

ANGELA SANNA
Enrico Baj-Edouard Jaguer
Un pont culturel entre Milan et Paris
dans l'Europe d'après guerre

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, l'Italie vécut le problème de ses relations avec la culture européenne comme l'un des débats centraux de la critique et de la recherche contemporaine. Après des années de reflux nationaliste sous le signe des idéaux fascistes, la nécessité de reprendre et de renouveler les contacts avec le reste de l'Europe se fait jour dans les milieux culturels. Cette exigence, qui animait déjà mouvements et artistes durant le régime du Duce, resurgit à la fin de la guerre et tend à éclairer les débats. Rome, Milan, Turin sont les centres artistiques où la circulation des idées est favorisée par des ferments intellectuels qui percent et se développent dans une perspective qui se veut européenne et internationale. C'est dans ce contexte que se situe la collaboration, aussi intense que méconnue, qui retiendra à présent toute notre attention: celle qui se tisse, autour de l'axe Milan-Paris, entre l'artiste italien Enrico Baj, chef de file du *movimento arte nucleare*, et le critique et poète français Edouard Jaguer, fondateur du mouvement Phases¹. L'action commune de ces deux personnalités, bien que négligée à tort par l'histoire de l'art officielle, représente l'effort d'une génération d'artistes et de critiques qui, au sortir de la guerre, s'engage dans la recherche d'une voie artistique cosmopolite et d'un vaste réseau d'échanges et de convergences autour de la culture figurative expérimentale. Cette coopération témoigne également du rôle que Baj et Jaguer ont joué sur la scène des années cinquante, tant d'un point de vue critique et artistique, que sur le plan des communications avec des personnalités – artistes, critiques, galeristes – de tous pays. Aussi semble-t-il nécessaire d'y discerner certains aspects symptomatiques de la culture de l'époque en considérant, d'une part, l'activité militante, théorique et critique, accomplie par Jaguer et, de l'autre, la contribution de Baj au renouveau de la recherche plastique. Pour cela, il nous faut d'abord considérer le témoignage le plus direct des relations Baj-Jaguer, c'est-à-dire la riche correspondance inédite que les deux hommes ont

1. La collaboration Baj-Jaguer a fait l'objet de l'une des parties de notre thèse de doctorat *Baj, Jaguer et le mouvement Phases*, soutenue à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne le 2 mars 2002 (directeur de thèse Madame José Vovelle).

échangée entre les années cinquante et la fin des années quatre-vingt. Ce corpus exceptionnel², qui provient des archives de Baj et se compose pour l'essentiel des réponses de Jaguer aux lettres de l'artiste, permet de suivre de près les multiples propositions, échanges et projets en tout genre qui marquèrent les étapes fondamentales de leur collaboration. Nous nous bornerons ici aux premières années de leur action commune, c'est-à-dire aux problématiques et aux objectifs prioritaires sur lesquels ils se concentrèrent de 1954 à 1957.

La situation historique à laquelle nous devons nous rapporter est donc celle qui engendra, dans la période d'après-guerre, une multitude d'aspirations, de tensions et de questionnements dont les manifestations, en dépit de la paix retrouvée, n'en demeurent pas moins révélatrices d'un climat tourmenté où les idéaux apparaissent tantôt unanimes, tantôt contradictoires et opposés. Dans ce contexte, les débats se multiplient et entraînent la formation de réseaux de relations entre les nouvelles forces artistiques qui trouvent leur identité dans une peinture qui se situe en dehors des langages courants et en marge des grands mouvements « historiques ». L'on voit se dessiner, notamment, une ligne généalogique qui puise ses racines dans la culture dadaïste et surréaliste, et passe par l'abstraction historique, les premières expériences de l'art informel et de la peinture gestuelle, ainsi que par les fortes sollicitations du groupe Cobra. Une ligne qui repousse aussi bien la rigueur de l'art géométrique abstrait que les confins formels et idéologiques du réalisme social. C'est proprement sur ce terrain que s'entrecroisent les idéaux de Baj et de Jaguer, tous deux sous l'emprise d'une aspiration prioritaire qui, tout en récusant les « étiquettes » formelles préétablies, soutient l'héritage du surréalisme, encore présent ces années-là et dont l'apport fondamental – l'automatisme – se retrouvait dans la peinture informelle, gestuelle et lyrique, aux États-Unis comme en Europe. Phases, en tant que mouvement indépendant du surréalisme, mais fidèle à ses principes révolutionnaires, contribuera notamment à la résurgence de ce dernier. Et c'est là que se profile, après la période historique du surréalisme, une possibilité de continuité entre ce mouvement et les formes nouvelles, au-delà de l'opposition entre abstraction et figuration ou des trop précises icônes oniriques du surréalisme.

Ainsi, dès sa naissance en 1954, Phases³ s'engage dans le rassemblement de forces où s'épanouiront progressivement des langages extrêmement

2. Cette correspondance, que Baj a mise à notre disposition, a été reproduite dans le volume *Annexes* de la thèse susdite.

3. Phases est le nom du mouvement et le titre des expositions et des publications périodiques éditées, sans échéance fixe, en seize numéros et deux séries, la première allant de 1954 à 1967, la seconde de 1969 à 1975. C'est au cours de cette dernière année que les cahiers *Phases* ont disparu pour des raisons financières, mais le mouvement présente encore aujourd'hui une réelle continuité grâce à l'organisation de manifestations et à la présentation de catalogues qui font également office de numéros spéciaux de la revue.

éclectiques, orientés vers la peinture, mais tout aussi ouverts aux solutions objectuelles, aux collages, à la calligraphie. Quant au mouvement nucléaire, Enrico Baj et Sergio Dangelo en furent les initiateurs, à Milan en 1951, lors de leur exposition à la galerie San Fedele. Ces artistes cherchaient dans la thématique actuelle et inquiétante de l'ère nucléaire une source d'inspiration et de réflexion pour l'art, fondée sur la désintégration et le dynamisme de la matière, sur l'exploration de son potentiel chromatique et formel. Tentative qui s'avéra réussie de lancer la jeune recherche italienne dans la lice de l'actualité contemporaine, tant du point de vue du contenu que de celui de l'expression artistique. L'informel, Cobra, la peinture gestuelle, l'automatisme surréaliste avaient ouvert les voies d'une expérimentation qui influença les nucléaires dans leur élan vers le renouvellement. Des prémisses qui allaient les conduire à rencontrer, en 1954, le fondateur de Phases, Edouard Jaguer...



Enrico Baj et Sergio Dangelo devant des œuvres nucléaires
au siège du *movimento arte nucleare*, via Teuillé, à Milan, 1951

4. Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, Galilée, 1997, p. 73-74.

Sur le plan chronologique, les premiers signes annonciateurs de cette rencontre se présentèrent dès 1953, lorsque Jaguer put observer « un lot de photos d'œuvres des artistes du *movimento nucleare*, surtout de Baj, Dangelo et Colombo⁴ », que Michel Tapié, prophète de l'art *autre*, lui avait montré. Au moment de cette prise de contact avec le *movimento*, les rapports de Jaguer avec l'Italie se bornaient à des « relations épistolaires » avec Giuseppe Capogrossi dont il avait remarqué les travaux à la Biennale de Venise de 1950. Jaguer avait alors exprimé « tout l'intérêt que son œuvre [lui] inspirait » et il remarquera plus tard l'appartenance de l'Italien « au clan *spatialiste*, indéniablement plus "formaliste" que ne l'étaient les *nucléaires*⁵ ». Ces derniers, quant à eux, semblaient privilégier un aspect particulièrement cher à Jaguer, à savoir « l'agitation toute positive [qui] me semblait devoir beaucoup à Dada et au futurisme des premières années⁶ ». La parenté avec la poussée dynamique du futurisme et avec l'esprit rebelle de Dada occasionna ainsi le rapprochement entre les nucléaires et Jaguer, qui voyait dans l'expérience dadaïste l'un des tenants historiques du mouvement Phases. Si leur entente est amorcée par ce premier noyau poétique, ce sera grâce aux Rencontres Internationales de la Céramique à Albisola (sur la côte ligure) en 1954, qu'elle se développera ultérieurement.

L'initiative est à mettre au compte de l'engagement de Baj aux côtés de Jorn, chef charismatique de Cobra: « Il venait de Suisse et je le dirigeai sur Albisola [...]. Il organisa en peu de temps, malgré ses terribles conditions budgétaires, les célèbres rencontres estivales. Tous répondirent, lors de ces rencontres, au charme de Jorn: Corneille, Jaguer, Appel [...], Giguère, René Renne, Serbanne, Fabbri, Scanavino⁷. » La liste des adhérents est bien sûr beaucoup plus étendue puisqu'elle compte, outre les personnalités citées, des représentants du *movimento nucleare* et du *spatialisme*, c'est-à-dire les groupes avec lesquels Jaguer s'était « promis d'entrer en relation [...] dès que les circonstances le proposeraient⁸ ». Ainsi, les énergies concertées de Jorn, Baj et Jaguer facilitèrent la constitution d'un « front » artistique cosmopolite qui défendait l'interaction entre mouvements et artistes de provenances variées. L'enthousiasme pour cette nouvelle alliance se concrétisa dès l'arrivée de Jaguer à Albisola, où Baj l'accueillit « avec tous les signes d'une évidente satisfaction de nous voir là. Nous avions été annoncés par Jorn, évidemment, et donc Baj savait peu ou prou qui nous étions, ce que nous faisons, ce que nous avons fait antérieurement⁹ ». Ce dernier avait eu, en effet, des informations sur Jaguer par Jorn qui collaborait avec le critique depuis le lendemain de la guerre. Pendant des années, les deux

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. Entretien avec Enrico Baj, juin 1995.

8. Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, op. cit., p. 74.

9. *Ibid.*, p. 75.

hommes avaient poursuivi des objectifs communs en développant les idées de Cobra qui, par la suite, enrichiront les principes théoriques et les recherches formelles du mouvement Phases. Baj nous a cependant rappelé que l'artiste danois voyait dans cette coopération avec Jaguer un aspect supplémentaire, beaucoup plus pratique, lié à son désir de s'établir à Paris¹⁰. Si l'information de Baj est exacte, elle acquiert une signification particulière puisqu'elle nous renvoie de fait à la question des centres artistiques, qui affectait de nombreux artistes déterminés à s'introduire dans les grands circuits et débats culturels, comme l'étaient, en l'occurrence, les nucléaires Baj et Dangelo.



