'homme. Mais pour lui, c'était un monde oppresseur, aliénant, stérilisé, où la couleur est agressive et violente, la forme stéréotypée, l'éclairage implacable, où sentiment et sexualité ne semblent plus pouvoir revêtir que leur aspect le plus élémentaire. La dilection d'Adami se portait alors sur les installations sanitaires, les étalages, les chambres d'hôtel, les salles obscures. Il lui fallait des lieux hermétiquement clos. Dans le triptyque exceptionnel auquel il a donné, en 1968, le titre assez dérisoire de « Plein Air », musée et gratte-ciel new-yorkais écrasaient le spectateur de leur masse compacte. Parfois, la vitrine, l'étalage, la chambre, les latrines, le ring de boxe,

VALERIO ADAMI. Studio per una biografia raccontata in una clinica. 1970-71. Acrylique sur toile. 100 x 81 cm. Coll. particulière. (Photo Claude Gaspari-Galerie Maeght).





VALERIO ADAMI. Exit. 1969-70. Acrylique sur toile. 180 x 243 cm. (Photo Claude Gaspari-Galerie Maeght).

étaient vides. Figés dans l'attente, comme des pièges prêts à se refermer sur toute créature vivante. Ailleurs, dans des lieux aseptiques et clos, s'établissaient des contacts douteux, des étreintes mécaniques, s'offraient l'énigme d'un sexe, la lumière d'une cuisse. Cette cuisse ne présentait aucune de ces modulations subtiles qui évoquent la tendresse de la chair offerte. Elle était d'un rose un peu écœurant à y bien regarder. Était-ce son isolement — seul élément vivant, au milieu d'objets déplorablement neutres — ou, au contraire, son étroite association à ces objets, dont elle ne différait que par la couleur, elle était lourde d'une intense charge érotique.

Ainsi, les toiles d'Adami présentaient cet intérêt sociologique dont on croirait, à lire certains, qu'il est la raison d'être de la peinture. L'artiste, quant à lui, désirait avant tout, exercer « une action psychique ». « L'important, écrivait-il dans la préface de son exposition de Milan en 1965, n'est pas de trouver des possibilités visuelles nouvelles, mais d'organiser la réalité dans laquelle nous vivons comme une narration... Le peintre qui vise à la narration a beaucoup de mal à définir la façon dont il veut être "réaliste"... Le temps et l'espace se déploient en une nouvelle action psychique » (cité par Lucy Lippard dans « Le Pop Art » - Hazan éditeur). Pour Adami en effet, le tableau n'est pas



VALERIO ADAMI. Best of Luck. 1970-71. Acrylique sur toile. 147 x 198 cm. Coll. part. (Photo Claude Gaspari-Galerie Maeght).

un simple objet: il doit être gonflé de possibilités expressives. Son élaboration a lieu au cours d'un long voyage mental. Tout commence par le dessin. C'est souvent, au départ, la reproduction d'un document photographique. En cours de route, des images reviennent à la surface de la mémoire. D'un trait à l'autre, une pensée nouvelle s'impose, expression visuelle d'une émotion personnelle du peintre. Ainsi, réalité plastique et réalité psychique se mêlent, s'unissent, se confondent, se transforment, pour aboutir à quelque chose de très différent de la première conception du tableau. Désormais, celui-ci devient un objet autonome et les relations qu'il continue à entretenir avec son auteur laissent une place de plus en plus large au spectateur. Il n'est pas possible à celui-ci de reconstituer en sens inverse, le processus mental de l'artiste; il doit trouver, dans l'œuvre, une stimu-

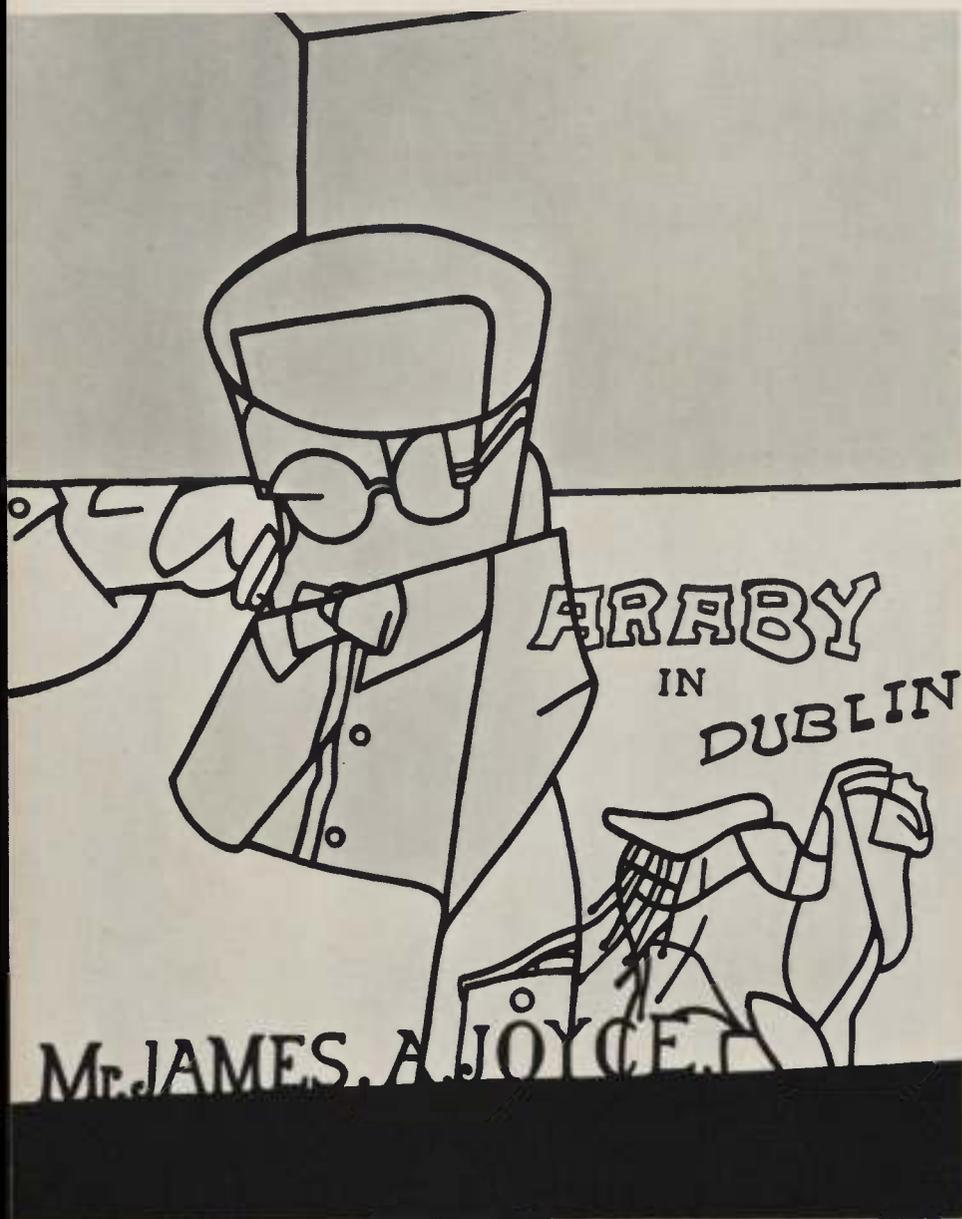
lation à un processus mental personnel. Une lecture originale du tableau ouvrira de nouvelles possibilités à sa vision du monde et au développement de ses propres fantasmes.

Le sexe, les rencontres fortuites, les accouplements hâtifs, les refuges attirants et malsains que les grandes villes offrent à la solitude de l'homme, tels étaient les sujets des tableaux d'Adami: des affaires intimes, incertaines, inexplicables, avaient laissé, sur la toile, leur trace inoubliable, mais entourée d'une « aura » d'imprécision.

Dans les œuvres qu'il a exposées, au mois de novembre 1973 à la Galerie Maeght, l'artiste, en substituant de nouveaux symboles aux symboles sexuels, a essayé de faciliter l'intelligence exacte de chaque tableau. C'est avec une clarté accrue qu'il exprime les thèmes qui hantent son esprit: préoccupations politiques, littéraires ou scientifiques,



VALERIO ADAMI. L. Feininger donnant une leçon de violon. 26/6/73-6/8/73. Acrylique sur toile. 198 x 147 cm. (Photo Galerie Maeght).



VALERIO ADAMI. Ritratto di James Joyce. 22/5/71-25/7/71. Acrylique sur toile. 116 x 89 cm. Coll. particulière. (Photo Galerie Maeght).

scènes de répression ou de loisirs. Cependant, son approche de chaque thème n'est pas directe, mais souvent purement allusive. Il n'emprunte pas à l'actualité les sujets de sa protestation contre le bellicisme. « L'Illustrierte Zeitung », le « Dimanche d'Hambourg », lui ont été inspirés par le montage de plusieurs photos d'un soldat de 1914-1918 en uniforme. Et il explique: « A la fin de la guerre, dans les gares, dans les endroits où se regroupaient les anciens combattants et dans les casernes, les familles désespérées demandaient des nouvelles de leurs enfants dispersés par la guerre en affichant ces messages... Le personnage coupé en deux avec un chapeau blanc à la main, dans le second tableau, devrait indiquer Karl Liebknecht, pendant qu'il prononce un discours pour la démobilisation de l'armée et contre la guerre, le 4 janvier 1919, sur l'Unter den Linden à Berlin. »

De même, ses portraits de James Joyce, de Sigmund Freud, de Gandhi, sont, plutôt que de véritables portraits, des synthèses où, par le jeu de la ligne et de la couleur, Adami désigne tels aspects de l'homme qui l'ont frappé et esquisse la direction dans laquelle il veut conduire la réflexion ou la rêverie du spectateur.

Une rigueur formelle, un dessin d'une inflexible précision, une coloration dont l'aspect élémentaire, brutal même dans les derniers tableaux, ne dissimule pas le raffinement, voilà ce qui caractérise l'art d'Adami. L'artiste dessine d'abord. Le dessin est le plus souvent rectiligne; la courbe elle-même semble s'écarter avec regret de la ligne droite, comme si elle tenait à être le moins courbe possible. Le trait est assuré, épais, continu, et donne à la structure du tableau une solidité particulière. « La ligne, écrit Jacques Dupin, n'a pas le loisir de s'ébrouer et de vagabonder. Noire, dure, concise, elle va où elle doit aller par le chemin le plus court. Mais surtout, la ligne unit l'objet à l'espace et les objets entre eux et aux figures, comme une chaîne insécable qui entrave chaque élément et fige leurs rapports. » Le dessin est ensuite projeté sur la toile. Reste à colorer les surfaces ainsi strictement limitées. Adami les a d'abord revêtues de teintes acryliques, plates et claires, comme inspirées du pastel. Elles ont fait place, dans ses œuvres récentes, à des tons plus soutenus, plus denses, qui semblent empruntés à on ne sait quelle gamme industrielle: les uns neutres, d'autres d'une luminosité presque insoutenable.

La véhémence de la pigmentation frappe d'abord. Elle charme bientôt. C'est qu'à y regarder de plus près, il s'agit d'une véhémence nuancée. Dans ce qui apparaissait comme une masse verte, se distinguent trois verts différents savamment répartis dans la résille du dessin. Adami trouve le moyen de tirer du rapprochement de tons voisins et de leur opposition à une autre famille de couleurs, des accords satisfaisants et inattendus, générateurs pour l'œil de plaisirs absolument inédits.

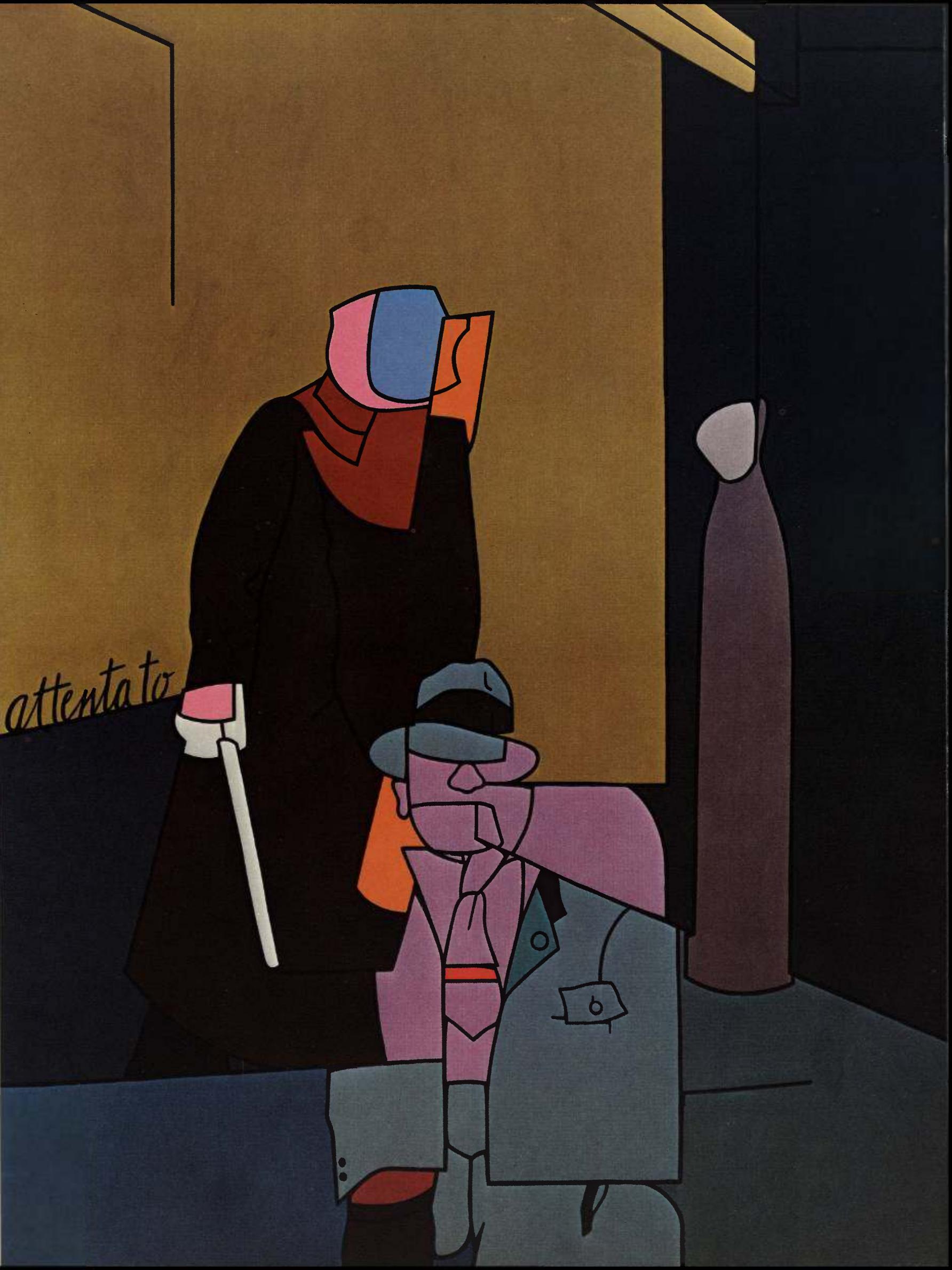
Dans ses dernières toiles, il balance la relative sévérité de la structure par l'introduction du graphisme qui apporte à l'œuvre une plus grande animation et au spectateur une indication supplémentaire. Ainsi, dans « Journal Colonial », de la phrase qui s'inscrit au centre du tableau: « Le 18 mars, nous avons perdu la route dès le départ ».

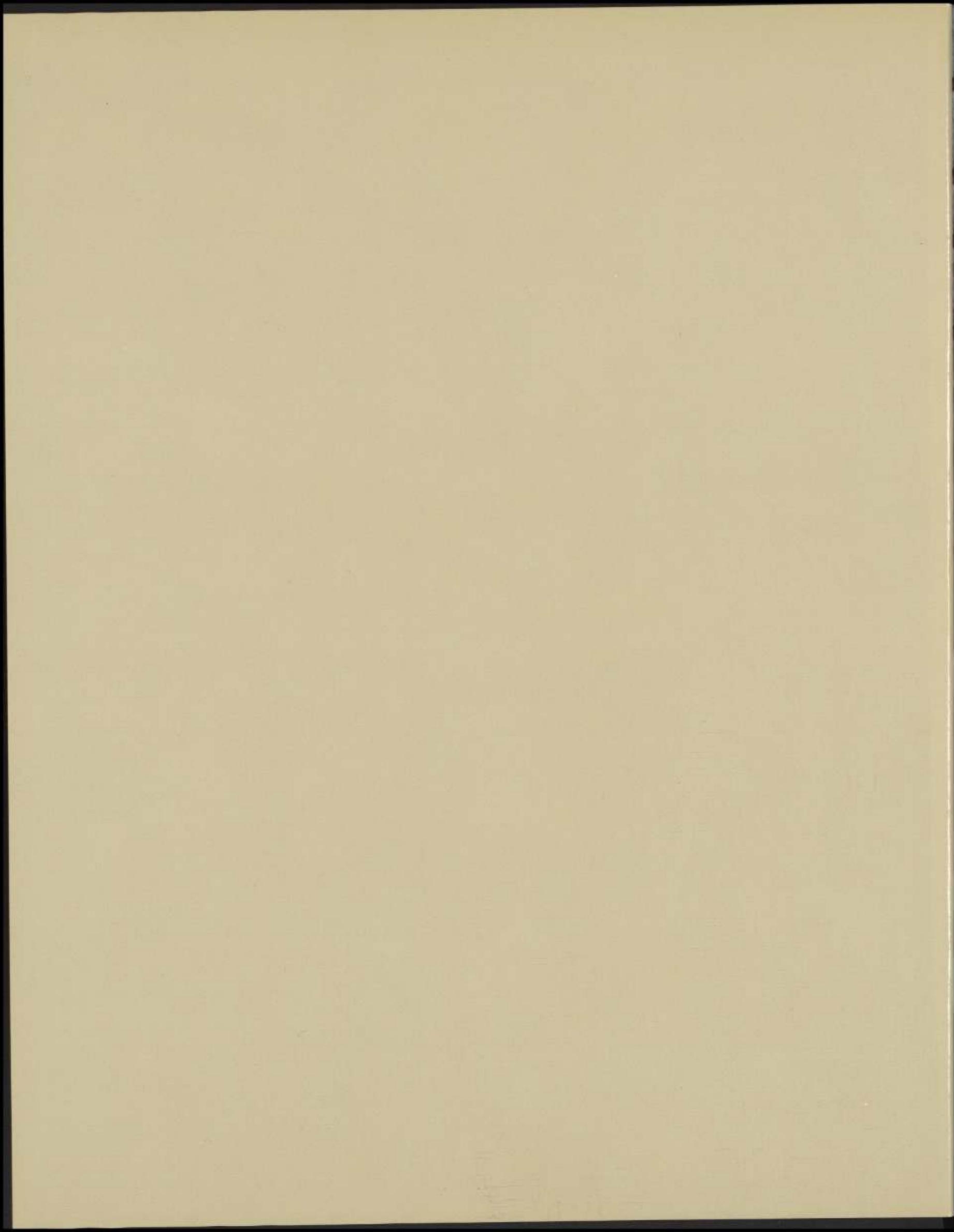
Peut-être, pour le peintre, l'essentiel n'est-il pas de trouver des « possibilités visuelles nouvelles ». Il est difficile de croire que la valeur plastique du tableau ne soit que l'épiphénomène d'une autre quête. C'est elle qui donne à la narration son évidence convaincante, à « l'action psychique » sa vigueur. L'originalité du message est étroitement liée à l'originalité de la forme. Adami est au premier rang de ceux grâce à qui, aujourd'hui encore, la peinture n'est pas morte.

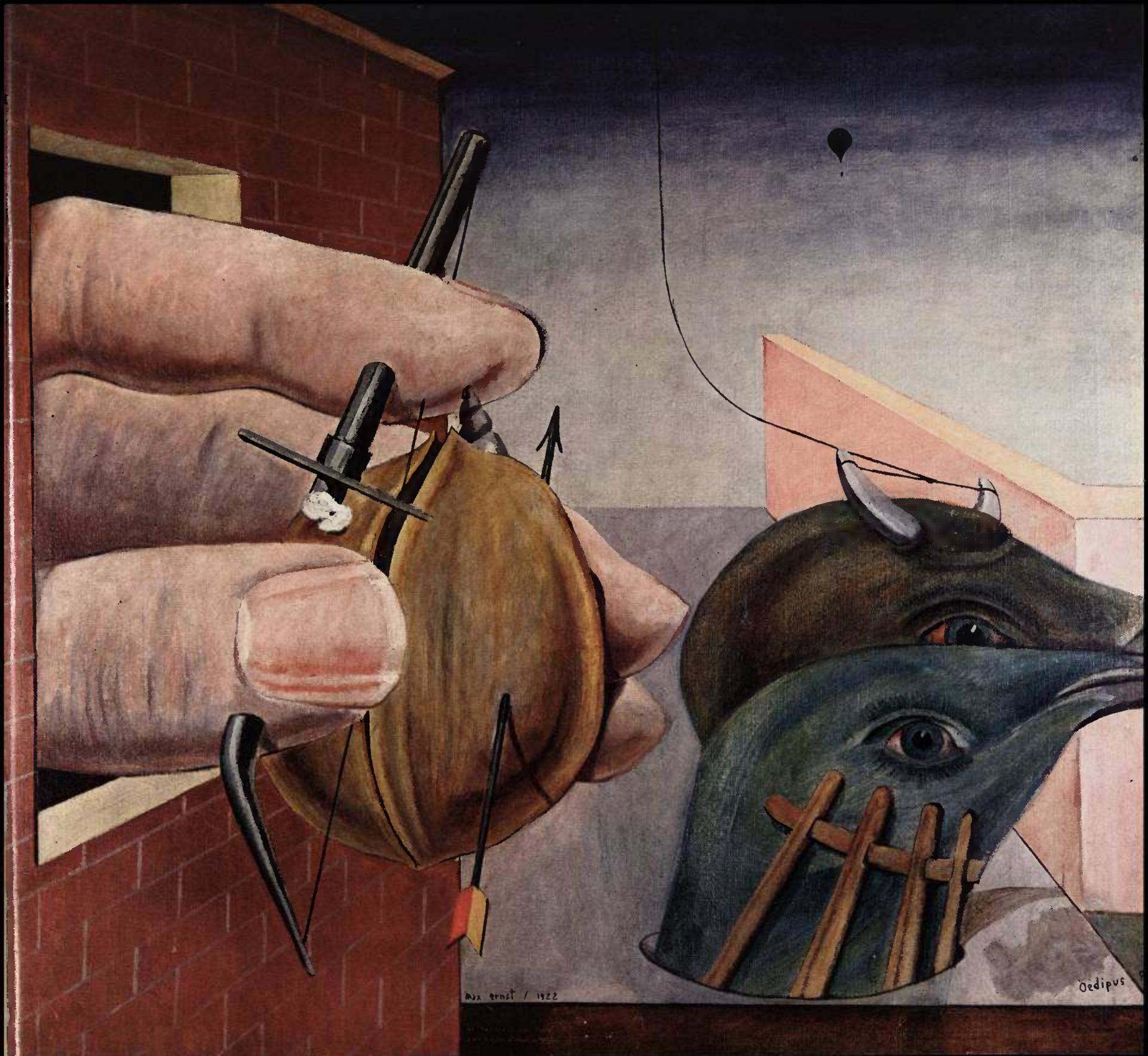
JULIEN CLAY

Galerie Maeght, Paris.

*attentato*







MAX ERNST. Œdipe-Rox. 1922. Peinture. Coll. part., Paris.

# Le surréalisme I



MAX ERNST. Au rendez-vous des amis (le premier groupe). 1922. Huile sur toile. 110 x 195 cm. Coll. Dr. Lydia Bau, Hamburg.

MAX ERNST. Dada-Gauguin (ou Œdipe à Cologne). 1920. Peinture, 28 x 40 cm.



# De Dada au surréalisme

par Robert Lebel

Dans sa première lettre à Tristan Tzara, le 22 janvier 1919, André Breton éprouva le besoin de faire connaître ses goûts en peinture. « Mes peintres préférés, écrit-il, sont Ingres, Derain; je suis très sensible à l'art de Chirico. » Parmi les six amis qu'il cite à Tzara: Braque, Derain, Gris, Reverdy, Soupault, Aragon, il nomme d'abord les trois peintres, ensuite les trois poètes. Jacques Vaché, dont il annonce avec émotion la mort, avait été peintre au moins d'intention.

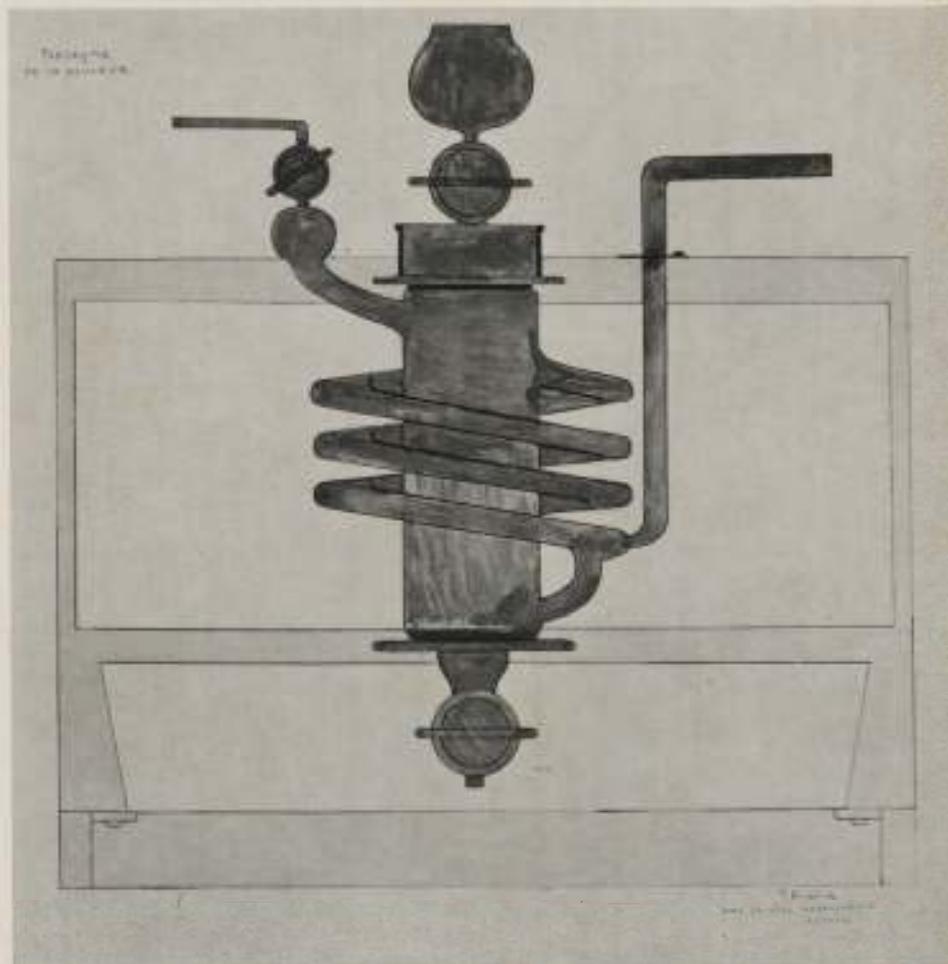
Ainsi se présente André Breton à vingt-deux ans. Il n'est pas encore démobilisé mais il va bientôt publier *Mont de Piété*, le premier de ses recueils poétiques. La poésie l'attire plus que tout mais la peinture est, à ses yeux, presque aussi importante. Il a fréquenté assidûment Valéry et Apollinaire mais un de ses poèmes de jeunesse fut en 1916 consacré à Derain, auteur admiré du *Chevalier X*. « Je mets haut dans le souvenir, se remémore-t-il, les heures passées seul avec lui dans son atelier de la rue Bonaparte où, entre deux superbes soliloques sur l'art et la pensée médiévale, il me lit les tarots » (*C'est à vous de parler, jeune voyant des choses... XX<sup>e</sup> siècle*, juin 1952). Il retrouvera « ce contact, exalté d'emblée » avec Braque, avec Gris, avec Modigliani, avec Picasso, voire avec Vlaminck, Soutine, Kisling ou, bien plus tard, Kandinsky, Riopelle et Nicolas de Staël, c'est-à-dire avec des artistes qui, pour la plupart, ne partageaient guère ses convictions mais que leur qualité de peintre suffisait à doter pour lui du plus grand prestige. En 1922, ne fut-ce pas à Delaunay, Léger et Ozenfant, bientôt anathématisés, qu'il demanda de participer à l'organisation d'un « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit Moderne »? Toujours ses relations avec les artistes seront marquées par un éclectisme qui fait contraste avec son intransigeance dans les autres domaines. Cela n'est pas, à notre avis, que ses goûts aient été incertains mais son extrême réceptivité aux « objets » rendait beaucoup d'entre eux immédiatement irrésistibles à ce collectionneur né. Il faut avoir constaté son émerveillement et sa convoitise devant une « trouvaille », un fétiche, un masque, une monnaie, une toile d'un maître ou d'un inconnu, pour comprendre à quel point il était ouvert aux séductions plastiques; mais ce qui, pour un autre, se fut mué en délectation, il le sublimait en magie.

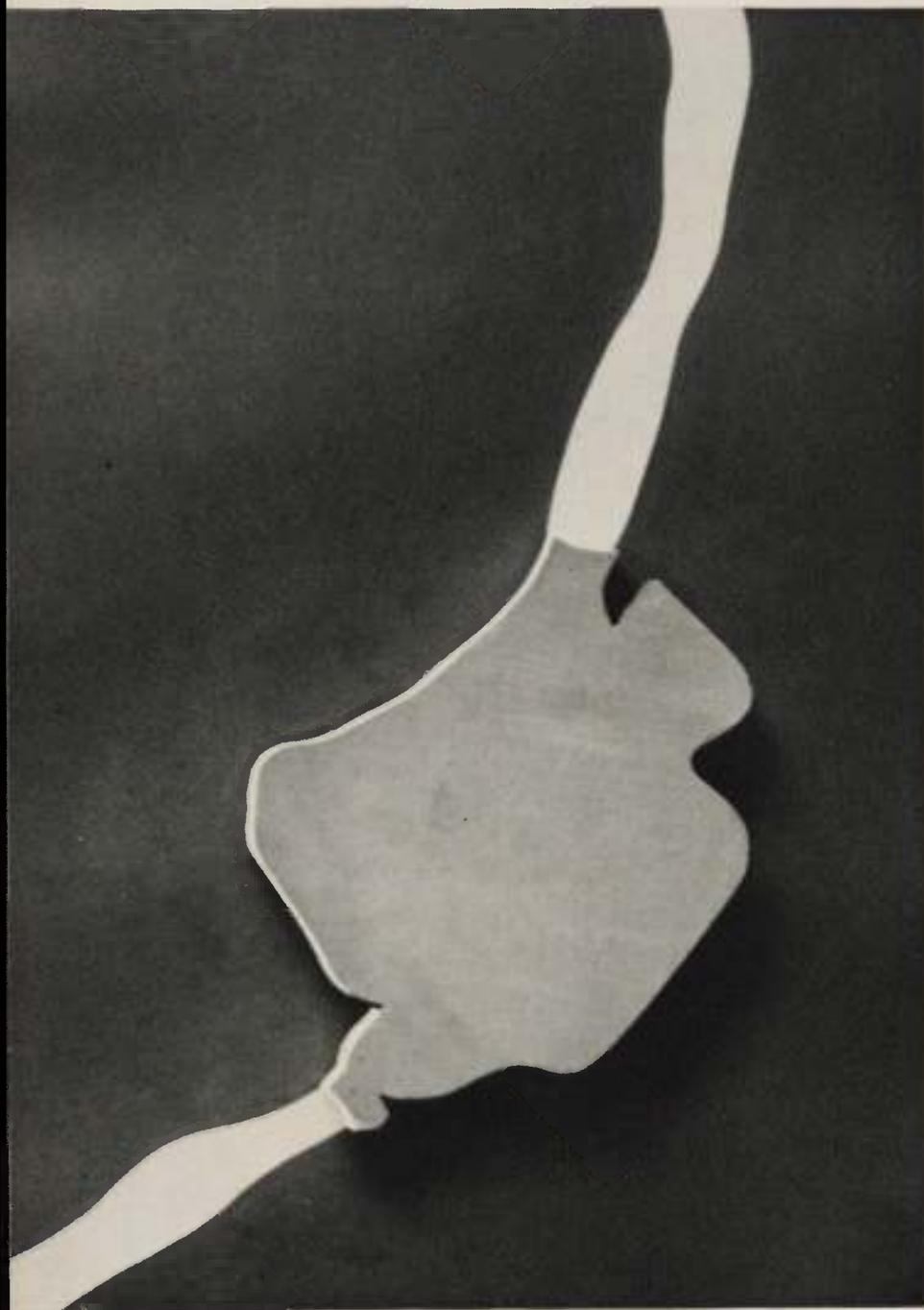
Sans doute une identification s'est-elle opérée à

l'origine dans son esprit entre la fonction de peintre et celle de « voyant », revendiquée certes aussi par le poète mais dont seule une alliance très étroite de la peinture et de la poésie pourrait garantir la pleine efficacité. On ne saurait soupçonner Breton d'avoir manqué de confiance en la poésie mais sa prédilection, maintes fois proclamée, pour la *métaphore* devait l'amener à reconnaître dans l'image visuelle l'indispensable complément, et peut-être même le véhicule privilégié de l'image poétique, contrairement à « l'image auditive », qualifiée par lui de « confusionnelle ».

Des indications glanées dans les premières pages du *Surréalisme et la Peinture*, ouvrage plusieurs

FRANCIS PICABIA. Paroxysme de la douleur (ou Dada à Paris). 1915. Huile sur carton. Coll. part., Paris.





JEAN ARP. Forme reliée à l'infini. 1923. Bois peint. 53 x 38 cm. Coll. Mme Jean Arp. (Photo Etienne Bertrand Weill).

fois augmenté ou remanié depuis 1928 et qui est une « somme » des idées de Breton sur l'art, on pourrait déduire ce qu'il attendait de l'expression plastique et ce qu'il en exigea: ce fut d'abord, croyons-nous, une sorte de « consolidation » de l'image poétique par l'image visuelle. La présence au demeurant assez surprenante, qu'il accordait à Ingres, placé au premier rang dans la lettre à Tzara, s'expliquerait de cette manière car le principal attrait d'Ingres réside dans le caractère accompli, quasiment définitif dont il empreint l'image qui, captée, cernée à jamais, ne peut plus fuir, ni se dissiper, ni glisser dans on ne sait quel oubli de ce qu'elle a fait naître. Elle a suspendu le temps.

Nous touchons peut-être là, par un détour, chez Breton, l'une de ses préoccupations essentielles, quoique rarement et pudiquement exprimée.

Sans doute aussi sa conception de la poésie était-elle trop ésotérique pour qu'il ne sentît pas la nécessité de s'assurer la disposition d'une arme auxiliaire de longue portée, avant de lancer son offensive. Avec l'exhumation de Lautréamont et la découverte de l'écriture automatique, la poésie accède à la liberté absolue mais cesse encore un peu plus d'être un moyen de communication. Après la publication intégrale des *Champs Magnétiques* en 1920, Breton envisagera d'associer à la nouvelle poésie une nouvelle peinture qui la traduise sans la trahir, chaque tableau étant une « fenêtre » donnant directement sur la poésie.

Mais cette peinture dont il rêve et dont il élabore la théorie, où pourra-t-il la trouver? Qui l'exécutera selon ses vœux et ses directives?

Derain? Certes non car son retour au naturalisme, amorcé déjà lors de son exposition chez Paul Guillaume en 1916, s'avère en 1920 trop irrévocablement accentué. L'homme reste attachant mais, picturalement, Breton ne pourra plus compter sur lui. Les perspectives ne sont pas meilleures du côté des cubistes qui l'un après l'autre reviennent au « sujet » traditionnel. Picasso passe au « néo-classicisme » ou à « l'ingrisme » des nus monumentaux et des têtes de femmes géantes. Braque, Gris et Léger introduisent dans leurs compositions des éléments empruntés à la banalité quotidienne dont Ozenfant et Jeanneret, apôtres du « Purisme », déplorent les concessions décoratives.

Des peintres vivants que Breton énumérait à Tzara, seul Giorgio de Chirico demeurait un stimulateur actuel et son influence sur lui, comme sur tous les futurs peintres surréalistes, se révèle à distance plus déterminante même qu'on ne l'a cru d'abord. Sensible surtout aux rapports directs, il ne connaissait alors Chirico qu'à travers les tableaux laissés par celui-ci en assez grand nombre à Paris après son départ pour l'Italie en 1915 mais Breton soulignait lui-même le choc qu'il éprouva devant ces toiles disséminées dans quelques galeries parisiennes. On sait que *Le Cerveau de l'Enfant*, qu'il vit pour la première fois d'un autobus dans la vitrine de Paul Guillaume, rue La Boétie, le bouleversa tellement qu'il fit tout pour se l'approprier et qu'il le conserva presque un demi-siècle.

C'est de ce même tableau, ultérieurement aperçu au même emplacement, et aussi d'un omnibus, par Yves Tanguy qu'aurait daté sa vocation de peintre. Plus étrangement encore, René Magritte conçut en 1922 un *Portrait de Pascal aux yeux fermés* (aujourd'hui disparu), très proche du *Cerveau de l'Enfant* qu'il ignorait à cette époque. Le Surréalisme est jalonné de ces correspondances et si l'on ajoute que Max Ernst, dès 1919, à Munich, avait été frappé par les reproductions de Chirico publiées dans *Valori Plastici* et que Dali, plus tardivement en Espagne, devait être sensible au même appel, on mesurera la position centrale assumée

par Chirico pendant la période de gestation de la peinture surréaliste.

Entre Breton et lui, les affinités semblent d'ailleurs multiples, ne fût-ce que par la concordance de certains détails biographiques. Ainsi leurs expériences des troubles mentaux se situent presque parallèlement puisque vers 1915-16, pour éviter son envoi au front, Chirico, de connivence avec Savinio et Carrà, simula la démence à l'hôpital militaire de Ferrare, alors que Breton, promu assistant au centre psychiatrique de la II<sup>e</sup> armée à Saint-Dizier, découvrait tout le parti qu'il pouvait tirer des délires.

Il n'en comprit que plus distinctement la signification de l'œuvre de Chirico, perçue telle une suite d'hallucinations figées, soustraites au temps comme chez Ingres mais plus « modernes » parce que se prêtant, avec une lueur de complicité d'ailleurs inconsciente, aux interprétations symboliques de Freud. Pourtant, malgré l'intense intérêt qu'il lui porta, Breton ne tint à aucun moment Chirico pour le modèle définitif et absolu de la peinture surréaliste car il eut, avant même de l'avoir rencontré, le pressentiment de l'énorme malentendu qui les séparait, qui devait éclater

lors du retour à Paris de Chirico en 1924 et qui s'étaie avec une parfaite bouffonnerie dans les mémoires tardifs du peintre.

Modérant notre pas, nous devons toutefois revenir au début de 1920 pour observer l'attitude de Breton devant le déclin de l'initiative picturale, dans le milieu parisien qui a été stérilisé par la guerre. Il venait de faire la connaissance de Picabia et ce fut son mérite de saisir instantanément la chance inespérée d'un renouvellement radical que lui apportait ce personnage hors mesure, éclatant d'insolence, magnifiquement agressif et frais émoulu d'une longue tournée dans les centres refractaires de New York, de Barcelone, de Zurich, donc averti de tout ce qui se tramait de neuf dans le monde. Ainsi se forma cette bizarre alliance, qui dura presque sans interruption jusqu'en 1924, entre deux hommes aussi dissemblables que possible, irritables l'un et l'autre et qui, parfois, se supportaient mal mais qui avaient en commun, outre de supporter encore moins Tzara, d'impénétrables réserves de révolte et d'enthousiasme.

L'activité fébrile de Picabia ne fut pas toujours sans impatienter Breton qui la décrit rétrospectivement en ces termes: « Chaque fois qu'une mani-

Un manifeste sans pareil: pages intérieures du catalogue de l'exposition Dada Max Ernst au *Sans Pareil*, du 3 mai au 3 juin 1921. Document Robert Valançay. (Photo J. Hyde).



RELIEF TRICOTÉ  
 De la suite de ses travaux en relief et sculpture abstraite - cette œuvre tricotée en bois - est l'un des nombreux objets réalisés par Max Ernst pendant son séjour à Paris en 1921.

## LA MISE SOUS WHISKY MARIN SE FAIT EN CRÈME KAKI & EN CINQ ANATOMIES VIVE LE SPORT MAX ERNST

L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est une véritable photographie de la pensée. Un instrument aveugle permettant d'atteindre à coup sûr le but qu'ils s'étaient jusqu'alors proposé, les artistes prétendirent non sans légèreté rompre avec l'imitation des aspects. Malheureusement l'effort humain qui tend à varier sans cesse la disposition d'éléments existants, ne peut être appliqué à produire un seul élément nouveau. Un paysage où rien n'entre de terrestre n'est pas à la portée de notre imagination. Le serait-il que lui déniât a priori toute valeur affective nous nous refuserions à l'évoquer. Il est, en outre, également stérile de revenir sur l'image toute faite d'un objet (cliché de catalogue) et sur le sens d'un mot comme s'il nous appartenait de le rajeunir. Nous devons en passer par ces acceptions, quitte ensuite à les distribuer, à les grouper selon l'ordonnance qu'il nous plaira. C'est pour avoir méconnu, dans ses bornes, cette liberté essentielle que le symbolisme et le cubisme ont échoué.

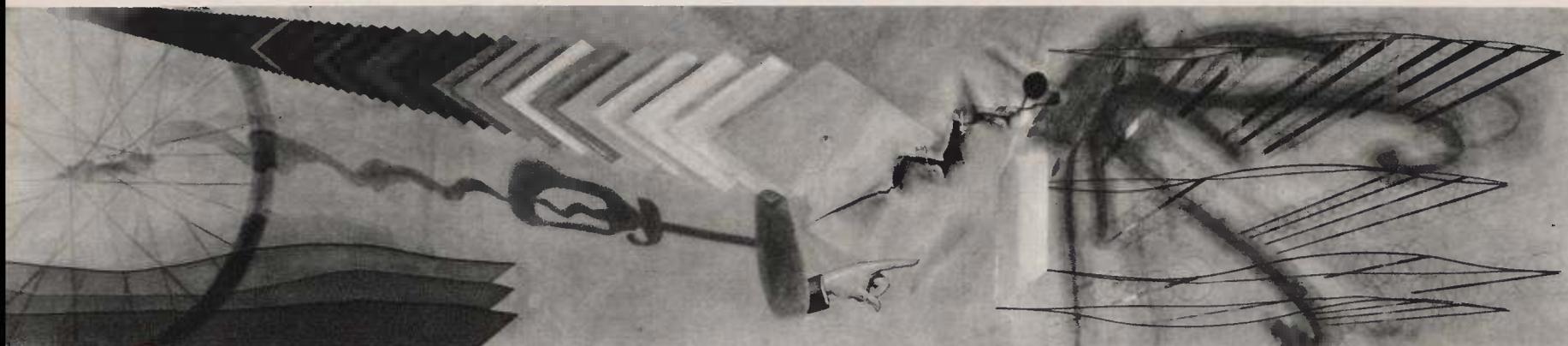
La croyance en un temps et un espace absolus semble prête à disparaître. Dada ne se donne pas pour moderne. Il juge inutile, aussi, de se soumettre aux lois d'une perspective donnée. Sa nature le garde de s'attacher si peu que ce soit à la matière comme de se laisser guider par les mots. Mais la faculté merveilleuse,

de sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle ; de mettre à la portée de nos sens des figures abstraites appelées à la même intensité, au même relief que les autres ; et, en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir, voilà qui provisoirement le retient. De celui qu'elle comble, une telle faculté ne peut-elle faire mieux qu'un poète, ce dernier n'étant pas forcé d'avoir l'intelligence de ses visions et devant, de toute façon, entretenir avec elles des rapports platoniques ?

Il nous reste encore à faire justice de plusieurs règles semblables à la règle des trois unités. On sait aujourd'hui, grâce au cinéma, le moyen de faire arriver une locomotive sur un tableau. A mesure que se généralise l'emploi des appareils ralentisseur et accélérateur, qu'on s'habitue à voir jaillir des chênes et planer les antilopes, on pressent avec une émotion extrême ce que peuvent être ces temps locaux dont on entend parler. Bientôt l'expression « à vue d'œil » nous paraîtra dénuée de sens, c'est-à-dire que nous percevrons sans le moindre clignement de paupières le passage de la naissance à la mort, de même que nous prendrons conscience de variations infimes. Comme il est aisé de s'en apercevoir en appliquant cette méthode à l'étude d'un combat de boxe, le seul mécanisme que cela risque de paralyser en nous est celui de la souffrance. Qui sait si, de la sorte, nous ne nous préparons pas quelque jour à échapper au principe d'identité ?

Parce que, résolu à en finir avec un mysticisme-escroquerie à la nature morte, il projette sous nos yeux le film le plus captivant du monde et qu'il ne perd pas la grâce de sourire tout en éclairant au plus profond, d'un jour sans égal, notre vie intérieure, nous n'hésitons pas à voir en Max Ernst l'homme de ces possibilités infinies.

André BRETON.



Dernier adieu provisoire de Marcel Duchamp à la peinture: *Tu m'.* 1918. Huile sur toile. 69,7 x 310,8 cm. Yale University Art Gallery, legs de Katherine S. Dreier.

festation Dada est prévue — naturellement par Tzara qui ne s'en lasse pas — Picabia nous réunit dans son salon et nous *somme*, l'un après l'autre, d'avoir pour cette manifestation, des *idées*. Finalement, la récolte n'est pas abondante » (*Entretiens avec André Parinaud*, 1952, p. 58). De telles réflexions valurent à Breton la disgrâce tardive de se voir retirer son brevet de dadaïste par les pédagogues sourcilleux qui gèrent aujourd'hui les vestiges de ce mouvement. Aux yeux de Breton, néanmoins, Picabia dominait de haut le tumulte Dada car s'il était agitateur et poète tout autant que les autres, il avait sur eux la supériorité d'être de plus un peintre, c'est-à-dire l'artiste intégral, doté de tous les pouvoirs, y compris celui de se contester soi-même.

Homme-protée ou homme-orchestre, il menait de front dix entreprises à la fois mais celle qui lui tint le plus à cœur fut la désacralisation de la peinture. Harcelant de ses flèches tous les peintres arrivés, or n'oublions pas qu'il avait appartenu jadis à cette confrérie, il piétina sans relâche les traditions jusqu'aux plus récentes et les règles les plus unanimement acceptées du « bon goût ». S'il exécuta, pendant les années 20, un certain nombre d'œuvres éblouissantes, c'est probablement sans l'avoir voulu car il fut bien le premier en date dans l'histoire de l'art à peindre surtout pour exaspérer ses contemporains.

Comme Lautréamont sur le plan de la poésie, Picabia fut pour Breton le grand libérateur dans le domaine plastique. Certes ils se sont mutuellement épaulés: le peintre put poursuivre sans frein ses visées subversives tandis que le poète se découvrait et cultivait un penchant iconoclaste qui était resté sous-jacent et dont il tiendra compte pour sa planification de l'avenir. Picabia sera désormais l'*antidote* de Chirico, de son univers intemporel et rigide, de son inébranlable sérieux.

Cependant Picabia et Chirico faisaient encore partie de l'héritage d'Apollinaire. L'apparition de Max Ernst en 1921 devait enfin mettre Breton directement en contact avec un novateur de sa génération. A Paris, où il avait séjourné un mois en 1913, Max Ernst ne fut d'abord connu que par

ouï-dire car les frontières étaient à peine entrebâillées mais Cologne, où il organisait avec Baargeld et Arp des manifestations retentissantes, bénéficiait d'un régime spécial en raison de l'occupation militaire des Alliés qui ménageaient les Rhénans, afin d'encourager un prétendu mouvement séparatiste. Une « coopération intellectuelle » s'ébaucha qui eut pour résultat de faciliter les échanges entre les pays ex-ennemis. La première exposition de Max Ernst à Paris au « Sans Pareil » du 3 mai au 3 juin 1921 fut donc entièrement composée de « collages » qui avaient été expédiés de Cologne par la poste.

Sa qualité d'ancien officier allemand n'étant pas à cette époque un atout pour Max Ernst, il n'obtint pas son visa d'entrée en France et l'on dut se passer de sa présence physique mais André Breton ne se méprit pas sur l'importance de l'événement qu'il fit beaucoup pour présenter avec éclat. On a remarqué déjà l'annonce exceptionnelle que lui consacra *Littérature* dans son n° 19 (mai 1921), où est reproduit en hors-texte le *Relief tricoté* de Max Ernst. Cet honneur n'avait encore été accordé à aucun autre artiste et Picabia dut en concevoir quelque dépit, puisqu'il s'abstint aux manifestations de la « Grande Saison Dada », dans le cadre de laquelle l'exposition Max Ernst était prévue. On note la coïncidence de sa rupture temporaire avec le groupe, signifiée le 11 mai dans « Comœdia », soit quelques jours après l'ouverture de l'exposition Ernst et il ne parut ni au procès de Maurice Barrès, ni au Salon Dada, dont on sait que Duchamp, de New York, déclina l'invitation par son célèbre télégramme: « Peau de balle ».

Nous n'aurions pas mentionné ces faits qui appartiennent plutôt aux annales de Dada, s'ils ne nous paraissaient pas indispensables à l'intelligence de l'arrière-plan de la peinture surréaliste, déjà « sous roche » à ce moment, car la réaction de Picabia est typique des relations affectives que Breton entretenait avec tous ses amis. On doit avouer que Max Ernst, encore absent, mais recommandé avec tant de chaleur, se posait en rival formidable devant Picabia qui s'était accoutumé à sa suprématie. Pour le rassurer et le réintégrer, on pré-

sume que Breton trouva des arguments persuasifs.

La devise de Max Ernst: « Au-delà de la peinture », s'inscrivait déjà en exergue sur le prospectus de l'exposition du « Sans Pareil ». « Il n'est pas exagéré de dire, confirmera Breton en 1952, que les premiers collages de Max Ernst, d'une puissance de suggestion extraordinaire, ont été accueillis parmi nous comme une révélation » (*Entretiens avec André Parinaud*, pages 68-69), mais une autre phrase de Breton, contemporaine celle-là, puisqu'elle figure dans sa préface au catalogue, est symptomatique de l'évolution de sa pensée d'alors. Constatant que « la croyance en un temps et un espace absolus » semblait « prête à disparaître », ne prenait-il pas acte de l'ébranlement temporel que Max Ernst, comme Picabia, contribuait à provoquer?

On était déjà très loin de Chirico, dont l'influence imprégnait *Fiat Modes* en 1919. Avec ses collages de 1921, Max Ernst s'évadait d'un monde clos (peut-être l'Allemagne qu'il allait quitter définitivement l'année suivante), pour s'enfoncer dans une sorte de jungle, lieu de rencontre de Jérôme Bosch et du Douanier Rousseau mais où la flore et la faune aux formes interchangeable muent sous le regard qui les suit.

Le passage du statique au mouvant, commencé vers 1912 par les Futuristes et par le Duchamp du *Nu Descendant un Escalier*, trouvait chez Max Ernst son aboutissement naturel dans la destruction interne du pullulement, de la stratification et de la métamorphose.

Afin de sceller avec Max Ernst l'accord « de caractère fondamental » qui venait d'être réalisé « sur la base de ses collages » (*Entretiens avec André Parinaud*, p. 68), André Breton souhaita de le rencontrer. Rendez-vous fut pris au Tyrol où parvinrent d'abord Ernst et Tzara qui ne se connaissaient pas encore et Arp qui les connaissait tous deux. S'étant mariés en septembre, Breton et sa femme Simone les rejoignirent. Rappelons les péripéties de ce déplacement historique: l'arrivée d'Eluard en compagnie de Gala après le départ d'Ernst et d'Arp, le voyage de Breton à Vienne où il fut reçu par Freud, enfin la visite qu'Eluard et Breton rendirent ensemble à Ernst dans son atelier de Cologne. Devant deux tableaux récemment terminés: *Œdipus Rex* et *l'Eléphant Célèbes*, Eluard tomba en arrêt et il en fit aussitôt l'acquisition.

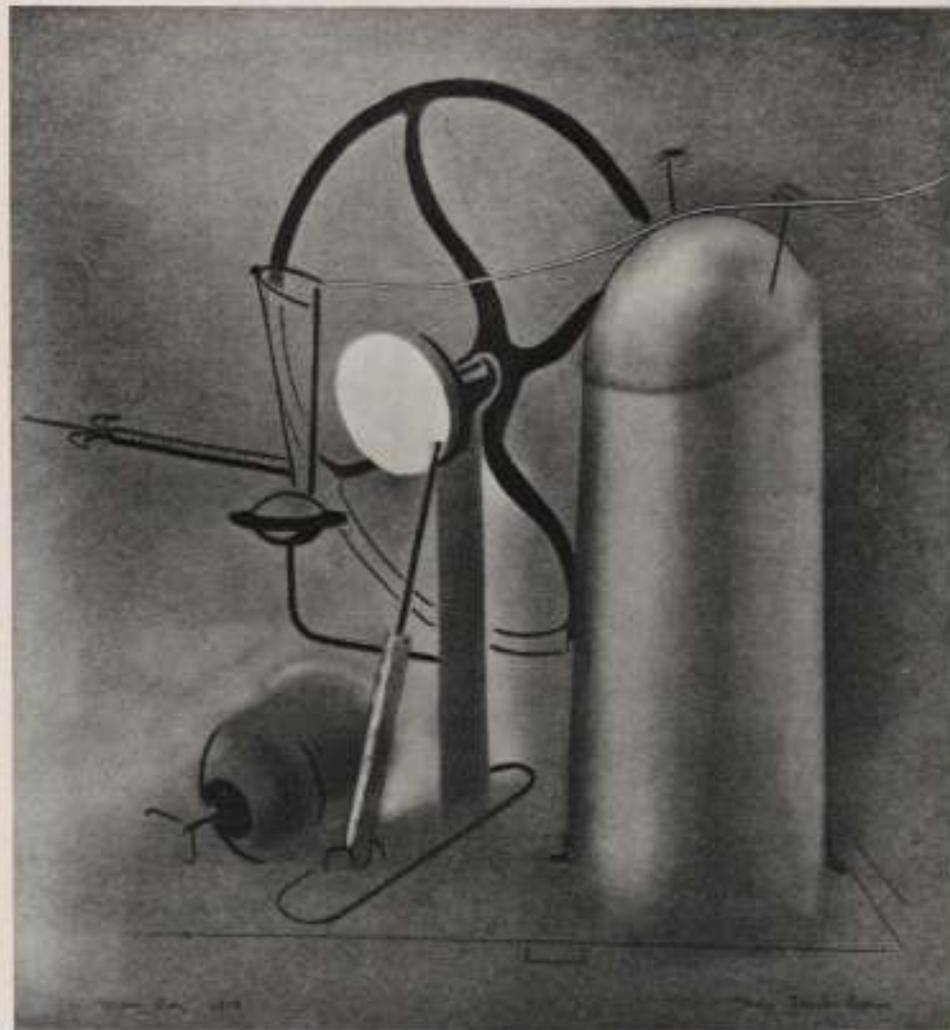
Grâce à ces entrevues, le problème que posaient les « collages » d'Ernst fut partiellement élucidé. Ce terme n'avait pas pour lui le même sens que pour les autres auteurs de « collages à la colle ». Son point de départ n'était pas la recherche d'un effet de sans-gêne plastique, comme celui des cubistes pour leurs « papiers collés », ni même la recherche d'un effet de provocation à l'aide de plumes, de peignes, ou d'allumettes, comme chez Picabia. Renonçant à toute intention préconçue, à tout plan délibéré, il employait une approche très voisine de l'écriture automatique de Breton et Soupault, en se bornant à enregistrer la juxtaposition irrationnelle et chaotique des images perçues dans

leur « succession hallucinante ». Ses « collages » étaient donc plutôt des « montages » généralement de découpures de catalogues, rassemblées selon sa « vision intérieure » et souvent complétées à la main de traits ou d'inscriptions dont la puissance de dérèglement reste inégalée.

L'irruption successive de personnages aussi singuliers dans leur art que Picabia et Max Ernst avait profondément modifié l'optique de Breton mais il manquait encore à la consistance de sa dialectique, un artiste pour qui la peinture « cessait d'être une fin ». Cette lacune fut aussitôt comblée par sa rencontre avec Marcel Duchamp, dont la réapparition date de mai 1921. Ils ne se connaissaient jusqu'alors que « de réputation » car Duchamp, au cours de son premier et bref séjour d'après-guerre à Paris en 1919, s'était fort peu répandu. Le contact, dès qu'il put s'établir, se révéla décisif de part et d'autre.

Depuis quelque temps déjà, Breton tendait à voir dans le comportement de l'artiste une donnée fondamentale de son œuvre. Ce qu'il avait pu constater autour de lui du fléchissement fâcheux de certains peintres sous la pression de la conjonc-

L'aîné des Dada en Amérique: MAN RAY. *My First Born*. 1919. Document Robert Valançay, extrait d'une revue non identifiée. (Photo J. Hyde).



ture, le confirmait dans sa conviction. Le cas de Marcel Duchamp est, sur ce point, le plus significatif puisque, en l'absence à peu près complète à Paris de preuves tangibles de sa capacité de création, il s'imposa par le rayonnement personnel que lui conféra son attitude détachée et la rareté de ses gestes. Il devint lui aussi mais plus durablement que Picabia, l'*antidote* du peintre-fournisseur, du besogneux à l'échine trop souple, auquel Breton entendait interdire à l'avance l'accès du Surréalisme.

En novembre 1922, Breton était de nouveau assez intime avec Picabia pour faire en sa compagnie un voyage en automobile à Barcelone, où la Galerie Dalmau préparait une exposition de ses aquarelles. La conférence prononcée à cette occasion par Breton à l'Ateneo s'intitula: « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe ». Le texte en a été repris dans *Les Pas perdus* et il reflète l'évolution fulgurante de Breton depuis sa lettre à Tzara, trois ans plus tôt. Des peintres qu'il désignait alors, seul Chirico, mais non sans réserves à l'endroit de ses dernières œuvres, est encore cité parmi les vrais novateurs qui sont Picasso, Picabia, Marcel Duchamp, Max Ernst et Man Ray. La clairvoyance de ce choix est stupéfiante si l'on songe que Breton n'avait fait que tout récemment la connaissance de plusieurs de ces artistes. Man Ray, notamment, était arrivé de New York après Duchamp et sa première exposition parisienne à la librairie Six ne devait avoir lieu qu'en décembre.

Il ne manquait même pas, à cette étonnante et précoce synthèse, l'appel au « grand artiste » inconnu, peut-être mêlé aux auditeurs et dont on apprendra plus tard que dès 1918, il avait exposé à la Galerie Dalmau et même à Paris en mai 1921 à « La Licorne ». C'était Joan Miró mais il resta muet en l'occurrence.

Entre 1921 et 1924, la peinture surréaliste sera encore une vue de l'esprit dont quelques éléments préexistent chez Chirico, dont d'autres vont émerger sporadiquement du naufrage de Dada, mais dont André Breton est seul à prévoir et à prédire l'ampleur. Nul n'oserait affirmer et il l'aurait risqué moins que quiconque, qu'elle fût sortie tout armée de sa tête ou qu'il l'eût conquise personnellement et colonisée, comme le Moïse d'une « terre promise » aux peintres. Il est hors de doute cependant que la configuration générale s'en est formée en lui d'abord et que sa position fut celle du navigateur qui, de la proue, scrute les lointains et *devine*, parce qu'il en pressent l'existence, le continent encore invisible au regard.

Jamais une aventure plastique ne fut aussi désirée par un poète, jamais elle ne fut suggérée avec autant de force aiguillonnante aux peintres et on ne doit pas s'étonner que ceux-ci se soient surpassés pour atteindre le but que Breton leur assignait. Sauf dans certaines circonstances précises où il lui arriva de proposer le sujet d'un tableau, comme pour *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus* de Max Ernst, son intervention resta surtout virtuelle et pendant plus de quinze ans la peinture

surréaliste fut le splendide résultat d'un transfert positif de son génie inspirateur au génie créateur de quelques très grands peintres. Evidemment, cela ne pouvait pas durer toujours mais les divergences ultérieures n'effaceront pas ce qui a été réalisé.

Il faut reconnaître qu'une nuance de restriction de sa part, jusque dans l'adhésion la plus chaleureuse, fut caractéristique de son comportement avec tous les peintres, même ceux dont il sera le plus proche. Chacun d'eux, en tout cas, s'est plaint d'avoir éprouvé à son tour les effets du « sentiment d'incomplétude » qui envahissait soudain Breton si manifestement devant les œuvres qu'il avait le plus vivement prônées. Ses éloges sont parmi les plus magnifiquement compréhensifs qu'on ait écrits sur des peintres, mais on ne connaît aucun exemple où il se soit déclaré entièrement et définitivement satisfait par *un seul*.

Très tôt le Surréalisme s'est défini pour lui création collective et continue, « faite par tous, non par un », trop vaste et trop complexe pour qu'une personnalité, si puissante soit-elle, pût la parachever dans son ensemble, chaque innovation individuelle n'étant qu'une réalisation fragmentaire, une simple pierre à l'édifice.

Cette croyance en un « devenir » surréaliste presque illimité resta profondément ancrée chez Breton et elle justifie son rôle unique dans l'histoire de la peinture, car s'il y eut autrefois des « humanistes » ou des « mécènes » qui régèrent les artistes, s'il y eut aussi des autorités qui les censurèrent, il n'y eut jamais un homme qui si longtemps et si complètement les domina, soit en les exaltant, soit en les entraînant, soit en les blâmant, soit même en les châtiant, ce qui fut le cas lorsqu'il gifla publiquement Chirico. Un tel ascendant est si exceptionnel qu'il a été surtout commenté du dehors dans un sens défavorable, comme une tyrannie ou une impulsion arbitraire. En analysant les faits et les circonstances dès leur début, on parvient à une appréciation plus juste du dessein de Breton et des responsabilités écrasantes dont il s'était intentionnellement chargé.

Lorsqu'à l'apport de Picabia, se seront ajoutés ceux de Duchamp, de Max Ernst et, plus tard, de Miró, Breton aura définitivement intégré la notion de dualité dans la peinture surréaliste, irrémédiablement partagée entre la fascination de l'image fixe et la tentation de l'image déchirée. Ayant, pour sa part, surmonté la contradiction qu'il avait d'abord éprouvée en lui-même, étant seul pleinement averti de la situation conflictuelle et compétitive dans laquelle tous les protagonistes sont enfermés, il n'en sera que mieux préparé à présider passionnément le combat rituel que se livreront les tendances opposées à l'intérieur du groupe.

ROBERT LEBEL

A l'occasion du cinquantenaire de la publication du premier Manifeste du surréalisme d'André Breton en 1924, nous reprenons, en guise d'introduction, un texte que Robert Lebel a publié en novembre 1966, après la mort d'André Breton.

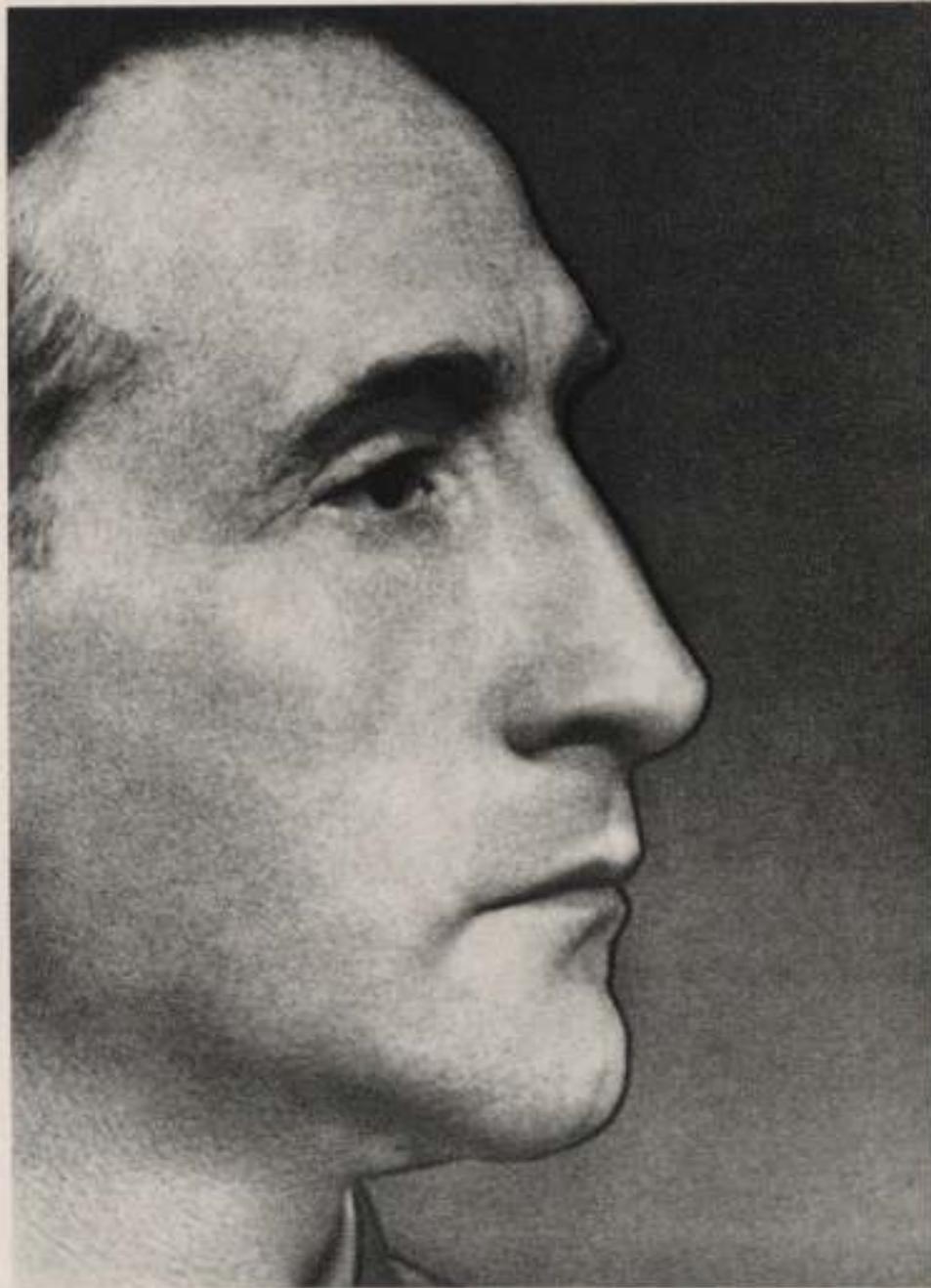
# Marcel Duchamp, l'homme de l'écart

par Pierre Volboudt

Monde rival, antagoniste, cohérent et toujours imparfait, l'œuvre, pour son auteur, est le domaine privilégié d'un moi qui tantôt l'aliène, tantôt y annexe de nouvelles possessions illimitées. Il en explore, en recense les ressources. Il s'y enferme, s'y perd ou le quitte à jamais. Certains, d'emblée, en achèvent le tour. Ce microcosme fermé de toutes parts et infini est à leur mesure. Quelques-uns en repoussent sans cesse les frontières et ils n'en finissent pas d'en reconnaître les marches les plus inaccessibles. Il en est qui se contentent de planter aux abords des repères, des signaux fallacieux, à la fois invites et défis. Eux se retranchent derrière ces évidences feintes, ces déconcertantes balises qui déroutent plus qu'elles n'étonnent. Au-delà, il n'y a que fausses pistes, bifurcations insidieuses, impasses, voies sans autre issue que l'absurde ou quelque échappée sur un problématique ailleurs.

D'œuvre en œuvre, Marcel Duchamp, lui aussi, s'éloigne, se dérobe, masqué de duplicité et d'ironiques certitudes. Dogmes facétieux, graves préceptes édictés du haut d'une distante autorité le défendent et le confirment dans sa propre singularité. Ni réussite, ni échec ne devaient à ses yeux sanctionner une activité toute dédiée aux applications d'une combinatoire aberrante, régie par un code strict de signes destinés, au terme de longues péripéties, d'incalculables « retards » à transposer en utopiques fabrications les données et les prémisses qu'il avait au préalable posées. Cet écart fait d'indifférence affectée, de réserve inavouée, de doute peut-être, semble le trait essentiel d'un esprit aigu, tendu vers la cible intellectuelle qu'il s'est assignée, dilettante froid, passionné d'épures et d'assemblages hétéroclites, prompt à formuler en d'impertinentes propositions les articles et les paraboles de son credo particulier.

Pour l'inventeur des Ready-Made, l'ingénieur des rouages du désir et des excitations mécanisées, tout est écart. Et d'abord, ce recul qui sépare l'homme de sa création, ce repli lucide sur soi qui ne fait qu'un avec l'espace même où s'élabore et va se mettre à vivre d'une existence fictive le simulacre inhumain qu'à force de calculs, de retouches, d'approximations, il n'a réussi qu'à réduire à l'état d'automate hypothétique, chimérique machine, phantasme tangible, né de ce qu'un autre, avant



Marcel Duchamp. Photo de Man Ray, publiée dans « Man Ray, photographies 1920-1934 Paris ». Ed. Cahiers d'Art, Paris, 2ème édition. (Contretype J. Hyde).

# EAU & GAZ

## A TOUS LES ÉTAGES

MARCEL DUCHAMP. Eau et gaz à tous les étages. 1958. Ready-made. 15 x 20 cm. Couverture de l'édition de luxe du livre de Robert Lebel « Sur Marcel Duchamp ». (Photo Galleria Schwarz, Milan).

lui, rêva. Mais le plus grand écart qui se puisse concevoir entre l'artiste et son œuvre n'est-il pas dans l'état d'inachèvement où il l'abandonne quand, l'ayant menée presque jusqu'à son terme, il s'en déprend, s'en détourne comme d'un problème dépassé.

Ecart encore, le fossé entre la banalité de l'objet usuel et la dérisoire condition d'œuvre d'art à quoi, par une téméraire et, aux yeux de beaucoup, scandaleuse décision, elle se trouve promue. Plus insignifiant est le support de cette mutation incongrue et plus vertigineux l'écart que prétend à combler la suggestion insolite dont son auteur la gratifie. Duchamp décrète que, par le seul nom qu'il lui donne, un choix non dépourvu d'insolence, une chose en évoque une autre, en est une autre. Sans transition, il la fait passer du rayon où il l'a acquise à celui de produit spontané de l'art. Une intempestive permutation est censée s'opérer, par l'effet d'une simple étiquette ou d'un titre, et deux réalités incompatibles, sournoisement interchangeables sont violemment confrontées. Au gré de sa fantaisie et de la complicité qui doit lui répondre, Duchamp a procédé à des traitements analogues sur le langage. Ses à-peu-près, ses jongleries de lettres et de syllabes, les échos déformants qu'elles se renvoient d'un mot à l'autre à travers leurs sens écartelés jouent de l'interversion quasi automatique de consonances approximatives et substituent à la mécanique de la phrase une mascarade verbale où la bizarrerie se donne toute licence et grimace en anamorphoses. De même que dans un ready-made, la formule toute faite, le lieu commun revêtent une inquiétante duplicité.

