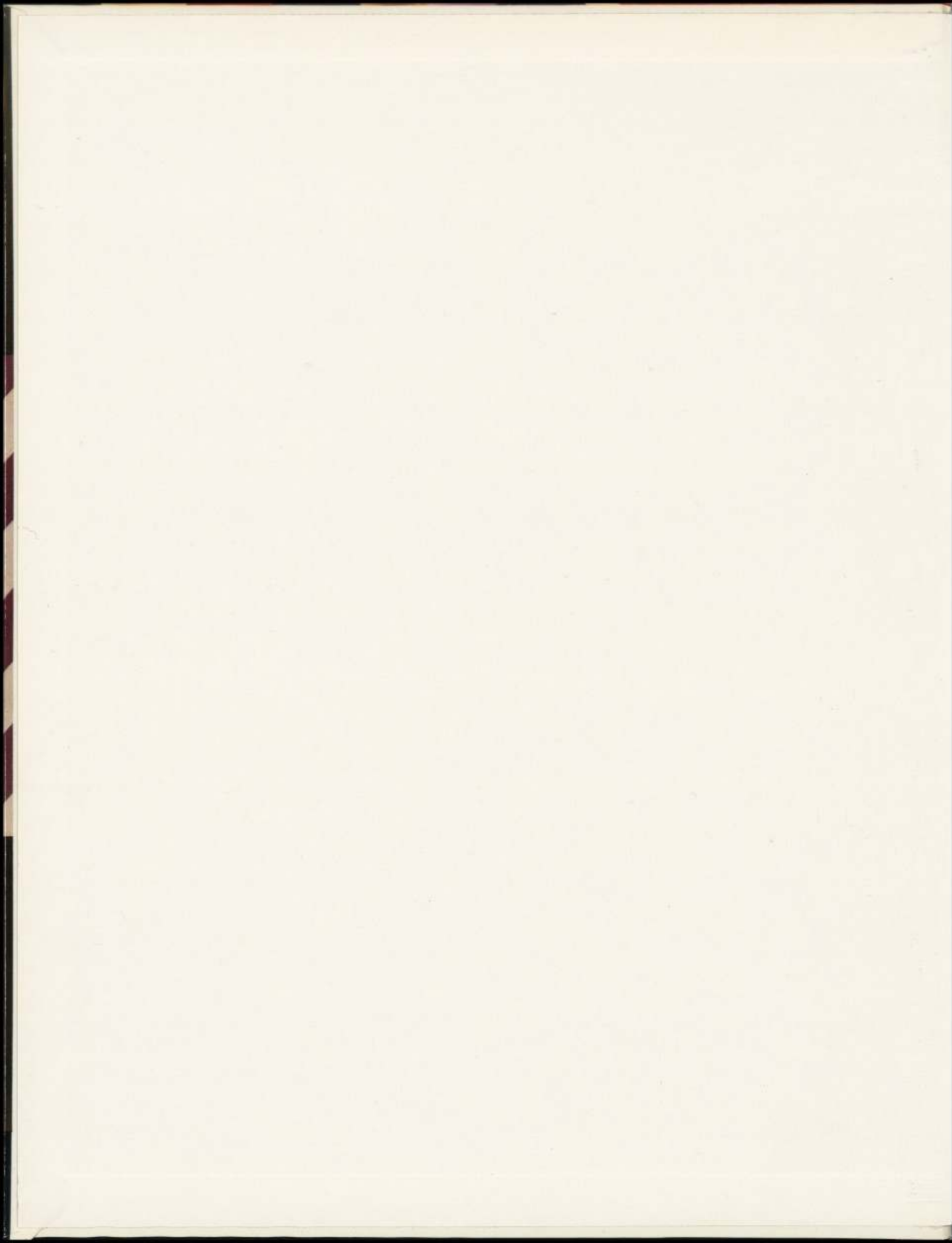


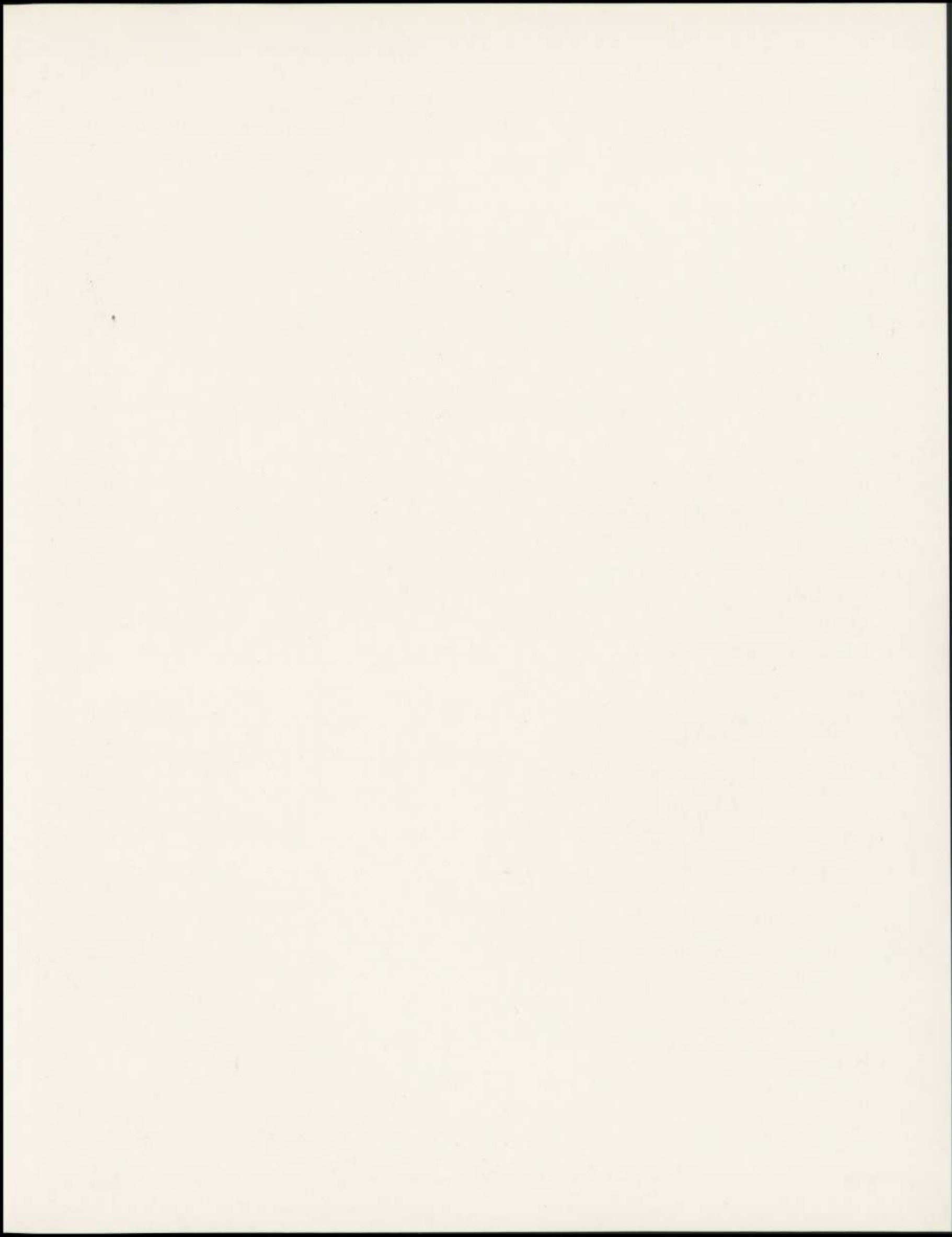
XXX<sup>e</sup> SIÈCLE • PANORAMA 73\* • U.S. Art I • XII - 73

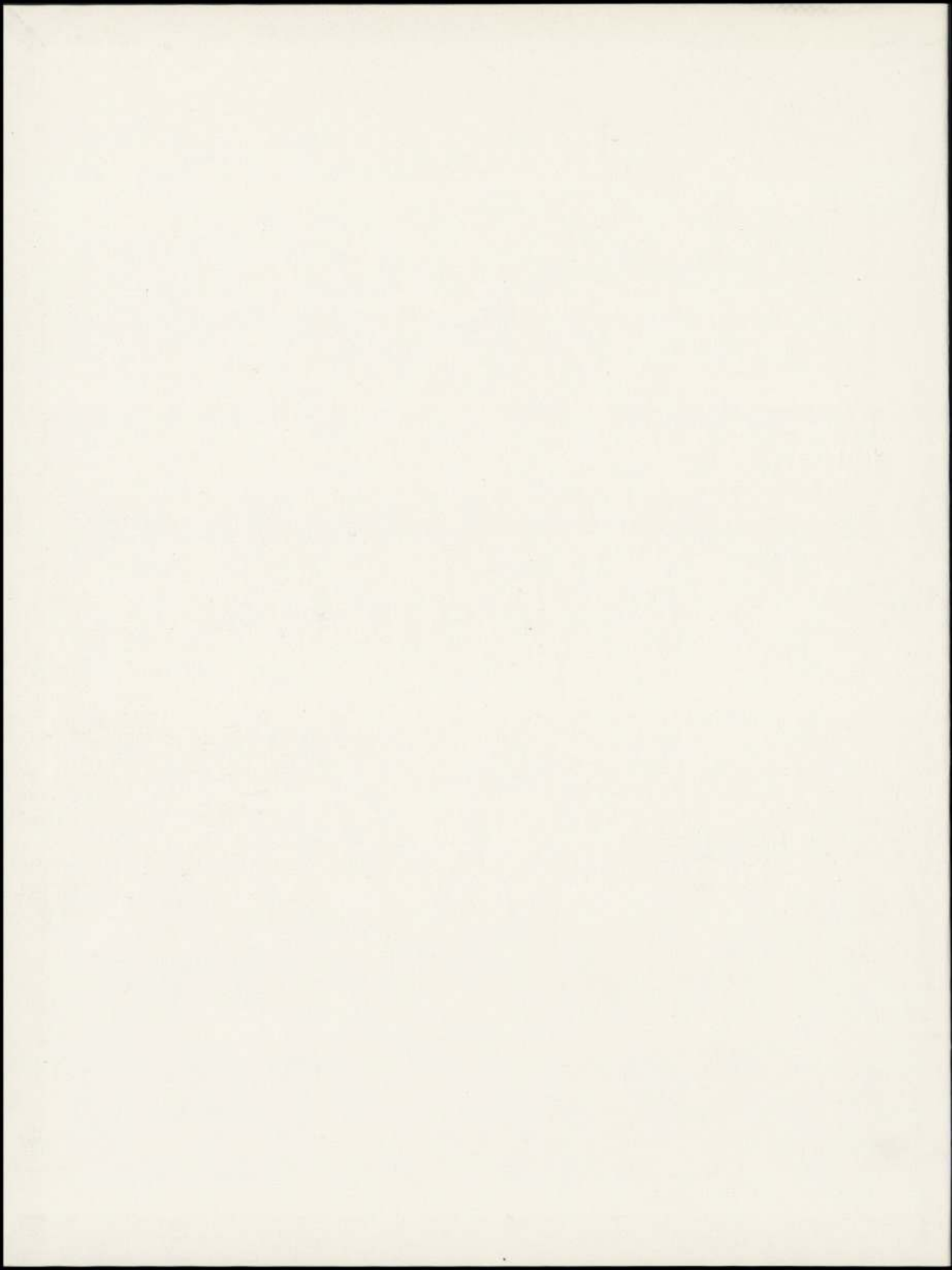














1973

XX<sup>e</sup>

siècle

numéro 40

# XX<sup>e</sup>

siècle Nouvelle série - XXXV<sup>e</sup> Année - N° 40 - Juin 1973  
Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

## PANORAMA 73\*

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

MARINO À LA SCALA <i>par Carlo Pirovano</i>	3
KURT SCHWITTERS, L'ART ET LE NON-ART <i>par Carola Giedion-Welcker</i>	13
MAGNELLI 1909-1918 <i>par Jacques Lassaigue</i>	19
HOMMAGE À OSSIP ZADKINE <i>par Pierre Volboudt</i>	26
LES DEUX LIBERTÉS D'ANTONI TÀPIES <i>par Alain Jouffroy</i>	30
POL BURY ET LES MAGIES DU LENT <i>par Gilbert Lascault</i>	38
LE PRINCIPE ET LE CAS DANS L'ŒUVRE DE MAX BILL <i>par Max Bense</i>	44
LA MUSIQUE POLYPHONIQUE ET L'ART DE FRIEDLAENDER <i>par Robert Sydney Horn</i>	53

### SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX<sup>e</sup> SIÈCLE

13, rue de Nesle, Paris-6<sup>e</sup>  
Tél. : 326.18.23

Deux numéros par an  
Prix du n°: 125 F (+ port 6 F)  
Abonnement aux 2 numéros: 230 F (+ port 12 F).

### EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE À 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

© 1973 by XX<sup>e</sup> siècle, Paris  
ISBN 2 - 85175 - 036 - 4

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

## U.S. Art I

INTRODUCTION À L'ART MODERNE AUX ÉTATS-UNIS <i>par Gabrielle Buffet-Picabia</i>	63
DES LYS DANS LE DÉSERT <i>par Man Ray</i>	69
LA RUÉE VERS L'ESPACE <i>par Pierre Volboudt</i>	75
PERSPECTIVES DE ROBERT MOTHERWELL <i>par Pierre Volboudt</i>	83
ARSHILE GORKY, PEINTRE ROMANTIQUE <i>par Dore Ashton</i>	87
FRANZ KLINE ET LA PEINTURE GESTUELLE <i>par Pierre Courthion</i>	92
SOUVENIRS EN PIZZICATO <i>par Michel Seuphor</i>	96
MARK ROTHKO OU L'ABSENCE DE THÈME DEVENUE THÈME suivi de « Notes sur la technique de Rothko » <i>par Dora Vallier</i>	98
DEUX ALCHEMISTES DU QUOTIDIEN: JOSEPH CORNELL ET LOUISE NEVELSON <i>par Daniel Abadie</i>	104
DE KOONING ET L'EUROPE <i>par Giuseppe Marchiori</i>	110
POUR JOAN MITCHELL <i>par Pierre Schneider</i>	116
SAM FRANCIS: LA GLACE ET LE LILAS <i>par Pierre Schneider</i>	120
RAUSCHENBERG ET LA LIBERTÉ D'INDIFFÉRENCE <i>par Alain Jouffroy</i>	125
JASPER JOHNS, L'INCENDIE DE L'AMÉRIQUE <i>par Jean-Louis Ferrier</i>	132
STEINBERG ET LA SOCIÉTÉ ANONYME <i>par Jacques Dupin</i>	138
LES SECRETS DE RICHARD LINDNER <i>par Wade Stevenson</i>	144
DE L'ACTION PAINTING AU POP ART <i>par Antonio Del Guercio</i>	148
LA SCULPTURE AMÉRICAINE DE 1940 À 1959 <i>par Patricia Railing</i>	156

### CHRONIQUES DU JOUR

*L'intimité du peintre et du modèle chez Picasso (Alain Jouffroy). Le monde imaginé, découpé et peint d'Alexander Calder (Maiten Bouisset). Exit Fritz Glarner (Michel Seuphor). Signori: une tension silencieuse (Franco Fortini). Au Musée National d'Art Moderne: Yaacov Agam (M.B.). André Verdet: le meilleur de lui-même (Pierre Restany). Tal Coat à la Galerie Maeght. L'inventaire de Szafran (Julien Clay). Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris: Zoltan Music (M.B.). Anne et Patrick Poirier et les ruines vivantes (Gilbert Lascault). Camille Bryen au Musée National d'Art Moderne (Jean Leymarie). Braque à Dieppe (A.J.). Les écrits de Bernard Réquichot (Serge Sautreau).*

Lithographies originales de Marino Marini, Johnny Friedlaender, Robert Motherwell, Jasper Johns



# Marino à la Scala

par Carlo Pirovano

« La peinture, pour moi, c'est le fait de la couleur, et celle-ci m'éloigne de plus en plus de la forme réelle. L'émotion de la couleur — sa juxtaposition à une autre couleur, leur rapport, — excite beaucoup plus mon imagination que la matérialisation de la forme humaine au moyen de la seule couleur picturale. » Dans les propos de Marino, on trouve toujours un noyau essentiel autour duquel viennent s'amasser souvenirs et regrets, satisfactions et doutes, mais jamais des prises de position à caractère de programme; cela forme



La Scala de Milan.

MARINO MARINI. Première scène du « Sacre du Printemps », dont la première représentation a eu lieu à Milan le 9 décembre 1972 (Photo Erio Piccagliani, Teatro alla Scala).







MARINO MARINI. Maquette pour la première scène du « Sacre du Printemps » (Photo Erio Piccagliani, Teatro alla Scala).

une sorte de cocon fermé sur lequel la soie s'enroule avec une apparente symétrie, selon une règle inéluctable... Pourtant, le cocon n'est pas une sphère parfaite, pas plus que l'œuf cher aux sages de l'antiquité... L'impassibilité apparente, lapidaire, de Marino réside uniquement dans sa volonté; le reste n'est que mythe fragile, désir pathétique.

C'est dans cette direction qu'il faut rechercher le point de rencontre idéal entre Stravinski et Marino; si l'on s'écarte du domaine de l'émotion pour essayer de trouver quelque concordance culturelle en établissant des parallélismes et des points de contact linguistiques ou sémantiques, on

ne pourra que s'égarer dans un maquis d'hypothèses sans autre issue possible que les élucubrations approximatives et abstraites que certains exégètes de l'art ont pris l'habitude d'élaborer à leur usage exclusif et à celui de quelques rares et fanatiques adeptes.

Ce préambule n'est pas tout à fait inutile si l'on songe qu'un critique d'art, de formation allemande, a prétendu avoir trouvé une explication au moindre détail des inventions de Marino (ce qui est bien mal connaître ce faune chantant qu'est l'artiste) et a établi une équivalence axiomatique entre Marino et Stravinski. Certes, la familiarité de Marino



« Le Sacre du Printemps » à la Scala de Milan, saison 1972-73. (Photo Giacomo Pozzi-Bellini et Luigi Ciminaghi).







MARINO MARINI.  
Maquette du premier  
rideau pour le  
« Sacre du Printemps ».



« Le Sacre du Printemps » à la Scala de Milan, saison 1972-73. (Photo Giacomo Pozzi-Bellini et Luigi Ciminaghi).





MARINO MARINI, Maquette pour le second rideau du « Sacre du Printemps » (Photo E. Piccagliani, Teatro alla Scala).

avec le grand compositeur russe remonte à fort longtemps; tout le monde connaît le magnifique portrait qu'il a fait de lui, cette tête diaphane et pourtant agressive qui m'a toujours fait penser au fantôme d'un de ces ascètes du temps jadis, macérant dans le désert, à la façon du Saint Jérôme de Léonard. Marino le modela à New York en 1950 et en fit, en 1951, une seconde version encore plus épurée, réduite à l'essentiel. Mais pour le sculpteur toscan, Stravinski représentait bien davantage qu'une personnalité à figer dans l'éternel par la brève scansion d'un profil, d'un méplat, d'une géométrie idéale présente dans tous les portraits exécutés par Marino; c'était avant tout une

dialectique subtile avec un monde partiellement étranger, lointain en tout cas, la personnification mythique d'une aventure où Marino s'était engagé aussitôt après avoir quitté le nid provincial: c'était l'avant-garde, c'était Paris, avec tout ce que cette ville avait su condenser et ré-élaborer dans les premières décades du siècle, c'était la non-règle et aussi, disons-le, le déracinement ethnique, l'angoisse mystique venant se juxtaposer aux sédimentations d'une nature paganisante. L'extrême prudence avec laquelle le Toscan avait, durant sa jeunesse, passé au crible les expériences et les contradictions de trente ans d'avant-garde, le rendait moins défiant, moins soupçonneux envers un





MARINO MARINI. Maquette pour la toile de fond de la seconde scène du « Sacre du Printemps ».

langage — celui de la musique — qui, en apparence, ne touchait pas au vif de ses problèmes personnels. Peut-être se rendait-il très bien compte aussi qu'à travers la peinture, cette sève aurait fini par irriguer la place-forte même de la sculpture.

Ce « Sacre du Printemps » à la Scala représente également pour Marino, après tant d'années, l'affirmation émue et très directe d'un lien ténu mais complexe, ainsi qu'une révision autobiographique d'une liberté extrême, comme toutes les inventions poétiques.

Cet hommage rendu à Stravinski et surtout à ce que représente Stravinski pour la culture artistique de ce demi-siècle, s'est déjà exprimé, de façon privée cette fois, dans un album d'eaux-fortes (exécutées depuis 1968, éditées en 1972),

dans lesquelles les thèmes les plus chers à l'imagination de l'artiste sont ramenés à une commune exaltation lyrique d'un registre très élevé et comme rugueux, avec une grande simplicité de moyens.

Dans les décors qu'il a réalisés pour le spectacle de la Scala, Marino a introduit, avec le plus grand naturel, bien des thèmes caractéristiques de son œuvre picturale et graphique récente: ainsi les triangles au timbre sonore du premier rideau, qui sont également l'élément de base des costumes des danseurs, se retrouvent, rouges, jaunes, bleus dans nombre de lithographies ou eaux-fortes récentes éditées à Paris ou en Italie. Par l'insertion de ces découpures strictement géométriques, Marino semble avoir voulu faire opposition à la fougue excessive, tempétueuse de la matière pictu-



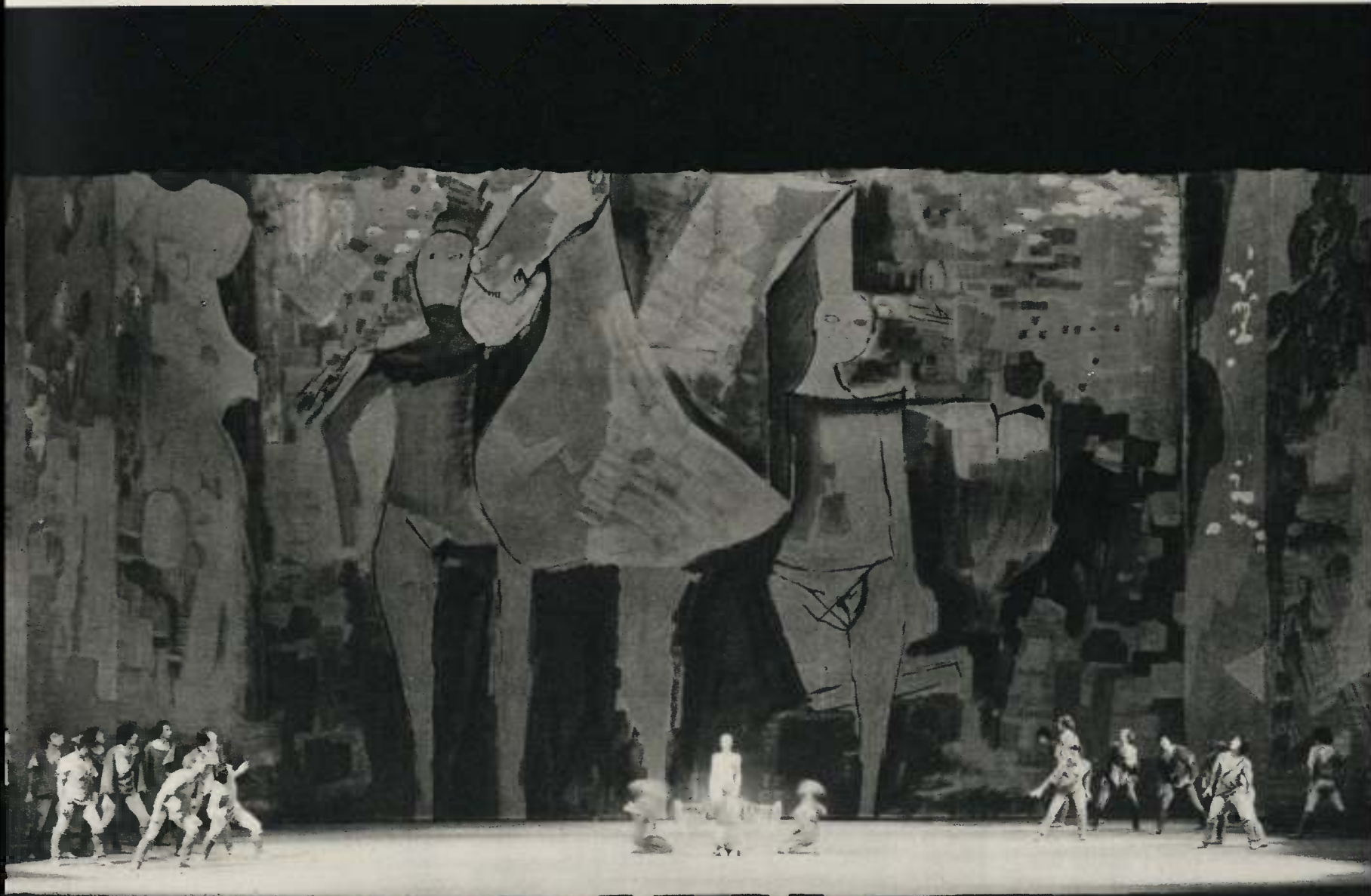
rale qui afflue et déborde des espaces idéaux que les différentes plages de couleurs voudraient se réserver et qu'elles finissent par se disputer en des superpositions et délimitations ininterrompues.

Cette alternance de fougue irrationnelle et de mesure intellectuelle, du tempérament et de la raison, se retrouve très nettement aux deux moments essentiels du « Sacre » tels que les a soulignés Marino: dans la première partie, la poussée, à la fois subtile et violente, des forces naturelles se matérialise en une succession de volutes et de spirales qui se recomposent en un équilibre dynamique mais tout à fait net et affirmé. Dans la seconde partie, au contraire, alors que doit se profiler la « civilisation » (et Marino l'évoque par le thème très célèbre du cheval et de l'homme), voici que l'équilibre semble se défaire, se désarticuler, voici que les rapports semblent se faire moins fluides, moins naturels; la symphonie chaude formée par les rideaux et la toile de fond de la première partie semble se glacer en une tonalité verdâtre aux lividités quasi spectrales.

Contrepoint presque grotesque, sans doute, mais qui justement permet à Marino d'atteindre des assonances précises avec la signification la plus profonde du « Sacre », ce mélange de stupeur et de désacralisation des mouvements primitifs de l'humanité. Le rappel sarcastique des trompes et des flûtes des antiques forêts est un son tout à fait familier à qui a entrevu, à travers les frondaisons, des Pomones épanouies. Disons que pour Marino, le passage du mythe à la réalité et de la réalité au mythe est une opération tout à fait naturelle, une équivalence spontanée.

Pour ce qui est de la représentation proprement dite, il importe de souligner combien (dans la première partie surtout), les images de Marino se fondaient sans aucun hiatus dans la nouvelle chorégraphie, fort éloignée de la chorégraphie classique des fameux Ballets Russes d'avant la première guerre. Chorégraphie où l'on retrouve la pratique, un peu trop soumise, d'un certain style américain indéniablement marqué par la frénésie et l'intemporanité des danses nègres. Cela ne va

La seconde scène du « Sacre du Printemps » à la Scala (Photos Erio Piccagliani. Teatro alla Scala).







Le « Sacre du Printemps », dont Marino a réalisé les décors et les costumes, a été représenté à la Scala sous la direction de Bruno Maderna, avec une chorégraphie de John Taras. Sur notre photo: la seconde scène. (Photo Erio Piccagliani, Teatro alla Scala).

pas sans quelques stridences, quelques inélégances, mais elles ont le mérite de mettre à nu certains éléments sous-jacents de la partition conçue par Stravinski.

Aux éclairages, évidemment centrés sur les danseurs, on pourrait sans doute reprocher de n'avoir pas su tirer le meilleur effet des tourbillons incandescents ou des aplats livides des toiles de fond de Marino.

CARLO PIROVANO

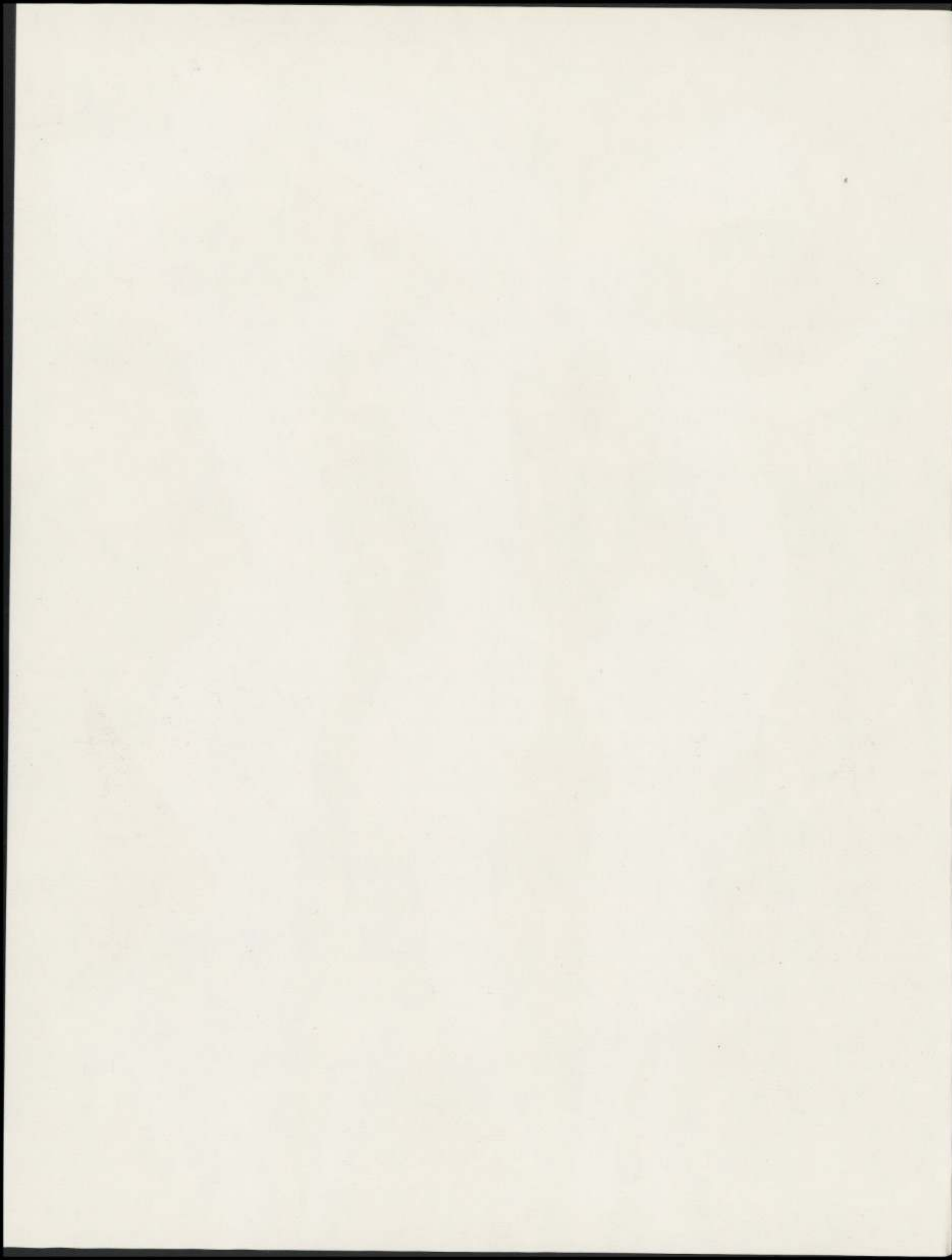
*Traduit de l'italien par Angela Delmont*

MARINO MARINI. Le Sacre du Printemps. ▷  
Lithographie originale pour XX<sup>e</sup> siècle.  
(Mourlot Impr., Paris 1973).









# Kurt Schwitters, l'art et le non-art

MARLBOROUGH  
FINE ART,  
LONDRES

MARLBOROUGH  
GALERIE AG,  
ZURICH

par Carola Giedion-Welcker

De son vivant, Kurt Schwitters ne fut connu que d'un petit cercle d'amis. Ce fut seulement après sa mort qu'il obtint la renommée internationale

et que la critique lui rendit justice, grâce, notamment, à la rétrospective d'ensemble réalisée par la Kestner-Gesellschaft à Hanovre en 1956, et à l'ex-

KURT SCHWITTERS. Merzbild 9A (Bild mit Damestein). 1919. Assemblage, collage et huile sur carton, 16 x 19,4 cm.  
(Photo Marlborough Fine Art, London, Ltd.).







KURT SCHWITTERS. Merzbild 13A: Der Kleine Merzbild, 1919. Collage, assemblage et huile sur carton. 41,6 x 32,8 cm.  
Provenance: G. David Thompson Collection, Pittsburg.



position, due à Werner Schmalenbach et au fils de l'artiste, qui eut lieu en 1960 lors de la Biennale de Venise.

Aujourd'hui l'œuvre de Schwitters apparaît comme l'une des plus belles réussites d'avant-garde qu'ait produites le premier demi-siècle. De statut classique, elle entretient néanmoins un rapport particulier et spécifique avec notre époque, par la vertu de ses méthodes d'expression dont les éléments sont empruntés aux divers secteurs de la réalité. Déployés selon une perspective historique, ces collages et ces assemblages s'avèrent fort audacieux pour leur temps. Certes, dès l'origine, Schwitters ne se souciait pas de donner une représentation didactique de la situation contemporaine, en termes sociologiques ou politiques, mais seulement d'atteindre l'art pur, même en utilisant les immondices. Le résultat ne fut pas une démystification élémentaire de l'art mais un acte artistique de sublimation. Schwitters déclare, dans son credo esthétique: « Même avec l'ordure on peut faire entendre un cri... le secret est d'employer les débris pour bâtir quelque chose de nouveau; l'art réside seulement dans l'équilibre obtenu en donnant à chaque partie sa valeur propre. »

Le mot « Merz » — tiré de « Kommerz » — qu'il a appliqué aux multiples manifestations de son art, outre les connotations affectives qui lui sont propres, comporte l'idée d'élimination, *ausmerzen*; idée qui est l'essence même du processus d'abstraction sur lequel l'artiste ne cessait d'insister dans la conversation et dans ses écrits.

Dans ce monde « Merz » d'objets érodés, rongés, « schwitterusés » — reliquats dérisoires de la vie quotidienne — se perçoit le travail de l'artiste vers l'ultime création d'une totalité compositionnelle équilibrée. Son propos fut de réaliser une synthèse artistique malgré et moyennant la parfaite banalité d'éléments tirés de la réalité la plus triviale.

A travers ces bribes quelconques de réel et à la faveur de subtiles ombres d'ironie et d'humour, Schwitters achemine un contenu: il reflète une actualité caractérisée par l'oscillation et l'instabilité, l'inflation et l'agitation sociale, le putsch de Kapp et la révolte de Spartakus. Chiffons jaunés de papier imprimé où se lisent encore des emblèmes, fragments de prospectus ou de billets de banque dévalués, déchets industriels rouillés, établissent un contact avec la réalité — un contact avec son temps. Mais l'intervention constructive de l'artiste suscite de nouvelles combinaisons: à partir du matériau chaotique s'élabore un nouvel ordre esthétique.

Une attitude analogue s'exprime dans la poésie saugrenue qu'il écrivit à la même époque, notamment le poème fameux — et souvent traduit — *Anna Blume* (1919-1922), qu'il interprétait — de même que, plus tard, son *Ursonate* (1930) — avec un humour et une verve inoubliables. « Il chantait, trillait, grognait, murmurait, gloussait son *Urlaut-Sonate* avec un élan si irrésistible qu'à la fin ses auditeurs sautaient hors de leur peau grise de tous



KURT SCHWITTERS. Albert Finslerbild. 1926. Huile sur bois. 74,5 x 61,5 cm. (Photos Marlborough Fine Art, London, Ltd.).

les jours », écrit Hans Arp à la mort de son ami (1948).

Du bavardage universel, des lambeaux d'un langage exténué, des formules figées du discours et des dérapages grammaticaux, Schwitters fait surgir une vraie poésie et une prose stimulante, vraie et humaine — tout comme son art pictural s'épanouit dans toute sa pureté à partir des résidus visuels éphémères de la vie quotidienne. Sans cesse, dans ces deux domaines de l'art, il obtient à la fois l'intensité compositionnelle et la fermeté de la structure en recourant au contraste et au refrain. De même que son ami et contemporain Arp créait, « selon les lois du hasard », en partant d'éléments assemblés de façon apparemment fortuite, ce que l'on a si bien nommé ses constellations de formes, Kurt Schwitters transmutait le chaos du matériau brut et aléatoire en une expression artistique définitive. Sans cesse, dans son





KURT SCHWITTERS. Sculpture. 1943. Plâtre de Paris et fil de fer. H: 15,5 cm.

KURT SCHWITTERS. Red Angle Grey Feather (with grey feather). 1944. Assemblage et huile sur toile. 59,3 x 47 cm. (Photos Marlborough Fine Art, London, Ltd.).



credo, il parle de l'« abstraction » comme de son but ultime.

Éléments décisifs de son art « Merz », avec, comme principal débouché, Hanovre, sa ville natale, animée alors d'une vie culturelle intense, ces méthodes s'opposent nettement au naturalisme politique et polémique des dadaïstes de Berlin, tel George Grosz, comme aux préoccupations essentiellement formelles qui conduisirent les cubistes à la technique des papiers collés, dès 1911. L'intention des cubistes était de créer une structure spatiale à facettes multiples, à partir de la réalité objective; leur austère architecture formelle grise et beige est en contraste absolu avec les compositions lacérées de Schwitters, leur couleur, leur verve, leur contenu psychique. Dès ses premières années à l'école d'art de Dresde (1909-1913), alors qu'il peignait surtout des paysages et des portraits, le peintre authentique était en lui déjà présent et actif. Le facteur décisif fut que, transcendant le didactisme comme la polémique politique, il sut placer son monde dans la lumière du sourire, dans l'éclat de la farce et le transmuier ainsi en territoire vierge pour l'art.

Certes, le principe de promouvoir certains nouveaux moyens d'expression — les *moyens pauvres*, comme les appelait Stravinski quand il les introduisit en musique — appartient à un même contexte général. C'est l'époque où se produisent, sur la scène artistique internationale, des événements comme le cubisme, le futurisme, le mouvement Dada de Zurich. Mais, ce principe, Schwitters l'assume d'une façon bien personnelle. Comme il le souligne lui-même, Merz était chargé d'exprimer une « conception stylistique globale » et pluri-voque. Outre des collages, Schwitters réalisa des assemblages, y incorporant souvent un puissant élément de relief selon une disposition caractéristique en diagonale avec éléments satellites, le tout ponctué de suggestifs fragments de texte (*Merzbild Rossfett*, 1918-19, *Bild mit Damestein*, 1919).

A côté de ces formulations délibérément monumentales de la première période — mais d'une énergie et d'un élan tout spontanés, comme, par exemple, l'*Arbeiterbild* et le *Huthbild*, tous deux de 1919, le *Merzbild 31* de 1920 —, *Der Kleine Merzel* de 1919, par sa couleur subtile, son équilibre et son harmonie formelle, a l'intimité d'une délicate musique de chambre.

Par la suite, au milieu et à la fin des années 20, la tendance vers « l'abstraction » se perçoit de plus en plus nettement. L'artiste semble alors moins intéressé par les contrastes et le raffinement qu'il obtient de l'emploi de tels ou tels matériaux, ou de coupures de textes évocatrices, que par la construction picturale pure, encore que celle-ci se limite à un jeu bidimensionnel de couleurs et de proportions.

L'influence du mouvement De Stijl de Hollande, dont le théoricien est son ami Théo van Doesburg, est maintenant évidente. Schwitters entretient aussi des contacts personnels étroits avec les pein-



tres constructivistes, notamment avec El Lissitzky et Lászlo Moholy-Nagy. Parmi les œuvres remarquables de cette période, citons les assemblages colorés tels *Blau* (1923-26), de structure rectangulaire avec des éléments qui s'achèvent en oblique, et le *Merzbild mit grünen Ring* (1926) dont le mouvement en diagonale est très frappant. La composition au titre révélateur *Motiv: Verschiebungen* (1930) possède un rythme puissant, dynamique. L'une des œuvres les plus puissantes de ces différentes séries est l'*Albert Finslerbild* (1926) qui réalise un idiome monumental par le contraste et l'harmonie d'expansions de couleur rayonnante. Au cours de ces années, son activité de designer en publicité atteint son point culminant avec le matériel qu'il crée pour la cité Dammerstock de Walter Gropius (1929). Toute son œuvre, à cette époque, témoigne de l'intérêt qu'il porte aux développements de l'architecture contemporaine, d'où vient, par exemple, l'inspiration de son collage *Karlsruhe* (1929).

De l'époque de son premier « objet-montage », *Lustgalgen* (1919), qu'un même esprit apparente aux *Objets dad'art* contemporains de Max Ernst, jusqu'aux dernières années de sa vie en Angleterre, son œuvre de sculpteur est dominée par le jeu des relations réciproques entre les formes fondamentales: organiques et architectoniques.

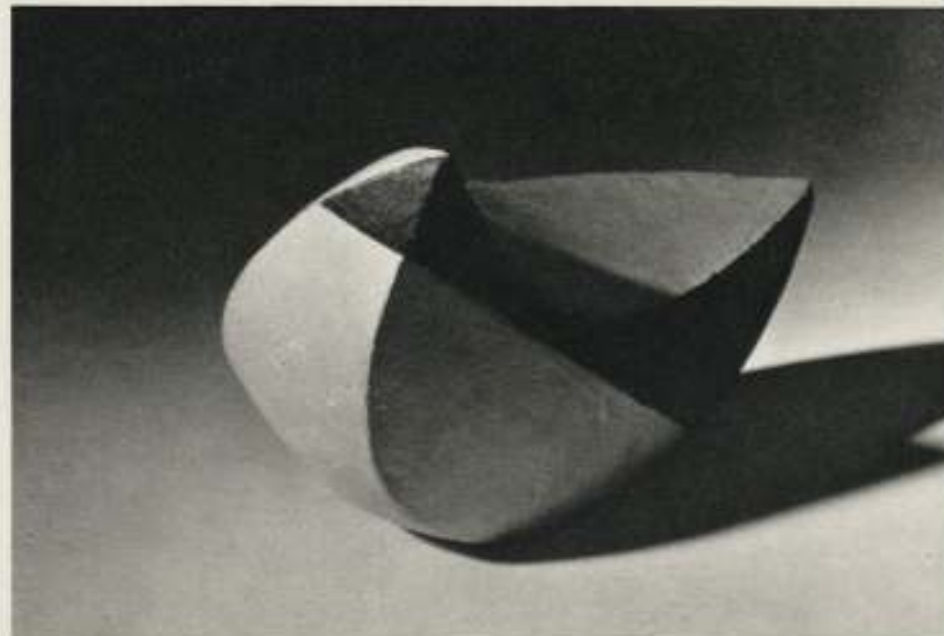
A côté de *Opening Blossom* (1943-44) et de *Fant*, œuvre solide, fermement liée à la terre (1944), apparaissent des sculptures en fil de fer (1942-45) qui superposent une base en pierre et un volume aérien défini par d'élégantes lignes métalliques, équilibrant ainsi la légèreté par la solidité du volume.

Le chef-d'œuvre tridimensionnel de Schwitters fut sa grande colonne inachevée, *Merz Column* ou *Merz-Säule*, qui s'élevait à la hauteur de deux étages de sa maison de Hanovre. Elle était définie extérieurement par une forme géométrique stricte et recelait une abondance, une prolifération capricieuse d'espaces creusés en grottes. Elle était destinée à incarner une synthèse « de pures valeurs cubiques et de formes infinies ». C'est en 1918 qu'il la commença, lui donnant le titre à plusieurs sens: *K.d.e.E.* (*Kathedrale des erotischen Elends*, c'est-à-dire: cathédrale de la misère érotique; ces initiales sont aussi une allusion à celles d'un grand magasin de Berlin, le Kaufhaus des Westerns ou K.d.W.). Sa croissance progressive représentait pour Schwitters la totalisation de l'idée Merz toujours présente à son esprit — idée d'une conception polyphonique mais de « style unifié ». Ce nœud romantique de cavernes, cet agencement théâtral proprement grotesque, anticipaient — avec une bonne dose d'humour — certaines méthodes de décoration en vigueur aujourd'hui. Là se déployaient de bizarres « happenings » parmi des références comiques à l'histoire et des objets-fétiches symbolisant ses amis — de la boucle de cheveux au mégot de cigare. Ce fantastique morceau d'architecture qui fut détruit pendant la seconde guerre mondiale (en 1942) et

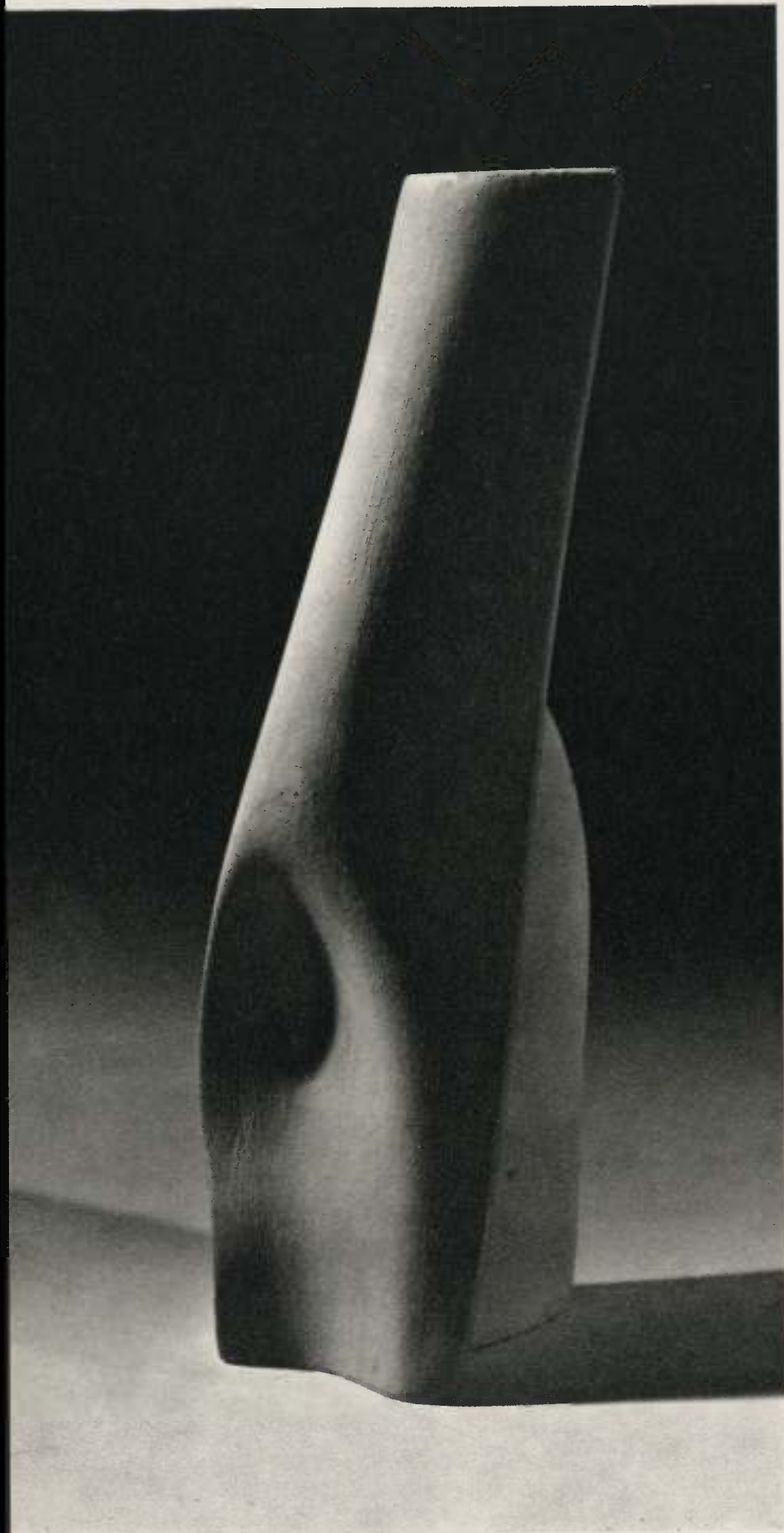


KURT SCHWITTERS. *The Hitler Gang*. 1944. Collage. 34,7 x 24,5 cm.

KURT SCHWITTERS. *Farbiger Halbmond*. Sculpture. 1937-40. Plâtre. 7,7 x 14,1 x 10,7 cm. (Photos Marlborough Fine Art, London, Ltd.).







KURT SCHWITTERS. Birkenholzplastik. Sculpture en plâtre. 1940. 19,1 x 8,5 x 7,5 cm. (Photo Marlborough Fine Art, London, Ltd.).

que l'on ne connaît plus que par des photographies, fut au centre de la carrière de l'artiste. C'était l'œuvre de sa vie.

Coupé de son milieu germanique, en exil en Norvège (1937-40), il travailla à une autre *Merz-Saüle*, Celle-ci fut aussi détruite mais transférée et fragmentairement reconstituée à Ambleside, dans le Westmoreland, durant les dernières années de sa vie. Cette fois, comme Ernst Schwitters nous le dit, elle fut appelée *Merz Bahn* et prit la forme d'un volume horizontal aux reliefs peu accusés, admettant des interventions picturales — cela, au lieu de la poussée verticale primitive.

De même, les collages de la dernière période (1940-48) révèlent surtout une manière détendue et une prédominance de la couleur (*Red Angle, Grey Feather*, 1944). Maintenant, les éléments imprimés et écrits servent principalement d'articulations structurelles (*From Kate Steinitz*, 1945). Mais parfois les chocs verbaux suggestifs de la première période réapparaissent, pour un grand effet, comme dans *The Hitler Gang* (1944). Le propos de Schwitters, au cours de cette dernière période, est surtout d'exploiter le terrain artistique qu'il a déjà conquis — en découvrant de nouvelles nuances de sensibilité grâce auxquelles le passé et le présent, les anciennes et nouvelles méthodes se développent dans l'unité.

L'idée du *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale — telle que l'incarna la *Merz-Saüle* — a dominé sa vie artistique, mais elle ne lui était pas particulière: cette idée appartient à toute une époque. Des préoccupations parallèles, qui ont leur origine dans l'Art nouveau, apparaissent chez Kandinsky, dans De Stijl, au Bauhaus et dans le mouvement français animé par le groupe de l'Esprit nouveau. A cette idée Schwitters a ajouté celle d'une « union entre art et non-art ». Cet élément de sa philosophie Merz doit de toute évidence être regardé comme une anticipation des tendances d'aujourd'hui. Mais un abîme sépare les deux approches. Robert Rauschenberg, il est vrai, conserva vivant l'héritage de Schwitters, dans ses collages et assemblages exécutés avec une réelle habileté picturale. Mais ce caractère de maîtrise a manifestement disparu au cours des dernières périodes. L'accent a été mis sur l'anti-art: l'activité de l'artiste est considérée comme un manifeste intellectuel. Mais avec Schwitters, en dépit de toutes les irruptions de « la vie réelle » et même de la tendance Kitsch, l'art est préservé comme langage supérieur et force éthique, ou, comme lui-même le souligne, « comme une fonction spirituelle de l'homme destinée à le libérer du chaos et de la tragédie de la vie... comme une idée immémoriale et sublime de divinité, inexplicable en termes de vie ».

CAROLA GIEDION-WELCKER

*Ce texte a servi d'introduction au catalogue « Merz » édité à l'occasion de l'exposition Kurt Schwitters présentée par Marlborough Fine Art (London) Ltd (octobre 1972) et Marlborough Galerie AG à Zurich (novembre 1972-janvier 1973).*

# Magnelli 1909-1918

PALAIS  
DES BEAUX-ARTS,  
BRUXELLES

MUSEE D'ART  
MODERNE  
DE LA VILLE  
DE PARIS

par Jacques Lassaïgne

En 1960, Alberto Magnelli m'écrivait au sujet de son œuvre: « J'ai plus de cinquante ans de peinture à défendre, mais il ne faut pas qu'on fasse de confusion comme trop souvent cela arrive. Je voudrais qu'on me donne la place à laquelle j'ai droit pour l'époque formelle de 1913-1914, l'époque de 1915, c'est-à-dire les premières peintures abstraites faites en Italie, l'époque de 1918 des « Explosions lyriques », avant-garde du tachisme actuel. » Une autre fois, répondant à un questionnaire, il déclarait: « La première période de 1913-

1914 est pour moi celle de la composition et de l'invention du tableau avec références au réel. Après, en 1915, vient ma série des tableaux abstraits où je suis arrivé par élimination et synthèse à la nécessité d'inventer complètement le tableau, comme on fait pour la musique, l'architecture, — donc pourquoi pas pour la peinture aussi? »

L'œuvre de Magnelli a encore passé par l'importante période des « Pierres », puis elle s'est épanouie dans un art d'abstraction totale qu'il a poursuivi jusqu'à sa fin. A cette œuvre, marquée

ALBERTO MAGNELLI. Neige. Florence, 1910. Huile sur toile. 130 x 130 cm. Coll. de l'artiste.







ALBERTO MAGNELLI. Les masques. Florence, 1909. Huile sur toile. 168 x 200 cm. Coll. de l'artiste.

par la résolution et par la cohérence il a été rendu hommage par les grandes expositions rétrospectives du Palazzo Strozzi de Florence et du Musée d'Art moderne de Paris. Mais il nous a semblé qu'il était intéressant et qu'il était juste de revenir et d'insister sur cette période initiale qui va de 1914 à 1918 et dont Magnelli lui-même m'avait dit maintes fois combien elle lui tenait à cœur. La plupart des tableaux de cette période avaient été conservés par lui dans son atelier et ils ont été très rarement montrés, quoique provoquant chaque fois, comme cet été à Venise dans l'Exposition des « Chefs-d'œuvre de la première moitié du siècle », l'étonnement et l'admiration. La réunion pour la première fois de presque toutes les œuvres

de cette période a donné un caractère particulier à l'Exposition de cette année et a permis, je l'espère, de mieux comprendre la démarche et la pensée de ce grand artiste.

Magnelli s'est formé lui-même et c'est à Florence que son art s'est forgé. Il reste profondément marqué par l'esprit et le climat de cette ville et son art s'inscrit dans la lignée des grands maîtres toscans. Magnelli est né en face du Campanile de Giotto. Il a puisé sa substance dans la longue fréquentation de Masaccio, Uccello, Andrea del Castagno, surtout Piero della Francesca dont il a dit: « Il m'a révélé la composition dans une surface, il m'a fait comprendre le jeu des vides et des pleins. A partir de lui j'ai senti que mon art,



RIG







ALBERTO MAGNELLI. Le jockey vainqueur. Florence, 1914. Huile sur toile. 100 x 75 cm. Coll. de l'artiste.



ALBERTO MAGNELLI. Le café. Florence, 1914. Huile sur toile, 168 x 200 cm. Coll. de l'artiste.

le tableau devaient toujours tendre vers l'architectural. » Avant la Première Guerre mondiale, Magnelli a vécu à Florence et un peu à Paris (où il revint définitivement en 1931), dans l'amitié d'écrivains et de peintres comme Soffici, Papini, les futuristes, Apollinaire, Max Jacob, Picasso, les cubistes, Archipenko. Mais son art doit peu aux uns et aux autres, sinon sans doute un certain degré de conscience et d'exaltation qui lui permet de connaître, dès 1913-1914, un premier épanouissement. C'est cette réalisation que commémore cette exposition. Les thèmes qui l'inspirent, natures mortes et figures isolées ou groupées, qu'ils soient de grandes ou de petites dimensions, ont un aspect monumental extraordinaire dû à leur situation

dans l'espace. Une façon très particulière de découper les silhouettes, d'une netteté sans sécheresse avec un large trait nourri de substance et de couleurs qu'on retrouvera dans toute l'œuvre du peintre, permet de donner une densité remarquable aux formes et de qualifier les personnages très variés, avec leurs attributs caractéristiques, parfois humoristiques, par de grands plans de couleur, d'abord nuancés de modulations légères puis devenant des aplats de couleur pure. Ce système de construction aboutit, au-delà de la représentation du modèle, à définir des rythmes qui ont une valeur d'assemblages de plans colorés et qui créent une abstraction significative, une sorte d'Orphisme raisonné. Les rythmes intérieurs



l'emportent sur les apparences et s'expriment dans les étonnantes « Explosions Lyriques » où les couleurs, rompant leurs imbrications savantes, deviennent des métaphores et s'organisent en contrastes et en luttes ardentes.

Cette inspiration jaillissante n'a cessé de nourrir de sa chaleur, de sa tendresse l'œuvre abstraite de Magnelli, si austère, si rigoureuse, si pure dans sa démonstration. Ces qualités humaines se retrouvent dans la résonance de ses couleurs, dans les inflexions comme dans les affirmations de ses lignes.

Magnelli a été l'un des peintres qui connaissaient le mieux les mœurs des formes. Cette exposition de la fidélité et de l'amitié, que seul le concours de Mme Magnelli a rendue possible, montre par quelle patiente approche il a su les apprivoiser, les maîtriser pour les faire entrer dans son jeu. Une fois prises dans ses filets il n'avait plus qu'à les laisser vivre librement pour nous révéler leurs révolutions les plus profondes. Grâce à la vision du peintre, rien ne nous échappe plus des rapports qui naissent entre elles, de leurs tensions colorées, de leurs dialogues incessants. Les sources de cet

ALBERTO MAGNELLI. Deux torsos de femmes, Florence. 1917. Huile sur toile. 100 x 125 cm. Coll. de l'artiste.







ALBERTO MAGNELLI. Explosion lyrique n° 2. Florence, 1918. Huile sur toile. 125 x 125 cm. Coll. de l'artiste.

art résident moins dans des constructions géométriques que dans des transpositions sensibles. Il s'agit plutôt d'un retour à des formes pures et initiales qui répudient les affaiblissements que leur font subir les incarnations naturelles ou les

impressions ressenties. Dans ce monde serein, les êtres et les choses vivent sans tourments ni peur. Pour s'exprimer, l'artiste recherche un langage universel.

JACQUES LASSAIGNE



PARIS,  
MUSÉE NATIONAL  
D'ART MODERNE  
ET  
MUSÉE RODIN

# Hommage à Ossip Zadkine

par Pierre Volboudt



ZADKINE. L'homme sapiens. 1935. Bois. 206 x 135 x 95 cm.  
Musée National d'Art Moderne, Paris.

Une sculpture de Zadkine est à la fois empreinte et reflet. Rarement se seront rencontrées une telle réciprocité entre le créateur et sa création, une plus étroite alliance entre la matière et celui qui la marque de sa passion. « Orphée », homme-lyre, arrachant de ses doigts la résonance du métal, cordes et fibres confondues, le cri qui fend le torse, fait grimacer le masque, pourrait être l'effigie symbolique de l'artiste. Sous sa main, le bois se lacère, la glaise se déchire comme chair, le bronze s'embrace de tensions et de véhémences. A ces violences convulsives répondent les résistances, les révoltes de l'inanimé; au vague vouloir de l'inerte, l'attaque, la décision du geste créateur. Cette plastique de fièvre et de défiguration, ce pathos emporté par l'excès de sa verve et l'intempérance d'un lyrisme pour qui toute forme est la métaphore d'une énergie dont la sensibilité est le médium, l'outil du sculpteur l'instrument, font de chacune des figures auxquelles il prête quelque chose de son inquiétude rageuse, de sa brûlante sérénité, une incarnation de l'incessant devenir de l'élémentaire.

Profil sec, raviné de rides, sous le sourcil dru et froncé l'œil interrogeait, fixait on ne savait quelle ambiguïté formelle qu'une mimique nerveuse, par saccades, semblait faire jaillir d'un bloc inexistant, modeler avec une prestesse de démiurge. Zadkine parlait; il se livrait par brèves boutades, saillies taillées par à-coups dans le rugueux d'une pensée, au tranchant de l'esprit. Comme ses formes, il jetait feu et flammes; mais, toujours un robuste bon sens se soumettait, redressait le verbe, tempérait ses élans. La raison, pourtant, ne prenait jamais le pas sur l'imagination. Elle la dirigeait, l'émondait, la laissait à sa tâche, sans entraves.

Les leçons du Cubisme dont, à son arrivée à Paris, il reçut l'influence, furent décisives et passagères. Sur le tronc cubiste, son œuvre est une arborescence baroque. La simplification monumentale des volumes, leurs brisures imprévues, la pluralité de leurs faces simultanées témoignent de la discipline qu'il s'imposa et qui resta la colonne vertébrale de ses dislocations les plus hardies, de ses anguleuses anatomies bâties par hiatus et torsions désespérées. Zadkine ne pouvait



se satisfaire des sévères obédiences d'un système formel qui lui fut une règle et lui devint une contrainte insupportable. Il lui fallait obéir à sa pente secrète qui le portait à rompre avec les strictes ordonnances de la logique du visible, non moins qu'avec la géométrie irrationnelle d'une représentation qui en condamne les apparences au nom d'une réalité quasi abstraite. Zadkine s'évada de ce monde rigide où il étouffait, « acculé à l'hostile ligne droite ». Le dogme cubiste convenait mal à celui pour qui la forme devait être écartelée entre ses divergences, proliférante et concise, prodigue et mesurée, porteuse d'incantations.

Une trouvaille impromptue, la rencontre du plus humble débris naturel sont pour Zadkine d'impérieuses sollicitations. Elles déterminent, orientent la « Naissance des formes » qui s'en déduisent. Une espèce de connivence spontanée se déclare entre ce que l'artiste ne fait encore que pressentir et ce que lui livre à demi, informe, simple prétexte à imaginer, la matière, bois, terre en qui, déjà, commencent de sourdre les traits de l'œuvre future. Un morceau d'orme lui donne l'idée du « Prophète », nu, dépouillé du bruissement prophétique de son feuillage. D'un tronc fourchu, destiné au poêle, il fera « Orphée » dont aucune des variations qu'il en tirera ne rendra jamais à ses yeux l'allure ailée de rapace fasciné par son propre chant. N'avoue-t-il pas avoir tenu ce simple bout de bois brut et maltraité pour un brandon d'inspiration, l'un de ces signes chargés de présages, inexplicables et péremptoires à la façon des arbres oraculaires que l'on interroge aux heures de doute et qui rassurent, instruisent, désespèrent? Les provocations du hasard stimulent, chez Zadkine, la germination de la forme dont il porte en lui les prémices. Occasions, sans doute, mais l'occasion n'est pas tout. A chacun de choisir ses hasards. Zadkine sut reconnaître ceux qui lui pouvaient servir, lui fournir aide et conseil, et les moyens de donner un visage aux forces qui le pressaient d'exister.

La sculpture, pour lui, ce n'était pas un assemblage de volumes, de relations calculées entre des surfaces et des plans, des équilibres et des symétries. Ce n'était pas davantage un jeu de l'intellect, une architecture de la raison. La fureur de faire le possédait. Elle était en lui au service de mythes originels perpétuellement actifs, renaissant à chaque fois que l'imagination les ressuscite et les féconde. Ce panthéisme, nourri d'une ferveur quasi dionysiaque se mua en panthéisme plastique. Zadkine était hanté par la confusion des règnes. De l'inanimé au végétal, des tumultes du feu « éclos au cœur des branches » à la frénésie ardente du geste, une sorte de communion panique s'empare des formes; une surabondance forcenée les rend communicantes et interchangeable, animées de la vigueur d'une sève universelle qui, d'un tronc, d'un bras, d'un torse éviscéré, d'une ossature épineuse, fait un seul corps protéiforme, un suppliant déchiré, portant ses blessures comme une gloire ir-



ZADKINE. La forêt humaine. 1948. Bronze. 238 x 123 x 98 cm. (Photos Marc Vaux).

radiante. La métamorphose est le grand thème, on serait tenté de dire le thème unique de l'œuvre. Fortuitement nées de la matière, pliées à toutes les décisions d'un fiat acerbe, condamnées à l'ambiguïté, les créatures de Zadkine affirment énergiquement leur appartenance multiple, l'équivoque de leur être intime. Déshumanisées à force d'être en même temps en-deçà et au-delà d'elles-mêmes, elles semblent par leur rudesse agressive, leur sauvage hiératisme, fondues au creuset même du chaos primordial. Une invincible transmutation les force à revêtir les phantasmes qu'elles travestissent sous les apparences les plus insolites, à s'aliéner tragiquement de soi jusqu'à n'être plus que ce qu'il plaît au regard de reconnaître en elles. Et c'est « Prométhée » blasonné de cette fleur dévorante de feu qui s'épanouit sur sa poitrine; c'est « Déméter » alourdie du poids du limon primitif où elle s'enracine; c'est la foule de la « Forêt Humaine », buisson de gestes emmêlés, horde de fûts déployant en ramures leurs doigts nouveaux; c'est « Laocoon », enlacement de lianes musculeuses en qui se débat la proie virile, au cœur de sa prison vivante.





ZADKINE. Plâtre original pour « La ville détruite », érigée à Rotterdam. 1951. Dimensions du bronze: 235 x 80 x 110 cm.

L'œuvre entière de Zadkine trahit cette inquiétante duplicité de la forme, les croisements qui l'affectent et la maintiennent en permanence dans l'entre-deux d'états indéterminés et composites. Aucun des personnages qu'il façonne de ses mains de démiurge ne se dégage tout à fait du mélange des espèces. Un bras tendu, une paume crispée qui s'élèvent parmi tous les possibles en puissance qui les assaillent, un visage défiguré par sa clameur muette attestent le délire de l'être ressaisi par cette énigmatique présence dont il n'est qu'un avatar et à laquelle il est éternellement confronté. Une sourde complicité, pourtant, le fait se sentir parcouru du profond courant tellurique qui irrigue et porte toute vie. C'est, peut-être, cette certitude, la conscience qu'il en a, qui est le plus essentiel credo de Zadkine. Toute son esthétique l'illustre. Par la destruction de l'objet, l'assemblage désarticulé de ses éléments, l'arbitraire de ses disparates, les violations qu'il se permet de l'ordre naturel, toute forme est pour lui le prétexte d'un infini de combinaisons. Il dut à cette liberté qu'il s'arrogea, autant qu'à celle que lui

enseigna le Cubisme, une plastique en négatif qui inverse le volume afin de le pénétrer d'espace et, de toutes ses faces, le réfléchir, emplir d'ombres et de lumières alternées le concave et le convexe, échancre le plein et introduire par là au dédale intérieur, à la cavité centrale où se lovent, se nouent, se délient les tensions.

Plus qu'Orphée dont, sa vie durant, il ne finit pas de poursuivre l'ombre insaisissable parmi les ombres de tant d'œuvres qui se levaient autour de lui, c'est Marsyas, déchiré par le dieu, qui aurait pu être son héros. La forme, cette Ménade ivre d'un lyrisme destructeur, tourbillonne et s'abîme en ce double creux qui la sollicite et la ravage. Elle se crée à elle-même son mouvant labyrinthe. Envahie d'espace, elle le découpe de ses crêtes et, dans sa fougueuse immobilité, le laisse fuir au travers de ses harpes, de ses herses acérées. Thème baroque par excellence, le labyrinthe, par ses arabesques sans cesse rompues, ses circonvolutions et ses méandres, par le désordre asymétrique d'un inépuisable dessin, est l'équivalent de la figure complexe qui s'extrait par éclats de sa gangue et devient ce que l'artiste lui enjoint d'être: homme portant la livrée de l'élémentaire.

La forme, ductile, docile, suit les caprices de son incertaine nécessité. A chaque instant déviée par ses écarts, corrigée par ses digressions, ses outrances, elle croît et se crée. Travillée d'efforts contradictoires, elle s'improvise aux dépens d'elle-même. Creusée par les tranes de la démesure, elle épouse tous les états virtuels dont elle rassemble dans sa figure finale les fragments l'un à l'autre soudés en une étrange unité. Elle s'avoue, par là, indéfinissable, comme elle est d'autre part, singulière et plurielle. On la dirait faite à la ressemblance de l'enceinte labyrinthique où s'égare et se retrouve quelque anxieuse et persévérante démarche qui tend à s'identifier à ce Moi conjectural que la logique aberrante de l'imaginaire édifie pièce à pièce et, qui, de ces « disjecta membra », refait l'image première dont elle est issue. Elle évoque les sillons parallèles, les pistes rectilignes et entrecoupées d'une quête aléatoire. Chacune de ses péripéties en est le calque ou la transposition dans l'espace qu'elle s'évertue à peupler de mythes formels et des incarnations de leur tragique devenir.

Dans ses dessins et ses gouaches, Zadkine, par la ligne et le trait, rend lisibles et concrets les tracés de l'épure spirituelle des cheminements, des brusques détentes, des circuits perpétuellement bifurqués qui le mènent où il veut aller. Le fil de l'in vraisemblable se déroule en écheveaux dévidés autour de l'être lacunaire, le cerne de flexibles replis. Presque sans reprises, le lacis du graphisme invente la forme, la comble d'une trame d'ondes lâches ou serrées, tantôt émanées du vide médian préservé, tantôt du contour qu'elles définissent d'abord pour gagner, par toutes sortes de raccourcis et de croisements, la vacuité intime qui est l'âme de la figure patiemment tissée et faisant de





ZADKINE. Labyrinthe. 1967. Terre cuite. 49 x 55 x 22 cm. (Photos Marc Vaux).

l'espace où elle s'inscrit sa substance abstraite. Devant cette répétition insistante, comment ne pas penser à l'« amante profondément endormie » du poète, qui s'éveille au cœur de la masse sous les coups inlassables du ciseau fouillant à sa rencontre les limbes de la matière, choisissant entre les chances indivises qui, de tacite et toute inconnue, la détermineront enfin, surgie telle que l'artiste l'a conçue et, dans son rêve, devinée.

Les deux expositions qui se sont tenues, l'une au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, l'autre au Musée Rodin, ont permis, pour la première fois, de considérer dans leur continuité, leur discontinuité, leurs correspondances, les grandes étapes de l'œuvre de Zadkine. De la période cubiste, jalonnée de hautes statures ramassées sur elles-mêmes, lourdement établies sur leurs abruptes assises, aux écorchés flamboyants des plaies vives de l'espace qui torture leur chair absente, naît une mythologie où l'humain n'a de place qu'en se faisant l'égal des immobilités frémissantes avec lesquelles il se mesure. Encore engainé dans leurs frustes écorces, ramifié en vigoureux rejets, en

actes libérateurs, divinisé, combattant, transfuge d'un règne à l'autre et les conciliant dans une symbiose universelle, le corps de l'homme atteint à une vie farouche, celle-là même qui, de toutes parts, près de lui, contre lui, s'accroît dans la pierre ou dans l'arbre. Qu'ils se nomment Orphée, Prométhée, Laocoon, Déméter ou Daphné, Rimbaud ou simplement « Homo Sapiens », ils sont faits de la texture de l'élémentaire, investis de ses privilèges. Laisser passer sur soi cette nature, s'en laisser pénétrer, s'accorder à ses rythmes, fut le mot d'ordre de Zadkine. Il l'appliqua à sa propre existence, à son art. Créer, pour lui, c'était avant tout une succession d'actes qui s'engendrent par une dynamique irrésistible, reportant toujours plus loin le point d'équilibre constamment différé, enfin conquis par le mouvement qui l'entraîne et les ruptures qui le composent.

En cela, Zadkine fut un Baroque. Il rejoint par cette avide recherche inassouvie, la grande lignée de ceux qui furent, avant lui, les maîtres de la métamorphose des formes.

PIERRE VOLBOUDI



GALERIE  
MAEGHT,  
PARIS

# Les deux libertés d'Antoni Tàpies

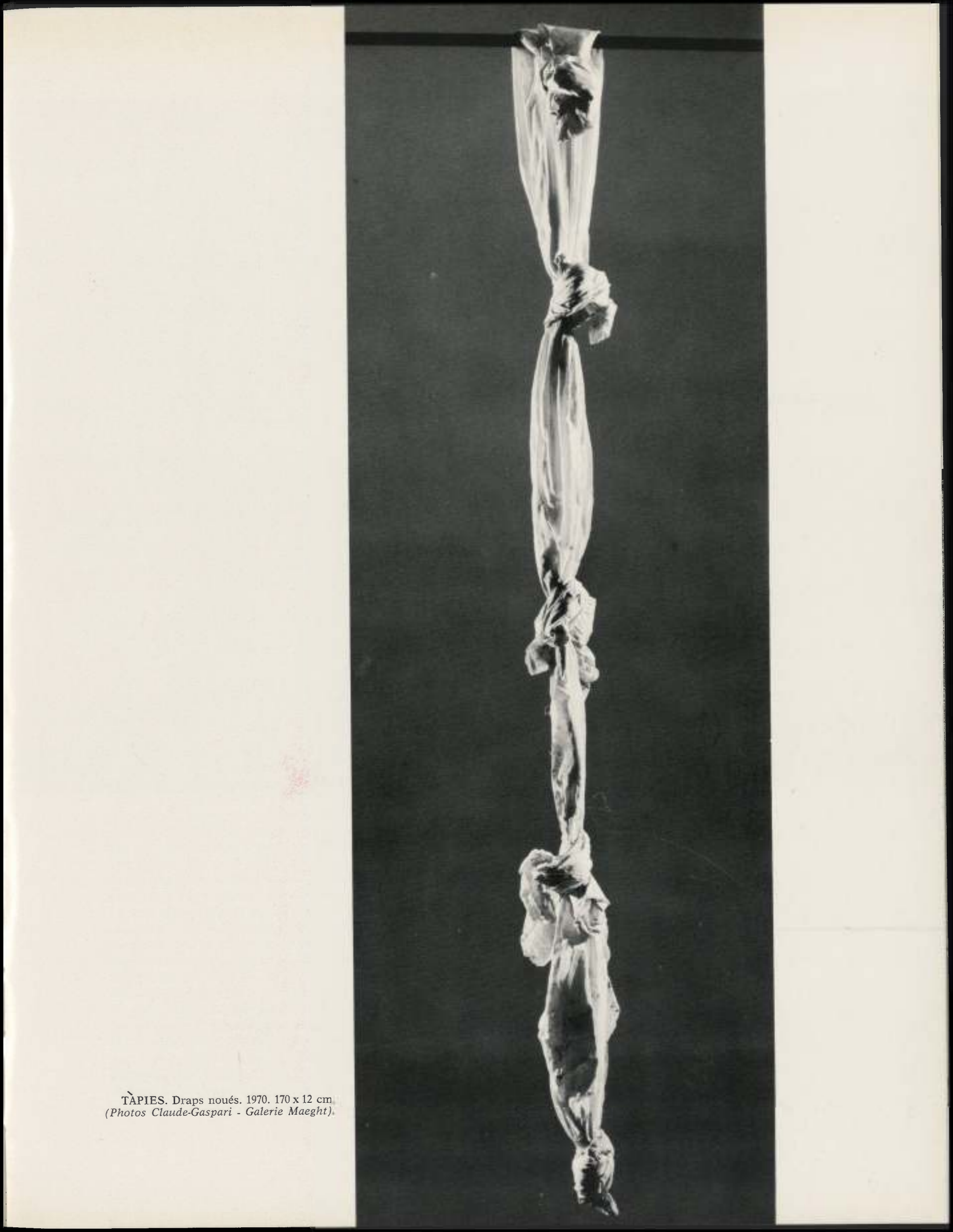
par Alain Jouffroy

Il y a des peintres, très rares, qui annoncent la fin d'un monde, le commencement d'un autre. Il y a des peintres, très rares, qui nous confrontent avec la mort, le néant, l'éternité des choses abandonnées, oubliées des hommes. Il y a des peintres assez wagnériens, assez excessifs, assez visionnaires, pour nous donner le goût de l'anéantissement, et nous communiquer en même temps le secret d'une survie, d'une transmutation mystérieuses. Il y a des peintres qui mettent à nu la matière même du monde, de l'orage existentiel que nous

vivons. Leur œuvre a ceci d'exagéré, de cohérent et de rudimentaire qu'elle nous tient un propos unique, où nous croyons reconnaître les signes d'une révélation. Nous lui devons quelque chose de plus qu'à une œuvre de talent, ou même de génie, puisqu'elle s'intègre de cette manière à notre pensée la plus profonde, comme si elle en était devenue le soubassement, le socle. Et si nous nous taisons à son sujet, si nous en parlons très rarement, ou jamais, c'est que nous en refoulons le plus souvent l'importance, et qu'il y a quelque

TÀPIES. Bureau et paille. 1970. Assemblage. 110 x 109 x 131 cm.





TÀPIES. Draps noués. 1970. 170 x 12 cm  
(Photos Claude-Gaspari - Galerie Maeght).





TÀPIES. L'esprit catalan. 1971. Peinture. 170 x 200 cm. (Photo Galerie Maeght).



chose de sacrilège à la mêler vulgairement aux cartes compétitives de l'histoire de l'art. De tels peintres, de telles œuvres, qui ne souffrent que difficilement le commentaire, l'analyse ou la comparaison, nous obligent en tous cas à une exagération lyrique particulière. Je tenterai, parlant pour la première fois de Tàpies, de ne pas y déroger. Encore que l'exagération requise par André Gide, selon qui l'art ne serait rien d'autre que *l'exagération d'une idée*, soit à la fois sollicitée et repoussée par Tàpies, dont la provocation déborde largement la scène minuscule de l'art et du non-art.

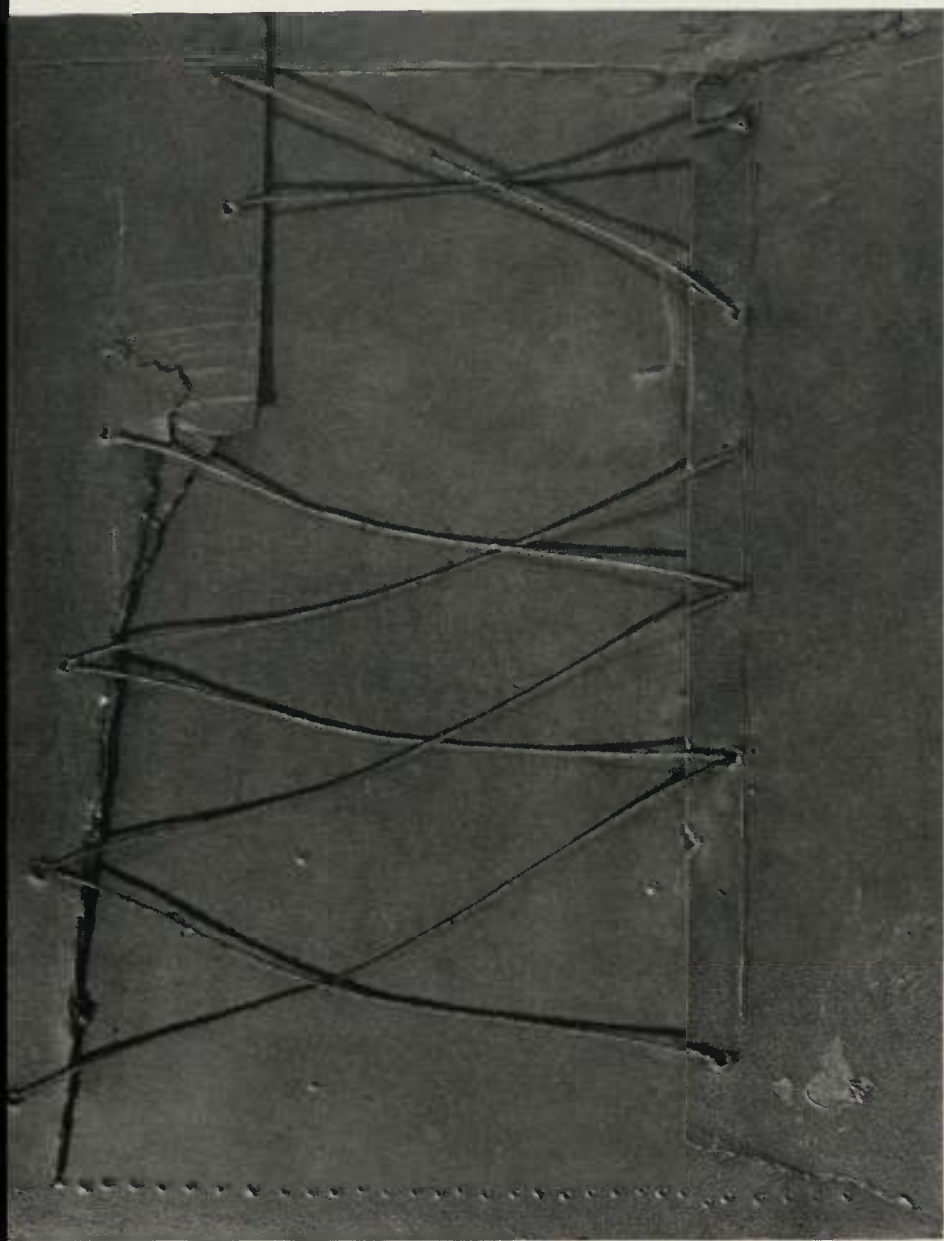
Rien de plus périlleux, donc, que d'écrire sur Tàpies, puisqu'il dramatise la rencontre de la pensée au bout d'elle-même, dans une sorte de no man's land où les idées mortes auraient tout détruit de ce qui permet à une pensée de se croire « normale », et « en bonne santé ». Soudain, les *apparences idéologiques* étant déchirées, la « *tabula rasa* » nous est présentée dans sa nudité scandaleuse et c'est comme à l'étable, dans les sous-sols d'une boulangerie ou en face de l'ardoise des latrines qu'il nous faut maintenant réapprendre à écrire, ré-inventer un discours possible à propos de peinture. Le confort mental que nous cherchons à obtenir par les mots s'avère d'autant plus impossible que Tàpies a pris soin de vider la pièce de tous ses meubles et de jeter sur le tapis la paille, les clous, la truelle et le plâtre, qui sont autant des invitations à *reconstruire* que des défis à l'ordre mnémonique existant. Dépossédant ainsi l'écrivain, le critique, de ses armes habituelles, il stimule l'imagination du poète, qui ne travaille jamais mieux, on le sait, que dans l'imminence ou la proximité d'une catastrophe, et dans le sentiment nerveux, respiratoire, de sa dérégulation. Mais en excitant les besoins apocalyptiques du poète, il réveille du même coup la rage du révolté, la frustration de l'homme désespéré par la société où il vit, et c'est dans cette confusion qu'il fait parler de son œuvre, alors même qu'il nous persuade qu'on passera à côté de l'essentiel, et comme coupé à l'avance de toute vérité.

Mais c'est sans doute aussi la raison majeure d'écrire sur la peinture: l'inadéquation même des mots, leur indépendance par rapport au sujet provoquent à les soumettre à un projet suicidaire; leur disparition dans le mystère, l'anonymat même de la matière et des choses. Tàpies permet de mesurer l'impuissance intrinsèque du langage, l'abîme qui le sépare du monde. Le matérialisme concrétisé de sa peinture, la confusion qu'elle établit entre l'image et l'épaisseur du réel excluent toute liaison organique avec l'univers du discours. Mais c'est précisément ce sentiment de lointain, d'*inaccessibilité extérieure* qui finit par retourner le poète dans le tombeau de ses propres mots. La pensée ne peut accepter d'aucune manière cette *mystique dictatoriale de la matière*, qui pourtant lui fournit les moyens d'une libération philosophique comparable à celle du *zen*. Tout se passe comme si, détenteur de quelques secrets de magie naturelle, Tàpies considérait le regardeur de ses

œuvres comme un disciple, qu'il chercherait à illuminer par des chocs émotionnels aussi brefs qu'inattendus, comme ce maître zen qui faisait porter un seau d'eau devant le disciple assoiffé de vérité, et le laissait là, pantois et désorienté devant l'eau tremblante, chargée de véhiculer par son silence la réponse globale à toutes les questions.

Il nous a montré d'abord l'analogie tourmentante de la peinture et du mur: chacun de ses tableaux formait cul-de-sac pour les yeux. On y butait comme à l'extrémité d'un chemin, où le marcheur s'attend à découvrir la mer, un immense paysage de vent et de lumières, et où il ne découvre à angle droit que l'interdiction perpendiculaire d'un plâtre écaillé au dos d'un garage, la *barre* indifférente, le refus obstiné des briques liées par le ciment. Cela a été pour de nombreux regardeurs, entre 1953 et 1960, un véritable choc traumatique que de se trouver confrontés de temps en temps avec ces tableaux de Tàpies où la révolte la plus spontanée aurait consisté à ajouter soi-même des graffiti politiques et obscènes contre l'ordonnateur de ce décor de théâtre de guerre et de pauvreté, qui déparait soudain la peinture de tous ses prestiges illusionnistes, de tout son falbalas intellectuel et formel et nous sommait d'interroger du même coup les murs qui nous entourent comme nos seuls oracles. Longtemps, on a pu confondre cette attitude de peintre avec un calcul esthétique. Et de nombreux photographes, déjà impressionnés par Dubuffet et Fautrier, se sont crus obligés de nous montrer des kilomètres de murailles, de plâtras et de graffiti, quand ce n'étaient pas des portes de fermes et de vieux dallages de cuisines. Partout, l'on ne voyait plus que la « beauté de matière » de nos cellules de prisonniers, et si Tàpies n'avait lui-même été beaucoup plus loin dans son exploration, sans doute lui en voudrions-nous encore de nous borner, de nous boucher ainsi partout la vue. Mais aujourd'hui, cette confusion n'est plus permise, et cette longue période de tableaux maçonnés, enduits, craquelés, graffitiés ne peut plus être comprise autrement que comme l'introduction à une mise à nu de notre propre monde, que l'on pourrait identifier à cette poétique fulgurante de la réalité qui fut celle de Hugo von Hoffmansthal, qui parle dans la « Lettre à Lord Chandos » de *cette langue que nous parlent les choses muettes* et dans laquelle on devrait peut-être un jour, « du fond de la tombe, se justifier devant un juge inconnu. » Pour Tàpies comme pour Lord Chandos, « un arrosoir, une herse abandonnée dans les champs, un chien au soleil, un pauvre cimetière, un estropié, une petite maison de paysan, peuvent devenir les réceptacles de (s)a révélation. » C'est à dire que le sentiment général de *fin du monde*, qui inonde l'œuvre entière de Tàpies, confère paradoxalement à chaque détail de matière, à chaque objet qu'il met en espace, la rareté irremplaçable de la chose unique, débordante d'un sentiment divin. « Tout, absolument tout ce qui existe, dit encore Lord Chandos, tout ce dont je me sou-





TÀPIES. Carton aux ficelles croisées, 1962. 75 x 67 cm.

viens, tout ce qu'effleurent mes pensées les plus confuses, me paraît significatif. » Cette signification pavée de sens, répandue sur toutes choses comme la lumière qui les rend visibles, perceptibles, identifiables pour tous, c'est cela même dont Tàpies, metteur en espace des objets, les charge jusqu'à les faire éclater, jusqu'à détruire leur fonction utilitaire et leur symbolisme. Plaçant ainsi notre monde dans la lumière d'une révélation précédant l'engloutissement dans le néant, il écarte du même coup la question idéologique de l'art et de son abolition. Tout ce qui précède, en effet, cette perception du monde comme *seuil* d'une destruction de toutes les valeurs qui l'infestent et le minent depuis des siècles, Tàpies le met pour ainsi dire entre les parenthèses de son inconscient. Ignorant volontairement les querelles et les classifications intellectuelles, il n'a retenu du surréalisme que cette volonté anti-idéologique fondamentale, cette

subversion initiale de la pensée refusant le destin et la mort. Et quand, à sa dernière exposition, le visiteur était obligé de passer d'abord près d'un bureau recouvert de foin, on ne pouvait pas ne pas se sentir averti solennellement de l'inanité générale de *toutes les idéologies*, quand on les compare à la puissance contradictoire que recèlent deux réalités aussi significatives: le foin qui nourrit les vaches en hiver, et les bureaux sur lesquels se décide la liberté, l'emprisonnement progressif de tous les hommes. La troisième guerre mondiale pourrait survenir: une telle *leçon de choses*, comparable à celle que les surréalistes ont donnée en suspendant quelques sacs de charbon au plafond de la Galerie Beaux-Arts en 1938, nous prépare mentalement au pire. La beauté du bureau au bois très foncé, celle de la paille très jaune, plutôt que dorée, vibrante dans la lumière tamisée d'un Paris envahi de pestilences, cette beauté ne forme que l'écran nécessaire à la mise à l'écart, à la dissimulation de ce message subversif que contiennent aujourd'hui les « choses muettes ». Elle distrait ainsi, de la manière la plus heureuse possible, l'attention des ignorants et des imbéciles, pour mieux et plus fortement communiquer cette idée de guerre civile latente où le XX<sup>e</sup> siècle a embarqué tous les intellectuels du monde. Visitant l'exposition Tàpies, qui objectait pour la première fois aussi violemment à notre vision, nous étions conviés à contempler *l'envers du monde de l'art*, son double de boue, de grillages, de prisons et de misères. Il n'y a, en effet, d'*art possible* que dans une société où l'on réprime encore tous les excès, toutes les déviations de la pensée, où la folie est assimilée à un délit criminel, et l'on n'abolira l'art que le jour où cette répression ne pourra plus s'exercer sur personne.

Mais on fait semblant de ne pas comprendre les intentions de Tàpies. On fait comme s'il avait voulu rejoindre tardivement les « tendances qui étaient à la mode il y a 10 ans et que le pop'art ou le néo-réalisme nous ont montrées maintes et maintes fois. » (1) On censure du même coup le véritable travail de Tàpies, dont les premiers tableaux, de 1946 et 47, étaient des cartons lacérés, des collages de fils et de ficelles, de riz, de papier journal. La « matière » de ses tableaux « épousait fréquemment, en relief ou en creux, les contours d'un objet », « couvrait de ses plissements la forme d'une table ou d'un bois de lit », « se découpait selon l'embrasure d'une porte », « accueillait l'empreinte d'une chaise et les vantaux d'une armoire » (2). Faire semblant, donc, de croire que Tàpies a viré de bord, s'est « mis au goût du jour » comme on retourne sa veste, c'est fausser consciemment l'histoire réelle de sa, de *la* peinture. Tàpies a suivi, depuis ses débuts surréalistes, une évolution particulièrement cohérente, qu'un ouvrage de Joan Teixidor: *Antoni Tàpies, Boiseries, Papiers et Collages* permet de mesurer avec précision. Les *peintures sur châssis en bois* de 1963, les *cartons avec cordeaux lacés* de 1959-60, sans parler d'un *collage*



au papier-monnaie de 51 et de la figure en papier-journal de 46 prouvent que Tàpies n'a pas attendu le pop, ni le nouveau réalisme, ni les objecteurs, pour faire parler les matériaux bruts, et ce que la critique réactionnaire continue aujourd'hui de dénoncer comme des « accumulations de déchets ». Les critiques qui, pendant trente ans, ont parlé de Picasso et Miró comme de mystificateurs, n'ont pas procédé autrement, mais il incombait sans doute à Tàpies, dont l'importance est par ailleurs internationalement reconnue, de faire tomber quelques masques par cette mise au point. La gêne qu'il suscite aujourd'hui tient à cette double articulation d'un langage esthétique et d'une idéologie subversive cohérente : le drap noué que Tàpies a fait suspendre au plafond de la Galerie Maeght était là comme une *pièce à conviction*. Elle embarrassait certains visiteurs par sa présence accu-

satrice, car le plus ignorant regardeur des choses de l'art sait encore qu'un drap noué ne peut servir qu'aux évasions de prisonniers. Et certes, l'on aurait pu croire que les tableaux de « matière » de Tàpies n'étaient pas, ou ne se voulaient pas des « citations presque littérales de la texture d'un mur », c'est-à-dire d'un objet dont la charge symbolique et sociale reste évidente, mais cette fois-ci Tàpies a tenu à mettre les points sur les i, en détrompant les plus aveugles de ses zélés. Il s'agit, en effet, de *détromper* aujourd'hui les yeux et le débat s'institue maintenant entre les partisans d'une avant-garde purement formelle et formalisatrice, dont le ressort est constitué par le jeu et le spectacle, et ceux d'une avant-garde formelle accusatrice, liée aux besoins vécus par tous les hommes (y compris ceux que libèrent le jeu et le spectacle).

TÀPIES. Toile marron tendue. 1970. 200 x 270 cm. (Photo Galerie Maeght).

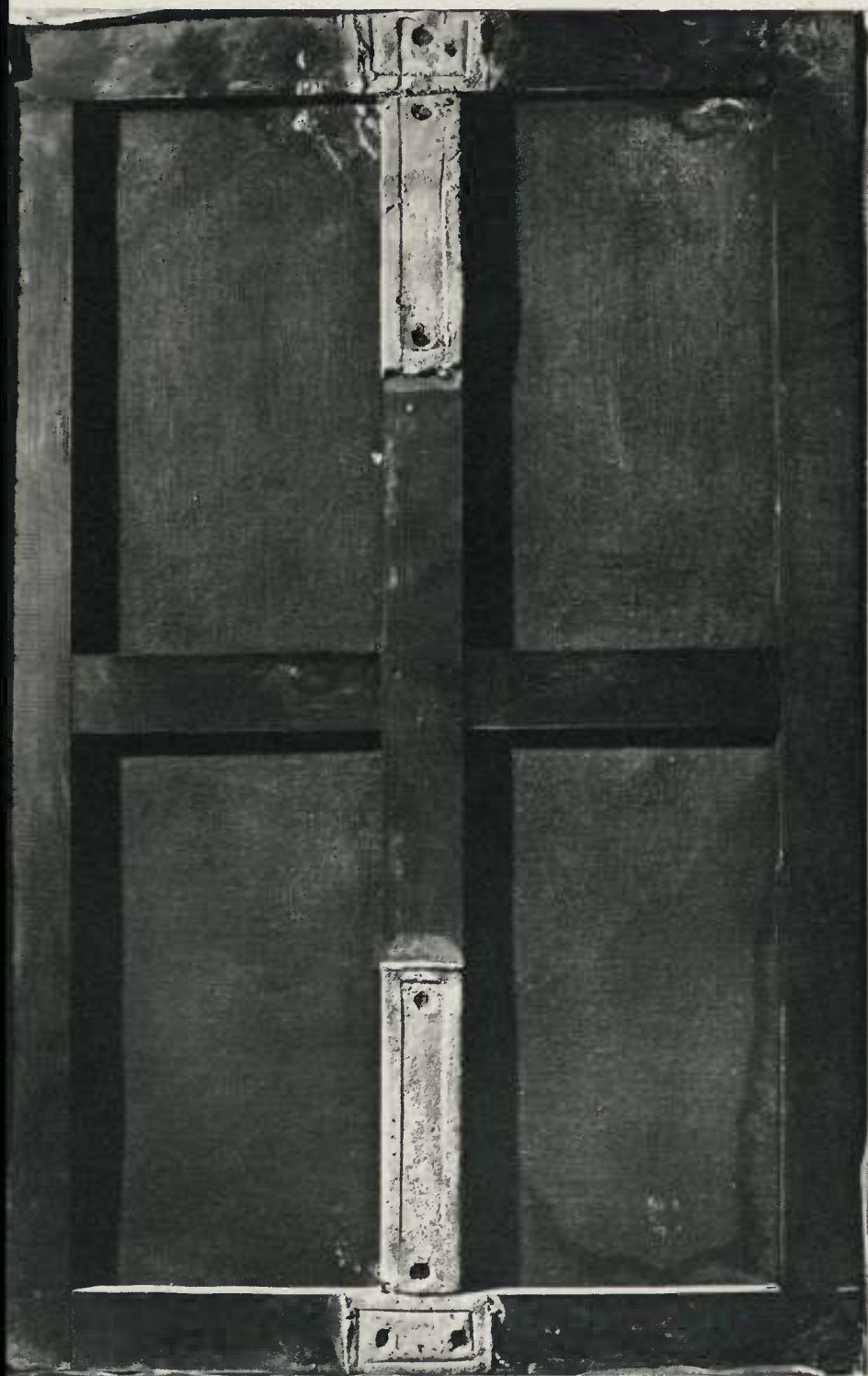




Tàpies a très évidemment choisi son camp dans ce débat, il suffit de lire le livre qu'il a fait paraître il y a deux ans sous le titre *La pràctica del arte* (3) pour s'en convaincre. Je n'en citerai ici que la conclusion:

«...Cette innocence particulière du monde de l'art et de la poésie — disons-le une fois de plus — n'est pas aussi gratuite et inoffensive que le croient les 'doctes'. Elle relève en réalité de cette manière de penser que préconisait l'auteur des

TÀPIES. Peinture sur châssis. 1962. 130 x 81 cm. Coll. Centre de Recherches Esthétiques, Turin.

