

Ackerman



n° 220

vente nouveau drouot, le lundi 28 mai 1984 à 14 heures
maître claud robert, commissaire-priseur, 5, avenue d'eylau, 75116 paris
727.95.34 - 727.89.91



53. Dernier reflet du soir (voir p. 13)

... On ressent les peintures de cet artiste avant de chercher à les analyser. Le spirituel et le matériel s'y mêlent. Les formes se résorbent et s'affirment en signes, les couleurs deviennent un espace, poète du clair-obscur et des pénombres, percées de lampions lumineux.

Où commence l'imagination, ou finit le réel ? Ces compositions suggèrent des pressentiments et pourraient être des paysages ou des natures mortes, parfois même des personnages. Peut-être le furent-elles avant d'être à cette vie intérieure ; peut-être vont-elles le devenir sans prendre une autre consistance. L'image se reflète dans un miroir noir qui donne plus de profondeur aux ombres, plus d'épaisseur redoutée au trait, plus de poids à l'air autour des formes.

... Les sens et l'esprit participent aussi intensément l'un que l'autre à la naissance de ce monde magique qui invite l'homme passionné et calme qu'est Akerman. Nous sommes en effet, dans ce domaine, aux abords de la magie, ou tout au moins du mystère, ce mystère que l'on sent tout imprégné de vie et de silence, ce mystère où les contrastes s'accroissent et s'équilibrent, où l'ombre veut la lumière, où l'espace est aussi dynamique que le mouvement.

Le trait ne limite pas la forme ni ne dessine un geste. Il est la forme elle-même, il la relie à ce qui l'entoure et l'en détache ; il enveloppe et assouplit. Il est, dans son épaisseur vivante, comme une pensée matérialisée et qui palpite par besoin d'expansion, mais qui pour exister a besoin des contraintes de ses limites. Il est significatif dans son essence, avant même d'être un signe dans son graphisme.

L'œuvre d'Akerman se caractérise par trois éléments, trois présences, qui, chacune, imposent leur évidence, s'équilibrent et se complètent : l'intensité de la matière, le sentiment de l'espace, la valeur secrète du signe.

L'importance de la matière est telle qu'on la subit d'une façon presque physique, ou tout au moins sensorielle, que l'on perçoit l'ardeur des surfaces vivantes, comme animées de palpitations. Elles sont une provocation tactile, on sent la réalité de cette matière à la fois ferme et souple, qui a la texture d'une chair mais aussi appartient au domaine de la poésie, avec tout ce qu'elle contient de possible et d'inesprimé, avec ce qu'elle représente et ce qu'elle pourrait représenter, à la fois réelle et virtuelle.

Cette matière vit dans un espace très particulier, un espace lui aussi poétique, sans dimensions bien définies, sans perspective géométrique, mais avec des profondeurs, des limites, des reflets qui lui sont propres. Rien ne vient, semble-t-il, de l'extérieur ; tout ce qui fait vivre l'œuvre émane d'elle-même, comme si elle créait l'atmosphère qui lui est nécessaire. Cette atmosphère n'a rien de commun avec celle de nos vies normales et pourtant elle ne donne pas une impression de malade, elle ne paraît pas irrespirable, elle est seulement faite pour certaines conditions spirituelles d'existence.

Cet espace n'est pas un espace linéaire, commandé par la perspective géométrique. C'est un espace sentimental, sans ligne joyante vers l'horizon, mais avec ses alternances de zones lumineuses ou obscures, de



57. Le lac (voir p. 18)

pénombres et de contre-jours, un espace qui vibre, dans lequel on est parfois oppressé, un espace qui enveloppe comme une bouffée de chaleur, comme une odeur ou une inquiétude.

Il est, dans ces conditions, compréhensible que la forme, pour s'accrocher à ces éléments, soit tenue de participer au mystère et dépasse sa seule raison physique, qu'elle devienne un signe, et apparaisse comme le langage, comme la clé de cette magie. Peut-être est-ce par cette importance des signes que l'art d'Akerman se rattache le plus directement aux préoccupations artistiques et trouve des correspondances avec les travaux d'autres artistes.

Cet état de fait n'est pas nouveau chez lui : depuis des années, l'homme s'acharnait vers cette conclusion qui est, sans aucun doute, une forme de poésie, avec tout ce que celle-ci exige de secret, d'immersion, d'impression, et de volontaire contrainte.

Raymond COGNAT
Extrait de la plaquette pour chez Emmanuel Héroin



64. Les motifs de juin au soleil couchant (voir p. 19)



44 *Symphonie en jaune* (voir p. 13)

LES SOLEILS DE SAINT-TROPEZ

Le soleil romain fut pour Claude Lorrain une révélation et un choc dont il ne put jamais se détacher. Sous le ciel italien, le peintre allait trouver sa propre lumière. Ses tableaux vont en être transfigurés. L'éclairage émane du soleil qui se couche dans sa gloire, juste au-dessus d'une bande de mer d'un bleu intense.

A son tour Joseph Mallord William Turner, à son arrivée en Italie, va baigner dans cette lumière du sud. Sa peinture s'en est trouvée envahie, inondée. C'est toute une gamme de tons dorés, de bruns rouges, de bruns légers, de bleus francs et de pâleurs par lesquels la lumière mange la couleur. Dans une trisaison poétique, ils disent les arbres, les ruines et le clocher autour de l'eau couleur. C'est face à une Italie, qui dès lors n'appartient qu'à lui seul, que Turner va se délivrer définitivement de l'Italie de Lorrain qui l'avait subjugué jusqu'alors. En trouvant sous d'autres cieux sa propre lumière, il va oublier ce qu'il cherchait depuis 1805 la grandeur à laquelle il s'efforçait après son Lorrain. Le second voyage à Venise va précipiter l'évolution. Venise par la qualité particulière de son ciel, une légèreté trouble de la lumière l'aidera à détruire les formes par la lumière. L'eau, le feu du ciel, la terre se moient dans l'impalpable.

La lumière de Venise pare d'une poésie nouvelle l'œuvre de Claude Monet. La lumière reprend toute sa puissance dans les toiles exécutées à Venise en magnifiant les formes du palais ducal. Elle renouvelle l'éclat et métamorphose les apparences de l'Église Santa-Maria de la Salute qui apparaît en beauté. Elle déplace les contours et anime les palais bordant le Grand Canal. Cette poésie magnifique de l'instant qui passe, ces minutes fugitives ont été saisies à Venise peut-être plus que partout ailleurs. L'artiste peint le palais des Doges dans le lointain, à demi-évanoui, suspendu dans le temps et dans l'espace. Il illustre alors parfaitement cette phrase de Reman : « Tout est éphémère et l'éphémère est quelquefois divin. »



48 *Berges noires dans le grand port* (voir p. 13)

VERS UN PAYSAGISME ABSTRAIT

A Venise « Claude Monet ne saisit plus la lumière avec la joie de conquête de celui qui, ayant atteint sa proie, se crispe à la recueillir. Il la traduit comme la plus intelligente danseuse traduit un sentiment » (Octave Mirbeau, préface de l'exposition de vingt-neuf tableaux de Venise, à la Galerie Bernheim, Paris, 1912).

Claude Monet dit lui-même dans une lettre à Gustave Moreau du 7 décembre 1908 toute la joie que lui procure son travail exaltant dans la capitale des Doges qu'il visite pour la première fois à soixante-neuf ans : « Pris par le travail, je n'ai pu vous écrire, laissant à ma femme le soin de vous donner de mes nouvelles. Elle a du vous dire mon enthousiasme pour venir. Eh bien cela n'a fait que croître, en même temps que toute cette lumière unique. Je m'en attriste. C'est si beau... Mais quel malheur de n'être pas ici quand j'étais plus jeune, quand j'avais toutes les audaces ! Enfin. Mais je passe ici des moments délicieux, oubliant presque que je n'étais pas le vicieux que je suis. »

En une suite d'observations passionnantes, Monet fixe le dialogue incessant de l'eau et de la lumière. Il clôture le programme de toute une vie à Venise, dans cette ville prédestinée de l'impressionnisme où l'eau, le ciel, la pierre sont en perpétuelle fusion. Il se livre à cette recherche incessante d'un monde fluide et sans formes arrêtées où les contours sont sans cesse remis en cause par le mouvement et la lumière, qu'il avait d'ailleurs amorcée dès ses premières toiles, comme cette « Impression, soleil levant » qu'il avait peint trente-et-un ans plus tôt au Havre en 1872.

Le soleil du midi conduira à son tour Pierre Bonnard aux confins de l'Abstraction. Bonnard fait du monde visible un poudroisement de couleurs chaudes, fruitées, saturées de soleil.

« Le paysage est une âme »
R. ROUYER



76. *Le margé bleu* (voir p. 14)

« Plombée de jaune, plus vraie que nature, la mer de Bonnard nous restitue l'écrasement trêde des heures de vacances » dans le Golfe de Saint-Tropez. Par un assemblage de sonorités faisant songer à la versification et au jeu d'approximations de son ami Mallarmé, Bonnard, en reconstituant une ambiance particulière, l'après-midi caniculaire, la saturation insistive de la peau, la fusion, l'alanguissement au long des heures qui passent sous un soleil de plomb, nous fait apparaître son paysage plus « vécu » que nature.

Il était fatal, qu'ayant un atelier dominant la baie de Saint-Tropez, Paul Ackerman n'ait été « piégé » par les leviers et les couchers de soleil sur le golfe, et que sa palette n'en ait été transfigurée. Sous le choc de l'embrassement de la rade, Paul Ackerman va fondre ses paysages, peints dans le Var, dans une brume mordorée, où la réalité va se dissoudre peu à peu en un paysage abstrait. Partant d'un paysage où se distinguent encore des collines violacées dominant la mer argentée, vision qui n'est pas sans rappeler et la baie de Hong-Kong et la manière des peintres chinois, Paul Ackerman, par des passages successifs, va aboutir à un plus grand dépouillement.

Et comme nous ne sommes plus ni en 1645, en 1835, en 1908 et en 1937, la peinture de Paul Ackerman ouvre des voies parallèles aux recherches d'un Nicolas de Staël. On y retrouve les mêmes masses cubiques surplombant un plan horizontal, mais cette fois le couteau est abandonné au profit du pinceau. Ses moyens sont alors très simples, réduits à la géométrie essentielle des formes. Il donne de l'importance aux rapports du blanc et du noir ou du blanc et du blanc.

Paul Ackerman peint la série des Soleils entre 1950 et 1954, années qui correspondent à la période la plus heureuse, à l'apogée de l'art de Nicolas de Staël. Et puis retrouvant les irradiations centrées de Claude Lorrain, ses compositions, caractérisées par la boule de feu solaire, plus ou moins incandescente allant du rouge le plus vif au jaune le plus éclatant et se déplaçant plus ou moins haut sur la ligne d'horizon, se rapprochent insensiblement des œuvres des peintres japonais de l'École de Paris des années cinquante, les Yasse Tabuchi, les Jun Dobashi et les Kimi Sugai. Le paysage disparaît au profit du signe. Ackerman atomise les composantes disparates du monde visible.

8



62. *Carl Blum* (voir p. 14)

« Toute notre connaissance découle de notre sensibilité. »
LEONARD DE VINCI

9



61 Les bons Heurs (voir p. 14)

La peinture d'Ackerman évolue vers une pureté toujours plus grande empruntant une démarche parallèle à celle de Mark Rothko, après avoir cotoyé certaines recherches d'Adolph Goetheb. Il est parti comme lui d'une peinture figurative et expressionniste pour atteindre à une peinture dominée par le signe et empreinte d'originalité par les problèmes qu'il suscite et résout. Il rejoint les réalisations les plus remarquables de l'art américain contemporain.

Ackerman parvient alors à la réalisation parfaite de son monde spirituel dans l'élaboration des surfaces colorées avec une matière qui n'est pas encore incisée ou creusée mais savamment appliquée d'une manière régulière et scandée. Il affirme ainsi une structure éminente tout mouvement superflu.