Fondé sur une similitude de sons et un virement de sens, le calembour ouvre et ferme en éclair un hiatus entre deux termes. Dans l'intervalle, une ou plusieurs allusions fusionnent en un rapport imprévu. Né du contact entre deux mots, il ne vaut que comme saillie. Il surgit à l'improviste, brille et s'éteint. Sa trace n'est qu'un brusque éclat dans le fil de la parole. Il frappe et s'oublie. Et c'est lui faire un sort immérité que de le recueillir. Les Bièvriana ennuient par la redite monotone de la même maniaque mécanique. Le heurt inopiné de deux vocables chargés d'une crépitante ironie n'est supportable que le temps de l'étincelle qu'il fait jaillir. Duchamp prépare ses ready-made de l'esprit avec autant de minutieuse précision que ceux pour lesquels il s'adressait à lui-même cette injonction: « projeter pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute) d'inscrire un ready-made... L'important est donc dans cet horlogisme. C'est une sorte de rendez-vous. »

Cultivant l'écart, Duchamp s'adonnait à des exercices de dislocation, dissociait ici, rapprochait là, soudait ailleurs des engrenages qui devaient fonctionner selon des normes applicables à ces seuls « signes-étalons » dont il s'était fixé la tâche d'établir la syntaxe formelle. Cette « continuité idéale » qui devait relier les signes entre eux était à base de discontinuité abstraite jetée en travers de la réalité et y superposant des rapports de rupture violente commandée par une logique non-euclidienne. De là, lui vint, à l'entendre, l'idée de traduire en signes concrets les mouvements « alternatifs » d'un moteur assimilé aux réflexes d'un corps. Mise à nu, mise au net.

Tout réduire à la ligne a été l'obsession majeure de l'artiste. Dès qu'une forme touche à son but, il ne faut qu'une seule ligne pour en retracer le parcours. Ligne statique et non squelette articulé, conclusion définitive d'une progression continue vers la figure en qui se clôt le cycle entier de ses mobiles équilibres et de ses positions simultanées. La forme se propage par écarts infinitésimaux, d'une fixité transitoire à celle qui, l'espace d'une pensée, déjà la devance, prépare, préfigure la somme de ses mouvements ultérieurs. A chaque moment, elle franchit son contour, le modifie, l'altère, l'annule à mesure qu'elle avance, jusqu'à s'y tenir enfin, telle que le mouvement l'a faite, toute entourée de ses sillages parallèles comme d'autant de reflets de ses images précédentes. « Réduire, réduire, réduire. » Ce mot d'ordre, cette hantise étaient pour Duchamp au service des exigences d'un dynamisme linéaire condensé en une suite de translations, de fugaces contingences, de tracés juxtaposés qui dessinent le réseau implicite d'où la forme se dégage et s'affirme. Si elle trahit le mouvement, la ligne, aussi bien, le crée; elle en suit les modulations, les phases, les alternances; elle n'en subit pas l'ébranlement. A cette conception presque baudelairienne, Duchamp doit la sûreté de ses traits, la concision qu'il impose au rythme qui les anime et se répercute de l'un à l'autre en texture d'espace.

« Je dessine sur le hasard ». Cet aveu de l'artiste laisse entendre, à sa façon tout elliptique, le dessin profond qu'il poursuivait dans ses exercices de rigueur et de liberté. De la trame conjecturale des possibles, il détache les axes systématiques d'une stratégie de l'étendue mouvante où, comme sur un échiquier imaginaire, rien ne va que par degrés, répliques, symétries, où chaque déplacement compose, en corrélation avec tous ceux que, de proche en proche, il influence ou détermine, une figure abstraite, prévue d'avance, à laquelle doivent nécessairement aboutir, de césure en césure, les faisceaux disjoints de ses lignes de force. A la limite, l'écart s'amenuise jusqu'au fil, se résorbe dans la suture ultime, dans le signe lapidaire qui la scelle dans son repos. Ce « signe-étalon » a une portée indifférente et interchangeable. Il pervertit tout vocabulaire quel qu'il soit. Vidé de toute référence, il entre dans tous les systèmes de l'imaginaire. Pour Duchamp, il s'agissait d'une sorte de dénominateur commun de valeurs sans mesure commune et que leur « réunion indécise » rendait capable de servir n'importe quelle intention. Ce nouvel objet de langage, cet instrument patiemment monté devient un ready-made, symbole graphique de tous les dérèglements de la forme.

Une telle plasticité du signe, ou de ce que Duchamp sous-entendait par là, le rapprochait de ce qu'il était pour le surréalisme. Ici, tout est signe. Tout se masque de coïncidences, de connivences secrètes, se double des reflets occultes de la face cachée des choses. Chaque rai de cette grille s'entretisse de correspondances, d'affinités obscures et convergentes, brouille et dessine en clair les ambiguïtés du réel. Mais la clef n'est qu'entre les mains de celui qui s'aventure en ses méandres, au cœur de ses labyrinthes. Pour Marcel Duchamp, le signe serait plutôt une espèce de figure emblématique d'un tarot sans magie, aux lames délibérément évasives dans leur sécheresse géométrique. Chaque coup, pourtant, est prémédité. Mais il ne décide pas du sort et de l'enjeu. L'aléa conjuré, les chances ne sont pas improbables. Elles demeurent dans l'incertain le ressort des revanches futures.

L'auteur, à la fin, s'est lassé. La peinture renoncée, la Mariée elle-même répudiée, les mots à la dérive, les vocables dévoyés rendus au lexique, le joueur solitaire commence une autre partie. Il n'en a pas fixé les règles, il les a astreintes à des restrictions excessives, à des conditions illicites. Il en a fait, comme de l'art, le prétexte de déviations méthodiques, de spéculations subversives. A travers les solutions, les raffinements, les artifices dont il le complique afin de le fonder sur d'autres postulats, c'est le problème seul qui l'occupe, qu'il traque dans tout le champ des variables et des combinaisons, pour sa délectation personnelle, la jouissance acharnée, toute cérébrale qu'il en retire. Derrière l'imbattable joueur d'échecs de Kempelen, un homme caché gouverne le jeu.

PIERRE VOLBOUDT

MARCEL DUCHAMP. Trois ready-made. A gauche: *A bruit secret*, 1916; au centre: *Why not sneeze*, 1921; en bas: *Trois gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie*, 1916. National Museum, Stockholm

Préface

Etant donné 1. la chute d'eau  
2. le gaz d'éclairage,

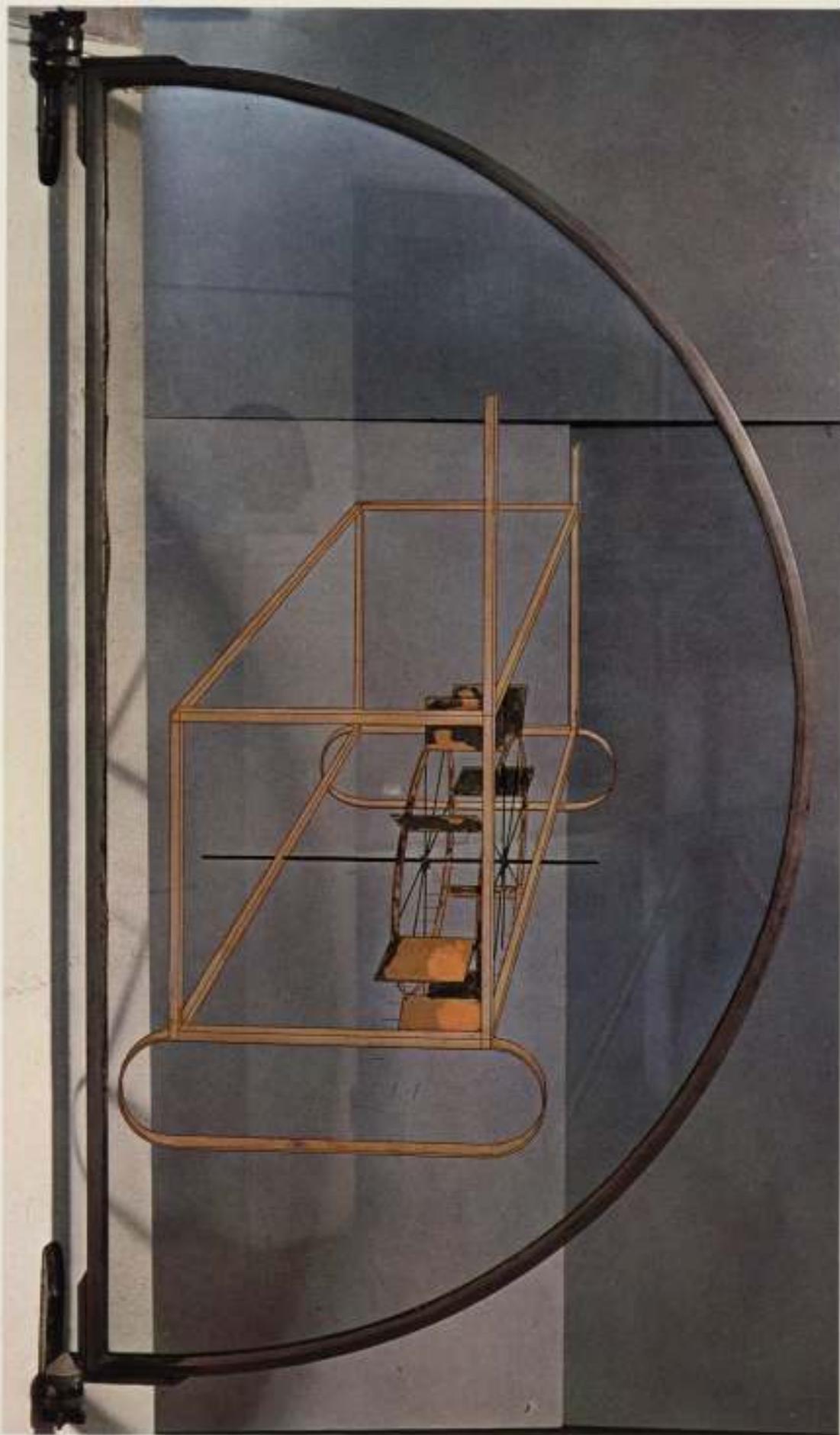
nous déterminerons les conditions  
du repos instantané (ou apparence allégorique)  
d'une succession [d'un ensemble] de faits discrets  
semblant se nécessiter l'un l'autre  
par des lois, pour isoler le signe  
de la concordance entre, d'une part,  
le repos (capable de <sup>des</sup> excentricités innombrables)  
et d'autre part, un choix de possibilités  
légitimées par ces lois et aussi les  
occasions.

Pour repos instantané = faire action  
à l'extérieur

On déterminera les conditions de [la] meilleure  
exposition en Repos exhaustive [ou la  
pose extra-rapide (= apparence allégorique)  
d'un ensemble - - - etc.

Fac-simile extrait de la *Boîte Verte* (1934), d'où est sorti le dernier ouvrage de Duchamp: *Etant donné...* (1946-66). Philadelphia Museum of Art. (Photo A.J. Wyatt).





MARCEL DUCHAMP. Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins. 1913-15. Huile et fil de plomb sur verre. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection. (Photo Fratelli Fabbri Editori, Milan).

# Notes pour un post-Duchamp

par Robert Lebel

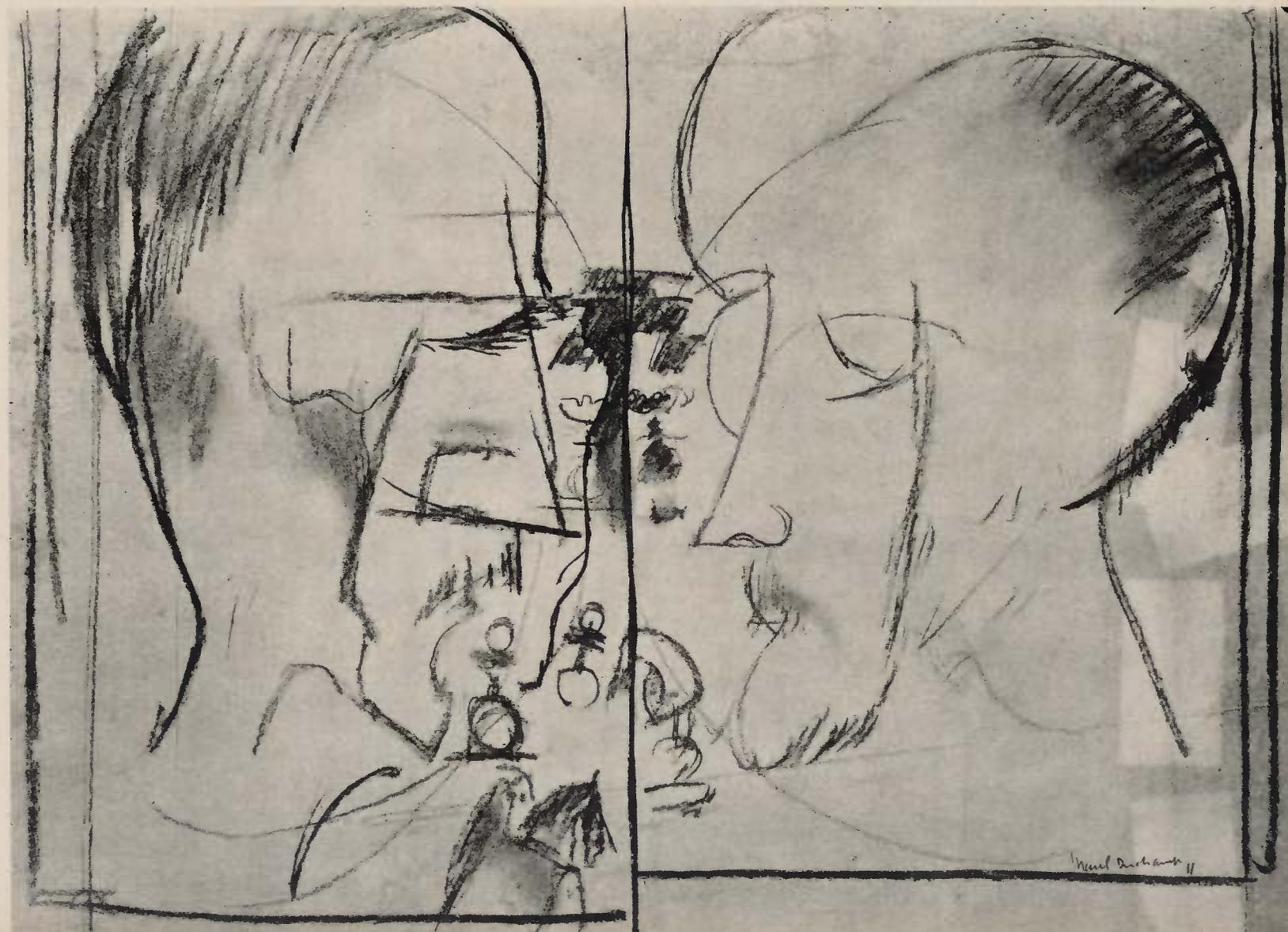
Cinq ans après la mort de Marcel Duchamp, la rétrospective organisée avec dévotion par Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine s'est muée en procession triomphale à travers l'Amérique, de l'automne de 1973 au printemps de 1974 et du Musée de Philadelphie au Museum of Modern Art de New York pour aboutir à l'Art Institute de Chicago mais sans passer, bien entendu, par Paris où les musées ont mieux à faire.

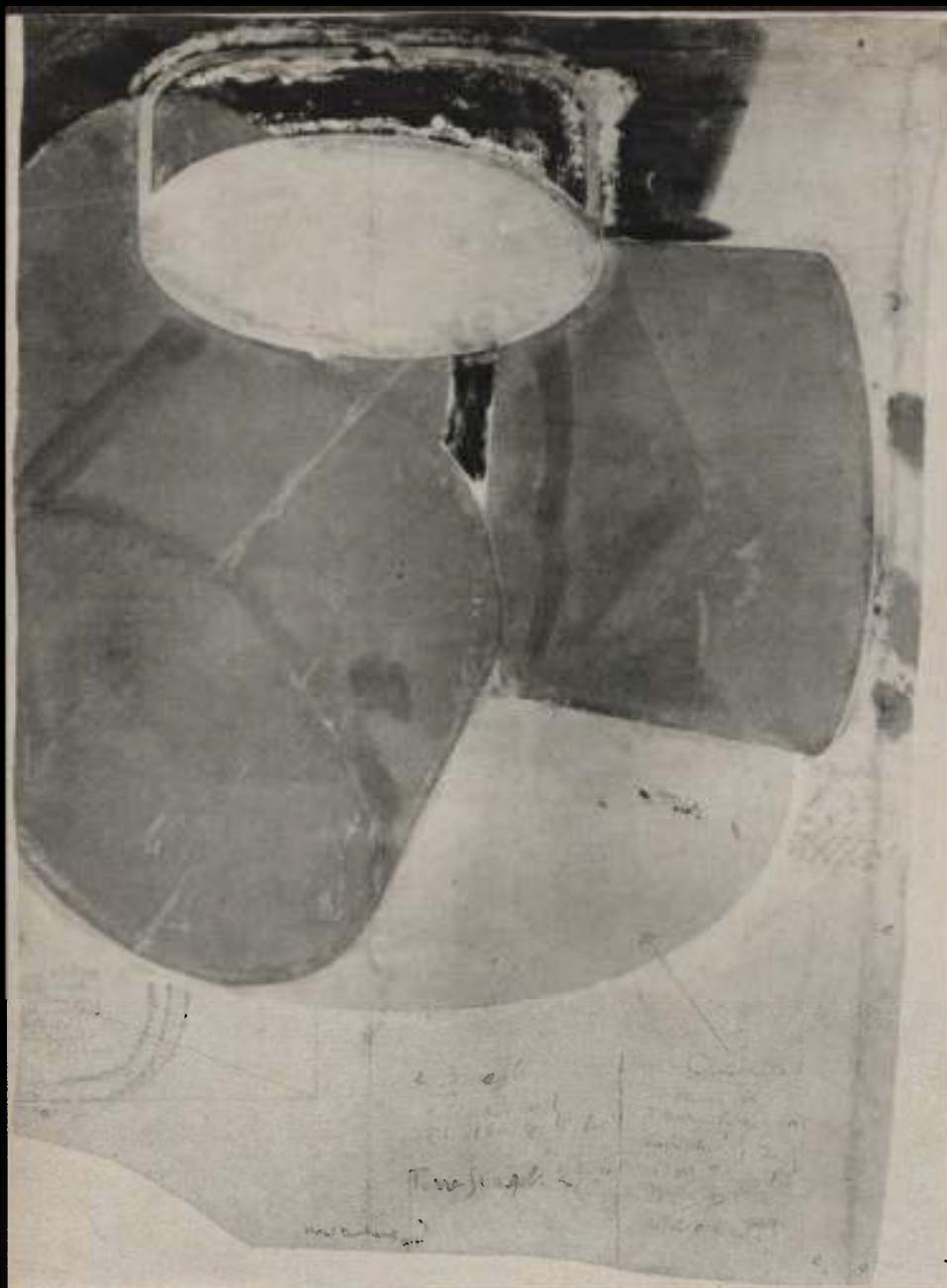
Parallèlement, un considérable volume collectif, également assemblé par Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine, s'est proposé d'accumuler sur Duchamp une véritable somme d'informations,

de documents, d'analyses et de commentaires. Jamais de tels moyens, jamais de tels efforts et, pourrait-on dire, autant d'amour et d'enthousiasme n'ont été consacrés à un cas aussi inhabituel (1).

Passé le choc de cette masse de sollicitations visuelles et écrites, on peut tenter d'en évaluer le résultat. Disposée méthodiquement, selon les lois imprescriptibles de la muséographie, la rétrospective se vouait par là même à décontenancer les visiteurs puisque Duchamp se prête mal au déploiement linéaire des salles d'exposition. Il manquait, et les organisateurs ont été les premiers à le sentir, le génial metteur en scène, le « dramatiser »

MARCEL DUCHAMP. Etude pour *Les joueurs d'échecs* (Duchamp-Villon à gauche, Jacques Villon à droite). 1911. Dessin au fusain. 43,1 x 58,4 cm. Coll. Jacqueline Monnier. Les têtes confrontées des deux frères de Duchamp sont séparées et compartimentées dans la solitude intransgressable du jeu d'échecs.





MARCEL DUCHAMP. Etude pour la *Broyeuse de chocolat* n° 2. 1914. Huile, crayons de couleurs et plume sur toile. 56 x 39,5 cm. Staatsgalerie, Stuttgart. Une des deux études pour la *Broyeuse de chocolat* récemment découvertes et acquises par des musées allemands. Sur celle-ci, le caractère sexuel de la *Broyeuse* est bien plus accentué que sur la version définitive. (Photo Philadelphia Museum of Art).



Marcel Duchamp photographié derrière le Verre qu'il a intitulé: *A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure*. 1918. Ici, Duchamp donne véritablement à voir sa conception de deux réalités différentes vécues simultanément. Museum of Modern Art, New York. (Photo Petersburg Press).

que Duchamp fut à maintes reprises pour les expositions des autres (2). Si le *Nu descendant un Escalier* fit scandale à l'Armory Show de 1913, ses ouvrages des époques « post-rétiniennes » sont trop peu spectaculaires, il y a trop d'*infra-mince* en eux pour qu'un public, même relativement averti, puisse aller au-delà d'un effleurement de surface. Mieux loti pour sa part, Richard Hamilton exposait au Musée Guggenheim, dont la rampe en spirale eût été plus propice à une désarticulation « chronophotographique » de l'œuvre plastique de Duchamp selon ses mouvements internes.

Ce ne sont là, je le sais, que brouilleries si l'on met dans la balance tout ce que la rétrospective et le livre qu'on vient de nous présenter nous apportent de matériel ou d'aperçus variés et nouveaux. Au surplus, le léger malaise que l'on éprouvait à voir Duchamp soumis à l'alignement quasi-



Portrait inédit de Marcel Duchamp (vers 1935) par sa sœur Suzanne Duchamp. Dessin au crayon. 225 x 188 cm. Coll. part.

militaire d'une revue de détail, avait au moins l'avantage de mettre mieux en lumière l'impossibilité où il fut toujours de se plier à une classification systématique quelconque. Et surtout on n'en saisissait que plus vivement, par antithèse, ce qui fait son originalité fondamentale: la capacité qu'il eut tout au long de sa vie de se mouvoir simultanément sur les plans séparés de deux réalités différentes.

Aucune interprétation plausible du personnage et de l'œuvre ne saurait être tentée sans tenir compte de ce préalable. Il faudra surtout admettre enfin qu'à l'instar de Rimbaud préconisant le « dérèglement de tous les sens », Duchamp s'est fait le cobaye d'une schizophrénie volontairement provoquée (non sans quelques dispositions peut-être). Bien antérieure à la « paranoïa critique » de Dalí, sa stratégie mentale s'est révélée beaucoup plus crédible. Elle s'est imposée sans tapage inutile et plus durablement. Le masque de l'humour qu'elle a volontiers revêtu pour moins effaroucher ne dissimule pas entièrement sa violence.

Récemment, Carlos Castaneda dans son troisième livre: *Journey to Ixtlan*, a décrit l'expérience comparable de son accession à une réalité séparée, sans recours aux hallucinogènes, par l'unique moyen d'une percée intrépide de l'imagination et de la volonté. Encore Castaneda reconnaît-il avoir bénéficié de l'aide de Don Juan, son « bienfaiteur », alors que Duchamp, en empruntant lui aussi la « voie sèche », est parvenu au même résultat mais absolument seul.

On sait que d'autres artistes du XX<sup>e</sup> siècle ont délibérément déformé le monde visible. Leurs œuvres, les peintures cubistes, par exemple, représentent un simulacre de réalité séparée. Cette révolution, dont on ne doit pas sous-estimer l'importance, reste néanmoins limitée à l'épiderme des choses. L'artiste crée des formes imaginaires dont la réalité n'est qu'esthétique. Duchamp s'est aventuré plus loin et il s'est attaqué sans merci aux structures. Il a inventé un nouveau langage, une nouvelle physique, de nouvelles mesures, une nouvelle perspective et jusqu'à de nouvelles couleurs avant d'édifier ses dispositifs qui fonctionnent fantasmatiquement, à la manière des « machines désirantes » analysées par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* (3). Derrière la vitre du *Grand Verre*, une réalité parallèle fourmille et c'est pourquoi toute scrutation d'un ouvrage de Duchamp en termes d'apparence est aussi loin de compte que le cubage d'un iceberg excluant les quatre cinquièmes immergés.

Dans son nouvel essai: *Miroir de la Mariée* (4), Jean Suquet souligne malicieusement le rôle de la virgule, véritable « accroc » qui déchire le titre: *La Mariée mise à Nu par ses Célibataires, même*. Cette virgule intempestive, « entre les célibataires pluriels et le singulier MÊME », a pour fonction de projeter le titre à un autre niveau, de le faire dévier dans une autre dimension qui est évidemment la quatrième, celle que Duchamp a introduite de force, par un acte d'autorité sans précédent, à



Portrait inédit de Marcel Duchamp (vers 1923) par son beau-frère Jean Crotti. Dessin à l'encre bleue. 21 x 13,5 cm. Coll. part.

l'intérieur de ses ouvrages. On peut capter ainsi sur le vif le passage de l'écart de langage, où il excelle, à l'irruption de l'objet dans un espace et un temps démultipliés. C'est à un écartèlement d'abord mental qu'il s'évertue avec une sorte de joie féroce, à une extension de la pensée, comme il a distendu *un peu* les lois physiques et chimiques, pour parvenir à un étirement de la réalité au-delà des confins du visible.

A ce stade, chacun de ses mots, chacun de ses croquis ou de ses objets devenait un « athanor » et il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'un nombre toujours croissant d'auteurs, à l'aide de preuves littérales fort convaincantes, se rangent à la thèse de l'interprétation alchimique de son œuvre. La coïncidence n'est pas niable et elle se vérifierait tout autant avec d'autres disciplines initiatiques comme la Gnose, le Bouddhisme Zen, le Tantrisme, voire avec des révélations oubliées, disparues ou futures. Il semble en effet que Duchamp



VISHNU-PADA. Peinture. Rajasthan. XVIII<sup>e</sup> siècle. Les pieds de Vishnu symbolisent l'unité de la Manifestation. Tous les éléments de l'univers sont représentés par différents signes-auspices qui se réfèrent à certains aspects « clefs » de l'Ultime. (D'après *Tantra Asana*, Le Soleil Noir Ed., Paris).

ait atteint pendant ses « crises » le point central d'où toutes ces doctrines se ramifient. Il lui aura suffi dès lors d'en pénétrer les arcanes par des exercices d'assouplissement métaphoriques semblables à ceux que lui imposait le jeu d'échecs mais, à l'inverse des Cabalistes d'obédience, il s'est montré trop irrespectueux et trop désacralisateur pour rester complice de la Tradition. Disons donc plutôt de lui ce que Paul Valéry a écrit de Stendhal dans sa préface à *Lucien Leuwen*: « On l'eût amusé (mais flatté dans le fond) de lui faire entrevoir, au travers d'une carafe magique, tout son avenir doctoral ».

Rien ne le caractérise mieux, d'ailleurs, que son refus de se figer dans une seule attitude, une seule théorie, une seule technique, dans un seul pays, un seul milieu ou même dans une seule identité et un seul sexe, ainsi qu'en témoigne son pseudonyme féminin: Rose Sélavy. Depuis sa rupture avec l'ambiance artistique de Paris dès l'automne de 1912 et malgré la fortune inattendue du *Nu Descendant un Escalier* l'année suivante à l'Armory Show de New York, il s'est plu à passer sans cesse, avec hâte, d'une activité à une autre afin d'échapper aux périls d'une idéation homogène.



MARCEL DUCHAMP. Torture-morte. 1959. Plâtre peint et mouches. 29,5 x 13,5 x 5,5 cm. Coll. part. Une comparaison de ce pied avec ceux de Vishnu permettrait de conclure à la parfaite initiation tantrique de Duchamp, aussi sérieusement qu'on l'a fait pour son initiation alchimique.

Il a pu tout aussi bien envoyer sous un nom d'emprunt un urinoir de série aux Indépendants de New York en 1917 et réussir à le faire refuser à ce Salon sans jury ni récompense ou confectionner occasionnellement quelque objet utilitaire inutile comme une cage à oiseau remplie de faux morceaux de sucre en marbre ou édifier des fenêtres et des portes énigmatiques ou construire une machine optique nommée *Rotative Demi-Sphère* ou composer un film érotique et abstrait intitulé *Aneimic Cinema* ou tenter sa chance à la Roulette de Monte-Carlo tout en émettant des obligations fictives ou figurer dans un ballet à titre de danseur nu ou participer à des tournois internationaux d'échecs et publier un traité de ce jeu savant. Il a pu également s'astreindre à recommencer patiemment et sans le moindre succès les démonstrations de ses *Rotoreliefs* dans l'atmosphère déprimante du Concours Lépine ou se marier en juin 1927 et divorcer en octobre ou paraître çà et là dans des réunions de cafés présidées par son ami André Breton et se montrer nonchalamment fertile en calembours ou en idées neuves recueillis avec gratitude ou disposer avec un art suprême une exposition surréaliste et disparaître sans bruit à la veille de l'inauguration.

Quelles conclusions pourrait-on tirer de l'énumération de ces faits bien connus? De toute évidence il était convaincu de n'être qu'un passant et de n'appartenir à aucune catégorie définissable. Il a poussé jusqu'à l'obsession sa crainte de dépendre un peu trop étroitement d'une amitié, d'une inclination, d'un dogme ou d'une habitude et pour accroître encore la distance — insuffisante à son gré — qui le séparait des autres, sa première recette fut d'utiliser « l'écart » comme une « opération ». S'il devait à tout prix prendre une décision, André Breton relate comment il s'en remettait simplement au sort: « Pile, je pars ce soir pour New York, face, je reste à Paris », ce qui rejoint une phrase à Picabia sur sa « martingale » de Monte-Carlo: « Vous voyez que je n'ai pas cessé d'être peintre, je dessine maintenant sur le hasard. »

S'il eut, malgré tout, un système, il le fonda sur une contradiction à outrance, non seulement de la volonté des autres mais de la sienne aussi. Ses allées et venues entre Paris et New York qu'il fuit alternativement dès qu'il s'y acclimate un peu trop, ses volte-face continuelles de l'art au non-art, de l'oisiveté ostensible au labeur exténuant, de la rareté aux multiples, du mutisme aux manifestes, de l'action à la contemplation, révèlent sa répugnance à se laisser enfermer dans un comportement irrévocable.

Son but primordial fut d'éviter d'être un peintre seulement, un artiste seulement, un novateur d'avant-garde seulement, un manipulateur de langage seulement, un humoriste seulement, un inventeur seulement, un théoricien seulement, un joueur d'échecs seulement, un penseur seulement, un séducteur seulement, un Français seulement, un Américain seulement, un dadaïste seulement, un surréaliste seulement, un ascète seulement, un

hermétiste seulement, un alchimiste ou un gourou seulement.

*Etant donné...*, son dernier ouvrage auquel il a travaillé vingt ans à l'insu de ses amis les plus intimes, n'est rien d'autre que l'affirmation finale de son droit de penser et d'agir à deux niveaux différents, d'être simultanément deux hommes dissemblables, hors de toute pression de l'extérieur.

Alchimie déchirante ou alchimie « hilarante »? Le débat est ouvert entre les « regardeurs », auxquels il a imprudemment délégué tous pouvoirs et qui sont aujourd'hui maîtres du terrain.

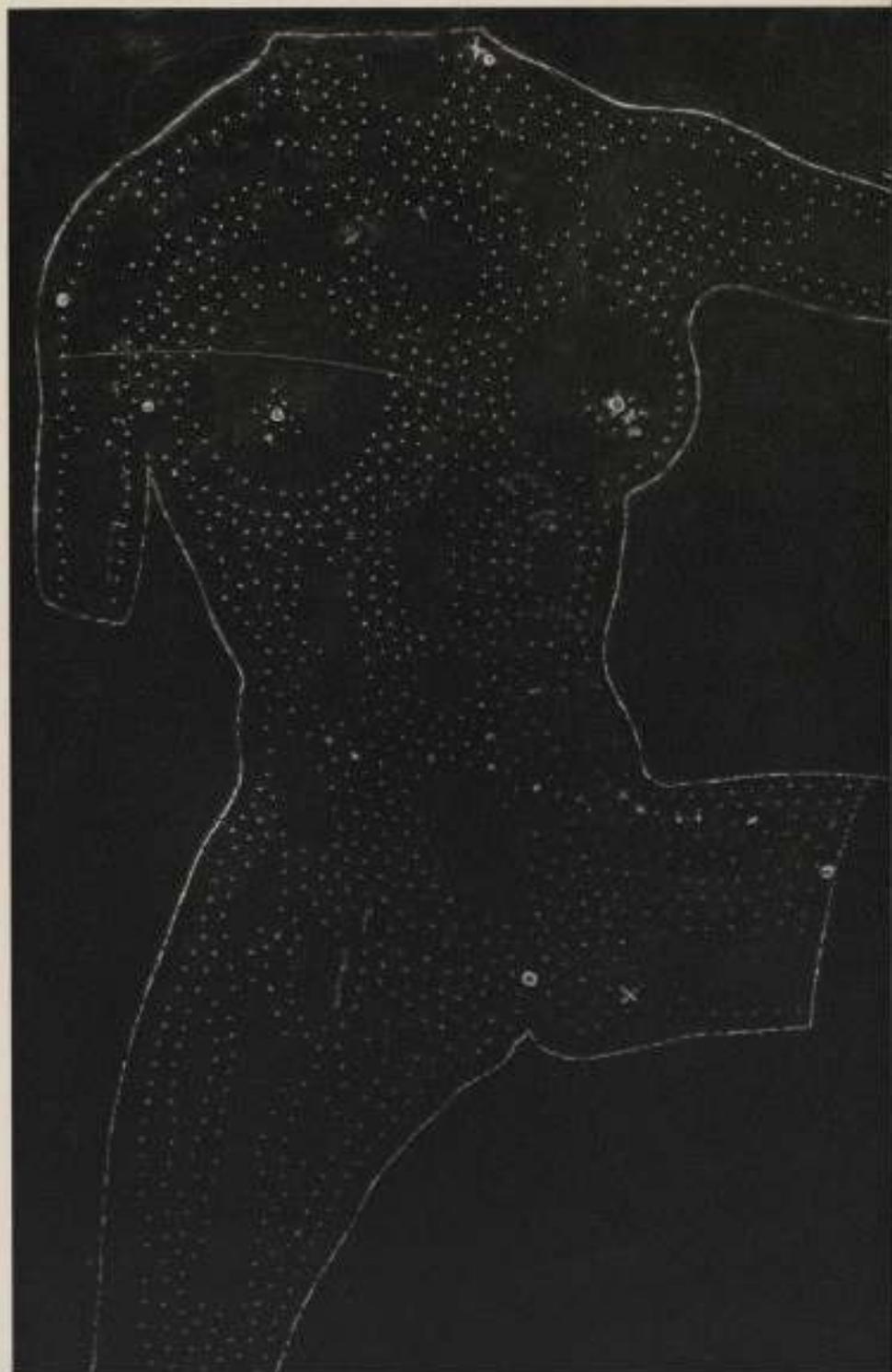
ROBERT LABEL

(1) *Marcel Duchamp*, Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art. Edited by Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, 1973. 360 pages.

(2) Ce ne fut pas faute pourtant d'initiatives ingénieuses comme la réalisation par Kynaston McShine à New York d'un des projets non exécutés de Duchamp pour l'exposition surréaliste de 1938: celui d'un « couloir de l'humour » au plafond recouvert d'ombrelles renversées.

(3) Editions de Minuit, 1972.

(4) Flammarion, 1974.

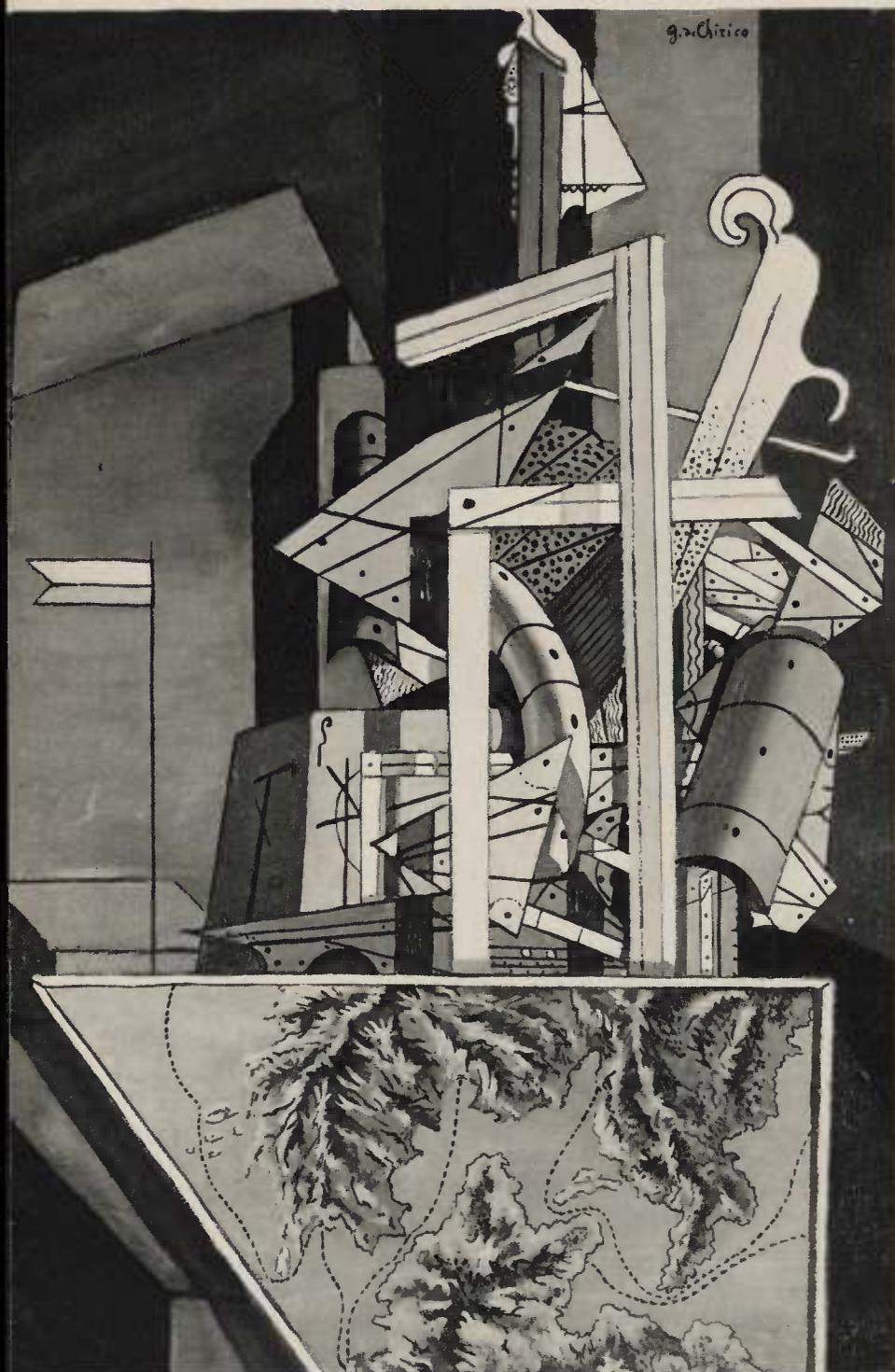


MARCEL DUCHAMP. Etude préparatoire pour le Nu d'*Etant donné...*, son dernier ouvrage (1946-66). Gouache sur plexiglas transparent et perforé. 91,3 x 55,9 cm. Coll. Teeny Duchamp. (Photo Will Brown).

Le «jockey perdu» du surréalisme:

# Giorgio de Chirico

par Jean-Baptiste Lebrun



CHIRICO. La mélancolie du départ. 1916-17. Huile sur toile. 52,5 x 36 cm. Coll. part., Londres. (Photo John Webb).

Chirico est-il, à lui seul, le maître de la peinture surréaliste, son *deus ex machina*? Il n'a jamais fait partie du mouvement, puisque dès 1925, un an après le premier *Manifeste du surréalisme*, Breton et Aragon attaquaient la nouvelle orientation de sa peinture, ce dont Aragon s'est expliqué en 1930 dans *La Peinture au défi*:

« Il serait peut-être temps d'expliquer l'horreur que j'ai de la peinture récente de Giorgio de Chirico. Pour l'avoir exprimée je me suis entendu dire par des gens qui venaient de découvrir ce peintre que j'étais incapable de le comprendre, incapable de le suivre à en croire un certain Waldemar George, ou plus simplement que je devais posséder des Chiricos anciens pour lesquels je craignais la concurrence des nouveaux; la vérité est pourtant que je déteste ceux-ci. Chirico seul me comprendra: de même que pour lui « le fait de se servir, pour le petit déjeuner, des figues fraîches couvertes de glace pilée » est « un acte tellement grave que, d'après son code, il aurait mérité une peine variant de dix à quinze ans de détention », de même, pour moi, le fait de peindre ainsi après avoir peint cela, vaut, dans mon système de pénalité, de quinze à vingt ans de réclusion et l'amputation de la main droite. Ce dernier châtiment laisserait à Chirico les loisirs de dicter dans sa cellule un ouvrage interminablement beau comme *Hebdomeros*. »

De même, Breton, en 1928, dans *Le surréalisme et la peinture*, écrivait:

« J'ai mis, nous avons mis cinq ans à désespérer de Chirico, à admettre qu'il eût perdu tout sens de ce qu'il faisait (...). C'était le temps où nous n'avions par peur des promesses. On voit comme déjà j'en parle à mon aise. Des hommes comme Chirico prenaient alors figure de sentinelles sur la route à perte de vue des Qui-vive. Il faut dire qu'arrivés là, à ce poste où il se tenait, il nous était impossible de rebrousser chemin, qu'il y allait de toute notre gloire de passer. Nous sommes passés. »

Six ans plus tôt, pour *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*, sa conférence de 1922 à Barcelone, il écrivait: « Ce peintre (Chirico), qui vit en Italie, et dont, pour un observateur peu pénétrant, les dernières œuvres semblent faire à l'académisme le plus stérile concession sur concession, nous tient sous le coup d'une trop



G. de Chirico

émouvante promesse pour que jamais nous puissions nous détourner de lui avec indifférence.»

En clair, cela ne signifie-t-il pas que Chirico a fait passer, à lui seul, par ses tableaux métaphysiques, les peintres et les poètes du Dadaïsme du côté du surréalisme? Et que Chirico, abandonnant l'exploration « métaphysique » au profit de ses « Archéologies », de ses « Cavaliers sur le rivage de la mer », de ses « Gladiateurs », etc., c'est-à-dire de l'antiquité romaine, rompait simultanément, et du même coup, son lien mental avec ceux-là mêmes qu'il avait, à son insu ou non, guidés, orientés? Il ne faut pas oublier que Marcel Duchamp, dans la notice qu'il a écrite en 1943 sur Chirico pour le catalogue de la Société Anonyme, a indigné Breton par sa conclusion: « Ses admirateurs n'ont pu le suivre et ont décidé que le Chirico de la seconde manière avait perdu la flamme du premier. Mais la postérité peut avoir un mot à dire. » Jamais, en effet, celui qu'on a appelé « Chirico II » n'a été accepté par ceux-là mêmes qui avaient porté aux nues, avant tout le monde, « Chirico 1er ». Seul Apollinaire, qui avait parlé des « paysages métaphysiques » de Chirico dès 1913, dans *Les Soirées de Paris*, mais qui est mort lui-même en 1918, n'a pas eu, parmi ses premiers admirateurs, le temps de décider si l'orientation

suivie par Chirico après 1920 était, oui ou non, dans la logique de ses « Intérieurs métaphysiques ». La très grande sévérité dont les surréalistes ont fait preuve à l'égard de Chirico ne s'explique, en fait, que par le souci de rendre cohérente l'attitude surréaliste proprement dite, et par la déception qu'engendre fatalement, un jour ou l'autre, une admiration sans bornes, où l'idéalisation implique un certain... idéalisme.

Quand Chirico séjournait et peignait ses tableaux métaphysiques à Paris, entre le 14 juillet 1911, date de son arrivée avec sa mère, et l'été 1915, date à laquelle les autorités militaires l'ont réclamé en Italie, il vivait comme un peintre en exil, assez démuné d'argent, mais libre: la bohème parisienne lui a servi à reconstituer un paysage mental, où une Italie imaginaire, celle de ses rêves et de sa nostalgie, affluait tout naturellement sur la toile. La guerre opéra une cassure dans cette immense rêverie. Coupé de ses amis français, et peu après avoir peint le portrait d'Apollinaire qui a servi d'emblème au surréalisme, il continua cependant de peindre à Ferrare, où l'avait appelé le 27<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie, mais où il fut reconnu « inabile alle fatiche di guerra ». C'est à Ferrare qu'il peignit « Les Muses inquiétantes », « Hector et Andromaque », et une série d'« Intérieurs

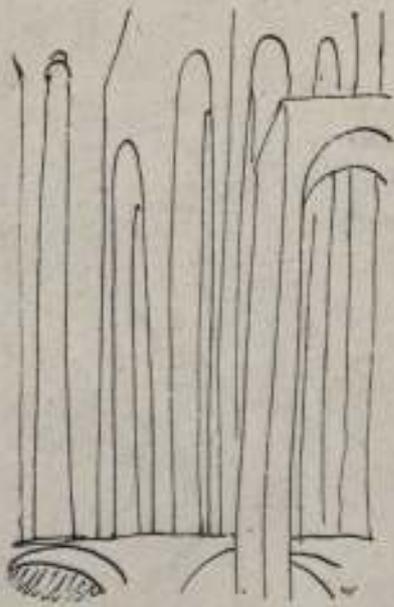
Catalogue de l'exposition des œuvres anciennes de Chirico en 1928, à Paris, à la Galerie Surréaliste. Document R. Valançay.



Le fidèle serviteur

Prix: 2 francs.

du 15 Février au 1<sup>er</sup> Mars 1928  
Œuvres anciennes  
de  
Georges de Chirico.



Galerie Surréaliste  
16 Rue Jacques Callot  
PARIS (sixième)



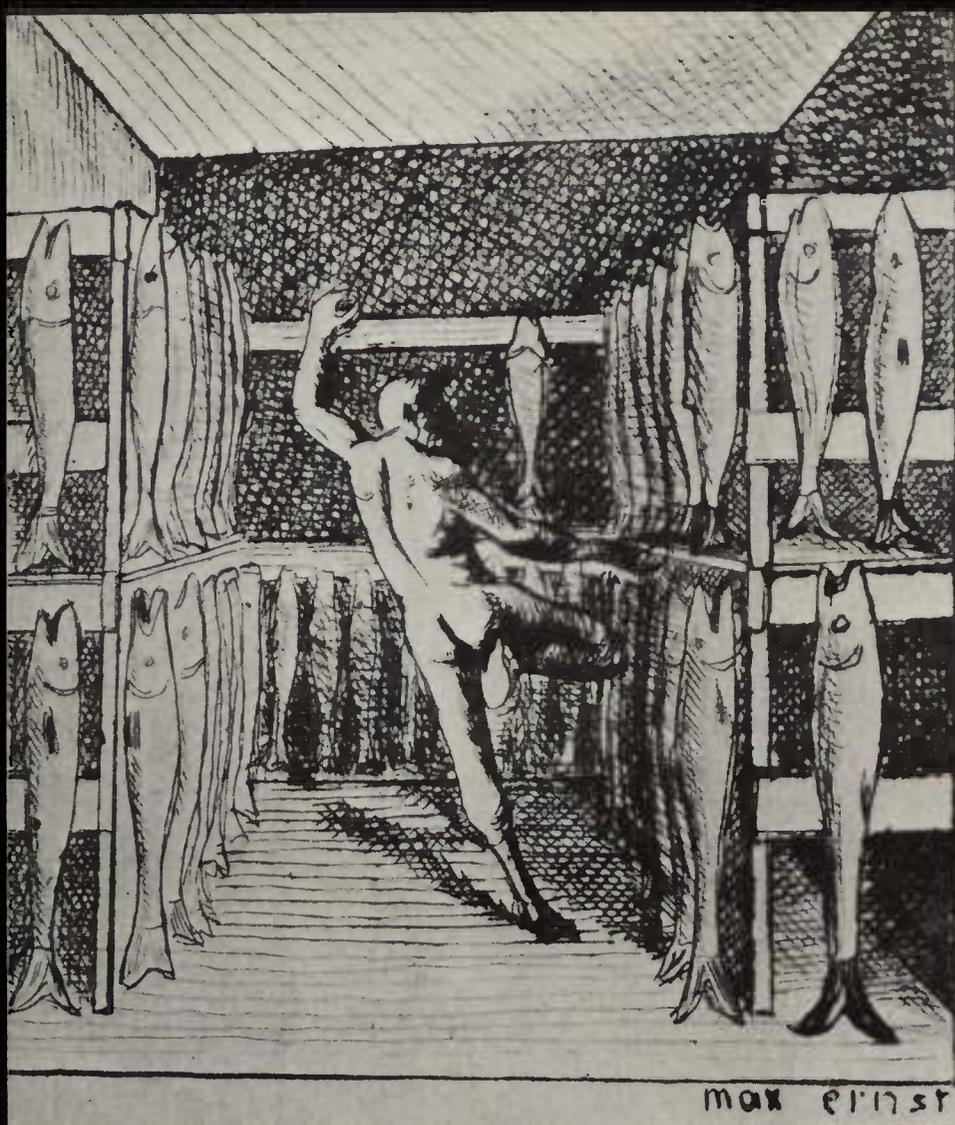
SALVADOR DALÍ. L'énigme de Guillaume Tell. 1934. Huile sur toile. 201,3 x 364,5 cm. Moderna Museet, Stockholm.

métaphysiques » qu'il n'a jamais pu « refaire » avec la même intensité. Ce n'est qu'à partir de son transfert à Rome, pendant l'hiver 18-19, où il a éprouvé sa « révélation » devant un tableau de Titien, que s'accélère la rupture particulière qui va l'inciter à faire l'effort de rejoindre — illusoirement d'ailleurs — la peinture de la Renaissance italienne, dont le séjour parisien, et l'hôpital militaire de Ferrare, l'avaient tenu éloigné. Il tint même à écrire à André Breton, en 1922, une lettre sur le « métier » et les « secrets » de la technique picturale, au moment même où il entreprenait la nouvelle série de ses « Villas romaines », du « Fils prodigue » et des « Argonautes ».

Ainsi, l'éloignement par rapport à l'Italie (et surtout par rapport à Rome) a favorisé l'éclosion et le développement de cette peinture de la *cosa mentale* qu'est la « période métaphysique », et, inversement, l'éloignement par rapport à Paris a favorisé le retour à un certain classicisme, à la *cosa fisica*, qui se trouvait en contradiction avec la naissance du surréalisme même, au moment précis où l'influence de la métaphysique chirichienne jouait à plein sur la nouvelle avant-garde de Paris.

C'est un numéro spécial d'une revue romaine, « Valori plastici », publié en 1919, que Max Ernst découvrit par hasard peu après, à Munich, et qui lui fit dire à Edouard Roditi, en 1967: « Les repro-

ductions des toiles "métaphysiques" qui s'y trouvaient me donnèrent l'impression de reconnaître quelque chose qui m'était familier depuis toujours, analogue au phénomène de sensation de "déjà vu" qui révèle toute une zone de notre monde onirique que l'on refuse de voir ou de comprendre, par une espèce de censure. » Et Max Ernst précise ceci, qui est capital: « Ce fut seulement après la guerre » — au moment où il tomba sur ce numéro de « Valori plastici » — « que je découvris enfin ma vraie voie. » Quand on sait qu'à ce moment, le surréalisme n'était encore qu'en gestation, avec la première expérience d'écriture automatique de Breton et de Soupault, et que Max Ernst s'est occupé cette année-là, avec Baargeld, d'organiser une exposition Dada à Cologne, on peut mesurer l'effet de choc — sinon de réveil — que produisit Chirico sur Max Ernst. Ce n'est qu'en 1921 que Max Ernst reçut une lettre d'André Breton, qui lui proposa d'exposer ses « collages » à Paris. Breton avait vu ces collages chez Picabia et, enthousiasmé, en ménagea donc la révélation, en mai 1921, à la Librairie du « Sans Pareil », à Paris, où il fallait alors un certain courage pour présenter un peintre allemand. L'effet Chirico sur Max Ernst durait donc depuis déjà deux ans... Il fallut d'ailleurs attendre l'été 1921 pour que Max Ernst rencontre effectivement Breton, mais au Tyrol, avec Tzara, et 1922 pour qu'il vienne s'installer à Paris sous le



MAX ERNST. Pointe sèche pour le frontispice de « Au 125 du Boulevard Saint-Germain » de Benjamin Péret. 1923. Document Robert Valançay (Photo J. Hyde).

pseudonyme de Jean Paris. Si l'on observe bien ce parcours: 1915: Chirico quitte Paris; 1919: publication de « Valori Plastici » avec les reproductions de Chirico, et découverte de ce numéro par Max Ernst à Munich; 1921: proposition de Breton à Max Ernst pour une exposition de ses collages à Paris; 1922: lettre de Chirico à Breton écrite à Rome, où il lui fait comprendre ses nouveaux problèmes techniques; 1922: installation de Max Ernst à Paris —, non seulement on peut voir que l'influence de Chirico n'a commencé à s'exercer qu'à retardement, mais que ce fut par le détour d'un peintre allemand, qui devait devenir, précisément, le premier peintre surréaliste. Quand on se rappelle l'admiration de Chirico pour Böcklin et Klinger, et le fait qu'il fit ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Munich, de 1906 à 1909, où il découvrit Arnold Böcklin, dont il subit d'abord l'influence, on ne peut que souligner le rôle joué, dans les coulisses de la naissance du surréalisme, par la tradition du symbolisme allemand. On peut dire, ainsi, que Chirico a été, dans l'histoire de la naissance du surréalisme, le *trait d'union essentiel* qui a relié le symbolisme allemand à la peinture surréaliste proprement dite, et qu'il fallait sans doute qu'un peintre allemand (et non français ou espagnol), déclenche ensuite, pour la

première fois, à Paris, l'étincelle d'une peinture anti-rationnelle, en contradiction avec les traditions « françaises », pour que se produise finalement l'offensive du surréalisme sur tous les plans des arts visuels. Sans cette articulation décisive: Chirico/Max Ernst (et, derrière eux, Böcklin), nul ne peut dire ce qui serait arrivé...

L'influence de Chirico sur André Masson, en effet, est faible, sauf peut-être dans un tableau comme *Les points cardinaux*. C'est grâce à l'exemple de la poésie, des expériences d'« écriture automatique » de 1919, que Masson bouleversa sa conception, cubiste, de la peinture. Les dessins automatiques de Masson, en 1924, obéissent à une exigence poétique, et ne procèdent d'aucun « symbolisme » ou « romantisme » pictural. Jusqu'en 1925, en effet, l'espace cubiste est encore présent dans la peinture de Masson, et c'est plutôt sous l'effet d'une révolte viscérale contre la guerre, que Masson a vécue en première ligne dans l'épouvante, qu'il se déchaînera ensuite dans ses « Massacres », qui ont donné au surréalisme sa dimension picturale la plus tragique, dont Artaud a saisi et souligné l'ampleur. De même, Chirico a échappé à Miró.

Par contre, c'est sur Magritte, après Max Ernst, que s'exerça l'influence de Chirico. *Hebdomeros*, l'admirable livre que Chirico publia en 1929, qua-

RENÉ MAGRITTE. La rencontre. 1929. Huile sur toile. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.





RENÉ MAGRITTE. Dessin original du « Jockey perdu », le premier tableau surréaliste de Magritte. 1926. Coll. Patrick Waldberg, Paris. (Photo Jacqueline Hyde).

tre ans après les premières attaques des surréalistes contre sa peinture, crée une atmosphère qui est non seulement « chirichienne », mais « pré-magrittienne ». Malgré sa date relativement tardive de publication, les surréalistes ont toujours défendu ce livre, où Aragon, par exemple, reconnaît que le génie du peintre « s'exprime à merveille par l'écriture ». Mais Magritte, comme Max Ernst, participe d'abord avec Mesens au Dadaïsme, et la revue *Cesophage*, qu'ils réalisent ensemble en 1925, porte encore la marque de Picabia: ils ont collaboré au dernier numéro de *391*, où Picabia attaquait Breton. Le « retard » relatif qu'implique une telle attitude sera vite comblé par les tracts de *Correspondance*, qui ont commencé à paraître à la fin de 1924 en Belgique, et par la revue *Marie*, éditée en 1926 par Magritte et Mesens, qui y expriment leurs sympathies pour le surréalisme parisien, mais ce n'est qu'en 1929 qu'ils collaborèrent à *La Révolution surréaliste*.

Jusqu'en 1920, Magritte, partagé entre l'influence du cubisme et du futurisme, et ensuite informé du Dadaïsme par Mesens, suivit avec Servranckx

une orientation « abstraite », dont il dira plus tard qu'elle impliquait de sa part une « attitude passive ». Cette oscillation se poursuivit jusqu'au *Jockey perdu*, que Magritte a défini lui-même comme sa première œuvre surréaliste; Patrick Waldberg la situe en 1926, ce que confirme la date du dessin du *Jockey perdu*. Pour exposer avec les surréalistes, il lui faudra cependant attendre jusqu'en 1928 et l'exposition de la Galerie Goemans, où un collage de Magritte (*Les... naissent en hiver*) et une peinture d'un nouveau-venu, *Les premiers jours du printemps*, de Salvador Dali, font penser à une nouvelle orientation de la peinture surréaliste... vers ce que l'on appellerait aujourd'hui un certain « hyperréalisme ». Aragon les inclut, en effet, tous deux, dans *La peinture au défi*, texte qui servit d'introduction à cette exposition de collages. Mais il faudra attendre encore 1961 pour que Breton écrive son premier texte sur Magritte, comme s'il y avait eu de sa part une sourde résistance à reconnaître l'immense importance de ce peintre. L'« arrière-plan métaphysique » de Magritte, qui dit avoir connu la peinture de Chirico dès 1922,



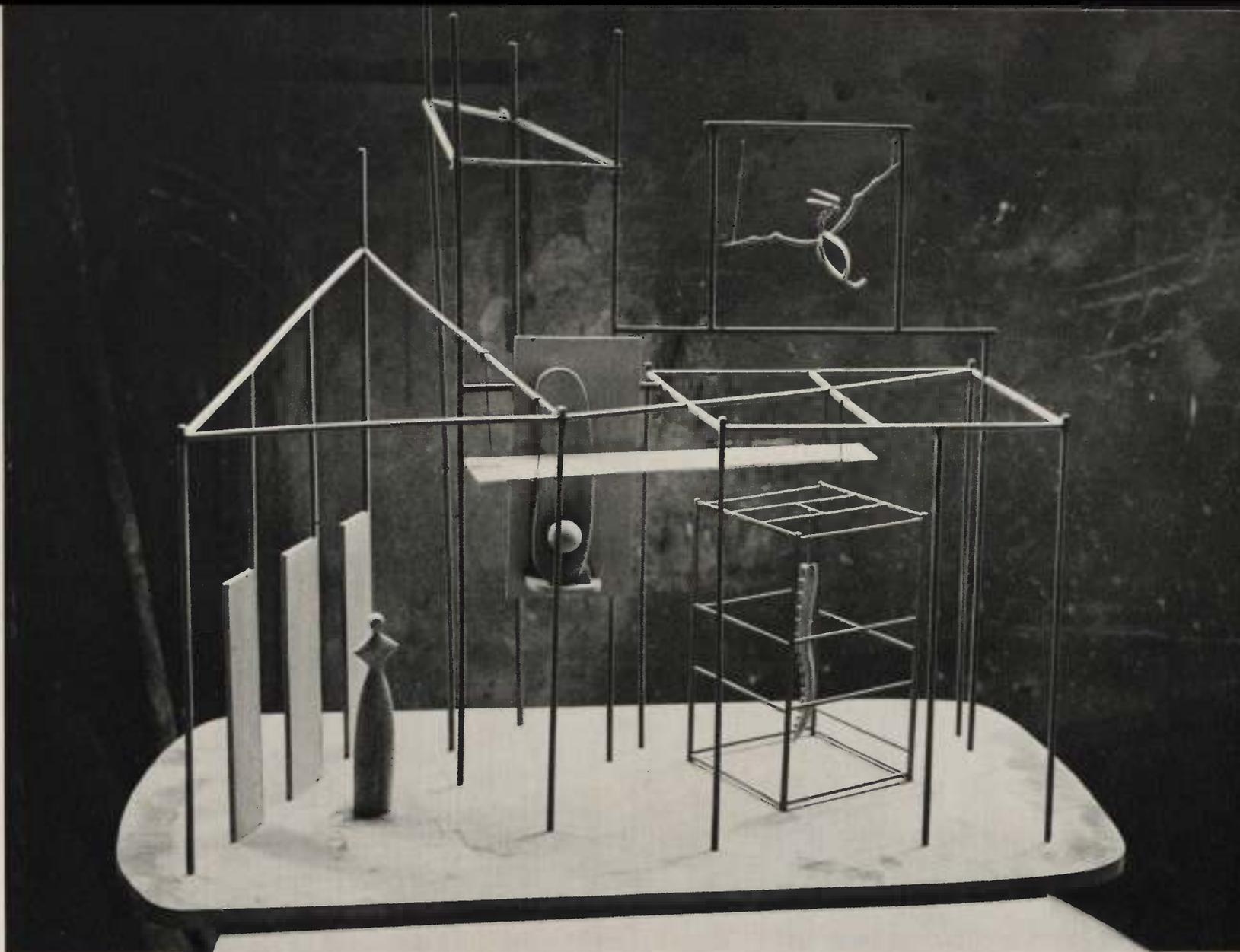
SALVADOR DALI. Les premiers jours du printemps. 1929. Huile sur toile. Ce tableau fut exposé à la Galerie Goemans lors de l'exposition de collages organisée par Aragon en mars 1930. Coll. Mr. and Mrs. A. Reynolds Morse, Cleveland, USA.

mais qui n'en a adapté l'enseignement — et avec discrétion — qu'à partir de *Jeune fille*, en 1924, n'a donc pas favorisé ses rapports avec Breton et les surréalistes de Paris, loin de là, alors que Magritte, plus qu'aucun autre peintre surréaliste, a développé la double réalité « mentale/extra-mentale » des premières peintures de Chirico jusqu'à une telle et originale perfection, qu'elle fait oublier Chirico lui-même. On doit remarquer à ce propos que c'est *après* que Max Ernst se soit libéré complètement de l'effet Chirico, que les deux peintres les plus chirichiens du surréalisme, Magritte et Dalí, ont donné à sa peinture la légende « littéraire », techniquement minutieuse et même « académique » qui plane encore au-dessus d'elle.

Nul ne devrait oublier, aujourd'hui, que les plus fortes créations picturales du surréalisme, celles de Max Ernst, de Tanguy, de Magritte, etc., ont été longtemps rejetées, condamnées, méprisées comme « littéraires ». Giorgio de Chirico l'écrivait lui-même en 1927 dans *Le fils de l'ingénieur*: « Il vivait là dans deux pièces qu'il avait tapissées de haut en bas de dessins fort étranges et troublants

qui firent répéter pour la millième fois à certains critiques de haut bord la fameuse rengaine: C'EST DE LA LITTÉRATURE. Les mêmes critiques, d'ailleurs, à l'issue d'une discussion ayant comme sujet un récent vernissage, avaient dogmatisé que LA PEINTURE DOIT ÊTRE DE LA PEINTURE ET NON DE LA LITTÉRATURE. »

Cette double attitude pro et anti-chirichienne divise littéralement le surréalisme en deux courants. Les *pro*: le premier Max Ernst, Pierre Roy, Magritte, Delvaux, Dalí, le premier Victor Brauner, le premier Giacometti, Klapheck; les *anti*: Miró, Masson, le second Max Ernst, Hérold, Lam, Matta, que sépare, en fait, Yves Tanguy, chirichien par sa lumière et ses ombres, anti-chirichien par les objets inventés qu'il y projette. Un tel antagonisme explique sans doute la tension perpétuelle qui caractérise l'histoire de ce mouvement, où les peintres ont jusqu'au bout oscillé entre une volonté de libération du sujet par l'automatisme du dessin et de la couleur (les *anti*), et une volonté de renouveau du sujet incluant la reconnaissance de l'objet extérieur (les *pro*).



ALBERTO GIACOMETTI. Le palais à quatre heures du matin. 1932. Museum of Modern Art, New York. (Photo Brassai)

C'est en 1950, dans l'« Almanach surréaliste du demi-siècle », que Jacques Hérold a ouvert les yeux du *Cerveau de l'enfant* en retouchant sa reproduction photographique. Cet acte de profanation poétique, qui préfigure les toutes récentes peintures de Recalcati, *La bohème de Chirico*, révèle à lui seul l'ambivalence des surréalistes à l'égard de leur maître et de leur provocateur initial: l'admiration pour le rêveur des grands espaces urbains endormis par la sieste, et le reproche permanent qu'ils lui ont fait de ne pas avoir voulu garder les yeux ouverts sur son monde le plus intérieur, celui de l'exploration systématique de cet autre « cerveau de l'enfant » qu'est l'inconscient. Mais au bout du compte, Giorgio de Chirico, qui a rendu possible la peinture surréaliste, n'est-il pas le *jockey perdu* par le surréalisme même?

L'histoire du surréalisme n'en fait que brouiller indéfiniment les pistes.

JEAN-BAPTISTE LEBRUN

Reproduction photographique du « Cerveau de l'enfant » de Chirico, retouchée en 1950 par Jacques Hérold, et intitulée « Réveil du *cerveau de l'enfant* ».



*Quel est le critère de la surréalité?*

# Le modèle intérieur

par Alain Jouffroy

« L'œuvre plastique », écrit André Breton, « pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera (...) à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas. » Mais existe-t-il quelque chose comme un modèle intérieur?

Par rapport au monde réel, le surréalisme se définit par le préfixe *sur*: sursaut, survitesse, surprise, survol, surgissement: un *plus*, un excès, une multiplication. Il ne s'agit pas, pour les surréalistes, de nier pour autant l'existence de la réalité, mais de la tirer en avant, de la faire bouger au-delà de ses limites présentes: en un mot, de la transformer. La confusion qu'entretient la vieille antinomie esprit/matière, réel/irréel doit d'abord être dénoncée pour comprendre l'enjeu surréaliste proprement dit. Pour Breton, les deux en-

nemis à combattre sont, simultanément, le réalisme et l'irréalisme — et d'une certaine manière, le matérialisme et l'idéalisme qui leur correspondent. Demeurent donc en deçà de la position surréaliste ceux qui la critiquent du point de vue de l'un ou l'autre de ces deux postulats métaphysiques.

Quand Breton évoque en 1928, dans *Le surréalisme et la peinture*, la référence à un modèle intérieur, et même s'il oppose ce dernier au modèle extérieur traditionnel (celui de la nature morte, du paysage et du nu), il n'entend pas que la réalité des objets, des choses et des êtres doit être niée, effacée au profit d'un imaginaire ou d'une illusion quelconques. Bien au contraire, et les documents photographiques qui abondent dans les publications surréalistes en sont déjà les si-

MATTA. Les Grandes Expertatives (cube Honni Aveuglant - face). 1966. Huile sur toile. 200x400 cm. (Photo Galerie Iolas-Morain).



gnes, Breton insiste le plus souvent sur le caractère réel, non fictif de l'expérience surréaliste: c'est dans tel café que telle rencontre a eu lieu, et à telle heure et non dans un autre café, à une autre heure. Le surréalisme se vit dans la rue, en passant sous les enseignes des magasins et des hôtels, et à la rencontre de femmes, ou d'hommes, dont on attend quelque chose, un dialogue lui aussi réel. Aussi bien, le modèle intérieur n'est-il pas séparé des choses, des objets et des êtres qui le renouvellent constamment dans l'inconscient de chacun: il s'en éloigne seulement — pour mieux les voir — de la distance non mesurable de la pensée.

Entre modèle intérieur et modèle extérieur, le surréalisme établit ce système de relations que Breton a comparé lui-même au principe des vases communicants. Le modèle à suivre, pour le peintre ou le poète, ne s'oppose pas au modèle extérieur: il s'en nourrit, il l'inclut. Le plus grand nombre des œuvres surréalistes porte la marque de ce renversement d'une réalité sur l'autre, où s'opère l'action poétique proprement dite. Magritte ne tourne pas le dos à la réalité, aux objets qui l'entourent, il en montre plutôt l'envers, par la transparence propre à sa pensée. Le « modèle intérieur » de Magritte n'est pas une chimère, mais le constant besoin de découvrir, au sein même de la réalité, la part d'indétermination qui la lie aux rêves et aux désirs de l'homme. Il y a donc, chez Magritte, comme chez tous les surréalistes, cette double relation réalité extérieure/réalité mentale, réalité mentale/réalité extérieure, sans laquelle le « surréel » cesserait de mordre sur le réel, de bouleverser l'ordre apparent du réel. Réduire le surréalisme au « matérialisme » de la description objective, ou à l'idéalisme de l'invention gratuite, revient strictement à omettre dans les deux cas le surréalisme lui-même, qui fonde ses inventions sur la réalité concrète, et soude les deux univers les plus séparés par la pensée traditionnelle: l'image (ou la projection) du désir, et l'objet auquel s'applique le désir.

Il n'est donc pas étonnant que le surréalisme porte, dans ses œuvres diverses, cette marque de double polarisation. Parfois c'est le pôle du désir qui l'emporte, et parfois c'est celui de l'expérience concrète, mais le surréalisme a atteint ses plus hauts moments quand l'attraction subie par ces deux pôles a été simultanément ressentie de manière égale. La glissade vers l'abstraction, et la chute qui reconduit au réalisme, les deux tentations les plus contraires à la peinture surréaliste, ne sont que les effets secondaires de la grande difficulté qu'il y a, pour un homme, à demeurer vigilant à l'égard de tous les pièges que lui tendent, d'une part, son propre fonctionnement solitaire (le narcissisme, l'autisme, la fuite, le repliement sur soi), d'autre part son besoin d'action, d'intervention (l'ambition sociale ou politique, l'opportunisme, le « bon sens »). Entre ces deux dangers, on peut dire que Breton, qui fut à lui seul responsable du surréalisme de 1924 à 1966, a tendu



WIFREDO LAM. Non combustible. 1949. Huile sur toile. 110 x 91 cm. (Photo Marc Vaux).

une sorte de corde raide, sur laquelle il était d'autant plus périlleux d'avancer que, d'en bas, d'en haut et de tous côtés, les contradictions historico-sociales n'ont fait qu'accroître les appels, les provocations, les désespoirs, les *secousses* de toute sorte.

Du même coup aussi, en se tenant longtemps sur cette corde raide, on finit par s'exclure du jeu normal des hommes et par se confondre avec une exception. Quand Breton, en 1932, a voulu dégager la responsabilité d'Aragon à l'égard de son poème *Front rouge*, qui débordait pourtant la règle surréaliste et, en se rapprochant de la poésie de propagande, tombait sous le coup de la loi, il a sans doute obscurément cherché à ramener Aragon à la conscience des impératifs surréalistes. Ce faisant, il ôtait le poids du risque, de l'expérience vécue à un texte qui entraînait Aragon dans la sphère de la seule activité politique. Ainsi Breton et Aragon se sont-ils séparés, cette année-là, à cette frontière même où le surréalisme s'est écartelé: Breton s'épargnait à l'avance les erreurs du stalinisme, et Aragon se privait de son côté des moyens intellectuels par lesquels il aurait pu agir plus vite sur la réalité qui l'entourait. Or, le sur-

réalisme ne peut être confondu, ni avec la volonté d'échapper aux lois de la réalité et de la politique, ni avec la volonté d'obéir à ces lois. La révolution surréaliste ne consiste pas à se trouver solidaire de l'un des deux camps opposés: celui des ennemis de la réalité (les poètes apolitiques) ou celui des ennemis de la surréalité (les politiciens pragmatiques), mais à transformer les ennemis de la réalité en partisans de la réalité, les ennemis de la sur-réalité en partisans de la sur-réalité, et à lier le mode d'action de ces deux camps en vue d'une révolution complète, intérieure et extérieure, de l'homme.

