



# Victor Laks

GALLERIA D'ARTE CAVOUR - MILANO - 15 - 27 MAGGIO 1972

# Victor Laks

**GALLERIA D'ARTE CAVOUR - MILANO**

PIAZZA CAVOUR, 1

Tel. 66.77.05

## Recontre avec Michel Tapié

M. T. - Ce qui est important quand on voit une oeuvre, c'est de la considérer le plus objectivement possible. Il y a certainement des problèmes psychologiques qui se présentent mais c'est le conditionnement ou le non-conditionnement de l'amateur qui pose, a posteriori, des quantités de problèmes. Une fois, le Dr. Rouméguère projetait le cliché d'une pomme de Cézanne en ayant l'air de dire que cela ne peut guère être tellement intéressant en soi de peindre une pomme. Puis, il projetait une toile de Baudry montrant une cinquantaine de femmes nues munies d'ailes de libellule qui s'envolaient dans le ciel. Il expliquait alors que, pour le psychologue ou pour le psychiatre, c'est le Baudry qui est intéressant tandis que, pour l'amateur d'art, aussi bête que paraisse une seule pomme perdue sur une toile, le Cézanne est un chef-d'oeuvre. Je crois ainsi qu'il y a tout de même dans l'art (même si elle reste indéfinissable ou à peu près indéfinissable) une objectivité qui existe, objectivité perceptible par l'artiste se comportant comme un amateur devant sa propre oeuvre et par l'amateur d'art.

V. L. - Dans ce jeu de relations, je suis frappé par la mobilité et aussi par la transformation constante des facteurs. Vous disiez que c'est l'oeuvre qui modifie l'amateur plutôt que le contraire. C'est possible. Dans la pratique, cependant, si je conçois une objectivité, il s'agira alors d'une objectivité *dans le temps*, d'une objectivité de l'instant. En fait, il y a toute une décanation à faire dans les approches possibles d'une oeuvre d'art. Ainsi y a-t-il d'abord une grande variabilité et une grande relativité des réactions et des interprétations qui font naître des différences d'un spectateur à l'autre et d'un moment à l'autre chez un même spectateur. Il est évident qu'un individu pourvu d'une sensibilité particulièrement développée ou d'une imagination débridée pourra trouver des splendeurs dans une oeuvre qui, pour d'autres, semblera très mince. Et, pour ma part, je serai plutôt circonspect avant de décider si le tort

est du côté du spectateur ou du côté de l'oeuvre. Cependant, il y a d'autres niveaux où l'on peut trouver plus de stabilité dans les valeurs. Je crains que, dans cette direction, il y ait quelque risque de voir la réflexion et l'émotion faire bandes à part, mais il n'en reste pas moins que les critères mathématiques peuvent intervenir utilement dans l'analyse.

M. T. - Il est curieux que vous en arriviez à évoquer les mathématiques, et ce que vous venez de dire me rappelle une histoire. Je crois que c'était à Berkeley. Avec Michel Loeve, le probabiliste, j'étais allé au vernissage d'une exposition de peinture américaine au Musée de San Francisco. Après, nous avons déjeuné ensemble au club. Parlant d'un « dripping » de Jackson Pollock, quelqu'un qui n'aimait pas cela dit: c'est un fouillis. Loeve, lui, pour qui c'était une bonne peinture, déclara que c'était un « treillis » (*lattice*, en anglais). Ainsi le mathématicien aimant cette peinture y trouvait un sens mathématique alors que l'autre n'y voyait qu'un fouillis.