De gauche à droite : Enrico Baj, Corneille, Edouard Jaguer, Asger Jorn, Simone Jaguer, Albisola, 1954

10. C'est ce dont Baj nous a fait part lors de notre entretien en juin 1995.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur certaines lettres de Dangelo datées du début des années cinquante, pour voir cette préoccupation émerger dans toute son ampleur. Dans l'une d'elles, par exemple, l'artiste informe Baj qu'il veut « organiser une sorte d'« internationale » dans le sens de Cobra », dont les promoteurs, Dendal et lui-même, envisageaient d'établir des « rapports avec des peintres jeunes de tous pays »¹¹. Dans une autre lettre, rédigée vers 1954, l'artiste propose à Baj de conquérir *immediatamente* les États-Unis, avant que l'art nucléaire ne soit exporté par les nouvelles propositions homonymes de Salvador Dalí¹². Le projet américain échoue, mais il n'en demeure pas moins qu'il représente la volonté de lancer la peinture nucléaire dans une métropole qui s'apprêtait à devenir le centre mondial des arts plastiques¹³. Quant à Baj, ses séjours à Paris constituaient pour le lancement du nucléarisme une occasion de rencontres auxquelles Dangelo semblait tenir énormément: « J'espère que tu as conclu quelque chose avec Calder... J'espérais organiser une exposition à Paris et je ne peux même pas y aller¹⁴. » La missive, chargée d'inquiétude, nous laisse entendre que la course de Dangelo et de Baj vers le succès du *movimento* dont ils étaient les fondateurs nécessitait des fréquentations fructueuses, susceptibles de faire circuler leurs propositions dans un contexte plus réceptif que celui de l'Italie. Dans cette optique, ils ne pouvaient qu'aspirer à établir un lien avec la capitale française et, les années suivantes, à exploiter leur rencontre providentielle avec Jaguer. Baj a d'ailleurs reconnu à maintes reprises sa dette envers le critique qui représentait son « premier lien concret, même épistolaire, avec Paris », et lui offrait des « occasions d'exposer et [...] des contacts supplémentaires »¹⁵.

Tout comme Jorn et son ami Dangelo, Baj avait répondu aux sollicitations artistiques de Jaguer en cherchant, par ce moyen, à satisfaire son désir légitime d'affirmation et de succès. Cela dit, il serait inexact de croire qu'il agissait dans un but arriviste, sans éprouver la moindre affinité avec la pensée de Jaguer. Au contraire, son attitude témoignait d'une estime sincère, qui s'intégrait à l'espoir de dépasser les frontières nationales et d'enrichir ses perspectives de recherche dans un milieu avancé culturellement, adapté à son tempérament combatif, orienté vers la modernité. C'est d'ailleurs sur le besoin de modernité que reposait la sympathie de Baj envers la France, comme il l'a lui-même expliqué à propos de ses collègues napolitains:

11. Lettre de Dangelo à Baj, datée du 5 novembre 1952, dans *Arte a Milano 1946-1959. Il movimento nucleare*, Milan, Galleria San Fedele, 1998, p. 97 (c'est moi qui traduis).

12. *Ibid.*, p. 98.

13. D'autre part, les nucléaires accuseront carrément Dalí de plagiat et l'entraîneront dans une polémique, comme l'indiquent les nombreux articles consacrés à la question (voir Roberta Baj, Enrico Crispolti, *Catalogo generale Bolaffi dell'opera di Enrico Baj*, Turin, Bolaffi, 1973, p. 2).

14. Lettre de Dangelo à Baj, datée du 10 mars 1952, dans *Arte a Milano 1946-1959. Il movimento nucleare*, *op. cit.*, p. 94.

15. Entretien avec Enrico Baj, juin 1995.

« Moi, je leur conseillais vivement d'aller à Paris parce que j'avais l'impression qu'en Italie il y avait très peu à faire. J'ai toujours pensé que l'esprit des temps modernes a trouvé une remarquable compréhension en France, mais certainement pas en Italie¹⁶. » Les déclarations de Baj semblent donc évoquer toute l'importance qu'il accordait à ce pont « artistique » entre Milan et Paris: un pont qu'il croyait pouvoir franchir à l'aide de Jaguer, comme nous l'indique une lettre de l'artiste rédigée le 11 novembre 1954, au lendemain des rencontres albisolaires:

Mon cher Edouard, [...] cette fois j'ai vraiment une grande exposition avec 100 œuvres, parmi lesquelles 36 gravures pour *De la Nature* de Lucrèce: je regrette que tu n'aies pas vue cette exposition qui contenait peintures et antipeintures soit figurales soit antifigurales et qui étaient toutes fondées sur d'incessantes ruptures [...]. J'aimerais bien répéter une semblable grande exposition à Paris. Qu'est-ce que tu penses là-dessus¹⁷?

Le ton amical, chaleureux, de la lettre, ne cache pas l'ambition et l'esprit d'initiative du signataire qui proposait à Jaguer un premier projet d'exposition¹⁸. De plus, après avoir informé Jaguer des contacts pris avec quelques artistes italiens pour « la grande exposition d'art expérimental qu'on fera à Paris et dont tu m'as parlé à Albisola » – il s'agit de « Phases de l'art contemporain » –, l'artiste attire l'attention de son camarade sur le mouvement nucléaire, dont il pense « agrandir [l'activité] sur un plan international »¹⁹. Dans la même lettre, Baj envisage en outre « d'indiquer aussi, sur le papier avec l'en-tête, les noms et les adresses de certains correspondants du MOVIMENTO à l'étranger²⁰ ». L'impulsion internationaliste de l'artiste relève, évidemment, de son désir de projeter les nucléaires dans une dimension plus ample et de racheter l'insuccès de certaines démarches initiales²¹. Mais, il faut le souligner, cette attitude se rattache également à la politique culturelle de Jaguer et de la revue *Phases*, qui paraît en janvier 1954. Le numéro inaugural annonçait, en effet, une série de « Cahiers internationaux de recherches

16. *Id.*

17. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 11 novembre 1954. L'orthographe de cette citation, comme celle des autres lettres de Baj citées plus loin, a été rétabli pour en faciliter la lecture.

18. La première exposition personnelle de Baj à Paris se déroula à la galerie Daniel Cordier en 1958, et c'est effectivement grâce à l'intervention déterminante de Jaguer qu'elle put avoir lieu.

19. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 11 novembre 1954, *cit.*

20. *Ibid.*

21. À ce propos, signalons la lettre adressée à Baj par Dangelo, dans laquelle il exprime son amertume vis-à-vis du manifeste nucléaire de 1952, présenté à Bruxelles: « Ce manifeste est la plus grande gaffe que nous pouvions faire, tout le monde a ri et ils ont tous parlé d'orgueil de futurisme de merde italienne etc. Tu liras les critiques. Il y a de quoi rire » (dans *Arte a Milano 1946-1959. Il movimento nucleare, op. cit.*, p. 95).

littéraires et plastiques» qui bénéficiaient de correspondants en Allemagne, Argentine, Belgique, Canada, Danemark, États-Unis, Italie, Japon, Pays-Bas, Suède et Suisse: c'est-à-dire un réseau cosmopolite, enchevêtrant Cobra, les imaginistes suédois, les automatistes canadiens – réseau qui sera cité, justement, sur le papier à en-tête des nucléaires et qui animera la revue *Il Gesto*²² et l'exposition «Il Gesto. Rassegna internazionale delle forme libere». C'est d'ailleurs à Jaguer que Baj confie le rôle de correspondant pour la France²³, aux côtés de Jorn pour Albisola, Koenig pour la Belgique, Moller pour le Danemark, Morita pour le Japon, Borri pour Florence, Colucci pour Naples et De Repentigny pour le Canada²⁴. Pour le *movimento*, cette vaste ramification montrait que ses membres, contrairement à plusieurs artistes italiens, tissaient des liens dans de nombreuses capitales, en dépassant largement les limites d'un programme provincial. Ce qui n'était d'ailleurs pas faux, puisque Baj et Dangelo avaient entamé leur activité en cherchant l'appui de Cobra et en présentant leur premier manifeste en français, à Bruxelles. Ils avaient ensuite collaboré avec les artistes d'Europe du Nord, puis, dans leur



Enrico Baj et Joe Cesare Colombo terminant une œuvre nucléaire, 1952

22. *Il Gesto*, la revue du *movimento arte nucleare* publiée à Milan, compte quatre numéros publiés en juin 1955, en 1957, en septembre 1958 et en septembre 1959.

23. Cf. lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 11 novembre 1954, *cit.*

24. Ces indications proviennent du papier à en-tête du mouvement nucléaire.

bataille commune contre le nouveau Bauhaus de Max Bill, ils s'étaient tous réunis à Albisola, entourés de personnalités venant des quatre continents²⁵.

Les efforts des nucléaires, loin de représenter un cas isolé, se rattachaient, de fait, à une situation assez générale dans la péninsule. Il suffit de considérer, par exemple, les initiatives parallèles des spatialistes, Fontana en première ligne, qui avaient établi des relations solides avec l'étranger, ou encore les activités du groupe Origine et de la revue *L'Esperienza moderna*. De même, le langage post-cubiste marquant les années d'après-guerre avait exprimé, selon Francesco Tedeschi, « le désir de dépasser les confins de l'art national pour s'inscrire, bien que confusément, dans une vision européenne et [...] d'avant-garde²⁶ ». Dans les années cinquante, Rome, Turin et Milan approfondiront encore leurs relations avec des personnalités européennes et américaines, favorisant ainsi leur intervention dans le circuit complexe des mouvements, revues, artistes et galeries d'art.