Aussi bien ne s'étonnera-t-on pas de la très grande diversité de l'aventure surréaliste. Tableaux, collages, photo-montages, objets, sculptures y trouvent une place que, chaque fois, ils s'inventent dans une perspective qui échappe à tous les formalismes, à tous les dogmatismes. A lui seul, le surréalisme a rendu ridicule toute espèce de volonté de réduction de la création à un système de formes et à un principe moral quelconque. C'est en cela qu'il s'oppose, catégoriquement, à ce qui n'est pas lui, c'est-à-dire à une esthétique conçue de manière apriorique, ou à une règle unique de comportement.

Mais c'est à Lautréamont, à Rimbaud et à Mallarmé que Breton se réfère pour définir le modèle intérieur, et non à des peintres, bien qu'il prenne ensuite Picasso comme le plus grand exemple de ceux qui ont exploré cette route. En citant ces trois poètes, il s'appuie sur le « véritable *isolant* » qu'ils ont inventé pour se libérer de tout ce qui n'était pas poésie. Breton n'y insiste pas, mais on peut se demander comment une telle contre-censure peut s'exercer, et si elle n'aboutit pas à créer une censure nouvelle, qui consiste à éliminer systématiquement du jeu poétique et plastique les mots, les images, les discours qui l'empêchent de jouer, précisément, jusqu'au bout. Le modèle intérieur inciterait donc le peintre à isoler d'abord sa propre vision de la vision des autres, et à la cristalliser à partir d'un certain nombre de refus. Ainsi, ce serait en évacuant les formes vides de l'abstraction, et les apparences pleines du réalisme, que surgirait l'image surréaliste proprement dite.

Une telle définition du modèle intérieur s'applique beaucoup mieux à Tanguy qu'à Magritte, à Max Ernst qu'à Dali, et c'est sans doute en précisant le fonctionnement de la pensée picturale à partir de ce modèle qu'on commence à cerner l'idée de surréalité. Yves Tanguy donne une réalité d'objets — avec leurs ombres portées dans l'espace — à des formes inventées, alors que Magritte demeure sur le plan de la réalité la plus quotidienne. De même, dans ses « frottages », Max Ernst transfigure les traces de la matière la plus concrète, celle d'une planche ou d'un pneu de bicyclette, et réinvente la fable du monde à partir de cette auscultation graphique des choses. Wifredo Lam et Matta seraient, de leur côté, plus « surréalistes » que Bellmer, par exemple, parce

qu'ils imposent les formes d'un monde possible aux éléments constitutifs spontanés de la peinture: les couleurs jetées sur la toile (Matta), ou le faisceau des traits de l'automatisme (Lam), alors que Bellmer prend comme modèles, hors de son propre cerveau, des poupées, des femmes concrètes, dont le corps désarticulé se lie davantage à l'expérience visuelle de l'érotisme que les totems imaginaires de Lam ou les machines-personnages de Matta. Je n'en déduis pas que Magritte, Dali et Bellmer ne sont pas de véritables peintres surréalistes, mais qu'ils ont conçu leurs tableaux sans se référer au « modèle purement intérieur ». Par ailleurs, Jean Arp, dont les formes se déploient selon un système beaucoup plus « abstrait », se situe à l'extrême opposé, là où disparaît finalement la possibilité de tout modèle, « intérieur » ou non. A la limite, cependant, Arp ne rejoint-il pas Tanguy, dont les objets inconnus, s'ils étaient conçus comme des sculptures, apparaîtraient comme des abstractions?

Mais c'est au centre de telles contradictions, qui empêchent de réduire le surréalisme à une idéologie, que se manifeste le génie surréaliste. Je dirais plus: c'est en exaspérant ces contradictions, et en s'interdisant de les résoudre artificiellement, que le surréalisme a pu devenir pendant cinquante ans le moyen le plus indépendant et le moins prévisible d'expression et de communication. Le « modèle purement intérieur » est, par définition, fluctuant, sinon insaisissable: il change avec l'individu auquel il correspond, il change aussi en fonction des nécessités de l'histoire vécue par cet individu. Par rapport à un modèle extérieur fixe, apparemment commun à la perception de tous: la table, la bouteille, les fleurs, etc., le modèle intérieur incite l'artiste à l'interrogation, à la recherche et à la découverte perpétuelle de soi. Comme tel, il peut encore servir aujourd'hui de critère pour déterminer la quantité de surréalité d'un poème ou d'un tableau. Aucun homme extérieur à la création en général n'est cependant habilité à appliquer ce critère comme celui d'un jugement de valeur.

André Breton a toujours procédé, dans ses écrits comme dans sa vie, par la mise en rapports des idées et des images les plus écartées les unes des autres: le matérialisme d'Engels et de Marx et l'idéalisme de Novalis et de Hegel, la provocation politique ouverte et l'occultation la plus ésotérique, mais aussi, plus particulièrement dans le domaine de l'art, le filon secret du modèle intérieur et les objets les plus quotidiens. On ne saurait saisir le surréalisme si l'on oublie cette double polarisation permanente, qui fait étinceler le plus fortement le désaccord productif des contraires. Ceux qui tirent le surréalisme du seul côté de l'objet, de la provocation politique et du matérialisme ne sont pas moins borgnes que ceux qui veulent le réduire aujourd'hui au mystère romantique, aux sciences occultes et à l'idéalisme absolu.

ALAIN JOUFFROY

*Le rêve et le désir:*

# Au regard de la poupée

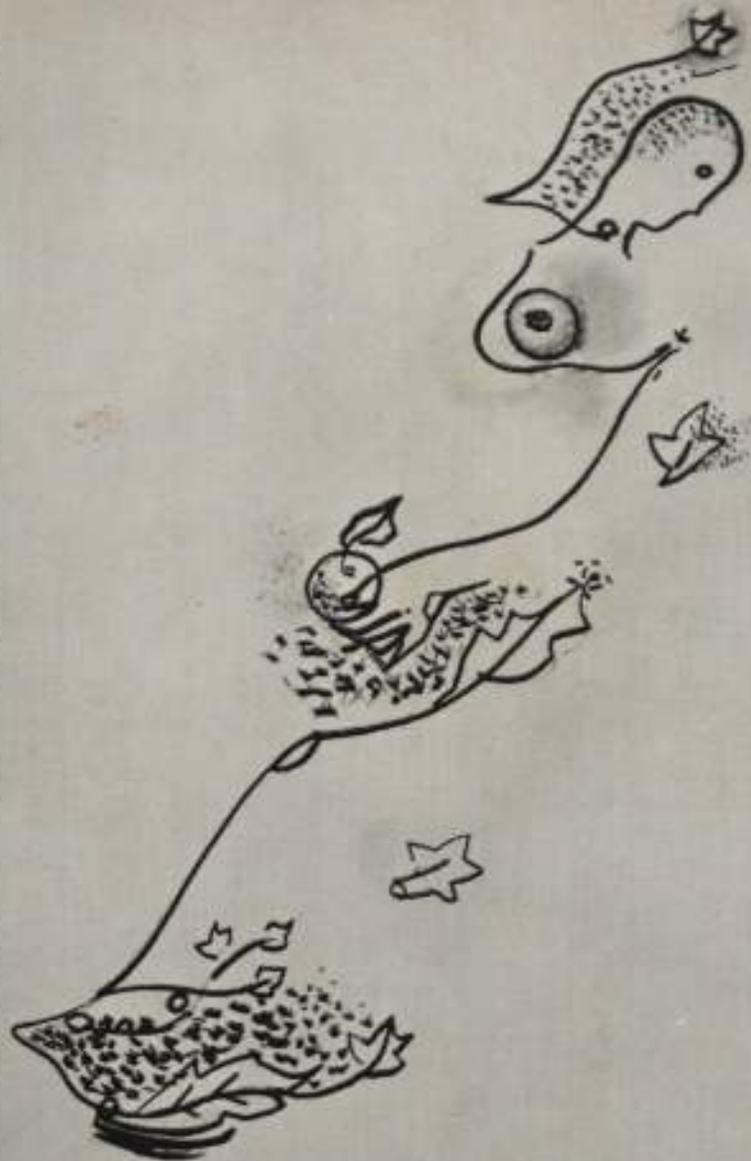
par Jean-Christophe Bailly

Par l'intermédiaire de quelques hommes très seuls la pensée s'est ouverte au sens éclaté des instants sans mesure, au rythme des corps se touchant dans la nuit. Les repères que l'un de ces hommes, sans doute le plus scrupuleux, a élaborés à partir de son expérience et de ce qu'il y avait en elle de perdu, restent pourtant à l'écart, comme les fanaux d'un chenal qui ne servirait plus: la notion de dépense est restée une notion et la part

maudite une part; le discours est venu s'interposer entre l'homme et le désir, paralysant les chances que l'expérience avait débloquées. Parler du désir, de la tension affolée qui ne sait pas et qui cherche, dans les termes du Savoir, parler de l'éclair qui illumine comme d'un concept est aujourd'hui une affaire courante expédiée quotidiennement dans les universités, les livres, les séminaires, les salons. Et ce discours multiforme, baro-

La « poupée » de Bellmer reflétée dans trois miroirs. (Photo Henri Glaeser).





ANDRÉ MASSON. Dormeur. 1926. Crayon de couleur. 63 x 48,7 cm.

que ou gris, est si aveugle, si autosatisfait qu'il n'a plus d'yeux pour voir ce qui incarne ce dont il parle: des images, par exemple, comme celles que Bataille justement a semées à travers les pages des *Larmes d'Eros*, des images comme celles que la peinture surréaliste a fait surgir dans le plus total abandon et qui, si elles révèlent parfois des blocages dont il peut être question de se débarrasser, le font de façon tangible, et liées à la recherche d'un individu vivant, qui n'a pu que les peindre et qui s'est avancé à travers elles en direction de son silence. Préférer les traces vivantes aux discours morts serait le premier pas qui permettrait à une parole de ne pas s'enliser, mais de même que les parents ne racontent pas leurs rêves à leurs enfants, les critiques et les « savants » ne montrent pas leurs fantasmes aux peintres.

Pour moi, je n'aurais vu que des images, et leur force était d'exclure de l'esprit les mots et les jalons du code, de distendre les parois de la mémoire au point de les faire éclater. Les images res-

tent, en suspens, et avec elles la nostalgie d'une peinture qui fixerait l'éternité de chaque instant, de chaque minute, de chaque seconde — images comme des coups de sonde, dérivant au bord du temps, espaces réinventés. Le surréalisme a ouvert les portes de la chambre noire, et des milliers de scopitones fonctionnent dans une tête d'épingle. Une vague de rêves a déplié la vie et le tracé des premiers dessins automatiques d'André Masson rejoint le réalisme cénesthésique de Bellmer. Les lignes sautent, se tordent, et un rêve parle, hors du temps, ou dans l'épaisseur du temps qui lui est propre. L'« érotisme surréaliste » existe ainsi, dans l'ombre et la lumière de l'espace intérieur, et le corps, c'est vrai, en est presque absent. Érotisme d'images projetées, d'états, d'impressions, de glissades, de battements. Toyen, par exemple, ou le sens du toucher. Rêves où le désir lance des couteaux de lumière, les tableaux surréalistes ont allumé à l'intérieur de la vue, et dans la fixité, l'impatience de la vitesse. Rêves qui éclatent à la surface de l'eau mentale et qui dérivent vers le centre incalculable où il n'y a plus d'« érotisme » parce que tout est érotique, toute pensée, la pensée — où la part n'est plus maudite mais s'affranchit dans l'excès de fuites bondissantes: monde de lumières et d'écailles, de rires dans la gorge des yeux, dénouement léger des parures éclatantes. Ici, les voyeurs n'ont aucune prise, et les regardeurs, qui ne leur ressemblent pas, étendent les bras vers un espace qui les lie, au centre de gravité d'eux-mêmes, au point où tout se condense et

TOYEN. Eclipse. 1968. Huile sur toile. (Photo Morain).





BELLMER. La poupée. 1941. Peinture. (Photo Jacqueline Hyde).

surgit, vers l'île dont chaque image est la rature imprévisible.

On dit couramment « l'autre scène » en maintenant ainsi l'inconscient à l'écart. Sur quelle scène surgissent des tableaux aussi librement érotiques et aussi différents que *Les hommes n'en savent rien* de Max Ernst, reproduit dans *Nadja*, *La Jungle* de Wifredo Lam ou *Le grand masturbateur* de Salvador Dali? N'y en aurait-il pas qu'une, immense, où l'on perd pied, et qui ne se distingue d'aucune coulisse? Tous les fils du réseau conduisent à la même pointe de quartz, tous les tableaux, les dessins, les collages surréalistes ont un contenu érotique, latent ou manifeste, et il ne serait pas possible de les diviser en catégories. Chez certains l'érotisme apparaît en filigrane ou en surimpression, chez d'autres il est la constante et obsessionnelle basse continue, mais entre le latent et le manifeste, entre l'effleurement et la violence il n'y a pas de frontière, il n'y a que des tensions. A la diversité des images est liée ainsi la permanence

d'un spectre, qui marque tout du long la différence surréaliste dans l'art contemporain. Breton le signalait dans son introduction à l'exposition de 1959: « Ce qui, dans leur ensemble, caractérise et qualifie les œuvres surréalistes, ce sont, au premier chef, leurs implications érotiques » et il faut se transporter dans l'atmosphère de l'avant-garde des années vingt pour saisir toute l'importance d'un déplacement dont l'écho retentit encore, repris par d'autres sources, et dont Duchamp et Chirico avaient inscrit les signes inauguraux: « Qui entreprendra de percer, écrit encore Breton dans le même texte, le secret de l'attraction élective qu'ont pu, à son origine et si durablement, exercer sur le surréalisme les œuvres on ne peut plus dissemblables de Duchamp et de Chirico aura toutes chances de se perdre en conjectures stériles si lui échappe que leur plus grand commun diviseur est *l'érotisme*. » Malgré la distance, la *Mariée* et les *Muses inquiétantes* n'ont pas fini de hanter l'espace de la peinture et des mœurs. Venues



BELLMER. Mille filles. 1939-41.  
Huile sur toile. Coll. Jean Brun, Dijon.  
(Cet ektachrome a été reproduit  
dans l'ouvrage « Hans Bellmer »,  
Editions Filipacchi, Paris 1971).



WIFREDO LAM. Les rumeurs de la terre. 1950. Huile sur toile. 147 x 287 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

d'une nuit ironique ou d'un jour trop éclatant, elles continuent d'interroger en nous notre sens de ce qu'Apollinaire appela dans *Onirocritique* « les éternités différentes de l'homme et de la femme », en replaçant l'énigme au cœur des contradictions présentes (1). Car tout tableau, en un sens, est un tableau de mœurs et Stendhal avait raison de dire que « la peinture n'est que la morale construite », ou détruite, et c'est ici, quant aux mœurs, que la différence surréaliste, visible dans tous ses décalages, prend son véritable essor par rapport au temps, par rapport aussi à sa forme la plus glauque et la plus figée, l'Etat. Et s'il y a un peintre dont l'œuvre et la vie incarnent jusqu'au bout du possible et au-delà d'elle-même cette différence, c'est Hans Bellmer.

Bellmer, certes, n'a fait que croiser les surréalistes, au moment où *la Poupée* abandonna la douceur menacée de l'appartement berlinois pour le grand jour des manifestations collectives: l'enchaînement magique, étrangement réglé, des hasards et des rencontres qui conduisirent Bellmer à concevoir puis à construire *la Poupée* dans l'atmosphère étouffante créée par la double menace de la maladie et du nazisme, comme la suite à l'infini des dessins qui en prolongent jusqu'à nous la folie et l'éclat virent le jour dans une solitude parfois terrible, trouée çà et là par la présence de femmes aimées. Mais cet en-deçà-au-delà du surréalisme fait de chaque œuvre de Bellmer la concrétisation de la continuité invisible de la pensée, au-delà des mots, au-delà des systèmes où elle s'enfouit. *La*



MAX ERNST. Les hommes n'en sauront rien. 1923. Huile sur toile. 81 x 65 cm. Tate Gallery, Londres.

*Poupée*, pierre de touche entre le surréalisme et Bellmer, est aussi la pierre de touche entre l'individu qui la rencontre et son centre perdu. Il faut l'avoir vue, même dans la pénombre inconsistante d'un musée, pour connaître jusqu'où peut aller la force conjuratoire du désir dans un monde violent, pour se pénétrer de la force intérieure du désespoir en face de toutes les oppressions, à commencer par celles que l'Etat cherche à introduire dans nos vies. La *Poupée*, *die Puppe*; elle est là, seule, de passage et posée pour toujours, absente, hors d'elle-même — le scandale de son irruption ne se distingue plus de la douceur de son propos — sa tristesse est violente, et ses yeux, où toutes les rétines du monde condensent leur lumière noire, se perdent et ne regardent rien, elle navigue, dans son retrait silencieux, elle, l'objet d'un délire devenu sujet, mais si pâle, effarée, sacrée, vêtue de ses cheveux noirs et de ses sandales, épuisant les mots de tous les discours, *la Poupée*, l'objet le plus bouleversant de tout l'art moderne, objet qui fait pivoter l'art vers la démesure de son extinction et qui nous renvoie ainsi à nous-mêmes, là où les figures de la vie se recomposent selon l'axe de la perte, du désespoir et du rire, comme dans une chambre suspendue au-dessus du vide et où chaque respiration du désir contiendrait l'athéisme de la chance.

Les « anagrammes du corps », les « étranges calculs de probabilité anatomiques » que les poses de la *Poupée* firent découvrir à Bellmer se sont depuis dépliés au long de lignes courbes, d'entre-

lacs — où le désir se perd, se résorbe, se retrouve — et chaque dessin apparaît comme la trace d'un orage où l'érotisme conduit le ciel. Erotisme qui n'est plus voilé, mais qui devient l'explosant-fixe de chaque instant, de chaque geste. « Tout permet de croire, écrivait Salvador Dali dans *La femme visible* en 1930, que la réalité, dans un avenir très proche, sera considérée uniquement comme un simple état de dépression et d'inactivité de la pensée, et, en conséquence, comme une série de moments d'absence de l'état de veille », mais sa peinture aux réalisations étonnantes, ne va pas aussi vite, à mon sens, que sa prophétie: si elle indique la violence du dérèglement érotique latent de chaque instant, elle ne va pas jusqu'au tremblement que cette violence attise, et les corps qu'elle montre sont des corps sans nerfs, des volumes mous, fascinants et fascinés par la mollesse, mais mous. Bellmer lui, ne montre plus le corps; en vibrant, il introduit sur le papier la trace explosée de l'intérieur du corps, le corps entier bouleversé par le désir: la découverte empirique de l'inconscient physique dépasse l'imagerie fascinante de l'inconscient psychique parce qu'elle la contient aussi, comme une de ses directions possibles. Et Bellmer, pour qui « l'objet identique à lui-même reste sans réalité » dessine la transformation perpétuelle du corps sous ses yeux, visant ainsi une réalité qui se découde à chaque instant, et entrant éveillé dans un rêve qui enferme la totalité du monde, où les chevelures contiennent des regards ou des jambes, où les sexes sont des yeux, où un visage peut sortir d'un mur de briques ou enfermer un ballet luxuriant de corps entremêlés. Ainsi, *Les milles filles* où par-delà Arcimboldo, au-dessus des narines et de la bouche s'ouvre, à peine, la fente d'un regard perdu dans sa propre nuit, intolérant et silencieux. C'est sous ce regard et ce silence, qui sont ceux de la *Poupée* et de toutes « les adolescentes aux grands yeux qui se détournent », que l'érotisme surréaliste peut accéder à sa plénitude, celle de figurer hors du temps la beauté convulsive, et prendre la mesure du scandale, de l'affront de cette beauté dans un monde où se conjuguent lugubrement la censure, la tolérance répressive et l'obscénité. « Si l'origine de mon œuvre est scandaleuse, c'est que, pour moi, le monde est un scandale », dit très simplement, trop sans doute pour de plus malins que lui, Hans Bellmer à qui George Grosz avait dit: « Ne cessez jamais d'être un critique féroce de la société. »

Que cette critique féroce, désespérée, puisse tenir dans la force d'un regard ou dans le mouvement hagard d'une jambe, c'est là un des axes oubliés que rappellent les dessins de Bellmer. A partir d'elle il devient impossible de concéder à l'érotisme une « part » de l'existence, l'érotisme déborde et inonde la sphère de l'activité, à partir d'elle aussi « l'inquiétante étrangeté » commence à apparaître, au-delà de nous, comme un spectre ancien. Spectre dont le *Congloméros* de Victor Brauner, éclatant et pâle, indique le possible dépassement.

STYRSKY. La mariée. 1934. Collage. Galerie A.F. Petit.





SALVADOR DALI. Le grand masturbateur. 1929. Huile sur toile. 110 x 150 cm. Coll. part. (Photo Robert Descharnes).

Les tableaux et les dessins de Bellmer, mais aussi de Matta, de Styrsky, de tous les surréalistes, délaissent les problèmes formels et communiquent avec le jaillissement d'un monde obscur d'errances et de contradictions, celui de la pensée, dont grâce à eux l'histoire de l'art moderne ne pourrait se distinguer sans perdre toute substance. L'apparition délibérée d'images liées à l'inconscient et aux rêves, est la voie privilégiée de cette imbrication. A partir de Duchamp et de Chirico, puis avec Max Ernst, commence une aventure étrange qui malmène les antinomies et ruine les fondements de tous les dualismes. La charge dont la peinture s'est trouvée dès lors consciemment investie n'a pas fini d'inciter les regardeurs à différer quotidiennement leurs certitudes et à plonger dans l'abîme scintillant de leur pensée. *La Révolution la Nuit* reste à interpréter comme si de rien n'était, et il n'est rien, rien qui tienne face à la succession des images de la pénombre reprenant leur course dans la maison du corps trop longtemps délaissée.

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

(1) Cela seul justifierait la récente exposition d'Antonio Recalcati (*La bohème de Chirico*), où les gardiens du tombeau se sont empressés de voir une attaque contre le peintre métaphysique.

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



# La révolution est femme

par Alain Jouffroy

Les femmes ont joué, par rapport au surréalisme et à Breton, un rôle capital. Ce rôle est méconnu, censuré, ou tout au moins largement sous-estimé. Cela tient à plusieurs raisons, où les préjugés masculins, et même certains préjugés féminins contre les femmes créatrices, entrent pour une lourde part. De plus, le vedettariat continue de faire de tels ravages qu'on tend à « oublier », au bénéfice des hommes les plus célèbres, celles qui ont été non seulement leurs compagnes, leurs complices, mais le plus souvent leurs inspiratrices, et, dans tous les sens de ce mot, leurs « maîtresses ». On ne peut confondre, dans l'optique surréaliste, « la » femme de quelqu'un avec son esclave, son reflet, ou son double édulcoré. En réalité, certains

individus-femmes traversent l'histoire du surréalisme comme des météores, et si le rôle de Jacques Vaché, par exemple, dans la jeunesse d'André Breton, est maintenant reconnu, celui de Nadja, par exemple, reste lié, dans l'esprit des gens, à une aventure sans lendemain, « poétique », certes, mais qui ne s'achève, pour elle, qu'à l'asile. Il y a donc une tendance persistante à considérer l'apport des femmes comme négatif, ou, au mieux, comme perturbateur et marginal, en tout cas épisodique, circonstanciel, éphémère.

C'est sans doute Apollinaire, par sa décision d'inclure Marie Laurencin dans son livre sur *Les peintres cubistes*, qui, dans ce domaine, a montré la voie à Breton. *Le Surréalisme et la Peinture*

A gauche: « La fleur des amants, page 118 »; à droite: « De manière à pouvoir varier l'inclinaison de la tête... page 120). Extrait de *Nadja*, par André Breton, Ed. Gallimard, Paris 1963. (Photos Jacqueline Hyde).



comprend sept études sur des peintres et sculpteurs femmes: Frida Kahlo de Rivera, compagne de Diego Rivera au Mexique, et sur laquelle Breton a écrit, en 1938, l'un de ses textes les plus flamboyants, où il la compare à Bettina Brentano et à Caroline Schlegel; Maria, la femme-sculpteur brésilienne, qu'il reconnaît en 1947 comme une dispensatrice du « désir élevé à la puissance panique »; Toyen, pour laquelle il a écrit l'un de ses textes où le politique et le poétique sont le plus précisément liés (*Introduction à l'œuvre de Toyen*, 1953), définissant du même coup la « très haute situation historique » de l'œuvre de Toyen; Judit Reigl, dont il écrit en 1954, qu'elle est « la première (survenant après tant d'illustrateurs malencontreux) à nous traduire et à nous prolonger dans le langage des yeux » la poésie de Lautréamont; Marcelle Loubchansky, qui a libéré, en 1956, « les formes issues du sein de la Terre et 'participant à la fois de l'humidité et de la flamme' qui attestent une nouvelle gestation »; Yahne Le Toumelin, dont il explore en 1957 « le beau brouillard luciférien », qui « exclut, par définition, tout élément onirique et obsessionnel »; Mimi Parent, enfin, à laquelle il ne dédie qu'une phrase — mais l'une des plus belles qu'il ait écrites, six ans avant

VALENTINE HUGO. Couverture pour « Contes bizarres » d'Achim d'Arnim, avec une introduction d'A. Breton. Ed. Cahiers libres, Paris 1933 (Photo J. Hyde).



TOYEN. Midi-Minuit. 1966. Peinture-collage. 80 x 40 cm.



MERET OPPENHEIM. Papier à lettres pour cygne noir. 1972. 55 x 43 cm.

de mourir: *Dans les yeux chardon de Mimi luisent les jardins d'Armide à minuit.*

Mais Breton n'a pas écrit sur toutes les femmes surréalistes qu'il a pu admirer. Certaines, comme Suzanne Musard, lui ont inspiré ses plus beaux poèmes, tel *L'union libre*. D'autres, comme Valentine Hugo, pour laquelle il a écrit des notes marginales aux *Champs magnétiques* que j'ai révélées après sa mort, (in *Change* n. 7, *Le groupe, la rupture*) lui ont dressé un véritable hommage clandestin, comme ces illustrations des *Contes bizarres* d'Achim von Arnim, où l'on reconnaît Breton lui-même, pointant comme un archange son épée flamboyante sur la bouche extasiée de Valentine Hugo. Il y apparaît aussi en costume de marquis au pied de celle qui se tient à demi nue et lisant, entourée des mains de personnages invisibles qui la peignent et lui présentent chaussure à son pied, formant ainsi la plus belle unité de correspondances secrètes entre un homme et une femme qui se sont aimés (Valentine Hugo n'est-elle pas l'*X* des *Vases communicants*?) et qui se retrouvent, fictivement, ailleurs, dans la perspective mentale créée par l'un des plus grands poètes de l'Alle-

magne romantique. Les mystères entretenus par Breton autour de sa vie intime portent la marque de ces correspondances cachées, que seul un poète peut imprimer au revers de ses phrases, de ses silences, et jusque dans ses images les plus disséminées. Nadja, à cet égard, ne doit pas être considérée comme une exception à la règle de la vie de Breton, mais comme le phare central qui éclaire toutes les femmes qu'il a réellement aimées, le double mental dont il a mis à jour l'emprise démesurée, la force de rayonnement et de captation.

De surcroît, on ne saurait limiter aux femmes et aux amies de Breton le « féminin » surréaliste, qui multiplie souvent par deux les puissances de l'invention et de la création des poètes, des peintres qui ont fait de ce mouvement la plus grande aventure collective menée par des individus très distincts pendant plus de quarante ans. Quand Breton parle de Frida Kahlo de Rivera, c'est une phrase de Nadja qui, en face de son tableau *Ce que l'eau me donne* (1938), lui revient en mémoire: « Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces. » Il ne faut pas oublier que, si Nadja (comme Jacques Vaché) n'a pas laissé d'œuvre écrite ou peinte derrière elle, Breton a tenu à nous faire connaître non seulement les phrases qu'il a recueillies de sa bouche, mais les dessins qu'elle pouvait faire sur des bouts de papier, ou des cartes postales, dans les cafés où il la rencontrait. Pour Breton, la femme est plutôt inspirée qu'inspiratrice, plutôt poète et dessinatrice qu'admiratrice des poètes et des peintres, et elle n'a pas, à la limite, besoin du statut social d'« écrivain » et de « peintre » pour émettre des signes qui bouleversent la

LEONORA CARRINGTON. Les chats. Vers 1938. Galerie Lucie Weill, Paris (Photos J. Hyde).





MERET OPPENHEIM. Animal domestique de la nature. 1970. Anthracite, etc. 70 x 55 x 52 cm. (Photo L. Bezzola).

vie. La supériorité de certaines femmes « errantes » sur l'homme qui « travaille » consiste, précisément, à découvrir des idées et des images nouvelles sans se plier à aucune discipline, et comme par la seule chance d'être là, à l'écoute, et de regarder autour de soi. Que Frida Kahlo de Rivera, Judit Reigl, Yahne Le Toumelin aient produit, quantitativement, une œuvre importante ou non, n'a pas, pour Breton, l'importance de la qualité exceptionnelle de certaines trouvailles, qui leur font dominer de très haut les tâches un peu lourdes auxquelles voue généralement la carrière des arts.

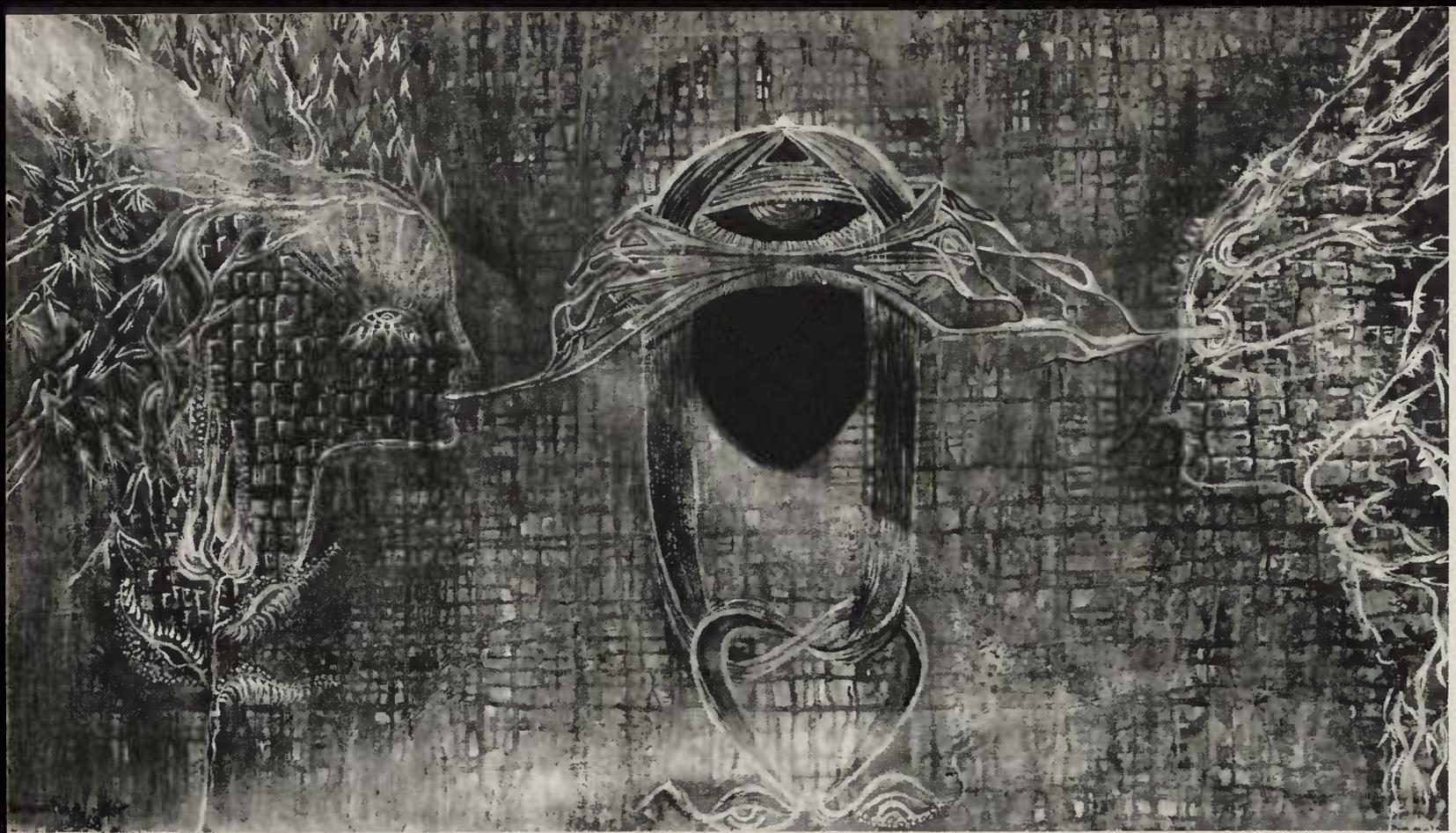
Il ne faut pas oublier, pour autant, que de nombreuses femmes ont créé une poésie visuelle d'autant plus spécifique qu'elles l'ont soutenue par une volonté de réalisation égale à celle des plus grands peintres. Malgré l'incompréhension, le scepticisme, qui les ont, pour la plupart, environnées, malgré leurs propres crises de doute, et le désespoir qui a pu s'ensuivre, Toyen, Meret Oppenheim, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Isabelle Waldberg, Bona et Manina (pour ne citer qu'elles) ont accompli des œuvres si cohérentes, si fortes, et si

incomparablement originales, qu'on peut, grâce à elles, mettre en question le mythe de la supériorité des hommes dans le domaine de la création des images et des formes.

J'ai rencontré Toyen entre 1947 et 1948, lors de ma brève et précoce participation à l'activité du mouvement surréaliste proprement dit. Je fus immédiatement séduit par l'extraordinaire dignité silencieuse de cette femme, qui a été non seulement la compagne du grand peintre tchèque Styrsky, mais l'amie de ces grands révolutionnaires indépendants que furent Zavis Kalandra et Karel Teige, que l'ignoble répression stalinienne fit disparaître entre 1950 et 51. Les peintures de Toyen, de *A la table verte* de 1945 à ses tableaux récents comme *Chambre secrète sans serrure* (1966) et *Eclipse* (1968) révolutionnent l'idée que nous pouvons nous faire de pourquoi nous acceptons de vivre dans ce monde. Tout y est porté au comble d'une sorte, nouvelle, de perfection, qui consiste à ne montrer les choses que pour mieux les occul-

ISABELLE WALDBERG. La face visible. 1970. Bronze. 30 x 27 x 28 cm.





MANINA. Spiritualiser la matière. 1968. Peinture. (Photo Ferruzzi).

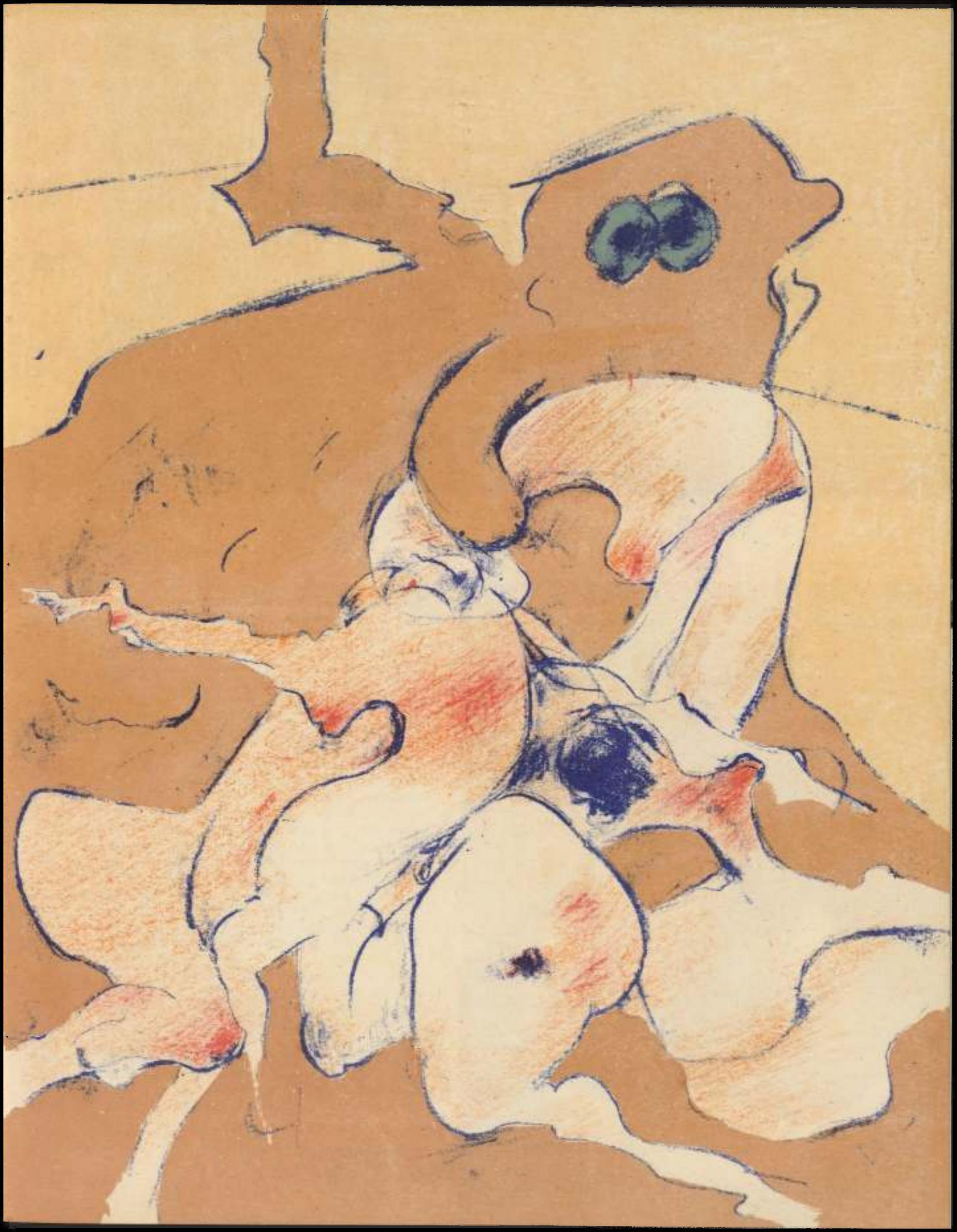
BONA. Dessin. 1973. 53 x 37,5 cm. (Photo J. Hyde).

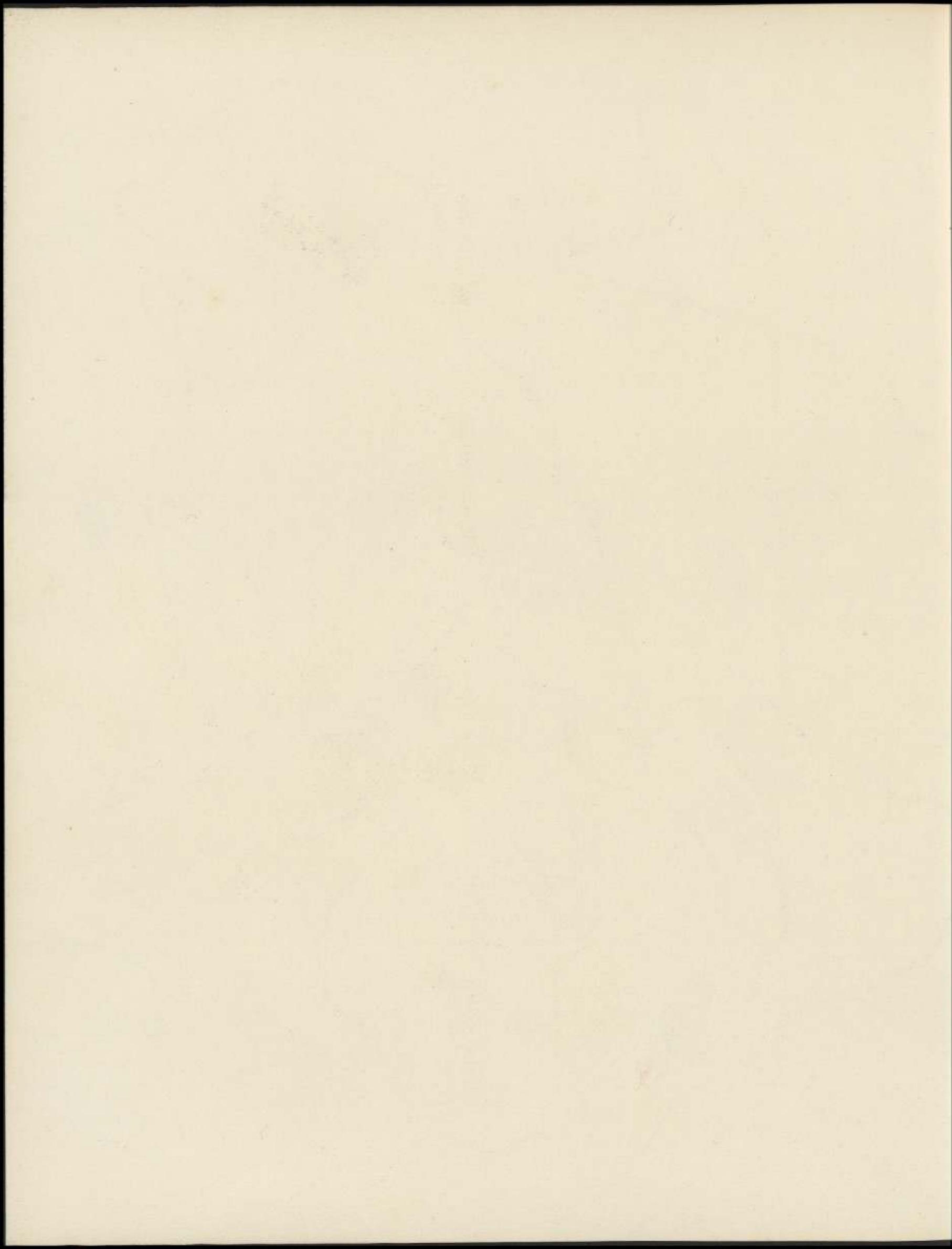


ter, et à substituer sans cesse à la règle d'adhésion au réel celle, non écrite, de la divergence volontaire. Toyen casse, de cette manière, la notion de temps, comme celle d'identité, et restructure l'univers de nos apparences en fonction d'une pensée violemment et silencieusement oppositionnelle. Plus retranchée qu'aucun peintre, Toyen fait de la clandestinité poétique la seule loi à laquelle elle consent à se soumettre. Nul ne l'a surprise en flagrant délit d'exhibition: ses tableaux ont beau créer un spectacle, leur fonction demeure anti-spectaculaire, puisqu'ils ne font qu'indiquer, de toutes les manières possible, un centre, un objet, un personnage absents. Devant Toyen, bien des peintres célèbres pourraient aujourd'hui, très respectueusement, s'incliner. Devant le pseudonyme qu'elle s'est choisi (Toyen, fin du mot « citoyen »), on lit déjà le signe d'une révolution plus secrète, plus radicale aussi que toutes les révolutions proclamées, puisqu'elle rejette implicitement loin d'elle l'idée d'appartenance à quoi que ce soit, fût-ce à son propre sexe. Ainsi, ce n'est pas à la mythologie surréaliste traditionnelle que Toyen est aujourd'hui fidèle, mais à ce personnage inconnu qu'elle est pour elle-même, à ce citoyen qui n'est plus de la cité, mais de partout et de nulle part, comme le Mat des tarots.

En rencontrant Max Ernst peu avant la guerre, après avoir suivi l'enseignement d'Ozenfant, Leonora Carrington a sans doute fait dévier ce que Breton appelait le merveilleux sur les rails du même danger qu'a couru Nadja. Quelques-uns de ses dessins de 1940, faits peu avant d'entrer en

DOROTHEA TANNING. ▸  
Lithographie originale pour *XX<sup>e</sup> siècle*.  
(Pierre Chave Impr., Vence 1974).







MANINA. Larve-Chrysalide-Papillon. 1968. Peinture (Photo Ferruzzi).

clinique psychiatrique à Santander, et peut-être même peu après que Max Ernst ait été lui-même interné comme « allemand » dans un camp de concentration français, entretiennent jusqu'à la plus magnifique confusion le pressentiment de Nadja. Non pas que Leonora Carrington, qui a retracé dans *En-bas* les étapes progressives de son délire, ait suivi consciemment les traces de celle qui a mis Breton en demeure de se définir par rapport aux questions les moins attendues, mais on dirait que Nadja a, par avance, indiqué les points à partir desquels certaines femmes peuvent partir vers l'inconnu, voyager dans l'inconnu, revenir ou ne pas revenir de l'inconnu. Leonora Carrington, douée d'une imagination sans frein, et qui s'est créé plusieurs légendes successives, a sans doute influencé, à sa manière, tous ceux qui l'ont approchée. Du Mexique, où elle séjourne depuis la guerre, il me semble parfois ressentir moi-même quelques-uns de ses plus étranges appels, et l'on regrette vivement de ne pouvoir voir plus souvent à Paris ses tableaux où le « merveilleux moderne » laisse entrer les fantômes de tous les temps et de tous les espaces.

Aussi secrète que Toyen, aussi libre que Leonora Carrington, Meret Oppenheim, elle, est une créatrice d'objets et de signes irrépétibles, dont l'ensemble défie la définition esthétique commune, ou même la réduction à un seul commun dénominateur. Née en 1913 à Berlin, de père allemand et de mère suisse, elle est arrivée en 1932 à Paris, où elle a rencontré Max Ernst et Alberto Giacometti, qui, avec Arp, la feront exposer avec les sur-



DOROTHEA TANNING.  
Etreinte. 1969. 93 x 118 x 60 cm.  
(Photo Le Point Cardinal-Jacqueline Hyde).



réalistes dès 1933. Il s'agit donc, historiquement, de l'une des toutes premières à avoir ouvert, pour les femmes, la voie de l'invention et de la libération, dont le symbole le plus éclatant demeure le *Déjeuner en fourrure*, réalisé en 1936, et qui fait partie de la collection du Museum of Modern Art de New York. Mais cet objet, aussi fascinant soit-il, sert à masquer l'œuvre extrêmement complexe et variée de Meret Oppenheim, où l'humour le plus froid, le plus distant — celui du *Papier à lettres pour cygne noir* (1972) — ne fait que couronner la poésie intrinsèque des objets dont elle possède la clé (*Animal domestique de la nature*, 1970, etc.). Elle fait ainsi coïncider librement, sans référence esthétique à quoi que ce soit d'antérieur, certains de ses rêves les plus intimes avec la volonté de mettre à jour des archétypes. Si l'on doit s'étonner que son œuvre reste encore méconnue en France, on peut prévoir la forte surprise que constituerait sa découverte dans le musée qui organisera une rétrospective de ses peintures, collages, dessins et objets, de 1930 à aujourd'hui. Une liberté unique et une pensée libre de toute influence président à chaque trouvaille en quoi se confond chacune de ses œuvres.

Isabelle Waldberg, née en Suisse, a d'abord rencontré Hans Meyer à Zurich, parmi les artistes qui demeuraient fidèles à la tradition du Cabaret Voltaire, et s'est installée en 1936 à Paris. Ayant rencontré ensuite Patrick Waldberg, qui devint son mari, elle fit la connaissance de Giacometti, de Masson, de Leiris et de Bataille, et se lia au groupe *Acéphale* constitué par ce dernier. Elle émigra pendant la guerre aux Etats-Unis, où elle se joignit au goupe surréaliste ressuscité par Breton à New York et revint après la guerre à Paris, où Marcel Duchamp lui céda son ancien atelier de la rue Larrey. Elle participa, dès lors, à de nombreuses expositions surréalistes. Certaines de ses sculptures semblent tomber du ciel comme des aéroolithes, et se dresser en pierres de foudre à des carrefours non visibles, qui échappent à toute circulation. Engoncées dans des carapaces, serrées sur elles-mêmes comme les lèvres de sexes géants, les sculptures d'Isabelle Waldberg réinventent la poétique monumentale. Robert Lebel lui a consacré une étude: *Isabelle Waldberg à l'entrée et à la sortie de son palais de la Mémoire*, où il la situe très justement entre Alberto Giacometti, qu'elle a préfiguré au début des années trente, et Germaine Richier.

Bona, née à Rome en 1926, a fréquenté le groupe surréaliste à partir de 1950 et participé aux expositions de la galerie de l'Etoile Scellée, qui a révélé quelques-uns des meilleurs peintres surréalistes de cet après-guerre, ainsi qu'à l'Exposition Internationale du Surréalisme chez Daniel Cordier en 1959. Une sorte de frénésie inquiète et rieuse lui fait accomplir des travaux imprévisibles, marqués par la grâce un peu diabolique d'une tisseuse de destins, de rencontres, et qui semblent lier sa peinture à l'envers de son expérience vécue. Quelques-uns de ses collages, cousus à même la toile



DOROTHEA TANNING. Une lacune à combler. 1963. Huile sur toile. 116 x 90 cm. Le Point Cardinal, Paris. (Photo Hyde).

comme la *Broyeuse de chocolat* de Duchamp, peuvent être vus et compris comme des apparences arrachées à la réalité même, ou plutôt comme le déchirement volontaire, recto/verso, de ce cimetière perpétuel des uniformes et livrées, auquel se réduisent la plupart du temps les rites sociaux. Plus récemment, une série de très beaux dessins érotiques en couleurs, mettent à nu la pureté romantique de ses obsessions, de ses fantasmes familiers. Exception à la règle du déguisement pictural, Bona, comme Toyen et comme Leonora Carrington, ne révèle certains de ses secrets que pour affirmer un mystère intouchable, qui échappe à tout jugement moral comme à tout jugement de valeur.

Manina, qui a participé aussi à l'Exposition Surréaliste de 1959, et qui avait rencontré Breton par l'entremise de Sonia Sekula, autre peintre méconnu qui s'est suicidée il y a quelques années en Suisse, vit depuis 1952 à Venise, où elle a parfaitement accordé sa conception ésotérique de la peinture à sa vie. Sous des couleurs paradisiaques, qui font songer parfois à Klimt et à certains oiseaux exotiques, on assiste dans chacun de ses tableaux à une sorte d'analyse spectrale des états



BONA. La clé des champs. 1970. Peinture-collage. (Photo Jacqueline Hyde).

affectifs. Manina ne peint ni pour étonner ni pour plaire, mais pour tenter de communiquer sa connaissance occulte des sensations et des sentiments qui gouvernent le comportement humain. *Larve-chrysalide-papillon* (1968), *Peur de la peur*, *Exorcisme* (1969), *La recherche angoissée des chercheurs* (1969), *Spiritualiser la matière, matérialiser l'esprit* (1968), forment de très subtiles tables d'orientation pour guider ceux qui ne savent plus lire en eux-mêmes la volonté cachée la plus forte. A certains égards, les tableaux de Manina, malgré leur aura somptueux, peuvent être utilisés comme des tests infiniment supérieurs à ceux de Rorschach, puisqu'ils obligent le regardeur à non seulement se révéler lui-même, mais à sortir de l'apathie qui est généralement la sienne devant des images qu'il ne comprend pas.

Dorothea Tanning, enfin, dont on va pouvoir admirer cette année au C.N.A.C., la puissance créatrice, domine complètement dans ses tableaux comme dans ses sculptures, la mythologie surréaliste qui a été d'abord la sienne, au moment de sa rencontre avec Max Ernst aux Etats-Unis, en 1943. Ouvrant la poésie comme une porte donnant sur d'autres portes, elle a effectué une véritable traversée du miroir, ou plutôt une traversée de la peinture comme miroir, et c'est de l'autre côté de la toile qu'elle semble ordonner, avec une violence raffinée, un formidable orage de fantômes. On y reconnaît les marques d'un grand peintre, que j'oserai dire *romantique* plutôt que *surréaliste*,

bien que ce mot soit lesté d'un poids considérable de malentendus. Mais c'est au *Sardanapale* de Delacroix que l'on songe très souvent en contemplant ces apparitions convulsives dans la lumière des incendies, des émeutes. Et si l'on mesure la violence de Dorothea Tanning selon le mètre du XIX<sup>e</sup> siècle, on ne s'étonnera pas de l'excès remarquable qui est le sien. « Ouvre-toi » à l'impossible, « ouvre-toi » à tout ce qui peut te soulever hors de la banalité et de la vulgarité, telle semble en tout sa devise permanente, qui la fait continuellement excéder les limites du possible pictural.

C'est précisément le sens général de toutes les œuvres accomplies par les femmes qui ont participé à l'histoire du mouvement surréaliste, celles que Jacques Hérold a proposé d'appeler les *sirènes* pour le Jeu de Marseille: une sorte de pari sur l'inconnu, qui leur permet de se renouveler et d'oser avec une liberté souvent plus grande que les hommes et de ne respecter aucun de leurs tabous formels, puisqu'elles se soumettent mal à l'ordre établi des valeurs, à commencer par celles qu'ils créent eux-mêmes. Dérégulant le jeu, troublant les données de la sensibilité d'une époque, elles ont accompli un immense travail, dont il reste à mesurer la portée, et qui n'est séparable, en aucun cas, de l'aventure collective du plus grand mouvement intellectuel de libération du XX<sup>e</sup> siècle: la révolution est femme.

ALAIN JOUFFROY

# L’illustration surréaliste de l’égarement quotidien

par Gilbert Lascault

Les éclats, les esquilles de texte, proposés ici, constituent des manières (dispersées, explosées) de considérer 95 « illustrations »: 48 éparpillées dans *Nadja*, 8 dans *Les vases communicants*, 20 dans *L’amour fou*, 19 dans *Subversion des Images* de Paul Nougé (1).

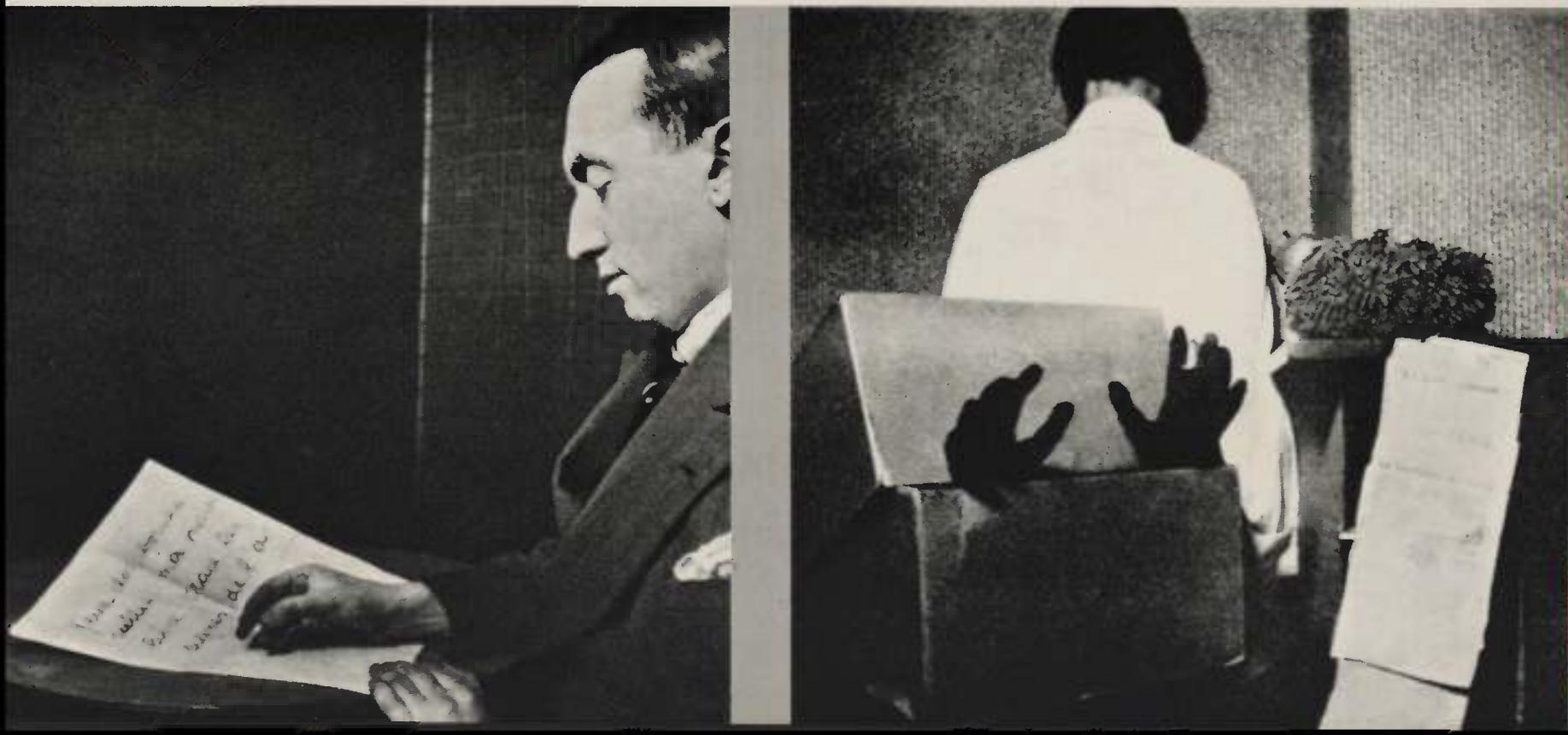
Dans le livre de Nougé, il s’agit de 19 photographies réalisées en 1929-30. Les ouvrages de Breton mêlent des photographies de lieux, de personnes, d’objets, des reproductions de tableaux (Picasso, Ernst, etc), des dessins de Nadja, des lettres (de Freud dans *Les vases communicants*, d’un comédien dans *Nadja*).

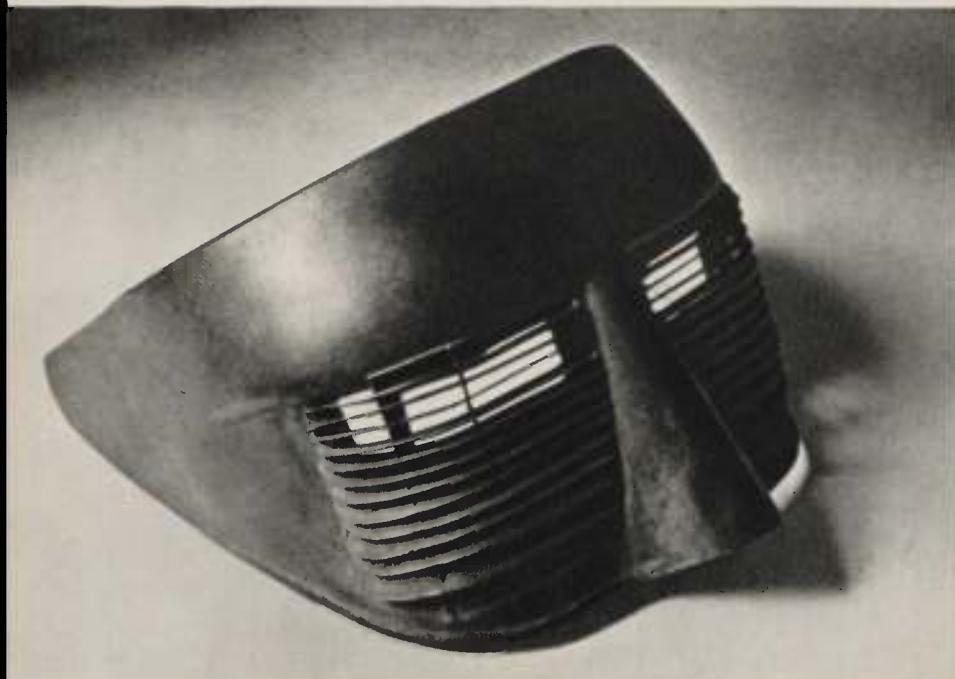
## 1. Figures pour une démonstration

D’emblée se pose le problème du statut de ces images. Le mot d’illustration semble, à l’intérieur de la culture occidentale (que veulent combattre et transformer les textes et pratiques surréalistes), impliquer que l’image soit subordonnée au texte; qu’elle l’orne, l’agrément; que, le plus souvent, elle tende à le redoubler.

Dans les livres étudiés, cette hiérarchie qui dévalorise l’image n’existe pas. Pourtant *Les vases communicants* présente une « table des illustrations ». Et le livre de Nougé se présente comme des « Notes illustrées de dix-neuf photographies de l’auteur »; il aurait pu aussi bien se désigner comme des « photographies illustrées par des notes de l’auteur ». *Nadja* choisit le silence; il n’y a pas de table des illustrations; elles ne sont pas numérotées et sont, en général (2), définies par une citation du texte accompagnée de sa référence. *L’amour fou* préfère parler de figures. Il n’est peut-être pas absurde de comparer ces figures à celles des livres de géométrie, de physique, surtout de chimie. D’ailleurs, *L’amour fou* évoque (p. 70) le papier de tournesol et le lien qui unit la Tour Saint-Jacques au « rêve millénaire de la transmutation des métaux ». Pourquoi ne pas lire *L’amour fou* comme une physique des rencontres, comme une chimie de la vie passionnée, acharnée à la transmutation des corps et des affects? On se souviendra alors que le titre même des *Vases communicants* renvoie à une expérience scientifi-

A gauche: « Photo 4, page 21 - Un homme écrit... »; à droite: « page 35: Gants noirs plus ou moins rembourrés... ». Documents extraits de *Subversion des Images*, par Paul Nougé, Ed. Les lèvres nues, Bruxelles, 1968. (Contretype J. Hyde).





« Un descendant très évolué du heaume... (p. 44) ». Photo Man Ray. Document extrait de *L'amour fou*, par André Breton, Ed. Gallimard, coll. Métamorphoses, Paris 1937.

« Les mots: BOIS-CHARBONS, page 25 ». Documents extraits de *Nadja*, par André Breton, Ed. Gallimard, Paris 1963. (Contretypes J. Hyde)



que. Les images qui s'offrent au regard constituent non pas les ornements d'un livre de luxe, mais les instruments d'une démonstration, les outils d'une pédagogie. En effet, les dernières pages de *L'amour fou* offrent le livre à celle qui aura seize ans « au beau printemps de 1952 »: il s'agit d'un traité de chimie passionnelle à l'usage (non exclusif, mais préférentiel) des jeunes filles.

## 2. L'hostilité à la description

L'une des fonctions de ces figures (surtout des photographies de lieux et de personnes) est en rapport avec ce que Breton nomme « les impératifs anti-littéraires » du surréalisme. *L'avant-dire* de *Nadja*, ajouté en 1962, souligne: « L'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description — celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du Surréalisme*. »

On fera entrer en résonance ce texte péremptoire et un extrait, un peu plus ambivalent, des *Vases communicants* (p. 124). La description minutieuse y apparaît justifiée par la paradoxale imprécision qu'elle produit, par l'égarément qu'elle instaure. Dans ce texte, comme dans celui de *Nadja*, la notion de description est liée à l'idée de photographie: « Le café Batifol n'est pas un mythe; on pourrait même en faire une de ces descriptions naturalistes dont la gratuité toute *photographique* n'exclut pas une très faible ressemblance objective extérieure (j'aime ces descriptions: on y est et on n'y est pas; il y a, paraît-il, tant de pieds d'aspidistra sur le comptoir en marbre pas tout à fait blanc et vert; le soir, aux lampes, un pointillé de rosée relie sous un certain angle les échancrures des corsages, où brimbale à perte de vue le même petit crucifix de faux brillants, qui s'évertue à attiser l'éclat du rouge et du rimmel, etc. Tout cela n'est d'ailleurs pas complètement dénué d'intérêt; on arrive, par ce moyen, à l'imprécision complète. » On y est et on n'y est pas: cette formule vaut sans doute aussi pour les photographies mêmes des livres de Breton et de Nougé, de certaines revues surréalistes. Les certitudes vacillent et le lecteur-voyeur ne sait plus à quoi il est présent, doute de la notion même de présence.

## 3. On y est et on n'y est pas: actualité

Des pratiques contemporaines nous rendent aujourd'hui particulièrement sensibles à ces phrases de Breton. Les photographies qu'il choisit nous intéressent davantage, sans doute, qu'elles n'intéressaient les lecteurs d'avant 1960. Une lecture des « illustrations » surréalistes se fait, pour nous, à partir de notre connaissance des travaux de Boltanski, d'Annette Messager, de Jean Le Gac, etc. Grâce à eux, nous savons mieux repérer les jeux du texte et des figures, du vrai et du faux, lorsque le document vient confirmer l'incertain, lorsque les incertitudes bouleversent les faits, lorsqu'une photographie banale devient signe d'une tragédie ou d'une incroyable aventure.

#### 4. La photographie absente et les absences dans la photographie

Ces mêmes pratiques actuelles nous amènent à privilégier ce qui (chez Breton et Nougé) lie fortement la photographie à une réflexion sur l'absence, sur le vide. Il y a là scandale pour les naïfs qui considèrent la photographie comme une présentation d'un réel sans faille et qui se donnerait tel qu'il est.

Dans *L'amour fou*, une photographie absente, sans doute impossible (et d'autant plus réelle) joue un rôle aussi important que les photographies reproduites: « Je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge » (p. 15).

On rapprochera cette photographie absente et les objets absents dans les photographies. *L'amour fou* (p. 42) commente une statue de Giacometti (qui constitue la figure 6 du livre) et souligne « l'objet invisible mais présent » que tiennent les mains du personnage féminin. Paul Nougé a été particulièrement fasciné par les actions photographiées « où (comme il l'écrit, p. 22) la suppression de l'instrument entraîne un effet touchant. » Lui-même en donne plusieurs exemples: « Photo 3: Deux hommes trinquent, mais on a pris soin de retirer les verres en se gardant de modifier la position des mains. (...) Photo 4: Un homme écrit. On supprime le porte-plume. Il ferme les yeux (...). »

#### 5. Le désordre dans le livre

Si le surréalisme subvertit, détourne les images, il les utilise également pour subvertir le texte, jeter le désordre dans le livre. Dans *Nadja* déjà, les images (qui renvoient à des pages précises du texte) amènent à une lecture irrégulière du livre. Certaines pages sont à l'origine de plusieurs images et le lecteur les relit plusieurs fois à la recherche des légendes; d'autres parties inquiètent par la manière de garder distance par rapport à toute figure. Parfois l'image précède le texte et oblige à anticiper; parfois elle lui succède et nous conduit à une relecture différente, éclairée (obscurcie) par la figure. *L'amour fou* rend plus systématique le dérèglement du sens du livre par les figures. Celles-ci proposent au lecteur en quelque sorte une lecture qui ne tiendrait compte de la pagination que pour la perturber. Il ne s'agit plus seulement de morceler le texte en légendes-citations, ni d'anticiper ou de revenir en arrière. Une véritable dissémination des pages du livre est opérée, qui oblige à imaginer plusieurs ordres possibles de lecture. La figure 1 renvoie à la page 26; la figure 2 à la page 19; (...); la figure 12 à la page 88; la figure 13 à la page 71; etc.

Ce dérèglement de la succession des lignes imprimées, des pages numérotées n'est pas sans rapport avec les désirs. Jouent ensemble le goût d'organiser et celui de désorganiser, Eros et les pul-



« L'affiche lumineuse de Mazda sur les grands boulevards. page 124 ».

« Gant de femme aussi... page 52 ». Documents extraits de *Nadja*, par André Breton, Ed. Gallimard, Paris 1963. (Contretypes J. Hyde).





« Cette espèce d'hélianthe (p. 70) photo Man Ray ». Document extrait de *L'amour fou*, par André Breton, Ed. Gallimard, coll. Métamorphoses, Paris 1937. (Contretype J. Hyde).

sions de mort. *L'amour fou* met le désordre brûlant à proximité de « la toute-puissante ordonnatrice de la nuit du tournesol ». Pour Breton, « Les deux instincts (l'instinct sexuel et l'instinct de mort) n'ont jamais été plus exaltés qu'on peut les observer sous le déguisement ultra-matériel des pages 39 et 40 (...) ». Une étrange cuiller en bois, un « descendant très évolué du heaume » constituent ces déguisements ultra-matériels. Sans éprouver le besoin de commenter davantage, André Breton place sur la même feuille, au recto le déguisement des pulsions de mort, au verso, celui des pulsions érotiques.

#### 6. Esquilles autres: les mots, les gants

Les « illustrations » d'André Breton et de Paul Nougé provoquent bien d'autres remarques et délire. On peut, par exemple, être frappé par l'importance des mots à l'intérieur des images proposées. Dans *Nadja* en particulier. Des maisons sont photographiées en raison des inscriptions qui s'y lisent (Bois-Charbons; Mazda; Camées durs; etc.). D'autres mots apparaissent dans une lettre, sur une plaque indicatrice bleu ciel (Les Aubes), dans les dessins et griffonnages de Nadja, sur un demi-cylindre blanc à la forme perverse, dans une réclame cinématographique et une page de Berkeley... On s'interrogera sur les rapports étranges entre ces mots situés à l'intérieur des figures et ceux qui se placent sous les images et autour d'elles.

Une autre esquille de texte serait suscitée par une curieuse fascination qu'exercent les gants photographiés dans ces images. Paul Nougé imagine plusieurs situations: « Gants noirs plus ou moins rembourrés. / 1. Un gant noir sur un visage de femme endormie. / 2. Des gants cheminent à la surface d'une muraille à la manière d'insectes. / 3. Des gants sur un pain coupé. / 4. Des gants sur un oreiller ». On se souvient aussi du gant photographié dans *Nadja*, de l'étrange texte (p. 65) auquel il renvoie; et des gants qu'arbore la femme de cire du Musée Grévin « feignant de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle » (p. 178). A ces gants vient se joindre la longue main (sans doute en bois) qui tient une dame de cœur, dans la quatrième figure de *L'Amour fou*. Cette main féminine évoque, à son tour, celle dont parle le *Manifeste du Surréalisme* (1924) à propos des hallucinations: « La sensualité la mieux ordonnée y trouve sa part et je sais que j'appriivoiserais bien des soirs cette jolie main qui, aux dernières pages de *L'intelligence*, de Taine, se livre à de curieux méfaits. » Jusqu'à quels égarements (du cœur, de l'esprit, du corps) pourraient nous mener ces mains et ces gants?

GILBERT LASCAULT

(1) Ce travail a été effectué sur les éditions suivantes: A. Breton, *Nadja* (Gallimard, Coll. Folio, 1972); *Les vases communicants* (Gallimard, coll. Idées, 1970); *L'amour fou* (Gallimard, coll. Métamorphoses, 1937); P. Nougé, *Subversion des Images* (Bruxelles, Les livres nus, 1968).

(2) A l'exception, au moins, d'un des dessins de Nadja, p. 163.

# Objets surréalistes

par André Pieyre de Mandiargues

« Mais le monde est peuplé d'objets », écrivait naguère, d'un bel élan, Francis Ponge, et je cède à l'envie d'user d'une forme décasyllabique que Maurice Scève et Louise Labbé poussèrent au sublime pour lui répondre que: « Tout ce que l'on considère est objet ». Eh oui, tout est objet, jusqu'à chaque brin d'herbe, à chaque goutte d'eau, à chaque grain de sable, à chaque ciron, à chaque atome, à chaque neutron, à chaque proton. Quant à ce que, d'une manière un peu ridicule, les commissaires-priseurs nomment « objets d'art et de curiosité », n'est-ce pas encore une forme spéciale de considération qui les définit par rapport au commun des choses? Il me paraît donc impossible

de parler, comme je suis requis de faire ici, des « objets surréalistes »; ce qui me semble une excellente raison de parler d'eux quand même; d'autant plus que chacun qui lit cette revue sait de quoi il s'agit, tout en sachant que nul ne sait ce qu'est précisément un objet surréaliste; sauf en usant d'un point de repère, le seul, toujours le même dès qu'il s'agit du surréalisme: la pensée, le goût (affectif plutôt qu'esthétique) d'André Breton.