Parlant d'ailleurs de vos peintures que j'ai sous les yeux, on peut dire qu'il y a en elles un certain « treillis » de signes. Cependant, si on regarde de plus près, on voit que chacun de vos signes est complexe. Ce n'est pas seulement la toile qui est un ensemble de signes et de lignes plus ou moins enchevêtrés. Chacun de vos éléments est lui-même un ensemble extrêmement complexe. Si on veut analyser davantage, on constate que ces sous-ensembles sont loin d'être simples. Ce à quoi vous êtes arrivé à travers toute une expérience artistique, l'amateur doit en tenter l'investigation. Naturellement, s'il est attiré par votre toile, c'est probablement qu'elle correspond à certaines recherches qui l'intéressent, mais, ensuite, il doit aller le plus loin possible le plus objectivement possible.

V. L. - Essayons de voir dans quelle mesure une analyse du signe telle que vous, comme amateur, la pratiquez

peut rejoindre la mienne, née d'un processus de création. Parmi les éléments irréductibles apparaissant dans ma peinture, parmi les éléments de base qui interviennent constamment, je découvre une *forme première*, embryon de toute peinture. Cette forme première prend généralement l'allure d'un signe. C'est le signal d'un départ, le signal d'un éveil, le déclenchement d'une opération de plus en plus compliquée fonctionnant par enchaînements, prolifération, attractions et refus. Mais cet élément initial qui amorce toutes les combinaisons ultérieures, je ne peux le retenir que s'il captive mon intérêt, que s'il excite mon regard, que s'il a un impact sur ma sensibilité. A ce stade où tout vacille entre le vide et la vie, les données physiologiques sont sans doute importantes. Le signe, pour moi, n'a donc aucun support figuratif, comme c'est le cas dans la genèse d'écritures anciennes se définissant à partir d'objets connus. Le signe qui m'intéresse est antérieur à toute figuration.

M. T. - Je trouve que, dans votre peinture, c'est finalement l'ensemble total qui joue. Le signe est tellement intégré qu'on l'oublie. Si l'analyse me permet de l'observer, il m'est très facile de le perdre et de me perdre dans un espace qui est « l'espace de Laks ». Exactement comme, prenant les « Nymphéas » de Monet, je m'installe dans l'ambiance générale et n'ai aucune envie d'attrapper une feuille séparée.

Aussi grands soient-ils, vos éléments sont ainsi complètement intégrés dans l'ensemble, et ceci me paraît très important. Il y a chez vous l'imposition d'un ensemble en tant qu'espace artistique.

V. L. - Les formes élémentaires et les signes qui surviennent doivent effectivement s'enchaîner pour continuer à vivre, pour provoquer en moi un sentiment de vie, une certaine exaltation. Ils doivent provoquer une animation générale et ils doivent, pour cela, engendrer des groupements et des associations multiples. Ainsi le signe se présente-t-il comme un phénomène d'expression doué

d'une existence propre émanant d'une nécessité propre, mais qui est condamné s'il est coupé du monde et isolé.

M. T. - Cette situation vient de ce que, chez vous, le signe est plus qu'un élément. Il est lui-même un ensemble dont la complexité s'intègre à celle de ses voisins. Les voisinages jouent, la lecture de continuité joue et, à la fin, il y a l'oeuvre unique. Et le résultat artistique ne compte qu'en fonction d'un ensemble ou, comme disent les mathématiciens, d'un *espace bien signifié*. Dans l'art, toutefois, le langage est une chose terriblement dangereuse. L'art ne peut pas avoir la rigueur de la logique mathématique. Cependant, il doit avoir *sa* rigueur. Où est cette rigueur, qui peut le dire? Moi-même, j'essaye d'aller au maximum d'ambiguïté à travers des aphorismes. Mais on ne sait jamais comment ces aphorismes peuvent rayonner et en rejoindre d'autres.