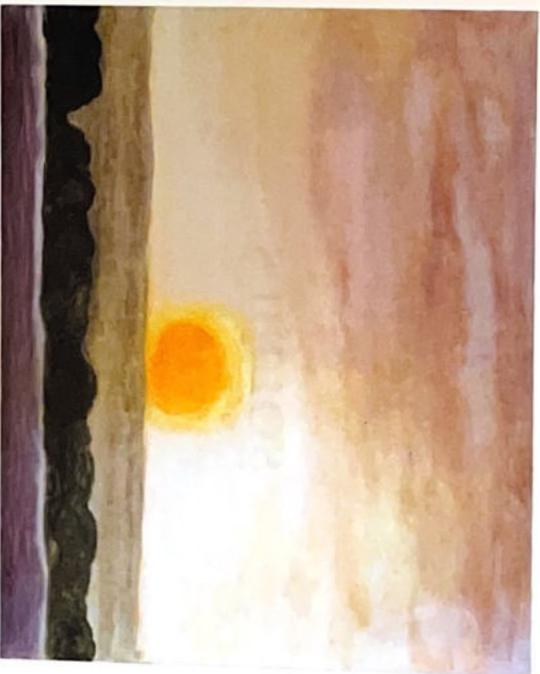
Comme Rothko, et au cours des mêmes années, Ackerman simplifie peu à peu tout élément extérieur pour retrouver une composition pure et lumineuse. « Attendre cette clarté, c'est, inévitablement — se faire comprendre. » Dans les compositions de l'un et de l'autre (1955-1958), le même ordre simplificateur concrétise leur espace. Aux bandes et aux vagues particulières, bien rythmées et délimitées de Rothko, peintes dans des teintes foncées, bruns ou même noirs, s'ajoute le soleil d'Ackerman.

Cette recherche de purification chez Ackerman, oubliant parfois l'harmonie scandée du langage employé, aboutit à des toiles d'une pureté toute française, à des canaux de gris, ou surgissent au milieu des vapeurs qui enveloppent la toile quelques signes estompés et fuligineux où reviennent les demi-teintes de la peinture chinoise.

Il n'est donc pas étonnant qu'après avoir approché les sonorités et les dégradés des peintures au pinceau extrêmes-orientales, Paul Ackerman n'ait été tenté d'en emprunter la calligraphie.

« Je ne peux pas distinguer entre le sentiment que j'ai de la vie et la façon dont je traduis. »

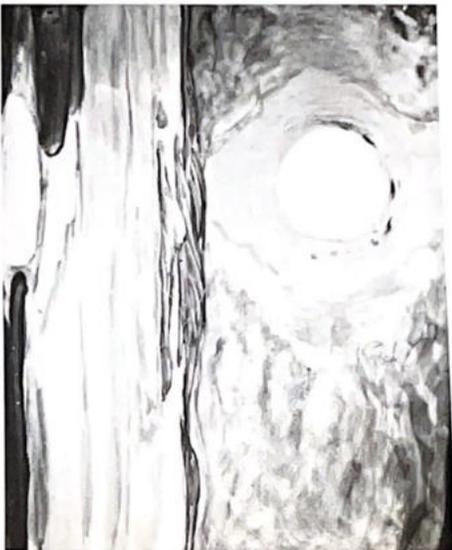
MATISSE



63 Soleil sur mer mauve (voir p. 14)

« Je ne suis pas surpris que vous n'ayez pas entendu cette vibration. Mais moi, je l'ai entendu. »

DICKENS



40. *Le soleil au reflet jaune* (voir p. 13)

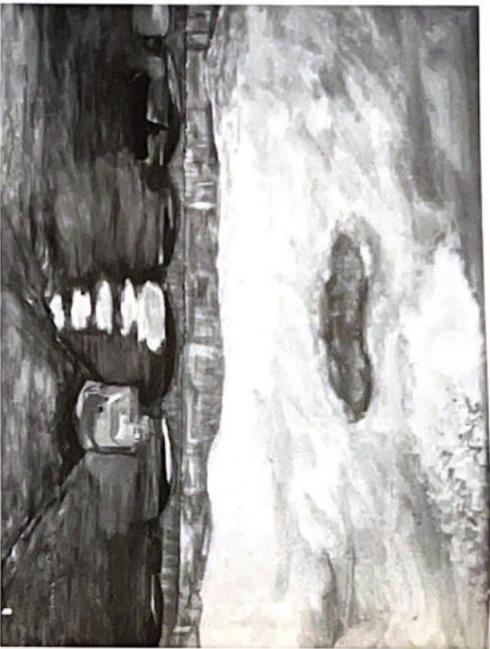
SOLEILS

1. L'ÉCUME DES FLOTS. Deux eaux fortes. 25x42 et 30x40.
2. LA COULEE DE LAVÉ. Pastel 24x32.
3. CLAIR DE LUNE. Pastel 30x39.
4. SOLEIL COUCHANT SUR LA BAIE. Pastel 30x49.
5. LE MUR. Dessin au crayon. 44x29.
6. L'ALLÉE DE PEUPLIERS. Pastel 50x65.
7. LA HOULE ET LA BARQUE. Deux aquarelles, signées en bas à droite. 39x51 et 16x22.
8. SOLEIL PALE. Aquarelle. 47x61.
9. LE SOLEIL PALE. Aquarelle. 47x62.
10. LE SOLEIL BLANC. Gouache. 22x27.
11. COUCHER DE SOLEIL SUR LES BIES MURS. Huile sur papier. 28x23.
12. GRAND SOLEIL. Huile sur papier. 35x35.
13. PERSONNAGE A LA TOMBÉE DU SOIR. Huile sur papier. 35x49.
14. LE SOLEIL ROUGE. Gouache. 41x38.
15. LE SOLEIL AU COÏN. Huile sur toile. 33x35.
16. SUR LA GREVE. Huile sur toile. 38x55.
17. CIEL EMBRASÉ. Huile sur toile. 38x65.
18. SOLEIL BLANC DERRIÈRE LES NUAGES. Huile sur toile. 38x55.
19. LA DIGUE AU DRAPÉAU. Huile sur toile. 38x61.
20. LES VACHES. Huile sur toile. 46x55.
21. LA ROUTE BÂGNÉE DE SOLEIL. Huile sur toile. 46x61.
22. LA LUNE DANS LE NUAGE. Huile sur toile. 50x50.
23. LES CYPRÈS NOIR. Huile sur toile. 50x65.
24. LES MEULES NOIRES. Huile sur toile. 54x73. *(Voir reproduction en page 13)*
25. CYPRÈS AU BORD DE LA MER ARGENTÉE. Huile sur toile. 54x73.
26. HORIZON VIOLET ET MER GRISÉ. Huile sur toile. 54x73.
27. LA BARQUE BLEUE. Huile sur toile. 60x73.
28. HORIZON CAMPAGNARD. Huile sur toile. 60x73.



81. *Le soleil blanc dans le ciel gris* (voir p. 14)

29. SYMPHONIE EN GRIS ET BLEU. Huile sur toile. 60x73.
30. MARINE EN NOIR ET BLANC. Huile sur toile. 54x81.
31. SOLEIL JAUNE SUR MER GRISÉ. Huile sur toile. 54x81.
32. LES PEUPLIERS. Huile sur toile. 60x81.
33. REFLETS ORANGES SUR MER SOMBRE. 60x81.
34. LA JETÉE AU CLAIR DE LUNE. Huile sur toile. 60x81.
35. SOLEIL ORANGE AU CIEL VERT. Huile sur toile. 60x81.
36. EN BARQUE NOIRE. Huile sur toile. 65x81.
37. L'ÎLE BLEUE. Huile sur toile. 65x81.
38. LA COLLINE MAUVE. Huile sur toile. 65x81.
39. PAYSAGE OCRE. Huile sur toile. 65x81.
40. LE SOLEIL AU REFLÈT JAUNE. Huile sur toile. 65x81. *(Voir reproduction en page 12)*
41. MEULES DE FOIN SOUS CIEL D'ORAGE. Huile sur toile. 65x81.
42. SOLEIL BLANC. Huile sur toile. 65x81.
43. LE VENT. Huile sur toile. 65x89.
44. SYMPHONIE EN JAUNE. Huile sur toile. 65x90. *(Voir reproduction en page 6.)*
45. MON OMBRE DANS LA NUIT CLAIRE. Huile sur toile. 65x92.
46. LE FEU DU CIEL. Huile sur toile. 65x92.
47. LA MER SOMBRE. Huile sur toile. 72x92.
48. BARQUE NOIRE DANS LE GRAND PORT. Huile sur toile. 73x92. *(Voir reproduction en page 7.)*
49. CANAL DANS LE BROUILLARD. Huile sur toile. 73x92.
50. PAYSAGE BRUN. Huile sur toile. 73x92.
51. LE POINT VU DE LA PENICHE. Huile sur toile. 73x100. *(Voir reproduction en page 14.)*
52. LA CAMPAGNE SOUS UN CIEL GRIS. Huile sur toile. 73x100.
53. DERNIERS REFLETS DU SOIR. Huile sur toile. 50x150. *(Voir reproduction en page 4.)*
54. LE VOIL DE CORBEAUX. Huile sur toile. 80x80.
55. GRAND SOLEIL ORANGE AUX COLLINES BLEUES. Huile sur toile. 81x60.
56. LES DERNIERS REFLETS DU JOUR. Huile sur toile. 50x100.
57. LE LAC. Huile sur toile. 50x150. *(Voir reproduction en page 5.)*
58. SYMPHONIE GRISÉ. Huile sur toile. 50x100.



51. *Le pont sur de la prairie* (voir p. 13)

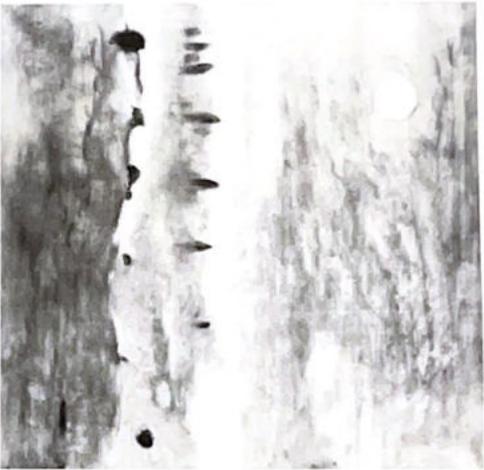
59. LE PHARE. Huile sur toile. 73x116.
 60. LES TROIS NUAGES SUR LE FLEUVE OCRE. Huile sur toile. 80x100.
 61. LES TOITS BLANCS. Huile sur toile. 81x100. (Voir reproduction en page 10).
 62. CIEL BLANC. Huile sur toile. 81x100. (Voir reproduction en couleurs en page 9.)
 63. SOLEIL SUR MER MAUVE. Huile sur toile. 81x100. (Voir reproduction en page 11.)
 64. LES MEULES DE FOIN AU SOLEIL COUCHANT. Huile sur toile. 81x116. (Voir reproduction en page 5.)
 65. LUMIERE ET ONDE. Huile sur toile. 81x116.
 66. LE CHEMIN BLEU. Huile sur toile. 100x100.
 67. CIEL ORANGE. Huile sur toile. 130x169.
 68. BROUILLARD MATINAL. Huile sur toile. 100x100. (Voir reproduction en page 16.)
 69. LE PETIT ETANG, ARGENTE. Huile sur toile. 89x116.
 70. LES FAIENCES ROSES. Huile sur toile. 97x161.
 71. RENCONTRE DE L'EAU ET DE LA LUMIERE. Huile sur toile. 97x130.
 72. PAYSAGE A LA MER TURQUOISE. Huile sur toile. 97x130.
 73. L'INCENDIE AU BORD DE LA MER. Huile sur toile. 97x130.
 74. PAYSAGE SOMBRE AUX REFLETS DE FEU. Huile sur toile. 125x136.
 75. COLLINES GRISES AUX REFLETS ROSES. Huile sur toile. 114x146. (Voir reproduction en couleurs page 15.)
 76. LE NUAGE BLEU. Huile sur toile. 114x146. (Voir reproduction en page 8.)
 77. CIEL ROSE. Huile sur toile. 114x145.
 78. BOULE DE FEU. Huile sur toile. 115x146.
 79. PAYSAGE DANS LE BROUILLARD. Huile sur toile. 115x146. (Voir reproduction en page 17.)
 80. LA BARQUE NOIRE DANS LA MER GRISE. Huile sur toile. 114x163.
 81. LE SOLEIL BLANC DANS LE CIEL GRIS. Huile sur toile. 130x162. (Voir reproduction en page 13.)
 82. LES FAIENCES BLANCHES. 60x120.
 14

« Lorsqu'on apprend à voir, chaque fois que l'on voit une chose, elle est différente, et pourtant c'est la même. »
 Carlos CASTANEDA



75. *Collines grises, reflets roses* (voir p. 14)

« L'air des que point le jour est rempli d'innombrables images auxquelles l'œil sert d'aimant. »
 LEONARD DE VINCI



68 Brouillard matinal (voir p. 14)

THE SUNS OF SAINT-TROPEZ

The Roman sun has been for Claude the great shock of his life, a shock which he could never forget. Under the Italian sky, the artist yearns to find his own light. His picture were to be transfigured. The lightning comes from the sun which sets, in all its glory, above a deep blue sea.