En effet, c'est André Breton, dirai-je, qui a consacré et illustré le dadaïsme (après l'avoir impi-toyablement mis à mort le 6 juillet 1923 à la soirée du *Cœur à barbe*) en lui reconnaissant un rôle d'initiateur et de fondateur par rapport au surréa-

André Breton à côté d'un balancier d'horloge. Bretagne, mai 1966. (Photo Alain Jouffroy).



JOAN MIRÓ. L'objet du couchant. 1937. Sculpture-objet. ▷  
Tronc peint et éléments métalliques. 68 x 44 x 26 cm.  
Coll. part., Paris. (Photo Clovis Prévost-Galerie Maeght).

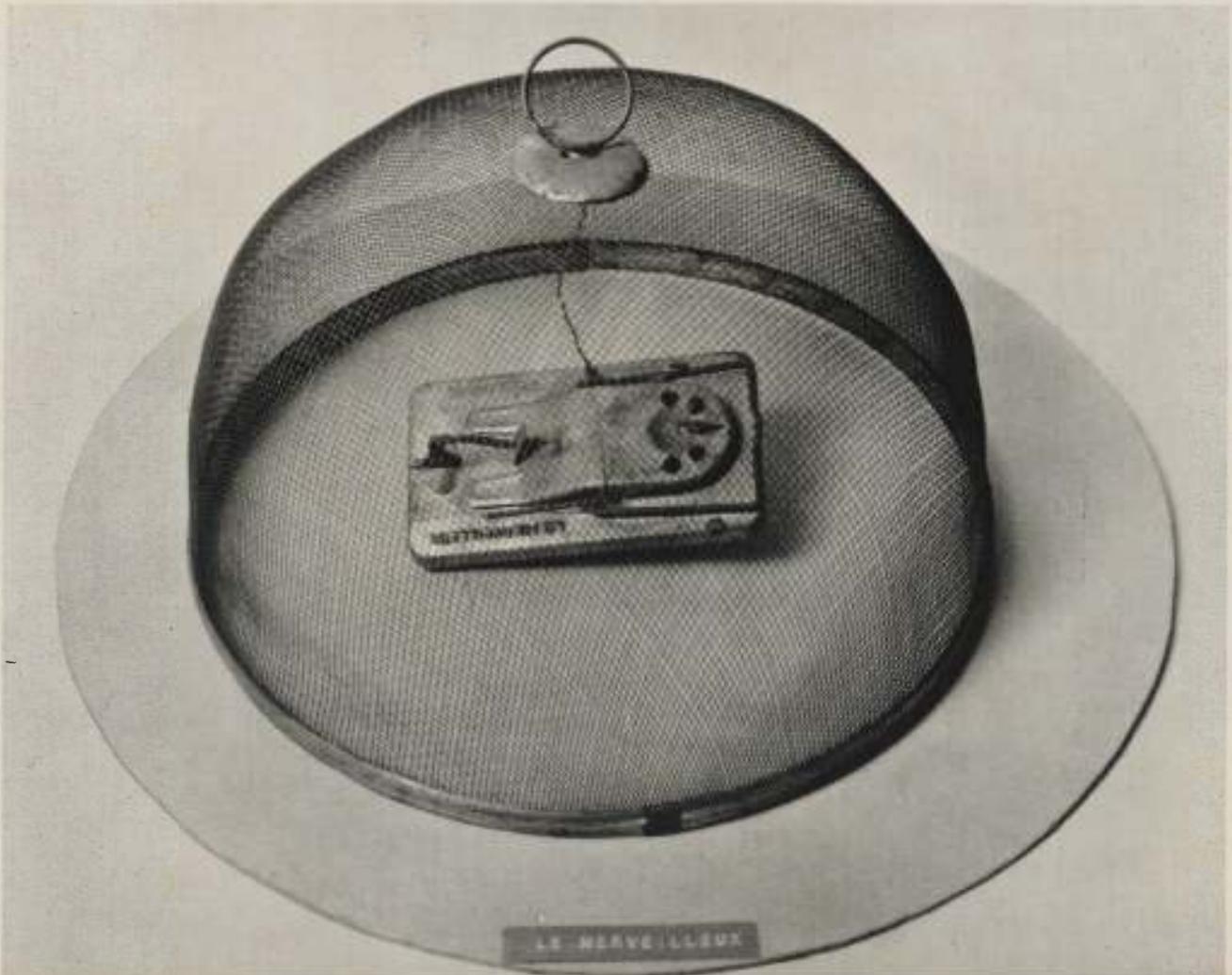


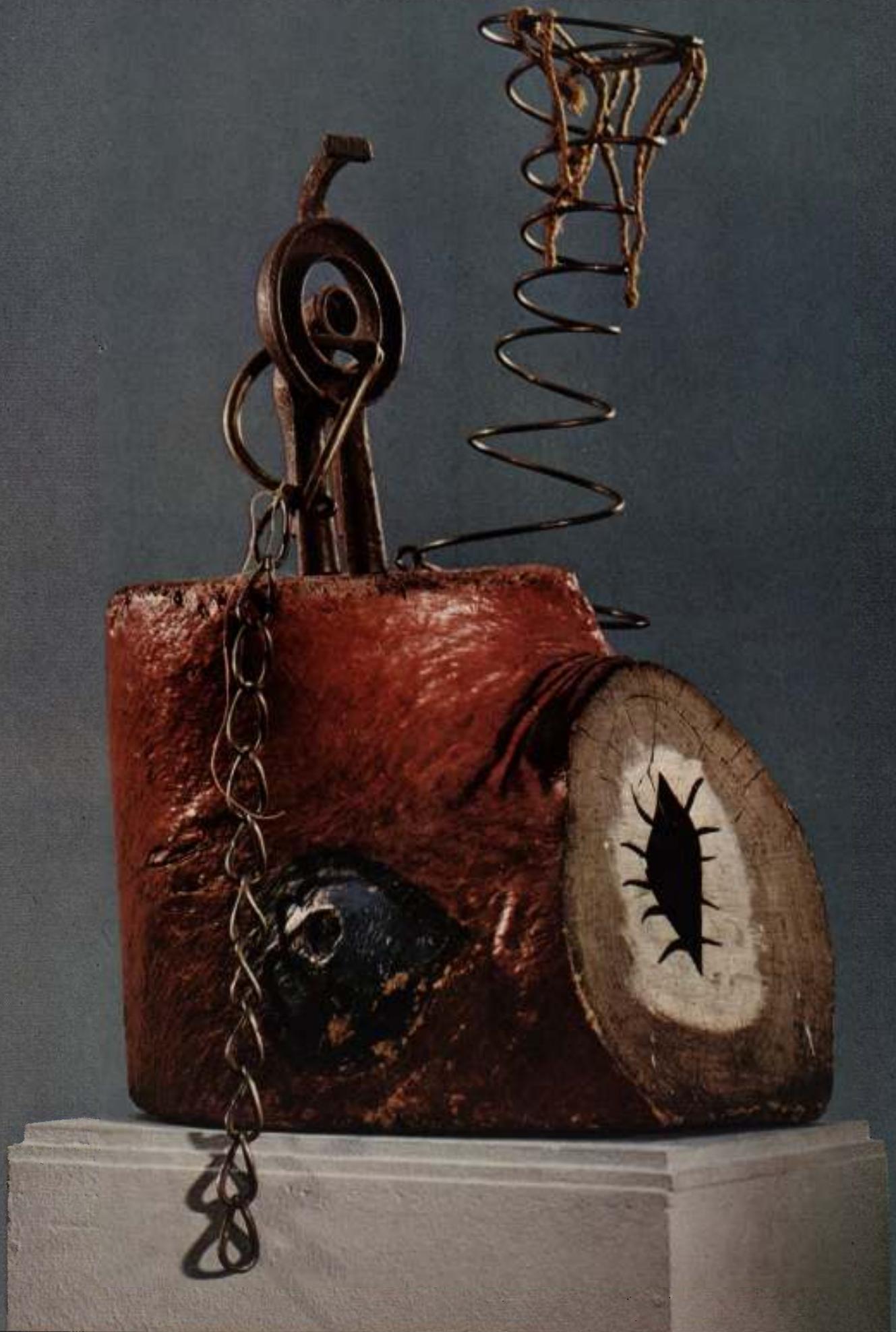
MARCEL DUCHAMP. Air de Paris. 1919. Ready-made. H: 13 cm. Galleria Schwarz, Milan.

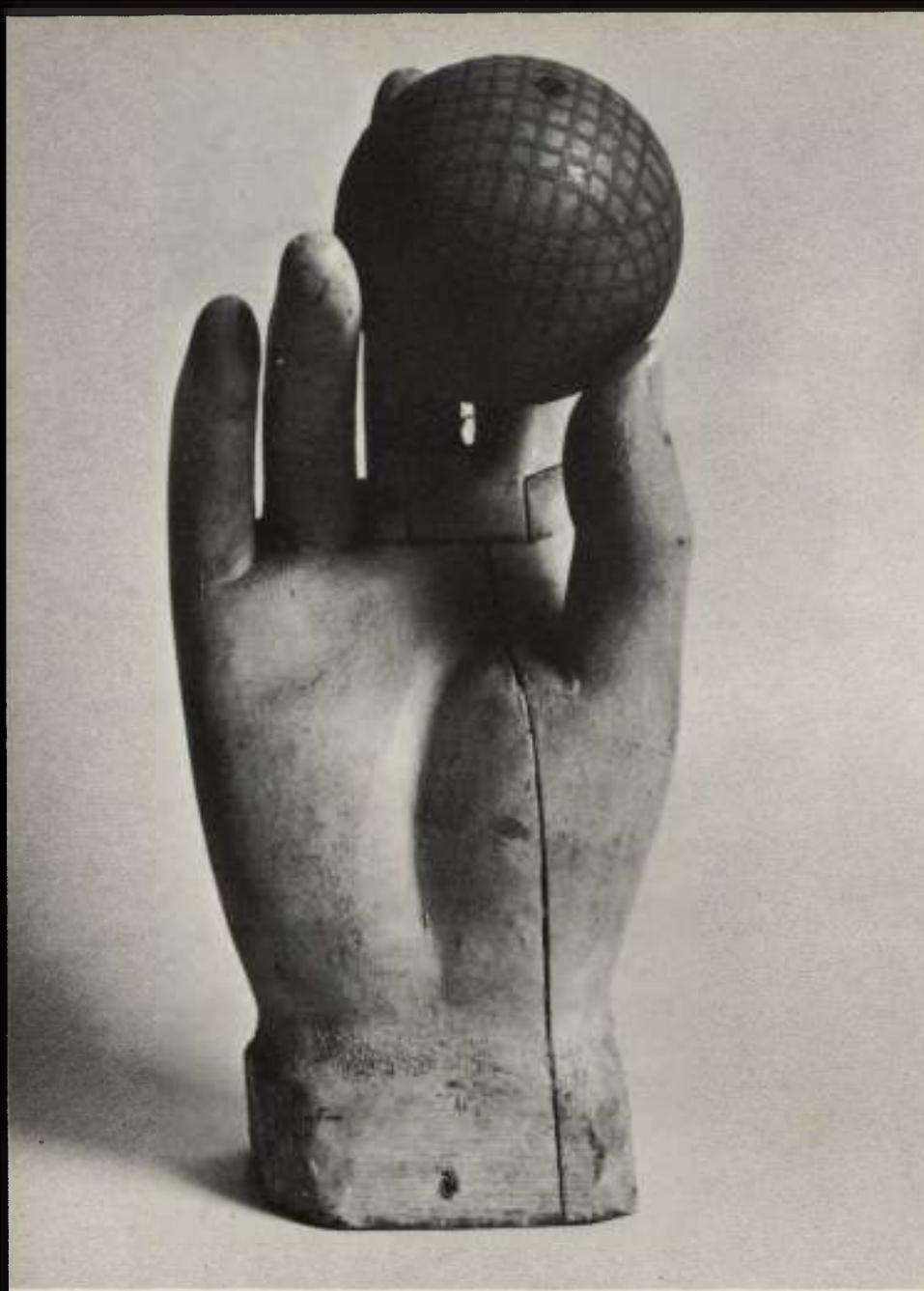
lisme. Laissant donc de côté les objets recueillis ou façonnés qui à tous les âges de l'humanité s'apparentent à ceux que l'on inscrit au catalogue du surréalisme, je voudrais rappeler, d'abord, ceux de Dada.

Esprit de destruction, esprit d'agressivité, esprit de scandale, esprit de dérision, voilà d'où s'inspirent presque tous ceux-là, parmi lesquels la priorité sans doute appartient aux inventions et aux « détournements » de Marcel Duchamp, dont la *Roue de bicyclette* sur un tabouret remonte à 1913, le *Porte-bouteilles* à 1914, l'insultante *Fontaine* à 1917. L'on a fort exagérément glorifié, à mon sentiment, pareilles inventions, trop apparentées aux canulars et aux chahuts des étudiants des Beaux-Arts pour que je les aie jamais regardées avec beaucoup de sympathie. La cage pleine de morceaux de sucre en marbre, *Pourquoi ne pas éternuer*, *Rose Selavy*, de 1921, est beaucoup plus intéressante par sa mise en question de la notion de pesanteur, si intéressante que je ne puis croire qu'elle ne doive pas quelque chose aux propos de Breton. Quant au gilet de valet, *Veste pour Benjamin Péret*, de 1957, c'est une plaisanterie assez basse pour nous donner la mesure de son auteur. Marcel compte à mes yeux bien moins que Benjamin, le poète surréaliste par excellence. Revenant à l'objet dada, cependant, nous allons trouver son grand maître en la personne de Man Ray, l'un des hommes les plus subtils parmi les « objecteurs » de tous les temps, peu agressif, d'ailleurs, et nullement enclin à la vulgarité. Son *Cadeau* (fer à repasser garni de clous), de 1921, est justement

MAN RAY. Le merveilleux. 1963. Assemblage. 12,5 x 30,6 cm. Galleria Schwarz, Milan. (Photos Bacci).







MAN RAY. Main Ray. 1935. Assemblage. 23 x 10 cm. Galleria Schwarz, Milan. (Photo Bacci).



célèbre, mais le *Marteau sans maître*, dit aussi *Le manche*, de 1921, les *Pains peints*, de 1927 et 1958, le métronome, *Objet de destruction*, de 1923, *L'énigme d'Isidore Ducasse*, de 1920, (origine de tous les « enveloppements » de notre époque), d'autres encore, sont incomparables. L'on ne saurait négliger l'influence de tels objets de subversion sur la peinture de Magritte et même sur un certain système de retournement des idées reçues, dont Breton allait faire un point essentiel du surréalisme. Sauf Duchamp, sauf Man Ray surtout, les hommes qui ont participé aux divers mouvements dada nous ont légué dans leurs œuvres des tableaux, des sculptures, des collages, plutôt que de véritables objets (réfractaires au classement dans une catégorie artistique), et il serait oiseux de les passer en revue, au seuil de ce qui nous intéresse bien plus intensément: le surréalisme.

Ce dernier, d'où vient donc qu'aux objets il ait donné tant d'attention et tant d'importance, allant jusqu'à faire de ses expositions, comme l'en accusaient ses ennemis, des « marchés aux puces »? Il est aisé de répondre à cette question en observant, une fois de plus, que le surréalisme appartient souverainement à André Breton et que, sans qu'il eût même besoin d'exercer un commandement, les idées, les amours ou les détestations de cet homme-là s'imposaient à l'esprit de tous ceux qui s'asseyaient à la table du groupe. Par une sorte de « fait du prince », je le veux bien, à condition que dans le prince on reconnaisse le grand inspirateur et le grand fascinant dont l'absence pèse sur nous si cruellement aujourd'hui. Or André Breton était assez extraordinairement curieux et collectionneur. L'une des premières phrases qu'il m'ait adressées, je m'en souviens, fut pour me dire: « Vous êtes collectionneur, j'espère. » Je ne me trompai pas en entendant qu'il souhaitait que je fusse, comme lui, sensible aux objets singuliers. L'on sait à quel degré d'extrême élévation, dans *Nadja*, déjà, il pousse l'intelligence de ces choses surprenantes, émouvantes, plus ou moins explicables, que l'on trouve sur les marchés de vicieries hors d'usage et qui ont souvent été façonnées avec dilection par des hommes ou par des femmes retranchés du monde. *L'Amour fou* devait reprendre la question et la développer, peu après la première exposition d'objets surréalistes, chez Charles Ratton, en 1936. En 1938, l'exposition surréaliste qui se tint à la Galerie des Beaux-Arts fut l'occasion d'engager à peu près tous les membres du groupe sur la voie de la création d'objets. Des objets qui demeurent dans notre mémoire quoique beaucoup d'entre eux aient disparu, et qui, dans leur diversité troublante, nous paraissent les prototypes de cette chose par ailleurs indéfinissable: l'objet surréaliste. « Tout un poème », on ne le dira jamais assez; la matérialisation des nostalgies, des obsessions, des désirs ou des frustrations que l'on soupçonne à l'origine de toute poésie.

C'est donc de 1936 à 1939 que nous pouvons situer l'âge d'or de l'objet surréaliste, qui se rapproche de l'objet dadaïste à la différence près que ce

JACQUES HÉROLD. Nourriture du Grand Transparent. 1946. Objet. (Exposition Internationale du Surréalisme, 1947).

dernier eut toujours pour ses créateurs, j'en suis persuadé, un caractère de farce, tandis qu'André Breton était, dans sa conception même de l'humour, l'un des esprits les moins farceurs qu'il m'ait été donné de connaître. Sous sa direction et sous son inspiration, les objets du nouveau règne deviennent des métaphores symboliques, marquées par l'influence de la psychanalyse et introduites dans l'espace du concret à des fins de démonstration et de rite autant que l'égaré de la conscience.

Une certaine entente illuminatrice, un parallélisme spirituel allant jusqu'à la complicité, qu'il y eut entre Breton et Giacometti et sur lesquels le début de *L'Amour fou* lève suffisamment le rideau, me semblent avoir présidé à la création des objets que l'on doit au sculpteur tessinois. Ceux-là, dont les plus célèbres sont *La boule suspendue* de 1930-31 et *l'Objet désagréable à jeter* de 1932, ont un caractère déconcertant autant qu'inquiétant qui les rattache au climat onirique, celui des rêves de frustration et de persécution. La gratuité de leurs formes les distingue absolument des objets dada en les faisant surgir d'un monde tout irréel ou, si l'on préfère, surréel. Giacometti me paraît avoir été le premier des artistes surréalistes qui ait donné au problème de l'objet toute la sérieuse attention que méritait celui-ci, dans le cadre des préoccupations formulées par Breton, et à ce titre, par rapport aux autres membres du groupe, son rang est assurément initial. N'oublions pas non plus que nous avons affaire en sa personne à un sculpteur qui allait devenir, après sa séparation d'avec le surréalisme, l'un des plus éminents des temps modernes. Un peu postérieure, une autre de ses œuvres dont il fut fort question dans l'histoire du surréalisme, *L'objet invisible*, de 1935, est liée par son titre à ce que je suis en train d'écrire, mais je ne fais que la citer car il s'agit là d'une statue, ou tout au moins d'une sculpture, bien plus que d'un objet.

Pareille restriction, d'ailleurs, intervient plus ou moins dès que nous allons chercher de véritables objets dans l'œuvre des artistes capitaux du surréalisme. Max Ernst, en qui je me permets de voir le peintre surréaliste par excellence et qui n'a jamais cessé de s'astreindre ou de se plaire à placer son œuvre sous le signe de l'anti-peinture, quand il a voulu faire des objets, a fait plutôt des collages; et le collage, très séduisant hybride du tableau, du bas-relief et de la mosaïque, appartient aux domaines de la peinture et à celui de la sculpture. Mis à part l'excellent *Mutilé et apatride*, de 1936, les objets de Jean Arp sont des sculptures avec prépondérance. Miró, lui, s'est toujours montré à l'aise dans l'espace à trois dimensions comme dans celui de la surface plane, et si la sculpture (le modelage céramique en particulier) l'attire presque autant que la peinture, il nous a donné en outre des objets surréalistes, qui sont parmi les plus heureux, les plus joyeux même, que l'on ait jamais inventés. *L'objet poétique*, de 1936, et la *Jeune fille s'évadant*, de 1957, entre beaucoup



ROLAND PENROSE. *The Last Voyage of Captain Cook*. 1936-67. Plâtre peint, bois et fil de fer. 68,5 x 66 x 86,3 cm. (Photo John Webb).



JOAN MIRÓ. *Homme et femme*. 1931. Peinture-objet. Huile sur bois et éléments métalliques. 34 x 18 x 5,5 cm. Coll. part., Paris. (Photo Galerie Maeght).



Le brasero sous les sacs de charbon, présence des objets « anti-art » à l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1938, à Paris.



DOMINGUEZ. Jamais. Exposition Internationale du Surréalisme, Paris, 1938.



L'Exposition Internationale du Surréalisme, Paris, 1938.

d'autres, sont exemplaires de cette vertu d'humour qui importait tant à Breton. Chez Masson, chez Tanguy, chez Brauner, peintres d'abord, l'objet joue un rôle assez accessoire. Chose étonnante, il en est à peu près de même pour Magritte, dont tous les tableaux ou quasiment ont pour sujet une image objective d'esprit surréaliste, mais dont les objets, surtout des bouteilles peintes, nous semblent des reflets un peu pâles de l'œuvre picturale. Je voudrais en venir maintenant à trois artistes qui ne sont pas, à mon sentiment, des peintres capitaux dans l'histoire du surréalisme, mais dont capital est le rôle en matière d'invention et de production d'objets surréalistes: Hans Bellmer, Salvador Dali, Meret Oppenheim.

Du premier de ceux-là, les œuvres vers lesquelles, tout de suite, va notre pensée, sont les *poupées*, depuis la première, berlinoise, de 1934, jusqu'à ses sœurs récentes. Les poupées de Bellmer ne sont nullement des sculptures; ce sont des objets au sens le plus étroit du mot, et, curieusement, c'est elles que nous voyons inspirer et commander les plus troublants dessins et gravures de l'artiste. Par le moyen de leurs éléments interchangeables,

L'Exposition Internationale du Surréalisme, Paris, 1938. (Photos Robert Valançay).



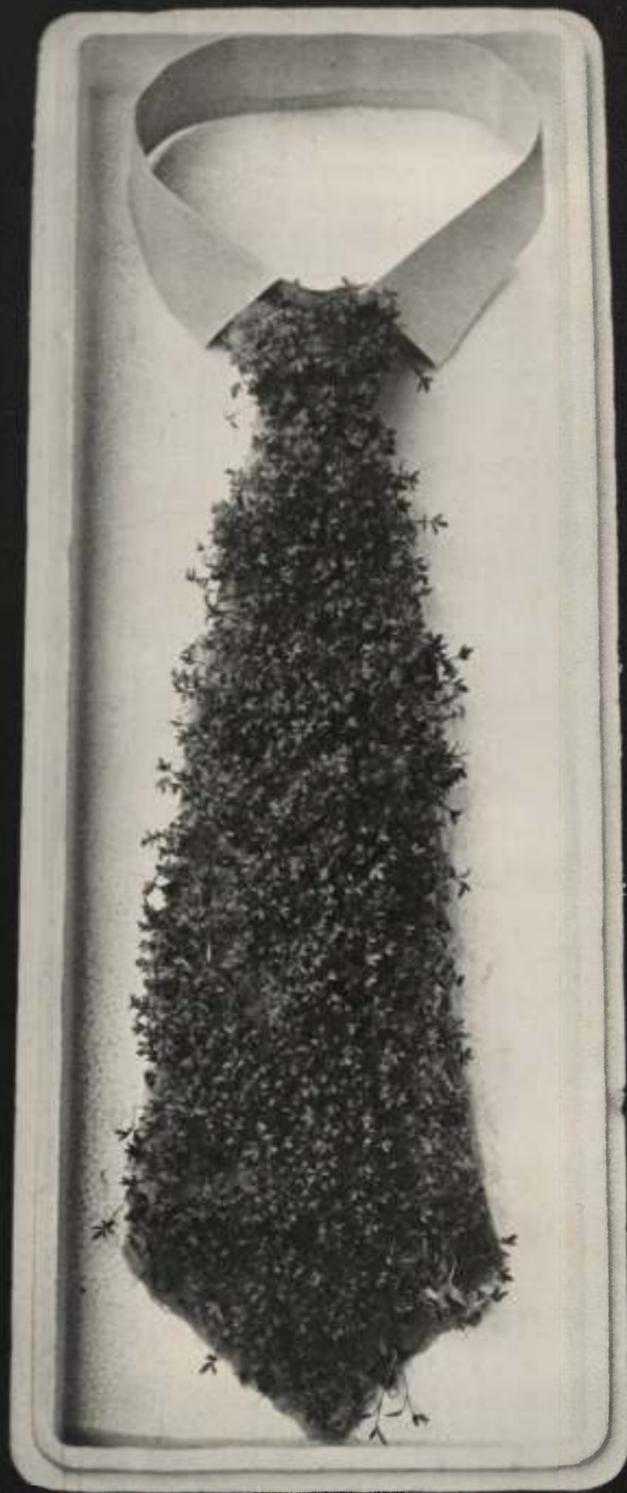
ces poupées se prêtent à une sorte de perversion intellectuelle qui est un jeu d'anagrammes du corps féminin, tel corps, celui de la poupée, étant considéré comme un mot ou une phrase dont les lettres constitutives sont les mobiles parties charnelles. L'humour et la cruauté font aigrette aux deux pôles du jeu, qui est organisé comme une philosophie d'une acuité méticuleuse. Cette vertu d'humour, dont j'ai parlé déjà et dont c'est ici le lieu de souligner que sa magnificence fut mise en lumière par Breton au début de la dernière guerre mondiale, est de tendance nettement sadique chez Bellmer, tandis qu'elle nous semble plutôt masochiste chez Giacometti. Un autre objet de Bellmer qui m'est cher par sa belle structure autant que par son titre est la *Mitrailleuse en état de grâce*, de 1937. Dérivation de la *poupée*, sans doute, mais qui par l'intermédiaire de la gènesflexion féroce de la mante religieuse introduit un parallèle entre la passivité de la femme (épouse, amante) et l'activité de la bête et de l'arme meurtrières. Salvador Dali, vers 1931, entreprit avec André Breton de produire et de mettre en circulation des *objets à fonctionnement symbolique* susceptibles de dérouter l'homme de son banal chemin par le choc d'une sorte de révélation saugrenue; tentative nourrie par les enseignements de Sigmund Freud, desquels le surréalisme avait compris quelle portée révolutionnaire il se pouvait tirer en les épanouissant hors du domaine strictement médical. Le génie morphologique de Dali et son pharamineux humour devaient faire merveille sur cette voie, que sa rupture avec le surréalisme ne l'empêcha pas de parcourir longtemps encore avec bonheur. La plus sensationnelle attraction de l'exposition de 1938 n'était-elle pas son inquiétant *Taxi pluvieux*? Sa *Vénus aux tiroirs*, ses *Montres molles*, ses *Téléphones homards*, son *Divan bouche de Mae West*, ne sont-ils pas dans la mémoire de chacun de nous? Sans doute. Remarquons cependant que pareils objets, qui sont des calembours morphologiques, sont élevés souvent par leur symbolisme jusqu'au rang de la métaphore poétique, et qu'ils se confondent avec les images de la poésie surréaliste. Les objets de Dali fraternisent avec les images de Péret, c'est le meilleur compliment que nous puissions adresser à l'un et à l'autre... Quant à Meret Oppenheim, dont l'œuvre entière est farouchement originale, son haut prestige dans l'histoire du surréalisme tient surtout au rôle d'élève ou de bergère d'objets qu'elle tient depuis presque quarante ans avec un souverain bonheur. Son *Déjeuner en fourrure*, de 1936, a laissé en nous une sorte d'image hypnagogique. Je veux dire qu'en fermant les yeux nous le revoyons avec autant de facilité que les visages d'Hitler ou de Staline; comparaison dont auprès de Meret je m'empresse de m'excuser... *Ma gouvernante*, objet de 1936, après avoir été détruit par la jalousie charitable de Marie-Berthe Ernst qui avait donné à une mendicante la paire de souliers qui le composait, fut reconstitué en 1967. *Le couple*, de 1956,



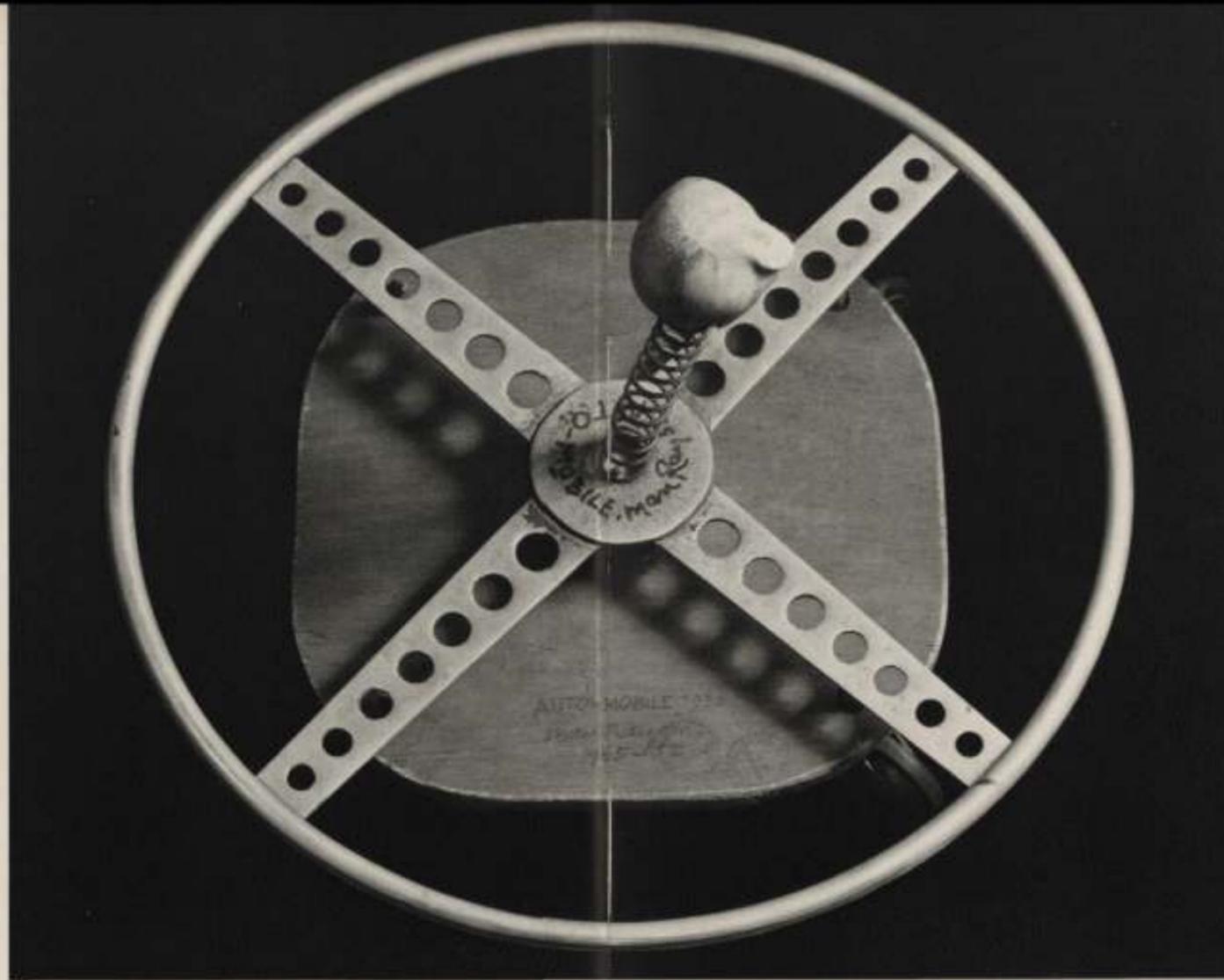
Détail du « plafond » de l'Exposition Internationale du Surréalisme. Paris, 1938. (Photo Robert Valançay).

Le *taxi pluvieux* de Salvador Dali à l'Exposition Internationale du Surréalisme, Paris, 1938.



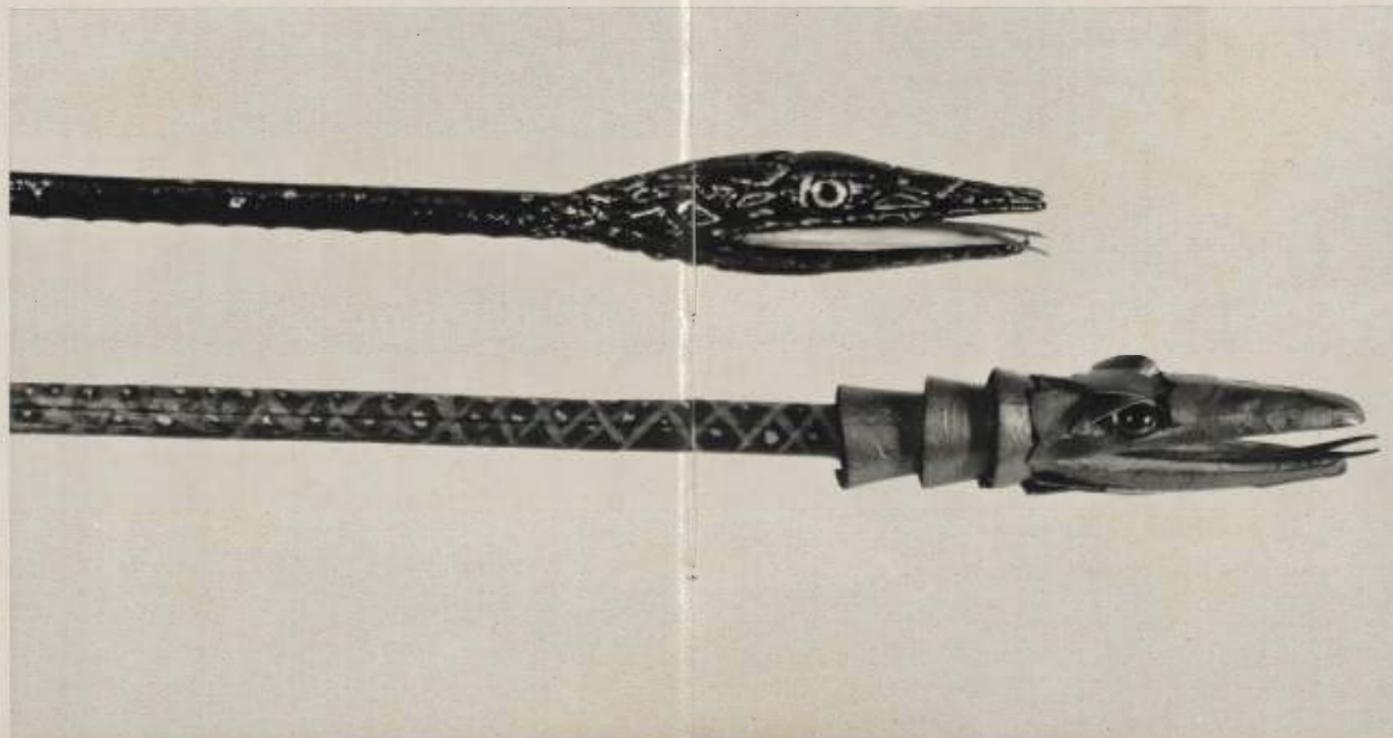


JACQUES HÉROLD. L'herbe d'été bourdonnante et puante. 1947. Objet.



MAN RAY. Auto-mobile. 1932. Assemblage. Diamètre: 42 cm. Galleria Schwarz, Milan. (Photo Bacci).

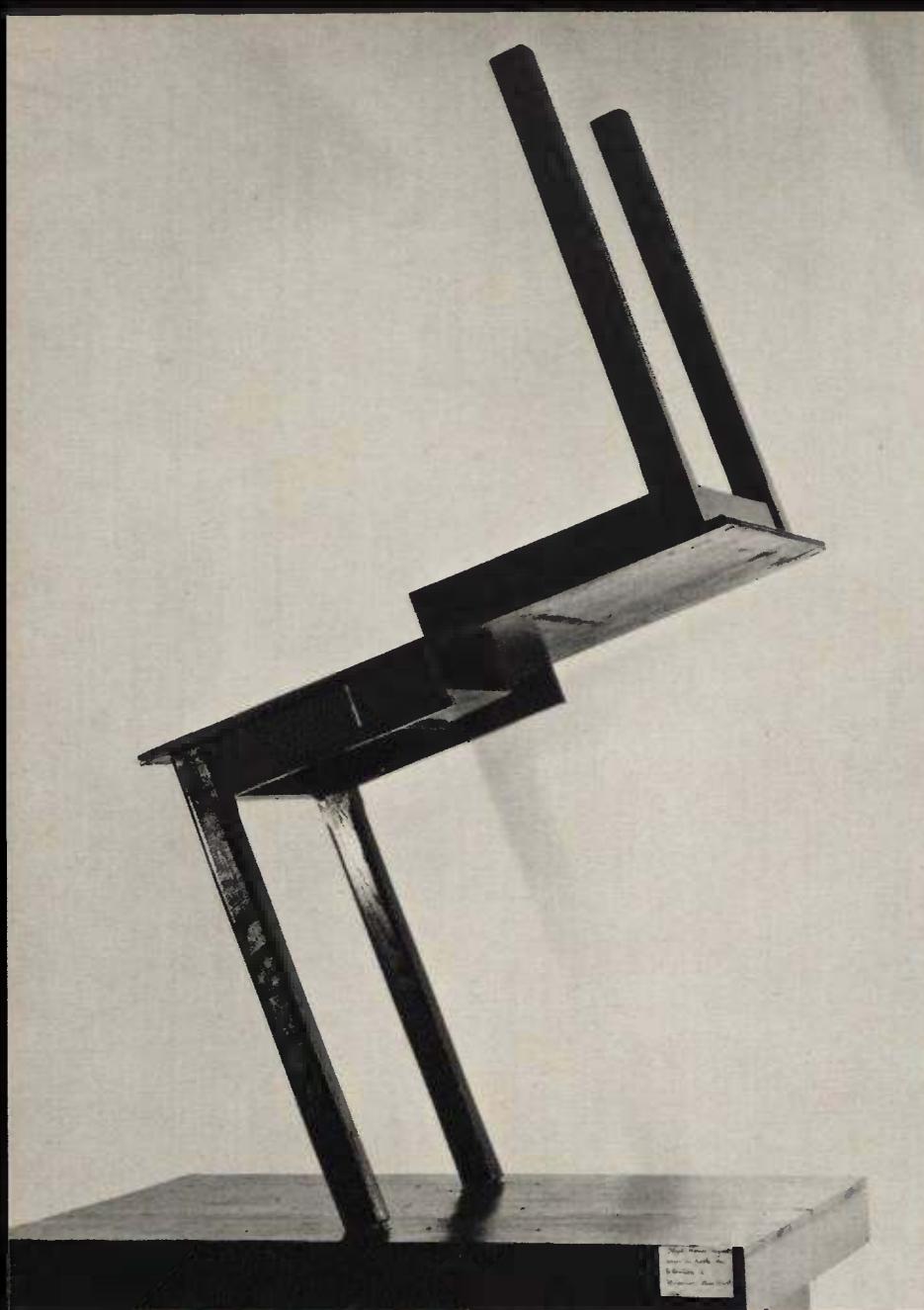
MERET OPPENHEIM. Serpents-cravaches, 1970. Bois et cuir. Long: 150 cm. (Photo L. Bezzola).



MERET OPPENHEIM. Libellule Campo-Formio. 1972. 13 x 32 cm. (Photo J. Hyde).

JOAN MIRÓ. Personnage. 1931. Sculpture-objet (détruit). Bois, feuillage et parapluie. H: 183 cm. (Photo G. Allié).





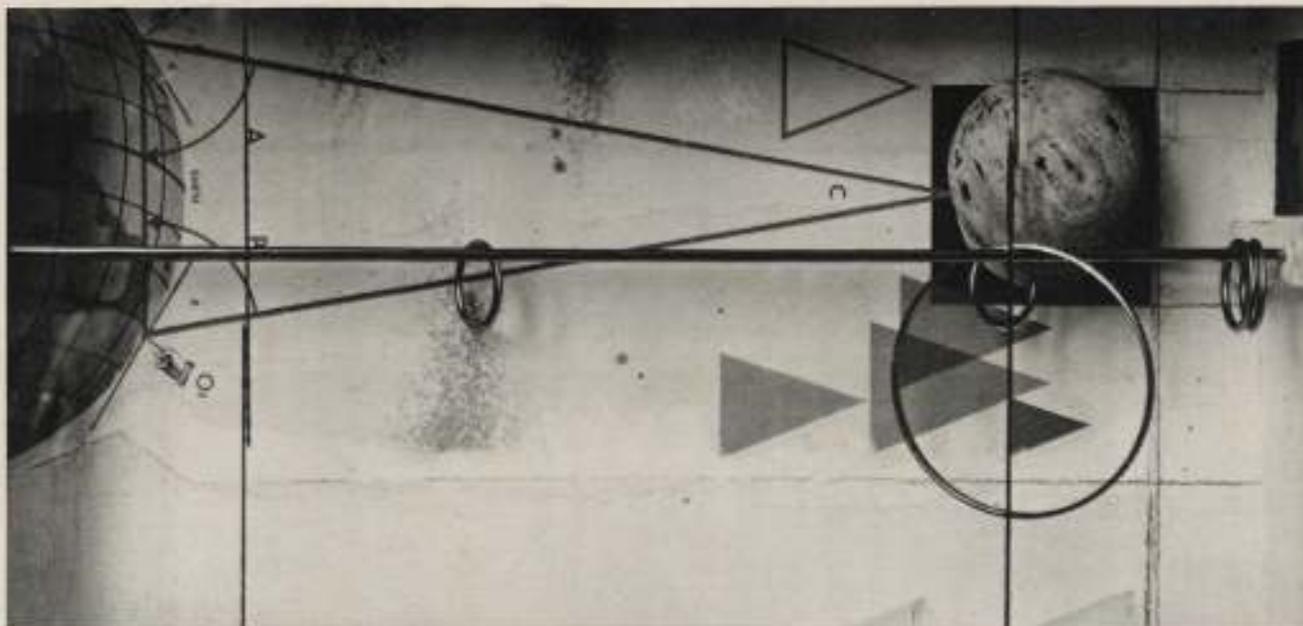
MAX ERNST. Objet trouvé ayant servi de poste de télévision à Monsieur Max Ernst. 1964.

est son parent proche. *Le démon à tête d'animal*, de 1961, dans un autre genre, ou encore *Octavie*, terrible scie narquoise qui habita quelque temps chez moi et par miracle ne blessa personne, sont des réussites aussi impeccables. L'humour de Meret, sans doute, ressemble à celui de Man Ray, qui lui donna peut-être le premier élan, mais il présente aussi une tendresse épineuse qui est caractéristiquement de Suisse alémanique et qui apparente l'artiste à Urs Graf et à Manuel Deutsch, les peintres lansquenets du XVI<sup>e</sup> siècle. De Man Ray, puisque je viens de reparler de lui, j'ajouterai que son œuvre « objective » s'est prolongée bien au-delà de Dada et qu'il n'a cessé d'enrichir l'arsenal surréaliste jusqu'à ces dernières années. Et je retournerai à l'âge d'or, nostalgiquement, une dernière fois, pour évoquer Maurice Henry avec son superbe *Hommage à Paganini*, de 1936, et Kurt Seligmann, peintre au demeurant oubliable mais dont *L'ultrameuble* et la *Cage aux mains de feux-follets*, de 1938, demeurent en notre rêve.

Tous ces beaux objets auraient dû être frappés de stérilité. Le malheur est qu'ils ont pullulé, au contraire, et que d'eux est issue la part la plus ennuyeuse, la plus déchue déjà, de l'art contemporain, qui sans reconnaître sa dette exploite le surréalisme comme un inépuisable filon. Avec l'agrément de leurs auteurs vieillissants, hélas, des financiers avisés, des industriels de Milan, ont réédité, multiplié, les provocantes trouvailles du passé. Alors la chose que l'on voudrait active et encore efficace est la canne d'André Breton, celle qui s'abattit sur les dadaïstes quelque peu usagés du *Cœur à barbe*... « Quel homme! » me dit un jour avec admiration l'une des victimes, le très sympathique Pierre de Massot. « Quelle force il avait! Il m'a cassé le bras d'un seul coup! »

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

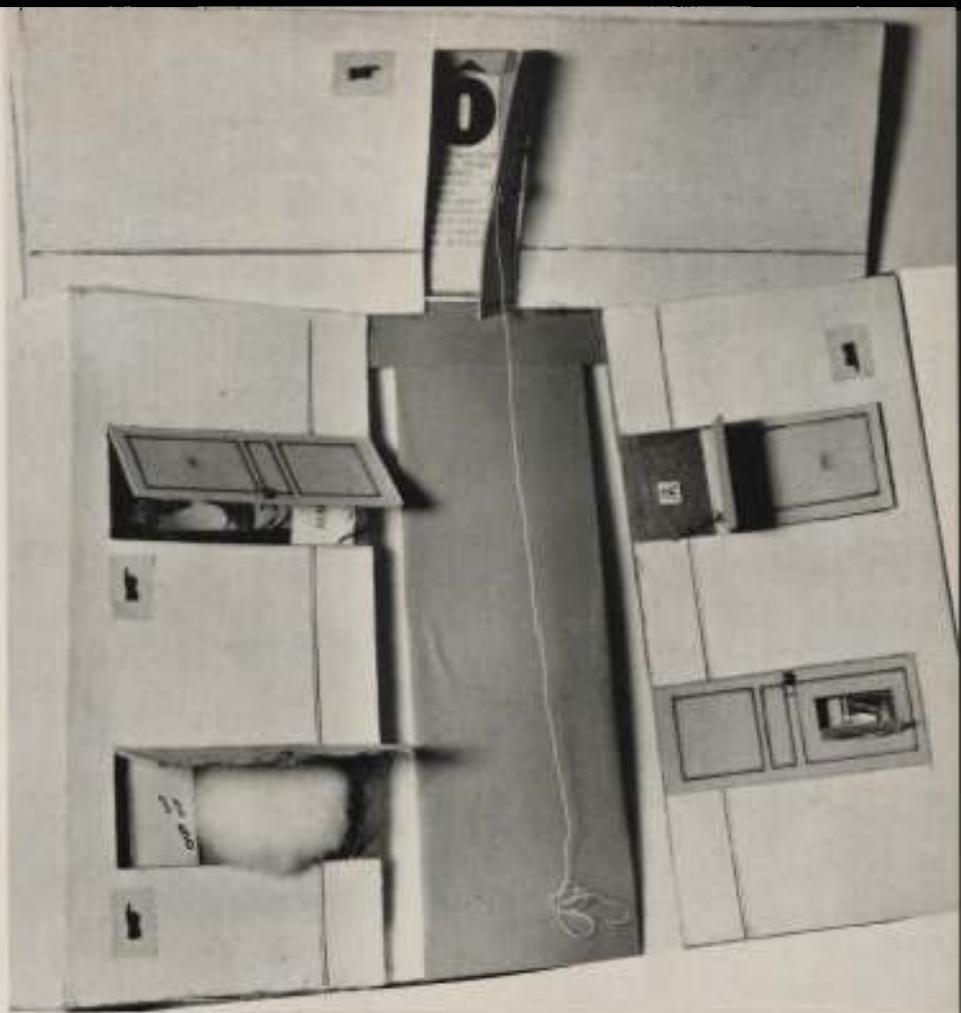
JOSEPH CORNELL. Distance to the Moon. Assemblage. 24 x 37,5 x 9 cm. Coll. part., Paris.



André Breton:

## « Une révolution totale de l'objet »

De même que la physique contemporaine tend à se constituer sur des schèmes non euclidiens, la création des « objets surréalistes » répond à la nécessité de fonder, selon l'expression décisive de Paul Eluard, une véritable « physique de la poésie ». De même que voisinent, dès maintenant, sur les tables des instituts mathématiques du monde entier, des objets construits, les uns sur des données euclidiennes, d'aspect également troublant pour le profane, objets qui n'en entretiennent pas moins dans l'espace tel que nous le concevons généralement les relations les plus passionnantes, les plus équivoques, les objets qui prennent place dans le cadre de l'exposition surréaliste de mai 1936, sont avant tout de nature à lever l'interdit résultant de la répétition accablante de ceux qui tombent journellement sous nos sens et nous engagent à tenir tout ce qui pourrait être en dehors d'eux pour illusoire. Il importe, à tout prix, de fortifier les moyens de défense qui peuvent être opposés à l'envahissement du monde sensible par les choses dont, plutôt par habitude que par nécessité, se servent les hommes. Ici comme ailleurs, traquer la bête folle de l'usage. Ces moyens existent: le sens commun ne pourra faire que le monde des objets concrets, sur quoi se fonde sa détestable souveraineté, ne soit mal gardé, ne soit miné de toutes parts. Les poètes, les artistes se rencontrent avec les savants au sein de ces « champs de force » créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. Cette faculté de rapprochement des deux images leur permet de s'élever au-dessus de la considération de la vie manifeste de l'objet, qui constitue généralement une borne. Sous leurs yeux, au contraire, cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de latences qui ne lui sont pas particulières et appellent sa transformation. La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière sa valeur de représentation, qui les entraîne à mettre l'accent sur son côté pittoresque, sur son pouvoir évocateur. « Qu'est-ce », écrit M. Bachelard, « que la croyance à la réalité, qu'est-ce que l'idée de réalité, quelle est la fonction métaphysique primordiale du réel? C'est essentiellement la conviction que (c'est moi qui souligne) l'on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat. » Une telle affirmation suffit à justifier d'une manière éclatante la démarche surréaliste tendant à provoquer une révolution totale de l'objet: action de le détourner de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant, qui entraîne la requalification par le choix (« ready made » de Marcel Duchamp); de le montrer dans l'état où l'ont mis parfois les agents extérieurs, tels les tremblements de terre, le feu et l'eau; de le retenir, en raison même du doute qui peut peser sur son affectation antérieure, de l'ambiguïté résultant de



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

son conditionnement totalement ou partiellement irrationnel, qui entraîne la dignification par la trouvaille (objet trouvé) et laisse une marge appréciable à l'interprétation au besoin la plus active (objet-trouvé-interprété de Max Ernst); de le reconstruire enfin de toutes pièces à partir d'éléments épars, pris dans le donné immédiat (objet surréaliste proprement dit). La perturbation et la déformation sont ici recherchées pour elles-mêmes, étant admis toutefois, qu'on ne peut attendre d'elles que la rectification continue et vivante de la loi.

Les objets ainsi rassemblés ont ceci de commun qu'ils dérivent et parviennent à différer des objets qui nous entourent par simple mutation de rôle. Rien, encore, de moins arbitraire si l'on songe que c'est seulement la prise en considération toute spéciale de ce rôle qui permet la solution du « dilemme sur la substance » de Renouvier: passage du substantif à la substance par l'intermédiaire d'un troisième terme, le « substantif substantialisé ».

Ce serait retomber dans le piège du rationalisme fermé que de prétendre opposer les objets mathématiques inventoriés par leurs constructeurs en termes arides du type: Allure de la fonction elliptique  $P^1(U)$  pour  $G^1 = 0$  et  $G^3 = 4$  aux objets poétiques, qui répondent à des désignations plus attrayantes. Observons, en passant, que la pensée qui leur a donné naissance s'est portée, d'un élan on ne peut plus sûr, de l'abstrait au concret quand une partie de l'art contemporain (abstractivisme) s'obstine à prendre le sens inverse et s'expose, comme par la publication de tels documents, à voir ses réalisations définitivement surclassées (1).

(1) Extrait de *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Paris 1928-65.

# Des machines célibataires aux machines inutiles

par Pierre Restany



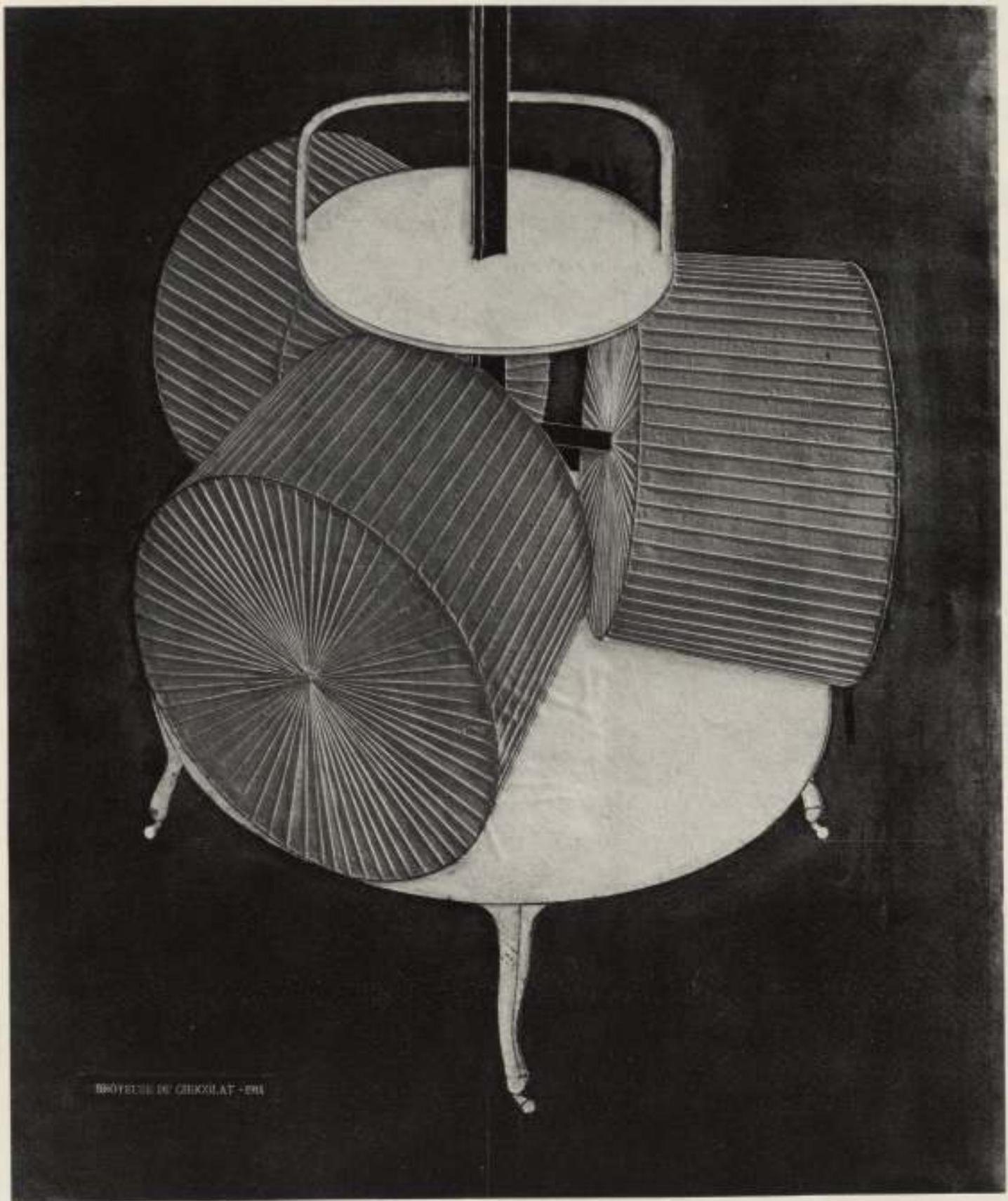
MARCEL DUCHAMP. La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre). 1915-23. Huile et fil de plomb sur verre. 277,5 x 175,6 cm. Philadelphia Museum of Art, legs de Katherine S. Dreier.

Les amours du XX<sup>e</sup> siècle et de la machine auront été tumultueuses, c'est le moins qu'on en puisse dire. Le XX<sup>e</sup> siècle est né avec Duchamp et là aussi Grand-Papa Marcel a eu son mot à dire. Mieux, il a tout dit. Petit enfant, à Rouen, il tombe en arrêt devant la vitrine d'un confiseur: la Broyeuse de Chocolat, le futur Appareil Célibataire du Grand Verre est le signe du destin.

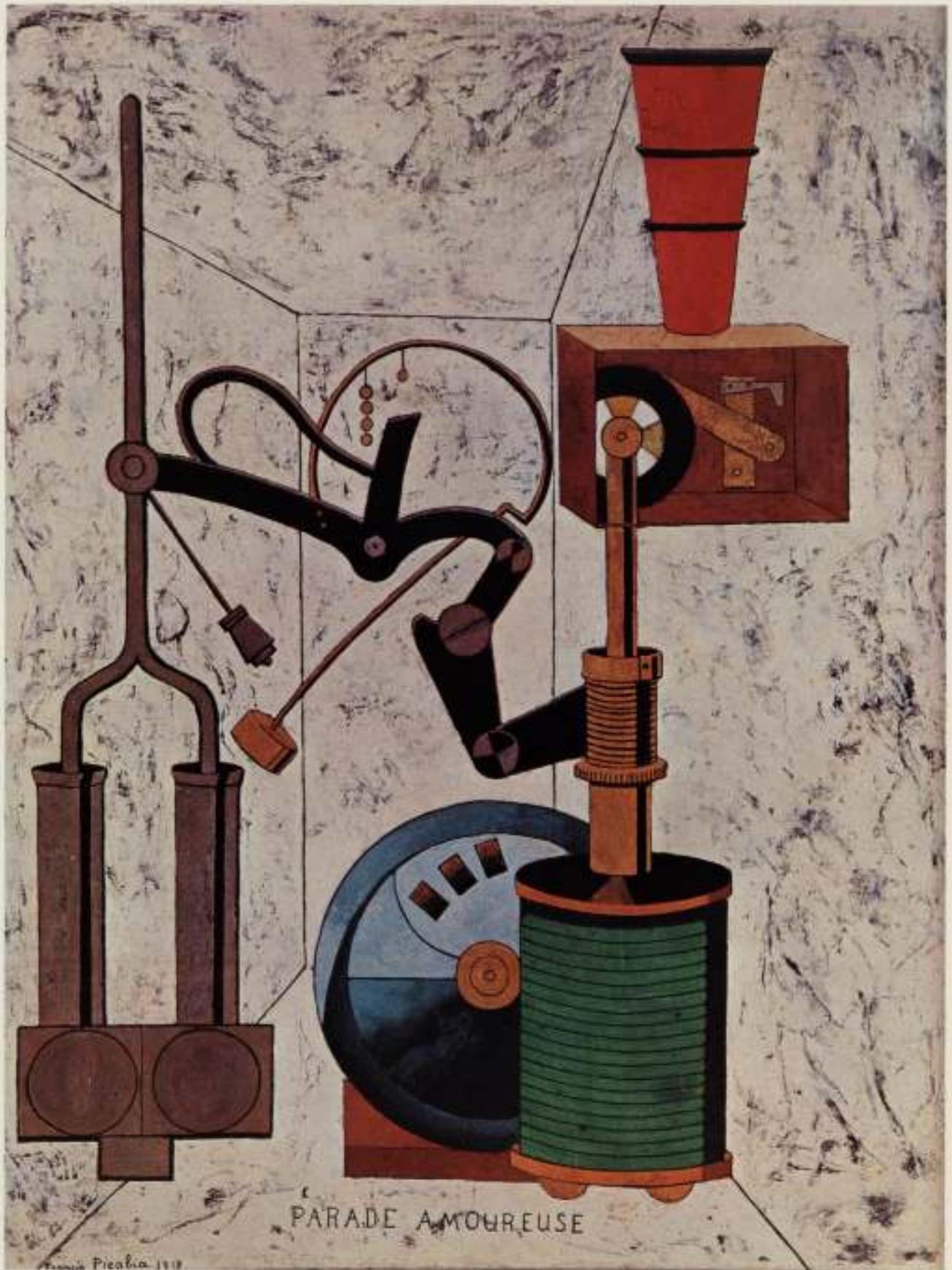
On a coutume de considérer, à juste titre, que Duchamp a fait basculer l'art dans la morale, l'esthétique dans l'éthique. Vu sous l'angle déterminant de la machine, l'apport de Duchamp se révèle plus capital encore, dans la mesure où il apparaît comme le seul artiste qui ait été capable — en son temps — de tirer les conséquences ultimes de la Première Révolution Industrielle. Conséquences qui s'incarnent dans la logique sans faille d'une vision et d'une méthode. Les métaphores visuelles et, bien sûr, érotiques que lui inspire la machine sont le reflet direct d'une vision manichéenne du monde. La machine a permis à l'homme de généraliser et de normaliser sa vocation démiurgique: tout ce qui est fait par l'homme (grâce à la machine) est Art, le reste est la Nature. Les ready-made s'inscrivent au cœur de ce *manichéisme Art-Nature*. Au contact de Duchamp, et plus précisément à partir de 1915 à New York, c'est dans ce sens que s'infléchira l'imagination mécaniste de Picabia, et le fait que la machine, *fille née sans mère*, n'avait pas de morale n'était pas pour déplaire à cet iconoclaste anti-militariste que son ascendance maternelle française désignait à la voracité des agents recruteurs.

Tel était le postulat manichéen-mécanique de Marcel Duchamp. De la mécanique à la mécanolâtrie il n'y a qu'un pas. Et dans les années 1910-20, tout le monde le franchira avec un bel ensemble. Les futuristes célèbreront leur culte moderniste de l'énergie mécanique. Les constructivistes mettront la machine au service de la révolution: de ce point de vue Tatlin est à l'octobre russe de 1917 ce que Léger est au Front Populaire français de 1936. Le purisme d'Ozenfant et de Le Corbusier donnera à la mécanolâtrie les efficaces apparences de la rigueur fonctionnelle.

Cet optimisme mécaniste a été battu en brèche par la théorie surréaliste de l'automatisme psychique. André Breton proclame le pouvoir de l'ima-



MARCEL DUCHAMP. La broyeuse de chocolat. 1914. Huile, fil et crayon sur toile. 64,7 x 54 cm. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection. (Photo A.J. Wyatt).



FRANCIS PICABIA. Parade Amoureuse. 1917. Coll. part., Chicago. (Photo Fratelli Fabbri Editori, Milan).

gination profonde au-delà des superstructures rationnelles. Pour cette imagination sortie des ténèbres de l'homme et qui vient prendre le pouvoir au grand jour, la machine est l'ennemie de la nature, l'anti-hasard, le catalyseur de la mort. D'où d'ailleurs sa charge érotique, admirablement pressentie par Raymond Roussel. Max Ernst, le plus mécaniste (à ses débuts, « Fiat Modes, Pereat Ars... ») de tous les peintres du surréalisme illustre cette vision volontairement ambiguë de la machine, l'intrusion du rationnel — en position d'agressivité permanente — dans l'irrationnel. La fameuse référence à Lautréamont en dit suffisamment sur la place de la machine dans l'univers surréaliste: c'est la rencontre fortuite (et combien méfiante dans son élan amoureux) de la machine à coudre et du parapluie sur une table de dissection.

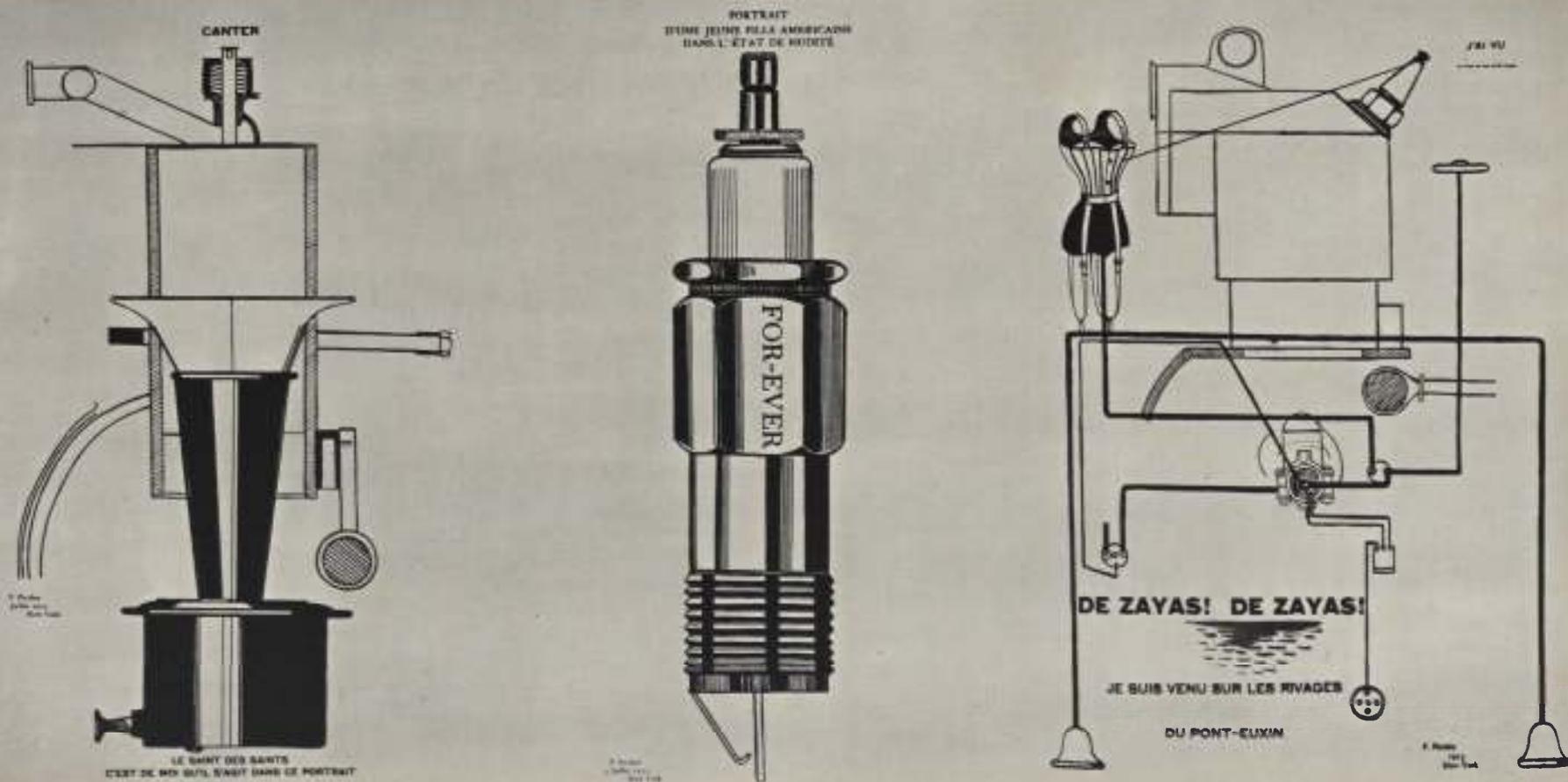
La dépression économique de 1929 et les signes avant-coureurs de la seconde guerre mondiale accéléreront la réaction anti-mécaniste durant les années 30. La machine fait de plus en plus peur aux analystes du présent; les futurologues ne cachent pas leur pessimisme. Huxley écrit « Brave New World » en 1932, Chaplin tourne *Les Temps Modernes* en 1936. Et dans son coin un Américain bien tranquille, un costaud sain de corps et d'esprit répudie les moteurs qui animaient ses « mobiles » en fil de fer pour se livrer aux joies plus pures de l'aérodynamisme: nous sommes en 1935 et, vous l'avez deviné, il s'agit de Calder.

La guerre de 1939-45 et la bombe d'Hiroshima fermeront la boucle. En 1945 il semble que la planète Terre ait une conscience aiguë de la relativité de son être. Quand ils voudront réagir contre ce qu'ils considèrent comme un laisser-aller existentiel (ou existentialiste), les Vasarely et les Schöffer



FRANCIS PICABIA. *Novia*. 1920. Huile sur toile. 116 x 89 cm.

FRANCIS PICABIA. Triptyque pour le n° 5/6 de 291. 1915. Document Robert Valançay. (*Contretype Jacqueline Hyde*).



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



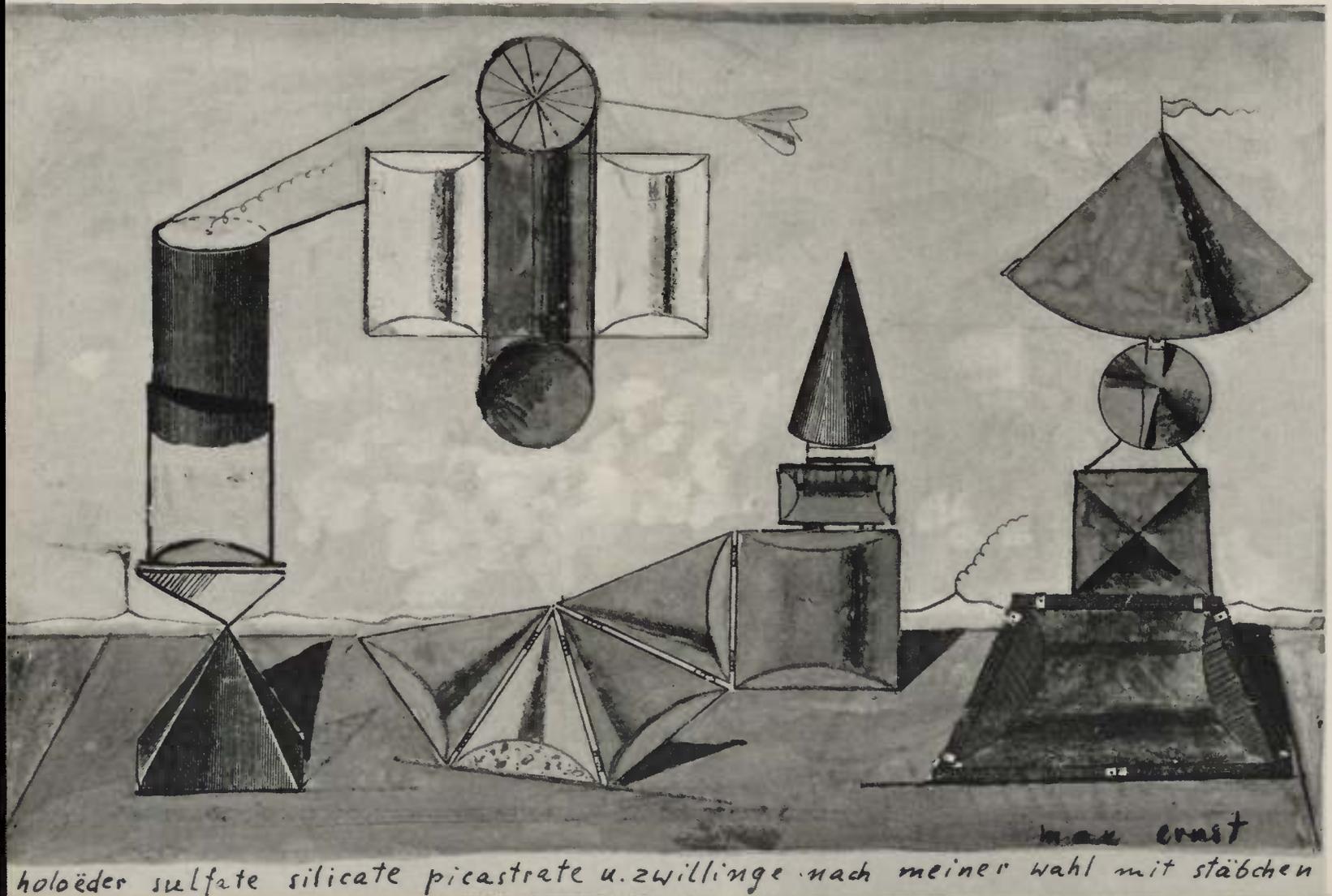
reprendront les prémisses constructivistes comme base de leur recherche de langage, mais d'un point de vue strictement esthétique et formel.

