

L'OEIL

VOIR PAGE 56



donné l'importance de ce phénomène à l'époque même que, par la suite, eut lieu la naissance de l'action-painting moderne.

Le gros défaut de cet ouvrage est malheureusement dès le troisième chapitre; c'est le choix d'une méthode d'analyse analytique qui a mené l'auteur à son étude en autant de monographies qu'il existe de peintres surréalistes. On est obligé à reparcourir la courbe du mouvement à chaque nom cité, et aussi à parler de la réaction de chaque nom pour toutes ou presque d'un point de vue dont on eut aimé au contraire d'écarter les réactions et les positions diverses par rapport à l'évolution générale du surréalisme. Arp, Duchamp et Man Ray, par exemple, dont l'œuvre est étudiée dans le troisième chapitre ne repaissent plus par la suite. Les cas de Picasso et Klee (celui de Chagall n'est même pas traité), cas qu'il eut été si intéressant de traiter par rapport au phénomène surréaliste, sont écartés dans toute sa complexité, sont détachés du contexte, forcément ramenés à une banale question d'étiquettes. Il n'y a pourtant pas été plus important de voir si leur apport eut ou non une valeur pour la peinture surréaliste, ou bien si cet apport eut finalement plus ou moins de répercussions que l'orthodoxie de la liste sur l'esprit profond du XX^e s. On ne s'interroge sur le point, après tout, que de savoir si l'étiquette est légitime de proposer l'étiquette de « surréalistes »? On se gêne dans la présentation des œuvres de ces périodes de formation et d'épanouissement, cette méthode devient franchement mauvaise dans les deux ou trois premiers chapitres où l'auteur tente d'étudier l'expansion du mouvement et son développement final en multiples tendances.

La phase critique de tous les mouvements, qui marque à la fois leur fin en tant que phénomène bien déterminé et leur fécondité dans la vie collective et la situation générale de l'époque, est toujours délicate à traiter, car elle suppose qu'on ne perde de vue ni les détails et les subtilités de cette diffusion ni l'essence et les mobiles profonds de l'idéal originel. Cette étude se résout ici en une série de notices assez analogues à celles du Larousse. Patrick Waldberg marque tout de suite — encore qu'on eût pu désirer plus de précision — tout ce que la peinture américaine de l'après-guerre a de surréaliste, tant du point de vue technique que du point de vue spirituel, on eût aimé aussi qu'il revînt, même brièvement, sur la production actuelle des nouveaux créateurs pour faire une sorte de bilan des résultats atteints.

Un autre erreur grave est, à mon sens, de reconnaître presque totalement l'importance historique et surtout créatrice de Dada. Il n'est certes pas dans mon propos de dire que le surréalisme n'est que la suite de Dada ou que sans Dada il n'aurait pas existé. Les deux mouvements s'articulent, ils ne se confondent pas — même s'ils se recroisent sur bien des plans. Ce qui me gêne, c'est que l'auteur paraisse — intentionnellement ou non — ne voir dans Dada qu'un simple prélude au surréalisme, qu'un phénomène passager et purement technique. Si Dada fut bien, du moins au premier regard, « une explosion de rage créatrice » (p. 32), « une gigantesque décharge », « le fruit d'une démolition