In turn, William Turner, when he arrives to Italy, will be marked by this southern light, which flows through his paintings, Gods, reddish hours, blues, pale shades by which the light softens the colour. Through his poetic veil, colour evokes trees, ruins, towers, churches. Faced with his own interpretation of Italy, Turner sets himself free from Claude's Italy, which had furnished him up to this stage. And he finds somewhere else what he had been looking for since 1805, this grandeur, which he was aiming at, on the steps of Claude. His second trip to Venice will hasten this evolution. Venice, by the special quality of its sky, the dim lightness of its light, will help him to destroy the shapes by the light. Here water, sky and earth, all joins together in the Impalpable.

The Venetian light gives a new beauty to Monet's work. The light recovers its full power in of the alkali palace.

It recovers the glow and transfigures the aspect of Santa Maria della Salute. It gives life to the palaces along the Great Canal. This beauty of the time going by, these momentary moments have been fixed better in Venice, perhaps, than anywhere else. The artist shows the palace of the Doges, half jaded, standing still in the space and in the time. He illustrates these words by Reman: * Everything is ephemeral and the ephemeral is sometimes divine. *

In Venice Claude Monet does not grasp the light with the joy of a conqueror who, having reached his prey tries to hold it, he interprets light like a most clever dancer would interpret a feeling *. says Oskar Minkow in his foreword for the exhibition of weeks on Venice at the gallery Bernheim, Paris 1912

Claude Monet himself, in a letter to Gustave Moreau, written on December the 7th 1909, evokes the joy he gets from painting the City of the Doges, to which he pays his first visit, at the age of 69: * Dedicated completely to my work, I have not had the opportunity to write and I have relied on my wife to send you some news. She must have told you how keen I was to come here. Well, this feeling has only increased at the contact with this unique light. What a shame not to have been here when I was younger, when I was still daring.

All the same, I spend some marvellous moments here, almost forgetting that I am an old man. *

In his notes Monet fixes the continuous dialogue of water and light. He concludes the program of his whole life in Venice, in this city pre-determined for impressionism, and a meeting post for water sky and time. He dedicates himself to the search for a floating world where shapes are continuously challenged by movement and light, an approach which had been initiated some thirty-six years earlier with such work as: * Impression, Soleil Levant * painted at Le Havre in 1879.

In his turn, Pierre Bonnard will be led by the southern sun towards the edge of Abstraction. Bonnard transforms the world into a burst of warm juicy colours, saturated with sun.



79 Passage dans le brouillard (voir p. 14)

TOWARDS AN ABSTRACT LANDSCAPISM

Heavy with yellow, more real than in real life, his sea evokes summer days under the warm burden of the heat along the gulf of St-Tropez. By putting together sometime, Bonnard recreates a specific atmosphere, the hot summer afternoon, the languor at hours go by, and he makes his landscapes seem more real than in real life.

Paul Akerman, working in a Studio overlooking the bay of Saint-Tropez, was bound to be caught in the same way by the movements of the sun above the bay and to have his palette transfigured.

Under this influence, Paul Akerman will melt his landscapes into a haze where reality dissolves gradually into abstraction.

Paul Akerman starts with a landscape where purple hills and silver sea are still noticeable and moves step by step towards a greater hazyness.

But the days of Claude, Turner, Monet or Bonnard are gone, and the art of Paul Akerman takes new approaches in parallel to Nicolas de Stael. The same cubic volumes overhanging horizontal planes are to be found with both artists but, with Akerman, the knife is replaced by the brush. His means are very simple, consisting in the basic geometry of shapes. He emphasizes the relation between black and white and between white and white. Paul Akerman paints the so called * solids * series between 1950 and 1954 — this period coinciding with the peak of Nicolas de Stael's inspiration. Inspired by Claude's compositions around a central modulation, Akerman's pictures are characterized by a bowl of fire, ranging from the most brilliant yellow, and moving up and down the line of the horizon. Gradually, Akerman gets closer to the Japanese painters of the Paris School of the fifties such as Yusei Kishida, Jun Dohshi or Kim Sogai. The detail is replaced by the sign.

Akerman's painting moves toward an always greater purity, in a similar approach to Mark Rothko after having been for a while close to Adolph Gottlieb's researches. At Rothko he proceeds from a figurative, expressionist painting towards an art dominated by the sign and branded with its own originality — Akerman joins with the most noticeable realisations of American Contemporary Art.

Akerman then reaches the perfect realisation of his spiritual world in the building up of surfaces with a quiet neither cut nor mixed but skillfully applied with measure and rhythm. By doing so he puts forward a structure free from any unnecessary movement. At Rothko, and at the same time, Akerman simplifies his compositions and aims at purity and light — * to reach this clarity means necessary to be understood. *

In the 1955-1958 period, there is in both artist's production the same simplicity. To the well-balanced dark-coloured, clearly drawn waves, in Rothko's work, correspond the suns in Akerman's. This search for purification, sometimes ends up with paintings of a somewhat Fauvistian purity, all in shades of grey, where dim signs appear amid the mist overflouring the canvas and reminding one of the half-tints of Chinese painting.

It is therefore not surprising that, having come closer to the Far-East by the range of colours, Paul Akerman has then been tempted to borrow to the Art of Oriental Calligraphy.



219. *Soubret* (voir p. 32)

UN ART GESTUEL DE LA

Paul Ackerman ne tarde pas, pris dans la fracture des années cinquante, à basculer dans cette abstraction qui connaît alors un essor triomphal.

Il faut d'ailleurs constater que ce sont les peintres figuratifs devenus abstraits qui forment les cohortes les plus importantes de cette nouvelle peinture. Les pionniers de l'art abstrait, qu'il s'agisse de Kandinsky, Malevitch, Robert Delaunay, Mondrian ou Kupka, ont tout d'abord cherché leur voie dans la figuration. Ce n'est en fait qu'après avoir épuisé toutes les ressources de l'Art Figuratif qu'ils ont créé un mouvement révolutionnaire, se caractérisant par l'abandon du sujet et de l'objet rêvés depuis plus de deux millénaires. Kandinsky a été peintre figuratif de 1896 à 1910, mais dès 1896, il se pose cette question primordiale devant une « Meule de foin » de Monet exposée à Moscou : « Le peintre n'a-t-il pas le droit d'aller plus loin et d'abandonner la nature et l'objet ? » Il devait franchir le pas quatorze ans plus tard, en découvrant par hasard une des toiles peintes dans son atelier, la tête en bas. On sait que détachée ainsi de l'anecdote, cette toile lui apparut beaucoup plus signifiante.

Les Années Cinquante marquent indéniablement un tournant décisif dans l'histoire de la peinture, mais aussi dans la vie de Paul Ackerman. L'artiste a, à l'époque, quarante-cinq ans, l'âge des interrogations au seuil du second versant de la vie. Il est à noter que ces années-là ont été la plupart du temps essentielles pour les grands peintres. C'est en 1910, à quarante-quatre ans, que Kandinsky peignit sa première aquarelle abstraite après de multiples hésitations et de longues recherches.



222. *Personnage au brendel* (voir p. 32)

CALLIGRAPHIE A L'IDEOGRAMME

A trente-huit ans Mondrian, qui avait fait du naturalisme pendant près d'une quinzaine d'années, passe à l'Abstraction venant du Cubisme.

La seconde vague de l'Abstraction, qui emporte après 1945 Paul Ackerman, entraîne un grand nombre de peintres qui s'étaient distingués dans l'art représentatif entre les deux guerres. Bissière a une soixantaine d'années lorsqu'il aborde la peinture abstraite. Estève a quarante-trois ans, Hossassian, quarante-neuf ans et Schneider quarante-huit ans.

Gérard Schneider, pour sa part avoue, d'ailleurs : « Je suis passé par toutes les expériences des tendances de ces quatre-vingt dernières années depuis l'Impressionnisme. J'ai voulu éprouver le caractère formel et l'expression de chacune de ces tendances, en toute objectivité et en toute conscience. Cela afin d'attendre, le plus qu'il m'était possible à une culture picturale totale. On ne refait pas ce qui a été si magnifiquement réalisé. On se trouve à chaque époque devant l'inconnu, c'est-à-dire la nécessité de poursuivre la voie de création nouvelle qui nous a été léguée par un apport nouveau. La seule possibilité, après toutes ces expériences et après avoir tenté à ma manière si d'autres possibles pouvaient être résolus dans le Figuratif à la suite des écoles antérieures, est l'art abstrait. »

Paul Ackerman aboutit à la même conclusion et dès lors son œuvre gestuelle va s'accomplir.



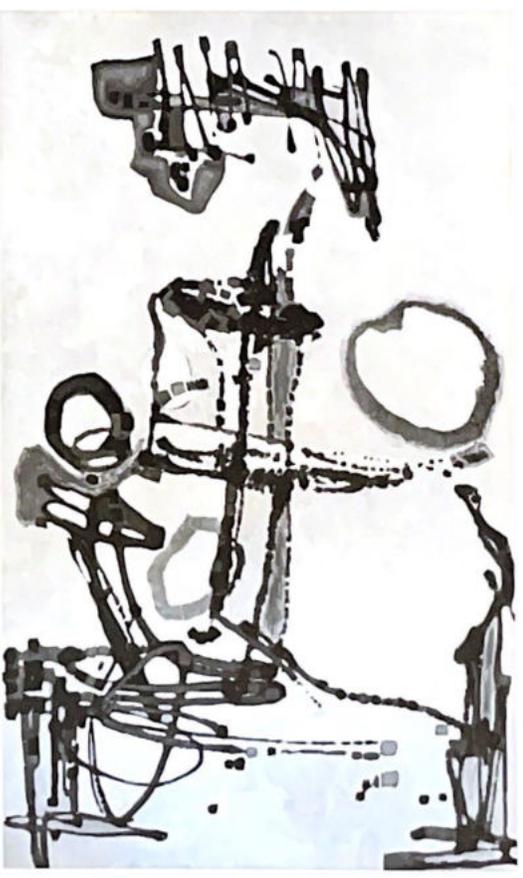
219 Standard (voir p. 32)

UN ART GESTUEL DE LA

Paul Ackerman ne tarde pas, pris dans la fracture des années cinquante, à basculer dans cette abstraction qui connaît alors un essor triomphal.

Il faut d'ailleurs constater que ce sont les peintres figuratifs devenus abstraits qui forment les cohortes les plus importantes de cette nouvelle peinture. Les pionniers de l'art abstrait, qu'il s'agisse de Kandinsky, Malevitch, Robert Delaunay, Mondrian ou Kupka, ont tout d'abord cherché leur voie dans la figuration. Ce n'est en fait qu'après avoir épuisé toutes les ressources de l'Art Figuratif qu'ils ont créé un mouvement révolutionnaire, se caractérisant par l'abandon du sujet et de l'objet recvés depuis plus de deux millénaires. Kandinsky a été peintre figuratif de 1896 à 1910, mais dès 1896, il se pose cette question primordiale devant une « Meule de foin » de Monet exposée à Moscou. « Le peintre n'a-t-il pas le droit d'aller plus loin et d'abandonner la nature et l'objet ? » Il devant franchir le pas quatorze ans plus tard, en découvrant par hasard une des toiles peintes dans son atelier, la tête en bas. On sait que détachée ainsi de l'anecdote, cette toile lui apparut beaucoup plus signifiante.

Les Années Cinquante marquent indéniablement un tournant décisif dans l'histoire de la peinture, mais aussi dans la vie de Paul Ackerman. L'artiste a, à l'époque, quarante-cinq ans, l'âge des interrogations au seuil du second versant de la vie. Il est à noter que ces années-là ont été la plupart du temps essentielles pour les grands peintres. C'est en 1910, à quarante-quatre ans, que Kandinsky peint sa première aquarelle abstraite après de multiples hésitations et de longues recherches.