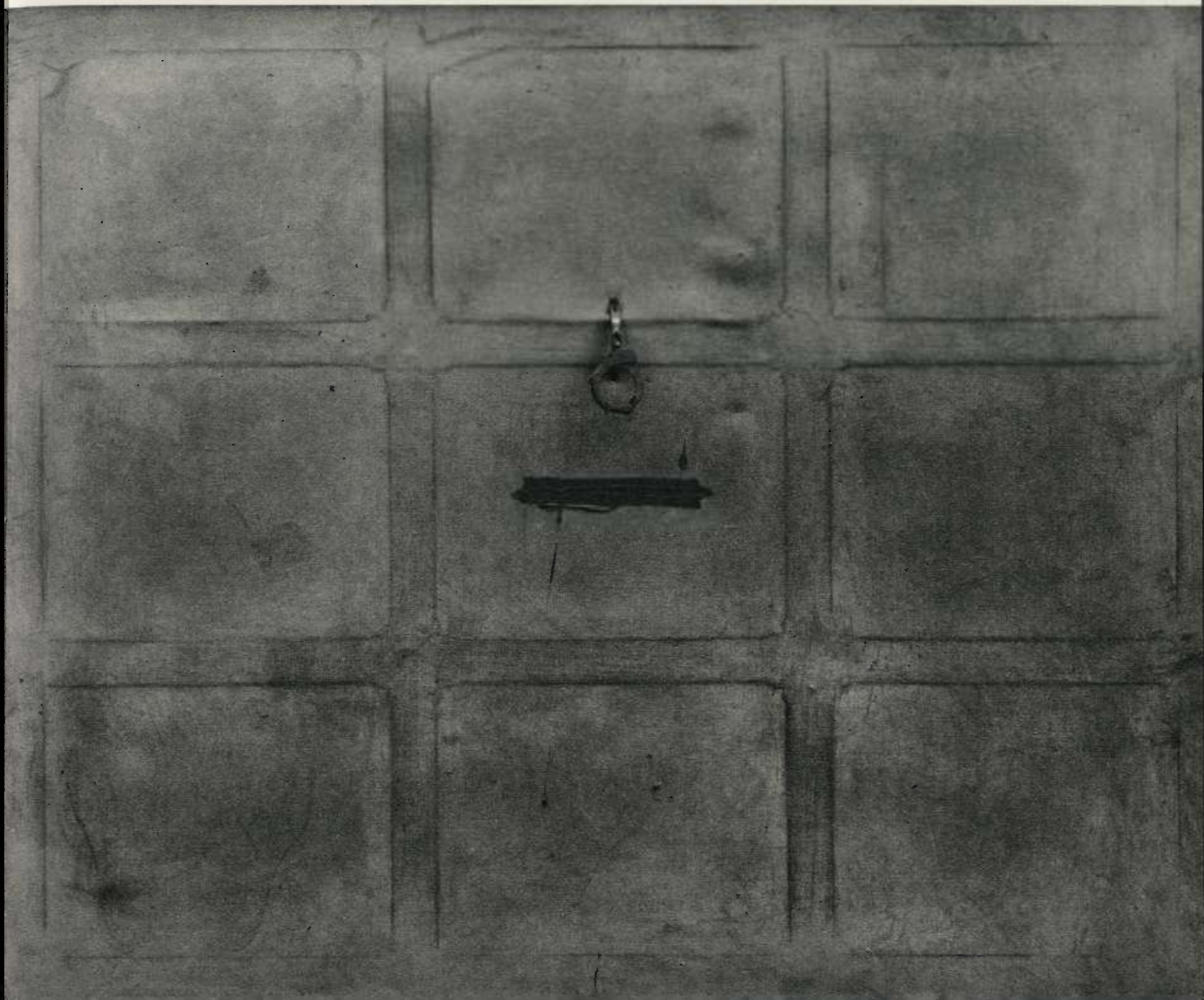


*7 manifestes dada*, en accord avec l'étude de Marx sur les sociétés archaïques. Effectivement, selon Tzara, cette pensée reproduit, sur un plan plus élevé, certaines formes mythiques et rituelles spontanées de la pensée primitive, c'est-à-dire *non dirigées*, précisément en vue de la libération réelle de l'esprit et d'une appréhension directe de la nature humaine, finalité qui a été 'systématiquement retardée par une mauvaise organisation sociale et morale — aux profits d'une minorité'.

Une telle attitude, qui se distingue le plus souvent de la « pratique » de l'art, est liée au projet le plus inconscient de Tàpies. Elle se reconnaît dans le choix de ses « matières » — ou plutôt dans celui de ses matériaux, de ses objets, comme dans la signification qui se dégage par association de ses assemblages. La *peinture aux menottes* de 1970, par exemple, qui n'est rien d'autre que l'assemblage d'une toile (où l'on voit l'empreinte du châssis) et d'une paire de menottes attachée à travers la toile au châssis, ne fait qu'accentuer, en la politisant, la signification des *peintures sur châssis* de 1962 et 63 (qui annonçaient par ailleurs le travail plus tardif du groupe Support-Surface). La paire de menottes, telle qu'elle est placée là, dénonce à la fois l'emprisonnement intellectuel et moral du couple regardeur/peinture, habituellement incapable de se libérer à partir de l'art, et celui qui fait de l'art lui-même le masque esthétique d'une société fondée sur la séparation, le compartimentage répressif des désirs. De même, la *toile tendue marron* dramatise à l'extrême la tension du *carton aux cordeaux* et du *carton aux ficelles croisées* de 1962: l'écartèlement de l'image (absente), la mise en relief de la matière (de la réalité même de la matière) tirée aux quatre coins du tableau et comme suppliciée, assassinée par l'art, constituent le point ultime que Tàpies atteint aujourd'hui. Cela permet de mesurer son pessimisme, sinon son nihilisme. Tout se passe comme s'il s'agissait d'un contre-empoisonnement, d'un exorcisme. Mais on ne saurait oublier du même coup que ce pessimisme n'est rien d'autre que l'expression la plus subjective d'une révolte politique individuelle dont l'étincelle surgit souvent des grandes familles bourgeoises, et dont le manifeste pictural vient sûrement de nous être donné par Tàpies, qui a même tenu à nous en préciser quelques-uns des termes dans le grand tableau intitulé *l'Esprit catalan*, où les barres rouges sur fond jaune du drapeau de la Catalogne sont recouvertes de graffiti politiques subversifs.

Ainsi, Tàpies domine-t-il de très haut le débat actuel où l'on oppose avec plus ou moins de pertinence l'avant-garde formelle à l'avant-garde politique et à sa propagande. Pour lui, comme cela a été le cas de Picasso, les exigences poétiques de la liberté de création sont inséparables des exigences politiques de la liberté d'expression. La pratique de son art lui a fait prendre peu à peu conscience de ses implications sociales. Il tient donc à nous montrer sa double liberté: celle qui consiste à inventer d'abord ses moyens techniques spécifi-





TÀPIES. Peinture aux menottes. 1970. 130 x 162 cm. (Photo Galerie Maeght).

ques, et celle qui incite ensuite à découvrir et à clarifier la signification occulte qui se cache dans l'exercice de ces moyens. C'est dans cette double revendication que l'activité d'un peintre coïncide avec l'intérêt général de tous ceux qui, malgré le non sens et la mort, préfèrent la liberté des autres à la seule défense de la leur, parce qu'ils savent que le destin de l'individu n'a chance d'acquérir un sens qu'à travers les désirs d'autrui. La dramatisation apparemment spectaculaire des der-

niers objets et des derniers assemblages de Tàpies ne fait que souligner, en tout cas, la nécessité qu'il y a pour chaque homme de conquérir et de reconquérir sans cesse deux libertés particulières: celle qui permet d'aimer, et celle qui change cet amour en arme.

ALAIN JOUFFROY

(1) Frank Elgar, *Carrefour*, 10.1.73.

(2) Jacques Dupin, *Derrière le miroir*, « Tàpies aujourd'hui, assemblages objets », 1972.

(3) Ediciones Ariel, Barcelone, 1971.



C.N.A.C.,  
PARIS

# Pol Bury et les magies du lent

par Gilbert Lascault

## Multiplication de boules, d'œufs, de points...

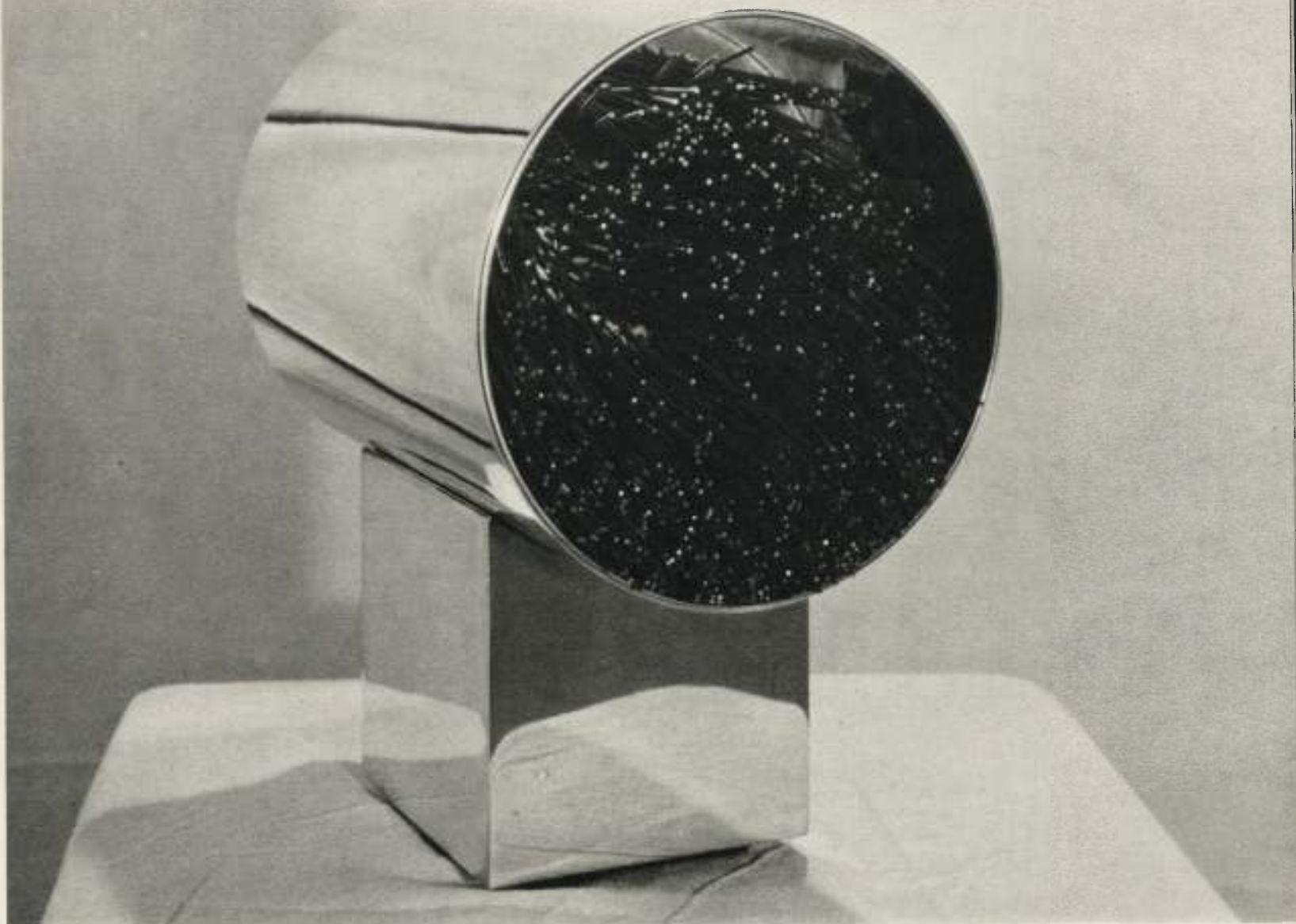
Comme une fourrure qu'un souffle soulève par endroits, comme une baudelairienne chevelure, comme une toison, 919 points blancs placés au bout de fils de nylon frémissent, frissonnent, s'immobilisent par places (1965). Dans un cube sectionné, entre les deux moitiés du cube, 13 boules de cuivre bougent doucement (1968); et Dore Ashton (1) parle d'un invraisemblable sandwich de cuivre. Compartimentées dans des casiers qui les isolent (1968), 16 boules se reflètent, se déforment, se déplacent imperceptiblement dans 16 cubes; elles bafouent l'ordre qui les emprisonne. Le *Monument mètre-cube n° 4* est « dédié à la réflexion de 15 demi-sphères ». Et le *Monument horizontal n° 3* dédié à 12.000 billes (1971) présente un fourmillement innombrable, agité parfois d'ondes presque imperceptibles et qui cessent au moment où l'on commence à les percevoir avec clarté.

Innombrable densité de points, cylindres, entités érectiles, œufs ou boules: telle est *notre* sensation. Mais Pol Bury a compté les éléments qui constituent ses ensembles. Et le plus souvent ce comptage, ce dénombrement forme l'essentiel du titre de l'œuvre. *102 cônes creux* (1964); *2.270 points blancs* (1965); *8 volumes superposés et 28 boules* (1965); *6 cubes emboîtés* (1966); *12 petits volumes ovoïdes* (1967); *43 éléments se faisant face* (1968); *848 tiges dans un cylindre* (1968); *40 arcs de cercle sur un plateau* (1969); *4.087 cylindres érectiles* (1972); etc.

Ainsi un catalogue de l'œuvre de Pol Bury est-il énumération de chiffres, grands et petits. Mais il ne s'agit pas chez lui, comme chez un Titus-Carmel, de signaler une série, de marquer une progression ou une continuité. Chez Bury, les chiffres, le quantitatif sont d'abord posés pour être molestés, contredits. On le sait, Bury aime à organiser ses textes et sa pratique selon des couples de contradictoires; il suffit, à ce propos, de se rappeler les titres de certains de ses écrits: *La Boule et le Cube* (1967); *La Boule et le Trou* (1961); *Le Marbre et l'Elastique* (1960, inédit); *La Flèche et l'Escargot* (1972, inédit). Ces contradictoires coexistent dans ses œuvres et sa pensée; l'un ne domine jamais l'autre définitivement; leur affrontement

POL BURY. Sphère sur un cylindre. 1969. Laiton chromé. 50 x 20 x 20 cm. 8 ex. Galerie Maeght, Paris. (Photo Claude Gaspari).





POL BURY. 848 tiges dans un cylindre. 1968. Fer et laiton. 35 x 25 x 20 cm. 4 ex. Galerie Maeght, Paris. (Photo Claude Gaspari).

n'ouvre pas sur des dépassements dialectiques. Ils sont là, ensemble, tout simplement, se perturbant, s'amusant l'un de l'autre, se pervertissant parfois mutuellement, plus souvent s'agaçant. On peut penser que le nombre et l'incomptable, que le quantitatif et l'irrationnelle caresse fonctionnent, eux aussi, dans son œuvre comme couples d'incompatibles associés. Dans le film *Une leçon de géométrie plane* (1972), Pol Bury fait se gondoler, se fragmenter, s'aplatir, se déjeter des polygones, des ronds ou des triangles. D'une autre manière, ses œuvres constituent « une leçon d'arithmétique » où les chiffres, sans le savoir, sont gondolés, gonflés, écrasés, mis en pièces (en tous les sens de ces mots).

Mais cette numération (à laquelle se plaît Pol Bury) est aussi une tâche d'éleveur. La métaphore qu'utilise Topor (2) pour parler de Pol Bury, touche quelque chose d'essentiel : « L'élevage de

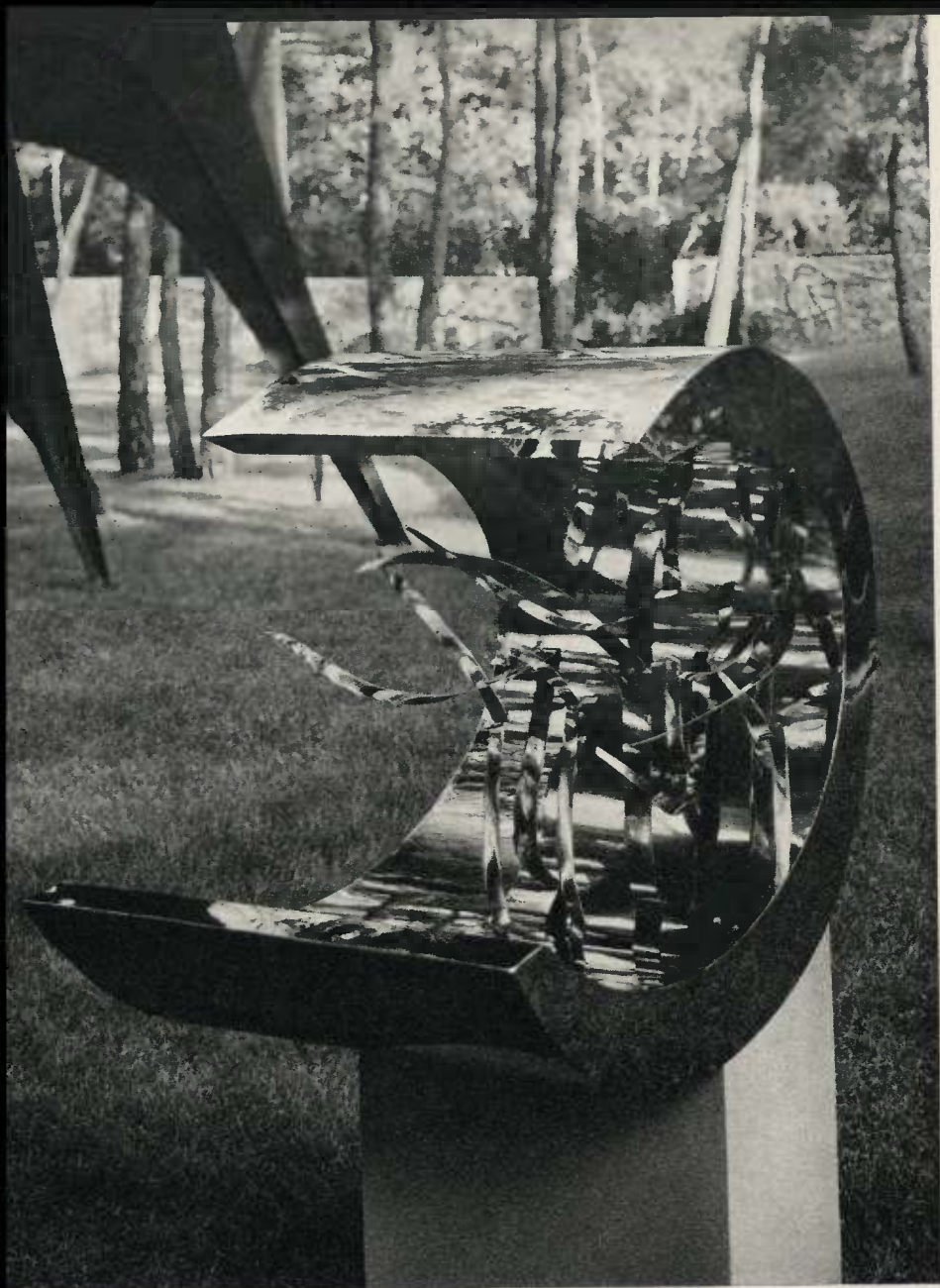
Pol Bury est unique au monde. Il ne produit que des spécimens parfaits, à la fois beaux et robustes... Ici nous disons : Pol Bury, l'éleveur ». Il nous est facile de rêver que, hors de notre présence, boules, cubes et œufs font l'amour, croissent et se multiplient; éleveur, Pol Bury dénombre ses troupeaux.

#### La ralentie

Ces dénombrements, nous aimerions les vérifier, au moment même où nous savons que c'est impossible, que les éléments sont souvent trop nombreux, que d'ailleurs ils vont bouger et fausser nos comptes.

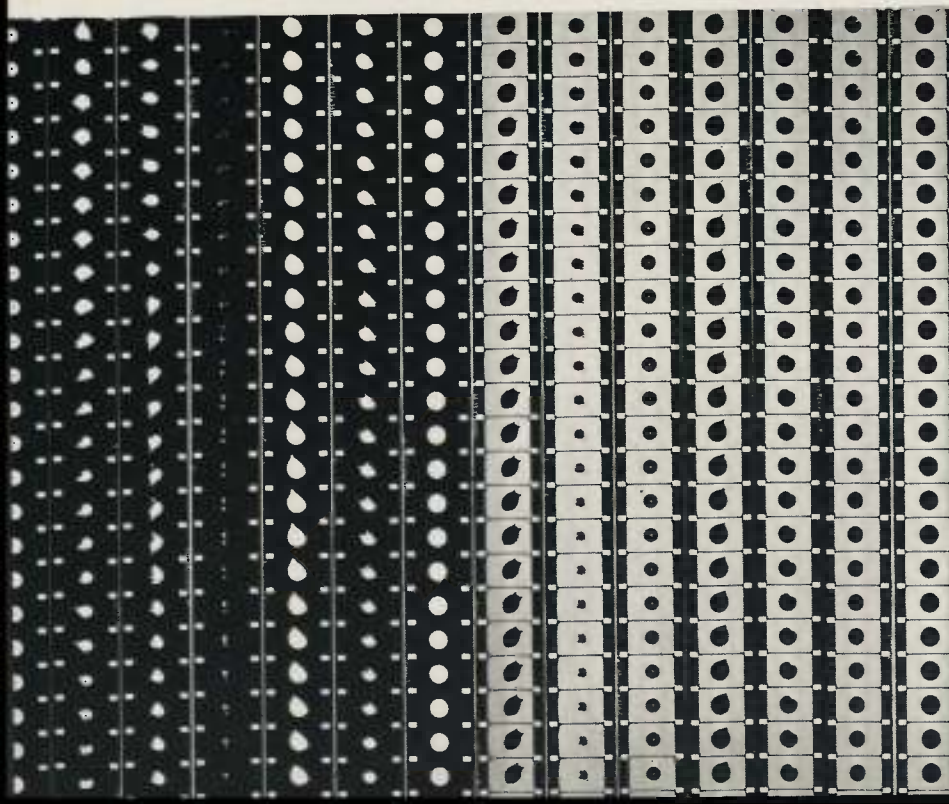
Qui veut vraiment voir une œuvre de Pol Bury doit, en tout cas, disposer de beaucoup de temps, même s'il ne prétend pas recompter les entités. Il doit se donner ce qu'un texte de Pol Bury (1964)





POL BURY. 14 éléments dans une courbe d'acier. 1968. Acier inoxydable. 79 x 130 cm. Galerie Maeght, Paris (Photo Claude Gaspari).

Photo extraite du film de Pol Bury et Clovis Prevost, « Une leçon de géométrie plane » (Photo Clovis Prevost, Galerie Maeght, service cinéma).



nomme le *temps dilaté*. Se hâter, être pressé: ces attitudes nous séparent des œuvres et des plaisirs qu'elles permettent.

Car ce sont les sorcelleries de la lenteur, les sortilèges des retards, qu'imposent les œuvres de Pol Bury. Les critiques, d'ailleurs, ont souvent perçu ce caractère de son travail: « Pol Bury s'intéresse à tout ce qui bouge lentement, à cet *absolu de la lenteur* qu'il reprend de Bachelard et emprunte aux constellations (1963). Désormais, ce décalage initial, la lenteur, c'est à lui... Lui, il a son filon (1971). Les pièges de la lenteur... Ses tempêtes presque immobiles éveillent en nous, sans hâte, un émoi indéfinissable (1969). Les délices de la lenteur (1971). Ce voyage du point est un voyage freiné jusqu'à la limite du possible (1964). Le coup de génie de Pol Bury est d'avoir pensé à faire des sculptures qui bougent un tout petit peu (1965)... Au lieu de créer, selon la vieille astuce, l'illusion du mouvement, il crée, lui, bel et bien, l'illusion de la fixité... On croit que rien ne bouge. Finalement, tout s'agite (1963). La boule...: la lenteur du mouvement continue, en filigrane, à stimuler ses inertes tendances (1969). Pol Bury prend le mouvement par l'autre bout, celui de la discrétion, de la retenue paisible où un frémissement se donne des allures de tornade en marche au plus profond de celui qui regarde (1972). La boule grimpe vers le haut et le cube saute en l'air aussi lentement que si le battement de cœur du temps s'était arrêté (1967) » (3). Mais, sans doute, faudrait-il au contraire dire: comme si le battement de cœur du temps se prolongeait, indéniment dilaté. Des mouvements presque imperceptibles sont interrompus par des moments d'immobilité, qui, fallacieusement, semblent se présenter comme définitifs. Des commencements s'inaugurent, qui n'auront pas de suite, ou qui auront leur suite ailleurs. Fixer une partie de l'œuvre, c'est en général ne pas percevoir le mouvement qui se manifeste dans les marges du regard; seule une attention diffusée (une décontraction, une souplesse de l'exploration) peut surprendre l'action tenue, ce que le poète Christian Dotremont nommerait *l'insidieux* de cette mobilité/immobilité. Les œuvres de Pol Bury ne sont pas le commentaire figuré d'une partie de *La Ralentie* d'Henri Michaux (4); encore moins son illustration. Elles constituent plutôt un texte parallèle et le rapprochement des deux textes (le plastique et le poétique) les enrichit mutuellement: « Ralentie, on tâte le pouls des choses; on y ronfle; on a tout le temps; tranquillement, toute la vie (...). On ne croit plus qu'on sait. On n'a plus besoin de compter. On est heureuse en buvant; on est heureuse en ne buvant pas. On fait la perle. On est, on a le temps. On est la ralentie (...). On n'a plus honte sous la cloche. On a vendu ses monts. On a posé son œuf, on a posé ses nerfs ».

#### Grands et petits bénéfiques de la lenteur

« On fait la perle », écrit Henri Michaux. Quelle meilleure métaphore pourrait-on trouver pour





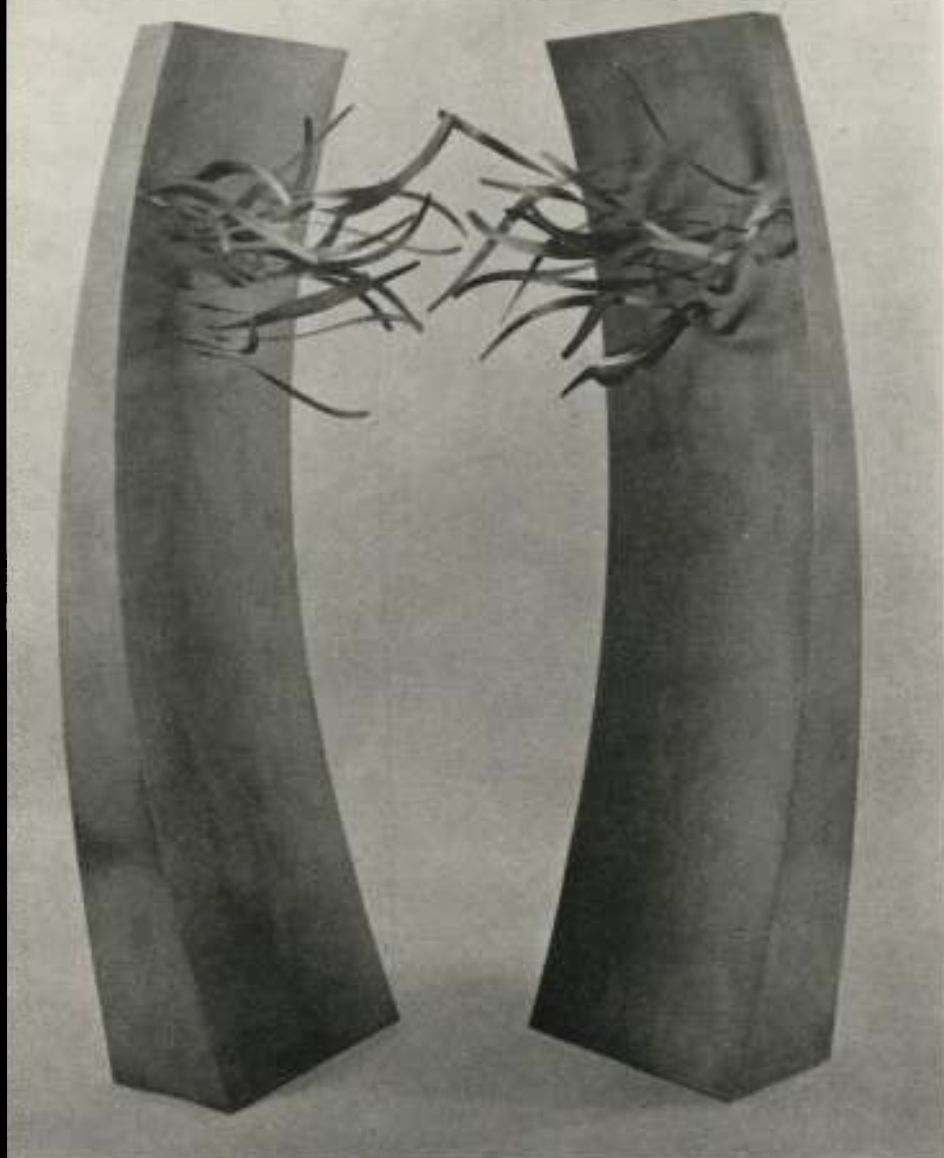
POL BURY. Monument horizontal n° 3 dédié à 12.000 billes. 1971. Acier inoxydable. 145 x 20 cm. (Photo Claude Gaspari - Galerie Maeght).

définir l'état qu'instaurent en nous les œuvres de Pol Bury? La lenteur est contagieuse; elle rayonne des œuvres. Notre ralentissement constitue à la fois le résultat d'un charme et la condition de possibilité pour la réception de l'œuvre. Nous sortons d'un univers de la hâte et du bruit. « On fait la perle ». On cesse d'être le voyeur de la boule, d'être extérieur à elle; on ne peut plus être maître de soi-même et de la boule qui hésite et luit doucement. On fait la perle: on s'identifie à la boule lente et fluide. Comme l'a écrit Pol Bury (1964), « la lenteur multiplie non seulement la durée, mais aussi donne à l'œil qui suit la boule,

la possibilité d'échapper à sa propre imagination de voyeur pour se laisser mener par l'imagination même de la boule voyageuse. Le voyage imaginé devient imaginant. » On est tenté de rapprocher, en pensée, cette boule erratique et imaginante des « machines désirantes » dont parlent Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *L'anti-Edipe* (1972).

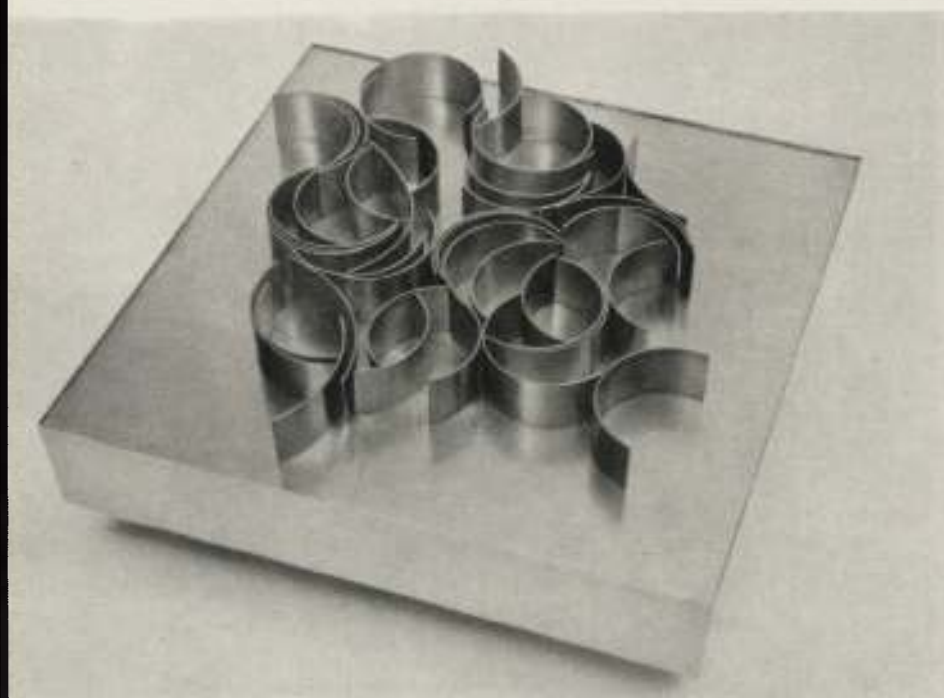
Dans l'identification qui s'établit entre la boule et moi (et où je me perds), dans l'attention diffusée (ou l'inattention orientée) qui m'est imposée, je rencontre enfin une errance véritable, sans repères, sans direction précise, ni traces, sans véritable commencement, ni fin. Un vagabondage que nulle





POL BURY. 43 éléments se faisant face. 1968. Cuivre. 200 x 50 x 60 cm. (Photos Claude Gaspari - Galerie Maeght).

POL BURY. 40 arcs de cercle sur un plateau. 1969. Laiton. 50 x 50 x 20 cm. 8 ex. Galerie Maeght, Paris.



loi ne peut dominer, que nulle archive ne peut apprivoiser, récupérer après coup. Après coup, le chemin (qui seul importait) est effacé par la lenteur. Toujours en 1964, Pol Bury remarque que la vitesse, contrairement à ce qu'on dit habituellement, permet de se mieux repérer que la lenteur. Si une boule se déplace de A en B, grâce à une lenteur extrême, « notre œil, notre mémoire ont perdu le souvenir de A. Seule la lenteur permet (à la boule) d'effacer ses propres traces, d'être une gomme pour le souvenir, de nous faire oublier son passé. » La lenteur impose l'aventure et l'égarement. Elle nous éloigne de la ligne droite, mais également du détour, et nous jette en une radicale aberration: « Le trajet de A en B, vu sous l'angle de la vitesse, c'est à peine un voyage, c'est la confusion qui peut être si grande que A et B se rapprochent au point de se confondre. Mais vu sous l'angle de la lenteur, A n'est plus nécessairement le point de départ vers B. On ne sait plus si la boule va de A en B ou si A est le point d'arrivée et même, si dans son périple, la boule peut encore s'intéresser à quelque A ou B que ce soit. »

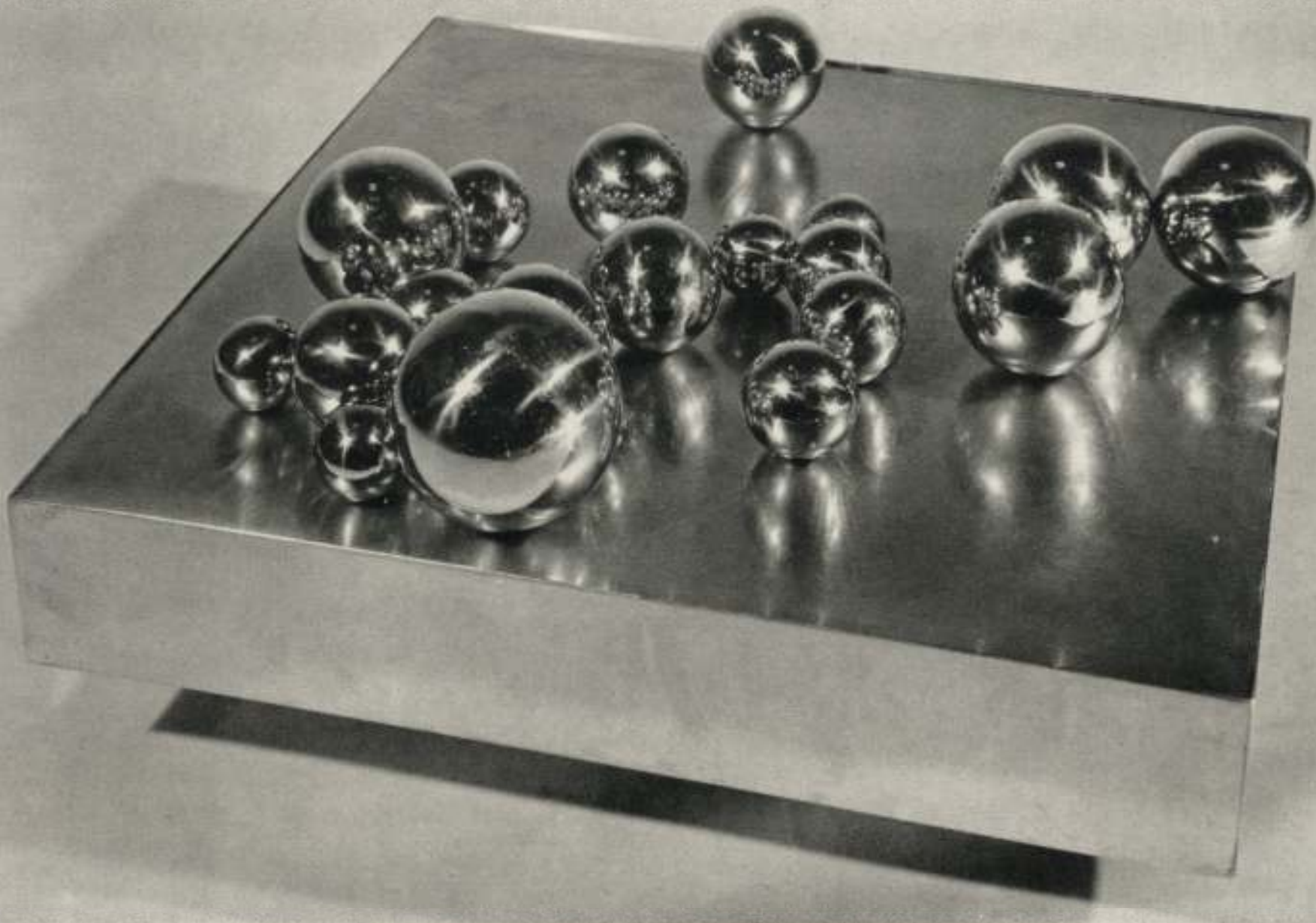
Aventures, rencontres, égarements, manières d'échapper au savoir et à la loi: voilà où nous mène notre expérience des œuvres de Pol Bury. Chacun reconnaîtra, dans les termes que nous utilisons, dès notions proches de celles du surréalisme. Il y a un surréalisme de Pol Bury (5), mais il ne se situe pas dans une thématique, ni dans l'emploi d'une imagerie maintenant répertoriée. Il ne se place pas non plus dans un état de fièvre, d'inconscience, qui accompagnerait le moment de l'acte producteur. Le surréalisme de Pol Bury consiste en ces retards qui déboussolent, fascinent; en cette perturbation des routes; en ce gommage des traces et du passé par la lenteur. Lorsqu'il oppose, en 1972, la flèche et l'escargot, Pol Bury vante l'escargot « qui, lui, n'a pas la mémoire des lettres. »

#### Eros le lent

Le surréalisme de Pol Bury, c'est aussi le caractère érotique que prend dans ses œuvres la lenteur. Ce caractère érotique n'est d'ailleurs nullement incompatible avec un sens cosmique, avec l'évocation des sphères célestes, avec le rêve bachelardien sur les éléments; en 1964, Pol Bury peut ainsi, après avoir évoqué les rapports de la main et du sein désiré, conclure *Le temps dilaté*: « Deux boules à l'échelle de la lenteur, ce sont l'air, le feu, la terre et l'eau qui prennent le poids de leur mesure. »

L'érotique, chez Pol Bury, se veut à la fois aux dimensions de l'univers et au plus près des chairs. On relira à ce propos certains textes de Pol Bury: « Deux lenteurs qui s'effleurent vont même jusqu'à se frôler. Ce n'est plus en termes de géométrie que nous oserons encore en parler, mais presque en langage d'alcôve. C'est ainsi que naissent les caresses, qu'elles renaissent, qu'elles se multiplient (1964). La boule caresse... Le cube caressé prend





POL BURY. 22 boules posées sur un plateau. 1968. Cuivre. 50 x 50 x 25 cm. (Photo Claude Gaspari - Galerie Maeght).

de la rondeur (pour peu on l'entendrait ronronner)... La boule, plus soutenue qu'au creux de la main, goûte la saveur des surfaces planes... Ils se découvrent au plaisir (1967). La caresse sans perception tactile. Visualiser la caresse (Notes inédites) ».

Trop souvent, dans la vie courante, la lenteur est dévalorisée. Elle est lue comme vitesse insuffisante, comme retard que l'on ne supporte pas ou que l'on accepte, résigné. Trop souvent elle est associée à la vieillesse, aux travaux humbles et patients.

Mais le ralentissement (celui qu'instaure le travail de Pol Bury) renvoie à tout autre chose qu'à ces réalités grises. Il ne se résigne pas au terne du quotidien, mais nous fait pénétrer en un tout autre pays, en un espace différent... Lenteurs des

caresses lancinantes. Lenteurs de l'immobilité/mobilité des cieux. Hésitations du désir à la fois indécis et précis. Temps dilaté par l'acte amoureux. Jouissance qui s'amplifie à être plus longtemps attendue. Noces toujours recommencées. Rythmes longs. Méandres interminables où le but n'est atteint que lorsqu'il est oublié... Eros le lent...

GILBERT LASCAULT

(1) Dore Ashton, *Pol Bury*, Maeght, 1970. L'ouvrage réunit aussi trois textes de Pol Bury. Sur Bury, on lira aussi le très intéressant catalogue du C.N.A.C., édité pour l'exposition au *Centre national d'art contemporain* (11 rue Berryer, Paris, 14.XI.72-8.I.73); et André Balthasar, *Pol Bury*, Milan, 1967.

(2) Cf. *Derrière le miroir*, n. 191, mars 1971, Maeght Edit.

(3) Citations de M. Conil-Lacoste, P. Descargues, J. Dupin, J. Mansour, J. Alvard, J.-F. Revel, R. Bordier, A. Balthasar, J. Noiret, J. Russell.

(4) Henri Michaux, *Plume, précédé de Lointain intérieur*, Gallimard, 1957, p. 41.

(5) Pol Bury a, plusieurs fois, marqué l'importance qu'avait pour lui le si vivant surréalisme belge; il a évoqué ses rapports avec Magritte.



# Le principe et le cas dans l'œuvre de Max Bill

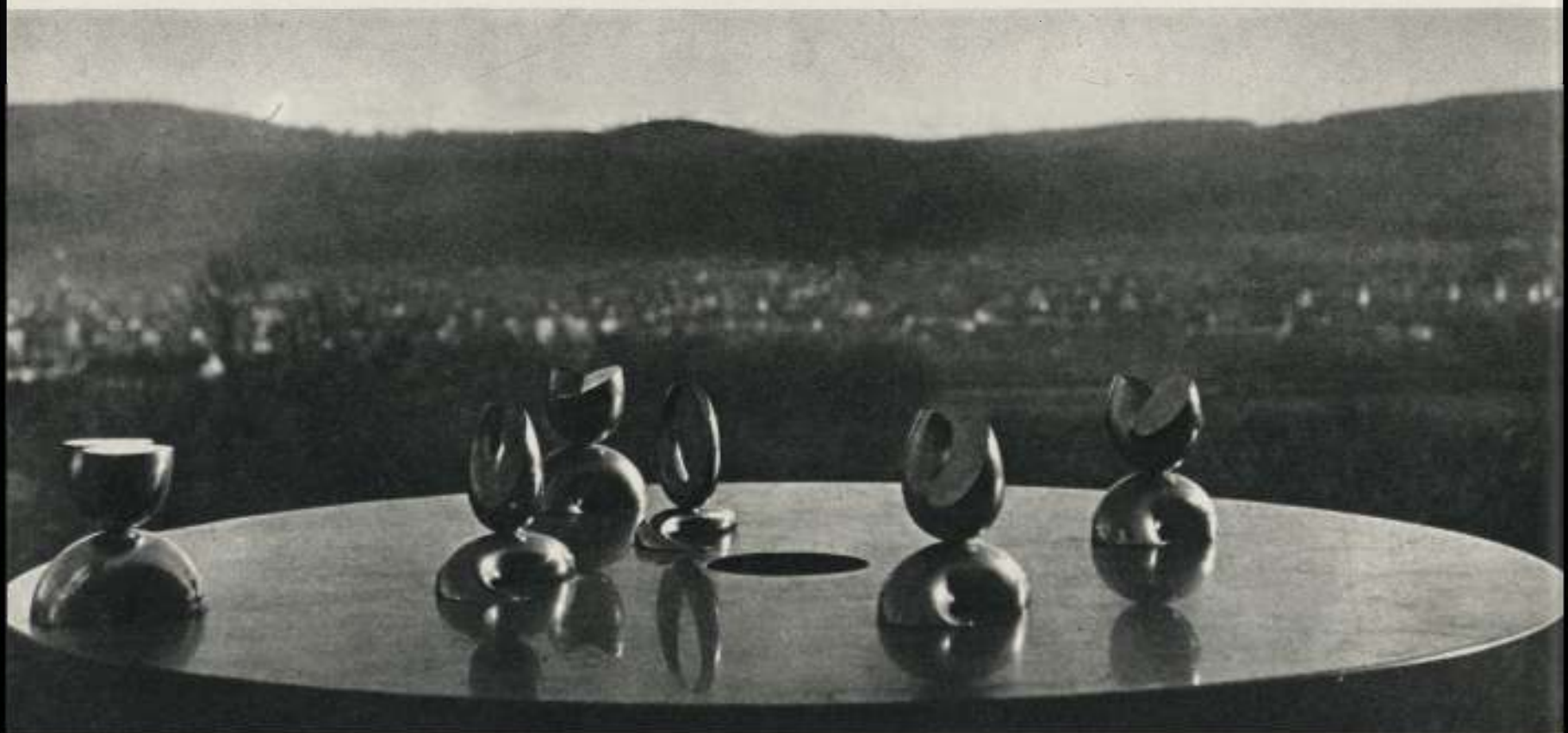
par Max Bense

S'il est vrai que l'art peut être compris subjectivement à travers l'émotion et l'expérience, mais objectivement par la perception et la théorie, il est naturel qu'à une époque qui a du monde une conception fondamentalement scientifique et technologique, la formalisation (les moyens mathématiques de voir et de concevoir) devienne un moyen de produire des objets d'art. Le mathématicien Hilbert disait que toute théorie en science est réductible à une forme mathématique. En science et aussi dans un tout autre domaine. L'exemple de Max Bill le prouve: en art également, la contribution de l'intellect peut être décisive et la créativité se fonder sur les mathématiques.

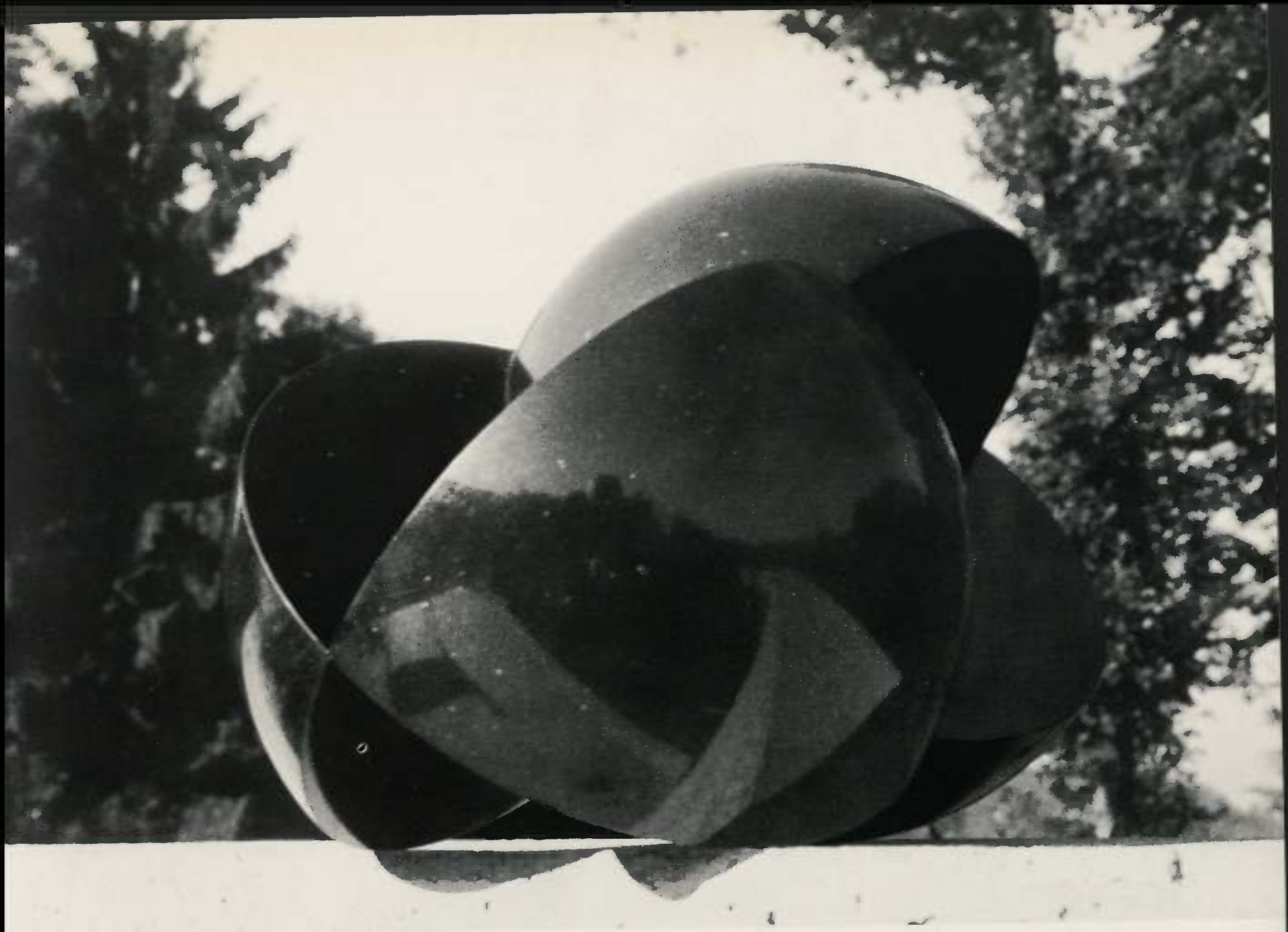
Chaque exposition d'œuvres de Max Bill confir-

me que l'approche mathématique est, dans son cas, une condition a priori de perception et de compréhension; mais elle souligne aussi les traditionnelles difficultés qui affectent la relation entre l'art et les mathématiques. La difficulté est ici l'apparente incompatibilité entre le champ de la méthode rationnelle et celui de la créativité intuitive, entre les idées platoniciennes (leur ferme attachement à la loi) et la liberté de la sensibilité épicurienne, entre le principe et le cas particulier; c'est cette tension que Max Bill met en évidence et résoud dans sa peinture et sa sculpture. Sa conception de l'intelligence mathématique détermine son idée de la créativité (formulée notamment par Leibniz et Peirce): tout possible peut

MAX BILL. Construction avec sept anneaux. 1942-44. Projet de fontaine. Diamètre: environ 12 m.







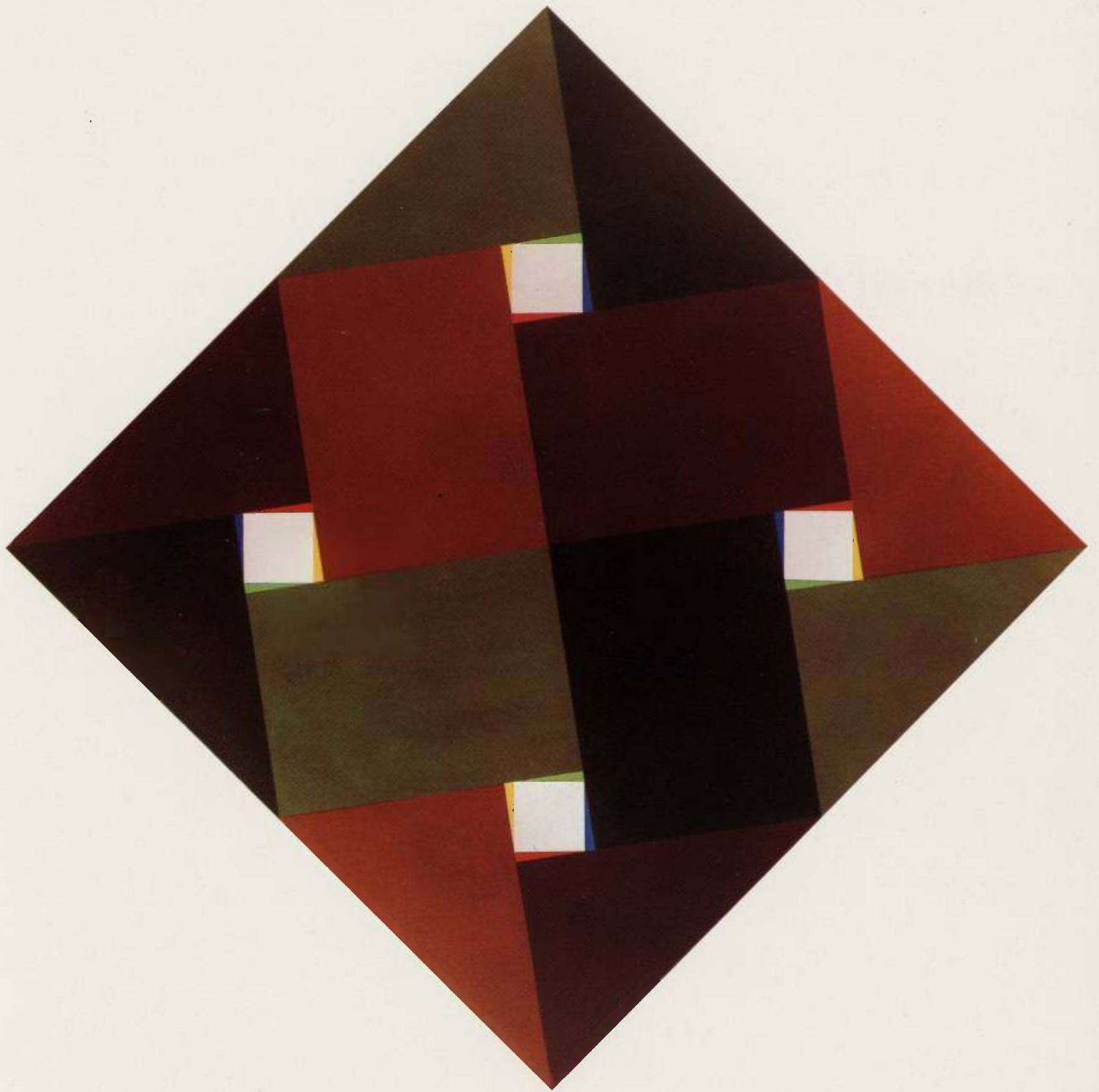
MAX BILL. Tension d'une sphère. 1966-67. Granit noir de Suède. 90 x 60 x 60 cm. Montreal Museum of Fine Arts, Montréal.



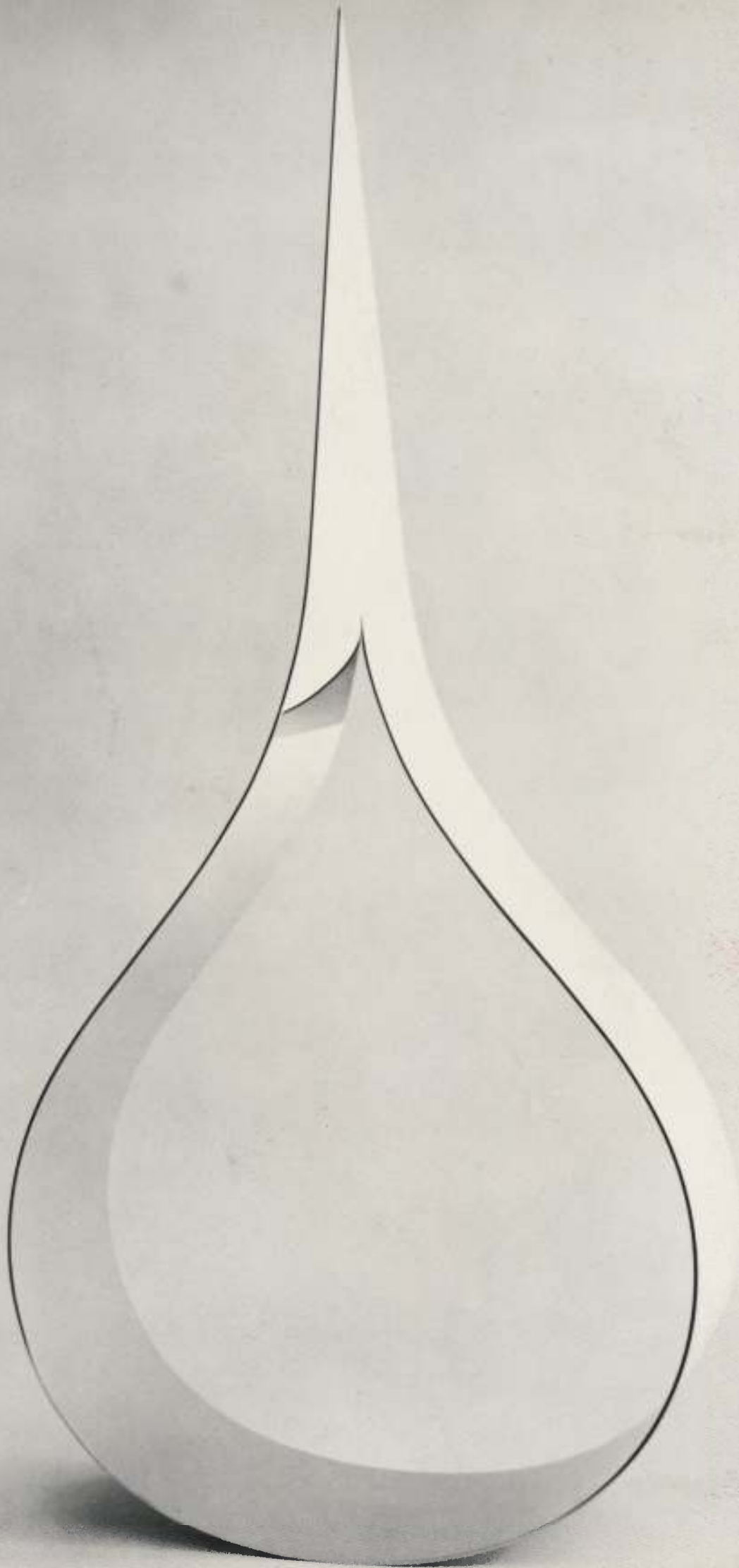


MAX BILL. Nucléus blancs stabilisés. 1964-1971. Huile sur toile. Diagonale: 283 cm. Musée des Beaux-Arts, Zurich.

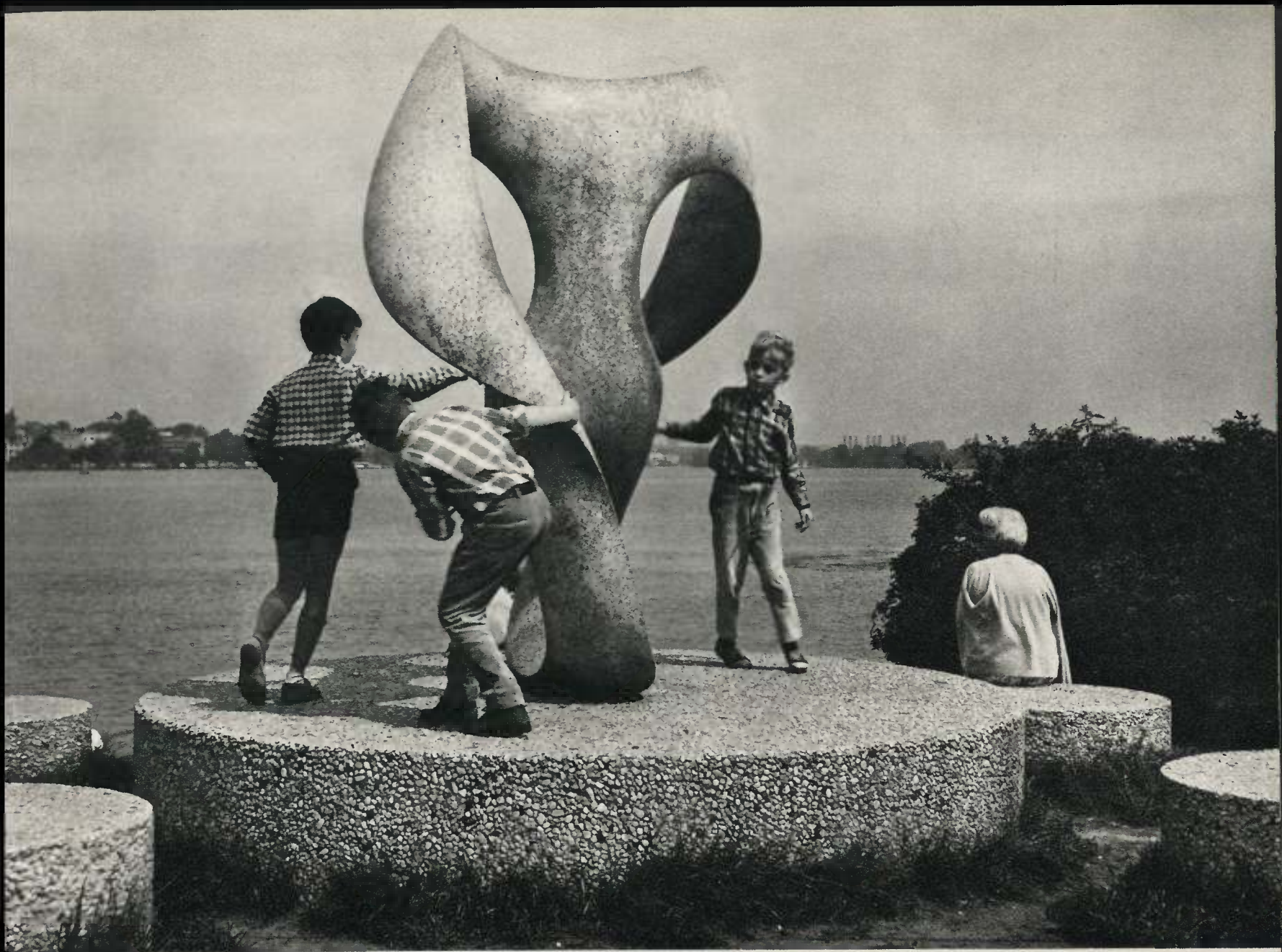




MAX BILL. Rotation autour des nucléus blancs. 1971-72. Huile sur toile. Diagonale: 212 cm. (Photo Marlborough Galerie AG, Zurich).







MAX BILL. Rythme dans l'espace. 1947-48. Exécuté en granit en 1963. Hauteur (avec socle): 230 cm. Ville de Hambourg, devant l'Alster.

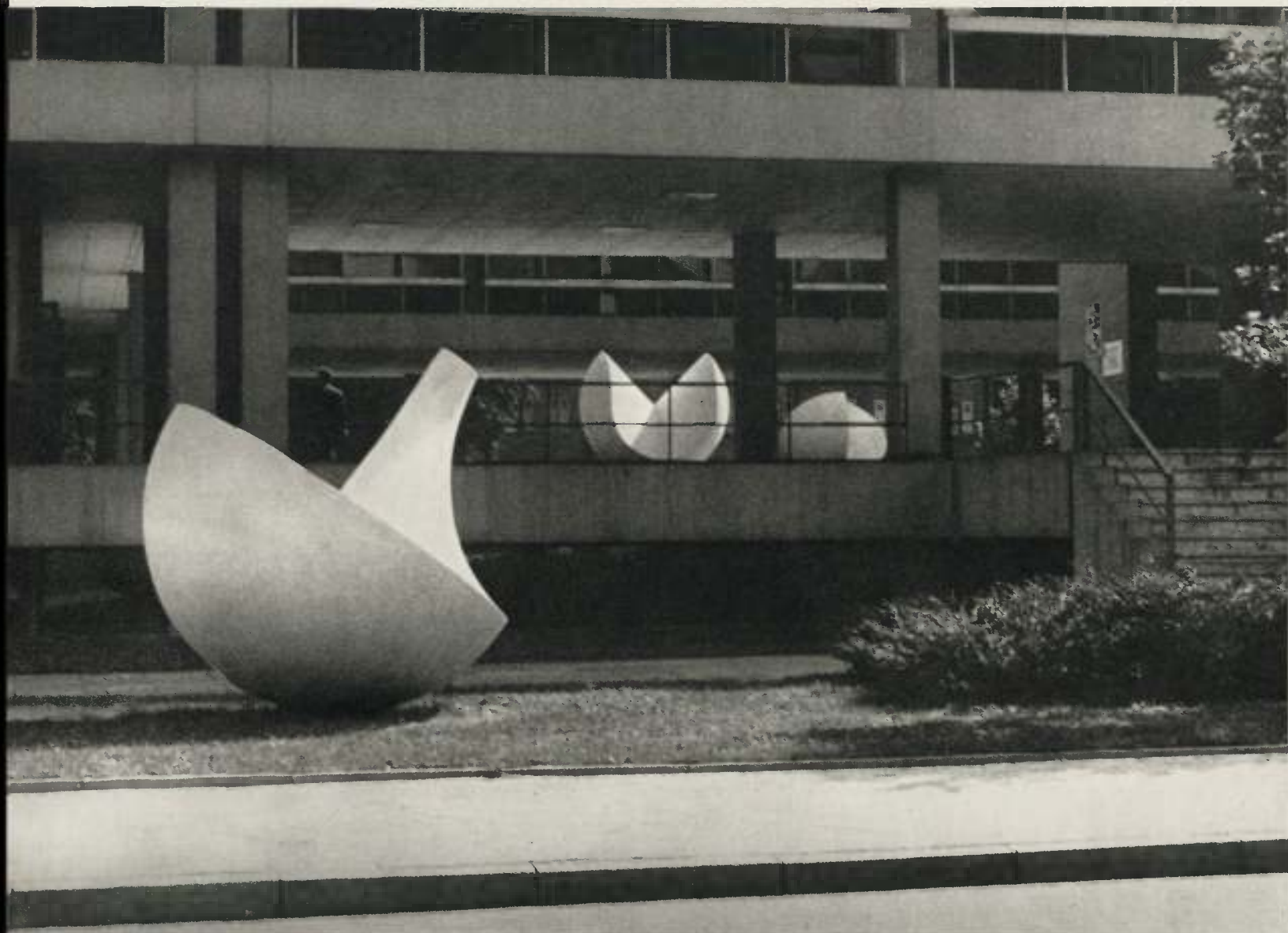
acquérir une réalité factuelle uniquement par conjonction avec un élément de nécessité. Tout le répertoire possible des couleurs et des formes matérielles est sélectivement transformé, grâce à une relation platonicienne entre la géométrie métrique, projective et topologique, et le cas original ou particulier. Cela est représenté par une coexistence perceptible, au sens où l'entend Lessing, des couleurs et des formes. Les situations fixées en termes concrets à partir d'un répertoire — comme Nietzsche le précise, dans une grande œuvre d'art il est toujours possible d'imaginer des alternatives — sont ce que nous appelons des situations esthétiques.

Cette conception de la créativité éclaire la double nature des objets d'art de Max Bill et en permet l'étude. D'une part, une haute teneur de réalité matérielle, perceptible sur le plan sensoriel; de l'autre, l'évidence d'une spiritualité formulée d'une manière presque abstraite. C'est la coexistence de ces deux aspects, formation super-iconique pres-

que totalement fermée, qui est à l'origine de la perceptibilité hypnotique, du pouvoir d'attraction des tableaux et sculptures de Max Bill: leur autonomie sensorielle et, à la fois, leur nudité dans une aura définie et dépourvue de tout caractère sensoriel, rend vaine toute tentative de poursuivre au-delà l'interprétation.

Du point de vue de l'esthétique sémiotique, ce qui est remarquable ici est l'iconicité extrême des situations esthétiques. On mesure alors tout ce que doit cette variété de peinture et de sculpture concrètes à la géométrie topologique, sans laquelle l'ampleur des conceptions spatiales (les surfaces non orientées, les surfaces doubles, les rubans sans fin, les combinaisons de tores, les contrastes linéaires ou les transitions discontinues) mises en œuvre par Max Bill serait inconcevable. Ici le mode mathématique de pensée donne toujours lieu à une visualisation mathématique, parce qu'aux théorèmes abstraits et généraux il est accordé beaucoup moins d'importance qu'aux démonstra-





MAX BILL. Famille de cinq demi-sphères. 1965-1966. Institut de Mathématiques de l'Université de Karlsruhe (vue de la rue).

tions opérées sur des cas particuliers et concrets. L'évidence devient substance visuelle, et le processus de création conduit de l'idée à l'objet réel par l'intermédiaire du modèle; ou bien le modèle mathématique visualisé se transforme en objet mathématique dont l'existence est suffisamment justifiée comme situation esthétique.

Cette légitimation esthétique des objets mathématiques est indubitablement une conséquence de l'économie du répertoire, qui est maintenu délibérément petit par rapport à l'ensemble des relations ordonnées qu'elle rend possible et perceptible. L'esthétique numérique, qui assure une distribution statistique et établit à l'intérieur de celle-ci l'élément fragile, improbable, original, singulier qu'est tel cas particulier, devrait ajouter ceci: ce sont exactement ces éléments, ces moments « lessingiens » de pleine signification dans la coexistence des couleurs et des formes, qui transforment l'espace topologique (courbes ouver-

tes ou fermées, surfaces orientées ou non orientées, quantités entretenant entre elles des rapports simples ou multiples, équivalences topologiques) en l'espace mesurable des surprises, c'est-à-dire des improbabilités esthétiques.

La méthode mathématique conceptuelle et créatrice de Max Bill semble ainsi être une méthode essentiellement topologique. La perceptibilité extrême des situations esthétiques matérialisées dans ses objets que l'on dirait créés par frappe est donc entièrement une fonction de leur super-icônicité et exprime simultanément le fait que cette qualité particulière s'accroît, quant à l'efficacité visuelle, dans la mesure où l'équilibre visuel, l'équivalence perceptible entre l'intensité et la pureté de forme (*Gestalthöhe* et *Gestaltreinheit*, pour reprendre les termes excellents de Christian Von Ehrenfels), devient manifeste.

L'analyse des implications théoriques de ce genre de peinture et de sculpture peut être poussée





MAX BILL. Famille de cinq demi-sphères. 1965-1966. Institut de Mathématiques de l'Université de Karlsruhe (vue de la cour).

plus loin: elle concerne des objets qui à l'avenir seront traités non plus en termes de sémantique mais de sémiotique. On sait maintenant que les signes-objets, tels que le symbole, l'index et l'icône, représentent aussi des catégories de formulations esthétiques effectives, qui peuvent donc s'exprimer d'une façon mathématique, soit algébrique, soit géométrique, dans le langage de la théorie des quanta ou dans le langage du système euclidien, mais il est faux d'affirmer, comme Charles Morris s'est cru obligé de le faire, et beaucoup d'autres qui ont tiré à tort cette conclusion de la peinture et de la sculpture concrètes de Max Bill, qu'il y a une seule et unique conception iconique « gestalt » — à savoir l'expression mimétique, imitative, attachée aux formes réelles ou abstraites de tout objet possible, d'usage sensoriel ou intellectuel. En effet, les signes-index des supersignes — signes qui ne représentent pas les objets ou les formes mais désignent des directions et possèdent un

caractère indicatif, non représentatif — peuvent être impliqués dans la création de situations esthétiques ou d'objets d'art. On sait cela depuis la découverte du système de la perspective, mais, dans la peinture traditionnelle de chevalet, le système indiciaire de la perspective ne remplit qu'une seule fonction, celle d'épurer et de renforcer la super-icône (paysage ou portrait), en imitant sur une surface plane le schéma de l'espace, et en particulier sa profondeur. Le système indiciaire devient alors le véhicule de la super-icône représentationnelle. Dans l'exemple de la perspective, le système indiciaire, dans son rapport avec le véhicule de l'iconicité, s'apparente à un système symbolique, celui de l'échelle, c'est-à-dire le système des relations proportionnelles de dimensions exprimables en termes numériques. Dans une image représentationnelle, la perspective est perceptible seulement à travers la dimension relative; ainsi le système *indiciaire* de perspective,





MAX BILL. Colonne de vent. 1966-1967. Aluminium peint et anodisé. Hauteur: 14 m. Diamètre: 1 m. 40. Musée d'Art Contemporain, Montréal.

qui soutient le système *iconique* de représentation, est à son tour supporté par le système *symbolique* de quantités exprimables numériquement. L'espace métrique (de dimension relative) sert l'espace *préjectif* (de direction relative) et celui-ci à son tour sert l'espace topologique (de représentation relative).

Dans la peinture concrète les choses sont différentes. La super-icone créée ne se réfère pas (en termes de référence objective qui est sa fonction sémiotique) représentationnellement aux objets donnés, préexistants. Ce n'est pas une icône représentationnelle mais une icône constructionnelle. L'image n'est pas une image-copie (*Abbild*) mais une image originelle (*Urbild*). L'image-copie appartient à un schéma perceptuel; elle choisit par perception. L'image originelle appartient à un

schéma conceptuel; elle choisit par construction. Œuvres de perception et œuvres de construction — ou plutôt démarches perceptuelles et démarches créatrices de formes: ces dernières sont plus libres que les premières; l'image originelle est plus platonicienne que l'image-copie. Cette notion rend évidente une étroite affinité entre Juan Gris et Max Bill. Les peintures de Gris sont fondées sur la théorie — pour user de nos termes topologiques — selon laquelle l'image, même si elle contient des éléments de représentation, doit être créée comme une image originelle, non une copie. La peinture concrète de Max Bill (et cela est vrai aussi de sa sculpture) révèle constamment sa pure autonomie en tant qu'image originelle.

MAX BENSE



# La musique polyphonique et l'art de Friedlaender

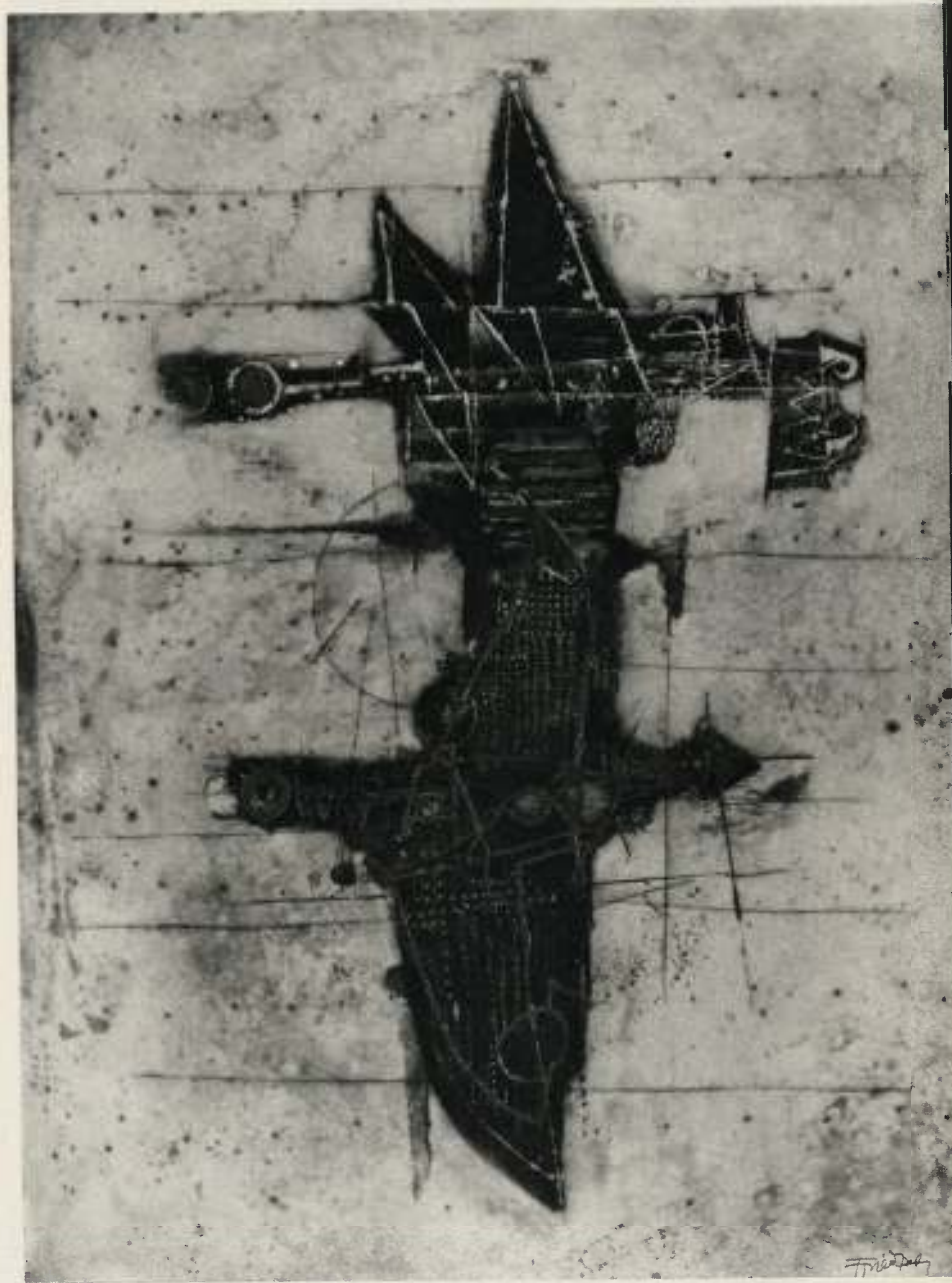
par Robert Sydney Horn

On peut « entendre » la musique dans le silence. Les symboles qui forment le langage des sons, nous permettent de lire une composition sans rompre le silence. Une page de musique nous propose le paradigme d'une mélodie quelle qu'elle soit, que l'instrument reproduira réellement dans le temps. L'oreille intérieure l'entend, comme elle peut entendre les valeurs musicales d'un poème imprimé. Vient un moment où les mots lyriques nous obligent à les lire à haute voix pour affirmer leur son, et éprouver notre instrument d'expression.

Il est impossible pour les cordes vocales de rendre la musique des formes géométriques, la sonorité acoustique de la vraie couleur, et les thèmes et variations qui peuvent former ensemble une composition visuelle. Tout cela doit être vu dans le silence. Seule l'oreille intérieure peut entendre ce que le compositeur des formes musicales aurait joué.

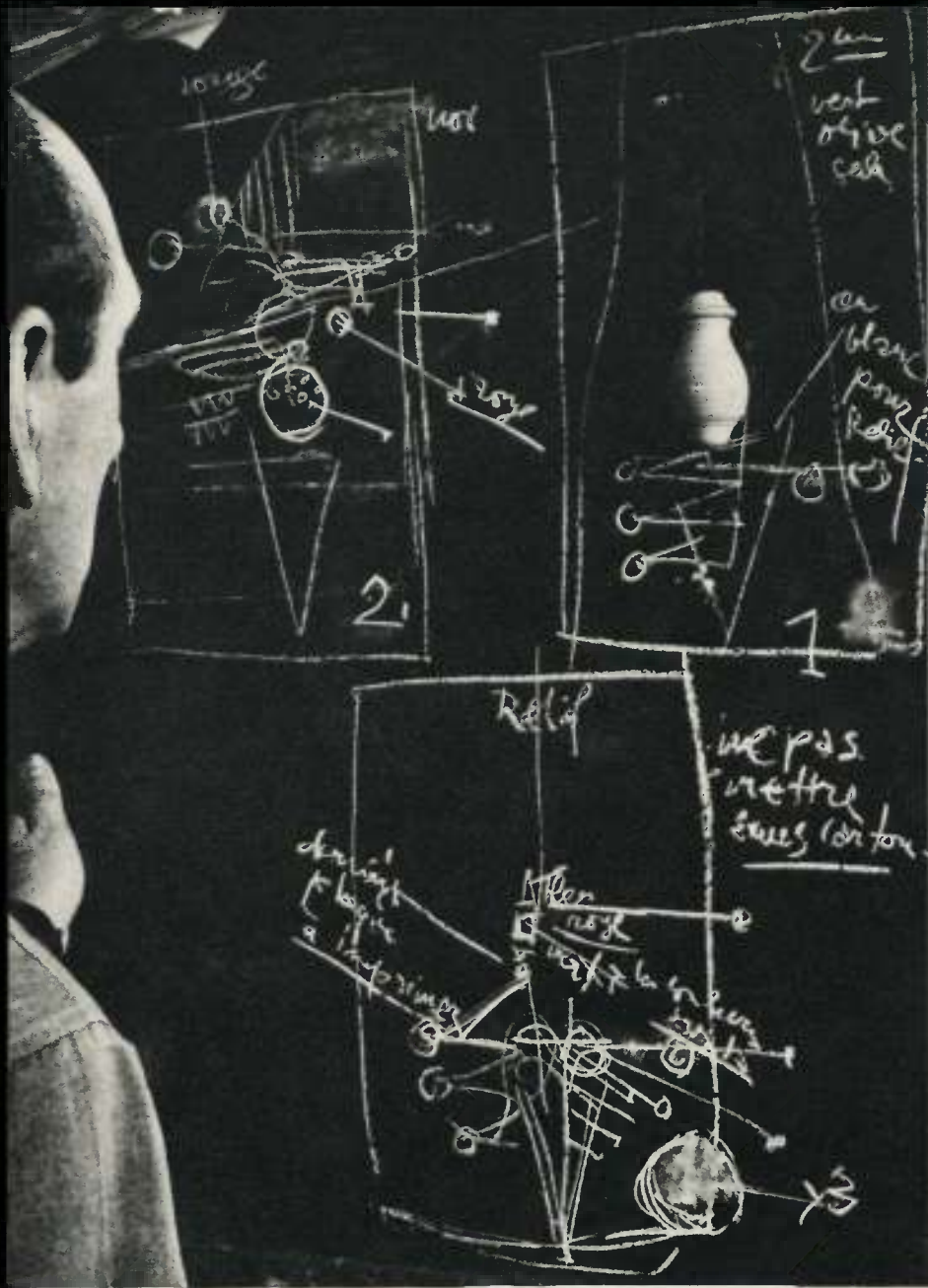
Mais renversons l'idée et disons que la perception des sons donnera dans l'imagination visuelle des formes matérielles, des couleurs et des espaces. Tout est ténèbres avant l'embrasement des sons; soudain il y a un alignement dans l'espace, une texture visible qui correspond à la texture audible, il y a la ligne... Ensuite ce langage que nous entendons doit être représenté à la vue, il doit être éprouvé avec les instruments sous la main: les divers « outils » d'art qui peuvent l'exprimer.

Bien sûr, l'une et l'autre voie sont purement imaginaires; aucune ne distingue la faculté pratique qui nous représente des sons ou des objets. Mais sans un langage écrit la musique ne serait pas communicable; les signes de ce langage sont incontestables et essentiels. Seules les choses que nous voyons sur l'instant ne demandent pas un langage persuasif; cela, jusqu'à ce que nous tentions de les interpréter ou de les sauvegarder. Alors nous pouvons requérir l'artiste avec son crayon, ses encres d'imprimerie, ses couleurs... qui finalement se substituent aux choses qu'elles représentent, une des absurdités perceptibles dans l'art, et, peut-être, la raison pour laquelle des



FRIEDLAENDER. L'oiseau et son ombre. 1969. Aquatinte. 72 x 56 cm. Ed. Lublin, New York. 90 ex. (Photo J. Hyde).





Travail préparatoire d'une gravure: décomposition des cuivres. (Photo Shunk-Kender).

objets « véritables » sont parfois utilisés directement comme représentations d'eux-mêmes.

Mais il y a des perceptions qui n'autorisent pas une expression directe. La montre réelle serait seulement une représentation banale du temps; elle représenterait la banalité de la perception plutôt que le temps lui-même. Le moyen le plus précis pour articuler le temps est, bien sûr, la musique: elle n'emplit pas seulement la prolongation de nos moments, mais elle crée l'illusion satisfaisante de leur plénitude, les obligeant à s'ordonner en profondeur aussi bien qu'en durée.

Si l'on n'est pas un compositeur de musique, mais un artiste obsédé par la priorité du temps, le seul moyen à portée de la main est la musique « silencieuse »: la notation du temps faite sur une feuille de papier. Ce temps ne se prolonge pas seulement linéairement, mais il existe dans les limites d'un espace tangible et restreint. C'est pourquoi il doit trouver son expression en profondeur; il n'y a pas d'autre dimension possible.

Les graduations du premier plan, s'interchangeant dans la distance, deviennent tout.

Elles créent le paysage irréel.

Le vocabulaire descriptif de la musique semble le plus fidèle pour toute interprétation de l'œuvre de Friedlaender. On peut précisément parler d'une composition fuguée; les tons majeurs et mineurs créent l'expansion et la contraction de l'espace dans chaque estampe; les thèmes, c'est-à-dire les liaisons entre forme, couleur, texture, apparaissent définitivement orchestrés. En vérité, on peut regarder les œuvres diverses de l'artiste comme l'extension thématique d'une seule composition progressive. Dans l'œuvre de Friedlaender il n'y a pas plus de redondance que, disons, dans « Le clavecin bien tempéré » de Bach. Tous les deux expriment la mathématique qui annoterait, signifierait et résumerait exactement les instants au moment où ils sont éprouvés.

L'art de Friedlaender propose de rendre visibles les surfaces du son; comme son contemporain, le compositeur allemand Stockhausen tente de créer une « musique » de l'espace, c'est-à-dire la localisation des sons afin qu'ils ménagent des points de référence pour une perception en profondeur.

J'ai déjà parlé de certains matériaux que les artistes utilisaient pour interpréter et préserver le sujet. Ils étaient appliqués directement sur la surface que le spectateur pouvait voir, et le ramenaient au monde objectif où le sujet existait comme une preuve de la vision de l'artiste. Mais dans cette voie il n'est plus possible de franchir l'aspect superficiel de l'art. Depuis longtemps les média artistiques sont devenus le message. Nous prenons plaisir à la densité ou à la transparence de la couleur comme à une œuvre en soi, nous apprécions les coups de pinceau, et nous parlons de l'« énergie » ou du « mouvement » qui n'ont qu'une relation accidentelle avec les choses que nous voyons. Les techniques ont généralement préempté l'« objectivité » de notre vue et existent entre nous et tout ce qu'elles peuvent trouver à représenter. C'est probablement le graveur qui présente le mieux cette disjonction: le renversement d'attention du sujet représenté à son moyen d'expression.

Il y a une particulière distance et abstraction due à la technique des gravures: elles sont obtenues par des moyens indirects et souvent par des processus complexes. On trouve d'habitude qu'une gravure aura les signes distinctifs de la pensée exprimée, tandis que la même composition peinte sur toile, sera une expérience transmissible directement. Il n'y a aucun accroissement direct de matière, comme en peinture. Le cuivre est plutôt rayé, puis rendu indélébile par l'acide ou, encore, attaqué par la gouge; on a ainsi le négatif dont se dégagera l'œuvre. En outre, l'image artistique sera créée inversée, processus qui ressemble beaucoup à l'écriture de droite à gauche.

L'effet que cela a sur une pensée créatrice est de mesurer avec précision la portée de chaque résultat. Cette action renforce souvent l'objet ima-



giné; le dessin et la composition deviennent plus critiques. L'activité motrice elle-même inhibe la spontanéité et contraint à un intermède raffiné, ce que la matrice impose. Des « états » différents peuvent être imprimés pour confirmer la progression, mais l'art, comme dans une composition musicale, se situe dans les suites de cette création.

La technique de la gravure provoque l'artiste d'une manière que très peu d'entre eux peuvent accepter. J'ai vu des peintres dans la pleine possession de leur métier appliquer devant eux un miroir contre la pierre lithographique, comme si c'était un autre outil qu'ils pouvaient utiliser. Ils en avaient besoin pour saisir l'espace réel où le dessin apparaîtra; car la surface créée n'est pas celle qui sera vue. Dans le cas où l'artiste utilise plusieurs couleurs, elles doivent être unifiées dans sa pensée : plusieurs pierres étant préparées pour rendre la composition. Et quand on ajoute à la répartition des plans, la diversité des textures qu'un graveur sur cuivre a à sa disposition, on a une idée plus exacte du processus qui a déterminé les gravures récentes de Friedlaender.

D'une façon analogue, le compositeur peut créer des sons consécutifs, en utilisant seulement crayon et papier. Le graveur partage avec lui la concentration intense, abstraite et même théorique, dans laquelle il imagine ce qu'il ne voit pas et confronte les éléments de son art.

Pour Friedlaender la gravure peut être considérée comme une marche vivace de la pensée. L'image est toujours plus que le paysage représenté, pour la raison suivante: le contenu littéral est trop simple pour justifier des émotions qu'il nous fait partager. En général, sa perception ne montrera pas un sujet comme nous aurions pu l'avoir vu: il est élucidé par les relations entre textures, formes et couleurs. Les techniques ne sont pas seulement des moyens en vue d'une impression raffinée, mais elles sont elles-mêmes un « langage des formes » de grande portée.

Le plus souvent, l'arrière-plan que nous voyons est créé par l'aquatinte. Le bain d'acide mord le cuivre, lequel laisse une impression de profondeur quand il est imprimé. Le résultat ne borne pas l'espace comme une autre surface murale; le regard peut y pénétrer! Le relief sur le cuivre est à peine granuleux, il peut être mesuré en millimètres, mais dans les marges du papier il réalise le trompe-l'œil de l'espace infini.

Alors, la ligne introduit l'évidence du temps. Par moments, elle semble marquer une pause, mais très vite elle fusionne à nouveau dans la surface décrite. C'est une transition mesurable. De plus, la ligne qui paraît gravée hors du papier et la ligne inverse, imposée, en relief, correspondent à la nature émergente et récessive du son. Le sens évident est le thème du premier plan et l'arrière-plan sa réplique; c'est la voix et l'écho, le présent et le futur.

De cette façon, on peut dire que la matière exprime le sens sans aucun contenu étranger, de



Friedlaender (à droite) avec l'imprimeur René, à l'atelier Leblanc.



Friedlaender gravant une plaque de cuivre (Photo Shunk Kender).



même qu'une grande musique n'a pas besoin d'inclure de sons « scéniques ».

La ligne peut saisir les profils du vol. L'oiseau, par conséquent, devient une forme d'exercice, plutôt que le sujet. Friedlaender est indifférent au naturalisme, tandis que les symboles du mouvement et du vol l'obsèdent. En outre, il répétera les contours parfois plus de deux fois; renversant continuellement la direction pour décrire les entrecroisements des migrations. La forme achevée devient équivalente à un duo instrumental: c'est évidemment le dessin approprié pour certaines émotions. Elles ne demandent pas que nous voyions des oiseaux d'une espèce spéciale, mais l'accélération du temps intérieur, les mouvements consécutifs, comme d'un violon jouant *lento* et *capriccioso*.

Friedlaender n'omet aucune technique de la surface du cuivre. Nous identifions, en plus de l'aquatinte, le burin et l'intaille en relief, des zones de mezzo-tinto, la pointe sèche et l'eau-forte... Cette liste désigne Friedlaender comme le graveur prééminent. Si nous examinons la surface, nous découvrons, de plus, qu'il utilise plusieurs de ces techniques dans une même composition. Pourtant la virtuosité de Friedlaender sert un effet spécifique, auquel nous répondons avant d'avoir pris plaisir aux média eux-mêmes.

Les différentes techniques, imprimées sur une feuille, tendent à partager la surface *sériellement*; notre regard ne peut pas les assimiler toutes à la fois. Les détails reçoivent ainsi un effet de contrepoint, comme si Friedlaender s'attendait à ce que son œuvre soit lue... Il n'y a pas de formes statiques où l'œil pourrait s'accrocher; aucune ligne de contour n'arrête l'animation. La composition fuit comme nous y pénétrons, nous offrant sans cesse une nouvelle distance. Les formes oscillent et deviennent des moments isolés, par lesquels nous prenons conscience de la *continuité* du temps.

Ainsi, nous rencontrons la ligne et la texture: deux des composantes que Friedlaender a maîtrisées pour les besoins de son tempérament. Le sens emblématique de la surface résulte des techniques mêmes; il incarne l'impulsion de Friedlaender, comme le médium le plus approprié. Evidemment, l'intelligence éclatante, rendue audible par les sons organisés, doit devenir visible d'une manière ou d'une autre. L'œil pénétrerait bientôt « l'infini au-delà des sens », où l'oreille semble assister déjà à un concert. En plus, la composition présente visiblement des structures tectoniques, comme si elle était organisée par une imagerie musicale, et notée suivant les impulsions contrôlées par la main.

Nous pouvons voir que la « manière noire », une dense agglomération de petits points, ou encore hachurée dans plusieurs sens, répète la forme qui a été traitée légèrement à l'aquatinte: c'est-à-dire, la surface réapparaîtra avec une complexité nouvelle et une échelle différente, à la manière d'une musique fuguée. La variation obtenue ainsi peut exprimer des idées thématiques qui, bien



FRIEDLAENDER. L'arc-en-ciel. 1972. Aquatinte. 56 x 72 cm. Ed. Lublin, New York

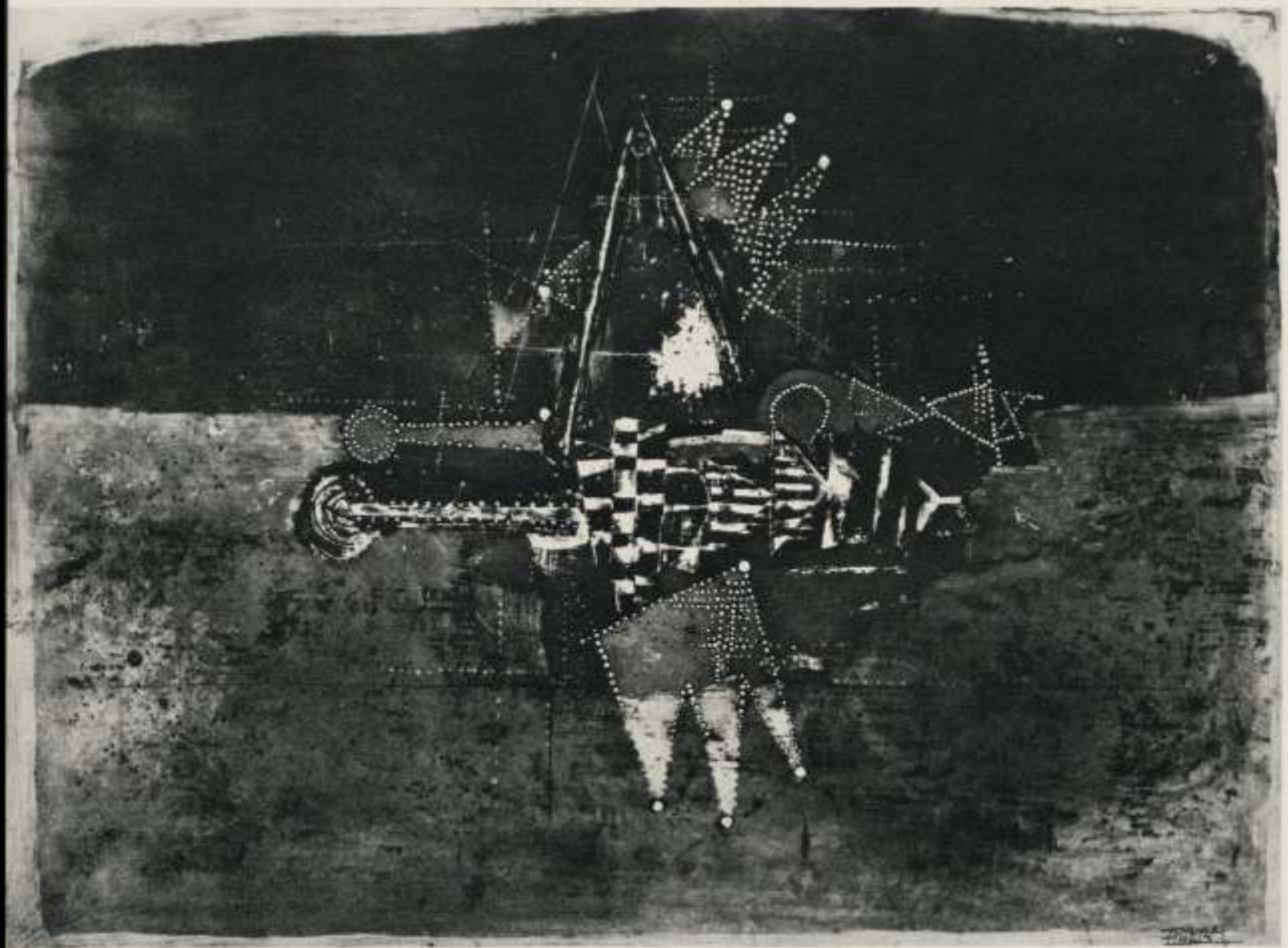




Frank Lloyd Wright

rk. 90 ex. (Photo Jacqueline Hyde).