V. L. - A ce sujet-là, je me suis souvent interrogé sur la meilleure façon de parler de l'art. Et je crois qu'on ne touchera jamais du doigt « le problème », tout problème posé sur l'essence du fait artistique apparaissant vite comme un faux problème. On ne peut aller de l'avant qu'en se servant de *correspondances*: il s'agit de faire correspondre le langage artistique en question (pictural, sculptural, etc.) avec certaines formes du langage écrit ou parlé. Il n'y a pas de vraie coïncidence possible entre les termes de cette correspondance et tout se passera dans le cours même du rapprochement, dans les tensions et les stimulations qui en découleront, non dans son accomplissement final qui ne peut être qu'un échec. A titre d'expérience, il m'est arrivé d'écrire sur ma propre peinture. Il m'est apparu à ce moment-là que ce qui comptait le plus n'était pas tant les idées que véhiculait mon écriture que la manière dont cette écriture se développait. C'était, en fait, surtout la façon dont je maniais les mots, dont je les choisissais, dont je les combinais et les rythmais qui s'apparentait à la

manière dont je me sers, dans ma peinture, des formes et des couleurs.

M. T. - Là, vous touchez un problème essentiel. Quoi qu'on fasse, en effet, on arrive à essayer de débrouiller la structure des choses. Que ce soit dans le langage, dans l'oeuvre peinte, dans l'oeuvre musicale, dans l'architecture, la communication se fait par des choses profondes qui concernent les structures constitutives.

V. L. - Je crois que ces structures relèvent du caractère individuel de l'artiste et de tout ce qui le conditionne, tout en étant reliées à des questions de simple efficacité, efficacité par laquelle l'expression exerce une action sur le spectateur comme sur l'auteur. Cette mise en oeuvre agissante de la fonction expressive se fait grâce à une organisation précise des moyens employés. Et c'est cette organisation qui rend une peinture *visible*, tout comme, dans le cas de l'écrivain, elle rend un texte *lisible*. Ainsi, pour commencer, l'oeuvre existe quand elle agit sur moi, quand elle me modifie. Pour cela, même le chaos, même la rupture et la négation doivent trouver, par rapport à moi, une certaine cohérence. Il y a communication entre l'oeuvre et celui qui l'observe (auteur ou amateur) dès qu'apparaît un minimum de cohérence dans le rapport qui les lie.

Mais *l'oeuvre visible* ne doit pas être seulement visible. Elle doit aussi se manifester comme une transparence. Elle doit être saisie comme un truchement, elle doit être vue comme un lieu de rencontre qui serait en même temps un lieu de passage. Une peinture ne doit être un piège pour personne: elle est ouverte, elle se définit ~~pour~~ dire son infini.

M.T. - Le peintre Ossorio, chez qui je me trouvais un jour, me disait, lui, que l'oeuvre est, avant tout, une *incarnation*. Et je crois que ceci rejoint ce dont vous

parlez. Mais si la notion de transparence s'applique mieux, disons, à la lecture, l'incarnation concernerait, elle, l'élaboration. Dans la mesure où l'on parle de communication, sans doute vaut-il mieux parler, en effet, de transparence. Et, dans ce sens, je dirai que ce problème se justifie dans la perspective d'un possible *humanisme autre*.

V. L. - Ce qui, dans mon esprit, l'emporte finalement, c'est bien un sentiment du passage, de la transition, du transit, un sentiment de ce qui est toujours à venir, une façon de *devenir dans la peinture*. Les formes qui naissent sous ma main reflètent les changements constants de moi-même, de ce qui m'entoure, le futur modifie le passé, le présent se fait attendre et je vis le brassage continu des pensées, des faits et des choses.

M. T. - Ceci m'intéresse beaucoup parce que vous êtes ici en intersection complète avec un autre artiste qui est Onischi, ce Japonais qui utilise la technique traditionnelle et qui, en même temps, associe sa peinture à des recherches de hautes mathématiques. Dans quatre livres, il traite de la *logique du continu*. Il s'installe à l'étage du continu. Il l'explore. Mais il dit souvent que nous devons nous installer dans un perpétuel dépassement. Il est intéressant de noter cette rencontre avec vous dans des domaines apparemment différents, hormis le lien artistique existant entre vous. Voilà certainement l'un des problèmes essentiels de maintenant: ne pas s'installer dans un statisme satisfait mais rechercher un dépassement en profondeur toujours plus excitant.