212 Personnage au abrouti (voir p. 32)

CALLIGRAPHIE A L'IDEOGRAMME

A trente-huit ans Mondrian, qui avait fait du naturalisme pendant près d'une quinzaine d'années, passe à l'Abstraction venant du Cubisme.

La seconde vague de l'Abstraction, qui emporte après 1945 Paul Ackerman, entraîne un grand nombre de peintres qui s'étaient distingués dans l'art représentant entre les deux guerres. Bisière a une soixantaine d'années lorsqu'il aborde la peinture abstraite. Estève a quarante-trois ans, Hossassian, quarante-neuf ans et Schneider quarante-huit ans.

Gérard Schneider, pour sa part avoue, d'ailleurs : « Je suis passé par toutes les expériences des tendances de ces quatre-vingt dernières années depuis l'Impressionnisme. J'ai voulu éprouver le caractère formel et l'expression de chacune de ces tendances, en toute objectivité et en toute conscience. Cela afin d'attendre, le plus qu'il m'était possible à une culture picturale totale. On ne refait pas ce qui a été si magnifiquement réalisé. On se trouve à chaque époque devant l'inconnu, c'est-à-dire la nécessité de poursuivre la voie de création nouvelle qui nous a été léguée par un apport nouveau. La seule possibilité, après toutes ces expériences et après avoir tenu à ma manière si d'autres possibles pouvaient être résolus dans le Figuratif à la suite des écoles antérieures, est l'art abstrait. »

Paul Ackerman aboutit à la même conclusion et dès lors son oeuvre gestuelle va s'accomplir.



203 La Chine orientale (suite) p. 20

Les Années 50-60 sont capitales pour le développement de l'Abstraction Lyrique. L'Abstraction Constructiviste marquant davantage l'avant guerre : le mouvement est général. Il atteint les États-Unis et désormais les expériences sont parallèles des deux côtés de l'Atlantique.

Si l'on considère que la période gestuelle ou calligraphique de Paul Ackerman se développe entre 1953 et 1959, on peut le considérer comme l'un des précurseurs de cet art. La fameuse toile « Calligraphie » de Mark Tobey — le chef de l'École du Pacifique — date de 1959. Même recherche d'un espace silencieux, mais en mouvement, même recherche d'une calligraphie picturale. Tobey a été probablement frappé pour toujours par la calligraphie orientale lors d'un séjour à Shanghai en 1934. Mais c'est beaucoup plus tard qu'il cherchera l'équivalent pictural. Comme Ackerman, il va tenter d'en pénétrer les rythmes, les pauses, la capacité de faire surgir un espace. Plus que des procédés la Chine leur a donné une éthique picturale. Cette découverte de la peinture chinoise, du pinceau oriental leur a ouvert des horizons nouveaux, fait découvrir les valeurs les plus cachées, apprécier les qualités de lumière et de masse — et surtout ce qui a été essentiel pour eux le dynamisme de la ligne.

C'est encore dans la calligraphie japonaise que Franz Kline puise ses sources. Si les Occidentaux — et en particulier Paul Ackerman — portent plus d'attention à la calligraphie



151 Ackerman 01 (suite) p. 20

japonaise, sa signification sémantique ne leur importe guère, mais bien plutôt l'appréciation picturale qu'elle éveille en nous, en nous introduisant dans un espace qui resterait inintelligible sans notre expérience du signe occidental qui n'est pas calligraphique. Autre exemple analogue la forme — signe que le peintre Capogrossi répète dans ses toiles.

Dans les Années 50, le signe va devenir autonome. Il a la même importance que les zones de couleurs auxquelles il se substitue. Il est essentiel.

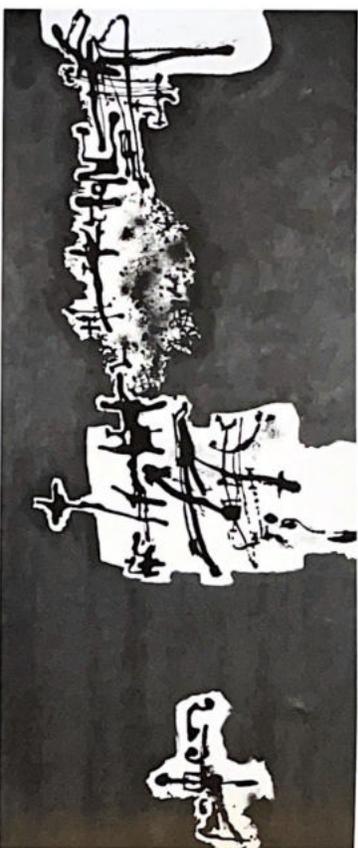
Il ne faut pas perdre de vue que les principales œuvres de Robert Motherwell, comme « L'Élégie pour la République Espagnole » date effectivement de 1954 et celles de Franz Kline, comme « Initiale » ou « New York Wall », s'échelonnent de 1959 à 1960. C'est dire que les mêmes impulsions se sont développées des deux côtés de l'Atlantique. La ligne noire sur le papier ou la toile blanche se révèle véritablement comme un élément ordonnateur de force. Elle signifie le pouvoir unique de la main imposant le signe sur la toile.

Il est vrai que le mouvement s'affirme européen. Willi Baumeister, l'un des peintres abstraits les plus importants d'Allemagne fait appel également aux signes pour parvenir à des résultats d'une déconcertante nouveauté. Les dernières années, de 1953 à 1955 sont parmi les plus importantes en recherches et en découvertes comme pour Paul Ackerman. L'un des sommets de sa carrière est atteint avec sa fameuse série des « Chinois ». Si les signes pouvaient parler on aurait là un poème.

Il est curieux d'ailleurs de voir le parallélisme de la démarche des deux peintres — les « Lunen-Welten » de Willi Baumeister peintes entre 1950 et 1955 sont très proches des lignes

« Le royaume de l'imagination est si vaste et si profond qu'il recrée à ses explorations des amprimes et des découvertes toujours nouvelles. L'artiste en peignant ses traits les plus secrets et en entrant ainsi en contact avec les réalités supérieures, vit cette expérience d'une manière privilégiée... L'idéal est que poète et culteur, créateur et réflexeur soient liés par une obsession interne si étendue qu'elle contribue à la fois, présence et message. En parlant, on imagine alors une cosmographe nouvelle, différente de celle, généralement admise jusqu'ici, transposée à la manière de tout du plus grand nombre et décidée à affronter des problèmes encore nouveaux, de relation avec le monde pour lesquels il convient de trouver des moyens d'expression appropriés. »

Umbro APOLLONIO



223 - Tapis (voir p. 33)

dérivées des roseaux de Paul Ackerman. A la même époque la série des « Safer » peintes entre 1943 et 1955 ou des « Montaru » et des « Aru » entre 1953 et 1955 rappellent certaines compositions de Paul Ackerman comme « Tournants et Artiste ». L'air du temps favorise certainement des recherches semblables. La série des « Blauxo » de 1955 auraient pu être peintes par Ackerman (« Le Personnage à la cible). De même, la série de « Belleite Halden » de 1947-1955 aurait pu être l'œuvre de Paul Ackerman (« La lumière jaune »).

N'oublions pas non plus, qu'au même moment, Julius Bissier pratique un style purement calligraphique reposant sur l'emploi de quelques signes en noir et blanc. Nourrie tour à tour par le taoïsme et le bouddhisme zen, l'œuvre de Bissier demeure fidèle à travers ses phases à une volonté de donner aux formes abstraites la plus grande charge poétique possible.

L'œuvre de Théodore Wesner l'une des figures les plus actives et l'une des plus pures aussi de la peinture abstraite en Allemagne depuis 1945 est aussi souvent très proche d'Ackerman.

L'air du temps a certainement joué dans la simultanéité des recherches au-delà du Rhin et de l'Atlantique, mais aussi l'amitié. C'est ainsi que les échanges entre Paul Ackerman et Karl Otto Götz, l'un des chefs de file de l'Abstraction en Allemagne ont indéniablement influé sur la peinture de signes et de thèmes à variation de cet artiste, déjà très influencé par Willi Baumeister. Les improvisations calligraphiques de Götz, souvent monochromes peuvent d'ailleurs rejoindre la souplesse et l'imprévu des créations de son ami.

« L'artiste n'est pas seulement celui qui crée quelques signes ou quelques formes sur des canivets, pour à l'usage restreint de quelques amateurs privilégiés ou de plusieurs dizaines de musées et fondations d'art internationalistes.
L'artiste est celui qui participe à toutes les manifestations de la vie et de la culture plus complètement qu'aucun être parce qu'il est tout. Être sensible plus grande. Pour un artiste digne de ce nom, il n'est pas de domaine si petit soit-il qu'il n'ait pas le droit mais le devoir d'embrasser »

(Georges MATTHIEU)

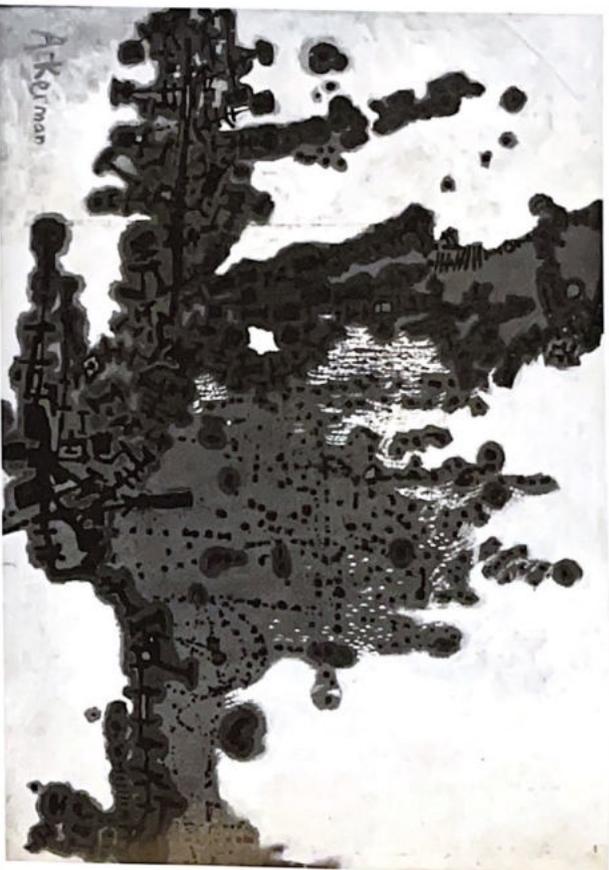


165 - Signature (voir p. 28)

Le peintre américain Don Fink participe à des expositions à Paris en 1953 et 1954 et revient dans la capitale en 1955, pour achever ses calligraphies composées de fines lignes noires coulées à la manière de Pollock sur des fonds de facture monochrome.

L'air de Paris étant, il est vrai, propice à ces démarches, La tendance incarnée par des peintres jeunes encore — la plupart étaient nés entre 1900 et 1914 — s'étaient manifestée par des expositions de groupe à Paris sous l'occupation allemande qui leur avait conféré l'aureole de la « résistance » aux impératifs esthétiques de l'Allemagne nazie. Au lendemain de la Libération, les protagonistes de l'Abstraction Lyrique et de l'Informel étaient encore des inconnus et ne peuvent se réclamer d'ancêtres dans les Années Trente comme les tenants de l'Abstraction Géométrique. Mais ces débutants ne tardent pas à attirer l'attention et à bénéficier parfois de patronages illustres.

Quelques Galeries encore peu connues du grand public imposent une peinture jugée par beaucoup comme trop peu commerciale. Collette Allendy expose Wols, Stahly, Mathieu, Tapis, Bryen, Lyda Conti, Hartung et Schneider. Raymond Cruzet fait connaître Ackerman, Chartronne et Condoy. Des critiques d'art comme Charles Estime et Michel Tapié vont faire accélérer à la notoriété le nouveau mouvement et ses pionniers. Michel Scaphor bâtit pierre par pierre l'édifice de la peinture abstraite. L'Art Abstrait acquiert ainsi droit de cité. De 84 participants à ses débuts, le Salon des Réalités Nouvelles passe en 1948 à 400 envois, émanant de seize pays différents. C'est dire l'Universalité du langage abstrait.



166. *Etalonné* (voir p. 26)

Avec toutefois une différence et d'importance.