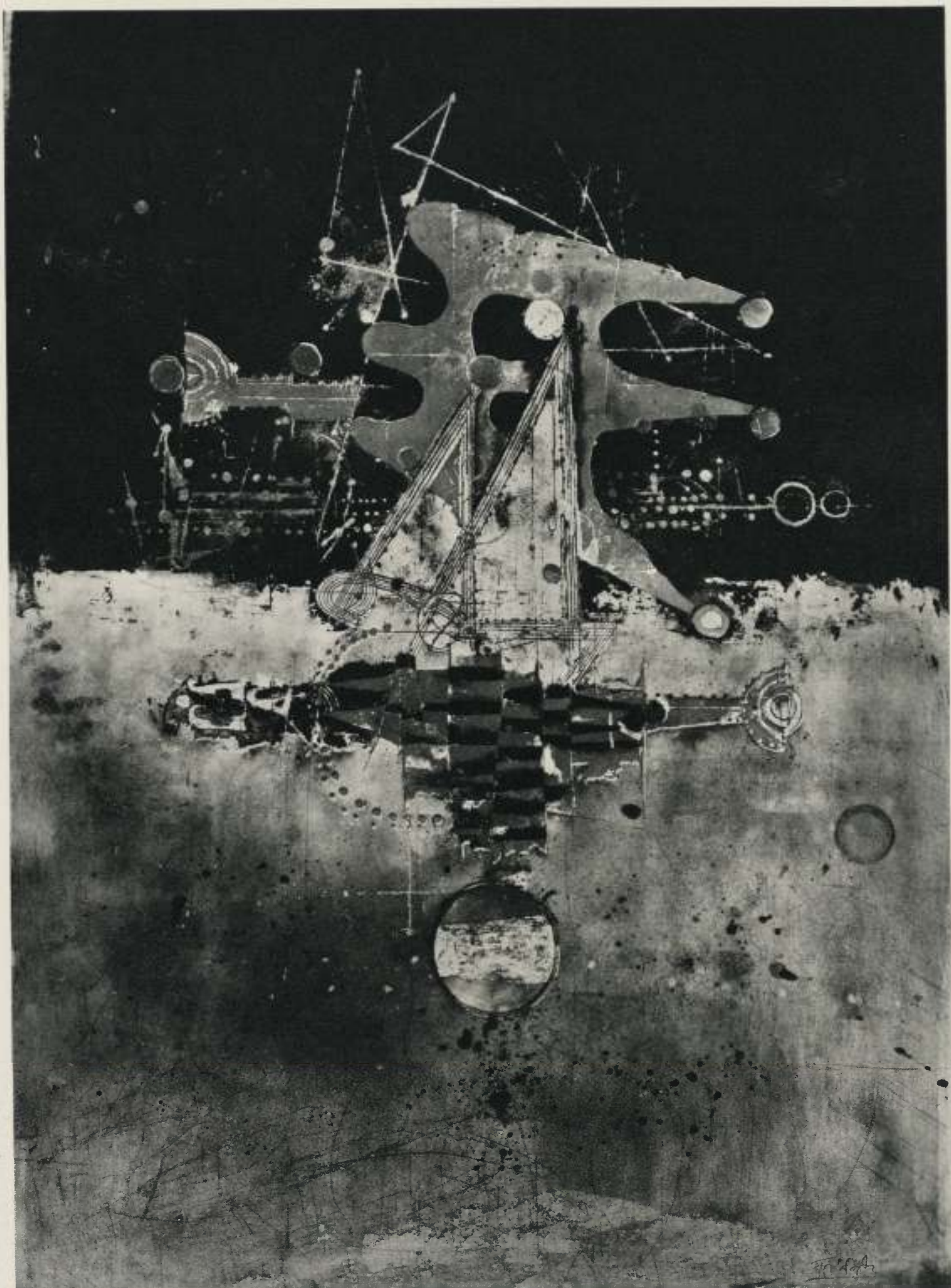
FRIEDLAENDER. Couple d'oiseaux. 1972. Aquatinte, 56 x 72 cm. Ed. La Hune, Paris. 90 ex. (Photo Jacqueline Hyde).

que mineures, s'additionnent, par exemple, dans le dessin des lignes hachurées; ces idées sont immanentes et à peine perceptibles, pourtant elles peuvent réapparaître pour organiser la composition future. Des détails de ce genre peuvent aussi parodier la structure de la composition, ou répéter agressivement les espaces lyriques qui semblent les avoir copiés. Les formes ascendantes et descendantes organisent la progression sérielle des notes de musique, dont l'émotion, abstraite ailleurs, est rendue ici à la vie et à la « visibilité ».

Le caractère immédiat des émotions chez le spectateur provient de l'effet de la couleur dans les gravures de Friedlaender. Bien que cela soit vrai aussi pour la plupart des artistes, la couleur fonctionne ici dans un sens propre à l'intention acoustique. Les porosités du cuivre travaillé absorbent l'encre, plutôt qu'elles ne la rendent fidèlement sur le papier; à cause de cela, la couleur

paraît imprégner l'espace là où elle est imprimée. Nous réagissons à la tonalité créée par ce procédé, celle qui, dans un instrument, évoque d'une façon similaire le sentiment avant que la forme musicale soit comprise. Le vert, l'ocre, le noir obtiennent une transparence ou une densité suivant les textures qu'ils recouvrent; à cause de cela, chaque couleur réalise une gamme de tons, quelle que soit la pigmentation. L'artiste n'utilisera que deux ou trois planches, cependant ses couleurs seront plus nombreuses. La valeur émotionnelle de chacune fonctionnera comme un thème dans la composition. Joyeux ou sombres, les sentiments sont harmonisés et variés, suivant les formes qui les évoquent. Dans le spectre des couleurs il n'y a pas de contrastes choquants, pas d'atonalités. L'unité chromatique permet à Friedlaender d'inventer un champ de beauté des formes et textures, sans jamais paraître arbitraire.





FRIEDLAENDER. Les grands oiseaux. 1973. Aquatinte, 106 x 75 cm. Ed. Graphis Inc., New York. 90 ex. (Photo Jacqueline Hyde).





FRIEDLAENDER. Une des 7 aquatintes de l'album « Vol d'oiseaux ». 1972. 29 x 30 cm. Ed. Manus Presse, Stuttgart (Photo Jacqueline Hyde).

Sa sensibilité a assumé le dessin visible de la musique polyphonique.

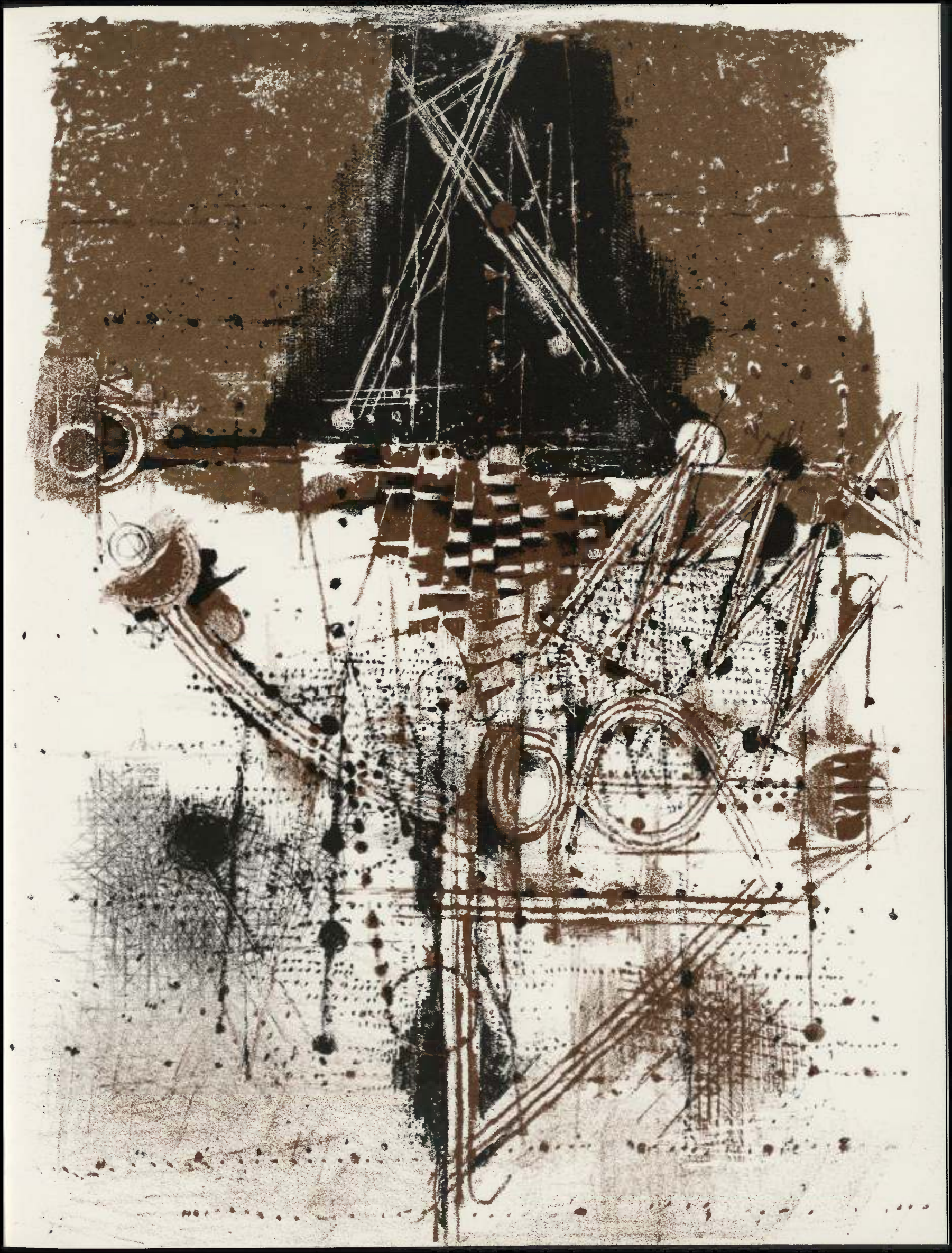
Si nous devons nous représenter l'image archétype qui hante l'esprit de Friedlaender, cela serait sûrement la feuille de musique écrite; ou, plus précisément, la feuille de parchemin sur laquelle ont été dessinés les sons d'un concerto. Les gravures de Friedlaender ont une surface semblable: tachée, grêlée, et dessinée par-dessus avec des symboles que le non-initié doit regarder comme une succession dans le temps, devant être suivie par l'œil seul.

Il faudrait répéter qu'aucune part de l'art véritable ne peut manquer de concourir à la signification de l'ensemble; c'est aussi le principe qui différencie la musique du bruit. Après les décades où nous avons perdu la proportion en tous lieux, quand rien ne peut plus être intégré dans un système cohérent, la référence instinctuelle de Friedlaender à la musique doit être regardée comme le résultat d'une nécessité, autant que d'un tempérament.

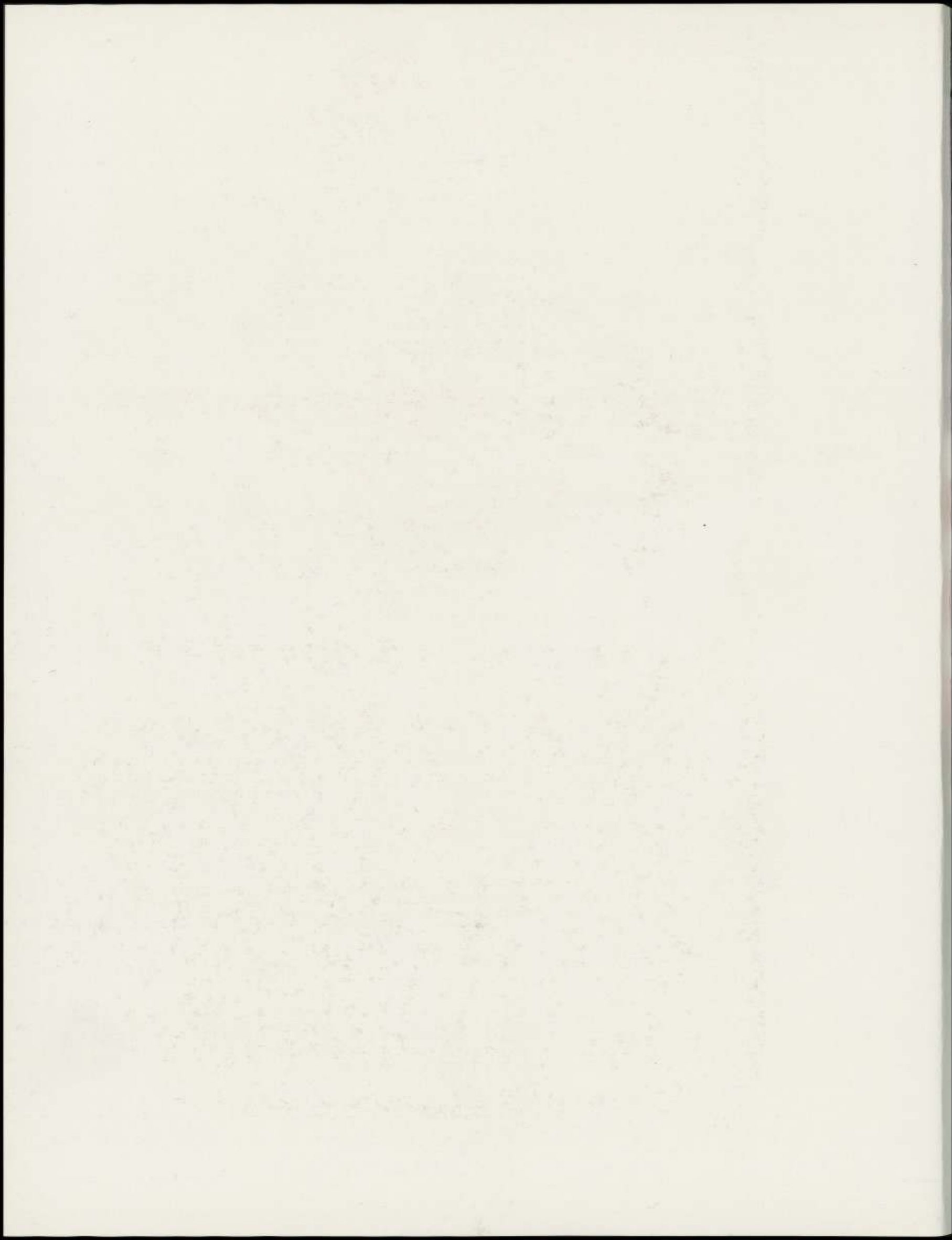
ROBERT SYDNEY HORN

Traduit de l'anglais par Z. C. Mikšys













JASPER JOHNS. Flag. 1960-66. Cire sur papier marouflé sur toile. 44,5 x 68 cm. Coll. de l'artiste (Photo Eric Pollitzer, New York).

# U.S. Art I



*Pour brosser le tableau général des arts plastiques, tels qu'ils se sont développés aux Etats-Unis depuis la dernière guerre mondiale, il fallait sans doute prendre du recul: attendre que les choses se clarifient dans la distance. En fonction de cette clarté, le point de vue que nous avons d'Europe sur la chose était le meilleur, puisqu'il permet de voir les individualités et les avant-gardes les plus fortes se profiler dans le temps et dans l'espace, sans céder aux impératifs nerveux de la mode.*

*Nous avons donc fait appel aux plus grands connaisseurs, aux plus grands amateurs européens de l'art américain, pour la première fois réunis sur ce terrain. Ils nous offrent ainsi le premier panorama des activités et des œuvres qui, depuis quelques années sont entrées dans le jeu de la problématique internationale de l'art.*

*Alain Jouffroy, à qui nous avons confié cette enquête, a obtenu une documentation si abondante que nous avons été forcés de la diviser en deux parties principales: avant et après l'irruption du Pop, le début des années soixante jouant le rôle-charnière que l'on sait dans le développement de l'art et de l'anti-art contemporains. Gabrielle Buffet-Picabia et Man Ray, qui nous parlent ici de l'époque des pionniers de l'art moderne aux Etats-Unis, celle de l'Armory Show, introduisent à cet ensemble monumental.*

*Ainsi, le lecteur aura la possibilité de juger de l'une des aventures les plus significatives du XX<sup>e</sup> siècle en deux grands chapitres: U.S.Art I (jusqu'à 1960) et U.S.Art II (de 1960 à aujourd'hui), dont le dossier paraîtra dans notre prochain numéro.*



# Introduction à l'art moderne aux États-Unis

par Gabrielle Buffet-Picabia

La découverte de l'Amérique que fit en 1913 Francis Picabia, pionnier notoire de l'art moderne, a puissamment contribué à fixer son évolution personnelle et par cela même celle d'une formule de peinture qui depuis n'a cessé de se développer d'un continent à l'autre sur les bases jetées lors de ce premier contact.

Mais il est certain aussi (et il serait intéressant de préciser dans quelle mesure, à mon avis considérable) que la confrontation de l'art moderne européen avec le Nouveau Monde et même la présence de Picabia aux États-Unis et plus tard celle de Marcel Duchamp ont délivré les artistes et intellectuels de l'obsession de la tradition académique européenne et leur ont fait prendre conscience de leur génie personnel. On en trouve la preuve dans la production picturale et poétique qui a suivi immédiatement l'Armory Show, et surtout dans les créations architecturales où se rejoignent, pour le meilleur rendement utilitaire, la conception grandiose et totalement originale des formes, et la perfection de la réalisation.

## Le début d'une aventure

Dès la fin de novembre 1912, le peintre américain Walter Pack, était venu faire une tournée de ratissage en Europe, dans les capitales et les centres artistiques importants, pour y sélectionner les toiles susceptibles de figurer à la colossale exposition officielle d'art moderne, où seraient représentées pour la première fois, toutes les tendances « futuristes », ce mot englobant aux États-Unis, l'ensemble des recherches abstraites, cubistes, orphiques, etc., qui en Europe bouleverseraient les traditions plastiques et pourtant s'implantaient dans les esprits en dépit de l'assaut des protestations et réprobations.

Prévenu de la visite de Walter Pack par les frères Duchamp, Picabia le reçut et lui laissa emporter, à contre-cœur, deux toiles de 1911 et 12 dont l'une, « Danses à la Source », est actuellement au Musée de Philadelphie. Ces toiles, qui étaient loin de le satisfaire, participaient encore de certaines formules hybrides: le sujet en était lisible quoique morcelé d'une puissante person-



## INTERNATIONAL EXHIBITION OF MODERN ART ASSOCIATION OF AMERICAN PAINTERS AND SCULPTORS

69<sup>th</sup> INF'TY REGT ARMORY, NEW YORK CITY  
FEBRUARY 15<sup>th</sup> TO MARCH 15<sup>th</sup> 1913  
AMERICAN & FOREIGN ART.

AMONG THE GUESTS WILL BE — INGRES, DELACROIX, DEGAS,  
CÉZANNE, REDON, RENOIR, MONET, SEURAT, VAN GOGH,  
HODLER, SLEVOGT, JOHN, PRYDE, SICKERT, MAILLOL,  
BRANCUSI, LEHMBRUCK, BERNARD, MATISSE, MANET, SIGNAC,  
LAUTREC, CONDER, DENIS, RUSSELL, DUFY, BRAQUE, HERBIN,  
GLEIZES, SOUZA-CARDOZO, ZAK, DU CHAMP-VILLON,  
GAUGUIN, ARCHIPENKO, BOURDELLE, C. DE SEGONZAC.

LEXINGTON AVE.—25<sup>th</sup> ST.

L'affiche de l'Armory Show.





L'extérieur du bâtiment du 69th Regiment Armory, New York.

nalité. Walter Pack sut le convaincre par un plaidoyer fougueux et touchant d'enthousiasme et de dévotion artistique. Il suggéra aussi à Picabia de venir aux Etats-Unis pour l'ouverture de cette exposition qui promettait d'être la plus importante réunion de toiles « qu'on ait jamais vue en ce monde ».

En 1913, l'Amérique était très loin de la France et un voyage outre-Atlantique demandait quelque audace. Nous en parlions de temps à autre comme d'un projet irréalisable, puis il s'avéra un beau jour que nous en avions, autant l'un que l'autre, le désir, et en quelques instants notre décision fut prise d'aller passer quinze jours, un mois au plus, à New York. Il fallut affronter nos familles, les conseils peu encourageants des gens d'expérience : enfin, il y eut un dîner d'adieu chez Prunier pour les amis proches, parmi lesquels se comptaient entre autres les Villon, les Duchamp-Villon,

Une des salles de l'Armory Show.



Marcel Duchamp, etc., et nous nous embarquâmes sur « La Lorraine », paquebot de luxe de la « Transat » qui ferait à l'heure actuelle figure de vulgaire raffiot.

Les surprises commencèrent avant même de débarquer; après une traversée de douze jours qui avait été une lutte homérique de l'homme contre les éléments déchaînés, je fus abordée sur le pont même par un inconnu, « American citizen », sans aucun doute possible, alors que je contemplais la vue fameuse du rempart de gratte-ciel qui borde Manhattan. Il avait dû monter avec le pilote qui dirigeait notre entrée dans le port de New York, et me salua par mon nom: « Mrs. Piquébia? » questionna-t-il. Je restais stupéfaite et le fus plus encore lorsqu'il me déclara qu'il était journaliste et sollicitait une interview. Nous n'avions que fort peu de relations à New York et personne n'était prévenu de notre arrivée. Comment donc m'avait-il repérée? Je suivais avec peine son accent américain, tout nouveau pour moi, tout en cherchant à élucider ce problème et réalisais enfin que la liste des passagers et sans doute le steward l'avaient renseigné sur mon identité. Etions-nous donc des gens si connus? Ma surprise fut à son comble lorsque je réussis à comprendre que ce qu'il voulait de moi, c'était mon opinion sur les femmes américaines. Il faut dire qu'à cette époque les femmes américaines, libres et responsables devant la loi au même titre que les hommes, étaient seules dans le monde à jouir d'une situation privilégiée (tandis que nous autres, en France, éternelles mineures, ne pouvions ni signer un chèque, ni même toucher l'argent de notre salaire sans l'autorisation conjugale, ni aborder les hautes écoles, ni aspirer à aucune situation officielle). La femme américaine était donc un sujet d'enquête pour tous les romanciers et sociologues du monde. Je répondis, en mauvais anglais, que je ne pouvais pas parler des femmes américaines avant de les connaître: il parut très surpris que ce problème n'eût pas absorbé toutes mes pensées. Il s'adressa ensuite à Picabia qui, ne comprenant pas un mot d'anglais, mit rapidement fin à l'interview.

### En Amérique on parle anglais

Mais à peine installés à l'hôtel Brevoort, un des hôtels français de New York, le téléphone tinta et un autre journaliste demanda à rencontrer « Mr. Piquébia ». Il y eut ainsi un défilé de quatre ou cinq émissaires de divers journaux qui voulaient tous qu'on leur explique la peinture futuriste. Picabia, hors de cause grâce à son incompetence, s'amusait fort de mes débuts linguistiques car mes interlocuteurs devaient avoir autant de peine à suivre mon anglais que moi le leur. Mais tout cela se passait avec bonne humeur et le lendemain il y eut dans la presse des reportages assez humoristiques mais plutôt bienveillants sur notre arrivée. Il parut même une photographie datant



de 1908 prise à Cassis lors d'un petit voyage clandestin que nous y fîmes avant notre mariage, toutes précautions prises pour n'être ni reconnus, ni dénoncés, par qui que ce soit. Cette indiscretion tardive piquait au vif notre curiosité. Le directeur du même journal nous ayant invités à visiter son installation, nous donna la clé de l'énigme en nous conduisant dans la salle aux documents, pièce immense dont tous les murs étaient recouverts de casiers contenant les dossiers sans cesse grossis d'informations nouvelles sur toutes les personnalités du monde. Il tira le casier Picabia et nous montra la photo de Cassis. En effet, il y avait bien un journaliste américain de passage à l'hôtel où nous séjournions et il avait insisté pour prendre une photographie! Cette première rencontre avec la presse américaine, hydre redoutable aux mille tentacules, qui ne recule devant aucun moyen d'investigation pour satisfaire son appétit, me fit prévoir qu'il y aurait sans doute d'autres rencontres journalistiques, et Picabia restant décidé à ne dire que deux mots d'anglais, « Railroad et Broadway », qu'il prononçait avec le meilleur accent américain, je me préparai un répertoire de phrases toutes faites pour répondre en termes appropriés aux diverses questions (toujours les mêmes) que ne manqueraient pas de suggérer l'exposition et j'acquis ainsi dans ce domaine une virtuosité que je ne possédais pas lorsqu'il s'agissait de m'acheter une paire de bas.

### L'Armory Show

L'inauguration eut lieu le 13 février au soir dans la gigantesque salle d'armes de la 69<sup>e</sup> rue, brillamment éclairée dans une atmosphère inouïe qui tenait à la fois de la cérémonie religieuse et de la kermesse. Hommes et femmes en grande toilette du soir circulaient lentement devant les cimaises; la foule était dense et recueillie. Enfin, le président, d'une voix tonnante, annonça l'ouverture de l'exposition « la plus importante du monde! Elle contient tant de tableaux, a demandé tant de mois de travail, a coûté tant de milliers de dollars. Maintenant, regardez et instruisez-vous! » Obéissante, la foule, qui avait écouté religieusement ce speech reprit sa lente visite circulaire. Les toiles de Picabia et celle de Marcel Duchamp: « Nu descendant un escalier » étaient groupées sur un même panneau et, très bien accrochées. Elles retenaient vivement l'attention. Nous étions venus avec quelques amis qui commencèrent à me poser les questions habituelles: « Qu'est-ce que cela représente? » auxquelles je m'efforçais de répondre, grâce à ma préparation d'un langage adéquat, le plus clairement possible. « Il ne s'agit pas d'une représentation des aspects objectifs de la nature, mais de la création d'un monde arbitraire de formes visuelles. Vous admettez la musique, donc le monde arbitraire des sons; pourquoi ne pas admettre celui des formes et des couleurs? »



FRANCIS PICABIA. La procession à Séville. 1912. Huile sur toile. 122 x 122 cm. Coll. part., New York.

MARCEL DUCHAMP. Nu descendant un escalier. 1912. Huile sur toile. 147 x 89 cm. Philadelphia Museum of Art, Collection Louise and Walter Arensberg.





« La science a inventé des moyens de représentation mécanique, photographie et cinéma, qui s'adressent aux apparences extérieures des choses. L'art actuel cherche des raisons intérieures. Notre conception et notre connaissance de la vie changent tous les jours grâce aux découvertes scientifiques. L'expression artistique de l'art classique ne correspond plus aux valeurs nouvelles qui se forment dans le domaine de l'invisible et de l'extra-sensoriel. N'est-il pas compréhensible que l'artiste cherche aussi une nouvelle forme d'expression? » M'étant retournée, je m'aperçus qu'un cercle s'était formé derrière moi pour essayer de suivre ces explications simplistes (peut-être les plus proches de la vérité) et des questions fusèrent de toutes parts, mais sans ironie ni invectives comme l'on y était accoutumé à Paris. L'un de mes interlocuteurs se présenta, disant appartenir à un journal important (dont j'ai oublié le nom) et me demanda fort courtoisement si j'acceptais de venir donner des explications un soir au journal, ce que j'acceptais immédiatement, ne voulant manquer aucune occasion d'entrer plus profondément en contact avec la vie américaine.

Le jour suivant, on peut dire que la presse entière des Etats-Unis relatait et commentait l'exposition. Les toiles les plus reproduites furent « Nu descendant l'escalier », de Marcel Duchamp, « Danses à la Source », de Picabia. Un avocat connu de New York, W. A. Eddy, acheta « Danses à la Source ».

J'essayai de suivre le mécanisme des sentiments qui avaient décidé W. A. Eddy à devenir le propriétaire d'une œuvre dont, visiblement, il ne tirait ni plaisir, ni curiosité, ni même espérance spéculative (ce qui eût simplifié le problème). Il me

paraît maintenant qu'il prenait simplement une option sur l'art futuriste comme certains retiennent actuellement des terrains dans la lune pour le cas où cela deviendrait intéressant. C'est ce que j'ai osé dire parfois à des interlocuteurs susceptibles de ne pas mal interpréter mes paroles: « Vous ne ressentez pas plus l'art actuel que l'art ancien, mais vous l'acceptez parce qu'il vous délivre de l'Antiquité et de l'érudition et que les raisons profondes de ses conceptions se rapprochent de vos mythes qui sont la vitesse, l'espace, l'efficacité fonctionnelle, les machines, alors que les nôtres ont leurs racines dans la mythologie et l'imagination. De plus, plus sensibles que des raisons d'esthétiques, l'austérité de la peinture abstraite correspond à certaines aspirations mystiques de votre puritanisme rigide. Mais que vous le vouliez ou non, cette recherche d'un maximum fonctionnel qui est à la base de toutes vos conceptions engendre des aspects nouveaux, souvent d'une puissance extraordinaire et nous, Européens, les rattachons instinctivement à l'idée de Beauté pure et simple. » J'ai pensé souvent depuis, et je pense encore que c'est de la fusion de ces deux conceptions que peut éclore un art vraiment neuf et fécond.

#### Attention à la peinture

L'intérêt exceptionnel provoqué par l'Armory Show se manifesta pendant un mois et plus dans les journaux, les magazines et les revues. Contrairement aux usages de la presse américaine, grande dévoreuse de chair fraîche, c'est-à-dire l'inédit et l'immédiat. Cet intérêt avait gagné la plus lointaine province. Picabia recevait des lettres, des demandes d'audience de tous les coins des Etats-Unis. Nous eûmes la visite de maîtres d'école, de professeurs d'université.

Je me souviens d'une touchante visiteuse, vieille dame de province toute grise de cheveux autant que de vêtements qui « voulait comprendre » la peinture abstraite, comme si cela eût été simple question de volonté, exigeant cent détails, multipliant les questions et les objections « pour pouvoir expliquer à ses élèves », nous dit-elle à la fin, comme s'il se fût agi d'un nouvel Evangile. L'extraordinaire publicité faite autour de l'art abstrait eut comme résultat une infiltration rapide de cette vision nouvelle et sa stylisation si instantanée adaptée à la vie pratique. Il y eut des décorations futuristes dans les magasins, les restaurants et la publicité; des meubles futuristes, des tissus futuristes, etc., témoignant d'une acceptation définitive. Nous fîmes entre autres visiteurs, la connaissance de Paul Haviland, charmant compatriote qui représentait à New York la grande firme Haviland de porcelaine de Limoges. Il semblait s'intéresser beaucoup plus à l'art abstrait qu'aux affaires, et nous emmena chez Alfred Stieglitz dont il commanditait avec Mrs. Mayer Jr, la petite galerie 291, 5<sup>e</sup> Avenue, devenue

De gauche à droite: Marcel Duchamp, Jacques Doucet et Francis Picabia, photographiés par Man Ray à la « Maison Rose », au Tremblay, vers 1925.





très importante dans l'histoire de l'art contemporain. Stieglitz tenait à la fois de l'anarchiste et du prédicateur.

Il était photographe de son métier, mais s'occupait aussi de peinture et était très au courant de tout ce qui se passait en Europe. D'esprit ouvert et perspicace, il avait su réunir autour de lui les jeunes peintres les plus audacieux et les plus évolués. Sa petite galerie, qui n'était qu'un appartement des plus modestes, avait très vite acquis la réputation d'être un laboratoire d'idées plus que de photographie, et l'on y discutait de tous les problèmes du jour. L'exposition de l'Armory ne pouvait manquer d'avoir de vives répercussions sur les débats de 291. (Car c'est par le numéro de la maison qu'on était accoutumé de désigner la galerie Stieglitz.) Nous avons connu à « 291 », John Marin, Marius de Zayas, Marsden Hartley, Mabel Dodge, en grande crise conjugale et en quête d'aventures sensationnelles, et beaucoup d'autres: l'équipe de « Little Review », Jane Heap et Margaret Anderson, apôtres héroïques de la liberté d'esprit, ne craignant pas de risquer la prison pour défendre dans leur petite revue des textes refusés par la censure mais dignes à leur sens de leur admiration et de leur dévouement. Elles eurent ainsi de graves démêlés avec la police pour certains textes interdits de James Joyce. Stieglitz publiait lui aussi une somptueuse revue artistique sous le nom de « Camera Work ». Il en consacra un numéro entier à l'Armory Show et particulièrement à Picabia et à Marcel Duchamp. Par la suite, sa revue prit le nom, adopté par tout le monde, de « 291 ». Ce qui incita plus tard Picabia, lorsqu'à son tour il s'amusa à faire une revue, devenue fameuse d'ailleurs, à la désigner, avec l'autorisation de Stieglitz, par le chiffre « 291 », qui a intrigué tous les lecteurs non initiés. Bien que sensible à la publicité faite autour de lui, Picabia se refusait catégoriquement à ce rôle de prophète que les nouveaux adeptes voulaient lui faire jouer. Que de gens n'a-t-il pas scandalisés en professant que ce qui l'intéressait le plus à New York c'était le jazz (qui n'avait pas encore traversé l'Atlantique), le cinéma et les ponts de fer, celui de la 59<sup>e</sup> rue particulièrement. On prenait ses déclarations pour du bluff, mais elles correspondaient pourtant à la vérité. Il passait ses jours au cinéma, émerveillé par les acteurs de l'époque, qui, je crois bien, n'ont jamais été dépassés: Charlot (déjà), William Hart, Lillian Guish, l'héroïne de ce film extraordinaire: « The birth of a nation » qui durait quatre heures et qu'on suivait sans fatigue, peut-être parce que, pour la première fois, la partition musicale avait été écrite spécialement pour le film; mais ces westerns et films historiques interprétés avec une telle ferveur et recherche de vérité étaient particulièrement révélateurs de certains caractères essentiels du pays, on y ressentait vivement que la vie dure et aventureuse des pionniers n'était pas encore très loin.



FRANCIS PICABIA. Danses à la Source. 1912. Huile sur toile. 110,5 x 110,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Collection Louise and Walter Arensberg.

### Rythmes nouveaux

J'ai gardé le souvenir précis d'une certaine soirée passée dans un club (de grande classe cette fois) où l'on soupait et dansait aux sons d'un orchestre noir dont les rythmes hachés et les sonorités lancinantes vous coupaient le souffle et l'appétit. Je sentis tout à coup au changement de rythme de la musique que quelque chose se passait près de moi. M'étant retournée, je me rendis compte que la table voisine, occupée par deux gentlemen en tenue de soirée d'une parfaite correction, était le siège d'un étrange phénomène. Ils ne semblaient pas s'agiter de façon intempestive, et pourtant tous les objets du couvert, à tour de rôle ou en même temps, quittaient la table (couteaux, fourchettes, verres et bouteilles même) et s'envolaient, décrivant une trajectoire ascendante, fidèlement doublée à l'orchestre par une improvisation mélodique qui en suivait la course, marquait le point culminant d'une note plus aiguë, et retombait avec les objets apprivoisés. La maîtrise des gestes du jongleur et la parfaite synchronisation de la musique et du spectacle touchaient à une perfection émoivante, déroutante aussi, parce que hors de tous les classements de l'esthétique. A laquelle des neuf muses fallait-il la rattacher? C'est une question que j'ai eu plus d'une fois l'occasion de me poser pendant cette première visite à New York.

L'accueil inattendu que nous recevions aux Etats-Unis nous fit prolonger notre séjour bien





Francis Picabia et Gabrielle Buffet à l'époque de l'Armory Show.

au-delà du temps prévu. Picabia se procura à bon compte une voiture automobile dont tous les perfectionnements, inconnus chez nous, lui causaient, chaque fois que nous nous en servions, une joie d'enfant en possession d'un nouveau jouet. Nous pûmes ainsi sortir de New York et faire de longues randonnées dans les larges espaces de la province.

#### L'influence de New York

Puis bientôt le démon de la peinture reprit tous ses droits, Picabia s'installa de façon sommaire dans sa chambre du Brevoort où, suivant son mode habituel de travail, il peignit sans s'arrêter pendant une semaine, l'esprit gonflé d'impressions et d'aspirations nouvelles, et ne s'arrêta que lorsqu'il fut à bout de force et d'idées. Il a réalisé ainsi une quinzaine d'aquarelles de grandes dimensions qui marquent une étape décisive dans le développement de ses conceptions et de son style. Elles apportent des éléments visuels totalement neufs à la matière picturale et j'ose dire qu'elles sont à la base de l'évolution qui s'est ensuite développée avec l'apport des nouvelles personnalités créatrices, mais où l'on pourrait, même à l'heure actuelle, retrouver les germes essentiels, qu'il avait semés.

Toutes ses œuvres portent des titres symptomatiques du motif de leur inspiration : *New York, vu à travers le corps*; *Chanson nègre*, ou simplement *New York, Catch as Catch can*, etc. Certaines sont au Musée d'art moderne de Philadelphie, d'autres à celui de New York. Exposées au mois d'avril 1913 chez Stieglitz, elles ont réveillé dans la presse les débats sur la peinture abstraite; Stieglitz leur consacra un numéro complet du « Camera Work », rééditant certaines critiques des journaux parues lors de l'Armory Show et une préface faite à l'intention de l'exposition.

#### Mon dernier exploit

L'un de mes derniers exploits à New York fut une conférence que Stieglitz me proposa de faire dans un club de femmes anarchistes. La perspective d'avoir à tenir fête à un auditoire d'énergumènes (c'est ainsi qu'on se représentait alors les anarchistes) difficiles et raisonneurs m'avait séduite et je m'y préparai soigneusement. J'écrivis un texte en français que l'on me traduisit au « 291 » et que j'appris par cœur. Contrairement à mes prévisions, je me trouvai devant un auditoire des plus élégants, dominant du haut de mon estrade une houle de chapeaux à plumes d'autruche dont c'était alors la mode et de femmes en bijoux et fourrures.

Lorsque j'en arrivai à l'un de mes arguments favoris: « c'est-à-dire qu'il ne fallait pas chercher ce que représentent les peintures abstraites parce qu'elles ne représentent rien d'objectif », il y eut un fou rire général. La présidente montant sur l'estrade, morigéna son public comme une maîtresse d'école sa classe, me prit mon papier des mains et lut et relut lentement cette phrase malheureuse, puis continua elle-même la lecture de mon texte, jugeant sans doute mon accent français incapable d'en imposer à ces folles poupées anarchistes. Mais que venait faire l'anarchie dans cette histoire? C'est un mystère que je n'ai jamais élucidé.

Nous rentrâmes en Europe à la fin du mois de mai avec une bonne provision de « vitamines » américaines. Mais avant de quitter le Nouveau Monde, nous avons pu constater que, des inventions publicitaires de la 5<sup>e</sup> Avenue aux recherches outrancières de Greenwich Village (le Montparnasse américain) voire même jusqu'au snobisme mondain, l'esprit, l'art moderne étaient entièrement assimilés par la vie américaine.

GABRIELLE BUFFET-PICABIA

Extrait de Informations et Documents, n. 59. 1<sup>er</sup> janvier 1957.



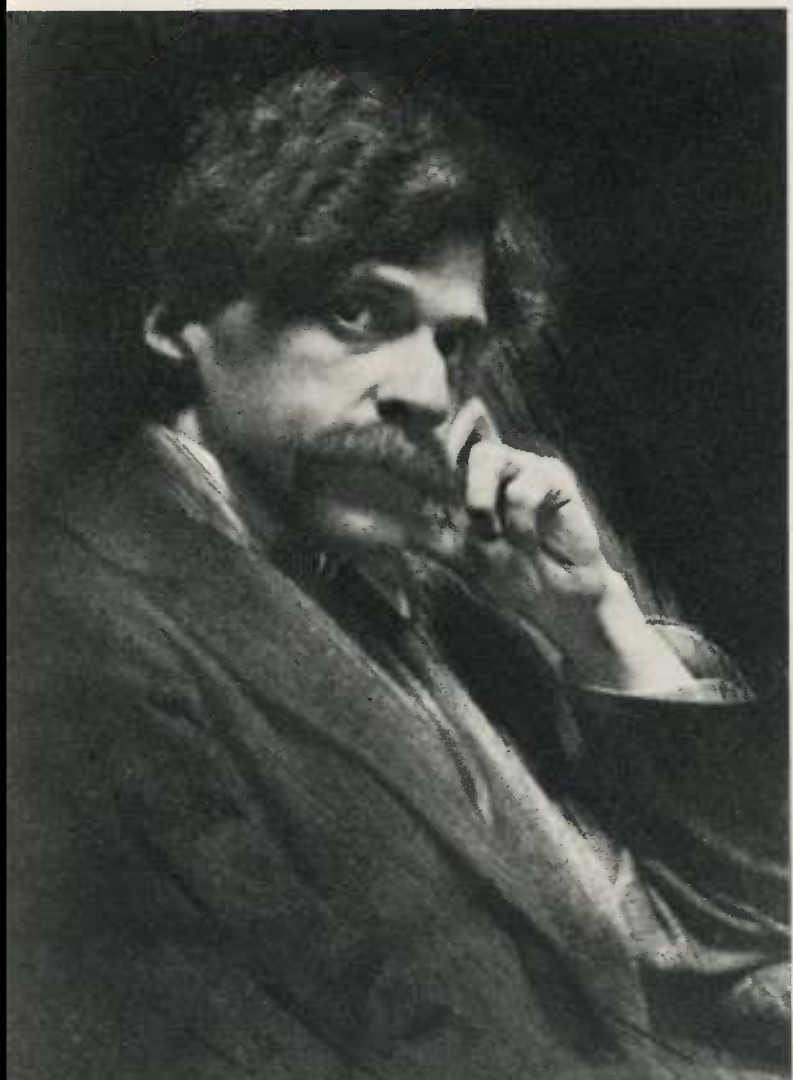
# Des lys dans le désert

par Man Ray

## La Galerie « 291 » de Stieglitz

Je passais mes week-ends à peindre et à feuilleter des livres d'art. A l'heure du déjeuner, je courais aux expositions des galeries de la Cinquième avenue, non loin de mon bureau. Une de ces galeries s'appelait « 291 », d'après le numéro de l'avenue. Elle était dirigée par le célèbre Alfred Stieglitz, qui avait fondé une école scissionniste de photographie. A qui voulait l'entendre, il parlait longuement d'art moderne. Je l'écoutais, fasciné, mais par moments cela me semblait un peu verbeux. La première exposition que je vis dans sa galerie était consacrée aux aquarelles de Cézanne. J'admire l'économie des touches de couleur, et les espaces blancs qui donnaient aux paysages un aspect inachevé mais tout à fait abstrait.

Photographie d'Alfred Stieglitz. Don de Georgia O'Keefe au Metropolitan Museum of Art, New York, en 1955.



C'était bien différent de toutes les aquarelles que j'avais vues jusque-là.

Je me souviens d'autres expositions : les sculptures primitives africaines, les bronzes brillants et dorés de Brancusi et ses sculptures en bois, lisses et d'une grande simplicité; les esquisses à l'aquarelle de Rodin, ses nus si peu anatomiques qui me plaisaient infiniment et justifiaient mon abandon des principes académiques; les lignes de Picasso, très franches, tracées au fusain, avec ça et là un morceau de journal collé — à l'époque cela paraissait très audacieux, quoique assez incompréhensible. Il y avait également des expositions de peintres américains, tels Marin, Hartley et Arthur Dove qui avaient vécu quelque temps en Europe et s'étaient imprégnés de l'esprit moderne. Mais leur œuvres semblaient très améri-

FRANCIS PICABIA. Portrait d'Alfred Stieglitz. Extrait de « 291 », 1916.





caines et dépourvues de ce mystère que je découvrais dans les œuvres importées. En comparaison, les tableaux américains paraissaient criards et comiques. Stieglitz, lui, prônait l'américanisme; plus tard, quand il emménagea dans une autre galerie, il l'appela « Un lieu américain », et exposa principalement des œuvres américaines.

Je devins un visiteur et un auditeur assidu; nous en vîmes à très bien nous connaître. Il me demandait d'apporter mes œuvres et m'invitait parfois à déjeuner avec quelques peintres plus âgés dont je soupçonne qu'ils ne venaient que dans un but alimentaire. Les déjeuners de Stieglitz étaient célèbres: il nous emmenait à la Maison de Hollande, dans la Cinquième avenue, ou chez Mouquin, dans la Sixième, un des meilleurs restaurants français de New York. Je me demandais ce que cela coûtait. Il payait toujours par chèques; je ne le vis jamais avec de l'argent liquide sur lui, ce qui acheva de me convaincre que ses efforts étaient désintéressés. « 291 » n'avait rien de commercial. Le bénéfice d'une vente était intégralement donné à l'artiste. En même temps, Stieglitz s'occupait sans cesse de photographie: il voulait prouver que c'était un art. A cette fin, il publiait une luxueuse revue de photographie et faisait lui-même des photos quand il en avait envie et, si le sujet l'attirait, il faisait le portrait de quiconque se trouvait dans la galerie, qu'il se fût agi du liftier noir, ou d'un peintre qui fréquentait les lieux. Autant que je sache, il ne faisait jamais de portrait pour gagner de l'argent. Un jour, une dame riche lui demanda ce qu'il prendrait pour faire son portrait: mille dollars, répondit-il. La dame dit qu'il lui fallait consulter son mari. Lorsqu'un ou deux jours plus tard elle téléphona pour dire que celui-ci était d'accord, Stieglitz répondit que le prix serait maintenant mille cinq cents dollars.

Un jour que j'étais le seul visiteur de la galerie, il installa son vieil appareil sur un pied branlant, et me demanda de poser debout contre le mur. La galerie était petite, mais très claire, grâce au gris neutre des murs et à l'écran de mousseline du vasistas. Il me dit que le temps d'exposition serait assez long, mais que je devais continuer à regarder l'objectif. Je pouvais cligner des yeux; cela n'aurait pas d'importance et ne se verrait pas. Il produisit un cerceau tendu d'étamine de coton, découvrit son objectif et commença d'agiter le cerceau au-dessus de ma tête. Il se déplaçait comme un danseur, en m'observant de près. Cela dura environ dix secondes. J'ai vu depuis des photographes munis d'instruments plus modernes, opérer à un centième de seconde et faire une gymnastique semblable, mais seulement *avant* le temps d'exposition. Avec Stieglitz, c'était simultané et synchronisé.

Les photos de Stieglitz étaient dépourvues d'anecdote et de sentimentalité de bas étage, mais elles demeuraient profondément figuratives, et contrastaient avec les tableaux et les sculptures qu'il exposait. Je ne pouvais m'empêcher de penser

que, la photographie ayant libéré le peintre moderne de la corvée de la représentation fidèle, celle-ci finirait par relever exclusivement de la photographie qui, elle, deviendrait à son tour un art à part entière. D'où l'intérêt que Stieglitz portait à ces deux moyens d'expression.

### L'Armory Show

Un autre événement vint, cette année-là, donner à mon œuvre un nouveau départ: l'exposition de peinture moderne chez Armory. Toutes les écoles européennes étaient représentées, même les plus extrémistes, mais l'exposition avait été organisée par deux peintres américains.

Hormis quelques tableaux que j'avais exposés l'année précédente à l'école Ferrer, je n'avais rien produit qui me permît d'exposer à l'Armory. Mais cette exposition me donna le courage de m'atteler à une grande toile. Méthodiquement, j'organisai ma nouvelle vie.

### Le visiteur Marcel Duchamp

Notre installation était très primitive en ce qui concernait les bains: une grande bassine, de l'eau chauffée sur le poêle à pétrole, et une éponge rude au toucher. Quand Donna se lavait, l'hiver, debout dans la bassine près du poêle, on aurait dit une esquisse de Degas ou de Toulouse-Lautrec. C'était dans la plus pure tradition française. Je fis quelques esquisses de la même manière. J'envisageai de prendre des photos que j'utiliserais plus tard pour des esquisses, mais cette méthode me parut trop indirecte: je pouvais dessiner très vite et obtenir tout de suite un résultat, sans avoir à perdre du temps en interprétant une photo.

Les visiteurs continuaient à venir: un dimanche après-midi deux hommes arrivèrent — un jeune Français et un Américain un peu plus âgé. L'un était Marcel Duchamp, dont le « Nu descendant l'escalier » avait fait fureur à l'exposition Armory de 1913; l'autre était un collectionneur d'art moderne, Walter Arensberg. Duchamp ne parlait pas l'anglais, et mon français était inexistant. Donna joua le rôle d'interprète, mais la plupart du temps ils parlaient ensemble, très vite. J'apportai quelques vieilles raquettes de tennis et une balle; nous jouâmes devant la maison, sans filet. Ayant joué au tennis sur de vrais courts, je nommais chaque passe pour faire de la conversation: quinze, trente, quarante, jeu. Et chaque fois Duchamp répondait en anglais un seul mot: *yes*.

### Le premier salon indépendant sans jury à N.Y.

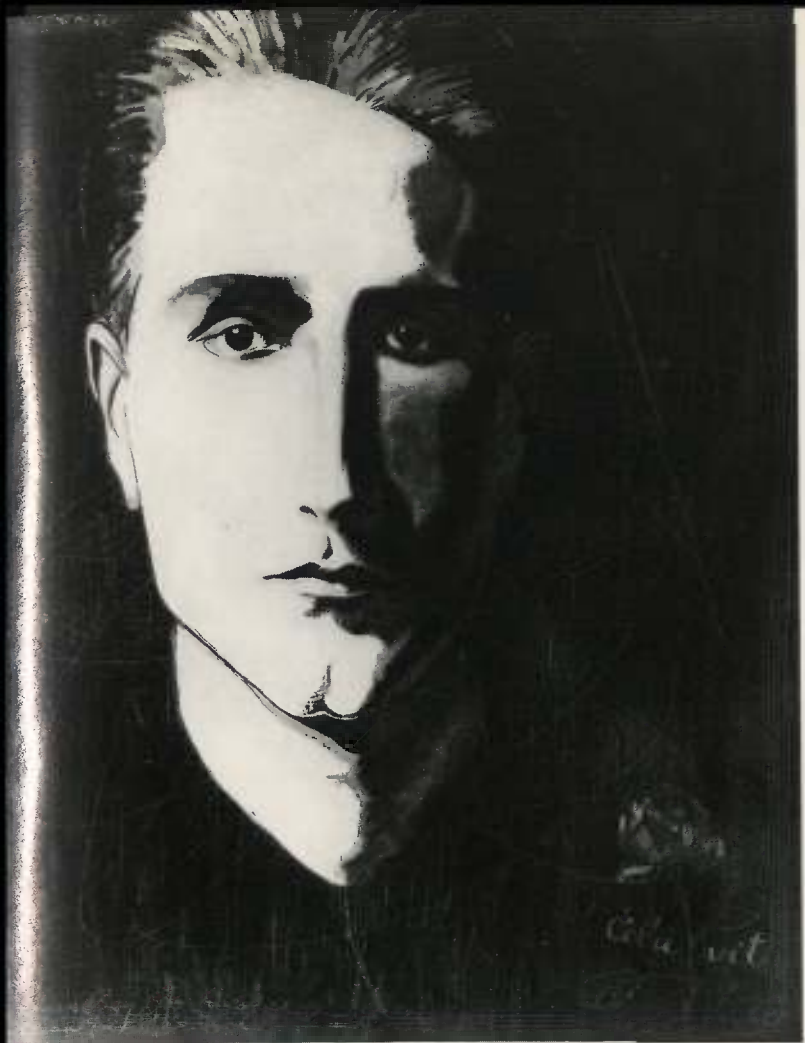
De temps à autre je rendais visite à Duchamp, qui s'était installé dans un appartement de rez-de-chaussée. On aurait pu croire qu'il venait de le quitter en laissant derrière lui un tas de débris indésirables. Il n'y avait absolument là rien qui rappelât un atelier de peintre. Duchamp avait fait

1913

1915

1917





MAN RAY. Rose Sélavy (portrait de Marcel Duchamp). Paris, 1923. Huile sur toile. 59,1 x 49,6 cm. Coll. part.

de rapides progrès en anglais et nous pouvions échanger des idées. Sa compétence tenait probablement au fait qu'il donnait des leçons de français. Je suis sûr qu'il apprit beaucoup plus d'anglais que ses élèves de français. Il avait résolu de ne plus faire de peinture, mais il n'était pas pour autant inactif.

Il consacrait beaucoup de temps aux échecs; en plus, il construisait à cette époque une étrange machine faite d'étroits panneaux de verre; sur chacun d'eux, il avait tracé une différente partie d'une spirale. Le tout était monté sur un axe relié à un moteur, et qui fonctionnait grâce à un système de roulement à billes. La théorie de Duchamp était la suivante: mis en mouvement, et suivant une trajectoire circulaire, les panneaux se complétaient les uns les autres, de sorte que le spectateur qui se trouverait devant la machine verrait une seule spirale. Quand l'engin fut prêt, j'apportai mon appareil de photo pour enregistrer ses girations. Je posai l'appareil à l'endroit destiné au spectateur, et Duchamp mit le moteur en marche. La machine commença à tourner, je pris la photo. Mais les panneaux tournaient de plus en plus vite, emportés par le mouvement centrifuge, et Duchamp se dépêcha d'arrêter le moteur. Pour voir à son tour l'effet produit par sa machine, il se mit à la place de l'appareil de photo et me demanda de rester derrière et de mettre le moteur en marche. La machine recommença à tourner, lentement d'abord, puis de plus en plus vite, comme une

hélice d'avion. J'entendis alors un sifflement plaintif et soudain la courroie de transmission s'envola littéralement, accrochant les panneaux de verre à la manière d'un lasso. Puis ce fut l'explosion; des morceaux de verre volèrent dans tous les sens. Je sentis quelque chose tomber sur ma tête. Mais ce n'était qu'un ricochet et mes cheveux avaient amorti le choc. Duchamp se précipita vers moi, très pâle, et me demanda si j'étais blessé. Je ne m'inquiétai que pour sa machine, qu'il avait passé des mois à fabriquer. Il commanda de nouveaux panneaux et, avec la patience et l'obstination d'une araignée qui tisse une nouvelle toile, il reconstruisit et repeignit sa machine. Rares étaient ceux qui comprenaient ce personnage énigmatique, et particulièrement son refus de peindre, mais son charme et sa simplicité captivaient tous ceux qui entraient en contact avec lui, et surtout les femmes. Walter Arensberg, poète et collectionneur, lui était très attaché. Un jour, ils vinrent me rendre visite. Arensberg acheta une de mes dernières compositions: des bouts de papier disposés de manière à faire un portrait, mais un portrait sans physiologie.

Il nous invita un soir dans son duplex, qui contenait sa collection de tableaux modernes. Il y avait Picabia, qui venait de France, toutes sortes de femmes et Duchamp qui, dans un coin, jouait tranquillement aux échecs avec un neurologue. Le peintre George Bellows arpentaient la pièce d'un air dédaigneux et condescendant; de toute évi-

MAN RAY. Autoportrait D'après un tableau de 1916, détruit. Sérigraphie sur plexiglass. 1970. 50 x 38 cm. Ed. G. Visat, Paris.







Man Ray 1932



dence, il n'était pas à sa place ici. Il prit une pomme dans une corbeille, la mangea, et jeta le trognon à travers la pièce, dans la cheminée. Bel-lows visait juste comme un joueur de base-ball. Le neurologue, qui avait fini sa partie d'échecs avec Duchamp, se mit à son tour à regarder les Braques et les Brancusis, puis il nous fit une conférence impromptue sur l'art moderne. Il classait les peintres en trois catégories: les ronds, les carrés et les triangulaires, selon la forme qui prédominait dans leurs œuvres. Plus tard, Donna déclara que cette soirée avait été idiote et résolut de ne plus aller à ce genre de réunion. Moi, je m'étais bien amusé: l'assistance avait été variée; on avait rarement l'occasion de se mêler à un groupe aussi hétérogène. En outre, il avait été question de fonder, pour les peintres, un salon indépendant, sans jury — chose qui ne s'était jamais vue, jusque-là, à New York.

Bientôt ce projet se réalisa. Duchamp faisait partie du comité et les salles d'exposition de la grande gare centrale furent louées pour l'occasion. Pour la somme de deux dollars, tout peintre pouvait exposer ce qu'il voulait. C'était vraiment l'esprit démocratique américain. Bientôt les galeries furent pleines. Duchamp n'avait pas de tableau à exposer mais il envoya un urinoir en porcelaine signé Richard Mutt, que le comité censura sur-le-champ. Duchamp démissionna: la promesse qu'il n'y aurait pas de jury avait été violée. En guise de protestation, Stieglitz fit une ravissante photo de l'urinoir.

### Le « loft » de Duchamp

1918

Duchamp habitait un bâtiment qui abritait de nombreux petits commerces et entreprises: des imprimeurs, des vulcaniseurs de pneus, et des quantités de boutiques inclassables. Nous primes l'escalier. Arrivés à son étage, nous suivîmes de longs et sinueux corridors. Puis Duchamp s'arrêta devant une porte, qu'il ouvrit. Cette pièce, tout comme le premier appartement qu'il avait habité, semblait abandonnée. Rien ne laissait deviner que c'était là un atelier d'artiste. C'était très grand. Les radiateurs à vapeur dispensaient une bonne chaleur. Il y avait une baignoire, toute nue, au milieu de la pièce, dont les tuyaux longeaient le plancher pour rejoindre, contre le mur, les tuyaux du lavabo. Détritus et journaux s'amoncelaient par terre. Plusieurs tableaux étaient suspendus au plafond: ceux de son frère, Jacques Villon, alors inconnu, qu'il avait emportés en Amérique. Sur les murs, d'autres toiles: une étude, par Duchamp, de sa sœur Suzanne, peintre elle aussi. Sur un petit chevalet on apercevait une composition de verre et de métal, œuvre d'un ami, Jean Crotti, qui, par la suite, épousa Suzanne et fut ainsi intégré à cette famille d'artistes.

Près de la fenêtre, dans le coin le plus éloigné de la pièce, on voyait des tréteaux qui servaient de support à un grand panneau de verre épais,



La couverture de « New York Dada » conçue par Marcel Duchamp en 1920. Le collage central est une photographie de Man Ray. Galleria Schwarz, Milan.

couvert de figures compliquées, dessinées avec du fil de plomb très fin. C'était la grande œuvre de Duchamp: « La Mariée mise à nu par ses célibataires même ».

### Un futur musée d'art moderne?

Peut-être que les femmes nous aimaient trop facilement, Duchamp et moi. Je considérais l'amour comme quelque chose qui me revenait de droit: j'étais trop gâté. Bientôt Duchamp fit son apparition, et nous allâmes au club. Plus tard, je l'accompagnai au restaurant.

Il m'informa, tout en mangeant, de sa rencontre avec une dame qui collectionnait les œuvres d'art contemporaines. Elle avait l'intention de fonder un musée d'art moderne. Elle apporterait elle-

◁ MAN RAY. Revolving Doors: The Meeting. 1942. Huile sur toile, 70 x 50 cm. (d'après un collage réalisé en 1917 à New York). Galleria Il Fauno, Turin.



même les capitaux nécessaires et serait trésorière du musée. Elle avait demandé à Duchamp d'être président d'honneur. Duchamp m'avait proposé pour la vice-présidence. J'étais ravi. L'avenir me souriait; mes sacrifices n'auraient pas été vains. J'acceptai avec joie cette proposition. Il me demanda où en étaient mes affaires sentimentales. Je lui racontai ce que j'avais fait et lui donnai ma nouvelle adresse. Il m'approuva d'un signe de tête, et déclara qu'il avait pris rendez-vous avec la fondatrice du futur musée.

#### La « société anonyme »

1919

Duchamp m'avait demandé d'aller lundi chez la future fondatrice du nouveau musée pour discuter de ce projet. Une bonne m'introduisit dans une pièce garnie de livres et de tableaux contemporains, expressionnistes pour la plupart. On voyait ça et là une sculpture sur un piédestal. Bientôt Duchamp me rejoignit, et peu après ce fut notre hôtesse, Katherine S. Dreier, qui entra. C'était une femme forte, blonde, à la mine autoritaire. Duchamp me présenta. Elle annonça le thé. Je palpai ma pipe, qui était dans ma poche, mais résolu de ne pas fumer: la pièce était reluisante, immaculée, et je ne voyais point de cendrier.

Miss Dreier ouvrit la discussion en déclarant qu'il fallait trouver un nom pour le musée. Il y eut quelques suggestions, puis j'expliquai mon idée: dans une revue française, j'étais tombé sur deux mots qui m'avaient intrigué: « Société Anonyme ». Je pensais que c'était là une allusion à une simple société anonyme. Duchamp éclata de rire et m'expliqua que ce terme s'appliquait à certaines grandes firmes à responsabilité limitée: c'était l'équivalent de l'*incorporated* américain. Mais c'était un nom parfait pour un nouveau musée, ajouta-t-il. Je lui fus bien reconnaissant, car Miss Dreier semblait vouloir faire une objection. Mais finalement ce nom fut adopté à l'unanimité.

Le thé arriva sur une table roulante. On le servit avec force formalités, comme chez les Anglais. Miss Dreier nous révéla qu'elle avait loué tout un étage dans une maison de pierre brune, près de la Cinquième avenue. Duchamp et moi, nous étions chargés de la décoration: nous devions transformer les pièces en galerie d'art. Des circulaires seraient imprimées: nous y inviterions les gens à devenir membres du musée, et à contribuer matériellement. Le prix serait fixé à l'avance. Nous devions tous nous efforcer de recruter des souscripteurs. En tant que vice-président, je servais d'agent de publicité: ce serait une de mes fonctions. Je me demandais comment; puis je déclarai que je ferais des photos pour les journaux et les catalogues. Ah! vous êtes photographe? dit Miss Dreier. J'expliquai que j'étais peintre et que je me servais de la photographie pour reproduire mes œuvres. Parfait, répondit-elle; nous allions imprimer des cartes postales des œuvres exposées. Cela rapporterait de l'argent. Eh bien! pensai-je, voilà une occasion d'en gagner un peu. Mais Miss Dreier

pensait que je ferais ce travail à titre bénévole: ce serait ma contribution au musée. Je donnai mon accord, en précisant toutefois que l'impression même des cartes postales serait faite par une firme commerciale. Je calculai mentalement que je pourrais prélever une partie de la somme nécessaire: au moins de quoi payer mon matériel. Miss Dreier était d'accord. Elle me proposa de photographier sa chambre ainsi que les œuvres les plus importantes de sa collection...

Miss Dreier et Duchamp se trouvaient déjà dans les galeries de la « Société Anonyme » lorsque j'y arrivai, le matin de l'ouverture, pour une dernière mise au point. Miss Dreier était inquiète: tout était à sa place sauf l'abat-jour. Ne l'avais-je pas apporté? demanda-t-elle, montrant du doigt un coin — vide — dans la salle. Le support était bien là, mais non la spirale de papier. Je n'y comprenais rien. Qu'allons-nous faire? dit Miss Dreier. L'abat-jour figurait pourtant au catalogue. On appela le concierge, qui venait de faire le ménage. L'emballage pour le stand? dit-il: il en avait fait une boule de papier et l'avait enlevé avec les autres détritiques. Je rassurai Miss Dreier en lui promettant un autre abat-jour pour le vernissage, qui avait lieu dans l'après-midi. J'allai chez un ferblantier et traçai un dessin sur une feuille de métal, qu'il découpa. Je pris un pot de peinture blanche, mate, à séchage rapide, un pinceau, et j'apportai le tout à la galerie. Je tordis le métal en spirale, l'attachai au stand et le peignis en blanc. L'objet ressemblait beaucoup à la première spirale. Au bout de quelques heures, il était sec. Satisfait, je contemplai mon œuvre, heureux de constater qu'elle résisterait à toute tentative de destruction.

#### Une revue dadaïste sans succès: « New York Dada »

Duchamp était en correspondance avec un jeune groupe de peintres et de poètes parisiens, les dadaïstes, qui nous demandèrent de contribuer à leurs publications. Mais pourquoi ne pas publier une revue dadaïste à New York? Nous nous mîmes au travail. Duchamp dessina la couverture mais il me laissa la responsabilité de la mise en pages et du contenu de la revue. Tristan Tzara, un des fondateurs du dadaïsme, nous envoya, de Paris, une caricature d'autorisation officielle, que nous traduisîmes. Quant au contenu, je le prenais où je le trouvais. Il y eut un poème du peintre Marsden Hartley, une caricature faite par un nommé Goldberg, dessinateur pour les journaux, et quelques slogans banals. Stieglitz nous donna des photos d'une jambe de femme chaussée de souliers trop petits. J'ajoutai quelques photos équivoques tirées de mes propres dossiers. Nous distribuâmes la revue au petit bonheur, et elle n'attira que très peu l'attention. Elle n'eut d'ailleurs qu'un seul numéro. Autant essayer de cultiver des lys dans le désert.

MAN RAY

(Montage d'extraits de Autoportrait, par Man Ray. R. Laffont éd., Paris 1964).

1920



# La ruée vers l'espace

par Pierre Volboudt

Espace fictif, espace réel transposés, selon la notion qu'il en a, dans la vision de l'artiste, ne s'y substituent jamais si totalement l'un à l'autre qu'on n'y puisse reconnaître quelque trace de leur commune et abstraite identité. La peinture a élevé à la hauteur d'une esthétique cette sollicitation de l'espace, donnée première et essentielle de l'œuvre. Chaque plan s'y réfère; il s'y édifie, s'en laisse envahir. Toute forme s'y perd, renaît dans l'écheveau des tensions et des véhémences qui la font, la défont, l'absorbent, la recomposent. Toute forme est ligne; toute ligne, couleur; toute figure s'achève par le geste qui la décrit. Elle ne fixe plus le mouvement, elle l'accomplit.

Affiches de Broadway, lettres de feu sur l'écran

des nuits crépitantes de signaux, décharges en éclair sur les cimaises, le trait devient image et chiffre confondus dans la concision elliptique du signe. L'étendue de la toile constitue, pour le peintre, le lieu où s'affirme sa passion d'exploiter, d'épuiser ce thème dominant de l'espace, de faire siennes les forces qui le parcourent accordées aux fougues d'une sensibilité sans entraves. De son dessein, il ne connaît que l'exigence. De son objet, il ne pressent que le désir vague, les impératifs concrets. Le « faire » du créateur se répand en effusions cursives, en courses désordonnées, en séquences abruptes. A la façon du poète, « Moi sans frein, campé bien d'aplomb au milieu des choses irrationnelles », l'artiste explore le champ entier

MARK TOBEY. Sumi Still Life. 1957. Tempera sur papier. 20,5 x 25 cm. Galerie Jeanne Bucher, Paris. (Photo Luc Joubert).





des possibles, revendique les effets de l'imprévu et de ses obscures nécessités, les tentations de ce qui n'existe pas. Attitude whitmanienne qui porta ceux qu'on a appelés expressionnistes abstraits à se poser en concurrents des tranches figées, des turbulences de la nature qu'ils transmuèrent en vouloir, en intentions hasardeuses, en achèvements de l'imaginaire. Ils refusèrent les influences dont, aux Etats-Unis, depuis plus d'un siècle, l'art subissait la suprématie. Des rencontres occasionnelles jouèrent, sans doute, dans leur détermination. D'autres raisons ne sont pas moins plausibles.

Sur cette terre d'Amérique, l'homme est le challenger du défi permanent de l'espace. Il le relève par tous les moyens dont il dispose pour s'affirmer contre ce qui, ainsi, le provoque et le stimule. Il le tourne à son profit par une conquête acharnée et méthodique. A l'immensité des distances, il oppose le réseau de ses actes et des pouvoirs. Allant sans fin à la rencontre d'une limite toujours en deçà de ses plus ambitieuses entreprises, il ne met rien au-dessus de cette maîtrise de toutes les ressources de l'étendue. Matérialisme dionysiaque qui est moins un idéal qu'une obsession de dépassement et de tendre, au-delà de l'acquis, à la possession intégrale de ce qui est à portée et hors de portée. Un tableau peut être un raccourci de ce conflit entre l'inertie hostile de la nature et une volonté qui se veut démiurgique et offensive de l'asservir à des fins démesurées. Sur le plan de l'art, ces impulsions, jusqu'aux plus anarchiques et aux plus aberrantes, se donnent cours. Elles s'y inscrivent en libres sillages d'énergie rivalisant avec les rythmes, les dynamismes de l'élémentaire.

### MARK TOBEY

Omniprésent, l'espace, pour Tobey, est la substance même de l'univers sensible, agité de vibrations quasi spirituelles dont l'écho lui vint à travers les révélations de certaines mystiques de l'Orient. Dans le devenir indéfini de l'apparence, lignes et couleurs ne sont que contingences éphémères, accidents imperceptibles d'une immanence et d'une inconstance perpétuelles. Il dévida les spires de lumière d'une espèce de ville fantôme, peinte en filigrane sur la nuit. La ligne, bientôt, se morcela, s'étira, rappelant vaguement le caractère ts'ao, son graphisme délié, crispé, sa souplesse d'algue. Elle commença de s'amenuiser, s'éparpilla en fils ténus à la surface de l'« étendue calligraphique », plages brouillées d'éclats où s'agglomèrent l'impondérable. « Poursuivantes », poursuivies, les formes trament un espace multiple, entretissé d'accents, de brèves syncopes, de toute une sténographie de valeurs sensorielles. Parmi ce fourmillement infinitésimal de pullulantes sporades, de vibrions, de fétus emportés par des remous versicolores, des arabesques flottent en tous sens, brisent leurs filaments alternés. Mais, peu à peu, l'« écriture blanche » évapore ses nuées. En

dépité de ses références à l'Orient, Tobey ne s'en tint pas au trait nourri de forces confuses dont les artistes du tch'an conjuraient les ondes occultes par la décision du pinceau. Pour le peintre asiatique, une ligne, une tache, un crochet acéré suffisent à rassembler autour d'eux l'essence fluctuante du monde. Elle enveloppe de résonances l'individu qui s'en va dans les fumées poussiéreuses de la terre jaune, s'égare entre les replis embrumés des rocs qui s'étagent devant lui. Le sigle unique du peintre de Seattle sature l'espace où il se répète et prolifère par accumulation. Il se hérissé de mille épines qui émoussent l'acuité de sa force nue. Dans la texture de bribes et de brisures entrecroisées, il n'est qu'un détail en surimpression. L'idée que toute forme dans la nature est une énergie en croissance, une ligne vivante, semble ici n'aboutir qu'à la pulvérisation du microscopique. L'impérieuse brièveté du signe qui se lève sur la page, se love et se délie, était le solennel avertissement que portaient certaines stèles aux confins de l'Empire: « Limite des Deux Mondes ». Un inaccessible lointain brille au-delà. Tobey, de son aveu même, a « souhaité pénétrer la perspective et rapprocher le lointain. » Pourtant, l'absence de tout repère abolit la perspective. Proche et lointain se fondent en une simultanéité indéfinie. Nul centre; chaque point peut être le centre de tout, interchangeable et indifférent. Le trait l'emporte sur l'amalgame en quoi s'émiette toute consistance. Il ne scande pas la composition, mais, à la façon d'une aiguille aimantée, il est le jouet de toutes les déviations qui le sollicitent, se propagent, tenant en suspens les débris d'on ne sait quelle écriture sans alphabet. Chaque grain peut aussi bien figurer un atome sous la lentille qui distend et ne rapproche pas, qu'un amas incommensurable et que l'œil ne peut dissocier. Qu'en aurait dit ce maître du ko'an qui répondait à qui l'interrogeait sur le sens d'un point d'encre unique sur la feuille blanche au mur de sa cellule: « Tournez autour. Devant, vous êtes derrière; à son revers, vous êtes devant. Vous le surplombez. Erreur. Vous êtes dessous. Au bout de la chute dans l'infini, il y a ce point. L'étoile la plus lointaine, c'est lui encore. Le monde tourne autour de ce pôle sans poids. Ou est-ce vous qui tournez autour? Tenez-vous ferme sur cette pointe. Là, il n'y a plus de distance. Le profondeur n'est que le vertige d'une illusion. »

Des rives du Pacifique, Tobey vit le cercle du soleil tomber à l'ouest, tangent à l'horizon. Il le confondit avec le cercle où le Tao enferme la vacuité primordiale. Il l'éparpilla en éclats; il le piégea entre les fils des câbles chargés d'étincelles dont il avait admiré, près de Portland, « a nest of red and silver ». Il se peut qu'ayant reconnu quelques affinités entre son mode de peindre et certaines notions capitales de la pensée chinoise relayée par le Zen, Tobey, à sa manière, ait traduit l'antagonisme concertant des deux Principes, piliers de la philosophie taoïste; le P'o, le « bloc sans



faillie », et le « Ming », la lumière qui pénètre, divise, refond à l'infini l'unité des êtres. De l'un, il déduisit le multiple, ce composé de monades subtilement différenciées par leurs reflets réciproques. De l'autre, il fit la continuité parcellaire de la clarté diffuse qui l'illumine. Hypothèse que pourrait aussi bien contredire sa hantise reconnue de l'ensemencement de l'étendue par la foule mouvante, telle une limaille de « lumières filantes » dans une « nuit électrique ».

Un mot du peintre pourrait sans doute définir son art : « Fragments d'Orient, entraînés dans les zones occidentales ». Mais ces lambeaux, ces emprunts ne seraient-ils que des calques librement interprétés et reportés sur la plaque sensible d'un rêve d'homme de l'Extrême Ouest, tourné d'instinct vers l'Asie, sans oublier tout à fait ce qu'il hérita d'une Europe dont les traits indélébiles seraient l'autre face de ce Janus en qui Tobey voulait que l'art américain s'identifiât?

### BARNETT NEWMAN

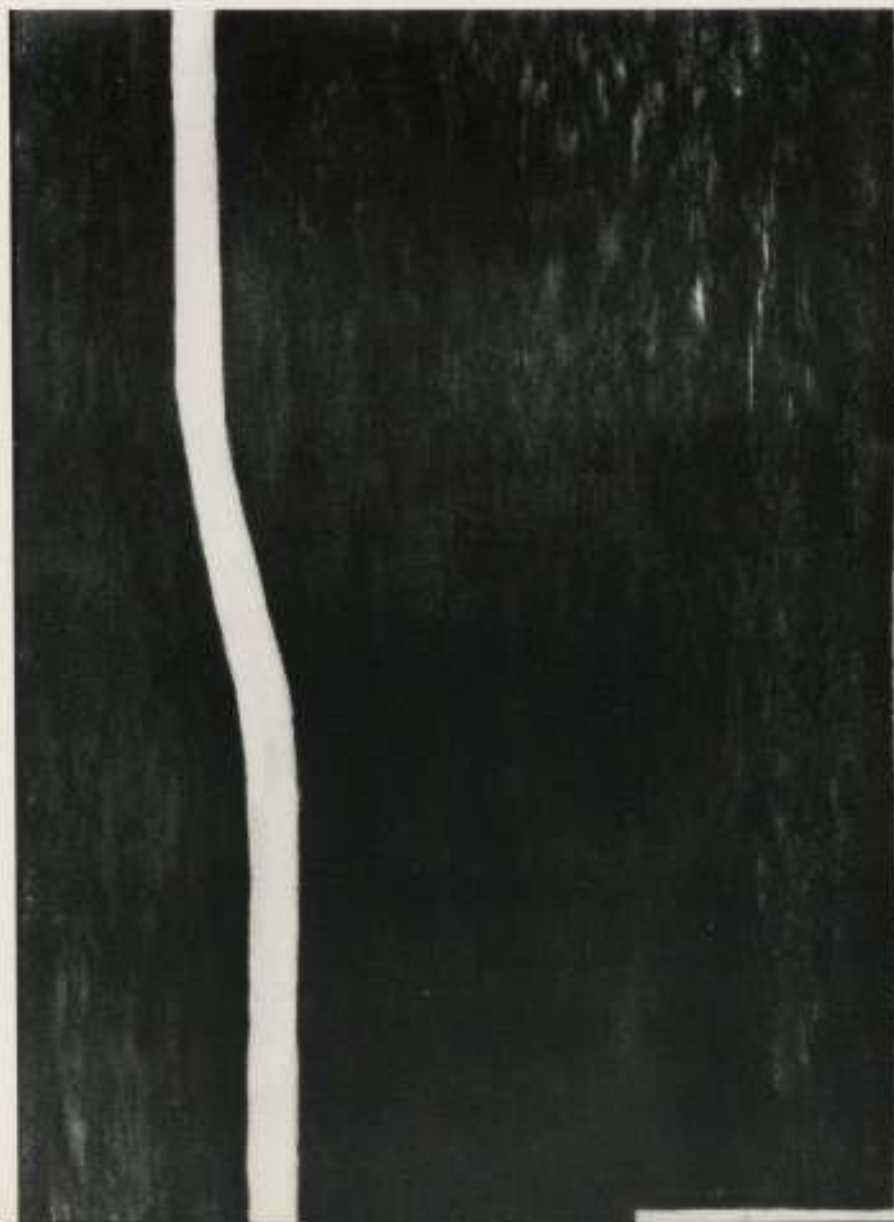
Dans le même temps que Tobey perdait toute forme et toute figure entre ses pages constellées d'écritures, Barnett Newman n'admettait sur sa toile que la seule verticale. Sans concession, la ligne, qui fut d'abord une bande irrégulière, tranche la surface de la couleur. Elle ne la partage pas, elle s'y inscrit. D'un bord à l'autre, elle se tient debout par la seule vertu de sa rectitude et de sa continuité. Graphisme réduit à sa plus simple expression. Cette barre plantée au cœur de la toile comme une volonté inflexible est l'acte irrévocable d'une force en état, autour de soi, dans la solitude de son espace, « par son mouvement autonome, de créer un monde ». « Le rôle de l'artiste, déclare Newman dans 'The Plasmic Image', est d'utiliser, non de dessiner, ce qui est entre les lignes ». Une seule ligne suffit à « maîtriser le chaos ».

De ses « Euclidian Abysses », Newman extrait le « Un » sans égaux ni semblables, divisible et indivisible à l'infini, dont l'Orient fit le pivot de son image du monde. Mais l'artiste ne doit rien, même par pensée interposée, à des concepts aussi contraires à l'esprit de l'humanisme. L'homme, l'Adam que Dieu, selon les gloses de la Kabbale, nomma l'Un, est l'adversaire de l'espace originel empli d'énergies en puissance. C'est le « Vir Heroicus Sublimis », issu de la série, de deux années antérieure (1948), des « Onements ». Il s'érige, « simple, nu, sans couleurs » ainsi que le qualifiait Lao Tseu, à la ressemblance de la solitude essentielle de l'Unique, le Moi universel que chaque être porte en lui et qui n'est assimilable à aucun. C'est à Spinoza, peut-être et, plus loin que sa philosophie, à la Gnose, que Newman emprunte cette vision de l'individu confronté à une immensité qui ne lui renvoie que sa propre ombre. Par bandes parallèles, harmoniques de cette longue et grave tenue qui n'en finit pas de retentir, ou isolée

par de larges espacements, la droite imperturbable s'enfonce comme un pieu dans les « secrets de la métaphysique ». Elle relie le ciel et la terre et, pour le peintre, elle est le symbole du « sublime ». L'austérité de son dépouillement en fait, à ses yeux, le héros impassible de la tragédie de l'action engagée contre un désordre chaotique et, avant tout, des troubles tentations de la toile vierge.

Ce n'est plus l'homme poursuivi par les formes qu'imagina Tobey, mais une sorte de virilité impersonnelle, annulant en puissance toute autre velléité de forme. Antithétique d'un espace qui contient le germe de toutes les virtualités de l'imaginaire, la figure la plus sommaire les frappe d'inexistence. En elle s'accomplit la fusion d'une volonté autoritaire et du geste grâce à qui elle persévère dans son intransigeante pureté, et qui l'abolit instantanément. Ligne-force qui, par sa concision, pourrait être dite signe, mais signe sans fioritures, proposition dédaigneuse de toute nuance et de tout compromis, elle se suffit à elle-même et prononce contre les autres figures du possible l'interdit par lequel elle existe, appose à la face de l'illimité le signe de la mesure et de la singularité absolue.

BARNETT NEWMAN. Euclidian Abyss. 1946-47. 71,2 x 56 cm. Technique mixte. Coll. Mr. and Mrs. Burton G. Tremaine, Meriden. (Photo C.N.A.C.).



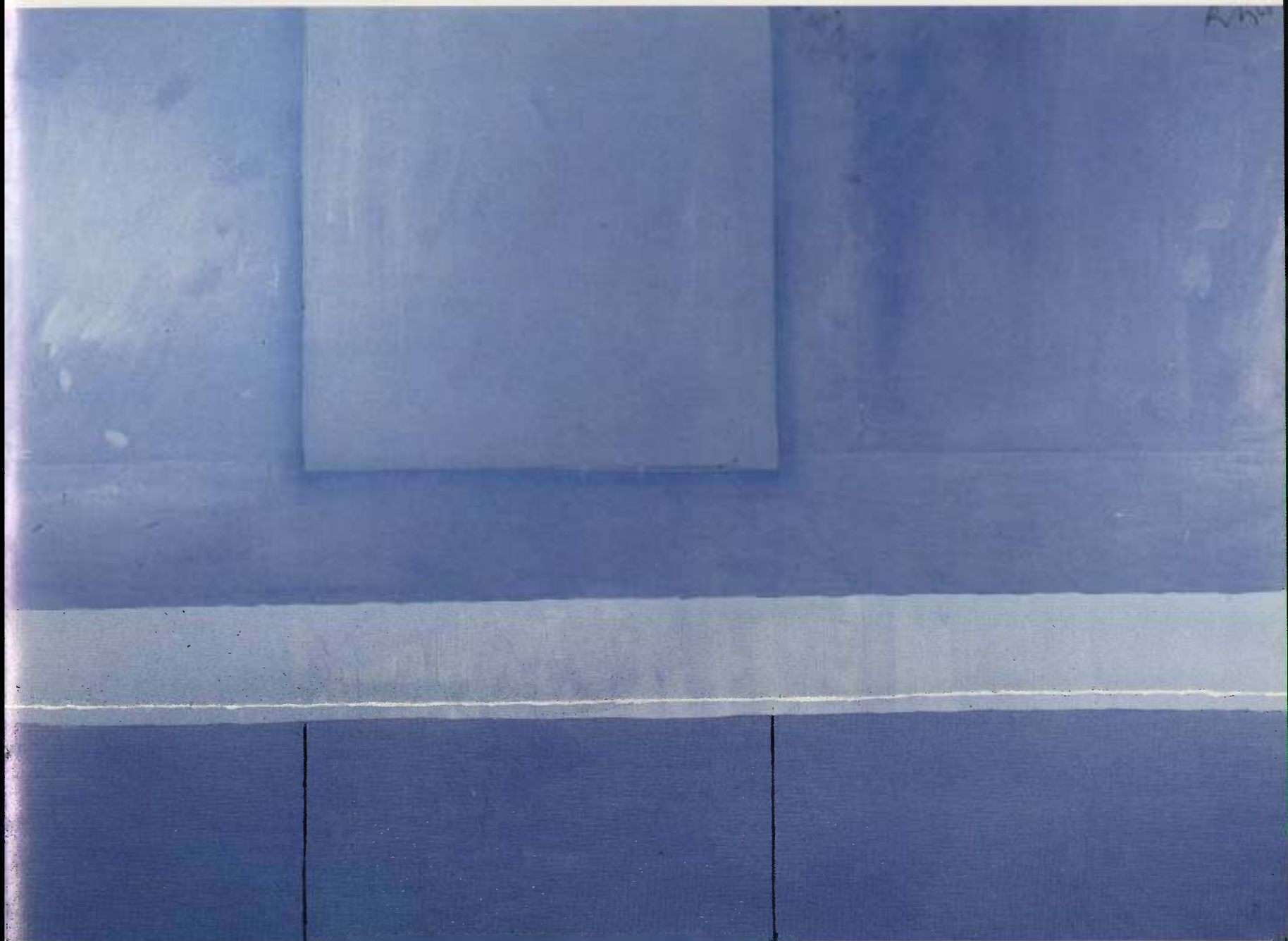




MARK TOBEY. Messengers. 1965. Tempera. Galerie Jeanne Bucher. (Photo Luc Joubert).



ROBERT MOTHERWELL, Open No. 23 (In Blue with Variations of Ultramarine). 1968. Polymère sur toile. 198 x 289,5 cm.  
Coll. Mr. Graham Gund, Cleveland, Ohio.





## JACKSON POLLOCK

Lignes, lignes en tous sens et de toutes couleurs, lignes tourmentées, dont aucune n'est de droit fil, dénouant toute figure et son mouvement en rythmes furieusement emmêlés, revêtant le plan de la toile de leurs épaisses coulées, de leurs alluvions multicolores. La prédilection de Pollock pour les surfaces sans profondeur, tramées de courbes et de contre-courbes, se révéla dès ses premiers dessins d'après Michel-Ange et Rubens. L'influence des schématismes à répétition d'Albert Pinckham Ryder, visionnaire américain du XIX<sup>e</sup> siècle, le conduit à une pulsation uniforme et simplificatrice du tracé. De la violence expressionniste d'Orozco et de Siqueiros, il ne retint que la violence rudimentaire. Masson lui fit prendre conscience, à travers l'effilochement des figures, du « désordre sacré » d'un pinceau s'exaspérant en « Méduses » échevelées et convulsives. Vint ensuite la « drip technique » qui peut, à tout prendre, être considérée comme une variété de graphisme sommaire. Hans Hofmann, avant lui, en 1940, l'avait pratiquée. Les « oscillations » de Max Ernst, en 1942, allaient dans le même sens. Mais le besoin de Pollock de contrôler le déroulement de chaque ligne ne pouvait s'accommoder de la sujétion de méthodes mécaniques. Il lui fallait que, du geste seul, le tracé fût tributaire. C'est à une prise de possession de l'espace entier de la toile qu'il tendait, au déploiement irrésistible de « l'énergie, du mouvement organique et de bien d'autres forces encore de son monde intérieur ». Avec Pollock, c'est l'homme qui se mesure avec l'étendue et l'excès du milieu où s'exercent ses pouvoirs, et n'assouvit son exubérance méthodique qu'en sillonnant de ses pistes, de ses « lignes » transcontinentales, l'aire de ses activités et de ses chances.

L'acte de peindre peut ainsi s'égaliser à l'un quelconque de ceux par lesquels se prouve cette domination. Une toile est une espèce de « no man's land » qui s'ouvre aux appétits d'un pionnier de l'espace vierge. Il le lui faut couvrir, le marquer de son empreinte. L'arabesque de Pollock est un lasso d'espace. Son lancer a la précision, l'ampleur du geste de celui qui vise loin et encercle sans l'étrangler sa proie. Elle ne saisit rien, ne décrit aucune figure que celle d'un tournoiement en délire. Elle n'est qu'une métaphore concrète dont l'image ne fait qu'un avec les méandres en qui elle se perd, se trouve, s'invente, s'ajoute à elle-même et ne finit pas.

La giration torrentueuse de cette force va engendrer un statisme fiévreux qui envahit la surface entière que survole le pinceau, le bâton ou la brosse. Une telle peinture faite de traînées sinueuses est proche de celle des Indiens Navajo du Nouveau-Mexique éparpillant du sable et de la terre colorée en lignes d'où se démêlent, de l'entrelacs des formes, les effigies divines. Par l'élargissement du mouvement qui, sans cesse, distend ses orbites, se resserre, s'écarte, revient, souligne,

s'épaissit en nœuds inextricables, le peintre crée des zones de concentration, par ondes dissymétriques, à partir de foyers inexistantes. Composition centrifuge qui tisse ses trajectoires autour de quelques points forts, d'empâtements dûs au passage plus insistant de la couleur. A force de surcharges, le tissu à la fois lâche et serré de cette tapisserie bariolée, rassemble ses fibres en une matière picturale poreuse à l'égal et vague clarté émanée d'un espace interstitiel qui transparait au travers. Dans ce « chaos au sein de la matière » dont Jung disait que la peinture n'était que l'équivalent, un dynamisme inconscient se déchiffre. Il est le sujet même de l'œuvre. De lui naissent des cadences exacerbées, des ruptures soudaines et ces longues chaînes égrenées en pointillés, diagrammes d'une sensibilité agressive, d'une rageuse intempérance d'énergie.

« Je veux être l'inventeur de signes nouveaux de mes mouvements secrets. » Cet aveu de Pollock, toute sa peinture le corrobore. Signes? Paraphes, plutôt, ratures de l'étendue, presque oblitérée par le geste qui la détruit et qui l'exalte. Ces « éclaboussures » de couleurs témoignent du conflit intérieur qui lui fit oser réduire l'espace à ce désordre où, toute amarre rompue avec le réel, il s'abandonne aux mêlées contradictoires et orageuses de son espace intime, où l'accélération frénétique de l'invention se propage et se mue en une chorégraphie du spasme et de l'illimité. Pollock sut-il jamais qu'un nommé Chang Tsao, sous les T'ang, laissait s'égoutter la couleur de ses doigts et qu'un millénaire avant lui un certain Wang l'Encre savait déjà, de sa natte plongée dans un baquet d'encre, flageller la réalité et la faire tenir sur la soie à un seul fil frêle et fou?

## ROBERT MOTHERWELL

Inscrite dans la pâte qu'elle grave d'un trait sobre, sans raideur, la ligne n'est plus, avec Motherwell, de la matière qui sinue, fluctue, s'égare en ses débordements. Elle est un accident de l'espace pictural, un dessin sur la couleur, ligne de fracture et d'articulation. Le graphisme, selon le mot du peintre, n'a de fonction que celle de « diviser le plan ». Pour un Pollock, la ligne était tout; l'espace disparaissait sous les sargasses de la couleur. Pour Motherwell, elle est une apposition à l'uniforme étendue de la peinture dont elle accuse à peine et délimite d'insensibles frontières. L'espace, autour d'elle, la pénètre et s'étale. Jamais close sur soi, la figure dont elle trace l'allusif contour, repose sur sa plate et intense vacuité. Elle affleure.

Avant d'en venir à cette géométrie expressionniste et puritaine, Motherwell engageait le trait en pleine pâte, en pleine masse. Il serpentait, enserrait des formes accolées, les reliait de son ruban reptilien, y insérait le mouvement. Prononcé en bandes verticales, il laissait s'intercaler entre ses tronçons des noyaux denses et compacts qui les soudaient les uns aux autres. Leur succession,



leur cohérence pourraient assez bien faire penser à ces estampages de cylindres archaïques qui répètent dans leur déroulement des motifs alternés. Un certain graphisme, pourtant, fit momentanément, dans l'art de Motherwell, partie de la composition même. Un mot, écrit d'un pinceau appuyé, en devint l'élément essentiel. Il y faisait, comme dans « Jour la maison, Nuit la rue » de 1957, le pont entre deux blocs colorés. Dans une série d'huiles sur papier, « Beside the sea », le trait rude et tortueux s'arrache aux larges étalements parallèles de vagues abstraites, gicle, retombe en éclaboussures, tandis que les lettres du nom de l'artiste ondoient au creux des lames en lanières musculeuses remuées. Un tracé nerveux parfois se mue en signe emblématique de forces qui se font vis-à-vis, modelé, charnu, tentaculaire.

Mais le voici, presque aussitôt, qui s'effile en fines stries superficielles, incisant de légères balafres les nappes de la couleur. En raies sombres ou claires, bordées en quelques cas de franges pâles, le graphisme se constitue en architectures de théorèmes, en structures lapidaires. Le thème de l'« Open » fit son apparition en 1967. Rectangles et carrés suggérés par deux verticales coupant un segment d'horizontale forment une manière de diapason à deux ou trois branches et donnent à la profondeur des terres, des ocres, de l'outremer une résonance sereine, une amplitude démesurée. La ligne semble animée d'une fantaisie qui simule toutes sortes de reprises, de retouches, d'approximations. Mais ce ne sont que de très conscients décalages destinés à lui donner une vibration qui compense l'absence de nuances du fond sur lequel se détache le mince épi des tiges et des rejets adventices qui s'en écartent insensiblement.

Enceintes ouvertes, comme inachevées, équerres subtilement gauchies, épures d'improvisation, toutes les figures de ce graphisme dépouillé consonnent par leur discrétion linéaire avec la plénitude de la couleur. Elles dressent, au centre d'un espace d'une obsédante fixité, leurs ramures, leurs antennes. Elles captent ses ondes éparses; elles les émettent à la façon de ces lignes pures que Léonard voyait, dans la transparence de l'air, dessiner les figures immatérielles dont le crayon ne saisit et ne rend tangibles que les traits implicites. Autour de ces grêles mâtues vibratiles, toute la mouvance aérienne d'un continent, son immensité lumineuse se concentre. Une toile de Motherwell est le cadastre de l'indifférencié.

#### **TOMLIN, GOTTLIEB, BAZIOTES**

Les labyrinthes charpentés de Tomlin ramènent à l'amalgame de blocs et de circuits à plusieurs niveaux, aux imbrications minérales d'un panorama urbain. La ligne devient le canal de la couleur, bifurque en carrefours, se morcelle et se recoupe. La forme n'est que le site où les diverses actions du pinceau se combinent et se combattent; la surface peinte, une enluminure dont le trait

sans cesse tronqué, inversé, ne compose qu'un ordre confus et volontaire.

On le dirait, au contraire, tout spontané, courant à fleur de toile, chez un Gottlieb ou un Baziotes. Sur la couleur, le signe s'imprime, repère d'un espace abstrait; des ombelles spiralées fleurissent, bouclent en courbes fluides, dardent de rayonnantes arborescences. La ligne, ici, devient pictogramme. On va du graphisme au graffiti.

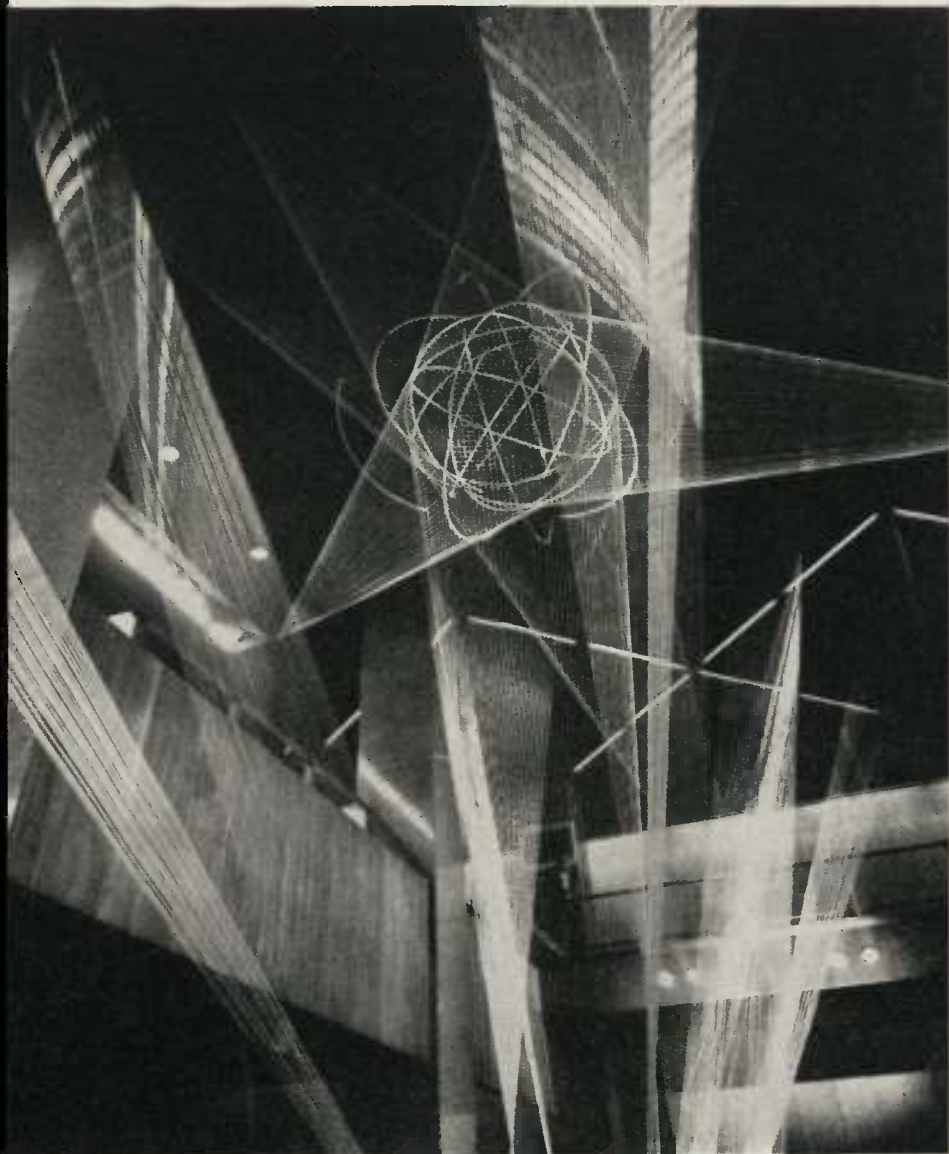
#### **RICHARD LIPPOLD**

Les armatures étincelantes de nickel, de laiton ou de cuivre dont Lippold construit ses tensions abstraites, ses astres géométriques, ses expansions de rigueur et de symétrie, sont l'apothéose de la ligne. « La qualité sensuelle de la pureté linéaire pouvait seule, a-t-il écrit, permettre à la sculpture d'exprimer la conquête propre à notre époque,

JACKSON POLLOCK. Number 9. 1951. Duco sur toile. 145 x 97,8 cm. (Photo Marlborough-Gerson Gallery, New York).