Ces quelques données indiquent que les Italiens affrontaient une problématique très actuelle, concernant notamment la relance des relations culturelles entre l'Italie et les autres pays d'Europe. Les vieux schémas nationalistes constituaient l'un des obstacles majeurs de ce processus et ne pouvaient que stimuler la persévérance des groupes d'avant-garde. Dans ce contexte, l'action combative de Baj et Dangelo, ainsi que leur inclination à la « modernisation » contribuèrent de façon décisive à ce climat de renouveau, tout en favorisant d'importantes relations entre la France et l'Italie. L'article de Dangelo publié dans le second numéro de *Phases*, « L'expérience spatiale en Italie », révèle cette tension, vécue aussi bien par les spatialistes que par les nucléaires. L'auteur signale en effet l'« existence d'une nouvelle force » dans le mouvement spatial, représentée par l'adhésion au groupe d'artistes italiens et, « un peu plus tard », « de Matta »²⁷. Il s'arrête ensuite sur les liens internationaux du *movimento nucleare*, en citant ses « expositions de 1951 un peu partout en Europe », ses rapports « avec l'art brut et telle ou telle forme de surréalisme non objectif » et évoque enfin le « contact avec des groupes semblables au-delà des frontières »²⁸. Dangelo, en publiant son texte dans une revue expérimentale étrangère, montrait non seulement son désir d'intervenir dans le débat contemporain, mais aussi de partager l'objectif de Jaguer d'élargir le rayon d'action de *Phases* et de ses alliés. De plus, il diffusait son message

25. De plus, ils participèrent à plusieurs expositions à l'étranger; en ce qui concerne les expositions variées auxquelles Baj prit part dans plusieurs pays, voir les notices biographiques qui lui sont consacrées dans Roberta Baj, Enrico Crispolti, *Catalogo generale Bolaffi*, *op. cit.*, p. 1-16.

26. Francesco Tedeschi, « Le relazioni con l'Europa e gli Stati Uniti », dans Luciano Caramel et alii, *Arte in Italia 1945-1960*, Milan, Vita e pensiero, 1994, p. 351 (c'est moi qui traduis).

27. Sergio Dangelo, « L'expérience spatiale en Italie », *Phases*, n° 1, janvier 1954, p. 47.

28. *Ibid.*

dans la capitale française en atteignant, de fait, l'un des buts principaux des nucléaires.

Jaguer, quant à lui, comprit très tôt que si les Italiens offraient au mouvement Phases de nouvelles opportunités de contacts, ils pouvaient en même temps tirer des bénéfices de leur collaboration avec ce dernier et exploiter l'importance culturelle de Paris. Si bien que, dès les journées albisolaïres, il fit part à ses nouveaux amis nucléaires, spatialistes et autres, des nombreuses activités, déjà définies ou à peine ébauchées, qu'il prévoyait pour l'année 1954. Le passage à l'acte est énoncé dans les mois suivants, dans une lettre que Jaguer adresse à Baj en novembre 1954. Le critique apprend à l'artiste que des photos de ses œuvres et de celles de Dangelo sont parties en Suède pour la revue *Salamander*, et en Argentine pour un « ouvrage gigantesque que prépare Aldo Pellegrini, promoteur du surréalisme en Argentine, sur la peinture surréaliste, informelle et expressionniste non-figurative²⁹ ». Baj prend part sans hésitation à l'initiative, en ajoutant aussitôt que « s'il faut envoyer d'autres documents sur l'art nucléaire en Argentine à Aldo Pellegrini, écris-le moi, en m'indiquant son adresse³⁰ ». Dans sa missive, Jaguer propose en outre à Baj et à Dangelo d'exposer à Paris lors de la manifestation-vente que Pierre Demarne promouvait au profit d'une organisation d'aide aux anciens polyomélitiques: « Nous avons déjà des œuvres de Ernst, Mirò, Hérold, Bryen, Corneille, Alechinsky, Jenkins, Gillet, Arnal, Götz, Buchheister, Schultze, Greis, Kreutz, Niéva, Georges, sans parler évidemment des gens appartenant à des tendances moins expérimentales, comme feu Matisse et autres Picasso³¹ ». D'emblée, Jaguer invite les deux Italiens à participer à une manifestation qui, tout en rendant « service à des pauvres types handicapés », leur offre « l'occasion d'exposer à Paris dès le mois de décembre »³². Il va sans dire que Baj envoie aussitôt une réponse positive à Jaguer³³, manifestant ainsi son désir de figurer parmi des artistes reconnus et d'accrocher enfin ses travaux sur des cimaises parisiennes.

C'est toutefois un événement plus important qui sanctionna les relations professionnelles entre Baj et Jaguer, à savoir l'exposition « Phases de l'art contemporain », à la galerie Creuze à Paris³⁴. Le projet de la manifestation, qui se déroula en avril 1955, apparaît dans les lettres de Baj dès le 3 janvier de la même année: « Dova, que tu as vu à Paris, vient de me dire que tu es en train d'organiser une grande exposition internationale [...]. Puisque

29. Lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, datée de novembre 1954.

30. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, du 15 novembre 1954.

31. Lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, de novembre 1954, *cit.*

32. *Ibid.*

33. Cf. la lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, du 15 novembre 1954, *cit.*

34. Le texte de présentation de l'exposition, intitulé « Pourquoi Phases de l'art contemporain », paraît dans le second numéro des cahiers *Phases*.

cette exposition est désormais assez proche, peux-tu me donner des informations précises, afin que je puisse préparer les tableaux et les envoyer³⁵ ? » Les mots de Baj ne laissent aucun doute quant à son adhésion immédiate à l'initiative de Jaguer, à laquelle devaient également participer les Italiens Dova, Dangelo, Scanavino, Fontana et Capogrossi. C'est d'ailleurs sous l'emprise d'un enthousiasme explicite qu'il lança à Jaguer et à sa femme Simone l'idée badine d'« exposer tous [...] mes tableaux ou en partie: vous pouvez changer les titres: vous pouvez même retoucher les tableaux (et dans ceux de Fontana, faire aussi d'autres trous)³⁶ ». Hormis le ton ironique de cette déclaration, il est clair que la grande disponibilité de Baj ressortissait des prévisions optimistes qui entouraient l'exposition et des avantages artistiques et professionnels que celle-ci pouvait lui offrir. Malgré le nombre restreint des participants italiens, Jaguer voulait regrouper les spatialistes et les nucléaires afin de présenter à Paris les mouvements qui constituaient à ses yeux « la nouvelle avant-garde italienne après l'effondrement du futurisme³⁷ ». Le critique visait donc à estomper les petites rivalités qui existaient entre les deux formations pour affirmer des recherches qui, en dépit des oppositions, se groupaient sur un terrain d'accueil ouvert à toute expression expérimentale. De plus, grâce à la manifestation, les nucléaires pouvaient accroître leurs liens avec les tendances composites du mouvement Phases en confirmant l'orientation dynamique et *in fieri* à laquelle ils aspiraient. L'on comprend alors la ferveur qui alimente le projet de Jaguer et l'élan qui préside à la mise en place de l'opération. C'est ce qui se dégage d'une lettre de Simone Jaguer à Baj, datée du 20 février 1955: « [...] on en parle déjà pas mal et, depuis quelque temps, Edouard a renoué des contacts que le temps avait relâché avec des amis d'autrefois [...]. Bref, ça fait boule de neige et, sans vendre la peau de l'ours, j'espère beaucoup. *Phases* paraîtra ce jour-là. On commence la mise en page³⁸. »

Pour les Italiens comme pour les autres artistes, la publication de *Phases*, qui faisait office de catalogue, comportait la diffusion de leur nom dans le vaste entourage de la revue. D'un point de vue artistique, cette confrontation était favorable à une mise au point de leurs recherches, en montrant, entre autres, leur lien avec l'héritage dada et surréaliste qu'évoquait la présence de Matta ou d'Ernst, ainsi qu'avec d'anciens membres de Cobra tels Jorn, Alechinsky, Arnal. Toujours dans le cadre de l'exposition, des relations s'établirent entre les nucléaires et les Japonais, représentés, entre autres, par Bokushi Nakamura et Shiryu Morita. Ces artistes suscitèrent le plus vif intérêt chez Dangelo et Baj qui les introduisirent dans l'exposition milanaise « Il Gesto » et publièrent dans la revue homonyme un texte sur la calligraphie orientale.

35. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 3 novembre 1955.

36. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 5 mars 1955.

37. Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, op. cit., p. 74.

38. Lettre inédite de Simone Jaguer à Enrico Baj, datée du 20 février 1955.

L'engagement des nucléaires dans ces différentes expériences montre à l'évidence qu'ils s'étaient ralliés aux aspirations de Jaguer, dans le désir d'unir les forces artistiques, de repérer des sources communes et d'en rendre compte à travers une plate-forme complexe et ramifiée. Cette ramification entraînait bien sûr des divergences parfois profondes sous l'angle esthétique et formel, mais n'en produisait pas moins une richesse de « contamination » qui aboutissait au refus de dogmes et d'étiquettes prôné par Phases. Cette liberté d'orientation, dont Jaguer se fait le porte-parole dans son texte « Pourquoi Phases de l'art contemporain », revient d'ailleurs dans l'article de Dangelo « L'expérience spatiale en Italie³⁹ ». Dans cette recension, nous trouvons en outre des revendications artistiques analogues à celles du mouvement Phases, telles la liberté de création, la nature mouvante de la peinture et de l'image, la présence de symboles aux multiples interprétations, ainsi qu'une vision anti-conformiste, opposée aux phénomènes de mode, parmi lesquels l'inflation de l'informel constituait un cas de plus en plus préoccupant. Dangelo exprime clairement des positions critiques totalement partagées par Phases, en affirmant: « Pour les esprits novateurs, le souci d'« être à la page » (être moderne, le jugement du public...) représente un mortel danger et nos peintres d'aujourd'hui le savent, qui se préoccupent surtout de transmettre un message, sans trop se soucier de la mode⁴⁰. » Les nucléaires, en effet, saluaient l'innovation des solutions plastiques par la négation de formules « officialisées » et réitérées. Cette attitude éclaircit en même temps l'une des facettes de leur participation à Phases, dont le rassemblement d'artistes, se situant entre l'abstraction et la figuration, prouvait que la recherche plastique, contrairement à toute adaptation aux règles, devait se remettre continuellement en cause. C'est d'ailleurs sur cet aspect que Jaguer met l'accent dans son article « Pourquoi Phases de l'art contemporain »: « Chacun des peintres animant cette ondoyante et sourcilleuse indépendance devrait faire l'objet d'un *repérage* particulier, tant l'incessante transmutation de l'*impulsion* créatrice à l'*expression* dynamique qui préside à ces recherches s'avère incomparablement plus riche en haute fulguration que les truquages de l'esthétique conventionnelle ou moderniste⁴¹. » De là, un horizon extrêmement articulé, dont la largeur et la variété peuvent être une fois de plus résumées par les mots du critique:

