

Peintres et Sculpteurs vus par Chance de Widstedt

Evolution des modifications		
Détail	Noms	Dates
Conception du document	Marc Emonet	17/10/2023

SOMMAIRE

1 Photographies réalisées pour la revue : « la Cote des Peintres »	2
1.1 N°4 Cornelius Van Dongen	2
1.2 N°6 Carzou (I5.6)	3
1.2.1 J. Segal	5
1.2.2 Augustin Fernandez	5
1.2.3 Mentor (I6.4).....	6
1.2.4 Terbot (I6.9).....	6
1.3 N°6 Raoul Dufy.....	7
1.3.1 Kekoine (I6.15).....	7
1.4 N°7 G. Braque	8
1.5 N°8-9 Honfleur.....	9
1.5.1 Coutaud (I6.B).....	9
1.5.2 Corsia	10
Oudot	11
1.6 N° 10 Monet.....	11
1.7 N° 14 de Segonzac (I6.13)	12
1.8 N° 16 Louis Valtat.....	12
1.8.1 Chagall	13
1.9 N° 19 Ambrogiani	13
1.9.1 Aizpiri.....	14
1.9.2 Giacometti	15
1.9.3 Le Jeune.....	16
1.9.4 Frank Kupka.....	17
1.10 N° 21 Max Ernst.....	17
1.10.1 Carton.....	19
1.10.2 Mouly.....	19
1.10.3 Miro	20
2 Autres reportages d'artistes.....	21
2.1 Salvador Dali (I5.4).....	21
2.2 Gérard Launay (I6.1)	21
2.3 Mme Marquet (I6.2)	22
2.4 Mentor (I6.4)	22
2.5 Georges Ferer (I6.5).....	23
2.6 André Verdet (I6.6)	23
2.7 Benn (I6.7).....	24
2.8 Terbots (I6.9).....	24
2.9 Leslie Caven (I6.A).....	25
2.10 Gérard sculpteur de bronze (I6.C).....	25
2.11 Mathieu (I6.D)	26
2.12 Igor Ustinov sculpteur (I6.E)	26
2.13 Gerhardt Liebmann peintre américain (I6.F)	27
2.14 Serge Arnoux (I6.G).....	27
2.15 Shinichin Saitho (I6.M).....	28
2.16 William Shappe sculpteur sur fer (I6.I)	28
2.17 Jean Baptiste Rosevelt peintre Haïtien (I6.J)	29
2.18 Hélion (I6.10)	29
2.19 Zavaro (I6.11)	30
2.20 Heaulné (I6.12)	30
2.21 Michel Terrasse (I6.14).....	31
3 Art et artistes populaires d'Haïti (I.5.1).....	31

Avant propos

Particulièrement sensible aux œuvres artistiques, Chance de Widstedt a fait de nombreux reportages auprès d'artistes peintres et de sculpteurs ; elle a pu s'exprimer, en tant que Directrice artistique de la revue « La Cote des Peintres » fondée et présidée par son ami Roger Gicquel (également directeur de la revue financière « l'Opinion »).

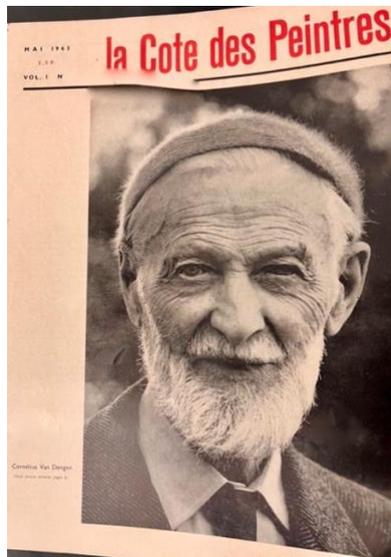
Pendant de nombreux mois cette revue a été appréciée et reconnue dans le monde artistique, mais la conjoncture du moment n'a pas permis de poursuivre son édition.

Quelques exemplaires sont reproduits ci-après avec plusieurs articles correspondants.

Chance a ensuite poursuivi ses reportages en tissant des liens amicaux avec un grand nombre d'artistes...

1 Photographies réalisées pour la revue : « la Cote des Peintres »

1.1 N°4 CORNELIUS VAN DONGEN



1.2 N°6 CARZOU (15.6)

Reportage en 1963



Élu à l'Académie des Beaux Art en 1977



Reportage pour l'ouverture durant quelques années du Musée Carzou à Vence en 1987
Reportage pour la Fondation Carzou à Manosque en 1991
Reportage en 1992 chez lui



Exposition à l'ancien Évêché de Sarlat en 1995

Autres artistes présentés dans le N°4 de « la Cote des Peintres »

1.2.1 J. Segal



1.2.2 Augustin Fernandez



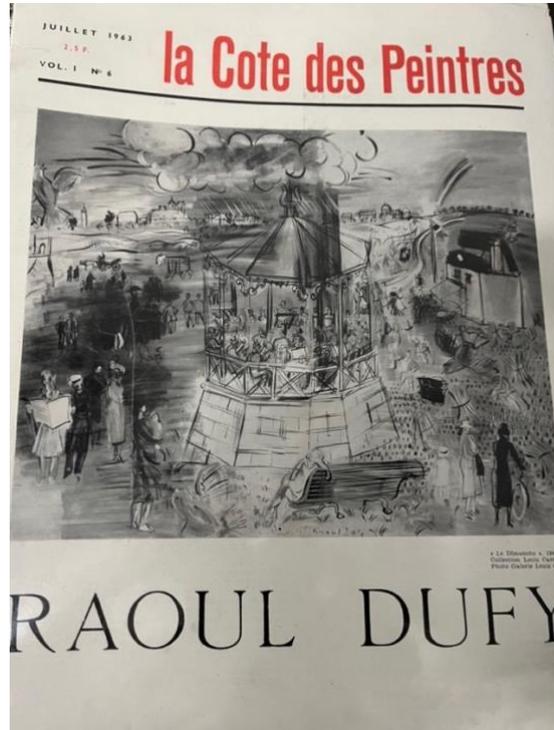
1.2.3 Mentor (I6.4)



1.2.4 Terbot (I6.9)

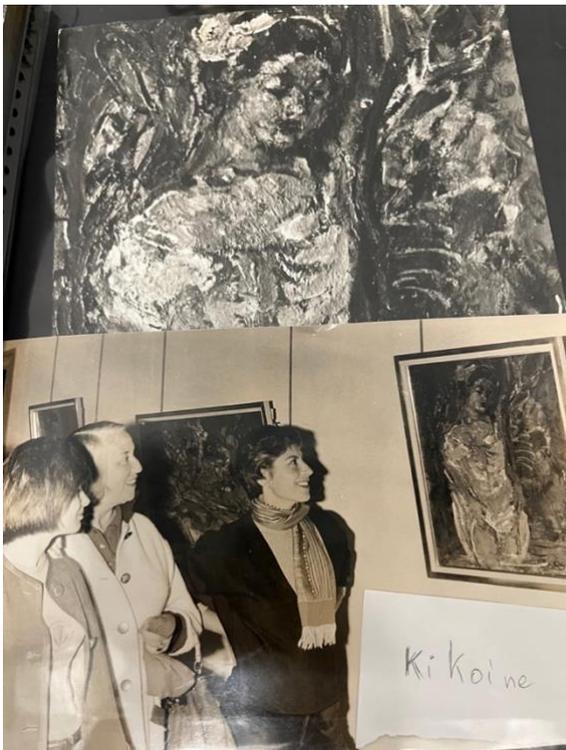


1.3 N°6 RAOUL DUFY



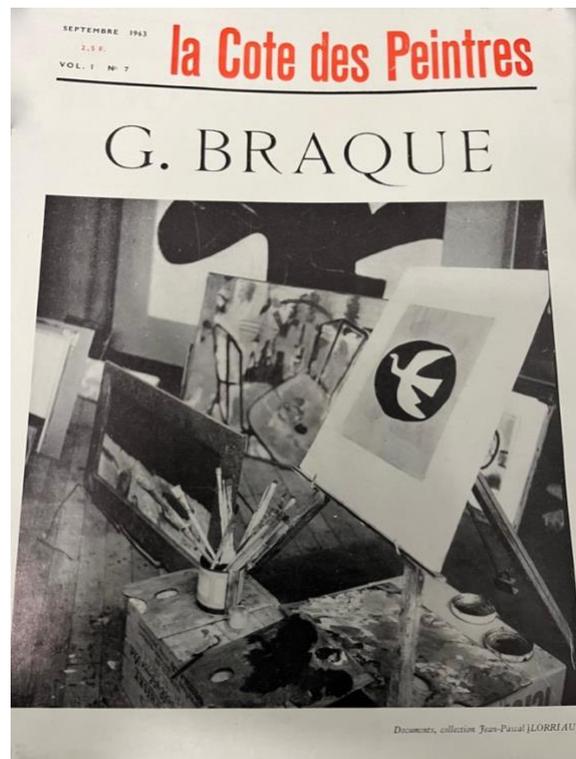
Autre artiste présenté dans le N°6 de « la Cote des Peintres »