RICHARD LIPPOLD. Flight. 1963. Acier doré inoxydable. H: env. 11 m. Pan Am Building, New York. (Photo IPS).

celle de l'espace.» L'espace, dans le domaine du volume, est le matériau essentiel. C'est moins, d'ailleurs, une figure que Lippold dessine dans le vide que les arêtes et les axes de sa cristallisation en volumes sans matière. Par emboîtements progressifs, le fil de métal, à chacun de ses points de fixation le long des diagonales qui se croisent au pôle scintillant de la forme, tisse le filet où cet espace se prendra. Fascination des architectures du fer, ponts amarrés par leurs câbles tendeurs, derricks, flèches de grues pointant leurs triangles à jour vers le ciel, pylônes des hautes tensions traversant les terres plates, les libres étendues des rives des Grands Lacs, Lippold reconnaît qu'ils furent des images initiatrices. Parce qu'il les regardait comme l'expression de l'alliance de la force brute et du calcul associés pour annihiler la distance et le temps, il en fit les symboles de la forme qui les domine, les incarne dans ces emblèmes antinomiques dont il est de la nature de l'art de faire sa plus haute source d'inspiration. Ses gerbes de li-

gnes, ses soleils irradiant leur faisceaux de rayons, ses toiles d'une arachnée mathématicienne sont les balises poétiques d'un espace assujéti aux règles et aux caprices de l'homme, les signes, par le nombre et le chiffre rendus concrets, d'une architecture de l'esprit.

Désormais, l'imaginaire et le concret communiquent dans un espace où le réel se colore l'insolite, où l'apparence s'identifie à sa texture abstraite. Le trait, la touche, la tache, les lacérations y inscrivent d'imprévisibles et déconcertantes trajectoires. La vitesse y pervertit l'étendue, masque la réalité sous la vision accélérée qui n'en saisit au passage qu'un état bref, sa trace après lui qui, déjà, l'abolit. La peinture déborde son cadre traditionnel, empiète sur le domaine dont elle n'était que l'image ou l'allusion. Arène de forces faites formes, ombres de formes qui se fuient en mouvantes répliques de leur inconsistante identité, elle est le lieu même de l'évidence tangible et de l'illusion. Elle s'annexe les murs, la rue, le sol. De l'art, demeurent ces pans de couleurs apposés à la face des choses, qui ne les représentent plus mais les déguisent en leur propre signe, et ces lignes jetées en travers de tout, fossés, ornières qui égratignent un paysage de plis et de tranchées, canaux aussi fallacieux que les crevasses dont le dessin fit rêver d'une planète striée par le pic de quelque défricheur de l'impossible. Ce qu'on appelle aux Etats-Unis « earthart » n'est qu'une manière, simpliste jusqu'à l'absurde, d'affirmer une emprise effective sur un espace que la plastique n'avait encore que simulé en peinture.

Prétendre à élever au rang d'art de telles manifestations revient à spéculer sur le transitoire. Ces incisions, négatifs des « Elevages de poussière » que Duchamp prenait la précaution d'abriter sous un verre, ne sauraient durer plus de temps qu'il n'en faut pour les exécuter. Conçu comme action en soi, comme moyen de rendre manifeste l'effort dont elle est l'expression et d'en perpétuer les effets, l'art, paradoxalement, mise sur le périssable. A l'extrême de ses audaces et de ses excès, l'« œuvre » est d'avance condamnée par le seul fait qu'elle existe. Ce graphisme de la matière brute est voué au même sort que les failles du roc ou les rayures de l'érosion. Mais n'est-ce pas l'intention actuelle du créateur de compter avec cette destruction? Davantage, de compter sur elle pour couronner ce qu'il fait d'une signification dérisoire et de vaine portée? Que l'œuvre périsse, son auteur l'a voulu, et que son anéantissement en soit, au double sens du mot, la fin.

L'espace, malgré tout, reste la tentation majeure d'une société pour qui la ligne est le signe de ses ambitions, sans cesse raturé, récrit, prolongé vers on ne sait quel terme, la courbe vérifiable de sa destinée.

PIERRE VOLBOUDT



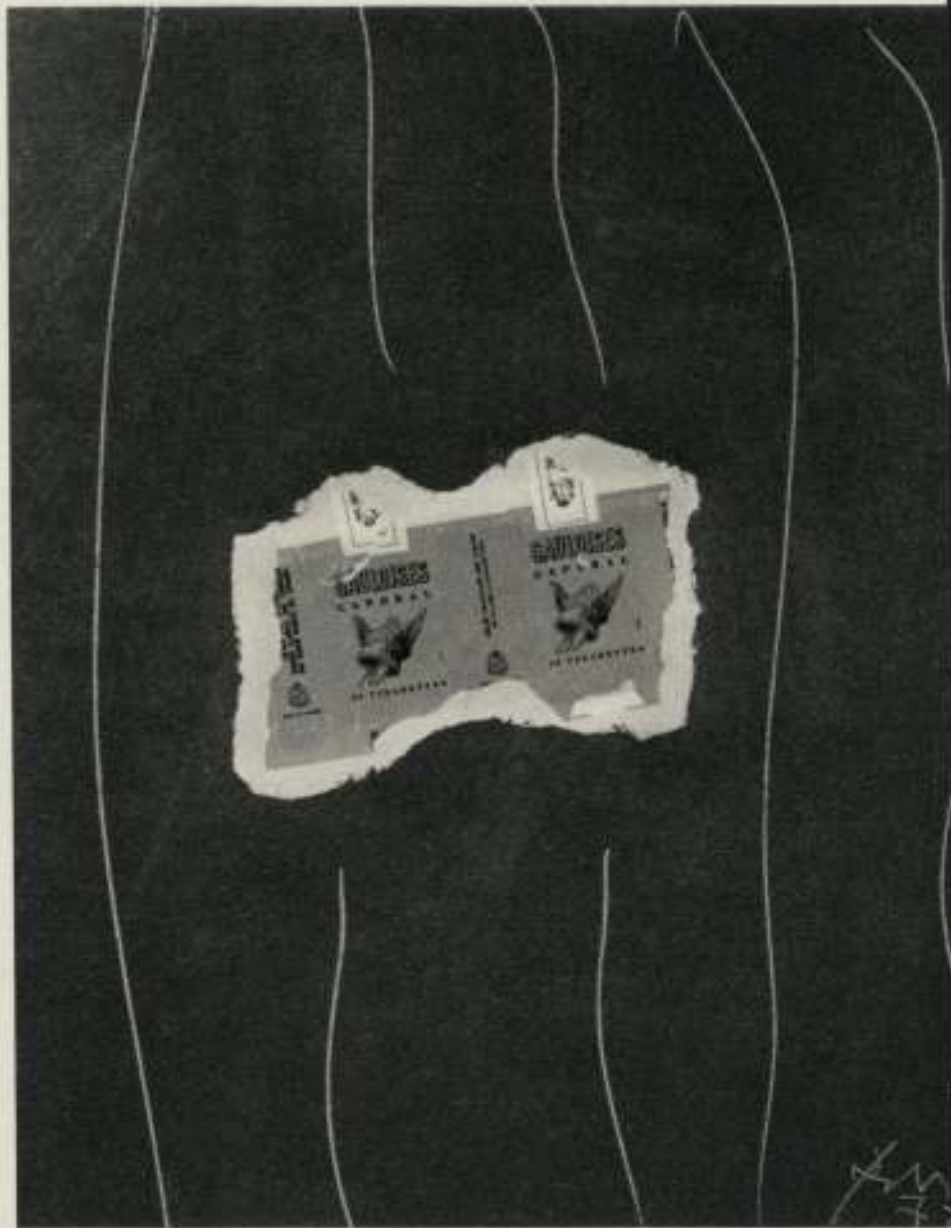
# Perspectives de Robert Motherwell

par Pierre Volboudt

La peinture sans fin recommencée, l'étal des couleurs pures, la peinture et ses courants, ses remous, ses ruptures, ses calmes spacieux, ses fonds troubles, sa lumière infuse, tout cet espace mobile saisi dans sa massive opacité, Motherwell l'a voulu tour à tour agité, brassé de soudaines violences, décanté à travers les reflets et les nuances de la sensibilité. Entre « L'Empereur de Chine » de 1947 et la « Grande Muraille » de 1971, le parcours entier du peintre se résume. Rudesse simplificatrice, hiératisme déformant joints à une certaine démesure s'accordent, dans cet art, à une schématisation de plus en plus prononcée de la forme, de l'espace même qu'elle morcelle et qu'elle démembré par fragmentations symétriques. Toujours, un goût presque sensuel de la matière l'emporte sur l'expression picturale et la commande. Griffure superficielle ou épais graphisme, le signe formel, parfois épuré jusqu'au graffiti, rapide ébauche du définitif, est la marque dominante de l'artiste. Il atteste, à travers son œuvre la permanence d'un impetus qui s'ouvre une étendue où s'impriment ses rudes et rugueuses empreintes, ses déliés subtils.

Tandis que sa vocation se frayait progressivement sa voie, la réflexion chez Motherwell précéda l'acte de peindre. L'étude des conceptions esthétiques de Delacroix, une longue approche de la littérature, des essais sur Gide ou Mallarmé le préparèrent à passer « au-delà de l'esthétique ». Il adopta le précepte de Kierkegaard de faire du plan de l'esthétique la position risquée et aventureuse où il faut jouer le tout pour ce rien en quoi toute quête s'abolit et, en fin de compte, se justifie.

Des tentatives contradictoires furent les débuts de Motherwell. Picasso le tenta, puis le Surréalisme dont il fréquenta la colonie qui venait d'aborder à New York. Ses tendances propres le portaient ailleurs. Déjà, la « Petite Prison espagnole » révèle son attirance pour un langage pictural plus strict. toute en bandes parallèles, nul interstice, pas une faille de lumière n'y distraie le regard du bâillon sanglant qui en est une ligature supplémentaire. L'artiste s'adonne alors à l'Expressionnisme non-figuratif que la jeune Ecole américaine commençait de pratiquer. Mais il avait conscience, en



ROBERT MOTHERWELL. Scarlet with Gauloises N. 22. 1972. Collage sur toile. 52 x 41,5 cm. (Photo Renate Ponsold Motherwell).



dépôt des modèles et des exemples, de ce qui était sa pente originale.

Passer de la philosophie à la peinture ne se peut sans que quelque chose des notions de l'une ne transparaisse dans l'image qui les a recouvertes et ne les efface que pour en transmuier la dynamique abstraite en changeantes relations dont la vision du créateur s'élabore et se soutient. « Ce qu'on appelle œuvre d'art, écrivait Motherwell en 1946, dans 'Beyond the Aesthetic', n'est que le moyen ou la figure spécifique de ce moyen, qui donne l'être à l'impression sensible. » Ces moyens, collage, empâtement du pinceau, surface pétrie de lumière impénétrable et glacée ont une part déterminante dans son inspiration. La touche, l'incision linéaire, la découpe ou la déchirure du papier donnent lieu à une sorte d'écriture spontanée, dictée par l'impulsion qui guide la main et confère au signe la valeur de l'acte même de l'esprit en conflit avec la matière et qui la force à traduire l'espèce de vertige lucide auquel l'entraînent ses toutes-puissantes et obscures injonctions, sa passion d'épuiser l'inépuisable.

Si l'humour, selon le mot de Carlyle, consiste à « prendre le parti des choses », à s'appropriier comme siennes les qualités qu'on y veut voir, à pousser ce parti pris jusqu'au point de les faire servir telles quelles à ses desseins, le « collage, » d'évidence, est œuvre d'humour. La trouvaille inopinée, le tout-venant y sont à la fois matière et inspiration. De ces débris empruntés au réel le plus ordinaire et employés à des fins plastiques, se recréent, à partir de données et de valeurs toutes faites, des objets d'espace. Parcelles du concret remembrées en étendues abstraites, ces lambeaux prélevés sur l'épiderme de la réalité s'assemblent au gré de leurs affinités ou de leurs contrastes. Une seule lacération détermine, autour d'un point focal, centré, décentré selon l'équilibre qu'il doit produire, des couches imbriquées d'espace, les cernes, par le pinceau, de halos effrangés, d'uniformes superficies parcourues de rares ondes rectilignes. Motherwell recherche ces deux effets, avec une préférence affirmée pour les seconds.

D'abord l'attire ce qui traîne sans emploi, ce qu'il trouve sous sa main. Il le trie du regard, déchire, juxtapose, déplace, essaie vingt solutions avant de tout ajuster et de finir. Dans cette partie de « patience », il coupe, redistribue les couleurs, joue avec le hasard, le sollicite et le plie à ses fins. La sensibilité est sa règle, l'occasion son moyen. Des translations insensibles décident d'arrangements savamment improvisés. Il en fait une géographie de lieux complexes sans frontières établies. Son premier « collage », « The Joy of Living », est une sorte d'archipel de densités éparées dans une fluidité bariolée. Puis, de grandes structures entaillent de leurs trapèzes, de leurs triangles la discontinuité picturale qui en est le vif, le sourd accompagnement. L'intensité dramatique de la déchirure peut, comme dans « Tearingness of Collaging », évoquer la virulence heurtée

de la touche. Chez Motherwell, le « collage » suppose toujours la participation de la peinture à l'élément rapporté. Sa technique, en cela, suit l'évolution de son mode de peindre. Le squelette dénudé du trait, armature brisée de la forme, se confond avec son contour. La démarcation devient ligne. Déchiquetée ou géométrique, la figure surajoutée tient le rôle de ces cartouches qu'un mot, un nom, un titre chiffrent, ou quelque égratignure du pinceau. Cette carte abstraite, abattue au milieu des ocres, des vermillons, des outremer, n'est qu'un atout jeté parmi les careaux écornés, les piques rompues, et qui fait la levée de toutes les couleurs.

De plus en plus, les « collages » tendent à s'organiser en rectangles inscrits dans celui du feuillet auquel ils adhèrent, à moins qu'ils ne soient simplement posés sans intermédiaire sur le plan qui est le support du tout. Ces files éclatantes dérivent d'un bord à l'autre de la composition, tantôt tangentés à l'un d'eux, tantôt isolées dans leur singularité. Bleues, ocre, vert pâle, fripées, maculées, elles marquent dans cette cartographie de l'imaginaire, les possessions de l'instant, continents de l'insolite et du quotidien.

Ces reliefs sur les nappes nues de la couleur font penser à des vies engluées dans une transparence qui se fige pour les retenir telles qu'au premier contact elles se sont immobilisées. « Still-life » abstraite, le « collage » est à l'inverse de cet ordre en train de se défaire qu'était la nature morte. C'est un désordre qui se cherche, se trouve soudain, prend corps et se fixe. Des approximations le préparent dont d'autres « collages » auraient pu naître. Aucune forme d'art, peut-être, ne dépend davantage de ces virtualités tour à tour proposées, modifiées, éliminées, mais non sans retour rejetées. La prédilection de Motherwell pour les variantes et les variations devait trouver là une expression à sa convenance. Un « collage » est une suite d'essais, la plupart avortés. Un seul élément à sa place suppose des possibles sans nombre qui diffèrent de lui d'aussi peu que l'on voudra. Un infime glissement, une déchirure plus accentuée, une nuance dans le rapport des couleurs, et tout est changé, manqué ou réussi. « In Beige with White, » « Country Life, » sont repris à plusieurs reprises. Que dire de « Scarlet with Gauloises Blue » qui, en quelques semaines, a fourni à l'artiste 24 combinaisons de ce paquet bleu échappé de la corbeille à papiers.

Hors d'usage, l'objet au rebut survit et vaut encore aux yeux du peintre comme prétexte à des inventions inespérées. L'enveloppe, l'étiquette, l'emballage, ces dépouilles abandonnées sont, à leur façon, elles aussi, cette « peau des choses » que Kandinsky refusait et à laquelle Motherwell porte toute son attention, et une dilection particulière.

Apparence pour l'un, gênante et fallacieuse, dernière réalité pour l'autre qui s'y tient et lui reconnaît une profondeur capable de permettre à l'art



77  
73











ROBERT MOTHERWELL. *Elegy to the Spanish Republic No. 10*. 1961. Huile sur toile. 175 x 289,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York; don anonyme (1965).

d'« exprimer un jugement de valeur ». Valéry soutenait qu'en toutes choses, la peau touchait aux racines essentielles. Les tensions larvées y affleurent, les effets de la lumière s'y allient au mouvoir d'une mécanique occulte. En cette « peau du monde, » membrane vibrante, lisse, crispée en sillons stridents de la couleur, l'artiste perçoit une résonance universelle.

Il ne s'agit pas, pour lui, de peindre les choses, mais ce qu'elles peuvent signifier, d'extraire de la sensation l'image qui la résume, concentre en quelques traits saillants des possibles indéfinis, rend concret l'implicite et, du contingent, fait une arbitraire et exclusive nécessité. Maxime mallarméenne sur laquelle Motherwell décida de fonder son art. Attentif à ce rythme primordial auquel le poète accordait sa poétique, il s'efforça, dès ses premiers essais, d'en isoler la pulsation qui meut et anime l'apparence. « Le Cygne de Mallarmé, » atteste, dès 1944, une volonté de rigueur qui tranche sur les ambiguïtés du visible et, par une espèce

de réfraction mentale, y projette ses doubles et ses ombres.

Des tentatives contradictoires amenèrent le peintre à ces grands tracés libres qui compartimentent l'espace coloré, construisent des figiers d'une géométrie approximative, se nouent en conglomérats d'énergie, s'amenuisent en ténuités rigides, s'élargissent en épais bandeaux. Dans son ampleur concise, la forme s'empare de l'étendue et y déploie sa sauvage présence. Barrée de traits transversaux, reliée, assujettie à la confuse continuité des fonds, elle est en concurrence avec les brèves séquences verticales qui l'enserrent mais qu'elle écrase de sa puissante effigie. Les deux figures qui dans « Le Voyage » (1949) se détachent à demi de l'emprise des courts rectangles inclinés de chaque côté de l'axe central, l'une échancrée en cœur, l'autre en étoile tronquée, montrent l'intention permanente de l'artiste d'apposer en une sorte de porte-à-faux, une composition formelle succincte à des accords inégaux dressés à l'arrière-



plan de l'œuvre. Tout l'espace se résorbe en cette superposition de territoires mitoyens, associés en textures de contrastes et de cadences. Qu'elle prolifère en taches et en coulées, qu'elle s'épande en plaques de l'informe contenu par la fermeté des raies qui le répriment, qu'elle déborde, qu'elle traverse ses limites, la forme devient le terme sommaire d'une suite de défigurations, de permutations de son image première, germe de ses futures et imprévisibles métamorphoses. Réduite à son expression la plus simple, elle engendre, par reprises obstinées de son thème, alternances, altérations, la somme de ses divergences et de ses écarts. Elle se renouvelle en chacun de ses « états » et, de ces multiples d'elle-même, constitue une identité composite, à chaque fois remise en cause et préservée.

En maintes occasions, Motherwell a eu recours à ce procédé. Il doit à cette prédilection pour ce traitement de la forme d'étendre avec une remarquable économie de moyens, la portée du motif qui lui est associé, de l'accroître par ses variations. L'« *Elegy for the Spanish Republic* » compte près de cent numéros, « *Beside the Sea* » en réunit 24, la série des « *Open* » plus de cent. L'image, dans son dépouillement, s'est imposée, confrontée à telle autre qui attendait d'être fécondée. De cette collusion de hasards, procède un infini d'interférences et d'altérations. D'œuvre en œuvre, le choc se propage, suscite l'inattendu. Mille incidences en dérivent, mille combinaisons. Le motif des « *Elégies* » vint à Motherwell alors qu'il illustrait, c'était en 1948, un poème de Harold Rosenberg. Une référence à Lorca s'y ajouta, en écho. Ce coup de gong devait avoir, durant des années, des résonances qui renaissaient sans fin. En un interminable *da capo*, les 70 *Elégies* développèrent leurs stances tragiques. Avec une fantaisie jaillissante, « *Beside the Sea* » éparpille ses fusées égrenées en une grêle de points, l'écume d'une houle abstraite qui soulève le nom de Motherwell.

Effervescence du pinceau ici, alignement, là, de graves et pesantes notes d'un thrène inlassablement prolongé, suspendues à la façon de dépouilles, réduites au rang d'unités d'un boulier funèbre, la forme, sceau ou rature, s'oppose à un néant d'espace. Dans la série des « *Open* », le rapport s'inverse. L'espace envahit la forme. Elle ne lui résiste plus, elle compose avec l'illimité. Ses rectangles ouverts que le bord de la toile achève, ces fines tiges érigées en aigrettes d'aimant divisent les plages saturées de l'éclat des couleurs primaires. A la surface de cette vacuité monochrome, l'épure formelle définit une partition de l'espace. Elle évoque une manière de collage d'une région sensible où la couleur s'avive et crée une relation dynamique entre deux valeurs, deux plans dont chacun implique l'autre et le complète, le renforce et, sans affaiblir sa primauté, le fait participer à la complexe unité d'un tout.

Dans les toiles récentes, le champ de la couleur

se rétrécit; des entames l'envahissent. Il reste dominant. Sur le pigment ocre qui couvre la majeure partie du « *Great Wall of China*, N° 5 », un bandeau vertical, ridé de fronces sinueuses empiète sur son domaine réservé; au centre, un carré marron, strié de trois traits, s'encastre en rappel de ceux qui, dans les « *Open* », suggèrent un clivage d'espace. Il maintient l'ouverture de la surface sur un arrière-fond où repose le signe rudimentaire. « *The August Sea* » est un abîme bleu pâle que deux rives perpendiculaires bordent et semblent faire reculer au-delà de tout horizon, hors de toute perspective. Dans « *Summer Sea* », de 1972, reparaît le rectangle dont un côté se confond avec la tranche supérieure de la toile. Il surplombe la double horizontalité qui se hausse vers lui, oblitère ce « grand large » dont l'invention du peintre fait l'« ouvert » par excellence, le lieu vacant où viennent retentir tous les échos des rythmes qui l'endiguent.

La forme tient ainsi le rôle de repère dans l'indéterminé. Privé de cette présence et de ses effets, il ne serait qu'une vague surface, une arène vide et neutre où rien ne se passe. Sans lui, elle se résoudrait en une banale superposition de couleurs. Elle lui doit son relief et l'affirmation catégorique de sa force intérieure. De ce qu'elle masque, de ce qu'elle circonscrit, de ce qu'elle divise, elle tire sa nécessité. Elle n'est la figure de rien, mais à l'échelle du tout auquel l'équivoque de ses positions confère une mouvance secrète.

Cette emblématique de la forme est, sans doute, l'une des plus évidentes constantes de l'art de Motherwell. Dès son enfance, elle se révèle lorsqu'il s'essayait à peindre d'imagination oriflammes et pièces d'armes. Mais une impression d'écolier a, peut-être, contribué à sa préférence pour la forme scripturaire. Lui-même a rappelé le frisson de délice et d'angoisse qu'il éprouvait quand le maître, au tableau noir, dessinait à la craie des soleils orangés auréolés de rayons jaunes, des nuages ovales empourprés et percés de hachures vertes. Qui peut dire si quelque chose de ces pictogrammes improvisés ne subsiste pas dans la tendance profonde et avouée de sa peinture à un schématisme qui n'est pas sans rappeler, par ailleurs, les incisions gaéliques, leurs frustes rainures incrustant dans le grain de la pierre les ombres d'un espace que le graphisme met à nu. Le trait, chez Motherwell, enveloppe et crée la forme, en fractionne et en soude impérativement les longs ligaments dissociés. Sa sobriété, ses ellipses, ses à peu près calculés contribuent à la muer en chiffre d'espace, en pièce du jeu de la distance et de la profondeur. Toute une héraldique formelle s'en déduit qui répartit sur champ de sable ou d'azur les valeurs et les figures d'un art qui prétend à faire de la ligne et de la couleur l'expression d'une éthique supérieure du regard.

PIERRE VOLBOUDT



# Arshile Gorky, peintre romantique

par Dore Ashton

D'autres ont pu laisser le passé derrière eux mais tel ne fut pas le cas d'Arshile Gorky, qui fut un grand et un authentique romantique. Possédé par son passé — et, pour cette raison, par le passé en général —, il conserva soigneusement en vie ses souvenirs et en fit le cœur même de son œuvre. La douce douleur de la nostalgie fut l'essence de son style.

Quand Gorky n'avait que vingt-et-un ans et que, étudiant pauvre, il s'initiait à l'art, il publia un poème en anglais: un poème maladroit, car il venait d'apprendre la langue, mais profondément

représentatif de son tempérament romantique. « Mon âme écoutant la mort du crépuscule, écrivait-il, mon âme s'agenouillant sur le sol lointain de la souffrance, mon âme est en train de boire aux blessures de la terre et du crépuscule; et elle sent en elle la pluie tombante des larmes... » Le sol lointain de la souffrance et la pluie tombante des larmes devaient devenir les leitmotifs de l'œuvre de Gorky en sa maturité, car jusqu'au jour de son suicide, en 1948, il sut conserver l'innocence de sa jeunesse.

Comme un poète, il amassait les trésors de son

ARSHILE GORKY. Garden in Sochi. 1941. Huile sur toile. 112,5 x 158 cm. The Museum of Modern Art, New York. Purchase Fund and Gift of Wolfgang S. Schwabacher. (Photo Museum of Modern Art, New York).





enfance. Il était né en 1905 dans un petit village situé sur le lac Van, dans l'Arménie turque (1). Ses neuf premières années, il les passa dans l'atmosphère caucasienne, visitant les montagnes iraniennes monté sur un petit cheval arabe et se liant avec les bergers qui lui enseignèrent leurs chants et leurs danses. La plainte de ces chants hantait Gorky, dont les propres histoires et les poèmes avaient quelque chose de primitif et de sauvage et semblaient tout enveloppés de l'amère plainte du Caucase. Durant la première guerre mondiale, la famille de Gorky gagna la Russie transcaucasienne; Gorky y fréquenta l'école secondaire et, durant ses vacances, y travailla comme compositeur d'imprimerie, comme charpentier et comme relieur. En 1920, la famille émigra en Amérique. Bien qu'il n'eût encore que seize ans, Gorky avait déjà décidé de devenir un artiste.

Ses origines, toutes proches du mythe et du folklore, permirent à Gorky de résister toujours au bon sens empirique et au matérialisme de sa nouvelle patrie; elles lui enseignèrent, et ce fut pour lui un grand avantage dans le domaine artistique, à tourner le dos à un présent trop contraignant pour se réfugier dans le passé — passé dans lequel l'imagination pouvait se mouvoir en toute liberté. Il eut, grâce à cela, la sagesse des primitifs car il allait perpétuellement du présent au passé, non sans vivre entre les deux un conflit terriblement douloureux.

La volonté opiniâtre qu'il déploya à conquérir le meilleur du passé conduisit Gorky à cet éclectisme qui valut à son œuvre tant de blâmes, les critiques étant très durs dans leurs jugements sur une évolution qui leur semblait dépendre de trop d'imitations. En toute justice, il faut dire d'ailleurs que Gorky fut très long à donner forme à son talent. Il dut combattre à la fois contre sa propre nature et contre la pression de son entourage, et il différa longtemps le moment où il exprimerait sa personnalité singulière. Cependant, quand Gorky, en 1941, commença à exploiter une veine entièrement personnelle, il n'avait encore que trente-six ans.

Durant sa jeunesse, Gorky se fit un programme d'études qui comprenait aussi bien l'examen minutieux des toiles des vieux maîtres exposées au Metropolitan Museum que des visites régulières aux expositions d'art moderne européen. Il fut l'un des rares peintres américains qui aient considéré l'univers entier de la peinture comme leur domaine et qui aient aimé une toile de Vermeer et une toile de Picasso avec la même intensité de compréhension.

Ce fut cependant l'œuvre de Picasso qui influença le plus directement son travail. En 1926, Gorky entreprit de peindre un portrait où il apparaîtrait en compagnie de sa mère, et il s'inspira pour ce faire d'une vieille photographie. Le classicisme de la période rose de Picasso est visible dans cette toile, mais l'on y peut déjà discerner l'idiosyncrasie de Gorky. Le sujet en lui-même (image nostalgique des relations qui existèrent

dans un monde ancien et perdu) est typique de Gorky et de son retour continuel à un passé idéalisé. Les figures sont traitées sommairement; elles ne se détachent pas du plan de la peinture et elles ne sont pas terminées, ce qui leur donne ce style étrange que Gorky devait adopter par la suite, et qui hantait peut-être déjà son esprit. Les visages, stylisés et simplifiés, sont nettement influencés par Picasso, mais les couleurs (minces terres cuites, ocres, roses chauds et verts pâles) appartiennent en propre à Gorky; elles sont posées par touches minces selon la manière que l'artiste emploiera quelques années plus tard. La ligne sinueuse particulière au dessin de Gorky est très nettement visible. Cette peinture, comme de nombreuses peintures des années 20 et 30, indique la continuité du travail de Gorky et son perfectionnisme, car il travailla sur cette toile de 1926 jusqu'aux alentours de 1936.

La plus puissante influence subie par Gorky continua à être celle de Picasso, même après qu'il se fût familiarisé avec le surréalisme et le néoplasticisme. En vérité, conscient du vertigineux potentiel d'émotion qui était dans son caractère, Gorky luttait contre lui au moyen d'une sévère discipline dans le travail.

Vers 1930 et, par intermittences, jusqu'aux environs de 1940, Gorky s'imposa un régime destiné à tempérer son romantisme par la clarté et la précision du cubisme. Même quand il commença à assouplir ses formes et à se mêler au surréalisme, Gorky demeura attaché à l'ordre de Picasso. Ce fut un effort héroïque mais dont les résultats n'aboutirent qu'à des dérivatifs. L'attitude de Gorky à l'égard du cubisme et de ce qu'il pouvait lui apporter est sensible dans quelques-unes des remarques sur les peintures de Stuart Davis qu'il publia en 1931.

« Les œuvres de Davis, écrit-il, nous introduisent dans un monde intellectuel et froid où toutes les émotions humaines sont disciplinées par des proportions rectangulaires. Ces relations nous font pénétrer dans un monde scientifique où les rêves s'évaporent et où la logique remporte sa plus grande victoire, où l'univers physique triomphe de toutes les tortures, où toutes les maladroites meurent, ne laissant subsister que les éléments de la vertu, où le monde esthétique prend un nouvel élan pour de nouvelles conséquences... »

Ce monde intellectuel et froid auquel Gorky désirait participer n'était pas le sien; ce lieu où les rêves s'évaporent et où la logique triomphe ne pouvait convenir à son âme tumultueuse. Après avoir lutté durant des années avec les problèmes du cubisme logique et après en avoir dompté le style, Gorky fut obligé de le laisser derrière lui. D'ailleurs, même dans son panégyrique de Davis, Gorky laissait transparaître son romantisme fondamental quand il insistait sur le fait que Picasso, Léger et Gris « nous introduisent dans le monde surnaturel qui gît derrière la réalité, monde où il fut un temps les grands siècles dansèrent. »

Vers la fin des années 30, l'influence de Picasso





ARSHILE GORKY. *The Liver is the Cock's Comb* (Le foie est la crête du coq). 1944. Huile sur toile. 183 x 249 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Don de Seymour H. Knox.

céda la place à celle de Miró. Déjà, même dans les formes dérivées de Picasso, la prédilection de Gorky pour les yeux, les entrailles, les sphères et les demi-lunes démontrait sa résistance au cubisme orthodoxe. L'influence de Miró, comme le fait remarquer Ethel Schwabacher, « se développa à partir d'une affinité naturelle avec sa manière de voir, manière plus proche de la démarche de l'art oriental que de l'art occidental. »

Quand il entra en contact avec l'espace abstrait de Miró, Gorky donna libre cours au sens inné qu'il avait d'un espace imaginaire raréfié, relevant beaucoup plus du mythe et de l'espace-temps propre au passé que de la matérialité et de la logique du cubisme. Le fait qu'une importante série de peintures sur un thème unique (la série *le Jardin de Sochi*) se rattache à des souvenirs spécifiques de l'enfance est significatif. Ce fut avec ces peintures que Gorky s'en alla enfin à la rencontre de lui-même. La série débuta en 1938 avec une version inspirée de Miró, pleine de formes de chats, d'oiseaux, de moustaches et de bêtes directement empruntées au maître espagnol, mais Gorky transforma rapidement tout cela et, dès la version de 1941 qui se trouve au Museum of Modern Art, les traits caractéristiques de son style parvenu à sa maturité commencent à dominer la peinture.

Ce fut durant cette période que de nombreux peintres américains se défirent des influences qui avaient façonné leur jeunesse et se tournèrent vers ce style qui devait aboutir à l'expressionnisme abstrait. En revenant au mythe et aux espaces illumi-

nés d'origine mythique, plusieurs peintres, parmi lesquels Baziotes, Rothko, Still et Pollock, cherchèrent à investir leur œuvre de ce pouvoir magique qui leur semblait terriblement manquer à la tradition picturale du vingtième siècle. Pour eux, l'incorporation du mythe fut une entreprise consciente et délibérée; pour Gorky, au contraire, l'émergence des thèmes mythiques était beaucoup plus naturelle. Le commentaire qu'il a composé pour son *Jardin de Sochi* est un exemple parfait de l'effet fécondant du mythe sur sa psyché; il y a pleinement exprimé ses désirs, ses rêves et la curieuse et particulière innocence de sa nature :

« A quelque cinq cents mètres de notre maison et sur le chemin qui menait à la source, mon père possédait un maigre jardin planté d'un petit nombre de pommiers qui avaient cessé de donner des fruits. Sur le sol constamment ombré poussait une incalculable quantité de carottes sauvages, et les porcs-épics étaient venus y faire leurs nids. Il y avait là un rocher bleu à demi enseveli dans la terre noire et quelques carrés de mousse dispersés ici et là comme des nuages déchus. Mais d'où pouvaient bien provenir les ombres qui se heurtaient en un perpétuel combat comme les lanciers des peintures de Paolo Uccello? Ce jardin était identifié au Jardin de Désir Comblé, et il m'est fréquemment arrivé de voir ma mère et les autres femmes du village y ouvrir leur blouse, prendre leurs seins dans leurs mains et les frotter sur le rocher. En cet endroit s'élevait surtout un arbre énorme, tout blanchi par le soleil, la pluie et le





ARSHILE GORKY. *The Unattainable*. 1945. Huile sur toile. 104,5 x 74,5 cm. The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland, Friends of Art Fund.

froid, et dépourvu de feuilles. Je n'ai jamais su pourquoi cet arbre était sacré, mais j'ai été témoin du fait que les gens qui passaient devant lui déchiraient un morceau de leurs vêtements et l'accrochaient à l'arbre. Ainsi, avec les années, l'arbre était devenu comme une véritable parade de bannières au souffle du vent, et toutes ces bannières chantaient doucement à mes oreilles innocentes telles l'écho du frisson des feuilles d'argent des peupliers ».

Le besoin, qu'expriment ces lignes, de lieux consacrés pour leur sainteté, leur pureté et, surtout, la liberté qu'ils offrent à l'imagination était très puissant chez Gorky. A partir du moment où il s'abandonna à ce besoin fondamental, son œuvre commença à revêtir cette originalité pour laquelle elle est aujourd'hui estimée.

A l'époque où Gorky s'initiait au langage cubiste, il avait coutume de peindre opaquement,

disposant couche sur couche en denses séquences. Quand il assouplit ses formes et commença à peindre un espace à l'extension infinie, il abandonna les surfaces épaisses et employa de minces pellicules de couleur qui ont la ténuité de l'atmosphère et qui rappellent ses premiers portraits. Gorky commença également à laisser sa main s'abandonner à la luxuriance d'un dessin aéré et délicat, la discrimination des formes et la liberté de la ligne constituant alors ses acquis les plus originaux.

Dans ses dessins et ses peintures de cette période, Gorky inventa un espace abstrait en détachant la ligne de la couleur. Soigneusement sélectionnées et calligraphiques, ses lignes se meuvent autour des lisières de la couleur. Trois plans entrent ainsi immédiatement en jeu: le plan défini par la ligne, le plan établi par la respiration de l'espace entre la ligne et la couleur, enfin le plan de la couleur elle-même. En peignant par touches minces et légères, Gorky suggère un premier plan mouvant dont les vibrations traduisent comme par écho le monde du rêve qui est son élément propre. Toutes les formes, anatomiques, biologiques ou érotiques, qui l'obsédaient, sont exprimées facilement grâce à ce nouveau mode de peinture.

Toute la liberté qui devint sienne quand il renonça à devenir cubiste, Gorky l'a communiquée à une peinture qui date environ de l'année 1942 et qui s'intitule *Waterfall* (= Chute d'eau). Cette toile, où coule sans entraves une cascade de formes, rappelle la « pluie tombante des larmes » de son poème de jeunesse. La tonalité principale qui se joue dans les gris est modulée, par séquences graduelles, dans les bleus et les jaunes, cependant que des ruisselets de couleur coulent en flots contrôlés. Les formes érotiques si essentielles pour Gorky (cœur, testicules, foie, seins, fesses reviennent tout au long de ses dernières peintures et de ses derniers dessins) occupent le sommet de la composition. A partir de cette époque, Gorky permit à son imagination de jouer librement avec les thèmes de la vie, de la douleur et de l'amour, qu'il connaissait tous intimement.

Dans l'accomplissement de cette vocation lyrique qu'il avait refusée durant tant d'années, Gorky fut sans aucun doute aidé par la rencontre des surréalistes et surtout d'André Breton, émigré aux Etats-Unis pendant la deuxième guerre mondiale. C'est ainsi que les dessins qu'il exécuta vers le début des années 40 montrent l'influence de Masson, d'Ernst et des principes de Breton par leur formes biomorphiques, mais Gorky n'accepta jamais pleinement le surréalisme, peut-être parce que sa nature était beaucoup plus poétique qu'intellectuelle. Ses dessins surréalistes furent suivis par un remarquable groupe, inspiré par la vie de la ferme que possédait la famille de sa femme dans l'Etat de Virginie.

Comme l'écrivait en 1944 James Johnson Sweeney, Gorky comprit « la valeur d'un retour littéral à la terre... l'été dernier Gorky décida de chasser de son esprit les galeries de la 57ème rue et les reproductions de Picasso, Léger et Miró et



d'aller voir ce qu'il en est de l'herbe...» Cette visite aux prairies revitalisa son imagerie, lui donnant cette plénitude et cette énergie que pouvait seul lui transmettre un renouvellement de son expérience de la nature. Ses peintures combinèrent dès lors ce que Breton appelait les formes « hybrides de Gorky » avec l'observation de la morphologie humaine et des phénomènes naturels. Son monde se constitua avec une assurance croissante, tandis qu'un espace diffus et ambigu en devenait le trait caractéristique. Les blessures de la vie s'adoucèrent dans les rêveries peintes, Gorky traversant à cette époque une période de tragédie, de maladie et de désespoir.

La décision de ses dernières œuvres, *Agony* (= Agonie) et *Betrothal II* (= Fiançailles II), toutes deux de 1947, par exemple, montre à quel point Gorky avait développé à la fois sa technique et sa conception spatiale. *Agony* est modulée avec une grande finesse, les petits coups de brosse et les minces pellicules de couleur créant une atmosphère de mélancolie. Définie avec plus d'acuité et offrant des formes au graphisme très marqué, *Betrothal II* indique la direction que Gorky aurait probablement prise si la vie ne lui était pas devenue intolérable en 1948. Dans cette toile, Gorky a réussi à fondre la surface et les couches profondes d'ocre et de jaune; les formes ont une double vie: elles flottent dans cette atmosphère mythique, la splendide atmosphère du soleil oriental, et elles y sont à la fois à jamais fixes. Les lignes et les tons brusquement rompus auxquels Gorky

s'était autrefois complu sont remplacés par une composition nettement délimitée. Le flamboiement des jaunes et l'irradiation des rouges démontrent la grande sensibilité de Gorky à la couleur et surtout à la lumière, qualités qui lui valent une place à part parmi ses contemporains, lesquels ne surent pas ou ne voulurent pas utiliser la sensualité de la couleur pure dans leurs toiles.

Au cours de la dernière année de sa vie, Gorky affina encore son style, et ses peintures gagnèrent encore en subtilité. La tragédie intérieure qu'il était en train de vivre n'apparaît qu'avec réticence: il ne l'exploite ni ne la confie. C'est de 1948 que date la peinture sans titre qui appartient à la collection Jeanne Reynal et qui est l'une des plus belles œuvres de ce temps. Gorky y a unifié la surface en procédant avec une infinie délicatesse de touche; il a repoussé le drame à l'arrière-plan et placé un voile entre le spectateur et son image ainsi que le requiert une atmosphère mythique. Les formes s'éloignent avec légèreté dans la douceur colorée d'un espace sans fin et la ligne, au lieu de la couleur, délimite les frontières de cet espace imaginaire et de ce qui le peuple. Avec son atmosphère contenue et paisible, cette toile demeure l'un des sommets de la peinture américaine à son aurore.

DORE ASHTON

XX<sup>e</sup> siècle N° 19, juin 1962.

(1) Pour les détails biographiques, je suis redevable à Ethel Schwabacher qui a publié chez Macmillan une excellente biographie de Gorky.

ARSHILE GORKY. Dark Green Painting. 1948. Huile sur toile. 111 x 142 cm. Coll. Mrs. H. Gates Lloyd, Haverford, Pa. (Photo Metropolitan Museum of Art, New York).





# Franz Kline et la peinture gestuelle

par Pierre Courthion

Franz Kline, je me rappelle l'avoir rencontré à Paris, en janvier 1959, lors de l'exposition de la Nouvelle Peinture Américaine au Musée National d'art moderne. Je revois son visage en losange, à la peau grêlée, au regard douloureux, ses cheveux drus en mèches comme peignées au doigt, ses larges oreilles, son nez fort, terminé en boule. Un visage dont tous les plis, et jusqu'à l'étroite moustache tombaient comme ceux de Jean-qui-pleure. Kline faisait penser à ces nostalgiques accoudés qui, dans les westerns, contemplant les galopades des cow-boys.

Après ses débuts, à Londres, dans un figuratif nettement réaliste, Kline s'était resserré, depuis 1950, dans une abstraction limitée au noir et au

blanc. Mais, cela, sans que son œuvre soit, comme chez d'autres, une peinture noire sur fond blanc, ces deux tonalités ayant chacune leur fonction appropriée.

L'art de Franz Kline est un *acte peint* qui nous entraîne à sa vue dans un espace imaginé où il se passe quelque chose, une affirmation, une tension, une complication, un équilibre sans cesse recherché.

Beaucoup ont tenté de se lancer à la suite de Kline — ou parallèlement à lui — dans cette recherche du mouvement qui se transmet de l'artiste au spectateur. On a donné à cette particularité le nom de *peinture gestuelle* (« action painting »), comme si le Tintoret, entre autres, et Delacroix

FRANZ KLINE. 1960 New Year Wall: Night. 1960. Huile sur toile. 305 x 487,7 cm. Coll. Mr. et Mrs. Thomas B. Hess. (Photo Sidney Janis Gallery, New York).







Franz Kline devant une de ses toiles (Photo Bert Stern).

n'avaient pas été déjà des peintres du mouvement, eux qui avaient refusé de circonscrire leur art dans une forme arrêtée. Et, plus près de nous, il y a Severini, Boccioni et les futuristes, lesquels, en réaction contre le cubisme statique, ont traduit, dans leur œuvre, le dynamisme des formes inter-pénétrées. Mais la nouvelle école américaine s'est lancée avec une hardiesse particulière à la recherche de nouvelles possibilités d'expression du mouvement, un mouvement communiqué par l'*homo pictor* comme un jet vivant de ses propres entrailles répandu sur la toile. Et, parmi les Américains, aucun autant que Franz Kline n'est parvenu à nous entraîner aussi loin en nous montrant, dans un art non figuratif, la présentation de ce mouvement issu de la personne même. Il y avait en lui un

traceur de rêves, un autobiographe, un traducteur des gestes de l'homme en signes prophétiques.

La grande exposition des œuvres de Franz Kline chez Sidney Janis, au printemps de 1960 précédait, à New York, notre session pour la distribution du prix international Guggenheim. Elle comportait un grand nombre de peintures, toutes d'un rythme différent, comme autant de fenêtres ouvertes sur le futur. C'était l'affirmation balafree d'un talent valeureux, intrépide, où les activités du corps et de l'esprit se transposent en cryptogrammes qui sont une communication de l'auteur au spectateur, cela, sans gonflement de biceps. Cette énergique création, porteuse de la réalité de l'artiste nous regardait.

Puis, en septembre, ce fut notre réunion au Solo-



mon R. Guggenheim Museum à New York. Nous étions trois pour représenter respectivement les musées, les artistes et la critique: MM. Sandberg, Abbe et moi. Après avoir sélectionné les œuvres que nous estimions principales (et, là-dessus, nous étions pleinement d'accord), je fus frappé, en les comparant, par la très importante toile (2 m. 56 sur 4 m. 39 cm.) que Kline avait peinte l'année même, et qui est intitulée: *1960 New Year Wall: Night*. C'est l'une des œuvres qui m'ont le plus impressionné depuis celles de Nicolas de Staël. Elle fait penser à je ne sais quel gigantesque naufrage où la mer aurait déchiqueté tout espoir. Elle suggère à nos yeux l'inquiétude, la terreur et l'infini. C'est un acte peint capital. Je ne doutais pas que nous serions d'accord pour lui donner le prix qui était alors, dans les arts, la plus haute récompense internationale.

Je l'ai dit: nous étions trois jurés. Comme, finalement deux étaient pour donner le prix à Karel Appel, je sentis la chose comme une injus-

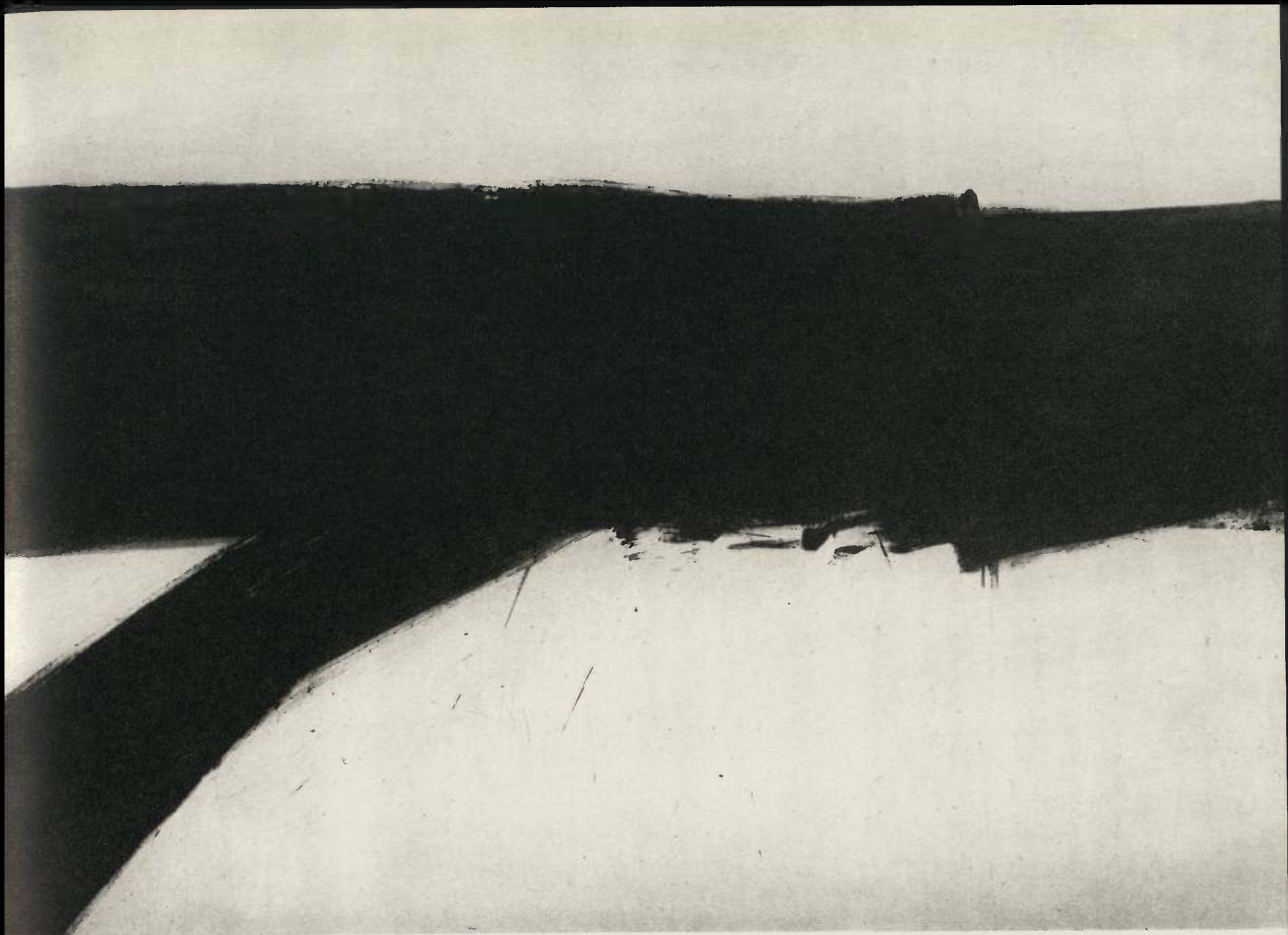
tice. Ayant prié M. Harry Guggenheim de venir, je lui demandai si l'on ne pourrait pas, au moins, faire un *ex aequo* en faveur de Kline. Ce ne fut pas possible, et je ressens encore cette décision comme un remords.

Franz Kline est le peintre du dramatique. Son écriture non calligraphiée est chargée d'une volonté nouvelle. Restreinte à l'austérité du noir et du blanc, ses barres noires, sonores montrent d'impatientes pulsations dans les gras empâtements de la brosse, ou des hésitations sous une mince traînée de matière. Elles glissent, ricochent, se brisent en des rythmes verticaux ou horizontaux, hachés de diagonales. Il y aurait tout une étude à faire, un « éloge de la main », chez ce Chinois de Pennsylvanie, sur ses pistes aux enchevêtrements compliqués, ses hésitations, ses modulations de tachiste, ses affirmations d'une extrême violence, tout cela, dans un tracé d'apparence facile où l'artiste est parvenu à donner une impulsion jusqu'au tracé de son nom. Son *black and white* renferme

FRANZ KLINE. Black and White n° 60. 1960. Huile sur toile. 205 x 185 cm. Estate of Franz Kline. (Photo Marlborough-Gerson Gallery, New York).







FRANZ KLINE. *Riverbed*. 1961. Huile sur toile. 200 x 277,5 cm. Coll. William M. White Jr., New York (*Photo Metropolitan Museum of Art, New York*).

tout le tragique de la vie et d'une vie d'artiste située en dehors du monde dont il est rejeté. Car l'artiste américain, s'il passe aussitôt dans les collections des spéculateurs et les feuilles des inquisiteurs de notoriétés, vit dans un isolement presque complet. Il est hors de la vie, ce qui explique ses désespoirs et ses suicides. Peut-être était-ce pour se consoler de ce manque de communication que Kline aimait à peindre en public.

Gestuel, il l'est, bien sûr, plus que tout autre. Alors que Jackson Pollock entre dans sa toile pour en faire la cible de ses flagellations; que, d'une palette fraîche et, dans une écriture encore automatique, Willem De Kooning fait du nu féminin un démarquage de cannibale sexuel, Franz Kline, depuis sa lancée dans l'expressionnisme abstrait a créé un nouvel espace sans la ressource de la couleur. Ouvrant des lucarnes, couvrant des panneaux, jetant là, devant nous, les bases d'une esthétique inconnue avant lui, il est le poète de tracés mystérieux, de confessions sans exhibitionnisme, d'affirmations magiques, un peintre qui apporte à

nos yeux ses lambeaux de nuit et ses lambeaux de jour dans le noir mystère de ses grillages. Il ouvre devant nous des espaces irrévélés, imprégnés de sensibilité humaine.

Kline cherchait plus à trouver de nouvelles formes, de nouveaux moyens d'expression qu'à se perfectionner dans le métier de peintre. C'était un chercheur. Il est mort au New York Hospital le dimanche 13 mai 1962, à l'âge de 52 ans. Depuis, son art volontairement exempt de couleurs (bien que Kline fût un très fin coloriste comme il apparaîtrait dans le tableau orange et vert de la collection Robert C. Scull) n'a fait que mieux s'imposer comme l'un des témoignages les plus convaincants de la peinture gestuelle de notre siècle, et de l'importance que l'art américain a prise au cours de ces dernières décennies. Par sa peinture jeune, romantique, vigoureuse, Franz Kline apporte une vision nouvelle à notre optique qui tend toujours à se reposer confortablement dans la contemplation du connu.

PIERRE COURTHION



New York 1950

☆ Les silences de Pollock. Deux fois je l'ai vu sourire. Un colloque passionné avec De Kooning. Il n'a pas du tout oublié le néerlandais. Ses souvenirs de Belgique. L'école de Laethem-Saint-Martin fut pour lui un élément formateur important.

☆ Fritz Glarner habite un rez-de-chaussée dans la 71<sup>e</sup> rue *est*. Il a fait ses meilleurs tableaux dans une chambre à deux fenêtres qui donne directement sur le trottoir. L'intérieur est sordide. Lucie, sa femme, a le verbe haut et véhément. Mais lorsque le téléphone sonne elle répond d'une voix subitement chantante et douce: *Regent seven one three three three*.

☆ A la sortie du Musée d'Art Moderne un clochard saoul m'aborde, m'appelle « my friend » et m'offre à boire. Il m'a tout de suite reconnu: je suis l'homme qui lui a donné 25 cents quelques jours plus tôt, tard dans la nuit, sur l'Union Square. Il crie très fort: « He gave me a quarter of a dollar! » Etonnement des Huelsenbeck, des Glarner, de Hans Richter et de Friedrich Kiesler qui sont sortis du Musée avec moi. Le clochard est collé à moi et veut à toute force me faire boire au goulot. Les amis, émerveillés, me félicitent chaleureusement pour mes amitiés américaines.

☆ Burgoyne Diller et sa femme sont des gens simples et charmants. Le premier disciple américain de Mondrian a fait mon portrait néoplastique: deux longues planchettes peintes en blanc, accrochées dans un coin de la pièce, liées par une plan-

Nouvel an 1952: Dorothea Tanning, Hans Richter (debout), Marcel Duchamp et Max Ernst (assis).



# Souvenirs e

par Miché

chette jaune horizontale et une autre en rouge vif.  
☆ Marcel Duchamp, toujours étrangement semblable à Marcel Duchamp, est « guest of honor » de tous les cocktail-parties snob. Il a de préférence le propos banal, cachant un humour sec qui ne veut pas faire rire.

☆ Rose Fried expose les synchronistes américains et je fais la connaissance de Morgan Russell, homme-enfant d'une émouvante modestie. Dans une réception qu'elle donne, Rose Fried porte une longue robe de taffetas noir, la jupe ornée d'une énorme rose rouge avec des feuilles vertes. Partout le mauvais goût côtoie la nouveauté la plus hurlante.

☆ Hans Richter organise un *party* en mon honneur. On est entassé dans ses trois petites pièces comme dans le *subway* à l'heure de pointe. L'hôte oublie seulement de me présenter à ses amis.

☆ Chez Betty Parsons, sur le même pallier que Sidney Janis, une grande exposition de Clifford Still. Découverte.

☆ Huelsenbeck (ici Dr Hulbeck) me demande de l'accompagner à une réception chez un psychiatre de grande réputation. Beaucoup de monde. On parle autant allemand qu'anglais. Jamais de ma vie je n'entendrai d'aussi cinglantes moqueries sur le compte des psychiatres et de leurs clients.

☆ New York me plaît beaucoup. Tout m'y paraît simple et facile. Ce qui peut m'intéresser est concentré dans un petit espace entre la 50<sup>e</sup> et la 60<sup>e</sup> rue *est*. Avec un lointain satellite: la 8<sup>e</sup> rue ou Greenwich Village. On peut justement y voir une grande rétrospective de Gorky. Autre découverte.

De gauche à droite: Burgoyne Diller, Michel Seuphor et Fritz Glarner à New York, chez Diller, en 1950.





# en pizzicato

el Seuphor

## New York 1969

☆ Cinquante gratte-ciel nouveaux. Le building familial du Grand Central est devenu tout petit. Dans la perspective de Park Avenue on le voit à peine devant la masse énorme du Pan-Am. Le Waldorf-Astoria aussi est détrôné.

☆ Les gratte-ciel nouveaux sont semés si drus qu'on ne les distingue plus. A certains endroits ils font mur.

☆ New York me paraît moins accueillant. Ou est-ce moi qui ai vingt ans de plus? Les petites entrées en bois du subway n'ont pas été repeintes depuis ma première visite. Les splendides murailles de verre qui escaladent le ciel contrastent avec la saleté des rues et les devantures à l'abandon des petites boutiques dans les rues latérales.

☆ Pourtant dans les cocktail-parties je retrouve la même atmosphère vivante, tissée d'enthousiasme. Petite réception chez Alcopley avec quelques amis, attentivement choisis. Alfred Barr, ancien directeur du Musée d'Art Moderne, me parle en aparté pendant vingt minutes. A voix si basse que je n'ai rien entendu. Voyant ses lèvres remuer, j'ai dit dix fois « excuse me, please repeat » ou « I hardly hear what you say, would you speak a little louder », puis, n'obtenant aucun résultat, je me suis tu, faisant semblant d'écouter. Les autres faisaient cercle à distance, poliment, pour nous laisser à notre intime conversation. Après le départ de Barr, je fus assailli de questions sur ce qu'il avait bien pu me confier si longuement. Nul secret ne sera mieux gardé.

Willem De Kooning dans son atelier. (Photo Daniel Frasnay).



☆ Fritz Glarner, très abîmé après son duel avec le Michel-Angelo de la Compagnie de Navigation Italienne, vit dans une petite voiture et profère un mot de temps en temps. Pollock, Kiesler, Diller et sa femme, Marcel Duchamp, Rose Fried et Morgan Russell ont tous quitté le vaste cocktail-party de ce monde.

☆ Ma femme est très surprise lorsque je lui dis que cette petite église à deux tours, que j'appelle Saint-Patrick, a cent-onze mètres de haut. Elle ne s'intéresse pas beaucoup aux dimensions qui ne lui paraissent pas si grandes. La grandeur, pour sa taille petite, est sans doute autre chose. Dans la spirale du Guggenheim Museum elle a le vertige. Comme moi.

☆ La mode est à minijupe la plus brève, avec, dessus, un long manteau ouvert, flottant. On rencontre toujours les mêmes vieilles dames nerveuses et fripées avec les mêmes chapeaux fleuris.

☆ Abrams, le grand éditeur de livres d'art, me demande ce que je prépare de nouveau. « Rien de nouveau, lui dis-je, un livre sur l'art abstrait, encore une fois, mais en quatre volumes. » Il me demande si j'ai déjà un éditeur pour la traduction anglaise. Devant ma réponse négative, il me jette aussitôt: « I take it! » Une fois de plus, j'étais surpris de la rapidité de décision américaine. Je pensais: la plus grande force de l'homme c'est la naïveté.

☆ La prochaine fois que je verrai New York, j'aurai quatre-vingt-sept ans.

MICHEL SEUPHOR

ERRÓ. The Background of Pollock. 1967. Huile sur toile. 260 x 200 cm. C.N.A.C., Paris.





# Mark Rothko ou l'absence de thème devenue thème

par Dora Vallier

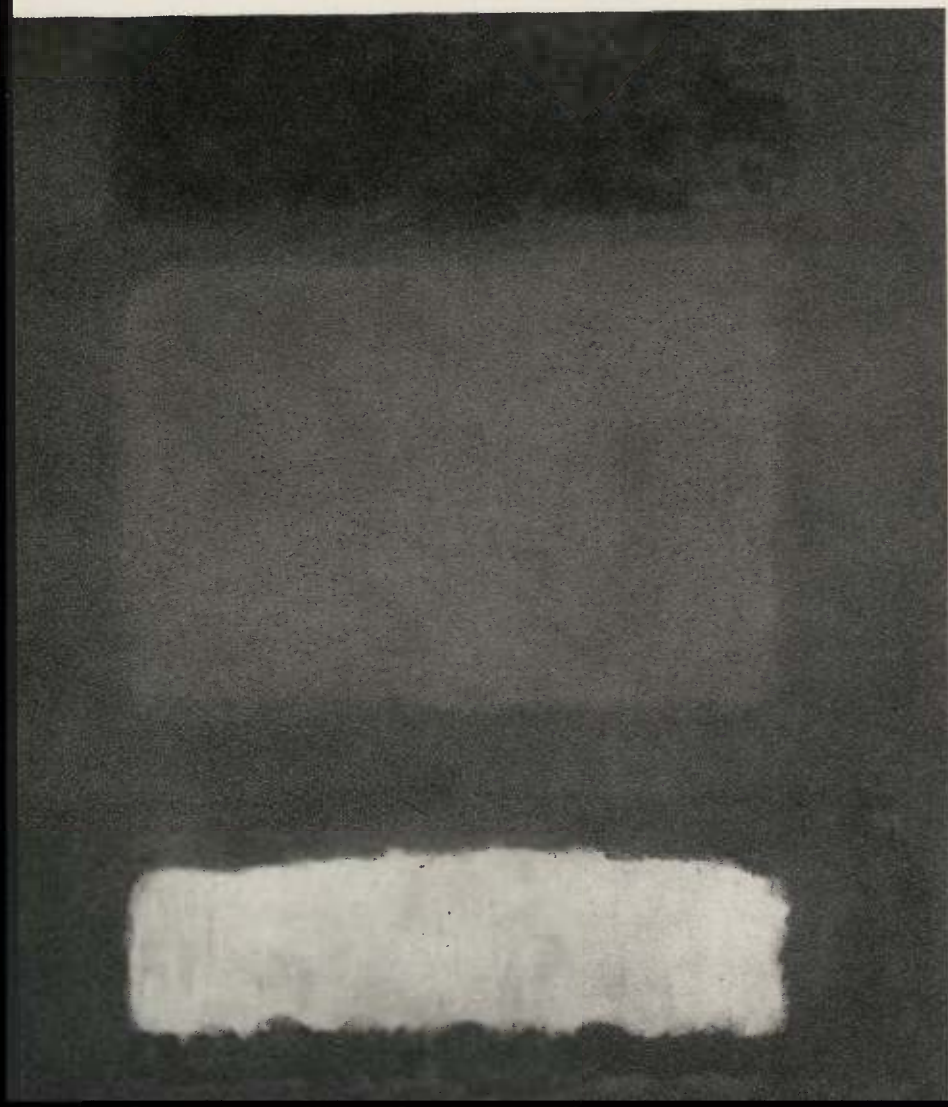
Quelque part où nos certitudes fléchissent, commence la peinture de Mark Rothko. Les couleurs étalées en un essor compact et flou, à la fois massif et évanescent, le tableau de Rothko, chaque tableau de Rothko, vu pour la première fois, isolé, nous laisse perplexes. Un espace y est invariablement évoqué, mais distant lui-même et sans limites. Son évidence est pourtant là. Elle s'impose au regard lorsqu'il parcourt le tableau, mais se fixe-t-il pour mieux la saisir, aussitôt elle s'évanouit: une couleur indéfinie s'offre à l'œil, à peine animée par la touche, sans trace de ligne, de plan, de

MARK ROTHKO. Red, White and Brown. 1957. Huile sur toile. 252,5 x 207,5 cm. Oeffentlichen Kunstsammlung, Bâle.

forme. De l'impression entière qui nous avait frappés, il n'est de trace que dans notre esprit, le souvenir d'elle qui cherche de près sa vérification dans le tableau et des points de repère, alors qu'il est accueilli par une surface où l'évidence se révèle inanalysable. La vue a beau s'ajuster pour discerner ce qu'elle a capté, c'est de cet ajustement rendu impossible, c'est de l'impossible mise au point, que la peinture de Rothko tire sa force de suggestion et en fait sa forme: l'entier donné sans commencement ni fin, rectangles sans marges au bord desquels la couleur qui les remplit, oscille jusqu'à disparaître. Ne serait-ce pas l'infini, le thème de cette peinture, s'il fallait bien le nommer?

Rien n'en donne mieux le sentiment, je crois, qu'un vaste ensemble de peintures de Rothko. Là, cette muette perplexité que le tableau isolé avait soulevée se dissout sous l'action du nombre. D'une toile à l'autre, c'est la même expérience renouvelée, toujours des surfaces où le regard prolongé pénètre comme dans le brouillard, toujours une uniformité subtilement nuancée et l'étalement qui s'esquive jusqu'à ne pas supporter la moindre baguette pour cadre, toujours la même présence écrasante et imprécise: on ne pense pas « c'est beau » (les points d'appui des références esthétiques sont tous soustraits dans cette peinture), on ne juge pas, on est pris au jeu, on a envie de forcer ces couleurs à se livrer enfin en formes pour nous délivrer de ce qu'elles tiennent en suspens et qu'elles fomentent. Est-ce leur fausse immobilité, cette angoisse qui nous prend, leur vibration à peine perceptible où l'immobilité semble se déverser dans l'immobilité, venant de nulle part et pourtant tout entière là, sur le point de disparaître et toujours présente? Ne serait-ce pas l'angoisse du temps, le thème de la peinture de Rothko, s'il fallait le préciser?

Dépossédés de la mémoire de « forme » au sens habituel, nous errons dans des étendues faites d'amortissements, comme si en elles l'oubli et l'inconnu, les deux marges, s'étaient joints pour marquer l'impossible achèvement de ce qui les sépare. Comme si le tableau n'était que le trait







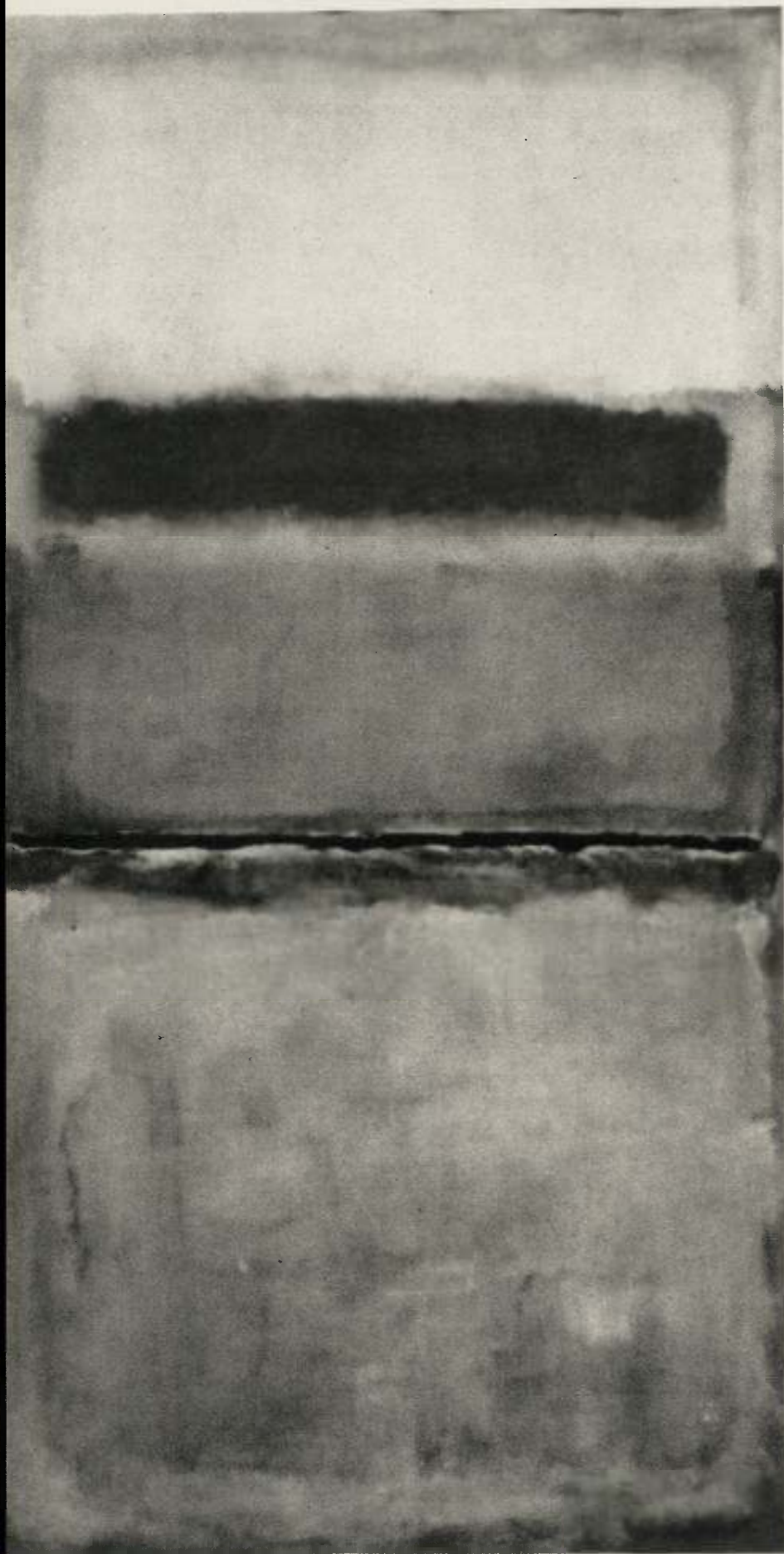
MARK ROTHKO. Number 18. 1949. Huile sur toile. 171 x 142 cm. The Museum of Modern Art, New York. Don de Mrs. John D. Rockefeller, 3rd.

d'union où la fusion hors d'atteinte du passé et de l'avenir, rendue visible, devient cette gravitation diffuse de la couleur, à la fois fluidité tout intérieure, pulsation presque indistincte, indication, mais la plus faible, de l'instant qui, à peine effleuré, se résorbe, devient l'amas ininterrompu du temps et son glissement. Chargée de cette toute puissante présence-absence, la peinture de Rothko débouche sur l'angoisse.

Ou, si l'on veut, au-delà de l'angoisse, sur la contemplation d'un élément premier dans la perspective de l'infini. (Un siècle de foi l'eût appelé sacré.) La vision de Rothko montre en tous cas clairement ce désir de remonter aux sources pour

atteindre l'unique. Mais si on se réfère à l'élaboration de sa peinture, ce n'est pas un élan mystique que l'on trouve à l'origine. Bien au contraire, ce qui obsède Rothko c'est le côté insaisissable de la réalité, tel qu'il l'indique dans certaines aquarelles de 1945-46. Sur un fond de couleur diluée viennent s'inscrire des formes sans poids, non pas tracées, mais suscitées à peine du bout du pinceau, et aussitôt dédoublées, comme aspirées par la transparence qui les entoure. Formes séparées d'elles-mêmes qui semblent attester le prolongement d'une chose dans une autre qui n'est ni son ombre ni son reflet, mais son ouverture, le décalage qui rend impossible d'être un. C'est sur cette voie à





MARK ROTHKO. No. 10. 1952. Huile sur toile. 207 x 108 cm.  
Coll. de Mr. and Mrs. C.B. Wright, Seattle, Wash. (Photo  
Metropolitan Museum of Art, New York).

part qu'ont abouti certaines influences surréalistes subies par Rothko pendant la guerre. Des échos surréalistes retentissent dans ses aquarelles comme pour décalquer les espaces qui submergent le réel. Ainsi de l'impossibilité d'être des choses Rothko va droit vers le réel submergé. Toute indication de forme ayant disparu dans sa peinture, à partir de 1948 il donnera à ces compositions l'aspect de nébuleuses saisies en cours de route. Lui qui dans ses aquarelles précédentes s'était tenu presque au seuil de la couleur, fera appel à des tons vifs, leur confiera en entier la surface du tableau, mais en les étalant, il veillera à ce que quelque chose de vague persiste, qui entrave la force de la couleur, l'empêche de fixer sa luminosité ou sa profondeur. Tel sera le seul souci de Rothko. Et peu à peu — telle sera son ambition — à la place du signe concret, pour évoquer la même fuite de l'image, il n'aura recours qu'à la pure perception visuelle. Alors seulement le destin de sa peinture brusquement s'impose. Je me trompe peut-être, mais je pense que presque en vertu d'un mouvement de compensation, ce peintre parti du réel dédoublé, impossible à être ramené à l'unique, finit par projeter sa peinture à l'extrême point de ce qu'elle dénonçait et la fait basculer du côté de l'infini qui est un. Sans hésitation et sans repentirs Rothko opte pour le rectangle, la forme de l'évidence, mais il ne fait que la suggérer en estompant les angles et les bords. Ses tableaux chaque fois plus grands, ne seront que la succession de ces rectangles présents et fuyants, ces nappes de couleurs et leur frisson qui sans cesse expriment une totalité au-delà de nous, nous l'imposent et, en l'imposant, déclenchent une réaction particulière.

Car à l'encontre de nos habitudes, où le plaisir esthétique est dû à un agencement de formes portées à terme, devant les tableaux de Rothko nous nous trouvons soudain en vue de la matière d'où la forme doit venir. Masses qui semblent porter et dissimuler leur propre gestation, les tableaux de Rothko arrêtent, et pour en faire état éprouvent le besoin de grossir outre mesure le laps de temps où la forme n'existe pas encore, alors que sa disparition est déjà indiquée par la couleur précisément là où elle aurait dû apparaître: sur les marges des rectangles que la couleur prépare sans les achever. Par le truchement d'une telle allusion la peinture de Rothko dégage la sensation d'une présence fuyante qui n'y est pas matériellement inscrite, crée ainsi un cercle à la fois d'immobilité et de perpétuel mouvement où le spectateur se trouve introduit. Le spectateur, nous autres, mais sortis de nos catégories esthétiques. Amenés à un état de perception où monotonie, démesure et répétition concourent à nous maintenir dans le courant ininterrompu que la vision de Rothko exige.

L'on comprend dès lors les soins attentifs que le peintre aime à donner à chacune de ses expositions. Qu'une vision « conditionnée » favorise l'accès de cette peinture, c'est d'autant plus nécessaire qu'elle s'appuie sur des effets strictement optiques — l'emploi de grandes surfaces verticales





MARK ROTHKO. Red and Blue over Red. 1959. Huile sur toile. 236 x 205 cm. Coll. G. Panza di Biumo, Milan. (Photo Gian Sinigaglia).





MARK ROTHKO. No. 8. 1952. Huile sur toile. 204,5 x 173 cm. Coll. Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Meriden, Conn. (Photo Metropolitan Museum of Art, New York).

où l'œil est contraint d'effectuer un mouvement ascensionnel découvrant l'une après l'autre les couches horizontales qui forment le tableau, ou l'inverse — les récents grands panneaux conçus en largeur qui entrent en une fois dans notre champ visuel et, de ce fait, donnent l'impression d'un espace bouché... En regardant toutefois l'assombrissement progressif de la couleur qui accompagne les dernières recherches de Rothko, cette nuit qui tombe dans sa peinture, je pense qu'elle prépare une nouvelle approche de la totalité inaltérable qui a toujours hanté cet homme. Mais cette fois, ce qu'il vise peut-être, c'est de placer en face d'elle, comme une riposte et un dépassement

de l'angoisse, le dernier mot, le mot qui clôt le temps humain, la seule éternité donnée à l'homme. Et je ne serais pas loin de croire que l'ambition suprême de Rothko serait de pouvoir la confier aux couleurs absolues, les seules qui lui conviennent: le noir et le blanc.

DORA VALLIER

*XX<sup>e</sup> siècle* No. 21, mai 1963.

Ce texte a été écrit à l'occasion de la première rétrospective de Rothko à Paris (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, décembre 1962-janvier 1963) alors que le noir — couleur d'un symbolisme très précis dans la civilisation occidentale — n'avait pas encore fait son apparition décisive — et définitive — dans son œuvre. La manière dont cette peinture est entrée dans l'orbite de ce qui n'était plus la vie, a de quoi nous troubler en nous indiquant la profondeur où prend racine la véritable abstraction. D.V.





MARK ROTHKO.

## NOTES SUR LA TECHNIQUE DE ROTHKO

Ramenée à sa technique, la peinture pourrait être définie comme un effet dont la cause est toujours soustraite au regard. Un aboutissement dont le processus recouvre l'origine. Ainsi cette insaisissable vibration chromatique, constante dans la peinture de Rothko, (qui a son histoire dans la leçon de Matisse complétée par celle de Rembrandt) (1) et qui compte pour nous telle qu'elle est, nul n'aurait cherché à en connaître l'origine, si elle ne s'était pas révélée d'elle-même au cours d'un tournage pour la télévision. Un phénomène inattendu et profondément révélateur s'est alors produit, qui mérite d'être retenu.

L'éclairage très fort des projecteurs braqués sur les tableaux de Rothko a permis de voir la couleur divisée en ses composantes, en ce sens que, dès qu'on se déplaçait vers la gauche ou vers la droite en regardant le tableau, sa couleur changeait. Ainsi, un rose vu de face restait rose; vu de gauche, il devenait blanc; vu de droite, il virait au rouge. C'est le photomètre qui attira notre attention sur ces changements de couleurs, car il enregistrait trois intensités différentes de lumière — au désespoir du cameraman. D'une manière plus ou moins prononcée, cela se produisait avec toutes les couleurs.

L'explication que je devinais m'a été confirmée par un ami peintre: cette division

chromatique tenait au fait que Rothko, qui travaillait en superposant des couleurs fortement diluées (cela se voit à l'œil nu), prenait soin d'étaler la première couleur en allant de gauche à droite; la seconde, en sens inverse, de droite à gauche, si bien que son pinceau, au passage, nourrissait davantage, suivant la direction, un seul côté de l'infime protubérance formée par le croisement des fils dans la trame, pourtant si fine, de la toile. Sous l'éclairage très fort, c'est cette coloration latérale des grains de la toile qui apparaissait et qui changeait si on regardait le tableau de gauche ou de droite. Par contre, vue de face, la couleur de Rothko restait stable, chaque grain de la toile étant le point de rencontre de ses composantes, l'infime point où celles-ci se superposaient. La division chromatique révélait ainsi l'existence d'un point fixe au milieu de la mobilité adjacente, autrement dit, elle montrait comment chaque grain de la toile devenait un foyer d'irradiation.

Effet de la technique de Rothko, la vibration chromatique de ses tableaux a pour cause ces myriades de foyers d'irradiation.

DORA VALLIER  
Paris, 1972

(1) D. Vallier dans la *Nouvelle Revue Française*, n. 234, juin 1972.



*Deux alchimistes du quotidien :*

# Joseph Cornell et Louise Nevelson

par Daniel Abadie



Il existe un mystère de l'objet. Le plus banal semble réfractaire à notre connaissance et, souvent, un moment d'inattention de notre part suffit à nous restituer, derrière ce que nous croyions en savoir, l'énigme entière. Il est sensible alors que, sous le lisse vernis d'indifférence que l'habitude étend sur nos rapports quotidiens, l'objet est moins passif qu'interrogateur. A ces instants privilégiés où nous le retrouvons, l'objet devient révélateur et c'est bien plus nous que lui qui semblons recevoir un éclairage différent. Qui le possède n'en dévoile pas les significations mais avoue ses connivences, tout un monde mental auquel l'objet paraît rester extérieur. Il catalyse ainsi ce que nous savons, ce que nous imaginons de son détenteur. Il semble posséder le pouvoir de recueillir, comme des strates successives et invisibles, les émotions et les sentiments qu'il a suscités ou dont il fut le témoin. Son énigme se résoud en devenant le reflet d'un mystère plus vaste. Ainsi que l'écrit Jean Follain: « Un chant s'élève de chaque objet. (...) Chant du bois, de l'acier, du cuivre. On entend à travers les siècles ricaner les bourreaux, les filles rire d'une voix sauvage, les folles bêler, l'enfant gazouiller. L'objet ne s'évanouit pas. »

Si, à quelques rares exceptions près (telle la curieuse œuvre de Crivelli conservée par la Brera), l'introduction de l'objet réel dans le tableau est considérée comme une invention du Cubisme, Picasso et Braque, avec le papier collé, considéraient l'élément rapporté comme un fait plastique pur, garant de la réalité de la peinture. Dada et le surréalisme firent prendre conscience, en la lui faisant perdre, de l'identité de l'objet. L'insolite qui naît, dans les collages de Max Ernst, de la dénaturation de l'image par la transformation de l'un de ses éléments participe du domaine du rêve et de l'irrationnel auquel ceux-ci fournissent un de ses plus fascinants moyens d'expression. Les pre-









JOSEPH CORNELL. Soap Bubble Set. 1950. Boîte. 23,5 x 36 x 9,5 cm. Coll. Daniel Varenne, Paris.

mières œuvres de Joseph Cornell emploient ce procédé; dans celles-ci, il pratique « l'hallucination simple » et la présence dans un collage de 1932 d'une machine à coudre sous laquelle s'allonge un corps de femme n'évoque pas fortuitement Lautréamont. A ce pouvoir de dépaysement du collage surréaliste, Joseph Cornell va bientôt substituer l'incessante poursuite du mystère que font naître « ces constructions dont la vie n'avait pas voulu », selon le mot d'André Breton.

Les boîtes qui constituent la part la plus importante et la mieux connue de l'activité de Cornell évoquent le souvenir de ces petits théâtres aux silhouettes de carton peint, jouets précieux offerts en cadeau de Noël aux enfants du début du siècle. Leurs dimensions réduites ne permettent pas de s'y projeter par la pensée et relèguent qui les regarde au rang de spectateur. Sur ces scènes à l'italienne, nul drame apparent, mais des objets immobiles formulant une question qui semble toujours sur le point de se résoudre. C'est dans ce mystère en suspens que réside le véritable pouvoir de fascination des œuvres de Cornell. Notre obstination à vouloir l'élucider, l'obscurité sensation d'être concerné tient à ce que chacune

d'elle participe d'un commun trésor de l'enfance où la valeur, les dimensions, les conventions du monde des adultes cessent d'exister pour rendre à chaque objet, même le plus banal, les ressources d'émerveiller. Aussi ne faut-il pas s'étonner de la pauvreté des éléments de ces compositions. Pour parvenir dans le monde du rêve, il suffit d'un petit verre à pied, d'une de ces pipes de plâtre d'où sortent, d'un souffle, les bulles de savon et leur vide irisé ou d'une de ces billes d'agate qui semblaient précieuses à Marcel Proust « parce qu'elles étaient souriantes et blondes comme des jeunes filles ».

A la différence des pop'artistes américains, Cornell ne conserve jamais à l'objet le plus courant son caractère prosaïque et lui fait subir une transmutation poétique. Ses figures favorites sont la métaphore et la métonymie. Celle-ci est constante dans son œuvre qui tente de faire de chacune de ces boîtes un univers complet, autonome. Un ressort métallique dans « l'Hommage à Blériot », retrace à lui seul l'aventure des premières machines volantes; quelques fragments de ficelle, un minuscule morceau de chiffon, une étiquette touristique suffisent à créer l'atmosphère des rues de Naples



transformées en panorama par des miroirs latéraux reflétant la photographie servant de fond à cette boîte de 1942 qu'une poignée change en valise à souvenirs. Quant à la métaphore, elle est implicite dans le rapport plastique qui s'établit entre les divers éléments de l'œuvre. C'est par elle que s'affirme leur caractère cosmique. Les analogies formelles permettent en effet de glisser d'un bracelet de fillette à la circonférence du globe terrestre; une boule de liège roulant sur deux rails métalliques évoque la circulation des planètes apparaissant sur la photographie d'un ciel nocturne.

Cette tentative d'arrêter le temps, de le rassembler tout entier dans les limites de minces parois de bois et de verre n'est pas sans rappeler la recherche proustienne, mais chez Cornell il ne s'agit pas de faire renaître un temps narratif, pas même le temps contracté retrouvé grâce au pavé inégal de l'hôtel de Guermantes. Ce n'est pas en tentant d'échapper au temps dans des instants privilégiés que Joseph Cornell repousse cette hantise de la mort qui nourrit son œuvre, mais en faisant de la réalisation même de celle-ci l'objet de sa vie. Lorsqu'il rêve sur le portrait d'un jeune prince de Médicis ou cède au charme du nom de Cléo de Mérode, lorsqu'il ancre son songe dans les hôtels de l'Europe aux noms mystérieux, « Hôtel du Chariot d'or », « Grand Hôtel Sémiramis », lorsqu'il réduit le cosmos et ses constellations aux modestes dimensions de ses boîtes, Joseph Cornell vit véritablement cette mesure cosmique, cet exotisme ou cette remontée dans le temps. Ces boîtes sont des pièges à rêves, et Cornell a vécu les siens en les réalisant.

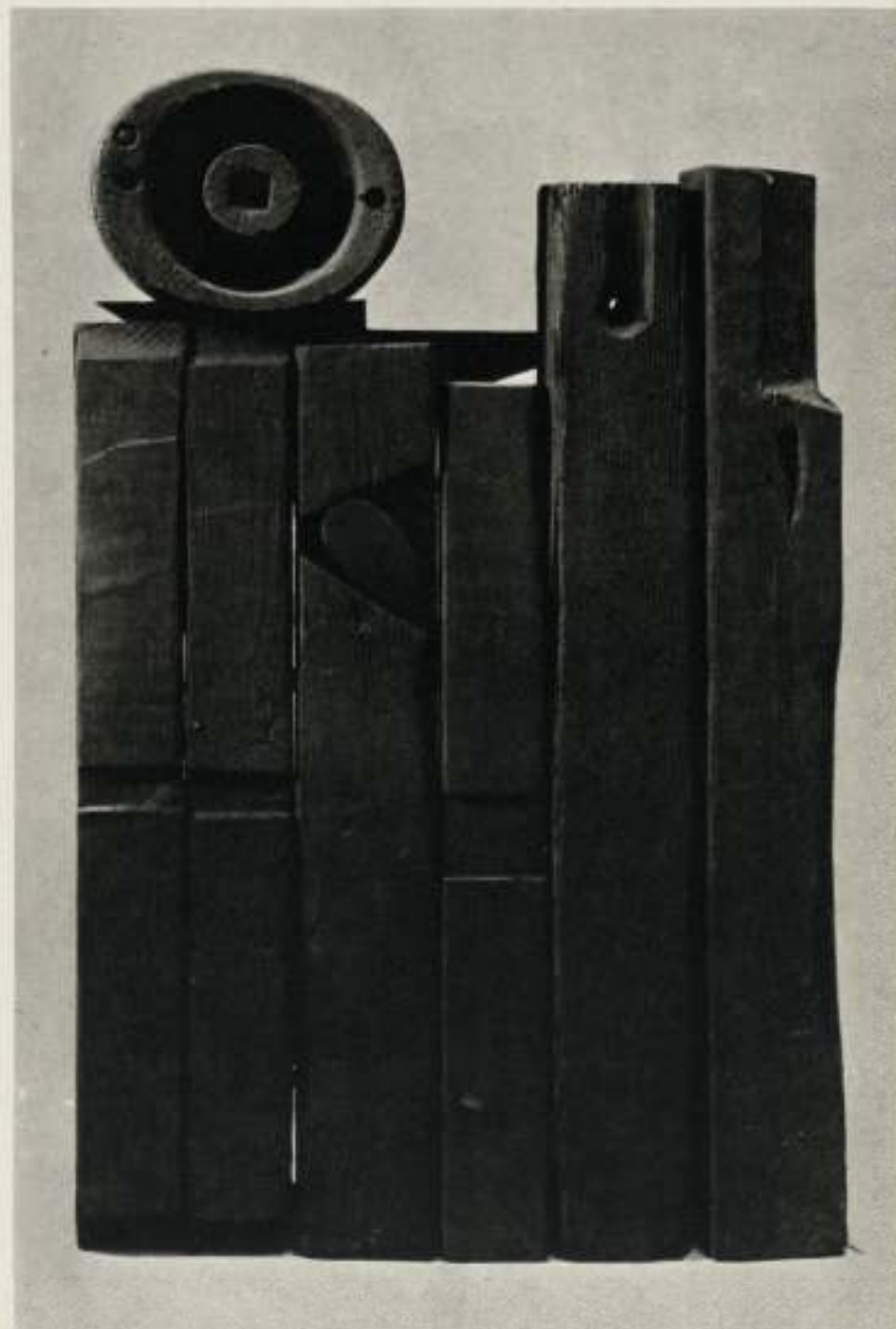
On pourrait s'étonner qu'un si vaste projet se soit concrétisé dans de si petits objets. C'est que ceux-ci appartiennent au domaine de la magie: comme les fétiches d'envoûtement entre les mains des sorciers, ils donnent à celui qui les manipule la sensation d'en être physiquement possesseur. Ce pouvoir pris sur les choses s'accompagne du désir de les classer, d'en être l'ordonnateur ainsi qu'en témoignent les flacons d'allure identique mais de contenu différent soigneusement rangés de « Pharmacy » ou de « Museum », le coffret de « L'Égypte de Mille Cléo de Mérode » ou les casiers de « Nouveaux Contes de Fées » ou de « Multiple Cubes ».

Jusque dans ses objets les plus complexes, les plus chargés de significations, Cornell reste avant tout un plasticien. Car cet assembleur, utilisant des éléments qui préexistent à ses constructions, possède un sens plastique qui est celui du peintre. Il joue avec une rare subtilité du rapport ou de l'opposition des matériaux, modulant la couleur, en altérant certains pour en augmenter la qualité de texture. Le raffinement des boules de liège légèrement teintées de bleu, la ductilité du plâtre qu'il étend sur deux fragments hétérogènes d'un même collage pour en adoucir le contraste transposent dans le domaine de l'objet les ressources de la peinture.

Ce sont ces mêmes ressources, mais auxquelles elle donne une signification toute différente, que

Louise Nevelson met en œuvre dans ses constructions. A l'objet chargé de significations culturelles de Cornell qui, en provoquant l'imagination ou la mémoire du spectateur, suscite des associations d'idées et fait naître un climat mental et affectif, Nevelson oppose l'objet sans identité, dégradé, devenu matériau brut, auquel la monochromie de l'ensemble retire toute spécificité pour en faire un simple composant du rythme général, un fragment de structure, l'un des éléments du rite. Ce sont en effet les idoles brutales d'une religion inconnue que Nevelson dresse depuis près de vingt ans. Peu d'œuvres, dans l'art contemporain, manifestent avec une telle force — d'autant plus évidente que les éléments qui les composent, par le caractère indistinct de leur provenance, évoquent les bois d'épave, les butins de naufrageurs — la présence du sacré. Ainsi que le souligne Roger Caillois: « Il n'est rien qui ne puisse en devenir le

LOUISE NEVELSON. World Garden VII. 1959. Bois noir. 75 x 53 cm. Galerie Daniel Gervis, Paris.





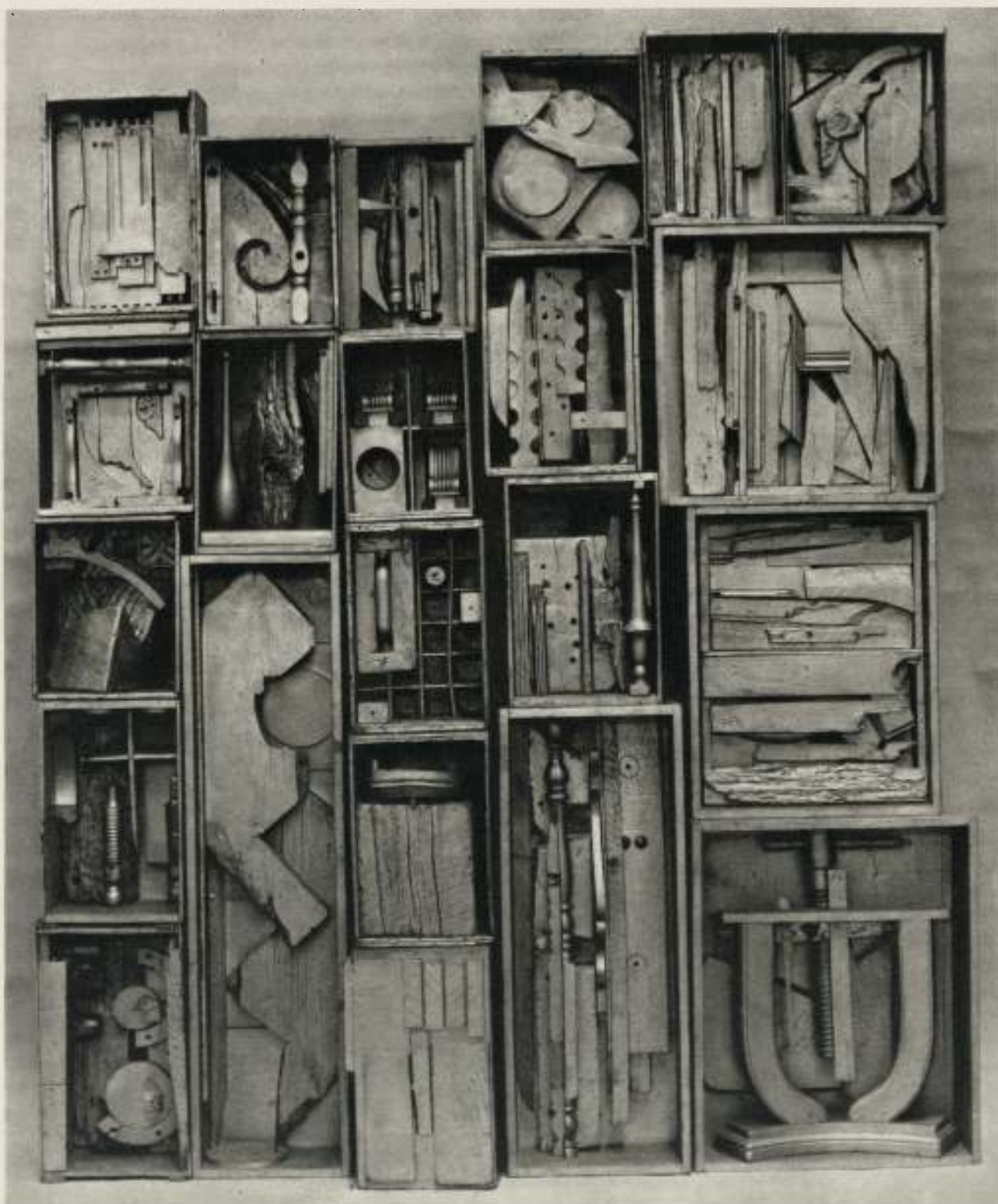
siège et revêtir ainsi aux yeux de l'individu ou de la collectivité un prestige sans égal. Il n'est rien non plus qui ne puisse s'en trouver dépossédé. C'est une qualité que les choses ne possèdent pas par elles-mêmes: une grâce mystérieuse vient la leur ajouter. » Elle-même, parlant de son travail, le décrit « un monde de Géométrie et de Magie ».

