



XX^e siècle

Nouvelle série - XXIII^e Année - N° 16 - Mai 1961

Cahiers d'Art bi-annuels publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

RENOUVEAU DU RELIEF

ORIGINES ET TENDANCES DU RELIEF par CAROLA GIEDION-WELCKER	3
LES RELIEFS DE ROBERT DELAUNAY par GUY HABASQUE	16
LE RELIEF, ART DE L'ÉQUIVOQUE par PIERRE VOLBOUDT	19
RELIEFS CONSTRUITS par MICHEL SELPHOR	27
UNE CORRIDA EN RELIEF DE PICASSO par ANDRÉ VERDET	30

MIRÓ: CEUVRES RÉCENTES par JACQUES DUPIN	32
--	----

NOUVELLES SITUATIONS (2)

EMILIO VEDOVA par ANDRÉ PIEYRÉ DE MANDIARGUES	38
ARPAD SZENES par JEAN TARDIEU	42
KRAJCBERG par W. ZANINI	46
NATALIA DUMITRESCO par R. V. GINDERTAL	49
SACHA-ALEXANDRE GARBELL par RENÉ BERGER	54
ROGER-EDGAR GILLET par DENYS CHEVALIER	58
ANNA-EVA BERGMAN par J. P. HODIN	62

SOURCES DE L'ART CONTEMPORAIN

PEINTURES ANCIENNES D'ANTOINE PEVSNER par RENÉ MASSAT	68
--	----

CHRONIQUES DU JOUR. *La sculpture anglaise depuis Moore* (J. P. Hodin). *Xéron* (Dore Ashton). *César à Londres* (John Russell). *Crippa* (A. Jouffroy). *Hans Richter* (Marcel Jean). *Les demeures d'Étienne Martin* (Denys Chevalier). *Paysages de Lapique* (Claude Rivière). *Le Dessin: Tal Coat* (Jean Grenier). *Masson et Picasso* (Pierre Volboudt). *Gilioli* (J. Blanc). *Piza* (Pierre Guéguen). *Di Teana* (P. G.). *Gravures de Revol* (G. Bachelard). *Aux sources du XX^e siècle* (P. Volboudt). *Rythmes et images au Festival d'Art d'avant-garde* (J. Polieri).

CE NUMÉRO COMPORTE 200 REPRODUCTIONS EN NOIR, QUINZE QUADRICROMIES (DELAUNAY, KRAJCBERG, MIRÓ, VEDOVA, SZENES, DUMITRESCO, GARBELL, GILLET, PEVSNER, XÉRON, CRIPPA, KANDINSKY, CHAGALL, PICASSO)

TROIS LITHOGRAPHIES ORIGINALES EN COULEURS (CÉSAR, MIRÓ, VEDOVA)

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

Deux numéros doubles par an:

Abonnement pour 1961: 58 NF. Étranger: 64 NF.

PRIX DE CE N° DOUBLE: 3.000 F. 30 NF.

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE:

F. HAZAN, 35, RUE DE SEINE, PARIS.

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH
OFFENBURG/BADEN, POSTSTRASSE 14.
Abonnement 1961: 58 D.M.
PREIS DER DOPPELNUMMER: 30 D.M.

ANGLETERRE

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

BELGIQUE

J. HENRIQUEZ
25, RUE DE LA MADELEINE, BRUXELLES.

PAYS-BAS

L. J. C. BOUCHER, NOORDEINDE 39A
LA HAYE

SUÈDE

CHARLES PORTIN, STORGATAN 90 D
HAPARANDA

SUISSE

FOMA S. A. 7 AVENUE J. J. MERCIER
LAUSANNE

U.S.A.

WITTENBORN, INC.
1018 MADISON AVENUE NR. 79 STR.
NEW YORK, 21, N.Y.