1.3.1 Kekoine (I6.15)

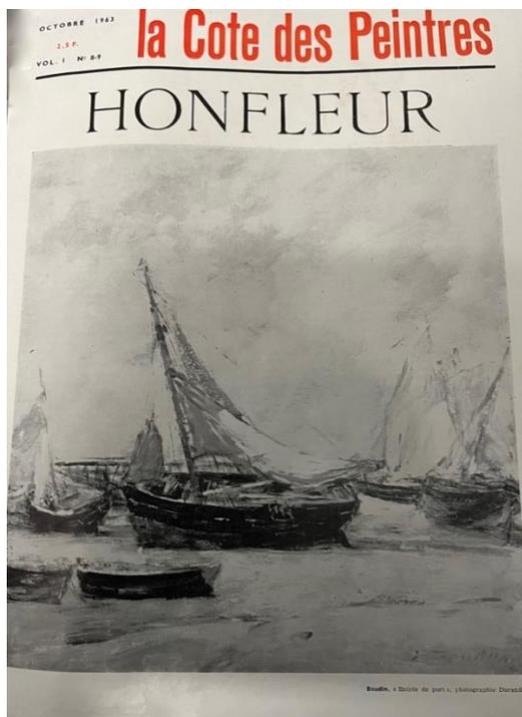




1.4 N°7 G. BRAQUE

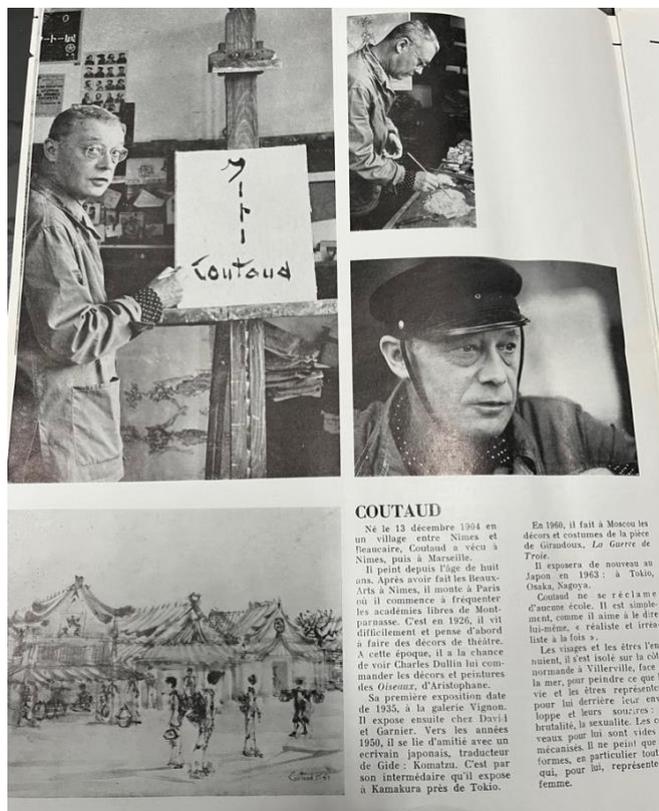


1.5 N°8-9 HONFLEUR



Autres artistes présentés dans le N°8-9 de « la Cote des Peintres »

1.5.1 Coutaud (16.B)



Peintres et Sculpteurs vus par Chance de Widstedt



1.5.2 Corsia



CORSIA

Corsia, né dans un petit village algérien de Ain el Arba, près d'Oran, traverse, jeune, la Méditerranée avec sa mère dont il partage les difficultés de l'existence. Avec elle il possède la petite voiture de quatre-saisons dont le confort fait vivre la maison. A dix-huit ans, il s'engage dans la marine pour fuir inconsciemment le rêve qui le hante.

Ce pèlerin d'Afrique, comme l'appelle si poétiquement Kalia Gramof, voulait, après sa plus tendre enfance, devenir peintre et jouer avec les couleurs et les formes.

Sa passion se cristallise après la découverte du Musée du Louvre. Corsia a 20 ans. Devant un Rembrandt, il est hypnotisé. Tout devient donc présent à dessin : il suit le papier, les draps, et même de vieux rouleaux de matelas fermés sur des chaînes de can-

nelles d'oranges. Pour acheter des peintures et pour vivre, il se fait occasionnellement diableur, marchand d'huile.

Après une succession de fièvre, de dépression, d'enthousiasme, il est remarqué par Kalia Gramof, pour qui il réalise les cimaises du quasi Gotti.

Débarassé des soucis matériels, il peut se livrer totalement à son expression de la vie et permettre à chaque année que passe de marquer

une nouvelle étape et de faire progresser son art.

Avant d'être ce peintre qui manipule si habilement les couleurs qui rendent les objets les plus humains, magiques, Corsia est, il faut le signaler, un excellent dessinateur.

Toutes ses œuvres sont à la fois solides et tendres. Il se bat contre la matière avec la brosse, le couteau et les mains nues et avec une pâte spongieuse, il nous offre une cascade de gisements qui ressemblent à des bijoux et des fleurs inventées ou réelles et même un autoportrait.

Son art est fait de contrastes et son secret réside dans la connaissance parfaite de la lumière. Il la fait passer chaque instant différente entre les lignes verticales ou horizontales, et transforme l'univers visible en une féerie toujours nouvelle.

Après une préparation de ses toiles en pleine nature, il reprend ses tableaux en atelier, ou parfois la nuit à nu par une impulsion irrésistible, il déchire, déchire sa toile, supprime, ajoute. N'est-ce point là, dit-il, le progrès de l'art véritable. Un éternel insatiable. Méticuleux, patient, toujours à la recherche du mieux.

Les résultats donnés par cet autodidacte de la peinture sont des toiles belles de matières solides et vigoureuses.

Page 8 1 et 2
Reportage Photo-Chance



Oudot



OUDOT

Né à Paris le 23 juillet 1897, il entre à l'École des Arts Décoratifs en 1911 et y reste jusqu'en 1914. Travaille à des côtés de Maillat et d'Amélie Blumenthal en 1922. Sa première exposition date de 1919 au Salon d'Automne, puis aux Tuileries en 1922. Expositions particulières à la Galerie Charpentier en 1923, chez Braut en 1926, chez Louis Carré en 1931, en 1943 chez Bernier, en 1951 chez André Weil.

Tout enfant, Oudot réclame déjà des crayons pour dessiner des scènes et des maisons en Ile de France ou il retournera pour exécuter ses premières toiles.

Ces paysages, en nature morte contrastaient avec la plupart des autres par une robustesse, une sécheresse presque paysannes.

Les années en Provence en 1921 lui inspire d'autres thèmes. Des œuvres exposées en 1933, à la Galerie Charpentier, montrent une plus grande maîtrise de son art. Ses paysages, ses natures mortes voisinent avec des compositions plus féériques.

Il travaille dans le pays jusque les Landes, dont sa femme est originaire et séjourne plusieurs fois en Espagne, surtout en 1932.

Il descend en 1936-37-38 en

Provence et y retourne après la guerre où il s'installe dans un petit mas de Saint-Denis de Provence et, depuis 1933 il acquiert à Nîmes, à trois kilomètres d'Hautefort, un petit appartement à un « sur Coisy ».

L'art, ainsi à Oudot, n'est pour moi qu'un moyen : seulement modes d'expression restent insouffertes.

S'appuyant sur des notes, esquisses, prises au jour le jour, il reconstitue dans son atelier de la Porte d'Audoubert, loin du motif inscrit dans son cœur, ses enchaînements d'habitudes de la faire dans son ver et d'été, tout comme il continue de la faire dans son nouvel atelier provençal à la Porte Saint-Cloud depuis 1968.

Oudot réalise aux vœux une importante trop oubliée de ses jours.

Les voyages sont presque toujours des portraits de personnes femmes (souvent la compagne du peintre).

Il aime à faire alterner les évocations réelles avec des représentations féériques, de même on le voit tantôt donner plus de consistance et de poids à la couleur en faisant intervenir le contour (notamment en 1926-1928), tantôt à opposer à sa toile une plus grande transparence ou s'occuper que de cruches très noires et très lisses (1930-32-35).

Dernière exposition à Neu-châtel en Honor des Douces. Arts est été. 188 peintures à l'huile, 66 lithographies, 20 aquarelles et divers livres illustrés de 1916 à nos jours.