Aux Etats-Unis, l'Abstraction a très vite un public. La Société américaine prend conscience dès 1950 de l'importance des peintres de New York, de la « New York School » dont le style domine ces années. On qualifie ce mouvement d'« Expressionnisme Abstrait ».

Les peintres de New York sont diffusés à l'Etranger et exercent un rôle international, surtout à partir de 1957.

Tobey est Grand Prix de la Biennale de Venise en 1958.

Un climat de collaboration unique et d'échange entre les artistes caractérise la vie artistique aux Etats-Unis. Le public et les milieux officiels (notamment les grands musées) reconnaissent l'existence de la New York School, en coïncidence avec le sentiment de l'importance prise par les Etats-Unis dans le Monde.

C'est dans cette perspective qu'il faut particulièrement remarquer l'importance de l'initiative prise en France par la Société des Amis du Musée d'Art Moderne en organisant une rétrospective de l'œuvre, principalement abstraite, de Paul Ackerman au Musée Galliera.

R.L.

« L'homme auquel le sentiment de mystère n'est pas familier, qui a perdu la faculté de s'émerveiller, de s'ébahir dans le respect, est comme un homme mort. »

Albert EINSTEIN



216. *Jau de Samouali* (voir p. 32)

« Les poètes sont singulièrement attentifs à des phénomènes le plus souvent ignorés ou négligés. »

J.-F. CHABRUN



170. *Baouille de oup* (voir p. 26)

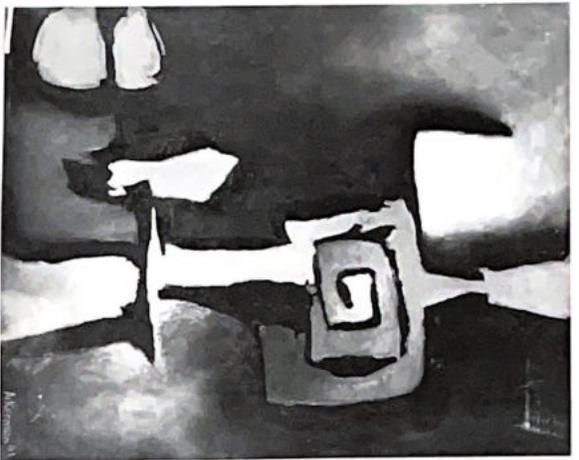
83. LE TOTEM. Monotype. 37x60
 84. HILOTS EN MER DE CHINE. Neuf eaux fortes. 44x54.
 85. ECRITURE JAPONAISE. Trois lithographies. 32x25 et 50x50
 86. CALLIGRAMMES. Dessin à la plume, signé en bas à droite. 26x36.
 87. GRILLAGES A CONTRE-JOUR. Dessin à l'encre de chine sur papier. 50x63.
 88. DEUX PETITS PERSONNAGES AU BORD DU GOUFFRE. Dessin à l'encre de chine. 47x74.
 89. LA MACHINE À REVER. Dessin à l'encre de chine. 47x62.
 90. LA MELIORITE. Dessin à l'encre de chine. 68x96.
 91. CIEL D'ORAGE. Dessin à l'encre de chine. 68x96.
 92. HIEROGLYPHES INDIENS. Dessin à l'encre de chine et au lavis. 50x65.
 93. LES QUATRE SAISONS. Quatre dessins à l'encre de chine. 37x28.
 94. ENTRE TERRE ET EAU. Aquarelle. 31x65.
 95. LE PHARE. Aquarelle, signé en bas au centre. 46x65.
 96. CE HERRISSON. Aquarelle, signé en bas à droite. 50x65.
 97. LE PAON. Aquarelle, signé en bas à droite. 50x65.
 98. CIEL D'ORAGE. Aquarelle. 50x65.
 99. CONSTRUCTION JAPONAISE. Aquarelle. 50x65.
 100. LA LECTURE. Aquarelle. 50x65.
 101. ABSTRACTION JAPONAISE. Aquarelle. 50x65.
 102. LE MOBILE JAPONAIS. Aquarelle, signé en bas au centre. 50x65.
 103. LA PIROGUE. Aquarelle. 50x65.
 104. LE PRE. Aquarelle, signé en bas au centre. 50x65.
 105. NANKIN. Aquarelle, signé en bas à droite. 50x65.
 106. LES CHAISES. Aquarelle, signé en bas à droite. 50x65.
 107. LE CALVAIRE. Aquarelle. 50x65.
 108. L'ECHEFAUDAGE. Aquarelle et collage, signé. 50x65.
 109. ARABESQUES. Aquarelle, signé en bas à droite. 50x65.
 110. UNE HEURE DE LA NUIT. Aquarelle. 50x65.
 111. LES GEMEAUX. Aquarelles, signées en bas à droite. 50x65.
 112. RELETS MATINAUX. Gouache, signée en bas à droite. 15x65.



229. *Couleur de feu* (voir p. 23)

113. FEU D'ARTIFICE. Gouache. 50x65.
 114. L'ORAGE. Gouache. 50x65.
 115. LA RANDONNEE. Gouache et huile. 50x65.
 116. L'USINE. Gouache. 30x65.
 117. LA CHARRUE. Gouache. 50x65.
 118. DANS LA RUE. Gouache, signé en bas à droite. 50x65.
 119. LA CITERNE. Gouache, signé à gauche. 50x65.
 120. RELETS CREPUSCULAIRES. Gouache. 44x60.
 121. L'ERE SECONDAIRE. Gouache. 53x75.
 122. LE SCENE DU DESTIN. Gouache. 50x65.
 123. LE MIRADO. Gouache, signé en bas à gauche, daté 61-82. 50x65.
 124. TOURBILLON NIPPON. Gouache. 30x65.
 125. ENCRE ET NEIGE. Gouache. 50x65.
 126. PARAVENT JAPONAIS. Gouache. 50x65.
 127. CARREFOUR. Gouache. 50x65.
 128. LA TROÏKA. Gouache. 65x50.
 129. LA CHAUVÉ-SOURIS. Gouache, signée en bas à droite. 65x50.
 130. LE TRAIN. Gouache. 65x50.
 131. L'ERE INDUSTRIELLE. Gouache. 65x50.
 132. L'ARRIVEE DE LA NUIT. Gouache. 67x35.
 133. LE CHALUTIER. Gouache sur papier. 50x65.
 134. BOISSONS JAPONAIS. Deux gouaches. 50x65 et 40x46.
 135. ANIMAUX. Deux gouaches. 50x52 et 65x43.
 136. PETIT PAYSAGE MAGALNAIRE. Huile sur papier. 26x34.
 137. CLARTE. Huile sur toile. 30x60.
 138. AURORE BOREALE. Huile sur toile. 38x35.
 139. FEU DE NOIR ET BLANC. Huile sur papier, signée au dos. 49x63.
 140. ARBRE MORT. Huile sur papier. 50x64.
 141. RELET DE LUNE ROSE. Huile sur papier. 50x64.
 142. BRUPTION D'UNE TACHE BLANCHE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 59x62.
 143. EFFET DE LUMIERE JAUNE. Huile sur toile. 54x65.
 144. PERSONNAGE AU JABOT BLANC. Huile sur toile, signée en bas à droite. 65x54.

Et il dit
" Fourniez le dos à la
lampe "



248. Tenez le dos à la lampe (voir p. 42)

145. L'HOMME OISEAU. Huile sur papier, 56x43.
146. LIBELLULE. Huile sur isorel, 60x76.
147. LE POUSSE-POUSSE. Huile sur toile, signée au dos, 65x82.
148. CALLIGRAMME ROUX. Huile sur toile, 65x93.
149. ETANG. Huile sur toile, signée en bas à droite, 65x89.
150. FEU D'ARTIFICE. Huile sur toile, 80x80.
151. LA FLEUR DES MARECAUX. Huile sur toile, 81x100.
152. MUSIQUE CELESTE. Huile sur toile, 83x126.
153. ACKERMAN 60. Huile sur toile signée en bas à droite, 89x50. (Voir reproduction en page 21.)
154. LA MORT D'UN GLADIATEUR DANS L'ARENE. Huile sur papier, signée sur cadre, 63x46.
155. LE PAYS DU SOLEIL LEVANT. Huile sur toile, 100x73.
156. NATURE-MORTE ORANGE. Huile sur toile, 82x65.
157. L'HOMME EN HABIT ROUGE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 60-62, 82x102.
158. RENCONTRE ASTRALE. Huile sur toile, signée en bas à droite, 92x73.
159. PENSURE SUR NATTE. Huile sur natte, 90x91.
160. CONSTELLATIONS. Huile sur toile, signée en bas à droite, 73x92.
161. GALERIE SOUTERRAINE. Huile sur toile, 82x101.
162. LES ONDES. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 57, 88x130.
163. ECRIURE NOIRE SUR OCRE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 58, 89x130.
164. L'ASTRONAUTIQUE. Huile sur toile, 89x130.
165. SOULETE. Huile sur toile, signée en bas à droite, 67x130. (Voir reproduction en page 23.)
166. ECATEMENT. Huile sur toile, 93x133. (Voir reproduction en page 24.)
167. L'ALUNE BRUNE. Huile sur toile, signée en bas à droite, 90x130.
168. L'ALUNE JAUNE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 57, 97x147. (Voir reproduction en couleur en page 29.)
169. CALLIGRAPHIE ORIENTALE. Huile sur toile, 99x162.
170. BATAILLE DE COQS. Huile sur toile, signée en bas à gauche, daté 57, 89x146. (Voir reproduction en page 26.)
171. LA VE VOI CANIQUE. Huile sur toile, 89x190.
172. NOIR ET BEU. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 60-61, 100x100.
173. GRAFFITI NOIR SUR ROSE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 61, 100x100.
174. L'ANE DU GRECO EN VISITE A TOLEDE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 60 au dos, 116x81.
28

" D'abord... me vient le désir d'une certaine table, d'une certaine couleur ou d'un trait. Ce que j'aime, c'est agir sur la toile. Les premiers signes plastiques en entraînent d'autres. Les couleurs mènent à des graphismes, lesquels à leur tour suggèrent des tables dont le rôle enfin peut être, compte tenu de leur expression propre, aussi bien d'accompagner, de contrebalancer que de stabiliser... Le travail, en se poursuivant, met face la main de plus en plus et le choix se restreint... Il faut laisser mûrir son profil, le pousser au maximum, se concentrer sur l'excentrifuge... et pointer à l'épave de concourir à l'exécution le caractère précis, direct, spontané qui est également celui de l'improvisation "

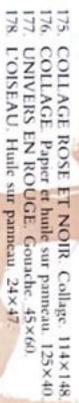
HANS HARTUNG

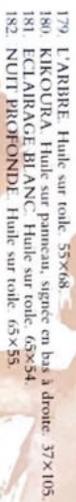


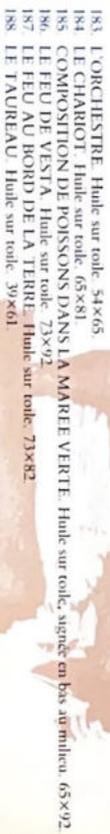
168. L'anneur jaune (voir p. 28)

Si on voulait bien regarder certains tableaux, ils abstraits on verrait aussi autre chose que la forme, on verrait toujours le " ou allou-nous ? " de Canguin. Cette interrogation ou cette tentative d'approche de la question, peut être assortie de mille représentations différentes, qu'importe la question est toujours là, cache derrière toutes les effusions plus ou moins ludiques.

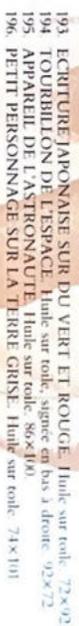
ACKERMAN

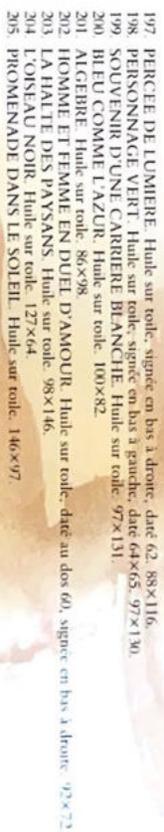
- 
175. COLLAGE ROSE ET NOIR. Collage. 114x148.
176. COLLAGE. Papier et huile sur panneau. 125x40.
177. UNIVERS EN ROUGE. Gouache. 45x60.
178. L'OISEAU. Huile sur panneau. 24x47.