profonde » (p. 33), il fut aussi et bien plus encore un essai désespéré de ressaisir une réalité que des modes de connaissance sclérosés n'arrivaient plus à expliquer, une tentative, incroyablement téméraire il est vrai, de soustraire l'art aux canons esthétiques reconnus pour le replacer sur une base totalement nouvelle et, sur le plan plastique, la création spontanée de moyens d'expression inédits. Car, vu avec le recul, Dada, malgré des apparences contraires, fut bel et bien un mouvement constructif dont l'apport — attesté par l'irréfutable témoignage des œuvres — fut finalement positif. Ecrire qu'« entre 1920 et 1924, sur les décombres de Dada, l'on vit s'instaurer un mode de vie, se préciser un mode de création, qui allaient être connus peu après sous le nom de surréalisme » (p. 55), n'est-ce pas faire un peu trop bon marché de la personnalité de Dada et ignorer l'une des phases les plus cruciales de l'histoire de l'art contemporain? Ecrire que « le mouvement surréaliste est né de Dada, dont il perpétua au moins l'art de l'injure et le goût de la subversion » (p. 34), n'est-ce pas regarder délibérément les choses par le petit bout de la lorgnette? Il eût été autrement intéressant de voir par exemple en quoi la notion de hasard et celle de refus de la logique instaurées sous diverses formes par les œuvres de Duchamp, Picabia, Arp, Man Ray ou Schwitters ont pu contribuer à la naissance de l'automatisme surréaliste.

Clair, vivant, parfois mordant, alertement mené et fort bien écrit, le récit de P. Waldberg se présente plus, en définitive, comme une sorte de chronique ou de commentaire du surréalisme que comme une étude historique proprement dite.

Guy Habasque

Patrick Waldberg, *Le Surréalisme*, collection « Le Goût de notre temps », 149 p., 60 planches en couleurs. Skira, 34 N.F.

PIETRO DA CORTONA par G. Briganti

L'œuvre de peintre de Pietro da Cortona avait déjà été étudiée à deux reprises, en 1896, avec la parution du livre de Fabbrini publié à Cortone, et en 1956, avec le catalogue d'une exposition organisée également à Cortone. Ce furent deux attachantes manifestations de cette fierté municipale si caractéristique de l'Italie, qui lui doit la meilleure part de son histoire et de son historiographie. Dans aucune de ces deux occasions, malheureusement, la figure authentique de Pietro da Cortona n'avait été mise en lumière.

C'est aujourd'hui chose faite grâce à l'ouvrage que le professeur Giuliano Briganti vient de faire paraître chez Sansoni, dans la « Biblioteca di Proporzioni », dirigée par Roberto Longhi.

Le texte du livre comporte deux parties distinctes, et avant de les aborder, il faut rappeler deux choses. Le titre complet du livre, d'abord: Pietro da Cortona o della Pittura Barocca, et la première phrase du texte: « Mon intention n'est pas d'écrire une monographie de Pietro da Cortona au sens traditionnel du terme ». C'est pourquoi, dans la première partie, Pietro da Cortona est à peine cité. Briganti, en effet, y donne un exposé sur ce qui, dans le passé, a reçu le nom de « baroque » — des perles portugaises aux jeunes filles disproportionnées, de Borro-

mini à la Tour Eiffel — puis il entreprend d'établir ce que devrait en réalité désigner ce mot et pourquoi. Pour Briganti, le terme « Baroque » s'applique exclusivement aux réalisations artistiques dont Rome fut le théâtre autour de 1630 et par lesquelles s'exprimait la génération née avec le siècle, « les vrais fils du siècle », selon lui. Avant d'arriver à cette définition — qui exclut donc le Caravage et les Carrache — Briganti donne un brillant historique du mot « Baroque » et des usages divers qu'en ont fait les historiens de l'art et de la littérature. La route qu'il suit est jonchée de cadavres (d'hier et d'aujourd'hui), parmi lesquels les plus illustres sont Croce — qui définit le Baroque comme un péché esthétique — et Woelfflin qui voit dans le Baroque un phénomène purement stylistique. C'est plus spécialement contre la conception étroite de Woelfflin — celle d'une histoire de l'art sans noms (c'est-à-dire sans noms d'artistes, les individualités étant sans importance) — que la critique italienne a combattu à maintes reprises depuis Roberto Longhi. Rappelons que ce pénétrant premier chapitre du livre de Briganti a déjà été publié dans *Paragone* avec le titre symptomatique et incisif: « Barock in Uniform ». Briganti pourtant est assez subtil pour sentir qu'une attitude trop rigide contre Woelfflin risquerait de mener à la conception tout aussi stérile de « noms sans histoire », c'est-à-dire à la reconstitution de personnalités artistiques abstraites, et à l'exercice futile qui consiste à retracer le jeu perpétuel des influences réciproques entre artistes. Le remède en ce cas serait pire que le mal. Quoiqu'il en soit, les plus intelligents des jeunes historiens, et Briganti avec eux, ont depuis longtemps abandonné cette tendance, qui continue malheureusement à sévir et à rendre illisible une bonne part de la littérature sur l'art en Italie. Briganti, quant à lui, adopte une formule extrêmement simple et convaincante: il n'isole la personnalité d'un artiste que pour mieux expliquer à travers lui le style d'une époque: Pietro da Cortona o della Pittura Barocca. Si Briganti craint d'être classé, pour cette première partie de son livre, parmi ceux qui « dès le potage s'expriment en termes abstraits », il n'a aucune inquiétude à avoir. Sa dissertation sur le Baroque est si bien écrite et si significative, qu'elle constitue la meilleure des introductions au sujet choisi.