Extraits d'un entretien  
entre Michel Tapié et Victor Laks  
(Paris, 23 janvier 1972)

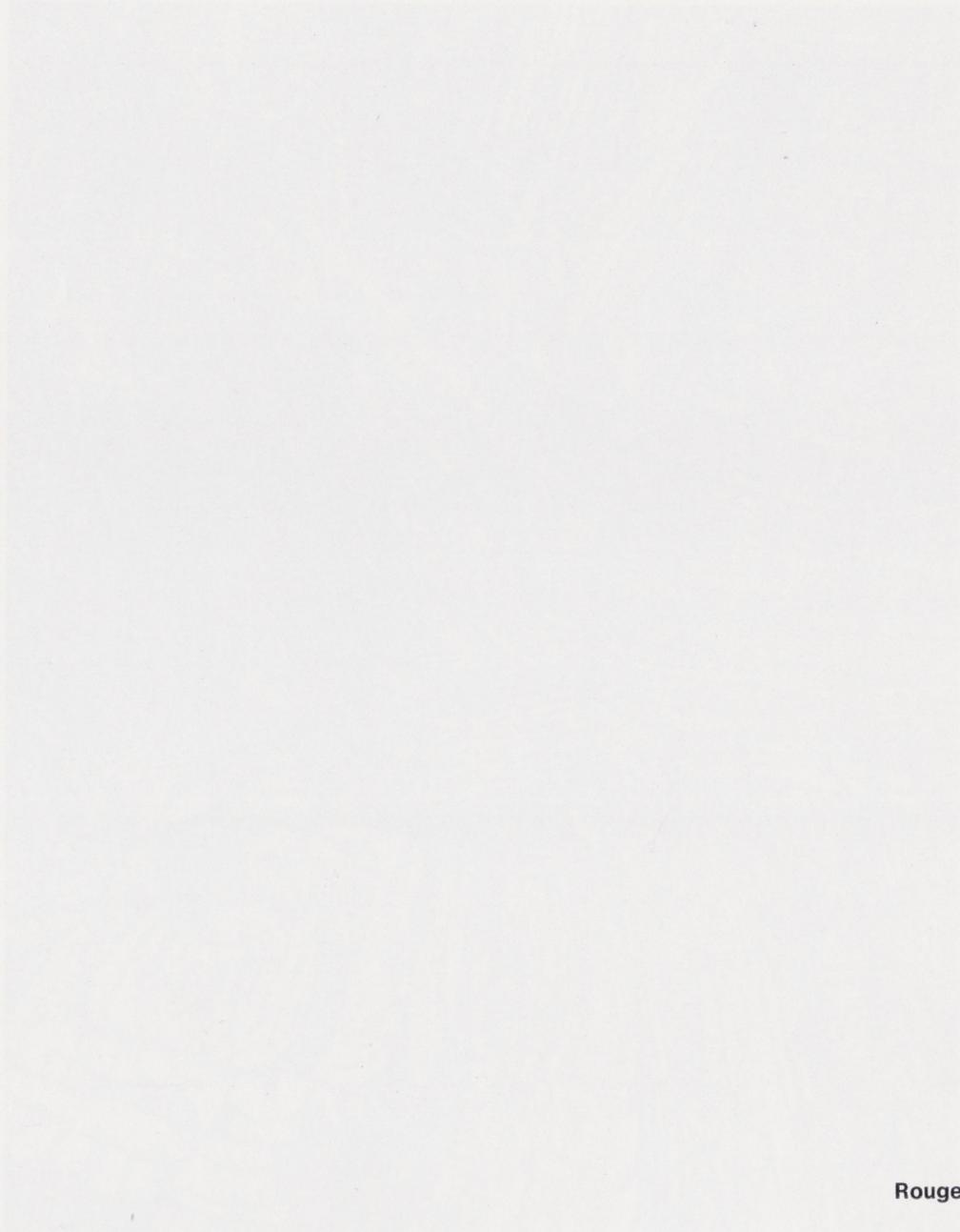
pour



Autre développement 25P







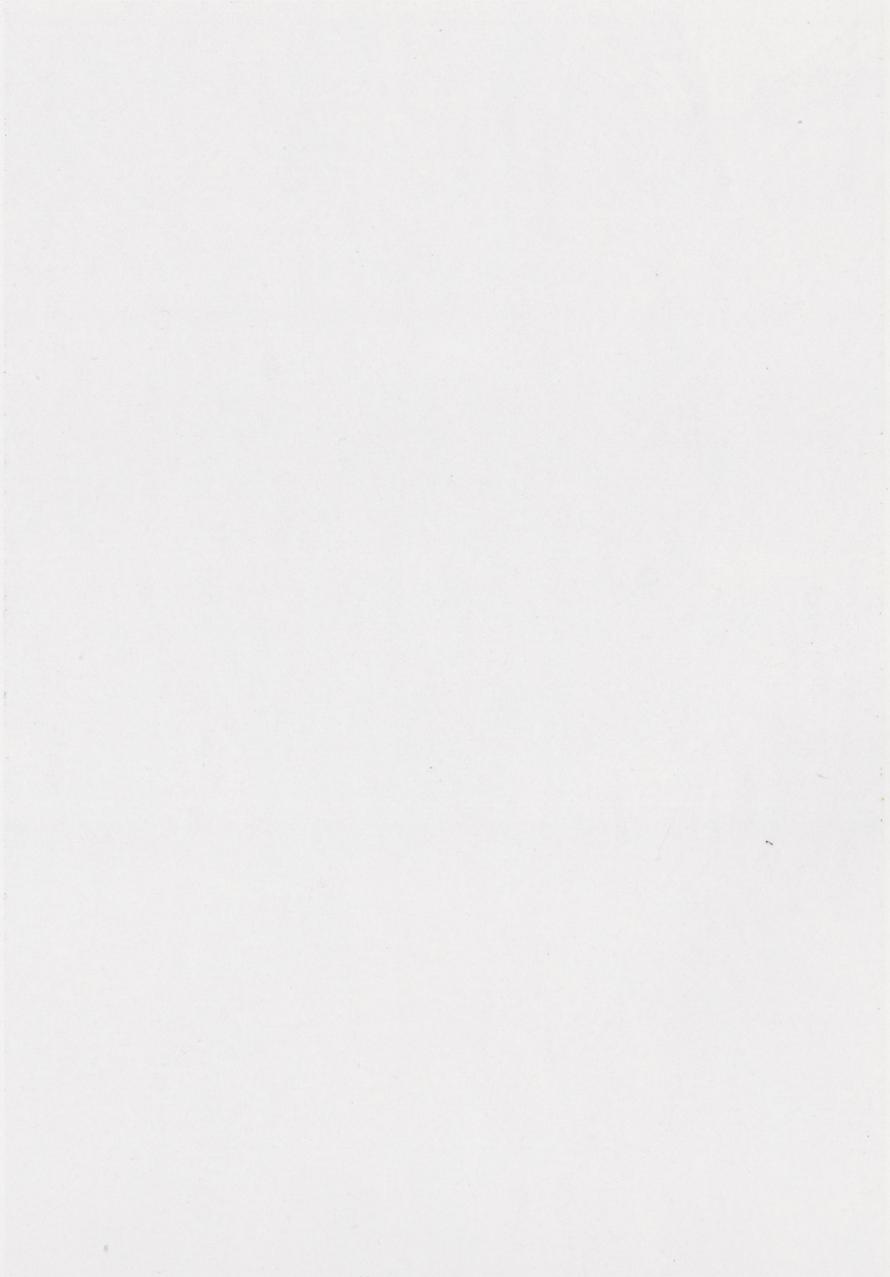










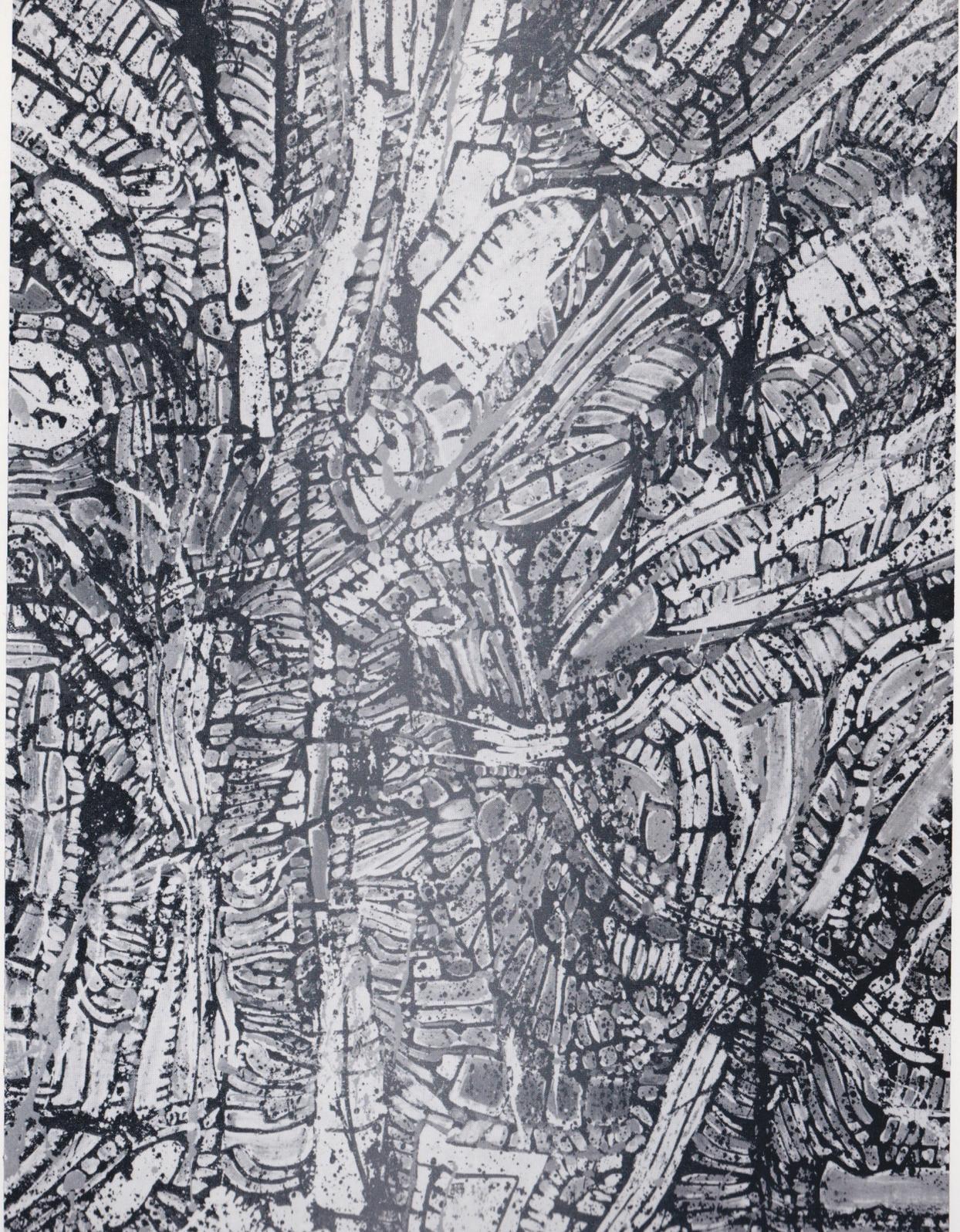




Hérissé noir et blanc 25 P







## BIOGRAPHIE

- 1947 - Assistant au Département des Beaux-Arts de l'Université du Nouveau-Mexique, Albuquerque (Etats-Unis). Exposition personnelle à la « Guadalupe Gallery » (Albuquerque).
- 1948 - Séjour à Taos (Nouveau-Mexique). Expositions personnelles à la « Galeria Escondida » (Taos) et à la « Rotunda Gallery » (San Francisco). Voyage au Mexique.
- 1949 - Séjour au Brésil. Exposition collective au « Museu de Belas Artes ». Exposition personnelle au « Ministerio da Educação e Saúde » (Rio de Janeiro). Scénographie pour le ballet « Variations Symphoniques » de César Franck, avec mobiles de Calder. Expédition Rio das Mortes - Ilha do Bananal.