Comme Cornell, Louise Nevelson a trouvé dans la *boîte* un mode d'expression privilégié. Mais alors que celles de Cornell se présentent comme des vitrines révélant, au premier regard, leur contenu, les boîtes de Nevelson ressortissent plutôt de la catégorie des reliquaires, construites semble-t-il pour ne découvrir leur contenu — un vide central et plein d'ombres — qu'une fois oubliées

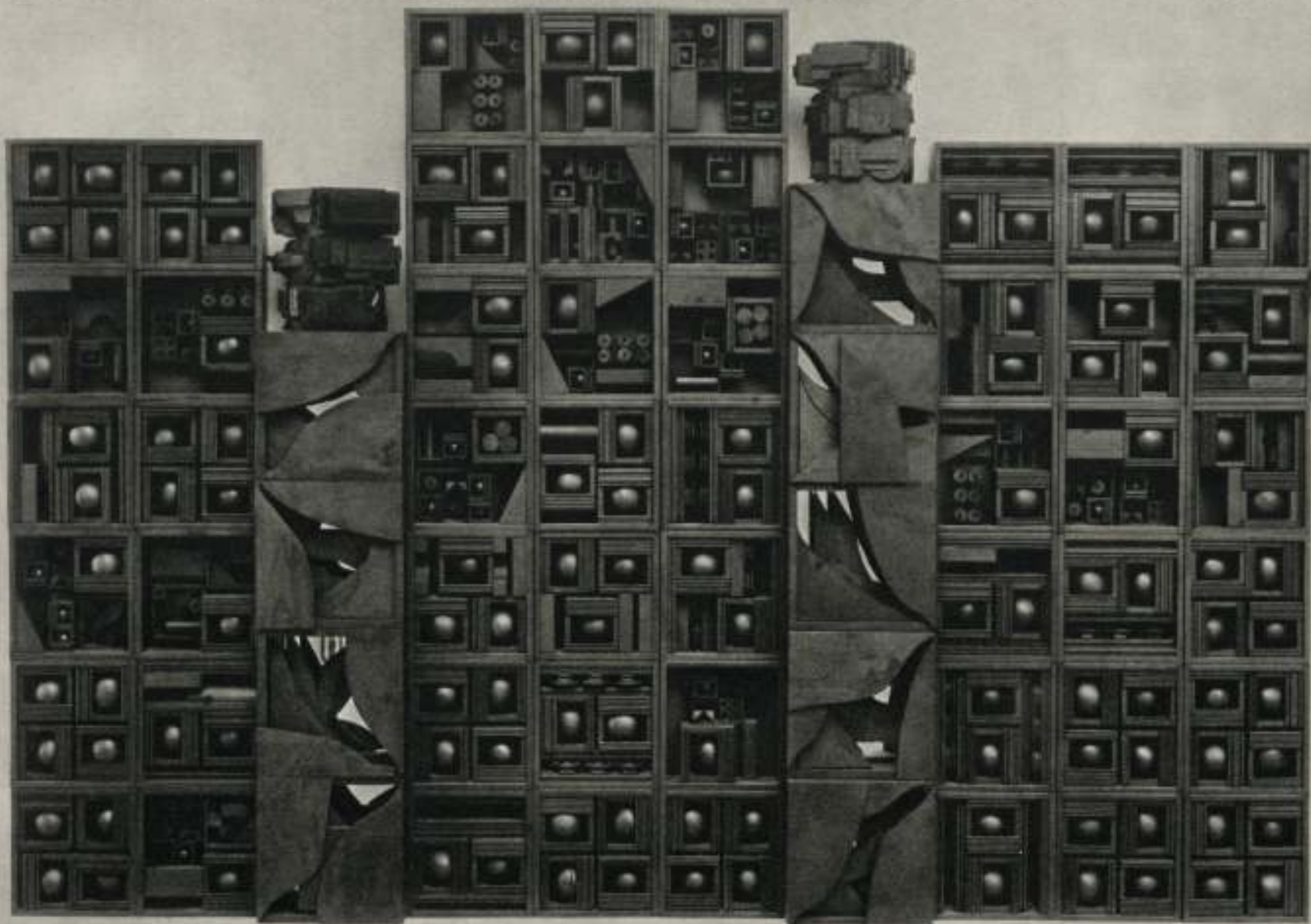
les splendeurs du réceptacle. Tout concourt à augmenter cette impression de mystère voilé, des couvercles fermant les boîtes et qui pourraient d'abord sembler être la sculpture même, à ces simples planches clouées qui en masquent parfois la plus grande partie. Aussi est-ce le sentiment d'une transgression que le spectateur éprouve devant ces constructions: il brave un interdit évident et obscur pour n'aboutir au terme de sa quête qu'à un vide plus terrifiant et angoissant que l'image même de la divinité.

Dans cette recherche « d'une vision neuve et de nouvelles images », c'est bien plus un grand mouvement intérieur qui guide Nevelson qu'une pensée structurée. Elle est cette « force qui va / agent

LOUISE NEVELSON. Royal Winds II. 1960. 22 boîtes; doré. 259 x 205 cm. Galerie Daniel Gervis, Paris.







LOUISE NEVELSON. Rain Forest Wall. 1967. Bois noir et miroirs. 213 x 310 x 27 cm. Galerie Jeanne Bucher, Paris. (Photo Luc Joubert).

aveugle et sourd de funèbres mystères », et cela confère à son œuvre une pulsion romantique et ce sentiment d'évidence que rien pourtant ne saurait justifier. Elle possède l'instinct d'assembler les déchets de bois qu'elle trouve : pieds de tables, barreaux de chaises, pièces rongées par l'usage... proche de celui de certaines espèces animales. L'organisation même de ses plus grandes œuvres reproduit le même mécanisme : celui de l'entassement, de l'empilement de caisses autonomes. Aussi dit-elle de son travail : « l'œuvre est action ».

A la prolifération d'apparence anarchique, mais en fait intimement organique, des *Merzbau* de Schwitters s'oppose l'évolution de Nevelson vers une géométrie altière des formes qui indique la découverte d'un ordre dans le désordre, une forme d'apaisement que marque aussi le passage de la monochromie noire à l'or. La somptuosité dérisoire dont se couvrent ces rebuts de bois invente une version négative de l'histoire des rois men-

dants. Aux idoles sauvages qu'évoquaient les premières œuvres ont fait place des dieux domestiqués. L'utilisation, dans les derniers travaux, du plexiglass autorise la transparence et annonce le passage vers l'immatériel, la spiritualité pure, sans cependant que Nevelson ait, dans ceux-ci, renoncé au principe de l'assemblage.

Avec l'assemblage, Nevelson a donné sa dimension architecturale à ce mode d'expression qui parvient tout à la fois à donner la primauté à l'objet et à établir un nouveau rapport spatial dont l'environnement est la suite logique et l'aboutissement. L'assemblage a permis, en effet, d'inventer une nouvelle forme d'art, différente de la peinture tout autant que de la sculpture, et qui trouve sa spécificité en privilégiant plus le rapport, l'espace interstitiel entre les éléments que ceux-ci mêmes.

DANIEL ABADIE



# De Kooning et l'Europe

par Giuseppe Marchiori



WILLEM DE KOONING, *Pink Lady*. 1944. Huile et fusain sur masonite. 122,5 x 89,5 cm. Coll. Mr. and Mrs. Stanley K. Sheinbaum, Santa Barbara, Calif. (Photo Metropolitan Museum of Art, New York).

En 1926, De Kooning quitte Rotterdam, sa ville natale, et s'embarque à destination de l'Amérique, où il exercera d'abord, pour gagner sa vie, les métiers de peintre en bâtiment, de décorateur de théâtre et d'affichiste.

A New York, en quelques années, il s'assimile parfaitement au mode de vie américain, mais demeure fidèle à ses origines, à la tradition de l'expressionnisme nordique. En effet, il n'oublie rien, à telle enseigne que durant les années quarante, il ne prend aucune part à la levée de boucliers contre l'École de Paris, contre les raffinements de matière, les élégances et les préciosités de la « belle peinture » : une révolte où Pollock se déchaine avec une fureur polémique et désespérée.

Dans le creuset d'idées et d'expériences que constituait le New York de l'époque, et sous l'influence directe et indirecte de nombreux réfugiés européens — de Mondrian à Léger —, les significations et les valeurs de l'art, sur le plan international, allaient se transformant.

En outre, au-delà des divers courants esthétiques qui, entre les deux guerres, avaient divisé les milieux artistiques parisiens, un nouveau climat pictural s'instaurait qui répondait à une profonde exigence morale. Néanmoins, dans une déclaration faite au cours du printemps 1951, et intitulée « What Abstract Art means to me » (Ce que signifie pour moi l'art abstrait), De Kooning reconnaissait que : « Personnellement, je n'ai pas besoin d'un mouvement, d'une école. Ce qui me fut donné, je le prends comme admis. De tous les mouvements, je préfère le cubisme. Il avait cette merveilleuse atmosphère incertaine de réflexion, un cadre poétique dans lequel quelque chose pouvait être possible, dans lequel un artiste pouvait se laisser mener par son intuition. Il n'avait pas besoin de se débarrasser de ce qui avait précédé. Au lieu de cela, il y ajoutait quelque chose. Les éléments que je puis apprécier dans les autres mouvements proviennent de cubisme. Le cubisme devint un mouvement : rien ne faisait prévoir qu'il en deviendrait un. Il avait une force en lui, mais il n'était pas un « courant de force ». Et ensuite, il y a ce mouvement constitué par un seul homme : Marcel Duchamp. Pour moi, c'est un mouvement réellement moderne parce qu'il implique que chaque artiste peut faire ce qu'il pense qu'il devrait faire : un mouvement à la mesure de chacun et ouvert à tout le monde. »

Le cubisme et Marcel Duchamp comme modèles





Willem de Kooning dans son atelier  
(Photos Daniel Frasnay).





WILLEM DE KOONING. Montauk I. 1969. Huile sur toile. 228,5 x 203 cm. Fourcade, Droll, Inc., New York.



de liberté, y compris à l'égard de ce que De Kooning portait originellement en lui-même: la sensualité triomphante d'un Rubens et le tourment visionnaire d'un Van Gogh.

Ces exemples, en l'espace de quelques années, lui avaient permis de devenir lui-même dans un dialogue désespéré avec la peinture, avec les êtres humains que celle-ci évoquait; êtres qu'il situait au centre même de son œuvre, mû par une irrésistible et impétueuse volonté de dénonciation et de confession fort semblable à la tension passionnelle des expressionnistes européens.

Les figures peintes en un premier temps par De Kooning (telle « Femme I », 1950-52), en usant de la technique de l'huile mêlée au fusain, sont traitées dans un style monumental qui accuse fortement les masses et confère une intensité dramatique aux visages, ceux-ci ne laissant pas de rappeler d'assez près les personnages de certaines représentations macabres typiquement flamandes ou hollandaises.

La figure domine l'espace et acquiert un relief impressionnant du fait de la puissance expressive du signe, de la facture impétueuse des taches, souvent traitées selon le procédé du *dripping*. La texture de l'image colorée se trouve ainsi constituée par les éléments de la peinture traditionnelle, mais avec le caractère immédiat d'une ébauche qui porte en elle-même la possibilité de développements imprévisibles.

L'obsession du visionnaire, que traduisent les grimaces et les rictus des masques abjects, se libère dans l'instant même de l'acte pictural, où l'être est présent en sa totalité.

L'aventure de De Kooning est cependant contrôlée, même si elle semble s'épuiser dans une succession de moments; ceux-ci constituant en fait autant de révélations d'un processus intérieur qu'il convient de saisir pas à pas.

« Certains peintres, nous dit De Kooning, comme moi-même d'ailleurs, ne s'occupent pas de la chaise sur laquelle ils sont assis. Il ne faut même pas que ce soit une chaise confortable. Ils sont trop nerveux pour découvrir l'endroit où ils devraient être assis. Ils ne désirent pas "être assis dans le style". Ils ont plutôt trouvé que la peinture — n'importe quelle sorte de peinture; tout ce qui est, de fait, peinture après tout — est une façon de vivre aujourd'hui, un style de vie, pour ainsi dire. »

« Un style de vie », précisément, et le journal du peintre le révèle. L'année 1957 est pour De Kooning une nouvelle étape, un dépassement que renfermaient déjà en germe les figures féminines, et en particulier cette « Femme IV » (1952-53) dont les formes semblent se désagrèger sous l'effet d'un tourbillon de vent.

Le résultat de cette fragmentation apparaît à l'évidence dans la proposition d'une synthèse abstraite où trouve son sens une expérience de trente années désormais centrée définitivement sur la recherche de la « lumière ».

L'élément qui confère à l'œuvre de De Kooning,



WILLEM DE KOONING. July 4th. 1957. Huile et papier découpé et collé. 62 x 56 cm. Fourcade, Droll, Inc., New York.

dans sa nouvelle formulation, une unité absolue, c'est la lumière, ou mieux, l'interprétation de la lumière particulière de New York, si semblable, selon Matisse, « à la claire lumière saline de Venise », et que les peintres de New York, justement, ont fait connaître au monde durant le dernier après-guerre.

Définir les caractères de cette luminosité froide est assez malaisé; il n'empêche que dans les impressions fugaces de De Kooning, dans ses paysages furtivement saisis, on décèle la métamorphose d'une peinture qui transcende le fait descriptif pour se dissoudre dans cette lumière inimitable dont un exemple typique nous est fourni par le tableau intitulé « L'aube aux doigts de rose à Louse Point » (1963).

C'est un espace construit à larges coups de brosse, où le signe s'abolit: un espace fait de vibrations lumineuses, de tons purs trouvés et





WILLEM DE KOONING. Door to the River. 1960. Huile sur toile. 203 x 178 cm. Whitney Museum of American Art, New York (Photo Metropolitan Museum of Art, N. Y.).

juxtaposés avec cette liberté que De Kooning attribue, dans son pessimisme, à l'« inutilité » de la peinture.

Un critique européen pourra parler, en revanche, de vision poétique, et rappellera peut-être le processus de dissolution des formes qui permit à Monet, à partir des « Cathédrales », d'aboutir aux harmonies musicales des « Nymphéas ».

De Kooning, cependant, voulut aller plus loin: il tenta de circonscrire l'espace dans une concrétisation picturale moins évanescence et plus humaine. Après avoir ironisé sur l'espace de la science qui ne contient que « des milliards et des milliards de blocs de matière chaude ou froide, flottant dans l'obscurité selon un plan grandiose et sans but », il affirme, toujours en 1951: « ...pour moi, les étoiles des savants sont comme des boutons pour boutonner les rideaux du vide. Quand j'étends mes bras le long de mon corps et me demande où sont mes doigts, je trouve tout l'espace dont j'ai besoin comme peintre. »

Ces propos, certes, tiennent du paradoxe, mais la définition de l'espace du peintre est particulièrement heureuse: elle convient on ne peut mieux à la nouvelle orientation de son œuvre, à la reprise d'un thème — le nu féminin — sur lequel le jeu des lumières environnantes engendre des reflets et des transparences qui ne vont pas sans évoquer les chairs rosées des modèles de Rubens.

Que le milieu environnant soit constitué par la campagne, la mer ou l'atelier aux murs blancs, chaque fois les nus se colorent de façon différente, sans jamais se muer en formes abstraites, comme dans les paysages.

Les corps, sous l'effet du signe audacieux qui les délimite de façon sommaire, se déforment, mais on y reconnaît simultanément l'expérience de la touche « abstraite », dense de lumière. Dans un monde pictural qui va des météores de Gorky, de Pollock et de Kline aux présences de Rothko, de Barnett Newman et de Tobey, De Kooning se suffit à lui-même, pleinement indépendant, avec une foi profonde dans les moyens dont il use souvent selon le « sens » européen, comme allaient le faire par la suite, mais sans dilemmes dramatiques ni problèmes angoissants, les tenants de « Cobra ».

Nous avons parlé des origines européennes de De Kooning, de certaines données stylistiques de son art, développées ultérieurement, et avec une liberté extrême, au contact du milieu américain; données qui furent à la source des créations les plus hardies de l'expressionnisme abstrait.

De Kooning disait: « *I guess I am an expressionist* » (Je sens que je suis un expressionniste). En effet, dans la richesse extraordinaire de la matière, dans l'invention des plus violentes antithèses de masses colorées, il avait gardé la marque d'une éducation visuelle qui devait caractériser, au cours du second après-guerre, le langage caractéristique de « Cobra », un mouvement auquel contribuèrent nombre d'artistes belges, hollandais et danois (entre autres, parmi les plus représentatifs, Constant, Jorn, Appel, Corneille, Alechinsky et, plus tard, Lataster).

S'il existe un lien entre le style « Cobra » et De Kooning, cela est dû à l'identité des origines, retrouvées au-delà du temps.

Christian Dotremont, qui fut l'inspirateur de « Cobra », avait affirmé: « La couleur est comme un cri. » Elle l'était effectivement pour chacun de ces peintres.

Chez De Kooning, ce « cri » — atténué dans la tonalité et la couleur, mais non dans l'impétuosité constructrice de la touche —, a toujours eu un répondant dans l'intensité de l'expression, dans la densité plastique de la matière, en particulier durant la période la plus récente de l'activité du peintre. A cet égard, il convient de citer certaines œuvres, comme « Femmes qui chantent II » et « Femmes qui chantent I » (1966), « Deux femmes » (1964), « Figure dans un paysage marécageux » (1966), « Homme » (1967), « Femme et enfant » (1967), « La Visite » (1967).

Ce « cri » est également présent dans les cou-



leurs violentes de Van Gogh et d'Ensor, que l'on peut tenir pour les précurseurs de « Cobra » malgré une situation historique fort différente. Chez Van Gogh, la couleur exprimait un profond désespoir intérieur; chez Ensor, elle symbolisait une révolte impétueuse contre le conformisme bourgeois représenté en peinture par le style international du post-impressionnisme et de l'académisme.

Le mouvement « Cobra », entre 1949 et 1950, se distinguait nettement des caractères matisiens et picassiens de l'« Ecole de Paris », des tentatives néo-réalistes et des différents types de formalisme puriste, en mettant l'accent sur la polémique sociale amorcée par Ensor avec « L'entrée du Christ à Bruxelles » et « La Grève » (1888).

Constant, dans les premiers temps de « Cobra », avait écrit cette profonde vérité: « Allons remplir la toile vierge de Mondrian, même si ce n'est qu'avec nos malheurs. »

On retrouvait dans cette déclaration l'écho des douleurs et des souffrances endurées pendant la guerre, d'un désarroi moral engendré par les injustices subies qui unissait les peuples dans une volonté commune de renouveau, dans l'espoir d'un avenir enfin meilleur.

La phrase de Constant devait être entendue en ce sens, autrement dit à la lumière d'une expérience qui bouleversait à la fois le purisme rationnel de Mondrian et les généreuses utopies réformatrices du Groupe « De Stijl ».

Il fut dit alors qu'Appel était « un Piet Mondrian qui avait mal tourné », qu'il avait en somme, à l'instar de Jorn, trouvé un nouvel espace à sa révolte dans l'exaspération d'un expressionnisme tout de matière, basé sur la couleur.

C'est à ce moment-là que l'on peut établir — en ce qui concerne la vitalité révélatrice du geste — une comparaison entre l'art de De Kooning et le style de « Cobra » dans ses diverses manifestations.

Il s'agit d'une comparaison justifiée, et pas seulement sur le plan strictement formel, car elle relève en dernier ressort « des poétiques du geste ». Mais le geste, en l'occurrence, doit être entendu — en paraphrasant une définition d'Argan — comme une façon propre à l'artiste de « réaliser sa réalité humaine ».

Chez De Kooning, et surtout depuis 1960, cela s'est produit à partir d'une conception figurative — le portrait de Marilyn Monroe (1954) en est un exemple typique — et selon des états successifs qui ont abouti à une métamorphose de la vision dont témoignent une série de « paysages » abstraits que l'on peut qualifier de paysages de l'âme.

Après avoir exercé sur les visages et sur les figures féminines un mystérieux pouvoir de mise à nu des caractères les plus vulgaires, les plus brutaux ou les plus inquiétants, en se rapprochant ainsi de ses origines nordiques, De Kooning, avec les « paysages », en créant une atmosphère quasi raréfiée au moyen de tons ténus et précieux, d'une facture large et fluide, allait se révéler parfaite-

ment inséré dans la culture et dans la vie américaines.

Ce fut là un expressionnisme abstrait qui s'éloigna le plus de l'esprit de « Cobra » et de ses principaux représentants, de Jorn à Alechinsky.

La retour de De Kooning aux motifs figurés révèle à quel point l'expérience abstraite a marqué le processus de construction formelle, sans entamer toutefois la capacité de l'artiste à animer la matière picturale dans laquelle « s'exprime son humaine réalité ».

Avec une liberté accrue sur le plan des valeurs formelles, et une indépendance absolue à l'égard des motivations idéologiques de « Cobra », le message de De Kooning revêt de plus en plus un caractère individuel, nettement séparé de ses origines européennes.

GIUSEPPE MARCHIORI

*Traduit de l'italien par Louis Bonalumi*

WILLEM DE KOONING. Seated Figure. 1972. Bronze. H: 96,5. Fourcade, Droll, Inc., New York.





# Pour Joan Mitchell

par Pierre Schneider

La vérité qu'elle nous fait voir, sans ménagements, n'est pas aisée à admettre: que désastre et beauté sont solidaires. Ces compositions ravagées, renversées par une tourmente nous retiendraient-elles à ce point si des ruines et des cendres ne jaillissait, dans l'instant même où nous les découvrons, l'envolée admirable? Quelque chose éclate, s'épanouit, est sauvé. On voudrait se dire que c'est pour toujours, que cette liberté durement conquise échappe à l'attraction fatale, qu'elle gravite désormais loin de la perte. Mais elle ne nous permet pas de nous complaire en ce rêve, sa perfection nous ramène, de son propre mouvement, aux régions où tout se décompose, comme le fruit entraîne la branche vers le sol. Clarté de l'espoir cherchée au fond d'obscures entrailles déchirées: peinture aruspice. Lumière brève, sang inépuisable, tels sont les pôles de son destin. Meurtris, ravis, meurtris encore, nous apprenons peu à peu à nous déprendre et de l'harmonie et du chaos pour ce chemin qui les relie et que Joan Mitchell ne se lasse point de parcourir, avec l'obstination de l'araignée recommençant sa toile indéfiniment détruite par une main aveugle. S'il nous

était possible d'embrasser du regard le temps à l'instar de l'étendue, il nous apparaîtrait nettement que l'essentiel n'est ni la beauté ni la ruine, mais la perpétuelle navette qu'entre elles effectuent la naissance et la mort. La nature de son art semblerait interdire au peintre de dévoiler ce cheminement en profondeur: pourtant, il constitue la trame même de la peinture de Joan Mitchell.

Contrairement à la plupart de ceux qu'on rencontre aujourd'hui, un tableau de Joan Mitchell se déploie moins qu'il ne se déroule. Longtemps, la peinture, par passion de l'esprit, avait négligé son corps, l'étendue. Le souci de réagir contre ce déséquilibre la précipita dans l'excès inverse. Elle ne fut plus qu'une surface imperméable où s'accumulaient formes, matières et couleurs, où le cri se déposait en fêlure, le geste se figeait en fossile. Or, il n'est d'art véritable que transitif. Qu'importait dès lors qu'elle se montrât belle ou laide, puisqu'elle était condamnée à n'être qu'un objet, une « petite nature », pourrait-on dire, grotesque imitation de la grande, comme l'homunculus, le « petit homme » des alchimistes, n'était que l'odieuse caricature de l'homme.

JOAN MITCHELL. Little trip. 1969. 5 panneaux: XLIV-XLV-XLVI-XLVII-XLVIII. Panneaux latéraux: 35 x 24 cm. panneaux centraux: 1





Par chacune de ses toiles, Joan Mitchell témoigne de sa conviction que la peinture n'est supportable que lorsqu'elle s'abolit dans son rayonnement; que ce qui sauve la surface couverte de pigments, c'est la profondeur découverte par le même acte. De la sorte, elle a choisi la voie la plus difficile. Dans le système pictural élaboré par la Renaissance, au visible se substituait progressivement l'imaginaire, comme sur une scène de théâtre le décor réel est prolongé par de fausses perspectives. Las de tant de leurres, l'art moderne a renoncé à cette formule, se privant du même coup des avantages conférés par son ambiguïté. Plus rien, à présent, ne masque ou n'atténue l'abrupte dualité de la matière et de l'esprit. Aussi la peinture, craignant de succomber au déchirement, s'ampute volontiers de l'un ou l'autre de ses termes et choisit de n'être plus qu'un symbole transparent ou une tache opaque. Devenue simple, elle accède aisément à la réussite. Mais cette simplicité, cette réussite nous accablent, parce que l'homme n'est pas simple et qu'il attend de l'art qu'il se montre fidèle à sa propre dualité et que, s'il le peut, il la résolve.

Je ne crois pas que Joan Mitchell soit arrivée par de tels raisonnements à cette fidélité, mais je sais qu'elle la vit (et peut-être avec une cruauté particulière, elle dont l'œuvre ne laisse en rien soupçonner que l'auteur en est une femme). Par là, elle se rattache au dessein de médiation entre le corps et l'esprit qui définit la grande tradition. Et cela est d'autant plus douloureux que la route tracée entre eux par la Renaissance est coupée. La menace de l'écartèlement pèse, de près ou de loin, sur toutes les toiles. Elles sont tendues à se

rompre, instrument d'un chant net et vibrant. Et parfois elles se rompent, et la beauté qui naît alors au fond de leur débâcle est plus grave encore: fraîcheur réparatrice des larmes sur un visage défait.

Un tableau de Joan Mitchell, c'est l'histoire de Daphné: un être pris de panique, haletant, poursuivi et qui au moment de défaillir est sauvé par sa métamorphose en arbre. Ou au contraire c'est la branche qui échappe à son enfer d'immobilité en devenant geste. Mais quel que soit le sens de la course, elle emprunte le même chemin et atteint grâce à lui la même délivrance. Car le moi et le monde, si dissemblables, ne trouvent que l'un dans l'autre leur liberté. Le tableau commence avec et finit paysage, comme un cri réveille et fait surgir la face cachée d'une montagne. La blessure de l'âme passe sous un autre ciel et creuse un sillon dans la terre. Le sang tourne à la sève. Est-ce la ligne de l'horizon qui résonne ici, ou la corde la plus sensible du cœur? Le soleil brille au fond de la conscience et l'angoisse électrique se perd dans la lumière diurne. Tons denses, brûlants, issus de la fournaise de l'âme (violet de cobalt, bleu céruléen, cadmium, vert de baryte), saisis par le métabolisme et transmutés en couleurs poreuses, usées par le jour grand ouvert (ocres, orangés, outremer, terre verte, gris d'ombre); fermeté de plans extérieurs qui se prolongent en effusions tremblantes — tout dans cette peinture affirme sa double appartenance au moi expressionniste et au monde naturel, et leur salutaire réversibilité. Pour comprendre ce que cela a d'étonnant, qu'on se rappelle qu'avec l'image avait disparu le lien unissant traditionnellement

x 22 cm. Coll. Riopelle, Paris (Photo Galerie Jean Fournier, Paris).







JOAN MITCHELL, *Thistle. 1971. XVII.* Peinture, 260 x 180 cm. Galerie Jean Fournier, Paris.



les pôles subjectif et objectif de la peinture, et que celle-ci s'était trouvée rejetée vers l'un ou l'autre. Joan Mitchell fait songer au riverain qui, ayant depuis toujours l'habitude de traverser le fleuve, s'y obstine, bien que le port ait été emporté.

L'histoire du tableau et sa composition disent, sans oublier la moindre étape, l'itinéraire qui mène du divorce au dialogue. Voyage périlleux, interminable, qu'il serait plus juste de nommer migration à travers une étendue si vaste qu'il faut des générations pour la franchir. Les touches remplissent l'office de ces générations: impuissantes, si on les considère en elles-mêmes, dont le destin tourne court, s'interrompt; mais comblées lorsqu'on contemple l'accomplissement final dont elles ont été les maillons indispensables. Chaque coup de pinceau affronte l'inconnu, hésite, veut se rétracter, puis se lance à corps perdu, est foudroyé par le climat étranger, se tord sous la morsure, succombe, se pétrifie et forme ainsi l'échelon qui permet un nouveau pas. Malgré leur vigueur ou leur délicatesse, malgré l'extrême variété de leur constitution, tous ces éléments sont habités par un même instinct animal qui les pousse, au-delà de la certitude effrayante de leur fin personnelle, vers la mutation nécessaire. La vie de l'œuvre est ainsi l'aboutissement de mille morts. Elle se construit à travers temps, en profondeur.

Et qu'est l'œuvre, sinon la totalité des étapes conduisant de la rive obscure à la rive claire, des choses muettes à la voix qui les nomme; ou plutôt, la route qui rend possible le périple? Car comment croire qu'elle n'est que la somme, puisque ses parties ne contiennent pas ce qui leur permettrait de s'associer? En nous apparaissant cohérente au lieu de chaotique, l'œuvre nous oblige à n'attribuer sa réussite à d'autre cause que la profondeur qui accueille ses éléments disparates. Sur le pont de l'image ambiguë, ceux qui savent nager et les autres se confondaient. Effondré l'ouvrage d'art, seuls survivent ceux que l'océan porte.

Un tableau n'est rien s'il n'est dialogue, mais les modes de l'échange diffèrent. Souvent l'argument du discours tend un fil si solide qu'on oublie quel gouffre il surplombe. Le précieux, c'est lui, non ce qu'il traverse, ni l'émouvant mystère des bords lointains qu'il met en rapport. On s'impatiente de l'artifice rhétorique qui, comme il advient chez Platon, répartit entre plusieurs interlocuteurs une pensée que sa logique rend continue et imperméable à la contingence. Il est des vérités consentant à s'exprimer dans n'importe quel cadre, parce qu'aucun ne leur est nécessaire.

Le propos de Joan Mitchell n'est pas de ceux-là. Son fil plus d'une fois se brouille, se perd, se rompt, comme un dialogue d'amants. Phrases interrompues, brusques silences, interrogations suspendues, mots décousus qui sombrent dans la mélancolie ou la joie et, pour se délivrer, se muent en caresses. On dit des choses bêtes qu'on n'écoute guère, on répond à côté, on se tait à tort et à travers. Paroles défaites et pourtant comprises. Paroles qui semblent se jeter exprès dans le vide



JOAN MITCHELL. *The Lot*. 1971. XXVII. 280 x 180 cm.  
Galerie Jean Fournier, Paris.

afin de le contraindre à manifester que pour elles il devient le creux d'une main invisible où toute chute repose: l'amour. Ainsi la peinture de Joan Mitchell, en acceptant ruines et ruptures, suscite la seule présence qui puisse expliquer sa beauté soudain recomposée: l'espace.

PIERRE SCHNEIDER



# Sam Francis: la glace et le lilas

par Pierre Schneider



SAM FRANCIS. *Composition*. 1949. Peinture. 35 x 22 cm.  
(Cliché Jacques Dubourg).

Me promenant, il y a quelque temps, à la Tate Gallery, j'entrai par inadvertance dans l'antichambre de la salle de réunion des Amis du Musée (1). La petite pièce était énorme : il y avait là un Sam Francis. Où j'eusse dû me sentir à l'étroit, j'éprouvais un sentiment d'expansion — cette même impression que j'ai si souvent ressentie devant l'œuvre de Sam Francis, depuis ses premières toiles jusqu'aux lithographies récentes. A quelqu'un qui l'interrogeait, Matisse répondit un jour — je ne me rappelle pas les termes exacts de ses propos — que la fonction de la peinture était de prendre une petite surface et de nous la faire éprouver grande. Peu d'artistes se sont voués aussi exclusivement à cette tâche que Sam Francis.

Prétendre que peu d'artistes l'ont fait requiert quelque explication: l'un des traits dominants de l'art actuel, même lorsqu'il ne saurait plus être qualifié de peinture ou de sculpture, n'est-il pas précisément l'hypertrophie de ses dimensions? Matisse, cependant, parlait d'œuvres que l'on ressentait grandes, non qu'on voyait grandes. La dimension est affaire de quantité: l'échelle, de qualité. Métier, travail d'une part; de l'autre, esprit, œuvre. Nul ne connaît mieux son métier que Tiepolo: il est capable de transformer une armoire en planétarium et de loger des hectares de ciel, des kilomètres de nuages sous n'importe quel plafond, comme un bataillon de clowns dans une vieille auto ou des lapins par douzaines dans un chapeau. Prestidigitation, abus de confiance. Filles d'agent immobilier qui cherche à vous faire croire l'appartement plus spacieux qu'il n'est, afin que vous l'achetiez. Mais parce que le travail reflète l'esprit de son créateur, l'impression qu'il laisse est petite.

Francis, au contraire, porte en lui l'échelle généreuse. Il la déploie pour nous, quelle que soit la dimension de l'œuvre: ces feuilles ouvrent le même espace énorme que les grandes toiles semblaient — mais ce n'était que coïncidence de l'échelle et de la dimension — cerner.

L'apparence de grandeur, l'espace en tant que quantité relève du professionnalisme: l'impression de grandeur, l'espace en tant que qualité, relève de l'esprit.

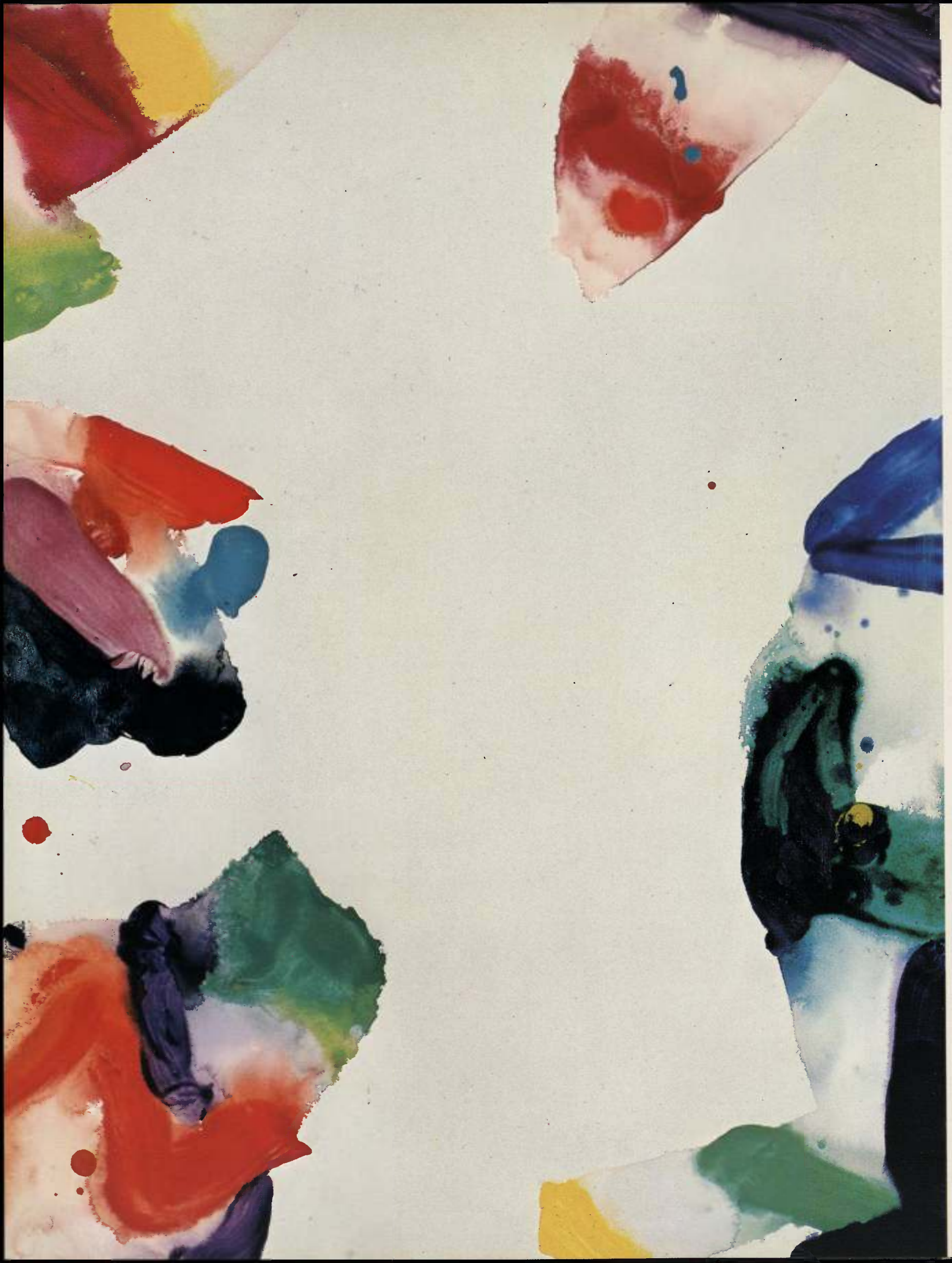
L'art n'a que faire avec l'art. Bien que je sache

Sam Francis dans son atelier, en 1966 ▷  
(Photo Kurt Blum, Berne).













SAM FRANCIS. *Mack at Center*. 1958-59. Aquarelle, 78 x 102 cm. (Cliché Jacques Dubourg).

que ces couleurs ont été posées sur la toile ou sur la pierre par la main de Francis, elles semblent sourdre de la surface qu'elles occupent, appartenir à l'espace plutôt qu'à l'artiste, comme notre voix, amplifiée, transformée par l'écho, devient la voix de la falaise, du précipice. Ce rouge, ce bleu, ce jaune, ce vert, ce magenta, je connais l'adresse du fabricant qui les a fournis; pourtant, ce n'est pas de là qu'ils viennent. Les formes conçues, les images façonnées par l'homme cessent d'être images et formes parce qu'elles ont pénétré dans le domaine de l'espace, et que l'espace n'engendre que l'espace: de même qu'un dieu, en vertu de sa divinité et malgré sa naissance à telle heure précise, existe de tout temps. Cette vertigineuse conversion — cette venue à nous, inconcevablement amplifiée par l'extériorité, de signes par nous émis — est la contrepartie objective de la libération presque effrayante dont l'œuvre de Sam Francis

nous propose l'expérience. Tel Ganymède, emporté de force vers l'Olympe, nous troquons nos dures limites contre une sorte de paradis que je ne puis essayer de définir qu'en rapportant les mots qui soudain surgirent en moi, dans l'antichambre de la Tate: lilas et glace.

Lilas: le paradis est un jardin. Dans nos jardins, toutefois, il y a des ombres, les fleurs se fanent. La pourriture jette un pont entre la nature et les hommes. Dans le jardin de Francis, il n'y a ni ombres ni dégradations. La mort n'a pas de place sur sa palette. Et c'est justement cette incorruptibilité qui constitue un danger mortel pour les mortels. Voilà, je suppose, ce dont cherchait à m'avertir l'autre mot: glace.

La quête de la baleine blanche est au cœur même du comportement américain. La peinture des Etats-Unis devint signifiante le jour où, peu après la fin de la seconde guerre mondiale, elle





SAM FRANCIS. Peinture. 1967. 305 x 242 cm. Galerie Jean Fournier, Paris.

s'abandonna au démon de l'absolu, à l'obsession du grand vide au-delà. Et parce que ce vide — l'espace — commençait précisément à être reconnu comme la substance et la fin, longtemps implicite, à présent explicite de la peinture (le chemin de l'implicite à l'explicite constituant son histoire), cette expérience proprement américaine contribua à faire franchir à la peinture universelle un pas difficile et, à maints égards, dernier. L'art intemporel de Sam Francis vint ainsi à son heure. Mais s'il influença l'histoire, celle-ci, en retour, l'affecta peu. Car si dans sa génération les Achab (qui, si brièvement que ce soit, rentrent au port) furent légion, l'œuvre qui naissait sous le pinceau de Sam Francis semblait tenir de Moby Dick.

Tentation de l'absolu? Plutôt: dangereuse absence d'immunité à la perfection, inaptitude à atténuer la pureté, à l'empêcher d'envahir son

œuvre. Je me souviens de ces tableaux de la fin des années cinquante, traversés d'ondes modulées, souvent monochromes, dans lesquelles un cercle brusquement apparut. Ce cercle n'était pas voulu par Francis, il n'était pas imprimé sur la toile comme une profession de foi intellectuelle: il remontait de l'intérieur de la peinture, telle une émanation de l'espace. Il me parut être le masque en quoi se fige le visage de l'absolu quand il se tourne vers nous. La géométrie, langage de la perfection, est aussi celui de la mort.

La géométrie, sous la forme d'un rectangle, reparaît dans l'œuvre de la fin des années soixante, persiste dans certaines lithographies récentes. Ses arêtes dures, mortelles ont, me semble-t-il, le même sens, manifesté seulement avec plus de brutalité, que le cercle d'il y a dix ans: l'un et l'autre désignent l'intenable position de la perfection. Ce rectangle est comme un collage en négatif. Collage: l'interruption acceptée et surmontée — mort et guérison de la mort. L'inhumaine pureté transperce la peinture de Francis, la rejette presque hors de la toile, mais ne réussit pas à détruire entièrement sa résistance. En définitive, cette étroite frange de couleur est ce qui confère sens à la blancheur muette et, par un renversement inconcevable, la rend accueillante, puisque nous n'avons accès qu'à ce que la mort peut corrompre. Alors, la glace fond et nous pouvons plonger à nouveau — avec *Yunan*, par exemple, ou *Speck* — dans les lilas de la joie.

Il y a quelque chose d'exemplaire dans le fait que les toiles où se montrèrent pour la première fois à découvert cette profondeur insondable, cette échelle sans compromis si spécifiquement américaines, furent peintes en notre intime Paris chargé de traditions. L'art n'a que faire avec l'art, mais nous n'admettons cette vérité qu'exprimée par un artiste. Le professionnalisme est digne de mépris, à condition que ce ne soient pas des amateurs qui le témoignent. De ce point de vue aussi, Sam Francis vient — revient — à point. Nul n'aura été autant exposé à la tentation de l'angélisme. Mais il continue à lui résister. Aux artistes qui, à quelques lieues de chez lui, s'approprient un pan du désert, il rappelle qu'il ne faut pas confondre étendue matérielle et espace spirituel. Comme on contemple le ciel dans une mare, Sam Francis soumet cette espèce d'expansivité jubilante, presque inhumaine qui le caractérise à l'épreuve du métier le plus astreignant: la lithographie. L'essentiel est la distance entre la mare et le ciel, et la possibilité de l'expérience qui nous permet d'aller, en un éclair, de l'une à l'autre. Cette distance est l'espace véritable de l'œuvre. Et parce que les formes jetées sur ces feuilles sont si simples, proches et ce qu'elles véhiculent si lointain, inaccessible, l'espace de l'œuvre de Sam Francis est, littéralement, énorme.

PIERRE SCHNEIDER

(1) Ce texte a été écrit pour accompagner une suite de lithographies de Sam Francis éditées en 1971 par Gemini G.E.L., Los Angeles.



# Rauschenberg et la liberté d'indifférence

par Alain Jouffroy

...Depuis mon premier voyage à New York en 1961, la peinture américaine a envahi le monde. Elle tend aujourd'hui à se confondre avec un impérialisme culturel, que tous les individus libres, soucieux de la liberté des autres, doivent combattre: il est inacceptable que des peintres acceptent de jouer un rôle aussi lourd. Rien n'est jamais aussi simple, cependant: il suffit d'aller aujourd'hui aux Etats-Unis pour mesurer l'extraordinaire *difficulté à vivre* qui accule les uns et les autres, un jour ou l'autre, à la folie, au suicide, en tout cas à la plus dangereuse solitude. Mais je me reproche parfois d'avoir contribué, de 1962 à 1964, à approfondir le malentendu qui sépare les peintres de chaque côté de l'océan, de ne pas avoir lutté assez violemment pour le résoudre. Il est vrai que les peintres américains, à deux ou trois exceptions près, ne m'y ont pas beaucoup aidé. Tout se passe en effet comme si les commentateurs, même les plus enthousiastes, que l'on fait de leurs œuvres en Europe les gênaient, les embarrassaient à l'extrême, quand ils ne leur sont pas tout à fait indifférents.

Robert Rauschenberg, dont j'ai suscité la première interview-confession importante, en 1961, et auquel j'ai consacré, au Mexique et en Europe, plusieurs études particulières, pourrait aujourd'hui servir de prétexte à un réquisitoire de l'Establishment pictural étatsunien. Ce serait céder à la facilité que de s'y laisser entraîner par l'amertume accumulée depuis dix ans, et dont on voit encore assez mal comment l'on pourrait surmonter les traumatismes.

Rauschenberg a provoqué un trop grand ébranlement initial pour ne pas mériter quelques égards. La déception qu'il a suscitée fait elle-même partie du *grand jeu* qui est le sien, sinon de son art, de sa vision mêmes: elle a coupé sa vie en deux, à partir du moment où, ayant accepté le Grand Prix de la Biennale de Venise en 1964 dans des conditions qui n'ont pas encore été complètement éclaircies, il a dû faire face à cette officialisation précoce, alors même qu'il se savait le citoyen d'un pays où il définissait en 1961 la situation du peintre comme celle d'une perpétuelle « rupture ». D'une certaine manière, la souveraineté dont parlait Georges Bataille doit « s'expier »: Rauschen-



RAUSCHENBERG, *Curfew*. 1958. Combine-painting. 146 x 100,5 cm. Coll. Mrs. Harriet Peters (Photo R. Burckhardt).





RAUSCHENBERG. Barge. 1963. Silk-screen sur toile. 80 x 389 cm.

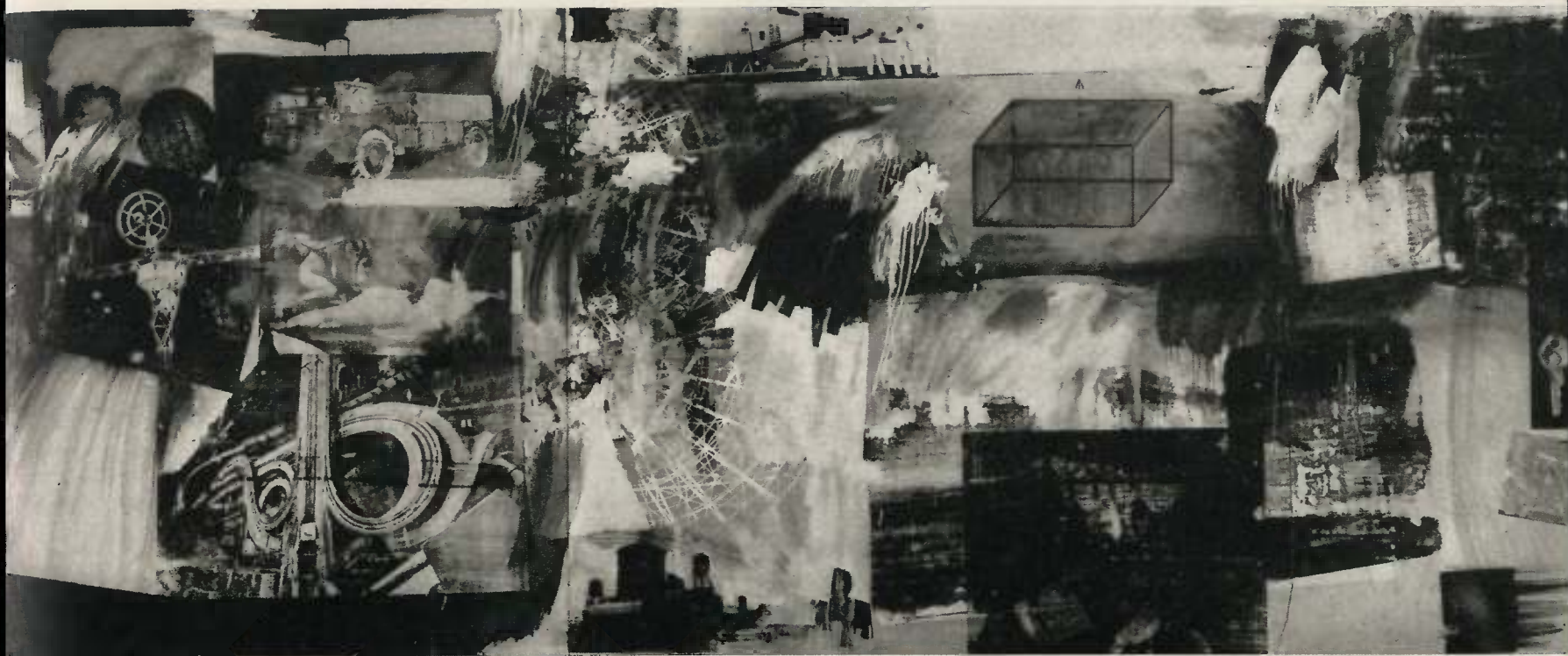
berg expie la sienne. Contrairement à son maître John Cage, qui a protégé jusqu'au bout sa propre transparence, et sa rareté, Rauschenberg s'est laissé infecter par l'entourage et quelques-unes de ses œuvres portent la marque de cette infection. Cela n'a pas tué son talent, bien entendu, mais tout porte à croire que son rayonnement — en particulier sur les peintres américains des plus jeunes générations — en a été réduit. Il y a une « morale » du destin des peintres, où le beau succès des uns fait la fatalité malchanceuse des autres.

Sans doute suis-je encore touché par Rauschenberg, sur lequel je me suis tu pendant huit ans, beaucoup plus que je ne saurais ici le dire: les reproches que je lui fais sont les preuves de mon affection. Mais que dirais-je de ses dernières œuvres, si je n'avais en tête celles qui m'ont si fortement impressionné en 1959, lors de la première Biennale de Paris, où je vis pour la première fois son *Talisman*? Cela se passait à une époque-charnière, où le changement de certaines sensations impliquait des changements plus considérables, dont chacun ressent encore aujourd'hui les effets. La « révolution du regard » dont j'ai parlé, et à laquelle j'ai d'abord associé Daniel Spoerri, a commencé pour moi ce jour-là, où j'ai contemplé cette œuvre qui, pour la première fois, me parlait le douloureux, l'énigmatique langage de notre réalité présente. Ce qui a suivi, après la découverte conjointe de Jasper Johns, si proche à ce moment-là de Rauschenberg, a été comme saboté par les profiteurs, les imitateurs, les éternelles têtes tournantes de l'art.

Mais l'espoir... en avons-nous encore besoin, puisque nous sommes passés *de l'autre côté*, là où il n'y a plus qu'une saisie hagarde des choses, et comme un engourdissement désespéré de l'imagination? Rauschenberg, né en 1925 dans le Texas, a dû vivre, lui aussi, cette entropie mentale où l'on laisse en friche, soudain, les immenses territoires du désir: il a vécu, en tout cas, l'histoire du monde comme celle d'un désordre naissant, dont il n'a fait qu'éclaircir, dramatiser les aspects visuels: ceux-là mêmes qui nous sont transmis par les *media*. John Cage, qui fut avec Duchamp l'un des tout premiers à mettre en relief le rôle du hasard, a peut-être aidé Rauschenberg à le percevoir d'abord dans la rue, ce terrain vague semi-civilisé qu'est la rue newyorkaise. Tous les premiers « combine-paintings » portent la marque de cette dérégulation infinie d'objets usagés, jetés, où la société industrielle se reconnaît comme dans son propre dépotoir. Ils ressemblent encore aux façades des immeubles en destruction, comme celles que j'ai pu voir se multiplier dans New York en 1970, et participent tous de cette très particulière atmosphère de catastrophe qui vous saisit à la gorge quand on monte l'escalier de certaines vieilles maisons du Village, pour rejoindre quelque peintre japonais oublié dans un misérable loft, ou quelque vieille colleuse de nids d'oiseaux qui rêve encore de sa Pologne natale entre des verrières censurées par la poussière.

Pour moi, entre 1959 et 1962, il n'y avait aucun doute sur Rauschenberg, je le voyais comme le peintre le plus *inspiré* depuis Matta, et c'est à





partir de ses *combine-paintings* que j'ai pu saisir les machines antifonctionnelles de Tinguely, les tableaux-pièges de Spoerri, les affiches lacérées de Hains et de Villeglé : le rôle d'initiateur qui fut le sien ne doit pas être oublié. Un tableau comme *Curfew*, de 1958, où quatre bouteilles de coca-cola sont tristement intégrées à un tableau qui ne présente que des images oblitérées (sauf celle de deux animaux) annonce, à lui seul, comme *Talisman*, la très grande crise de valeurs qui va lui succéder, le doute fondamental qui va bientôt ronger l'art universel. Car si la peinture américaine proprement dite, et l'action painting en particulier, y fait vibrer les taches comme les coups de pinceaux des ouvriers sur les palissades, c'est cette frontière soudain touchée : la réalité même de la palissade apposée devant un immeuble en démolition sur la Bowery qui, moi, me parle le langage d'un immense désastre sentimental. Je n'ai besoin d'aucun traducteur, sociologique ou non, pour ressentir les effets d'une telle peinture. Non, il ne s'agit pas, comme chez Warhol, de l'hypertrophie hallucinée du rôle de la publicité, ni, comme chez Lichtenstein, d'une peinture ironique des procédés de fabrication de l'image populaire, c'est-à-dire de petits problèmes augmentés d'un tempérament exagérateur, non, avec Rauschenberg, il s'agit d'une *vision*, c'est-à-dire d'une *expérience vécue*, qui peut à chaque instant bouleverser, malmener, orienter ou désorienter la vie d'un homme. De telles « expériences » ne sont pas limitables par des frontières, même si l'on est né au Texas : elles vous branchent directement sur l'universel, puis-

qu'elles vous obligent à percevoir le monde comme un chaos en proie aux mêmes secousses, au même vertige. Aussi bien le caractère *régional*, local, national et même étroitement nationaliste d'une grande partie de l'art américain est-il largement transgressé par Rauschenberg, qui cependant continue, par oubli des lois générales de l'histoire, de subir la pression des préjugés typiques de son entourage, et de ne pas savoir y distinguer le prolongement verbal, mental, idéologique, de l'infrastructure du pays où il vit.

C'est ce qui a permis la *chute de tension*, que l'on a pu observer à la fin des années soixante, dans le domaine des arts aux Etats-Unis : l'isolationnisme culturel a condamné la plupart des artistes à se répéter vainement, pauvrement, ou à se choisir volontairement des voies sans issue. Mais cette *déception généralisée*, je dis qu'elle était présente, prophétisée individuellement par Rauschenberg dans toutes ses œuvres, et cela jusqu'à *Barge*, le plus important, le plus émouvant de ses tableaux sérigraphiques, et avant qu'il ne cède aux invitations de la technologie. Cette déception — telle la mélancolie et la nostalgie des romantiques — fonde à mes yeux la vision de certains des plus grands peintres d'aujourd'hui, et elle s'oppose à la pseudo-satisfaction, à la pseudo-self-sufficiency du pop, qui ne fait que masquer, *déguiser* cette déception centrale. Il ne faut pas oublier qu'illustrant Dante chant par chant, comme il l'a fait en 59-60, par exemple, Rauschenberg a présenté (Delacroix l'avait déjà fait en son temps) l'allégorie de la déception angoissée que





RAUSCHENBERG. Dante Drawings, 1959. Canto XXIX. Leo Castelli Gallery, New York (Photo R. Burckhardt).

RAUSCHENBERG. Monogram. 1955-59. 183 x 183 x 122 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris (Photo R. Burckhardt).



l'on ressent aujourd'hui à lire des journaux, à voir des films, à entendre des conversations où transparait à chaque seconde l'échec cuisant subi par les hommes dans les domaines innombrables où le désir individuel est détourné par l'organisation générale de la société. Je ne dirai pas que cette déception, Rauschenberg l'illustre ou la théatralise, comme les peintres de la Renaissance auraient pu le faire, mais il la laisse transpirer — par le procédé du dessin-frottage — comme une buée sur la vitre, comme une tache sur un mur, comme la sueur sur la peau, et de manière beaucoup plus involontaire que volontaire. Dans toutes les sérigraphies qu'il a signées depuis, sous le signe du *current*, des choses *courantes*, et où il ne s'est permis de rien *choisir* des documents de presse et des articles, des photos qu'il y reproduit, Rauschenberg n'a fait qu'accentuer cette acceptation du désordre, de la fatalité objective du désordre. Comme il l'a écrit lui-même: *The world condition permitted me no choice of subject or color and method composition*: l'entassement des informations, leur succession aveugle et mécanique dans une vérité-mensonge chaque jour plus indifférente, plus indifférenciée par rapport à notre propre vie, telle est la base de l'œuvre de Rauschenberg, sa « structure profonde ». Que les informations disent ceci plutôt que cela, noir plutôt que blanc, oui plutôt que non, la déception première qui est la sienne le lui rend étranger, car tout y a la même importance, l'ensemble comme le détail, les choses effacées comme les choses lisibles. Il ne s'agit donc pas de changer les informations du tableau en *message*, mais comme il le disait en 1961 dans l'interview du journal *Arts*: « Je voudrais faire un tableau créant une situation qui laisserait autant de place pour le regardeur que pour l'artiste. »

Il semble en effet que ce soit de ce côté-là que Rauschenberg s'est dirigé depuis: vers cette *liberté d'indifférence*, où les documents se superposent les uns aux autres, comme dans les *Revolvers* de 1967, par exemple, où ils tournent les uns en dedans des autres comme dans des roues de loteries transparentes. Chacun peut y régler sa propre vitesse de superposition, à distance: ironiquement, Rauschenberg invite donc le regardeur à prendre conscience de ses propres choix sélectifs, de l'arbitraire inévitable de sa propre perception. Le hasard des coïncidences de voisinage ou de superposition de tel ou tel document généralise la notion de collage jusqu'à en faire l'image même de la totalité du présent.

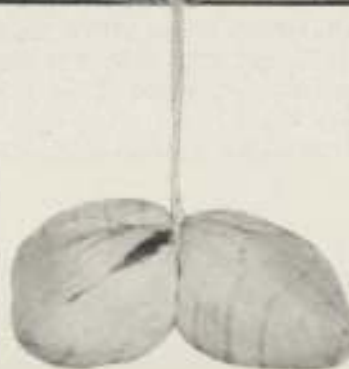
Il s'agit donc, chez Rauschenberg, de l'application la plus extrême de quelques-uns des principes surréalistes, tels qu'ils ont été mis en pratique par Duchamp pour les ready-made à partir de 1913, par Miró pour les « constructions » à partir de 1930, et par Schwitters pour le Merz. Mais la différence principale par rapport à ces maîtres consiste dans la suppression, chez Rauschenberg, de l'idée de choix esthétique (« Je n'ai pas voulu



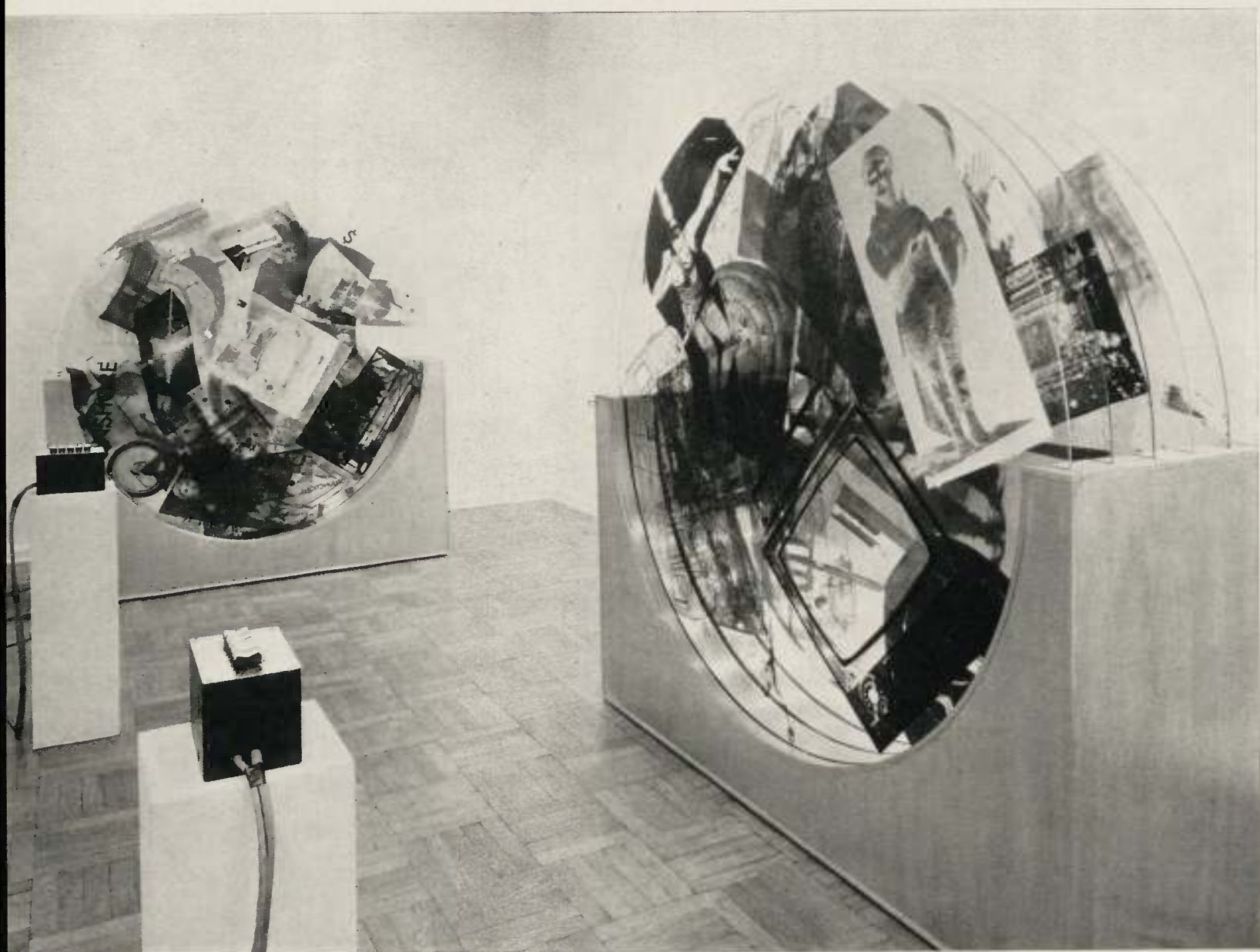
préférer une couleur à une autre. Toutes les couleurs et toutes les formes se trouvent en chômage, inemployées ») ou de choix poétique (« Il n'y a pas de mauvais sujet. Toutes les raisons de peindre se valent »). Au choix, à la sélection, il a préféré la notion qu'il définit par son *actualité*, par sa propension à inclure l'actuel, je dirais même par son *actualisme*. Certes, les papiers collés cubistes et les assemblages et collages Merz de Schwitters rendent compte d'un *moment*, de plusieurs *moments* précis du début du XX<sup>e</sup> siècle, mais de manière presque impressionniste, alors que les combine-paintings et les sérigraphies de Rauschenberg révèlent la *coexistence permanente* de toutes choses, leur intrication, leur mélange aberrant,

sinon criminel: les « constructions » de Miró, en 1930 et 1931, soulignaient déjà la pauvreté, l'anonymat des choses étrangères à l'art, tandis que celles de Rauschenberg (*Slug*, par exemple, de 1961) révèlent leur incompréhensible absurdité: le *sens* en est perdu, la signification masquée. Le regardeur peut s'y inscrire, comme dans *Black Market*, modifier l'œuvre en y écrivant, ou dessinant, ce qu'il veut, Rauschenberg allant jusqu'à accepter l'arbitraire d'autrui, fût-il « contestataire ». Tout se passe comme si l'histoire avait attaché depuis la dernière guerre mondiale une casserole à la queue de la civilisation occidentale, et comme si Rauschenberg décidait de montrer que nous sommes tous liés, d'une manière ou d'une

RAUSCHENBERG. Canyon. 1959. Combine-painting. 220 x 179 cm. Coll. Mr. et Mme Sonnabend, Paris.







RAUSCHENBERG, *Revolvers*. Exposition à la Galerie Leo Castelli, New York, en mai 1967 (Photo Rudolph Burckhardt).

autre, à cette cacophonique, à cette grotesque caserole. Sans le dire, bien sûr, puisqu'il cherche à éviter le plus souvent de prononcer des jugements de valeur, quels qu'ils soient — et même à avoir des « idées » sur les choses. Le pneu avec lequel il a emprisonné le corps de la chèvre angora de *Monogram* traduit, à lui seul, cette vision distraite, imprévue et incontrôlable dont parle John Cage à propos de Rauschenberg: « On connaît deux manières de disperser l'attention: la symétrie en est une; l'autre est la surface totale dont chaque parcelle est un échantillon de ce qu'on trouve ailleurs. Dans les deux cas, on a tout au moins la possibilité de regarder n'importe où et pas seulement là où quelqu'un a prévu qu'on devait regarder (...). Ce qui veut dire, à y regarder de près, que nous voyons comme si tout était encore dans le chaos » (1).

Plutôt que de parler d'obsolescence, de *déchet*,

ou de peinture d'un monde « obsolète », on peut donc, à propos de Rauschenberg, parler de l'itinéraire sans but d'un regard qui se porte sur toutes choses, ou de liberté d'indifférence. L'attention de chaque regardeur ne cesse, par rapport à cette œuvre, de se disperser sans cesse davantage, et c'est avec une difficulté accrue que l'on tente aujourd'hui de la cerner. Comme Rauschenberg me le disait lui-même un jour: « On fait de nouveaux tableaux par désespoir, pour échapper au connu, à la facilité, pour être un aventurier. » On écrit sur l'art pour les mêmes raisons, mais parlant de Rauschenberg, c'est avec effroi que soudain l'on s'aperçoit qu'on ne parle plus d'art, mais du vertige que suscite le réel.

ALAIN JOUFFROY

(1) *Silence*, discours et écrits par John Cage, éditions Denoël, 1970.



ONE WAY

BOOK

1

2

3

4

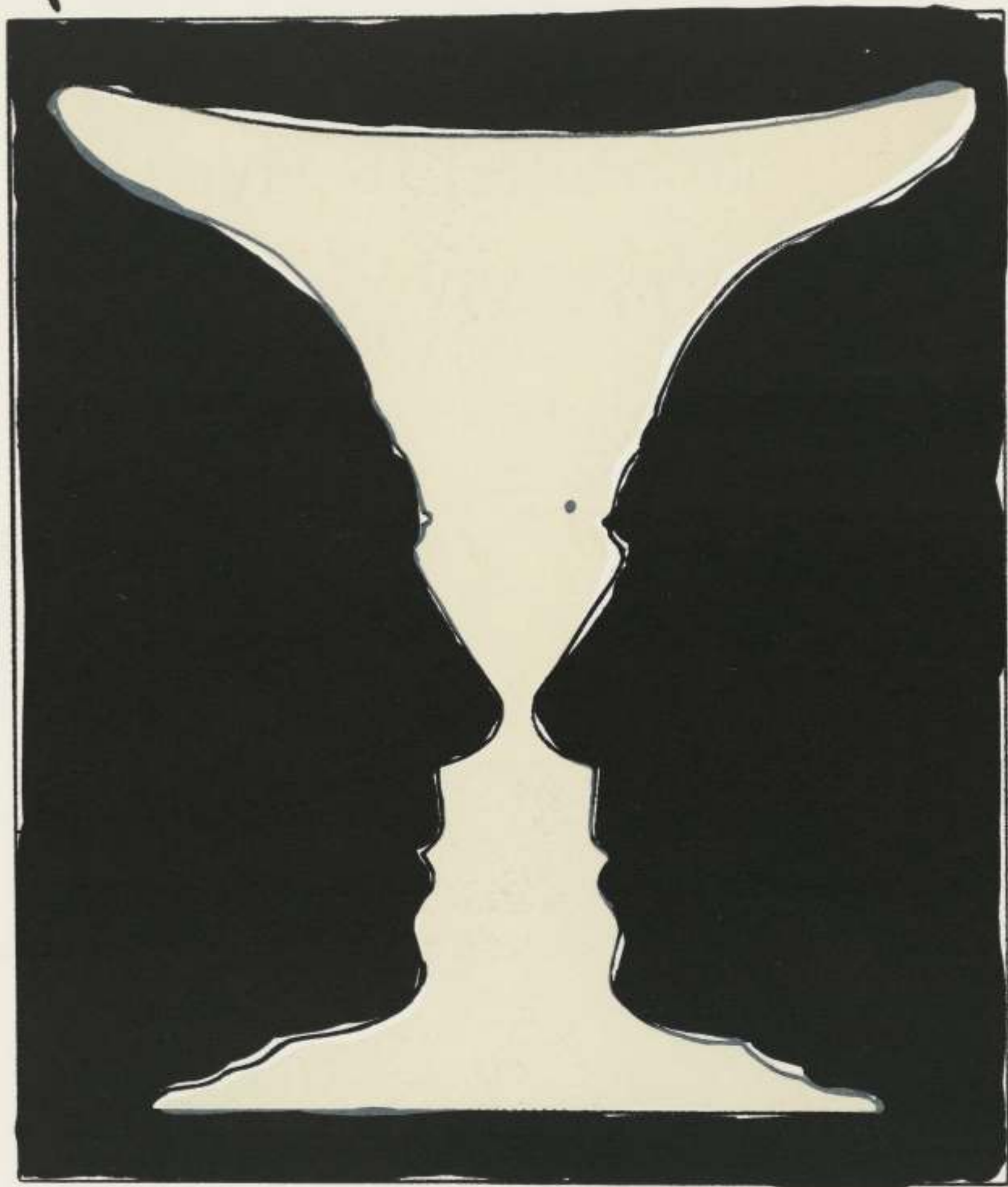
OHIO  
AU-981





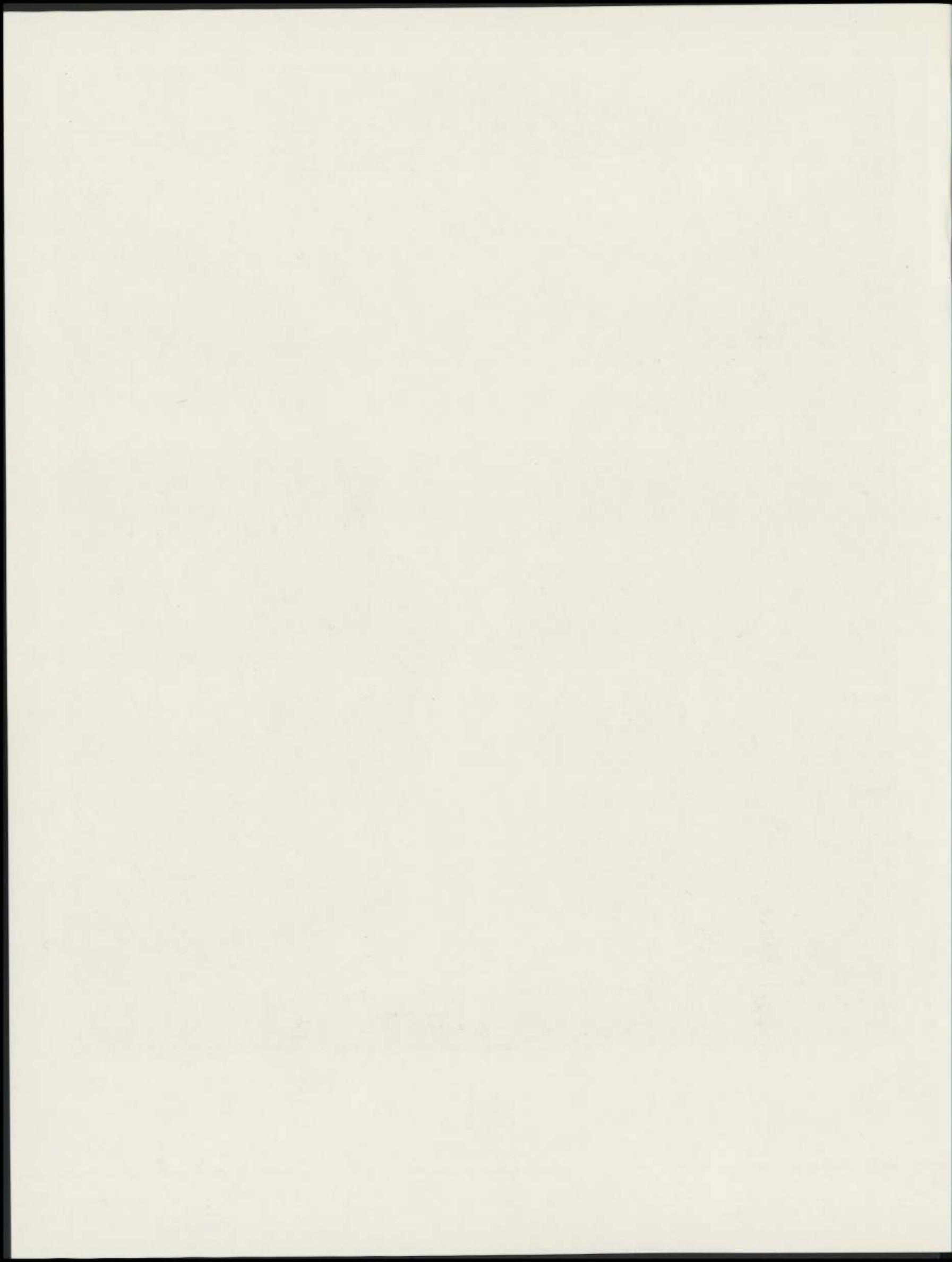
JASPER JOHNS. Cup two Picasso. ▷  
Lithographie originale pour XX<sup>e</sup> siècle.  
(Mourlot Impr., Paris 1973).





OM 73







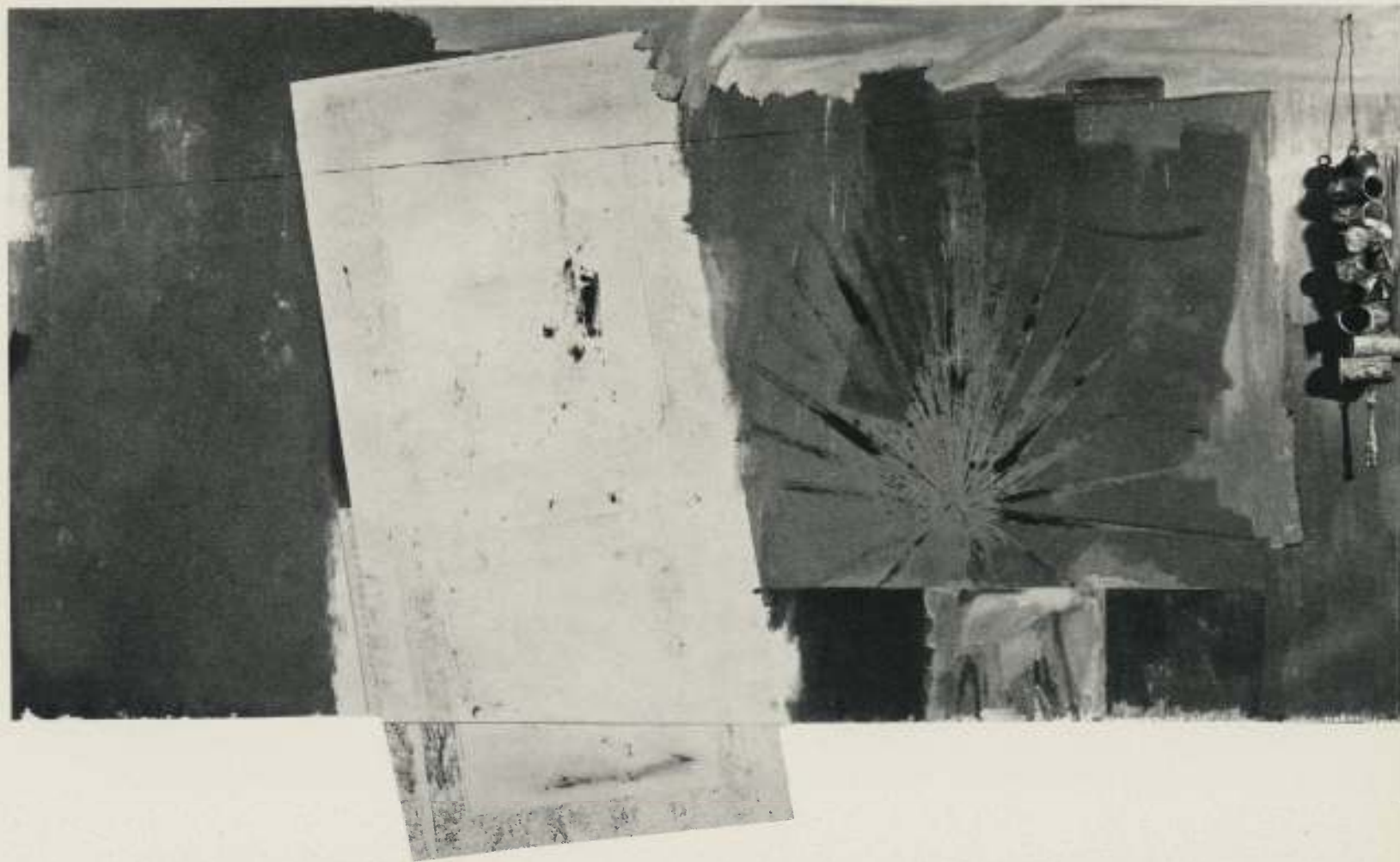
# Jasper Johns, l'incendie de l'Amérique

par Jean-Louis Ferrier

« Fixez pendant une minute le point blanc situé au centre du drapeau vert, noir et orange (en haut), puis regardez le point noir dans le drapeau gris (en bas). Supercherie! Le drapeau gris vous semblera s'embraser de tous les rouge, blanc et bleu de la Vieille Gloire. » C'est en ces termes que le numéro de « Time » du 14 janvier 1966 présentait une œuvre récente de Jasper Johns: le négatif — vert, noir et orangé — d'un drapeau américain dont la post-image imprimée sur la rétine du spectateur restituait ensuite les couleurs réelles de la bannière étoilée pour peu qu'il porte son regard sur un canevas ménagé en dessous à cet effet.

La critique de l'époque situait le tableau dans la lignée des expériences optiques sur les tons complémentaires entreprises au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, des travaux théoriques de Chevreul aux toiles néo-impressionnistes d'un Seurat. Johns lui-même s'expliquait ainsi : « Les gens savent bien que s'ils laissent tomber un verre sur le sol, il se cassera. Mais pas mal d'entre eux passent leur vie sans jamais laisser tomber de verre. Pour moi, cette peinture c'était comme laisser tomber un verre sur le sol. » Il justifiait la cassure optique par une autre cassure : celle du symbole de la nation américaine que la loi américaine interdit de profaner

JASPER JOHNS. Studio. 1964. Huile sur toile. 187 x 369,5 cm. The Whitney Museum of American Art, New York, don des amis du Whitney Museum of American Art. (Photo Metropolitan Museum of Art, New York).







JASPER JOHNS. Black Target. 1959. Cire et collage sur toile. 135,5 x 135,5 cm. Coll. part. (Photo Galerie Ileana Sonnabend, Paris).

alors que l'Amérique elle-même ne cesse de l'être impunément par son industrie qui pollue et anéantit peu à peu son territoire, ainsi que le remarque Alan Watts. Moi-même, j'y voyais l'amorce d'un nouvel illusionnisme (1) exigeant de l'œil une *réponse active*, en rupture avec l'illusionnisme traditionnel fondé d'abord sur l'enregistrement perceptif de l'image du monde extérieur, — une contre-épreuve. Et la preuve que les drapeaux de Jasper Johns n'étaient nullement les héritiers de l'urinoir de Duchamp dans la mesure où Johns se serait alors contenté de *s'approprier* le drapeau américain — comme Yves Klein s'est approprié le bleu ou César les compressions — et de l'exposer tel quel, en mimant Dada.

A cela s'ajoutait le fait que, dans cette série, le drapeau américain, au lieu d'être représenté

en trompe-l'œil comme dans une quelconque toile figurative coïncidait absolument avec son support: l'écran plastique à deux dimensions, ce qui avait pour conséquence de créer entre l'objet et la peinture de cet objet un certain nombre de courts circuits. Mais cette remarque également restait assez périphérique dès lors qu'il est devenu possible, aujourd'hui, d'apercevoir avec plus de netteté le fond du problème.

La réponse, curieusement, m'est venue alors que je visitais une exposition récente de Rothko. Pas seulement parce que les œuvres de Rothko sont, comme les drapeaux de Johns, des écrans à deux dimensions qui sollicitent eux aussi l'activité du regard, ce sont plutôt des sortes de miroirs de l'âme. Mais dans la mesure où, chez l'un et l'autre, ce qui compte d'abord c'est précisément la cas-



sure, c'est-à-dire l'abandon des valeurs chromatiques traditionnelles et la définition nouvelle qu'ils en donnent culturellement.

On sait que le profil du monde extérieur — c'est-à-dire la trame même de la perception — varie de manière considérable selon les cultures. Ainsi, les Esquimaux découpent-ils quatre unités culturelles à la place de celle que nous appelons « neige » dès lors que l'état de la neige leur impose des distinctions très fines que nous pouvons, nous, négliger sans risques graves, mais dont leur survie dépend, dans un contexte écologique des plus sévères. Il n'en va pas autrement pour les couleurs. Aulu-Gelle, au 2<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., associe le terme « rufus » que nous traduirions par « rouge », à la fois au feu, au sang, à l'or et au safran, tandis que Virgile se servait d'un terme comme « cœculus » lié d'habitude à la couleur du ciel pour définir la coloration « verdâtre » du cheval. Umberto Eco qui rapporte ces exemples attribue le flottement chromatique de la culture latine finissante à l'influence d'autres cultures venues en perturber le champ perceptif. Et quand la civilisation européenne, dans la suite, analyse le spectre solaire, le découpe en unités, donne des noms à ces unités et exprime leur longueur d'onde en millimicrons, l'impact historique et social demeure aussi important, à tel point que seul un scientisme naïf peut faire croire à une quelconque objectivité visuelle.

Aussi n'est-ce pas par leur thème bourré de connotations politiques et économiques qu'il convient d'aborder les drapeaux de Jasper Johns, car ces connotations, s'ils étaient peints en trompe-l'œil — ou pas peints du tout et imposés au spectateur en tant que ready-mades —, ils les contiendraient aussi. Mais par ce qui, toujours, est passé sous silence et se retrouve pratiquement partout dans les œuvres de Johns: leur aspect bonnardisant.

La petite histoire veut que Bonnard, jamais satisfait de ses tableaux, soit allé jusqu'à pourchasser certains d'entre eux dans les musées afin de modifier encore quelque touche en cachette, muni d'un pinceau et d'une boîte de couleurs. Ce qui fit dire à Matisse quand il apprit la nouvelle de sa mort: « Il n'a jamais su poser un aplat ». En réalité, ce que poursuivait Bonnard à la suite de l'impressionnisme qu'il avait conscience de pousser jusqu'à ses ultimes conséquences, plus que l'expression de la nature — arbres en fleurs et nuages violets, etc. — n'était-ce pas, à travers elle, un découpage nouveau, inédit, du continuum chromatique? Quand on mélange optiquement les sept tons fondamentaux isolés par Newton et qu'on en épuise toutes les combinaisons, on arrive à cent quatre-vingt-huit mille nuances perceptibles, paraît-il. La touche de Bonnard s'inscrit dans les infimes interstices de ces nuances, pour en faire éclater jusqu'aux plus petites unités. Elle est un acte insurrectionnel, une révolution permanente introduite au centre des valeurs perceptives jusque-là reconnues en Occident. Cela explique qu'il ait repris sans cesse ses peintures, qu'il ait

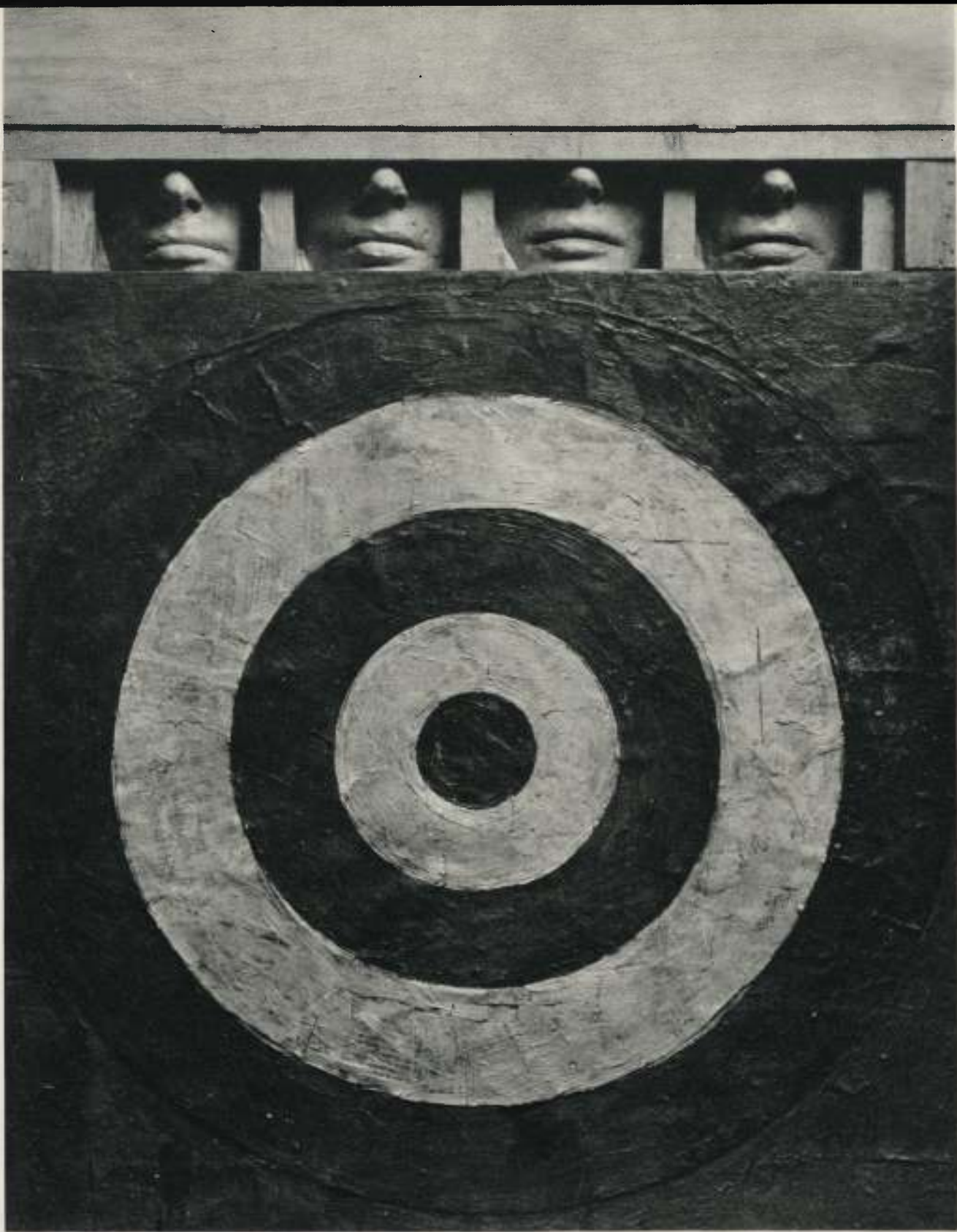
pu n'être jamais content. Ce qu'on appelle communément l'analyse des sensations n'est pas autre chose, me semble-t-il, qu'une entreprise réitérée de reclassement du réel.

A l'exposition « Documenta 5 » qui a eu lieu pendant l'été 1972 à Kassel et qui célèbre avant tout l'avant-garde actuelle, une salle s'ouvrait avec un des drapeaux de Jasper Johns, exécuté déjà en 1954. Hué à l'époque comme l'expression du patriotisme yankee le plus obtus, il est devenu aujourd'hui, à son tour, un symbole. Non pas de l'américanité, de sa puissance militaire et financière, de son haut niveau technologique, mais de

JASPER JOHNS. Numbers. 1957. 17,6 x 13,2 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris. (Photo P. Golendorf).







JASPER JOHNS. Target with Four Faces. 1955. The Museum of Modern Art, New York (Photo Galerie Ileana Sonnabend, Paris).

la situation de crise de l'Amérique et, plus encore, du malaise de l'ensemble de notre société. Ce n'est pas l'art, à l'inverse de ce qu'on a dit, qui a amené Johns à peindre des drapeaux sensibles comme des Bonnard. Ou alors, si c'est l'art, il faut le comprendre ici, dans son surgissement même, comme une force contestataire, à l'opposé de toute notion de beauté.

J'ai mentionné, en commençant, Alan Watts.

Voici ce qu'il écrit : « En l'an 2000 après Notre-Seigneur Jésus-Christ, les Etats-Unis d'Amérique auront cessé d'exister. Ce n'est pas là une vision prophétique dictée par quelque autorité surnaturelle, c'est une prédication qui a des chances raisonnables de s'avérer. Les Etats-Unis d'Amérique, cela veut dire deux choses totalement différentes. D'une part un territoire physique déterminé, situé en majeure partie sur le continent nord-amé-





JASPER JOHNS. Field Painting. 1964. Huile sur toile avec bois et objets. 96 x 183 x 10 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris (Photo Shunk-Kender).

ricain, et dont la physionomie géographique comprend des lacs, des montagnes et des rivières, une atmosphère et des nuages, des plantes, des animaux, et des hommes. D'autre part, un Etat politique souverain, confronté à tous les Etats souverains qui rivalisent sur l'étendue de notre planète. La première acception du terme est d'ordre concret et matériel, la seconde, d'ordre abstrait et conceptuel » (2). De cet antagonisme, il déduit la disparition de toute forme de vie sur le continent nord-américain. Par pollution, contamination des eaux, guerre nucléaire ou biologique, affrontement racial, asphyxie progressive des grandes villes, paralysie des centres de transport et de communication.

Aussitôt, l'ambiguïté des drapeaux de Johns s'en trouve éclaircie. Ils sont la mort du concept, l'incapacité historique du concept et de la réalité de se recouvrir, la menace qui en résulte, et c'est dans le but de nous en avertir que Johns casse le concept, c'est-à-dire corrode, travestit la bannière étoilée. Elie Faure voyait dans Bonnard une forme décadente de la peinture, contredisant la Renaissance, un peu comme la sculpture hellénistique contredit Phidias et Praxitèle. Parce qu'il tenait pour primordiales les valeurs classiques. Le rapprochement cesse dès lors de surprendre: Bonnard plus Duchamp, voilà Jasper Johns.

Max Kozloff, son exégète, esquisse un autre rapprochement, avec les tableaux de Magritte dans

lesquels les êtres et les choses, comme « l'américan way of life » dans les drapeaux gris de Johns, sont fossilisés. On pourrait aussi penser à Ubac qui fit, dans les années trente, des fossilisations de la Bourse et de l'Opéra de Paris, de la Tour Eiffel. Si l'on dépasse le plan formel, somme toute secondaire, cependant, les drapeaux de Johns sont plus proches encore des anamorphoses, ce contre-système par lequel, pendant plusieurs siècles, le maniérisme s'est exprimé. Comme le spectateur devant « Les Ambassadeurs » de Holbein est touché alternativement par la splendeur terrestre qui se déploie dans la toile et gêné par l'anamorphose d'un crâne qui flotte sur cette splendeur, au premier plan, le spectateur de Johns est enchanté et troublé également, dans un même mouvement perceptif par ce qui vient exciter sa rétine. Ici comme là, il est précipité dans le hiatus de deux définitions contradictoires — conformiste et inquiète — d'une réalité unique mais qui se métamorphose selon l'angle sous lequel on la regarde. Supercherie, ainsi que le remarque le numéro de « Time » du 14 janvier 1966! Mais pas dans le sens où il le dit puisque les drapeaux de Jasper Johns, loin d'évoquer la Vieille Gloire, sont embrasés parce que déjà ils brûlent. Et que, tous, nous brûlons avec eux.

JEAN-LOUIS FERRIER

(1) *La forme et le sens*, Denoël 1969, pp. 165 à 171.

(2) *Matière à réflexion*, Denoël 1972, p. 15.



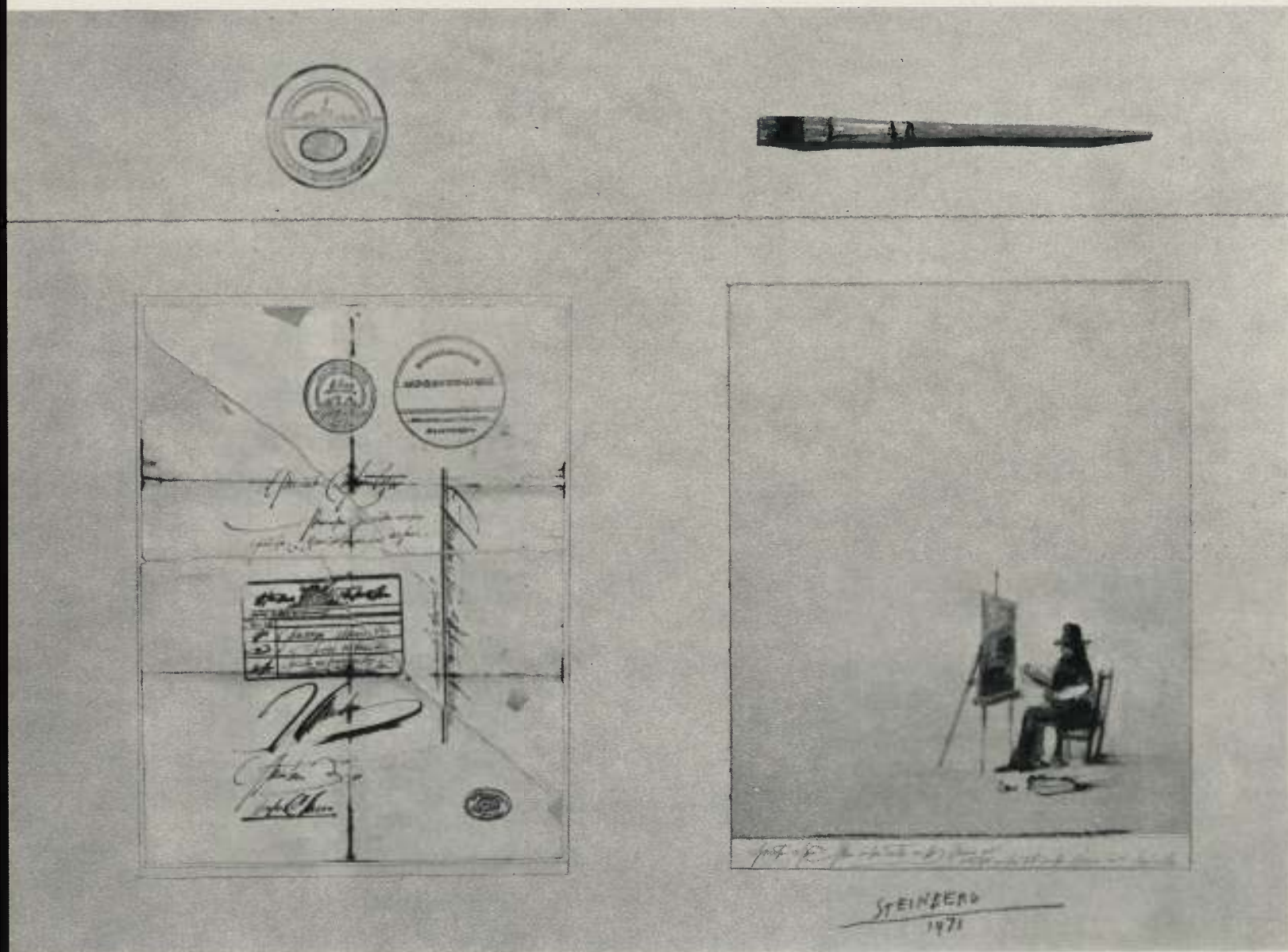
# Steinberg et la société anonyme

par Jacques Dupin

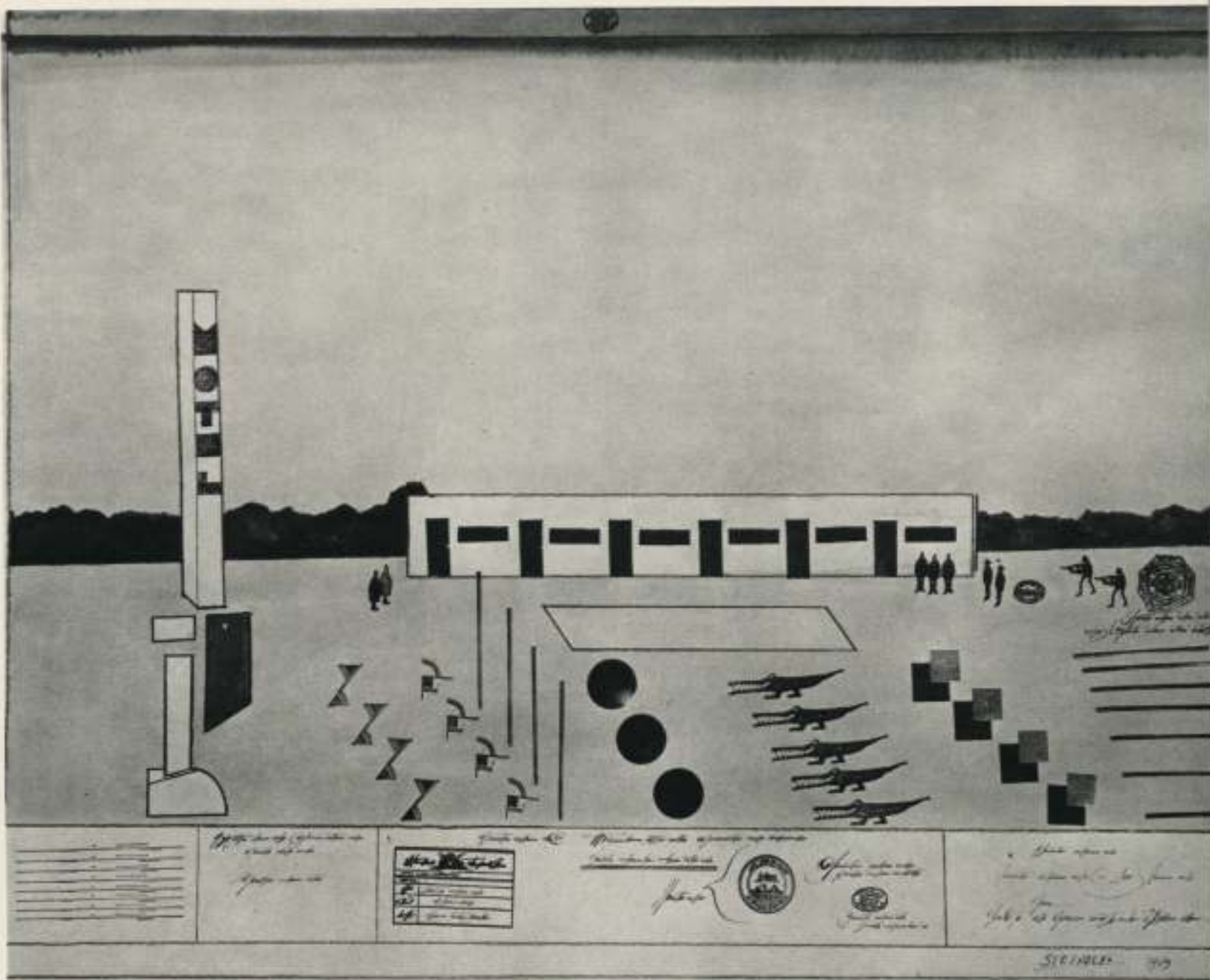
Il bride la main pour être plus sûrement l'œil qui capte et qui fixe, qui intériorise, qui passe au crible, qui fait surgir le rapport inattendu, l'étincelle du court-circuit. Délaissant sa ligne, il parodie, pour prendre, pour comprendre. Il remonte l'histoire de l'art, en démonte les pièces

et les rouages, et ressuscite, en retrouvant le style de chacun, Van Gogh ou les Fauves, les Cubistes, Mondrian, Picasso, l'Expressionisme abstrait. Mais la démarche de Steinberg, en ce domaine, est à l'opposé de celle des peintres, — Picasso par exemple devant les *Ménines* —, qui s'emparent

STEINBERG. *Relics*. 1971. Collage sur bois. 46 x 63 x 1,9 cm. Sidney Janis Gallery, New York (Photo Geoffrey Clements).