La pièce de résistance du livre est donc le second chapitre dans lequel est définie la position de Pietro da Cortona comme chef de file de la nouvelle génération des peintres actifs à Rome autour de 1630. Briganti y décrit l'une après l'autre les étapes de la carrière de l'artiste, à partir de son arrivée à Rome, durant la seconde décennie du siècle, jusqu'au moment où l'achèvement du plafond Barberini (1639) lui assure une autorité incontestée. Au Palais Barberini, pour la première fois, Pietro da Cortona exprime d'une façon cohérente — et avec une puissance irrésistible — les idées nouvelles qui resteront vivaces jusqu'au cœur du XVIII^e siècle.

En même temps, le climat romain de l'époque est analysé en détail, pour éclairer la nature et l'importance des influences diverses qui se manifestaient autour de Pietro da Cortona: l'exemple de Rubens, la vogue néo-venitienne, Lanfranco, Le Bernin. Le résultat est double: Briganti nous donne à la fois la plus pénétrante des dissertations sur les premières œuvres de Pietro da Cortona, et la

(Suite en page 74.)

du Théâtre de Gelsenkirchen (*L'Œil*, n°62) ou dans l'esprit de Gonzalez dont l'influence est parfois évidente (*Tall spike forms*, 1956), il possède un incontestable talent et une grande maîtrise technique.

La participation italienne, toujours abondante en quantité, était malheureusement cette année très peu élevée en qualité. Magnelli, Dorazio, Lardera, Burri, Vedova, Guttuso, Corpora, Afro, Music, Consagra, Peverelli, Scanavino et Somaini formaient il y a deux ans un ensemble hétérogène, mais représentatif de l'art italien actuel. Les chefs de file ont cédé cette fois la place à des épigones. Hormis Capogrossi dont les signes éternellement répétés gardent une certaine valeur plastique et Dova dont l'imagination limitée n'est pourtant pas entièrement négligeable, tous ces artistes avaient en effet en commun de n'être que des reflets. Scropo et Deluigi que certains critiques ou visiteurs cherchèrent à placer au-dessus des autres ne sont, à mon avis du moins, que de pâles imitateurs, l'un d'Hartung, l'autre de Tobey. Où est donc chez ces peintres la part authentique de création? Ils ne font en fait qu'exploiter les découvertes des autres comme Gio Pomodoro en sculpture ne fait que systématiser le procédé des volumes concaves utilisé depuis longtemps par Archipenko.