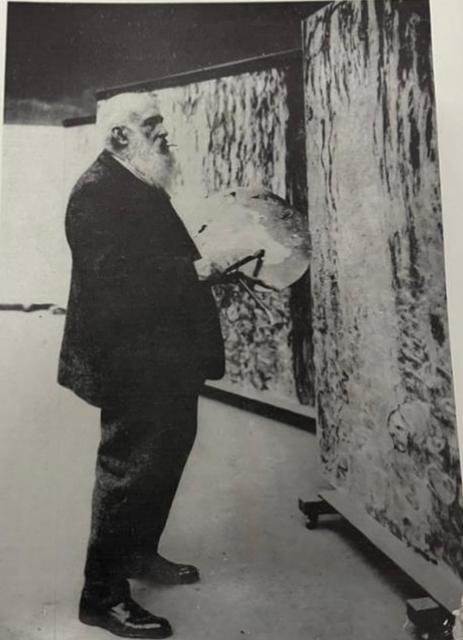
1.6 N° 10 MONET

NOVEMBRE 1963
2,5 F.
VOL. I N° 10

la Cote des Peintres

L'IMPRESSIONNISME

Son prolongement chez les peintres contemporains



Claude Monet
le jour
de ses 80 ans

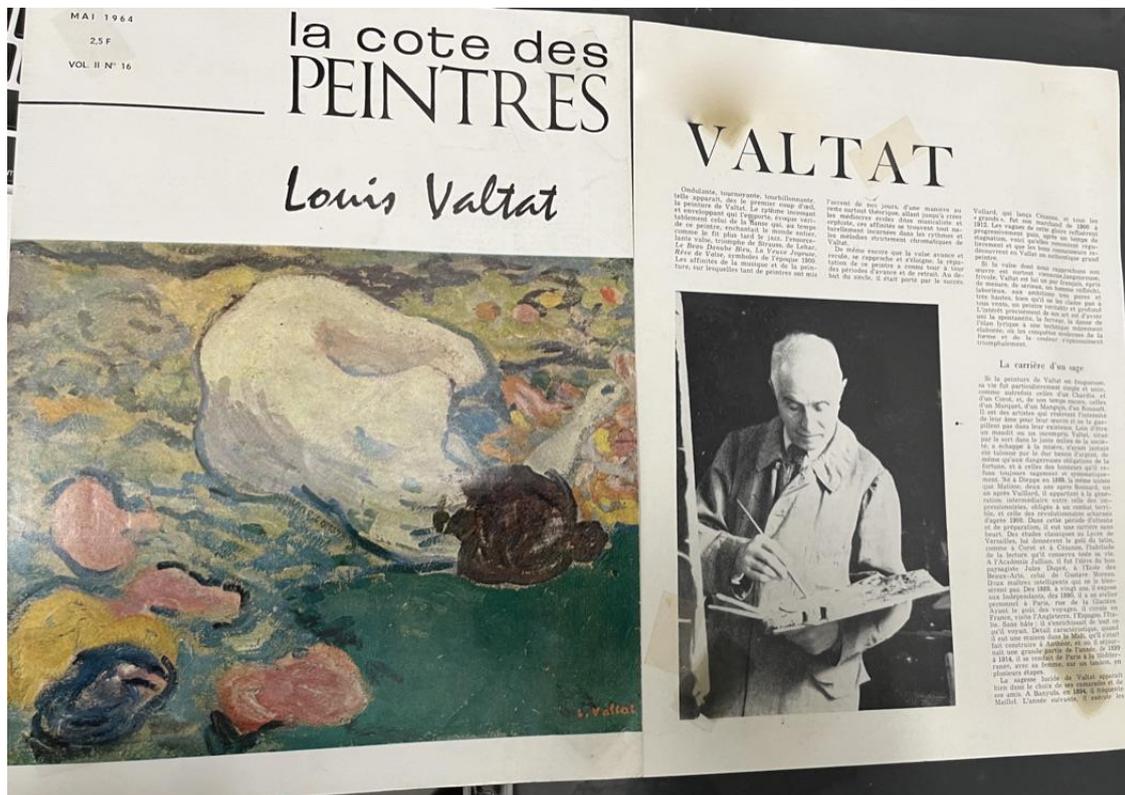
(Photo Roger-Viollet)

Peintres et Sculpteurs vus par Chance de Widstedt

1.7 N° 14 DE SEGONZAC (16.13)

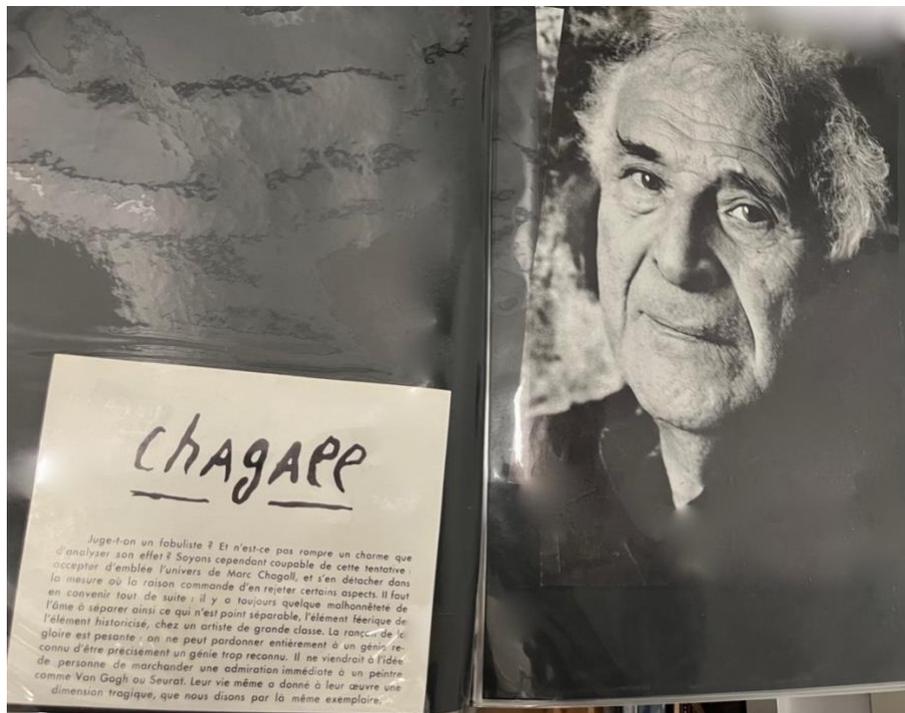


1.8 N° 16 LOUIS VALTAT

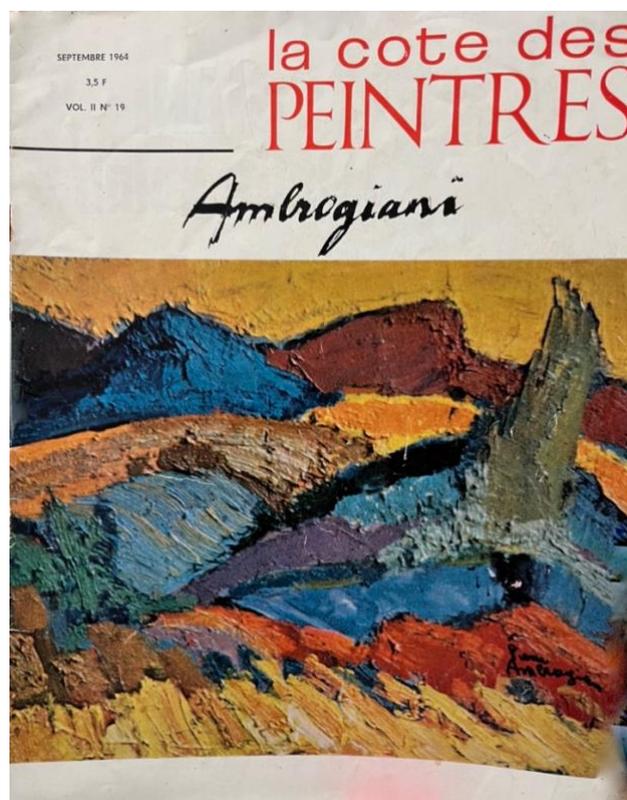


Autre artiste présenté dans le N16 de « la Cote des Peintres »

1.8.1 Chagall



1.9 N° 19 AMBROGIANI





Autres artistes présentés dans le N19 de « la Cote des Peintres »

1.9.1 Aizpiri



1.9.2 Giacometti



Est-il indispensable de restituer à l'homme l'image de l'homme ? L'art n'est pas une copie. Giacometti a longtemps rêvé à l'exemple étrusque, et à quelques autres expériences plastiques perdues dans la nuit de l'imagination inarticulée. Il a su très vite que traduire l'homme en objet, c'était devoir rendre hommage aussi bien à l'homme qu'à l'objet : secrètement, bien plus à l'objet qu'à l'homme. Il a fini par choisir, et par imposer son arbitre : l'homme sera une silhouette, un fil de fer, un stacalito en marche, non point dépourvu de formes, mais réduit à une dimension soignée, ogive, course, profil en replat, contour en filé vers d'autres horizons. De ce déchaînement naît l'idée nécessaire et d'une douleur. Tout dit Giacometti dit accès et parti pris de dénuement. Le monstre raison du raisonnable. Le corps a disparu au profit de son propre mouvement. Devant le corps s'élevait la menace, ou le menhir de l'épouvante. Il faut rendre à l'homme son abaissement mystérieux, souffrir pas la contradiction. Il convient de l'aimer ou de le haïr, sans autre possibilité ; il faut surtout de l'aimer dans la révolition bénéfique.



Dans une chambre d'hôtel, perdue au fond d'une vallée tyrolienne, un jeune homme, lointain, regarde mourir un ami. Ce jeune homme, fils du premier impressionniste suisse, s'appelle Alberto Giacometti. Déjà peintre lui-même, il ne peut s'empêcher de noter dans son esprit la transformation d'un visage à l'approche de la mort. Il gardera de cette journée un souvenir indélébile, qui va profondément marquer son œuvre. La scène se passe en 1921, Giacometti a tout juste 20 ans.