C'est dans cette lumière expérimentale qu'apparaîtront, effectivement pour la première fois à Paris, le Catalan Antoni Tàpies et le Suédois Oyvind Fahlström [...]; les Italiens Baj, Bertini, Dova, Scanavino, les calligraphes japonais Morita, Inoué et Yoshihara. À leurs côtés, guère moins ignorés des « amateurs » parisiens, les imagistes suédois Hultén et Österlin, les automatistes canadiens Marcelle Ferron, Leduc et Riopelle; les spatialistes Capogrossi et Fontana; enfin de très jeunes

39. Sergio Dangelo, « L'expérience spatiale en Italie », *op. cit.*

40. *Ibid.*

41. Edouard Jaguer, « Pourquoi Phases de l'art contemporain », *Phases*, n° 2, 1955, p. 5.

peintres français: Arnal, Gillet, Claude Georges, Sallès, Serpan, Lapoujade, Viseux et autour d'un «hommage» (strictement implicite) à Max Ernst, groupant une vingtaine d'œuvres de celui-ci, des surréalistes plus ou moins proches du groupe orthodoxe: Duprey, Matta, Hérold, Kamrowski, Marcel Jean, Jené, Seigle, etc⁴²...

Dans le cadre des recherches formelles, certains de ces composants avaient intéressé de près les nucléaires qui, entre-temps, avaient assimilé, voire renouvelé, au moyen de la «pré-figuration» les propositions gestuelles, automatiques, matiériques et surréalisantes présentées dans l'exposition. Ils en avaient en outre saisi la portée cosmopolite, qui était leur idéal, et tiré une suggestion pour leurs initiatives à venir⁴³. Si bien, que peu après le vernissage, Baj proposa aux Jaguer «une très grande exposition internationale» à la galerie Schettini de Milan, pour laquelle, dit-il, «j'ai besoin de votre aide⁴⁴». Ce projet, qui voulait exploiter les relations entre Milan et Paris et, plus précisément, entre le nucléaire et le groupe Phases, déclarait d'emblée sa parenté avec la perspective internationale de ce dernier. En effet, comme le suggère le titre même de la manifestation, «Il Gesto. Rassegna internazionale delle forme libere» tendait à élargir les confins du groupe nucléaire et à insérer de nouvelles possibilités de confrontation et d'échanges dans le contexte milanais. Ce qui permettait aux nucléaires d'entraîner Phases dans leur bataille contre des courants qui, comme le réalisme et l'abstraction géométrique, marquaient l'horizon culturel italien et de gérer dans cette optique le lancement de la revue *Il Gesto*, prévu pour le vernissage. Baj demanda donc à Jaguer de rédiger «une sorte de relation sur la dernière exposition PHASES à Paris et sur la situation mondiale des formes libres⁴⁵», qui serait présentée au cours de la «Rassegna». Cette requête aboutit à l'article «Matière + Mouvement = Feu⁴⁶», publié dans *Il Gesto*, qui constitue un indice particulièrement probant de la communauté de pensée entre Phases et les nucléaires. Cette affinité sera renforcée ultérieurement par la présence de certains membres de Cobra et de Phases, comme Alechinsky, Corneille, Goetz, Goeritz, Morita⁴⁷ dont Baj voulait exposer les œuvres aux côtés de Bertini, Dova, Fontana, Colucci, Milani, Borri et Colombo. Jaguer, pour sa part, proposa à Baj un grand nombre d'artistes, tels Hérold, Zanartu, Kujawski, Hantaï, Vandercam, Corneille,

42. *Phases. Rétroviseur (revues, livres, affiches, documents depuis 1952)*, Nice, Galerie des Ponchettes, 8 septembre-11 novembre 1972, p. 16.

43. Ce qui n'empêcha pas Baj de reprocher à Jaguer le fait qu'«à la dernière expo PHASES [...] tous les étrangers étaient plus ou moins placés dans un couloir» (lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 16 juillet 1957).

44. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 11 avril 1955. L'exposition eut lieu du 18 juin au 18 juillet 1955.

45. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 11 avril 1955, *cit.*

46. Cf. Edouard Jaguer, «Matière + Mouvement = Feu», *Il Gesto*, n° 1, juin 1955.

47. Cf. lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 11 avril 1955, *cit.*

Götz, Jorn, Alechinsky, Arnal, Serpan, Buchheister, Bryen, Marcel Jean, Schultze, Viseux, Junkers, Childs, Jenkins. Il s'apprêtait ainsi à inonder le siège du *movimento nucleare* de travaux « phasiques » venant de toutes parts, persuadé comme il l'était que ses « plans d'actions » trouvaient l'accord de Baj et que l'« esprit nucléaire⁴⁸ » croisait celui de *Phases*.

Pour Baj, cependant, malgré des prémisses si prometteuses, l'organisation de la manifestation sembla prendre une direction plus pratique qu'idéologique. Des problèmes de temps et d'argent avaient en effet surgi, qui l'obligeaient à réduire le nombre d'artistes sollicités par Jaguer⁴⁹. Le 22 avril 1955, il incite alors ce dernier à limiter la « Rassegna » aux personnalités qu'il avait lui-même désignées et à « quelques artistes encore parmi ceux que vous jugez les meilleurs⁵⁰ ». Dans le même courrier, il écarte également la participation de certains spatialistes proches de Jaguer, comme Scanavino et d'autres, puisque « la Galerie du Naviglio de M. Cardazzo, qui est la galerie du Movimento Spaziale, ne désire pas que ses peintres participent à des expositions organisées par le Movimento Nucleare [...]. Donc exposition limitée pour les Italiens au Movimento Nucleare⁵¹ ». Hormis ces considérations, qui invitent simplement à une sélection plus sévère des participants, il nous semble que les positions de Baj reflètent, en réalité, l'affaiblissement de son intérêt envers certains peintres de *Phases*. Cette attitude plus réservée se situe curieusement dans la période où Asger Jorn semblait assez suspect à l'entourage de Jaguer, comme nous pouvons le déduire de la missive que Baj lui adresse le 27 avril 1955: « Ce que tu me dis de JAGUER m'épate vraiment: bien que on m'ait dit de plusieurs parts qu'il a autour de lui de nombreux mauvais peintres, bien qu'on comprenne assez bien qu'il ne comprenne pas trop la peinture des formes libres⁵². » Cette affirmation est d'autant plus surprenante que, comme nous l'avons remarqué plus haut, Baj avait demandé à Jaguer un texte sur les formes libres et un exposé sur la dernière exposition *Phases*. Mais l'artiste, malgré ces projets, saisit la provocation de Jorn: « Je ne savais rien en tout cas de ce que tu m'as écrit, et alors je lui ai proposé une exposition à Milan des formes libres, exposition qui serait organisée par le Movimento Nucleare en collaboration avec PHASES! [...] j'espère que tu seras en Italie avant cette exposition [...] de façon qu'on puisse l'organiser ensemble et laisser en dehors, si tu es d'accord, certains peintres inutiles, même si envoyés par Jaguer⁵³. » Or, en dépit de ces critiques, l'attitude de Baj à l'égard de Jaguer

48. Lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, datée du 1^{er} mai 1955.

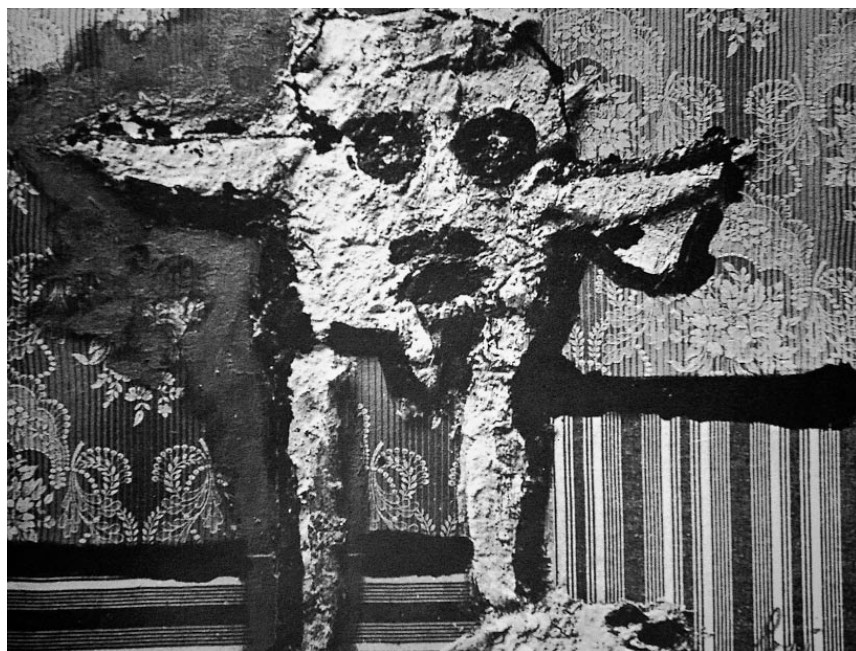
49. Cf. lettre inédite d'Enrico Baj à Simone Jaguer, datée du 22 avril 1955.

50. Lettre inédite d'Enrico Baj à Simone Jaguer, datée du 22 avril 1955, *cit.*

51. *Ibid.*

52. Lettre d'Enrico Baj à Asger Jorn, datée du 27 avril 1955, dans *Baj-Jorn. Lettres 1953-1961*, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1989.