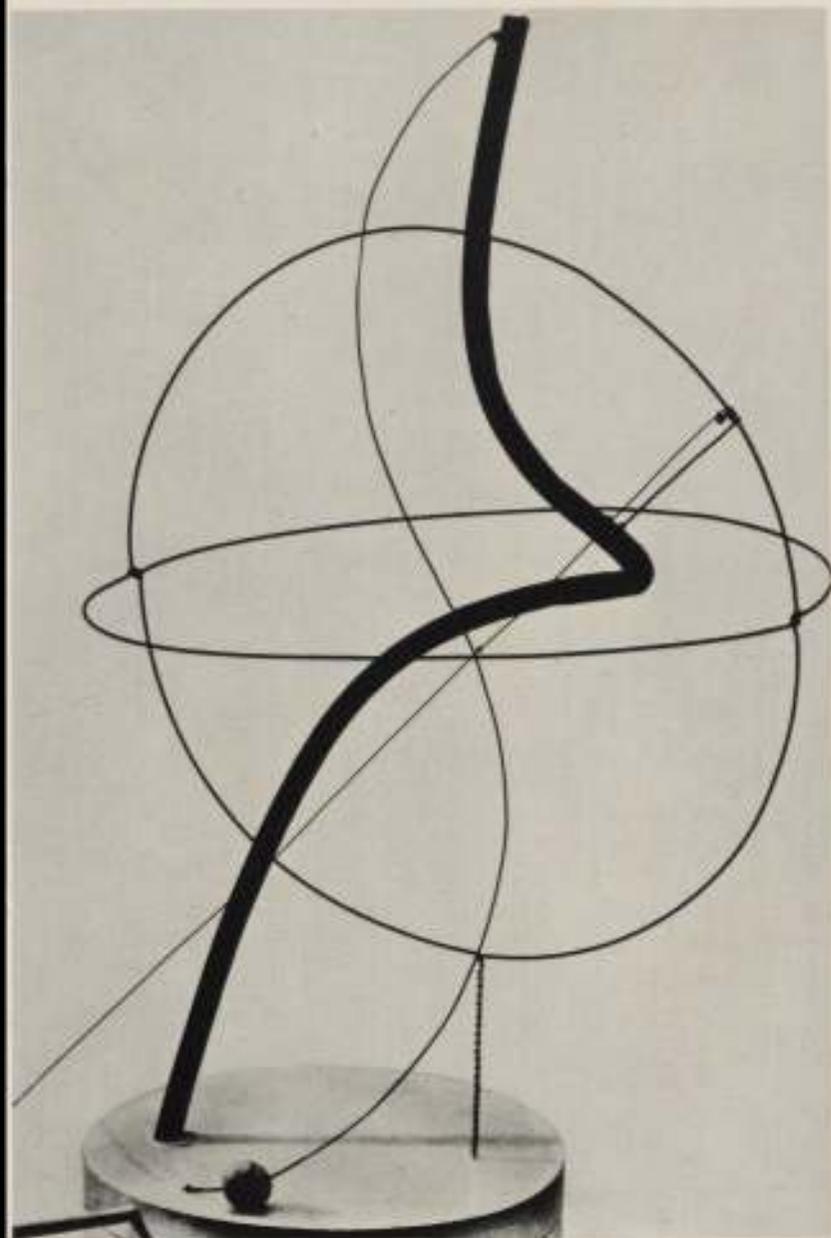
Il faudra attendre le second souffle de l'après-guerre, l'avènement de la génération qui s'affirmera dans les années 1955-60, pour que se produise un renversement de la vapeur dans le sens d'un optimisme raisonné et que se dégagent les grandes lignes d'un *humanisme technologique* qui s'incarnera à New York dans le néo-dada et le pop-art et à Paris dans le Nouveau Réalisme.

Optimisme « raisonné ». Pourquoi? Parce qu'il correspond beaucoup plus à un credo individualiste dans le pouvoir possible de l'homme sur la machine, qu'à une foi aveugle et généralisée dans la technologie. Plus la science se développe, plus se profile l'ampleur de ses ouvertures et de ses dangers, plus s'impose la présence nécessaire de l'homme au cœur de toute chose. Sans la permanence de cet humanisme le savant perd son droit à l'imagination. C'est sur la base de cet optimisme raisonné qu'Yves Klein bâtit son architecture de l'air et nous promet un retour à l'état de nature dans un Eden Technique.

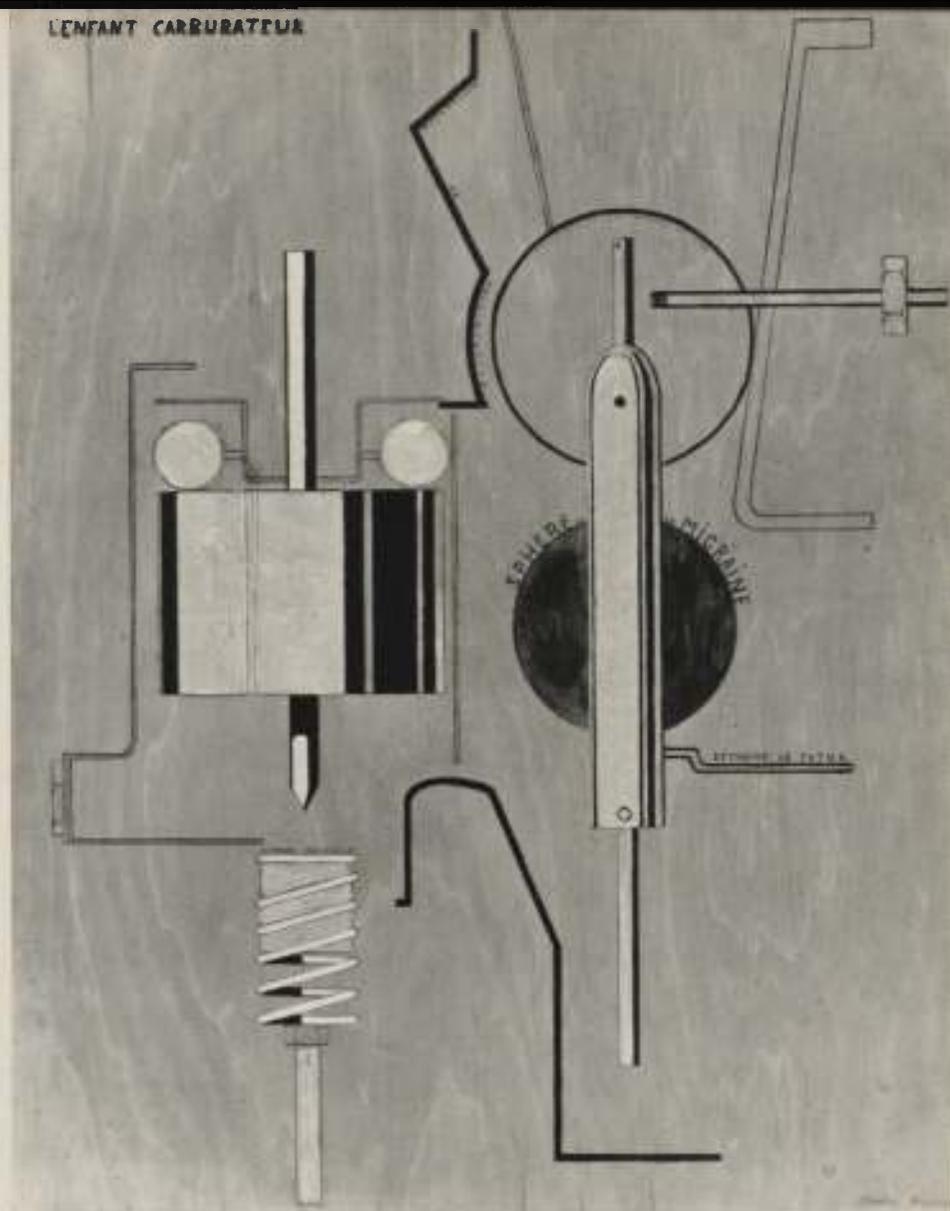
Sur un plan plus immédiat, c'est à Jean Tinguely qu'il sera donné d'incarner, tant à Paris qu'à New York, ce retour à l'optimisme de la machine. Soyons juste et rendons au milanais Bruno Munari ce qui lui est dû. Au plus fort de la vague pessimiste, en 1935, il reprend la lignée des mobiles animés que Calder abandonne et il publie en 1952

MAX ERNST. 2 holoëder sulfate silicate... 1919. Crayon, encre, tempera et collage. 11 x 16,5 cm. Coll. G. Mantino, Turin.





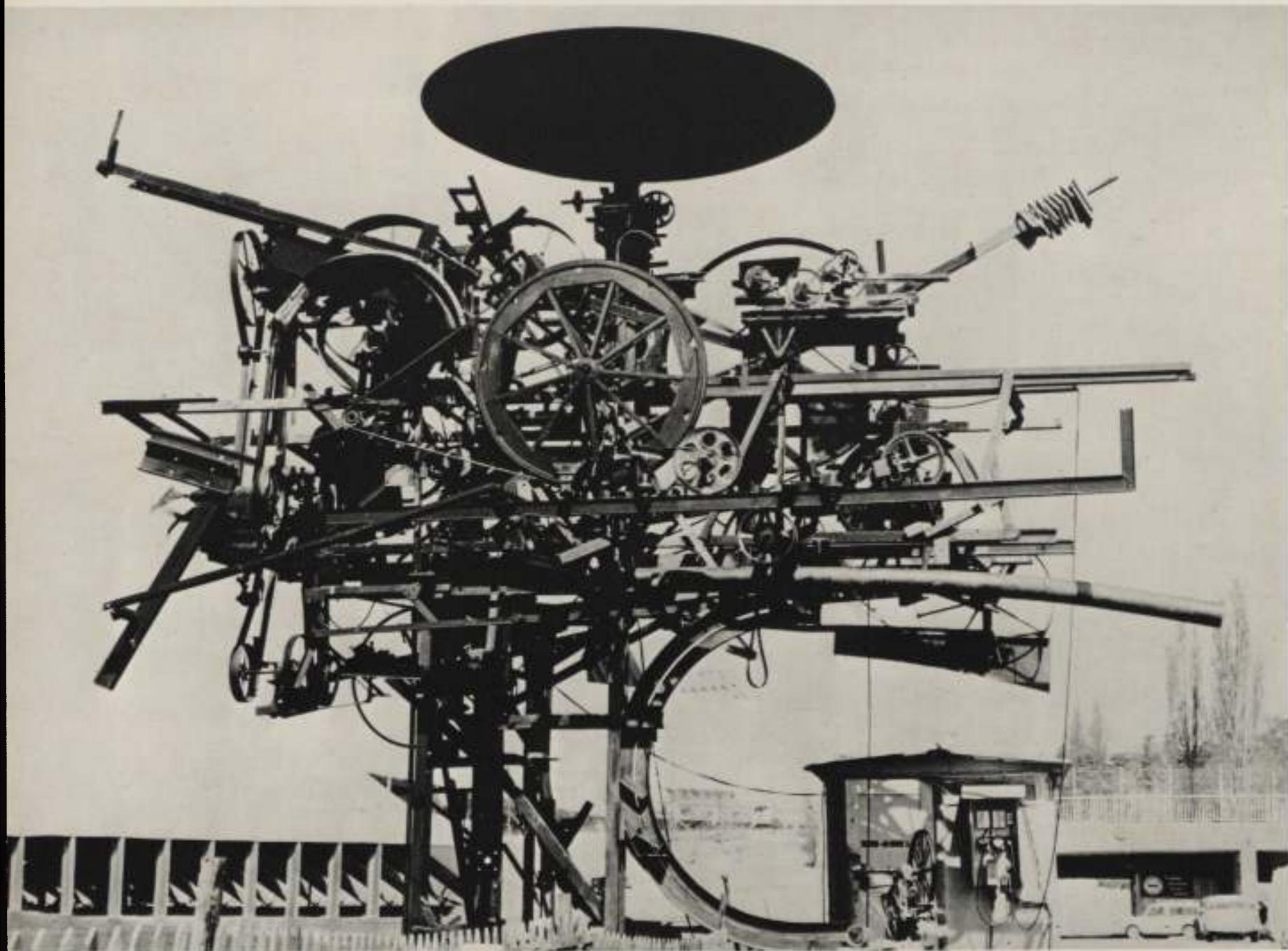
CALDER. Un univers. 1934. Mobile à moteur. Tube et fil de fer, bois et corde. H: 103 cm. The Museum of Modern Art, New York, don de Abby A. Rockefeller.



FRANCIS PICABIA. L'enfant carburateur. 1919. Technique mixte sur bois. 126 x 101,3 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

MARCEL DUCHAMP. Projet pour la demi-sphère rotative. 1924. Gouache blanche sur papier noir. L'inscription autour du disque est de la main de Man Ray. Une photo de cette œuvre, par Man Ray, a illustré le n° 18 de 391. Document R. Valançay.





TINGUELY. Eureka (machine de Lausanne), 1964. (Photo Galerie A. Iolas).

un *Manifesto del Macchinismo* qui est une glorification du moteur dans la sculpture.

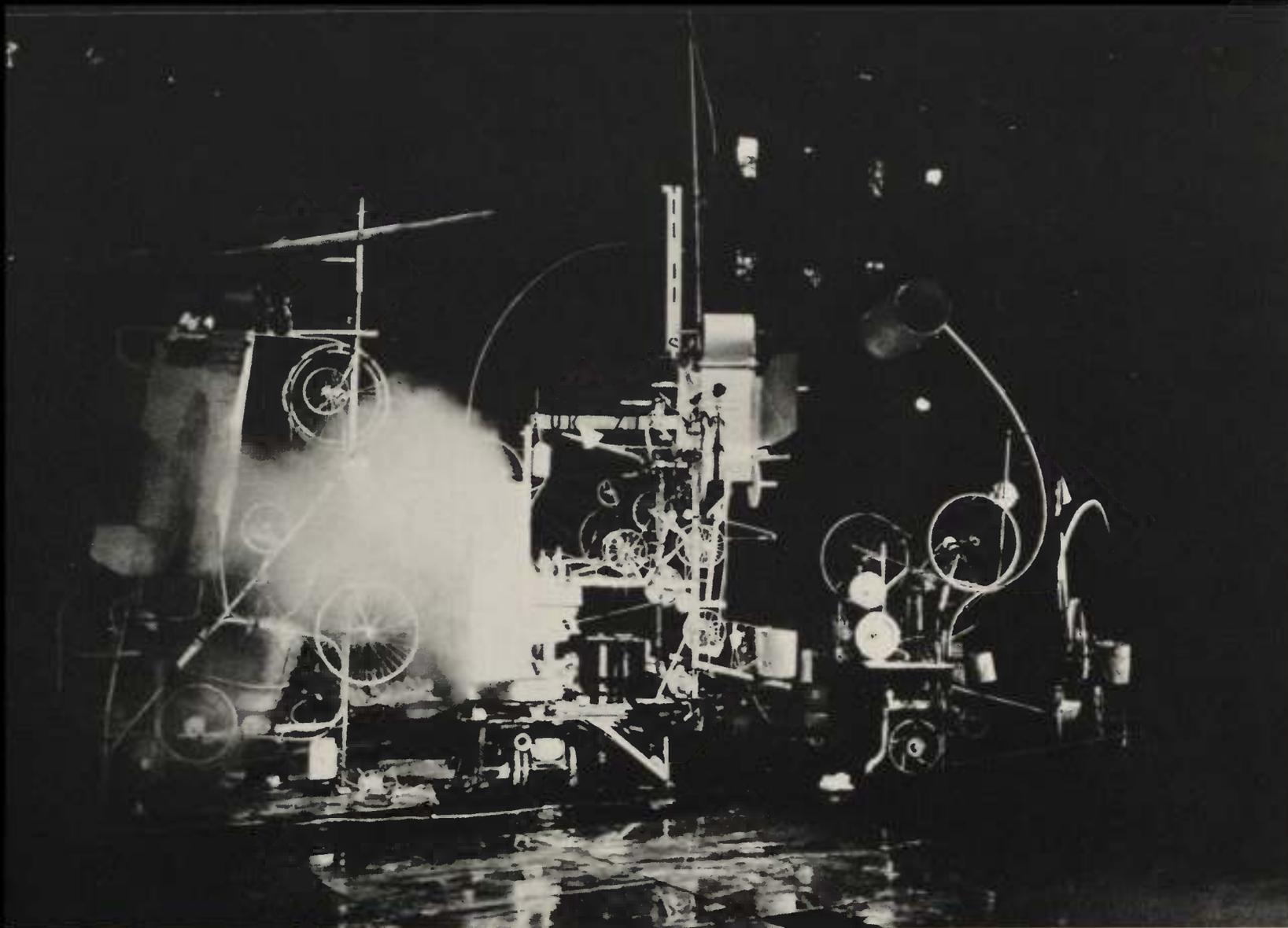
Tinguely arrive un peu plus tard et va un peu plus loin. Il passe de la mécanique à la métamécanique, comme on passe de la physique à la métaphysique. Son approche de la machine, d'abord tâtonnante, se cristallise en 1958 au contact spirituel de Klein: elle est double, à la fois auto-créatrice et auto-destructrice. Ce que cherche Tinguely, ce n'est pas un ordre mais un désordre mécanique. Et ce désordre mécanique nous donnera à quelques mois de distance le *Métamatic Géant n° 17* de la Biennale de Paris (Musée d'Art Moderne de Paris, 2 octobre 1959), et l'*Hommage à New York* (Musée d'Art Moderne de New York, 17 mars 1960).

D'une part une machine à peindre et à dessiner abstrait qui débite sur papier des kilomètres d'Informel. D'autre part une architecture-happening de 3 mètres de haut, assemblage de ferraille et d'objets hétéroclites, qui s'auto-détruit en quarante minutes. La re-création et la dé-création du même monde.

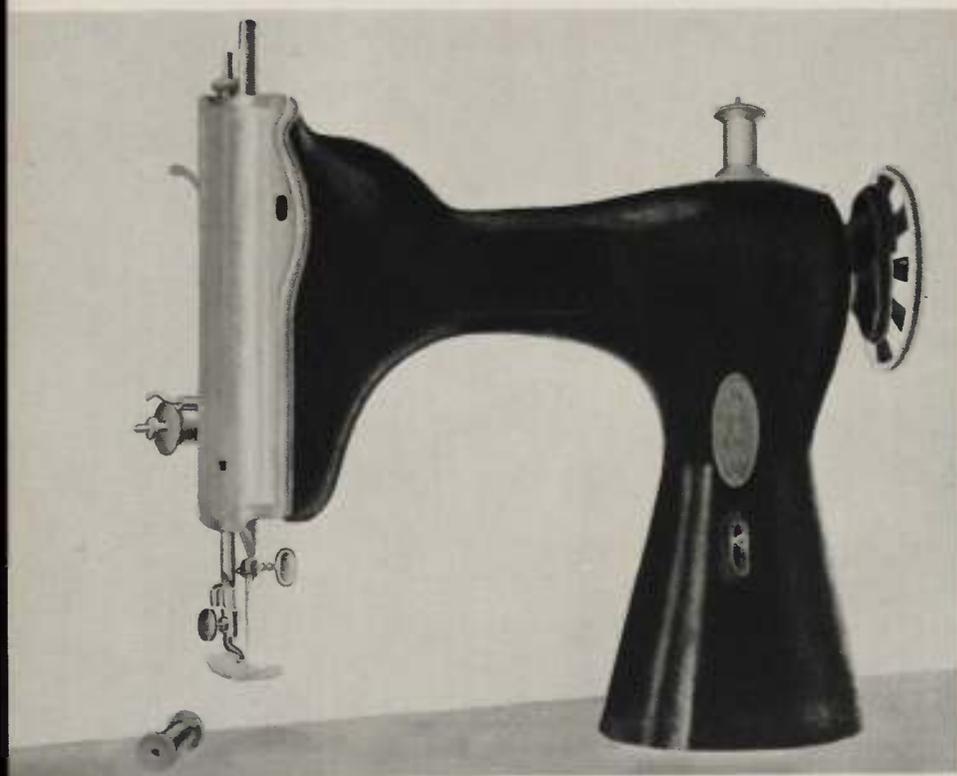
A partir de 1964, Tinguely renonce aux objets trouvés, aux rythmes « Baloubas », aux éphémères bonheurs du « junk ». Il cherche à donner une permanence, un équilibre organique à ses structures qu'il peint désormais uniformément en noir. Il fait des « sculptures qui baisent », comme il le déclarera deux ans plus tard en 1966 dans une interview à Alain Jouffroy. Le coût métallique at-



TINGUELY. *Metamatic*. 1959. Moderna Museet, Stockholm. (Photo Galerie A. Iolas, Paris).



TINGUELY. Hommage à New York. 1960. The Museum of Modern Art, New York. (Photo Galerie A. Iolas, Paris).



KLAPHECK. La fiancée mortifiée. 1957. Peinture. 50 x 61 cm.

teint des proportions grandioses dans l'*Eureka* de Lausanne à l'Exposition Nationale Suisse en 1964 et dans bien d'autres œuvres encore, mécaniques superbement métamécaniques.

Tinguely a trouvé dans leur va-et-vient l'esprit de Sisyphe, une teinte de désespoir dans la répétition indéfinie d'un geste gratuit. La liberté de l'acte gratuit n'exclut pas l'angoisse métaphysique de sa répétition: voilà une bonne définition d'optimisme raisonné! Mais l'interprétation de Tinguely n'est pas exhaustive. D'autres y rattachent des tas de « zinzins psychologiques ». D'autres encore y voient une critique implacable de la société de consommation. Tout compte fait, ces monumentaux simulacres des objets du désir se suffisent à eux-mêmes. La machine, qui avait perdu sa morale avec Duchamp et Picabia, perd ses derniers complexes avec Tinguely.

Où allons-nous? A ce train-là tous les espoirs, comme tous les désespoirs sont permis. Faisons confiance à l'homme et à ses tourments, à notre fin-de-siècle aussi: de la mécanique à la métamécanique le débat reste ouvert et l'aventure prométhéenne de la machine est loin d'être close.

PIERRE RESTANY

Paris, janvier 1974

*Le hasard objectif*

# René Magritte

par Patrick Waldberg

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

Mais, plus encore que les écrits, dont la connaissance est inséparable de la durée, et dont la forme logicienne appelle la discussion, les œuvres peintes, instantanément saisies par le coup d'œil, me paraissaient chargées d'un pouvoir de choc. Ces tableaux, si dissemblables de ce qu'il m'avait été loisible de connaître de l'art, déroutaient mon esprit en même temps qu'ils l'encharmaient. Après les avoir vus, la réalité n'était plus la même et, tant il est vrai que l'œil du peintre donne au monde sa structure, la nuit, la rue, le monde familier,

RENÉ MAGRITTE. Gouache. 1963. 27 x 36 cm. Coll. Patrick Waldberg, Paris. (Photo J. Hyde).



voire la nature, m'apparaissaient autres, chargés d'incertitudes, d'ambivalences, de présages, de signes, transfigurés qu'ils étaient à mon regard par Chirico et ses énigmes, Max Ernst et ses visions, Magritte et son mystère.

Si Magritte est associé dans mon esprit à ces deux autres peintres, du fait que leur découverte fut pour moi simultanée et au même degré perturbante, il l'est aussi en raison de leur parenté réelle. Il est indéniable que l'influence fut décisive, de Chirico sur Max Ernst dès 1919, puis de celui-ci sur Magritte. C'est sans ambiguïté, d'ailleurs, qu'il s'est exprimé sur leur compte. Voici ce qu'il a dit de l'un: « Je tiens Chirico pour le premier peintre qui a tenté de peindre l'impossible. » De l'autre: « Max Ernst a cette "réalité" qui sait réveiller, si elle s'endort, notre confiance dans le merveilleux et qui ne saurait être isolée de la vie présente, où elle apparaît. » Tous trois furent, dans le premier demi-siècle, de prestigieux découvreurs et, mieux que des peintres, de puissants agitateurs d'âmes.

Il était clair à l'époque, même aux yeux de mon inexpérience, que l'on ne pouvait appliquer à ces artistes les critères qui servaient à juger l'art traditionnel. Pas plus ne pouvait-on les confondre avec ceux dont les recherches portaient essentiellement sur la forme: fauves ou cubistes, futuristes ou abstraits. « Ce n'est pas de la peinture » disait-on, non sans quelque raison. Car, en effet, il s'agissait d'un « au-delà de la peinture » — l'expression est de Max Ernst — obtenu par des moyens non-orthodoxes, sans rapport avec les préoccupations qui animèrent au cours des siècles un Poussin ou un Chardin, un Manet ou un Cézanne.

C'était cependant de la peinture, quoi qu'on ait pu en dire, mais qui se souciait moins de pinceaux et de pâte, que de susciter, par les procédés les plus directs, voire les plus rudimentaires, la « magie suggestive » souhaitée par Baudelaire. Chirico, grand affichiste de l'imaginaire, laissait parler son second moi et dressait des décors fabuleux, où le monde inanimé et l'autre conversaient enfin: lorsqu'un jour il voulut véritablement « peindre », il cessa d'être. Max Ernst, réduisant l'intervention manuelle par l'introduction des procédés mécaniques, collages, frottages, déclarait: « L'expression plastique... doit se trouver d'elle-même si, dans une impulsion assez puissante, on se laisse aller à l'aventure. Si elle sert l'idée, elle est suffisante. » Enfin Magritte, qui a toujours peint des objets reconnaissables, mais placés les uns vis-à-vis des autres dans des rapports hors les lois, a pu déclarer: « L'art de peindre — qui mérite vraiment de s'appeler l'art de la ressemblance — permet de décrire, par la peinture, une pensée susceptible de devenir visible. Cette pensée comprend exclusivement les figures que le monde nous offre: personnes, rideaux, armes, solides, inscriptions, astres, etc. La ressemblance réunit spontanément ces figures dans un ordre qui évoque directement le mystère. »

Chirico, Max Ernst, Magritte: si quelque chose,

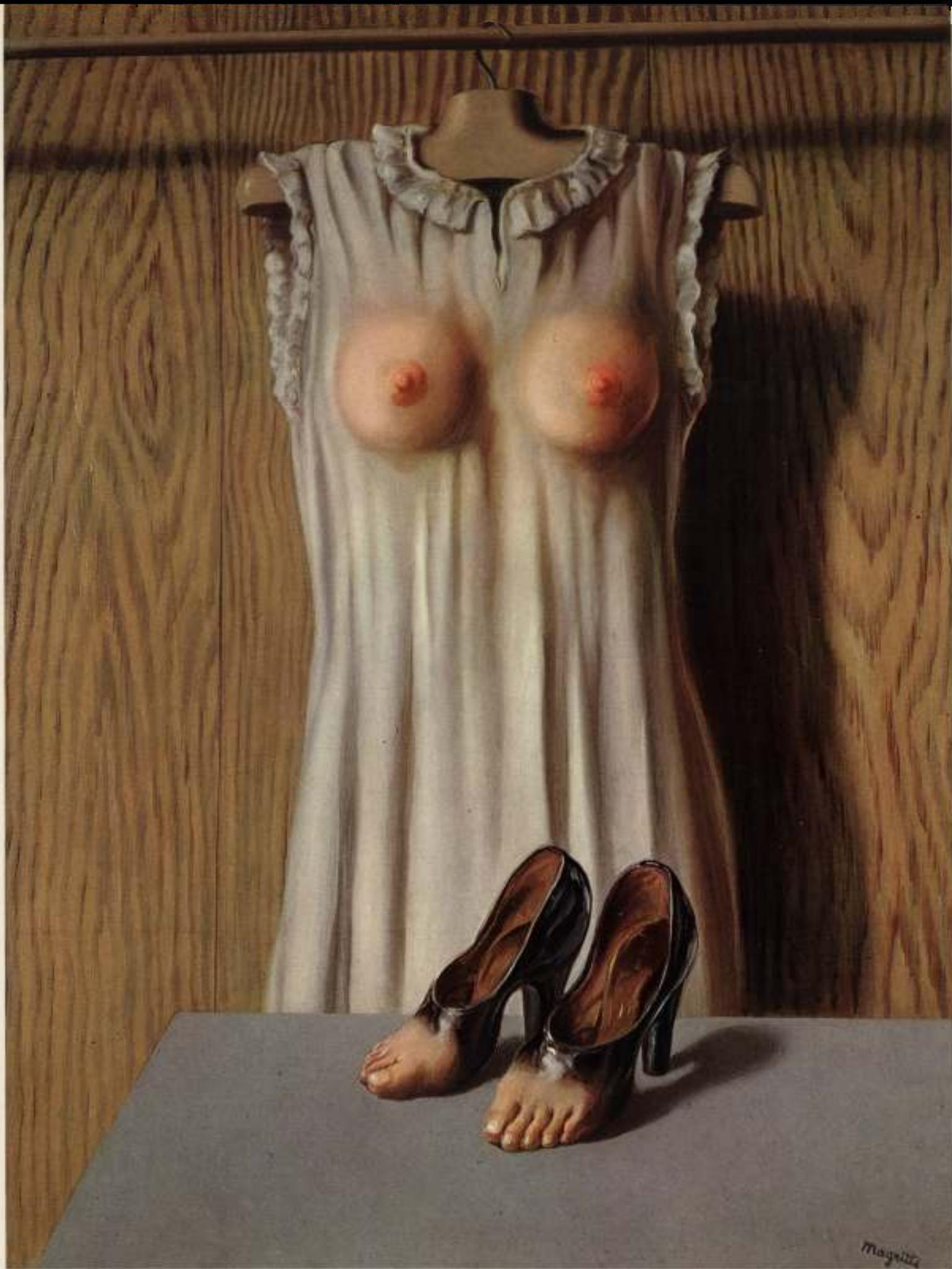
dans l'œuvre de ces trois peintres, doit échapper à tout jamais aux investigations de la critique d'art, cela est dû, pour chacun d'eux, à l'élément psychique, à l'« énergie ajoutée », comme l'a bien vu Pierre Demarne. Chez Chirico, c'est la rêverie poussée à la limite, le vacillement jusqu'à l'état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

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

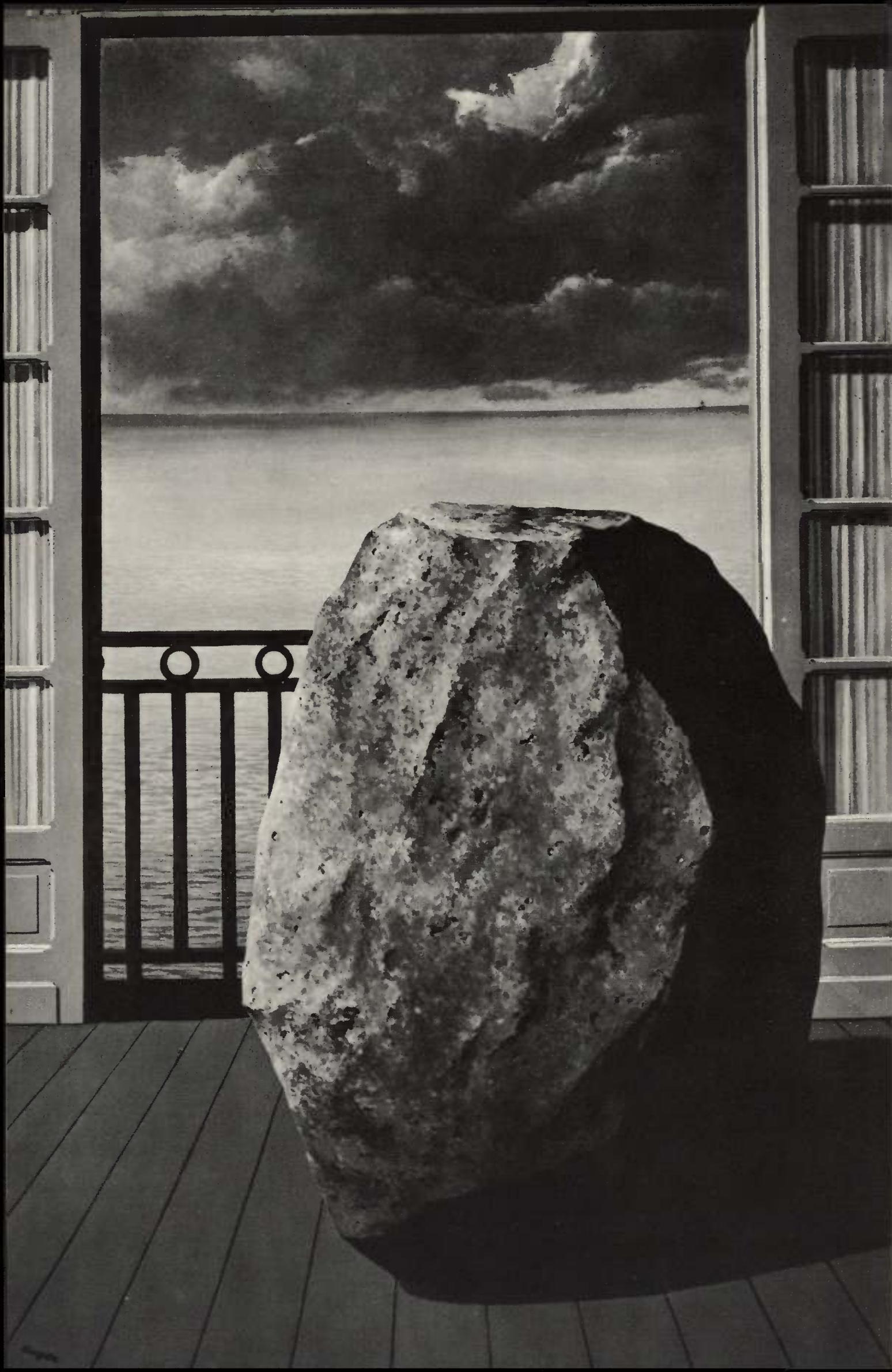
Cependant, ces éléments quelconques, prosaïques, rassurants, ont subi une transmutation, par quoi se trouve agressivement contrariée notre habitude de voir et de penser. Disons que Magritte préserve l'apparence des choses tout en altérant leurs propriétés. Ainsi verrons-nous, dans le ciel, un rocher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

Dans telle autre composition, l'on voit un cheval planté devant une fenêtre, qui ouvre sur un ciel semé de nuages blancs. Mais la toile qui y est posée, dont ne sont visibles que les bords, est comme une vitre où vient s'inscrire la continuité du paysage. Ici encore, l'effet de saisissement est donné par l'inversion d'une propriété physique: à l'opacité naturelle de la toile se substitue la transparence. Ailleurs, ce sont les proportions, la densité, l'intégrité des choses dont les modifications absolues ou partielles métamorphosent la nature, ouvrant à la pensée les vannes du possible. Ici, la tour de Pise s'appuie sur une mince plume géante, qui arrête sa chute; là, deux robes vides moulent les formes assises de corps absents; là encore, des cohortes d'hommes en redingote et chapeau melon sont suspendues entre ciel et terre, comme des gouttes d'eau arrêtées en chemin, en une générale et grandiose lévitation.

Qualités et quantités surajoutées ou soustraites, analogies, contrastes, mutations, renversements de lignes, dépaysements dans le temps et l'espace, telles sont quelques-unes des opérations les plus



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



RENÉ MAGRITTE.  
Le monde invisible.  
1954. Huile sur toile.  
(Photo A.F.I., Venise).



RENÉ MAGRITTE. Les droits de l'homme. 1948. Peinture. 162 x 130 cm. (Photo Hayois).

simples de cette étrange alchimie par quoi le réel, sous la main de Magritte, prend un sens nouveau. Le résultat, d'une certaine manière, relève de la féerie, de ce désir enfantin, qui heureusement survit parfois chez les grandes personnes, d'outrepasser les lois du monde: de braver le feu, de traverser un mur, de s'élever dans les airs. C'est un jeu de « Pigeon vole! » où les réponses ne seraient pas dictées par la raison mais par l'impulsion du désir: pigeon rampe, maison vole, étoile fond, arbre marche, grelot pense, homme brûle.

Le magicien de cet univers enchanté passe curieusement inaperçu parmi les hommes, un peu à la manière des phasmes et des phyllies, invisibles

au milieu des feuilles et des branchages. Bruxellois, de taille et de classe moyennes, complet sombre, chapeau melon et col blanc, parapluie au bras, pareil, somme toute, au personnage qui, dans ses tableaux, concrétise l'homme, rien ne le distingue de la foule anonyme, sinon, peut-être, une lenteur, une gravité de la parole et du geste. L'intérieur où il vit, confortable et d'une netteté toute nordique, est à ce point dépourvu d'apprêt que seuls me restent en mémoire le piano à queue au milieu du salon et, à côté, le chevalet sans souillure, tous deux prêts à entrer dans la toile. Le visage du peintre, où quelques plis amers disent les conflits, les heurts, s'anime soudain en une expression en-



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

fantine et le regard lourd s'éveille dès que les mots abordent les rives essentielles.

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

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

Lorsqu'il a quatorze ans, sa mère, née Régina Bertinchamp, lasse de la vie, se jette dans la Sambre et se noie. Peut-être a-t-il hérité d'elle les lueurs sombres qui passent dans ses yeux, et sa méfiance envers le monde « réel », trop constamment régi par la sottise, la mesquinerie et le manque de cœur. Deux années à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, entre 1916 et 1918, ne lui apportent guère que des incertitudes. Il arrive à l'âge d'homme au moment où, la guerre terminée, l'Europe se secoue du terrible cauchemar. Climat

de désarroi, d'hébétude, d'inespoir où, devant la démission intellectuelle des aînés, les jeunes — ceux qui vivent — sentent monter en eux la colère. Mais la révolte de Magritte n'est pas circonstancielle. Elle ressort de l'être et peu d'hommes auront aussi fortement fait écho à la parole du poète: la « vraie vie » est ailleurs.

En ces années délabrées, assailli par l'inquiétude et le doute, harassé par les difficultés matérielles, Magritte, en compagnie de Victor Servranckx, poursuit en peinture des recherches cubistes, « non-figuratives », abstraites. Tous deux gagnent leur vie comme dessinateurs dans une usine de papiers peints. Les jours sont moroses, mais déjà

quelques rais filtrent dans tout ce noir. En 1922, il épouse Georgette Berger qu'il avait connue, adolescent, à Charleroi, dans un carrousel-salon. La même année, c'est la rencontre de Marcel Lecomte, essayiste et poète, qui est resté l'ami fidèle et le commentateur subtil. Un jour de désespoir, Lecomte montre à Magritte la photographie d'un Chirico, *Le Chant d'Amour*, et l'émotion leur fait venir des larmes. Ils lisent Paul Eluard: « Dans les plus sombres yeux se ferment les plus clairs. » La poésie, peu à peu, surmonte le désespoir.

Il y eut alors les premiers compagnons d'idéal et l'effervescence des entreprises communes. E.L.T. Mesens fait paraître en 1925 *Œsophage*, revue d'es-

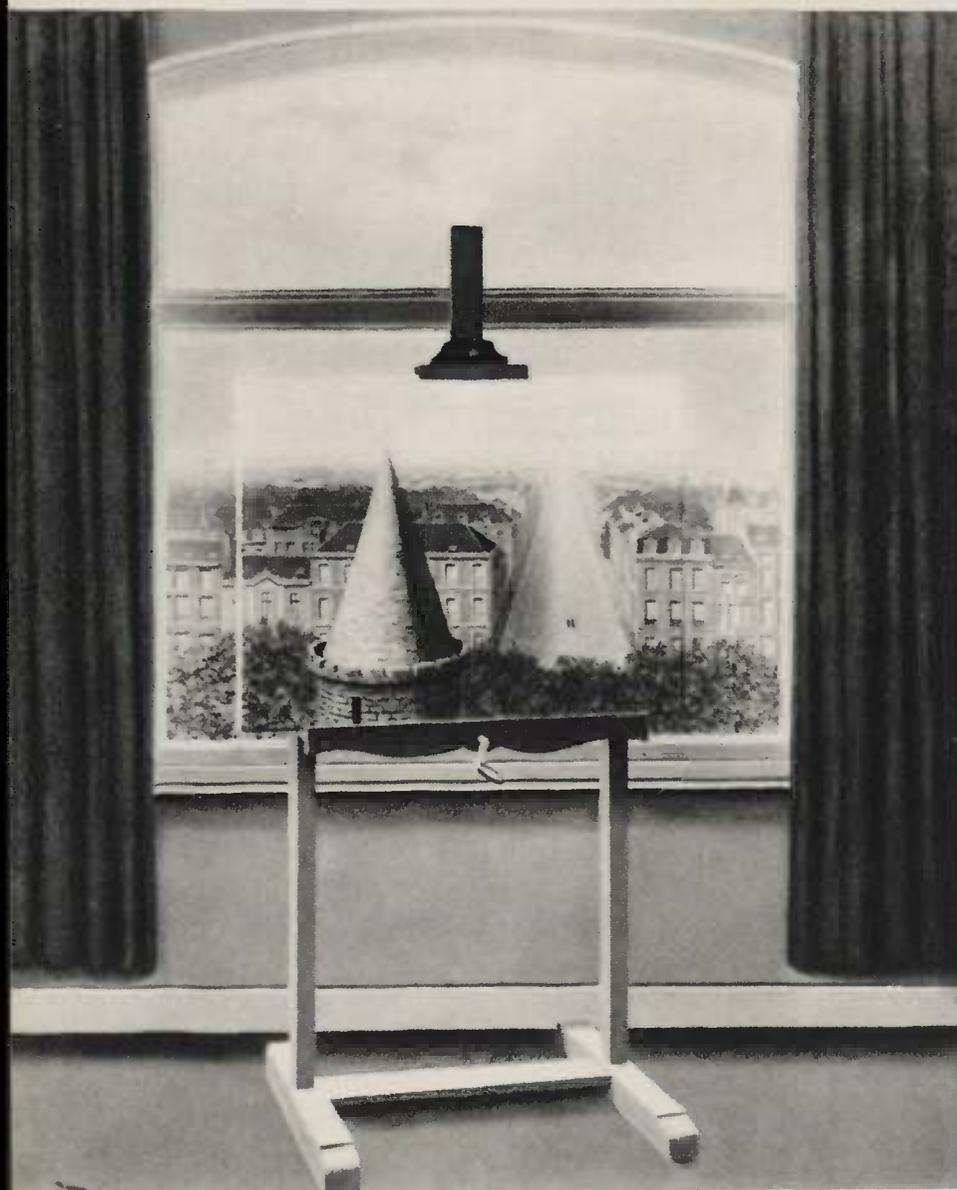
RENÉ MAGRITTE. La boîte de Pandore. 1953. Peinture. 54 x 73 cm. Coll. A. Iolas.



prit Dada qui n'eut qu'un numéro, où sont reproduits Picabia, Max Ernst et Magritte. Simultanément, Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte publient *Correspondance*, série de tracts inaugurant une critique sibylline. Tous se retrouvent dans l'éphémère publication, *Marie*, qui marque, en Belgique, le début d'une activité parallèle à celle des surréalistes en France. C'est autour de la forte personnalité de Magritte que se cristallise ce mouvement. P. G. van Hecke, animateur avisé et actif, ouvre à Bruxelles la galerie Le Centaure, où l'exposition Magritte, en 1927, est accueillie par des rires et des insultes.

C'est durant l'été de 1927 que Magritte vient s'installer au Perreux-sur-Marne, dans la banlieue parisienne, et qu'il rencontre les surréalistes. Il y demeurera trois ans, avant de regagner définitivement Bruxelles, en 1930. Entre Magritte et ses amis et le groupe surréaliste de Paris l'affinité était profonde, évidente et André Breton reconnu d'em-

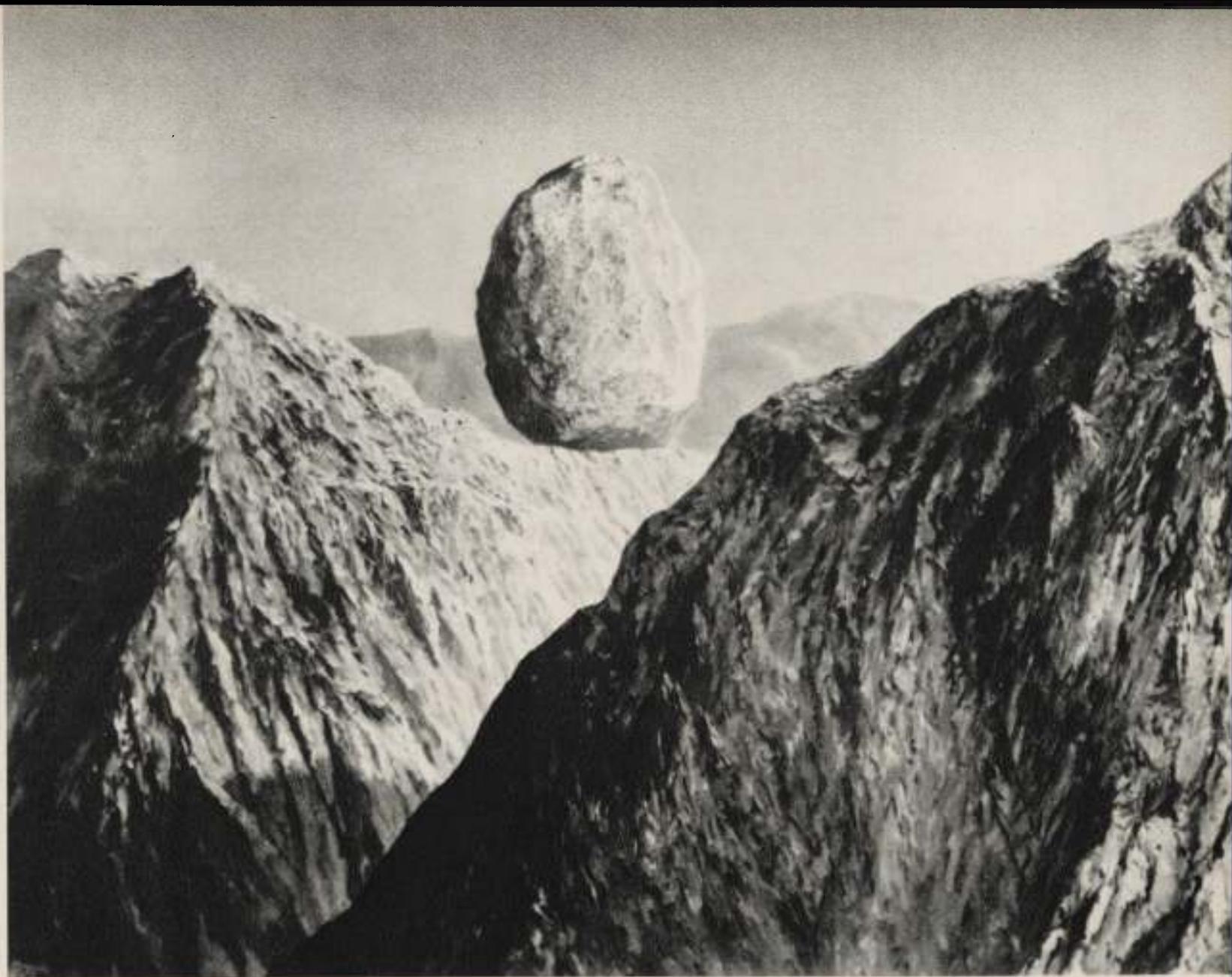
RENÉ MAGRITTE. Les promenades d'Euclide. 1955. Peinture. 162 x 130 cm. The Minneapolis Institute of Art.



blée l'exceptionnelle qualité de ce renfort. A partir du dernier numéro de *La Révolution surréaliste*, en 1929, Magritte s'imposera d'une manière incontestée comme l'un des pôles de ce mouvement et il est l'un des rares qui lui soient fidèles, en esprit. En 1945, André Breton définit en ces termes son apport: « La démarche non automatique mais au contraire pleinement délibérée de Magritte étaye... dès ce moment le surréalisme. Seul de cette tendance, il a abordé la peinture dans l'esprit des « leçons de choses » et, sous cet angle, a instruit le procès systématique de l'image visuelle dont il s'est plu à souligner les défaillances et à marquer le caractère dépendant des figures de langage et de pensée. Entreprise unique, de toute rigueur, aux confins du physique et du mental, mettant en jeu toutes les ressources d'un esprit assez exigeant pour concevoir chaque tableau comme le lieu de résolution d'un nouveau problème. »

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

Nous l'avons vu, jeune homme, tâtonnant entre diverses expériences picturales. En 1926, eut lieu l'événement souhaité: il naquit un jour un tableau différent de toutes ses œuvres antérieures. *Le Jockey perdu*, son « premier tableau » dit-il, et il le déclare « conçu sans préoccupation esthétique, dans l'unique but de répondre à un sentiment mystérieux, à une angoisse 'sans raison', une sorte de 'rappel à l'ordre', qui apparaît à des moments non-historiques de ma conscience et qui, depuis ma naissance, oriente ma vie. » Nous touchons là l'un des traits essentiels de l'œuvre magriltienne. Le sentiment de « suspens » que provoquent ses toiles, ce qui fait que devant elles la



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

pensée quelque peu chavire en faveur d'un nouvel équilibre — un équilibre « de sympathie », dirais-je — cela provient de ce que chacune d'elles répond à une *attente*. Nul, plus obstinément que Magritte, n'a cherché à atteindre le point suprême défini par André Breton, ce « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et l'avenir, le haut et le bas, le communicable et l'incommunicable cesseront d'être perçus contradictoirement. » La quête de Magritte, point différente de nature de celle de Max Ernst lorsque celui-ci prétendait assister « comme en spectateur » à l'élaboration de presque toutes ses œuvres, implique l'accession à un certain état de grâce, où l'œuvre se trouve spontanément donnée, sans autre intervention que celle de ce qu'il nomme la pensée inspirée. « La pensée inspirée, a-t-il écrit, *ressemble* au monde, mais pas comme le faux "ressemble" au vrai, ni comme les gouttes d'eau se "ressemblent". La pensée *ressemble* en évoquant le mystère du monde. Sans cette inspiration, la ressemblance est incomplète. »

André Breton, qui a noté avec pertinence combien la peinture de Magritte témoigne au « procès de l'image visuelle », aurait pu ajouter — car il connaît bien cette question — que l'image magrittienne a toutes les caractéristiques de l'image *éidétique*, telle que l'ont décrite Kretschmer et Quercy. Les éidétiques, selon ces auteurs, sont ceux qui ont la faculté, sans le secours de la perception, de former des images optiques concrètes. « Une bonne image éidétique, écrit Quercy, a des couleurs vives, des contours nets, des détails minutieux. » Je ne serais nullement surpris que Magritte, à l'égal de ceux qui sont ainsi doués, éprouvât aussi les sensations qui sont usuellement associées à l'objet représenté.

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



RENÉ MAGRITTE. La corde sensible. Peinture. 1959. 130 x 162 cm. (Photo Hayois).

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

Ces considérations n'épuisent pas, il s'en faut, le commentaire qu'appellerait une exploration exhaustive de l'œuvre magriltienne, dont les implications confinent à la morale. Elle oppose le « peu

de réalité » — s'agissant du monde de tous les jours — à une « surréalité » qui seule est exaltante, mais ne se manifeste qu'en des instants subtils. Je connais peu d'œuvres qui remplissent aussi efficacement la mission que Georges Bataille assignait à l'art: celle de créer « une réalité sensible, modifiant le monde dans le sens d'une réponse au désir de prodige, impliqué dans l'essence de l'être humain. »

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

PATRICK WALDBERG

*Un entretien avec Jacques Hérold:*

# Les jeux surréalistes

**Alain Jouffroy:** *Vous êtes restés à Marseille, Victor Brauner et toi, de 1940 à fin 42?*

**Jacques Hérold:** Oui. On restait entre nous, au bistrot du port. Et puis on allait à Air-Bel, où se trouvait André Breton. C'était une villa en banlieue, on prenait un petit train, on se voyait avec Breton presque tous les jours. Moi je vivais dans le quartier arabe, la Porte d'Aix, où j'habitais dans une chambre, avec ma femme. Des Arabes, des clochards couchaient dans le couloir, la nuit on les enjambait. Il y avait des crimes tous les jours, c'était horrible.

**A.J.:** *Après le départ de Breton pour l'Amérique, en 42, vous avez continué à jouer?*

**J.H.:** On se voyait un peu moins. Il ne restait que Dominguez. Puis a commencé avec Victor le « laboratoire de dessin », les « Cadavres exquis » à deux. Qu'est-ce que le jeu? C'est peindre, c'est écrire, c'est faire de la poésie. Quand tu es seul, toi, devant ta table, pour écrire, tu te mets à jouer avec toi-même.

**A.J.:** *Mais le principe du jeu surréaliste n'est-il pas collectif?*

**J.H.:** Oui, mais c'est l'esprit du jeu qui compte. Le fait de se trouver devant un groupe d'amis et d'exprimer d'une manière ou d'une autre quelque chose qui est fondé sur une petite règle, une petite loi, c'est un jeu que l'on fait avec soi-même. Il n'y avait pas de « concours », le jeu ordinaire demande un concours, une petite lutte, en général, donc des victoires, des défaites, tandis que pour nous il n'y avait ni victoires ni défaites, mais un jeu avec soi-même, en soi-même. On se trouvait un chemin, une étincelle qui donnait lieu à une autre étincelle, qui court ailleurs.

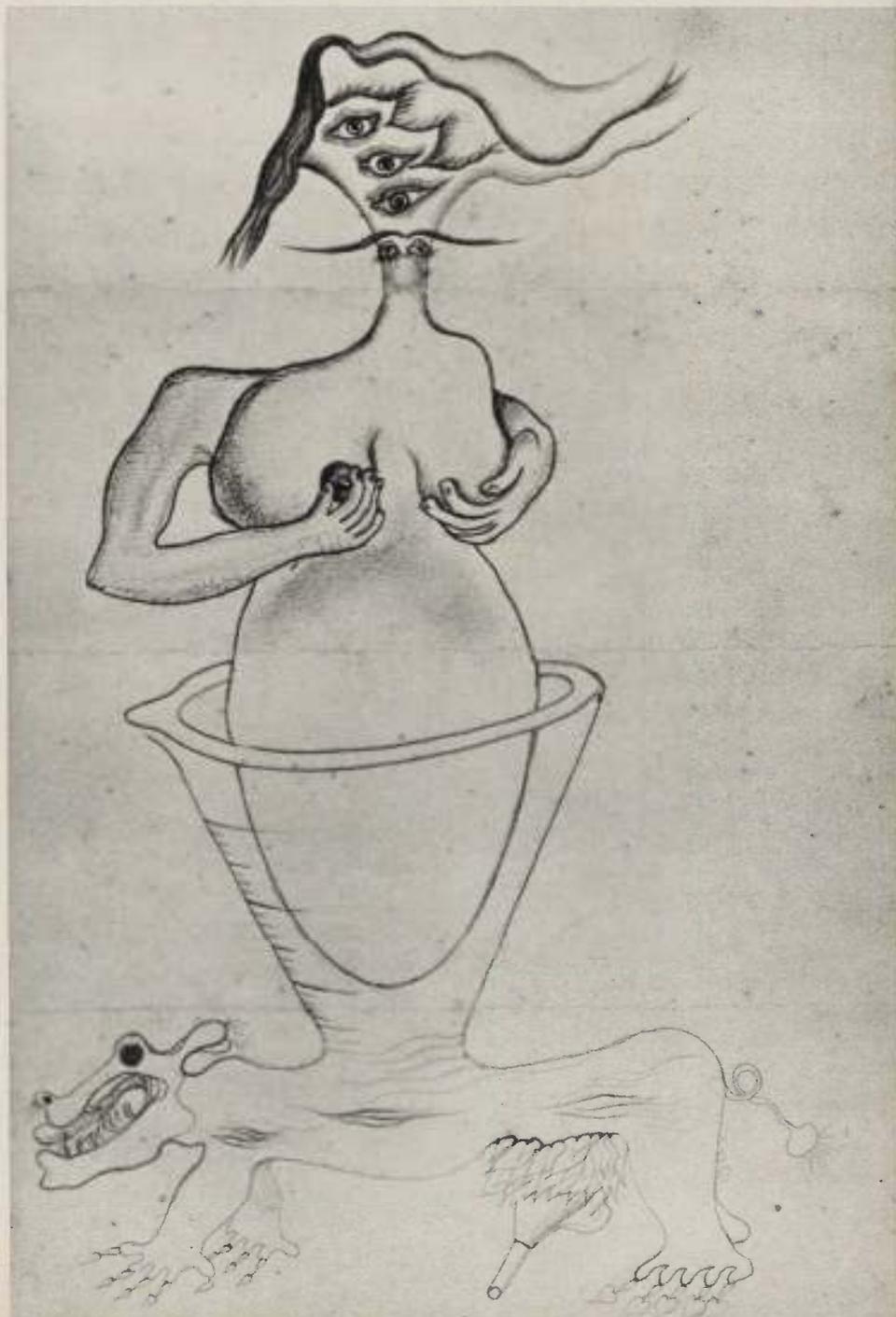
**A.J.:** *Qu'appelles-tu une « étincelle »?*

**J.H.:** C'est la beauté du jeu: la convulsivité. On ferme les yeux, quand on regarde ce qu'on veut faire. Quand je jouais avec Breton on était seuls: on allait dans les bistrots, après dîner, le soir (à Paris, avant la guerre) on se mettait à une table, dans un café tranquille: « A quoi va-t-on jouer? » On sortait un petit carnet « Martini » ou un papier. On se disait par exemple: « On va faire un dessin les yeux fermés », et puis: « Et si on prenait un sujet? Un rat d'hôtel par exemple? » Ou encore: « Et si on le dessinait de la main gauche? »

**A.J.:** *Pour que le jeu devienne une découverte de soi?*

**J.H.:** Pour qu'on pénètre plus en soi et qu'on ait le moins possible de contrôle: les yeux fermés, la main gauche, le sujet imaginaire, c'est toujours de la manière la plus intériorisée possible, mais ce n'est pas seulement ça.

ANDRÉ BRETON, YVES TANGUY, VICTOR BRAUNER, JACQUES HÉROLD. Cadavre exquis. 1934. (Photo J. Hyde).





JACQUES HÉROLD, VICTOR BRAUNER. Tête double, cadavre exquis. Marseille, 1941. (Photo J. Hyde).

**A.J.:** Il y a aussi un aspect télépathique, dans ces jeux, donc un rapport avec l'autre. Non seulement une découverte de soi, mais aussi une découverte de l'autre?

**J.H.:** Absolument. C'est incroyable, même. On parle de prémonition, de divination, mais quand on joue, ça parle tout seul. Il y a des jeux de phrases... Certains ont écrit la même phrase l'un après l'autre, sans avoir vu la précédente.

**A.J.:** Dans les « Cadavres exquis » en mots?

**J.H.:** Dans les questions et réponses, aussi. Quand on jouait au « Cadavre exquis » (ceux qu'on dessinait), on était excité par le renouvellement du jeu, il nous fallait toujours quelque chose d'un peu nouveau. Par exemple on jouait à faire le portrait d'un personnage précis avec des objets inventés. Les autres devaient le deviner. Totalement inventé. C'était rare qu'on ne devine pas, et pourtant c'était très caché, occulté. C'est à partir de là que l'idée du « Jeu de Marseille » nous est venue, d'ailleurs.

**A.J.:** Le jeu de cartes de Marseille vient du jeu de portraits?

**J.H.:** Oui. On a transposé le jeu de portraits des-

sinés en jeu de cartes, puisqu'il s'agissait de faire des personnages connus. C'était au début de 1941. On jouait à l'infini, tous les jours et tout le temps, à Air-Bel et au café du Brûleur de Loups, avec un verre de vin blanc. « Alors, on joue? » disait Breton, et il fallait jouer. Mais le jeu pouvait venir de n'importe qui.

**A.J.:** L'idée du « Jeu de Marseille » vous est venue à la suite d'une discussion avec Breton?

**J.H.:** C'est venu comme ça, de moi ou d'un autre, peu importe, au cours d'une conversation: « Si on faisait un jeu de cartes? » Breton a accepté, mais il voulait voir ce que c'est que le jeu de cartes, parce qu'en réalité on ne sait pas du tout quelle en est la source. Il est allé à la Bibliothèque de Marseille pour chercher les origines, les significations. Il a trouvé que le jeu de cartes ordinaire est un jeu militaire: le « trèfle » est la paie du soldat, le « cœur », son amour, etc. Evidemment, il s'agissait de changer complètement le jeu mais d'en garder le « squelette », c'est-à-dire le nombre de cartes.

**A.J.:** Vous n'êtes pas partis des tarots?

**J.H.:** Non, du jeu de cartes normal. Les tarots sont un jeu intéressant en lui-même, il n'y a rien à y changer. Notre jeu ressemble au jeu de cartes ordinaire. Le Roi, la Reine, le Valet sont devenus le Génie, la Sirène et le Mage. Le trèfle est devenu le trou de serrure noir de la Connaissance, le carreau, la tache du sang rouge de la Révolution, le pique, l'étoile noire du Rêve et le cœur la flamme rouge de l'Amour. On a peut-être donné plus d'universalité au jeu, et puis on a cherché les personnages, et là c'était très difficile. Par exemple, qui pouvait devenir le Génie de la Révolution? Evidemment on a tout de suite pensé Marx, Lénine, mais pourquoi l'un plutôt que l'autre?

**A.J.:** Finalement, vous avez abouti à qui? Sade?

**J.H.:** Oui, bien sûr, parce qu'il est lié totalement à toutes sortes de révolutions: poétique, sexuelle, « française », etc. C'était un révolutionnaire instinctif... Le Mage, c'est Pancho Villa. Le Mage vient du plus bas de la classe sociale. Il s'est illuminé. Il ne voulait pas le pouvoir, rien d'autre que l'esprit de révolte, de justice et aider les autres. Pour la Sirène, c'est Lamiel. Cela nous semblait d'une difficulté, trouver la Sirène! Lamiel, c'est merveilleux mais c'est un personnage fictif, celui de Stendhal, alors que les autres sont réels.

**A.J.:** Vous auriez pu choisir Flora Tristan?

**J.H.:** On ne la connaissait pas, à l'époque. Tandis que Lamiel, dans le livre, accomplit des actes d'amour extraordinaires: l'amour pour le bagnard, le feu aux prisons, etc. Pour le choix on discutait ouvertement, chacun proposait. Par exemple j'ai proposé le mot « sirène » pour remplacer « reine »: la tentatrice. Pour chaque personnage c'était pareil. Je crois qu'on a fait pour le mieux. Quand tous les personnages ont été déterminés, on en a tiré deux au hasard, équivalant à deux cartes. Chacun devait faire deux cartes, Breton aussi. Ainsi

chacun a eu son monde à soi. Un ou deux seulement ont été mécontents et les ont échangés. Pour Victor Brauner, Helen Smith c'était le médium, le personnage rêvé pour lui. Il a aussi fait Hegel, parce qu'il était dans la connaissance. Et Breton, Paracelse et l'As de Connaissance. C'est amusant, j'ai retrouvé par hasard l'origine des pieuvres qu'il a dessinées dans la carte de Paracelse, dans un vieux numéro (1820 environ) du « Magasin pittoresque ». Il ne me l'a pas dit. Il a dû trouver ce numéro à Air-Bel.

**A.J.:** *Le jeu n'était-il pas, pour vous, un moyen de vérification du génie des uns et des autres? Breton n'utilisait-il pas les jeux comme tests?*

**J.H.:** Avec certains, en tout cas, il ne jouait jamais. Avec d'autres il jouait tout le temps. Cela devait tenir du test. Mais on jouait aussi au billard russe, à n'importe quoi. Eluard, lui, aimait beaucoup les jeux d'argent.

**A.J.:** *Il y a eu le jeu le plus dangereux: celui de la vérité.*

**J.H.:** Il n'y avait pas de raison de ne pas répondre. Si on répondait à côté, c'était perçu immédiatement. On ne pouvait pas « mentir », car on se connaissait quand même: notre vie, nos passions...

**A.J.:** *Le jeu de la vérité n'était-il pas le prolongement de l'enquête surréaliste sur la sexualité, de l'enquête sur l'amour?*

**J.H.:** C'est un peu ça. Mais c'est aussi une espèce de volonté d'être prêts à tous les événements, les plus violents possible. C'est-à-dire que l'esprit révolutionnaire, en réalité c'est un jeu de la vérité. Il faut s'y laisser prendre.

**A.J.:** *Gramsci a dit: « La vérité est toujours révolutionnaire. »*

**J.H.:** Le crois que la révolution ne peut être que vraie. Tout ce qui est diplomatique, tout ce qui est ondoyant, tiré dans un sens ou dans l'autre n'est pas révolution. C'est déjà une espèce de vie sociale, une entrée dans le fonctionnarisme de la vie.

**A.J.:** *Aviez-vous le sentiment de faire un jeu révolutionnaire, en jouant le jeu de la vérité?*

**J.H.:** Absolument. C'est là le problème. Je crois qu'on était en permanence en révolution quand on était entre nous. Le but était révolutionnaire, purifié de toutes attaches à une société, à une forme de société.

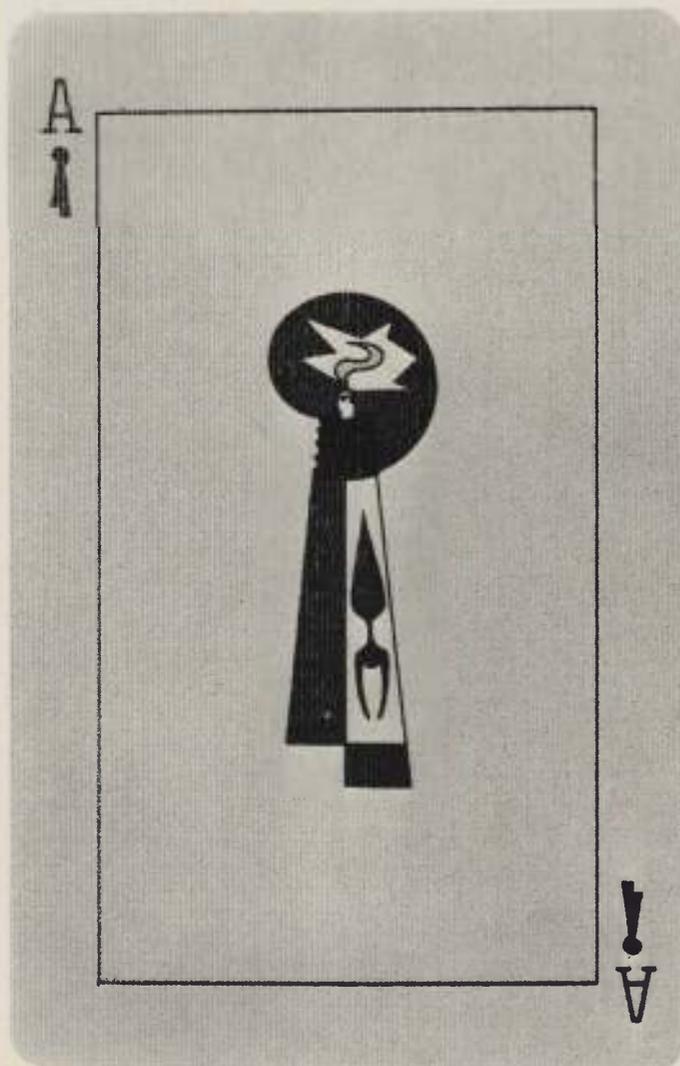
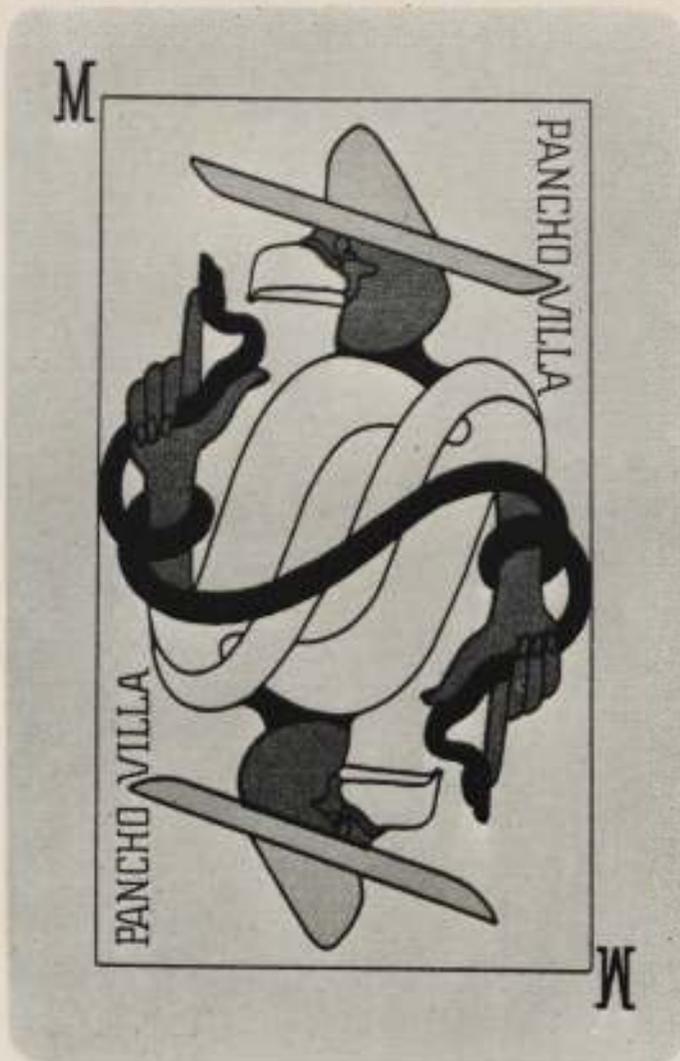
**A.J.:** *Et même à la femme qu'on aime...*

**J.H.:** Voilà. Parce que la femme qu'on aime...

**A.J.:** *... n'est pas votre propriété...*

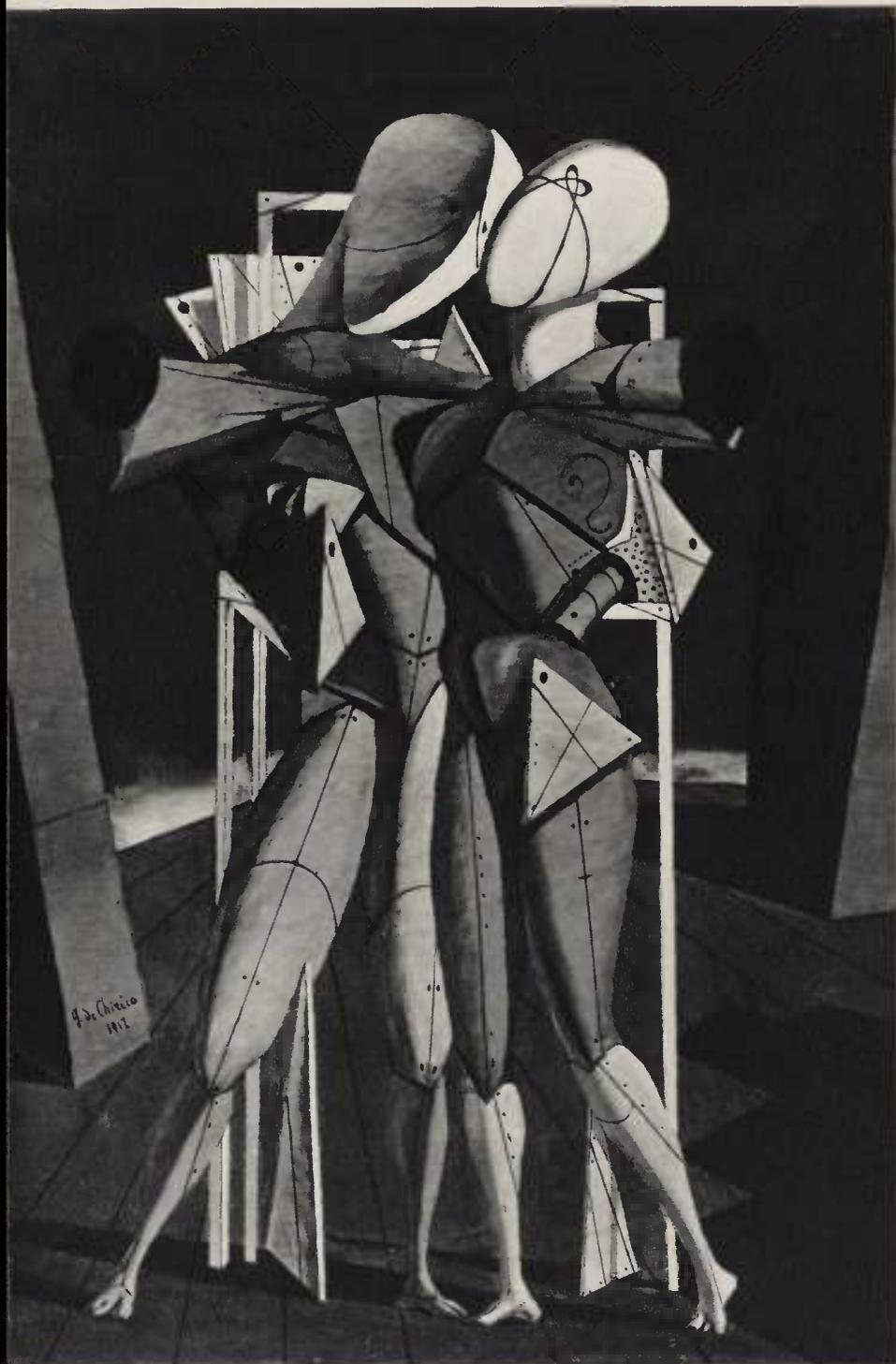
**J.H.:** ... tu n'es pas la propriété de la femme mais en même temps tu es plutôt sa propriété. Nous étions toujours « à l'autre », c'était déjà un sens un peu plus révolutionnaire, plus détaché de l'égoïsme. Et puis il y avait aussi cette idée que la révolution ne peut être faite et maintenue dans sa permanence que par quelqu'un qui peut se détacher de soi-même.