Roger-Edgar Gillet

par Denys Chevalier

L'expression donnée par la couleur pure, la recherche de la franchise du ton et sa saturation, sont des questions qui n'intéressent Gillet que médiocrement. Certes, il admire Matisse, mais il ne se considère pas comme directement concerné par ses expériences. De même la forme (au sens post-davidien du terme) ne fait pas partie des problèmes qu'il s'attache à résoudre. La lumière, également, la lumière du jour, réaliste, compte peu pour lui. C'est une lumière propre au tableau, spécifiquement plastique, qu'il médite et élabore. Ne peint-il pas, d'ailleurs, presque toujours dans le coin le plus sombre de son atelier? Par contre, si les rapports des couleurs entre elles jouent peu, ceux des valeurs sont l'objet de ses soins attentifs.

Certes, le propos intime de l'artiste reste bien de créer une peinture informelle, dégagée de toute préméditation compositionnelle, mais il la veut avant tout existante, vitalement autonome, avec toutes ses parties autodéterminées, mais reliées entre elle par le « complexe » peinture. Précisant encore davantage cette définition, et sans reculer devant le paradoxe, Gillet déclare volontiers qu'il souhaiterait assez faire une peinture incolore... En somme, on peut voir que Gillet ne recule pas devant les difficultés. D'ailleurs, pour lui, l'échec est aussi enrichissant que la réussite. Ce qui le fait se passionner pour son art, c'est la difficulté qu'il éprouve à s'exprimer à travers lui. « Trop de peintres, aujourd'hui, travaillent dans le génie, dit-il, mais combien

GILLET. Peinture. 1960. Cm. 54 x 81.

(Coll. Moltzau, Oslo)





GILLET. Peinture. 1960. Cm. 130 x 89.

(Galerie de France)

y en a-t-il qui ont du talent? Quant à moi, je me contenterais volontiers du contraire.» Si Gillet a une véritable horreur de la réussite facile (il ressent alors comme une impression de vide) il n'a pas peur, par contre, de rater une toile. Cela ne le décourage pas, cela le stimule, le rassure presque.

Quoiqu'il en soit, nous croyons que le sens profond de la peinture de Gillet, sa singularité, son idiosyncrasie, si l'on préfère, résident dans les innombrables dessins (presque inconnus et qu'il montre rarement) qui engorgent ses cartons. Car l'artiste dessine énormément, surtout depuis quelques mois. Ses tiroirs débordent de lavis, d'encres de chine, de notations, de croquis, etc. C'est par ces travaux que l'expression picturale de Gillet se révèle le plus aisément abordable et analysable. Leur étude constitue pour la compréhension de son œuvre un excellent système d'approche, fertile, d'ailleurs, en surprises, car le peintre s'y révèle comme un artiste tout ce qu'il y a de plus formel, avec un côté fantastique dans l'invention et acide dans l'écriture. L'affabulation morphologique et ses plans, qui tendent à disparaître dans les toiles de Gillet, par l'étroite imbrication de leurs parties et par l'estompage dans les jeux de matières ou l'espace pictural, subsistent ici, dans les œuvres graphiques.

Ce sont des monstres, des insectes démesurément grossis, des squelettes ou des fossiles d'êtres imaginaires et malfaisants. Les grouillements et les pullulations qui agitent les toiles de Gillet ne sont en somme que les transpositions de ces sortes de radiographies d'une pathologie morbide. Pimentées par un humour souvent noir, avec un rien de sadisme, les imaginations graphiques de Gillet dérivent toujours, à travers leurs caractères organique et physiologique, d'une inspiration orientée vers la zoologie. Rien du paysagiste chez lui ni du peintre de natures mortes.

De même que la qualité à la fois anatomique et mécanique de ses sujets, sa vision quasi clinique et l'acuité de son trait, son aigreur, rappellent irrésistiblement les hallucinations téréatologiques de la plastique germanique, foncièrement expressionniste-surréaliste, telles que nous le définit l'art rhénan de part et d'autre du fleuve. Ainsi, devant les dessins de Gillet, on pense aux nancéens Callot, Bellange ou Granville et au strasbourgeois Doré, comme à tous les autres graveurs ou dessinateurs de l'Est de la France, d'où paraît-il, d'ailleurs, une partie de la famille du peintre est originaire.