53. *Ibid.*



Enrico Baj, *Trillalì Trillalà*, 1955

n'eut guère d'incidence sur la réalisation d'« Il Gesto » et sur la participation des artistes Phases à l'exposition. Il y a tout lieu de penser que Baj prenait simplement conscience de certains désaccords quant aux tendances représentées dans le mouvement de Jaguer, et que sa demande de collaboration à Jorn n'était qu'un sursaut de leur vieille amitié. Ainsi, quelques mois après l'exposition « Il Gesto », Baj écrit aux Jaguer : « Jorn m'avait fait comprendre, lors de son retour en Italie, qu'il n'était plus en plein accord avec vous : puisqu'il était plus ou moins persuadé de votre préférence pour une nouvelle abstraction. Moi aussi, je l'avoue, j'ai eu quelquefois cette impression ; mais j'ai dû la modifier, après qu'Edouard ait considéré, à son goût personnel et préférence, le *Trillalì Trillalà* le meilleur parmi mes tableaux récents⁵⁴. »

Contrairement à Baj, Jorn n'était pas disposé à surmonter les désaccords qui l'opposaient à Phases et à son fondateur puisqu'il en vint, en septembre 1955, à demander aux Jaguer « de ne plus compter sur lui pour des projets communs, dans l'avenir, des divergences trop vieilles et trop profondes s'élevant entre Edouard et lui⁵⁵ ». S'il est difficile de repérer avec précision ces « divergences », nous pouvons néanmoins tenter de définir certaines causes de son éloignement, qui n'iront pas sans compromettre ses rapports avec Baj : par exemple, son intérêt pour les lettristes, Pinot Gallizio et Piero Simondo entre autres, et sa polémique contre Corneille qu'il considérait désormais comme « un parasite⁵⁶ ». Ces positions, comme nous le disions, se heurtaient à celles de Jaguer qui paraissait aussi indifférent à l'égard des lettristes qu'admiratif envers les travaux de Corneille. Et Jorn put s'en rendre compte en lisant le texte élogieux de Jaguer, *Corneille et les monades nomades*, présenté lors de l'exposition de l'artiste, en juillet 1955, au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Corneille avait d'ailleurs participé à l'exposition « Il Gesto », révélant, de ce fait, l'estime que lui portait aussi Baj. Quant aux lettristes – totalement absents dans *Phases* et *Il Gesto* –, le point de vue de Jaguer est résumé par ses mots tranchants au sujet de *Potlatch*, « bulletin ronéotypé ni fait ni à faire où l'*Internationale lettriste* réglait ses comptes internes et partageait ses vésanies entre les surréalistes, les lettristes “historiques” (Isou-Lemaître) et, très incidemment, *Phases* (on savait pertinemment de ce côté-là que je tenais pour nulles et non avenues ce genre de palinodies) ⁵⁷ ». Il va sans dire que, pour Jaguer, l'entente avec Jorn était très difficile tant que ce dernier se rangeait du côté des rédacteurs de *Potlatch*.

Baj se laissa malgré tout tenter par les lettristes, mais son rapprochement se révéla aussitôt bref et superficiel. Ce fut d'ailleurs Jorn lui-même, en

54. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard et Simone Jaguer, datée du 20 septembre 1955.

55. Lettre inédite de Simone Jaguer à Enrico Baj, datée du 6 septembre 1955, *cit.*

56. *Ibid.*

57. Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 76.

1954, qui incita son ami à prendre contact avec le lettriste André-Franck Conord dont l'excommunication de la revue *Potlatch* l'avait particulièrement frappé⁵⁸. Cette tentative échouera néanmoins, en raison du refus de l'Italien de cautionner l'autocritique « pénible », en « pur style stalinien »⁵⁹, à laquelle Conord s'était livré dans *Potlatch*. De même, le 6 octobre 1955⁶⁰, Jorn demanda à Baj de participer au Laboratoire Expérimental pour un Bauhaus Imaginiste dont il venait de lui communiquer la fondation. L'artiste italien se présenta donc au Congrès du Laboratoire (Alba, septembre 1956) auquel prirent part Jorn et Gallizio⁶¹, mais cette nouvelle tentative de collaboration fit naufrage et entraîna sa rupture avec les lettristes. Les positions de Jorn devenaient donc de plus en plus incompatibles avec les siennes, d'autant plus que d'autres causes de divergence s'étaient insinuées entre eux, notamment la publication d'*Eristica* en juillet 1956, où le Danois scellait son éloignement, et surtout son opposition à « Il Gesto »⁶².

Nous pouvons donc en conclure que le climat dans lequel se situait « Il Gesto » était particulièrement intense et tendu, comme le prouvent les incertitudes de Baj, les réactions imprévisibles de Jorn et l'activisme de Jaguer. Cependant, la manifestation et la revue homonyme publiée à cette occasion démontraient encore une certaine entente entre les trois personnages. Ce que confirme notamment l'attention que portaient les nucléaires aux artistes japonais et à la calligraphie, vers lesquels s'étaient justement tournés tour à tour Cobra et la revue de Jaguer. À ce stade de la collaboration Baj-Jaguer, l'influence de Phases se manifestait également dans la prise en compte d'un artiste comme Max Ernst dont l'une des sculptures illustre la couverture du premier numéro d'*Il Gesto*. Cette image répondait ainsi, comme le note Jaguer, « au numéro 2 de *Phases* dont Ernst avait illustré la couverture d'un frottage réalisé spécialement⁶³ ». Au-delà de cette référence qui traduit l'importance que Baj et les nucléaires accordaient à l'œuvre du surréaliste, *Il Gesto* dévoile un lien ultérieur avec

58. Cf. la lettre de Jorn à Baj, écrite en octobre 1954, dans Mirella Bandini, *L'Estetico il politico*, Rome, Officina Edizioni, 1977, p. 240-241.

59. Les déclarations de Baj sont publiées dans Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, op. cit., p. 76. Pour la version italienne, cf. Enrico Baj, *Ecologia dell'arte*, Milan, Rizzoli, 1990, p. 145.

60. Cf. Mirella Bandini, *L'Estetico il politico*, op. cit., p. 82.

61. *Ibid.* L'avis négatif de Baj sur les lettristes apparaît clairement dans une lettre inédite adressée à Jaguer le 16 juillet 1957, où, au sujet de Jorn et de Ralph Rumney, il déclare : « D'autre part lui et Jorn, avec les idiots d'Alba, sont de plus en plus mélangés avec les lettristes : raison pour laquelle je pense qu'aucune collaboration à l'état actuel n'est possible. »

62. Ce qui est d'ailleurs surprenant, dans la mesure où *Eristica*, nous dit Jaguer, reproduisait « nos travaux d'Albisola 1954 », plus exactement « ceux de Jorn [...], Baj, Matta, Appel, Corneille et moi-même », au lieu de marquer « la différence entre l'ancienne ligne (*abstraite surréaliste-Cobra*) représentée par *Il Gesto*, et la nouvelle (situationniste) » (Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, op. cit., p. 77-78).

63. *Ibid.*, p. 77.

Jaguer: car «dès les rencontres internationales d'Albisola, la décision était prise entre Baj, Dangelo et moi de faire une revue en étroite association avec Phases et dont je serais le rédacteur français: "Il Gesto", dont on a trouvé le titre ensemble⁶⁴». L'intervention active de Jaguer fut donc déterminante pour la première livraison de la revue, dans laquelle l'alliance entre Phases, le mouvement nucléaire et d'autres tendances surréalistes s'exprimait par des reproductions de Hérold, Colucci, Götz, Goeritz, Baj, Dangelo, Sonderborg, Matta, Jenkins, Kujawsky, Colombo, Nieva, etc. Cette conjonction portait en outre sur des questions actuelles, telles l'urgence de combattre le formalisme et la gratuité de composition, pour laquelle les nucléaires et Phases ont recours à tous les éléments de l'imaginaire, abstraits ou «figuraux», et même à une réinterprétation du surréalisme historique. Il est vrai que dans les deux mouvements, ce processus de renouveau emprunta des voies opposées qui aiguïseront les contrastes latents entre les deux chefs de file, Baj et Jaguer. Quelques mois plus tard, c'est autour du manifeste *Contre le style* que ces nœuds problématiques émergent.

La longue gestation du manifeste *Contre le style*⁶⁵, présenté en septembre 1957 à l'exposition milanaise «Sei anni dopo», débute en 1956, sous la plume de Baj qui invite son ami Jaguer à réfléchir sur l'idée d'un manifeste proclamant: «Artistes, libérez-vous de la matière» ou, selon une seconde hypothèse, «Laissez la matière libre⁶⁶». Face à cette exhortation péremptoire au renouveau de la peinture, Jaguer ne cache pas son intérêt: «Je trouve cette idée excellente à première vue», répond-t-il à Baj, et «c'est pourquoi, à Dangelo et à toi, je vous demande de patienter *un peu* avant que je mette cette idée à l'étude pour un développement personnel⁶⁷». Entre-temps, il propose que le document soit présenté sous forme «mi-article», «mi-manifeste»⁶⁸, et qu'il constitue le centre d'intérêt d'*Il Gesto* n° 2 dans lequel il devait paraître. Le 31 mars 1956, dans sa réponse, Baj accueille de plein gré ces propositions en ajoutant qu'il voudrait un manifeste «aussi frappant dans la forme que sérieux dans son contenu: qu'il puisse avoir la force de devenir très rapidement inévitable et indispensable. Nous pouvons et nous devons donc mener un coup formidable⁶⁹!!!!!!»

Au cours de l'élaboration du document, cette ambition se précise: Baj s'oriente vers l'idée d'une «grande feuille-manifeste⁷⁰» dont les divers

64. Entretien avec Edouard Jaguer, 1^{er} janvier 1995.

65. Pour le texte du manifeste, cf. *Enrico Baj*, Locarno, Pinacoteca Comunale Casa Rusca, 5 décembre 1993-6 mars 1994, p. 222.

66. Nous tirons cette information d'une lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, datée du 25 mars 1956, où le critique cite textuellement les propos de l'Italien.

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*

69. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 31 mars 1956.

70. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 21 mai 1956.