(Propos recueillis par Alain Jouffroy)



# L'univers des signes

par Roger Caillois  
de l'Académie française



GIORGIO DE CHIRICO. Hector et Andromaque. 1917.  
Huile sur toile. 90 x 60 cm. Coll. G. Mattioli, Milan.

Parmi les écoles littéraires, il n'est pas exagéré, me semble-t-il, de caractériser le surréalisme par une connivence privilégiée, quasi exclusive avec la peinture. Sur les deux plans de l'expression verbale et figurée, il accorde en effet une prépondérance absolue à l'image. En littérature, le mouvement ne reconnaît à l'extrême que la poésie, — et la notation des rêves. Il tolère l'essai, s'intéresse à peine au théâtre, dédaigne le roman. De la même manière, en peinture, il récuse les paysages et les natures mortes. S'il se risque aux tableaux abstraits, c'est à condition que certaines formes y apparaissent à l'état naissant et qu'elles apportent à la songerie une sorte de tremplin. Tant mieux si ces formes donnent l'idée d'un univers parallèle. Il arrive que ses peintres représentent des personnages sans doute, mais occupés à des activités déroutantes dans des situations et des décors énigmatiques: on dirait qu'ils illustrent quelque épisode d'une aventure mystérieuse, dont nul ne saura jamais rien. Dans les deux cas, l'image et rien que l'image, ou l'image d'abord; et qui, poétique ou visuelle, cherche à surprendre, à interroger. En un mot, une image qui est signe sans signification assurée ou perceptible ou univoque; une image qui serait avertissement pur.

Le surréalisme néglige l'architecture et se montre franchement hostile à la musique. Par là, il se différencie déjà, on ne l'a pas assez remarqué, des styles qui l'ont précédé et dont la manière dominait souvent l'éventail entier des arts. Il existe une musique, une architecture, une éloquence classiques: l'aménagement du parc de Versailles, la façade du Louvre, les compositions de Couperin ou de Lulli répondent aux tableaux de Poussin, aux tragédies de Racine, aux sermons de Bossuet et jusqu'à la succession des « moments » dans *La Princesse de Clèves*. Toutes ces œuvres sont les harmoniques d'une même sensibilité, d'une même volonté de sérénité apparente, imposée au désordre des désirs et des passions, mais les supposant.

Il en va de même pour les créations du baroque. Le romantisme étend lui aussi sa domination sur la presque totalité des arts, à l'exception peut-être de l'architecture. C'est avec le symbolisme que l'étrécissement s'affirme. Il reste que le symbolisme a toujours maintenu des liens étroits avec la musique. La collaboration d'un Debussy avec Mallarmé ou avec Maeterlinck en apporte à



JOAN MIRÓ. 48. 1927. Huile sur toile. 146 x 114 cm. (Photo Hervochoin).



MAX ERNST. Soleil couchant. 1929. Peinture. (Photo Giacomelli).



MAX ERNST. Le Grand Albert. 1957. Peinture. 152 x 106 cm. Coll. De Menil, Houston.

elle seule un témoignage suffisant. Toutefois, l'alliance peut sembler ici plus personnelle qu'essentielle: le dénominateur commun n'est plus si clair. En revanche, comme si s'esquissait une nouvelle distribution des ferveurs complices, la nouvelle école développe le goût des correspondances occultes, des sceaux à la limite du déchiffrable, des systèmes magiques, cabalistiques, ésotériques, qui appellent, qui légitiment un continu et universel décryptage de la « signature des choses », pour employer la formule des anciens alchimistes.

Le surréalisme, aussitôt dégagé du nihilisme dada et suivant une tendance qui ne cessera de s'affirmer, revendique et radicalise la combinatoire traditionnelle, jusqu'alors limitée aux symboles accrédités. Désormais, toute chose est signe en puissance, devient signe pour le voyant, surtout *fait signe* aux élus. Pour capter le message fugace, le somnambulisme est meilleure voie que la vigilance. Une fois rejetés les contraintes, les préjugés de la raison, de la morale, de l'esthétique, l'esprit trouve accès à l'univers authentique et peut écouter la dictée de l'inconscient. Au monde extérieur déjà tissé de signes de reconnaissance, s'ajoute le langage secret de l'abîme personnel que les contrôles



SALVADOR DALI. Œufs au plat, 1932. Peinture. Coll. Mr. and Mrs. A. Reynolds Morse, Cleveland.

diurnes servent à étouffer et à travestir. Les images issues du sommeil, de l'écriture automatique, d'un hasard instruit à briser toute continuité, partant toute cohérence, surgissent ainsi comme autant de fusées à la fois hallucinatoires et illuminantes. De ténèbres interdites, émerge un monde second (qui est proprement la surréalité) et qui, par nature, n'affleure jamais qu'en manifestations incomplètes et ambiguës, qui ont valeur de signaux. Le destinataire, du moins celui qui s'estime tel, se jugeant concerné par le clin d'œil du destin, les reçoit comme des simulacres condensés dont l'information mystérieuse contient une sorte d'investiture.

Il faut bien constater ici un extraordinaire retournement. Naguère on appelait *signe* ce qui portait, communiquait, répandait une information, laquelle n'avait de prix qu'une fois explicitée. Désormais, par un audacieux mouvement de bascule, tout signe, coïncidence, métaphore ouverte, objet dont la fonction reste ignorée ou qui se trouve détourné de sa destination véritable, énoncé inintelligible, qui contredit les lois de la perception ou les exigences de la logique, tout ce disparate insolite acquiert par le fait même une fascination spécifique. Chaque élément troublant bénéficie d'un chèque en blanc sur le mystère général qui nous enveloppe, du moins tant que l'explication

de l'étrangeté n'est pas apportée. On n'aspire pas à découvrir la solution: on redoute qu'elle brise le charme. On souhaite qu'il n'y en ait pas.

Autrement dit, la donnée privilégiée n'est pas signe parce qu'elle véhicule un message. Elle fut promue signe parce que, privée naturellement ou accidentellement ou essorée délibérément de toute signification concevable, elle semble continuer d'exiger une et par conséquent se trouve apte à devenir le support d'une rêverie infinie.

A partir de ce singulier parti pris, le surréalisme fut nécessairement conduit à exalter, au détriment des autres recours de l'écrivain ou de l'artiste, l'éminente dignité de l'image fulgurante et isolée. Il cultive surtout la littérature non-discursive (il semble tenir narration et théâtre pour genres mineurs) et la seule peinture représentative (il néglige en fait les recherches proprement picturales de rapports de formes et de couleurs). D'où encore son exclusive absolue à l'égard de la musique, qui n'est pas compatible avec la représentation et qui exige une continuité. D'où, également, le goût révélateur de remplacer le mot par l'objet (ce sont signes interchangeables), de coudre un canif ou un soulier à la place du terme qui les désigne dans le poème, ou, réciproquement, de recourir si volontiers dans un tableau à l'expression écrite concurrentement à la représentation figurée. A la même tendance, je n'hésite pas à rattacher l'importance exceptionnelle des titres dans la peinture surréaliste. Toujours littéraires, étirés souvent sur une phrase entière avec sujet, verbe et compléments, d'une formulation recherchée, de préférence lyrique et accommodée à la rhétorique particulière à l'école, ils ne sont pas de simples intitulés, mais les équivalents verbaux de la composition peinte. C'est au point qu'ils font souvent penser aux fragments du texte qui, dans les livres illustrés sont repris entre guillemets au-dessous des gravures correspondantes. Mais ici, il n'existe pas de livre (sauf dans les recueils de collages dûs à Max Ernst), de sorte que légendes et images demeurent en suspension dans une insolente vacuité.

Par un tel biais, le surréalisme se présente comme une sorcellerie évocatoire fondée sur l'emploi de l'image, non du symbole ou de l'allégorie, qui renvoient à un objet précis ou à une entité définie, mais de la métaphore infinie. Elle n'est l'emblème de rien, mais elle aimante les sensibilités disponibles, en peine comme âmes errantes. Dans le même temps, elle trahit, qui lui servent d'appeaux, les phantasmes affichés ou masqués de l'artiste. Les images récurrentes finissent, dans certains cas, par constituer un langage subsidiaire, un répertoire de références attendues, comme déjà chez les cubistes l'arlequin, la guitare, le titre du quotidien.

Chez Max Ernst, reviennent ainsi avec une insistance particulière les disques ou anneaux solaires dans un ciel déserté, les roches déchiquetées, les oiseaux apeurés ou féroces, les visages en triangle;

chez Chirico, les mannequins d'artiste ou de cousette, les chevaux piaffant à crinière flottante, les

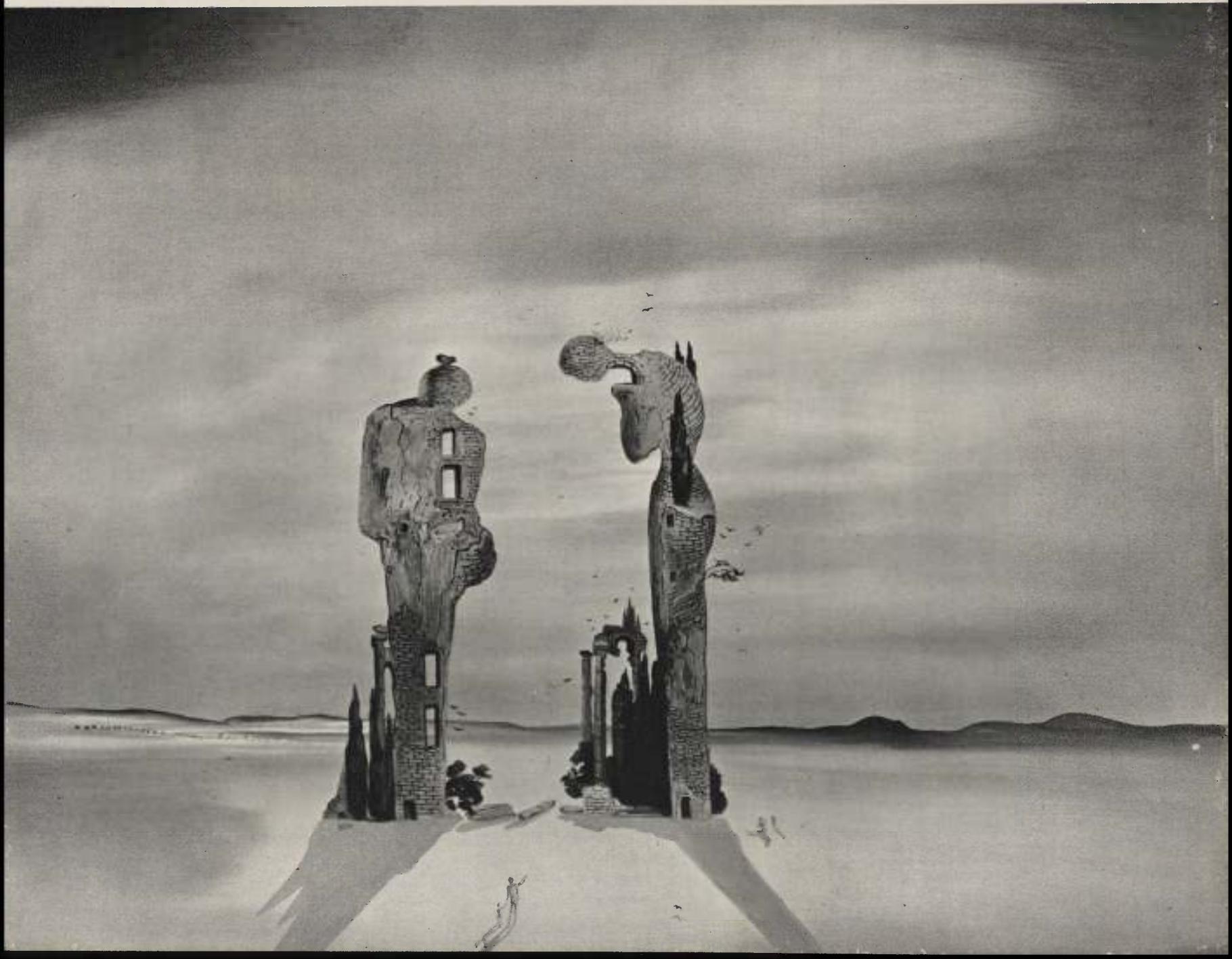
arcades, les statues et leur ombre démesurément allongée, la gare et l'horloge et le chétif chemin de fer d'intérêt local, les cheminées de briques rouges désemparées au-dessus de cités mortes;

chez Magritte, les paysages peints qui prolongent ou achèvent, doublent ou remplacent le paysage réel; le chevalet, installé en pleins champs porte une toile parsemée de nuages qui se confondent avec ceux du ciel; l'emplacement des sources lumineuses invertit sournoisement les domaines naturels de l'ombre et de la clarté; tout lieu commun est pris à la lettre ou, non sans monotonie, retourné comme un gant: la cage dans l'oiseau au lieu de l'oiseau dans la cage ou la jeune fille anti-sirène à buste et à tête de poisson (il est vrai que l'Antiquité n'a jamais tranché pour le Minotaure entre un taureau à tête d'homme et un homme à tête de taureau);

chez Dali, où le recours aux motifs obsédants pourrait fournir le principe d'une chronologie, ce sont tour à tour Guillaume Tell déjà près de la mort, les œufs sur le plat sans le plat, les montres molles, l'*Angélus* de Millet, le homard-téléphone, le chou-fleur ou le rhinocéros, tel ou tel élément inattendu qui introduit à une cadence accélérée une invention bientôt plus désinvolte que médusée;

chez Tanguy, enfin, un peuple d'amibes géantes, de sacs tremblants de gelées indivises malgré leurs enveloppes étanches; des ganglions poussifs, des ventouses et des palpes toutes de reptation, d'exploration et de succion; une émergence tâtonnante de champignons et de verrues élastiques, tenaces, sans équilibre et boursouflées, l'écorce d'une planète aseptique par ses couleurs acides (selon Breton « la lumière neptunienne de la voyance »); une

SALVADOR DALI. Réminiscence archéologique de l'Angélus de Millet. 1934-35. Huile sur panneau. 32 x 39 cm. Coll. Mr. and Mrs. A. Reynolds Morse, Cleveland.





RENÉ MAGRITTE. La condition humaine. 1936. Peinture. 100 x 80 cm. Coll. part., Paris. (Photo Bijtebier).

faune inachevée y rampe et y pullule, vermine immunisée. Elle n'est ni terrestre ni humaine. Elle ne colporte aucune forme familière ou intelligible ici-bas. Elle dépayse seulement. Elle agit par la menace de biologies lointaines, irrémédiablement étrangères, closes, paresseuses, corrosives.

J'ignore ce que l'avenir retiendra d'une pareille complaisance opiniâtre aux simulacres personnels. Il n'y verra peut-être, comme j'en suis tenté, qu'une variété d'infantilisme laborieusement sophistiqué par l'âge mûr. Pour l'heure, je suis attentif à la quasi-unanimité dans la recherche de signes à la fois intimes et bientôt convenus, comme s'il s'agissait de conjuguer une fatalité de solitude avec un incoercible prurit d'ostentation. Autant qu'un souci de gloire, un besoin de persuader, presque de convertir.

La peinture, par la force des choses, est art privilégié pour ajouter une valeur de signe à l'objet représenté: elle fait plus que le désigner, ou l'évoquer comme fait le mot; elle force à le voir, elle le pare d'un halo mystérieux. A l'extrême, elle a pouvoir de lui donner aspect d'apparition et de convaincre ainsi qu'il est signe en effet. L'écrivain a

conscience de manquer d'une ressource aussi immédiate, aussi efficace et comme irrécusable.

Ce n'est nullement par hasard si le surréalisme en a appelé, pour donner plus de force persuasive à une confession, aux sortilèges de la photographie. L'auteur happé, *averti* par quelque donnée révélatrice ou qui, sur le moment, lui paraît telle, peut alors fournir la preuve visible du trouble qu'il a ressenti. Il essaie par le document précis et incontestable, sinon de faire éprouver au lecteur un étonnement ou un désarroi identique, du moins de le mettre en condition de comprendre comment lui-même en a été bouleversé. Au fil des pages de *Nadja* et de *l'Amour fou*, Breton intercale de cette manière des clichés de l'Hôtel des Grands Hommes, de la Tour St-Jacques, de quelque enseigne sibylline ou objet déconcertant, qui lui ont donné l'alarme. J'en rappelle pour unique exemple le loup de métal incomplet où jusqu'aux yeux sont protégés par des lamelles obliques, entre lesquelles le regard peut filtrer. Quand je lui ai mis sous les yeux l'objet intégral, un masque d'escrime d'étudiants allemands à l'époque romantique, je doute qu'il ait été satisfait. En effet, la supposition est incessante et multiple, la réalité exclusive et intolérante. D'où, dans un domaine voisin, le parfum de tristesse toujours laissé, selon Mallarmé par « la cueillaison d'un rêve au cœur qui l'a cueilli ».

JOAN MIRÓ. Corde et personnages. 1935. Corde et huile sur carton. Museum of Modern Art, New York.

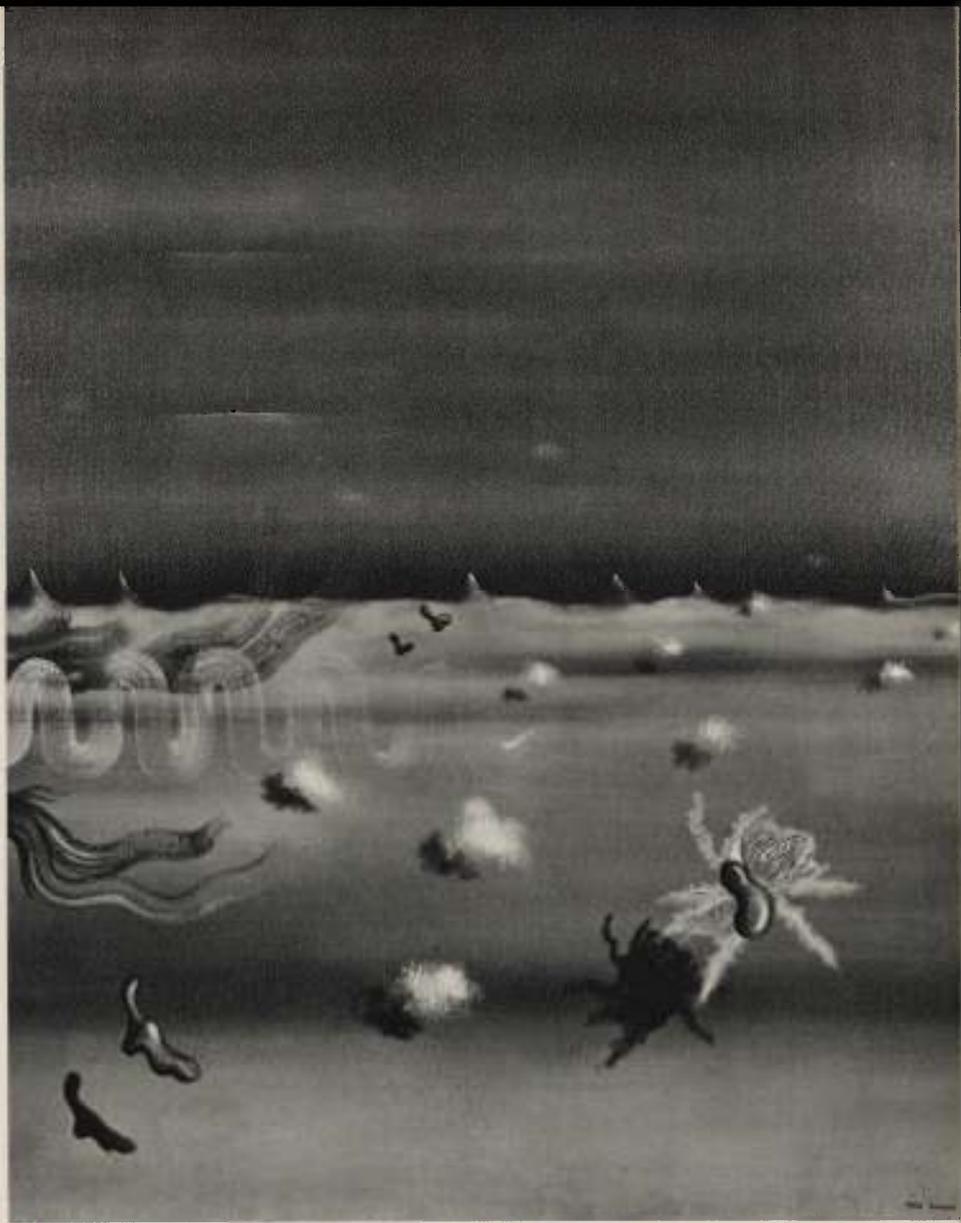


YVES TANGUY. Le regard d'ambre. 1929.  
Huile sur toile. 100 x 81 cm.  
Coll. part., Londres. (Photo Bijtebier).

De la prémonition à l'idée d'une prédestination qui marque la vie entière, le chemin est tracé d'avance. Breton reconnaît dans le nombre 1713 les initiales A et B de son nom, qu'il déforme en

1713.

décomposant chaque lettre en deux chiffres par un graphisme approprié. Pour mieux s'y incorporer, il écrit le nombre fatidique sur la porte de son appartement. Il s'interroge sur ce qui a pu se passer en l'année 1713 et qui doit nécessairement le concerner. La dix-septième lame des tarots, l'*Etoile* lui fournit sans qu'il insiste sur l'explication, le titre *Arcane 17* d'une longue méditation sur les fins dernières de l'homme, où non seulement il revendique pour le surréalisme les différentes traditions de la symbolique universelle, la Kabbale, Pythagore, et Swedenborg, Claude de Saint-Martin et Fabre d'Olivet, Saint-Yves d'Aleveydre et Eliphas Lévi, mais où il tire de la doctrine une douteuse et redoutable conclusion (p. 153): « N'en déplaise à quelques esprits qui ne savent jouir que de l'éclat et du clair, en art ce contact n'a cessé et ne cessera de sitôt d'être gardé. » Ici reparait chez André Breton une méprise sur la fonction de la clarté et, à sa suite, une méfiance inavouée, symptomatique, de la valeur réelle de l'obscur, celle-ci trop tôt et trop étourdiment acceptée. Je ne me suis jamais découragé de le combattre sur ce point à chaque occasion. Je ne niais pas une telle valeur de l'obscur, mais je la situais ailleurs et j'étais persuadé qu'elle contribuerait à exalter



YVES TANGUY. Sur terrain mouvant. 1941. Peinture. Solomon R. Guggenheim Museum, Peggy Guggenheim Foundation.



la future clarté au lieu d'être dissipée par elle.

Pour en revenir à l'avertissement de Breton, je ne puis guère douter d'y être rangé parmi les esprits morigénés et ce n'est certes pas rencontre fortuite si la dédicace de mon exemplaire d'*Arca-ne 17* me convie à « une reprise du duel en Terre de Feu » et si, dans les « Ajours » qui complètent l'ouvrage, à propos d'une parabole de Fabre d'Olivet qui rappelle, de très loin d'ailleurs, notre querelle des haricots sauteurs, l'auteur remarque que les dernières phrases de l'apologue, où un gland écrasé inaugure un nouveau destin, tendent à entraîner la réflexion « sur une pente mélancolique ».

Les signes chez Breton ne s'arrêtent pas à l'univers visible: il les projette dans le monde fabuleux où s'épanouit sans vieillir la Femme-Enfant et où passent les Grands Transparents à la fois médiateurs de la réalité dérobée et ectoplasmes bienfaisants dont l'intercession silencieuse guide les voyants sensibilisés à la fascination des merveilles. L'univers tout entier se trouve balisé par les signes. Il s'agit de savoir les identifier ou plutôt d'apprendre à les *charger*, au sens que le mot prend en électricité, mais aussi en magie. Il n'est rien qui ne puisse faire office de signe, pour peu que les circonstances y invitent et que le sujet soudain alerté reconnaisse le prodige, le choisisse, presque le réquisitionne comme un « Sésame ouvre-toi », à la fois encouragement implicite du destin et clé de l'énigme rebelle.

Qu'on le confesse ou non, l'existence tout entière, décors et événements, est alors conçue comme docile et interprétable. Le monde s'il n'est pas fantasmagorie, est du moins cryptogramme, enchevêtrement de connivences inévitablement homologuées. Au cours d'une discussion fictive avec le Président de Brosses, lors d'un « succulent » dîner que lui aurait offert à New York en 1942 l'illustre correspondant de Montesquieu, Breton s'exprime ainsi:

« Eh bien, cependant en pleine rupture avec tout ce qui ne bénéficiait plus que de marques extérieures de vénération ou de respect, je ne crains pas de dire que j'ai vu se constituer — oh! avec bien des aléas — l'embryon d'une signification nouvelle. Pourquoi se refuserait-on à chercher chez les poètes, chez les artistes d'aujourd'hui ce qu'on a toujours trouvé à distance chez leurs devanciers, pourquoi leur évolution ne traduirait-elle pas en langage chiffré, mais déchiffrable, ce qui *doit* être, ce qui *va* être? »

Je laisse de côté le tour de passe-passe (tout de même significatif et dont l'auteur est coutumier) qui repose sur l'expression à *distance*. La « distance » apparaît précisément ici la condition obligée de la transformation d'une fantaisie individuelle en mythologie accréditée. Je m'en tiens à la conception du « langage chiffré, mais déchiffrable », destiné dans le cas particulier à traduire, sinon à provoquer un futur plus ou moins proche. On a vu qu'inconsciemment et même explicitement, Breton n'a cessé de désirer que ce langage déchif-

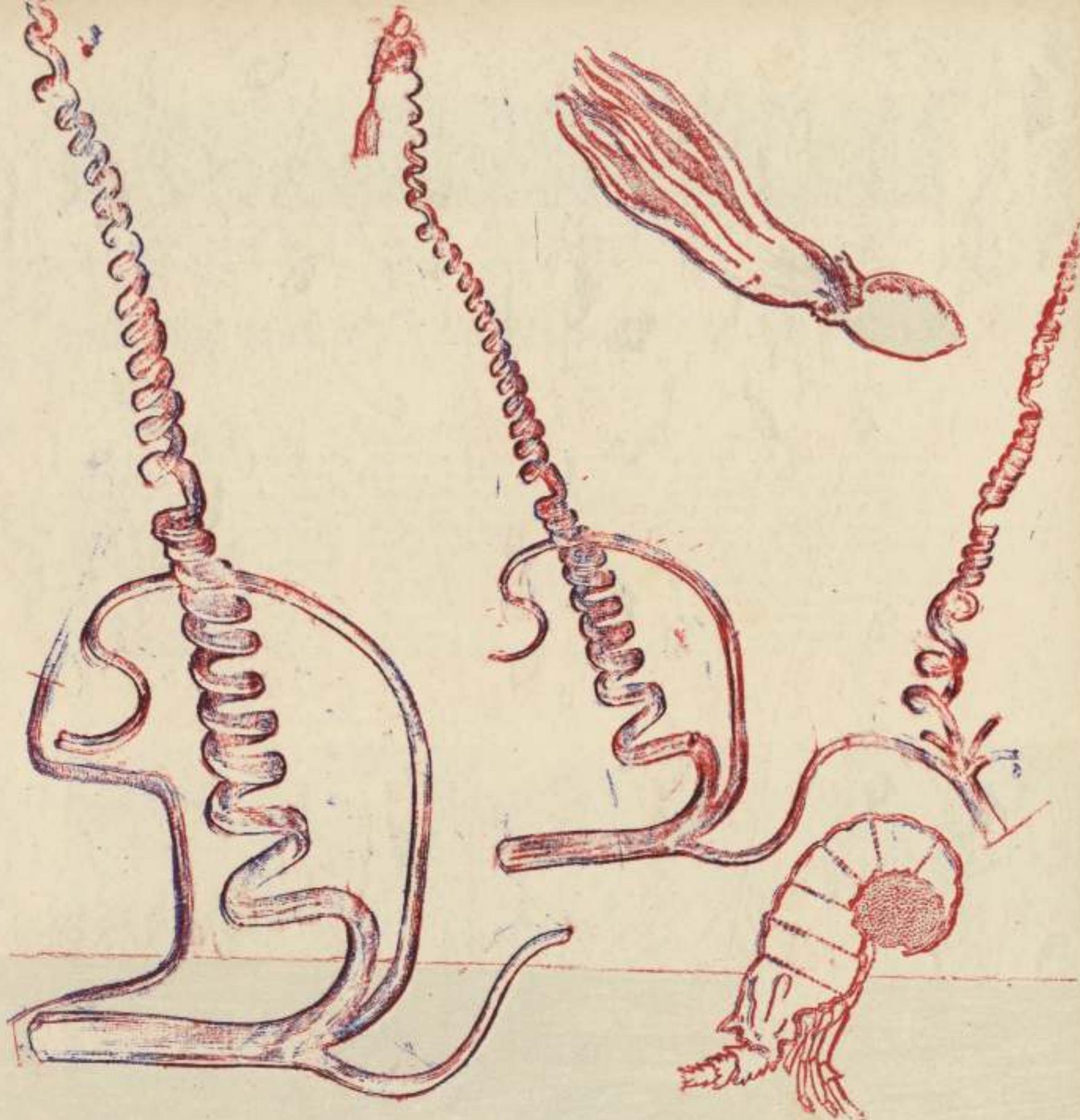
frable demeurât indéchiffré. Le poète, selon lui, se trouve en présence d'un univers — ou discours-grimoire, dont la conception remonte à Paracelse, sinon aux *Hieroglyphica* d'Horapollon et aux Gnostiques, et à laquelle Hugo n'a pas dédaigné de se rallier. Tous les Grands Transparents, chaque tradition ésotérique ont contribué à l'enrichir, c'est-à-dire à rendre plus confus et plus inextricable un arsenal de pièges à rêveries déjà illimité au départ: répertoire de symboles où chacun puise à son gré selon l'inspiration du moment.

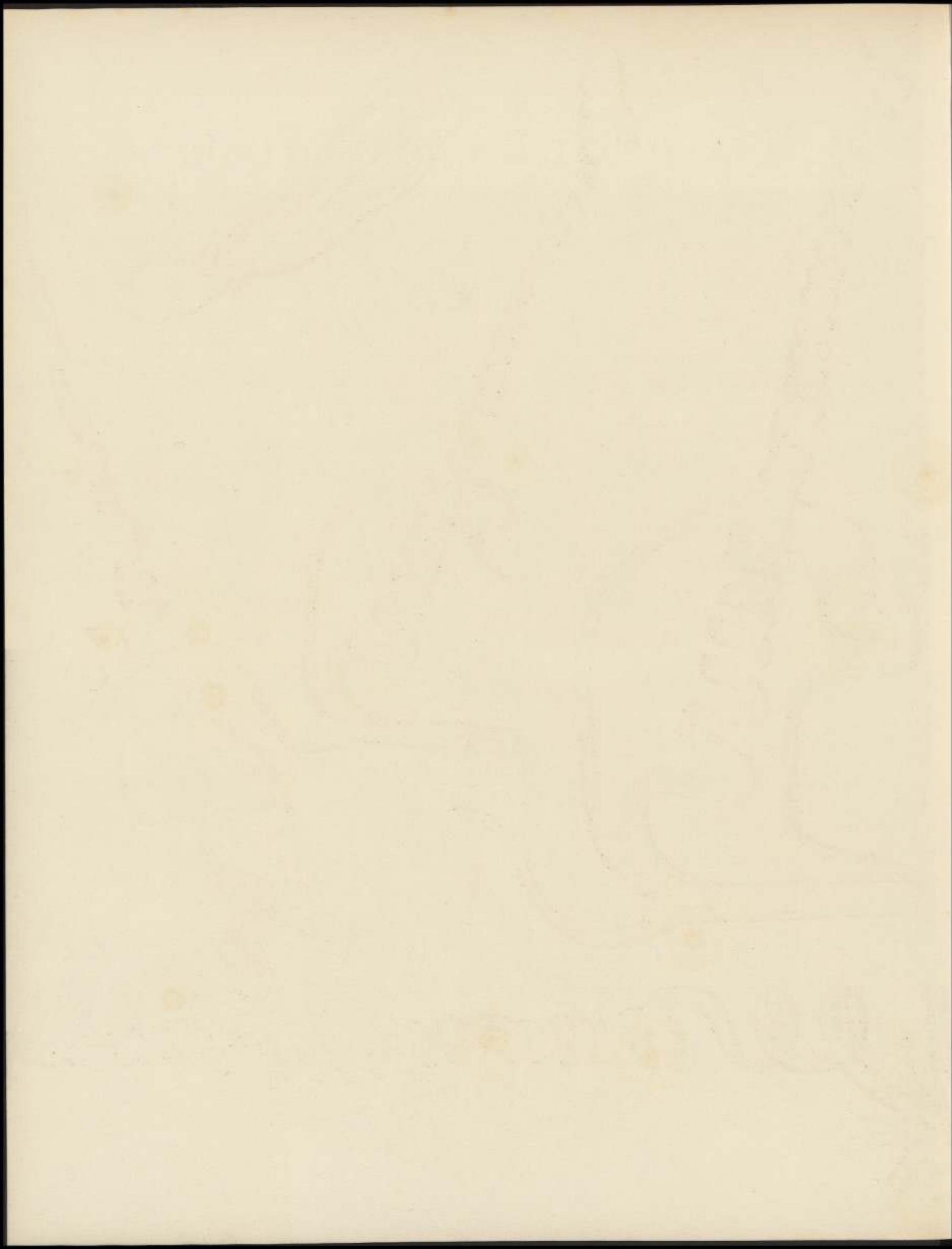
J'ai maintes fois soupçonné que Breton avait conscience des dangers d'une subjectivité aussi accueillante et qu'à proprement parler rien ne peut borner. D'où des inventions embarrassées, dont la plus significative est peut-être celle de *hasard objectif*, expression dont la redondance m'a toujours stupéfait. Car enfin, un hasard, en rigueur, n'est pas concevable s'il n'est pas objectif, c'est-à-dire l'interférence remarquable et imprévisible, en tout cas imprévue quoique purement mécanique, de deux séries causales indépendantes. Le surréalisme, dont la position était en principe inconditionnellement scientifique, mais son esthétique, pour ne pas dire sa métaphysique, postulait un monde de coïncidences et de révélations, devait nécessairement et paradoxalement se trouver amené à nommer « objectifs », pour les justifier et les valoriser, les symptômes fortuits sans doute, mais aveuglément annexés par une avidité vacante dont ils comblaient la vaine attente par la promesse d'une vaine pâture.

La création poétique s'accommode admirablement de pareils jeux de miroirs. Il lui arrive de s'enivrer d'une facilité dont elle ne perçoit pas le péril. Pressentiments et nostalgies, harmoniques et récurrences, métaphores et images constituent pour elle un apanage naturel et légitime, le seul d'ailleurs qui ne saurait lui être disputé. Il reste que, parvenue à l'extrême de la liberté, il est opportun qu'elle invente à son usage des règles enfin sévères pour le déchiffrement du palimpseste du monde. Dans sa patience: sa force; dans sa rigueur: sa gloire. Il s'agit de découvrir en dehors de notre esprit, toujours pressé de s'abuser, la législation itérative de la totalité où nous sommes partie, qui nous inclut et nous comprend, et que nous nous efforçons de comprendre à notre tour, à la façon spéculaire de minuscule lentille concave, qui nous est échue.

Si, en cette entreprise méticuleuse et, je le crains, de la nature des asymptotes, qui sont courbes qui s'approchent sans s'atteindre jamais, consiste la poursuite de la surréalité, alors je n'ai pas cessé d'être surréaliste; et même je le fus avant de le devenir. Il demeurerait toutefois qu'en la quête philosophale, je ne me suis pas appuyé sur la tradition parallèle, les Tables d'Émeraude et Hermès Trismégiste, mais sur la lucidité de Platon et sur la leçon reçue de la grille de Mendeleïev.

ROGER CAILLOIS  
de l'Académie française





# Chroniques du jour

• XLVIII<sup>e</sup> ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N° 42 DE XX<sup>e</sup> SIÈCLE • JUIN 1974 •

## MARINO MARINI À LA VILLA REALE DE MILAN

par Lara-Vinca Masini

Les *Portraits* (il s'agit en général de personnages exceptionnels de notre temps) occupent une place particulière dans l'œuvre de Marino Marini, et constituent en quelque sorte la synthèse des ses recherches de moyens d'expression formelle, où les manifestations plastiques de toutes les époques ont été réexaminées par un œil attentif et subtil. Ils s'étendent sur une assez longue période de l'activité de l'artiste, parallèlement aux œuvres où

Marino se présente à nous d'une façon univoque, fortement marquée de son sigle (*Pomones, Guerriers, Chevaux*). C'est, en somme, une analyse très particulière, quasi psycho-somatique, qui permet à l'artiste de vérifier son univers formel et culturel à la lumière de nécessités expressives autonomes et tout à fait évidentes. D'où l'extrême importance de ce secteur de l'œuvre de l'artiste.

De l'ensemble des *Portraits* qui lui ap-

partiennent — trente-trois pièces en terre cuite, plâtre polychrome et bronze s'échelonnant de 1929 à 1967 —, Marino Marini vient de faire don, avec les dessins préparatoires qui les accompagnent, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Milan.

A ce noyau principal sont venu s'ajouter, à titre de prêt, quelques œuvres majeures appartenant à la femme de l'artiste, Marina Marini: une *Pomone* en bronze de 1941, un *Cheval et cavalier*

MARINO MARINI. Cheval et cavalier. 1953. Bronze. Villa Reale, Milan.





La salle des « Portraits » de Marino Marini. Villa Reale, Milan.

de 1955, également en bronze, une série de petits *Jongleurs* et *Acrobates*, une vingtaine de petits bronzes et terres cuites, quelques-uns des tableaux les plus connus (*Giselle*, 1923; *L'Algérienne*, 1927; *Les filles du carrossier*, 1957, etc.), et un important ensemble de lithographies, dessins, aquarelles et aquatintes de diverses époques (le Musée possédait déjà une partie de l'œuvre graphique de l'artiste).

Cette donation est, à plus d'un titre, exemplaire. C'est, tout d'abord, le geste de l'artiste qui cède à un organisme public une partie — et non des moindres — de sa production, la retirant ainsi des circuits commerciaux. A ce don, le Musée, a répondu de la manière qui convenait, montrant qu'il avait conscience de la valeur du geste de Marino Marini: six salles de la Villa Reale, via Palestro, ont été offertes à la donation (que l'on compare avec le sort réservé à d'autres collections et donations — Della Ragione et tant d'autres —, encore dispersées dans différentes réserves à Florence en attendant d'être rassemblées dans un musée d'art contemporain encore hypothétique. Et à ce propos, qu'en est-il de ce musée « Marino Marini » de Florence, dont il a souvent été question? Nous notons avec satisfaction que l'événement milanais a remis ce projet au premier plan de l'actualité). Exemplaire est aussi l'aménagement

des six salles de la Villa Reale. A la demande de Marino lui-même, il a été confié à un spécialiste des problèmes optico-perceptifs, qui est également un peintre, un sculpteur et l'auteur de dessins d'architecture fantastique, et dont le pseudonyme d'Arcturus dissimule un homme qui refuse tout compromis personnel. Fondateur du Centro Studi Piero della Francesca, il consacre sa vie à la sauvegarde et à la restauration de notre patrimoine sculptural, qu'il s'agisse de préserver les œuvres exposées aux agressions atmosphériques ou de situer sur un juste plan critique celles qui sont laissées à l'arbitraire du marché et des collectionneurs privés et n'appartiennent donc pas encore au patrimoine culturel collectif. On se rappellera les grandes expositions de sculpture ancienne organisées par Arcturus à Milan (Abbaye de Chiaravalle), à Venise (San Salvatore), à Bergame, etc. En 1972, le Centro Studi Piero della Francesca a organisé, en son siège milanais de via Montenapoleone, une exposition des *Portraits* de Marino Marini, dont la présentation soigneusement étudiée en fonction de la sculpture a déterminé Marino à faire appel à son organisateur pour l'agencement des salles de la Villa Reale.

Six salles ont donc été mises à la disposition de la donation. La première abrite l'œuvre graphique; la seconde le petit « théâtre » des *Jongleurs* et des

*Acrobates*; les *Portraits* sont rassemblés dans la troisième salle; les dessins préparatoires dans la quatrième, où des visionneuses automatiques permettent de visualiser le corpus complet des *Portraits*; la grande *Pomone* et le *Cheval* occupent respectivement les deux dernières salles. Il n'était évidemment pas question de modifier en quoi que ce soit la disposition intérieure de la Villa Reale, édifiée au XVIII<sup>e</sup> siècle, et dont la monumentalité se prête assez mal à des installations muséographiques modernes. Aussi a-t-on tenté d'isoler, dans toute la mesure du possible, le « contenu » du « contenant » au moyen de panneaux accrochés à des poutres et à des chéneaux entrecroisés en contrebas des plafonds peints en gris sombre (sauf celui de la salle des *Portraits*, dont on a respecté les fresques d'origine), mais où quelques bandes peintes en blanc reçoivent et renvoient la lumière.

La nouveauté la plus intéressante est précisément l'éclairage indirect obtenu au moyen de sources lumineuses dissimulées à l'intérieur de la partie supérieure des poutres, et qui projettent la lumière sur les bandes blanches du plafond, d'où elle est renvoyée, selon des angles de réflexion variant avec la distance, à l'intérieur des salles, créant ainsi des angles de vision particuliers. Ainsi, tandis que les sculptures sont baignées par une alternance d'ombre et de lumière, un éclairage uniforme a été donné aux peintures et aux œuvres graphiques dont certaines (les lithographies en couleurs) bénéficient en outre d'un éclairage venant de l'intérieur de leur encadrement, ce qui crée une vision inhabituelle et très stimulante. Dans les salles réservées à la *Pomone* et au *Cheval et cavalier*, joue un éclairage mouvant obtenu au moyen de miroirs orientables sur lesquels se projettent alternativement des rayons lumineux.

Mais l'effet le plus spectaculaire est celui qui a été réalisé dans la salle du petit « théâtre » autour de la série des dix *Jongleurs* et *Acrobates*. Un véritable ballet de lumière, soigneusement réglé, rendu plus dynamique encore par les mouvements particuliers des sources lumineuses et l'alternance d'ombre et de lumière, leur confère une présence tout à fait surprenante.

Souhaitons que des initiatives de ce genre ne demeurent pas isolées, uniques mais suscitent au contraire, de la part des institutions publiques et des musées, une mise en valeur meilleure et plus responsable de l'art de notre temps.

LARA-VINCA MASINI

Traduit de l'italien par Angela Delmont

# TANTRA ASANA, TANTRA SADHANA

par Maïten Bouisset

Depuis quelques années et plus récemment encore, un certain nombre d'expositions, la parution de plusieurs ouvrages (1) tentent de familiariser l'Occident avec un art dont l'iconographie révèle une liberté et une abondance d'inventions plastiques qui n'est pas sans exercer quelque fascination sur les non-initiés que nous sommes.

Forme ésotérique de l'Hindouisme, le Tantrisme propose une voie qui passe par l'identification du moi individuel avec la conscience universelle et résout tout concept dualiste (vie et mort, création et dissolution) non par la réflexion abstraite, les rites ascétiques ou l'espérance d'un au-delà problématique, mais au contraire par l'éveil et la concentration de toutes les énergies disponibles du corps humain, ceci afin d'atteindre à l'Unicité fondamentale. Affirmant que cette unicité du Tout Cosmique repose sur l'intégration des principes mâle et femelle, c'est notamment par l'union sexuelle (reconstitution de l'unité androgyne originelle et source de vie) que nous pouvons accéder à l'Illumination qui permet de con-

naître dans leur vérité essentielle la raison d'être des choses et des hommes. Le Tantra Asana, expérience spirituelle, le Tantra Sadhana, pratique yogique de l'union des sexes, apprennent à susciter, mesurer, canaliser la formidable puissance énergétique et illuminatrice de l'union sexuelle pour atteindre à l'ineffable félicité, à l'extase libératrice et à la conscience illimitée.

Figures les plus conceptuelles ou images les plus réalistes, l'iconographie tantrique — qui s'étend du 3<sup>e</sup> millénaire avant Jésus-Christ au seuil de notre siècle —, est destinée à l'usage et non à la contemplation. Utilisée dans les activités rituelles: yoga, offrandes, méditations, ou rapports amoureux, elle tend à stimuler et à réveiller toutes les ressources psychiques, physiques et mentales du corps humain pour aboutir à une transformation complète de l'individu qui lui restitue son rôle de catalyseur des forces cosmiques.

Moyens usuels les plus importants de la culture tantrique, les figures ésotériques du Tantra Sadhana: cosmogrammes, arbres d'abondance, arbres de vie, ces manifestations radiantes de l'énergie cosmique, maisons lunaires utilisées pour le calcul des périodes sidérales, diagrammes ou Yantras sont utilisés dans la méditation pour parvenir à un état de conscience supérieure. Parmi les plus intéressants de ces diagrammes, Shri-Yantra se compose de neuf triangles entrecroisés symbolisant les principes mâle et femelle, qui engendrent d'autres séries de triangles et condensent ainsi l'image de la création. L'iconographie réaliste du Tantra Asana enseigne par ailleurs l'ensemble des postures psycho-yogiques qui amènent à l'union sexuelle parfaite et rituelle réalisée en harmonie avec les forces du cosmos et qui n'a pour seul but qu'un insatiable désir d'unité. « Il n'est pas de raison sans l'Union, sans l'Union il n'est pas de connaissance », dit le précepte tantrique. Kama est la figure du mâle éternel, et il se trouve toujours étroitement enlacé à sa compagne Rati, femme éternelle. Cakti, la couleur rouge, y symbolise l'énergie féminine active, Civa, la couleur blanche, y est la force statique de l'élément mâle. En se mêlant profondément, le rouge et le blanc, le mâle et la femelle retournent à la condition première de Civa Cakti, et



A. HASTKARA YANTRA, Rajasthan, XVIII<sup>e</sup> siècle.

la conscience individuelle se fond dans la conscience universelle: « Tout est Un ». L'obtention de cet état de béatitude parfaite marque l'ultime étape de l'enseignement tantrique, celle de la plus haute félicité atteinte au moyen de l'expérience phénoménale.

MAÏTEN BOUISSET

(1) L'Art Tantrique, Galerie Le Point Cardinal, Paris, fév.-mars 1970.  
Tantra Art, Galleria del Naviglio, Milan, oct.-nov. 1973.  
L'Art Tantrique, Galerie Craven, Paris, nov.-déc. 1973.  
Tantra Asana, par Ajit Mookerjee, Ed. Du Soleil Noir, Paris, 1971.  
Tantra, le culte indien de l'Extase, par Philipp Rawson, Ed. du Seuil, Paris, 1973.

MERU PARVAT VAN, Jaina, Gujrat, XVI<sup>e</sup> siècle.



# GNOLI OU L'AMOUR ET L'ILLUSTRATION DE LA VIE QUOTIDIENNE

par André Pieyre de Mandiargues

...Domenico Gnoli, comme Francis Ponge, que j'ai parfois rapproché de Morandi, est passionnément attentif aux choses les plus ordinaires qui constituent le décor de la vie de l'homme. Tout ce qui tous les jours s'offre aux yeux de tous, voilà ce qui semble l'intéresser exclusivement, puisque rien d'autre ne paraît en ses tableaux. Dans l'homme, mâle ou femelle, son regard s'arrête aux accessoires vestimentaires, et si parfois (rarement) il passe outre, ce n'est que pour aller jusqu'à la coiffure, considérée de dos généralement, traitée à la manière d'un ornement

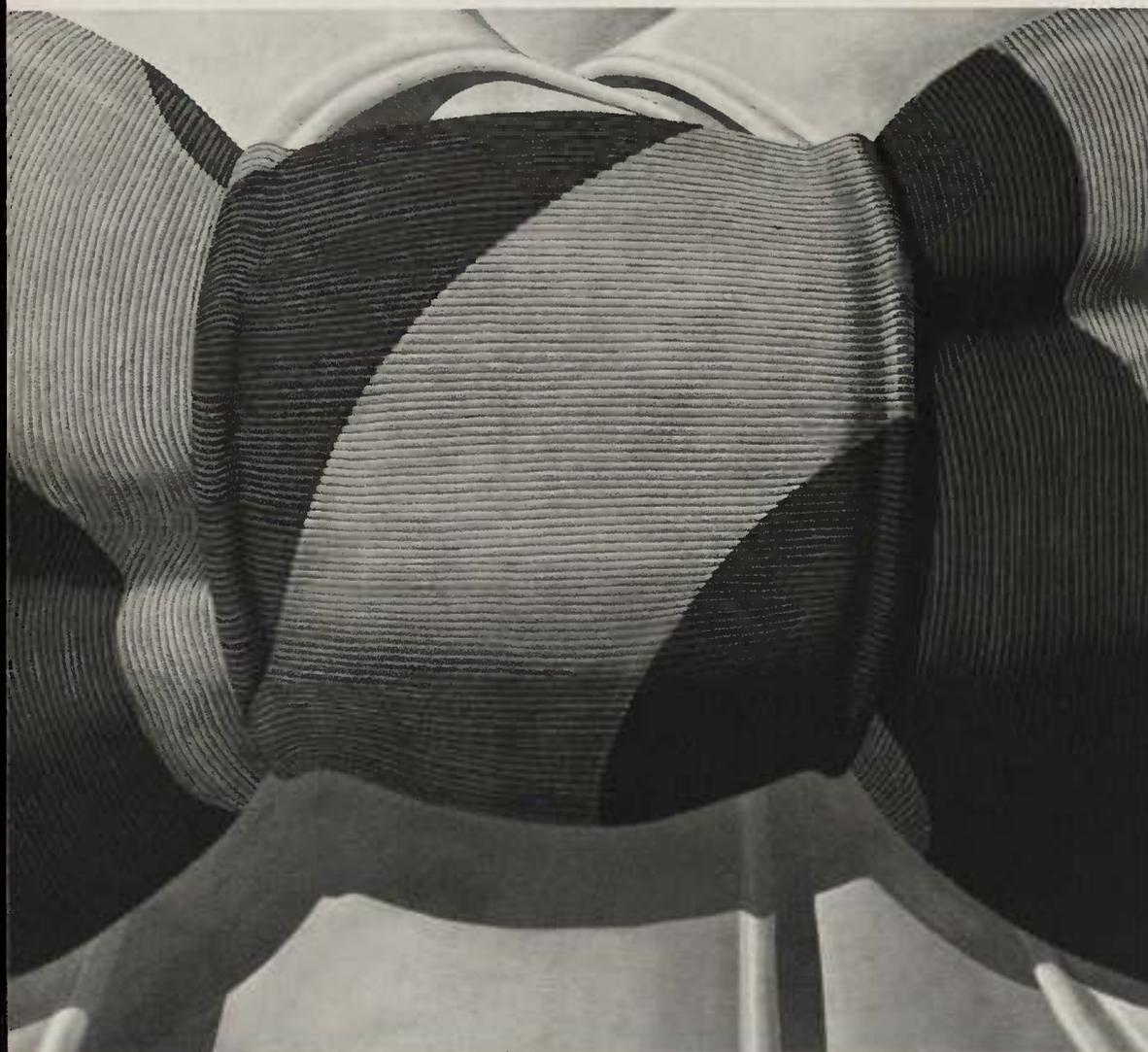
postiche. De la maison de l'homme il ne retient que les meubles qui servent au repos (beaucoup de lits, quelques divans, quelques fauteuils) et les fournitures du cabinet de toilette ou de la salle de bains. Peintre d'ustensiles il se veut, ce qui, par l'intention au moins, le rend solidaire d'un très grand nombre de ses contemporains et le rapproche, comme il fut mainte fois noté, des popartistes. Son originalité et sa singularité par rapport à ceux-là devraient sauter aux yeux de l'observateur qui, selon la bonne règle, néglige le sujet du tableau au bénéfice de la

manière. Car la manière de peindre de Gnoli, comme la manière d'écrire de Francis Ponge, illumine autant qu'elle les décrit les choses banales qui sont de l'entourage de l'homme. Au vrai sens du mot, elle les *illustre*, tandis que la manière popartiste les vulgarise. Veut-on se rendre à l'évidence de cette petite observation, alors on n'aura nul le peine à détacher Gnoli de la fastidieuse école avec laquelle on le faisait un peu légèrement voisiner, on sera justifié de le situer dans une position absolument contraire. Et si j'ai, quant à moi, tant de goût pour ce que peint Gnoli, c'est à cause de ce parti d'opposition où il me semble que son talent milite. Sur le point du réalisme dans l'art moderne, il y aurait de si nombreuses catégories à définir, de si multiples nuances à souligner, qu'il vaut mieux ne pas chercher ici à éclairer ce domaine confus. Simple, je crois que beaucoup d'hommes d'aujourd'hui sont agacés par les dragons. Ponge ni Gnoli ne laissent entrer dans leur monde le fabuleux mais trop connu bétail nourri depuis bien des siècles par les rêveurs, par les inquiets et par les hallucinés de profession. C'est leur droit, me semble-t-il, et je ne trouve pas qu'ils aient tort d'en user, quoique mes penchants soient plutôt en faveur des irruptions fantastiques et que mon habitude ou ma méthode soient de laisser la porte grande ouverte à celles-là. Chez Gnoli, d'ailleurs, le réalisme n'est pas exempt de mystère, il n'exclut pas la poésie assez singulière qui habite la réalité la plus banale dès qu'elle est considérée sous l'angle d'un certain point de vue propre au dépassement du coup d'œil normal. J'ajouterai que ce point de vue particulier appartient à une assez récente tradition italienne, et que sans doute il doit quelque chose à une littérature dont Papini, avec son *Tragique quotidien*, fut un peu l'initiateur, et qu'on le retrouve aussi bien dans les anciens tableaux de Giorgio de Chirico que dans les premiers films de Vittorio De Sica...

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

*Extrait de la préface au catalogue de la rétrospective Gnoli au C.N.A.C. Paris, novembre-janvier 1974.*

GNOLI. Bow Tie. 1969. Acrylique et sable sur toile. 140 x 160 cm. Coll. part., Cologne. (Photo André Morain).



## LA XII<sup>e</sup> BIENNALE DE SAÔ PAULO

La douzième Biennale de Saô Paulo fut-elle un échec ou un succès, ce n'est pas à moi de le dire, mais elle ne ressemblait à aucune autre ni dans ce qu'elle avait de traditionnel, ni dans ce qu'elle avait de volontairement neuf. Comme toujours, la participation de l'Amérique latine était capitale et que ce soit à travers les œuvres des artistes boliviens, chiliens, colombiens ou paraguayens, on sentait des peuples en marche, en lutte, en devenir. Des noms méritent d'être retenus. Le travail collectif réalisé par Ramirez Amaya, Gérardo Gonzales et Mauro Gelanchina du Costa Rica sur les thèmes la Marche, la Liberté, les Dictateurs, le Peuple; le groupe des Boliviens déjà remarqué à Paris, Imana, La Placa, Algala, les sculpteurs paraguayens du bois et du métal, Colombino, Pistilli et Guggiari.

Selon une habitude déjà prise aux précédentes Biennales, plusieurs pays apportaient des rétrospectives d'artistes importants. La France présentait ainsi, à côté d'un groupe de jeunes peintres remettant en cause le support par la couleur ou utilisant des techniques de multiplication, une rétrospective de 22 tableaux essentiels de Kandinsky, présentant pour la première fois en Amérique du Sud les principales étapes de l'œuvre de ce grand novateur. L'Argentine présentait une rétrospective du sculpteur Pablo Manes. Le Brésil avait

invité ses principaux artistes à présenter des œuvres non pas directement mais par l'intermédiaire de films ou de diapositives, mais la médiocrité du fonctionnement de ces procédés enlevait toute signification à l'expérience. L'envoi de la plupart des grands pays, l'Amérique du Nord en particulier avec un groupe de peintres de Chicago, était particulièrement décevant. Dans ce climat d'incertitude les prix traditionnels furent décernés, sans que l'on puisse leur accorder un bien grande signification, au caricaturiste belge Folon déjà présenté avec succès au Musée des Arts Décoratifs à Paris et au sculpteur espagnol Berrocal dont l'ingéniosité n'est pas en doute, mais qui a su trouver cette fois des accents monumentaux authentiques.

La présentation de la section espagnole était du reste particulièrement soignée et impressionnante avec l'œuvre de Berrocal mais aussi les évocations dramatiques de Villalba que Restany a présentées récemment à Paris à l'Espace Cardin et le gigantesque jeu d'échecs en bois réalisé par l'équipe Zarpa. Ainsi donc la réussite de certains travaux d'équipe peut rester comme le caillou blanc de cette Biennale. On n'en dira pas autant de la section réalisée sur un étage entier sous le titre d'« Art et Communication » et dont les propositions étaient par trop enfantines.

J. L.

## ANITA DE CARO

par Pierre Volboudt

*D'abord, les ombres parentent. Par couples, claires, enténébrées, elles tenaient d'immobiles assemblées, comme saisies par un sortilège inflexible, selon les rites d'un cérémonial inconnu. Quelle partie jouaient donc ces phantasmes hiératiques dont chacun était à l'autre le masque du Même dans sa multiple identité? Les dernières toiles d'Anita de Caro semblent une réponse à cette question. Le reflet a pris corps. L'être reste seul avec son partenaire unique qui n'est, peut-être, que l'image de son désir. La scène, elle aussi, a changé. Aux grands damiers que la perspective allongeait sans mesure, succède un décor symbolique. Devant les parterres abstraits du rêve, les personnages crépusculaires s'animent. L'espace autour d'eux se resserre. Jardin clos d'évasives architectures, il est devenu le lieu où, dans l'étouffante géométrie des plantes et des pierres, le Roi et la Reine sont face à face.*

*Sous les raffinements de la touche qui le pare, le diversifie, l'amplifie par variantes et reprises, le thème se résorbe et se concentre dans la concise essence d'une matière touchée par l'esprit. Peintre avant tout, Anita de Caro élève la peinture à la hauteur des ordonnances et des féeries de l'idée.*

PIERRE VOLBOUDT

Galerie Coard, Paris, 7 nov.-7 déc. 1973.

Deux sculptures en bronze de BERROCAL. Au centre, « Obispo », 1961; à droite, « Femme assise », 1962. (Photo Galerie Albert Loeb, Paris).



ANITA DE CARO. Roi et reine. 1973. Huile sur toile. 50 x 50 cm.



## DE LA CONTESTATION DE LA TECHNOLOGIE À LA CONTESTATION DE L'IMAGE

La 8<sup>e</sup> Biennale de Paris m'a fait l'effet d'un flash-back, où des images furtives du début des années soixante devenaient soudain fixes, et, sous la lumière violente de la surexposition, énormément grossies. Tout se passe aujourd'hui comme si l'avant-garde internationale suivait le mouvement amorcé en 1959, quand soudain, pour un très petit nombre de jeunes peintres, de jeunes écrivains, il y en eut assez d'une certaine comédie formelle de l'art. Mais la pente s'est élargie à tel point aujourd'hui que ce ne sont plus des « objecteurs » qui cherchent à se frayer un chemin dans la haute montagne, mais, partout, des skieurs professionnels qui dévalent. Il était inévitable et prévisible, sans doute, que la redécouverte de Duchamp et de Picabia favorise, finalement, cette avalanche. Avec une idée minoritaire, on est toujours l'apprenti-sorcier d'une

majorité future. Ce qui ne veut pas dire qu'au sein des majorités nouvelles, ne se constituent pas de nouvelles minorités, plus ou moins invisibles et secrètes, et qu'il s'agit de distinguer à l'œil nu, dans le beau chaos de la nouveauté.

Mais il y a encore beaucoup de confusion parmi ces néo-« nouveaux réalistes », ces néo-« objecteurs », ces néo-« artistes pauvres »: une sorte de refus de la pensée-cristal, une ignorance du *couteau* mental, et parfois une étrange complaisance masochiste (ou chrétienne?) à l'égard de la souffrance, du déchet, de la catastrophe, de l'annihilation de l'individu. Seule exception — spectaculaire, mais si anonyme qu'on ne sait vers où elle nous dirige: celle des Poirier, qui ont reconstitué, sur une base de plus de onze mètres de long et près de six mètres de large, le paysage, les ruines et jusqu'aux plus

minuscules détails de terrain d'Ostia Antica, où l'on dirait que se superpose le plan de notre propre destruction future, mais sans aucune espèce de douleur, de mélancolie, ni de regret. Il fallait sans doute que les visiteurs de la Biennale contournent ces ruines pour saisir l'immensité de son enjeu: que restera-t-il de la pensée et de la vie des hommes, si leur défaite les condamne à l'usure, puis à la disparition? Pour moi, c'était de voir une Biennale presque tout entière occupée par des inconnus qui m'a le plus profondément touché. Si je connais un peu Anne et Patrick Poirier, en effet, parce qu'ils m'avaient invité, il y a deux ou trois ans, à venir voir leurs œuvres dans leur trop petit studio de la Cité Internationale des Arts, je ne sais rien du peintre coréen Moon-Seup Shim, qui place des pierres sur du papier peint déchiré tombant des murs, ou du pein-

LOUIS CANE. Peinture. 1973. 330 x 224 cm (mur); 260 x 194 cm (sol). Coll. M. Boutan, Paris.

ANNE ET PATRICK POIRIER. Ostia antica. (Photos A. Morain).



tre français Jean Clareboudt, qui a présenté des environnements funèbres, destinés à transformer la visite du Musée en un véritable parcours initiatique, où le souvenir du « chemin de croix » pèse malheureusement trop lourd sur tous les objets accumulés dans l'espace de plusieurs salles et d'un escalier les faisant communiquer. Je me souviens de certains happenings de Jean-Jacques Lebel à Paris, mais aussi de ceux de Robert Whitman à New York: le même coinçage de l'individu par l'angoisse de la culpabilité, mais aussi par l'ennui, l'isolement mental, y transpire partout, à tel point qu'on est heureux que ça finisse, comme si cet excès-là, qui semble vouloir nous réveiller, ne faisait que vouloir nous cacher l'excès de la lumière du jour, l'excès de l'énergie censurée par l'histoire. Louis Cane, par contre, qui s'appuie explicitement sur la peinture abstraite américaine, dont il parle en termes esthétiques (qui restent, malgré son intention, plus hégéliens que marxistes), s'impose en tout cas comme le seul peintre français susceptible de magnifier un espace par la seule présence de quelques tissus colorés, placés sur le mur et sur le sol. Rien de plus solennel, rien de plus *distant* par rapport aux spectateurs, que ces « huiles sur toile » sans titre de très grand format où l'on a le sentiment que la présence d'une image « sacrée » — un Bouddha, ou un Christ — a été annihilée — « gommée » — par un peintre qui demeure malgré tout soucieux de communiquer le besoin d'un *silence souverain*.

J'ai été plus sensible, peut-être, aux œuvres (pourtant mal présentées) d'artistes inconnus: celles de Tamas Szentjoby, par exemple, auquel j'ai depuis rendu visite à Budapest, et qui a exposé à la Biennale une « tranchée portable pour trois personnes », en « linge, soufre et bois », qui fusionne étrangement l'idée de tranchée et celle de civière. Dans le catalogue de la Biennale, on publie la photographie que Szentjoby a fait prendre de lui en 1972, devant l'Hôtel Continental de Budapest, où séjournent les visiteurs étrangers. Il s'était assis quelques minutes sur une chaise, qu'il avait apportée sur le trottoir, avec un sparadrap collé sur la bouche, pour souligner le caractère *d'interdiction dénoncée* que revêt l'action d'un individu-peintre dans toutes les sociétés. Il précise d'ailleurs: « Tout ce qui est interdit est art — sois interdit », ce qui radicalise l'attitude, beaucoup plus ambiguë, d'un Ben (par exemple). La police est venue l'arrêter au moment où il mettait fin lui-même à son expérience, destinée à inquiéter les passants. Mais il serait naïf de

croire que des « gestes » de ce genre ne suscitent pas la répression dans des pays qui se croient beaucoup plus libres: l'exposition sur le trottoir, en face de l'église d'Alésia, en juin 1968, des « Souffles » de Gérard Fromanger, avait suscité une réaction encore plus violente de la police, puisque ces « souffles » ont été détruits le jour même devant le commissariat du XIV<sup>e</sup> arrondissement.

L'environnement de Tatsuo Kawaguchi, Japonais qui enseigne à l'université de Akashi, au Japon, et qu'il intitule « Relation-Energy », étend à la technologie (néon, moteurs, éléments électriques, etc.) les idées de relations inconnues entre des objets, telle que Daniel Pommerelle l'a, le premier, développée dès 1963. On peut y contempler la carte symbolique d'un certain futur, qui hante tous les esprits: celui où l'homme devra communiquer avec les débris de la civilisation industrielle, après une catastrophe atomique, par exemple. Par là, on peut dire que Kawaguchi continue à sa manière le travail de Tetsumi Kudo, et celui de tous les objecteurs. Dans cet ensemble, dominé par cette tradition nouvelle des objecteurs, de l'art pauvre, de l'art conceptuel et du minimal, on ne percevait peut-être pas assez clairement l'importance des recherches de Bernard Moninot, dont les *Réflexions* reconstituent les vitrines de magasins vidés de leurs marchandises, auxquelles il substitue des draps, des chiffons, fidèlement peints en presque trompe-l'œil. Ces œuvres en trois dimensions de Bernard Moninot obligent le regardeur à se sentir isolé de l'intérieur de la boutique par une vitrine partiellement recouverte de blanc d'Espagne, comme il le demeure, sans doute, de l'intériorité même du peintre et de l'énigme qu'il explore. Par rapport à l'hyperréalisme américain, on peut d'ores et déjà affirmer que Bernard Moninot a acquis une indépendance et une avance considérables, qui lui permettent de vider les mythes de la société de consommation (l'abondance, la liberté d'expression, etc.) de leur contenu apparent et de leur fausse impartialité.

Dans les trois domaines, donc, où s'exercent les activités de l'avant-garde internationale: l'objet, la contestation de la technologie, et la contestation de l'image, cette 8<sup>e</sup> Biennale de Paris a certainement contribué à éclaircir le débat, puisqu'elle tire les conclusions provisoires, sur un plan international, de ce qu'une minorité d'artistes de Paris et de New York avait perçu et entrepris entre 1959 et 1964. L'histoire aurait-elle tendance à s'accélérer? On peut le souhaiter.

A. J.



MOON-SEUP SHIM. Relation-place. 1972.  
(Photo A. Morain).



SZENTJOBY. « Tout ce qui est interdit est art. Sois interdit ». Budapest, 1972.

# PERTURBATIONS, DÉLICES ET ORGUES DE MAX ERNST

par Alain Jouffroy

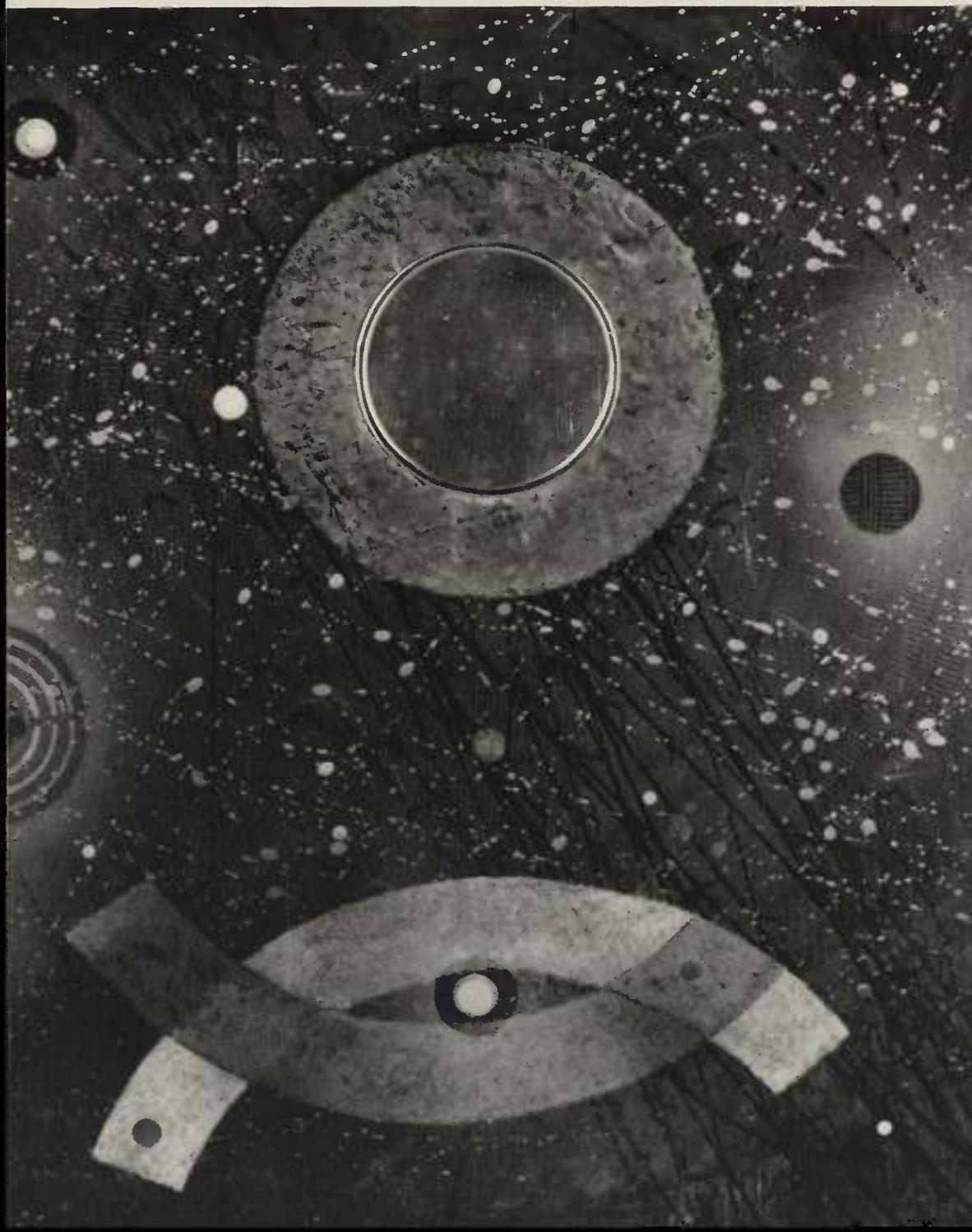
La peinture surréaliste fuit-elle l'histoire? Max Ernst, qui a donné sa légende picturale au surréalisme, est aussi l'inventeur d'une mythologie, qui a son bestiaire, ses personnages, ses signes, son archéologie secrète. Chacun de ses tableaux, pendant cinquante ans, a fait avancer la pensée dans le domaine, in-

violable, de la poésie. Cela est allé longtemps à contre-courant, et c'était la raison du discrédit qui l'a frappé jusqu'en 1954: on continuait de vouloir dissocier le génie poétique du génie pictural, qui n'en font qu'un. Il fallait sans doute attendre que les derniers préjugés concernant l'office quasi reli-

gieux de la « main », de la « touche », soient renversés. Ils ont été finalement écrasés par l'avalanche des nouvelles techniques, des nouvelles règles du jeu qui ont permis au surréalisme de traverser, de surmonter tous les dogmes esthétiques qui, depuis le cubisme, n'ont cessé de vouloir freiner l'évolution de l'art. Dans cette aventure, Max Ernst a joué un rôle de tout premier plan, qui ne peut se comparer qu'à celui de Picasso, de Duchamp et de Miró: la peinture serait demeurée une activité assez anachronique si ces quatre peintres n'avaient finalement changé, de manière fondamentale, les rapports de l'artiste avec son œuvre, et les rapports du regardeur avec la peinture.