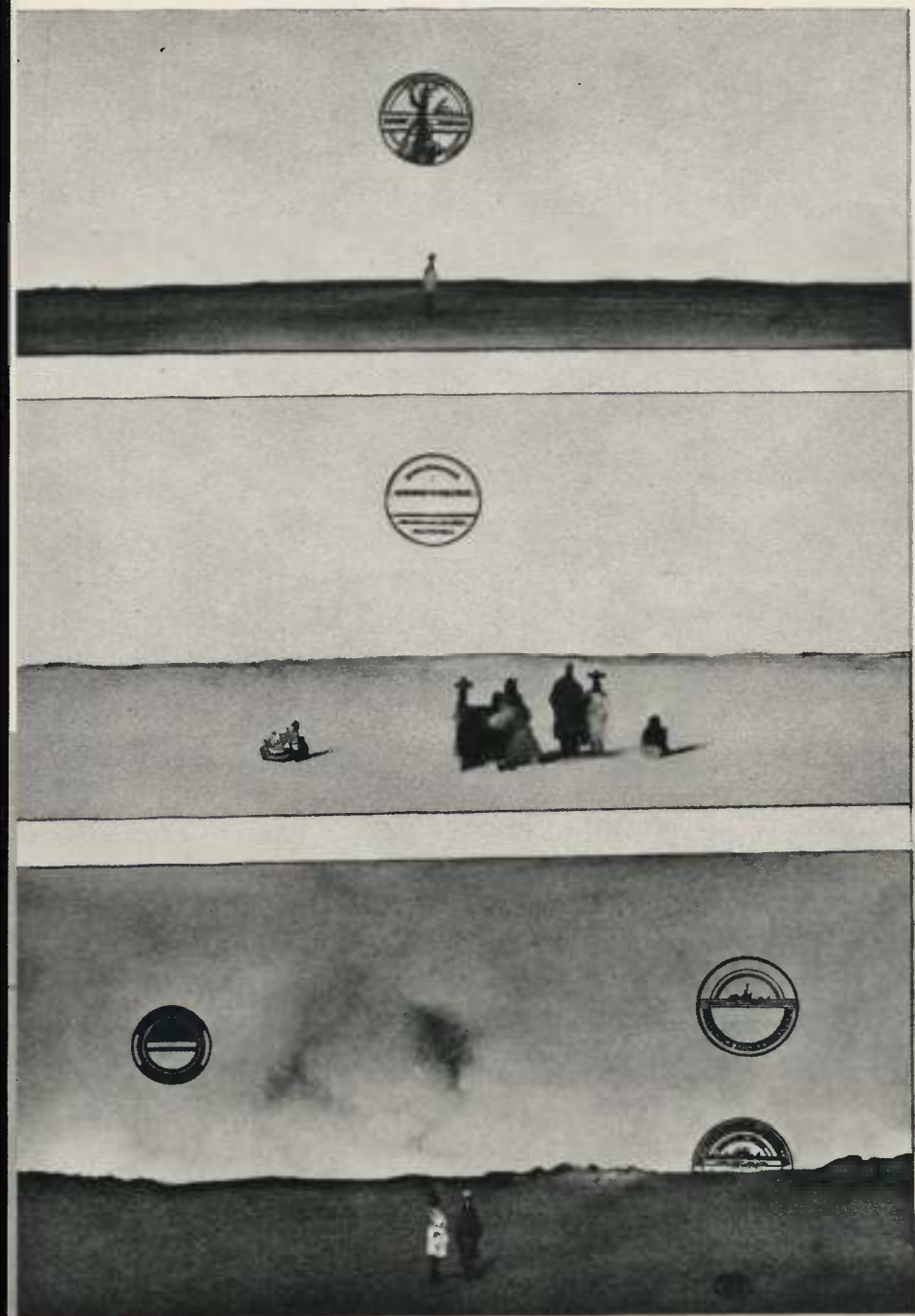
STEINBERG. Motel. 1969. Encre, gouache et tampons. 58,5 x 73,5 cm. Sidney Janis Gallery, New York (Photo Geoffrey Clements).

d'une œuvre célèbre pour l'interpréter selon leur vision, pour tenter l'épreuve et tenir le pari de la traduire dans leur propre langue. Les visées de Steinberg sont autres; il s'efface en imitant, réinvente écriture et technique, veille à leur fonctionnement, à leur fidélité. Par nécessité et calcul, il doit respecter le modèle et le faire entrer vivant dans son jeu. Il s'écarte en cela de la pratique picturale pour s'inscrire dans la tradition des écrivains qui, de Flaubert à Proust, et surtout de Joyce à Ezra Pound ont usé de l'emprunt ou fait du pastiche un genre supérieur. L'imitation n'est alors que le maillon d'une chaîne, la partie d'un tout, l'étape d'un voyage, et la nature de l'entreprise suppose que chaque maillon soit façonné selon ses propres lois. Il s'agit en somme de dé-

couvrir ou d'apporter une signification à un ensemble hétérogène. Steinberg se déplace dans ce no man's land introuvable qui séparerait littérature et peinture. Là, se perdant pour se trouver, il pourrait tenir deux rôles à la fois, celui de l'auteur d'Ulysse, dominant l'écriture et l'égarément de chaque journée, celui de Bloom allant à la découverte de soi et du monde dans la métamorphose de chaque lieu de l'itinéraire.

De dessin en tableau, devant chaque proie, il s'agit de connaître, c'est-à-dire de lier, de s'emouvoir mais aussi d'éloigner, de déboulonner, de situer chacune à sa juste place, dans sa case, sur l'échiquier du temps. Avec toutes les manières qu'il fait siennes, il mine l'autorité, il retourne contre elle ses propres armes. Mais il réactive





STEINBERG. 1971. Huile sur papier. 76 x 51 cm. Sidney Janis Gallery, New York (Photo Geoffrey Clements).

surtout les styles de rupture, ceux par lesquels la société se donne de l'air, prolifère et se perpétue. Lui, Steinberg, boucle la boucle. Car faire coexister dans l'espace d'une feuille les apparences successives d'une mue perpétuelle, c'est encore épuiser toutes les transformations possibles et les enfermer dans un seul système de lecture. Juxtaposer les styles, c'est faire éclater les conventions respectives sur lesquelles ils reposent; démontrer que chacun ne détient qu'une parcelle, qu'un moment de la vérité et de la sensibilité, de surcroît compatible avec les autres, malgré la dissonance et les protestations. Chaque style n'est pas si exclusif, ni si absolu; c'est un mode d'accès, éphémère

et relatif, à la réalité de son temps. Et Steinberg interprète les interprétations, ajoutant une interprétation de plus qui conjugue les précédentes en un précipité corrosif et salubre.

La nature copie l'art, l'a-t-on assez répété; ici, même le regardeur est contaminé; il s'allume aux couleurs des fauves, ou s'articule en facettes cubistes, ou se mondrianise en austères carrés... Comment échapper aux projections stylistiques, c'est-à-dire à la tyrannie du Musée? Certes pas en les contournant, mais en les imitant, en les ressasant, et en les épuisant, en les entrechoquant sous le soleil de la famine. L'indigestion de culture, on le sait, reconduit au chromo, au cliché, c'est-à-dire à la pire sans doute, mais à la moins pernicieuse, à la plus manifeste des conventions qui se détruisent.

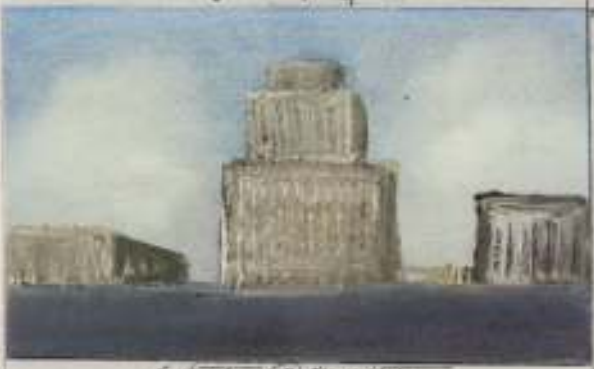
Seuls échappent à la féroce question les yeux et la personne du questionneur, cet ensemble de réactions qu'il ne peut évincer ni abstraire, son autoportrait en quelque sorte et l'autobiographie que de feuille en feuille il rédige et auquel tout événement docilement se subordonne. Aussi ne pousse-t-il pas jusqu'à son terme la destruction qu'il ébauche et refuse-t-il la perspective apocalyptique que tant d'autres caressent. Il maintient, avec toute sa force et sa ruse, d'une main, au bord du précipice, ce que l'autre main y rejette. L'instinct de conservation, de soi, et de l'espèce, le conduit à ne condamner qu'avec sursis. C'est dire qu'il aboutit à une éthique, au partage du bon grain et de l'ivraie.

Abordant la peinture, Steinberg se trouve donc confronté avec une vision particulière à un mode de représentation. Il lui faut choisir sa manière de peindre avant sa manière de voir, ou les aborder toutes, les utiliser de concert ou en concurrence, et ainsi, faire ressortir, ou éclater, la relativité de tout langage et le parti pris qui le fonde. S'il fait la critique de chaque style, et de toute peinture, il critique également la réalité elle-même qui ne peut accéder à la toile que par le truchement d'un code. Chaque manière de représenter, et de voir, un objet, un visage, un morceau de nature, est arbitraire, est légitime, à la condition de satisfaire à sa logique propre et aux règles du langage. Tous les rapprochements incongrus, les métamorphoses et les sautes de style qui constituent l'arsenal de l'humour dans ses dessins ne procédaient pas d'une autre méthode. C'est en parodiant toutes les écritures et en réalisant des rapprochements explosifs qu'il ajustait ses coups et faisait mouche. L'attentive et scrupuleuse distance produit des faux plus vrais que le vrai, des faux qui trahissent, aux deux sens du mot, par un raccourci significatif, la « chose », dans ses moindres particularités que, pour un instant, il vise.

Les peintures de paysages et les cartes postales, d'où vient leur pouvoir ambigu? C'est le paysage de convention, abordé sous l'angle parodique, mais retrouvant à travers les mauvais traitements et les atteintes de la tenaillante ironie, quoi, rien,



*Les fonts de la place de la Bastille*



*Les fonts de la place de la Bastille*

Document with a circular stamp at the top, a table with handwritten entries, and a signature at the bottom.


*Steinberg*

*Château de la Bastille*



*Château de la Bastille*

*Château de la Bastille*  
*Château de la Bastille*  
*Château de la Bastille*



STEINBERG  
1970

Two panels: the left one contains handwritten text and a small circular stamp; the right one contains a sketch of a face.

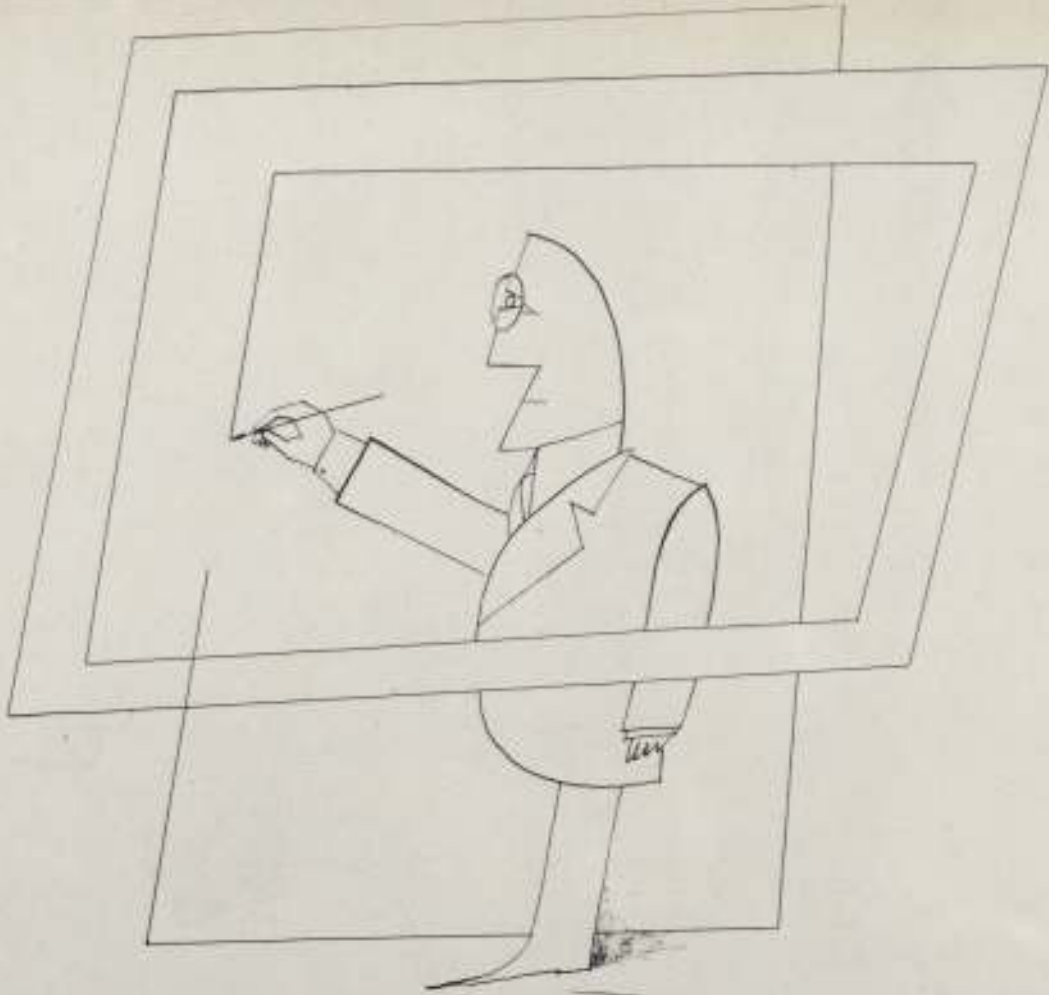
*Château de la Bastille*  
*Château de la Bastille*



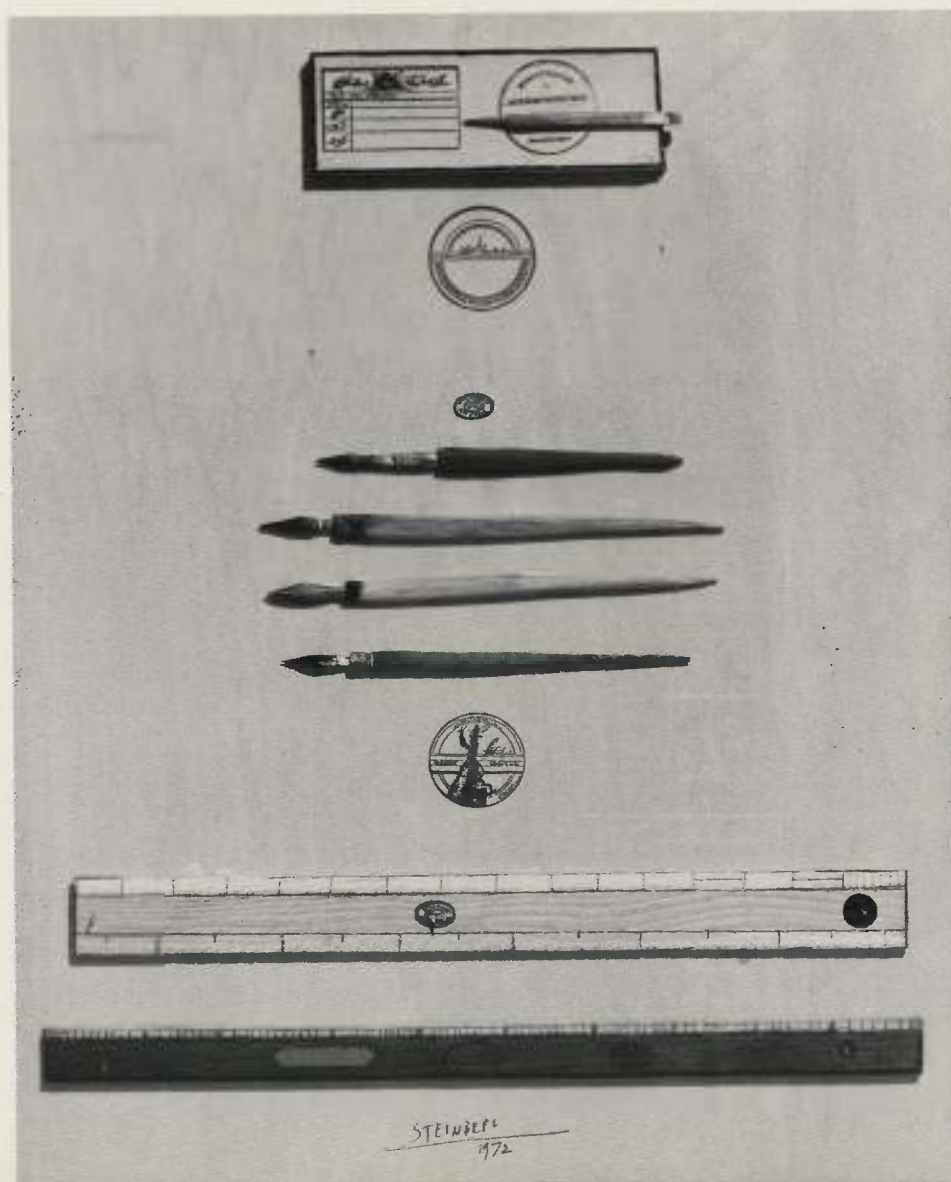
*Château de la Bastille*  
*Château de la Bastille*







STEINBERG. False Space II. 1966. Encre. 36,5 x 58,5 cm. Galerie Maeght, Paris (Photo Claude Gaspari).



STEINBERG. Drawing Table. 1972. Bois polychrome. 79 x 56 x 4,5 cm. Sidney Janis Gallery, New York (Photo Geoffrey Clements).

STEINBERG  
1972



tout l'espace, et la lumière simple. Et la nudité, la solitude poignante de la terre et du ciel affrontés, de part et d'autre de cette ligne de partage enflammée, le vieil horizon nostalgique qui borne l'étendue et définit, mais comme en reculant sans cesse, notre terrestre séjour. Secourable et magnifique horizon grâce auquel notre petite taille, notre anémique silhouette paraissent un prodige d'énergie verticale. Mais encore fallait-il le réduire, ce paysage, aux deux plages superposées de couleurs, à l'élémentaire opposition, au débat silencieux qui se perpétue dans la conscience de l'homme depuis qu'il a osé se dresser sur ses membres inférieurs, et qu'il marche.

La carte postale, c'est la plus courante, la plus circulante et la plus répandue des œuvres d'art. C'est là qu'il fallait trancher, bien sûr, avec les pinces crustacées de l'humour, c'est là qu'il fallait intervenir et peindre le faux pour faire éclater le vrai. A travers leurs alignements, et les illisibles paraphes qui les authentifient, Steinberg fait tranquillement, — mais dans cette opération quelle charge explosive de sens et de non-sens, — la parodie de la parodie du paysage. Cette carte réamorcée, c'est la minuscule machine infernale qu'on glisse au petit jour sous la porte de l'homme tranquille. Si vous dormez sur l'oreiller des conventions, vous vous réveillerez en sursaut sur un lit de cailloux, et finis les beaux rêves dans la plume. Mais si vous êtes un tourmenté, un morcelé déjà, une victime précoce de la prochaine explosion, vous trouverez un arôme de fraîcheur, un baume, un réconfort dans ce tiroir à double fond qui s'ouvre. Car la parodie de la parodie vous rendra l'initiale sensation naïve du paysage que vous aviez perdu de vue.

Délaissant sa ligne, et même celle des autres, Steinberg compose toute une série de scènes, de paysages, de natures mortes et de portraits (on voit qu'il ne perd pas de vue les genres fixés par l'Académie, mais pour les porter à quelles extrémités?) en utilisant exclusivement le rubber stamp, le tampon de caoutchouc, l'instrument par excellence de l'oppression bureaucratique. Dans sa facture froide et impersonnelle, c'est l'écriture de la société anonyme et de l'administration sans visage. Ce sont des villes, des foules, des défilés de personnages identiques alignés et canalisés par les lignes droites des clôtures, des façades, des barrières, c'est-à-dire des interdictions, des conformismes, des commandements imbéciles et inflexibles. Une succession monotone de barreaux, de fenêtres, de toits; des entassements de cachets pour seules éminences; une répétition à la chaîne d'éléments préfabriqués qui suggèrent de manière hallucinante le vertige de la dépersonnalisation dans les sociétés contemporaines, l'oppression quasi concentrationnaire mais dédramatisée de nos villes, le conditionnement et l'aliénation des hommes, leur réclusion dans des enclos ou leur alignement pour la parade. Le rubber stamp, c'est le signe et la réalité de cette oppression, par la fastidieuse répétition de l'identique.

Une accumulation de sceaux, de lignes, d'éléments conformes à la loi d'uniformité qui régit cet univers. C'est ainsi qu'ici, ou n'importe où, aujourd'hui déjà, si nous n'y prenons garde, s'édifient les prisons, les casernes, les bâtiments administratifs, où nous avons notre place et notre matricule; c'est ainsi que prolifère l'hydre bureaucratique, s'appuyant sur les monstres technologiques, les fusées, les ordinateurs, et sur les monstres anciens, églises, armées, institutions et fossiles culturels de toutes espèces, pour nous réduire en fiches, en formules chiffrées, nous embaumer vivants dans des dossiers surchargés d'inscriptions illisibles, de cachets, de tampons, de l'hébétude simplificatrice du rubber stamp mainte et mainte fois apposé.

Toute vie est oblitérée, pour les individus minuscules, uniformes, endigués, endoctrinés, estampillés. Tout espace est recouvert de paraphes, de seings et de contreseings, d'empreintes digitales et d'aveux extorqués par la nouvelle inquisition c'est-à-dire tout le monde. C'est le règne de l'inscription anonyme et du compte-rendu, l'accouplement royal de la fiche et du dossier.

Et l'instrument qui accuse et dénonce, le rubber stamp, ne s'arrête pas en chemin. Il fait surgir la tête simplifiée du militaire, fait résonner la guitare de la nature morte et s'égaille dans le paysage déshumanisé par excès d'humanisation. Rien ne saurait lui résister. Car toute l'imagination est ravagée par le cancer de l'homme aliéné. Et toute chose soumise à la codification castratrice du tampon.

Steinberg, devant le paysage ou le portrait, construit et détruit son faux chef-d'œuvre, de manière à creuser un vide, à laisser un manque, celui de la réalité désirante et désirable, comme entre deux pôles hostiles, par leur rapprochement, l'étincelle éblouissante, ou entre deux propositions contradictoires, la déflagration. Steinberg se laisse prendre au jeu de la peinture. Il feint de s'y laisser prendre pour mieux nous attraper. Peut-être, à la fin, nous attrape-t-il parce qu'il s'est laissé prendre? Il rencontre la dialectique du peintre et du modèle et glisse dans ce jeu de miroirs dont on ne peut se délivrer en les traversant mais en les faisant voler en éclats. Il use de la répétition, de la variation. De la répétition calculée, et de la variation minime, de l'altération subtile, du gauçhissement pervers. Tout s'écroule et rien n'a tremblé. Une chaîne propage, en chacun de nous, de proche en proche, son impassible explosion. L'électricité circule, le rire éclate, l'envers et l'endroit coïncident. Dans les débris de l'Histoire, les décombres du Musée, les gravats de la ville et la poussière du paysage, un peintre a planté son chevalet et rétabli la nature sur ses frêles pilotis. Pour celui-ci, même le rire est un masque.

JACQUES DUPIN



# Les secrets de Richard Lindner

par Wade Stevenson



Une femme monstrueuse qui paraît s'être épanouie dans une chambre pareille à une cellule de prison; corset, jarretières, bas, des choses faites pour retenir, accrocher, attacher, appâter; des pièges habiles; des costumes qui dissimulent ou révèlent des identités informes ou frustrées; une profusion de masques, de cagoules, de lunettes de soleil; le perroquet; des cibles et des jouets; tout un déploiement rutilant de valeurs secrètes communiquées aux objets par les fabriques souterraines de l'imagination; des attitudes impénétrables, indéchiffrables; des espaces peuplés de solitudes fortement scellées, de silhouettes liées à — ou convergeant vers — quelque mystère angoissant; une procession de rites silencieux sur le point d'être célébrés; des adolescentes aux longs cheveux nattés, tenant à la main des cerceaux de couleur; une atmosphère théâtrale, aussi somptueusement tissée d'aspects réels et mythiques de la vie urbaine contemporaine que privée et personnelle dans ses profondeurs; un enfant aux jambes éléphantiques prises comme des blocs de ciment dans d'énormes bottes et plaisamment combinées à une ingénieuse machine infernale; d'autres enfants, effrayants d'indépendance et de liberté; un univers où le désir le plus subversif voisine partout avec l'ordre et la loi, le flic avec la putain, la médaille avec le sein; un érotisme à hurler, presque impossible à force de tension, efficace comme une massue enveloppée dans du velours, marquée à l'emblème des Indiens d'Amérique et immatriculée *Love*.

Ce ne sont là que quelques images du monde pictural de Richard Lindner. Ses tableaux ont généralement trait aux prolongements et aux manifestations du corps dans l'espace, qu'il s'agisse de représentants de l'autorité (policiers, rois, académiciens), de rêveurs (spectateurs, étrangers, visiteurs) ou de femmes présentées dans les costumes les plus variés et sous d'extraordinaires déguisements. Pour user d'un langage à la mode, on pourrait dire que ses tableaux sont des codes qui demandent constamment à être déchiffrés; le fait est qu'ils le sont. Peu de peintres sont plus « lisibles »





RICHARD LINDNER. *And Eve*. 1970. Huile sur toile. 200 x 175 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

que Lindner, ou plus engagés dans les concepts, et cependant son œuvre peut encore être considérée comme un monument de mystère et de secrets, de mystères de la libido qui investit tout le corps et le met en action. En effet, elle n'est pas seulement chargée de désir et des manifestations du désir, elle en est gonflée. Les jambes sont souvent tumescents; les seins sont braqués comme des revolvers. Les personnages, littéralement embaumés dans leur propre image, comme des acteurs, sont cependant moins déchirés par leur mécanisme intérieur que par cette machine sociale qui les entoure, et qui a pulvérisé leurs corps au point de les transformer en masques polis, étincelants, subtilement anonymes.

Mais c'est le conflit entre ce que les tableaux ne

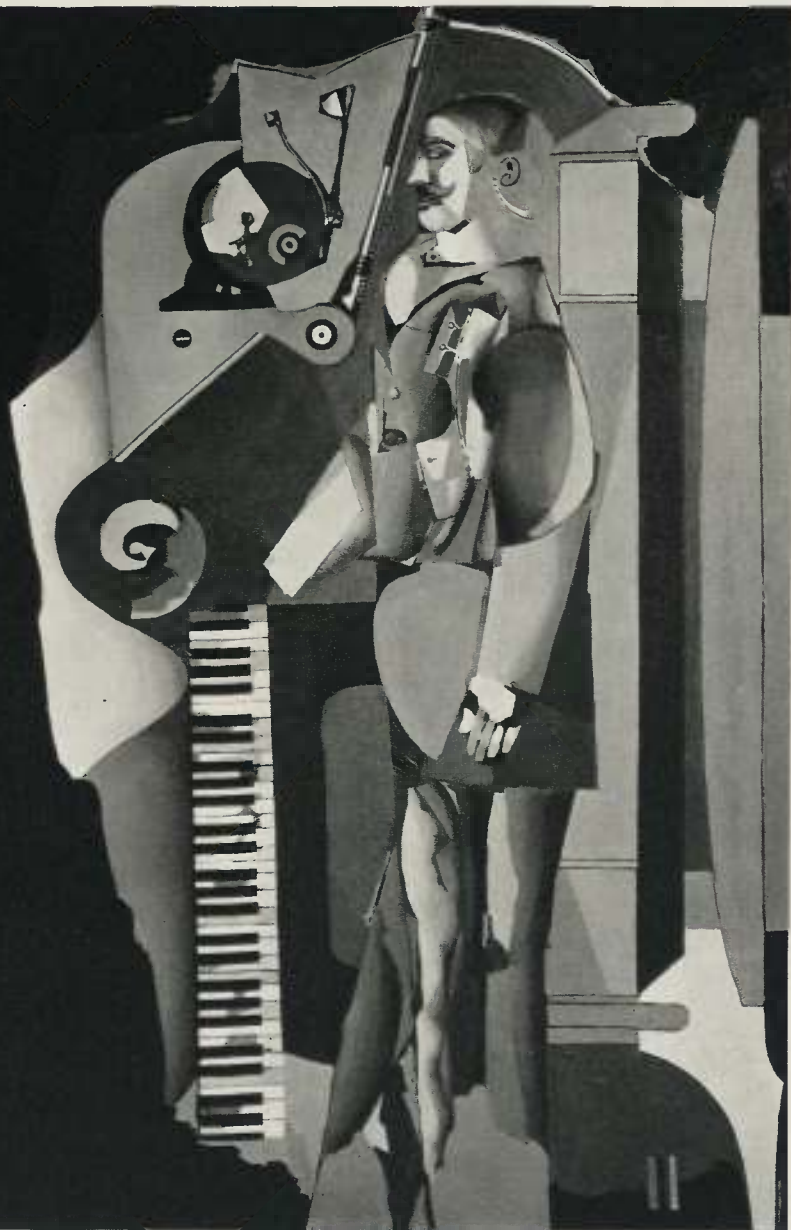
disent pas, ce qu'ils gardent secret, et leurs surfaces hautes en couleurs, aux structures fermes, qui crée la tension; nous sommes comme rivos à une scène où se déroulerait le drame du flux et de l'immobilité, c'est-à-dire le flux du désir — ou de son contraire, la peur — glacé et court-circuité dans les personnages. Solitudes diverses, faites de puissance, d'amour, de sexe et de rêves, que celles qui nous sont montrées, comme le sont aussi bien la violence, une dureté totalement dépourvue de sentiment, qui peut sans doute se traduire aussi par la solitude, moulée dans des formes bien définies, et presque tranchées, émergeant graduellement, de plus en plus isolées, changeant les hommes en silhouettes, en véritables ombres d'eux-mêmes, et les femmes en portraits détournés, en



mannequins, en poupées ou en images. Les personnages de Lindner sont construits avec la précision méthodique de l'horloger, et ses œuvres, leurs daniels, leurs graphiques, leurs poulies et cordages, nous rappellent que Richard Lindner s'est forgé une idée du corps comme *machine désirante*, jusque dans ses conséquences les plus passionnantes.

Nuremberg, sa ville natale, par son atmosphère féerique, tamisée, nous fournit la clé d'un autre aspect essentiel de son œuvre: la tendance de ses personnages à se multiplier et à se développer dans un espace clos; ils ont souvent l'air bouffi (comme dans *The Corset*, de 1954, et *Boy with Machine*, de la même année). En fait, la plupart de ses figures sont des monstres, parfois déguisés de telle sorte qu'ils puissent échapper à l'horreur de leur intime vulnérabilité, de leur être nu, solitaire, sans défense. Mais dans leur hâte d'échapper à

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



toute agression, dans leur besoin schizophrénique de se camoufler, de se dissimuler, soit pour éviter la souffrance, soit pour devenir leurs propres prédateurs, ils atteignent à l'extrême opposé : à une rigidité mystérieuse et inanalysable. Souvent aussi, ils semblent sur le point de mettre en mouvement quelque chose, d'entrer en communication avec l'extérieur (par l'intermédiaire du téléphone, d'un jouet, d'un cerceau, d'une femme), ou tout près d'être eux-mêmes touchés. Mais cela n'a pas lieu, il se produit une rupture. Nous assistons à une amorce de mouvement et à son arrêt, quelquefois simultanément: de là une sensation d'immobilité gigantesque.

Que fait Lindner, sinon nous introduire dans le domaine de la *beauté répulsive*, où seules la libido, la violence et la fantaisie ont quelque chance d'être vraies, où les enfants sont plus adultes et plus pervers que les adultes eux-mêmes et où les hommes ne sont que des clés qui tâtonnent désespérément à la recherche de la serrure qu'est le ventre d'une femme.

Cependant, quel que soit le thème choisi, ses compositions obéissent à la pure rigueur, à une précision qui en fait presque des productions plutôt que des expressions. Ses premières œuvres sont généralement de petit format, plus remplies de détails, plus empreintes de douceur et d'un caractère plus introspectif par leur tonalité que ses œuvres plus récentes, plus dures, celles de « New York », de dimensions plus importantes, où, s'il reprend les détails et les motifs de ses premiers tableaux, c'est pour les isoler et les faire en quelque sorte exploser, ou leur faire subir des modifications, le trait devenant progressivement plus géométrique, schématisé, iconique, et les couleurs plus vives et plus chaudes.

New York a catalysé l'expérience de Lindner, d'une façon remarquable. Celui-ci n'a jamais utilisé pour eux-mêmes les emblèmes, signes et autres produits de la culture populaire, mais il a pris dans New York ce qu'il a trouvé de plus excitant sur le plan visuel, ses proportions, sa lumière crue, sa dureté et ses affiches, et, sur le plan mental, ce qui pour lui était le plus captivant: son ambiance, sa mythologie, ses gangsters, ses grands magasins et sa culture populaire, pour les combiner avec les images de son passé (Berlin, le théâtre) autant qu'avec ses héros personnels (Lulu, Louis II le roi fou) et créer un mélange unique, d'une teneur idiomatique très puissante et cependant parfaitement assimilée, qui permet de reconnaître en Richard Lindner l'un des rares peintres authentiques d'aujourd'hui, un artiste de valeur internationale, un grand maître.

Ses tableaux partent presque toujours du général pour aboutir au particulier; ses figures sont des prototypes, symboles aisément reconnaissables. Il s'agit ici encore d'une technique empruntée à Brecht et aux bandes dessinées, technique qui crée à la fois le détachement et l'ambiguïté. Par exemple: ses femmes nous sont-elles représentées — luxuriantes amazones, tigresses bondissantes,



créatures caricaturales ou habiles dans l'imposture — telles que nous souhaitons secrètement qu'elles soient, ou telles qu'elles se souhaitent elles-mêmes? En effet, elles font moins souvent figures de victimes que de travestis d'une féminité exubérante — ambiguïté qui, bien entendu, ne fait qu'accroître le riche éclat de la surface peinte, l'impact visuel des images. Finalement, tout autant que comme symboles, ses figures doivent être interprétées comme signes, comme le chiffre d'un art poétique du désir, fondé sur l'attrait du répulsif, où ce qui est offert, la pomme évidemment, est le fruit défendu, mais où l'on peut jouir de l'enfer secret du serpent.

Dans un tableau célèbre, un homme et une femme sont séparés et, en même temps, intimement reliés par la paroi de verre d'une cabine téléphonique. C'est exactement le même écran, une fine paroi invisible de verre, qui sépare le public et le peintre de sa réalité picturale. Cependant l'écran est indiqué si froidement qu'il renforce seulement, comme un microscope, l'acuité de notre perception. Comme souvent devant la peinture de Lindner, nous sommes requis par le détachement et la fascination, et nous nous sentons partagés entre cette fascination et la froideur, l'émotion et l'indifférence, l'obsession et la répulsion, l'évidence et le mystère, le sérieux et l'ironie, la sophistication et la brutalité.

Mais l'aspect le plus révolutionnaire de l'œuvre de Richard Lindner se trouve ailleurs. S'il est vrai que ses femmes exagèrent, au degré suprême et jusqu'à l'éclatement, les mythes que nous nous sommes forgés d'elles dans notre adolescence, il reste qu'elles provoquent le désir et, simultanément, le court-circuitent; l'aveuglante vulgarité de l'attrait qu'elles exercent contient quelque chose de répugnant; leur érotisme est un terrain glacé et glissant; pour cette raison nous pouvons l'appeler un *érotisme schizophrénique*. Ces figures sont des *machines désirantes* qui ont été déconnectées de leur branchement, tout contact coupé; elles se nourrissent de leurs propres pulsions. Le fétichisme devient la réponse à l'anonymat, et le visage est un bouclier artificiel, ou un masque, fait pour séparer et protéger le dedans contre le dehors. De la même façon, ses enfants suggèrent tacitement que leur univers de secrets, de jouets et de machines a sur eux beaucoup plus d'empire que leurs parents; ils ont brisé les chaînes de leur complexe œdipien; ils sont libérés.

Somme toute, la peinture de Lindner a une triple origine (encore faudrait-il se souvenir qu'un arbre ne peut être réduit à ses racines): d'une part, la tradition visuelle européenne qu'elle élargit jusqu'au point de rupture; d'autre part, une mythologie personnelle, secrète, souvent fabuleuse; enfin la culture de masse « bang-bang flash-flash » de l'environnement urbain, et tout particulièrement celui de New York. Par ses vues profondes et grâce à une maîtrise picturale pleinement développée et structurée, Lindner atteint à un style proprement sublime, le style d'un Moyen Age moderne, qui illustre et illumine notre temps, comme



RICHARD LINDNER. Girl with Green Hair. 1972. Huile sur toile. 200 x 175 cm.

l'ont fait pour le leur les vitraux de la cathédrale de Chartres.

Cependant, Richard Lindner ne croit pas spécialement en l'art et même doute qu'une idée aussi générale ait la moindre signification. Ce qui compte le plus pour lui, c'est la vie fantastique que tous, depuis le conducteur de camion jusqu'à l'esthète, nous portons en nous comme une bombe à retardement. En un temps où l'Etat se comporte comme un Grand Frère et un Superespion, renforçant le conformisme et propageant l'anonymat, et où même l'érotisme a été récupéré, les secrets que devine Richard Lindner et auxquels il accorde foi constituent une partie indispensable de tout plan de survie. Les secrets font l'homme.

WADE STEVENSON



# De l'Action Painting au pop'art

par Antonio del Guercio

« Découvrir l'Amérique... un pays jeune, sans barbe, très jeune, qui évolue dans un monde anonyme de chiffres, de nombres; ils se déplacent là-dedans avec aisance, le pli au pantalon, sans faire de poussière... On brûle la vie ici. » C'est ainsi que Fernand Léger avait ressenti l'Amérique en 1940. Quelques années auparavant, il avait dit que « en Amérique, vous vous trouvez devant une puissance en mouvement, une force illimitée, une incroyable vitalité, un mouvement perpétuel. » On pourrait dire que « la vie qu'on brûle ici », c'est l'Abstract Expressionism, c'est surtout l'Action Painting, Pollock en premier lieu, et que « l'aisance avec laquelle ils se déplacent... dans un monde

anonyme... sans faire de poussière », c'est l'art pop.

Une œuvre de Pollock, *Stenographic Figure*, de 1942, peut nous aider à comprendre ce qu'est, pour un artiste américain, cette réalité américaine du « mouvement perpétuel » qui avait tant frappé Léger. Ce tableau est une sorte de transcription de la *Maja Desnuda* de Goya. Pollock réduit toutefois sa référence à Goya à une sorte de trace, à une empreinte fluide cernée par des lignes folles; le coussin délicat et sensuel qui caresse les chairs tendres de la *Maja* goyesque a été remplacé par une natte comme en tressent les Peaux-Rouges parqués dans les réserves; *Guernica* de Picasso a fourni l'idée du profil inscrit sur le fond du

JACKSON POLLOCK. *Night Mist*. 1944. Huile sur toile. 98 x 183 cm. Norton Gallery and School of Art. (Photo Marlborough-Gerson Gallery, New York).







JACKSON POLLOCK. Stenographic Figure. 1942. Huile sur toile. 101,5 x 141,5 cm. (Photo Marlborough-Gerson Gallery, New York).

tableau; comme dans la *Danse* de Léger, qui est de la même année, il y a ici aussi un hymne monumental au « mouvement », mais à un niveau *sauvage*. D'ailleurs, Pollock l'a dit: « Je ne suis pas Américain, je suis Peau-Rouge. »

Cette référence à une culture *sauvage* et à sa noblesse déchue intervient dans toute sa recherche. Dans *Moon Woman Cuts the Circle*, de 1943, le rappel des vertigineuses rotations sidérales de Van Gogh (la *Nuit étoilée* de Museum of Modern Art de New York est la source directe de ce tableau) devient la base d'un monument à la magie Peau-Rouge. Van Gogh avait écrit à Théo: « Comme on prend le train pour Tarascon ou pour Rouen, on prend la mort pour aller aux étoiles. » Pour l'instant, Pollock ne prend pas la mort pour un voyage aux étoiles; il prend la magie pour un voyage, ou une immersion, dans l'*underground* de la pensée sauvage. Devant le « mouvement perpétuel » de la vie américaine et face aux contradictions de la société américaine, Pollock propose en quelque sorte une communion mystique et

épique avec des idoles symbolisant le monde d'avant l'histoire, d'avant la Cité. Et cette communion est une révolte.

A propos de cette révolte, il faut tenir compte de l'influence exercée sur Pollock, en sa jeunesse, par la peinture mexicaine. En 1936 il réalise une œuvre (exposée à Londres en 1961 à la galerie Marlborough sous le titre *Unidentified Subject*) clairement dérivée d'Orozco. Il s'agit d'une allégorie du Pouvoir en tant que Violence, c'est-à-dire d'un argument permanent dans la peinture d'Orozco. Tout en étant peut-être l'œuvre de Pollock la plus directement axée sur un contenu social, elle révèle la tendance du peintre américain à ne nommer des réalités sociales qu'à travers des allégories. Et c'est à travers des allégories que, de 1936 à 1946, Pollock déclare une agonie dont *Night Mist*, de 1944, représente un point culminant: ce grand tableau nocturne, où la cadence épique du peintre se heurte au rythme convulsif d'une rhapsodie désarticulée, dit le drame de sa perte de tout contrôle sur les choses. La force de cette œuvre





ROY LICHTENSTEIN. *Untitled*, 1960. Huile sur toile. 122 x 178 cm. (Photo Eric Pollitzer, New York).

ROY LICHTENSTEIN. *Brattata*, 1962. Magna sur toile. 107 x 107 cm. (Photo Galerie Ileana Sonnabend, Paris).

WHAT WAS THEIR MISTAKE -- BECAUSE IT GAVE  
ME MORE TARGETS THAN I COULD SHOOT AT.

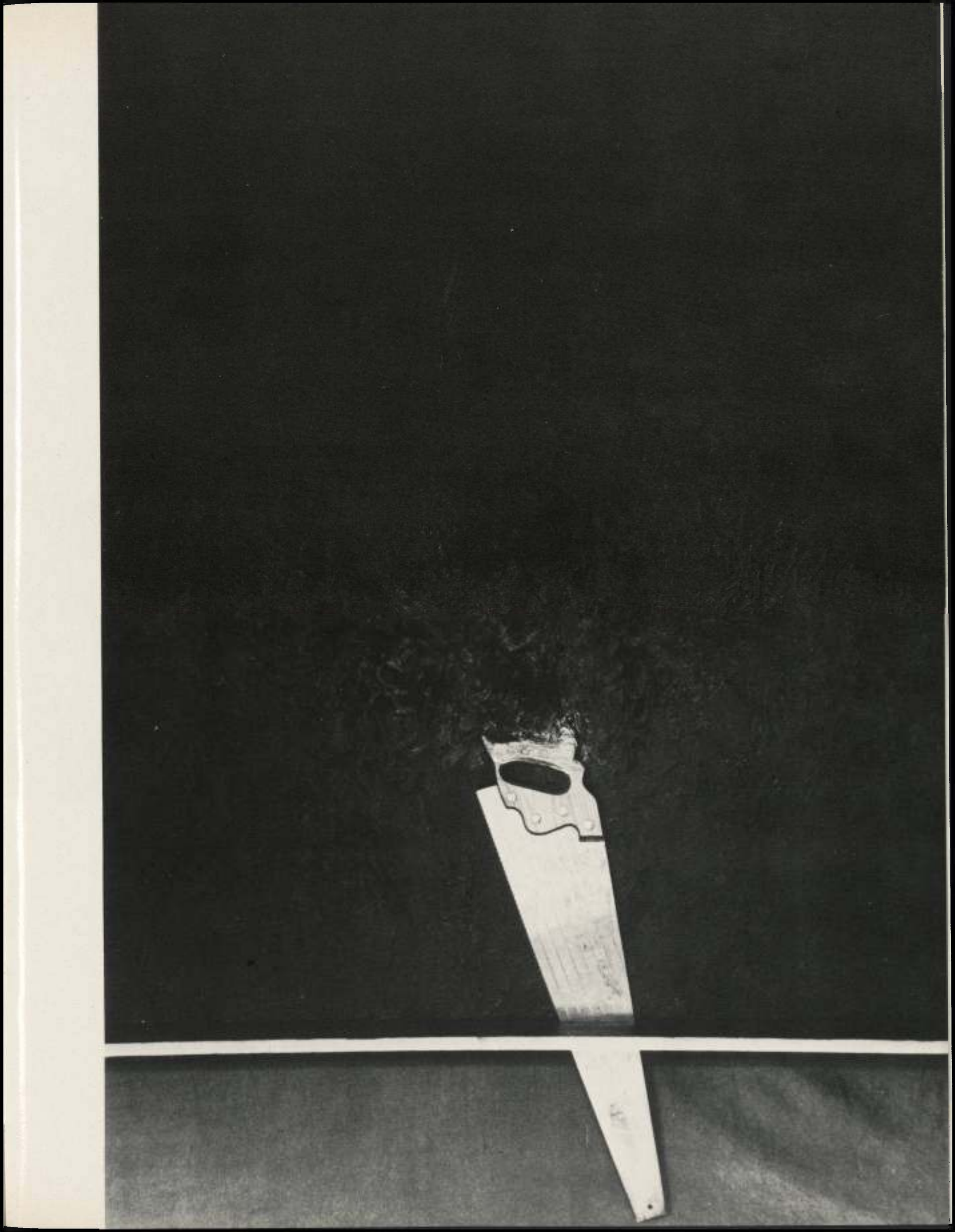


réside en sa valeur de témoignage d'une situation historique, personnellement vécue en toute son incandescence, et dite en un langage au seuil de son point de rupture et de désagrégation. C'est peu après que Pollock commencera à employer les techniques du *dripping*.

Lawrence Alloway indique (voir le catalogue de l'exposition Pollock à la galerie Marlborough de Rome, en 1962) que « la technique du *dripping* » a constitué, entre autres, « le résultat de la passion de Pollock pour la ligne ininterrompue, coulante, sinieuse ». Cette obsession rappelle les réflexions de Hogarth dans *The Analysis of Beauty*, ainsi que les solutions atteintes par les *visionnaires* Füssli et Blake, au niveau d'une reprise du titanisme de Michel-Ange dans le contexte d'une nouvelle exaspération intellectuelle et psychologique. Or, chez Pollock aussi, cette obsession n'est pas sans rapport avec un certain titanisme; c'est-à-dire avec une contradiction entre la volonté de parvenir à une création *sublime* et la restriction objective (historique) du terrain opérationnel de l'artiste. Il faut encore ajouter que la technique du *dripping* est aussi le résultat d'une méditation de Pollock sur les techniques *accidentelles* employées déjà dans les années trente par Siqueiros, dont il avait été en quelque sorte l'élève pendant un certain

JIM DINE, *Black Hand Saw*, 1961. Huile et collage sur toile. 189 x 79 cm. Galerie Ileana Sonnabend, Paris. (Photo Shunk-Kender).









JACKSON POLLOCK. Peinture. 1948. Coll. Marinotti, Milan (*Photo Galerie Paul Facchetti, Paris*).



temps. A leur tour, ces techniques constituent un des effets des vieilles relations entre Siqueiros et les surréalistes (ce qui pose le problème d'un premier rapport indirect de Pollock avec le surréalisme, avant le rapport direct qu'il instaure avec les surréalistes *exilés* aux Etats-Unis pendant la guerre).

Il reste que Pollock ne réalise sa traduction, par le *dripping*, de ces techniques que dix ans environ après en avoir pris connaissance. Le *dripping* fait son apparition au moment où Pollock balance définitivement du côté de la dispersion de l'énergie, de l'explosion ultime de sa subjectivité, de l'acceptation tragique de l'impuissance de sa sauvagerie Peau-Rouge (conjuguée sur Picasso, les Mexicains et Miró) contre la puissance de la Cité. Encore en 1953, l'influence de Matta, dans *Easter and the Totem*, joue, avec sa vieille passion pour la pensée sauvage.

Dans les essais de Walter Benjamin sur Baudelaire, rédigés dans les années trente, il y a quelques pensées qui peuvent être évoquées à propos de Pollock: « la formule de Melancthon, *Melancholia illa heroica*, voilà la définition la plus parfaite du génie de Baudelaire. Mais la *melancholia* n'est pas la même au XIX<sup>ème</sup> qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle. La figure-clé de la vieille allégorie, c'est le cadavre. La figure-clé de la nouvelle allégorie, c'est le *souvenir*. Le souvenir n'est que le schéma de la transformation de la marchandise en objet à collectionner. Les correspondances sont en réalité les résonances infinies de chaque souvenir avec tous les autres: *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* ». Le cadavre dont Benjamin parle ici c'est celui que « l'allégorie baroque ne voit... que de l'extérieur », et que Baudelaire voit de l'intérieur. Quant aux « mille ans de souvenirs » enchevêtrés en une forêt de symboles et de formes, ils ne sont devenus que plus impénétrables depuis Baudelaire: donc plus tragiques, en ce sens que l'artiste en est dépossédé, et que cette situation peut provoquer — c'est justement le cas de Pollock — une destruction du sens des symboles, et partant de la structure organique des formes, dans la mesure même (et à cause) de l'auto-destruction du sujet.

En d'autres termes, l'œuvre de Pollock déclare un refus tragique des mythologies américaines (depuis la hantise des *dernières frontières* jusqu'à l'exaltation de la grandeur métropolitaine), dans la mesure où celles-ci s'incarnent au niveau de l'optimisme capitaliste. Mais il en assume en même temps l'élan vital extraordinaire, l'énorme tension psychologique: cette tension et cet élan, divorcés d'avec l'optimisme capitaliste, se déchainent dans les grandes toiles de ses dernières années en une sorte de libération d'énergie qui est l'effet — et le prix — de son auto-destruction. Et qui constitue une des deux polarités essentielles du dynamisme de la peinture américaine de notre époque.

Dix ans après la mort de Pollock, un critique d'art américain qui est aussi un artiste, Robert



JACKSON POLLOCK. Moon Woman Cuts the Circle. 1943. Huile sur toile. 43 x 31 cm. (Photo Marlborough-Gerson Gallery, New York).

Smithson, publiait dans la revue californienne *Artforum* (juin 1966) un essai dont le titre est déjà révélateur: *Entropy and the New Monuments* (il s'y occupait des recherches d'artistes comme Bladen, Grosvenor, Flavin, Myers, Thek, ainsi que de ses propres expériences). Le futur, disait-il d'après Vladimir Nabokov, « n'est qu'une obsolescence à l'envers », et c'est pourquoi certains artistes essaient de réaliser « des équivalents plastiques du deuxième principe de la thermodynamique qui extrapole le développement de l'entropie en nous disant que l'énergie est plus facilement perdue qu'obtenue, et qu'en son ultime futur l'univers tout entier... sera transformé en une implacable uniformité ». Il ajoutait que les *nouveaux monuments* (structures primaires, art conceptuel, etc.) ne sont pas construits « pour les époques, mais plutôt contre les époques; ils impliquent une réduction systématique du temps aux fractions de secondes, au lieu de représenter la durée des temps séculaires ». La plupart des événements artistiques américains postérieurs à l'*Action Painting* depuis l'art pop jusqu'aux structures primaires et aux *earthworks*, en passant par l'art *funk*, etc.) peuvent être cernés sur un plan général par ces considérations



de Smithson. Mais je crois que cette entropie a été incarnée surtout, à un niveau proprement classique, par l'art pop.

En même temps, d'Oldenburg à Segal, de Lichtenstein à Dine, de Warhol à Rosenquist, de Johns à Wesselmann et à Kienholz, l'art pop américain se tourne de nouveau vers les mythologies américaines; c'est un renversement de la position de Pollock, qui se réalise curieusement à travers une séparation — analogue et opposée à celle de Pollock — entre les mythologies américaines et le vitalisme américain. Privilégié et exaspéré par Pollock dans la mesure où il le séparait des mythologies américaines, le vitalisme américain est substantiellement refusé par l'art pop dans la mesure même où celui-ci privilégie les mythologies américaines en les séparant de leur énergie de base.

Si la distinction entre un côté *froid* (par exemple, Warhol, Lichtenstein, Wesselmann) et un côté *chaud* de l'art pop (par exemple, Dine, Oldenburg,

JIM DINE. The Red Bandana. 1961. Peinture. 165 x 132 cm. Coll. Mrs. Nancy Dine (Photo Edward Meneeley, New York).



Segal, Kienholz) concerne la tonalité émotionnelle, mentale, idéologique des différentes images pop, l'entropie est au contraire la situation vécue par tous les artistes pop, et après eux par les autres mouvements artistiques américains jusqu'à ce jour (mais à un niveau plus fragmentaire révélant probablement une situation transitionnelle).

Revenons à Walter Benjamin: « Le souvenir n'est que le schéma de la transformation de la marchandise en objet de consommation ». Après Pollock, un nouveau schéma semble s'imposer, ne reflétant plus une *transformation* en cours dont le caractère tragique est constitué par la direction de sa marche, mais une transformation réalisée. La marchandise est totalement transformée désormais en objet de collection: le monde est confisqué. Or, le monde confisqué est reproposé par ses *propriétaires* sous la forme d'un faux semblant de dynamisme: le dynamisme de la consommation, qui n'est que la reproduction élargie du monde confisqué, et donc la répétition infinie d'une réalité figée. Ce pseudo-dynamisme exige que le monde urbain — tel qu'il apparaît à notre époque aux Etats-Unis en ses formes exemplaires, et qui est l'incarnation des mythologies américaines — soit accepté comme un état naturel. Ce n'est pas par hasard que Benjamin intitule ses pensées sur Baudelaire *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle*; il souligne ainsi qu'il s'agit d'une époque où la nature naturelle *était en train de devenir* un « souvenir », où la nature artificielle *était en train de prévaloir*, et où donc les traumatismes urbains ressentis par Baudelaire dérivent aussi d'un heurt entre deux états. Après Pollock, ce « souvenir » est mort, il n'y a donc que la présence de l'état urbain réalisé, « tel qu'en lui-même ». Parmi tant de déclarations d'artistes pop américains, la plus symptomatique (et objective) est la suivante: « Everybody looks alike and acts alike, and we are getting more and more that way » (Warhol, *Art News*, Novembre 1963); c'est vraiment un constat d'entropie.

La mort du souvenir est la mort du passé: le temps se réduit « aux fractions de secondes »; le triomphe de la « ressemblance » est le triomphe du faux dynamisme de la consommation qui change incessamment la forme des choses pour qu'elles restent les mêmes: le futur est donc tout naturellement « une obsolescence à l'envers ».

L'écriture *mass-médiée* — le nouveau *vulgarian* métropolitain — est donc une nécessité, dans la mesure où la mort du passé-souvenir réduit l'artiste à la fréquentation, à tous les niveaux, de ce qu'on pourrait appeler un présent purement actuel, c'est-à-dire un présent soustrait au *continum* passé-présent-futur. Or, le degré du langage correspondant au degré du présent purement actuel n'est que le degré où les choses sont *écrites* en tant que marchandises à consommer.

Mais cette nécessité exigerait, pour s'exprimer en sa pureté radicale extrême, un artiste totalement conditionné: si déjà l'artiste-ingénieur dont par-



laient les constructivistes russes était l'extrapolation d'une partie de leur identité réelle (une tension utopique), l'artiste-robot que je viens d'évoquer est à plus forte raison une utopie négative dont la réalisation est extrêmement improbable. Car la mort du passé et la mort du futur ne sont, après tout, que des décrets de la société de consommation : que sa force impose comme une réalité, ou une situation objective, mais que l'être historique de l'artiste (ses « souvenirs » à lui, en tant qu'être plongé verticalement dans le *continuum* passé-présent-futur en même temps qu'il est horizontalement étalé sur le présent actuel) ne peut réaliser que partiellement.

L'acceptation totale de ces décrets a été le pari de Warhol, ainsi que, à un niveau moins exemplaire et radical, de Wesselmann. Or, l'ambiguïté fascinante et inquiétante des images de Warhol est le résultat de ce pari dans les conditions de l'impossibilité historique, idéologique et psychologique, de n'être que totalement étalé sur le présent actuel. Inversement, le tragique pollockien avait été le résultat de son pari contre le présent actuel — contre la Cité américaine.

L'invention se manifeste donc, au niveau de l'écriture *mass-médiée*, comme le résultat de l'écartèlement de l'artiste entre le *continuum* historique et le présent actuel. Et si cette condition générale ne peut pas aboutir, chez les artistes pop, à un *vécu* tragique, c'est parce que leur dialectique est fondée sur le présent actuel, vécu à la lumière de l'optimisme sous-entendu par toutes les mythologies américaines.

Celles qu'on appelle les images individuelles sont ce que chaque artiste — dans la condition de la *ressemblance de chacun avec chacun* — fait de cette ressemblance. C'est la pénétration dans cette ressemblance d'une défense subtile des « souvenirs » de chacun, une effraction de l'anonymat à travers des *falsifications* des structures du langage anonyme de la marchandise à consommer.

C'est cette effraction, ou cette falsification, qui fait remonter le pointillé de Lichtenstein du présent des *cartoons* au passé de Seurat. Toutes les altérations opérées par Lichtenstein sur ses *cartoons* (agrandissement, condensation ou raréfaction du pointillage, épaissement ou affinement des lignes de contour, agrégation ou isolement des éléments de l'iconographie, accentuation du côté lourdement populaire ou, au contraire, de l'ironie intellectuelle) constituent la somme de ses inventions ; et celles-ci constituent en même temps la somme de ses références au passé historique, par l'intermédiaire du passé artistique : de Léger à la conjugaison du cubisme avec le style 1925, de De Chirico à Seurat.

De même, Oldenburg altère (par des procédés allant de la monumentalisation ironique au dégonflement — qui souligne une perte d'énergie — en passant par la substitution symbolique des matières réelles de l'objet par des matières *fausses* mais réelles au second degré), le *vrai*, « beau » et « aimable » de l'objet-marchandise. Ainsi remonte-



TOM WESSELMANN. Great American Nude No. 10. 1961. Peinture (Photo Galerie Ileana Sonnabend, Paris).

til à Dada et à sa réaction sarcastique devant l'absurdité du réel-rationnel.

On pourrait remarquer que c'est à partir de là que jouent vraiment les différences entre les côtés *froids* et *chauds* de l'art pop. En effet, le sens profond de cette distinction — si l'on pense à Lichtenstein d'une part et à Oldenburg d'autre part — réside dans la capture, du côté *chaud*, d'une plus grande quantité de « souvenirs ».

En tout cas, cette présence du passé *altère* le présent, réduit le pouvoir de la consommation, atténue la séduction consolatrice que celle-ci implique, et renie en quelque sorte l'obsolescence du futur.

L'art aux Etats-Unis a donc vécu, en moins de vingt ans, deux manifestations opposées de la séparation des mythologies américaines d'avec l'énergie américaine. Elle a donc dénoncé deux fois — comme dans l'image inversée d'un miroir — ce qui se cache derrière la *jeunesse* de ce pays. Profondément ancrée dans la réalité nord-américaine, cette révélation illumine en même temps ce qui se cache derrière notre *vieillesse* et réduit par là ces termes à ce qu'ils sont : des lieux communs, mystifiant les contradictions réelles de notre époque.

ANTONIO DEL GUERCIO



# La sculpture américaine de 1940 à 1959

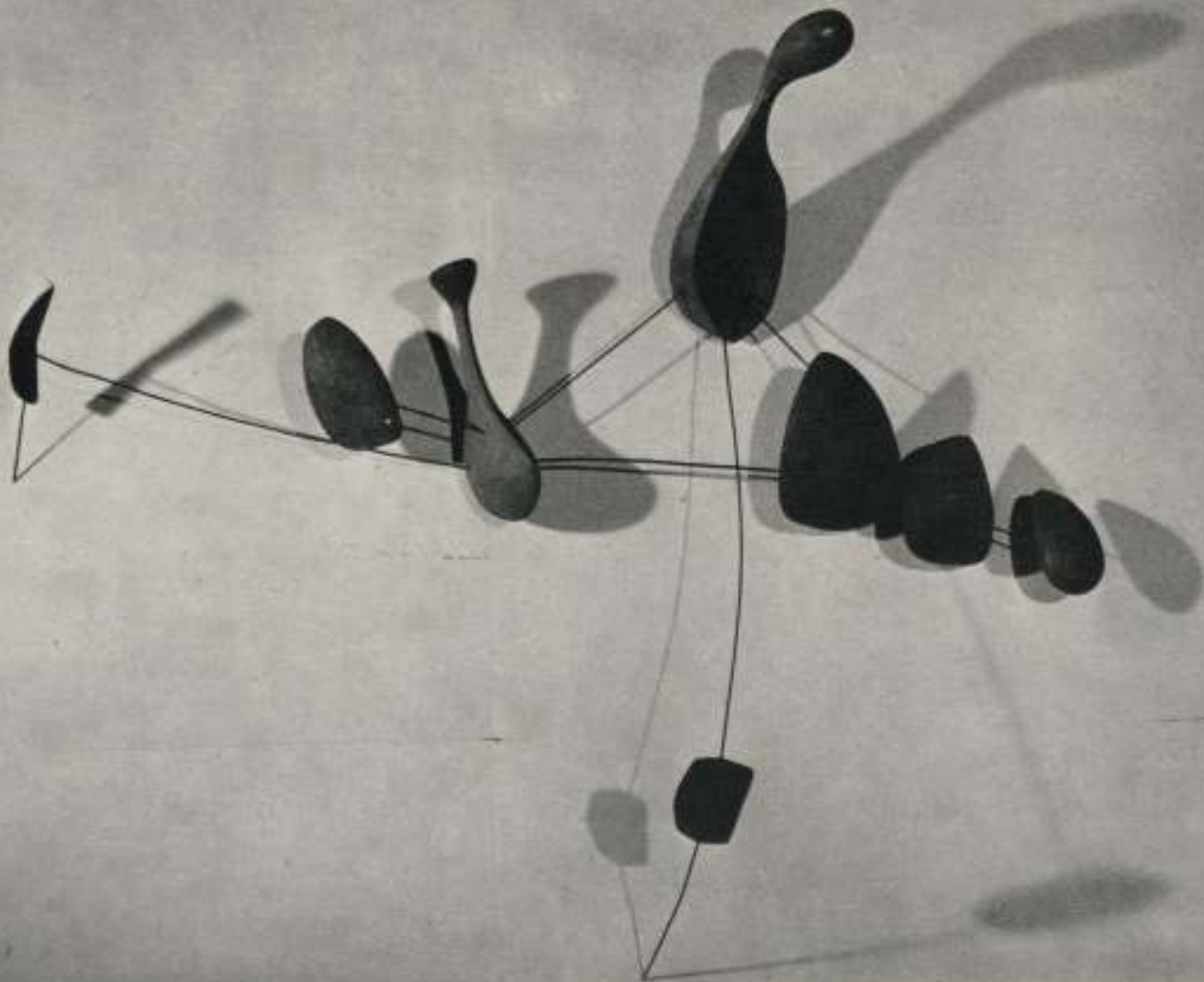
par Patricia Railing

Donald Judd, un sculpteur américain contemporain, qui est aussi un critique pertinent, a déclaré que « le premier combat que doit livrer l'art américain... est de se débarrasser du vieil art européen ». Il est tout à fait évident que ce « déblayage » a été réalisé par les sculpteurs depuis 1950, si l'on considère l'originalité des artistes dont il sera question dans la seconde partie de cet article (1). Mais il est tout aussi évident que tel n'est pas le cas pour la sculpture antérieure à 1950 et notre propos est précisément de tenter de comprendre

la transformation subie en Amérique du Nord par les idées venues d'Europe. Nous essaierons de présenter un panorama des principales tendances de la sculpture depuis 1940, panorama dans lequel ne figureront pas tous les artistes travaillant à cette époque, une approche chronologique étant nécessairement encyclopédique.

A l'Armory Show de 1913, les plus importants sculpteurs européens étaient représentés : Brancusi, Maillol, Gaston Lachaise, Archipenko, Duchamp-Villon, Rodin, Bourdelle. Pourtant, il n'est pas

ALEXANDER CALDER. Horizontal Constellation. Vers 1943. (Photo Galerie Maeght, Paris).



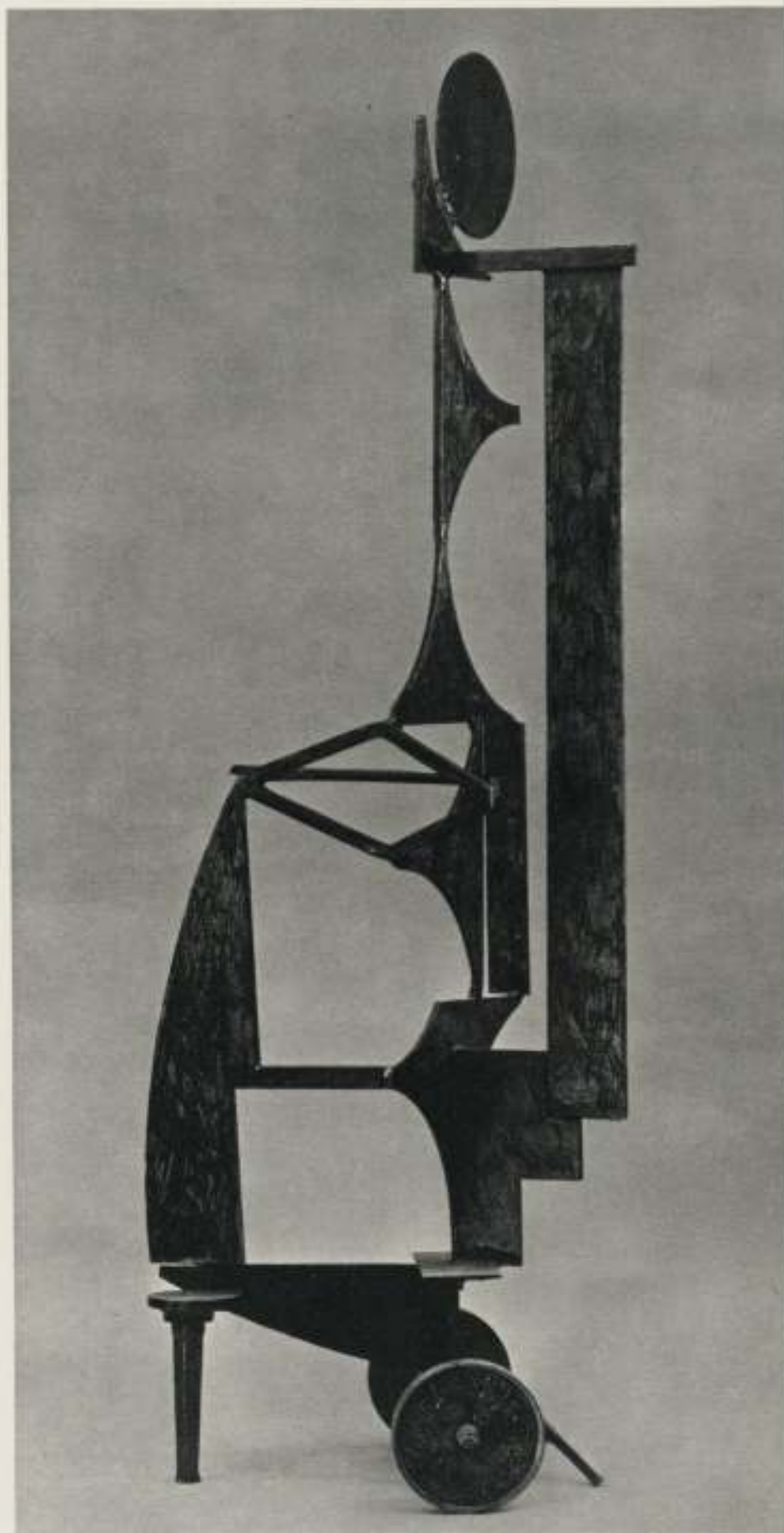


certain que leur originalité puissante ait été perçue par de nombreux sculpteurs américains. A l'époque, la sculpture était en effet soumise à la tradition représentative d'un Frederick Remington (*Indiens*) et du portrait sculpté. Deux sculpteurs formaient pourtant une petite avant-garde américaine: William Zorach et Elie Nadelman, dont l'œuvre, dès 1910, témoignait d'une étroite familiarité avec les œuvres françaises du temps, et qui exposaient tous les deux à l'Armory Show. Une des conséquences indirectes de cette importante manifestation fut que de nombreux artistes se rendirent en Europe pour voir et étudier *sur place* l'œuvre des sculpteurs européens. Mais c'est seulement dix ans avant la seconde guerre mondiale que la sculpture américaine devint un mouvement vital, les sculpteurs ayant alors amalgamé la sensibilité européenne à une sensibilité purement américaine.

Au cours des années trente, David Smith et Alexander Calder réalisèrent des œuvres importantes, créant un vocabulaire qui devait servir de base à la génération suivante. Les sculptures en fil de fer de Calder et ses premiers mobiles (*Little Spider*, 1940) ont une qualité expressionniste et surréaliste inspirée par son amitié avec Miró. Par la suite, elle se transformera en une affirmation plus sereine de l'être et de la forme. Les sculptures en acier de David Smith (*Deserted Garden Landscape*, 1946, *Australia*, 1951) dérivent très clairement du surréalisme de Miró et d'un sentiment cubiste, toujours mélangés d'humour. Les formes se projettent dans l'espace et les dernières œuvres de Smith sont en quelque sorte la contrepartie sculpturale de la peinture expressionniste abstraite.

Pourtant, la sculpture réalisée au moment de l'expressionnisme abstrait ne s'incorpore pas au mouvement pictural, car les artistes, de différentes sortes, tirent leur inspiration de sources différentes. Né en 1897, Reuben Nakian avait réalisé une œuvre figurative pendant les années vingt; et même s'il avait partagé un atelier avec Gaston Lachaise entre 1920 et 1923, il n'en était pas moins, à l'origine, un portraitiste et un animalier. Pendant les années trente, il se consacra surtout à la terre cuite. Il passa plusieurs années à Rome et voyagea beaucoup en Italie. Et quand il revint à la sculpture, vers 1950, ses sujets mythologiques (série des *Vénus*, *Burning Walls of Troy*, série des *Mars*) éclatèrent agressivement dans l'espace du spectateur. Ses fontes en bronze présentaient de grandes formes irrégulières, où des lignes bulbeuses créaient des tensions très puissantes. Dans la série des *Mars* des années cinquante, Nakian utilisa des tiges de métal pour dilater et maintenir ses formes ensemble. Son thème « antique » (ou plutôt l'idée de l'œuvre) est la passion exprimée par le moyen des formes et des matériaux.

Une passion similaire, mais de source différente, forme la base de l'œuvre de Seymour Lipton, né à New York en 1903: son *Blues Player* (1942) ou son *Wounded Soldier* (1940): dépouillent l'homme de



DAVID SMITH. Land Coaster. 1960. Acier. H: 232,4 cm. env. (Photo Marlborough - Gerson Gallery, New York, courtesy Estate of David Smith).





SEYMOUR LIPTON. Hero. Acier. H: 215 cm. env. Building de la Inland Steel Company, Chicago (Photo Krantzen Studio, Inc.).

REUBEN NAKIAN. Birth of Venus. Plâtre. 1964-1966.



tout, sauf de sa douleur. Bien que ses œuvres soient d'inspiration cubiste, Lipton conserve au bois qu'il travaille l'intégrité de sa qualité, ce qui rend l'œuvre plus poignante encore. Parfois il délaisse le bois pour le métal, dans des sculptures telles que *Wild Earth Mother* (1947), ou mélange le cuivre, le bronze, le plomb et le bois dans des compositions texturées où se lisent toutes les passions humaines. Dans les années cinquante, sa prédilection va aux formes porteuses de vie, et surtout à la graine. Il explore la nature intérieure du « passage à l'état de vie »; pour lui, la matière est la qualité sensuelle, tactile de tout objet naturel. L'alternance des vides et des pleins révèle une étroite affinité avec Henry Moore. Ses grands thèmes sont la nature, la vie, de la naissance jusqu'à la mort, la passion humaine.

Né en 1913, Ibram Lassaw se familiarisa avec l'art européen grâce aux reproductions des *Cahiers d'art*. Il fut particulièrement influencé par Brancusi et par Arp, mais sa conception linéaire des volumes le conduisit à ouvrir les formes massives de ces deux artistes. Cet accent mis sur la ligne qui définit le mouvement et un espace dynamique révèle l'influence du constructivisme russe. Des œuvres telles que *Milky Way: a Polymorphic Space* (1950) ou *Galactic Cluster I* (1958) sont faites de tiges d'acier travaillées et soudées en un réseau



suggérant un espace infini; les titres donnés aux œuvres indiquent d'ailleurs le tour d'esprit métaphysique de l'artiste. Chez lui, le thème détermine le mode d'expression et les tiges d'acier soudées les unes aux autres expriment un monde de l'idée se développant et se projetant dans l'espace.

La sculpture de la forme pure est contemporaine de la sculpture expressionniste des années cinquante. La source principale en est Brancusi, les sources mineures variant selon les artistes. Isamu Noguchi, né en Californie en 1904, étudia à Paris entre 1927 et 1929 et subit l'influence des œuvres modelées par Rodin, des sculptures abstraites de Pevsner, ainsi que de Giacometti et de Calder. Il fut même l'assistant de Brancusi, dont il est aujourd'hui le plus fidèle disciple direct. Mais un voyage qu'il fit à Pékin et au Japon vers 1930 le porta à exprimer sa sensibilité extrême-orientale dans des œuvres d'une beauté imposante, tendant à la simplicité de la forme. Il aime à faire jouer en contrepoint des formes irrégulières (*The Cry*, 1959); ses volumes sont pleins et sensuels, la nature du matériau est toujours respectée dans son intégrité, qu'il s'agisse du bois, du marbre ou du granit. Dans ses œuvres, s'opposent son concept du régulier (celui de la forme, celui du matériau) et de l'irrégulier inhérents à sa sensibilité orientale.

Une préoccupation « mondriano-cubiste » a porté José De Rivera, né en Louisiane en 1904, à transformer les volumes en pierre de Brancusi en un espace ouvert continu, de structure linéaire. Ses *Constructions* des années cinquante décrivent l'espace plus qu'elles ne l'occupent. Vers 1940, De Rivera commença par utiliser des plaques de métal; en 1950, il en vint à des tubes de métal poli qui lui permettent de dessiner une ligne continue, mouvante, sans commencement ni fin, exprimant le problème des relations entre le temps et l'espace.

Si Noguchi et De Rivera continuent de travailler à faire évoluer une sensibilité sculpturale pleinement affirmée, de nombreux jeunes sculpteurs apparaissent, surtout à New York, sortis de l'Art Students League et d'autres écoles. Ils ont subi l'influence aussi bien des nombreuses tendances purement européennes que de l'expressionnisme abstrait; parfois aussi, ils sont les disciples de professeurs ou d'artistes admirés. Les années cinquante sont la conclusion d'une longue période pendant laquelle la sculpture américaine a tenté de trouver sa propre voie. Elle a exploré, elle s'est attachée à la découverte. Et puis, à la fin de cette décennie, de nouvelles sensibilités sont apparues chez les jeunes artistes; ainsi a pu exploser une sculpture de la forme, détachée du romantisme et du souci de l'expression du *moi* caractéristiques de l'art européen.

PATRICIA RAILING

(1) Dans *U.S. Art II, XX<sup>e</sup> siècle N° 41*, à paraître en décembre 1973.

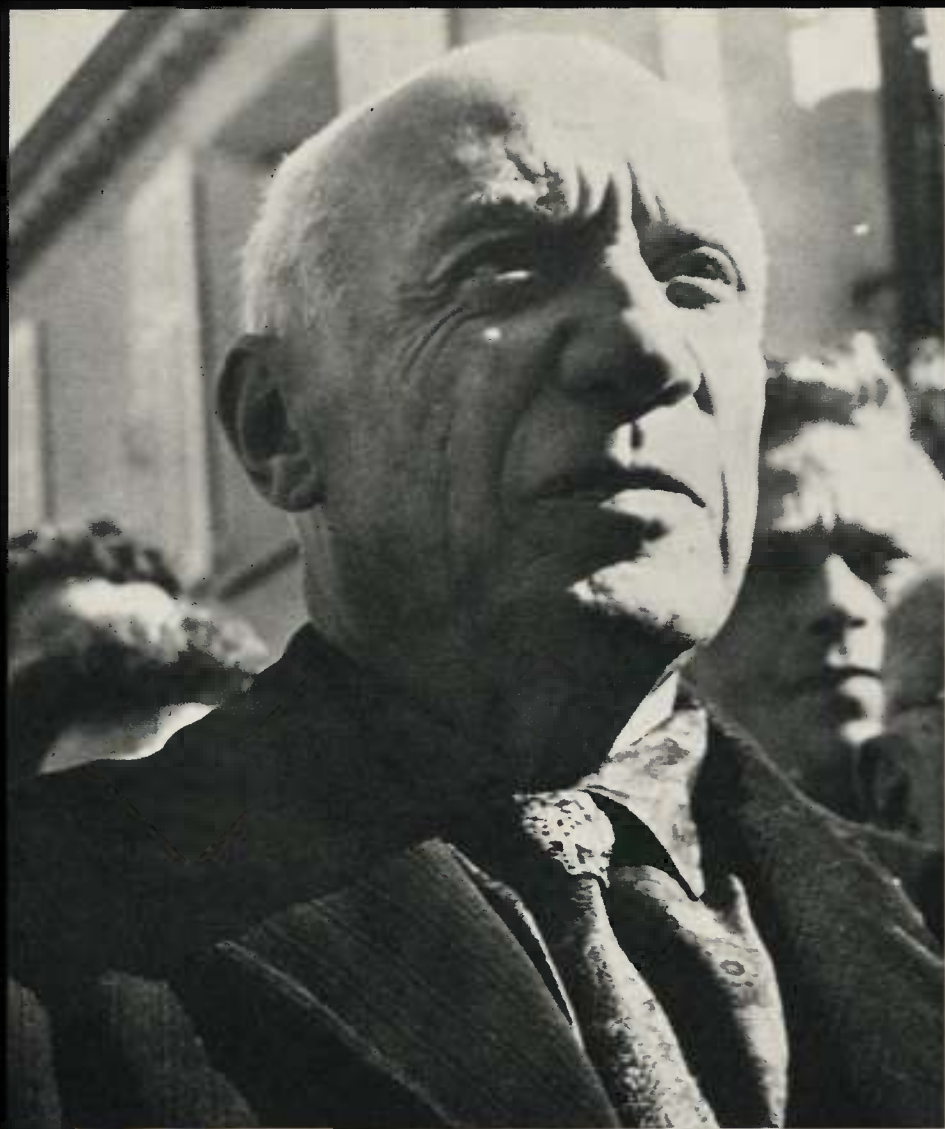


José De Rivera près d'une de ses « constructions » en acier.

ISAMU NOGUCHI. *The Sky*. 1964. Marbre. (Photo IPS).







(Photo Ferrero)

## MORT D'UN ROI

« Il est difficile de trouver des mots à la taille de l'homme qui vient de s'éteindre », a dit Louis Aragon à un rédacteur du « Figaro » en apprenant la mort de Picasso. Trop grande est en effet la tentation de se déchirer les vêtements sur la poitrine en pleurant la disparition du plus grand génie « protéiforme » du XX<sup>e</sup> siècle. Plusieurs sots, et même quelques ministres y ont cédé. Qu'on ne nous accuse pourtant pas de douter du génie du grand maître disparu, nous qui avons été parmi les premiers à le proclamer. Ce n'est pas la perte du génie qui est à déplorer, celui-ci étant acquis à jamais à notre époque, mais uniquement celle du corps qui repose aujourd'hui, telle la dépouille mortelle d'un roi, au château de Vauvenargues.

Comme sur l'empire de Charles Quint, le soleil ne se couchait pas sur l'immense étendue de la renommée du plus grand personnage du siècle. Il faudrait étudier à quoi ce phénomène est dû, car jamais au cours de l'histoire humaine un artiste n'a été aussi populaire. On peut justement penser que les déformations infligées par Picasso à la figure humaine ont profondément remué la conscience du public, pour qui la représentation de l'homme a gardé son caractère sacré. Mais cela ne justifie pas entièrement une popu-

larité dont on ne trouve aucun exemple dans l'histoire et on sait d'autre part qu'un coup de dés jamais n'abolira le hasard ».

Autre grand sujet d'étonnement: la fabuleuse valeur commerciale de son œuvre, qui est à la tête de la spéculation. Picasso en a largement profité, mais il a le grand mérite de n'avoir rien sacrifié à sa clientèle. Il n'a jamais réduit sa production afin de garder ses prix, ni recherché des matériaux de qualité, assurant ainsi la durée de l'œuvre. Il a peint des chefs-d'œuvre et des croûtes avec un égal génie. Jamais la fureur de peindre n'a été portée aussi loin dans le délire, bien qu'il fût, plutôt qu'un grand peintre, un dessinateur inégalable et surtout un graveur, le plus grand de notre siècle et probablement des siècles à venir.

« J'avais espéré mourir le premier », disait encore Louis Aragon au rédacteur du « Figaro ». C'est peut-être aller trop loin, mais nous avons perdu en Picasso notre souverain, notre maître et notre protecteur. Le Roi est mort. Mais il n'y aura plus d'autre roi dans la grande république des fonctionnaires farfelus et des parvenus triomphants.

Pendant l'occupation, c'était lui qui nous amenait au bistrot et ensuite au Café de Flore. Son chien Fiston était encore vivant; Picasso avait du mal à le nourrir, et surtout à le chauffer. Il ne se considérait pas un vaincu, notre Roi. Il était même « prêt à défier tous les peintres allemands sur une grande place publique », nous disait-il, ajoutant « pourquoi pas sur la place Saint-Marc, à Venise? » Il fallait rentrer avant le couvre-feu. Je revois l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés baignant dans une douce lumière d'argent. « Pourquoi pas ici même, reprenait Picasso, nous avons ici aussi un étonnant clair de lune. » A ces moments-là, son génie avait quelque chose de merveilleusement enfantin. « J'ai toujours quatorze ans », avait-il dit un jour à son marchand et biographe, D. H. Kahnweiler.

L'histoire effacera sans doute le souvenir des mauvais traits de son caractère, de ses farces de salle de garde, de ses tristes déboires familiaux et peut-être même de l'obsession érotique de ses dernières années, qui faisait regretter la tendresse de sa jeunesse, lorsqu'il dédiait tout simplement sa plus belle toile à « sa jolie ». Elle exaltera par contre sa générosité, bien que, en donnant sa collection au Louvre et quelques-unes de ses œuvres aux musées de France et de l'étranger — le grand favori étant le musée de Barcelone —, Picasso n'ait donné qu'à lui-même. Plus solitaire que le tombeau de Napoléon aux Invalides, son mausolée de Vauvenargues ne sera pourtant pas moins celui d'un chef. Eugenio d'Ors, dans la première belle monographie sur l'œuvre du maître de Malaga, que j'ai eu l'honneur de publier en 1929, disait que le génie de Picasso était plutôt italien qu'espagnol ou français. C'est une opinion qui me paraît, aujourd'hui encore, acceptable. Mais dans ses châteaux, dans ses villas de la Côte d'Azur, dans ses appartements parisiens, malgré les colombes qui l'entouraient de leurs ailes blanches comme un dieu de l'amour, il n'a mené que la vie d'un petit bourgeois français, ou plutôt d'un artisan. Se laissant ensevelir à Vauvenargues, il achève sa vie à l'espagnole, dans la grandeur inviolée de la solitude. Il en voulait à Franco pour ses crimes mais surtout parce qu'il lui avait ravi son bien: car au fond de son cœur, il n'a jamais aimé que l'Espagne.

SAN LAZZARO



# Chroniques du jour

• XLVII<sup>e</sup> ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N° 40 DE XX<sup>e</sup> SIÈCLE • JUIN 1973 •

*Les dernières œuvres graphiques de Picasso:*

## LA TRANSPARENCE ENTRE LE SEXE ET LA MORT

*«Tu travailles? - Eh bien, moi aussi, je travaille tout le temps».*

Picasso, quinze jours avant sa mort.

Avant sa mort, chacun a fait semblant de s'étonner que Picasso ait continué de travailler, et de produire intensément, dispendieusement, comme il a toujours eu l'habitude de le faire, la quantité, la *dépense quantitative* étant pour lui l'une des manifestations naturelles de la qualité. En réalité, si Picasso a peint, dessiné, gravé un si grand nombre d'œuvres pendant ses deux dernières années, c'est que l'élan donné par toute sa vie, par toutes ses aventures, par toutes ses initiatives, a conféré une espèce de souveraineté exceptionnelle à sa vieillesse. A 91 ans, Picasso *dominait* sa vieillesse comme, à 20 ans, débarquant à Paris, il domina son adolescence: avec une intelligence, une aisance, un brio, qui furent longtemps jalosés par tous les peintres. Je veux dire que, dominant sa vieillesse, il a joué avec elle, ou plutôt qu'il l'a *jouée jusqu'à la perdre*, jusqu'à retrouver la jeunesse, comme on joue sa fortune, en la dilapidant, sans aucune arrière-pensée d'épargne et de récompense. Sa gloire faisait qu'il se passait de toute approbation. Chacune des 150 gravures, chacun des 172 dessins en noir et en couleurs exposés par Louise Leiris de décembre 1972 à février 1973, n'a fait que mettre l'accent sur ce débordement, cette dépense illimitée d'énergie. Ce qui lui a permis de déraper dans l'éternité comme, toute sa vie, il a su déraper dans le temps.

Produisant sans interruption dans l'excès, Picasso a pourtant employé le langage de la mesure et de l'observation, quand ce n'était pas celui de l'auto-observation. Débordant ses li-

mites, il a fini par abolir toute autocensure, et par produire, dans cette série de dessins et de gravures, le langage même de la levée de toute interdiction. Aussi bien ne faut-il pas s'étonner de ces sexes partout visibles et de ce dialogue institué entre le *regard du peintre* (l'observateur, l'auto-observateur) et le *sexe de son modèle* (la femme observée, épiée, aimée et convoitée). L'érotisme de cette dernière période de Picasso n'est rien d'autre que la révélation du *contenu latent* de toute son œuvre.

On ne saurait donc la confondre avec

le caprice tardif d'un grand homme, et comme le divertissement de son génie en face de la mort, puisqu'elle a précisé en termes sexuels ce qui n'était jusque-là que suggéré par la convulsion, la violence du dérèglement formel. Le peintre s'est représenté lui-même dans l'acte du regardeur-voyeur: face au sexe ouvert, au sexe offert de ces demoiselles qui ne sont plus d'Avignon ou de la Seine, mais du monde entier. Entre le peintre, fixe et monumental, toujours, et le modèle, renversé ou disloqué, l'espace est celui du désir, tiraillé et malmené par l'attraction et

PICASSO. Encre de Chine et gouache. 19-7-72. 56 x 74,7 cm. Galerie Louise Leiris, Paris.







PICASSO. Eau-forte. 13-5-71. 37 x 50 cm. Galerie Louise Leiris, Paris.

la répulsion. Les lois qui gouvernent cet espace sont donc réglées par la puissance même qui dérègle, qui *change* le réel, et l'espace du « Bain turc » est finalement bouleversé par cet Ingres hanté par le désordre et la catastrophe qui a poursuivi, en plein XX<sup>e</sup> siècle, le dessein de reconstruction mentale du monde entrepris par David, et que nul ne pourra jamais faire aboutir.

Tous les chefs-d'œuvre classiques sont hypocrites, puisqu'ils ne font que suggérer l'obscénité, la « retenir » ou la « contenir ». Refaisant les tableaux de Vélasquez, ceux de Delacroix et de Courbet, Picasso a fait du nu le centre obscène de tous les ateliers, le pivot sexuel de toutes les apparences. Loin de considérer, donc, le monde visible comme un masque, il nous l'a présenté — littéralement — comme le théâtre où s'accomplit l'acte le plus fascinant: celui qui unit deux individus distincts par le désir, par le sexe. Aussi bien, Picasso n'était plus ce sage petit fonctionnaire du chevalet, confiné dans les opérations esthétiques comme dans celles de la prière, mais l'homme qui a décidé de faire voir ce que l'on cache, ce que l'on refuse de montrer, ou ce qu'il se refuse lui-même à avouer qu'il veut voir. Le sexe du modèle est devenu, par une répétition qui, comme chez Sade, peut devenir lassante, le prétexte à une méditation générale qui met des choses essentielles en cause. Tous les peintres, à la fin, sont ces *voyeurs de l'invisible* par lesquels chacun peut se sentir

concerné. Face au modèle, Picasso n'avait d'autre pouvoir visionnaire que celui de son désir et sa peinture traduit, en termes plus ou moins symboliques, les investissements successifs de ce pouvoir.

Entre ces hommes qui regardent et ces femmes nues et vues, la peinture n'est pas seulement un mur percé de fenêtres et de miroirs, mais une porte que le peintre veut passer, refermer derrière lui. Les modèles mis à nu par leur peintre même n'ont fait que précéder Picasso dans un monde où il les a rejoints: celui, très réel, où l'on meurt de changer et de ne pas changer. C'est

donc l'aspiration, le vertige d'un désir réel qui suscitent la dépense de la peinture, de sa production accélérée, et l'art se fût réduit certainement à peu de choses à ses yeux, s'il n'était le prétexte à cette dépense, à cette dilapidation de soi. Le sexe de la femme, qui ressemble, avec le point de l'anus, à un signe d'exclamation, n'avait donc pas pour fonction d'exister ou de faire rougir, de gêner le regardeur, mais celle, au contraire, de le faire participer à un rituel de fascination, où le peintre jouait le rôle d'officiant d'un culte représentatif. Il s'agissait pour lui de comprendre et de faire comprendre le mystère de la mort (la disparition *derrière* « le rideau des apparences »), mais de le comprendre par le sexe et sa fascination, non par son abolition, son oubli volontaires. Picasso a donc renversé, une fois de plus, l'ordre des valeurs, celles de la morale et de la métaphysique: la réalité sexuelle n'est plus un obstacle à la « joie éprouvée devant la mort », mais l'initiation à cette joie, sa rituelle préparation. Seuls les plus grands dessinateurs japonais, Horoschige et Hokusai par exemple, avaient jusque-là exploré ces régions de parfaite transparence entre le sexe et la mort. Mais Picasso y a ajouté une note étrange de critique et d'humour, où il n'est pas exclu de reconnaître le scepticisme auquel l'ont fait parvenir près de quatre-vingts ans d'activité picturale. La famille d'hommes-témoins qui se groupe, debout et en tenue d'apparat, autour du modèle nu, rêveur ou endormi, tient une sorte de conseil d'inspection, où il s'agirait de constater, en tout cas d'examiner l'état actuel de la réalité, de la nudité du réel. Nous ne sommes donc plus au bordel, mais dans l'atelier même où les regardeurs tentent de percer non seule-

PICASSO. Eau-forte. 11-5-70. (IV). 27,5 x 35 cm. Galerie Louise Leiris, Paris.





ment le secret des œuvres du peintre, mais celui de sa vie. Tout se passe enfin comme si le « Bain turc » d'Ingres était entré dans l'« Atelier » de Courbet. Ce n'étaient plus « les regardeurs qui faisaient la peinture », mais la peinture qui faisait les voyeurs: c'est elle, en tout cas, qui leur permet de prendre conscience d'eux-mêmes, de savoir ce qu'ils veulent voir. Le peintre étant entré dans son œuvre et cette œuvre ouvrant littéralement les jambes au regard de ceux qui veulent « comprendre Picasso », il s'agit pour nous de saisir que le sexe est une bien plus grande énigme que l'art et la mort, puisqu'il fait de l'un l'antichambre prémonitoire de l'autre.

Mais quelle était l'ironie souveraine de cette série d'aquatintes et d'eaux-fortes où le dessin le plus précis, le plus aigu, fait de la parodie du classicisme une forme de l'auto-ironie, insolite chez un grand peintre? Picasso ne se moque jamais de personne, sauf de lui-même, de ses œuvres, de ses préférences, de ses tics, et il en tire des effets dramatiques, ou comiques, selon le moment. Il suffit de comparer ces gravures aux dessins à l'encre de Chine, comme ceux des 6 et 8 mai 1972, par exemple, où l'inquiétude du visage masculin frôle parfois la clownerie, pour mesurer la différence principale que Picasso institue entre la pensée et le corps, entre l'art et la réalité: ce ne sont pas les « hommes », en effet, qu'il a présentés sous les traits des peintres à grand chapeau des personnages de Vélasquez, mais l'angoisse de la mesure, l'observation terrifiée du réel, et ce ne sont pas les « femmes » dont il a fait le procès ou l'apologie dans ces nus à grande ouverture sexuelle, mais la réalité, la vie entières. S'il a placé la liberté du dessin et de la forme du côté de



PICASSO. Aquatinte, pointe sèche et grattoir. 2-6-71. 37 x 50 cm. Galerie Louise Leiris, Paris.

ses modèles, c'est-à-dire du côté de la femme et de la réalité, c'est qu'il considérait le peintre comme le bateleur qui change les règles du jeu — ou qui pourrait les changer — mais qu'effraient ses propres opérations, sa propre facilité. Le regard que Picasso a jeté sur le monde le divisait ainsi en deux moitiés, qui font ou ne font pas l'amour, qui créent ou non de la beauté, de la douleur: celle du joueur qui veut changer l'ordre des choses, le joueur qui craint toujours de perdre, fût-il gagnant, et celle de la réalité explosive et triomphante. Le joueur, le peintre, le « savant » à la

Jules Verne, pour Picasso, étaient condamnés à la dérision et à la mort, tandis que la réalité, le monde, la femme demeurent voués à la vie. Le plus grand génie, fût-il le sien, n'a jamais résolu une contradiction aussi enracinée dans la société que l'on nous impose de tous côtés.