Beaucoup d'autres pays n'offraient, il est vrai, que d'aussi maigres participations. Ainsi l'Espagne qui semble avoir épuisé ses têtes d'affiche, le Japon — Sugai n'ayant aucun mal à dominer un contingent particulièrement terne —, la Suisse dont la rétrospective Moilliet ne révélait pas plus qu'un charmant petit maître, ou la Belgique dont le pavillon n'attirait guère que par une brève présentation de Servranckx. Sans parler de la Russie et des Républiques Populaires qui montrent inlassablement les mêmes œuvres... Parmi les envois des pays d'Amérique Latine, on pouvait, d'autre part, remarquer les dessins et collages de l'Argentin Antonio Berni à qui revint le grand prix de dessin, les sculptures d'un constructivisme tempéré de la Brésilienne Lygia Clark et surtout les œuvres cinétiques du Vénézuélien Soto dont l'effort reste des plus sympathiques, mais qui perd de sa force en recherchant trop souvent la minutie. Il y a là pour lui un danger dont il ne paraît pas suffisamment se soucier.

Manifestation sans éclat, cette trente et unième Biennale ne restera sûrement pas parmi les événements artistiques importants. Ne jetons pas toutefois systématiquement la pierre aux organisateurs. Tâchons plutôt de montrer à ceux qui ont la responsabilité des choix que l'audace est finalement rentable et qu'ils ne gagnent rien à nous présenter des artistes de second plan sous prétexte d'être impartiaux, de ménager des susceptibilités ou de révéler des talents mineurs méconnus.

Livres sur l'art

Suite de la page 56

meilleure analyse que nous possédions de la peinture romaine pendant la première moitié du XVII^e siècle. Cette étude des débuts de Pietro da Cortona et de ses contemporains romains constitue l'essentiel du texte du professeur Briganti. Après les années 30, le rythme du texte s'accélère considérablement et il faut conseiller au lecteur de se reporter immédiatement pour l'étude des œuvres postérieures au catalogue raisonné dans lequel Briganti, en 120 pages, analyse méthodiquement, avec une science éblouissante, les 150 fresques et tableaux qui forment l'œuvre peint de Pietro da Cortona.

Comme dans toute monographie, le catalogue et les illustrations constituent le critère final pour juger de la qualité de l'ouvrage. L'auteur et les éditeurs peuvent ici être félicités pour leur parfaite réussite. Le lecteur attentif verra que le professeur Briganti ajoute un nombre considérable de peintures à l'œuvre de Pietro da Cortona: outre différentes toiles actuellement dans des collections privées, plusieurs fresques importantes inconnues jusqu'ici: deux dans la villa Muti à Frascati (présentées de manière convaincante, comme les plus anciennes œuvres subsistantes de Pietro da Cortona) et une fresque au Palais Ginori-Lisci à Florence, datant de 1642. L'autre grand intérêt du catalogue réside dans la discussion d'œuvres qui, bien que connues, n'avaient jusqu'à maintenant jamais été reproduites et étudiées comme elles le méritent: citons la décoration de la Villa Sacchetti à Castelfusano (près d'Ostie) magnifiquement illustrée dans tous ses détails et où se manifeste pour la première fois l'intérêt profond — et insoupçonné jusqu'ici — de Pietro da Cortona pour la peinture de paysage. Le livre abonde en perspectives nouvelles de ce genre et c'est manifestement une œuvre capitale que le professeur Briganti vient d'ajouter à la littérature sur l'art du XVII^e siècle. Walter Vitzthum

G. Briganti: *Pietro da Cortona*. 337 p. 289 ill. 16 coul. Sansoni, Florence. 180 N.F.

THE DRAWINGS OF DOMENICO TIEPOLO par J. Byam Shaw

L'ouvrage que M. J. Byam Shaw vient de consacrer aux dessins de Domenico Tiepolo nous semble exemplaire. Cette parfaite aisance dans l'approche subtile des divers problèmes que pose une œuvre, ne peut être que le fruit d'une longue intimité et d'une connaissance rarement aussi approfondie, non seulement d'un artiste, mais d'une époque toute entière. L'un des meilleurs chapitres concerne les dessins de jeunesse de Domenico; l'admiration du fils pour son père et l'ascendant de cette dominante personnalité rendent difficile la distinction entre ses dessins et ceux de Giambattista Tiepolo; sur ce point, l'analyse par M. Byam Shaw du carnet du Musée Correr, des diverses études en rapport avec le cycle de Würzburg et de l'individualisation progressive du style de Domenico, apparaît comme particulièrement convaincante. Les séries, postérieures à la mort de Giambattista, nous sont mieux connues, comme celle des sujets bibliques dont le Louvre possède avec le Recueil Fayet une suite très représentative des effets picturaux vers lesquels tend le style du dessinateur,