Il est né le 10 octobre 1901 à Stampa, petit village de la Suisse italienne. Son père, très tôt, lui apprend à dessiner. Alberto exécute son premier tableau en 1913 et son premier buste en 1914. Après ses études secondaires, il suit la classe de sculpture à l'école des Arts et Métiers de Genève.

Jusqu'alors, il semble attiré par la culture germanique. Au collège, il a passionnément aimé la littérature allemande, surtout sous sa forme la plus patétiquement romantique. Il lit avec prédilection Goethe et Hölderlin. Ses peintres préférés sont Van Eyck, Dürer et Rembrandt.

TROIS INFLUENCES

Le squelette visible sous la chair, le tragique de Rembrandt, la statuaire égyptienne, les trois influences majeures qui vont marquer les œuvres de Giacometti à partir de 1935 sont déjà présentes dans la mémoire du jeune

Alberto. Mais ce n'est qu'à l'abord naïf d'autres influences, différentes. Il arrive à Paris en 1922. Il se lie avec les surréalistes, est intéressé par le cubisme, fait des tentatives de sculpture abstraite. Deux faits marquants vont pourtant renforcer chez lui les premières influences : l'attachement de Bonaldelle à la Grande Chaumière (1922-23) et la découverte des arts primitifs et asiatiques. Giacometti s'intéresse tout particulièrement aux masques nègres.

Ces influences le font hésiter. Giacometti cherche sa voie. Tout à coup, il découvre des sculptures plates (1926, 1929) dont certaines d'une lecture très sensible. Plus de sculptures dites « égyptiennes » : « Apollon », « Femme couronnée ». En 1930, il expose des sculptures-abîmées et jusqu'en 1930, pour vivre, fabrique des objets utilitaires pour un décorateur. En 1934, il expose à New York, des sculptures dites « affectives » : « L'âge », « Buste Suspendue ». « On ne joue plus », « Palais des Quatre Heures ». Puis il se lance, sur les traces de Laurens, Arp, Lipchitz, dans la sculpture abstraite. C'est à cette époque qu'il professe « L'Objet invisible » et « 1 - 1 - 3 ».

UNE ANNEE DECISIVE

1935 est une année décisive. Giacometti revient à la figure humaine, mais en même temps une année profonde. Il jette le dernier nombre de ses œuvres, les abandonne sans les terminer, rétrécit et rapetisse ses sculptures jusqu'à les faire disparaître. Il n'expose plus pendant 12 ans.

De 1942 à 1945, il vit à Genève où il travaille de nuit, moitié et non plus d'après modèles. Il reprend sans cesse la même femme nue qui il ne peut s'empêcher d'aimer jusqu'à l'exaspération.

Le retour à Paris, il se remet à sculpter d'après nature. Cependant, le même phénomène se reproduit. Malgré lui, il décharne ses nus et ses têtes jusqu'à leur destruction. Giacometti est en lutte à la grande préoccupation consistante ou incoincidente qui anime les sculpteurs de notre époque : suggérer l'espace, laisser la sculpture non sur la répétition des masses mais sur celle des vides.

Exprimer le néant avec le corps ou la figure humaine ne cesse d'obséder Giacometti acharné à vouloir résoudre cette contradiction. Il utilise deux registres : le tableau et la sculpture.

LA PRIMAUTE DU PEINTRE

Avec des œuvres à deux dimensions, il cherche à percer le secret de la mort. Il y réussit. Ses têtes, ses bustes dessinés ou peints semblent appartenir à un monde au-delà du visible et du transitaire. Dans ses meilleurs portraits, des fonds indistincts, à la fois lumineux et ternes, laissent tourner autour des figures une aura qui appartient tant au tableau qu'à l'éternité. Les têtes sont en même temps rondes et tendues comme la peau sur les os. Les traits paraissent se servir qu'à mettre en valeur les yeux, trous d'ombre comme les crânes, mais brûlants d'un regard profond et serré comme ceux d'être enfin libérés d'une vie superficielle.

Les sculptures sont moins troublantes. Il leur manque ce rayonnement sombre que Giacometti excelle parfois à transcrire avec ses pinces et qui répond au dépouillement des figures et des corps.

UNE TENTATIVE DESESPEREE

Les têtes et les nus sculptés par Giacometti expriment une tentative presque désespérée. Elles essaient de donner un sens à l'espace. Tantôt, leur créateur les groupe pour former une « place », tantôt il les met en file pour suggérer un rythme, une succession, tantôt il les juxtapose par traits, il les plante sur un socle important, il pique des têtes sur une verticale. Les bustes et les corps isolés, par leurs traits



Edith MANNONI.

Photo L. de Widstedt.



Bureau de l'Académie des Beaux-Arts

A. GIESS

Monsieur Alfred GIESS, peintre, président de l'Académie des Beaux-Arts en 1923, est né le 21 avril 1861 à Neuville-sur-Aisne (Aisne). Il entre à l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris en 1881 où il fut l'élève de Pierre Laurens.

Premier Second Grand Prix de Rome en 1906, Médaille d'Or et première honneur de voyage de l'État en 1929. Premier Grand Prix de Rome en 1929, Prix Lévy-Lahran de l'Institut en 1931, Prix de la Casa Velasquez en 1933. Il est sa première exposition particulière à la Galerie Charpentier en 1937. M. Giesse a exécuté une fresque à la chapelle Saint-Christophe de Champlille. Ses œuvres figurent au Musée d'Art Moderne à Paris, dans plusieurs musées de France et dans de nombreuses collections étrangères de Suisse, du Luxembourg, d'Allemagne, d'Espagne et d'Amérique. Il a été appelé à exposer à New-York, Londres et Munich.

En 1955, en remplacement de Pughon, il occupe le sixième fauteuil de la section Peinture, qu'il occupait Visconti en 1903, Biondi en 1882, Hippolyte Flandrin en 1853, Détaille en 1832.

L. A. LEJEUNE

Monsieur Louis-Alain LEJEUNE, sculpteur, membre de l'Institut (Académie des Beaux-Arts), est né en Normandie à Lavet-au-Aubert (Eure), le 22 janvier 1884. Après ses études, il entre à l'École Bernard-Pollot, puis à l'École des Beaux-Arts. En 1911, il est Grand Prix de Rome. Après la guerre, il fait un séjour à l'École Française d'Albion. Son « Eglise » est reçu au Musée d'Art Moderne de Paris en 1921, une œuvre inspirée du même thème au Musée Métropolitain de New-York. Il a exécuté de nombreux monuments aux morts et plusieurs bustes de personnalités américaines.

En 1941 en remplacement de Jean Boucher, il occupe le huitième fauteuil de la section sculpture, qui fut celui de Dupuy en 1816 et qu'ont occupés Loret en 1843, Hippolyte Lefèvre en 1929 et qui jusqu'à présent n'a compté que huit titulaires depuis 1816. Il est vice-président de l'Académie des Beaux-Arts pour 1963 et en sera président en 1964. M. Lejeune est Commandeur de la Légion d'Honneur.

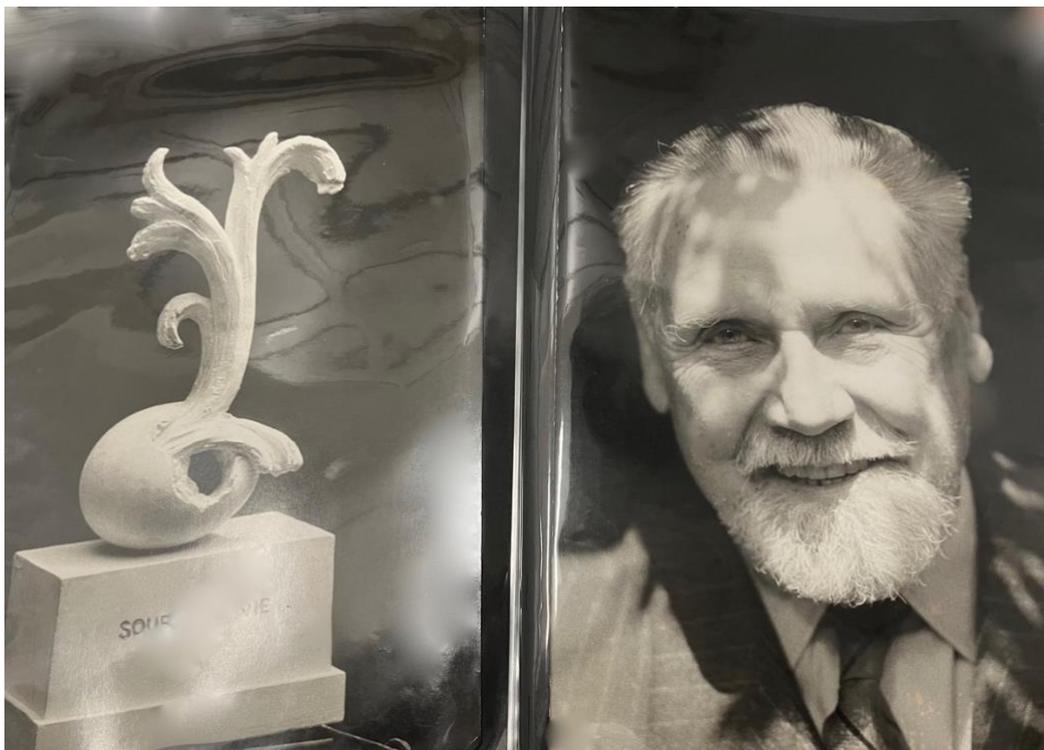
L. HAUTECEUR

Louis HAUTECEUR est né le 11 juin 1884 à Paris. Il est passé par l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm. Agrégé d'histoire, docteur ès lettres, il fut membre de l'École Française de Rome, professeur à l'Institut Français de Saint-Petersbourg. Mobilisé en 1914, il fut, après une grave opération, chargé de diriger à Lagano le Bureau d'Informations. Après la guerre, professeur de faculté, puis conservateur au Musée du Louvre, professeur à l'École du Louvre et à l'École des Beaux-Arts. Directeur général des Beaux-Arts en Égypte de 1927 à 1930. Conservateur du Musée du Luxembourg, il fonde le Musée d'Art Moderne. En 1940, il est secrétaire général des Beaux-Arts et Conseiller d'État. Révoqué sur l'ordre des Allemands, il est réintégré dans ses fonctions en 1946.