ALAIN JOUFFROY

PICASSO. Encre de Chine, crayon de couleur et gouache sur carton. 27-4-72 (V). 28,7 x 21,2 cm. Galerie Louise Leiris. Paris.



PICASSO. Eau-forte. 4-2-70. 48 x 60 cm. Galerie Louise Leiris, Paris.





# LE MONDE IMAGINÉ, DÉCOUPÉ ET PEINT D'ALEXANDER CALDER

par Maïten Bouisset

Mobiles ou Stables, ils sont suspendus au plafond, posés à même le sol, accrochés aux murs, ou encore fixés au cœur de la ville. Depuis qu'ils ont fait leur apparition, ce jour lointain de 1932, ils restent les éléments d'un monde où la fantaisie, la poésie et la liberté possèdent des accents enchantés. Anti-

sculptures qui ne savent ni ne veulent se prendre au sérieux, objets sans souci qu'agite le seul souffle de la vie, ils déploient, aux yeux du visiteur que je suis et pour quelques instants, les merveilles d'une fête joyeuse et colorée. Mobiles, légers et volages, admirables de simplicité et d'ingéniosité, ils sont

façonnés d'une main experte et insouciante qui manie la pince et la cisaille avec la précision de l'essentiel. Découpés, par un technicien savant et subtil, à partir des produits de notre civilisation industrielle que sont les métaux, ils réinventent un vocabulaire de formes impondérables et fragiles. Crois-

ALEXANDER CALDER. Obus. 1972. Stable. 345 x 430 cm.







ALEXANDER CALDER, Disques jaunes, noirs, rouges, 1972. Mobile. 130 x 150 cm. (Photos Clovis Prevost-Galerie Maeght).

sants, disques, palmes, ailettes, triangles étirés, sortes de boomerangs, perforés ou pleins, ils seront les étoiles, les astres, la lune, les oiseaux, les poissons, les fleurs et les feuillages du monde caldérien. Assemblés, opposés, contrariés grâce aux tiges métalliques, ils seront aussi les horizontales et les verticales du néo-plasticien auxquelles s'ajouteront les cinq couleurs primaires, toutes choses qui avaient fasciné Calder chez Mondrian au point qu'il avait désiré les faire bouger. Doués de la vie par le bon vouloir de l'artiste, et la tendresse du créateur, les mobiles sont encore cet équilibre dans l'espace, ce mouvement lent et merveilleux qui n'obéit en cet instant qu'au léger tremblement d'un courant d'air, ou au souffle que provoquent mes allées et venues, et que dérangent les manières

brusques de quelqu'un qui voulait s'en saisir.

Stables, découpés autrefois en silhouettes noires, aujourd'hui affranchis et libérés, ils offrent seuls la complexité d'un déploiement gigantesque et structuré. Ayant acquis depuis peu, eux aussi, le droit à la couleur, ils sont rouges ou bleus et déploient leurs masses puissantes et équilibrées. Doués d'une radicale solidarité avec le végétal, ainsi que d'une étrange force expressive, on ne sait tout à fait s'ils sont terribles ou bouffons. Géants de l'univers de Calder, ils en sont à la fois les gardiens, les châteaux, les cathédrales, les usines ou les temples, mais aussi les montagnes et les forêts. Sortes d'immenses arbres de vie, ils me paraissent aujourd'hui proches de ces objets populaires de la symbolique

mexicaine qui, partant du sol et s'élevant vers le ciel, relie deux mondes, celui où s'anime la vie, et celui où règne la mort.

Sur Calder, les poètes dont il est si proche, les peintres ses amis, les philosophes et les historiens de l'art ont dit et diront encore, tant son œuvre est fascinante, les plus importantes et les plus admirables choses. Que pouvait-on ajouter encore? Peut-être que ce monde exubérant où règnent la couleur, la fraîcheur, la jeunesse et la disponibilité, m'a distrait un instant de cet autre monde, le mien, où les polices, les prisons, les tortures et la guerre tentent d'anéantir l'esprit de révolution et de liberté.

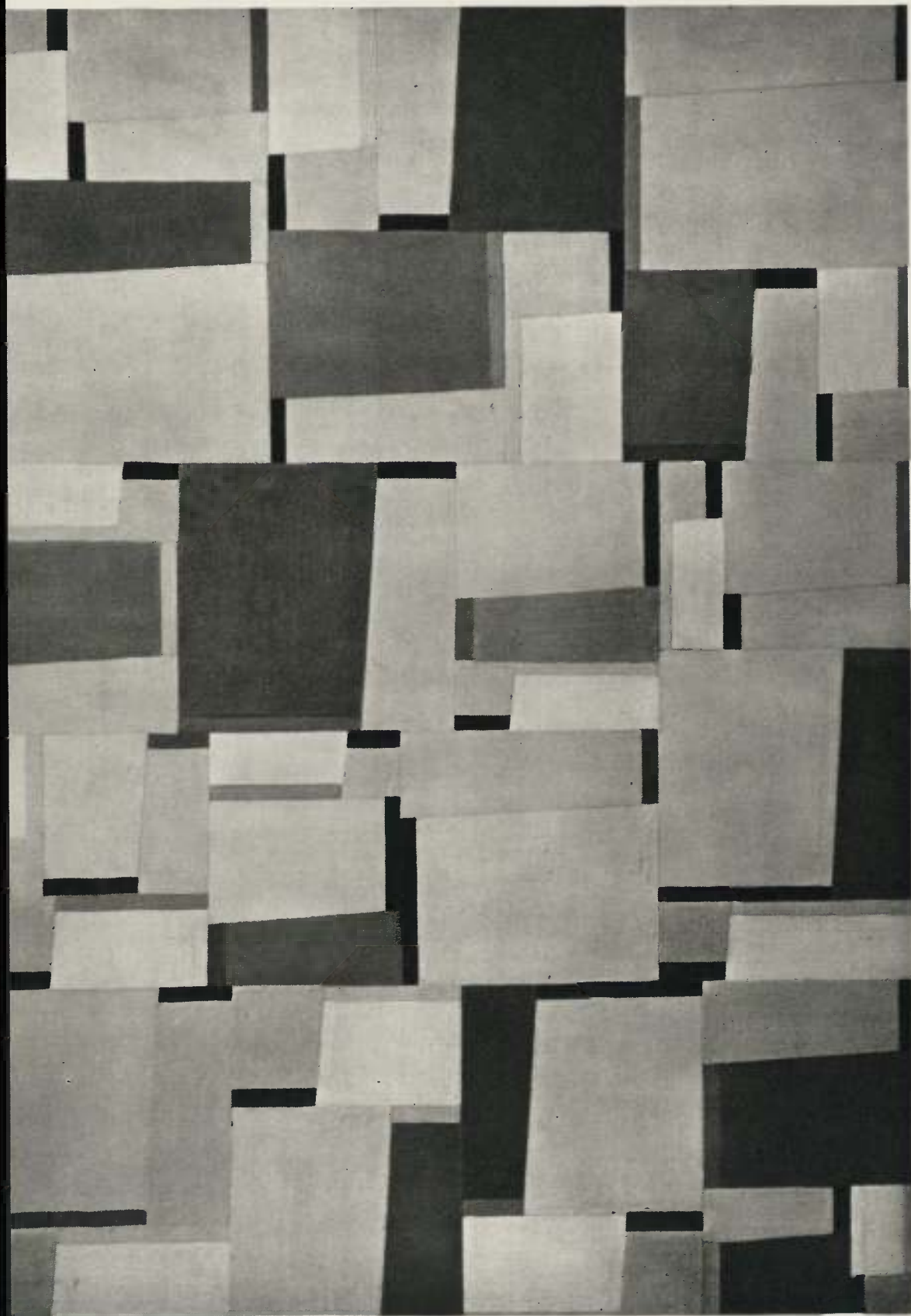
MAÏTEN BOUISSET

Galerie Maeght, Paris.



# EXIT FRITZ GLARNER

par Michel Seuphor



FRITZ GLARNER. Relational Painting. 1955. Coll. Dr. Paul Larivière, Montréal (Photo Graham Gallery, New York).

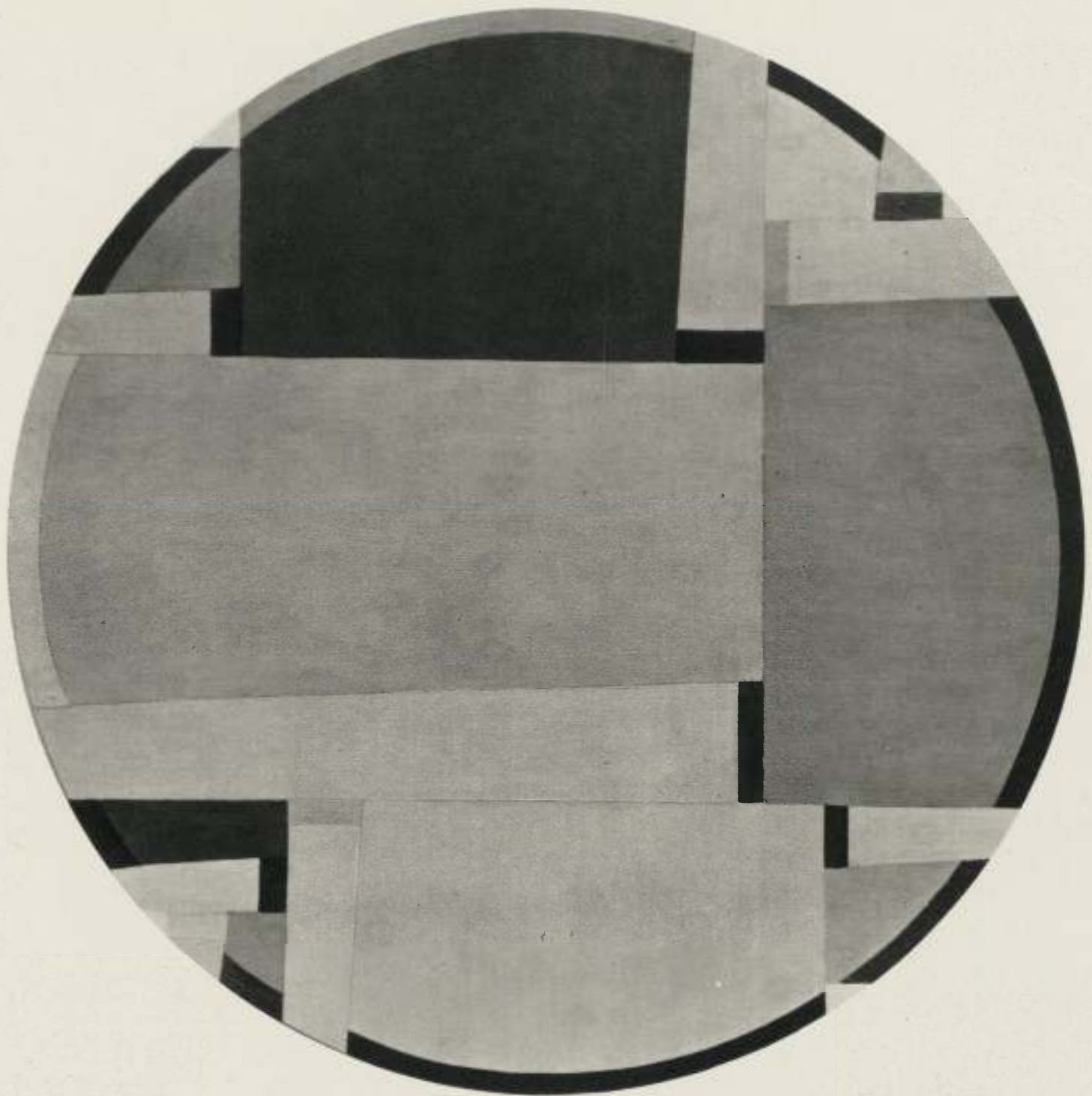
GLARNER. Que de souvenirs, en moi, ces deux syllabes évoquent! Et que la mort — loin de les abolir — ravive subitement. C'est dans la foule de Montparnasse, au Café du Dôme, en 1926, je crois, que j'ai connu les frères Glarner, qui sont rapidement devenus des amis de tous les jours. L'un, Henri, était photographe; l'autre, Fritz, peignait, mais pendant assez longtemps je n'ai connu de lui que les affiches de films qu'il dessinait pour vivre. Il cachait ses peintures et se montrait réfractaire à l'art abstrait. En 1928, nous avons passé ensemble une partie de l'été à Menton. Nous y avons eu de longues conversations sur l'art d'avant-garde. Mis en confiance, il m'a alors demandé d'être présenté à Mondrian. C'était en 1929, et il existe une photo de cette rencontre qui devait avoir des suites si importantes. A partir de ce moment, on a pu voir dans diverses expositions, la lente approche de Glarner vers l'abstraction. Il n'y a pas de démarche plus honnête que la sienne: aucune étape ne sera brûlée.

C'est à la même époque qu'une amazone un peu écervelée et très échevelée l'a pris dans son lasso pour l'emporter en Amérique. La vie ne lui a pas été facile, au début, à New York. Comme son frère, Fritz trouvait un appoint vital dans la photo industrielle. Il n'a pu abandonner tout à fait ce pis-aller que vers 1950.

Entre-temps il avait renoué le contact avec Mondrian lorsque celui-ci s'est établi à New York en 1940. Il en est résulté des liens d'amitié très étroits qui ont duré jusqu'à la mort de Mondrian, en 1944. Lorsque, en janvier 1951, il y eut un grand *symposium* sur l'art abstrait au Musée d'art moderne de New York, Glarner, interrogé sur Mondrian en face d'une très nombreuse assemblée, répondit d'une simple phrase qui avait le mérite de tout dire: « He was my friend and my master. » J'étais présent dans la salle et j'ai pu juger de l'effet.

L'œuvre abstraite de Glarner s'est développée à partir d'une discussion au sujet d'une table de jardin ronde, à Menton, en 1928. Cette table est devenue l'ancêtre des *tondos*, très nombreux dans sa production. Son œuvre emprunte au néo-plasticisme de Mondrian les trois couleurs dites primaires et le rythme horizontal-vertical, avec une variante qui consiste dans le *slant*, nom donné à une ligne légèrement in-





FRITZ GLARNER, Relational Painting, tondo 44. 1956. Huile sur masonite. Coll. part. (Photo Graham Gallery, New York).

clinée, toujours entre deux droites rigoureusement horizontales ou verticales. C'est à partir de 1942, environ, qu'il applique cette méthode sans défaillance.

Glarner a été beaucoup combattu à New York, surtout pendant la montée de l'expressionnisme abstrait, mais il a eu deux atouts majeurs: le Museum of Modern Art et Dag Hammarsköld, par les soins duquel l'une de ses plus belles œuvres est entrée dans le bâtiment des Nations Unies. Plus tard, il a réalisé une peinture monumentale dans le hall d'entrée du *Time and Life Building*, près du Rockefeller Center, et surtout

la décoration de la salle à manger de Nelson Rockefeller III, qui, d'après les photos que j'en ai vues, est une réussite qui ne se laisse comparer qu'avec les sobres décorations d'intérieur du Hollandais Bart van der Leck.

Un terrible accident survenu en mer sur le transatlantique italien *Michelangelo* devait laisser Glarner invalide pour le restant de ses jours. Il vient de mourir à Locarno, après six années de souffrance.

Deux expositions personnelles à Paris, à la Galerie Louis Carré, n'ont obtenu qu'un médiocre succès. Le nom de Glarner cependant n'a fait que grandir

lentement dans l'univers mondial de l'art. Certains pensent qu'il est la personnalité la plus remarquable des « post Mondrian painters ».

Chose étrange, ces dernières années ce sont les esquisses au crayon en vue des toiles à réaliser qui ont obtenu le plus vif succès. Ces dessins-pochades jetés sur le papier d'une main vive, ont été édités en lithographies et même en affiches. C'est sur cet apparent paradoxe que s'est achevée la carrière d'un des plus purs représentants de l'école perfectionniste.

MICHEL SEUPHOR

Paris, décembre 1972.

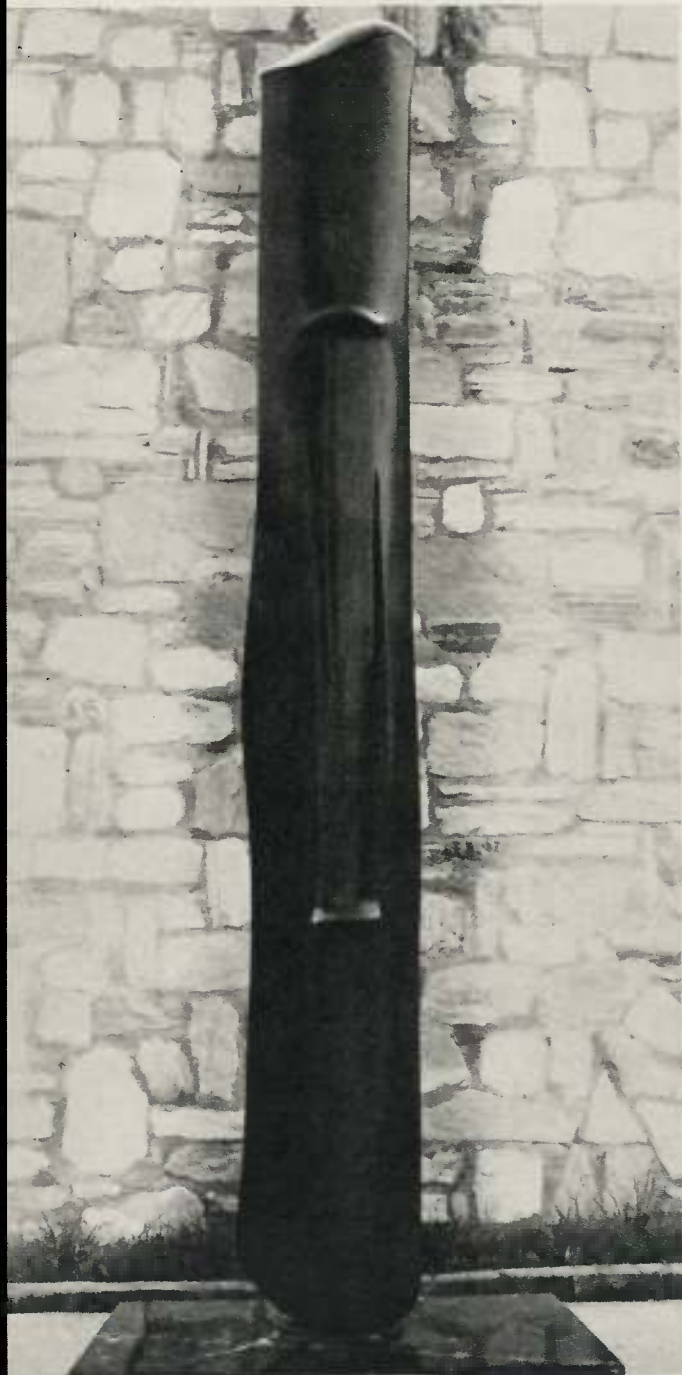


# SIGNORI: UNE TENSION SILENCIEUSE

par Franco Fortini

Les œuvres de Signori possèdent une vertu première, première dans le temps mais aussi, comme je vais tenter de l'expliquer, première dans l'ordre des valeurs. Disons-le tout de suite: elles incitent le spectateur à passer du général au particulier et non — à l'opposé

C.S. SIGNORI. Le bambou. 1954-1971  
Marbre vert serpentino. H: 275 cm.



de la plupart des œuvres contemporaines —, à parcourir le chemin en sens inverse, du particulier à l'universel. Quand on regarde une œuvre de Signori, la première chose qui vient vers vous, c'est la sculpture; ensuite seulement on s'aperçoit qu'il s'agit d'une sculpture, dotée d'une individualité précise atteignant à la plus subtile vibration.

Une intelligence critique peu commune, celle de Claude-Edmonde Magny, a parlé, il y a quelques années, à propos de l'œuvre de Signori, d'unité tenace entre toutes ses sculptures; et aussi de platonisme. Cette référence à Platon me semble également très juste, si on évoque par là la conviction qu'un modèle idéal et absolu préside aux exemples singuliers et à l'existence singulière des êtres et des choses; et que la lumière, finalement, est l'émanation de la vérité. Plus ou moins consciemment, la poétique platonicienne, qui semblait avoir disparu au déclin de la Renaissance, a réapparu plusieurs fois au cours de notre siècle. Après quelques cent ans d'expérience romantique, c'est-à-dire d'« expression » passionnelle de son moi intérieur, l'artiste, conscient de la décadence de toute norme, de toute convention, était en effet tenté d'en reconstituer une, d'en inventer une à son propre usage et d'en accepter les limitations, fécondes souvent, qu'elle pouvait lui imposer. Une bonne moitié de l'histoire de l'art moderne est précisément l'histoire de cette lutte continue pour la reconstruction d'une norme; lutte, ajoutons-le, qui a très souvent permis des résultats artistiques remarquables, mais dont les propres canons se voyaient détruits au moment même de leur achèvement. La norme d'un individu ou d'une secte n'en est pas une: celle-ci ne peut être engendrée que par une civilisation aboutie. Quoi qu'il en soit, parmi les hypothèses de norme absolue, celle d'une beauté-vérité absolue, dominant les contingences, a été l'une des plus tentantes. Elle a été, elle est encore le rêve d'une pureté ardente, toujours accompagnée des notions d'impersonnalité, d'objectivité et de rationalité qui se rattachent à elle. Combien de fois, au cours des années vingt et trente, cette lampe ne s'est-elle pas rallumée comme une proposition de « mystère en pleine clarté »! Et cela dans des lieux et dans des esprits tout à fait différents

en apparence, du Bauhaus à Ungaretti, de Valéry à René Char... Ce rêve de pureté, c'était le gémissement à bouche close des artistes que la démente irrationnelle de la société blessait au plus profond d'eux-mêmes et qui se refusaient au cri expressionniste tout comme au sarcasme dadaïste, qui ne voulaient pas, en somme, hurler avec les loups des différentes avant-gardes. N'oublions pas non plus qu'entre les deux guerres, les « appels à l'ordre » prirent presque toujours le caractère de restaurations impossibles et de véritables opérations réactionnaires; mais toutes les fois que la notion de norme, de pureté et d'équilibre s'est trouvée réunie non seulement au sentiment d'un paradis irrémédiablement perdu mais aussi à la volonté d'un *bien*, d'une positivité valable pour tous parce que voulue par tous, à chaque fois sont apparues, pour ainsi dire « sur la gauche », des créations qui comptent parmi les plus importantes de notre temps. Tel est le cas de l'œuvre de Signori, et le vœu émis par Paul Eluard dans les années trente: « Et donne à la raison des ailes vagabondes » me semble avoir été écrit pour lui.

Mais le mirage de la purification et ce que j'appellerai une tendance à annuler la matière ne sont pas les seuls composants de l'œuvre de Signori. A bien regarder ses marbres, éclatants parfois et parfois nocturnes, qu'on dirait patinés par la ferveur de mains pieuses et aimantes, et ses volumes denses, réceptacles de formes en gestation, on s'aperçoit que l'artiste sait fort bien qu'on ne peut abandonner derrière soi la matière, comme une dépouille, et que la fameuse colombe platonicienne tomberait si elle devait voler dans le vide. Le rêve d'absolu se change alors en élégie. La sculpture contemporaine, après avoir rejeté le « point de vue » privilégié d'où être regardée, puis la pluralité des points de vue (c'est-à-dire le fait de « tourner autour ») en est fréquemment arrivée à vouloir organiser tout l'espace ambiant. Elle s'est faite décor, « environnement » et, à la limite, architecture. Signori, pour sa part, persiste à croire qu'un sculpteur n'est pas un architecte; ou mieux encore, que la sculpture organise l'espace, mais à partir de son propre centre, qu'elle est centripète comme les dolmens, les menhirs, les totems, qui sont autant de *centres*, de nombrils du



monde. C'est pourquoi on doit pouvoir tourner autour des sculptures de Signori et aussi les faire tourner sur elles-mêmes, âmes immobiles et corps mobiles, délicates et puissantes. Alors, tandis que la « pièce » tourne sur elle-même, montrant successivement ses courbes huilées, ses dures sections coniques, ses tendresses d'hyperbole, le regardeur perçoit, en une douce fulguration, la contradiction centrale et vitale qui la fait exister.

Cette contradiction, quelle est-elle?

D'une part, les œuvres de Signori — et on pourrait parler longuement de la maîtrise consommée et de la science de la pierre qui rendent possible leur exécution — se veulent formes simples, volumes présents dans leur force d'apparition immédiate et, de ce fait, matérielles, tridimensionnelles, pesantes. Elles indiquent ce qu'il est convenu d'appeler l'élémentaire, l'essentiel, l'originel. Originelle est, nous l'avons dit, l'idole, avec sa « présence » absolue, sa solidité plastique radicale, qui semble contenir un développement, un mouvement latents. C'est, à la limite, l'œuf de Brancusi.

Mais d'autre part, systématiquement, Signori détruit les formes tridimensionnelles dont il est le créateur. La modulation des surfaces est conduite avec

une telle subtilité qu'elle ne permet pas à la lumière de se diffuser de façon uniforme. La plupart de ses œuvres, sinon toutes, ignorent le « sfumato », car la nuance n'atteindrait jamais au scintillement, alors que la sensibilité de Signori veut au contraire jouer sur les reflets; c'était le cas, notons-le au passage, pour le meilleur cubisme, dont Signori a certainement subi, dans sa jeunesse, une influence non négligeable. Aussi les veines du marbre sont-elles acceptées, soulignées, ainsi que leur coloration — verts sombres, noirs d'ébène qui annihilent les formes, les engouissent pour les recréer à coups de lueurs — et surtout le polissage, qui rejoint une certaine tradition de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Tout cela engendre des flèches, des traits de lumière, des points et des feux mobiles dans les concavités, sur les convexités, comme des météores.

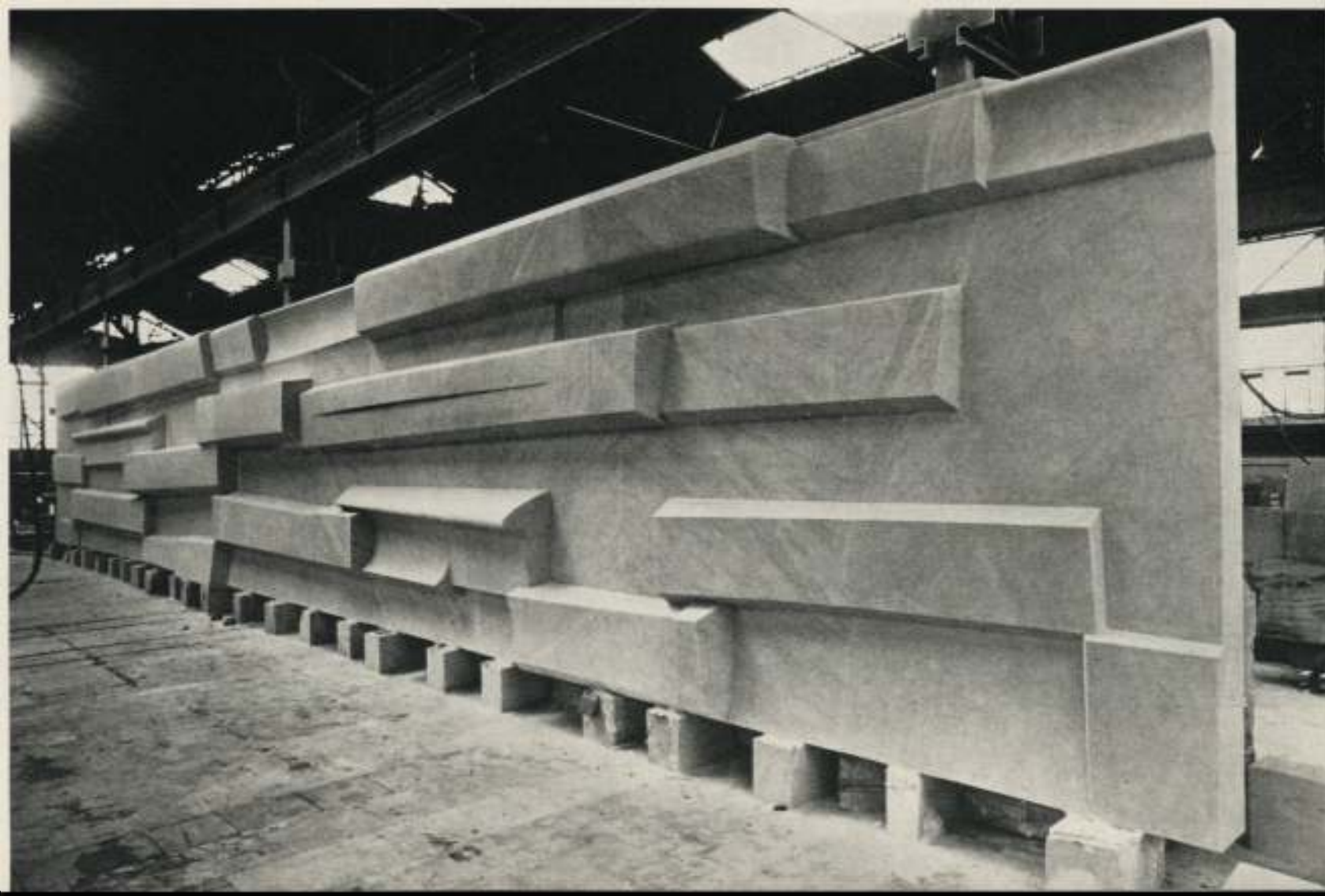
L'œuvre de Signori vit, en somme, dans une tension silencieuse et très forte entre l'appel du dense, du pesant, du compact et du défini et celui de l'im-médiat, de la fulguration, du léger et de l'inatteignable.

Que de fois la sculpture de Signori, tournant autour d'un axe — ou obligeant le regardeur à tourner autour d'elle — ne suggère-t-elle pas, mani-

festement, un point de vue aussi privilégié que celui d'un bas-relief! Certaines œuvres semblent s'aplatir ou se moduler à peine, comme une omoplate ou une aile. Signori ne se contente pas du signe, du profil délimité par l'objet-sculpture; je veux dire qu'il ne se contente pas du dessin figuré par la ligne qui sépare l'atmosphère du marbre ou de la pierre; il éprouve le besoin d'une délimitation supplémentaire, d'une sorte de cadre. Alors apparaît, ici ou là, une cannelure, une gorge saillante, qui vient projeter sa flèche lumineuse. Ce besoin de souligner, d'encadrer, témoigne de l'énergie obstinée avec laquelle Signori poursuit son idéal d'ennoblissement. Il y a comme un sentiment de noblesse, voire de sublime. J'essaierai d'expliquer en quoi.

Sursauts de splendeur, jeux de lumière: tout ceci appartient au domaine de la grâce, du poli, du juvénile et du virginal qui existe chez cet artiste et qui, dans les moments les moins contrôlés, donne dans l'exquis et le suave. Mais cette sorte de « gothisme » coexiste avec les grandes formes simples, assoupies dirait-on, où il se manifeste. Plus que Nicolas Pisano, les sculptures de Signori évoquent certains exemples de la plastique égyptienne, où une fluctuation lumineuse ténue joue sur des mem-

C.S. SIGNORI. Relief pour le siège des Laboratoires Roche à l'île de la Jatte. 1970. 20 x 3 x 0,50 m.







C.S. SIGNORI. L'œil. 1969. Marbre blanc statuaire. 65 x 55 cm. Naviglio, Milan.

bres rigoureusement immobiles. On touche là au sentiment le plus profond de l'artiste, à son message le plus intime: un sentiment sérieux, solennel, une sévérité totale de l'existence. C'est là ce qui retient Signori dans une sphère aussi éloignée du sarcasme que du tragique, l'un et l'autre communs à maintes œuvres contemporaines. Il existe certes chez lui un sentiment élégiaque, idyllique; mais c'est une idylle virile, virgilienne, accompagnée d'un sens « civique » de « faire grand ».

Ce n'est pas par hasard que Signori a participé, au cours des cinquante dernières années, à tous les malheurs, à toutes les luttes historiques de ce qu'on a appelé l'âge des tyrans; ni que sa longue attente d'exilé se soit exprimée dans le monument funèbre dédié à deux illustres victimes du fascisme, italiens comme lui et comme lui réfugiés en France: la stèle des Frères Rosselli, érigée à Bagnoles-de-l'Orne. Point de flèches de lumières, dans cette œuvre,

mais une volonté de compact, d'ordre moral, pourrait-on dire, qui régit le tronc partagé, à peine infléchi selon une ligne évoquant celle de la Pietà Rondanini, qui enlève à la partie basse une partie du poids pour le rejeter vers le haut. La note d'austérité, de douceur grave, caractéristique des œuvres les plus célèbres de Signori, trouve son origine dans la participation civique de l'artiste; et nous la retrouvons chaque fois qu'il développe un thème que je qualifierai de public. Qu'on regarde le tout récent motif plastique d'enchaînement latent qui se déroule sur plus de vingt mètres de long et trois mètres de haut à la base du siège des Laboratoires Roche, dans l'île de la Jatte. C'est un déroulement musical avec un accompagnement de « basse continue » représenté par l'horizontalité obstinée des éléments. On y déchiffre clairement une métrique enchaînée comme celle des tiercets. Quand Signori doit « parler haut », l'aiguille de sa sensibilité se dé-

place, et c'est naturel, vers l'objectivité, le timbre choral. Il est indispensable de le comprendre pour entendre vraiment le subtil et vertical langage de toutes ses autres œuvres, qui sont de véritables poèmes lyriques: actes d'amour, dans lesquels « âme » et « corps », lumière et substance ne se nient pas, mais se renvoient au contraire l'une à l'autre.

Bien sûr, Signori croit à une instance — et à une victoire — dernière de la lumière; bien sûr, les idoles qu'il crée se fondent sur sa croyance en une transcendance finale; bien sûr, la physique est alors vaincue par la métaphysique. Mais comme les filles de la terre lui sont douces! Devant certains de ses torsos, qu'un vent matinal semble seul devoir caresser, devant des seins d'une fraîcheur marine, il est impossible d'oublier que les années de jeunesse de Signori sont aussi celles de la mystique « blanche » de Breton et d'Eluard, de l'« arrivée / d'une lampe ardente en plein jour », quand « le creux de ton corps cueille des avalanches / car tu bois au soleil... »

On le sait, notre époque semble être celle de la magie noire. Mais les définitions que le temps donne de lui-même, ou, si l'on préfère, celles derrière lesquelles nous nous cachons, contiennent, toutes et toujours, un élément de violence ou de présomption: en fait, elles prétendent exclure le « différent ». Mais quand s'est accomplie, au contraire, comme c'est le cas chez Signori, la fusion entre une subjectivité — appelons-la personnalité, tempérament, accent individuel et inimitable — et l'une des grandes options capitales de la méditation humaine — appelons-la certitude de la pérennité des formes idéales ou, mieux encore, platonisme, selon le mot de Claude-Edmonde Magny —, alors il n'y a pas de mode qui tienne, ni de présomption de dépassement qui vaille: seul reste (à partir, je le répète, de la fusion d'une personnalité et d'une conception fondamentale du monde) le problème de la qualité intrinsèque de l'œuvre qu'on a en face de soi, qui a été réalisée. Pour Signori, cette qualité réside dans sa capacité de communiquer courageuse, mais non dramatique, raisonnée, volontaire mais jamais cérébrale, à propos d'une forme « naturelle » (personne, je l'espère, n'osera parler d'abstraction au sujet de Signori), comment il se fait qu'un objet, une pierre soit et en même temps ne soit pas; qu'elle s'affirme et se nie simultanément en lumière et en transparence; que l'existence soit, dans le même instant, éternelle et volatile.

FRANCO FORTINI

Traduit de l'italien par Angela Delmont.



## *Au Musée National d'Art Moderne:*

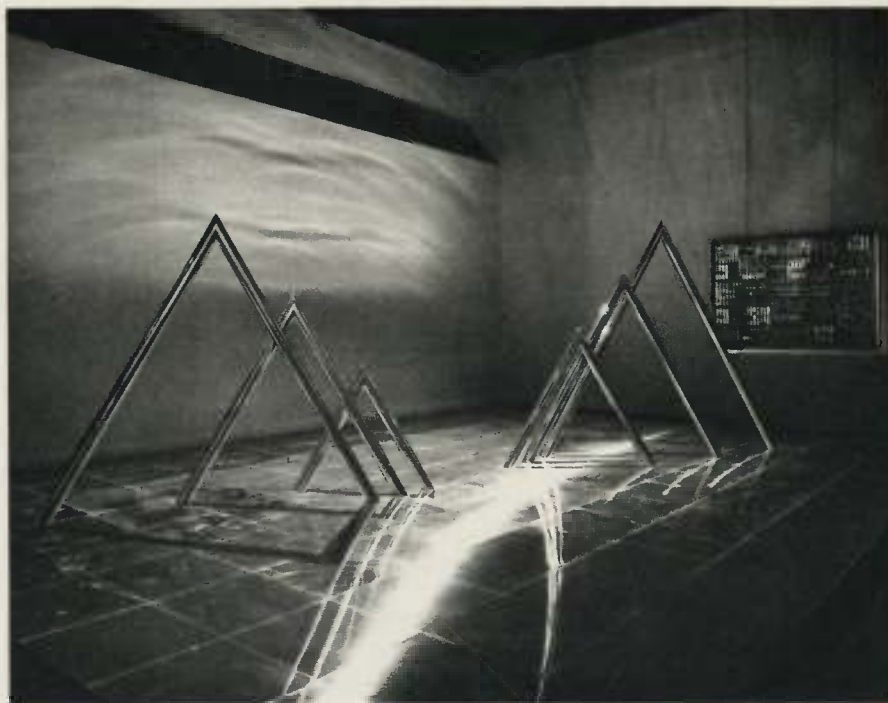
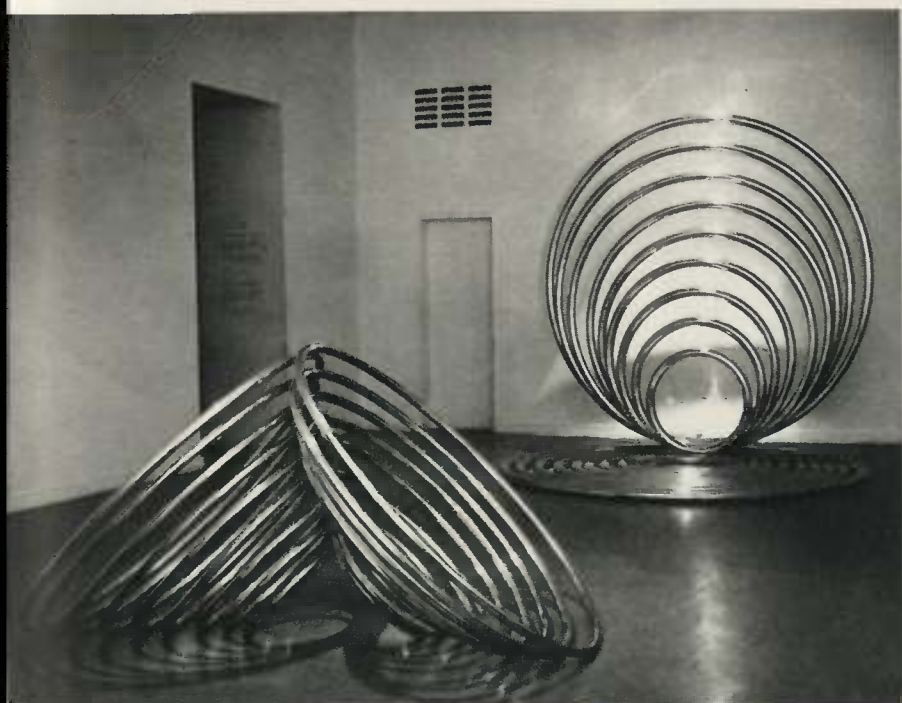
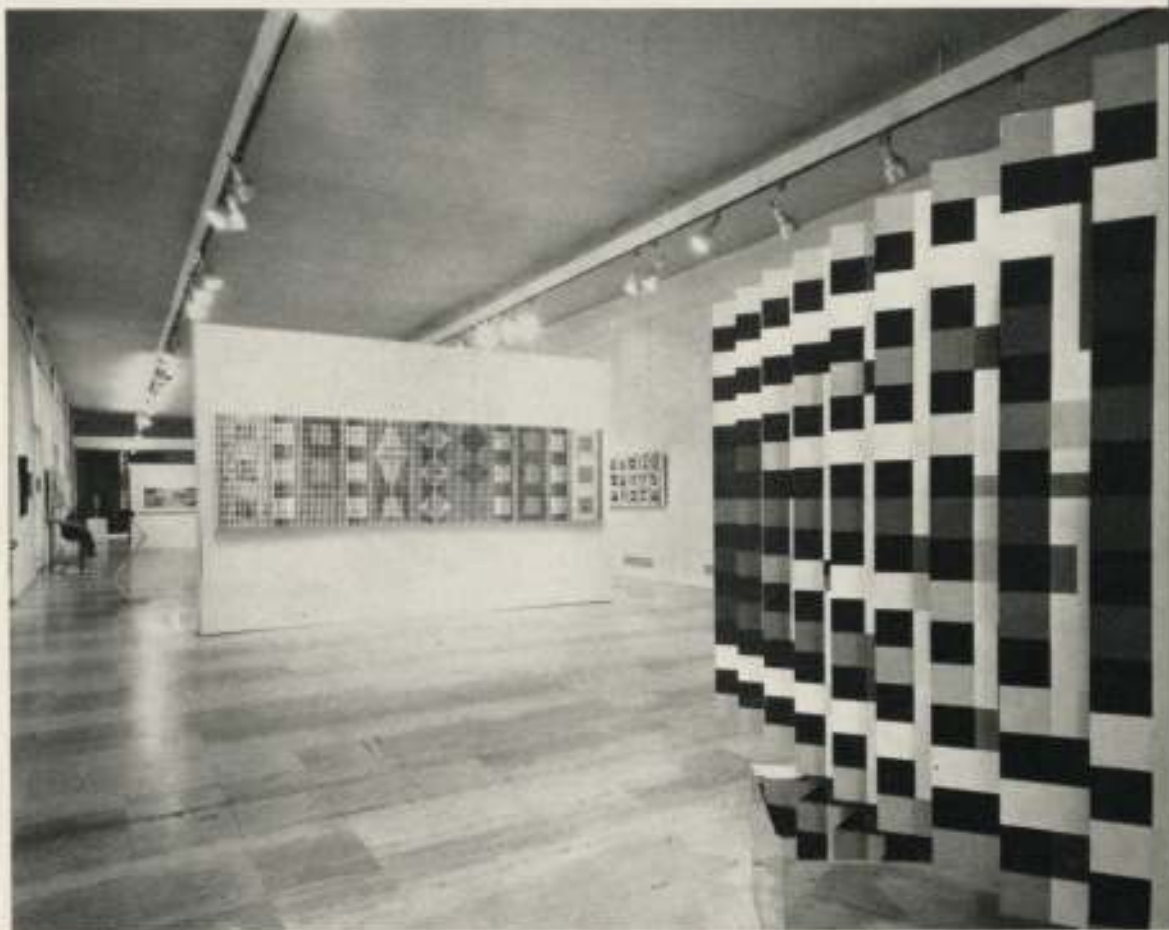
### YAACOV AGAM

Organisée conjointement par le Musée d'Art Moderne et le Centre National d'Art Contemporain, l'exposition de l'ensemble des œuvres d'Agam a ouvert à un public subjugué les voies d'un monde magique et mystérieux, en perpétuelles métamorphoses.

« Tableaux transformables », « Tactiles » aux rythmes créateurs, « Hydro-flamme » géante où s'affrontent les éléments symboliques eau et feu, éphémères « Bulles de Savon » émergeant d'un miroir qui, sitôt apparues déjà s'anéantissent, sculptures monumentales aux formes simples et élémentaires s'articulant à l'infini, sont autant de visions en perpétuel devenir qui se livrent aux jeux éternels de la lumière, du mouvement et du temps. Devenu créateur à son tour, l'espace d'un instant, le visiteur peut user à son gré de la lumière et des sons dans un univers dont Agam se veut le magicien et où se mêlent paradoxalement les plus anciennes croyances d'un adolescent nourri de la Bible et du Talmud et la technique la plus consommée.

M.B.

Trois salles de l'exposition YAACOV AGAM au Musée National d'Art Moderne, Paris. (Photos A. Morain).





# ANDRÉ VERDET: LE MEILLEUR DE LUI-MÊME

par Pierre Restany



André Verdet dans le « Jardin aux idoles », à St-Paul-de-Vence (Photo Y. Coatsaliou).

Ma longue amitié avec André Verdet m'a rendu aussi exigeant que lucide à l'égard de sa démarche. Lorsqu'un poète se met à peindre, ou bien il cherche à rompre avec un univers formel pour entrer dans un autre (Camille Bryen, Henri Michaux peignent pour ne pas écrire) ou bien il s'installe dans la dualité des langages, les mots prolongeant les formes et vice versa. C'est le cas d'André Verdet. Les idoles ont été les compléments illustratifs des métamorphoses de son imagination. Les « Tableaux-lumière plastiques » récents ont été tout d'abord des pièges à idoles: les anciennes formes se trouvaient enfouies, prises, enveloppées dans la profondeur des feuilles de plastique superposées. Et puis peu à peu cette profondeur a fasciné le poète, la matière dans le jeu de ses croisillons, de ses dessins imprimés, dans ses effets



ANDRÉ VERDET. Pierre de feu. 1967 (Photo Y. Coatsaliou).

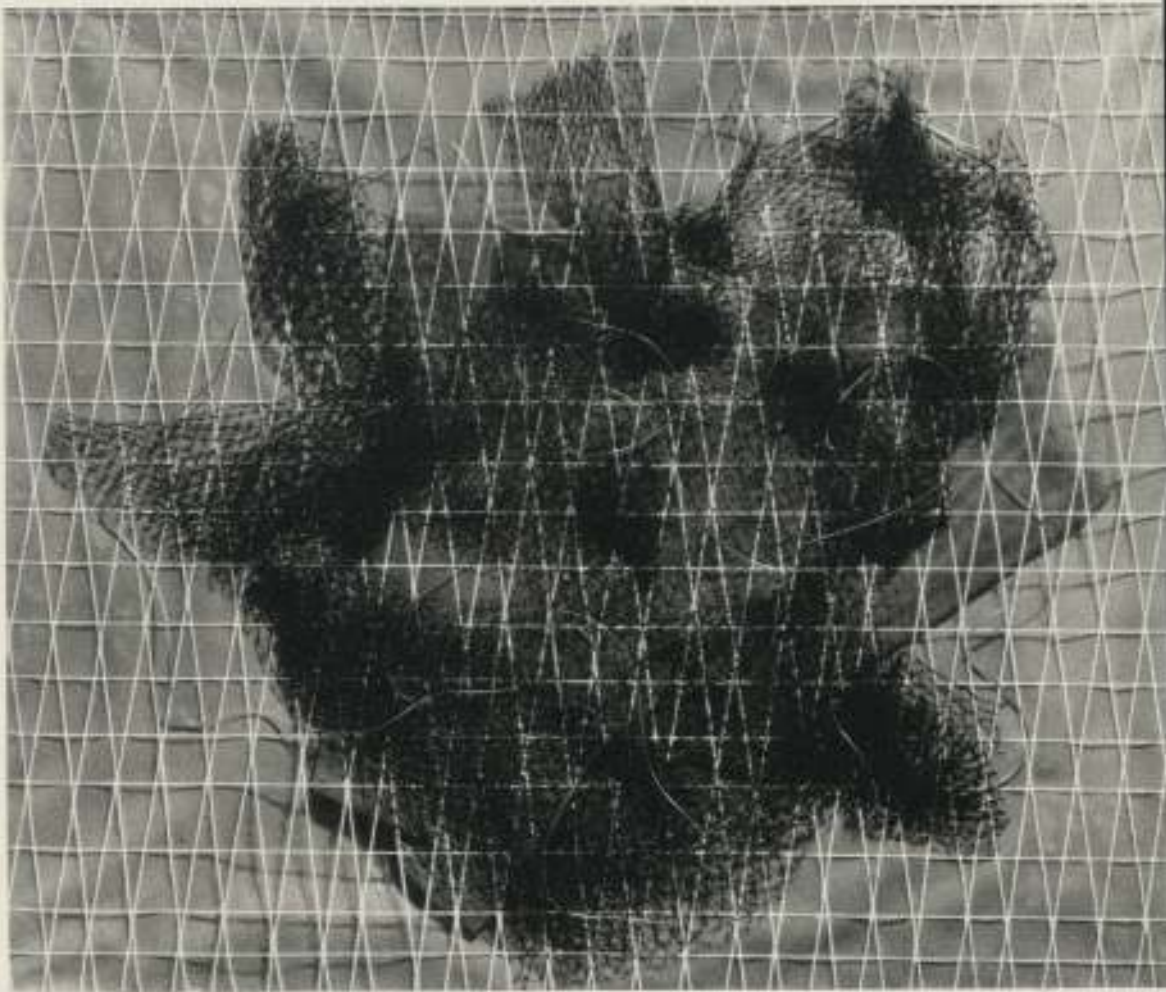


ANDRÉ VERDET  
Lumière plastique:  
Hommage à Braque. 1972.  
58 x 70 cm.  
Coll. part., Paris  
(Photo J. Hyde).

de réfraction lumineuse interne s'est libérée du « motif » pour atteindre la pleine autonomie expressive.

Déjà au début des années 60, les vitrifications noyaient les idoles éclatées sous une pellicule de polyester lumineuse et gelée. Eternel combat entre la matière et la forme, antagonisme dialectique qui pose l'énergie vitale en l'opposant aux innombrables facettes de sa fragmentation dans l'espace et le temps.

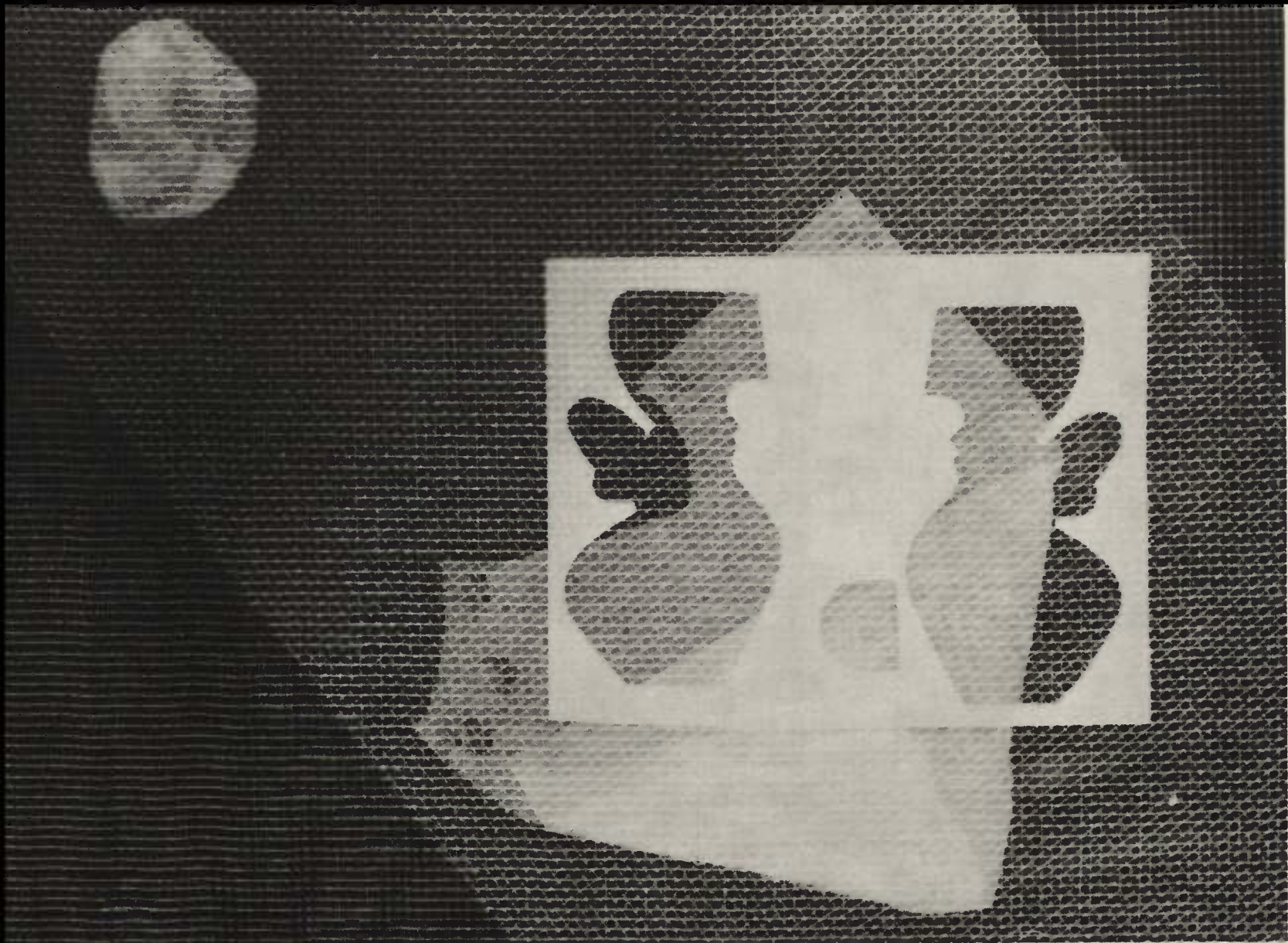
Il est particulièrement intéressant de noter que cette libération des moyens picturaux s'est produite en même temps qu'André Verdet « réinventait » les pierres de feu et les Séléniés de sa Haute Provence, ces céramiques extraordinaires de poésie et de rêve qui reconstituent par leur contour et leur surface l'aspect exact des pierres déchirées et hiératiques du plateau de



ANDRÉ VERDET, Pierre de feu. 1969 (Photo Y. Coatsaliou).







ANDRÉ VERDET. Lumière plastique: Les idoles, 1971.

ANDRÉ VERDET. Pierre de feu, 1970 (Photo Y. Coatsaliou).



Coursegoules, silhouettes-archétypes, fétiches inspirés, ancêtres directs des idoles et de leur mythologie propre. Dans cet univers si cohérent, si profondément enraciné dans un terroir à la fois réaliste et mythique, la quantité ou la qualité des moyens mis en œuvre n'importent guère. Ce qui compte, c'est l'incessante vitalité du créateur, son accord profond avec la nature des êtres et des choses, sa faculté d'émoi, sa sensibilité en constant éveil.

Plus que jamais, qu'il soit poétique, pictural ou formel, l'univers d'André est un, riche, bouleversant: c'est la meilleure part de lui-même. Ses dernières manifestations parisiennes, à la Galerie Internationale d'Art Contemporain et chez Beno d'Incelli, nous en ont apporté, très simplement, sans détours, l'authentique preuve.

PIERRE RESTANY

Paris, janvier 1973.



*A la Galerie Maeght:*

## TAL COAT

*Venant d'un lointain profond,  
n'arrêtant de surgir puis de  
pour revenir!*  
[s'abîmer]

*ainsi il faut qu'il soit!*

*Ainsi est le regard de toute chose,  
regard pénétrant, regard pénétré,  
dans l'incessant devenir,  
se faisant, se défaisant, se liant,  
rassemblé au jour, séparé  
[d'ombre.]*  
[mouvance]



TAL COAT. Rencontre dans l'abrupt. 1972. Peinture. 73 x 60 cm.



TAL COAT.  
Deux dans l'abrupt. 1972.  
Peinture. 73 x 60 cm.  
(Photos Galerie Maeght,  
Paris).

*Ainsi que le souffle remontant la  
fusant, déchiré sur l'arête,  
dans l'ombre, perdu, grondant,  
la paroi frémissante.  
Proche, lointain  
ainsi encore la voix, les voix;  
porté!  
Dure lumière vibrante, l'abrupt  
et la voix d'ombre grandissant  
[encore.]*  
[chute]

(Poèmes de Tal Coat, extraits de Derrière  
le Miroir No. 199, Paris, octobre 1972).



# L'INVENTAIRE DE SZAFRAN

par Julien Clay



SZAFRAN. Pastel. 1972. 102 x 78 cm. (Photo Galerie Claude Bernard).

Rien n'est plus insolite que le réel quand on l'examine avec application. Cette chaise qui se trouve devant moi, dans ce bureau, si je fixe sur elle mon attention pendant un certain temps, voici qu'elle change, qu'elle prend forme, qu'elle revêt une entité convaincante. Certes, ce n'est pas par des qualités esthétiques qu'elle s'impose. Le dossier, garni de cuir retenu par des clous dorés, est un rectangle sans grâce. Le vide qui sépare cette garniture du siège également couvert de cuir est trop vaste ou trop restreint pour me satisfaire. Les moulures des pieds de devant sont lourdes, encore plus lourds les pieds arrière, tout unis. Le cuir sombre reflète une lumière triste. Ainsi faite, la chaise a une personnalité, elle existe. En dépit de la pauvreté du sujet, le peintre capable de communiquer avec une force absolument persuasive le sentiment de cette existence apporte au spectateur une ravissante surprise.

Il en va ainsi de la série de pastels présentés par Szafran à la Galerie Claude Bernard, où l'artiste explore la réalité avec une infaillible attention. Ils semblent d'abord relever de l'imagerie. Et comme les historiens trouvent dans les gravures d'Abraham Bosse la plus sûre des sources de renseignements en ce qui concerne l'exercice des métiers et la société au XVII<sup>e</sup> siècle, les savants futurs, curieux de savoir ce qu'était, à la fin du siècle XX, un atelier d'artiste, un atelier de gravures, pourront se référer à la représentation de Szafran.

C'est une représentation d'une grande fidélité. On constate même, contre toute attente, que Szafran l'emporte sur Bosse par l'extrême précision du détail. Précision minutieuse qui, si elle augmente la valeur documentaire du tableau, lui confère aussi un frémissement troublant.

Les œuvres exposées peuvent se répartir en trois groupes: les unes représentent le jardin d'hiver d'une maison amie, les autres l'atelier du peintre, les dernières l'atelier de gravure où il lui arrive de travailler. Elles se caractérisent toutes par leur perfection graphique. Claude Bernard avait déjà présenté auparavant une série de dessins d'une étonnante audace, où le trait décisif s'affirmait avec vigueur. Ici la





SZAFRAN. Pastel. 1972. 140 x 100 cm. Galerie Claude Bernard (Photo Jacqueline Hyde).





SZAFRAN. Pastel. 1971. 120 x 80 cm. (Photo Galerie Claude Bernard).

ligne ne néglige rien: elle limite avec précision chacune des feuilles des plantes de la serre, chaque carton qui traîne dans l'atelier, chaque élément de l'outillage utilisé par le graveur. Là c'est un monde de machines, de passerelles, d'escaliers, de poutres métalliques, de grands vitrages, de vastes salles. Il y règne une lumière froide. Les gris jouent avec les beiges et les terres de Sienne. A cinq reprises, de juillet à septembre 1972, Szafran a représenté un escalier qui tantôt s'enfonce dans une obscurité croissante, tantôt s'éclaire progressivement en aboutissant à la tache claire de l'atelier, terme rassurant d'une descente dont l'abaissement progressif de la voûte a pu accentuer le caractère quelque peu oppressant. Mais c'est son propre atelier surtout qui semble exercer sur l'artiste une action hallucinatoire.

Une dizaine de fois, il a traité ce sujet, dans des lumières différentes. Le désordre des emballages qui jonchent le sol, les vitres souillées, la chaise, le tub, étrangement suspendus au plafond, le bizarre allongement de la pièce, la femme étendue tristement sur un canapé, lui donneraient un aspect assez sinistre si de longues boîtes de pastels, soigneusement rangés, n'introduisaient une symphonie de couleurs gaies, si la chaise, le tub ne mettaient une note claire dans une atmosphère plutôt sombre. C'est que l'artiste est également un excellent coloriste: il utilise le pastel d'une manière nouvelle, en le mêlant d'eau ou d'huile, si bien que ses cartons prennent un aspect assez voisin de la gouache. Mais ce n'est pas assez: voici que dans l'un des « ateliers » un grand vent pénètre, poussant devant lui d'étranges formes blanches, renversant les boîtes de pastels dont les couleurs se réfléchissent dans le verre du toit. C'est l'éclatement du merveilleux.

Le merveilleux, il sourd dans chaque œuvre, il est partout chez Szafran. Il naît de cette sorte d'inventaire exhaustif du réel auquel l'artiste inlassablement se livre: il dépasse de loin ce que découvre habituellement un regard qui ne nous apporte, dans les circonstances les plus favorables, qu'une représentation impressionniste des choses. Par son acharnement maniaque à ne rien négliger, Szafran révèle un aspect plus dense du monde. Celui-ci retrouve toute sa richesse, se transfigure, revêt un caractère inquiétant et poétique. Ainsi se trouve démenti le fameux axiome d'André Breton: « L'œuvre plastique se référera à un modèle purement intérieur ou ne sera pas. »

JULIEN CLAY



*Au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris:*

## ZOLTAN MUSIC

Les thèmes peu nombreux, mais vécus et sentis jusque dans leur plus profonde réalité, le chromatisme sobre et raffiné à partir de terres, d'ocres, de gris, de blanc, de noir, qu'éclairent parfois un rouge ou un jaune éclatants, la qualité certaine d'une élaboration sans ostentation, font de l'exposition consacrée à Music un moment de rare silence et de recueillement.

Tout au long des cimaises, l'aride et rude terre dalmate, les collines siennoises pleines de réminiscences byzantines, les petites silhouettes de chevaux irréels, les grands motifs végétaux déchiquetés, brûlés, mais où renaissent sans cesse les bourgeons de la vie, témoignent de la profonde et poétique tendresse du peintre devant une nature avec laquelle il ne cesse de communiquer, tandis que la déchirante plainte de *Nous ne sommes pas les derniers* témoigne de la douleur et de l'angoisse devant le plus terrifiant des crimes de l'histoire.

M.B.

ZOLTAN MUSIC.  
Paysage. 1949.  
Huile sur toile.



ZOLTAN MUSIC.  
Motif végétal. 1972.  
Huile sur toile.  
50 x 73 cm.  
Galerie Sapone,  
Nice.



# ANNE ET PATRICK POIRIER ET LES RUINES VIVANTES

par Gilbert Lascault

## Un couple d'arpenteurs

Pendant de long jours, ils ont parcouru la ville ruinée d'Ostie. Pour sauvegarder la vérité de leur saisie d'Ostie, ils ont refusé l'exactitude, les instruments de mesure. Ils n'ont pas eu recours aux maquettes, aux graphiques des archéologues. Quartier par quartier, ils ont dressé, en marchant, des plans partiels successifs. A la seule unité de leur pas, ils ont mesuré longueurs et largeurs des constructions; il leur est arrivé de modifier, sans s'en apercevoir, l'échelle, et de dessiner trop petit le théâtre. Ils ont arpenté la ville vide. Ils ont photographié les ruines. Ils se

sont arrêtés près des maisons les plus modestes, celles qui n'attirent pas les touristes, celles que vous, moi, eux, nous aurions habitées si nous avions vécu à l'époque où Ostie vivait. Ils ont noté qu'à telle minute du 12 juillet, tout près de telle maison précise, régnait le silence et une odeur de menthe. A un autre moment, le bruit du chantier et celui d'un avion ont été retenus. Ils ont ramassé, pour les ramener en France, des valises pleines de feuilles, de branches de buis. Ils ont pratiqué ce qu'ils appellent une « archéologie blanche » et ont moulé avec du papier japon humidifié des pans de murs, des statues. Ils ont, pendant plus

« Pendant la construction d'Ostia Antica (le Forum et le Capitole). »



d'un an, fabriqué des milliers de briques minuscules et ont produit une reconstitution d'Ostie de soixante-douze mètres carrés: un immense modèle réduit. Ils ont, simultanément, produit des livres où se mêlent photos, plantes séchées, commentaires écrits d'une encre jaunie, dessins, fragments de briques collés. Ils ont joué avec les espaces et ont construit leur Ostie à demi imaginaire tantôt à Rome, tantôt à Paris et à Lourmarin. Ils ont joué avec un travail absorbant, parfois insupportable. Ils ont joué avec les matériaux et indiqué, par leurs moulages de papier, le caractère paradoxalement fragile des pierres et des briques. surtout, ils ont, joué avec le temps. Se sont mélangés le temps où Ostia Antica était habitée, le temps où ils l'ont visitée, celui où ils ont construit leur cité. Ils ont eu conscience de ces jeux, de leurs charmes et de leurs dangers et en ont dressé un double journal: le journal architectural de leur Ostie; les livres qui l'accompagnent.

Avec une obstination souriante, ils ont répété les mêmes gestes, multiplié les activités. Ils ont tenté une archéologie qui se désoriente et nous égare dans l'éparpillement des temps et des lieux. Ils: Anne et Patrick Poirier (1). Ils ont à la fois refusé l'œuvre signée par un individu unique et le travail anonyme. Ils ont préféré l'activité d'un couple. Qu'ils le veuillent ou non, ils amènent ainsi la plupart des spectateurs à développer leur mythologie du couple. Chacun, à tort ou à raison, rêve à des gestes qui se complètent; l'activité artistique s'épanouirait à partir de la rencontre de deux désirs.

## Un anti-Pompéi; l'herbier

Anne et Patrick Poirier ont construit une ville: une architecture/sculpture, où l'archéologie se dévoile comme désir du passé, manière de ressusciter les morts. On se rappellera ici un dialogue arraché de la *Gravida* de Jensen (2): « C'est vraiment très étrange... — Que quelqu'un doive d'abord mourir afin de trouver la vie... Mais c'est sans doute nécessaire en archéologie. » Le jeu avec le temps est jeu avec la mémoire, avec la mort et la vie. L'œuvre achevée renvoie à sa genèse et ne peut être séparée de cet arpentage amoureux (dont les livres des Poirier gardent les traces) et de l'insistant travail qui l'a prolongé. On ne peut donc pas disjoindre l'œuvre et le passé du couple. On ne peut pas non plus la séparer du passé de la ville abolie. Deux manières, au moins, de considérer la cité peuvent être mises en évidence. D'un point de vue très général, elle vient figurer notre rapport actuel à la culture antique; à une tradition effritée, mais qui continue à nous





« Dans Ostia Antica nous avons fait quelques moulages en papier; comme des peaux. »

hanter; à un héritage malmené mais tenace. Ostie est également une réalité plus particularisée; c'est un peu l'anti-Pompéi. A la ville pulvérisée par l'éruption, brusquement engloutie, s'oppose la ville délaissée, abandonnée à l'invasion progressive des plantes, des terres, et des rêves. Non spécialistes, les Poirier se sont, en une activité artistique, approprié la forme de l'antique cité; ils lui ont arraché des plantes, des traces et des images. On aimerait considérer leur travail comme une double profanation: profanation d'Ostie, profanation de l'archéologie. Double profanation qui doit dévoiler une quadruple vérité: vérité d'une cité morte et vivante, vérité du couple qui la reconstruit, vérité du désir de l'archéologie, vérité du désir du spectateur fasciné.

Jamais les Poirier ne se situent en la place du savoir. Ils photographient sans se vouloir photographes; ils construisent très lentement une maquette qui les exclut de l'archéologie scientifique; ils cueillent des plantes sans souci de la botanique. Leur attitude peut être comparée à celle qu'adopte J. J. Rousseau lorsqu'il herborise (3); « Je ne cherche pas à m'instruire », écrit-il; pour lui, chaque plante cueillie et conservée devient le signe mémoratif qui rappelle la lumière d'un paysage et d'une belle journée. De même que Rousseau, les Poirier constituent des sortes d'herbiers où l'immédiat, les sensations, les nostal-



« Anne en train de mouler un mur en papier japon Via della Fortuna Annonaria en octobre 1971. »



« Place du Capitole et Forum. Silence. Ostia Antica. »

gies, les petites jouissances et les petites angoisses sont en quelque sorte capturés et préservés. L'Ostie des Poirier et leurs livres fonctionnent comme accumulateurs de sensations (le silence, les bruits, les odeurs) et d'affects. Ils nous les transmettent alors que nous en prenons peu à peu connaissance, en une suite de visions partielles, feuilletant les livres, parcourant du regard soixante-douze mètres carrés de minuscules constructions.

Vivantes ruines; vestiges qui vibrent; cité qu'habitent les rêves de chacun; mixte de mort, de vie et de mémoire; labyrinthe où s'entrecroisent des temps

incompatibles; lieu hanté de gestes de la quotidienneté et de l'amour; dérision de la science archéologique et triomphe de la passion archéologique: telle nous apparaît, à la fois immense et exiguë, l'Ostie d'Anne et Patrick Poirier.

GILBERT LASCAULT

(1) En février-mars 1973, A. et P. Poirier ont exposé leur travail au Musée d'Aix-la-Chapelle.

(2) Ce petit roman, en lui-même fascinant, paru en 1903, continue à être lu et étudié à cause du passionnant commentaire que Freud en a donné (1907). Il raconte comment l'amour vient aux archéologues et manifeste les conflits du savoir et du désir.

(3) Cf. J. Starobinski, *J.-J. Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971, p. 278 spp.



# CAMILLE BRYEN AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

par Jean Leymarie

Fils de marin breton et de paysanne vendéenne, héritier du pôle nomade et du pôle terrien qui s'affrontent en lui, Camille Bryen naît en 1907 dans cette ville étrange de Nantes où Jacques Vaché, dont il connaît les amis, laisse un sillage de soufre. Celte, il a le goût de l'aventure, le sens du mystère, la passion de l'indépendance. Rien n'exalte mieux l'imagination que le spectacle mouvant d'un grand port. Comme le jeune et sauvage Monet sur les quais anciens du Havre, il vagabonde, en rupture de famille et d'école, dans le vieux bassin de Nantes, encore actif, mais que l'ensablement menace. Dérive vertigineuse, dans les ruelles à mate-lots, pour un adolescent rimbaldien. A vingt ans, il gagne Paris pour y poursuivre, sur une aire plus vaste, sa quête et son essor. Il rejoint, au moment propice, la bohème cosmopolite de Montparnasse, quand les cafés toujours ouverts étaient des lieux d'accueil et d'échange. Le noctambulisme devient sa navigation intérieure, avec

CAMILLE BRYEN. Patron Monet. 1972. Huile sur toile. 195 x 130 cm.



ses îles, ses récifs, ses plongées, — et le frémissement de l'aube sur le ciel des faubourgs. Il fréquente, sans pouvoir ni vouloir jamais s'intégrer, tous les groupes en fermentation, quelques milieux ésotériques, se livre aux sortilèges errants des conversations, des rencontres, de l'érotisme urbain. « Ainsi dans les rues et dans des songes, l'homme rôde, dans les rues où se déroulent les corps éternellement féminins. » Il se réserve assez de loisir pour la solitude méditative, les replis obstinés, des lectures essentielles, féeries, grimoires, sapiences. La lucidité dialectique accompagne et stimule l'exploration créatrice, aiguise et oriente un immense savoir centré sur les arcanes. De tous les jeux humains, le plus souple et le plus accessible, le plus dévastateur, parfois, reste le jeu de mots. La poésie est d'abord son champ de manœuvre et son outil de prospection. Après la ferveur symboliste, l'inclination pour les trouvères de son pays, Corbière, Max Jacob, il est fasciné par Dada, dont la révolte se fonde sur le bris du langage et son étoilement, sur la tension extrême entre amour et humour, désir et dérision. Il se lie avec Tzara, Duchamp, Arp, Picabia, maîtres de la subversion et de la disponibilité qui, contre chapelles et systèmes, préservent l'esprit non conformiste dont il a fait aussi sa pratique quotidienne. Les mots, même éclatés, ont leur contrainte et leur poids. Il découvre, en réaction, la spontanéité du dessin. « Je dessine pour ne pas écrire » est sa devise majeure. Ses premiers dessins sont dits *automatiques*, parce que le terme est alors de saison, mais sa démarche explosive est d'une autre nature que les procédés surréalistes. En 1932, il compose et publie une plaquette réunissant poèmes, dessins, graffiti, collages, essais divers, typographiquement articulés, sous le titre révélateur d'*Expériences*, qui porte l'accent sur le *faire* et sa continuité multiforme et non sur la représentation: vivre et connaître, c'est éprouver en s'éprouvant.

Pour rompre le piège de la subjectivité, l'esthétisme des instants et des modes privilégiés, pour forcer la communication, il s'abandonne durant plusieurs années à ce qu'il nomme *l'aventure des objets* et dont il a tenté, dans une mé-

morale conférence-confession, d'analyser la genèse, le processus et les implications oniriques. Il est alors en contact avec deux photographes de l'insolite cherchant leur voie, Wols et Ubac. Objets constitués par assemblages ou doués de fonctionnement, traces, empreintes, gestes perdus sans retour dans la nature ou bien mobilisation révolutionnaire et poétique de la rue... Cette phase singulière de son activité, vécue en état de crise interne au sein de la crise générale du moment, doit être ressaisie en son contexte historique — comme par exemple la période équivalente de Giacometti — nullement par rapport aux résurgences actuelles. Les transferts affectifs sur l'objet, chargés de tension sociale et de violence sexuelle, ne se peuvent en effet comparer à la réification froide et distante qui s'instaure aujourd'hui...

Au lendemain de la guerre et son rôle est ici suffisamment établi pour n'avoir plus à le souligner, Bryen, devenu personnage légendaire de Saint-Germain-des-Prés, s'avère un des pionniers et catalyseurs du vaste mouvement d'abstraction lyrique et tachiste que l'on désigne sous l'appellation, pour la première fois justement appliquée à son œuvre, d'*informel*. A la non-figuration de type géométrique qui prévalait à la génération antérieure et reposait encore sur des formes a priori, réglables, délimitées, distinctes du fond qu'elles orientent et coordonnent, succède un type de non-figuration organique radicalement opposé, dont aucun élément n'est déterminable ni prévisible avant sa *révélation* dans la substance indivise de l'œuvre. Le peintre informel s'identifie existentiellement à l'acte médiumnique de peindre. Pareille démarche inédite et son surgissement sur la planète suscitent aussitôt la plus pressante exégèse. Dans l'ouverture d'un domaine où se différencient rapidement les tempéraments, Bryen choisit le champ le plus libre en récusant le geste, le signe, le style, toute expressivité de texture ou d'écriture, en se laissant uniquement conduire par les ondes mystérieuses de la couleur, par les flexions ou saccades inspirées de la main « s'abhumanisant » et vibrant en circuit cosmique, entre les astres et les racines...

JEAN LEYMARIE



# BRAQUE À DIEPPE

par Alain Jouffroy

Dans la belle lumière argentée de février sur la Manche, le Château-Musée de Dieppe a l'air de tirer sur ses ancres. Après la collection d'ivoires ciselés, où se déchiffre la patience infinie des gens habitués à l'isolement, on accède maintenant à des salles entièrement consacrées aux lithographies de Georges Braque que M. et Mme Claude Laurens viennent de léguer à ce Musée. La concentration silencieuse du plus grand de tous les artisans du XX<sup>e</sup> siècle augmente ainsi la qualité déjà très sensible, la rareté de ses collections. Il y a, dans la présence des œuvres du « maître de Varengeville », un silence méditatif, et comme le tremblement d'un homme en proie à l'étonnement, à l'émerveillement de ce qui est. Depuis sa disparition, le 31 août 1963, c'est-à-dire depuis près de dix ans, l'œuvre de Georges Braque n'a cessé d'accroître son rayonnement de mystérieux petit jour. A bien réfléchir à ces lithographies, elles ne nous livrent aucune vérité qui ne soit déjà contenue dans la matière même des tableaux, des sculptures de Braque: la volonté de revenir aux sources et aux origines qui est celle de tous les artistes français les plus lucides depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui l'a conduit à une revalorisation esthétique et morale de toutes les périodes archaïques de l'art mondial, y éclate pourtant

comme au centre de toute son œuvre. « Braque-le-Patron », disait Paulhan, avant de parler de « Fautrier l'enragé »: on se demande aujourd'hui, devant ces oiseaux simplifiés à l'extrême, ces théières et ces citrons emblématiques, si ce ne sont pas plutôt les dieux quotidiens que Braque cherchait à rejoindre, et s'il n'était pas davantage l'officiant d'un culte qu'un patron. On compare trop souvent la religion à l'art, et le culte que les artistes rendent à ce dernier a ceci d'ambigu qu'il bénéficie d'abord à leur propre réputation, à leur gloire, quand s'équilibrent en eux le plaisir de plaire, et celui de choquer, d'innover. Mais les lithographies de Braque font de la simplicité, de l'économie des moyens et de l'innocence des intentions une telle vertu qu'on peut les considérer comme des pactes d'amitié fervente avec le spectateur. Chacun, ici, se sent respecté, sinon compris par celui qui a ordonné ces raffinements d'élimination et d'allusion, ces blasons de terre, d'eau et de vent où Braque, inquiet de sa propre énigme, cherchait à s'identifier lui-même.

Il y a des peintres, solidaires, qui font confiance totale à la seule *sensibilité* des regardeurs, et qui ne cherchent donc jamais à la heurter, à la violenter, encore moins à la décevoir. Braque-le-Respectueux était de ceux-là.

ALAIN JOUFFROY

BRAQUE. L'oiseau traversant le nuage. 1957. Lithographie en couleurs. 41 x 69 cm. Mourlot Impr., Paris. Musée de Dieppe.



## Les écrits de Bernard Réquichot

par Serge Sautreau

*Je ne l'ai jamais rencontré, sauf peut-être par hasard et sans le savoir, se chuchote A. Jouffroy dans son ultra-romantique préface aux *Ecrits de Bernard Réquichot* (1). Mais les rencontres les plus «réelles» ne s'opèrent-elles pas, parfois, dans ce non-lieu de la pensée où soudain toute espèce d'idéologie s'effondre? Là où les «tics» dénoncés par Lautréamont ne peuvent plus exercer leur pouvoir? *Les voix qui agitent la pensée nocturne... ne sont pas de celles que la plus impérative des nécessités pratiques pourra jamais faire taire.* Ecoutez Bernard Réquichot, écoutez, «**perpétuellement de l'abîme noir à l'abîme blanc**», ses voix: «**Un rien de subjectif, se plaît-il souvent à dire, est capable de réduire à zéro l'évidence**», et: «**Je meurs à chaque minute pour une forme de mon âme qui ne reviendra jamais plus**», et: «**Il se fait une idole de l'engrenage de son cerveau, des pièces de cet engrenage, de leur mobilité, de leur loi. Il les observe de son mieux lorsqu'il ne perd pas pied, mais cette submersion encore l'attire**».*

Ce détachement du «détachement de soi», par quoi Réquichot marque sa *Présentation de Faustus*, nous introduit d'emblée dans le repère de *l'immortelle maladie* — l'écriture, l'idéalisme... assez de théorie! Cette maladie-là porte un nom simple: **individu**; son symptôme central reste mystérieux: on le nomme à tout hasard **pensée**, et sa plus pernicieuse fièvre est redoutée toujours et partout: c'est **l'individualisme**. Et voilà qu'à force d'indifférence, de doute, d'éclats «impersonnels», l'individualisme de Réquichot deviendra tout-à-fait dangereux. La sacro-sainte «communication» grâce à quoi le monde maintient sa cohérence, c'est-à-dire son *pouvoir* d'illusion sur chaque individu, B.R. va en révéler ironiquement le mensonge et l'oppression. Après *Faustus*, après son *Journal non daté*, il pulvérisera les signes eux-mêmes, ces premiers flics par qui nous sommes conviés sans cesse à nous intégrer: aggravant radicalement la véhémence de ses propres manifestations lettristes, il achèvera en 1961 son «œuvre littéraire» sur 7 textes volontairement illisibles. Où le dessin brouillé de l'écriture même ira trouver «**ce rêve d'abîme: penser que l'on comprend**»... Il n'y aura plus guère, ensuite, qu'à se demander **CE QUI EXISTE**.

(1) Ed. de la Connaissance, Bruxelles.



# SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX<sup>e</sup> SIÈCLE

13 rue de Nesle - Paris 6<sup>e</sup> - Tél. 326.18.23

## XX<sup>e</sup> siècle

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

VIENT DE PARAÎTRE:

### CHAGALL MONUMENTAL

avec une lithographie originale de l'artiste

*... Marc Chagall, c'est l'éternité de l'humain, la douceur du baiser, l'éclat des roses; et son « Message Biblique » est un message et un chant d'amour... Faut-il se demander maintenant par quoi Chagall atteint à cette monumentalité que personne ne saurait lui contester? C'est tout simplement, à mon avis, par cette synthèse des arts tant recherchée par Gropius mais dont le Bauhaus ne nous offre pas d'exemples aussi probants que ceux que, sur l'autre versant de la création artistique, Marc Chagall propose à notre admiration...*

#### NUMÉROS SPÉCIAUX

*hors abonnement*

Dans le même format et avec la même présentation que la revue mais reliés en toile sous jaquette plastifiée.

Prix du numéro: F 89

HOMMAGE A MARC CHAGALL  
avec une lithographie originale de l'artiste: Epuisé.

HOMMAGE A HENRI MATISSE  
avec un linoléum exécuté pour XX<sup>e</sup> siècle en 1938

HOMMAGE A MAX ERNST  
avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A GEORGES ROUAULT  
avec une lithographie en couleurs exécutée  
d'après une gouache de l'artiste

HOMMAGE A FERNAND LÉGER  
avec une lithographie originale en couleurs (2<sup>e</sup> tirage)

HOMMAGE A PABLO PICASSO  
avec une lithographie originale en couleurs (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

*En préparation pour 1973:*

HOMMAGE A ROBERT ET SONIA DELAUNAY  
avec une lithographie originale de Sonia Delaunay

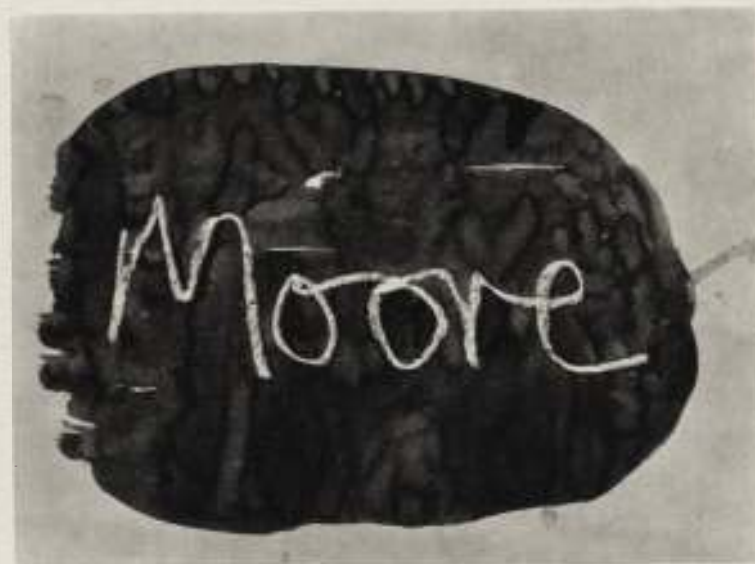
## HENRY MOORE

### RECLINING FIGURES

6 lithographies originales  
en couleurs au format  
65 x 50 cm.

*10 ex. sur japon avec l'épreuve en noir d'une  
des lithographies en couleurs*

*50 ex. sur arches*



*Dans la même série:*

ALEXANDER CALDER  
MAGIE ÉOLIENNE (épuisé)

MARINO MARINI  
CHEVAUX ET CAVALIERS (épuisé)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX<sup>e</sup> SIÈCLE



# Marino at the Scala

by Carlo Pirovano

(p. 3-12)

"Painting, for me, depends on color, which takes me further and further away from real form. The emotion that comes from color—its juxtaposition with another color, their relationship—stimulates my imagination much more than the materialization of the human figure by means of pictorial color alone." It is in this direction that we must look for the ideal meeting point between Stravinsky and Marino. Certainly the familiarity of Marino with the great Russian composer goes far back into the past; everyone knows the magnificent portrait he made of him, with that diaphanous and yet aggressive head that always reminds me of a phantom of one of those ascetics who a long time ago went to mortify their flesh in the desert. Marino modelled him in New York in 1950 and in 1951 made a second version, even more purified and reduced to the essential. But for the Tuscan sculptor Stravinsky really represented the mythical personification of an adventure in which Marino engaged himself as soon as he had left the provincial nest: it was the avant-garde, it was Paris, and everything that city had been able to condense and create in the first decades of the century; it was anti-conformism, ethnic uprooting and mystical anguish joined to a nature with pagan tendencies. In the sets he created for the *Sacre du Printemps* at the Scala, Marino

introduced with great naturalness many of his characteristic themes: the triangles of the first curtain, upon which the dancers' costumes are based, can be found, red, yellow and blue, in many recent lithographs and etchings; these geometrical cut-outs act as a counterbalance to the excessive, tempestuous impetuosity of the pictorial matter. This opposition of irrational passion and intellectual measure is visible in the two basic moments of the *Sacre* such as Marino underlined them: in the first part the thrust of natural forces is materialized in a succession of whorls and spirals re-composed in a clear and affirmed dynamic equilibrium; in the second part, when the theme of "civilization" should appear (which Marino evokes by the famous horse and rider), the equilibrium seems to disintegrate: the warm symphony formed by the curtains and the backdrop of the first part assumes a greenish, almost spectral, tonality. A grotesque counterpoint, without doubt, but that enables Marino to attain those precise assonances that bear the deepest meaning of the *Sacre*, that mixture of stupor and de-consecration of primitive humanity. The ironical reminder of the horns and flutes of the ancient forests is entirely familiar to those who have glimpsed, through the foliage, blossomed Pomonas.

CARLO PIROVANO

# Kurt Schwitters, art and non-art

by Carola Giedion-Welcker

(p. 13-18)

The art of Kurt Schwitters did not achieve full international recognition and critical justice—apart from the acclaim of a narrow circle of friends—throughout Schwitters' own lifetime and beyond, until the comprehensive retrospective exhibition mounted by the Kestner-Gesellschaft in Hanover in 1956, which was followed by another organized by Werner Schmalenbach and the artist's son Ernst at the 1960 Venice Biennale. From today's standpoint Schwitters' work appears as one of the finest pioneering achievements of the first half of this century. Although having classic status, it possesses a special topical relevance today by virtue of the expressive methods whose elements were taken out of the realms of reality. Deployed in constructing these collages and assemblages, they were extremely audacious for their time. From the very outset, however, he was concerned not with a didactic presentation of a contemporary situation, in sociological or political terms, but with attaining pure art even through the use of rubbish. Schwitters says, in his artistic credo: "even with garbage one can utter a cry... the point is to use the broken pieces to build something new; art exists only as an equilibrium achieved by giving each part its proper value." The word "Merz", which he applied to all his multifarious artistic utterances—he extracted it from the word *Kommerz*—contained not only emotional associations of its own but also the idea of elimination, *ausmerzen*; this was the essence of the process of "abstraction" on which

the artist laid such continual stress in his conversation and in his writing. An analogous attitude underlies the grotesquerie of the poetry he wrote at that time, notably the famous (and often translated) "Anna Blume" (1919-22), which—along with his later "Ursonate" (1930)—he performed with unforgettable humour and inventiveness. "With what irresistible élan he sang, trilled, snarled, whispered, hulloaed his 'Urlaut-Sonate', until the hearers jumped out of their drab grey skins!" wrote Hans Arp in his obituary for his friend (1948). In his later development, in the mid- and late 1920s, the emphasis on "abstraction" becomes progressively stronger. The artist's main concern now is not so much with contrast and distinction in the use of materials, or with evocative scraps of words, as with pure pictorial construction, through two-dimensional interplay of colours and proportions. Schwitters's major three-dimensional work was his great, unfinished "Merz Column" or "Merz-Säule", which rose through two storeys of his house in Hanover; it was delimited by a strictly geometric external form and concealed within itself numerous proliferating, whimsical, grotto-like spaces. It was intended to embody a synthesis of "pure cubic values and of infinite forms". He began the work, to which he gave the alternative title of *K.d.e.E.* (Kathedrale des erotischen Elends, i.e. Cathedral of Erotic Misery; the initials are also an allusion to those of a Berlin department store, the Kauf-

haus des Westens or K.d.W.), since 1918, its continual growth was intended to constitute a summation of his ever-present Merz idea of a polyphonic but "unified stylistic conception". This romantic complex of caverns, with its grotesque scenic arrangements, anticipated—with an extra dash of wit—certain methods of presentation used today. Within it, bizarre "Happenings" unfolded

amid comic historical allusions and fetish-like cult objects of his friends ranging from locks of hair to cigar-butts. This fantastic architecture, which was destroyed in the Second World War (in 1943) and can now be seen only in photographs, constituted the central work of the artist's career, it was his life's work.

C. GIEDION-WELCKER

# Magnelli 1909-1918

by Jacques Lassaigne

(p. 19-25)

In 1960 Alberto Magnelli wrote me: "I have more than fifty years of painting to defend, but it is important to avoid the confusion that all too often occurs. I want to be given the place that I have a right to for the formal period of 1913-1914, the period of 1915, that is to say the first abstract paintings made in Italy, the period of 1918 of *Lyrical Explosions*, avant-garde of contemporary tachism."

Magnelli's work also went through the important period of the *Stones*, then blossomed in an art of total abstraction that he carried on till his death. Resolution and coherence are the outstanding characteristics of this work, to which homage was recently paid by the large retrospective exhibitions of the Palazzo Strozzi in Florence and the Museum of Modern Art in Paris. Magnelli taught himself, but he was particularly marked by Florence, its spirit

and climate, and his art falls in the line of the great Tuscan masters, especially Piero della Francesca, about whom he said: "He revealed composition in a surface to me, he made me understand the play of full and empty spaces. Starting from him I felt that my art, the picture, should always tend towards the architectural."

Magnelli's work, so austere, rigorous and pure in its demonstration, has its roots in a great human warmth, visible in the resonance of his colors, in the inflections as in the affirmations of his lines. The sources of this art lie less in geometrical constructions than in a return to pure, initial forms that repudiate the weaknesses imposed on them by later natural incarnations or felt impressions. The expression of the artist seeks a universal language.

JACQUES LASSAIGNE

# Homage to Zadkine

by Pierre Volboudt

(p. 26-29)

A sculpture by Zadkine is at once imprint and reflection. Rarely has there been such reciprocity between the creator and his creation, a more intimate alliance between matter and the sculptor who stamps it with his passion.

When he arrived in Paris the influence of Cubism was decisive and temporary. His work grows out of the Cubist trunk like a baroque arborescence. The monumental simplification of volumes, their unexpected ruptures, the plurality of their simultaneous faces, testify to his self-imposed discipline. But obeying a formal system became an unbearable constraint; he had to yield to his secret tendencies, break with the strict structures of the logic of the visible, as well as with the irrational geometry of a representation that condemns appearances in the name of an almost abstract reality.

For Zadkine an impromptu find, a meeting with the most humble natural debris determine and orient the resulting "birth of forms". A spontaneous cooperation with shapeless matter, wood, earth, provides him with the lines of the future work. A fragment of oak gives him the idea of the "Prophet", bare, stripped of the prophetic rustling of its foliage. From a split trunk, intended for the stove, he created "Orpheus"; in Zadkine's work we can see how the provocations of chance constantly engender form. Zadkine was haunted by the confusion of kingdoms, from the inanimate to the vegetable, from the tumults of fire to that of the gesture;

a savage overabundance hurled forms into a mad communication with each other and in a way made them interchangeable, invigorated by a universal sap that turned a trunk, an arm, an eviscerated torso, a spiny bony structure, into a single protean body, a torn suppliant, wearing its wounds like a radiant glory. Metamorphosis is the great theme, we might say the unique theme of this work.

His sculpture inverses volume in order to impregnate it with space; all its faces reflect this space, and alternating shadows and light fill what is concave and convex; the fullness is cut into, indented, so that we can be introduced into the inner maze, the central cavity where the tensions connecting the work to a tellurian current are coiled, bound and unbound.

In Zadkine's work man attains a sort of savage life, exactly similar to that which everywhere, around him, against him, grows in stones or trees. Whether his body is called Orpheus, Prometheus, Laocoon, Demeter or Daphne, Rimbaud or simply "Homo Sapiens", it is fashioned out of, and invested with the privileges of the elementary. To let one's self be rolled over, penetrated and absorbed by nature's rhythms was Zadkine's basic concern, the principle of his life and his art. In that sense Zadkine was a Baroque. By his avid and unassuaged quest he joins the great tradition of those who were before him the masters of the metamorphosis of forms.

PIERRE VOLBOUDT



# The Two Freedoms of Antoni Tàpies

by Alain Jouffroy

(p. 30-37)

There are a few rare painters who announce the end of one world and the beginning of another. There are a few rare painters who confront us with death, nothingness, the eternity of things abandoned and forgotten by men. There are painters sufficiently Wagnerian, excessive, visionary, to give us the taste of destruction, and at the same time communicate to us the secret of a mysterious survival and transformation. There are painters who lay bare the matter of the world. Their work goes beyond talent and even genius because it seems to integrate itself in the very depth of our thought, as if it were its foundation. The difficulty and danger of writing about Tàpies is that he dramatizes the meeting of thought at the end of itself, in a sort of no man's land where dead ideas have destroyed everything enabling thought to think itself "normal" and "in good health". First he showed us the tormenting analogy of painting and the wall: each of his pictures formed a blind alley for the eyes. One stumbled against it as at the end of a road, where one expected to discover the sea, an immense landscape of wind and light, but where one only discovered at a right angle the perpendicular prohibition of the scaling plaster on the back of a garage, the indifferent bar, the obstinate refusal of cemented bricks. For many viewers, between 1953 and 1960, being confronted from time to time by Tàpies's walls constituted a true traumatic shock; suddenly painting was stripped of all its illusionist prestige and intellectual trappings and forced us to look at the walls surrounding us as our only oracles. From then on, everywhere, we only saw the "beauty of matter" of our prisoners' cells, and if Tàpies hadn't gone much further in his exploration, undoubtedly we would be angry with him for having thus blocked and limited our vision. Today this confusion is no longer allowable, and that long period of walled, cracked, plastered and graffiti-cov-

ered pictures can only be understood as an introduction to a laying bare of our world. In other words, the general apocalyptic feeling that is present in all of Tàpies's work paradoxically imparts to each detail of matter, to each object, the irreplaceable rarity of a unique object overflowing with divine radiance. Thus placing our world in the light of a revelation preceding its engulfment in nothingness, by the same stroke he removes the ideological question of art and its abolition. Deliberately ignoring intellectual quarrels and classifications, he only retained from Surrealism this fundamental anti-ideological desire, this initial subversion of thought refusing destiny and death. At his last exhibit, the visitor first had to pass by a desk covered with hay, and it was impossible not to feel solemnly warned of the general inanity of all ideologies when compared to the contradictory power contained by two similarly significant realities: the hay that feeds cows in winter, and the desks on which is decided the freedom, the progressive imprisonment of all men. Thus Tàpies dominates the contemporary debate that opposes a formal avant-garde to a political avant-garde and its propaganda. For him, as for Picasso, the poetic exigencies of freedom of creation are inseparable from the political exigencies of freedom of expression. Tàpies insists then on showing us his double freedom: first that which concerns inventing specific technical means, and then that which stimulates discovering and clarifying the occult meaning hidden in the exercise of these means. The apparently spectacular dramatization of Tàpies's last objects and assemblages only underlines the necessity that there is for each man to conquer and endlessly reconquer two particular freedoms: one which makes it possible to love, and the other which changes this love into a weapon.

ALAIN JOUFFROY

# Pol Bury and the magic of the slow

by Gilbert Lascault

(p. 38-43)

**Multiplication of balls, eggs, dots...** Suspended at the end of nylon strings, 919 white dots tremble, shiver, or grow motionless in places. Between the two halves of a split cube, 13 copper balls move softly (1968). Isolated in cases, 16 balls reflect each other, are deformed, and shift about imperceptibly in 16 cubes; they scorn the order imprisoning them. The *Cubic Meter Monument No. 4* is "dedicated to the reflection of 15 semi-spheres". And the *Horizontal Monument No. 2 Dedicated to 12,000 Ball Bearings* (1971) presents an innumerable swarming, shaken at times by almost imperceptible waves which cease the moment we begin to perceive them with clarity.