Enrico Baj, *Concezione immacolata* (*Conception immaculée*), 1951

aspects seraient commentés par Jaguer dans *Il Gesto*⁷¹. Pour toute collaboration, ce dernier devrait donc rédiger un article sur le document, si possible dans ce style polémique, si apprécié de Baj, qui caractérisait sa prose. Mais, nous allons le voir, ce projet échoua, entraînant la coopération entre les deux hommes dans une période de forte tension. Avant que n'éclate la controverse, l'initiative se développe dans un climat d'enthousiasme et occupe plusieurs missives de leur correspondance. Dans sa lettre du 31 mars 1956, Baj précise de plus en plus le contenu du texte. Par des affirmations qui correspondent à une versatilité artistique dont la ferveur le menait, depuis de nombreux mois déjà, à des collages polymatériques, il explicite le besoin de libérer la peinture « des conventions du sujet, des conventions figurales naturalistes-réalistes, des conventions de la forme, etc⁷² ». Cet acharnement contre l'esclavage des « conventions » formelles, allant du style aux moyens d'expression, le pousse à encourager l'emploi de matériaux en tout genre. De là sa détermination à proscrire la peinture à l'huile qui implique, selon lui, la « convention du tonalisme local, du tonalisme total, du chromatisme⁷³ ». Au cours des mois qui suivent, ses thèses se modifient pour aboutir au texte définitif auquel souscrivent Dangelo et bien d'autres⁷⁴. Les propos relatifs au renouvellement des techniques et à la structuration de l'œuvre y cèdent le pas à une dénonciation plus générale des signataires qui revendiquent leur indépendance de toute répétition stylistique. Revendication précédée d'un bref aperçu des étapes du mouvement nucléaire, depuis les premières expériences contre l'académisme et l'abstraction géométrique, jusqu'aux plus récentes solutions de Baj et Pomodoro: un itinéraire qui s'était traduit par un « langage » allant des « espaces imaginaires » (cf. Pierre Restany) aux « situations atomisées » de 1957⁷⁵. Constatant, sans exclure leur propre expérimentation, que toute « invention [...] fait l'objet de répétitions stéréotypées à des fins purement mercantiles », les signataires expriment l'urgence « d'entreprendre une vigoureuse action antistylistique, pour un art toujours "autre" » (cf. Michel Tapié)⁷⁶. Ils identifient dès lors les dernières données de stylisation aux monochromes de Klein, après lesquels, ajoutent-ils, il ne peut y avoir que la « table rase ou les rouleaux de tapisserie de Capogrossi ».

La maturation de ces idées témoigne d'un tournant significatif dans le parcours des nucléaires et de leur accord momentané avec trois personnalités

71. Cf. lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 15 mai 1956.

72. *Ibid.*

73. *Ibid.*

74. Les signataires du manifeste sont Arman, Baj, Bemporad, Bertini, Calonne, Chapmans, Colucci, Dangelo, De Miceli, D'Haese, Hoeboer, Hundertwasser, Klein, Koenig, Manzoni, Nando, Noiret, Pomodoro, Restany, Saura, Sordini, Vandercam, Verga.

75. *Contre le style*, Milan, septembre 1957, repris dans *Enrico Baj, op. cit.*, p. 222.

76. *Ibid.*

émergentes de la scène artistique italienne et française, Yves Klein, Pierre Restany et Piero Manzoni. La bibliographie critique a d'ailleurs signalé plus d'une fois l'importance de cette conjoncture, en soulignant le message contestataire qui en dérivait dans le manifeste⁷⁷. Nous chercherons donc à éclaircir la question en analysant la position critique de Jaguer à l'égard du manifeste et de la participation des trois signataires mentionnés. Analyse d'autant plus nécessaire que les principes énoncés dans la brochure semblent de prime abord expliciter une pensée partagée à l'époque, aussi bien par Baj que par Jaguer. Les termes « anti-conformisme » et « anti-académisme » sur lesquels portent le texte constituant, en effet, pour l'un comme pour l'autre des données indispensables à l'autonomie de leur mouvement. Cependant, les lettres inédites contenues dans les archives de Baj contiennent des informations qui montrent que ces objectifs identiques sont poursuivis de façon totalement divergente par les deux amis. Leur échange épistolaire révèle tout d'abord l'aversion de Jaguer pour les contradictions et les erreurs conceptuelles, éthiques et historiques qu'il relève dans le manifeste. À cet égard, le document le plus significatif est la missive qu'il adresse à Baj le 22 juin 1957. Sur un ton calme, mais lourd de ressentiment, l'auteur communique *in primis* son refus de participer à la critique du manifeste :

La critique que je pourrai en faire n'offrirait – à mon sens – aucune crédibilité ni efficacité, dans la mesure où, au contraire de Pierre Restany et de Michel Tapié, je ne suis cité à aucun titre dans le corps du manifeste en question; ce qui, d'abord, tendrait à faire croire aux très éventuels lecteurs que je n'ai joué qu'un rôle bien faible dans l'évolution de l'art de ces dernières années⁷⁸.

Et, plus loin :

Il est absolument incompatible avec mon amour-propre que, critiquant ce manifeste de l'extérieur, je prenne le risque absurde, masochiste et pour ainsi dire déshonorant, d'apparaître à ses lecteurs comme un suiveur, un épigone envieux, jaloux, de Michel Tapié et de Pierre Restany⁷⁹.

Il suffit de mettre ces quelques lignes en relation avec l'activité entreprise par Jaguer après-guerre pour comprendre les motifs d'orgueil qui le poussèrent à une défection aussi drastique. Il avait, en effet, pu constater amèrement qu'en dépit de sa coopération active avec les nucléaires, il n'y avait

77. Voir, par exemple Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra 1945-1957*, Milan, Edizioni Schwarz, 1957, p. 160; Roberta Baj, Enrico Crispolti, *Catalogo generale Bolaffi, op. cit.*, p. XVII; Giovanni Anzani, *Arte nucleare 1951-1957*, Milan, Galleria San Fedele, 13 mai-30 juin 1980, p. 22-25; Marco Bugatti, « Il movimento arte nucleare », dans Luciano Caramel et alii, *Arte in Italia, op. cit.*, p. 140-141; Flaminio Gualdoni, *Arte in Italia 1943-1999*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2000, p. 95-96.

78. Lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, datée du 22 juin 1957, *cit.*

79. *Ibid.*

dans le manifeste aucune mention de son apport critique ni même de son mouvement. Et ce, au profit de critiques d'art qui, malgré leur contribution au débat de l'époque, avaient eu une part assez faible dans la lancée parisienne de Baj et Dangelo. Cette négligence devait en outre lui paraître des plus contradictoires, dans la mesure où ses camarades et lui-même avaient poursuivi ensemble des buts précis au nom de la recherche expérimentale: la défense d'une peinture en évolution continue et la condamnation du formalisme géométrique et réaliste qui limitait, à leur avis, l'imaginaire, l'abandon poétique, le contenu humain et le rôle social et révolutionnaire de l'art. Au surplus, l'évocation du seul nom de Tapié au sujet de l'«art autre» devait inévitablement se heurter au militantisme de Jaguer qui s'était très tôt tourné vers l'«informel» de la première heure, en donnant un essor à l'art abstrait lyrique, aussi lié à l'automatisme surréaliste que distant du naturalisme et de la rigueur concrétiste. Il est donc logique que de telles considérations provoquent l'auto-défense incisive de Jaguer, poussée jusqu'à la revendication des conquêtes artistiques d'après-guerre:

Parler d'un phénomène nouveau, comme je le faisais il y a onze ans, n'était-ce pas déjà tendre la perche à Michel Tapié pour le lancement ultérieur de son «art autre» – art autre dont l'altérité prête d'ailleurs à discussion et ne saurait être admise que par ceux qui connaissent mal l'histoire de la peinture actuelle, surréaliste entre autres – mais, mes chers amis de Milan, je ne le sais que trop, c'est le cas pour beaucoup de nos amis – et même pour certains d'entre nous, n'est-ce pas⁸⁰?

Ces accusations allusives visent évidemment Baj et Dangelo (entre autres partisans du manifeste) qui accréditaient une théorie dont l'énorme succès éclipse les contributions collatérales au développement de mouvements comme l'abstraction lyrique et autres tendances surgies dès la seconde moitié des années quarante. Ce qui, par ailleurs, ne pouvait que contrarier l'obstination de Jaguer contre toute forme de consécration paralysante. En outre, la position de Tapié passait à l'époque en second plan, le panorama artistique se tournant vers d'autres recherches, telles les solutions objectives et conceptuelles *ante litteram*, de plus en plus réfractaires à la charge dramatique et émotionnelle de l'abstraction lyrique, matérielle ou expressionniste. Or, il est fort peu probable que Baj, toujours enclin à une mise à jour, ignorât ces faits, puisqu'il dit à Jaguer, en soulignant la valeur purement historique de la «trouvaille» de Tapié:

Je sais très bien qu'actuellement Tapié a complètement dérouter la signification de sa définition «art autre». Ce qui m'intéresse et que je cite, ce n'est pas son déroulement actuel et ses «nouvelles structures», mais la conception originaire de l'art autre. Ça me paraît très clair dans le texte du libelle⁸¹.