Mais, ce faisant, Max Ernst a-t-il réconcilié la peinture avec l'histoire quotidienne des hommes? Chacun de ses tableaux permet de se poser la question. Qu'y voit-on? Des oiseaux imaginaires, des paysages où le spectre des tremblements de terre suscite des lueurs inquiétantes, des soleils avec leurs taches, des lunes avec leur aura, des constellations. Une extraordinaire science des couleurs établit, dans ces paysages, un climat de rêve, où le temps semble suspendu, et comme éternisé. On y est et on n'y est pas. Tout se passe comme si l'homme était rejeté hors du tableau, comme le temps, pour affirmer la souveraineté d'un espace sans contraintes, sans obstacles, sans référence à une actualité quelconque. Le poète se lie donc, en lui, à l'éternité plutôt qu'au temps. Par rapport à la peinture d'histoire, Max Ernst se tient dans ce lointain intérieur où se forment les images archétypes, les emblèmes, les blasons d'une chevalerie mentale, qui tient de la société initiatique et de la secte clandestine. Les derniers tableaux que Max Ernst a peints, et qui ont été présentés l'hiver dernier à la Galerie Alexandre Iolas, s'inscrivent dans cette perspective nocturne, sibylline, où le peintre refuse de se mettre au service de quoi que ce soit d'autre que le modèle intérieur qu'il s'est choisi une fois pour toutes. Au passage, dans un tableau de 1972 intitulé *Poissons noctambules*, Max Ernst fait usage de la technique qu'il

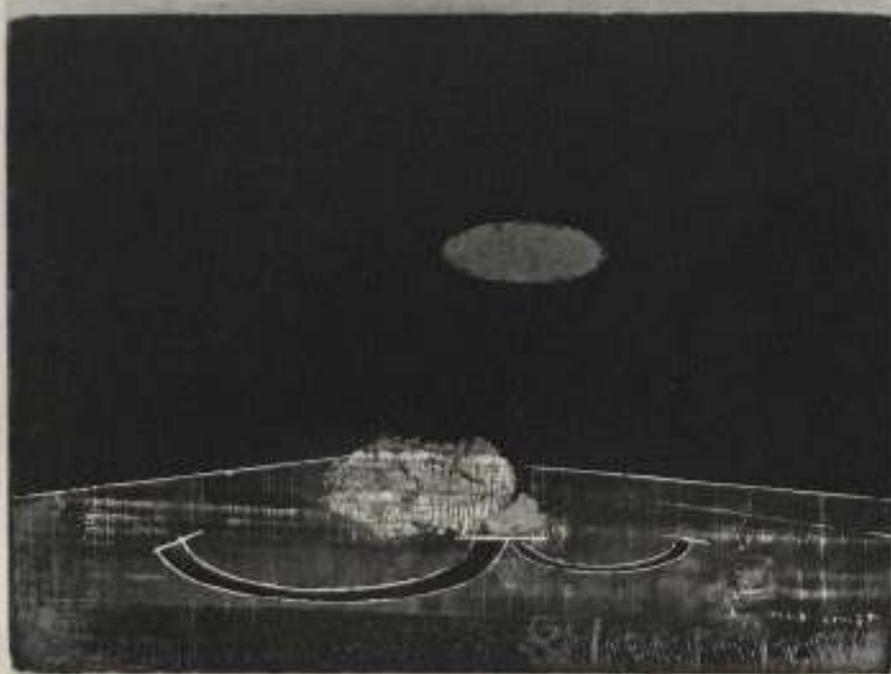
MAX ERNST. Poissons noctambules. 1972. Peinture et collage sur toile. 116 x 89 cm. Galerie Alexandre Iolas, Paris. (Photo J. Hyde).



avait enseignée pendant la guerre à Jackson Pollock: le dripping. Référence d'autant plus troublante qu'elle est donnée en sourdine, par une pluie de taches entrecroisées qui forment les constellations du hasard où Max Ernst impose le signe de sa souveraineté: la lune argentée, ici représentée par le fond d'une boîte métallique qui n'est sans doute rien d'autre qu'un pot de peinture. C'est donc la peinture même que Max Ernst identifie à la vision, à la poésie: sa matérialité. Hors du temps, Max Ernst veut sans doute montrer que la poésie domine l'histoire, l'inclut en la faisant disparaître dans sa nuit illimitée. De même, dans *Orbis Pictus* (1973) et dans *Rencontre de deux tremblements de terre sous une lune hébétée* (1972), la peinture propose le « tableau de bord » d'une vision cosmogonique, où le regardeur se trouve confronté aux paysages de l'ailleurs, ceux que font connaître certains évanouissements subits, dans l'émerveillement et la peur. Cette peinture que l'on disait « littéraire », au sens péjoratif que l'on a donné longtemps à ce mot, affirme du même coup une sorte de monisme subjectif, où le moi et le monde ne font qu'un, et n'ont, comme chez Max Stirner, que le *Rien* pour base. Loin d'illustrer quoi que ce soit d'extérieur à elle, elle se confond, jusque dans ses moindres détails de matière, et jusque dans l'intégration complète des éléments collés sur la toile, avec sa splendide existence concrète. Un tableau de Max Ernst est un morceau de pensée tombé comme un aérolithe sur la terre. On ne peut s'en approcher qu'avec une prudence attentive, comme de toute énigme. Avec la conscience de la « perturbation » qu'implique toute attraction de cette espèce. L'histoire tient-elle, en son plus secret moteur, la clé de cette énigme? L'individu a conquis le droit à l'énigme, comme il a conquis, depuis Baudelaire, le droit de se contredire. L'exercice de ces deux droits a, de toutes manières, modifié l'histoire de la peinture. Max Ernst en propose implicitement la jouissance, afin de propager dans l'histoire des hommes l'idée de la domination du réel par la vision la plus distancée. On n'a pas fini d'en tirer la leçon. Dans le titre de cette exposition: *Perturbations, Délices et Orgues*, le mot « Perturbations » remplace, avec évidence, le mot « Amours ». Par rapport à l'histoire que nous vivons, n'est-ce pas le pouvoir même de certaines « amours » que de perturber l'ordre existant des valeurs? J'incline à croire que c'est ce que Max Ernst, à *mots couverts*, a voulu nous dire.

ALAIN JOUFFROY

Galerie Alexandre Iolas, Paris.



MAX ERNST. Rencontre de deux tremblements de terre sous une lune hébétée. 1972. Peinture sur deux panneaux de bois: 23,7 x 33 cm et 37,9 x 46 cm. Galerie A. Iolas, Paris.

MAX ERNST. Orbis pictus. 1973. Peinture sur deux panneaux: 33 x 24 cm et 46 x 36,7 cm. Galerie A. Iolas, Paris. (Photos J. Hyde).



# L'ŒUVRE GRAVÉ DE HENRY MOORE

par Arnold Kohler



Henry Moore, sculpteur majeur de ce temps, en est aussi l'un des graveurs importants. En effet, depuis plus de quarante ans, il déploie dans le domaine de l'estampe une activité dont il faut d'emblée remarquer non seulement l'originalité quant à l'imagination créatrice mais aussi la haute qualité technique, quel que soit le mode d'expression choisi — et c'est là un fait fort rare chez les artistes, célèbres pour leur peinture ou leur sculpture, qui s'adonnent accessoirement à la gravure. L'abondance et la valeur de cet œuvre gravé ont d'ailleurs suscité la publication d'un ouvrage considérable, d'une réelle perfection formelle; il en est effectivement le catalogue raisonné (1). Etabli en étroite collaboration par Gérald Cramer — lequel édita précédemment la suite de *l'Elephant Skull* —, Alistair Grant, du Royal College of Art de Londres, et David Mitkinson, conservateur des archives de Henry Moore, ce livre d'art, aux reproductions d'une fidélité de fac-similés, fut le mobile déterminant d'expositions rétrospectives organisées dans plusieurs grandes villes d'Europe, où les planches originales furent présentées. La dernière de ces expositions a eu lieu à Genève, précisément chez Gérald Cramer.

Henry Moore commence par la xylographie: on connaît de lui deux bois de 1931, d'une extrême aisance de facture, où le sujet dérive directement de ses figures sculptées mais sans en être nullement la reproduction, attestant au contraire une véritable liberté d'invention. Cependant, Moore abandonna le bois et ne se remit à l'estampe qu'en 1939 avec une lithographie — *The Spanish Prisoner* —, inspirée par la guerre civile; elle aurait dû permettre de recueillir des fonds pour la sauvegarde des œuvres d'art espagnoles en péril. C'est une tête semi-humaine d'une puissance dramatique saisissante, bien que restée inachevée. Durant longtemps, la lithographie demeura sa technique de prédilection: on y pressent le jaillissement fulgurant de l'idée et sa concrétisation immédiate. Reprenant sans cesse le thème des figures dressées, assises ou couchées, les traitant isolément ou les réunissant en groupes, c'est en vérité sa propre mythologie que Moore expose, celle d'un peuple de géants au sein d'un monde désertique, êtres microcéphales aux corps troués de vides plastiquement significatifs, comme dans les sculptures. A ces figures pseudo-humaines s'ajouteront plus tard des manières de monstres primitifs, massifs ainsi que des rocs. Non moins caractéristique que le graphisme emporté est l'emploi des cou-

HENRY MOORE. Two Standing Figures No. XII. 1970-71. Eau-forte, aquarelle et pointe sèche. 30,2 x 19,7 cm. Galerie Gérald Cramer, Genève.

leurs en tons non modulés, peu nombreux, dont l'intensité peut atteindre à la violence: il y a là une pleine utilisation des possibilités de la lithographie et le rôle de la couleur sera d'autant plus considérable que les formes se simplifieront jusqu'à l'abstraction. La gravure proprement dite — Moore pratique l'eau-forte, l'aquatinte, le vernis mou, la pointe sèche, seuls ou en association — est d'apparition plus tardive, s'épanouissant surtout après 1960. Les œuvres de cette nature offrent un double intérêt: celui d'une maîtrise évidente du geste graveur, grâce à quoi chaque technique est exactement adaptée à l'intention; plus encore, celui de la manifestation de nouveaux univers. Sans doute, Moore trace-t-il avec sa pointe des traits nerveux qui font vibrer certaines figures d'un grand frémissement — et c'est là un style neuf par quoi des formes mouvementées sont engendrées; néanmoins, l'important n'est pas là mais dans la découverte et l'exploration de lieux étrangers à la présence humaine. Dans nombre de planches de l'*Elephant Skull*, Moore réinvente un espace piranésien analogue à celui des *Carceri d'Invenzione*, amalgame de souterrains, de cavernes, de voûtes, de piliers singuliers, tout un monde clos, oppressant et sourdement magique. C'est encore celui, à peine plus aéré, de la planche *Tunnel, Arch and Window* où la faible clarté est dévorée par l'ombre et la pénombre. C'est celui, plus dense, plus étouffant des eaux-fortes de *Stonehenge*, qui a cessé d'être paysage préhistorique pour devenir implacable cachot. Autre univers inhumain, non moins enveloppé de nuit: celui des *Log Piles*, alignements chargés de mystères ligneux.

Dans toutes ces œuvres récentes, l'artiste a tiré le parti le plus fort des profondeurs et des variations d'intensité qu'autorisent l'eau-forte et les procédés apparentés. Toutefois, on ne saurait négliger un autre aspect de l'œuvre gravé des dernières années: l'aspect non plus nocturne et cosmique mais diurne et terrestre de la très curieuse suite des « moutons », exécutée à l'eau-forte et à la pointe sèche: le sujet, l'observation précise de l'animal peuvent surprendre mais ce qui s'impose essentiellement c'est la conception architecturale des compositions, la mise en évidence des volumes ronds, bref la détermination de l'espace au moyen de factures plastiques — dénominateur commun de l'œuvre entier.

ARNOLD KOHLER

(1) Henry Moore, *Catalogue of Graphic Work*, 1931-1972, Gérard Cramer éditeur, Genève.



HENRY MOORE. Log Pile II. 1972. Eau-forte. 20,6 x 19,1 cm. Galerie Gérard Cramer, Genève.

HENRY MOORE. Elephant Skull, pl. IV. 1969. Eau-forte et pointe sèche. 22,2 x 23,8 cm. Galerie Gérard Cramer, Genève.





## LE MONUMENT DE GILIOLI AU PLATEAU DES GLIÈRES

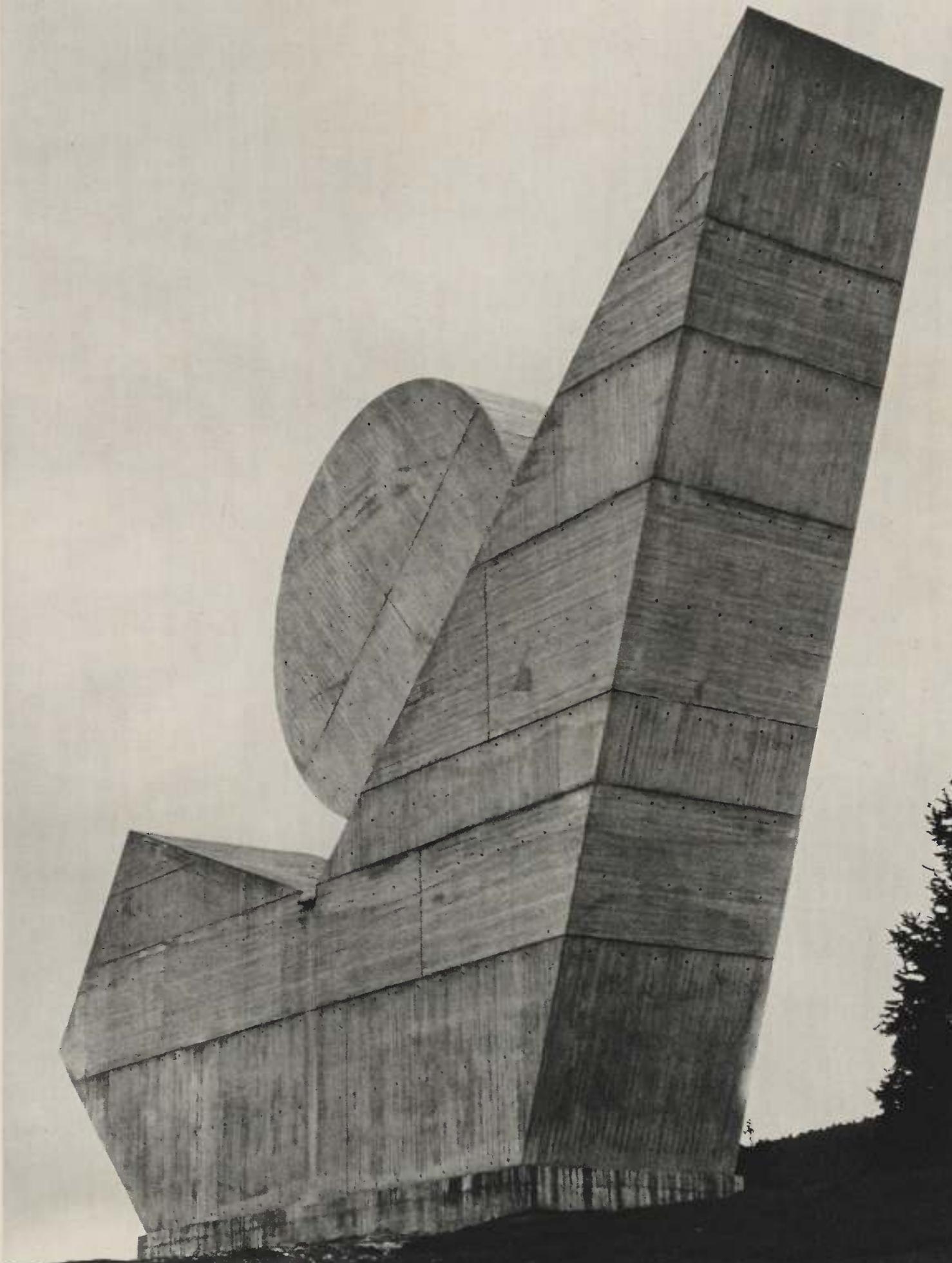
Emile Gilioli a conçu, pour le plateau des Glières, un monument à la Résistance, qui a été inauguré en septembre 1973 par André Malraux. D'une simplicité et d'une efficacité peu communes, ce monument permet d'abord de mesurer l'accord circonstanciel qui peut s'établir entre la sculpture abstraite et le symbolisme le plus transparent. Gilioli, en ce domaine, peut être considéré comme l'un des plus grands maîtres de l'art contemporain: ne cédant ni à l'anecdote, ni au sentimentalisme pompeux de l'expressionnisme, il condense plutôt, par une seule articulation formelle, l'ensemble des forces et des énergies impliquées par la Résistance contre le nazisme. « Avec son aile d'espoir, son aile amputée de combat », a dit Malraux à cette occasion, « et entre elles son soleil levant. Avec son lieu de recueillement, sa sta-

tue dont les bras dressés sont pourtant des bras offerts, avec ses voix entrecroisées, qui feront penser à l'interrogation des tombeaux égyptiens... »

Par rapport à la maquette initiale, qui a été exposée à la Biennale de sculpture de Budapest en 1973, Gilioli a apporté des modifications importantes et significatives. L'idée de la salle intérieure lui est venue en considérant l'étendue et le terrain environnants; et la circonférence solaire s'est changée en ovale, de manière à ne pas la laisser s'écraser par rapport aux montagnes. D'une hauteur de 16m.50, d'une longueur de 20 mètres et d'une largeur de 4, ce monument a été réalisé en béton armé, dont les différents coffrages laissent apparaître toutes les irrégularités de la matière brute. Il s'impose tout naturellement aux regards, comme l'affût d'un projectile mental.

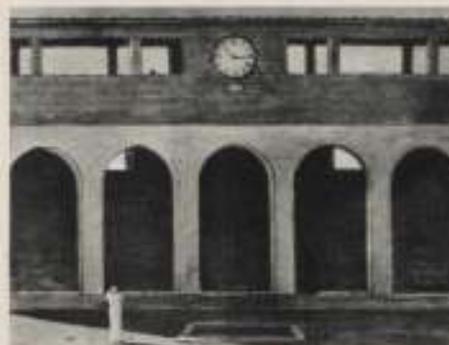


La crypte du monument. Sur notre photo, la « Jeanne d'Arc » en bronze.



# RECALCATI ET LE BON USAGE DE CHIRICO

par Gilbert Lascault



GIORGIO DE CHIRICO. L'énigme de l'heure. 1911. Huile sur toile. 55 x 71 cm. Coll. G. Mattioli, Milan.



En octobre et novembre 1973, Antonio Recalcati a présenté une trentaine de toiles à Paris, dans la Galerie Mathias Fels. Avec ces œuvres, comme l'écrit Alain Jouffroy dans un texte important qui constitue le catalogue de cette exposition, Recalcati *repeint* Chirico. Il introduit dans des tableaux précis, reconnaissables de Giorgio de Chirico des pâtisseries, des charcuteries, parfois d'étranges jambes féminines que l'on semble pouvoir entamer comme des jambons. Chaque fois que Chirico place dans une de ses peintures un marbre, Recalcati s'acharne sur cette statue; il la raje, l'érafle; il la rature et la présente comme fragmentée, comme morcelée, comme si elle avait été frappée à coups de marteau rageurs.

Repeindre Chirico, s'appropriier les tableaux de Chirico, faire de Chirico un bon usage: tel est le travail de Recalcati en 1973. Dans ce travail apparemment simple, les désirs multiples du peintre s'investissent. La série des tableaux résulte d'actes complexes, divers qu'il convient d'énumérer avant de tenter de les penser ensemble. Ce que l'on pourrait nommer la *pratique re-picturale* de Recalcati demande à être analysé avec une méticulosité que certains trouveront opiniâtre à l'excès.

Tout d'abord il faut lire ces œuvres de Recalcati comme une *profanation*. Il s'agit de violer un espace sacré, de s'introduire de force dans le tableau clos, achevé, produit par un autre. Il convient de transformer des images reconnues, admirées, respectées en outils pour le peintre irrespectueux. Il n'y a plus de propriété artistique. Morte est la vénération qui paralyse. Les images que Chirico a inventées sont volées, violées par Recalcati. Comme d'autres ont ajouté des moustaches à la Joconde, Recalcati ajoute à des places, aux grands espaces déserts, des cœurs de veaux, des jambons de Parme, des salamis, des soupières emplies de chocolat, des zamponi de Modène, des mortadelles de Bologne, des langues de

RECALCATI. Chanson d'amour. 1973. Huile sur toile. 100 x 65 cm. Galerie Mathias Fels, Paris.

recalcati 73

chanson d'amour

bœuf et des sandwichs. Le vide métaphysique devient exposition de victuailles, invitation à la consommation.

On s'interrogera sur ce geste étrange des peintres qui profanent par addition. Sur cet acte qui généreusement ajoute à l'œuvre, l'accroît, lui fait cadeau de plus de sens, de plus d'objets et par là même la dégrade. Recalcati use de Chirico, de même qu'en 1964 il usait des paysages parisiens d'Utrillo.

A cette profanation par addition se mêle la profanation par érosion que nous avons déjà décrite. Les marbres représentés par Chirico sont « re-représentés » comme martelés, attaqués, en une figuration symbolique de ces lacérations qui marquent certaines toiles. On rapprochera ces parties raturées du tableau et la façon dont en 1963 Recalcati barrait d'une croix des paysages, anticipant (de plusieurs années) le travail du peintre américain Malcolm Morley. Mais on insistera davantage sur un autre aspect de son geste. Recalcati marque les toiles de Chirico en leur absence, en effigie, de la même manière que le peuple pendait parfois ses maîtres en effigie, sous la forme de mannequins qui, selon le dictionnaire, les « représentaient grossièrement ».

Mais, chez Recalcati, la profanation, la désacralisation des tableaux de Chirico ne constitue qu'un moment de sa pratique. Il n'a nulle haine contre Chirico, ne vise pas la destruction (même symbolique) des œuvres. Il veut se donner *le droit de s'en servir*.

Dans la mentalité occidentale, tout se passe comme si le geste même par lequel un artiste invente une forme constituait pour les autres artistes un geste d'interdiction. Organiser un tableau, ce serait alors s'opposer à l'utilisation de cette ordonnance par tout autre. Fonctionnerait alors, dans l'art, un étrange fétichisme de la virginité des formes, institué par les déflorateurs: tout ensemble de formes organisé dans un premier tableau ne saurait être repris, répété, modifié dans un autre, sinon peut-être par le producteur de la première toile. Recalcati se moque évidemment de ce fétichisme bizarre. Il s'installe dans les espaces produits par Chirico, il y apporte ses objets, ses fantasmes, son rapport complexe à la femme non-possessionnée/possessionnée, totale/morcelée, adorée/agressée, respectée/dévoquée. Déjà en 1970-71, les toiles de la série *Intérieur américain* isolaient des jambes; les tableaux de 1973 métamorphosent ces jambes en jambons: faites simultanément pour être regardées, caressées, léchées, avalées en un amour cannibale. Les tableaux de Chirico, Recalcati s'en sert. Les espaces de Chirico, il les habite. Ce sont ces espaces, d'ailleurs, qui l'intéressent surtout; et il a

pris (pour point de départ de sa re-peinture) de toutes petites reproductions en noir et blanc des œuvres de Chirico.

Cette profanation-utilisation des tableaux de Giorgio de Chirico est en même temps, chez Recalcati, *un acte matérialiste*, une apologie de la matérialité et du matérialisme.

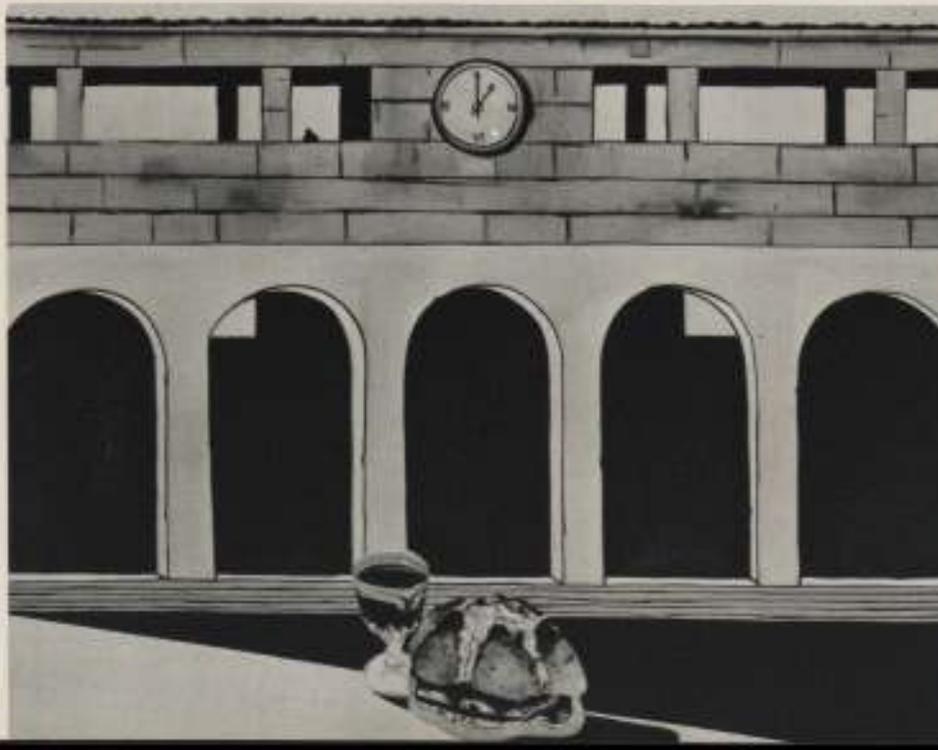
Je ne sais pas exactement ce que signifie l'expression *métaphysique* lorsque l'on parle de la « peinture métaphysique » de Chirico. Mais il est bien certain que cette fâcheuse expression pousse bien des critiques à décrire (à juste titre ou à tort) les œuvres de Chirico dans un langage idéaliste, théologique. Pour eux, un Dieu mort, un Verbe absent vient hanter les places vides et les vastes portiques abandonnés. Chez Recalcati, ce Verbe se fait chair à saucisse, viande persillée, sucrerie trop abondante. Dans le livre fermé que Chirico peint dans *Il cervello del bambino* (1914), Recalcati glisse des tranches de jambon. Le livre n'est plus instrument de culture, trésor de savoirs. Il devient garde-manger. Le souci de nourriture, la présence et l'absence de la faim viennent se substituer à des énigmes que Chirico laissait imprécises. Mais cette grande bouffe que Recalcati nous impose et qui (heureusement) choque les délicats esthètes, cette matérialité est peut-être la vérité même des tableaux de Chirico. Recalcati dévoile peut-être ce que Chirico cachait. Il met sur la place ouverte, il étale au soleil les accouplements et consommations que Chirico imaginait, semble-t-il, derrière les murs qu'il peignait. Des passages d'*Hebdoméros*, écrit par Giorgio de Chirico vers 1929, montrent combien le peintre (qui les figure pourtant rarement) est fasciné et horrifié par les nourritures. A. Jouffroy cite des textes étonnants dans lesquels Chirico évoque l'univers alimentaire. Chirico

dénonce « le goût exagéré et instinctif qui souvent arrive jusqu'à la voracité, qu'ont souvent les femmes pour les crudités »; il souhaite que l'on cache « au fond des chambres les plus sombres » l'acte « inavouable » de manger des fraises à la crème. Une toile de 1919 nous offre d'ailleurs une nature morte « charcutière »: *Natura morta con salame*. Recalcati peut ainsi avoir l'impression de continuer le travail même de Chirico. Il dévoile ce qui est peut-être la vérité secrète de son prédécesseur. Mais, de manière plus immédiate, il se sent également proche de ce qui apparaît plus évident dans les tableaux de Chirico. Il s'identifie à ce grand voyageur, à cet Italien souvent éloigné de l'Italie. Il aime une certaine sérénité, une lumière calme et particulière qu'il découvre dans les peintures de celui qui l'a précédé. Il met ses pas dans ses traces. S'il repeint Chirico, c'est également parce qu'il reconnaît certains de ses désirs dans ce que Chirico a déjà peint. Toujours, Recalcati vit une complicité immense avec les peintres qu'il reprend: avec Marcel Duchamp dont il pense (dans une parodie à plusieurs) continuer le geste provocateur; avec le Picasso de Guernica qu'il déconstruit en 1963, lorsqu'il veut l'actualiser et peindre lui aussi pour une Espagne libérée du fascisme Profaner, compromettre, continuer, pervertir, utiliser, transformer les œuvres que l'on aime: telle est la pratique re-picturale de Recalcati. Il redouble Chirico; il le détourne. Dans ces opérations se mêlent inextricablement cruauté et tendresse. Tendresse féroce, cruauté aimante à l'égard de Chirico, des femmes, à l'égard de ce que l'on appelle la peinture et de ce que l'on nomme le réel.

GILBERT LASCAULT

Galerie Mathias Fels, Paris.

RECALCATI. L'énigme de l'heure. 1973. Huile sur toile. 81 x 100 cm. Galerie M. Fels, Paris.



# LES «ACCOUPEMENTS» DE HIQUILY

par Roland Penrose

HIQUILY. 08-15. 1973. Laiton. 160 x 140 cm. Achat de l'Etat.



Dans l'atelier de Philippe Hiquily ce sont les rondes de musique qui se transforment. Le carillon devient cloche, la cloche foyer des fruits.

Sur la tôle peinte à fleur de peau avec des échos de la pluie, la grêle annonce le réveil des monstres marins ruisselants d'eau végétale.

Leurs têtes dures comme des nœuds se balancent en haut de tiges invisibles.

As-tu vu la forme de tes désirs?

As-tu touché la peau de l'œuf de l'intérieur?

L'as-tu martelée de tes menottes et de tes éperons?

Sais-tu que dans la multiplicité chaque chose est née au secret?

Hiquily, l'homme sage, veille sur ce qui fait naître, assiste à la naissance irrésistible, prend la main du nouveau-né.

C'est la naissance et pas la fleur, extravagance éphémère de la perfection qui est son domaine.

Connais-tu le rire des balsamines qui éclatent sous le marteau solaire?

As-tu senti le vertige des frênes qui à l'automne arrosent la terre de leurs semences?

As-tu volé à travers les récoltes comme les dents-de-lionne, blanches et si fragiles, élément essentiel dans la mosaïque d'Androclès?

Et la tige qui tient haut la pagode, élégance des pavots où chantent cent mille têtes d'enfants noirs, et gâchette fine qui fait jaillir la mitraille des pistolets de dame cachés dans les creux chauds des rochers salés, as-tu déclenché d'eux ces tintements et ces rafales qui laissent pour toujours leur écriture sur la peau?

Toucher à ces nœuds sensibles et tu changes la vie.

Créer ces tensions exaspérantes et c'est la forme de nos désirs.

ROLAND PENROSE

*(Ce texte, écrit en 1961, a servi d'introduction au catalogue édité par la Galerie Hervé Odermatt à l'occasion de l'exposition des « Accouplements » de Philippe Hiquily, du 21 novembre au 20 décembre 1973).*

HIQUILY. Elle fait tourner la tête à  
Mr. Elias Howe Junior. 1973. Laiton. 60 x 60 cm. ▷



# FROMANGER ANNONCE LA COULEUR

par Alain Jouffroy

Gérard Fromanger a accompli, depuis 1965, une véritable exploration des moyens par lesquels un peintre peut aujourd'hui tenter de faire coïncider librement son œuvre avec une expérience réelle. Sans jamais s'enfermer dans aucun système formel, il a développé, depuis les *Souffles*, qu'il a exposés dans

la rue en 1968, une grammaire et un vocabulaire chromatiques dont il tire de grands effets d'information et de réflexion sur les rapports de l'individu avec la société. Procédant à un déchiffrement particulier de documents photographiques, il a inventé une « poétique » de la rue, où son rôle de regard

deur et de témoin est mis clairement en évidence. A partir de la suite de sérigraphies intitulée *Le Rouge* (1968), il a élargi ses terrains d'enquête dans la série du *Boulevard des Italiens*, puis dans celle des vitrines de magasins du *Peintre et le modèle*, et dans la récente série des kiosques à journaux. En cinq ans, il a ainsi mis au point un système de lecture analytique pour les regardeurs de ses tableaux. La provocation politique du sujet, où la société de consommation est envisagée de face, et où Fromanger ne cherche nullement à dissimuler les contradictions qui le lient et l'opposent tour à tour à elle, trouve dans une utilisation systématique de la couleur sa traduction plastique la plus cohérente et la plus efficace. Rien de commun, donc, avec la neutralité agressive des partisans du *constat*, telle que les peintres du Pop et de l'Hyper-réalisme l'ont successivement pratiquée. A elle seule, l'intervention chromatique transfigure littéralement les données « réalistes » préalables des photographies qui lui servent de modèles. Ainsi domine-t-il aujourd'hui, avec Jacques Monory, Erro et quelques autres, les contradictions esthético-morales que l'on continue d'entretenir autour du problème de la *représentation*. Il faut donc compter d'ores et déjà sur lui pour réexaminer l'orientation générale de l'avant-garde contemporaine, telle qu'elle se développe maintenant contradictoirement sur plusieurs plans distincts.

Marquant son indépendance absolue par rapport à toutes sortes de modes, il a exposé l'hiver dernier chez Jeanne Bucher un ensemble de peintures, de sérigraphies et de collages autour d'un tableau de douze mètres de long, composé de plusieurs milliers de chutes de tissu accrochées à un filet, qui présentait la *palette* aléatoire à partir de laquelle il élabore son langage autonome de peintre. Intitulé *Faites vos jeux*, dans ce ensemble que Fromanger a placé sous le mot d'ordre général: *Annoncez la couleur*, ce tableau géant a permis de saisir la liberté formelle illimitée qui lui semble essentielle à la poursuite de l'aventure individuelle d'un peintre dans notre société. On ne saurait en sous-estimer la portée sans méconnaître l'importance objective de l'enjeu.

ALAIN JOUFFROY

Galerie Jeanne Bucher, Paris.

FROMANGER. Comment dites-vous? 1973. Huile sur toile. 200 x 150 cm. Galerie Jeanne Bucher, Paris. (Photo Luc Joubert).



# AUTOUR DE JEAN PAULHAN

par Jacques Dopagne

J'ai bien connu Jean Paulhan. Et je l'ai aimé. Je ne suis donc pas tout à fait innocent si je parle de lui avec émotion. Pas plus que je ne suis innocent en déclarant que j'ai aimé l'hommage que lui ont rendu, au début de ce printemps 1974, André Berne-Joffroy et la Direction du Grand Palais, à Paris. Pourquoi le Grand Palais, plutôt que la Bibliothèque Nationale par exemple? Disons, pour être bref, que l'un n'empêche pas l'autre, tant il est vrai que Paulhan ne fut pas un écrivain ordinaire. Toute sa vie, il se posa une seule et même question: est-ce que les mots, parlés ou écrits, sont vraiment capables de dire qui est l'homme? Ou, si l'on préfère, comment résoudre ce double problème d'identité et de communicabilité? A cette question, vieille comme le monde, mais toujours renouvelée, Paulhan a tenté de répondre de trois manières. Il est d'abord descendu en lui-même et il a ramené de cette plongée une œuvre brève et acérée. Dans le même temps, sa propre introspection, il l'a reportée sur autrui, ce qui explique son génie de découvreur. Mais ces deux premières démarches ne l'ont pas, pour autant, satisfait. Il s'est alors demandé quelle sorte de langage pouvaient bien se parler les artistes manuels, et, en particulier, les peintres. Bien lui en prit. Et pour lui. Et pour eux. Certes, Jean Paulhan n'est pas seul à s'être intéressé aux peintres. D'autres écrivains, avant lui et en même temps que lui, l'ont fait et le feront après lui. Mais, justement, il y a une différence entre eux et lui. Alors que

la plupart des écrivains viennent aux peintres par la peinture, Paulhan est venu à la peinture par les peintres. Et c'est bien là qu'il ne faudrait pas se méprendre. Cette petite casuistique n'est pas si oiseuse qu'elle paraît. La preuve, c'est qu'il ne s'est jamais privé d'être de parti pris, j'entends, qu'il a d'abord pris soin de bien choisir «ses» peintres. Parmi eux, il convient de citer en tout premier lieu, Braque, Fautrier et Dubuffet. Ce qu'il a fait pour eux, ce qu'il a écrit, pour et sur eux, témoigne, non seulement de son affectueuse efficacité mais aussi du plaisir très vif que lui causait le dialogue avec eux, avec Fautrier et Dubuffet surtout. Leur correspondance, à l'un comme à l'autre, est, à cet égard, significative. Voici, par exemple, un extrait de ce que lui écrivait Dubuffet au lendemain, je crois, de sa première exposition chez Drouin: «Comme votre message m'émeut profondément! Quel ton, tout à coup, de communication très importante! Pour cela, je dis message. Il s'agit là d'une déclaration de très haute portée, et, dans sa forme magistrale, et avec cet accent si impressionnant, si convaincant, je crois qu'elle sera très efficace...»

Des lettres, il y en avait un grand nombre dans les vitrines du Grand Palais: de Paulhan lui-même, bien sûr, d'André Lhote, de Fautrier, de Braque, d'André Breton, de Malraux, de Marcel Arland, de Chirico et de bien d'autres. Beaucoup de manuscrits aussi, d'ouvrages illustrés par Masson, Chagall, Braque, Wols, Fautrier, Yolande Fièvre, Bernard Dufour. Quant aux cimaises, je crois qu'il n'est pas exagéré de dire que tout ce qui a compté dans la peinture, depuis une cinquantaine d'années, y était accroché. Et, plutôt que d'en dresser l'inventaire, ce qui serait des plus fastidieux, je préfère, de beaucoup, dire combien était émouvante la présence à cet hommage de chacune de ces œuvres, présence un peu hiératique même, mais non pas muette. Chacune, à sa façon, parlait à Jean Paulhan. A chacune il répondait. De cette voix ambiguë qui, pour certains n'était qu'ironie ou besoin d'embarrasser en faisant ricocher les questions. Quant à moi, la voix que j'entendais était celle d'un homme sincère, pudique et humble au-delà du jeu des apparences.

JACQUES DOPAGNE

## LES 90 ANS DE D. H. KAHNWEILER

*Le 25 juin 1974, David Henri Kahnweiler a fêté son 90ème anniversaire dans la plus stricte intimité. Comme Picasso qui, lui, n'avait pas voulu répondre aux vœux qui lui parvenaient de tous les pays du monde, les plus lointains et les plus proches. Gageons que le marchand et historiographe du peintre a été plus sensible aux vœux de ses amis. Moins chanceux d'ailleurs que Picasso, il connaît une vieillesse difficile et chaque année nouvelle lui apporte des maux nouveaux. Depuis quelques années, il ne tient plus guère sur ses jambes et souffre sans se plaindre, même pas à ses proches, se refusant cette extrême consolation.*

*On a honoré de grands éditeurs, M. Tériade méritait certes l'exposition qui lui a été consacrée, mais D.H. Kahnweiler n'en serait pas moins digne. L'art moderne lui doit beaucoup. Sans doute n'est-ce pas lui qui a inventé le cubisme, mais il n'en a pas seulement été le témoin le plus scrupuleux: il l'a financé et il l'a aussi, dans un certain sens, incarné autant que Braque, Picasso et plus tard Juan Gris. Sujet allemand, il dut s'enfuir en Suisse en 1914, à la déclaration de guerre. Sa galerie et ses tableaux furent confisqués en tant que biens appartenant à un ressortissant ennemi. Après la guerre, la vente aux enchères fut une catastrophe pour les artistes. Braque, d'ordinaire si doux, qui y assistait, était blanc de colère. Mais peu à peu, ces chefs-d'œuvre vendus à vil prix à des collectionneurs entreprenants, ont conquis d'année en année la valeur monétaire qui les place aujourd'hui à la tête du marché de l'art. Dans sa modestie D.H. Kahnweiler, qui a toujours lutté contre les survalues excessives, trouverait qu'il y a peut-être de l'exagération, car il a été et reste le plus honnête des marchands de tableaux. Françoise Gilot n'a pas menti lorsqu'elle raconte dans son livre ses disputes avec Picasso au sujet des prix. Mais le jour où Bernard Buffet dépassa la cote de l'inventeur du cubisme, il dut se rendre aux raisons de son peintre. Peut-être trouverons-nous bientôt en librairie ses Conversations avec Picasso qui en avait déconseillé la publication de son vivant. Ce sera sans aucun doute l'un des livres les plus importants du siècle.*

SAN LAZZARO

DUBUFFET Portrait de Jean Paulhan.



# RÉPERTOIRE GÉNÉRAL (FRANCE ET ÉTRANGER) DES EXPOSITIONS EN 1973

ADAMI. Hambourg, Kunstverein (juin-juillet).  
 ADO. Paris, Galerie Arnaud (juin-juillet).  
 AD REINHARDT. Paris, Grand Palais (mai-juillet).  
 AGAM. Düsseldorf, Kunsthalle (mai-juin).  
 AKRITHAKIS. Turin, Galleria G. Marin et A. Iolas (mai).  
 ALFARO. Barcelone, Sala Gaspar (février).  
 N. ANDOLFATO. Paris, Galerie Kriegel (mars).  
 M. ARDON. Londres, Marlborough Fine Art (avril-mai).  
 D'ARMENGOL, BOIX, HERAS, EL DIMARTS. Palma de Mallorca, Sala Pelaires (février).  
 ARRANZ, BRAVO, BARTOLOZZI. Barcelone, Sala Gaspar (mai).  
 ART CONSTRUIT. Colombes, Maison des Jeunes et de la Culture (janv.-fév.).  
 ART DANOIS. Paris, Grand Palais (mai).  
 ART IRLANDAIS ACTUEL. Paris, Musée Municipal d'Art Moderne (juin-juil.).  
 ART TANTRIQUE. Genève, Galerie Krugier (févr.).  
 BARUCHELLO. Paris, Galerie Craven (mars).  
 BAZAINE. Evreux, Musée Municipal (mai-juin).  
 J. BEAL. Paris, Galerie Cl. Bernard (mai).  
 B. et H. BECHER. Paris, Galerie Sonnabend (févr.).  
 BISSIERE. Paris, Galerie Jeanne Bucher (février).  
 BOIS SCULPTES RUSSES. Paris, Grand Palais (février-mars).

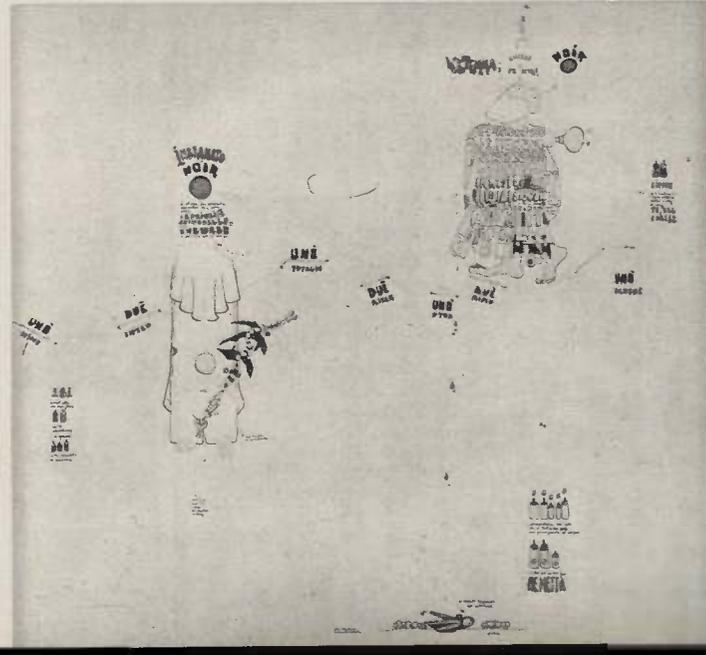
CH. BOLTANSKI et J. LE GAC. Lille, Ecole des Beaux-Arts (mai); Dijon, Musée Rude (juin-juillet).  
 BOZZOLINI. Paris, Galerie de Seine (janvier-février).  
 G. BRAQUE. Stockholm, Galerie Ostermalh (février); Paris, Orangerie des Tuileries (17 oct.-14 jan.).  
 C. BRYEN. Paris, Musée National d'Art Moderne (février-mars).  
 P. BURY. Milan, Galleria Blu (mai).  
 P. CAILLE. Bruxelles, Galerie Veranemen (mars).  
 CAMACHO. Paris, Galerie de Seine (février-mars).  
 L. CANE. Milan, Galleria del Milione (avril-mai).  
 CARTIER-BRESSON. Thonon, Maison des Arts et Loisirs (janv.); Mairie de Pontoise (avr.); Saint-Savin sur Gartempe, Centre Culturel (1<sup>er</sup> juil.-15 sept.).  
 A. CAVELLINI. Ferrare, Palazzo dei Diamanti (juillet-septembre).  
 C. CAZZOLA. Milan, Galleria Angolare (février).  
 G. CHAISSAC. Paris, Musée National d'Art Moderne (12 mai-27 août).  
 P. CHARBONNIER. Paris, Galerie A. Loeb (fév.-mars).  
 CHILLIDA. Paris, Galerie Maeght (juin-juillet).  
 G. DE CHIRICO. Turin, Galleria Il Fauno (février).  
 COLOMBO, MORELLET, VON GRAEVENITZ. Milan, Stud. Marconi (mars).  
 LE CORBUSIER. 1926. Paris, Galerie de Varenne (avril-mai); Montréal, Musée d'Art Contemporain (mai-juin).

CORNEILLE. Paris, Galerie Carmen Casse (juin-juillet).  
 CORTOT. Paris, Galerie J. Massol (février-mars).  
 COURBET - AUTOPORTRAITS. Paris, Musée du Louvre (janvier-avril).  
 F. DEL MARLE. Paris, Galerie Jean Chauvelin (juin-juillet).  
 DÉMARCO. Milan, Galleria del Naviglio (février).  
 J. DEWASNE. Paris, Galerie Françoise Tournié (juin-juillet).  
 W. DEXEL. Bonn, Kunstmuseum (mai-juin).  
 J. DINE. Genève, Galerie Gérald Cramer (janvier).  
 DMITRIENKO. Paris, Galerie L. 55 (mai-juin).  
 DOWNING. Paris, Galerie Arnaud (mars).  
 J. DUBUFFET. Genève, Artel Galerie (mai-juin); New York, S. Guggenheim Museum (27 avril-29 juillet); Paris, Grand Palais (septembre-décembre).  
 DON EDDY. Paris, Galerie A. François Petit (24 avril-31 mai).  
 MAX ERNST. Vence, Galerie Alphonse Chave (mars-avril); Saint-Omer, Musée (15 juin-15 sept.); Paris, Galerie Alexandre Iolas (27 nov.-5 janv.).  
 L'ESPACE LYRIQUE. Abbaye de Beaulieu en Rouergue (juillet-août-sept.).  
 M. ESTÈVE. Paris, Galerie Cl. Bernard (mars); Zurich, Neue Galerie (avril-mai); Ulm, Musée (27 mai-7 juillet).  
 FEITO. Paris, Galerie Steel (juin-juillet).

FÉRAUD. Cannes, Galerie Cavallero (mai).  
 FERAUD et KIJNO. Genève, Galerie Motte (mars-avril).  
 F. DE FILIPPI. Milan, Galleria Arte Borgogna (mars-avril).  
 L. FISCHER. Milan, Galleria del Naviglio (février).  
 FONTANA. Rome, Studio d'Arte Condotti (février); Milan, Galleria Blu (mai).  
 G. FREUND. Saint-Denis, Théâtre Gérard Philippe (avril-mai); Saint-Savin-sur-Gartempe, Centre Culturel (1<sup>er</sup> juillet-15 septembre).  
 G. FROMANGER. Paris, Galerie 9 (janvier-février); Galerie Jeanne Bucher (4 déc.-6 janv.).  
 P. GARETTO. Milan, Square Gallery (22 mai-16 juin).  
 GENOVES. New York, Marlborough Gallery (mai-juin); Toronto, Marlborough Gallery (juin-juillet).  
 GILIOLI. Cannes, Galerie Cavallero (17 juillet-20 août).  
 GILLI. Nice, Studio Ferrero (avril-mai).  
 GILLIAM. Paris, Galerie Darthea Speyer (mai).  
 GNOLI. Paris, C.N.A.C., (novembre-décembre).  
 GRAVURES SCANDINAVES AUJOURD'HUI. Le Havre, Musée des Beaux-Arts (février).  
 D. GUEST. Paris, La Demeure (juin-juillet).  
 R. GUINAN. Paris, Galerie A. Loeb (15 mars-14 avril).  
 P. HADEN. Genève, Galerie Motte (février-mars).  
 HAJDU. Paris, Musée National d'Art Moderne (mai-juin).

Une salle de l'exposition MAGNELLI à la Galerie Bagera, à Cologne. 14 septembre-31 octobre 1973.

BARUCHELLO. Indizi di discorsi paralleli. 1969. Mixed media. 40 x 40 cm. (Photo Galleria Schwarz, Milan).



HARTUNG. Zurich, Galerie Maeght (avril).  
 M. HENRY et J. COLEMAN. Milan, Studio Marconi (avril).  
 HERNANDEZ. Palma de Mallorca, Sala Pelaires (mars-avril); Cannes, Galerie Cavaleiro (avril-mai).  
 HOSIASSON. Paris, Musée National d'Art Moderne (26 mai-16 juillet).  
 HYPERRÉALISTES AMÉRICAINS: Paris, Galerie des 4 Mouvements (mai-juin).  
 P. JENKINS. Paris, Galerie Karl Flinker (mai-juin).  
 JOURNIAC. Paris, Galerie Stadler (mars).  
 Y. KLEIN. Paris, Galerie Karl Flinker (fév.); Londres, Gimpel Gallery (juin).  
 KOSUTH. Lucerne, Kunstmuseum (mai-juin).  
 LABARTHE. Paris, Galerie Lucie Weill (février-mars).  
 LEPPEN. Cannes, Galerie Cavaleiro (février).  
 LE YAOUANC. Paris, Galerie La Pochade (juin-juil.).  
 LICHTENSTEIN. Bâle, Galerie Beyeler (juin-juil.).  
 J. LIPCHITZ. Londres, Marlborough Fine Art (mai); Zurich, Marlborough Fine Art (septembre).  
 LIVRES DE PIERRE LESCURE. Paris, C.N.A.C., (février-mars).  
 MACK. Paris, Musée Municipal d'Art Moderne (mars-avril).

MAGLIONE. Paris, Galerie La Pochade (mai-juin).  
 MAGNELLI. Cologne, Galerie Bagera (14 sept.-31 oct.).  
 MAN RAY. Milan, Galerie Alexandre Iolas (février).  
 MASARI. Londres, Woodstock Gallery (février-mars).  
 A. MASSON. Milan, Galleria Schwarz (juin-juillet).  
 MATTA. Paris, Galerie Alexandre Iolas et Galerie Creuzevault (juin-juil.).  
 F. MAZA. Milan, Galleria del Naviglio (avril-mai).  
 F. MELOTTI. Zurich, Galerie Marlborough (mars-avril); Rome (mai-juin); Londres (oct.-nov.).  
 J. MESSAGIER. Paris, Galerie Ariel et Galerie Beno d'Incelli (mai-juin).  
 J. M. MEURICE. Paris, C.N.A.C., (janvier-mars).  
 M. MILANI. Rovereto, Galleria Pancheri (juillet).  
 MILLECAMPS. Paris, Galerie 17 (février-mars).  
 MIRO. Rome, Galleria Il Collezionista d'Arte Contemporanea (janvier); Palma de Mallorca, Sala Pelaires (avril-mai); Genève, Galerie Jacques Benador (juillet-août); Paris, Galerie Maeght (avril).  
 G. MORANDI. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (mai-juin).  
 MORISSON. Paris, Galerie Denise René (avril).

HOSIASSON. Peinture. 1972. Coll. part. (Cliché Musées Nat.).



GENOVES. Presos políticos. 1973. Acrylique sur toile. 120 x 150 cm. Marlborough Gallery Inc., New York.

R. MOTHERWELL. Houston, The Museum of Fine Art (janvier).  
 J. MULLER, E. HAJDU, B. LOBO. Metz, Musée (14 juin-16 septembre).  
 R. MURABITO. Milan, Galleria del Naviglio (mars).  
*De Murabito, cette exposition ne saurait donner qu'une image elliptique; et il serait d'ailleurs impossible de renfermer en un espace aussi restreint un monde dans lequel convergent, réinventés par une imagination inépuisable, le mythe proto-hellénistique et la légende médiévale, la Sicile de la Grande Grèce et l'Amérique des pionniers, la stupéfiante a-normalité de l'Orient et l'impeccable mesure apollinienne. (Agnoldomenico Pica).*  
 P. NASH. Londres, Tate Gallery (mai-juin).  
 B. NAUMAN. Berne, Kunsthalle (juin - juillet - août); Düsseldorf, Kunsthalle (septembre); Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum (12 oct.-25 nov.).  
 NEVELSON. Milan, Studio Marconi (mai).

BEN NICHOLSON. Bâle, Galerie Beyeler (mai-juin).  
 M. NIIZUMA. Zurich, Gimpel and Hanover Galerie (juin-juillet).  
 P. OLSON. Paris, Galerie Daniel Gervis (février-mars).  
 D. OPPENHEIM. Paris, Galerie I. Sonnabend (avril).  
 M. OPPENHEIM. Paris, Galerie S. Visat (fév.-mars).  
 M. PAN. Montréal, Musée d'Art Contemporain (mai-juin).  
 V. PASMORE. Zurich, Galerie Marlborough (avril-mai).  
 PAVLOS. Paris, Galerie Alexandre Iolas (avril).  
 A. PERILLI. Zurich, Galerie Marlborough (février).  
 Th. PETER. Berne, Kunsthalle (avril).  
 PICASSO. Nice, Galerie Saponne (mai-juin); Avignon, Palais des Papes (été).  
 J. PICHETTE. Marc-en-Barroil, Centre Artistique (mai).

MURABITO. Galet. 1973. 25 x 20 cm. Galleria del Naviglio, Milan.





PICASSO. Femmes et mousquetaires. 1966. Dessin au crayon bistre. Galerie Sapone, Nice.

Madame Poliakov au cours du vernissage de l'exposition Poliakov à la Galerie de France (Photo A. Morain).



E. PIGNON. Paris, Galerie de France (avril-mai).  
 POLIAKOFF, Bruxelles, Galerie Veranemen (janvier-février); Paris, L'Enseigne du Cerceau (mars-avril); Paris, Galerie de France (26 juin-30 septembre).  
 PROWELLER. Paris, Galerie La Roue (mars-avril).  
 RANCILLAC. Villeparisis, Centre Culturel (mai-juin).  
 RAYNAUD. Paris, Galerie Alexandre Iolas (mars).  
 REBEYROLLE. Paris, Galerie Maeght (mars).  
 M. REGGIANI. Rome, Studio d'Arte Condotti (avril-mai).  
 REQUICHOT. Paris, C.N.A.C., (1<sup>er</sup> juin-16 juillet).  
 G. RICHARD. Arsonval, Musée (juin).  
 H. RICHTER. Milan, Galleria del Naviglio (mars-avril).  
 A. RODIN. Fondation Gulbenkian (12 avr.-17 mai).  
 SANEJOUAND. Paris, C.N.A.C., (mars-mai).  
 E. SANZ. Madrid, Musée d'Art Contemporain (mai-juin).  
 K. SATO. Paris, Galerie J. Massol (mai-juin).  
 A. SAURA. Madrid, Galeria Juana Mordo (janvier).  
 SCANAVINO. Venise, Palazzo Grassi (26 juillet-16 septembre).  
 K. SCHMIDT-ROTTLUF. Munich, Galerie Günther Franke (juin-août).

A. SECCI. Milan, Galleria d'Arte Cavour (avril).  
 P. SEDLACEK. Vence, Galerie Alphonse Chave (avril-mai).  
 M. SEUPHOR. Gênes, Galleria La Polena (janv.); Livourne, Gall. Peccolo (mars).  
 MARIA SIMON. Paris, Galerie de Varenne et Galerie Denise René (fév.-mars).  
*D'or ou d'argent, noires ou blanches, telles de grands oiseaux blessés, albatros à bout d'ailes, les sculptures de Maria Simon appellent la considération, le respect, cela sans préjudice pour l'émotion qu'elles suscitent. Œuvres de mesure qui sont autant de « faits accomplis », elles restent à l'abri du « grandiose »... La sensibilité d'une femme et l'austérité du mystique excellent ici leur alliance avec une extrême économie de moyens, l'essentiel étant cette puissance émotive qui, sous le signe de la métaphore et de l'illusion, s'exprime à l'échelle humaine. (D. Marchesseau)*  
 G. SINGIER. Caen, Musée des Beaux-Arts (25 mai-1<sup>er</sup> juillet).  
 S. SOMARE. Paris, Galerie du Dragon (février-mars).  
 SOUTINE. Orangerie des Tuileries (avril-juillet).  
 STRAZZA. Livourne, Galleria Peccolo (janvier).  
 SURREALISME ENCORE ET TOUJOURS. Milan, Club Amici dell'Arte (avril-mai); Turin, Galleria Documenta (mai-juin); Bologne, Galleria Forni (octobre-novembre).

LIPCHITZ. Baigneuse assise. 1917. Bronze. H.: 83,2 cm, Marlborough Fine Art (London) Ltd.





SOUTINE. Le Groom. Musée National d'Art Moderne, Paris (Cliché des Musées Nationaux).

TABUCHI. Paris, Galerie Ariel (mars-avril).

Y. TAILLANDIER. Saint-Etienne, Maison de la Culture et des Loisirs (mars-avril).

15 monuments de carton et leurs alentours - enveloppes enveloppées, boîtes dans des boîtes, pavements de carton, partitions peintes, auto-portrait photomaton photocopié, personnes polycéphales, individus capitipèdes ou céphalopodes, centaures améliorés, multi-brachiens, multipèdes, laudateurs d'Euclide épris des trois dimensions, amoureux de la hauteur, amoureux de la largeur, amoureux de la profondeur, personnages associés, personnages prémunis contre les quatre pesanteurs, hyper-peintures et sérigraphies - racontent la belle histoire d'une boule.

TÀPIES. Paris, Musée Municipal d'Art Moderne (mai-juin).

VAN THIENEN. Paris, Galerie Daniel Gervis (juin).

TINGUELY. Milan, Galleria del Milione (février).

A. TITONEL. Bologne, Museo Civico (mai-juin).

R. TOPOR, OLIVIER, CH. ZIMERT. Genève, Galerie Aurora (mai-juin).

TUAN. Grenoble, Musée (février).

R. TUTTLE. Munich, Kunst-raum E.V. (juin-août).

WOLS. Paris, Musée Municipal d'Art Moderne (nov-déc.).



RÉQUICHOT. Dessin. 1958 (Photo R. David).

MARIA SIMON. Boîte n° 2: triangles multiples. Bronze doré. Coll. Jacques Damase, Galerie de Varenne (Photo A. Morain).



YVON TAILLANDIER. Sultan sur le trône de la main, monument de carton. 1973 (Photo André Chabot).



# SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX<sup>e</sup> SIÈCLE

13, rue de Nesle - 75006 Paris - Tél. 326.18.23

*Dernières publications:*

ALAIN JOUFFROY

## LE SEPTIÈME CHANT

avec 4 eaux-fortes au format 38 x 28 cm. de

ANDRÉ MASSON

*75 ex. sur Arches avec une suite sur Japon nacré  
des 4 gravures, signées et numérotées  
100 ex. numérotés sur Arches, sans suite,  
avec la signature de l'artiste et de l'auteur*

## MAX BILL

## 16 CONSTELLATIONS

Texte de Max Bill

Album de 16 lithographies en couleurs  
au format 51 x 35,5 cm.

*125 ex. sur Rives*

## MARINO MARINI PERSONNAGES DU SACRÉ DU PRINTEMPS

Introduction par G. di San Lazzaro

Album de 8 lithographies en couleurs  
au format 65 x 50 cm.

*10 ex. sur Japon nacré  
75 ex. sur Arches*

## XX<sup>e</sup> siècle

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

*VIENT DE PARAÎTRE:*

## HOMMAGE À MARINO MARINI

avec une lithographie originale de l'artiste

*C'est un vrai plaisir que de le voir vivre, plein d'une vitalité quasi animale, au rythme de ses « tensions » et de ses nonchalances, sans complexes, prompt à vivre et à entendre l'obscur langage de la nature, prompt aussi à en transmettre le message, que ce soit de façon subtile, raffinée ou bien tragique.*

## 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 120

HOMMAGE A MARC CHAGALL

avec une lithographie originale de l'artiste: Epuisé.

HOMMAGE A HENRI MATISSE

avec un linoléum exécuté pour XX<sup>e</sup> siècle en 1938

HOMMAGE A MAX ERNST

avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A GEORGES ROUAULT

avec une lithographie exécutée  
d'après une gouache de l'artiste

HOMMAGE A FERNAND LÉGER

avec une lithographie originale de l'artiste (2<sup>e</sup> tirage)

HOMMAGE A PABLO PICASSO

avec une lithographie originale de l'artiste (2<sup>e</sup> tirage)

HOMMAGE A JOAN MIRÓ

avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A ALEXANDER CALDER

avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A HENRY MOORE

avec une lithographie originale de l'artiste

CHAGALL MONUMENTAL

avec une lithographie originale de l'artiste

*En préparation pour 1974:*

HOMMAGE A MAURICE ESTÈVE

avec quatre lithographies originales de l'artiste

# SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX<sup>e</sup> SIÈCLE

## The First Futurists Return to Paris

by Domenico Porzio (p. 3-12)

The exhibition of Futurism that took place in the autumn of 1973 at the Museum of Modern Art in Paris was, in a certain sense, a deception. It presented a summary panorama of the movement and not a complete, analytical retrospective. It is surprising that Paris chose to present an exhibition of such limited scope. It would have been better to do it at a later date rather than to ruin an opportunity that probably won't come up again for a long time.

Ironically, many of the best and most well-known works in the exhibition: *Development of a Bottle in Space* (Boccioni), *Abstract Rhythm of Madame S.* (Severini), *The Funeral of the Anarchist Galli* (Carrà), *Iridescent Interpenetration* (Balla), were the least Futurist, that is, the least charged with the literary and ideological intentions that characterized the movement and which many artists busied themselves with defending to the detriment of their own personality. When the Futurists, after having played their "opera buffa," as Salmon put it, finally laid their cards on the table, they found supporters as well as detractors. The chief problem then was determining their debts and credits with regard to Cubism. The problem cannot be decided by dates, quotations or documents ("The Futurists exist by their titles, not by their works," a phrase that surprisingly comes from Apollinaire). Furthermore, it is rather vain to try to establish what Boccioni owes to Picasso, Balla to Seurat, Léger to Marinetti or the "simultaneous contrasts" of Delaunay to Boccioni and the dynamic reality of his universe. It is also too simple to affirm that the Futurists simply decomposed immobile reality. If the Futurists fractured the object it was only in order to bring the spectator to participate in the life of things and to realize his own role as "creator of what he sees."

Is it possible that the Futurists had more ambitions than means, that they were more theoreticians than they were poets? Painting in the 20th century certainly owes a great deal to poetry, its constant companion. But sometimes poets inspire painters to move more quickly than they should and to replace, for instance, their colors with words. This is the case for the Futurist painters, who were drawn forward by the excessive literature of Marinetti. This also left the visitor, upon leaving the exhibit, with the ambiguous, embarrassing impression of not so much having seen the pictures as of having read them.

## Estève's Watercolors

by Dora Vallier (p. 15-21)

Surprise is the first reaction one feels on looking at Estève's watercolors. There is no trace in them of that weakness which the medium usually introduces, nor is there any sense of improvisation, of rapid jottings or of faintly evoked forms. On the contrary, Estève's watercolors are characterized by a certain firmness that relates them to painting, and this is what is really surprising about them.

To be more precise, Estève is able to reconcile this firmness with the medium of the watercolor as if the two were made for each other, whereas in fact the opposite is true. It is also significant that the artist does not seek technical innovations but paints with water in the most traditional way. What he does do is to exploit to a maximum the possibilities offered by water. Water, of course, dilutes color, but it is also capable of washing it. By means of diluting and washing, Estève imparts another dimension to the technique of the watercolor — which is enough to change it.

One measure of this change is the way Estève manages to slow the watercolor down; in his hands it ceases to be a means of instant accomplishment, of rapid rendering. Specifically, what distinguishes Estève's work is the way he approaches and elaborates upon the element that is most intrinsic to the watercolor, that is, transparency. Isn't painting with water the equivalent of structuring transparencies? Hence, each watercolor by Estève is designed to receive, layer by layer, the light color will transmit by means of the "repetition of preliminary sketches." Now, what does a watercolorist who proceeds in this manner do but construct? Estève's watercolors are striking precisely because they are based on a principle of construction, built up out of superimposed transparencies that in the end, by virtue of the light they condense, form an almost com-

plete unit. The result of this is that firmness that impresses itself so much upon the viewer.

It is well known that Estève's work follows no pre-established model but defines and seeks itself during the process of its execution. The underlying purpose of this research is to make form and color coincide. The quick emergence of color in the watercolor immediately evokes form, facilitating and accelerating the dialogue of color and form. How marvelously Estève knows how to yield to the spontaneity of the watercolor, well aware that the quickened rhythm of invention will never make his gesture superficial, perhaps aware, too, that out of the medium of the watercolor he has drawn a strength that can aptly be called youth.

## A Beautiful Clarity

by San Lazzaro (p. 22)

The Dutch rigor of Mondrian, the Russian charm of Kandinsky, the Tuscan qualities of Magnelli, have often been mentioned. Similarly, in Estève's paintings and watercolors can be seen the essence of French abstraction. Their "Frenchness" has to do as much with the palette as it does with the construction. In the lyricism of his work there is no romantic nostalgia or sentimental emotion. His watercolors are suggestive of cathedral windows due to the inimitable transparency of their colors and to that clarity of expression and force of integration that can be found in the masterpieces of the master glass-makers of the Roman and Gothic periods.

But a watercolor by Estève is French above all on account of its plastic qualities, its beautiful substance that owes nothing to the past. Estève has disdainfully refused the impoverishments that abstraction has imposed on most artists, while giving color the same importance and solidity as the composition.

The work, in short, resembles the man and is exactly what we might expect from the spiritual and physical vigor of such a master. For Estève, abstract art has only begun. It seems to me that Estève is as indispensable to abstract art as Kandinsky and Mondrian were in their time and, closer to us, Magnelli and Herbin. He is as indispensable in modern painting as is the highest peak in a chain of mountains.

## The Shock of "Realisms"

by Gérald Gassiot-Talabot (p. 25-32)

The winter of 1974 saw a multitude of exhibitions devoted to Photo-Realism. In particular, there was the exhibition "American Photo-Realists, European Realists" that was organized by Daniel Abadie at the C.N.A.C. and that was presented surrounded by an unprecedented critical apparatus.

However, too many compromises and careless selections reduced a group of works that might have been able to affirm themselves had they been allowed to follow their individual destiny, into a dubious conglomeration that was further weakened by the extravagance of the critical texts and by a chauvinism reminiscent of that which was present in France during the tranquil years preceding World War II.

One thing is clear: the American Photo-Realists came out much better, more coherent and logically articulated, than did their European counterparts. Although the selection brought to light nothing new that could not have been seen before in galleries or at Documenta V, it had a certain rigor and purity; for instance, a few "expressionist residues" were eliminated as well as any intervention of the hand, that go-between of sensibility and subjectivity. A tear might have been shed for a small number of artists who were not represented (David Parrish, Robert Bechtle), but those who were accepted had all the qualities required for admission: the obligatory use of the photo as revelatory of a reality that the naked eye cannot perceive, the assumed absence of ideology (even when... but let's continue), an almost maniacal concern for professionalism, an impressive fondness for bad photos and banality.

The super-banality of a certain rural and urban landscape in the United States was implacably rendered: by Robert Cottingham and his neon shopwindows; by Don Eddy and the reflections of chromed car bodies in windows and vice versa; by Richard Estes and his reflections purged of any beautifying illusion; by Ralph Goings, the

king of drugstores and gas pumps; by Richard MacLean who has a horse in his brush and effectively sterilized what he calls the "flashy effects of Pop".

With John Salt, Malcolm Morley, Howard Kanovitz, Paul Staiger, the perverse angel of ambiguity slips into Photo-Realism: a fondness for the decomposed object, mirror effects, the eternal post-card look. But the most powerful Photo-Realist personalities are undoubtedly Chuck Close, John De Andrea and Duane Hanson.

The images of Hanson, who says he is concerned with small things, were especially unforgettable. Despite their avowed lack of critical pretensions, these artists present a mirror image of America that is seen by us in reverse.

In comparison with the cohesive unity of the Americans, the European selection seemed more capricious and did not hold together as well. What distinguishes the Europeans from the Americans is that they introduce a "difference," a psychological, moral and political awareness that shades and confuses the massive reality that yesterday with Pop was a new way of looking at things, a change in scale, and that today has become a hard look at the world via a photo. The little mental "difference" upsets the satisfying order of classifications. As glad as I am to see painters such as Aillaud, Monory, Gnoli, Allen Jones and Klapheck recognized at their true worth, that is to say, as equal to the greatest, how, without infinite precautions, can they be placed in the category of "European Realism"? Their styles and intentions are as subtle as they are diverse. What they do have in common, aside from their use of photographs, is the way, as Alain Jouffroy writes, they often succeed in "blending the inner model and the outer model." What is most important for them is to transcend the document that they start from (a few — Aillaud, Monory — take their own photos). This emphasis upon differences, upon difference, was the most singular feature of the European painting that was presented in the parade. Considering these tendencies and forces, it is no wonder that Abadie's exhibition made the pendulum swing once again in favor of the more cohesive and "spectacular" American works.

## Lindner's Great Game

by Alain Jouffroy (p. 33-45)

Some pictures lend themselves so well to analysis that it is as if their only purpose were to nourish what can be written about them. Others, however, are irreducible to any text. I wonder if the role of Richard Lindner's painting is not to make literary, psychoanalytical or politico-social interpretation difficult, if not impossible. Everything would seem to indicate the contrary. Lindner's figures encourage reverie, and their apparent identity — whores, pimps, cops, gangsters, gamblers, little girls — ought to facilitate, at least, a kind of free, poetic commentary. In particular, a Marxist or psychoanalytical reading of his pictures only increases their specific "withdrawal," their very impenetrability. When Wade Stevenson talks about the "secrets of Richard Lindner," it is not a vain phrase but gives the measure of the difficulty I have just mentioned and that I am not sure I can do away with here.