## The slow motion

We are tempted to try and count these elements, this numerical mul-

tiplication, at the same time as we know it is impossible: there are not only too many of them, but by moving they will falsify our calculations. Yet certainly time is a factor in our looking at his works, what Pol Bury has called *expanded time*; it might be said that if we regard them in a hurry, we will lose our time. Pol Bury's works make us aware of the magic of slow motion, the wizardry of delays; slowness—a kind of absolute slowness that resembles the way the constellations move around us—is indeed the trademark of his work. His balls make us think of an heartbeat infinitely expanded and prolonged. Almost imperceptible movements are interrupted by moments of immobility which give us the illusion of their being definitive. To fix on a part of the work is in general not to notice the movement that is taking place

on the margins of our regard; only a diffused attention (a relaxation, a suppleness permitting exploration) can surprise the tenuous action. Finally we no longer have a need to count, to quantify; we too slow down. The slowness of Pol Bury's work enables us to penetrate into a totally

different country, a different space. The immobility/mobility of the skies, clouds; the hesitations of desire, at once indecisive and precise. Time expanded by the act of love. Long rhythms. Interminable meanderings where the goal is only reached when it is forgotten... Eros the slow...  
GILBERT LASCAULT

# Max Bill: the principle and the individual case

by Max Bense

(p. 44-52)

If it is true that art may be understood subjectively through emotion and experience, but objectively through perception and theory, then it is natural that in an age whose conception of the world is fundamentally scientific and technological the medium of theorization, the mathematical ways of seeing and conceiving, should become a medium of the production of art objects. Seen from the standpoint of this conception of creativity, the dual nature of Max Bill's art objects becomes visible and discussable: on one hand a high content of sensorily perceptible material visibility, and on the other the evidence of an almost abstractly formulated spirituality. It is now known that object-relating signs such as the symbol, the index and the icon also represent categories of aesthetically effective formulations, which can thus be mathematically expressed: either algebraically or geometrically, in the language of quantum theory or in the language of Euclid. It is possible for indexical signs of super-signs—signs which do not represent objects or forms but

evoke directions and possess an indicative, not a representative character—to be involved in the creation of aesthetic states or art objects. This has been known ever since the system of perspective was invented. But in traditional easel painting the indexical system of perspective fulfilled only one function, that of refining and reinforcing the super-icon (landscape or portrait) by simulating on a plane surface the pattern of space, and in particular its depth. In concrete painting things are different. The created super-icon does not refer representationally to pre-existing, given objects. It is not a representational icon but a constructional icon. The image is not a copy image (*abbild*) but a primary image (*urbild*). The copy image belongs to a perceptual schema; it selects through construction. The latter are freer than the former; the primary image is more platonic than the copy image. Max Bill's concrete painting (and the same is true of his sculpture) constantly reveals its pure autonomy as a primary image.

MAX BENSE

# Friedlaender: The Emblems of Music

by Robert Sydney Horn

(p. 53-60)

The descriptive vocabulary of music seems the most accurate for any explanation of Friedlaender's work. Friedlaender's art intends to make visible the surfaces of sound;—just as his contemporary, the German composer Stockhausen, attempts to create a "music" of space, that is, the positioning of sound so that it provides points of reference for depth perception. There is a peculiar distancing and abstraction due to the technique of prints: they are achieved by indirect means and often complicated processes. It is usual to find that a print will have the character of thought expressed,—when the same composition, painted on canvas, will be a directly communicated experience. There is no direct increment of material, as with painting. The surface is rather scratched out, made indelible with acid, or often gouged; this produces the negative from which the work will emerge. In addition, the art must be created inversely, a process much like writing from right to left. The effect this has on a creative mind is to precisely calibrate any result. The act often intensifies the imagined object; there is more cri-

tical drawing and composition. The motor activity itself inhibits spontaneity, and forces a refining interlude, which the matrix demands. The various "states" may be proofed to confirm the progress, but the art, like that of a musical composition, exists in the aftermath of its creation. The print technique challenges the artist in a way only very few can accept. I have seen mature painters apply a mirror to the lithographic stone in front of them, as though it were another tool they might use. They need it to conceive the literal space where the drawing will appear. The surface created is not the one that will be seen. When the colors are numerous, they must be unified by the mind; more than a single stone will have to be covered to produce the composition. And when one adds to the division of surface planes the variety of textures available to an engraver,—we reach a more exact idea of the process which has determined Friedlaender's late prints. The immediacy of feeling results from the effect of color in Friedlaender's prints. While this is true for most artists, the color functions in



a way which is special to the acoustical purpose. The porous copper plate will absorb the ink, rather than faithfully produce it on paper; hence the color appears to pervade the space where it is printed. We respond to the tonality created by this process, which, in an instrument, similarly evokes sentiment before the musical form is understood. The green, ochre, black, obtain transparency or density according to the textures they cover; hence each color achieves a tonal range beyond the pigment. The emotional value of each will function as a

major theme in the composition; there are only two or three, corresponding to the number of plates the artist used. The feelings, joyous or sombre, are thus tuned and varied by the forms which evoke them. There are no shocking contrasts of the spectrum; no atonalities. The chromatic unity allows Friedlaender to invent a range of formal beauty, of shape and texture, without once seeming arbitrary. His feeling has assumed the visible design of polyphonic music.

ROBERT SYDNEY HORN

## U.S. Art I

A certain withdrawal was doubtless necessary to form the general picture of the plastic arts as they have developed in the United States since the end of World War II. Distance has a way of clarifying things and in this sense the view we had from Europe was the best: it freed us from the nervous imperatives of the mode and enabled us to see the most powerful individuals and avant-gardes as they were profiled in time and space.

We thus called upon the greatest European specialists and connoisseurs of American art, brought together on this subject for the first time. They present us with the activities and works which over the last decade have entered into the scene of international art and become part of its problematic.

Our study produced such an abundance of material that we decided to divide it into two main parts: *before* and *after* the eruption of Pop, the start of the Sixties playing the key role that we know in the development of contemporary art and anti-art. Gabrielle Buffet-Picabia and Man Ray, who narrate the epoch of the pioneers of modern art in the United States, namely the Armory Show, introduce this monumental work.

The reader will thus be able to judge one of the most significant adventures of 20th century art in two large chapters: *U.S. Art I* (through 1960) and *U.S. Art II* (from 1960 till today), which will be published in our next issue.

XX<sup>e</sup> SIÈCLE

## An introduction to modern art in the United States

by Gabrielle Buffet-Picabia (p. 63-68)

### The start of an adventure

As early as the end of November, 1912, the American painter, Walter Pack, had come to Europe to select in the capitals and important artistic centers the pictures to be shown in the enormous official exhibition of modern art, where for the first time all the "Futurist" tendencies would be represented. In the United States this word was used to signify all the abstract researches, Cubist, Orphic, etc., which in Europe were overthrowing the plastic traditions and, in spite of an assault of protest and disapproval, solidly taking root in people's minds. The Duchamp brothers had told Picabia of Walter Pack's visit, and he received him and reluctantly let him have two pictures of 1911 and 12, of which one, *Danses à la Source*, is now in the Philadelphia Museum. He also suggested that Picabia come to the United States for the opening of this exhibition which promised to be the most important reunion of pictures "that was ever seen in this world".

### The Armory Show

The opening took place on the

evening of February 13 in the gigantic armory room of 69th Street, brilliantly lit up in an incredible atmosphere that had at once something of a religious ceremony and popular festival to it. Men and women in formal evening dress wandered around slowly before the pictures; the crowd was dense and contemplative. Finally the president, in a thunderous voice, announced the opening of the exhibition, "the most important in the world! It has so many pictures, has required so many months of work, has cost so many thousands of dollars. Now, look and learn!"

The next day, it could be said that the entire press of the United States related and commented on the exhibition. The most often reproduced pictures were *Nude Descending the Staircase* by Marcel Duchamp and *Danses à la Source* by Picabia. A well-known lawyer in New York, W.A. Eddy, purchased *Danses à la Source*.

I tried to understand the emotional mechanism that had impelled W.A. Eddy to become the owner of a work that afforded him no pleasure, curiosity, not even a speculative

hope (which would have simplified the problem). It seems to me now he was simply taking an option on Futurist art as certain people today take out options on lunar real estate on the chance it might become interesting. I dared to say this quite often to interlocutors whom I felt sure would not misinterpret my words: "You do not feel any more for contemporary art than for ancient art, but you accept it because it frees you from Antiquity and erudition, and the profound reasons behind its conceptions are close to your myths of speed, space, functional efficacy and machines, whereas ours have their roots in mythology and the imagination. Perhaps even more important than aesthetic reasons is the fact that the austerity of abstract painting corresponds to certain mystical aspirations of your rigid puritanism. But whether you want it to or not, this research for a functional maximum that is at the base of all your conceptions creates new aspects, often of an extraordinary power, and we, Europeans, connect them instinctively with the idea of Beauty pure and simple." I have often thought since then, and I still think that it is out of the fusion of these two conceptions that a truly new and fertile art could blossom.

### Watch out for painting

The exceptional interest aroused by the Armory Show continued for more than a month in the newspapers, magazines and reviews; this was unlike the American press, which is generally such a great consumer of new material, of whatever is fresh and immediate.

The extraordinary publicity surrounding abstract art had as a result a rapid infiltration of this new vision and an instantaneous stylization adapted to practical life. Futurist decorations sprang up in shops and restaurants and advertising; futurist furniture and tissues, etc., showed that this style had been definitely accepted.

Although he was aware of all the publicity around him, Picabia categorically refused to play the role of prophet other new adepts wanted to cast him in. How many people did he scandalize by saying that what interested him most in New York was the jazz (which had not yet crossed the Atlantic), the movies and the iron bridges, in particular that of 59th Street. His declarations were thought to be a bluff, but they were true.

### New rhythms

I have kept a precise memory of a certain evening we spent in a club (high-class this time) where we dined and danced to the music of a black orchestra whose syncopated rhythms and sharp sonorities cut one's breath and appetite. Turning around, I realized that two gentlemen in perfectly correct evening dress were sitting at the adjacent table, and that something very strange was happening there. The gentlemen did not seem to be making immoderate movements, and yet all the objects on the tablecloth, successively or at the same time, departed from the table (knives, forks, glasses and even bottles) and flew away, describing an upward trajectory, faithfully echoed by the

melodic improvisation of the orchestra, which followed this airy flight, underlined the culminating moment with a sharper note, and then fell with the tamed objects. The mastery of the juggler's gestures and the perfect synchronization of the music and the spectacle were so precise and skillful as to be moving and also a little upsetting because outside of any aesthetic classifications. Which one of the nine Muses had to be invoked for this? It was a question I asked myself more than once during this first visit to New York.

### The influence of New York

But soon the demon of painting resumed its rights. In a summary fashion Picabia installed himself in his room at the Brevoort where, following his usual work habits, he painted for a week without stopping, his spirit swollen with impressions and new aspirations, and he only stopped painting when he had absolutely no more strength or ideas left. He thus made about fifteen very large watercolors that mark a decisive stage in his conceptual and stylistic development. They introduce totally new visual elements into the pictorial matter, and I will go so far as to say they are at the base of an evolution that was afterwards enriched by new creative personalities, but in which one could, even today, rediscover the essential seeds Picabia scattered.

### My last exploit

One of my last exploits in New York was a speech Stieglitz asked me to give in a club of anarchist women. The idea of having to talk before an audience of fanatics (it was in that way we thought of anarchists then) who were difficult and clever had seduced me and I had carefully prepared myself. I wrote a French text that was translated in "291" and that I learned by heart. Contrary to what I had expected, I found myself in front of an extremely elegant audience; from my platform I dominated a throng of ostrich-feather hats, fashionable then, and women in jewels and furs.

When I reached one of my favorite arguments: "that is to say one must not search for what abstract painting represents because it does not represent anything objective," there was a wave of wild laughter. The president climbed up on the platform, scolded her public as a schoolmistress does her class, took the paper out of my hands and read and reread slowly that unfortunate phrase; then she herself continued reading my text, undoubtedly judging my French accent could have no effect on these crazy anarchist dolls. But what was anarchy doing in all this business? That is a mystery I have never figured out.

We returned to Europe at the end of the month of May with a good stock of American vitamins. But before leaving the New World, we had been able to realize that, from 5th Avenue advertising to the extravagant experiments of Greenwich Village, and even to mundane snobism, modern art had been entirely assimilated by American life.

GABRIELLE BUFFET-PICABIA

Excerpt from *Informations et documents*, No. 59, January 1st, 1957.

## Lilies in the desert

by Man Ray

(p. 69-74)

### Stieglitz's "291" Gallery

My weekends were devoted to painting and browsing in art books. During my lunch hour, I would run up to exhibitions at the art galleries

on Fifth Avenue, nearby. There was one called "291", its number on the avenue. It was run by the famous Alfred Stieglitz, who had started a secessionist school of photographers.



He talked at length about modern art to anyone willing to listen to him. I listened fascinated, but at times it seemed a bit long-winded. The first show I saw at his place was one of watercolors by Cézanne. I admired the economical touches of color and the white spaces which made the landscapes look unfinished but quite abstract. So different from any watercolors I had seen before. I remember other shows: primitive African sculptures, Brancusi's gleaming, golden bronzes and his smooth simple pieces in wood and marble, Rodin's unanatomical watercolor sketches of nudes, action pieces which pleased me immensely and justified my abandonment of academic principles. The stark-black charcoal lines of Picasso with here and there a piece of newspaper pasted on seemed very daring—rather incomprehensible, though. There were shows of American painters also, Marin Hartley, Arthur Dove, who had spent some time in Europe and been impregnated with the modern spirit. Their work, however, seemed very American and lacked the mystery I felt in the imported work. They seemed brash and humorous by comparison. Stieglitz was all for Americanism, and later when he moved to another gallery, he called it An American Place, showing mostly American painters.

#### The Armory Show

Another big event occurred that year which was to mark a new departure in my work: the Armory show of modern painting in 1913. All the European schools of the most extreme tendencies were represented, but it had been organized by two American painters. Aside from showing some of my work at the Ferrer center the year before, I had produced nothing that could make me eligible for this show, but it gave me the courage to tackle larger canvases. I went about methodically organizing what was to be my new way of life.

#### Marcel Duchamp pays a visit

Visitors continued to descend upon us: one Sunday afternoon two men arrived—a young Frenchman, and an American somewhat older. The one was Marcel Duchamp, the painter whose *Nude Descending the Staircase* had created such a furor at the Armory show in 1913, the second a collector of modern art, Walter Arensberg. Duchamp spoke no English, my French was nonexistent. Donna acted as my interpreter but mostly carried on a rapid dialogue with him. I brought out a couple of old tennis rackets, and a ball which we batted back and forth without any net, in front of the house. Having played the game on regular courts previously, I called the strokes to make conversation: fifteen, thirty, forty, love, to which he replied each time with the same word: yes.

#### The first independent Salon—without a Jury—in New York

Once in a while I'd run up to visit Duchamp, who was installed in a ground-floor apartment which looked as if he had been moving out and leaving some unwanted debris lying around. There was absolutely nothing in his place that could remind one of a painter's studio. He was making rapid progress with his English and we could exchange ideas. His proficiency no doubt was due to the fact that he had taken on some pupils to teach them French; I'm sure he learned much more English than they did French. Although he had made the resolution not to paint any more, he was not idle.

Besides devoting much time to chess, he was at the time engaged in constructing a strange machine consisting of narrow panels of glass on which were traced parts of a spiral, mounted on a ball-bearing axle connected to a motor. The idea was that when these panels were set in motion, revolving, they completed the spiral when looked at from front. The day the machine was ready for the trial I brought around my camera to record the operation.

I placed the camera where the spectator was supposed to stand; Duchamp switched on the motor. The thing began to revolve. I made the exposure, but the panels gained in speed with the centrifugal movement and he switched it off quickly. Then he wanted to see the effect himself; taking his place where the camera was, I was directed to stand behind where the motor was and turn it on. The machine began again to revolve slowly, then gaining speed was whirling like an airplane propeller. There was a great whining noise and suddenly the belt flew off the motor or the axle, caught in the glass plates like a lasso. There was a crash like an explosion with glass flying in all directions. I felt something hit the top of my head, but it was a glancing blow and my hair had cushioned the shock. Duchamp ran around to me, he was pale and asked if I had been hurt. I expressed concern only for the machine, on which he had spent months. He ordered new panels and with the patience and obstinacy of a spider reweaving its web repainted and rebuilt the machine. While few understood his enigmatic personality and above all his abstinence from painting, his charm and simplicity made him very popular with everyone who came in contact with him, especially women. Walter Arensberg, the poet and collector, was devoted to him. Duchamp brought him around to my place one day; he bought one of my recent compositions of papers arranged in the form of a portrait but without any features.

We were invited to an evening at his duplex filled with his collection of moderns. There was a mixed crowd; Picabia from France, various women and Duchamp, who sat quietly in a corner playing chess with a neurologist. George Bellows, the painter, walked around with a disdainful and patronizing air, evidently out of place in the surroundings. He picked up an apple in a bowl; after eating it, he threw the core across the room into the fireplace with the skill of a baseball player. The neurologist having finished his game with Duchamp, also moved about looking at the Braques and Brancusi, then proceeded to give an impromptu talk on modern art. He had us painters all classified into categories: the rounds, the squares, and the triangles, according to which forms predominated in our works. Afterwards, Donna thought the evening had been very silly—she wouldn't go to any more gatherings. However, I had enjoyed myself—there had been great variety; it was rare to find oneself in such a heterogeneous group. Besides, there had been some talk of founding an independent salon for painters, without a jury; something that had never existed before in New York.

This soon materialized—Duchamp was on the committee—and the Grand Central showrooms were hired for the occasion. With the payment of two dollars, each one could hang what he pleased. The galleries were filled—this was really in the American democratic spirit. Duchamp had no painting to show but sent in a porcelain urinal signed Richard Mutt, which was immediately censored by the rest of the committee. Duchamp resigned—the no-jury program had been violated. Stieglitz, to voice his protest, made a beautiful photograph of the bowl.

#### Plans for a Museum of Modern Art

Perhaps love had come to me too easily, as it had to Duchamp; I took it for granted, was spoiled. Presently Duchamp arrived; we went up to the club. Later, I walked with him to the lunchroom. While eating he informed me that he had met a woman who collected contemporary works of art, and was planning to found a museum of modern art. Since she was financing the project she'd be the treasurer and had asked him to be the honorary president. He had proposed me for the vice-presidency. I was thrilled. The future looked bright—my sacrifices would be compensated. I accepted his proposal whole-

heartedly. He asked about my domestic situation; I told him what I had done and gave him my new address. He nodded approvingly, adding that he'd arrange a meeting with the founder of the new venture.

#### The "Société Anonyme"

Miss Dreier opened the session by declaring that first a name had to be given to the new venture. After a few suggestions, I had an idea—I had come across a phrase in a French magazine that had intrigued me: Société Anonyme—which I thought meant Anonymous Society. Duchamp laughed and explained that it was an expression used in connection with certain large firms of limited responsibility—the equivalent of incorporated. He further added that he thought it was perfect as a name for a modern museum. I was grateful to him, because for a moment it seemed that Miss Dreier would object. The name was adopted unanimously.

#### An unsuccessful Dada Magazine: "New York Dada"

Duchamp was in correspondence with the young group of poets and

painters in Paris: the Dadaists, who asked for contributions to their publications. Why not get out a New York edition of a Dada magazine? We went to work. Aside from the cover which he designed, he left the rest of the make-up to me, as well as the choice of the contents. Tristan Tzara, one of the founders of Dadaism, sent us a mock authorization from Paris, which we translated. I picked material at random—a poem by the painter; Marsden Hartley, a caricature by a newspaper cartoonist, Goldberg, some banal slogans. Stieglitz gave us a photograph of a woman's leg in a too-tight shoe; I added a few equivocal photographs from my own files. Most of the material was unsigned to express our contempt for credits and merits. The distribution was just as haphazard and the paper attracted very little attention. There was only the one issue. The effort was as futile as trying to grow lilies in a desert.

MAN RAY

(Montage of excerpts from *Autoportrait*, by Man Ray. Little, Brown and Co., Pub., New York and R. Lafont Ed., Paris, 1964).

## The Space Rush

by Pierre Volboudt

(p. 75-82)

Depending on the idea he has of it, in the artist's vision fictive space and real transposed space are never so entirely interchangeable that one cannot recognize some trace of their common and abstract identity. Painting has raised this importuning of space to the heights of an aesthetic, first and principal data of the work. Each plane refers to it; it is built up, allows itself to be invaded. Every form is lost within it, reborn in the skein of tensions and impetuosities that make, undo, absorb and recompose it.

Similar to the poet, "Unbraked me, coolly sitting in the midst of irrational things", the artist investigates the whole field of the possible, claiming as his own the effects of the unexpected and its obscure necessities, the temptations of what does not exist. Whitmanesque attitude that brought those called Abstract Expressionists to pose as rivals of the stiffened trances, the turbulences of nature which they transform into willpower, into hazardous intentions, achievements of the imaginary.

On the American ground, man is the challenger of the permanent defiance of space. Using all the means at his disposal he accepts that defiance in order to affirm himself before what provokes and arouses him. Dionysiac materialism, less an ideal than an obsession to transcend and attain, beyond the acquired, the integral possession of what is within reach and unreachable. A picture could be a summary of this conflict between the hostile inertia of nature and a demiurgic, aggressive desire to subject it to unlimited ends.

#### Tobey

Omnipresent, space, for Tobey, is the very substance of the sensible universe, tossed about by almost spiritual vibrations whose echo comes to him through the revelations of certain Eastern mystics. In the indefinite process of appearance, lines and colors are nothing but ephemeral contingencies, imperceptible accidents of a perpetual immanence and inconstancy. He unwinds the coils of a light from a ghost city, painted in filigree on the night. Soon the line is fragmented, stretched out, vaguely reminiscent of the ts'ao sign, its loose yet taut gra-

phism, its seaweed-like suppleness. Diminished, it spreads in tenuous threads on the surface of the "calligraphic expanse", beaches blurred with reflections where the imponderable collects. Pursuing and pursued, the forms weave a multiple space, interwoven with accents, brief synopses, a whole stenography of sensory values.

It is possible that having recognized a few affinities between his style of painting and certain capital ideas of Chinese thought relayed by Zen, Tobey in his own way translated the joint antagonism of the two principles, pillars of Taoist philosophy: the P'o, the "faultless block", and the "Ming", the light that penetrates, splits and infinitely recasts the unity of beings. The painter was probably defining his own art when he said, "Fragments of the East introduced into Western spaces." But are these remnants and borrowings only freely interpreted imitations, the dream of a sensitive man from the Far-West instinctively turned toward Asia? Is it possible to forget completely what he inherited from Europe, whose indelible traits would be the other side of that Janus with which Tobey wanted America to identify itself?

#### Barnett Newman

For Tobey, all form and figure were lost between his pages constellated with writings; Barnett Newman only accepted the vertical alone on the canvas.

That bar planted in the heart of the canvas like an inflexible volition is the irrevocable act of a force that, around itself, in the solitude of its space, "by its autonomous movement, creates a world". "The artist's role," Newman declared in *The Plasmic Image*, "is to use, not draw, what is between the lines." A single line suffices "to master chaos".

Man, the Adam that God, according to commentaries on the Kabbala, named the One, is the adversary of the original space charged with latent energies. He is the *Vir Heroicus Sublimis*, which grew out of the series done two years before (1948) of *Onements*. He rises, "simple, bare, without colors", as Lao Tzu described him, in the image of the fundamental solitude of the "Unique", the universal I of each



individual, unassimilable to any other. Perhaps it is from Spinoza, and beyond his philosophy, from the Gnosis, that Newman derived this vision of the individual confronted with an immensity that only sends him back the echo of his own shadow. In parallel bands, harmonious with that long and full atmosphere of expanding vibrations, or isolated by ample spacings, the imperturbable straight line sinks like a stake into the "secrets of metaphysics". Joining sky and earth, for the painter it is the symbol of the "sublime". Its stripped austerity makes it in his eyes the impassible hero of the action engaged against a chaotic disorder, and, above all, the troubling temptations of the pure white canvas.

A power-line that, by its conciseness, could be called a sign, but a sign without flourishes, a proposition disdaining all nuances and compromises; self-sufficient, it pronounces against the other figures of the possible the taboo by which it exists, opposing to the face of the limitless the sign of measure and absolute singularity.

#### Franz Kline

Black and white, the two antagonistic values, confront each other, and through shocks achieve a balance, an equilibrium made up of equivocal contrasts in the art of Franz Kline. According to him, the brush stroke is only the surplus that the invasion of a massive whiteness leaves behind it as it withdraws. Such as they are, Kline rejects these traditional means of pictorial graphism, in the same way as he refuses any allusion to the East. Many ink drawings of the "bamboo painters" of ancient China, steely, spitting their black sap through all their nervures, could be, without his having to blush about it, the precursors, the models, of certain "paintings" of Kline. Must we then, despite his statements, think of him as an unavowed "graphist"?

#### Pollock

Lines, nothing but lines in every direction and color, tormented lines, twisted, dissolving every figure and its motion into furiously entangled rhythms, covering the canvas with their dense lava-flow, their multicolored alluvia. Pollock's fondness for depthless surfaces, woven with curves and counter-curves, was apparent in his first drawings after Michelangelo and Rubens. The influence of the repetitious schematisms of Albert Pinckham Ryder, American 19th century visionary, converted him to a uniform and simplifying pulsation of the outline. Of the expressionistic violence of Orozco and Siqueiros, he only conserved the rudimentary intensity. Through unravelled figures Masson made him aware of the "sacred disorder" of a brush frenetically expressing itself in disheveled and convulsive "Medusas". Then came the "drip technique" which can, everything considered, be thought of as a variety of summary graphism. Hans Hofmann had used it before him, in 1940, and Max Ernst's 1942 "oscillations" tended in the same direction. But Pollock's need to control the unfolding of each line went beyond a subjection to mechanical methods. He wanted what was drawn to be dependent on the gesture alone. His goal as to possess the whole space of the canvas, the irresistible expansion of energy, of organic movement and many other forces of his inner world.

The act of painting is hence the equivalent of any other act by which this domination is affirmed, a canvas a sort of "no man's land" opening before the appetites of the pioneer of virginal spaces. He has to cover it, stamp it with his mark. Pollock's arabesque lassoes space. His toss he who aims far and loops without strangling his prey. It seizes nothing, describes no other figure but that of a delirious swirling. It is only a concrete metaphor, whose image is made up of the meanders in which it loses, finds, invents and

supplements itself, without ever finishing. Did Pollock ever know that a certain Chang Tzu in the T'ang dynasty let color drip between his fingers, and that a millennium before him a certain Wang already knew how, by drenching his plaits in a basin of ink, to whip reality and on silk make it cling to a single frail, wild thread?

#### Motherwell

Inscribed in the pigment it engraves soberly, the line, for Motherwell, no longer belongs to matter that winds, fluctuates, goes astray in its excesses, but is an accident of the pictorial space, a drawing on color that separates and articulates. As the painter has said, graphism has no other function but that of "dividing the plane". For a Pollock, the line was everything; space disappeared under the gulf-weeds of color. For Motherwell, it is opposed to the uniform spread of paint whose insensible frontiers it barely accentuates and limits.

Before arriving at this expressionistic and puritanical geometry, Motherwell used a full, thick brush-stroke. It snaked, enclosed coupled forms, binding them together with its reptilian ribbon, imparting motion. Set forth in vertical bands, between its trunks it allowed the intercalation of thick, compact nuclei that welded them. Their succession and coherence evoke the print marks on those archaic cylinders that repeat alternate motives as they unfold.

In a series of oils on paper, *Beside the Sea*, the tough, torturous line, torn from the wide, parallel spreadings of abstract waves, spurts up, falling back in splashes, while the letters of the artist's name waver in muscular, agitated ribbons in the billowy hollows.

The theme of the "Open" appears in 1967. Rectangles and squares suggested by two verticals cutting a horizontal segment form a sort of two or three-branched diapason and give to the depths of the earthen, ochre and ultramarine colors a serene resonance, an inordinate amplitude.

Opened enclosures, as if incomplete, subtly awkward squares, improvised diagrams, all the figures of this denuded graphism harmonize in their linear discretion with the color plenitude. In the center of an obsessively fixed space, they raise their boughs, their antennae.

All the aerial movement of a continent, its luminous immensity, is concentrated around these frail vibratile mastings. The last canvases of Motherwell are the index of the undifferentiated.

#### Lippold

The shiny nickel, brass or copper frameworks with which Lippold builds his abstract tensions, his geometrical stars, his rigorous, symmetrical expansions, represent the apotheosis of the line. "Only the sensual quality of linear purity," he wrote, "can enable sculpture to express the real conquest of our time, that of space." In the domain of volume, space is the basic material. It is, besides, less a figure that Lippold draws in the void than the bones and axes of its crystallization in immaterial volumes. Through progressive interlockings, the metal thread, at each of its joining points along the diagonals that intercross at the scintillating pole of the form, weaves the net where that space will be caught. Fascination of iron architectures, bridges moored by their stretched cables, derricks, arrows of cranes pointing their triangles at dawn toward the sky, high tension pylons crossing prairies, the free spaces of the shores of the Great Lakes, Lippold has admitted that these were trigger images.

Space, in spite of everything, remains the major temptation of a society for whom the line is the sign of its ambitions, endlessly erased, rewritten, extended towards who knows what purpose, the verifiable curve of its destiny.

PIERRE VOLBOUDT

## Perspectives of Motherwell

by Pierre Volboudt

(p. 83-86)

Painting endlessly begun again, painting and its currents, its eddies, its spacious calms, its troubled depths, its infused light, all that mobile space seized in its massive opacity, Motherwell wanted it in turn agitated, stirred up with sudden violences, decanted through the reflections and nuances of sensibility. Between *The Emperor of China* of 1947 and the *Great Wall* of 1971, the whole trajectory of the painter is summed up. A simplifying toughness, a deforming and, to a certain extent, extravagant hieratism are allied in this art with a more and more pronounced schematization of form. An almost sensual fondness for matter always prevails over and governs the pictorial expression. Superficial scratch or dense graphism, the formal sign, rapid sketch of the definitive, is the dominating mark of the artist.

What first attracts Motherwell is what is lying around without any use, immediately within reach. Sensibility is the governing factor, and chance provides the occasion. His first collage, *The Joy of Living*, is a kind of archipelago of densities scattered in a multicolored fluidity. For Motherwell, the "collage" always presupposes the participation of the painting in the element concerned. In this sense his technique follows the evolution of his painterly style. The denuded skeleton of the line, broken armature of the form, is blended with its contour. The demarcation becomes line.

More and more, the "collages" tend to be organized in rectangles inscribed in that of the sheet to which they adhere, if they are not simply placed directly on the plane that is the support of everything. These bursting islands wander from one edge to another of the composition. Blue, ochre, pale green, rumped, stained, they represent in this cartography of the imaginary the possessions of the instant, continents of the unusual and the commonplace. The "collage" is a disorder that seeks, suddenly finds itself, assumes a form and is fixed. Approximations

prepare it out of which other "collages" could have been born. Motherwell's preference for variants and variations is well suited to this expression. In *Beige with White*, *Country Life*, are redone many times, and *Scarlet with Gauloises Blue* furnished the artist with 24 combinations of this blue pack escaped from a wastepaper basket. Envelopes, labels, wrappers form in their own way that "skin of things" which Kandinsky refused but to which Motherwell devotes all his attention. In this "skin of the world", smooth, vibrant membrane contracted into strident furrows of color, the artist perceives a universal resonance.

The issue, for Motherwell, is not to paint things, but what they might mean, to extract from the sensation the image that resumes it. *The Swan of Mallarmé* attests, as early as 1944, to the artist's desire for rigor in resolving the ambiguities of the visible. The form becomes the summary term of a suite of deformations, permutations of its initial image; by stubbornly repeating its own theme, it engenders successions and modifications, the sum of its divergencies and differences. The *Elegy for the Spanish Republic* has more than 100 variations, as well as the series of the *Open*. But in the latter it is space that invades form, which no longer resists it; the open rectangles finish at the edge of the canvas, and those fine rods erected like magnetic needles divide the areas saturated with the burst of primary colors.

The use of form as an emblem is without doubt one of the most evident constants of Motherwell's art. Line, in Motherwell, envelops and creates the form; its sobriety, its ellipses, its approximate calculations contribute to changing it into a cipher of space. Out of this emerges a whole formal heraldry, the values and figures of an art that attempts to make line and color the expression of a superior ethic of the regard.

PIERRE VOLBOUDT

## Arshile Gorky

by Dore Ashton

(p. 87-91)

Others might have left the past behind but not Arshile Gorky. He was a great and authentic romantic. Possessed by his past — and for that matter, the past in general — he studiously kept his memories alive, injecting them into the heart of his work. The sweet ache of nostalgia was the essence of his style.

Like a poet he hoarded the treasures of his childhood. He was born in 1905 in a small village on Lake Van in Turkish Armenia. His first nine years were spent in a vivid Caucasian atmosphere in which he rode his Arab horse high into the Iranian mountains with the shepherds who taught him their songs and dances. During the first war, Gorky's family moved to Russian Transcaucasia where he attended secondary school and worked as a typesetter, carpenter and book-binder in his spare time. The family immigrated to America in 1920. The 16 years old Gorky had already decided to be an artist. Gorky's background, drenched with myth and folk tale, provided him

with a permanent resistance to the commonsense empiricism and materialism of his new homeland. It taught him the great artistic advantage in turning back, away from the too-close present, to the past in which the imagination could be completely free. In this he had the wisdom of the primitives. Gorky was constantly moving back and forth from past to present, often in agonizing conflict with one or the other. It was Picasso, however, who directly affected Gorky's work. In 1926 Gorky began a portrait of himself with his mother, based on an old photograph. The classicism of Picasso's rose period is distinct in the painting, but Gorky's idiosyncracies are already noticeable. The motif in itself — a nostalgic grave image of an old-world relationship — is typical of Gorky and his continual return to an idealized past. The figures are handled summarily, brought up close to the picture plane, and left strangely unfinished as though the later atmospheric style he adopted was



already planted in his mind. The faces, stylized and simplified depend on Picasso. But the color — thin terra cotta, ochres, warm pinks and pale greens — are Gorky's colors, and laid on delicately, thinly as he painted again years later. The sinuous line peculiar to Gorky's draftmanship is strongly in evidence. This painting, and many of the paintings of the 1920s and early 1930s indicate Gorky's persistence and perfectionism, for he worked on this particular canvas from 1926 to around 1936. Toward the late 1930s, Picasso's influence yielded to that of Miró. Already, even in the Picasso-derived still-lives, Gorky's predilection for palette shapes, eyes, entrails, spheres and half-moons showed his resistance to orthodox cubism. Miró's influence, Ethel Schwabacher remarks, "grew out of a natural affinity for his way of seeing, which approached Eastern art more closely than Western."

When he approached the abstract space of Miró, Gorky gave free rein to his own innate sense for rarefied imaginary space having more to do with myth and the time-space of the past than with the logic and materiality of cubism. The fact that an important series of paintings on a single theme — *The Garden in Sochi* series — deals with specific childhood memories is significant. It was within this group of paintings that Gorky came to terms with himself. The series began with a 1938 Miroesque version, complete with the fluttering curving shapes of moustaches, cats, birds, beasts and boots lifted directly from the Spanish master. But Gorky quickly transformed all that and, in the Museum of Modern Art version or 1941, the characteristic traits of Gorky's mature style begin to dominate the picture.

In both drawings and paintings at this time Gorky established an abstract space by detaching line from color. Carefully selected calligraphic lines moved around and beyond the

boundaries of the color. Thus, three planes immediately come into play: the plane established by line, the plane established by the breathing-space between line and color, and the plane of the color itself. By painting thin overlays of related tones, Gorky suggested a trembling foreplane whose vibrations echoed back into the illusory dream world that was his proper element. All the anatomical, biological, curving and erotic forms that obsessed him were expressed easily in this new mode of painting.

The decisiveness of his late works, such as *Agony* and *Betrothal II* both of 1947, shows the extent to which Gorky had developed both his painting technique and his spatial conception. *Agony* is modulated with great finesse, small brush strokes and films of color establishing its melancholy humor. *Betrothal II*, while still sharply defined, with forms graphically delineated, indicates the direction Gorky would probably have taken had his life not become intolerable in 1948. In it Gorky knits together the surface with overlays of warm ochre and yellow wash. Forms have a double life: they float in this mythical atmosphere, the splendid atmosphere of Eastern sunlight, and they are fixed forever in it. The interrupted, unfinished character of line and tone Gorky had cultivated somewhat earlier is supplanted by a definitely delimited composition. The burst of yellowness or suffusion of ember reds in these paintings show Gorky's great sensibility to color, and above all, to light, and sets him apart from most of his contemporaries who either couldn't or wouldn't allow the sensuousness of pure color to carry the burden in their paintings.

Quiet and contained, this painting remains one of the highlights of the emergence of American painting.

DORE ASHTON

XX<sup>e</sup> siècle no. 19, June, 1962

## Franz Kline

by Pierre Courthion

(p. 92-95)

The art of Franz Kline is a *painted act* which leads us on seeing it into an imaginary space where something happens, an affirmation, a tension, a complication, an equilibrium incessantly sought.

Many are those who have tried to follow Kline — or go parallel along with him — on this pursuit of the movement which is transmitted from the artist to the spectator. This style has been called Action Painting, as if Tintoretto, among others, and Delacroix were not painters of movement, they who refused to limit their art to a fixed form. Nearer to us are Severini, Boccioni and the Futurists who, reacting against static Cubism, translated in their work the dynamism of interpenetrating forms. With a special daring the American school set out on the search for new possibilities of expressing movement, a movement communicated by the *homo pictor* like an upthrust of bodily energy geysering onto the canvas. Among the Americans, no one as much as Franz Kline has succeeded in transporting us so far by showing us, in a non-figurative art, the presentation of that movement sprung out of the very person. There was that of the dream-limner in him, an autobiographer, a translator of man's acts into prophetic signs.

Franz Kline is the painter of the dramatic. A new willpower crackles in his non-calligraphic writing. Restricted to the austerity of black and white, his dark, reverberating bars

expose impatient pulsations in the thick impasto of the brush, or hesitations under a thin train of matter. They slip, ricochet, break in vertical or horizontal rhythms, slashed with diagonals. There is a whole study to be done, a "praise of the hand", on this Chinaman from Pennsylvania, on the complex crisscrossing of his paths, his vacillations, his modulations as a *tachiste* and extremely violent affirmations, all that in a line of apparent facility in which the artist succeeds even in giving an impulsion to his signature.

An action painter he was, and more than any other. Jackson Pollock entered the canvas to turn it into the target of his flagellations; with a fresh palette and automatic writing, Willem de Kooning exposed the female nude as a sexual cannibal; Franz Kline, since he launched himself into Abstract Expressionism, created a new space without using color. He is the poet of mysterious traces, of confessions without exhibitionism, of magical affirmations, a painter who brings before our eyes his shreds of night and day in the black mystery of his barred spaces. He illuminates unrevealed areas, impregnated with human sensibility. Kline was more a seeker of new forms, new means of expression than an artist who tried to perfect himself in his craft. He was a searcher. He died in New York Hospital on Sunday, May 13, 1962 at the age of 52.

PIERRE COURTHION

## Memories in pizzicato

by Michel Seuphor

(p. 96-97)

New York 1950

Pollock's taciturnity. I saw him smile twice.

A passionate discussion with De Kooning. He has not at all forgotten Dutch. His memories of Belgium. The school of Latethem-Saint-Martin was for him a very important formative element.

Fritz Glarner lives on the ground floor on East 71st Street. He has painted his best pictures in a two-window room that gives directly onto the sidewalk. The interior is sordid. Lucie, his wife, talks loudly and vehemently. But when the telephone rings she answers in a suddenly soft and melodious voice: *Regent seven one three three three*. Marcel Duchamp, who always strangely resembles Marcel Duchamp, is the "guest of honor" at all the snobbish cocktail parties. He prefers to talk about banalities, hiding a dry humor which seeks to avoid laughter.

At Betty Parsons, on the same floor as Sidney Janis, a large exhibition of Clifford Still. Discovery.

New York 1969

The new skyscrapers have been sown so closely together that one can no longer be distinguished from the other. In certain places they seem ripe.

New York seems less welcoming to me. Or is it I who am twenty years older? The small wooden subway entrances have not been repainted since my first visit. The superb glass walls climbing up to the sky make a sharp contrast with the filth of the streets and the abandoned windows of small shops.

Abrams, the great publisher of art books, asks me if I am preparing anything new. "Nothing new," I say, "a book on abstract art, once again, but in four volumes." He asks me if I already have a publisher for the English translation. When I answer negatively, he immediately says: "I take it!" And again I am surprised by the rapidity with which Americans make decisions. I think: the greatest force of man is naivete.

The next time I see New York I will be eighty-seven years old.

MICHEL SEUPHOR

## The Absence of Theme as Theme in Rothko

by Dora Vallier

(p. 98-102)

When our certainties begin to give way, the painting of Mark Rothko begins. With its colors spread out in a compact yet vague dynamism, at once massive and evanescent, Rothko's picture, each picture, seen for the first time, isolated, leaves us perplexed. Invariably a space is evoked, but remote, without limits. The evidence of it is, however, there. It imposes itself upon us as we look at the canvas, but the moment we think we have seized it, it vanishes, leaving only an indefinite color, hardly enlivened by the stroke, without a trace of line, plane or form. We have nothing but the memory of the whole impression that struck us, a memory we seek to confirm on the surface of the picture where the proof of it is revealed as being beyond analysis. In vain we focus our vision to discern what we have captured, and it is out of this very impossibility of focusing that Rothko's painting draws its evocative force and creates its form. The whole is given without beginning or end, rectangles without margins on the limits of which the color that fills them vibrates until it almost disappears. If we had to pinpoint a theme of this painting, wouldn't it be the infinite?

Nothing gives the feeling of this better than a large collection of Rothko's paintings. The mute perplexity aroused by the single picture dissolves in the action of the group. From one canvas to another, the same experience is renewed: surfaces into which, if we regard them for awhile, we penetrate as into a fog; always a uniformity full of subtle nuances and the colors spreading out so that even the thinnest frame becomes insupportable; always the same presence, overwhelming and imprecise. We don't think, "It's beautiful" (aesthetic references are

absent from this painting), nor do we judge; we are simply taken; we have a desire to force these colors to reveal themselves in forms to free us of the suspense in which they hold us and that they foment. Is it their fake immobility, their hardly perceptible vibration where immobility seems to spill over into immobility, coming from nowhere and nevertheless there, about to disappear yet always present, that gives us this anguish? Or would the anguish of time be the theme of Rothko's painting, if we had to specify it? Dispossessed of the memory of "form" in the usual sense, we wander among these flat, empty spaces, as if in them oblivion and the unknown, the two margins, had converged to mark the impossible fulfillment of what separates them. As if the picture were no more than the link or unreachable fusion of the past and future, made visible, made precisely into this diffuse gravitation of color, simultaneously inner fluidity, almost indistinct pulsation, faintest indication of the instant which, barely grazed, is reabsorbed and merges with the uninterrupted mass of time and its flowing. Charged with this high-power presence-absence, the painting of Rothko opens onto anguish.

Contrary to our habits, in which aesthetic pleasure is due to the structuring of concluded forms, we suddenly find ourselves confronted before the canvases of Rothko with the matter out of which form must come. Masses that seem to carry and yet conceal their own gestation, the pictures of Rothko stop and, to emphasize it, inordinately enlarge the lapse of time where form does not yet exist, though its disappearance is already signalled by the color precisely there where it should have appeared: upon the edges of the



rectangles that the color prepares without finishing them. By the trick of such an allusion Rothko's painting gives the sensation of a fugitive presence that is not materially present, creating thus a circle at once immobile and in perpetual movement into which the spectator finds himself introduced. The spectators, that

is to say, us, but free of our aesthetic categories. We are brought to a state of perception where monotony, extravagance and repetition converge to hold us in the uninterrupted current that Rothko's vision demands.

DORA VALLIER  
XX<sup>e</sup> siècle, No. 21, May, 1963

## Note on Rothko's technique

by Dora Vallier

(p. 103)

From a technical point of view, painting could be defined as an effect the cause of which is always invisible. The process leading to the fulfillment hides the origin. No one would have attempted to learn the origin of the unseizable chromatic vibration, a constant in Rothko's painting, if it had not revealed itself to us during a television program. An unexpected and deeply revelatory phenomenon then took place, which is worth mentioning. The extremely bright light of the projectors aimed at Rothko's pictures permitted us to see the color divided into its components, in the sense that as one moved to the left or right and looked at the picture, the color changed. Facing it, a pink color stayed pink-colored; seen from the left, it became white; seen from the right, it turned reddish. It was the light meter that drew our attention to these color changes, because it registered three different intensities of light — to the despair of the cameraman. In a more or less pronounced way, this happened with all the colors.

I guessed the explanation and it was confirmed by a friend who is a painter: this chromatic division is due to the fact that Rothko, who works by superimposing strongly

diluted colors (this can be seen by the naked eye), was careful to spread on the first color from left to right; the second, inversely, from right to left, so well that his brush as it moved over the canvas, and according to the direction, nourished more a single side of the infinitesimal protuberance formed by the crossing of threads in the extraordinarily fine web of the canvas. Under very strong lighting, it was this lateral coloring of the grains of the canvas that appeared and changed depending on whether the picture was viewed from the left or right. On the other hand, seen from directly in front, Rothko's color remained stable, each grain of the canvas being the meeting place of its components, the tiny point upon which these superimposed themselves. The chromatic division thus revealed the existence of a fixed point in the midst of the adjacent mobility; in other words, it showed how each grain of the canvas became an irradiating center.

An effect of Rothko's technique, the chromatic vibration of his pictures is caused by these myriads of irradiating centers.

DORA VALLIER  
Paris, 1972

## Two alchemists of the everyday: Joseph Cornell and Louise Nevelson

by Daniel Abadie

(p. 104-109)

Aside from a few rare exceptions (like Crivelli's curious work conserved by the Brera), the introduction of the real object into the picture is considered an invention of Cubism; with their *papiers collés* Picasso and Braque treated the object as a pure plastic fact, a guarantee of the painting's reality. Dada and Surrealism, by forcing it to lose it, brought about an awareness of the object's identity. In Max Ernst's collages, the transformation of one of the elements in the image denatures it, producing a sense of the unusual and strange close to dreams and the irrational, of which Ernst's work constitutes one of the most fascinating manifestations. Joseph Cornell, in his first works, uses the same process of "simple hallucination" and the presence in a 1932 collage of a sewing machine under which a woman's body is stretched out does not accidentally evoke Lautréamont. The most important and well-known

part of Cornell's work, the boxes, are reminiscent of those little theaters with cardboard silhouettes, precious toys offered as Christmas gifts to children early in the century. Their reduced dimensions permit no mental projection and relegate the observer to a simple spectator. On these scenes à l'italienne there is no apparent drama, but immobile objects formulating a question that seems forever on the point of being solved. The real fascinating power of Cornell's works lies in this mystery held in suspense. Our stubborn desire to elucidate it, our obscure feeling of being involved arise from their participation in a common treasure of childhood in which the values, sizes and standards of the adult world cease existing to restore to each object, even the most ordinary, the capacity to astonish. Unlike American Pop artists, Cornell never attempts to retain the prosaic quality of the most everyday object,

which he poetically transforms through his favorite methods of metaphor and metonymy. The latter is a constant in his work that seeks to turn each of his boxes into a complete, autonomous universe. In *Homage to Bleriot* a metallic spring retraces by itself the adventure of the first flying machines; a few fragments of string, a tiny piece of cloth and a touristic label recreate the atmosphere of a Naples street (panoramically) by the side mirrors reflecting the background photograph of this 1942 box with a handle attached which changes it into a suitcase of memories. Metaphor is implicit in the plastic relationship that runs between the various elements of the work, affirming their cosmic character. In effect, formal analogies enable us to slip from the bracelet of a little girl to the circumference of the globe; a cork ball rolling on two metallic rails suggests the movement of planets as they appear on a photograph of the night sky. It is perhaps astonishing to think of such a vast project concretized in such small objects. But these are magical: like the spell-casting fetishes of sorcerers, they give the person handling them the sensation of being physically the possessor. This power over things is accompanied by the desire to classify and arrange them, as can be seen in those meticulously ordered phials, apparently the same but with different contents, of *Pharmacy or Museum*, the casket of *L'Egypte de Mlle Cléo de Mérode*, or the drawers of *Nouveaux Contes de Fées* or of *Multiple Cubes*.

Louise Nevelson applies the same resources, to which she gives a totally different meaning, to her constructions. Cornell's object is full of cultural references that stimulate the viewer's imagination or memory, arouse associations of ideas and create a mental and emotional cli-

mate; to this Nevelson opposes the object without identity, degraded, turned into raw material, all specificity lost in the monochrome of the whole, which she makes into a simple component of the general rhythm, a structural fragment, a ritual element. In effect, for more than twenty years Nevelson has been erecting the brutal idols of an unknown religion. Few works in contemporary art evince the presence of the sacred with a force all the more evident in that the elements composing them, by the indistinct character of their origin, evoke some great wreckage, the loot of plunderers.

Like Cornell, Louis Nevelson found in the box a privileged means of expression. But whereas those of Cornell are presented as windows revealing their contents at first glance, Nevelson's boxes belong more to the category of shrines constructed, it would seem, only to expose their contents — a central void full of shadows — once the splendors of the container are forgotten. From the covers closing the boxes and which might at first be taken for the sculpture itself, to those simple nailed planks which often hide the largest part of it, everything combines to heighten this impression of violated mystery.

With the assemblage, Nevelson has given its architectural dimension to this means of expression that simultaneously succeeds in emphasizing the object and creating a new spatial relationship, of which the environment is the logical suite and conclusion. The assemblage permitted the invention of a new art form, as much different from painting as from sculpture, whose exact nature is, even more than these, to accentuate the relations, the interstitial space between the component elements.

DANIEL ABADIE

## De Kooning and Europe

by Giuseppe Marchiori

(p. 110-115)

In 1926 De Kooning left his native Rotterdam and departed for America, where at first to earn a living he was a house painter, decorator, and did theater sets and advertising posters.

In New York he quickly adopted the American way of life, without forgetting his own origins and the tradition of Northern expressionism. His fidelity was such that during the 40s he did not participate in the revolt against the School of Paris, against the refinements of matter and the precious elegance of "beautiful painting", a revolt that Pollock took up with such desperate, polemical fury.

In a statement made in the spring of 1951 and entitled "What Abstract Art Means to Me", De Kooning recognized that: "Personally, I don't need a movement or school. I accept what was given to me. Of all the movements, I prefer Cubism. It had that marvelous uncertain atmosphere of reflection, a poetic framework in which something could be possible, in which an artist could let himself be guided by his intuition. Then there was that movement made by a single man: Marcel Duchamp. For me it is a genuinely modern movement because it implies that each artist can do as he thinks he ought to do: a movement tailored to each and open to everyone."

Cubism and Marcel Duchamp as models of freedom, as well as what De Kooning had in his blood from the start: the powerful sensuality of a Rubens and the visionary torment of a Van Gogh.

De Kooning's early oil and charcoal painted figures (such as *Woman I*, 1950-52) are treated in a monumental

style accentuating the masses and conferring a dramatic intensity on the faces, very similar to the figures in certain typically Flemish or Dutch macabre representations.

The figure dominates the space, acquiring an impressive relief through the expressive power of the sign and the impetuous composition of the stains, often made by dripping. The texture of the colored image is thus formed by the elements of traditional painting, but with the immediacy of a sketch that has within it the possibility of unforeseeable future developments.

1957 marks a new turning point for De Kooning, the foundation for which could already be glimpsed in the female figures and especially in that *Woman IV* (1952-53), in which the forms seem to fly apart as in a tornado.

In effect, it is light that binds De Kooning's work in its new expression into an absolute unity; or, more precisely, the interpretation of that light special to New York, which Matisse found so similar "to the clear salt-sea light of Venice", and which after the war the New York painters spread through the world. It is difficult to define the characteristics of this cold luminosity, but in De Kooning's quick landscape impressions we can see the marvelous metamorphosis of a painting that transcends the descriptive fact to dissolve in that inimitable light, a typical example of which is the picture *Rosy-Fingered Dawn at Louse Point* (1963).

The space is composed of large brush strokes in which the sign is destroyed: a space made up of luminous vibrations of pure tones,



found and juxtaposed with that freedom which De Kooning pessimistically attributes to the "uselessness" of painting.

But De Kooning did not stop there. He wanted to circumscribe space within a less evanescent and more human pictorial concreteness. After having ironized on scientific space, which contains only "millions and millions of lumps of warm or cold matter, floating purposelessly on a grandiose design in the darkness", De Kooning affirmed, likewise in 1951: "...for me, the stars of scientists are like buttons to button the curtains of the void. When I stretch my arms out along my body and wonder where my fingers are, I find all the space that I need as a painter."

There is, of course, something paradoxical in these words, but the painter's definition of space is particularly apt in what concerns the new direction of his work, the resumption of a theme—the female nude—on which the play of the circumambient light creates reflections and transparencies evocative of the rosy flesh of Ruben's models.

We spoke about De Kooning's European origins, about certain stylistic facts of his art, later developed with an extreme freedom on contact with

the American scene and responsible for the most audacious creations of Abstract Expressionism.

De Kooning said: "I guess I am an expressionist." In effect, in the extraordinary richness of the matter, in the invention of the most violent juxtapositions of colored masses, can be seen the trace of the visual education of the post-war "Cobra" movement, which grouped together a number of Belgian, Dutch and Danish artists (Constant, Jorn, Appel, Corneille, Alechinsky and, later on, Lalaster).

Christian Dotremont, who inspired Cobra, affirmed: "Color is like a cry." For all these artists color was, in fact, a cry.

For De Kooning this "cry", albeit softened in the tonality and the color but not in the eruption of the formative stroke, always had an echo in the intensity of the expression, in the plastic density of the matter, especially in the most recent period of the painter's activity.

With greater freedom on the plane of formal values and an absolute independence from the ideological motivations of Cobra, De Kooning's message assumes a more and more individual character remote from his own European origins.

GIUSEPPE MARCHIORI

## For Joan Mitchell

by Pierre Schneider

(p. 116-119)

By each of her canvases, Joan Mitchell attests to her conviction that painting is only bearable when it is effaced in its radiance; that what saves the pigment-covered surface is the depth revealed by the same act. In this way she chose the most difficult path. In the pictorial system developed by the Renaissance, the visible was progressively replaced by the imaginary, as in the theater the real stage scenery is prolonged by fake perspectives. Tired of so many tricks, modern art renounced this practice, hence depriving itself of the advantages conferred by its ambiguity. At present, there is nothing any more that masks or attenuates the abrupt duality of matter and spirit. So painting, fearful of succumbing to this schism, willfully amputates one or the other of its terms and chooses to be nothing but a transparent symbol or an opaque stain. Simplified, it easily achieves success. But this simplicity and success depress us, because man isn't simple and he expects art faithfully to reproduce his own duality and, if possible, resolve it.

I don't believe that Joan Mitchell reached this fidelity by reasoning of this kind, but I do know that she lives it (and perhaps with a peculiar cruelty, she whose work gives no hints that its author is a woman). Thus she is connected with the goal of reconciliation between body and spirit that defines the great tradition.

A picture by Joan Mitchell is the story of Daphne: a pursued, pan-

icked, breathless being who, on the verge of exhaustion, is saved by being metamorphosed into a tree. Or, on the contrary, it is the branch that escapes from the hell of its immobility by becoming action. But whatever the direction of the itinerary, the same road is used and thanks to it the same deliverance attained. Because the self and the world, so dissimilar, only find their freedom in each other.

A picture is nothing if it is not dialogue, but the modes of exchange vary. Often the argument of the discourse spins such a solid thread that the enormous abyss below is forgotten.

Joan Mitchell's discourse is not of that kind. More than once her thread is embroiled, lost, breaks, like a dialogue of lovers. Interrupted phrases, abrupt silences, suspended interrogations, incoherent words that founder in melancholy or joy and, to free themselves, change into caresses. Silly things are said that one hardly listens to, one answers beside the point, there are random silences. Fragmented words that nonetheless are understood. Words that seem to throw themselves on purpose into the void in order to force it to reveal itself as the hollow of an invisible hand where they and all falling things can rest: love. Thus the painting of Joan Mitchell, by accepting ruptures and destruction, arouses the only presence that could explain its suddenly recomposed beauty: space.

PIERRE SCHNEIDER

## Sam Francis

by Pierre Schneider

(p. 120-124)

The quest of the white whale is in the American grain. American painting really became significant when,

shortly after the Second World War, it surrendered itself to the obsession of the absolute, the great void be-

yond. And because this void—i.e.: space—was just then coming to be recognized as the substance and goal, long implicit, now explicit of painting (the road from implicitness to explicitness being the history of painting), what was specifically an American experience helped world painting to take a difficult and, in some ways, ultimate step. Thus the timeless art of Sam Francis played a timely role. Yet although he had an influence on history, history had practically no influence on him. For while many of his generation were Aahabs (who, no matter for how short a time, must repair to the harbor), the work that materialized under Sam Francis' brush seemed to stem from the side of Moby Dick. Temptation of the absolute? Rather: a dangerous absence of immunity against perfection, an incapacity to filter purity, to keep it from overwhelming his work.

There is something exemplary in the fact that those pictures in which first appeared that unfathomable room, that unmitigated scale, so very American, should have been painted in tightly woven, tradition-

burdened Paris. Art is not about art, but we will not believe this unless an artist tells us so. Professionalism is contemptible, except when the despising is done by amateurs. In this respect too, Sam Francis is timely—or has again become so. No one perhaps has been more open to the temptation of angelism. Yet he continues to resist it. To those artists staking out pieces of desert, near by, he is saying that physical extent should not be confused with spiritual space. As one looks at the heavens in a puddle, Sam Francis puts that bottomless, almost inhuman elation which is his note to the test of the most punctilious handicraft: lithography. What is essential is the distance between puddle and sky and the possibility of the experience that permits us to travel, in a flash, from one to the other. Indeed, this distance is the real space of the work. And because the forms of these sheets are so simple, so close and what they convey so remote, so beyond our reach, the space of Sam Francis' work is, quite literally, enormous.

PIERRE SCHNEIDER

## Rauschenberg: the freedom of indifference

by Alain Jouffroy

(p. 125-131)

Between 1959 and 1962 I had no doubt that Rauschenberg was the most inspired painter since Matta, and it was through his *combine paintings* that I was able to grasp the anti-functional machines of Tinguely, the picture traps of Spoerri; his role as an initiator must not be forgotten. In *Curfew* of 1958 four Coca-Cola bottles are sadly integrated into a picture that only presents effaced images (except for that of two animals) and, like *Talisman*, announces the great crisis of values, the fundamental doubt that soon would be gnawing at universal art. Rauschenberg at least had a *vision*, a *lived experience* that at any moment can overwhelm or guide the life of a man. Such "experiences" are not limited to frontiers, even if you come from Texas: they hook you up directly to the universal because they force you to perceive the world as a chaos in prey to the same shocks, the same vertigo. Thus Rauschenberg was able to go beyond the regional, local, national and even narrowly nationalistic character of much American art, even though he has continued to undergo the pressure of the typical prejudices of his entourage, unable to distinguish in it the verbal, mental and ideological prolongation of the infrastructure of the country where he lives. The drop in voltage observable in American art at the end of the '60s is due to a cultural isolationism that has condemned most artists to vain and futile repetitions. But this *generalized deception* was present, prophesied by Rauschenberg in all his works, up until *Barge*, the most important and moving of his silkscreen pictures, before he yielded to the invitations of technology. This deception—like the melancholy and nostalgia of the romantics—is responsible, in my eyes, for the vision of some of today's greatest painters. In his illustrations for Dante Rauschenberg has presented an allegory of the anguishing deception we feel today when we read the newspapers, see films, or hear in conversations how individual desire is at every moment short-circuited by the general organization of society. As he wrote himself: "The world con-

dition permitted me no choice of subject or color and method composition." The accumulation of informations, their blind and mechanical succession in a fake truth that is every day more indifferent in relation to our own life, such is the basis of Rauschenberg's work, its "profound structure".

It seems that since then Rauschenberg has moved towards this *freedom of indifference*; documents chosen at random are superimposed one upon the other; ironically Rauschenberg invites the onlooker to become aware of his own selective choices, of the inevitable arbitrary quality of his own perception. In this sense Rauschenberg can be said to be applying some of the most extreme of the Surrealist principles, such as Duchamp utilized them for the ready-made, Miró for the "constructions" and Schwitters for Merz. Rauschenberg differs from them by his suppression of the idea of aesthetic choice.

His combine paintings and silkscreens reveal the permanent coexistence of all things, their imbrication, their insane, if not criminal, mixture. Miró's "constructions" of 1930 and 1931 already underlined the poverty, the anonymity of elements foreign to art, while those of Rauschenberg (*Slug*, for example, of 1961) point out their incomprehensible absurdity: the sense is lost, the meaning masked.

Rather than talking about obsolescence, about waste or junk, we can in relation to Rauschenberg talk of the journey of a regard that purposelessly looks at everything, or the freedom of indifference. The attention of the viewer is ceaselessly dispersed, making it even more difficult today to grasp the work. As Rauschenberg said to me one day: "You make new pictures out of despair, to escape from what you know, from what's easy, to be an adventurer." You write about art for the same reasons but, talking about Rauschenberg, you suddenly realize with terror that you're not talking any more about art, but about the vertigo created by reality.

ALAIN JOUFFROY



# Jasper Johns and the burning of America

by Jean-Louis Ferrier

(p. 132-137)

"Stare for a minute at the white dot in the middle of the green, black and orange flag (above), then look at the black dot in the grey flag (below). Hoax! The grey flag will appear to be inflamed with the red, white and blue of Old Glory." In 1966 *Time Magazine* presented work by Jasper Johns in these terms. The negative—green, black and orange-tint—of an American flag's after-image was printed on the viewer's retina and then restored to its real colors if the viewer lowered his eyes to a canvas set up below.

At the time critics placed the picture as an extension of the 19th century's optical experiments along with Chevreul's theoretical works and Seurat's Neo-Impressionist canvases. John expressed his concerns this way: "People are very aware that if they drop a glass on the ground, it will break. But quite a few of them go through their lives without ever letting a glass fall. For me, this painting was like letting a glass fall on the ground." Jasper Johns justified the optical rupture by another rupture: the symbol of the American nation that American law prohibits profaning—although America is constantly profaned by industrial pollution.

I saw the start of this new illusionism (!) that demands the eye's active response, that breaks away from traditional illusionism. John's Flag image is based on a perceptive recording of an image of the world, and proves that Jasper Johns is not the heir of Duchamp's urinal, for he did not limit himself just to appropriating the American flag and exhibiting it, miming Dada—as Yves Klein appropriated his blue or César his compressions.

Jasper John's American flag is not *trompe l'oeil*; instead the painting coincides with its support, the two-dimensional screen. This results in a certain number of short circuits between the painting and the painted object. But this remains a rather peripheral remark since today it is possible to see the problem.

My response came to me at a recent Rothko exhibition. Not only because Rothko's works, like Johns's flags, are two-dimensional screens that make the eye active, but they are also mirrors of the soul. What counts for both Johns and Rothko is the rupture, the abandonment of traditional chromatic values and the new definitions they propose.

When Jasper Johns made his first flag in 1954, it was declared an obtuse expression of Yankee patriotism. Today it has become a different symbol, not of America, or its military and economic power, or its technology, but of the American crisis and even more the malaise of all society. Contrary to opinion, it is not art as beauty that led Johns to paint flags as sensitively as Bonnard. And if it was art, it was an uprising and protesting force.

Max Kozloff, his exegete, compares Magritte's pictures of beings and things to the "American way of life" in the grey flags of Johns. Ubac, who made fossilizations of the Paris Bourse and Opera and Eiffel Tower in the 1930s, comes to mind. Beyond the formal plane, which is secondary, Johns's flags are closer to the anamorphoses, the counter-system in which Mannerism expressed itself. Before Holbein's *The Ambassadors* the viewer is simultaneously attracted by the canvas's terrestrial splendor and troubled by the distorted skull floating in the foreground. Similarly, Johns's viewer is pleased and upset at the same time by what impinges on his retina. He is caught in the hiatus of two contradictory definitions—one conforming and one unsettling—of a single reality whose metamorphosis depends on the viewer's angle. Hoax, as the 1966 January 14th issue of *Time* remarked! But the sentiment is not like *Time's*, for the flags of Jasper Johns, far from evoking Old Glory, are inflamed—they are already burning. And we are all burning with them.

JEAN-LOUIS FERRIER

(!) *La Forme et le sens*, Denoël, 1969, pp. 165-171.

# Steinberg and the anonymous society

by Jacques Dupin

(p. 138-143)

A postcard is the most common, current and wide-spread of art works. Here, obviously, was the subject to be seized with humor's crustacean pincers, the pretext to intervene and paint what is fake in order to explode what is true. Through their lay-out and the illegible flourishes that certify them, Steinberg tranquilly—but with what a dynamite charge of sense and nonsense—parodies the parody of the landscape. What else is this reworked card but the minuscule infernal machine that's slipped in the early morning under the door of the tranquil man? If you sleep on the pillow of convention, then you will wake up with a start on a pebbly mattress and so long to the beautiful featherbed dreams. But if you are already one of the harassed and anguished, precocious victim of the next explosion, you will find an aroma of freshness, a balm, a consolation in this double-bottomed drawer that opens. Because the

parody of the parody will restore the initial naive sensation of the landscape lost from sight. Abandoning his line, and even that of others, Steinberg composes a whole series of scenes, landscapes, still-lives and portraits (notice how he observes the genres established by the Academy, but to carry them to what extremes?) solely using the rubber stamp, the instrument *par excellence* of bureaucratic oppression. In his cold and impersonal style we see the writing of the anonymous society and the faceless administration. Cities, crowds, rows of identical people lined up and channeled by the straight lines of fences, façades, barriers, in other words, prohibitions, conformisms, imbecile and inflexible commandments. A monotonous succession of bars, windows, roofs; an accumulation of stamps reserved for the powerful; an assembly-line repetition of prefabricated elements that in an hallucinatory way suggest the dizzy

ing depersonalization of modern societies, the de-dramatized but almost concentration camp atmosphere of our cities, the conditioning and alienation of men, their confinement in

enclosures or alignment for a parade.

JACQUES DUPIN  
Excerpt from "Derrière le miroir"  
n. 192, June 1971, Maeght Ed., Paris.

# The Secrets of Lindner

by Wade Stevenson

(p. 144-147)

A monstrous woman who seems to have blossomed in a room that resembles a jail cell; corsets, garters, stockings, things that hold, hook, bind and bait; cunning traps; costumes concealing and illustrating shapeless or frustrated identities; a profusion of masks, hoods, sunglasses; the parrot; targets and toys; a brilliant display of all the secret values attached to objects by the underground factories of imagination; impenetrable, indecipherable attitudes, spaces crowded with seal-tight solitudes, figures poised upon or converging toward some anguishing mystery; a procession of silent rituals on the verge of being enacted; young girls with long plaited hair and colored hoops in their hands; a theatrical atmosphere, as sumptuously full of the reality and mythic aspects of modern urban life as it is deeply private and personal; a child with elephantine legs sunken like concrete in enormous boots, joyfully hooked up to an ingenious infernal machine; other children, startling in their independence and liberty; a universe where the most subversive desire is everywhere juxtaposed with law and order, cops and whores, badges and breasts, a taut, screaming, almost impossible eroticism that has the impact of a sledgehammer wrapped in velvet, stamped with the emblem of the American Indian and emblazoned across with LOVE.

These are but a few images from Richard Lindner's painterly world. His pictures generally deal with extensions and performances of the body in space, either with figures of authority (cops, kings and academicians), dreamers (onlookers, outsiders, visitors) or women in all their guises and extraordinary disguises. It might seem fashionable to assert that his pictures are codes that constantly ask to be deciphered; the fact is that they are. Few painters are more "readable" than Lindner, or more involved in concepts, and yet his work can be thought of as a monument to secrecy and secrets, to the mysteries of the libido that invest and activate the body. What Lindner does is to introduce us into the domain of *repulsive beauty*, where only libido, violence and fantasy have some chance of being true, where children are more grown-up and perverse than adults, and men are but keys fumbling helplessly around in the lock of a woman's belly.

New York catalyzed Lindner's experience in a remarkable way, but he never used emblems, signs and the other artifacts of popular culture for their own sake, but took what he found most exciting about New York visually, its scale and hard light and toughness and advertisements, and what for him was most interesting about it mentally, its mythology, gangsters, department stores and popular culture, to combine them with aspects of his past (Berlin, the theater) as well as with his personal heroes (Lulu, the Mad King Ludwig II) and create a unique, highly idiomatic and yet totally assimilated mixture that makes it possible to acknowledge Richard Lindner as one of the few truly international painters, a great master. But the most revolutionary aspect of Richard Lindner's work lies elsewhere. If it is true that his women exaggerate the boyish myths he have of them to the point of exploding them, it is also true that they arouse desire and, simultaneously, short-circuit it; the glaring blatancy of their attraction contains something repulsive: their eroticism is on ice; for that reason we can call it a *schizophrenic eroticism*. His figures are desiring machines that have been cut off from their electrical sockets and connections; they feed on their own pulsions. Fetishism becomes the answer to anonymity, and the face is a made-up shield, or mask, severing and protecting the inner from the outer. In a similar sense, his children tacitly suggest that their world of secrets, toys and machines exerts a much more powerful impact on them than their parents; they have broken their oedipal chains; they are liberated.

Yet Richard Lindner has no special belief in art, and in fact doubts whether such a general concept has any real meaning at all. What counts most for him is the fantasy life we all, from the truck driver to the aesthetician, carry around within us like a time bomb. In an age when the State acts as Big Brother and Super Spy, enforcing conformity and propagating anonymity, and when even eroticism has been defused, secrets as Richard Lindner understands and believes in them are an indispensable part of survival tactics; secrets produce the man.

WADE STEVENSON

# From Action Painting to Pop Art

by Antonio del Guercio

(p. 148-155)

"To discover America... a young country, beardless, which evolves in an anonymous world of digits and numbers; they move easily in it, a crease in their pants, without raising dust... Here life is burning." This is how Fernand Léger reacted toward America in 1940. We could say that the life that "is burning here" is Abstract Expressionism; it is, especially, Action Painting, Pollock in

the first place; and we could say too that "the ease with which they move... in an anonymous world... without raising dust" is Pop art. A work of Pollock, *Stenographic Figure* of 1942, can help us understand what is, for an American artist, this American reality of "perpetual movement" which so impressed Léger. The picture is in a way a transcription of Goya's *Maja Desnuda*.



Nevertheless Pollock reduces the reference to Goya to a sort of trace, a fluid imprint circled by wild lines; the sensual, delicate cushion that caresses the tender flesh of Goya's *Maja* has been replaced by a tress such as Indians on reservations weave; Picasso's *Guernica* furnished the idea of the profile inscribed on the background of the picture; as in Léger's *Dance*, also of the same year, we have here a monumental hymn to "movement", but on a savage level. Besides, Pollock said it himself: "I am not an American, I am an Indian."

This reference to a *savage* culture and a fallen nobility intervenes constantly in his work. In *Moon Woman Cuts the Circle* of 1942, the memory of Van Gogh's vertiginous sidereal rotations (the *Starry Night* of New York's Museum of Modern Art is the direct source of this picture) forms the basis for a monument to the magic of the Redskins. Van Gogh wrote to Theo: "As you take the train for Tarascon or Rouen, so you take death to go to the stars". For the moment, Pollock does not climb aboard death for a voyage to the stars; he uses magic as a voyage, or as an immersion, into the underground of savage thought. Confronted with the "perpetual movement" of American life and the contradictions of American society, Pollock in a way proposes a mystical and epic communion with idols symbolizing a world before history, before the City. And this communion is a revolt. In other words, stated in Pollock's work is a tragic refusal of American mythologies (from the obsession of the *last frontiers* to the exaltation of metropolitan greatness) to the degree that these are a part of capitalistic optimism. But Pollock assumes at the same time its bursting vitality and enormous psychological tension: this tension and vitality, divorced from capitalistic optimism, detonates in the great pictures of his last years a sort of liberating energy which is the effect — and the cost — of his self-destruction. And which constitutes one of the two essential polarities of the dynamism of American painting in our age.

At the same time, from Oldenburg to Segal, Lichtenstein to Dine, Warhol to Rosenquist, Johns to Wesselmann and Kienholz, American Pop art has turned again to American mythologies; it is a reversal of Pollock's position, curiously made by a separation — similar yet opposed to that of Pollock — between American mythologies and American vitalism. Pollock favored and exasperated this vitalism by separating it from American mythologies; conversely, Pop art essentially refused it to the degree that it favored American mythologies while detaching them from their fundamental energy. After Pollock a new scheme seems to impose itself, not reflecting any more an ongoing transformation the tragic character of which is constituted by its direction, but a completed transformation. Merchandise

is from now on totally transformed into a collector's object: the world is confiscated. This confiscated world is reoffered by its owners under a camouflaged form of dynamism: the dynamism of the consumer society, which is only the enlarged reproduction of the confiscated world and therefore the infinite repetition of a frozen reality. This pseudo-dynamism demands that the urban world—such as it shows itself in our time in the United States in its most exemplary forms, and which is the incarnation of American mythologies — be accepted as a natural state.

Mass-mediafied writing — the new metropolitan vulgate — is therefore a necessity, to the degree where the death of the memory-past limits the artist to encounters on every level with what could be called a purely contemporary present; that is to say, a present withdrawn from the continuum past-present-future. Now, the degree of language that corresponds to the purely contemporary present is only the degree where things are written inasmuch as consumer goods. But to express itself in its extreme radical purity, this necessity would demand a totally conditioned artist; if already the engineer-artist the Russian constructivists talked about was an extrapolation of a part of their real identity (a utopian tension), the artist-robot I have just evoked is all the more so a negative utopia the realization of which is highly unlikely. Because death of the past and death of the future are only, after all, decrees of the consumer society imposed by its force as a reality or objective situation, but which the historic being of the artist (his own "memories" in so far as he is vertically plunged into the past-present-future continuum at the same time as he is horizontally connected with the present) can realize only partially.

The total acceptance of these decrees was the wager of Warhol as well as, at a less exemplary and radical level, of Wesselmann. The uneasy and fascinating ambiguity of Warhol's images is the result of this wager in the conditions of the historical, ideological and psychological impossibility of completely covering the contemporary present. Inversely, the tragedy of Pollock was the result of his wager against the contemporary present — against the American City.

Art in the United States has thus lived, in less than twenty years, two opposed manifestations of the split of American mythologies with American energy. It has thus twice condemned — as in the inverse image of a mirror — what is hiding behind the *youth* of this country. Deeply rooted in North American reality, this revelation illumines at the same time what is hiding behind our *old age* and thereby reduces these terms to what they are: clichés, mystifying the real contradictions of our time.

ANTONIO DEL GUERCIO

David Smith's and Alexander Calder's works from the decade of the 30's are important, and create a vocabulary which establishes the foundation for the generation twenty years later. Calder's wire structures and early mobiles (*Little Spider*, 1940) have an expressionist and surrealist quality inspired by his friendship with Miró. Smith's steel works (*Deserted Garden Landscape* 1946, *Australia*, 1951) are clearly derived from the surrealism of Miró and a cubist consciousness, always with a sense of humour. The forms jut out into space, and the latter work links Smith to the sculptural counterpart of Abstract Expressionist painting. The sculpture of the years of Abstract Expressionism is not incorporated into the painting movement, for the artists are of different sorts, drawing their inspiration from different sources. Reuben Nakian (born 1897) had begun as a representative sculptor in the 20's; even though he shared a studio with Gaston Lachaise from 1920-1923, he was primarily a sculptor of portrait heads and animals. In the 30's and 40's he mostly drew or modelled in terra cotta. He spent several years in Rome and travelled extensively in Italy; and when he came back to sculpture in the 50's, his mythological subjects (*Venus* series, *Burning Walls of Troy*, *Mars* series) burst aggressively into the spectator's space. Nakian exploited poured bronze in large, irregular shapes, creating tensions of bulbous line and powerful force. His antique subject matter (rather, the *idea* of a work) is the passion expressed in the forms and materials. A similar passion with a different source is basic to the work of Seymour Lip-ton (born 1903 in New York). Ibram Lassaw (born 1913) became aware of European art in the reproductions of *Cahiers d'art*. He was

especially influenced by Brancusi and Arp, but transformed the heavy volumes of these two sculptors into a linear conception of volumes, opening up the forms. This is underscored by a familiarity with the Russian Constructivists, with the emphasis on line which defines dynamic space and movement. Lassaw's *Milky Way: a Polymorphic Space* (1950) or *Galactic Cluster 1* (1958) are built of textured steel lines welded into meshes of infinite space implications; the titles indicate the sculptor's metaphysical turn of mind. Subject matter determines a mode of expression, and the welded steel bars express a world of idea that expands and pushes into space. Sculpture of pure form is contemporary with expressionist sculpture in the 1950's. Its first source is Brancusi, the secondary sources varying with the artists. Isamu Noguchi (born 1904 in California) studied in Paris 1927-1929, and was influenced by Rodin's modelling, the abstract sculpture of Anton Pevsner, as well as Giacometti and Calder. Most important, he was studio assistant to Brancusi, and is today the most faithful direct follower of this great Roumanian sculptor. His volumes are full and sensuous, the quality of the material (wood, marble, granite, etc.) always integral with itself, and within his concept of the regular (either of form or of material) he juxtaposes the irregular, true to his oriental sensibility. The 1950's is the conclusion of a long period in which American sculpture was trying to find its own way. By the end of the decade new sensibilities in the young artists made possible the explosion of a sculpture of form which detached itself from the romanticism and concern for expression of *self* which characterised all European art.

PATRICIA RAILING

## Death of a King

by San Lazzaro

(p. 160)

"It is difficult to find words that fit the stature of the man who has just died," said Louis Aragon on learning of Picasso's death. But we must remember that his genius has become a permanent part of our century and will stay with us; it is only his body that, like the mortal remains of a king, rests today in his chateau at Vauvenargues. "I had hoped I would be the first to die," Aragon continued. Perhaps that is going too far, but the simple fact is that we have lost in Picasso our master and our protector. The king is dead. During the occupation we used to

go with him to the bistro and then to the Café de Flore; I remember those moments, remember, too, how there was something marvelously childlike to his genius. "I've always been fourteen years old," he once said. His burial at Vauvenargues was his way of finishing his life as a Spaniard, in the inviolate grandeur of his solitude. He hated Franco because of his crimes but above all because Franco stole something that was his: for in the bottom of his heart his only real love was Spain.

SAN LAZZARO

## American Sculpture 1940-1959

by Patricia Railing

(p. 156-159)

At the Armory Show of 1913, works by Europe's most important sculptors were exhibited: Brancusi, Maillo, Gaston Lachaise, Archipenko, Duchamp-Villon, Rodin, Bourdelle. It is doubtful, however, that many American sculptors were immediately seized by the powerful originality of these artists. For sculpture was tied to the representative tradition of a Frederick Remington (*Indians*) and much portrait sculpture. Yet two sculptors were among a small American avant-garde, William

Zorach and Elie Nadelmar, both using significant form as early as 1910 as a result of an early familiarity with French work of the period, and both exhibiting in the Armory Show. An indirect result of this important Show may be that many artists came to Europe to see and study these sculptors *sur place*. Only in the decade before the Second World War did American sculpture become a vital movement, sculptors assimilating the European sensibility with a native American one.

## CHRONIQUES DU JOUR

### The intimacy of painter and model in Picasso

by Alain Jouffroy

(p. 161-163)

Before his death, everyone was surprised, or feigned surprise, that Picasso continued to work as intensely, productively as always, quantity being for him only one of the

manifestations of quality. At 92, Picasso dominated his old age as, at 20, he dominated his adolescence: with an intelligence, an ease and a brio that for a long time made many



other painters jealous. What I mean is that dominating his old age, he played with it or rather played it as one plays one's fortune, using it up, without any ulterior motive of savings or recompense. Each of the 156 engravings and 172 drawings exhibited by Louise Leiris from December, 1972 to February, 1973 only accentuated this abundance, this unlimited overflowing of energy. Uninterruptedly producing in excess, Picasso used a measured language of observation, even of self-observation, yet by endlessly going beyond his own limits, he finally abolished his self-censorship and created, in this series of drawings and engravings, the language of the lifting of all censorship. So there is no reason to be surprised by the sexes that are everywhere visible between the legs of his personages, or by the dialogue that occurs between the *look of the painter* (observer, self-observer) and the *sex of his model* (the woman observed, spied on, loved and desired). The eroticism here is nothing but the revelation in broad daylight of the *latent content* of his entire work. He specifies in sexual terms what before was only suggested by convulsion, the violence of formal disorder. The painter represents himself in the act of onlooker-voeuveur facing the open sex, the offered sex of these demoiselles that are no longer related to Avignon or the Seine but the whole world. All classical masterpieces are hypocritical in the sense that they only suggest obscenity, hold it back or "contain" it. Picasso, redoing the

pictures of Velasquez, Delacroix and Courbet, showed the nude as the obscene center of all studios, the sexual pivot of all appearances. Far from considering the visible world as a mask, Picasso presented it to us—literally—as the theater wherein is accomplished the most fascinating act: that which unites two separate and distinct individuals by desire, by sex. The painter is no longer that clever little accountant of aesthetic operations, but the man who decides to make what is hidden visible, to show what even he refuses to confess that he wants to see. Finally all painters are thus *voyeurs of the invisible*.

If Picasso placed the triumphal liberty of the drawing and form on the side of his models, i.e. on the side of woman and reality, it is because he thought of the painter as the juggler or comedian who changes the rules of the game—or could change them—but who is terrified by his own operations, his own facility. Picasso's look on the world today divided it into two different halves, which love or do not love, which create or do not create beauty and grief: that of the gambler who is afraid of losing even if he wins, and that of explosive and victorious reality. The gambler, the painter, the scientist are, for Picasso, condemned to derision and death, whereas reality, the world, woman are vowed to life. The greatest genius, even his, could never resolve a contradiction so rooted in the society imposed upon us from all sides.

ALAIN JOUFFROY

od unflinching. His major triumphs consist of works in the Museum of Modern Art, the United Nations, and the vestibule of the Time and Life Building. The pencil sketches of his last years have been edited in lithographs and posters and had a

big success. In the universe of art Glarner's name continues to grow slowly; certain think he is the most remarkable of the "post Mondrian painters".

MICHEL SEUPHOR

## Signori: a silent tension

by Franco Fortini

(p. 168-170)

Contemporary sculpture, after having rejected the privileged "point of view", then the plurality of points of view, frequently attempts today to organize the surrounding space, becoming decor, environment and, in the end, architecture. Signori persists in believing that a sculptor is not an architect, that sculpture structures space, but outwards from its own center, that it is centripetal like the dolmens, menhirs, totems, which are so many centers, navels of the world. Hence, while his work turns upon itself, successively showing its oiled curves, hard conical sections, its tender hyperbolas, the viewer perceives, in a soft illumination, the central and vital contradiction—made up of immobile soul and mobile body—that brings it to life.

On the one hand, Signori's works strive to be nothing but simple forms, volumes present in the imme-

diante power of their apparition, pointing the way towards the elementary, essential, original. Original like the idol, with its absolute "presence" and radical plastic solidity. On the other hand, Signori systematically destroys the three-dimensional forms he creates; the modulation of the surface is so subtle it prevents the light from diffusing itself evenly. Thus the marble veins are underlined, with their dark green and ebony black coloring that annuls forms, the result of which is to engender arrows, lines of light, of points and mobile fires in the concavities, on the convexities, like meteors.

In short, Signori's work lives in a silent and very powerful tension between what is dense, heavy, compact, defined and what is immediate, flashing, light and unreachable.

FRANCO FORTINI

## The cut-out world of Alexander Calder

by Maïten Bouisset

(p. 164-165)

Mobiles or Stables, they dangle from ceilings, hang from walls, are placed on the ground, or installed in the center of the city. Since they appeared on that distant day in 1932, they have remained the elements of an enchanting world full of fantasy, poetry and freedom. Anti-sculptures that have no desire to be taken seriously, carefree objects stirred by the breath of life alone, they display the marvels of a joyous and colored festival.

Mobiles, light and unstable, simple and ingenious. . . They are fashioned by a skilled and insouciant hand that handles pliers and shears with the precision of the essential. Crescents, discs, palms, stretched out triangles, boomerangs loop-holed or full, become the stars, the moon, the birds, fish, flowers and foliage of the Calderian world. Endowed with life by the good will and tenderness of the artist, the Mobiles are still that equilibrium in space, that slow and wonderful movement

that yields to the light trembling of the air.

The Stables, previously cut out in black silhouettes, have now been liberated and present the complexity of a gigantic and structured unfolding. Having also recently acquired the right to color, they are now red or blue and deploy their powerful and balanced masses. Endowed with a radical solidarity with the vegetable, it is difficult to know whether they are terrible or clownish. Giants of Calder's universe, they are at once the guardians, castles, cathedrals, factories or temples, but also the mountains and the forests.

Poets, philosophers and art historians will continue to have much to say about Calder's work. This exuberant world ruled by color, freshness and youth distracts me for a second from that other world, my world, in which the police, prisons, torture and war try to destroy the spirit of revolution and freedom.

MAÏTEN BOUISSSET

## At the National Museum of Modern Art: Yaacov Agam

(p. 171)

Organized jointly by the Museum of Modern Art and the National Center of Contemporary Art, the exhibition of Agam's works presented to an enchanted public the paths of a magical and mysterious world in perpetual metamorphosis.

Transformable pictures, Tactiles with creative rhythms, a giant Hydroflame in which the symbolic elements, fire and water, confront each other, ephemeral Soap Bubbles emerging from a mirror, bursting as soon as they appear, monumental sculp-

tures with simple, elementary forms infinitely combining, are so many visions in perpetual becoming involved in the eternal play of light, time and movement. The visitor, momentarily a creator himself, can use according to his desires light and sound in a universe where Agam is the magician and in which are paradoxically mixed the oldest beliefs of an adolescent nourished on the Bible and the Talmud and the most consummate technique.

M. B.

## André Verdet: the best of himself

by Pierre Restany

(p. 172-174)

When a poet begins to paint, either he seeks to break with one formal universe to enter into another (Camille Bryen, Henri Michaux paint in order not to write) or else he tries to establish himself in a duality of languages wherein words prolong forms and vice versa.

This is the case of André Verdet. The idols formed the illustrative complements of the metamorphoses of his imagination: the ancient forms were captured, buried, enveloped in the depth of superposed plastic leaves. Gradually this depth fascinated the poet; matter in the play of its cross-pieces, of its imprinted drawings, in its effects of inner luminous refraction, freed itself from the "motif" and attained full expressive autonomy.

It is particularly interesting to observe that this liberation of pictorial means took place at the same time as André Verdet "reinvented" the fire stones and the selenites of his Haute Provence, those extraordinary ceramics of poetry and dream that through their contour and surface reconstitute the precise aspect of the torn, hieratic stones of the plateau of Coursegoules, archetypal silhouettes, inspired fetishes, direct ancestors of the idols and their own mythology.

More than ever, whether it is poetic, pictorial or formal, the universe of André Verdet is rich and overwhelming: it is the best part of himself.

PIERRE RESTANY

## Exit Fritz Glarner

by Michel Seuphor

(p. 166-167)

GLARNER How many memories for me in those two syllables, and how strange it is that death awakes them! I met the Glarner brothers in 1926 in the Montparnasse crowd; one, Henry, was a photographer; the other, Fritz, painted, but hid his paintings and showed a marked hostility towards abstract art. In 1928 we spent the summer together at Menton and had many long conversations about avant-garde art; he asked me if I could introduce him

to Mondrian. There is a photograph of this meeting that had so many important consequences, and gradually after that, in many exhibitions, Glarner's slow approach to abstraction was visible.

Glarner's work uses Mondrian's three primary colors and the horizontal-vertical rhythm, with a light variation which consists in the *slant*, a line inclined between two rigorous horizontal or vertical right-angles. From 1942 on he applied this meth-



## Szafran's inventory

by Julien Clay

(p. 176-178)

There's a chair before me. If I look at it for a certain time it begins to change, to take on form. The dark leather seat reflects a sad light. Thus made, the chair has a personality, it exists. In spite of the poverty of the subject, a painter capable of communicating with an absolutely persuasive force the feeling of this chair's existence would fill the viewer with surprise and delight.

This is the case for the series of pastels Szafran exhibited at the Claude Bernard Gallery; in them the artist explores reality with an infallible attention.

The works exhibited can be divided into three groups: the first represent the winter garden of a neighboring house, the second the painter's studio, and the last the engraving studio where he sometimes works. They are all characterized by their graphic perfection. The line neglects nothing. Here is a world of machines, of walkways and steps, metallic beams, large windows, vast rooms.

The light is cold. Greys play with beiges and burnt Sienna. His own atelier seems to exert an hallucinatory effect upon the artist.

The disorder of boxes on the ground, the dirty windows, the chair, the tub, hanging oddly from the ceiling, the woman sadly stretched out on the sofa, would confer a rather sinister aspect on the work if long, carefully arranged, boxes of pastels did not introduce a symphony of gay colors. The artist is also an excellent colorist; he uses the pastel in a new way, mixing it with water or oil.

The marvelous wells up in each work, is born out of this exhaustive inventory of the real the artist untiringly devotes himself to. By his maniacal insistence on omitting nothing, Szafran reveals a denser aspect of the world. Thus André Breton's famous axiom is disproved: "The plastic work will refer to a purely inner model or will not exist."

JULIEN CLAY

## At the Museum of Modern Art in Paris: Zoltan Music

(p. 179)

The themes are few, but they are lived and felt in their deepest reality. The colors are sober and refined, made up of ochres, greys, whites, blacks and earthen nuances, occasionally lit up by a red or bright yellow. There is a definite quality, an unostentatious development. The exhibition devoted to Music is thus a moment of rare silence and withdrawal.

All along the walls the harsh arid Dalmatian earth, the Siense hills

full of Byzantine reminiscences, the little silhouettes of unreal horses, the large, torn, burned, vegetable motifs in which the buds of life are constantly being born, evince the profound, poetic tenderness of the painter for nature and his continual communication with her. The agonizing lament of *We Are Not The Last* shows the grief, pain and horror felt before the most terrifying of history's crimes.

M. B.

## Anne and Patrick Poirier and the living ruins

by Gilbert Lascault

(p. 180-181)

For days on end they (Anne and Patrick Poirier) wandered through the ruined city of Ostia. They refused exactitude, measuring instruments, and the models of archaeologists. They surveyed the empty city. They photographed the ruins. They noted that at a certain hour on July 12, near a precise house, there was silence and a smell of mint. They gathered suitcases full of leaves and box-tree branches. They practiced what they call a "white archaeology" and molded sections of walls and statues with damp Japan paper. It took them more than a year to make thousands of tiny bricks with which they produced a reconstruction of Ostia of seventy-two square meters, an enormous scale model. At the same time they created books, a mixture of photos, dried plants, commentaries, drawings, fragments of glued bricks. Playing with space, they built their half-imaginary Ostia now in Rome, now in Paris or Lourmarin. They played

with materials and showed, by their paper castings, the paradoxically fragile character of the stones and bricks. Above all, they played with time, mingling the time of Ostia Antica, the time when they visited it, and that when when built their city. Aware of the charms and dangers of these games, they made a double journal: the architectural journal of their Ostia; the books that accompany it.

The Ostia of the Poiriers and their books function as accumulators of sensations (silence, noises, smells) and emotions. Living ruins; traces that vibrate; city inhabited by the dreams of everyone; a mixture of death, life and memory; labyrinth crisscrossed with incompatible times; a place haunted by the gestures of daily life and love; derision of archaeological science and triumph of archaeological passion: such is the Ostia of Anne and Patrick Poirier.

GILBERT LASCAULT

## Camille Bryen

by Jean Leymarie

(p. 182)

Son of a Breton sailor and a Vendean peasant woman, heir of the nomadic and earthen poles that clash in him, Camille Bryen was born in 1907 in that strange city of Nantes where Jacques Vaché left a trail of sulphur. A Celt, he had an instinct for adventure, a sense of mystery, a passion for independence.

At 20 he came to Paris to pursue his quest on a larger scale. At the right moment he entered the cosmopolitan bohemian life of Montparnasse, when the cafes, always open, were places of welcome and exchange. Without desiring to be a part of them, he frequented all the groups that were fermenting at that time, participated in the fugitive magic of conversations, meetings, of urban eroticism.

Poetry was his first field of action and his prospecting instrument. Fascinated by Dada, whose revolt is founded on the explosion of language and the extreme tension between love and humor, desire and derision, he became friendly with Tzara, Duchamp, Arp, Picabia, masters of subversion. He discovered

the spontaneity of drawing: "I draw in order not to write." In 1932 he composed and published a booklet made up of poems, drawings, graffiti, collages, under the revelatory title of *Experiences*, where the accent is on the *doing* and its multi-form continuity and not on the representation.

Bryen was one of the pioneers and catalyzers of that vast movement of lyrical and tachist abstraction known as *informel*. The geometrical abstraction of the preceding generation, based on a priori, adjustable forms detached from a background that they orient and co-ordinate, was succeeded by a radically opposed, organic abstraction in which no element can be foreseen or determined before its *revelation* in the undivided substance of the work. Refusing the gesture, the sign, style, all expressivity of texture or writing, Bryen let himself be guided only by the mysterious waves of the color, by the inspired flexions and impulses of the hand vibrating in a cosmic circuit, between the stars and the roots.

JEAN LEYMARIE

## The writings of Réquichot

by Serge Sautreau

(p. 183)

*I have never met him*, except perhaps by chance and without knowing it, A. Jouffroy whispers in his ultra-romantic preface. But often don't the most "real" meetings take place mentally, in that non-space where suddenly ideologies crumble and the "tics" denounced by Lautréamont can no longer exert their power? Listen to Bernard Réquichot: "An ounce of subjectivity," he likes to say, "is capable of annulling the evidence." And: "He made an idol of the gears of his brain, of the working of those gears, their mobility, their laws. This detachment from the 'detachment of self' which Réquichot indicates in his *Presentation of Faustus*," introduces us at once to the reference of that immortal sickness—writing, idealism...enough of theory! That sickness has a name: *the individual*; its central symptom remains mysterious and is

called, for lack of anything better, *thought*, and its most dangerous fever, constantly feared everywhere, is *individualism*. B.R. ironically reveals the lies and oppression behind the sacrosanct "communication" thanks to which the world maintains its coherence, i.e. its power of illusion over each individual. After *Faustus*, after his *Journal Without Dates*, he pulverizes the signs themselves, those policemen who incessantly order us to integrate ourselves. Radically increasing the vehemence of his own lettrist manifestations, Réquichot concluded his "literary work" in 1961 with 7 deliberately unreadable texts, in which the confused pattern of the writing itself seeks "that dream of the abyss: thinking that we understand"...

\* Ed. de la Connaissance, Brussels.

## Braque at Dieppe

by Alain Jouffroy

(p. 183)

In the silvery, February light on the Channel, the Chateau-Museum of Dieppe seems to be tugging at its anchors. After the collection of chiseled ivories, we accede to the rooms entirely devoted to the lithographs of Georges Braque. In the presence of the works of the "master of Varengeville", a meditative silence can be felt, the trembling of a man in the grip of an astonishment, an amazement before life.

Before these birds simplified to the extreme, these emblematic teapots and lemons, we might ask ourselves if it was not rather the gods of daily life that concerned Braque, if he was not more the priest of a cult than the *patron*, as Paulhan called him. Too often religion is compared to art, and the cult that artists render to the latter is ambiguous in

the sense that first it benefits their own reputation and glory. But the economy of means, the innocence of the intentions and the simplicity of Braque's lithographs are such that they can be considered as pacts of fervent friendship with the viewer. Everyone here feels respected, if not understood by he who ordered these refinements of elision and allusion, these blazons of earth, water and wind with which Braque, uneasy about his own enigma, sought to identify himself.

There are a few painters, very rare, who have total confidence in the sensibility of the viewers, and hence do not try to shock, violate or deceive it. Braque-the-Respectful was one of those.

ALAIN JOUFFROY