- 
179. L'ARBRE. Huile sur toile. 55x68.
180. KIKOUKA. Huile sur panneau, signée en bas à droite. 37x105.
181. ECLAIRAGE BLANC. Huile sur toile. 65x54.
182. NUIT PROFONDE. Huile sur toile. 65x55.

- 
183. L'ORCHESTRE. Huile sur toile. 54x65.
184. LE CHARLOT. Huile sur toile. 65x81.
185. COMPOSITION DE POISSONS DANS LA MER VERT. Huile sur toile, signée en bas à droite. 65x92.
186. LE FEU DE VESTA. Huile sur toile. 73x92.
187. LE FEU AU BORD DE LA TERRE. Huile sur toile. 73x82.
188. LE TAUREAU. Huile sur toile. 39x61.

- 
189. LE SPHINX DANS LE DESERT. Huile sur toile, signée en bas à droite. 50x66.
190. LE PASSAGE DU STYX. Huile sur toile. 61x48.
191. LE HERRISSON BLANC. Huile sur toile, signée en bas à droite. 73x93.
192. LA VAGUE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 61x82.

- 
193. ECRITURE JAPONAISE SUR DU VERT ET ROUGE. Huile sur toile. 72x92.
194. TOURBILLON DE L'ESPACE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 92x72.
195. APPAREIL DE L'ASTRONAUTIE. Huile sur toile. 86x100.
196. PETIT PERSONNAGE SUR LA TERRE GRISE. Huile sur toile. 74x101.

- 
197. PERCEE DE LUMIERE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 62. 88x116.
198. PERSONNAGE VERT. Huile sur toile, signée en bas à gauche, daté 64x65. 97x130.
199. SOUVENIR D'UNE CARRIERE BLANCHE. Huile sur toile. 97x131.
200. BI EU COMME L'AZUR. Huile sur toile. 100x82.
201. ALCEBRE. Huile sur toile. 86x98.
202. HOMME ET FEMME EN DUEL D'AMOUR. Huile sur toile, daté au dos 60, signée en bas à droite. 92x72.
203. LA HALTE DES PAYSANS. Huile sur toile. 98x146.
204. L'OISEAU NOIR. Huile sur toile. 127x64.
205. PROMENADE DANS LE SOLEIL. Huile sur toile. 146x97.

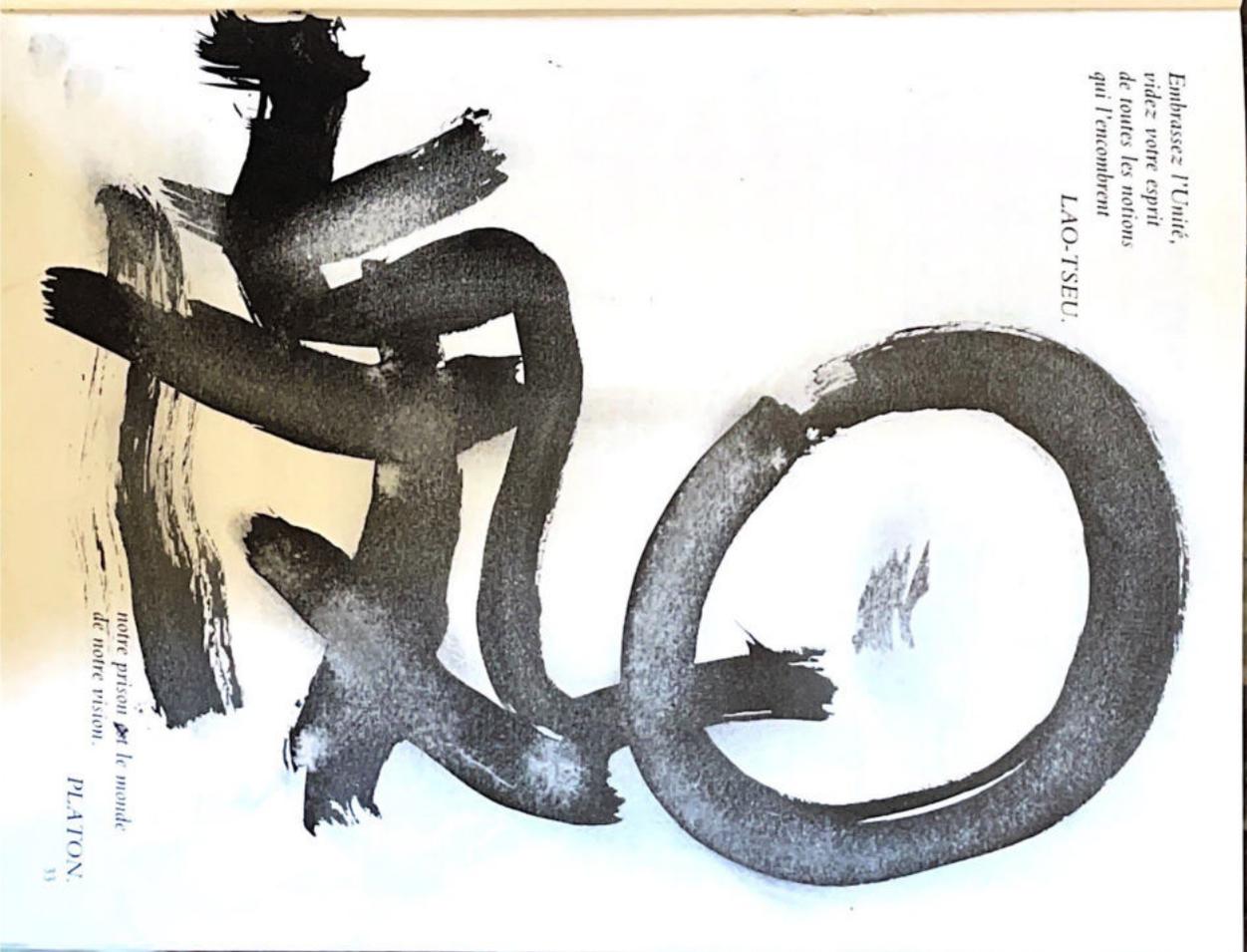
- 206. LA PETITE LANTERNE. Huile sur toile. 116x29.
- 207. LE VIOLONCELLE. Huile sur toile. 96x162.
- 208. LES ARTS MARTIAUX. Huile sur toile. 97x131.
- 209. LE BONZE JAPONAIS. Huile sur toile, signée en bas au centre, daté 57. 97x131.
- 210. LE PONT DE LA RIVIERE. KWAI. Huile sur toile, signée en bas à droite. 97x131.
- 211. SUR LES SONNETS THIBETAINS. Huile sur toile. 130x196.

- 212. MER DE CHINE. Huile sur toile. 130x196.
- 213. LA CHINE EBERNELLE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 131x165. (Voir reproduction en page 20.)
- 214. LE PARAVENT JAPONAIS. Huile sur toile. 145x89.
- 215. CONVERSATION AU JARDIN. Huile sur toile. 145x97.
- 216. JEUX DE SAMOURAI. Huile sur toile. 146x89. (Voir reproduction en couleurs en page 25.)
- 217. LUNE AU JAPON. Huile sur toile. 154x112.

- 218. CONCERTO POUR FLUTE DE VIVALDI. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 165x132.
- 219. STAR DUST. Huile sur toile. 132x159. (Voir reproduction en page 18.)
- 220. TOURMENTS D'ARTISTE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 159x132. (Voir reproduction en couleurs en page 10.)
- 221. ROSE ET GRIS. Huile sur toile. 191x62.
- 222. ILOTS JAPONAIS. Huile sur toile. 91x205.
- 223. TOKYO. Huile sur toile, signée en bas à droite. 91x205. (Voir reproduction en page 22.)

- 224. VUS D'UNE NAVETTE. Huile sur toile. 91x205.
- 225. VAINSEAU SPATIAL. Huile sur toile. 112x160.
- 226. L'ETANG NOIR. Huile sur toile, signée en bas à droite. 114x195.
- 227. ECRITURE JAPONAISE. Huile sur toile. 128x112.
- 228. POISSON JAPONAIS. Huile sur toile. 130x89.
- 229. COULEE DE FEU. Huile sur toile. 97x145. (Voir reproduction en page 27.)
- 230. LE SOLEIL VOILE PAR UN NUAGE. Huile sur toile. 146x97.
- 231. HORIZON VIOLET. Huile sur toile. 146x97.
- 232. PERSONNAGE AU CHEVALET. Huile sur toile. 97x162. (Voir reproduction en page 19.)

- 233. ABSTRAIT SUR FOND BLANC. Huile sur toile, signée en bas à droite. 90x116.
- 234. NAGASAKI. Huile sur toile. 200x121.
- 235. SYMPHONIE PATRIOTIQUE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 58. 130x162.
- 236. LES HERBES FOLLES. Huile sur toile, signée en bas à droite. 115x148. (Voir reproduction en couleurs en page 37.)
- 237. LA ROUE DANS LE SOLEIL. Huile sur toile, signée en bas à droite. 100x81.



Embrassez l'Unité,
 ridez votre esprit
 de toutes les notions
 qui l'encombrent
 LAO-TSEU.

notre prison est le monde
 de notre vision.
 PLATON.

AN ART OF THE MOTION FROM

Paul Akerman does not wait long to fall into abstraction in the mid-fifties.

One should not fail to notice that the figurative painters who then become abstract are the most numerous amongst this new wave. The pioneers of Abstraction, Kandinsky, Malevich, Robert Delaunay, Mondrian or Kupka have all started off by being figurative and it is not until they had worn down the resources of Figuration that they turned to create this revolutionary movement, neglecting the object, for the past twenty centuries, the source of inspiration. Kandinsky painted figuratively from 1896 to 1910 but as early as 1896, faced with Mondry's « *Monde de jour* », then exhibited in Moscow: he asked himself: « Is not the painter allowed to go further, into an abandon Nature and the Object? ». He was to make this step some 14 years later, when he discovers in his studio one of his paintings upside down.

As he saw it, liberated from any background, this picture seemed to him much more significant.

The fifties are undoubtedly a landmark in the history of painting, as they are in Paul Akerman's life. Here, then forty-five years old, a time for questions as the second half of life waits ahead.

This period of life is often essential for great artists. It is in 1910 at forty-four years old that Kandinsky paints his first abstract watercolor after many hesitations, and at the end of long researches.

When he was thirty-eight years old Mondrian, after some fifteen years dedicated to Naturalism starts off with

Abstraction. The second wave of Abstraction, which comes after 1945 includes Paul Akerman and a great number of painters who had been distinguished in Figurative Art between the wars. Bissière is around sixty when he approaches Abstract painting. Esterle is forty-three, Hossainian forty-nine and Schneider forty-eight when they respectively do so.

Gerard Schneider admits: « I have been through all experiences of styles in these last eighty years, since Impressionism. I wanted to experience the formal character and the expression of each of these styles in full objectivity and conscience. And this, in order to reach as much as I could a total pictorial culture. What has been so beautifully created, one should not try to do again. At each period, one faces the unknown, the need to go further in the way of a new creativity which we inherited from a new contribution to Art. After having tried by myself if any other possible step ahead could be made within Figuration, the only possible way for me was Abstraction ».

Paul Akerman draws the same conclusions and from then on, his Art « of the motion » will be achieved.

The fifties and the sixties are basic for the development of Lyrical Abstraction. Constructivist Abstraction being more significant for the pre-war period.

This trend is general, it can be observed in the United States and the same experiences can be seen on both sides of the Atlantic.

If one points out that Paul Akerman developed this « gesture » or calligraphic period between 1953 and 1959, he can hence be regarded as one of the forerunners of this Art. Mark Tobey — the leader of the pacific school — dates his famous painting « Calligraphy » from 1959 — same research for a silent space, but still in motion, same approach for a pictorial calligraphy. Tobey, while staying in Shanghai in 1934, had been deeply influenced by Oriental diagrams, but he will not attempt to express this feeling pictorially until much later. As Akerman does, he tries to assimilate their rhythms, their ability of creating space.

China provided them with a pictorial Ethic more than with a mere technique. The discovery of Chinese painting and of the Oriental stroke made them aware of new horizons and above all helped them to appreciate the qualities of light and mass and the Dynamic of the line.

It is also in Japanese calligraphy that Franz Kline finds a source of inspiration. If western artists like Akerman pay attention to Japanese calligraphy, its semantic meaning has less importance to their eyes than the pictorial impression it produces on us by introducing us in a space that would remain unexplained without our experience of the sign — although the western sign is not calligraphic. Another example is the shape or sign repeated by Capogrossi on his pictures.