- 1950 - Professeur à William Woods College, Missouri (Etats-Unis) puis au Lycée Français de New York et à New York University. Exposition personnelle à la « Penthouse Gallery » (New York).
- 1952 - Exposition personnelle à la « New Gallery » (New York).
- 1953 - Exposition personnelle à la « Galerie Moderne » (New York).
- 1954 - Exposition personnelle à la « Wildenstein Gallery » (New York).
- 1955 - Retour en France.
- 1962 - Exposition collective à la Galerie « Orient-Occident » (Paris). Période des « drippings » sur papier.
- 1963 - Exposition collective à la Galerie Gérard Mourgue et groupe « L'Oeil de Boeuf » à la Galerie « Sept » (Paris). Participation à la Biennale de São Paulo.
- 1965 - Expositions collectives: « Galeria Atheneo » (Madrid) et Galerie Beno d'Incelli (Paris). Membre du Comité du Salon « Comparaisons ». Participe au Salon des « Réalités Nouvelles ».

- 1966 - Exposition collectives à Paris: Galerie Beno d'Incelli et Galerie Marbach (« L'Espace Intérieur ») et à Göteborg, en Suède, à la Galerie Valin Erikson.
- 1967 - Expositions collectives à la Maison de la Culture du Havre, à la Galerie Marbach (« L'Espace Intérieur », dessins), à la « Galleria del Grattacielo - Pagani » (Milan) et à la Galerie Numaga (Auvernier Neuchâtel, Suisse).
- 1968 - Expositions personnelles au « International Center of Aesthetic Research » (Turin), présentation de Michel Tapié, et à la « Galleria del Grattacielo - Pagani » (Milan). Expositions collectives à la Biennale de Menton, au Musée des Beaux-Arts de Nantes (Centre Gildas Fardel), au Musée d'Art Contemporain de Skopje (Yougoslavie). Démissionne du Comité du Salon « Comparaisons ». Co-fondateur de l'association « Art & Prospective ».
- 1969 - Exposition personnelle chez « Roche & Bobois » (Paris): Cent dessins concernant la naissance des formes ». Expositions collectives au Musée des Beaux-Arts de Nantes (Centre Gildas Fardel); au « Museo d'Arte Moderna », Fondation Pagani, « Contrastes, neuf peintres de Paris » (Castellanza, Italie); à la « Galleria Cortina », « Espaces abstraits - de l'intuition à la formalisation », présentation de Michel Tapié (Milan). Manifestations de « Art & Prospective »: Centre Culturel d'Argenteuil; « Vision Nouvelle », Paris; Comité d'Etablissement des Usines Dassault à Argenteuil.
- 1971 - Exposition personnelle au « Museo d'Arte Moderna », Fondation Pagani (Castellanza, Italie). Manifestations du mouvement « Présence Européenne »: Galerie Vercamer (Paris), « Symposion der Künste » (Mannheim), Galerie « La Bussola » (Turin).
- 1972 - Exposition rétrospective: vingt années de peinture, Centre Culturel de Bobigny (avec Bozzolini). Participation au groupe « (V) art » à la Maison de la Culture de Grenoble.