Il est élu au septième fauteuil de la Section VII (membres éternels) en 1952 en remplacement de Gabriel Guagnacq, fauteuil qui fut celui du comte de Choiseul en 1816, puis du comte de Hainbolen en 1843, Duplessis en 1891 et Maurice Fautsch en 1919. En 1955, il est secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Membre de plusieurs Académies étrangères Commandeur de la Légion d'Honneur, Louis Hauteceur a publié une cinquantaine d'ouvrages, dont : « L'Histoire du Louvre », « Les mosquées du Caire », « L'Histoire de l'Architecture classique en France », etc.

Portrait de Marcel Desmarmes, Grand Prix de Rome en sculpture, par Giesse.

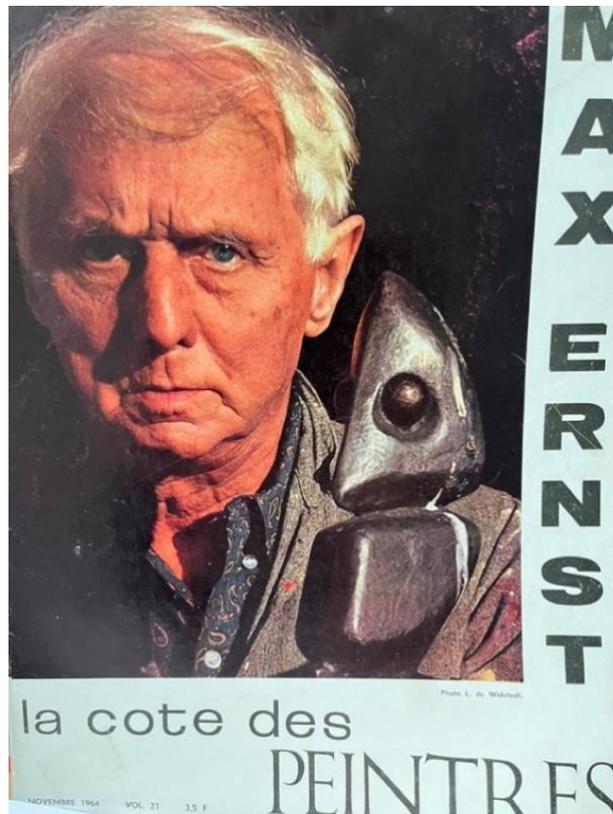
1.9.3 Le Jeune



1.9.4 Frank Kupka



1.10 N° 21 MAX ERNST



Peintres et Sculpteurs vus par Chance de Widstedt



De la tête créée

à la tête située

la main hésite

Il n'en fut pas toujours ainsi. Avant même que ne se terminât la première guerre mondiale, Max Ernst s'en prenait à son siècle, qu'en compagnie des autres dadaïstes il lui semblait indispensable de châtier. Les expressionnistes avaient pour eux l'éloquence et l'anathème, avec les trémolos tragiques de ceux qui, dieux, appellent l'apocalypse. Dada, lui, avait une arme plus efficace et plus durable : se moquer de tout, et en premier lieu de soi-même. Pour un peintre comme Max Ernst, cela signifiait quoi ? C'était d'abord d'affirmer, par la peinture, que la peinture n'est ni excessivement noble ni entaîtement fière de ses pouvoirs. C'était, ensuite, de faire en sorte qu'on ne prit au sérieux ni ses expériences ni ses trouvailles, pourtant nombreuses. La déision était affaire de renouvellement. Il y avait, dans l'air, comme une petite honte à créer, et à rester simplement humain alors que des millions d'hommes s'étaient entretus pendant quatre ans.

LA PÉRIODE DADA
Les toiles de 1918 et de 1919 sont, chez Max Ernst, l'incubateur de ce qu'on va appeler, et en passant, des lois les plus inopposables de la peinture. Il ne s'agit pourtant pas d'un nihilisme destructeur qui ait proné une haine de l'artiste incompris à l'endroit de son temps ; la grandiloquence était passée de mode, et elle ne convenait pas au tempérament de Max Ernst. Il préférait l'ironie, et une douce mais ferme culbute de toutes les échelles de valeurs. Il lui importait peu de lancer une croisade, et de prêcher l'avènement d'un univers nouveau ; il y avait d'autres moyens de narguer ses contemporains, et en premier lieu d'introduire dans les toiles des objets qui lui sont étrangers, bouts de bois, treillis de fils de fer, billes, sable, boutons, punaises, tout un attirail de choses usuelles soudain privées de leur fonction normale. Ce jeu avec la banalité était à la fois un défi à cette banalité, et un défi aux sentiments héroïques chez d'autres peintres. La peinture s'en trouvait désacralisée, et comme réduite à un rôle inférieur.

Pour Max Ernst comme pour les autres peintres dadaïstes, il fallait avant tout refuser de se plier aux disciplines, et à la plus tyrannique d'entre elles : la révolte au nom de la vérité ; la notion même de vérité leur était suspecte. Ne pas se prendre au sérieux était cependant une attitude précieuse qu'il ne fallait pas prolonger outre mesure ; au bout de trois ans, le dadaïsme s'épuisait à se dire anodin. Il courait le danger de se faire systématique, et de transformer la « table rase » en nouveau tabernacle. Alors, sans pousser de hauts cris, il décida simplement de se saborder, et de libérer ses adhérents pour d'autres conquêtes, incompatibles avec lui. C'est sans difficulté que Max Ernst, avec tant d'autres, participa au surréalisme, dès l'année 1922. L'inspiration change immédiatement de nature, et une cohésion très stricte s'établit entre les amis d'André Breton, qui rédige les textes constitutionnels — si l'on peut dire — du surréalisme, tel qu'il va s'exercer dans l'action directe, la poésie, la peinture et les autres disciplines de la pensée.

Reportage photographique L. de Widstedt



— MAX ERNST —

La période surréaliste

Comme Yves Tanguy, comme Salvador Dalí, comme plus tard René Magritte, Max Ernst est le grand déficheur des zones mystérieuses de la conscience. Le rêve, l'aliénation féérique, le recours au merveilleux n'ont pas de secrets pour lui. La recette technique du surréalisme exigeant que le peintre donne de son subconscient des images nettes exécutées de la manière la plus classique, Max Ernst n'hésite pas à poursuivre ses innovations formelles. L'art du collage et du frottage se trouvent chez lui éclipsés par le besoin de rendre, selon des moyens éprouvés, toute la richesse poétique de son imagination. Bien entendu, au sein du mouvement, chacun a ses angoisses, ses dominantes, ses aberrations, son domaine privé, dans l'irrationnel enfin glorifié. Tanguy peint des paysages presque bretons, peuplés d'osselets, de bobines, de cailloux qui excluent la présence de l'homme, sous un ciel couvert de plis ou de larmes. Dalí se cantonne volontiers dans les métamorphoses délicieuses, d'une superbe et folle orientation sexuelle.

Les constantes de Max Ernst sont plus variées. Dans les années 1927 à 1929, on voit souvent apparaître le sym-

bole de l'œuf qui, comme Jérôme Bosch, est le signe de la vie sur le point d'éclater ; ici, l'ouverture sur la création est des plus délirantes, avec son cortège de monstres aimables ou inquiétants. Un autre symbole revient avec persistance : l'oiseau, qui restera l'un des personnages typiques de Max Ernst. Mécanique à explorer le rêve, cet animal est à la fois une manière de présage pour événements futurs, avertissement aux âmes qui se contentent d'un réel trop tangible, et fixation de poésie. Car, à l'époque où le meilleur ami de Max Ernst est Paul Eluard, il faut que des voies souterraines mais royales conduisent de la poésie peinte à la poésie verbale, la frontière exacte entre les deux étant pure convention. Le thème de la forêt est également exploité avec bonheur, des dizaines de fois. Rien n'est plus enchanteur que ces morceaux de monde sylvestres, où Max Ernst a mis tout son génie de visionnaire ; on dirait qu'il s'y prépare de grandes mutations géologiques, et que les rîques de la nature vont soudain s'y souder dans de terribles et chantantes noes.