80. *Ibid.*

81. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 16 juillet 1957, *cit.*

Le manifeste, en effet, cite l'art « autre » en tant que qualité requise de toute forme d'art véritablement opposée aux formules éculées. Cependant, comment pouvait-on, selon Jaguer, identifier ce genre de démarche à celle de Tapié, qui « depuis de longs mois déjà, se prononce en faveur d'une réhabilitation du style, sans trop s'étendre sur le genre d'ascèse à adopter pour y parvenir⁸² » ? Hormis la dévaluation par Jaguer de l'initiative récente de son collègue, cette déclaration semble renvoyer, par opposition, à la volonté d'insoumission au « style » exprimée par Phases. En d'autres termes, nous pensons que Jaguer fut fort contrarié en notant l'indifférence du manifeste envers la nature volontairement hétérogène des recherches formelles du mouvement, dans laquelle son fondateur, au contraire, identifiait une arme contre les clichés et la routine mentale. D'autre part, dans son article « Pourquoi Phases de l'art contemporain », Jaguer avait dénoncé, à l'instar d'autres critiques avisés, la régression des courants abstraits contemporains qui s'adonnaient, par trop de facilité, au geste, à l'automatisme, au signe, sans en explorer les profondeurs. De là, un réquisitoire de plus en plus ouvert qui aboutira aux textes publiés dans *Phases*, *Phasen Phasen*, *Edda* et dans la revue des nucléaires. L'on peut sans doute supposer, si l'on s'appuie sur les dires de Baj, que le désintéressement du manifeste envers l'action de Jaguer n'était qu'apparent, car l'artiste désirait en réalité « mettre [son ami] hors de la question et sur un plan supérieur. C.a.d. qu'à toi je ne voulais pas demander de signer le tract, mais plutôt de me faire une critique sérieuse⁸³ ». Il semble toutefois plus plausible, malgré cet aveu, que l'attitude de Baj et des nucléaires visait au fond à lier le manifeste à des noms plus connus, comme l'avait été, au début des années cinquante, celui de Tapié. L'artiste a d'ailleurs confirmé qu'« en Italie, ces années-là, Michel Tapié était au centre de l'attention » et qu'« il considérait la revue de Jaguer comme un recueil pour les artistes peu connus ou bien un peu velléitaires »⁸⁴. Nous savons, d'après les affirmations de Baj, que ce point de vue ne contredisait pas totalement sa propre opinion, toujours un peu réticente face à l'amalgame formel et à certaines valeurs marginales défendues par Phases. De plus, la volonté de rupture exprimée par le manifeste et l'aspiration des auteurs à le diffuser un peu partout devaient en quelque sorte se prévaloir de personnalités à même de représenter un changement déterminant dans l'art de l'époque. Changement que les nucléaires et leurs partenaires ne pouvaient désormais reconnaître dans des courants comme Phases – dont l'orientation surréaliste était bien connue –, encore ouvertement ancrés dans l'avant-garde historique. Cette tension vers le renouveau s'accorde d'ailleurs avec la signature de certaines personnalités qui ne tarderont pas à marquer le panorama artistique, comme lesdits Manzoni, Klein et

82. Lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, datée du 22 juin 1957, *cit.*

83. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 16 juillet 1957, *cit.*

84. Entretien du 16 juin 1995.

Restany. Et ce n'est pas un hasard si Jaguer insistera de façon polémique justement sur ce point, en repoussant les idées prétendues « avant-gardistes » de Klein et en considérant certains textes de Restany comme une simple imitation des théories de *Rixes*, la publication que Jaguer et ses amis avaient animée en 1950-1951. En particulier, la paternité des « espaces imaginaires », attribuée à Restany dans le manifeste, suscitera une sévère mise au point de la part de Jaguer : « Comme il fallait s'y attendre, la formule n'est pas de Restany, mais bien de Max Clarac-Sérou et Iaroslav Serpan, dans le n° 2 de *Rixes*, revue dont vous vous souvenez peut-être (?) qu'elle était l'émanation du Comité de Rédaction qui comprenait, outre les deux auteurs précités, le propre signataire de la présente lettre⁸⁵. » En réalité, la locution « espaces imaginaires⁸⁶ » avait été proposée en 1957 par Restany pour définir des manifestations consacrées à l'œuvre d'artistes qui avaient « échappé durant les dernières années au double formalisme de la tache et du signe⁸⁷ ». Cette position, tout comme l'article de Restany « Moralité du geste », publié dans *Il Gesto*⁸⁸, dévoile évidemment l'entente entre les nucléaires et le Français quant à leur engagement pour la réhabilitation de l'authenticité en peinture. Elle converge également avec l'opposition de Jaguer à l'emploi répétitif de « formules », comme il le précise lui-même, non sans ironie, dans sa lettre à Baj du 28 juillet 1957 : « Tout d'abord, d'un bout à l'autre, la confusion est... manifeste entre la notion de "style" et celle de "formule", que nous sommes unanimes à condamner⁸⁹. » Toutefois, pour Jaguer qui dénonçait depuis des années le conformisme, les objectifs de Restany ainsi que le concept d'« espaces imaginaires » ne constituaient, somme toute, qu'une réplique de ses propres expériences. Il déclare donc dans sa lettre du 22 juin 1957 qu'« en mettant les choses au mieux, ces "espaces imaginaires" ne seraient guère qu'un cas particulier de ce "phénomène nouveau" [...] que je mettais en évidence

85. Lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, datée du 22 juin 1957, *cit.* Jaguer fera plus tard une autre allusion explicite aux « espaces imaginaires » dans son article « Hélice », *Phases*, n° 8, janvier 1963, p. 10.

86. Pierre Restany, *Espaces imaginaires*, Paris, Éd. H. Kamer, 1957. Texte repris (en italien) dans Enrico Crispolti, *L'Informale. Storia e poetica*, Assisi-Roma, Beniamino Carucci Editore, 1971, vol. 4, p. 248-252.

87. Pierre Restany, *Lyrisme et abstraction* (1958), Milan, Apollinaire, 1960, p. 79. Dans le même ouvrage, Restany rappelle qu'« Espaces imaginaires » eut lieu à Paris (galerie H. Kamer) en janvier 1957 et à Milan en juillet 1957 (galerie Apollinaire). Une sélection fut présentée (avec Brüning, Halpern et Bellegarde) à Lausanne en novembre-décembre 1957 : « Ces expositions de groupe furent suivies d'expositions particulières tant à Paris qu'à Milan. J'ai publié à cette occasion une étude théorique, "Espaces imaginaires", qui fut suivie de plusieurs monographies consacrées respectivement aux peintres Bellegarde, Bertini, Hundertwasser [...] ».

88. Pierre Restany, « Moralité du geste », *Il Gesto*, n° 2, 1957.

89. Lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, datée du 28 juillet 1957.

dès le 1^{er} octobre 1946, dans le journal *Juin*⁹⁰. Quant à Baj – qui avait pourtant approuvé à plusieurs reprises les textes théoriques de Jaguer –, il évite toute discussion sur le sujet et, après avoir consulté les articles de son correspondant, il se contente de rétorquer:

Je n'ai pas trouvé la définition d'espaces imaginaires, mais seulement quelques mots allusifs [...]. D'autre part vous aurez noté que j'ai employé cette définition, qui est de 1956, pour certaines expériences [menées par] moi et Dangelo en 1951: donc, je ne veux pas tomber dans un plagiat évident, je suis obligé de citer la source, c.a.d. P. Restany⁹¹.

Malgré la clarté de la réponse, il est sans doute simpliste de croire que l'attention portée à Restany découle d'un pur souci de précision bibliographique ou d'une sympathie profonde pour les « espaces imaginaires » dans lesquels les nucléaires ne sont guère cités. Cet intérêt pour le critique semble plutôt révéler un double aspect qui touche, d'une part, à la renommée de Restany à Milan et, de l'autre, à son action rénovatrice contre l'informel agonisant. Ce qui signifie que Restany, en tant que critique accrédité dans la capitale lombarde et voué aux expériences les plus actuelles, celles de Klein par exemple, constituait pour Baj et Dangelo un repère prometteur. Baj a d'ailleurs reconnu lui-même l'émotion que lui avait jadis procuré sa rencontre avec Arman, Spoerri et Restany: « [J'étais] content de ces liens et de fréquenter des monstres sacrés⁹². » Dangelo, lui aussi, semblait particulièrement attiré par les initiatives de Restany, comme nous pouvons le déduire d'une lettre de Baj à Jaguer datée du 9 octobre 1957: « Je ne crois pas au fond à une entente secrète Dangelo / Restany. Je crois plutôt [...] que le premier [...] a cru démontrer un comportement "viril" du fait qu'il avait connu un autre critique et que celui-ci lui faisait des promesses⁹³. » Restany représentait donc pour les nucléaires beaucoup plus qu'une référence ponctuelle et sa participation au manifeste ne pouvait que favoriser la collaboration avec ces artistes. Cette conviction était à l'évidence antithétique de l'opinion de Jaguer qui, s'arrêtant sur les souscriptions du tract, dénonce l'opportunisme de ce genre de stratégie:

J'ai appris par les intéressés, nos amis Bertini et Hundertwasser, qu'ils n'avaient jamais signé ce texte dans sa version bruxelloise, que leur signature était tout à fait apocryphe, apposée en leur nom, et sans les consulter, par Restany [...]. Que diriez-vous si demain, me trouvant d'accord avec Breton et Péret sur un point

90. Lettre inédite d'Edouard Jaguer, datée du 22 juin 1957, *cit.* Jaguer fait allusion à son article « Les chemins de l'abstraction », *Juin*, 1946. D'importants passages de ce texte ont été repris dans Enrico Crispolti, *L'Informale, op. cit.*, vol. 1, p. 131-132.

91. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 16 juillet 1957, *cit.*

92. Entretien avec Enrico Baj, 16 juin 1995.

93. Lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 9 octobre 1957.

précis, je signalais de vos noms un de leur tracts, sans vous consulter? Et d'ailleurs, j'aimerais bien savoir ce qu'en pense Restany lui-même⁹⁴?

Des années plus tard, nous exposant sa version des faits, Jaguer qualifiera les signataires du manifeste « de gens [...] épouvantables⁹⁵ ». Cette définition ne vaut sans doute pas pour tous les noms réunis dans le libelle, comme ceux de Baj et Dangelo qui, malgré leur comportement maladroit, représentaient encore pour Jaguer des artistes valables. Il est sûr, toutefois, que sa dénonciation ne ménageait pas le duo Klein-Restany dont il récusait et la ligne théorique et le travail artistique. Pour s'en convaincre, il suffira de rappeler qu'au début des années soixante, Jaguer avait violemment accusé Restany d'introduire, avec son « nouveau réalisme », une nouvelle forme de réalisme socialiste⁹⁶. Quant à Klein, il ne serait pour le critique qu'un « professeur de judo expert en lancement de ballons bleus et autres vessies » que Baj et Dangelo semblaient « un peu trop facilement prendre pour les dernières lanternes du train stylistique, alors qu'en fait, cette histoire n'a rien à voir avec aucune démarche, ni picturale ni simplement de pensée que ce soit »⁹⁷. Il va sans dire qu'une telle dépréciation n'allait pas sans accentuer la réprobation de Jaguer envers la nouvelle alliance nucléaires-Klein-Restany.