# BIOGRAFIE

Stampato dalla Tipografia NUOVASTAMPA  
53036 Poggibonsi

## PUBBLICATI:

### Galleria Cortina

- N. 1 ROBERTO CRIPPA
- » 2 PIETRO ANNIGONI
- » 4 NAIFS JUGOSLAVI
- » 5 JAMES PICHETTE
- » 7 PITTORI POLACCHI
- » 8 LUCIANO MINGUZZI
- » 9 PIERO CATTANEO
- » 11 SPAZI ASTRATTI
- » 12 XANTE BATTAGLIA
- » 14 FRANCO LASTRAIOLI
- » 16 LINO TINE'
- » 17 FRANCESCO D'ARENA
- » 18 ENRICO LEONE DONATI
- » 20 GUY HARLOFF
- » 21 STANIS NIEVO
- » 24 ROBERTO CRIPPA
- » 26 LORENZO PEPE
- » 29 ANDRE' VERDET
- » 32 RENATO VERNIZZI
- » 34 F. LEVI BIANCHI
- » 35 ILARIO ROSSI
- » 38 MARCELLO MASCHERINI
- » 40 GIAN RODOLFO D'ACCARDI
- » 42 RICCARDO CORTE
- » 44 GAETANO GIANGRANDI
- » 47 MIGUEL BERROCAL
- » 51 MARIA ANTO
- » 53 ANGELO ALDO CORTINA
- » 56 LUCA VERNIZZI
- » 57 GIANFRANCO RONTANI
- » 58 TAKASHI SUZUKI
- » 59 SERGIO ALTIERI
- » 60 BEPPE SEMMOLA
- » 61 EULISSE
- » 62 BRUNO CASSINARI
- » 64 ROMANO GAZZERA
- » 67 BRUNO CONTENOTTE
- » 69 LUCIANO CONSIGLI
- » 71 ATTILIO ALFIERI
- » 73 NAIFS BALI'
- » 75 LUIGI BOILLE
- » 76 EGIDIO BONFANTE

### Galleria Cavour

- N. 3 GIOVANNI PELLIS
- » 6 GIUSEPPE PERTILE
- » 10 GAETANO CRESPI
- » 13 FRACCARI
- » 15 DALLARA
- » 19 BENVENUTO DISERTORI
- » 22 GERMANO PACELLI
- » 23 RICCARDO CORTE
- » 25 FILIPPO DEGASPERI
- » 27 MARISA CIACCI
- » 28 FRANCO VASCONI
- » 30 CESARINA SEPPI
- » 31 GINO NEGRIN
- » 33 LIA CRIPPA
- » 36 TIZIANA DI FONZO
- » 37 SILVIA MAGGIONI
- » 37 BENTE BRANTSEN
- » 41 FRANCESCO CONZ
- » 43 ELVIO BECHERONI
- » 45 ENRICO PIZZAMIGLIO
- » 46 ANTONIO SECCI
- » 48 ROSETTA ACERBI
- » 49 LEONIDA RÉPACI
- » 50 YASMIN BRANDOLINI D'ADDA
- » 52 EMILE MARZÈ
- » 54 GEORGES BRAQUE
- » 55 BRUNO PRUNO
- » 63 MAC MAZZIERI
- » 65 PAOLA BUZZI
- » 66 ELIO SANTARELLA
- » 68 BRUNO SALVAGNIN
- » 70 GINO FROGHERI
- » 72 FELICE LUDOVISI
- » 74 CARLA TOLOMEO
- » 77 VICTOR LAKS

### Galleria Cortina Verona

- N. 68 GIORGIO OLIVIERI