"Le lundi"

la lune

s'enlunit"

PHOTO : Galerie - Alexandre IOIAS

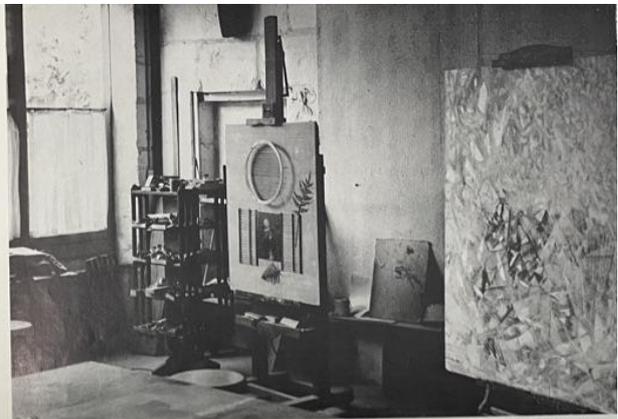


PHOTO : L. WIDSTEDT.

L'atelier à Huismes (ANDRE-ET-LOIRE)

Les préoccupations cosmiques

Les dernières années de l'avant-guerre voient se développer, chez Max Ernst, une série de grands tableaux baroques, au souffle large, et où l'on peut trouver, par tel ou tel détail, des prémonitions solennelles, des signes avant-coureurs de la catastrophe, une turbulence nouvelle. « L'Europe après la pluie », avec ses constructions vénéreuses, ses images de pourriture végétale, ses mille allusions à une humanité désincarnée mais souffrante — sans pour autant que rien souillât une référence au réel — est à cet égard une œuvre qui marque une époque. On y décèle d'ailleurs sans doute : un besoin de poursuite pour son propre compte, et avec des sentiments personnels, la grande aventure surréaliste. Confusément encore, Max Ernst devine que le mouvement s'enlève dans un bric-à-brac étranger aux sobriétés du siècle, étranger surtout aux préoccupations cosmiques qui feront des années 50 un moment de la redéfinition de l'homme dans sa conscience sociale, mais surtout dans sa constitution physique. Face à l'atome, la seule réponse est non seulement dans sa constitution psychologique ou dans l'acceptation du possible, plutôt que dans celle de l'ontique.

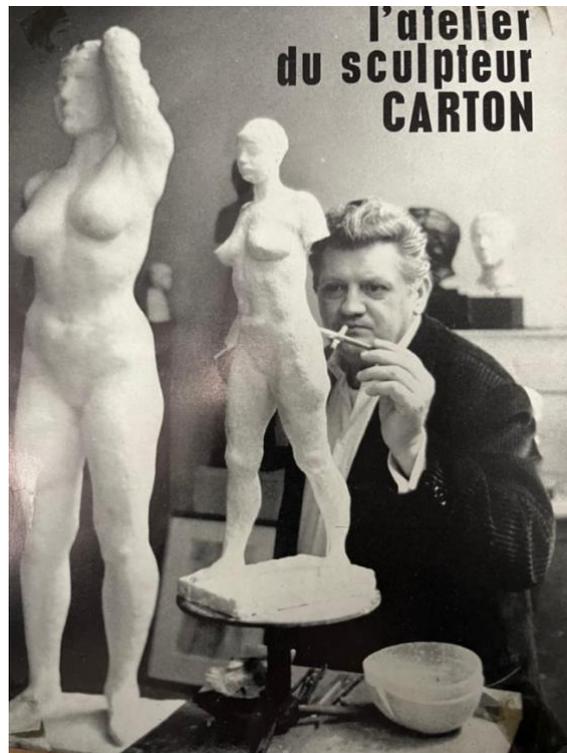
La grandeur serine de son œuvre finit par s'imposer de manière incontestable, précisément, dans les années 50. « Vater Rhein », « Cavalier polonais » et trente autres toiles témoignent désormais d'une fatale et belle conjonction : à l'imprévu de la fable poétique vient s'ajouter comme une

illustration de la condition atomique, la grâce du danger, la peur de n'être pas ce qu'on est, et un parti pris de merveilleux destiné à rassurer l'homme sur son sort. Après tout, un avenir de plante et de caillou n'est pas, dans l'absolu, à dédaigner pour qui s'est trop attaché à célébrer le triomphe de l'homme. Cette sérénité dans le désespoir et dans la plus fraîche des poésies, ne va pas sans reconnaître à la matière des droits spéciaux. La peinture ne doit pas oublier qu'elle est peinture, quelque appel qu'elle lance aux prestiges de la poésie.

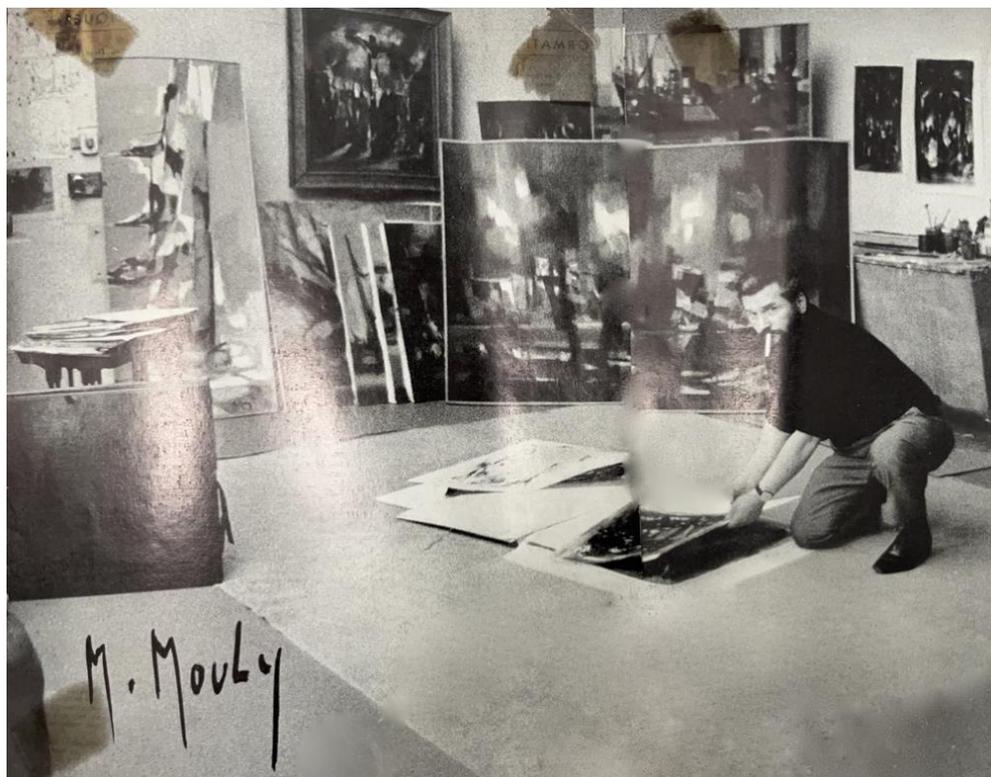
C'est pourquoi on découvre dans les dernières toiles de Max Ernst autant de recherches formelles et professionnelles que chez la plupart des jeunes ; tout simplement elles sont intégrées dans un ensemble qui dépasse les préoccupations techniques. De la sorte, ce qui, du temps de Dada, était un sourire adressé à l'art de peindre — un sourire de scepticisme — redevient une interrogation sur les moyens employés pour aboutir à l'œuvre. Cette synthèse était nécessaire ; elle est à présent accomplie, et démontre qu'on peut repenser un univers sans pour autant se laisser écraser par l'analyse. La création fabuleuse et ravie vaut mieux que le remords à retardement de ceux qui par la peinture proclament que la peinture est un pis aller. Avec Max Ernst, la peinture reste une légende chaude aux images infinies.

A. B.

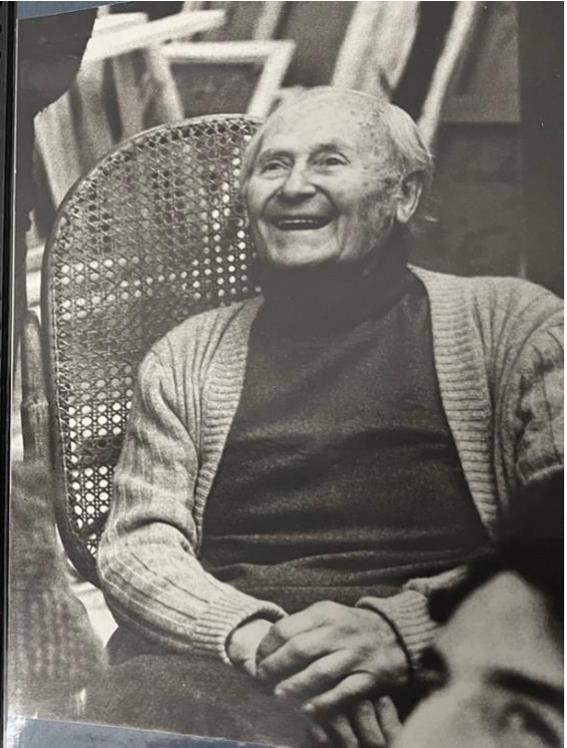
1.10.1 Carton



1.10.2 Mouly



1.10.3 Miro



2 Autres reportages photographiques d'artistes

2.1 SALVADOR DALI (15.4)

Reportages réalisés à différentes occasions : lors de la sortie de son livre, dans les caves de la Tour Eiffel, avec la grande boule transparente au Palais des glaces, avec Amanda Lear, etc... et un courrier amical.