Sans vouloir faire la part trop belle aux théories du déterminisme atavique, il est permis, toutefois,



GILLET. Peinture. 1960.
Cm. 139 × 97.
(Coll. Gildo Caputo, Paris)

de s'émerveiller de la fidélité inconsciente d'un artiste aux traits caractéristiques de son aire géographique d'origine, et, a fortiori, de souligner avec quelle rigueur logique son expression plastique s'inscrit dans une certaine tradition et lignée spirituelles. Car l'inclination naturelle de Gillet pour la formulation d'un bestiaire fabuleux et hostile, ainsi que son penchant pour l'exploration d'un univers, à la fois bien réel et imaginaire, en proie aux attaques des monstruosité de l'infiniment grand et de l'inf-

niment petit, ne sont pas autre chose que les signes transposés, transférés, de son inquiétude fondamentale que seule la pratique de l'humour permet de supporter. Ce sont là aussi, dans l'art de Gillet, les quelques particularités que l'étude de ses dessins et, à un degré moindre, de ses gouaches, permet de dégager.

Dans ses tableaux, l'artiste s'attache avant tout à bien peindre, c'est-à-dire à les doter d'une indiscutable qualité matérielle. Corollairement, son principal souci est de réaliser l'unité de la toile compro-



GILLET. Peinture, 1960. Cm. 130 x 97.

(Galerie de France)

mise, à l'origine, par la disparité des éléments qui la composent. C'est à ce dernier objectif que correspondent la logique des distributions, l'organisation des foisonnements formels et les recherches d'harmonies tonales. Il est inutile de souligner à quel point aucune de ces préoccupations ne correspond à des intentions informelles. Ces dernières, à la rigueur, pourraient éventuellement être discernables dans un certain automatisme poétique du processus initial de création. Toutefois, chez Gillet, l'intervention esthétique a lieu très rapidement. Il opère par choix, sélection, discrimination.

Certes, l'artiste, dans son travail, présente des aspects pragmatiques. Il en convient lui-même. « C'est en cherchant, en me bagarrant, que je trouve ce que je dois faire », mais ceci n'empêche qu'il sait exercer, avec lucidité et à tous moments, un contrôle conscient sur ce qu'il fait.

Dans le domaine de la matière, son évolution semble le porter vers une plus grande économie qu'autrefois. On dirait qu'il cherche à donner la même impression de densité en en mettant moins. Tactilement, en effet, ses toiles récentes ont conservé la saveur de ses œuvres anciennes. Elles appellent toujours, après l'appréhension visuelle, la reconnaissance de la main. Mais, brossées d'une manière plus classique, il semblerait que le peintre se soit toujours réservé la possibilité de remettre de la

pâte, au lieu de se voir dans l'obligation d'en enlever. « Je ne veux plus patauger », dit-il.

Cette nouvelle orientation picturale (où il faut voir, sinon la leçon de Rembrandt tellement admiré par lui, du moins les signes d'une connaissance plus approfondie du métier de peintre) ne s'exerce pas, du reste, au détriment des dessous, toujours aussi travaillés, ni à celui des apparences toujours truculentes et dynamiques. Il s'agit simplement d'une nouvelle façon, pour l'artiste, d'envisager la matérialité de l'acte de peindre. « Peindre comme Tobey avec le métier des artistes du XVII^e », a-t-il déclaré récemment à quelqu'un qui l'interrogeait sur ce qu'il aimerait faire.

Chose curieuse, dans les peintures récentes de Gillet, l'effritement du plan coïncide avec une interdépendance accrue des formes dont les articulations s'assouplissent en pénétrant et s'intégrant plus profondément à la texture même de la composition. De toutes façons, pas plus que jadis, la peinture de Gillet ne peut-être qualifiée de viscérale. Loin d'y relever, en effet, la moindre obsession du mou, on y découvre, au contraire, des caractères mécaniques, un peu grinçants, issus des dessins sans doute (comme une sorte de complexe de l'horloger), joints à la poésie d'un véritable visionnaire des structures.

DENYS CHEVALIER