In the fifties, the sign will become Autonomy. It has the same importance than the colours to which he is a substitute. It is essential.

One should keep in mind that Robert Motherwell's main pieces such as « the Elegy for the Spanish Republic » dates from 1954 and Franz Kline's such as « Initial » or « New York Hall » from 1959 to 1960. The same impulses

CALLIGRAPHY TO IDEOGRAMS

developed therefore on both sides of the Atlantic. The black line on white paper or canvas reveals itself like the element around which power/ordinates itself. The black line means this unique might of the hand imposing the sign to the canvas.

The concept, this movement is markedly European. With Banneister, one of the main German abstract painters, makes also use of signs to reach surprisingly new results. As with Akerman, the last years, from 1953 to 1955, are the most significant ones. One of the peaks of his career was reached with the famous « Chinese » series. If only signs could speak, those would tell a piece of poetry.

Incidentally it is surprising to note the similarity of the approach of both artists. With Banneister's Lucien Werlen painted between 1950 and 1955 are very close to Paul Akerman's lines of the so-called « Birds » periods. At the same time the « Safer » series dating from between 1943 and 1955 or the « Mountain » or « Au » series between 1953 and 1955 remind one of slight compositions as « Tournants d'artiste » in Akerman's work. The Spirit of the Age has contributed to the likelihood of the steps which have been undertaken. The « Bixasso » series in 1955 could have been painted by Akerman, similarly the « Belette Halden » series.

Let's not forget that at the same time Julius Bissière was working in a purely calligraphic style based on a few black and white signs, inspired successively by Taoism and Zen Buddhism. Bissière remains faithful to his desire to give to the abstract shape the greatest poetical meaning as possible.

Theodore Werner, one of the most active but also one of the purest Abstract painter since 1945, is also very close in spirit with Akerman.

The Spirit of the Age has played in the similarity of approaches with Germany and the States, and so has Friendship. The contacts between Karl Otto Götz, one of the leaders of German abstraction, and Paul Akerman, have undoubtedly influenced the themes of the latter, already influenced by Banneister. Götz's calligraphic improvisations, often monochromatic, can be related to the suppleness and the imagination of Akerman's creations.

The American painter takes part in exhibitions in Paris in 1945-1954 and comes back in 1955 to achieve the calligraphic make-out of their black lines poured on monochrome backgrounds, in Pollock's way.

The Parisian atmosphere was, to tell the truth, favorable to these steps. The grand, permeated by relatively young painters — born between 1900 and 1914 — had expressed itself by exhibitions in Paris during the German occupation. This was to give them the « Auro » of the Resistance to the Aesthetic standards of Nazi Germany. After the Liberation, the followers of Lyrical Abstraction were still unknown and could not claim any « forerunners » in the American circles, unlike the followers of Geometric Abstraction. But those beginners were soon to obtain interest and support. A few galleries, still ignored by the greater public, pushed forward a type of painting, criticized by many as not being commercial enough. Colette Allendy holds exhibitions with Wols, Sadiy, Malheur, Tapies, Bryon, Lydia Corin, Harring and Schneider. Raymond Cruzet does the same with Akerman, Charbonnet and Candy. Art critics such as Charles Estienne or Michel Tappé will bring acknowledgment to the new movement and its pioneers. Michel Saphorin builds up gradually the Temple of Abstraction. Having started with 84 participants, the Salon des Realités Nouvelles attracts in 1948, 400 exhibitors, from sixteen different countries, which speaks for the Universality of the Abstract language. But with a basic difference.

In the States, Abstraction builds up very quickly its own public. The American Society realizes as early as 1950 the importance of the « New York school » whose style dominates the period, and who has been called « Expressionist Abstract ».

The New York Artists are famous abroad and play an international part, especially from 1957 onwards. Tobey obtains the Grand Prix at the Biennale of Venice in 1958.

A spirit of cooperation and exchange of views characterizes the artistic life in the States. The great public and the official world (including the great museums) realize the importance of the New York School, coinciding with the following of the importance of the place occupied by the United States in the world.

Considering this situation one should notice the importance of the initiative taken in France by the « Société des Amis du Musée d'Art Moderne » who organized a Retrospective of the — mainly abstract — work of Akerman at the Musée Galliera.

Les œuvres du peintre Paul Ackerman peuvent surprendre le non initié pour que la peinture se partage en deux grandes branches bien définies. Les figurant et les abstraits : Picasso avant et après.

Or, il n'est ni l'un ni l'autre. Dans quelle catégorie le situer ?

Il peut surprendre parce qu'il fait le contraire des peintres à succès, condamnés à se figer dans un style facilement identifiable, comme toutes nos vedettes actuelles, que ce soit Bernard Buffet, Mabeau, Soulages, Carrou, ou Vasarely.

Lui, Paul Ackerman se renouvelle sans cesse - quand il a fini une œuvre d'inspiration, il passe à une autre, entièrement différente, de sorte que son œuvre se présente plutôt comme une solide chaîne aux larges maillons qui sont à la fois indépendants et liés intimement aux autres.

Il surprend enfin celui qui découvre l'importance de son œuvre (800 toiles, des milliers de remarquables dessins), par son peu de renommée.

La ans, il y a une explication... Paul Ackerman fait confiance au temps pour son rendez-vous avec la célébrité.

Le véritable sens d'une vie n'est perceptible, dit-il, que longtemps après son passage. Or le temps sera éternel pour mon travail et lui donnera cette valeur indépendante que « sensible » une œuvre pour les générations à venir, et, dans ce cas, j'aurai été un vivant, ou le temps élargira ce que j'ai fait et, dans ce cas, je n'aurai été qu'un peu de poussière ».

Pour Ackerman, ce pari prend parfois l'allure d'un défi. C'est ainsi qu'il ne signe pas ses toiles.

C'est ainsi qu'il refuse de se laisser aller à paraître en pages publicitaires qui permettraient de consacrer de nos jours les grands artistes.

Cela lui confère une grande sérénité. Une sérénité dont il ne se départit jamais, faite d'une nonchalance tout-à-fait trompeuse.

Quand on visite les ateliers où s'empilent les toiles et s'entassent dessins, croquis et gouaches, on reste confondu de l'activité de Paul Ackerman qui, pourtant, a toujours l'air de ne rien faire.

« J'ai un secret, dit-il. Il est simple : je ne lève le pied. Une journée commencée à 9 h ou 10 h est une journée morte. C'est le matin que l'on travaille et le bon. D'ailleurs ce qui importe, ce n'est pas la durée, c'est l'intensité du travail. J'ai souvent l'air de ne rien faire, c'est vrai, mais je pense à chaque instant aux toiles que je vais peindre et puis, à un certain moment, le dédicé se produit et je travaille très vite et de façon définitive, ce qui m'évite de revenir sur mes toiles ».

Ces « déliés » de la création ne sont pas aux yeux d'Ackerman l'inspiration, sorte d'ange blanc qui apparaît au peintre dans des moments privilégiés. Lui utilise des « trucs » qui stimulent l'imagination et matérialisent ses pensées secrètes.

Par exemple, il chiffonne en bout de toiles, des papiers, projette des couleurs et les étend à nouveau. Apparaissent alors des paysages abstraits qui n'ont au départ aucun sens, mais qui géographiquement sont très beaux. Cette approche n'est pas sans raison inconnue : Ackerman qui vient de lire les récits de Brueghel traversant les Alpes pour se rendre en Italie découvre brusquement la motivation secrète. Toute l'énergie prend sa structure, 50 grands toiles, des dizaines de dessins ou se profile même la fantomatique silhouette de Brueghel.

Avant d'abandonner ce procédé, Ackerman froisse de la même façon des feuilles de plomb et surprennent alors, sous ses doigts, des sculptures étranges, qui, reproduites en bronze et portées à l'échelle monumentale, domineront des œuvres d'un soulèvement égale.

Tout au long de sa carrière, Paul Ackerman a utilisé tantôt des papiers enduits de cre dont Bonnard qui fut son maître favori : « Il y a là un procédé qui m'a paru tout-à-fait nouveau. Vous en avez d'ailleurs tiré un très bon parti », des jeux de glace, des photos, couleurs qui il grante et enduit ensuite d'ocre de Chine, des vieux journaux dont il recouvre toutes les parties imprimées, ce qui le mène à la découverte d'un univers fantastique.

Parfois, il dessine sans regarder ce qu'il fait. Ou il prie sur le papier des tâches de couleurs d'où part l'aventure dont il ne sait ou elle le mènera, sinon, bien souvent, à une très belle composition.

« Je suis, avant tout, dit Ackerman, peintre de l'inconscient. Je cherche tout ce qui peut le libérer. Il m'arrive même de peindre mes rêves ».

Mais l'inconscient engendre souvent la prémonition, Ackerman quant à lui, l'a constaté souvent. Quoi d'autre que la prémonition l'aurait poussé à peindre et dessiner des univers concentrationnistes aux plus heureuses et folles amies de l'après-guerre, quand il n'était pas encore question d'Hitler ?

Ackerman raconte cette anecdote : il venait de peindre un clairifiant chemin creux. La toile terminée, sans que rien ne le justifie, aucune idée triste, aucun rappel de souvenir, aucune vision récente, il ajoute un corbillard suivi de deux silhouettes. Il range la toile et n'y pense plus.

Quelque temps après, son beau-père qui était en pleine santé, meurt subitement et Paul Ackerman, qui était recueilli dans sa chambre, assiste de sa fenêtre au départ du corbillard. D'arrière, deux fidèles silhouettes : sa femme et sa belle-mère. C'était très exactement le tableau. « Je l'ai toujours gardé », dit Ackerman.

De là à penser que les fantastiques visions de son esprit sur l'Agartha au Musée Galliera, sont aussi des prémonitions, le pas est vite franchi. Paul Ackerman croit aux songes volants, à d'autres mondes, à la prédiction de Joseph de Maistre qui annonce « événement immense dans l'ordre divin, vers lequel nous marchons avec une vitesse accélérée, qui doit frapper tous les observateurs ».

Chaque matin dit Ackerman en écoutant la radio, n'attend pas à entendre l'annonce de l'arrivée « d'être d'une autre planète » je suis que cela arrivera tôt ou tard, et j'aimerais tant vivre cela.

Durant deux longs mois, Ackerman s'est astreint à contre-coller sur bois des vieux journaux. (« Le Petit Dauphinois ») qui datent de la guerre. Il les avait retrouvés roulés dans son garage, en partie mangés par les rats. C'est sur ces journaux qu'il peignait d'abord l'occupation des paysages de Savoie ou il se cachait des Allemands. Il a retrouvé ses peintures, elles étaient encore d'une grande fraîcheur. Avec un recul de plus de 30 ans, elles perdurent une valeur si nouvelle qu'il jugea utile de les sauver. Il y a dans l'atelier de Paul Ackerman dans des quantités de rouleaux : des décors de théâtre, des maquettes pour des fresques, à côté de toiles simples si nombreuses qu'elles ne tiennent pas dans le hangar construit pour leur servir d'abri.

Albert PLECY.

L'ABSTRACTION LYRIQUE, FONDAMENT DE LA * RENAISSANCE * DE DELAUNAY

Après avoir balayé définitivement tout l'héritage grec-latin, l'abstraction lyrique propose un dépassement des moyens de connaissance classiques du monde. Il importe, avant de citer à l'Appel à l'abstraction, que nos excès se rendent compte du fait capital que toutes les lois de la spiritualité sont désormais inversées, et que nous vivons depuis dix-sept ans la plus grande révolution de tous les temps. C'est, on peut comprendre la beauté panique des meilleurs esprits devant l'effondrement de toutes les apparences sur lesquelles était encore fondé l'univers de la génération d'hier, mais au lieu de se crispier devant la dérive des incantations de son entendement, il est temps que l'homme s'ouvre à la nouvelle réalité. L'abstraction lyrique a son foi pour rendre réaliste la même humanité de vouloir réduire le cosmos à l'homme et de tenir à l'écart à l'être à partir de l'homme.

(Ce texte est extrait de la Revue Preuve, mai 1964.)

Georges MATHIEU



236. Les herbes folles (voir p. 32)

Le mot qui s'exprime n'est perçu que dans les prolongements qu'il peut donner aux signes.

ACKERMAN.