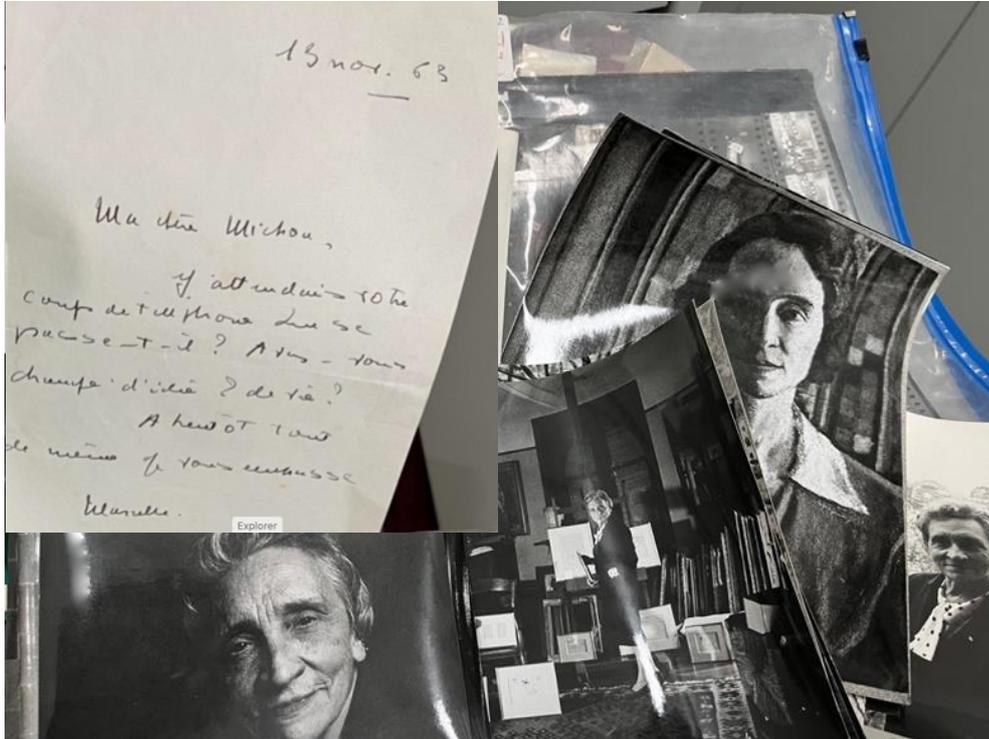


2.2 GERARD LAUNAY (16.1)

Reportage complet sur le prince du marbre...



2.3 MME MARQUET (I6.2)



2.4 MENTOR (I6.4)



2.5 GEORGES FERER (16.5)



2.6 ANDRE VERDET (16.6)



2.7 BENN (16.7)



2.8 TERBOTS (16.9)



2.9 LESLIE CAVEN (16.A)



2.10 GERARD SCULPTEUR DE BRONZE (16.C)



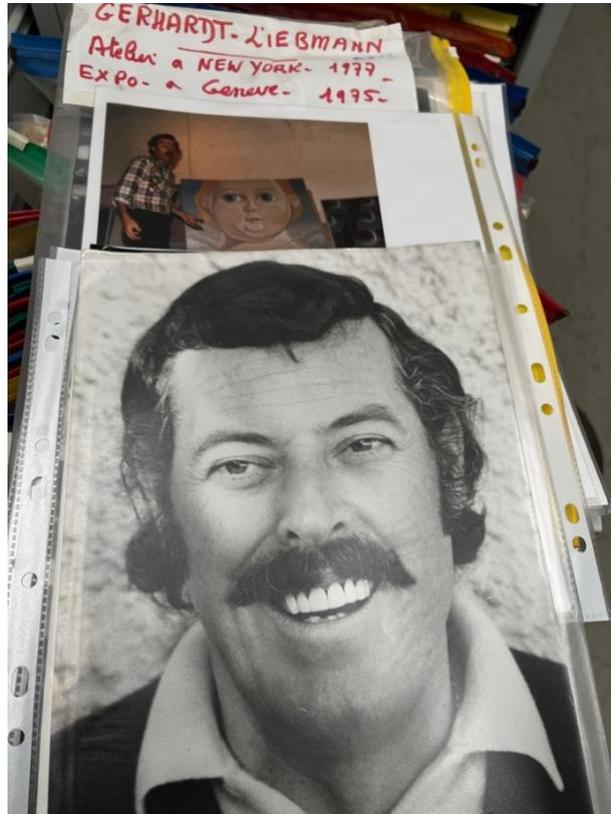
2.11 MATHIEU (I6.D)



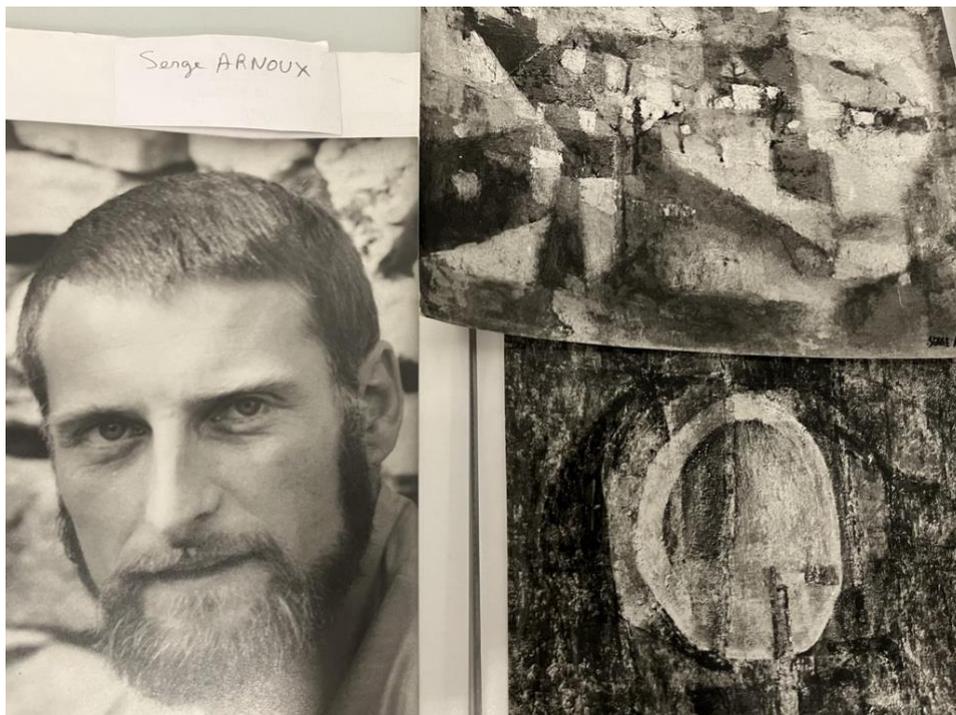
2.12 IGOR USTINOV SCULPTEUR (I6.E)



2.13 GERHARDT LIEBMAN PEINTRE AMERICAIN (I6.F)



2.14 SERGE ARNOUX (I6.G)



2.15 SHINICHIN SAITHO (6I.H)



2.16 WILLIAM SHAPPE SCULPTEUR SUR FER (16.I)



2.17 JEAN BAPTISTE ROSEVELT PEINTRE HAÏTIEN (16.J)



2.18 HELION (16.10)



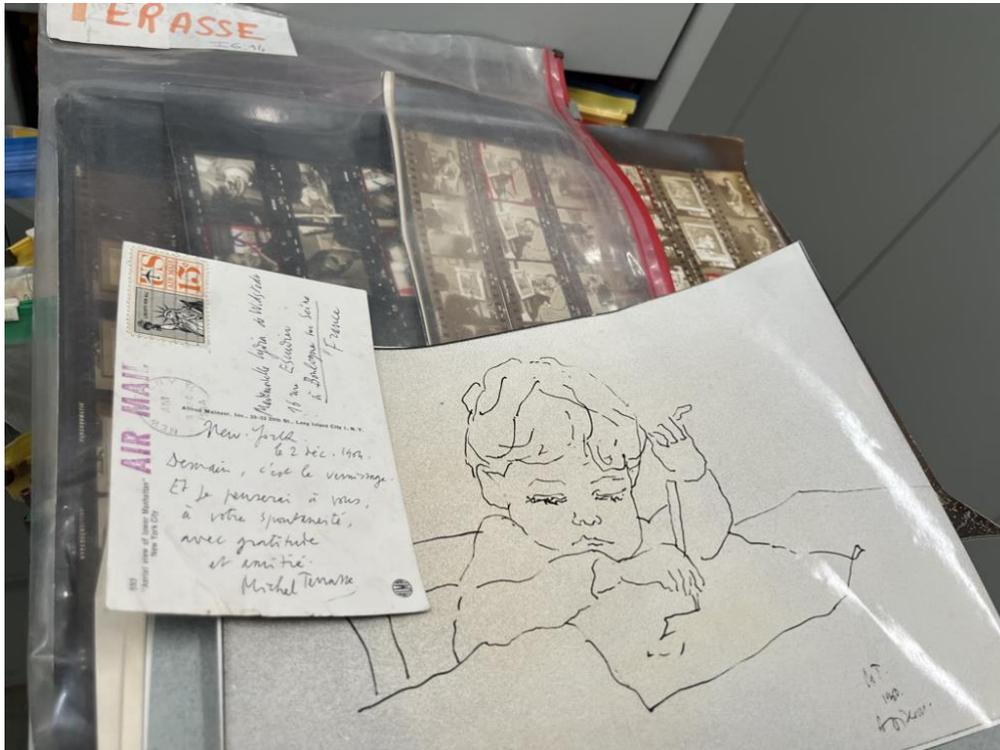
2.19 ZAVARO (16.11)