Nous aurions tort, cependant, de nous borner à l'opinion de Jaguer quant à l'évaluation objective de ce rapprochement. Il faut, en effet, considérer que Klein et Restany ouvraient à l'époque une possibilité d'issue à la stagnation des grands courants dominants, dépassant ainsi les modes introduites par l'informel et l'abstraction lyrique. Leur présence s'accordait de ce fait avec la tentative des nucléaires de surmonter leurs propres démarches initiales, qu'ils jugeaient désormais épuisées, liées à une étiquette dénuée de charge rénovatrice⁹⁸. Ce que confirme l'exposition « Il Gesto. Sei anni dopo » qui, tout en sanctionnant la fin du nucléarisme, inclut de nouvelles possibilités d'expérimentation, comme les monochromes de Klein et les collages de Baj. Ce dernier avait d'ailleurs compris que la dissolution du groupe était inévitable: dans sa lettre à Jaguer du 16 juillet, il explique qu'il va laisser tomber le *movimento* pour se concentrer sur ses expositions de Londres, Bruxelles et Paris⁹⁹. Pour les nucléaires, et pour Baj en particulier, cette situation impliquait l'épanouissement de démarches individuelles, nécessitant un renouvellement des pratiques et des partenaires orientés dans

94. Lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, datée du 28 juillet 1957, *cit.*

95. Entretien du 1^{er} janvier 1995.

96. Voir, par exemple, Edouard Jaguer, « Sources et brisants de l'art du XXI^e siècle », *Phases*, n° 7, mai 1961, p. 2, note 1.

97. Lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, datée du 22 juin 1957, *cit.*

98. Voir l'interprétation de Flaminio Gualdoni dans *Arte in Italia*, *op. cit.*, p. 96.

99. Voir la lettre inédite d'Enrico Baj à Edouard Jaguer, datée du 16 juillet 1957, *cit.*



Enrico Baj, *L'esplosione viene da destra* (*L'explosion vient de droite*), 1952

une direction parallèle. Nécessité qui coïncidait avec l'arrivée de Klein dont les monochromes, présentés à Milan quelques mois auparavant, avaient obtenu le soutien de Restany.

L'action de l'artiste français était considérée par Baj comme un défi ou une révolte car, « si on considère le point de vue polémique du libelle, Klein est bien plus "osé" que Capogrossi même du point de vue de l'obsession, puisque la répétition obsessive d'un signe est bien peu de chose vis-à-vis de la répétition obsessive d'une seule couleur monochrome¹⁰⁰ ». Les monochromes, comme la production parallèle de l'artiste, comportaient en outre une réaction à l'inflation du geste, à la fièvre automatique et lyrique qui avait dominé les recherches picturales des années cinquante. Restany lui-même, en défendant les monochromes, contribuait à stimuler des solutions s'éloignant du chaos informel, du malaise existentiel hérité par de nombreux artistes d'après-guerre. Il est connu, au demeurant, que ses engagements ultérieurs se détournèrent de la recherche purement introspective, fixée sur les coordonnées psychiques et subjectives de l'artiste, pour se diriger vers la réalité objective contemporaine. Certes, Restany n'est qu'un cas particulier du militantisme critique consacré à l'exploration et à l'exploitation de nouvelles ressources poétiques et matérielles. Jaguer lui-même poursuivit sa bataille contre la vague informelle, réaliste, concrétiste, par la promotion d'œuvres tridimensionnelles ou picturales parfois assez proches, malgré son aversion pour ces courants, du New Dada ou du Pop Art. Toutefois, à la différence de Restany, de Klein et, d'une certaine façon, de Baj, la dévotion fervente de Jaguer pour certains mots d'ordre, tels que « merveilleux », « automatisme », « imagination » et « surréalisme » ne faiblit jamais – à une période où ces concepts commençaient à disparaître des milieux les plus avancés. Dans son entretien avec Luciano Caprile, Baj affirma d'ailleurs qu'en 1957,

[Lorsque] je commençais à exposer à Paris, je notais que, déjà à cette époque, mes confrères du Nouveau Réalisme ne donnaient aucune importance aux grands précurseurs et aux pères de ce concept d'avant-garde que, pourtant, ils réclamaient par leurs mots. Au fond, ils considéraient que Breton était un pauvre vieux et les autres des monuments du passé¹⁰¹.

Dans le même entretien, Baj exprima son dédain face à une négligence aussi grave car, pour lui, la fréquentation de ces « monuments » constituait une source d'enseignement et de confrontation. Il est curieux d'observer que, malgré cette estime qui débouchera sur une collaboration active avec

100. *Ibid.* Quant à Capogrossi, Jaguer avait fait remarquer à Baj, dans sa lettre du 22 juin 1957, qu'il ne pouvait donner sa « caution [...] à un texte qui insulte mon ami Giuseppe Capogrossi ».

101. Luciano Caprile, *Conversazioni con Enrico Baj. Mezzo secolo di avanguardia*, Milan, Elèuthera, 1997, p. 84 (c'est moi qui traduis).

Breton, Queneau, de Mandiargues, Mesens, l'artiste avait plus d'une fois repoussé l'hypothèse d'un rapprochement trop étroit entre les nucléaires et le surréalisme. Jaguer, en revanche, discernait chez les Italiens plus d'un lien avec le mouvement surréaliste, les analogies « entre Colombo et Dominguez... 1937, par exemple »¹⁰². Ces considérations de Jaguer reflètent, en général, l'une des perspectives dans lesquelles s'était développé le *movimento*. Et il est vrai que vers 1956-1957, les voies des nucléaires s'entrecroisaient avec celles de plusieurs tendances surréalisantes. Mais il faut préciser qu'au moment où les nucléaires cherchaient à atteindre une dimension inédite à partir de la *table rase* évoquée dans le manifeste, les observations de Jaguer ne pouvaient ni satisfaire, ni traduire cette nouvelle instance.

De fait, le manifeste, voulant constituer une source de réflexion sur le futur de l'œuvre d'art et la liberté de l'artiste, semblait privilégier une actualité plus radicale. En ce sens, l'absence de la moindre référence au mouvement de Breton est emblématique de la tentative commune des signataires de susciter de « nouveaux *stimuli* pour le dépassement du climat de la première partie des années cinquante¹⁰³ ». De même, en tant que témoignage d'une transition vers les années soixante, le manifeste suggérait l'influence de certains nucléaires qui, à l'époque, malgré leur respect pour la fonction traditionnelle du tableau, voulaient aller « au-delà de la notion de peinture et d'œuvre¹⁰⁴ ». Les jeunes Verga, Sordini et Manzoni, par exemple, qui s'étaient approchés des nucléaires vers 1956 et avaient ensuite adhéré au manifeste, cherchaient de nouvelles hypothèses de composition. Manzoni, notamment, expérimentait à l'époque la création de formes « préfigurales », embryonnaires, qui alternait avec la reproduction en série d'objets quotidiens et banals. Il suivait parallèlement une voie qui allait le mener à un changement déterminant, la voie de ses « achromes » et de ses recherches conceptualisantes et « néo-dada ». À l'époque du manifeste, il était donc en train de se libérer progressivement des éléments gestuels et émotionnels d'origine surréaliste pour aboutir, dès la fin des années cinquante, aux nouvelles tendances d'avant-garde de Miriorama et Azimuth. Et il n'est pas étonnant qu'il ait reçu, pendant sa période nucléaire, l'approbation de Jaguer, alors que ses travaux suivants ne rencontreront qu'indifférence de la part du critique. Ainsi, dans une lettre qu'il adresse à Baj le 31 juillet 1958, Jaguer prend « certaines précautions » avec son correspondant qu'il sait « fort capable de publier à côté de mon texte des reproductions de gens tels que Yves Klein, Bemporad » et justement « Manzoni (ce qu'il fait maintenant) ». Les développements de Manzoni, comme tout l'œuvre de Klein, resteront parfaitement

102. Lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, datée du 28 juillet 1957, *cit.*

103. Francesco Tedeschi, « Le relazioni con l'Europa e gli Stati Uniti », *op. cit.*, p. 356.

104. *Ibid.*

ignorés de Jaguer¹⁰⁵ et ne paraîtront jamais dans les cahiers *Phases*. Car, à la différence des signataires du manifeste, Jaguer ne percevait chez Klein et Manzoni aucune solution adéquate à la crise de l'abstraction ou à la déflagration des modes formelles. Un point de vue différent de celui de Baj, lequel avait concrétisé son entente avec ces deux artistes par la rédaction du manifeste *Contre le style* et par des travaux réalisés en collaboration avec eux.

Par la suite, Baj participera activement aux démarches des Nouveaux Réalistes, manifestant ainsi sa communauté de pensée avec les propositions de Restany et de son groupe. Mais cette adhésion, qui tient au caractère polyvalent de l'artiste, est loin de mettre fin à ses relations avec Jaguer. La discussion sur le manifeste assoupie, de nouveaux faits se produiront, qui uniront les deux personnalités dans une atmosphère tantôt calme et amicale, tantôt grave et conflictuelle. Il est impossible d'aborder ici ces questions – qui touchent notamment aux rapports avec le surréalisme, aux expositions internationales du mouvement, à l'Anti-Procès et à de nombreux projets et manifestations artistiques en Italie et à l'étranger.

Nous nous contenterons d'ajouter que l'étude de ces enjeux ne ferait que confirmer ce que nous avons cherché à démontrer jusqu'à présent: l'indéniable contribution des relations Baj-Jaguer dans le rapprochement culturel entre la France et l'Italie. Il est donc souhaitable que paraissent d'autres ouvrages qui sauvent de l'oubli cette collaboration dont la portée, dans le parcours de ses protagonistes, ne saurait être négligée.

Angela Sanna

105. Klein ne sera cité dans *Phases* que dans le but d'en dénoncer les démarches (voir, par exemple, Edouard Jaguer, «Couleur du temps forme du désir», *Phases*, n° 10, septembre 1965, p. 29).