UNE CERTAINE LUMIERE INTERIEURE

A Paul Ackerman

Le promeneur au cœur de vent
Se cogne aux vitres de notre aube
Sainte lumière, tache de sang
La nuit ôte sa chaude robe.

Il faut le voir nouer les ombres
Et dénouer tous les mystères
Ici, d'ailleurs, où l'homme sombre
Dans le feu grégeois de la terre.

Le promeneur au regard noir
Jaune de chrome, Terre de Sieme,
Emmêle nos raisons dans les siennes
Et montre ce qu'on ne peut voir.



268. La communication (voir p. 44)

Mais qu'importe le feu, qu'importe le silence,

La nuit tombe et tout change et les cygnes
couchés
Se parent d'une armure enlevée à la pluie
Le jour pointe et tout change et dans la
nuit enfuit
Vos mains traacent un songe et dressent un
bâcher.

Et maintenant la soif, le brouillard et la
foudre,
Rois Mages d'un destin en forme d'écha-
faud
Qui délire et frissonne et n'a pas de défaut.
Mais l'amour a du fil et la mort ne peut
coudre.

Quel feu d'inquiétude osez-vous pétrir
Mélangé au goût de Dieu de la poussière ?
Chaque fleur de la nuit est une souricière
Où votre cœur de vent apprend à se
meurtrir.

Pour le cygne au miroir, l'espace recommence.

Carlos de Radzitzky



272. La pluie (voir p. 44)



365 L'homme et la bête (voir p. 44)

UNE RENCONTRE DU

Deux destins vont bientôt se rencontrer. Le peintre juif, né en Roumanie et le peintre judéo-berbère né en Algérie, l'étudiant en droit et l'étudiant en philosophie, le réfugié fuyant la persécution nazie et l'interné à Sainte-Anne échappant à la repression allemande. Ils évoluent tous deux, lorsqu'ils se consacrent à la peinture, de la Figuration à une Abstraction aux formes et aux rythmes répétitifs et significatifs. Ils se situent entre les deux poles de la plasticité et de la poésie.

Ces deux écorchés donnent naissance sur leurs toiles à des formes magiques traitées dans des tentes vives et à l'occasion veloutées, souvent cernées d'un large trait noir.

Malgré la structure équilibrée de leurs compositions, leurs œuvres laissent deviner la tension créatrice commune aux deux artistes. On peut faire appel à cet phrase de Sade pour définir leurs peintures : « On en dit que la nature ennuagée de ses ouvrages, fut prête à confondre tous ses éléments pour les contraindre à des formes nouvelles. »

40



363 Jeu quadrilatère (voir p. 44)

LANGAGE AU STYLE

Il y a une langue Ackerman, comme il y a une langue Atlan. Et cette langue suscite tout un monde étonnamment vivant bien que non représentatif.

Mais cette peinture qu'est-elle au juste ?

« Elle n'est pas abstraite au sens que l'on donnait alors au mot abstrait, plus ou moins synonyme de géométrie et qui, en tout cas, n'admettait aucune accompagnement avec la nature. Elle n'était pas figurative. Elle n'était pas non plus surréaliste ni expressionniste. Et pourtant elle tenait de toutes ces tendances.

Ce qui la rendait difficilement classable, ce qui dérouait le public, c'était justement qu'elle était à la fois abstraite et figurative, surréaliste et expressionniste » (Michel Rayon).

Des grands courants qui avaient bouleversé l'art du XX^e siècle: Expressionnisme, Art Abstrait, Surréalisme, ils en faisaient tous deux une prodigieuse synthèse. Ils les catalysaient et se les appropriaient.

Comment s'étonner des lors des deux grandes rétrospectives qui leur ont été consacrées au Musée Galliera pour Paul Ackerman en 1970 et au Musée d'Art Moderne pour Jean-Michel Atlan en 1963.

J.B.

41



260. Soudain la lumière (voir p. 44)

238. LE COMBAT. Dessin à l'encre de Chine. 25x14.
 239. LE CALME REVIENT. Huile sur toile. 48x53.
 240. LE PIRECHE DANS LE DESERT. Huile sur toile. 50x73.
 241. L'HOMME ET L'ENFANT. Huile sur toile. 64x54.
 242. POISSON. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 63. 54x65.
 243. ECLAIRAGE ROUGE. Huile sur toile. 59x72.
 244. VITRAIL. Huile sur toile. 59x73.
 245. LE RENOUVEAU. Huile sur toile, signée en bas à droite. 65x55.
 246. UNE LUMIERE. Huile sur toile. 64x80.
 247. RESEAU NOIR. Huile sur toile. 66x81.
 248. ET TOURNIEZ LE DOS A LA LUMIERE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 63. 73x60. (Voir reproduction en page 28.)
 249. LE PERSONNAGE AU TABLEAU. Huile sur toile, signée en bas à droite, signé 63. 73x60.
 250. SCARABEE. Huile sur toile. 73x60.
 251. ANIMAL ETRANGE. Huile sur toile. 73x60.
 252. LA NUIT DANS LE DESERT. Huile sur toile. 60x74.
 253. SUR LA ROUTE DE CHARTRES. Huile sur toile, signée en bas à droite. 76x60.
 254. LA BALANCE. Huile sur toile. 65x81.

42

Le clair-obscur est prudemment densifié et ensuite mesuré dans son étendue et ses limites.

P. Klee, Théorie de l'Art Moderne



266. La lueur (voir p. 44)

*La peinture comme toute création, me semble avoir comme source unique l'histoire propre de l'homme qui la crée, c'est-à-dire que le peintre sur la toile raconte une histoire, la sienne.
 Plus cette histoire est intime et profonde et plus l'œuvre est réussie. Elle touche d'autant plus le spectateur que le peintre lui-même touche ses propres profondeurs personnelles.*

ACKERMAN.



309. Personnage qui veut sortir des limbes.

255. LE NOYAU ROUGE. Huile sur toile. 65x81.
 256. PERSONNAGE SUR LE PONT DU NAVIRE. Huile sur toile. 81x65.
 257. SIGNAUX LUMINEUX. Huile sur toile. 74x93.
 258. UNE LUMIERE EN ANGLE. Huile sur toile. 80x65.
 259. CRUCHON. Huile sur toile. 92x73. (Voir reproduction en couleurs en page 47.)
 260. SOUDAIN LA LUMIERE. Huile sur toile. 92x73. (Voir reproduction en page 42.)
 261. LE CHIEN JAUNE. Huile sur toile. 73x91.
 262. LA CONVERSATION AVEC LE COQ. Huile sur toile. 73x92.
 263. JEUX QUADRICOLORES. Huile sur toile. 95x73. (Voir reproduction en page 41.)
 264. LE GONNACHER. Huile sur toile. 73x100. (Voir reproduction en page 41.)
 265. L'HOMME ET LA BÊTE. Huile sur toile. 81x100. (Voir reproduction en page 40.)
 266. LA LOCOMOTIVE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 64. 102x80. (Voir reproduction en couleurs en page 43.)
 267. LE MARCHEUR PENSANT. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 63. 82x102.
 268. LA COMMUNICATION. Huile sur toile. 120x60. (Voir reproduction en page 38.)
 269. PERSONNAGE QUI VEUT SORTIR DES LIMBES. Huile sur toile. 92x73.
 270. E.T. Huile sur toile. 116x80.
 271. L'ÉCRIVAIN. Huile sur toile. 116x89.
 272. LA JUSTICE. Huile sur toile. 120x60. (Voir reproduction en page 39.)

MEETING

Two destinies were to meet soon. The Jewish painter, born in Romania and the Berber — Jewish artist born in Algeria, the law student and the philosophy student, the refugee who fled away from Nazi persecution and the interned in Sainte-Anne psychiatric Hospital, escaping the German repression. They both go ahead when the dedicate themselves from Figuration to Abstraction, to meaningful and repeated rhythms and forms.

They both give birth on the canvases to magick shapes handled in bright and sometimes velvety colours, often underlined by a thick black stroke. Despite the balanced structure of their compositions, their Art lets one imagine the creative density which they have in common.

One can refer to these words by Sade to define their painting: « As if Nature, bored by its own work, had been prepared to blend all her elements in order to force them to take new forms. »

FROM LANGUAGE TO STYLE

There is an Akkerman language, as there is an Atlan language. And this language crookes a surprisingly alive world, although not representative.

But what is this painting made out of?
 It is not abstract, in the meaning of abstract, being more or less synonymous with geometrical, and with no connection with nature whatsoever. It is not figurative. It is neither surrealist nor expressionist. And yet it proceeds from all these tendencies.

« What makes it difficult to classify, what baffles the public, is the fact that it is all together abstract and figurative, surrealist and expressionist. » (Michel Regon)

Out of the great trends which revolutionarized XX^e century Art : Expressionism, Abstraction, Surrealism, both artists achieve a magical synthesis:

How could one wonder, that two great retropectives have been dedicated to them in 1970, at the Musée Galliera for Paul Akkerman, and in 1963 at the Musée d'Art Moderne for Jean-Michel Atlan ?

... C'est ce bruit funèbre et insensé mais doux au cœur jour du jour et de la nuit.
NIETZSCHE



364. *Le gondolier* (voir p. 44)

NAISSANCE D'UN MARCHÉ : A LA DECOUVERTE DE L'ART DES ANNEES 1950

Quelque chose vient de bouger dans le marécage de l'art moderne. Tout prouve qu'actuellement, les amateurs se trouvent attirés par l'art qui s'est exprimé et développé au cours des années 1950. Est-ce participation indirecte au retour toujours vertigineux de l'art au goût des générations précédentes ? Est-ce un effet du temps écoulé, de ce recul, de cette distanciation qui permet de réfléchir, d'apprécier ? Est-ce un effet de l'actualité, de ce qui est en train de se passer ? Est-ce un effet de la mode, de la collection ? Les ventes publiques en témoignent, comme on va le voir.

Et deux importantes galeries parisiennes ouvrent ces jours-ci des expositions majeures à la peinture d'herc : « Un art autre — un autre art » chez Artcurial, « American Efforts » à La Galerie, 1900-2000.

On dirait que l'heure vient de sonner, à toutes les horloges du monde occidental, d'établir une sorte de bilan du développement artistique et à une trentaine d'années. Ce climat de quête concernant le lendemain de guerre était déjà recréé par l'exposition « Paris-Paris 1937-1957 » au Centre Pompidou de mai à novembre 1981. Une période riche en expérimentations ou se confrontent, se heurtent ou s'embrassent les diverses formes de l'abstraction sous une triple impulsion : les articles de la revue « Art d'aujourd'hui », le Salon annuel des Réalités Nouvelles, les expositions organisées par des galeries très actives : celles de Colette Allendy, de Denise Reix, La Galerie Arnaud et celle des Deux-Îles.

Citons ce passage d'un article de Michel Scriptor dans un ouvrage paru la semaine dernière chez Denoël, « Un siècle d'art moderne », pour célébrer le centenaire du Salon des Indépendants (ce Salon se tient en ce moment au Grand-Palais) : « C'est avec l'exposition « Vêtements confrontés » ou Français et Américains étaient juxtaposés que commença, en 1951, la grande offensive parisienne contre l'art géométrique, lancé d'académisme par Charles Estienne. Pendant une dizaine d'années, le tachisme (ou l'art informel) fut la partie belle. Le premier rôle appartenait à Georges Mathieu avec ses très grandes toiles, véritables spectacles dans l'obscurité, que les amateurs en scène dévotaient aux pièces à sensation. On pouvait lire alors, le dernier mot de certains manifestes ou par ailleurs, que « le style n'est que le résultat de la situation ». « que est tributaire du réel, du monde, du monde de la géométrie ». Cela passe comme passent les choses, les choses obéissent à la règle, à la règle, à la règle, à la règle. Les œuvres, elles, ne passent pas, ni celles obéissant à la règle, à la règle, à la règle, à la règle. Elles ont appartenu à une pression de concentration, de purification. Entre ce géométrisme et cette abstraction, certains artistes des années 50 refirent de cette dernière l'humilité, s'ouvre celle du Nouveau Réalisme.

Denoël étonnamment, disons-nous plus haut. Témoin et codifié : ce mouvement qui est « dans l'air », cette tendance, il leur donne valeur officielle à coup de marrain d'Ivoire.

GERALD SCHJURR



259. *Composition 1961* (voir p. 44)

L'homme contemporain est un inadapté de son époque.
ACKERMAN