2.20 HEAULME (16.12)



2.21 MICHEL TERASSE (I6.14)



3 Art et artistes populaires d'Haïti (I.5.1)

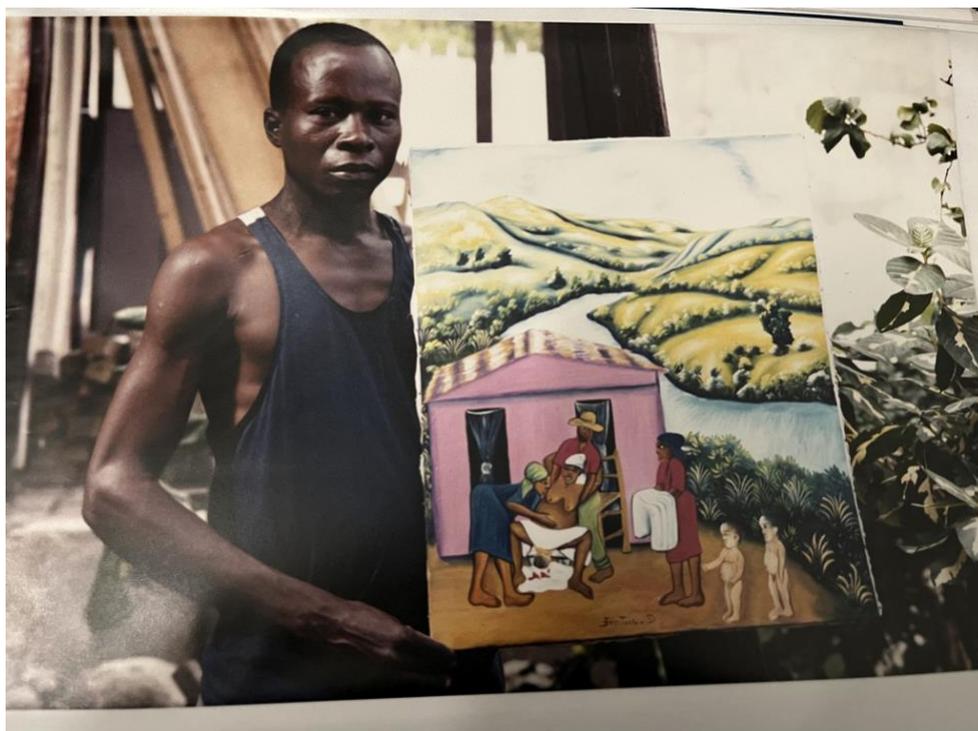
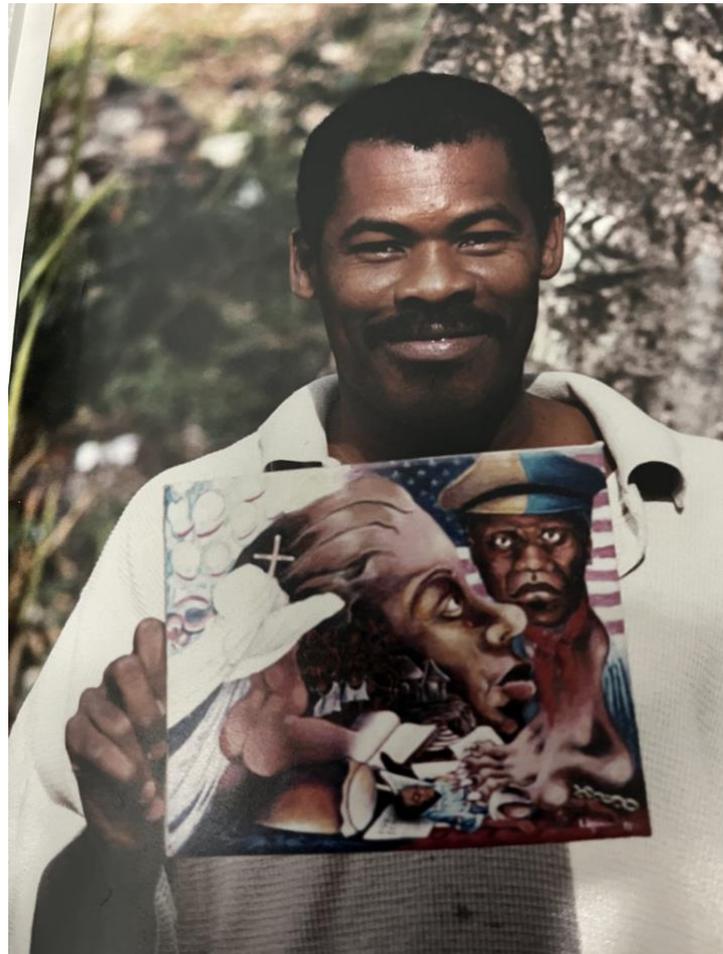
De nombreuses photos d'artistes devant leurs œuvres avec chacun son propre style...



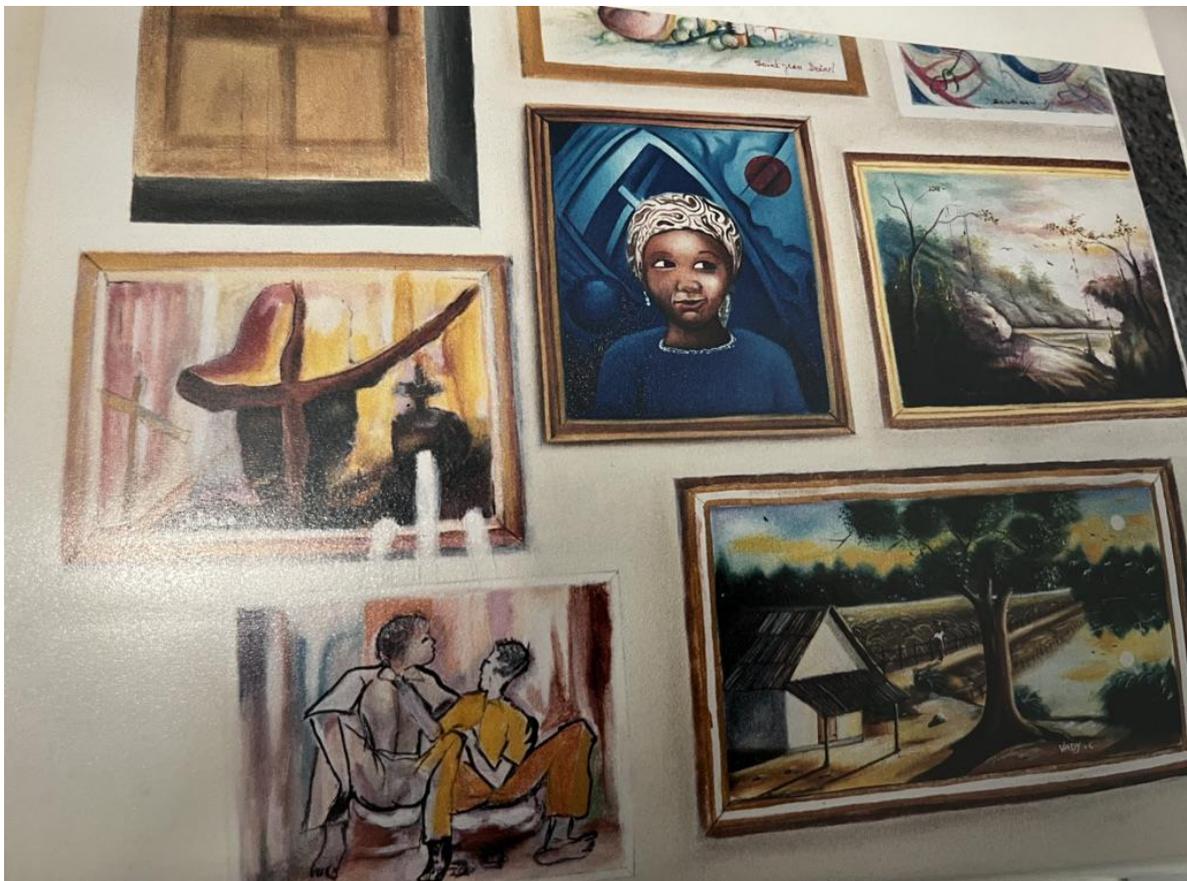


Peintres et Sculpteurs vus par Chance de Widstedt









Peintres et Sculpteurs vus par Chance de Widstedt



Autres vues d'Haïti « inspirantes » pour ces artistes...