The secret of Richard Lindner is that art is nothing if it does not proclaim very loudly that it hides something, and what it hides is the possibility of its being transformed into something other than art: into life, poetry, humor, ideas, feelings, taste, fashion, revolution, counter-revolution, etc. The parade of Lindner consists in showing this dizzying double bottom which on one side opens onto death and nothingness and on the other affirms the sovereignty of the individual, his freedom and disturbing independence. The genius of a painter lies in the intelligence with which he treats the limits of painting and the manner in which he transcends them. It would be interesting to find out how Lindner's painting permitted him to turn his humor, irony and skepticism into something that they are not: the affirmation of the poster, the "yes" of the spectacle, the hieratic qualities of the theater. The reason why Lindner is considered to be a precursor of Pop Art in the United States has never been clearly analyzed, and I think it must be sought in the new direction his painting took in 1955 (*Pillette*) with the deliberate flattening out of his figures. At that moment the real drama, the intimate existence of the painter, was suddenly masked by a disguise, a theatricalization in which things and persons were enlarged and simplified only in order to armor and shield the vulnerability of a subjectivity under attack — provoked by social history.

There is something shadowy and heavy about Lindner's first pictures, as if something were happening in slow motion, like the seconds just before a crime. Taciturn, the figures are shut up

between omnipresent walls and doors. It is this world, which belongs precisely to those strange years that preceded the Nazi reign in Germany, that Lindner wanted to leave — to *emigrate socially and mentally* from — to flee, finally, in order to achieve his personal liberation, his own adventure as a painter in the United States. He thus had to adapt his phantasms, fears, frustrations and most secret desires to a reality that suddenly exerted its enormous pressure, its dictatorship, upon every moment of his life. Humor came to his rescue and permitted him to see painting as a game of social seduction, a parade. In this way all the issues that might have led to the exploration of depths, of a labyrinthine intimacy, were barred. In this way, also, Lindner proceeded to eliminate, apparently, the latent content of his painting and to intensify its manifest content. What was mysterious, intimate, troubling, un-avowable in his first pictures now became evident, public, peremptory and even proclamatory. It was painting, then, that brought Lindner to love and to absorb what at the start was most foreign to him: the myths of American adventure and show-business. His painting is located precisely at that frontier where it *indicates* this universe from afar and shows at the same the inner mental distance that it maintains with regard to what it depicts. Led forward by his painting as by an adventuress who *risks* herself in the world, it is not surprising that Lindner adorned her in such a way that she seems inaccessible in her very éclat and sumptuousness. His pictures can be thought of as giant cards that he invented for the great game of his own life. His victory is only to his credit: he could have lost.

**Richard Lindner:**

## *New York Was the Biggest Adventure of my Life...*

(p. 46)

**Richard Lindner:** New York was the biggest adventure of my life. It was really just like I thought it would be. Exactly. New York was always a city that everyone in my generation dreamed of.

**Wolfgang Georg Fischer:** What was the first thing that struck you about New York? The architecture?

**R.L.:** No. Don't forget that when I got to New York I had only five dollars in my pocket. But New York at once became my city. I felt at home because I had of course brought with me the universe imagined by George Grosz.

**W.G.F.:** And yet there's something frightening about New York, no?

**R.L.:** Not for me. There's nothing frightening about it! New York is above all a very human city, which is something I can't say about almost any other city in Europe. New York is a city where if you're broke you can be understood everywhere without any shame. All the human failures that can happen to you are understood in New York, are accepted.

**W.G.F.:** Whether you're poor, sick...

**R.L.:** You're rich, you become poor, you become rich again, you were in prison, you come out of prison, no one says anything, you've done your time, you can go back to prison... Things aren't kept as secret as they are in Europe... It's an incredibly human city where you don't have to be ashamed if you're a failure.

**W.G.F.:** But in your pictures the New Yorkers resemble marionettes that make it look as if you were criticizing them in a negative way.

**R.L.:** That of course has something to do with symbolism. My figures are clearly symbols. They could also be boxes, shoes, anything...

*From an interview by Wolfgang Georg Fischer.*

## Olivier Debré

by Pierre Courthion (p. 47-54)

The painting of Olivier Debré is one of the successes of contemporary art. The path it follows is one of the most bold and radiant, but also one of the most difficult. This is because the most difficult thing for a painter is not to represent an object but to paint where there is nothing, that is, to create a pictorial space in an

apparent void. This is what Olivier Debré does and it is the measure of his achievement. There is nothing abstract about this painting, which is drawn out of nature and communicates a spiritual impact through the medium of the senses. Debré would agree with the philosopher who said, "Nothing exists in the intellect that was not first present in the senses." It is this transfer that separates him from the rigorous practitioners of abstract art who believe they can dispense with sensual means of perception and yet are obliged to keep at least one of them: that of visibility. Contrary to this, the non-imitative painting of Debré shows the trace of something and of someone. In it one can find the real emotions of a man with whom a direct dialogue is possible.

In this time of uncertainty and general facility, when the living works of the past are discredited in favor of still-born productions, the painting of Olivier Debré asserts itself through its originality and sense of discovery. The strength of his drawing, the vitality of his colors, the communicable savor of his substance, but above all the new dimension he imparts to pictorial space, make him stand out among the artists of his generation.

## Dado

by Alain Jouffroy (p. 55-63)

Dado is one of those painters who are unable to do anything else but paint. Indifferent to fashion, he has followed the same path since 1956. Little by little the value of his work has affirmed itself. Dado has kept his Yugoslavian citizenship. Most people are not familiar with the sources and traditions that stand behind him and his work. In relation to our own culture, his painting can only be seen as being fundamentally different. What is remarkable is that Dado can disregard our criteria and yet succeed in moving and upsetting us and asking us the questions he does without using the language we feel at home with. The two impulses that govern us, the life instinct and the death instinct, are engaged in a fantastic combat in Dado's pictures. We will probably never know which one will emerge victorious. Destruction, war and catastrophe are confronted with love, the festival, the intoxicating pleasures of life. His pictures depict both the night of the tomb, worms crawling over corpses, and the entrance into a fabulous paradise of animals and legends. The intent here is not just to shock the viewer. Nor can this painting be reduced to pessimism or a masochistic complacency before a horrible spectacle. The figures that the imagination of this great painter gives birth to are related in many different ways to Bosch and Grandville, to an extremely intelligent esoteric tradition. Also, his works show a superb technical mastery. Although he works on them for many months, never knowing in advance what he is going to do, they always keep the freshness of the first burst of inspiration. Pictures like these can only be painted in the joy of conquering space, in the inexplicable euphoria of creation. The light in Dado's recent pictures has a special beauty, that of a very early summer morning, velvety and soft. And it is finally this enormous softness that falls on the empire of disorder and gives peace to the fighters, the corpses, the survivors of the holocaust. In this peace atrocity is confronted with the unseizable glory of a man who has made painting the boundless domain of generosity.

## Adami, Painter

by Julien Clay (p. 64-70)

Part of the uniqueness of Adami's work lies in his use of time. A picture by Adami seems to contain a number of related and yet contradictory possibilities and in this sense resembles a Robbe-Grillet novel. Doors are simultaneously open and shut; women are both dressed and undressed. This fragmentation, occasionally transposed into a scattering of fingers, mouths and sexes (as in *Gli Omosessuali*), is often accompanied by a strange interpenetration of bodies and objects: the lampshade is wedded to a pair of breasts as is the suitcase to the girl who is carrying it. This uncomfortable situation is acutely felt by the viewer, who experiences a surrealist anxiety born not out of the unexpected and terrible encounter of two objects but out of the catastrophe produced by the telescoping of space-time. This is why I think it is wrong to consider Adami as a Pop artist: no one could be more of a stranger to his anxiety than the American Pop artists.

Obviously their works share a common theme: that of a world in which man is trapped by the powers of technology and advertising. This world, for Adami, is oppressive, alienating and sterile; its colors are aggressive and violent, its forms are stereotyped, and in its feeling and sexuality are reduced to their most elementary functions. This perhaps explains Adami's fondness for hotel rooms, sanitary fixtures, shelves, dark rooms. In the hermetically closed places that he loves to portray, doubtful contacts are established, and the mystery of a sex, the light that issues from an exposed thigh, are offered to view. But what Adami wants, above all, is to exert "a psychic action." "The important thing," he wrote in 1965, "is not to invent new visual possibilities but to organize the reality we live in like a narration." A picture by Adami, then, is the result of a long mental voyage that often has its starting point in a photograph. Each line provokes different images and new thoughts, and plastic reality and psychic reality are blended together in such a way that the viewer is stimulated to develop his own personal interpretation of the painting.

Finally, it is difficult to believe that the plastic values of Adami's paintings are subordinated to some other quest. The originality of the message is closely linked to the originality of the form. Adami stands foremost among those thanks to whom painting today is alive and well.

## SURREALISM I

### From Dada to Surrealism

by Robert Lebel (p. 75-80)

In his first letter to Tristan Tzara, dated January 22, 1919, André Breton wrote: "My favorite painters are Ingres, Derain; I also very much appreciate the art of de Chirico." Of the six friends he mentioned to Tzara: Braque, Derain, Gris, Reverdy, Soupault, Aragon, he first named three painters, then three poets. Breton was twenty-two years old at the time; he was not yet demobilized and soon would publish his first book of poems *Mont de Piété*. Poetry attracted him more than anything else, but painting, in his eyes, was almost as important. He had an "exalted" relationship, at least at the start, with Braque, Gris, Modigliani, Picasso, as well as with Vlaminck, Soutine, Kisling and, later on, Kandinsky, Riopelle and Nicolas de Staël; that is to say, with artists most of whom did not share his convictions but whose painterly quality he recognized. His relationships with artists were always marked by an eclecticism that contrasted with his intransigence in other domains. In our opinion this is not because his tastes were uncertain but because his receptivity to objects was such that many of them were immediately irresistible to this "born" collector. It is necessary to have seen his wonder and covetousness before a "find," a fetish, a mask, an old coin, a picture by a master or an unknown, to understand how open he was to plastic seductions. But what for others would have remained simply enjoyment he sublimated into magic. This is not to say that Breton lacked confidence in poetry, but his frequently expressed predilection for *metaphor* led him to recognize in the visual image the indispensable complement and perhaps even the privileged vehicle of the poetic image, contrary to the "auditory image" that he qualified as "confusing." His book *Le Surréalisme et la Peinture*, which was revised and supplemented many times since its first publication in 1928, constitutes a summa of Breton's ideas on art, and from it we can deduce what he expected from, and demanded of, plastic expression: first of all, that the visual image be a "consolidation" of the poetic image. The rather surprising importance that he accords to Ingres can be explained by the accomplished, definitive character of Ingres' images, the way they seem to be immobilized and fixed forever, as if time were suspended. This is perhaps one of Breton's essential, albeit rarely expressed, preoccupations. There is also the fact that poetry, as its freedom of expression increased via automatic writing, became even less of a means of communication, and Breton, after the publication of the *Champs Magnétiques* in 1920, wanted to associate the new poetry with a new painting that would translate it without betraying it, each picture acting as a "window" opening directly onto poetry.

Breton saw Chirico's *Elephant's Head* for the first time in the window of Paul Guillaume's gallery on rue La Boétie as he was passing by in a bus; he was so overwhelmed by it that he bought

it and kept it for nearly fifty years. Curiously, later on Yves Tanguy saw this same picture in the same place and also from a bus, and this confirmed him in his vocation as a painter. Even more strangely, Magritte in 1922 did a *Portrait of Pascal* that unfortunately has been lost which closely resembled the *Elephant's Head*, although Magritte had not seen de Chirico's picture at the time. Surrealism is full of similar correspondences. It might be worth adding that Max Ernst, in 1919 in Cologne, was struck by the reproductions of de Chirico that were published in *Valori Plastici*, as was Dali later on in Spain. This should be sufficient to indicate de Chirico's central position with regard to the development of Surrealism.

Breton's encounter with Picabia, which dates from about 1920, was also highly important. Breton instantly grasped the possibilities for radical renewal that were incarnated in this extravagant, insolent and magnificently aggressive personage who was aware, through his travels to New York, Zurich and Barcelona, of everything new that was happening in the art world. Although their temperaments couldn't have been more dissimilar, they shared in common inexhaustible reserves of revolt and enthusiasm. For Breton, Picabia was to the plastic arts what Lautréamont was to the realm of poetry: a great liberator.

The arrival of Max Ernst in 1921 gave Breton his first contact with an innovator of his own generation. "It would be no exaggeration to say," Breton confirmed in 1952, "that the first collages of Max Ernst and their extraordinary evocative power were received by us as a revelation." The transition from static elements to movement, begun in 1912 by the Futurists and by Duchamp's *Nude Descending a Staircase*, found its logical conclusion in Max Ernst and the internal process of dissolution, stratification and metamorphosis evident in his works.

The successive eruption of Picabia and Max Ernst profoundly modified Breton's outlook, but there still was missing an artist for whom painting ceased to be an end in itself. This gap was filled by Marcel Duchamp, whose relationship with Breton was decisive for both of them. Man Ray arrived from New York after Duchamp and, in a sense, completed this precocious and astonishing synthesis of artists that Breton in his great clairvoyance had gathered around him. Only Miró, for the moment, was absent.

Never was a plastic adventure so desired by a poet, nor was it ever urged upon painters with such stimulating force, with the result that they outdid themselves to go beyond the goal that Breton had set up for them. For more than fifteen years Surrealist painting was the splendid result of a positive transfer of his inspirational genius to the creative genius of a few great painters. Obviously this could not last forever, but the differences that arose later should not conceal the very real measure of the accomplishment.

## Duchamp's Distances

by Pierre Volboudt (p. 81-83)

The inventor of the ready-made, the engineer of the wheels of desire and mechanized excitements, was above all a man of divergencies, of distances. First there was that withdrawal that separates man from his creation, that lucid introspection that blends with the space where his inhuman images, his hypothetical automats, his chimerical machines and tangible phantasms, began to live their fictive existences. But the greatest distance that can be imagined between the artist and his work probably lies in the incomplete state he left it in, abandoning it as if he were turning his back on a problem that no longer concerned him. Another distance is the gap that exists between the banality of the objects Duchamp used and the derisory condition of a work of art to which, by a bold and — in the eyes of many — a scandalous decision, they were upgraded. Duchamp decreed that, simply by the name he gave it, one thing could become another. He took the object from the shelf where he bought it and without any transition baptized it a spontaneous product of art. In this way, by means of a simple label or title, two incompatible realities were violently brought into confrontation. At the whim of his fantasy, Duchamp treated language in the same way. His puns, his way of juggling with letters and syllables, replace the mechanical structure of the phrase with a verbal masquerade in which free rein is given to the bizarre. Just as in the ready-made, the banal formula, the cliché, are endowed with a disturbing ambiguity.

The major obsession of the artist was to reduce everything to the line. "Reduce, reduce, reduce," was Duchamp's motto and was put at the service of a linear dynamism condensed into a succession of fleeting contingencies and juxtaposed outlines that traced the implicit network out of which form would emerge and affirm itself. But

it was his plastic use of the sign that related Duchamp to Surrealism. Because, for Surrealism, everything was made up of signs, of coincidences, secret complications, and occult reflections. For Marcel Duchamp, the sign was a sort of symbolic figure of a tarot without any magic that combined both a deliberate evasiveness and a geometrical dryness.

At the end, the author grew tired. He renounced painting, repudiated the Bride herself, sent the words he had led astray back to the dictionary and, solitary player, began another game. It was the problem alone that concerned him and that he tracked down through all its variations and combinations for his own intensely personal and very cerebral pleasure. Behind the unbeatable chess player there was a man hidden who controlled the game.

## For a Post-Duchamp

by Robert Lebel (p. 85-89)

Five years after the death of Marcel Duchamp, the retrospective devotedly organized by Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine has moved like a triumphal procession across the United States. This exhibition and the large catalogue published for it, which constitutes a true summa of Duchampian information, introduced much material and many new and fresh perspectives. Just as Rimbaud advocated "the disordering of all the senses," Duchamp can be thought of as the guinea-pig of a deliberately induced schizophrenia. Preceding Dali's "critical paranoia," his mental strategy turned out to be much more believable.

Others painters of this century have deformed reality. For instance, the Cubist painters created imaginary forms whose reality is only aesthetic. Duchamp went much further and mercilessly attacked the mental structures behind art. He invented a new language, a new physics, a new measuring system, a new perspective and even new colors before building those creations that function in a phantasmatic way similar to the "desiring machines" analyzed by Deleuze and Guattari in *L'Anti-Oedipe*. The window of the Large Glass hides the same teeming reality and that is why any investigation of Duchamp's work that only describes its appearance touches no more than the tip of the iceberg.

There is a steadily increasing number of writers who incline toward an alchemistic interpretation of his works. The coincidence is not negligible and stands comparison with that of other initiatory disciplines such as Zen Buddhism, Tantrism, etc. It seems that during one of his "crises" Duchamp discovered the central point out of which all these doctrines grow. But Duchamp was finally too irreverent to obey any kind of Tradition. In fact, nothing characterizes him more than this refusal to confine himself to a single attitude, a single theory, a single technique, a single country or milieu, a single identity or even a single sex (e.g. his feminine pseudonym *Rose Sélavy*). He was convinced he was only a passer-by and did not belong to any definable category. If he had any system, it was founded on an excessive spirit of contradiction, both of the will of others and of his own. His whole attitude, from his trips back and forth to Paris and New York ("heads I stay in New York, tails I go to Paris"), to his continual about-faces from art to non-art, from ostentatious laziness to hard work, bear witness to his repugnance to let himself be shut up in an irrevocable style of behavior. His primordial goal was to avoid being only a painter, only an artist, only an avant-garde innovator, only a language manipulator, only a humorist, only an inventor, only a theoretician, only a chess player, only a thinker, only a seducer, only a Frenchman, only an American, only a Dadaist, only a Surrealist, only an ascete, only an alchemist or a guru... It is now up to those who look at it to say what his work really was.

## The "Lost Jockey" of Surrealism

by Jean-Baptiste Lebrun (p. 90-97)

Is it possible to consider Chirico as the master of Surrealist painting, its *dux ex machina*, so to speak? Chirico never belonged to the movement because, in 1925, one year after the first *Surrealist Manifesto*, Breton and Aragon were already at-

tacking the new direction his painting had taken. It seems clear that the metaphysical pictures of Chirico were almost uniquely responsible for bringing the painters and poets of Dada over to the side of Surrealism, and also that Chirico, abandoning his "metaphysical" explorations in favor of his "Archaologies," his "Riders on the Seashore," his "Gladiators," etc., simultaneously broke his mental relationship with those whom, consciously or not, he had guided and directed.

Chirico lived in Paris between July 14, 1911 and the summer of 1915, when the military authorities asked him to return to Italy. During that time he painted many of his metaphysical pictures. The bohemian atmosphere in Paris permitted him to reconstruct and depict a mental landscape, the imaginary Italy of his dreams and his nostalgia. War interrupted this great reverie. But, although cut off from his French friends, he continued to paint at Ferrara, where he was declared "unfit for military service." It was at Ferrara that he painted *Les Muses Inquiétantes*, *Hector and Andromache*, and a series of *Metaphysical Interiors* that he was never able to redo with the same intensity. It was not until he was transferred to Rome, during the winter of 1918-19, that he experienced his "revelation" in front of a picture by Titian, resulting in his illusory efforts to recapture the spirit of the Italian Renaissance, from which his stay in Paris and at the military hospital in Ferrara had kept him distant. Curiously, his absence from Italy (and especially from Rome) favored the development of that painting of the *cosa mentale* which is his "metaphysical period," and, conversely, his absence from Paris encouraged a return to a certain classicism, to the *cosa fisica* that was so much in contradiction with the birth of Surrealism which, at that very moment, strongly influenced by his metaphysical pictures, was taking place in Paris.

Max Ernst discovered Chirico through "Valori Plastici," a special issue of an art review published in Rome in 1919. In a 1967 interview Ernst declared: "The reproduction of the 'metaphysical' painting gave me that feeling of recognizing something that I had always known." Significantly, he went on to say: "It was only after the war — after he had seen 'Valori Plastici' — that I discovered my true path." This is one way of measuring the *shock effect*, the awakening, that Chirico produced on Max Ernst.

After Max Ernst, it was Magritte who underwent de Chirico's influence. Until 1920 Magritte was divided between Cubism and Futurism; although aware of Dada, he followed an "abstract" path. This fluctuation continued until the *Lost Jockey*, which Magritte himself defined as his first Surrealist work; Patrick Waldberg dates it 1926, which is confirmed by the date on the drawing for the *Lost Jockey*. Breton, however, did not write his first text on Magritte until 1961, as if it were difficult for him to acknowledge his immense importance. Yet Magritte, more than any other Surrealist painter, developed the "double reality — mental/extra-mental" of de Chirico's first works to a degree of original perfection that goes far beyond Chirico. It should be noted here that Max Ernst finally freed himself of the *Chirico effect*, and it is Magritte and Dali, the two painters closest to him, who gave his painting the "literary" reputation it has today.

It should not be forgotten that some of the most powerful pictorial creations of Surrealism, such as those of Max Ernst, Tanguy, Magritte, etc., were for a long time condemned as being "literary". Surrealism can even be divided into two different currents consisting of those who are pro or anti Chirico. The pro-Chirico artists are: the early Max Ernst, Pierre Roy, Magritte, Delvaux, Dali, the early Victor Brauner, the early Giacometti, Klapheck; the anti-Chirico: Miró, Masson, the later Max Ernst, Lam, Yves Tanguy (who resembles Chirico in his use of light and shadow but not in his invented objects). This antagonism undoubtedly explains the perpetual tension that characterizes the history of Surrealism. Finally, it can be said that if Giorgio de Chirico made Surrealist painting possible, he remains the lost jockey of the movement, lost by Surrealism itself, whose very history makes it difficult to affirm or ascertain the exact truth.

## The Inner Model

by Alain Jouffroy (p. 98-100)

"The plastic work," wrote André Breton, "will refer to a purely inner model or will not exist." But what precisely is the "inner model"? When Breton, in *Le Surréalisme et la Peinture* of 1928, speaks of an inner model, he does not mean that the reality of objects, things and people must be rejected in favor of some imaginary world. Quite the contrary is true, as is attested both by the documents that appear in surrealist publications of the time and by Breton's own insistence

on the real, not fictive, character of the Surrealist experience. The inner model is hence not separated from things, objects and beings by which it is constantly renewed in the subconscious of everyone. Rather, it only takes its distances from them so as to see them better. And the distance finally cannot be measured because it has to do with thought.

Surrealism established between the inner and the outer model a system of relationships that Breton himself compared to the principle of the communicating vessels. The model that the painter or poet follows is not opposed to the outer model but is nourished by it and encompasses it. Most Surrealist works illustrate this interchange of realities. Magritte does not turn his back on reality and on the objects around him but shows rather the reverse side of them by means of the transparency of his thought. The reciprocal relation between mental reality and exterior reality is one of the most important aspects of Surrealism because without it Surrealism would have no hold on reality and would be unable to overthrow its apparent order.

When Breton defines the inner model, he refers to poets (Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé) and not to painters, although he later considered Picasso to be the greatest example of those who have explored this path. According to Breton, the inner model consists, for painters, in first isolating from their own vision the visions of others and then in crystallizing it through a certain number of rejections. Thus the elimination of the empty forms of abstraction as well as of the full appearances of realism is the prerequisite for the emergence of the pure Surrealist image.

Such a definition of the inner model is much better suited to Tanguy than to Magritte, to Max Ernst than to Dali. This is because Yves Tanguy gives invented forms the reality of objects, whereas Magritte remains at the level of the most everyday reality. Wifredo Lam and Matta would be seen in this context as being more "surrealist" than Bellmer, for they impose imaginary forms on the spontaneous elements that constitute painting: the colors scattered on the canvas (Matta), or the taut lines of automatism (Lam), whereas Bellmer finds his model outside of his own head in dolls and concrete women whose disarticulated bodies are more related to the visual experience of eroticism than are the imaginary totems of Lam or the machine-figures of Matta. I am not saying for as much that Magritte, Dali and Bellmer are not truly Surrealist painters but simply that they conceived their pictures without referring to the "purely inner model."

These contradictions, which keep Surrealism from being reduced to an ideology, are an essential part of the Surrealist genius. The "purely inner model" is, by definition, fluctuating, if not unseizable. Unlike the fixed reference point of the outer model, such as a table, a bottle or flowers etc., it encourages each artist to question reality and to discover himself. As such, it still today can serve as a criterion to determine the surrealist quality of a poem or a painting.

Breton, both in his writings and in his life, always attempted to bring the most incongruous images and ideas together: the materialism of Engels and Marx and the idealism of Novalis and Hegel, political provocation and the most esoteric mysticism, and also, especially in the field of art, the secret vein of the inner model and the most everyday objects. Surrealism cannot be understood if this double and permanent polarization is not taken into account. Those who try to define Surrealism simply in terms of the object, of political provocation or of materialism are no less blind than those who seek to reduce it to romantic mysteriousness, occult sciences and absolute idealism.

## Dream, Desire, and Bellmer's Doll

by Jean-Christophe Bailly

(p. 101-107)

In his introduction to the Surrealist exhibition of 1959, Breton writes: "What, in general, characterizes and qualifies Surrealist works is, first of all, their erotic implications." Breton goes on to say that anyone who tries to understand the diametrically opposed works of Duchamp and de Chirico will lose himself in sterile hypotheses if he fails to realize that their great common denominator is *eroticism*. If there is one painter whose life and works incarnate this spirit to the limits of the possible and even beyond, it is Hans Bellmer.

Bellmer, of course, had only come briefly into contact with the Surrealists at the moment when his *Doll* left the threatened comfort of his Berlin apartment to affront the broad daylight of collective manifestations. The *Doll* was born in the suffocating atmosphere created by the twin menace of sickness and Nazism, and it constitutes both the touchstone between Bellmer and Surrealism as well as that between the individual and his lost center. It is necessary to have seen it even in the dim light of a museum in order to understand how far the exorcizing force of desire can go in a violent world and to feel the inner force of despair confronted with every type of oppression, starting with those the State tries to introduce in our lives.

The "anagrams of the body," the "strange calculations of anatomical probability" that the poses of the *Doll* revealed to Bellmer have since been continued and extended in a deliriously intertwining, curving series of lines in many drawings that each show the process of desire losing and finding itself. What Bellmer depicts is no longer the body but the exploded outline of the inside of the body, of the whole body overwhelmed by desire. In this way Bellmer draws the body in a state of perpetual transformation and enters awake into a dream that contains the totality of the world. Here legs and sexes become eyes, and here, too, Surrealist eroticism attains its plenitude—that of representing convulsive beauty outside of time and of measuring the scandal and affront of this beauty in a world that is a lugubrious mixture of censorship, repressive tolerance and obscenity. "If the origin of my work is scandalous, it is because, for me, the world is a scandal," says, very simply, Hans Bellmer, bringing to mind something else that George Grosz said to him: "Don't ever stop being a ferocious critic of society."

## Revolution is Woman

by Alain Jouffroy (p. 108-116)

Women played a major role in Surrealism and with respect to Breton. But their role is unknown, censored, or at least greatly underestimated. There are many reasons for this, including both male as well as female prejudices toward creative women. Furthermore, the star system continues to wreak such damages that the women who were not only the companions and accomplices but often the inspiration and, in all senses of the word, the "mistresses" of the most famous men are forgotten in their favor. In the context of Surrealism, one cannot confuse the wife of someone with his slave or pale reflection. In reality, a few individual women have shot through the history of Surrealism like meteors. If the role that Jacques Vaché, for example, played in the youth of André Breton is now recognized, that of Nadja is still considered by many to be a "poetic" adventure without any future that ended for her in a psychiatric asylum. There is thus a persistent tendency to see the contribution of women as negative or marginal, in any case as episodic, circumstantial and ephemeral.

Apollinaire's decision to include Marie Laurencin in his book *Les Peintres Cubistes* undoubtedly influenced Breton. In *Le Surréalisme et la Peinture* there are seven studies on female painters and sculptors: Frida Kahlo de Rivera, companion of Diego Rivera in Mexico, about whom Breton, in 1938, wrote one of his most flamboyant texts; Maria, the Brazilian sculptor, whom he referred to in 1947 as a dispenser of "desire raised to a panic level of power"; Toyen, of whom he wrote an article in which poetry and politics are related with extreme precision; Judit Reigl, of whom he wrote in 1954 that she is "the first to provide a visual extension of Lautréamont's poetry"; Marcelle Loubchansky, who in 1956 liberated "forms that are born out of the bosom of the earth" and that testify to a "new gestation"; Yvonne Le Toumelin, whose "beautiful Luciferian mist that excludes any oneiric or obsessional element" he described in 1957; and finally Mimi Parent, to whom he devoted only one phrase, but one of the most beautiful he ever wrote: *In the thistle eyes of Mimi shine the midnight gardens of Armide*.

But Breton did not write on all the Surrealist women that he may have admired. A few, such as Suzanne Musard, inspired some of his most beautiful poems (*L'Union libre*). Others, like Valentine Hugo, paid him a secret homage in the illustrations she did for Achim von Arnim's *Contes Bizarres*, in which Breton himself can be recognized, pointing his flaming sword like an archangel at the ecstatic mouth of Valentine Hugo (who is the X of the *Vases Communicants*). Breton's private life was full of these hidden correspondences, and Nadja, in this respect, should be thought of as the central beacon that illumina-

tes all the women whom Breton really loved. Breton thought of woman as being more inspired than inspiring, more of a poet herself than an admirer of poets and painters, and finally as someone who did not require the social status of a "writer" or a "painter" to communicate messages of vital importance. The superiority of women over men lay precisely in their ability to discover new ideas and images without having to submit to any discipline, and in their availability and openness toward everything happening around them. Despite the lack of understanding and skepticism they often encountered, despite their own crises of doubt and despair, women such as Toyen, Meret Oppenheim, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Isabelle Waldberg, Bona and Manina (to name only a few) have created a coherent, powerful and incomparably original body of work that puts into question the myth of man's artistic predominance.

The paintings of Toyen, who was the companion of the great Czechoslovakian painter Styrsky, revolutionize our ideas about why we accept to live in this world. Pictures like *A la table verte* (1945) or more recent ones like *Chambre secrète sans serrure* (1966) and *Eclipse* (1968) depict objects only in order to hide them better, replace adhesion to the real world with an intentional divergence, and break down the notions of time and identity so as to restructure the universe of appearances by means of an intellectual order that stands silently and violently in opposition to it. As secret as Toyen, as free as Leonora Carrington, Meret Oppenheim is also the creator of objects and unique signs. Born in 1913 in Berlin of a German father and a Swiss mother, she arrived in Paris in 1932 where she met Max Ernst, Alberto Giacometti and Arp, thanks to whom she exhibited with the Surrealists from 1933 on. She was thus one of the very first to have shown women the way to invention and liberation, the most brilliant symbol of which is still the *Déjeuner en Furrure* that she did in 1936.

As fascinating as this object is, it masks the extremely complex and varied work of Meret Oppenheim, in which the coldest and most distant humor crowns the intrinsic poetry of objects to which she possesses the key. A retrospective of her paintings, collages, drawings and objects, from 1930 until today, would constitute a true revelation and discovery for many people.

Isabelle Waldberg was born in Switzerland, came to Paris in 1936 where she met and became the wife of Patrick Waldberg, emigrated to the United States during the war where she joined the Surrealist group that Breton had resuscitated in New York, and, after the war, came back to Paris where Marcel Duchamp gave her his old studio on rue Larrey. Her sculptures look as if they had fallen down from the sky like aeroliths. As Robert Lebel has pointed out, her work stands halfway between Giacometti and Germaine Richier. The work of Bona, born in Rome in 1926, is characterized by a kind of uneasy, laughing frenzy, a diabolical grace. Bona, like Toyen and Leonora Carrington, only reveals certain of her secrets in order to affirm an unseizable mystery that cannot be reduced to any moral or value judgement. The paintings of Manina, who participated in the Surrealist exhibition of 1959, show paradisiacal colors occasionally reminiscent of Klimt and of certain exotic birds. Her works represent a kind of spectral analysis of emotional states. Finally, Dorothea Tanning gives a masterful expression of Surrealist mythology in her pictures as well as in her sculptures. She has walked through painting as through a mirror, and it is from the other side of the picture that she seems to organize, with a refined violence, a formidable storm of phantasms. "Open yourself up to the impossible, to everything that can lift you out of banality and vulgarity," seems to be her permanent motto that continually makes her go beyond the limits of pictorial possibilities.

This is the general sense of the works created by the women who participated in Surrealism. They have ventured into the unknown and been able to renew themselves with a freedom that is often greater than that of men whose formal taboos they are not subject to. The work they have accomplished is enormous and forms an inseparable part of the greatest intellectual movement of liberation of the 20th century.

## Surrealist «Illustrations»

by Gilbert Lascault (p. 117-120)

What follows consists of different ways of considering 95 "illustrations": 48 in *Nadja*, 8 in *Les Vases Communicants*, 20 in *L'Amour Fou*, and 19 in *Subversion des Images* by Paul Loughé. The Western tradition (which Surrealist texts and practices fought and tried to transform) has always subordinated the image to the written word; indeed, this seems to be implied in the very word "illustration."

In the aforementioned works, this hierarchy is overturned. Yet *Les Vases Communicants* is preceded by a "table of illustrations." And Nougé's book presents itself as "Notes illustrated by nineteen photographs taken by the author." In *Nadja* the illustrations are not numbered and are in general defined by a quotation from the text accompanied by its reference. *L'Amour Fou* prefers to talk about figures that it would be perhaps not out of place to compare to those in books of geometry, physics and chemistry.

One of the functions of these figures (especially the photographs of places and persons) is in relation with what Breton called the "anti-literary imperatives" of Surrealism. The preface to *Nadja* that was added in 1962 underlines: "The purpose of the abundant photographic illustration is to eliminate every description..."

The photographs Breton chose undoubtedly interest us more than they did readers of before 1960. Our reading of surrealist "illustrations" has been enhanced by our knowledge of the works of Boltanski, Annette Messager and Jean Le Gac, etc. Thanks to them, we are better equipped to understand the games of the text and the figures, of what is true and false, when the document confirms the uncertain, when uncertainties overthrow facts, when a banal photograph becomes the sign of a tragedy or of an incredible adventure.

Contemporary practices also make us aware of how (in Breton and Nougé) photography is linked to a reflection on absence and emptiness. This is a scandal for those who naively believe that a photograph is a complete and infallible depiction of reality. In *L'Amour Fou*, an absent photograph, undoubtedly impossible to take (and hence all the more real) plays as important a role as the photographs that are reproduced: "I regret that I was not able to include as a complement to the illustration of the text the photograph of a handsome locomotive that has stood abandoned for years in the delirium of the virgin forest" (p. 15). This absent photograph is also to be connected with the objects that are absent in the photographs. In *L'Amour Fou*, Breton, commenting on a statue by Giacometti (figure 6 of the book), points out "the invisible but present object" that is held in the hands of the female figure.

If Surrealism uses images in a subversive way, it also uses them to subvert the text, to inject a certain disorder into the book. The images in *Nadja* (which refer to precise pages in the text) bring about an irregular reading of the book. Some pages are at the origin of many images, and the reader must read them more than once in order to seek out the captions. Sometimes the image precedes the text which it leads one to anticipate; sometimes it comes after it and makes the reader see it in a different light. In *L'Amour Fou* images and text are shuffled in an even more systematic and extraordinary way. Figure 1, for example, refers to page 26; figure 2 to page 19; figure 12 to page 88, etc.

This perturbation in the succession of printed lines and numbered pages can be compared to the way desire operates. Organization and disorganization, Eros and the pulsions of death, are confronted and coordinated. For Breton, "The two instincts (the sexual instinct and the death instinct) have never been more exalted than can be observed under the ultra-material disguises of pages 39 and 40..." A strange wooden spoon, "a very evolved descendant of the helmet," constitute these ultra-material disguises. Without feeling the need for further commentary, Breton places on one side of the same sheet the disguise of the pulsions of death and on the other that of erotic pulsions.

Many other things could be said about the "illustrations" of André Breton and Paul Nougé. The role that words play inside the images, for instance, is very significant, particularly in *Nadja* where houses are photographed because of their inscriptions (Bois-Charbons; Mazda; Camées durs; etc.). The strange relationships between these words inside the images and those under them and around them give rise to many questions. Another fascinating aspect is the number of gloves photographed in these images. Remember the photo of the glove in *Nadja* and the strange text (p. 65) to which it refers. This glove evokes the female hand that the *Surrealist Manifesto* (1924) talks about with respect to hallucinations. To what deviations (of the heart, spirit and body) can these gloves and hands lead us?

## Surrealist Objects

by André Pieyre de Mandiargues  
(p. 121-130)

"The world is peopled with objects," as Francis Ponge wrote. The fact that everything in the world can be thought of as an object, from an antique to a grain of sand, is why it is so difficult

to talk about "surrealist objects." No one really knows what a surrealist object is. The only criterion we have is — as always when it is a question of Surrealism — the thought and taste (emotional more than aesthetic) of André Breton. Let us leave aside, then, all the objects that have been collected or made by man throughout his history and that could be included in a catalog of Surrealism and concentrate first on those that relate specifically to Dada.

An urge for destruction, a spirit of aggressivity, of scandal and derision, undoubtedly inspire all these works. Foremost among them stand the inventions of Marcel Duchamp, whose *Bicycle Wheel* on a stool dates from 1913, the *Bottle-Rack* from 1914, and the insulting *Fountain* from 1917. These have always reminded me of the jokes of art students. I find the birdcage filled with marble sugar cubes entitled *Why Not Sneeze*, *Rrose Sélavy* (1921) much more interesting because of the way it challenges the idea of gravity. But the great master of the dadaist object is Man Ray, one of the most subtle "objectors" of all time. His *Gift* (an iron studded with nails) of 1921 is justly famous, and other works such as *Marteau Sans Maître* of 1921 or the *Mystery of Isidore Ducasse* of 1920 (the ancestor of all the "packaged" works of our time), to name but a few, are incomparable. The influence of these subversive objects on the painting of Magritte should not be overlooked. With the exception of Duchamp and especially of Man Ray, those who participated in the various Dada movements produced pictures, collages and sculptures rather than true objects, and we shall not concern ourselves with them here but move on to Surrealism.

Surrealism attached so much importance to the object that some have even accused Surrealist exhibitions of being "flea markets." Interestingly, one of the first things André Breton said to me was, "You're a collector, I hope." His own love of objects is highly apparent in *Nadja*. The exhibition of surrealist objects at the Galerie des Beaux-Arts in 1938 was the occasion for almost all the members of the group to engage themselves in the creation of objects.

The golden age of the surrealist object dates between 1936 and 1939. Unlike the dada objects, they were not intended as jokes but rather were symbolic metaphors marked by the influence of psychoanalysis and introduced into a concrete space for the purpose of demonstration and ritual as much as for that of leading consciousness astray.

The objects Giacometti made show an underlying complicity with the ideas of Breton. The most famous ones, such as *La Boule Suspendue* of 1930-31 and the *Objet Desagrégable à Jeter* of 1932 have a disconcerting, upsetting character that relates them to dreams of frustration and persecution. They arise out of a world that is unreal, surreal, and this and the gratuitousness of their forms clearly distinguishes them from dadaist objects. It seems to me that Giacometti was the first of the Surrealist artists to give the object the serious attention it deserved.

I have always considered Max Ernst as the Surrealist painter *par excellence*. However, his objects resemble collages, and the collage is more related to painting than it is to sculpture. Except for the excellent *Mutilité et Apatridie* of 1936, the objects of Jean Arp are clearly sculpture. Miró has always felt as much at home in three as in two-dimensional space, but he has also created surrealist objects that are among the most happy and joyful that have ever been invented. The *Poetic Object* of 1936 and the *Young Girl Escaping* of 1957, to mention only two, are masterly examples of that kind of humor that was so important to Breton. Masson, Tanguy and Brauner are primarily painters, and the object plays a rather secondary role in their work. Surprisingly, the same is true for Magritte, whose objects seem rather pale reflections of his paintings. There are three painters, however, whose contribution to the invention and production of surrealist objects is capital: Hans Bellmer, Salvador Dalí and Meret Oppenheim.

When one thinks of Bellmer, one thinks of his dolls, from the first that was done in Berlin in 1934 up to her recent sisters. Bellmer's dolls are objects in the strictest sense of the word, and it is they that inspire the troubling drawings and engravings of the artist. By virtue of their interchangeable elements, these dolls can be thought of as anagrams of the female body. Humor and cruelty are blended in these works that are organized into a philosophy of a meticulous acuity Salvador Dalí, around 1931, undertook with Breton to produce and to put into circulation objects with a symbolic functioning capable of jolting man out of his banal ruts. Dalí's morphological genius and his extraordinary humor produced many marvels of this kind which he continued to create even after he broke with Surrealism.

The prestigious position Meret Oppenheim occupies in the history of Surrealism dates from her *Déjeuner en Fourrure* of 1936, an object that exerted a sort of hypnagogic power on us. The humor visible in her brilliantly original works is close to that of Man Ray but also has a kind of

thorny tenderness that is characteristic of German Switzerland.

All these beautiful objects should have been struck with sterility. Unfortunately they have continued to proliferate. Clever businessmen from Milan have re-edited and multiplied the provocative finds of the past. It is to be regretted that André Breton's cane is still not active, the one that fell on the slightly used Dadaists of *Cœur à Barbe*. "What a man!" one of the victims admiringly told me, "What strength he had! He broke my arm with one blow!"

André Breton:

## «A Total Revolution of the Object»

(p. 131)

Just as modern physics is founded on non-Euclidean geometry, the creation of "surrealist objects" is a response to the need to establish a true "physics of poetry," to quote Paul Eluard. The purpose of the objects exhibited at the Surrealist exhibition in May, 1936, was to lift the taboo surrounding all those objects that we use daily, more out of habit than necessity, and which delude us into thinking, in keeping with the tyranny of common sense, that they alone constitute reality. However, the detestable sovereignty they exert over us is being undermined by the efforts of poets and artists who, in the same way as scientists with their "fields of force," go beyond the limitations of the concrete object by merging different images in the imagination.

They see all the *latencies* inherent in the object which are not peculiar to it and which call for its transformation. The conventional value of the object disappears behind its evocative powers. "What is," writes Bachelard, "belief in reality, what is the idea of reality, the basic metaphysical function of reality, if it is not essentially the conviction that there is *more to reality than the visible world reveals*" (my italics). This is a brilliant confirmation of the Surrealist method that seeks to provoke a *total revolution of the object* either by diverting it from its original purpose and giving it a new name (Duchamp's ready-made), or by showing it in a state caused by natural forces, fire, earthquakes, water. There is also the irrational ambiguity of the "found object" which confers a new dignity on the object and leaves a wide margin for interpretation (as in the found-object-interpreted by Max Ernst). Finally, there is the Surrealist object properly speaking, which is an assemblage of heterogeneous elements. What all these objects have in common is that they are derived from the ordinary objects that surround us, from which they differ by a simple *mutation of the role* they play.

From *Le Surréalisme et la Peinture* (Paris, Gallimard, 1928-65).

## From Mechanics to Metamechanics

by Pierre Restany (p. 132-140)

The relationship of the 20th century with the machine has been both passionate and complex, to say the least. Grandpapa Duchamp covered just about every aspect of it. When he was a child in Rouen he stopped before the window of a candystore: the Chocolate Grinder was a sign of destiny, anticipating the Large Glass.

It is justly said that Duchamp turned aesthetics into ethics and art into a moral question. From the viewpoint of the machine, Duchamp's contribution was even more decisive in the sense that he was the only artist of his time who was able to develop the consequences of the First Industrial Revolution to their most extreme point. The visual and erotic metaphors that the machine inspired in him are the direct reflection of a Manichean vision of the world. The machine permitted man to generalize and normalize his demiurgic vocation: everything made by man (thanks to the machine) is Art, the rest is Nature. The ready-mades should be seen in this context of an Art-Nature Manicheism. Picabia's mechanistic imagination grew out of his contact with Duchamp (in New York in 1915) and also evolved in the above-mentioned direction.

From the machine to idolatry of the machine (machinolatry) there is only a short step. And in the years 1910-1920 it was quickly taken. The Futurists made a modern cult out of mechanical energy. The Constructivists put the machine at the service of the revolution (Tatlin being to the Russian October of 1917 what Léger was to the French Popular Front of 1936). However, this optimistic belief in the machine was soon put to rout by the Surrealist theory of psychic automatism. André Breton asserted the supremacy of the imagination over rational superstructures. For this imagination that had just emerged out of darkness to assume power in full daylight, the machine was the enemy of nature, it was against chance and a catalyzer of death. Out of this, besides, came its erotic charge. Max Ernst, the most mechanistic of all Surrealist painters, illustrates this deliberately ambiguous vision of the machine, the intrusion of rationality — in the form of a permanent aggressivity — into the world of the irrational. The famous reference to Lautréamont vividly shows the place of the machine in the Surrealist universe: it is the chance encounter of a sewing machine and an umbrella on a vivisection table.

The worldwide economic depression of 1929 and the early signs of World War II accelerated the anti-mechanistic reaction in the thirties. The machine became more and more an object of apprehension, as shown in Huxley's *Brave New World* (1932) or Chaplin's *Modern Times* (1936). But it was necessary to wait for the postwar period and the generation that affirmed itself in the years 1955-1960 for a renewal of a measured optimism in the machine and the birth of a *technological humanism* that was incarnated in New York by neo-Dada and Pop Art and in Paris by Nouveau Réalisme. This optimism is "measured" because it lacks a blind faith in technology but believes in the power of man to use the machine for his own good. It was on the basis of this credo that Yves Klein built his architecture of air and promised a return to a state of nature in a technological Eden.

But it was the Swiss artist, Jean Tinguely, who best represented this attitude and carried it even further. He went from mechanics to metamechanics as one goes from physics to metaphysics. What Tinguely seeks is not order but mechanical disorder. Out of this mechanical disorder came, a few months apart, the *Giant Metamatic No. 17* of the Paris Biennial (Musée d'Art Moderne, October 2 1959) and *Homage to New York* (Museum of Modern Art, March 17 1960). The first was an abstract drawing and painting machine that produced miles and miles of informal type work on paper; the second was a ten feet high architectural happening made out of scrap metal and various objects that self-destructed in forty minutes. The recreation and the de-creation of the same world.

Where are we going from here? Let us put our trust in man and his torments and in the last years of this century: the debate concerning mechanics and metamechanics as well as the promethean adventure of the machine are both far from ended.

## René Magritte

by Patrick Waldberg (p. 141-150)

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

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

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

XX siècle no. 22, 1963.

## An Interview with Jacques Hérold: Surrealist Games

(p. 151-153)

**Alain Jouffroy:** *You stayed in Marseille, Victor Brauner and yourself, between 1940 and the end of 1942?*

**Jacques Hérold:** Yes. We spent a lot of time together at the bistro in the harbor. And then we often went to Air-Bel, a villa in the suburbs where André Breton was living. We saw each other almost every day.

**A.J.:** *After Breton left for America in 1942 did you continue to play (the Surrealist games)?*

**J.H.:** Only Dominguez, Victor and myself were left, and we saw each other a little less. Victor and I started a "drawing laboratory" where we played the game of "cadavres exquis." What is a game? It's painting, writing, poetry. When you're alone, before your table, you begin to play by yourself.

**A.J.:** *But isn't the Surrealist game collective in principle?*

**J.H.:** Yes, but it's the spirit of the game that counts. Just because you're with a group of friends and expressing something that's based on some rule or law, doesn't change the fact that you're basically playing a game with yourself. There's no competition as in an ordinary game. And out of this game there comes a spark that creates another spark, which in turn leads to something else...

**A.J.:** *What do you mean by a "spark"?*

**J.H.:** It's the beauty of the game: its convulsive quality. In Paris before the war I often would play with Breton in quiet cafes we would go to after dinner. "What are we going to play?" - "Let's make a drawing with our eyes closed," or, "Let's draw with our left hand."

**A.J.:** *So the game becomes a discovery of yourself?*

**J.H.:** The more you go into yourself, the less control there is. With your eyes closed, your left hand and an imaginary subject, the game takes place in the most interiorized way possible, but it's more than that.

**A.J.:** *And the "Cadavres exquis"?*

**J.H.:** The most exciting thing about the "Cadavres exquis" was the attempt we made always to invent something new. For example, making the portrait of someone by means of invented objects. It was a total invention and the others had to figure out who it was a portrait of. And it was rare that they didn't.

**A.J.:** *There was also the most dangerous game: the game of truth.*

**J.H.:** There was no way of not replying or of being evasive. We couldn't lie because we knew each other so well: our life, our passions...

**A.J.:** *Do you think the game of truth was revolutionary?*

**J.H.:** Absolutely. The purpose was revolutionary, purified of all attachments to a society, to a form of society... We were always at the disposal "of the other," which is already revolutionary in the sense that it's free of egocentricity. And then there was also the idea that the revolution can only be carried out by those who are capable of self-detachment.

## The Universe of Signs

by Roger Caillois (p. 154-160)

As soon as Surrealism freed itself from the nihilism of Dada, it began to use and to combine signs in a new and radical way. The claim of Surrealism was that everything is a potential sign and above all signals to those who are chosen. To capture this fleeting message somnambulism was considered a much better means than vigi-

lance. Once the constraints and prejudices of reason, morality and aesthetics had been rejected, the spirit was able to accede to an authentic universe where it could listen to the dictates of the subconscious. The secret language of the inner abyss freed of the daily controls that smother and distort it was added to the recognizable signs of which the outer world is composed. Images from sleep, from automatic writing and from chance thus burst up like so many hallucinatory and light-giving rockets. Out of the forbidden shadows came a second world (that of surreality) which only reveals itself in incomplete and ambiguous manifestations that resemble signals. The recipient, or at least he who believes that destiny is winking at him, receives them like condensed images whose mysterious information contains a sort of investiture.

What has changed here, and in an extraordinary way, is the meaning of the word *sign*. In the past a sign was understood to be something that communicated or carried an information which became valuable only when it was explained. But now every sign, coincidence, metaphor or object whose function is not known, that is turned aside from its true destination, or that contradicts the laws of perception or logic, is charged with a specific fascination. No attempt is made to discover the solution for fear of breaking the spell. In other words, the sign is no longer a sign because it bears a message but because it acts as the support of an infinite reverie. The recurrent images that Surrealism employs in this way end up by constituting a repertoire of familiar references just as the harlequin, guitar and newspaper do for the Cubists.

For Breton and the Surrealists, the whole universe is swept by signs as by beacons. It is a question of knowing how to identify them or rather learning how to *charge* them in the sense that this word has in electricity and also in magic. Almost anything can act as a sign provided the circumstances are the slightest degree favorable and the suddenly alerted subject can recognize and choose the prodigy, almost encouraging it with a sort of "Open Sesame!" Seen in this way, the world becomes, if not a phantasmagoria, at least a cryptogram. To paraphrase Breton, it is written in code, but that code can be deciphered. The poet is confronted with a universe that can be traced back to Paracelsus and even to the *Hieroglyphica* of Horapollon and the Gnostics. All the *Great Transparent Ones* and every esoteric tradition have contributed to enrich it and to enlarge a repertoire of symbols that everyone can dip into according to the inspiration of the moment.

Surrealism has always reminded me of an asymptote, that is, of one of those curves that approach infinity without ever reaching it. What is at issue is to discover outside our spirit, which is always ready to deceive itself, the recurrent legislation that governs the totality from which we are descended, which encompasses and understands us and which we must seek to understand in our turn by means of that minute convex lens we are endowed with.

## CHRONIQUES DU JOUR

### Marino Marini at the Villa Reale in Milan

by Lara-Vinca Masini

(p. 161-162)

Marino Marini has recently donated the *Portraits* belonging to him as well as the preparatory drawings that accompany them to the Museum of Modern Art in Milan. This donation consists of thirty-three pieces in terracotta, polychrome plaster and bronze dating from 1929 to 1967. A few other major works that belong to the wife of the artist, Marina Marini, have also been given on loan: a bronze *Pomona* of 1941, a *Horse* of 1953, also in bronze, a series of small *Jugglers* and *Acrobats*, about twenty small bronzes and terracottas, a few well-known pictures (*Giselle*, 1923; *The Algerian Woman*, 1927; *The Carriage Builder's Daughters*, 1957, etc.), as well as an important group of lithographs, watercolors and aquatints from different periods (many examples of the artist's graphic work are already in the museum's collection).

This donation is exemplary for more than one reason. First of all, the artist has given a public

organization an important part of his work, thus withdrawing it from commerce. The response of the museum was commensurate with the gift and showed that it was aware of the value of Marino Marini's gesture: six rooms of the Villa Reale on via Palestro were set aside for the donation.

In the first the graphic work can be seen; in the second the small "theater" of the *Jugglers* and *Acrobats*; the *Portraits* are grouped in a third room, as are the preparatory drawings in the fourth where an automatic slide projector makes it possible to see the whole body of the *Portraits*; the large *Pomona* and the *Horse* stand respectively in the last two rooms. There was obviously no intention of modifying in any way the inner arrangement of the Villa Reale, which was built in the eighteenth century and whose monumental size is badly adapted to modern museographical installations. Insofar as possible, then, an effort was made to separate "form" and "contents" by means of panels suspended from the beams and the railings on the ceilings.

But by far the most spectacular effect belongs to the room that contains the small "theater" of the ten *Jugglers* and *Acrobats*. A veritable ballet of light, carefully adjusted and made even more dynamic by the particular movements of the light sources and by the alternation of light and shadow, gives them a truly astonishing presence. Hopefully initiatives of this kind will not remain isolated and unique occurrences but will encourage the museums and public institutions to adopt a more positive and responsible attitude toward the art of our time.

## Tantra Asana, Tantra Sadhana

by Maiten Bouisset (p. 163)

A number of exhibitions and recently published books have introduced Tantric Art to the West. Its iconography, freedom and abundance of plastic inventions exert a kind of fascination upon the non-initiated mind.

Tantrism is an esoteric form of Hinduism and suggests a way of identifying the individual self with universal consciousness. It resolves dualism not by abstract reflection or ascetic rites but by the awakening and concentration of all the energies present in the human body with a view to attaining the fundamental Oneness. For Tantrism, this Cosmic Oneness rests on the integration of male and female principles. Specifically, it is through sexual union (reconstitution of the original androgynous unity, source of life) that we are able to accede to Illumination. The Tantra Asana, a spiritual experience, and Tantra Sadhana, the yoga technique of sexual intercourse, teach the ways of awakening, measuring and canalizing the formidable energetic and illuminatory power of sexual union in order to attain ineffable happiness, liberating ecstasy and unlimited consciousness.

Tantric iconography consists of both the most conceptual forms and the most realistic images and dates from the third millennium before Christ to the start of our century. The cosmograms of Tantra Sadhana, the trees of life, lunar houses, and the diagrams of Yantras are used in meditation to reach a state of superior consciousness. The realistic iconography of Tantra Asana teaches the yoga positions that lead to perfect sexual union and to harmony with the cosmic forces. "There is no reason without Union, and without Union there is no knowledge," says the Tantric precept. "Everything is One." This is the last stage of Tantric teaching and marks the greatest beatitude which is achieved by means of phenomenal experience.

## Domenico Gnoli

by André Pieyre de Mandiargues (p. 164)

Domenico Gnoli is a passionate observer of the objects that fill up man's everyday environment. His pictures are exclusively centered on the most common and daily things. He pays great attention to clothes and occasionally to hair, seen from the back and considered as a wig, a decoration. In what concerns the house, his eye seems only to be interested in those pieces of furniture that are related to rest (many beds, a few couches and chairs) as well as bathroom fixtures. His work has often been compared to that of the Pop artists. But if one forgets the

subject matter he treats and concentrates on his style, his originality and distinctiveness become flagrantly apparent. For Gnoli's painterly style illumines as much as it describes the banal objects that are part of daily life. In the true sense of the word, it *illustrates* them whereas Pop Art vulgarizes them. Gnoli finally has very little in common with Pop artists.

Gnoli's brand of realism is not devoid of mystery nor does it exclude that rather unusual poetry that dwells in the most ordinary reality the moment it is seen in a perspective that goes beyond the normal way people look at things. I might add that Gnoli's particular viewpoint is related to a recent current in Italian art that can be seen both in the early pictures of Giorgio de Chirico as well as in the first films of Vittorio De Sica.

## The XII São Paulo Biennial

by Jacques Lassaigue (p. 165)

The XII São Paulo Biennial certainly did not resemble any other either in what was traditional about it or in what was deliberately new. As always the Latin American participation was capital, and in the works of Bolivian, Colombian, Chilean, or Paraguayan artists one felt a sense of people moving forward and struggling to assume their future.

In keeping with tradition, many countries showed retrospectives of major artists. From France came a retrospective of 22 important pictures of Kandinsky. Argentina presented a retrospective of the sculptor Pablo Manes. Brazil invited its main artists to show their works via slides or films, but these mechanical techniques functioned in such a mediocre way that the experience had no meaning. The North American representatives, a group of painters from Chicago, were particularly disappointing. The general climate was one of uncertainty, and thus it is difficult to attach too much importance to the traditional prizes that were awarded to the Belgian caricaturist Folon and the Spanish sculptor Berrocal.

The Spanish section was especially impressive not only because of Berrocal's work but also because of the dramatic evocations of Villalba and the gigantic wooden chess set done by the Zappa group. In fact, the success of certain group works will probably remain the most interesting feature of this Biennial.

## Anita de Caro

by Pierre Volboudt (p. 165)

First the shadows appeared. In couples, they stood motionlessly together, as if spellbound, as if following the rites of an unknown ceremony. What game were these hieratic phantoms playing? This is the question that seems to be asked — and answered — in the recent pictures of Anita de Caro. In them, reflection has been given a body. Each being stands alone with its partner, who perhaps is nothing more than the image of his desire. The space alone has changed, has become symbolical. Crepuscular figures are active in front of vast dreamy expanses. The geometry of plants and stones is suffocating. The mannikin of flesh escapes into a duplicate image of itself, beyond an invisible mirror. These figures are inseparably welded in their solitude. The King and Queen are face to face. Their escort has vanished. Everything that is going to happen must happen between them. There is no other choice. There is no possibility of evasion.

Enigma without a solution, solution without a problem, each picture by Anita de Caro suggests an occult evidence and depicts a search for and a fascination with what cannot be expressed. A painter above all, Anita de Caro raises painting to the height of the architecture and the fairy-like wonder of the idea.

## The VIII Paris Biennial

by Alain Jouffroy (p. 166-167)

What touched me the most about this Biennial was the fact that there were so many unknown artists in it. I knew nothing, for example, about the Korean painter Moon-Seup Shim, who places stones on torn painted paper

falling from the walls, or about the French painter Jean Clareboudt, who showed funeral environments that transformed a visit to the Museum into a true initiatory voyage that was unfortunately a little too reminiscent of the "stations of the Cross." On the other hand, Louis Cane, who explicitly bases his work on American Abstract painting about which he speaks in aesthetic terms (that are finally despite his intention more Hegelian than Marxist) affirms himself as the only French painter capable of magnifying space by means of a few painted canvases placed on the wall and the ground. His works have a solemn presence that could not be more remote from the spectator and that give one the feeling that a sacred image — a Buddha or a Christ — has been "erased" by a painter whose prime concern, however, is to communicate the need for a *sovereign silence*.

The Hungarian artist, Tamas Szentjauby, exhibited a "portable trench for three people," made of "linen, sulfur and wood," that strangely joined the idea of the trench with that of a stretcher. In the catalog there was a photograph that Szentjauby had had taken of himself in 1972 in front of the Hotel Continental in Budapest, which is where foreign visitors stay. He had sat for a few minutes on the sidewalk with adhesive tape across his mouth before the police came and arrested him. In this context he specifies, "Everything that is forbidden is art — be forbidden," which radicalizes the much more ambiguous attitude of a Ben (for example).

The environment of Tasuo Kawaguchi entitled "Relation-Energy" imparts to technology (neons, motors, electrical equipment, etc.) the ideas of unknown relationships between objects. His work presages a future in which man will have to communicate with the wreckage of industrial civilizations (as after an atomic bomb). Kawaguchi continues in his own way the work of Tetsumi Kudo and that of all the other objectors. Finally, the work of Bernard Moninot deserves mention. His *Reflections* show shop windows empty of their merchandise, for which rags and sheets have been substituted, faithfully painted in what almost amounts to a trompe-l'oeil technique. His three-dimensional works make the viewer feel isolated from the inside of the shop by means of a window partially covered with whitening. With regard to American Photo-Realism, one can now affirm that Moninot has acquired an independence and a considerable advance that permits him to "empty" the myths of the consumer society.

The Paris Biennial thus displayed, on an international level, the provisory conclusions of what a minority of artists in Paris and New York had perceived and undertaken between 1959 and 1964. Does history have a tendency to accelerate? One hopes so.

## Max Ernst: Disturbances, Delights and Organs

by Alain Jouffroy (p. 168-169)

Does Surrealist painting seek to escape from history? Max Ernst, who gave Surrealism its pictorial iconography, is also the inventor of a mythology that has its own history, characters and signs, in short, its own secret archaeology. For fifty years each of his pictures has enabled thought to move forward in the inviolable domain of poetry. The role he played is equal in importance to that of Picasso, Duchamp and Miró. Painting would have remained a rather anachronistic activity if these four painters had not instigated a fundamental change in the relationship the artist has with his work and in that which the viewer has with painting.

What does one see in his works? Imaginary birds, landscapes in which the specter of earthquakes creates disturbing glimmers, suns and moons encircled by their coronas and auras, constellations. His extraordinary mastery of color engenders a dreamlike atmosphere in which time seems transfixed, immortalized. Either one feels it or one doesn't. It is as if man, like time, were ostracized from the picture in order to affirm the sovereignty of a space free of obstacles and constraints and of any reference whatever to everyday reality. Contrary to historic painting, Max Ernst situates himself in the distant inner space where the archetypal images, emblems and blazons of a mental chivalry related to secret sects and initiation ceremonies are born. His most recent works, shown last winter at the Iolas Gallery, also belong to this nocturnal, sibylline world and proclaim the painter's sole allegiance to that inner model he has definitively made his own.

It is clear that for Max Ernst painting is the concrete manifestation of vision and of poetry. Removed from time, he undoubtedly wants to

prove that history is ruled by poetry and is absorbed by it, disappearing into its endless night. But it should not be thought that his painting illustrates in a pejorative "literary" way anything outside of itself; rather, it cannot be separated from the elements that compose it, from its splendid material existence. A picture by Max Ernst finally resembles a fragment of thought that has fallen like an aerolite to the ground. It should be approached with due caution. His exhibit at Iolas was entitled: "Disturbances, Delights and Organs." For "Disturbances" we can read "Loves." Don't certain "loves" have the power to disturb the existing order of values? I tend to believe that this is what Max Ernst was secretly trying to tell us.

## Moore's Graphic Work

by Arnold Kohler (p. 170-171)

Henry Moore began with the technique of xylography; the theme of two woods done in 1931 is derived from his sculpted figures but without in any way being a simple reproduction of them; on the contrary, a true freedom of invention is in evidence. However, Moore abandoned this particular technique and only began working in prints again in 1939 with a lithograph entitled *The Spanish Prisoner* that was inspired by the Spanish civil war and that was done for the purpose of raising money to save imperiled Spanish works of art. For a long time lithography remained his favorite technique, and Moore used it to elaborate on the theme of standing, seated or reclining figures whose bodies are looped with the same meaningful voids as in his sculptures. The range of colors is limited and often attains a violent intensity of expression.

It was not really until after 1960 that Moore began to work with the techniques of engraving — etching, aquatint, drypoint and soft varnish, used individually or together. These works show the obvious mastery of the engraving gesture but they also reveal a new universe. What is important is the discovery and exploration of places that have nothing to do with human presence. Moore reinvents a space similar to that of Piranesi's dungeons, a closed, underground world of caverns and arches that is oppressive and yet magical, as in the plate *Tunnel, Arch and Windows* or in the even denser atmosphere of the *Stonehenge* etchings.

In all these recent works, the artist has drawn the maximum effects out of the depths and variations of intensity permitted by etching and related techniques. However, his engraved work has another important aspect that counterbalances its nocturnal, cosmic side: the series (etching and drypoint) of *Sheep*. In the architectural conception of these compositions as well as in the emphasis on round volumes can be seen the common denominator of Moore's entire oeuvre.

## Gilioli at Glières

(p. 172)

Emile Gilioli's monument to the Resistance was inaugurated by André Malraux in September 1973 at the plateau of Glières. This monument shows how abstract sculpture and the most transparent symbolism can be combined, and it incarnates the forces and energies of the Resistance struggle against Nazism. "With its wing of hope, its wing amputated in combat," Malraux said on this occasion, "and the rising sun between them. In its place of withdrawal, this statue whose raised arms are yet offered arms, this statue whose voices are woven together in a way suggestive of the interrogation of Egyptian tombs..." This monument (54' x 66' x 13') is made of reinforced concrete whose different framings let all the irregularities of the raw matter appear. It stands there as a symbol of man's power to resist oppressive authority.

## Recalcati: Making Use of Chirico

by Gilbert Lascault (p. 174-175)

Between October and November, 1973, thirty pictures by Antonio Recalcati were on exhibit at the Galerie Mathias Fels in Paris. As Alain Jouffroy noted in his preface to the catalogue, Recalcati

repaints Chirico. That is, into precisely structured pictures that immediately evoke the world of Giorgio de Chirico, he introduces pastries, sausages and sometimes strange female legs that resemble hams. Recalcati also unleashes his fury against the marble statue that can be seen in Chirico's paintings; he scratches and erases it, making it look as fragmented as if it had been struck by a hammer.

Recalcati's work in 1973 then consists of repainting and assimilating the pictures of de Chirico. There are many ways to interpret this, but the first that comes to mind is perhaps that of *profanation*. What is at issue is the violation of a sacred space, the forceful appropriation of a picture produced by someone else. In other words, no more artistic property; the disrespect of the painter overcomes the paralyzing sense of veneration one is taught to feel before "works of art." Just as Duchamp put a mustache on the Mona Lisa, so Recalcati endows the piazzas and large deserted spaces of de Chirico with an abundance of Parma hams, salami, soup-tureens filled with chocolate, beef tongues and sandwiches. The metaphysical void is transformed into a display of food that invites one to consume. But this profanation and desacralization should not be interpreted as an expression of hatred toward Chirico nor as an attempt to destroy (even symbolically) his works. All that Recalcati seeks is *the right to make use of them*.

At the same time, this profanatory use of de Chirico's pictures can be read as a *materialist act*, a defense of materialism sharply opposed to that annoying label of "metaphysical painting" often used as a pretext to write about de Chirico's works in idealistic and theological terms. These writers see the empty squares as being haunted by a dead God, an absent Word. Recalcati turns this Word into sausage, meat, sugar. By so doing, he perhaps unveils one of Chirico's secrets, showing openly what it seems that Chirico imagined behind the walls he painted. In effect, an amazing text by Chirico expresses his desire that the "unavowable" act of eating strawberries with cream be hidden "in the back of the darkest rooms." A 1919 picture is also entitled *Still Life with Salami*.

In this way Recalcati continues and extends the work begun by de Chirico, in whose pictures he finds both a reflection of his own desires and of his pictorial preoccupations. In Recalcati's paintings one can see a blend of cruelty and tenderness, a savage tenderness, a loving cruelty toward de Chirico, women, toward what is known as painting and what is called reality.

## Hiquily's «Couplings»

by Roland Penrose (p. 176)

Philippe Hiquily's workshop is a place of musical transformations. The chimes become a bell, and the bell bears fruit.

The hail that falls on the sheet-iron that seems to be painted with the echoes of the rain, announces the awakening of sea monsters. Their heads hard as knots waver on top of invisible stems.

Have you seen the form of your desires?  
Have you touched the egg from the inside?  
Do you know that in the midst of multiplicity each thing is born secretly?  
Hiquily, the wise man, watches over that life-giving force, assists in the birth of things, takes the hand of the newly born. His domain is that of birth, not that of the short-lived perfection of the flower.

To touch those sensitive knots is to change life. To create these exasperating tensions is to give a form to our desires.

(from the preface to the catalog of the exhibition of Philippe Hiquily, "Couplings," at the Galerie Hervé Odermatt, Nov. 21-Dec. 20 1973).

## Gérard Fromanger

by Alain Jouffroy (p. 178)

Since 1965 Gérard Fromanger has been exploring the ways by which a painter can bring his work into contact with real experience. Without ever confining himself to a formal system, he has developed a grammar and a vocabulary of color that enables him to draw a maximum of effects from his researches into the relationship between the individual and society. By means of his special way of decoding photographic documents, he has invented a "poetics" of the street in which

his role as an onlooker and witness is clearly made manifest. His investigations have developed from the silkscreens entitled *Le Rouge* (1968) to the series of paintings on the theme of the *Boulevard des Italiens*, then to that of shop windows in the *Painter and his Model*, and finally to the recent series of magazine kiosks. The political nature of his subject matter dealing with the consumer society and his own contradictory relationship with it finds in the systematic use of color its most coherent and effective plastic translation. There is nothing in common between his style and the aggressive neutrality of Pop and Photo-Realist artists. His use of color alone literally transfigures the "realistic" data of the photographs he uses as models.

His exhibition entitled *Annoncez la Couleur* that took place last winter at Jeanne Bucher consisted of paintings, silkscreens and collages grouped around a picture twelve meters long that was made up of thousands of fragments of fabric hung on a net, thus showing the *aleatory palette* that serves as the base for the development of his autonomous painterly language. This giant picture visualized the unlimited formal liberty that Fromanger sees as essential to the continuation of the individual adventure of a painter in our society.

## Around Jean Paulhan

by Jacques Dopagne (p. 179)

Jean Paulhan was not an ordinary writer. The exhibition "Around Jean Paulhan" that took place in the spring of 1974 at the Grand Palais in Paris makes this clear. All his life he asked the same question: is language, written or spoken, capable of communicating the reality of man?

This question led Jean Paulhan to interest himself in the language of painters. Obviously other writers have also concerned themselves with painters. But the difference between them and Paulhan is that they came to painters through painting, whereas he came to painting through painters. This is not simple casuistry. Jean Paulhan carefully chose the painters that were "his own." Among them, Braque, Fautrier and Dubuffet immediately come to mind. What he did for them and wrote about them shows the real pleasure that his dialogue with them gave him. In this respect, his correspondence with Dubuffet and Fautrier is very significant. After his first exhibition at Drouin, Dubuffet wrote him: "How profoundly your message touched me... There is no need to tell you how much you agree with and confirm my own feeling with regard to art and artists..."

There were many letters in the windows of the Grand Palais as well as many manuscripts and works illustrated by Masson, Chagall, Braque, Wols, Fautrier, Yolande Pivère and Bernard Dufour. Everything of importance in painting that has happened in the last fifty years could be seen on the walls. Each of these works, in their own way, spoke about Jean Paulhan, just as he spoke with each of them. The voice that I heard was that of a sincere, modest and deeply human man.

## D. H. Kahnweiler's 90th Birthday

by San Lazzaro (p. 179)

On June 25 1974, David Henri Kahnweiler celebrated his 90th birthday in the strictest privacy. Like Picasso, who never responded to the messages of wellwishers from all over the world. The dealer and historian of the painter was probably more appreciative of the greeting of his friends. Less fortunate than Picasso, he has had a difficult old age, but he has suffered without complaining even to those closest to him.

It is difficult to calculate what modern art owes D.H. Kahnweiler. Obviously he did not invent Cubism, but he financed and stood behind it and in a way represented it as much as Braque, Picasso or Juan Gris. A German citizen, he had to flee to Switzerland in 1914 when war broke out. His gallery and pictures were confiscated. After the war, these pictures were sold at auction; it was a disaster. But little by little these masterpieces acquired the monetary value that has put them today at the top of the art market. Perhaps we will soon be able to read his book *Conversations with Picasso* which Picasso did not want published while he was alive. It will undoubtedly be one of the most important books of the century.