ou celle plus célèbre encore des scènes Pulchinello; les chapitres qui leur sont consacrés fournissent, en quelques pages synthèses, de multiples précisions sur les sources et sur les nombreuses variétés auxquelles chaque thème a donné lieu. Enfin, on ne peut, avec plus d'esprit que le fait ici M. Byam Shaw, défendre Domenico du reproche, qui pourrait lui être fait par certains, d'avoir poursuivi jusqu'en 1804 la même veine d'inspiration, sans égard pour les révolutions de quelque importance qui ont marqué le dernier quart du XVIII^e siècle; la qualité des œuvres, dont l'ouvrage nous offre les reproductions, apporte le meilleur argument à cette justification.

Roseline Bacon

J. Byam Shaw: *The Drawings of Domenico Tiepolo*. 28×19 cm. 102 p. et 96 h. Rel. toile. Faber and Faber, Londres. £ 3,3

MIRÓ

par Jacques Dupin

Le surréalisme connaît depuis quelques mois une nouvelle actualité, un surprenant regain d'intérêt. Les expositions qui lui sont consacrées se succèdent de plus en plus nombreuses; les ouvrages sur le sujet — jusqu'à fort rares — se multiplient. L'un des principaux bénéficiaires de cette soudaine faveur trouve être Joan Miró dont le Musée National d'Art Moderne de Paris a présenté durant l'été une imposante exposition rétrospective à qui Jacques Dupin vient de consacrer une étude monumentale. Est-il besoin de dire qu'en ce qui le concerne cet étonnant succès est entièrement justifié. Peu de peintres surréalistes, en effet, ont su allier comme lui une sensibilité poétique à la fois aussi subtile spontanée à un don d'invention plastique aussi inépuisable et personnel.

Le livre de Jacques Dupin retrace avec une scrupuleuse exactitude les différentes étapes de la carrière de Miró en même temps que les principaux événements de sa vie privée, car, nous dit l'auteur, « à son propos dissocier les créations et l'existence du peintre serait commettre le plus irréparable contresens » — ce qui est du reste fort exact. Le premier chapitre qui analyse les Sources de Miró est l'un des mieux venus. Il met bien en lumière en effet le caractère spécifique du catalan du réalisme si particulier du peintre et montre clairement aussi l'influence profonde qu'exerça sur lui l'art catalan sous toutes ses formes (architecture, fresques, etc.), notamment celui de la période romane, et la filiation spirituelle qui le lie à Gaudí, architecte complet qu'il classe — déclara-t-il un jour à Georges Duthuit — « au premier rang [des] génies ». Si le problème de l'influence de Klee n'est malheureusement pas abordé sur le plan plastique, celui de la participation de Miró au surréalisme est traité avec beaucoup de franchise et un sens appréciable de la nuance. Jacques Dupin montre en particulier comment le surréalisme aida Miró à surmonter la crise de l'expression qu'il traversait alors et à balayer les derniers obstacles d'un réalisme poussé durant les années 1922-1923 jusqu'à ses ultimes limites, sans abandonner pour autant sa personnalité à adopter une écriture plus ou moins convenu. Ami des surréalistes, entièrement d'accord avec leurs objectifs, il occupe effectivement « une situation légèrement à l'écart » faisant « plutôt figure de compagnon de route que de participant ».

(Suite en page 74.)